Seyfi Karabaş

dede korkut'ta renkler

ARAŞTIRMA

Yapı Kredi Yayınları

DEDE KORKUT'TA RENKLER

Seyfi Karabaş, 1945'te Tekirdağ'da doğdu. Berkeley'de yüksek lisans (1970), UCLA'da doktora yaptı.
Dede Korkut ve manilerle ilgilenmeye yüksek lisans döneminde yken başlayan ve "karşılaştırmalı edebiyat" profesörü olan Karabaş, ODTÜ Yabancı Diller Eğitimi Bölümü'nde manilerdeki şiir sanatı, Nasreddin Hoca'daki gülmece sanatı ve gülmecenin toplumsal işlevi üstüne dersler vermektedir.

SEYFİ KARABAŞ

Dede Korkut'ta Renkler

ARAŞTIRMA

YKY

Edebiyat - 140
ISBN 975-363-511-7

Dede Korkut'ta Renkler / Seyfi Karabaş

1. baskı: 1500 adet, İstanbul, Nisan 1996

Yayına Hazırlayan: Ömer Çendeoğlu
Kapak Tasarım: Pınar Kazma
Ofset Hazırlık: Arzu Çakan
Yayın Koordinatörü: Aslıhan Dinç
Baskı: Şefik Matbaası

© Yapı Kredi Yayınları Ltd. Şti., 1996
Tüm yayın hakları saklıdır.
Tanıtım için yapılacak kısa alıntılar dışında
yayıncının yazılı izni olmaksızın
hiçbir yolla çoğaltılamaz.

Yapı Kredi Yayınları Ltd. Şti.
Yapı Kredi Kültür Merkezi
İstiklal Caddesi, No: 285 Beyoğlu 80050 İstanbul
Telefon: (0-212) 293 08 24 Faks: (0-212) 293 07 23

İÇİNDEKİLER

Giriş • 7

Bölüm 1
İkinci "Dede Korkut" Anlatısında Yapı ile Renkler
I. İkinci "Dede Korkut" Anlatısının Karşıt Yansımalı Yapısı • 17
II. İkinci "Dede Korkut" Anlatısında Renklere Değinmelerin Kullanımı • 26

Bölüm 2
Birinci "Dede Korkut" Anlatısında Yapı ile Renkler
I. Birinci "Dede Korkut" Anlatısının Karşıt Yansımalı Yapısı • 39
II. Birinci "Dede Korkut" Anlatısında Renklere Değinmelerin Kullanımı • 51

Sonuç
Türk Renk Ekininin Boyutları • 61

Kaynakça • 69

giriş

Bu çalışma, renklerin doğal kullanımı üstüne değil, renklere insanların yüklediği duygusal yükleri yansıtan ekinsel kullanımları üstünedir. Doğal olan birçok şeyin rengi ya da renkleri olduğundan, bu renklere değinmeler rastlantısaldır; nesnenin rengi neyse onu söylememiz gerekir. Renklerin böyle kullanılmasına "doğal" kullanım diyebiliriz.

Öbür yandan, renkler insanların onlara yüklediği duygusal yükleri de taşırlar. İnsanların yaptığı tüm şeylerde bu duygu yükü şu ya da bu oranda vardır; kullanılan bir madde doğal rengiyle bile kullanılsa, o maddeden yapılan şeyin kullanım yeri nedeniyle bir renk duyarlılığı göze çarpar. Doğal bir şeyin başka niteliklerine değinmek yerine rengine değinilmesinde de duygu yükü olan bir kullanım söz konusu olabilir. Örneğin "kınalı keklik" ya da "boz ayı" dediğimiz zaman, mavi giysileri erkek bebeklere kırmızı giysileri ise kız bebeklere yakıştırdığımız zaman, ekinsel bir kullanım söz konusudur. Buna renklerin ekinsel kullanımının doğal renk örneklerine yaygınlaştırılması diyebiliriz. Bu yaygınlaştırmalar da göz önünde tutulursa, renklerin duygusal kullanımının çok yaygın olduğu ortaya çıkar.

Renklerin ekinsel kullanımı özellikle sanat ürünü özelliği taşıyan ürünlerde belirginleştiğinden, ekinsel kullanıma "sanatsal amaçlı kullanım" da diyebiliriz. İster bir halı, kilim, oya gibi nesnel bir ürün olsun, ister bir şiir ya da *Dede Korkut* anlatısı gibi yazınsal bir yapıt olsun, kendi içinde bütünlük taşıyan bir sanat ürününde renklerin dizgeli bir biçimde kullanıldığını sezinlediğimiz zaman onların duygusal yükleri olduğunu varsayıp bu yüklerini ortaya çıkarmak isteğini güçlü bir biçimde duyarız.

Benzeri bir dizgelilik olmadan günlük yaşamda kullanımlar, dizgeli sanatsal kullanımlarla birlikte bir "renk ekini"ni oluşturur. Renk ekinlerinin, başka ölçütler kullanılarak tanımlanan daha geniş kapsamlı ekinlerin birer parçası olduğunu söyleyebiliriz. Kısacası, renk ekinleri bir yandan daha geniş kapsamlı olarak tanımlanan ekinlerin niteliklerinin saptanması açısından önemlidir, bir yandan da "birbirinden başka" diye algılanan ekinlerin birbirlerinden değişik oluşlarının belirlenmesi açısından.

