



DEDE KORKUT

Uluslararası Türk Dili ve Edebiyatı Araştırmaları Dergisi
The Journal of International Turkish Language & Literature Research
Cilt/ Volume 9 Sayı/ Issue 22 Ağustos/ August 2020 s. 39-51
DOI: <http://dx.doi.org/10.25068/dedekorkut343>
Mainz-Almanya/ Germany

Araştırma Makalesi/ Research Article

Salur Kazan'ın Mitik Macerasından Modern İnsanın Bilincine Arketipsel Sembolik Bir Çözümleme

An Archetypal Symbolic Analysis from Salur Kazan's Mythic Adventure to Modern Human Consciousness

Öz

Edebi ve estetik zenginlik taşıyan metinler, her türlü tüketilme olgu ve çabasının antitezi olarak varlık kazanır. Böyle metinler; bireyin ve toplumun dünyasındaki özsel, tükenmeyen, yapısal ve varoluşsal gerçeklikleri anlamlı kılar. Söz konusu nitelikleriyle yüksek bir değere sahip olan *Dede Korkut Hikâyeleri* de sahip olduğu zenginliğini korur. Bu hikâyeler, Türklerin edebiyatının, toplumsal yapısının, folklorunun, tarihinin, yaşam biçiminin, ontik duyuşlarının ve epistemolojisinin bilgisini sunar. Ancak metinlerin sakladığı mirası açığa çıkarmak, onların modern yöntemlerle değerlendirilmesini gerektirir. Bu mitik zaman anlatılarının modern insanla bir bağı vardır. Çünkü insanların ve toplumların yaşantıları ile bu anlatılardaki evrensel gerçeklikler, zaman kavramının dışında kalarak ortaklık kurar. Joseph Campbell, halk anlatılarının ortak yanlarını araştırarak bir inceleme yöntemi ortaya koyar. Buna göre, mitik anlatı kahramanlarının maceraları, temel olarak "ayrılış - erginlenme - dönüş" aşamalarından oluşur. *Dede Korkut Hikâyeleri*'nde yer alan *Salur Kazan'ın İvi Yağmalandığı Boyu Beyan İder* adlı hikâyenin gelişimi de bu aşamalarla açıklanabilecek bir seyir izler. Çözümleme yöntemi olarak "KORA şeması"nın kullanıldığı bu çalışmada, eklektik bir yaklaşım ile Campbell'ın saptamaları ve C. G. Jung'un arketipsel sembolizm kuramına ait kavramlar esas alınmıştır.

Anahtar Kelimeler: *Dede Korkut Hikâyeleri*, Salur Kazan, Joseph Campbell, arketipsel sembolizm.

Abstract

Texts containing wealth of literary and aesthetic come into being precisely as the antithesis of all kinds of consumption events and efforts. Such texts make essential, inexhaustible, structural and existential realities in the world of individual and society. *Dede Korkut Stories*, which have a high value with these qualities, maintain their wealth. This stories provide information of literature, social structure, folklore, history, lifestyle, ontic senses and epistemology of Turks. However, uncovering the legacy of the texts requires evaluating them with modern methods. This narratives of mythic time have a connection with modern human. Because the lives of people and societies and universal realities in this narratives coincide out of time. Joseph Campbell reveals a method of examination researching common aspects of folk narratives. According to

Aydoğan KARA*

Sorumlu Yazar/ Corresponding Author

* Dr.
Ankara-Türkiye.
Elmek: aykaraa@hotmail.com
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3473-0840>

Makale Geçmişi/ Article History

Geliş Tarihi: 18.04.2020
Kabul Tarihi: 21.07.2020
E-yayın Tarihi: 15.08.2020

this, adventures of mythical narrative heroes mainly consist of the stages of “*separation - initiation - return*”. The development of the story named “Salur Kazan'ın İvi Yağmalanmış Boyu Beyan İder” in *Dede Korkut Stories* follows a course that can be anatomize with this stages. In this study, where “KORA scheme” is used as the analysis method, Campbell's determinations with an eclectic approach and the concepts of C. G. Jung's archetypal symbolism theory are taken as basis.

Keywords: *Dede Korkut Stories*, Salur Kazan, Joseph Campbell, Archetypal Symbolism.

Giriş

Dede Korkut Hikâyeleri, birer anlatı olmanın çok ötesinde, bütün Oğuz halkının geniş evrenine ışık tutan metinler olmaları bakımından önemlidirler. Bu hikâyelerde Oğuz halkının mitik dünyası ve yaşantısı, Türk ulusunun ortak bilinci, kültürel belleği incelikleriyle görünür.

Bu metinler, kültürel miras olmanın yanında edebiyat, estetik, tarih, sosyoloji, etimoloji gibi başka pek çok alanda da kullanılacak çeşitli malzemeleri içerir. Tam da bu nedenle M. Fuad Köprülü'nün; “*Bütün Türk edebiyatını terazinin bir gözüne, Dede Korkut'u öbür gözüne koysanız, yine Dede Korkut ağır basar.*” (Ergin, 2003: 3) sözü, bir araştırmacıya ait perspektifin bütün boşluklarını ve kuşkulu yanlarını ortadan kaldıracak ölçüde önemli bir saptama olabilir. *Dede Korkut Hikâyeleri*, bütün kurmaca metinler gibi reel dünyanın, gerçekliğin bilgisini saklar. Hemen her edebi metin gibi epik ve mitik anlatılar, gerçek dünyanın bilgisini bir semboller örtüsüyle sunar; “*Ve semboller çıplaklaştırılınca arkada realist çizgiler kalır. Ve zaten yalan sembolleştirilemez. Ve yalan epopeleştirilemez*” (Karakoç, 2006: 25). Bu metinleri simgesel, arketipsel, fenomenolojik, psikanalitik gibi modern eleştiri ve yorumlamalarla ele almak, söz konusu örtünün kaldırılmasına; Türk milletinin geçmişini, bugününü ve yarınını anlama imkânı verir. Çünkü *mitler, toplumların rüyalarıdır*; mitlerin kendileri değil ama parçaları toplumların gerçekliklerine dair bilgiler sunar.

Joseph Campbell, çeşitli coğrafya ve toplumlara ait halk anlatılarının (mit, destan vs.) sistematiğini araştırarak yazdığı *Kahramanın Sonsuz Yolculuğu* (2010) kitabında yapısal bir gerçeğe dikkat çeker. Buna göre anlatılar, temelde tek bir arketipik kahramanı esas alarak onun arayışlarını, mücadelelerini işler. Erginleşme yolundaki kahramanın serüveni, genel olarak “*ayrılma (yola çıkış/ayrılış)-erginlenme-dönüş*” aşamalarından oluşur. Ayrılma, bir hazırlık aşamasında gerekli tüm şartların oluşmasıyla başlar, dolayısıyla kaosun başlangıcıdır: “*Mitolojik yolculuğun ilk evresi olan 'ayrılış' kahramanın ruhsal yaşam gücünün ortam değiştirmesidir. İçinde bulunduğu yaşamın durgun ve kısır bir hâle gelişi, artık ona bir şeyler verememesi, kahramanı buna iter ve yeni bir serüvene atılmaya zorlar*” (Gökeri, 1979: 63). Esasen mit, kahramanı bir ruhsal dönüşüm macerasına çağırır. Kahraman, ayrılışla beraber kendini ispat etme aşamasına geçer. Çeşitli engeller, ihanetler, ayartmalar ve düşmanlar ile karşılaşır, zorlu mücadeleler vermek durumunda kalır. Sonuçta muhakkak üstün gelir. Son aşama, dönüştür. Artık kahraman, kaotik evreni(ni) kozmosa çevirmeyi başarmıştır; bir ödülle beraber ait olduğu yere (ev, yurt) döner.

