

Mitten Yazıya veya  
Gizli  
Dede Korkut



**KAMAL ABDULLA**

Aktaran: Dr. Ali Duymaz



MİTTEN YAZIYA  
veya  
GİZLİ DEDE KORKUT

Kamal Abdulla

**Aktaran:**  
Dr. Ali Duymaz



ÖTÜKEN

YAYIN NU: 960  
KÜLTÜR SERİSİ: 516

1. Basım: 2012  
2. BASIM

T.C.  
KÜLTÜR ve TURİZM BAKANLIĞI  
SERTİFİKA NUMARASI  
16267

ISBN 978-975-437-925-9

ÖTÜKEN NEŞRİYAT A.Ş.®

İstiklâl Cad. Ankara Han 65/3 • 34433 Beyoğlu-İstanbul  
Tel: (0212) 251 03 50 • (0212) 293 88 71 - Faks: (0212) 251 00 12  
Ankara irtibat bürosu:  
Yüksel Caddesi 32/4 Kızılay - Ankara  
Tel: (0312) 431 96 49  
İnternet: [www.otuken.com.tr](http://www.otuken.com.tr)  
E-posta: [otuken@otuken.com.tr](mailto:otuken@otuken.com.tr)

Kapak Tasarımı: Zafer Yılmaz  
Dizgi - Tertip: Ötüken  
Kapak Baskısı: Yeditepe Ofset  
Baskı: Yaylacık Matbaası (0212) 612 58 60  
Maltepe Mah. Litros yolu Fatih Sanayi Sitesi No: 12/197-203  
Topkapı-Zeytinburnu  
Cilt: Yedigün Mücellithanesi  
İstanbul-Mart 2015

## İÇİNDEKİLER

|  |    |
|--|----|
| Sunuş.....   | 7  |
| “Sır İçinde Destan veya Gizli Dede Korkut-2” (Baku 1999) Kitabına<br>Önsöz .....   | 11 |
| Gizli Anlamlar Arayışında .....  | 11 |
| “Sır İçinde Destan veya Gizli Dede Korkut – 2” (Bakı 1999) Kitabına<br>Önsöz ..... | 17 |
| İlmi Redaktörden.....  | 19 |
| Yazardan .....   | 20 |

### I. BÖLÜM

#### MİTTEN YAZIYA YAHUT SIR İÇİNDE DESTAN

|   |     |
|---|-----|
| Açık ve Gizli “Dede Korkut” .....           | 23  |
| Mantıksızlıkların Mantığı.....              | 37  |
| 1. Kaos –Kozmos Karşıtlığı.....             | 45  |
| a) Tabiat-Medeniyet Ana varyantı .....      | 48  |
| b) Kuralsızlık-Kural Ana varyantı.....      | 50  |
| 2. Geçmiş – Hal Karşıtlığı.....             | 52  |
| a) Eski-Yeni Ana varyantı .....             | 53  |
| b) Sadakat-mükâfat Ana varyantı .....       | 56  |
| 3. Tecrübesizlik – Tecrübe Karşıtlığı ..... | 58  |
| a) İhtiyar-Genç Ana varyantı .....          | 58  |
| b) Sınama-İnanma Ana varyantı .....         | 59  |
| Mit ve Yazı .....                           | 62  |
| Mitin Mekânı Nedir? .....                   | 72  |
| Mitin Üslûbu Nedir? .....                   | 73  |
| Yazının Üslûbu Nedir? .....                 | 88  |
| Mit’in Gücü ve Yazı’nın Güçsüzlüğü .....    | 106 |
| Mitin Yasakları .....                       | 132 |
| Hukukî Yasaklar .....                       | 134 |
| Ahlakî Yasaklar.....                        | 146 |
| Mitin Güçsüzlüğü ya da Yazının Gücü .....   | 154 |
| Gizli Dede Korkut .....                     | 171 |
| Beyrek’in Kaderi .....                      | 189 |
| Üç Canavar Kalınlığında Kaftan .....        | 219 |

**II. BÖLÜM**  
**ANA VARYANTLARA DOĞRU**

|  |     |
|--|-----|
| Benzerlik ve Farklar.....                    | 251 |
| Odysseus, Basat ve Beyrek .....              | 256 |
| Polyphemos ile Tepegöz.....                  | 264 |
| Oidipus ve Boğaç.....                        | 267 |
| Admetos, Herakles ve Deli Dumrul .....       | 271 |
| Sarı Donlu Selcen Hatun ve Güzel Helena..... | 276 |
| Salur Kazan ve Agamemnon.....                | 280 |
| Beyrek ve Antigone .....                     | 283 |
| Babalar ve Oğullar .....                     | 287 |
| Banı Çiçek ve Penelope .....                 | 292 |
| Mitin Cezaları.....                          | 294 |
| Yitirilmiş Paralellikler .....               | 297 |
| Akıbet.....                                  | 300 |

**III. BÖLÜM**  
**METİNİN SEMANTİK BOŞLUKLARI**

|  |     |
|--|-----|
| Oğuz – Bizim Atlantisimiz .....                        | 305 |
| Demokrasi ve Antidemokrasi.....                        | 308 |
| Vaatler ve İcraatlar .....                             | 312 |
| “Ordunun Üstüne Kimi Koyarsın?” .....                  | 317 |
| Tepegöz’ün İntihar Arzusu.....                         | 321 |
| Karaca Çoban ve Hayat Ağacı.....                       | 324 |
| Pay Püre Bey’in Gözleri Niye Açıldı? .....             | 328 |
| Niçin Tepegöz’ün Tek Gözü Vardır?.....                 | 335 |
| Gelimli Gidimli Dünya, Hani Dediğim Bey Erenler? ..... | 340 |
| Tenha Dede Korkut .....                                | 346 |
| Son Söz ya da İlk Sonuçlar .....                       | 351 |
| Yeni İlk Sonuçlar 2 .....                              | 356 |

## Sunuş

**D**EDE KORKUT KİTABI bugüne dek çeşitli yönleriyle incelenmiş ortak dil, folklor ve edebiyat anıtlarımızdandır. İlk ve öncü çalışmalar Batı'da başlamış; daha sonra gerek Türkiye'de, gerekse başta Azerbaycan olmak üzere birçok Türk ülkesinde Dede Korkut araştırmaları, dil, edebiyat ve folklor araştırmacılarının temel ilgi alanlarından birini teşkil etmiştir. Azerbaycan'da Hamid Araslı ve Samer Alizade, ülkemizde Muharrem Ergin ve Orhan Şaik Gökyay gibi ilk planda akla gelen bazı araştırmacılar *Dede Korkut Kitabı*'nı, okuma problemleri başta olmak üzere çeşitli yönleriyle incelemeye çalışmışlardır. Bu araştırmalarda *Dede Korkut Kitabı*, tarihî bir döneme ait yazılı bir eser olarak değerlendirilmiştir. Elimizdeki bu eser ise *Dede Korkut Kitabı*'nı sözlü dönemden yazıya, mitolojiden edebiyata geçiş aşamasında bir ürün olarak değerlendirmekte ve esere mitolojik bir yaklaşım tarzını denemektedir. Daha doğrusu mitolojide karşımıza çıkan "düalizm" perspektifi *Dede Korkut Kitabı*'na teşmil edilmekte, "söz-yazı", "ilkellik-medenîlik", "cehalet-bilgi", "kaos - kosmos" vs. gibi çeşitli zıtlık ve mücadele temelleri esasında mukayeseler yapılmaktadır. Bu tarz, batıda sıkça örneklerini gördüğümüz bir inceleme metodudur ve özellikle Yunan destanlarının incelenmesinde karşımıza çıkmaktadır. Zaten bu eserde de Kamal Abdulla, Dede Korkut boylarını Yunan mitolojisiyle sıkça mukayeseye gitmektedir.

Dede Korkut'a bir yönüyle destan, yani sözlü edebiyat; diğer yönüyle yazılı edebiyat ürünü olarak bakan bu çalışma, Dede Korkut araştırmalarına yeni ve farklı bir yaklaşım getirdiği için önemlidir. Bu eser, *Dede Korkut Kitabı*'nı sözden yazıya, mitten edebiyata geçiş noktasında değerlendirmektedir. Gerek muhteva, gerek tipler, gerekse dil ve üslup özellikleri bakımından Dede Korkut'u geçiş eseri

olarak niteleyen Kamal Abdulla, mitolojik ekolün yanı sıra psiko-analitik tahlillerden de istifade etmiştir.

*Gizli Dede Korkut* adlı çalışması yayımlandığında Azerbaycan'da geniş ilgi uyandıran Prof. Dr. Kamal Abdulla, 1950 yılında Bakû'da doğmuş, 1973'te Azerbaycan Devlet Üniversitesi Filoloji Fakültesi'nden mezun olmuştur. Moskova'da İlimler Akademisi Dil Bilimi Enstitüsü'nde "*Dede Korkut Destanlarında Sentaktik Paralelizm*" konulu çalışmasını tamamladıktan sonra 1977'de Azerbaycan'a dönen araştırmacı, burada Azerbaycan İlimler Akademisi Nesimî Dil Bilimi Enstitüsü'nde çalışmaya başlamıştır. 1983'te "*Azerbaycan Dili Sentaksının Nazarî Problemleri*" adlı çalışmasıyla doktor olan Abdulla, 1984'ten itibaren Yabancı Diller Üniversitesi Genel Dil Bilimi ve Azerbaycan Dil Bilimi bölümlerinin başkanlıklarını yürütmüş olup halen Bakı Slavyan Üniversitesi Rektörü olarak görev yapmaktadır. Çeşitli makaleleri ve kitapları olan araştırmacının bilim adamlığı yanı sıra romancılık, tiyatro yazarlığı ve şairlik yönü de vardır. Kamal Abdulla'nın *Gizli Dede Korkut*, *Eksik El Yazması*, *Büyücüler Deresi* gibi inceleme ve romanları, birçok ülkede yayımlandığı gibi Türkiye'de de yayımlanmıştır. Azerbaycan'da çeşitli resmî kurumlarda görev alan Abdulla'nın *Gizli Dede Korkut* kitabı, ilk olarak 1991 yılında Bakû'da Yazıcı Neşriyat tarafından yayımlanmıştır. Bu eserden yaptığımız aktarma, Türkiye'de de 1997 yılında Ötüken Neşriyat tarafından aynı adla yayımlanmıştır. Kamal Abdulla, ilerleyen yıllarda araştırmalarını sürdürmüş, *Gizli Dede Korkut*'u geliştirerek önce 1999 yılında *Sirriçinde Dastan veyahud Gizli Dede Korkud 2* adıyla, son olarak da *Mifden Yazıya Yahud Gizli Dede Korkud* başlığıyla 2009 yılında Bakû'da yeniden neşretmiştir. Daha önce yayımlandığında ilgi çeken eserin, bu yeni ve geliştirilmiş yayımının da aynı ilgiye mazhar olmasını umuyoruz.

Eseri Türkiye Türkçesine aktarırken daha önceki baskıda olduğu gibi *Dede Korkut Kitabı*'yla ilgili metin alıntıları ve özel isimlerde Prof. Dr. Muharrem Ergin'in hazırladığı *Dede Korkut Kitabı* (Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara 1998) adlı eseri esas aldık. Bunların Türkiye Türkçesi karşılığını vermeye gerek duymadık. Çünkü eserde *Dede Korkut*'un özgün yazma metninin dil ve üslûp özellikleri de incelemeye tâbi tutulmuştur. Bu incelemelerin havada kalmaması

için metinlerin orijinal yapısına dokunulmamıştır. Burada Kamal Abdulla'nın eseri ile aktardığımız şekli arasındaki farklılıklar, zaten Dede Korkut'un iki şive arasındaki problemlerini teşkil etmektedir ve bu problemler de bu eserin konusu değildir.

İmlâyla ilgili diğer bir husus da yabancı kavram ve isimlerde görülecektir. Yabancı yer, eser ve şahıs adları ile özellikle Yunan destanlarından alınma sözlere, eserin orijinalindeki gibi Rusça vasıtasıyla Azerbaycan Türkçesine girdiği şekliyle değil, Türkiye Türkçesine girdiği özgün şekliyle verilmiştir. Eserin daha iyi okunup anlaşılması için *Dede Korkut Kitabı*'yla birlikte Yunan mitolojisinin de bilinmesi gerektiği düşüncesiyle çok az sayıda dipnot kullanma yoluna gittik. Kitapta tarafımızdan verilen dipnotlar (a.n.) kısaltmasıyla gösterilmiştir. Yazarın bu baskıya "Şerhler" kısmı olarak eklediği açıklamalar da okuyucuya kolaylık olması amacıyla dipnot şeklinde sayfa altına alınmıştır. Bu "şerh"ler için herhangi bir tanıtıcı kısaltma kullanılmamıştır.

Dede Korkut araştırmalarına yeni bir yaklaşım getiren eserin, bu yeni baskısının da Türk okuyucusu ve Dede Korkut meraklıları için bir kaynak teşkil edeceğini sanıyoruz.

Balıkesir 2012  
**Dr. Ali DUYMAZ**



“Sır İçinde Destan veya Gizli Dede Korkut-2”  
(Baku 1999) Kitabına Önsöz

*Gizli Anlamlar Arayışında*

“Çıplak kral”ın şu meşhur çocuk saflığı içinde sorduğu soruya benzer biçimde kendi kendime soruyorum: *Dede Korkut Kitabı* araştırmacısı dediğimiz kişiler, bizden, yani sıradan okuyuculardan neyle farklılaşıyorlar? Bizden daha mı çok kitap okumuşlardır, yoksa *Dede Korkut Kitabı* ile ilgili hangi kaynaklara, hangi metinlere müracaat etmeleri gerektiğini mi biliyorlar? Araştırmacı dediğimiz kişiler *Dede Korkut Kitabı*’nın teşekkür tarihini gerçekten biliyorlar mı, Dede Korkut’un kimliğini, benliğini, isteklerini, inançlarını, heyecanlarını, huzursuzluklarını gerçekten açıklayabiliyorlar mı? Gerçekten söyleyebilirler mi, o *kâtip* dediğimiz kişi, Oğuz boylarını<sup>1</sup> kelime kelime mi yazıya aktarmıştır, yoksa kendi âleminde kurgulayıp işittiklerini mi yazmıştır? Nasıl olup da o *kâtip*, kendini yazma nüshadan soyutlayıp Dede Korkut *kitabesini* yaratmıştır? Belki o da Dede Korkut’umuz gibi “tamam bilici”ydi, Oğuz boylarının artık anlatılmadığını, okunmadığını, hafızalardan çıktığını ve “ahir zaman olup kıyamet kopunca” bu boyları hemen yazıya geçirmek gerektiğini görüyordu, duyuyordu, hissediyordu. Belki o da Dede Korkut’umuz gibi “gayıpten dürlü haber” söyleyen birisiydi, yabancılar Dedem Korkut boylarının yazma nüshalarını alıp götürseler bile

<sup>1</sup> *Destan* kelimesiyle *Dede Korkut Kitabı* kastedildiği gibi *boy* kavramıyla Dede Korkut’taki on iki hikâyeden her biri kastedilmektedir. Dede Korkut’ta da *boy* kavramı bu manadadır. (a.n.)

vakit gelir, Oğuz'un varisleri tarafından o kültürel hafızanın ardiyesine atılan şeyin bulunacağını biliyordu.

Belki o araştırmacı dediğimiz kişiler *ekstrasenslere*<sup>2</sup> benziyorlardı. Dede Korkut'tan önce yaşamış şamanlardan Dede Korkut'a kadar, Dede Korkut'tan *kâtibe* kadar, *kâtipten* de bizlere kadar olan kültürel dünyayı canlandırabiliyorlar, görmediğimizi görebiliyorlar, duymadığımızı duyabiliyorlar, o kültürel dünyadan bizlere "türlü haber" ulaştırabiliyorlardı.

Görüldüğü gibi "çıplak kral"ın çaresi yalanı ortaya çıkarmak cesareti ise, saf "çıplak soru"ların çaresi de yeni yeni sorular sormaktır. Evet, bazı araştırmacı dediğimiz kişiler *Dede Korkut Kitabı*'nı hâlâ bizden tecrit edilmiş biçimde yaşıyor sanıyorlar, onlar için *Dede Korkut Kitabı* maddî bir nesnedir (kitap, elyazması, kâğıt, harf), eğer maddî nesne ise soru sorup cevap almanın ne anlamı var ki? Ama gün geçtikçe anlıyoruz ki, metne yaklaştıkça, metnin derinlerine indikçe, o "nesne" eriyor, gözden kayboluyor; oysa devrimizin fizikçileri bunu daha 20. yüzyılın başında, mikro-muhibi araştırırken keşfetmişlerdi. "Nesne"nin yerine ise kültürel ünsiyet ortaya çıkıyor, kültürel ünsiyetten "ihtimal"ler, "diyelim ki"ler, bağlamlar ve bir de sorular, sorular, sorular peyda oluyor. Bu erime, bu ihtimal, bu "diyelim ki"ler, bu sorular, *Dede Korkut Kitabı*'nı hiç de elimizden almıyor, hiçe indirmiyor, aksine canlandırıyor, "canlı" statüsü veriyor ve böylece her an bizi abidemiz vasıtasıyla hafıza testine tabi tutuyor. Oysa soru tükendiğinde bağlantının tükendiği, bağlantı tüken-

<sup>2</sup> Dünyayı koruyan ozon gibi, insanı da koruyan bir tabaka var olduğunu, bu tabakaya "Enerji Kalkanı", "Enerji Alanı" dediğini, insanın etrafında MR, ultrason ve termal aletlerle ölçülebilen bir enerji boyutu var olduğunu kabul eden anlayışa göre enerji alanını görme yeteneğine ve istidadına sahip olan ve bu alanla uğraşan uzmanlara "ekstrasens" denir. (a.n.)

diğinde hafızamızın tükendiği, hafızamız tükendiğinde ise varlığımızın tükendiği bellidir.

Görüldüğü gibi Kamal Abdulla, *Dede Korkut Kitabı*'na ilgisini, arayışlarını, ihtiraslarını, tereddütlerini, adım adım, merhale merhale yaşamış ve bu yolun, bu arayışların son (sıradaki?!) merhalesi olarak elinize aldığınız *Mitten Yazıya Gizli Dede Korkut* ortaya çıkmıştır. Aslında bu yolun “son”u yoktur, iki rakamı da bu seriye benzer eserlerin devam edeceği ihtimalini işaret etmektedir. Kamal Abdulla'nın sözleriyle ifade edersek, “destanla ilgili her sonuç hep ilk sonuç olacaktır.”

Bu yolun artık uzun bir tarihi var. Kamal Abdulla, neredeyse öğrencilik yıllarından beri *Dede Korkut Kitabı*'nın dilini araştırmaya başlamış, bu konuda yüksek lisans ve doktora tezleri hazırlamış ve savunmuş, uzman, bilgin olmuştur. Ancak bütün bilimsel başarılarına rağmen, onun da metne yaklaştıkça “maddî nesne”nin eridiğini, metnin canlılığını, canlı olduğu için sonsuzluğunu, metnin gizli tabakalarını, sırlarını hissettiği anlaşılmaktadır. Üstelik bu “gizlilik” ve bu “sır”lar bilimin belirli bir aşamasının göreceli cehaletinden kaynaklanmadığı, mukaddes abidemizin tabiatından ileri geldiği de malumdur. Kamal Abdulla “Aslında sır herhangi bir zamanda açılacak bir sır olsaydı, başlangıçta hiç de bir sır olarak meydana gelmemiştir.” diye bir de itirafta bulunmaktadır.

Bu ebedî sırrın anlamı Kamal Abdulla'nın *Dede Korkut Kitabı*'na ait bütün yazılarının ekseni, atan nabzı olmuştur. Bu anlamın enerjisi o kadar güçlüydü ki, sanki her şeyi bilinen, tanıdık metin birdenbire konuşmaya, sırlarını açmaya başladı. Ama “konuşurken”, sırların sonsuzluğuna inanacaksan sırlar daima açılacak, eğer inanmayacaksan sırlar da olmayacak, manalar gizlenip seni “maddî nesne” ile yüz yüze bırakacak, buyur, araştır demeyi de ihmal etmeyecekti. “Araştırmacı” iddiasıyla kendini baş-

kalarından ayır. Bu enerji Kamal Abdulla'yı *Gizli Dede Korkut* kitabını yazmaya mecbur etti, yine de tükenmedi, *Gizli Dede Korkut 2* ile sonuçlandı.

*Gizli Dede Korkut*'un birincisinin de, ikincisinin de asıl konusu, ana eksen ve hatta esas çatışması, esas çelişkisi mit'le yazı'nın ilişkileridir. Toplam mit, yani hayatın bütün yönlerini kapsayan mit, tedricen tükenir, güçsüzlüğünü ortaya koyar, haklarını ve imkânlarını yazıya verir. Aslında Kamal Abdulla'nın kullandığı terimler, bilimsel ağırlığına rağmen değerli mecazlardır, ama bu mecazlar aynı zamanda gerçekliğin karmaşık değişimlerini de açmaktadır. Yazı mite isyan eder, "bomba gibi patlar" ve bununla sadece yazılı hafızayı temin etmez (bu zahirî işarettir), aynı zamanda insanın ferdiliğini, insan kalbini, insan hissiyatını da harekete geçirir. Bazen bize, geçmiş geçmişte kalmış, tarihte olanlar tarihte kalmış gibi gelir. Oysa geçmiş bizim geçmişimiz ve tarih de bizim tarihimizse yeni yeni durumlarda güncelleşmektedir. Mitle yazının çatışması da geride kalmaz, tarihin dolambaçlarında kaybolup gitmez, günümüzde de en keskin biçimde yaşamaya devam eder. Yazı yeniden mite karşı hücum eder, bizi silkeler, kıpırdatmaya çalışır, ya uyandırır ya da ne yazık ki eski mitin kopmaz kuralları onu yener; yazı, hayatımıza telkin edilemez.

Mit ve yazı çatışması bizi sırlar âlemine götürür, sırlar âlemine daldırır ve bu yol kendi mantığına göre kitabı üç bölüme ayırır:

Bu yolun başlangıcını, yani "Sır İçinde Destan" bölümünü, metodolojik yapı olarak adlandırmak mümkündür. Yıllarca bizi tek "gerçek" yöntembilimi var, onu seçtin mi, ona bağlı kaldın mı bilimsel sonuçların kesin olacak diye kandırdılar. Sonra hayatta olduğu gibi bilimde de muhtelif yollar olabileceğini, bu çeşitlilik dolayısıyla bilimde de değişik ihtimallerden söz edilebileceğini anladık. Her bilgin,

her araştırmacı başkalarının tecrübelerinden faydalanıp başka bilimsel yöntemleri öğrenerek kendi yöntemini seçmeli, bulmalıdır.

Kamal Abdulla'nın yöntemine göre *Dede Korkut Kitabı* donuk bir metin değildir, çok yönlü, çetin, derin ve zıtlıkları olan bir geçişin yansımasıdır: "*Dede Korkut destanı, bu geçişin, bütünden parçaya, çokluktan teklige, toplumdaki bireye geçişin en genel, en öncü unsurlarını tasvir ettiği tiplerde ve olaylarda yaşatmaktadır.*" Bu geçişin enerjisi hiçbir zaman tükenmeyecektir, biz ise bu geçişe kopmaz bağlarla bağlı olduğumuzdan, bu geçişi tekrar tekrar yaşamayı becermeliyiz.

İkinci adım, ikinci yapı "Ana varyantlara Doğru" adlı bölümdür. Ana varyantların araştırılmasının çeşitli yolları vardır, Kamal Abdulla tipolojik mukayese yolunu tercih etmekte, benzerlikleri ve farklılıkları araştırmaktadır. Eğer araştırmacı dediğimiz kimse bunları eskilik yarışına çevirmezse, kim kimden öncedir meselesini özel olarak vurgulamazsa bu benzerlik ve bu mukayese imkânı kendi başına bir sırdır. Kamal Abdulla mukayese için klasik Yunan mitlerini seçer. Bu mukayesede oldukça ilgi çekici ve bazen de beklenmedik benzerlikler bulur. Çok bilinen Polyphemos-Tepegöz mukayesesine şimdiye kadar bilinmeyen Oidipus-Boğaç, Sarıdonlu Selcen Hatun-Güzel Helena, Salur Kazan-Agamemnon, Beyrek-Antigone, Odysseus-Basat ve Beyrek, Admetos, Herakles ve Deli Dumrul mukayeseleri eklenir. Ana varyantların varlığı sadece halktan halka değil, devirden devire de geçer, medeniyet mekânında çeşitli konulara sebep olur. Yalnız bu ana varyantların kerpiçlere ve bu kerpiçlerden örülen evlere benzemediğini, daha çok nakışlarla muhtelif biçimleri dokumaya benzediğini algılamak gerekir. Araştırmacıdan beklenen eserin özgün olması, hiç kimseninkine, hiçbir

şeye benzememesidir; tıpkı Dede Korkut boyları gibi... Tıpkı bu kitap gibi...

Son olarak, üçüncü adım, yani “Metnin Semantik Boşlukları” adlı bölüm gelir. Medeniyet mekânında benzerlikler, yakınlıklar belirttiğimiz gibi mekanik tarzda biçimlenmez. Konular paralel yaşayıp herhangi bir zamanda çatışabilirler, benzer varyantlar farklı olaylar doğurabilir, belirli ilişkiler, hatlar kopup herhangi bir zamanda ve yerde yeniden ortaya çıkabilir. Kamal Abdulla’nın dediği gibi “Yol, varyantlardan ana varyanta, derelerden kaynağa doğrudur!” Araştırmacı bu yolu izleyip kopmuş bağlantıları, oluşmuş boşlukları sistemli bir şekilde doldurmaya çabalar ve başarılı olur. *Dede Korkut Kitabı*’nın on iki boyunun arkasında nelerin gizli olduğunu tasavvur edersek, hayatta da, gerçeklikte de, hafızada da, sözde de, hafızanın söze aktarılması mâceralarında da bu işin sonunun olmayacağını anlayacağız. Kamal Abdulla’nın “Pay Püre Bey’in gözleri niçin açıldı?” veya “Tepegöz’ün neden bir gözü var?” soruları bu “semantik boşlukları” doldurduğu gibi yeni sorulara da ortam hazırlamaktadır.

Kamal Abdulla bu değerli kitabının sonunda, *Dede Korkut Kitabı*’nın ne kadar açıklanırsa açıklansın bir başka taraftan yine bir tül perdeye büründüğünü, sırlar açıldıkça yeni sırların ortaya çıktığını itiraf etmektedir. Bir şeyi tereddüt etmeden kesin olarak söyleyebiliriz...

... Ya millî hafızamızı devamlı güncelleyeceğiz, soğuma bilmeden, boşlama bilmeden, durmak bilmeden ve bu hafızamızda “Dede Korkut” arayışları, “Dede Korkut” yazıları, “Dede Korkut” tecessümleri en önemli yeri tutacak, ya da...

... Ya da millî bilinçsizliğin “kara deliği”ne yuvarlanacağız.

**Dr. Rahman Bedelov**  
Felsefe Profesörü

**“Sır İçinde Destan veya Gizli Dede Korkut – 2”  
(Bakı 1999) Kitabına Önsöz**

*Dede Korkut Kitabı* gibi destanlarımızın hafızamızdaki yerinin bizi hep huzursuz edeceği, olağandışı bir gerilimde tutmaya devam edeceği muhakkaktır. Onların kaderi budur. Onlarla birlikte yaşayan ve onlarla birlikte düşünen, onlarla birlikte hissedenerin kaderi de budur. Döne döne bu ilk ve bakir noktaya geri gelmek, hep sanki ne varsa söyledin, verdin, artık hiçbir şey kalmadı derken... Ama hayır bir miktar, biraz sonra her şey yeniden, her şey yeni bir gözle, yeni bir açıyla görünmekte, her şey esrarengiz seraplığında, yaklaştıkça uzaklaşmakta ve uzaklaştıkça kendine çekmekte...

*Sır İçinde Destan ve yahut Gizli Dede Korkut* adıyla okuyucuya sunulan bu eser, selefi *Gizli Dede Korkut* kitabının (Bakı 1991; İstanbul 1997) tabî ve ümit ederim ki ona lâyük bir devamıdır. Bu kadim destanımızın derin ve gizli dünyasına bir daha başvurma teşebbüsüdür. Bu eseri ilk kitabın ikinci baskısı olarak isimlendirmek herhalde doğru olmazdı.

1991 yılında basılan *Gizli Dede Korkut* tamamlanmış, eksikleri giderilmiş şekilde bu kitaptaki üç bölümden biri olarak yer aldı. Bu bölüm destanın bir bütün olarak mahiyetine işaret eden bir isimle adlandırıldı: *Sır İçinde Destan*. Mitolojik dünya görüşü ile yazı kültürü arasındaki tezatlar ve uyumluluklar, birinden diğerine geçiş olguları, kısacası mit ile yazının mücadelesi bu bölümün mayasıdır.

İkinci ve üçüncü bölümler tamamıyla yeni bölümlerdir, ancak bunları da okuyucularımız şu veya bu şekilde en yaygın gazetelerimizden olan *Press Fakt* ve *525-ci Gazet* gibi gazetelerde yazı dizisi olarak okumuşlardır. Bu kitapta ikinci bölüm “Ana varyantlara Doğru”, üçüncü bölüm ise “Metnin Semantik Boşlukları” olarak sunulmuştur. Bu bölümlerde destanın diğer mitolojik abideler ve özellikle eski Yunan destanları ile mukayesesi, hem konu hem de şahıslar bazında varyantların ortaya çıkarılması, bu varyantların arkasındaki, derinindeki ana varyantların siluet olarak belirmesi, nihayet metinde kendini gösteren ya da daha doğrusu göstermeyen unsurların derin tabakadan yüzeye çıkarılması çabaları yer almaktadır.

Muhakkak ki bununla Dede Korkut destanlarının gizli ve sır içindeki dünyasına seyahat bitmiş sayılmayacaktır. Benden şimdilik bu kadar... Eğer herhangi biriniz benimle birlikte bu seyahata çıkıp benimle birlikte geri dönmek istemez de yola devam edecek olursa bu satırların yazarı için bundan büyük ödül olamaz, sanıyorum.

**Yazar**



## İlmi Redaktörden

Eğer Borges'e<sup>1</sup> inanırsak -ki inanmak mümkün- klasik eserler devirden devre değişebilen eserlerdir. Dede Korkut'un, atalarımız Oğuzlar hakkında yazdığı kitap Azerbaycanlılar için bütün devirlerin kitabına dönüşmüştür. Ebedî sohbet konumuz olan bu ölmez eser, her defasında bize kendimiz hakkında araştırıp algılayabileceğimiz kadar söz söylemeye muktedirdir.

Kamal Abdulla, çoktan beri hayatını destana hasretmiş, önce *Gizli Dede Korkut*, sonra ikinci *Gizli Dede Korkut* 2 kitaplarını yazmıştır. Daha sonra ise o da anlamış olmalı ki bu büyük destana olan ilgisini sayılarla ifade etmek imkânsızdır. Aslında "gizli" sözü Dede Korkut'un bizden bir şeyleri gizlediği anlamını taşıyor. "Gizli" sözü, yeni yeni anlamların sonsuzluğunun, söylenmiş sözlerin henüz söylenmemiş anlamının ortaya çıkarılmasının işaretidir. Eğer iddia edilenler yanlış değilse, o zaman karşımıza transsendental<sup>2</sup> bir mekân açılmaktadır. Bu mekâna ise ancak dâhil olunabilir, sözle ifade etmek mümkün değildir.

Bu yüzden de Kamal Abdulla'nın *Gizli Dede Korkut*'u onun hep *Eksik Elyazması* olacaktır. Onun bu felsefi romanında, insanın yitirilmiş anlamlarını detektif tarihin üstünde arama mahkûmiyeti gizlenmiştir. Romanın anlamı diğer halklara da anlaşılır ve yakın gelmiş olmalı ki,

<sup>1</sup> Jorge Luis Borges (1899-1986): Büyülü gerçekçilik akımının önde gelen isimlerinden Arjantinli şâir, öykü ve deneme yazarı. (a.n.)

<sup>2</sup> Transsendental, deneyin karşıtı olduğu gibi aşkının da karşıtı anlamında bir kavramdır. Transsendental bilgi, deneysel ve aşkın bilginin sınırlarını aşmayıp araştıran bilgidir. (a.n.)

kısa süre zarfında yabancı dillere çevrilerek Fransa'da, Rusya'da, Türkiye'de, Brezilya'da ve diğer bazı başka ülkelerde yayımlandı. Polonya ve Yunan dillerinde çeviri çalışmaları ise sürmekte...

*Eksik El Yazması*, Kamal Abdulla'nın bütün yaratıcılığı için (hem bilimsel hem de sanatsal) bir formül olmuştur. O, hep tamamlanmamış sayfaları arayış içinde olacak (buna mahkûmdur) ve hiç bir zaman da bu sayfalar tamamlanmayacak.

## Yazardan

Bu kitabın yazılış süreci, hiçbir zaman bitmeyecek gibi görünüyor. Bu basım, 1999 baskısının biraz daha geliştirilmiş, ilaveler yapılmış, faydalanılan bilimsel kaynaklarla geliştirilmiş yeni şeklidir.

Anladım ki *Gizli Dede Korkut*'un devamına merak ve ihtiyaç var.

Anladım ki bu kitabın yazılış bitmeyecek. Zaten neden bitsin ki?

I. BÖLÜM  
MİTTEN YAZIYA  
yahut  
SIR İÇİNDE DESTAN

## *Açık ve Gizli “Dede Korkut”*

Bugün *Kitab-ı Dede Korkut* destanlarından<sup>1</sup> yalnızca edebî ve estetik bir değer olarak söz etmek eksik kalır. Bu sırlı destanın mahiyetini kavradıkça ve çok katlı derinliklerine nüfuz ettikçe, onun yalnız kültürel dünyamızın belirli bir şekil kazanmasında değil, aynı zamanda genelde toplumun, özelde ise Oğuz toplumunun bir toplum olarak teşekkülünde ve gelişmesinde öncü rol oynadığını görmekteyiz. Sadece öncü rol oynamakla kalmamış, toplumun iç dokusunu, sınırlarını ve yönlendirici unsurlarını belirlemiştir; hukukî kanunlarını ve yasaklar sistemini kurup düzenlemiş, kadim insanın toplum içinde gelişmesi için belirli, yani somut yollar çizmiştir. Sır İçinde Destan, Oğuz toplumunun varlığını gösteren ve hayat normlarını estetikleştirip kendi içinde koruyan ve bugün bize sunan temel hayat pasaportudur. Kahramanların birbirini sevmesinin veya birbirleriyle herhangi bir münasebetinin, düşmandan korunmasının, anne baba sevgisinin ve dost sadakatının arka planında, yeni kurulmakta olan ve tabiatın vahşi mengenesinden çıkıp medenîleşen bir toplumun yeni doğmuş değer yargularının şekillenişini görmek mümkündür. İnsan, bütün tabiatı kendi içi, kendisini de

<sup>1</sup> *Kitab-ı Dede Korkut*'un destan mı, hikâye mi olduğu hususunda araştırmacıların görüşlerinde bir netlik yoktur. Ancak Azeri Türkçesinde destan kavramının halk hikâyesini de ihtiva ettiğini bilmekteyiz. Eserin bundan sonraki kısmında *destan* kavramı da münhasıran *Dede Korkut Kitabı* anlamında kullanılmıştır (a.n.).

tabiatın ayrılmaz bir parçası bildiği ve bütün etrafı da kendisi gibi görmeye başladığı zaman her şeyi tam, bir bütün olarak kabul ederdi. Eşya ve varlıklar arasına bir fark koymazdı, rüya ile gerçeklik onun için tabii olarak birbiri içinde ve birbirinin devamı idi.<sup>2</sup> Böyle bir zamanda kolektif düşünce tarzının oluşması çok tabii bir hal olabilmiştir. Destan, böyle bir devrin gelişim aşamalarının temel işaretlerini, kendi gizli tabakalarında koruyup saklayabilmiştir. Tabiat ve Medeniyet zıtlığının, yani kaotik, sonsuz ve sınırlarla bölünmemiş tasavvurların düzenlenmiş, ölçülüp biçilmiş, algılanmış ve adlandırılmış bir dünyaya geçiş karşıtlığının, destanda tiplere ve olaylara paylaştırılıp estetik bir sunuşla verildiğini görmemek mümkün değildir.

Medenî toplumun hayat yolu, onun üyesi olan her bir insanın hayat yoluyla belirginleşir. Toplum artık şekilsiz ve tek renkli değildir, her üyesinin karakteriyle birlikte yaşamaktadır. Toplumun üyesi, derine doğru gelişmeye başlar; yani psikolojisi ve dünyaya bakış tarzı özelleşmeye başlar, spesifik çizgiler ve işaretler kazanır. Mitolojik düşünce tarzı, başka bir ifadeyle bütün toplumun birlikte düşünme anlayışı yavaş yavaş geride kalır, medenî âlem artık ferdi tam ve bütün kolektiflikten ayırmaya başlar. Kolektif üyenin ferdileşmesi hem toplum, hem de toplumun üyesi için çok acılı, dramatik ve facialı bir süreçtir. Kendi iç dünyası, bu toplum üyesi için başlangıçta öyle karanlık ve tanımadığı bir yoldur ki; o yolda ilerledikçe o ana kadar alıştığı ve öğrendiği değerler sistemi de değişiyordu. Üstelik bu değişme, insanı sevinç dolu zaferlere de

<sup>2</sup> Carl Jung'a göre böyle bir "yansıtma" sonucunda eski insan, iç dünyasının şuuraltı psikolojik katlarını dünyadaki nesnelere, yıldızlara, aya, güneşe, denize benzetirdi. Bu da mitolojinin başlangıcı olurdu. Analitik psikolojinin kurucusuna göre eski insan kozmolojik mitlerde her şeyden önce kendi şuuraltı katının "dram"ını dış dünyaya yansıtıp böylece bu dramı âdetâ dışarıdan seyrediyordu. (Bk. Karl Gustav Jung, *Analitiçeskaya Psihologiya*, Moskova 1995, s. 192)

götürmüyordu. Bu yol, mahrumiyetler, iç sarsıntıları ve facialar yoluydu. Öyle ki sadece Beyrek'in talihi bile bunu açık bir biçimde anlatmaya ve göstermeye yeterlidir.

Mitolojik dünyadan medenî dünyaya, basitten karmaşığa, tek renklilikten çok renkliliğe ve psikolojik yüklenmelere doğru giden bir gelişme! Yazı medeniyetinin çiçeklendiği zamana geçiş, kadim dünya insanı için doğal bir gelişmeydi. Ama bu geçiş sürecini bir nokta olarak değerlendirmek doğru olmaz. "Mit bitti, otomatik biçimde medeniyet başladı."<sup>3</sup> şeklinde düşünmek, o derin değişimleri, birbiri içinde yaşayan ve birbiriyle mücadele eden cereyanları görmezlikten gelmek olur. Toplumun üyesinin kendini hem fert, hem de şahsiyet olarak hissetmesi için uzun bir süre gerekmiştir. Sonuçta insan kendisinin de bir yüreği ve düşüncesinin var olduğunu, bu dünyada mensup olduğu toplumdaki farklı bir mevkiinin de olabileceğini anladı. Yazı medeniyeti, toplum üyesinin içinde hazır olan bu isyanı kendi faaliyet alanının başlangıcı olarak gördü. Toplum üyesinin elinden tuttu, onu kendi manevî derinliklerine götüreceği yolun başına getirdi, ona kendini zenginleştirmenin metot ve araçlarını gösterdi.

Dede Korkut destanı; bu geçişin, bütünden parçaya, külden cüze, insan toplumundan insana geçişin en genel ve en önemli unsurlarını, tasvir ettiği tiplerde ve olaylarda yaşatmıştır. *Mitten yazıya geçiş!* Destan bu fikri hayata geçiren ve çabuklaştıran bir araç olarak göz önünde canlanır.

<sup>3</sup> Diyalektikte sıçrayış düşüncesi ve ondan doğan devrim fikri bir noktadan ötekine atlamayı, keskin geçişi dikkate alırsa da, bu düşüncenin "yumuşaması"nı da felsefi fikir tarihinde görmemek mümkün değil. Aslında sürecin kendisinde sıçrayışvari geçişler sezilmiyor. Geçişin nokta olmaması, devamlılığı, bir çeşit akıcılığı düşüncesi Fransız filozoflarından Pierre Teilhard de Chardin'i ve Henri Louis Bergson'u felsefi düşünce tarzı olarak ilgilendirmiştir. (Bk. Teyyar de Şarden. *Fenomen çeloveka (iz proçitannih knicek)*, Moskova 1965, s. 44-45, 80; Anri Bergson, *Sobr. Soç.*, T. 1, Moskova 1992, s. 38-39.

Mit ile yazı arasındaki ilişkiler, sadece sözlü ve yazılı başlangıçlar arasındaki ilişkilerden ibaret değildir. Bu ilişkiler, insan ağız ile insan beyni arasındaki ilişkilerdir. İfade ve düşünce, seyircilik ve analiz, gayri-iradî inanç ve tecrübeden doğan şüphe arasındaki ilişkilerdir. Dede Korkut destanı, bu ilişkilerin temel göstergesine dönüşmüştür. Şüphesiz onun gizli katlarında mitten yazıya geçişin ve bu geçiş sürecindeki çeşitli ilişki ve mücadelelerin açık izleri yaşamaktadır. Böylelikle destan bizim için daha vazgeçilmez ve daha kıymetli hale gelmektedir.

Destan, bu geçiş sürecini hayata geçiren ve gerçekleştiren bir köprüdür. Toplumunu bütün hatların, istikametlerin üzerinden mitten yazıya geçiren bir köprü! Bu anlamda destan, tasavvur edilenden çok daha eski bir devrin mahsulüdür ve hiç şüphesiz ki *yaratılan destan ile yazılan destan birbirinin aynısı değildir*. Yazılan destanda, yaratılan destandan ancak bazı izler kalabilirdi ve zaten bunlar vardır... Yaratılan destan, son derece evrensel bir ruha sahipti ve eski Yunan mitleri ve efsaneleriyle benzeşmesi, başka halkların epik destanlarıyla, meselâ eski Germenlerin *Nibelungen* destanıyla benzer unsurları işte böyle bir ruhun göstergesi olarak son derece doğaldı. Burada mantık basitti: Geriye gittikçe ve tabiata döndükçe bütün insanların kardeş ve akraba oldukları görülür. Kök birdir ve bir olan bu kökten bazen sırasını bekleyerek, bazen de sabırsızlıkla itişip kakışarak ortaya çıkan aşiretler ve kabileler birbirlerinden zaman geçtikçe yavaş yavaş farklılaşmışlardır, ancak yine de birbirlerine nasıl da benzemektedirler.

Metne arkeolojik yaklaşım, bu benzerliğin ortaya çıkarılması için gerçek bir imkân yaratmaktadır. Bütün bunların temelinde ünlü Alman felsefecisi Nicolai Hartman'ın metin teorisine dâhil ettiği katmanlar, tabakalar sistemi vardır, denebilir.<sup>4</sup> Bu sistem hakkındaki anlayışlar

<sup>4</sup> Bk. N. Hartman, *Estetika*, Moskova 1965, s. 239-246.

sonradan metin tahliliyle ilgili “arkeoloji” düşüncesine aktarılmaya başlandı. Micheal Foucault’nun bu sözden ve düşünceden, meşhur eserinin adında yararlanmış olması tesadüfi olmasa gerektir.<sup>5</sup> Eğer probleme genel anlamda yaklaşırsak, XX. yüzyılın 70’li yıllarında semiyotikle uğraşanlar ve daha ziyade yapısalcılar “arkeoloji” fikrini rekonstruktif unsurlarla zenginleştirmişlerdir, diyebiliriz.<sup>6</sup> Biz de araştırmamızda restore edici, rekonstruktif operasyon imkânlarından faydalanıyoruz, ayrıca sık sık yapısal analizci uygulamaları da kullanmaktayız. Metin üzerindeki düşüncelerimizin şu anki aşamasında bu iki yaklaşımın birlikteliği kaçınılmazdır. Böylece arkeolojik restorasyonlar yönünde, başka bir ifadeyle benzerliklere doğru yolumuza koyulalım.

Bu yolda dikkatimizi çeken ilk husus, benzerlikler, paralelliklerdir. Eski Yunan mitoloji dünyasının kahramanı Odysseus’nin başına gelenler, Oğuz kahramanlarının maceralarını hatırlatmıyor mu? Özellikle Odysseus’un Yunan âleminde tek başına yerine getirdiği işlevin, Oğuz’da Beyrek ve Basat gibi iki kişi tarafından hayata geçirilmesi ilgi çekicidir. Odysseus’un gördüklerinin bir kısmını Basat, bir kısmını da Beyrek yaşar. Odysseus ve Polyphemos arasındaki ilişkiler, Basat’la Tepegöz arasındaki ilişkilere benzer. Odysseus’un doğduğu ada olan İthaki’ye dönüşünden sonra başına gelenler (karısı Penelope’ye elçi olarak giden asilzadelerle kavgası ve kendini Penelope’ye tanıtmaması vs.), Beyrek’in nişanlısı Banı

<sup>5</sup> Mişel Fuko (Micheal Foucault), *Slova i Vešči. Arheologiya Gumaniternih Nauk*, Moskova 1970.

<sup>6</sup> Bu konuda N. Chomsky’nin generatif gramerinin rolünü kaydetmek lazımdır. Ancak bir süre sonra post-strüktüralistler “arkeolojik” restorasyondan dekonstruktif operasyonlara geçtiler. Dekonstrüktiflik metodolojisi ise metinle ilgili bütün strüktüralist “dogma”ların dağıtılmasına yönelmiştir. (Bk. N. Antonomova, *Derrida i grammatologiya. Vstupitel’naya stat’ya k kn. J. Derrida. O Grammatologii*, Moskova 2000.



Çiçek'in düğününe son anda yetişmesi, Yalançioğlu Yaltacı'ı yenmesi ve Banı Çiçek'e kendini tanıtmamasıyla son derece benzeşmektedir. Bu benzerlikleri tesadüfî saymak mümkün mü? Oğuz'da iki kahraman, *İliada*'da bir kahraman! Ve aynı işlev...

Veya aksi bir durum olarak Salur Kazan ile Menelaos ile Agamemnon paralelliklerini hatırlayabiliriz. Yunan mitolojik sisteminde iki kardeş olan Agamemnon'un (bir lider olarak) veya Menelaos'un (karısı kaçırılmış bir kişi olarak) işlevlerini Oğuz mitolojisinde tek başına Salur Kazan yerine getirir. Özellikle Menelaos ile evine konuk gelen karısını kaçırarak Paris'in ilişkisinden, tahminî olarak da olsa Salur Kazan ile Şöklı Melik ilişkisini hiç yoktan kurmak için istifade etme imkânını da unutmamalıyız. Çünkü Salur Kazan ile Şöklı Melik arasında da Paris'le Menelaos arasındaki ilişkilerin aynısı olabilirdi, belki de daha gizli bir katmanda vardı.

Yunan mitlerindeki olaylarla benzerlikleri ve paralel tipleri devam ettirmek mümkündür. Herakles, Thessalia kralı Admetos'un misafiri iken onun bir sıkıntısına şahit olur. Sebebini Admetos şu şekilde izah eder: Ölüm tanrısı Thanatos, Admetos'un canını almalıdır, ancak merhamete gelir ve ona şöyle bir şart koşar: Kendi canı yerine bir akrabasının canını kurban vermesi gerekir. İlk akla gelen ana ve baba olur. Ne anası, ne de babası buna razı olur. Yalnız karısı Alkestis, Admetos ondan istememesine rağmen, kendi hayatını kocasının uğruna kurban vermeye rıza gösterir. Artık Admetos, Thanatos tarafından kendisinden alınmış olan karısının üzüntüsünü çekmektedir. Böyle bir durumu kabullenmeyen Herakles, ölüm tanrısıyla mücadelede girişir, onu yener. Alkestis'i karanlık ölüm krallığından kurtarıp kocası Admetos'a geri getirir. Mutluluk, kavuşma...

Şimdi de Deli Dumrul boyunu hatırlayalım. Olayların özü ve mahiyeti (yapısal sistemi), Yunan mitolojisinde olduğu gibi tekrar edilmektedir. Ayrıntıları ve konuyla ilgili eklemeleri çıkarırsak, ölümle mücadele ve insanın kendi gücüne güvenmesi hem Yunan, hem de Oğuz destanında tesbit edilebilir. Deli Dumrul, Azrail'le mücadele edemez, çünkü "canının yerine can bulması gerekir", anası da babası da ona ret cevabı verirler ve yalnızca helâli (karısı) kendi canını Deli Dumrul'un yolunda feda etmeye hazır olduğunu bildirir. Allah Ta'âlâ "müteessir" olup her ikisinin de canını bağışlar. Ama borç da borç olarak kalmaktadır. Anne ve babasının canlarını zorla alır.

Yunan varyantında ölüm karşısında güç galip gelmektedir. Oğuz varyantında ise ölümü yenen yürek, muhabbet ve duygudur. Esas fark buradadır. Varyantın teşekkül gayesi ise daha derinde, daha gizli katta; yani ölümü yenebilmenin imkân dâhilinde olduğunun, toplum üyesinin beynine yerleştirilmesi ihtirasındadır.

Yahut başka bir boyda, Dirse Han ile oğlu Boğaç'ın ilişkilerini anlatan boyda eski ve meşhur Yunan mitinin en genel şekliyle, bazen de aksi biçimde devamıyla karşılaşmaktayız. Fiv<sup>7</sup> destan dairesindeki Oidipus mitini hatırlayalım. Oidipus'un babası Laios ile ilişkileri, Laios'un öz oğlu tarafından öldürülmesi, kaderden kaçmanın imkânsızlığı, baba-oğul ilişkilerinde annenin önemli bir yer tutması vs. aynı derin ana varyantın (invaryantın) her iki mitolojik zeminde şartlara ve psikolojik duruma uygun şekilde gerçekleşmesidir. Meşhur Oidipus kompleksi bütün dünya edebiyatının bugün de derin katlarında gizli bir deprem gibi hareket halindedir. "Boğaç Kompleksi"ni de kaydetsek ve bu hatta ekleysek, yalan üzerine kurulmuş hilelere inandırmak darbesi olarak belirginleştirebiliriz.

<sup>7</sup> Yunan mitolojisindeki Oidipus efsanesinin Rus versiyonu. (a.n.)

“Baba-oğul-anne” üçgeninde annenin konumunu düşünelim. Yunan varyantında anne ayrı bir işleve sahiptir. Oidipus, annesiyle evleneceğini öğrendikten sonra kendi evi sandığı evden kaçıp gider, ama kaçtığını sanırken aslında alnına yazılmış talihine koşar, gerçek babasını öldürüp gerçek annesiyle evlenir. Oidipus, öz kaderini aldatamaz.

Oğuz varyantında da bu duruma genel bir işaret var. Dirse Han’ın dostları onun oğlunu gözden düşürmek, babasını oğlundan nefret ettirmek için Dirse Han’a “oğlun şarabın keskinini içti, annesine el uzattı” derler. Yalanın en yüksek seviyesi! Ancak bundan sonra Dirse Han bu yalancılara inanır ve oğlunu öldürme fikrine düşer. Ama Oğuz varyantında anne birleştirici bir işlev üstlenir, baba ile oğlunun son anda birbirine karşı durmamaları için elinden geleni yapar.

Dirse Han’ın Laios, Boğaç’ın da Oidipus olmadığı doğrudur. Ama ilişkiler her iki zeminde aynı mekanizma tarafından harekete geçirilmekte (anne ile ilişki kurabilme ihtimali), sadece farklı yönelişler ve varyantlaşma imkânları ortaya çıkmaktadır.

Bütün bu benzerlikler hem Yunan, hem de Oğuz mitlerinin yalnız ruh yönünden değil, yapı bakımından da birbirine ne kadar yakın olduklarını açık şekilde göstermektedir. Bu yönde yapılan araştırmalarda, bu yakınlığın derin katlarından çok örnekler bulunabilir.

\*\*\*

*Kitab-ı Dede Korkut* destanlarının araştırılmasında iki temel yön muhakkak ayırt edilmelidir: Bu yönler, destanın tahliliyle ilgilidir. Konu, destanın ilk ve iptidaî okunuşunun verebileceği bilgi ile derindeki bilginin tahlilidir. İlk bilgi, sadece daha derindeki bilgiye götüren bir iz olmalıdır. Bilindiği gibi destanda anneye, vatana sevgi, anayurda sadakat, mertlik, dönmezlik, kahramanlık ve

eğilmezlik gibi özellikler defalarca araştırılmıştır<sup>8</sup>, daha doğrusu artık bunların özel olarak araştırılmasına, incelenmesine pek ihtiyaç kalmamıştır. İlk okunuş Oğuz dünyasının bu özellikleri hakkında açık bir biçimde bilgi vermektedir. Açık ve belirgin gerçekler Dede Korkut boylarında estetik ifadesini bulmuştur. Çağdaş araştırmacı ve okuyucu, bu Dede Korkut'u yeterince tanımıştır. Destanın kahramanları Salur Kazan, Uruz, Beyrek, Basat, Kanturalı, Yegenek, Boğaç ve diğerleri mertlik ve kahramanlık sembolüdürler. Boyu Uzun Burla Hatun, Türk kadınlarına has en güzel özelliklerin taşıyıcısıdır. Mukaddes bir ana ve mukaddes bir kadındır. Bamsı Beyrek'in nişanlısı Banı Çiçek, Kanturalı'nın sevgilisi Sarı Donlu Selcen Hatun, Oğuz âleminin yaraşığı veya Oğuz âlemine lâyık kızlar olarak takdim edilir. Beyrek ölür, ama Kazan Han'a ihanet etmez. Basat, Oğuz ilini büyük tehlikeden kurtarır. Deli Dumrul, Azrail'le mücadele eder. Salur Kazan, kahramanlığını tekrar tekrar gösterir ve genç Oğuz nesli için bir örnek seviyesine yükselir. Destan araştırmalarında "aşağı" tabakaların temsilcileri de unutulmamıştır. Karacuk Çoban'ın düşman karşısındaki mertliği, Salur Kazan'a ve onun şahsında iline, yurduna sadakati bizce gayet iyi bilinmektedir.<sup>9</sup>

<sup>8</sup> Destan kahramanlarının ahlâkı, sosyo-kültürel yönlerden tahlili XX. yüzyıl araştırmacılarının esas çıkış noktası olmuştur. Burada V. Barthold'un, V. Jirmunski'nin, E. Demirçizade'nin, E. Sultanlı'nın, M. Tehmasib'in, Ş. Cemşidov'un, Türk bilgileri Orhan Şaik Gökyay ve Muharrem Ergin'in, birçok başka araştırmacının adını anmak gerekir. Bu incelemelerin önemini kaydetmeliyiz. Böyle sistemleştirici, toplayıcı, tasvirî araştırmalar olmasaydı daha sonraki strüktür konstrüktif ve dekonstrüktif müdahaleden bahsedilemezdi. Tabii ki ilk tasvirî araştırmalar, sağlam bir zemin olarak güzel bir temel rolü oynamışlardır.

<sup>9</sup> Yakın geçmişimizde Sovyet estetiği, filolojisi çerçevesinde Marksist dünya görüşünün diktesiyle kültür tarihinde "emekçi sınıf temsilcisi"

Kültürel dünyamız nereden başlamaktadır, bu dünyayı yaratanlar, onun değerlerini birbirine organik biçimde perçinleyenler kimlerdir, insanın bu dünyadaki yerini hangi etkenler belirlemektedir? Velhasıl bizim bugünkü kültürümüzün başlangıç noktasının dayanıklılık derecesi, sonraki bütün asırların yükünü çekebilme kabiliyeti hakkında bildiklerimiz işte bu araştırmalarla başlamaktadır. Zaman, bu araştırmaların iyi bir zemin teşkil edebileceğini göstermiştir. Destanın daha derin katlarına inerek gizli Dede Korkut'un, bu sır içindeki destanın sırlarını ortaya çıkarmak yalnız açık ve aşikâr Dede Korkut'a dayanmak sayesinde mümkün olabilir. Gizli ve sır içindeki Dede Korkut'un önümüze koyduğu sorular ise az değildir. "Niye"ler, "niçin"ler yeterince vardır.

Kahramanlık destanlarında en çok güç, azamet ve yenilmezlik gibi ideal olabilecek yönlerin takdim ve tasvir edildiği malûmdur. Bizim destanda da kahramanlar yalnız bu özelliklere sahiptir. Kahramanların ölümü bu tür abidelerde yankı bulmamalıdır. Çünkü yeni yetişen neslin gençleri, hoşbaht ve güçlü bir ruhla eğitilirler, onlar ölümsüzdür, hareketleri de ölümsüzdür. Topluma işte bu tür ideallerin taşıyıcıları lazımdır. Peki o zaman destanın esas kahramanlarından biri olan Beyrek, destan musannifi tarafından neden ölüme "mahkûm edilmektedir"? En büyük mahrumiyetlerden geçip saadete kavuşan Beyrek'in talihi neden facia ile bitmektedir? Destanın üst katında Beyrek'in Salur Kazan'a asi olan Dış Oğuz beylerinin gizli ittifakına katılmadığı, öldürüleceğini bilmesine rağmen Kazan'a ihanet etmediği ve bu yüzden de Dış Oğuz beyleri tarafından katledildiği açıktır. Aynen Prometheus gibi. Prometheus'un asıl kahramanlığı, sıradan insanlar için çalıp onlara bağışlamasıydı. Prometheus'un asıl kah-

ramanlığı, Zeus tarafından eziyetlere mahkûm olacağını bildiği halde (Prometheus, ileriye görebiliyordu!) bu hareketi yapmaktan çekinmemesiydi. Ancak yalnız bu muydu Beyrek'in katline sebep olan tek etken? Daha sonra göreceğimiz gibi, ayrıntılı cevap destanın gizli katlarından gelmektedir.

Tepegöz tipleri dünya destanlarına serpiştirilmiş gibidir ve bizim alışkanlık halini alan kavrayışımız artık onların hangi niyetle tek gözlü olarak yaratılmış olduğunun kökenine inmemektedir. Oysa kötü şekilli olmanın çeşitli gerçekleşme imkânları vardır, peki niye özellikle tek göz esas unsur olarak alınmaktadır? Tepegöz'ün asıl yaratıcısının, yani musannif-yazarın gayesi nedir? Cevap yine daha derin katlardadır.

Işık ve karanlık... Gören insan ve kör insan... Kadim dünya, bu toplum üyeleriyle ilişkisini hangi prensiplere göre kuruyordu, onlardan ne bekliyordu? Beyrek'in hasretiyle ağlamaktan gözleri kör olmuş Pay Püre beyin gözlerinin sihir neticesinde, yani Beyrek'in serçe parmağını kesip kanını babasının gözlerine sürmesiyle açılması nasıl oluyor? Bundan başka bir sebep, sadece musannif-yazarın görebileceği ve "kurguladığı" bir sebep olamaz mı? Sır, sır, yine sır...

Gizli destanın bizim için koyduğu sırlardan başka bir takım açabileceği sırlar daha vardır. Bu sırların açılması, Oğuz toplumunun hayatına, yaşama prensiplerine, değer ölçülerine daha derin nüfuz etme imkânı verir. Basat ile Tepegöz'ün mücadelesinin mahiyeti estetik malzeme olmak itibarıyla belirli ve açık bir gerçeği ifade ediyordu. Ama bu mücadelenin kadim Oğuz toplumu için medenî bakımdan ne gibi bir önemi vardı, o hangi sosyal görevi estetik tarzda hayata geçiriyordu ve tasvir ediyordu? Bu mücadele vasıtasıyla toplumdaki "tabiat-medeniyet" zıtlığı ilişkisini nasıl şekillendiriyordu?

Aynı sözleri Salur Kazan'ın dayısı *at ağızlı* Aruz'u öldürmesiyle ilgili olarak da söyleyebiliriz. İlk bakışta her şey açıktır âdetâ. Aruz Koca, Beyrek'i öldürdüğü ve Kazan'a asi olduğu için öldürülmüştür. Ama daha derinde, sır içinde bir kat daha vardır. Daha derin katta Salur Kazan, dayısına el kaldırmakla kadim toplum için gerekli olan bir aşamadan geçiyor, kendi ilini anaerkilliğin somut ve gerçek tezahüründen uzaklaştırmaya çalışıyordu. Bir bakıma anaerkilliği unutturuyordu.

Ve nihayet, bütün bu soruların ana sorusu. Dede Korkut'un, yani destanı tasnif ve tertip eden, *boy boylayan, soy soylayan, aksakallı, nûrânî* Dede Korkut'un destanda tasvir edilen toplumdaki asıl yeri hakkında, yine derin ve gizli katı araştırdıktan sonra, az çok doyurucu bir bilgi alabiliriz. Aslında her yeni bilgi onu bizim için biraz daha efsaneleştirmektedir. Toplum hayatında meydana gelen derin gelişme meyillerini idrak eden ve bu meyillerin genişlemesi için aracısız somut faaliyet gösteren Dede Korkut; yalnız ozan ve yalnız olayları birleştirip düzenleyen bir şair ve sanatkâr değildir. Elbette değildir! Mit âlemi, mit tasavvurları ile yeni teşekkül etmekte olan yazı medeniyeti arasındaki benzer ve farklı yönleri gören Oğuz peygamberinin birçok destan içi hareketleri onun uzak görüşlülüğünü ve bilgeliğini bir daha, ama bu defa yeni "delil"lere dayanarak tasdik ve "ifşa" etmektedir.

Destanın gizli, sır içindeki katıyla ilgili bu gibi sorular ve problemler, görüldüğü gibi özel merak doğurabilen meselelerdir. Onların gizli kattan çıkarılması, başka bir ifadeyle yeni seviyede açıklanması, destanın alelade tasvir seviyesinin belki de özel bir tahliliyle ilgilidir. Bazen bir kelime, bir cümle veya durumdan doğan herhangi bir hareket, bizi destanın daha derin ve gizli katlarına götür-

ren bir merdiven olur.<sup>10</sup> Burada sadece hareketi hareketle, hali halle, ayrıntıyı ayrıntıyla ilişkilendirmek gerekir. Bu hareketlerin, hallerin ve ayrıntıların destan boyunca birbirine yakınlık ve uzaklık mesafesi dikkate alınmazsa birçok husus karanlıkta kalır. Bu karanlık hususların üzerine ışık tutmak istersek, o zaman bütün noktaların birbirleriyle ilgisi mantık ve idrak sayesinde belirginleştirilebilir. Böylece destan da daha yeni ve “çıplak” bir sistem halinde gözden geçirilebilir. Bu sistemin bütün ayrıntılarının ve bütün unsurlarının son derece birbiriyle ilgili olduğunu kaydedelim. Hiç bir unsur, hiçbir durum, aydınlanma imkânının dışında kalmaz. Ortaya çıkarılan bütün yeni bilgiler, bu ilişkinin yeni yeni şekillerinin bulunmasıyla ilgilidir. Bu ilgiler yumağı, -ister kelimeler ve cümleler, isterse olaylar arasında olsun- açıldıkça destanın da yeni bir okunuşuna başlayabiliriz. Yüzeydeki açık Dede Korkut eriyeye eriyeye bizi kendi içine bırakır, hatta içinden daha öteye geçme imkânı verir ve bu “çıplak” sistem kuşlar kadar temiz, gereksiz çizgilerden arınmış ve güzeldir. Şair demişken, Rus şairi Alexander Blok’un dediği gibi tesadüfî çizgileri silelim, çünkü biz dünyanın güzel olduğunu o zaman görebiliriz.

---

<sup>10</sup> Bu yöntemin, bizim buluşumuz olmadığı malûm. Onun çok ilginç bir varyantını S. Freud, temelini attığı psikanaliz biliminde vermiştir. Freud’a göre, hastaya rüyasını hekimlere anlattığında sansürsüz, aklına, diline ne gelirse anlatması gerektiğini kavratmak gerekir. Çünkü psikolojide ve tabii psikanalizde tesadüfî ayrıntı, anlamsız ve mantıksız unsur yoktur. Psikanalist için bir söz, hatta hastanın nevrozuna sebep olan çocukluk çağının (bizimle ilgisi bakımından insanlığın ilkel devrinin, asıl gerçeğin) olgularına kanal açabilir, ışık tutabilir. Bununla ilgili olarak bizim gittiğimiz yolun da aşağı yukarı destan üzerinde gerçekleştirilen psikanalitik operasyona götüren bir yol olduğu söylenebilir. (Bk. Z. Freyd (S. Freud), *Vvedenie i psihoanaliz*. St. Petersburg 1999.)



Gizli ve sır içindeki Dede Korkut dünyası bugün de bizi şaşırtmaktan usanmıyor, yorulmuyor. Bize, bugün de kendimizi daha yakından tanımamız için yeni yeni anahtarlar veriyor. Sadece bu anahtarlara uygun kilitleri bulmak gerekiyor. Bir de bu kilitler açıldığında, o kapalı kapılar arkasında yatan güzel değerleri özenle toplayıp bir yere yığarak asırların uykusundan uyandırmamız, onları bugünkü gururumuza veya tevazukârlığımıza, bugünkü arzumuz veya gerçekçiliğimize, iddiamıza veya imkânlarımıza doğru ve uygun biçimde ekleyebilmemiz gerekiyor.

ahengi bizi kim bilir kaçınıcı defa hayran bırakıyor! Büyüsü bugün dahi ilgimizi çekmekten bıkip usanmıyor.

Destana has olan en önemli yönlerden biri *armonidir*, ahenktir.

Dünyanın ahenkli bir çağı olmalı ki bu ahengın varlığı destana da bulaşmış ve destanı mayalamıştır. Ahenk, Oğuz toplumuna has bir özellik olduğu için destanda da bu ahenk aksini bulmuştur.

Ahengın bir başka adı da sistemlilikdir. Yüksek ahengın, yani her unsurun ve ayrıntının birbiriyle sıkı ve karşılıklı ilişkisinin ve birinin diğeriyle bağlantılı olmasının destan için ve destanın bütün zamanlar boyunca yaşaması için ne manaya geldiği açıktır. Bu ilişki olmasaydı, destanı tek bir organizmada birleştirebilen bütünlük ve tamlığa sahip olmak da mümkün olmazdı. Özellikle sistemli ilişki, ilişkinin yüksek bir aşaması olarak karmaşık organizmalarda her zaman göz önünde hayata geçmez. Bazen bir olayın sebebi ondan çok uzaklarda gizlenir ki, onu ancak derin “ameliyatlar” pahasına ortaya çıkarıp aydınlatmak mümkün olabilir. Bu yüzden de bazen bir takım durumlar ilk bakışta mantıksız gibi görünebilir. Ancak bakalım görelim, bu gerçekten de böyle midir?

Destanda da böyle mantıksız durumlara ara sıra da olsa rastlamak mümkündür. Bunun için önceden tespit edilmiş objektif şartlar da mevcuttur. Bu şartlar ilk planda destanın yapısıyla ilgilidir.

Günümüze ulaşmış şekliyle destan on iki boydan ibarettir. Bu yapı şeması, bir anlamda belirli bir kopukluk da ifade eder. Yapıdaki bu kopukluk da şimdiye kadar ifade ettiğimiz gibi birbirinden uzakta kalmış alaka noktalarını birbirinden gayet güzel şekilde gizleyebilir. Aslında destanı bir bütün ve parçalanamaz organizma olarak, olayların bazen birbiri ardınca, bazen de aynı zamanda cereyan ettiği bir mekân objesinin estetik yansıması olarak kabul et-

## *Mantıksızlıkların Mantığı*

Destana her müracaat edişte sanki yeniden doğum anını yaşıyor. Kendine yönelen her dikkatli bakış altında sanki yeniden kol kanat açıyor (belki eriyor), sanki kendini silkeliyor ve o zaman önceleri pek de belli olmayan, sezilmeyen bir şekilde görünüyor. Sır içindeliği hakikaten erimeye başlıyor.

Güya destan enine boyuna tahlil edilmişti. Güya buradaki en küçük mesele bile çoktan herkesin malûmu olmuştu. Anlamadığımız veya anlayamadığımız, kabul etmediğimiz ya da kabul edemediğimiz hususların üzerinden öyle alelacele geçip gidiyorduk ki sanki böyle hususlar hiç yoktu. Sanki her şey apaçıktı. Ama bu açıklıkların içinde bazen kendi karanlığına dalıp adacıklara benzeyen bir takım noktalar ısrarla “görünmezlikleri” içinde yaşıyorlardı. Bu görünmeyen noktaların önünde sonunda görünmeleri de son derece gerekli ve zorunluydu, ama bu, zamanla ilgili bir meseleydi.

\*\*\*

Destanın basit yapısı, olayların tasvir metodu, tipler sistemi, tahkiye ve diyalog özellikleri, kahramanların karakterleri ve davranış tarzları sakin ve sabırlı bir nehir gibi akıp gidiyor. Gözümüzün önünde kadim dünyamızı, atalarımızın dünyasını canlandıran olaylar birbirini kovalıyor ve gözümüzün önündeymiş gibi kurulan bu dünyanın

mek, bütün bu sebep-sonuç ilişkilerini yerlerine yerleştirme imkânı sağlayacaktır. Böyle bir sistemlilik bir boydan öbür boya, bir bölümden öbür bölüme, bir sözden onun doğuracağı harekete, bir faaliyetten sonraki akıbeta çığır açmaktadır. Bu sistemliliği bu şekilde anlayıp müşahede etmek ve ortaya çıkarmak, destanda kendini gösteren bütün tuhaflıkları ve mantıksızlıkları teorik açıdan peşinen izah (belki de inkâr?) eder.

Genel kabule göre *Kitab-ı Dede Korkut* destanları kahramanlık destanıdır. Oğuz cengâverlerinin hünerini, cesaretini, mertlik ve sadakatini terennüm eden bir abidedir. Bu cengâverler, düşmanlarına ve tabiatüstü güçlere karşı daima galip gelirler. Onlar hiç bir zaman mağlup olmazlar; mağlup olurlarsa da geçici mağlup olurlar, çünkü geleneğe göre onlar mağlup edicidirler, devamlı galebe çalarlar. Şu da bir gerçektir ki kahramanlık destanlarında kahramanın ölümü karakteristik değildir. Eğer böyle bir şey olursa bu, kural dışı estetik (kurgu?) bir durumdur. Bu yüzden de destanda birkaç boyda rol alan ve kahraman bir kişi olarak takdim edilen Beyrek'in sonuçtaki ölümü, genel anlamda en azından tuhaf bir etki oluşturur ve sırlı bir perdeye bürünür. Aslında bizi düşündüren, destanın bu olumlu tipinin sonuçta ölüme düşür edilmesi değildir. Bu durum karakteristik olmasa da bazı destanlarda da kendini gösterir. Hektor'u, Achilles'i, Siegfried'i hatırlayalım... Bizi düşündüren şey, niye özellikle Beyrek ölüme "mahkûm" edilmektedir? Niçin bütün destan boyunca olumlu kahramanlar içinden özellikle Beyrek ölmektedir? Eğer bu ölüm, ibretimiz bir karakter taşıyorsa niye özellikle ibretimizlik objesi olarak başka bir kahraman değil de Beyrek seçilmiştir? Bu hangi kuralın neticesidir?

Yahut başka bir soru: Baştan belirtelim ki bu sorunun sorulması tuhaf karşılanabilir! Ama ne kadar tuhaf olursa olsun ilkel bir çağın gerçek sorusu olarak tabii görülme-

lidir. Soru şudur: Niye destandaki kötü görünüşlü mah-lûkun, yani Tepegöz'ün bir gözü vardır? Niye üç değil de bir?

Sıradaki soru... Niçin Beyrek serçe parmağının kanını sürerek kör olmuş babasının gözlerini açabiliyor ve Pay Püre Bey yeniden dünya ışığını görebiliyor?

Sorular, sorular, sorular... Sorular çoktur ve onların içinde yukarıda kaydedilenler gibi belki ilk bakışta tuhaf görünenler olsa da, onlar aslında daha derin bir kuraldan doğarlar. Bu yüzden de destanın yüzeyde olan ve görünen kısmında onların cevabı yoktur. Cevap, destanın derin katındaki mukayeselerden doğacaktır. Bu mukayeseler hem boylar arası ilişkilere, hem de boy içindeki ilişkilere dayanır. Her halde ilk bakışta manasız, esası olmayan ve mantıktan yoksun bölümler ince bir dikkatle asıl sebeplerin ışığında ortaya çıkabilirler. Sebep açıldı mı, sonucunu daha dakik ve daha mantıklı şekilde belirlemek artık kolaylaşır.

Demek ki destanla ve yapısıyla ilgili şöyle bir tahmini ilk genelleştirme olarak değerlendirmek mümkündür. Bir taraftan destanın yüzeyde olan ifade planı vardır ki burada pek çok mesele karanlık görünebilir (yukarıdaki sorular bunun en güzel ispatıdır). Diğer taraftan yüzeydeki ifade planından başka, destanın derin ve göze görünmeyen mahiyet planı daha vardır. Özellikle mahiyet planında, ifade planında kendini gösteren tuhaflıklar ve mantıksızlıklar duman gibi dağılır, her şey kendi dakik ve tabii halini alır, bir nevi mantıksızlıkların mantikî esası görünmeye başlar.

*İfade planı ve mahiyet planı!* Destan bu iki planın, bu iki hattın, istikametini, kısacası bu iki dünyanın organik biçimde birleşmesinden ibarettir. Mahiyet planına nüfuz etmeden ifade planını araştırmak bizi tek taraflı, basit ve sathî sonuçlara ulaştırır. Aksine mahiyet planında "gizlenmiş", belki de "gizletilmiş" sebeplerin ve motiflerin

açıklanması ifade planının mantıksızlıklarını anlamaya da yardımcı olur. Şüphesiz bu gizli kalmış motifler, göz önünde olan vak'a zincirinin veya her hangi bir bölümün tam ve derinden kavranmasına önemli bir yardımcıdır.

Bu sebepler, başka bir ifadeyle bu motifler ne şekilde kendini gösterir ve onları nasıl "berpa" edebiliriz (ayakta tutabiliriz)? Tezahür biçimleri çeşitlidir. Bazen bir veya iki kelime, cümle, davranış tarzı, sıradan bir çizgi veya ayrıntı da göze görünmez gergin bir ilişkiler yumağına işaret edebilir ya da bu yumağın oluşması için zemin hazırlayabilir. Bu işaretler çeşitli seviyelerde olsalar bile (mesela kelime veya davranış tarzı, cümle veya ayrıntı gibi...) kendi aralarında bozulmaz bir sistem yaratırlar.

Mahiyet planındaki gizli motifler sisteminin böyle gizli bir şekilde konulmasını, belki de destan poetikasının özelliğinden ileri gelen bir husus olarak düşünebiliriz. Belki de gizli motifler sistemi burada aslında esas estetik planı oluşturmaktadır. Estetiğin bu tür kavramında bütün durumlar ve gergin dramatik unsurlar, sanki göze görünmeden yaşamakta, bir nevi su altında yüzmektedir. Bu durum, belki de edebî geleneğe bağlı olarak belirli bir devre, belirli bir edebî türe ve edebî muhite özgü sayılabilir. Ama böyle bir estetik özelliğin, doğru bilgilendirme mahiyetinden sonra geldiğini unutmamalıyız. Daha doğrusu, önce dünyayı ve kendini anlama prensipleri oluşur. İlk bilgilendirme ve yapıyla ilgili unsurlar gizli kalmış olsalar da ve mahiyet planını teşkil etseler de yavaş yavaş estetik benzerlikler kazanmaya başlarlar, estetikleşirler. Hiç şüphesiz bu yönden yaklaşırsak her çeşit sanatın esasında, ilk olarak bilgilendirmenin olduğu fikrini ileri sürmek ve savunmak mümkün olabilir.

Destanımız da böyledir. Mahiyet planındaki sebeplerin gizlenmesi ve bu gizlemenin usulü, estetik özellik olarak araştırmacı için ne kadar cazip olursa olsun, bizi ilk planda

sebeup “sebeup” olarak, motif “motif” olarak ve sonuç da “sonuç” olarak ilgilendirmelidir.

Sathî ifade planı ile derindeki mahiyet planı, adeta yüz yüze, nefes nefese durmuş gibidirler. İfade planı göze görünür, mahiyet planı göze görünmez. Bu göze görünmez dünyaya gitmek için yollar bulmalı ve metotlar dnmelidir. İfade planından mahiyet planına ulaştıran yol, aydınlık olmayan bir Şeyden aydınlığa, dakik olmayandan dakie ve mantıksızlıktan mantığa (mitten yazıya?) götüren yoldur.

İfade planında kendini gösteren değişik boylardaki farklılıklar veya benzerlikler çoğu zaman mahiyet planında da aynı noktaya götürür. Bu da mahiyet planındaki bir damladan veya hcrenden ifade planında çok farklı bölümlerin doğabileceğini göstermektedir. Bunun için de mahiyet planı daha çok ağacın köküne, ifade planı ise ağacın dallarına ve budaklarına benzetilebilir. Biz dalları ve budakları görebiliriz ve dallar, budaklar aracılığıyla da kök hakkında tasavvurlarda bulunuruz. Bu dallar ve budaklar, başka bir ifadeyle bu varyantlar, bizi mahiyet planındaki ana varyanta (ilmî anlamda “invariant” terimine karşılık olarak kullanıyoruz) ulaştırır. Ana varyant bütün diğer varyantları doğuran ve onların kökenini Şekillendiren bir değerdir. Mahiyetteki ana varyant ile ifadedeki varyantlar arasındaki ilişki, *genel* ile *somut* arasındaki ilişki gibidir. Bu genel ana varyantın yeniden kurulması, bir destanın verebilecekleriyle mümkün olmaz, bu yeniden kurma iÇine aynı seviyedeki bütün mitolojik materyalleri toplamak gerekir. Ama bir destan dâhilinde ana varyanta götüren yol, dstandaki bütün rengârenklikleri sadeleŐtirmek, tek renkli hale getirmek olarak da anlaşılabilir. Destan içindeki varyantların birbiriyle mukayese edildikçe sadeleŐmesinin, onları aynı zamanda soyutlaŐtırdıėını da belirtmeliyiz. Ve nihayet destan içindeki soyut bir ana varyant,

dünya ana varyantının gölgesi olarak en sade görünüşünde ikili zıtlık (opozisya) şeklinde tezahür eder.

Ana varyantın zıtlık şekli de mahiyet planında sözü nü ettiğimiz köktür. Zıtlıklar yahut ikili karşılaştırmalar aslında destanın mahiyetini belirler; bu mahiyetin bir sistem olarak şekillenmesini sağlar.<sup>11</sup> Aynı zamanda ifade planındaki bütün varyantları da bünyesinde barındırır.

Ana varyantlarla ve onlara ulaştıran çeşitli halkların destanlarındaki varyantların mukayesesi ile ilgili olarak biz daha somut biçimde bu kitabın ikinci bölümü olan “Ana Varyantlara Doğru” kısmında ayrıntılı değerlendirmeler yapacağız. Burada söylediklerimiz ise genel olarak o değerlendirmelerimiz için teorik bir temel (önergeler düzlemi) olarak düşünülebilir.

\*\*\*

Her edebî ve estetik değerin önemi ve gücü, bünyesindeki millî ve insanî, özel ve genel yönlerinin birbirine karşma derecesiyle ölçülmelidir. İnsan önce insanlığa, sonra bir millete mensup olur. Destan da insan gibidir. Onun en derini, kökü, özü; başka bir ifadeyle mahiyeti insanîdir. Çok çeşitli halkların destan veya diğer estetik örneklerindeki ana varyantlar şu veya bu şekilde birbirine uygun gelebilirler ve gelmelidirler. Bu kitabın “Ana Varyantlara Doğru” başlıklı ikinci bölümü buna güzel bir örnektir. İfade planının varyantları ise millî olur. Varyantlar yalnız millî psikoloji ve millî davranış ilişkilerini esas alarak oluşur. Ana varyantların insanî ve varyantların millî temellere sahip olması, estetik değeri hem bir içyapıya sahip sistem hem de diğer sistemlerle ilişkiye giren veya ilişki-

<sup>11</sup> İkili zıtlık, yapı analizi yönteminde önemli yer işgal eden bir kavramdır. (Bu konuda ayrıntılı bilgi için bk. Vyaç. Vs. İvanov, “Binarnie strukturi v semiotičeskih sistemah”, *Sistemnie İssledovaniya*, Moskova 1972.)



ye girmeye hazır olan bir değer olarak karakterize eder. Bizim destan da bu bakımdan bir istisna teşkil etmez.

Destanda ana varyantlar olarak ayırabileceğimiz en genel ve en soyut ikili zıtlıklar şunlardır:

- 1) *Kaos-Kozmos* (düzen-düzensizlik),
- 2) *Geçmiş-Hal*,
- 3) *Tecrübesizlik-Tecrübe*.

İfade planındaki bütün varyantları ve bütün dolambaçlı ve karanlık kısımları ve yönleri, sonuç itibariyle bu zıtlıklardan çıkan ana varyantların birine veya onlardan dallanıp budaklanan kollara dâhil etmek mümkündür.

Ana varyantın dayandığı karşıtlıkların bizim destanımızda ortaya çıkma yolları veya yönleri sistematik olarak şöyledir:

1. *Kaos-Kozmos karşıtlığının ana varyantları:*
  - a) *Tabiat-Medeniyet;*
  - b) *Anormallik-Normallik;*
2. *Geçmiş-Hal karşıtlığının ana varyantları:*
  - a) *Eski-Yeni;*
  - b) *Sadakat-Mükâfat;*
3. *Tecrübesizlik-Tecrübe karşıtlığının ana varyantları:*
  - a) *İhtiyar-Genç;*
  - b) *Sınama-İnanma.*

Bu ana varyantların bir istikamet olarak her birini ayrı ayrı açıklamak ve onların ortaya çıkış yollarını belirlemek, her birinin ifade planının herhangi bir varyantında nasıl tecessüm ettiğini aydınlatmak, aslında destanın ifade ve anlam yapısının geniş biçimde semantik tahliline götürür. Şimdi bu tahlile geçelim:<sup>12</sup>

<sup>12</sup> Azerbaycan'da kaos-kozmos, tabiat-medeniyet ve geçmiş-hâl karşıtlıklarının edebî metindeki değişimleriyle ilgili ilk yazılar Prof. Niyazi Mehdi'ye aittir. Bu yazılar elbette Amerika, Avrupa ve Sovyet Rus bi-

## 1. Kaos –Kozmos Karşılığı

Bütün eski halkların dünyaya bakışlarında karmaşık ve belirli bir şekilden yoksun bir başlangıç kavramı vardır. İnsanlığın ortak mitolojik dünya görüşünün Yunan varyantında bu kavramın adı *kaos*'tur.

Kaosun bilinen özellikleri yanı sıra en uygun ilk anlamı dilde aksini bulmuştur. Eski Yunan dilinde *kaos* sözü, esneme eylemiyle ilgiliydi, daha doğrusu esneme sonucunda meydana gelen karanlık ve korkunç ağız boşluğuna işaret ediyordu. Eski Yunan şairleri, daha somut söylersek efsanevî Orpheus, kaosun bu anlamından hareketle onu "korkunç boşluk" olarak adlandırmaktaydı.

Böyle korku dolu belirlemelerden etkilenmeyelim ve kaosu ilk maddî değer olarak anlayalım. İşte bu ilk oluşundan dolayı o, kendisinden sonra ortaya çıkan bütün dünyevî konfigürasyonların esasını teşkil edecektir. Böylece *şekillendirici* olma mahiyetine sahip olduğunu da gösterecektir. Eğer kaos bu biçimde kendinden sonra meydana gelen bütün ve her çeşit yapının temelinde yer alıp onların teşekkülünde rol oynuyorsa, o zaman kaosa kaide ve dayanak noktası olarak bakmak da mümkün ve gereklidir. Kaide ise bizim tasavvurumuzda belirli bir biçime sahip ve düzenli bir yapı olarak canlanmaktadır. Demek ki aslında kaos hakkında düşündüklerimiz kaosun mahiyetine o kadar da uygun düşmüyor. Demek ki kaos kavramını şekilsiz ve düzensiz bir dünyevî boşluk, sonsuz bir dev olarak tasavvur etmek, dil düşüncemizin tipleştirme gayretindedir ve onun diğer yapılara, meselâ kozmosa kaide

---

limsel araştırmalarındaki epistomojik geleneğe dönüşmüş mitolojik arketipler arayışının tesiri altında yazılmıştır. Ancak buna rağmen Azerbaycan okuyucusuna yönelmiş, onun iyi tanıdığı edebî örneklerden bahseden yazılar oldukları için belli bir değere sahiptir.

olması yönüne işaret etmemekte, hatta böyle bir yönü elden geldiğince örtbas etmektedir. Bu yüzden de zıtlıkları birleştirmek ve “kaos” kavramına onun hakikî ışığı altında bakmak daha elverişlidir. Kaosu düzenden önceki, ama düzensizlik olmayan; özel bir yapı (belki yapısızlık) olarak tasavvur etmek, değer verdiğimiz dünya süreçlerinin ve yapılarının birinden diğerine uyumlu geçişini de belirleyebilirdi. Kaos şekilsizliktir, fakat aynı zamanda şekilliliğin başlangıcı ve temelidir. Kaos düzensizliktir, fakat aynı zamanda düzenin temelidir, kaidesidir vs.

Dünyanın kaotik manzarası Yunan mitolojisinde ve bu arada Mısırlılar, Sümerler, İranlılar ve Hintliler gibi diğer halkların dünyaya bakışlarında yeterince aksini bulmuştur. Mitolojik tasavvuru esas itibariyle kaotik manzaranın bizatihi kendisinin değil, kaostan kozmosa geçişin ilgilendirdiğini de kaydetmek lazımdır. Meselenin bu tarafı, hem kadim dünyanın pek çok destanında, hem de en farklı varyant, yorum ve ifade usullerinde mümkün olduğu kadar estetik biçimde kendini göstermektedir.

“Kozmos” düzenle, yani dünyanın düzene girme devrindeki medeniyet etkenlerinin yavaş yavaş faaliyete başlayıp çalışmasıyla ilgili bir kavramdır. Her yerde kaosa ve kaotik başlangıca karşı duran kozmos ve kozmik başlangıcın, aynı zamanda bu kaotik başlangıcın belki de mantıklı bir devamı olduğunu unutmamak lazımdır. Kaostan kozmosa geçiş merhalesini ayrıntılarıyla belirlemek zor, fakat imkânsız değildir. Her halde insanları medeniyet özellikleriyle tanıstıranların bizatihi kendileri esas itibariyle dışarıdan gelme unsurlardı. Mesela tanrılardı. Prometheus’yi hatırlatmak yeterlidir. Ama bununla birlikte kaosun kendi içinde de dağılma, (kaosun dağılması = kozmoslaşma) yani kozmoslaşma sürecinin bulunduğunu kaydetmeliyiz. Kaosun dağılması kozmosu doğurmaktaydı. Kozmik düzenin zayıf filizlerinin tohumlarını, işte bu

klasik kaotik manzaranın içinde de aramak mümkündür. Gösterilen bu iki hat, yani *kaosun dağılması* ve *kozmosun doğması*, birlikte ve bütün olarak değerlendirirsek, kaostan kozmosa global geçiş merhalesini teşkil etmektedir.

“Kozmos nedir, kozmos nasıl doğar, neden meydana gelir?” gibi sorulara birçok huzursuz beyin sahipleri cevap vermeye çalışmışlardır. Hatta bazen bu sorular cevap almak için de sorulmamıştır. Sorunun sorulması bile çoğu zaman cevapların karmaşık ve zor olduğuna bir işaret olmuştur. Şekilsiz, birbirine karışmış ve birbirinin içine gizlenmiş kâinat cisimlerinin farklılaştırılıp seçilmesi ve birbirinden ayrılması vaktiyle halk sanatkârı Âşık Elesker'i bile düşündürmüştür. *Bağlamalarından*<sup>13</sup> birinde şöyle diyordu:

*Yerin, göyün, erşin, gürsün binası  
Esl bünövresi ay neden oldu?  
Yeri göyden, göyü yerden kim seçdi  
Hikmetin binası ay neden oldu?*<sup>14</sup>

Kozmik anlayışlara işaret eden bu düşünce tarzı, halk sanatkârının estetik genlerine hem uzak hem de yakın olan sır içindeki destanın sınır çizgilerinden gelen enerjiden başka hiç bir şeyden gelemezdi?

Kozmos, yani düzen, intizam ve düzgünlük, destanda yeteri kadar açık ve aydınlık şekilde aksini bulmuştur. Başka bir ifadeyle destanın ifade planı baştanbaşa kozmosun kanun ve kurallarına dayanarak sunulmaktadır. Bununla birlikte kaosun da, onun şekilsiz ve birbirine karışmış başlangıcının da destanda (hatta bazen cümle yapı-

<sup>13</sup> Bağlama: Azerbaycan âşık edebiyatında “gıfilbent” de denilen bir çeşit muamma. (a.n.)

<sup>14</sup> “Yerin, göğün, arşın, kürsün binası / Asıl temeli neden oldu? / Yeri gökten, göğü yerden kim ayırdı / Hikmetin binası neden oldu?” (a.n.)

sında bile) izlerini saklamakta olduğunu kaydetmek gerekir. Bu izler daha çok mahiyet planında kendini gösterir.

“Kaos-kozmos” karşıtlığı destan boyunca iki istikamette tezahür eder. Bu istikametlerden biri bu zıtlıklardan doğan “tabiat-medeniyet” ana varyantı, diğeri ise “kural-kuralsızlık” ana varyantıdır.

İlk bakışta tabiat ve kuralsızlığın kaosu, medeniyet ve kurallılığın ise kozmosu temsil ettiği görülür. Kaos da, kozmos da işte bu istikametlerde gerçeğe dönüşürler. İşte bu derin istikametler, yani başka bir ifadeyle soyut ana varyantlar destanın sathî ifade planında dallanıp budaklanmakta, ete kana bürünmekte, muhtevaya dolmakta; somut estetik unsurlara, konu parçalarına ve davranış tarzlarına, kısacası gerçek varyantlara çevrilmektedirler. Şimdi bunları ayrı ayrı ele alalım:

### a) Tabiat-Medeniyet Ana varyantı

“Tabiat-medeniyet” ana varyantı, destandaki ifade planına bir takım varyantlar vermektedir. Bu varyantlardan en esaslısı, Basat’ın medenî topluma dâhil edilme zorluğunu ve bu zorluğun ortadan kaldırılması yollarını sanat eseri haline getiren konudur. Basat’ı aslan yatağında aslan büyütmüş ve babası Aruz Koca onu bulup evine getirdikten sonra da o, aslan yatağına, yani tabiata dönmüştür. Yalnız Dede Korkut gelip onu bir defalığına insan topluluğuna “perçinledikten”, yani ona Basat adını verdikten sonra Basat, yeni sosyalleşen bu muhitin normal bir üyesine dönüşür ve sanki bunu telafi etmek için bir müddet sonra kendi eski dünyasına, kendini besleyen ve mahvolmasına izin vermeyen tabiata karşı çıkar. Bu boyun devamında tabiat, Tepegöz tipiyle aynileştirilmektedir ve Basat’ın Tepegöz’e galip gelmesi de söz ettiklerimizin timsalinde son derece sembolik bir anlam kazanır.

“Tabiat ve medeniyet” ana varyantının yüzeydeki diğer bir varyantı destanda sık sık bahsi geçen av merasimleridir. Av, aslında ilkel insan tasavvurunda mahiyet itibariyle totem olmayan veya totem sayılmayan hayvanlara hücum ve onların yok edilmesi için bir çabalamadır. Bu anlamda av, artık medenîleşmiş âlemin tabiata saldırısı olarak da değerlendirilebilir. Av zamanı kahramanların başına gelen hadiseler de, aslında olağanüstü tabiat güçlerinin sözcüsü olan düşmanlar tarafından getirilir. Düşman tipi burada tabiatın olağanüstü güçleriyle aynileştirilir ve kaotik başlangıcın hâlâ mevcut ve gerçek olan güçleri olarak takdim edilir.

Bu ana varyantla ilgili bir takım başka örnekler de vermek mümkündür. Mesela kaydedilebilen varyantlardan biri de evi yağmalanan Kazan’ın, yurdundan bir haber almak için suya, kurda ve köpeğe müracaat etmesidir. Muhtemelen burada suya müracaat etmek sebepsiz ve tesadüfî değildir.

Dünya mitolojik sistemlerinde su, çay ve deniz gizli ve kutsal niteliklere sahiptir. Veliler, kahramanlar ve padişahlar çoğu zaman sulardan geçerek maksatlarına ulaşmaktadırlar. Eski Yahudi, Yunan ve Mısır efsanelerinde suyun bütün yaratılışın temeli oluşu hususunda yeteri kadar araştırma vardır. Yunan mitlerinde Stik ırmağının ve Germenlerin “Nibelung”larında Ren nehrinin kutsal anlamları destanların altyapısındaki esas unsurlardandır. Destanımızda da su kutsal ve gizli bir anlam taşımaktadır. Öyle ki su kaostan ayrılmanın ilk işareti olarak sembolleşebilmektedir. Su, ilk planda akma eylemiyle, değişkenlikle ve bir halden diğer hale geçmeyle ilgilidir ve bu anlamda aynı zamanda kaostan, yani değişmezlikten uzaklaşmaya işaret etmektedir. Kaostan uzaklaşma da ilk planda tabiatın uzaklaşma süreci olarak medenî bir olay kabul edilebilir.

### b) Kuralsızlık-Kural Ana varyantı

Kaos-kozmos (düzensizlik-düzen) karşıtlığının diğer bir istikameti veya dayanak noktası “kuralsızlık-kural” ana varyantıdır.

