

DEDE KORKUT HİKÂYELERİ'NDEN DUHA KOCAOĞLU DELİ DUMRUL HİKÂYESİ İLE BASAT'*IN TEPEGÖZ'Ü ÖLDÜRDÜĞÜ HİKÂYEYE SİMGE VE İMGELER BAKIMINDAN BİR YAKLAŞIM

Nesrin FEYZİOĞLU*

Özet: Bu makalede, dil ve üslup özellikleri bakımından diğer Dede Korkut Hikâyeleri'ne benzeyen ancak taşıdıkları simge ve imgeler bakımından farklılıklar gösteren Duha Kocaoğlu Deli Dumrul Hikâyesi ile Basat'ın Tepegöz'ü Öldürdüğü hikâye, mit-simge ilişkisi göz önünde tutularak incelenmiş; imgesel kişiler, zaman, mekan gibi yapı unsurları ve dil özellikleri, simge- imge ölçeğinde değerlendirilmiştir. Metinlerdeki olgular, sosyal ve özellikle ahlâkî problemler olarak karşılandıkları için simge ve imge kavramlarının felsefedeki karşılıkları ölçü alınmıştır.

Türk kültürüne ait unsurların tarihi süreç içinde koruma altına alınarak, ata öldükten sonra toruna ulaşmak üzere bir gönderenler sistemine dönüştüğü bu hikâyelerde, gerçekte onu gönderenler ya da ona gönderenlerin ilişkileri bir arada verilmeye çalışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Dede Korkut, Simge, İmge, Deli Dumrul, Tepegöz

1. Giriş

Türk kültürünün mecmuası niteliğinde olan Dede Korkut Hikâyeleri, gerek dili ve gerekse içeriği ile bugüne dek birçok araştırmaya konu olmuş, barındırdığı zengin malzemenin dolayısı ile H. F. von Diez'den, Prof. Dr. Saim Sakaoğlu'na kadar birçok araştırmacının dikkatini çekmiş ve bu konuda çok kıymetli çalışmalar yapılmıştır.

Kolları mitem geleceğe uzanan bu eserin, ideal zamanda sonsuzluğa ulaşmış olması, edebi oluşunun yanında simgesel oluşuna ve taşıdığı bazı imlere de bağlıdır.

Mitik metinler semboliktir. Hikâyeler bu bilgidan hareketle gözden geçirildiğinde, her bakımdan üstün bir topluluğun bütün görünümünün mit-simge ilişkisi içinde tasvir edildiği görülmekte, resim dilinin imkânlarıyla gerçeğe, gerçek geleceğe göndermeler yapan bir semboller sistemi, metinler boyunca farklı şemalarla kendini göstermektedir.

Bilindiği gibi Sembolizmin kökeninde, bu dünyayı yalnızca bir tasarım olarak görme anlayışı vardır. Dede Korkut Hikâyeleri'nin örülüşünde de mitik içerik ve dilden kaynaklandığını düşündüğümüz bazı tasarımlar dikkatleri çekmektedir.

* Yrd.Doç.Dr., K.K.Eğitim Fakültesi, Türkçe Eğitimi A.B.D.

Bunlar bazı hikâye kahramanları: Tepegöz, Bamsı Beyrek, Deli Dumrul, Dede Korkut...gibi. Bazı sıfatlar: kaba ağaç, kağan aslan, al kanatlı Azrail, sarı yılan, sarı donlu Selcan, kanlı su...gibi. Mekân tasarımları: susuz çay ve üzerindeki köprü, Tepegöz'ün kaçtığı yüce dağ...olup bunlardan bazıları anamistik karaktere sahiptirler. Tasarımlardan başka basit okunuşla olağanüstü gibi algılanabilen olay dizileri görülmektedir. Deli Dumrul'un Azrail'e kılıç çekmesi, soyut bir varlıkla mücadeleye girişmesi, can imtihanı, Tepegöz'ün doğuşu, öldürülüşü... gibi oluşmalar, aslında simgesel niteliğe sahip olup, metinlerin derin dokusunu kuran, birbirine bağlayan yapılarıdır. Sembollerle ifadeye rağmen, metnin tümünde var olan ilişkilerin bütünlüğü, uyumu hikâyelerin kıymeti üzerinde daha ince düşünülmesini gerektirmektedir. Bunu sağlayan en önemli unsurlardan biri, söz dokusundaki güç, üslubun sağlamlığı ise diğeri, şüphesiz metinlerin taşıdığı özel imler ve onların tarihsel, kültürel oluşum süreçleridir.