Halk anlatılarının modern insana nasıl bir katkı sağlayacağı, onun anlam arayışında nasıl bir karşılığının olduğu soruları ise mit ve destanların ne şekilde yorumlanacağı meselesini bir sorun olarak ortaya koyar. Bu noktada Jung'un “*arketipsel sembolizm*” yöntemi önemli bir yanıt verir. Buna göre halk anlatıları, birtakım



“safsatalar” değil kolektif bilinçte simgesel olarak anlam taşıyan örüntülerdir. Jung, arketipsel sembolizm bağlamında “Gölge (Shadow)”, “Anima ve Animus”, “İç/Tüm Benlik (Self)”, “Yüce Birey (Great Individual)” ve “Persona (Maske)” gibi birtakım arketipleri gündeme getirir. Mit ve destan gibi anlatılar, bunları ve başka birçok arketipi gizler. Psikanalizin verilerini hesaba katarak bu arketiplerin simgesel çözümlemesini yapmak, modern insanın bilinç/bilinçaltı dünyasını anlama imkânları sunar.

“Salur Kazanın İvi Yağmalandığı Boyı Beyan İder” Hikâyesinin Çözümlemesi

*Dede Korkut Hikâyeleri’*nde temel olarak bir kahramanın erginlenme/olgunlaşma süreci anlatılır. Salur Kazan, Beyrek, Uruz, Boğaç Han, Yegenek bunun en tipik örnekleridir. Kendini gerçekleştirme anlamındaki erginlenme, “bireyleşme” olarak da ifade edilebilir. Bireyleşme ise toplumun bir parçası olma yahut bunu tazeleme sürecinde şahsiyet ve kimlik kazanmanın diğer bir ifadesidir. Dolayısıyla, hikâyelerde daima, birey-toplum bütünlüğü ve uyumu güdülür.

“Salur Kazanın İvi Yağmalandığı Boyı Beyan İder” (Ergin, 1994: 95-115) adlı metnin başkahramanı olan Salur Kazan’ın hikâyesi, onun ilk erginlenme sürecini anlatmaz. Çünkü o, kendisini birçok kez ispatlamış olan “Yüce Birey”dir; “*Kendi yetenekleri ve yüceliğiyle bilinç ve bilinçdışı arasında bağ kurabilen üstün bir kişidir Yüce Birey*” (Gökeri, 1979: 77). Kazan, Hanlar Hanı Han Bayındır’dan sonra gelen en önemli beydir: “*Ulaş oğlu Salur Kazan, Bayındır Han’ın damadı ve Oğuz beylerinin beylerbeyi; İç Oğuzların lideridir. Yapılan savaşlarda ön saflarda yer alır. Salur Kazan da akın izni verme ve beyleri divanına toplama hakkına sahiptir*” (Dursun, 2011: 115). Yani o, üstün olan ve hürmet gören bir “alp”tir. Salur Kazan’ın hikâyesi, aslında mitin¹ onu yeniden sınaması demektir. Mit, Salur Kazan’ı annesiyle, karısı ve oğluyla, mülküyle sınar. Kendini birçok kez ispatlayan ve erginlenen Salur Kazan, bir kez daha aşkınlığı tecrübe etmeye adaydır. Üçüncü Viyana Ekolü olarak bilinen logoterapi ekolünün kurucusu Victor E. Frankl, “günümüzün çileliliği” olarak adlandırdığı sporun aslında bir gerilim arayışı, gerilim arayışının ise bir “anlam istemi” olduğunun savunulabileceğini ifade eder. Çünkü insan varoluşu, en azından nevrozla çarpıtılmadığı sürece, kendi dışında bir şeye yönelir ve o şeyle ilgilenir. Frankl’in bakışı doğrultusunda modern insanın anlam arayışının konformizmle çatışan bir bağlamda kalmaya zorladığı değerlendirilebilir. İnsan temelde gerilim gidermeye çalışmaz, hatta gerilime ihtiyaç duyar. Bu, bedensel olduğu kadar zihinseldir de. Ne var ki birçok çağdaş insan artık bir anlam ve amaç bulamamaktadır. Sigmund Freud’un bulgularının tersine insan artık cinsel olarak engellenmiyor, varoluşsal olarak engelleniyor. Ve Alfred Adler’in bulgularının tersine başlıca şikâyeti, artık aşağılık duyguları değil, varoluşsal boşluk, anlamsızlık ve boşluk duygusudur. Bunun başlıca belirtisi can sıkıntısıdır. Bu yüzden modern insan, özellikle gelişmiş toplumlarda, ihtiyaç duyduğu gerilimi çoğu zaman yapay bir şekilde kendisi yaratır (1994: 82-84). Kazan Bey’in hikâyesi de böyle bir konformizm bozumu olarak başlar. Kendisine, dünya algısına, alışkanlıklarına, toplumsal yapısına ve dünyayı anlamlı olarak ontolojik bir kozmos hâlinde algıladığı hayat tarzına aykırı olan durağanlık hâli (statiklik, konfor) onun için anlamlı oluşun askıya alındığı bir durumdur. Kahramanın mutlak şekilde bu boşluk duygusundan sıyrılması gerekir. Doğrusu mit, Salur Kazan’ı

¹ Bu yazıda “mit” olarak bir özne düzeyinde tutulan belirleyici gücü; anlatıcılığı aşan, toplumsal bilinci ve bu bilincin gerekli gördüğü yazgı olarak kullanıyoruz.



zorunlu bir aday olarak belirler; onun sürekli uyanık olması, bütün ulusun uyanık kalmasını sağlayacaktır. Bu doğrultuda Salur Kazan'ın hikâyesi, üç vaka halkasına ayrılabilir. İlk vaka halkası, Salur Kazan'ın avlanmaya çıkmasıyla başlar. Evinin, yurdunun düşmanlarca basılmasıyla oluşan kaotik durumda mit, Salur Kazan'ı maceraya çağırır, ayrılışa zorlar. Burada beylerin ava çıkması, Campbell'ın ifadesiyle "maceraya çağrı"nın bahanesidir:

"İster büyük ister küçük ve hangi yaşam sahnesinde ya da aşamasında olursa olsun, çağrı, her zaman bir dönüşümün -tamamlandığında bir ölüme ve bir doğuma eşitlenen bir ruhsal geçiş anı ya da ayinin- gizemiyle perdeyi kaldırır. Alışılmış yaşam ufku genişlemiştir; eski kavramlar, idealler ve yaşamsal kalıplar artık yetmez; bir eşiği aşma zamanı gelmiştir" (2010: 65-66).

İkinci vaka halkası, Kazan'ın ailesini, ordusunu ve hazinesini kurtarmak için düşmanla savaşma aşamasıdır. Mücadelede üstün gelen Salur Kazan son vaka halkasında ailesiyle beraber yeniden evine/yurduna döner.

