

Ana kocanın oğlu Kasat

Naci

Sınanlar beyu - Salur Kozan

Kemal Abdullah

Beyrek, Ben Sirek, Selcen Hatun, Deli Durdur

Deli Karan ve kafir kızları yatacının noksat ve
İsroline uğurlarlar

hissedilen tipler: Beyrek (insanların tipolojisinden dolayı)
Karanlıklar tipleri - Salur Kozan, Kasat, Kafay (mitin dediklerinden etkilenen robotlar)
Kanturaklı, Beşir İmren, deli durul, vrb...
Deli Karan'ın kardeşi: Banu çiçeği Beynele vrmek istemesinin sebebi: baykurt
hison beyne vrmek istemesinden olabilir

Türkiye Türkçesine Aktaran
Ali DUYMAZ



İÇİNDEKİLER

Sınıt	9
Açık ve Gizli Dede Korkut	13
Manatlıların Mantığı	23
I. Ana Varyant: Düzensizlik-Düzen (Kaos-Kozmos)	29
II. Ana Varyant: Geçmiş-Hal (Geçmiş-Simdi)	35
III. Ana Varyant: Tecrübesizlik- Tecrübe	40
Mîl ve Yazı	44
Mîlün Gücü ve Yazının Güçsüzlüğü	83
Mîlün Yasakları	106
Hukukî Yasaklar	108
Ahlakî Yasaklar	117
Mîlün Güçsüzlüğü ya da Yazının Gücü	124
Gizli Dede Korkut	138
Beyrek'in Talhi	153
Pay Püre Bey'in Gözleri Neye Açıldı?	178
Niçin Tepegöz'ün Tek Gözü Vardır?	185
Üç Canavar Kalınlığında Kaftan	190
Celimîli Gidimli Dünya, Hani Dedim Bey Erciler?	217

AÇIK VE GİZLİ DEDE KORKUT

Bugün Kitab-ı Dede Korkut destanlarından¹ yalnızca edebî ve estetik bir değer olarak söz etmek eksik kalır. Destanın mahiyetini kavradıkça ve çok katlı derinliklerine nüfuz ettikçe, yalnız kültürel dünyamızın belirli bir şekil kazanmasında değil, aynı zamanda genelde bütün toplumların, ozelde ise Oğuz toplumunun teşekkülünde belirleyici rol oynadığını görmekteyiz. Destan, sadece belirleyici rol oynamakla kalmamış, toplumun muhtevasını, sınırlarını ve yönlendirici unsurlarını belirlemiş; hukuki kanunlarını ve yasaklar sistemini kurup düzenlemiş, eski insanın toplum içinde gelişmesi için belirli yollar çizmiştir. Destan, Oğuz toplumunun varlığını gösteren, hayat normlarını güçleştirip kendi içinde koruyan ve bugün bize sunan temel hayat pasaportudur. Kahramanların birbirini sevmesinin, düşmandan korunmasının, anne babasının sevgisinin ve dost sadakatinin arka planında, yeni kurulmakta olan ve tabiatın mengenesinden çıkıp medenileşen bir toplumun yeni doğmuş değer yargılarının şekillenişini görmek mümkündür. İnsan, bütün tabiatı kendi içi, kendisini de tabiatın ayrılmaz bir parçası bildiği ve et-

¹ 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.

rafıyla yakın ilişkiler kurduğu zaman her şeyi bir bütün olarak kabul etmekteydi, eşya ve varlıklar arasına bir fark koymazdı, uyku ile gerçeklik onun için tabii şekilde birbirinin devamı idi. Böyle bir zamanda kolektif düşünce tarzının oluşması çok tabii bir hal olabilmektedir. Destan, böyle bir devrin işaretlerini, kendi gizli katlarında koruyup saklayabilmektedir. Tabiat ve medeniyet zıtlığının destanda tiplere ve olaylara paylaştırılıp estetik bir sunuşla verildiğini görmek mümkündür.

Medeni toplumun hayat yolu, onun üyesi olan insanların her birisinin hayat yoluyla belirginleşir. Artık toplum şekilsiz ve tek renkli değildir, her üyesinin karakteriyle birlikte yaşar. Toplumun üyesi, derinliğine gelişmeye başlar; yani psikolojisi ve dünyaya bakış tarzı özelleşmeye başlar, özel çizgiler ve işaretler kazanır. Mitolojik düşünce tarzı yavaş yavaş geride kalır, medeni alem artık ferdî kolektiflikten ayrılmaya başlar. Kolektif üyenin ferdîleşmesi hem toplum, hem de toplumun üyesi için çok acılı, dramatik ve facia dolu bir süreçtir. Kendi iç dünyası, bu toplum üyesi için böyle karanlık ve tanımadığı bir yoldur ki, o yolda ilerledikçe o ana kadar aldığı ve öğrendiği değerler sistemi de değişmektedir. Üstelik bu değişime, insanı sevinç dolu zaferlere de götürmemektedir. Bu yol mahrumiyetler, iç sarsıntılar ve facialar yoluydu. Öyle ki sadece Beyrek'in talihî bile bunu açık bir biçimde göstermeye yeterlidir.

Bu; mitolojik dünyadan medeni dünyaya, basitten karmaşığa, tek renklilikten çok renkliliğe ve psikolojik yüklenmelere doğru giden bir gelişmedir! Yazı medeniyetinin çiçeklendiği zamana geçiş, kadim dünya insanı için bir gelişme idi. Ama bu geçiş sürecini bir nokta olarak değerlendirmek doğru olmaz. "Mit bitti, medeniyet başladı" şeklinde düşünmek, o derin değişimleri, birbiri içinde yaşayan ve birbirleriyle 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 kalbi ve düşüncesinin var olduğunu, bu dünyada mensup olduğu toplumdan farklı bir mevkimin 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 ulaştırarak yolun başına getirdi, ona kendini zenginleştirmenin metot ve araçlarını gösterdi.

Dede Korkut destanı; bu geçiş, yani insan toplumundan insana geçişin en genel ve en önemli unsurlarını, tasvir ettiği tiplerde ve olaylarda yasağınıştır. Mitten yazıya geçiş! Destan bu fikri hayata geçiren ve çabuklaşan bir araçtır.

Mit ile yazı arasındaki ilişkiler, sadece sözlü ve yazılı başlangıçlar arasındaki ilişkilerden ibaret değildir. Bu ilişkiler, insan ağzı ile insan beyni arasındaki ilişkilerdir. Bunlar, ifade ve düşünce, seyrilik ve analiz, gayri iradî inanç ve tecrübeden doğan şüphe arasındaki ilişkilerdir. Dede Korkut destanı, bu ilişkilerin temel göstergesine dönüşmüştür. Şüphe olmadan 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 gerçeğe dönüştüren bir köprüdür. Toplumun bütün hatları üzerinden mitten yazıya geçiren bir köprü! Bu anlamda destan, tasavvur edilenden çok daha eski bir devrin mahsulüdür ve hiç şüphesiz ki sözlü olarak teşekkül eden destan ile yazılan destan birbirinin aynısı değildir. Yazıya geçirilen destanda, sözlü olarak teşekkül eden destandan ancak bazı unsurlar kalabilirdi ve bunlar da zaten vardır... İlk teşekkül şekliyle destan, son derece evrensel bir ruha sahiptir ve eski Yunan mitleri ve efsaneleriyle benzeşmesi de böyle bir ruhun göstergesi olarak son derece doğaldır. 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 gitgide farklılaşmışlar, ancak her ne olursa olsun yine de birbirlerine benzerliklerini koruyabilmişlerdir.

Eski Yunan mitoloji dünyasının kahramanı Odise'nin² başına gelenler, Oğuz kahramanlarının hayat yolunu hatırlatmıyor mu? Özellikle Odise'nin Yunan aleminde tek başına yerine getirdiği fonksiyonun, Oğuz'da Beyrek ve Başat gibi iki kişi tarafından hayata geçirilmesi ilgi çekicidir. Odise ve Polifem³ arasındaki ilişkiler, Başat'la Tepegöz arasındaki ilişkilere benzer. Odise'nin doğduğu ada olan İtaka'ya⁴ dönüşünden sonra başına gelenler (karısı Penelopa'ya⁵ elçi olarak giden asilzadelerle kavgası ve kendini Penelopa'ya tanıtması vs.), Beyrek'in nişanlısı Banı Çiçek'in düğününe son anda yetiştmesi, Yalancıoğlu Yaltaçuk'u yennesi ve Banı Çiçek'e kendini tanıtmamasıyla son derece benzemektedir. Bu benzerlikleri tesadüfî saymak mümkün müdür?

Yunan mitlerindeki olaylarla benzerlikleri devam ettirmek mümkündür. Herakl⁶, Tesalya⁷ kralı Admet'in⁸

² Odise (Odysseus): Homeros'un Odyssea destanının baş kahramanı.

³ Polifem (Polyphemos): Odysseus'a tehlikeler yaşatan, bir mağarada yaşayan, insan yiyen bir *kyklop*. Dede Korkut'taki Tepegöz'ün benzeri.

⁴ İtaka (İthaka/İthaki): Odysseus'un yurdu olan ada. Homeros'un destanındaki İthaka ile bugünkü İthaki adasının aynı olup olmadığı tartışmalıdır.

⁵ Penelopa (Penelopeia): Odysseus'un karısı. Eşinden ayrı kaldığı yirmi otuz yıl boyunca başka bir kocaya varmamak için ayak diler, eşine sadık kalır. Odysseus döndüğünde onun sadakatini dener ve yeniden kavuşurlar.

⁶ Herakl (Herakles): Zeus'un oğlu. İlk adı Alkides olan ve latince de Hercules olarak bilinen kahraman. Yunan mitolojisinde tabiatla karşı saldırgan ve dayanma gücünün sembolüdür.

⁷ Tesalya (Thessalia): Kuzeydoğu Yunanistan'da bir bölge. Mitolojide Tesalya'daki Pherai şehri kralı olarak Admetos gösterilir.

⁸ Admet (Admetos): Tesalya'da Pherai şehrinin kralı. Ölümü için tesbit edilen güne kadar yerine can verecek birisini bulursa ölümü ertelenecektir. Ancak ne anası, ne babası, ne de uşağı bu teklifi kabul ederler. Sadece karısı canını vermeyi kabul eder. Daha sonra Herakles tarafından kurtarılır. Dede Korkut'taki Deli Dumrul'un benzeri bir kahraman.

misafiri iken onun bir sıkıntısına şahit olur. Bu sıkıntının sebebini Admet şu şekilde izah eder: Ölüm tanrısı Tanat⁹, Admet'e kendi canı yerine bir akrabasını kurban vermesini şart koşar. Ne anası, ne de babası buna razı olmaz. Yalnız karısı Alkesta¹⁰, kendi hayatını kocasının uğruna kurban vermeye rıza gösterir ve bundan sonra Admet, Tanat tarafından alınmış olan karısının üzüntüsünü çeker.

Herakl, ölüm tanrısı ile mücadeleye girer ve galip gelir. Alkesta'yı karanlık ölüm saltanatından kurtarıp Admet'e geri getirir.

Şimdi de Deli Dumrul boyunu hatırlayalım¹¹. Olayların özü ve mahiyeti 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 geri verir.¹²

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

Dirse Han ile oğlu Boğaç'ın ilişkilerini anlatan başka bir boyda da eski ve meşhur bir Yunan mitinin hazen en

⁹ Tanat (Thanatos): Yunan mitolojisinde ölüm sembolü tanrı. Nyks'in çocuğu, uykunun kardeşi olan Tanatos, yer altında Hypnos'la birlikte oturur.

¹⁰ Alkesta (Alkestis): Admetos'un karısı. Kadınlar arasında yiğitlik ve fedakârlık örneğidir. Kocası uğruna canını feda etmeye hazırdır.

¹¹ 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.

genel şekliyle, bazen de aksi biçimde devanıyla karşılaştırmaktayız. Fiv¹² destan sistemesindeki Ödip¹³ mitini hatırlatalım. Ödip'in babası Lay¹⁴ ile ilişkileri, Lay'ın öz oğlu tarafından öldürülmesi, kaderden kaçınma imkânsızlığı, baba-oğul ilişkilerinde annenin önemli bir yer tutması vs. aynı derin ana varyantın (invariantın) her üç mitolojik zeminde şartlara ve psikolojik duruma uygun şekilde gerçekleşmesidir. "Baba-oğul-anne" üçgeninde annenin mevkini düşünelim. Yunan varyantında anne ayrı bir fonksiyona sahiptir. Ödip, annesiyle evleneceğini öğrendikten sonra kendi evi sandığı evden kaçıp gider, ama kaçtığını sanırken aslında alına yazılmış talihine koşar, gerçek babasını öldürüp gerçek annesiyle evlenir.

Oğuz varyantında da bu duruma genel anlamda bir işaret vardır. Dişse Han'ın dostları onun oğlunu gözden düşürmek, babasını oğlundan nefret ettirmek için Dişse Han'a "oğlun sarabın keskinini içti, annesine el uzattı" derler. Dişse Han bu yalana inanır, oğlunu öldürme fikrine düşer. Ama Oğuz varyantında anne birleştirici bir fonksiyon işler, baba ile oğlun son anda birbirine karşı durumaları için elinden geleni yapar.

Dişse Han'ın Lay, Boğaç'ın da Ödip olmadığı doğrudur. Ama ilişkiler her iki zeminde aynı mekanizma tarafından harekete geçirilmekte, sadece varyantlaşma imkânları ortaya çıkmaktadır.

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

¹² Yunan mitolojisindeki Ödipus efsanesinin Rus versiyonu.

¹³ *Ödip* (Oidipus): Laios ile İokaste'nin oğlu. Doğmadan önce babasını öldürüp annesiyle evleneceğine dair kehanet üzerine bir dağa bırakılır. Fakat yine de kader tecelli eder.

¹⁴ *Lay* (Laios): Oidipus'un babası, İokaste'nin kocası, Thebai kralı. Kehanet üzerine dağa bırakıldığı oğlu tarafından öldürülür ve Oidipus anası İokaste ile evlenir.

Kitab-1 Dede Korkut destanlarının araştırılmasında iki temel yön ayırt edilmelidir: Destanın ilk, ipidai okunusunun verebileceği bilginin ve derindeki bilginin tahli-i li. İlk bilgi, sadece daha derindeki bilgiye götüren bir yol olmaktır. Destanda anneye, valana sevgi, ana yurda sadakat, mertlik, dönmelik, kahramanlık ve eğilmelik gibi özellikler tekrar tekrar araştırılmıştır. Aslında bunların özel olarak araştırılmaya öyle fazla bir ihtiyacı da olmamıştır. İlk okumalar, Oğuz dünyasının bu özellikleri hakkında açık bir biçimde bilgi vermektedir. Açık ve belirsiz gerçekler Dede Korkut beylerinde kendi ifadesini bulmuştur. Çağımızın araştırmacı ve okuyucusu, bu Dede Korkut'u yeterince tanımıştır. Destanın kahramanları Salur Kazan, Uruz, Beyrek, Basat, Kanturalı, Yegenek, Boğaç ve diğerleri mertlik ve kahramanlık sembolleridir. Boyu Uzun Burula Hatun Türk kadınlarına has en güzel özelliklerin taşıyıcısıdır. Mukaddes bir ana ve mukaddes bir kadındır. Bamsı Beyrek'in nişanlısı Bani Çiçek, Kanturalı'nın sevgilisi Sarı Donlu Selcen Hatun, Oğuz âleminin yaraşığı veya Oğuz âlemine lâayık kızlar olarak takdim edilir. Beyrek ölür, ama Kazan Han'a ihanet etmez. Basat, Oğuz ilmi büyük tehlikeden kurtarır. Deli Dürrül, Azrail'e mücadele eder. Salur Kazan, kahramanlığını tekrar tekrar gösterir ve genç Oğuz nesli için bir örnek seviyesine yükselir. Destanın araştırmalarında "aşağı" tabakaların temsilcileri de unutulmamıştır. Karaca Çoban'ın düşünan karşısındaki mertliği, Salur Kazan'a ve onun şahsında iline, yurduna sadakati bizce gayet iyi bilinmektedir.

Manevî dünyamız nereden başlamaktadır, bu dünyayı yaratanlar, onun değerlerini birbirine organik biçimde perçinleyenler kimlerdir, insanın bu dünyadaki yerini hangi etkenler belirlemektedir? Velhasıl bizim bugünkü maneviyatımızın başlangıç noktasının kararlılık seviyesi ve sonraki bütün asırların yükünü çekebilme kabiliyeti hakkında bildiklerimiz işte bu araştırmalardan başlamak-

tadır. Zaman, bu araştırmaların iyi bir zemin-teşkil edebileceğini göstermiştir. Destanın daha derin katlarına inmek ve gizli Dede Korkut'un sırlarını ortaya çıkarmak yalnız açık ve aşıkâr Dede Korkut'a dayanma sayesinde mümkün olabilir. Gizli Dede Korkut'un önümüze koyduğu sorular ise az değildir. "Niye"ler, "niçin"ler yeterince çoktur.

Kahramanlık destanlarında güç, azamet ve yenilmezlik gibi ideal olabilecek yönlerin takdim ve tasvir edildiği malumdur. Bizim destanda da kahramanlar yalnız bu özelliklere sahiptir. Kahramanın ölümü bu tür abidelerde yankı bulmalıdır. Çünkü yeni yetişen neslin gençleri, hoşbaht ve güçlü bir ruhla eğitilirler, topluma işte bu tür ideallerin taşıyıcıları lazımdır. Peki o zaman destanın esas kahramanlarından biri olan Beyrek neden destan musannifi tarafından 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 katledildiği açıkça görülmektedir. Ancak Beyrek'in katlinin tek sebebi bu mudur? Daha 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 Baybüre Bey'in

gözlerinin sihir neticesinde, yani Beyrek'in serçe parmağını kesip kanını babasının gözlerine sürmesiyle açılması nasıl oluyor? Bunun başka, sadece musannif / yazarın görebileceği bir sebebi yok mudur?

Gizli destanın başka açılacak sırları da vardır. Bu sırların açılması, Oğuz toplumunun hayatına, yaşama prensiplerine, değer ölçülerine nüfuz etme imkânı verir. Başat 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 önemi vardı, o hangi sosyal görevi estetik tarzda hayata geçiriyordu ve tasvir ediyordu? Bu mücadeleyle toplumdaki tabiat ve medeniyet zıtlığı ilişkisini nasıl şekillendiriyordu?

Aynı sözleri Salur Kazan'ın dayısı at ağzlı Aruz'u öldürmesiyle ilgili olarak da söyleyebiliriz. İlk bakışta her şey açıktır. Aruz Koça, Beyrek'i öldürdüğü ve Kazan'a asi olduğu için öldürülmüştür. Daha derin katta ise Salur Kazan, dayısına el kaldırmakla toplum için gerekli olan bir merhaleyi geçiriyor, kendi ilini anaerkl yapının açık bir görüntüsünden uzaklaştırmaya çalışıyordu.

Ve nihayet, bütün bu soruların ana sorusu. Dede Korkut'un, yani destanı tasnif ve terip eden, boy boylayan, soy soylayan Dede Korkut'un destanda tasvir edilen toplumdaki asıl yeri hakkında yine derin ve gizli kattan bilgi alabiliriz. Toplum hayatında meydana gelen derin gelişme meyillerini idrak eden ve bu meyillerin genişlemesi için sürekli faaliyet gösteren Dede Korkut; yalnız ozan mıdır veya yalnız olayları birleştirip düzenleyen bir sanatkar mıdır? Elbette böyle değildir! Mit alemi, mit tasavvurları ile yeni teşekkül etmekte olan yeni medeniyeti arasındaki benzer ve farklı yönleri gören Oğuz peygamberinin bir çok hareketleri onun uzak görüşlülüğünü ve bilgeliğini bir daha, ama bu defa yeni delillere dayanarak tasdik etmektedir.

Destanın gizli 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 herhangi bir hareket, bizi destanın daha derin ve gizli katlarına götüren bir merdiven görevi yapar. Bunun için sadece hareketi hareketle, hali halle, ayrıntıyı ayrıntıyla ilişkilendirmek yeterlidir. Bu hareketlerin, hallerin ve ayrıntıların destan boyunca birbirine yakınlık ve uzaklık mesafesi dikkate alınmadan birbirleriyle ilgili maqul ve idrak sayesinde belirginleştirilirse, destanın yeni bir sistem halinde gözden geçirmek mümkün olur. Bu sistemin bütün ayrıntıları ve bütün unsurları birbirleriyle son derece ilgilidir. Hiç bir unsur açıklanma imkânından mahrum kalmaz. Ortaya çıkarılan bütün yeni bilgiler, bu ilişkinin yeni yeni şekillerinin bulunmasıyla ilgilidir. Bu ilgiler yınmağ, -ister kelimeler ve cümleler, isterse olaylar arasında olsun- açıldıkça destanın da yeni bir okunuşuna başlayabiliriz.

Dede Korkut dünyası bugün bile bizi kendine hayran bırakmaktan usanmıyor. O bize, bugün de kendimizi daha yakın 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 asurların uykusundan uyandırmamız, onları bugünkü gururumuza veya tevazukluğımıza, bugünkü arzumuza veya gerçekliğimize, iddiamıza veya imkânlarımıza düzgün biçimde ekleyebilmemiz gerekiyor.

MANTIKSIZLIKLARIN MANTIĞI

Destana her müracaat edişte o, sanki yeniden doğuşu yaşıyor. Ona yönelen her dikkatli bakış altında sanki yeniden kol kanat açıyor, sanki kendini silkeleyiyor ve o zaman önceleri belli olmayan, sezilmeyen bir şekilde görünüyor.

Güya destan enine boyuna tahlil edilmişti. Güya bu radaki en küçük mesele bile çoktan herkes tarafından öğrenilmişti. Anlamadığımız veya anlayamadığımız, kabul etmediğimiz ya da kabul edemediğimiz hususların üzerinden öyle gelip geçiyoruz ki sanki böyle hususlar hiç olmamış. Sanki her şey apaçık. Oysa bu açıklıkların içinde bazen karanlıkta kalan ve ısrarla "görünmeden" yaşayan bir takım noktalar vardı. Bu görünmeyen noktaların önünde sonunda görülmeleri de son derece gerekli ve zorunluydu, ama bu zamanla ilgili bir meseleydi.

*
**

Destanın sade yapısı, olayların tasvir metodu, tipler sistemi, tahkiye ve diyalog özellikleri, kahramanların karakterleri ve davranış tarzları sakın ve sabırlı bir nehir gibi akıp gidiyor. Gözümüzün önünde kadın dünyamızı canlandıran olaylar birbirini takip ediyor ve gözümüzün

önündeymiş gibi kurulan bu dünyanın ahengi bizi kim bilir kaçınıcı defa hayran bırakıyor!

Destana has olan en önemli yönlerden biri ahenktir. Dünya ahenkli bir çağda olduğu için bu ahengin varlığı destana da geçmiş ve destanı mayalamıştır. Ahenk, Oğuz tohumuna has bir özellik olduğu için destanda da akını bulmuştur.

Ahengin bir başka adı sistemliliktir. Yüksek ahenğin, 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 tanımlığa 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 "amelîyatlar" pahasına ortaya çıkarıp aydınlatmak mümkün olabilir. Bu yüzden de bazen bir takım durumlar ilk bakışta mantıksız gibi görünebilir.

Destanda da böyle mantıksız durumlara rastlamak mümkündür. Bunun için önceden tesbit edilmiş objektif şartlar da mevcuttur. Bu şartlar ilk planda destanın yapıyla ilgilidir.

Destan on iki boydan ibarettir. Bu yapı şeması, bir anlamda kopukluk ifade eder. Yapıdaki bu kopukluk da kendi içinde birbirinden uzakta kalmış alaka noktalarının birbirinden gayet güzel şekilde gizleyebilir. Aslında destanı bir bütün ve parçalanamaz organizma olarak, olayların bazen birbiri ardınca, bazen de aynı zamanda cereyan ettiği bir mekan objesinin estetik yansıması olarak kabul etmek bütün bu sebep-netice alakalarını yerlerine yerleştirmeye imkân sağlayacaktır. Böyle bir sistemlilik bir boydan öbür boya, bir bölümden öbür bölüme, bir sözden onun doğuracağı harekete, bir faaliyetten sonraki akıbette çıgır açmaktadır. Bu sistemliliği bu şekilde anlayıp

varyant = Ayn. k. beyenin farket. onları ilgil. (kızak eyerlede - v. 1000)

müşahede etmek ve ortaya çıkarmak, destandaki bütün tuhaflıkları ve mantıksızlıkları teorik yönden peşinen inkâr etmektedir.

Kıtab-ı Dede Korkut destanları kahramanlık destanıdır. Oğuz cengâverlerinin hünerini, cesaretini, mertlik ve sadakatini terennüm eden bir abidedir. Bu cengâverler, düşmanlarına ve tabiatüstü güçlere karşı dağma galip gelirler. Onlar hiç bir zaman mağlup olmazlar; mağlup olurlarsa da geçici mağlup olurlar, çünkü geleneye göre, onlar mağlup edicilerdir, devamlı galebe çalarlar.

Kahramanlık destanlarında kahramanın ölümünün yer almadığı malumdur. Bu, kural dışı bir durumdur. Bunun için de destanda bir kaç boyunca asıl kahramanı olan Beyrek'in sonuçtaki ölümü genellikle tuhaf bir tesir uyandırır ve esrarengiz bir perdeye bürünür. Peki niçin 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? Belki bu sorunun sorulması tuhaf karşılanabilir! Ama ne kadar tuhaf olsa da ilkel bir çağın gerçek sorusu olarak tabii görülmelidir. Soru şudur: Niye destandaki kötü görünüşlü mahlûkun, yani Tepgöz'ün tek gözü vardır?

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

Sorular çoktur ve onların içinde yukarıda kaydedilenler gibi belli ilk bakışta tuhaf görünenler olsa da aslında bu sorular daha derin bir kuraldan doğarlar. Bu yüzden de destanın yüzeyde olan ve görünen kısmında onların cevabı yoktur. Cevap destanın derin katındaki mukayeselerden doğuyor. Bu mukayeseler hem boy-lar arası ilişkilere, hem de boy içindeki ilişkilere dayanır. Aslında ilk bakışta manasız, esaslı olmayan ve mantıktan yoksun bölümler ince bir dikkatle asıl sebeplerinin ışığın

varyant = Ayn. k. beyenin farket. onları ilgil. (kızak eyerlede - v. 1000)

da ortaya çıkabilirler. Sebep açıklandıktan sonra ise sonucunu daha dakık ve daha mantıklı şekilde belirtmek artık kolaylaşır.

Demek ki destanla ve yapıyla ilgili şöyle bir tahmini genelleştirmek mümkündür: Bir tarafta destanın yüzeyde olan ifade planı vardır ki burada pek çok mesele karanlık görünebilir (yukarıdaki sorular bunu güzel biçimde ispatlamaktadır). Diğer tarafta yüzeydeki ifade planından başka, destanın derin ve göze görünmeyen mahiyet planı vardır. Özellikle mahiyet planında, ifade planında kendini gösteren tuhafıklar ve mantıksızlıklar duman gibi dağılır, her şey kendi ayrıntılı ve tabii halini alır, bir nevi mantıksızlıkların mantık esaslı görünümüne başlar.

İfade planı ve mahiyet planı. Destan bu iki planın organik biçimde birleşmesinden ibarettir. Mahiyet planına nüfuz etmeden ifade planını araştırmak bizi tek taraflı, basit ve sathî sonuçlara ulaştırır. Oysa mahiyet planında "gizlenmiş" 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? 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 söz veya davranış tarzı, cümle veya ayrıntı gibi...) kendi aralarında bozulmaz bir sistem yaratmış gibidirler.

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 kavranında bü-

tün durumlar ve gergin dramatik kısımlar sanki göze görünmeden yaşamakta, bir nevi su altında yüzmektedir. Bu durum, belki de edebî geleneğe bağlı olarak belirli bir devre, belirli bir edebî tür ve edebî mutbete 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 etmeler de yavaş yavaş estetik benzerlikler kazanmaya başlarlar, estetikleşirler. Hiç şüphesiz bu yünden yaklaşırsak her çeşit sanatın esasında ilk olarak bilgilendirmenin olduğu fikrini ileri sürmek ve savunmak mümkün olabilir.

Destan da böyledir. Mahiyet planındaki sebeplerin gizlenmesi ve bu gizlemenin usulü, estetik özellik olarak araştırmacı için ne kadar cazip olursa olsun bizi ilk planda sebep sebep 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 girmek için yollar bulmalı ve metotlar düşünmeliyiz. İfade planından mahiyet planına ulaştıran yol, bizi aydınlık olmayan bir şeyden aydınlığa, dakık olmayandan dakığa ve mantıksızlıktan mantığa götüren yoldur.

Değişik boyaların ifade planındaki farklılıklar ve benzerlikler, çoğu zaman bizi mahiyet planıyla aynı noktaya götürür. Bu da mahiyet planındaki bir damladan veya hücreden ifade planında çok farklı bölümlerin doğabileceğini göstermektedir. Bunun için de mahiyet planı daha çok köke, 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 (İlmî

anlamda "invariant" terimi karşılığı 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 varyant yeniden kurulması, destandaki bütün rengarenk likleri sadeleştirmek olarak da anlaşılabilir. Varyantlar birbirine mukayese edilerek sadeleştiğince aynı zamanda soyutlaşırlar. Ve nihayet soyut bir ana varyant, en sade görünüşünde ikili zıtlık (oppozisiya) şeklinde tezahür eder.

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

Her edebî ve estetik değer en önemli özelliklerinden biri bünyesindeki millî ve insanî, özel ve genel yönlerin birbirine karşma derecesidir. İnsan önce insanlığa, sonra bir millete mensup olur. Destan da insan gibidir. Onun en derini, kökü, özü; başka bir ifadeyle mahiyeti insanıdır. Çok çeşitli halkların destan veya diğer estetik örneklerindeki ana varyantlar şu veya bu şekilde birbirine uygun düşebilirler ve düşmelidirler de... İfade planının varyantları ise millî olur. Varyantlar yalnız millî şuur, millî psikoloji ve millî davranış ilişkilerini esas alarak oluşur. Ana varyantların insanî ve varyantların millî temellere sahip olması, estetik değeri hem bir iç yapıya sahip sistem hem de diğer sistemlerle ilişkiye giren veya ilişkiye girmeye hazır olan bir değer olarak karakterize eder. Bizim destan da bu bakımdan bir istisna teşkil etmez.

Destanda ana varyantlar olarak ayrabileceğimiz 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 bu ana varyantların birine dahil etmek mümkündür.

Bu ana varyantların her birini ayrı ayrı açıklamak ve onların ortaya çıkış yollarını belirlemek, her birinin ifade planının hangi varyantında tecessüm ettiğini aydınlatmak bizi destanın şekil ve muhteva yapısının geniş biçimde tahliline götürür. Şimdi bu tabliye geçelim:

I. ANA VARYANT: DÜZENSİZLİK-DÜZEN (KAOS-KOZMOS)

Bu ikili zıtlığı "kaos-kozmos" adıyla vermek de mümkündür.

Bütün eski halkların dünyaya bakışlarında karmaşık ve belirli bir şekilden yoksun ikilik anlayışı vardır. Mitolojik dünya görüşünün Yunan varyantında, bu anlayışın adı kaos idi.

Kaosun bilinen özellikleri yanı sıra en uygun ilk anlamı dilde aksini bulmuştur. Eski Yunan dilinde kaos sözü, esnemekle ilgiliydi, daha doğrusu esnemekten meydana gelen ağız boşluğuna işaret ediyordu. Eski Yunan şairleri, daha somut bir ifadeyle efsanevi Orfey¹⁵, kaosun bu anlamından hareketle onu "korkulu boşluk" olarak adlandırmıştır.

Böyle korku verici belirlemelere bakmadan kaos ilk önce maddî bir değer olarak anlamak gerekir. Bu ilk anlamına göre o, kendinden sonra ortaya çıkan bütün dünyevî konfigürasyonların esasını teşkil etmektedir. Böylelikle kaos, aynı zamanda teşkil edici mahiyete sahip olduğunu göstermektedir. Eğer kaos kendinden sonra meydana gelen kurumların temelinde yer alıp onların teşkilinde rol oynuyorsa kaos temel ve dayanak noktası olarak da bakmak lazımdır. Temel ise şekle sahip ve

¹⁵ Orfey (Orpheus): Yunanlıların en eski ozanı, Troya savaşıdan önce yaşamış lızn adlı çalgısıyla varlıkları etkileyen bir şair.

düzenli bir kurum olarak anlaşılmaktadır. Demek ki aslında kaos hakkında düşündüklerimiz kaosu mahiyetine o kadar da uygun değildir. Demek ki kaos anlayışını şekilsiz ve düzensiz bir dünyeyi boşluk, sonsuz ve kötü görünüşü bir başlangıç olarak tasavvur etmek dil düşüncesinin kategorize etme çabasından başka bir şey değildir. Bu düşünce, kaosu diğer kurumlara, mesela kozmosa temel olması hususuna açıkça işaret etmemekte, hatta bu hususu elinden geldiğince örtmektedir. Bu sebeple de zıtlıkları birleştirmek ve "kaos" anlayışına onun hakikî ışığı altında bakmak lazımdır. Kaosu düzenden önceki, ama düzensizlik olmayan; sekilden önceki, ama şekilsizlik olmayan özel bir kurum olarak tasavvur etmek, aynı zamanda değer verdiğimiz dünya süreçlerinin ve kurumlarının birinden diğerine uyumlu geçişini de belirginleştirir. Kaos şekilsizliktir, fakat aynı zamanda şekilliğin başlangıcı ve temelidir. Kaos düzensizliktir, fakat aynı zamanda düzenin temelidir vs.

Dünyanın karmaşık (kaotik) manzarası Yunan mitolojisinde ve bu arada Mısırlılar, Sümerler ve Hintliler gibi diğer halkların dünyaya bakışlarında yeterince aksini bulmuştur. Mitolojik tasavvuru esas itibarıyla karmaşık (kaotik) manzaranın özü değil, kaostan kozmosa geçişin ilgilendirdiğini de kaydetmek lazımdır. Meselenin bu tarafı, kadim dünyanın pek çok destanında, özellikle çeşitli varyant, yorum ve ifade usullerinde kendini göstermektedir.

"Kozmos" düzenle, yani dünyanın düzenlenme devrindeki medeniyet etkenlerinin yavaş yavaş faaliyete başlayıp çalışmasıyla ilgili bir anlayıştır. Her yerde kaosu ve kaotik başlangıcı karşısında duran kozmosun, aynı zamanda bu kaotik başlangıcı belki de mantıklı bir devamı olduğunu unutmamak lazımdır. Kaostan kozmosa geçiş merhalasını ayrıntılarıyla belirlemek zor, fakat imkânsız değildir. Her halde insanları medeniyet unsurlarıyla tanıştıranlar, esas itibarıyla dışarıdan gelme unsurlardır.

Mesela tanrıları. Burada Promete'yî¹⁶ hatırlamak yeterlidir. Ama bununla birlikte kaosu kendi içinde de dağıtma, yani kozmoslaşma sürecinin bulunduğunu kaydetmeliyiz. Kozmik düzenin zayıf filizlerinin tohumlarını bilhassa klasik kaotik manzaranın içinde aramak da mümkün. Gösterilen bu iki hat, birlikte ve bütün olarak değerlendirilerek kaostan kozmosa geçiş merhalasını teşkil etmektedir.

"Kozmos nedir, kozmos nasıl meydana gelir, neden meydana gelir?" sorularına bir çok huzursuz beyin sahipleri cevap vermeye çalışmışlardır. Hatta bazen bu sorular cevap almak için de sorulmuştur. Sorunun sorulması bile doğru zaman cevapların karmaşık ve zor olduğuna bir işaret olmuştur. Şekilsiz, birbirine karışmış ve birbirinin içine gizlenmiş kainat cisimlerinin farklılaştırılıp seçilmesi ve birbirinden ayrılması vaktiyle halk sanatkarı Âşık Elskerî¹⁷ bile düşündürmüştür. O, bağlamalarının¹⁸ birinde şöyle demektedir:

Yerin, göyün, erşin, gülsün binası
Esl bünövrəsi ay neden oldu?
Yeri göyden, göyü yerden kim seçdi
Hikmetin binası ay neden oldu?¹⁹

Kozmik anlayışlarla düşünme tarzı, halk sanatkarının estetik genlerine uzak olan destanın sınırlarından gelen enerjiden doğmuyor muydu?

Kozmos, yani düzenlilik destanda yeteri kadar açık ve aydınlık şekilde aksini bulmuştur. Başka bir ifadeyle destanın ifade planı, baştan başa kozmosun kanun ve kurallarına dayanarak taktim edilmektedir. Bununla birlikte

¹⁶ Promete (Prometheus): Zeus'un elinden ateşi çalarak insanlara geri veren mitolojik kahraman.

¹⁷ Âşık Elskerî. 1821-1926 yılları arasında yaşamış Azerbaycan saz şairi.

¹⁸ Bağlamacı: Azerbaycan âşık edebiyatında "gülbent" de denilen bir geçit münâma.

¹⁹ "Yerin, göğün, aştın, külsün binası / Asıl temei neden oldu? / Yeri gökten, göğü yerden kim ayırdı / Hikmetin binası neden oldu?"

te kaosu da, onun şekilsiz ve birbirine karışmış başlangıcının da destanda izlerini saklamakta olduğunu kaydetmek gerekir. Bu izler daha çok mahiyet planında kendini gösterir.

"Kaos-kozmos" karşılığı destan boyunca iki istikamette tezahür eder. Bu istikametlerden biri bu zıtlıklardan doğan "tabiat-medeniyet" istikameti, diğeri ise "kural-kuralsızlık" istikametidir.]

Tabiat ve kuralsızlık bütünüyle kaos, medeniyet ve kurallılık ise kozmosu temsil ederler. Kaos da, kozmos da işte bu istikametlerde gerçekliğe dönüşürler. İşte bu derin istikametler, yani ana varyantlar destanın sathı ifadesinde planında dallanıp budaklanmakta, ete kana bürünmekte, muhteva kazanmakta; somut estetik unsurlara, konu parçalarına ve davranış tarzlarına, kısacası varyantlara çevrilmektedirler.

"Tabiat-medeniyet" ana varyantı, destandaki ifade planına bir takım varyantlar vermektedir. Bu varyantlardan en esas olanı, Basat'ın medenî topluma dahil edilme zorluğunu ve bu zorluğun ortadan kaldırılması yollarını sanat eseri haline getiren konudur. Basat'ı aslan büyümüş ve babası Aruz Koca onu bulup evine getirdikten sonra da o, aslan yatağına, yani tabiata dönmüştür. Yalnız Dede Korkut gelip onu bir defalığna insan topluluğuna "perçinledikten", yani ona Basat adını verdikten sonra Basat, yeni 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 aynulaştırılmaktadır ve Basat'ın Tepegöz'e galip gelmesi de sözünü etkilerimizin paralelinde son derece sembolik bir anlam kazanmaktadır.

"Tabiat ve medeniyet" ana varyantının diğer varyantı, destanda sık sık ifade olunan av merasimleridir. Av, aslında mahiyet itibarıyla totem olgayan veya totem sayılmayan hayvanlara hücum ve onların yok edilmesi için

çabalamaktan ibarettir. Bu anlamda av, artık medenileşmiş alemin tabiata hücumu olarak da değerlendirilebilir. Av zamanı kahramanların başına gelen hadiseler de, aslında olağanüstü tabiat güçlerinin sözcüsü olan düşmanlar tarafından gerçekleştirilir. Düşman tipi burada tabiatın olağanüstü güçleriyle aynulaştırılır ve kaotik başlangıcın hala mevcut ve gerçek olan güçleri olarak takdim edilir.

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

Dünya mitoloji sistemlerinde su, çay ve deniz gizli ve mukaddes niteliklere sahiptir. Evliyalık, kahramanlık ve padişahlar çoğu zaman sulardan geçerek maksatlarına ulaşmaktadırlar. Eski Yahudi, Yunan ve Mısır-efsanelerinde suyun bütün yaratılışın esası olması hususunda yeteri kadar bilgi vardır. Destanda da su mukaddes ve gizli bir anlam taşımaktadır. Öyle ki su, kaostan uzaklaşmanın ilk alameti olarak sembolleşebilmektedir. Su, ilk planda akma süreciyle, değişkenlikle ve bir halden diğer hale geçmeyle ilgilidir ve bu anlamda aynı zamanda kaostan, yani değişmezlikten uzaklaşmayı işaret etmektedir. Kaostan uzaklaşma da ilk planda tabiatın uzaklaşma süreci ve medenî bir olay olarak kabul edilebilir.

Kaos-kozmos (düzensizlik-düzen) zıtlığının diğer bir istikameti veya dayanak noktası ise "kuralsızlık-kural" ana varyantıdır.

"Kuralsızlık-kural" ana varyantı, Kanturalı ile Selcen Hatun'un münasebetlerinde varyantlaşmaktadır. Bu boydaki hadiselerin sonuna doğru, Kanturalı ve Selcen Hatun'un düşmanlarına galip gelmelerinden sonra aralarına ihtilaf düşer. Kanturalı, düşmana galip gelişi sırasında Selcen Hatun'un yardım ettiğini ve eğer bunu Oğuz'da bilirse "başına kahnıç" olacağını düşünür. Bu yüzden

de sevgilisini öldürmek ister. Selcen Hatun'un hareketi Oğuz muhiti için anormal (kurallara aykırı) bir hareketir. Daha doğrusu artık anormal bir hareketir. Kızların ve kadınların erkeklerle birlikte hüner göstermeleri artık geçmişte kalmıştır ve bu bir nevi dekoratif karakter taşırmaktadır (Bana Çiçek'i hatırlayalım). Bütün bunlar anaerklî yapının alametlerinin, değerlerinin ve güçlerinin farklılaştığı bir vakittir, yani kaotik vakit karakteristik yönlerindendir. Selcen Hatun'un şimdi bu devrin bir yönünü geri getirmek, üstün değerlerin ve ahlaki-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 vastasıyla somut bir değer kazanır. Kanturalı'nın tavrı, bütünüyle medenî muhitin, yani anaerklîlikten uzaklaşmış medenî çevrenin tavrıdır. Aslında kadınların eski değerler sistemine uygun hareket etmelerine karşı alınan bu tavrı, bu olayı anlatan boyunca ve konunun 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 tavrı haline dönmez, alelade bir durum olarak geçer. Böyle Uzun Burla Hatun'un düşmanları kurması parçasını dikkate alalım. Eğer Burla Hatun'un hareketi tavrızsı kaolyorsa, demek ki bu parça daha eski devrin alametlerini bünyesinde saklamaktadır. Selcen Hatun ise oldukça yeni bir devre aittir, çünkü onun hareketi anormal olarak kabul edilip kurallara karşı sayılmakta, kaotik geçmişin alameti olarak değerlendirilmekte ve cezaya layık görülmektedir. Kanturalı onu öldürmek istemektedir. Ama Kanturalı'nın onu öldürememesi bir "kural" demek değildir, sadece medenî muhitin sözcülüğünü yapmaktaki başarısızlığı demektir. Bu halde tavrı konursa, gelecekte buna benzer hadiselerin tekrar olunmayacağına da zamanın hazırlandığıdır. Selcen Hatun bir daha hiç bir za-

man eline kılıç alıp düşmanla asker gibi karşı karşıya durmayacaktır. Kanturalı ona güzelliikle "sağ ol!" demiştir.

Kuralsızlıktan kurula geçiş Dede Korkut'un faaliyetlerinde de açıkça kendini gösterir. Her boyunca sonunda geliş söylediği sözler Oğuz âleminin düzenini sağlayayan ve bu düzeni yaratan programın terkip hisseleri tesiri göstermektedir. Bütün bunların üzerine "mukaddime"nin düzenleyici mahiyeteki ifadelerini de ilave edersek, Dede Korkut'un kural, başka bir ifadeyle düzen, başka bir ifadeyle de medenî muhit uğrundağı çileli mücadelesini bir miktar aydınlatmış oluruz. Kurula çağrı, yani formel olarak düzene ve medenî muhite çağrı, anormallığın, potansiyel şekilde mevcut olan ve yaşamaya can atan kaotik başlangıcın da inkârı demektir. Dede Korkut'un bir *peygamber* gibi misyonuna dahil olan esas faaliyet yönlerinden biri de budur.

II. Ana Varyantı: Geçmiş-Hal (Geçmiş-Şimdi)

Başka bir zıtlık olarak "geçmiş-hal (şimdi)" zıtlığı dikkati çeker. En genel tarzda bu zıtlığın "*kaos-kozmös*" zıtlığını hatırlattığını kaydetmeliyiz. Çünkü *geçmiş-kaos* la, *şimdi* ise *kozmös* la çok kolaylıkla ittifaka girer. Bununla birlikte geçmiş de, yeni de kendi özel farklılık ve yönleri ile tamamen müstakıl bir zıtlık yaratabilmektedir. Hatta bu zıtlıklar kendi içinde karakteristik ana varyantlara bile ayrılabilir.

"Geçmiş-şimdi" zıtlığının ana varyantları olarak "eskilik-yenilik" ve "sadakat-mükâfât" ana varyantlarını ayırmak mümkündür. Destanın satırlı formel ifade katında bu ana varyantlar bir takım estetik parçalarda, konu hatlarında, hadise ve epizotlarda, aynı zamanda ifadelerde kendini gösterir. Varyantlaştığı zaman hiç şüphesiz ki, estetik ölçüler de işin içine girer, başka halkların eski

destanlarıyla ilgi bağlarından da istifade edilir. Geçmiş ile şimdi arasındaki mücadele, varyantların sadece açık tezahüründe değil, gizli mahiyet²⁰ de de canlanır.

"Eskilik-yenilik" ana varyantı, destanda Aruz ile Beyrek'in ve Aruz ile Kazan'ın ilişkilerinde de ortaya çıkar, yani varyantlaşır ve estetik kılığa bürünür.

Eskilik, eski tasavvurlarla davranma tarzı Aruz'a hastır ve o aslında bütün karakteriyle geçmişi sembolize etmektedir. Beyrek, yeni bir kahramandır; o yeni tasavvurlarla yaşamakta, trajik kaderiyle taşlaşmış ve kalıplaşmış mitolojik aleme 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 koymaktadır.

Beyrek, sadece yenilik sembolü olduğu için intikam objesi olarak seçilir. İfade planının konu istikametini bir tarafa bırakır ve mahiyete ulaşmak istersek, Beyrek'in mahvının esas sebebini burada görürüz.

Aruz Koca'nın eskiliğin sözcüsü olduğu, destandan açık biçimde anlaşılmaktadır. En azından o, ne zaman teşekkül ettiği bilinmeyen bir kuralın taraftarı olarak ortaya çıkışıyla bunu göstermektedir. O, bilinmeyen bir geçmişte adet haline almış olan Salur Kazan'ın evinin yağmalanması geleneginin önceki şekliyle (önceki terkipte ve önceki bütünlükte) kalmamasına itirazı kendinde toplamaktadır. Geçmişin, yani eskiliğin bu ifirazi tabii olarak zıtlığa sebep olmaktadır. Beyrek'e karşı alınan tavır da Aruz hiç şüphesiz eskiliğin sözcüsüdür ve "geçmişimdi" zıtlığının geçmişe ait serhaddinde durmaktadır.

Geçmişin şimdiye etki etmesine çalışmak da bu iki tipin münasebetlerinin arka planında dikkati çekmektedir. Gecici de olsa fiziki yönden geçmiş, yeniye üstün gelir ve Aruz Beyrek'i öldürür. Ama yeni de tamamıyla Oğuz toplumunun şahsında ve sistemli şekilde geçmişten intikam alır. İntikam alma süreci de ilgi çekicidir ve bunun

bir başka kahraman tarafından değil, özellikle Salur Kazan tarafından gerçekleştirilmesi tesadüfi değildir.

Aruz Koca'nın Salur Kazan'ın dayısı olduğu destanda anlatılmaktadır. Anne tarafından akrabalık, insan topluluklarının geçtiği karmaşık gelişme yolunun ilk zamanlarında özel bir öneme sahipti. Dayı ile kız kardeş oğlu münasebetlerinin fetişleştirilmesi, başka bir ifadeyle "avankulat"²⁰, destanda açık bir biçimde olmasa da göze çarpmaktadır. Dayının fetişleştirilişi annenin fetişleştirilmesiyle, yani anaerkil yapıyla ve dolayısıyla geçmişle ilgili bir durumdur ve bu manada dayı artık eskiyi sembolize eden bir güç olarak kendini gösterir. Dayının şahsında eskiye, geçmişe karşı tavrı alma Kazan'ın, Beyrek'in ölümlüyle ilgili olarak aldığı tedbirlerde aksini bulur. Aruz'un öldürülmesinin şekli, görünürdeki sebebi Beyrek'i öldürmüş olmasındır. Mahiyet planına göre ise 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 itibarıyla yeni kahramanlar arasında olmasa bile burada, yani dayısı Aruz Koca'ya aldığı tavır bakımından yeni durumun, yeni düşünce ve faaliyetin sözcüsüne dönmüştür. Salur Kazan, tiplerin iç psikolojik tutumuna göre sıralarsak andığımız isimler arasında Aruz Koca ile Beyrek'in arasında yer almaktadır.

Salur Kazan'ın beylerbeyi olarak eskiye karşı tavrını açıkça ifade etmesi gerekmektedir ve bu yüzden de "avankulat" imtihamından geçirilmektedir. Bu imtihamdan geçmek o kadar da kolay olmaz. Dayıya, dolayısıyla bütünüyle anaerkil yapıya karşı alınan tavır; bütünüyle Oğuz toplumunun tavrını ifade etmelidir ve sonuç itibarıyla bu toplumu geçmişle bağlayan alaka hatlarından birini kökten kesmelidir. İşte bu sebeple de Beyrek'in Aruz tarafından öldürüldüğü haberini işiten Kazan Han,

²⁰ *Avankulat*: Akrabalık ilişkilerinde anne tarafının ve dolayısıyla dayının önem kazanması.

Beyrek'e yas tutmaz. Beyrek'e yas tutmak demek, aslında mahiyet planında dayı öldürme mecburiyetinde kalan Kazan'ın tereddüdü demektir. Onu geçmişe perçinleyen hatları kesmek korkusu demektir. Kazan Han'ın bu durumda bile sonuna kadar yeni kahraman fonksiyonunu yerine getirmediği detayı da ilgi çekicidir. Onun davasıyla savaştığı, ölümüne karar verdiği doğrudur. Ama bu kararı başkası icra etmektedir. Salur Kazan, Aruz'un başını kesmesi için kardeşi Kara Güne'ye emir verir. Bu emrin icrasının zorluğu nasılsa korunup saklanmışır. Aruz'un başını suradan ve yabancı birisi değil, yine kız kardeşinin oğlu kesmektedir. Bununla da her halde yüksek hakim organların anaerkilliğe ve geçmişe karşı tavırları 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 bazı ifadelerde de görülür. Bu ifadeler, bu kılıpları karşı karşıya getirir, destanda sık sık kullanılan "ol zaman oğul ata sözünü iki etmezdi, etseydi ol oğulun yüzüne bakmazlardı", "ol zamanlar beylerin alkış alkış, kargısı kargısı idi" gibi ifadeler nostalji özelliğinde olsalar da açık bir biçimde zıtlığa hizmet ederler. Bunlar elbette ki sadece muhtelif zaman kesitlerini zıt hale getirmiyorlar, muhtelif ahlâk ve dünyayı idrak tarzlarını da karşı karşıya getiriyorlar.

"Geçmiş-şimdi" zıtlığının diğer ana varyantı "sade-kat-mükâfat" olarak ayrılabilir. Bu ana varyantı Deli Dımırlı tipi etrafında şekillenir. Daha doğrusu Deli Dımırlı vasıtasıyla kendini gösterir, gerçekleşir. Deli Dımırlı da bir nevi Salur Kazan gibi ara yerde duran bir tiptir. Onun bir tarafında geçmişin tecessüm etmiş şekli olan ana ve babası, diğer tarafında ise hâlin, şimdinin sözcüsü hanımı vardır.

Deli Dımırlı'a Tanrı tarafından yardım edilir. Eğer o canının yerine can bulabilirse Azrail onu rahat bırakacak, canını almayacaktır. Yunan mitolojisinde de böyle bir motif vardır. Herakl ile Yunan kralarından Admet arasındaki ilişkiyi hatırlayalım. Admet de böyle zor bir durumda karşılaşmış ve onun da bir tip olarak olaylara karşı tavrı Deli Dımırlı'un tavrı gibi olmuştu.

Deli Dımırlı da Yunan Admet gibi önce babasına ve annesine müracaat eder. Baba ve anne burada da mahiyet bakımından eskiyi ve tabii ki geçmişini tecessüm ettirmektedir. Onlar canlarını Deli Dımırlı'a, başka bir ifadeyle şimdiye feda etmezler ve böylece de destanın mahiyet planında geçmişin şimdiye karşı tavrı ifade olunur. Şimdi kendini kurtarmak için yegâne ümit yeri saydığı ve sığındığı geçmişinden sıyrılmaz. Beklemediği halde şimdinin başka bir varyantı, yani Deli Dımırlı'un hanımının onun imdadına yetişir. Canını kocasının yerine feda etmeye hazır olduğunu bildirir. Zıtlık göz önündedir. Geçmiş ve şimdi yine, fakat bu defa Deli Dımırlı'un anne ve babası ile Deli Dımırlı ve karısı şeklinde karşı karşıya gelirler.

Bu ana varyant bir miktar daha gelişip dallanır budaklanır ve Deli Dımırlı'un karısının sadakati ile bu sadakate Tanrı tarafından verilen mükâfat varyantı şeklinde devam eder. Mükâfat ise Tanrı'nın şimdinin bütün günahlarını bağışlaması ve şimdinin yerine geçmişini cezalandırarak Deli Dımırlı'un anne ve babasının canını almasından ibarettir. "Sadakat-mükâfat" ana varyantı destanda bu şekilde gerçekleşmekte ve aslında bu ana varyant daha müstakıl, daha geniş olan "geçmiş-şimdi" ana varyantının organik biçimde tamamlanmaktadır.

III. ANA VARYANT: Tecrübesizlik-Tecrübe

Destanın mahiyet planına nüfuz etmek için üçüncü tip zıtlık olarak "tecrübesizlik-tecrübe" zıtlığını gözden geçirmek gerekir. Bu zıtlığın somutlaştırılması ihtiyar ve genç, bilgi ve cehalet, sinama ve inanma gibi ilişkilerin ortaya çıkmasını sağlar. Tabii ki bu ilişkilere dayanan uygun ana varyantlar da teşekkül etmektedir.

"İhtiyar-geç" ana varyantı, çok geniş ve genel bir manzarayı bünyesinde barındırır. İhtiyar tecrübe, 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. Oyle ki sadece mukaddimenin Dede Korkut'un Oğuzlara verdiği nasihat olarak kabul edilmesi bile, böyle bir ana varyanta sebep olabilir.

Başka bir ana varyant olarak "bilgi-cehalet" değerlerinin münasebetini verebiliriz. Destanda dikkati özellikle çeken bir bölüm var. Kahramanların birbirlerinden bazı meseleleri öğrenmek istemeleri, çağımızın okuyucusu için cehaletin zirvesi olarak görünebilir. Kazan Oğlu Uruz'un babasına düşman hakkında sorduğu "Yağ neye derler baba?" ve kâfirin Egrek'e sorduğu "Sizin dine ne derler?" gibi sorular "çahilce sorular" olarak değerlendirilir. Bu hususa ileride ayrıca temas edilecektir. Bu cihle sorular bizi cehalet ve bilgi münasebetlerinin bir kolu olarak ilgilendirmektedir. Sorulara verilen temkinli cevaplar aslında tecrübe kazanmış zümrenin yeni nesle ve hedeflenen gayeler hakkında verdiği dersler... Bilgiyle, malûmatla doldurulmuş bu dersler bilgisizliğin ve safliğin defedilmesi için verilmektedir ve tecrübe tarafından tecrübesizliğe indirilen güçlü bir darbe etkisi göstermektedir.