Dede Korkut anlatılarında renklere değinmelerin sanatsal amaçlı kullanımına bakmakta iki nedenden ötürü yarar var. Birincisi, renklerin Türk ekininde kullanımına altsüremli bir yaklaşım getirmek için. İkincisi, "renk ekini"mizin karışık renk - düz renk karşıtlığına dayanan, ama bugün pek bilincinde olmadığımız geniş çerçevesini ortaya çıkarmak için.

Ekinimizde renklerin kimi anlamları dile getirmek için çok sık kullanılmalarına karşın halı gibi nesnel ekin örnekleri ile karşılaşma özünde eşsüremli bir deneyimdir; ne zaman yapılmış olurlarsa olsunlar, böyle bir ürüne bakan bir insan kendi zamanının bakış açısından, üstelik kendi ruhsal yapısının etkisi altında onlara yaklaşır. Değişik nesnel ürünlere aynı zamanda ya da kısa zaman aralıklarıyla bakmak da kişiyi "evrensel" kimi anlamlar soyutlamaya ittiğinden, renklerin algılanması yine büyük ölçüde eşsüremli bir deneyim olarak kalır.

Oysa, ekinsel tüm şeylerin zaman içinde değişikliğe uğramaları gibi renklere yüklenen duygusal yüklerin de değişmeleri söz konusu olmalıdır. Bir ekinin renk ekininde neyin sürdüğü, neyin değiştiği önemli bir artsüremsel sorundur. Nesnel ekin örneklerinin bizi eşsüremli yaklaşıma itmelerinin tersine, *Dede Korkut* anlatıları bu sorunun Türk ekininde incelenmesine birçok yüzyıldan oluşan bir zaman derinliği katar.

Öbür yandan, Türk ekinindeki renk ekininin düz renk - karışık renk karşıtlığına dayanan geniş çerçevesini saptamak, Türk renk ekininin geniş boyutunu ortaya koymaktır. "Renklerin anlamı" ya da "renk simgeciliği" dediğimizde genellikle tek tek renklerin duygusal yüklerini amaçlarız. Oysa *Dede Korkut* anlatılarından elde edilebilecek veriler, renkleri öncelikle "düz renkler - karışık renkler" diye iki ana kümeye koyarak renk sorununa bütüncül bir yaklaşım getiriyor. Tek tek herhangi bir rengin şurada ya da burada taşıyabileceği anlam, bu bütüncül yaklaşımın çerçevesine oturtulmuş oluyor.

Bu çalışmada, renklere değinmelerin Dede Korkut anlatılarının karşıt yansımalı yapılarının denetiminde dizgeli olarak işlev gördüklerini varsayıyorum. Önce, niye "renklere değinme" gibi ilk bakışta hantal görünen bir terim kullandığımı belirteyim. Bir nesnel üründe bir rengin kendisi vardır ama, bir sözel üründe o rengin adı vardır yalnız. Bir sözel üründe bir renk sıfatı geçince yalnız orada geçmekle kalmıyor, o rengin olası birçok duygusal çağrışımını da edimselleştiriyor. Bu nedenlerden ötürü, "renklere değinme" demek gereğini duyuyorum. Şimdi "karşıt yansımalı yapı" kavramını kısaca ele aldıktan sonra renklere değinmelerin kullanımı açısından *Dede Korkut* anlatıları üstünde durmaya başlayabiliriz.

"Karşıt yansımalı yapı"nın sözel ürünlerde varlığı ilkin Homeros'un destanlarında ortaya konmuştur (örneğin Myres 1932, Myres 1952, Whitman 1965). Benim bir çalışmama göre (Karabaş 1974), bu yapı *Dede Korkut* anlatılarının her birinde kusursuz denebilecek bir biçimde bulunuyor. Bu yapıya genellikle "soğansı" (*onion skin*) denir ama, aşağıda belirteceğim nedenlerden ötürü ben "karşıt yansımalı" (*paradigmatic*) demeyi uygun görüyorum.

Yazınsal çalışmalarla toplumsal bilimlerde yıllarca süren yapısal çözümlemelere karşın, üstünde anlaşılabilen bir "yapı" kavramı ortaya konamamıştır. Örneğin, yapısalcı dilbilim hâlâ tümceden küçük dil birimleriyle ve bunlar arasındaki ilişkilerle ilgileniyor. Yapısalcı yazınsal eleştiri ise, dilbilimci için büyük sorun olan dil birimlerinin "apaçık" olduğunu varsayıp bir yazınsal metnin (anlatının) yapısını çözümlerken tümceden büyük dil birimleri üstünde duruyor. Vladimir Propp'la başlayan budunbilimciler (halkbilimciler) ile Claude Lévi-Strauss gibi toplumsal insanbilimciler için ise yazınsal ya da yazınsal olmayan dil olayları ikincil önemdedir; ayrıntılı olarak bunlar üstünde durmak yerine, dilsel olgularla dilsel olmayan olgular arasında yapısal ilişkileri öne çıkaran dilsel olguları seçip soyutlayıp onların üstünde dururlar.