Salur Kazan'ın Uruz'la üç yüz yiğidini *evi üstüne* bırakarak ava gitmesi kausun habercisidir. Mit, onu Campbell'ın "maceraya çağrı" dediği bir eşikte güdülemiş görünür. Salur Kazan, evinden gider; düşman gelir. Şöklü Melik'in casustan haber alıp Kazan'ın evine baskın yapması; Kazan'ın anasını, karısını, oğlunu, yiğitlerini ve hazinesini alıp götürmesi, kurgusal çatışmanın zeminini oluşturan bir vaka birimidir. Burada olaylar anlatılmayıp yalnızca haber verilerek geçildiği için aksiyon yüksek bir şiddet seviyesi göstermez. Sonraki vaka biriminde "Kazanın Kapulu dervendde on biñ koyunu vardur, şol koyunları dahı götürsek Kazana ulu hayf ider-idük" (s.97) diyen "kâfirler", Karaçuk Çoban ve kardeşleri Kıyan Gücü ile Demür Gücü karşısında perişan olurlar. Bu vaka biriminde aksiyonun şiddeti, hikâyenin diğer olaylarına göre daha yüksektir. Salur Kazan'ın gördüğü kara kaygılı düş üzerine evine dönmek için hemen yola çıktığı, sonra yurt, su, kurt ve köpekle ayrı ayrı konuşup haberleşmeye çalıştığı vaka biriminde daha çok alp, yiğit, bey gibi sıfatları taşıyan başkişinin psikolojik durumu öne çıkar. Bu esnada Kazan'ın kendi yurdu ve ona ait olan diğer her bir varlık ile ontolojik olarak iç içe olması dikkat çekicidir; kahraman, onlarla bütünleşiktir. Kazan, yolda Karaçuk Çoban'la karşılaşır. Düşmanla savaşmak için yanında bir çobanı götüremeyecektir. Kendisiyle gelmemesi için çobanı ağaca bağlar; ancak Karaçuk Çoban, "ağacı yeri-y-ile yurdu-y-ile kopar(ır)" (s.105), Kazan'ın peşinden gider. Bu sadakati dolayısıyla çobanı yanına alır, beraberce düşmanın yoluna düşerler. Henüz ayrılma aşamasında arketipik kahramanın yardımcılığına koşan çoban, tam da Campbell'ın "doğüstü yardım" olarak belirlediği bir arketiptir. Zira Campbell "doğüstü yardım" bahsinde yardımcı figürün "büyücü, keşiş, çoban ya da demirci" (2010: 89) olabileceğini söyler. Böylece ayrılış aşamasının gerektirdiği üzere son olarak Kazan, artık bir değişim ve dönüşüm anlamını içeren "balinanın karnı" simgesinin karşıladığı üzere mücadele alanına girmek üzeredir. Bu, büyümlü bir eşikten geçiştir: "Eşik, her zaman dönüşümlere gebe bir konum olduğu için, anın açık uçluluğunu, zamanın doğurganlığını da içinde taşır" (Bakhtin, 2001: 26). Dolayısıyla eşikten geçilerek varılan ikinci aşamada, kahramanları her an, bir tehlike ya da sürpriz güzellik bekleyebilir. Ancak kahraman, balinanın karnı olarak simgelenen bu arketipik aşamada yeniden doğuşunu gerçekleştirmek için uyanık ve tetikte kalarak mücadele vermek durumundadır.

İkinci vaka halkasını şekillendiren "erginlenme/olgunlaşma" aşamasında ilk vaka birimini, Şöklü Melik'in Salur Kazan'ın karısına *sağrak sürdürmek* (şarap



sundurmak) istemesi, Burla Hatun'un da bu durumu oğlu Uruz'a danışması ve Uruz'un annesine kızarak babasının namusunu korumasını tembihlemesi oluşturur. Yapılan plan üzerine kâfirler ne yapsalar da Salur Kazan'ın karısının oradaki kadın ve kızlardan hangisi olduğunu bilemezler. Böylece, Oğuzlardaki kadın/eř sadakatının ve namus anlayışının algılanışı bildirilirken hem eř hem de anne olarak öne çıkan Burla Hatun, "anima" ve "Yüce Ana" arketiplerinin somut örneği olur. Sonraki vaka biriminde asılmaya götürölen Uruz, ağaç (darağacı) ile söyleşir. Anne/baba namusuyla ölümler arasında kalınca namusun korunmasını seçen Uruz ve aynı üstün değer için oğlundan geöen annesi Burla Hatun, üçüncü vaka biriminde mit tarafından ödüllendirilir. Ödöl, Salur Kazan ve Karaöuk Çoban'ın şokli Melik'in hisarına yetişmesidir. Burada Salur Kazan, önce şokli Melik'ten "karıöuk anası"nı ister ve (karşılıklı) atışmalar başlar. Son vaka biriminde Kalın Oğuz beyleri yetişip gelir; savaş yapılır, zafer kazanılır.

Üçüncü vaka halkası, artık dönüş aşamasıdır. Salur Kazan'ın savaştan sonra ailesi, ordusu ve hazinesiyle yurduna dönüşü, herkese cömertliğini göstermesi, eğlenceler düzenlenmesi, bu vak'a halkasının ilk birimini oluşturur. İkinci ve son vaka biriminde ise Dede Korkut gelip boy boylar, soy soylar.

Hikâyede, kahramanların mekânla ilişkisi oldukça kritiktir. Oğuzların yaşadıkları coğrafya, Anadolu'nun kuzey doğusuyla Azerbaycan sahası olarak dile getirilir. Yaşanılan mekân, Oğuzlar için öncelikle "ev" ve "yurt"tur. Ađ ban evler, yeryüzüne dikilir. Yurt, evi kapsayan daha geniş bir ev gibidir. Belli töreleri, geleneği, inancı, kültür kıymetleriyle Oğuz halkı, yurdunu bař tacı yapar. Yurduyla birleşip bütünleşir, ona bir kimlik verir. Nitekim Salur Kazan'ın yurduyla konuşması, ona verilen insani bir kimliği açık eder. Dolayısıyla yurt, Oğuzların tamamını içine alan ve kutsallaşan bir değer olarak simgeleşir. Öte yandan, hikâyeye göre Oğuzların yurdu, hemen "sası dinli Gürcistan ağzında(dır)" (s.96). Bu yakınlığın ifadesi, "maceraya çağrı"nın mekânsal zemine uygunluk gösterdiğine işaret eder. Öyle ise mekânsal konum, hikâyenin gelişiminde kilit bir işlevselliğe sahiptir. Diğer taraftan, "Kazanuñ kapulu dervendde on biñ koyunu vardur" (s.97). Karaöuk Çoban ve iki kardeşi, buradaki ağılı bekler. Beylerin evlerinin anlatımından sonra ancak ikinci planda olabilecek bu mekân, sası dinli düşmanların karşısında Salur Kazan'ın çobanının dahi mertliğini ve sadakatini ispatlaması için ayrı bir öneme sahiptir. Mekânsal konum bakımından Karaöuk Çoban ve iki kardeşi, altı yüz kâfir karşısında kimseden yardım alamayacak durumdadır. "Böyle durumlarda mekân, insanı ezmek için üzerine yürüyen karşı güçlerin simgesel bir göstergesidir. Mekânın darlığı, fiziksel anlamda küçüklüğünden değil, karakterin imkânsızlığından ve kendini orada sıkıştırılmış duyumsamasından kaynaklanır" (Korkmaz, 2007: 403). Kapalı/dar mekânların zorluk ve engellerle gittikçe daralan, labirentleşen bir duruma geömesi gerekir. Oysa mit; mertlik ve sadakat gösteren Karaöuk Çoban'ı galip kılar. Bu bakımdan da algısal olarak mekân, Karaöuk Çoban için genişlerken "dünya 'âlem kâfirüñ başına karañu ol(ur)" (s.99). Salur Kazan için genişlik, ferahlık ve güven mekânı olan yurdu, bir açık/geniş mekândır. Evinin/yurdunun yağmalandığını öğrenince Salur Kazan'ın "aklı başından gi(der)" (s.103). Dolayısıyla geniş mekân, algısal bir darlığa bürünür. Bunların dışındaki bazı yer isimlerinin ise sadece varlığından haberdar olunur. Bayburd Hisarı, Demür Kapu Dervendi, Mardin Kal'ası gibi mekânlar, kahramanların adları anılırken eskiden gösterdikleri yiğitliklerin mekânı olarak bildirilir. Böylece geniş coğrafyada Oğuzların düşmanlar ve olası diğer tehlikeler