Söz konusu iki hikâyede, kuruluş, kahramanlar, hikâye ediş, diyaloglar, kahramanların yaratılışları, davranış biçimleri, tabiatın hikâyeler boyunca süren baskın varlığı dilin tasvir imkânları ile tıpkı bir tablo gibi izlenebilmektedir.

Bu anlamda hikâyelerde simgesel oluşları ile dikkatleri çeken bir diğeri unsur renklerdir. “Bre al kanatlı Azrail, sen misin?” kara başı bunaldı, bunala kaldı”, “Ak göğsümün üzerine Azrail basıp kondu”, diğeri hikâyelerde; “kara giyimli azgın dinli kâfire, kara ölüm geldiğinde geçit versin”, “alaca atlı kara gâvur”, “sarı yılan”, “karalı-göklü otağı sorar olsan”, “sarı donlu kız aşkına bir aslandan döneyim mi?”, “Sarı donlu Selcan Hatun köşkten bakar...” (Gökyay, 1977) örneklerinde olduğu gibi kavramlar ile renkler arasında denklik sistemlerinin kurulduğu görülmektedir.

Metinlerde sadece renk sıfatları ele alındığında muhteşem bir tablo ile karşı karşıya kalınmaktadır. “Renk beynimizle evrenin buluştuğu yerdir” diyor N.G. Paul. (Faucault, 1995: 10)

Hikâyelerde renk sıfatları fiziksel algı dışında, kültürel unsurlara eşlik edecek biçimde kullanılmıştır. Bu da yeni bir anlatım yolunun yaratılması anlamına gelmektedir. Hatta hikâyelerde renkle birlikte resme ait özelliklerin yer yer anlama meydan okuduğu görülmektedir.

Derinlik, renk, çizgi ve boyut resmin unsurlarındandır. Yine perspektif, ışık, gölge, resme dair normlardır. Dede Korkut Hikâyeleri'nde özellikle tasvirlerde bu normların, değer ifade eden normlarla birleştiği görülmektedir (Bam+sı = göksel, Tepegöz, al kanatlı Azrail...) gibi.

Hikâyelerdeki sistemli simge örgüsünün, değer normları ile birleşerek, kolektif bilinci oluşturmada etkili olan sosyal olguları, gelenekleri, yasaları, uygun coğrafyayı, yasaklar sistemini, âile değerlerini, sağlıklı kişilikleri, doğaya uyum metotlarını oluşturup düzenlemede de görev aldığı görülmektedir.

II. Deli Dumrul Hikâyesi

Hemen hemen Şaman Türk'ün ölüm karşısındaki yeni duruşu, üzerine kurulu olan Duha Kocaoğlu Deli Dumrul Hikâyesi'nde en yüksek duygularından biri yiğitlik olan şamana Tanrı ve Tanrı'nın sonsuz gücünü ve bu güç aracılığı ile insanoğlunun sonluluğunu göstermek için isminin önüne "deli" sıfatının yerleştirildiği Dumrul aracılığı ile bir simge verilmiştir.

Hikâyede imgesel yapılar da dikkatleri çekmektedir. Bu imgesel yapılar, neredeyse şiir düzleminde sunulmuş gibidir. Bilindiği gibi şiirde kavramlar, tabiat unsurları duyusal veri olarak değil, birer imge olarak karşımıza çıkarlar. Yani ampirik değildirler. Deli Dumrul'un köprüsü de tıpkı şiirdeki gibidir. Kuru çay üzerindeki köprü, Dumrul'un köprü başındaki davranışı (geçenden 30 akçe, geçmeyenden 40 akçe alması, Azrail'e kılıç çekmesi...) simgenin metin içindeki parçalarıdır. Bunların tamamlayıcısı da "deli" sıfatıdır ve tamamen simgeseldir. Takip edildiğinde diğer hikâyelerdeki deli'nin de aynı işlevselliğe sahip olduğu görülür. Deli Karçar, Deli Dünder, Deli Big... (Bkz. Kam Büre Bey-Oğlu Bamsı Beyrek Hikâyesi.) Bamsı Beyrek'in tutsaklıktan kurtulduktan sonra yurduna dönüşünde büründüğü kimliğe, bu açıdan dikkat edilmelidir. "Bir eski deve çuvalı buldu, deldi boynuna geçirdi, kendini deliliğe vurdu. (Gökyay,1977:79, 84-85) Kısır Kadın Kısırca Yenge ve Boğazca Fatma, gibi olumsuz özellikleri ile hikâyelerde yer alan iki kadın simgesel deliliğin yardımı ile Beyrek ağzından eleştirilmektedir.