“Kuralsızlık-kural” ana varyantı, Kanturalı ile Selcen Hatun’un ilişkilerinde varyantlaşmaktadır. Bu boydaki hadiselerin sonuna doğru, Kanturalı ve Selcen Hatun düşmanlarına galip geldikten sonra aralarına ihtilaf düşer. Kanturalı, düşmana galip gelişi sırasında Selcen Hatun’un yardım ettiğini ve eğer Oğuz’da bunu bilirlerse “başına kakınç” olacağını düşünür. Bu yüzden de sevgilisini öldürmek ister. Selcen Hatun’un hareketi Oğuz muhiti için anormal bir harekettir. Daha doğrusu artık anormal bir harekettir. Kızların ve kadınların erkeklerle bir yerde hüner göstermeleri artık geçmişte kalmıştır ve bir nevi dekoratif karakter taşımaktadır.

Banı Çiçek’i hatırlayalım! Onun Beyrek’le at binip yarışması, güreşmesi, ok atması o kadar simgeseldir ki okuyucu ister istemez eğer bütün yarışlarda Beyrek değil de Banı Çiçek galip gelseydi hadiselerin sonucu değişecek miydi, yani boydaki hadiseler farklı mı olacaktı diye düşünür. *Nibelungen* destanında Siegfried ile Gunther’in Brunehild’i yenme usullerini hatırlarsak, kadınla yarışmanın dünya destanlarının çoğunda bir varyant olarak yer aldığını ve bunun evrensel bir motif olduğunu görürüz. Bu destanlara has olan özgün erkek-kadın ilişkilerindeki itibarlık göz önündedir ve kızlar bu şekilde bir zamanlar kahramanlık gösterdikleri, erkeklerle birlikte düşmanla savaştıkları (farklı istisnaî örnekler olsa da onlar hep olmuşlar ve vardılar) devirle vedalaşmaktadırlar. Bütün bunlar anaerkil yapının alametlerinin, değerlerinin ve güçlerinin farklılaştığı bir zamanın, yani kaotik devrin ka-

rakteristik yönlerindedir.<sup>15</sup> Selcen Hatun'un işte bu devrin bir yönünü geri getirmek, üstün değerlerin ve ahlakî-hukukî kıymetlerin bir defalık verildiği bir devre kaotik geçmişin bir unsurunu getirip yaşatmak istemesi medenî âlemin rahatsızlığına ve memnuniyetsizliğine sebep olur. Bu anormal bir durum olarak Kanturalı vasıtasıyla ve yardımıyla somut bir değer kazanır. Kanturalı'nın tavrı, bütün bir medenî çevrenin, yani anaerkillikten uzaklaşmış medenî çevrenin tavrıdır. Aslında kadınların eski değerler sistemine uygun hareket etmelerine karşı alınan bu tavır, bu olayı anlatan boyun ve konusunun eskilik derecesinden, yani "yaşından" haber verir. Mesela buradan hareketle şöyle bir mülâhaza ileri sürmek mümkündür: Başka bir boyda buna uygun olan hadiseler hiç bir kıymet taşımaz, özel bir tavır haline dönmez, alelaide bir durum olarak geçer. Boyu Uzun Burla Hatun'un düşmanları kırıp geçirmesi parçasını dikkate alalım. Eğer Burla Hatun'un hareketi medenîleşmiş toplum tarafından dikkate alınmıyorsa, bu harekete bir reaksiyon gösterilmiyorsa, demek ki bu parça daha eski devrin izlerini bünyesinde saklamakta ve

<sup>15</sup> *Dede Korkut Kitabı*'nda anaerkilliğin kalıntıları hakkında bk. Süleyman Eliyarov, "Dedem Korkud Kitabında Anahanlığı Tarihinin İzleri", *Azerbaycan Filologiyası Meseleleri*, Bakı 1984. Yeri gelmişken anaerkilliğin kaotik ve yeraltı ruhlarıyla ilgili izlerle ilişkilendirilmediğini de belirtelim. XX. yüzyılın 60'lı-70'li yıllarında dünya kültürü ve biliminin güçlü bir akımı haline gelmiş olan feminizmde anaerkilliğe, yani erkek egemenliğine karşı anaerkil karşı çıkışta anaerkillik tamamen zıt unsurlarla izah edilmekteydi. Halen cinsiyet problemağı çerçevesinde "anaerkil-ataerkil" zıtlığı geniş planda tartışılmaktadır. Son yıllarda Azerbaycan'da da feminist araştırmalar yapılmaktadır. Artık felsefe ve kültür araştırmaları da cinsiyet problemleriyle ilgilenmeye başlamıştır. Kitabımızda aydınlatılan bazı hususlar da, cinsiyet araştırmacıları için ilgi çekici olabilir. Mesela Batıda "atletik feminizm" diye bir kavram vardır. Mesela destanımızdaki Selcen Hatun, Banı Çiçek, Burla Hatun "atletik feminizm" in millî karakterleri olarak değerlendirilebilir mi?



anormal bir durum olarak kabul edilmemektedir. Selcen Hatun ise daha yeni bir devre aittir, çünkü onun hareketi anormal olarak kabul edilip kural dışı sayılmakta, kaotik geçmişin kalıntısı, fosilleşmiş izi olarak değerlendirilmekte ve cezaya layık görülmektedir. Kanturalı onu öldürmek ister. Ama Kanturalı'nın onu öldürememesi bir "kural" demek değildir, sadece medenî muhitin sözcülüğünü yapmaktaki başarısızlığı demektir. Her halde tavır konursa, gelecekte buna benzer hadiselerin tekrar olunmayacağına da zemin hazırlanmaktadır. Selcen Hatun bir daha eline kılıç alıp düşmanla asker gibi karşı karşıya gelmeyecektir. Kanturalı ona güzellikle "sağ ol!" demiştir.

Kuralsızlıktan kurala geçiş Dede Korkut'un faaliyetlerinde de açıkça kendini gösterir. Her boyun sonunda gelip söylediği sözler Oğuz âleminin düzenini sağlayan ve bu düzeni oluşturan büyük bir hayat eğitiminin, programının terkip hisseleri tesiri göstermektedir. Bütün bunların üzerine "mukaddime"nin düzenleyici mahiyetteki ifadelerini de ilave edersek, Dede Korkut'un kural, başka bir ifadeyle düzen, başka bir ifadeyle de medenî muhit uğrunda büyük mücadelesini bir miktar aydınlatmış oluruz. Kurala çağrı; formal olarak düzene ve medenî muhite çağrı olduğu gibi anormalliğin, potansiyel şekilde mevcut olan ve yaşamaya can atan kaotik başlangıcın da inkârıydı. Dede Korkut'un her şeyi önceden gören, bilen bir peygamber gibi misyonuna dâhil olan esas faaliyet yönlerinden biri de budur.

## 2. Geçmiş – Hal Karşıtlığı

Başka bir karşıtlık olarak "geçmiş-hal(şimdi)" zıtlığı dikkati çeker. En genel tarzda bu karşıtlığın "kaos-kozmos" zıtlığını hatırlattığını kaydetmeliyiz. Çünkü geçmiş kaosla, şimdiyi ise kozmosla çok kolayca çağrışımsal bir

ilişkide görmek mümkündür. Bununla birlikte geçmiş de, hal de özel farklılık ve benzerlikleri ile tamamen müstakil bir zıtlık yaratabilirler. Hatta bu zıtlıklar kendi içinde karakteristik ana varyantlara bile ayrılabilirler.

“Geçmiş-şimdi” zıtlığının ana varyantları olarak “eskilik-yenilik” ve “sadakat-mükâfat” ana varyantlarını ayırmak mümkündür. Bu ana varyantlar, destanın sathî formal ifade katında bir takım parçalarda, konu hatlarında, hadise ve epizotlarda ve aynı zamanda ifadelerde kendini gösterir. Varyantlaştığı zaman hiç şüphesiz ki, estetik ölçütleri de işin içine girer, başka halkların eski destanlarıyla ilgi bağlarından da istifade edilir. Geçmiş ile şimdi arasındaki mücadeleye, varyantların hem açık tezahüründe hem de gizli mahiyetinde canlanır.

#### a) Eski-Yeni Ana varyantı

“Eskilik-yenilik” ana varyantı destanda Aruz ile Beyrek’in ve Aruz ile Kazan’ın ilişkilerinde ortaya çıkar, yani varyantlaşır ve estetik kılığa bürünür.

Eskilik, eski tasavvurlarla davranma tarzı Aruz’a hasır ve o aslında bütün karakteriyle geçmişi sembolize etmektedir. Beyrek, yeni bir kahramandır; o yeni tasavvurlarla yaşamakta, trajik kaderiyle taşlaşmış ve kalıplaşmış mitolojik âleme adeta meydan okumaktadır. Beyrek, tam manasıyla yeniliği, yeni dünya görüşünü ve yeni davranış tarzını ifade etmektedir. Başka bir ifadeyle Beyrek yeniliğin sembolü olarak Aruz’a karşı çıkmaktadır.

Yenilik sembolü olduğu için de Beyrek intikam objesi olarak seçilir. İfade planındaki vaka zincirini bir tarafa bırakıp işin özüne ulaşmak istersek, Beyrek’in ölümünün esas sebebini de burada görebiliriz. Aruz Koca’nın eskiliğin sözcüsü olduğu, destandan açık biçimde anlaşılmaktadır. En azından Aruz’u, bir zamanlar riayet edilen bir

kuralın taraftarı olarak ortaya çıkışıyla değerlendirmek mümkündür. Bilinmeyen bir geçmişte âdet halini almış olan Salur Kazan'ın evinin yağmalanması geleneği halihazırda da eski şekliyle (eski düzende ve bütünlükte) sürmediği için itiraz etmektedir. Geçmişin, yani eskinin bu itirazı, tabîi olarak bir karşıtığa sebep olmaktadır (III. Bölüm'deki "Ordunun Üstüne Kimi Koyarsın?" kısmıyla karşılaştırın).

Karşıtlığın tarafları olarak eskiliğin temsilcisi diye Aruz'un ve yenilik temsilcisi diye Beyrek'in seçilmesi tesadüfi değildir. Aruz'un Beyrek'i öldürmesi vakasındaki Beyrek'in ölümü ile Antigone'nin, Hamlet'in ve genç Fahrettin'in ölümü aynı ölümdür. Eski kültürel sınırlarına sığmayan, edebî kahramanların, bir mücadele safında yan yana duran cesur yiğitlerin ölümüdür. Beyrek'e karşı alınan tavırda Aruz, hiç şüphesiz ki eskiliğin sözcüsüdür ve "geçmiş-hal" zıtlığının geçmişe ait düzleminde durmaktadır.

Geçmişin hâle etki etmesine çalışmak da bu iki tip arasındaki ilişkinin arka planında dikkati çekmektedir. Geçici de olsa fizikî yönden geçmiş yeni'ye üstün gelir ve Aruz, Beyrek'i öldürür. Ama yeni de bir bütün olarak Oğuz toplumunun şahsında ve sistemli şekilde geçmişten intikamını alır. İntikam alma süreci de ilgi çekicidir ve bunun bir başka kahraman tarafından değil, özellikle Salur Kazan tarafından gerçekleştirilmesi de tesadüfi değildir. Yine anaerkillik meselesi ile...

Destanda anlatıldığına göre Aruz Koca, Salur Kazan'ın dayısıdır. Ana tarafından akrabalık, insan topluluklarının geçtiği karmaşık gelişme yolunun ilk zamanlarında özel bir öneme sahipti. Dayı ile kız kardeşlerin oğulları arasındaki ilişkilerin fetişleştirilmesi, başka bir ifadeyle "*avankulat*"<sup>16</sup> destanda açık bir biçimde olmasa da Kazan-Aruz

<sup>16</sup> Avankulat: Akrabalık ilişkilerinde anne tarafının ve dolayısıyla dayı-

ilişkisinde göze çarpmaktadır. Dayı fetişinin anne fetişiyle, yani anaerkil yapıyla, bizim eserimizdeki ifadesiyle söylersek geçmişle ilgili bir durum olduğu açıktır ve bu manada dayı, artık eskiyi simgeleyen bir güç olarak kendini göstermektedir. Dayının şahsında eskiyle, geçmişle ilişki, Kazan'ın, Beyrek'in ölümüyle ilgili olarak aldığı tedbirlerde aksini bulur. Aruz'un öldürülmesinin şekli, yüzeysel sebebi Beyrek'i öldürmüş olmasıdır. Mahiyet planında da Beyrek'in ölümü, ifade planında takdim edilen bir bahanedir. Esas mesele ise Salur Kazan'ın, Aruz'da modelleşmiş eskiye ve eskinin temsil ettiği geçmişe karşı tavrıdır. Salur Kazan prensip itibariyle yeni kahramanlar arasında olmasa bile burada, yani dayısı Aruz Koca'ya aldığı tavır bakımından yeni durumun, yeni düşünce ve faaliyetin sözcüsüne dönüşmüştür. Salur Kazan, tipleri iç psikolojik tutumuna göre tasnif edersek, andığımız isimler arasında Aruz Koca ile Beyrek'in arasına düşer.

Salur Kazan'ın *beylerbeyi* olarak eskiye tavrını açıkça ifade etmesi gerekmektedir ve bu yüzden de "avankulat" imtihanından geçirilmektedir. Bu imtihandan geçmek o kadar da kolay olmaz. Dayıya, dolayısıyla bütünüyle anaerkil yapıya karşı alınan tavır; bütünüyle Oğuz toplumunun tavrını ifade etmelidir ve sonuç itibariyle bu toplumu geçmişle bağlayan alakalarından birini kökünden kesmelidir. İşte bu sebeple de Beyrek'in Aruz tarafından öldürüldüğü haberini işiten Kazan Han, Beyrek'e yas tutmaz. Beyrek'e yas tutmak demek, aslında mahiyet planında dayıyı öldürme mecburiyetinde olan Kazan'ın tereddüdü demektir. Onu geçmişe perçinleyen hatları kesmek korkusu demektir. Kazan Han'ın bu durumda bile sonuna kadar yeni kahraman işlevini üstlenemediği detayı da ilgi çekicidir. Evet, onun dayısıyla savaştığı, ölüme karar verdiği doğrudur. Ama bu kararı başkası icra eder. Salur Kazan, Aruz'un başını kesmesi görevini kar-

deşi Kara Güne'ye emreder. Geçmişle ilgiyi bir anlamda kesen bu emrin icrasının ağırlığı nasılsa korunup saklanmıştı. Aruz'un başını sıradan ve yabancı birisi değil, yine kız kardeşinin oğlu keser. Bununla da her halde yüksek yargı organlarının, anaerkilliğe ve geçmişe karşı tavırları açıklanmakta ve bildirilmektedir. Ama Salur Kazan, bu işi neden kendisi yapmıyor, geçmişle münasebetini sonuna kadar neden kesmiyor, bunu anlayabilmek zor! Tuhaf ve son derece ince özelliklere sahip olan bu durum, açık biçimde mahiyet planının zenginliğini haber vermektedir.

“Eskilik-yenilik” ana varyantı, destan boyunca bazı ifadelerde de görülür. Bu ifadeler, bu kutupları karşı karşıya getirir, destanda sık sık kullanılan “*Ol zaman oğul ata sözünü iki etmezdi, etseydi ol oğulun yüzüne bakmazlardı*”, “*Ol zamanlar beylerin alkışı alkış, kargışı kargış idi*” gibi ifadeler, genel manada nostaljik nitelikte olsalar da açık bir biçimde karşıtlığa hizmet ederler. Bunlar elbette ki sadece farklı zaman kesitlerini karşıt hale getirmiyorlar, farklı ahlâk ve dünyayı algılayış tarzlarını da karşı karşıya getiriyorlar.

### **b) Sadakat-mükâfat Ana varyantı**

“Geçmiş-şimdi” zıtlığının diğer ana varyantı “sadakat-mükâfat” olarak ayrılabilir. Bu ana varyant Deli Dumlul tipi etrafında şekillenir. Daha doğrusu Deli Dumlul vasıtasıyla kendini gösterir, gerçekleşir. Derinden dikkat edersek Deli Dumlul da Salur Kazan gibi ortada konumlanmış bir tiptir. Onun bir tarafında geçmişini simgeleyen ana ve babası, diğer tarafında ise hâlin, şimdinin sözcüsü hanımı vardır. Deli Dumlul bir taraftan “geçmiş”le ilişkilidir, diğer taraftan “hal” ile. Bu tür ortada konumlanan kahramanlar destanın derin ve gizli mahiyetinde özellikle geçmişle karşı karşıya getirilirler. Onların sosyal işlevleri, kendi hayat tecrübelerini geçmişin üstüne bir bomba gibi

atmalarında, geçmişî sınava çekmelerinde ve sınavdan çıkamama ile suçlamalarında, geçmişin “iç yüzü”nü açığa çıkarmalarıdır.

Destan, Deli Dumrul’a Tanrı tarafından yardım edildiğini anlatır. Eğer o canının yerine can bulabilirse Azrail onu rahat bırakacak, canını almayacaktır. Yunan mitolojisinde de böyle bir motif vardır. Herakles ile Yunan krallarından biri olan Thessalia kralı Admetos arasındaki ilişkiyi hatırlayalım. Admetos da böyle zor bir durumla karşılaşmıştı ve onun da bir tip olarak anlatı boyunca gelişimi, Deli Dumrul’un gelişimi gibi olmuştu.

Deli Dumrul da Yunan Admetos gibi önce babasına ve annesine müracaat eder. Baba ve anne, burada da mahiyet bakımından eskiyi ve tabii ki geçmişî temsil etmektedirler. Onlar canlarını Deli Dumrul’a, başka bir ifadeyle *şimdiye* feda etmezler ve böylece destanın mahiyet planında geçmişin *şimdiye* karşı tavrı ifade olunur. *Şimdi* kendini kurtarmak için, yegâne ümit yeri saydığı ve sığınağı olan geçmişten hiçbir şey alamaz ve mesele gafil bir sonuçla biter. Hiç ummadığı halde *şimdinin* başka bir varyantı, yani Deli Dumrul’un hanımı imdadına yetişir. Ondan hiç bir şey ummasalar da, hatta ona başvurmamış olsalar bile karısı canını, kocasının yerine feda etmeye hazır olduğunu bildirir. Karşıtlık göz önündedir. *Geçmiş* ve *şimdi* yine, fakat bu defa Deli Dumrul’un anne ve babası ile Deli Dumrul ve karısı şeklinde, karşı karşıya gelir.

Bu ana varyant bir miktar daha gelişip farklı yönlere doğru dallanır budaklanır ve Deli Dumrul’un karısının sadakati ile bu sadakate Tanrı tarafından verilen mükâfat olarak devam eder. Mükâfat ise Tanrı’nın *şimdinin* bütün günahlarını bağışlaması ve *şimdinin* yerine geçmişî cezalandırarak Deli Dumrul’un anne ve babasının canlarını almasından ibarettir. “Sadakat-mükâfat” ana varyantı destanda bu şekilde gerçekleşir ve aslında bu ana varyant

daha müstakil, daha geniş olan “geçmiş-şimdi” ana varyantını organik biçimde tamamlar.

### 3. Tecrübesizlik – Tecrübe Karşıtlığı

Destanın mahiyet planına nüfuz etmek için üçüncü tip zıtlık olarak “tecrübesizlik-tecrübe” karşıtlığını gözden geçirmek gerekir. Bu zıtlığın somutlaştırılması ihtiyar ve genç, bilgi ve cehalet, sınama ve inanma gibi ilişkilerin ortaya çıkmasını sağlar. Tabii ki bu ilişkilere dayalı olarak da uygun ana varyantlar şekillenir.

#### a) İhtiyar-Genç Ana varyantı

“İhtiyar-genç” ana varyantı çok geniş ve genel bir manzarayı bünyesinde barındırır. İhtiyar tecrübeyi, genç ise tecrübesizliği temsil eder. Destanda bu kutupların temsilcilerini ayırmak çok kolaydır. Dede Korkut, ihtiyarlık ve tabii ki tecrübe kutbunun; bütün diğer Oğuzlar ise gençlik ve dolayısıyla tecrübesizlik kutbunun temsilcileri olarak görünürler. Öyle ki sadece mukaddimenin, Dede Korkut’un Oğuzlara verdiği nasihat olarak kabul edilmesi bile, böyle bir ana varyantın gerçek gücünü gösteren etken olarak dikkati çeker.

“İhtiyar-genç” ana varyantı, sırası geldiğinde çok ilgi çekici olan “bilgi-cehalet” hattını da bünyesinde barındırır. Tabii ki “ihtiyar”, bu hattın bilgi yönünü, “genç” ise cehalet yönünü yaşatır. Bu hatla ilgili olarak destanda dikkati çeken şöyle bir durum var: Kahramanlar birbirinden bazen öyle meseleleri öğrenmek isterler ki bu, çağdaş okuyucu için cehaletin en zirve noktası gibi görünebilir. Kazan Oğlu Uruz’un babasına düşman hakkında sorduğu “Yağı diyü neye dirler?” veya kâfirin Egrek’e sorduğu “Sizin dine ne dirler?” gibi sorular “cahilce sorular” olarak değer-

lendirebilir. Bu hususa ileride ayrıca temas edilecektir. Bu *cahilce sorular* bizi cehalet ve bilgi münasebetlerinin bir kolu olarak ilgilendirmektedir. Sorulara verilen temkinli cevaplar aslında tecrübe kazanmış zümrenin yeni nesle verdiği derslerdir. Davranış tarzı ve ahlâk, dünya görüşü ve hedeflenen gayeler hakkında verdiği dersler... Bilgiyle, malûmatla doldurulmuş bu dersler bilgisizliğin ve saflığın defedilmesi için verilmektedir ve tecrübe tarafından tecrübesizliğe indirilen güçlü bir darbe etkisi göstermektedir.

### b) Sınama-İnanma Ana varyantı

“Sınama ve inanma” ana varyantının destanın ifade planında tezahür sahası geniştir. Hem ayrı ayrı boylar, hem kahramanlar, hem de çeşitli durumlar baştanbaşa sınama üzerine kurulduğundan, biz destana bütün olarak sınımalar destanı olarak bakabiliriz. Sadece Dirse Han Oğlu Boğaç boyu bile, bu sınama yönteminin destanın yapısı için nasıl temel teşkil ettiğine gayet güzel bir şekilde işaret etmektedir. Yahut Salur Kazan’ın Evinin Yağmalanması boyunda sınananların hepsinin esas kahramanlar olduğunu söylemek mümkündür. Hanımı Burla Hatun sınanır, oğlu Uruz sınanır, Oğuz beyleri sınanır, Karaca Çoban sınanır... Mahiyet planında Kazan’a sadakat ve bu sadakate inanma ifade planında Burla Hatun ve Uruz’un düşman hapsindeki hareketlerinde, Oğuz beylerinin son anda Kazan’ın imdadına yetişmelerinde ve Karaca Çoban’ın hiç bir şeye bakmadan Kazan’a sonuna kadar arka çıkmasında kendini gösterir.

Sınımalar vasıtasıyla sadece gerçek şahıslar imtihandan geçirilmez. Burada bütün olarak geçmiş ve hâl kavramlarında temsil olunan zaman kesitleri de sınanır. Dirse Han’ın oğlu Boğaç yeni nesle mensup bir tip olarak şimdiyi, hâli temsil eder. Onun sınanması geçmiş tarafından



gerçekleştirilir. Boğaç'a geçmiş tarafından, yani babası Dirse Han tarafından vurulan darbeden sonra onun nasıl hareket ettiği sınavın esas mahiyetini teşkil eder. Boğaç, babasına "kıymaz" ve onu esiri olduğu kırk namertten kurtarır, böylece geçmişte şimdiye karşı bir güven doğmasına hizmet eder.

Başka bir boyda ise hâl, geçmişi sınar. Bir süre önce söz ettiğimiz bölümü bir daha hatırlayalım. Deli Dumrul boyunda Deli Dumrul'un babası ve annesi genel olarak geçmişi simgelerler, geçmişin temsilcisidirler. Deli Dumrul, hâlin temsilcisi olarak canının yerine can istemekle aslında anasını babasını değil, geçmişi sınamaktadır. Geçmiş bu sınavdan başarıyla çıkamaz ve tabir caizse şimdinin karşısında "yüzü kara" ve borçlu kalır.

Sınamalar inanç ve güvene götüren bir yol gibidir. Sınavdan başarıyla çıkanlar inanç ve güven objesine dönüşürler. Sınamanın bizatihi varlığı, tecrübenin bir daha denenmesi demektir, tecrübesizlik kutbunun sağlam olup olmadığının yoklanması etkisini gösterir.

\*\*\*

Böylelikle destanın mahiyet planındaki ikili zıtlıklar (oppozisyonlar) ve ana varyantları, ilk bakışta tuhaf ve esrarengiz görünebilen bütün kısımların üzerinden sır perdesini çekip alır. İfade planının gerçek vaka parçaları, kahramanları, ifade ve cümle tipleri birbirine uygun gruplarda birleşebilirler. Bu birleşmeler birbirleriyle mahiyet planının ana varyantlarında, ana varyantlar da ikili zıtlıklarda kavuşurlar. İfade ve mahiyet katları destanda bu şekilde birbirine kavuşmuş, biri diğerinden doğmuş şekilde kendilerini gösterir.

Mahiyetten ifadeye, ana varyanttan varyanta! Gerçek temsile giden yol uzun da olabilir, kısa da... Bu, ifade planındaki somut varyantın mahiyet planındaki herhangi bir

ana varyanta, onun da sırası düşünce uygun ikili zıtlığa aitliği; çeşitli ve rengârenk deliller sistemi talep edebilir demektir. Ya da tam aksine, özel bir derin tahlile ve uygunlaştırmaya ihtiyaç olmasın, her varyant kolaylıkla belirli zıtlıklara ait edilsin, denebilir. Bütün bunlar şüphesiz ki destanın bir organizma olarak tek renkli mahiyete sahip olmamasından ileri gelmektedir. Aynı zamanda destanın muhtelif katlarının ve çeşitli kısımlarının, ifade planı di- liyle söylersek farklı vaka ve kollarının toplumun tarihsel gelişim çizgisinin farklı noktalarına aitliği inancını yaratır. Bu ayrı ayrı noktaların bir olayda veya bir tipte odak gibi toplanabilmeleri ilgi çekicidir. Sır içindelik de işte bu sırada oluşur. Mesela aynı kahramanın bir bölümde eski ve geçmiş aşamasına; diğer bölümde ise yeni ve şimdi aşamasına dâhil edilebilmesi; kahramanlar arasındaki somut ilişkilerin birçok ana varyanta sokulabilme imkânı, bir taraftan destanın teşekkülündeki çeşitli tarihî aşamaların ve tabîî çeşitli dünya görüşlerinin, bilgi hazinelerinin katkısı olduğunu açıkça göstermekte, diğer taraftan da onun gizli ve sırlı mahiyetinden haber vermektedir.

Mahiyet planından ifade planına geçiş, iki büyük medeniyet tarzının müdahalesi ve yardımıyla hayata geçirilir. İnsan, mitolojik tasavvurların tutsağı iken destanı yaratmaya başlamış ve yazı medeniyetine sahip oldukça destanı şekillendirmeye ve güzelleştirmeye devam etmiştir: Mitolojik tasavvur ve yazı medeniyeti... Bu iki etkenin farklı oranlarda birbirini tamamlaması, sonuç itibariyle *Kitab-ı Dede Korkut* destanlarının bize ulaşan muhteva ve yapısını oluşturmuştur. Destan, bu anlamda bir askerî poligondur dersek yanlış yapmayız. Mitolojik tasavvurla yazı medeniyetinin karşı karşıya geldiği ve verilen her şeyi kabul etmeye hazır bereketli insan düşüncesinden ibaret edebî, estetik ve.. askerî bir poligon! Mitten yazıya götüren yol, bu poligona uğramadan geçemez. Bu, mümkün değil!...

## *Mit ve Yazı*

Mitolojik tasavvurun sadece dilden dile gezmesi, ağız-  
larda yaşaması; yazı ve yazının bütün medenî hazinesinin  
de yalnızca kâğıtta aksini bulması şart değildir.

Yazı medeniyetinin güç toplamasından sonra mitolojik  
tasavvurun dağılıp gitmesi, yok olması ve yazı medeniye-  
tinin de mitolojik tasavvuru ilk bakırlığıyla saklaması icap  
etmez.

Şart ve gerekli olan, bizim “Mitolojik tasavvur nerede  
biter, yazı medeniyeti nerede başlar? Kesin bir sınır var  
mıdır? Yoksa bu tasavvurlar birbiri içine girmiş durumda  
mıdır?” sorularının filolojik önemini idrak etmemizdir.

Belki biz bu soruların kesin ve net cevabını bilmiyoruz,  
belki de bilmemiz hiç mümkün değil. Aslında bu gerekli  
de değil. Esas mesele, bu iki büyük medeniyet tarzının  
bu sorulardan hareketle kendine has özelliklerini belirgin-  
leştirmelerinin mümkün olmasıdır. Bu, özellikle destanın  
mitolojik dünya görüşünün ve yazı medeniyetinin en be-  
lirgin çizgilerini saklaması yüzünden mümkündür. Biraz  
daha ayrıntılı ifadeyle destan, bu medeniyetlerin birinden  
diğerine köprü kuran büyük ve zengin geçit aşamasını  
bünyesinde aksettirmektedir. Yalnız açık ve aleni bir bi-  
çimde değil, özellikle gizli şekilde aksettirdiğini bir daha  
tekrar edelim.

Mitolojik tasavvur, sadece bizim dinlediğimiz masal ve  
efsaneleri süsleyen, onların muhtevasına “eşlik eden” be-

zemeler, süslemeler toplamı değildir. Mitolojik tasavvur, eski insanın dünyaya bakışının esasını şekillendiren, onun tabiatla, etrafıyla, daha sonra da toplumla ilişkilerini düzenleyen, geliştirip güzelleştiren bütün bir yaşayış tarzıdır. Felsefî, ahlâkî, hukukî ve kurallara bağlı bir sistemdir. Her halde çok eski bir devir için mitolojik tasavvur böyle bir karakterde kendini gösterir.

Zaman gelir, düşüncesi gittikçe şekillenen, dünyayı algılayışı karmaşıklaşan (belki de aksine sadeleşen!<sup>17</sup>)<sup>18</sup> insan, kendini büyük tabiattan yavaş yavaş ayırmaya başlar.

<sup>17</sup> İnsanın gelişme yolunun nereden nereye gittiğini kim söyleyebilir? Basitten karmaşığa doğru mu, yoksa karmaşıktan basite doğru mu? Belki bu süreçlerin ikisi de gergin bir diyalektik birlik şartları altında ortaya çıkmaktadır!

<sup>18</sup> “Gelişme, basitten karmaşığa doğrudur” prensibini ileri süren diyalektik materyalizmin birçok meseleyi dikkate almadığı çok açıktır. Aslında karmaşıklık yalnız çokluk (çok yapılilik, çok unsurluluk...) demek değildir. Karmaşıklık daha çok karışıklık, birbiri içine kaynaşıp yitmeğdir. Diyalektik yöntemin dâhilerinden olan Hegel, işte bu manada *Estetika* adlı eserinde eski Doğu medeniyetini “sembolik”, yeni Batı medeniyetini ise “klasik” olarak adlandırmıştı. Böylece o, karanlık, hatta dolaşık anlam ve şekillerden açık ve net biçimlere geçiş çizgisini çizmekteydi. (Bk. Georg Vilgelm Gegel [Georg Wilhelm Friedrich Hegel], *Estetika*, c. 2., Moskova 1969, s. 8-9). Hegel’in bu sistemi başka materyallerle de doğrulanmaktadır. Meşhur Rus felsefecisi A. Losev, Homeros’a kadarki Yunan mitolojisini nisbeten az çeşitlenmiş ve sadeleşmiş bir değer olarak ele alıyordu. Ona göre bu mitoloji daha sonraları açık ve yapısal plastiklik kazanmıştı. (Bk. A. F. Losev, *Antiçnaya Mifologiya v ee İstoriçeskom Razvitii*, Moskova 1957, s. 32-34; 70-79; A. A. Taho-Godi, A. F. Losev, *Greçeskaya Kultura v Mifah, Simvoloh i Terminah*, St. Petersburg, 1999, s. 11-14). Bu gibi düşüncelerin merkezinde arkaik kültürlerin doğal olarak senkretik duruşu bulunmaktadır. Onlardaki çeşitlenmeler sonraki zamanlarla ilgilidir. Elbette Yunan tanrıları da estetik netlik ve mükemmeliyetlerini Homeros’a borçludurlar. Çünkü *İliada* ve *Odysseus*’da bu tanrıların genel kabul görmüş özgün görüntüleri ve somut açıklamaları verilmiştir. (Bk. Susanne K. Langer, *Philosophy in a New Key. A Study in the Sumbalism of Reason, Rite and Art*, Harvard University Press, s. 169).

Bu ne şekilde ortaya çıkar, aniden düşüncede ortaya çıkan keskin bir sıçrayış sonucunda mı, yoksa tedricen hayat tecrübesinin artması, insanın kendisi ve etrafı hakkında daha geniş bilgi toplamasının sonucunda mı? Belki her ikisi de aynı zamanda meydana gelmiştir! Yani bu sebeplerin ikisi de aynı şekilde akla uygunsa onların birbirini tekzip etmesi gerekmez, ikisinin de aynı vakitte ortaya çıkmasını inkâr etmemek gerekir. Sadece şimdiye dek alışmadığımız gergin ve birbirini tamamlayan tam diyalektik bir hareket yolunu tasavvurumuzda canlandırmayı başarabilmeliyiz.

İnsan kendini tabiatın içinden soyutlamaya, ayırmaya başladığı andan itibaren onun mitolojik tefekkürü de durgunluk devrinin mengenesinden kurtulur ve inkişaf etmeye başlar, çeşitlenir, derinleşir ve zenginleşir. İşte bu andan itibaren insanın mitoloji hafızası işin içine girer. İnsan hatırlamaya ve eskiyi yeniden kurmaya çalışır. Tabiatın ve mitin içinde olduğu o uzak ve erişilmez, ama belki de uzaklığı ve erişilmezliği yüzünden güzel günleri ideal bir örnek olarak daima tasavvurunda saklamaya, görmeye çalışır. İşte bu süreçte mit, ana karnından ayrılır. Ana karnında o adeta donuk, değişmez ve şekilsiz hâldedir. Şimdi ise, yani doğduktan sonra, mit ciğerlerini doldura doldura nefes almaya ve yaşamaya başlar. Söylediklerimizle ilgili olarak mitolojik tasavvurun oluşum aşamasını ikiye ayırmak mümkündür. Doğuşuna kadar olan şekilsiz ve donukluk çerçevesindeki aşama ile doğuştan sonraki yaratıcılık, serbestlik aşaması. Bu doğuş anı çok gerekli bir andır. Onu hafızamızda saklayalım, çünkü biz o ana yine döneceğiz.

Yaşamaya ve yaratmaya henüz başlamayan mitolojik tasavvurun hüküm sürdüğü dünyanın esas kanunlarından biri insanın kendisini tabiatın ayrılmaz bir parçası saymasıdır. Böyle olunca insan, kendisiyle mukayese ederek çok “mantıklı” bir şekilde tabiatı da kendisi gibi canlı, yaşayan

ve nefes alan bir organizma olarak idrak ve kabul eder. Basat ondan babasının adını soran Tepegöz'e cevap verir: "Anam adın sorar olsan kaba ağaç, atam adın dir isen kağan aslan". Bu adlar F. Kuper'in<sup>19</sup> Amerikan Kızılderililerinin hayatından bahseden meşhur roman kahramanlarının adlarını hatırlatmaktadır. Kaba Ağaç, Kağan Aslan, Salur Kazan gibi adlar eski mitolojik tasavvuru çok açık bir şekilde göstermektedir. Tabiatla (ağaçla, kuşla...) insan arasındaki ilgi bağlarını kurarlar.

Bu adlara ek olarak şu anda bile dilimizde kökleri mitik devre kadar uzanan çok miktarda kelime ve ifade kullanılmaktadır. Bu ifadeleri seçip toplamak ve belirli bir sisteme koymak o kadar da kolay değildir. Çünkü çağımızın okuyucusu bir zamanlar mitolojik tasavvurun ürünü olarak doğmuş ve halihazırda sık sık duyup kullandığı bu ifadeleri âdetâ otomatik biçimde algılamakta, onların ilk oluşum dönemini ve muhitini dikkate almamaktadır. Ama dil yaratıcılığının başlangıcında bu tip ifadelerin en basit ve direkt anlamda kullanılıp anlaşılın ifadeler olduğu açıktır. Sonraları onları poetik düşünce unsurları sayma tehlikesi ortaya çıkmıştır. Ancak poetik düşüncenin genetik kaynaklarından en elzeminin mitolojik tasavvur olduğunu da kayıtsız şartsız kabul etmek gerekir. Mitolojik tasavvurun ürünleri sonraki devirlerde poetik hazineye dâhil olduğu için, poetika kendini bulduktan sonra bütünüyle mitolojinin yerine geçmeye çalıştığı için ve uzun bir müddet, hatta günümüze kadar bunda da başarılı olduğu için çağdaş insan, söz konusu ifadelerin asıl teşekkül kaynağına inmeye gerek görmedi. Onları "saf" poetik unsurlar olarak idrak

---

<sup>19</sup> Kuper (James Fenimore Cooper): 1789-1851 yılları arasında yaşamış, Batı romanının kurucularından sayılan Amerikalı romancı. Medeniyetle ilkelliğin, mükemmellekle basitliğin çatıştığı efsanevi bir dünyayı anlatan romanların sahibidir. Kızılderilerle ilgili romanları da vardır. (a.n.)

ve kabul... Hayır, önce kabul etti, sonra idrak etti. Çünkü bu daha kolay bir yoldu. Onlar ise aslında mitoloji parçalarıydı.

Aslında mitolojik tasavvurun ürünü olup da kendini poetik unsurlar olarak sunan bu ifadeler hangi ifadelerdir?

Kadim insan, kendine özgü alametleri etrafında hevesle seyrettiği, görüp tanıdığı ve adını yeni yeni koymaya başladığı varlıklara teşmil etmeye başladığı o uzak ve eski zamanda, henüz büyük destanlar yaratılmıyordu, âşıklar, ozanlar da böyle bir hevesle çalıp çağırıyorlardı. Sanatın ve şiirin henüz izi tozu görünmüyor, fısıltısı bile duyulmuyordu. İnsan, kendini henüz en basit ve gerçek, en pratik ve düz anlayış ve hareketlerin çerçevesi dışında görmüyordu. Başka bir ifadeyle, insan kendini tabiatın dışında idrak ve tasavvur edemiyordu. Böyle bir durumdayken tabiatı mükemmel bir canlı gibi görmek o kadar da zor değildi, bilakis çok tabî idi.

Tekrar sorumuza dönelim. Hangi ifadelerdir bu ifadeler, aslında mitolojik olup poetik unsurlar olarak yazıya dökülen?

Hatırlayalım. Dirse Han'ın hatunu oğlunun ilk avını debdebeli bir törenle kutlamak ister. Attan aygır, deveden buğra, koyundan koç kırdırır. Kırk cariyesini başına toplar. Avdan dönen Dirse Han'ın önüne çıkar.

Dirse Han ise tek başına dönmüştür. Ananın kara bağırsı sarsılır, yüreği yerinden oynar. Dileklerle, güçlükle bulduğu oğlu hani? Babaya sorar.

Şüpheler ananın beynini kemirir, birden aklına acayip bir fikir gelir. Bağırır, belki de bir fısıltı gibi seslenir: "... Karşu yatan kara tağdan bir oğul uçurdun ise digil mana."

Anayı ıstıraplarıyla başbaşa bırakıp "karşu yatan kara tağın" eteğine gelelim. Bu nasıl dağdır ki, karşıda yatmıştır? Eğer bu dağ yatmışsa, demek ki uyanması da gerekiyor?...

Söz etmek istediğimiz ifadeler işte bu ve bunun gibi ifadelerdir. Dağı hakikaten de *yatmış* tasavvur etmek ve üstelik buna inanmak (!) eski insanın mitolojik dünya görüşüyle ilgilidir. Burada esas mesele *inanmaktır*. Yani dağın gerçekten yattığına inanmalısın ki ondan sonra bu ifadeyi düz ve yalın biçimde yaratabilesin. Aslına bakarsak poetik elbise sonradan giyilmiş, deyim otomatizmi sonradan teşekkül etmiştir. Bu sonradan “gelenler” ise ifadeyi çıplak ve bakir ilkelliğinden ve ilk kaynağından o kadar uzaklaştırmışlar ki onun düz ve yalın temeline inanmak çok zor olmuştur.

Kahraman Basat da kardeşi Kıyan Selçük’ün Tepegöz elinde “zeburn olduğunu” öğrenince dayanamaz, ağlayıp ağıt yakar. Ölmüş kardeşini, *yatmış* kara dağın en yüksek zirvesi sayar, akan kutsal suyun en gür ve taşkın yeri bilir:

*“Karşu yatan kara tağum yüksegi kardaş  
Akındilu görklü suyumun taşkunı kardaş”*

Bizim için ne var ki? Biz şimdi bu tür ifadeleri güzel metaforik deyimler olarak kabul ediyoruz. Ama aslında bütün bunlar ilk söylendiğinde çok yalın ve direkt bir maksatla söylenmiştir. Söylenene derin ve safça inanan Basat’ın, kardeşinin dağın en yüce zirvesine ve suyun taşkın bir yerine dönüştüğünden zerre kadar da şüphesi yoktur. Kıyan Selçük ölüp yeryüzünden yok olamaz. Asıl Basat, bunu şu veya bu biçimde tasavvur etmektedir.

Asıl Basat’la Dede Korkut destanının kahramanı Basat arasında da büyük ve değişik mesafeler vardır: Zaman mesafesi, kültürel mesafe, entelektüel mesafe... Bütün bunlar birbiriyle birleşip büyük bir mesafe meydana getirirler; mitolojik tasavvurdan poetik yoruma kadar giden büyük bir mesafe!

Ne zaman destan kahramanı kardeşini dağa, suya benzetir, o zaman bu yalnız ve yalnız benzetme ve metafor-



dur. Şu da var ki kendi köküyle ilgili olan bu benzetme gerçek bir inanca, safça da olsa bir inanca dayanmalıdır. Uzak bir devirde kalmış, asıl Basat'ın kardeşinin erişilmezliğini çok basit ve inandırıcı şekilde, kendi "mantığı" ile izah eden bir inanca... Asıl Basat işte böyle bir inançlar sistemi içinde çırpınan bir toplumun üyesidir.

Ölen insanın ölümüne yeni bir hayat şekli olarak bakmak destana başka bir şekilde de yansır. Basat kardeşinin ölümüyle ilgili temiz inancını açık bir şekilde bildirirken Salur Kazan'ın oğlu Uruz'un dilinde bu tasavvur biraz daha karmaşıklaşmış biçimde ifade olunur. Uruz'un ölüm öncesi annesi Burla Hatun'a söylediği son sözler şunlardır:

*"Sen sağ ol kadın ana babam sağ olsun  
Bir menüm gibi oğul bulunmaz mı olur"*

Aslında o uzaklarda kalmış Uruz, yani destandaki kahramanın prototipi olan Uruz kendisinin bu şekilde yeniden doğacağına işaret etmektedir. "Gibi" edatı eğer destanın yazılış bağlamında benzetme bildiriyorsa, daha eski bağlamda, yani mitolojik zaman bağlamında öznenin bizzat kendine eş olduğunun göstergesi olarak görünmektedir. Basat gibi Uruz da kendi mitolojik tasavvurlarına sadıktır, hatta gördüğümüz gibi Basat'tan biraz daha öne geçmiştir. Uruz da özellikle kendisinin, başkasının değil, bilhassa kendisinin yeniden doğacağına, yani "bulunacağına" inanmaktadır.

Ancak mitolojik dünya görüşü, destan kahramanlarının onlardan çok eskide kalmış uzak bir dünyayı gördükleri rüyalarıdır, düşlerdir demek de doğru değildir. Bende mitlerin hâlâ bu kahramanların hareketlerinde ve kavrayışlarında yaşamaya devam ettiklerine dair bir inanç var. Nasıl ki insan içinden Allah'a inanmasına rağmen ateist olabiliyorsa aynı şekilde de destan kendi ruhuyla ve derin

mahiyet planıyla mitin esaretinden kurtulamamış, halen içten içe onun mengenesinde olabilir.

Peki mitolojik tasavvurların hüküm sürdüğü, özellikle de açık ve legal bir şekilde hüküm sürdüğü devrin sınırlarını net olarak çizmek mümkün müdür? Her halde bu sınır çizgisi, destanın teşekkül ettiği, belirli bir şekle girip kaleme alındığı zamandan önceki bir zamanda çizilmiş olmalıdır. Mitolojik tasavvurun hüküm sürdüğü şartların karakteristik özellikleri vardır. Onların bazıları hakkında biraz daha geniş söz etmek gerekmektedir.

Mitolojik tasavvurun şekillendiği şartlar, aynı zamanda eski insanın çevresiyle ilişki tarzının şekillenip gelişmeye başladığı ve zenginleştiği şartlardır. İnsan ve tabiat ilişkileri, ilk ve ilkel şeklinde bu tasavvurlarla belirginleşirken daha sonraları, yani ilişkiler karmaşıklaştıkça, yazı medeniyetinin güç toplaması, bir nevi kendini bulması için objektif şartlar oluşmuştur.

Mitolojik tasavvurlar, mitolojik dünya görüşleri, anlayış ve inanışlar, bir noktada bütünleşir ve toplanır. O nokta, devrin hâkimi olan mittir! Aslen mit insanın bütün hareket ve davranışını tanzim eder, onu yönlendirir, çevrenin bildiği şifreyi âdetâ büyük bir minnetle ona deşifre eder, açar. Mitin yeni oluşan insan toplumunda elçileri, sefirleri vardır ve biz şu anda onları şamanlar ve kâhinler olarak tanıyoruz. Bu elçiler toplumun alelade üyelerinden farklıydılar, bir nevi medyum idiler. İşte onlar mitik ideallerini toplumun bu alelade üyelerine ulaştırırlar ve onlarla mit arasında ilişki kuran güçler olarak tanınırlardı. Mit, toplumun bütününüyle işte bu elçileri vasıtasıyla yakınlık kurardı. Böylelikle büyük bir sosyal ve siyasî güç meydana gelirdi. Dünya hâkimiyetini elinde toplayabilecek bu kâhinler zümresi, artık toplumda gerçek bir güç olarak belirmeye başlamıştı.

Mit ve elçilerinin topluma yalnız bütün olursa daha etkili tesir edebilecekleri açıktır. Bütün olarak toplumun güvenini kazanmak, onun alelade bir üyesinin güvenini kazanmaktan daha uygundur. Bu yüzden de mit, toplumu bir bütün olarak görürdü. Tabii onun gözleri bu bütünü teşkil eden ve harekete geçiren farklı farklı üyeleri seçmezdi. Aslında bu çeşit bir seçim mite hiç de gerekli değildi. Bu tarz ilişki tipini, mit *Olympos*'undan<sup>20</sup> alelade ölümlülere yönelmiş "yukarıdan aşağıya" bir tavır olarak değerlendirmek doğru olmaz. Bu sadece mitin çalışma yöntemi, normal faaliyet tarzıydı.

Mit olarak adlandırdığımız o güç, o enerji böylelikle kolektiften bağımsız olarak kendini tanımlayamaz. Kolektif de, toplum da kendi başına mitsiz yaşayamaz. Mit ve toplum birbirine o kadar kaynayıp karışmıştır ki aslında biri öbürünün gerektiğinde tam yetkili işaretlerine dönüşebilir. Aslında sonuç olarak kolektifin gücü miti yaratır, onun gücünü hayata geçirir. Başka bir ifadeyle mit, kolektif demektir. Mit derken öncelikle onun *şartlarını*, *mekânını*, *kahramanını* ve *üslûbunu* belirlemek gereklidir. Mitin oluşum şartları (insan ve tabiat birlikteliği), mekânı (insan kolektifi) aydınlandıktan sonra onun, matematik ifadesiyle fonksiyonu (türevi) hakkında, daha sonra üslûbu, tarzı ve toplumla ilişki biçimi hususunda söz etmek mümkündür.

Mitin kahramanı veya kahramanları deyince, bağımsız olarak bireyi kastettiğimiz düşünülmemeli. Hayır, öyle değil!... Mitin kahramanı, bütün olarak toplumu canlandıran ve onun ifadesine, göstergesine çevrilen bir gücü temsil eder.

Kimdir mitin kahramanı? Mitin kahramanı, sonsuz derecede güçlü ve dayanıklı, fantastik emeller sahibi,

<sup>20</sup> Olympos: Yunan mitolojisinde en yüksek efsanevi dağlara verilen ünvan ve Thessalia'daki Yunanistan'ın en yüksek dağı. (a.n.)

hislerin ve heyecanların; özel, sadece sana has ilişkiler geliştirmesini sağlayan bir tehlike! Sanki mit birdenbire ayılır. Kahramanının “tuhafliğına” ve tahmin edilmeyen hareketine mantıklı bir dayanak aramaya başlar. Tanrıları yardıma çağırır. Homeros’a da güya Akhilleus’in bu âli-cenap hareketi tanrıların tahrikiyle yaptığını, güya onun kendi başına hareket etmediğini, yalnız Zeus’un isteğini ve emrini yerine getirdiğini anlatmak düşer. Akhilleus, merhamet dolu gönlüyle bir tarafta kalır ve mit, onun bu “akla sığmaz” hareketini bu şekilde “belgelendirmeye” çalışır.

### **Mitin Mekânı Nedir?**

Mitin ömür sürdüğü ve gerçekleştiği mekân kolektiftir. Başka bir ifadeyle mit, kolektifin belirli bir zaman noktasındaki düşünce biçimidir, tefekkür tarzıdır. Mit, dünyayı idrak etmenin öyle kolektif bir usulüdür ki bu algılama zamanında dünyanın ilkel bütünlüğü, tekdüzeliği henüz bozulmamış, farklı kısımları ve yönleri ayrılmamıştır. Dünyayı algılama ile bu algının tasviri arasında çok sonraları ortaya çıkan aktarıcının, yani sanatkârın işlevi burada henüz minimum düzeydedir. Algının tasviri, algının kendisine maksimum düzeyde yakındır, hatta bunlar üst üste örtüşürler, bunların arasına “sanatkâr” engeli veya “gürültüsü” girmez, hâlâ da böyledir.

Mitin mekânı, kahramanların kimseye karşı sorumlu olmadıkları Oğuz dünyasıdır. Hür bir ruhun, henüz muhtelif kanun ve kuralların esaretine düşmemiş, içsel bakımdan özgür ruhun hüküm sürdüğü bir mekândır.

Böyle uçsuz bucaksız bir mekân, aslına bakarsak miti hiç bir zaman tatmin edemezdi. Mit, onu yavaş yavaş çerçeveye almaya başlar, kendi mekânını yaratmaya, yani başka bir ifadeyle kolektifi ve toplumu bütünleştirmeye,

aynı zamanda karakterce son derece basit bir şahsiyet olmalıdır. Onun psikolojisi kara veya ak renkle verilmeli, iç âlemi olumlu ya da olumsuz özelliklere sahip olmalıdır. Psikolojik ve manevî karmaşıklık, mit kahramanına yabancı bir durumdur. O tek sıfatta, tek renkte görünür. Yapacağı her hareketi tahmin etmek mümkündür, kısacası mit kahramanı canlı bir robot görünümünü vermektedir.

Mit, kahramanının kalbinden merhamet ve acıma hislerini kökünden kesip atar. Daha net bir ifadeyle bu duygular, toplum üyesinin kalbinde henüz oluşmamıştır. Eğer herhangi bir düşmana karşı mit kahramanının kalbinde merhamet duygusu uyanabiliyorsa, bu karakter artık mite özgü değildir, bu artık mitin sınırlarının dışına çıkma halidir. Çünkü böyle olursa mit için yabancı, ferdî ve şahsî keyfiyetler ortaya çıkabilir. Buradan ise yol, biraz ileride söz edeceğimiz gibi yazının saltanatı istikametine doğru yönelir. Ferdî his ve heyecanın oluşma tehlikesi varsa, kahraman belki de kendinden habersiz şekilde mit kanunlarının dışına çıkmak isterse o zaman bütün olağanüstü dış güçler işe girer, muktedir tanrılar yardıma çağrılır ve mesele mitin menfaatine hallolunur. Homeros'un *İliada*'sında Troas savaşlarının sonuna doğru Akhilleus Hektor'u öldürür ve intikam hissi onun öfkesini o kadar alevlendirir ki cesedi defalarca tahkir eder. Bütün sosyal kural ve değerlere rağmen gömülmesine bile izin vermez. Hektor'un ak saçlı babası, İlion kalesinin hâkimi Priamos, Akhilleus'in yanına ricaya gelir, ona bir baba olarak derdini döküp cesedi geri vermesi için yalvarır. Akhilleus'in kalbinde bu ak saçlı ve nuranî ihtiyara karşı merhamet duygusu uyanır ve kendi babasını hatırlar. İki birbirine sarılıp ağlarlar. Akhilleus, Hektor'un cesedini babasının oğlu için âdet ve geleneklere uygun bir defin merasimi yapsın diye geri verir. Dikkat edersek bu durumun mit için büyük bir tehlike teşkil ettiğini görürüz. Şahsî ve derunî

perçinlemeye başlar. Kolektifi yaratmak onun için perçinleme yöntemlerini icat etmek demektir. Yazılı olmayan kurallar kodeksi de işte bu perçin yöntemlerinden biridir.

Bütün bu kurallar kodeksi, yaşama usulleri ve davranış tarzları, oluşmakta olan toplumun, yani mitin mevcudiyet mekânının parçalarıdır. Mit, kendisi için bir ev kurmaktaydı ve bu evin daimî, itibarlı ve sağlam olması için ilk önce o huzursuz olmalıydı. Bu evin esaslı biçimde kurulduğunu da kaydetmeliyiz.<sup>21</sup>

Mekânın saydığımız parçaları, somut biçimde tezahür etmeli ve bu da sonuç itibarıyla mitin üslûbunu, yani bütün bu parçaların ifade tarzını şekillendirmelidir. Sıradaki konumuz bununla ilgilidir.

### **Mitin Üslûbu Nedir?**

Mit kendi üslûbunu kendi yaratır. Bu üslûp, bizi en yüksek noktada bütün mantıksızlıkların derindeki mantığına ulaştırırken insana, bireye en yakın noktadaki sunuş usulünde, tonlama ve vurgu aksanlarında, asıl şekline maksimum yakınlıkta kendini gösterir.

Mitin üslûbunun esas göstergesi *sözdür!*

Söz, mutlak hâkimdir. Söz alelade, şimdiki durumundaki gibi cümlelerin içinde eriyip giden söz değildir. Söz, her şeyi içinde toplayabilen, gereğinde canlandırılan, şahit gösterilen ve aynı zamanda da cezalandıran veya hür bırakan bir güce sahiptir.<sup>22</sup> Söz, yaşayan, nefes alan bir varlık-

<sup>21</sup> Meşhur Rus bilgini S. Averintsev, "ev" in dünyada şiir ve anlatılarda en yaygın nesnelere, sembollere biri olduğunu yazar. (Bk. C. C. Averintsev, *Poetika Rannevizantiyskoy Literaturı*, Moskova 1977, s. 153). Biz de Oğuz mekânını "ev" metaforuyla anlatırken evin güçlü sembolizminden hareket etme çabası içindeydik.

<sup>22</sup> Joanna İncil'inde Tanrı "Logos" (Söz) olarak adlandırılır. Aslında bu ilk bakışta görüldüğü gibi hiç de yeni bir Hıristiyan geleneğinin kurulması değildir. Bu eski mitolojik, daha somut ifadeyle eski Semitik

tır. Bu güç, etik-ahlâkî seviyeden başlar ve fizikî mahiyet kazanmaya kadar yükselir. Onun ruhu ve canı vardır ve ikisi birbiriyle sıkı sıkıya bağlıdır.

Söz, mitolojik dünyada sıradan bir şey değildir. Söz, mitin reel bir tezahürüdür ve onu toplum üyeleri de bu şekilde kabul etmelidir. Söz kültü, kendi kendine mit kültürüne ulaşmalıdır. Aynı zamanda söz, bütünüyle toplumu sembolize eder. Bu yüzden toplum da söz gibi dâhilî bütünlüğe ve tamlığa sahip olmalıdır. Sözün dâhili ve batını, ruhu ve canı organik olarak birbirini tamamladığı, sonuç itibarıyla cilalanmış bir birim olarak ortaya çıktığı gibi toplum da bu tür kararlı, dâhilen derli toplu ve zahirin “tek renkli” bir mahiyette ortaya çıkmalıydı. Aslında toplumun bu şekilde teşekkülünün asıl sebebi belki de sözdür. Çünkü bu toplumu özellikle söz oluşturuyordu, yaratıyordu, bu toplum sözün ürünüydü. Söz, başka hiçbir şey yaratamadığı gibi, toplum da başka hiçbir şeyden yaratılamazdı. Toplum sözün “spontan” geleceği, sözün kurallar çerçevesi, davranış normları ve sözün vazettiği

---

mitoloji geleneğinin yeni bir dinde devamıydı. Eğer Mısır mitolojik ve dinî düşüncesine bakarsak, burada sözün bütüncüllüğü, eski Mısırlılar açısından adın cisimlerin gerçek mahiyetinde oluşunda kendini gösterirdi. Fr. Leks, ““Her şeyin bir adı vardır” cümlesi Mısır için yabancıydı. Mısırlıların düşünce önermesi “adı olmayan şey (nesne) olamaz” cümlesiydi” der. (Bk. M. A. Norostovtsev, *Religiya Dvernego Egipta*, Moskova 1976, s. 37). En ilginç ise şudur: Sözün bütüncül mahiyetinden Avrupa ve İslam dünyası hiç bir zaman yakasını kurtaramamıştır. Jak Derrida, Avrupa medeniyetini *logosentrik* olarak tanımlar ve *logosentrizmi* dağıtmak için bütün gücünü sarf ederdi. (Bk. Jak Derrida, *O Grammatologii*, Moskova 2000, s. 118-136). Aynı şekilde dinimiz İslâm’ın merkezinde de sözün bulunduğunu kaydetmeliyiz. Kutsal Kur’an’da var oluşun, “kün feyekün” (“Ol” deyince olur) formülüyle verilmesi buna kanıt olabilir. Bu bağlamda Emir Husrev Dehlavi’yi hatırlayalım. Onun “cisimler kalıplarını sözden almışlardır” hükmü Kur’an’ın yukarıdaki kelamının platonik yorumudur. (Bk. Amir Hosrav Dihlavi, *Matlaal-Anvar*, s. 111).

hayat tarzı oluşturunuyordu. Toplum bir bütün olarak sözün çocuğu olarak doğuyordu. Belki de “ilk önce söz vardı” diyenlerin sözünde bir gerçek gizliydi.

Destanda söz ve sözün gücü kendini ilk olarak “mukaddime”de gösterir. Mukaddime, miti idrak etmenin bir vasıtasıdır, mite götüren yoldur. Şüphesiz mite götüren her yol sözdür.

Destanın mukaddimesi esas itibariyle birbirini takip eden yadsınamaz hükümler üzerine kurulmuştur. Bu sıralama, bilgilendirme niteliğinde değildir, ihtiyarîdir ve bu durum mukaddimeyi açık bir sisteme çevirir. Yani onu bu ruha bağlı kalmak şartıyla çeşitli varyantlara doğru istediğimiz kadar uzatabiliriz. Bu da mitin üslûbu hakkında ipucu veren bir özelliktir, dersek yanılmış olmayız.

Aslında mukaddimenin her bir hükmü de müstakil birer sözdür. Daha doğrusu mukaddime bitmeyen bir sözdür, tabir caizse mitin duasıdır.

Aslında destanda mukaddimenin olup da sonucun olmaması semboliktir. Bu başlangıcın şaşaaası, sonun yokluğu olarak da değerlendirilebilir. Bir de destanın bitmemiş söz olduğu şeklinde de değerlendirilebilir. Nasıl mitin mekânı olan toplum, kendini sonuna kadar koruyabilmiş bir toplum olamadı ve olamazdı da, her şey daima hareket halindeydi! Tıpkı bunun gibi bu bitmemiş söz de, on iki boyun kahramanlık terennümü de sonu olan değil, destanın epizotlarında adları anılan her kahramanın destanının yazılabilir olduğuna işaret etmektedir. İşte bitmeyen söz belki de buna sadece işaret değil, davet de ediyor!...

*“Kimler iyidir, azizdir ve kimler mutlu edilmeye lâyıktır”... Açıkça söylenmese de bunun gölgesinde “kimler kötüdür ve kimler nefrete lâyıktır” fikri de geçerlidir.*

Tabiat hadiseleriyle toplumda olan veya olabilecekler arasında alaka yaratma çabası mukaddimedede açık bir biçimde ifade edilmektedir: *“Urlaşuban sular taşsa deniz tol-maz”*



Mitin tabiat üzerindeki gözlemi böylece kalıplaşıp söze dönüşür. Sonuç itibariyle bir çok toplum içi yargının doğal temeline dönüşür:

*“Tekebbürlük eyleyeni Tanrı sevmez  
Könlin yüce tutan erde devlet olmaz  
Yad oğulu saklamağla oğul olmaz...”*

Toplum tâ baştan, daha o ilk düzenlenme anından itibaren öyle programlanmıştır ki, tabiatı kendi şahsında tekrar etsin. Çünkü en güzel benzetme ölçüsü, gözler önündeki dağlar, çaylar, dereler, rüzgârlar, tufanlar, boranlar, şimşek ve yıldırımlar, yani gerçekten olan, gerçekliğe sahip olan olaylardır. Onları taklit etmek garantili bir taklittir. Ve bir de... O uzak devirde başka ne taklit edilebilirdi ki?

Mukaddimenin bir başka önemi de şudur: Mukaddime, ilk önce ama yine gizli biçimde “mit nedir?” sorusunu sormakta ve cevabını vermektedir. Aslında mit bu soruyu kendi sormakta ve cevabını da kendisi vermektedir. Sorular bununla bitmiyor, başka sorular da ortaya çıkıyor. Ancak bunların hepsi cevaplarını kendi içlerinde saklayan sorular...

\*\*\*

Mitin destandaki yetkili elçisi Dede Korkut'tur. Dede Korkut bütün bölümlerde mitin görevini üstlenebilen bir güçtür. Dede Korkut, yani mit; Oğuz'un koruyucusu, hamisi, ozanı, yani şairi<sup>23</sup>, şamanı, yani bilicisi, talihini belirleyen, belalardan koruyan, bir nevi ilk ve son dayanak noktasıdır. Metinde onun hakkında şöyle denir:

*“Oğuz'un ol kişi tamam bilişiyidi. Ne dir ise olur idi.*

<sup>23</sup> Eski Arap diyalektlerinden birinde şair sözünün “bilici” anlamına gelmesi tesadüfi değildir.

*Gayıbdan dürlü haber söyler idi. Hak Ta'ala anun könlüne ilham ider idi.....Korkut Ata Oğuz kavminun müşkilini hall ider idi..."*

Böylece mit, Dede Korkut adına konuşarak, onun maskesini takarak Oğuz dünyasına kendi hakikatini getirmekteydi. Oğuz dünyası da bu hakikati kabul ediyordu. Devam edelim:

*"...Korkut Ata Oğuz kavminun müşkilini hall ider idi. Her ne iş olsa Korkut Ataya tanışmayınca işlemezler idi. Her ne ki buyursa kabul iderler idi. Sözin tutup tamam iderler idi."*

Mitin hakikati neydi ve mit, besleyip büyüttüğü Oğuz âlemini nasıl görmek ve nasıl yaşatmak istiyordu?

Mit, baştan beri kendi yarattığı toplumun her üyesinin tek tek ve toplumun bütününe gerek manevî, gerek fizikî yönden bağımsızlığını elinden almak istiyordu. Mit, Oğuz'un bağımsızlığının kendi konumuna karşı hazırlanabilecek güçlü bir darbe olabileceğini içgüdüsel olarak bilmekteydi. Tanrı'ya sitayişin gerekliliği, kaderci sona inancın yaratılması, bir yerde materyalist dünya görüşüne can atma... Bütün bu ideallerin kural olarak yeni oluşan toplumun sütunlarına dönüştürülmesi; şahsî teşebbüsün ve şahsî hislerin gelişmesini, dâhilî âlemin değişmelerini ve ferdin bağımsızlığını önleyen ilk ve en gerekli -mit için elzem- adımlardır. Onun için de Dede Korkut, yani mit, yüzünü Oğuz âlemine döndürüp şöyle der: Bunu bilin. Bunu bilmeniz gereklidir. Çünkü ilk olarak bunu diyorum! Mit şöyle diyor:

*"Allah Allah dimeyiñçe işler onmaz  
Kâdir Tanrı virmeyiñçe er bayımaz  
Ezelden yazılmasa kul başına kaza gelmez  
Ecel va'de irmeyiñçe kimse ölmez*

*Ölen adam dirilmez  
Çıhan can girü gelmez”*

Ferdin bağımsızlık mücadelesinin önünü bu tür, yani kaderciliği terennüm ederek kesmek isterler. Böylece mit, etki derecesine bakmadan kendini koruma prensibini uygulamaya koymaktadır.

Belki mit, çok eskiden beri içgüdüleriyle böyle bir tehlikeyi hissediyordu. Belki de hiç bir yerde ikinci bir yol, yani kendi kendine sonuna kadar giden ve inkâr edilme- yen ikinci bir yol, prensip itibariyle yoktu. Mitin yolu da bilinçsiz olarak bir zaman gelip de inkâr edileceğini, mahvolacağını doğduğundan beri içinde yaşatmaktaydı?!

Mitin bütün dediklerini kategorik biçimde söylediğini zannediyoruz. Çünkü bunun için onun her türlü imkânı var. Ama öyle değil. Mit, arzu edilmeyen bir halin, hareketin olabileceğini, -somut, geçim ve hayat memmat meselesi olan bir durumdan söz ediyoruz- âdetâ önceden görür ve yasaklarını, ortaya çıkması durumunda sonucunu da biraz sis perdesi altında da olsa söyler:

*“Sarp yorır iken kazılık ata  
Namerd yigit bine bilmez  
Bininçe binmese yig  
Çalup keser öz kılıcı  
Muhannetler  
Çalınça çalmasa yig...  
... Ata adını yoritmayan hoyrad oğul  
Ata bilinden  
İninçe inmese yig  
Ana rahmine düşünçe  
Toğmasa yig”*

Mitin yaşağı şudur: “Bu işi yapmak olmaz. Kimse bunu yapamaz”. Evet, bu açık, sakın, temkinli, gücüne güvenen ve hiç bir itiraza izin vermeyen mittir.

“Bu işi yapmak mümkündür, ama bir kimse bu işi yapacağına yapmasa daha iyidir” diyen mit ise ihtiyatlı davranmaktadır, güvensizdir ve imalı konuşmaktadır. Peki neden ihtiyatlı davranmakta, neye karşı güvensizdir ve niçin böyle imalı konuşmaktadır?...

Prometheus'nin eski Elenler için yaptığını, destanda Dede Korkut, Oğuz âlemi için yapmaya çalışır ve farklı dersler halinde toplumun temiz beynini faydalı bilgiyle doldurmakla meşgul olur. Böyle her bilgi, hüküm şeklinde ifade olunur ve şekilce öyle cilalanır ki kompozisyon bakımından tek ve mükemmel bir söz olarak ortaya çıkar. Okudukça okumak, öğrendikçe öğrenmek istersin:

*“Ayrı ayrı yollar izin deve bilür  
Yidi dere kohuların dilkü bilür...  
... Oğul kimden olduğın ana bilür...”*

Bu şekilde sürüp giden nasihatlerden, başka bir ifadeyle “derslerden” sonra esas maksada geçilir ve aslında “cahilliğin lağvı”nın esas ve büyük aşaması bununla biter:

*“...Er cömerdin, er nakesin ozan bilür,  
İleyünüzde çalup aydan ozan olsun!”*

Esas mesele de zaten budur. Mit, ozanı bu şekilde fetişleştirirken aslında kendi hâkimiyet derecesini güçlendirmektedir. Mit-Dede Korkut-ozan! Mitin gerçek ve kişileştirilmiş sözcüsü, elçisi Dede Korkut iken Dede Korkut'un da prensip itibarıyla eli her çeşit ayrıntıya ulaşmayabileceği için her somut epizot için onun da bir temsilcisi olmalıdır. Böylece ozan, Dede Korkut'un sözünü taşır, Dede Korkut da mitin sözünü... Aslında ozan, o sözün yegâne gerçek taşıyıcısına çevrilir ve söz, önce ozanda, şamanda, kâhinde, daha sonra şâirde, sanatkârda şekilden şekle girer, ilk bakirliğini yavaş yavaş kaybeder,

keskinliğini, mutlaklığını, tazeliğini yitirir. Ve söz, artık öyle bir vakit gelip çatar ki müstakil şekilde yaşayamaz, diğer sözlere katılma ihtiyacı hisseder, öbür sözlere yanar. Sanki herkesin onun derdine düşmesini ve kaygısını çekmesini ister. Velhasıl söz ihtiyarlar, günümüzde ise...

Söz, mitin üslûbudur. Mitin ifade tarzı sözdür ve bu ifade tarzı en bariz, en açık şekilde destanın mukaddimesinde kendini gösterir. Lakin sadece orada değil! Mukaddimenin dışında da destanın canına sözün kaygısı düşmüş gibidir. Destan boyunca sözün hâkimiyeti denen şeyin olması ihtimalinin gerçekleşmesi şüphesini düstur edinip yaşayanlar için asıl sitayiş kaynağına çevrilir ve bu sitayiş, sonuç itibariyle söze inanmayı sağlar. Söze itikat, söylenene itikatten, Dede Korkut sözüne, kısacası mit ifadesine saygıdan oluşur. Bunu ispat etmeye çalışalım. Şu duruma dikkatimizi verelim:

...Şevketli Oğuz beyleri Baybiçen Bey ve Pay Püre Bey yıllardır evlat hasretiyle yanmaktadır. Pay Püre Bey oğul ister, Baybiçen Bey ise kız. Oğuz beyleri, bu beylerin arzusu yerine gelsin diye el kaldırıp dua ederler. Dua ederler, yani söze tapınırlar. Söz söylerler. Söz ise artık bu kahramanlar için mukaddes bir değerdir. Söz vasıtasıyla mite müracaat etmek mümkündür, çünkü mitin gerçek tecessümü sözdür. Burada söz gerçek bir varlık kadar belirgindir, canlıdır. Beyler de eğer söz söylerlerse, yani söze tapınırlarsa sözün onlara cevap vermeye, arzularını yerine getirmeye hazır ve kadir olduğuna inanırlar.

Destanda kullanılan şöyle bir ifade beylerin söylediği sözün gücüne, kudretine güzel bir işaretir:

*“Ol zamanda beylerin alkışı alkış, kargışı kargış idi.”*

Bu ifadenin muhteva planındaki zaman satıhlarının karşılaştırılmasını bir tarafa bırakalım ve dikkatimizi sözün, alkışın, kargışın mutlak hâkimliğine edilen işarete

yöneltilim. Aynı zamanda destanın mukaddimesini, söze, mite saygının gerekliliğini şart olarak ortaya koyan “mit yaşayış tarzını”, mit “üslûbunu” hatırlayalım.

Oğuz toplumuna üye olmanın temel şartlarından biri söze saygı ve itaattir. Âdetâ söz, Oğuz dünyasının Bayındır Han’ıdır. Söze gayri ciddî, serbest, istediğin gibi davranmak, onu hafife almak, boşu boşuna kullanmak ve nihayetinde yalana tapınmak söz tarafından, yani mit tarafından bağışlanmaz, böyle bir günah önünde sonunda cezasını bulur.

Beyler ellerini kaldırıp “söz”e tapındığında sözün onların istediğini yerine getireceği malûmdur. Baybiçen Bey de bundan emin olduğundan beyleri şahitliğe davet eder. O da kızı olursa Pay Püre Bey’in oğluna beşik kertme nişanlı edeceğine dair “söz”e söz verir. Artık oğlanın da doğacağına şüphe yoktur ve bu vaat, beyler tarafından kabul edilir. Böylece henüz doğmamış, ama varlıkları artık şüphe götürmeyen Beyrek’le Banı Çiçek’in doğumdan önceki talihleri başlar. Baybiçen Bey’in “söz”e verdiği sözü hatırlamamızda tutalım. Çünkü bu kısım, Oğuz asilzadesi Beyrek’in trajik talihinin çözüm noktalarının başlangıcıdır.

Destanda sözün tek ve değişmez bir tezahür şekli yoktur. Burada söz, bazen bir hükmün, bazen bizim halen anlamaya çalıştığımız bir cümlenin, bazen de her hangi bir hareketin maskesi altına gizlenmiş bir düşüncedir. *Söz ve düşünce!* Destanın en derin temelini bu teşkil eder. Söz ve düşünce, henüz külçe halinde ve ilkel şekilde de olsa bir süre sonra rasyonel tarzda boylara, suretlere paylaştırılacak, her suret bu düşünceden kendi payına düşeni alacak ve Oğuz’dan çıkıp dünyaları fethetmeye yollanacaktır. O, dünyaları fethetmeye yollanacağını sanacak, ama aslında kendi içine, kendi kendini anlamaya, algılamaya, bir bardak suda fırtına koparmaya, kendini yaratmaya doğru yola düşecek... Alın yazısı onu nerelere atmayacak ki!

Kolektiften bireye geçiş, psikolojik tek-renklilikten psikolojik yüklenmelere geçiş işte böyle oluşmaya başlayacak.

\*\*\*

Akhilleus'in "Agamemnon" trajedisinde şöyle bir yer var. Agamemnon, Troas savaşına gidince karısı Klytaimnestra'ya eğer savaşta galip gelirse bunu *İliada*'da herkes-ten önce Klytaimnestra'nın öğreneceği şeklinde söz verir. Agamemnon düşünüp şöyle bir usul bulmuştu. Galip geldiğinde kölelerine dağların başında ocak yakmalarını emredecekti. Bu dağdan öbür dağa, öbür dağdan öteki dağa gür yakılmış bu ateşler vasıtasıyla tâ *İliada*'ya kadar zafer haberleri gidecekti ve bu dağ başlarında yakılan ocakların ışığı kısa bir sürede onun evine de ulaşacaktı. Klytaimnestra da zafer haberini bu şekilde almış olacaktı.

Mitoloji, özellikle de klasik mitoloji bir öznedir. Eski insan onun dört tarafını kaplayan bütün imkânsızlıkları bu şekilde aklının gücüyle def etmeye çalışır ve bunda başarılı da olur. Aslında onun def etmeye çalıştığı şey, içinde yetiştiği mitolojik sistemin kurgularıdır. Agamemnon'un Klytaimnestra'ya gönderdiği haber, aslında bir mektuptur. Gönderme usulü ise çok eski ilkel yazı usulüdür.<sup>24</sup>

Tahminen bu veya buna benzer şekilde yazı, yani yeni medeniyet tarzı, eski ve yaşlı miti kendi içinden vurup dağıtmaya başladı. Sonra yavaş yavaş yazının hücumları genişleyecek ve mücadele, bütün cephelerde, savaşın bütün kanun ve kurallarına riayet edilerek, bazen de edilmeyerek yapılacaktır. Henüz yazı, mitin etrafında yaramaz ve şımarık bir çocuk gibi atılıp düşmektedir. Henüz yazı, mitin kontrolü altındadır.

<sup>24</sup> Jak Derrida, XX. yüzyılda şöyle bir eğilimin üzerine ışık tutar. Ona göre yazı gittikçe dil mekânından çıkıp bütün anlatım araçlarını kapsar ve onların adına dönüşür. (Bk. Jak Derrida, *O Grammatologii*, Moskova 2000, s. 119-122). İşte bizim yazıya meylimizin de bu eğilimden doğduğunu belirtelim.

Yazı nasıl doğar? Yazı niçin doğar? Bunun sebebi nedir? Yazının mekânı, kahramanı ve üslûbu hangisidir? Sorular, yine sorular...

Mitle ilgili olarak da aynı sorular ortaya çıkmıştı. Peki yazıyla ilgili bu sorulara nasıl cevap verebiliriz?

Nedir yazı?

Bir yerde insanın kendisi olmadan, sesi gelmeden sözü varsa, demek ki orada artık yazı başlamıştır, yazıdan söz etmek mümkündür. Hangi tezahür şeklinde olursa olsun! Eski piktogramlar da yazıdır, sembolize edilmiş eşya ve nesnelere de yazıdır, şu anda okuduğunuz sözler de yazıdır. Peki, nasıl olur da yazı doğar, neden birdenbire doğmaz? Belki soruyu şöyle sormak daha doğru olurdu: Nasıl olur da yazı doğmaya başlar, üstelik mitin eşiğinden geçe geçe doğmaya başlar?

Elbette ki yazı; medeniyeti koruyan, saklayan ve gelecek zamana taşınmasını sağlayan itibarlı ve önemli bir araçtır. Yazı, hâkimiyet tarzlarını genişleten, güçlendiren, insanlar ve devletler arasında ilişkiler kuran, yakınlıkları çeşitlendiren ve en önemlisi kolaylaştıran bir vasıtaadır.

Yazının, ilk meşru tezahürüne milletlerarası mahiyetli piktogramlarla başlaması ve daha sonra asırlar geçtikçe, iç ve dış görünümünü geliştirdikçe millî özellikler kazanmaya başlaması dikkat çekicidir.

Eşyalardan oluşan ilk mektubu hatırlayalım. Kadim dünya tarihçisi Herodot, İskitlerin kendileriyle savaşan İranlılara şöyle bir "mektup" gönderdiklerini kaydetmektedir. Bu "mektup" bir kurbağa, bir sıçan, bir kuş ve beş oktan ibaretti.

İran şahının etrafındaki bilge kişiler çok düşünüp taşınırlar ve nihayet bu "mektub"u okuyabilirler. Onların yorumuna göre İskitler, bu mektupla kurbağa gibi suda gizlenseniz, sıçan gibi toprağa girseniz ve kuş gibi havaya



uçsanız da bizim oklarımız sizi her yerde bulup haklayacak “demek” istemişlerdi.<sup>25</sup>

Henüz yazının kendisi yoktur, ama alametleri artık vardır. Böylelikle eşyalar, nesnelere belirli anlam taşıyıcısına dönüşürler ve gördüğümüz gibi İskitlerin savaşçı hâlet-i ruhiyesini yeterince açık biçimde İran şahına ulaştırabilirler.

İskitlerin (Herodot’un kaydettiği gibi) İran şahına gönderdikleri ultimatomdan, eşyalarla ilgili yazı türünden başlayarak bugünkü harfi, sesi ifade eden yazıya kadar geçen uzun gelişme yolu aslında insanlığın geçtiği gelişme yoludur. İnsan tefekkürünün gelişmesidir. Yazının gelişip bugünkü halini alması düşüncenin ürünüdür demek, ne kadar şablon bir ifade olsa da gerçektir.

Bütün bunlarla birlikte yazının meşruluktan önce gayrimeşru bir dönemi de olmuştur dersek yanılmış olmayız. Bu gayrimeşru dönemin yazısı, her şeyden önce ferdi, insanı büyük ve tek renkli kolektifin içinden seçip ayırmıştır. Yazının ilk ve en büyük aksiyonu, kolektif yapıda kendini bağımsız bir birey olarak tanımayan üyenin, yani insanın içine, dâhiline, derinine yol açması olmuştur. Sonra da bu yolu, bu yolun zorluklarını ve ızdıraplı sevincini insana açıklamış, tanıtmıştır. Bu yolu ona göstermiştir.

Mitle yazının ayrıldığı bir husus da burada ortaya çıkar.

Mitin yaşama, var olma mekânı kolektif ortam ise yazının yaşama mekânı bireydir, yani bu kolektif yapının, toplumun bağımsız üyesidir.

Mit, bir bütün olarak kolektifin davranış tarzı ve onun değerler toplamı ise, yazı da bireyin davranış tarzını tanımlamaktadır.

Yazı, uçsuz bucaksız, başı sonu olmayan, nihayetsiz, sınırsız kolektif tefekkürün intizama davetidir. Önceleri davettir, sonra zor kullanarak intizama getirir. Yazıyla

<sup>25</sup> Bk. Herodot[Herodot], *İstoriya*. Kniga Çetvertaya. Melpomena.

insanda potansiyel şekilde önceden beri mevcut olan, programlanan genetik bireysel niteliklerin gelişmesi için geniş imkânlar ve şartlar oluşur. Yazı kendine sıcak bir sığınak bulur, önce utana sıklıla o sığınağa sığınır, sonra da o sığınağı zapt eder. Bu sığınak, insan kalbidir.

Yazının kolektifi içinden patlatan bir bomba gibi olması gerektiği ve yazının bireyi kolektif yapıdan ayırmakla kolektif yapının parçalanmasının tohumunu attığı açıktır. Bireyin özgürleşmesi, yani kolektif yapı içerisinde artık kendini bağımsız olarak algılamaya başlaması onun zenginleşmesinin de başlangıcı olur.

Ama kolektif yapıyı da sonuna kadar, her bir üyesine kadar parçalamak mümkün olamazdı. Parçalanma meyvesinin tadını alan birey, kendini kolektif ortamdan ayrılarak, kendini özelleştirerek bu süreci yeterince tamamlanmış sayar ve bu süreci kendisi durdurur. İlk şamanlar, ilk krallar da böylece ortaya çıkmaya başlarlar.

İlk peygamberler de muhakkak ki bu sürecin sonucunda ortaya çıkmışlardır. Yazı bir veya iki bireyi kolektif yapıdan ayırmış, sonra onlar kendileri kolektif yapının kolektif olarak kalması için ellerinden geleni esirgememişlerdir. Peygamberin ortaya çıkmasının esas şartlarından biri aydın, bilici bir kişi ortaya çıkması değildir. Esas şart belki de bu ışığın, karanlık bir kütlede fonunda parlamasıdır. Bu durumda karanlık kütle gerekli bir etkidir. Bu durumda da karanlık kütle elzem bir faktördür.

Demek ki mit, kolektif yapıya, topluma dayanmaktadır. Yazı ise dayanağını şahsiyette ve fertte görmektedir. Şahsiyetin gelişmesinde, zenginleşmesinde, karmaşılaşmasında, farklılıkları, hatta belki de zıtlıkları kabul etmekte görmektedir. Yazı işte böyle bir mümbit zeminin üzerinde asıl inkişafına başlayabilirdi. Çünkü ferdin âlemi, mitin elinin erişmediği, mit için karanlık ve açık olmayan bir âlemdi. İşte yazı, bu âlemi benimsemeye başladı.

Yazının kahramanı olan eski insan yavaş yavaş dâhilen genişlemeye meyletti ve yavaş yavaş bir sır sahibine dönüştü. İlk birey, kendini kolektif yapıdan belki de artık sadece kendi bildiği, daha doğrusu ona fısıltıyla emanet edilen ve hiç kimseye, hiç bir başka kolektif toplum üyesine bildirilmeyen sırrı olduğu için ayırmıştı. Belki de onun omuzlarına şimdiye dek pek tanımadığı psikolojik bir yük yüklenmişti.

Yazının kahramanlarını yeni tip kahramanlar olarak karakterize etmek mümkündür. Bu kahramanları mitin kahramanlarından muhakkak ayırmak gerekir. Destanda bu tip kahramanlarla karşılaşmak mümkündür. Oğuz ortamında yazının klasik kahramanı bana Beyrek gibi geliyor. Biraz ileride biz bu hususta, yani Beyrek'in trajik talihi ve sebepleri üzerinde geniş biçimde duracağız.

Beyrek gibi, klasik yazı kahramanı ile birlikte, destanda yazının gayrimeşru durumda olduğu zamandan kalan kahramanlar da vardır. Bu kahramanlar henüz mitle alakalarını tam olarak kesmemişlerdir. Onlara hâlâ mitin kahramanları olarak bakılabilir. Ama artık bir ayakla yazının manevî esaret (kontrol?) bölgesindedirler. Onların bu ikili hali, gizli katmanda alelade bir söz, cümle veya hareketle açıklanır. Onları belki de tam manasıyla yazı kahramanı değil (bu henüz erkendir!) de, gayrimeşru durumdaki yazının elçileri (casusları) olarak adlandırmak daha doğru olurdu.

Böyle yeni bir muhteva kazanmaya çalışan kahramanlardan biri de Banı Çiçek'tir. Banı Çiçek, eski kanun ve kullarla, yani mitin yasaklarıyla artık uzlaşmak istemediği ve ne şekilde olursa olsun onlardan uzak durmak istediği için yeni tip kahramanlara yaklaşır. Bu ise en azından miti aldatmak olarak değerlendirilebilir. Banı Çiçek'in hilesi ilk bakışta hissedilmez. Ancak bazı hareket ve sözlerinde

mitin gözünden kaçmak çabası kendini gösterir. Bir epizodu hatırlayalım:

Bamsı Beyrek boz aygırına binip ava çıkmıştır. Bir sürü geyiği kova kova gelip bir gök çimenliğe ulaşır, bakar ki çimenlikte bir kırmızı otağ dikilmiştir.

Bu otağ, Banı Çiçek'in otağıdır ve Banı Çiçek, bu avcının boz nikaplı Beyrek olduğunu haber alır. Karşısına çıkar. Birbirlerini ilk defa görürler. Ama Beyrek karşısındaki kızın Banı Çiçek olduğunu bilmez. Aralarında şöyle bir konuşma geçer:

*"-Yigit gelişün kandan?"*

*Beyrek aydur:*

*- İç Oğuzdan.*

*- İç Oğuzda kimün nesisin, didi.*

*- Pay Püre Big oğlu Bamsı Beyrek didükleri menem, didi.*

*Kız aydur:*

*- Ya ne maslahata geldün yigit, didi.*

*Beyrek aydur:*

*- Pay Piçen Bigün bir kızı var-imiş anı görmege geldüm, didi.*

*Kız aydur:*

*- Ol öyle adam degüldür kim sana görüne, didi."*

Bu metinde dikkati son cümleye, Banı Çiçek'in söylediği "*ol öyle adam degüldür kim sana görüne*" cümlesine yöneltmek isterim.

*"Ol öyle adam degüldür!"* Bu cümle ne demek istiyor?

Bu tek cümlelerin muhtevasında derin bir mukayese ahengi var: Demek ki "öyle adamlar" zümresi var ve onların her hangi bir hareketi hoşça giden, kabul ve takdir edilen hareket sayılamaz, sayılmamalıdır.

Bu kız, demek ki "öyle" insan değil, "böyle" insandır! Böyle insanlar zümresi de kabul ve takdir edilen bir program çerçevesinde hareket eden zümredir.

Takdir edilen ve takdir edilmeyen programlar, kısacası her çeşit hareket ve davranış mit tarafından tayin edilmektedir. Banı Çiçek, bu epizotta Beyrek'in önünde, belki de aynı zamanda mit önünde, kendini mitin yasaklarına riayet eden itaatkâr bir toplum üyesi olarak göstermek istiyor. Eğer Beyrek'e görünmek takdir edilmeyen bir hareket olarak mitin yasaklarına dâhilse, o zaman niye Banı Çiçek, Beyrek'le birlikte ava çıkıyor, onunla sohbet ediyor, hakkında bilgi topluyor ve Banı Çiçek âdetâ kendine yabancılaşmış niye "Banı Çiçek böyle bir hareket etmez" diyor.

Banı Çiçek gerçekte mitin belirlediği yasakların dışına çıkıyor, onu bozuyor, ama bunları gizli bir şekilde, hile ile yapıyor, kendini başka bir şekilde tanıtmak istiyor. Banı Çiçek, henüz açık ve meşru biçimde bütün ihtişamıyla kendini gösteremeyen yazının ilk "güvercin"lerinden, yani müjdecilerindendir. Mitin eskiden konmuş yasaklarını dikkate almadığı için ilk müjdecilerdendir. Kendisi de bu yasağa rağmen Beyrek'e görünmenin doğru olmadığını bilmektedir. Beyrek de böyle davranmanın doğru olmadığını bilmektedir. Ama Banı Çiçek cesaret gösterip miti aldatmaya çalışıyor. Eskiden kaçıp uzaklaşmak istiyor.

Belki de Banı Çiçek'le Beyrek'in, tam anlamıyla yeni tip iki kahramanın birleşmesi tesadüfi değildir. Yine onların birleşmesine mit tarafından gerçek bir engel konması, yani Beyrek'in on altı yıllık esirliğe gönderilmesi ve yetmezmiş gibi esirlikten döndükten sonra da destanın sonunda ölümü tesadüfi değildir. Ölen tek kahraman Beyrek'tir. Sorular, sorular... Ama her sorunun bir cevabı da yok değil...

### **Yazının Üslûbu Nedir?**

Mitin üslûbu bütünüyle söz üzerine kurulmuşken yazının üslûbu *cümle* ile şekillenir. Bizatihi cümle yazı mahiyetinin en açık ve en tesirli ifade uzunluğu ve hacmi ola-

rak kendini gösterir. Çünkü cümlede psikolojik derinliğe ve karmaşıklığa, manevî zenginliğe ortam sağlayacak güç ve imkân vardır. Yazı, bilhassa cümle vasıtasıyla derine işleyen tipler, karışık, mürekkep olaylar, entrikalar, dolambaçlı konular ve birbirinden farklı talihler yaratmıştır. Bunların hepsini hafızasında tutarak geliştirebilmiştir. Mit bunu yapamazdı, çünkü hafızası ve zaman perspektifini ihata etmek becerisi yoktu. Mit, nasırlaşmış hafızasıyla cümleyi dolduramazdı, dolayısıyla bu görev yazıya düştü. Yalnız cümlelerin de sıfırdan, boşluktan yaratılmadığını belirtelim. Cümle sözden oluştu, daha ayrıntılı bir ifadeyle, sözün içinden doğdu ve şekillendi. Söz, tam olarak kolektif yapının temsilcisi iken, cümle de bireyin temsilcisi olmuştur. Cümle artık söz gibi herkese mahsus ve herkesin, bütünün ve genelin ifadesi değildir. Cümle artık somut adreslidir, ferdîdir. Cümlelerin artık somut bir müellifi vardır: Fert!

Ferdî olduğu için de cümle ferdin bütün iç âlemini açıp ayna gibi gösterir. Hem muhtevasında, hem de ifade tarzında... Hatta bazen teşekkül usulüyle ferdin karakterini dahi gösterir.

Cümleyle, cümle vasıtasıyla yazı, ferdin kalbine, içine yol bulur ve bu zor, ağır yolda yavaş yavaş ilerlemeye başlar. Zaman gelir ve yazı üslûbunun temel noktası olarak cümle, sözün içinden doğup yayıldığını unuttur. Unuttur ve sözle sert bir mücadeleye girer. Sözün ihtişamının izlerini her yerden, ilk olarak da destandan silmeye çalışır.

\*\*\*

Mitle yazının ilk münasebetleri, mitin artık mutlak hâkim, yazının ise yeni filizlenmekte olduğu döneme tesadüf eder. İlk ilişki, aynı zamanda ilk temas demektir. Doğuranla doğan arasındaki temas! Bu temas hem mitin, hem de yazının ilerideki gelişme yollarının başlangıç nok-

tası olmuştur. Bir gelişme yolu, yüzünü geçmişe, diğer gelişme yolu ise yarınlara döndürmüştü. Mit, bütün varlığıyla geçmişe, yazı ise geleceğe odaklanmıştı.

Mitin ızdıraplı taşından geçerek doğan yazının önce ürkek, sonra ısrarlı ve sağlam ayak sesleri işitilmeye başladı.

...Mit mutlak hâkim olduğunda toplumun hayat tarzını, davranışını, etik-ahlâkî ilişkilerini, “iyi”-“kötü” kutuplarını mitin vazettiği “ideolojik” anlayıştan alması gerektiği açıktır. Bu temelde de toplumun bütüncül dünya görüşü ve kavrama usulü oluşmalıydı. Nitekim böyle de oldu, oluştu.

Sonra yazı meydana çıkınca, daha doğrusu yavaş yavaş yayılmaya başlayınca mevcut olan, öğrenilen ve alışılan kendini anlama ve algılama biçiminin tek seçenek olmadığı ortaya çıktı. Belki mukayese yapma becerisi de bu dönemde teşekkül etti. Artık var olanla yeni yeni var olmaya başlayan arasında, yani daha net bir ifadeyle, eski ile yeni arasında yavaş yavaş ayrılık ve uçurum meydana gelmeye başladığı görülür.

Eski, bütünüyle mit saltanatını ihtiva eder. Yeni ise, yeni canlanan yazıyı ihata etmeye başlamıştır. Yeni için bu, o kadar da zor bir sorun değildi. Çünkü yazının potansiyeli güçlü olsa da mevcut hazinesi zayıftı. Eski ise “tasarruf”larını koruyamadı, zaten koruyamazdı da... Çünkü bu büyük “tasarruf”u kontrol etmek, pratik olarak mümkün değildi. Potansiyel tükenmişti (bütünüyle açığa çıkmıştı), çünkü bir anlamda hayata geçirilmişti. Mitin potansiyeli artık tümüyle bir hazineye dönüşmüştü.

Mitin potansiyelinin henüz sonuna kadar gerçekleştirilmediği, tam olarak hazineye dönüşmediği zamana kadar, eski tekti, yegâneydi; başka bir sözle hem eskiydi, hem yeniydi, hem dündü, hem bugündü, hem de gelecekti. Bütün zaman ve değer parametreleri eskinin içindeydi...

İşte o zaman “yeni” oluşmaya başladı. O zaman yazıyı bir yenilik olarak algılamaya başladılar ve toplum üyesi kendi kendine dışarıdan bakmak için çaba gösterdi. İşte o zaman artık mitin potansiyeli tükenmiş ve neyi varsa ortaya çıkmıştı. Böyle bir zamanda artık kutuplaşma da -henüz sınırlarda olsa bile- kendini göstermeye başladı.

Eski-yeni! Bu kutuplaşma, aslında destanın yapısında, onun açık ve gizli yönlerinin arasındaki münasebetlerde kendini gösteren derin ve açık karşıtlıklardan birinin tezahürü idi.

Yeni, gelecekteki bütün perspektifleri, hayata geçmemiş, sınanmamış enerjiyi bünyesinde toplamaya başladı.