karşısındaki yerleşim durumu gün yüzüne çıkar. Ayrıca Uruz'un ağaçla konuşmasında söylenen *Mekke* ve *Medine* isimleri de figüratif olarak adı geçen diğer mekânlardır.

Şökli Melik'in hisarı, Salur Kazan'ın anasının, karısının, oğlunun, kırk ince belli kızın tutsak olduğu mekândır. Onlar için hem çevresel hem de algısal açıdan dar olan, Burla Hatun'a şarap sundurulması istenildiğinde gerçekleşen olaylarla da algısal olarak daha bir darlaşan Şökli Melik'in hisarı, kapalı/dar mekânlardandır. Oysa Şökli Melik ve diğer "kâfirler" için burası tabii olarak eğlenen bir yerdir, yaşam alanıdır. Şaraplar içilir, kutlamalar yapılır. Bu yüzden de onlar açısından rahatlığın ve keyfin hüküm sürdüğü açık/geniş mekândır. Buna göre mekânlar, kahramanların farklı durumlarıyla anlam ve işlev değiştiren bir çatışma unsuru olur. Uruz'un asılmaya götürüldüğü yerde bir ağaç vardır. Uruz ağaçla konuşur ve ona önce övgüler dizer, sonra "*Meni saña asarlar götürmeğil ağaç / Götürecek olur-iseñ yigitligüm seni tutsun ağaç*" (s.109) der. Bu durumda ağacın nesne'likten çıkarak ontolojik bağlamda insanla eşit bir varlık gibi algılandığı görülür. Artık ağaç, nesne-ötesi-nesnedir. Dahası, ağaçla konuşma/dertleşme, olayın mekânsal bağlamını da var eder. Herkesin gözü önünde asılacak olan Uruz için burası, algısal bir darlık mekânına dönüşür. Hikâye, bir yönüyle mekândan mekâna geçilerek kurgulanır. Çünkü en başta bir ziyafet vardır. Burası evdir, yurttur; ait olunan yerdir. Ancak kahramanların yolculuğu, onları zorunlu olarak yeni bir mekâna götürür. Ama sonunda yine ait olunan yere dönülür. Dolayısıyla bu mekânlar, hikâyenin kurgusal zemininin oluşumunu sağlayan başat öğelerdendir ve aksiyon ile izleksel kurgunun oluşmasında bir sacayağıdır.

Herhangi bir anlatıda mekânlar, karakterleri açıklarken, zaman da olayları açıklar. Bu yüzden, Salur Kazan'ın hikâyesinde zaman kavramı önemli bir işleve sahip olmakla beraber, zaman ifadelerinin doğrudan söylendiği yerler azdır. Hikâyedeki zaman kullanımı, mekân ve olaylarla örtüşen paralelliktedir. Bu da kurgudaki yapısal bütünlüğü işaret eder; metni teknik olarak değerli kılar. Salur Kazan'ın hikâyesinde çoğu zaman olaylar, yalnızca bildirildiği, uzun uzun anlatılmadığı için mekân da görsel bir imge, bir manzara olarak okuyucunun zihninde belirmez. Kazan'ın evinin yağmalanması bunun en net örneğidir. Oysa Karaçuk Çoban'ın altı yüz kâfirle savaşıma sahnesi, Salur Kazan'ın yurt, su, kurt ve köpekle konuşması, Çoban'ı ağaca bağlaması, Şökli Melik'le yapılan savaş gibi sahneler, olaylar ve mekân hakkında daha net bilgiler verilir. Bu bakımdan, zaman da yavaş yavaş işlenir. Bu aşamada doğrudan doğruya söylenen zaman ifadesi yoktur ancak içten içe bir *zamansallık* fark edilir. Örneğin, savaş sahnesinde anlatıcının Salur Kazan ve Karaçuk Çoban'a yardıma gelen Oğuz beylerinin birçoğunun isimlerini tek tek saydığı, üstelik bunları uzun sıfatlarla söylediği görülür. Bu, bilinçli ya da bilinçsiz olarak, "*hızlılık*" kavramının karşısında bir "*oyalanma*" tekniğidir.² Öyle ise anlatıcının zamanı yavaşlatarak aksiyonun gücünü ve derecesini yukarı taşımak istediği düşünülebilir. Aynı durum, Karaçuk Çoban'ın altı yüz kâfirle savaştığı kısım ya da tutsak olan Burla Hatun ve Uruz'un yaşadıklarının anlatıldığı bölüm için de geçerlidir. Bu durum, Umberto Eco'nun ifadesiyle "*okurun çıkarımsal gezintiler yapmasına olanak sağla(r)*" (2012: 70). Bu, sinema sanatındaki *ağırçekim* ve *zoom* teknikleriyle örtüşen bir amaca yönelik gibi değerlendirilebilir. Hikâyede "*oyalanma*", daha çok erginleşme-olgunlaşma bölümü için söz konusudur. Bu da zaman kullanımının aynı amaç doğrultusunda olduğunu, erginleşme sürecine dair önemin bir

² Italo Calvino, yüzeysel geçişi "*hızlılık*" olarak ifade eder ve hızlılıktan maksadın da bir ritim ve tempo amacına yönelik olduğunu düşünür; aksi, "*oyalanma*"dır (2011: 43-65).



de bu açıdan sahnelenmek istendiğini gösterir. Oysa ayrılış ve dönüş bölümlerinde zaman, daha yüzeysel olarak işlenir. Dolayısıyla Salur Kazan'ın hikâyesinin anlatımını zamanın işlevselliği bakımından görmek, hikâyeye edebi değerini başka bir açıdan açılma imkânı katar. Doğrudan bildirilen zaman ifadelerinden bazıları ise şunlardır: "gice yatur-iken", bugün, "ahşam olmadın", "nağâhandan", "meğer hanum ol gice", "dün yok öteki gün", "dün puçuğında" vb... Hikâyenin sosyal zamanı, İslamlaşmanın başladığı ama tam da yerine oturmadığı bir geçiş dönemi gibidir. Nitekim *Dede Korkut Kitabı'nın* (Ergin, 1994) giriş bölümünde "Resul aleyhisselam zamanına yakın Bayat boyundan Korkut Ata dirler bir er koptı" (s.8) denilmesi ve Bügdüz Emen adlı Oğuz beyinin Hz. Peygamber'in yüzünü gördüğünün, onun sahabesi olduğunun söylenmesi, sosyal zamanı açık şekilde belirler. Ayrıca hikâyenin başındaki sahnede şarap içildiğinden söz edilmesi de henüz İslamlaşma döneminde olduğunun göstergesidir.