İngiliz Edebiyatı'ndan Hamlet'i deli görünüşü ile hatırlayalım. Deli görünüş onun niyetini örtmüş ve ondan şüphelenilmesini engellemiştir. Bu anlamda, Dumrul'un deli sıfatı ile davranışları arasında organik bir bağ görülmektedir. Bu da hikâyenin mesajını hazırlamıştır. Don Kişot da yarı deli bir görünüşle sunulur. Yel değirmenlerine kılıç sallayan Don Kişot bu görünüşüyle, sosyal bir probleme gönderme yapar.

Deli görünüş ile niyet arasında çok yönlü bir ilişki vardır. Bu ilişki, bizi düş ile gerçek arasındaki çatışma/ karşıtlık ilişkisine götürür.

Nitekim Deli Dumrul Hikâyesi'nde gerçek görününce, direnme ortadan kalkmış ve bu noktadan sonra hikâye, can sınavının yapıldığı bir trajediye dönmüştür. Trajedi kahramanı Dumrul aracılığı ile çok ciddi bir bilgiye de gönderme yapılmıştır. "İnsan ölümlüdür. Çünkü başlangıç zamanda (in illo tempore) bir şey olmuştur. Eğer bir şey gerçekleşmeseydi, insan ölümlü olmazdı." (Eliade, 1993)

Hikâyede Dumrul, fanilikle ölümsüzlük çatışmasının tam ortasındadır. Bu anlamda iç içe geçmiş simgelerin taşıyıcısıdır. Faniliğin, boyun eğme ve bağışlanmanın, Tanrı ile insan arasındaki sınırın, teslimiyetin. Dik başlılık ve direnmeden, can istemeye gidişi hazırlayan dönüşümde, düş mutlak gerçekle karşılaşarak yerini gerçeğe bırakmış; simgesel düşün direnişi ile gerçeğin uzlaşması teslimiyetle sonuçlanmıştır.

Ölümden kaçma Deli Dumrul'dan önce Dede Korkut'la temsil edilmiştir. Bununla ilgili olarak ,Prof. Dr. Fuzuli Bayat : “ölümden kaçma çabası, ebedî hayat bulma fikri olsa da Türk Halk Edebiyatı'nda Korkut Ata ile ilgili bu motif veya şamanın bütün faaliyeti, ölümlü mücadeleyle yöneliktir.” (Bayat, 2003: 8) dedikten sonra “şamanların ölümlü savaşı veya ölüp dirilme mücadelesini, Korkut değişik bir şekilde, kendisini savunma gayesi ile yapmaktadır. Şaman ise bu mücadelesini kendisi için değil, tayfasından herhangi birini kurtarmak maksadıyla yerine getirir. Deli Dumrul'un Azrail ile kavgası aynı mitolojik bilginin destan varyantıdır.” (Bayat,2003:9) bilgisini vererek, Dumrul'un aslında ölümden kaçan şamanın simgesi olduğunu vurgular.

Prof. Dr. Bayat, Korkut Ata efsanelerindeki ölümden kaçmanın, Dede Korkut Hikâyeleri'nde bu şekilde farklı yer alışı-yani ölüme yenilmeyi-bahsedilen dünya görüşü ile islamın kesişmesi sonucuna bağlayarak, “şamanların ölümlü veya öteki alemin hakimi ile savaşı, bu savaşta şamanın ölen adamın canının yerine hayvan canı kurban ederek ölümlü diriltmesi vb.nin Dumrul ile ilgili efsanelerin kökenini oluşturduğunu” (Bayat, 2003: 9) söyler.

ikâyenin ilk yarısında yer alan Tanrı'nın da simgesel olduğu görülmektedir. Tıpkı Alp Manas'taki gibi. Alp Manas bir savaşta yaralandığı zaman, ”başkaları Tanrı Tanrı dediklerinde, ben kendim Tanrı'yım derdim. Meğer Tanrı başka imiş.” diye tövbe eder. (İnan, 1991)