Kuşkusuz, bu alanların herhangi birinde yapılan uzman çalışmalarda, komşu alanlardaki çalışmalar göz önünde tutulmazsa, büyük yanlışlıklar yapılıyor olabilir. Örneğin, Wendy Doniger O'Flaherty'nin yapısal çözümlemesi (O'Flaherty 1980) Homeros'un destanları üstüne olan ve yukarıda değindiğim çalışmalardan çok başkadır ama o da "soğansı-yapı" çözümlemesi yaptığını savlıyor. Öbür yandan, türlü alanlardaki uzmanlaşmalardan kaynaklanan, büyük kargaşa gibi görünen bu durum gerçekte çok sağlıklı olabi-

lir; belki "yapı" kavramına bağımsız yaklaşımlar bu kavram üstünde görüş birliğine ulaşma çabalarından önce gerekli-yapı üstünde durma savında olan her çalışmanın kendi özel tanımlarını belirtmesi koşuluyla.

Karşıt yansımalı yapısı olduğu ileri sürülebilecek olan yazınsal yapıtlarda anlatının tek sayılı bir sayıda anlatım parçalarından oluştuğu gözlemleniyor. Ben bunlara "anlatım birimi" diyorum. Bu anlatım birimlerinin kaç tane olduğu ve uzunlukları deneyimsel olarak saptanıyor; değişik yapıtlarda sayıları değişebiliyor, uzunlukları ise aynı yapıtta ya da değişik yapıtlarda değişik olabiliyor. Yoğun simgesel içerikli bir anlatım birimi kısa olabilirken, bir başkası ondan çok daha uzun olabiliyor.

Anlatım birimlerinin deneyimsel olarak saptanması sırasında üç ilke kullanılıyor. Birincisi, anlatım birimleri anlatının iki ucundan ortasına doğru, anlatının ortasında yer alan "merkez anlatım birimi"nin iki yanında, bakışımlı olarak sıralanıyor. Bakışımlı olarak ilintilendirilen iki anlatım birimine ben "anlatım birimi kümesi" diyorum.

İkincisi, bakışımlı olduklarından bir anlatım birimi kümesi oluşturan anlatım birimlerinin içerikleri benzer, ama anlatının gelişmesine katkıları karşıt oluyor. Böylece, bir anlatım birimi kümesinin iki yarısı arasında dengelilik ile karşıtlık ilişkileri var. Onun için, bu tür yapıya ben Türkçe "karşıt yansımalı yapı" demeyi öneriyorum.

Üçüncüsü, merkez anlatım birimi yalnız nesnel olarak anlatının ortasında bulunmuyor, izlek bakımından da anlatının en önemli kısmını oluşturuyor. Dolayısıyla, izlek bakımından karmaşıklık anlatının başından ortasına doğru artıyor, merkez anlatım biriminde doruğa çıktıktan sonra da anlatının sonuna dek azalıyor.

İşte bu yapısal nedenden, karşıt yansımalı yapısı olan bir anlatının dizimsel okunması onun ancak öykü düzeyinde anlamını ortaya koyuyor. Kurduğu denge ve karşıtlık ilişkileriyle karşıt yansımalı yapı bir tablonun ya da halının parçaları arasında görülebilene benzer bir dizinsel ilişkiler ağı oluşturuyor. Anlatının bu ilişkiler çerçevesinde yeniden değerlendirilmesi gerekiyor "derin" anlam(lar)ının görülebilmesi için.

Örneğin, beş anlatım biriminden oluşan bir anlatının dizisel ağı şöyle: A' B' C B" A". Diyelim iki yarısı A' ve A" diye belirlenen anlatım birimi kümesinin ilk yarısında bir aile bir başka aileye bir yemek veriyor. A" diye belirlenen ikinci yarıda ise öbür aile A' an-

latım biriminde yemek veren aileye bir gümüş andaç sunuyor. Dizimsel okuyuş içinde verilen yemek yemek olarak, andaç da andaç olarak kalır. Oysa karşıt yansımalı yapı nedeniyle okuyucu yemeği ve andacı dizinsel olarak da algılayıp, sözgelimi "dostluğu arttırıcı karşılıklı eylemler" diye daha soyut bir düşünce oluşturmaya itiliyor. Bu soyut düşünce çerçevesinde yemek ile andaç hem birbirlerini dengeliyorlar, hem de anlatının gelişmesine katkıları karşıt. Okuyucu oluşturmaya istekli kılındığı soyut düşüncesi nedeniyle kimi duygular duyuyor, içinde tepkiler oluşuyor. Bu duygularla tepkiler de, anlatının daha da soyut izleksel ereklerini okuyucunun paylaşmasını, onlara ilgi duymasını sağlamak için kullanılıyor. Böyle ilişkiler kurarak bu yapı, her düzeydeki öğeyi (tümceden küçük ve büyük) denetliyor, anlatının bağlamındaki işlev(ler)ini belirliyor. İşte *Dede Korkut* anlatılarında renklere değinmeler bu yapı çerçevesinde işlev görüyorlar.