Eski bütün bunları gayri ihtiyarî olarak hissetti. Yazının onun dayanak noktalarını sarsmaya çalışacağını hissetti. Önündeki sert ve acımasız mücadeleyi gördü. Bu mücadelenin kaçınılmaz olduğunu anladı. Mücadeleden önce hazinesini dikkatle yoklamaya, eksiklerini gidermeye, manevî desteklerini sağlamlamaya başladı. Okuyucu, bunların gelişigüzel teroik uydurmalar olduğunu düşünebilir. Ama hayır, bunlar teorik uydurmalar değil. Böyle bir “yoklama”nın izlerini destanda görmek mümkündür. Destanın gizli katmanları bu mücadeleyi net biçimde tasvir etmektedir.

Mit, kendi kahramanlarını sanki sınavdan geçirmeye başlıyordu.

Destanda muhteva bakımından kökleri derinlere uzanan boylardan olan Deli Dumrul hikâyesini okudukça peş peşe sorular doğuyor. Ancak bu soruların en büyüğü, bu boyun bütün içyapısının içinden geçen ve onu sarsan bir sorudur: Niye Deli Dumrul “can yerine can bulmalıydı” ki kendi canı kurtulsun? Böyle bir “takas” neye hizmet ediyordu?

Aslında bu, mitin sınavıdır. Mit, böyle bir şartı kendi kahramanın önüne koyar ki bununla geçmişe bağlılığı,



başka bir ifadeyle geçmişini karakterize eden kahramanları, yani babayı ve anayı sınavdan geçirsin. Belki bunun başka bir yorumu da olabilir. Ama burada esas olan, sınama meselesidir.

“Geçmiş” bu sınavdan geçemez. Ne babası, ne de anası, Deli Dumrul’a canlarını feda edemezler. Sınav sırası “hâl”e gelir. Bu boyda “hâl” ise Deli Dumrul’un helali, yani karısının şahsında tezahür eder. Deli Dumrul ondan can istememesine rağmen karısı canını onun yolunda feda etmeye hazırdır. Mit, beklemediği, ummadığı (Deli Dumrul karısından can istemeye değil, vedalaşmaya gelmiştir. Benzer Yunan konusundan farklı olan husus da budur. Bu konudan ileride bahsedilecektir.) yerden yardım görür. “Hâl” sınavdan geçirilmemektedir, “hâl” kendi kendini sınananlar arasına koymakta ve böylelikle kendi itibarını ve sadakatini bir daha göstermektedir.

Örneğimizde geçmiş hain ve güçsüz çıkmaktadır. Bu durum, mitin ilk ciddi pişmanlığına sebep olan bir durumdur. Mit için, ilk heyecan sinyallerindedir.

Deli Dumrul’un helali, hatırlarsak, yabancı bir kızdır. Bu durum metinde özellikle kaydedilir. Yabancı kızının fedakârlığının anlatımı, mitin yeknesak yapısını sarsma çabası olarak dikkat çeker. Yabancı bir kızın böyle yumuşak bir tonda sunulması genel anlamda yazının ciddi bir siyasî adımıdır. Hem bu boydaki, hem de diğer boylardaki yabancı kızları, destanın muhafazakâr temeline bir yenilik nefesi getirmek, eskiye, genelleştirerek söylersek mite karşı yazının henüz ürkek bir çıkışıdır. Belki böylece yazı, mitin tepkisini sınamaktaydı.

“Sınama” motifine devam edersek, destanın başka bir boyu, yani “Salur Kazan’ın evi yağmalandığı” hikâyesi ise baştanbaşa sınamalar anlatısı olarak adlandırılabilir. Tasvir edilen olayı hatırlayalım:

Salur Kazan avdayken evi, yurdu düşmanı Şökli Melik tarafından yağmalanır, viran edilir. Kazan Bey'in "altun ban ivlerin kâfirler çapdılar, kaza benzer kızı gelini çığırdurdılar. Tavla tavla şahbaz atlarını bindiler. Katar katar kızıl develerini yetdiler. Ağır hazinesini, bol akçasını yağmaladılar. Kırk ince billü kız-ile boyı uzun Burla Hatun yesir gitdi. Kazan Bigün karıçuk olmuş anası kara deve boynunda asılı gitdi. Han Kazanun oğlu Uruz Big üç yüz yiğid-ilen eli bağılu, boynı bağılu gitdi. Eylik Koca oğlu Saru Kulmaş Kazan Bigün evi üzerine şehid oldı".

Mit, kahramanı Kazan Bey'i çetin ve zor bir sınamanın, eziyet dolu bir yolun başına bırakır. Kazan, dayanak noktalarının hepsini birden yitirir. Bu dayanak noktaları, bütünüyle Kazan'ın gücünü ve ihtişamını, onun bir toplum önderi olarak manevî ve fizikî dokunulmazlığını meydana getirmekteydi. Destanda derin ve gizli katmanda bu dayanak noktaları somut olarak Kazan'ı geçmişe bağlayan anasında ve dostlarında, Kazan'ı hâle bağlayan karısında ve oğlunda tezahür etmektedir.

Karısı, oğlu ve dostu Eylik Koca Oğlu sınavdan geçirilmektedir. Dost, sadakat gösterip şehit olur ve geçmiş bununla manevî üstünlük kazanır. Dosta, arkaya güven böyle bir sınav tecrübesinden geçip biraz daha cilalanır, ayakları üstünde daha sağlam durmaya başlar.

Hanım, "hâl"i sembolize etmektedir. O da destanda sınanır ve somut olarak incelediğimiz hikâyede Burla Hatun'la ilgili bu sınav, yazının korkmadan ve cesaretle sonuna kadar adeta bir nefeste gerçekleştirdiği parlak bir uygulama tesiri göstermektedir, denebilir.

Ananın sınavı oğlunun sınavıyla organik biçimde birleşir ve hatta bunlar birbirini tamamlar. Mit, oğulu da sınavdan geçirmeyi unutmaz. Yazı yine yardıma koşar. Yazı, bu defa da yeninin başka bir temsilcisi olan oğul Uruz'u sona doğru ağır bir sınav yolunun dolambaçlarından geçirir.

Bu sınavlar silsilesi içinde sadece ananın sınavdan geçirilmemesi ilgi çekicidir. Onun sınavdan geçirilmesine adeta ihtiyaç yoktur. Ana, geçmişi temsil eden bir varlık olarak miti artık ilgilendirmemektedir. Mit burada onun tavrından, onun mite sadakatinden emindir.

Sınamalar devam eder. Bu boyun sonunda Oğuz beyleri de sınavdan geçirilir. Onların Kazan'a sadakatlerini göstermeleri, Şökli Melik'in ordusuna karşı gelmeleri, Kazan'a destek olmaları derin ve gizli katmanda mite sadakatin bariz bir ifadesine dönüşür.

Bir mesele daha dikkati çekmektedir. "Sınamalar boyu" olarak adlandırdığımız bu boyda mitin simgesi olarak Kazan Han ortaya çıkmakta ve sınava çekilenler mite bağlılıklarını Kazan'a sadakat ve itibar göstermeleri ile ifade etmektedirler. Ama burada bir mesele daha vardır. Bütün bunlar azmış gibi mit Kazan'ı da sınavdan geçirir. Kazan'ı geçmişi veya hâli tercih durumunda bırakır. Kazan'ın bir tarafında geçmişi temsil eden anası, öbür tarafında ise hâli temsil eden karısı ve oğlu bulunmaktadır. Kazan, mitin kendisi için hazırladığı bu imtihandan liyakatle çıkar, mite sadakatini bir daha ispat eder. Nasıl ispat ettiğini destan şöyle dile getirir:

*"Kazan kâfire çağırıp soylamış, görelim hanum ne soylamış. Aydur:*

*Mere Şökli Melik*

*Dünlügi altun ban ivlerümi getirüp durursın*

*Sana külge olsun*

*Ağır hazinem bol akçam getirüp durursın*

*Sana harçlık olsun*

*Kırk ince billü kız-ile Burla Hatunı getirüp durursın*

*Sana yesir olsun*

*Kırk yigid-ilen oğlum Uruzı getirüp durursın*

*Kulun olsun*

*Tavla tavla şahbaz atlarum getirüp durursın*

Sana binit olsun  
Katar katar develerüm getirüp durursın  
Sana yüklet olsun  
Karıçuk anamı getirüp durursın  
Mere kâfir anamı virgil mana  
Savaşmadın urışmadın kayıdayım  
Girü döneyim gideyim bellü bilgil, didi”.

Bu parçada Kazan, karısını, oğlunu, bütün malını mülkünü; velhasıl neyi varsa ve ne kazanmışsa hepsini geçmişe, yani anasına feda etmeye hazır olduğunu bildirir. Geçmiş ise mitin dayandığı zaman kesiti, miti doğuran ve büyüten atmosfer, mitin yaradılış ortamıdır. Kazan böylece geçmişe bağlılığıyla mite sadakatini gösterir.

Gerçi Kazan’ın bütün “hâl”ini feda etmeye hazır olduğunu bildirdiği doğrudur. Ama bu, onun böyle yapacağı anlamına gelmez. Çünkü Şöklı Melik’e “resmî” müracaatından bir süre evvel, -bu resmî müracaat mitin duyması için yapılmıştır- Kazan, Karaca Çoban’a yavaşça şöyle fısıldamıştı:

*“Karaçuk Çoban anamı kâfirden dileyeyim, at ayağı altında kalmasun.”*

Bu fısıltının fonunda Kazan’ın “resmî” müracaatının aslında önceden düşünülmüş “askerî hile”den başka bir şey olmadığı görülür. Zaten Kazan, her şeyini, bütün “hâl”ini geri almak istemektedir, anasını dilemesi ise at ayağı altında kalmaması içindir. At ayağı altında kalmak tehlikesi yalnız çarpışma ve savaş planlayan adam için gerçek olabilir. Demek ki Kazan aslında “hâl”den de el çekmek fikrinde değildir ve yazı, Kazan Han tiplemesinden ileride manevî hacmini doldurmak için istifade edebilir. Bunun için potansiyel imkân vardır, bu imkânı Kazan bilerek ya da bilmeyerek kendisi sunar.

Daha ilgi çekici bir sınama usulü başka bir hikâyede, “Kanlı Koca Oğlu Kanturalı” boyunda hayata geçirilir. Kanturalı, Selcen Hatun’a kavuşmak için kâfirin koyduğu bütün şartları yerine getirir, vahşi hayvanlara galip gelir, sevgilisini alıp Oğuz’a dönerken...

“... tekür peşiman oldı. Üç canavar öldürdügiyiçün bir kızçuğazumı aldı gitdi, didi”.

Sonra kâfir sözünden döner, Kanturalı ile Selcen’in arkasından ordu yollar.

Kâfirin askeri ile karşı karşıya gelen Kanturalı, “kara tonlu kâfire at saldı, karşı vardı”.

Selcen Hatun da savaşa girdi, Kanturalı’dan önce “at oynatdı. Kanturalının önüne kiçdi”.

İkisi de kâfirleri kırmak için can atar. Özellikle Selcen Hatun büyük hünerler gösterir. “Bir uçından kırup kâfiri ol bir uçına çıkıdı.”

Sevgilisi savaşırken atı oklanmış olan Kanturalı’ya yardım eder, düşmanı önüne katar.

“Kanturalı bildi kim bu yağı basup tağıdan Selcen Hatundur. Bir tarafına dahı kendü girdi, kılıç tartup yorıdı, kâfir başın kesdi. Yağı basıldı, düşmen sındı.”

Kanturalı, bir taraftan böyle yiğit, mert ve hünerli sevgilisi olduğu için sevinir; çünkü o böyle bir kız için kâfir illerine aramaya çıkmış ve arzusuna ulaşmıştı. Diğer taraftan Kanturalı’nın beynini şüpheler kemirmeye başlar. Oğuz’un kızları gelinleri, Selcen Hatun’un ona yardım ettiğini, o olmasaydı düşman elinde zebun olacağını öğrenirlerse bunun büyük bir utanç, başına kakınç olacağını düşünüyordu. Vefasız Kanturalı, Selcen Hatun’a “Gözüm döndi, könlüm gitdi. Öldürürem seni.” der.

Selcen Hatun çok yalvarır, Kanturalı'ya tesir etmez. Onun da sabrı tükenmez değildir, sonunda o da öfkelenir ve iki sevgili bu defa düşman gibi karşı karşıya gelirler.

Her ikisi de sadaklarından oklarını çekerler. Selcen Hatun "iki ohun demrenin çıkardı, birin gezledi, birin eline aldı. Demrenlü ohile atmağa kıyamadı. Aydur: Yigit at ohunu. Kanturalı aydur: Kızların yolu evveldür, evvel sen at, didi. Kız bir ohile Kanturalıyı atdı. Şöyle kim başında olan bit ayagina indi. İlerü gelüp Selcen Hatunu kuçaklayup barışmışlar sorışmışlar."

Kanturalı, başının biti ayağına inince uykudaymış gibi uyanır. Artık kendini Selcen Hatun'u sınamak istermiş gibi gösterir.

Kanturalı şöyle der:

"Aslan uruğı, sultan kızı  
Öldürmeğe men seni kıyar midüm  
Öz canıma kıyam men sana kıymayam  
Men seni sınıridüm"

Tuhaf bir bahane! Kanturalı, Selcen Hatun'u neden sınamak istesin ki! Az evvel düşmanla hünerli dövüşmesi, Selcen Hatun'u hiç bir zaman sınamamak için yeterli değil miydi? Üstelik hatırlarsak bu düşman ordusu, babasının ordusuydu, o zaman Selcen'in sadakat ve itibarı daha da yükselmektedir. Gerçekten de tuhaf bir sına!

Aslında Kanturalı belki de bu şekilde Selcen Hatun gibi savaşçı ve ciddi bir rakipten canını kurtarmaktadır!

Bu kâfir kızı Selcen Hatun, belki de yazının bütün gücünü bir anlık gösteren bir güç olarak ortaya çıkmaktadır. Yazı nelere kadir olabileceğini işte bu tipin şahsında göstermekte ve hemen yeniden gizlemektedir.

Sınama usulü her boyda kendine has şekilde realize edilmektedir. At ağızlı Aruz, Taş Oğuz beyleriyle birlikte Beyrek'i sınavdan geçirmektedir.

Yalancıoğlu'na kocaya verilme tehlikesiyle Banı Çiçek'in sadakati sınava tâbi tutulur. Onun Beyrek'e sadakati, dolaylı olarak Beyrek'in hamisi Kazan'a sadakattir. Kazan'a sadakati ise yine dolaylı olarak Dede Korkut'a ve mite sadakattir.

Segrek'in sadakati de sınanmaktadır.

Basat da Tepegöz adlı bir sınamadan geçer.

Mitin şüpheleri o dereceye varır ki Dede Korkut'un bile bağlılığı tecrübe edilir. Bunun için o, bir şahsiyet seviyesine çıkarılır; eserin, boyun konusuna hadiselerin iştirakçisi olarak dâhil edilir. Delü Karçar'la münasebeti, dünürcülük sahnesi aslında mite sadakatini bir daha ispat etme maksadı güder. Dede Korkut aşikâr surette dünürcülüğe değil, ölüme gider. Üstelik mitin kontrol altında tuttuğu ve programladığını yerine getirmek için bu yoldan dönmeyiz. Pay Püre Bey ve Baybiçen Bey el kaldırıp dua etmişlerdi, başka bir ifadeyle söze tapınmışlardı, birbirlerine ve etraflarındaki Oğuz beylerine, nihayet bütün toplum adına evlatları olursa onları birbiriyle evlendireceklerine dair mite söz vermişlerdir. Mit, onların evlat hususundaki arzularını yerine getirdikten sonra Dede Korkut da verilmiş sözün hayata geçmesi için elinden geleni yapmak zorundaydı. Bu tabîdir. Dede Korkut önceden planlanmış bir yolun yolcusu olarak kız kardeşini isteyen öldüren Delü Karçar'ın yanına bacısı Banı Çiçek'i istemek için dünürcü olarak gider.

Karaca Çoban'ın da Oğuz'a, Kazan'a ve tabî ki mite sadakati yoklanır. Çoban aynı zamanda kardeşlerinin intikamını almaya gittiğini söyler ve böylece içinde bir kısasa kısas hissi veya genel olarak her hangi bir hissin olduğuna işaret eder. Yazının açtığı iz, bizi doğruca Karaca Çoban'ın yüreğinin içine götürür. Mit, sanki bunu hissetmiştir, biraz sonra yazıya acı vermek istermiş gibi Çoban'ı Salur

Kazan'ın anasıyla ilgili sahnede kâfire cevap vermeye, geçmişe ve mite sadakatini göstermeye mecbur eder.

Sınavlar ve yoklamalar çoğu zaman kahramanların mite sadakatini kanıtlamasına rağmen diğer taraftan yazı dünyasına bigâne kalmadıklarını da gösterir. Mit, bu kahramanları kendine sadık olup olmadıkları hususunda sınar. Geçmişe sadakat veya geçmişî sembolize eden ne varsa ona bağlılık, aslında mitin bizatihi kendisine bağlılık ve sadakat olarak değerlendirilmelidir. Elbette yazı da bu açık ve aşikâr sevgi gösterisini görür. Yazının gücü, az çok siması belirgin olan, kendine has ferdi çizgi kazanmaya meyli olan, bunlara lâayık olan tiplere ve kahramanlara bu ağır sınavdan geçerken yardım etmeye yeter. Yunan efsanesinde karanlık labirentte Minotaura'yı yendikten sonra Theseus'a ışıklı dünyaya geri dönmeye yardım eden Ariadne olmuştu. Ariadne, labirente inen Theseus'a bu açta açta istediği yere kadar gitmesi ve toplaya toplaya da geri dönmesi için bir ip vermişti. Aslına bakarsan yazı da bu sınavanan kahramanların çoğu için, -artık yüzlerine yenilik ışığı değenler için, yani Uruz, Beyrek, Selcen Hatun ve Banı Çiçek için- bir Ariadne ipi idi, onları mitin ağır ve sert sınavlar âleminden çıkarıp ışıklı bir dünyaya götürüyordu.

Mitle yazının ilk münasebetlerinden, yani onların temasını sağlayan münasebetlerden bahsederken, destanda dikkati çeken meselelerden biri de göreceli olarak "saf" diye adlandırdığımız sorular olacaktır. Şahısların özel durumlarda birbirine sordukları bu sorular, mahiyet bakımından o kadar retoriktir ki onları ne kadar çekici de olsalar üslûp açısından sorulan sorularla aynileştirmek mümkün değildir. Bu sorular, özellikle çocuk saflığını hatırlatmaktadır ve mitin oldukça hâkim-i devrân olduğu bir zamanın mahsulleri, kalıntıları olabilirler. Bunlar kinaysiz, esprisiz ve sırf öğrenme maksadıyla sorulmuş soru-



lardır. Çevre hakkında, kime nasıl tavır takınılacağı hususunda, iyi-kötü değerlerin belirlenmesi gibi maksatlarla sorulan bu sorular “öğrenci” sorularını hatırlatmaktadır. Yazara, hocaya ve mite sorulan “öğrenci” sorularını...

Mitle yazının bu ilk ilişkilerini özel bir açıdan açıp gösteren bu sorular, aynı zamanda soru soranla cevap verenin ilişkilerini göz önünde canlandırırlar.

Soru soran “hâl”dir, soruya cevap veren “geçmiş”tir.

Soru soran “tecrübesizlik”tir, soruya cevap veren “tecrübe”dir.

Soru soran “kualsızlık”tır, soruya cevap veren “kual”dır, düzendir.

Kısacası soru soran genç, yeni hayata atılmış yazıdır, soruya cevap veren ihtiyar, tecrübeli mittir. İşte bu tür somut sorulara cevap veren mit, aynı zamanda yazıya kendi konumunu, davranış üslûbunu ve takdir-inkâr ölçütlerini bildirme fırsatı elde eder. Bu sorulara verilen cevaplar vasıtasıyla mitin yazıyı eğitime ihtirası ve maksadı, “saf kalpli” soruların belirli ve özel olarak hazırlanmış bir ortamda ortaya çıktığını göstermektedir. Hâlbuki bir soruyu her hangi bir bölümde sorup gerekli bilgiyi, malûmatı almak mümkündür. Mesela bu tür bir soruyu, karşıdaki düşman sana hücum ettiği zaman bile babaya sormak mümkündür.

Düşman, yani “*od kibi şılayup, ilduz kibi parlayup, deniz kibi kararup gelen*” düşman hücum ettiği zaman Uruz, babası Salur Kazan’a sorar:

“- Yağı diyü neye dirler?”

Böyle bir ölüm-kalım mücadelesinin başında Kazan da çok büyük bir temkinle soruya cevap vermeye başlar. Üstelik Kazan’ın cevabı, kâğıt gibi tertemiz, bembeyaz bir zihni son derece basit, ama yine son derece somut ve gerekli bilgiyle doldurmaktan ibaret bir cevaptır:

“Oğul anun için yağı dirler ki biz anlara yetsevüz öldürürüz, anlar bize yetse öldürür.”

Somut ve açık!

Somut ve açık! Daha net söylemek mümkün değil.

Ama Uruz'un öğrenme ve bilme merakı bununla kalmaz, neredeyse savaş başlayacak, düşman onları haklayacaktır, ama o tekrar sorar:

*“Baba içinde big yigitler öldürseler kan sorarlar mı,  
da'vilerler mi?”*

Kazan yine temkinli, sanki alelade ve sakin bir ortamda sohbet ederlermiş gibi cevap verir:

*“Oğul bin kâfir öldürsen kimse senden kan da'vilemez”.*

Yine açık bir cevap!

Ancak Kazan bu cevapları sadece biricik oğlu Uruz'a verir!

Aslında bu cevaplar, yürürlükte olan hukukî-normatif kodeksin bir dalı olup bütün toplumun istifade etmesi gereken davranış kurallarıdır. Düşmanı aman vermeden öldür, bunun için hiç kimse senden hesap sormayacak! Mit böyle öğretir, kendi kurduğu ve yarattığı toplumun üyelerine bu tür yaşama ve mücadele dersi verir. Mit, aynı zamanda yeni nesli, tecrübesiz, acemi, kanun kural bilmeyen yeniyi, dolayısıyla yazıyı bu şekilde terbiye etmeye, ehlileştirmeye çalışır.

Bu parçada ilgi çekici bir yön de Kazan'ın üstlerine saldıran düşmanı kendine özgü sanatlı bir ifadeyle biraz abartması, tehlikeyi büyütmesi, âdetâ genç ve tecrübesiz oğlunu sınamak istemesidir. Bu aynı zamanda mitin, genç yazıyı sınaması etkisi gösterir. Kazan şöyle der:

*“Oğul oğul ay oğul  
Menüm ünüm anla sözüm dinle  
Ol kâfirün için atup birin yarmaz okçısı olur  
Hay dimedin başlar kesen celladı olur  
Adam etin yahnı kılan aşbazı olur*

*Sen varası kâfir degül  
Kalkubanı yirümden men turayım  
Konur atun biline men bineyim  
Gelen kâfir menümdür men varayım”*

Bunlar aslında mitin, genç yazıya söylemek istediği sözlerdir.<sup>26</sup> Bu sözlerde tehdit kokusu da hissedilmektedir. Bu sözlerde gizli bir iltifat da seziliyor. Bu sözler, tecrübeler geçirmiş kahramanlığın, tecrübesizlik kaygısına düştüğünün de açık bir işaretidir. İlk ilişkiler, görüldüğü gibi çok ılık ve hoş, hatta samimidir. Mit, yazıya kayyumluk ve hamilik ediyor bile denebilir.

“Saf” sorular muhtelif boylarda muhtelif vakalara bağlı olarak sorulur. Her defasında da mit ile yazı ilişkilerinin ilk aşamasının şu veya bu yönünü görmek mümkündür.

Nihayet Azrail hileyle Deli Dumrul’u yener. Dumrul’un atının gözüne görünür, at da Deli Dumrul’u alıp yere vurur. Azrail, Deli Dumrul’un “ağ göksinün üzerine konar.” Daha biraz önce kahraman gibi Azrail’le cedelleşen Dumrul artık ona yalvarmaya başlar. Azrail önce Deli Dumrul’un ne istediğini ve neden yalvardığını anlamaz. “Allah Ta’alaya yalvar, menüm de elümde ne var?” der. Burada

<sup>26</sup> Aslında bilmecelerin, muammaların yapısı, eski kâhin metinlerinde kendine yer bulan “soru-cevap” yapılanışı, kadim ritüellerden biridir. (Bk. V. V. Toporov, *O Çislovih Modelyah v Arhaiçmh Tekstah*, V sb.: “Struktura Teksta” Moskova 1980, s. 38-39). Bu ritüelin sonraki kültürlerde istendiği kadar varyantı oluşmuştur. Her varyant, eski “soru-cevap” ana varyantının insan için, toplum için, mantalite için ne kadar derin kök salmış bir yapı olduğunun ispatıdır. Platon’un ölümsüz diyalogları bazen “entelektüel meşk” gibi görünseler bile aslında içlerinde ritüel estetiği gizlemiş gibidirler. Dialektiğin eski Yunanistan’da diyalogtan, daha somut ifadesiyle “soru-cevap” periyodundan oluşmuş olması ise söz ettiğimiz ritüelin başka bir tarihsel varyantını ortaya koyar. Bu anlamda bizim araştırmamızda Mit ile Yazı’nın “soru-cevap” yapısının tarafları olarak verilmesi, metaforik değil, derinden gelen ritüelin sıradaki bir varyantıdır.

Deli Dumrul, Azrail'e çok tuhaf bir soru sorar. Bu soru daha önce özelliklerini belirttiğimiz "saf" bir soru olarak değerlendirilebilir. Deli Dumrul, Azrail'e sorar:

*"Ya pes can viren can alan Allah Ta'ala mıdır?"*

Azrail de cevap verir:

*"Beli, oldur!"*

Demek ki Deli Dumrul'un hiç bir şeyden haberi yokmuş. Zaten mit de bıkip usanmadan bu tür toplum üyesini kendine çeker, ona belli bilgiler verir... Yine tecrübesizlik ve tecrübe karşı karşıya! Yine anarşi ve düzensizlik karşı karşıya! Yine mit ve yazı!...

Bazen "saf" sorunun soruluşuyla mit kendi kendini bildirmekten de çekinmez. Begil oğlu Emren, kâfir pehlivanı ile savaştığı zaman mağlûp olacağını hisseder ve Allah'a, aslında mite yalvarır. Mit, sadık bendesinin sözünü işitir ve Emren'e kırk yiğidin gücünü verir. Böylece *"Oğlan kâfiri götürdi, yire urdı. Burnundan kanı düdük gibi şorladı. Sıçrayup şahin kibi kâfirün boğazın eline aldı."*

Emren Allah'a yalvarırken istihza eden kâfir, şaşırır kalır. Şaşkınlığından veya samimi yürekten oğlanın Allah'ına inanır. Şöyle der:

*"Yigit aman, sizün dine ne dirler, dinüne girdüm?"*

Din tebliğinin daha basit bir yöntemine herhalde hiçbir yerde rastlanmaz.

Ve aman dileyene aman verilir.

Mite sığınanın arzusu yerine gelir.

Böylece mit bir daha kendini, gücünü ve aynı zamanda da adaletini yazıya ve dolayısıyla herkese göstermiş olur.

"Saf" sorular vasıtasıyla mit-yazı münasebetlerinin ilk temas aşaması hakkındaki tasavvurumuz daha da olgunlaşır. Bu münasebet, daha yeni yeni ete kana bürünmeye başlamıştır. Yazı itaatkâr bir öğrenci olarak öğretmeni ve yaratıcısı olan mitten bir şeyler öğrenmeye ve bir şeyler almaya çalışır. Onu kuzu gibi takip eder.

Mit de sahib-i devran gibi bilgisini, gücünü ve azame-tini göstermekten çekinmez...

Mit, büyük ve görkemli bir kalenin sahibidir. Mitin kalesi henüz sağlamdır. Yazı ise henüz bu kalenin içindedir. Yazı, bu kalenin içinde gönüllü esarettedir. Kendine müttefik, dost aramaktadır. Mit dünyasının zayıflıklarını belirlemeye çalışır, bakar, öğrenir...

Mit ise emindir; sınavdan geçirdiği âdetlerden, geleneklerden, kurallardan, kanunlardan, yasaklardan, daha somut ifadeyle kendi düşüncelerinin taşıyıcısı olan Dede Korkut'tan, diğer Oğuz kahramanlarından, bütün toplumdandan...

Yazı, artık gelecekteki gelişimi, süratli ve ardı arkası kesilmez gelişimi için istikametler belirlemeye başlamıştır. Yazı, henüz sınırlı ve göreceli de olsa işte bu istikametlerin, bu temellerin üstünden güçlü bir sıçrayışa hazırlanmaktadır. Yazının "sürpriz"i vardır. Bu "sürpriz" yeni tip kahramanlardır. Derinliklerine, manevî zenginliklerine doğru gelişmeyi kabul eden kahramanlar... Yazı adeta bunlara güvenip şimdiden gelecekteki sert sıfatını ara sıra mite göstermekten çekinmez. Gösterir ve hemen gizlenir. Bu sıfat, Selcen Hatun'da tezahür eder. Bu sıfat, Uruz'un babasını tehdit edişinde (Uruz, Kazan'ın kederli kederli oturmasının sebebini sorarken şöyle der: "*Kan Abkaza iline men giderem. Altun haça elümi men basaram*") kendini gösterir.

Mit bütün bunlara şımarıklık olarak bakar ve hiç önem vermez. O, toplumun gücüne güvenir ve bütün gücüyle topluma hizmet eder. Mit, kendi işinde gücündedir. Ama yazı da...

Yazı ferdin oluşmasını sağlar, toplumun üyelerinin kendi kendilerini tanımasını gaye edinir.

Görkemli destanımız, bütün bu münasebetlerin, karşılıklı temasların ve bağımsız olarak ortaya çıkan faaliyet

istikametlerinin bir nevi poligonuna dönüşür. Mevcut durumuyla yazı'nın, destana yeterince "el atmış" olduğu doğrudur. Mite has özellikleri, metnin gizli katlarına kovduğunu o da kovmuş, yok ettiğini yok etmiştir. Ama bununla birlikte destanda, mitin eski görkemini hissetmek o kadar da zor değildir. Sadece daha derine, öze götüren yola düşmek gerekir.

Temas noktası destandır. Münasebetler gelip destanda birleşir. Mitin bütün azameti ve gücü de işte burada kendini gösterir, gelecekteki güçsüzlüğü, zayıflaması da işte burada ilk kıpırdanışına başlar... Yazının da ilk güçsüzlüğü burada, bu temas noktasındadır. Temas noktası destandır. Münasebetler gelip destanda birleşir. Mitin gelecekteki gücü de buradadır. Her şey bu temas noktasından, yani destandan başlar: Güç de, güçsüzlük de!...

Ve bugüne gelip çatar.

## *Mit'in Gücü ve Yazı'nın Güçsüzlüğü*

Destan, hem genel manada insan düşüncesinin hem de estetik düşüncenin; iki büyük medenî gücün önce birlikte, sonra da karşı karşıya gelişinin canlı tarihi haline geldiği gelişme noktasının manzarasını aksettirir. Nokta noktalıktan çıkar, zaman boyunca uzar ve anlamca olgunlaşır, derinleşir. Nokta açılıp metne dönüşür.

Destanda, mitin de, yazının da güçlü ve zayıf yanları, güçleri ve güçsüzlükleri açıkça hissedilir. Fakat hepsi aynı derecede değildir. Mesela, mitin gücü destanın, bizim şimdi durduğumuz yerden açıkça görünmeyen, bizden, buradan en uzak noktadaki tabakasında kalmıştır. Yazı da o noktadan bize kadar geçen uzun zaman zarfında, hem destanı hem de bizim estetik düşüncemizi öyle "karıştırmıştır" ki bizim için artık mite has değerleri, mitin ürünlerini destandan seçip ayırmak son derece zorlaşmıştır. Bunun veya buna benzer durumların sonucunda genel manada Azerbaycan-Türk mitolojik sisteminin yeniden kurulması son derece karmaşıklaşmıştır. Bu yeniden kurmanın çok elzem bir mesele olduğu açıktır. Çünkü mitolojik düşünceyi bütün olarak öğrenme imkânı sağlar. En temelde ise edebiyatın kaynak ve dayanak noktalarını belirleme imkânı verir. Bilindiği gibi edebiyat şöylecene, kendi kendine, havadan meydana gelmemiş, mantar gibi topraktan çıkmamış, köklü bir ağacın içinden doğmuştur. Bu köklü ağaç, yani mit, onun doğuşuna zemin hazırlamıştır.

Destanın bize verdiği imkân dâhilinde mitin gücü ve yazının güçsüzlüğünden söz ederken, hem bu gücün hem de güçsüzlüğün gerçek ve somut ortamlardan, bu ortamlarda meydana gelen hareketlerden doğduğu göz önünde tutulur. Mitin gücü ve en önemlisi bu gücün gösterisi, daha sonraları, yani yazının miti “arşiv”lere gönderip hâkim-i devran olmasından sonraki, aşağı yukarı “putperestlerin müslüman olduğu” bir durumu hatırlatır. Bu gücün tezahürü, açıkça görünmez. Bu gücün şimdiye dek hissedilip kavranmasının en derin sebeplerinden biri; içimizde çoktan unuttuğumuz, çoktan beri kımıldamayan genetik kodlardır. Bu kodlar, mitin bize bırakıp gittiği hatıra noktaları gibi bizden habersiz her daim uyanmağa hazır halde bulunmuşlardır. Ne mutlu ki biz şimdi onları uyandıрмаğa çalışıyoruz. Biz miti, mit adına, mit için uyandırmıyoruz. Mit bize bu günümüzü, kendimizi, bizim ezdiğimiz ve bizi ezmeye hazır olan tabiatı, bir zamanlar bizim olan tabiatı daha derinden ve daha açık şekilde anlamağa yardım edebilir. Yardım etmelidir. Biz şimdi mitin dinlenen ruhunu bunun için rahatsız ediyoruz. Ama bazen insan düşünüyor: Rahatsız etmeye değer mi?

Mitin gücü denen bu güç, destanda somut alametler vasıtasıyla tezahür eder. Destan bu gücün alametlerini kendine yakın bir şey gibi koruyup saklamış ve yazının sonraki güçlü kontrolünden zor da olsa geçirebilmiştir.

Mitin bizi alıp götürebileceği en uzak devir, yani aklımızın ereceği, zihnimizin idrak edebileceği en uzak devir, anaerkil devirdir. Annenin, kadının mutlak hâkim olduğu bir devir! Bu devir nedir, insan ve insanlar için ne vermiştir; niçin ve nasıl ortaya çıkmıştır? Bu meseleler az çok bilinen meselelerdir. Ana evladın tek sahibi, hatta onun bütün yapıp etmelerinin sahibi haline gelmişti. Onun hareketlerini düzenliyordu. Evlat önder de olabilirdi, kahraman da, kral da; ama asıl hâkim yine de anaydı. Çünkü



evlat gözünü açıp onu görmüştü, onun terbiyesiyle büyümüştü.

Şöyle bir soru ortaya çıkıyor: Pekiyi, babalar neredeydiler? Babalarla evlatların bağı nerede kopmuştu ve bu bağ baştan beri var mıydı? Baba, evlat için bir baba olarak gerekli miydi? Eğer gerekli değildiyse, onu başka, sembolik ve ulu bir kökenle değiştirmek mümkün olmaz mıydı? Olurdu!...

Evet, mit, üstelik asıl babanın yadsındığı, yadsınabildiği böyle bir dönemi simgeler. Babalar, işte bu uzak devirde ya tanrılarla, başka bir deyişle mitin temsilcileriyle ya da tabiat güçleriyle değiş tokuş edilmişlerdir. Bu değiş tokuş, önderlik iddiasını kuvvetlendirip sabit hale getiren bir adım olarak da önemlidir. Böyle bir değiş tokuş, önderlerin hâkimiyetini güçlendiren, sıradanlıktan çıkaran bir olaydır. Bu sayede insanlar mite yakın olmaya çalışırlardı, mitin etki dairesine, himayesine girmek isterlerdi. En önemlisi mitle yakınlığı gösterirlerdi. Bu da mitin güçlü olduğunu ispatlar. Mit güçlü olmasaydı, buna hiç gerek kalmazdı. Hep güce tapınılmış, güç mıknaatı olmuş. Bütün Yunan kahramanları da kendilerini bir şekilde tanrılara bağlarlardı. Mısır firavunları bu şekilde tanrıların oğlu olurlardı.

Anaerkillik, destanda bir takım özellikler vasıtasıyla kendini gösterir. Bu özellikler arasında en ilgi çeken, ben- ce, mukaddimede geçen şu cümledir:

*“Oğul kimden olduğun ana bilir!”*

Bundan daha mükemmel hiç bir şeyle ana hükümranlığının mahiyetini anlatmak mümkün olamazdı. Bununla, aynı zamanda mitin güçlü bir saygı nesnesi olduğuna da işaret edilir. Ana, değerler tasnifinde mite ait bölgededir. Ana, geçmiş; ana, öğrenme mekânı, öğretene, terbiye eden, anlatandır... Velhasıl ana, Dede Korkut kadar değilse bile,

herhalde destanda miti temsil eden özel bir varlıktır. Giriş bölümündeki şu cümle de daha derin anlamıyla aslında bir hükümdür: Söz, “Oğul kimden olduğun ana bilir.”dir. Aslında bu “Oğul kimden olduğun ana bilmelidir!” demektir ve artık bu söz, bir damla gibi bünyesinde büyük bir okyanusu barındırır, kolektif yapı içi ilişkiler okyanusu... Asıl baba “aile” üçgeninden çıkarılırsa, onun yerini mekanik olarak mitin alması gerekir. Mit de aslında gerçek babayı kendisi uzaklaştırır, bununla da zihinlerdeki, düşüncelerdeki hâkimiyetini gerçeklikte de hayata geçirmek ister.

Destandaki kahramanların adları bu açıdan özel bir merak uyandırır. Kahramanların adlarının yanında muhakkak babalarının adlarının da yer alması, yazının daha sonra özel olarak baba hakkının, baba adının yeniden ikamesi için yaptığı bir “cılalama” işi değil midir? Bir Salur Kazan, adının yanındaki “Salur” sözü ile kutsal âleme olan bağlılığını korur. “Salur-Salaur” sadece çağdaş Osetin dilinde “şahin” anlamını koruyup taşımıştır.<sup>27</sup> Mitin gücü işte bu noktada kendini gösterir. Kazan’ı kuşla, yani şahinle ilgili görmesi ve babasını unutturması, mitin bir arzusunu ifade eder: Kazan, babasını, babasının adını unutup bir kere mite ve onun âlemine yönelsin, bütünüyle topluma ait olsun. Onu kendi içine götüren yol hakkında da hiç bir fikri olmasın; yani bir şahsiyet olarak derinleşmesin, karmaşıklaşmasın, dallanıp budaklanmasın. Bu şekilde mit, Kazan’ın hafızasını elinden alıyordu. Onu, kendisinin itaatkâr bir inananı ve kendi gücünün sadık bir temsilcisi haline getiriyordu. Salur Kazan asıl babasını unutmakla kendini unutuyordu. Destanda kendi adıyla birlikte babasının adı da söylenen Kıyan Selçük oğlu Deli Dundar’ın, Kara Göne oğlu Kara Budak’ın, Gaflet Koca oğlu Şir Şemseddin’in, Kazılık Koca oğlu Yigenek’in, Eylik

<sup>27</sup> “Salur” sözü Osetin dilinde “şahin” manasındadır. (Bk. Abaev, *Slovar Osetinskogo Yazıka*, Slovar Dvernetyurkskih Yazıkov).

Koca oğlu Alp Eren'in karşısında babasının adını mitle ilgili bir lâkapla değiştiren Salur Kazan, netice itibariyle mite öz gücünü koruduğunu gösterir.

Burada iki meseleyi karıştırmamak gerekir. Adının yanında onları niteleyen sıfat olan kahramanların, mesela *at ağızlı Aruz Koca'nın, bıyığı kanlı Emen'in* ve diğerlerinin özelliği, bu sıfatların sonradan kazanılmış olmasıdır.

Kazan'ın da bu şekilde sıfatları vardır. Beyrek, Banı Çiçek'in toyunda Kazan'a dönerek onu tam bir resmî ifadeyle şöyle çağırır:

*“Kalmış yigit arhası  
Beze miskin umudu  
Bayındur Hanun güyegüsi  
Tülü kuşun yavrısı  
Türkistanun direği  
Amit suyunun aslanı  
Karaçuğun kaplanı  
Konur atun iyesi  
Han Uruzun babası  
Hanum Kazan!”*

“*Han Uruzun babası*” olarak dahi takdim edilen Kazan, bu uzun hitapta bile öz babasının adıyla çağrılmaz. Onun Salur Kazan olarak varlığı, kuş gibi tabii, güçlü bir kökene bağlılığı, “Salur” sözünün sıradan bir sıfat olarak kullanılmaması, bir şekilde “korunması”, Kazan'ı sıradan beyler safından, yani baba adı ile anılan veya anılmayan beyler arasından çıkarır. Hepsinin üstüne koyar.

Yazı, bu izi Kazan'dan silmek için yalnız bir yola başvurur. Uruz'un tutsak olduğu boyda, ilk başta Kazan iki defa “Ulaş oğlu” diye takdim edilir. Bu durum, yazının güçsüzlüğünü işaret eden bir hal olarak dikkat çeker. Salur Kazan adının azameti ise bundan bir şey kaybetmez. Kazan, yine Salur'a ait, yani tabiata mensup, mite mahsus bir varlık olarak kalır.

Mitin destandaki gücünü gösteren işaretlerden biri de destandaki bazı bölümlerin çözülmez bir sır, düğüm gibi ortaya çıkmasıdır. Öte yandan mitin sırlarının mite mahsus olduğunu ve hatta yazının iktidara gelmesinden sonra bile bu sırların sır olarak kaldığını, çözülemediğini belirtmeliyiz. Gerçekten de sırlar, belli bir zamanda çözülecek sırlar idiyse, aslında tâ baştan sır olarak ortaya atılmamış, sır olarak düşünülmemişlerdir. Bunu açıklamakta yazı da acizlik göstermektedir.

Mitin sırları, alelade bir ifade içerisinde sığabildiği gibi büyük ve önemli bir durumun mayasında da yer alabilir. Kazan, oğlu Uruz'u tutsaklıktan kurtarmak için kâfirin üstüne savaşmaya gider. Kâfirler, babasıyla konuşabilsin diye Uruz'a izin verirler. Kazan, oğluna, o yokken çektiği hasret açısından söz eder, derdini anlatır ve bu sırada şöyle bir söz söyler:

*“... Menüm başum kurban olsun canum oğul senün için  
Sen gideli ağlamağum gökde iken yire indi  
Gümbür gümbür tavullar dögilmedi”*

*“Sen gideli ağlamağum gökde iken yire indi.”* Kazan bu sözle ne demek istemiştir? Belki hasretin kendisinin de hiç bilmediği, sadece sezgisel olarak duyduğu nüansını mı anlatmaya çalışmıştır? Eğer Kazan, mitin güç, kudret sözcüsüyse, bu sözleri, hiç şüphesiz ki mitle ilgili görmek gerekir. Bu ilgi, bizi mitin hangi gizli derinliğine götürür? Hiç şüphesiz ki, bir yere götürür bu sözler... Götürür, götürür, alıp bir kapalı kapının karşısına, içinde sır saklayan mit dünyasının kapalı kapısının önüne getirir. Anahtar da yok...

Mitin sırrı, bütünüyle bir durumla da ilgili olabilir. Çoğu zaman bizim yüz defa, bin defa karşılaştığımız bir duruma o kadar alışmış oluruz ki bu durumun anormalliği dikkatimizi çekmez ve bu anormallik hakkında hiç düşün-

meyiz. Düşünmeye başlayınca da artık geç olur, anormal durumun sır perdesini kaldırmak artık mümkün olmaz.

Böyle sıklardan biri de şudur: Şökli Melik, Kazan'ın evini, yurdunu, neyi varsa her şeyini yağmalayıp hırsız gibi çalıp götürür. Kazan'ın yaşlı anası, hanımı Boyu Uzun Burla Hatun, oğlu Uruz da esir edilip kâfir eline götürülenlerin içindedir.

Şökli Melik, kâfirlerle bu “galibiyetini” kutlar, şen şakarak yiyip içip oturur. Acaba Kazan'a daha nasıl zulmedebilirim diye düşünür. Boyu Uzun Burla Hatun'u içki meclisine getirtmeye karar verir. Destan şöyle diyor:

*“Ol arada Burla Hatun kırk kız'ıla, oğlu Uruz bir ivde haps-idi. Boyı uzun Burla Hatun bunu işitdi, yüregiyile canına odlar düşdi. Kırk ince billü kızun içine girdi, ögüt virdi, aydur: Kankınıza yapışurlar ise Kazan hatunu kankınızdur diyü, kırk yirden avaz viresiz didi. Şökli Melikden adam geldi, Kazan Bigün hatunu kankınızdur didi. Kırk yirden avaz geldi, kankısıdur bilmediler. Kâfire haber virdiler, birine yapışduk kırk yirden avaz geldi bilmedük kankısıdur didiler. Kâfir aydur: Mere varun Kazanun oğlu Uruzı tartun çengele asun, kıyma kıyma ağ etinden çekün, kara kavurma pişürüp kırk big kızına iletün her kim yidi ol degül, her kim yimedi oldur, alun gelün sağrak sürsün didi.”*

Bu metin, baştan sona tuhafıklar parçasıdır. Öncelikle Burla Hatun'un kâfirden saklanması, tanınmaması gerekiyorduydu, bunun başka, daha kolay ve geçerli yolları bulunabilirdi. Kırk kızın kırkı da “Burla Hatun benim” der ve Burla Hatun böylelikle kâfirlere hile yapar ve onu bulamazlar. Çok tuhaf ve hiç şüphesiz ki esrarengiz bir mantık...

Daha sonra, Şökli Melik de “hilekârlık”ta Burla Hatun'dan geri kalmaz. Onu bulmanın en “gerçek” yolunu teklif eder. Oğlu Uruz'un etinden kara kavurma pişir-

mek gerektir. Kim o kavurmadan yemezse, Burla Hatun odur. Bu tür dolambaçlı bir yol düşünmekle acaba neye işaret ediliyor? Bununla mit ne demek istiyor? Bu usul, Uruz'un ve anası Burla Hatun'un sınanması için bir usuldür. Bu, muhakkak böyledir, ama sadece bunu söylemek mitin asıl maksadını anlamak için az gelir. Bu durum, tuhaf bir bölüm olarak bir sır halinde kalır ve yazı da ne o zaman, ne de daha sonra bu sırrı çözebilir.

Aslında bütün bu sırları “çözmenin” en kolay yolu, onları sanatla ilişkilendirmek, yani yazının tortulaştığı bir zamanın ürünü olarak kabul etmek yoludur. Ama şurası da gün gibi ortadadır: Bütün sanatsal sunuş yöntemlerinin başlangıcı, mitin doğrusallık temeline gidip dayanır. Her estetik yöntemin temelinde onun doğrusallık özelliği gizlenir. Biraz önce *hilozoizmle*<sup>28</sup>, dönüşümlerle ilgili bu özellikten söz ettik. Görüldüğü gibi, doğrusallığın gizli tezahürü, durum seviyesinde daha da silikleşir, çözülmez bir sırda dönüşür. Bu gibi sırlarla, bu sırları koruyup saklayabilmekle ve nihayet, bunları yazının mahiyetinden, kontrolünden bugüne kadar açık bir şekilde kaçırmakla mitin gücü, kudreti bir daha kanıtlanmış olur.

Şüphesiz ki mitin esas gücü, çelik kadar kuvvetli, içinden çıkılması mümkün olmayan ortamlar, durumlar hazırlayabilmesindedir. Bu ortamlar, hazır olarak destanın dokusuna işlenir ve artık kahramanlar, kendileri için önceden belirlenmiş yoldan gitmeye başlarlar. Her şey öyle ölçülüp biçilmiştir ki, bu kahramanların kendileriyle meşgul olmaya, kendi manevî âlemlerini yaratmaya ve geliştirmeye zamanları ve fırsatları olmaz. Çoğu zaman, bu kahramanların da, onların kaderlerinin de mitin elinde bir oyuncak olduğu açıkça hissedilir. Bu bir oyundur ve mit onlarla oynamaktadır.

<sup>28</sup> Maddede hayat bulunduğunu ileri süren eski bir felsefî görüş (a. n.).

Basat'ın genel ortamdan ayrılıp kahramanlar sırasına girebilmesi için, önceden son derece ayrıntılı bir ortam hazırlanır. Bu ortam, Tepegöz'ün korkunç görüntüsü ve pratik olarak yenilmezliği etrafında kurulmaya başlar. Artık Basat istese de istemese de bu durumun dikte ettiği biçimde hareket etmeye mecburdur. Çünkü bu durumun dikte ettiği biçimde Tepegöz'ün yok olmaya mahkûm olduğu da önceden bellidir. Çünkü onun zayıf noktası daha önceden belirlenmiştir. Her şey önceden planlandığı gibi gelişir. Tepegöz'ün zayıf noktası olan gözü, Basat'ı belirli bir istikamette hareket etmeye mecbur eder.

Mitin sempatik ortamlarından biri de avlanmayla ve av şartlarıyla şöyle ya da böyle ilgisi olan *av ortamlarıdır*. Av, olayların akışına belli bir keyif ve tad veren bir olaydır. Avdan söz ediyorsak, olaylar gergin bir dönüm noktasına yaklaşacak, mevzu geldiği gibi devam etmeyecek, bir kırılma noktası ile karakterize edilecek demektir. Dirse Han'ın ve Salur Kazan'ın av sahneleri bunun en güzel ispatıdır. Dirse Han, asıl maksadını avda hayata geçirir. Av ortamı, bu boyun bir nevi mihenk taşı haline gelir ve olayların sonraki bütün bölümleri bu ortam içinden yavaş yavaş çıkarak gelişir.

Salur Kazan'ın da avı ve avda gördüğü rüyası, sonraki bütün hareketlerin temelini teşkil eder. Evi düşman tarafından "yağmalanır", yurdu, yuvası dağılır vs...

Begil de Bayındır Han'a küsüp evine döner ve öfkeyle yattıktan sonra sanki hatasını anlamış gibi ava çıkar. Bu avda da yara alır, ayağı kırılır, bin pişman evine döner.

Av, bir ortam olarak ya kötü bir olayın meydana geldiği yer ya da kötü bir olayın meydana gelmesini dolaylı olarak hazırlayan sebep olur. Her iki halde de av, ya kötü bir olayla ilgilidir ya da onu meydana getirir. Her iki durumda da avdan hayır gelmez.

Kahraman av ortamına dâhil edilmişse, ya kendisinin ya da sevdiklerinin başına bir hal gelecek demektir. Ama ortam da, meydana gelen uğursuzluğun içine gelecekteki başarının, mutlu sonucun tohumunu attığı için olumsuz bir yapıya sahiptir. Av ortamı, kahramanı kendi içinden geçirerek âdetâ onu ilerdeki esas mücadelelerden önce savaş taliminden, eğitimden, tatbikattan geçirir. Kahraman böyle bir “av”dan sonra esas savaş yerine, mücadele meydanına doğru yola çıkar. Av olmasaydı, Kazan’ın oğlu Uruz da, Begil’in oğlu Emren de kahramanlıklar göstermek imkânı elde edemezlerdi. Av olmasaydı, Dirse Han’ın oğlu Boğaç, Dirse Hanı’nın sonraki değişimini hazırlayamazdı. Bu anlamda av ortamı, kahramanları önü ve sonu bilinen bir yola salmanın yanında, kahramanlığa da hazırlayan bir vasıtaya dönüşür.

Mitin, bu kabilden sunduğu sabit ortamlardan biri de kahramanın *nişanlı araması* durumudur. Bu ortam, kahramanı belalar, felaketler, mahrumiyetler içinden geçirir. Beyrek’in ve Kanturalı’nın seçtikleri yol, bu ortamın demir mengenesinin ağzına denk gelir. Bu ortamın klasik varyantı, Kanturalı hikâyesinde kendini gösterir. Oğuz ilinde kız beğenmeyip kâfir illerine kız aramaya giden kahramanın hayatı defalarca tehlikeye girer, bir takım ağır sınavlardan geçmesi gerekir. Nişanlı arama vakası, bütün tehlikelerine rağmen sonucun mutlu olacağı inancını da bünyesinde yaşatır. Beyrek, on altı yıllık esaretten döner, Kanturalı da Selcen Hatun’a kavuşma uğrunda vahşi hayvanlara galip gelir, düşmanları mağlup eder. Beyrek’le ilgili şu da söylenebilir: Bu kahramanın esas özelliklerinden birisi ve onu diğer kahramanlardan ayıran sebep, tek bir ortamdaki geçirilmemesidir. O, bir dizi ortama sokulur. “*Nişanlı arama*” birinci ortam, “*esirlik*” ikinci ortam, “*nişanlısının toyu*” üçüncü ortamdır. Hepsi aynı hikâyeye içinde!



Üstelik bir de Beyrek'in diğer bir hikâyede "sınav" ortamından geçirilmesi vardır.

Bir boy için üç ortam, bir kahraman için üç ayrı durum, o kahramana büyük umutlar bağlandığını gösterir. Bu anlamda mit, sanki Beyrek'i bir denek gibi alıp kullanmaktadır. Şunu merak eder ve görmek ister: Kahraman, mit sınırlarında kalarak, mite olan bağlılığını koruyarak demir gibi bir ortamdan nasıl geçebilir? Daha doğrusu ortamın manevî ağırlığına nasıl tahammül edebilir, ortamın manevî yükünü nasıl çekebilir?

Kanturalı, Beyrek'ten farklı olarak bir ortamı sonuna kadar geçer ve bu bakımdan mitin ilgisini çok çekmez. Kanturalı, mit için son derece açık bir tiptir. Mit, Kanturalı gibi kahramanlardan emindir. Demir gibi bir ortam, demir gibi de kahraman yetiştirir!... Mite lâayk kahraman! Mit, Beyrek'ten pek emin değildir, o yüzden de sınavlar birbirini izler durur.

Kahramanların düştükleri, daha doğrusu atıldıkları başka bir ortam da "*akrabanın kurtarılması mecburiyeti*" ortamıdır.

Birçok kahraman böyle bir mecburiyetle karşılaşır. Kazılık Koca oğlu Yigenek, Uşun Koca oğlu Segrek, Salur Kazan oğlu Uruz bu tip kahramanlardır. Yigenek ve Uruz babalarını, Segrek ağabeyini esirlikten kurtarmak için mücadele eder, savaşır. Ortam o kadar sade, maksat o kadar açıktır ki bazan "tanıma-tanımama" gibi yardımcı durumlarla bu ortamı "zenginleştirme" gayretleri de gösterilir. Mesela Uruz, savaş meydanında babasını tanımaz ve hatta onu öldürmek ister. Bu durumla ilgili olarak Köroğlu ile Ayvaz arasındaki ilişkiyi hatırlamak mümkündür. Oidipus ile Laios, Odiseus ile Telegonos, Rüstem ile Söhrab da bu tür bir ortamın içinde bulunmuşlardır. Ortamın bu tür edebî açıdan hayatîliği ve evrenselliği her şeyden önce onun gücünün ve istikrarının kanıtıdır.

Bu ortamın destanda özel merak uyandıran bir yönü de, kurtarma sürecinin bir nevi yüzünü geçmişe doğru yöneltmiş olmasıdır. Baba ve ağabey, tamamıyla geriye, geleneği, tecrübeyi ve geçmişini sembolize eder. Bunlar, genel olarak mit âleminin temsilcileridir. Bundan hareketle, mitin böyle ortamlar vasıtasıyla, gizli bir şekilde, genç kahramanları, yeni neslin temsilcilerini bir daha sınavdan geçirdiği söylenebilir.

Burada her şey önceden ölçülüp biçilmiş şekildedir. Önceden sonuç, mutlu son bilinir. Babalar da kardeşler de kurtarılır, düşmanlar yenilir, genç kahramanlar şöhret ve ad kazanırlar.

Burada şöyle bir soru akla geliyor: Eğer ortam, sonucunu önceden kendi hazırlıyorsa, olaylar bütün güçlüklerle rağmen mutlu bir sona erişiyorsa mitin sınavı, metne ne katabilir? Bu sınav, önemini yitirip sınavlıktan çıkmaz mı? Sonunda her şeye kavuşacağını bilen bir kişi, kendini her türlü ateşe atmaz mı?

Bunun iki cevabı olabilir. Birincisi mit için ortam, kendi başına, kendi bütünlüğü içinde bir sınav değildir. Bu ortamın farklı kısımları, mesela başlangıçtaki tehlikeler ve güçlükler bölümü sınav sayılır. Asıl sınav ilk adımı atan kişinin, bu ilk adımının sınanmasıdır.

İkinci cevap ise şöyle olabilir: Ortam da, onun farklı kısımları da aslında o ortama giren kahramandan çok, onu izleyen, ondan bir şeyler öğrenmek ve ibret almak isteyen toplumun diğer üyelerinin sınavı haline gelir. Böylece Uruz, Yigenek, Segrek değil, adlarını bilmediğimiz yüzlerce, binlerce Oğuz sınavdan geçirilir. Düne, geçmişe, büyüklere, geriye, tecrübeye, örf ve âdetlere sadakat sınavından geçirilen bu genç Oğuzlar, ortamın mutlu sonundan haberdar olmayabilirlerdi... Bu şekilde haberdar olmaları da bu kadar çetin ve şanlı bir yolun olumlu sonuna inanmalarını artırmak maksadını güdüyorsa, bunun

mite yalnız ve yalnız faydası olabilir. Mit, böylece manevî sınırlarını bir kat daha güçlendirmiş olur.

Üçüncü bir cevap kendi kendine ortaya çıkar. O da, önceki iki cevabın cevap olmadığı ve bu sorunun cevapsız olduğudur!.. Sır içinde bir cevapsızlık!...

\*\*\*

Destadaki ortamlar, esas itibarıyla vurup kırmak, mücadele etmek, savaşımlara girmek, zorlukları aşmak gibi temalar üzerine kuruludur. Bunların yanında, sade, samimî, aile içi, bir çeşit geçimsizliklerden haber veren ortamlar da destanda kendine yer bulur. Mit, öyle bir ortam kurar ki, onun çeşitli varyantları ya gerçek biçimde kendini göstermektedir ya da yakın gelecekte kendini gösterebilecektir. Böyle bir durumun ihtimal dâhilinde olması bile miti, bunu hazır bir başka ortamla engelleme hususunda düşünmeye zorlar.

“Küskünlük” adıyla adlandırabileceğimiz ortam böyle bir ortamdır. Destan şöyle der:

... Dış Oğuz beyleri İç Oğuz beylerine küser. Aruz, Kazan Bey'e düşman kesilir.

... Begil, Salur Kazan'ın kendi yiğitliğini kabul edemesine küser ve Bayındır Han'a düşman olur.

Ortam, kahramanları karşı karşıya getirir. Eski dostlar, birlikte yiyip içen, düşman üzerine yürüyen, aziz yurdu birlikte düşmandan koruyan yiğitler, birbirlerine yüz çevirirler, birbirlerine düşman olurlar.

Dış Oğuz beyleri ile İç Oğuz beylerinin muhalefeti, Salur Kazan'ın siyasî olarak uzak görüşlü olmayışından kaynaklanır. Dış Oğuz beyleri sürekli layık görüldükleri, aldıkları ganimet paylarını bu defa alamazlar. Salur Kazan, onları geleneksel servet-devlet paylaşımına davet etmez.

Her zamanki geleneği bozar, tabir caizse “antidemokratik” bir adım atar.

Begil ile Bayındır Han’ın ilişkisi de Salur Kazan yüzünden bozulur. Begil, avlanırken bu Begil’in malıdır diye belli olması için zayıf avının kulağını okla işaretlerdi.

*“Eger bigler geyik alsa kulağı delük olsa, Begil sevincidir diyü Begile gönderürler idi. Kazan Big aydur: Bu hüner atun midur, erün midür? Hanum eründür didiler. Han aydur: Yok, at işlemese er öginmez, hüner atundur didi. Bu söz Begile hoş gelmedi. Begil aydur: Alplar içinde bizi kuskunumuzdan balçığa baturdun didi. Bayındır Hanun bahşişin önine dökdi, hana küsdi, divandan çıkdı. Atın çekdiler, ala gözlü yigitlerin alup ivine geldi.”*

Hem at ağızlı Aruz’un, hem de Begil’in “küskünlük” ortamına dâhil edilmeleri, diğer kahramanlara da kendi kahramanlıklarını gösterme fırsatı verir. Bu ortam, aynı zamanda kendi kurbanını da hazırlar. Yine örnek olması maksadıyla at ağızlı Aruz ağır şekilde cezalandırılır. Ancak Begil’in cezası hafif olur. O, av sırasında sadece ayağını kırar ve âdetâ bununla gelecekte onu bekleyen felaketler hakkında uyarılır. Begil bu uyarıyı kabul eder. Bayındır Han’la barışmak ister, oğlu Emren’i de barışa davet eder.

“Küskünlük” ortamı ile mit, isyan düşüncesine ağır bir darbe vurur. Asi olanları, örnekleri bir çeşit tövbe ettirir. “Bu yolun sonu yoktur” demek ister. Kendisi de sadece Dış Oğuz beylerine, sadece Begil’e değil, genel olarak dönüklik yapabilecek her bir Oğuz’a bu somut ve açık ortamla itaatkârlık hakkında ders verir. Böyle bir derse birçok kahramanın ihtiyacı vardır. Bugün bile bu ihtiyaç var.

Bütün bunlardan, destanda mit tarafından sunulan ortamların aslında genelleştirilmiş dersler olduğu ortaya çıkıyor. Bu ortamlar, ya Oğuz toplumundaki ortaya çıkan somut varyant ve olaylarla genelleştirilmekte ya da mey-

dana gelebilecek varyant ve olayların önüne geçmek amacıyla yaratılmaktadır.

Şimdiye kadar gözden geçirilen bu ortamların mitin gücüne, kuvvetine ve ihtişamına delalet eden yegâne ortamlar olduğunu söyleyemeyiz. Ortam olarak seçtiğimiz durumlar, sadece taşlaşmış, kalıba dökülmüş vaziyetlerdir. Şüphesiz ki, destan gibi karmaşık, estetik bir dokuda bu taşlaşmanın belirli dağılım oranları olabilir ve vardır da. Ortama yaklaşan ve ortam olmayan durumlar da daha derin ve geniş incelemeler sonucunda belirlenebilir. Buna ilave olarak dünya mitolojik sistemi ile benzeşen, ondan doğan veya onun bir kolunu doğuran durumları da ayırmak mümkündür. Bu sonunculara örnek olarak Deli Dumrul'la Azrail, Basat'la Tepegöz, Beyrek'le Banı Çiçek kolları (ilişkileri) gösterilebilir. Bazen "bu kolların hangisinin hangisinden çıktığı" sorusu akla gelir. "Yunan efsanelerindeki Polyphemos mu önce yaratılmıştır, yoksa Oğuz efsanesindeki Tepegöz mü?" türünden sorulara cevap aranır.<sup>29</sup> Meseleyi, hangisi önce, hangisi sonra yaratılmıştır şeklinde ortaya koymak, aslında meselenin bir bütün, küll olarak derinine inmeye engel olan bir şeydir. Kahramanların bütün hareketlerini düzenleyen, çok önceden belirlenmiş şekilde gelişmesini sağlayan ortam ile bu ortamın nasıl yaratıldığının sebebinin araştırılması; mitle ilgili, mitin ilk kudretli, güçlü çağı ile ilgili meselelerin mahiyetine nüfuz etme imkânı verir. Mitten söz ediyorsak, öncelik ve sonralık değerleri ile uğraşmak doğru olmaz; hatta bu tür yaklaşımlar prensip olarak hiç de doğru değildir. Nerede olursa olsun, ister Kadim Yunan'da, isterse Oğuz dünyası olan kadim Azerbaycan'da, mit hep

<sup>29</sup> Bunu destanın Avrupalı ilk araştırmacısı Alman bilgini Von Diez yapmıştır. Bu kolları mukayese eden Von Diez, Tepegöz'ü bir tip olarak doğumundan ölümüne kadar bütüncül biçimde tasvir edildiğinden dolayı Yunan paralelinden daha eski saymaktaydı.

aynı mittir. Gücü orada da, burada da aynı güçtür; çünkü insan toplulukları, bu toplulukların üyeleri dünyayı anlama, tabiata bağlılık derecesi, tabiatı algılama şekilleri bakımından aynıdırlar.

Mitin en güçlü yönlerinden biri, meşhur *ad koyma* süreciyle ilgilidir. Destandan anlaşıldığı gibi, kahramanlara ad, birdenbire, doğar doğmaz verilmez. Adı kazanmak gerekir. Bazen ad kazanma uğrunda mücadele, bütünüyle hikâyenin oluşmasını, teşekkülünü sağlar. İlk önceleri ad-sız gezip ad kazanma mecburiyetinde oldukları için kahramanlık gösteren Oğuz yiğitleri, Boğaç, Beyrek, Basat, adlarının omuzlarına yüklediği sorumluluğu âdetâ hissederler, sonraki hareketleriyle de bu kazandıkları adları bir daha hak ederler. Sanki adları, onlara gelecekteki somut faaliyet programını vermiştir.

Prensip itibarıyla ad nedir? Ad, sürekli değişen ya da başka bir deyişle, değişmeye hazır olan insanın bu değişimine engel olan bir uygulamadır. İnsandaki bütün nüansları donduran, cansızlaştıran, ona daimî maske giydiren haldir. Güya insanın iç değişimini engellemesi gereken şekli bir vasıta. Çünkü, bugünkü, yarınki toplum üyesini bir simada birleştiren vasıta! Damga! Kalıp!

Evet, ad, aslında mitin toplum üyesine vurduğu bir damgadır. Ad koyma törenini, miti temsil eden gerçek bir kuvvet olarak Dede Korkut'un icra etmesi de tesadüf değildir. Ad koyma ile aslında mitin iradesi hayata geçer. Kahraman, değişimden, iç dinamiğinden, gelişmeden yoksun kalır. Görüldüğü gibi, mitin çok güçlü olduğu devirlerde ad koyma böyle bir işlev üstlenmiştir. Bu işlev, destanda ifadesini koruyup saklayabilmiştir. Bütün kahramanlara olmasa da birçok esas kahramana ad konulması, onların ulaştıkları özel ve belirli yönlerin korunup saklanması, başka bir deyişle, onlarla ilgili geçmişe ait planının mevcut hâle ve geleceğe de teşmil edilme çabası, mitin güç gösterisi olarak önemlidir.

Mitin gücünü gösteren bir başka temel nitelik de destan malzemesinin takdimiyle ilgilidir. Her malzemenin, hiç şüphesiz, kendine uygun bir de takdimi olmalıdır. Bu takdim sonuçta dil ve üslup meselesine gelip dayanır. Destanın dili iki büyük kültür tarzının birbiriyle buluştuğu dildir. Yani, burada hem mitolojik düşüncenin hem de yeni teşekkül eden yazı kültürünün izlerini görmek mümkündür. Mitolojik düşünce, kendi dil karakterini sözlü üslup tarzında, sözlü anlatımda, söze has özelliklerde bulur. Yazı ise kendisiyle beraber olgunlaşmış, şekillenmiş, klasikleşmeye doğru giden bir üslup getirir. Mitin güçlü döneminin izi destanda sözlü anlatım ifadesiyle ilgilidir. Yani, bu öyle bir konuşma tarzıdır ki, yazının her şeyi düzene koyan, cümleleri derinleştiren, ölçüp biçen döneminden önceki bir devrin ürünüdür. Bu tür konuşan ve bu tür nakledenler, yazının tesirinden uzaktır; çünkü yazı henüz güçsüzdür, onun ölçütleri teşekkül etmemiştir. Mitin gücünün bu ortaya çıkış şekli hakkında da destanda yeteri kadar malzeme vardır. Bu malzemenin en açık örnekleri, sözlü anlatımda, mesela söz sırasının bizim şimdi alışık olduğumuz “klasik”, “normal” söz sırasına benzememesiyle ayrılır. Sözler birbiriyle gramatik ve sentaktik ilişkiden daha çok intonatıf (tonlama) ilişkisine girerler. Hatta konuşma ahengi, tonlama, konuşma vurgusu bu sözleri, birbirinden çok uzak olsalar bile ilişkilendirebilir: “...*Geldi içerü Basata girdi selam viridi, ağıladı*”.

Bugünkü dili konuşan bu cümleyi “*geldi, içeri girdi, Basat’a selam verdi, ağıladı*” şeklinde anlar. Hatta bu sözdizimi, sözlerin bu şekilde sıralanması bizim için tabiidir. Oysa burada “*Basat’a*” sözü, “*içeri girdi*” ifadesini bir şekilde içeriden parçalar ve bu ifadenin güçlü sessel geçmişine delalet eder. Bu örnekten, yazının henüz tabiri caizse “koku bile gelmez”. Bu ifade tarzının “tanrısı” hâlâ mittir.

Yahut:

“...anasına Basatun sevinç viridi”,

“Kâfirler sağ olanları kaçarak teküre geldiler.” vs. ve ilah.

Bu çeşit ifade tarzı, basit konuşma üslubuna, telaffuza yaslanır ve bu yüzden de söz diziminin dilimizin sonraki gelişimi için gerekli olan doğallığı, kesin biçimde bozulur. Daha doğrusu, “bozulur” demek yerinde olmaz. Belki de asıl söz dizimi budur, çünkü tonlama her şeyi halletmektedir. Anlam yerine ulaşır, söyleyen de dinleyen de, bilgi veren de bilgi alan da hiç bir şeyden şikâyetçi değildir ve yazana da ihtiyaç yoktur. Bu ifade tarzı, olayı, sanki bir sinemacı dikkatiyle izler, gördüğü gibi aktarır, ek bir süslemeye ihtiyaç hissetmez. Mit, gerekli gördüğü ifade tarzını geliştirdiğinde, onun üslup süsleriyle meşgul olmayabilir! Bu da mitin o dönem için gücünü gösteren önemli bir delildir.

Mitin destandaki gücü, hiç şüphesiz, sadece bu kısımlardan ibaret değildir. Bunlara ek veya benzer olaylar ve bölümler de olabilir; mit, onlar aracılığıyla da gücünü, kudretini ve muhteşemliğini gösterir. Ancak şu hususu da belirtmek gerekir: Mitin gücü derken, onun destanın yapısında bugün dahi hissedilen nefesinin varlığından bahsederken, bütün bunların içinde bir güçsüzlüğün gizlendiğini hissetmemek de mümkün değildir. Destan gibi devâsa, muhteşem bir sanat eserinde, eğer biz bu gücün izlerini bölüm bölüm arayıp bulmaya mecbursak, o halde böyle bir gücün öteki tarafı da, şüphesiz ki güçsüzlüktür. Mitin gücü de güçsüzlüğü de, yazının gücü ve güçsüzlüğü arka planında, onunla sıkı ilişki içerisinde ve birbirlerine bağımlı olarak, birbirlerini yedeklemeye ve tamamlamaya gayret ve hizmet eder. Bu, gerçekten böyleyse -ki böyledir-, o halde biz, mitin gücünden söz ettiğimiz yerde, doğal olarak yazının da güçsüzlüğünden bahsetmeliyiz. Çünkü gerçekten de mitin gücü ve yazının güçsüzlüğü,



doğal biçimde, destanın somut her alanında birbirlerini yedekler ve tamamlarlar.

Görüldüğü gibi mitin gücüyle ilgili düşüncelerimizi, ifade tarzı ve üsluptan söz ederek tamamladık. Yazının güçsüzlüğüne delalet eden bölümleri de ilk planda üslup açısından değerlendirmek isteriz.

Belirtildiği gibi destanın oluştuğu bir devirde, yazı henüz kendisini tam yetkiye sahip bir medeniyet tarzı olarak ortaya koyamamıştı. Yazı, insan ve toplum hayatına yeni yeni girmeye başlıyordu ve bunun ilk adımları, mitin güçlü ve kudretli saltanatına ayak basan ürkek adımlar gibiydi. Yazı, toplum üyelerini yavaş yavaş etkilemeye başlamıştı. Aslında yazının bütün zayıflığı, güçsüzlüğü; onun içyapısı veya iç potansiyeli ile ilgili değildi. Yazının güçsüzlüğü, güç toplamaya başlayan ve önünde sonunda bu gücü toplayacak geçici bir güçsüzlüktü.

Destanın takdim planında yazının güçsüzlüğü, ilk olarak sağlam ve istikrarlı bir üslubun oluşmamasıyla ilgilidir. Gerçekten de, destanda üslup bakımından bir “karışıklık” vardır. Bu üslup “karışıklığı”nın esas sebebi, bilhassa daha derindeki sebebi; yazının, bir taraftan kendi üslubunu oluşturması, derinleştirmesi ve zenginleştirmesi gerekirken, diğer taraftan bununla paralel olarak mitin miras bıraktığı eski üslubu olgunlaştırması gereğidir.

Üslubun sağlam ve istikrarlı bir hal alamaması, hiç şüphesiz, yazının üslup bakımından dayanak noktası olan cümlelerin henüz kendini tam olarak “oturtamaması” ile ilgilidir. Bu merhale öyle bir geçit merhalesidir ki, cümle henüz klasik şeklini almamış, teşekkül sürecini tamamlamamış; diğer yandan mit üslubunun esas göstergesi olan söz de kendi imkânlarını tüketip bitirmemiştir.

Mit ve yazı! Yüz yüze, nefes nefese! Onların esas üslup göstergeleri olan söz ve cümle de aynı şekilde birbirleriyle karşı karşıya durmaktadırlar. Sözün üslup bakımından

geçmiş mutlak hâkimiyetinden söz edilebilir. Ama söz bağımsızlığını, yazının henüz güçsüz ama güç toplamaya başladığı dönemde dahi yitirmez ve bu bağımsızlığı cümle içinde de koruyup saklamaya çabalar. Çoğu zaman da bunu başarır. Sözün kendi kendine böyle bir bağımsızlık ortamı oluşturması, oluşturabilmesi cümlenin ve sonuç itibariyle yazının güçsüzlüğüne delalet eder. Cümle henüz sözü kendi içinde mum gibi eritememiştir. Söz cümlenin içinden öyle yükselir ki, sözün boyu burada o kadar yüksektir ki cümlenin bütünlüğü, sınırları silinip gider; daha doğrusu hiç şekil kazanamaz. Bütün bir cümle tek bir söze benzer. Diğer taraftan şunu da belirtmek gerekir: Sözün de artık kendi içinde kendisiyle mücadelesi başlamıştır ve bu mücadele, sözün tamlığını, bütünlüğünü önünde sonunda parçalama maksadı güder. Yani, cümle de kendi görevini yerine getirmeye çalışmaktadır. Böyle gergin bir ortamda destanın üslubu tek parça, bütüncül olamazdı ve bu durum da çok doğaldı. Söz ile cümle sanki aynı emele, maksada hizmet ediyorlar, ama her ikisi de bir iç gerginlik içindedirler, birbirlerinden emin değillerdir. Söz hep cümleden habersiz bağımsız şekilde davranmaya hazırdır, muhakkak ki potansiyelini hiçbir zaman böyle bir seferberliğe hazırlamamıştır. Cümle de daima sözden özgür kalmaya, onu kaybetmeye, içinde eritmeye çalışır. Bazen başarır, bazen başaramaz. Yüzeyde açık biçimde olmasa da derinde bu mücadelenin izlerini görebiliriz.

Söz ile cümlenin mücadelesini gösteren en bariz örneklerden biri, destanın ilk cümlesidir:

*“Resûl aleyhi’s-selâm zamanına yakın Bayat boyından  
Korkut Ata dirler bir er kopdı.”*

Cümlenin içinden, âdetâ sözün varlığını ve dolayısıyla mitin kudretini ispat ederek “dirler” sözü yükselir.

Aslında bu sözün iç muhtevasıyla dış gramer şekli arasında uyumsuzluk vardır. Çünkü “dirler”, cümlelerin içinde bu şekilde olmamalıydı. Onun şu anki şekli yüklemidir. Yüklem ise bitmişlik, bağımsızlık, tamlık, bütünlük bildirir.

Bütün bu özellikler şekil bakımından tamamlanmış cümlelerin sonunda olmalıydı. Gerçi o da var: “Kopdı” sözü bu cümlelerin tek ve asıl yüklemidir.

“Dirler” sözü, yükleme has özellikleri, yani tamamlanmışlığı, bağımsızlığı kendisiyle beraber cümlelerin tam ortasına getirerek cümleye âdetâ meydan okuyor. Aslında cümle “dirler” sözünü zarf olarak düşünmüştü, ona zarf görevi ve yeri vermişti, onu zarf olarak içinde eritmek istemişti. Zarf da, bilindiği gibi, herhangi bir şeyi tamamlamak için değildir, onun bağımsızlığı yoktur ve her zaman cümlelerin içinde kolayca “erir”. “Dirler” aslında “denilen” şeklinde ifade olunmalıydı. Ama “dirler”, geçmişteki bağımsızlık gücünü yapısında koruyor ve cümleyi içeriden dağıtıyor. Cümlelerin bütünlüğüne, yapısına zarar veriyor, iki yüklem merkezi oluşturuyor. Esas yükleme, yani cümlelerin yüklemiyle bir çeşit mücadeleye girişiyor. Aslında cümle de onunla baş edemiyor, onu kendi ahengine uydu ramıyor. Sözün başı yüksekte kalır ve yanındaki diğer sözlere; yani, artık cümlelerin karşısında eğilmiş, ona boyun eğmiş, eski kudretini koruyamayan, önceki bağımsızlıklarını yitiren diğer sözlere, sanki ibret dersi verir. Söz, sanki kıyam eder. Cümlelerin esaretine karşı onun bu kıyamı, her şeye muktedir olan cümlelerin, söz karşısındaki acizliğini açıkça gösterir. Sözün bu şekilde, cümle içinde kendi bütünlük, tamlık karakterini koruması, hiç şüphesiz, yazının üslupla ilgili geçici güçsüzlüğünü gösteren somut bir delildir.

Bu tür örnekler, destanın yapısındaki tesadüfi nadir hallerden değildir. Çeşitli boylarda, sözle kendi içinde ger-

gin bir çatışma sürdüren bu gibi cümlelerle karşılaşırız. Bir kez daha, artık tek kalmış sözün, artık bağımsızlığını tümüyle yitirmekte olan sözün liyakatine ve geçmişine bağlılığına şahit oluruz.

Destanda yazının güçsüzlüğüne delalet eden işaretlerden biri de, farklı hikâyelerin birbirine sağlam ve tabii bir iç bağ ile bağlanamamasıdır. Bir ilgi vardır; ama bu ilgi, bu bağlılık bir çeşit haricî, şekli bağlılıktır. Üstelik de destanın üst katmanındadır. Dede Korkut'un her boyun sonunda gelip toplu ve genelleyici sözler söylemesi, kimi zaman olayların ortasına girerek faaliyet üstlenmesi, kahramanların adlarının farklı boylardan geçmesi gibi hususlar, elbette ki haricî ilişki biçimleridir. Derin katmanda bütün bu boyları, aynı tasvirin, genel ve sürükleyici bir temanın içinde erimiş şekilde göremiyoruz. Bu durum, yazının, her şeyi klasik bir bütünlük içinde vermeye can atan ve pekiştiği devirde bunu yapabilen yazının, henüz güçsüz olduğunun işaretidir. Boyların bağımsızlık derecesi, her birinin bir çeşit "kapalı" değere sahip olması, yazı tarzının, yazı medeniyetinin bu boyları ayrı birer bütün halinde verebilmesidir. Aslında Dede Korkut'un her boyun sonundaki "gelişleri", yazının bütünlüğüne ciddi bir darbedir, nihayetinde yine yazının güçsüzlüğüdür.

Bu söylenenlere, ortamın sağlamlığını ve kahramanların bu ortamlardaki programlanmış faaliyetini de eklersek, yazının güçsüzlüğü daha da belirginleşir. Çünkü yazının ideali, bağımsız, kendi hareketlerini kendi belirleyip uygulamayı başarabilen kahramandır. Yazının kahramanı bağımsız ve düşünen, arayıp bulan yahut arayıp bulamayan, kısacası, iç dünyasında gergin ve dinamik bir süreç yaşayan kahramandır. Mitin kurduğu ortam ise, bu kahramanın oluşmasına fırsat vermez. Bu tür kahramanların bütün destan yapısına yayılamaması, yarım yamalak, eksik olarak "yetiştirilmesi" (Beyrek'i, Uruz'u, Banı Çiçek'i ve diğerlerini hatırlayalım), aslında yazının güçsüzlüğüdür.

Kahramanların çoğunun yüzü geçmişe dönüktür. Onların mabetleri, manevi dayanak noktaları geçmiş, başka bir deyişle mittir. Bu kahramanlar, yazının “ehlileştirci” eleğinden hiç bir şekilde geçirilemezler. Salur Kazan, Dirse Han, Basat, Tepegöz, Boyu Uzun Burla Hatun, Deli Dumrul, mitin vurucu kolları, ihtişam sütunları olurken aynı zamanda mite bağlılıklarını da aksettirirler. Bu sadakatleriyle de yazı kültürüne dâhil olurlar, kendi simalarını orada da koruyup saklarlar. Bu ölümsüz, değişmez, istikrarlı tipler karşısında yazı, bir daha güçsüzlüğüyle başbaşa kalır.

Mit kahramanları geleneğe sadık kahramanlardır. Onlar toplumun temel direkleridir. İşte bu tip kahramanlar, Oğuz ruhunun, Oğuz ahlâkının ve davranış tarzının yaratıcıları ve koruyucularıdır. Yazı, bu kahramanların bazılarına tesir etmeye, onları psikolojik açıdan değiştirmeye, karmaşıklığa çalışır. Bu şekilde yazı, mitin manevî sınırlarından içeriye izinsiz girmek ister. Bunu bazen başarır da... Kahramanlar sevmeye başlar, manevî değişmelere uğrarlar, bağımsız düşünüp adımlar atmaya, stereotiplerden uzaklaşmaya başlarlar. Ama genel anlamda bu yeni kahramanlar bile, yani Beyrek, Uruz, Banı Çiçek dahi mitin yarattığı, mitin doğurduğu kahramanlardır. Onlar ortamın ortaya çıkardığı (ortama tâbi olmak istemeseler de), şartların demir mengenesine sıkışmış kahramanlardır. Ama destanda yazı medeniyetinin ürünü olan, doğuşlarıyla sadece mite değil, yazıya ait olan kahramanlar da vardır.

Yazının etkilemeye, değiştirmeye, zenginleştirmeye çalıştığı mit kahramanları ile (yeni kahramanlarla) yazının destana soktuğu kahramanları ayırt etmek gerekir. Yazının doğurup destana soktuğu kahramanlar içerisinde bir grup özellikle seçilir. Bu grubu, göreceli olarak “kâfir kızları” olarak kaydetmek mümkündür. Beyrek’in esirken

seviştiği kâfir kızı, sarı donlu Selcen Hatun, Deli Dumrul'un karısı olan kâfir kızı ve diğer esir alınan kâfir kızları, âdetâ Oğuz yiğitlerini heykel gibi donuk ve durağan yapıdan, geleneksel ortamdan çıkarma amacı güderler. Onların psikolojik sarsıntı ve değişme geçirmelerine, dinamizm içinde olmalarına vesile olurlar.

Beyrek'in kâfir kızına verdiği evlenme sözü, aslında Beyrek'in yalana başvurmasıdır. Yalana başvuran hilekâr Beyrek, bir tip olarak değişmezliğinden, durağanlığından sıyrılır, içten içe karmaşıklaşır, zenginleşir.

Sarı donlu Selcen Hatun, Kanturalı'yı düşünmeye, "tartışma"ya sevk eder. Kanturalı, iki yol ayrımında kalır. Bu ise, düşünme ve tercih durumunda kalmak demektir. Selcen Hatun'la ok atışı müsabakasından sonra yenilince, yalana başvurmak zorunda kalır: Sözde, Selcen Hatun'u sınıadığını söyler. Kanturalı da Beyrek gibi, gerçi aynı derecede olmasa da, içine giden yolu en azından hisseder. Yazı, kâfir kızının yardımıyla onu da kımıldatır.

Deli Dumrul ve onun yabancı kızı olan helâli. Baba ve anayla, aslında ise geçmişle, başkası değil bizatihi kâfir kızı mukayese edilir. Bu mukayese, kâfir kızının hayrına sonuçlanır. Kâfir kızı, geçmişe galip gelir. Deli Dumrul ise bu gergin psikolojik yükün ağırlığını daha sonra, bütün ömrü boyunca çekecektir.

Esir alınan sayısız kâfir kızı da, hazır vaziyette, kendilerinin destanın daha derin dokusuna katılma sıralarını beklerler.

Bütün bunlar, yazının henüz sağlam olan mitin kaleşinin karşısına diktiği "Truva atlarıdır". Bu kâfir kızları, bir araç olarak yazının kahramana yüklediği görevlerin uygulanmasına yardım ederler. Onlar bu anlamda yazının ülkülerini, destanda duyuran en güçlü yöntemlerdir. Ancak...

Yine de yazının güçsüzlüğünü kaydetmek mecburiyetindeyiz. Mit, henüz tedbiri elden bırakmaz ve bu “Truva atlarını” çekip kendi kalesine sokma telaşına düşmez. Beyrek’in kâfir kızları epizotik bir şekilde, âdetâ Oğuzlaştırılır, sonra Oğuz dünyasına dâhil edilir. Oğuzlaştırıldıktan sonra da kendi ata yurtlarına sırt çevirirler. Kâfir kızı, öz babasını aldatıp Beyrek’i tutsaklıktan kaçıtır. Selcen Hatun, Kanturalı’dan önce babasının ordusu ile çarpışır, “*bir uçundan kırıp kâfiri (artık onlar kâfirdir!) ol bir uçuña çıkar*” vs.

Görüldüğü gibi kâfir kızlarının sadece adları kâfir kızıdır. Onları doğuran yazıdır. Gerçekte ise onları mit için, mitin maksadı için çalışmaya mecbur ederler ve yazı onları doğurup mite karşı çalışmaya (isyana!) hazırlasa da, aslında onlar mite çok aciz ve zayıf şekilde aksi tesir gösterebilirler. Mit, onları kolaylıkla kendine bağlar.

Mitin gücünden bahsederken söylediğimiz gibi, bu güç göstergelerinden biri de mitin sırlara sahip olmasıdır. Sır taşıyıcısı olan mit, sırrının yazı tarafından peşin olarak kabul edilmiş ve kullanılmış olmasından dolayı güçlüdür. Yazı, bu sırrı, bırakın anlamayı, onun mite ait olduğunu bile algılayamamıştır. İşte bu, yazının başka bir güçsüzlüğüdür.

Nihayet yazının güçsüzlüğü; misyonunu, ilkesini, maksadını sonuna kadar hayata geçiremeyişinde de kendini gösterir. Oysa onun esas misyonu, kolektif yapının her üyesini, her bireyi kendine özgü, özel çizgilerle zenginleştirmek, manevî açıdan bireyi karmaşıklaştırmak, bir nevi onu derinleştirmektir. Hâlbuki yazı, toplumda önce önderleri, şamanları, seçkin kahramanları ayırdı ve durdu. Âdetâ hepsini ayrı ayrı ferdileştirmeye gücü yetmemişti. Belki isteği olmadı? Belki de yazı, bu işi sonuna kadar götürebilirdi, ancak mite karşı yeni ve “demokratik” düşüncelerle hayata atılan yazı da mit gibi yavaş yavaş

“diktatör”e dönüşmeye başladı. Büyük bir güç toplamak istiyordu. Ama bu tür, bu tarz topladığı güç, aslında onun güçsüzlüğü olmuştu.

Mitin gücü ve yazının güçsüzlüğü... Güç nereden başlar, güçsüzlük nereden başlar? Bunlar nerede birbirleriyle kesişir ve nerede birbirlerini tamamlarlar? Nerede birbirlerine karşı dururlar?

Bütün bu soruların destanda yeteri kadar cevabı vardır. Hem mitin gücüyle ilgili, hem de yazının güçsüzlük unsurlarıyla ilgili olarak destanda yeterince malzeme bulunmaktadır. Aynı zamanda burada yazının gücü ve mitin güçsüzlüğü de kendi aksini bulur. Ancak bu konuya geçmeden önce bir daha mitin gücüne dönmeyi ve bu gücün göstergesi olarak kabul edilebilecek özel bir konudan; yani mitin yasaklarından söz etmeyi maksada uygun buluyorum. Böylece mitin yasakları...



## *Mitin Yasakları*

Aslında mitin yasakları, mitin en karakteristik güç göstergesidir ve daha önceki bölümde bu mesele ele alınırken kaydedilmeliydiler. Ancak bu yasaklar, kendi aralarında sağlam biçimde birleştikleri ve birbirleriyle son derece ilişkili bir sistem kurdukları için özel olarak ele alınmaları daha uygun olacaktır.

Mit, yasakları ile Oğuz toplumunun üyelerini “ne yapılmamalı” ilkesine uygun olarak silahlandırmak ister. Aynı zamanda “ne yapılmamalı” ilkesi, kolektif yapının üyesinin faaliyet alanını daraltma ve sınırlama işlevini de yerine getirir. Diğer taraftan bu ilke, “ne yapılmalı” adlı geniş bir dünyaya da yol açar. “Ne yapılmamalı”dan “ne yapılmalı”ya giden yolu bulup gitmek, kolektif yapının üyesinin insiyatifine bırakılmaz. Bu, mitin elçilerinin; şamanların, kâhinlerin, manevî önderlerin vazifesidir. Destan da bu vazifenin yükünün, ağırlığının hiç de az olmadığını ispatlar. Destanda, destanın gizli tabakalarında mitin yasakları hakkında yeteri kadar fikir edinmek mümkündür.

Mitin yasakları, yani toplum üyesine verdiği belirli somut faaliyet programı, destanın çok derin yapı tabakasından çıkarılabilir. Destanın yüzeyde olan malzemesi bu yasakları yeterince ört-bas eder, hatta gizler. Her hangi bir hareket, olay yahut sıradan bir söz, herhangi bir yasak hakkında görüş ileri sürmemiz, bu yasağı formülleştirmemiz için bize temel teşkil eder. Bu da, yasakların ömrünün destanın teşekkül ömründen kat kat eski olduğunu, Oğuz toplumunun ömrü kadar olduğunu gösterir.

Bu kadim toplumun hayatı, artık genel, toplu, algılanmayan, sanki bir tül perdenin arkasından hatları sezilmez bir şekilde değildir. Artık bu hayat, kendi inanç ve şüpheleriyle, kanun ve kurallarıyla birlikte bize daha parlak bir ışık altında gözükür. Yasaklar, bu toplumun hatlarının daha net çizilmesini sağlar. Herhangi bir hareketine, adımına tabu konulmasıyla karşı karşıya kalan eski toplum üyesinin kalp atışlarını daha açıkça duyuyoruz.

Mitin yasaklarını iki büyük gruba ayırmak mümkündür. Bunlardan biri hukukî yasaklar, diğeri ahlakî yasaklar şeklinde belirlenebilir. Hem hukukî yasaklar, hem de ahlakî yasaklar toplumu bütün olarak pekiştirme maksadı güder. Aslında manevî ve yapısal bir araç olarak toplumun tamlığını, iç bütünlüğünü, kültürel tek renkliliğini koruyup saklamaya hizmet eder.

Destanda izleri şu veya bu şekilde kalmış hukukî yasaklar, aşağı yukarı şunlardır:

1. Kan bağına dayalı akrabalığı engelleyen yasaklar.
2. Mite, başka bir deyişle, örf ve âdetlere karşı mücadeleye imkân vermeyen yasaklar.
3. Toplum üyesinin öldürülmesi yasağı.
4. Kabile içi nifak yasağı.
5. Kişisel menfaatleri toplum menfaatlerinden üstün tutma yasağı.
6. Merkezî otoriteye isyan yasağı.
7. "Tabiat-medeniyet" mücadelesinde, ne şekilde olursa olsun, tabiata dönüş yasağı.

Bu hukukî yasaklar, muhakkak ki ciddi bir denetim altında idi, onların bozulup bozulmadığını izleyen özel denetçiler vardı ve bozulması durumunda somut cezaî tedbirler öngörülüyordu.

Ahlakî yasaklar olarak belirlediğimiz yasaklar ise hukukî yasaklar gibi bütün toplum hayatını değil, bu toplumun üyeleri arasındaki ilişkileri düzenlemeye hizmet ediyordu. Ahlakî yasaklar olarak aşağıdakileri sayabiliriz:

1. Babaya itaat etmeme yasağı.
2. Yalan söyleme yasağı.
3. Nişanlı kızın oğlana düğünden önce görünmesi yasağı.
4. Yalnız başına karar verme yasağı.

Oğuz toplumunu hem hukukî hem de ahlakî açıdan tanzim eden yasaklar sistemi, şüphesiz ki sadece bu söylenenlerden ibaret değildir. Ancak bunlar dahi, yasaklarla çerçevelenen toplum üyesinin bu şekilde toplumun ağırlığı altında eritilmesi, topluma adapte edilmesi ve eski toplum gibi karmaşık bir dünyanın itibarlı, sadık bir üyesi haline gelmesi için yeterlidir diyebiliriz. Böyle bir sürecin, yani toplum sisteminin muteber bir üyesine dönüştürme sürecinin farklı boyutları işte bu yasaklarla ilgilidir. Bu yasakların ayrı ayrı bağımsız olarak ve daha geniş biçimde araştırılması, aynı süreci daha da göze çarpar hale getirir.

### **Hukukî Yasaklar**

En eski hukukî yasak, bütün toplumu “ölüm-kalım” sorusuyla karşı karşıya bırakan, daha doğrusu, toplumu bu sorudan da uzaklaştırıp götüren yasaktır. Tabiata dönüş yasağı!