"Sinama ve inanma" ana varyantının destanın ifade planında tezahür sahası geniştir. Hem ayrı ayrı boyalar, hem kahramanlar, hem de çeşitli durumlar baştan başa sinama üzerine kurulduğundan biz destana bütün olarak sinamalar destanı olarak bakabiliriz. Sadece Dirse Han Oğlu Boğaç boyu bile, bu sinama usulünün destan yapısı için nasıl temel teşkil ettiğine gayet güzel bir şekilde işaret etmektedir. Yahut Salur Kazan'ın Evinin Yağmalanması boyunda sinamanların hepsinin esas kahramanlar olduğunu söylemek mümkündür. Bu boyda hanımı Burla Hatun sinanır, oğlu Uruz sinanır, Oğuz beyleri sinanır, Karaca Çoban sinanır... Mahiyet planında Kazan'a sadakat ve bu sadakate inanma, ifade planında Burla Hatun ve Uruz'un düşman hapsindeki hareketlerinde, Oğuz beylerinin son bölümde Kazan'ın imdadına yetişmelerinde ve Karaca Çoban'ın Kazan'a sonuna kadar destek vermesinde kendini gösterir.

Sinamalar vasıtasıyla sadece gerçek şahıslar imtihanından geçirilmiyor. Burada bütün olarak geçmiş ve şimdi anlayışlarında temsil olunan zaman kesitleri de sinanıyor. Dirse Han'ın oğlu Boğaç yeni nesle mensup bir tip olarak şimdiki temsil eder. Onun sinaması geçmiş tarafından gerçekleştirilir. Boğaç'a geçmiş tarafından, yani babası Dirse Han tarafından vurulan darbeden sonra onun nasıl hareket ettiği sinavın esas mahiyetini teşkil eder. Boğaç babasına "kıyamaz" ve onu emrindeki kırk namertten kurtarır, böylece geçmişte şimdiki karşı bir güven doğmasına hizmet eder.

Başka bir boyda ise şimdi, geçmişi sinar. Bir süre önce hakkında söz ettiğimiz bölümü bir daha hatırlayalım. Deli Dumrul boyunda Deli Dumrul'un babası ve annesi genel bir şekilde geçmiş temsil ederler, onun temsilcisi dirler. Deli Dumrul şimdinin temsilcisi olarak aslında anasını babasını değil, geçmiş sinamaktadır, canının yerine can istemektedir. Geçmiş bu sinavdan başarıyla çı-

kamaz ve tabir caizse şimdinin karşısında borçlu duruma düşer.

Simanalar inanç ve güvene götüren bir yol gibidir. Simavdan başarıyla çıkanlar inanç ve güven objesine dönüşürler. Simana, tecrübenin bir daha yoklanması demektir, tecrübesizlik kutbunun sağlam olup olmadığının yoklanması etkisi gösterir.

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

Mahiyetten ifadeye 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. Öyle ki özel bir derin tahli ve uygunlaştırmaya ihtiyacı olmasın, her varyant kolaylıkla belirli zıtlıklara ait edilsin. Bütün bunlar şüphesiz ki destanın bir organizma olarak tek renkli mahiyete sahip olmasından ileri gelmektedir. Aynı zamanda destanın muhtelif kollarının ve çeşitli kısımlarının tarihî gelişme hattının aynı ayrı noktalarına aitliği inancını yaratır. Bu ayrı ayrı noktaların bir kısmında veya bir tipte odak gibi toplanabilmeleri ilgi çekicidir. Mesela aynı kahrmanın bir bölümünde eski ve geçmiş merhalesine; diğer bölümünde ise yeni ve şimdi merhalesine dahil edilebilmesi, kahrmanlar arasındaki somut ilişkinin bir çok ana varyanta ait edilme imkânı, destanın teşekkülünde çeşitli tarihî aşamaların ve tabii ki çeşitli dünya görüşlerinin ve

bilgi hazinelerinin katkısı olduğunu açık şekilde göstermektedir.

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 çeşitli oranlarda birbirini tanımlaması sonucunda Kitab-ı Dede Korkut destanlarının bize ulaşan yapısı oluşmuştur. Destan bu anlamda bir askerî poligonur desek yanlış yapmayız. Mitolojik tasavvurla yazı medeniyetinin karşı karşıya geldiği ve verilen her şeyi kabul etmeye hazır bereketli insan düşüncesinden ibaret bir askerî poligon...

eski insanın dünyaya bakışının esasını şekillendiren, onun hareketlerinin kuralları sistemini belirleyen ve tabiatla münasebetlerini düzenleyen ve güzelleştiren bütün bir yaşayış usulüdür. Felsefî, ahlâkî, hukukî ve kurallara bağlı bir sistemdir. Mitolojik tasavvur her durumda eski bir devir için böyle bir karakterde kendini gösterir.

Zaman gelir, düşüncesi gittikçe şekillenen, dünyayı idrak tarzı karmaşılaşan (belki de aksine sadeleşen!) insan, kendini tabiatıtan ayırmaya başlar. Bu ne şekilde ortaya çıkar, gayri ihtiyarî olarak düşünme sürecinde meydana gelen keskin bir sıçrayış sonucunda mı, yoksa tedricen hayat tecrübesinin artması, insanın kendisi ve etrafındaki çevre hakkında daha geniş bilgi toplaması sonucunda mı? Belki de her iki şekilde! Yani bu sebeplerin ikisi de aynı şekilde akla uygunsu onları birbirini tekzip etmesi gerekmez, ikisinin de aynı vakitte ortaya çıkmaması inkâr etmemek gerekir. Sadece alışmadığımız gergin ve birbirini tamamlayan tam diyalektik bir hareket yolunu tasavvurumuzda canlandırmayı başarabilmeliyiz.

İnsan kendini tabiatı içinde ayırmaya başladığı andan itibaren onun mitolojik tefekkürü de durgunluk devrinden kurtulur ve inkişaf etmeye başlar, çeşilenir, 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 hep açık bir şekilde görmeye çalışır. İşte bu zamanda mit ana karından ayrılır. O, ana karında adeta donuk, değişmez ve şekilsizdir. Şimdi ise, yani doğduktan sonra mit ciğer genişliğiyle nefes almaya ve yaşamaya başlamıştır. Söyle-

* İnsanun 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!

MİT VE YAZI

Mitolojik tasavvurun sadece dilden dile gezmesi şart değildir. Yazı ve yazının bütün medenî hazinesinin de yalnızca kâğıtta aksini bulması gerekmez.

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

Bizim şu açık sorunun önemini idrak etmemiz gerekmektedir: "Mitolojik tasavvur nerede biter, yazı medeniyeti nerede başlar?"

Biz bu sorunun ayrıntılı cevabını henüz bilmiyoruz, belki de bilmemiz hiç mümkün değil. Aslında bu gerekli de değil. Esas mesele, bu iki büyük medeniyet tipinin, bu sorudan hareketle kendine has özelliklerini belirginleşirmenin mümkün olmasıdır. Bu, özellikle destanın mitolojik dünya görüşünün ve yazı medeniyetinin en belirgin çizgilerini saklaması yüzünden mümkündür. Biraz daha ayrıntılı ifadeyle destan, bu medeniyetlerin birinden diğerine köprü kuran büyük ve zengin geçit aşamasını aksettirmektedir.

Mitolojik tasavvur, sadece bizim dinlediğimiz masal ve efsaneleri süsleyen, onların muhtevasını "sürükleyen" motif ayrıntılarının toplamı değildir. Mitolojik tasavvur

diklerimizle ilgili olarak mitolojik tasavvurun şekillenme merhalelerini ikiye ayırmak mümkündür. Yaratıcılığa kadar olan şekilsiz ve kanun çerçevesindeki merhale ile doğuştan sonraki yaratıcılık merhalesi. Bu doğru 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. Basit kendisine babasının adını soran Tepegöz'e cevap verir: "Anam adın sorar olsun Kaba Ağa, atanın adın dersin Kağan Aslan". Bu adlar Kuiper'in²¹ Amerikan Kızılderililerinin hayatından bahseden meşhur romanlarının kahramanlarının adlarını hatırlatmaktadır. Kaba Ağa, Kağan Aslan, Salur Kazan gibi adlar eski mitolojik tasavvuru çok açık bir şekilde göstermektedir.

Bu adlara ek olarak şu anda dilimizde asılan mitik devre kadar uzanan çok miktarda söz ve ifadeler kullanılmaktadır. Bu ifadeleri seçip toplamak ve belirli bir sisteme koymak o kadar da kolay değildir. Çünkü çağımızın okuyucusu bilimleyen zamanlarda mitolojik tasavvurun mahsulü olarak teşekkül etmiş olan ve günümüzde de duyurp kullandığı bu ifadeleri bir nevi otomatik şekilde algılamakta ve onların ilk teşekkül devrini ve muhitini dikkate almamaktadır. Ama dil yaratıcılığının başlangıcında bu tip ifadelerin en sıradan ve doğru manasında anlaşılıp kullanılan ifadeler olduğu açıktır. Sonraları onların poetik düşünce unsurları sayma tehlikesi ortaya çıkmıştır. Ama poetik düşüncenin genetik kaynaklarından

²¹ Kuiper (James Fenimore Cooper): 1789-1851 yılları arasında yaşamış, bati romanının kurucularından sayılan Amerikalı romancı. Medeniyette ilkel, kelliğin, mükemmellikte basitliğin çatıştığı elsanevi bir dünyayı anlatan romanlarını sahibidir. Kızılderililerle ilgili romanları da vardır.

biri ve çok gereklisinin mitolojik tasavvur olduğunu en zaruri şart olarak kabul etmek lazımdır. Mitolojik tasavvurun mahsulü sonraları poetik hazineye dahil olduğu için, kendine geldikten sonra tamamen poetika mitolojinin yerine geçmeye çalıştığandan dolayı ve uzun bir müddet, hatta bugünlere kadar buna nail olduğu için çağdaş insan, hakkında konuşmak istediğimiz ifadelerin asıl teşekkül kaynağına inmeye lüzum görmedi, onları poetizm olarak idrak ve kabul değil, evvela kabul etti, sonra idrak etti. Çünkü bu daha kolay bir yoldu.

Hangi ifadelerdir bu ifadeler?

Eski insan kendine has alametleri hevesle etrafında seyretiltiği, görüp tanımaya başladığı ve adını yeni yeni koymaya başladığı varlıklara şamil etmeye başladığı o uzak zamanda henüz ne büyük destanlar yaratılıyordu, ne de aşklar ozanlar çalıp çağırıyorlardı. Sanatın ve şiirin henüz hiç izi tozu görünmüyordu. İnsan kendini en sıradan ve gerçek, en pratik ve en doğru anlayışların ve hareketlerin çerçevesi dışında görmüyordu. Başka bir ifadeyle insan kendini tabiatın dışında idrak ve tasavvur edemiyordu. Böyleken tabiatı mükemmel bir canlı gibi görmek o kadar da zor değildi, aksine çok tabii idi.

Tekrar sorunuza dönelim. Hangi ifadelerdir bu ifadeler?

Dirse Han'ın hatunu oğlunun ilk avını debedebeli 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 avdan tek başına dönmüştür. Ananın kara bağrı sarsılır, yüreği yerinden oynar. Dileklerle, güçlüklerle bulduğu oğul hanı? Babadan sorar. Şüpheler ananın beyinini kemirir, birden aklına acayip bir fikir gelir:

"... Kanıyı yazan ala tağdan bir oğul
Uğurdun ise diğil mana"

Anayî ıstırapları ve azaplarıyla tek başına bırakıp "karşu yatan ala tağın" eteğine gelelim. Bu nasıl dağdır ki, karşıda yatmıştır? Eğer bu dağ yatmışsa, demek ki uyanması da gerekiyor?...

Bahsetmek istediğimiz ifadeler işte böyle ifadelere dir. Dağı hakikaten de yatmış tasavvur etmek ve üstelik buna inanmak (!) eski insanın mitolojik dünya görüşüyle ilgilidir. Burada esas mesele inanmaktır, yani dağın hakikaten de yatmışına inanmak, ondan sonra da bu ifadeyi doğru şekilde yaratmak gerekir. Aslına bakarsak poetik elbiri se sonradan gelmiş, deyim otomatizmi sonradan teşekkül etmiştir. Bu sonradan "gelenler" ise ifadenin çıplak ilk halinden ve kökeninden o kadar uzaklaşmışlar ki onun doğruluk esasına inanmak çok zor olmuştur.

Kahraman Basat da kardeşinin Tepegöz'ün yurdunda "zebun olduğunu" öğrenince ağlayıp ağıt söyler. Ölümüş kardeşini, yatmış kara dağın en yüksek zirvesi sayar ve akan mukaddes suyun en gürlü ve taşkın yeri bilir:

"Karşu yatan kara tağum yülsegi kardaşı
Akandulu görlü suyumun taşkını kardaşı"

Biz şimdi bu tür ifadeleri güzel ve metaforik ifadeler olarak kabul ediyoruz. Ama aslında bütün bunlar belirli bir maksatla söylenmiştir. Aslında Basat'ın kardeşinin dağın en yüce zirvesine ve suyun taşkın bir yerine çevrildiğinden zerre kadar da şüphesi yoktur. Bunu aslında Basat özellikle böyle tasavvur eder.

Asıl Basat'la Dede Korkut destanının kahramanı Basat arasında da büyük bir mesafe vardır: Zaman mesafesi, manevî mesafe, entelektüel mesafe... Bütün bunlar birbiriyle birleşip büyük bir mesafe meydana getirirler; mitolojik tasavvurdan poetik yoruma kadar olan büyük bir mesafe!

O zaman destan kahramanı kardeşini dağa, suya... benzetir, bu yalnız ve yalnız benzetme ve metaforudur. Şu

da var ki kendi köküyle ilgili olan bu benzetme gerçek bir inanca dayanmalıdır. Uzak bir devirde kalmış, Basat'ın kardeşinin erişilmezliğini çok basit ve inandırıcı şekilde, kendi "mantığı" ile izah eden bir inanca... İşte Basat böyle bir inançlar sistemi içinde çabalayan bir toplumun üyesidir.

Olen adamın ölümüne yeni bir hayat şekli olarak bakmak destanda başka bir şekilde de aksini bulur. Basat kardeşinin ölümüyle ilgili inancını açık bir şekilde bildirirken Salur Kazan'ın oğlu Uruz'un dilinde bu tasavvur biraz 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 merhum kibi oğul bulunmaz mı olur?"

Aslında o uzakta kalmış Uruz, yani destandaki kahramanın prototipi olan Uruz kendisinin bu şekilde yenden doğacağına işaret etmektedir. "Gibi" edatı eğer destan metninde benzeyiş bildiriyorsa daha eski metinde kişinin özellikle kendine eşitliğinin göstericisi olarak görünmektedir. Basat gibi Uruz da kendi mitolojik tasavvurlarına sadıktır, hatta gördüğümüz gibi Basat'tan biraz daha öne geçmiştir.

*
**

Ancak mitolojik dünya görüşü için, destan kahramanının onlardan çok eskide kalmış bir dünyayı gördükleri rüyalarla demek de mümkün değildir. Ben mitlerin hâlâ bu kahramanların hareketlerinde ve anlayışlarında yaşadığına inanıyorum. Nasıl ki insan içinden inanmasına rağmen ateist olabiliyorsa aynı şekilde de destan kendi ruhuyla ve derin mahiyet planıyla mitin esaretinden kurtulamamıştır.

Peki mitolojik tasavvurların hüküm sürdüğü, özellikle de açık ve legal bir şekilde hüküm sürdüğü devrin sınırlarını tam olarak çizmek mümkün müdür? Her halde bu sınır çizgisi, desanın teşekkül ettiği, belirli bir şekli kazandığı ve kaleme alındığı zamandan önceki zamana çekilmiştir. Mitolojik tasavvurun hüküm sürdüğü şartların karakteristik özellikleri vardır. Onların bazıları hakkında daha geniş biçimde söz etmek gerekmektedir.

Mitolojik tasavvurun şekillendiği şartlar, aynı zamanda eski insanın çevresiyle ilişkisi tarzının seçtilenip zenginleştiği şartlardır. İnsan ve tabiat ilişkileri ilkel şekilde bu tasavvurlarda belirginleşmişse daha sonraları, yani ilişkiler karmaşılaştıkça, yaza medeniyetinin güç kazanması ve bir nevi kendini kabul ettirmesi için objektif şartlar meydana gelmiştir.

Mitolojik tasavvurlar, mitolojik dünya görüşleri, anlayış ve inanışlar bir noktada bütünleşir ve toplanır. O nokta, devrin hakimi olan mitter! Aslen mit, insanın bütün hareket ve davranışını tanzim eder, onu yönlendirir, çevrenin bildiği sifreyi büyük bir minnetle ona açar. Mitin insan toplumunda elçileri ve sefilleri vardır ve biz şu anda onları şamanlar ve kahinler olarak tanıyoruz. Bu elçiler toplumun alelade üyelerinden farklıydılar, onlar mitik ideallerini bu alelade üyelere ulaştırırlardı ve onlarla mit arasında alaka kuran güçler olarak tanınırlardı. Mit, toplumun bütünüyle işte bu elçileri vasıtasıyla ünsiyet kurardı. Böylelikle büyük bir güç meydana gelirdi, dünyevi hakimiyeti kendi elinde toplayabilecek kahinler zümresi gerçek bir güç olarak toplumda artık seçilmeye başlanırdı.

Mitin ve elçilerinin topluma tek başlarına ve tam olarak etki edebildikleri açıktır. Bütün olarak toplumun güvenliğini kazanmak, onun alelade bir üyesinin güvenliğini kazanmaktan zordur. Bu yüzden de mit topluma bakarken onu bir bütün olarak görmekteydi ve onun gözleri bir bütünü teşkil eden ve harekete geçiren farklı farklı üye-

leri seçmiyordu. Aslında bu çeşit bir seçim mite hiç de gerekli değildi. Böyle bir ilişki tarzını, mit *Olimp*inden²² alelade ölümlülere yönelmiş "yukarıdan aşağıya" bir ilişki olarak değerlendirmek doğru olmazdı. Bu sadece mitin çalışma usulü ve normal faaliyet tarzıydı.

Mit olarak adlandırdığımız o güç, o enerji böylelikle kolektiften ayrı olarak kendi kendini tasavvur edemez. Kolektif de, toplum da sırası gelince mitsiz yaşayamaz. Mit ve toplum birbirine o kadar kaynayıp karışır ki aslında biri öbürünün tam yetkili işaretlerine çevrilebilir. Aslında kolektifin gücü sonuç itibarıyla miti yaratır, onun gücünü hayata geçirir. Başka bir ifadeyle mit kolektif demektir. Mit derken onun şartlarını, mekânını, kahramanını ve üslûbunu belirlemek gereklidir. Mitin teşekkül şartları (insan ve tabiatın birlikteliği), mekânı (insan kolektifi) aydınlandıktan sonra onun, matemâtik ifadesiyle fonksiyonu (förevi), daha sonra üslûbu, tarzı ve toplumdaki ilişki şekli hakkında da konuşmak mümkündür.

Mitin kahramanları veya kahramanı deyince, artık konu özel olarak ferde yönelecek demektir. Ama hayır, böyle değil... Mitin kahramanı bütün olarak toplumun canlandırılan ve onun ifadesine çevrilen bir gücü temsil eder.

Mitin kahramanı sonsuz derecede güçlü ve dayanıklı, fantastik emeller sahibi, aynı zamanda karakterce son derece basit bir kahraman olmalıdır. Onun psikolojisi ya kara ya da ak renkle verilmeli, iç alemi ya olumlu ya da olumsuz özelliklere sahip olmalıdır. Psikolojik ve manevî karmaşıklık, mit kahramanına yabancı bir durumdur. O tek sıfatla, tek renkte görünür. Sonraki her hareketini tahmin etmek mümkündür, kısacası canlı bir robot tasavvuru vermektedir.

Mit, kendi kahramanının yüreğinden merhamet ve acıma hislerini kökünden kesip atar. Eğer düşünana karşı

²² *Olimp* (Olympus): Yunan mitolojisinde en yüksek cismaneyi dağılara verilen ünvan ve Thessalia'daki Yunaistan'ın en yüksek dağı.

mit kahramanının yüreğinde merhamet uyanabiliyorsa bu artık mit sınırlarından dışarı çıkmaya başlamıştır. Çünkü böyle olurken ferdî ve şahsî keyfiyetler ortaya çıkabilir. Buradan ise yol, biraz ileride söyleyeceğimiz gibi yazının saltanatı istikametine doğru yönelir. Ferdî his ve heyecan oluşma tehlikesi varsa, kahramanın dışına çıkmak isterse o bersiz şekilde mit kanunlarının dışına çıkmak isterse o zaman bütün dış güçler işe girer, müktedir tanrılar yardımına çağılır ve mesele mitin menfaatine hallolur. Homer'in *İliada*'sında ²⁴ Troya ²⁵ savaşlarının sonuna doğru Ahill ²⁶ Hektor'u ²⁷ öldürür ve intikam hissi onun gazabını o derece alevlendirir ki cesedi defalarca tahkir eder, gömülmesine izin vermez. Hektor'un ak saçlı babası Priam ²⁸, İlion kalesinin ²⁹ hakimî Ahill'in yanına ricaya gelir, ona bir baba olarak derdini döküp cesedi geri vermesi için yalvarır. Ahill'in kalbinde bu ak saçlı ve nuranî ihtiyara karşı merhamet duygusu uyanır ve kendi babasını hatırlar. İkisi birbirine sarılıp ağlar, Ahill, Hektor'un cesedini babasının oğlu için adet ve geleneklere uygun bir defin merasimi yapması için geri verir. Dikkat edersek bu durumun mit için büyük bir tehlike teşkil ettiğini görürüz. Şahsî ve derunî hislerin ve heyecanların samimî ve özel dostlukların gelişmesini sağladığı bir tehlike! Sanki mit birden bire ayrılır. Kahramanın "tuhaflığına" ve talimin edilmeyen hareketine mantıklı bir dayanak aramaya başlar. Tanrıları yardıma çağırır. Homer'e de göya

²³ *Homer* (Homeros): *İlyada* ve *Odise* adlı iki büyük destanın yazarı olan Yunan şairi.

²⁴ *İliada*: Homeros'un Troya savaşlarını anlattığı, 24 bölüm ve 16.000 cıvandan mısradan oluşan destanı.

²⁵ *Troya* (Troas): Yunan destanlarında, özellikle *İliada*'da geçen ve Çanakkale civarını gösteren bölge.

²⁶ *Ahill* (Akhilleus): *İliada* destanında adı çok geçen, Akhaların en büyük savaşçısı.

²⁷ *Hektor*: Troya kralı Priamos'la kraliçe Hekabe'nin büyük oğulları, Troya savaşlarının kahramanı.

²⁸ *Priam* (Priamos): Troya kralı, Hektor'un babası.

²⁹ *İlion*: Troya'nın diğer adı.

Ahill'in bu alicenap hareketi tanrıların tahrikiyle yapıldığını, göya onun yalnız Zeus'un ³⁰ isteğini ve emrini yerine getirdiğini anlatmak düşer. Ahill, merhamet dolu gönlüyle bir tarafa kahr ve mit onun bu "akla sığmaz" hareketini bu şekilde "belgelendirmeye" çalışır.

*
* *

Mitin ömür sürdüğü ve gerçekleştiği mekan kolektiftir. Başka bir ifadeyle mit, kolektifin belirli bir zaman noktasındaki düşünce tarzıdır, tefekkür usulüdür. Mit, dünyayı idrak etmenin öyle bir kolektif usulüdür ki bu idrak etme zamanında dünyanın ilk bütünlüğü ve yeknesaklığı henüz bozulmamış, çeşitli kısımlar ve farklar ayrılmamıştır. Dünyayı idrak etme ile bu idrak etmenin tasviri arasında çok sonraları ortaya çıkan aktancının, yani insanın, dolayısıyla sanatkarın fonksiyonu burada minimumdur. İdrak etmenin tasviri, idrak etmenin kendisine maksimum seviyede yakındır, hatta bunlar üst üste düşerler, bunların arasında "sanatkâr" engeli veya "gürültüsü" bulunmamaktadır, hâlâ da böyledir.

Mitin mekânı Oğuz dünyasıdır; bu, kahramanların hiç kimseden sorumlu olmadıkları bir mekândır. Hür bir ruhun, henüz muhtelif kanun ve kuralların esaretine düşmemiş içi hür ruhun hüküm sürdüğü bir mekândır.

Böyle bir mekân aslında mite hiç bir zaman yeterli gelemeydi. Mit hemen onu çerçeveye almaya başlar, o mekânı yaratmaya, yani başka bir ifadeyle kolektifi ve toplumu perçinlemeye başlar. Kolektifi yaratmak, onun için perçinleme usullerini icat etmek demektir. Yazılmış kanunlar koleksi de işte bu perçinleme usullerinden biridir.

Kanunlar koleksi, yaşama usulü ve davranış tarzı, bütün bunlar oluşmakta olan toplumun, yani mitin mev-

³⁰ *Zeus*: Yunan mitolojisinde tanrıların babası, en büyüğü.

cudiyet mekânının parçalarıdır. Mit, kendisi için bir ev kurmaktadır ve bu evin daimi, itibarlı ve sağlam olması için ilk önce o huzursuz olmalıdır.

Mekânın saydığımız parçalarının somut biçimde tezahür etmesi gereklidir ve bu da netice itibarıyla mitin üslubunu, yani bütün bu parçaların ifade tarzını şekillen-
direcektir.

Mit kendi üslubunu da kendi yaratır. Bu üslup, bizi en yüksek noktada bütün mantıksızlıkların derindeki mantığına ulaştırırken insana en yakın noktadaki sunuş usulü, tonlama ve vurgu unsurları ile hüküm farkına maksimum yakınlıkta kendini gösterir.

Mitin üslubunun esas göstergesi sözdür!

Söz, mutlak hakandır. Söz alelade, şimdiki gibi cüm-
lenin 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. Bu güç etik-ahlâkî seviyeden başlar ve fizikî mahiyet kazanmaya kadar yükselir.

Söz mitolojik dünyada sıradan bir şey değildir. Söz, mitin tezahürüdür ve onu cemiyet üyelerinin bu şekilde kabul etmesi gereklidir. Sözün sembolü, insanı mitin sembolüne kendiliğinden götürmelidir. Aynı zamanda söz bütünüyle toplumu sembolize eder. Bu yüzden toplu-
nun da söz gibi dahil bütünlüğe ve tamlığa sahip olması-
dır. Sözün dahil ve batın organik olarak birbirini ta-
mamladığı ve netice itibarıyla cıalanmış bir birlik olarak
ortalığa çıktığı gibi toplum da kararlı, dahilten deri toplu
ve zahiren "tekrenki" bir mahiyette ortaya çıkmıştır. Aslında toplumun böyle bir şekilde meydana gelmesinin asıl sebebi belki de sözdür. Çünkü bu toplumu özellikle söz oluştuyordu. Toplumu sözün kuralları çerçevesi, davranış normları ve sözün koyduğu hayat tarzı oluşturu-
yordu. Toplum bir bütün olarak sözün göçüğü olarak doğuyordu. Belki de "ilk önce söz varmış" diyenlerin sözün-
de bu hakikat gizliydi.

Destanda söz ve sözün gücü kendini ilk olarak "mukaddime"de gösterir. Mukaddime, miti idrak etmenin bir vasıtasıdır, insanı mite götüren yoldur. Şüphesiz ki bu yol kelime-
dir.

Destanın mukaddimesi esas itibarıyla birbirini takip eden hükümler üzerine kurulmuştur. Bu sıralama bilgilen-
lendirme niteliğinde değildir, ihtiyarlı ve böyle bir hal mukaddimeyi apaçık bir sisteme çevirir. Yani onu bu mütla kalarak ve varyantlara dönüştürerek istenildiği kadar uzatmak mümkündür. Bu da mitin üslubu hakkında bilgi veren bir hususiyettir.

Aslında mukaddimenin her hükmü de bağımsız söz-
lerdir ve aslında mukaddimenin kendisi de bitmeyen bir sözdür, tabir caizse mitin duasıdır.

Aslında destanda mukaddimenin olması ve sonucun olmaması semboliktir. Bu hem başlangıçın sağa-
lı bir göstergesi, hem de sonun yokluğu olarak değerlendirilebi-
lir. Ayrıca bunu destanın bitmemiş bir söz olduğu seçin-
de de değerlendirilmek mümkündür. Nasıl ki mitin mekân-
lı olan toplumu, kendini sonuna kadar kabul ettirebilmiş
bir cemiyet olamadı ve olamazdı da, çünkü her şey daima
hareketlidir! Tıpkı bunun gibi bu bitmemiş söz, on iki
kahramanlık terennümünün neticesinin olduğunu değil,
adı anılan her kahramanın destanın yazılabilir olduğu-
nu işaret etmektedir. İşte bitmeyen söz belki de buna sa-
dece işaret değil, davet de ediyordı...

"Kimler iyidir, azızdır ve kimler mutlu edilmeye lâ-
yıktır" ... Açıkça söylenmese de bunun gölgesinde "kimler
kötüdür ve kimler nefrete lâyıktır" fikri de geçmektedir.

Tabiat hadiseleriyle toplumda olan veya olabilecek-
ler arasında alaka yaratma çabası mukaddimede açık bir
biçimde ifade edilmektedir.

"Urtaşuban sular taşa deniz tolmaz"

Mitrin tabiat üzerindeki müşahedesi böylece taşlaşıp sözleşir ve netice itibarıyla bir çok toplum içi hükümün ta-biî temeline dönüşür:

"Tekebbürlik eyleyen Tanrı sevmeyiz
Körün yüce tutan erde devlet olmaz
Yad oğul saklamağıle oğul olmaz..."

Ve cemiyet önceden, bu ilk düzenlenme anında adalet tabiatı tekrar etmesi için programlanır. Çünkü en güzel benzetme ölçüsü; dağlar, çaylar, dereceler, rüzgârlar, tufan ve horanlar, şimşek ve yıldırımlar, gerçekten olan ve gerçek hacme sahip olan hadiselerdir. Onları taklit etmek garantili bir taklittir. Ve bir de... başka neyi taklit etmek mümkün olurdu ki?

Mukaddime ilk önce "mit nedir?" sorusunu ortaya koyar ve cevap verir. Aslında mit, bu soruyu kendine sormaktadır ve cevabını da kendisi vermektedir.

Mitrin destandaki yetkili elçisi Dede Korkut'tur. Dede Korkut bütün bölümlerde miti tam olarak temsil edebilen bir güçtür. Dede Korkut veya mit; Oğuz'un koruyucusu, hamisi, ozanı, yani şairi, şamanı, yani bilicisi, talihini aydınlığa kavuşturan, belalardan koruyan, bir nevi ilk ve son dayanak noktasıdır:

"Oğuz'un ol kişi tamam bilicisiydi. Ne dir ise olur idi. Gayıbdan dürlü haber söyler idi. Hak Ta'ala anın könlüne iltam ider idi..... Korkut Ata Oğuz kavminin müşkülünü hall ider idi..."

Mit, Dede Korkut adıyla konuşmaktadır, onun maskesini takıp Oğuz dünyasına kendi gerçeklerini taşımaktadır. Oğuz dünyası da bu gerçekleri kabul etmekteydi:

* Eski Arap diyalektlerinden birinde şair sözü "bâci" anlamına gelmektedir.

"... Korkut Ata Oğuz kavminin müşkülünü hall ider idi. Her ne iş olsa Korkut Ataya taşınmayınca işlemezler idi. Her ne ki buyursa kabul iderler idi. Sözin turup tamam iderler idi".

Mitrin gerçekleri neydi? Mit, büyütüp yetiştirdiği Oğuz alemini nasıl görmek ve nasıl yaşatmak istiyordu?

Mit, öncelikle kendi yarattığı toplumun her üyesinin tek tek ve toplumun bütününün hem manevî, hem de fizikî bağımsızlığını elinden almamak istiyordu. Mit, Oğuz'un bağımsızlığının kendi mevkîine karşı hazırlanabilecek güçlü bir darbe olabileceğini içgüdüsel olarak bilmekteydi. Tanrı'ya sitayişin lüzumu, kaderci sona inancın yaratılması, neredeyse materyalist dünya görüşüne can atma... Bütün bu ideallerin yeni oluşan toplumun birer karnun gibi temel direklerine dönüştürülmesi; şahsî teşebbüsün ve şahsî hislerin gelişmesinin, dahilî alemin değişmelerinin ve ferdin bağımsızlığının karşısına çıkan ilk ve gerekli -mit için elzem- adımlardır. Onun için de Dede Korkut, yani mit, yüzünü Oğuz alemine dönüp şöyle der: Bilin. Bunu bilmeniz gereklidir. Çünkü ilk olarak bunu diyorum! Mit şöyle diyor:

"Allah Allah dümeyince işler onmaz
Kâdir Tanrı virmeyince er baymaz
Ezelden yazılmasa kul başına kaza gelmez
Ecel va'de imreyince kimse ölmez
Ölen adam dirilmez
Çıhan can girü gelmez"

Ferdin bağımsızlık mücadelesinin önüne bu tür bir kadercilik terennümüyle çıkılmaktadır. Bu şekilde mit, etki derecesine bakmadan kendini koruma prensibini ortaya koymaktadır.

Belki mit iç güdülerıyla böyle bir tehlikeyi çok önceden hissetmekteydi. Belki de hiç bir yerde ikinci bir yol, yani kendi kendine sonuna kadar giden ve inkâr edilmeyen bir yol prensip itibarıyla yoktur ve mitin yolu da ken-

disinden habersiz olarak ne zamansa kendi inkârını, kendi mahvını doğuşundan beri içinde yaşatmaktaydı?!

Mit'in bütün sözlerini kategorik bir şekilde söylediğini zannediyoruz. Çünkü bunun için her türlü imkânı mevcuttur. Ama öyle değil. Arzu edilmez bir halin, hareketin olabileceğini, -somut, gerçek ve hayatı bir halden söz ediyoruz- mit, sanki önceden görür ve yasaklarıyla birlikte, ortaya çıkarsa sonucunu da, ama dumanlı bir şekilde söyler:

"Sarp yorur iken kazılık ata
Namerd yigit bine bilmez
Bininge binmese yig
Çalup keser öz kalıcı
Muhanneler
Çalınca çalmasa yig...
... Ata adını yorınmayan hoyrad oğul
Ata bilinden
İnünge inmese yig
Ana rahmine düşünce
Toğmаса yig"

vs.

"Bu işleri yapmak mümkün değildir. Kimse bu işleri yapamaz"... Bu, açık, sakın, temkinli, gücüne inanan ve hiç bir itiraza izin vermeyen mitter.

"Bu işi yapmak mümkündür, ama kişi bu işi yapacağına yapmaya daha iyidir" diyen mit, neden ihtiyatlı davranmaktadır, neye karşı güvensizdir ve niçin böyle kinayeli konuşmaktadır?...

Promete'nin Elenler için yaptığı, destanda Dede Korkut, Oğuz alemi için yapmaya çalışır ve aynı aynders-ler halinde toplumun temiz beynini faydalı bilgiyle doldurmakla meşgul olur. Böyle her bilgi hüküm şeklinde ifade olunur ve seçilce de öyle cialaları ki-bütünlük babından bir tek söz olarak ortaya çıkarı:

"Ayrı ayrı yollar izin deve bilir...
... Yrdi dere kohlann dilket bilir...
... Oğul kından olduğun ana bilir..."

vs.

Bu şekilde süren nasihatlerden, başka bir ifadeyle "derslerden" sonra esas maksada geçilir ve bununla da aslında "cabillğin lağvı"nın esas ve büyük merhalesi bitir:

"...Er cömerdin, er naketin ozan bilir,
İleyünüzde çalup aydan ozan olsun!"

Esas mesele de zaten budur. Mit, ozanı bu şekilde fetişleştirirken aslında kendi hakimiyet derecesini güçlendirmektedir. Mit - Dede Korkut - ozan. Mit'in gerçek ve kişileştirilmiş sözcüsü, elçisi Dede Korkut'un da prensip itibarıyla gücü her çeşit ayrıntıya ulaşamayabilir ve aslında onun da her somut bölüm için bir temsil edeni olmalıdır. Böylece ozan Dede Korkut'un sözünü ulaştırır, Dede Korkut da mitin sözünü... Aslında ozan o sözün yegâne gerçek taşıyıcısına çevrilir ve söz önce ozanda, şamanda, kâhinde, daha sonra şairde, sanatkârda şekilden şekle girer, ilk baktirliğini kaybeder, keskinliğini, mutlaklığını, tazeliliğini yitirir ve söz artık öyle bir vakit gelir ki mustaklî şekilde yaşayamaz, diğer sözlerle katılma ihtiyacı hisseder, öbür sözlerle yanasır. Sanki herkesin ona bağlı olmasını ve kaygısını çekmesini ister. Velhasıl söz ihtiyarlar, günümüzde ise...

Söz, mitin üslûbudur. Mit'in 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 korkusu düşmüş ve destan boyu sözün hakimiyeti, söylenenin meydana gelmesi ihtimalinin gerçekleşmesi şüphesini tanırtı edip yaşayanlar için asıl sitayış menbana çevrilir ve bu sitayış söze itikadı temin eder. Söze itikat, söylenene itikatten,

Dede Korkut sözüne, kıscası mit ifadesine saygıdan oluşur. Bir örnek verelim:

Şevketli Oğuz beyleri Baybiçen Bey ve Pay Püre Bey evlat hasretiyle yannaktadı. 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 ve burada söz gerçek varlık kadar açıktır, canlıdır. Beyler de eğer söz söylerlerse, söze tapınırlarsa sözün onlara cevap vermeye, arzularını yerine getirmeye hazır olduğuna inanırlar.

Destanda kullanılan şöyle bir ifade beylerin söyledikleri sözün gücüne, kudretine güzel bir işaretir: "Öl zamanda beylerin alkışı alkış, kargışı kargış idi".

Bu ifadenin muhteva planındaki muhtelif zaman saatlarının karşılaştırılmasını bir tarafa bırakalım ve dilkatimizi sözün, alkışın, kargışın mutlak hakimliğine edilen işarete yönelelim. Aynı zamanda destanın mukaddimesini, söze, mite saygının gerekliliğini şart olarak koyan "mit yaşayış tarzını", "üslûbunu" da hatırlayalım.

Oğuz toplumuna üye olmanın esas şartlarından biri söze saygı ve itaattir. Şankı söz. Oğuz dünyasının Bayındır Han'ıdır. Söze gayri ciddi, serbest, istediğin gibi davranmak, onu hafife almak, boşu boşuna kullanmak ve nihayet yalana tapınmak söz tarafından, daha doğrusu mit tarafından bağışlanmaz, böyle bir günah önünde sonunda cezasını bulur.

Beyler ellerini kaldırıp söze tapındığında sözün onların istediğini yerine getireceği malumdur. Baybiçen Bey de bundan emin olduğundan bu beyleri şahitliğe davet eder. O da kızı olursa Pay Püre Bey'in oğluna beşik kертme nişanlı ederek söze söz verir. Artık oğlanın da doğacağına şüphe yoktur ve bu vaat, teklif kabul edilir. Böylece henüz doğmamış, ama varlıktan artık şüphe gö-

türmeyen Beyrek'le Banı Çiçek'in doğumdan önceki talihleri başlar. Baybiçen Bey'in söze verdiği sözü hatırmızda saklayalım. Çünkü bu kısım Oğuz kahramanı Beyrek'in talihinin çözüm noktalarının başlangıcıdır.

Destanda sözün tek ve değişmez bir tezahür şekli yoktur. Burada söz bazen hükümün, bazen bizim şimdi anladığımız cümlelerin, bazen de her hangi bir hareketin maskesi altında gizlenmiş bir idealdir. Söz ve ideal Destanın en derindeki kökünü bu teşkil eder. Söz ve ideal henüz külçe halinde ve ilkel şekilde olsa bile bir müddet sonra rasyonel tarzda boylara, kahraman tiplerine bölünecek, her kahraman tipi bu idealden kendi payına düşeni alacak ve Oğuz'dan çıkıp dünyaları fethetmeye yollanacaktır. Aslında ise kendi içine, kendi kendini anlamaya, idrak etmeye, bir bardak suda fırtına yaratmaya, kendini yaratmaya doğru yola çıkacaktır...

*

**

Eshil'in "Agamemnon"³¹ trajedisinde şöyle bir yer var. Agamemnon, Troya savaşına gidine karısı Klitemnestra'ya eğer savaşta galip gelirse, bunu Ilyada'da da herkesten önce Klitemnestra'nın öğreneceği şeklinde söz verir. Agamemnon şöyle düşünmüştü. Galip geldiğinde kölelerine dağların başında ocak yakmalarını emrederdi. Bu dağdan öbür dağa, o dağdan öteki dağa gür yalınmış ateşler vasıtasıyla haber gidecekti ve bu dağ başında yakılan ocakların ışığı kısa bir sürede onun evine de ulaşacaktı. Klitemnestra da zafer haberini bu şekilde almış olacaktı.

Mitoloji, özellikle de klasik mitoloji bir süjüdir. Eski insan onun dört tarafını bürüyen bütün imkânsızlıkları

³¹ Eshil (Aiskhylos)'ın "Agamemnon" adlı trajedi eserinde Agamemnon, Klitemnestra (Klytaimnestra) ile, kardeşi de Klitemnestra'nın kardeşi Helena ile evlenir. Helena Troya'ya kaçırılınca savaş çıkar. Agamemnon Yunan ordularının başkomutanı olur.

bu şekilde aktının gücüyle def etmeye çalışır ve buna nail de olur. Aslında onun def etmeye çalıştığı şey, kendisinin içinde yetiştirdiği mitolojik sistemli kurgulardır. Agamemnon'un Klitemnestra'ya gönderdiği haber aslında bir mektuptur. Gönderme usulü ise ilkel yazı usulüdür.

Yeni medeniyet tarzı olan yazı, hemen hemen bu ve ya buna benzer şekilde, eski ve yaşlı miti kendi içinden vurup dağıtmaya başladı. Sonra yavaş yavaş yazının hücumları genişleyecek ve bütün istikametlerde, özellikle de savaşın bütün kanun ve kurallarına riayet edilerek yok edilecektir. Şimdi ise yazı, mitin etrafında yaramaz ve şamarlık bir çocuk gibi atılıp düşmektedir.

Yazı nasıl doğar? Yazı ne için doğar? Bunun sebebi nedir? Yazının mekânı, kahrhanası ve üslûbu hangisidir? Mitte ilgili olarak da aynı sorular ortaya çıkmıştı. Pekiyi yazıyla ilgili bu sorulara nasıl cevap verebilirdiz?

Bir yerde insanın kendisi olmadan, insanın kendi sesi gelmeden sözü varsa, orada artık yazı başlamış demektir. Ne çeşit tezahür şeklinde olursa olsun! Eski piktogramlar³² da yazıdır, sembolize edilmiş eşya ve varlıklar da yazıdır, şimdi okunan sözler de yazıdır. Pekiyi mit nasıl doğar, neden özellikle birden bire doğmaz! Aslında soru şöyle sorulmalıydı: Yazının doğmaya başlaması nasıl olur? Bilhassa mitin taşından geçe geçe nasıl doğmaya başlar?

Yazı; medeniyeti koruyan, saklayan ve onun diğer zaman merhalelerine geçirilmesini temin eden itibarlı bir vasiyettir. Yazı, hakimiyet sekillerini genişleten, güçlendirir, insanlar ve devletler arasında alakalar yaratan, ünsiyeti rengârenkleştiren ve en önemlisi rahatlatan bir vasiyettir.

Yazının ilk legal tezahürüne evrensel mahiyetli piktogramlarla başlaması ve sonraları asırlar geçtikçe, dahili şekil ve kıyafetini cıladakça milti özellikler de kazanmaya başlaması ilgi çekicidir.

³² Piktogram: Şekillerle haberleşme, yazıdan önce kullanılan şekiller.

Eşyalardan oluşan ilk mektubu hatırlayalım. Heredot, İskitlerin kendileriyle muharebe eden İranlılara şöyle bir "mektup" gönderdiklerini kaydetmektedir. Bu "mektup" bir kurbaga, bir sıçan, bir kuş ve beş oktan ibaretti.

İran şahının etrafındaki büge kişiler çok düşünüp tasarımlar ve nihayet bu "mektup"u okuyabilirler. Onların yorumuna göre İskitler bu mektuplarıyla "siz kurbaga gibi suda gizlenseniz, sıçan gibi toprağa gitseniz ve kuş gibi havaya ucsanız da bizim oklarımız sizi her yerde haklayacak" demek istemişlerdi.

Böylece yazının henüz kendisi yoktur, ama alametleri artık vardır. Böylelikle eşyalar, nesneler belirli manaların taşıyıcısı olurlar ve gördüğümüz gibi İskitlerin savaşçı ahval-i ruhîyesini yeterince açık biçimde İran şahına ulaştırabilirler.

İskitlerin İran şahına gönderdikleri ultimatondan, eşyalarla ilgili yazı neyinden başlayarak bugünkü harfi, sesi ifade eden yazıya kadar geçen uzun gelişme yolu, aslında insanlığın geçtiği bir gelişme yoludur. İnsan tefekkürünün gelişmesidir.

Bütün bunlarla birlikte yazının legalitten önceki gayri legal devri de olmuştur dersek yanılmıyız. Bu gayri legal devrin yazısı, her şeyden önce fertti, insanı büyük ve tek renkli kolektiftin içinden seçip ayırmıştır. Yazının ilk en büyük aksiyonu kolektife kendini bağımsız bir fert olarak tanımayan üyenin, yani insanın içine, dahiline, derinine yol uzatmasıydı. Sonra da bu yolu, bu yolun zorluklarını ve azaplı sevinçini insana açıkladı, tanıttı.

Eğer mitin yaşama ve var olma mekânı kolektif idiyse, yazının gerçek yaşama mekânı fertti, yani aynı kolektiftin, toplumun bağımsız üyesiydi.

Eğer mit, tamamıyla kolektiftin davranış tarzı ve onun normları topluluğu ise, yazı da ferdin davranış tarzını tanzim etmektedir.

Yazı ucsuz bucaksız, başı sonu olmayan, nihayetsiz kolektif tefekkürün intizama davetidir. Önceleri davet şeklindedir, sonra zor kullanarak intizama getirilmesidir. Yazıyla insanda potansiyel şekilde önceden beri mevcut olan, programlaştırılan genetik ferdi keyfiyetlerin inkişafı için geniş imkânlar ve şartlar oluşur. Yazı kendine sığınak bulur, önce utana utana o sığınağa sığınır, sonra da o sığınağı zapt eder. Bu sığınak insan kalbidir.

Yazının kolektifi içinden patlatan bir bomba gibi olması gerektiği ve yazının ferdi kolektiften ayrılmakla kolektifin parçalanmamasının temelinin attığı açıktır. Ferdin ayrılması, yani kolektif içerisinde artık kendini bağımsız olarak idrak etmeye başlaması onun zenginleşmesinin de başlangıcıydı.

Ama kolektifi de sonuna kadar, her bir üyesine kadar parçalamak mümkün değildi. Parçalanma tohumundan tadan fert, artık kendini kolektiften ayırmakla, kendini hususleştirmekle bu süreci yeterli bulur ve kendisi bu süreci durdurur. İlk şamanların, ilk şahırların bu şekilde ortaya çıkmaya başladıkları kesindir.

İlk peygamberlerin de bunun sonucunda meydana geldikleri muhakkaktır. Yazı bir veya iki ferdi kolektiften ayrıldı, sonra onlar kendileri kolektifin kolektif olarak kalması için ellerinden geleni esirgemediler. Peygamberin ortaya çıkmasının esas şartlarından biri ısıklı, bilici kişinin ortaya çıkması değildir. Esas şart belki de bu ısığın, karanlık bir kütlenin fonunda ortaya çıkmasıdır. Bu durumda karanlık kütleye gerekli bir etkidir.

Mitin kolektife ve topluma dayandığını söylemek mümkündür. Yazı ise dayanağını şahsiyette ve ferde görmektedir. Bu şahsiyetin gelişmesi, zenginleşmesi, karmaşılaşması için farklı ve hatta zıt unsurları kabul etmesini dayanak alır. Yazı işte böyle bir mümbit zeminin üzerinden asıl gelimesine başlayabildi. Çünkü ferdin alemi, mitin elinin erişmediği, mit için karanlık ve açık olmayan bir alemdi. Yazı, işte bu alemi benimsemeye başladı.

Yazının kahramanı olan eski insan yavaş yavaş dahilen genişlemeye meyletti ve yavaş yavaş bir sır sahibine çevrildi. İlk fert kendini kolektiften belki de artık sadece kendi bildiği ve hiç kimseye, hiç bir başka kolektif üyesine söylemediği sırrının olması yüzünden ayırmıştı. Onun omuzlarına psikolojik bir yük konmuştu.

Yazının kahramanlarını yeni tipli kahramanlar olarak karakterize etmek mümkündür. Destanda bu tipte kahramanlarla karşılaşmak mümkündür. Yazının klasik kahramanı Beyrek'tir. Biraz ileride bu hususta, yani Beyrek'in trajik talih ve sebepleri üzerinde genişçe duracağız.

Destanda Beyrek gibi klasik yazı kahramanıyla birlikte yazının illegal durumunda olduğu zamandan kalan kahramanlar da vardır. Bu kahramanlar henüz mitle alakalarını tam olarak kesmemişlerdir. Ama artık bir ayaklarıyla yazının manevî esaret bölgesindedirler. Onların bu ikili hali alelade bir söz, cümle veya hareketle açığa çıkar. Onları belki de tam manasıyla yazı kahramanı değil (çünkü bu henüz erkendir!), illegal durumdaki yazının elçileri (hafiyeleri) olarak adlandırmak daha doğru olur.

Böyle yeni bir muhteva kazanmaya çalışan kahramanlardan biri de Banı Çiçek'tir. Banı Çiçek eski kanun ve kurallarla, yani mitin yasaklarıyla artık barışmak istemediği ve ne şekilde olursa olsun onlardan uzak durmak istediği için yeni tipli kahramanlara yakınlaşır. Bu ise en azından miti aldatmak olarak değerlendirilebilir. Banı Çiçek'in hilesi ilk bakışta hissedilmiyor. Ancak onun bazı hareket ve sözlerinde mitin gözünden uzak durmak çabası kendini gösterir. Bir epizodu hatırlayalım:

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

Bu otağ Banı Çiçek'in otağıdır ve Banı Çiçek, bu avının boz nikaplı Beyrek olduğunu haber alır. Ama Bey-

rek, karşındaki kızın Banı Çiçek olduğunu bilmez. Aralarında şöyle bir konuşma geçer:

- "Yigit gelişün kalandan?
- Beyrek aydur:
- İç Oğuzdan.
- İç Oğuzda kimün nesisin, didi.
- Pay Püre Big oğlu Banısı Beyrek didülden menem, didi.
- Kız aydur:
- Ya ne maslahana geldün yigit, didi.
- Beyrek aydur:
- Pay Pıçen Bigün bir kız var-imiş arı görmege geldüm, didi.
- Kız aydur:
- Ol öyle adam degüldür kim sana görüne, didi."

Dikkâti son cümleye, Banı Çiçek'in dediği "ol öyle adam degüldür kim sana görüne" cümlesine yönelmek istiyoruz.

"Ol öyle adam degüldür!"

Bu tek cümlemin muhtevasında derin bir mukayese ahengi var. Demek ki "öyle adamlar" zümresi var ve onların her hangi bir hareketi hoş a giden, kabul ve takdir edilen hareket sayılmaz, sayılmamalıdır.

Kız demek ki "öyle" adam değil, "böyle" adamdır! Böyle adamlar zümresi de kabul ve takdir edilen program çerçevesinde hareket eden zümredir.

Takdir edilen ve takdir edilmeyen programlar ve genel olarak her gesit hareket ve davranış mit tarafından belirlenmektedir. Banı Çiçek mitin yasaklarına riayet eden bir kız olarak Beyrek'in önünde, belki de aynı zamanda mitin önünde kendini işte bu yasaklara riayet eden itaatkâr bir toplum üyesi olarak göstermek istiyor. Eğer Beyrek'e görünmek takdir edilmeyen bir hareket olarak mitini yasaklarına dahilse o zaman niye Banı Çiçek Beyrek'le birlikte aya çıkıyor, onunla sohbet ediyor, onun hakkında bilgi topluyor ve niye "Banı Çiçek böyle

bir hareket yapmaz" diyor. Banı Çiçek gerçekte mitin belirlendiği yasakların dışına çıkıyor, onu bozuyor, ama bunları gizli bir şekilde, hile ile yapıyor. Kendini başka bir şekilde tanıtmak istiyor. Banı Çiçek henüz açık biçimde kendini gösteremeyen yazının ilk "güvercin"lerinden, yani müjdecilerindendir. Mitin eskiden konmuş yasaklarını dikkate almadığı için ilk müjdecilerdendir. Kendisi de 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 tipli iki kahramanın birleşmesi tesadüfı 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 tesadüfı değildir.

Eğer mitin üslubu bütünüyle söz üzerine kurulmuşsa yazının üslubu da cümle ile şekillenmektedir. Bilhassa cümle yazı mahiyetinin en açık ve en tesirli ifade uzunluğu ve ifade hacmi olarak 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 tahliller yaratmıştır. Onların hepsini hatırla tutarak geliştirebilmiştir. Mit bunu yapamazdı, çünkü hafızayı ve zaman perspektifini ihata etme becerisi yoktu. Mit yetersiz hafızasıyla cümleyi dolduramazdı ve bu vazife yazıya düştü. Cümle sözden oluştu, daha ayrıntılı bir ifadeyle sözün içinden doğdu ve şekillendi. Söz eğer tam olarak kolektifin temsilcisi ise cümle de feridin temsilcisidir. Cümle artık söz gibi herkese mahsus ve herkesin değildir; bütünün ve genelini ifadesi değildir. Cümle artık somut unvanlıdır, ferdidir. Cümlelerin artık somut bir müellifi vardır: Ferdi!

Ferdî olduğu için de cümle ferdin bütün iç alemini açıp ayna gibi gösterir. Hem kendi muhtevasında, hem de ifade tarzında... Hatta bazen teşekkül usulü ile ferdin karakterini de gösterir.

Cümleyle, cümle vasıtasıyla yazı ferdin kalbine, içine yol uzatır ve bu zor, ağır yolda yavaş yavaş ilerlemeye başlar. Zaman geçer ve yazı üslubunun temel noktası olan cümle, sözün içinden doğup geliştiğini unuttur. Unutur ve sözle sert bir mücadeleye girer. Sözün ihtişamının izlerini her yerden, ilk olarak da destandan yok etmeye çalışır.

Mitle yazının ilk ilişkileri mitin artık mutlak hakim, yazının ise yeni yeşermekte olduğu vakte tesadüf eder. İlk ilişki aynı zamanda ilk temas demektir. Doğanla doğran arasındaki temas! Bu temas hem mitin, hem de yazının gelecekteki gelişme yollarının ilk noktası olmuştur. Gelişme yollarından birinin yüzü geçmişe, diğerinin ise yarına, geleceğe yönelmiştir...