Dede Korkut anlatılarında renklere değinmeleri incelemek için onlarda geçen tüm örnekleri incelemek gerekmiyor; bütün anlatılarda renklere değinmelerin aynı biçimde kullanıldığını sanıyorum. Gereksiz yinelemelerden kaçınmak için, yalnız ilk iki anlatıdaki renklere değinmeleri ayrıntılı olarak inceleyeceğim. Ondan sonra, varılan sonuçları destekleyici nitelikte olan öbür anlatılardaki kimi verileri sunacağım.

İkinci anlatının yapısı birincininkinden yalınç olduğunda, önce onda bulunan renklere değinmeleri ele alacağım. Sonra, bu anlatının incelenmesinden elde edilen sonuçları birinci anlatıda renklere değinmelerin kullanılmasına uygulayacağım.

Bu çalışmayı yaparken, genel yazınsal eleştirel yaklaşımımın ne olduğunu da kısaca belirtip, yaklaşımımı uzun kuramsal tartışmalar yerine bir örnekle açıklamaya çalışmam iyi olacaktır kanısındayım. Yazınsal yapıtlara, "öykü" diye algılanan içerikleri yanında okuyucuyu ya da Dede Korkut gibi sözlü yapıtlarda dinleyiciyi koşullandırmak için kullanılan araçları da içeren, kendi içlerinde bütünlükleri olan nesneler olarak yaklaşma gereğini duyuyorum. Özünde yazınsal eleştirinin görevinin, okuyucuyu ya da dinleyiciyi koşullandırmak için kullanılan –biçimsel ya da yapısal– araçların ne olduğunun saptanması ve herhangi bir yapıtta kullanılan bu türden öğelerin kullanılması nedeniyle okuyucunun ya da dinleyicinin içeriğe karşı nasıl bir tutum takılmaya itildiğinin saptanması olarak görüyorum. Bu saptamalar sırasında, başka bir deyimle, yazınsal yapıtlara yapıt-okuyucu/dinleyici ilişkileri çerçevesinde

yaklaşırken, incelemeci şimdiye dek adı konmuş tüm eleştiri akımlarına başvurma gereğini duyabilir diye düşünüyorum. Kısacası, bu yaklaşım tüm eleştiri akımlarıyla okullarını gerektiği zaman gerektiği ölçüde kullanmak durumunda.

Yapıt-okuyucu/dinleyici ilişkileri açısından bakıldığında, Dede Korkut'u incelerken kullanmamız gerekecek olan karşıt yansımalı yapı ile renk sıfatları, tüm yazınsal türlerde, o türlerin öbür yapısal ve biçimsel nitelikleri ile uzlaştırılarak kullanılan öğelerdir.

Örneğin karşıt yansımalı yapının, kimi "masal"larda, *İlyada* ve *Odysseia* gibi kimi "destan"larda, *Dede Korkut* gibi kimi "destansı öykü"lerde, *Sir Gawain and the Greene Knight* gibi kimi ortaçağ "romans"larında, *Gulliver's Travels*'ın dördüncü kısmı gibi kimi "hiciv" yapıtlarında, *Joseph Andrews*, *The Red Badge of Courage*, ve *Çalıkuşu* gibi kimi "roman"larda, ve *The Ballad of the Sad Café* gibi kimi "öykü"lerde var olduğu savunulabilir. Karşıt yansımalı yapı herhangi bir türden bir yapıtta ortaya çıkabileceğinden, genellikle bir tür adı kullanmak yerine, yazınsal yapıt anlamına "anlatı" terimini kullanma gereğini duyuyorum.

Söylemesi bile gereksiz ama, renk sıfatları da her türlü yazınsal yapıtta kullanılabiliyor. Örneğin *Odysseia*'da Athena'nın gözlerinin gri olduğu, *Tristan and İseult* gibi bir romansta bir şatonun duvarlarının taşlarının bir satranç tahtası gibi ve yeşil ve mavi olduğu, *Canterbury Tales*'da değirmencinin sakalının kırmızı olduğu, Percy Bysshe Shelley'nin "Alastor" adlı şiirinde koyu renklerle açık renkler arasında karşıtlık bulunduğu, bence eleştirmenin gözden kaçırmaması gereken biçimsel öğeler. Gerard Manley Hopkins'in "Pied Beauty" adlı şiirlerinde karışık renklere değinmeleri kullanışı ise, hiç abartmasız, benim *Dede Korkut*'ta karışık renklere değinmeleri çözümlememe tanık olarak getirilebilecek ustalıkta.

Batı ekininden bu örnekleri vermemdeki amacım, Dede Korkut'ta ve genelde Türk ekininde renklere değinmelerin Türk ekinine özgü, yabanıl bir nitelik olmadığını, genelde insanın sanatsal amaçlarla kullandığı bir biçimsel aracın çok dizgeli kullanılışına bir örnek oluşturduğunu vurgulamaktır. Renk sıfatlarını büyük ustalıkla kullanan evrensel boyuttaki yapıtların arasına *Dede Korkut*'un da girmesi gerekiyor.