Bilindiği gibi, insan toplulukları oluşmaya başladıkları, yani toplum olarak şekillenmeye başladıkları andan itibaren tabiatla ilişkileri de değişir. Eski insan, kendini tabiatın ayrılmaz bir parçası sayardı. Tabiî olaylar, çeşitli varlıkların karakteri bu şekilde ona daha tehlikesiz gelirdi. Tabiattan ayrılma, aynı zamanda ona dışarıdan bakmaya da zemin hazırladı. Artık esen rüzgârlar, kopan tufanlar, çakan yıldırımlar ve başka tabiat olayları insan tarafından değerlendirilmeye başlandı. İnsan, toplum içinde yaşama tarzına alışmaya başladı. Kendi kendine oluşan bu yaşama tarzları, daha sonraları yazılı olmayan kurallar ve yasaklar

şeklinde kalıplaşmaya başladı. En temelde ise, tabiattan çıkıp medenî bir gerçekliğe dâhil olma, yani birçok medeniyet unsurundan; ateşten, üretim araçlarından yararlanmaya alışmak bir kural gibi pekişti. Geriye dönüş yoktu, yol kapanmıştı. Tabiata dönme, medenî ortamdan çıkmak demektir. Medeniyet getiren kahramanlar, toplum üyelerine ateşi kullanmayı, aletler, silahlar yapmayı öğretiler. İnsan öğrenir ve öğretirdi. Anlamaya, idrak etmeye, değer vermeye, sonuç çıkarmaya, beyninin kıvrımlarını çalıştırmaya, kısacası yaşamaya, karmaşık bir ömür sürmeye çalışıyordu. İnsan, artık kendini tabiatın bir parçası saymıyordu, kendini ondan ayrılmaz bir şekilde tasavvur etmiyordu. İnsan, artık tabiatın geneli içinde kendi özel yerinin bilincine varmaya başlamıştı.

Tabiattan medeniyete geçişin çeşitli yönleri, birçok mitolojik sisteme yansımıştır. Dünya medeniyetinin incilerinden olan kadim Sumer abidesi *Gilgamiş*'de Engidu, tabiatı temsil eden kuvvet olarak kendini gösterir ve sonraları yavaş yavaş "ehlileşmesi" ile bütün insan topluluklarının geçtiği yolu, kendi şahsında modelleştirir.

Yunan mitolojisinde tabiattan medeniyete geçiş, Prometheus tipinde çözüm bulur. İnsanlara ateş getiren Prometheus, aynı zamanda onların medenî ortama ayak basmalarını da sağlamış olur ve bunun karşılığında tanrılar tarafından cezalandırılır.<sup>30</sup>

<sup>30</sup> Mitolojiye dair araştırmalarda "tabiat-medeniyet" karşıtlığı yeterli ölçüde araştırılmıştır (Bk. E. M. Meletinskiy, *Poetika Mifa*, Moskova 1976, s. 75, 85 vs.). Konunun en ilginç tarafı, semiyotik araştırmacılarının bu karşıtlığın varyantlaşmalarına göre çeşitli devirlerin, mesela Avrupa'da eğitimciliğin niteliğini (Bk. Y. Lotman, "K Probleme Tipologii Kulturu", *Turdi po Znakovim Sistemam-3*, Tartu, 1967, s. 36) ve çeşitli olayların, mesela çiğ olanla pişmiş olanın anlamlarını ortaya çıkarmalarıdır. Son karşıtlıkta Claude Levi-Strauss "çiğ" olanda tabiatın sofrası değişimini, "pişmiş" olanda ise medeniyetin modifikasyonunu bulur. Levi-Strauss'un *Mifologiki* adlı eserinde bu probleme ayrılmış

Bizim destanımız, artık aşına olduğumuz yapısında “tabiat-medenyet” geçişinin bütün problemlerini halletmiş gibidir. Yalnız çok zayıf, uzaklardan uzak, eskilerden eski bir ses gibi bu probleme işaret eden bir motif, destanın yapısına gelip girebilmiştir.

Destanda Basat’ın Tepegöz’ü öldürdüğü boyu hatırlayalım. Aruz Koca, ili obasıyla birlikte Oğuzun üstüne gelen düşmandan kaçıp giderken oğlanlığını kaybeder. Çocuğu bir aslan bulup besler.

Aslan, tabiatın sembolüdür. Destanda Aruz Koca’nın oğlu bu şekilde tabiata kavuşturulur. Bu şekilde tabiata döndürmeyle, tabiatla birlikte olma aşamasına işaret edilir.

Destan şöyle der:

*“Oğuz yine eyyâm ile gelüp yurdına kondı. Oğuz Hanun ilkıçısı gelüp haber getürdi, aydur: Hanum sazdan bir aslan çıkar, at urur, apul apul yorıyışı adam kibi, at basuban kan sömürür. Aruz aydur: Hanum ürkdüğümüz vaktin düşen menüm oğlançuğumdur belki didi.*

*Bigler bindiler, aslan yatağı üzerine geldiler. Aslanı kaldurup oğlanı tutdılar. Aruz oğlanı alup ivine getürdi. Şadılık itdiler, yime içme oldı.”*

Tabiatın içinde olan, ona kavuşan bir gücün at basıp vurması, at kanı içmesi ilginç bir sembol olarak dikkati çeker. At, medenî çevrenin unsurudur. Bu şekilde tabiatın medeniyetle uzlaşmaz ilişkisine işaret edilir. Buna ek olarak, tabiat gücünün medenî çevreye dâhil edilmesinin, hiç de kolay olmadığı ortaya çıkar. Destandaki durumun tasviri şöyle devam eder:

*“...Şadılık itdiler, yime içme oldı. Amma oğlanı ne kadar getürdiler ise turmadı, girü aslan yatağına vardı.”*

Aslan yatağına dönme, yine geriye, tabiata dönüşü sembolize eder. Bunu engellemenin tek yolu olarak mitin temsilcisi işlevini üstlenen Dede Korkut'un müdahalesi sağlanır. Mit, burada Dede Korkut vasıtasıyla kendi medenî teçhizatının uygun bir elemanını kullanır: Aruz Koca'nın oğlunu vahşi tabiattan ayırıp medenî çevreye kesin olarak perçinlemek maksadıyla onu "ad koyma" ritüelinden geçirir.

*"...aslan yatağına vardı. Girü tutup getürdiler, Dedem Korkut geldi aydur: Oğlanum sen insansın, hayvan ile müsâhib olmagıl, gel yahşı at bin, yahşı yigitler ile eş yort didi. Ulu kardaşun adı Kıyan Selçükdür, senün adun Basat olsun, adunı men virdüm yaşunı Allah virsün didi."*

Böylelikle mesele halledilir. Görüldüğü gibi, "ad koyma" ritüeli, medenî çevreye dâhil etmenin geçerli yolu olarak mitin teçhizatına dâhil edilebilir.

Dede Korkut'un sözlerinde de "tabiat-medeniyet" karşıtlığını görmekteyiz. Basat'ı ata binmeye, insanlara alışmaya davet etmesi ve medenî çevreye özgü unsurlarla onu etkilemeye çalışması, adını da özellikle Basat (Bas+at) koyması, dolaylı da olsa, yine "tabiat-medeniyet" karşıtlığını çağrıştırmaktadır.

Destan, bütün bir toplumun belki yıllar içinde geçtiği uzun ve çetin, karmaşık ve sıkıntılı yolu bu şekilde Basat tipinde modelleştirir. Aynı zamanda da tabiata dönüşün mümkün olmadığını, makbul sayılmadığını, geriye yol yaşağını da açıkça bildirir. Dede Korkut'un "Sen insansın, hayvan ile müsâhib olmagıl!" hitabı, sadece bir olayın kaydedilmesi olarak değil, mitin geriye, tabiata dönüş üzerine koyduğu ebedî yasak olarak da seslenir.

\*\*\*

Tabiattan ayrılıp medenî çevreye dâhil olma, kan bağı

akrabalığı gibi “kaotik” bir süreci engellemekle de diğerlerinden ayrılır.<sup>31</sup> Kan bağına dayalı akrabalığın sadece aile ve aşiret yapısını değil, boy yapısını bile içeriden dağıtan bir kuvvet olduğunu dikkate aldığımızda, mitin onunla m¼cadele sebebi aydınlanır. Mit, kan bağına dayalı akrabalığa yasak koyarak aynı zamanda boyun, yani toplumun saflığını ve b¼t¼nl¼đ¼n¼ koruyordu.

Destanda kan bağına dayalı akrabalık yasağı, uzun ve gergin bir sürecin boğuk yankısı olarak kendini g¼sterir. Kanturalı’nın kahramanlığını tasvir eden boyda, bu durumun şoyle bir ifadesiyle karşılaşırız. Babası Kanlı Koca, Kanturalı’yı evlendirmek ister. Kanturalı ona şu cevabı verir:

*“Baba, ř¼n meni ivereyim dirsın, mana l¼yık kız niçe olur?”*

Kanturalı, kendi sorusuna kendisi cevabı verir:

*“Baba, men yir¼mden turmadın ol turmuş ola, men kara koç atuma binmedin ol binmiş ola, men kanlu k¼fir iline varmadın ol varmış, mana baş get¼r¼miş ola.”*

Kanlı Koca bu beklenmedik talepler karşısında şaşakalıdır. Kanturalı, maksadını biraz daha açıklar:

*“...pes varasın, bir cici bici t¼rkmen kızını alasın, nag¼handan tayanam ¼zerine d¼řem, karnı yırtıla, didi.”*

<sup>31</sup> Kan akrabalığının, başka bir ifadeyle ensest yasağının sosyal d¼zenleyici rol¼ hakkında hayli araştırma vardır. Ensest yasağını ilk olarak bilim d¼nyasına tanıtılmış olan Rus etnograf Zolotov ile daha sonra bu konuyu ciddi biçimde araştırmış olan Claude Levi-Strauss, toplumun ve k¼lt¼r¼n¼n aslında bireyin biyolojik işlevleri ¼zerine konmuş yasaklar ¼zerinden y¼celdiđini g¼stermişlerdir. Bu yasaklar içerisinde en ¼nemlilerinden biri bilhassa ensest yasağı olmuştur. (Bk. V. V. İvanov, “Zametki o Tipologiçeskom i Sravnitelnom İstoriçeskom İssledovanii Rimskoy i Srednevekovoy Mifologii”, V st. *Turdı po Znakovim Sistemam-4*, Tartu 1969, s. 72).

Nihayet, Kanlı Koca oğlunun isteğine uygun kızı kendisinin aramasına izin verir. Aramaya başlayan Kanturalı, İç Oğuzda kendine denk bir kız bulamaz. Sonra daha ciddi ve esaslı şekilde bu işe Kanlı Koca karışır. İç Oğuzu, Dış Oğuzu gezer, ama oğluna layık kız bulamaz. Sonra dolana dolana Oğuz ilinden dışarıya, Trabzon'a varır ve oğluna layık kızın; Selcen Hatun'un haberini burada alır.

Esas mesele, Kanturalı'yı eş seçiminde Oğuz ilinden dışarı çıkarmaktır. Oğuz ilinde, "mensup olduğun boyun üyesi olan kızla evlenmek olmaz" yasağı, "kız dışarıdan olmalıdır" fikrine döner. Destanda Kanturalı'nın yabancı diyara gitmesi, sevgilisi Selcen Hatun'a kavuşmasıyla ilgili olayların anlatımına dönüşür. Bu yasağın destanda şu veya bu şekilde anlatımı, hiç şüphesiz, destanın çok eski bir tarihle bağının kopmadığını gösterir.

Boy içi nikâh yasağı, destanda İç Oğuz ve Dış Oğuz gibi boy birleşmelerinin bazı durumlarda karşı karşıya gelmelerinde de kendini gösterir. Aslında İç Oğuz ve Dış Oğuz şeklindeki ikili boy teşkilatı, ikili boy çatışması olarak da değerlendirilebilir. Şüphesiz ki, İç Oğuz da, Dış Oğuz da daha eski zamanlarda kendi içlerinde nikâh kıymıyorlardı. Mesela Kalın Oğuz beylerinden Pay Püre Bey ile Pay Piçen Bey, farklı boy teşkilatlarına mensuplardır. Gerçekten de Pay Piçen Bey, Dış Oğuz beyi idi. Aruz Koca, Kazan'a karşı ittifak kurarken Dış Oğuz beylerine "*Beyrek'i de çağıralım, bizden kız almıştır*" demişti. Dış Oğuz beyi Pay Piçen ile İç Oğuz beyi Pay Püre'nin evlatları Beyrek ile Banı Çiçek'in nikâhı da işte bu durumdan dolayı, yani farklı boylara mensup olmalarından dolayı makbul sayılır. Boy içi nikâh yasağı, destanda karmaşık bir değişim sürecinden geçer. Kanturalı hikâyesi bu yasağın daha eski durumunu, Beyrek hikâyesi ise daha yeni durumunu anlatır.

Bu durumda Kalın Oğuz aslında her iki aşireti, yani Kalın Oğuz'a mensup olan İç Oğuz ile Dış Oğuz'u birleş-



tiren bir kurum olmaktadır. Bütün olarak Oğuz toplumdur. Aslında boy içi ilişki deyince ayrı ayrı İç Oğuz içindeki ve Dış Oğuz içindeki ilişkiler dikkate alınmalıdır. Böyle olunca da doğal olarak İç Oğuz içindeki nikâh yasağı ile Dış Oğuz içindeki nikâh yasağı Oğuz toplumunun en eski tarihsel dönemini yansıtır ve biz de bunun anlamını daha önce gösterildiği gibi destanda buluruz.

\*\*\*

Destanda mite karşı çıkmayı yasak eden kısımlarla da karşılaşırız. Mite saldırı, aslında örf ve âdetlere, tabiatan ayrıldıktan sonra güçlkle elde edilen ve sağlamlaştırılan düzene karşı saldırı anlamında kendini gösterir. Fakat mite saldırının tek başına gerçekleştirilmemesi de ilgi çekicidir. Bu saldırı, dolaylı olarak, mesela Dede Korkut'a yapılan saldırıda ifadesini bulur. Hatırlayalım. Delü Karçar, kız kardeşi Banı Çiçek'e dünürçülüğe gelmiş olan Dede Korkut'u az daha öldürüyordu. Bu Dede Korkut kültürüne saldırı, aslında mit kültürüne saldırıdır ve destanda Delü Karçar'ın cezalandırılması, elinin taşlaşması yasağın tesir gücünü yitirmediğine bir işarettir. Ceza, aslında yasağın varlığını bir daha vurgular. Böylelikle, mite saldırı, örf ve âdetlere saldırı gibi yasak edilir ve hak ettiği biçimde cezasız kalmaz.

\*\*\*

Öldürme yasağının izlerini de destanda görmek mümkündür. Öldürme, bu bölümde aynı aşirete mensup başka bir üyenin öldürülmesi olarak değerlendirilir ve bunun kan bedeli olarak ödenmesi isteği yasak hakkında belirli bir fikir verir. Kazan oğlu Uruz'un meşhur safça sorusunu bir daha hatırlayalım. Hatırlarsanız, Kazan, Uruz'u yanına alıp ava çıkar. Birden kâfir ordusu onları etrafını kuşatır. Uruz babasına sorar:

*“Yağı diyü neye dirler? Kazan aydur: Oğul anun için yağı dirler ki biz anlara yetsevüz öldürürüz, anlar bize yetse öldürür, didi. Uruz aydur: Baba içinde big yigitler öldürse-ler kan sorarlar mı, da’vilerler mi? Kazan aydur: Oğul bin kâfir öldürsen kimse senden kan da’vilemez...”*

Uruz’un son sorusu ve Kazan’ın da bu soruya verdiği cevap özellikle dikkat çeker. Demek ki kâfir öldürmekle hiç kimse kimseye kan davası gütmmez. Daha doğrusu, Oğuz içinde hiç kimseyi bu “günah” için cezalandırmazlar. Ancak bu ilke, başka bir ilkeyi de çağrıştırır. Eğer adam öldürmek için Oğuz içinde ceza tedbiri uygulanmasaydı, Uruz’un bu sorusu da önemini kaybederdi. Böyle bir durum var ki, böyle bir soru ortaya çıkmaktadır.

Demek ki Oğuz içerisinde adam öldürme yasağı vardı ve bu, “kan davası” şeklinde ifade ediliyordu. Uruz da bunu biliyor ve bu bilgisini tamamen başka, yabancı bir sahaya tatbik etmek istiyordu. Adam öldürme yasağı, Kazan’ın oğlu Uruz’a verdiği cevaptan da anlaşılacağı gibi, evrensel değil, yereldir, sadece Oğuz içerisinde önem taşır. Bizim için burada önemli olan, böyle bir hukukî yasağın genel anlamda varlığıdır.

\*\*\*

Oğuz ilinde şahsî cinayet yasağı, daha geniş anlamda sosyal cinayet yasağıyla ilgilidir. Adam öldürmek cezayla yasaklanmış, boy içine nifak sokma eylemine karşı da cezaî tedbir düşünülmüştür. Bu nifak, İç Oğuz’la Dış Oğuz’un tartışmasını anlatan boya da yansımıştır. Tartışmayı başlatan Salur Kazan’ın dayısı Aruz Koca’dır. O, Dış Oğuz’u İç Oğuz’un karşısına diker. Son anda onun öldürülmesi, dolaylı olarak eski bir yasağın destandaki estetik yansıması olarak ortaya çıkar. Yasağın gücünü koruyor olması, Aruz Koca’nın cezalandırılmasında kendini gösterir. Demek ki hem adam öldürmek, hem de boy içinde nifak

çıkarmak, hukukî anlamda kendi anlamını ve değerini bulur. Daha sonra destandaki demokrasi ve antidemokrasi derslerinden bahsederken Aruz Koca'nın bu hareketini anlamaya ve anlarsak da eski Romalıların dediği gibi başışlamaya çalışacağız.

Gösterdiğimiz gibi bu durum, destanda biraz gizli de olsa, her halde ifade olunmaktadır.

\*\*\*

Başka bir yasak olan boy içi nifak yasağı, merkezî otoriteye itiraz yasağını da prensip olarak bünyesinde barındırır. Merkezî idareye itiraz, merkezden rahatsızlık hali, destanda ara sıra gözlemlenir ve en açık şekilde Begil oğlu Emren boyunda kendini gösterir.

Salur Kazan'ın, hünerini övmemesi, hatta hor görmesi Begil'in hoşuna gitmez. Salur Kazan, Begil'in hünerine göz yumar, onun av becerisini, geyikleri kulağından vura bilme başarısını atına bağlar: "Yok, at işlemese er öginmez, hüner atındur." der. Destandan okuyalım:

*"Bu söz Begile hoş gelmedi. Begil aydur: Alplar içinde bizi kuskunumuzdan balçığa baturdun, didi. Bayındır Hanun bahşışın önine dökdi, hana küsdi, divandan çıkıdı. Atın çekdiler, ala gözlü yigitlerin alup ivine geldi."*

Bayındır Han'a, Salur Kazan'a küsmek aslında merkezî otorite temsilcilerine yüz çevirme anlamına gelir. Dolayısıyla Begil'in hareketinden enikonu bir başkaldırma, isyan kokusu gelir. Begil de Oğuz'a asi olduğunu gizlemez, evine döndükten sonra hanımına da bu anlamda haber verir. Destanda böyle bir durumun yasaklanması, artık çok zayıflamış, estetik değişime uğramış bir şekilde de olsa yine aksini bulur. Önce Begil ile hanımı "islah edici" bir iş yaparlar:

*"Hatun aydur: Yigidüm big yigidüm, pâdişahlar Tanrı-*

*nun kölgesidür, pâdişahına âsi olanun işi rast gelmez, aru  
kônülde pas olsa şarap açar, sen gideli hanum arkuru yatan  
ala tağların avlanmamışdur, ava bingil könlün açılsun,  
didi.”*

Hanımı, Begil'in duygularını yatıştırmaya, şuuruna teslim etmeye çalışır, onu inandırmak ister. Hanımının ava çıkma tavsiyesini kabul eden Begil, artık doğru dürüst bir iş beceremediğini de dolayısıyla itiraf etmiş olur. Ancak yasak, henüz somut bir ceza tatbik etmemiştir. Bu ceza, şu şekilde tatbik edilir. Yine destana başvuralım:

*“Av avlayu gezer iken öninden bir yaralu geyik çıktı.  
Begil buna at saldı. Buğanun ardundan irdi, yay kirişin  
boynuna atdı. Buğa açmış idi, kendüyi bir yüce yirden atdı.  
Begil at cılavısın yenimedi, bile uçdı. Sağ uyluğı kayaya to-  
kındı, sındı. Begil örü turdı, ağladı.”*

Begil'in başına gelen bu iş, hiç de tesadüf değildir. Canına gelen bela, yani ayağının kırılması aslında yasağın bizatihi kendi verdiği cezanın destanda değişime uğramış biçimde ifadesidir.

\*\*\*

Hukukî yönden yasak edilmiş bir başka durum, şahsî ve ortak menfaatlerin mukayesesinden doğar.<sup>32</sup> Destanda şahsî menfaatlerin ortak menfaatlere feda edilmesinin yer alması ve böyle bir motifin genel anlamda varlığı, şüphesiz ki bu durumla ilgili bir yasağın da olması gerektiği ihtimalini doğurur.

<sup>32</sup> Kişisel ile sosyal olanın karşıtlığı mitolojik bir motif olarak sonraki bütün dünya edebiyatının en farklı yön ve kollarında kendini göstermiştir. Klasik örnek olarak Sophokles'in *Antigone* trajedisini gösterebiliriz. Antigone'nin ya kardeşlerinin cesedini geleneğe uygun olarak toprağa vermesi gerekir (kişisel tercih), ya da Fiv hükümdarı Kreont'un kararına uyması gerekmektedir (sosyal görev). Antigone ilk yolu tercih eder.

Babaların oğulları, oğulların babaları ve kardeşleri, yiğitlerin birbirlerini düşman esaretinden kurtarmaları, kâfirlerle yapılan kavgalar, savaşlar, hiç şüphesiz ki çok çok eskilerde meydana gelmiş boylar arası kavgaların ve mücadelelerin estetik yansımalarıdır. Oğuzların kâfirlerle, daha doğrusu bazen yabancı bazen de komşu boylarla mücadele ve münasebetleri, destanda somut tiplerin hareketlerinde, faaliyetlerinde reel boyut kazanır. Salur Kazan, düşman elinden sadece oğlunu, anasını ve hanımını kurtarmaz: Salur Kazan, bütün bir boyun menfaati uğrunda mücadele eder. Diğer taraftan Tepegöz'le mücadele, sadece korkunç bir varlıkla mücadele değildir: Belki de bu, Oğuz toplumunu sürekli gerilimde tutan düşman bir boya karşı uzak bir geçmişte yapılmış mücadelenin destanda değişime uğramış estetik bir yansımasıdır.

Aynı şekilde destanda ifade edilen her hangi bir şahsî menfaat, daha eski zamanlardaki ortak bir menfaate uygun düşer. Bununla ilgili olarak Uşun Koca oğlu Segrek boyu dikkati çeker.

Segrek, büyük kardeşi Egrek'in ölmediğini, sağ olduğunu ve Alınca kalesinde esir olduğunu tesadüfen öğrenir. Onu kurtarmak için sefere hazırlanır. Ana-babası, onu bu tehlikeli yoldan alıkoymak için çok yalvarırlar, ancak başaramazlar. Salur Kazan, seferi unutmaması için onu evlendirmelerini tavsiye eder:

*“Atdan aygır deveden buğra koyundan koç kırdurdılar.  
Oğlanı gerdeğe koydılar. Kız ile ikisi bir döşeğe çıkdılar.  
Oğlan kılıcın çıkardı, kız ile kendü arasına bıraktı. Kız aydur:  
Kılıcun gider yigit, murad vir murad al, sarılalum didi.  
Oğlan aydur: Mere kavat kızı men kılıcumu toğranayım,  
ohuma sançıluyım, oğlum toğmasun, toğar ise on yaşına  
varmasun, ağamun yüzün görmeyinçe, ölmüş ise kanın alma-  
yınça bu gerdeğe girer isem didi.”*

Segrek, aslında kardeşinin uğrunda değil, bütün bir boy menfaati, yani ortak menfaat uğrunda kendini feda etmeye hazırdır. Onu bundan vazgeçirmek için önüne dar, şahsî bir menfaat yolu koyarlar, onu evlendirirler. Ancak kahraman ortak menfaati üstün tutar. Aslında kendine kargış gibi söylediği sözler de (*kılıcuma toğranayum, ohuma sançılایم...*) kadim yasağın gerçekten de var olduğunun göstergesidir.

Diğer kahramanlar da böyle iki yol ayrımında kalırlar. Beyrek ile Basat da hemen hemen aynı duruma düşerler.

Beyrek, onca eziyet, sıkıntı ve zorluktan sonra Banı Çiçek'e kavuşur.

*"Kazan beg aydur: Gel muraduna yetiş."*

Ama yine ortak menfaat kişisel menfaatten üstün tutulur. Beyrek, esirlikte bırakıp kaçtığı kırk yoldaşını unutmaz, onları kurtarmaya ve daha sonra gerdeğe girmeye karar verir:

*"Beyrek aydur: Yoldaşlarımı çıkarmayınça hisarı almayınca murada irmezem didi."*

Basat'ı da Tepegöz'le savaşmaktan vazgeçirmek için çok yalvarırlar, fikrinden döndürmeye çalışırlar. Anababasının sözü geçmez, Salur Kazan, bildiğimiz teklifiyle yine işe karışır. Ancak Basat da ortak menfaat adına sözünden dönmez, Tepegöz'le ölüm-kalım mücadelesi için yola düşer.

Kişisel ve sosyal çıkarlar, kadim destanlarda şu veya bu seviyede zaman zaman karşı karşıya getirilirler. Yunan mitolojisinde Oidipus'un kızı Antigones'i hatırlamak yeterlidir. Bu hususta ileride ayrıca durulacaktır.

Bu veya buna benzer bütün bölümler, kahramanların kişisel menfaatlerinin üstüne çıkmaya çalıştıklarını gösterir. Ortak menfaat, mitin menfaatidir ve kişisel menfaat

yaşadığını da mit koymaktadır. Bu yasak, aynı zamanda mitin genel idealine hizmet eder, kahramanın kolektif yapının ortak kültürel uyumundan çıkmaması için gerekli şartları hazırlar.

Ele aldığımız yasaklar, ciddi, riayet edilen ve hukukî temeli olan yasaklardır. Onları dikkate almadan, onlara özensiz davranarak Oğuz toplumunun üyesi olmak mümkün değildir. Bu tür hukukî yasaklarla birlikte kolektif yapının kendi içinde oluşturduğu ahlakî yasakların da destanda belli bir yer tuttuğunu belirtmeliyiz. Bu ahlakî yasakların geçmişinde, hiç şüphesiz ki hukukî yasaklar durmaktadır. Zaman geçtikçe bazı hukukî yasakların ortak karakterini kaybedip bir tür “şahsîleşmesi” ve ahlakî anlam kazanması, bize göre mitin yasaklarının sistematikliğini ve tarihe de, gelişmeye de müsait (sahip) olan yapısını işaret eder.

### **Ahlakî Yasaklar**

Ahlakî yasaklar, esasen davranış kurallarıyla, aile içi ilişkilerle, kısacası kişisel alanla ilgilidir.

Yukarıda da belirttiğimiz gibi en önemli ahlakî yasaklardan birisi, baba sözünden çıkma yasağıdır. Bu ahlakî yasak, daha eskiden büyük sözünden çıkmak, yönetici sözünden çıkmak gibi çok ciddi bir hukukî yasağın şekil değiştirmiş varyantı olarak dikkat çeker. Destanda bu yasak, Uruz ile babası Salur Kazan ve Boğaç ile babası Dirse Han'ın ilişkilerinde kendini daha açık biçimde gösterir.

Uruz babasının emrini çiğner, babası Kazan düşmanla savaşta iken sabredemez, pusuda kalması gerekirken savaş meydanına atılır. Baba sözünden çıkmak yazıyı ilgilendirmese bile mit tarafından cezasız bırakılmaz. Uruz, ceza olarak düşman tarafından yakalanarak esir edilir. Sebep varsa sonuç da mutlaka destanda kendini gösterir. Biz de

Uruz'un esir edilmesinde kadim bir yasağın haklı olarak ceza gücünü görürüz.

Ya da bunun tam aksi bir duruma örnek olarak Boğaç'ın babası Dirse Han ile ilişkisinden söz etmek mümkündür. Destan şöyle der:

... Dirse Han, kırk namerdin yalan sözüne uyararak oğlunu öldürmeye karar verir. Av sırasında okla vurup Boğaç'ı ağır yaralar ve öldüğünü zanneder. Annesi Boğaç'ı bulur, dağ çiçeğiyle, ana sütüyle yarasına merhem yapar; sonunda oğlunu iyileştirir. Kırk namert, bu işten, yani oğlun sağ kalışından haberdar olur ve Dirse Han'ı tutup tutsak gibi düşman iline götürmek isterler. Annesi, Boğaç'a bu hadiseyi aktarır ve sözünün sonunda şöyle der:

*"...hanum oğul kalkubanı yiründen örü turgıl, kırk yigidün boyuna algıl, babanı ol kırk namerdden kurtargıl, yori oğul, baban sana kıydı ise sen babana kıymagıl, didi."*

Boğaç, annesinin sözünü tutar. Aslında böylece eski bir yasağa, baba hakkına saygı yasağına da uymuş olur. Yani babanın sözünden çıkmamayı bırakın, babanın bütün yanlışlarını "görmemek" kuralına... Şüphesiz ki, işte bu itaatkârlığı sebebiyle olsa gerek Boğaç, babasından aldığı yaradan ölmez, iyileşir. Mit, sadık kahramanlarının sadakatine sevgiyle ve sevecenlikle cevap vermeyi becerir.

Babaya itaat etmemek yasağı, tamamıyla geniş bir meselenin; destanda kendini şu ya da bu düzeyde gösteren büyük bir "babalar ve oğullar" meselesinin içine girer ve bu yasak aslında yeni nesli, yani oğullar neslini eski neslin, babaların karşısında bir anlamda silahsızlandırır.<sup>33</sup> Mit, kendi yasağı ile eski neslin tarafını tuttuğunu, onun

<sup>33</sup> Bu ilişkileri felsefi-etik öğreti düzeyine ilk defa Çinli filozof Konfiçyus çıkarmıştır. "Babaya oğul hürmeti" anlayışını hem etik hem de sosyal ve siyasî mertebeye o ulaştırmıştır (Bk. *Kitayskaya Filozofiya*, Moskova-PAN, 1998).



menfaatini koruduğunu açıkça ortaya koyar. Çok ilgi çekici olan ve destanda önemli oranda yer bulan “babalar ve oğullar” karşıtlığı ileride ayrıca ele alınacaktır.

Destanda kendini gösteren en ilgi çekici ahlakî yasaklardan biri de, şimdilik tahminî olarak genelleştirdiğimiz “yalnız karar almak” yasağıdır. Bu yasağın, destanda çok sissli bir ortamda ve zayıf biçimde kendini gösterir ve yasağın ikinci ceza kısmı hakkında belirli bir fikir oluşmaz. Ancak belli kritik bölümlerde, Salur Kazan’ın veya Bayındır Han’ın her hangi bir hareket veya ciddi adım atmak istedikleri zaman diğer beylerin rızasını alarak uygulamaya girişme meyilleri böyle bir “demokratik” yasağın varlığına şüphe bırakmaz. Böyle bir temayül, Oğuz beylerine her hitap edişte kullanılan “bigler” hitabında kendini gösterir.

“Salur Kazanun ivi yağmalanduğı” boyda, Kazan’ın ava çıkma kararını nasıl aldığına dikkat edelim. Hiç şüphesiz, orduyla ava çıkmak, askerî-stratejik öneme sahip bir olaydır ve Kazan, böyle bir “av” kararını tek başına alamaz. O yüzden de bütün Oğuz beylerine başvurur:

*“Ünüm anlan bigler sözüüm dinlen bigler, yata yata yatumuz ağrıdı, tura tura bilümüüz kurıdı, yorıyalum a bigler, av avlayalum kuş kuşlayalum, sığın geyik yıkalum, kayıdalum otağumuza düşelüm, yiyelüm içelüm hoş kiçelüm. Kıyan Selçük oğlu Delü Tundar aydur: Beli Han Kazan maslahatdur. Kara Göne oğlu Kara Budağ aydur: Ağam Kazan maslahatdur.”*

Şöyle bir soru akla geliyor: Eğer bu av sıradan bir av ise, bu ava bu şekilde, her beyin ayrı ayrı tavsiyesini alarak başlamak tuhaftır. Bu “maslahat” bölümü, daha çok savaşla ilgili bir müşavereyi çağrıştırıyor. Kazan’ın kullandığı “sığın”, “geyik” ifadeleri aslında şifrelenmiş düşman boylarının adları olarak dikkat çekiyor (demek ki Oğuz’da casus var!). Böylesine sorumluluk isteyen bir durumda

“yalnız karar almak” yasağı devreye girer ve kendini açığa gösterir, Kazan Han, herkesin fikrini dinler ve sonra:

*“Saya varsam dükense olmaz, kalın Oğuz bigleri bindi.  
Ala Tağa ala leşker ava çıkdı.”*

Ordu, sayısız hesapsız askerle mi ava gider? Şüpheli, inandırıcı değil.

Yahut da yine Kazan Han, başka bir boyda kâfirlerle savaştıktan sonra oğlu Uruz’u bıraktığı yerde, pusuda bulamayınca şüphe ve endişelerini beylerle paylaşır, onlara başvurur.

*“A bigler oğlan kancaru gitdi ola didi. Bigler aydur:  
Oğlan kuş yürekli olur, kaçup anasına gitmişdür didiler.  
Kazan karardı, döndi aydur: Bigler Tanrı bize bir kür oğul  
virmiş, varayın anı anası yanından alayın, kılıc ile parala-  
yayın, altı bölük ideyin altı yolun ayırında bırağayın, bir  
dahı kimse yazı yirde yoldaş koyup kaçmaya didi.”*

Bu parçada ahlakî yasak ile hukukî yasak, birbirine karışmış, iç içe girmiş şekilde tezahür eder. Kazan’ın “bigler” hitabı, aslında sadece hitap değildir, enikonu bir savaş müşaveresinin demokratik prensiplerinden izler taşır ve danışma karakteri taşır. “Bigler” hitabı, Kazan’ın yalnız karar almak istememesinden dolayı bir danışma ve fikir alışverişi için davete dönüşür. Bu ahlakî yasak, hakkında konuşmadığımız başka bir hukukî yasağın aydınlanması için de ortam hazırlar. Yabancı yerde ya da savaş meydanında yoldaşı yalnız bırakıp kaçmak yasağı, burada cezaî yönünü de gösterir. Bu ceza tedbirinin ağırlığı ve aynı zamanda netliği ve açıklığı, yasağın güçlü etki dairesini ve potansiyelini işaret eder.

Bayındır Han da, gerektiğinde danışarak iş yapma yöntemini kullandığını gösterir. “Begil oğlu Emrenün” boyunda Oğuz’a o yılın haracı olarak bir at, bir kılıç, bir de çomak

getirirler. Bayındır Han'a böyle bir haracın gelmesi onu çok kötü etkiler. Bu haracı Oğuz beyleri arasında nasıl paylaştıracığını bilemez ve Dede Korkut'a danışır:

*“Dede Korkut aydur: Hanum bunun üçünü dahı bir yigide virelüm didi, Oğuz iline karavul olsun didi. Han Bayındır kime virelüm didi, sağına solına bakdı. Kimse râzı olmadı. Begil dirler idi bir yigit var idi, ana bakdı, aydur: Sen ne dirsın? Begil râzı oldı.”*

Aslında konu, Oğuz ilinin sınırlarını koruyacak komutanın belirlenmesiyle ilgilidir. Böylesine çok hayatî bir mesele bile yine toplu halde, kimin razı olup olmadığına bakılarak halledilir. Bayındır Han *“sağına solına bakdı. Kimse râzı olmadı.”* Bu bölüm, yani han sözünü kabul etmemenin mümkün olması, her hangi bir kararın yalnız alınması yasağının pratik gücünü, sonuç itibariyle demokrasiyi gösterir. Eski Oğuz toplumundan, bu tür bir ilkel demokrasi kokusu gelebiliyordu.

Bu ahlakî yasağın başka bir tezahür şeklini de, İç Oğuz'la Dış Oğuz'un mücadelesinden bahseden hikâyede bulabiliriz. Aruz Koca, Kazan'a düşman kesilir. Dış Oğuz beylerini çağırıp onlara bu hareketinin sebebini anlatır. Sonra beylere danışır: *“Bigler ya siz ne dirsiz?”* Danışma, yalnız karar almak yasağının hatırlanmasıyla ilgilidir.

Genellikle *“bigler”* hitabı, içyapısında bir hitaptan çok, danışma anlamı saklar. Oğuz âleminin hayatıyla ilgili birçok önemli olay etrafında beylerle meşveret edilir. Bu bölümler, düşmanla kurulan ilişkilerin strateji veya taktiğine dair, yani dış meselelerle ilgili olabilir. Meşveret gerektiren durumlar, aynı zamanda Oğuz içi problemleri de ihtiva edebilir. Beylerin ruh durumları, somut bir problem, Oğuz ilinin önderleri için önemsiz değildir. Onları zaruri meselelerin çözümüne katkıda bulunmaya davet eden Bayındır Han ve Salur Kazan, uzak geçmiş bir devirde mit

tarafından koyulan yalnız karar alma yasağına riayet ederler. Bu yasağın bir dönem Oğuz âleminde “uygulanmış” olması, belki de Oğuz toplumunun demokratik prensiplerle idare edildiğinin en önemli kanıtıdır.

Dede Korkut destanlarındaki demokrasi diğer yönü, yani doğal olarak ilkel toplumda kendini gösteren antidemokrasi dersleri bugün bizim için ilginç araştırma sahalarındandır. Sanıyorum, bu hususu daha ileride (3. Bölüm’de) ayrıca ele almak daha uygun olacaktır.

\*\*\*

Oğuz toplumunun içyapısı, farklı toplum üyelerinin birbirleriyle gittikçe derinleşen ve karmaşıklaşan ilişkileri üzerine kuruludur. Bu ilişkilerin yavaş yavaş belirli ahlakî değerlere girme aşaması, bu değerlerin içerisine sokulma süreci başlar. Ahlakî değer olarak sabitleşen bir ilişki tarzı, yalanla veya yalan konuşmakla ilgilidir. Destanda bu ahlakî değer, yalan söz söyleme yasağı şeklinde ortaya çıkar. Bu yasak vasıtasıyla Oğuz âleminde yalan söze karşı olan olumsuz tavrı hissedip belirlemek mümkündür.

“Yalan” kendi kendine çıplak biçimde değil, “yalan-doğru” mücadelesinin bir parçası olarak ortaya çıkar. Hatta destanda tip ölçeğinde de kendi yansımasını bulur. “Beyrek” boyunda Yalançı oğlu Yaltaçuk, bu ahlakın en bariz, en uygun temsilcisi olarak belirir.

Atalar, “yalan, emekler, yürümez” demiş. Bu boyda da Yaltaçuk’un kurduğu bütün hileler ilk “safılık” merhalesinde “gözleri bağlayıp” geçebilir. Ancak bu hilelerin sonu gelmez. Yaltaçuk’un yalanları, kumdan şatolar gibi dağılır, acı ve sert hakikat yalana karşı beton duvar gibi yükselir. Yasak da Yaltaçuk’un cezasız kalmamasıyla kendini gösterir. Fakat bu ceza, fizikî bir ceza olarak değil, manevî bir ceza olarak uygulanır. Yalançı oğlu Yaltaçuk, Beyrek’in ayağına kapanır, kılıcının altından geçer. Beyrek

de onu bağışlar. Yalan söz söyleme yasağı, Yalançı oğlu Yaltaçuk'un ifşa edilmesiyle vurgulanır.

Yalan söz söylemek, hayat ve ölümle ilgili bölümlerde daha ciddi olarak yasaklanır. Bunun izini de Beyrek'in başına gelen olaylarda görmek mümkündür. Beyrek, tutsaklıktan kurtulmak için kâfir kızına yalan vaatle bulunur. Bu da yetmezmiş gibi, sağ salim gidip Oğuz'a ulaşırsa geri dönüp onu eş olarak alacağına dair ant içip inandırmaya çalışır. Bu bölümle ilgili olarak ilerde daha geniş tahlil yapılacağını belirterek burada sadece bu yalanının Beyrek'e pahalıya patladığını söylemek yeterli olacaktır. Yasağı bozduğu için de Beyrek mit tarafından cezalandırılır. Hiç şüphesiz Beyrek'in ölüm sebebini de yine bu yasakla ilişkilendirmek gerekir.

Destanda izi belirlenebilen bir yasak da, kızın oğlana görünmesiyle ilgilidir. Eski Oğuz toplumunda böyle bir yasağın olması, bu toplumun iç bütünlüğüne delalet eden bir yöndür ve bu yön, Beyrek'le Banı Çiçek'in görüşmesi sırasında Banı Çiçek'in Beyrek'e söylediği "*Ol öyle adam degüldür kim sana görine*" sözlerinde kendini gösterir. Bu sözlerin gizli mantığından hareketle Banı Çiçek'in de Beyrek'e görünmenin yasak olduğunu ve ahlakî değer çığnenmesi anlamına geldiğini bildiği söylenebilir. Bu yasağa uyulmaması, Banı Çiçek'in Beyrek'e görünmesi, mitin dikkatinden kaçmaz. Her halde sevgililer, boş yere on altı yıllık ayrılığa düçar edilmemişlerdir. Bu açıdan bakıldığında "*Beyrek'le Banı Çiçek'in boyu*" genel anlamda baştan sona kurallar ve yasakların çığnenmesi ile bunlar yüzünden verilen cezalardan ibaret bir boydan başka bir şey değildir.

Destan, hiç şüphesiz sadece sözünü ettiğimiz bu yasakların izini taşımıyor. Aynı zamanda destanda bu yasakların her biri, hiç de kendi çerçevesinde, kalıbında olduğu gibi değildir. Görüldüğü üzere onlar kolaylıkla birbirileri-

ne geçebilirler. Ancak her halde bu yasakların yerli yerinde tesbit edilmesi, Oğuz toplumunun içeriden idare edilen bir sisteme uygun olduğunu, bu sistem dâhilinde her bir durumun birbiriyle sıkı ilişkiler içinde olduğunu da dolayısıyla ispatlar. Oğuz toplumu, işte bu şekilde bünyesinde devletçilik tohumlarını hazırlayarak şekillendirmekteydi dersek yanılmış olmayız. Bunun yanında yasak kavramı, bütün Oğuz toplumunun kendi iç dinamikleriyle gelişmesini düzenleyen, “ne olmamalı”yla birlikte “ne olmalı” gibi geniş bir davranış âlemine götüren ilişkiler yumağını da bünyesinde barındırır. Hayata, yakına, uzağa, akrabaya, komşuya, toplum üyesine, ebedî değerlerle olan ilişkiler yumağına. Elbette Oğuz toplumu o dönemde gizlisi ve açığı ile birlikte derinden, ciğer dolusu nefes alıyordu. Ama... Aslında “gizlisi ile” ifadesi doğru olmadı. Ben şu anki bütün gizlilerin, o zamanki açıklardan başka bir şey olmadığını düşünüyorum.

## *Mitin Güçsüzlüğü ya da Yazının Gücü*

Güçsüzlüğün de, gücün de göreceli kavramlar olduğu açıktır. Dün güçlü olanın bugün o gücü yitirebildiği, bugünkü güçsüzlüğün ise yarın güce dönebileceği de malûmdur. Gerek mitin güçsüzlüğü gerekse yazının gücü (veya tersi), aslında daha geniş ve bütün olarak düşünüldüğünde, eski insanın, yani atalarımızın gücü ya da güçsüzlüğüdür. Mit de, yazı da kendi karakterlerini onun tasavvur derecesinden ve dairesinden alırlar. Her şeyin başlangıcında kadim atalarımız durmaktadır. Destan da ilk planda onun kendi kendisine hitabıdır, müracaatıdır.

Biz daha önce mitin gücünden, yasaklarından söz ettik. Şimdi de mitin güçsüzlüğünden bahsetme zamanı geldi. Mitin güçsüzlüğü denilince bunu iki biçimde anlamak mümkündür. İlk anlamda mit, belli bir motifle ilgili olarak önceleri güçsüz, zayıf kalmış ya da bu motif, mitin ilgi alanının dışında kalmış, mit onunla meşgul olma ihtiyacı duymamıştır. Bu motif veya olayla ilgili olarak mitin etkisi hissedilmez.

İkinci anlamda mit, her hangi bir motifle ilgili olarak önceki güçlü ve kudretli yerini artık kaybetmiş ve yavaş yavaş güçsüzleşmiştir. Bu güçsüzlük, eski gücünün solgun ışığı gibidir. Mitin güçten güçsüzlüğe giden yolunu izlemek, algılamak ve bu farklı bölümleri mukayese imkânı başlı başına ilgi çekici bir durumdur. Mitin güçsüzlüğü kavramının bu ikinci yorumu, aynı zamanda yazının güç

toplayışını da zıt bir süreç olarak daha derinden anlamaya yardımcı olur. Çünkü mitin güçsüzlüğü ile yazının gücü birbiriyle ilgilidir ve kalıp ifadeyle söylersek bir madalyonun iki yüzü gibidir.

Mitin güçsüzlüğü dendiğinde, bizi eski gücünün eriyip gitme sürecinin sonucu olarak ortaya çıkan durum ilgilen-direcektir.

Güçsüzlüğe götüren bu yolun, bu durumun sebepleri, önceki güçlü döneme hasret, yani genel anlamda güçsüzlüğün arkasındaki güce işaret, destanda bir takım ifadelerde, sözlerde kendini gösterir. Böyle bir bölümü bir daha hatırlayalım:

Pay Püre Bey'le Pay Piçen Bey için çocuk dileyen beyler ellerini kaldırarak dua ederler. Pay Püre Bey'e oğul, Pay Piçen Bey'e ise kız dilerler ve destanda bu ân şöyle kaydedilir:

*“Ol zamanda biglerün alkışı alkış karkışı karkış idi, du'aları müstecâb olur idi.”*

Evet, gerçekten de o zaman, kudretli bir zamanmış ve gerçekten de beylerin duası kabul olurmuş. Pay Püre Bey'in bir oğlu olur. Oğlan büyüyüp onbeş yaşına gelir. Eski Oğuz örfüne göre ad kazanmak vakti gelip çatar. Destan metni, yine yazıya geçirildiği zamandan çok daha eski, uzak bir zamana başvurur, o güzel zamanı hatırlatır:

*“Ol zamanda bir oğlan baş kesmese kan dökme ad komazlar idi.”*

Yine başka bir boyda Salur Kazan, oğlu Uruz'la birlikte avlanırken düşman saldırısına uğrar ve oğlunun henüz tecrübesiz olduğunu var sayarak savaşımasına izin vermez, pusuda durmaya yollar. Bu Uruz'un gururuna dokunsa da;

*“Uruz babasının sözün sımadı, kayıdup girü döndi.*



*Yirden yüce tağlar başına yoldaşların alup çıkıdı. Ol zaman-  
da oğul ata sözün iki eylemez idi, iki eylese ol oğlanı kabul  
eylemezler idi.”*

Yine “*ol zaman*” ve şimdiki zaman!..

Destanın yazıya geçirildiği, dil ve üslûbunun şekil-  
lendiği şimdiki zaman ile buradaki olayların gerçekten  
cereyan ettiği “*ol zaman*”. Destan yaratıcısının hafızasına  
güvenirsek, “*ol zamandaki*” şu veya bu hususu, aslında mi-  
tin güçlü bir devrinin göstergesi olarak değerlendirmek  
mümkündür.

“*Ol zaman*”, öyle güçlü bir zamandır ki beylerin her ar-  
zusu kabul olmaktadır. Çünkü bu beyler, çok ulu beyler-  
dir, şimdikiler gibi değildirler. Mite çok sadık ve bağlı bey-  
lerdir. Doğal olarak mit de bu sadakate cömertlikle cevap  
vermektedir. “*Ol zaman*” bir kimsenin ad kazanmak için  
bir yiğitlik göstermek zorunda olduğu bir zamandır. Öyle  
bir yiğitlik ki, dillere destan olsun, ozanlar onu türkü edip  
çalıp çığırsınlar. Şimdi böyle yiğitlik gösteren yok... Böyle  
yiğitler günümüze kalmamış...

“*Ol zaman*”, öyle bir zamandır ki, oğul ile baba ilişki-  
leri son derece açık ve belirgin olarak itaatkârlık ve neza-  
ket üstüne kuruludur. Oğullar, kahramanlar, babalarına  
karşı olan tavırlarıyla, aslında bütüncül olarak mite karşı  
olan tavırlarını, örf ve âdetlere karşı olan tavırlarını belir-  
lemektedirler. Oysa şimdi her şey, hatta mite karşı tavır  
bile değişmiştir. Örf ve âdete bağlılık aranmayabilir. Her  
şey bozulmuştur.<sup>34</sup>

“*Ol zaman*”, böyle güzel bir zamandır... Mitin güçlü ol-  
duğu bir zaman... Şimdi ise böyle değil...

<sup>34</sup> Zamanın akışında etnografyanın artışı hakkındaki bilimsel anlayış  
(Bk. A. H. Mirzadcanzade, *Etyudi o Gumanitarizatsii Obrazovaniya*, Bakı  
1993, s. 152) destanımızdaki “geçmiş-hal” karşıtlığıyla açık biçimde  
benzeşir.

“Ol zamanlar”ın bu şekilde, bu tür idealize edilmesi ve sonraki tarihle karşı karşıya getirilmesi, bu tarih ve daha geniş olarak düşünürsek genel anlamda mitin hareket ve dinamizm karşısındaki korkusu değil midir? Eğer korkusu ise, bu aynı zamanda güçsüzlük değil midir?

“Ol zamanlar”ın sağlam örf-âdet sisteminin artık bir anlamda dağılmaya başladığını destandaki şu epizot da açıkça göstermektedir.

Kazan, genç ve tecrübesiz oğlu ile avlanırken kâfirler etraflarını kuşatır. Kazan, oğlunu pusuda bırakır, ancak Uruz ondan habersiz savaşa girer, düşmanla kahramanca vuruşur, yaralanır ve esir düşer. Başlı öbür tarafta düşmanla belada olan Kazan’ın bundan haberi olmaz. Savaşın sonra dönüp baktığında oğlunu bıraktığı yerde bulamaz. Etrafindakilere sorar:

*“A bigler oğlan kancaru gitdi ola didi. Bigler aydur: Oğlan kuş yürekli olur, kaçup anasına gitmişdür didiler. Kazan karardı, döndi aydur: Bigler Tanrı bize bir kür oğul virmiş, varayın anı anası yanından alayın, kılıc ile paralayayın, altı bölük ideyin altı yolun ayırında bırağayın, bir dahı kimse yazı yirde yoldaş koyup kaçmaya didi.”*

Buradaki ceza motifine dikkat edelim: Kazan oğlunu ilk planda başkalarına ibret olsun diye cezalandırmak ister. Yiğitlik ilkelerinin bir daha bozulmaması için oğlunu feda etmeye hazır olan baba, kendi içinde hiç bir şahsî ve gizli duygunun uyanmasına izin vermez, çok keskin ve kati olarak hareket etmeye hazırlanır, sadece genelin, sosyal çevrenin, toplumun menfaati için çabalar. Onun bu hareketi, aslında tesir yönü itibarıyla kendi dışına doğrudur. Bütün toplum üyelerinin hareketlerini düzenleme esas alınmıştır. “... Bir dahı kimse yazı yirde yoldaş koyup kaçmaya”. Bu maksatla oğlunu cezalandırmak isteyen Salur Kazan, görüldüğü üzere, zayıflamakta olan bir örf

(gelenek?) dalının kuvvetlendirilmesi için çalışmaktadır. Şüphesiz ki “ol zamanlar”da, yani mitin güçlü olduğu devirde bu gibi “tedbir”lere ihtiyaç yoktu. Bu gibi “tedbirler”, aslında örfün herhangi bir zamanda herkes tarafından kabul edilmiş ve artık unutulma tehlikesi olan bir yönünün kaybedilme ihtimalinden, korkusundan doğar. Mit zayıfladığı için örfü, özellikle bu yönden pekiştirme ihtiyacı ortaya çıkar. Mit güçlü olsaydı, onun koyduğu örf ve âdetler sistemi de gücünü korurdu, yoldaşını bırakıp kaçan olmazdı ve dolayısıyla onlara karşı böyle somut ve ağır cezaî tedbirler de düşünülmezdi. Açıkçası bu durum, sonuç itibarıyla ve genel anlamda mitin güçsüzlüğüne delalet eden bir durumdur.

Mitin güçsüzlüğüyle ilgili olarak bir takım başka bölümler de dikkat çekmektedir. Mesela, mitle tanrının yer değiştirmesi olayına bakalım. Bu işlevi, gerek destanda, gerekse destan dışında ancak mit yerine getirmelidir ve getirir de... Bu işlev, daha sonraları yazı tarafından tanrıya teşmil edilecektir.

Yahut birçok durumda kendini gösteren cümle kurma kültürünün gelişme belirtileri de mitin zayıflığı, daha doğrusu zayıflamasıyla ilgilidir.

Yahut mit kültürüne açıktan açığa saldırıların kuvvetlenmesi ve sistemli bir karakter alması da mitin güçsüzlük göstergelerindedir. Destan malzemesi mitin bu yönü hakkında, ayrıntılı olarak söz edebilme imkânı verir. Ancak burada bir mesele daha vardır. O da, mitin bu belirtilen veya belirtilmeyen güçsüz bölümlerinin madalyonun bir yüzünden ibaret olmasıdır. Madalyonun öbür yüzü, yazının güçlü unsurlarının yansımasıdır. Yani mitin gücü somut her durumda yazının güçsüzlüğü, yazının gücü mitin güçsüzlüğüdür. Şimdi biz yazının gücünden, güç toplamasından söz etmeye başlayacaksak, mitin güçsüzlüğüyle başladığımız sohbeti de doğal olarak sürdüreceğiz, demektir.

\*\*\*

Yazının gücü, destanda mutlaka daha geniş biçimde aksini bulmalıydı. Doğal olan da budur. Çünkü destanın teşekkül sürecinde ona “el atan” son medenî güç, yazı olmuştur. Yazı, bizim şimdi gördüğümüz haliyle destanın teşekkül sürecini tamamlamıştır. Bu sebeple yazının gücüyle ilgili düşüncelere, destanın yapısı hakkındaki değerlendirmelerle başlamak amaca daha uygun olurdu.

Bu bölümde ilk olarak destanın “Mukaddime”sinden bahsetmek gerekir. Daha önce de belirtildiği gibi, Mukaddime bütün olarak mitin ruhunu, mitin iradesini yansıtır, âdetâ bir mikro-metindir. Bu özellik, Mukaddime’nin deyim yerindeyse muhteva katmanına ait bir özelliktir. Eğer şu anda yazının gücüyle ilgili olarak Mukaddime’den bahsediyorsak, bu durumu da özelde Mukaddime’nin, genelde ise destanın yapısı ve biçimiyle ilgili görmek gerekir düşüncesindeyim.

Mukaddime’nin varlığını bile başlı başına yazının bir zaferi saymak mümkündür. Çünkü Mukaddime, özel olarak düzen yönteminden, yapılanma ilkelerinden haber verir. Yazının esas işlevlerinden biri olan tamamlama-bitirme mahiyeti, özellikle Mukaddime vasıtasıyla hayata geçirilmeye çalışılır.<sup>35</sup> Ancak bunun tam olarak hayata

---

<sup>35</sup> Metnin kapalılığı ile onu açma problemi bilimde yeteri kadar araştırılmıştır. Mesela Y. Lotman, bu durumla ilgili olarak şöyle bir soru sormaktaydı: Metin kapalı haldeyken yeni bilgiler verebilir mi? Sorunun, aslında metne düşünen bir düzenek, makine gibi yaklaşan anlayışlara karşı yöneltildiği açıktır. Lotman kendi sorusuna kendisi cevap vererek tek çıkış yolunu “metinden yeni bilgi edinmek için ondan başka bir bilgiyi geçirmek lazımdır” sözlerinde bulmuştur (Bk. Y. M. Lotman, *Stati Po Semiotike i Topologii Kulturi. İzbrannie Stati v Treh Tomah*, C. 1, Tallin 1992, s. 27-28). Şunu da belirtelim ki yazıyı, metni izole etmenin bir başka yöntemi de onu iletişim unsuru olarak ele almaktır. Bu yönden metne yaklaşımın ilk örneklerinden birini biz Müellif-Eser-Ohucu adlı kitabımızda sunarken özellikle kapalılığı açıklığa kavuştur-

geçirilememesi de ilgi çekicidir. Çünkü Mukaddime'nin başka bir sonucu, destanı tamamlayan bir neticesi yoktur. Mukaddime, destanı sadece başlangıçta tamamlamaya hizmet eder ve yazının düzene sokma çabası da burada kendini gösterir. Şüphesiz, Mukaddime bu açıdan yazının gücünü gösteren bir etken olarak ortaya çıkar.

Yazı, destanın yapısını güçlendirirken aynı zamanda kendi gücünü de gösterir. Mukaddime'deki etkisinden başka, yazı destanın cümle sistemine de ustalıkla "el atmıştır". Destan, bize ulaşan varyantında, yani XVI. yüzyıla ait nüshada cümle seviyesinde güzel bir sentaktik gelişmeden geçmiştir. Destandaki cümleler, genel itibarıyla büyük bir şekillenme sürecinin sonucu olarak dikkat çeker. Dilimizde bugün kullanılan bütün cümle çeşitlerinin destanda da kullanıldığını, hatta dilimizin bugünkü sentaktik temelinin destanda atıldığını söylemek cesurca da olsa mümkündür. Bu muhteşem ve karmaşık özü, bugüne "sağ-salim" ulaştıran esas sentaktik birim, hiç şüphe yok ki cümle olmuştur, bu işte esas ağırlık cümlenin omzuna yüklenmiştir.<sup>36</sup>

Cümlenin, açık ve net bir şekilde cümleler birliğinin, birleşik sentaktik bütünlüğün, yani mit üslûbunun içinden seçilip ayrılması, bağımsızlık kazanmaya başlaması yazının net bir başarısıydı. Öyle ki, birleşik sentaktik bütünlük, anlam ve muhteva bakımından birbirine uygun düşen cümlelerin toplamı olarak ortak bir ruh hali ve ortak bir ahenk bildiriyor, dil seviyesinin böyle bir birimi olarak sosyal seviyede kolektif yapıya uygun geliyordu.

---

ma maksadı gütmüştük (Bk. Kamal Abdulla, *Müellif-Eser-Ohucu*, Bakı-Yazıcı 1985).

<sup>36</sup> Destanın cümle yapısıyla, yani söz-cümle-birleşik sentaktik bütünlük ilişkiler sistemiyle ilgili olarak okuyucunun dikkatini *Azerbaycan Dili Sintaksisinin Nezeri Problemleri* adlı kitabımıza yöneltmek isteriz (Bk. Kamal Abdulla, *Azerbaycan Dili Sintaksisinin Nezeri Problemleri*, Bakı-Maarif 1999).

Bunlardan herhangi birinin gelişmesi ya da durağan hali, öbürünün de benzer durumunu gizli veya açık biçimde ortaya çıkarır. Bunların her birinin içerisinde de özel ve karmaşık süreçler gelişir. Bilindiği gibi kişinin toplum içindeki rolü ve yeri, karmaşık karşılıklı ilişkilere dayanır. Bu ilişkiler de, tahminî bir örneğe yöntemiyle söylersek, cümle ile birleşik sentaktik bütünlüğün ilişkisini hatırlatır.

Cümlelerin birleşik sentaktik bütünlüğün içinden ayrılıp çıkması, seçilmesi, bir nevi “boy göstermesi”; onun bağımsızlığını kazandığına delalet eder. Dil seviyesinde cümlelerin bağımsızlığı, sosyal çevrede bireyin bağımsızlığı demektir. Yazı bu unsurların ikisini de paralel ve birbirleriyle ilişkili biçimde geliştirir.

Ancak yazının bütün toplum bağlamında henüz kendine itibarlı bir destek hissedememesi de doğaldır. Aynı zamanda yazının dil düşüncesinde kendine tabii bir mütefik kazanabileceği de açıktır. Bilindiği gibi dilin gelişmesi, düşüncenin derinleşmesiyle ilgilidir. Dilin bu çeşit gelişme göstermesi, dallanıp budaklanması, yeni şekillerin gelişmesi, yeni anlam farklılıklarının kendine yer bulması, sadece yazı ortamında devam edebilirdi. Böyle olurken gelişmeye can atanların, yani dil ile yazının ittifakı kendi kendine kurulmalıydı ve kurulmuştur da. Bu “sözleşme”ye dayanarak da yazı, dili mitin esaretinden kurtarmaya başlar. Yazının ilk başardığı iş, cümleyi mitin, yani birleşik sentaktik bütünlüğün “bataklığı”ndan çıkarıp kendisi için muteber bir sığınak ve mekân haline getirmesidir. Sonra da, bir taraftan ilk planda cümleden yararlanarak mit kahramanlarını yaşatırken, diğer taraftan onları mit için öldürmeye başlar. Yazı, bu kahramanların iç dünyalarını zenginleştirmeye başlar. Zenginleşme süreci bu kahramanlara, kendilerine özgü bir tip verir ve bu tipleriyle de sonradan çoğu masallara dâhil olurlar. İşte

bu sırada, destandan çıkararak masala dâhil olduklarında, daha doğrusu destandan çıkma fırsatı elde ettiklerinde bu kahramanlar ölmeye de başlarlar.

\*\*\*

Çok çok sonraları, bu ölen dünya ve ölen kahramanlar, vicdanlı zihinleri ve sıcak yürekleri yeniden bir mıknaş gibi çekmeye başladı. Rönesansın mite dönüşü, çoktan unutulmuş sevimli bir sıcaklığa dönüş olarak birçok sanat-kârı derinden titretti. Büyük ve meşhur Şiller (Schiller), bu dönüşün marşını: “Yunan Tanrılarında” adlı şiiri yazdı.

Bize göre bu küçücük şaheser, Rönesans’ın bütün ruh ve yapısını çok güzel bir şekilde yansıtır. Diğer taraftan da mitten yazıya giden yol ne kadar sert idiyse şimdi de yazıdan mite dönen yolun o kadar eziyetli ve acılı olduğunu gösterir. Bu şaheser, işte bu acıyı açıp gösterir. Şiller’in Yunan tanrılarıyla ilgili özlemi, genel anlamda romantik ruhlu her şeyi bünyesinde barındırır. Bu özlem, saflık, temizlik, çılgınlık, cesaret, kabalık ve zarafet özlemine dönüşür. O güzel âlemi kaybetmiş olan şair, bütün Yunan kahramanlarını bir bir anar, onların yaptığı işleri, kahramanlıkları hatırlar ve onları modern hayatta hiç bir şeyle mukayese edemeyince, bu kaybın ağırlığı biraz daha netleşir. Şiller’in dönüş hevesi o kadar ihtiraslı seslenir ki, bütün şiir sanki yazının mit karşısında gecikmiş bir tövbesi haline gelir.

Her şey âdetâ çok küçük bir şeyden başlamıştı. Yalnız yazı, insanı uykudan, tabiatın koynunda daldığı o şirin ve ağır uykudan uyandırmıştı.

Yazının yeni kahramanları, onun mite karşı açık ya da gizli saldırısına, şu veya bu ölçüde ve bir şekilde katılırlar. Bu kahramanlar artık kendileriyle, kendi duyguları ve heyecanlarıyla ilgilenmeye başlarlar, kendilerini algılamaya çalışırlar. Algılamaları ya da algılamamaları önemli

değildir, önemli olan bu algılamanın mecburiyetini gören öncüler olarak toplumdan ayrıldıklarını artık fark etmeleridir. Kendilerine, içlerine nüfuz ettikçe, aynı zamanda topluma da dış gözle, dışarıdan bakmaya alışır. Yavaş yavaş topluma karşı gelmeye başlarlar. Topluma karşı gelmek ise mite karşı gelmek demektir. Yazının gücü ve manevra kabiliyeti, mit kahramanlarının eli ve yardımıyla mitle mücadele etmeye başlamalarında kendini göstermeye başlamıştır.

Yeni kahramanlar olarak sınıflandırdığımız kahramanlardan özellikle Beyrek'i, Banı Çiçek'i, Selcen Hatun'u, Deli Dumrul'u, Delü Karçar'ı ve kâfir kızlarını ayırmak gerekir. Destanda, yazının maksat ve idealini özellikle onlar uygularlar. Yazının gücü de aslında onların gücüyle belirginleşir.

Bu "yeni" kahramanları dumanlı mitolojik perde arkasından çıkarmaya çalışması, yazının güç gösterisiydi. Onların elinden tutarak zengin manevî değerlerle dolu, çeşitli psikolojik incelikler, karmaşık karakterler âleminin önüne getirmişti. Bazıları bu âlemin kapısından geçerek içeri girdiler, bazıları ise içeri giremediler. Esasen kahramanlık destanı olarak kendini gösteren destanımızın ayaklarına sanki mitolojik durağanlığın ağır çeki taşları bağlanmıştır. Köhne tek renkli tasavvurlar henüz hayli kuvvetliydi. Dede Korkut'un yüzeyde görünen çok sağlam bir korkusu bu kahramanların canını kötü bir şekilde almıştı.

Eğer "yeni" kahramanlar, bu köhne düşüncelerle gizli gizli, çoğu zaman kendilerince de tam bilinmeyen bir şekilde, mahiyetini bilmeden mücadele ederlerse, bu mücadele çok belirgin ve açık bir tarzda, coşku ve öfke duygularına bürünmüş olarak bile ortaya çıkar. Biz Dede Korkut'un destandaki formal, yani yüzeyde olan yeri ve rolü hakkında geleneksel tahlil tecrübesinden dolayı çok



şey biliyoruz. Dede Korkut'un mitle ilişkisini ise bu kitapta kısmen değerlendirmiştik. Bu ilginin Dede Korkut'un Oğuz toplumu üzerindeki nüfuzu için ne demek olduğunu kestirmek hiç de zor değildir. Destanda mitin ideallerini uygulamakla ve artık çoğu zaman korumakla meşgul olan Dede Korkut, küllî irade sahibidir. Onun saygınlığı şüphe götürmez ve bu saygınlık bütün boylarda kırmızı çizgiler olarak önem arz eder. Bir boyun dışındaki bütün boylarda! Bu boy, Beyrek'le ilgili boydur. Bu hususta biraz durmaya değer...

“Beyrek” boyunun genel anlamda inceleme için ne kadar zengin bir malzeme verdiği malûmdur. Söz ettiğimiz bu bölümle ilgili tek delil için de yine bu boya müracaat etmek zorundayız. Yeri gelmişken, her hangi bir boyun çok çeşitli yönlerden yorumlanabilmesi imkânının, başka bir deyişle “incelemeye uygun olması”nın, hiç şüphesiz onun teşekkül tarihinin eskiliğine delalet eden yönü olduğunu da kaydetmek gerekir.

Destanı hatırlayalım: Beyler, Dede Korkut'u Beyrek'in dünürçüsü olarak gitmesi için bir şekilde razı ederler. Banı Çiçek, Beyrek'e beşik kertme nişanlıdır, ancak nasıl olmuşsa Banı Çiçek'in kardeşi Delü Karçar kız kardeşini isteyeni öldürmeye başlamıştır. Tek umut Dede Korkut'tur. Yalnızca o, kendi saygınlık ve nüfuzu, manevî gücü ile bu meseleyi müspet olarak halledebilir. İç Oğuz beyleri herhalde böyle düşünüyorlardı.

Şüphesiz bu boydaki olay ve bölümler, hatta bağımsız olarak kullanılan ifadeler ve sözler, zengin muhtevasını, çok yönlü yapıya sahip olduğunu, çok derin ve sistemli karakterini başka yönlerden de açıklayıp gösterebilir. Biz şu anda bu derinliğe girme düşüncesinde değiliz. Biraz daha ilerde, yani Dede Korkut'un, Beyrek'in ve diğer kâhramanların somut karakterine ayrılan bölümlerde bu konuda daha kapsamlı bilgi verilecektir. Şimdi ise, bir me-

sele ilgilendirmektedir. Nasıl olur da Dede Korkut kültü, bütünüyle mit kültü olduğu halde bu külte tecavüz edilir? Gerçekten böyle ise, ki böyledir, o halde bu tecavüzün mahiyetinde, gizli katında ne vardır?

Soruya cevap vermeden önce Dede Korkut'un dünür-cülüğüne dönelim. Sonuçta bu dünürçülük başarılı olsa da bir dizi güçlüklerle karşılaşılır. Dede Korkut, Delü Karçar'ın kendisine karşı olan tavrını bildiğinden planını önceden dikkatle yapar. Oğuz beylerine şöyle der:

*“Yarenler çünkü meni gönderürsüz, bilürsüz kim Delü Karçar kız kardaşını dileyeni öldürür, bâri Bayındır Hanun tavlasından iki şahbaz yügrük at getirün, bir kiçi başlu kiçer aygırı bir toklı başlu tori aygırı, nâgâh kaçma kovma olur ise birisini binem, birisini yedem.”*

Dede Korkut'un bu derece ihtiyatlı davranması okuyucuyu daha baştan şüpheye sevk eder. Demek ki kendisi de, nüfuz alanının sınırlarını (en azından böyle bir sınırın varlığını) kesin olarak bilmektedir. Gücünün ve etkisinin unsurlarını iyi tanımaktadır.<sup>37</sup> Onun bu tür ihtiyatlılığı da,

<sup>37</sup> Güce sınır konulması önce mitte, sonra folklorda ve sanatta değişmez karakteristik unsurlardan biridir. Mesela *Tevrat*'ta Samson'un zayıf yerinin saçında olması, *İliada*'da Akhilleus'un zayıf noktasının tabanında olması, daha baştan itibaren sonraki trajik sonuçların sebebi olarak ortaya konurdu. Aslında biraz aşırı biçimde söylersek güce sınır koymaya gücü yetmeyen metne “sözde metin” diyebiliriz. Çünkü metni metin yapan etkenlerden biri onun dinamizmidir ve bu da imkânsızlığın dramından meydana gelir. Hatta Allah'ın sonsuz ve sınırsız gücü inancına dayanan *Kur'an-ı Kerim* gibi saygılı bir metin bile, Allah'ın gücüne itibarî bir sınır koyan bir metin sayılabilir. Başka bir ifadeyle Allah Taalâ insanlara *Kur'an*'ı gönderirken onu metin biçiminde göstermek için kendi gücüne bile zahirî sınırlar koymakta ve böylece metin dinamizmi yaratmaktadır. Bu sınırlar, insanların doğru yola gitmesini arzulayan Allah'ın, insanları doğru yola yöneltme gücünde olmasına rağmen onlara farklı yollara düşme serbestliği tanınmasında da kendini göstermektedir. Başka bir örnek olarak halk dilinde sıklıkla kullanılan

Delü Karçar'ın bu tip unsurlardan olmadığı ve bu nüfuz alanından dışında olduğunu ortaya koymaktadır.

Gerçekten de Dede Korkut'un şüpheleri onu haklı çıkarır. Delü Karçar onu görünce tavrını ortaya koyar. Ağzını açar, ama nasıl açar...

*“Delü Karçar ağzın köpüklendürdi, Dede Korkudun yüzine bakdı, aydur: Aleyke's-selam ay ameli azmış fi'li dönmiş kâdir Allah ağ alnına kada yazmış, ayaklular buraya geldiği yok, ağızlular bu suyumdan içdüğü yok, sana noldı, amelün mi azdı, fi'lün mi döndi, ecelün mi geldi, bu aralarda neylersin didi.”*

Bu sözler gerçekten Dede Korkut'a hitaben mi söylenmiştir? Dede Korkut'a bu şekilde bir hitap, onun şahsiyetine böyle bir tavır, ilk önce Dede Korkut'a saygıyla büyümüş, yetişmiş okuyucuyu şaşırtır. Ancak Dede Korkut'un kendisi, böyle bir “kabul”e şaşırmaz, şüphesinin yerinde olduğunu görünce, sanki bir yerlerden ek güç alır ve soylu görevini sonuna kadar yerine getirmeye çalışır. Dede Korkut Delü Karçar'a şöyle der:

*“Dede Korkut aydur:  
Karşu yatan kara tağun aşmağa gelmişem  
Akındilu görklü suyunu kiçmege gelmişem  
Gin etegüne tar koltuğuna kısılmağa gelmişem  
Tanrının buyuruğıyile Peygamberün kavliyile aydan  
aru günden görklü kız kardaşun Banı Çiçeği Bamsı Beyreğe  
dilemege gelmişem.”*

Burada Dede Korkut'un bizatihi “gin etegüne kısılmağa” gelmesi, Delü Karçar'ı çok kızdırıp hiddetlendirir. Atını, silahını ister. “Gen etekli” Delü Karçar silahlanıp atına binince “Dede Korkut köstegi üzdi, turmadı kaçdı. Delü Karçar

---

“Allah seni beladan korusun” sözlerini verebiliriz. Eğer Allah beladan koruyan ise, demek ki bu bela, Allah'ın gücü dışında bir güçtür.

ardına düşdi. Toklu başlu torı aygır yorıldı, Dede Korkut kiçi başlu kiçer aygıra sıçradı bindi. Dedeyi kova kova Delü Karçar on belen yir aşurdu. Dede Korkudun ardından Delü Karçar irdi. Dedenün anısı anıtdı, Tanrıya sığındı, ism-i a'zam okıdı.”

Dede Korkut kültü, yani aslında mit kültü ciddi tehlike altındadır. Hatta metinde Dede Korkut'un hayatı, gerçekten de yok olma tehlikesiyle karşı karşıyadır. Delü Karçar'ın eliyle Dede Korkut'un gerçekten yok edilmesi bir yana, aynı zamanda onunla birlikte mitin manevi anlamda mahvı da hazırlanır. Ancak buna rağmen mit hâlâ mittir ve Dede Korkut da hâlâ Dede Korkut'tur. Dede Korkut metinde boşuna “ism-i a'zam” okumamıştır.

Olaylar yüksek dramatik noktaya çıkarılır.

*“Delü Karçar kılıcın eline aldı, yukarusından öyke ile hamle kıldı. Delü Big diledi ki Dedeyi depere çala. Dede Korkut ayıtdı: Çalar isen elün kurısun didi.”*

Kaçmak için gerçekten hiç bir yer kalmamıştır. Yollar her taraftan bağlıdır. Tek umut yeri yine mittir. Mit âleminde ise mucize meydana gelmeyebilir. Ancak mucize gerçekleşir. Mit, koskoca mit, artık güçsüzleşmiş mit, sanki son, elde kalan bütün gücünü toplar ve:

*“Hak Ta'alanun emriyle Delü Karçarun eli yukaruda aslıu kaldı. Zîrâ Dede Korkut velâyet issi idi, dilegi kabul oldı.”*

O, “velâyet issi” idiyse, Hak Taalâ onun gönlüne ilham ediyorsa, gayipten, gelecekten haber verebiliyorsa o zaman Delü Karçar'ın bu “abes” hareketi nedir? Yine sorular, sorular...

Delü Karçar, destan yapısına yazı tarafından sokulmuş bir kahramandır (belki de esas casus odur!). Delü Karçar'ın mit dünyasına böyle aleni biçimde saldırısı, başarısızlıkla sonuçlanmış olsa da, bu olay yazının büyük

cesaretinin bir işaretidir ve bir anlamda yazının gerçek gücünün göstergesi haline gelir. Delü Karçar'la ilgili olan bu sahnenin birliği, bir taraftan yazının kendi gücünü tam ve bütüncül olarak ortaya koyma isteğini, diğer taraftan da mitin kendi çıkarı için kurmuş olduğu destan yapısına herhangi bir zarar veremediğini ispat eder. Ancak her halde bu somut bölüme göre yazının imkânları hakkında, yani artık açığa çıkmış ve diğer bölümlerde açığa çıkabilecek imkânları hakkında bir fikir edinmek mümkündür.

\*\*\*

Mite karşı açık isyanın başarısızlığı yazının girişimlerini yok etmez. O, gizli faaliyetini başka istikametlerde genişletmeye çalışır.

Destanda açıkça hissedilen yönlerden biri de, doğup büyümeye başlayan yazının gücünün, dinamik ve az da olsa tedricen artan bir güç olduğudur. Bu güç, düşüncenin düzene alıştırılmasından tutun yeni kahramanların terbiyesiyle ilgilenmeye kadar büyük bir alanı kapsamaktadır. Burada yazı düşüncesinin, aslında yazıdan önce oluştuğunu da kaydetmeliyiz. Yazı oluştuktan sonra gelişigüzel haldeki bu düzen örneklerini toplamış ve onları sistemleştirmeye başlamıştır. Kesin hedefler koymuştur. Zaman ve mekânla ilgili yaygın tasavvurları pekiştirmeye ve netleştirmeye teşebbüs etmiştir. Kısacası, doğduğu andan itibaren hummalı bir faaliyete girişmiştir. Bu da onun güç göstergesi olarak değerlendirilebilir.

Yazının mitle ilişkilerinin bir yönü de onların çok gizli bir şekilde birbirlerine güç gösterme yarışıdır. Bu güç gösterme yarışı, destanda örtülü bir şekilde anlatılır. Mesela genç Uruz'la babası Salur Kazan'ın ilişkisinde bu yarışı izlemek mümkündür. Daha derin ve gizli katta Salur Kazan, en genel anlamda bütün miti temsil eder, onun menfaat ve idealinin koruyucusu olarak görev yapar. Uruz ise yeni

neslin temsilcisidir ve yazı ideallerinin bir kısmını bünyesinde taşır. Görünüşte onlar birbirlerine karşı değildirler. Üstelik birbirlerinin kurtarıcısı olarak sunulurlar. Salur Kazan, düşman tarafından esir edilip götürülen Uruz'u kurtarır. Bu kurtarma olayı başka bir boyda bir daha tekrar edilir, ancak bu defa taraflar yer değiştirirler: Bu defa Uruz, babası Salur Kazan'ı düşman elinden alıp, sanki borcunu öder. Aslında daha derin ve gizli tabakada devam eden ve mit ile yazının göze görünmeyen, ebedî mücadelesi bu şekilde sürer gider. Yazı sanki hiç bir şeyde mite borçlu kalmak istemez, çalışıp ne pahasına olursa olsun mitin "güzelliğinin" yerine geçmek ister. Bununla gençliğine rağmen potansiyel imkânlarını etrafa ve bütün yeni kahramanlara bir daha gösterir. Bütün bunlar, her şeye ek olarak, ilk planda sadece yazıya karşı sempatinin artmasını sağlar.

Yazı da mit gibi, ama mitin karşısında mevzilenerek kendi konumlarını şekillendirmeye çalışır. Bu konumlar, önceden sistemli şekilde olmayan, bilakis kahramanların beklenmeyen hareketlerine dayalı, sanki hayatın, şartların zoruyla kendiliğinden oluşmuşlardır. *Konum kahramanı değil, kahraman konumu şekillendirir.* Bu tür konumların destanda çok zayıf şekilde tezahür ettiğini belirtmek gerekir. Beyrek'in hapisteki kararı ve hapisten kurtulma planı, sarı donlu Selcen Hatun'la Kanturalı'nın düşman gibi karşı karşıya gelmesi, Delü Karçar'ın Dede Korkut'a olan tavırını gösteren sahne ve bir takım diğer vakalar, kahramanların önceden planlanmış, değiştirilmesi mümkün olmayan hareketlerinden ileri gelmez. Kahramanlar kendi yaratılışlarına uygun olarak, bundan hareketle tipik olmayan durumlar yaratırlar ve bu tür dinamizmleriyle aynı zamanda mitin konumunun statikliğini bir daha vurgularlar.

Mitin, kendi kahramanına doğru giden yolu konumundan geçer. Yazı ise konumuna kahramanın yardımıyla ulaşmaya çalışır. “Konumdan kahramana” modeli, mitin modeli olarak prensip itibariyle dinamik olamaz; çünkü bu model olgunlaşıp sağlamlaştıkça, kahramanın bütün hareketlerini de sınırlar, onu canlı bir robota çevirir. Bu robot, yalnız ve yalnız somut ortam içerisinde hareket eder, faaliyetleri önceden belirlenmiş faaliyetlerdir.

Yazı, bu planda tam aksi istikametteki modeli, yani “kahramandan konuma” modelini kullanır. Daha doğrusu bu modeli kendi yaratır. Gerçi bu model, henüz yeterince kuvvetlenmemiştir, ancak onun gelecekteki dinamizmi başından beri hissedilmektedir. Çünkü ilk ve esas olan, ön planda kahramanın bulunmasıdır. Onun hareketleri ve faaliyeti için hiç bir sınırlama konmaz. Hareketten hareket doğar. Ne kadar zayıf ve zor sezilirse sezilsin, hareketin filizlenmesi için zemin varsa o gelişecektir. Yazının gücü de gelecekteki bu gelişmenin sağlam tohumundadır.

Mitle yazının gizli mücadelesi, birinin gücü ve diğerinin zayıflığı arka planında cereyan eder. Bir bölümde dayanılmaz gücünü saklayan ve koruyan mit, diğer bölümde bu gücü koruyamaz. Bir bölümde yazının üstünlüğü hissedilirken bu yönün destanın bütün ruhuna ve yapısına tam ve bütüncül olarak sirayet etmediği gözlenir. Burada güç ve güçsüzlük, birbirine kaynayıp karışmış, birbirine dolaşmış gibidir. Güç ve güçsüzlük, genel anlamda söylersek destanın çok tabakalı, birleşik bir organizma olduğunun en güzel delilidir.

## *Gizli Dede Korkut*

Zaman geçtikçe ve insan kendi bildiklerine, araştırdıklarına tabii ihtiyaç sayesinde yeniden dönmek isteyince, her hangi bir araştırma alanının yeni yeni katlarının açılma fırsatına ve bu fırsatın sonsuzluğuna bir daha inanır. Bu yeni katlar tasavvurumuzu genişletir ve aslında destanın daha bütün ve daha derin tahlili için uygun ortamlar hazırlar. Bu katlar, daha önce tek açıdan tanıdığımız kahramanları, tipleri, değerlendirdiğimiz olayları ve durumları artık tamamen başka bir yönden bize gösterir.

Kahramanların kendileri de, her hangi bir hareketleri de önceden olmayan yeni bir ışık altında görünür. Okuyucu, kavrayışının “şüphe” projektörünü yaktığında birçok yeni ve gizli unsur açığa çıkar, gerçekler ortaya saçılır. Hüseyin Cavid’in mısraları şöyledir:

*“Şübhedir her hegigetin atası,  
Şübhedir ehli-hikmetin babası,  
Şübhe etmekte heglidir insan!”  
Şüphe etmekte haklıdır insan!*

Evet, insan şüphe etmekte elbette haklıdır!

Gerçekten de bazen en sıradan, en tartışmasız durumlar bile şüphe süzgecinden geçtikten sonra daha da anlamlılaşır, biraz daha aydınlanır.<sup>38</sup> Aydınlanmasına ve bütün

---

<sup>38</sup> Şüphesiz ki Hüseyin Cavid ve başka mütefekkir sanatkarlar şüphe düşüncesini Avrupa’dan almışlardır. Avrupa’da ise özellikle Dekart’ın sayesinde *şüphe* rasyonelliğin temelini teşkil etmekteydi. Avrupa’da



derinliğiyle görünmesine özellikle ihtiyaç olan ebedî manevî değerlerimizden biri de, bu kez artık bir şahıs olarak Dede Korkut'tur.

Edebiyat âleminde meşhur bir benzetme vardır. Görünmeyen tarafı, görünen tarafından büyük olan her hangi bir şey aysberge, okyanusta yüzen dev bir buz dağına benzetilir. Dede Korkut da böyle bir aysbergi hatırlatır. Destanda “öz”ünü ve “yüz”ünü gösteren Dede Korkut, aysbergin yüzeyde olan, görünen parçasıdır. Bu Dede Korkut, olayları muhakkak tamamlayan ve bazen hadiselere müdahale eden, Oğuz yiğitlerine öğüt ve nasihat veren, Oğuz önderleriyle müşavere eden aksakallı bilge ihtiyar, Hak Taalâ'nın gönlüne ilham ettiği, gayipten türlü haberler veren tecrübeli bir erendir.<sup>39</sup> O, ergenlik çağına gelenlere, yiğitlik gösterenlere ad koyar, her şeye değer biçer, olacakları önceden görür, gayipten haber verir ve aynı zamanda sihir sahibidir. Sözü de sazı da Oğuzlarca yüce

<sup>39</sup> Elbette “peygamber” kavramını biz burada itibarî anlamda kullanıyoruz. Çünkü elbette ki İslâm'a göre Hazret-i Muhammet son peygamberdir. Şüphesiz Oğuzlar da Dede Korkut'u tam anlamıyla peygamber olarak kavrayamazlardı. Ancak metinden ve metnin folklorik bağlamından Dede Korkut'un artık bazı şamanlık alametlerini yitirdiğini yahut yitirmek üzere olduğunu çıkarabiliyoruz. Yitirmedeği esas karakter ise onun medyatör, yani gayb âlemi ile “bu dünya” arasındaki aracılığıydı. Aracılık işlevi peygamberlerde de olduğu için, yani Dede Korkut, yani İslâm dünyası içinde şamanlığını kaybetmiş olan Dede Korkut aracılık vasfına sahip olduğu için peygamberlik kavramıyla sinonimleşmeli, benzeşmeliydi. O yüzden de İslâm'ı kabul etmiş ve Hazret-i Muhammed'in Allah'ın son elçisi olduğu inancını kabul etmiş Oğuzlar, aynı zamanda mitin gizli şuuraltı sinonimleşmesi karşısında duramıyorlar ve Dede Korkut'u belirli alanlarda neredeyse peygamber olarak algılıyorlardı. Ya da şöyle bir sonuç çıkarmak da mümkün: Aslında Dede Korkut'un Hazret-i Muhammet'ten tarih olarak önce yaşamış olması ve ondan sonraki olmasa da önceki peygamberlerden biri olması ihtimali yukarıda söylediklerimize istinaden dolaylı olarak doğrulanmış sayılabilir.

tutulur, kutsal sayılır. Aslında bu Dede Korkut, Oğuz dünyasının manevî önderi olarak eski örf ve âdetlerin, mitin idare yönteminin koruyucudur. Bu Dede Korkut, şimdiye kadar hepimizin tanıdığı Dede Korkut'tur. İsterseniz kâhindir, isterseniz şamandır, isterseniz ozandır, şairdir; kısacası manevî ve rûhanî liderdir.

Yüzeydeki görünen Dede Korkut, gizli kalmış Dede Korkut'la karşılaştırıldığında onun bir nikabı, maskesi gibi değerlendirilebilir. Destanda kendini gösteren yüzeydeki Dede Korkut maskesi esasen değişmezdir. Dede Korkut-Delü Karçar ilişkisini hariç tutmak şartıyla, destandaki Dede Korkut, sabit ve tek hatlı bir konumda durur. Maskenin değişmezliği, esas itibariyle onun zaman parametresine karşı kayıtsızlığını, ilgisizliğini sağlar.<sup>40</sup> Oğuz âlemine işte böyle sabit, değişmez bir eren gereklidir. Bütün zamanlara uygun, manevî bir rehber elzemdir.

Bununla beraber, değişmez maskenin, derin ve gizli katmandaki Dede Korkut'u yabancı gözlerden gizleme amacı taşıdığını da unutmamak gerekir. Bu derin katmandaki Dede Korkut, son derece dinamik, canlı, olayların belki de hepsini elinde toplayabilen bir kuvvettir. Gizli Dede Korkut'un hareket alanı çok geniştir, ancak o maskesinin, yani yüzeydeki Dede Korkut'un altına öyle giz-

---

antik septisizm ile Dekart şüphecilığının birleşmesi, muhtelif değişimler sonucunda çeşitli "oyun"lara sebep oluş, bütün dünya kültürleri düzleminde çeşitli sonuçlar doğurmuştur. Avrupa'da XX. asrın ikinci yarısında (belki biraz daha önce) şüphe düşüncesi gelişip postmodernizmin bütün dogmalarla alay eden, eksiksiz ve özgüvenli hiçbir teoriyi kabul etmeyen yönelimlerini doğurmuştur. Genel olarak XX. asrı "şüpheli" metinler asrı olarak adlandırmak da mümkündür.

<sup>40</sup> Bu nikap meselesi daha sonra İslâm dünyasına da geçerek ilginç konular oluşturmuştur. Şah İsmail'in nikap taktığıyla ilgili bir rivayet olduğunu biliyoruz. Şiflikte nikap takma ritüeli hakkında bk. An Naubahdi, *Şiitskie Sekti*, Moskova 1973, s. 179. Bu hususta H. L. Borhes'in "Mervli Hakim, Nikaplı Boyakçı" hikâyesiyle karşılaştırma yapılabilir.

lenebilmiştir ki, hiç görünmediğini söyleyebiliriz. Bu çevik faaliyet hakkında, yalnız şu veya bu sonuç, bu sonuca ulaştıran yollar, bu sonuçların ilişkisi hakkında herhangi bir düşünce yürütmek mümkündür.

Biraz daha cesaret gösterip başka bir yoldan da gidebiliriz. Şöyle bir mülahaza ileri sürebiliriz: Destandaki Dede Korkut, yani yüzeyde olan, görünen Dede Korkut, hiç kimsenin değil bizatihi Oğuz âleminin yüce önderi Bayındır Han'ın maskesidir. Destandaki Bayındır Han, Oğuzların dünyevî önderi olarak son derece statiktir ve böyle hareketsiz bir önderin, aslında gerçek hâkimiyeti elinde tutabilmesi hayret vericidir. Önderlerin; yani hem manevî önderin hem dünyevi önderin bir simada birleşmesi, aynileşmesi çok eski bir devrin izidir dersek yanılmış olmayız. Burada bir soru akli geliyor. Böyle bir aynılık, Bayındır Han ile Dede Korkut'a teşmil edilebilir mi? Gerçi zaten onların Oğuz âlemine tesir daireleri birbirini organik olarak tamamlıyor. Zaten prensip itibariyle Bayındır Han'ın olmadığı yerde Dede Korkut kendini dünyevî önder olarak da takdim ediyor. Bayındır Han o kadar cansızdır ki, sanki içi boş, dolmaya hazır bir kalıp gibidir. Doğal olarak bu kalıp Dede Korkut'la dolduruluyor. Daha sonra, yani doldurulduktan sonra Dede Korkut, kendini, bu defa bir maske gibi Bayındır Han'ın Dede Korkut'la doldurulmuş muhtevasına giydiriyor. Böyle karmaşık bir değişim, aslında Dede Korkut'un kendi kendisinin maskesine çevrilmesi düşüncesini dolaylı olarak bir daha tasdik ediyor.

Düşüncemizi bu doğrultuda biraz daha devam ettirsek, başka ilgi çekici sonuçlara ulaşmak da mümkün olabilir. Bayındır Han'ın statikliği ve Dede Korkut kültü, aslında onların birbirlerinin alternatifi olarak ortaya çıktıklarını söylemeye dayanak teşkil edebilir. Metinde Bayındır Han, Dede Korkut'u; Dede Korkut, Bayındır Han'ı temsil

eder. Bu düşünceden de mantıksal olarak, Dede Korkut ve Bayındır Han'ın aslında bir simanın iki ayrı görüntüsü oldukları çıkar.<sup>41</sup> Birbirleriyle ilişkide şekil ve muhteva birimi gibidirler. Muhteva işlevini Bayındır Han taşıdığına, şekil, yani maske işlevini Dede Korkut üstlenir. Ya da tam aksine, Dede Korkut muhteva olarak ortaya çıktığında, onun maskesini Bayındır Han yüzüne takar.

Sunulan bu modelin üstün bir yönü de, gizli Dede Korkut'un, şimdi göreceğimiz gibi, mite karşı gizli "isyanı"nı manevî kategoriden dünyevî kategoriye geçirmesindedir. Bu "isyan" aslında mitin içinde hazırlanmıştı. Yani onu mitin temsilcisi olan Dede Korkut bizatihi hazırlamıştı. Fakat bu "isyan"ı Dede Korkut'un kendisi tamamlamazdı. Mite öldürücü darbenin dışarıdan, yani dünyevî muhitten indirilmesi daha doğal ve amaca uygun düşerdi. Darbe indiren gücün kâh Dede Korkut, kâh Bayındır Han maskeleri altında ortaya çıkmaları, mitle mücadelenin ne kadar gerilimli ve karmaşık bir ortamda sürdüğünün en güzel delillerinden biridir.

Demek ki biz gizli Dede Korkut'tan bahsederken, aynı zamanda Bayındır Han'dan da söz etmiş oluruz. Aslında gizli Dede Korkut Bayındır Han olduğu gibi, gizli Bayındır Han da Dede Korkut'tur diyebiliriz ve bu iki önderi bir tip-te birleştirebiliriz. Ancak böyle olurken, Dede Korkut'un manevî gücü gerçek güce dönüşebilir ve önceden belirttiğimiz gibi mit dayanak noktalarını gerçekten de kaybedebilir.

<sup>41</sup> Anlambiliminde buna sinonimleşme (eşanlamlılılaşma) de denir. Biz bir süre önce Dede Korkut'la peygamberliğin sinonimleşmesinden bahsetmiştik. Farklı farklı tiplerin, sembollerin, hatta canlı veya cansız dünya varlıklarının sinonimik kimliğini tespit etmek semiyotik araştırmalar açısından çok karakteristiktir. Mesela medyatör, yani vasıta, aracı işlevi gören şamanlarla, peygamberlerle yalnız ve ulu ağaçlar arasında sinonimleşme çalışması yapılabilir.

Destanı okurken Dede Korkut'un tasvir edilen olay ve ortamlara çok aşırı bir cimrilikle dâhil edildiği mutlaka okuyucunun dikkatini çekmiştir. Bu şekilde sanki onu korurlar; sözünün, hareketlerinin etkisini kaybetmemesine çalışırlar. Bununla birlikte Dede Korkut'un açık bir şekilde olaylara katılması hususunda da bir şeyler söylenebilir. Yüzeydeki Dede Korkut'un her hangi bir Oğuz beyi veya kahramanıyla ilişkisi, derindeki gizli Dede Korkut tarafından çok ince bir şekilde düzenlenir. Bu da şüphesizdir.