Mitin azaplı taşından geçerek doğan yazının önce ürkek, sonra ısrarlı ve sağlam adım sesleri işitilmeye başlar.

... Mit mutlak hakim olursa toplumun kendi hayat tarzını, davranışını, etik-ahlâkî ilişkilerini, "iyi" veya "kötü" kutuplarını, mitin koyduğu "ideoloji" kavramından alması gerektiği açıktır. Buna bağlı olarak da toplumun bütünyle kendi dünya görüşü ve kavrama usulü oluşmalydı. Böyle de oldu, oluştu.

Sonra yazı meydana çıkınca, daha doğrusu yavaş yavaş yayılmaya başladığında mevcut olan, öğrenilen ve alınan kendini idare etme ve idrak tarzının tek olmadığı ortaya çıktı. Belki de mukayese etme yeteneği bu devirde teşekkül etmişti. Artık mevcut olanla yeni var olmaya başlayan arasında, yani daha açık bir ifadeyle eski ile yeni arasında yavaş yavaş ayrılık ve uçurum meydana çıkmaya başladığı görülür.

Eski, baştan başa mitin saltanatını ihtiva etmiştir. Yeni ise, yeni canlanan yazıyı ihata etmeye başladı. Yeni için bu o kadar da zor bir mesele değildi. Çünkü yazının potansiyeli güçlü olmasına rağmen hazinesi zayıftı. Eski ise "tasarruf"larını koruyamadı, zaten koruması mümkün de değildi. Çünkü bu büyük "tasarruf"lara nezaret etmek, pratik olarak da mümkün olamazdı. Potansiyel tükenmişti, çünkü potansiyel tam olarak orfaya çıkıp belirlenleşmişti, bir nevi hayata geçirilmişti. Mitin potansiyeli artık tamamen hazineye dönmüştü.

Mitin potansiyelinin henüz sonuna kadar gerçekleşmediği, hazineye dönüşmediği zamana kadar eski tek idi, hem eskiydi, hem yeniydi, hem dündü, hem bugündü, hem de gelecekti. Eskinin içindeydi bütün zaman ve kıymet ölçüleri...

İşte o zaman yeni oluşmaya başladı. Yazı bir yenilik olarak algılanmaya başlandı ve toplum üyesi kendine dışarıdan bakmaya çalıştı. O zaman artık mitin potansiyeli tükenmişti ve neyi varsa ortadaydı. O zaman kutuplaşma da, -henüz sınırlarda olsa bile- kendini göstermeye başladı.

Eski-yeni! Bu kutuplaşma aslında destanın yapısından, onun açık ve gizli taraflarının münasebetinde kendini gösteren ve açık zıtlıklardan birinin tezahürü idi.

Yeni, bütün gelecek perspektifleri, hayata geçmemiş, sunanmamış enerjileri kendinde toplamaya başladı.

Eski, bütün bunları gayri ihtiyarî olarak hissetti. Yazının onun temel noktalarını sarsmaya çalışacağını anladı. Karşındaki sert ve acımasız mücadeleyi gördü. Bu mücadelenin kaçınılmaz olduğunu anladı. Mücadeleden önce hazinesini dikkatle yoklamaya, eksiklerini gidermeye, manevî desteklerini sağlamlaştırmaya başladı. Böyle bir "yoklama"nın izlerini de destanda görmek mümkündür.

Mit kendi kahramanlarını sanki sınavdan geçirmeye başlıyordu.

Destanda muhteva bakımından derin boylardan olan Deli Dumrul boyunu okudukça peş peşe sorular doğuyor. Ama bu soruların en büyüğü, bu boyun bütün iç yapısının içinden geçen ve onu hareketlendiren sorudur: Nîye Deli Dumrul "can yerine can bulmalıydı" ki kendi canı kurtulsun?

Aslında bu mîtin sınavıdır. Mîti böyle bir şartı kendi kahramanın karşısına koyar ki bununla geçmişe bağlansın, başka bir ifadeyle geçmişî karakterize eden kahramanları, yani babayı ve anayı sınavdan geçirsın.

"Geçmiş" bu sınavdan geçemez. Ne babası, ne de anası, Deli Dumrul'a canlarını feda ederler. Sınav sırası "şimdi"ye gelir. Bu boyda "şimdi" ise Deli Dumrul'un helali, yani karısının simasında tezahür eder. Deli Dumrul ondan can istememesine rağmen karısı canını onun yolunda feda etmeye hazırdır. Mîti beklemeyişi, ummadığı (Deli Dumrul karısından can istemeye değil, onunla ve-dalaşmaya gelmiştir) yerden yardım görür. "Şimdi" sınavdan geçirilmemektedir, "şimdi" kendi kendini sınananlar arasına koymakta ve böylelikle kendi itibarını ve sadakatini bildirmektedir.

Aslında geçmiş hain ve gücsüz çıkmaktadır. Bu durum mîtin ilk ciddi pişmanlığına sebep olan bir durumdur. Mîti için ilk heyecan sinyallerindendir.

Deli Dumrul'un helali, hatırlarsak yabancı bir kızdır. Yabancı kızının fedakârlığının terevünü durumu da mîtin yeknesak iç yapısını sarımsak çabası olarak dikkat çeker. Bütün olarak ise bu, yani yabancı bir kızın böyle ıslıklı bir durumda verilmesi yazının ciddi sırası bir adımdır. Hem bu boydaki, hem de diğer boylardaki yabancı kızları destanın muhafazakâr esasına bir yenilik nefesi getirmekle eskiye, başka bir ifadeyle genelleştirirsek mîte karşı yazının henüz ürkek bir çıkışıdır.

Destanın başka bir boyu, yani "Salur Kazan'ın evi yağmalandı" boyu ise baştan başa sınavlar boyu olarak adlandırılabilir.

Salur Kazan avdayken evi, yurdu düşmanı Şöklî Melik tarafından yağmalanır, vîran edilir. Kazan Bey'in "altın ban evlerin kâfirler çapdılar, kaza benzer kız gelini çığırış durdular. Tavla tavla şahbaz atlarını bindiler. Katar katar kızlı develerini yerdiler. Ağır hazinesini, bol akçasını yağmaladılar. Kırk ince bîlû kız-ile boyu uzun Burla Hatun yesir girdi. Kazan Bigün kançuk olmuş anası kara deve boynunda asılı girdi. Han Kazanın oğlu Uruz Big üç yüz yiğid-ilen eli bağlu, boynu bağlu girdi. Eylük Koca oğlu Saru Kulmaş Kazan Bigün evi üzerine şehid oldı".

Mîti, Kazan Bey'i zor, azaplı ve ağır bir yolun başlangıcına koyar. Kazan dayanak noktalarının hepsini birden yitirir. Bu dayanak noktaları, bütünüyle Kazan'ın gücünü ve ihtisamını, onun bir toplum önderi olarak manevî ve fizikî dokunulmazlığını meydana getirmektedir. Destanda bu dayanak noktaları somut olarak Kazan'ı geçmişe bağlayan anasında ve dostlarında, Kazan'ı şimdiye bağlayan karısında ve oğlunda tezahür etmektedir.

Kazan'ın karısı, oğlu ve dostu sınavdan geçirilmektedir. Dost, dost yolunda şehit olur ve geçmiş bununla manevî üstünlük kazanır. Dosta, arkadaşına güven böyle bir sınav tecrübesinden geçip biraz daha cıalanır.

Hanım, şimdiyi tecessüm ettirmektedir. O da destanda sınavır ve somut olarak Burla Hatun'la ilgili bu sınav, yazının korkmadan ve cesaretle sonuna kadar adeta bir nefeste gerçekleştirdiği parlak bir uygulama tesiri göstermektedir.

Ananın sınavı oğlunun sınavıyla organik biçimde birleşir ve bunlar da birbirini tamamlar. Mîti, oğlu da sınavdan geçirmeyi unutmamaktadır. Yazı yine yardımcı koşar. Yazı, bu defa da yeninin temsilcisi olan oğlu Uruz'u, sonuna kadar ağır bir sınav yolunun dolambaçlarından geçirir.

Ananın sınavdan geçirilmemesi ilgi çekicidir. Onun sınavdan geçirilmesine adeta ihtiyaç yoktur. Ana, geçmişî

temsil eden bir varlık olarak miti artık ilgilendirmemektedir. Mit burada onunla ilişkisinde rahattır.

Bu boyun sonunda Oğuz beyleri de sınavdan geçirilir. Onların Kazan'a sadakatlerini göstermeleri, Şöklı Melik'in ordusuna karşı gelmeleri, Kazan'a destek olmaları tamamıyla mite sadakatin bariz bir ifadesine dönüşür.

Bir mesele daha dikkati çekmektedir. Sınavlar boyu olarak adlandırdığınız bu boyda mitin tecessüm etmiş şekli olarak Kazan ortaya çıkmakta ve snava 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 geçmiş veya şimdiki tercih durumunda bırakılır. Kazan'ın bir tarafında geçmişi temsil eden anası, kılır. Kazan'ın bir tarafında geçmişi temsil eden karısı ve oğlu bu-öbür tarafında ise şimdiki temsil için kurduğu bu imtihanı liyakatle çıkar, kendinin mite sadakatini bir daha ispat eder:

"Kazan kâfire çağırıp soylamış, görelim harum ne soylamış.
Aydır.

Mere Şöklı Melik
Dünlüğü altın ban ivlerimi götürüp durursın
Sana kölgə olsun
Ağır hazinem bol akşam götürüp durursın
Sana harçlık olsun
Kırk inçe billü kız-ile Burda Harum götürüp durursın
Sana yesir olsun.
Kırk yigid-ilen oğlum Uruzu götürüp durursın
Kulun olsun
Tavla tavla şahbaz atlarım götürüp durursın
Sana birit olsun
Katar katar develerim götürüp durursın
Sana yüklet olsun
Kancuk anamı götürüp durursın ≠
Mere kâfir anamı virgil mana

Savaşmadın urışmadın kayıdayım
Girü döneyim gıdeyim bellü bilgil, didi."

Kazan, karısını, oğlunu, bütün servetini; velhasıl nesi varsa ve ne kazanmışsa hepsini geçmişine, yani anasına feda etmeye hazır olduğunu bildirir. Geçmiş mitin dayandığı zaman kesiti, miti doğuran ve büyüten atmosfer, mitin ortamıdır. Kazan böylelikle özellikle mite sadakatini gösterir.

Gerçi Kazan bütün şimdisini feda etmeye hazır olduğunu bildirir. Ama bu onun böyle yapacağı anlamına gelmez. Çünkü Şöklı Melik'e resmi müracaatından ewel, -bu resmi 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 resmi müracaatı aslında önceden düşünülmüş "askerî hile"den başka bir şey değildir. Kazan hilesiz de her şeyini, bütün şimdisini geri almak ister, anasını dilemesi ise at ayağı altında kalmamasıyla ilgilidir. At ayağı altında kalmak tehlikesi yalnız çarpışma ve savaş planlayan bir adam için geçerli olabilir. Demek ki Kazan aslında şimdiden de el çekmek fikrinde değildir ve yazı, Kazan Bey'in tipinden gelecekte de kendi manevî hacmini doldurmak için istifade edebilecektir. Bunun için potansiyel imkân vardır, bu imkân Kazan bilerek ya da bilmeyerek kendisi sunar.

Daha ilgi çekici bir sinama usulü "Kanlı Koca Oğlu Kanturalı" boyunda hayata geçirilir. Kanturalı Selcen Hatun'a kavuşmak için kâhın koyduğu bütün talepleri yerine getirir, sevgilisini alıp Oğuz'a dönerken...

"... tekâr peşiman oldı. Üç canavar öldürdügi için bir kızı-ğazumı aldı gitdi, didi".

Sonra kâfir sözünden döner, Kanturalı ile Selcen'in arkasından asker yollar.

Kanturalı "Kara tonlu kâfire at saldı, karşı vardı".

Selcen Hatun da Kanturalı'dan önce "at oynatdı, Kanturalının önüne kiçdi".

İkisi de kâfirleri kırmak için can atar. Özellikle Selcen Hatun büyük hünerler gösterir. "Bir uçandan kırıp kâfiri ol bir uçına çıkdı."

Atı oklamış Kanturalı'ya da yardım eder, düşmanı önüne katar. "Kanturalı bildi kim bu yağ basıp tağdan 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 kakınc olacağını düşünmektedir. Kanturalı, Selcen Hatun'a "Gözüm döndü, könlüm gitti. Öldürürem seni" der.

Selcen Hatun çok yalvarır, fakat bu yalvarışlar Kanturalı'ya tesir etmez. Sonunda 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. Demrenü ohile atmağa kıyamadı. Aydur: Yiğit at ohum. Kanturalı aydur: Kızların yolu eweldür, ewel sen at, didi. Kız bir ohile Kanturalıyı atdı. Şöyle kim başında olan bit ayagına indi. İleri gelüp Selcen Hatunu kucağdayup barışmışlar sorışmışlar".

Kanturalı, başının bit ayagına inince aylır. "Şimdi" de kendini güya Selcen Hatun'u sınamak istermiş gibi gösterir.

Kanturalı şöyle der:

"Aslan unuğ, sultan kazı
Öldürmeğe men seni leyar midüm
Öz canına layan men sana laymayan
Men seni sınarıdüm"

Tuhaf bir bahane! Kanturalı Selcen Hatun'u neden sınamak istesin ki! Biraz ewel düşmanla hünerli dövüşmesi Selcen Hatun'u bir daha hiç bir zaman sınamamak için yeterli değil miydi? Üstelik hatırlarsak bu düşman, onun öz babasının ordusuydu, o zaman Selcen'in sadakat ve itibarı daha da yüksek bir şekilde canlanmaktadır.

Tuhaf bir sınamak!

Aslında Kanturalı belki de kendi canını kurtarmak tadır! Selcen Hatun gibi dövüşken ve ciddi bir rakipten bu şekilde kurtulmaktadır.

Aslında bu kâfir kıza Selcen Hatun belki de yazının bütün gücünü bir anlık gösteren bir güç olarak ortaya çıkarmaktadır. Yazı nelere kadir olabileceğini işte bu tipin şahsında göstermekte ve tekrar gözlemlemektedir.

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

Yalancıoğlu'na kocaya verilme tehlikesiyle Banı Cigelin sadakati sınava tâbi tutulur. Onun Beyrek'e sadakati Beyrek'in hamisi Kazan'a sadakatidir. Kazan'a sadakat ise Dede Korkut'a ve mite sadakatidir.

Segrek'in sadakati de sınamaktadır.

Basat da Tepegöz adlı bir sınamadan geçer.

Mitin şüpheleri o dereceye varır ki Dede Korkut'un bile bağlılığı tecrübe edilir. Bunun için o, bir şahıs seviyesine yükseltilir; eserini, boyun konusuna hadiselerin iştirakçisi olarak dahil edilir ve Delü Karçar'la münasebeti, yani elçilik sahnesi aslında mite sadakatini bir daha ispat etme maksadı güder. Dede Korkut aşkâr surette elçiliğe değil, ölüne gider. Üstelik mitin nazarda tuttuğu ve programladığını yerine getirmek için bu yoldan döner.

mez. Pay Püre Bey ve Baybican 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 de onların evlat hususundaki arzularını yerine getirdikten sonra Dede Korkut verilmiş sözün hayata geçmesi için elinden geleni yapmak zorundaydı. Bu tabiidir. Dede Korkut kız kardeşini isteyen öldüren Delü Karçar'ın yanına bacası Banı Çiçek'i istemek için dünürcü olarak gider.

Karaca Çoban'ın da Oğuz'a, Kazan'a ve tabii ki mite sadakati yoklanır. Aynı zamanda Çoban, kardeşlerinin öcünü almaya gittiğini söyler ve böylece içinde intikam 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 hisseder, biraz sonra Çoban'ı Salur Kazan'ın anasıyla ilgili sahnede kâfi re cevap vermeye, geçmişe ve mite sadakatini göstermeye mecbur eder.

Sınavlar ve yoklamalar çoğu zaman kahramanların mite sadakatini ortaya çıkarmalarına rağmen yazı dünyasına bigâne olmadıklarını da gösterirler. Mit bu kahramanları kendine sadık olup olmadıkları hususunda sınar. Geçmişe sadakat veya geçmiş sembolize eden ne varsa ona bağlılık, aslında mitin bizzatı kendisine bağlılık ve sadakat olarak değerlendirilmelidir. Yazı, bu açık ve aşıkâr muhabbet tezahürünü görür ve yazının gücü, az çok siması olan, kendine has ferdi çizgi kazanmaya meyli olan tiplere ve kahramanlara bu ağır sınavdan geçmekte yardım etme derecesine ulaşır. Yunan efsanesinde karalılık labirentte Minotavr'a³³ galip geldikten sonra Te-

³³ Minotavr (Minotaurus): Girit kralı Minos'un karısı Pasiphae, aşık olduğu bir boğadan yarı boğa, yarı insan bir canavar doğmuştur. Her sene yedi erkek, yedi kız yedirilen bu canavarın adı Minotaurus'tur.

ze'ye³⁴ ışıklı dünyaya geri dönmeye yardım eden Ariadna³⁵ olmuştu. Ariadna labirente inen Teze'ye aç aça is-tediği yere kadar gitmesi ve toplaya toplaya da geri dönmesi için bir ip vermişti. Aslına bakarsanız yazı da bu sı-nanan kahramanların çoğu için, -artık yüzlerine yenilik ışığı degenler için, yani Uruz, Beyrek, Selcen Hatun ve Banı Çiçek için- bir Ariadna ipi idi, onları mitin ağır ve sert sınavlar aleminden çıkarıp ışıklı bir dünyaya götürü-yordu.

Mitle yazının ilk münasebetlerinden, yani onların te-masını sağlayan münasebetlerden bahsederken destanda dikkati çeken meselelerden biri de kısmi olarak "saf kalpli" şeklinde adlandırdığımız sorulardır. Yani şahsla-rın özel durumlarda birbirine sordukları bu sorular ma-hiyetine göre o kadar basittir ki onları ne kadar çekici ol-salar da üslup bakımından sorulan diğer sorularla aynı-leştirmek mümkün değildir. Bu sorular özellikle çocuk saflığını hatırlatmaktadır ve mitin tamamen devrin haki-mi olduğu bir zamanın mahsulleri, kalıtları olabilirler. Bunlar kinayesiz, tebessümsüz ve sırf öğrenmek maks-a-dıyla sorulan sorulardır. Etraf ve çevre hakkında, kime-nasıl tavr takınılacağı hususunda, iyi kötü değerlerin be-lirlenmesiyle ilgili maksatlarla kullanılan bu sorular öğ-renci sorularını hatırlatmaktadır. Peygambere, hocaya ve mite sorulan öğrenci sorularını...

Mitle yazının bu ilk ilişkilerini özel bir yanıyla açıp gösteren bu sorular, aynı zamanda soru soranla cevap ve-renin ilişkilerini göz önünde canlandırmalar.

Soru soran şimdidir, soruya cevap veren geçmiştir.

Soru soran tecrübesizliktir, soruya cevap veren tec-rübedir.

³⁴ Teze (Theseus): Atina kralı Aigeus ile Aithra'nın oğlu. Canavar Minotauros'u öldürüp ipilik yumağı yardımıyla geri döndü.

³⁵ Ariadna (Ariadne): Girit kralı Minos'un kızı. Theseus'a aşık olup ona yardım eden kişi.

Soru soran dağınıkluktur, soruya cevap veren kuraldır, düzendir.

Kıscacı soru soran genç, yeni hayata atılmış yazdır, soruya cevap veren ihtiyar, tecrübeli mîttir.

İşte bu somut sorulara cevap veren mît aynı zamanda yazıya kendi mevkîni, davranış üstlûbunu ve takdir-inkâr ölçülerini bildirme imkânı kazanır. Mîtin bu sorulara cevap vermek vasıtasıyla öğretmek maksadı, yani "saf kalpli" sorular, belirti ve özel olarak hazırlanmış bir bölümde ortaya çıkmaz. Bu soruları her hangi bir bölümde sorup gerekli bilgiyi almak mümkündür. Mesela bu tür sorularla karşıdaki düşman hücum ettiği zaman da babaya hitap etmek mümkündür.

Düşmanın, yani "*od kibi ıslayur, ıldız kibi parlayur, deniz kibi karurur gelen*" düşmanın hücum ettiği zaman Uruz, babası Salur Kazan'a sorar:

"Yağ diyi neye dirler?"

Böyle bir ölüm-kalım savaşının başlangıcında Kazan da temkinli olarak bu soruya cevap vermeye başlar. Özelikle de Kazan'ın cevabı kâğıt gibi bembeyaz bir beyin son derece basit, ama yine son derece somut ve gerekli bir bilgiyle doldurmaktan ibaret olan bir cevaptır:

"Oğul anın için yağ dirler ki biz anlara yaisevüz öldürtüriz, anlar bize yaise öldürür."

Somut ve açık!

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

"Baba içinde big yigiler öldürsenler kan somarlar mı, da vilerler mi?"

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

"Oğul bin kâfir öldürsen kimse senden kan da vilemez".

Yine açık bir cevabı!

Ancak Kazan, sadece tek oğlu Uruz'a cevap verir!

Aslında bu cevaplar hukukî-normatif kodeksin bir kolı olup bütün toplumun istifade etmek istediği davranış kaideleridir. Düşmanı aman vermeden öldür, bunun için hiç kimse senden hesap sormayacak! Mît böyle öğretir, kendi kurduğu ve yarattığı toplumun üyelerine bu çerâit yaşama ve bu çerâit mücadele etme dersini verir. Mît aynı zamanda yeni nesli, tecrübesiz, acemi, kanun kural bilmeyen yeniyi, dolayısıyla muhakkak ki yazıyı bu şekilde terbiye etmeye, ehliştirmeye çalışır.

Bu parçada ilgi çeken bir başka yön de Kazan'ın üstlerine hücumu geçen açık bir ifadeyle düşmanı biraz bü-yütmesi, tehlikeyi abartması, adeta oğlunu sınamak istemesidir. Bu, aynı zamanda mîtin genç yazıyı sınaması etkisi gösterir. Kazan şöyle der:

"Oğul oğul ay oğul

Menün ünün anla sözün dinle

Ol kâfirün için arup birin yarmaz okısı olur

Hay dîmedin başlar kesen celladı olur

Adam etin yaltını kulan aşbaza olur

Sen varası kâfir degül

Kalkubanı yıntından men tuayım

Konur anın biline men bineyim

Gelen kâfir menündür men varayım"

Bunlar da aslında mîtin genç yazıya söylemek istediği sözlerdir. Bu sözlerden tehdit kokusu da gelmektedir. Bu sözlerde gizli bir okşama da var ve bu sözler tecrübelilerden geçmiş kahrmanlığın, tecrübesizlik kaygısına düşmesine de açık bir işaretidir. İlk ilişkiler, görüldüğü gibi çok sıcak ve hoş, hatta samimidir. Mît yazıya kayıymuluk ve hamilik eder demek mümkündür.

"Saf kalpli" sorular muhtelif boylarda muhtelif bölümlerle ilgili olarak sorulur. Hepsinde de mit ve yazı ilişkilerinin ilk merhalesinin şu veya bu yönünü görmek mümkündür.

Nihayetinde Azrail hileyle Deli Dumrul'a galip gelir. Dumrul'un atının gözüne görünür, at da Deli Dumrul'u alıp yere vurur. Azrail, Deli Dumrul'un "*ağ göksünün üzerine konar*". Biraz önce kahraman gibi Azrail'e karşı çıkan Dumrul şimdi ona yalvarmaya başlar. Azrail önce Deli Dumrul'un niye yalvardığını anlar. "*Allah Ta'ala'ya yalvar, menüm de elümde ne var?*" der. Burada Deli Dumrul, Azrail'e çok tuhaf bir soru sorar. Bu soru da "saf kalpli" bir soru olarak, bilhassa klasik "saf kalpli" soru olarak nitelenebilir. Deli Dumrul, Azrail'e sorar:

"Ya pès can viren can alan Allah Ta'ala mıdır?"

Azrail de cevap verir:

"Beli, oldur!"

Demek ki Deli Dumrul'un hiç bir şeyden haberi yoktur. Zaten mit de bu tür toplum üyesini kendine bağlamaktadır. Yine tecrübesizlik ve tecrübe karşı karşıya! Yine anarşi ve düzen karşı karşıya! Yine mit ve yazı!...

Bazen "saf kalpli" sorunun soruluşuyla mit kendi kendini tebliğden de çekinmez. Begül oğlu Emren, kâfir pehlivanı ile savaştığı zaman mağlûp olacağını hisseder ve Allah'a, aslında mite yalvarır. Mit sadık bendesinin sözünü iştir ve Emren'e kırk erin gücünü verir. Böylece "*Oğlan kâfirî götürdü, yire urdu. Burundan kanı düdüük gibi şorladı. Sıçrayıp şahin kâbi kâfirün boğazın eline aldı*".

Emren Allah'ına yalvarırken kâfir onunla alay eder, fakat sonra şaşakalır. Ya şaşkınlığından ya da samimi yürekten oğlanın Allah'ına inanır. Şöyle der:

"Yığıt aman, sizün dine ne diler, düñüne girdüm?"

Ve aman dileyene aman verilir.

Mite sığınanın arzusu hasıl olur.

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

"Saf kalpli" sorular vasıtasıyla mit-yazı münasebetlerinin ilk temas merhalesi hususundaki tasavvurumuz daha da dolgunlaşır. Bu münasebet daha yeni yeni ete kana bürünmeye başlamıştır. Yazı itaatkâr bir öğrenci olarak öğretmeni ve yaratıcısı olan mittten bir şeyler öğrenmeye ve almaya çalışır.

Mit de devran sahibi gibi bilgisini, gücünü ve azameti göstermekten çekinmez...

Mitin kalesi henüz sağlamdır. Yazı ise henüz bu kalenin içindedir. Kendine mütefîk, dost aramaktadır. Mit dünyasının zayıflıklarını belirlemeye çalışır, bakar, öğrenir...

Mit ise her şeyden emindir. Snavdan geçirdiği adetlerden, geleneklerden, kurallardan, kanunlardan, yasaklardan ve somut ideallerinin taşıyıcısı olan Dede Korkut'tan, diğer Oğuz kahramanlarından ve bütünüyle toplumdandır...

Yazı artık gelecekteki inkişafı, süratli ve sürekli inkişafı için eksenler belirlemeye başlar. Yazı, henüz sınırlı ve bağimli olsa da işte bu eksenlerin ve dayanakların üstünden güçlü bir sıçrayışa hazırlanmaktadır. Bunlar yeni tipli kahramanlardır. Derinlerine, manevî zenginleşmelerine doğru gelişmeyi kabul eden kahramanlar... Yazı adeta bunlara dayanıp bazen gelecekteki sert sıfatını da şimdiden mite gösterir. Gösterir ve hemen gizlenir. Bu sıfat Selcen Hatun'da tezahür eder. Bu sıfat Uruz'un basını tehdit etmesinde (Uruz, Kazan'ın kederli oturma sınıfının sebebini sorarken şöyle der: "*Kan Abkaza iline men giderem. Altun haça elümü men basaram*") kendini gösterir.

Mit bütün bunlara önem vermez. O, toplumun gücü-

ne güvenir ve bütün kuvvetiyle toplumun tamamına hizmet eder. Mit de kendi içindedir, yazı da...

Yazı ferdin oluşmasını sağlar, toplumun iyelerini kendi kendilerine tanıtmayı gaye edinir.

Destan, bütün bu münasebetlerin, karşılıklı temasların ve farklı olarak ortaya çıkan faaliyet istikametlerinin bir nevi poligonuna dönüşür. Doğrudur, artık yazı destana yeterince "el uzatabilmiştir". Ama bununla birlikte destanda mitin sabık azametini hissetmek o kadar da zor değildir. Sadece daha derine, mahiyete doğru bu yola düşmek gerekir.

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

MITİN GÜCÜ VE YAZININ GÜÇSÜZLÜĞÜ

Destan, hem genel insan düşüncesinin hem de estetik düşüncenin gelişme noktasının manzarasını aksettirir. Öyle ki bu nokta, iki büyük kültür gücünün önce yan yana, sonra karşı karşıya gelişinin tarihi haline dönüşür. Nokta noktalıktan çıkar, zaman bakımından uzayıp gider ve anlamca dolgunlaşır, derinleşir.

Destanda, mitin ve yazının güçlü ve zayıf tarafları, güçleri ve güçsüzlükleri hissedilir. Fakat hepsi aynı derecede, açıkça hissedilmez. Mesela, mitin güçlü destanın, bizim şimdi durduğumuz yerden açıkça görülemez bir yerinde kalmıştır; çünkü bizden, yani bu yerden en uzak noktadadır. Yazı da o noktadan bize kadar geçen bu uzun zamanda, hem destanı hem de bizim estetik düşüncemizi öyle "karıştırmıştır" ki mite has değerleri, mit özelliklerini destandan seçip ayırmak son derece zorlaşmıştır. Bu ve buna benzer diğer hallerin de neticesinde genellikle Türk mitoloji sisteminin oluşumu karmaşıklaşmıştır. Bu oluşumun ise son derece önemli bir mesele olduğu açıktır. Öyle ki mitoloji düşüncesi, tam olarak öğrenmeyi sağlar. En temelde ise edebiyatın kaynak ve dayanak noktalarını belirlemek imkânını verir. Bilindiği gibi edebiyat öylesine, kendi kendine, havadan meydana

gelmemiştir. Köklü bir ağacın içinden doğmuştur ve bu köklü ağaç, yani mit, onun doğuşunu sağlamıştır.

Destanın bize verdiği imkan dahilinde mitin gücü ve yazının güçsüzlüğünden söz ederken, hem bu gücün hem de güçsüzlüğün gerçek, somut ortamlardan ve bu ortamlarda meydana gelen herhangi bir hareketten doğduğu göz önünde tutulmaktadır. Mitin gücü ve çok gerekli olan bu gücün ortaya çıkması, daha sonraları, yani yazının hakim olmasından sonra tıpkı "putperestlerin müslüman" olması durumunu hatırlatır. Bu gücün varlığı açıkça görünmez. Bizim kendi içimizde çoktan unuttuğumuz, çoktandır kımıldatılmayan öyle genetik kodlar vardır ki onlar mitin bize bıraktığı hatıra noktaları gibi bizden habersiz daima uyanmağa hazır halde bulunmuşlardır. Bunlar, bu gücün şimdiye dek hissedilip kavranmamasının, şüphesiz ki en derin sebeplerinden biridir. Ne güzel ki biz şimdi onları uyandırmaya çalışıyoruz. Biz miti, mit adına, mit için uyandırmıyoruz. Mit, bu günümüzü, kendimizi, bizim ezdiğimiz veya bizi ezmeye hazır olan tabiatı, her hangi bir zamanda bizim yaratılışımızı 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 elle tutulur alametler şeklinde ortaya çıkar. Destan bu gücün alametlerini kendine ait bir şey gibi koruyup saklayabilmiş ve yazının sonraki güçlü dikkatinden kaçırabilmiştir.

Mitin bizi alıp götürebileceği en uzak devir, yani akılnın keseceği ve düşüncenin kabul edeceği en uzak devir anaerik devirdir. Ananın mutlak hakim olduğu bir devirdir... Bu devir nedir, insan ve insanlar için ne vermiştir; niçin ve nasıl ortaya çıkmıştır. Bu meseleler az çok bilinen meselelerdir. Ana evlâdın tek sahibi, hatta onun bütün yapıp etmelerinin hakimi haline gelmişti. Onun haya-

tını düzenliyordu. Evlat önder de olabiliirdi, kahraman da, hakim de; ama asıl hakim anaydı. Çünkü evlat gözünü açıp onu görmüştü, onun terbiyesiyle büyümüştü.

Şöyle bir soru ortaya çıkıyor: Pekiyi, babalar neredeydiler? Babalarla evlatların bağı nerede kopardı ve bu bağ önceden hiç olur muydu? Baba, evlada bir ata gibi gerekli miydi? Eğer gerekli değilse, onu sembolik olarak başka bir büyük kökenle adlandırmak mümkün olmaz mıydı? Ohurdul..

Evet, mit, asıl atanın, yani babanın inkar edildiği, reddedilebildiği böylesi bir devir şekillendirir. Babalar bu uzak devirde ya tanrılarla, başka bir sözle, mitin kendi şahıslarıyla ya da tabiat güçleriyle adlandırılır. Bu adlandırma önderlik iddiasını kuvvetlendirip belirleyen bir adım kadar da mühimdir. Böyle bir adlandırma önderlerin hakimiyetini güçlendiren, sıradanlıktan çıkaran bir sözleşmedir. Bu sayede insanlar mite yakın olmaya çalışırlardı, mitin şahsiyetlerine dahil olmak isterlerdi. En önemlisi ise bu yakınlığı gösterirlerdi. Bu da mitin güçlü olduğunu ispatlar. Mit güçlü olmasaydı, buna hiç gerek kalmazdı ve mesela, bütün Yunan kahramanları da kendilerini bu tür tanrılara bağlamazlardı.

Destanda anaeriklik bir çok özelliklerle kendini gösterir. Bu özellikler arasında en ilgi çeken, bence, giriş bölümünde geçen şu cümledir:

"Oğul kimden olduğun ana bilir"

Bundan daha mükemmel başka bir söyle, ana hükmranlığını anlatmak mümkün olamazdı. Bununla, aynı zamanda mitin güçlü bir saygı nesnesi olduğuna da işaret edilir. Ana, değerler sınıflandırmasında mite ait kısımdadır. Ana, geçmiş; ana, öğrenme mekanı, öğretene, terbiye eden, anlatandır... Ana, Dede Korkut kadar değilse bile, bir sözle bile olsa destanda her halükarda miti temsil eden varlıktır, Giriş bölümündeki şu cümle de daha de-

rin anlamıyla aslında hükümdür, sözdür: "Oğul kından olduğun ana bilir." demek, "Oğul kından olduğun ana bilmelidir!" demektir ve artık bu söz bir damla gibi kende büyük bir okyanusu toplar: Karşılıklı ilişkiler okyanusu... Asıl ata, yani baba "aile" üğeninden çıkarılrsa, onun yerini mekanik olarak mit tutmalıdır. Mit de aslında gerçek atayı kendisi uzaklaştırır, bununla da kendisinin beyinlerdeki düşüncelerdeki hakimiyetini gerçek anlamda hayata geçirmek ister.

Destandaki kahramanların adları da bu bakımdan ayrı bir merak uyandırır. Bu kahramanların hepsinin adının yanında, mutlaka babalarının adının da verilmesi, babasının ve hukukunun eski durumuna kavuşturulması için yazının sonradan özel olarak getirdiği "citalama" işi değil midir! Bir Salur Kazan, kendi adının yanındaki "Salur" sözü ile kutsal aleme olan bağlılığını korur. Salur: Salur bugünkü Osetin dilinde "şahin" anlamını korumaktadır. Mitin gücü işte bu noktada kendini gösterir. Kazan'ı kuşla, yani şahinle ilgili görmesi ve babasını unutmaması, mitin bir arzusunun ifade eder: Kazan, baba adını, babasını unutup bir defalık mite ve onun alemine girsin, bütünü topluma ait olsun ve kendi içine giden yol hakkında da hiç bir düşüncesi olmasın; yani bir şahsiyet gibi derinleşmesin, karmaşılaşmasın, dallara ayrılmasın. Bu şekilde mit Kazan'ın dostunu elinden alıyordu ve onu, kendisinin itaatkar inananı ve kendi gücünün sadık temsilcisi haline getiriyordu. Salur Kazan asıl babasını unutmakla kendini unutmaktaydı ve destanda adı ile yana babasının da adı söylenen Kıyan Selçük oğlu Deli Dunder'in, Kara Göne oğlu Kara Budak'ın, Gaflet Koca oğlu Şir Şemseddin'in, Kazıklı Koca oğlu Yigenek'in, Eyllik Koca oğlu Alp Eren'in karşısında babasının adını mite bağlanan lakapla taşıyan Salur Kazan, netice itibarıyla mitin kendi gücünü koruyabiliyordu.

Burada iki meseleyi karıştırmamak gerekir. Adının

yanında onun özelliklerini gösteren bir açıklama olan kahramanların, mesela at ağzlı Aruz Koca'nın, bryğa kanlı Emnen'in ve diğerlerinin bu özellikleri sonradan kazanılmıştır.

Kazan'ın da bu şekilde söylenen özellikleri vardır. Beyrek Banı Çiçek'in toynunda Kazan'a dönerek onu tam bir resmi ifadeyle şöyle çağırır:

"Kalmış yığıt arhası
Beze mislin umudı
Bayındur Hanun güyegüsi
Tülü husun yavısı
Tutdısannun diregi
Amur sıynun aslanı
Karaçugun kapları
Konur atun iyesi
Han Uruzun babası
Hanun Kazanı!"

"Han Uruzun babası" olarak takdim edilen Kazan, bu uzun hiapta kendi babasının adıyla çağırılmaz ve onun Salur Kazan olarak varlığını, kuş gibi tabii, güçlü bir kökene bağlılığı, "salur" sözünün sıradan bir açıklama gibi kullanılmaması, bir şekilde "korunması", Kazan'ı sıradan beyler arasından, baba adını taşıyan veya taşınan beyler arasından çıkarır ve hepsinin üstünde tutar.

Yazı bu izi Kazan'dan silmek için yalnız bir kere teşebbüs eder. Uruz'un tutsak olduğu boyda, ilk önce Kazan iki defa "Ulaş oğlu" diye takdim edilir. Bu durum, yazının güçsüzlüğü şeklinde dikkat geçer. Salur Kazan adı ise bundan bir şey kaybetmez. Kazan; Salur'a has, tabiatı has, yani mite has bir varlık olarak yine kalır.

Mitin destandaki gücünü gösteren işaretlerden biri de destandaki bazı bölümlerin açılmaz bir sır, düğüm gibi ortaya çıkmasıdır. Mitin sırları, mite aittir ve hatta daha somraları, yazının iktidara ulaşmasından sonra da bu sırlar, sır olarak kalır, çözülmez. Gerçekten de bunlar, açıl-

lacak sırlar olarak bir müddet düşünüldülerse de, aslında önceden bir sır olarak ortaya çıkarılmamış ve düşünülmemişlerdir. Bunu açıklamakta yazı da acizlik gösterir.

Mitin sırları sıradan bir ifade içerisinde de sıkışabilir, büyük ve önemli bir ortamın merkezinde de durabilir. Kazan, oğlu Uruz'u tutsaklıktan kurtarmak için kafirin üstüne gider. Kafirler babasıyla konuşabilsin diye Uruz'a izin verirler. Kazan, oğluna, onsuz çektiği hasret acısından söz eder, derdini anlatır ve o anda şöyle bir söz söyler:

"...

Menüm başım kurban olsun canım oğul senün için
Sen gidele ağlamağum gökde iken yire indi
Gümbür gümbür tavullar döğilmedi"

vs.

"*Sen gidele ağlamağum gökde iken yire indi*". Kazan bu sözle ne demek istemiştir? Hasretin nasıl bir duygu olduğunu; hiç bilmediği, sadece sezebildiği farklılığını anlatmaya mı çalışmıştır? Eğer Kazan, mitin güç, kudret sözcüğüyle, 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 karşısına çıkarır.

Mitin sırrı yekpare bir ortamla da ilgili olabilir. Çoğu zaman bizim yüz defa, bin defa karşılaştığımız bir duruma biz o kadar alışmış oluruz ki bu durumun anormalliği dikkatimizi çekmez ve bu anormallik hakkında hiç de düşünmeyiz. Düşünmeye başlayınca da artık geç olur ve anormal durumun sır perdesini kaldırmak artık mümkün değildir.

Böyle sırlardan biri de şudur: Şöklî Melik, Kazan'ın evini, yurdunu, neyi varsa her şeyini kaldırıp eşkaya gibi götürür. Kazan'ın anası, hanımı Boyu Uzun Burla Ha-

tun, oğlu Uruz da esir edilip kafir eline götürülenlerin içindedir.

Şöklî Melik kafirle bu "galibiyetini" kutlar, sevine sevine yiyip içip oturur. Acaba Kazan'a daha nasıl zulmetmek mümkündür, diye düşünür ve Boyu Uzun Burla Hatun'u içki meclisine getirtmeye karar verir:

"Boyu uzun Burla Hatun buni işitti, yüregiyle canna odlar düşdi. Kırk ince billü kızın içine gürdi, ögüt virdi, aydur: Kan-kuzu yapışurlar ise Kazan hanım kanlanuzdur diyü, kırk yirden avaz vireziz didi. Şöklî Melikden adamı geldi, Kazan Bigün hatun kanlanuzdur didi. Kırk yirden avaz geldi, kanlanuzdur bil-mediler. Kâfire haber virdiler, birine yapığduk kırk yirden avaz geldi bilmedük kanlanuzdur didiler. Kâfir aydur: Mere varun Kazanun oğlu Uruzu tarun çengele asun, koyma kyma ağ etinden çekün, kara kavurma pişürüp kırk big kızma iletün her kim yidi ol degül, her kim yimedi öldür, alun gelün sağrak sürsün didi."

Bu parça gariplikler parçasıdır. Öyle ki, her şeyden önce, Burla Hatun'a kafirden saklanmak, tanınmamak gerekli idiyse, bunun başka, daha kolay ve geçerli yolları bulunabilirdi. Kırk kızın kırkı da "Burla Hatun benim" der ve Burla Hatun böylelikle kafiri kandırır ve onu bulamazlar. Çok garip ve hiç şüphesiz ki bu, esrarengiz bir mantıktır.

Daha sonra, Şöklî Melik de "hilekârlık"ta Burla Hatun'dan geri kalmaz. Onu bulmanın en "gerçek" yolunu tekli eder. Oğlu Uruz'un etinden kara kavurma pişirmek gerektir. Kim o kavurmaktan yemezse, Burla Hatun odur. Bu tür dolambaçlı bir yol düşünmekle acaba neye işaret edilir? Bununla mit ne demek ister? Bu yol, Uruz'un ve anası Burla Hatun'un sınaması için bir yoldur. Bu, şüphesiz ki, böyledir ama sadece bunu söylemek mitin asıl maksudını anlamak için az olur. Bu epizot garip bir yer, bir sır olarak hep kalır ve yazı da ne o zaman ne de daha sonra bu sırrı çözebilir.

Bütün bu surları "çözmenin" en kolay yolu, onları estetikle ilgili görmek, yani yazının ustalaştığı bir zamanın sonucu olarak kabul etmek yoludur. Ama şurası da gün gibi ortadadır: Bütün estetik sunuş yollarının başlangıcı mîtin bağmsızlık temeline gidip dayanır. Her estetik yöntemin temelinde onun doğruluk özelliği gizlenir. Biraz önce aldatma ve şekil değiştirmeyle ilgili özelliklerden söz ettik. Görüldüğü gibi, doğruluğun gizlice ortaya çıkışı, daha sonra iyice görünmez olur, çözülmez bir surla döner. Bu gibi surlarla, bu surları koruyup saklayabilmekle ve nihayet, bunları yazının esasından açık bir şekilde geçirmekle mîtin gücünün, kudretinin bir kat daha artmakta olduğu tespit edilmektedir.

Mîtin çelik kadar kuvevli esas gücü, şüphesiz ki, içinden çıkılması mümkün olmayan ortamlar hazırlamasındadır. Bu ortamlar, hazır olarak destanın dokusuna dahil edilir ve artık kahramanlar, onlar için önceden belirlenmiş bir yolda gitmeye başlarlar. Her şey, bu kahramanlara, kendileriyle, yani iç alemleriyle ilgilenmeye, geçişmeye zaman ve imkan bırakmayacak şekilde cereyan eder. Çoğu zaman, bu kahramanların da, onların talihlerinin de mit için birer oyuncak ve oyun olduğu açıkça hissedilir.

Basat'ın ortak zeminden ayrılıp kahramanlar arasına girebilmesi için, önceden son derece ayrıntılı bir ortam hazırlanır. Bu ortam Tepegöz'ün kötü görünmesi ve pratik olarak yenilmeyişi etrafında kurulmaya başlar. Bundan sonra Basat istese de istemese de bu ortamın gereğince hareket etmeye mecburdur; çünkü aynı ortamın gereğince Tepegöz'ün yok olmaya mahkum olduğu da önceden bellidir, yani her şey önceden belirlendiği gibi gelişir.

Mîtin güzel ortamlarından biri de av ve av şartlarıyla ilgili ortamlardır. Av, olayların akışına belli bir keyif verir. Avdan söz etmek gerekirse, şöyle denebilir: Olaylar gergin bir dönüş noktasına yaklaşacak, mevzu da geldiği

gibi devam etmeyecek, bir kopma noktası ile ayrılacaktır. Dirse Han'ın ve Salur Kazan'ın av sahneleri bunun güzel birer ispatıdır. Dirse Han asıl maksadını avda tatbik eder. Av ortamı bu boyun bir mihenk taşı haline gelir ve olayların sonraki bütün bölümleri bu ortam içinden yavaş yavaş çıkarak gelişir.

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

Begü de Bayındır Han'a küşüp evine döner ve sanki hatasını anlamış gibi ava çıkar. Bu avda da yaralanır, ayağı kırılır, evine döner.

Av, bir ortam olarak ya kötü bir olayın başlama yeri ya da böyle bir olayın başlamasını dolaylı olarak hazırlayan sebep olur. Her iki halde de av, ya kötü bir olayla ilgili bir ya da onu meydana getirir.

Kahraman av ortamına dahil edilirse, onun ya da sevdiklerinin başına bir gelecek var demektir. Ama ortam da ona göre, olacaklara öyle hakındır ki, başlayan bu kötü olayın içine, gelecekteki mutluğun ve başarılı sonucun tohumunu koyulur. Av ortamı, kahramanı kendi içinden geçirmekle, sanki onu ilerdeki esas mücadelelerden önce savaş imtihanından, eğitiminden geçirir. Kahraman böyle bir "av'dan sonra esas savaş yerine, mücadele meydanına doğru yola çıkar. Av olmasaydı, Kazan'ın oğlu Uruz da, Begü'nün oğlu Emren de kahramanlıklar göstermek imkanı elde edemezlerdi. Av olmasaydı, Dirse Han'ın oğlu Buğaç da babasının sonraki değişikliklerini hazırlayamazdı. Bu anlamda av ortamı, kahramanları öncesi ve sonrası bilinen bir yola salmanın yanında, kahramanlığa da imkan veren bir hale gelir.

Mîtin verdiği değişmeyen ortamlardan biri de kahramanın nişanlısını arama ortamıdır. Bu ortam da kahramanı yine belalar, felaketler, zorluklar içinden geçirir. Beyrek'in ve Kân Turalı'nın sevgileri yol bu ortamın demir mengenesinin ağzına denk gelir. Özellikle bu orta-

mun klasik varyantı, Kan Turalı'nın boyunda kendini gösterir. Oğuz içinde kız beğenmeyip yabancı ellere kız aramaya giden kahramanın hayatı defalarca tehlikeye girer, sınavlardan geçer. Nişanlı arama ortamı, bütün tehlikelere bakmadan sonucun güzel bir şekilde ortaya çıkacağı inancını da her şeye rağmen kendinde yaşatır. Beyrek on altı yıllık esaretten kurtulur, Kan Turalı da Selcen Hatun'a kavuşma yolundaki vahşi hayvanlara galip gelir ve düşmanları mağlup eder. Beyrek'le ilgili şu da söylenebilir: Bu kahramanın esas özelliklerinden birisi ve diğer kahramanlardan ayrılmasının sebebi, tek bir ortamdaki geçirilmemesidir. O bir sıra ortama sokulur. "Nişanlı arama" birinci ortam, "esirlik" ikinci ortam, "nişanlısının toymu" üçüncü ortamdır ve Beyrek'in diğer boyda "sınav" ortamından geçirilmesi dışında, hepsi de bir boyun içindedir.

Bir boy için üç ortam, bir kahraman için üç ayrı durum, o kahramana büyük umutlar bağlandığını gösterir. Bu anlamda mit, Beyrek'i bir tecrübe gibi düşünerek ondan istifade eder. Şunu merak eder ve görmek ister: Kahraman mit sınırlarında kalarak, mite olan bağlılığını koruyarak ne kadar çok ortamdaki geçebilir? Daha doğrusu ne kadar çok ortamın manevî ağırlığına tahammül edebilir, kaç ortamın manevî yükünden kaçabilir?

Kan Turalı, Beyrek'ten farklı olarak bir ortamı sonuna kadar geçer ve bu bakımdan mitin ilgisini çok çekmez. Kan Turalı mit için son derece açık bir noktadadır ve mit Kan Turalı gibi kahramanlardan emindir. Demir gibi ortam, demir gibi de kahraman yetiştirir.

Kahramanların düşünceleri, daha doğrusu koyuldukları bir başka ortam da akraba bir kişinin kurtarılmasının gerekliliği ortamıdır. Bir çok kahraman böyle bir gereklilikle karşılaşır. Kazılık Koca oğlu Yigenek, Uşun Koca oğlu Segrek, Salur Kazan oğlu Uruz böyle kahramanlardır. Yigenek ve Uruz babalarını, Segrek büyük kardeşini esirlikten kurtarmak için mücadele eder, savaşır. Ortam

o kadar sade, maksat o kadar açıktır ki bazan "ani-tanımama" gibi yardımcı durumlarla bu ortamı "zen-ginleştirmek" gayretleri de gösterilir. Mesela Uruz babasını tanımaz ve hatta onu öldürmek ister. Bununla ilgili olarak Köroğlu ile Ayvaz'ın ilişkilerini de hatırlamak mümkündür. Ortamın bu türden hayatlığı her şeyden önce onun gücüne ve değişmezliğine bir delildir.

Bu ortamın destanda özel merak uyandıran bir yönü de kurtarma süreci istikametinin bir şekilde geçmişe doğru olmasıdır. Baba ve büyük kardeş tamamıyla geriyi, geleni, tecrübeyi ve geçmiş günü sembolize ederler. Bunlar da, genel olarak mit aleminin temsilcileridir. Bundan hareketle, böyle ortamlar vastasıyla mitin gizli bir şekildedir, hem de genç kahramanlar, yeni nesil temsilcilerini bir daha sınavdan geçirdiği söylenebilir.

Burada da 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, sonuna kadar kendi kendini hazırlıyorsa, olaylar bütün güçlüklerle bakmadan mutlu bir sona erişiyorsa, mitin sınavı ne verebilir? Bu sınav sınavlıktan çıkar mı? Sonda her şeye kavuşacağını bilen biri önceden kendini türlü ateşlere atamaz mı?

Bunun iki cevabı olabilir. Birincisi; mit için ortam, kendi içinde, kendi bütünlüğünde sınav değil, bu ortamın aynı ayrı parçaları, mesela ilk bölüm, tehlikeler ve güçlükler bölümü sınav sayılır. Asıl sınav ilk adımı atan kişinin bu ilk adımının sınavıdır.

İkinci cevap ise şöyle olabilir: Ortam da, onun aynı ayrı parçaları da aslında o ortama giren kahramandan çok, onu izleyen, ondan bir şeyler öğrenmek ve ibret almak isteyen toplumun diğer unsurlarının sınavı haline gelir. Böylece Uruz, Yigenek, Segrek değil, adlarını bilmediğimiz yüzlerce, binlerce Oğuz sınavdan geçirilir.

Düme, geçmişe, büyüklere, geriye, tecrübeye, örf ve adetlere sadakat sınavından geçirilen bu genç Oğuzlar, ortamın sonundan haberi olmayabilirlerdi de... Bir şekilde haberi olmaları da bu kadar çetin ve şanlı bir yolun iym-ser sonuna inanmalarını arttırmak maksadını güdüyorsa, bu mitin yalnuz ve yalnuz hayrına olablır. Mit kendisinin bu tür manevî sınırlarını bir kat daha güçlendirir.

Üçüncü bir cevap kendi kendine ortaya çıkar. O da, önceki ild cevabın cevap olmadığı ve bu sorunun cevapsız olduğunu..

Destandaki ortamlar, esas itibarıyla, vuruşmak, mücadele etmek, dövüşmek, zorlukları geçmek gibi kısımların üzerine kurulur. Bunların yanında, sade, samimi, aile içi, bir çeşit hayat anlaşılabilirliğinden haber veren ortamlar da destanda kendine yer bulur. Mit öyle bir ortam yaratır ki, onun çeşitli varyantları ya artık kendini gösteren göstermektedir ya da yakın gelecekte kendini gösterebilir, demektir. Böyle bir durumun ihtimal dahilinde olması da mit, bu ortamı hazır bir başka ortamla engellemek hakkında düşünmeye zorlar.

"Küstünlük" adıyla adlandırabileceğimiz ortam böyle bir ortamdır.

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

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

Ortam, kabıranları karşı karşıya getirir. Önceki dostlar, aynı yerde yiyip içen, düşman üzerine yürüyen, aynı yerde doğmuş yurdu düşmandan koruyan yiğitler, birbirlerine yüz çevirirler, düşman olurlar.

Dış Oğuz beyleri ile İç Oğuz beylerinin muhalefeti Salur Kazan'ın siyasî ileriyi göremeyişinden kaynaklanır. Dış Oğuz beyleri sürekli layık görüldükleri, aldıkları mükafatlarını bu defa almazlar. Salur Kazan onların servet paylaşılmasına davet etmez.

Begil ile Bayındır Han'ın ilişkisi de Salur Kazan yü-

zünden bozulur. Begil avlanırken, avın kendisine ait olduğunu belli etmek için, sürekli olarak avının kulağını okla işaretlerdi. "Eğer bigler geyik alsa kulağı delik ol-
sa, Begil sevincidir diyi Begile gönderürler idi. Kazan Big aydır. Bu hünar atın mudur, erün midir? Hanım eründür diiler. Han aydır. Yok, at işlenese er öğünez, hünar atındur didi. Bu söz Begile hoş gelmedi. Begil aydır. Alplur içinde bizi kustaunumuzdan balcığa batırdın didi. Bayındır Hanun bahışın önüne dökdi, hana küsdü, divandan çıktı. Atın çekdiler, ala gözüü yigillerin alup ivine geldi."

Hem at ağzı Aruz'un, hem de Begil'in "küsmе" ortamına dahil edilmeleri, bir taraftan da diğer kabıranlara kendi kabıranlıklarını gösterme imkanı verir. Aynı zamanda bu ortama kendi kurbanını da hazırlar. Yine de örnek olması maksadıyla at ağzı Aruz ağır şekilde cezalandırılır. Ancak Begil'in cezası hafif olur. O, av sırasında sadece ayagını kırar ve sanki bununla, gelecekte onu bekleyen felaketler hakkında ikaz edilir. Begil sanki bunu duyar. Kendi de barışmak ister, oğlu Emren'i de barışmağa çağırır.

"Küsmе" ortamı ile mit asilik düşüncesine ağır bir darbe vurur ve isyan edip asi olanlara, dönöklere bir şekilde tövbe ettirir. "Bu yolun sonu yoktur" demek ister. Kendisi de sadece Dış Oğuz beylerine, Begil'e değil, genellikle dönöklük yapabilecek her bir Oğuz'a bu somut ve açık ortamlar itaatkarlık hakkında ders verir.

Bütün bunlardan, destanda mit tarafından takdir edilen ortamların, aslında genelleştirilen dersler olduğu ortaya çıkıyor. Bu ortamlar ya somut Oğuz toplumunda ki baş veren varyant ve olaylardan genelleşir ya da ortaya çıkabilecek varyant ve olayları engellemek amacıyla yaratılır.