Şimdi, renklerin yalnız okuyucuları ya da dinleyicileri koşullandırmak için değil, sinema gibi görsel sanatlarda seyircileri de etkilemek için nasıl kullanıldığını bir örnekle anlatayım. Diyelim bir filmin bir sahnesinde bir anne kızına şöyle diyor: "Babana telefon

et de bari bu akşam eve erken gelsin. O bugün doğum günüm olduğunu yine unutmuştur." Kız da telefona uzanıyor. Bundan sonraki sahne için iki seçenek düşünelim. Birincisi: Bir adam ofisinde masasının başında. Masanın kenarında bir tabanca. Bir yazı yazıyor: "Artık iflastan kurtulmam olanaksız. Dolayısıyla yaşamaya değmez." Kızının telefonuyla intihardan hiç olmazsa o sırada vazgeçip evine gitmeye söz veriyor. İkinci seçenek: Telefon uzun uzun çalıyor. Neden sonra adam yarı soyunuk olarak telefona gelip kızına işlerinin çok yoğun olduğunu söylerken bir iç odada bir kadının çıplak bacağı görülüyor. Filmin yönetmeni açısından sorun, ikinci sahne için hangi seçeneği kullanmayı tasarlarsa tasarlasın, izleyicisini inandırmak zorunda olduğudur. Gerçek yaşamda her iki sahne de, daha bir sürü başka sahne de olasıdır ama, bir sanat yapıtı olarak bir film izleyicisini inandırmak zorundadır. Diyelim bu sahneye inandırıcılık kazandırmak için kullanacağımız öğelerden biri telefonun rengi. Bu öğe için de size iki seçenek vereyim: Telefon açık krem ya da "cart" kırmızı renkte olabilir. İkinci sahne intihar etmek üzere olan bir iş adamını gösterecekse, açık krem rengi telefonu mu kullanırsınız, yoksa parlak kırmızı renkli olanı mı? "Hiç farketmez" deme eğilimindeyseniz, sakın sanatçı olma savları olan bir yönetmen olmayı düşlemeyiniz; olsa olsa ucuz televizyon filmleri çevirebilirsiniz. Açık krem rengi telefonu seçip iş adamının hiç olmazsa bir süre için intihardan vazgeçtiğini göstermeyi tasarlıyorsanız, sizde umut var. Bu ve buna benzer "yerinde" seçimler yapacağınızdan filmlerinizin öyküleri inandırıcı olacaktır. Kırmızı telefonu seçerseniz, ve benzeri kötü seçimleri yaparsanız, ancak "sıradan" filmler çevirebileceksiniz demektir.

Her türden yazınsal yapıtlar da, böyle biçimsel ve yapısal seçimleri ya "doğru" yaparak okuyucularını/dinleyicilerini gereken biçimde koşullandırıp anlattıkları öykülere inanılmasını ve bu öykülerin ilginç gelmesini sağlıyorlar ya da sağlayamıyorlar. Dede Korkut üstüne aşağıdaki iceleme bu türden, yapıt-okuyucu/dinleyici ilişkileri açısından bu yapıttaki yapısal ve biçimsel kimi öğeleri ele alan bir inceleme olmayı amaçlıyor.

BÖLÜM 1

İkinci "Dede Korkut" Anlatısında Yapı ile Renkler

I. ikinci "Dede Korkut" anlatısının karşıt yansımalı yapısı

Bu anlatının karşıt yansımalı yapısı, toplumdaki savaşçılık eğilimleriyle barışçıl aile yaşamı arasında büyük bir karşıtlık kurmak için kullanılıyor. Bu karşıtlığı okuyucu bütün öykü boyunca duyumsuyor. Ancak evcil yaşamı savunmak için kullanıldığı zamanlar savaşma gücü iyi sonuçlar veriyormuş gibi gösterilerek, bu gücün kişisel ün kazanmak gibi bencil amaçlar için kullanılmaması "gerektiği" anıştırılmış oluyor. Kısacası, bu öykü savaşçılık eğilimlerini dizginlemek için barışçıl değer yargılarını benimsetmek amacını güdüyor.

Karşıt yansımalı yapı kullanılarak bu amacın gerçekleştirilmesi izlenirken, bu anlatıda renklere değinmelerin de şöyle bir işlevi olduğu ortaya çıkıyor: Renklerin birçok anlamı dile getirmek için kullanıldığı bir ekinin bireylerinde renklere karşı belli duygusal tepkiler bulunur. Bu duygusal tepki birikimi renklere değinmelerle etkinleştirilerek okuyucunun yapıtın izleksel ereklerini daha güçlü benimsemesi sağlanıyor.