Böylelikle, Dede Korkut ve Oğuz âlemi? Karşılaştırma?! Belki onları karşı karşıya koymak, bir yanlışlık ya da tesadüf oldu.

Hayır, bu karşılaştırma hiç de tesadüfî nitelik taşımaz. Sadece Dede Korkut'la Tepegöz'ün ilişkisini hatırlamak bile bu şekildeki karşılaştırmaya inanmamız için yeter. Hatırlayalım.

Destanda Tepegöz, Oğuz ilini öyle bir hale düşürür ki onun elinden yedi kere kaçmaya teşebbüs ederler. Ancak Tepegöz buna fırsat vermez, her defasında engeller, Oğuz'u geri yurduna döndürür.

Oğuzlar gidip Dede Korkut'u çağırırlar, onu Tepegöz'le görüşmeye gönderirler. Bu çok ilgi çekici bir durumdur. Dede Korkut burada tuhaf bir biçimde Oğuzlardan tecrit edilmiştir. Aslında bu sırada Dede Korkut dışarıdaki bir seyirci gibi Oğuz âlemi ile Tepegöz arasında aracı rolü oynamaktadır. Onun Tepegöz'e ilk hitabında bunu açık biçimde hissetmek mümkündür. Dede Korkut şöyle der:

*“Oğul Depegöz, Oğuz elünde zebun oldı, bunaldı, aya-  
gun toprağına meni saldılar, sana kesim virelüm dirler di-  
di.”*

Dede Korkut, Oğuz'un hem temsilcisidir, hem de değildir. O, tamamen yabancı birisi gibi konuşur. Öyle ki sadece bu “dirler” sözü bile Oğuz'la Korkut arasındaki ay-

rılığa dikkati çekebilir. Sanki Dede Korkut'un Oğuzla hiç bir ilgisi yoktur. Oğuz âlemini tabiattan ayrılmış medenî bir âlem saymak mümkünse, Dede Korkut bu âlemin tabiattan tam olarak ayrılmasını sağlayan geçici bir birleştirici kuvvettir. Sistemsizliği, kaosu, anormalliği, bir anlamda tabiata dönüşü temsil eden Tepegöz'le özellikle Dede Korkut'un anlaşma yapması tesadüfî değildir.

Dede Korkut'un bütün olarak Oğuz'la ilişkisinin kaydettiğimiz bu yönü haddinden fazla ilgi çekicidir. Onun kendini Oğuz'dan bu şekilde ayırması, diğer kahramanlara davranışının muammalı yönlerini anlamak için de yardımcı olabilir. Kendini bu tür göstermesi, bir anahtar gibi Dede Korkut'un gizli misyonunun üzerindeki kalın perdeleri kaldırma fırsatı doğurur. Bu perdeler kaldırılınca, Dede Korkut da kendisinin görünen ve görünmeyen taraflarının organik olarak birleşiminden ibaret olacak, Dede Korkut'un sırrı da sırlıktan çıkacak ve o zaman malûm olacak ki...

\*\*\*

... Sır, bir gün açılacak bir sır idiye demek ki baştan da sır olarak yaratılmamıştır. İnsanın sırrı olabilir, dağın, taşın, derenin, ovanın, yerin, göğün sırrı olabilir ve mutlaka vardır da. Mutlaka dağ da, dere de, yer de, gök de, kısacası içinde sır taşıyan her şey, zamanı gelince sırrı taşımaktan yorulup usanır ve basit, sırsız, muammasız bir hayat sürmek ister. Kendi bildiği gibi, önceden alnına yazıldığı gibi... O zaman bu sırdan yaka kurtarma isteğinin zamanı gelir; evet, o zaman sen bu sırrı bir kişiye veya nesneye emanet ederek derin bir nefes alırsın, âdetâ ağır bir yükü sırtından atıp rahatlarsın. O anda da dünyadaki sırları taşımağa hazır yeni yeni "kurbanlar" meydana çıkar. Bu tecrübesiz, toy kurbanlar, sırrı hevesle ve sevine sevine kalplerine sıkıştırıp alelacele geleceklerinde onları

bekleyen usanmış ve bezgin ânlarından habersiz, o âna doğru can atarlar.

Hiç şüphesiz, başlangıçta destanın bir sır olarak yaratılması düşüncesi nazarda tutulmamıştır. Destanı, daha çok destanı, özel olarak şifrelenmiş bilgiler olarak kabul etmek doğru olur. İlk bakışta sır gibi görünen her ne varsa, destanın derin, iç katmanlarından çıkarılıp çözülebilir. Kim bilir, belki de uzak bir geçmişte birisi, bir zaman gelip de kurduğu şifrenin anahtarını bularak destanın gözle görünmeyen derinliklerine inmenin birilerine kısmet olacağını ümit etmiştir.

Sırların açıldığı dönem gelmiş midir, gelmemiş midir? Kimisi “evet”, kimisi “hayır” diyor. En ilginç olanı da sırrın çözümünün başka bir standan, Yunan ya da Germen epik metinlerinden gelmesidir. Sırrın anahtarı destanın içinde değildir. O, düşünen ve araştırmaya cesaret edenleri destanın dışına gönderir.

\*\*\*

Artık Mukaddime'den de anlaşıldığı gibi Dede Korkut, destan aracılığıyla Oğuzlara gönderilmiş bir peygamberdir. Bu anlamda Dede Korkut bütün destan boyunca mitolojik tasavvuru temsil eder; mit ideallerinin ve mit programının tebliğcisi haline gelir. Kısacası Dede Korkut, bir peygamber olarak baştanbaşa mitin ürünüdür ve bir peygamber olarak mitin menfaatlerinin esas koruyucusudur.

Bütün değerli edebî örnekler gibi destan da kırıldığı yerden, koptuğu noktadan başlar. Her bir boy, sadece bir olayın veya nesnenin kaleme alınması değil, aslında gerilimli bir konuma gelen dramatik herhangi bir durumun veya olayın çözümünün anlatımıdır. Aslında hem ayrı ayrı boyların hem de bütünüyle destanın görünmeyen gizli tarafı, tasavvurların, inançların, iç âlemlerin, gelenek ve tec-

rübenin, kısacası şimdiye kadar rahat giden ne varsa, her şeyin kırılmasından doğan veya doğmak isteyen garip ve umulmadık facialar üzerine kurulur. Artık birçok gelenek ve tecrübeden geçmiş uygulamalar, şimdiye dek olduğu gibi bütün toplumdan geçemez ve bunun için de yüzeye çıkmağa yollar aramaya başlar. Böyle bir yol arayışı, sonuçta bağımsız bireye götürür. Aynı zamanda birey de bu yoldan geçmek isteyen, geçmeye hazırlanmış, bu yolların ağırlığına dayanacak derecede olmalıdır. Ancak ne yazık ki mitolojik âlemin “birey”i buna hazır değildir. Ama bu bireyin artık içeriden kımıldatıldığı da açıktır. Yazı, bu “birey”le belirli bir hazırlık yapmış, bir nevi “çalışmış”tır. İşte bu yüzden de mit, artık bütün gücünü ve kudretini işe vermeye (kendi bireyi uğrunda mücadele etmeye) mecburdur. Tabii ki mit bireye götüren bu yolların önünü kesmeye, bireyin içindeki manevî potansiyelin uyanmasını, açığa çıkması engellemeye, bireyin kolektif yapıdan ayrılmasına fırsat vermemeye çalışır. Şüphesiz, bu işte onun birinci yardımcısı, peygamberi saydığı Dede Korkut’tur. Mit de herhalde böyle sanmaktadır.

“Dede Korkut” aysberginin görünmeyen tarafı ile görünen tarafı arasında ciddi bir set vardır. Dede Korkut’un büyük sırrı, bu seddin yarattığı tezatın içine gizlenmiştir.

Neden ibarettir bu sır? Bu sorunun cevabı destanın birbiriyle ilgili ve ilgisiz parçalarından, en derin muhteva katmanlarından, Dede Korkut’un katıldığı ve bazen de katılmadığı noktalardan gelir.

Bu sırlar yumağını ihtiyatla ve özenle açmak lazımdır. Çünkü Dede Korkut kültü, uyuyan bir kaplanı andırır. Onun bütün mahiyetine ışık tutup araştırma arzusu, ne kadar hayırlı ve soylu bir istek olursa olsun, uykudan uyanacak bir kaplanın içgüdülerini de unutmamak gerekir.

Peygamber Dede Korkut’un görünmeyen faaliyetini aydınlatmadan önce, ilk olarak şöyle bir durumu hatırla-



mak fena olmazdı. Dede Korkut'un en önemli ve şüphesiz uzun bir zaman tecrübesinden geçmiş hayatî neticelerinden biri şudur:

*“Ezelden yazılmasa kul başına kaza gelmez.”*

Bu ifade, destanın mukaddimesinden alınmıştır. Bu gibi nasihatleri, kelimalarıyla Dede Korkut sadece okuyucuya değil, bütün Oğuz dünyasına hitap etmektedir. Oğuz dünyasının Dede Korkut devrinde bu gibi kategorik hükümlerin her tür estetik süsten ve mecazlaşmadan uzak, dosdoğru algılanıp kabul edildiğini de göz önünde tutmak gerekir. Bu, meselenin bir tarafı... Diğer taraftan, Dede Korkut aynı zamanda Oğuz'un, gayipten türlü haber veren, Hak Taalâ'nın gönlüne ilham ettiği, ne derse başa gelen bir peygamberidir. Mukaddime bunu söylemekte ve destan da bunu tespit etmektedir. O halde, onun Oğuzlara hitaben söylediği *“Ezelden yazılmasa kul başına kaza gelmez”* kelamıyla her şeyi önceden haber verme yeteneği, yani kehaneti birbiriyle nasıl uyuşmaktadır? Demek ki Oğuz'un peygamberi, mesela Beyrek'in başına gelecek belaları, aynı biçimde diğer kahramanların hayat maceralarında karşılıklarına çıkacak müthiş olayları önceden biliyormuş. Mukaddimeye inanırsak, bu böyle olmalıdır. Öyleyse kahramanların alın yazılarını, talihlerini okuyabilen (okuması gereken!) peygamber nasıl oluyor da Beyrek'i bütün tehlikelerden, sıkıntılardan koruyamıyor? Belki korumak istemiyor. Aynı biçimde diğer kahramanlarla ilgili olarak da aynı soruyu sormak mümkündür. Korkut-Karçar, Korkut-Tepegöz ilişkileri aleni biçimde mantıksızlık değil mi? En azından yüzeyde böyle bir mantıksızlık görünüyor, hissediliyor! Derin katta ise bunun da kendi esası, sebebi vardır.

Aslında bu alın yazısından haberi olan, ama önceden bu hususta belki de bilerek susan peygamberin bir maksadı

olabilir. O, Beyrek'i kaderin keşmekeşleriyle yalnız başına sefere göndermekle, onun iç dünyasının karmaşıklaşmasına, kabul olunmuş boyut ve anıtsallıktan soyutlanmasına, psikolojik yönden rengârenk bir şekilde gelişmesine uygun fırsat ve ortam yaratır. Beyrek tipi bütün mahiyeti ve manevî varlığı ile mit saltanatına meydan okur. Mitin kendisi bile böyle bir kahraman yaratamazdı. Yaratmazdı! Böylesi yalnız ve yalnız yazı kültürünün yetiştirdiği ve bu kültüre hizmet eden bir kahraman olabilirdi. Yeniliği içine toplayan, dâhilî olarak psikoloji yüklü bir kahraman... Böyle bir kahraman, özellikle yazının karmaşık hafızada saklama ve psikolojik gerilimler mekanizmasının açık bir örneği olarak meydana çıkabilirdi.

Bu söylediklerimiz bizi şöyle net ve mantıklı bir soruyla karşı karşıya getirir: Acaba Beyrek'in psikolojik ve manevî karmaşıklaşma yoluna gitmesine sebep, daha doğrusu vesile, kim olmuştur? Kim onda böyle bir heves ve iddia yaratmıştır? Beyrek öyledir, bu açık, ama Basat değildir, Basat robottur. Beyrek ise psikolojik bir yük taşımaktadır. Cevap açıktır: Her şeyi önceden bilen, gelecekte türlü haberler veren, ama susmayı yeğleyen peygamber!

Korusaydı, elbette Beyrek'i mit için tehlikeli olan bu yoldan Dede Korkut koruyabilirdi. Onu da Oğuz âleminin birçok kahramanları gibi, Basat ve Kanturalı gibi körü körüne mekanik kahramanlıklar göstermeye yöneltebilirdi. Ama Dede Korkut böyle yapmıyor.

Beyrek azap çekmeye, içsel büyümeye ve derinlemesine gelişmeye; kısacası manevî açıdan zenginleşmeye mecbur bırakılır. Onun hapisten başlayarak, son hikâyedeki ölümüne kadar geçtiği dolambaçlı ve inişli çıkışlı hayat yolu, böyle bir manevî değişim için çok uygun ve formal şartlar hazırlar. Bu manevî değişim ise artık yazının küllî irade sahibi olduğu imkânlar ve değerler mekânıdır. Yazı saltanatına has bir yöndür, yazı kültürünün niteliğidir.

Psikolojik yük çekmeye mecbur edilen yeni kahramanlar böyle doğar.

Böylelikle aysbergin görünmeyen tarafının bir kısmı üzerine zayıf da olsa bir ışık düşmüş olmaktadır. Dede Korkut'un bir yandan mitin peygamberi olarak rol üstlenirken diğer yandan mite özgü dünyanın bir üyesini mite düşman kesilmiş yazıya verdiği açıkça görmekteyiz. Daha ayrıntılı bir ifadeyle, yazıya kurban verir.

Belki bu sebeple olsa gerek daha sonra Dede Korkut, Beyrek için dünürcü gitmeye âdetâ zorlanır. Belki peygamber, Beyrek'in sadece kendi gördüğü gelecekteki kaderinde, şimdiden hiç bir gerçek ve formal bir rol oynamak istemez. Dünürçülüğe gitmekten imtina eder ve gölgede kalmayı yeğler. Belki de Beyrek'le ilgili gelecekteki bütün oyunlardan, daha baştan çıkmak ister! Bütün bu sorular, ortaya konulan şüphelerin ve ayıklanmış arayışların sonucu olarak doğar, üstelik cevapları hiç de açıklanmış değildir. Açık olan başka bir şeydir. Açık olan, Dede Korkut'un dünürçülüğe gitmeye zorla razı edilmesi epizotunun, Korkut ile Beyrek ilişkileri arasında hiç de tesadüfi bir konumda olmamasıdır. Dede Korkut'un Tepegöz'le münasebetlerini de buraya eklemek mümkündür. Bu epizotları sadece yüzeydeki bir tasvir olarak yorumlamak hiç bir şey kazandırmaz. Aslında bu epizot, sadece daha derinde ve gizlice yaşayan mit-Korkut-yazı ilişkileri fonunda mantıklı bir izah bulabilir.

Dede Korkut'un daha gizli bir hareketi, Dirse Han ile oğlu Boğaç'ın gergin ve karmaşık ilişkileri fonunda cereyan eder. Bu ilişki, genel anlamda baba ile oğul arasındaki kadim mücadele temelinde şekillenmiştir. Bu kadim mücadele, birçok halkın destanına şöyle ya da böyle yansımıştır. Oğuldan gelebilecek bela, eski insanın mitolojik tasavvurunda en temel yerlerden birini işgal eder. Yunan mitolojisinde Kronos ile Zeus ve Laios ile Oidipus ilişkilerini hatırlayalım.

Zeus'tan önce baş tanrı, babası Kronos idi. Kronos'a, ölümüne kendi oğlunun sebep olacağı malûm olur. Bu yüzden de Kronos, doğan çocuklarını yer. Zeus doğunca, anası Rheia, Kronos'a Zeus'un yerine taş verir ve Kronos çocuk sanıp taşı yutar. Zeus başka bir yerde büyütülür ve gerçekten de babası Kronos'un hâkimiyetine son verir. Yunan mitinde kaderi aldatmak mümkün değildir.

Oidipus'un babası Laios, oğlu büyüdüktan sonra kendinin katili olacağını ve öz anasıyla evleneceğini öğrenince, henüz çocukken Oidipus'u öldürtmek ister. Oidipus ise tuhaf bir tesadüf neticesinde sağ kalır. Onu başka bir adam büyütüp eğitir. Kaderin cilvesi bu ya, Oidipus öz babasını öldürüp anasıyla evleneceğini sezince, bu beladan uzaklaşmak için, büyüyüp eğitildiği ve öz bildiği anasına babasına yüz çevirip kaçar. Ama tesadüfen asıl babası Laios ile karşılaşır, onu tanımayıp öldürür ve öz anasıyla da evlenir. Kaderi aldattığını zanneder. Ama aslında Oidipus kaderin elinde oyuncak olmuştur.

“Dirse Han” boyunda bu eski motifin bir kolunun yaşıyor olması çok ilginçtir. Dirse Han'ın yoldaşları Boğaç'ı babasının gözünden düşürmek için, bilhassa Yunan mitlelerinde olan “tehlikelerden”, “oğlun seni öldürmek istiyor” ve “oğlun anasına el uzatmıştır” yalanlarını kullanırlar. Bu iki yalan motifi, benzer Yunan mitlerini çağrıştırmaktadır.<sup>42</sup>

Aslında baba ile oğul arasındaki kadim mücadeleye dayanan bu münasebet<sup>43</sup>, genelleştirirsek, geçmiş ile “hâl”

<sup>42</sup> Bu paralelizm Yunan mitlerinde Oidipus ile ilgili motiflerin ne kadar uzun ömürlü ve geniş ölçekli olduğunun da göstergesidir. S. Freud işte bu yönlerinden dolayı psikoanalitik kuramını ortaya attığında dayandığı temel noktalardan biri özellikle “Oidipus Kompleksi” kavramı olmuştur.

<sup>43</sup> S. Freud'un *Totem ve Tabu* adlı eseri psikoanalitik-etnolojik model içinde tarihin başlangıcında oğulların babalarına karşı çıkması mitini anlatır. Daha sonra ise bu mitin tahliline bağlı olarak ahlâkın ve tarihin

mücadelesinin insan bilincinde estetikleşmiş bir şeklidir. Şüphesiz ki, burada geçmiş miti, hâl ise yazıyı temsil eder. Kaleme alınan, düzülüp koşulan destanda, yaratıldığı dönem için oğuldan, başka bir deyişle çağdaş zamandan gelebilecek bela, ihtimal dâhilinde görülse dahi mutlaka doğal biçimde geçmişe saygıya sebep olur. Başka bir ifadeyle, mite saygıya sebep olur. Bunu şöyle anlamak da gerekir: Geçmiş zamanlarda böyle olamazdı, oğuldan bela gelmezdi. O zaman başka bir zamandı. Şimdi ise her şey olabilir.

İnsanlığının kadim bir devrinin, altın çağın kutsanmasının izleri, destanda başka şekilde de yaşamaktadır. Sıkça kullanılan “*Ol zamanda oğul ata sözün iki eylemez idi, iki eylese ol oğlanı kabul eylemezler idi*” ifadesi bunu açıkça göstermektedir.

Demek ki aslında geçmişin, yani mitin peygamberi olan Dede Korkut, olayların öyle bir tarzda gelişmesini sağlar ki geçmiş “hâl”i suçlu sayar ve cezalandırır. Bu durumun, Dede Korkut’un “hayır duası” ile gerçekleşmesi de dikkat çekicidir. Dirse Han, oğlunu av sırasında okla vururken, onun bu hareketine Dede Korkut da katılır. O bölüme dikkat edelim:

*“Oğlan geyigi kovar iken babasının önünden gelüp gider idi. Dirse Han Korkut sinirli katı yayın eline aldı. Üzengüye kalkup...”*

Genellikle destan boyunca anlatılan konularda cimrilikle anılan Dede Korkut’un bu bölümde, bu dramatik ortamda bu şekilde hatırlanmasını tesadüfi saymak doğru olmaz. Dirse Han, geçmişin tecessüm etmiş şekli ve ürünüdür, aynı zamanda mit ordusunun sadık askeri olarak Dede Korkut’un elinde bir araç da diyebiliriz. Bütün gücü ve gazabıyla “hâl”e karşı yöneltilmiş bir araç... Silah! Katı sinirli yay!

Bu bölümü bu şekilde izah edip yetinmek de mümkün. Belki şunu da eklemeye değer: Asıl hakikat ve bundan doğan manevî üstünlük geçmişin değil, hâlin tarafında olmuş ve sonunda bilindiği gibi, geçmiş hâli suçlamakla hata yapmıştır. Bu hata, sadece Dede Korkut'un hatası değildi. Bu hata, bütün olarak mitin hatası, daha doğrusu yok olmaya doğru gittiğini artık anlayan mitin bir nevi sekerat hâliydi. Buraya kadar söylediklerimiz, meselenin yarısı demektir. Oysa Dede Korkut, Dirse Han'ın okunu hedefe yöneltirken, başka, daha gizli bir maksat da gütmektedir.

Bu maksat ise şundan ibarettir: Dirse Han'a öz oğlunu yok etme fırsatı vermek olmaz. Dirse Han öz oğlunu sadece yaralamalıdır. Pekiyi, bu niçin böyle olmalıdır? Çünkü ancak böyle olursa, sonraki bütün konu dolambaçlarına, içten çekilen ve pişmanlıktan doğan azaplara; kısacası manevî derinleşmeye yol açılabilir. Zayıf da olsa, konuda bir karmaşıklık meydana gelebilir. Konuda ilkel karmaşıklık kendini gösterirse, karmaşılaşmaya meyil varsa, bu artık yazının işidir, diye düşünebiliriz. Demek ki, burada yazının izi, yazının sağlamlaşması ve gelişmesi için uygun şartlar var. Tepegöz'den, Basat'tan, Kanturalı'dan, Salur Kazan'dan, Deli Dumrul'dan; kısacası bir dizi Oğuz'dan ve bir dizi kâfirden farklı olarak burada hissiyatın uyanışından bahsetmek mümkündür. Babanın kendi yaptığından çektiği ızdırıp, oğlunun kendi itibarı ve yardımıyla bu ızdırabı daha da açığa çıkarması ve görünür hale getirmesi, ananın bütün varlığıyla aile kökenine, öz ocağına sadakati mitle mukayese edildiğinde, yeni değerlerin terennümü değil midir? Bütün bunlar vakti gelince yazı kültürünün; bütün ferdî his ve heyecanları, kendine mahsuslukları, derunî duyguları yaşatmak için ortaya çıkan büyük bir medeniyetin şekillenişine hizmet etmiyor mu? Eğer öyleyse o zaman Dede Korkut, bilerek ya da bilmeden mit için

değil de yazı için çalışmıyor mu? Yazının değirmenine su taşımıyor mu?

Dede Korkut'un Oğuz âlemiyle çift taraflı ilişkisi yukarıda gösterdiğimiz gibi onun Tepegöz'le sohbetinden açıkça anlaşılmaktadır. Başka deliller de göstermek mümkündür. Bu delillerden birisi özellikle dikkati çekmektedir.

Destanda Dede Korkut'un esas itibariyle manevî birleştiricilik fonksiyonunu üstlendiği malûmdur. Onun, her boyun sonunda gelip boy kahramanın şerefine söylediği sözler de, bilhassa bu maksatla söylenmiş sözlerdir. Her boyun sonunda, dünyayı ve onun itibarsızlığını, ölüp giden, helak olan yiğitlerin şahsında genelleştirir, sağ kalanlara tavsiye ve nasihatta bulunur. Beylerin terennümü Dede Korkut'un arzusuna, duasına karışır. Bu bölümle ilgili bir yön, özellikle ilgi çekicidir.

Çeşitli boyların kahramanları, bazen hem yaradılış bakımından hem de Oğuz'daki mevkileri açısından birbirlerinden farklılaşırlar. Bu kahramanlar, birbirleriyle destan boyunca görüşmeseler de, onların birbirlerine karşı geliştirdikleri bazen zıt, hatta düşmanca tavırları yine gizli tabakalarda açık bir şekilde görmek mümkündür. Basat'la Beyrek'i ele alalım.

Her biri kahraman olan bu gençler, farklı ve birbiriy-le alakası olmayan boylarda anlatılırlar. Basat, Oğuz'u Tepegöz'den kurtarır. Beyrek, kendi yazgısı uğrunda mücadele eder ve diğer bir boyda da İç Oğuz'un menfaatine ihanet etmediği için canını feda etmek durumunda kalır. Beyrek bu hareketiyle Dış Oğuz'a karşı çıkar. Dış Oğuz beylerinin önderi Aruz Koca'dır ve Aruz Koca'nın oğlu da Basat'tır. Demek ki, Beyrek aynı zamanda Basat'ın da düşmanıdır. Beyrek ile Basat'ın birbirine düşman olmasının kökeni ve sebebi bir yerlere gizlenmiş olmalı ki açık biçimde görmek mümkün olmuyor. Bunlardan biri Basat'ın

robotluğu ise, diğeri de Beyrek'in psikolojik yüklerle ağır-  
laştırılmış olmasıdır. Basat, mite özgü eski kahraman mo-  
delidir, Beyrek ise yazıya has yeni kahraman... Beyrek'in  
ölüm anında yiğitlerine hitabı bu düşmanlık motifine  
açıkça işaret eder. Oradaki Basat'la ilgili sözler hiç de te-  
sadüfi değildir. Beyrek şöyle der:

*“Yigitlerüm Aruz oğlı Basat gelmedin  
İlüm günüm çapılmadın  
Kaytabanda develerüm buzlatmadın  
Kara koçda kazılık atum kişnetmedin  
Ağça koyunlarum manrıışmadın  
Ağça yüzlü kızum gelinüm enşışmedin  
Ağça yüzlü görklümi Aruz oğlı Basat gelüp almadın  
İlüm günüm çapmadın  
Kazan mana yetişsün...”*

Demek ki, Basat gelip, Beyrek'in ilini obasını basıp  
yağmalayabilirdi; karısını tutsak edip (sadece tutsak mı?)  
götürebilirdi. Bu parça, onların arasındaki destanın üst ya-  
pısında görülmeyen, ama gizli katta mevcut olan düşman-  
lığa açıkça işaret etmektedir.

Pekiye Dede Korkut bu düşmanlığa karşı ne tavır al-  
maktadır? O, yine olayların akışının dışında durmaktadır.  
Hiç bir şeye derinden müdahale etmez. Yalnız sonda, bo-  
yun bitiminde kahramanı methetme vakti gelince, biz yine  
Dede Korkut'un tavrına tanık oluruz. Bu tavır, geniş ola-  
rak düşünüldüğünde, ilgisizlikten başka bir şey değildir.

Gerçekten Dede Korkut nasıl olur da Beyrek'le ilgi-  
li boyun sonunda gelip Beyrek'i, Basat'la ilgili boyda da  
Basat'ı terennüm edebilir? Bu, onun genel anlamda Oğuz  
âlemine karşı, lâubali ve umursamaz tavrının ifadesi değil  
midir? Önünde sonunda yazının galip geleceğine inanan  
bir bilgenin, mit âlemine duyarsızlığı değil midir?



Eğer böyle ise, o zaman mitin elçisi, mit ideallerinin aktif terennümcüsü ve koruyucusu olan maskesini yüzüne takmış peygamberin çok gizli kalan, ama şu veya bu olayın akışına gerçek bir yön veren hareketlerini nasıl değerlendirmek gerekir?

Bu peygamberin asıl meramı neydi? Niçin Oğuz âlemini, bu yeni kültüre kavuşturma yolundaki çabalarını bu kadar ört-bas etmeye ve gizlemeye çalışıyordu? Onun mitolojik geçmişi, Oğuz dünyasının eski tasavvurlarını içeren dağıtması, niçin bir isyankâr çılgınlığıyla değil de, bir bilge ihtiyar temkini ve tedbiriyle, usul usul ve gizlice hayata geçirilmektedir?

Görüldüğü gibi, bu soruların her biri, aynı zamanda birer cevap gibidir. Dede Korkut'un gizli faaliyetine ışık tutan, bu faaliyetin mekanizmasını, sebebini, onun yüzeydeki hareketiyle uyumlu hale getirmeye çalışan bu sorular ve cevaplar, elzem bir meseleyi köklü şekilde ortaya koymaktadır. Mitin peygamberi bütün faaliyetiyle ve bütün varlığıyla yüzünü geleceğe dönmüştür. Yazıya rağbeti ve yazıyı mit kalesinden içeri sokma çabaları, onun bir peygamber olarak ne kadar uzak görüşlü olduğunu bir daha gösterir. Dede Korkut, işte bu uzak görüşlülüğünden dolayı, faaliyetlerini şartlara uygun hale getirmeye, meşru ve yarı meşru biçimde düzenlemeye başlar.

Bütün olarak, söylediklerimize genel bir bakışla baktığımızda, destanda en büyük görevin Dede Korkut'un üzerine düştüğünü fark ederiz. Bu yüzden de o, kendi kültürüne gelebilecek tehlikelere aldırış etmeden destanı, mit âleminden yazı âlemine omuzlarında taşımaktadır. Masallaştırarak aktardığı olaylar, bölümler ve kahramanlarla birlikte... Mitten ne kadar ayrılmıştır, yazıya ne kadar yaklaşmıştır, bütün bunlar belki o kadar da önemli değildir. Yol, dolambaçlı bir yoldur, gider, döner. Önemli olan, bir şeyin ağırlığını baştan bilerek onu yerinden kaldırmaya çalışmaktır.

## *Beyrek'in Kaderi*

Kamgan oğlu Bayındır Han, Oğuz elinin bilge ve tecrübeli lideri, güzel bir bahar gününde yine bütün Oğuz beylerini etrafına toplayıp büyük bir kurultay yapıyordu. “İç Oğuz Taş Oğuz bigleri Bayındır Han’uñ sohbetine dirilmiş idi”. Sohbete gelenler içerisinde iki şevketli, adlı-sanlı bey de vardı. Onlardan birinin adı Pay Püre Bey, diğerinin adı Pay Piçen Bey idi...

Konunun akışı birdenbire, üstelik keskin biçimde ilk bakışta durağan bir tesir gösteren bu tasvir çizgisinden çıkar, uçan keskin bir ok gibi maksatlı ve somut bir istikamete yönelir. Bu beylerin ikisine de çocuk lazımdır; birisine kız, diğerine oğlan...

Her iki beyin, yani hem Pay Piçen’in hem de Pay Püre’nin hiç çocukları yok diye mi anlamak gerek? Hatta belki bu durumda Pay Piçen Bey’in kız çocuğu istemesini, kadına ve kadınlığa özel bir yaklaşımla, hatta anaerkil tasavvurlarla ilgili görmek cazip bile olabilirdi. Belki böyle bir yaklaşımda gerçek payı da yok sayılmaz. Ama meselenin unutulmaması gereken yönü, Pay Piçen Bey’in bir oğlunun varlığı ve okuyucunun onunla destanın daha geniş bağlamında, sonraki hadiselerin cereyanı sırasında tanışacak olmasıdır. Bu, Dede Korkut’la münakaşa eden, “deli kardeş” adıyla Oğuz’da meşhur olan ve kız kardeşini isteyeniyi öldüren Delü Karçar’dır. Onu unutmak mümkün değil...

Diğer taraftan Pay Püre Bey'in de çocuksuz olmadığını, onun da kızları olduğunu belirtelim. Beyrek, on altı yıllık esaretten döndükten sonra pınar başında bacılarıyla görüşür. Bu iki beyin "aile yapı"sını öğrendikten sonra Pay Püre Bey'in oğlan, Pay Piçen Bey'in ise sırf kız istemesini, ailelerinin cinsiyet bakımından tamamlanmasını temin için bir arzu olarak değerlendirmek mümkündür. Bunu başka türlü izah etmek mümkün değil.

Gerçekten de "ol zamanda biglerüñ alkış alkış, karkış karkış idi". Beyler söze taptıklarında, yani ellerini kaldırıp dua ettiklerinde sözün de artık onların isteğini yerine getireceği malûmdur. Pay Piçen Bey de bundan emin olduğu için cesaretle beyleri şahitliğe davet eder. Beylerin yanında, kızı olursa Pay Püre Bey'in oğluna (artık oğlanın da dünyaya geleceğine hiç bir şüphe kalmamıştır) "bişik kertme yavuklu" olarak vereceğine dair "söz"e söz verir. Böylece, henüz doğmamış; fakat varlıkları artık şüphe götürmeyen oğlanla kızın, yani Beyrek'le Banı Çiçek'in doğumdan önceki yazgıları başlar, nikâhlarının temeli atılır. Pay Piçen, beylere şöyle der:

*"Bigler, Allah Ta'ala maña bir kız vireçek olur ise siz tanık oluñ, menüm kızum Pay Püre Big oğluna bişik kertme yavuklu olsun."*

Aslında Pay Piçen Bey, Allah Taalâ'ya değil, "söz"e tapıyor. "Allah Taalâ", bu metinde "söz"ün, daha doğrusu sözün ait olduğu mitin şifrelenmiş tezahür şeklidir. Pay Piçen Bey'in "söz"e verdiği sözü hatırdta tutalım...

\*\*\*

Şüphesiz ki, güçlü bir iç dramatizme ve gerilimli konu örüntüsüne sahip olduğu için "Pay Püre'nin oğlu Bamsı Beyrek" boyu, hem destanın genel sisteminde, hem de bütünüyle ele alırsak sözlü ve yazılı edebî numunelerimiz

arasında özel bir yer tutmaktadır. Bu boyun konusu, tek hatlı ve basit değildir, bir kaç kat üzerinde cereyan eder. Fakat bu boyun üstünlüğünü yalnız bu keyfiyetler teşkil etmez. “Beyrek” boyu, birçok millî ve edebî motifin yanı sıra dünya halklarının folklorunda ve mitolojisinde geniş biçimde kullanılan gezgin ve uluslararası yönleri ve motifleriyle de zengindir. Bu muhtelif katlar, boyun dolgun ve mükemmel oluşuna, özetle bütünlüğüne asla hanel getirmez; tam aksine destanda estetik tamlığa hizmet eden bir durum olarak kendini gösterir.

Destandaki bütün boylara has olan perçinleyici genel noktalar, mühürler, boydan boya geçen tipler, stereotip durumlar ve ortamlar; kısacası muhtelif boyları, derindeki mahiyet planında bir bütüne ve kaynağa götüren etkenler “Beyrek” boyunda da görünür, özellikle de kırmızı çizgilerle çizilmiş şekilde görünür. Bu genel yapıyla ilgili olarak ilk planda muhteva katına ait sayılabilecek aynı tipler dikkat çeker. “Beyrek” boyunun diğer boylarla bu tür ortak yönlerinin olmasının yanı sıra, son derece özel hususiyetlerinin olduğunu da kaydetmeliyiz. “Beyrek” boyu ilk planda Dede Korkut’un vaka zincirine ve muhtevaya çıkarılması mümkün olmayan bir tip, bağımsız bir şahıs olarak hikâyeye iştirak etmesiyle özgünleşir. O zaman şöyle bir soru doğar: O halde hikâyeyi nakleden, olayları ve sözleri düzenleyen Dede Korkut, kahraman ve tip olan Dede Korkut’tan nasıl ayrılır? Bunlar birbirlerinden nasıl ve ne şekilde soyutlanabilir? *Boy boylayan, soy soylayan* Dede Korkut, kendi kendine dışarıdan bir seyirci gözüyle nasıl bakabilir? Bu sorular, dünya mitolojik ve edebî-poetik sistemlerinde bu durumun örneklerini belirlemek mümkün olduğu için merak doğurur. Bazı destanlarda müellif, aynı zamanda şahıs veya kahraman olarak aktif veya pasif biçimde esere iştirak eder.

“Beyrek” boyuyla ilgili, Beyrek’in bedbaht ve trajik yazgısının açıklanması ve onu felakete götüren sebeplerin aydınlanmasıyla ilgili olarak bizi meraklandıran meseleleri aşağı yukarı bu şekilde özetlemek mümkündür. Boyun yüzeyde, yani formal ifade planında olan konusu, başka bir deyişle olayların açık şekilde, kolaylıkla izlenebilen akışı ile derin katlarda gizli kalan ve oradan ya bir kelime ya da bir cümle vasıtasıyla yüzeye çıkarılması mümkün olan arka planın, yani derindeki muhtevanın sıkı bağlantısı vardır. Bu iki planın aslında bir bütünün parçaları olarak birbirini tamamlayıp tek ve bütüncül bir manzara ve mükemmel bir sistem teşkil etmesini sağlayarak, aynı zamanda ilk bakışta mantıksız görünebilen bütün “mantıksızlıkları” izah etmek mümkündür. Ama ilk önce yüzeyde olan formal konu ve ifade planı ile gizli kalmış (veya bilerek saklanmış) motiflerin, yani derin muhteva planının karşılaştırılmasından işe başlamak lazımdır. Bu iki planın birbirleriyle olan münasebetini açığa kavuşturduktan sonra birçok gizli mesele de açıklanabilir.

Şüphesiz ki, derinde kalmış gizli motifler, yüzeydeki konunun ve ifade katmanıyla ilgili birçok hususun daha esaslı ve tam olarak kavranması için uygun bir temeldir. Özellikle bir iki kelime veya satırla ya da ayrıntıyla, sıradan ve göze çarpmayan gergin bir hayat olayına kesin ve değişmez biçimde işaret edilmesi halinin; böyle dalgalı ve gizli bir katın varlığını, dolayısıyla eserin psikolojik yönden doğru algılanmasında yeni ölçütler aşaması teşkil ettiğini kabul etmeyi gerektirir. Bu gözle görünmeyen gizli katmanı “rahatsız” eden işaretler, ufak tefek görünmelerine karşın kendi aralarında sağlam bir bilgilendirme sistemi yaratmış gibidirler. Bunu *ikinci (gizli?) bilgilendirme sistemi* olarak kabul edersek; yüzeyde olan, ilk planda kavranan, yani birinci bilgilendirme sisteminin aslında mükemmelliğini sağlayan bir araç veya zenginlik unsuru

olduğunu söylemek mümkündür. En önemlisi, bu ikili bilgilendirme sistemi, sonuç itibariyle ikisi beraber tek, heybetli ve doğal olarak daha dolgun, daha mükemmel, daha kapsamlı ve daha genel bir yüksek bilgilendirme sistemi oluşturur.

İkinci bilgilendirme sisteminin gizli sunum planına yerleştirilmesinin, destan poetikasının özgünlüğünden ileri geldiğini öne sürmek mümkündür. Belki de ikinci bilgilendirme sistemi, burada ilk ve temel estetik plandır. Estetiğin bu aşamasında ve seviyesinde bütün ortamlar ve ruhunda dramatik unsurlar yaşatan durumlar, adeta kendilerini göstermeden, “göze çarpmadan” yaşarlar, bir nevi su altında yüzerler. Estetiğin bu şekilde sunulduğu, özel bir dönem ve edebî çevre açısından makbul sayılabilir ve bizim şu anda çözümlenmeye mecbur kaldığımız meseleler de bu devir ve bu edebî muhit için son derece açık meseleler olabilir. Yani şu anda gizli kalan herhangi bir mesele, bir zamanlar son derece açık ve anlaşılır idi. Şimdi hayretle ve zorla kabul edilenler ise, bir zamanlar gayet sıradan şeylerdi. Şu anda mucize gördüğümüz Beyrek’le Banı Çiçek’in doğumları, Dede Korkut devrinde bir oğlanla bir kız çocuğunun sözün gücü ile doğal şekilde dünyaya gelmeleriydi. Söze tapındıysan ve sözün kudretine sığındıysan, dileğin gerçekleşecektir. Gerçekleşir de Pay Püre Bey’in oğlu, Pay Piçen Bey’in de kızı dünyaya gelir. Çünkü “*Ol zamanda biglerüñ alkış alkış, karkış karkış idi.*”

\*\*\*

... Ay dolanır, zaman geçer; Beyrek gelip on beş yaşına erişir. Anlatıcının, aktarıcının ya da başka bir deyişle yazarın sempatisi açıkça bu genç kahramanın yanındadır. Dinleyici (ya da okuyucu) çeşitli sebeplerle Beyrek’i, hatta henüz adı konmamış, adsız Beyrek’i sevmeye hazırlanır. Ad koyulduktan sonra bu sevgi bir kat daha belirginleşir.

Bu sevgiyi doğuran sebepler arasında, Beyrek'e ad koyma merasimini ve bu merasimi hazırlayan olayları, Beyrek'in Banı Çiçek'le şahsen tanışma sahnesini, yoldaşlarına ya da naiplerine yürekten gelen samimi ilgisini göstermek mümkündür. Beyrek'in daha sonra çektiği sıkıntılar ise, sözün asıl manasında bir Odysseus'dir. Onun on altı yıl boyunca tutsak kalması, yurduna dönerken kendini gizlemek zorunda olması, bir çeşit sınama yoluyla dostunu düşmanını tanımak istemesi ve nihayet er gibi şehit olmayı yeğlemesi ona duyulan sevgi hissini gittikçe derinleştirir.

Genç Beyrek'le ilk tanışıklıktan itibaren buruk bir his, insan yüreğini rahat bırakmaz. Beyrek'in heves, coşku ve güven dolu gençlik ve yetişkinlik çağlarının arkasından karanlık bir kâbus iz sürmektedir. Sen bunu bütün kalbinle apaçık hissedersin. Beyrek'in maceralarının sonuna gelmeden şöyle ağır bir duygu seni rahat bırakmaz: Beyrek ölecek, Beyrek felakete mahkûmdur. Bu bilgi, fizikî bir ağrı kadar belirgindir. Niçin böyle olması gerekiyor, neden başka bir kahraman değil de özellikle Beyrek ölümüne mahkûm ediliyor? Acaba ölüm, Beyrek'in işlediği hangi suçun karşılığında çektiği cezadır da, destanda edebî açıdan böyle bir dönüşüme uğratılmıştır? Destandaki hayatı ölümle biten yegâne müspet kahraman odur. Niye? Niçin böyledir? Neden bu konuşan, gülen, mutluluk duyan, vuran, yıkan, yeri geldiğinde hilekâr (kâfir kızıyla tutsaklık-taki ilişkisi), yeri geldiğinde de işini bilen (bezirgânlarla alış-veriş sahnesi) hayat dolu, yaşama arzulu bu gencin yazgısı böyle mutsuzluk yoluna adım atmıştır? Bu hayat yolunun sonu, nasıl olur da daha baştan bu kadar açık ve aleni biçimde hissedilebilir? Niye sadece Beyrek ölümüne, yani cezaya mahkûm edilmiştir? Niye? Niçin? Sebep?

Bir usta şair, herhalde şaşkın bir ruh halindeyken olmalı, şöyle yazmış: "*Soru sorma, soruların cevabı yoktur*"...

Başka bir şair, “Şüphedir, her hakikatın binası, şüphedir ehl-i hikmetin atası, şüphe etmekte haklıdır insan...” demiş. Birbirlerinden habersiz, birbirlerinden hem zaman, hem de mesafe olarak uzak olan bu şairler, yani Hüseyin Cavid ile N. Qumilyov birbirleriyle sohbet ederlermiş, soru sorup cevap alırlarmış.

Beyrek’le ilgili soruya cevap verelim mi, vermeyelim mi? Cevabı var mı, yok mu? Kim bilir? Yazar mı bilir, Dede Korkut mu bilir, yoksa Beyrek’in kendisi mi bilir bu cevabı? Yüzyılları aşır başsız atlılar gibi cevapsız kalarak günümüze kadar gelmiş çatmış... Sanki yıllar boyu bu soruyu, bizim canımızı sıkan bu soruyu hiç görmemişler...

\*\*\*

Gerçekten de Beyrek tipi, son derece derin bir muhabbet ve samimiyetle, belki biraz da tuhaf bir nezaket ve sempatiyle kaleme alınmış. Fakat belki bu yüzden Beyrek, diğer birçok tipe mukayese edildiğinde o kadar da muhteşem görünmüyor. Onda zahirî büyüklük yoktur. Böyle söylerken neyi göz önünde tutuyoruz? Salur Kazan, Basat, Boğaç, Kanturalı, Begil, İmren, Deli Dumrul, Uruz ve diğer Oğuz cengâverleri görkemli birer tip olarak sunulurken Beyrek’ten ne farkları vardı?

Görkemli olarak karakterize ettiğimiz tiplerin tasviri sırasında güçlü stereotipler ve genelleştirilmiş çizgiler; dâhilî ve derin manevî âlemden ziyade haricî çevre, şartlar ve ortamın dikte ettiği durum ve unsurları yaşatma halleri esas ve tayin edicidir. Bu tür tipler, kendi yüreklerinden, içlerinden gelen sesin (belki de fısıltının) gücüne göre hareket etmezler; onlar mitin robotlarıdır. Mit, kukla tiyatrosunda olduğu gibi, onların ipini elinde tutar, onlara yapmaları gereken hareketler için yol gösterir. Onların görkemi aslında mitin görkemidir, mitin demir gibi sağlam konumunun bütünlüğüdür. Bu kahramanlarda ferdi



ve kendilerine özgü hiç bir şey yoktur veya çok az şey vardır. Basat yaratıldıysa, sadece belirli bir maksat için, yani Tepegöz'ü mahvetmek ve Oğuz âlemine tabiata dönüşün mümkün olmadığını açık bir şekilde göstermek için yaratılmıştır. Salur Kazan, Oğuz'un koruyucusu, başkomutanı ve mitin askerî vekili olarak sadece somut ve önceden belirlenmiş ortamlarda yer alır. Deli Dumrul'un, geçmişle (babası ve anasıyla) şimdiki (hanımını) karşı karşıya getirip mukayese etmesi icap eder. Uruz, tecrübesizliğin sembolü olarak her zaman başkalarına ibret dersi teşkil etmelidir, vs... Mit, kendi hâkimiyetinin korunmasını, işte bu görkemli tipler vasıtasıyla uygulamaya sokar.

Beyrek ise görkemli bir tip değildir. Çünkü Beyrek, özellikle kendi içine çevirdiği dikkatiyle hemen dikkat çeker ve işte bunun için de Beyrek, saydığımız tiplerden daha insanî karakterdir. Görkemli tipler, Beyrek'ten farklı olarak daha çok *algılanan* tiplerdir. Beyrek ise daha çok *hissedilen* bir tiptir. Eğer biz bu görkemli tipleri epik tipler olarak tanımlarsak (bu tanım prensip itibariyle mümkündür), o zaman Beyrek'in artık epik tip olmadığını belirtmek gerekir. Gerçi Beyrek, epik tiplerle aynı zaman ve mekân diliminde, aynı sistem dâhilindedir. Fakat Beyrek artık epik (ve görkemli) tipin temel özelliklerini taşımamaktadır. Beyrek onlardan bir adım ileri gitmiştir. Beyrek, onlardan daha çok insanlaşmıştır. Rengârenk bir mahiyet ve manevi bir yük kazanmıştır. Sevinmek, ıstırap çekmek, hissetmek, şahsî görüş ve düşünceye sahip olmak, aldatmak, sadık kalmak; kısacası yaşamak, ama gerçek anlamda yaşamak hakkı elde etmiştir. Bunun için de Beyrek, yeni kahraman olarak öncelikle yazının zaferidir. Yazı, Beyrek'e kendi içine giden yolu göstermiş, yazı kültürünün gücüyle Beyrek özgünlük kazanmış; manen zenginleşmiş, ortamın çelik mengenesinden çıkıp kendi hareketleriyle mitin bütün çerçevelerini, yörüngelerini alt üst etmiştir.

Beyrek'in hayatı, destanda hem yüzeydeki şekil katında, bir nevi görünen konu akışında izlenebilir, hem de bu hayatın birçok noktası ve unsuru okuyucuya (dinleyiciye) doğrudan aktarılmaz, okuyucu bu gizli sırları anlamlandırmaya mecbur bırakılır. Odak olarak Beyrek'in hayatının gizli noktalarını aldığımızda, başka bazı tiplerin de gizli ve derin mahiyetlerinin açıklanabileceği dikkati çekmektedir. Çünkü Beyrek'in yazgısı, açık ve gizli şekilde ilişkide olduğu insanların kaderinden uzak değildir; bu yazgılar rengârenk ip yumağı gibi tuhaf bir şekilde karışmış, tuhaf bir noktada birleşmiştir. İşte bu nokta, Beyrek'in hayatıdır.

Bazen bu bahtsız kahramanın alın yazısı, kendi elinde olmuş ve o kendi iradesiyle bu kaderi idare etmiştir. Bazen de kader yumağının ipi, Beyrek'ten habersiz başkalarının eline geçmiştir. Yunan ilahları, Yunan kahramanlarıyla istedikleri gibi oynarlardı. Demek ki aynı şekilde Oğuz dünyasında da insanların yazgıları, kendilerinden habersiz kurulup dağıtılabiliyormuş...

Beyrek'in mutsuz hayat yolunda, onunla ilişkili insanlar içerisinde ilgi uyandıranlar, hem Oğuz dünyasıyla az çok alakası olan, hem de Oğuz dünyasına karşı çıkan insanlardır. Bu insanlar, Oğuz dünyasının içinde olan, bu dünyanın tam yetkili ve doğal üyeleri değildir. Ama en azından onları Oğuz'a yakınlık-uzaklık derecesine göre birbirinden muhakkak ayırmak gerekir. Oğuz dünyası ile alakası olan insanlar Oğuz'a yakın insanlardır ve onlar Oğuz dünyasına karşı gelenlerden ayrılırlar. Bu farklılık, açık veya gizli şekilde kendini gösterir. Burada tuhaf bir terslik ortaya çıkıyor. İlgisi olanlar, aslında Oğuz'a gizli şekilde karşı çıkarlar; karşı çıkanların muhalefeti ise açık bir biçimde hayata geçirilir.

Oğuz dünyası ile alakası olan tipler arasında ilk planda konumuzla, yani Beyrek'in kaderiyle ilgili olarak Pay

Piçen Bey, Delü Karçar, Banı Çiçek ve Yalancıoğlu Yaltacuk'u göstermek mümkündür. Bu tipler, işgal ettikleri mevkiye göre Oğuz dünyasıyla kısmen ilgilidirler. En iyi şartlarda bu kahramanların İç Oğuz'a değil, Dış Oğuz'a dâhil oldukları söylenebilir.

Destanda Oğuz beyi olarak takdim edilen, Oğuz beyleri arasında yer alan Pay Piçen Bey'in adına "Melik" unvanının eklenerek kullanılması tesadüfi değildir. Başka hiç bir Oğuz beyinin adının yanında "melik" unvanı kullanılmaz. "Pay Püre Bigüñ oğlanıcuğı Beyrek, Pay Piçen meliğin kızını aldı" sözlerini hatırlayalım.

Pay Püre, bey; Pay Piçen ise meliktir. Bu da tesadüfi bir durum değildir. Bu husus, Oğuz dünyasına ve belki de İç Oğuz'a yakınlık derecesini gösteren son derece önemli bir alâmet-i farikadır. "Melik" unvanının destanda bir iki durum istisna edilirse, yalnız kâfir adlarıyla birlikte kullanıldığını da unutmamalıyız: Mesela Şökli Melik, Kara Tekür Melik, Kara Aslan Melik gibi... Bu ayrımı, ne kadar küçük olursa olsun çok önemlidir; çünkü Pay Piçen ve onun taraftarlarının saf Oğuz dünyası ile ilişkisinin zayıflığına işaret etmektedir. Bu durum, aslında Pay Piçen'in oğlu Delü Karçar'ın destandaki akıl almaz "hareketlerini" anlamaya da yardımcı olur. Deli kardeşin saf Oğuz temsilcilerine, hatta saf Oğuz'un bilge ihtiyarı Dede Korkut'a karşı tavrını anlamamıza da yeni bir ışık tutar.

Pay Piçen Melik'in ailesinin veya aşiretinin, saf Oğuz beyleri ve saf Oğuz dünyasıyla (İç Oğuz?) ilişkisi, Delü Karçar'ın Dede Korkut'la görüşmesinde net olarak belli olur ve ortaya çıkar. Kız kardeşini Beyrek için istemeye gelen Dede Korkut'la diğer elçiler arasında hiç bir fark görmeyen Delü Karçar, Dede Korkut'u ölümle tehdit eder ve hatta tehdidini neredeyse gerçekleştirecektir. Bu durum, Oğuz dünyasının ortak sisteminde, Oğuzluk bağlamında çok garip ve akla mantığa sığmaz bir hadisedir.

Belki Delü Karçar ruh hastasıdır ve onun için kiminle sohbet ettiğinin hiç bir önemi yoktur! Ama böyle değil! Deli lakabı Karçar'a akıl eksikliği yüzünden değil, muhtemelen kahramanlığı ve delikanlılığıyla ilgili olarak verilmiştir. Çünkü bir delinin, yakın bir dostu ya da yoldaşının olması zordur. Metin ise *"Meğer sultanum, Delü Karçar dahı ağ ban ivini, ak otağın kara yirüñ üzerine kondurmuş idi. Yoldaşları ile buta atup otururdu..."* demektedir.

Dede Korkut da, kendine karşı olabilecek saygısızlığı önceden ihtimal olarak hesaplar ve bu yüzden Bayındır Han'ın tavlasından iki şahbaz yürük atı, biri keçi başlı aygır, biri de toklu başlı doru aygırı ister. Çünkü ansızın bir kaçma kovalamaca olursa umudu bu atlara bağlıdır. Sanki Delü Karçar'ın karşısında yalnız ve yalnız bu şekilde hareket edebileceğini kestirmiştir.

Diğer yandan Delü Karçar'ın, Dede Korkut'un daha maksadını bile öğrenmeden, Dede Korkut'a ve onun şahsında söze saygı âleminden ayrılarak sarf ettiği sözlerle "selamlaması" ilgi çekicidir. Bu sahneyi; Dede Korkut'la Delü Karçar'ın görüşmesini bir daha hatırlayalım:

*"Dedem Korkut geldi; baş eğdi, bağır basdı. Ağız dilden görklü selam verdi. Delü Karçar ağzını köpükündürdi. Dede Korkut'un yüzine bakdı. Dir: Aleykümselam! Ey ameli azmış, fiili dönmüş, kadir Tanrı ak alnuna musibet yazmış! Ayaklıların buraya geldiği yokdur. Ağızlılarıñ bu suyumdan içdüğü yokdur. Saña ne oldı? Ameliñ mi azdı? Fülüñ mi döndi? Ecelüñ mi geldi? Buralarda neylersün? didi."*

En ilginç Delü Karçar'ın Dede Korkut'u neden geldiğini bile sormadan böyle karşılmasıdır. *"Ameli azmış, fiili dönmüş, kadir Tanrı ak alnuna musibet yazmış"* bir Dede Korkut'la karşılaşmak son derece şaşırtıcıdır. Araştırmacılar bu husus üzerinde hep suskunlukla durmuşlardır. Ama bu tasvirin Dede Korkut'u anlama ve değerlendirmeden daha

çok Delü Karçar'ı ve hareketlerini anlamaya yardım ettiğini unutmuşlardır.

Delü Karçar'ın Dede Korkut'a bu tür davranışı bizde şöyle bir tasavvur yaratır: Oğuz dünyasını, yani Kalın Oğuz'u İç Oğuz ve Dış Oğuz diye ikiye bölmekten başka, Dede Korkut'la olan münasebetlerine göre de ikiye ayırmak mümkündür. Saf Oğuz dünyasını Dede Korkut'a mutlak itaat oluşturur. Bu Oğuz dünyasının manevî bir bayrağı, tapındığı ve mukaddes bildiği manevî bir secdegâhı vardır. Bu dünya şekillenmiş, yani en son kültürel biçimini sözde ve onun düzenleyici, bilgilendirici mahiyetinde bulmuş ve böylece bütünleşmiş, mükemmelliğe ulaşmış manevî bir dünyadır.

Başka bir Oğuz daha vardır. Bu düzensiz Oğuz'dur. Tepegözlerin, Delü Karçarların, Yalançioğlu Yaltacukların, casusların, hain yoldaşların, adi kadınların Oğuz'u... Bu Oğuz, Dede Korkut'u tanımaz. Bu Oğuz, düzene intizama karşıdır. Bu Oğuz'u başka uzak yerlerde aramak gerekmez. Bu Oğuz, bizim Oğuz'umuzun içindedir.

Dede Korkut'la Delü Karçar'ın ilişkisini aklımızda tutalım!... Bu ilişki, bütün zengin manevî âlem sahipleri ile hükümdar ilişkisidir ve edebiyat tarihimiz boyunca kendisine muhtelif şekillerde yer bulmuş "sanatkâr-hükümdar" ilişkisinin destandaki kadim devre mahsus özel bir tezahürüdür.

Delü Karçar'ın hareketi, onun babası olan Pay Piçen Bey'in hareketlerini çağrıştırır, daha doğrusu onları tamamlar. Bu iddia, ilk bakışta cüretkâr bir hüküm gibi görünse de, inanması zor olsa bile gerçekten de böyledir. İlk olarak şunu kaydedelim: Pay Piçen Melik destanda epizodik bir tip olmanın yanı sıra aynı zamanda yeterince statik bir tiptir. Formal, yüzeydeki konu akışına bakarsak Pay Piçen Melik'i biz hareket halinde görmeyiz. Eğer öyleyse o halde oğlu Delü Karçar'la onu birleştiren nedir? Daha

doğrusu Delü Karçar'ın hareketleri Pay Piçen Melik'in düşüncesiyle uyumlu değil midir? İşte bu soru bizi formal konudan, ifade katından dışarı çıkarır; onun özüne, mahiyetine nüfuz etmeye ve olayların gizli cereyanına dâhil olmaya yöneltir. Beyrek'in yazgısına bakış da işte bu sorunun cevabına, daha doğrusu sorulmasına bağlı olarak değişir ve bu kaderin kötülüğü, dalgalı bir akıntıya düşmesi de o zaman aşikâr olur.

Şimdi artık, Pay Piçen Melik'in "söz"e verdiği sözü hatırmıza getirmenin zamanı gelmiştir. Pay Piçen Melik şöyle demişti:

*"Bigler, Tañrı taala baña bir kız virecek olursa siz ta-nık olun, benüm kızum Pay Püre Bigüñ oğluna bişik kertme yavuklu olsun..."*

Bu sözlerden sonra Pay Piçen Melik "sahnedен" çekilmişti, onun yerine sahneye oğlu Delü Karçar çıkmıştı. Belki Pay Piçen Melik'in, Beyrek için dünürçülüğe gidilmesi sırasında hayatta olmadığı da düşünülebilir. Bu yüzden de bu iş, yani Banı Çiçek'in evlendirilmesi sorumluluğu kardeşi Delü Karçar'a düşmektedir. Muhtemelen de böyle olmuştur! Ama nasıl olursa olsun Pay Piçen Melik hayatta olsa da olmasa da, Delü Karçar'la birlikte aslında bir statünün, bir akımın ve bir düşüncenin taraftarı ve müdavimidir. Bu düşünce, özellikle Delü Karçar'ın hareketlerinde reel şekilde ortaya çıkar. Çünkü kız kardeşini isteyen öldüren Delü Karçar, dikkatle incelersek, aslında babası Pay Piçen Melik'in direktifiyle hareket eder; onun bizim bilmediğimiz gizli iradesini uygular. Böyle bir davranışın (pozisyonun) niçin ve hangi sebebe bağlı olarak şekillendiği sorusunun cevabı ise daha sonra ortaya çıkar.

Kız kardeşinin Beyrek'le evliliğini engelleyemeyen Delü Karçar, ne yapacağını bilemez halde akla sığmaz, anlamsız ve yerine getirilmesi mümkün olmayan talepler ileri sürer. Şöyle der:

*“Bin buğra getirün kim, maya görmemiş ola, bin dahı aygır getirün kim hiç kısrağa aşmamış ola, bin dahı koyun görmemiş koç getirün, bin de kuyruksuz kulaksuz köpek getirün, bin dahı püre getirün mana...”*

Bu akla izana sığmaz şartlar Delü Karçar'ın son ümidi gibi görünmektedir. Delü Karçar aleni olarak kız kardeşini Beyrek'e vermek istememektedir. Fakat sonuçta beylerin, Dede Korkut'un gayretiyle elini attığı her dal kırılır ve Delü Karçar ancak mecbur kaldığı için razı olur. Dede Korkut, Delü Karçar'ın bütün taleplerini yerine getirir, şartlarına uyar ve böylesine içinden çıkılmaz bir durumda kalan Delü Karçar, kız kardeşinin Beyrek'le evliliğine bir türlü engel olamaz. Delü Karçar *“Geldi geyesisin geydi, ivine gitdi. Ağır düğün yarağın gördi”*. Delü Karçar'ın toy tedarikine başlaması, her taraftan ümidini kesmesiyle ilgili görülebilir. Acaba Delü Karçar'ın eli her yerden kesilmiş miydi? Biraz sonra göreceğimiz gibi, eli her yerden kesilmemiştir, bir çaresi daha vardı.

Yarı gönül rızası, yarı zorla Banı Çiçek'i Beyrek'e alıveren Dede Korkut, mutlu mesut geri döner, toy müjdesini Pay Püre Bey'e verir. Bundan sonraki hadiseler, gizli ve çok derinden akan cereyanlar vasıtasıyla düzenlenir. Bu cereyanların derinliklerine muhakkak inilmelidir. Onun derinliklerinde ne kadar esrarengiz mesele yatmaktadır, bilmem tasavvur edebilir miyiz? Dikkatli olalım.

Metinden okuyoruz:

*“Oğuz zamanında bir yiğit ki ivlense oh atar idi. Okı ne yirde düşse anda gerdek diker idi. Beyrek Han dahı ohun atdı, dibine gerdeğin dikdi...”*

Fakat hadiseler, ilk bakışta görünen sakinliğiyle devam etmez. Hadiseler, şaşırtıcı ama derin katlarda temeli bulunan heyecanlı bir akıntıya kapılır. Yine metni izleyelim:

*“Beyrek kırk yiğit ilen yiyüp içüp otururlar idi. Yarımasun, yarçımasun kâfirün casusu bunları casusladı, varup Bayburt Hisarı bigine haber viridi. Aydur: Ne oturursın sultanum, Pay Piçen Big ol sana vireçeği kızı Beyrege viridi, bu gice gerdege girür, didi.”*

Dur! Ayrılım ve dikkatimizi şu cümleye yöneltelim:

*“Pay Piçen Big ol sana vireçeği kızı Beyrege viridi.”*

Aslında bu tek cümle Ariadne ipi gibi Beyrek'in mutsuz talihini anlamak için bir anahtardır. Artık her şey açığa çıkmıştır. Delü Karçar'ın niye kız kardeşini isteyeniy öldürdüğü, niye Dede Korkut'un karşısına akla hayale sığmaz şartlar koyduğu belli olmaktadır. Belki de bu şartları ileri sürerken “Zor kullanarak vermemezlik edemedim, belki bu talepleri yerine getiremezler” diye düşünmektedir. Demek ki bu tek cümleden Pay Piçen Melik'in, Oğuz beylerine verdiği söze, yani kızını Beyrek'e vereceği sırada içtiği anda sadık kalmadığı anlaşılmaktadır. Çünkü daha sonra, kızını Bayburt beyine, yani kâfir beyine vermeyi vaat etmiştir. Elbette bu vaatten Delü Karçar'ın da haberi vardır ve biz artık bu cümlenin yardımıyla Pay Piçen Melik ile Delü Karçar'ın konumlarına bütünüyle ışık tutmuş oluyoruz. Bu bir cümle, bu durumu anlamanın anahtarına dönüşmektedir. Bu tek cümle, gizli bir motif olarak ikincil bilgilendirme sisteminin esasını teşkil etmektedir. Bu bir cümle Beyrek'ten habersiz onun kaderiyle oynayanların kötü emellerinin bir ifadeye sıkıştırılmış semantik yükü, özetidir. Mahiyet planına, o daracık derinliğe uzatılmış sağlam bir merdivendir.

Beyrek'in kaderiyle oynayanlar kimlerdir?

Yine canlı insanlardan ibaret sağlam ve sabit bir çizgi oluşur: Pay Piçen Melik, Delü Karçar, Bayburt Hisarı beyi. Bu üçlüden ibaret çevre, esas çevredir, metinde anılan diğer insanlar ise o çevreyi bilerek veya bilmeye-



rek genişletmektedirler. Bu sonuncularla ilgili olarak ilk planda Yalançioğlu Yaltaçuk, Beyrek'in toyunu casuslayan casus ve kâfir kızı akla gelmektedir. Bunların da her birinin ayrı ayrı Beyrek'in kaderiyle ilgili somut faaliyetleri vardır. Böylece, gizli motifler bu şekilde ortaya çıkar; ikincil bilgilendirme sistemi pasiflik rejimini terk eder ve konunun içyapısının bir unsuru olarak edebî faaliyete başlar. Böylece destanla okuyucu arasında bilgi alış-verişi kanalı hayli genişler. İletişime engel olan durumlar, yani "parazit"ler azalır. Buradaki en temel noktalardan biri ise, sonuçta Delü Karçar'ın "mantıksız" hareketlerinin mantıklı bir mana kazanmaya başlamasıdır. Dede Korkut'tan talep ettiği akla sığmaz şeylerin onun son ümit noktası olduğu anlaşılmaktadır. Ama bu son ümit de boş çıkar. Delü Karçar'ın bütün talepleri yerine getirilir ve böylece Pay Piçen Melik tarafına, verdikleri sözü yerine getirmek, yani kızı Beyrek'e vermek düşer. Fakat onlar bütün bunlar azmış gibi yine de teslim olmak istemezler. Beyrek'in toy haberini Bayburt Hisarı beyine sızdıran casusun onların iradesiyle hareket etmediğini kim söyleyebilir ki? Şöyle ifade edelim; muhalif güç, açıkça karşı çıkmaktansa gizlice mukavemete geçer ve artık Beyrek'le kâfir eliyle hesaplaşmak ister. Bu bir tahmindir, ama şimdiye kadar söz konusu ettiğimiz ikincil bilgi siteminin diğer parçalarıyla organik biçimde benzeşen, onları tamamlayan, anlaşıl-mazlıkları ortadan kaldıran ve dolayısıyla gerçekliklerini onaylayan bir tahmindir.

... Köşeye sıkıştırılmış bu insanlar, son bir tedbire başvururlar, aslında zorbalık ve ihanet yoluna adım atarlar. Bayburt Hisarı beyi, casus vasıtasıyla gönderilen haberi alır almaz, hemen daha Beyrek naipleriyle keyif meclisinden pusu kurar, etrafını kuşatır ve uykudayken kâfirler onun otağına girerler. Bir naibi kılıçtan geçirip otuz dokuz naiple Beyrek'i tutsak ederler. Bu şekilde Beyrek, namert-

çe esir edilip götürülmüştür. Hayatının on altı yılı gurbetin payına düşer. İlinden, obasından, atasından anasından, sevdiği saydığı insanlardan ayrı, gurbette, zindanda geçirdiği bu on altı yıl, ondan habersiz biçimde kaderiyle oynayanların Beyrek'ten çaldıkları hayat parçasıdır!...

“Pay Piçen Melik, Delü Karçar ve Bayburt Hisarı beyi”nin iş birliği tam arzu ettikleri gibi olmasa bile kısmen başarıyla sonuçlanır. Her halde bu da bir intikam şeklidir. Herhalde bu şekilde bu muhalif üçlü, belirli bir müddet (bu müddetin ne kadar süreceğini, on altı yıl mı yoksa ebedî mi olacağını kim bilebilirdi ki!) için de olsa ilk arzularına erişmişler, Banı Çiçek Beyrek'e verilmemiştir.

Beyrek'in şaşkın kaderinin dolambaçlı yollarından birisi bu şekilde biter. Herhalde Beyrek'in alnındaki kırışıklıklar çoğalmış ve karmaşıklaşmıştır, diye düşünüyorum. Hayatının yolları da, kaderi de bu kırışıklıklar gibi...

\*\*\*

Böylece Beyrek'in kaderinin birdenbire tamamen başka, diğer bütün tiplerin kaderinden farklı yeni ve sıkıntılı bir yola yöneldiğini görmüş olduk. Bu yol onun tutsaklıkta geçirdiği yılların yoludur. Beyrek'in hayatının asıl günleri onun tutsaklığıyla başlamaktadır, dersek herhalde hata yapmış olmayız. İşte bu sırada Beyrek kendi içine doğru büyümeye, manen zenginleşmeye ve yeni psikolojik ayrıntılar kazanmaya başlar. Bütün bu hususlar hakkında, yine cimrice söylenmiş ifade ve cümlelerden bilgi ediniyoruz. Genel anlamda okuyucuya (dinleyiciye) Beyrek'in hayatındaki tutsaklık döneminin en genel noktaları hakkında bilgi verilir, esas konu akışı ise yine Oğuz'a döner ve burada ortaya çıkan diğer hadiseler üzerine ışık tutulmaya başlanır. Aslında bu hadiseler de doğrudan doğruya Beyrek'in kaderiyle ilgili hadiselerdir ve özellikle bu hadiseler netice itibariyle bu kaderin tam ve bütün olarak

ele alınmasını sağlar. Beyrek'in bu bütüncül kaderi hem Oğuz ilindeki, hem de tutsaklıktaki hadiselerin tesiriyle şekillenir. Şüphesiz, on altı yıl tutsak kalan Beyrek, eğer Oğuz'daki hadiselerin cereyanı hakkında bezirgânlardan haber almasaydı tutsaklıktan kurtulma yolları hususunda bütün gücüyle kafa yormazdı. İşte bu acı haberden sonra Beyrek'in Odysseus'si başlar...

Metni okudukça, tutsak olan Beyrek'in kurtulma konusunda hiç düşünüp taşınmadığı fikrine kapılıyoruz. Belki bu konuda destanda özel olarak bilgi verilmemektedir. Belki tam aksi, böyle düşünmek kökünden yanlıştır ve Beyrek'in bütün akli fikri özgürlük özlemine odaklanmıştır. Kim bilir belki de Beyrek kaç defa tutsaklıktan kaçmaya teşebbüs etmiştir de bu teşebbüsleri sonuçsuz kalmıştır.

Bu "belki"leri ekmişler, ama ataların dediği gibi onlar bitmemiş. Biz bu "belki"leri çeşitli konularda daha da uzatabiliriz. Fakat metnin yine çok küçük, ama defalarca es geçtiğimiz bir noktası başka bir şey söylüyor. Dikkat edelim:

*"Meger kâfir biginün bir bikir kızı var idi. Her gün Beyregi görmege gelür idi. Ol gün (yani Beyrek'e Oğuz'dan haber geldiği gün- nişanlısı Banı Çiçek'in toyunun olduğu hakkında haber aldığı gün) girü görmege geldi. Bakdı gördi Beyrek saht olmuş. Kız aydur: Niçün sahtsın, hanum yigit! Geldüğümçe seni şin görür idüm, güler idün, oynar idün, şimdi noldun didi."*

Yine duralım ve dikkatimizi şu noktaya yöneltelim: *"Geldüğümçe seni şin görür idüm, güler idün, oynar idün..."* Sanki Beyrek bu ifadenin, bu cümlenin arkasından hilekârca gülümseyip bize kaş göz işareti yapmaktadır. Ancak biz bu Beyrek'i henüz tanımıyoruz, hatta bütün destanda böyle çift karakter taşıyabilen ve iç psikolojik

yüke (sırrı olan!) sahip başka bir kahraman veya şahıs yoktur. Üstelik böyle bir kahramanla karşılaşmaya henüz hazır da değiliz...

Bu yeni Beyrek kimdir? Tutsaklıkta bile sert yerini ve tutsaklık rızkını, yumuşak ve rahat bir yatak yorgan ile değişmesi, her ağır durumdan çıkış yolu bulması onu son derece canlı ve gerçekçi bir karaktere, yaşayan bir insana çevirir. Ama on altı yıl zarfında son ve belki de aslında ilk Oğuz haberi, onu yörüngesinden çıkarır. Hafızasını silkelere. Beyrek, kaderinin katiline çevrilme yolunun tam başına gelip durur; kendi alın yazısını sanki artık kendisi yazmaya başlar. Oğuz'dan gelen haber, onun bütün rahatlıklarını bir anda bozar, hiçe çevirir. Beyrek'in kalbinden şu söyledikleri değil de, sanki püsküre püsküre alevler çıkar:

*“Niçe saht olmayayım? On altı yıldur kim babanun tutsakıyam, ataya anaya kavuma kardaşa hasretem ve hem bir kara gözlü yavuklum var idi, Yalançoğlu Yaltaçuk dirler bir kişi var idi, varmış yalan söylemiş beni öldi dimiş, ana varur olmuş, didi.”*

Nedir bu? Beyrek'i rahat bırakmayan, onu kesin bir adım atmak, Oğuz iline dönmek hususunda devamlı düşündüren şey, cengâverlik ruhu mu yoksa manevî bir borç hissi mi? Beyrek'in kâfir kızıyla sonraki diyalogu da onun kesin bir adım atmasını direkt olarak sağlar.

\*\*\*

... Ben, kâfir kızını masum, genç ve saf bir bakire olarak tasavvur ediyorum. O kız, benim gözlerimin önünde... Belki de, daha doğrusu mutlaka Beyrek onun ilk aşkı idi. Belki de, daha doğrusu mutlaka, Beyrek'e saf bir sevgiyle kavuşma arzusu onun bütün gönlüne hâkim olmuştu. Bu sevginin ve kavuşmanın önüne çıkabilecek tarihî, sosyal ve manevî engelleri bilmiyordu ve öğrenmek de istemi-

yordu bu genç kâfir kızı... Onun derdi aşkı ve aşkına aşkla verilen karşılıktı. Onun derdi saflık ve dürüstlük üzerine kurulmuş bir ilişkiydi. Babasının ve toplumunun iradesine karşı gelmesi, düşman Oğuz genci Beyrek'le gizlice sevişmesi onu neredeyse "intibah devri" kahramanları seviyesine yükseltir. Uyuşmazlıklara ve karşı çıkmalara rağmen, yakınlarına ihanet ederek sevgilisi peşinden nereye kadar gidebildi bu adsız kâfir kızı? Onun adı çok sonraki zamanlarda Jüliet olmayacak mıydı? Sevgilisi için her şeye hazırdı. O yüzden kâfir kızı Beyrek'e şöyle bir yol teklif etmektedir:

*"Eger seni hisardan aşağı urgan ile salınduraçak olur isem babana anana sağlık ile varaçak olur isen beni bunda gelüp halallığa alur mısın?"*

Bizim Odysseus'a da bu lâzım değil miydi? Bu sözlerden sonra kahramanımız kendi kaderini nihayet kendi elinde hissetmektedir. Artık bu kadere istediği gibi davranabileceğini zannetmektedir. Ancak o, kaderinin diğer kaderlerle ve bütün Oğuz dünyasından beynine, kalbine asırlardır damla damla süzülerek orada karar kılmış sayısız kaderle sıkı sıkı bağlı olduğunu ve hareketlerinde hiç bir zaman serbest ve hür olamayacağını bilmemektedir. Hemen hemen her şeyi çok önceden gören bir yazarın varlığından habersizdir. Mitin ideallerini uygulamaya sokan yazar! Bunu bilmediği için belki de samimi olarak:

*"...Beyrek and içdi: Kılıcuma toğranayın, ohuma sançılayın, yir kibi kertileyin, toprak kibi savrılayın, sağlığıle varaçak olur isem Oğuz gelüp seni halallığa almaz isem."*

Beyrek'in bu andını aklımızda tutalım.

Bu genç ve saf kalpli kâfir kızı, âşık olduğu Beyrek'in sözlerine inanır. Metin "...urgan getirüp Beyregi hisardan aşağı salındurdu" diyor. Böylece bu bir cümleyle Beyrek'in

tutsaklıktan kaçması “tasvir” edilir. Cümlelerin arka planında ise kâfir kızının sayısız kâfir gözetçileri arasından telaş ve heyecanla geçip yüreğinin arzusuyla babasının, ilinin, obasının zıddına, sevgilisine yardım etmeye gidişini görmemek olmaz.

Beyrek’in başına gelen sonraki hadiseler, temel konu çizgisi vasıtasıyla birinci yüzeydeki bilgilendirme ortamında anlatılır. Kâfir kızının yardımıyla hisardan kaçan Beyrek sağ selamet Oğuz iline gelir. Bundan itibaren meydana gelen hadiselerin cereyanı, dünya mitolojilerindeki istikamete kavuşur ve böylece “Beyrek” boyu okuyucu için evrensel tarafıyla da göz önüne serilir. Beyrek’in bacıları ile görüşmesi, Banı Çiçek’in düğününe çıkıp gelmesi, eski arkadaşları tarafından tanınmaması, ok atma yarışından galip çıkması ve nihayet nişanlısı Banı Çiçek’e kendini tanıtma usulü ile bu bölümde ilk görüşmeyle ilgili bazı eski sırların açıklanması aynen Odysseus’un başına gelenleri hatırlatmaktadır. Yunan mitolojisinin meşhur kahramanı Odysseus da dolambaçlı hayat yolunda benzer ve bazen de aynen bu tür noktalardan geçer.

Yunanistan’ın İthaki adası hükümdarı Odysseus, dünya medeniyetinin ebedî hazinesine bir defalık dâhil olmuştur. Odysseus, özellikle Yunan mitolojisinin temsilcisi olarak evrensel mevkiye yükselmiştir. Odysseus, evrensel mitolojik kültürün de somut ve belirli bir idealin Yunanlı temsilcisiydi. Benzer bir temsilci de Azerbaycan mitolojik sisteminde ortaya çıkmaktadır. Bu da Beyrek’tir...

Odysseus, Troas muharebesine iştirak eden kahramanlardandır. Hatta Troas kalesinin on yıllık kuşatmadan sonra alınması da özellikle onun adıyla ilişkilidir. Muharebe yoluyla kaleyi alamayan Yunanlılar, bizatihi Odysseus’un tavsiyesiyle “Troas atını” yaparlar. Tahtadan büyük at yapıp bu atı “hediye” olarak kale kapılarının ağzına bırakırlar ve kendileri de güya kuşatmayı kaldırıp vatanlarına

geri dönerler. Bu tahta atı kalenin içine getiren Troaslılar gaflete düşerler ve atın içinde seçkin Yunan askerlerinin gizlendiğini bilmezler. Gece yarısı bu askerler atın içinden çıkıp kale kapılarını açarlar ve gece karanlığında gizlice şehre yaklaşan Yunanlıları Troas'ya sokarlar. Bu, şehrin sonu olur. Odysseus hilekârlığı, hayat olaylarını derinlemesine bilmesi, kaderinin karmaşıklığı, başına gelen belaların çeşitliliği ve serseriliğin her yönünü görmesiyle diğer tek boyutlu, stereotip olarak yaratılmış tiplerden farklılaşır. Troas muharebesinin bitmesiyle Odysseus'un maceraları bitmez, belki de yeni başlar. Troas'nın alınmasından dolayı ondan nefret eden deniz tanrısı Poseidon, Troas muharebesinden vatanına dönmekte olan Odysseus'un gemilerini, öyle bir tufana uğratar ki Odysseus canını zor kurtarır. Gerçi canını kurtarır, ama bu ona pahalıya patlar. On yıl boyunca denizlerde o adadan bu adaya yüzer durur, o maceradan bu maceraya dolanır durur. Gâh akıllı, uzak görüşlülüğü, gâh hilesi, gâh da kahramanlığıyla (bütün bu olayların Olympos tanrılarının kontrolü altında olduğunu belirtelim) Odysseus, bütün bu belalardan sıyrılır. Nihayet vatanına döner.

Burada bir hususu özellikle kaydetmek gerekir. Homeros'un *Odyseia*'sında denizde dolaşan Odysseus tufandan sağ kurtulan yoldaşlarıyla gelip Polyphemos'un, yani Tepegöz'ün yaşadığı adaya çıkar. Odysseus, bu epizotta tıpkı Basat gibi davranır.<sup>44</sup> Demek ki Odysseus, Basat'la Beyrek'i bünyesinde birleştirir. Bu tehlikeli bir birleşmedir. Herhalde Beyrek'in ölümü ile ilgili boyda onun Basat'tan çekinmesi ve Kazan'a ölüm anında "ağça yüzlü görklümi Aruz oğlu Basat gelüp almadın, ilüm günüm çapmadın Kazan mana yetişsün" haberini göndermesi, Basat ile Beyrek

<sup>44</sup> İşte bu husus 1815 yılında Alman bilgini Von Diez'in dikkatini çekmiş, "Tepegöz" boyunu Almanca'ya çevirmiş ve bu boyu "Odysseus-Polyphemos" motifi ile mukayese etmiştir.

ilişkilerinin çok derinde yaşayan bir ilişki olduğuna ve ayrıca araştırmaya layık, tahlile muhtaç bir mesele olduğuna işaretler. Bu derin ilişkinin temsilcileri olan Basat ve Beyrek, sanki dediklerimizi ispat eder gibi çok derin bir tabakada Odysseus'yle birleşirler. Şu anda bu münasebeti her yönüyle açıklığa kavuşturmak, açık söyleyelim ki çok zordur. Ama "Odysseus"un mekânının, bu kahramanların kavuşma mekânı olmasının hiç de tesadüfi olmadığı muhakkaktır. Belki Basat da vaktiyle Banı Çiçek'e kavuşma hasretiyle yaşamıştır. Belki Basat'ın dünürçüleri de Delü Karçar'ın yanına gelmişlerdir (Delü Karçar'ın kız kardeşini isteyen öldürdüğünü hatırlayalım), ama Delü Karçar'ın akla hayale sığmaz sınavlarını geçememişlerdir. İnanıyorum ki, bir zaman gelecek, destanın henüz açılmamış gizli tabakalarından bu soruların cevapları da bulunacaktır.

Odysseus, Polyphemos'la işini bitirdikten sonra âdetâ yeniden *Beyrek*leşir. Doğduğu adaya gelirken yakınları tarafından tanınmaz ve zaten tanınmak için de pek acele etmez. Onun eşinin de Beyrek'in nişanlısı gibi taliplisi çoktur. Odysseus bu genç taliplileri yendikten sonra karısı Penelope'yi, Beyrek'le Banı Çiçek'in münasebetlerinde olduğu gibi, kendisinin Odysseus olduğuna inandırmak zorunda kalır. Penelope ile Odysseus'un sırrını artık bu dünyada bilen kalmamıştır, bu sır onların yatak odalarındaki karyolanın sırrıdır. Bu karyola, vaktiyle büyük bir ağaç kesilerek onun kerestesinden imal edilmiş, saray da bu odanın etrafına onun devamı olarak inşa edilmiştir. Odysseus, ancak bu sırrı ifşa edince Penelope onu tanır ve kabul eder.

Beyrek'le Banı Çiçek'in sırrı ise Banı Çiçek'le nişandan önceki görüşme sahnesindedir. Banı Çiçek, buna ruhsatı olmamasına rağmen kendini Beyrek'e gösterir; ama bunu başka bir ad altında yapar. "Ol öyle adam degüldür kim sana



görüne" der ve Beyrek onu at yarışında, ok atmada ve güreşte yendikten sonra kendisini tanıtır, Banı Çiçek olduğunu bildirir. Aslında bu sır Beyrek'in değil, Banı Çiçek'in sırrıdır. Çünkü Beyrek ayrılık yıllarında bu sırrı yüreğinde saklamıştır. Banı Çiçek'in kendisini Beyrek'e göstermemesi gerekirdi, ama göstermiştir ve bu da Banı Çiçek'in sırrı olmuştur.

Dediklerimize şunu da eklemeliyiz: Genel anlamda birçok yönleri aynı olmasına rağmen Odysseus ve Beyrek, son derece doğal olarak kendilerine mahsus yerel çizgilerle birbirlerinden ayrılırlar.

Mutluluk ve saadet, her iki kahramana yani hem Odysseus'ye hem de Beyrek'e çektikleri sıkıntı ve eziyetin ödülü olarak verilmektedir. Gerçi hem Odysseus'un maceraları, hem de "Beyrek" boyunda Beyrek'in başına gelenler, onların formal zaferleriyle biter; toyla, düğünle, mutluluk ve sevinçle sona erer. Ama aslında bu belki de Beyrek'in manevî mağlubiyetinin başlangıcıdır!... Odysseus, rahattır, o yoldaşlarını kaybedip vatanına dönmüştür. Ama Beyrek'in düğünü, Beyrek'in intikamına dönüşür. Beyrek, düğününü yarıda kesip tutsaklıkta kalan otuz dokuz yoldaşını Bayburt hisarından kurtarmaya gider. Hatırlayalım:

*"Beyrek, Yigenek, Kazan Big, Kara Budak, Delü Tundar, Kazan oğlu Uruz Big bunlar hisara yorıyış itdiler. Beyrek, otuz tokuz yiğidiniün üzerine geldi, anları sağ ve esen gördi, Allaha şükür eyledi. Kâfirün kilisesin yıkdılar, yirine mescid yapıdılar. Ban banlatdılar, aziz Tanrı adına kudbe okıtdılar. Kuşun ala kanını, kumaşun arusını, kızun gökçeğini, tokuzlama çırgap çuha hanlar hanı Bayındır pencik çıkardılar. Pay Püre Bigün oğlançuğı Beyrek, melikün kızın aldı, ağ ban ivine, ağ otağına girü döndi, düğüne başladı."*

Duralım ve dikkat edelim: Sonuçta “söz”, Pay Piçen Melik - Delü Karçar ve Bayburt Hisarı beyi üçlüsünden intikamını alır. Pay Piçen Melik’in Oğuz beylerine verdiği sözü hatırlayalım. Sonra da sözünden dönme çabalarını akla getirelim. Sözle bu tür oynamak muhakkak cezalandırılmalıdır. Ceza da şudur: “*Kırk gün kırk gice toy-dügün eylediler, Beyrek yigitleriyle murad viridi, murad aldı.*” Yani ceza, Beyrek’in sevgilisine kavuşmasıdır!...

Nihayet sözün iradesi ve hükmü hayata geçer. Bu, kurbanlar ve mahrumiyetler pahasına da olsa sonuçta gerçekleşir. Peki, kahramanlarımızın, yani Beyrek’in söze verdiği söz ne olur? Onun kâfir kızına verdiği söz neden unutulmaktadır? Acaba bu kâfir kızı, ili, obası ve doğduğu yurdu Oğuz yiğitleri tarafından darmadağın edildikten sonra nereden kendisine destek bulacak? Ya da bu desteği ve yardımı gerçekten bulabilecek mi? Onu bu şekilde, akıbeti karanlık, talihsiz ve yarım kalmış bir hayatla tasvir etmekle (aslında tasvir etmemekle ve ikincil bilgi sisteminin uhdesine bırakmakla, gizlilik ve derinliklerde yitirmekle) yazar ne amaçlamaktadır?

Beyrek’in unutkanlığı veya bilerek kurduğu uzun planın neticesi olan hilesi, gözyaşları ve ızdıraplar üzerinde kurulacak bir saadete mi yol açmıştır? Günahsız, bakire kâfir kızı; her şeyden, anadan, babadan, aileden, destekten ve itibardan mahrum kalan bu kız, nerelerde avare başıboş gezecek, sonuçta hangi sahrada son gücünü toplayıp ölmeye direnecek ve maalesef yine yere serilecekti? Veyahut bu kız Oğuz beylerinden birisine şarap sunan, erkek zevkini okşamak için beslenen nöbetçi kurbanı gibi ömrü boyunca gizli gizli keyif meclislerinde kaygısız saygısız şarap içen, eğlenen asilzadeler arasındaki Beyrek’e alttan alttan (o zaman Beyrek onu tanıyacak mı bakalım?) bakarak içinde yaşayacaktı kendi hayatını; gurbette, kimsesiz ve zavallı... Ya öyle olacaktı, ya da böyle... Ama

Beyrek'in bu günahsız kıza verdiği söz, hiç bir zaman yerine getirilmeyecekti. Bütün ilini ve obasını aşkı için feda eden kâfir kızının mükâfatı bu olacaktı.

Vakit gelecek ve "söz" bu haksızlığı Beyrek'in yanına bırakmayacak, intikamını Beyrek'ten alacaktı.<sup>45</sup> Şimdilik o mutludur, murat verip murat almaktadır. Ama her şeyi gören, bilen ve en önemlisi aklında tutan yazar vardır. Beyrek'in de kader yıldızı artık sönmekte olan, daha doğrusu sönmeye gereken mum gibi son defa parlar, etrafa güçlü ışık salar. Ama şu da açıktır ki bu ışık, artık sönmüş bir yıldızın ilerideki karanlığın içindeki hayatıdır, aslında ölümünün hayatıdır. Beyrek, artık mahkûmdur. Bunu daha çok hissetmek mümkün hale gelir. Bu, senin, benim, onun yüreğinin uzlaşmama ihtirasında, ikna olmama duygusunda yaşamaktadır. O halâ güler, sevinir, yaşar. Fakat "söz"e verdiği vaate uymadığı, masum ve temiz bir kıızı aldattığı, yani Oğuz dünyasının ve devrinin (böylece bütün devirlerin) manevî ve ahlâkî kurallar bütününe zıt hareket ettiği için Beyrek artık mahkûmdur. Artık "kurşun" ona doğru atılmıştır. Ama bu kurşunun şimdilik sadece sesi işitilir. Kurşun ne zaman ona degecek, onun hayatını nerede ve nasıl bitirecek, kaderinin zafer adımlarını nasıl durduracak? Bunların cevabı başka bir boyda verilir.

Destandaki boylar, tekrar tekrar kaydettiğimiz gibi, birbiriyle açık veya gizli ilgi bağlarıyla birleşirler. Bu ilginin değişik şekilleri vardır. Açık şekilde dikkati çeken ilgi, gizli ilgi şekillerinden farklıdır. Açık ilgi, değişik boylarda yer alan tiplerde, birçok hadise, ortam, vaziyet benzerliklerinde, tahkiye tarzının aynılığında ve nihayet Dede Korkut'un bir tahkiyecisi olarak birleştirici mahiyetinde

<sup>45</sup> "Söz" kavramının ortaçağ düşüncesinde nesneleşmesi hakkındaki görüşleri, A. Y. Kureviç'in meşhur *Orta Esrler Medeniyeti Kategoriyaları* adlı eseriyle karşılaştırmak ilgi çekici olabilir (Bk. *İskusstvo*, 1984, s. 22).

kendini gösterir. Gizli ilgi ise ilk planda ikincil bilgi akınının bir sistem teşkil etmesiyle, bir başka deyişle birçok değişik boya dağılıp yüzeyde cereyan eden olaylara, tek ve ortak derinlik açısından bakmaya imkân vermesiyle dikkati çeker. Gizli ilginin mahiyetinin, şekillerinin ve özelliklerinin ortaya çıkarılması, şüphesiz, destanın tamlığının, bütünlüğünün temini işinde büyük yardım gösterebilir. Şimdiye kadar Beyrek'in kaderiyle ilgili olarak söylediklerimiz, boylar arasındaki bu gizli ilginin, yani ikincil bilgi sisteminin bir kanadıydı.

Başka bir boyda, yani "İç Oğuz Dış Oğuz Asi Olup Beyrek Öldüğü Boy"da, öbür ikinci kanat açılır. Esas maksada doğru, Beyrek'in kaderinin akıbetini açıklamaya doğru muhteşem bir uçuşun son merhalesi başlar.

\*\*\*

"Beyrek'in öldüğü boy"un konusu, bu boyda tasvir edilen olaylar, diğer boylardan hem muhteva hem de dâhilî ruh itibarıyla farklıdır. Oğuz dünyası içinde ortaya çıkan münakaşalar bu boyda ilk defa trajediyle biter. İlk defa bilerek ve bilinçli bir biçimde Oğuz kahramanları karşı karşıya gelirler, birbirlerine kılıç çekerler. Mitin sevdiği durum, yani yakınların birbirini tanımaması burada kendini göstermez. Yazarın iradesi böyledir. Pekiyi, böylesine trajik bir durumun sebebi nedir?

İlk bilgi katında şöyle der: Kazan, evini yağmalatacağı<sup>46</sup>, yani savaş ganimetini paylaşacağı zaman gelenek

<sup>46</sup> Kabilenin başında duranın, yani genel ifadeyle başkanın kendi evini yağmalatmasının, malını toplumun üyelerine paylaşmasının sadece Oğuz geleneği olmadığını unutmayalım. Bu duruma birçok eski halkın kültüründe de rastlanmaktadır. Bu geleneğin modern bir varyantı olarak Azerbaycan'da nişana gelen oğlan evi tarafından kız evinden bir eşya (sembolik) çalma âdetini kaydedebiliriz. İslâm dinindeki zekât kurumu da ilke itibarıyla bir adalet sağlama aracı olarak bu eski âdete kadar uzanabilir.

olduğu üzere İç Oğuz beyleriyle birlikte Dış Oğuz beylerini de yağmaya çağırırdı. Bu defa Dış Oğuz beylerini çağırmaz. Aslında bu bir adaletsizliktir ve Kazan'ı hiç de olumlu yönden tanıtmaz. Bu adaletsizliğe rıza göstermeyen Dış Oğuz beyleri, başta At ağızlı Aruz olmak üzere Kazan'a asi olurlar. Beyrek'i meclislerine davet ederler. “*Beyrek bizden kız almışdır*” diye Beyrek'in de kendilerine katılacağını, Kazan Han'a ve İç Oğuz'a asi olacağını zannederler. Fakat yanılmışlardır. Beyrek, Oğuz'da belirli alplık kodlarının sadık bir taşıyıcısıdır ve bu sınav bölümünde de erliğine, mertliğine ihanet etmez. Kazan Han'a sadakatinden vaz geçemeyen Beyrek, At ağızlı Aruz Koca tarafından katledilir. Bu, destan boyunca olumlu planda sunulan bir Oğuz asilzadesinin hikâyenin sonunda ölümüyle biten tek örnektir. Bu ölüm, bir taraftan Beyrek'i mertlik, kahramanlık, kişilik ve karakter abidesi olarak göklere yükseltirken diğer taraftan ise...

Neden özellikle Beyrek?... Bu sorunun ağırlığı tartılmaz.