Mitik olmasına bağlı olarak belirginleşen net ayrımlara ve belirlemelere dayalı kimi özellikleriyle beraber, yapısal bakımdan Campbell'ın şablonik metoduna uygunluk içindeki hikâyenin iyi/kötü, Müslüman/kâfir, yiğit/korkak vb. şekilde net ayrımlarla kurulu olması; entrik kurguyu oluşturan ve çatışmayı sağlayan değerlerin KORA şemasında (Korkmaz, 2002: 271-281) gösterilerek açıklanmasına imkân verebilir:

	Ülkü (Tematik) Değerler	Karşı Değerler
Kişiler Düzeyinde	Bayındır Han Salur Kazan Salur Kazan'ın anası Burla Hatun Uruz Kırk ince belli kız Karaçuk Çoban ve kardeşleri Oğuz beyleri Dede Korkut	Şökli Melik Altı yüz kâfir ve diğer askerler
Kavramlar Düzeyinde	Sadakat Namus Yiğitlik Cesaret Anneye saygı, ana hakkı Sözünde durma Merhamet İman, şehitlik, gazâ etmek Kendini gerçekleştirme	Yağmalamak Şarap sundurmak Kâfirlik Korkaklık Merhametsizlik
Simgeler Düzeyinde	Ev-otağ-yurt Su, kurt At, gönder, kalkan, kara polat öz kılıç, ok-yay	(Kâfirlerin) tuğ ve sancakları



Hikâyedeki kahramanlar sayıca oldukça fazladır. Doğrusu, metnin kurgusu içinde bütün bir Oğuz halkının varlığı hissedilebilir. Zira anlatı evreninde çeşitli simgeler, davranış biçimleri, hiyerarşik yapı, görgü kuralları gibi tüm Oğuz halkını ilgilendiren gönderimler öne çıkarılır. Bu bağlamda hiyerarşik olarak başta Hanlar Hanı Han Bayındır vardır. O, bütün Oğuzların hanı olarak söylenir; ülkü değerlerde kişiler düzeyinin zirvesindedir. Ancak Bayındır Han, hikâyede bir figüratif/fon karakter olarak vardır; sadece varlığı bilinir. Ondan sonra Salur Kazan gelir. Bayındır Han'ın da güveyi olan Kazan, alp tipinin iyi bir örneğidir. Yiğitlik, cesaret; ailesine, evine, yurduna sahip çıkma gibi karakteristik özellikleri, onu saygın bir konuma yükseltir. Salur Kazan'ın annesi de ülkü değerlerdedir; ismi bildirilmez. Çünkü onu önemli kılan, adı değil "anne" oluşudur. Kurguya etkisi, tamamen anne arketipi üzerinden olur. Fakat doğrudan etkin bir karakter olmadığı için figüratif/fon karakterdir. Salur Kazan'ın oğlu Uruz ve karısı Boyu Uzun Burla Hatun, hikâyenin dramatik aksiyonunda çok işlevsel karakterlerdir. Uruz'un annesinin namusunu korumak için canından geçmesi, Burla Hatun'un da oğlundan vazgeçerek kendisinin ve Salur Kazan'ın namusunu koruma yüceliğini göstermesi, bu karakterlerin rolünü, izleksel açıdan önemli kılar ve onları kişiler düzleminde ülkü değerlere yükseltir. Ayrıca "kırk ince belli kız" da, Burla Hatun'a yardım etmesi yönüyle önemli olan ancak figüratif/fon karakter durumundaki kişilerdir. Kadınlığın bu üç görünümü, arketipsel bakımdan erkeğin "*ruhsal bütünlüğünde yaşattığı karşı cinsin özellikleri(ni)*" (Gökeri, 1979: 21) taşımalarıyla "anima" ve "Yüce Ana"nın karşılıkları olur. Zira "*Anima ve Yüce Ana simgeleri, arketipsel dışının farklı görüntü düzeyleridir*" (Kanter, 2005: 135). Ülkü değerlere sahip olmakla öne çıkan bu karakterler, ait oldukları toplumsal ve ailevi düzeyin beklediği şekilde aynı üstün davranışı göstererek toplumun davranış kalıplarını yansıtır.

Hiyerarşik bakımdan düşük bir konumda olmakla birlikte Oğuzların yaşamında çobanların da önemli bir yeri vardır.³ Hikâyede, Karaçuk Çoban, Salur Kazan'a sadakatini göstererek mitin sınavından başarıyla geçtiğinden okuyucu gözünde idealleşir. Dolayısıyla Kazan, savaşa onu da yanına alarak gider ve savaştan sonra çabana "emirahurluk"⁴ verir. Karaçuk Çoban, Salur Kazan'ın hemen yanındadır. Çoban, bir "norm karakter" olarak Kazan'ın (yeniden) erginlenmesinde büyük rol oynar. Bunun yanında Karaçuk Çoban'ın altı yüz kâfirle savaşarak şehit olan kardeşleri Kıyan Gücü ve Demür Gücü, işlevsel açıdan önemli olsalar da birer figüratif/fon karakterdir. Öteki figüratif/fon karakterler olarak konumlanan Oğuz beylerinin birçoğu da isim ve uzun sıfatlarıyla bildirilir. Sıfatları, yaşamlarının özeti gibidir. Dede Korkut ise kurguya sonradan dâhil olur ama erginlenmenin nihai noktasını belirleyen varlığıyla bir "Yüce Birey" arketipidir. Ona bütün Oğuzlar saygı duyup hürmet eder. Alpları fazlaca olan Oğuzların erenlerinin başında gelir; ruh ve gönül inşacısı bir ozandır. Olumlu birer kimlik taşıyıcısı olan bütün bu kahramanların metnin nihai ufku bakımından bir ontoloji inşasına yönelik çeşitli nitelikleri somutlaştırdığı düşünülebilir. Bu anlamda R. D Laing'in perspektifiyle; eğer birey kendi varlığını gerçek, yaşayan ve bütün olarak görüyorsa, kimliğinden ve özerkliğinden şüphesi yoksa içsel tutarlılık sahibi, tözsellige, hakikiliğe ve değere sahipse, yaşamı ve ölümü arasındaki ilişkiyi bedeni ve benliği ile

³ Bu konuyla ilgili bir çalışma için bkz. Bars, 2010: 55-63.

⁴ Metinde "imrahor" ve "emirahur" olarak iki şekilde geçen bu sözcüğü Orhan Şaik Gökyay şöyle açıklar: "*Ahır beyi, seyis başı, sultanın veya beyin ahırlarına bakan kimse*" (2000: 228).



Dede Korkut

Uluslararası Türk Dili ve Edebiyatı Araştırmaları Dergisi

Cilt 9 Sayı 22 Ağustos 2020 s. 39-51

bütünlük içinde görebiliyorsa onun sıkı bir ontolojik güvenlik çekirdeğine sahip olduğu söylenebilir (2015: 39-40). Oğuz halkının bu olumlu özelliklere sahip üyeleri, modern insan için de birer temsil değeri taşırlar.