Konuyu incelemeci açısından dile getirmek gerekirse, bir yazınsal yapıtın okuması deneyiminden yola çıkarak, içinde renklerin kullanımına ilişkin bir geleneğin var olduğu bir toplumu varsaymaya ulaşıyoruz. Okuyucu olarak varsaydığımız bu toplum, halıda, kilimde, oyada, çevrede de renkleri dizgeli olarak kullanan toplumumuz olabilir. Bir anlatının yazınsal eleştirisinden o anlatının içinde doğduğu varsayılan topluma böylece geçmek söz konusu olabilir; çıkarılan sonuçların, toplumdan başka örneklerle desteklenebilmesi koşuluyla. Buna da, *Dede Korkut*'ta renklere değin-

melerin işlevini incelerken ve bu inceleme bittikten sonra kısa örneklerle yapmaya çalışacağım.

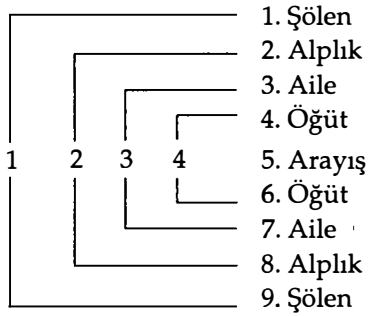
İkinci *Dede Korkut* anlatısının bir özeti onun karşıt yansımalı yapısını görmemize yardımcı olacaktır: Bir şölen sırasında sarhoş olan Salur Kazan ava gitmek istiyor. Dayısının karşı çıkmasını göz önünde tutmuyor ama, o yokken çadırını korusun diye oğlu Uruz'u bırakıp gidiyor ava.

Onun yokluğunda saldıran yağı karşısında ailesi hiçbir varlık gösteremiyor. Saru Kulmaş adında Salur Kazan'ın ailesinden olmayan biri onun çadırını savunurken ölüyor. Ama karısı Burla,[1] oğlu Uruz, ve annesi tutsak düşüyor. Salur Kazan'ın koyunlarını savunurken Karaçuk Çoban iki kardeşini yitiriyor, kendisi de yaralanıyor.

Av sırasında kötü bir düş gören Salur Kazan yorum için kardeşi Kara Göne'ye başvuruyor. Ama, Kara Göne karamsar kimi sanılar ileri sürerek onun korkularını arttırmaktan başka bir şey yapamıyor. Bunun üstüne yalnız olarak çadırının olduğu yere dönen Salur Kazan'ın ailesini arayışı başlıyor. Bu arayışı sırasında bir akarsudan, bir kurttan son olarak da Karaçuk Çoban'ın köpeğinden bilgi alıyor. Köpek onu Karaçuk Çoban'a götürüyor, Karaçuk Çoban da ailesinin başına neler geldiğini anlatıyor.

Salur Kazan ailesini yalnız olarak aramayı sürdürmeyi istiyor ama, Karaçuk Çoban'ın bekinmesi karşısında onun da birlikte gelmesine izin veriyor. Öbür yandan, oğlu Uruz'la karısı Burla yağı elinde birbirlerine destek olarak ailelerini bağlılıklarını, bir yandan ailesini kurtarmak için zaman yitirmeden yola çıkarak, bir yandan da önce annesini kurtarmaya çalışarak, paylaşıyor.

Tam o sırada öbür Türk beyleri de Salur Kazan'a yardımcı olmak için yetişiyorlar. Savaş sonunda Salur Kazan'ın ailesi kurtarılıyor. Ganimetin paylaşılmasıyla, ve Salur Kazan'ın verdiği şölenle anlatı sona eriyor. Bu özetten açıkça görüldüğü gibi, anlatı Salur Kazan'la ailesi çevresinde dönüyor. Dolayısıyla, öykü deki dengelerle karşıtlıklar göz önünde tutularak anlatının karşıt yansımalı yapısı aşağıdaki gibi gösterilebilir.



Şekil 1: İkinci Dede Korkut *anlatısının karşıt yansımalı yapısı*

Görüldüğü gibi, bu anlatının yapısı dokuz anlatım biriminden, ya da dört anlatım birimi kümesiyle merkez anlatım biriminden oluşuyor.

"Şölen" anlatım birimi kümesi, Salur Kazan'ın anlatının başıyla sonunda verdiği şölenleri kapsıyor.

"Alplık" anlatım birimi kümesi salur Kazan'ın önderliğinde Türklerin toplum olarak yaptıkları eylemleri kapsıyor. *Dede Korkut* anlatılarının evreninde, ava gitmekle savaşa gitmek aşağı yukarı eş değerli eylemler olarak görülür; erkekler bu eylemlere, savaşçılıklarını gösterip ün kazanmak için katılır. Örneğin, dokuzuncu anlatıda Begil'in avlanmadaki ustalığı onun en önemli niteliği. Dolayısıyla ikinci anlatıda ava gitmekle yağıya karşı savaşmak aynı anlatım birimi kümesinin parçalarını oluşturuyor.