Beyrek'in ölümüyle yazar, hangi düşünceyi, hangi prensibi kanıtlamaktadır? Bu sormak istediklerimiz artık retorik karakter taşımaya başlıyor. Biz de artık yavaş yavaş Beyrek'in kader sırrını çözümlenme amacımıza ulaşmak üzereyiz.

Gerçekten de neden özellikle Beyrek?

Elbette özellikle Beyrek! Başka hiç bir kahraman değil, özellikle Beyrek, sadece Beyrek kendi kaderini bu şekilde bitirmeliydi. Çünkü başka hiç bir kahraman söze ve sözün kurduğu ahlâkî normlara ve kodlara bu şekilde karşı çıkmamıştır. Sempatî beslenen kahraman söz konusu ise, başka hiç bir kahraman söze itaatten kaçınmamıştı. Bir tek Beyrek'ten başka! Sadece Beyrek, muktedir mitin yarattığı epik kurgulara isyan etmiş, sadece Beyrek söze karşı çıkmıştır. Aslında Beyrek suçunu kendisi hazırlamıştır.

Söz ve söze tâbi yazar ise mitin emrini esas alarak Beyrek'i cezasız bırakmaz. Aslında silah eskiden duvara asılmış ve Beyrek'e doğrultulmuştu, nihayet ateş eder...

Hiçbir başka sebep değil, özellikle söz, Beyrek'i adım adım izler. Söz, onu bağışlamaz. Mite isyan, söze özensiz davranmak havaya uçup gitmez, unutulmaz. Ahlâkî ve manevî etiket, kolektif yapı üyelerine karşı borç, sorumluluk duygusu, başkasına "ibret olsun" düşüncesi, Beyrek'in şahsında bir örnek şekline ve seviyesine çıkarılarak tebliğ edilir. Beyrek'in trajedisi, hayatî, anlaşılabilen bir trajedir. Epik trajedi değildir, daha ziyade edebî bir trajedir, yani gerçekleşmesi mümkün ve muhtemel bir trajedir. Beyrek, işte böyle gerçekleşmesi muhtemel bir hayat parçası dolayısıyla bütün diğer epik tiplerden ayrılır; kendi hayatı, kendi kaderi, kendi trajedisi olan bir insan gibi sevimlileşir. Beyrek bir kurbandır, manevî olgunluğu hem doğrudan hem de dolaylı olarak tasdik eden bir kurban... Beyrek'in ölümü elzemdi. Böylece yazar, söze karşı bundan sonra da olabilecek alelade tavırlara ve özensizliğe karşı çıkmaktadır. Bununla yalana tapınmanın sonu gösterilmektedir. Ve bu edebî metot, yani Beyrek'i mahva götüren yol, aslında Oğuz dünyasının reel bir hukuk kuralı seviyesine çıkarılmaktadır. Mitin yasağına yeni ve çok önemli bir yasak daha ilave edilmektedir: Söze karşı, yani mite karşı isyan yasağı! Aynı zamanda mitin gücü de bu kaderin fonunda kendi nüfuzunu işe katmakta ve iç psikolojik yüklenmelere hazır olan maneviyatını yarı yolda bırakabilecek bir güçte olduğunu herkese, bütün Oğuz cemiyetine göstermektedir.

Beyrek'in mutsuz talihinin ikinci kanadı, bu şekilde bir sıkıntı ve eziyetle açılmaktadır. Beyrek'in uzak dünyanın hür ve vakur kartalı olarak ölümsüzlüğe doğru uçuşu böyle başlamaktadır.

Beyrek'in kaderinin daha kendisi dünyaya gelmeden önceki varlığını, Beyrek'in kaderini trajediye götüren yolları ve sebeplerini ve nihayet Beyrek'in trajedisini hatırlayalım. Bir hikâyenin kahramanlık zirvesini gösteren, diğer hikâyenin karşısında ise suçlu, kabahatli gibi boynunu büken kaderini düşünelim. Bu kader, çok şey söyleyebilmiş. Konuşabilen bir insanmış bu kader... Bize söyledi, biz de yazdık.

Hatırlayalım ve hatırımızda tutalım!..

## Üç Canavar Kalınlığında Kaftan

“ Ol kızun üç canavar kalınlığı kaftanı var idi.”

Yazar

Destanın yapısında yer alan açık ve gizli kısımların çözümlenmesi, yalnız muhteva ve konu katıyla sınırlı değildir, bu süreç muhteva ve konunun sunulma yöntemini de içerir. Buna ilave olarak destan, imge yaratma gibi karmaşık bir sanatsal işlemin bütün aşamalarını da bünyesinde toplar. Ama bu çeşitli aşamaların, destan yapısında eşit şartlarda ortaya çıkmadıklarını da kaydetmek gerekir. İmge yaratmanın ilk aşaması ve bir nevi ilkel şekli, en basit mukayese unsurlarının araştırılıp bulunması ve sunulmasıdır. Belki de karşılaştırılan unsurların, belirli bir aşamaya kadar tesadüfen birlikte kullanılmasıdır. İşte bu ilk aşamadan sonra tip yaratma, özel algılama aracına dönüşmeye başlar. Birinci aşama destanda imgeleştirmeye özel olarak yer verilmemesiyle, ikinci aşama ise özel olarak yer verilmesiyle ilgilidir. Söylediklerimizi bu kitapta okuyucunun karşılaştığı ve destana uyguladığımız inceleme usulüyle özetlersek, birinci aşamayı daha çok mitle ve onun edebî servetiyle, ikinci aşamayı ise yazıyla ve onun edebî ve sanatsal hazinesiyle ilgilendirmek mümkündür.

Buradan destana, özellikle destanın yapısına özgü olan imgelerin, sonradan klasik edebiyatta kullanılan imgelerden prensip itibarıyla farklı olduğu sonucu çıkar. Genel anlamda destanın estetik yapısına uygun imgeler;



karmaşık olmayan, açık, görünür ve basit imgelerdir. Sıradan benzetmeler, istiareler ve mukayeseler, destan kahramanlarının yazgısını ve bu yazgının keşmekeşlerini anlamaya yardım ettiği gibi mitolojinin entelektüel potansiyelinin sınırlarını net olarak belirleme imkânı verir.

Destanda imge yaratmanın ilk aşaması, konu katının çeşitli noktalarının sağlam ilişki araçlarıyla birleştirilmesinin neticesi olarak da kendini gösterir. Burada konu o kadar temel ve o kadar başattır ki, onu özel olarak süslemeye ihtiyaç duyulmaz, daha net ifadeyle bu süs eşyalarını, dekorasyonu icat etme hususu akla bile gelmez... Ama sanat faaliyetleri inkişaf ettikçe hem bütün yapının hem de küçük bölümlerin (noktaların) tekrar edilme ihtimali de artar. Bu tekrar, büyük bir edebî malzeme alanına “dağılabilir”, gelip bir noktada sıkışmış biçimde kendi kendisiyle karşı karşıya kalabilir. “Sanat dediğimiz değer ne zaman başlar?” sorusunun cevabı şudur: *Ne zaman tekrarın özelliğine, türüne ve önemine aldırış etmeden ondan kaçmaya teşebbüs edilirse, o zaman sanat başlar ve tip yaratma, bir sanat işlemi olarak gelişme yoluna adım atar.* Her şeyin temeli, tekrardan, yani olayların, bölümlerin, bilgilerin ve sözlerin tekrarından başlamaktadır.

Mitin imgelerinin, yazının imgelerinden prensip itibarıyla ayrıldığını ve bu durumun da doğal olduğunu belirtmiştik. Mitolojik dünya görüşü, olayları olduğu gibi, yalın, süssüz bezeksiz gören ve gördüğü gibi de sunan<sup>47</sup> bir dünya görüşüdür. Mit için önemli olan yalın ve basit tasvirdir. Sanatın ilk şartı sayılan imgeler de kökenlerini

<sup>47</sup> Arapça “bedî” sözünün ilk anlamıyla “bezenmiş, süslenmiş” kavramına uygun düştüğünü belirtelim. Derinden dikkat edersek “bezenmiş” sözünün (aynı şekilde biçim bakımından ona yakın olan bezek, bezenmiş, bezemiş gibi diğer sözlerin de), Azerbaycan Türkçesindeki “beze-“ fiiliyle Arapça’dan gelen b/z ses değişmesini dikkate alırsak, bizi “bedî”nin ilk varyantına götürdüğünü görürüz.

bu yalın tasvirlerden alırlardı. İmgeleme, yalın bir tasvir gibidir. Bu tasvirin yoğunlaşma ve bir ifade kalıbına girme mekanizması yazıya, yazı düşüncesine ve yazılı ifade tarzına geçme mekanizmasıdır. Ancak tasvir, özellikle de “enine” gelişen tasvir, geniş tasvir yalnızca mitin bir türevidir. Bu gelişimi ve istikametini izlemek istersek mit imgesi, tasvirin enine gelişiminin yoğunlaşması ve tedricen derine doğru gelişmeyle yer değiştirmesi sonucunda özelliğini yitirip yazı imgesine geçebilir, diyebiliriz.

Enine gelişen veya geniş imgeler, doğrudan tasvirle ilgili olan, tasvirden doğan, ondan ayrılmayan; ama aynı zamanda içinde potansiyel bir şekilde karmaşıklaşma unsurları barındıran imgelerdir. Bu imgeler, en basit benzetmelere, mukayeselere kadar kendi özelliğini korur ve bu mukayeseler ile benzetmeler “kullanılmaya” başladığı zaman bu imgeler yavaş yavaş yazının tesiri altına girmeye başlar.

Destanda kullanılan “geniş” (yaygın) imgeler, esas itibariyle antitezler ve zıtlıklar üzerine kurulur. Bunlardan bazılarını örnekleyelim:

Kazan, kurttan yağmalanmış yurduyla ilgili haber alırken şöyle konuşur: “*Karanku ahşam olanda günü toğan!..*” Dikkat edelim. “*Karanku ahşam*” ile “*toğan kün*” âdetâ “benzeşir”.

Yahut destanın çeşitli yerlerinde rastladığımız korku halinin alelaide tasviri de işte böyle bir zıtlık üzerine kurulmuştur: “*Başında olan bit ayağına indi (derildi)*”. “*Baş*” ile “*ayak*” zıtlığı...

Bu tür imgeler, en eski imge türü sayılmalıdır. Çünkü en basit şekilde farklılıkları karşı karşıya getirerek alelaide tasvirin belirginleşmiş rayından çıkmak, artık imgeler âlemine doğru atılmış ilk adımdır.

Diğer sık sık rastladığımız bir imge tipi de şudur: “*At ayağı külük, ozan dili çevük olur.*” Bu tasvir de antitez üzeri-

ne kurulmuştur, ama artık bu tasvirde gelecekteki karmaşıklaşma için yeterince mümbit zemin vardır. Bu ifadenin iki farklı tarafı, birbiriyle mukayese edilmektedir.

Başka bir bölümde tasvir edilen nesnenin adının açıkça verilmemesi de imge yaratma sanatının bir dalı olarak kendini gösterir. Destanda böyle bir duruma da rastlamak mümkündür:

Salur Kazan, düşmanla dövüşmeden önce oğlu Uruz'a çekilip kenarda durmasını emreder. *"Uruz babasının sözün sımadı, kayıdup girü döndi. Yirden yüce tağlar başına yoldaşların alup çıktı."*

Bu tasvir içinde imgeleştirme için sadece bir adım kalmış, hazır vaziyette olan ifade *"yirden yüce tağlar başı"* ifadesidir. Bize öyle geliyor ki, buradaki sıfat *"yirden yüce"*, dağın hali hazır şeklini çizen sıradan bir tasvir için kullanılan sıfat değildir. *"Yirden yüce dağ"* artık cisimleri birbirlerinden ayırt etmeye çalışan insanın yeni algıladığı bir nesneyle karşılaşmasıdır. Bu nesne algısı, önceden algılanan nesneye, yani dağa benzerliği olduğu için zordur. İnsan *"dağ"*ı tanımakta ve adlandırmaktadır. Yeni anlayış ise baştan tasvir edilir. *"Yirden yüce dağ"* henüz bütünüyle algılanmamış bir nesnedir; çünkü bu tasvirde henüz adı yoktur. Onun asıl adı olan *"tepe"*, daha sonra icat edilecektir!

Mit imgeleri olarak kaydettiğimiz imgeler arasına yansıma sözler vasıtasıyla tertip edilen imgeleri de eklemek mümkündür. Salur Kazan'ın kurtla, daha sonra kara köpekle konuşmasına bir daha göz atarsak, böyle imgelemin destanın yapısına kolaylıkla dâhil edildiğini, bir nevi *"mahrem"* şekilde kullanıldığını görürüz: *"...Kanlu kuyruk üzüp çap çap yudan!"* Bu, kurda sesleniştir.

*"Karanku ahşam olanda vaf vaf üren!  
Acı ayran tökilende çap çap içen!"*

Bu şekilde de kara köpeğe seslenilmektedir.

Artık ses taklidi, potansiyel şekilde bir nesnenin daha varlığını tasavvur etmeye imkân verir. Bu ise düşüncenin basit de olsa karmaşıklaşmasının göstergesidir. Daha sonraki mukayeseler için açılan bir fırsattır.

Mukayese ve benzetme, imgesel anlatım tarzının ruhudur. Aynı zamanda daha karmaşık bir tavrın şekillenmesini işaret eder. Mitin imgesi, bu mukayeseyi tam olarak veremezdi. Bununla birlikte, tasavvur etmek ne kadar zor olsa bile, aslında mukayese de, benzetme de mitin imgesinin derinlerinde, gizli katında meydana gelmekteydi.

Gizli mukayese, kendisini bu tür ifade tarzında az çok gösterir:

*“Kap kayalar oynamadın yir obrıldı  
Karı bigler ölmedin il boşaldı...”*

Kayaların oynaması ve yerin *obrilması* ile beylerin ölmesi ve ilin boşalması, bu parçada klasik mukayese imgeleri olarak karşı karşıya getirilmez. Bir nesnenin tasviri, diğer nesnenin çağrışımlarıyla belirginleştirilir. Daha doğrusu bu yöntemle netleştirilmeye çalışılır.

Destanda imge yaratmanın kökeninde yer alan ve farklı yerlerde tekrar edilen kalıp ifadelerden birisi de şudur: *“Bu kez oğlan şarab içer iken içmez oldu.”*

Göründüğü gibi, sürecin tasvir edilmesi sanki bilerek uzatılır, süreci tam olarak kuşatmak için dolambaçlı bir yol kullanılır. Neticede biz enine gelişmiş, daha doğrusu gelişmekte olan bir anlatım tipolojisiyle karşılaşırız. Gerçi burada imgeleme henüz çok zayıf hissedilmektedir; ama anlatım tarzının özelleşmesi göz önündedir ve bu, imgelemeye giden yolun başı olarak değerlendirilmelidir.

Mitin imgeleri, yazı için henüz imge değildir, yazı onları gerçek imge sayamaz; olsa olsa onlar imgeleşmeye hazırlık aşamasını yansıtabilirler. Bu hazırlık aşamasında

mukayese de, benzetme de mümkün olduğunca gizli şekildedir, bir süreç veya bölüm tasvirinin alelade bakış açısından çıkarılmasına henüz teşebbüs edilmektedir. Bütün bunlar da doğal olarak anlatım tarzının özelleşmesini sağlamalıdır. Anlatım tarzı özelleşirse artık mit imgesi vardır, onun imge olarak ele alınmasından söz edilebilir. Mit imgeleşmesi de bir köprü gibi sanatkârlığın karşı taraftaki yüksek kıyısına iki düşünce tipini birleştirecek bir araç olarak atılır.

Yazı, imge yaratmada tamamen yeni bir dünya görüşünün ifadesidir. Yazı tarzı, yeni medeniyet tipi olarak prensip itibariyle imge yaratma sürecine hissedilecek derecede bir karmaşıklık getirir. Yazı imgeleri, mit imgelerinden farklı olarak derine doğru gelişen imgeler etkisi uyandırmaktadır. İmgenin derinlemesine gelişimi, mukayese ve benzetme süreçlerinin süslenerek tasvir seviyesinden *özel olarak* farklılaştırılmasıyla ilgilidir. Mit imgesi de tasvir seviyesinden farklılaştırılmaktaydı. Ama bu derecede değildir. Bu farklılaşma, özellikle yazı imgesinde özel bir bütünlüğe ve mükemmelliğe ulaştırıldı. Yazının bugün bize bahsettiği sanat imkânlarından faydalanarak söylersek, bu şekilde elmas pırlantaya dönüştü. Âmiyâne olsa da gerçek budur.

Artık insan belleği özel bir kıvraklıkla çalışmaya başlar. “*Tavla tavla şahbaz atlar, katar katar kızıl develer*” derken artık bu ifadenin derinliğine de işaret edilir. “*Kuzgun dilli kâfir*”, kuzgun dilinin anlaşılmağını bellekte korumayı gerektirir. İmge yaratma, yapı bütünlüğünden anlam derinliğine adım atar. “*Kuzgun dilli kâfir*” şeklindeki imgeyle ilgili enteresan bir hususa daha dikkat çekelim.

Bazı halklar, düşman bildikleri halkları adlandırırken, bilhassa dillerinin anlaşılmağını esas almışlardır. Barbar ya da varvar, eski Romalılara göre tamamen anlaşılma bir şekilde konuşan, dilleri yalnız “bar-bar” veya

“va-va” gibi duyulan diğer bütün halkların adıdır. “Nemes”, yani Alman, Ruslar için dilsiz (nemoy) sayılması gereken bir halktır. Çünkü o halkın temsilcilerinin dili anlaşılmamaktadır. Destanda da komşu düşman bir kavime karşı hemen hemen aynı tavırla karşılaşmaktayız. Kâfirin dili tesadüfen kuzgun dili, yani anlaşılmaz bir gürültüyle aynılaştırılmıyor. “Kuzgun dilli kâfir” ifadesine bu bakımdan yaklaşırsak bir başka yoruma daha imkân verir. Bir taraftan kâfir, artık olumsuz bir anlam kazanmaya başlayan kuzguna benzetilmektedir. Diğer taraftan bu benzetme, biraz daha derinleştirilmektedir. Kâfirin dili de kuzgunun anlaşılmaz bağırışına benzetilmektedir. İmgenin bu derinliği, ancak yazı imkânlarının verebileceği karmaşıklaşma sayesinde mümkün olur.

Yazının destanda sunduğu en güzel ve bakir imgelerin birisinden özel olarak söz etmek gerekir. Hatırınızdaysa Kazan Bey kötü bir düş görmüş, avını yarım bırakıp düşman tarafından tarumar edilen yurduna dönmüştür. Gözlerine inanmak istemez. Yurduyla konuşur. Destanda imge yaratma meselesini değerlendirmek için bu konuşmanın içinden bir soruyu çekip ayırmak yeterlidir. Kazan şöyle sorar:

*“Seni yağdı nireden darımış güzel yurdum!”*

Yurt, sanki düşman tarafından tarakla taranmıştır! Bu yurt nasıl büyük ve dağıtıcı bir baskına maruz kalmıştır? Bu baskın, nasıl büyük ve derin bir tefekkürle, estetik şekilde tasvir edilir? Sanki o yurttan tufan, kasırga geçmiş de toprak üstünde ne varsa dağıtmış, tarakla taramış, yerle bir etmiş. Yiğitleri neredeydi de imdada yetişememişlerdi? Kadını kızı hangi uzak ellere tutsak gitmişti? “Seni yağdı nireden darımış güzel yurdum!”

Yazı, imge yaratmaya yeni bir mahiyet kazandırmıştır. Aynı zamanda yazı, imgeleri vasıtasıyla dünyayı ve çevreyi

algılamanın mümkün olduğunu da göstermiştir. Bu durumu tasnif edersek yaklaşık olarak şöyle bir şema çizmek mümkündür. Eğer destanda her hangi bir kahraman her hangi bir canlıya (kuşa, vahşi hayvana, vs.) benzetiliyorsa, demek ki; 1) Bu canlı hakkında artık özel bilgi elde edilmiş, bu canlı tanınmıştır, 2) İnsan henüz tam olarak tanınmamış, kendi kendini algılama süreci sürmektedir.

Destanda bu algı aşamasının ifade planındaki tezahürünü yeterince görmek mümkündür.

Yazı tarzının verebileceği en parlak ve klasik imge, hem soyut ve hem de somut yönleri bir ifade içinde birleştirilmiş imgedir. Kanturalı'nın babası Kanlı Koca, kâfir iline oğlu için kız aramaya gider. Selcen Hatun'un memleketine, Trabzon'a çıkıp gelir.

*“Meger Tırabuzan tekürinün bir azim görklü, mahhub kızı var idi. Sağına solına iki koşa yaya çeker idi. Atduğı oh yire düşmez idi. Ol kızun üç canavar kalınlığı kaftanı var idi. Her kim ol üç canavarı bassa yense öldürse kızumu ana virürem, diyü va'de eylemiş idi. Basamasa başın keser idi.”*

Sarı donlu Selcen Hatun gibi bir güzele kavuşmak kolay mesele değil. Bunun için üç canavara, yani üç vahşi hayvana, kağan arslana, kara boğaya ve bir de kara buğraya galip gelmek gerekir. Bu, gerçek bir manzara tasviridir. Yazı, sanat semasında bu gerçeklik üzerinden kartal gibi kanatlarını açarak uçuşuna başlar.

Üç canavar kalınlığında kaftan! Düşüncenin özgür ve serbest uçuşunun doğal ve estetik sonucu! Selcen Hatun'u koruyan, ona kavuşmak için yenilmesi gereken üç canavar, kızı oğlandan ayıran kaftana dönüşür.

Selcen Hatun'a sahip olma zorluğu, yani bu soyut bilinmezlik, üç vahşi hayvanın şahsında gerçeğe dönüştürülür. Belki de yazı, daha sonraları, kahramanın sevdiği kıza kavuşması için üç vahşi hayvandan ibaret engeli,

yani üç kalın kaftanı, elbiseye benzetilen engeli yeterli görmedi. “Elbise” motifi, diğer bir destanımız olan *Kerem ile Aslı* destanında tekrar edilince artık engelin muhtevası değiştirilmiş, mistik unsurlardan, Aslı’nın elbisesindeki düğmelerin kendi kendine bağlanmasından istifade edilmiştir. Üç canavar ve bu canavarların kaftana dönüşerek Kanturalı’yı Selcen Hatun’dan uzak tutması, Kanturalı’nın bu ağır ölüm-kalım yolundan geçmesi, bakir ve esrarlı bir dünyanın güzel serabı gibi uzaklarda kalmıştır. Muhteşem bir imgedir: Üç canavar kalınlığında kaftan!

Derine doğru gelişen imgeler, yavaş yavaş âdetâ ete kemiğe bürünürler, kendilerini destan yapısında daha serbest hissetmeye başlarlar. Yazı, kendisinin henüz basit olan bütün servetini onların istifadesine sunar. Bu aşamada dil unsurları, daha cesaretle yazının yardımına koşmaya başlarlar. Bununla ilgili olarak bir takım yalın dil araçlarının, özellikle “gibi” edatının özel rolünü kaydetmek gerekir. Ama “gibi” ve imge yaratmaya aktif olarak katılan diğer dil unsurlarına götüren yolun, “enine” gelişimden “derinliğine” gelişime geçiş yolu olduğunu da belirtmeliyiz. Bu yol hiç de kolay bir yol değildir. Bu yolun bariz bir örneğini şu misalde görmek mümkündür. On altı yıl ayrılıktan sonra Beyrek vatanına, Oğuz’a gelir! Babasının yurduna yaklaştığında çobanların yola taş yığmakta olduğunu görür.

Beyrek şöyle der:

*“Mere çobanlar bir kişi yolda taş bulsa yabana atar, siz bu yolda bu taşı niçün yığarsız? Çobanlar aydur: Mere sen seni bilürsin, senin bizüm halumuzdan haberün yok, didiler.”*

Çok ilginç bir ifadedir: “Sen seni bilürsin”. “Sen seni bilürsin” derine doğru gelişim yolunda yer alan ve somut tavrı görünür kılmaya “çalışan” bir imgedir. Metnin sathından



dışarı çıkmaya can atan bir imgedir. Çobanlar, “*Sen yabancı adamsın, bize dahlin yoktur, senin gibi adamın bizim halimizden haberi olamaz*” demek isterler. Enine gelişmiş, ama derinleşme potansiyeli olan bir imge!

“Gibi” edatına götüren ifade tarzına yeni bir misal olarak şu parçayı ele almak mümkündür, Kazan Han yurduunu, halkını düşman esaretinden kurtarmak için kâfir üstüne hücum etmeden önce kâfir, Kazan’ın oğlu Uruz’u ona karşı gönderir. Kazan’ın oğluna hitaben söylediği sözler arasında şu sözler de vardır:

*“Asumanlı gökde kara bulut oluban kâfirün üzerine gürleyeyim. Ağ yıldırım olup şakiyayım. Kâfiri kamış gibi od oluban yandurayım.”* vs.

*Kara bulut olup, ak yıldırım olup, ateş olup* ifadeleri benzetme sürecinin özellikle mit aşamasına özgüdür. Başka bir ifadeyle, benzetmeye mit penceresinden bakıştır. Benzetmenin bütün unsurlarının bu ifadeye yer aldığı görülmektedir. Bu ifadenin aslında kendi mahiyet planıyla tezahür ettiği de açıktır. Mahiyet planı, bu ifadenin imkân göstergesine dönüşür ve aslında gizli şekilde düşüncede “gibi” edatının tasavvur edilmesi için ortam yaratır. “*Kara bulut olup*”, “*kara bulut gibi*”; “*ak yıldırım olup*”, “*ak yıldırım gibi*”; “*ateş gibi olup*”, “*ateş gibi*” söz grupları şeklinde tasavvur edilir. Örnek olarak verilen son cümle ise “gibi” ile “olup” sözlerini bünyesinde birleştirir: “*Kâfiri kamış gibi ateş olup yandırırım*”. Son cümledeki “gibi” edatı, elbette hem şekilce, hem de anlamca “kamış” sözüne aittir.

“Gibi” edatı yazı unsuru olarak, yazının alelade bir askeri gibi derine doğru gelişim gösteren imgenin oluşması için uygun ortam yaratır. “Gibi”, herhangi bir benzetmeyi kat kat karmaşıklaştırır. Bu karmaşıklaşma, düşüncenin daha yoğun ve dakik çalışması için gerekli olan bir gelişim aşamasına dönüşür. “Gibi”, artık “klasik” benzetme ve

doğal olarak imgeleme yaratan vaz geçilmez bir araca dönüşür. Destanda yazının gücünü gösteren bu aracın artık oldukça gelişmiş bir örneğine şahit olmak mümkündür:

*“Kara deniz kibi yaykanup gelen kâfirün leşkeridür,  
Gün kibi şılayup gelen kâfirün başında ışığıdur,  
Ilduz kibi parlayup gelen kâfirün cıdasıdur.”*

Ya da:

*“Beyrek gideli...  
Kargu kibi saçun yoldun mı kız?  
...Güz alması kibi al yanağın yırtıdun mı kız?...” vs.*

Yazı, “gibi” edatı vasıtasıyla benzetme sürecinin bir kısmını, ilk kısmını hafızanın derinliklerinden çıkarmaya ve arayıp bulmaya sevkeder. Mukayese için fırsat yaratır. Uzak bir tabiat olayıyla gerçek ve yakın (bilinen) bir olayı ya da epizotu karşılaştırır. Basit ve yalın bir yolu takipten imtina eder ve sanatın karmaşık, arayış dolu ve sıkıntılı yoluna adım atar. Bilginlerin dediği gibi mukayese varsa, artık orada tarih başlamıştır. Bu çok küçük, belki de gözle görülmez bir yoldur. Onu, bırakın gözle görmeyi, tasavvur etmek bile zordur. Ama benzetmenin getirdiği tarihsellik, sonuç itibarıyla asırların tarihine dönüşür, bizim tanıdığımız o büyük tarihe kavuşur.

Aslında yazı, teknik bakımdan “gibi” edatının verebileceği “klasik” benzetmeden ileri gitmeye çalışır. “Üç canavar kalınlığında kaftan” imgesi buna güzel bir örnektir. “Üç canavar kalınlığında kaftan” demek için her türlü dil ortamının varlığına rağmen, bu ifadenin bünyesinde “gibi” edatı sanki “unutulmuş” ve düşünce mümkün olduğunca soyutlaştırılmıştır. “Üç canavar kalınlığında kaftan” imgesi, anlatım tarzının yüksek düzeyde özelleşmesidir. Yazının metin düzleminden kendisinin de beklemediği bir yüksekliğe kanat açması, süzülmesidir. Bu aşamada “gibi”

gerekmez; o artık benzetmeyi mahiyet bakımından cılamış, muhtevasını şekillendirmiş ve böylece görevini bitirmiştir.

Mit imgesinden yazı imgesine geçiş aşamasının izlerine, destanın geniş yapısıyla ilgili olarak bazı başka bölümlerde de rastlamak mümkündür. Destanda *tahkiye* yöntemiyle *diyalog* yöntemini karşılaştırarak, bunların her birinin dâhilî muhtevasını mukayese ederek bundan emin olabiliriz.

Destanın esas yaratıcısının mit olduğunu unutmamalıyız. Olayları o kurup düzenler, o aktarır. Yazı, ancak müdahale ederek, bazen çok güçlü şekilde müdahale ederek destanın yapısına katılır. Bu müdahale bazen en yüksek derecesine ulaşır ve yazı da mitle beraber yaratıcı seviyesine yükselir. Ama ne şekilde olursa olsun, yazının müdahaleci konumu bugün onu ikinci planda bir mevkide tutmaktadır. Ne şekilde olursa olsun, yazı *yazar* değildir!

Tahkiye ve diyalog konusunda ve bunların destandaki bağımsız "hayatları" hakkında konuşmakla destanın yapısal düzenindeki mit ile yazı ilişkilerine de dokunmuş oluyoruz.

Her hangi bir metnin yapısının, ya tahkiye usulüyle ya diyaloglarla ya da bunların birbirlerini izlemesi şeklinde sunulduğu bilinmektedir. Metin sunmanın başka bir metodu yoktur.

Tahkiye, destanda baştanbaşa mitin egemenlik alanıdır. Diyalog ise epik hikâyeye canlılık, kıvraklık, hayatîlik ve gerilim katan bir sunuş metodu olarak, şüphesiz bir sonraki aşamanın ürünüdür ve bu bakımdan yazıya özgüdür. Aslında yazının destan mimarî yapısına taşıdığı özgün bir yöntemdir. Öyleyse elimizde olan destanın daha eski icrasında bu iki sunum yöntemi şimdi gördüğümüz gibi eşit seviyede ve birlikte olmamalıdır. Teşekkül ettiği ilk devirlerde destanın, baştan sona tahkiyeden ibaret ol-

duğunu söylemek mümkündür. Bunu ispat eden bir yön de destanın birçok yerinde tahkiye ile diyalogun birbirini anlam bakımından tekrar etmesidir. Gerçekten de diyalog destanın ruhuna öyle işlemiştir ki, onun ilk olmadığını, ikinci olarak yaratıldığını kabul etmek son derece zordur. Ama mit ve yazının özgün niteliklerini, destan boyunca ispat ettikleri veya etmeye çalıştıkları ilkeleri hatırlarsak, aynı zamanda tahkiyenin normal, dış müdahalelere kapalı, akıcı; başka bir ifadeyle yalın bir karaktere sahip olduğunu ve diyalogun tahkiyeye oranla bir anlamda karmaşıklaştırıcı karakterini de buraya ilave edersek, her ne şekilde olursa olsun diyalogu özellikle tahkiyenin “doğurması” gerektiğini görür ve bundan emin oluruz.

Onların destan boyunca defalarca birbirini tekrar etmesi, enikonu birbirlerini izlemesi (neredeyse davul zurna gibi) yine yazı ile mitin edebî rekabeti olarak dikkati çeker. Destanın elimizde olan metninde sanki diyalog belirleyicidir, sanki diyalog “tarlayı suluyor”, tahkiye de onun arkasına takılmış gibidir. Ama bu durum, bir büyüğün küçüğü öne çıkarıp onun hareketlerini seyretmesi izlenimi yaratıyor. Belki de büyük, yeni yürümeye başlayan çocuğa yürümeyi öğretmek ve onun düşmesini engellemek amacıyla gözden kaçırmak istemiyor, uzaktan da olsa çocuğu bir çeşit kontrol altında tutuyor. Her defasında olduğu gibi burada da büyük olan mit, küçük çocuk ise yazıdır. Tahkiye mitin, diyalog yazınındır.

Dikkatimizi “Dirse Han” boyundan bir parçaya yöneltilim. Dirse Han evlatsızlık yüzünden karısına öfkelenir, çünkü beylerin kınamasına maruz kalmıştır. Her ikisi de bunun sebebini ararlar, araştırırlar ve nihayet çıkış yolunu bulurlar:

*“Dirse Hanun hatununa kahır geldi, kara kıyma gözleri kan-yaş doldu, soylamış, görelim hanum ne soylamış:*

*Hay Dirse Han, bana kazab itme, inciniüp acı sözler*

söyleme, yiründen örü turgıl, ala çadırın yir yüzine dikdürgil, atdan aygır deveden buğra koyundan koç öldürgil, İç Oğuzun Taş Oğuzun biglerün üstüne yığnak itgil, aç görse toyurgıl, yalınçak görse tonatgil, borçluyu borçından kurtargıl, depe kibi et yığ göl kibi kıımız sağdur, ulu toy eyle, hacet dile, ola kim bir ağzı du'alınun alkışiyile Tanrı bize bir batman ayal vire, didi."

Prensip itibariyle mesele malûmdur. Evlat sahibi olmak için net bir yol gösterilir. Ama bu net faaliyet programından sonra bile mit, konuyu bir daha tekrar ederek âdetâ onaylar, gerçekliğine teminat verir, sanki "imzalar". Metnin devamına bakalım:

"Dirse Han dişi ehlinün söziyile ulu toy eyledi, hacet diledi. Atdan aygır deveden buğra koyundan koç kırdurdu. İç Oğuz Taş Oğuz biglerin üstüne yığnak itdi. Aç görse toyurdu. Yalın görse tonatdı. Borçluyu borçından kurtardı. Depe kibi et yığdı, göl kibi kıımız sağdurdu..." vs.

Görüldüğü gibi Dirse Han'ın karısının sözleri ile tahkiye örtüşüyor denebilir. Mitin yazıyı bu tür "kontrolü" nün destan boyunca bir kaç yerde göze çarpacak şekilde kendisini gösterdiğini de belirtmeliyiz.

Destanda genel anlamda tahkiye ve diyalog yapılarının ilişkileri dışında da bilgi tekrarına sık sık rastlanmaktadır. Bu konuyla ilgili enteresan bir yöne dikkat çekmek, amacımıza uygun düşecektir.

Mit çoğu zaman vaziyeti öyle kurar ki, onun yazar olarak bilgisi, kahramanların bilgisinden farklı değildir, ayırt edilmez, bu bilgiler örtüşür. Hatta bazen insana, mit bilerek daha çok ve geniş olan bilgisinden sıyrılmaya çalışıyormuş gibi gelir.

Pay Püre Bey, öz oğlu Bamsı Beyrek'in baş kesip kan döktüğünden, kahramanlık gösterip bezirgânları baskıncılardan kurtardığından habersizdir. Okuyucuya ise bir

süre önce bu konu hakkında oldukça ayrıntılı bilgi verilmiştir. Pay Püre Bey, kendi buyruğuyla seyahate çıkan bezirgânları kabul ederken bezirgânlar onun yanında bu kahraman oğlanı görürler. Bu oğlanın Pay Püre Bey'in oğlu olduğunu bilmezler ve önce onu selamlarlar, gidip elini öperler. Pay Püre Bey önce kendisinin değil de oğlunun elinin öpülmesinden hiç hoşnut olmaz, öfkeyle bunun sebebini sorar. Bezirgânlar da bu bilgiyi, yani Beyrek'in kahramanlığını bir de onun için tekrar ederler. Artık okuyucunun bu bilgiden haberi vardır ve onun için bu yeni bilgi özelliği taşımaz, sadece tekrar değeri taşır. Bu da yetmezmiş gibi Pay Püre Bey ikinci kez, bu defa sevincini gizlemeden "*Mere benüm oğlum baş mı kesdi, kan mı dökdi?*" diye sorar. Okuyucu yeniden geri döndürülür, artık kim bilir kaçınıcı defa adeta yavaşlatılmış çekimde olduğu gibi malûm sahne bir daha göz önünde, hayalde canlandırılır ve böylece okuyucu için bilgi verme özelliğini tamamıyla yitirir. Ancak bununla birlikte başka bir şey yavaş yavaş okuyucu için bilgilendirme özelliği kazanmaya başlar. Bu da Pay Püre Beyin bilmediği bir meseleyi öğrenme teşebbüsünde bulunması, yani onun bir şahıs gibi metnin içinde doğal ve objektif davranmasıdır. Yazar, ya da başka bir ifadeyle mit, sadece böyle bir objektifliğe güven yaratmak hatırına kendi bilgisini saklamaktan ve olayı kim bilir kaçınıcı kez tekrar etmekten çekinmez. Mit veya yazar, kendisini kahramanın yanındaymış gibi gösterir, âdetâ toplum üyesinin seviyesine inip onu sabırla metne, metnin ideolojisine katar. Böylece baba, evladına sabırla hayat eğitimi vermiş olur.

\*\*\*

Hem tahkiye, hem de diyalog birbirini tekrar ede ede, birbirini izleye izleye sonuçta aynı amaca hizmet ederler. Toplum üyesini metnin içine katmaya, metni ve metnin

taşıdığı sosyal değerleri ona mümkün olduğunca derinden aşılama çalışırlar. Mit, bu şekilde toplum üyesinin zihninde işgal ettiği hayatî pozisyonu bir kat daha pekiştirmeye ve tekrarlar vasıtasıyla bu “derslerinin” unutulmasına gayret eder.

Destandaki “edebîleştirme” sürecinin bir muhteşem kolu daha vardır. Bu kol mitle yazının ilişkisini bütünüyle yeni bir istikametten, yani sanata geçiş istikametinden açıklar. Bu, hakkında biraz daha ayrıntılı olarak söz etmek istediğimiz ve edebiyat bilminde “*sentaktik paralelizm*” adıyla bilinen edebî ve estetik bir vasıtaadır.

Türkçe şiirlerde, folklorla ilgili sentaktik paralelizm kavramından çok istifade edilmiştir. Destan üzerinde çalışan araştırmacıların pek çoğu, zaman zaman bu metottan söz etmiş; onun imkânlarını, yapı ve türlerini sistemleştirmeye çalışmışlardır.<sup>48</sup> Sentaktik paralelizm, sadece Türkçe epik abidelerin değil, diğer dil sistemlerine dâhil olan dünya halklarının sözlü edebiyatlarına has edebî bir yöntem olarak da dikkati çeker. Sentaktik paralelizmin bütün durumlarda en birinci estetik vazifesi, artık alıştığımız ve çoğu zaman kökeni hakkında kafa yormadığımız, edebiyatın belirleyici ve temel direklerinden biri olan kafiyeyi yaratmaktır. Kafiyenin teşekkül etmesi ise, daha sonra başka bir edebî-estetik etkenin, yani veznin oluşumu sonucunda kendini gösterir. Demek ki sentaktik paralelizm, şiir dili için esas olan kafiyeyi ve vezni meydana getiren önemli bir edebî vasıta olarak görülmelidir. Şimdi biz sentaktik paralelizmi, mahiyetini, destan içindeki ve mit ile yazı ilişkilerindeki konumunu ve bağımsız bir edebî-estetik yapı olarak türlerini konuşmak istiyoruz.

<sup>48</sup> Burada T. Kovalski, V. M. Jirmunski, N. Z. Hacıyeva, E. R. Tenişev, M. Adilov, T. Hacıyev, R. Bedelov, N. Mehdi ve bu satırların yazarının adlarını anmalıyız.

\*\*\*

Sentaktik paralelizmin, destanın yapısını bütünüyle kapsadığını kaydetmek gerekir. Destan bir dil malzemesi olarak, sanki özellikle bu tür bir yapının içine yerleştirilmiştir. Destan metni, sentaktik paralelizmi, bütün tezahür biçimleriyle doğurmalıydı ve doğurmuştur. Burada ne varsa sentaktik paralelizmle nefes alıp verir. Sentaktik sunuşun paralellik temeline göre kurulması neyle izah edilebilir? En önemlisi nasıl meydana gelir?

Her hangi bir metnin ilk planda ayrı ayrı bağımsız cümlelerden oluştuğu bilinmektedir. Cümle, metni oluşturan en yüksek seviyedeki sentaktik birimdir. Metni oluşturan cümleler birbirleriyle gramer ve anlam bakımından sıkı bir ilişki içinde olmalıdır. Böyle bir ilişki olmazsa o zaman genel anlamda bir metin oluşumundan bahsetmek yersiz olur. Aslında böyle bir ilişkinin, önünde sonunda kendi kendine uygun cümle yapılarını teşkil edeceği açıktır. Uygun, başka bir ifadeyle paralel cümle yapıları ise metnin ruhunu, esasını teşkil eder.

Cümlelerin birbiriyle uyumlu ve ahenk içinde olma çabaları, mitin yaratmaya başladığı insan toplumunda bütünüyle başka bir seviyedeki süreçlerin bu toplum üyesinin düşüncesinde değişime uğramış yansımasıdır dersek hata etmiş olmayız. Cümleler adeta kaostan, karmakarışık bir kaynaktan çıkmakta, uzaktan uzağa birbirlerine bakıp bu geçmişteki aynı kaynağı unutmamaya çalışmakta ve birbirlerine doğru telaşla atılmaktadırlar. Kaostan çıkan bu cümleler belirli bir düzen yaratmaya çalışırlar. "Kaostan, kozmosa (düzensizlikten düzene)"!... Dil düşüncesinin esas gelişme istikameti de işte bu yol olacaktır.

Cümlelerin birbirine yaklaşması süreci, doğrudan yazının kontrolü altında devam eder. Kafiye de, vezin de yazının nihai amaç olarak gördüğü ve elde etmeye çalıştığı kıymetsiz estetik değerlerdir. Yazı, destan boyunca bunu



nasıl başarır? Bu soruya cevap vermek için önce sentaktik paralelizm nedir diye düşünmek ve araştırmak gerekir. Ancak bundan sonra onun destandaki yeri ve konumu hakkında tam bir izlenim edinmek mümkündür.

Destanda sentaktik yapısı ya tamamen ya da kısmen aynı olan cümleler birbirleriyle birleşip cümleler birliği, başka bir deyişle *birleşik sentaktik bütün* şeklinde bir üslûp birimi yaratırlar. Bu cümle birliklerini gözden geçirelim ve onların gramerlerinin birbirlerinin aynadaki aksi gibi olduklarını görelim:

*“Beyregi odasına yetürdiler. Cübbesin üzerine örttiler.”*

*“On iki bin kâfir kılıçdan kiçdi. Biş yüz Oğuz yigitleri şehid oldı.”*

*“... sen putlarına yalvarur isen men âlemleri yokdan var iden Allahuma sığındum.”*

Bu cümle birlikleri oldukça basit bir yapıya sahiptir. Bu basitlik, cümlelerin genel anlamda benzer ve paralel sentaksını daha net görmek için iyi bir fırsat yaratır. Buna ilave olarak bu *birleşik sentaktik bütünlükler* kemiyet bakımından da “yüklenmiş” değillerdir. *Birleşik sentaktik bütünlükler* daha çok cümleyi ve cümleleri kendi sınırları içinde birleştirip birbirlerine paralellliğini temin edebilirler:

*“Kara kara tağlardan haber aşdı, kanlu kanlu sulardan haber kiçdi, kalın Oğuz illerine haber vardı. Uşun Kocanın ağ ban ivi öninde şiven kopdı. Kaza benzer kızı gelini ağ çıkarup kara geydi.”*

*“Karşu yatan Ala Tağdan bir oğul uçurdun ise digil mana. Kamın akan yüğrük sudan bir oğul akıtdun ise digil mana. Arslan ile kaplana bir oğul yidürdün ise digil mana. Kara tonlu, azgun dinlü kâfirlere bir oğul aldurdun ise digil mana.”*

*“Ağ sakallı babamı ağlatmışsın. Karıçuk ağ pürçeklü anamı buzlatmışsın. Karındaşum Kıyanı öldürmüşsün. Ağ-*

*ça yüzli yingemi tul eylemişsin. Ala gözlü bebeklerin öksüz komışsın.”*

Yapı bakımından hem basit, hem de birleşik olan bu sentaktik bütünler, prensip itibariyle sentaktik paralellik temelinde şekillenmişlerdir. Birbirine anlam ve gramer yapısı bakımından uyumlu hale gelme çabası, sonuçta bu cümleleri aynı ya da yakın hece sayısına ulaştırmıştır, diyebiliriz. Veznin temeli ve oluşumu da işte buradan başlamaktadır.

Diğer taraftan aynı gramer kalıpları, farklı farklı sözlerin de aynı gramer şekilleriyle bitmesini sağlamıştır. Böyle doğal bir ortamda da kafiye doğmaya başlar. Yazı için hem veznin hem de kafiyenin doğması ve gelişmesi gerekli bir şarttı. Ancak destanda bu gerekli şartların, etkenlerin ikisi de, hem doğumda hem de büyüyüp gelişmekte aynı derecede başarılı olamadı. Vezin de, kafiye de doğdu, ilk ve iptidaî şekillerini aldılar, ancak geliştirilemediler. Bu yüzden destandaki şiirlerde yer yer vezin bozukluklarına ve kafiye uyumsuzluklarına, halk arasındaki ifadeyle “kulak” kafiyelerine, yani gramatik şekillerin kafiyelenmesine rastlarız.

Klasik vezin bütünlüğü ile kafiye uygunluğu, metne el atmış olan yazının niyetini çok çabuk açığa çıkarmış olabilir. Esas maksadını gözden kaçırmaya ve kaybetmeye çalışan yazı da, muhtemelen mitin uyanık ve dikkatli bakışları altında çeşitli “hile”ler düşünüyordu. Yazının bu tür “iz şaşırtması”, daha sonraları sanat alameti ve üslûp renkliliği olarak kaleme alınmıştır. Mesela o “hile”lerden biri olarak, yazının *birleşik sentaktik bütünün* içinde kafiye yaratmakta olduğunu âdetâ gizlemek için birbiriyle uyumlu cümleleri birbirinden adım adım, basamak basamak uzaklaştırmaya başlayışını kaydedebiliriz. Bir nevi *basamaklı paralelizm* gibi görünen bir yapı yaratmıştır:

*“At depdiler. Beyrek atı kızun atını kiçdi. Oh atdılar.  
Beyrek kızun okın yardı.”*

“At depdiler” ve “oh atdılar” yapıları, “Beyrek atı kızun atını kiçdi” ve “Beyrek kızun okın yardı” yapılarının içine sanki tarak gibi yerleştirilmiştir. Böylece paralel cümleler birbirinden bir adım uzaklaştırılmış ve bu şekilde mitten estetiğe, başka bir ifadeyle söylersek özel olarak icra edilmiş sözdizimi kurallarına geçiş gizlenmiş, örtbas edilmiştir.

Bazen bu tür “örtbas etme”ler de yetmemiş ve yazı, paralel cümleleri birbirinden bir adım (basamak) daha uzaklaştırmak zorunda kalmıştır. Belki mit görmemiş, sezmemiş, hissetmemiştir umuduyla...

*“Kaytabanda kızıl deve bundan kiçdi.  
Torumları bundan buzlayıb bile kiçdi.  
Torumcuğum aldurmışam, buzlayayın mı?  
Kara koçda kazılık at bundan kiçdi.  
Kulunçuğu kişneyib bile kiçdi.  
Kulunçuğum aldurmışam, kişneyeyin mi?”*

Bu tür “kafiye gizleme”yi daha geniş sentaktik alanda da gözlemlenmek mümkündür:

*“Boynı uzun bidevi atlar giderise menüm gider  
Senün de içinde binidün varise yigit digil mana  
Savaşmadın urışmadın alı vireyim döngil girü  
Ağayıldan tümen koyun giderise menüm gider  
Senün de içinde şişligün varise digil mana  
Kaytabandan kızıl deve giderise menüm gider  
Senün de içinde yükletün varise digil mana  
Savaşmadın urışmadın alı vireyim döngil girü  
Altun başlu ban ivler giderise benüm gider  
Senün de içinde odan varise yigit digil mana  
Savaşmadın urışmadın alı vireyim döngil girü  
Ağ yüzlü ala gözlü gelinler giderise benüm gider*

Senün de içinde nişanlun varise yigit digil mana  
 Savaşmadın urışmadın alı vireyim döngil girü  
 Ağ sakallu kocalar giderise menüm gider  
 Senün de içinde ağ sakallu baban varise yigit digil mana  
 Savaşmadın urışmadın alı vireyim döngil girü”

“Basamaklı” diye tasnif ettiğimiz bu *birleşik sentaktik bütün*lerin yapıları oldukça çirkinleştirilmiştir. Cümlelerin birbirine uyumunu gizlemek ve kafiye oluşumunu, başka bir ifadeyle yeni düşünce tarzını işaret eden sanat eserinin meydana gelişini gözden kaçırmak için yazının bu tür gay-rimeşru işleri, sonuç itibariyle çağdaş üslup renkliliğini ve kafiye oluşturma imkânlarının genişlemesini sağlamıştır. Bugün artık çağdaş şiirde art arda kafiyelenmiş mısralara rast gelmek hayli zordur. Kafiyelerin etkisi, onların birbirinden hassas biçimde ölçülmüş uzaklığından doğar ve sanatın esas şartı olan *beklenmediklik*<sup>49</sup>, kafiye için güzel bir sığınağa dönüşebilir. Mit, böyle sığınaklarda gizlenen sanat araç gereçlerini görmez veya görmek istemez. Onlar da gelecekteki meşru hayatı yaşamak için gerekli ortamları burada hazırlamaya başlarlar.

Başka bir gizlenmiş sığınak olarak, paralelizmin özel bir türünden, yani *ters paralellik* esasına göre kurulan yapıdan bahsetmek mümkündür. Bu sentaktik paralelizm çeşidi, iki cümle mekânında şekillenir. Bu cümleler öyle bir şekilde kurulur ki, ikinci cümlenin sentaktik yapısı birinci cümlenin sentaktik yapısını ters şekilde tekrar eder. Bu yöntem, destanın teşekkülünden çok çok sonra,

<sup>49</sup> Edebî metinde umulmazlık meselesini meşhur semiyotik araştırmacısı Y. Lotman “deotomasyon” terimiyle karşılamıştır (Bk. Y. Lotman, *Struktura Hudocestvennogo Teksta*, Moskova 1970, s. 94-95). Enformasyon (bilgi/bilişim) kuramında ise enformatifliğe (bilgilendirici) götüren az ihtimallilik bu umulmazlık unsurunun başka bir açıdan ele alınması olarak da değerlendirilebilir (Bk. A. Mol, *Teoriya İnformatsii i Estetiçeskoe Vospriyatie*, Moskova 1966, s. 57).

yazının güç toplayıp fikirlere ve dehalara sahip olduğu dönemde, yani klasik edebiyat devrinde daha geniş biçimde yayılmıştır. Bu yöntemi ilk olarak büyük bir ustalıkla uygulayan şairlerden birisi Nesimî olmuştur. Onun bir gazeli baştanbaşa ters paralelizm temelinde kurulmuş beyitlerden ibarettir. Bu gazel aşağıdadır:

“Nuşin lebin le’li, le’li lebin nuşi  
 Şirin görürem candan, candan görürem şirin.  
 Cana, üzünüz ayi, ayi üzünüz, cana  
 Rengin çü güli-ehmer, ehmer çü güli-rengin.  
 Her kimse seni görmez, görmez seni her kimse  
 Kendin çekedir hicran, hicran çekedir kendin.  
 Her kim sözün eşitdi, eşitdi sözün her kim  
 Tehsin gıladır, ez can, ez can gıladır tehsin.  
 Cana, Nesimi’ni gör, gör Nesimi’ni cana  
 Üstün gamıdan sözü, sözü gamıdan üstün.”

Elbette destanda bu tür hassas ölçülü, yerli yerinde ve biri diğerini ayna gibi yansıtan paralel yapıya, özellikle de ters yapıya rast gelmek mümkün değildir. Destandaki bazı parça parça ve dağınık yapılar, bir zaman gelip mükemmel şekillerine kavuşacaklarını belki de hiç ümit etmezlerdi. Ancak her halde bu dağınık şekiller olmasaydı, Nesimî’nin mükemmel paralellik üzerine kurulmuş ve artık sadece estetik amaca hizmet eden beyitleri de olmazdı. Böylesine mükemmel bir sanat, destandaki dağınık şekillerin hatırına bile gelmezdi. Destandaki bu şekiller, henüz sadece sığınak arzusundaydılar ve bütün bunlar henüz ortak savunma karakteri taşıyordu. Onlar, gerçekten de hâlâ mitin ciddî bakışından saklanan yeni düşünce biçimlerinin sığınağıydılar... Ama bu sığınakta geleceğin klasik ters paralelizminin tohumlarının atıldığı da bir gerçektir.

Beyrek geyiği kova kova bir çimenliğe gelir. Birazdan beşik kertme nişanlısı Banı Çiçek’le karşılaşacağını bil-

mez ve birden genç kahramanımız "...ne gördü, Sultanım? Gördi gök çayırın üzerine bir kırmızı otağ dikilmiş."

Bu örneğe biraz daha dikkatle bakalım. Örnek iki kısımdan ibarettir. Birinci kısma "...ne gördü, Sultanım?" cümlesi; ikinci kısma "Gördi gök çayırın üzerine bir kırmızı otağ dikilmiş" cümlesi dâhildir. Bu cümlelerin yapısı, destan seviyesinde birbiriyle ters paralelizm ilişkisine dayanır. Klasik ters paralelizmden hayli farklı olsa da, aslında bu örnek gelecekteki mükemmel üslûp figürünün esasını, özünü, çekirdeğini oluşturmaktadır. Onun ilkel bir varyantıdır.

Demek ki buradaki cümlelerin sentaktik yapıları birbirinin aksini teşkil etmektedir diyebiliriz. Acaba gerçekten öyle mi? Sanki ilk bakışta öyle görünmüyor.

Eğer öyleyse... "Ne gördü, Sultanım?" Bu birinci cümleye dâhil olan ögeler; yani nesne, yüklem ve hitap sırası, ikinci cümlede ters şekilde kurulmalıdır. Şimdi ikinci cümleye dikkat edelim: "Gördi gök çayırın üzerine bir kırmızı otağ dikilmiş."

Ters paralelizm şartına göre ikinci cümle "sultanım" hitabıyla başlamalıydı. Oysa şekli olarak ikinci cümlede böyle bir hitap yoktur. Bu hitabın olmamasıyla ters paralelizm bozulur mu?

Sözlü hitabette hitap, iki cümle arasında kalırsa, onu bu cümlelerden her hangi birine direkt olarak ait etmek zordur. Hitap hem evvelki, hem de sonraki cümleye ait olabilir. Eğer çağdaş imlâ imkânlarından hareketle virgül ve nokta kullanarak "sultanım" hitabını önceki cümleye bağlasak dahi, bu onun sonraki cümleye ait olamayacağı demek değildir. İmlâ imkânlarını bir kenara koyup telaffuzu (tonlamayı) bir miktar değiştirir ve konuşmaya yaklaştırırsak "sultanım" hitabının yerini şu şekilde de belirginleştirebiliriz: "Ne gördü? Sultanım, gördü gök çayırın üzerinde bir kırmızı otağ dikilmiş."

Demek ki aslında hitabın bu şekilde hem önceki, hem de sonraki cümleye hizmet etmesi, ters paralelizmi bozamaz. Bilakis onu mümkün olduğu kadar gizlemeye hizmet eden bir hal olarak dikkati çeker. Ters paralelizmin ikinci cümlesinin birinci kısmını anlamdan ve dil mantığından hareket ederek tamamladığımızı düşünelim:

“Ne gördi sultanım? Sultanım, gördi gök çayırın üzerinde bir kırmızı otağ dikilmiş.”

“Gördi” sözüyle ilgili herhangi bir problem yok. İkinci cümledeki “gördi”, aslında birinci cümledeki “gördi” yüklemine aynısıdır. Burada hiç bir “tamamlama”ya ihtiyaç yoktur. Aslında her iki cümledeki “gördi” yüklemi, ters paralelizmin bel kemiğini teşkil etmektedir, ne kadar derinliklerde gizlense de onu tanımaya fırsat vermektedir. “Gördi” yüklemi, bu örnekte ters paralelizmi tanıma işaretidir.

Ve nihayet operasyonumuzun sonuncu, yani üçüncü aşaması... Birinci cümledeki “ne” zamiri, ikinci cümledeki ters paralelizmin kurulma prensibine uygun olarak sonda kullanılmalıydı. Üstelik burada zamir tam şekilde değil, bir nevi kılık değiştirmiş şekilde kullanılmaktadır. Biraz derinden dikkat edersek ikinci cümlelerin son kısmında yer alan “gök çayırın üzerinde bir kırmızı otağ dikilmiş” ifadesinin aslında birinci cümlelerin “ne” zahirine verilen cevaptan başka bir şey olmadığını görürüz. “Ne” zamiri kendi bilgi hacmini işte bu ifadeyle doldurur. “Ne” âdetâ yelpaze gibi açılır. Özellikle bu gök çayırın üzerinde ifadesi, prensip itibariyle “ne” zahirinin semantik (mana) bakımından aynısı, eşiti olarak karşımıza çıkar. Âdetâ daire kapanır. İkinci cümle, çok gizli şekilde ve derin bir katta birinci cümlelerin sentaktik-semantik yapısını ters biçimde tekrar etmektedir.

Gösterdiğimiz gibi bu tür bir tekrar, açık şekilde uy-

gulanamazdı. Bu durum, yazı ile mitin ilişkilerinde, yine yazının menfaatine olmayan bir dönemi yansıtır.

Paralelizmin bütün türlerinin destanda kullanılması, estetik edebiyatın sonraki gelişme aşamalarında bu estetik şekillerden bol bol, üstelik maksada uygun şekilde istifade için elverişli imkânlar yaratmıştır. Yazı, bu şekilleri süsleye süsleye, adeta nazikçe okşayıp severek daha da olgunlaştırmıştır. Zaman geçtikçe sentaktik paralellik temelinde birbirine yakınlaşan cümleler anlam ve muhteva uyumundan sağlam bir gramer uyumuna geçiş yapmışlardır. Cümlelerin başındaki ve ortasındaki gramatik uyum, gücünü yavaş yavaş cümlelerin son kısmına geçirmeye başlamıştır. Cümlelerin son kısmı uyumun esas merkezi haline gelmiş ve estetiğin temel şartlarından biri olan kafiye böylece şekillenmeye başlamıştır. Önceleri gramatik kafiyeler, yani kelimenin kökü değil, ona ilave edilen gramatik şekillerin uyumu öne çıkmıştır. Sonra yazı, konumunu güçlendirdikçe, mitin manevî esaretinden kurtulup ete kemiğe büründükçe estetiğin diğer dalları da gelişmiştir. *Kafiye sözün derinliğine doğru taşındı*, âdetâ acemilerin, sanatın sırrına sahip olma kolaylığının yanılmasına tutulma hayallerinin liyakatsiz sahiplerinden uzaklaştırılıp gizlendi. Yazı, bununla estetiğe sahip olmanın o kadar da kolay bir iş olmadığını göstermeye çalıştı. Kafiye, sözün köküne, yapının dibine çekildi.

Gramatik kafiye, kelime kökü kafiyesinden önceki bir aşama olarak bu sonuncunun estetik genişliğini hazırlayıp uygulayan ve ona nefes veren mümbit bir zemin oldu.

Şu örneğe dikkat edelim:

*“Oğul!*

*Dünlüğü altun ban ivümün kabzası oğul*

*Kaza benzer kızumun gelinümün çiçeği oğul*

*Görür gözüm aydını oğul*

*Tutar bilüm kuvveti oğul!”*



“Kabzası”, “çiçeği”, “aydını”, “kuvveti” kelimeleri gramatik kafiyenin en bariz örnekleridir. Cümle sonundaki bu tür uyum, yazının dikkatinden kaçmamış ve o geleceğin güçlü estetik unsurlarını sezebilmiştir. Böylece destanda da gelecekteki güçlü estetiğin ilk örneklerini yaratıp bir örnek olarak ortaya çıkarmıştır. Bununla birlikte sağlam kafiyeli ve hassas vezinli mısralar da yaratmıştır. Belki de bu mısralar artık olgunlaşmış şekilleriyle açık açık görününler ve öteki külçe halindeki cümlelere gelecekte ulaşacakları son noktayı açık biçimde gösterebilirler diye böyle yapmıştır.

Beyrek on altı yıl süren hapislikten kaçarken boz aygırını bulur, onunla konuşurken hislerini ifade eder. Örnek olabilecek sanatsal bir ifadeyle şöyle konuşur:

*“At dimezem sana kartaş direm kartaşumdan yig  
Başuma iş geldi yoldaş direm yoldaşumdan yig”*

Yazının gücü, destanda buna ve bunun gibi birkaç basit örneğe daha yetmiştir. Yazı bu örneklerde de yine her zamanki gibi hem öz gücünü göstermiş (onları yaratmış), hem de güçsüzlüğünü göstermiş; onları gizlemeye, örtbas etmeye, büyük metnin içinde “eritmeye” çalışmıştır. Yazı ile mit, mücadelelerini gözden geçirdiğimiz bu istikamette sürdürmüşlerdir...

\*\*\*

Destandaki imgeler vasıtasıyla, imge yaratma mekanizmasını kavrayarak Oğuz dünyasının bir takım sosyal değerlerini keşfetmek de mümkündür. “Eski donun biti, öksüz oğlanın dili acı olur” derken yetimliğe ve acı sonucuna genelleme gayretiyle verilen değerle karşılaşırız. “Evvel-ahır uzun yaşın ucu ölüm” sözünü dinlerken cengâver Oğuz, hayatın kaçınılmaz sonunu düşünür ve tabii olarak, bu dünyada bütün işleri görüp bitirmek gerektiğini tavsi-

ye eden bu hükmü, Dede Korkut'un dilinden alıp günlük faaliyetini kurma işinde esas olarak kabul eder. İmgeler, ahlâk ve davranışlar kodeksinin şekillenmesi sürecine de katılır. "*Mere Uşun Koca oğlu bu oturan bigler her biri oturduğu yiri kılıcıyle etmegiyile alupdur.*" Uşun Koca'ya söylenen bu sözler, Oğuz'da ad san kazanmanın iki geçerli yolunu gösterir: Kılıç, güç yolu ve ekmek vermek, cömertlik yolu. Oturduğu yeri kılıçla veya ekmekle almak gibi düşünce tipi ise hiç şüphesiz ki eski Oğuz'un tasavvurunda şekillenmekte olan sosyal bir değer in daha etkin biçimde kavranmasını sağlar. Bunlar ve bunun gibi genelleyici karakterde olan diğer hükümler, açık bir şekilde imgeleme sürecinin neticesinde meydana çıkarlar. Bunların mahiyetinde hiç şüphesiz benzetme ve mukayese nüansları da vardır.

İmge yaratma sistemine biraz daha geniş açıdan bakarsak ve ona genel anlamda metnin alelade, etkisiz ekseninden az da olsa dışarıda kalan durumları da dâhil edersek o zaman şöyle bir özelliği de söylediklerimize ilave etmek lazım gelir. Destanda Oğuz beylerinden bahsedilirken onlardan bazısının adından önce gelen epitet, destandaki muammalı vaziyeti, metinlerde açıklanmayışı ve bir temele oturtulmamasıyla aslında destanın çok çok dışında kalan daha geniş bir Oğuz kontekstinin varlığına güçlü bir inanç yaratmaktadır. Mesela "*iki kardaş bebegin öldürüp zelim gezen Düzen oğlu Alp Rüstem*", "*destursuzça Bayındır Hanun yağsın basan, altmış bin kâfire kan kUSDuran, ağ boz atının yilisi üzerinde kar turduran Gaflet Koca oğlu Şer Şemseddin*", "*Hamid ilen Merdin kal'asın depüp yıkan, demür yaylu Kapçak Melike kan kUSDuran, gelüben Kazanun kızın erlik ile alan, Oğuz'un ak sakallu kocaları görende ol yigidi tahsinleyen... Kara Göne oğlu Kara Budak*" ve daha kimler, kimler...

Bütün bu yiğitler ve onların bize epitetlerde kısaca verilen, adeta bir anlığına gösterilen temel vasıfları hak-

kında destan daha geniş bilgi vermemektedir. Cimrilikle ve son derece genelleştirilmiş, sanki yay gibi içine gerilmiş bu bilgiler sıkıldıkça bir taraftan imge yaratılmasına katılırlar. Diğer taraftan adları epizodik olarak anılan bu kahramanların her birinin kendi hayat ve kaderlerinin olduğuna, yani daha geniş Oğuz âleminde onların da kendi konumları ve “destanları”nın olduğuna işaret eder. İmge yaratma, bu şekilde bizi uçsuz bucaksız geniş bir Oğuz bağlamına götürür. Destanda bu kahramanların hayat maceraları ve gösterdikleri yiğitlikler tasvir edilmese de epitetler vasıtasıyla karmaşık ve yiğitlik dolu yazgıları âdetâ bir kez daha hatırlanmaktadır, aslında belki de hatırlanmamaktadır. Oğuz âleminin “vatandaşı” olan şahıs için son derece malum olan bir konuya bir daha dönülmez. Buna ihtiyaç duyulmaz. Aslında destanı bilmediğimiz konular yaratır. Belki de epitetlerin arkasında kesif bir duman içindeymiş gibi görünen ve belki de görünmek isteyen, hatta belki görünmeyen bu kahramanların her birinin bir destanı mutlaka vardı ve biz henüz o destanları okumadık, bilmiyoruz!

\*\*\*

Azerbaycan edebiyatının gelişmesi boyunca en muhteşem imge hangisidir sorusuna cevap vermek gerekirse, ilk sırada hatırıma Kanturalı, onun kavuşmak istediği Sarı donlu Selcen Hatun ve bu kavuşmaya engel olmaya çalışan üç ölümsüz vahşi canavar gelir. “*Ol kızun üç canavar kalınlığında kaftanı var idi*” imgesi, düşüncenin yazı kültürüne meylinin bir göstergesi ve derine işleyen karmaşık bir süreç olarak insanın yaratabilme imkânını çok açık şekilde gösterir. Yazı daha sonraki en muhteşem çağlarında bile bu güzellikte ve bakirlikte bir imgeyi bir daha yaratamayacaktır. “*Üç canavar kalınlığında kaftan*” esrarengiz bir engel olarak, bugün bile gizli Dede Korkut’u tam olarak

açıklamaya ve bütün derin, gizli katmanlarını çözümlmeye fırsat vermemektedir. Bugünkü insan düşüncesi o uzak geçmişte yaratılmış karmaşık ve karmaşık olduğu kadar da basit hayat malzemesini muhakkak ki sonuna kadar idrak edebilmelidir. Bu da son derece doğal bir durumdur. Sonuna dek idrak edememek, bir daha yeniden idrak etme ihtirasını bizden habersiz ruhumuzda yaşatır. Bugünkü gizli ve sır içindeki Dede Korkut, artık açık Dede Korkut'a dönüşür. Bu açık Dede Korkut'un da zamanla gizli kısımları doğar, böylece bu muhteşem destan bir taraftan açıklığa kavuştukça, diğer taraftan yeni sırlar mekânına çevrilir. Kendi kaderi olan her şeyin elbette öyle de bir hayatı olmalıdır.

**II. BÖLÜM**  
**ANA VARYANTLARA DOĞRU**

## *Benzerlik ve Farklar*

*Dede Korkut Kitabı* destanlarının esrarengizliği ve bu esrarengizliğin bitmez tükenmez oluşu, zaman geçtikçe daha da pekişmektedir. Görülüyor ki gizli “Dede Korkut”tan açık “Dede Korkut”a götüren bu yol, hiçbir zaman bitmeyecek. İyi ki bitmeyecek! Destandaki konuların, vakaların, sanatsal imgelerin çoğu, dönüp dolaşıp dünya edebiyatının mitolojik geçmişindeki şah destanlarla bazen açık, bazen de gizli biçimde örtüşmektedir. Eskiden bu benzeşmelerin bazıları görülmekte (belki de işitilmekte?) idi. Bugünse gördüklerimizin sayısının arttığını kesin olarak söyleyebiliriz. Yarın, bu benzerliklerin çoğalarak bütün destan yapısını sarmış bir halde kendini göstereceğine inanmak mümkündür.

Tabiat-medeniyet, normallik-anormallik, eski-yeni, sadakat-mükâfat, yaşlı-geç, sınama-inanç gibi ana varyantların yüzeydeki, biçimsel katmandaki varyantları bir destan dâhilinde hangi gerçeklikleri verir? Birinci bölümde biz bu konuya eğilmiştik. Ancak çeşitli halkların mitlerindeki varyantları karşılaştırmak da oldukça cazip, merak uyandırıcı ve ilginç olacaktır. O yüzden genetik hat, bizi ilk olarak en yakın yere, Yunan mitlerine götürmektedir.

XIX. yüzyılın başlarında Alman bilgini Diez’in<sup>1</sup> malum “Tepegöz-Polyphemos” mukayesesi, Yunan ve Türk

<sup>1</sup> *Dede Korkut Kitabı*’nın Dresden nüshasını ilk tanıtan ve faydalanan Alman araştırmacı H. F. Von Diez’dir. *Denkwürdigkeiten von Aisen* (Berlin

abidelerinde en yüzeysel varyantların araştırılması üzerine kurulmuştur. XX. yüzyıl ortalarında böyle bir araştırma için uygun varyantların sayısını artıran eserler ortaya çıktı. Azerbaycanlı araştırmacı Ali Sultanlı'nın Yunan ve Türk epik sistemlerini derinden tetkik etmesi, bir takım yeni ve açık varyantlar bulma imkânı verdi.<sup>2</sup> Adım adım çözümlenen destan, bugün daha derinde kalmış, unutulmuş yeni yeni varyantları bulma, bu varyantların anne karnına, doğdukları ilk kaynağa, ana varyanta doğru izini sürme fırsatı sağlamıştır.

Ana varyant neden oluşur?

Çeşitli halkların mitolojik sistemlerindeki herhangi bir konu veya tip, benzerlik teşkil edebilir. Bu benzerlik onların her birinde varyantlar olduğunu gösterir. Bir varyant, iki varyant, üç varyant... Artık daha geniş mukayeselere yol açar. Benzer ve farklı yönleri ayırt etme imkânı verir. Ve sonuçta çeşitli destanlardaki aynı veya benzer varyantlar, sonlu kümeler gibi belirli bir genelleşmenin içinde eriyip gider... Bu genelleşmeye çıkan yollar denize akan çaylar gibi çok veya az olabilir. Yukarıdaki soruya cevap vermek gerekirse, işte bu genelleşme, somut varyantları bünyesinde barındıran ilk ana varyanttır.

Gizli Dede Korkut'un bu seferki okunuşunun alt başlığı "Ana Varyantlara Doğru" olarak konmuştur. Denize ulaşan iki büyük çaydan, yani Yunan ve Türk mitlerinden varyantlar olarak söz eden bu kitap, sistemli şekilde büyük ana varyantların şimdilik işte bu ilk soyutluk derecelerini dikkate almaktadır.

---

1811-1815) adlı eserinde Tepegöz hikâyesini Almanca'sıyla birlikte yayımlamış, Tepegöz'le Homeros'un *Odysseia*'sındaki Polyphemos'u karşılaştırmış ve Yunan destanının doğudan alınmış olabileceği fikrini ileri sürmüştür. (a.n.)

<sup>2</sup> Eli Sultanlı, "“Dede Korkud” Dastanı Hakkında Geydler”, *E. Sultanlı Megaleler*, Bakı 1971, s. 11-101.

Ana varyantlık için Yunan ve Türk mitleri somut varlıklarında ne vermektedirler? Bu varyantlarla yetinmek mümkün mü, yoksa başka mitolojik sistemlerden, mesela Sümer, Çin, Hint, Mısır mitolojilerinden şu veya bu ana varyanta giren varyantları araştırmaya değer mi? Eğer değerse, hiç şüphesiz farklı ve yeni bir araştırmanın konusu olacak bu hususta fikir beyanına girişmek mümkün olur mu? Sorular ve onların getirdiği problemler bitmez. Şimdilik bu iki büyük ırmağı, Yunan ve Türk ırmaklarını ana varyanta akan sular gibi almak, onların derinliklerine başvurmak, birbiriyle karşılaştırmak esas işimiz olacaktır. Ayrıca bu maksattan doğan gizli bir alt maksadımızın olduğunu da belirtelim. *Dede Korkut Kitabı* destanlarının Türk tefekkürünün, Türk dünya görüşünün ürünü olarak dünya medeniyetinin tek ve kadim mitolojik sisteminin organik bir parçası olduğunu ortaya çıkarmak, işte bu, alt maksattır. Bu alt maksat, destanın sırrını açmaya yöneliktir ve sanıyorum bu bakımdan her iki maksat da soylu ve hayırlı işler arasında kaydedilebilir.

Yukarıda sözünü ettiğimiz varyantların son tahlilde ana varyantı meydana getirdiğini bir daha kaydetmeliyiz. Ancak ilginç olan da, muhtelif edebiyatlarda belirli bir çizgide kendini gösteren benzerliklerin onları özellikle birbirinin varyantı olarak ayırt etmeye temel teşkil etmesidir. Bu varyantlarda benzerliklerle birlikte muhakkak farklı yönler de olması gerekir. Benzerlikler, bu söz ettiğimiz hatları varyant olarak ayırırken, farklılıklar da bunların her birinin millî niteliklerini gösterir. Benzerlikler ve farklar, iki durumun ortaya çıkmasını sağlar.

*Birinci durum* şudur: Eğer varyantlar arasında farklı yönler çoksa ve benzerlikler nispeten azınlık teşkil ediyorsa bu hat (ister konu, isterse tip olsun) daha kadim zamanların edebî mahsulüdür, diyebiliriz. Eğer varyantlar



arasında benzerlik çoksa ve farklılık azsa, hat nispeten yenidir.

*İkinci durum* ise şöyledir: Varyantlar arasında fark çok ve benzerlik azsa, hat nispeten yenidir, özgün nitelikleri bakımından zengindir. Yok, eğer benzerlikler azsa, hat daha kadimdir, belki de ana varyantın karnından pek ayrılmamıştır. Burada farklılık hissedilmez.

Varyantların birbirleriyle ilişkisinden oluşan bu durumlar, aynı zamanda onların kadimlik ve yenilik seviyelerini de belirli bir derecede göstermektedir.

Mesela Tepegöz ile Polyphemos veya Beyrek ile Odysseus varyantlarındaki benzerlikler, Agamemnon ile Salur Kazan ya da Herakles, Admetos ile Deli Dumrul varyantlarındaki benzerliklerden daha çoktur.

Bu sonuncular, benzerliklerle birlikte yeterince farklı yönler de sahiptir. Bu farklılıklar, kendisini çok çeşitli istikametlerde gösterir. Aynı işlevin çeşitli tiplere paylaştırılması (Odysseus, Basat, Beyrek), karmaşıklaşma (Admetos, Herakles, Deli Dumrul), hatta sosyal ve kişisel menfaat olarak ortaya çıkan aksi kutuplar (Antigone, Beyrek), millî mensubiyetin verdiği ahlak ve davranış biçimleri (Kanturalı, Paris), orijinallikler oluşturan, her millî destanın tazeliğini koruyan, estetik düşünceyi cilalayan ve dinamik tutan meselelerdendir.

Bir daha belirtelim ki, genel anlamda *Dede Korkut Kitabı* bir köprüdür, insan topluluğunu kadim bir devirden öbür devre geçiren bir köprü, *tabiattan medeniyete* geçiş köprüsü. Nihayet mitten yazıya geçiş köprüsü! Bu bağlamda çok şeyin aydınlatılabileceği, çözümlenebileceği kanaatindeyim. Bu işlev, hem konu ekseninde, hem imgelerin derinlemesine ve genişlemesine dal budak atmasında, hem de dil ve üslup seviyesinde kendini gösterir. Bu evrensel mesele, bizim şu araştırmamız vasıtasıyla kapalı yüzünü birazcık da olsa açıp gösterebilir. Bir an için bu ilahî gü-

zelliğın bir parçasına bakma fırsatı doğar. Bu fırsatı kaçırmamak gerekir. Köprüye çıktıysak öteki yakaya ulaşmamız gerekir. Varyantlardan ana varyanta götüren bu yol, o büyük Korkut köprüsünün bir adımıdır, açık söyleyelim, belki de birinci adımıdır.

Ayrı ayrı varyantların oluşturduğu benzerlik ve farklılıkların tahliline geçerken, bu çözümlemenin, yani Yunan ve Türk mitlerinin karşılaştırmalı çözümlenmesinin ilk çözümlene olduğunu ve gelecekte başka mit sistemlerini de bu çözümlenmeye mutlaka taşıyacağını unutmamalıyım.

## *Odysseus, Basat ve Beyrek*

Rengârenk ve çok dallı Yunan mitleri belirli dairelere bölünmüştür. Bilindiği gibi Odysseus ve onun maceralarıyla ilgili efsaneler Troas dairesine dâhildir. Troas savaşı, kadim Yunanlıların tasavvurunda şecaat ve korkaklık, mertlik ve hainlik, güç ve zayıflık, hilekârlık ve dürüstlük, güzellik ve çirkinlik gibi kavramların çatıştığı, insanların tanrılar tarafından mihenk taşı gibi bu ölçütlere göre değerlendirildiği bir hadisedir. Tarihsel gerçekliği ise XIX. yüzyılda Alman arkeologu Şiliman'ın Küçük Asya'da (Anadolu'da) Homeros destanlarından sonra kazılarla bulduğu Troas şehrinin yerle bir edildiğine işaret eden delillerle ispat olunmuştur.<sup>3</sup>

Tarihsel dönemlerde çeşitli Yunan şehirleri arasında birçok savaşın olduğu bilim dünyasınca bilinmektedir. Troas savaşının bunlardan farkı, bu savaşın sebebi, başlaması, gidişatı ve sonucunun herhangi bir tarihî belgeden değil, estetik-mitolojik eserler sayesinde bilinmiş olmasıdır. O uzak devirde kadim dünyanın efsanevi kör şairi, devrinin ve bütün devirlerin dehası olan Homeros, bu savaşın insanların hafıza tarihinde ebedileştiren iki manzum destan yazdı: *İliada* ve *Odysseus*. Birçok Yunan tanrısı, yarı-tanrısı, komutanı, çeşitli şehir ve adanın hükümdarı bu destanların ölümsüz kahramanları oldular. Onların başına gelen esra-

<sup>3</sup> Bk. G. Ştol, *Genrih Şiliman*, Moskova 1991, s. 196-218; Rahman Badalov, *Pravda i Vımsel Geroičeskogo Eposa*, Bakı 1973, s. 9-10.

rengiz ve korkunç olaylar, her iki destanın esas mayasını ve konu eksenini teşkil etti.

Bir yazarın kaleminden çıkmış olmasına rağmen, her iki eser de mayasını eski Yunan mitlerinden almıştır. Hem bu mitlerin hem de manzum destanların esas kahramanlarından, biri kadim Yunanistan'daki İthaka adasının hükümdarı kahraman Odysseus'dur.

Odysseus'un Troas savaşının sebebi olan güzel Helena'ya vaktiyle dünürcü giden Yunan komutanlarından biri olduğunu da belirtelim. Helena, Menelaos'u koca olarak seçtikten sonra sanki gelecekteki kasırgayı içgüdüleriyle hissederek bütün diğer dünürçülerle birlikte bu güzeli korumak, onun kaygısını duymak için ant içme meselesini ortaya atan da Odysseus olmuştur. Yunanlılar arasında derin zekâsı, hilekârlığı, savaş becerisiyle seçilen Odysseus'un Troas savaşının zaferle bitmesindeki rolü de emsalsizdir. Ve ona ölümsüz şöhret ve bu şöhretle birlikte olmadık azap eziyet getiren de, Troas savaşı sırasında gösterdiği kahramanlıklar olmuştur. Savaştan sonra başına gelenleri bir büyük destan şeklinde yazacak birisi lazımdı. Şans eseri Homeros dünyaya geldi. Homeros da *Odyseia*'yı yazdı ve *Odyseia* anlayışı bu gün de çeşitli halkların tasavvurunda uzun uzadıya süren maceralarla dolu bir hayat parçasının sembolü oldu.

Her şeyin, her olacağın bir sebebi vardır. Olympos'un sahibi baştanrı Zeus'un kardeşi deniz ve akarsular tanrısı heybetli Poseidon, Odysseus'a düşman kesilmişti ve onun Troas'dan geri dönen gemilerini denizde o adadan bu adaya, bu adadan o adaya sürerek yolunu azdırmıştı ve onun memleketi İthaka adasına gelmesine fırsat vermiyordu. Neden? Tek sebebi vardı. Poseidon tek gözlü canavar Polyphemos'un babasıydı ve Odysseus, Polyphemos'u hileyle aldatıp kör etmişti.

Hilekârlık Odysseus'un en belirgin özelliğiydi. Onu ilk önce mahir, hilekâr bir komutan olarak tanıyorlardı. On yıl süren kanlı savaşlarda galip gelemeyen Yunanlılara büyük, hayır görkemli ve içi boş bir tahta at yaptırıp, onu güya savaşa son vererek çekip giden ordunun, bu şehre hatırası olarak bırakmayı teklif eden kimdi? Kim, bu Troas atını, Danalıların (Yunan kabilelerinden birinin adı) bu hediyesini kuşatmada elden ayaktan düşmüş Troashlıların kabul edeceklerinden emindi? Kimdi bu ulu atın içine seçkin savaşçıları saklayıp onlara gece herkesin güven içinde yattığı bir sırada atın içinden çıkmayı ve Troas'nın demir kapılarını açmayı, karanlıkta sessizce geri gelen muhasaracıları şehre sokmayı öğreten? Kimdi, Odysseus değil miydi? Odysseus'du. Onun düşündüklerinin hepsi hayata geçti.

Troas talan edildi, öldürülen öldürüldü, esir düşen esir düştü ve yağmacılar elde ettikleri ganimetlerle kendi şehir ve yurtlarına geri dönmeye başladılar. Her şey bitti, savaş sona erdi, güzel Helena kocası Menelaos'a geri verildi ve bizim kahramanımız da kendi savaşçılarıyla birlikte memleketi İthaka adasına doğru yelken açtı. İşte bu sırada onun deniz maceraları başladı. Polyphemos bu maceraların başlamasına ivme kazandırdı ve babası Poseidon da bu maceraların yönetmenine dönüştü.

Yunan varyantına devam edersek Odysseus'un gemisini kader getirip tek gözlü dev Polyphemos'un yaşadığı adaya çıkarır. Buradan itibaren de Odysseus-Polyphemos ve Basat-Tepegöz ilişkilerinin paralelliği başlar. Odysseus Yunanistan'da, Basat da Oğuz'da aynı şekilde hareket ederler. Onlar aynı yolla Polyphemos'u, Tepegöz'ü kör eder, aynı yolla onu aldatıp koç derisini başlarına koyarak mağaradan dışarı çıkarlar ve canlarını kurtarırlar. Gerçi bu paralelliklerin aslında farklı, hem de ciddi farklı yönleri de yok değildir. Ancak mücadele usulleri, galip gelme yolları

her iki varyantta da tamamıyla aynıdır demek mümkündür.

Odysseus tipi Homeros'un kalemiyle cilalanıp estetik bir keyfiyet kazanmış olsa bile Homeros'tan önce de Yunan mitolojik sisteminde kahramanlar arasında yeri ve ağırlığı olan bir şahıstır. Homeros, bu tipi mitolojiden almıştır. Polyphemos'la olan ilişkisi onun hayatının sadece bir epizotudur. Onun güzel Helena'yla evlenme arzusu, Troas savaşına gitmekten kaçınma isteği, sonradan savaşa katılması gereken değişik kahramanları hileyle bu savaşa katması, Agamemnon ve Akhilleus ile çoğu zaman karmaşık ilişkileri, nihayet savaştan sonra adadan adaya komutan olarak gezip dolaşması ve Polyphemos'la mücadelesi, sihirbazlara, ifritlere esir düşüşü, ilk canlı olarak yeraltı dünyasına inmesi ve ölülerin ruhuyla sohbet etmesi, en sonunda tanrıları gözyaşı ve yalvarışlarla yumuşatıp evine dönmesi, zengin ve aynı zamanda maceralı bir hayatın yaşanmış unsurlarıdır. Odysseus'un maceraları bununla bitmiyor. Doruk noktası henüz ileridedir. Evine ulaştıktan sonra da onu yeni sınavlar beklemektedir. Karısı Penelope'ye talip olmuş genç asilzadelerle münakaşa, oğlu Telemakhos'la görüşmesi, düşmanlarına galip gelmesi, bütün azap ve ıstıraplarının sona ermesi ve en sonunda gerçekten de saf, yalın mitolojik *akıbet*, gezip dolaştığı adalardan birindeki sihirbaz Circei'den olan oğlu Telegonos tarafından aranıp bulunarak öldürülmesi. Bilmeden öldürülmesi.

Oğuz varyantındaki Basat, bana göre *Dede Korkut Kitabı*'nın en enformatif (bilgilendirici) tipidir. Bünyesinde çok büyük anlamlar gizleyen bir tiptir. Bir Basat'ın üzerinde bile Oğuz toplumunun geçtiği değişik gelişme aşamalarını izlemek mümkündür. İnsanlık tarihi açısından karşı karşıya duran iki zaman vardır. Kadim Oğuzların tabiatla karıştıkları zaman ile, tabiatın içinden çıkan ve

yeni insan ilişkilerinin, toplum içi ilişkilerin yarattığı zaman. Birinciden ikinciye geçiş, mitolojik bağlamda bilhassa Basat tipinde estetik ifadesini bulmuştur. Basat, bana göre estetik olduğu kadar belirli bir işlev de taşıyan bilimsel bir tiptir. Tepegöz'le mücadele onun taşıdığı işlevin çok önemli bir unsurudur. Bu mücadele ve zafer ile Basat, toplumun geriye gideceği yolun ihtimal dâhilinde bile olmadığını bir daha vurgular. Geriye giden yol, aynı zamanda Tepegöz'ün temsil ettiği kaotik, düzensiz ve belirsiz *tabiata dönüş* demektir.

Basat işte bu *tabiatın* koynundan çıkmıştı.

Basat, aslan yatağında büyümüşü ve insanlar arasına getirildikten sonra da defalarca büyüdüğü yere, *tabiata* dönmek, kaçıp geri gitmek istemişti. Sanki toplumdaki prangalar onu sıkmakta, sanki bütün ruhu hürriyet hasretiyle geriliyordu. Hürriyet ise *tabiattaydı*.

İnsan *tabiata* galip gelmeliydi, onun koynundan çıkmış olsa bile artık geriye dönüş yolu yoktur, sadece medeniyetin içine, yalnızca ileriye, toplumun kendi içinden çıkardığı kanunların, kuralların, yasakların yolundan ileriye... Basat böyle bir medeniyet yolunun yolcusunu temsil eden bir kahramandır.

Medeniyeti temsil eden gücün *tabiatı* temsil eden güce, yani Tepegöz'e karşı galip gelmesi, onu kör etmesi ve onun "biz kardeşiz, bana kıyma" yalvarışlarına rağmen başını kesmesi geriye giden yolun son olarak kapandığını gösterir. Medeniyetten *tabiata* dönülmez. Kozmostan kaosa giden yolu kesin olarak kapatmak gerekir. Dede Korkut da böyle yapar.

Odysseus, Polyphemos'u kör eder ve canını kurtarıp elinden kaçır, bu onun için yeterlidir. Mitolojik işlev olarak bundan fazla görevi yoktur. Basat ise, Odysseus' dan farklı olarak Tepegöz'ü öldürür, başını keser. Tek gözünü helak etmekle anormal, kaotik bir yapıya karşı mücadele

ediliyorsa (bunu her iki kahraman da ediyor), başın bedenden ayrılması, özellikle de özel bir kılıçla ayrılması bizi daha kadim mitolojik tasavvurlara götürür. Başın bedenden ayrılması kâinattaki düzensizliği düzene getirmenin işareti olabilir, bu şekilde sema topraktan, gökyüzü yer-yüzünden ayrılabilir, neticede Oğuz'da düzen teşekkül eder...

Böylelikle Basat, Tepegöz'le ilgili olarak belirli bir işlevi yerine getirir, ek olarak mitolojik semantik yük taşır. Odysseus için ise Polyphemos, yalnızca sonraki maceraların sebebi olarak ortaya çıkar. Onun kör edilmesi babası Poseidon'u Odysseus'a düşman edecektir ve Posedion, Odysseus'un memleketi olan adasına dönmesini on yıl boyunca engelleyecektir.

Yunan varyantında Odysseus için Polyphemos bir sebeptir. Oğuz varyantında ise Tepegöz, bütün toplum için sonuç rolünde karşımıza çıkar.

Bu şekilde varyantlar birbirine hem yaklaşır hem de uzaklaşır. Muhakkak ki bu iki tipin mahiyeti, Tepegöz ve Polyphemos tiplerinin mukayesesiyle bir miktar daha açıklığa çıkacaktır. Her iki tipi, yani Polyphemos'u Odysseus'dan ve Tepegöz'ü Basat'tan ayırmak son derece zordur.

Varyantlar ise gerçekten kardeş varyantlardır. Yunan Odysseus ile Oğuz Basat, bu varyantlardan kendilerine düşeni omuzlarına alıp günümüze kadar taşırlar.

Polyphemos veya Tepegöz'le "hesaplarını gördükten" sonra Odysseus ile Basat birbirlerinden ayrılırlar.

Odysseus'un mitolojik işlevini Oğuz'da Beyrek de üstlenir. Beyrek, destanda genç ve yeni tip kahramanlar olarak ayırdığımız, zengin iç dünyası olan bir karakterdir. Odysseus, adeta iki çizgiyi kendi bünyesinde toplar: Basat çizgisi ile Beyrek çizgisini. Basat-Odysseus varyantı, Beyrek-Odysseus varyantı ile Yunan mitinde çatışır, bir



hat meydana getirir ve aslında mitolojik tiplerin bu çatışması, dolaylı olarak Oğuz mitindeki Beyrek-Basat karşıtlığını anlamak için de bir anahtar olur.

Beyrek on altı yıllık ayrılıktan sonra nişanlısının başkasıyla evlendirileceğini haber alır ve hapisten kaçır.

Odysseus yirmi yıllık ayrılıktan sonra İthaka adasına dönüp karısı Penelope'ye talip olan genç asilzadelerle karşılaşır.

Beyrek'i Oğuz beyleri tanımazlar.

Odysseus'u da hiç kimse tanımaz.

Beyrek, Yalancıoğlu Yaltacuk'a Beyrek'in yayını çekip ok atmasını teklif eder.

Odysseus, genç asilzadelere kendi yayını çekmeyi ve okunu atmayı teklif eder.

Yalancıoğlu Yaltacuk, Beyrek'in yayını çekip okunu atamaz.

Genç asilzadelerden de hiçbiri Odysseus'un yayını çekip okunu atamaz.

Beyrek de, Odysseus da sevgilileri tarafından hemen tanınmazlar. Ayrılık yılları onları oldukça değiştirmiştir. Her biri bir sır açmak mecburiyetinde kalır. Beyrek, altın yüzüğün sırrını (tarihçesini) Banı Çiçek'e açar. Odysseus ise yatak odasındaki karyolanın sırrını Penelope'ye anlatır. Altın yüzüğü Banı Çiçek'in parmağına takmadan önce Beyrek yarışmada galip gelip onu öpmüştü. Odysseus'un yatak odasının sırrı ise şöyledir: Buradaki karyola aslında büyük bir ağaç kütüğünden imal edilmiştir, bütün saray da bu karyolanın ilavesi olarak inşa edilmiş, ağacın kütüğünü çıkarmamışlardır.

Artık yaşlanmış her iki kör babaya müjdecî gider ve her iki kahraman babalarıyla görüşür.

Varyantların bu yüzeyde olan görünür hatlarıyla birlikte Beyrek ve Odysseus'u çok derin katmanda birleştiren bazı yönler de vardır. Bu yönler, sözü edilen paralellik

tam olmadığı, hatlar bazen koptuğu ve ancak çağrışımlar bu hatları bir varyantın kolları olarak kabul etme imkânı verdiği için derin bir katmanda gizli olarak kalmıştır. Üzerinde konuştuğumuz uygun yön, her iki kahramanın ölümüyle ilgilidir.

Beyrek, Salur Kazan'a sadakatinden ötürü Basat'ın babası At ağızlı Aruz tarafından katledilir. Destanın ilk okunuşu her durumda böyle bir sebep ortaya koyar.

Odyseus'u, Circei'nin esaretinde iken Circei'den olmuş ve yüzünü görmediği oğlu Telegonos bilmeden öldürür.

Beyrek mitolojik sistemin kurallarına uygun olarak bu kuralları çiğnediği için mit tarafından cezalandırılır. Onun esarete iken kâfir kıızıyla ilişkisi olmuş, sevip sevilmiş, ant içmiş, ama sözüne sadık kalmamıştır (Beyrek'in Kaderi bölümüne bk.).

Odyseus'da da buna benzer bir durum dikkati çeker. Esaret, sihirbaz kadın (kâfir kıızı), olağandışı bir ilişki ve geçmişi unutmama hatları onunla ilgili olarak da kendini gösterir.

Sözünde durmama, geçmişi, sözü ve sözün temsilcisi olduğu miti, yaratıcıyı aldatma çabası, yaratıcıya itaatten, onun kontrolünden kurtulma hırsı her iki kahramanı cezasız bırakmaz.

Geçmiş Telegonos'un şahsında Odyseus'dan, Aruz Koca'nın şahsında ise Beyrek'ten intikamını alır.