Deli Dumrul Hikâyesi'nin gerek nesir ve gerekse nazım bölümlerinde, zaman ve mekâna eşlik eden matematik ritimle, ruhun iç hareketlerini yansıtmaya elverişli olan psikolojik ritmin bir arada kullanıldığı görülmektedir. Dumrul'un Tanrıya yakarışları, babası, annesi, eşi ile diyalogları. (Gökyay, 1977: 127,131) Söz konusu diyaloglarla duygulanımın yanı sıra aile bağları, yaşamın kıymeti, yas törenleri.vb. ile ilgili milli bilinç de sunulmaktadır. Her iki ritmin hikâyelerde birlikte bulunması ciddi bir hafıza eğitiminin hedeflendiğini göstermektedir.

III. Basat'ın Tepegöz'ü Öldürdüğü Hikâye

İmge ve simgeleri üzerinde duracağımız diğer hikâye, Basat'ın Tepegöz'ü öldürdüğü hikâyedir.

Bu hikâyenin edebiyat dünyasını en çok meşgul eden motifi, hiç şüphesiz Tepegöz'dür. Hakkında bugüne dek birçok şey söylenen Tepegöz, genellikle Yunan mitolojisindeki Polyphemos'la karşılaştırılmıştır. Tepegöz ile Polyphemos'u mukayese eden H. F. Von Diez, Homeros'un Polyphemos efsanesini doğudan aldığı hükmüne varmaktadır.Çünkü ona göre Tepegöz Hikâyesi, doğuda daha geniş ve kahramanın doğumundan itibaren ele alınmaktadır (Sakaoğlu, 1998: 95). W.Grimm, Polyphemos bahsi Odysseus'ye sonradan ilave edilmiştir.O halde Türklerin Greklerden alması söz konusu olamaz (Sakaoğlu,1998:95) demekte, Prof. C. S. Mundy, ise Polyphemos ve diğer kahramanlar Greklerden neş'et etmiştir (Sakaoğlu, 1998: 95) şeklinde görüş bildirmektedir. Bu bilgilerden anlaşılacağı üzere Dünya Edebiyatı'nda da

görülen bu motif, bazen bir masal motifi bazen de mitik bir unsur olarak karşımıza çıkmaktadır. Ancak mühim olan bu motifin kültürler içinde kazandığı, taşıdığı anlam yükü ve işlevselliğidir.

Abdülkadir İnan Er-Töştük Destanı'nda nehirde görülen bir canavarın (dev) çıktığını hatırlattıktan sonra Tepegöz'ün asla başkalarından alınma olmadığını ifade ederek: "...Artık Tepegöz Oğuzlar Anadolu'ya geldikten sonra Yunan sikloplarından alınmış ve hikâyeye girmiş demeğe mahal yoktur." (Sakaoğlu, 1998: 95) demektedir.

Gözü Tepegözü diğer canavar ve tehlikeli varlıklardan ayıran en önemli özelliktir.

Tek gözlü olmak her şeyden önce biyolojik bir anomali demektir. Türkiye Türkçesi'nde de bugün kullanılan "tepegöz" deyiminin bir bakıma gözle beyin arasındaki zafiyeti karşılması, imgesel yaklaşımımızı destekler niteliktedir.

Göz problemini araştırmacı March irdelemiştir. March'ın özellikle üzerinde durduğu bir soru vardır: "İnsan niçin iki gözü ile görür." (March, 1896: 78) Bu soru, çeşitli bakımlardan cevaplandırılabilir. Bir sanatçı, yüzün simetrisi içi, ekonomist, biri yitirildiğinde diğeri yedek kalsın diye; din adamı, dünyadaki günahlara ağılayabilsin şeklinde cevaplayabilir. Bu soru ve verilen cevaplarda bir varsayım gizlidir. -Tabiatın düzenleyiciliği- İnsan bir gözle gördüğünden fazlasını iki gözle görebiliyor. (March, 1896: 79)