Üçüncü anlatım birimi kümesine "aile" adının verilmesi şaşırtıcı görülebilir. Bu adın verilmesinin nedeni şu: Beylerin ava gittiği söylendikten sonra avın nasıl gittiği anlatılmıyor; yağının saldırısı karşısında Salur Kazan'ın ailesinin (oğlunun, karısının, bir de annesinin) durumu anlatılıyor. Anlatıdaki ustalık, avın öyküsünün yerine Salur Kazan'ın ailesinin öyküsünün anlatılmasıyla kendisini duyurtmaya başlıyor.

"Öğüt" adı verilen anlatım birimi kümesinde Salur Kazan öğüt için önce kardeşi Kara Göne'ye, sonra da çobanı Karaçuk Çoban'a başvuruyor.

"Arayış" anlatım birimi kümesi, Salur Kazan'ın yalnız başına ailesini ararken olanları kapsıyor.

Anlatım birimlerinin kısaca gözden geçirilmesi, anlatının ayrıntılı incelenmesi sırasında kullanılabilecek bir biçimsel gelişme

çizgisini belirginleştiriyor: Anlatının başından merkez anlatım birimine geldikçe toplumdan Salur Kazan'a doğru öykü kişilerinin sayısında bir azalma oluyor. Bu noktadan sonra anlatının sonuna dek ise bu süreç tersine dönüyor. Bu biçimsel gelişme çizgisi, Salur Kazan'ın bu anlatıdaki en önemli öykü kişisi olduğunu gösteriyor; özenle gözlerimizi onun üstünde tutmamız gerekiyor. Anlatıyı şimdi karşıt yansıtmalı yapısı çerçevesinde değerlendirebiliriz.

Anlatının başında bir bolluk ile mutluluk havası var. Herkes büyük bir doyum içinde yiyip içiyor. Anlatının sonunda da, yedi gün yedi gece süren bir şölen var. Hatta durumun daha da iyileştiği söylenebilir: Beyler ganimeti aralarında bölüşüyor, Salur Kazan Karaçuk Çoban'ı emirahor yapıyor, savaş sırasında seçkinlikler gösterenlere toprak ile başka andaçlar veriyor, oğlunun başı uğruna da seksen köleye özgürlüklerini veriyor. Kısacası, anlatının sonuyla başında Salur Kazan'la toplum arasında tam bir uyum var.

Bu uyum ve doyum durumunu Salur Kazan kendisi bozuyor ("alplık" anlatım birimi kümesinin ilk yarısında); şölen sırasında durup dururken ava gitmek istiyor. Üçüncü tekil kişi anlatan bu isteği onaylamadığını oldukça açık bir biçimde belli ediyor.

Birincisi, sert şarap başını etkiledikten sonra Salur Kazan'ın bu isteği duyduğunu söylüyor. Sarhoş olduktan sonra duyulan böyle istekler *Dede Korkut* anlatılarında hiçbir zaman iyi sonuç vermezler. İkincisi, Salur Kazan'ın sözlerini özetleyip vererek üçüncü tekil kişi anlatan onu gülünç duruma düşürüyor; Salur Kazan'ın avlandıktan sonra şölene dönmek istediğini söylüyor. Ama Salur Kazan ile beyler şölene döneceklerse, sürmekte olan şöleni yarım bırakmaları saçma. Üçüncü tekil kişi anlatan bu iki belirtiyi verdikten sonra suskunlaşıp, sözü Aruz Koca'ya bırakıyor.

Aruz Koca, Salur Kazan'a ava gitmemesi için yalvarırken dizleri üstüne çöküyor; onun isteğini değiştirmeyi ne denli istediği bu ediminden belli. Üç yüz muhafızını oğlu Uruz'a yardımcı olsunlar diye bıraktığına göre, anlaşılan Salur Kazan dayısının korkularını paylaşıyor. Böylece, Salur Kazan'ın, ava gidip kişisel ününü arttırmak uğruna ailesini koruma görevini savsakladığı anıştırılmış oluyor. Bir başka deyimle, bencil bir istek uğruna Salur Kazan birinci anlatım biriminde görülen toplumsal uyum ortamını bozuyor. Aruz Koca'nın dışındaki beyler Salur Kazan'ın ava gitme isteğini destekleyerek onun yanlışına ortak olmuş oluyorlar.

"Alplık" anlatım birimi kümesinin ikinci yarısında ise durum tersine dönmüş durumda. Şimdi Salur Kazan ailesini kurtarmak

için savaşıyor. Salur Kazan'ın sakıncalı ava gitme isteğini paylaşmış olan beyler de toplumsal konumları gereği kendilerinden beklendiği anlaşılan davranışı göstermekteler. Ava gitme ile bir aileyi kurtarmak için savaşa katılmanın nasıl ödüllendirildikleri, yapıtın evreninde bu iki davranış biçimine ne değer verildiğini gösteriyor; birinci davranış yıkım getiriyor, ikinci davranış ise bolluk, ün, mutluluk.