Kaderleri, alın yazıları sanki iki öz kardeş gibi cesur ve hilekâr Odyseus ile mağrur ve benzersiz Beyrek'i birleştirir. Bütün diğer mitolojik kahramanlardan, karmaşık iç âlemleriyle ayrılan bu iki kardeş kahraman bizim tasavvurumuzda birbirinden ayrılmaz, varyantların uzun ömürlü oluşunu bir daha tasdik eder.

## *Polyphemos ile Tepegöz*

Hem Yunan hem de Oğuz mitlerinde anasından tek gözlü doğmuş, heybetli, dev, tek kelimeyle şer timsali olan sikloplar anlatılmaktadır. Onların insan toplumuyla alakaları karmaşık biçimde kurulmuştur, tek boyutlu değildir. Onlarla mücadele, aslında kurtuluş mücadelesi olarak da adlandırılabilir. Bu, bir yönüyle bütün bir toplumla, cemiyetle; diğer yönüyle ise fertle ilgili bir kurtuluştur. Oğuz toplumu Tepegöz'den kurtuluşu beklemektedir, Odysseus da tekgözlü Polyphemos'dan.

Bir mesele özellikle dikkat çekmektedir. Yunan ve Oğuz mitolojik sistemlerinde tek gözlülük belki de kendi başına korkunç bir şey değildir. Hatta olağanüstülük etkisi doğurmak amacıyla da sunulmuyor. Her şey kural- lar çerçevesindedir. Hatta şöyle düşünmek için de gerekçe vardır: Birinin iki gözü, ötekininse tek gözü olmuşsa ne olmuş ki? Gerçekten de böyle bir fark Aruz Koca'yı da, başkalarını da o kadar rahatsız etmez. Hatta biraz daha ileri gitmek mümkündür: Tek gözlülere farklı oldukları için kendi estetikleri olan güzel mahlûklar olarak bakabil- mek de, prensip olarak bu mitolojik sistemler tarafından reddedilmemektedir. Belki de Tepegöz doğarken "ne gü- zel, şuraya bak, tepesinde bir gözü var" diyen Oğuzlar da bulunabilirdi.

Tek gözlülerin kazandığı olumsuz nüans, prensip iti- bariyle kabul edilmemeleri, ilk planda onların yamyam-

lıklarıyla ilgilidir. Onlara ilk planda insan eti yeme özelliği verilmemiştir. Bunda ise, açık biçimde eski âdetlerin kalıntılarına karşı yapılan bir mücadelenin edebî izlerini görmemek mümkün değil.

Her iki devî, hem Polyphemos'u hem de Tepegöz'ü birleştiren çok yön vardır: Dış görünüm, amansızlık, insanüstülük, vahşi ihtiraslar... Ama farklar da yok değil.

Alman bilgini Diez, daha 1815 yılında Tepegöz'ün Polyphemos'a göre daha gelişmiş bir tip olduğunu, çünkü destanda onun hayatının tam şekilde, doğumundan ölümüne kadar izlendiğini yazmıştı.<sup>4</sup> *Odyseia*'daki Polyphemos ise ancak Odysseus'un arka planında göze görünmektedir. Gerçekten de Odysseus varsa Polyphemos vardır; Odysseus yoksa Polyphemos da yoktur. Polyphemos'un kökeni hakkında bilinen tek husus, onun denizler tanrısı Poseidon'un oğlu olmasıdır. Ölümü hakkında ise ne destanda bilgi vardır, ne de mitolojik bağlamda.

Tepegöz'le mücadele ölüm-kalım mücadelesidir. Ya kurtuluş, ya ölüm! Ya Tepegöz ya Oğuz! Mücadelenin mayası, gayesi budur.

Polyphemos'la mücadele ise yalnız kaçıp can kurtarmak maksadı güder. Onun ölümü Odysseus'u ilgilendirmez. Çünkü Odysseus bu sikloplar adasında gelip geçici bir konuktur. Ama Polyphemos'dan farklı olarak Tepegöz, isyan ettiği toplumun içinden çıkmıştır, adeta bu toplumun yarası, irinidir. Basat da bu toplumun içinden çıkmış ve içinde kalması gereken biridir.

Tepegöz ve Polyphemos varyantları, mucizevî doğum ekseninde de birleşir. Biri denizler tanrısının oğludur, öbürü peri oğludur.

<sup>4</sup> Ayrıntılı bilgi için bk. Dutc (fon) Henrich Fridrich, *Der Neuentdeckte/ Ougriche Cyklop*, Hall-Berlin 1815; *Denkwird Keiten von Asien*, Berlin und Halle, 1815; *Denkurirdigkeiten von Azeri in Kusben und Wissenhafte*, Bb., 1-P, Berlin 1811-1815.

Bütün şer güçlere galip gelme umudunun simgesi olarak sonuçta Tepegöz ceza alır, öldürülür. Polyphemos da cezasız kalmaz, o da aynen Tepegöz gibi kör edilir. Kör edilmelerinin sebebi her ikisinin de nankörlüğüdür. Tepegöz, onu büyüten, ona sıcak yuva veren Oğuz iline nankörlük etmektedir. Polyphemos'a ise Odysseus, baştanrı Zeus'un adını anarak onun himayesinde olduğunu bildirir ve bunun karşılığında konukseverlik bekler. Boş yere bekler! Polyphemos bütün konukseverlik kurallarını bozar, Zeus'a küfürler yağdırır ve Zeus, yani mit onu bağışlamaz.

Tepegöz'ün ölümü ile bütün meşakkatler sona erer, bütün işkence ve ıstıraplar biter. Polyphemos'un aldatılıp mağlup edilmesi ise Odysseus'un işkence, azap ve eziyetlerinin ancak başlangıcı olur.

Benzer yönler yeterince vardır. Farklı yönler de yok değildir. Bu iki tip arasında benzer yönler daha çok biçimsel katmanda, yüzeydedir; farklı yönler ise daha derinde saklanmışdır. Ama her ikisinin yalvarış dolu boğuk sesi asırların sükûtunu delip kulağımıza kadar gelir. Tepegöz hâlâ daha Basat'a "biz kardeşiz, bana kıyma" diye fısıldamaktadır. Deniz kenarında kayalıkların üstünde acıdan kıvranan kör Polyphemos da hâlâ babası ve yegâne ümidi denizler tanrısı Poseidon'a intikamının alınması için yalvarmaktadır.

## *Oidipus ve Boğaç*

Oidipus, karmaşık Yunan mitolojik sisteminde Fiv dairesine dâhil olan bir kahramandır. Bir karakter olarak şöhreti, merak çeken ve gerilimli bir vaka çizgisinin temelinde yer almasından kaynaklanır. Bu vaka çizgisi, Oidipus ile annesi ve Oidipus ile çocukları cephesinde çok zor ve engebeli yolları aşar. Hatta büyük Alman psikanalisti Sigmund Freud'un tanımladığı "Oidipus Kompleksi" kavramıyla bu bilgi günümüze kadar ulaşır. Oidipus, sır içinde bir tiptir ve destanda bu sır içinde oluşa yaklaşabilen kardeş bir tip olarak sadece Boğaç dikkati çeker. Tabii ki bu iki kahraman, bütün yönlerden mukayese edilemez, ama benzeşen yönleri de elbette yok değildir.

Fiv hükümdarı Laios'a kâhinden gelen haber şöyledir: Öz oğlun seni öldürecek, anasıyla evlenecek. Bu dehşetli haberle sarsılan hükümdar yeni doğmuş olan oğlu Oidipus'u öldürmesini kölesine emreder. Köle, Oidipus'a acır, onu sağ bırakır. Laios'a ise emrini yerine getirdiği şeklinde yalan söyler.

Dirse Han'a kırk namert haber getirir: Oğlun seni öldürmek istiyor, anasına el uzatıyor. Dirse Han oğlunu av diye kandırarak dağlara götürür ve okla vurup yaralar. Öldürdüğünü zanneder.

Her iki başlangıcın esasında kadim bir âdetin, hatta efsane ve masalların oluştuğu devir için ilkel bir âdetin yasağını bir daha vurgulayan bir davranış yer almaktadır.

İnsanın tabiatın içine karıştığı o uzak zamanın ürünü olan anneyle nikâhı (cinsî münasebeti) ilk ve son defa kesmiş olan davranış!

Bu tuhaf benzerlik, bundan sonra benzemezliklerle yaşamaya devam eder.

Yunan kahramanları talihin elinde oyuncaktırlar ve kâhin ne dediyse o olur. Oidipus, büyüyüp tuhaf dolambaçlardan geçer, talihi aldatmaya çalışır, ama yine de dönüp dolaşıp gelir, babasını öldürür ve annesiyle evlenir.

Oğuz'da ise mesele biraz farklı şekildedir. Kahramanlar demir gibi bir ortama sokulmuş olsalar da aslında bu ortam içinde serbestçe hareket edebilirler, kendi kaderlerini kendileri devam ettirirler. Boğaç, kırk namertten hem kendi intikamını hem de babasının intikamını alır.

Yunan miti, tekemmül etmiş, bitmiş bir sistemdir. Oidipus ile annesinin münasebetinin acısı, Oidipus (kendini kör eder) ile evlatlarına geçer. Kendi cezasını kendisi veren Oidipus, çocukları Eteokles ile Polyneikes tarafından da reddedilir. Oidipus'un çocukları lanetlenmiş bir neslin temsilcileri olarak birbirlerini kırar, kızı güzel Antigone trajik biçimde helak olur. Bütün bunlar büyük ve muhteşem Yunan dramaturgları, sonraki devir Avrupa sanatkârları tarafından estetik bir sunumla defalarca gün yüzü görmüştür.

Boğaç'ın kaderi böyle işlenmemiştir. Onun kaderi, ne yazık ki zihinleri ve duyguları titreten sanat eserleri yaratmaya hiç kimseyi zorlamamıştır. Boğaç, tamamlanmamış Oidipus, Dirse Han da tamamlanmamış Laios'tur. Onların kaderi mutlu sonla biter. Mutlu sonlar ise bu dünyada çok az insanı düşünmeye sevkeder. Bedbaht ve bedbahtlığıyla büyük Oidipus ile mutlu, mutluluğuyla da hiçbir tarafa kol budak salamamış Boğaç! Onun adı, diğer Oğuz kahramanları gibi diğer boylarda da geçmemektedir. Boğaç'la başlayan problem Boğaç'la bitmektedir.

Demek ki bazı temel noktalarda Yunan mitolojik sistemindeki Oidipus ve onunla ilgili maceralar, Oğuz mitolojisindeki Boğaç ve onun başına gelenlerle birleşir. Bunlar baba ile çatışma noktası, anneye ilgiyle ilgili hakikat ve yalan noktaları, bilmeden başa gelen kaza ve kader aynılığı ve daha küçük, güçlkle uzlaştırılabilen bazı başka unsurlardır. Farklılaşmalar da işte bu varyantların benzerliği üzerine kurulmuştur. Derinden dikkat edersek, bu farklılaşmaların herhangi bir uzak ve başka hattaki farklılaşmalar gibi olmadığını görürüz. Oidipus'un annesi İokaste'nin kendini öldürmesiyle Boğaç'ın annesinin oğlunu sağaltması ve sonra da baba ile oğlun arasındaki anlaşmazlığı ortadan kaldırmaya çabalaması aynı mitolojik kökten yükselen, ama nihayetinde ayrılan hususlardır. Ya da babanın kaza ve kaderden kaçma çabası, her iki varyantta da önce evladın ölümü için çalışmayla ilgilidir. Baştanrı Zeus'un babası Kronos'un kendini öldürecek bir oğul yetiştirmekten korkarak çocuklarını yemesini ve bunun son tahlilde hiçbir netice vermemesini, Zeus'un buna rağmen yine de onu yenmesini hatırlayalım. Hıristiyanlık tarihinde de benzer bir hadise var. İrod'un bütün İudeya'da yeni doğan bebekleri öldürdüğünü ve böylece İsa peygamberin doğumunu engellemek istediğini hatırlayalım. Babaların, yani Laios'un ve Dirse Han'ın kaderleri devam eden süreçte birbirinden ayrılır. Laios oğlu tarafından tanınmadan, bilinmeden öldürülür. Yunan mitolojisinin çok bilinen bir motifi işe karışır. Dirse Han ise esir düşse de, öldürülmeye yakın olsa da, oğlu tarafından kurtarılır. Varyantlardaki böyle sonraki ayrılmalar, önceki birleşmelerin içinde öyle erir ki nihayette bunları birbiriyle genetik ilgisi olan varyantlar olarak ele almamak mümkün olmaz. Tipolojik ilişkilerin daha fazla birliktelikler ortaya koyabileceği muhakkaktır. Ama sağlam farklılıklar, göz aldatıcı aynılıklardan daha çok söz söylemiş.



Her şeyden önce Oidipus ile Boğaç sözlerini söylerler. Biri aziz babasından, aziz annesinden, belalı başından, kendi derdinden söz eder; öbürü ise öz babasıyla karşı karşıya gelme tehlikesini annesiyle el ele atlatma mutluluğundan... Hangi taraftan bakarsak bakalım birisi dertten mutluluğa can atar, öbürü mutluluktan derde...

## *Admetos, Herakles ve Deli Dumrul*

Hem Yunan hem de Oğuz mitolojisinin en ilgi çekici konu labirentlerinden biri de aile içi ilişkilerin “oğul-anne” ve “karı-koca” hatlarıyla ilgilidir. Bence hiçbir mitolojik sistem kadim Yunanlılarda ve Oğuzlarda olduğu kadar bu meseleyi böylesine aydınlatmamıştır. Önemli olan, didaktik ve artık herkes için apaçık olan bu meselelerin gerek ilk oluştukları ve şekillendikleri, gerekse daha sonraları mitleştikleri zaman hiç de tek anlamlı olmayışlarıdır. Kadim dünya sakinleri ana-oğul, baba-oğul, karı-koca ilişkilerini, bu ilişkiler oluştuğu veya oluşturuldukları zamandan beri çok değişik açılardan anlamaya çalışmışlardır. Oğuz ve Yunan mitleri, bu ilişkileri âdetâ bizim için tamamen yeni bir açıdan sunmaktadır. Bu özel sunum, yine çift olarak iki varyantta, özellikle de hangisinin önce, hangisinin sonra olduğunu anlamaya fırsat tanımayan bir tarzda ortaya çıkar.

Admetos, Fessalia vilayetinde bir şehrin hükümdarıdır. Büyük Yunan kahramanı, baştanrı Zeus’un oğlu olan Herakles ile onu samimi ve coşkulu bir dostluk birleştirir. Admetos, kahraman dostunu evinde hep büyük bir nezaketle karşılayıp konuk etmiş, şaşaalı yeme içme ve musiki meclisleri ise bu dostluğun ebediyen süreceğinin simgesi haline gelmiştir. Bu defa ise Admetos’a konuk olan Herakles oldukça şaşırır. Sanki Admetos’un yerine başkası gelmiştir. Gerçi o yine eski dostunu çalıp çıkırmayla,

güler yüzle karşılamaya çalışır. Ama başarılı olamaz. Sun'î davranış hemen meydana çıkar. Çünkü Admetos'un büyük bir derdi vardır. Herakles gelmeden bir az önce sevgili karısı Alkestis'i ölüm tanrısı Thanatos elinden almış ve yeraltı diyarına götürmektedir.

Thanatos, aslında Admetos'un peşinden gelmiştir. Ama tanrıların, özellikle de Apollon'un Admetos'a her zaman yardımı olmuş ve tanrılar eğer Admetos ölmek istemiyorsa canı yerine can bulsun, razı olalım demişlerdir. Ancak bu durumda ölümden kurtulabilecektir. Mutlaka tuhaf karşılanacak, ama hükümdarın ilk müracaatı annesi ile babasına olur. Admetos kendi yerine ölmeleri ricasıyla ancak onlara müracaat edebilir. Bu rica ile onlara müracaat etmesi aslında bizi düşündürmemeli ve hiç de tuhaf gelmemeliydi. Burada düşündüren ve tuhaf gelen, Admetos'un ve aynı biçimde Deli Dumrul'un da bu rica ile ancak anne-babaya müracaat etmeleri olmalıdır. Köleler, esirler, hizmetkârlar, ayan ve eşraf, nihayet sıradan insanlar nedense hiç akla gelmiyor. Bu nedir, kadim dünya demokrasisi mi? Yani gücün demokrasisi o zamanlar böyle mi gösterirmiş kendini? Herhalde böyle imiş! Mâdem ki söz kadim dünya demokrasisinden açıldı, bu husustan biraz ileride daha geniş bahsedecek olmakla beraber, bir olayı hatırlatmayı uygun buluyoruz. Oğuz ilinde Tepegöz'e verilen kurbanlar, hatırlarsanız, nasıl adil ve demokratik bir bölüşüm ile seçiliyordu. Kadim demokratik tasavvurların mitolojideki yansıması karşısında hakikaten hayranlık duymamak mümkün değildir. Ama konumuza dönelim ve şu hususu kaydedelim. Evet, gücün demokrasisi bu şekilde kendini gösterir göstermesine de, demokrasinin gücü de sevgilileri birbirinden ayırmaya yeter. Admetos ve Deli Dumrul, başka hiçbir kimseden hiçbir şey ummadan anne ve babalarından ret cevabı aldıktan sonra karıları tarafından en yüksek ödülle, canla ödüllendirilirler. Bu canın

öteki tarafında ise, hep olduğu gibi, ölüm durmaktadır. Ayrılık ve ölümü, hayat yoldaşları kendi üzerlerine alırlar, büyük bir sevgi gösterisi olarak kendi canlarını kocalarına feda edebilirler.

... Ölüm tanrısı Thanatos'un soğuk nefesi artık neredeyse Alkestis'i bu ışıklı dünyadan alıp götürecektir, sevgili kocasını, çocuklarını ebediyen gözü yaşlı bırakacaktır. Karısıyla son defa vedalaşan Admetos, dostu Herakles onun kaderinden haberdar olmasın, yesin içsin, hoşça vakit geçirsün diye ne kadar çalışsa da başarılı olamaz. Hizmetkârlar gerçeği Herakles'e söylerler. Büyük kahraman sarsılır. Konukseverliği her şeyden üstün tutarak derdini saklayan dostunun hareketi onu müteessir eder ve ölüm tanrısıyla savaşa girmeye karar verir. Teke tek dövüşte galip gelir ve Alkestis'i serbest bırakmasını talep eder. Admetos bu mahrumiyete lâayık değildir.

İnsan, ölümün bizatihi kendisiyle dövüşür, hayat namına, yakını olan bir kimsenin derdine ortak olup onu bu dertten kurtarıp mutluluğa döndürmek adına ölüme galip gelir.

Herakles'in bu ağır görevini Oğuz'da Deli Dumrul üstlenir. Bu tip, şahsında Herakles'i ve Admetos'u birleştirir. Basat ve Beyrek, hatırlarsanız, aynı zamanda Odysseus olabilmişlerdi. Şimdi ise Deli Dumrul, iki karakterin birleşmesini temsil eder. O hem Herakles gibi Azrail'le, Thanatos'la mücadele eder, hem de Admetos gibi babasına, annesine kendi yerine canlarını vermelerini teklif eder. Şimdiye kadar iki şeritli yol halinde gelen varyantlar burada ayrılır. Admetos karısının yaptığı bu iyiliği kabul ederken, Deli Dumrul kabul etmez. Deli Dumrul, Allah'a her ikisinin, hem kendinin hem de karısının canını alması için yalvarışta bulunur.

Böylelikle hem üst katmanda hem de alt katmanda benzerlik ve farklılıklar açık biçimde göze çarpar. Farklılıklar arasında üst katmanda Yunan varyantında ortaya çıkan anne ve babanın akıbeti hakkında bir şey anlatılmazken, Oğuz varyantında baba da, anne de cezalandırılır. Deli Dumrul, Allah'a itaat edince annesi ve babası, karı-koca yerine öbür dünyaya gönderilir.

Gizli ve alt katmanda da ayrılan durumlar yok değildir. Onlardan biri millî psikolojimizi daha iyi anlamak için bir anahtar olabilir. Belki günümüz için de bir model teşkil edebilir. Herakles'in ölüm tanrısı ile savaşı aziz dostunun menfaati içindir. O, Alkestis'i Thanatos'un pençesinden alırken, bunu sadece tanıyıp bildiği bir şahsın menfaati için yapar. Burada esas mesele dolayısıyla da olsa yine de şahsî menfaat ile ilgilidir. Bunun tam aksi olarak Deli Dumrul'u Azrail'le dövüşme mecbur eden sebep kendi diliyle şöyledir:

*“Ya kadir Allah, Azrail'i benim güzüme göster. Savaşayım, çekişeyim, direşeyim, yahşı yiğidin canını kurtarayım. Bir daha yahşı yiğit canını almasın...”*

Şu son sözlere dikkat çekmek isteriz: *“Bir daha ölüm olmasın, canlar alınmasın.”* Oğuz felsefesi budur ve Deli Dumrul işte bu gaye uğrunda mücadele eder. Tanımadığı bir yiğidin ölümüne rıza göstermez. Evet, gerçi Azrail'e mağlup olur, ama manevî anlamda ona galip gelir. Herakles'in galibiyeti cismanî yönden ve şahsî ilişkilerden öteye geçmez. Deli Dumrul ise kendi mağlubiyetiyle bile sosyal menfaatin mücadelecisi olur. Bugün de elbette böyle bir mücadeleyi şahsî menfaatten üstün tutanların tarihte, hem mitolojik hem de gerçek tarihte yaşama hakları vardır.

Herakles, Admetos, Deli Dumrul, babalar, anneler, sevgililer...

Aile içi ve aile dışı münasebetler hem ne kadar uzak hem de ne kadar yakınmışlar. Biz hepimiz, uzak Yunanlar, yakın Oğuzlar ne kadar da birbirimize benziyormuşuz.

## *Sarı Donlu Selcen Hatun ve Güzel Helena*

Rivayet ederler ki Troaslı ihtiyarlar şehirlerine on yıl boyunca savaş, kan, gözyaşı ve mahrumiyet getirmiş olan güzel Helena'nın gül cemalini gördükten sonra hep bir ağızdan "Evet, bu kadın için bütün eziyetlere, ölümlere, yitimlere değermiş" demişler.

... Otuz iki kâfir beyi Sarı Donlu Selcen Hatun'un güzelliğinden vecde gelip ona kavuşma yollarını kesen üç canavarla ölüm kalım savaşına girmiş ve helak olmuştu. Başları kesilip kalenin burçlarına asılmıştı. Herhalde buna da değermiş.

Bu iki güzeller güzelinin tasvirini ne kadar istersek uzatabiliriz. Onların da, onlarla teması olanların da başına gelen kaza ve kader, dünyalar kadar büyük hikâye ve rivayetlerin esasını teşkil eder. Güzellerin akıbetindeki benzer yönler, değişik coğrafya ve zaman kesitinden çıkıp bir ortak bir yola düşer. Tuhaftır ki muhtelif mitlerde bu iki kadının adı kadar, birlikte anıldığı zaman unutulmuş yakınlıklarını birdenbire ansızın gösteren ikinci bir ad ikilemesine rastlamak zordur. Sarı Donlu Selcen Hatun, Güzel Helena! Birlikte anılmaları bile yeter! Varyant olarak şekillenmiş olmasalar bile benzerliklerinden şüphe duyulamaz.

Güzel Helena resmen Sparta hükümdarı Tyndareos'in ve Leda'nın kızıdır. Kız ve erkek kardeşleri vardır. Ama aslında Helena'nın ve kardeşlerinden biri olan Polydeu-

kes'in babası baştanrı Zeus'tur. Helena büyüyüp dünyaya güzelliği ile ün salmış bir kız olduktan sonra, onun mutluluğunun da, meşakkatlerinin de sebebi müthiş güzelliği olur. İşte böylece güzel Helena, Troas savaşının baş mitolojik sebebi haline gelir.

Muhakkak ki tarihte meydana gelmiş bu olayın gerçek sosyal ve siyasî sebepleri, halkların ve sınıf ilişkilerinin gelişmesinden doğan sebepleri de yok değildir. Ama bugün de âşık olan ve aşk alevinde kavrulan ciddî ve gayri ciddî her insan için Troas savaşının asıl sorumlusu Helena'dır. Sevdiği insan için, böyle bir yolda mücadele etmeye değdiğine dair örnekler de elde mevcuttur. Troas ihtiyaçları gerçekten haklılar mı.

Güzel Helena ve Sarı Donlu Selcen Hatun da, kader ve akıbetlerinin benzemesi dışında, aynı zamanda öbür mitolojik şahsiyetlerin ve olayların hareket ve gelişme benzerliklerini de temin ederler. Bizim masallarımızda gökten yere üç elma düşer, kadim Yunan mitlerinde ise Priamos'un oğlu Paris nifak tanrıçasının "en güzele kavuşacak" sözlerini yazdığı tek elmayı en güzel tanrıçaya verme tercihi karşısında şaşırıp kalır. Kimdir güzeller güzeli? Hera mı, Athena mı, yoksa Aphrodite mi?

Paris, tercih zorundadır. Fesat elması sahibesini aramaktadır. Ama hilekâr Paris, seçimini menfaat sağlama-dan yapmak fikrinde de değildir. Bunu duyan tanrıçalardan her biri ona hediyeler vaat ederler. Hera, bütün Asya üzerinde hâkimiyet (Troas'nın Küçük Asya'da, yani Anadolu'da yer aldığını unutmayalım...), Athena askerî zaferler ve şöhret, Aphrodite ise... Güzellik ve aşk tanrıçası başka ne vaat edebilirdi ki? Aphrodite eğer elma kendine verilirse Paris'i dünyanın en güzel kadınına, güzeller güzeli Helena'ya kavuşturmayı vaat eder. Paris kendi kaderini kendi seçer, Paris güzel Helena'yı tercih eder.



Oğuz destanında Kanturalı'nın evlenme hususundaki fikirlerini hatırlayalım. Babasının "Nasıl bir kız istersin?" sorusuna, kahramanlığı ve cesaretiyle seçilmiş bir kız istediğini bildiren Kanturalı, sonra bu yönleri gerçekten de Selcen Hatun'da bulur. Ve Paris'ten bir hususta farklılaşır. Paris, üstünlüğü güzelliğe, haricî, zahirî görünüşe verir, Kanturalı ise hünere, cesarete... Bu, Paris'i ve Kanturalı'yı bir karakter olarak birbirinden ayıran yöndür. Ama birleştiren yönler de vardır. O da, ikisinin de zayıf cinsle ilgili bir seçim durumunda kalmalarıdır.

Paris, Aphrodite'nin tahrikiyle bütün konukseverlik kurallarını bozarak evinde konuk kaldığı Menelaos'un karısı güzel Helena'yı, memleketi Troas'ya kaçıır. Böylece de aslında kadim *İlyada*'da özel değer verilen bütün konukseverlik kurallarını çiğnemiş olur.

Kanturalı, babasının, annesinin yalvarışlarına aldırış etmeden kâfir beyinin şartlarını kabul ederek, kızı Sarı Donlu Selcen Hatun'a kavuşma uğrunda üç canavarla savaşa çıkar, onları kahramanca yener. Ama yine de kâfir beyi ile diğer kâfirlerin sözünde durmalarını beklemeden, emrivaki yaparak kızı Oğuz'a kaçıır. Burada da *kaçırma* motifi var. Ama bu kaçırmanın şartlarıyla diğer kaçırılmanın şartları, kabul etmeliyiz ki aynı değildir.

Kaçırılmış güzeller savaşa sebep olurlar. Yunanistan'da Troas savaşı meydana gelir, Yunan hükümdarları, kahramanları güzel Helena'yı geri getirmek için Menelaos'un ve kardeşi Agamemnon'un etrafında birleşip Troas'ya hücum ederler. Troas'yı muhafaza eden İlion kalesi kuşatılır. *İlyada* ortaya çıkar.

Bizim destanımızdaki kâfirler de sanki birdenbire kendilerine gelirler. "Üç canavar yendi diye sevgili kızımı kaçırdı" diyerek dizlerini döven kâfir beyi, kaçakların arkasından savaşçı bölükler gönderir. Selcen Hatun, artık gönül verdiği Kanturalı ile birlikte düşman (artık düşman!)

tarafı karşı karşıya gelir, savaşta galip gelir ve onlar bu küçük "Troas" savaşından sonra başarıyla evlerine dönerler.

Yunan mitinde Troas dağıtılır, ölen ölür, kalanlar ise esir düşüp köle edilir. Helena geri alınır, tanrılar konuk-severlik kurallarını bozanlara ahlâk dersi vermiş olurlar.

"Dede Korkut" da ahlâk dersi verir, söz verip yerine getirmeyene, Trabzon tekürü olan kâfir beyine... Kanturalı'ya "üç canavarı yenersen kızımı sana vereceğim" vaa-dini veren kâfir beyine... Sözünde durmayanların akıbeti Beyrek'in şahsında gayet güzel anlatılmıştır.

Hem Helena, hem de Selcen, aslen Anadolu'yla ilgilidir ve muhtemelen sayısız mitlerde yer alan tanrıçaların değiştirilmiş ve kişileştirilmiş imgeleridir. "Doğduğu evden sevgili tarafından kaçırılma" motifi olarak değerlendirebileceğimiz bu motif, açık söyleyelim ki üst tabakada daha az benzerlik gösterir. Benzerlikler bahsettiğimiz kadardır. Ama esas mesele bu az benzerliklere dayanarak derin tabakadaki motif lehine çalışan unsurlara doğru yönelmektir. Esas maksat motifi belirginleştirmek, benzerlikleri vurgulamak ve sonuçta sevgilileri murada erdirmektir. Sonra bırakın istediği kadar kanlı savaşlar meydana gelsin. Troas ihtiyarları gibi Oğuz beyleri de Sarı Donlu Selcen Hatun'u görünce, onun yiğitliğini işitince, muhakkak "aferin" demişlerdir.

Ama bütün zamanlar için tehlikeli bir yol da yavaş yavaş gözler önünde canlanır. Güzellik ve aşk, bu tehlikeli yolda giderken arkasında yaktığı her şeye, bütün ve her tür mahrumiyete, kana, eziyete haklılık kazandırma "sinizm"ine<sup>5</sup> sahip ve malik olmaya başlar.

<sup>5</sup> Sinizm: Anthistenes ve Diognes tarafından kurulmuş; insanın erdem ve mutluluğa, hiçbir değere bağlı kalmadan bütün ihtiyaçlarından sıyrılarak kendi kendine erişebileceğini savunan felsefe öğretisi (a.n.)

## *Salur Kazan ve Agamemnon*

“Kim kimi hatırlatıyor” usulüyle gitmeye devam edersek, ilk olarak hatıra gelenler arasında hiç şüphesiz ki Oğuz ilinin kahraman başkomutanı Kazan Han ile Yunan kahramanı Miken şehrinin hükümdarı Agamemnon olacaktır. Agamemnon ve Salur Kazan açık bir biçimde benzerlik gösterebilir de bu benzerlik çok genel plandadır ve daha çok yapısal tabakada kendini gösterir. Farklı yönler ise aslında bu yapının içindeki konuyla ilgilidir. Salur Kazan’ın da, Agamemnon’un da toplum içi öncü mevki-leri onları tek boyutlu olarak birleştirir. Her ikisi de liderdir. Savaşlar yapmaya muktedir komutanlardır. Sözleri geçer, istediklerini elde edebilirler. Birçok insanın, bütün toplumun ümididirler. Salur Kazan, Oğuzların başında düşman üzerine giderken Agamemnon da Yunanlıların başkomutanı olarak Troas şehrinin üzerine hücum eder. Her ikisinin hayatı da karmaşık, dramatik, trajik unsurlar bakımından zengindir. Benzerlikler, görüldüğü gibi ancak genel tarzda kendini gösterir. Burada genel olan, özellikle yapısal hatlardır. Ancak farklı yönler, daha çok bu iki müt-hiş şahsın etrafıyla ilgili olarak dikkati çeker.

Salur Kazan da, Agamemnon da hükümdar ve lider olarak, çeşitli biçimlerde birçok başka kişiyle ilişkiye girerler. Bu benzer ilişkilerin muhtelif mekânlarda, *İlyada*’da ve Oğuz’da nitelik olarak farklı, hatta birbirine ters sonuçlar verdiğini göreceğiz. Salur Kazan ile oğlu Uruz’

un ilişkisini, Agamemnon ile oğlu Orestes ilişkisi devam ettirmekteyken Salur Kazan ile karısı Burla Hatun ilişkisi, Agamemnon ile karısı Klytaimnestra ilişkisinin tam tersidir. Burla Hatun sadakat timsali iken Klytaimnestra, Troas savaşından zaferle dönen kocası Agamemnon'u öldürme planları kurar ve sevgiliyle birlikte niyetini uygulamayı başarır. Elbette ki Yunan mitolojik sisteminde bu nefretin bir temeli vardır. Klytaimnestra'nın oynaşının, Agamemnon'un amcasının oğlu olması ilginçtir. Shakespeare'in *Hamlet*'ini hatırlayabiliriz.

Salur Kazan'ın kardeşi Kara Göne ile Agamemnon'un kardeşi Menelaos, her biri kendi mitolojik sisteminde yeterince, yani öteki kahramanların faaliyeti fonunda yeterince statik ve tek boyutludurlar. Bu, kitabın başında kaydettiğimiz görkemli tiplerdir. Her birini her şeyden önce kardeş sevgisi ve sadakatiyle karakterize etmek mümkündür.

Onların mukayesesinde dikkati daha çok oğulları çekmektedir. Motifteki benzerliğe özellikle bu kişiler daha çok hizmet ederler. Onları, yani genç Uruz'u ve genç Orestes'i birçok şey birleştirir. Bu, her şeyden önce derin baba saygısıdır. Uruz, babası uğruna kâfirlerle savaşır, ölüme bile gider. Orestes, babasının intikamını en yakın kan bağı olan annesinden alır, annesini ve onun yeni kocasını, Aegisthus'i öldürür, intikam tanrıçaları Erinyesler tarafından takip edilir, işkence ve eziyetlere katlanır. Bu gençlerin adlarının fonetik yapısının bir dilcinin dikkatini ciddi biçimde çekecek derecede yakınlığı da şaşırtıcıdır. *Orestes ve Uruz!* Bence bu sözlerdeki ünsüzlerin çıkış noktalarının aynılığı gelecekteki araştırmalar için bazı şeyler ifade edebilir.

Uruz, babasıyla bilmeden, tanımadan savaş meydana-  
nında karşı karşıya gelir, babasını kurtarmak yerine neredeyse kanını dökecektir. Hatırlar mısınız, oğul Telegonos

da babası Odysseus'u tanımadan öldürmüştü? Yine oğlu Oidipus babası Laios'u öldürmüştü. Bu motif, Yunan miti için son derece karakteristiktir. Ancak Oğuz mitinde sanki bu trajediye giden yolun önü kesilmiştir. Uruz babasını kurtarır, Oidipus ve Telegonos'un gittiği yoldan gitmez. Babasını kurtaran öbür Oğuz kahramanı Boğaç'la beraber bir bakıma Orestes'in yoluna gider. Boğaç, Uruz ve Orestes, tabir caizse, mitolojinin kalbinde baba saygısı taşıyan ölümsüz kahramanlarıdır; baba hakkı, baba saygısı uğrunda her zulme, işkenceye dayananlardır. Görüldüğü gibi Salur Kazan ve Agamemnon'un benzer yönleri onların kendilerinden çok, yakın çevrelerinin onlarla ilişkisinden de çıkarılabiliyor.

Agamemnon mutluymuştu. Vefasız ve hain karısı tarafından katledilse de oğlu Orestes intikamını aldı.

Salur Kazan da mutluymuştu. Hem karısı vefalı çıktı, hem de oğlu Uruz.

Biri öldürüldü, öbürü sağ kaldı. Ama her ikisi de yaşadı.

## *Beyrek ve Antigone*

Bazen muhtelif mitlerdeki benzerliklerden çok, bu mitlerdeki aynı paradigmada (karşılaşmada) yer alan farkların bizi aynı motife ulaştırması ilginç bir durumdur. Motif aynılığına ulaştıran yol, böyle benzerliklerin üzerine kurulabildiği gibi farkların üzerine de kurulabilir. Farklı yönlerin getirdiği aynı motiften söz ederken Yunan mitolojisinin bahtsız kızı Antigone ile Oğuz kahramanı Beyrek'i ve onları birbirine gizli katlarda bağlayan yönleri görmezlikten gelemeyiz.

Antigone bahtsız, yazgısı kötü bir kişidir. Ona sadece Oidipus'un ve İokaste'nin lânetlenmiş evladı desek yeterlidir. Bilmeden işledikleri o müthiş günahın, bir ağırlığını da Antigone taşımaya mahkûmdur. Talihin elinde oyuncığa dönerek babasını öldüren ve annesiyle evlenen, ondan çocukları olan Oidipus, daha önce de dediğimiz gibi, kendi cezasını kendisi verir. Annesi ve karısı İokaste, durumu anladıktan sonra intihar eder. Oidipus ise gözlerini kör eder, gözlerini çıkarır. Kör olup derbeder bir hayat sürmeye başlar. Bu derbederliğini onunla paylaşan, elinden tutup şehir şehir gezdiren tek kişi, sadık ve biçare kızı Antigone olur.

Bu derbederlik Beyrek'in alınına da yazılmıştır, on altı yıl kâfir beyinin Bayburt hisarında tutsak kalmıştır.

Babası Oidipus öldükten sonra Antigone, Fiv hükümdarı, dayısı Kreon'un oğluyula nişanlanır. Oidipus'un oğulları birbirleriyle savaşırken onlardan biri olan Eteokles, Fiv şehrinin savunmasını üstlenir. Antigone'nın öbür kardeşi Polyneikes ise şehre hücum eden yedi cengâverden biridir. Şehir fethedilemez. İki kardeş de savaş meydanında helâk olur. Bu kardeş yarası yetmezmiş gibi, Antigone'yi daha büyük sınavlar beklemektedir...

Beyrek'in başı da beladadır. On altı yıl tutsaklıktan Oğuz'a döndükten sonra nihayet nişanlısı Banı Çiçek'e kavuşur. Bundan sonra sanki asude hayatı başlayacaktır. Ama olaylar başka türlü cereyan eder. Günlerden bir gün Dış Oğuz beyleri İç Oğuz'a karşı ayaklanırlar.

Yunan mitinde de, kardeş kardeşle karşı karşıya gelmişti. Aynı dili konuşan, aynı tanrılara tapınan Yunanlılar Fiv kapıları önünde karşı karşıya gelip ölüm kalım savaşına girişmişlerdi. Oğuz'da da aşağı yukarı aynı durum meydana gelir. İç Oğuz, Dış Oğuz sosyal seviye açısından ele alınırsa kardeştirler. Nasıl Antigone iki kardeş arasında kalmışsa Beyrek de burada İç Oğuz'la Dış Oğuz arasında kalır. Bu isyana katılması için Beyrek de tahrik edilir. Bundan sonra her iki kahramanı da demin söz ettiğimiz o büyük sınav bekler.

Kreon'un bir hükümdar olarak Fiv şehrini savunan Eteokles ile şehre hücum eden Polyneikes'e aynı duyguları beslemeyeceği doğaldır. Bu kardeşlerden her biri kendi kaderini kendisi seçmiştir. Gerçi ikisi de savaşta helak olmuştur, ancak birisi derin bir hüznle anılarak şerefle toprağa verilen kahramana dönüşürken, diğeri hain ve namerttir, Yunan âdetleri ve geleneklerine göre defnedilmeye lâyık değildir, cesedi kurda kuşa yem olmalıdır. Bu karar, şehir hükümdarı Kreon'un kararıdır ve kim bu kararı bozarsa o eziyetli bir ölüme mahkûm edilecek, diri diri ağzı örülmüş taş mağaraya atılacaktır.

Dış Oğuz beyleri toplanıp Beyrek'e kendi taraflarına geçmesini teklif ederler. Mantık düzdür: Beyrek onlardan kız almıştır. Banı Çiçek'in babası Pay Piçen Bey, Dış Oğuz beyidir. Ama ya geçmezse?... At ağızlı Aruz Koca, beyle-  
rin bu tereddüdüne şöyle bir kesin hükümlerle son verir:

*“Bize mûti olursa hoş, olmaz ise ben sakalımı tutayım,  
siz kılıç aşırın, paralayın, aradan Beyrek'i götürelim.”*

Aslında hem Antigone hem de Beyrek toplumsal görev anlayışıyla şahsî menfaat anlayışı arasında kalmış kişilerdir. Kreon'un kararı, yani hainin defin yasağı Antigone'yi bir seçim yapmaya zorlar. O, ya Kreon'un kararına itaat edecektir ve böylece devletin ve sosyal menfaatlerin koruyucusu olacaktır; ya da bu kararı dikkate almayıp kardeşinin cenazesini toprağa defnedecek, onun huzur bulmayan ruhunu vefalı bir bacı olarak rahat ettirecektir. Antigone ya vatandaşlık ya da akrabalık hissini unutmayan bir birey olmak zorundadır.

Beyrek de bir seçim yapmak zorundadır. Beyrek ya Kazan'a asi olmalı, Dış Oğuz beylerine katılmalı ve böylece sosyal bir görev ve menfaat anlayışını daha tohumken boğmalıdır; ya da o da şahsî menfaatinden, yani kendi hayatından vazgeçip nihayetinde sosyal menfaate sadık kalmalıdır. Beyrek ya karısıyla birlikte mutlu bir hayat, sakın bir köşede sürüp gidecek bir ömür sahibi olacaktır ya da bir vatandaş gibi ölmelidir.

Antigone ölümü seçer, kardeşini defneder. Ailesine karşı görevini yerine getirir, şahsî menfaatini sosyal menfaatten üstün tutar.

Beyrek de ölümü seçer. Kazan Han'a hainlik etmez. Hayatını sıcak bir yuvada sürdürüp eli bastonlu bir ihtiyara çevrilmektense sosyal görevini idrak edip Kazan Han'a, Oğuz'un bütünlüğüne sadakatini bildiren bir vatan evladı olarak şuurlu biçimde ölüme gider.



Antigone ile Beyrek! Her ikisi de helâk olur, ancak hiç biri yok olmaz.

Antigone ile Beyrek! Bu kadar farklılık ve bu kadar benzerlik... İki büyük simetrik, gökkuşağı gibi, bir çevreyi kaplar ve onları uzak ve yakın bir ölümsüzlük olgusunda birleştirir.

## *Babalar ve Oğullar*

Mit sanatı sırasında “babalar ve oğullar” olarak tasnif ettiğimiz problemin, düz anlamından metaforik yorumuna kadar, çözülmeye hazır ve buna fırsat veren bir problem olduğu açık bir husustur. Metaforik çözüm, bu sır içindeki destanda yeni nesil kahramanlarla, yeni düşünüş tarzıyla eski nesil kahramanları, eski tip düşünüşü karşı karşıya getirmeye esas teşkil eder. Mit zamanı, mit devri yalın ve soylu bir sanat dönemi idi ve bu devir, dinamik ve kıvrak süreçlerle, bu süreçlerin adlandırılması ve izlenmesiyle, yani göz önündeymiş gibi oluşması ve gelişmesine eşlik etmesiyle karakterize edilebilir. *Yeni*, *eskinin* içinden yavaş yavaş doğmaya başlıyordu ve herhangi bir *yeninin* özelliği olduğu gibi tezahürü anlaşılıyor ve kabul ediliyordu. “Sıkılmış semantik düğüm”e benzeyen  *yeni*, boy atmaya başlarken, gelişme yoluna adım atarken *eskinin* hayır duasına ve çoğu zaman tazyikine rast geliyor, böylece bazen mücadele etmek mecburiyetinde de kalıyor, kendini kabul ettirene kadar azaplı, eziyetli, mite lâıyk dolambaçlı bir yol katediyordu.

*Eski* ile *yeni* arasındaki ilişkileri, en çok babalarla (aynı zamanda analarla) oğullar (kızlar) arasındaki çeşitli tipteki ilişkiler mayasından çıkarmak mümkün olacaktır. Oğulun babaya kayıtsız şartsız bağlılığını, Orestes’in, Boğaç’ın ve Uruz’un şahsında açıkça görmekteyiz. Babası Agamemnon’un öcünü en yakın kan bağı akrabası sayılan

anasından bile almaktan çekinmeyen Orestes, ana hakkını koruyan tanrıçaların, yani Erinyeslerin amansız takibine maruz kalır ve sonuna kadar, yani bu takipten yakasını kurtarana kadar ve daha sonra da hiçbir pişmanlık hissi duymaz. Orestes'le birlikte bu intikamı arzulayan ve açık biçimde Orestes'i bu cinayete teşvik edenin kız kardeşi Elektra olması da tesadüfî değildir. Görüldüğü gibi *eski* ve *yeni*, Yunan mitinde bu tiplerin şahsında çok dinamik ve karmaşık bir ilişkiye girmiş gibidirler.

Babaya sadakat duygusu Uruz'u ve Boğaç'ı da birleştirir. Biri babasını düşman esaretinden kurtarır, diğeri babasını dost bildiği kırk namert elinden dövüşerek alır, esir gitmesine izin vermez. Anaya sevgi ise Salur Kazan'da bütün parlaklığıyla kendini gösterir, ilini obasını, karısını ve oğlunu esirlikten kurtarmaya gelen Kazan Han, önce anasını geri almak ister, kâfire şart olarak da davasız-dövüşsüz geri döneceğini vaat eder.<sup>6</sup>

Bunun tam aksi olarak kendini gösteren, anaya babaya kastetme motifi iki istikamette karşımıza çıkar. Bilerek kasteden oğullar, bilmeyerek kasteden oğullardan ayrılır. Yunanlıların eski baştanrısı Kronos, bütün evlatlarını kendi baş tanrılığını elinden almamaları için doğdukları anda yer, başka bir ifadeyle *eski yeni*'ye kendi içinden çıkma fırsatı bile vermek istemez. Yalnız Zeus doğarken anesi Rheia onu saklayabilir. Kronos'a yutması için çaputa sarılmış bir taş parçası verir. Zeus büyür, *akıbetin* dediğine, çizdiğine uygun olarak babası Kronos'un saltanatını, hâkimiyetini dağıtır, mahveder, kendi hâkimiyetini kurar. Bu, bilerek yapılmış, kasıtlı bir harekettir.

Ya da bizim destanda, Salur Kazan'ın, öz dayısı *At ağızlı Aruz Koca*'yı mağlup edip öldürtmesi de bu tarz bir ilişki olarak değerlendirilebilir.<sup>7</sup> Aruz Koca, Dış Oğuz bey-

<sup>6</sup> Aslında bu, bir savaş hilesi olarak da değerlendirilebilir.

<sup>7</sup> Salur Kazan'ın dayısı Aruz Koca ile ilişkisinin bu çelişikliğinden çıkan

lerini İç Oğuz'a asi etmiş, isyan liderliğini üzerine almış, Kazan'ın sadık yiğitlerinden Beyrek'i hainlikle öldürmüştür. Salur Kazan da buna cevap olarak savaş açar ve dayısı, başka bir ifadeyle ana tarafından akrabalıkta büyüğü sayılan Aruz Koca'yı bilerek öldürtür. Başka bir ifadeyle eskiye, eski tasavvurlara karşı bu tarzda estetikleştirilmiş şekilde bir mücadele söz konusudur. Bilerek eskiye karşı çıkan yeni, aslında toplum üyesini içten sarsmayı hedeflemektedir. Böylece de toplum üyesinin maneviyatında yeni yönelişlerin, perspektif his ve duyguların filizlendiğini, uyandığını beyan etmektedir. Sıkılmış semantik düğümlerin eski tasavvur ve inanışlar prangasından azat olmaya can attığını göstermektedir. Bilerek önceki manevi işkençeye dayanmaya karşı çıkar. Bilerek isyan eder. Eskiye karşı yenilik bayrağını kaldırır. Şuurlu biçimde, bilerek eskiye karşı çıkma hali bağımsız bir yöneliş olarak hem *İliada*'da, hem de Oğuz'da şekillenebilmektedir.

İkinci istikamet ise, bilmeyerek babaya kasteden oğullarla ilgilidir. Yunan mitolojisinde buna en güzel örnek olarak Oidipus'u ve Telegonos'u gösterebiliriz. Oidipus bilmeden babası Laios'un katili olur, Telegonos babası Odysseus'u uzun yıllar ayrılıktan sonra aramaya başlar, geze geze İthaka adasına gelir, burada gördüğü ilk insanla ölüm kalım savaşına girer, galip gelir ve öldürür. Öldürdüğü adam, aslında aradığı Odysseus'tur. Burada İran mitolojisindeki Rüstem ile Söhrab'ı da hatırlamamak mümkün değil.

---

her varyantında eski kökler mevcuttur. Redklif-Brown, "avankulat" kavramı temelinde (avankulatın düz anlamı karşı karşıya gelen sistemleri anlatır) eski toplumlarda dayıya karşı ikili tavrı açıklığa kavuşturmuştur. Bu ilişkiler sisteminde dayı bütün kızkardeş oğullarının büyüğü, neslin ve ailenin aksakallı bilgesidir. Ondandır korkular, onun sözüne uygun davranırlar. Öteki ilişkiler düzleminde ise kızkardeş oğulları dayı ile akraba olurlar, hatta neredeyse ona kurbanlık mahlûk gibi yaklaşırlar. (Bk. A. R. Redklif-Brown, "The Mother's Brother in South Africa", *South African Journal of Science*, V. 74, 21, 1924).

Oğuz mitlerinde Uruz, babası Salur Kazan'ı düşman esaretinden kurtarmak maksadıyla kâfirle savaşa gider. Kâfir, Uruz'la baş edemediğini görüp onun üzerine esir tuttukları Kazan'ı gönderir. Baba ile oğul savaş meydanında karşı karşıya gelirler. Çeşitli savaş sahnelerinden sonra mitolojik tanıma motifi devreye girer.

Başka mitlerde de babalarla oğulların karşı karşıya gelmeleri, sonuçta böyle bir tanıma motifi ile tamamlanır. Bu yönden yaklaşırsak Yunan ve Oğuz mitlerini birbirine zıt anlamlı metinler olarak kabul etmemiz gerekir. Dramatik nokta, yani karşı karşıya gelme, Yunan mitinde facia ile sonuçlanırken Oğuz mitinde gerilim sıfırlanır ve olumlu duygular üstünlük kurar. Yunan mitinde birebir karşı gelmelerde yeni eskiyi tanımaz veya tanımak istemez. Bu durum eskinin yenilgisiyle biter. Oğuz mitinde yeni, eskide kendi izlerini bulabilir, onu tanır, onun içinden kendi doğuşunu ve bağımsızlığını sağlamaya çabalar. Tam inkâr ile doğal olarak yerine geçme! Bunların millî psikoloji için önemi tartışılmazdır. Bizim için bir yerlerde unutulmuş kültürel işaretlerin kaynağına başvurmak, mukayeseler yoluyla karakteristikliği ortaya çıkarmak, bugün geçerli olan ahlâkî değerlere hiç yoktan teorik düzeyde olsa bile bazı ilaveler yapabilir, sanıyorum.

Karşı karşıya gelmenin şiddet ve gerilim derecesi başka ölçütlerle de belirlenebilir. Böylece babalar ile oğullar arasındaki çatışma iki açıdan görünecektir. Birinci açı, içerde oluşan, öncelikle mitolojik mantığın sonucunda ortaya çıkan çatışmadır. Kronos ile Zeus münasebetleri buna örnek olabilir.

İkinci açıdan görünen çatışma, bir nevi dışarıdan mekanik biçimde taşınmıştır. Bu karşı karşıya gelme, dış güçler vasıtasıyla meydana gelir ve aslında sun'î bir çatışma olarak değerlendirilebilir. Oğuz mitindeki Dirse Han ile Boğaç'ın karşı karşıya gelmeleri bu çeşit bir çatışma sayılabilir.

Ancak her iki halde de karşı karşıya gelme var. Buna rağmen ilk halde mitin mantığı işe koyulur ve kahramanlar kaderin, mit yaratıcısının elinde oyuncak gibi hareket ederler. İkinci durumda ise, mit yaratıcısı kahramanları tehlikeli yollardan sanki ellerinden tutup ihtiyatla geçirir. Birinci durumda yeni, gücün adına galip gelir. İkinci durumda ise yeni, kalbinin adına galip gelir, sevgisinin adına galip gelir, hafızasının adına galip gelir.

Zeus, güce dayanarak Kronos'un saltanatını tarumar eder.

Boğaç, baba hakkından vazgeçemez. Hafızası ona baba hakkının mukaddes olduğunu unutturmuyor. Karşı gelme motifi bazen çok spesifik şekilde, yani ne facia zirvesine çıkarılmış ne de gerilimi sıfırlanmış şekilde halolunur. Çözüm yine dışarıdan gelir. Yüksek güçler Deli Dumrul'un anası ile babasının canını alırlar, böylece karşı karşıya gelme ortadan kalkmış olur. Problemin olmaması veya sun'î olması yine de ön plana çıkarılır. Esas meseleden, yani Allah'a inanma ve ibadetten, motif boyunca uzak kalmamaya bu şekilde çaba gösterilir.

Eski ile yeninin mitolojik sistemde çeşitli bölümlere dağıtılmış karşı karşıya gelmelerinden en barizi, en görüneni ele aldığımız "babalar ve oğullar" karşıtlığıdır dersek yanlış olmayız. Ama sadece bu olmadığını da muhakkak kabul etmeliyiz.

## *Banı Çiçek ve Penelope*

Banı Çiçek, Beyrek'le ilgili konu kolunun ayrılmaz bir parçasıdır. Odysseus'un karısı Penelope ise, Odysseus'la ilgili olaylara iştirak eder. Aynı durumun ikiz şahısları olan bu iki kadın, her şeyden önce sadakat simgesi olarak estetik bilincimize nakşedilmiştir.

Beyrek ile Banı Çiçek görüşüp sevişmiş, birbirlerine gönül vermiş, alın yazıları doğumlarından bile önce yazılmış Oğuz gençleridir. Nişanlanmalarının özel bir tarihçesi vardır. Birbirlerini tanımayan bu gençlerin evliliği, babaları tarafından daha onlar doğmadan önce kararlaştırılmışsa da Banı Çiçek, "gök çimende" ilk defa karşı karşıya geldiği bu gencin beşik kertme nişanlısı Beyrek olduğunu anladıktan sonra onu sınamak ister. Ok atarlar, at koştururlar, güreşirler. Beyrek hepsinden galip çıkar ve kızı öpüp altın yüzüğü parmağına geçirir. Bir de on altı yıl ayrılıktan sonra değişmiş suratından dolayı onu tanımayan Banı Çiçek "altın yüzüğün sırları çoktur, söyle." diye talepte bulunur.

Odysseus, evinden yirmi yıl ayrı düşmüştür. On yıl Troas savaşı devam etmiş, on yıl da Odysseus'un başına gelen maceralar sürmüştür. Eve dönerken onu da tanıyan olmaz. Karısı Penelope bile Odysseus'u tanımaz. Ondan kendisini tanıtmayı için yatak odasındaki karyolanın sırrını söylemesini talep eder.

Banı Çiçek sır içinde bir kadın değildir.

Penelope da sır içinde bir kadın değildir.

Sır onlardan uzaktır.

Sır onlar için çözülür.

Banı Çiçek, Beyrek'i beklerken çok sıkıntıya, azaba, eziyete ve mahrumiyete duçar olmuştur. Kendisini evlendirmek isteyenlere şöyle der: Beyrek'in ölü veya sağ olduğu haberini getirenle evleneceğim.

Penelope, Odysseus'un gelişini beklerken dünürücü gelen genç asilzâdeleri aldatmak için şöyle bir bahane bulur: Bir halı dokuması gerekmektedir. Ama sabah dokuduğunu geceleri gözyaşları içinde söker ve böylece işin tamamlanmasını geciktirir.

Her iki tip de, Beyrek ve Odysseus'la ilgili mitin onlar için hazırladığı demir gibi bir ortamın içindedirler. Her iki tip, sevdikleri ve sadakatle geri dönmelerini bekledikleri sevgilileri tarafından aslında aldatılmışlardır. Beyrek, esir olduğu Bayburt kalesinde kâfir kıızıyla gününü gün etmektedir. Bu husustan daha önce bahsetmiştik. Odysseus'un da sihirbaz Circei'nin adasında esirken yaşadığı aşk macerasında bir oğlu dünyaya gelmiştir. Gerçi her iki ihanet de karşılıksız kalmaz. Mit, Beyrek'ten de, Odysseus'dan da intikamını alır. Odysseus'u, yüzünü bile görmediği oğlu Telegonos bilmeden öldürür. Beyrek ise Dış Oğuz beyleri tarafından katledilir.

Böylece Banı Çiçek ile Penelope aynı mitolojik bağlamda benzer işlevler taşıyan tiplerdir ve doğal olarak "mitolojik etrafları"nın da benzerliğini sağlarlar. Bu tipler öyle tiplerdir ki sadece adlarının birlikte anılması bile, benzerlikten tutun aynılığa kadar bütün mitolojik "su altı" varlıklarının anında yüzeye çıkması için yeterlidir.

Acaba bu insanlar birbirinden, on yıllık, yirmi yıllık süreyle ayrılıp da sonra bir araya gelseler; bu kadarlık bir ayrılık onların birbirlerini tanımalarını sağlayabilir mi yoksa sağlayamaz mı?

Her halde hem Banı Çiçek'in hem de Penelope'nın sevdiklerini tanımamaları unutkanlıklarından değildir. Peki nedir? Mitin oyunu olabilir mi?



## *Mitin Cezaları*

Mitolojik sistemlerde “mazlumlar” olarak da tanımlayabileceğimiz özel tipler ve şahıslar vardır. Bu mitolojik “mazlum”lar ya uzun süre eziyet içinde bir hayata duçar olurlar ya da hiç beklenmeden öldürülürler. Ölümün umulmazlığı haricî bir etken olarak değerlendirilebilir, çünkü hayatın bitmesi çoğu zaman iç gelişme mantığının organik bir parçasına dönemez. Dede Korkut destanlarında da, Yunan mitolojisinin çeşitli örneklerinde de muhtelif şahısların böylesine ağır ve meşakkatli bir ömür yoluna adım atmaları veya ömür yollarının bir kerelik kesilmesi bir hiç yüzünden, sebepsiz olmaz. Her şeyin bir sebebi vardır, demek ki azap çeken kişiler de cezaya lâıyk görülmüştür. Mit yaratan yazar, sosyal bilincin iradesiyle, toplumun yeni kurulmakta olan hayatını şu veya bu şekilde düzenlemek maksadıyla ceza verme hakkını da kullanmaktadır. “Mitin cezaları” olarak belirlenen bu cezalar, aslında yazarın cezalarıdır ve böyle bir yaklaşım, aynı zamanda yazarla mitin aynı cinsten geldiğinin, aynı semantik genetiğe sahip olduğunun da işaretidir.

Eğer Beyrek kahramanlıklarla dolu bir destanda aşiret içi veya toplum içi nifak sonucunda öldürülüyorsa, hiç şüphesiz ki bunun mitolojik bir sebebi de olmalıdır. Beyrek, kendisini Bayburt hisarından kaçırın kâfir kızına verdiği söze sadık kalmaz, hatta geri dönüp kâfirin kalesini

dağıtır, aslında kâfir kızının ilini, obasını mahveder, viran eder.

Dirse Han, kırk namert tarafından esir edilip düşman eline götürülürken acaba bu durum onun hangi hareketinin cevabıdır? Sonuç varsa, bunun sebebini de aramak lazımdır. Dirse Han'ın haksız yere oğlunu öldürmek istemesi böyle bir sebep olarak dikkati çekmektedir.

Agamemnon, Troas savaşından geri döner dönmez karısı Klytaimnestra tarafından soğukkanlılıkla öldürülür. Geniş mitolojik bağlam, Klytaimnestra'nın bu hareketini sadece başkasına uyması olarak değil, daha derinde, özellikle intikam alması olarak da yorumlama imkânı verir. Yunan ordusunu Troas sahillerine götürecektir olan gemiler uygun rüzgâr beklerken kalmışlardı; bu sırada Yunanlıları savaş geriliminde tutmak için kesin bir adım atmak gerekiyordu. Çünkü askerler heyecanlarını kaybedebilirlerdi. Ordunun başkomutanı Agamemnon, uygun rüzgâr esmesi için öz kızı İphigeneia'yı tanrılara kurban eder. İphigeneia aynı zamanda Klytaimnestra'nın kızıdır. Böyle bir yorum "sebe-sonuç" ikiliğini tamamlamaya ve Klytaimnestra'nın korkunç hareketini anlamaya temel teşkil eder. Klytaimnestra'nın oynaşı Aigisthos, Agamemnon'un amcasının oğludur. Onun Agamemnon'dan nefretinin de bir tarihçesi vardır. Bu amca çocuklarının babaları, kardeşleri birbirlerine dülşman kesilmişler, aralarında nifak, kan vardır. Agamemnon'un ölümü, aslında bir intikamın sonucuydu. Klytaimnestra'nın ve Aigisthos'un, herbirinin kendi intikamı!

Bu cezaya lâayık görülenlerin listesini artırmak çok kolaydır. Tepegöz-Polyphemos çok açık bir sebebin sonucunda cezaya lâayık görülürken Salur Kazan'ın tutsaklığını, Odysseus'un başına gelen eziyet dolu maceraları ilk bakışta izah etmek zordur. Bu durumlar, cezayı görürken sebebini göremediğimiz için merak doğurmaktadır.

Araştırmayı başarmalıyız. Bu gibi durumlar bizi araştırmaya sevkeder. Sonuca uygun sebepler aramaya, birkaç sebep varsa birini seçmeye davet eder. Zihnimizi belirli bir gerilimde tutar.

Destanda bir kural olarak cezalar, ibret teşkil etmesi için verilir. Bazen de toplum üyesinin ahlâkî sıfatını “teftiş” etmek maksadıyla ceza verilir (Deli Dumrul’un annesi ile babasının canını Allah Taalâ’nın almasını hatırlayalım). Bazen bir kişinin coşup taşan enerjisini dizginlemek için ceza verilir (Delü Karçar ile Korkut ilişkisini hatırlayalım), bazen de ceza dolayısıyla genç nesle örnek, emsal teşkil etme maksadı da kendini gösterir (Beyrek’in akıbetini aklımıza getirelim).

Bütün durumlarda maksat aynıdır: Toplumun üyesini etkilemek, onu mitin, mitik dünya görüşünün belirlediği kurallar çerçevesinde terbiye etmek. Yok, eğer böyle olmazsa ceza onu beklemektedir. Böylelikle ceza kâbus (kültü?), önemli bir eğitim aracına dönüşür. “Suçların cezası olmazsa cezaların suçu da olmaz” prensibi o uzak devirde işleyemezdi. O zamanlar suç işlenmişse ceza beklemek, ceza çekmek kaçınılmazdı. Mitin cezası temelsiz olmazdı, biz şimdi “sebe-sonuç” ilişkisini yerli yerine koyamıyor olabiliriz. Ama o uzak devirler için bunu çözümlenemeyen hem ilgi çekici sonuçlar ortaya koyar, hem de destanın gizli katmanlarına inme fırsatlarımızı genişletir.

## *Yitirilmiş Paralellikler*

Tuhaf olmakla birlikte mutlak olan ve tabii işleyişten doğan bir durum olarak şöyle bir şey dikkati çeker. Bazen kaynağı aynı olan iki yön, kol veya motif, baştan sona kadar paralelliklerini muhafaza edemezler. Paralel hatlardan biri kopar, kaybolur, yeraltı suları gibi bazen anlam katmanına, bazen de geniş okuyucu-dinleyici tabakasına zıplar, canlılığını bu şekilde de olsa sürdürme gücünü bulur. Bu kaybolmuş kolu (hattı, motifi, yönü...), devam eden paralel kol aracılığıyla tamir etmek, kaynağa ulaşmak, bu kaynağı bütün rengârenkliği ve çok boyutluluğuyla yüzeye çıkarmak, ana varyant şeklinde kayda almak son derece etkili bir araştırma yolu olabilir. Böyle bir kaybolmuş paralele vaktiyle, henüz XIX. asrın başlarında (yaklaşık 1815 yılında) Tepegöz boyunu araştıran Alman âlimi Friedrich von Diez dikkat çekmişti. Friedrich von Diez'e göre Tepegöz, benzeri olan Polyphemos'dan şu şekilde ayrılır: Dede Korkut destanında Tepegöz doğumundan ölümüne kadar adım adım izlenir ve böylece bir tip olarak onun hakkında oluşan tasavvur tam ve dolgun olur. Polyphemos ise, Tepegöz'le mukayese edersek, yarım bir tiptir, eksiktir; çünkü o Odysseus'a bağlı olarak ortaya çıkar, Odysseus'a kadar onun hakkında ne *İlyada*'da, ne de *Odysseia*'da hiçbir malumat yoktur, doğumu da, ölümü de bilinmez. Bu yüzden Friedrich von Diez bugün bile bizim

millî (estetik) gururumuzu okşayan şöyle bir sonuca ulaşır: Tepegöz bir tip olarak Polyphemos'den daha eskidir.

Gerçi eskilik ve yenilik meselesi, daima ve çoğunlukla temelsiz olarak bizi huzursuz eden meselelerden biri ise de, görkemli Alman romantığına bu bakımdan bazı itirazlarda bulunmak mümkündür. Mesela *Dede Korkut Kitabı* bağlamı ile *Odyseia*'nın bağlamını mukayese etmek, henüz buradaki tiplerin tam karakterini vermek için yeterli değildir. Daha geniş Yunan mitolojik bağlamında Polyphemos'un da doğumundan ölümüne kadar, hatta bir nemfe<sup>8</sup> karşılıksız sevgisine kadar bilgi edinmek mümkündür. Ancak bunları şimdilik bir tarafa bırakalım ve kaybolmuş paralelliklere dönelim. "Sır içinde" Polyphemos'un özellikle *Odyseia*'daki görünmeyen katmanını, aysbergin bu gizli tarafını Tepegöz'ün arka planından yüzeye çıkarmak mümkün müdür acaba? Soru budur!

Başka bir paralelliğe dikkat edelim. Yunan mitolojisinde Paris ile Menelaos ilişkisinin kendini bir motif olarak destanımızda da gösterdiğine şahit oluyoruz. Mitin hiçbir biçimde bağışlamadığı bir şey vardır. Bu, toplumda yoluna konmuş konukseverlik kurallarının bozulmasıdır. Menelaos, ev sahibi olarak konuk gelmiş olan Paris'i karşılar, ağırlar, konuk eder. Peki, Paris ne yapar? Paris, buna karşılık eski mit devri ahlâkının yeni yeni oluşan bir ilkesini ihlâl eder. Menelaos, küçük bir sefere çıkar çıkmaz Menelaos'un karısı güzel Helena'yı kaçıır. Troas savaşının başlamasına sebep olur.

Oğuz mit hattında da böyle bir paralelliği, Yunan mitinin dolgun ve düzenli paralelinin bir miktar bozulmuş, varyantlaşmış, tam ve mükemmel motife hizmet edemez hale gelmiş hattını görürüz. Salur Kazan ile Şökli Melik ilişkisini hatırlayın.

<sup>8</sup> Nemf (Nymph): Yunan mitolojisinde yeri ve denizi dolduran dişi ve tanrısal varlıklara verilen ad, peri. (a. n.)

Kazan Han evinden uzaklaşır. Destan diliyle ifade edersek “Ala veya Kara Dağ’a ava çıkar”. İşte bu sırada Şöklı Melik muhtemelen eski mit devrinin ilkesini çiğneyerek İç Oğuz’a hücum eder, Kazan’ın evini yağmalar, ailesini, oğlunu, karısını, annesini esir alır. Oğuz-Kıpçak savaşına sebep olur.

Belki o eski mit yarası avda olan (evinde olmayan) hükümdarın, komutanın, liderin evine yurduna saldırılmasını yasak etmişti. Yüzeyde olan Yunan paraleline bakarsak Oğuz için de böyle konukseverlik dışı bir yasağın var olduğunu kabul edebiliriz.

Paris, güzel Helena’yı kaçıır.

Şöklı Melik, Burla Hatun’u kaçıır.

Yunan’da bu durum, Troas savaşını doğurur.

Oğuz’da ise Oğuz-Kıpçak savaşı meydana gelir.

Menelaos, karısını geri alır, getirir.

Kazan Han, savaşı kazanır; ailesini, oğlunu, karısını, annesini kurtarır.

Ancak burada Kazan Han ile Şöklı Melik’in önceki ilişkilerinin nasıl olduğu bilinmemektedir.

Acaba buraya metnin tamamlanması için Paris ile Menelaos’un ilişkilerini tatbik etmek mümkün müdür? İlgî çekici olan budur. Burada da eski dostluktan ve bu dostluğu bozan namertlikten söz edilebilir mi? Belki bu sorunun cevabı daha geniş Türk mitolojisinden ya da Türk halklarının tarihinden gelecektir.

Kaybolmuş paralelliklerin sayısını artırmak mümkündür. Bir bütünlüğün, mükemmelliğin hesabına öbür eksikliği, yarımılığı tamamlamak, kurmak, yer altı sularını yeryüzüne çıkarmak ve hepsini bir denize, ana varyanta toplamak birçok gizli unsuru açığa çıkarabilir. Bu yöntemin önemini anlamamak mümkün değil...

Gelecek araştırmalar mekânına, kaybolmuş paralelliklerin inşası için iyi bir kanal açma fırsatı gözlerimizin önündedir.

## *Akıbet*

Her iki mitolojik zeminde de kahramanların, tiplerin elinden tutup onları dolambaçlı hayat yollarından götüren, zihinlerine bilgi, yüreklerine ateş, ağızlarına söz koyan bir güç var. Şahıslar bazen körü körüne bu gücün arkasına düşüyor, ona inançlarından dolayı hayatlarını bu güce teslim ediyor, sonuna kadar bu güce güveniyorlar. Bu gücün adı mit, başka bir ifadeyle, yani kişiselleştirsek yazardır. Mit ve yazar bizim için son derece önemli mitolojik kavramlardır, çünkü onlar olmasaydı birçok önemli hususu anlamak mümkün olmazdı. Bütün şahısların öncesini sonrasını, psikolojik değişmelere set çeken kıvrımlı ve dolambaçlı hayat yolunu, önceden çizilmiş, belirlenmiş sona götüren ve hiçbir tarafa “aradan çekilme” fırsatı tanımayan kaderini, yani yazarın elinde bazen oyuncağa çevrilen hayatını böyle bir olgu, sanki uzaklarda durup seyrediyor. Bu olgunun adı “akıbet”tir. Biz onu bazen alın yazısı, bazen talih, bazen de baht, kısmet olarak adlandırırız.<sup>9</sup> Ama bütün bu birbirine yakın anlamların hepsi akıbetin içinden çıkmıştır, ondan doğmuştur.

---

<sup>9</sup> Akıbet hayli gizemli bir kavramdır. Eski Yunan’da “fatum” (“fatal” vb. türevlerini hatırlayalım) olarak adlandırılırdı ve hatta tanrıları bile kendine tâbi kılardı. Eski Hindistan’da adı “karma” idi, tanrılara gücü yetmese de insanların geçmişte yaptıklarını karşılına çıkarırdı. İslâm âleminde “kaza ve kader” idi ve zamanı döndüren fekle aynı

Hem Yunan kahramanları, hem de Oğuz kahramanları akıbetlerine doğru giden yoldadırlar. Oidipus, ne kadar çabalarsa çabalasın akıbetini aldatamaz. Onu akıbetine doğru götüren kader meleği ufak oyunlar kursa da, kahraman yine dönüp dolaşıp öbür dünyaya gitmek için ona, bizzat ona ayrılmış o küçük, kendi boyundaki boşluktan, akıbetinin içinden geçer. Oidipus, kendi babasını öldüreceğini, öz annesiyle evleneceğini bilir. Dehşete düşen Oidipus, akıbeti kandırmak için doğup büyüdüğü evden başını alıp kaçır, ana baba bildiği insanlardan uzaklaşır. Ama aslında bu insanlar Oidipus'un öz anne ve babası değildir. Oidipus, asıl anne ve babasından daha küçükken uzak düşmüştür. Öz olmayanları öz bilmiştir. Akıbetten kaçmak için onlardan kaçmıştır. Babasını öldürmemek, annesiyle evlenmemek için kaçmıştır. Oidipus avare halde gezip dolaşır, nihayet öz annesi ile babasının hüküm sürdüğü Fiv şehrine çıkıp gelir. Babası Laios'u öldürür, annesi İokaste ile evlenir. Akıbet, böylece onun alınına daha küçücükken kodlayarak yazdığı kaderini fiilen hayata geçirir.

Beyrek akıbetinden kaçmak için hiç gayret göstermez. Beyrek ölmelidir. Kimine vatan ve toplum bütünlüğünü koruyan kahraman gibi örnek olmak için, kimine de kâfir kızı da olsa söz verip sözünde durmadığı için... Her iki alın yazısı, onun alınındaki çizgilerdedir, akıbet de onu beklemektedir.

Bazen insana yazar veya mit ile akıbet, birbiriyle sımsıkı, kopmaz bir ilişki içindeymiş gibi gelir. Akıbetin kurduğu, çizdiği şema veya yol, ne pahasına olursa olsun geçilecek bir yol ise ve yazar, bu yolla ne pahasına olursa olsun kurbanını alacaksa, o zaman farklı farklı yazarların, mesele Dede Korkut'un rolü son derece sıradan ve bayağı görünür. Onlar kayıt tutan vakanüvisler konumundan pek de öteye gidemezler. Homeros kimdir? Sadece kaleme alan-

---

anlamda kullanılırdı. Felek dönüp zamanla birlikte önceden insan için hazırlanmış "akıbet"i de getirirdi.



dır. Keza Dede Korkut da aynı... Yazarı, yani miti, yola götüren akıbet ise her insanın, şahsın kendi ölçeğinde, kendi boyunda posunda, kendi isteği, becerisi, arzusu ve kısmeti ölçeğinde bir boşluktur. Seni öbür tarafa geçiren bir boşluk... Geçirip hemen ardından kerpiç duvar örülen bir boşluk. Üstelik bu kerpiç duvar, öyle çabuk, öyle süratli ve öyle sağlam örülür ki insan, o uzak zamandan günümüze kadar sana, bana, eski ecdadımıza, pek de kıymet vermemişler diye hayretlere düşer. Ona öyle gelir ki boşluktan geçip o aklığa doğru giden kim ise muhakkak dönme hasretiyle yanıp kavrulacak, geri dönmek için çalışıp çabalayarak hilelerden çıkamayacaktır. Hiç ve son! Hiç geri dönmek ve sonunda ona, o büyük akıbeta kavuşma saadetinden kaçmamak! Talih, kısmet, baht melekleri ve nihayet o büyük beyazlığa kavuşturan akıbet, bunları duymak, hissetmek için bütün bu yolu geçip gelmeye, belki de gitmeye değer miydi? Kerpiç duvar bir anda dikilir. Sanki Beyrek ve Beyrek gibiler geri dönmek, bir şeyleri değiştirmek, yeniden kurmak, at ağızlılara "lebbeyk" demek isterlermiş gibi korkarlar. O beyazlığı gördükten sonra mı? Asla ve katiyen!

Akıbeti aldatmak mümkün olmaz. Bütün destan kahramanlarının akıbeti alınlarına nasıl yazılmışsa, nasıl çizilmişse o şekilde olur.

Akıbet de, konu kim olursa olsun aldatmak için çalışıp çabalamaz. Sadece bekler. Kendi boylarındaki boşluktan geçenleri bekler.

Varyantlardaki talih, kısmet, baht gelip ana varyantta akıbetleşir. Ana varyanttaki akıbet, kimine baht yollar, herhangi bir varyantta kısmet bağışlar, kim ne umuyorsa onu verir ve mitsel başlangıcını, ilk makamını hem koruyarak hem de harcayarak elindeki ipin ucuna bağlanmış kaderleri oynatmaya devam eder.

III. BÖLÜM  
METNİN  
SEMANTİK BOŞLUKLARI

## *Oğuz – Bizim Atlantisimiz*

Dede Korkut destanının iç ve derin tabakası, önceki bölümlerde ifade ettiğimiz gibi, yüzeydeki anlaşılmaz ve mantıkdışı görünen meseleleri ya da hiçbir ilişkisi hissedilmeyen noktaları, durumları açık bir şekilde algılamak ve anlamak için gerçekten bir anahtar gibidir. Bu tuhaflıkların arkasında sağlam mantıksal önermelerin bulunduğu şüphesizdir. Yüzeyde birbirine yaklaşmayan, birbiriyle hiç alakası olmayan şahsiyetler; olay ve konu dolambaçlarının yeni bir bakışla doğru kavranılması sonucunda birdenbire tamamıyla yeni, mit bukağlarından, mit mengenesinden sonunda azat olmuş, kendi insanî sıfatlarından oluşan ilişkileriyle görünürler.

Şöyle bir durumu hatırlayalım: Destanın üst tabakası Aruz Koca ile Kazan ilişkisi hakkındaki bilgileri âdetâ cimrilikle, mit atmosferine uydurulmuş biçimde verir. Derinde ise destanda oraya buraya serpiştirilmiş bir cümleden veya sözden, bir küçük epizottan veya olaydan yola çıkarak onu lâyıkiyle değerlendirip sondaki düşmanlığın daha derin sebeplerini ortaya çıkarmak mümkündür. Pay Piçen Bey ile Bayburt meliki, Şökli Melik ile Burla Hatun, Delü Karçar ile Dede Korkut ve Beyrek, Basat ve Deli Dünder arasındaki ilişkiler de potansiyel olarak aynı biçimdedir. Bunlar da ilk mahiyetlerini cimrilikle, özellikle derin ve gizli tabakada açığa koyarlar. Somut kişiler arasında üst tabakada kendini göstermeyen veya çok zayıf şe-

kilde gösteren ilişki ve alakalar, metinde semantik boşluk yaratırlar. Bu boşluklar ancak gizli tabakada yer alan bir anlamla doldurulabilir. Semantik boşluğun tamiri, “doldurulması” çok hassas bir yaklaşım ister. Bu iş öyle yapılmalıdır ki derin tabakada mit kontrolünden uzaktaki Oğuz dünyasının iç mantığı zarar görmesin. Kitabın bu bölümünün genel adının da “Metnin Semantik Boşlukları” olarak belirlenmesi, işte böyle bir yaklaşımın verdiği fırsatlardan istifade olunmasıyla ilgilidir.

Semantik boşluklar sadece kişiler arasındaki ilişkilerde kendini göstermez. Bazı sosyal ilişkilerde, Oğuz toplumunun gelişme eğilimlerinde ve herhangi bir eğilim sahibi olmamasında, iç düzeninde, toplum üyelerinin kültürel keyfiyetlerinde ve diğer bazı hususlarda da yüzeydeki tabaka çoğu zaman çok az şey söyler ya da hiçbir şey söylemez. Bize öyle geliyor ki bu tür boşluklar, derin ve gizli tabakada “bir şeyler”le doldurulmuş gibidirler. Onları, yani derinde var olan dolgunluğu yüzeydeki boşlukla, ama yeri görünen, kendisi hakkında “söz” söyleyen, değeri olan boşlukla ilişkilendirmek, bunları birbiriyle alakalandırmak gerekmektedir.

Semantik boşluklar deyince metnin üst sırasında ortaya çıkan bir takım düşündürücü ilgisizlikleri kastediyoruz. Bu ilgisizlikler her şeyden önce gizli tabakada kendini gösterip üst tabakaya geçemeyen veya yol bulamayan unsurlardır. Belki de unutulmuş hususlardır. Genetik hafıza diye bir kavram var! Eğer genetik hafıza bir gerçeklik olarak mevcutsa, o zaman tabii ki derin, gizli tabakaya kovulmuş, oradan bir türlü çıkamayan genetik unutkanlığın ve genetik bilinçsizliğin de mevcut olduğunu cesaretle söyleyebiliriz. Genetik hafızayla birlikte genetik bilinçsizlikten de bahsetmek gerekir. Aslında bizim semantik boşluklar olarak belirlediğimiz metin olayları bu tür bilinçsizliğin açık estetik ifade vasıtasıdır. O uzak Dede Korkut devrinin bize fısıldadığı başka bir hakikat...

Bugün de birçok kültürel insanî değeri, o uzak Dede Korkut devrine götürmek nasıl cazip görünmektedir? Bu değerlerden birisi hakkında biraz etraflıca söz etmek isteriz. Her bir değer gibi onun da aksi tarafı, yani değersizliği yok değildir. Yani biz eski Oğuz toplumundaki herhangi bir keyfiyeti veya değeri mutlak biçimde, bütün olumlu ve olumsuz yönleriyle, çok yönlü olarak ele almalıyız. Çünkü ancak böyle olursa objektif gerçeklik ortaya çıkabilir.

Son zamanlarda bütün zihinleri nedense bir demokrasi coşkusu bürümüştür. Yerli yersiz diye bakmadan bugün bizi rahatsız eden problemleri, sıkıntıları eski Oğuz'da da arıyoruz. Çoğu zaman bugünkü bildiklerimizi mekanik olarak o eski ve son derece özgün topluma, sonradan millî değerler geleneğini devam ettirmeyen ve belki de bilerek sürdürmeyen ya da buna gücü yetmeyen topluma, sonraki kuşaklarla bütün (belki de bu son derece kategoriktir) kültürel ilişkilerini kesmiş topluma teşmil ediyoruz. Sanki büyük ve görkemli bir dünya, bizden kendine lâyük hiç bir şey beklemediğinden, bir defalığına saklanmış. Onunla bizim aramızda gerçekten de bir semantik boşluk meydana gelmiştir.

Oğuz, bizim gönlü kırık Atlantis'imiz değil mi?

Oğuz, bizim Atlantis'imizdir.

Hakkında etraflıca konuşmak istediğimiz mesele özellikle demokrasi ve zıttı olan antidemokrasidir. Oğuz'da bu yaşam tarzları yer bulmuş mudur? Yoksa biz, bizden başını alıp kaçmış Atlantis'imizi bugünkü tecrübemizle "zenginleştirmek" mi istiyoruz? Bunun için de...

... Takip eden sayfalarda destanda kendini gösteren "demokrasi" ve "antidemokrasi" meselelerinden bahsedeceğiz. Şunu da baştan söyleyelim ki bizi serap gibi kendine çeken bu sözlerin tırnak içinde verilmesi ne tesadüfidir, ne de yanlış.

## *Demokrasi ve Antidemokrasi*

Destanda “demokrasi” veya “antidemokrasi”den bahsederken bütün sorumluluğuyla bu sözleri tırnak içine almak gerekir. Aksi halde bu sözlerin taşıdığı anlamları, mekanik biçimde o uzak döneme götürmek ve artık kabul görmüş kavramların bugünkü mahiyetlerinden, bugünkü anlamlarından yola çıkmak tehlikesiyle karşılaşmış olacağız.

Her şey basitten daha basittir. Malûm olduğu üzere “demokrasi” sözünün asıl anlamı halk egemenliği demektir. Kadim Atina’da antik devirlerde seçimler vasıtasıyla toplumun çeşitli tabakaları arasından seçilenlerin yönettiği devleti yöneten yüksek daireler, gerçekten de aralarından seçildikleri için halk egemenliğini pratik olarak hayata geçirmiş olurlardı.

Kadim Oğuz’da ise ne kadar merakı celbetse de biz böyle bir durumla karşılaşmıyoruz. Ne varsa o! Destan, sözün asıl anlamıyla asilzâdeler hakkında ve asilzâdelik hakkında yazılmış, asilzâdelik havasını, suyunu içine, ciğerlerine çekmiş bir metindir. Bu metnin tasvir ettiği topluma da işte bu ışıktan bakmak gerekir. Bayındır Han yegâne hükümdardır. Salur Kazan damadı olduğu için onun varisidir. Buna “damadı olduğu için” ifadesini muhakkak ilave etmek gerekir. Bayındır Han’ın erkek evladının olup olmadığı hakkında destanda hiçbir bilgi yoktur. Kızının kocasının Bayındır Han’ın sağlığında onun adına karar-

lar alması, Oğuz'u idare etmesi Han'ın erkek evladının olmadığına açık bir işareti olsa gerektir. Sıra bakımından Salur Kazan'ın varisi de Uruz'dur. Kazan'ı kurtarmaya gelen beyler onunla tanımadan bilmeden bir bir savaşırken Kazan, onların her birine "Git, beyin gelsin!", yani "Git, Uruz gelsin!" demektedir. Uruz beylerin beyidir, yani veliahttır. Kazan'ın yerine Uruz gelecektir. Bu şekilde hanedan egemenliğinin varlığı Dede Korkut'un "Ahır zamanda hanlık girü Kayı'ya dege, kimsene ellerinden almaya, ahır zaman olup kıyamet kopınça" sözlerinde de yankısını bulur. Hanlığın, yani egemenliğin Kayı hanedanında olduğunu ve kıyamete kadar ellerinde sağlam tutmaları arzusunu Dede Korkut da ifade eder.

Demek ki destanda, eğer meseleye sahte vatanseverlikle değil de ciddi biçimde yaklaşırsak, halk egemenliğinin izlerine rastlamak mümkün değil. Peki demokrasi unsurları nedir? Asilzâdeler, beyler, hanlar bu eski mekân ve zamanlarda toplumun bireyleri arasındaki ilişkileri nasıl düzenlerlerdi? Genel anlamıyla "demokrasi" veya "antidemokrasi" terimleri bu anlamda yani destan çerçevesinde nasıl kabul edilmelidir?

Maksadımıza ve gerçeğe daha uygun olan şey, eski destanımızda bazen açık, bazen de gizli biçimde yansımaları bulan adalet ve adaletsizliklerden bahsetmektir. Halk egemenliğinin temel işlevi olan adalet ilkesi toplumun yönetim şekline bağlı olmadan da varlığını koruma becerisine ya da çoğu zaman yokluğuyla dikkati ve merakı çekme imkânına sahiptir. Demek ki "demokrasi" değil, adalet; "antidemokrasi" değil, adaletsizlik, Oğuz toplumundaki sosyal süreçleri objektif biçimde tarihî gelişim evrelerine uygun olarak izlemek için bir anahtar rolü oynayabilir.

Öte yandan bu durumların her ikisine de, hem adalet, hem de adaletsizliğe destanda ve dolayısıyla Oğuz'da rastlamak mümkündür, diyebiliriz. Üstelik her iki durum

özellikle eski Oğuz toplumunun iç gelişme mantığından doğmakta, birçok olay ve olgunun ya başlangıcına ya da köklü, esaslı değişimine sebep olmaktadır.

Somut olguları hatırlayalım. Toplumun Kayı hanedanı tarafından adaletli bir biçimde yönetilmesinin izlerini yine destanın gizli tabakalarında müşahade ederiz.

... Tepegöz'e kesim kestiler, her gün yemek için iki kişi ve onlarca koyun verilmeliydi. Destandan okuyoruz: *"üç olan birin virüp iki kaldı. İki olan birin viridi, biri kaldı..."* Birlik ve adalet, toplum seviyesinde kendini bu şekilde gösterir. Bu ağır ve sorumluluk gerektiren durumda bey ailesi ile çoban ailesi arasında bir fark gözetilmiyor. Tepegöz'e karşı koymanın yolu birlik ve adalet süzgecinden işte böyle geçmelidir ve geçiyor da...

Başka bir yerde, daha kişisel bir varyantta ise Beyrek'le naipleri arasında ortaya çıkan münakaşa şöyle halledilir: Beyrek kendisinin kızıl kaftan giymesinin naiplerine dokunduğunu hissederek *"Bugün ben giydim, yarın naibim giysin, kırk gün boyunca sırayla giyin."* der.

Adaletin yerine gelmesi bu şekilde, ilk bakışta bize ilkel görünen biçimde hayata geçirilir. Ama bu ilkelliğin esasında ve arka planında, herkese aynı gözle bakma isteği, herkesten eşit biçimde talep etme ciddiyeti vardır ve bunu bugün de görmek, bu haliyle bugünkü toplumumuzun temel yaşam ilkesine çevirmek de güncel bir olgudur.

Adalet ilkesinin aksi olan adaletsizlik de, bahsettiğimiz gibi destanda kendini gösterir. Bununla alakalı olarak uzağa, derine, gizli katmanlara özel olarak başvurma ihtiyacı da yoktur. En sırlı ve en dramatik boy olan on ikinci boyu hatırlayalım. Oğuz'un iç mücadelesinin, yani İç Oğuz ile Dış Oğuz'un kanlı savaşına yol açan tartışmanın yüzeyde, biçimsel tabakada sunulan sebebinin ne olduğunu hiç düşündük mü? Elbette! Elbette adaletsizlik! Kazan



Han'ın adaletsizliği. Oğuz'da artık standart hale gelmiş, belki de Kazan Han'ın kendi koyduğu, belki sadece devam ettirdiği, hayır devam ettirmeye bir lider olarak mecbur olduğu kurala göre, o Oğuz'da büyük kurultay olduğunda evini yağmalatırdı. Başka bir ifadeyle, sadece helâli Burla Hatun'u alıp evinden çıkar, ondan sonra Kalın Oğuz beyleri, yani hem İç Oğuz hem de Dış Oğuz beyleri ne isterlerse o evden alıp götürürlerdi. Hep böyle olurdu. Ama son defasında böyle olmadı. Dış Oğuz beyleri son defaki yağmaya davet edilmediler. Yalnız İç Oğuz beyleri bu iltifata lâyık görüldüler. Adaletsizlik değil mi? Adaletsizlik! Acı dolu ve kanlı sonucu da destandan bellidir.

Genel anlamda Kazan Han'la ilgili olan bir başka adaletsizlik durumunu daha kaydedebiliriz. Bir lidere yakışmayan küçük düşürme sonucunda Oğuz sınırlarını koruyan cengâver Bekil, Bayındır Han'a küser, neredeyse Oğuz'a âsi olur, hatta koruduğu sınırı açıp kâfir iline gitmek ister. Ancak yine de olayların gidişatı öyle tanzim edilir ki tartışma tatlıya bağlanır. Salur Kazan'ın adaletsizlikleri ve bunlardan doğan acı sonuçlar, araştırmaya değer çok özel bir konudur, desem herhalde yanılmış olmam.

Adalet ve adaletsizlik! Oğuz destanı, her iki hali ikiz kardeş gibi bünyesinde yaşatır ve sanki Oğuzlar da bu kardeşleri bağırklarına basa basa günümüze kadar gelip çatmışlardır, dersek yanlış olmaz.

Adalet de, adaletsizlik de tabii ki daha sonraları demokratik ilkelerin toplumda zamanla yerleşmesini sağlayan faktörlere dönüşür. İşte bu durum, yani her şeyin külçeden, ilk çekirdekten, ilk ilişkilerin yalın ahlâkından başladığını gösteren bu gelişme çizgisi, "adaletten demokrasiye" taşıyan çizgi bir kez daha şu gerçeği doğrulamaktadır: Prensip itibariyle hiçbir zaman, hiçbir yerde demokrasi, bir ülkeyi ve toplumu doğurmaz, ülke ve toplum demokrasiyi doğurur.

## *Vaatler ve İcraatlar*

Destan, baştanbaşa kahramanların birbirlerine verdiği vaatlerden ibarettir. Ancak destan baştanbaşa bu vaatlerin yerine getirilmesini gösteren icraatlardan ibaret değildir. “Kaşınmayan yerden kan çıkar mı?” Herhalde ilk ilkel tepki böyle olacaktır. Fakat bütün eski destanlarda olduğu gibi bizim destanımızda da böyle bir durum; hayat adlı dağ selinin çağlamasının, yolunda ne varsa dağıtmak ihtirasının, akli karalı bütün ve bize son derece tanıdık gelen bir dünyanın tasvirine çalışmanın güzel bir kanıtıdır. Vaat edilir, icraata dökülebilir ya da dökülmeye bilir. Destan yerine getirilmeyen vaatlerin aynasına dönüşüyorsa, demek ki zihni çalıştırmak için, sebepleri aramak için, çeşitli semantik yollara düşmek için bir gerekçe vardır. Savaş hilesi? Evet, destanda bunun en bariz örneğini Salur Kazan’ın evini, yurdunu yuvasını düşmandan kurtarmak için kâfirlerle savaştan önceki “pazarlığında” görüyoruz. Oğlunu, karısını, malını, devletini kâfire “peşkeş” çeken Kazan Han ondan sadece anasını ister. Ne kadar çarpıcı olsa da klasik “ana sevgisi” motifi burada inkişaf etmekten, fantezileri beslemekten aciz kalmaktadır. Daha derin bir sebep var da o yüzden... Ne yazık ki Kazan’ın bir süre önce birlikte savaşmaya hazır olan Karaca Çoban’a söylediği sözlere şu ana kadar dikkati çeken olmamış. Kazan ise Karaca Çoban’a şöyle demişti:

*“Bre Karaca Çoban, sabret, anamı kâfirden dileyeyim, at ayağı altında kalmasın.”*

“At ayağı altında kalmasın” sözlerine özel olarak dikkat çekmek isterim. Demek ki savaş zaten yapılacak. Kâfir anasını verse de vermese de Kazan savaşa girecek. Burada sadece ihtiyar bir insanın savaş meydanından uzaklaştırılmasından söz edilmektedir. Kazan, kâfire “anamı ver, savaşmadan, vuruşmadan geri döneyim, kayıtayım” derken işin başında böyle bir vaade uygun davranma mecburiyetini aklına bile getirmez. Bu durumda ise bu boş vadede askerî hilekârlıktan başka bir şekilde adlandıramayız. Savaş hilesi tutmuyor, anlaşılıyor ki karşı taraf da Oğuz ruhunu, Kazan’ın karakterini az çok bilen bir taraftır. Ve tabî ki, savaş başlıyor.

Vaat, verilmiş olmasına rağmen unutuluyor ve icraat da daha baştan yerine getirilmeyeceği muhtevasıyla dolduruluyor.