Şunu da söylemek mümkün değildir: Şimdiye kadar gözden geçirilen bu ortamlar mitin gücüne, kuvvetine ve ihişanına delalet eden yegane ortamlardır. Yalnızca, ortam gibi ayırdığımız bazı durumlar taşlaşmış, kalıplaşmış

vaziyetlerdir. Şüphesiz ki, destan gibi karmaşık, estetik bir dokuda bu kalıplaşmanın belli ölçütleri olabilir ve vardır da. Ortama yaklaşan ve ortamlık olmayan durumlar da derin ve geniş incelemelerle belirlenebilir. Buna ilave olarak dünya mitoloji sistemi ile benzeşen, ondan doğan veya onun bir kolunu doğuran haller de ayırmak mümkündür. Bu sonunculara örnek olarak Deli Dumrul'a Azrail, Basat'la Tepegöz, Beyrek'le Banı Çiçek kolları (ilişkileri) gösterilebilir. Bazen "bu kolların hangisinin hangisinden çıktığı" akla gelir. "Yunan efsanelerindeki Polifem mi önce yaratılmıştır, yoksa Oğuz efsanesindeki Tepegöz mü?" türünden sorulara cevap aranır. Me-seleyi hangisi önce, hangisi sonra yaratılmıştır, şeklinde düşünmek, aslında meselenin bir bütün olarak derinine inmeye engel olan şeydir. Bunun için de, kahramanların bütün hareketlerini düzenleyen, çok önceden belirlenmiş şekilde gelişmesini hazırlayan ortam, bu ortamın kendisinin niye yaratıldığının sebebinin araştırılması; mitle bağ-lı, mitin ilk önceki kudretli, güçlü çağı ile bağlı meselelerin mahiyetine nüfuz etmeye imkan verir. Mitten söz et-mek gerekirse, öncelik ve sonralık değerleri ile acele et-mek doğru olmaz; hatta bu tür yaklaşmak prensip olarak hiç de doğru değildir. Nerede olursa olsun, ister Yuna-nistan'da, isterse Oğuz dünyası olan eski Azebayan'da, mit hep aynı mittir. Gücü orada da, burada da aynı güç-tür; çünkü insan toplulukları, bu toplulukların unsurları dünyayı anlama, tabiata bağlılık derecesi, tabiatı anlama şekli itibarıyla ayırdırlar.

Mitin en güçlü yönlerinden biri, meşhur, ad koyma yöntemi ile ilgilidir. Destandan anlaşıldığı gibi, kahra-manlara ad, birden bire, doğdukları anda verilmaz. Adı kazanmak gerekir. Bazen ad kazanmak uğrunda ki müca-dele, tamamıyla boyun meydana çıkmasını, şekillenmesi-ni hazırlar. İlk önceleri adsız gezerek ad kazanmaya mec-bur olup kahramanlıklar gösteren Oğuz yigitleri, Buğaç, Beyrek, Basat, adlarını ve yükledikleri sorumlukların

farındadırlar, daha sonraki hareketleriyle de bu kazan-dıkları adları bir daha hak ederler. Adları, onlara sanki gelecek için belli bir faaliyet programı çizer.

Prensip itibarıyla ad nedir? Ad, sürekli değişen ya da başka bir deyişle, değişmeye hazır olan insanın bu değiş-i-mini engelleyen bir ameliyattır. İnsandaki bütün farklı-lıkları donduran, cansızlaştıran, ona değişmez bir maske giydiren haldir. İnsanın iç değişmesini, güya, engellemek isteyen şekli bir vasıttır. Dünkü, bugünkü, yarınki top-lum üyelerini bir yüzde birleştiren vasıta! Danga! Kalıp!

Ad, aslında mitin toplum üyesine vurduğu damgadır ve ad koyma törenini, miti temsil eden gerçek bir kuvvet olarak Dede Korkut'un hayata geçirmesi hiç tesadüf de-gildir. Ad koyma ile aslında mitin iradesi hayata geçer. Kahraman değişiminin, iç dinamiğinin, gelişmenin dışın-da kalır. Görüldüğü gibi, mitin çok güçlü bir devri için ad koyma da böyle bir fonksiyonu yerine getirir. Destanda bu fonksiyon kendi ifadesini koruyup saklayabilmiştir. Bütün kahramanlara olmasa da bir çok esas kahramana ad koyma, onların ulaştıkları özel ve belli yönlerin koru-nup saklanması, başka bir deyişle, onlarla ilgili geçmiş planının şimdiye ve geleceğe de uygulanma çabası, mitin güç gösterisi için önemlidir.

Mitin gücünü gösteren esas bir özellik de destan malzemesinin takdimi ile ilgilidir. Her hangi bir malze-menin, hiç şüphesiz, kendine uygun bir takdimi de olma-lıdır. Bu takdim sonuçta dil ve üslup meselelerine gelip dayanır. Destanın dili iki büyük kültür tarzının birbiriyle buluştuğu dildir. Yani, burada hem mitolojik düşüncenin hem de yeni teşekkül eden yazı kültürünün izlerini gör-mek mümkündür. Mitolojik düşünce, kendi dil karakteri-ni sözlü üslupta, sözlü dilde bulur. Yazı ise kendisiyle be-raber cıalanmış, şekillenmiş, klasikleşmeye doğru giden bir üslup getirir. Mitin güçlü döneminin izi destanda söz-lü ifadeyle, konuşmayla ilgilidir. Yani, bu öyle bir konuş-ma tarzıdır ki, yazının her şeyi yerine yerleştiren, cümle-

leri derinleştiren, ölçüp biçen döneminden önceki bir devrin ürünüdür. Bu tür konuşan ve bu tür nakleden, yazının tesirinden uzaktır; çünkü yazı henüz güçsüzdür. Miti'nin gücünün bu ortaya çıkış şekli hakkında da destanda yeterli kadar malzeme vardır. Bu malzemenin en açık örnekleri, konuşmada söz sırasının bizim şimdiki alışık olduğumuz "klasik", "formal" söz sırasına benzememesiyle ayrılır. Sözler birbiriyle gramatik ve sentaktik ilişkiden daha çok ses (tonlama: intonatif) ilişkisine girerler. Hatta konuşma ahenği, tonlama, konuşma vurgusu bu sözleri, birbirinden çok uzak bile olsalar, ilişkilendirebilir.

"... Geldi içeri Basara girdi selam virdi, ağıladı."

Bugünkü dili konuşan bu cümleyi "geldi, içeri girdi, Basar'a selam verdi, ağıladı" şeklinde anlar. Hatta bu dizin, sözlerin bu şekilde sıralanması bizim için tabiidir. "Basar'a" sözünün "içeri girdi" ifadesini bir şekilde parçalaması bu deyişin güçlü ses yapısı geçmişine delildir. Buradan yazının, tabiri caizse, hiç "kokusu gelmez". Bu ifade şeklinin "tanrı" mıdır.

Yahut:

"...anasına Basanın sevinç virdi",
"Kâhîler sağ olanları kaçarak rektüre geldiler."

vs.

Bu çeşit ifade tarzının esası, sade konuşma üslubu, ses ilişkisi ve burada söz sırasının, dilimizin sonraki gelişmesine has olan tabii sırası bozulmuştur. Daha doğrusu, "bozulmuş" demek, doğru olmaz; belki de esas söz sırası budur. Vurgu her şeyi halleder; anlam kurar, söylen de dinleyen de, bilgi veren de bilgi alan da hiç bir şeyden şikayetçi değildir ve yazana da ihtiyacı yoktur. Bu ifade tarzı, olayı, sanki bir sinemacı dikkatıyla izler, gördüğü gibi aktarır, ek bir cırlamaya hiç ihtiyacı hissetmez. Mit, gerekli gördüğü ifade tarzını geliştirse, onun üslup

bakımından süslenmesiyle de ilgilenmeyebilir! Bu da mitin önceki güç anlayışından haber veren önemli bir delildir.

Mitin destandaki gücü, hiç şüphesiz, sadece bu kimselerden ibaret değildir. Bunlara ilave ve bunlara benzeyen olaylar, bölümler olabilir; mit bunlar aracılığıyla gücünü, kudretini ve muhteşemliğini gösterir. Ancak şunu da söylemek gerekir: Mitin gücünden, onun destan yapısında bugün de hissedilen nefesinden bahsedince, bütün bunların arasında bir güçsüzlüğün de gizlendiğini hissetmemek mümkün değildir. Destan gibi devâsa, muhteşem bir sanat eserinde, nasıl ki biz bu gücün izlerini parça parça arayıp bulmaya mecbursak, ondaki bu gücün diğer tarafının da, şüphesiz, güçsüzlük olduğunu görmek zorundayız. Mitin gücü de güçsüzlüğü de, yazının gücü ve güçsüzlüğünün zemininde, bununla sıkı ilişki içerisinde, birbirini hazırlamakla, birbiriyle yer değiştirmek ve tamamlanmakla ortaya çıkar. Bu bakımdan, destanda mitin gücünden söz ettiğimiz yerde, yazının da güçsüzlüğünden bahsetmeliyiz. Mitin gücü ve yazının güçsüzlüğü, tabii ki, birbirlerini destanın belli bir bölümünde yer değiştirip tamamlarlar.

Mitin gücü ile ilgili düşüncelerimizi, ifade tarzı ve üsluptan söz ederek tamamladık. Yazının güçsüzlüğüne delil olan bölümleri de her şeyden önce üslupla ilgili görmek mümkündür.

Dediğimiz gibi, destanın oluştuğu bir devirde, yazı kendisini tam yetkiye sahip bir kültür tarzı olarak henüz ispat edememişti. Yazı, insan ve toplum hayatına yeni yeni girmeye başlıyordu ve bunun ilk adımları, mitin güçlü ve kudretli saltanatına ayak basan gerçek adımlardı. Yazı toplum üyelerine kendi tesirini yavaş yavaş hissettirmeye başlamıştı. Bütün bu söylenenlere göre de, yazının bütün zayıflığı, güçsüzlüğü; onun iç yapısı, iç potansiyeli ile ilgili değildi. Yazının güçsüzlüğü, güç toplamaya

başlayan ve önünde sonunda güçlenecek geçici bir güçsüzlüktü.

Destanın takdimi ile ilgili olarak yazının güçsüzlüğü her şeyden önce sağlam, değişmez bir üslubun oluşumuna bağlıdır. Gerçekten de, destanda üslup bakımından bir "karışıklık" vardır. Bu üslup "karışıklık"ın esas sebebi, daha derindeki sebebi şuradadır: Yazı, bir taraftan kendi üslubunu oluşturmali, derinleştirmeli ve zenginleştirmelidir; diğer taraftan bununla paralel olarak mitin miras bıraktığı köhne üslubu cilalamalıdır.

Üslubun sağlam bir hal alamaması, hiç şüphesiz, yazının üslup bakımından dayanak noktası olan cümlelerin henüz kendini tam olarak "yakalatmamasıyla" ilgilidir. Bu merhale öyle bir geçit merhalesidir ki, cümle henüz kendi klasik şeklini almamış, tam olarak şekillenmemiştir; diğer taraftan da mit üslubunun esas göstergesi söz de kendi imkanlarını vererek onu kurtarmamıştır. Söz ve cümle! Mit ve yazının yüz yüze, nefes nefese durduğu gibi, onların esas üslup göstergeleri olan söz ve cümle de aynı şekilde birbirlerine dayanmaktadırlar. Sözün üslup bakımından geçmişteki hakim devirlerine göre, söz kendi bağımsızlığını, yazının henüz güçsüz ama güç toplamaya başladığı dönemde de yitirmez ve bu bağımsızlığı cümle içinde de koruyup saklamaya çabalar. Çoğu zaman da bunu başarır. Sözün kendi kendine böyle bir bağımsızlık şartı oluşturmaması, oluşturabilmesi cümlelerin ve yazının güçsüzlüğüne delalet eder. Cümle henüz sözü kendi için de mum gibi eritememiştir. Söz cümlelerin içinde öyle yükselmiştir ki, cümlelerin bütünlüğü, sınırları silinip gitmiş; daha doğrusu, hiç şekillenmemiştir. Diğer taraftan şunu da belirtmek gerekir: Sözün kendi içinde artık kendi mücadelesi de başlamıştır ve bu mücadele, sözün tamliğini, bütünlüğünü önünde sonunda parçalamak maksadını güder. Yani, cümle de kendi misyopunu yerine getirmeye başlamıştır. Böyle gergin bir ortamda destanın üs-

lubu tek parça, bir bütün halinde olamazdı. Bu durum da çok tabiidir.

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

"Resûl aleyhi's-selâm zamanma yakın Bayat boyından Korkut Ata dîrler bir er kopdı."

Cümlelerin içinden, sanki, sözün varlığını ve dolayısıyla mitin kudretini ispat ederek "dîrler" sözü yükselir.

Ashında bu sözün iç yapısıyla dış, gramatik şekli arasında uyumsuzluk vardır. Çünkü "dîrler", cümlelerin içindeki şekilde olmamalıydı. Onun şimdiki şekli yüklemidir. Yüklem ise bitmişlik, bağımsızlık, tamlik, bütünlük bildirir. Bütün bu özellikler şekillenmiş cümlelerin sonunda olmalıydı. O da var: "kopdı" sözü bu cümlelerin asıl yüklemidir.

"Dîrler" yükleme has özellikleri, tamamlanmışlığı, bağımsızlığı kendisiyle beraber cümlelerin ortasına getirmekle, cümleye sanki meydan okuyor. Ashında cümle "dîrler" sözünü zarf olarak dikkate almıştı, ona zarf görevi ve yeri vermişti. Zarf da, bilindiği gibi, hiç bir şey bilmez, onun kendi kendine bağımsızlığı yoktur ve hep cümlelerin içinde "erir". "Dîrler" muhtemelen "denilen" olarak ifade edilmeliydi. Ama "dîrler" kendinin eski bağımsızlık gücünü şeklinde saklıyor. Cümlelerin bütünlüğüne, yapısına zarar veriyor, iki yüklem oluşturmuyor. Cümlelerin esas yüklemi ile bir çatışma olur ve ashında cümlede onunla işleyemez, onu kendi ahengine uyduramaz. Söz, başı başına kalır ve kendi yanındaki diğer sözlerle; artık cümlelerin karşısında eğilmiş, ona boyun eğmiş sözlerle, önceki kudretlerini saklayamayan, önceki bağımsızlıklarını yitiren diğer sözlerle sanki ibret derisi verir. Söz sanki kıyam eder. Cümlelerin esaretine karşı onun bu kıyamı, her şeye kadir cümlelerin, onun karşısındaki acizliğini açıkça gösterir. Sözün bu şekilde, cümle içinde kendi

bütünlük, tamlık simasını koruması, hiç şüphesiz, yazının üslupla ilgili güçsüzlüğünü gösteren elle tutulur bir delildir.

Bu tür örnekler destanın yapısında tesadüfî, nadir haller değildir. Çok çeşitli boylarda biz, içinde gergin bir çatışmanın devam ettiği bu gibi cümlelerle karşılaşırız ve bir daha, artık tek kalmış sözün, artık bağınısızlığını bütünüyle yitirmekte olan sözün iç yeteneğinin ve kendi geçmişine bağlılığının şahidi oluruz.

Destanda yazının güçsüzlüğüne delil olan noktalar-dan biri de, buradaki ayrı ayrı boyların birbiriyile kuwvetli bir iç bağ ile bağlanamamasıdır. Bir ilgi vardır; ama bu ilgi, bu bağlılık bir çeşit dış, şekilde bağlılıktır. Destanın da üst katındadır. Dede Korkut'un her boyun sonunda toplan ve genelleyici sözlerinin kimi zaman olayların ortasına girerek görev yapması, çeşitli kahramanların adlarının çeşitli boylardan geçmesi gibi şeyler, dış ilgi şekilleridir. Derin katta, biz bütün bu boyları bir tasvirin, genel bir sürükleyici süjenin içinde erimiş şekilde görüyoruz. Bu durumun kendisi, yazının, her şeyi klasik bir bütünlükte vermeye can atan ve kendisinin ustalaştığı bir devirde bunu yapabilen yazının güçsüzlüğünün işaretidir. Boyların bağınısızlık derecesi, her birinin bir çeşit "kapalı" değere sahip olması, yazı tarzının, yazı kültürünün bu boyları bir bütün halinde verememesidir. Aslında Dede Korkut'un her boyun sonundaki "gelişleri" yazının bütünlüğüne ciddi bir darbedir, yine tam bir güçsüzlüktür.

Bu söylenelere, ortamın sağlamlığını ve kahramanların bu ortamlardaki programlanmış faaliyetini de etkilersek, yazının güçsüzlüğü bir daha belirginleşir. Cünkü yazının ideali, bağınısız, kendi hareketlerini kendi hazırlayan ve belirleyebilmeyi başaran kahramandır. Yazının kahramanı bağınısız ve düşünen, arayan ve bulan yahut arayan ve bulmayan, kısacası, içinde gergin bir dinamik süreç devam eden kahramandır. Ortam ise bu kahramanın oluşmasına imkan vermez ve bu tür kahramanların

bütün destan yapısına yayılmaması, tek tük, yarı yarıya yetiştirilmesi (Beyrek'i, Uruz'u, Banı Çiçek'i ve diğerlerini hatırlayalım), aslında yazının güçsüzlüğüdür.

Bir çok kahramanın yüzü geçmişe dönüktür. Onların tapınakları, manevi dayanak noktaları geçmiş, başka bir deyişle, mittir. Bu kahramanlar yazının "ehilleştirici" kalburundan hiç bir şekilde geçirilemezler. Salur Kazan, Dirse Han, Basat, Tepegöz, Boyu Uzun Burla Hatun, Deli Dınrul, mitin vurucu kolları, ihtşam dayanakları olmakla beraber, aynı zamanda nice bağlılıklarını da aksettirirler. Bu sadakatleriyle de yazı kültürüne dahil olurlar, kendi simalarını orada da koruyup saklarlar. Bu olmaz, değişmez, isticrarlı durumlar karşısında yazı, yeneden kendi güçsüzlüğünde kalır.

Yazının etkilemeye, değiştirmeye, zenginleştirmeye çalıştığı mit kahramanları ile (yeni kahramanlarla) yazının kendisinin destana getirdiği kahramanları ayırmak gerekir. Yazının getirdiği kahramanları içerisinde bir grup özellikle seçilir. Bu grubu, şartlı olarak "kafir kızları" olarak kaydetmek mümkündür. Beyrek'in esirken seviştiği kafir kızı, sarı donlu Selcen Hatun, Deli Dınrul'un kartsı olan kafir kızı ve diğer esir alınan kafir kızları Oğuz yigitlerini sanki görkenli ve değişmeyen bir yarıdan çıkarmak maksadı güderler. Onların psikolojik sarımsı, değişme geçirmelerine, gelişmelerine sebep olurlar.

Beyrek'in kafir kızına, evlenmekle ilgili verdiği söz, aslında Beyrek'in yalana baş vurnasıdır ve yalana baş vuran Beyrek, bir tip olarak değişmezliğinden, isticrarlılığından çıkar, içten karmasıklaşır.

Sarı donlu Selcen Hatun, Kan Turalı'yı düşünmeye, "müzakere" etmeye sevk eder. Kan Turalı iki yol ayrımında kalır ve Selcen Hatun'la ok atışından sonra onun tarafından beğenilince mecbur kalıp, yalana baş vurur: Sözde, Selcen Hatun'u smadığını söyler. Kan Turalı da Beyrek gibi dürtüştür, o derecede olmasa da, içine giden yo-

lu hisseder. Yazı, kafir kızının yardımıyla onu da harekete geçirir.

Deli Dürul ve onun yad kızı olan helali. Baba ve ana ile, aslında ise geçmişle kafir kızı mukayese edilir. Mukayese, kafir kızının hayrına olur. Kafir kızı, geçmişe galip gelir ve malum ki Deli Dürul bu gergin psikolojik yükün ağırlığını sonra, bütün ömrü boyunca çeker.

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

Bütün bunlar, yazının sağlam mit kalesi karşısına koyduğu "Truva atlarıdır". Bu kafir kızları bir araç olarak yazının kahraman karşısındaki görevlerinin uygulanmasına yardım ederler. Onlar bu anlamda, yazı ülkülerini, destanda yayan en güçlü yöntemlerdir. Ancak...

Yine de yazının güçsüzlüğünü kaydetmek mecburiyetindeyiz. Mit bu "Truva atlarını" çekip kendi kalesine getirmez. Kafir kızları epizodik bir şekilde, sanki Oğuzlaştırılıp, Oğuz dünyasına dahil edilir. Oğuzlaştırıldıktan sonra da kendi ata yurduna bile arkasını döner Beyrek'in kafir kızı kendi babasını aldatıp Beyrek'i esirlikten kurtarır, Selcen Hatun Kan Turalı'dan önce babasının ordusu ile çarpışır, "bir uçından kırıp kâfiri ol bir ucuca çıkdı" vs.

Görüldüğü gibi kafir kızlarının yalnız adları kafir kızıdır. Gerçekte ise onlar mit için, mitin maksadı için çalışmaya mecbur edildiler ve yazı onları mite karşı hazırlasa da aslında onlar mite çok aciz ve zayıf şekilde aksi te-sir gösterirler.

Mitin gücünden bahsederken söylendiği gibi, bu gücün göstergelerinden biri de mitin esrarlı olmasıdır. Sır taşıyıcısı olan mit onunla güçlüdür ve onun bu sırrı yazı tarafından hazır olarak kabul edilmiş, işlenmiştir. Yazı bu sırrı ne izah edebilmiş ne de mitin gücü olarak algılanmıştır. Ne yazık ki bu da yazının başka bir güçsüzlüğüdür.

Nihayet, yazının güçsüzlüğü kendini bir de şu şekilde

gösterir. O kendi misyonunu, ilkesini, maksadını sonuna kadar uygulayamaz. Yani, onun esas misyonu kolektifin, toplumun her bir üyesini, her bir ferdi-kendine has, özel çizgilerle zenginleştirmek, manevî bakımdan bu ferdi ta-mamlamak, bir şekilde onu derinleştirmektir. Oysa yazı toplumdaki önce önderleri, şamanları, seçme kahramanları ayırır ve tıkar. Çünkü hepsini aynı ayrı ferdileştirmeye gücü yetmemiştir. Belki de yazı bu işi sonuna kadar götürürdü; ancak mite karşı yeni ve "demokratik" düşüncelerle faaliyete geçen yazının kendi de mit gibi, yavaş yavaş "diktatör" haline gelmeye başladı.

Büyük bir güç toplamaya girişti. Ama bu tür, bu şekilde topladığı güç, aslında onun güçsüzlüğü oldu.

Mitin gücü ve yazının güçsüzlüğü... Nereden başlar güç ve güçsüzlük? Bunlar nerede birbirleriyle kesişir ve nerede birbirlerini tamamlarlar?

Bütün bu sorulara destan yeteri kadar cevap verir. Hem mitin gücüyle ilgili hem de yazının güçsüz olduğu yerlerle ilgili olarak destanda yeteri kadar malzeme vardır. 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 göster-gesi olarak kabul edilebilecek özel bir konudan; mitin ya-saklarından söz etmeyi maksada uygun kabul ediyorum.

MİTİN YASAKLARI

Aslında mitin yasakları mitin en özel güç göstergele-ri olarak yukarıdaki bölümde kaydedilmeliydi. Ancak bu yasaklar kendi aralarında sağlam olarak birleştiklerin-den ve birbirleriyle son derece ilgili özel bir sistem kur-duklarından ayrıca gözden geçirilmeleri maksada daha uygun olur.

Mit kendi yasakları ile Oğuz topluluğunun üyelerini "ne yapamaz", prensibine bağlı olarak silahlandırmak is-ter. Aynı zamanda "ne yapamaz" prensibi, toplum üyesi-nin faaliyetini daraltmak, sınırlandırmak fonksiyonunu da yerine getirir. Diğer taraftan da "ne yapılabilir?" dün-yasına da yol açar. "Ne yapamaz"dan "ne yapılabilir"e giden yolu bulup görmek toplum üyesinin kendi sorumlu-luğuna bırakılmaz. Bu, mitin elçilerini; şamanları, ka-hinlerin, manevî önderlerin vazifesidir. Destan da bu va-zifenin yükünün, ağırlığının hiç de az olmadığını ispatlar. Destanda mit yasakları hakkında yeteri kadar fikir edin-mek mümkündür.

Mit'in yasakları, yani toplum üyesine verdiği herhan-gi bir faaliyet programı destanın çok derin bir katından çıkarılır. Destanın malzemesi bu yasakları yeteri kadar ört-bas edip saklayamaz. Her hangi bir hareket, yer ya-hut sıradan bir söz, bu yasaklar hakkında açıklama ile-ri

sürmeye ve bunların şekillenmesine sebep olur. Bu da, bu yasakların ömrünün destanın oluşma ömründen kat kat daha eski olduğunu gösterir.

Eski bir toplumun hayatı artık genel, toplu, anlaşıl-mayan, sanki bir tül perdenin arkasından çizgileri sezil-mez bir şekilde görünmemektedir. Artık bu hayat kendi inanç ve şüpheleriyle, kanunlarıyla, bir yerde bize daha parlak bir ışık altında görünür. Yasaklar bu toplumun çizgilerinin daha belirli çizilmesini sağlar. Herhangi bir harekete, aduma, tabu konulmasına engel olan eski top-lum üyesinin yürek atışlarını daha açıkça duyarız.

Mit'in yasaklarını iki büyük gruba bölmek mümkün-dür. Bunlardan biri hukukî yasaklar, diğeri ahlakî yasak-lar şeklinde belirlenebilir. Hem hukukî yasaklar hem de ahlakî yasaklar toplumun tamamıyla kuvvetlendirmek maksadını gü-ter ve aslında manevyat ve yapı bakımın-dan toplumun tamamını, iç bütünlüğünü, manevî tek renkliliğini koruyup saklamaya hizmet eder.

Destanda izleri bir şekilde kalmış hukukî yasaklar aşağı-yükarı şunlardır:

1. Kan bağı, akrabalığı engelleyen yasaklar.
2. Mite, başka bir deyişle, örf ve adetlere karşı mü-cadele imkânı vermeyen yasaklar.
3. Toplum üyesinin öldürülmesi yasası.
4. Kabile içi nifak yasası.
5. Şahıs menfaatlerini toplum menfaatlerinden üs-tün tutma yasası.
6. Merkezî hakimiyete isyan yasası.
7. "Tabiat-medeniyet" mücadelesinde, ne şekilde olursa olsun, tabiata dönüş yasası.

Bu hukukî yasaklar, yüksek ihtimalle, ciddi olarak kontrol altındaydılar ve onların bozulması, elle tutulur cezai tedbirlerin alınmasını gerektiriyordu.

Ahlakî yasaklar olarak belirlediğimiz yasaklar ise hukukî yasaklar gibi bütün toplum hayatını değil, bu top-lumun üyeleri arasındaki ilişkileri düzenlemeye hizmet

eder. Ahlakî yasaklar olarak şunları saymak mümkün-
dür:

1. Babaya itaat etmeme yasağı.
2. Yalan söz söyleme yasağı.
3. Kızın oğlana görünmesi yasağı.
4. Yalnız karar alma yasağı.

Oğuz toplumunu hem hukukî hem de ahlakî olarak düzenleyen yasaklar sistemi şüphesiz ki, sadece bu söyle-
nenleri ihtiva etmez. Ancak bunlar da yeterlidir diyelim.
Bu yasaklar çerçevesinde kalan toplum üyesi bu şekilde
toplumun ağır bütünlüğü altında eritilir ve eski toplum
gibi karmaşık bir dünyanın itibarlı, sadık bir üyesi haline
gelir. Böyle bir sürecin, yani toplum sisteminin itibarlı bir
üyesi haline getirilme sürecinin ayrı ayrı noktaları bu ya-
saklarla ilgilidir. Bu yasakların da bağunsız olarak çok
geniş bir şekilde uygulanması, aynı süreci daha da fazla
göze çarpar hale getirir.

Hukukî Yasaklar

En eski hukukî yasak, bütün toplumu "ölüm veya ka-
lın" sorusuyla karşı karşıya bırakan, daha doğrusu, top-
lumu bu sorudan da uzaklaştırıp götüren yasaktır. Tabi-
ata dönüş yasağı.

Bilindiği gibi, insan toplulukları oluşmaya başladık-
ları, yani toplum olarak şekillenmeye başladıkları andan
itibaren onların tabiatla ilişkileri de değişir. Eski insan
kendini tabiatın ayrılmaz bir parçası sayardı. Tabiat olay-
ları, çeşitli varlıkların karakteri bu şekilde ona daha kor-
kusuz gelirdi. Tabiatın ayrılma, ona kenardan bakışı da
hazırladı ve artık esen rüzgarlar, kopan tufanlar, çakan
yıldırımlar ve başka tabiat olayları değerlendirilmeye
başlandı. İnsan, toplum içinde yaşama şekillerine alışma-
ya başladı. Kendi kendine oluşan bu yaşama şekilleri, da-
ha sonraları yazılmamış kanunlar ve yasaklar şeklinde
kalkıplamaya başladılar. En temelde ise, tabiatın çıkıp

medeni bir gerçekliğe, yani bir çok medeniyet unsurun-
dan; ateşten, üretim araçlarından yararlanmaya alışma-
nın kendisi de kanun gibi kuvvetlendi. Geriye dönüş yok-
tu. Tabiat dönme, medeni çevreden çıkmak demektir.
Medeniyet getiren kahramanlar, toplum üyelerine ondan
yararlanmayı, aletler, silahlar yapmayı öğrettiler. İnsan
öğrenir ve öğretirdi. Anlamaya, idrak etmeye, değer ver-
meye, sonuç çıkarmaya, beynini çalıştırmaya, bir sözle
yaşamaya alıştı. İnsan artık kendini tabiatın bir parçası
saymıyordu, kendini ondan ayırmaz bir şekilde düşün-
müyordu. İnsan genel tabiatın içinde kendi özel yerini
anlamaya başlamıştı.

Bir çok mitoloji sisteminde, tabiatın medeniyete
geçişin çeşitli yönleri kendi aksini bulur. Eski Sümer abi-
desi "Gülgameş"de Engidu, tabiatı temsil eden kuvvet
olarak kendini gösterir ve sonraları yavaş yavaş "ehlileş-
mesi" ile bütün toplumun geçtiği yolu, kendinde model-
leştirir.

Yunan mitolojisinde tabiatın medeniyete geçiş
Promete tipiyle kendini bulur. İnsanlara ateş getiren
Promete aynı zamanda onların medeni çevreye adım at-
malarını sağlamış olur ve karşılığında tanrılar tarafından
cezalandırılır.

Destan artık bu yapıda "tabiat-medeniyet" geçiş-
nin bütün problemlerini halletmiş gibidir. Yalnız çok za-
yıf, uzaklardan bir ses olarak bu probleme işaret eden bir
yer, destanın bu yapısına da gelip girebilmiştir.

Destanda Basat'ın Tepegöz'ü öldürdüğü boyu hatır-
layalım. Aruz Koca, Oğuz'un üstüne gelen düşmandan
kaçıp giderken oğlancığını kaybeder. Çocuğu bir aslan
bulup besler.

Aslan tabiatın sembolüdür. Destanda Aruz Koca'nın
oğlu bu şekilde tabiatla ulaşılır. Bu şekilde tabiatla be-
raber bir merhaleye de işaret edilir.

Destan der:

"Oğuz yine eyyâm ile gelüp yurdına kond. Oğuz Hanun ilaçası gelüp haber getirdi, aydur: Hanun sazdan bir aslan çıkar, at ıtır, apul apul yorıyış adam kibi, at basuban kan sömürür. Aruz aydur: Hanun tüküdügünüz vakın düşen menün oğlan çağındur belki diti. Biğler bındiler, aslan yatağ üzerine geldiler. Aslan kaldırup oğlan tırdılar. Aruz oğlan alıp ivine getirdi. Şadlık ırdiler, yine içme oldı."

Tabiatın içinde olan, ona kavuşan bir gücün at basıp vurnası, kanunı içmesi de sembol olarak dikkatî çeker. At medeni çevrenin unsurudur ve bu şekilde tabiatın medeniyette barışmaz ilişkisine işaret edilir. Buna ek olarak, tabiat gücünün medeni çevreye dahil edilmesinin, hiç de kolay olmadığı söylenebilir. Destandaki durumun tasviri şöyle devam eder.

"...Şadlık ırdiler, yine içme oldı. Annıma oğlan ne kadar ge-türdiler ise nırmadı, gürü aslan yatağına vardı."

Aslan yatağına dönme, yine geriye, tabiata dönüşü sembolize eder. Bunu engellemenin tek yolu olarak medeni temsilcisi Dede Korkut'un müdahalesi gerek görülür ve mit buradadır. Dede Korkut vasıtasıyla kendi medeni tec-hizatının bir elemanından faydalanır. Aruz Koca'nın oğ-lunu vahşi tabiatıtan ayırıp medeni çevreye kesin olarak perçinlemek amacıyla onu adlandırmaya ritüelinden ge-girir.

"...aslan yatağına vardı. Gürü nırup getirdiler, Dedem Korkut geldi aydur: Oğlanın sen insanısın, hayvan ile müsâhib olma-gl, gel yahşı at bin, yahşı yığiler ile eş yortı diti. Ulu kardaşın adı Kıyan Selçükdür, senün adın Basat olsun, adını men vır-düm yaşun Allah vırsün diti."

Böylelikle mesele halledilir. Görüldüğü gibi, "adlan-

dırma" medeni çevreye dahil etmenin gerçek yolu olarak mitin teçhizatına dahil edilebilir.

Dede Korkut'un sözünde de "tabiat-medeniyet" karıştırmasını görmemek olmaz. Basat'a ata binmeyi, insanlara alısmayı tavsiye etmesi, bu medeni çevre eleman-larıyla ona tesir etmeye çalışması, adını da Basat (Bas+at) koyması, dolayısıyla da olsa, yine "tabi-at-medeniyet" karıştırmasını hatırlatır.

Destan bütün bir toplunun, belki de bin yıllarla geç-tiği uzun ve çetin yolu bu şekilde Basat tipinde genelleş-tirir. Aynı zamanda da tabiata dönüşün mümkün olmadı-ğın, makbul sayılmadığını da açıkça bildirir. Dede Korkut'un "*Sen insanısın, hayvan ile müsâhib olmağı*" sözü, sadece bu olayın kaydedilmesini değil, mitin geriye, tabi-ata dönüşe koyduğu ebedi yasağı da dile getirir.

Tabiatıtan ayrılıp medeni çevreye dahil olma, kan ba-ğ gibi "kaotik (düzensiz)" bir süreci engellemekle de di-ğerlerinden ayrılır. Kan bağının sadece aile, kabile yapı-sını değil, boy yapısını bile içeriden dağıtan bir kuvvet ol-tuğunu dikkate aldığımızda, mitin bununla mücadeleles-i nin sebebi ortaya çıkar. Kan bağına yasak koymakla mit, aynı zamanda kavmin, yani toplumun saflığını, bütünlü-ğünü koruyordu.

Destanda kan bağı yasağı, uzun ve gergin bir sürecin boğuk sesi olarak kendini gösterir. Kan Turalı'nın kahra-manlığını tasvir eden boyda bu durumun şöyle bir ifade-siyle karşılaşıyoruz. Babası Kanlı Koca, Kan Turalı'yı evlen-dirmek ister. Kan Turalı ona şu cevabı verir:

"Baba, gün menı ivereyim dırsın, mana lâylık kız niçe olur?"

Kan Turalı, kendi sorusuna kendisi cevabı verir:

"Baba, men yürümden nırmadın ol nırmış ola, men kara koç anuma bınmedin ol bınmış ola, men kanlı kâfir iline varmadın ol varmış, mana baş getürmüş ola".

Kanlı Koca bu taleplerin karşısında şaşakalıdır. Kan Turalı kendi maksadını biraz daha açıklar:

"...pes varasın, bir cici bici türkmen kızını alsın, nagâhından tayanam üzerine düşem, karnı yrula, didi".

Nihayet, Kanlı Koca oğluna, istediğine uygun bir kız aramayı şart görür. Kan Turalı İç Oğuz'da kendine denk bir kız bulamaz. Sonra daha ciddi ve esash şekilde bu işe Kanlı Koca karışır. İç Oğuz'u, Dış Oğuz'u gezer, ama oğluna layık kız bulamaz. Sonra dolana dolana Oğuz'dan dışarıda, Trabzon'a varır ve oğluna layık kızın; Selcen Hatun'un haberini burada alır.

Esas mesele, Kan Turalı'yı eş seçiminde Oğuz'dan dışarı çıkarmaktır. Oğuz'dan, "kendi ait olduğun boyun üyesi olan kıyla evlenmek olmaz" yasağı, "kız dışarıdan olmalıdır" fikrine döner ve destanda Kan Turalı'nın yad ellere gitmesi ve sevdiği "Selcen Hatun'a kavuşmasıyla ilgili olayların tasviri haline gelir. Bu yasağın destanda bir şekilde tasvir edilmesi hiç şüphesiz, destanın çok eski bir tarihle ilgili olduğunu gösterir.

Boy içi nikah yasağı, destanda İç Oğuz ve Dış Oğuz gibi boy birleşmelerinin bazı durumlarda karşılaştırılmasında da kendini gösterir. Aslında İç Oğuz ve Dış Oğuz iki boy teşkilatı olarak da gözden geçirilebilir. Şüphesiz ki, İç Oğuz'un kendi içinde ve Dış Oğuz da kendi içinde daha eski zamanlarda nikah kıymazlardı ve Pay Püre Bey ve Pay Piçen Bey başka boy teşkilatlarına dahildiler. Onların evlatları Beyrek ve Banı Çiçek'in nikahı da böyle bir duruma göre makbul sayılır. Boy içi nikah yasağı, böyle karışık bir değişimden geçer. Kan Turalı boyu bu yasağın daha eski durumunu, Beyrek boyu daha yeni durumunu anlatır.

Destanda mite karşı çıkmayı yasak eden bölümle de karşılaşıyoruz. Mite saldırma, aslında örf ve adetlere, tabiat-tan ayrıldıktan sonra güçlülük elde edilen ve sağlamlaştı-

ılan düzen karşı saldırma olarak kendini gösterir. Fakat mite saldırmanın doğrudan hayata geçirilmemesi de ilgi çekicidir. Bu, dolaylı olarak Dede Korkut'a yapılan saldırıda kendi anlamını bulur. Deli Karçar, kız kardeşi Banı Çiçek'in elçiliğine gelmiş Dede Korkut'u az daha öldürür. Bu, Dede Korkut kültüne saldırı, aslında mit kültüne saldırıdır ve destanda Deli Karçar'ın cezalandırılması, elinin taşlaşması yasağın tesir gücünü yitirmedigine bir işaretir. Ceza, aslında yasağın varlığını bir daha vurgular. Böylelikle, mite saldırı, örf ve adetlere saldırı gibi yasak edilir ve bu şekilde cezasız kalmaz.

Öldürme yasağının izlerini de destanda görmek mümkündür. Öldürme bu bölümde aynı boydan başka birinin öldürülmesi olarak değerlendirilir ve bunun kan parasına çevrilme isteğinin yasaklanması hakkında da belli bir düşünce oluşturulur. Kazan oğlu Uruz'un meşhur safca sorusunu bir daha hatırlayalım. Kazan, Uruz'u yanına alıp ava çıkar. Birden kafir ordusu onları sıkıştırır. Uruz babasına sorar:

"Yağ diyü neye diler? Kazan aydur. Oğul anun için yağ diler ki biz anlara yetsevüz öldürürüz, anlar bize yetse öldürür, didi. Uruz aydur: Baba içinde big yigider öldürseler 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. Yani, kafir öldürmek üstüne hiç kimse kimseyle kan davası gütmmez. Daha doğrusu, Oğuz içinde hiç kimseyi bu "günah" için cezalandırmazlar. Ancak bu prensip diğer bir prensibi de doğurur. Eğer adam öldürmek için Oğuz içinde ceza tedbiri uygulanmasaydı, Uruz'un bu sorusu da önemini kaybederdi.

O halde Oğuz içerisinde adam öldürme yasağı vardı ve bu kendi ifadesini "kan davası" şeklinde bulurdu. Uruz da bunu bilir ve bu bilgisini başka bir sahaya tatbik etmek ister. Adam öldürme yasağı, Kazan'ın cevabından

da anlaşılacağı gibi, genel değil, özeldir. Yalnızca Oğuz içerisinde önem taşır. Bizim için burada gerekli olan, böyle bir hukukî yasağın varlığıdır.

Şahsı öldürme yasağı, daha geniş olarak toplumun yok etme yasağı ile ilgilidir. Eğer adam öldürmek cezasıyla yasaklanıyorsa, boy içinde bölücülüğe karşı da ceza tedbiri düşünülür. Bu bölücülük İç Oğuzla Dış Oğuz'un kavgasına ayrılmış boyda kendi aksını bulur. Kavgayı başlatan Salur Kazan'ın dayısı Aruz Koca'dır O. İç Oğuz'u Dış Oğuz'la karşı karşıya getirir ve sonunda onun öldürülmesiyle estetik bir şekilde eski bir yasağın destandaki yansımaları ortaya çıkar. Yasağın güçlü olması, Aruz Koca'nın cezalandırılmasında kendini gösterir. Şu halde, hem adam öldürmek hem de boy içinde bölücülük hukukî olarak kendi değerini bulur.

Göstermeye çalıştığımız gibi, bu durum destanda çok gizli de olsa, her halde ifade edilir.

Boy içi bölücülük yasağı, merkezi idareye itiraz yasağına da prensip olarak kendinde ihtiva eder. Merkezi idareye itiraz en açık şekilde Begi oğlu Emren boyunda kendini gösterir.

Begi'ye Salur Kazan'ın, kendi hünelerini övmesi hoş gelmez. Salur Kazan Begi'nin av tecrübesini, geyikleri kuşağından vurabilme başarısını onun adına bağlar: "Yok, at işlenese er öğrenmez, hüner atındır", der. "Bu söz Begile hoş gelmedi. Begi ayduru: *Alplar içinde bizi kaskunumuzdan balçığa batırdın, didi. Bayındır Hanun bahşsin önüne dökdi, hana küsdi, divandan çıktı. Aın çektiler, ala gözli yigillerin alıp ivine geldi.*"

Bayındır Han'a, Salur Kazan'a küsmek aslında merkezileştirilmiş idarelerinden yüz çevirme anlamındadır. Begi'nin hareketinden tam bir baş kaldırma, isyan kokusu gelir. Begi'nin kendi de Oğuz'a karşı geldiğini gizlemeyi ve evine döndükten sonra hanımına da öyle söyler. Destanda böyle bir durumun yasaklanması artık çok zayıflamış, estetik değişime uğramış bir şekilde olsa da, yine kendi

aksini bulur. Önceleri Begi'ye onun hanımı "İslah edici" iş yaparlardı:

"Hanun ayduru. Yigildüm big yigildüm, pâdisahlar Tanınun kölgisidir, pâdisahına âsi olanun işi nasr gelmez, anı könlüde pas olsa şarap akar, sen gidelis hanım arkun yatan ala tağların avlanmamışdır, ava birgil könlün açlısun, didi."

Hanımı Begi'nin şuuruna tesir etmeye çalışır, onu inandırmak ister. Hanımının ava çıkma tavsiyesini kabul eden Begi artık düzgün iş tutmadığını da dolayısıyla itiraf etmiş olur. Ancak yasak hâlâ belirlenen ceza tatbiki etmemiştir. Bu cezanın tatbiki kendini şu şekilde gösterir.

"Av avlayı gezer iken önünden bir yaralı geyik çıktı. Begi bu na at sağdı. Buğanın ardından irdi, yay kırışın boyuna aradı. Buğa ağınmış idi, kendüyi bir yüce yirden aradı. Begi at cılavasını yerinmedi, bile uçtu. Sağ uyluğu kayaya tokandı, sındı. Begi öni tırdı, ağladı."

Begi'nin başına gelen bu iş hiç de tesadüf değildir. Canına gelen bela, ayağının kırılması aslında yasağın destanda ifade edilmiş değişimidir.

Hukukî bakımdan yasak edilmiş bir başka hal de şahsî ve umumi menfaatlerin mücadelesinden doğar. Destanda şahsî menfaatin umumi menfaate feda edilmesinin aksini bulması ve böyle bir bölünün genellikle var olması, şüphesiz, ilgili yasağın da olmasını zannetme ihtimalini doğurur.

Babaların oğulları, oğulların babaları ve kardeşleri, cengaverlerin birbirlerini düşman elinden kurtarmaları, kâfirlere karşı güdülen davalar, savaşlar, hiç şüphesiz, daha önceden baş vermiş boylar arası kavgaların ve mücadelelerin estetik yansımalarıdır. Oğuzların kâfirlere, daha doğrusu, yabancı boylarla mücadele ve münasebetleri destanda somut tiplerin hareketlerinde gerçekleşir. Salur Kazan, düşman elinden sadece kendi oğlunu, anasını ve hanımını kurtarmaz, bütün bir boyun menfaati uğ-

runda mücadele eder. Diğer taraftan Tepegöz'le mücadele sadece dehşetli bir mücadele değildir, bu belki de Oğuz toplumunu sürekli gerginlikte tutan düşman bir boy karşı bir zaman yapılmış mücadelenin değişime uğramış estetik yansımasıdır. /

Aynı şekilde destanda aksini bulmuş her hangi bir şahsî menfaat daha eskideki umumî menfaate karşılık gelir. Bununla ilgili olarak Uşun Koca oğlu Segrek boyu dikkati çeker.

Segrek, büyük kardeşi Egrek'in ölmediğini, sağ ve Alınca kalesinde esir olduğunu tesadüfen öğrenir. Onu kurtarmak üzere savaş için sefere hazırlanır. Ana-babası, onu bu tehlikeli yoldan alkoymak için çok yalvarır, sonuç vermez. Salur Kazan, onun bu seferi akından çarmakması için onu evlendirmelerini tavsiye eder:

"Ardan aygır deveden buğra koyundan koş kurtuldılar. Oğlanı gerdeğe koydılar. Kız ile ikisi bir dösşe çıkdılar. Oğlan kılıcın çıkardı, kız ile kendü arasına bıraktı. Kız aydur: Kılıcun gider yigit, murad vir murad al, sarılalum didi. Oğlan aydur: Mere kavat leza men kılıcuma toğranayım, ohuma sançılayım, oğlum toğmasun, toğar ise on yaşına varmasun, ağşamun yüzün görmeyinçe, ölmüş ise kanun almayınca bu gerdeğe girer isem didi."

Segrek aslında kardeşinin uğrunda değil, bütün bir boy menfaati uğrunda, genel menfaat uğrunda kurban olmaya hazır. Onu bundan vazgeçirmek için önüne dar, şahsî bir menfaat yolu koyarlar ve onu evlendirirler. Ancak kahraman genel menfaati üstün tutar. Kendine beddua olarak söylediği sözler de (*kılıcuma toğranayım, ohuma sançılayım...*), aslında kadim yasağın var olduğunun doğrudan ve gerçek göstergeleridir.

Böyle bir yol ayırımında diğer kahramanlar da kalırlar. Hemen hemen aynı vaziyete Beyrek ve Basat da düşer.

Beyrek bütün ezâ, cefâ ve zorluklardan sonra Bani

Çiçek'e kavuşur. "Kazan beg aydur: Gel muraduna yetiş. Beyrek aydur: Yoldaşlarımı çıkarmayınca hisarı almayınca murada irmezem didi."

Basat'a da, Tepegöz'le savaşmaktan vazgeçirmek için çok yalvarılır. Fikrinden döndürmeye çalışırlar. Ana-babasının sözü geçmez, Salur Kazan, teklifiyle yine işe karışır. Ancak Basat da genel menfaat adına sözünden dönmez, Tepegöz'le ölüm-kalım mücadelesi için yola düşer.

Bu ve buna benzer bütün bölümler, kahramanların kendi menfaatlerine üstün gelmek için çalışmalarını gösterir. Genel menfaat, mitin menfaatidir ve şahsî menfaat karşısına yasağı da mit koyar. Bu yasağın aynı zamanda mitin genel idealine hizmet eder, kahramanın, ortak ve genel manevi ahenkten dışarı çıkmaması için şartlar bazarlar.

Gözden geçirilen yasaklar, ciddi, riayet edilen, hukukî esaslı olan yasaklardır. Onları dikkate almadan Oğuz toplumunun üyesi olmak mümkün değildir. Bu tür hukukî yasakların yanı sıra toplumun kendi içinden çıkardığı ahlakî yasaklar da destanda belli bir yer tutar. Bu ahlakî yasakların geçmişinde, hiç şüphesiz, hukukî yasaklar duvar. Zaman geçtikçe de bazı hukukî yasakların kendi genel karakterini kaybedip bir şekilde "şahsileşmesi", ahlakî anlam kazanması, mit yasaklarının sistemli durumu ile tarihe ve gelişmeye sahip olan yapısı hakkında bilgi verir.

AHLAKÎ YASAKLAR

Ahlakî yasaklar, esasen, davranış şekilleriyle, aile içi ilişkilerle ilgilidir.

Yukarıda da söylediğimiz gibi en önemli ahlakî yasaklardan biri baba sözünden çıkma yasağıdır. Bu ahlakî yasağın, daha eskiden büyük sözünden çıkmak gibi çok ciddi bir hukukî yasağın şekil değiştirmiş varyantı olarak

dikkat çeker. Destanda bu yasak, Uruz ve babası Salur Kazan, Buğaç ve babası Dirse Han ilişkilerinde kendini daha açıkça gösterir.

Uruz babasının emrini çiğner, düşmanla savaşta sabredemez, pusuda kalmaması gerekirken, savaş meydanına atılır. Fakat baba sözünden çıkmaması mit tarafından cezaz bırakılmaz. Uruz düşman tarafından yakalanarak esir edilir. Sebep varsa, destanda sonuç da kendini gösterir ve biz Uruz'un esir edilmesinde yasağın ceza gücünü de görürüz.

Ya da bunun tersi olan bir duruma örnek olarak Buğaç'la babası Dirse Han'ın ilişkisinden söz etmek mümkünür.

Dirse Han, kırk namerdin sözüne uyarak oğlunu öldürmeye karar verir. Av zamanı okla vurarak Buğaç'ı ağır yaralar ve onun öldüğünü zanneder. Annesi Buğaç'ı bulur, dağ çiçeği ile, ana sütüyle yarasına merhem yapar; nihayet oğlunu iyileştirir. Kırk namerit bu işten haberdar olur ve Dirse Han'ı yakalayıp, esir olarak düşmana teslim etmek isterler. Annesi Buğaç'a bu hadiseyi anlatır ve sözünün sonunda:

"...hanum oğul kalkubamı yırtımden ötü turgıl, kırk yığdımdı boyuna algıl, babam ol kırk namerden kurtargıl, yon. oğul, babam sana kıydı ise sen babana kıymagıl, dıdı."

Buğaç annesinin sözünü yerine getirir ve aslında bununla eski bir yasağa da uyar. Baba hakkına saygı gösteren yasağa. Yani, babanın sözünden çıkmamak, hatta babanın bütün yanlışlarını "görmemek" kanununa. Şüphesiz ki, bu itaatkarlığına göre de Buğaç babasından aldığı yaradan ölmez, iyileşir. Mit kendi sadık kahramanlarının sadakatine sevgiyle ve sevecenlikle cevap verir.

Babaya itaat etmemek yasağı tamamıyla geniş bir meselenin; destanda kendini öyle veya böyle gösteren büyük bir "babalar ve oğullar" meselesinin içine girer ve

bu yasak aslında nesli, yani oğullar neslini; eski neslin, babaların karşısında belirli bir şekilde silahsızlandırır. Mit, kendi yasağı ile eski neslin tarafını tuttuğunu, onun menfaatini koruduğunu açıkça ortaya koyar.

Destanda kendini gösteren en ilgi çekici ahlaki yasalardan biri de neredeyse genelleştirilen "yalnız karar almak" yasağıdır. Bu yasak çok sinsi bir ortamda ve zavıfça ağıza çıkar ve yasağın ceza kısmıyla ilgili de belli bir düşünce oluşturmaz. Ancak belli kritik bölümlerde Salur Kazan'ın veya Bayındır Han'ın, her hangi bir hareketi, diğer beylerle anlaşarak uygulamak istemeleri, böyle bir "demokratik" yasağın varlığıyla ilgili şüphe bırakmaz. Böyle bir temayül, her defasında Oğuz beylerine baş vurken "bigler" hitabında kendini gösterir.

"Salur Kazanum ivi yağmalandı"r" boyda Kazan'ın ava çıkma kararına dikkat çekelim. Hiç şüphesiz, askerlerin hepsiyle ava çıkmak, stratejik öneme sahip bir olaydır ve Kazan, böyle bir "av" kararını tek başına alamaz. Bunun için de Oğuz beylerinin hepsine şöyle seslenir:

"Üntüm anlan bigler sözüm dinlen bigler, yaza yaza yanumuz ağrıdı, cıza rıza biltümüz kındı, yonıyalum a bigler, av avlayalum kuş kuşlayalum, sığm geyik yıkalum, kayırdalum otaylum muza düşelüm, yüyelüm içelüm hoş kışelüm. Kıyan Selçuk oğlı Deli Tundar aydur: Beli Han Kazan maslahardur. Kara Göne oğlı Kara Budag aydur. Ağam Kazan maslahardur."

Şöyle bir soru akla geliyor: Eğer av sıradan bir av ise bu ava bu şekilde, her bir beyin ayrı ayrı fikrini alarak başlamak dikkat çekicidir. Bu "maslahat" bölümü daha çok savaşla ilgili bir toplantıyı hatırlatır ve Kazan'ın kullandığı "sığm", "geyik" ifadeleri aslında şifrelenmiş düşman boylarının adları olarak dikkat çeker. Böyle mesuliyetli bir bölümde "yalnız karar almak" yasağı devreye girer, kendini açıkça gösterir, Kazan hepsinin fikrini dinler ve sonra: "Sıya varsam dükense olmaz, kalın Oğuz bigleri bindi. Ala Tağa ala leşker ava çıkdı."

Bundan başka, Kazan başka bir boyda yine kafirlerle savaştan sonra oğlu Uruz'u kendi bıraktığı yerde pusuda bulamayınca şüphe ve endişelerini beylerle paylaşıyor, onlara baş vurur.

"A bigler oğlan kancaru girdi ola didi. Bigler aydur: Oğlan kuş yüreklü olur, kaçup anasına gitmişdür didiler. Kazan karardı, döndi aydur: Bigler Tanrı bize bir kür oğul vürmiş, varayın anı anası yanından alayın, kılıc ile paralayayın, altı bötük ideyin alı u yolun ayındında birağayın, bir dahı kimse yazı yırde yoldaş koyup kaçmaya didi."

Bu parçada ahlaki yasakla hukukî yasak iç içe girmiş şekilde ortaya çıkar. Kazan'ın "bigler" hitabı aslında sadece hitap değildir, tam bir savaş görüşmesinin demokratik prensipleriyle ilgilidir ve uzlaşma karakteri taşıyor. "Bigler" hitabı Kazan'ın yalnız karar almak istememesinin sonucunda fikir alış-verişine ve davete dönüşür. Bu ahlaki yasak, hakkında konuşmadığımız başka bir hukukî yasağın da aydınlanması için ortam hazırlar. Yabancı yerde ya da savaş meydanında yoldaş tek bırakıp kaçmak yasası, aynı zamanda ceza yönünü de ortaya çıkarır. Bu ceza tedbirinin ağırlığı ve aynı zamanda doğruluğu, açıklığı yasağın güçlü etki alanına ve potansiyeline işaret eder.