March yaptığı, fizik, fizyolojik araştırmaların sonucunu şöyle ifade eder: "Demek ki iki gözün birlikli etkisiyle varlıkların bilgisini ve buna göre de cisimlerin ve biçimlerin bilgisini elde ederiz." (March, 1896: 86) "İnsan dünyayı iki gözüyle gördüğü biçimde algılar. İnsanın gözünü değiştirirseniz, onun dünya görüşünü de değiştirmiş olursunuz" (March, 1896: 93) demektedir. Tek göz iki göz değerlendirmesini yaparak, iki göz ile algı (görü-algı) ilişkisini fizyolojik açıdan belirlemektedir. Tepegöz'ün gözünden başka ismi dikkat çekmektedir. Prof.Dr.Saim Sakaoğlu, isim konusunu "Kykloplar masallardaki devlere karşılıktır. Polyphemos ise bunlardan birinin adıdır. Bizim masallarımızda devlere burada olduğu gibi ayrı ad verme yoktur. Hepsi dev umumi adıyla anılırlar." şeklinde açıklamaktadır. (Sakaoğlu, 1998: 10). Tepegöz'ün doğuşu ve meydana çıkışına ait bölüm ve ifadeler sadece Dede Korkut Kitabı'nda yer almaktadır (Sakaoğlu, 1998: 101). Tepegöz, vücuduna bir büyü yada cadı tarafından dönüştürülmemiştir. Bütün bu tespitlere dayanarak onun bir masal motifi olmayıp, ondan öte bir şey olduğunu söylemek yanlış olmaz herhalde.

Prof. Dr. Saim Sakaoğlu'nun Tepegöz'ün doğumu ile ilgili bölümün sadece Dede Korkut Kitabı'nda yer almasının sebebinin, anlatıcının olaylara girmekte gösterdiği acelecilik ve bu tip hikâyelere daha çok rağbet eden yetişme çağındaki çocuklara (çobanın) tama edip, peri kızıyla cima etmesi hadisesini anlatmamak (Sakaoğlu, 1998: 99) gibi düşüncelerle açıklamasının temelinde etik bir kaygı hissedilmektedir.

Prof. Dr. Saim Sakaoglu'nun açıklamaları, bizi Tepegöz imgesine götürmektedir. Zira bu tespitler, imgenin ipuçlarını içinde barındırmaktadır. Tepegöz imgesini doğuran geçek sebebin etik bir problem, bir yasak olduğu görülmektedir. Doğrulamak için imgenin ayaklarını bir de metin içinde görmek yerinde olacaktır. Bu amaçla hikâyenin bir bölümünü aktarıyoruz:

“Oğuz bir gün yaylaya göçtü Aruz'un bir çobanı vardı. Adına Konur Koca Sarı Çoban derlerdi. Oğuz'un önünce bundan önce kimse geçmezdi. Uzunpınar demekle ünlü bir pınar vardı. O pınara periler konmuşlardı. Birden koyun ürktü. Çoban erkece kızdı. İleri yürüdü gördü ki peri kızları kanat kanada bağlanmışlar uçarlar. Çoban kepeneğini üzerlerine attı. Peri kızının birini tuttu Tamah edip onunla çiftleşti. Koyun ürkmeye başladı. Çoban koyunun üzerine seğırtti. Peri kızı kanat vurup uçtu.

Çoban yıl tamam olunca bende emanetin var, gel al, dedi. Oğuz'un başına ölüm getirdin dedi. Çobanın içine korku düştü. Kızın derdinden benzi sarardı.

Zamanla Oğuz gine yaylaya göçtü. Çoban gine bu pınara geldi. Gine koyun ürktü çoban ileri yürüdü gördü ki bir yığınak yatıyor. Yıldır yıldır yıldırdıyor. Peri kızı geldi. Çoban, emanetini al. Ama Oğuz'un başına ölüm getirdin dedi. Çoban bu yığınağı görünce ibret aldı. Geri döndü, sapan taşına tuttu. Vurdukça büyüdü. Çoban yığınağı bıraktı kaçtı. Koyun ardına düştü. Meğer o sırada Bayındır Han, beyleriyle atlanıp gezmeye çıkmışlardı. Bu pınarın üzerine geldiler. Gördüler ki bir ibret nesne yatıyor başı götü belli değil.