Vaat verilmişse söz verilmiş demektir. Sözden dönmek, onunla oynamak destanda yasaktır. Bu şekilde hareket edenler cezasız kalmaz. Ceza, metin içinde verilir ve cezanın da büyük bir etki dairesi, başkalarına örnek olma iddiası vardır. Beyrek’i hatırlayalım. Onun ölümü boş yere değildi. Kâfir kızına vaadi, onu alacağına dair ant içmesi Beyrek’i öldürmüştür. Metin, ondan intikamını bu biçimde almıştır. Sarı Donlu Selcen Hatun’un babası Trabzon tekürünü hatırlayalım. Üç canavarı yenersen, kızımı sana vereceğim diye Kanturalı’ya söz verdi, ama vaadinde durmadı. Sonuçta cezalandırıldı, öz kızı ona ihanet etti, onunla savaştı.

Salur Kazan’ın başka bir boyda esir düşmesi, kâfir elinde rehin tutulması, aslında verdiği söz karşısında gösterdiği bu özensizlikten, yani savaş hilesinden dolayı olabilir mi acaba?

Vaatler çok, icraatlar az. Bu hattı çeke çeke bu güne kadar getirmeye ne var ki?

Evet, vaatler verilmeye, icraatlar ise yerine getirilmeye ya da getirilmemeye devam ediyor. Bir süre önce söz ettiğimiz Salur Kazan örneği olumsuz bir örnektir. Onun ardından söylediğimiz gibi Beyrek de verdiği vaade göre icraata bulunmaz, kâfir kızına evlenme vaat eden Oğuz Odysseus'si evine geri döner, babasına, anasına, yavuklusunu Banı Çiçek'e, yakınlarına kavuşur, geri dönüp Bayburt hisarına saldırarak yerle yeksan eder, dostlarını hapisten kurtarır. Vaat ise unutulur.

Trabzon tekürünün vadine göre davranmaması neyle sonuçlandı, onu da söylemiştik.

Delü Karçar da vaat edenler arasındadır. O da Dede Korkut'a vaatte bulunur. Kız kardeşi için istediği başlığı vermezse "Şimdi öldürmedim, o zaman öldürürüm" der. Destanın en sırlı noktalarından biri... Dede Korkut'a bu tür asi bir tavır bugün bile tahlil etmek, derin katlarını ortaya çıkarmak, eski toplum düzeninde meydana gelen gizli çekişme ve mücadelelere ışık tutmak son derece zordur.

Oğuz ortamında vaat, bazen açık ve aleni bir tehdit biçiminde de ortaya çıkabilir. Hatırlarsanız genç Uruz, babası Kazan'ı şu şekilde "korkutma"ya çalışır. Sağına bakıp "kas kas" gülen, soluna bakıp "çok sevinen" Kazan Han, karşısında duran oğlu Uruz'u görüp "elini eline çalıp ağlamış"tı. Genç Uruz'a bu durum çok ağır gelmiş ve babasına bu hareketinin sebebini sormuştu:

*"Sebeb nedür, digil maña! Kara başım kurban olsun, babam sana! Dimez olur-iseñ..."*

Bunun ardınca Uruz'un tehditle yoğrulmuş vaadi yıldıırım gibi çakar:

*"Kalkubanı yirümden men tururam. Kara gözlü yigitlerümi boyuma men aluram. Kan Abkaza iline men giderem.*

*Altun haça elümi men basaram. Pilon geyen keşişüñ elin men öperem. Kara gözlü kâfir kızın men aluram. Dahı seniñ yüzüñe men gelmezem...”*

Bu ağır bir tehdittir ve aynı zamanda vaattir. Bu vaadin her bir parçası kendi başına yeterince keskin ve etkilidir. En akla sığmaz yollar ve icraatlar ortaya konur. Oğuz’dan böyle gidilmez ve böyle bir yolun geri dönüşü olmaz. Bu tehditlerin her biri çok gizli biçimde yasaklar sistemini hatırlatmaktadır. Ne yapmak yasaktır? Neyi yapmak olmaz? Uruz’un sözleri doğrudan toplumda var olan yasaklara işaret etmekte ve Uruz, han babasını sorduğu soruya cevap vermek mecburiyetinde bırakmaktadır. Görülüyor ki Oğuz’da bundan daha ağır hiçbir iş yapmak mümkün değildir. Gerçi ne Kazan ona bu vaadi yerine getirme fırsatı vermiştir, ne de Uruz bu vaadi icraate dökmek hususunda ciddi biçimde düşünüp taşınmıştır. Ama bu faaliyet ve hareket nereye kadar gidebilir? Uruz’un sözleri bu mesafeyi, Oğuz’dan çıkan ve Oğuz’a geri dönmeyen bu istikameti açık biçimde belirginleştirmiştir. Uruz’un tehdidinin ilginç bir tarafı daha vardır. Bir Oğuz gencinin belki de kalbinin derinliklerinde yatan, uyandığı zaman büyüklüğün itirazıyla karşılaşan gizli bir arzusu bu tehditte kendini göstermektedir. *“Kan Abkaza iline men giderem... Kara gözlü kâfir kızın men aluram.”* Bu arzu, Oğuz’un manevî sütunlarını sarsan ciddi bir adıma dönebilir. Tehlikelidir.

Şimdi garip ve akla hayale sığmaz gelebilir, ama Allah Taalâ da vaat edenler arasındadır. O da Deli Dumrul’a vaat eder: *“Can yirine can bulsun, anuñ canı azad olsun.”* Ve vaadini, gerçi başka bir biçimde de olsa yerine getirir. Oğullarına canlarını feda edemeyen yaşlı anne ve babanın canını alır, Deli Dumrul’u ve eşini sağ bırakır.

Vaadin Oğuz içinden bir kişiye, özellikle de sadakat sembolü gibi sunulan bir kişiye verilmesi durumunda ic-

raatın yerine getirildiğini muhakkak kaydetmek gerekir. Salur Kazan, kendisiyle birlikte düşman üzerine yürüyen Karaca Çoban'a vaatte bulunur: "*Allah menüm ivümi kurtaraçak olur-ise seni emirahur eyleyeyin.*" der ve vaadine uygun icraatta bulunur.

Kahramanlar kendilerini evlendirme sözüyle aldatıp uzun ve korku dolu seferlere gitmelerini unutturmaya çalışan anne ve babalarına da vaatler verirler, bu gibi durumları gerdekte gelin ile aralarına kılıç koyarak çözümlerler. Vaat verirler; babalarını, kardeşlerini, dostlarını, silah arakadaşlarını gurbetteki esaretten kurtarmadan gerdeğe girmem, derler. Asilzâde sözü verilir ve asilzâde gibi de vaatlerini icraata dökerler. Genç Oğuz kahramanlarından Segrek böyle davranır, Beyrek düğünden önce böyle davranır.

Velhasıl vaatler ve icraatlar destanda hem özel olarak araştırılması, hem de yeni okuma ayrıntılarının ortaya çıkarılması bakımından ilgi çekici bir araştırma sahası gibi görünmektedir. Hem gerilimli bir iç âleme götüren anahattır, hem de o iç âleme giden yolu bağlayan bir kilit...

Yani gerçekten de o uzak ve güzel zamanlarda bile, insanlar bir anlamda dünkü, bugünkü ve yarınki gibi birbirlerini aldatırlarmış, vaatte bulunup ümitlendirerek sözlerine uygun davranmayı unuturlarmış ya da daha baştan yerine getirmeyi akıllarına bile getirmezlmiş... Aynen dünkü, bugünkü ve yarınki gibi her şey nasıl da süratle değişiyor. Ya da çok şey, nasıl da hiçbir zaman değişmiyor.

## *“Ordunun Üstüne Kimi Koyarsın?”*

Destanın ilk okunuşunda sırlı ve muammalı görünen birçok olguyu anlamada yine destanın kendisi yardımcı olur. Metin bir taraftan sise, dumana bürünmüş gibiyken diğer taraftan semanın göz alıcı maviliğinde, açıklığındadır. Hatta bu sisi, dumanı kovan serin bir rüzgâr dahi gönderebilir. Sır içindeki kişilerin, sır içindeki ifadelerin ve sözlerin, sır içindeki ortamların çözümlerini aynı sırlı olgunun bulmaları şart değildir. Bir sırrın çözümü tamamen başka bir olayla ilgili olarak ortaya çıkabilir, hatta başka bir hikâyede de anlatılabilir. Destanı aynı sisteme bağlı bir bütün olarak ele almak, bütün yön ve boyutlarının birbiriyle sıkı ilişkisini kabul etmek gerekir. Önemli olan da budur.

Destanın sırlı noktalarından biri, “İç Oğuz-Dış Oğuz” mücadelesi ve Aruz Koca'nın buradaki rolüdür. Bu kitabın birinci bölümünde bu münakaşayı ben “avankulat” denen bir kavramın ışığı altında çözümlmeye çalıştım. Gerçekten de Salur Kazan ile Aruz Koca ilişkisi eski “kızkardeş oğlu ile dayı” ilişkisinin destana ulaşmış bir yansımasıdır. Destanda yerel şartlara ve ahlâk tarzına uydurulmuş bir tezahürüdür. Devrin hâkimi olan “dayı” kültürü, her kadim toplumda belirli bir gelişim aşamasına gelindiğinde terk edilir, onun terk edilişi toplumun iç gelişim kurallarının kaçınılmaz sonucu olarak birçok metine de estetik bir biçimde serpilmiştir. Ben yine de Oğuz toplumunun

bu iç mücadelesini ve destandaki ifadesini bu eski gele-  
neğin ortadan kaldırılmasının bir yansıması olarak kabul  
ediyorum. Ancak artık semantik boşlukların doldurulma  
zamanı geldiğinden, bu meseleye bir iki ek yapılmasına da  
ihtiyaç olduğunu düşünüyorum.

Destan “avankulat” sürecini yeterince estetik kalıba  
sokmuştur. Hatta bazı ek estetik “süsleme”ler bile yap-  
mıştır. Salur Kazan ile Arzu Koca mücadelesini birkaç  
yönden “hazırlamıştır” diyebiliriz. En basiti, aynı boydaki  
izahtır: Salur Kazan her evini yağmalatışında İç Oğuz’la  
birlikte Dış Oğuz da bu yağmaya iştirak ederdi. Sonuncu  
defa Dış Oğuz beylerini bu yağmaya çağırmadılar. Dış  
Oğuz küstü, potansiyel muhalefet güçlendi. Aruz Koca  
açıkça isyan bayrağını kaldırdı. Ve sonra malûm kanlı  
hadiseler... Metindeki edebî-estetik izah budur. Şimdiye  
kadar da herkesin dikkatini çeken bu izahattır. Herkesi  
ikna eden bu izahattır. Kendi içinde tutarlı ve mantıklı bir  
izahat, ama ne kadar tutarlı olursa olsun yine de buradaki  
estetik anlayışı, sonradan yapılan “müdahale”yi görme-  
mek mümkün değildir. Destanın böyle son derece önem  
taşıyan bir meseleyi yalnızca bu tek gerekçeyle okuyucuya  
ulaştırmaması gerektiği açıktır. Bu gerekçe ilk bakış, basit  
ve yüzeysel ilk okuma içindir. Peki destan, başka ne türlü  
izah etme imkânı vermektedir? Bu olayın, daha ciddi, ger-  
çek ve alttaki gereksesi nedir?

Cevap yine başka bir boydan, sistemden gelir. Salur  
Kazan’ın evinin yağmalandığı boyda Salur Kazan içki mec-  
lisinde sarhoş olup beylere “*yata yata yanımız ağrıdı, dura  
dura belimiz kurudu. Yürüyelim a beyler! Av avlayalım, kuş kuş-  
latalım, sığın, geyik yıkalım...*” der.

Kıyan Selçük oğlu Deli Dünder, Kara Göne oğlu Kara  
Budak alalecele “*beli beyim, maslahattır*” diyerek Kazan’ı  
daha da heveslendirirler. Beyler içinde sadece Aruz Koca  
hem “*maslahattır*” der, hem de çok anlamlı bir soru sorar.



Bu soruya da ne yazık ki şimdiye kadar özel olarak dikkat eden olmamıştır. Hâlbuki bu soru birkaç yönden dikkat çekicidir. Aruz Koca'nın sorusu şöyledir:

*“Ama sası dinli Gürcüstan ağzında oturursun, ordunun üstüne kimi koyarsın?”*

Son derece ciddi bir durum! Bu soru, aslında devlette ve toplumda “ikinci adam kim?” sorusunun sorulmasıdır. Bu açık soru sorulduğunda bütün meclise ağır bir sükûnet çöktüğünü hayal edebiliyorum.

Ve Kazan şöyle cevap verir:

*“Üçyüz yiğitlen oğlum Uruz benim evim üstüne dursun.”*

Böylece Oğuz toplumunun yüksek hiyerarşisindeki çok önemli olan devletçilik unsuru dikkati çeker. Korkunç düşmanla sınırdaş olunursa, ne kadar süreyle olursa olsun, nereye gidilirse gidilsin muhakkak komutayı üstlenen birisi olması gerekir. Bu çok şerefli bir vekâlettir ve çok muhtemel ki, hatta kesin olarak söyleyebiliriz ki Aruz Koca bu soruyu boşuna sormamış ve muhakkak ki Salur Kazan'dan aldığı cevap da onu tatmin etmemişti, zaten tatmin edemezdi de... Çünkü vekâlet edenin sürekli asil olma ihtimali vardı. En azından asalete en yakın kişi olma ihtimali... Kazan'ın başına bir iş gelirse, yönetimin ona geçmesi ihtimali...

Kazan Han'ın dayısı, tecrübeli Oğuz asilzâdesi Aruz Koca, kendisinin ordunun başına geçeceğinden emindi. Aruz Koca, Kazan'ın cevabından çok şey umuyordu. Cevap ise onun beklediği gibi değildi. “Ordunun başına kimi koyarsın?” sorusu ve bu soruya verilen cevap, sonraları aralarında mücadele olacak olan Salur Kazan ile Aruz Koca'yı birbirinden bir adım daha uzaklaştırır. Bir başka boyda onları düşman gibi savaş sahnesinde karşı karşıya

getirir. İşte destanın edebî izah yüzünü dumanların arkasından çıkarıp bize gösteren budur. Bugün bu olgu, bize daha mantıklı görünen belki de yegâne sebeptir. Belki başka sebepler ve izahlar da vardır. Belki gizli tabakalardan bu mücadeleyle ilgili daha neler çıkacaktır. Olabilir. Bugünlük bu kadar...

Demek ki büyük faciaların, sarsıntıların kaynağında nasıl da göze görünmez, akla gelmez küçük noktalar olabiliyormuş.

## *Tepegöz'ün İntihar Arzusu*

Bu bölümün başlığı aslında sonucu ifade etmektedir. “Her sonucun bir sebebi vardır” gerçeğinden hareketle bu ikisini, yani hem sebebi, hem de sonucu birleştiresek aşağı yukarı şöyle bir başlık atmamız gerekirdi: *Azerbaycan edebiyatında suç kompleksinin kaynağı ve Tepegöz'ün intihar arzusu.*

Gerçekten de suç hissi, edebiyatın en eski örneklerinden itibaren özellikle intikam, azap, eziyet, temizlenme, değişim ve nihayet intihar gibi sonuçları doğuran çok karmaşık ve çok hassas bir psikolojik durumun adıdır. O odaktan birçok kıvılcım çıkar. Onun başlangıç sayılabilecek birçok manevî ve derunî parçayla ilgisi göz önündedir. Akhilleus, Sofokles, Şekspir, Şiller, Dostoyevski ve Tolstoy içgüdüsel suçu, yavaş yavaş bilinçli suça dönüştürüp edebî-felsefî eserlerinin temeline koymaya başladılar.

Dede Korkut destanlarının da böyle önemli bir edebî ve psikolojik olguyu es geçmemiş olması, elbette ki onu yaratan ve yaşatan toplumun gurur kaynağıdır. Edebiyatımızda günah duygusu ile onun taşıyıcısından bahsetmek istersek hiç şüphesiz ilk tip olarak Tepegöz'den söz etmemiz gerekecektir.

Defalarca belirttiğim gibi, destanın derin tabakasını daha açık biçimde anlamak için bazen bir cümle, bazen bir durum önemli rol oynar. “*Pay Piçen Bey önceden sana vereceği kızı Beyrek'e veriyor*” sözlerinin kâfir beyine nasıl tesir edeceğini bir tarafa bıraksak bile, Oğuz içinde bunun

anlamı, kitap boyunca birçok kez şahit olduğumuz gibi, bizim için birçok gizli ilişkinin açığa çıkmasını hizmet eder. Ya da meselâ kâfir kızı esarete olan Beyrek'e "Niçin suskunsun, hanım yiğit? Geldiğimde seni şen görürdüm, gülerdin, oynardın..." der ve böylece yine birçok derin meseleyi açık ortaya koyar. Bu tür ifadeler, bir fişek gibi karanlık geceye ışık tutup görünmezleri görünür, gizlileri aşikâr eder, anlam boşluklarını doldurur. Bu tarz ifadeler arasında şimdiye dek pek dikkatleri çekmemiş bir ifade daha vardır. Artık bu ifadenin çözümlenme zamanı gelmiştir.

Tepegöz, ölüm öncesinde Basat'a sanki itirafta bulunmakta, günahlarını boynuna almaktadır. Şöyle der:

*"Aksakallı kocaları çok ağlatmışam. Aksakalının kargısı tuttu ola, gözüm seni. Ağ bürçekli karıcıkları çok ağlatmışam. Gözü yaşı tuttu ola, gözüm seni..."*

Daha dikkatli bakarsak bu sözlerin anlamı, suçunu idrak etmek değil de nedir? Gerçi bu itiraf, metnin içinde tam yerini bulamamış olsa da, aslında kendinden önceki parçanın gerekçesine dönüşebilir. Ondan önceki parça ise aslında sonuçtur. Artık günahını anlamış olan Tepegöz'ün kendi kendine ceza verme hususunda yerine getiremediği bir isteği vardır. Bu da onun intihar arzusudur. Tepegöz'ün intihar arzusu, aslında bu tipin estetik ve mantıksal sonudur. Tepegöz'ü aslında Basat öldürmüyor. Tepegöz, Basat'a gelinceye kadar defalarca kendi kendini öldürmeye kalkışmıştır:

*"Kalkubanı yerimden duram derdim. Kalın Oğuz beylerinden ahdim bozam derdim. Yeniden doğanın kıram derdim. Bir kez adam etine doyam derdim. Kalın Oğuz beyleri üzerime yığılıp gele derdim. Kaçubanı Salahana kayasına girem derdim. Ahır mancınık taşın atam derdim. İnip taş başıma düşüben ölem derdim."*

Son cümle, Tepegöz'ün intihar arzusunu açık ve net

bir şekilde ortaya koymaktadır. Niçin? Niye? Tepegöz kim, intihar arzusu, suçluluk duygusu ne? Bunlar nasıl, niçin bir araya geldiler? Niye özellikle Tepegöz'le başladı edebiyatımızın bu vazgeçilmez manevî ve maalesef sonradan pek çok hususta unutulmuş yönü? Belki şer güçlerin daha başlangıçtaki bu pişmanlık duygusu, onların sonuçta başka hiçbir şanslarının kalmadığının işaretidir. Belki de olumlu güçlere bu şekilde hayır dua edilmektedir. Her halde bu parçadan yola çıkarak bizim tasavvurumuzdaki şer güç Tepegöz ile asıl Tepegöz, yani suçunu anlayan ve yaşayan Tepegöz arasındaki anlam boşluğunu görmezlikten gelemeyiz.

Suç işlemenin Oğuz'daki cezası, Yunan mitleriyle aynıdır. Tepegöz cezasını bulurken Klytaimnestra da oğlu Orestes tarafından öldürülür. İokaste ve Oidipus da kendi cezalarını kendileri verirler. Sonraları, Hıristiyanlık dünya dinine dönüştüğünde, günah duygusunun cezası daha derinlere kovulmuş ve insan, edebiyatta fiziksel cezadan çok manevî sıkıntılara düçar edilmiştir. Ama o ilk ve yalın başlangıçta her şey basitten daha basitti; suç varsa cezasız kalmamalıydı, suçun cezası da ölümdü!

Destan yine de her ilk bakışta, sırlı cümlesiyle anlam boşluklarını doldurur, şahıslar hakkındaki tasavvurları birleştirir, metni uygun biçimde algılamamız amacıyla uzak ve ilginç perspektiflere yol açar. Şaşırtıcı olan bu yoldan, ilk olarak korkunç, belki de güzel ve yakışıklı Tepegöz'ün günümüze çıkıp gelmesidir. Suçunu algılayıp intihar arzusu gerçekleştirilemeyen, iç dünyasından daha yeni yeni haberdar olduğumuz, bununla da güzelleşen Tepegöz! Bu korkunç dev hakkındaki düşüncelerimizi ayıklamaya ve bir daha yeniden düşünmeye muhakkak ki değer... Hemen Oğuz'u hatırlayalım. O, şaşkınlık ve sevinç içerisinde yeni doğmuş Tepegöz'e bakıp şöyle diyordu:

*“Bak, bak, ne güzel, bir tek gözü var.”*

## *Karaca Çoban ve Hayat Ağacı*

Bizim destanımız da bütün kadim destanlar gibi mensup olduğu edebî ve sosyal bağlamın damgasını taşımaya mahkûmdur. Destanların hepsi aşağı yukarı aynı ilkeler temelinde teşekkül eder, yapısal katmanlarındaki benzerliklere güvenli bir destek gibi dayanırlar. Derinlerdeki aynılıkları örtbas etmek için konularındaki farklılıklardan istifade ederler ve farklılıkları geliştirirler. Kadim halkların dünya görüşlerini, etraftaki varlıklara bakış açılarını en “açık” biçimde somutlayan “Dede Korkut” gibi eski destanlar, aynı zamanda “sıkılaştırılmış” halde gizlenip kalmış inanç ve itikat kalıntılarını, tapınılan olguları bünyelerinde yansıtır. Bu “sıkılaştırılmış” semantik düğümler, çeşitli perspektiflere doğru yönelirler. En derin tabakada arketipler, yani ilk ve asıl modeller olarak temayüz eden bu “sıkılaştırılmış düğümler” arasında dağ, su, ağaç gibi bir takım nesnelere saymak mümkündür. Aslında bu sıkılaştırılmış semantik düğümler, aynı zamanda semantik boşlukların meydana gelmesini de sağlar.

Bütün destanlarda bu üç mekân noktası, yani dağ, su ve ağaç, semantik gelişmenin çeşitli yerlerinde varlıklarını gösterirler.

Mitolojik tasavvurlar, dağ, su ve ağaç gibi kavramları sık sık kullanırlar, kutsal ile gerçek dünya arasında kurulan ilişkilerde onlara bir çeşit yapısal-semantik bağlantı araç gereçleri olarak yaklaşır. İnsan, denenmesi gereken

yönleriyle onlara bir mihenk taşı gibi dokunur. Çin, Mısır, Japon, İran, Oğuz ve Yunan mitlerinde hem dağ, hem su, hem de ağaç mukaddes varlıklar olarak algılanır ve kabul edilirler. Sadece Yunan tanrılarının ikametgâhı olan Olympos dağını hatırlamak bile yeterlidir. Burada dağ, insanı gökyüzüyle birleştiren, Allah'a uzanan bakışlarının, istek ve arzularının uzantısı olan mitik bir imge olarak tezahür eder. Oğuz mitolojisindeki dağ imgesi de yeterince kutsal bir örtüye bürünmüş gibidir. "Karşı yatan kara dağ" başına ava çıkan Oğuz beyleri, hep beklenmedik olaylarla karşılaşır. Irmak-su kavramı da gizli ve kutsal anlamıyla ilgi çekmektedir. Su, akan, değişen, durgunluktan harekete (kaostan kozmosa) geçişi sağlayan bir süreçtir. "Su yüzü mukaddestir", destan böyle der. Diğer destanlarla bu arketip etrafında yapılabilecek mukayeseler çok ilgi çekici ve verimli olabilir. Böylece dağ, ırmak ve ağaç ile onlarla yüz yüze olan insan, kadim destanların konu katmanlarına sağlam biçimde girmiş motifler gibidirler.

Bu arketiplerin içinde ağaç arketipi özellikle dikkati çekmektedir.<sup>1</sup> Ağaç âdetâ üç kısımdan ibârettir, dünyanın başını, ortasını ve sonunu bünyesinde birleştirmiş bir sembol olarak ortaya çıkar. Mitolojide hayat ağacı, yani ilk ağaç her parçası derin bir anlam taşıyan animistik bir varlıktır. *İncil*'de her şey ağacın eteğinde başlamıştır. Uzak Doğu halklarından Sibiry Türklerinin tasavvurunda mitik ağaç, gökyüzüyle yeryüzünü ve yeraltını birleştiren, şamanların budak budak tırmanıp göklerin yukarı katına, Gök Tanrı'nın yanına doğru yol aldıkları büyük bir canlıdır.

<sup>1</sup> Türk halklarında ağaç sembolünün anlamı ve kültürel sonuçları hakkında bk. Mireli Seyidov, *Azerbaycan Mifik Tefekkürünün Kaynakları*, Bakı 1983, s. 36-38; A. M. Sagalaev, *Oktyabrskiy V. Traditsionnoe Mirovozenie Tyurkov Yujnoy Sibiri, Znak i Ritual*, Moskova 1990, s. 47-48.

Zeus, küçükken mukaddes ağacın etekleri altında beslenmiştir. Diğer bir Yunan tanrısı olan Apollon, ağaç altında doğmuştur.

Yukarı ile aşağıyı, cennet yani gökyüzü ile cehennemi yani yeraltı dünyasını başı ve kökleriyle birleştiren hayat ağacının Dede Korkut destanlarındaki estetik yankısı, Kazan Han ile Karaca Çoban ilişkisi fonunda kendini gösterir. Kazan Han, annesini, evini eşiğini düşman esaretinden kurtarmak için savaş ateşiyle yanarken, daha sonraki bütün Oğuz edebiyatının ilk alt tabaka temsilcisi olan Karaca Çoban, hanına sadakatini göstererek onunla birlikte düşman üstüne gitmek ister. Salur Kazan, Çoban'ı sınımsız "bir koca ağaca bağlar", onunla savaşa gitmeyi gururuna yediremez. Şöyle der:

*"Bre Çoban! Karnın acıkmamışken, gözün kararmamışken bu ağacı kopar. Yoksa seni burada kurtlar kuşlar yer."*

"Bir koca ağaç" dünyanın düzeninin işaretidir. Eğer yurdun yuvan dağılmışsa, annen, karın, evladın, yakınların, dostların düşman elinde esirse, o zaman sen kimsin ki? Senin ve bu koca ağacın sakinliğine ilgisiz kalmak olur mu? Bu ağaç yerinden, kökünden koparılmalıdır. Yoksa her şey insana doğal mecrasında akıp gidiyor gibi gelir. Ağacın yerinden sökülmesi dünyanın, dünyadaki işlerin düzensizliğine bir işarettir, kanı kaynatan, "ileri, düşman üzerine ileri!" şeklindeki heyecan fişegini ateşleyen bir çağrıdır.

Ağacın yerinden sökülmesi bu şekilde düzensizliği vurgularken, Çoban'ın ona bağlanması ise bir anlık bakış açısıyla ağacın başı ile kökü arasında, yani iki dünya arasında, yukarı ile aşağı arasında kalmış insanı, onun o zamanlar oluşmakta olan tereddüt ve şüphelerini, kalp ve zihin çarpınışlarını gösterir. Böyle bir görüntü karşısında



âdetâ telaşa kapılan yazar, hemen Çoban'a o ağacı kökünden söktürtür.

*“Karaca Çoban darb eyledi, kaba ağacı yeriyle yurduyla kopardı, arkasına aldı, Kazan'ın ardına düştü.”*

Hayat ağacı ile insan. Düzene can atan ve bu düzeni yaratmaya muktedir olan insan. “Sıkıştırılmış semantik düğüm” bütün edebiyatımızın içinden süratle geçip günümüze ulaşır, aynı zamanda metindeki semantik boşluğa işaret eder, onun doldurulması için fırsat yaratır.

## *Pay Püre Bey'in Gözleri Niye Açıldı?*

Beyrek on altı yıldır tutsaktır. On altı yıl hasretini çektiği oğlu Beyrek'in derdinden Pay Püre Bey'in gözleri kör olur. Bu, mit ve onun kurup yarattığı dünya için tabii bir haldir. Herhangi bir kahramanın kör oluşunu, daha geniş edebî bağlamda sistematik biçimde müşahede etmek mümkündür. Başka bir sebep yüzünden kör olma haline Köroğlu destanında da rastlamaktayız: Kör edilmiş Ali Kişi'yi hatırlayalım. Yunan mitolojisinden tanıdığımız kör Teiresias, kör Oidipus, kör Polyphemos da bu nitelikteki tiplerdir.<sup>2</sup> Daha dikkatli bakarsak bu tiplerin çoğu için, doğuştan kör olmaları veya kör edilmeleri sürecinin, onlarda meydana gelmesi mümkün bir içsel ve psikolojik değişimin esasını oluşturduğunu gözleriz. Bu tipler için dış âleme karşı körlük, dış âlemin ışığından yoksunluk, kendi iç dünyalarındaki psikolojik değişimin temelini teşkil eder. Zahirî körlük, bir içsel görmeye, ileriye, olabilecekleri önceden görmeye dönüşür. Kâhinlerin, falcıların ve şamanların çoğunun kör olması bu bakımdan hiç de tesadüfî değildir. Bu şekilde eski insan, mutlaka kendisi için de meçhul ve şüpheli bir nezaketle bu zavallılara

---

<sup>2</sup> Yunan felsefe geleneğinde şöyle bir inanış (şayia?) vardır: Dış dünyanın meşguliyet unsurlarından kurtulmak ve basiret kazanmak için Demokrit kendi kendini kör etmiştir. (Bk. C. C. Averintsev, *Poetika Rannevizantiyskoy Poezii*, Moskova 1977, s. 54-55).

acıyıp onların fiziksel eksikliğini manevî üstünlükle telafi etmeye çalışmıştır.

Kör Teiresias, gelecekte haber verir, geçmişin üstündeki karanlık örtüyü kaldırıp acı gerçeği Oidipus'a bildirir. Kör olur olmaz Oidipus da olacakları "görmeye" başlar, oğulları Polyneikes ve Eteokles'in mahvını önceden söyler. Kör edilmiş Ali Kişi de garip bir sezgiyle Çamlıbel'in yerini oğluna gösterir. Şaman kör değilse en azından aşkınlık anında kendini kör saymalı, hareketlerini köre benzetmelidir. Rus yazarı Aleksandr Fadeyev'in *Udegelerden Sonuncusu* adlı eserinde, böyle bir şaman tipi ayrıntılarıyla tasvir ediliyor. Kendisini kör gösterme, körlük yanılması yaratma; asıl körlere, yani gelecekte haber veren büyük körlere saygıdan doğan bir hâl ve bir şekilde onların yerine geçme çabalarıdır. Demek ki büyük körlerin bu işlevleri hakkındaki bilgiler, çağımıza kadar ulaşmıştır. Geçmiş devirde gerçek şaman neden kör olmalıydı? Niçin kör şaman veya kâhin gelecekte haber verince bu haberin gerçeğe uygunluğundan şüphe edilmezdi? Hakikati söylemek için kör olmak ne derece doğru bir durumdur?

Şamanın veya kâhinin kör olup hakikati söylemesi, herhalde onların hükümlerinin herkes gibi her gün etraflarında gördüklerinden doğabilecek sübjektif düşüncelerden uzak oluşları, onlara bağımlı olmayışlarıyla ilgilidir. Gördükleri kişiyi şaşırtabilir, objektif ve doğru şekilde geleceğin öngörülmesini engeller. Görmemek, körlük ise içe açılan yolla ve bu yola düşen ışıqla (basiret ışığı) yer değiştirir. Bu ışık insanı şimdiki değil, geleceği görmeye yöneltir.

Böylece biz zahirî körlüğün, karanlığın içe açılan ve geleceğe odaklanan ışıqla ikame edilme başkalaşımını genel anlamda eski mitin veya mitolojik sistemin evrensel kurallarından birisi olarak kabul edebiliriz. "Dede Korkut" destanı bu evrensel olgunun bir kolunu yaşatmaktadır.

Bu kol, nasıl olduysa evrensel olgunun klasik tipinden ayrılmış, özgün bir kol olarak kalmıştır. Fakat böyle bir özgünlük ortamında bile mitin bu yöndeki bütün gücünü hissetmemize imkân vermektedir.

Yukarıda kaydettiğimiz ve destanda gördüğümüz gibi Pay Püre Bey'in de gözleri kör olmuştur. Destanda bunun mitolojik izahının bulunduğunu ve bu izahın da çok doğal olduğunu ifade etmiştik. Peki, onun gözlerinin sonradan açılmasının sebebi, daha doğrusu bu sebebin görünmeyen tarafı nedir? Bunu hangi mitolojik ya da mantıkî esasa göre belirleyebiliriz? Yalnız elde bulunan metinden, yani destandan yola çıkarsak, bu soruya şöyle bir cevap buluruz:

*“Bu mahalda bigler Beyregi getürdiler. Kazan Big aydur: Muştuluk Pay Püre Big oğlun geldi, didi. Pay Püre Big aydur: Oğlum idüğün andan bileyim, sırça parmağını kanatsun, kanını destmala dürtsün, gözüme süreyin, açılacak olur ise oğlum Beyrekdür, didi. Zira ağlamakdan gözleri görmez olmuş idi. Destmal gözine silicek Allah Ta’alanun kudretiyile gözleri açıldı. Atası anası küvlediler, Beyregin ayağına düşdiler.”*

Görüldüğü gibi Pay Püre Bey'in gözlerinin açılmasının sebebi, oğlu Beyrek ve “Allah Ta’ala'nın kudreti”dir. Şimdi bir an için bu sebeplerin hiç birisinin olmadığını, Pay Püre Bey'in gözlerinin açılmadığını, kör olarak kaldığını tasavvur edelim. O zaman ne olurdu? Muhtelif yorum perspektiflerinden birisi şöyle bir varyant çizmeye fırsat verir: Mitin evrensel kuralı, yani hakkında konuştuğumuz deminki başkalaşım bu olguya da uygulanabilirdi. Yani Pay Püre Bey'in zahirî bir karanlığa duçar olması, mitin kuralına bağlı olarak onu uzağı gören, geleceği hisseden, gelecekte haberler veren bir nuranî mertebesine yükseltirdi. Yükseltmeliydi de zaten... Peki, hâlihazırda destanda bu

fonksiyonu kim yerine getirmektedir ve bu duruma niye izin verilmemektedir?

Cevabın tamamı son soruda gizlidir. Destan çok önceden, hiç bir itiraza mahal bırakmadan şöyle demektedir:

*“Resul aleyhi’s-selam zamanına yakın Bayat boyından Korkut Ata dirler bir er kopdı. Oğuzun ol kişi tamam bilicisiyidi. Ne dir ise olur idi. Gayıbdan dürlü haber söyler idi. Hak Ta’ala anun könline ilham ider idi.”*

Yani Oğuz’un geleceği gören, bütün faaliyet ve hareketleri idare eden bir kâhini zaten vardır ve o da Dede Korkut’tur. Pay Püre Bey’in körlüğüyle, aslında Dede Korkut kültüne karşı gizli bir suikastın hazırlandığı sanılabilir. Şüphesiz, Dede Korkut’a yapılan bu tecavüz, aynı zamanda mite karşı yapılmış bir tecavüzdür. Çünkü Dede Korkut, genel anlamda mitin tipleşmiş tezahürüdür, bu iki kavram birbirinden ayrılmaz. Dede Korkut varsa, sözüne itaat varsa, hareketleri Oğuzlar için birer davranış örneğiye, düşünceleri, tefekkürü öğrenme mektebiyse ikinci bir Dede Korkut’a, bilhassa nasıl olacağı belli olmayan ve Oğuzları tamamıyla başka bir hayat istikametine götürmesi muhtemel yeni bir yol gösterici bilgeye ihtiyaç yoktur. Dede Korkut’a bu şekilde rakip çıkarma düşüncesi, yazının mitin henüz sağlam duran kalesi karşısına koyup alalacele içine gizlendiği Troas atı değil midir?

Bu büyük oyunun kuralı böyledir: Eğer Pay Püre Bey kör olarak kalmış olsaydı, mit ona uzağı görme ve geleceği haber verme yeteneği vermek zorunda kalacaktı. Aynı dünya için, aynı ortak manevî ve ahlâkî sistem için, velhasıl bir destan için iki peygamber çok değil mi? Elbette ki çok! Mitin tek peygamberi olmalıdır, o da vardır: Dede Korkut. Pay Püre, onunla iktidarı paylaşamaz. Böyle bir iddia, mitle yazının sürekli mücadelesini çağrıştıran yeni bir işarettir. Muhakkak ki mit bu defa da güçlü çıkar, hiç

arzu edilmediği halde ortaya çıkabilecek iki başlılığın önünü kesmek için Pay Püre Bey'in gözlerini açar. Gözleri açılmış Pay Püre Bey, yeniden binlerce Oğuz'dan biri olur; güler, sevinir, yer, içer, mutlu olur. Bütün bunlar onun huzuru için yeterlidir. Pay Püre Bey artık Dede Korkut için, yani mit için bir tehlike değildir. Gözü açık ve huzurlu Pay Püre Bey, kör Pay Püre'nin, trajedisi olan Pay Püre'nin cılız bir parodisidir ve bu şekliyle Pay Püre Bey, mitin yazı üzerindeki yeni bir zaferidir. Bir anlam boşluğu daha böylece doldurulmuş olur.

\*\*\*

“Dede Korkut” destanını okurken bir zamanlar güçlü olan, ama artık yavaş yavaş zayıflamaya başlayan, yavaş yavaş kocayan miti, yaşlı ve nûranî bir kahraman; yazıyı ise kendi çiçekli çağına adım atmış genç, ihtiraslı, maksadına ulaşacağına sağlam bir güven besleyen, sağlam bir kız olarak tasavvur ediyorum. Mit hâlâ mücadele edebilir, hâlâ galip de gelebilir. Ama zaman gelecek ihtiyar mit, eski savaşımlardan yorgun düşüp vaz geçecek, başını güzel ve zarif yazının dizleri üstüne koyup dinlenmek, uyumak isteyecektir. Öyle olacak ki, genç yazı, kendisine klasik bir ideal bulup pinekleyip duran ihtiyar mitin başını dizlerinden kaldıracak, bir taşın üstüne koyacak ve çekip gidecek. Bundan çok çok sonra da öyle olacak ki, asırların birinde, yazı da artık ilk gençliğini kaybettiği ve solmaya başladığında, birden ve ansızın mitsiz yaşanan bütün günlerin boşuna geçmiş, heder edilmiş olduğunu anlayacak. Yazı, mite kavuşmaya, onu yaşatmaya, uyandırmaya davranacak; ama yazının mite verdiği bu yeni hayat mitin eski hayatı olmayacak. Meğer mit ölmüş... Mitin ölümünden sonraki hayatı, zamanında değeri bilinmeyenlerin sonradan değersizce putlaştırılması gibi soluk bir fotokopi olarak kalacak. Mit hasreti, mit ağrısı, yazıyı hep yakacak...

... Henüz her şey sanki yerli yerindedir, sistemin bütün mekanizmaları, organları ara sıra denenmiş bir makinenin parçacıkları gibi son derece hassas ve aralıksız bir şekilde çalışmaktadır. Mit, devrin hâkimidir; derin ve sağlıklı nefes alıp vermektedir. Mantığı, çoğu zaman ikellikler ve garipliklerle dolu bir kap gibi olmasına rağmen basit ve inandırıcı, menzili açık ve lekesizdir. Mit, kendisini halen ortak bir dünya görüşü, sistemli bir hayat bilgisi, mükemmel bir davranış usulü olarak hissedip koruyabilmektedir. Gerçi bu genç ve ihtiraslı, şımarık, yeni bir kültür tarzı olan yazı, bazen onu rahatsız etmeye çalışsa bile bu, mitin yalnız kendinden emin ve hafif bir tebessümüne sebep olmaktadır. Mit, alınmaz kaleler gibi, tanrılar, yarı-tanrılar ve seçkin kahramanlar gibi yenilmez olduğuna güvenmektedir...

Mit her şeyi, herkesi, göze görünmeden idare ederek, onları ortak bir arzunun, basit bir maksadın yolcusu haline getirmeyi başarmıştır. Mitin hiçbir kabalıkla işi yoktur, o sözünü açık ve sade bir şekilde söyler; konumunu son derece yalın şemalarla belirler, hayat hadiselerini de karmaşıktırmadan kurar. Mit insanların iç dünyası ile dış tezahürleri arasında yeni yeni oluşmakta olan farkı görmez veya görmek istemez. Çünkü böyle bir fark, mit için katlanılmazdır. Böyle bir fark olmamalıdır, mit dünyasında akın adı ak, karanın adı karadır. İyinin içindeki kötülük, kötünün içindeki iyilik mit için anlaşılabilir ve izin verilmez şeylerdir. O, bu tür psikolojik yüklemeleri, yazının büyüleyici ve aldatıcı bakışlarının tâ derinlerinden yeni yeni seçmeye başlamıştır. Seçerken de bu yazı herşeyi karmaşıktırmayı ne kadar da seviyor diye düşünmüştür. Seçerken, eğer bir zaman gelir de bu renkler birbirine karışırsa, o zaman evrende yeniden kaos hâkimiyeti başlayacağını düşünmüş ve anlamıştır. Uzak zamanlarda mağlup edilmiş ve kim bilir belki çok yakınlarda, kendi

içimizde gizlenmiş, yeni bir biçimde, tamamen bambaşka bir tarzda vaktini saatini bekleyen muhteşem ve karanlık karmaşanın, yani kaosun geçit törenine izin vermek doğru olmaz, mit bunu çok iyi bilmektedir.

...Fakat bütün açıklığı, basitliği ve samimiyetine rağmen mitin de küçük "hile"leri vardır. Bu "hile"ler, saf ve temiz bir amaç uğruna yapılmış olsalar da (aslında bütün hileler bir amaç uğruna yapılır) mit, onlar olmadan geçinmenin mümkün olmadığına ve sadece bu yüzden onların yardımına başvurduğuna inanır. Sonra da sanki kendi yaptığından utanmış gibi bu hadiseyi öyle cilalar, öyle süsler ki, orada ne uğruna, en önemlisi hangi hilenin yapıldığı dahi hatırdan kalmaz, silinip gider. Sistemin bütünlüğünü korumak için, hadisenin akıcı şekilde diğer hadiselerin mecrasına girmesi için gerçekleştirilen bu olağanüstülükler, daha sonra o kadar sıradanlaşırlar ki, bu olağanüstülükler artık yokluğu hiç bir şekilde mümkün olmayan manevî birer ihtiyaç unsuruna dönüşürler. Demek ki destana "Pay Püre Beyin gözleri niye açıldı?" şeklindeki soruları mutlaka sormak lazımdır. Böyle soruların cevabı bizi artık kim bilir kaçınıcı kez mitle yazının gizli mücadelesinin tanıdığı eder. Bu çeşit soruların destanın derin katlarını, gizli tabakasını görünür hale getirdiğine bir daha inanmış oluruz. Bu tür soruların yardımıyla metnin anlam boşlukları dolar, çok açık olmayan meselelerin üzerine ışık düşer. Bunun için de bundan sonraki bölüm böyle bir sorunun cevabına ayrılmıştır.



## *Niçin Tepegöz'ün Tek Gözü Vardır?*

Bu tuhaf sorunun ilk ve en yalın cevabı herhalde şöyle olmalıydı: Adı Tepegöz olduğu için. Bu cevap, muhakkak en basit cevap olurdu. Adın aslında mahiyetin bir işareti olduğu ve bu manada her işaret gibi ikincil, yani mahiyetten sonraki sırada olduğu açıktır. Bizi ise ilk planda mahiyet ilgilendirmektedir. Gerçekten de mit, Tepegöz'ü neden tek gözlü yaratmıştır? Sadece acayip, korkunç bir mahlûk yaratmak ve neticede gürültülü bir etki sağlamak uğruna mı? Yoksa bunun da bütünüyle başka, derin ve ilk bakışta sezilmeyen bir mantikî temeli var mıdır?

Tepegöz, sırf mitolojik bir tip olarak Eski Yunanlı Polyphemos ile genetik akrabalık bağıyla birleşmektedir. Onların mitteki yapısal ve işlevsel konumları hemen hemen aynıdır. Bu aynılık, aynı zamanda konu istikametlerini de ihtiva eder. Edebiyatçılar bu tür aynılıkları "seyyar konular" olarak adlandırırılar. Bu aynılıklarla birlikte bu konuların her birinin farklı yerel özelliklerinin de var olduğunu kaydetmeliyiz. Tepegöz'ün "Dede Korkut"a, Polyphemos'un "Odysseus"ye dâhil edilme prensipleri ve birer kahraman olarak hayat yollarının muhtelif kesitleri de birbirinden ayrılır. Polyphemos'a nispeten Tepegöz, daha mütekâmil bir hayat yoluna sahiptir. "Dede Korkut" destanında doğumundan ölümüne kadar onun bütün hayatı izlenip tasvir edilmektedir. "Odysseus"da ise Polyphemos'un hayatının yalnız bir ke-

siti, sadece Odysseus ile karşılıklı münasebetine ait olan kesit anlatılır. Hangi tasvir daha maksada uygun ve daha tabiidir? Şüphesiz ki her destanın kendine uygun, estetik ilkeler bakımından geçerli olan tasviri vardır. Bu bakımdan yaklaşırsak itiraf etmeliyiz ki, bu iki kardeş tipi mukayese ederek estetik tip olarak birini tercih etmek ve temel olarak onlardan birini almak yanlış olurdu. Meselâ Tepegöz'ün tam anlatımı olduğu için daha eski tip olduğunu ve Polyphemos'un anlatım eksikliği yüzünden ondan meydana geldiğini ispata çalışmak bizce tek taraflı ve bütün yönleriyle iyi düşünülmemiş bir adım atmak olurdu. Polyphemos'un eksik anlatımına esas teşkil eden birçok etken vardır. Bunları dikkate almamak mümkün değildir. Demek ki bu iki tip *seyyar konuların* formal gelişme çizgilerinin ortaya çıkardığı aynı mahiyettedirler, genel anlamda mitin şahsî yaratıcılığıdır. İşte bunun sonucunda Tepegöz ile Polyphemos'un kör edilme şekilleri her iki destanda da aynıdır. Biz bu mukayeseden daha önce bahsetmiş ve önceki bölümlerde bu mukayeseden doğan bir takım meselelere de değinmiştik.

Şimdi ise somut sorumuzun etrafında dolaşmak istiyoruz. Niye özellikle tek göz? Çirkinliği vurgulamak için mi? Ama belki de Tepegöz'ü ilk görünce yukarıda belirttiğim gibi "Şuraya bakın, ne güzel, tepesinde bir gözü var" diyen Oğuzlar da olmuş olabilir. Bu "tek gözlü"lük semantik boşluğu nasıl doldurabilir? Sorular... Sorular...

Bu iki mitik tipi, hem Polyphemos'u hem de Tepegöz'ü aynileştiren birçok dâhilî ve formal belirti arasında en önemlisi ve en belirginini, her ikisinin de tek göze sahip olmalarıdır. Acayip mahlûk sadece acayıplık için yaratılırken, onun devliği, çirkin görünüşü ve insan eti yemesiyle yetinmeyip gözünün birini de eksiltmek nasıl açıklanabilir? Başka hiç bir vücut uzvunda sayı bakımından olağandışılık yokken, bir desinatöre sipariş edilmiş gibi, alınının

tam ortasına yerleştirilmiş bir göz neye, hangi maksada hizmet etmektedir? Bizce bu özelliğin mutlaka gizli bir sebebi olmalıdır.

Tuhaf karşılansa bile biz artık *tepegöz*lere alışmışız. Onların yasal varisi gibi masallarımızda yer alan *tepegöz*ler, tasavvurlarımızı değişmez, şüphelerden uzak ve kendilerine alışkın olmaya hazırlamışlardır. Fakat derinden, biraz da bakış açımızı değiştirerek düşünürsek, burada gerçekten bir sır olduğu hissedilir. Çünkü tanrıları bile insan biçiminde yaratan, daha doğrusu yaratabilen mit, *Tepegöz*'e gelince öyle boşu boşuna insanın malûm fizyolojik modelini görmezlikten gelemezdi. Bu durumda *Tepegöz*'ün, *Polyphemos*'un ve masallarda geçen sayısız hesapsız *tepegöz*ün iki değil de, bir göze sahip olmaları, ne unutulmaktan doğan bir durumdur, ne de görüntü efekti uğruna yapılmıştır. Bilakis bu husus, konunun tam ve mütekâmil oluşunu temin eden, onun başka türlü değil, özellikle bu şekilde sonuçlanmasına hizmet eden zorunlu bir yapısal etken olarak kendini göstermelidir. Gerçekten böyle midir? Evet, gerçekten de böyledir.

Basat'ın *Tepegöz*'ü kör ettiği sahneyi bir daha hatırlayalım. Basat, *Tepegöz*'ün yemeğini pişiren ihtiyarlara şöyle sorar:

*“Mere kocalar, munun ölümi nedendür? Aytdılar: Bilmezüz, amma gözinden gayrı yirde et yokdur, didiler. Basat, Depegözün başı uçına geldi, kapak kaldırdı, bakdı gördi kim gözi etdür. Mere kocalar, sünglügi ocağa kon kızsun, didi. Sünglügi ocağa bırakdılar kızdı. Basat eline aldı, adı görklü Muhammede salavat getürdi. Sünglügi Depegözün gözine eyle basdı kim Depegözün gözi helak oldı. Şöyle nara urdı, haykırdı kim tağ ve taş yangulandı. Basat sıçradı koyun içine mağaraya düşdi...”*

Anlaşıyor ki Tepegöz'ün yegâne yara alabilecek yeri varsa o da gözüdür. Görüldüğü gibi Basat da planını bu önemli bilgi üzerine kurar. Şimdi gelin başka türlü tasavvurda bulunalım. Tepegöz'ün bir değil, iki gözü olduğunu kabul edelim. Eğer böyle olsaydı Basat onu önce yaralayıp sonra da öldürebilir miydi? Kesinlikle hayır. Çünkü Basat'ın ancak bir darbe indirebilecek vakti ve fırsatı vardır. İkinci darbeyi indirmek ve öteki gözü de kör etmek için Tepegöz ona ek fırsat vermeyecektir. Yerinden sıçrayıp onu parça parça edecektir. İşte bu yüzden de Basat'ın imkân bulup indirebileceği tek darbeye uygun durumu önceden hazırlamak gerekirdi. Yani "tek göz" durumunu! Tek göz, tek darbe! İnsanın imkânı sadece buna yeter.

Mit de, Basat'ın kahramanlığını bu duruma uygun olarak baştan hazırlamıştır. Mit, Tepegöz'ü baştan, bilerek tek gözlü yaratmıştır. Mit, insanın imkânlarından hareket ederek ikinci darbeyi indirmesi için verilen zamana ve sahip olduğu maharete belki de haklı olarak bel bağlamadığı için, ikinci gözü önceden "ortadan kaldırır", bu çirkin görünüşlü varlıklar anadan tek gözlü doğarlar. Aynı zamanda, bilhassa bu "mantiğin" neticesinde meselenin görüntü efekti de artmış olur. Aynı inceleme usulünü Odysseus ile Polyphemos arasındaki ilişkilere de teşmil edebiliriz. Sonuç aynı olacaktır. Mitin yukarıda üzerinde konuştuğumuz küçük hilelerinden biri de işte budur. Böylece anlaşılacaktır ki, konu stratejisi şer güçleri yenme gayesi üzerine kurulduğu için ve Oğuz'da Basat'ın, Yunanistan'da Odysseus'un galip gelmeleri nihai netice olarak önceden belirlendiğinden, taktik bir değişikliğe gidilmiştir. Yani iki gözlülüğün yerini tek gözlü oluşun almasıyla, kahraman olsa bile, tabiatın bir parçası olan insanın fizikî imkânlarıyla eşitlenip uygun şekle sokulmuştur.

Bütün bunlar mitin halen çok güçlü olduğunu ve kendi kahramanlarının hayatını, içinde buldukları şartları

ve ortamı son derece hassasiyetle idare edebildiğini bir daha göstermektedir. Fakat mitin gücünden bahsederken, bir taraftan çeşitli uyumsuzlukları yönetme becerisini ve yeni, muhteşem bir medeniyet tarzı olan yazıyla ilişkisinde benliğini koruma kudretini nazarda tutarız, diğer taraftan mitin gücü derken bunun içinde bir güçsüzlüğün gizlendiğini idrak ediyoruz. Bu ise onun kendini koruma uğruna mücadele etmek zorunda kalmasından ve genellikle mitin kadim dünyasına tecavüz edilme imkân ve ihtimalinin bulunmasından kaynaklanmaktadır.

Henüz mit gücünü korumaktadır. Bu gücün ve aynı zamanda güçsüzlüğün iyi bir göstergesine dönüşmüş olan “Dede Korkut” destanının ilk bakışta görünmeyen gizli derinlikleri de buna güzel bir delildir.

\*\*\*

Sonraları bu tip, yani Tepegöz, yazının mitten aldığı onlarca, yüzlerce tipten biri olacaktır. Maalesef yazı bu tipin fizikî noksanlığının mantıkî inceliğini yakalayamayacaktır. Tepegözler de masallarımızda, alışık olan mantığımızın kontrol etmeden kabul ettiği gökten inmiş şer güçler olarak geçeceklerdir.

*Gelimli Gidimli Dünya,  
Hani Dediğim Bey Erenler?*

Mit âlemi ve mitle ilgili değerler, yazı tarafından yeni bir biçime konuldukça, yani yavaş yavaş yazılaştıkça düşünce tarzında da bir takım yeni özellikler meydana gelmeye başlamıştır. Eski Oğuz nesli yeni bir dünyaya adım atıyordu. Mitolojik dünya görüşünün yavaş yavaş “medenîleşmesi” ve şimdi bizim anladığımız, kabul ettiğimiz hayat tarzının başlangıcına, ilk zamanlarına gelip durması, insanın kendini algılama süreciyle ilgiliydi. Bu algılama süreci, eski Oğuzların da er geç ulaşacakları tekâmül noktasıydı. Daha doğrusu nokta değil, uzun ve sıkıntılı bir yenileşme ve canlanma yoluydu. Bu yoldan birçok Dede Korkut kahramanı geçmiştir. Onlar bu yoldan geçerek gelip bize ulaştılar, içimizde eridiler. Fakat bize ulaşan bu yol, kendi derinliklerinden, kendi psikolojik ve manevî âlemlerinden başlamıştı. O âleme başvurmadan, yazı muhitinin cazibesine kapılmadan asırları aşarak bugüne gelip ulaşmak mümkün olmazdı.

Oğuz nesli neden uzaklaşmış, neye yaklaşmıştır? Mitin saflık, iman, kahramanlık ve mertlik âleminde ayrılıp yazının karmaşık, süslenmiş, düzeltilmiş ve psikolojik yüklerle dolu çevresine adım atmıştır. Mitten uzaklaşmış, yazı âlemine girmiştir. Ne yitirmiş, ne kazanmıştır? Bunu bütün ayrıntılarıyla belirlemek hiç bir zaman mümkün olmayacaktır. Belki gerekli de değil. Çünkü Oğuz nesli yazı

âlemine birdenbire gelmemiştir. Mitin büyük ve kıymetli tecrübesinin bir kısmını zihninde, dünya görüşünde koruyarak gelmiştir. Artık yazının birçok yönünü de sahiplenmiş halde gelmiştir. Hem mitten, hem de yazıdan yitirdikleri olmuştur. Aynı şekilde hem mitten, hem de yazıdan kazandıkları da olmuştur...

Ancak bu tür bir "sentez" in güzel bir sistem yaratma adına ileri sürüldüğü, bir tür diyalektik gelişme tarzını esas aldığı da bir gerçektir. Aslında mit, yalnız destan teşekkül ettiği zaman destanda yaşamıştı, destan yazıldığı zaman onun yerine artık yazı yerleşmişti. Destanın var oluşundan sonra mit, kendi mitolojik dünyasında kalmış, gitgide destan ondan daha da uzaklaşmış ve artık kendi organizmasındaki mitolojik unsurlara da mantıksız ve yabancı unsurlar olarak bakmaya başlamıştır. Yazı tefekkürü ve yazı medeniyeti, destanı gerçek bir mücadele mahalline çevirebilmiştir. Destan gerek dil seviyesinde, gerek edebî-estetik değerler ve gerekse de muhteva sathında baştanbaşa mitle mücadeleye girişmiş olan yazının mücadelesinin en bariz göstergesi olmuştur. Destan bir ekrandır: Biz bu ekranda parçalanıp dağılmakta olan, fakat hâlâ eski kudretini korumak isteyen ve bazen de bunu başaran miti görürüz. Aynı zamanda bu ekranda genç ve enerjik yazı da görünür. Yazı, mit dünyasına darbeler vurur; henüz bu darbeler güçsüzdür ve şimdilik yazı tam olarak ilerideki azametini kuramamaktadır. Fakat bizim gördüğümüz ve inandığımız destan hem mit için, hem de yazı için açıktır. Destan yapısı, her ikisinin bazen birbirine yakın, bazen de birbirine kaynayıp karışmış şeklindeki tezahüründen ibarettir. Destan, mit ile yazı arasında gizli tabakada meydana gelen mücadelenin sadece izlerini değil, belirleyici olgularını da bünyesinde saklayabilmiştir. Onun en büyük kıymetlerinden biri de budur.

Dede Korkut'un solmaz dünyası! Destanda derin tabakada yaşaya yaşaya tazeliğini, güzelliğini koruyan dünya! Bu dünyada mitin altın çağının çok kıymetli özellikleri korunup saklanmış, aynı zamanda genç ve bakire yazının ilk tecrübeleri de yankısını bulmuştur. Bu dünya şimdi bize uzak ve ulaşılmaz görünmektedir. Alman şairi ve tiyatro yazarı Şiller'in "Yunan Tanrılarına" adlı bir şiiri vardır. Bu şiir, eski dünyanın tanrılarına, yarı-tanrılarına ve kahramanlarına ithafen yazılmıştır. Şiirin ruhu, baştanbaşa erişilmezlik özlemiyle yoğrulmuştur. Eski mitolojik başlangıca kavuşma ihtirası, günümüz nesrinin fonunda daha çekici ve anlaşılırdır.

... Neredesin eski ve güzel dünya? Senin tanrıların nereye kayboldu? Kahramanların nereye çekildi? Ey büyük tanrılar, dünyayı düzene koyduğunuz, dünyadakileri eğittiğiniz o zamanlar ne oldu? Dönün ve yeniden ışığınızı dünyanın üstüne tutun! Bize şimdi yalnız sizin hasretinizi çeken kederli ovalar, çiçekleri solmuş çimenler, tanrısızlaşmış dünya kaldı. Evvelki o renk dolu hayattan bize kalan yalnız gölgelerdir. Bizim dünyamız sadece sizin yardımınızla ergenliğe erişti. Ne yazık ki artık o yardım olmadan bu uçsuz bucaksız kâinatta sonsuzluğa doğru süzülebilir.

Böyle bir hasretle yaşıyordu büyük Alman sanatkarı Şiller... Bu hisler onu rahat bırakmıyordu. O, bütün güzel ve değerli olan ne var ise, eski tanrıların kendileriyle birlikte götürdüklerini düşünüyordu. Dünyanın, evrenin bütünlüğü, kısacası her şeyin tadı, lezzeti onlarla birlikte gitmişti.

Gerçekten de mitsiz dünya, neler yitirdiğini hemen anlamadı. Dede Korkut âleminin bütünlüğü, düzeni, liyakati, güzelliği, saflığı ve temizliği eski Yunan âleminde olduğu gibi birdenbire kayıplara karıştı. Bu âlemin bütünlüğü ve düzeni bozuldu. Sonraki insan nesilleri, zihin-



lerinde o dünyadan çok az şey sakladılar. O eski dünya ile bizim dünyamız arasında semantik bir boşluk oluştu. Bizim Atlantis'imiz gözden uzak, gönülden irak kaldı. Yüzeyde olan, vurup kıran, aldatıp aldanan, sevilip seven kahramanlar, yani asilzadeler âlemi, o eski dünyanın ve onu anlatan destanın temel direklerindedir. Onlar olmadan o dünya olmaz. Ama yalnız onlar mıydı bu dünyayı kuranlar? Ya destanda adı anılan diğer kahramanlar, kahramanlıkları, geçtikleri zor yollar konusunda pek bir şey bilmiyoruz, bildiklerimizi de birbiriyle ilişkilendirip sistemli bir hale getirmek mümkün olmuyor! Hani Dede Korkut'un anlattığı Oğuz asilzadeleri, bey erenler, dünya benim diyenler? Gelimli gidimli dünya onları ne çabuk unuttu?

Destan bazı adları kıskançlıkla anar. Belki bu kıskançlığın sebebi, onlar hakkında geniş bilgiye ve anlatıma ihtiyaç olmamasıdır, Oğuz âlemi bu adı anılan ve bir iki satırla karakterize edilen cengâverleri zaten gayet iyi tanımaktadır. Belki onlar da destanda haklarında söz açılan, hayat yolları izlenen kahramanlar gibi geniş ve ilginç bir hayat yaşamışlardır bu dünyada... Destan da onları "unutmakla" artık malûm hareketleri bir daha tekrarlamak istememektedir. Fakat destan teşekkül ettikten bugüne kadar, sürüp gelen bu uzun ve görkemli yolda çok şeyler yükten düşüp kaldı, hafızamız pek çok gerçeği kaybetti. Şimdi bir daha adlarını analım. Böylece hafızamızın değişik tabakalarını, derinliklerini bir daha göreve çağıralım. Hani dediğim bey erenler, gelimli gidimli dünya? Hani?

*Kıyan Selçuk:* Basat'ın kardeşi, Tepegöz tarafından helak edilmiştir.

*Kara Göne:* Salur Kazan'ın kardeşi.

*Eylik Koca oğlu Sarı Kulmaş:* Kazan'ın evi yağmalandığında şehit olan cengâver.

*Kara Çekür:* Oğuz'da nikapla gezen dört yiğitten biri.

**Kırkkunuk:** Kara Çekür'ün oğlu ve nikapla gezen dört yiğitten biri.

**Alp Rüstem:** İki kardeş bebeğini öldürüp zelil gezen cengâver.

**Emen:** Yigenek'in dayısı. Adı belli beylerle düşman üstüne gitmeyen, beş akçeli ulufecileri (ücretli asker) kendisine yoldaş edinen Oğuz beyi. Peygamberin yüzünü gören Oğuz asilzadesi.

**Kıyan Selçük oğlu Deli Dünder:** Basat'ın kardeşinin oğlu. At ağızlı Aruz'un torunu. Demirkapı-Derbent'teki demir kapıyı yıkıp alan, Kazan'ı üç defa atından yıkabilen Oğuz kahramanı.

**Gaflet Kocaoğlu Şemseddin:** Destursuz Bayındır Han'ın düşmanına galip gelen Oğuz cengâveri.

**Eliğ Koca oğlu Alp Eren:** Elli yedi kalenin kilidini alan, otuz yedi kale beyinin güzel kızlarıyla aşk yaşayan yegâne "kızbaz" Oğuz cengâveridir.

**Deli Budak:** Kara Göne'nin oğlu, Salur Kazan'ın kardeşinin oğlu ve damadı. Hamit'le Mardin kalelerini yıkıp alan cengâver. Hani?

Bunlardan başka destanda doğrudan adları anılmayan; ama haklarında dolaylı da olsa bilgi verilen insanlar da haklı olarak dikkatimizi çekmektedirler. Beyrek'in yolunda şehit olan naip, Basat hakkında haber getiren yalkıcı, Beyrek'in sevgilisi kâfir kızı, "şökli" melikler, "kara" melikler, casuslar, pusucular ve daha niceleri, destandaki hadiselerin anlatımını renklendiren, Oğuz dünyasını tamamlayan gerçek ve canlı insanlar olmuşlardır. Onların hayatı hakkında bir şey öğrenebilecek miyiz? Destanın daha derin katlarında bizi bu kahramanların hayatına götüren tüneller, patikalar ortaya çıkarmak mümkün olacak mı? Belki bu sorunun cevabı başka Türk abidelerinde gizlenmiştir! Onlara müracaat edersek destanda adı geçen bu kahramanların hayatı belki daha çok aydınlığa kavuşur.

Sorular, sorular... Aslında her cevap, dikkatle sorulmuş sorunun değişik tarzda ifade edilmiş şeklidir. Aslında, cevap soruda gizlenmektedir. Soru da, cevap da büyük ve ulu Dede Korkut'un asırlar boyu bize verdiği derslerin içinde, büyük ve mukaddes hayat tecrübesinin mayasında, ruhundadır.

... Biz Dede Korkut'un derslerinden birisini aldık. Bu ders, büyük destanın bir kez daha okunuşuyla sonuçlandı. Şimdiye kadarki okuyuşlara dayanan ve gelecekteki okuyuşları da ümitle bekleyen bu okuma, esrarengiz bir âleme girdi; bu âlemde gördüklerini herkese açıklamak için telaşlandı. Sır içinde ve gizli "Dede Korkut" destanının muammalı olan her yerini açıklamaya çabaladı. Destanın bizatihi kendisi, bu sırları açmaya hazırdır.

Gerçekten de sır herhangi bir zamanda açılacak bir sır idiyse, demek ki baştan da sır olarak yaratılmamıştır.

## *Tenha Dede Korkut*

*Dede Korkut Kitabı*'ndaki tasvirler, olağanüstü olguların anlatımıdır. Sıradan hayat, günlük kaygılar, toplum üyesinin normal yaşam tarzı destanda tasvir edilmez. Zaten yazarın buna vakti yoktur. Belki hevesi de yoktur. Buradaki her şahıs, her kahraman bir başına konunun gerilimine "işlenir". Herkes birbirinin yanındadır. Herkes el ele verip birlikte bu yükü, yani destan yaratmanın ağırlığını omuzlarına alır. Herkes ortak iş yapmak için yaratılmıştır. Kanturalı da, Beyrek de severken bu sevginin herkes adına olduğunu görmemek mümkün değildir. Onların yerini değiştirip Kanturalı'yı on altı yıl tutsaklığa, Beyrek'i de Trabzon'a üç canavarla hesap görmeye göndersek, destan için, daha doğrusu destandakiler için hiçbir fark oluşturmaz. Destanda bireysel, yeri doldurulmaz hayat yoktur denebilir.

Son cümledeki "denebilir" ifadesi en ziyade Dede Korkut'a, yazarın kendine aittir.

Destanda anlatılan toplum, elbette bir bütün halindedir. Ancak bu bütünlüğü dünyevî seviyede kabul etmek doğru olmaz. Buradaki toplum bütünlüğü, herkesin aynı şekilde düşünüp aynı ortamlarda aynı şekilde davranmasıdır. Bütünlük, istisnâ bir iki olgu dışında herkesin "ip"lerinin kukla tiyatrosunda olduğu gibi, görünmez bir yazar elinde toplanması ve yönetilmesidir. Ama bu insanlardan birinin kaçıp onun kontrolünden kurtulmasına az kalmıştı.

İstisnaî olgulardan biri olan Beyrek'in malûm hilekârlığı, aslında yazara karşı isyan olarak değerlendirilebilir.

Hatırlamak için tekrar edelim. Beyrek on altı yıl tutsaklıktayken bazılarının sandığı gibi hiç de “vatan vatan” diye gözyaşlarına boğulmuyordu. Bilakis “kâfir beyinin mahbup kızı” ile aşk girdabına batmıştı. Bu hilekârlığını da yazarın dikkatinden kaçırabilmiştir. Hilekârlık ise mevcut yeknesaklıktan çıkmak ve içe, manevî dünyaya dalmak demektir. Bundan sonra karakterin karmaşıklaşmasına bir adım kalmıştır.

Öteki beyler böyle değildir. Bütün mitolojik metinlerde olduğu gibi merdi mert, yalancısı yalancıdır. Akın adı ak, karanın adı karadır. Kedere karışmış sevinç ya da gözyaşlarına bürünmüş gülüş nedir, yazar buna henüz bir ad veremiyordu. Çünkü hayatın kendisinde böyle bir durum yoktu. Bütün bunları sonradan uyduracaklardı. Henüz ise...

Beyrek, aslında yazarın “bilinçsizliği”, sonradan kendini bir türlü affedemediği bir hatasıydı. Bu hatadan dolayı Beyrek'i de affetmiyordu. Tamamıyla başka bir durumla ilgili olarak döndürüp dolaştırıp son pişmanlığın fayda vereceği inancıyla Beyrek'i cezalandırır. Bu boyutta bir destanda, bu boyutta savaş ve mücadeleler içinde hiçbir değeri olmayan Beyrek öldürülür. Niye? Neden? Niçin? Bireyselliğin eşğine gelip ulaşabildiği için! Yazar tarafından öldürülür.

Yegâne tekdüzelikten çıkma çabası bu şekilde cezalandırılır. Diğerlerinin hepsi söz dinleyen kuklalar gibidir.

O da bu tür tekdüze kahramanlar arasında tek ve تنها kalmalıydı, nitekim kaldı da...

Minnettar halefler ona ne adlar vermedi ki? İlin aksakallısı, bilge, ulu, bütün dertlerin ilacı, gayipten, gelecekten türlü haber veren...

Gençlere ad koydu, öğüt nasihat verdi, hayır duasını eksik etmedi, hayat-ölüm, mertlik-namertlik hakkında “yapa yapa yağsa da yaza kalmayan karlar” hakkında bin bir türlü hikmetler söyledi. Her gencin kahramanlığına bir “Oğuznâme” düzdü, koştı. Usanmadı mı? Usandı. Usandığının en güzel kanıtı her boyun sonunda “peyda olup” söylediği kelimelerin hem mahiyet hem de şekil bakımından tekrar olmasıdır. Aynı kalıptır. Çeşitli kahramanların aynı nikabı olabildiği gibi çeşitli hikâyelerin de aynı kalıbı olabilir.

Genceli Nizamî, mesnevileri için devrinin hükümdarlarından ya köy ya da en azından cariyeye alırdı.

Acaba Dede Korkut ne aldı?

Bunu öğrenmek herhalde bize hiçbir zaman kısmet olmayacak.

Halkın aksakallı bilgesi, muallim, yol gösterici, renkli dünyayı tek renk mahrecine getiren, yerle gök arasında bağlantı kurucu, şair ve nasir...

Ama her şeyden öte, o tek ve تنها idi.

Bütün destan boyunca nereden geldiği, nereye gittiği bilinmedi. Meçhulden geldi, meçhule geri döndü. Evi var mı, yok mu, bilinmedi. Ailesi var mı, yok mu, bilinmedi. Oğlu kızı var mı, yok mu, bilinmedi. Belli bir an gelince yiyip içen beyler çağırıyorlardı, o da geliyordu. Soy soyluyordu, boy boyluyordu. Belki o Oğuz içinde, toplum arasında yaşamıyordu bile! Kim bilir nerede, belki bir dağın bağrında, belki bir mağarada? Aksi delil yok. Öyle olmasaydı kazandığı izzet ve hürmet muhakkak ki bu derecede olmazdı. Dışarıda, ancak Oğuz’dan dışarıda! Toplumdan, insten cinden dışarıda! Bazen gelirsin, istediğinden gene çekip gidersin. Yok olursun, havada erirsin. Gözden de, gönülden de kaybolursun. Hürmetin de kalır, sözünün tesiri de... Hatta bir bakarsın, senden korkmaya bile başlarlar. Bu değil miydi en ağır ve kederli hakikat? Gidenin gel-

mediği yollara (Tepegöz'le konuşmaya!) Dede Korkut'u zorla yahut öfkeyle gönderen haşmetli Oğuz beyleri, onu yeniden sağ salim görmekten gerçekten memnun oldular mı acaba? Hakarete, küfüre maruz kaldığı zaman (Delü Karçar!) bundan haz duyanlar olmamış mıdır?

Tenha değildiyse, peki kimdi Dede Korkut?

Sadece bedeni تنها değildi, ruhu da tenhaydı. Cümlelerinden anlaşılıyor. Kesin ve emredici, sönük ve yorgun cümleleri, çok ve sık sık kullanılmaktan dolayı an gelmiş sürtüle sürtüle değerlerini (bilgi aktarma güçlerini!) yitirmişler. Uzun, hiç bitmek bilmeyen ömür bunun için mi lazımdı?

“Çıhan can girü gelmez.” Bu gerçeği anlatmaya çalıştığı insanlar kimlerdi? Canın kuş gibi uçup uçup bir zaman sonra yuvasına döneceğine anormal umut besleyen saf kalpli “sakallı çocuklar” mıydı, yoksa yarı vahşi orman ve dağ sakinleri miydi?

Her bir cümlesi özeldir. Her cümleinin aşılmaz serhad-i vardır. Bu serhat dâhilinde her cümleinin semantik tenhahlığı göze çarpar. “Karı düşmen dost olmaz. Eski pambık biz olmaz.” Birlikte dursalar da, kafiye ve ahenk aynılığı gösterecekleri de biri Aladağ'dan bahseder, öteki Karadağ'dan... Ayır ayrı her cümle yine de tenhadır.

Elbette ki o sadece kendi bildiği gerçekleri söylemekten, tekrar etmekten yorulmayabilirdi. Kim ne derse desin tenhahlığın en temel, belki de birinci şartı ise yorulmaktır.

O son defa yeniden canlandı. Tenha Dede Korkut, bilge Dede Korkut, aksakallı Dede Korkut, yol gösterici Dede Korkut gibi diğer adaşlarından daha sempatik, daha mahremdir. Asıl tenhalar hiçbir zaman kendilerine تنها demezler. O da demedi. Ayıp bildi, nedense tenhahlığını gizlemeye, örtbas etmeye çalıştı. Yahut da belki kendisi de bu tenhahlık denen şeyin ne olduğunu bilemedi. Kendi mağarasında, gürültülü patırtılı Oğuz hayatından, göste-

rişten uzak bir yerde oturmaktan sıkıla sıkıla (bu da tenhalığın ikinci şartı), işsiz güçsüzlükten pinekleye pinekleye kendi vaktini bekliyordu. Birisi gelip onu sıradaki Oğuz şölenine çağırırsın diye bekliyordu. O da gidip boy boylayacak, soy soylayacaktı. Ben iyi biliyorum, o bu destanı yazmak istemiyordu. Onu aldatıp gönlünü alarak yazdırdılar. Kendinden habersiz. Yoksa kendi kendisi hakkında üçüncü şahıs kipiyle (ara sıra da olsa) ancak anormal insanlar konuşur ve yazar.

Tenhalık, çok gizlendi. Bekledi, uzun yıllara tahammül etti. Nihayet kendini ele verdi.

*“Yom vireyim, hanum hey!”*

Kim diyebilir ki tenhalık ona yakışmıyor?

Nihayet tenhalığın üçüncü şartı, yani intihar arzusu!

İntihar etmeyi istemiş midir, istememiş midir? Yoksa intihar edenler acaba zaman zaman dirilip Allah tarafından kendilerine bağışlanmış ömürlerinin kalan kısmını bir şekilde tamamlamaya mı çalışırlar?

Öyleyse bugün de canlıdan daha canlı kalmasının sebebi bu olamaz mı?

Tenhalığın insana yakışması gerekir. Şöyle ya da böyle...

Hiç kimse tenhalık ona yakışmıyordu diyemez. Hiç kimse diyemez... Hiç kimse...



## *Son Söz ya da İlk Sonuçlar*

Ben bu kitapla ilgili Son Söz'ün yazılmasını hayli geciktirdim. Neden bilmiyorum! Belki gizli bir korku vardı içimde de o yüzden! Belki bu bir veda idi benim için, genel anlamda benim son sözümdü, belki de "Dede Korkut" destanlarıyla ilgili "Son Söz"dü, bilemiyorum! Her iki durum da sonuçta üzüntü vericidir. Ama... Belki de öyle değil! Herhalde ilk sonuçlar yolun bittiğinin işareti değildir. Aslında ilk sonuçlar yolun devam etme potansiyelini ortaya koyar, meydana çıkarır.

Bu kitap üç bölümden meydana geldi. "Mitten Yazıya yahut Sır İçinde Destan" bölümü gizli tabakaların meydana çıkarılmasını, üst tabakanın herhangi bir sırlı unsurunun derin, gizli seviyede çözümlenme fırsatlarını, yüzeydeki bütün mantıksızlıkların derindeki sistemli, birbiriyle ilişkili yorumunu ele aldı. Aslında sır içinde oluş, sırrın çözümüne yönelmiş, onun izahına hizmet eden bir vasıta oldu. Sırların çözülmesi, yorumlanması vasıtası! Birinci bölümün genel gayesi budur. Ve tabii ki bu birinci bölümde bazı mukayese unsurları, diğer mitolojik sistemlerdeki destanlarla karşılaştırmalar da yer aldı. Ama bu mukayeseler ve karşılaştırmalar, esasen Yunan mitleriyle yapıldı ve birinci bölümde bu, epizodik karakterli oldu.

Belirli bir maksatla yapılan mukayese ikinci bölümde uygulandı. "Ana Varyantlara Doğru!" Oğuz ve Yunan mitolojilerindeki benzerliklerin birbirleriyle varyant oluştur-

masının esas alınması, öncelikle Oğuz mitlerinin de aynı eskiliğe sahip olduğunu göstermiştir. Öte yandan Yunan mitlerinin de son kaynak, son nokta, pro-mitolojik seviyede değil, bütün diğer halkların mitleriyle beraber, ilk kaynağa doğru giden yolda olduğunu, yani invaryant (ana varyant) değil, varyant olduğunu ortaya koymuştur.

Açık olan esas meselelerden biri de, Oğuz ve Yunan mitlerinde gerek konu, gerek kahramanlar, gerekse ortamlarda kendini gösteren benzerlik ve paralelliklerin tipolojik mahiyetli değil genetik mahiyetli olduğudur. Yani benzerliklerin birbirleriyle komşu olma ve aynı kaynaktan doğma özelliği göstermeleri tesadüfi değildir.

Bu ortak kaynak ana varyanttır. Mukayeseler bize, mitolojik ana varyantın ihyası için bir adım atma fırsatı daha vermiştir. İkiz varyantlar ortaya çıktı, bazen bunlardan birinin eksikliği öbürünün tamlığı sayesinde giderildi. Yine biraz daha geriye dönersek şimdiye kadar birçok halde kabul edilmiş eski Yunan modelinin nadirliği, müstesnalığı fikri ortadan kalktı, her iki benzerliğin varyant oluşu bir daha ispatlanmış oldu. Bu şekilde eski Yunan modeli de modellikten çıktı ve varyanta çevrildi. Model, aslında kısmen de olsa ana varyantlığa, en eski, son doğuş noktası olmaya aidiyetini koruyor. Ama bir kaç varyanttan söz etmeye başlayınca o zaman ana varyantlık ideali bir miktar uzağa atılıyor, ana varyant varyantların her ikisi için, hem Yunan varyantı için, hem de Oğuz varyantı için aynı derecede "ulaşılmaz", aynı uzaklık mesafesinde kalmış oluyor. Maksat şudur: Benzerliğin her iki paralelinin bağımsız varyantlar olduğunu göstermek ve mevcut varyantların daha uzaktaki ortak ana varyant noktasına birlikte, beraber gidip ulaşmasını sağlamak, dolayısıyla da Oğuz mitinin dünya mit sisteminin ayrılmaz bir parçası olduğunu somut olarak vurgulamak.

Tabî ki ana varyant kollara ayrılırken sadece iki varyant veremezdi. İşte bu yüzden de bu satırlar ilk sonuçlar olarak kaydedilmiştir.

Gelecekte Oğuz mitlerini Sümer, Hint, Mısır, İran, Çin mitleriyle esaslı mukayeseler bekliyor. Yeni varyantlar arayışında olmak gerekiyor. Sadece Yunan varyantlarıyla mukayese belki bugün için yeterli sayılabilir. Gerçi bu mukayeseden elde edilen ilke ve usullerin gelecekteki araştırmaların esas çıkış noktası olarak kabul edileceğini de belirtmek gerekir. *Dede Korkut Kitabı* böylece doğal ve organik şekilde, boş lafla değil mantıkla dünya mitolojik sistemine ayrılmaz parça olarak dâhil edilebilir. Bu mitolojik sistemin hem öğretme, hem de öğrenme nesnesine çevrilebilir.

Yol, varyantlardan ana varyanta, derelerden, çaylardan menbaa, kaynağa doğrudur!

Burada üçüncü bölümün neden özellikle “semantik boşluklar”la ilgili olduğu da açığa çıkar. Benzer varyantlar, paralel hatlar olarak uzanabildiğinden, bazen bu hatlardan biri herhangi bir yerinden kırılabilir, yok olur (sanki yok olur!) ve bir süre sonra yeraltı suyunun yüzeye çıkışı gibi yüze çıkar, paralelliğini devam ettirir. Metindeki bu kırılma semantik hatta, bilgilendirme kanalında bir boşluk yaratır. Bu boşlukların doldurulması, kırılmış ilişkilerin tamiri, münasebetlerin ters yüz edilmesi bazen metnin başka kısımlarının, bazen de başka metnin tamamının, baştan sona dek devam eden paralel varyantının hesabına gerçekleşir. Semantik boşlukların doldurulması metnin iletişim kanalında belirli engellerin, “parazit”lerin ortadan kaldırılmasına, def edilmesine sebep olur. Semantik boşluk; etno-psikolojik ve kültürel bir varlığa bile döner. Böyle semantik boşluklar, millî bilinçsizlikten meydana gelir ve aslında alt, gizli tabaka ile üst, yüzeydeki tabaka arasındaki ilişkinin kırılmasına işaret eder. Ama yine de

derin, gizli tabaka birçok meselenin üzerine ışık tutabilir ve semantik boşlukların doldurulması da sonuç itibariyle metnin uygun biçimde kabulüne (parazitlerin giderilmesine) hizmet eder.

Destanla ilgili her sonuç, hep ilk sonuç olacaktır. Yeni ve perspektif araştırma yöntemleri şimdilik bir serap gibidir. Biz bu seraba kapılanlarız. Yeni mitolojik bağlamlar bizi bekliyor. Sumer, Hint, Mısır, Çin, İran mitlerinde gizli tabakalarda yakınlıklar, paralellikler, varyantlar kendisini muhakkak gösterecektir. Ancak yine bu yakınlığın karakterinin ne tür olduğunu araştırmak, onun tipolojik, sonraki (tesadüfi) veya genetik (ilk, doğma) olduğunu ortaya çıkarmak problemi karşımızda duracaktır.

*Gizli Dede Korkut* neyi açtı, hangi sırrı çözdü, hangi muammaları, hangi mantıksızlıkları bir görünür kaynağa ulaştırmaya çabaladı? Bunu okuyucu hissetmemiş olamaz. Ama destan ve destana estetik ifadesini veren toplum ve dünya ile bizim bugünkü kültürel varlığımız arasındaki uçurumun görünmüş olması da bir başka meseledir. Biz varisleriz, ama kendimizi kandırmayalım, lâ-yıklar değiliz. Kırılmış hatlar yine de ortak, ama bu defa kültürel boşluklar olarak! Gerçekten de Oğuz, bizim gönlü kırık Atlantis'imizmiş. Gerçekten de yaşatamamışız tam dolgunluğuyla o eski, o saf toplumun bütün kültürel potansiyelini. Ne yüzeydeki adlar sistemimiz, ne psikolojik ve felsefi benliğimiz, ne derindeki kültürel ve hukukî yasaklar o bakırlığe lâ-yık varislere dönemediler. Peki ya destanla ve destandan başlayan o kültürel izler, onlar nereye kadar geldiler? Neden günümüze ulaşma imkânları olmadı? Sorular, sorular...

... Mitle yazının, daha doğrusu yeni yeni canlanmaya ve ete kemiğe bürünmeye başlayan yazı ile artık kocayıp elden ayaktan düşmüş mitin mücadelesi, bütün zamanla-

rın edebî, estetik ve sosyal sınavlarından geçti ve herhangi bir galibi belirlenemedi.

Ana varyantlara doğru can atan varyantlar, uzaklıktaki yakınlığı bir kez daha tespit ettiler. Bir kez daha kendi varlıkları ile ana varyantın ulaşılmazlığını, serabı andırdığını ortaya koydular.

Semantik boşluklar, değerli boşluklar olduklarını, derinliklerinde millî hafızamızın dev potansiyelinin yattığını ispat ettiler.

Mitolojik dünyadan medenîleşmiş yazıya ve yazının kurallarına tabi edilmiş dünyaya geçişi bilhassa “Dede Korkut” destanı gerçekleştirmiştir. Mitle yazının ebedî rekabeti ve mücadelesi boşuna değildi. Bu mücadelenin mayasından görkemli bir geçiş köprüsü kuruldu: Dede Korkut destanı! Onun apaçık, görülebilir tarafı ve gizli tabakası birbirini tamamlamak, izah etmek için hiç telaşa kapılmadı. Ancak bu gizlilik sırrını, o sırta vakıf olmak isteyenlerden de sıkı sıkı koruyup saklamadı.

*Gizli Dede Korkut* oluştu, sistemli ve düzenli okumalar, uygun anlamlandırmalar çabası olarak!

Bu *Gizli Dede Korkut* bir taraftan açığa çıktı, ancak diğer taraftan da yine tül perdeye büründü. Yeni okumalar için...

Biz sözümüzü söyledik, bizden evvel söyleyenlere ve bizden sonra söyleyeceklerle de selam olsun!...

## *Yeni İlk Sonuçlar 2*

Gerçekten de önceki bölümlerde gördüğümüz gibi, Dede Korkut destanı genel anlamda kültürel bir köprüdür. Oğuz toplumunun mitten yazıya, mit âleminden yazı âlemine geçmesi için ortam yaratan muhteşem bir kültür köprüsü! Bu köprünün altından akan nehir elbette Styks nehri değil! Kadim Yunan mitolojisinde Styks nehrini geçip Hades'in gölgeler saltanatına girenler belleklerini yitiriyorlardı. Gölgeler âlemi belleği reddeder. Dede Korkut köprüsü ise, mit âlemi hakkındaki belleğin yeni yazı âlemine girmesine yasak koymaz. Ama bellek de ne olduy- sa olduğu gibi (!) yeniden restore etmediği için bellektir. Restorasyon süreci yaklaşıklık ilkesiyle uygulanır ya da yapabilirse yazı maharetini şekil değiştirme yoluyla fiilen gösterir. Bu husustan kitap boyunca yeteri kadar söz ettik. Geçişin çeşitli seviyelerde eşit değere sahip olmaması meselesi başka bir özel sohbetin konusudur. Ancak gerek cümle (dil ve üslûp) seviyesinde, gerekse konu ve kahramanlar seviyesinde “mitten yazıya” ilkesinin esas, etkili ve faydalı olduğunu da belirtmeliyiz. Yunan mitleriyle mukayese, bize destanımızdaki mit düzleminin ne kadar güçlü olduğunu göstermektedir.

Destanda Yunan mitleriyle uygunluk (paralellik) aynı nitelikli değildir. Bu paralellikler açık (güçlü) ve gizli (zayıf) biçimdedir. Odysseus-Polyphemus ve Basat-Tepegöz, Odysseus-Penelope ve Beyrek-Banı Çiçek, Admetos-

Herakles-Thanatos ve Deli Dumrul-Azrail paralellikleri açık biçimde kendini gösterirken Oidipus-Laios-İokaste ve Boğaç-Dirse Han-karısı, Paris-Laios-Güzel Helena ve Kanturalı-Sarı Donlu Selcen Hatun, Agamemnon-Salur Kazan hatları ve başka uygunluklar daha gizli katlarda yer almaktadır. Belki de açıkça görünenleri *paralellikler*, gizli olanları ise *uygunluklar* diye adlandırmak daha doğru olacaktır. Her iki durumda da, yani hem paralellikler hem de uygunluklar durumunda mitin gücü, aynı zamanda mit "arazi"sinin parçalarının evrensel mahiyette olduklarını işaret etmektedir. İşte bu sebepten bu mukayeselerin sınırını açıktır, diğer mitolojik ya da yarı mitolojik metinlere açılma imkânımız bulunmaktadır. Bu hususla ilgili akla ilk olarak Germen *Nibelungen* destanı gelmektedir. Sevgiliye kavuşmak için destanda Beyrek de, Kanturalı da belirli engellerle karşılaşır. Özellikle Beyrek ile Banı Çiçek ilişkisi bu anlamda daha ilginçtir. Banı Çiçek, Beyrek'in önüne şartlar koyar. Beyrek, onunla savaşmalı, at yarıştırmalı, ok atmalı ve galip gelmelidir. Banı Çiçek, güzel bir kız olmakla birlikte güçlü bir rakiptir. *Nibelungen* destanında Brunehild ile Gunther (aslında Siegfried) ilişkileri de aynen bu türdendir. Gunther, Brunehild'e kavuşmak için belirli kahramanlıklar göstermek zorundadır, ama bunu onun yerine Siegfried yapar.

Elbette diğer metinler de bu paralelliklere ya da uygunluklara çok şey katabilir. Mukayeselerin coğrafyası genişlemelidir. Mit düzleminin evrenselliği buna imkân verir.

Şu anda ortaya elzem olarak çıkan şöyle bir soruyla karşılaşırız:

İncelenmeye çalışılan paralellikler ya da uygunluklar bize ne verir?

Bu sorudan doğan mahiyeti şöyle genelleyebiliriz. İlk olarak paralellik ve uygunlukların açık veya gizli şekilde olduğunu kaydedelim. İkinci olarak da paralellik ve uy-

gunlukların sadece Homeros'un destanları (Odysseus-Polyphemus) ile değil aynı zamanda Yunan mitolojik sistemiyle ilgili (Oidipus-Laios vs.) olduğunu belirtelim.

Sıradaki soru bizi bekliyor. Soru şudur: Paralellik ve uygunlukları nasıl anlamlandırabiliriz? Onlar, ilk planda akla geldiği gibi kadim Yunan motiflerinin Oğuz diline "tercüme"si veya "transformasyon"u mudur, yoksa...

Gerçekten de ilk akla gelen, bu motifleri bir mit düzleminden ötekine aktarmadır, yani "tercüme"dir. Öyleyse yeni bir soru daha doğuyor. Böyle bir "tercüme"yi veya "transformasyon"u yapabilmek için o devirdeki Oğuz'da yeteri kadar entelektüel potansiyel var mıydı?

Sorunun cevabı olumsuzdur.

Yegâne mümkün cevap şudur: Paralellik ve uygunluklar, çeşitli mitolojik düzlemlerde müstakil şekilde teşekkül etmişlerdir. Irmakların denize akışı gibi, onlar da her biri müstakil biçimde arketipler, ilk örnekler denizine doğru yönelmiş gibidirler.

Görüldüğü üzere her yeni sorunun cevabı başka bir soruya zemin hazırlıyor. Sorular ve cevaplar labirentinden çıkmanın bir tek yolu var. Ariadne ipi. Bu kitap böyle bir ip vazifesi görebilirse yazarı için mutluluktur.

Bu mukayeselerden hareketle "Dede Korkut" destanlarının üç zaman tabakası olduğu söylenebilir.

1) Yunan mitleriyle aynı zaman kesitine götüren antik tabaka;

2) Destanın ilk cümlesinin götürdüğü VII. yüzyıl tabakası ("Resul aleyhisselam devrine yakın Bayat boyundan Korkut Ata dirler bir er kopdı.." ya da Peygamberin yüzünü gören Emen'i hatırlayalım);

3) Destanın yazıya aktarıldığı XVI. yüzyıl.

*Dede Korkut Kitabı*, XVI. yüzyıl kesitinde tarihî bir romandır. Cismiyle (ilk planda diliyle) XVI. yüzyıldadır,



ruhıyla ise kadim devirlerde. Demek istediğim şudur: Destanımızın cismiyle ruhu birbiriyle uyumsuzdur. Ruh, cismin içinde değildir. Ruh kendi başına, cisim kendi başına buyruktur. Ama bazen uyumlu olmaya çalışma gibi durumlar da kendini gösterir. Biz burada onlardan bahsettik. Gerçekten de cisim çırpınıyor, ruh ise huzursuz...

Bu gerçekliktir.

Bu normaldir.

Bu doğaldır.

Yine soru doğuyor, değil mi? Ama hayır. *Yom verelim.* Cevabı olsa da, olmasa da o yine sorular getirecek. Yeni cevaplar, yeni labirentler... Şimdilik bu kadar! Yeter!

Biraz evvel söylediğimizi tekrar edelim. Biz sözümüzü söyledik. Bizden önce ve bizden sonra söyleyenlere selam olsun.

---oo0oo---

**KAMAL ABDULLA**

Aktaran: Dr.Ali Duymaz

# Mitten Yazıya veya Gizli Dede Korkut

**Gizli Dede Korkut** adlı çalışması yayımlandığında Azerbaycan'da geniş ilgi uyandıran Prof. Dr. Kamal Abdulla, 1950 yılında Bakû'da doğmuş, 1973'te Azerbaycan Devlet Üniversitesi Filoloji Fakültesi'nden mezun olmuştur. Moskova'da İlimler Akademisi Dil Bilimi Enstitüsü'nde "Dede Korkut Destanlarında Sentaktik Paralelizm" konulu çalışmasını tamamladıktan sonra 1977'de Azerbaycan'a dönen araştırmacı, burada Azerbaycan İlimler Akademisi Nesimî Dil Bilimi Enstitüsü'nde çalışmaya başlamıştır. 1983'te "Azerbaycan Dili Sentaksının Nazarî Problemleri" adlı çalışmasıyla doktor olan Abdulla, 1984'ten itibaren Yabancı Diller Üniversitesi Genel Dil Bilimi ve Azerbaycan Dil Bilimi bölümlerinin başkanlıklarını yürütmüş olup halen Bakı Slavyan Üniversitesi Rektörü olarak görev yapmaktadır. Çeşitli makaleleri ve kitapları olan araştırmacının bilim adamlığı yanı sıra romancılık, tiyatro yazarlığı ve şairlik yönü de vardır. Kamal Abdulla'nın **Gizli Dede Korkut**, Eksik El Yazması, Büyücüler Deresi gibi inceleme ve romanları, birçok ülkede yayımlandığı gibi Türkiye'de de yayımlanmıştır.

ISBN: 978-9754379259



9 789754 379259