Bayındır Han da uzlaşmayla iş yapma üslubunu kullanır. "Begil oğlu Emrenün" boyunda Oğuz'a haraç olarak, sırasıyla, bir at, bir kılıç, bir de çomak getirirler. Bayındır Han'a böyle bir haracın gelmesi, çok kötü tesir eder. O, bu haracı Oğuz beyleri arasında nasıl bölüştüreceğini 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, sağna solna bakdı. Kimse râza olmadı. Begil dirler idi bir yigit var idi, ana bakdı, aydur: Sen ne dirsın? Begil râza oldu."

Aslında sohbet, Oğuz ilini koruyacak kahramanın

belirlenmesiyle ilgilidir. Böylesine çok zaruri bir mesele de yine bir çeşit bütünlükle, kimin razı olduğu, kimin olmadığının bakılarak halledilir. Bayındır Han "sağna solna bakdı. Kimse râza olmadı." Bu bölüm, hanın sözüne razı olmamanın mümkünlüğü, her hangi bir kararın yalnız alınması yasağının mükemmel gücünü gösterir.

Bu ahlaki yasağın bir tezahür halini de, iç Oğuz'la Dış Oğuz'un mücadelesinden bahseden boyda bulabiliriz. Aruz Koca, Kazan'a düşman kesilir. Dış Oğuz beylerini çağırıp onlara bu hareketinin sebebini anlatır. Sonra beylere danışır: "Bigler ya siz ne dirsız?" Danışma, yalnız karar almak yasağıyla ilgilidir.

Genellikle "bigler" sözü, içinde hitaptan çok, uzlaşma anlamı saklar. Beylerle uzlaşma, Oğuz aleminin hayatı ile ilgili bir çok zaruri bölüm etrafında döner. Bu bölümler, düşmanla kurulan ilişkilerin strateji veya taktiğine ait, yani dış meselelerle ilgili olabilir. Aynı zamanda uzlaşmayı gerektiren bölümler Oğuz iç problemleri de ihtiva edebilir. Beylerin ruh durumları, belli bir meseleyle olan ilgileri Oğuz önderleri için önemsiz değildir. Onların zaruri meselelerin halledilmesine iştirak etmeleri için davet eden Bayındır Han ve Salur Kazan, bir zamanlar, uzak geçmişte mit tarafından koyulan yalnız karar alma yasağına riayet ederler. Bu yasağın da, bir dönem Oğuz aleminde "uygulanması" belki de Oğuz toplumunun demokratik prensiplerle idare edildiğine en açık ispattır.

Oğuz toplumunun iç yapısı, aynı ayrı toplum üyelerinin birbirleriyle gittikçe derinleşen ve iç içe giren ilişkileri üzerinde kurulur. Yavaş yavaş bu tavırların belli ahlaki kurallara dahil edilme, bu kuralların içerisine sokulma süreci başlar. Ahlakî kural olarak sabitleşen bir tavır forması da yalanla, yalan konuşmakla ilgilidir. Destanda bu ahlaki kural, yalan söz söyleme yasağı şeklinde ortaya çıkar. Bu yasak vasıtasıyla Oğuz aleminde yalan söze karşı olan tavır hissedip belirlemek mümkündür.

"Yalan" kendi kendine değil, "yalan-doğru" mücade-

lesimin bir parçası olarak ortaya çıkar. Hatta destanda tip seviyesinde de kendi yansımaları bulur. "Beyrek" boyunda Yalançı oğlu Yaltacı bu ahlakın en bariz, en gerçek göstergesi olarak belirir.

Atalar; "Yalan, emekler, yürümez" demiş. Bu boyda da Yaltacı'nın kurduğu bütün hileler ilk "saftık" mertbesinde geçebilir. Ancak bütün bu hilelerin devamı olmaz, Yalancının yalanları, kâğıttan ev gibi, bir bir dağılır, acı ve sert hakikat yalana galip gelir. Yasak da kendini, Yaltacı'nın cezalandırılmasında gösterir. Fakat bu ceza fizikî bir ceza olarak değil, manevî bir ceza olarak uygulanır. Yalançı oğlu Yaltacı Beyrek'in ayağına kapandır, kılıcının altından geçer. Beyrek de onu bağışlar. Yalan söz söyleme yasası Yalançı oğlu Yaltacı'nın ifşası ile uygulanır.

Yalan söz söylemek, hayat ve ölümle ilgili bölümlerde daha ciddi olarak yasaklanır ki, bunun da izini Beyrek'in kendi başına gelen olaylarda görmek mümkündür. Esirlikten kurtulmak için Beyrek kafir kızına yalan vaatte bulunur ve bu yetmezmiş gibi, üstelik sağ-salamat gidip Oğuz'a kavuştuğunda geri gelip onu hanım olarak alacağına dair ant içip onu inandırmaya çalışır. Bu bölümle ilgili olarak ilerde daha geniş tahlil yapacağım göz önüne alırsak, burada sadece, bu yalancının Beyrek'e pahalıya patladığını söylemek yeterli olacaktır. Yasayı bozduğu için de Beyrek mit tarafından cezalandırılır. Hiç şüphesiz, Beyrek'in ölüm sebebini yine bu yasakla ilgili görmek gerekir.

Destanda izi belirlenebilen bir yasak da kızın oğlana görünmesinin yasak olmasıyla ilgidir. Eski Oğuz toplumunda böyle bir yasakın olması, bu toplumun iç bütünlüğüne delalet eden taraftır ve bu, Beyrek ile Banı Çiçek'in görüşmesinde, Banı Çiçek'in Beyrek'e dediği "*O! öyle adam değildir kim sana görüne*" sözlerinde kendini gösterir. Banı Çiçek'in kendisi de Beyrek'e görünmemenin yasak olduğunu ve ahlak kuralının çiğneneceğini bilir. Bu yasa-

ğa uyulmaması, Banı Çiçek'in Beyrek'e görünmesi, yine mitin dikkatinden kaçmaz. Her halde sevgililer boş yere on altı yıllık ayrılığa maruz kalmazlar. Bu açıdan bakıldığında genellikle "Beyrek ile Banı Çiçek'in boyu" baştan başa kurallar ve yasakların çiğnenmesiyle bunlar için verilen cezalardan ibaret bir boy olarak dikkati çeker.

Destan hiç şüphesiz ki, sadece kaydedilen bu yasakların izini taşımaz. Aynı zamanda destanda bu yasakların hiç biri, hiç de kendi düzgün çerçevesinde, kalbında olduğu gibi değildir. Ancak her halde, bu yasakların varlığı, Oğuz toplumunun içeriden idare edilen bir sisteme uygun olduğunu, bu sistem dahilinde her bir durumun bir-biriyle sıkı ilişkiler içinde olduğunu da dolayısıyla ispatlar. Oğuz toplumunu bu şekilde kendine devlet olma tohumlarını hazırlayarak sekillendirdi, desek yanlış olmaz. Bunun yanında, yasak kavramı, bütün Oğuz toplumunun kendi iç kanunlarıyla gelişmesini düzenleyen, "ne olmaz"la birlikte "ne olur" gibi geniş bir davranış alemine çıkaran ilişkiler yumağını içerir. Hayata, konuşuya, toplum üyesine, ebedî değerlerle olan ilişkiler yumağını...

Beyrek'in ölüm sebebi kofir kızın yalan vaatte bulunması sonucu olabilir.

güçten güçsüzlüğe giden yolunu izlemek, anlamak, bu ayrı bölümleri mukayese etmek imkanı kendiliğinden bir ilgi uyandırır. Mitin güçsüzlük anlayışının bu ikinci yorumu, aynı zamanda yazının güç toplama sürecini de ters bir süreç olarak daha derinden anlamaya yardım eder.

Mitin güçsüzlüğü denilince, bizi önceki gücün eriyip gitme sürecinin sonunda ortaya çıkan durum meraklandıracaktır.

Bu güçsüzlüğe çıkan yol da, bunun sebepleri de, önceki güçlü döneme hasret de, genellikle güçsüzlüğün arkasındaki güce işaret, destanda bir sıra ifadelerle 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 an şöyle kaydedilir:

"Ol zamanda biglertün alkış alkeş karkış idi, du'alan müstecâb olur idi."

Evet, gerçekten de o zaman, kudretli bir zamanmış ve gerçekten de beylerin duası gerçekleşmiş. Pay Püre Bey'in bir oğlu olur. Oğlan büyüüp onbeş yaşına gelir. Ad kazanmak vakti gelip çatar ve destan yine yazıya geçirildiği zamanın dışında, uzak bir zamana baş vurur, o güzel zamanı hatırlar:

"Ol zamanda bir oğlan baş kesmese kan dökme ad komazlar idi."

Yine başka bir boyda Salur Kazan, oğlu Uruz'la avlanırken düşman saldırısına uğrar ve oğlunu hâlâ tecrübesiz sayarak savaşa değil, pusuda durmaya yollar. Bu Uruz'un şanına dokunsa da:

"Uruz babasının sözün sımadı, kayıdup girü döndi. Yirden yü-

MITİN GÜÇSÜZLÜĞÜ YA DA YAZININ GÜCÜ

Güçsüzlüğün de gücün de değişen anlayışlar olduğu açıktır. Dün güçlü olan bugün o gücünü yitirir, bugünkü güçsüzlük yarın güce döner vs. Hem mitin güçsüzlüğü hem de yazının gücü (veya tersi) aslında daha genişçe ve bütün olarak alındığında, eski insanın, atalarımızın gücü ya da güçsüzlüğüdür. Mit de yazı da kendi karakterlerini eski insanın düşünce dairesinden alırlar. Her şeyin başlangıcında o durur, destan da ilk olarak onun, kendine müracaattır.

Biz mitin gücünden, yasaklarından söz ettik. Şimdi de mitin güçsüzlüğünden bahsetme zamanı geldi. Mitin güçsüzlüğü denilince, bunu iki çeşit anlamak mümkündür. Birincisi; mit belli bir bölümle ilgili olarak önce güçsüz, zayıf olmuştur. Yahut şöyle diyelim, bu bölüm mitin ilgi alanının dışında kalmış, mit onunla meşgul olmak ihtiyacı duymamıştır. Bu bölümde veya olayda mit ve onun etkisi hissedilmez.

İkincisi de; her hangi bir bölümle ilgili olarak mit önce güçlü, kudretli yerini kaybederek güçsüzleşmiştir. Bu güçsüzlük önceki gücün solgun ışığı gibidir. Mitin

ce tağlar başına yoldaşların alıp çıktı. Ol zamanda oğul ana sözün iki eylemez idi, iki eylese ol oğlan kabul eylemezler idi."

"Ol zaman" ve şimdiki zaman!..

Destanın yazıya geçirildiği, şekillendiği zaman ve olayların cereyan ettiği "ol zaman". Destan yaratıcısının hafızasına dayanarak, "ol zamandaki" herhangi bir bölümlü, mitin güçlü devrinin bir göstergesi olarak değerlendirmek mümkündür.

"Ol zaman", beylerin her bir arzusunun yerine geldiği çok güçlü bir zamandır; çünkü bu beyler, şüphesiz şimdiklere benzemeyen, mite çok sadık beylerdir. Mit de bu sadakate cömertlikle cevap vermektedir.

"Ol zaman" bir kimsenin ad kazanmak için yigittik göstermek zorunda olduğu bir zamandır. Öyle bir yigittik ki, dillere destan olsun ve ozanlar onu nâgme olarak söylesinler. Şimdi öyle yigittikler gösteren yoktur...

"Ol zaman", oğul ile baba ilişkilerinin son derece açık ve belli şekilde, itaatkarlık ve doğruluk üstüne kurulduğu bir zamandır. Oğullar ya da kahramanlar, babaya karşı olan tavırlarıyla, bütün olarak mite karşı olan tavırlarını, örf ve adetlere karşı olan tavırlarını belirlemektedirler. Şimdi mite olan tavır da değişmiştir. Örf ve adet aranmayabilir. Her şey yerinden oynamıştır.

"Ol zaman" öyle güzel bir zamandı... Mitin güçlü olduğu bir zaman. Şimdi öyle değil...

"Ol zamanların" bu şekilde idealize edilmesi ve sonrakı tarihle karşı karşıya koyulması, bu tarih ve daha geçmiş olarak, genellikle hareket ve dinamizm karşısındaki mitin korkusu değil midir? Eğer korkusuya, bu aynı zamanda güçsüzlük değil midir?

"Ol zamanların", sağlam örf-adet sisteminin belli bir anlamda dağılmaya başladığını destandaki bir epizot da açıkça gösterir.

Kazan genç ve tecrübesiz oğlu ile avlanırken kaftirler, onlara saldırırlar. Kazan oğlunu pusuda bırakır, an-

cak ondan habersizce Uruz da savaşa katılır, düşmanla kahramanca vuruşur, yaralanır ve esir düşer. Kazan'ın bundan haberi olmaz. Savaşın sonra dönüp oğlunu bıraktığı yerde bulamaz. Etraftakilerden sorar:

"A bigler oğlan kancanı girdi ola dıdı. Bigler aydur. Oğlan kuş yürekli olur, kaçıp anasına gitmişdür dıdiler. Kazan karardı, döndi aydur. Bigler Tanrı bize bir kütür oğul vırmış, varayın anı anası yanından alayın, talıc ile paralayayın, ala bölük ideyin alı n yolun ayırında bırağayın, bir dahu kınse yazı yırde yoldaş koyup kaçmaya dıdı."

Kazan oğlunu ilk planda başkalarına ibret olsun diye cezalandırmak ister. Cengaverlik kavramının bozulması için oğlunu kırban vermeye hazır olan baba, kendi içinde hiç bir şahsı ve gizli duygunun uyanmasına izin vermeden kesin olarak hareket etmeye hazırlanır, sadece genelin, sosyal çevrenin menfaati için çabalar. Onun bu hareketi, aslında testir istikameti bakımından kendi iradesi dışına çıkmıştır. Diğer bütün toplum üyelerinin hareketlerini düzenlemek için düşünülmüştür. "...bir dahu kınse yazı yırde yoldaş koyup kaçmaya" maksadıyla oğlunu cezalandırmak isteyen Şahur Kazan'ın, zayıflamakta olan bir örf dalının kuvvetlendirilmesi için çalıştığı anlaşılmaktadır. Şüphesiz, "ol zamanlarda", yani mitin güçlü olduğu devirde bu gibi "tedbir"lere ihtiyaç yoktu. Bu gibi "tedbirler" örfün, herkes tarafından her hangi bir zamanda kabul edilmiş, şu ân içinde unutulma tehlikesi olan bir yönünün kaybedilme ihtimalinden, korkusundan doğar. Mit zayıfladığı için örfü, özellikle bu bakımdan sağlamlaştırmak ihtiyacı ortaya çıkar. Mit güçlü olsaydı, onun koyduğu örf ve adetler sistemi de gücünü korurdu ve yoldasını bırakıp kaçan olmazdı, dolayısıyla onlara karşı somut bu tür ağır ceza tedbirleri de düşünülmezdi. Açıkçası, bu durum tamamıyla mitin güçsüzlüğüne delalet eder.

Mitin güçsüzlüğüyle ilgili olarak başka bir takım bölümleri de hatırlamak mümkündür. Mesela, mitle tanrı-

nun yer değiştirmesi. Bu fonksiyonu, destanda ve destandan da ötede mit, yerine getirmelidir ve getirir. Bu fonksiyon, daha sonraları yazı tarafından tanrıya adapte edilir.

Yine bir çok durumda kendini gösteren, cümle kurma kültürünün gelişme yeşertileri de mitin zayıflığı, daha doğrusu zayıflamasıyla ilgilidir.

Yahut mit kültürüne ağıttan açığa saldırıların kuvvetlenmesi ve sistemli bir hal alması da mitin güçsüzlük göstergelerindendir. Mitin bu yönü hakkında destan malzemesi geniş olarak söz edebilmek için yeterince imkan vardır. 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 bölümlerinin yansımasıdır. Yani mitin gücü elle tutulur her durumda yazının güçsüzlüğü, yazının gücü ise mitin güçsüzlüğüdür. Şimdi de biz yazının gücünden, güç toplamasından söz etmeye başlayacaksak, mitin güçsüzlüğüyle başladığımız sohbetimize devam edeceğiz, demektir.

*
**

Yazının gücünün, destanda daha geniş olarak aksini bulması gerektiği ve bunun kaçınılmaz olduğu açıktır. Destanın oluşma sürecinde onu "düzelten" son medeniyet gücü, bilhassa yazı olmuştur. Özellikle yazı, destanın bizim şimdi gördüğümüz destan halinde şekillenmesi sürecini tamamlamıştır. Bunun için de yazının gücüyle ilgili fikirlerle destanın yapısı hakkındaki düşüncelerle başlamak maksada uygun olabilir.

Bu bölümde ilk olarak "Mukaddime"den bahsetmek gerekir. Biraz önce de belirtildiği gibi Mukaddime bütün olarak mitin ruhunu, mitin iradesini yansıtır. Eğer şöyle söylemek mümkünse bu, Mukaddime'nin muhteva katı-

na ait özelliklerdir. Şimdi Mukaddime'den, yazının gücüyle ilgili olarak bahsediyorsak, bu durumu da Mukaddime'nin ve bütün destanın yapısıyla ve şekliyle ilgili görmek gerekir.

Mukaddime'nin varlığı, artık yazının olağan bir zafedir ve bu, özel olarak düzene girme usulünden, prensibinden haber verir. Yazının esas fonksiyonlarından biri olan tamamlanma-bitirme, özellikle Mukaddime vasıtasıyla hayata geçirilmeye çalışılır. Ancak bu tam olarak başarılanmaz. Çünkü Mukaddime'nin başka bir sonucu yoktur. Mukaddime, destanı başlangıcından itibaren bitirmeye hizmet eder ve yazının düzene sokma yönü de burada kendini gösterir. Şüphesiz, Mukaddime bu bakımdan yazının gücünü gösteren amil olarak ortaya girer.

Yazı, destanın yapısını güçlendirmekle, aynı zamanda kendi gücünü de gösterir. Mukaddime'den başka, yazı destanın cümle sisteminde de başarıyla "düzeltilmeler" yapmıştır. Destan, bize gelen varyantında (Bu ise XVI. asrın ürünüdür.) cümle seviyesinde güzel bir sentaktik cümlelennmeden geçmiştir. Destandaki cümleler, genel itibarıyla büyük bir şekillenme sürecinin sonucu olarak dikkat çeker. Bugünkü dilimizde de kullanılan bütün cümle çeşitlerinin artık destanda da kullanıldığını, bugünkü dilimizin sentaktik özünün destana bilhassa koyulduğunu söylemek cesurca da olsa mümkündür. Bu muhteşem ve karmaşık özü bugüne "sağ-salim" getiren esas sentaktik ölçü cümle olmuştur, bu işte esas ağırlık cümlelerin sırtına binmiştir.

Cümlelerin açık ve keskin bir şekilde ortak sentaktik bütünün içinden seçilip ayrılması, bağımsızlık kazanmaya başlaması yazının açık bir başarısıydı. Oyle ki, ortak sentaktik bütünlük, anlam ve muhteva bakımından birbirine uyan cümlelerin bütünü olarak genel bir ruh hali ve ahenk bildirir, dil seviyesinin bu şekildeki birliği olarak sosyal seviyede kollektife uygun olurdu. Açıkçası, şahsın

toplum, içindeki rolü ve yeri karşılığı ve ortak ilişkilere dayanır. Bu ilişkiler de muhtemel bir mukayesede (analjide) cümleyle ortak sentaktik bütünün ilişkisini hatırlatmayabilir.

Cümlelerin ortak sentaktik aynılar olarak çıkması, seçilmesi, onun bağımsızlık kazanmasına delalet eder. Dil seviyesinde cümlelerin bağımsız olması, sosyal mihitte şahsın bağımsız olması demektir. Yazı bu iki amilin iktisini de paralel ve birbirlerine bağlı bir şekilde geliştirir.

Ancak tabii ki, yazı bütün topluma denk ve kendine itibar eden bir dayanağı henüz hissetmemekteydi. Aynı zamanda yazının dilde kendine tabii bir müttefik kazana bileceği de açıktır. Bilindiği gibi dilin gelişmesi, düşüncenin derinleşmesiyle ilgilidir. Dilin bu çeşit gelişme göstermesi, güzelleşmesi, yeni şekillerin ortaya çıkması, yeni doğruların yer alması vs. yalnızca yazının şartlarında devâm edebildi. Böyle olurken de dil ve yazı ittifakı öylesine, kendiliğinden kurulmalydı ve kurulmuştur da. Bu "mukavele"ye dayanarak da yazı, dili mitin esaretinden kurtarmaya başladı. İlk olarak da cümleyi, mitin, yani ortak sentaktik bütünü'nün "bataklığından" çıkarmakla kendine emniyetli bir sığınak, yer belirler. Sonra da, öncelikle cümleden yararlanarak mit kahrmanlarını yaşata yaşata öldürmeye ve bu kahrmanların iç dünyalarını zenginleştirmeye başladı. Zenginleşme süreci kahrmanlara kendilerine has bir görüntü verir ve bu görüntüleriyile de doğru, sonradan masallara dahil olurlar. Destandan çıkararak masala dahil olduklarında, daha doğrusu, destandan çıkma imkânı elde ettiklerinde de bu kahrmanlar ölmeye başlarlar.

Çok daha sonraları, bu ölen dünya ve kahrmanlar, vicdanlı beyinleri ve sıcak yürekleri yeniden, bir muknatis gibi çekmeye başladı. Rönesansın mite dönüşü, çoktan unutulmuş aziz bir şeye dönüş olarak bir çok sanatkarı derinden titretti. Büyük ve meşhur Şiller (Schiller), bu dönüşün marşını yazdı: "Yunan Tanrılarına" adlı şiirle.

Öyle geliyor ki, bu küçücük şabeser, Rönesans ruhunu çok güzel bir şekilde ve tamamıyla yansıtır. Diğer taraftan da mitten yazıya giden yol ne kadar çetin olduysa, şimdi de yazıdan mite giden yol bir o kadar eziyetli ve acılı oldu. Bu şaheser aynı zamanda bu acıyı açıkça gösterir. Şiller'in Yunan tanrılarıyla ilgili endişesi, genellikle romantik ruhlu her şeyi ihtiva eder. Bu endişe, safılık ve temizlik, gılgınlık ve cesurluk, kabalık ve zariflik endişesine döner. O, güzel alemi kaybetmiş şair, bütün Yunan kahrmanlarını tek tek sayar, onların yaptığı kahrmanlıkları hatırlar ve onları modern hayatta hiç bir şeyle mukayese edemeyince, bu kaybın ağırlığına bir daha inanın. Şiller'in dönüş hevesi o kadar hırsla ortaya çıkar ki, bütün şüir adeta yazının mit karşısındaki tövbenamesi haline gelir.

Her şey, sanki çok küçük bir şeyden başlamıştı ve sadece yazı insanı uykudan uyandırmıştı.

Yazının yeni kahrmanları, onun mite karşı açılacağı gizli saldırısına bu ölçüde ve bu şekilde katılırlar. Bu kahrmanlar artık kendileriyle, kendi duyguları ve heyecanlarıyla meraklanmaya başlarlar, kendilerini anlamaya çalışırlar. Anlamaları ya da anlamamaları önemli değil, önemli olan bunun kaçınılmazlığı içindeki öncü olarak toplumdan ayırdıklarını artık fark etmeleridir. Kendilerine nüfuz ettikçe, topluma da yabancı bir gözle, dıştan bakmaya alışırlar. Yavaş yavaş topluma karşı gelmeye başlarlar. Topluma karşı gelmek ise mite karşı gelmek demektir. Yazının gücü ve manevra kabiliyeti, mit kahrmanlarının mit ile el ele vererek birlikte mücadele etmeye başlamalarında kendini gösterir.

Yeni kahrmanlar olarak sınıflandırdığımız kahrmanlardan özellikle Beyrek'i, Bani Çiçek'i, Selcen Hatun'u, Deli Dımrit'u, Deli Karca'ı ve Kaifir kızlarını ayırmak gerekir. Yazının maksat ve idealini özellikle onlar uygularlar. Yazının gücü de aslında onların gücüyle belirginleşir.

Bu "yeni" kahramanlar, bulanık bir mit perdesinin arkasından çıkarmaya çalışması, yazının güç göstergesi-
di. Onların elinden tutarak zengin manevi değerler, çe-
şitli psikolojik incelikler, karmaşık karakterler aleminin
karşısına getirmişti. Bazıları bu alemin kapısından geçe-
rek içeri girdiler, bazıları giremediler. Esasen kahraman-
lık destanı olarak kendini gösteren destanın ayaklarına
mitolojik ataletin tartı taşları asılmıştı. Köhne tek renkli
düşünceler hâlâ kuvvetliydi ve Dede Korkut'un yüzeyde
görünen korkusu bu kahramanların canını kötü bir şekil-
de almıştı.

Eğer "yeni" kahramanlar bu köhne düşüncelerle gizli
gizli, çoğu zaman kendilerince de tam bilinmeyen bir şe-
kilde mücadele ederlerse de, bu mücadele çok belli ve
açık bir tarzda, coşkulu ve öfkeye bürünmüş olarak da
ortaya çıkmaktadır. Biz Dede Korkut'un destandaki for-
mal, yani yüzeyde olan yeri ve rolü ile tanışmış, mitle ilgi-
sini kısmen belirlemiştik. Bu ilginin Dede Korkut'un
Oğuz toplumu üzerindeki nüfuzu için ne demek olduğun-
u kestirmek hiç de zor değildir. Destanda mitin ideale-
rini uygulamakla ve çoğu zaman korumakla meşgul olan
Dede Korkut, geniş bir iradeye sahiptir. Onun saygınlığı
şüphe götürmez ve bu saygınlık bütün boylarda önem arz
eder. Bir boyun dışındaki bütün boylarda!

"Beyrek" boyunun inceleme için ne kadar zengin bir
malzeme verdiği bilinmektedir. Dedimiz bu bölümle il-
gili tek delil için de yine bu boyu müracaat etmek zorun-
dayız. Yeni gelmişken, şunu da söylemek gerekir: Her
hangi bir boyun çok çeşitli yönlerden yorumlanabilmesi,
başka bir deyişle, boyun "etkile gelmesi" şüphesiz, onun
şekillenme tarihinin eskiliğine delalet eder.

Beyler, Dede Korkut'u Beyrek'in elçisi olarak gitme-
ye razı ederler. Bani Çiçek, Beyrek'e beşik kertme nişan-
lıdır, ancak nasıl olursa Bani Çiçek'in kardeşi Deli Kar-
çar kız kardeşini isteyeni öldürmeye başlamıştır. Tek

umut Dede Korkut'tur. Yalnızca o, kendi saygınlık ve
nüfuzu, manevi gücü ile bu meseleyi müspet olarak hal-
ledebilir.

Şüphesiz, bu boydaki olay ve bölümler, hatta özellik-
le kullanılan ifadeler, sözler onun zengin muhtevasını,
çok dallı bir yapıya sahip olmasını, çok derin sistemli ka-
rakterini başka bakımlardan da açıklayıp gösterebilir. Biz
şimdi bu derinliğe girmek düşüncesinde değiliz. Biraz da-
ha ilerde, yani Dede Korkut'un, Beyrek'in ve başka kah-
ramanların somut karakterine ayrılan bölümlerde bu ko-
nuda daha kapsamlı bilgi verilecektir. Şimdi ise bizi bir
mesele ilgilendirmektedir. Dede Korkut kültürünün, bös-
bütün mit kültürü yapısıyla bu kulte tecavüz edilir. Pe-
kîyi öyleyse bu tecavüzün mahiyeti nedir?

Dede Korkut'un elçiliğine dönelim. Bütün olarak bu
elçilik başarılı olsa da bir dizi güçlüklerle yola çıkılır. De-
de Korkut, Deli Karçar'ın kendisine karşı olan tavırını
bildiğinden planını önceden dikkatle yapar. Kalın Oğuz
beylerine şöyle der:

"Yarenler çünkü meni gönderütsüz, bilürsüz kim Deli Karçar kız
kardaşını dileyeni öldürür, bânı Bayındır Hanun tavlasından ilâ
şahbaz yüğrük at getürün, bir kişi başlu kışer aygır bir toklı
başlu ton aygır, nâğâh kaçma kovma olur ise birisini binem,
birisini yedem".

Dede Korkut'un bu derece ihtiyatlı davranması artık
bizi şüpheye sevk eder. Kendisinin de kendi nüfuz alanı-
nın sınırlarını iyi bildiğini söylemek yerinde olur. Gücü-
nün ve etkisinin muhataplarını iyi tanımaktadır. Onun
ihtiyatlılığı da, Deli Karçar'ın bu muhataplardan olma-
ması ve bu nüfuz alanından dışarda olmasıyla bir daha is-
pat edilir.

Dede Korkut'un şüpheleri onu haklı çıkarır. Deli
Karçar onu görünce tavırını bildirir:

"Deli Karçar ağzın köpüklendürdi, Dede Korkudun yüzüne

bakdı, aydurt. Aleyke's-selam ay amelî aznıñ fi'î dönmis lâdır Allah eñ alınma kade yazmıñ, ayaklılar buraya geldüñi yok, ağzıñlar bu suymandıñdğı yok, sana noıdı, amelün mi azdı, fi'ün mi döndi, ecelün mi geldi, bu aralarda neylesin didi."

Dede Korkut'a bu şekilde bir hitap, onun şahsiyeti-ne böyle bir tavır, ilk önce okuyucuyu şaşırtır. Ancak Dede Korkut, böyle bir "kabul" yüzünden her halde şaşmaz, kendi şüphesinin gerçekleştüğünü görünce, daha bir güçlenir ve asıl misyonunu sonuna kadar yerine getirmeye çalışır. Dede Korkut Deli Karğar'a şöyle der:

"Dede Korkut aydurt:
Karğı yazan kara tağın aşmağa gelmişem
Akandlı görkü suyunı kicmege gelmişem
Gin etegüne tar kolıñuma kasilmağa gelmişem
Tannınun buyuradıñı Peygamberün kavlile aydan anı gün-
den görkü kuz kardaşın Banı Çiçeği Banı Beyrege dilemege
gelmişem".

Bunun üstüne Deli Karğar çok kızıp hiddetlenir. Atını, silahını ister. Deli Karğar silahı atına binince "Dede Korkut kösteği üzdi, tırmadı kaçdı. Deli Karğar ardına düşdi. Toklı başlı torı ağır yorıldı, Dede Korkut kığı başlı kığır ayya sığadı bındı. Dedeyi kova kova Deli Karğar on belen yır aşırıldı. Dede Korkutun ardından Deli Karğar ırıldı. Dedenin anısı anıdı, Tannıya sığındı, ism-i a'zam okadı."

Dede Korkut kültü, yani mitin kültü tehlike altındadır. Hatta Dede Korkut'un hayatı, gerçekten de yok olmak tehlikesiyle karşı karşıyadır. Deli Karğar'ın eliyle Dede Korkut'un gerçekten yok edilmek istenmesiyle, mitin manevî olarak yok edilmesine zemin hazırlanır. Ancak buna rağmen mit hâlâ mittir ve Dede Korkut da hâlâ Dede Korkut'tur. Dede Korkut boş yere de "ism-i a'zam" okunamıştır.

Olaylar dramatik bir hale gelir. "Deli Karğar kalıcın eline aldı, yıkarısından öyke ile hanle kıldı. Deli Big dile-

di ki Dedeyi depere çala. Dede Korkut ayırdı. Çalar isen elin kursun didi."

Kaçmak için gerçekten hiç bir yer kalmamıştır. Yollar her taraftan bağlanmış. Tek umut yeri mittir. Burada bir mucize gerçekleşir. Mit, koskoca mit artık gücsüzleşmiş mit bu halde, kalan son gücünü toplar ve...

"Hak Ta'alanın emriyle Deli Karğarın eli yularında asılı kaldı. Zırâ Dede Korkut velâyet ismi idi, dileği kabul oldu."

Deli Karğar yazı tarafından destan yapısına sokulan bir kahramandır ve onun mit dünyasına böyle açık şekilde salınması, başarısızlıkla sonuçlansa da, bu olay yazının cesaretine bir işaret ve bir anlamda yazının gerçek gücünün göstergesi haline gelir. Deli Karğar'la olan bu sahnenin birliği bir taraftan yazının, kendi gücünü tamamen ortaya çıkarmak istediğini, diğer taraftan da mitin artık kendi yerine kurmuş olduğu destan yapısına zarar veremediğini ispat eder. Ancak her halde bu sonut bölüme göre de yazının imkanı hakkında, yani açığa çıkmış ve diğer bölümlerde açığa çıkabilecek imkanı hakkında bir fikir elde etmek mümkündür.

Mite karşı açık isyanın başarısızlığı yazının ilhamını yok etmez. O, gizli faaliyetini genişletmeye çalışır.

Destanda açığa hissedilen yönlerden biri de, doğup büyümeye başlayan yazının gücünün, dinamik ve artan bir güç olduğudur. Bu güç düşüncenin düzene alıştırmamasından yeni kahramanların terbiyesiyle ilgilenmeye kadar büyük bir sahaya ihtiva eder. Şunu da söylemek gerek ki, yazı düşüncesi yazıdan da önce oluşmuştur. Yaza, oluştuktan sonra kendiliğinden meydana gelen bu düzen örneklerini toplamış ve onları sistemleştirmeye başlamıştır. Doğru hedefler oluşturmuştur. Zamana ve mekana bağlı olarak yaygın düşünceleri sağlamlaştırmaya ve düzeltmeye teşebbüs etmiştir. Kısacası, doğduğu andan

itbaren faaliyete geçmiştir. Bu da onun güç göstergesi olarak değerlendirilebilir.

Yazının mitle ilişkilerinin bir bölümü de onların çok gizli bir şekilde birbirleriyle olan güç yarışıdır. Bu güç yarış, destanda örtülü bir şekilde ortaya çıkar. Genç Uruz'la babası Salur Kazan'ın ilişkisinde bu yarışı görmek mümkündür. Daha derin ve gizli bir katta Salur Kazan en genel şekilde, bütün miti temsil eder, onun menfaat ve idealinin koruyucusu olarak görev yapar. Uruz ise yeni bir neslin temsilcisidir ve kendinde yazı idealinin bir kısmını yaşatır. Görünüşte onlar birbirlerine karşı çıkmazlar. Aksine birbirlerinin kurtarıcılarıdır. Salur Kazan düşman tarafından esir edilip götürülen Uruz'u kurtarır. Bu kurtarma olayı bir daha tekrar edilir, ancak bu defa taraflar yer değiştirir: Uruz babası Salur Kazan'ı düşman elinden alıp, böylece ona olan borcunu öder. Aslında daha derinde devam eden ve mit ile yazının göze görünmeyen ebedi münakaşası bu şekilde devam eder. Yazı sanki hiç bir şeyde mite borçlu kalmak istemez, mite "güzelliğinin" öcünü alır. Bununla toyluğuna bakmadan kendi imkanlarını da etrafa ve bütün yeni kahramanlara bir daha gösterir. Bütün bunlar, her şeye ek olarak, sempatinin artmasını da sağlar.

Yazı da mit gibi, daha doğrusu mite karşı çıkarak kendi ortamlarını şekillendirmeye çalışır. Bu ortamlar, önceden planlanmış olarak var olmazlar, aksine kahramanların beklenmeyen hareketlerine dayalı olarak, sanki kendiliğinden oluşurlar. Ortam kahramanı değil, kahraman ortamı şekillendirir. Bu tür ortamların destanda çok zayıf şekilde ortaya çıktığını söylemek gerekir. Beyrek'in hapisteki kararı ve hapisten kurtulma planı, sarı donlu Selcen Hatun'la Kan Turah'nın tavır olarak karşı karşıya gelmesi, Deli Karçar'ın Dede Korkut'a olan tavrını gösteren sahne ve diğer bölümler, kahramanların önceden planlanmış, değiştirilmesi mümkün olmayan hareketle-

rinden ileri gelmez. Kahramanlar kendi yaratılışlarına uygun olarak tipik olmayan durumlar yaratırlar ve bu dinamikleriyle aynı zamanda mit ortamlarının statikliğini daha da belirginleştirirler.

Mit kendi kahramanına, ortamdan geçip gider. Yazı ise ortama kahramanın yardımıyla ulaşmaya çalışır. "Ortamdan kahramana" modeli, prensip olarak dinamik olmaz; çünkü bu model olgunlaşmış sağlamlaşmış, kahramanın bütün hareketlerini de sınırlar, onu canlı robota çevirir. Bu robot, yalnız ve yalnız ortam içerisinde hareket eder, faaliyeti önceden belirlenmiştir.

Yazı bu planda "kahramandan ortama" modelinden faydalanır. Daha doğrusu bu modeli göz önünde kendi yaratır. Doğrusu, bu model şimdiye kadar yeterince kuvvetlenmemiştir, ancak onun gelecekteki dinamikmi bashedan beri hissedilir. Çünkü birinci, ilk planda kahraman önemlidir. Onun hareketleri ve faaliyeti için hiç bir sınırlama koyulmaz. Hareketten de hareket doğar. Ne kadar zayıf ve zor sezilen hareket ve onun dallanması için zemin varsa, kahraman o kadar gelişecektir. Yazının gücü de bu gelecekteki gelişmenin sağlam tohumundadır.

Mitle yazının gizli mücadelesi, birinin gücü ve diğerinin zayıflığının genel arka planında cereyan eder. Bir bölümde kendisinin inkar edilemez gücünü saklayan ve koruyan mit, diğer bölümde bu gücü saklamayı başaramaz. Bir bölümde yazının üstünlüğü hissediliyorsa, bu bütün ruhuna ve yapısına tam olarak sirayet etmez. Güç ve güçsüzlük birbirine kaynayp karışmış, birbirini kaplamış gibidir. Güç ve güçsüzlük geniş anlamda, destanın çok sahlalı, birleşik bir organizma olduğuna en güzel delildir.

GİZLİ DEDE KORKUT

Zaman geçtikçe ve insan kendi bildiklerine, öğrendiklerine çok tabii olarak dönmek istedikçe, her hangi bir öğrenme devresinin yeni yeni katlarının açılma imkânına ve bu imkânın sonsuzluğuna bir daha inanılır. Bu yeni yeni katlar düşüncemizi genişletir ve aslında destanın tam ve daha derin tahlili için ortam hazırlar. Bu katlar önce bir yönden tanıdığımız kahramanları, değerlendirdiğimiz olayları artık tamamen başka bir açıdan bize gösterir.

Kahramanların kendileri de, her hangi bir hareketle-ri de yeni bir ışık altında görünür. Okuyucu, kavrayışının "şüphe" projeksiyonunu yaktığında bir çok gizli maksat ve bir çok gerçek açığa çıkar. Hüseyin Cavid'in³⁶ mısraları şöyledir:

"Şübhedir her hejigetin azası,
Şübhedir ehli-hikmetin babası,
Şübhe emekde hegildir insanı!"

Şüphe etmekte haklıdır insan! Bazen en sıradan, tatsızmasız (aksiomatik) durumlar bile şüphe süzgecinden geçtikten sonra daha da cıalanır, biraz daha aydınlanır. Aydınlanmasına ve bütün derinliğiyle görünmesine özel-

³⁶ Hüseyin Cavid (1882-1941): Azerbaycan edebiyatının ünlü romanistik şairi ve dram yazarı.

likle ihtiyaç olan ebedî kültürel değerlerimizden biri de Dede Korkut'tur.

Edebiyat aleminde meşhur bir benzetne 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 hatırladır. Destanda kendini gösteren Dede Korkut, aysbergin yüzeyde olan, görünen parçasıdır. Bu Dede Korkut, olayları muhakkak tanımlayan ve hadiselerle bazen müdahale eden, Oğuz yiğitlerine öğüt, Oğuz önderlerine olur veren bilge ihtiyar, tecrübeli bir peygamberdir.³⁷ O, ergenlik çağına gelenlere, yiğitlik gösterenlere ad koyar, her şeye değer birer, olacakları önceden görür, yani aynı zamanda sihir sahibidir. Sözü de sazi da Oğuzlarca yüce tutulur, kutsal sayılır. Aslında bu Dede Korkut Oğuz dünyasının manevî öncüsü olarak eski örf ve adetlerin, mit hakimiyetinin koruyucudur. Bu Dede Korkut şimdiye kadar herkesçe tanınan Dede Korkut'tur.

Yüzeydeki, görünen Dede Korkut, gizli kalmış Dede Korkut'la karşılaştırıldığında onun bir çeşit maskesi olarak görünür. Destanda kendini gösteren Dede Korkut maskesi esasen değişmezdir. Deli Karğar'la ilgili bölümü hariç tutulursa, destandaki Dede Korkut, sabit ve tek hatlı bir yerde durur. Maskenin değişmezliği esas itibarıyla onun zaman kavramına karşı vurdumduymazlığına, ona karşı ilgisizliğine sebep olur. Oğuz alemine de özellikle böyle bir sabit, değişmez peygamber gereklidir.

Bununla beraber, değişmez maske bir taraftan da derin kattaki Dede Korkut'u dış gözlerden gizlemek maksadını da güder. Derin kattaki bu Dede Korkut, son derece dinamik, canlı, bütün olayların belki de hepsini elinde toplayan bir kuvvettir. Gizli Dede Korkut'un hareket sahası çok geniştir, ancak kendi maskesinin, yani yüzeydeki Dede Korkut'un altında öyle gizlenmiştir ki,

³⁷ Burada ve daha sonra geçecek olan "peygamber" sözü, dinî mahiyeti dışında bilici, bilge şahsiyet anlamında kullanılmaktadır.

hiç görünmediği söylenebilir. Bu çevik faaliyet hakkında, yalnız böyle bir netice, bu neticeye getiren yol, bu neticelerin birbirleriyle ilişkisi hakkında fikir yürütmek mümkün değildir.

Biraz başka bir yolla da gidebiliriz. Destandaki Dede Korkut'un, yani yüzeyde olan, görünen Dede Korkut'un, Oğuz aleminin yüce önderi Bayındır Han'ın perdesi olduğu şeklinde bir fikir ileriye sürülebilir. Destandaki Bayındır Han, Oğuzların dünyevî önderi olarak son derece statiktir ve böyle bir önderin, aslında gerçek hakimiyeti elinde tutabilmesi hayret vericidir. Önderlerin; yani hem manevî önderin hem dünyevî önderin bir yüzde birleşmesi, çok eski bir devrin izidir desek, yanlış olmaz. Böyle bir benzerlik Bayındır ve Dede Korkut için de düşünülebilir mi? Bu olmasa da, onların Oğuz alemine tesir sahaları birbirini organik olarak tamamlar. Ayrıca prensip olarak, Bayındır Han'ın olmadığı yerde Dede Korkut kendini aynı zamanda dünyevî önder olarak gösterir. Bayındır Han, o kadar ruhsuzdur ki sanki içi boş, dolmaya hazır bir kalıptır. Tabii ki bu kalıp Dede Korkut'la doludur. Doldurulduktan sonra, Dede Korkut kendini bu defa maske olarak Bayındır Han'ın Dede Korkut'la dolmuş muhtevasına giydinir. Böyle karşık bir değişimle Dede Korkut'un kendi kendisinin maskesine çevrilmesi düşüncesini dolayısıyla bir daha tasdik eder.

Düşüncemizi bu doğrultuda biraz daha devam ettirek, ilgi çekici sonuçlara ulaşmak mümkün olabilir. Bayındır Han'ın statikliği ve Dede Korkut'un kültürünün esas oluşturmaya, sanki onlar birbirlerinin alternatifleri olarak görünürler. Bayındır Han, Dede Korkut'u; Dede Korkut, Bayındır Han'ı temsil eder. Bu düşünceden de mantıklı olarak, Dede Korkut ve Bayındır Han'ın aslında bir yüzün iki ayrı görüntüsü oldukları çıkar. Birbirleriyle ilişkide şekil ve muhteva birliği gibidirler. Muhteva fonksiyonunu Bayındır Han taşıdığında, şekil, yani maske fonksiyonu-

nunu Dede Korkut üstlenir. Dede Korkut muhteva olarak ortaya çıktığında da onun maskesini Bayındır Han yüzüne takar.

Takdim edilen bu modelin üstün bir yönü de, gizli Dede Korkut'un şimdi göreceğimiz şekildeki mite karşı "isyanı"nın manevî sahadan dünyevî sahaya geçirmesidir. Bu "isyan" mitin içinde hazırlanmıştı; yani onu mitin temsilcisi Dede Korkut hazırlamıştı. Fakat bu isyanı Dede Korkut kendi tamamlayamazdı. Mite öldürücü darbenin dışından, yani dünyevî muhitten indirilmesi daha tabii ve maksada uygun düşer. Darbe indiren gücün kâh Dede Korkut, kâh Bayındır Han maskeleri altında görünmelerini, mitle mücadelenin ne kadar gergin ve karmaşık bir hal aldığına en güzel delillerden biri olabilir.

Yani gizli Dede Korkut'tan bahsederken, aynı zamanda Bayındır Han'dan söz etmiş oluruz. Gizli Dede Korkut'un Bayındır Han olması kadar, gizli Bayındır Han da Dede Korkut'tur, deriz ve bu iki önderi bir yüzde birleştiririz. Yalnız böyle olurken, Dede Korkut'un manevî gücü gerçek güce dönebilir ve yine böyle olurken, mit dayanma noktalarını geçekten kaybedebilir.

Okuyucu, destanı okurken Dede Korkut'un tasvir edilen olay ve ortamlara çok büyük bir cimrilikle dahil edildiğine, şüphesiz dikkat etmiştir. O, bu şekilde sanki korunur; sözünün, hareketlerinin etkisini kaybetmemesine çalışılır. Bununla birlikte, Dede Korkut'un açık bir şekilde olaylara katılması hakkında da bir şeyler söylenebilir. Yüzeydeki Dede Korkut'un her hangi bir Oğuz beyi, cengaveri ile ilişkisi derindeki gizli Dede Korkut tarafından çok ince bir şekilde düzenlenir. Bu da şüphesizdir.

Bu şekilde, Dede Korkut ve Oğuz alemini karşılaştırma, belki karşı karşıya koymak tesadüf oldu.

Hayır, bu karşılaştırma hiç de tesadüf değildir. Sadece Dede Korkut'la Tepegöz'ün ilişkisini hatırlamamız bile bu şekildeki karşılaştırmaya inanmamız için yeter.

Destanda Tepegöz Oğuz ahalisini öyle hale getirir ki onun elinden yedi kez kaçmaya çalışırlar. Ancak izin vermez, her defasında engeller, Oğuz'u geri döndürür.

Oğuzlar gidip Dede Korkut'u çağırırlar, onu Tepegöz'le görüşmeye gönderirler. Aslında Dede Korkut dı-sarıdaki bir seyirci gibi Oğuz alemi ile Tepegöz arasında aracı rolünü oynar. Onun Tepegöz'e ilk hitabında bunu hissetmek mümkündür:

"Oğul Depegöz, Oğuz elünde zebun oldı, bunaldı, ağragun topırağına meni saldılar, sana kesim virelim diler dıdı."

Dede Korkut Oğuz'un temsilcidir; fakat tam bir yabancı gibi konuşur. Öyle ki sadece bu "diler" sözü bile bu ayrılığa dikkati çekebilir. Sanki Dede Korkut'un Oğuz'la hiç bir ilgisi yoktur. Oğuz alemini tabiatıtan ayırmış, medenî bir alem saymak mümkünse, Dede Korkut bu alemin tabiatıtan tanımasıyla ayrılmasını sağlayarak, geçici bir birleştiren kuvvettir. İradesizliği, kaosu, anormallığı, bilmeyen bir yerde tabiatı dönüştürme temsil eden Tepegöz'le de hiç tesadüf değil-özelliğe Dede Korkut anlaşıma yapar.

Dede Korkut'un bütün olarak Oğuz'la ilişkisinin belirtilen bu yönü haddinden fazla ilgi çekicidir. Kendini Oğuz'dan bu şekilde ayırması, diğer kahramanlara davranışının muammalı yönlerini anlamakta bize yardım edebilir. Kendini böyle göstermesi de bir anahtar gibi Dede Korkut'un gizli misyonunun üzerindeki toz perdelarını kaldırmaya imkan sağlar. Bu perdelar kaldırılınca, Dede Korkut da kendisinin görünür ve görünmeyen taraflarının organik olarak birleşmesinden ibaret olacak, Dede Korkut'un sırrı da sırlıktan çıkacak ve bilinecek ki sırrı bir gün açılacak bir sırrı olduğu için önceden hiç de sırrı olarak yaratılmamış.

İnsanın sırrı olabilir, dağın, taşın, derenin, ovanın, yerin, göğün sırrı olabilir ve vardır da. Şüphesiz dağ da, dere de, yer de, gök de, kasacası içinde sırrı taşıyan her şey,

zamanı gelince sırrı taşınmaktan bıkmış yorulur ve sırsız muammamız yaşamak ister. Kendi bildiği gibi, önceden almına yazıldığı gibi. O zaman bu sırdan yaka kurtarmak istediğinin zamanı gelir; o zaman birine veya bir şeye itibar ederek derinden nefes alınır, adeta ağır bir yük sırttan atılmış gibi rahatlanır. O anda da dünyadaki sırlar taşımağa hazır olan yeni yeni "kurbanlar" ortaya çıkar. Bu tecrübesiz, toy kurbanlar, sırrı hevesle ve sevine sevine yüreklerine koyup heyecanla, gelecektekinde onları bekleyen usamış ânlardan habersiz o âna doğru giderler.

Hiç şüphesiz, önceden destanın bir sırrı olarak yaratılması düşünülmemiştir. Destanı daha çok şifrelenmiş bilgi olarak saymak doğru olur. İlk bakışta sırrı görünen her ne varsa, destanın derin iç katlarından çıkarılabilir. Belki de geçmişte, bir an gelip de bu şifrenin anahtarının bulunarak destanın gözle görünmeyen derinliklerine inmenin mümkün olacağını kimse ummamıştır.

Artık Dede Korkut'un mit dünyasından destan araçlığıyla Oğuzlara gönderilmiş bir peygamber olduğu açıktır. Bu anlamda Dede Korkut destan boyunca, tamamıyla mitolojik düşünceyi temsil eder; mit, ideallerinin ve mit programının tebliğcisi haline gelir. Bir peygamber olarak o, baştan başa mitten türemiştir ve mitin menfaatlerinin en esası koruyucusudur.

Bütün değerli edebî örnekler gibi destan da kırıldığı yerden, kırıldığı noktadan başlar. Her bir boy, sadece herhangi bir olayın kaleme alınması değil, aslında gergin bir seviyeye ulaşan herhangi bir dramatik durumun tasviridir. Aslında hem ayrı ayrı boyların hem de bütün destanın görünmeyen tarafı düşüncelerdir, inançların, iç alemlerin, gelenek ve tecrübenin, kasacası şimdiye kadar rahatça giden ne varsa, her şeyin kırılmasından doğan veya doğmak isteyen faciannın üzerine kurulu. Artık bir çok gelenek ve tecrübeden geçmiş olaylar, o zamana kadar olduğu gibi bütün toplundan geçemez ve bunun için de açığa çıkmak için kendine yollar aramaya başlar. Yol

arayışı özellikle ferde çıkar. Aynı zamanda fert de bu yoldan geçmeye istekli, hazır ve bu yolların ağırlığına dayanacak derecede olmalıdır. Mitolojik alemin "ferdi" buna hazır değildir. Ancak bu ferdin artık içeriden harekete geçtiği, yazının bu ferdi "işlemiş" olduğu açıktır. Bunun için de mit artık bütün gücünü ve kudretini işine vermeye mecburdur. Tabii ki, mit ferde götüren bu yolların önünü kesmeye, ferdin içindeki manevî potansiyelin uyanmasını, açığa çıkmasını engellemeye, ferdin kollektiften ayrılmamasına fırsat vermemeye çalışır. Şüphesiz, bu işte onun birinci yardımcısı, peygamberi saydığı Dede Korkut'tur.

"Dede Korkut" aysberginin görünmeyen tarafı ile görünen tarafı arasında set vardır. Dede Korkut'un da büyük sırrı bu seddin yarattığı tezadın içinde gizlenmiştir.

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

Bu sır yumağını ihtiyatla ve yavaşça açmak lazımdır. Dede Korkut kültü, yatmış bir kaplanı andırır. Onun bütün mahiyetine ışık tutarak dikkatle öğrenmek isteği ne kadar hayırlı ve asil bir istek olursa olsun, aynalabilecek kaplanın iç güdülerini de unutmamak gerekir.

Peygamber Dede Korkut'un görünmeyen faaliyetini aydınlatmadan önce, ilk olarak böyle bir olayı hatırlamak fena olmazdı. Dede Korkut'un en gerekli ve şüphesiz uzun bir zamanın tecrübesinden geçmiş hayatı neticesinden biri şudur: "*Ezelden yazılırsa kul başına kaza gelmez*".

Bu ifade destanın mukaddimesinde geçer. Bu ve diğer nasihatleri, sözleri ile Dede Korkut bütün Oğuz dünyasına hitap eder. Oğuz dünyasının Korkut devrinde bu gibi kategorik hükümlerin her tür estetik süsten ve meta-

forlaşmadan uzak olarak, doğrudan doğruya anlaşıldığını ve kabul edildiğini göz önünde tutmak gerekir. Bu, meselenin bir tarafı... Diğer taraftan, Dede Korkut aynı zamanda Oğuz'un gaipden türlü haber vereni, Hak Teala'nın gönlüne ilham ettiği, ne derse başa gelen bir peygamberidir. Her halde mukaddime bunu söyler ve bu, destanda da tespit edilir. O halde, onun Oğuzlara hitabında ki bu sözü ile her şeyi önceden haber verme yeteneği birbiriyle nasıl uyuşur? Halbuki Oğuz'un peygamberinin, mesela Beyrek'in başına gelecek belaları, bunun gibi diğer kahramanların hayat yollarında karşılarına çıkacak müthiş olayları önceden bildiği ortaya çıkar. Mukaddimeye inanırsak, bu böyle olmamalıdır. Öyleyse kahramanların alın yazılarını, talihlerini okuyabilen (okuması gereken!) peygamber nasıl olur da Beyrek'i bütün tehlikelerden, engellerden koruyamaz? Belki de korumak istemez? Buna benzer, diğer kahramanlarla ilgili olarak aynı soruyu sormak mümkündür. Açıkçası bu mantıksızlıktır! En azından yüzeyde böyle bir mantıksızlık görünür, hissedilir! Oysa derin katta 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 talihin keşmekeşleriyle beraber tek başına sefere göndermekle, onun içten karışmasına, kabul edilmiş genişlik ve muhteşemlikten ayrılmasına, psikolojik olarak rengarenk bir şekilde gelişmesine gerek imkan ve ortam hazırlar. Beyrek tipi bütün mahiyeti, 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 olabilir. Böyle bir kahraman, özellikle yazının mükemmel hafıza mekanizmasının açık bir örneği olarak meydana çıkabilirdi.

Bunlar bizi şöyle bir doğru ve mantıklı soruyla karşı karşıya getirir. Acaba Beyrek'in psikolojik ve manevî ola-

rak bu şekilde şekillenme yolunu izlemesine sebep nedir, daha doğrusu kim sebep olmuştur? Cevap açıktır: Her şeyi önceden bilen, gelecekteki türlü haberler veren ama susmayı yeğleyen peygamber!

Korusaydı, özellikle Dede Korkut Beyrek'i mit için tehlikeli olan yoldan koruyabilirdi. Onu da Oğuz aleninin bir çok kahramanları gibi kötü körüne kahramanlık-lar göstermeye yönelttiler. Dede Korkut böyle yapmaz.