Çevrelendiler, bir yiğit indi bunu tepti. Teptikçe büyüdü, birkaç yiğit daha indiler, teptiler. Teptikçe büyüdü. Aruz Koca da indi, tepti. Mahmuzu dokundu. Bu koca yığınak yarıldı. İçinden bir oğlan çıktı. Gövdesi adam, tepesinde bir gözü var. Aruz aldı bu oğlanı eteğine sardı. Hanım bunu bana verin Basat'la besleyeyim dedi. (Gökyay, 1977: 172, 174)

Hikâye bundan sonra Tepegöz'ün Oğuz'un başına açtığı problemler ve Basat'la mücadelesi ile devam eder. Hikâyenin nakledilen bölümünde altı çizili ifadelerle dikkat edildiğinde, anlam ve işlevleri bakımından birbirlerini hazırlayıcı ve tamamlayıcı nitelikte oldukları görülmektedir. Bu ifadeler, Tepegöz imgesinin ayaklarıdır. Söz konusu ifadeler, Tepegöz'ü hem görsel hem de düşünsel bir imge olarak hazırlamışlardır. İmgesi olduğu düşünsel dikkat, peri kızının ağzından iki kez dile getirilmiştir. İmgenin bütün düşünsel varlığı kanaatimizce tama, ölüm ve ibret kelimelerinin altındadır.

Bir kere insandan sapma söz konusudur.-Gövde insan gövdesi, tepesinde tek göz var.- Tepesinde tek gözü, gövdesi insan olan, olağanüstü davranışlar sergileyen bu varlık, bu hali ile tamamen düşsel olanı çağrıştırmaktadır. Ancak imgesel olan her zaman düşsel olan değildir. O, gerçek olanın imgesi olduğunda da düşsel olanla aynı varlık katmanında yer alabilir. Tepegöz'ün fizikî tasviri ve davranışları, düşsel katmanda görülen tarafıdır.

Tepegöz imgesi ile aslında düşsel gibi görünen derin bir gerçeklik ifade edilmiştir. Bunun için Konur Koca Sarı Çoban ile Basat, hikâye içinde

birliktedir. Düşsel olanı Sarı Çoban hazırlamıştır. İmgenin gerçek tarafı ise Basat ile temsil edilmektedir.

İlk bölümünde düşsel olanın hakim olduğu hikâyenin, (mitik dönemde bu olağandır.) İkinci bölümünde gerçeğin baskın olduğu görülecektir.

Konur Koca Sarı Çoban, sıradan bir çoban olmayışı (Oğuz'un önünde yürüyen) ile dikkatleri çekmektedir. Ve onun bir yasağı çiğnemesi söz konusudur. Bu "tamah etmek" kelime gurubu ile verilmektedir. Bundan sonra ortaya hem bilincin hem de bedenini değiştirdiği bir ibret nesne çıkmıştır. Tepegöz imgesi ile düş, aslında akla bir oyun oynamıştır. Aklın görevi bu oyunu görmektir. Bu açıdan bakıldığında Tepegöz'ün metnin üzerinde yetke oluşturduğu ve metni sürükleyen temel motif olduğu görülür.

Düş gücü, figürleri şüphesiz kültürlerden alır. Er -Töstük'teki benzer doğum, Saltukname'deki kayıt hatırlanmalıdır. "Basat'ın Tepegöz'ü öldürdüğü gibi Sarı Saltuk da Yiyir Alagöz'ü alt etmiş, Kaf Dağı'nda gözleri tepelerinde olan bir kavmi kırmıştır. (Akalin, 1998: 16)

Prof. Dr. Bayat, konu ile ilgili olarak " Azerbaycan Tepegöz efsanelerinin karakteristik özelliği, eski ile yeninin ; sihirle realitenin bir arada oluşudur... Dede Korkut, Manas, Semetey destanlarındaki epikleşmiş Tepegöz, aslında mit, masal, efsane savaş hikâye elemanlarının birleşmesi (kontaminasyonu) sonunda şekillenmiştir." (Bayat, 2003: 26) demektedir. Bu tamamlayıcı bilgiler, Tepegöz imgesinin tarihsel bir imge olduğuna işaret etmektedir. Zira imlerle imlenen şey (imge-nesne) arasında çeşitli bağlar söz konusudur. Rastlantısal, uzlaşımsal, tarihsel gibi. (Baudrillard, 1998: 122,125)

Hikâyede ciddi tehlikeli düşsellik, uyarıcı vasfı ile gerçekliğin açığa çıkarılmasına hizmet etmiştir. Çobanın peri kızı ile birlikteliğinden doğan yeni yapı insandan sapmıştır demiştik. Burada hem biçimde hem de bilinçte bir değişiklik söz konusuysen mekânın, çevrenin değişmemiş olması dikkat çekicidir.