Karşı değerlerde, kişiler düzlemine dâhil olan en önemli karakter Şökli Melik'tir ve belli (tipik) özelliklere sahiptir. En başta o *sası dinli kâfirdir*. Salur Kazan'ın evini yağmalaması, Burla Hatun'a şarap sundurmak istemesi, Uruz'u astırmayı düşünmesi gibi davranışları onu tipik bir "kötü adam" yapar. Bu yüzden "kart karakter" durumundadır. Ancak bu karakterin hikâyedeki işlevi, Salur Kazan'ın "Yüce Birey" arketipi olarak ortaya konulabilmesini karşıt değer olarak sağlamasıdır. Şökli Melik'in karşı değerlere uygun davranış kalıpları; Kazan'ın ülkü değerlerini gün yüzüne çıkarır. Şökli Melik karakteri, başkahramanın olumlu kişiliğinin anti-tezini ifade eden ve dolaylı olarak onu olumlu eylemlere sevk eden anlamında bir "norm karakter"dir. Şökli Melik'in "altı yüz kâfir" olarak söylenen adamları da, diğer askerleri de genel manzarayı tamamlayan figürlerdir ve karşı değerlere dâhildir. Nihayet bu karakterler, "gölge arketipi"ni karşılar: "*Gölge arketipi, insanın bu karanlık yanı, yapıtlarda çoğunlukla bir düşman ya da rakip olarak belirir*" (Gökeri, 1979: 145). Şökli Melik ve adamları, Salur Kazan'ın ve Oğuz Beyleri'nin bastırılmış, kaba özelliklerinin yansımalarıdır. Zaten bu yüzden, hikâyede Salur Kazan, kendi varoluşunu ve öz bilinç oluşunu fark edip kendi "iç benliğini" ortaya çıkararak "Yüce Birey" olur. Kazan'ın Şökli Melik'i dize getirmesi, simgesel olarak kendi bilinçaltına hâkim olması anlamını verir. Zira simgesel olarak; "*Prensiplerimize aykırı olduğu için, ahlâksal, estetik ya da başka nedenlerle kabul etmek istemediğimiz ve farkında olmadan bastırduğumuz nitelikler oluşturur gölgeyi. Gölge ruhsal bütünlüğün 'karanlık yanı' 'karanlık kardeşidir' diyebiliriz*" (Gökeri, 1979: 19). Hikâyede anlatıcı tarafsız olmadığı (ve olamayacağı) için genel bir şekilde tüm Oğuz halkı iyi ve güzel olanın öznesidir. Oysa karşı değerlerdeki karakterlerde hiçbir şekilde olumlu özellik bulunmaz. Bu yüzden kavramlar düzeyi belirgin bir çizgide iki ayrı özellikler kümesi olarak belirir: Oğuzlar, "sadakat" gösterirler ve onlarda "namus" her şeyin önündedir. Her Oğuz erkeği ve kadını "yiğit"tir, "cesaret"lidir. "Ana hakkı, Tanrı hakkı" olarak bilinir ve anneye sonsuz bir saygı ve hürmet vardır. Bu yüzden Salur Kazan'la çoban, Şökli Melik'in hisarına varınca bir plan yaparak önce Kazan'ın annesini kurtarmayı isterler. Söz vermek, "sözünde durma"yı zorunlu kıldığından söze itimat edilir ve bu, kişinin kendisine karşı itimadıdır. Salur Kazan'ın sözünde durarak savaştan sonra Karaçuk Çoban'a emirahurluk vermesi bunun bir göstergesidir. "Merhamet" de yine her şeye rağmen bir büyüklük ve yiğitlik nişanıdır. O yüzden, savaştan sonra aman dileyen kâfirlere merhamet edilir. *Sası dinli kâfirlere karşı Oğuzlar, "iman"ı yüksek tutar, "şehitlik" ve "gazâ etmek"te kıymet haiz kavramlardır. Bütün bu hasletlere sahip olarak anlatılan Oğuzlar, tehlikeler açısından zor bir coğrafyada ideal bir toplum, ideal bir halk tipolojisinin örneği olarak ortaya konulur. "Kendini gerçekleştirme", kahramanların ideal düzeye yükselmesidir. Kahramanın bütün savaşımı da buna yönelik bir çabadır. Düşmanını yenen kahraman, aslında simgesel olarak kendi bilinçaltına bastırduğu yanlarını dizginler, kaba taraflarını yontar. Böylece "iç/tüm benliğini" elde ederek kendini gerçekleştirmiş olur. "Yağmalamak", "kâfirlik", "korkaklık", "merhametsizlik" gibi özellikler ise karşı değerdeki kişilerin en belirgin nitelikleridir ve her iki taraf içinde hikâyenin kurgusal dünyasında bu özellikler varoluşsaldırlar. Kötü olana karşı Salur Kazan ve halkı düşmanlarının yol ve yöntemlerine başvurmaz. Bu bir kendilik göstergesi sayılabilir. Zira Arno Gruen'in ifadesiyle; içsel kimlik referanslarına dayanan*



bir kendiliğin, ayakta durabilmek için düşman imgelerine ihtiyaç duymadığı (2005: 35) söylenebilir. Böylece Oğuzlarla düşmanlarını kavramlar düzeyinde keskin bir şekilde ayıran söz konusu farklılıklar, yaşanacak olan, kaçınılmaz izleksel çatışmanın doğuşuna potansiyel zemin oluşturur.

Hikâyedeki simgesel değerler, oldukça azdır. Ülkü değerlerde olan simgeler, “ev-otağ-yurt”, “su”, “kurt”, “at, gönder, kalkan, kara polat öz kılıç, ok-yay” olarak sayılabilir. Salur Kazan'ın macerasında, ev kavramının yeri ve uzamı oldukça önemlidir. En başta, ev-otağ-yurt, birer mekân unsuru olmanın ötesinde, şey'lerin toplumsal/kültürel belleğin uzamıyla temas noktaları, onların simgeleşmeye başladıkları yerdir. Ev ve otağ, yurdun bir minyatürü, bir izdüşümü ya da çekirdeğidir. İnsanın mekânla kurduğu ontolojik ilişki, zihindeki mekân algısına epistemik bir anlam yükler; ulus ve geniş Türk yurdu, bütün anlam derinliğini bu epistemik alandan başlayarak kazanacaktır. Söylenen düzlemde, Gaston Bachelard'ın ifadeleriyle söylenirse; “İçinde oturlan uzam, geometrik uzamı aş(tığı)” (2008: 91) için kutsala varan anlamıyla yurt, bütün Oğuzların geniş evi olur. Oğuz halkı, bu geniş evde oturan büyük bir aile gibi bağlılık içindedir. Nitekim “Oturlan her uzam, ev kavramının özünü barındırır kendinde” (2008: 39) Öyleyse yurt ile ev/otağ aynı düzlem üzerine yerleşir. Yurt, Oğuz halkının koruyucu mekânı, barınağıdır. Ev ve otağ da her Oğuz ailesinin ve tek tek her Oğuzun yaşam alanı, ait olduğu yeri, barınağıdır; “Barınak güç vericidir” (2008: 95). Bu durumda barınak olan ev, “en büyük tümleştirici güçlerden biri” (2008: 41) olur; çünkü evin anaçlığından bahsedilebilir. “Ev olmasa, insan dağılmış bir varlık olurdu... Ev hem beden, hem de ruhtur. İnsan varlığının ilk dünyasıdır” (2008: 41). Öyleyse mitik dünyada her Oğuz mensubu için “Eve ilgili tüm düşlerde, devasa acunsal bir ev gücül anlamda varlığını sürdürür.” (2008: 96) ve “Ev, bizim dünyamızdaki köşemizdir. Çok kez söylendiği gibi, ilk evrenimizdir. Ev, gerçek bir acundur” (2008: 38). Bu yüzden, Salur Kazan'ın evi yani onun evreni, kozmosu yağmalanır. Aynı nedenle Salur Kazan, evini ve mekânın dinamik bütünleyicisi olan ailesini kurtararak yeniden evine, yurduna dönmek için savaşır ve başarıyla döner. “Otağ”, evin daha görkemli bir görsel imgesi sayılabilir: “Otağ, simgesel anlamda Oğuz boyununun yeryüzündeki içtenlik mekânıdır. Oğuz Beylerinin ‘dışarıdaki içerilik’ olarak dünya üzerine diktikleri bu mekân, gücün kuvvetin ve kahramanın dünyaya kök salmasının simgesidir” (Şahin, 2009: 2123). Dede Korkut Hikâyeleri'nin tamamında olduğu üzere, Salur Kazan'ın hikâyesinde de geniş mekân olan yurdun kendisiyle konuşulabilen bir canlı gibi konumlandırılması, varlıkların nesne ötesi düzeye taşınmasıdır ki bu, çocukluk dönemi animizmini hatırlatır. Hikâyenin atmosferi mitik bir zamana işaret ettiği için bunun toplumun çocukluk dönemine denk düştüğünü söylemek yanlış olmaz:

“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” (Abdulla, 2015: 64-65).

Salur Kazan'ın yurduyla haberleştikten sonra, su ve kurtla da haberleşmesi, yalnızca birer kült ya da simgesel varlık olmalarıyla ilgili değildir. Bunlar, aynı zamanda yurdun önemli birer tamamlayıcısıdır. Ancak bu tamamlayıcılık, asıl karşılığını yurdun kozmos oluşuyla bulabilir. Bu bağlamda Salur Kazan'ın “Su Hak dizarın görmüştür...” (s.101) sözü, önemli bir inanışa yaslanır. Dede Korkut Hikâyeleri'nde İslami kisveye



bürünen bu sözün bilinen ilk kaynağı, *Yaratılış Destanı*'dır. Destan şöyle başlar: “Daha hiçbir şey yokken Tanrı Kayra Han’la uçsuz bucaksız su vardı. Kayra Han’dan başka gören, sudan başka görünen yoktu...” (Banarlı, 1971: 12). Buna göre, Türklerin kolektif bilincinde su, varoluşu, yaratılışı ima eden bir kültür ögesidir: “Sular, evrenin *materia prima*’sı olarak kabul edilen ve bütün varoluş olanaklarını içinde barındıran ‘ecza-yı evveli’ unsurlardan birisidir. Varoluşun kaynağı olması itibarıyla korunması ve saygı gösterilmesi gerekmektedir” (Korkmaz, 2000: 261). Salur Kazan’ın hikâyesinde; “(...) su kaostan ayrılmanın ilk işareti olarak sembolleşebilmektedir. Su, ilk planda akma eylemiyle, değişkenlikle ve bir hâlden diğer hâle geçmeyle ilgilidir ve bu anlamda aynı zamanda kaostan, yani değişmezlikten uzaklaşmaya işaret etmektedir” (Abdulla, 2015: 49). Evi yağmalandığında kaosa sürüklenen Salur Kazan, suyun simgesel olarak işaret ettiği kozmosun peşinde olduğundan su ile konuşup haberleşmek ister. Ancak hikâyede anlatıcının araya girerek; “Su kaçan haber virse gerek” (s.101) demesi, mitik dünyadaki karmaşanın çözümünün Salur Kazan’a bırakıldığına işaret eder. Yani su, Salur Kazan için artık kozmosun sembolü olarak umut aşılacağı bir unsur olmaktan çıkar. Fakat kurgusal evrenin yönü kendini su ile deşifre eder; macera, sonunda muhakkak kozmosa doğru akacaktır.

Önemli bir simge olan kurt da su ile aynı doğrultuda işlev görür. Salur Kazan’ın, “Kurt yüzi mübârekdür, kurd-ilen bir haberleşeyim” (s.101) demesi, yaratılışa ve kozmosa işaret eder. Çünkü “vahşiliği, korkusuzluğu, yol göstericiliği, önderliği, liderliği” imleyen kurt, Türk destan ve anlatılarında yaratılışın ve kaostan kurtuluşun etkin simgesel öznesidir: “Ergenekon, Türeyiş ve Bozkurt Destanları’nda kurt, Türk toplumunca simge hâline gelmiştir. Türkler için o, özgürlüğün, gücün ve yol göstericiliğin simgesidir” (Özkartal, 2012: 62). *Oğuz Kağan Destanı*’nda bir sabah vakti Bozkurt, gök ışığıyla Oğuz Kağan’ın çadırına iner ve onu sefere çıkması için uyardırır, yol gösterir.

Bir “ayrılış” aşamasıyla başlayan, “erginlenme-olgunlaşma” aşamasıyla devam eden hikâyede “dönüş”, ait olunan yere yani “ev”edir. Ev de fenomenolojik olarak anaçlığı barındırdığı için aynen “mağara”, “kovuk”, “zindan”, “kuyu”, “balinanın karnı” olarak ifade edilen arketipsel semboller gibi ana rahmini (plesanta) hatırlatır; yeniden doğuşun simgesel karşılığıdır. Öyleyse su ve kurt da hikâyenin izleksel kurgusuna paralel olarak Salur Kazan’ı erginlenme-olgunlaşmaya yani yeniden doğuşa çağırılmaktadır. Bunlar, mitin Salur Kazan’a hedef olarak belirlediği *sonsuz yolculuğun* işaret taşlarıdır. Ülkü değerlerdeki diğer simgeler olan “at, gönder, kalkan, kara polat öz kılıç, ok-yay” bir bütün olarak yiğitliğe ve birey oluşa işaret ederken tüm Oğuz yiğitlerinin birer parçası olur. Karşıt değerlerin simgesel düzleminde yer alan tuğ ve sancak Şekli Melik ve adamlarındır. Savaşta üstün gelen Oğuzlar olunca, “Kazan Bigün kartası kâfirün tuğı-y-ile sancağını kılıçla(yıp) yire sal(ar)” (s.114). Çünkü bu simgeler, güç ve hâkimiyeti karşılar. Salur Kazan’ın kardeşi, bunları yere atınca simgesel olarak Şekli Melik’in ve bir bütün olarak *sası dinli kâfirlerin hâkimiyetini, gücünü yere çalmış* olur. Simgenin simgesi ise kişinin bilinçaltındaki tüm gölgeli yanlarının hâkimiyetini yerinden etmektir. Bu simgesel eylemler, insanın anlam arayışının ve insanı yoklayışların çeşitli temsilleridir. Bu arayış ve yoklayışlar, modern insan için çoğu zaman “normalliğin” sınırlarını zorlamış olmakla eşitlenir. Ancak Sigmund Freud’un “Kişi, yaşamın anlamını veya değerini sorguladığı an, hastadır.” sözünü aktaran Dr. Frankl, yaşamın anlamını merak eden bir insanın, ruh hastalığını dışa vurmaktan çok, insanlığını kanıtladığına inandığını belirtir (1994: 23). Bu dolayında Kazan Bey’in ya da benzer gönderimlere açık tüm kadim anlatılardaki kahramanlar ile modern insanın



(veya modern anlatı kahramanlarının) anlam arayışı, nihayet bireyin “insanlığını kanıtlaması” olarak görülebilir.