Beyrek azap çekmeye, iç büyümeye ve derine doğru gelişmeye; kısacası maneviyatça zenginleşmeye mecbur bırakılır. Onun hapisten başlayarak, ölümüne kadar geçtiği dolambaçlı ve inişli çıkışlı hayat yolu bir manevî değişime için çok uygun ve formal şartlar hazırlar. Bu manevî değişime ise artık yazının tam irade sahibi olduğu imkanlar ve değerler mekanıdır. Yazı saltanatına has bir yondur. Böylelikle aysbergin görünmeyen tarafının bir kısmı aydınlanmaktadır. Biz, Dede Korkut'un mitin peygamberi ola ola, mite mahsus bir organın, düşman kesilmiş yazıya verdiğini açıkça görürüz. Daha ayrıntılı bir ifadeyle yazıya kurban verir. Belki bu sebeple daha sonra, Dede Korkut'u Beyrek'in elçiliğine gitmeye mecbur ederler. Belki peygamber Beyrek'in yalnız ona görünen gelecekteki talhinde, şimdiden hiç bir gerçek ve formal bir rol oynamak istemez. Göğdede kalmaya gayret eder. Bütün bu sorular, şüphelerin ve arayışların sonucu olarak doğar ve onların cevapları hiç de aydınlatılmış değildir. Aydınlanmış olan başka bir şeydir. Dede Korkut'un elçiliğe gitmeye razı edilmesi epizotunun, Korkut ile Beyrek ilişkisinde hiç de tesadüf olmadığı açıktır. Bu epizotu yalnız yüzeyde olan tasvir şeklinde yorumlamak hiç bir şey kazandırmaz. Aslında bu epizot, yalnız daha derinde ve gizlice yaşayan mi-Korkut-yazı ilişkileri fonunda mantıklı bir izah bulabilir.

Dede Korkut'un daha gizli bir faaliyet, Dirse Han

ile oğlu Buğaç'ın hareketi ve karmaşık ilişkilerinin fonunda cereyan eder. Bu ilişki genellikle baba ve oğul arasında devam eden eski bir mücadelenin temelinde şekillenmiştir. Bu kadın mücadelesi bir çok halkın destanında benzer şekillerde yansımaları bulmuştur. Oğuldan gelebilecek bela, eski insanın mitolojik düşüncesinde en temel yerlerden birini tutar. Yunan mitolojisinde Kron³⁸ ve Zeus, Lay ve Ödip ilişkilerini hatırlayalım.

Zeus'tan önce baş tanrı, onun babası Kron idi. Kron'a, ölümünün kendi oğlu elinden olacağı malum olur. Bu yüzden de doğan çocuklarını yer. Zeus doğunca, anası Geya³⁹, Kron'a Zeus'un yerine taş verir ve Kron çocuk sanarak taşı yutar. Zeus başka bir yerde büyütülür ve gerçekten de babası Kron'un hakimiyetine son verir.

Ödip'in babası Lay, oğlu büyüdükten sonra kendi katli olacağını ve öz anasıyla evleneceğini bilince, daha çocukken Ödip'i öldürtmek ister. Ödip ise tuhaf bir tesadüf neticesinde sağ kalır. Onu başka bir adam büyütüp eğitir. Kaderin cilvesi bu ya, Ödip öz babasını öldürüp anasıyla evleneceğini sezince, bu beladan uzaklaşmak için, büyüyüp eğitildiği ve öz bildiği evden kaçar. Ama tesadüfen babası Lay ile karşılaşır, onu tanımayıp öldürür ve öz anasıyla da evlenir. Kaderi aldatılmışı zanneder.

"Dirse Han" boyunda da bu eski motifin bir kolu yansımaktadır. Dirse Han'ın yoldaşları Buğaç'ı onun gözünden düşürmek için, bilhassa Yunan miterinde olan "tehlikelerden" istifade ederler: Oğlun seni öldürmek istiyor ve anasına el uzatmıştır. Bu iki motif, Yunan miteriyle oldukça benzerdir.

Aslında baba ile oğul arasındaki mücadeleye dayan bu münasebet, genelleştirirsek, geçmiş ile şimdinin

³⁸ Kron (Kronos): Yunan mitolojisinde babası Uranus'un üreme organını kesip denize atarak evrenin sahibi olan ve kızkardeşi Rheia'dan doğan çocukları yutan kişi.

³⁹ Geya (Gaia): Yunan mitolojisindeki titanlardan olan Gaia (Rheia), kocası Kronos doğan çocukları yuttuğu için, Zeus doğunca bir taş vererek Zeus'u kurttırır.

rak bu şekilde şekillenme yolunu izlemesine sebep nedir, daha doğrusu kim sebep olmuştur? Cevap açıktır: Her şeyi önceden bilen, gelecekteki türlü haberler veren ama susmayı yeğleyen peygamber!

Korusaydı, özellikle Dede Korkut Beyrek'i mit için tehlikeli olan yoldan koruyabilirdi. Onu da Oğuz aleminin bir çok kahramanları gibi körü körüne kahramanlıklar göstermeye yöneltebilirdi. Dede Korkut böyle yapmaz.

Beyrek azap çekmeye, iç büyümeye ve derine doğru gelişmeye; kısacası maneviyatça zenginleşmeye mecbur bırakılır. Onun hapisten başlayarak, ölümüne kadar geçtiği dolambaçlı ve inişli çıkışlı hayat yolu bir manevî değişime için çok uygun ve formal şartlar hazırlar. Bu manevî değişim ise artık yazının tam irade sahibi olduğu imkanlar ve değerler mekanıdır. Yazı saltanatına has bir yöndür. Böylelikle aysbergin görünmeyen tarafının bir kısmı aydınlanmaktadır. Biz, Dede Korkut'un mitin peygamberi ola ola, mite mahsus bir organını, düşman kesilmiş yazıya verdiği açıkça görürüz. Daha ayrıntılı bir ifadeyle yazıya kurban verir. Belki bu sebeple daha sonra, Dede Korkut'u Beyrek'in elçiliğine gitmeye mecbur ederler. Belki peygamber Beyrek'in yalnız ona görünen gelecekteki talihinde, şimdiden hiç bir gerçek ve formal bir rol oynamak istemez. Gölgede kalmaya gayret eder. Bütün bu sorular, şüphelerin ve arayışların sonucu olarak doğar ve onların cevapları hiç de aydınlatılmış değildir. Aydınlanmış olan başka bir şeydir. Dede Korkut'un elçiliğe gitmeye razı edilmesi epizotunun, Korkut ile Beyrek ilişkisinde hiç de tesadüfî olmadığı açıktır. Bu epizotu yalnız yüzeyde olan tasvir şeklinde yorumlamak hiç bir şey kazandırmaz. Aslında bu epizot, yalnız daha derinde ve gizlice yaşayan mit-Korkut-yazı ilişkileri fonunda mantıklı bir izah bulabilir.

Dede Korkut'un daha gizli bir faaliyeti, Dirse Han

ile oğlu Buğaç'ın hareketli ve karmaşık ilişkilerinin fonunda cereyan eder. Bu ilişki genellikle baba ve oğul arasında devam eden eski bir mücadelenin temelinde şekillenmiştir. Bu kadim mücadele bir çok halkın destanında benzer şekillerde yansımaları bulmuştur. Oğuldan gelebilecek bela, eski insanın mitolojik düşüncesinde en temel yerlerden birini tutar. Yunan mitolojisinde Kron³⁸ ve Zeus, Lay ve Ödip ilişkilerini hatırlayabiliriz.

Zeus'tan önce baş tanrı, onun babası Kron idi. Kron'a, ölümünün kendi oğlu elinden olacağı malum olur. Bu yüzden de doğan çocuklarını yer. Zeus doğunca, anası Geya³⁹, Kron'a Zeus'un yerine taş verir ve Kron çocuk sanarak taşı yutar. Zeus başka bir yerde büyütülür ve gerçekten de babası Kron'un hakimiyetine son verir.

Ödip'in babası Lay, oğlu büyüdükten sonra kendi katili olacağını ve öz anasıyla evleneceğini bilince, daha çocukken Ödip'i öldürtmek ister. Ödip ise tuhaf bir tesadüf neticesinde sağ kahr. Onu başka bir adam büyütüp eğitir. Kaderin cilvesi bu ya, Ödip öz babasını öldürüp anasıyla evleneceğini sezince, bu beladan uzaklaşmak için, büyüyüp eğitildiği ve öz bildiği evden kaçar. Ama tesadüfen babası Lay ile karşılaşır, onu tanımayıp öldürür ve öz anasıyla da evlenir. Kaderi aldatılmış zanneder.

"Dirse Han" boyunda da bu eski motifin bir kolu yansımaktadır. Dirse Han'ın yoldaşları Buğaç'ın onun gözünden düşürmek için, bilhassa Yunan mitlerinde olan "tehlükelerden" istifade ederler: Oğlun seni öldürmek istiyor ve anasına el uzatmıştır. Bu iki motif, Yunan mitleriyle oldukça benzerdir.

Aslında baba ile oğul arasındaki mücadeleye dayanan bu münasebet, genelleştirirsek, geçmiş ile şimdinin

³⁸ Kron (Kronos): Yunan mitolojisinde babası Uranus'un üreme organını kesip denize atarak evrenin sahibi olan ve kızkardeşi Rheia'dan doğan çocukları yutan kişi.

³⁹ Geya (Gaia): Yunan mitolojisindeki titanlardan olan Gaia (Rheia), kocası Kronos doğan çocukları yuttuğu için, Zeus doğunca bir taş vererek Zeus'u kurtarır.

mücadelesinin estetik hale getirilmiş bir şeklidir. Şüphesiz ki, burada geçmiş miti, şimdi ise yazıyı temsil eder. Kaleme alman, düzülüp koşulan ve destan yaratılan devir için oğuldan, başka bir deyişle, muasır zamandan gelebilecek bela, muhtemel görülürse, bu mülhaka tabii şekilde geçmişe saygıya sebep olur. Diğer bir ifadeyle, mite saygıya sebep olur. Bunu şöyle anlamak da gerekir: Geçmiş zamanlarda böyle olamazdı, oğuldan bela gelmezdi. O zaman başka bir zamandı.

İnsanlığının eski bir devri olan altın devrinin fetişleştirilmesinin izleri, destanda başka şekilde de yaşamaktadır. Sıkça kullanılan "Ol zamanda oğul ata sözün içi eylemez idi, içi eylese ol oğlanı kabul eylemezler idi" ifadesi bunu açıkça göstermektedir.

Aslında geçmişin, yani mitin peygamberi olan Dede Korkut, olayların öyle bir tarzda gelişmesini sağlar-ki geçmişin şimdiyi günahkar saydığını ve cezalandırdığını söylemek mümkündür. 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:

"Oğlan geyiği kovar ilken bahasının önünden gelip gider idi. Dirse Han Korkut simitli kanı yayın eline aldı. Üzen güye kalı-
kup..."

Genellikle destan boyunca cimrilikle anılan Dede Korkut'un bu bölümünde, bu dramatik ortamda bu şekilde hatırlanmasını tesadüfı saymak mümkün değildir. Dirse Han geçmişin tecesüm etmiş şekli ve türemesidir. aynı zamanda mit-ordusunun sadık askeri olarak Dede Korkut'un elinde bir alettir de diyebiliriz. Bütün gücü ve zabıyla şimdiye karşı yöneltilmiş bir alet... Yani silahlı!

Bu bölümü bu şekilde izah edip yetinmek de mümkün. Ancak şunu da eklemek gerekir: Asıl hatıkat ve bundan-değer-manevî üstünlük geçmişin değil, şimdinin tarafında olmuş ve daha sonra bilindiği gibi, geçmiş şim-

diyi suçlamakla hata yapmıştır. Bu hata sadece Dede Korkut'un hatası değildir. Bu hata bütün olarak mitin hatası, daha doğrusu yok olmaya doğru gittiğini artık anlayan mitin can çekişmesiydi. Bunları söylemek, meselenin yanısırdır. 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 imkanı vermek olmaz. Dirse Han öz oğlunu sadece yaralamalıdır. Pekiyi, bu niçin böyle olmalıdır? Çünkü böyle olunca, sonraki bütün konu dolambaçlıdır, na, pışmanlıktan doğan iç azaplara; kısacası manevî derinleşmeye yol açabilir. Zayıf da olsa, konuda bir karmasıklık meydana gelebilir. Konuda ilkel de olsa bir veya karmasıklık, karmasıklığa meyl varsa, bu artık yazının işidir. Demek ki, burada yazının izi, sağlamlaşması ve gelişmesi için uygun şartlar vardır. Tepegöz'den, Barsat'ın, Kan Turalı'dan, Salur Kazan'dan, Deli Dumrul'dan; kısacası bir dizi Oğuz'dan ve bir dizi kâfirlerden farklı olarak burada hissiyatın uyanışından bahsetmek mümkündür. Babanın kendi yaptığının çektiği ızdırap, oğlunun ızdırabıyla bu ızdırabı daha da açığa çıkarması ve görünür hale getirmesi, ananın bütün varlığıyla kişinin kökenine, öz ocağına sadakatı mite mukayese edilince, yeni değerlerin terennümünü değil midir? Bütün bunlar ya-za medeniyetinin; sırasıyla bütün ferdi his ve heyecanları, kendine mahsuslukları, derinî duyguları yaşatmak için ortaya çıkan büyük bir medeniyetin şekillenmesine işaret etmiyor mu? Dede Korkut yine de bilerek veya bilmeyerek mit için değil, yazı için "çalışıyor", yazının değişimini ne su dökiyor.

Dede Korkut'un Oğuz alemiyle çift taraflı ilişkisi yurkarda 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 malumdur. 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 yigitlerin şahsında genelleştirir, sağ kamlara tavsiye ve nasihatta bulunur. Bu bölümle ilgili bir yön, özellikle ilgi çekicidir.

Çeşitli boyların kahramanları, bazen hem yaradılış bakımından hem de Oğuz'daki mevkilerine göre birbirlerinden farklılaşırlar. Bu kahramanlar, birbirleriyle görüşmeler de, onların birbirlerine zıt tavırlarını diğer bölümlerde açık bir şekilde görmek mümkündür. Basat'la Beyrek'i ele alalım.

Her biri kahraman olan bu gençler, farklı ve birbirleriyle alakası olmayan boylarda anlatılırlar. Basat, Oğuz'u Tepegöz'den kurtarır. Beyrek, kendi talihi uğrunda mücadele eder ve diğer bir boyda da İç Oğuz'un menfaatine ihanet etmediği için hayatını feda etmek durumunda kalır. Beyrek bu hareketiyle Dış Oğuz'a karşı çıkar. Dış Oğuz beylerinin önderi Aruz Koca idi ve Aruz Koca'nın da oğlu Basat idi. Demek ki, Beyrek aynı zamanda Basat'ın da düşmanıdır. Beyrek'in ölüm öncesinde yigitlerine hitabı bu duruma açıkça işaret etmektedir.

"Yigitlerim Aruz oğlu Basat gelmedin
İlüm günüm çapılmadın
Kayabanda develerim buzlamadın
Kara koçda kazılık arum kişnetmedin
Ağça koyunlarım manışmadın
Ağça yüzü kızum gelinüm enişmedin
Ağça yüzü görklümü Aruz oğlu Basat gelüp almadın
İlüm günüm çapılmadın
Kazan mana yetişün..."

Demek ki, Basat gelip, Beyrek'in ilâî obasını basıp yağmalayabilirdi; karısını esir edip götürebilirdi. Bu par-

ça, onların arasındaki açık bir düşmanlığa işaret etmektedir.

Pekiye Dede Korkut bu düşmanlığa karşı ne tavrı almaktadır? O, yine olayların akışının dışındadır. Hiç bir şeye derinden müdahale etmez. Yalnız, boyun sonunda kahramanı methetme vakti gelince, yine Dede Korkut'un tavrı ortaya çıkar. Bu tavrı, geniş olarak düşünüldüğünde, ilgisizlikten başka bir şey değildir.

Gerçekten de Dede Korkut'un Beyrek'le ilgili boyun sonunda Beyrek'i, Basat'la ilgili boyda da Basat'ı terennüm etmesi, nasıl mümkün olabilir? Bu, onun genellikle Oğuz alemine karşı, laubali ve saygısızca tavrının ifadesi değil midir? Önünde sonunda yazının galip geleceğine inanan bir bilgenin, mit alemine duyarsızlığı değil midir?

Eğer böyle ise, o zaman mitin temsilcisi, mit ideallerinin aktif terennümcüsü ve koruyucusu, maskesini yüzüne takmış peygamberin çok gizlide kalan ama her hangi bir olayın akışına gerçek bir yön veren hareketlerini nasıl değerlendirmek gerekir?

Bu peygamberin asıl meramı neydi? Niçin Oğuz alemini yeni medeniyete kavuşturma çabalarını ört-bas etmeye ve gizlemeye çalışıyordu? Onun mitoloji geçmişi, Oğuz dünyasının eski tasavvurlarını içeriden dağıtması niçin bir isyankar çılgınlığıyla değil de, gerçek bir bölge ihtiyar temkini ve tedbirleriyle yavaş yavaş hayata geçirilmektedir?

Görüldüğü gibi, bu soruların her biri, kendi cevabını içinde saklar. Dede Korkut'un gizli faaliyetini aydınlatan, bu faaliyetin mekanizmasını, sebebini, onun görünürdeki hareketiyle uygunlaştırmaya çalışan bu sorular ve cevaplar, gerekli olan bir meseleyi köklü şekilde ortaya çıkarmaktadır. Mitin peygamberi bütün faaliyetleriyle ve bütün varlığıyla yüzünü geleceğe dönmüştür. Yazıya ragbeti ve yazıyı mit kalesinden içeri geçirme çabaları, onun bir peygamber olarak ne kadar uzak görüşlü olduğunu gösterir. Dede Korkut, özellikle bu uzak görüşlülüğünden

dolayı, faaliyetini şartlara uygun hale getirmeye, legal ve yarı legal şekilde düzenlemeye başlar.

Bütünyle düşünürsek, destanda en büyük misyon Dede Korkut'un üzerine düşmektedir. Bu yüzden de, özellikle kâhâne gelebilecek bütün tehlikelere aldırıs et-meyerek destanı kendi omuzlarında mit aleminden yazı alemine taşır, diyebiliriz. Naklettiği olaylar, bölümler ve kahramanlarla birlikte... Mitten ne kadar ayrılır, yazıya ne kadar yakınlaşır? Bütün bunlar belki o kadar da önemli değildir. Önemli olan, bir şeyin ağırlığını önceden bilerek onu yerinden kaldırmaya çalışmaktır.

Beyrek'in Talihî

Kamgan oğlu Bayındır Han, Oğuz elinin bilgi ve tecrübeli ihtiyarı, güzel bir bahar gününde yine bütün Oğuz beylerini etrafına toplayıp şenlik yapıyordu. "İç Oğuz Tas Oğuz bigleri Bayındır Han'ın sohbetine dâirilmiş idi". *Sohbete gelenler içersinde ilâ şevketli, adl-sarı bey de vardı. Onlardan birtinin adı Pay Pure Bey, diğerinin adı Pay Pıçen Bey idi...*

Bu konu daha sonra birden bire, ilk başta adeta durğan bir tesir gösteren bu anlatıma çizgisinden çıkarılır, uçan keskin bir ok gibi maksatlı ve somut bir istikamete yönelir. Bu beylerin ikisi de çocuk istemektedir; birisi kız, diğeri oğlan...

Her iki beyin, yani hem Pay Pıçen'in hem de Pay Pure'nin çocukları olmadığı anlaşılmaktadır. Belki Pay Pıçen Bey'in kız çocuğu istemesini kadına ve kadınlığa has değerlere ilgisizle, hatta anaerkil tasavvurlarla ilgili görmek dikkat çekici olabilir. Belki böyle bir yaklaşımda gerçek payı da vardır. Ama unutulmamastı gerekir ki, Pay Pıçen Bey'in bir oğlu vardır ve okuyucu onunla daha geniş biçimde asıl metinde, sonraki hadiselerin cereyanı sırasında tanışır. Bu, Dede Korkut'la konuşan, "deli kardeş" adıyla Oğuz'da meşhur olan ve kız kardeşini isteyeni öldüren Delü Kargar'dır.

Diğer taraftan Pay Püre Bey'in de kızları olduğunu belirtelim. Beyrek on altı yıllık esaretten döndükten sonra ırmak başında bacılarıyla görüşür. Bu iki beyin aile fertlerinin durumunu öğrendikten sonra Pay Püre Bey'in oğlan, Pay Piçen Bey'in ise sırf kız istemesini ailelerinin cinsiyet bakımından eksik kalmaması için bir arzu olarak değerlendirmek de mümkündür. Belki de böylesi daha doğru olur.

Gerçekten de "ol zamanda biglerün alkışı alkış, karla-şı karkış idi". Beyler söze tapınca, yani ellerini kaldırıp dua edince sözün de onların isteğini yerine getireceği malumdur. Pay Piçen Bey'in kendisi de sırf bundan emin olduğu için cesaretlenerek beyleri şahitliğe davet eder. Beylerin yanında, kızı olursa Pay Püre Bey'in oğluna (aralık oğlanın da dünyaya geleceğine hiç bir şüphe kalmamıştır) "bişik kertme yavuklu" olarak vereceğine dair Tanrı'ya söz verir. Böylece, henüz doğmamış fakat, varlıkları artık şüphe götürmeyen oğlanla kızın, yani Beyrek'le Bani Çiçek'in doğmadan önce talihleri başlar, nikâhlarının temeli atılır. Pay Piçen, beylere şöyle der:

"Bigler, Allah Ta'ala maña bir kız virecek olur ise siz tanık oluñı, menüm kızum Pay Püre Big oğluna bişik kertme yavuklu olsun". Ashında Pay Piçen Bey, Allah Ta'ala'ya değil, söze tapıyor. "Allah Ta'ala", bu metinde sözün, daha doğrusu sözün ait olduğu mün şifelenmiş şeklidir. Pay Piçen Bey'in söze verdiği sözü burada tutalım...

*
* *

Şüphesiz ki, güçlü bir iç dramatizme ve gergin bir konu örgüsüne sahip olmasından ötürü "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 içinde hareket eder. Fakat, bu boyun üstünlüğünü de yalnız bu key-

fiyetler teşkil etmez. "Beyrek" boyu, millî ve edebî motiflerin yanı sıra dünya halklarının gezici-uluslararası konuları ve motifleri yönünden de zengindir. Bu muhtelif katlar boyun bütünlüğüne ve kamillğine kesinlikle hâlel getirmez; aksine, kendisini destanda estetik mükemmelliğe hizmet eden bir durum olarak gösterir.

Destandaki bütün boylara has olan perçinleyici genel noktalar, mühürler, boydan boyya geçen tipler, stereotip durumlar ve ortamlar kısacası, muhtelif boyları, derindeki mahiyet planında bir bütüne ve kaynağa götüren amiller "Beyrek" boyunda da önem arz eder. Bu genel yapıyla alakadar olarak ilk önce muhteva katına dahil edilebilecek aynı tipler dikkati çekiyor. "Beyrek" boyunun diğer boylarla bu tür ortak yönlerinin olmasının yanı sıra son derece özel hususiyetlerinin olduğunu da kaydetmeliyiz. "Beyrek" boyu ilk bakışta Dede Korkut'un bir kahraman olarak hikâyeye katıldığı, vaka zincirine ve muhtevaya çıkarılması mümkün olmayan bir tip şeklinde dahil edildiği bir boydur. Bu durumda 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 ne kadar ve ne şekilde ayrılırlar? Boy boylayan, soy soylayan Dede Korkut kendi kendine dışarıdan bir seyirci gözüyle nasıl bakabilir? Bu sorular da dünya mitoloji ve edebî-poetik sistemlerinde bu durumun örneklerini belirlemenin mümkün olup olmadığı merakını doğurur. Bazı destanlarda müellif, aynı zamanda eserin kahramanı olarak aktif veya pasif biçimde konuya katılır.

"Beyrek" boyuyla, Beyrek'in bedbaht ve trajik talihi- nin açıklanması ve onu felakete götüren sebeplerin aydınlanmasıyla ilgili olarak bizi meraklandıran meseleleri takriben bu şekilde genelleştirmek mümkündür. Boyun yüzeyde, yani formal ifade planında olan konusu, başka bir deyişle olayların açık şekilde, kolaylıkla izlenebilen çizgisi ile derin katlarda gizli kalan ve oradan ya bir söz

ya da bir cümle vasıtasıyla yüzeye çıkarılması mümkün olan arka planın, yani derindeki muhtevanın sıkı bağlanması vardır. Bu iki planın birbirini tamamlayarak bir bütün manzara ve mükemmel bir sistem teşkil etmesini sağlamla, ilk bakışta mantıksız görünebilen bütün "mantksızlıklar" izah etmek mümkündür. Ama ilk önce yüzeyde olan formal konu ve ifade planı ile gizli kalınmış (veya bile rek saklanmış) motiflerin, yani derin muhteva planının karşılaştırılmasından işe başlamak lazımdır. Bu iki planın birbirleriyle olan münasebetini ortaya koyduktan sonra bir çok gizli mesele de açıklanabilir.

Şüphesiz ki, derinde kalmış gizli motifler, yüzeyde olan konunun, ifade katı ile bağli bir çok bölümlerin daha esash ve tam olarak kavranması için temel oluşturmaktadır. Özellikle bir iki kelime veya satırla ya da ayrımlarla, sıradan ve göze çarpmayan gergin bir hayat olayına kesin bir şekilde işaret edilmesi hali; böyle bir dalgalı ve gizli bir katın varlığını, dolayısıyla eserın psikolojik yönden eşit şekilde kavranmasında yeni bir merhale teşkil ettiğini kabul etmeyi gerektirir. Bu göze çarpmayan katı "rahatsız" eden işaretler, önemsiz gibi görünseler de kendi aralarında bozulmaz bir bilgi sistemi yaratmış gibidirler. Bunu ikinci bilgi sistemi olarak kabul edersek, yüzeyde olan, ilk kavrılan, yani birinci bilgi sisteminin aslında mükemmelliğini sağlayan bir vasıta veya unsur olduğunu söylemek mümkündür. Daha doğrusu sonuç itibarıyla bu iki bilgi sistemi, birlikte muazzam ve tabii ki daha dolgun, daha mükemmel, daha kapsamlı ve daha genel bir bilgi sistemi teşkil ederler.

İkinci bilgi sisteminin gizli sunuş planında verilmesinin, destan poetikasının özgülüğünden ileri geldiğini düşünmek mümkündür. Belki de ikinci bilgi sistemi burada estetiğin ilk ve esas planıdır. Estetiğin bu merhalesinde ve bu seviyesinde bütün ortamlar ve ruhunda dramatizm unsurlarını yaşatan durumlar, adeta kendilerini

göstermeden yaşatlar, bir nevi su altında yüzerler. Estetiğin bu şekilde sunuluşu, özel devir ve özel edebî muhit için makbul sayılabilir ve bizim şimdi açıklamaya mecbur olduğumuz meseleler bu devir ve bu edebî muhitte son derece açık meseleler olabilir. Yani şu anda gizlenen şey bir zamanlar oldukça açıktı. Şimdi hayretle ve zorla kabul edilen şey, bir zamanlar gayet sıradandı. Beyrek'le Banı Çiçek'in doğuş mucizeleri, Dede Korkut devrinde bir oğlanla bir kız çocuğunun sözün gücü ile dünyaya gelmeleri gayet tabiidir. Söze tapılmış ve sözün kudretine sığınmışsa, dilek gerçekleşecek ve Pay Püre Bey'in oğlu ile Pay Fıçen Bey'in de kızı dünyaya gelecektir. Çünkü "*Ol zamanda biglerin alkışı, karkası karkas idi*".

... Ay dolandı, zaman geçer; Beyrek gelip on beş yaşına erişir. Hikâyeleri tasvir ve nakledenin, başka bir deyişle müellifin sempatisi açıkça bu genç kahramandan taraftar. Dinleyici (ya da okuyucu) çeşitli sebeplerle Beyrek'i, hatta henüz adsız olan Beyrek'i bile 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 yürekteki ilgisini vs. göstermek mümkündür. Beyrek, daha sonra çektiği sıkıntılarla da bir nevi Odisse'dir. Onun on altı yıl boyunca tutsak yaşaması, yurduına dönerken gizlenmek zorunda kalması, çeşitli sınamalarla dostunu düşmanını tanımak istemesi ve nihayet er gibi şehit olmayı yeğlemesi ona duyulan sevgiyi gittikçe derinleştirir.

Dinleyici veya okuyucu, genç Beyrek'le ilk tanıştığında yüreğinde buruk bir his duyar. Beyrek'in hayret, heves, coşkunluk ve inanç dolu gençlik ve yetişkinlik çağlarının arkasında bir karanlık kâbus sürmektedir ve dinleyici bununu açıkça hisseder. Beyrek'in maceralarının sonuna kadar bu his dinleyiciyi rahat bırakmaz: Çünkü Beyrek ölecektir, Beyrek felakete mahkûmdur. Bu bilgi fizikî bir ağ-

nı gibidir. O halde niçin böyle olmaktadır, neden başka bir kahraman değil de özellikle Beyrek ölümüne mahkumdur? Ölümler, Beyrek'in işlediği hangi suçun karşılığında çektiği cezadır ki, destanda estetik açıdan bir şekil değiştirmeye uğratılmıştır? Destanda yegane müspet kahraman olmasına rağmen hayatı neden ölümlerle bitmektedir? Neden böyle olmaktadır, niçin bu konuşan, gülen, mutlu-luk duyan, vuran, yıkan, yerî geldiğinde hilekâr, yerî geldiğinde de işini bilen (bezirgânlarla alış-veriş sahnesini hatırlayalım) hayat dolu, yaşamaya hevesli olan gencin talihi böyle bahtsız bir yola girmektedir? Bu gencin hayat yolunun sonu, nasıl olur da önceden hissedilebilir? Niye sadece Beyrek ölümüne, yani cezaya mahkum edilmektedir?

Yukarıda kaydettiğimiz gibi, Beyrek tipi, son derece derin bir muhabbet ve samimiyetle, biraz da garip bir iltifatla ve sempatiyle kaleme alınmıştır. Fakat buna rağmen Beyrek diğer bir çok tiplerle mukayese edilince pek muazzam görünmemektedir. Onda zahiri büyüklük yoktur. Böyle derken neyi dikkate almaktayız? Salur Kazan, Basat, Boğaç, Kanturalı, Begül İmren, Deli Dumrul, Uruz ve diğer Oğuz cengâverleri bir tip olarak muazzam şekilde takdim edilişleriyle Beyrek'ten nasıl ayrılmaktadırlar?

Muazzam olarak değerlendirdiğimiz tiplerin tasvirinde güçlü stereotipler ve genelleştirilmiş çizgiler; dahili ve derin manevî alemden ziyade harici çevre, şartlar ve ortamın dikte ettiği durum ve bölümleri yaşatma halleri esas ve taşıyıcıdır. Bu tür tipler kendi yüreklerinden, içlerinden gelen sesin gücüne göre hareket etmezler; onlar mitin robotlarıdır. Mit, kukla tiyatrosunda olduğu gibi, onların ipini kendi elinde tutar, onlara yapmaları gereken hareketler için yol gösterir. Onların muazzamlığı aslında mitin muazzamlığıdır, mitin demir gibi sağlam ortamlarının mükemmelliğidir. Bu kahramanlarda ferdi ve

kendine mahsus hiç bir şey yoktur veya çok az şey vardır. Basat, yalnızca belirli bir maksat için, yani Tepegöz'ü mahvetmek ve Oğuz alemine tabiata dönüşün mümkün olmadığını açık bir şekilde göstermek için yaratılmıştır. Salur Kazan, Oğuz'un koruyucusu, başı ve mitin askerî vekili olarak sadece somut ve önceden belirlenmiş ortamlarda yer alır. Deli Dumrul, geçmişle (babası ve annesiyle) şimdiki (hanımın) karşı karşıya getirip mukayese etmektedir. Uruz, tecrübesizliğin sembolü olarak her zaman başkalarına ibret dersi teşkil etmektedir, vs... Mit, kendi hakimiyetinin korunmasını, özellikle bu muazzam tipler vasıtasıyla hayata geçirmeyi istemektedir.

Beyrek ise muazzam bir tip değildir. Çünkü Beyrek özellikle kendi içine çevirdiği dikkatiyle ilgi çekmektedir ve bunun için de Beyrek bu saydığımız tiplerden daha insani tipdir. Daha çok "hissedilen" bir tipdir. Muazzam tipler ise Beyrek'ten farklı olarak daha çok "kavranan" tiplerdir. Eğer biz bu tür muazzam tiplere epik tipler olarak bakarsak (böyle bakmak prensip itibarıyla mümkündür), Beyrek'in artık epik tip olmadığını belirtmek gerekir. Gerçi Beyrek epik tiplerle aynı zaman ve mekan diliminde, aynı sistem dahilinde kalmıştır. Fakat Beyrek artık epik (ve muazzam) tipin özelliklerini taşımamaktadır. Beyrek onlardan bir adım ileri gitmiştir. Beyrek, onlardan daha çok insanlaşmıştır. Mahiyet ve manevî bir yük kazanmıştır. Sevinmek, ıstırap çekmek, hissetmek, şahsi görüş ve düşünceye sahip olmak, kısıcası yaşamak, gerçek anlamda yaşamak hakkı elde etmiştir. Bunun için de Beyrek yeni kahramanlar gibi öncelikle yazının zafedirdir. Ancak yazı Beyrek'e kendi içine giden yolu göstermiş ve ancak yazı medeniyetinin gücü ile Beyrek orijinallik kazanmış; manen zenginleşmiş, ortamın çelik mengenesinden çıkıp kendi hareketleriyle bütün mit çerçevelerini, mit yörüngelerini dağıtmıştır.

Beyrek'in hayatı destanda, hem yüzeydeki şekil katında güzel görünümü bir konu akıcılığıyla izlenmekte,

hem de bu hayatın bir çok noktası ve unsuru okuyucuya (dinleyiciye) doğrudan aktarılmayarak okuyucu bu sırları ortaya çıkarmaya mecbur kalmaktadır. Odak olarak Beyrek'in hayatının gizli noktalarını açığa çıkarınca başka tiplerin de gizli ve derin mahiyetlerinin açıklanabileceği dikkati çekmektedir. Çünkü, Beyrek'in talihî, kendisinin açık ve gizli şekilde ilgili olduğu insanların talihinden uzak değildir; bu talihler rengarenk iplerin yumağı gibi garip bir noktada birleşmiş, karışmıştır. Bu nokta, Beyrek'in hayatıdır.

Bazen bu bahtsız kahramanın talihî, kendi elinde olmuştuk ve o kendi isteğine göre bu talihî idare etmiştir. Bazen de talih yumağının ipi, Beyrek'in kendinden de habersiz başkalarının eline geçmiştir. Yunan ilahları, Yunan kahramanları ile istedikleri gibi oynarlardı. Demek ki aynı şekilde Oğuz dünyasında da insanların talihleri, kendilerinden uzakta ve habersiz kuruluşa dağılabiliymiş...

Beyrek'in bahtsız hayat yolunda onunla ilişkili insanlar içerisinde dikkatimizi çekenler, hem Oğuz dünyasıyla alakalı olan hem de Oğuz dünyasına karşı çıkan insanlardır. Bu insanlar, Oğuz dünyasının içinde olan, bu dünyanın tam yetkili ve tabii üyeleri değildir. Ama, Oğuz'a ya kinlik-uzaklık derecesine göre onları birbirinden muhakak ayırmak gerekir. Oğuz dünyası ile alakası olan insanlar Oğuz'a yakın insanlardır ve onlar Oğuz dünyasına karşı gelenlerden ayrılırlar. Belki bu farklılık, açık ve gizli şekilde kendini gösterir. İlgisi olanlar aslında-Oğuz'a gizli şekilde karşı çıkarlar, karşı çıkanların itirazı ise açık bir şekilde hayata geçirilir.

Oğuz dünyası ile alakası olan tipler arasında ilk planda konumuzla ilgili olarak (yani Beyrek'in talihîyle ilgili) Pay Pıçen Bey, Delü Karcar, Bani Çiçek ve Yalançoğlu Yaltacı'ı göstermek mümkündür. Bu tipler işgal ettikleri mevkiye göre Oğuz dünyasıyla kısmen ilgilidir-

ler. En iyi şartlarda bu kahramanların İç Oğuz'a değil, Dış Oğuz'a dahil oldukları söylenebilir.

Destanda Oğuz beyi olarak takdim edilen ve Oğuz beyleri arasında geçen Pay Pıçen Bey'e "Melik" unvanı eklenmesi bir tesadüf değildir. Başka bir Oğuz beyinin adının yanında "melik" unvanı kullanılmaz. "*Pay Pıçen Bigün oğlancuğu Beyrek, Pay Pıçen meligin kazını aldı*" sözlerini hatırlayalım.

Pay Pıçen, bey; Pay Pıçen ise meliktir. Bu da tesadüfî bir durum değildir. Oğuz dünyasına ve belki de İç Oğuz'a yakınlık derecesini gösteren ayrı edici bir işaretler. "Melik" unvanının destanda bir iki durum istisna edilirse, yalnız kâfir adlarıyla birlikte kullanıldığını da unutmamalıyız; Mesela Şöktü Melik, Kara Tekür Melik, Kara Aslan Melik vs. Bu ayrımı ne kadar küçük olsa da önemlidir, çünkü, Pay Pıçen ve onun taraftarlarının saf Oğuz dünyası ile ilişkisinin zayıflığına işaret etmektedir. Bu durum aslında Pay Pıçen'in oğlu Delü Karcar'ın akl almaz "hareketlerini" anlamaya da yardım etmektedir; deli kardeşin saf Oğuz temsilcileriyle, hatta saf Oğuz'un bilge ihtiyarı Dede Korkut'a olan münasebetini anlamamıza da ışık tutmaktadır.

Pay Pıçen Melik'in ailesinin veya aşiretinin saf Oğuz beyleri ve saf Oğuz dünyasıyla (İç Oğuz-?) ilişkisi, Delü Karcar'ın Dede Korkut'a görüşmesinde net olarak ortaya çıkar. Kız kardeşini Beyrek'e istemeye gelen Dede Korkut'la diğer elçiler arasında hiç bir fark görmeyen Delü Karcar, Dede Korkut'u ölümle tehdit eder ve hatta tehdidini yerine getirmeye kalkışır. Bu durum, Oğuz dünyasının ortak sisteminde çok garip ve mantıksız bir hadisedir. Belki, Delü Karcar ruh yönünden hastadır ve onun için kiminle sohbet ettiğinin hiç bir önemi yoktur! Ama böyle değildir. Deli lakabının Karcar'a akl eksikliği yüzünden değil, muhtemelen kahramanlıkları ve delikanlılığıyla ilgili olarak verildiği metinden de anlaşılmalıdır. Çünkü bir delinin, yakın bir dostu ya da yoldaşı ol-

ması zordur. Metin ise "Meğer sultanım, Delü Karçar da-
hu ağ banı ivini, ak otağın kara yirün üzerine kondurmuş idi.
Yoldaşları ile buta atup otururdu..." demektedir.

Dede Korkut, kendine karşı olabilecek saygısızlığı
önceden tahmin eder ve bu yüzden Bayındır Han'ın sü-
rüsünden iki şahbaz yürük at, bir keçi başlı aygır, bir de
toklu başlı doru aygır ister; günkü ansızın bir kaçma ko-
valama olursa umudu bu atlara bağlıdır.

Delü Karçar'ın, Dede Korkut'u daha maksadını bil-
mezken söylediği sözlerle Dede Korkut'un saygınlık ale-
minden ve Dede Korkut'un şahsında sözün saygınlık ale-
minden ayrılarak "selamlaması" ilgi çekicidir. Bu sahneyi
bir daha hatırlayalım:

"Dedem Korkut geldi; baş eğdi, bağır basdı. Ağz dilden görk-
lü selam verdi. Delü Karçar ağzını köpüklenirdi. Dede Kor-
kut'un yüzine bakdı. Dir: Aleykümselem! Ey ameli azmış, fili
dönmüş, kadir Tanrı ak alına musibet yazmış! Ayaklıların bu-
raya geldiği yoldur. Ağzıların bu suyumdan içdiği yoldur.
Saňa ne oldı? Ameliün mi azdı? Fülüñ mi döndü? Eceliün mi
geldi? Buralarda neyleşün?-didi".

Delü Karçar'ın Dede Korkut'a karşı bu tür davranı-
şı, bizde şöyle bir tasavvur meydana getiriyor: Oğuz dün-
yasını İç Oğuz ve Dış Oğuz diye ikiye bölmekten başka,
Dede Korkut'la olan münasebetlerine göre de ikiye ayır-
mak mümkündür. Saf Oğuz dünyasını Dede Korkut'un
şüphe götürmez itibarı oluşturmaz. Bu Oğuz dünyasının
manevî bir bayrağı, tapındığı ve mukaddes bildiği manevî
bir secdegâhı vardır. Bu dünya şekillenmiş, yani en son
şeklini sözde ve onun düzenleyici, bilgilendirici mahiye-
tinde bulmuş ve böylece bütünleşmiş, mükemmelliğe
ulaşmış manevî bir dünyadır.

Dede Korkut'la Delü Karçar'ın ilişkisini aklımızda
tutalım!.. Bu ilişki, bütün zengin manevî alem sahipleri
ile hükümdar ilişkisidir ve edebiyat tarihimiz boyunca
kendisine muhtelif şekillerde yer bulmuş sanat-

kar-hükümdar ilişkisinin destan devrine mahsus özel bir
tezahürüdür.

Delü Karçar'ın hareketi, onun babası olan Pay Piçen
Bey'in hareketlerini çağırıştır, daha doğrusu onları ta-
mamlar. Bu, ilk bakaşa cesur bir hüküm gibi görünse de
gerçekten de böyledir. İlk olarak şunu kaydedelim: Pay
Piçen Melik destanda epizodik bir tip olmanın yanı sıra
oldukça statik bir tiptir. Bu hüküm diğerine göre daha
cesaretle dile getiriyorum. Çünkü formal ve yüzeydeki
konu aksına göre Pay Piçen Melik'i hareket halinde gör-
müyoruz. Eğer bu böyleyse, o halde onu oğlu Delü Kar-
çar'la birleştiren nedir? Özellikle bu soru bizi formal ko-
nudan ve ifade katından dışarı çıkarır; onun özüne, ma-
hiyetine nüfuz etmeyi ve olayların gizli cereyanına dahil
olmayı sağlar. Beyrek'in talihine bu tarzda bakış da bil-
hassa bu sorunun cevabına, daha doğrusu sorulmasına
bağlı olarak değişir ve bu talihin bahtsızlığı, dalgahı bir is-
tikamete yönelişi de o zaman ortaya çıkar.

Pay Piçen Melik'in söze verdiği sözü aklımıza getir-
menin zamanı artık gelmiştir. Pay Piçen Melik şöyle de-
mişti:

"Bigler, Tañın taala baña bir kız virecek olursa siz tanık olun,
benüm kızım Pay Püre Bigün oğluna bişik kertme yavuklu ol-
sun..."

Bu sözlerden sonra Pay Piçen Melik "sahnedan" çe-
kilir, onun yerine sahneye oğlu Delü Karçar çıkar. Belki
de Pay Piçen Melik'in, Beyrek'in elçiliği sırasında hayatta
olmadığı düşünülebilir. Bu yüzden de bu iş, yani Banı Çi-
çek'in kocaya verilmesi sorumluluğu kardeşi Delü Kar-
çar'a düşmektedir. Pay Piçen Melik hayatta olsa da ol-
masa da, Delü Karçar'la birlikte aslında bir statünün, bir
mesleğin ve bir düşüncenin taraftarları ve müdavimdir-
ler. Bu düşünce, özellikle Delü Karçar'ın hareketlerinde
reel şekilde ortaya çıkar. Çünkü kız kardeşini isteyen öl-

düren Delü Karçar, dikkatle incelersek, aslında babası Pay Pıçen Melik'in direktifiyle hareket eder; onun gizli iradesini hayata geçirir. Böyle bir davranışın (pozisyonun) niçin ve hangi sebebe bağlı olarak şekillendiği sorusunun cevabı ise bir süre sonra ortaya çıkar.

Kız kardeşinin Beyrek'e varmasını engelleyemeyen Delü Karçar, anlamsız ve yerine getirilmesi mümkün olmayan talepler iler sürer.

"Bin buğa götürün kım, mayra görmemiş ola, bin dahu aygır götürün kım hiç kastreğe asınmış ola, bin dahu koyun görmemiş koç götürün, bin de kuyuksuz kulaksız köpek götürün, bin dahu püre götürün mana...."

Bu şartlar Delü Karçar'ın son ümidi gibi görünmektedir. Delü Karçar açık bir şekilde kız kardeşini Beyrek'e vermek istememektedir. Fakat çaresiz kalır ve mecburiyet karşısında razı olur. Dede Korkut, Delü Karçar'ın bütün talep ettiklerini verir, şartlarını yerine getirir; çaresiz kalan Delü Karçar da bacasının Beyrek'e gelin gitmesine engel olamaz. Delü Karçar "*Geldi geyesinin geydi, ivine gidi. Ağır düğün hazırlanmış görüldü*". Delü Karçar'ın toy tedarikine başlaması, her taraftan ümidini kesmesiyle ilgiliydi. Acaba Delü Karçar'ın ümidi her yerden kesilmiş miydi?

Güçlükle Banı Çiçek'i Beyrek'e alan Dede Korkut mutlu bir şekilde 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, çünkü onun derinliklerinde pek çok esrarlı mesele yatmaktadır.

Metinden okuyoruz:

"Oğuz zamanında bir yığit ivlense oh atar idi. Ola ne yirde düşse anda gerekdek diler idi. Beyrek Han dahu olan ardı, dibi-ne gerdeğin diki..."

Fakat, hadiseler ilk görünüşündeki bu sakinliğiyle devam etmez. Hadiseler garip ama derin katlarda temelli bulunan heyecanlı bir istikamete yönelir. Yine metni izleyelim:

Beyrek "kırk yığit ilen yüyüp içüp otururlar idi. Yanmasun, yarcımasun kâfirün casusu bunlan casusladı, varup Bayburt Hisan bigine haber virdi. Aydur: Ne oturusun sultanun, Pay Pıçen Big önce sana vireceği kaza Beyrege virdi, bu gice gerdeğe gür, dirdi".

"Pay Pıçen Big önce sana vireceği kaza Beyrege virdi".

Aslında bu tek cümle Beyrek'in mutsuz talihini anlamak için bir anahtardır. Artık her şey açığa çıkmaktadır. Delü Karçar'ın niye kız kardeşini isteyen öldürdüğü, niye Dede Korkut'un karşısına akla sığmaz şartlar koyduğunu belli olmaktadır. Belki de bu şartları ileri sürerken "Güç kullanmakla vermemelik edemedim, belki bu talepleri yerine getiremezler" diye düşünmektedir. Bu cümleden Pay Pıçen Melik'in, Oğuz beylerine verdiği söze, yani kızı Beyrek'e vereceği sırada içtiği anda karşı çıktığı 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 cümlelerin yardımıyla Pay Pıçen Melik'le Delü Karçar'ın durumuna bütünüyle ışık tutmuş oluyoruz. Bu cümle, bu durumun anlamının bir anahtarı görevini üstlenmektedir. Bu tek cümle, gizli bir motif olarak ikinci bilgi sisteminin esasını teşkil etmektedir. Bu cümle Beyrek'ten habersiz onun talih ile oynayanların kötü emellerinin bir ifadeye sıkıştırılmış semantik mahiyetidir, özüdür. Bu, mahiyet planında derinlere salınmış sağlam bir merdivendir.

Beyrek'in talihle oynayanlar kimlerdir? Yine canlı insanlardan ibaret sağlam ve sabit bir çizgi oluşur: Pay Pıçen Melik, Delü Karçar, Bayburt Hisar beyi. Bu üçlünden ibaret çevre esas çevredir, metinde geçen diğer insanlar ise o çevreyi bilerek veya bilmeyerek genişletmek-

tedirler. Bu sonuncularla ilgili olarak ilk planda Yalancı oğlu Yaltaçuk, Beyrek'in toyunu casuslayan casus ve kâfir kızı akla gelmektedir. Böylece, gizli motifler ortaya çıkmakta; ikinci bilgi sistemi pasiflikten kurtulmakta ve konunun dahili terkip unsuru olarak edebî faaliyete başlamaktadır. Böylece destanla okuyucu arasında bilgi alış-verişi kanalı hayli genişlemektedir. Buradaki en temel noktalardan biri ise, sonunda Delü Karçar'ın "mantıksız" hareketlerinin mantıklı bir mana kazanmaya başlamasıdır. Dede Korkut'tan talep ettiği akla sığmaz şeylerin onun son ümit noktası olduğu anlaşılmaktadır. Anı Delü Karçar'ın bu son ümidi de boş çıkar. Bütün talepleri yerine getirilir ve böylece Pay Pıçen Melik tarafına verdikleri sözü yerine getirmek, yani kızı Beyrek'e vermek kalır. Fakat onlar bununla da teslim olmak istemezler. Beyrek'in toy haberini Bayburt Hısan beyine haber veren casusun onların iradesiyle hareket etmediğini kim söyleyebilir ki! Onlar bu şekilde açık açık karşı çıkmadan gizlice mukavemete geçerler ve Beyrek'le kâfir ili vasıtasıyla ayrılmak isterler. Bu bir tahmindir, ama şimdiye kadar müracaat ettiğimiz ikinci bilgi sisteminin diğer parçalarıyla organik biçimde benzeşen, onları tamamlayan ve dolayısıyla gerçekliklerini onaylayan bir tahmindir.

...Ve köşeye sıkıştırılmış bu insanlar son çareye, yani zorbalık ve ihanet yoluna baş vururlar. Bayburt Hısan beyi; haberi alır almaz, Beyrek'in naipleriyle keyif meclisi kurduğu sırada üzerine asker çıkarır, pusu kurar, kâfirlerin onun otağına uykudayken girerler. Bir naibini kılıçtan geçirip otuz dokuz naiple Beyrek'i tutsak ederler. Beyrek namertçe esir edilip götürülür. Hayatının on altı yılı gurbetin payına düşer. İkinden- obasından, atasından-anasından, sevdiği adamlarından ayrı, gurbette, zindanda geçirdiği bu on altı yıl, ondan habersiz bir şekilde onun talihî ile oynayanların Beyrek'ten çaldıkları hayat parçasıdır!..

"Pay Pıçen Melik, Delü Karçar ve Bayburt Hısan beyi"nin iş birliği tam arzu ettikleri gibi olmasa bile kısmen başarıyla sonuçlanır. Her halde bu da bir-istikam-şekli-bir-olacaktır. Bu üçlü, böylece belirli bir süre (bu sürenin ne kadar olacağını, on altı yıl mı yoksa ebedi mi olacağını kim bilebilir ki!) için arzularına erişirler, Bani Çiçek Beyrek'e verilmeyiz.

Beyrek'in talihinin dolambaçlı yollarından birisi bu şekilde biter. Muhakkak ki Beyrek'in alındaki kırışıklar çoğalmış ve karmaşıklaşmıştır. Hayatının yolları da, talihî de bu kırışıklar gibidir.

*
**

Böylece Beyrek'in talihinin birden bire bütünüyle başka, yeni ve azaplı bir yola yöneldiğini görmüş olduk. Bu yol onun tutsaklıkta geçirdiği yılların yoludur. Beyrek'in hayatının asıl günleri onun tutsaklığıyla başlamaktadır. İşte bu sırada Beyrek büyümeye, manen zenginleşmeye ve yeni psikolojik renkler kazanmaya başlamaktadır. Bütün bunlar hakkında, yine çok az ve seyrek biçimde rastladığımız ifade ve cümlelerden bilgi almaktayız. Genelde okuyucuya (dinleyiciye) Beyrek'in hayatındaki tutsaklık devrinin en genel noktaları hakkında bilgi verilir; esas konu istikameti ise yine Oğuz'a döner ve burada ortaya çıkan diğer hadiselerin üzerine ışık tutmaya başlar. Aslında bu hadiseler de doğrudan Beyrek'in talihîyle ilgili hadiselerdir ve özellikle bu hadiseler netice itibarıyla bu talihinin bütün olarak ele alınmasını gerektirir. Beyrek'in bu yekpare talihî hem Oğuz elindeki, hem de tutsaklıkta hadiselerin tesiriyle şekillenir. Şüphesiz, on altı yıl tutsak kalan Beyrek, eğer Oğuz'daki hadiselerin cereyanı hakkında bezirganlardan haber almasaydı tutsaklıktan kurtulma yolları hakkında kararlılıkla düşünmezdi.

Bilhassa bu haberlerden sonra Beyrek'in Odisse'si başlamaktadır...

İnsanda Beyrek'in tutsakken hürriyet hususunda hiç düşünmediği şeklinde bir düşünce hasıl oluyor. Belki bu konuda özel olarak bilgi verilmemektedir. Belki böyle düşünmek tamamen yanlışır ve Beyrek'in bütün fikri-zikri hürriyet hasretinde toplanmıştır. Belki de Beyrek defalarca tutsaklıktan kaçmaya teşebbüs etmiştir ve bu teşebbüsleri sonuçsuz kalmıştır.

Bu "belki"lerle bir sonuca varılmaz ve bu "belki"leri çeşitli konularda daha da uzatabiliriz. Fakat metnin yine çok küçüktü, ama defalarca es geçtiğimiz bir noktası yine başka bir şey söylüyor:

"Meger kâfir bigünün bir biler kıza var idi. Her gün Beyreği görmeye gelür idi. Ol gün (yani Beyrek'e Oğuz'dan haber geldiği gün- nişanlısı Banu Çiçek'in toyunun olduğu hakkında haber aldığı gün) gürü görmeye geldi. Baladı gördi Beyrek saht olmuş kız aydın. Niçün sahtı, hanım yığılı Geldiğünce seni şin görür idüm, güler idüm, oynar idüm, şimdi noldun didi."

Dikkatimizi bu noktaya yönelelim: "*Geldiğünce seni şin görür idüm, güler idüm, oynar idüm...*". Aslında Beyrek bu ifadenin, bu cümlelerin arkasından adeta hilekarca tebessüm ederek bize bakmaktadır. Ancak biz bu Beyrek'i henüz tanımamıştık, hatta bütün destanda böyle çift karakter taşıyabilen ve iç yüklenmelere sahip bir kahraman veya tip yoktur. Üstelik böyle bir kahramanla karşılaşmaya hazır da değildik....

Bu yeni Beyrek kimdir? Tutsakken sert yerini ve tut-saklık nasibini, yumuşak ve rahat bir ocak kenarıyla değişmesi, ağır durumlardan çıkış yolu bulma kabiliyeti onu son derece hayati ve gerçekçi bir tipe, yaşayan bir insana çevirir. Ama son ve belki de aslında ilk Oğuz haberi, onu bu tavrından uzaklaştırır. Hafızasını silkeler. Beyrek'in bizzat kendisi, talihinin katiline yönelme yolunun tam başına gelip durur; alın yazısını kendisi yazar. Oğuz'dan

gelen haber, onun bütün rahatsızlıklarını bir anda bozar, yok eder. Beyrek'in kalbinden sanki püsküre püsküre alevler çıkar:

"Niçe sahtı olmayayımı? On altı yıldır kim babamın tutsak-yan, aloya aloya kardama hasretim ve hem bir kara gözüdü yavuklun var idi. Yalancı oğlu Yalıncağık diler bir kişi var idi, varmış yalan söylemiş beni öldi dmiş, ana varur olmuş, didi."

Bu nedir? Beyrek'i rahat bırakmayan, onu bir hakette bulunmak ve Oğuz iline dönmek hususunda durmadan düşündüren cengaverlik ruhu mu yoksa manevî bir borç hissi midir? Beyrek'in kâfir kıızıyla sonraki diyalogu da onun kesin bir tavır almasını sağlar.