Tepegöz'ün davranışları vücudu ile uyumludur. Tepegöz'ün göndermede bulunduğu önemli başlık, sapkın cinselliktir.

Tepegöz, metin içinde sapkın cinselliğin önünde durup, buna bağlı tehdidi gösterirken, aynı zamanda yasağın sonuna da işaret etmektedir. Bu anlamda Tepegöz'ün arkasına aynı zamanda ahlâkî bir sapma, sosyal bir düşman da saklanmıştır. Cinsellik, yaşamsal süreklilik demektir ve bir vücudu vücut yapan şeydir.

Cinsiyet bir vücut konusunda sahip olunabilecek bilgilerin tümü demektir. Bir sperm, bir yumurta ile karşılaştığında sahip olunabilecek genetik servet bir daha değişmemek üzere sabitlenmiş demektir. Bu bilgi ile fizyolojik genetik servetten, kültürel genetik servete gidiş imlenmiştir.

Bütün bunlardan başka Tepegöz'ün doğması, Konur Koca Sarı Çoban'ın cezalandırılması anlamına da gelmektedir. Çünkü imge düzeyinde (polis) baskı diye birşey yoktur.

Hikâyede seçilmiş olay ve kavramlara, seçilmiş görünümle eşlik etmektedir. (Yaldır yaldır yatan bir yığınak, gördiler kim bir ibret nesne yatıyor başı göti belirsiz. Yığınak yarıldı, içinden bir oğlan çıktı. Gövdesi adam tepesinde bir gözü var. Kara kılıcı sıyırdı eline aldı, Azrail'e çalmaya hamle kıldı. Gökyüzünden al kanatlı Azrail uçup geldi. Azrail güvercin oldu, pencereden uçu gitti... gibi.) Kültürden dolayı özgün simgeler aracılığı ile hikâyeler, neredeyse görsel bir şölene dönmüştür.

Simgelerle örülmüş metinlerde zaman ve mekanın da simgesel olması kaçınılmazdır. Simge aynı zamanda ruhun duyguları açığa çıkaran, oluşturan nesnelere kaynaşmasıdır. Bu sebeple bizi zamanın ve mekanın dışına götürür. Hikâyelerdeki mekân değerlendirildiğinde simgesel örülüşe uygun bir biçimde bazen pan-optik, Dumlul'un köprüsü, Tepegöz'ün kaçtığı dağ... ve bazen perspektif, Oğuz'un yaylası, Sallahana Kayası... mekân olarak karşımıza çıkar. Özellikle pan-optik mekân, anlamın ötesine geçmemize imkân tanır. Bu geçiş gerçekleşince de mitik adlı sınırın ötesine geçilir.

Uygar bilinçte yalnızca bir mekan ve bir zamanın olduğu bilinmektedir. Ancak tabiata yakın olduğumuz zaman kozmik olanla başbaşa oluruz. Bu durumda ölçüye gelmeyişi yaşarız. Bu anlamda hikâyelerde farklı zaman ve mekan tasavvurları iç içe geçmiş gibidir.

Kullanılan dil bu anlamda da özeldir. Dilin bu çok yönlü aracılığı, kültürün zenginliği ile birleşince mitik bilinç ve geleceğe dair görünümle başarı ile sunulmuştur.

Mekâna ait unsurlardaki simgesel özellikler, daha çok Animizm ve Şamanizm'in mekânı olan tabiat unsurlarında kendini göstermektedir. Su ve toprakla haberleşilebilmektedir. Salur Kazan'ın Evinin Yağmalandığı Boy'da Kazan Bey sırası ile yurdu ve su ile haberleşmektedir (Gökyay, 1977: 27). Hikâyelerde ideal zaman, kronolojik zaman ve idealden ayrı olan simgesel zaman ifadeleri bir aradadır. "Oğuz zamanı" gibi ifadelerin yanında bazı tarihi isimlerin "Üçok, Bozok" (Togan, 1972: 49) "Dış-Oğuz, İç-Oğuz" (Gökyay, 1977: 44, 56, 236...) yer alması kronolojik zamana işaret etmektedir. Bayındır Han, Boğaç Han, Dede Korkut ideal zamanda Oğuz'u karşılamaktadır. (Ercilasun, 2002: 24, 1998), (Bayat, 1999: 436). Hikâyelerde ayrıca zaman formeli diyebileceğimiz "At ayağı külük ozan dili çevik olur" ifadesinde sembolik zamanla karşılaşırız. At ve ozan kültürel olup, formel içinde simgeseldir. Ancak bu simgesellik, klasik masal ve hikâye formellerinden (az gittik uz gittik dere tepe düz gittik..., onlar gide dursun biz haberi burdan verelim...) farklı bir simgeselliktir. Metinlerde geçmiş ile hal bu formelle bağlanmaktadır. "At ayağı külük ozan dili çevik olur, iyegülü ulalır, kaburgalı büyür. Oğlan on beş yaşına girdi" (Gökyay, 1977: 6). "Varayım oğluma doğru haber vereyim, hüneri varsa gelsin alsın yoksa evdeki kıza razı olsun dedi. Kanlı Koca giderek geldi, Oğuz'a çıktı" (Gökyay, 1977: 135). Bu üç zaman, kolektif bilincin "bütün zamanının" parçaları olup, hikâyeler boyunca izlenebilmektedir.