Sonuç

Tüm *Dede Korkut Hikâyeleri'*nde olduğu üzere Salur Kazan'ın macerasında da kahraman, bir mücadeleye girerek kendini ispatlar. Kahramanın serüveni “ayrılış” aşamasıyla başlar. Sonra “erginlenme” sürecine girer ki burada kahramanı neyin beklediği belli değildir; bir anda güzel ya da kötü her şey, onun karşısında belirebilir. Zaten bu yüzden bir mücadele ve uyanık olunma aşaması olduğu için kahramanın yolculuğu onun erginlenmesini de sağlar. Son aşama “dönüş”tür. Mitik kahraman, bütün tehlikelere rağmen, başarılı olur ve mit, onu ait olduğu yere erdirmeye, ailesini kurtarmasına yol vererek ödüllendirir. Mit, esasen zaten “Yüce Birey” olan Salur Kazan'ı toplumun lider konumundaki kişi olması dolayısıyla bir kez daha sınar; sürekli uyanık ve tetikte kalmaya zorlar. Çünkü onun uyanık oluşu, halkının huzurla yaşamasını garantiler. Kazan'ın macerası, modern insana, bireyin içsel yolculuğunda ve dünyayı anlama-anlamlandırma sürecinde kendi parçalanmışlığını, bilinçaltı dürtülerini saptamanın simgesel imkânlarını sunar. Öyleyse Kazan'ın mitik macerası, kendi evrenindeki arketipsel sembollerle örüntülenirken modern insanın da kendi etrafında nelerle kuşatıldığı; kuşatılmışlıktan özgürleşmenin hangi sembollerin aracılığında bertaraf edilebileceğini anlamlandırması beklenebilir.

Söylenen olgular ve temel çıkarımların metinle ilişkisi; Türklerin edebi haznesindeki *Dede Korkut Hikâyeleri'*nin, yanı sıra tüm diğer halk anlatılarının modern sanatla, modern sanatın perspektifinde olan insanla, dahası tüm insanlıkla yapısal olarak güçlü bir ilgisinin olduğu yönündeki bakışa koşullu olarak açığa çıkar. Bizzat Campbell'ın yöntemindeki evrenselliğe uygunluğun ortaya konulduğu her çalışma; edebiyat-sanat alanında kadim Yunan mitolojisinin başatlığı ve Doğu anlatılarının ikincilleştirilmesi gibi problemleri zayıflatırken nesnel bir alanın açılmasına, esasen tüm insanlığın mirası olan mitik anlatıların eşit biçimde değerli görülmesine imkân sağlayacaktır. Öte yandan, metin esaslı her çağdaş yaklaşım gösterir ki, gerçekten değerli olan bir eski zaman anlatısı *zamanüstülüğü* ile yalnızca belli dönemleri ve toplumları değil tüm insanları, insanın hâllerini yansıtabilecek zenginliğe sahiptir. Belki bu olgusal sonuç da, değerli olan her kadim metnin her çağda bir daha sınanarak *ergin ve olgun* olduğunu ispatladığı *sonsuz yolculuğudur*.

Kaynaklar

- Abdulla, K. (2015). *Mitten Yazıya veya Gizli Dede Korkut*, (çev. Ali Duymaz). Ankara: Ötüken Yay.
- Bachelard, G. (2008). *Uzamın Poetikası*, (çev. A. Tümertekin). İstanbul: İthaki Yay.
- Bakhtin, M. (2001). *Karnavaldan Romana*, (çev. C. Soydemir). İstanbul: Ayrıntı Yay.
- Banarlı, N.S. (1971). *Resimli Türk Edebiyatı Tarihi*. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- Bars, M.E. (2010). Salur Kazan'ın Evi Yağmalandığı Boy'da Salur Kazan ve Çoban. *The Journal of Academic Social Science Studies*, Volume 3, (2), Winter, 55-63.
- Calvino, I. (2011). *Amerika Dersleri Gelecek Binyıl İçin Altı Öneri*, (çev. K. Atakay). İstanbul: YKY Yay.



- Campbell, J. (2010). *Kahramanın Sonsuz Yolculuğu*, (çev. S. Gürses). İstanbul: Kabalcı Yay.
- Dursun, A. (2011). Dede Korkut Hikâyelerinde Halk Hukuku. *Turkish Studies*, Volume 6 (4), Fall, 107-122.
- Eco, U. (2012). *Anlatı Ormanlarında Altı Gezinti*, (çev. K. Atakay). İstanbul: Can Yay.
- Ergin, M. (2003). *Dede Korkut Kitabı*, (e-kitap). www.hisargazetesi.com.tr.
- Ergin, M. (1994). *Dede Korkut Kitabı I - Giriş-Metin-Faksimile*. Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu, Ankara: TDK Yay.
- Frankl, V.E. (1994) *Duyulmayan Anlam Çılgılığı Psikoterapi ve Hümanizm*, (çev. Selçuk Budak), Ankara: Öteki Yay.
- Gökeri, A.İ. (1979). *Arketiplere Dayanan Yeni Bir İnceleme Yönteminin Tanıtılarak İngiliz ve Türk Edebiyatında Bazı Romans ve Epik Niteliğinde Yapıtlara Uygulanması*. Yayınlanmamış Doktora Tezi. Ankara: Ankara Üniversitesi.
- Gökyay, O.Ş. (2000). *Dedem Korkudun Kitabı*, İstanbul: MEB Yay.
- Gruen, A. (2005) *İçimizdeki Yabancı Nefretin kökenleri Yabancı olana nefret ve sonuçları*, (çev. İlnur İgan), İstanbul: Çitlembik Yay.
- Jung, C.G. (2005). *Dört Arketip*, (çev. Z.A. Yılmaz), İstanbul: Metis Yay.
- Jung, C.G. (2011). *İnsan Ruhuna Yöneliş* (çev. E. Büyükinel), İstanbul: Say Yay.
- Karakoç, S. (2006). *Yunus Emre*, İstanbul: Diriliş Yay.
- Korkmaz, R. (2000). Fenomenolojik Açından Tepegöz Yorumu. *Uluslararası Dede Korkut Bilgi Şöleni*, 259-269, Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yay.,
- Korkmaz, R. (2002). Romanda Dramatik Aksiyonu Sağlayan Değerlerin Görüntü Seviyeleri Üzerine Bazı Öneriler. *Scholarly Depth and Accuracy - Lars Johanson Armağanı*, 271-281. Ankara: Grafiker Yay.
- Korkmaz, R. (2007). Romanda Mekânın Poetiği. Şunun içinde: Külahlıoğlu İslam, A. - Eker, S. (2007), *Edebiyat ve Dil Yazıları*, 399-415. Ankara: Grafiker Yay.
- Laing, R.D. (2015). *Bölünmüş Benlik*, (çev. Ergün Akça), İstanbul: Pinhan Yay.
- Özkartal, M. (2012). Türk Destanlarında Hayvan Sembolizmine Genel Bir Bakış (Dede Korkut Kitabı'ndan Örnekler). *Millî Folklor* (94), 58-71.
- Şahin, V. (2009). Boğaç Han Hikâyesinin Anlatı Düzlemindeki Görünümü. *Turkish Studies*, Volume 4 (8), Fall, 2099-2128.