... Ben, kâfir kızımı masum, genç ve saf bir bakire olarak tasavvur ediyorum. O kız benim gözlerimin önünde... Muhtemelen, daha doğrusu muhakkak ki Beyrek onun ilk aşkı idi, Beyrek'e saf bir sevgiyle kavuşma arzusu onun bütün gönülüne hakim olmuştu. Bu sevginin ve kavuşmanın önüne çıkabilecek tarihi, sosyal ve manevî engelleri tanımıyordu ve öğrenmek de istemiyordu bu genç kâfir kıza... Onun derdi aşkı ve aşkına aşkla verilen karşılıktı. Onun derdi dürüstlük ve doğruluk üzerine kurulmuş bir ilişki idi. Bundan dolayı kâfir kıza Beyrek'e şöyle bir yol teklif etmektedir:

"Eğer seni hisardan aşağı, urgan ile salınduracağk olur isem babana anama sağlık ile varacağk olur isen beni bunda gelüp halalığa alur mısın?"

Bizim Odisse'ye de böylesi lazım değil miydi! Bu sözlerden sonra kahramanımız nihayet kendi talihini kendi elinde hissetmektedir. Artık bu talihle istediği gibi davranabileceğini zannetmektedir. Ancak o, talihinin diğer talihlerle ve bütün Oğuz dünyasından beynine, kalbine asırlardır damla damla süzülerek orada karar kılan ta-

lihile sıkı bir şekilde bağlı olduğunu ve kendi hareketlerinde hiç bir zaman serbest ve hür olamayacağını bilmemektedir. Hemen hemen her şeyi çok önceden gören müellifin varlığını bilmemektedir. Mîrin düşüncesini hayata geçiren bir müellif vardır! Bunu bilmediği için de:

"...Beyrek and içdi: Kulcuma toğranayın, ohuma sançılayın, yir lebi kernileyin, toprak kibi savılayın, Sağığüle varaçak olur isem Oğuza gelüp seni halallığa almaz isem".

Beyrek'in bu andını aklınızda tutalım.

Bu genç ve saf gönüllü kâfir kızı, âşık olduğu Beyrek'in sözlerine inanır ve "...*urgan getirüp Beyregi hisardan aşığa salındırdı*". Böylece bu bir cümleyle Beyrek'in tutsaklıktan kaçması tasvir edilir; cümlelerin arkasında ise şüphesiz kâfir kızının sayısız kâfir gözetçileri arasından telaş ve heyecanla geçip yürek arzusuna uyup atasına, iline ve obasına ters düşerek sevgilisine yardım etmeye gitmesini görmemek olmaz.

Beyrek'in başına gelen sonraki hadiseler, temel konuyu çizgisi vasıtasıyla anlatılır. Kâfir kızının yardımıyla hisardan kaçan Beyrek sağ selamet Oğuz eline gelir. Bundan sonra 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, eski arkadaşları tarafından tanınmaması, ok atma yarışında galip gelmesi ve nihayet nişanlısı Banu Çiçek'e kendini tanıtmaya usulü ile bu bölümde bazı eski sırların açıklanması aynıyla Odise'nin başına gelenleri hatırlatmaktadır. Yunan mitolojisinin meşhur kahramanı Odise de dolambaçlı hayat yolunda benzer şekilde ve bazen de aynıyla bu noktalardan geçer.

Yunanistan'ın İtali adası hükmünden Odise, dünya medeniyet hazinesine bir defalık dahil olmuştur. Üstelik Odise özellikle Yunan mitolojisinin temsilcisi olarak evrensel mevkîye yükselmemiştir. Odise, evrensel mitoloji kültürünün somut ve belirli bir düşüncesinin Yunanlı

temsilcisiydi. Benzer bir temsilci de Azerbaycan mitolojisi sisteminde ortaya çıkmaktadır. Bu da *Beyrek*'tir...

Odise, Troya muharebesine iştirak eden kahramanlardandır. Hatta Troya kalesinin alınması da özellikle onunla ilgilidir. Muharebe yoluyla kaleyi alamayan Yunanlılar, bilhassa Odise'nin tavsiyesiyle "Troya atını" yaparlar. Tahtadan büyük at yapıp bu atı hediye olarak kale kapılarının ağzına bırakırlar ve kendileri de güya muhasarayı bırakıp vatanlarına geri dönerler. Bu tahta atı kalenin içine getiren Troyalılar onun içinde seçme Yunan askerlerinin gizlendiğini bilmemektedirler. Gece yarısı bu askerler atın içinden çıkıp kale kapılarını açarlar ve Yunanlıları Troya'ya sokarlar. Şehir bu şekilde alınır. Odise hilekarlığı, hayat olaylarını derinlemesine bilmesi, talihinin karmaşıklığı, başına gelen belaların çeşitliliği ve yığılğının her yönünü bilmesiyle diğer benzer tiplerden farklılaşır. Troya'nın alınmasından dolayı ondan nefret eden deniz ilahı Poseydon⁴⁰, Troya savaşından vatana dönmekte olan Odise'nin gemilerini öyle bir tufana uğratur ki Odise canını güçlükle kurtarır.

Burada bir hususu özellikle kaydetmek gerekir. Odise tufandan sonra sağ kurtulan yoldaşlarıyla Polifem'in, yani Tepegöz'ün yaşadığı adaya çıkar. Odise, bu epizotta tıpkı Basat gibi hareket etmektedir. Odise, adeta kendisinde Basat'la Beyrek'i birleştirmiş de denilebilir. Bu tehlikeli bir birleşmedir. Her halde Beyrek'in ölümü ile ilgili boyda onun Basat'tan çekinmesi ve Kazan'a ölmeden önce "*ağça yizlû görklümü Aruz oğlu Basat gelüp almadın, ilüm günüm çapmadın Kazan mana yetişsin*" haberini göndermesi, Basat ile Beyrek'in ilişkilerinin çok derinde yaşayan bir münasebet olduğuna ve bunun da incelenmeye değer bir mesele olduğuna işaretir. Bu derin ilişkinin temsilcileri olan Basat ve Beyrek, sanki dediklerimizi ispat eder gibi çok derin bir tabakada Odise'yle birleşirler. Şu anda bu münasebeti ayrıntılarıyla açıklığa

⁴⁰ Poseydon (Poseidon): Yunan mitolojisinde denizler ve sular tanrısı.

kavuşturmak, acık söyleyelim ki çok zordur. Ama "Odise'nin mekânını da, bu kahramanların kavuşma mekânı gibi hiç de tesadüf olmadığı şüphesizdir. Belki Bakat da vaktiyle Bani Çiçek'in hasretiyle yaşamıştır. Belki Basat'ın elçileri de Delü Karçar'ın yanına gelmişler; ama Delü Karçar'ın sınavlarından geçememişlerdir. İnanyorum ki, destanın halen açılmamış tabakalarından ne vakit olursa olsun bu soruların cevapları da çıkarılacaktır.

Odise, Polifem'i işini tamamladıktan sonra adeta yeniden Beyrekleştir. Doğduğu adaya gelirken yakınları tarafından tanınmaz ve zaten tanınmak için de acele etmez. Onun karşısına da Beyrek'in nişanlısı gibi talip olan çoktur. Odise bu gençleri yendikten sonra karısı Penelopayı, Beyrek'le Bani Çiçek'in münasebetlerinde olduğu gibi, kendisinin Odise olduğuna inandırmak zorunda kalır. Penelopa ile Odise'nin sırrını artık bu dünyada bilen kalmamıştır, bu sır onların yatak odalarındaki karyolanın sırtıdır. Bu karyola vaktiyle büyük bir ağaç kesilerek yapılmış, saray da bu odanın devamı olarak inşa edilmiştir. Odise, ancak bu sırrı açtıktan sonra Penelopa onu tanı ve kabul eder.

Beyrek'le Bani Çiçek'in sırrı ise Bani Çiçek'le nişandan önceki görüşme sahnesindedir. Bani Çiçek istemese de kendisini Beyrek'e gösterir; ama bunu başka bir ad altında yapar. "*Ol öyle adam degüldür kim sana görine*" der ve Beyrek onu at koşturmada, ok atmada, güreşte yendikten sonra kendisini tanıtır, Bani Çiçek olduğunu bildirir. Aslında bu sır Beyrek'in değil, Bani Çiçek'in sırrıdır. Çünkü Beyrek ayrıtlık yıllarında onu yüreginde saklamıştır. Bani Çiçek'in kendisini Beyrek'e göstermemesi gerekirdi, ama gösterir ve bu da Bani Çiçek'in sırrı olur.

Yani netice olarak genel yönlerinin ayrıntıyla birlikte Odise ve Beyrek kendilerine mahsus çizgileriyle birbirlerinden ayrılırlar ve bu da son derece tabii bir durumdur, diyebiliriz.

Mutluluk ve saadet, her iki kahramana, yani hem Odise'ye hem de Beyrek'e çektikleri azap ve eziyetin bedeli olarak verilmiştir. Odise'nin maceraları da, "Beyrek" boyunca Beyrek'in başına gelenler de onların sekti galibiyetleri ile biter; toyla, düğünle, mutluluk ve sevinçle son bulur. Ama bu belki Beyrek'in manevî mağlubiyetinin de bir başlangıcıdır!

Odise, dönüşünden sonra rahat kalır; fakat Beyrek'in toyu Beyrek'in intikamıyla karışır. Beyrek, toyunu yarıda kesip tutsaklıkta kalan otuz dokuz yoldaşını da Bayburt hisarından kurtarmaya gider. Hatırlayalım:

"Beyrek, Yigenek, Kazan Big, Kara Budak, Delü Tundar, Kazan oğlu Uruz Big bunlar hisara yorıms itdiler. Beyrek, otuz tokuz yığdının üzerine geldi, anları sağ ve esen gördi, Allaha şükür eyledi. Kâfirün kılısesin yıkıldılar, yitine mescid yapıldılar. Ban barıncılar, aziz Tanrı adına kudbe okundılar. Kuşun ala kanunu, kumaşın arusunu, kızın gökçeğini, tokuzlamana gırgap çuha hanlar hanı Bayındır pencik çıktılar. Pay Püre Bigün oğlan-
cuğu Beyrek, melikün kızın aldı, ağ ban ivine, ağ otağına girdi döndü, düğüne başladı".

Dikkat edelim: Sonuçta söz, "Pay Pigen Melik, Delü Karçar ve Bayburt Hisarı beyi" üçlüsünden intikamını alır. Pay Pigen Melik'in Oğuz beylerine içtiği andı hatırlayalım. Sonra da sözünden dönme çabalarını atla getirilin. Sözle bu tür oynamak muhakkak cezalandırılmalıdır. Ceza da şudur: "*Kırk gün kırk gece toy-düğün eylediler, Beyrek yığdileriyle murad vırdı, murad aldı*". Yani ceza, Beyrek'in sevgilisine kavuşmasıdır!...

Nihayet sözün iradesi ve hükümü hayata geçer. Bu, kurbanlar ve felaketler pahasına da olsa gerçekleşir. Pe-ki, kahramanlarımızın, yani Beyrek'in söze verdiği söz nasıl bir sözdür? Onun kâfir kıznına verdiği söz neden unutulmaktadır? Bu kâfir kız, ili, obası ve doğduğu yurdu Oğuz yığdileri tarafından dağıtıldıktan sonra nereden kendisine destek ve yardım bulmaktadır ya da bu desteği

ve yardımı bulabilmekte midir? Onu bu şekilde akıbeti karanlık, talihsiz ve yarım kalmış bir hayatla tasvir etmektен (aslında tasvir etmemekten ve ikinci bilgi sisteminin uhdesine bırakmaktan, derinliklerde yitimekten) maksat nedir?

Beyrek'in unutkanlığı veya bilerek kurduğu uzun planın neticesi olan hilesi, göz yaşları ve ızdıraplar üzerinde kurulacak bir saadete mi yol açmıştı? Günahsız kâfir kızı; her şeyden, atadan, anadan, aileden, destekten ve itibardan mahrum kalan bu kız, nerelerde başı boş gezecek, sonunda hangi sahrada son kuvvetini yardıma çağırarak ölmek istemeyecek ve maalesef yine yere serilecekti? Veyahut bu kız Oğuz beylerinden herhangi birisine şarap sunan, insan zevkini okşaması için beslenen nöbetçi kurban gibi hayatı boyunca gizli keyif meclislerinde kaygısız saygısız şarap için beyler arasındaki Beyrek'e alttan alttan bakarak 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 gelmeyecekti. Bütün ilmi ve obasını sevgisi için feda eden kâfir kızının mükafatı bu olacaktı.

Vakit gelecekti ve söz bu haksızlığı Beyrek'in yanına bırakmayacaktı. Söz kendi intikamını Beyrek'ten alacaktı. Şimdilik ise murat verir, murat alır; ama her şeyi gören ve bilen, en iyi şekilde aklında tutan müellif var ve Beyrek'in de talih yıldızı artık sönmemekte olan, daha doğrusu sönmesi gereken mum gibi son defa parlar, etrafa ışık salar. Ama şu da açıktır ki bu ışık artık sönmüş bir yıldızın sonraki karanlık içindeki hayatıdır, ölümünün hayatıdır. Beyrek, artık mahkûmdur. Bunu daha çok hissetmek mümkündür; bu senin, benim, onun yüreğinin barışmamak ihtirasında, kani olmamak hissinde yaşıyor. O henüz gülüyor, seviniyor, yaşıyor. Fakat, söze verdiği vaat boş çıktığı, masum ve temiz bir kıza aldattığı, yani, Oğuz dünyasının ve devrinin (böylece bütün devirlerin)

manevî ve ahlâkî kanunlarına ters hareket ettiği için Beyrek artık mahkûmdur. Ona artık "menni" atılmıştır; ama bu merminin şimdilik ancak sesi işittir. Merminin kendisi ne zaman ona deyecek, onun hayatını nerede ve nasıl bitecek; talihinin zafer adımlarını nasıl durduracak, bunlara cevap başka bir boydan gelir.

*
* *

Destandaki boylar, tekrar tekrar kaydettiğimiz gibi, birbiriyile açık ve gizli alaka bağlarıyla birleşirler. Bu alakanın şekilleri muhtelifir. Açık şekilde göze çarpan alaka, gizli alaka şekillerinden ayrılır. Açık alaka, boydan boya geçen tiplerde, bir çok hadise, ortam, vaziyet benzerliklerinde, tahkiye tarzının aynılığında ve nihayet Dedede Korkut'un bir tahkiyeci olarak birleşitici mahiyetinde kendisini gösterir. Gizli alaka ise ilk sırada ikinci bilgilerin bir sistem teşkil etmesiyle, bir başka deyişle bir çok boylara yayılıp yüzeyde cereyan eden hadiselerle, tek ve ortak derinlik açısından bakmaya imkan vermesiyle dikkati çeker. Gizli alakanın manası, şüphesiz, destanın tamlığının, bütünlüğünün devamlılığı hususunda büyük yardım gösterebilir. Şimdiye kadar Beyrek'in talihi ile ilgili olarak söylediklerimiz, boylar arasındaki bu gizli alakanın, ikinci bilgi sisteminin bir kanadı idi.

Diğer boyda, "İç Oğuz'a Dış Oğuz Asi Olup Beyrek Öldüğü Boy'da, ikinci kanat açılıyor. Maksada doğru, Beyrek'in talihinin akıbetini açıklamaya doğru uçuşun son merhalesi başlıyor.

"Beyrek'in öldüğü boy'un konusu, bu boyda tasvir edilen hadiseler, diğer boylardan hem muhteva hem de dahili ruh itibarıyla farklıdır. Oğuz dünyası içinde ortaya çıkan münakaşalar bu boyda ilk defa trajediyle biter. İlk defa bilerek Oğuz kahramanları karşı karşıya gelirler, birbirlerine kılıç çekerler. Böyle trajik bir durumun sebebi nedir?"

Kazan, evini yağmalatınca, yani savaş ganimetini bölüşürünce adet olduğu üzere İç Oğuz beyleriyle birlikte Dış Oğuz beylerini de yağmaya çağırır. Bu defa Dış Oğuz beylerini çağırma ve bu beyler, başta At ağzılı Aruz olmak üzere Kazan'a asi olurlar. Onlar Beyrek'i de kendi meclislerine çağırırlar. "Beyrek bizden kaz almışdu" diyerek Beyrek'in de kendilerine katılacağını, Kazan Han'a ve İç Oğuz'a asi olacağını düşünürler. Fakat yanılmazlardır. Beyrek Oğuz'daki belirli cengaverlik kanunlarının sadık bir taşıyıcısıdır ve bu sınıv bölümünde de kişiliğine, mertliğine ihanet etmez. Kazan Han'a sadakatından vaz geçemeyen Beyrek, At ağzılı Aruz Koca tarafından katledilir. Bu, destan boyunca müspet planda taktik edilen bir Oğuz kahramanının boyun sonunda ölüşüyle biten tek durumdur. Bu ölüm, bir taraftan Beyrek'i mertlik, kahramanlık, ıslahîlik ve karakter abidesi olarak takdim ediyor, diğer taraftan ise...

Neden özellikle Beyrek?..

Beyrek'in ölümüyle müellif, hangi düşünceyi, hangi prensibi doğrulatmaktadır? Belki de bu soru artık retorik karakter taşımakta ve biz de yavaş yavaş Beyrek'in talih sırtını açılama maksadımıza ermek üzereyiz.

Gerçekten de neden özellikle Beyrek?

Elbette ki özellikle Beyrek! Özellikle Beyrek, başka hiç bir kahraman değil, sadece Beyrek kendi talihini bu şekilde bitirmeliydi. Çünkü, başka hiç bir kahraman-söze ve sözün tanzim ettiği ahlâkî kurallara ve kanunlara bu biçimde karşı çıkmamıştır. Konu, sempoî beslenen kahramanlar olunca, başka hiç bir kahraman söze itaatten vaz geçmemiştir. Sadece Beyrek dışındakiler! Sadece Beyrek, müktedir miin yarattığı epik kurgulara isyan etmiş, söze karşı çıkmıştır. Aslında Beyrek kendi akıbetini kendisi hazırlamıştır. Söz ve söze tâbi müellif, mit direktifini esas alarak Beyrek'i cezasız bırakmazlar. Ve geçmişte duvar-da asılı kalmış olan tüfek nihayet ateşlenmektedir.

Söz, Beyrek'i adım adım izler. Söz, onu bağışlamaz. Mite isyan, söze itimatsızlık havaya uçup gitmez, unutulmaz. Ahlâkî ve manevî etiket, kolektif unsurlara karşı olan borç, mesûiyet hisleri, başkasına "ıbret olsun" düşüncesi, Beyrek'in şahsında örnek şekline ve seviyesine çıkarılarak tebliğ ediliyor. Beyrek'in trajik hayatı, anlaşılabilir bir trajedidir. Epik trajedi değil, edebî trajedir, yani muhtemel bir trajedidir ve Beyrek özellikle böyle muhtemel bir hayat parçası dolayısıyla bütün diğer epik tiplerden ayrılır, kendi hayatı, kendi talihini, kendi trajedisini olan bir insan gibi doğallıktır. Beyrek bir kurbandır, manevî olgunluğu hem doğrudan hem de dolaylı olarak tasdik eden bir kurbandır. Beyrek'in mahvı gerektirirdi. Böylece müellif, söze karşı bundan sonra da olabilecek kötü tavırlara, hareketlere ve itimatsızlığa karşı çıkmaktadır. Bununla yalana tapınmanın sonu gösterilmektedir. Ve bu edebî usul, yani Beyrek'i mahva götüren yol, aslında Oğuz dünyasının reel hukuk kuralları seviyesine çıkarılmaktadır. Mîtin yasağına yeni ve daha önemli bir yasağı ilave edilmektedir: Söze karşı, yani mite karşı isyan yasağı. Aynı zamanda mîtin gücü de bu talih vasıtasıyla kendi nüfuzunu ortaya koymakta ve hâlâ bir genç hıyatını yardıda kesebilecek güçte olduğunu kamuya ve bütün Oğuz cemiyetine göstermektedir.

Beyrek'in mutsuz talihinin ikinci kanadı bu şekilde bir azapla açılmakta ve Beyrek'in uzak dünyanın hür ve vakur karıralı olarak olumsuzluğa uçuşu böyle başlanmaktadır.

Beyrek'in talihinin daha doğmadan önce oluşumunu hatırlayalım. Beyrek'in talihindeki trajediye götüren yolları ve sebepleri, nihayet Beyrek'in trajedisini hatırlayalım. Bir boyda kahramanlığın zirvesinde gösteren, diğer boyda ise günahkâr gibi boyun eğdiren talihini hatırlayalım. Bu talih, çok şey konuşabilirmiş. Sözlü bir insanmış bu talih...

Hatırlayalım ve zihninizde tutalım!..

eski insan, belki kendisinin de bilmediği, şüpheli bir iltifatla bu zavallılara acıyıp onların fizikî eksikliğini manevî üstünlükle telafi etmeye çalışmıştır.

Kör Tiresi, gelecekte haber verir, geçmişin üstünden karanlık örtüyü çekip acı gerçeği Ödip'e bildirir. Kör olur olmaz Ödip de olacakları "görmeye" başlar, oğulları Polinik ve Eteokl'un⁴³ mahvını önceden söyler. Kör edilmiş Ali de tuhaf bir iç kavrayışla Çamlıbel'in yerini oğluna gösterir. Şaman kör değilse trans anında kendini kör saymalı, hareketlerini körünkine benzetmelidir. Rus yazarı Aleksandr Fadeyev'in "Udegelerden Sonuncusu" adlı eserinde böyle bir şaman tipi ayrıntılarıyla tasvir ediliyor. Kendisini kör gösterme, körlük imajı yaratma; asıl körlere, yani gelecekte haber veren büyük körlere övgüden doğan zayıf bir gölge ve bir nebze olsun onlara benzeme çabalarıdır. Yani büyük körlerin bu fonksiyonları hakkındaki bilgiler, çağdaş dönemlere kadar gelmiştir. Niçin geçmişte gerçek şaman kör olmalydı? Neden kör şaman veya kâhin gelecekte haber verirken haberin gerçeğe uygunluğundan şüphe edilmezdi? Hakikati söylemek için kör olmak ne derecede doğrudur? Şamanın veya büyücünün kör olup hakikati söylemesi kesin olarak onların hükümlerinin gördüklerinden doğabilecek sübjektif fikirlerden uzak oluşu ve onlardan kaynaklanmayışıyla ilgilidir. Gördükleri kişiyi şaşırabilir, objektif ve doğru şekilde geleceğin tahmin edilmesini engeller. Görmemek içe açılan yolla ve bu yola düşen ışıkla benzer.

Böylece biz zahirî körlüğü, karanlığın içe açılan ve geleceğe yönelen ışıkla ikame edilme metamorfozunu bütünüyle eski mitik sistemin ve mitin evrensel kurallarının birisi olarak da kabul edebiliriz. "Dede Korkut" desanın bu evrensellüğün bir dalını yaşatmaktadır. Bu dal, klasik evrensel yapı tipinden ayrılmış, orijinal bir dal ola-

⁴³ *Polinik, Eteokl* (Polynikes, Eteoklos): Yunan mitolojisinde Oidipus'un annesiyle yaptığı evlilikten doğan çocuklarının adları.

PAY PÜRE BEY'İN GÖZLERİ NİYE AÇILDI?

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 olmasını, daha geniş edebî metin çerçevesinde mantıkî şekilde müsahe- de etmek mümkündür. Belirli sebepler yüzünden kör olma haline Köroğlu destanında da rastlamaktayız: Kör edilmiş Ali'yi hatırlayalım⁴¹. Yunan mitolojisinden tanıdığımız kör Tiresi⁴², kör Ödip, kör Polifem de bu nitelikteki tiplerdir. Daha derinden dikkat edersek bu tiplerin çoğu için tabii şekilde kör olmaları veya kör edilmeleri sürecinin, onlarda meydana gelecek herhangi bir müstakbel psikolojik değişiminin esasını oluşturduğunu görürüz. Bu tipler için dış aleme karşı kör olmaları, dış alemin ışığından mahrum olmaları, kendi içlerindeki dahili derinliğe doğru ışıklı bir yol açar. Zahirî körlük; dahili görmeye, geleceği meydana gelmeden önce görmeye dö-nüşür. Kâhinlerin, falcıların ve şamanların çoğunun kör olması bu bakımdan hiç de tesadüfi değildir. Bu şekilde

⁴¹ Köroğlu destanının batı varyantlarında (özellikle Azeri varyantında) Köroğlu'nun isim alışı babası Ali'nin kör edilmesiyle ilgilidir.

⁴² *Tiresi* (Teiresias): Yunan mitolojisinde Thebaî'deki kör ve yaşlı kâhin.

rak kalmıştır. Fakat bu dal, böyle orijinallik ortamında da mîtin bütün gücünü hissetmeye imkan vermektedir.

Yukarıda da kaydettiğimiz gibi Pay Püre Bey'in de gözlerinin kör olduğu destanda anlatılmaktadır. Ayrıca destan dahilinde bunun açık ve tabii bir mitolojik izahının bulunduğu da ifade etmiştik. Peki, onun gözlerinin sonradan açılmasının sebebi ve bu sebebin görünmeyen tarafı nedir? Bunu hangi mitolojik ya da mantıkî esasa belirginleştirebiliriz? Yalnız elde bulunan metinden, yani destandan yola çıkarsak bu soruya şöyle bir cevap buluruz:

"Bu mahalda bigler Beyreği genirdiler. Kazan Big aydır. Musluk Pay Püre Big oğlun geldi, didi. Pay Püre Big aydır. Oğlun idüğün andan bileyn, sırça parmağın kanatsın, kanını desmala dursün, gözüne süreyin, açılacak olur ise oğlun Beyrekdür, didi. Zira ağlamaktan gözleri görünmez olmuş idi. Desmal gözüne silgik Allah Ta'alanın badehtüyle gözleri açıldı. Arası anası kıvırdılar, Beyreğin ayağına düşçiler".

Görüldüğü gibi Pay Püre Bey'in gözlerinin açılması-na sebep, oğlu Beyrek ve "Allah Ta'ala'nın kudreti"dir. Şimdi bir an için bu sebeplerin hiç birisinin olmadığını ve Pay Püre Bey'in de gözlerinin açılmadığını, kör olarak kaldığını tasavvur edelim. O zaman ne olurdu? Muhtelif yorum perspektiflerinden birisi de şöyle bir varyant çizmeye imkân verir: Mîtin evrensel kuralı, hakkında tartıştığımız, fikri yürüttüğümüz bu metamorfoza burada da tatbik edilebilirdi. Yani Pay Püre Bey'in zahiri bir karanlığa duçar olması, mîtin kuralına bağlı olarak onu uzağı gören, geleceği hisseden, gelecekte haberler veren bir nuranî mertebesine yükseltirdi. Yükseltimeliydi de zaten... Peki, halihazırda destanda bu fonksiyonu kim yerine getirmektedir ve bu duruma niye izin verilmemektedir?

Cevabın tamamı son soruda gizlenmiştir. Destan çok

önceden, hiç bir itiraza imkan vermeden şöyle demektedir:

"Resul aleyhi's-selam zamanına yakın Bayat boyundan Korkut Ata diler bir er kopdı. Oğuzun ol kişi tamam bilicisıydı. Ne dir ise olur idi. Gayıbdan dürtü haber söyler idi. Halk Ta'ala anun könlüne ilham ider idi."

Yani Oğuz'un geleceği gören, hareketleri idare eden bir falcası vardır: O da Dede Korkut'tur. Pay Püre Bey'in könlüğü ile Dede Korkut költürüne karşı gizli bir kastın harlandığı şeklinde bir yorumda da bulunabiliriz. Şüphesizdir ki, Dede Korkut'a yapılan bu tecavüz, aynı zamanda mite karşı yapılan bir tecavüzdür. Çünkü Dede Korkut bütünüyle mîtin tipleşmiş tezahürüdür, bu iki anlayış birbirinden ayrılmazdır. Dede Korkut varsa, onun sözüne itaat varsa, onun hareketleri Oğuzlar için birer davranış örneğiye, düşünceleri, tefekkürü öğrenme mektebiyse ikinci bir Dede Korkut'a, nasıl olacağı belli olmayan ve Oğuzları tamamıyla başka bir hayat istikametine götürmesi muhtemel yeni bir yol gösterici bilgiye ihtiyaç yoktur. Dede Korkut'a bu şekilde karşı koyma düşüncesi, yazının mit karşısında henüz sağlam duran bir kale karşısında aceleyle gizlendiği Troya atı değil midir?

Oyunun kuralı böyledir: Eğer Pay Püre Bey kör olarak kalmış olsaydı, mit ona uzağı görme ve geleceği haber verme özelliği vermeye mecbur kalacaktı. Aynı dünya, aynı ortak manevî ve ahlâkî sistem için, velhasıl bir destan için iki peygamber çok değil midir? Elbette ki çoktur! Mîtin tek peygamberi olmalıdır, o da vardır: Dede Korkut. Pay Püre, onunla hakimiyeti paylaşamaz. Böyle bir iddia, mîtle yazının sürekli mücadelesini hatırlatan yeni bir işaretir. Muhakkak ki mit bu defa da güçlü çıkar ve ortaya çıkabilecek ikili hakimiyetin önünü kesmek için Pay Püre Bey'in gözlerini açar. Gözleri açılmış Pay Püre Bey, yeniden Oğuz'dan biri olur; yer, iğet, sevi-
nir. Bütün bunlar onun mutluluğu için yeterlidir. Pay Püre

re Bey artık Dede Korkut için, yani mit için tehlike değildir. Gözü açık ve mutlu Pay Püre Bey, kör Pay Püre'nin, trajedisi olan Pay Püre'nin cıvı bir parodisidir ve bu şekilde Pay Püre Bey, mitin yazı üzerindeki yeni bir zaferidir.

#

*

"Dede Korkut" destanını okurken bir zamanlar güçlü olan ama artık yavaş yavaş zayıflamaya başlayan, yavaş yavaş ihtiyarlayan miti, yaşlı bir kahrman; yazıyı ise kendi çiçekli çağına adım atmış genç, ihtirash, maksadına ulaşacağına sağlam bir inanç besleyen, ısrarlı bir kız olarak tasavvur ediyorum! Mit henüz mücadele edebilir, henüz üstünlük sağlayabilir durumdadır; ama zaman gelecek ve ihtiyar mit eski savaşlardan yorulacak, başını güzel ve zarif yazının dizleri üstüne koyup dinlenmek, uyumak isteyecektir. Ve öyle olacaktır ki, genç yazı, kendisine klasik bir ideal bulup ihtiyar mitin başını dizlerinden kaldıracak, çıkıp gidecek ve bundan çok sonraki asırların birinde, yazının ilk gençliğini kaybettiği zaman, birden ve gafilce mitsiz yaşanan bütün günlerin boşuna geçtiğini anlayacaktır. Ve yazı, mite kavuşmaya, onu yaşatmaya davranacak; fakat yazının mite verdiği bu yeni hayat mitin önceki hayatı olmayacak. Mitin olumünden sonraki hayatı, zamanında değerdendirilmeyenlerin sonradan değersizcesine fetişleştirilmesi gibi solgun bir fotokopi olarak kalacak. Mit hasreti, mit ağrısı, yazıyı devamlı yakacak...

... Henüz her şey sanki yerli yerindedir, sistemin bütün mekanizmaları, organları ara sıra sıranmış bir makinenin parçacıkları gibi son derece dikkatlice ve aralıksız bir şekilde çalışmaktadır. Mit, devrin hakimidir; nefes almaktadır; mantığı -çoğu zaman bir kap gibi ilkelikler ve garipliklerle dolmasına rağmen- basit ve inandırıcı, men-

zili açık ve lekесizdir. Mit kendisini halen ortak bir dünya görüşü, sistemli bir hayat bilgisi, mükemmel bir davranış usulü olarak hissedip koruyabilmektedir. Gerçi genç ve ihtirash bir yeni medeniyet tarzı olan yazı, devamlı onu rahatsız etmeye çalışsa bile bu, mitin yalnız kendinden memnun ve ilik bir tebessümüne sebep olmaktadır. Mit, alınmaz kaleler gibi, tanrılar, yarı-tanrılar ve seçkin kahrmanlar gibi yenilmez olduğuna güvenmektedir...

Mit her şeyi, herkesi, göze görünmez bir şekilde idare ederek, onları ortak bir arzunun, temel bir maksadın yolcusuna çevirmeyi başarmaktadır. Mitin karmaşıklıkla işi yoktur, o sözünü açık ve basit bir şekilde söyler; ortamlarını da son derece sade şemalarla oluşturur, hayat hadiselerini de karmaşıklıktan arındırır. Mit insanların iç dünyası ile dış tezahürleri arasında yeni yeni meydana gelmekte olan farkı görmez veya görmek istemez. Çünkü böyle bir fark mit için katlanılmazdır. Böyle bir fark olmamalıdır, mit dünyasında akın ak, karanın kaira adı vardır. İyinin içindeki kötülükler, kötünün içindeki iyiler mit için anlaşılmaz ve imkânsızdır. Bu tür psikolojik yüklemeleri, yalnız yazının büyüleyici ve aldatıcı bağışlarının çok derinlerinde yeni yeni seçmeye başlamıştır. Seçerken de bu yazı ne kadar da karmaşıklığı sevir diye düşünmüştür. Ve seçerken, bir zaman gelir de bu renkler birbirine karışır, kainatta yeniden kaosu hakimiyeti başlayacağını anlamıştır. Uzak zamanlarda mağlup edilmiş ve kim bilir belki çok yakınlarda, belki de kendi içimizde gizlenmiş, yeni bir biçimde, bütünle başka bir tarzda vaktini saatini bekleyen muhteşem ve karanlık karmaşıklığın, yani kaosun tantanasına izin vermek doğru olmaz, mit bunu çok iyi bilmektedir.

...Fakat, bütün açıklığı, basitliği ve samimiyetine rağmen mitin de küçük hilekârlıkları vardır. Bu "hilekârlıklar" saf ve temiz bir maksat adına yapılsalar da (aslında bütün hilekârlıklar her hangi bir maksat adına yapılır) mit, onlarsız geçinmenin mümkün olmadığına ve yalnız

bunun için onların yardımına baş vurduğuna inanır. Sonra da sanki kendi emelinden utanmış gibi bu hadiseyi öyle cialar, öyle süsler ki, orada neyin adına hangi hile-karlığın meydana geldiği bile akılda kalmaz, silinip gider. Sistemin bütünlüğünü korumak için hadisenin akıcı şekilde diğer hadiselerin genel yatağına yerleştirilmesi için gerçekleştirilen bu olağanüstülükler, daha sonra o kadar suradanlaşırlar ki, bu olağanüstülükler artık yokluğu hiç bir şekilde mümkün olmayan manevî birer ihtiyaç unsuruna dönüştürler. Demek ki destana "Pay Püre Beyin gözleri niye açıldı?" şeklindeki soruları sormak lazımdır. Böyle soruların cevabı bizi artık kim bilir kaçınca kez mitle yazının gizli mücadelesinin şahidi eder. Bu çeşit soruların destanın derin katlarını gösterdiğine şümdü daha çok inanıyoruz. Bunun için de aşağıdaki bölüm şurada ki başka bir sorunun cevabına ayrılmıştır.

NIÇİN TEPEGÖZ'ÜN TEK GÖZÜ VARDIR?

Bu sorunun ilk ve en basit cevabı muhakkak ki şöyledir: Adı Tepegöz olduğu için. Bu cevabın en basit cevabı olduğu şüphe götürmez. Adın bizzat kendinin aslında mahiyetinin bir işareti olduğu ve bu manada her işaret gibi ikinci sırada, mahiyetten sonra yer aldığı açıktır. Bizi ise ilk olarak özellikle mahiyet ilgilendirmektedir. Gerçekten de neden mit, Tepegöz'ü tek gözlü yaratmıştır; sadece acayip, korkunç bir mahluk yaratmak ve neticede gürtlülü bir efekt sağlamak için mi? Yoksa bunun da bütünüyle başka, derin ve ilk bakışta sezilmeyen bir manlık esası var mıdır?

Tepegöz, Yunanistanlı Polifem ile yalnızca mitik bir tip olarak genetik akrabalık bağıyla birleşmektedir. Onların mitteki yapıları ve fonksiyonları hemen hemen aynıdır. Bu aynılık, aynı zamanda konu istikametlerini de ihtiva eder. Edebiyatçılar bu tür aynılıkları "seyyar konular" şeklinde adlandırlar. Bu aynılıklarla birlikte bu konuların her birinin farklı yerel özelliklerinin de var olduğunu kaydetmeliyiz. Tepegöz'ün "Dede Korkut'a, Polifem'in "Odise"ye dahil edilme prensipleri ile birer kahraman olarak hayat yollarının muhtelif kesitleri de birbi-

rinden ayrılır. Polifem'e nispeten Tepegöz daha dolgun bir hayat yoluna sahiptir, onun "Dede Korkut" destanında doğumundan ölümüne kadar bütün hayatı izlenerek tasvir edilmektedir. "Odise"de ise Polifem'in hayatının yalnız bir kesiti, sadece Odise ile karşılıklı münasebetine ait olan kesit aydınlatılır. Hangi tasvir daha makasada uygun ve daha tabiidir? Şüphesiz ki her destanın kendine uygun tasvir, reel estetik prensipler bakımından doğru olan tasvirdir. Bu bakımdan yaklaşırsak itiraf etmeliyiz ki, bu iki kardeş tipi mukayese ederek estetik tip olarak üstünlüğü birine vermek ve bunun da temelinde onlardan birinin, mesela Tepegöz'ün tam tasviri olduğu için daha eski tip olduğunu ve Polifem'in tasvir eksikliği yüzünden ondan meydana geldiğini ispata çalışmak bize tek taraflı ve bütün yönleriyle düşünülmemiş bir adım atmak olur. Polifem'in eksik tasvirine temel teşkil eden bir çok sebep vardır. Bunları dikkate almamak ise mümkün değildir. Yani bu iki tip seyyar konuların formal gelişme çizgilerinin ortaya çıkardığı aynı mahiyetin eseridir, bütününyle mitin şahsi yaratıcılığıdır. Bunun neticesindedir ki, Tepegöz'ün ve Polifem'in kör edilme şekli her iki destanda da aynıdır.

Bu iki mitik tipi benzeştiren bir çok dahili ve zahiri alamet arasında en önemlisi ve en belirginini her ikisinin de tek göze sahip olmalarıdır. Acayip mahluk sadece acayiplik için yaratılırken onun iriliği, çirkin görünüşü ve devliğiyle yetinmeyip gözünün birini de eksiltmek nasıl açıklanabilir? Başka hiç bir vücut uzvunda sayı bakımından olağandışlık yokken, bir desinatör gibi alınının tam ortasına yerleştirilmiş bir göz neye, hangi maksada hizmet etmelidir? Bize bu özelliğin mutlaka bir sebebi olmalıdır.

Tuhaf karşılansa bile biz artık tepegözlere alışmışız. Onların kanunî mirasgısı olarak masallarımızda yer alan tepegözler, tasavvurlarımızı değişmez, şüphelerden uzak ve kendilerine alışılmış olmaya hazırlamışlardır. Fakat

derinden, biraz da bakış açımızı değiştirerek düşünürsek burada gerçekten nasıl bir sır olduğu hissedilir. Çünkü tanırları bile insan biçiminde yaratan, daha doğrusu yaratılabilen mit, Tepegöz'e gelince kolay kolay insanın fizyolojik modelini görmezlikten gelemeydi. Bu durumda Tepegöz'ün, Polifem'in ve masallarda geçen sayısız hesapsız tepegözün iki değil, bir göze sahip olmaları, ne unutulduğundan dolayı ne de zahiri efekt hatırlanmadır. Aksine bu husus, konunun tamlığını ve olgunluğunu temin eden, onun başka türlü değil, özellikle bu şekilde sonuçlanmasına hizmet eden gerekli bir yapı faktörü olarak kendini göstermelidir. Gerçekten de böyledir!..

Basat'ın Tepegöz'ü kör ettiği sahneyi bir daha hatırlayalım. Basat, Tepegöz'ün yemeğini pişiren ihtiyaçlara şöyle sorar:

"Mere kocalar, munun ölümü nedendür? Ayırdılar. Bilmezüz, anıma gözünden gayı yirde et yokdur, didiler. Basat, Depegözün başı uçına geldi, kapak kaldırdı, bakdı gördi kim gözi etdür. Mere kocalar, sünglügi ocağa kon kuzsun, didi. Sünglügi ocağa bırakıldır kızıd. 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 sııradı koyun içine mağaraya düşdi..."

Anlaşıyor ki Tepegöz'ün yegâne yara alabileceği bir yeri varsa o da gözüdür. Göründüğü gibi Basat da planını bu gerekli bilgi üzerine kurar. Şimdi gelin başka türlü tasavvurda bulunalım. Tepegöz'ün bir değil, iki gözü olduğunu kabul edelim. Eğer böyle olsaydı Basat onu yaralayıp öldürebilir miydi? Kesinlikle hayır. Çünkü Basat'ın ancak bir darbe indirecek vakti ve imkanı vardır. İkinci darbeyi indirmek ve diğer gözü de kör etmek için Tepegöz ona ek fırsat vermeyecektir. Yerinden sıçrayıp onu parça parça edecektir. İşte bunun için de Basat'ın imkân bulup indirebileceği tek darbeye uygun durumu önceden

hazırlamak gerekirdi. Yani "tek göz" durumunu! Tek göz, tek darbe!

Mit de Basat'ın kahramanlığını bu şekilde önceden hazırlamaktadır. Mit, Tepegöz'ü önceden, bilerek tek gözlü yaratmıştır. Mit, insanın imkânlarından hareket ederek ikinci darbeyi indirmesi için verilen zamana ve sahip olduğu mabarete bel bağlamadığı için, ikinci gözü önceden "ortadan kaldırdı". bu çirkın görünüşü varlıklar tek gözlü doğarlar. Aynı zamanda, bilhassa bu "mantığın" neticesinde zabırlı efekt de artmış olur. Aynı inceleme usulünü Odisse ile Politem arasındaki münasebetlere de samil edebiliriz. Neıce aynı olacaktır. Mitin yukarıda hakkında fikir ileri sürdüğümüz küçük hilekarlıklarından biri de işte budur. Böylece anlaşılmalıdır ki, konunun stratejisi kötülüğe üstünlük sağlama düşüncesi üzerine kurulduğu için ve Oğuz'da Basat'ın, Yunanistan'da Odisse'nin galip gelmeleri nihai netice olarak önceden belirlendiğinden taktik bir değişikliğe gidilmiş: yani iki gözlü olusun bir gözlü oluşı dönüştürülmüşle, kahraman oluşı bile tabiatın bir parçası olan insanın fizikî imkânlarına uygun şekilde esit hale getirilmiştir.

Bütün bunlar mitin halen çok güçlü olduğunu ve kendi kahramanlarının hayatını, onların içinde bulundukları şartları ve ortamı son derece dikkatle idare ettiğini bir daha göstermektedir. Fakat mitin gücünden bahsederken bir taraftan muhtelif uygunsuzlukları idare etme becerisini ve yeni, muhtesem bir medeniyet tarzı olan yazıyla ilişkisinde özelliğini koruma kudretini nazarda tutuyorsak, diğer taraftan mitin gücü derken bunun içinde bir güçsüzlüğün gizlendiğini de idrak ediyoruz. Bu ise onun kendini koruma adına mücadeleye etmek zorunda kalmasından ve genellikle mitin kadim dünyasına tecavüz edilme imkanı ve ihtimalinin bulunmasından kaynaklanmaktadır.

Henüz mit gücünü korumaktadır. Bu gücün ve güçsüzlüğün iyi bir göstergesine dönüşmüş olan "Dede Korkut"

ku" destanının ilk bakışta görünmeyen gizli derinlikleri de buna güzel bir delildir.

* *

Somaları bu tip, yani Tepegöz, yazının mittten aldığı onlarca yüzlerce tipten biri olacaktır. Maalesef yazı bu tipin fizikî noksanlığının mantıkî detayını yakalayamayacaktır. Tepegözler de masallarımızda, alışkın olan mantığımızın kontrol etmeden kabul ettiği gökten inmmiş şer güçler olarak geçeceklerdir.

Buradan destana, özellikle destanın yapısına özgü olan tipler, sonradan klasik edebiyatta kullanılan tiplerden prensip itibarıyla ayırt edilir. Genellikle destanın estetik yapısına has tipler karmaşık olmayan, dikkati çeken ve basit tiplerdir. Sıradan benzetmeler, istiareler ve mukayeseler hem destan kahramanlarının talihini anlamaya yardım eder, hem de mitolojinin entelektüel potansiyelinin sınırlarını belirginleştirmeye imkan verir.

Destanda tip yaratmanın ilk merhalesi, konu katının sağlam ilişki vasıtalarıyla birleşmesinin neticesi olarak da kendini gösterir. Burada konu o kadar temel ve o kadar ilktir ki, onu özel olarak süslemeye ihtiyaç yoktur. Daha açık ifadeyle bu süs eşyalarını icat etmek hiç düşünülmez bile... Ama yaratıcılık akti inkişaf ettikçe hem bütün yapının hem de küçük bölümlerin tekrarı ihtimali de artar. Bu tekrar, büyük bir edebî materyal sahasına "dağılır"; gelip bir noktada sıkışmış biçimde kendi kendisiyle karşı karşıya gelebilir ve nihayet çeşitlenip çoğaldıkça yaratıcısını da kendinden bıkırabilir. Ne zaman tekrarı özelliğine, türüne ve önemine bağlı olmadan ondan kaçmaya teşebbüs edilirse, o zaman estetik başlar ve tip yaratma, yaratıcılık akti olarak inkişaf yoluna adım atar. Her şeyin temeli tekrardan; hadiselerin, bölümlerin, bölümlerin ve sözlerin tekrardan başlamaktadır.

Mitin tiplerinin, yazının tiplerinden prensip itibarıyla ayrıldığını ve bu durumun da tabii olduğunu kaydetmiştik. Mitolojik dünya görüşü, hadiseleri olduğu gibi, süssüz gören ve gördüğü gibi de takdim eden bir dünya görüşüdür. Mit için önemli olan saf ve basit tasvirdir. Es-tetin ilk şartı sayılan tipler de menşelerini bu saf ve basit tasvirden alırlardı. Tipleşme, saf ve basit bir tasvir gibidir. Bu tasvirin yoğunlaşma ve bir ifade kalıbına girme mekanizması yazıya, yazı düşüncesine ve yazılı ifade tarzına geçme mekanizmasıdır. Ancak tasvir, özellikle bir nevi "uzunlamasına" inkişaf eden tasvir, geniş tasvir mitin türevidir. Bu inkişaf ve istikametini izlemek istersek mit

ÜÇ CANAVAR KALINLIĞINDA KAFTAN

"Ol kızun üç canavar kalınlığı kaftanı var idi."

Müellif

Destanın yapısındaki açık ve gizli kısımların belirginleşmesi yalnız muhteva ve konu katıyla sınırlı kalmaz, bu süreç aynı zamanda muhteva ve konunun sunuluş usulünü de ihata eder. Buna ilave olarak destan aynı zamanda kendine tip yaratma gibi karmaşık bir yaratıcılık anlaştmasının bütün merhalelerini de birleştirir. Ama şunu da kaydetmek gerekir ki, bu muhtelif merhaleler, destan yapısında aynı şekilde ortaya çıkmazlar. Tip yaratmanın ilk merhalesi, onun bir nevi ilkel şekli olan en basit mukayese unsurlarının aranıp bulunmasıdır. Belki de mukayese edilen unsurların belirli bir merhaleye kadar tesadüfen birlikte kullanılmasıdır. Özellikle bu ilk merhaleden sonra tip yaratma, özel idrak vasıtasına dönüşmeye başlar. Birinci merhale destanda tipe özel olarak yer verilmemesiyle, ikinci merhale ise özel olarak yer verilmesiyle ilgilidir. Dediklerimizi bu kitapta çok karşılaştığımız ve destana tatbik ettiğimiz inceleme usulüyle ilgilendirirsek, birinci merhaleyi daha çok mitle ve onun edebî servetiyle, ikinci merhaleyi ise yazıyla ve onun edebî ve estetik hazinesiyle ilgilendirmek mümkündür.

tipi, tasvirin uzunlamasına inkişafının yoğunlaşması ve bunun derine doğru gelişmeyle yer değiştirmesi neticesinde özelliğini yitirip yaza tipine geçebilir, diyebiliriz.

Uzunluğuna inkişaf eden veya geniş tipler doğrudan tasvirle ilgili olan, tasvirden doğan, ondan ayrılmayan; ama aynı zamanda kendi içinde potansiyel bir şekilde karmaşıklığına unsurları barındıran tiplerdir. Bu tipler, en basit benzetmeler, mukayeseler kadar kendi özelliğini korur ve bu mukayeselerle benzetmeler başladığı zaman bu tipler yavaş yavaş yazının tesiri altına girmeye başlar.

Destanda kullanılan "geniş" tipler, esas itibarıyla anlitzeler ve zıtlıklar üzerine kurulur.

Kazan, kurttan yağmalanmış yurduyla ilgili haber alınırken şöyle konuşur:

"Karanlık ahşam olanda günü toğan!.."

Yahut çeşitli yerlerde rastladığımız korku halinin alelade tasvirini de özellikle zıtlık üzerine kurulum: "Başm-
da olan bir ayığın inidi (delirdi)".

Bu çeşit tasvir, en eski tasvir çeşidi sayılmalıdır. En basit şekilde farklılıkları karşı karşıya getirerek alelade tasvirin belirginleşmiş rayından çıkmak, artık tasvirler alemine doğru atılmış ilk adımdır.

Diğer sık sık rastladığımız bir tasvir de şudur: "At
ayığı kalılık, ozan dili çevik olur". Bu tasvir de tezat üzerine kurulmuştur, ama artık bu tasvirde müstakbel karma-
şıklık için yeterince münbit zemin de vardır. Bu ifadenin iki farklı tarafı birbiriyle mukayese edilmektedir.

Tasvir edilen nesnenin adının açıkça verilmemesi de tasvir sanatının bir dalı olarak kendini gösterir. Destanda böyle bir duruma da rastlamak mümkündür:

Salur Kazan düşmanla dövüşmeden önce oğlu
Uruz'a çekilip kenarda durmasını tembih eder.

"Uruz babasının sözün sumadı, kayıdup gitti döndü. Yürden yü-
ce tağlar başına yoldaşların alıp çıktı".

Bu tasvir içinde tip için hazır vaziyette olan ifade "yürden yüce tağlar başı" ifadesidir. Bize öyle geliyor ki, buradaki sıfat "yürden yüce", dağın şu andaki şeklini çizen ve sıradan bir tasvir için kullanılan sıfat değildir. "Yürden yüce dağ" artık cisimleri birbirlerinden ayır etmeye çalışan insanın aynı idrak ettiği nesneyle karşı karşıya gelişidir. Bu nesnenin idrakı, önceden idrak edilen nesneye yani dağa benzerliği olduğu için zordur. "Yürden yüce dağ" henüz bütünüyle idrak edilmemiş bir nesnedir; çünkü bu tasvir içinde adı yoktur. Onun asıl adı olan "tepe", daha sonra icat edilecektir!

Mit tasvirleri olarak kaydettiğimiz tasvirler arasına taklidi kelimeler vasıtasıyla terip edilen tasvirleri de ila-
ve etmek mümkündür. Salur Kazan'ın kurtla, daha sonra kara köpekle konuşmasına bir daha göz atarsak, böyle tasvirlerin destanın yapısına kolaylıkla dahil edildiğini, bir nevi "mahrem" şekilde kullanıldığını görürüz:

"...Kamlu kayruk üzüp çap çap yudan!"

Bu, kurdun sesleniştir.

"Karanlık ahşam olanda vaf val üreni
Acı ayan töldende çap çap içen!"

Bu şekilde de kara köpeğe seslenmektedir.

Artık ses taklidi, potansiyel şekilde bir nesnenin daha varlığını tasavvur etmeye imkan verir. Bu ise tefekkürün basit de olsa karmaşıklığının göstergesidir. Daha sonraki mukayese için açılan imkandır.

Mukayese ve benzetme tipik anlatıma tarzının ruhudur. Aynı zamanda daha karmaşık tavrın şekillenmesinden haber verir. Mit ifade tipi, bu mukayeseyi veremezdi. Bununla birlikte, tasavvur etmek ne kadar zor olsa da, aslında mukayese de, benzetme de mitin ifade tipinin derinliğinde, gizli katında meydana gelmekteydi.

Gizli mukayese kendisini bu tür ifade tarzında az çok gösterir:

"Kap kayalar oynamadın yir obrıldı
Kap bigler ölmedin il boşaldı..."

Kayaların oynaması ve yerin obrılması, beylerin ölmesi ve ilin boşalması bu parçada klasik mukayese ifadeleri olarak karşı karşıya getirilmez. Bir nesnenin tasvirini diğer nesnenin hatırlatılmasıyla yapılımıştır. Daha doğrusu dakikleştirilmeye çalışılmıştır.

Destanda tipleşmenin menşesinde yer alan ve muhtelif yerlerde tekrar edilen kalıp ifadelerden birisi de şudur:

"Bu kez oğlan şarab içen içmez oldu".

Göründüğü gibi sürecin tasvir edilmesi sanki bilerek uzatılmakta, süreci tam ihata için dolambaçlı bir yoldan istifade edilmektedir. Neticede biz uzunluğuna inkişaf etmiş, daha doğrusu inkişaf etmekte olan bir ifade tipiyle karşılaşmaktayız. Tipleşme burada henüz çok zayıf hissedilmektedir; ama anlatım tarzının özelleşmesi göz önündedir ve bu, tipleşmeye giden yolun başı olarak değerlendirilmelidir.

Mitin ifade tipleri, yazı için henüz tip değildir, yazı onları gerçek tip saymaz: olsa olsa onlar tipleşmeye hazırlık merhalesini aksettirirler. Bu hazırlık merhalesinde mukayese de, benzetme de mümkün olduğunca gizli şekildedir, bir sürecin ve bölümün tasvirinin alelade bakış açısından çıkarılmasına daha yeni yeni teşebbüs edilmektedir. Bütün bunlar da tabii olarak anlatım tarzının özelleşmesini doğurur. Anlatım tarzı özelleşmişse artık mit tipi vardır, onun tip olarak alınmasından söz açılabilir. Vc mit tipi bir köprü gibi sanatkarlığın daha yüksek olan diğer kıyasına iki tefekkür tipini birleştirecek bir araç olarak atılır.

Yazı tarzı, yeni medeniyet tipi olarak prensip itibarıyla tip yaratma sürecine hissedilecek derecede bir karmaşıklık getirir. Yazı tipleri, mit tiplerinden farklı olarak derine doğru gelişen tipler tesiri uyandırmaktadır. Tipin derinlemesine gelişimi mukayese ve benzetme süreçlerinin süslenerek tasvir seviyesinden özel olarak farklılaştırılması ilgilidir. Mit tipi de tasvir seviyesinden farklılaştırılmaktaydı. Ama bu derecede değildir. Bu farklılaşma, özellikle yazı tipinde özel bir bütünlüğe ve olgunluğa ulaşırıldı. Yazının bugün bize bahsettiği estetik imkandan istifade edip söylesek, bu şekilde elmas pırlantaya dönuştü.