Hikâyelerde Türk kültürü unsurları, özel, zengin bir resim dili eşliğinde mitten geleceğe gönderilmektedir. Başlangıç, gelişme ve uzağın hikâyeler içinde bir arada bulunması, hikâyelerdeki kültürel mesafeyi göstermesi bakımından oldukça önemlidir.

Notlar:

Simge: (Sembol) Konuğun kendisini tanıtmak için kullandığı im işaret, gösterdiği değnek anlamına gelen sözcük. Geniş bilgi için Bkz. Jean Cassou, Sembolizm, 19879).

İmge: Gerçeklikten edinilen izlenimlerin dönüşüme uğraması olarak, insan bilincinde yeni duyuşsal yada düşünsel yansılar oluşturma yeteneği. (Felsefe Sözlüğü, Aziz Çalışlar, 1997, s. 237) Görü ile Düşünme duyarlık ile anlık arasında gerçek aracı. (Felsefe Terimleri Sözlüğü, Bedia Akarsu, 1974, s. 104) Geniş bilgi için Bkz. Özdemir İnce, Şiir ve Gerçeklik, 1985

Abstract : In this article Duha Kocaoğlu Deli Dumrul story and the story in which Basat killed Tepegöz which are similar to other Dede Korkut stories but different in their symbols and images were researched being considered symbol and image relations and structural elements and linguistic qualities were evolved in terms of symbol and image.

In these stories in which the elements belonging to Turkish culture are under protection in historical process and those elements change into a system of sendings to reach the descendant after the death of the ancestor the relations between those who send or those who send to him are tried to reveal

Key Words: Dede Korkut, Deli Dumrul, Tepegöz, Symbol, İmage

Kaynakça

- Akalın Şükrü, (1998), Ebulhayr-ı Rûmî Saltuknâme, İstanbul
Bayat Fuzûlî, (2003), Korkut Ata, Mitolojiden Gerçekliğe Korkut Ata, KaraM Arş. ve Yay. Ankara
Bayat, Fuzûlî, (1999), “Dede Korkut Efsaneleri”, Türk Kültürü, XXXVI-I, Ankara
Boudrillard J., (1998), Simülakrlar ve Simülasyon, Dokuz Eylül Yay. İzmir
Eliade Mircea, (1993), Mitlerin Özellikleri, Simavi Yay. İstanbul
Ercilasun A. Bican, (2002) “Salur Kazan Kimdir”, Milli Folklor, Kış 56 Ankara
Ercilasun A. Bican, (1998) “Dede Korkut Destanı ile Oğuz Destanı Arasındaki Münasebetler”, TDAY Belleten, Ankara
Foucault Michel, (1995), Bu Bir Pipo Değildir
Gökyay O. Şaik, (1977), Dede Korkut Hikâyeleri, Kültür Bak. 252 Halk Kitapları 1 Yay. Milli Eğ. Basımevi, İstanbul
İnan Abdülkadir, (1991), Makaleler İncelemeler II, TTK Yay. İstanbul

March Ernest, (1896), Populaer-Wissenschaftliche, Vorlesungen, (PV), Johann
Ambroisos Barth Leipzig
Sakaoğlu Saim, (1998), Dede Korkut Kitabı, İncelemeler-Derlemeler-
Aktarmalar, Konya
Togan Z. Velidi, (1972), Oğuz Kağan Destanı, İstanbul