Ve artık insan hafızası özel bir çeviklikle çalışmaya başlar. "*Tavla tavlâ şahbaz atlar, katar katar kızıl develeler*" artık bu ifadenin derinliğine de işaret eder. "*Kuzgun dilli kâfir*", kuzgun dilinin anlaşılmağını hafızada saklamayı gerektirir. Tip yaratma, yapı bütünlüğünden mana derinliğine doğru adım atmaktadır. "*Kuzgun dilli kâfir*" ifade tipiyle ilgili olarak üçüncü bir yöne de dikkati çevirmek gerekir.

Bazı halklar, düşman bildikleri halkları dillerinin anlaşılmağını esas alarak adlandırmışlardır. Barbar ya da varvar, eski Romalıları göre tamamen anlaşılmaz bir şekilde konuşan, dilleri yalnız "bar-bar" veya "va-va" gibi duyulan diğer bütün halkların adıdır. Çünkü, o halkın temsilcilerinin dili anlaşılmamaktadır. Destanda da komuşu, düşman bir kavime karşı hemen hemen aynı tavrımlarla karşılaşmaktayız. Kâfirin dili tesadüfen kuzgun dili ile aynulaştırılmıyor. "*Kuzgun dilli kâfir*" ifadesi, bu bakımdan yaklaşırsak bir başka yorumu daha imkan verir. Bir taraftan kâfir, artık menfi bir renk kazanmaya başlayan kuzguna benzetilmektedir. Diğer taraftan bu benzetme, biraz daha derinleştirilmektedir. Kâfirin dili de kuzgunun anlaşılmayan bağırmasına benzetilmektedir. İfade tipinin bu derinliği, yalnız yazı imkanlarının verebileceği karmaşılaşma sayesinde mümkün olur.

Yazının destanda takdim ettiği en güzel ve bakir ifade tiplerinden birisi hakkında özel olarak konuşmak gerekir. Kazan Bey kötü bir düş görmüş, avını yarın burak düşman tarafından tarumar edilen yurduına dönmüştür. Gözleriyle gördüğüne inanamak istemez. Yurdu ile haberleşir. Destanda tip yaratma meselesini değerlendirmek için bu haberleşme içinden bir soruyu ayırmak yerlidir. Kazan şöyle sorar:

"Seni yağdı nireden darımsı güzel yurduını!"

Yurt, sanki düşman tarafından tarakla taranmıştır! Bu yurt nasıl büyük ve dağıtıcı bir baskına maruz kalmıştır? Bu baskın, nasıl büyük ve derin bir tefekkülle, estetik şekilde tasvir edilir! Sanki o yurttan tufan, kasırga geçmiş de toprak üstünde ne varsa dağıtmış, tarakla taranmış, yerle bir etmiş. Yiğitleri neredeydi de imdada yetişmemişlerdi? Kadın kıza hangi uzak ellere tutsak gitmişti? "*Seni yağdı nireden darımsı güzel yurduını!*"

Yazı, ifade tiplerine yeni bir mahiyet vermiştir. Aynı zamanda yazı, ifade tipleri vasıtasıyla dünyaya ve çevreyi idrak etme imkanı da sağlamıştır. Bunu tasnif edersek yaklaşık olarak şöyle bir şema çizmek mümkündür. Eğer destanda her hangi bir kahraman her hangi bir canlıya (kuşa, vahşi hayvana, vs.) benzetilirse: 1) Bu canlı hakkında artık özel bilgi elde edilmiş, bu canlı tanınmıştır, 2) İnsan henüz tam olarak bilgi edinmemiş, onun kendi kendisini idrak etme süreci sürmektedir, demektir. Destanda bu idrak etme merhalesinin ifade planındaki tezahürüne yeterince rastlamak mümkündür.

Yazı tarzının verebileceği en parlak ve klasik ifade tipi, hem soyut ve hem de somut yönleri bir anlatım dahilinde birleşmiştir tiptir. Kanturalı'nın babası Kanlı Koca, kâfir iline oğlu için kız aramaya gider. Selcen Hatun'un memleketi olan Trabzon'a gelir. "*Meger Trabuzan tekürünün bir azım gökklü, mahbub kıızı var idi. Sağına solu-*

na iki koşa yaya çeker idi. Atladığı oh yire düşmez idi. Ol kanun üç canavar kalınlığı kaftanı var idi. Her kim ol üç canavarı bassa yense öldürse kızını ana virüem, diyyü va'de eylemiş idi. Basamasa başın keser idi".

Sarı donlu Selcen Hatun gibi bir güzelin visaline ermek kolay mesele değildir. Bunun için üç canavara, yani üç vahşi hayvana, kağan arslana, kara boğaya ve bir de kara buğraya galip gelmek gerekir. Bu, gerçek manzaranın tasviridir ve yazı, bu gerçekliğin üzerinden kartal gibi kanatlarını açıp estetiklik fezasında kendi uçuşuna başlar.

Üç canavar kalınlığında kaftan! Tefekkürün hür ve mutlu uçuşunun doğal estetik neticesi! Selcen Hatun'u koruyan, ona ulaşmak için yenilmeleri gereken üç canavar, kıza oğlandan ayrıran üç kaftana dönüşür.

Selcen Hatun'a sahip olmanın zorluğu, yani bu soyut bilinmezlik, üç vahşi hayvanın timsalinde gerçeğe dönüşür. Belki de yazı daha sonraları, kahramanın sevdiği kıza kavuşması için üç vahşi hayvandan ibaret olan engelin, yani üç kalın kaftana ve elbiseye benzetilen engelin yeterli olmadığını görmüştür. "Elbise" motifi, diğer bir destanımız olan "Kerem ile Aslı" destanında tekrar edilince artık engelin muhtevası değiştirilir; mistik unsurlardan, Aslı'nın elbisesindeki düğmelerin kendi kendine bağlanmasından istifade edilir. Üç canavar ve bu canavarların kaftana dönüşerek Kanturalı'yı Selcen Hatun'dan uzak tutması, Kanturalı'nın bu ağır ölüm-kalım yolundan geçmesi, bakır ve esrarlı bir dünyanın güzel serabı gibi uzaklarda kalır.

Derine doğru gelsen tipler, yavaş yavaş adeta ete kana bürünürler, kendilerini destan yapısında daha serbest hissetmeye başlarlar. Yazı, kendisinin henüz basit olan bütün servetini onların istifadesine sunar ve bu merhalede dil unsurları, daha cesur bir şekilde yazının yardımına koşmaya başlarlar. Bununla ilgili olarak "gibi" edatının özel rolünü kaydetmek gerekir. Ama "gibi" ve ifade

tipi yaratmaya aktif olarak iştirak eden diğer dil unsurlarına giden yolun, "uzunluğuna" inkişaftan "derinliğine" inkişafa geçiş yolu olduğunu da kaydetmek gerekir. Bu yol hiç de kolay bir yol değildir. Bu yolun açık 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 aydın: Mere sen seni bilirsin, senin bizim halumuzdan haberün yok, didiler".

"Sen seni bilirsin" derine doğru inkişaf yolunda yer alan ve somut tavrı göstermeye "çalışan" bir ifade tipidir. Metnin sathından dışarı çıkmaya can atan bir tiptir. Çobanlar, "Sen yabancı adamsın, bize dahlin yoktur, senin gibi adamın bizim halimizden haberi olamaz" demek isterler. Uzunlamasına inkişaf etmiş; ama derinleşme potansiyeli olan bir tip!

"Gibi" edatına götüren ifade tarzına yeni bir misal olarak şu parçayı takdim etmek mümkündür, Kazan Han yurduunu, halkını düşman esaretinden kurtarmak için 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 güreleyim. Ağ yıldırım olup şakıyayım. Kâfirî karnuş kibi od oluban yandırayım"

Kara bulut olup, ak yıldırım olup, ateş olup ifadeleri benzetme sürecinin özellikle mit merhalesine aittir. Başka bir ifadeyle, benzetmeye mit penceresinden bakıştır. Benzetmenin bütün unsurlarının bu ifadeye-iştiraki göz önündedir. Bu ifadenin aslında kendi mahiyet planıyla

birlikte tezahür ettiği de açıktır. Mahiyet planı bu ifade imkanının göstergesine dönüşür ve aslında gizli şekilde "gibi" edatının tasavvur edilmesi için ortam yaratır. "Kara bulut olup", "kara bulut gibi", "ak yıldırım olup", "ak yıldırım gibi", "ateş gibi olup", "ateş gibi" olarak tasavvur edilir. Misal olarak verilen son cümle ise "gibi" ile "olup" kelimelerini kendi içinde birleştirir: "Kâfirî karnuş gibi ateş olup yandırayım".

"Gibi" edatı yazı unsuru olarak derine doğru inkişaf eden ifade tipinin ortaya çıkması için gerçekçi şartlar yaratır. "Gibi", benzetmeyi karmaşıklarlaştırır. Bu karmaşıklarlaşma düşünceinin daha güçlü ve daha zarif çalışması için gerekli olan bir inkişaf merhalesine dönüşür. "Gibi", artık "klasik" benzetme ve tabii tipleşme yaratan değişmez bir araca dönüşür. Destanda yazının gücünü gösteren bu aracın süslenmiş bir örneğine de şahit olmak mümkün dür:

"Kara deniz kibi yayanup gelen kâfirün leşkeridür,
Gün kibi şılayup gelen kâfirün başında işüğüdür,
İldüz kibi parlayup gelen kâfirün cıdasıdır"

Ya da:

"Beyrek gideli...
Kargu kibi saçın yoldun mı kız?
...Güz alması kibi al yanağın yurtdun mı kız?...". vs.

Yazı, "gibi" edatı vastasıyla benzetme sürecinin bir kısmını, ilk kısmını hafızanın derinliklerinden çıkarmaya ve arayıp bulmaya sevkeder. Mukayese için imkan yaratır. Uzak bir tabiat hadisesiyle gerçek ve yakın bir hadiseyi ya da epizodu karşı karşıya getirir. Basit ve sade yoldan gitmekten intina eder ve estetiğin karmaşık, arayış dolu ve azaplı yoluna adım atar. Bilginlerin dediği gibi mukayese varsa artık orada tarih başlar. Bu çok küçük bir yoldur. Onu değil gözle görmek, tasavvur bile etmek zordur.

Ama benzetmenin getirdiği tarihîlik, sonuç itibarıyla asırların tarihine dönüşür, o büyük tarihe kavuşur.

Aslında yazı, "gibi" edatının verebileceği "klasik" benzetmeden teknik bakımdan da ileri gitmeye çalışır. "Üç canavar kalınlığı kattanlık" ifade tipi buna güzel bir misaldir. "Üç canavar gibi kattanlık" demek için her tür dil şartının varlığına bakmadan bu ifadede "gibi" edatı sanki "unutulur" ve düşünce biraz daha mücerretleşir. "Üç canavar kalınlığı kattanlık" ifade tipi, anlatım tarzının yüksek derecede özelleşmesidir, yazının metin seviyesinden kendisinin de beklemediği bir yükseklığe çıkarır. Bu aşamada "gibi" gerekmiyor, o artık benzetmeyi mahiyet bakımından cıalanmış, onun muhtevasını şekillendirmiş, böylece de görevini tamamlamıştır.

Mit tipinden yazı tipine geçiş merhalesinin izlerine, destanın geniş yapısıyla ilgili olarak bazı başka bölümlerde de rastlanmak mümkündür. Destanda tahkiye usulüyle diyalog usulünü karşılaştırarak, bunların her birinin dahilî muhtevasını mukayese ederek bundan emin olabiliriz.

Destanın esas yaratıcısının mit olduğunu unutmamak gerekir. Hadiseleri düzenleyen ve nakleden odur. Yazı yalnız müdahale ederek, bazen de çok güçlü şekilde müdahale ederek destanın yapısına iştirak eder. Bu müdahale bazen en yüksek derecesine ulaşır ve yazı da mitle beraber yaratıcı seviyeye yükselir. Ama nasıl olursa olsun, yazının müdahaleci mevki bugün onu ikinci derecede bir mevkide tutuyor.

Tahkiye ve diyalog hakkında ve bunların her birinin destandaki müstakıl "hayatları" hususunda konuşmakla destandaki yapı teribinde bulunan mit ile yazı arasındaki münasebetlere temas etmiş oluruz.

Her hangi bir metnin, ya tahkiye usulüyle ya diyalogla ya da bunların birbirlerini surayla takip etmesi şeklinde takdim edildiği bilinir. Metin sunuşunun başka bir usulü yoktur.

Tahkiye, destanda baştan başa mitin sahasıdır. Diyalog ise epik hikâyeye canlılık, çeviklik, hayatlılık ve gerginlik veren bir sunuş usulü olarak, şüphesiz sonraki merhalelerin mahsulüdür ve bu bakımdan yazıya aittir. Yazının destan sanatı için yetiştirildiği kendine mahsus bir usuldür. Öyleyse elimizde olan destanın daha eski projeksiyonunda bu iki takdim usulü şimdi gördüğümüz gibi eşit ve beraber olmalıdır. Şüphesiz ki teşekkül ettiği ilk devirlerde destan, baştan sona tahkiyeden ibaret olmuştur, demek mümkündür. Bunu ispat eden bir yön de şudur: Destanın bir çok yerinde tahkiye ile diyalog birbirini muhteva bakımından tekrar eder. Gerçekten diyalog destanın ruhuna öyle yerleştirilmiştir ki, onun ilk planda olmadığını, ikinci olarak yaratıldığını kabul etmek zordur. Ama mit ve yazının kendine mahsus özelliklerinin destan boyunca tespit ettikleri veya tespit etmeye çalıştıkları prensipleri hatırlarsak, aynı zamanda tahkiyenin normal, dış müdahalesiz ve akıcı; başka bir ifadeyle basit bir mahiyete sahip olmasını ve diyalogun tahkiyeye nispeten belirli manada karmaşıklıklaştıracı karakterini de bu raya ilave edersek her nasıl olursa olsun diyalogu özelliklerle tahkiyenin "doğurması" gerektiğini görürüz.

Oların destan boyunca defalarca birbirini tekrar etmesi, yine yazı ile mitin edebî münakaşası olarak dikkati çeker. Destanın elimizde olan metninde diyalog sanki taşıyıcıdır, diyalog sanki "tarla suluyor", tahkiye de onun arkasına düşmüştür. Ama bu durum, bir büyüğün küçüğü öne çıkarp onun hareketlerini seyretmesi tasavvurunu yaratıyor. Belki de büyük, yeni yürümeye başlayan çocuğa yürümeyi öğretmek ve onun düşmesini engellemek amacıyla gözünden kaçırılmamak istiyor, geniş olsa da bebegi bir nevi kontrol altında tutuyor. Her yerde olduğu gibi burada da büyük olan mit, küçük olan ise yazıdır.

"Dirse Han" boyundan bir parçaya dikkat edelim. Dirse Han evlatsızlık yüzünden karısına gazaplanır. Cünkü beylerin kanamasına maruz kalmıştır. Her ikisi de bu-

nun sebebini ararlar, araştırmalar ve nihayet çıkış yolunu bulurlar:

"Dirse Hanun hatunına kahr geldi, kara kıyma gözleri kan-yaş doldu, soylamış, görelim hanım ne soylamış:
Hay Dirse Han, bana kazab imne, incinüp acı sözler söyleme, yiründen örü turgul, ala çadırın yir yüzüne dikdörgül, atdan ayırır deveden buğra koyundan koç öldürgül, İç Oğuzun Taş Oğuzun biglerün üstüne yığnak itgil, aç görsen toyurgul, yalın çak görsen tonatgil, borçluyu borçundan kurtargıl, depe kibi et yığ göl kibi kımız sağdır, ulu toy eyle, hacet dile, ola kim bir ağzı du'almun alkışıyla Tanrı bize bir batman ayal vire, dildi".

Prensip itibariyle mesele malûmdur. Evlat sahibi olmak için doğru bir yol gösterilir. Ama bu açık faaliyet programından sonra mit onu bir daha tekrar ederek adeta tasdikler, gerçekliğine teminat verir, sanki "imzalar". Metnin devamına bakalım:

"Dirse Han diş ehlitün söziyle ulu toy eyledi, hacet diledi. Atdan aygır deveden buğra koyundan koç kırdırdı. İç Oğuz Taş Oğuz biglerin üstüne yığnak itdi. Aç görsen toyırdı. Yalın görsen tonatdı. Borçluyu borçundan kurtardı. Depe kibi et yığdı, göl kibi kımız sağdırdı..." vs.

Görüldüğü gibi Dirse Han'ın karısının sözleriyle tahkiye üst üste çıkıyor demek mümkündür. Mitin yazıyı bu tür "kontrolü"nin destan boyunca bir kaç yerde açık şekilde kendisini gösterdiğini de kaydetmeliyiz.

Destanda genellikle tahkiye ve diyalog yapısının birbiriyle olan münasebetlerinin dışında da bilgi tekrarına sık sık rastlamak mümkündür. Bununla alakalı olarak bir ilgi çekici yöne de dikkatleri çekmek isterim.

Mit çoğu zaman vaziyeti öyle kurar ki, onun müellif olarak bilgisi kahramanların bilgisinden ayrılmaz, bu bilgiler birbirine uygun düşer. Hatta bazen insana öyle gelir ki, mit bilerek malûm bilgisinden sıyrılmaya çalışır.

Pay Püre Bey, öz oğlu Banısı Beyrek'in baş kesip kan dökmesinden, kahramanlık gösterip bezirganları baskıncılardan kurtarmasından habersizdir. Okuyucuya biraz ewel bu konu hakkında ayrıntılı bir bilgi verilmiştir. Pay Püre Bey, kendi buyruğuyla seyahate çıkan bezirganları kabul ederken bezirganlar onun yanında bu kahraman oğlanı görürler. Bu oğlanın Pay Püre Bey'in oğlu olduğunu bilmezler ve önce onu selamlarlar, yürüyüp elini öperler. Pay Püre Bey önce kendisinin değil de oğlunun elinin öpülmesinden hoşnut olmaz, öfkeyle bununu sebebini sorar. Bezirganlar da bu bilgiyi, yani Beyrek'in kahramanlığını bir de onun için tekrarlar. Okuyucunun bu bilgiden haberi vardır ve onun için bu bilgi özelliği taşımaz, sadece tekrar değeri taşır. Bu da yetmezmiş gibi Pay Püre Bey ikinci kez, bu defa sevincini gizlemeyen: "*Mere benüm oğlum baş mı kesdi, kan mı dökdi?*" diye sorar. Okuyucu yeniden geri döndürülür, artık kim bilir kaçını defa adeta yavaşlatılmış çekimde olduğu gibi malûm sahne bir daha göz önünde canlandırılır ve böylece okuyucu için bilgi verme özelliğini tamamıyla yitirir. Ancak bununla birlikte başka bir şey bilgi verme özelliği kazanmaya başlar. Bu da Pay Püre Bey'in bilmediği bir meseleyi öğrenmek teşebbüsünde olmasıdır, yani onun bir kahraman olarak metnin içinde tabii ve objektif davranmasıdır. Müellif, başka bir ifadeyle mit de yalnız böyle bir objektifliğe inanç yaratmak hatırına kendi bilgisinden sıyrılmaktan ve olayı bir çok kez tekrar etmekten çekinmez. Mit kendisini kahramanın yanıdaymış gibi gösterir, adeta toplum üyesinin seviyesine inip onu sabırla metne, metnin kahramanına dahil eder. Böylece baba öz evladına sabırla hayat eğitimi verir.

*
**

Gerek tahkiye, gerekse diyalog birbirini tekrar eder

ede sonuçta aynı amaca hizmet ederler. Toplum üyesini metnin içine koymaya, metni ve metnin taşıdığı sosyal değerleri ona mümkün olduğunca derinden aşılamaya çalışırlar. Mit, bu şekilde toplum üyesinin beyninde işgal ettiği yeri bir kat daha sağlamlaştırmaya ve tekrarlar vasıtasıyla "derslerinin" unutulmamasına çalışır.

Destandaki "edebileştirme" sürecinin daha muhtemem bir kolu vardır. Bu kol mite yazının münasebetine bütünüyle yeni bir istikametten, yani estetiğe geçiş istikametinden yaklaşıp. Bu, hakkında biraz daha ayrıntılı olarak söz etmek istediğimiz ve edebiyat biliminde "sentaktik paralelizm" adıyla bilinen edebî ve estetik bir vasıttır.

Türkçe şiirlerde ve folklor ürünlerinde sentaktik paralelizm anlayışından çok istifade edilmiştir. Destan üzerinde çalışan pek çok araştırmacı, zaman zaman bu mottottan söz etmiş; onun imkânlarını, yapı ve türlerini sistematikleştirmeye çalışmıştır. Sentaktik paralelizm sadece Türkçe epik abidelerde değil, diğer dil sistemlerine dahil olan dünya halklarının şifahi sanatlarına has edebî bir usul olarak da dikkati çeker. Bütün bölümlerde sentaktik paralelizmin en birinci estetik vazifesi, artık alıştığımız ve çoğu zaman menşei hakkında kafa yormadığımız, estetik edebiyatın taşıyıcı ve esas sütunlarından biri olan kafiyeyi yaratmaktır. Kafiyenin teşekkül etmesi ise, başka bir edebî-estetik etkenin, yani veznin şekillenmesi neticesinde kendini gösterir. Yani, sentaktik paralelizm, şiir dili için esas olan kafiyeyi ve vezni meydana getiren mühim edebî vasıta olarak görülmelidir. Sentaktik paralelizmin mahiyeti, destan içindeki ve mit ile yazı münasebetlerindeki mevki ve müstakili bir yapı olarak türleri hakkında ayrıca konuşmayı isterdik.

*

**

Sentaktik paralelizmin, destanın yapısını baştan sona kapsadığını kaydetmek gerekir. Yani destan bir dil materyali olarak yalnız ve yalnız bu tür bir yapının adeta içine yerleştirilmiştir. Sentaktik sunuşun paralellik temeline göre kurulması ne ile karakterize edilmektedir?

Her hangi bir metnin öncelikle cümlelerden teşekkül ettiği bilinmektedir. Cümle, metni teşkil eden en yüksek seviyedeki sentaktik birimdir. Metni teşkil eden cümleler birbirleriyle gramatik ve aynı zamanda anlam bakımından sıkı ilişki içinde olmalıdırlar. Böyle bir ilişki olmazsa genel anlamda bir metin teşekkülünden bahsetmek yersiz olur. Aslında böyle bir ilişkinin, kendiliğinden uygun cümle yapılarını getiren bir durum olduğu açıktır. Uygun, başka bir ifadeyle paralel cümle yapıları ise metnin ruhunu, esasını teşkil eder.

Cümlelerin birbiriyle uygunluk ve ahenk içinde olmaya çabalaması, mitin yaratmaya başladığı zaman insan toplumunda bütünüyle başka bir seviyede giden süreçlerin bu toplum üyesinin düşüncesinde değişime uğramış aksidir dersek hata etmiş olmayız. Cümleler adeta kaostan, karmakarışık bir kaynaktan çıkmakta, uzaktan uzağa birbirlerine bakıp bu geçmişteki kaynağı hatırlamakta ve birbirlerine doğru telaşla atılmaktadırlar. Kaostan çıkan bu cümleler bir düzen yaratmaya çalışırlar. "Kaostan, kozmosa (düzensizlikten düzene)"!... Dil düşüncesinin esas gelişme istikameti de işte bu yol olacaktır.

Cümlelerin birbirine yakınlaşması süreci, aracısız biçimde yazının kontrolü altında devam eder. Kafiyeye, vezin de yazının nihai amaç olarak gördüğü ve elde etmeye çalıştığı kıymetsiz estetik değerlerdir. Yazı, destan boyunca buna nasıl nail olur? Bu soruya cevap vermek için önce sentaktik paralelizm nedir diye düşünmek ve bunu araştırmak gerekir. Ancak bundan sonra onun destandaki yeri hakkında tam bir tasavvura ulaşmak mümkün değildir.

Destanda sentaktik yapı ya tamamen ya da kısmen

aynı olan cümleler birliği, başka bir deyişle birleşik sentaktik bütün olarak bir üslup birimini yaratırlar. Bu cümle birliklerini gözden geçirelim ve onların gramatik yapılarının birbirlerinin aynadaki aksi gibi olduklarını görelim:

"Beyregi odasına yetürdiler. Cübbesin üzerine ördüler".

"On iki bin kâfir kılıçdan kışdı. Biş yüz Öğüz yigideni şehid oldı".

"... sen pularuna yalvarur isen men alemleñi yokdan var iden Allahuma sigındum".

Bu cümle birlikleri oldukça basit bir yapıya sahiptir. Bu basitlik, cümlelerin ortak, benzer ve paralel sentaksını daha net görmek için iyi bir imkan yaratır. Buna ilave olarak bu birleşik sentaktik bütünlükler kemiyet bakımından da "yüklenmiş" değerlerdir. Birleşik sentaktik bütünlükler daha çok cümleyi kendi sınırları içinde birleştirip birbirlerine paralelliklerini temin edebilirler:

"Kara kara tağlardan haber aşdı, kanlı kanlı suların haber kışdı, kalın Öğüz illerine haber vardı. Uşun Kocanın ağ banıvi öninde şiven kopdı. Kaza benzer kızı gelini ağ çıkarup kara geydi".

"Karşı yatan Ala Tağdan bir oğul uçurdun ise digil mana. Kaminın akan yüğrük sudan bir oğul alırdun ise digil mana. Arslan ile kaplana bir oğul yidürdün ise digil mana. Kara tonlu, azgun dirilü kâfirere bir oğul alırdun ise digil mana".

"Ağ sakallı babamı ağlatmışsın. Kañçuk ağ pürçeklü anamı buzlarmışsın. Karındaşum Kıyamı öldürmüşsün. Ağça yüzli yin-gemi tul eylemişsün. Ala gözli bebeklerin öksüz komuşsın".

Yapı bakımından hem basit, hem de birleşik olan bu sentaktik bütünlükler, prensip itibarıyla sentaktik paralellik temeline göre şekillenmişlerdir. Birbirine anlam ve gramer yapısı bakımından uyumlaşma meyli, sonuçta bu cümleleri aynı hece sayısına ulaştırmıştır, diyebiliriz. Veznin temeli ve teşekkülü de işte buradan başlamaktadır.

Diğer taraftan aynı gramatik kalıplar farklı kelimelerin aynı gramatik şekillerle bitmesini sağlamıştır. Bu tabii şartlar altında da kafiye doğmaya başlar. Yazı için hem veznin hem de kafiyenin doğması ve gelişmesi gerekli bir şarttır. Ancak vezin ve kafiye, destanda bu gerekli sebep ve şartların ikisine de, yani hem doğuma, hem de gelişmeye aynı derecede nail olamadı. Vezin ve kafiye doğdu, ilk olarak iptidai şekillerini aldılar, ancak geliştirilemediler. Bu yüzden destandaki şiirlerde yer yer vezin bozukluklarına ve kafiye uyumsuzluklarına, halk arasındaki ifadeyle "kulak" kafiyelerine, yani gramatik şekillerin kafiyelemeyişine rastlarız.

Klâsik vezin bütünlüğü ve kafiye uygunluğunun, metne müdahale etmiş olan yazının niyetini çok çabuk açığa çıkarması mümkündür. Bu yüzden esas maksadını gözden kaçırmaya ve kaybetmeye çalışan yazı, metin dik-katli bakışları altında çeşitli "hile"ler düşündü. Yazının bu tür "iz şaşırtması", daha sonraları üslup renkliliği olarak kaleme alındı. Mesela o "hile"lerden biri olarak, yazının birleşik sentaktik bütünün içinde kafiye yaratmakta olduğunu adeta gizlemek için birbirleriyle uyumlu cümleleri birbirinden adım adım uzaklaştırmaya başlamasını kaydedebiliriz. Bir nevi kademeli paralelizm gibi görünen bir yapı yarattı:

"At depdiler. Beyrek atı kızun annı kışdı. Oh atdılar. Beyrek kızun olan yardı".

"At depdiler" ve "oh atdılar" yapıları, "Beyrek atı kızun annı kışdı" ve "Beyrek kızun okın yardı" yapılarının içine yerleştirilmiştir. Böylece paralel cümleler birbirinden birer adım uzaklaştırılmış ve bu şekilde mitten estetiğe, başka bir ifadeyle söyleyerek özel dizim kuralı ve kanunlarına geçiş gizlenmiştir.

Bazen bu tür "gizleyiş"ler de yetmemiş ve yaza paralel cümleleri birbirinden bir adın daha uzaklaştırmak zorunda kalmıştır. Belki mit görmemiştir ümidiyle:

"Kayrabanda kızıl deve bundan kışdı.
Torunları bundan buzlayıb bile kışdı.
Toruncuğun aldurmuşam, buzlayayın mı?
Kara koçda kızılık ar bundan kışdı.
Kuluncuğu, kışneyib bile kışdı.
Kuluncuğun aldurmuşam, kışneyeyin mi?"

Yahut başka bir örnekteki biraz daha geniş yapıda şöyle bir kafiye gizlenişini müşahade etmek mümkündür:

"Boynu uzun bideyi atlar giderise menüm gider
Sentiir de içinde biridün varise yiğit diğil mana
Savaşmadın uruşmadın alı vireyin döngöl giriü
Ağayıldan rümen koyun giderise menüm gider
Sentiin de içinde şışığın varise diğil mana
Kıyabandan kızıl deve giderise menüm gider
Sentiin de içinde yükleğin varise diğil mana
Savaşmadın uruşmadın alı vireyin döngöl giriü
Altın başlı ban ivler giderise benüm gider
Sentiin de içinde odan varise yiğit diğil mana
Savaşmadın uruşmadın alı vireyin döngöl giriü
Ağ yüzü ala gözli gelinler giderise benüm gider
Sentiin de içinde nişanlın varise yiğit diğil mana
Savaşmadın uruşmadın alı vireyin döngöl giriü
Ağ sakallı kocalar giderise menüm gider
Sentiin de içinde ağ sakallı baban varise yiğit diğil mana
Savaşmadın uruşmadın alı vireyin döngöl giriü"

Bu birleşik sentaktik bütünlerin yapıları oldukça karmaşıktır. Cümlelerin birbirine uygunluğunu gizlemek ve kafiye teşekkülünü gözden kaçırmak için yazının bu tür kurallara aykırı işi, netice itibarıyla çağdaş üslubun renkliliğini ve kafiye imkânlarının genişlemesini sağlamıştır. Bugün artık çağdaş şiirde art arda kafiyele-nen mısralara rastlanmak hayli zordur. Kafiyelelerin efekti,

onların birbirinden dakik şekilde ölçülmuş uzaklığından doğar. Ancak o zaman estetiğin esas şartı olan beklenilmezlik, kafiye için güzel bir sığına dönüşebilir. Mit böyle sığınaklarda gizlenen estetik araçlarını görmez ve onlar da gelecekteki kurallı hayatlarına burada hazırlanmaya başlarlar.

Başka bir gizlenmiş sığınak olarak, paralelizmin özel bir türünden, yani ters paralellik esasına göre kurulan yapıardan bahsetmek mümkündür. Bu sentaktik paralelizm geçidi iki cümle mekânında şekillenir. Bu cümleler öyle bir şekilde kurulur ki, ikinci cümlelerin sentaktik yapısı birinci cümlelerin sentaktik yapısını ters şekilde tekrar eder. Bu usûl, destanın teşekkülünden çok sonra, yazının güç toplayıp fıkırlere ve dehalara sahip olduğu klasik edebiyat devrinde daha geniş biçimde yayıldı. Bu usulü ilk olarak büyük bir sanatkârlıkla hayata geçiren şairlerden birisi Nesimî'dir. Onun bir gazeli baştan başa ters paralelizm esasında kurulumuş beyitlerden ibaretir. Bu gazel şudur:

"Nuşın lebin le'li, le'li lebin nuşı
Şiın görürüm candan, candan görürüm şiın.
Cana, üzünüz ayı, ayı üzünüz, cana
Rengin çü gül-eñner, eñner çü gül-rengin.
Her kimse seni görmez, görmez seni her kimse
Kendin çekedir hicran, hicran çekedir kendin.
Her kim sözün eşirdi, eşirdi sözün her kim
Tehsin gladır, ez can, ez can gladır tehsin.
Cana, Nesimî'ni gör, gör Nesimî'ni cana
Üstün gamından sözü, sözü gamından üstün."

Elbette destanda bu tür dakik ölçülü, yerli yerinde ve ayna gibi yansıtan paralel yapıya rast gelmek mümkün değildir. Destandaki bazı parça parça ve dağınık yapılar her hangi bir zamanda mükemmel şekillerine kavuşacaklarını belki de hiç ümit etmezlerdi. Ancak her halde bu dağınık şekiller olmasaydı, Nesimî'nin mükemmel para-

lellik üzerine kurulmuş ve artık sadece estetik amaca hizmet eden beyitleri de meydana gelmezdi. Böyle mükemmel bir estetik destandaki dağılık şekillerin hatırına bile gelmezdi. Destanda bu şekiller henüz sadece kendini müdafaa için bir sığınak özelliği taşıyordu. Onlar, mîtin ciddî nazarından gizlenen yeni tefekkür şekillerinin sığınağı idi...

Beyrek geyiği kova kova bir çimenliğe gelir. Bilmez ki birazdan beşik kertme nişanlısı Banı Çiçek'le karşılaşacaktır. "...ne gördü, Sultanım? Gördi gök çayrun üzerine bir kırmızı otağ dikilmiş".

Bu örneğe biraz daha dikkatle bakalım. Örnek iki bölümden ibarettir. Birinci kısma "...ne gördü, Sultanım?" cümlesi; ikinci kısma "Gördi gök çayrun üzerine bir kırmızı otağ dikilmiş" cümlesi dahildir. 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 oluşturmaktadır. Onun iptidai bir varyantıdır.

Buradaki cümlelerin sentaktik yapılan birbirinin aksini teşkil etmektedir diyebiliriz. Acaba gerçekten böyle mi? Oysa ilk bakışta böyle görünmüyor.

"...ne gördü, Sultanım?". Bu birinci cümleye dahil olan ögeler; yani nesne, yüklem ve hitap sırası ikinci cümlede ters şekilde kurulmalıdır. Şimdi ikinci cümleye dikkat edelim:

"Gördi gök çayrun üzerine bir kırmızı otağ dikilmiş"

Aksi paralelizmin şartına göre ikinci cümle "sultanım" hitabıyla başlamalıydı. Oysa şekli olarak ikinci cümlede böyle bir hitap yoktur. Peki bununla ters paralelizm bozulur mu?

Hitap iki cümlelerin sınırına rastlarsa onyı direkt olarak bu cümlelerden her hangi birine ait etmek zordur.

Hitap hem evvelki, hem de sonraki cümleye ait olabilir. Eğer çağdaş grafik imkânlardan hareketle "sultanım" hitabını önceki cümleye bağlarsak, bu onun sonraki cümleye ait olamayacağı demek değildir. Grafik imkânları bir kenara koyup telaffuzu (tonlamayı) bir miktar değiştirir ve konuşmaya yaklaşırsak "sultanım" hitabının yerini şu şekilde de belirginleştirebiliriz: "Ne gördü? Sultanım, gördü gök çayrun üzerinde bir kırmızı otağ dikilmiş".

Aslında hitabın bu şekilde hem önceki, hem de sonraki cümleye hizmet etmesi, ters paralelizmi bozmaz; bilakis onu mümkün olduğu kadar gizlemeye hizmet eden bir hal olarak dikkati çeker, diyebiliriz. Ters paralelizmin ikinci cümlesinin birinci bölümünü manadan ve dil manından hareket ederek değiştirdiğimizi düşünelim:

"Ne gördü sultanım? Sultanım, gördü gök çayrun üzerinde bir kırmızı otağ dikilmiş".

İkinci cümledeki "gördü" birinci cümledeki "gördü" yüklemine aynısıdır. Burada hiç bir "değiştirme"ye ihtiyac yoktur ve aslında her iki cümledeki "gördü" yüklemi ters paralelizmin bel kemiğini teşkil etmektedir, ne kadar derinliklerde gizlense de onu tanımaya imkân vermektedir. "Gördü" yüklemi bu örnekte ters paralelizmi tanıma işaretidir.

Ve nihayet operasyonumuzun sonucu, yani üçüncü merhalesine gelim: Birinci cümledeki "ne" zamiri, ikinci cümlede ters paralelizmin kurulma prensibine uygun olarak sonda kullanılmıydu. Üstelik burada zamir tam şekilde değil, bir nevi kılık değiştirmiş şekilde kullanılmaktadır. Biraz derinden dikkat edersek ikinci cümlelerin son kısmında yer alan "gök çayrun üzerinde bir kırmızı otağ dikilmiş" ifadesinin aslında birinci cümlelerin "ne" zaminerine verilen cevaptan başka bir şey olmadığını görürüz. "Ne" zamiri kendi bilgi hacmini işte bu ifadeyle doldurur. Özellikle bu ifade, prensip itibarıyla "ne" zaminerinin semantik (mana) bakımından aynısı, eşiti olarak karşımıza çıkar. Adeta daire kapanır. İkinci cümle çok gizli şekilde

ve derin bir katta birinci cümleinin sentaktik-semantic yapıyı aksı şekilde tekrar etmektedir.

Dedğimiz gibi bu tür tekrar, açık şekilde hayata geçirilir ve bu durum da yazı ile metin ilişkilerinde yazının menfaatine olmayan bir merhaleyi yansıtır.

Paralelizmin bütün türlerinin destanda kullanılması estetik edebiyatın sonraki gelişme merhalelerinde bu estetik şekillerden bol bol, üstelik maksada uygun şekilde istifade için elverişli imkânlar yaratmıştır. Yazı, bu şekilleri süsleye süsleye, adeta oksayıp severek daha da olgunlaştırmıştır. Zaman geçtikçe sentaktik paralellik temelinde birbirine yaklaşan cümleler mana ve muhteva uygunluğundan sağlam bir gramatik uygunluğa geçtiler. Cümlelerin başındaki ve ortasındaki gramatik uygunluk gücünü cümlelerin son kısmına geçirmeye başladı. Cümlelerin son kısmı uygunluğun esas merkezi haline geldi ve estetiğin esas şartlarından biri olan kafiye bu şekilde şekillenmeye başladı. Önceleli gramatik kafiyeler, yani kelimenin kökü değil, ona ilave edilen gramatik şekillerin uygunluğu ortaya çıktı. Sonra yazı kendi mevkini güçlendirdiğinde, mitin manevî esaretinden kurtulup geliştikçe estetiğin diğer dalları da inkişaf etti. Kafiye sözün derinliğine doğru götürüldü, adeta acemilerin, cahillerin elinden ve estetiğin sırtına kolayca sahip olma hayalciliğine kapılmayı tasavvur edenlerden uzaklaştırılıp gizlendi. Yazı bununla estetiğe sahip olmanın o kadar da kolay bir iş olmadığını göstermeye çalıştı. Kafiye kelimenin köküne girdi.

Gramatik kafiye, kelime kökü kafiyesinden önceki bir durum olarak estetik genişliği hazırlayıp hayata geçiren ve ona nefes veren mümbit bir zemin oldu.

Şu örneğe dikkat edelim:

"Oğul"

Dünlüğü alının ban iviminin kabzası oğul
Kaza benzer bazının geliniminin çiçeği oğul

Görür gözüm aydın oğul
Tutar bilmün kuveri oğul"

"Kabzası", "çiçeği", "aydın", "kuveri" kelimeleri gramatik kafiye en bariz örnekleridir. Cümle sonundaki bu tür uygunluk yazının dikkatinden kaçmamış ve o bunda geleceğin güçlü estetik unsurlarını sezebilmiştir. Böylece destanda gelecekteki güçlü estetiğin ilk örneklerini yaratan örnek olarak ortaya çıkmıştır. Yazı, sağlam kafiye ve dakık vezni mısralar da yaratmıştır. Belki de bu mısraların artık kendi süslü şekillerinde görünebilmeleri ve öbür küçü halindeki cümlelere gelecekte ulaşacakları son noktayı açık biçimde göstermeleri için böyle yapmıştır.

Beyrek on altı yıllık haptiden kurtulduğunda boz aygırı bulur, onunla konuşurken hislerini ifade eder. Beyrek, örnek olabilecek estetik bir tarzda şöyle konuşur:

"At dımezem sana karaş dırem karışından yığ
Başuna iş geldi yoldaş dırem yoldaşından yığ"

Yazının güçlü, destanda bu ve bunun gibi daha bir çok örneğe yetmiştir. Yazı bu örneklerin timsalinde yine her zamanki gibi hem onları yaratarak gücünü göstermiş, hem de onları gizlemeye, örtbas etmeye, büyük bir metnin içinde "eritmeye" çalışarak güçsüzlüğünü ortaya koymuştur. Yazı ile metin mücadeleleri bu istikamette süren gelmiştir...

*
**

Destandaki ifade tipleri vastasıyla ve tip yaratma mekanizmasını kavrayarak Oğuz dünyasının bir takım sosyal değerlerini keşfetmek de mümkündür. "Eski dönün biri, oksüz oğlanın dili acı olur" derken yetimliğe ve bunun neticesinde genelleşime çabasıyla verilen değer-

le karşılaşırız. "Evel-ahur uzun yaşın ucu ölüm" sözünü dinlerken Oğuz, hayatın kaçınılmaz sonu hakkında düşünür ve tabii olarak, bu dünyada bütün işleri görüp bitirmek gerektğini tavsiye eden bu hükmü, Dede Korkut'un dilinden alıp günlük faaliyetini kurma işinde esas olarak kabul eder. Tipleşme ahlâk ve davranışlar bütününe şekillenmesinde de görev üstlenir. "Mere Uşun Koca oğlu bu oturan bigler her biri oturduğu yeri kalıcıyla etmegiyle alıptur". Uşun Koca'ya söylenen bu sözler Oğuz'da ad san kazanmanın iki gerçek yolunu gösterir: Kılıç, güç yolu ve eklemek vermek, cömertlik yolu. Yeri kılıçla veya ekmele almak gibi düşünce tipi ise hiç şüphesiz ki eski Oğuz'un tasavvurunda şekillenmekte olan sosyal bir değer in daha etkili biçimde kavranmasını sağlar. Bunlar ve bunun gibi genelleştirici karakterde olan diğer hükümler açık bir şekilde tipleşme sürecinin neticesinde meydana çıkarlar. Elbette bunların mahiyetinde benzetme ve mukayese farkları da yok değildir.

Anlatım ve düşünce tipleşmesi sistemine biraz daha geniş açıdan baktarsak ve ona genellikle metnin alelade ve önemsiz istikametinin az da olsa dışına çıkan durumları da dahil edersek şöyle bir özelliği de söylediklerimize ilave etmek lazım gelir. Destanda Oğuz beylerinden bahsedilirken onlardan bazısının adından önce gelen sıfatlar, destandaki muammalı vaziyeti, metinlerde açıklanmayışı ve bir temele oturtulmamasıyla aslında destanın dışında kalan çok daha geniş bir Oğuz kontekstinin varlığına güçlü bir inanç yaratmaktadır. Mesela "iki kardaş bebegin öldürüp zelil gezen Düzen oğlu Alp Rüstem", "destursuzca Bayındır Hanun yağsın basan, almış bin kâfire kan kusduran, ağ boz atunun yilisi üzerinde kar turduran Gaflet Koca oğlu Şer Şemseddin", "Hamid ilen Merdin kal'asın depüp yıkan, demür yaylu Kapçak Melike kan kusduran, gelübün Kazanın kızın erik ile alan, Oğuz'un ak sakallı kocaları görende ol yigidi talsınleyen... Kara Gönö oğlu Kara Budak" ve daha kimler, kimler... Bütün bu yigitler ve on-

ların bize sıfatlarda kısaca verilen, adeta bir anlığına gösterilen temel vasıfları hakkında destan daha geniş bilgi vermemektedir. Son derece sınırlı, genel ve adeta top gibi sıkılmış bu bilgiler, yoğunlaştıkça bir taraftan ifade tiplerinin teşekkülüne iştirak ederler, diğer taraftan da adın epizoda bağlı olarak anılan bu kahramanların her birinin kendi hayatı, kendi macerası olması, yani geniş Oğuz aleminde onların da kendi yeri, kendi "destanları" olması gerektiği hususunda ön bilgi verirler. İfade tipleşmesi bu şekilde bizi daha geniş bir Oğuz dünyasına götürür. Destanımızda bu kahramanların maceraları ve gösterdikleri yigitlikler tasvir edilmese de sıfatlar vasıtasıyla karmaşık ve yigitlik dolu talihler adeta bir kez daha hatırlanmaktadır, aslında belki de hatırlanmamaktadır. Oğuz aleminin dinleyicisi için oldukça bilinen bir konuya bir daha dönülmez. Bilinmeyen konuların destanı yaratılır. Belki sıfatların arkasında kesif bir duman içindeymiş gibi görünene ve belki de görünmek isteyen bu kahramanların her birinin kendi destanı vardı. Ama biz henüz o destanları okumadık, tanımlıyoruz!

*
**

Azerbaycan edebiyatının gelişmesi boyunca en muhteşem tip hangisidir sorusuna cevap vermek gerekirse ilk sırada hatırıma Kanturalı, onun kavuşmaya istediği Sarıdonlu Selcen Hatun ve bu kavuşmaya engel olmaya çalışan üç ölmez vahşi canavar gelir. "Ol kızın üç canavar kalınlığı kaftanlığı var idi" ifade tipi, düşünceyi yazı mecazına dönüştürme mecazına bir göstergesi ve derine işleyen kardeşlik bir süreç olarak insanın yaratabilme imkanını çok güzel şekilde gösterir. Yazı daha sonraki en muhteşem çağlarında bu güzelliğe ve bakırlığa bir ifade tipini bir daha yaratamayacaktır. "Üç canavar kalınlığında kaftan", bugün bile gizli Dede Korkut, bunu tam olarak açıklama

ve bütün derin katlarını anlama inkarı vermemektedir. Bugünkü insan düşüncesi o uzak geçmişte yaratılmış karmaşık ve karmaşık olduğu kadar da basit hayat malzemesini muhakkak ki sonuna kadar idrak edemez. Bu da son derece tabii bir durumdur. Tamamıyla idrak edememek yeniden idrak etme ihtirasını bizden habersiz ruhunuzda yaşatır. Bugünkü gizli Dede Korkut sonunda açık Dede Korkut'a dönüşür. Bu açık Dede Korkut'un da zamanla gizli kısımları doğar, böylece bu muhteşem destan bir taraftan açıklığa kavuştuğu, diğer taraftan yeni sırlar mekânına çevrilir. Kâderi olan her şeyin elbette şöyle ya da böyle bir hayatı olmalıdır.

GELİMLİ GİDİMLİ DÜNYA, HANİ DEDİĞİM BEY ERENLER?

Mit alemi ve mitle ilgili değerler yazı tarafından yeni bir biçime konuldu, yani yavaş yavaş yazılaştı, günce tarzında da bir takım yeni özellikler meydana gelmeye başlamıştır. Eski Oğuz nesli yeni bir dünyaya adım atmıştır. Mitolojik dünya görüşünün yavaş yavaş "medenileşmesi" ve bizim şimdi anladığımız, kabul ettiğimiz hayat tarzının başlangıcında, ilk zamanlarında ortaya çıkması, insanın kendi kendisini idrak etmesi süreciyle ilgili idi. Bu idrak etme süreci, eski Oğuzların er ya da geç ulaşacakları tekamül noktası idi. Daha doğrusu bir nokta değil, uzun ve sıkıntılı bir yenileşme ve canlanma yoluydu. Bu yoldan bir çok Dede Korkut kahramanı geçmiştir. Onlar bu yoldan geçerek gelip bize ulaştılar, içimizde eridiler. Fakat bize ulaşan bu yol, kendi derinliklerinden, kendi psikolojik ve manevî alemlerinden başlamıştı. O aleme bağ vurmadan, yazı muhitinin cazibesine kapılmadan asırları aşarak bugüne gelip ulaşmak mümkün olmazdı.

Oğuz nesli neden uzaklaşmış, neye yaklaşılmıştır? Mitin saflık, iman, kahramanlık ve mertlik aleminden ayrılp yazının karmaşık, süslü, düzeltilmiş ve psikolojik

yüklerle dolu çevresine adım atmıştır. Mitten uzaklaşmış, yazı alemine girmiştir. Ne yitirmiş, ne kazanmıştır? Bunu hiç bir zaman bütün ayrıntılarıyla belirlemek mümkün değildir. Belki gerekli de değildir. Çünkü Oğuz nesli yazı alemine birden bire gelmemiştir. Mitin büyük ve kıymetli tecrübesinin bir kısmını da beyininde, dünya görüşünde koruyarak gelmiştir. Artık yazının bir çok yönüne de sahip 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 teşekül ettiği zaman destanda yaşamıştı, destan yayıldığı zaman onun yerine artık yazı yerleşmişti. Destanın var olduğundan 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 yerine çevirebilmiştir. Destan ister dil seviyesinde, ister edebî-estetik değerler ve isterse de muhteva sathında baştan başa mitle mücadeleyle girişmiş olan yazının mücadelesinin en bariz göstergesi olmuştur. Destan bir ekrandır: Biz bu ekranda parçalamp 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 t-u darbeler güçsüzdür ve şimdilik yazı tam şekilde sonraki azametini kuramaz. Fakat bizim gördüğümüz ve inandığımız destan hem mit için hem de yazı için açıktır. Destan yapısı, her ikisinin bazen birbirine yakın, bazen de birbirine kaynayp karışmış şeklindeki tezahüründen ibarettir. Destan, mit ve yazı arasında gizli tabakada meydana gelen mücadelenin sadece izlerini değil,

önemli bölümlerini de kendinde saklayabilmiştir. Onun en büyük kıymetlerinden biri de budur.

Dede Korkut'un solmaz dünyası! Destanda derin tabakada yaşaya yaşaya kendi tazeliğini, güzelliğini koruyan dünya! Bu dünyada mitin altın devrinin çok kıymetli özellikleri korunup saklanmış, aynı zamanda genç ve bakire yazının ilk tecrübeleri kendi aksini 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 hitaben yazılmıştır. Şiirin ruhu, baştan başa erişilmezlik arzusuyla yoğrulmuştur. Eski mitolojik başlangıca kavuşma ihtirası bugünün gerçekçi nesrinin fonunda daha çekici ve anlaşılardır.

... Neredesin eski ve güzel dünya? Senin tanrıların nerede kayboldu? Kahramanların nereye çekildi? Ey büyük tanrılar, dünyayı düzene koyduğunuz, dünyadakileri eğittiğiniz o zamanlar ne oldu? Dönün ve yeniden ışığını- zı dünyanın üstüne salın! Bize şimdi yalnız sizin hasretinizi çeken kederli ovalar, çiçekleri solmuş çemenler, tanınmazlaşmış dünya kalmıştır. Evvelki renk dolu hayattan bize kalan yalnız gölgelerdir. Bizim dünyamız sadece sizin yardımınızla olgunluğa ulaştı. Ve şimdi artık yardım- sız şekilde bu uçsuz bucaksız kainatta sonsuzluğa doğru yüzebilir.

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 sanıyordu. Dünyanın, kainatın bütünlüğü, kıscası her şeyin tadı, lezzeti onlarla birlikte gümüşti.

Gerçekten de mitsiz dünya, neler yitirdiğini hemen anlamadı. Dede Korkut aleminin bütünlüğü, düzeni, liyakati, güzelliği, sağlığı ve temizliği eski Yunan aleminde olduğu gibi birden bire yoklara karıştı. Bu alemin bütünlüğü ve düzeni bozuldu. Sonraki insan nesilleri, beyinle-

rinde o dünyadan çok az şey sakladılar. Sakladıkları da yalnız yüzeyde olan adlar, yüzeyde olan değerler oldu. Salur Kazan, Beyrek, Burla Hatun, Banı Çiçek, Uruz, Basat, Kanturalı, Boğaç, Deli Dumrul... hafızadan hafızaya, kitaptan kitaba, makaleden makaleye atladılar. Gerçi onlar Korkut dünyasının temel sütunlarıydılar. Onlarsız Korkut dünyası yok sayılır. Ama yalnız onlar mıydı o dünyayı kuranlar? Peki destanda sadece adı geçen diğer kahramanlar, onların hayatları, kahramanlıklarını ve geçtikleri ağır yollar hakkında niye tam bir şey bilmiyoruz? Neden parça parça bildiklerimizi de birbirleriyle alakalandırıp sistemli bir hale sokmak mümkün olmuyor? Hani Dede Korkut'un dediği 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 tasvire ihtiyas olmamasıdır, Oğuz alemi bu adı anılan ve bir iki satırda karakterize edilen cengaverleri böyle de iyi tanımaktadır. Belki onlar da destanda haklarında söz açılan, hayat yolları izlenen kahramanlar gibi geniş ve ilginç bir hayat yaşamışlardır bu dünyada... Destan onları "unutmakla" artık malûm hareketleri bir daha tekrarlamak istememektedir, fakat destan teşekkül etikten bugüne kadar sürüp gelen bu uzun yolda çok şeyler düşüp kaldı, hafızamız pek çok gerçekleri kaybetti. Şimdi bir daha adlarını analım ve böylece hafızamızın değişik tabakalarını, derinliklerini bir daha yoklamaya çalışalım. Hani dediğim bey erenler, gelimli gidimli dünya? Hani?

Kıyan Selçuk: Basat'ın kardeşi, Tepegöz'ün amından helak edilmiştir.

Kara Göne: Salur Kazan'ın kardeşi.

Eyülk Koca oğlu San Kılmaç: Kazan'ın evi yağmalandığında şehit olan cengaver.

Kara Çekür: Oğuz'da rıkapla gezen dört yiğitten biri.

Kırkırmuk: Kara Çekür'ün oğlu ve rıkapla gezen dört yiğitten biri.

Alp Rüstem: İki kardeş bebegini öldüren cengaver.

Emen: Yiğenek'in dayısı. Adı belli beylerle düşman tüstüne gitmeyen, beş akçeli uluceller (ücretli asker) kendisine yoldaş eden Oğuz beyi, Peygamberin yüzünü gören bey.

Kıyan Selçuk oğlu Deli Dündar: Basat'ın kardeşinin oğlu, At ağzı Aruz'un torunu, Demir kapı Derben'teki demir kapıyı yılap alan, Kazan'ı üç defa atından yılabilen Oğuz kahramanı. Gadir Kocaoglu Şemseddin: Desnutsuz Bayındır Han'ın düşmanına galip gelen Oğuz cengaveri.

Eliğ koca oğlu Alp Eren: Elli yedi kalenin kılıdını alan, oruz yedi kale beyinin güzel kızlarıyla aşk yaşayan yegane "kızbaz" Oğuz cengaveridir.

Deli Budak: Kara Göne'nin oğlu, Salur Kazan'ın kardeşinin oğlu ve damadı. Hamit ile Mardin kalelerini yılap alan cengaver hani?

Bunlardan başka destanda doğrudan adları anılmayan; ama haklarında bilgi verilen insanlar da dikkatimizi haklı olarak kendilerine çekmektedirler. Beyrek'in yolunda şehit olan naip, Basat hakkında haber getiren ylkacı, Beyrek'in sevgilisi kâfir kızı, "şöklü" melikler, "kara" melikler, casuslar, pusucular ve daha niceleleri destandaki hadiselerin tasvirini renklendiren, Oğuz dünyasını tanımlayan gerçek ve tabii insanlar olmuşlardır. Onların hayatı hakkında bir şey öğrenebilecek miyiz? Destanın daha derin katlarında bizi bu kahramanların hayatına götüren tünel, 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 aleme girdi; bu alemde gördüklerini herkese açıklamak için acele etti. Gizli "Dede Korkut" destanının muammalı olan her yerini açıklamaya çabaladı. Destan bu sırları açmaya hazırdır.

Gerçekten de sır herhangi bir zamanda açılacak bir sır ise demek ki önceden hiç de sır olarak yaratılmamıştır.