Yapıtın gelişmesi içinde, Salur Kazan'ın ava gitme isteği ailesinin yağı elinde bir sınav geçirmesine yol açıyor (üçüncü anlatım biriminde). Bu sınavın sonuçları çok acı: Oğlu, karısı ve annesi hiç direnç göstermeden tutsak düşüyor. Salur Kazan'ın ailesi için savaşım verenler ailesinin dışından kişiler. Saru Kulmaş adında biri yağı ile dövüşürken ölüyor; Karaçuk Çoban Salur Kazan'ın koyunlarını savunurken iki kardeşini yitiriyor, üstelik kendisi de yaralanıyor.

Yağının saldırısı sırasında hiç varlık gösteremeyen Uruz'la Burla, "aile" anlatım birimi kümesinin ikinci yarısında büyük bir ruhsal direnç gösteriyor. Kırk cariyesi arasında kişiliğini gizlemek için çabucak bir yol bulan Burla namusunu koruyor. Uruz da ana babasının namusunu korumak için ölümü yeğlediğini belirtiyor.

Böylece anlatı bir soru sormamıza neden oluyor: Başta yağıya hiç direnemeyen bu iki kişi bu anlatım birimi kümesinin ikinci yarısında nasıl büyük bir ruhsal güç gösteriyor? Bu sorunun yanıtını yine anlatıdan çıkarsamamız gerekir. Şimdilik bizim için açık olmayan bu yanıt bir biçimde Salur Kazan'la ilgili gibi görünüyor. Onun ava gitmek isteyerek yaptığı yanlışlık ailesini olumsuz biçimde etkiliyor. Sanki onun sorumsuzca davranışı ailesinin gücünü sıfıra indiriyor. Uruz'la Burla'nın ruhsal güçlerindeki büyük artışın da Salur Kazan'ın edimlerine bakılarak açıklanması gerekiyor. Bu açıklama, Salur Kazan'ın anlatının orta kesiminde gerçekleştirdiği gelişmede yatıyor; onun gittikçe yalnızlaşması tümüyle rastlantı olamaz.

Sanki Salur Kazan'ın kendi yaptığı yanlışı kendi başına düzeltmesi gerekiyor. Onun için gittikçe yalnızlaşıyor. Kişiliğinden kaynaklanan bir iç neden onu yanlış yapmaya itmiş olduğundan, ona başka hiç kimse yardım edemez.

Yanlış yapan her insan gibi, önce öğüt araması gerekiyor. Ama av sırasında gördüğü kötü düşü yorumlasın diye başvurduğu kardeşi Kara Göne onun yanlışını paylaşmış olduğundan ona yardım edebilmekten çok uzak. Gerçekten, Kara Göne Salur Kazan'ın dü-

şünün her öğesinin kötü haber demek olduğunu belirttikten sonra ona yardım edemeyeceğini, sorununun çözümünün de Tanrı'ya kalmış olduğunu söylüyor. Avda Salur Kazan'la birlikte olan beylerin herhangi biri de aynı nedenden ona yardım edecek durumda değil.

Salur Kazan'ın avı bozmak istemediğini söyleyerek evine yalnız dönmesi yalnızca yüzeysel bir neden; gerçek neden onun bir iç sorunla karşı karşıya olması. Salur Kazan yanlışını "arayış" adını verdiğim merkez anlatım biriminde gideriyor. Ama bu anlatım biriminin bağlamsal anlamını doğru değerlendirebilmek için önce "öğüt" anlatım birimi kümesinin ikinci yarısına bakmamız gerekiyor.

"Öğüt" anlatım birimindeki ruhsal deneyiminden sonra Salur Kazan Karaçuk Çoban'la karşılaşıyor. Karaçuk Çoban Kara Göne gibi değil; kişisel ün uğruna ava gitmedi; Salur Kazan'ın koyunlarını korumak için savaştı. Dolayısıyla, şimdi Salur Kazan'a yararlı öğüt verebiliyor.

Ailesine ne olduğunu anlatınca Salur Kazan Karaçuk Çoban'a öfkeleniyor. Ama güzel bir söylev gibi etkili bir konuşmayla (Ergin 1964: 19) Karaçuk Çoban Salur Kazan'a ailesine olan görevini savsakladığını, dolayısıyla da savaşçılığının anlamını yitirdiğini söyleyerek yanıt veriyor. Bu yanıt karşısında Salur Kazan öfkesini yenmek zorunda kalıyor.

Ondan sonra olan çok ilginç: Üzüntü içinde atını sürüp gitmeye başlayan Salur Kazan çobanının onu izlediğini görünce ondan yiyecek bir şeyler istiyor. Böylece, Salur Kazan bu anlatıda ilk kez birisinden bir şey istemiş oluyor. Çobanın yanıtı da yakından bakmaya değer: "Beli ağam Kazan, giceden bir kuzı pişürüp-dururam, gel bu ağaç dibinde inelüm yiyelüm..." (Ergin 1964: 19). Çobanın sözleri kuzuyu o sırada da pişirmekte olduğu anlamına geliyor. Ama eti torbasından çıkarıyor. O ağaç altında durup yemek yediklerinden kuşku duymak için pek bir neden yok, ama çobanın yanıtının biçimi o yemeğin bir simgesel anlamının da olduğunu gösteriyor. Çobanın bir önceki günün akşamından beri pişirmekte olduğu bir simgesel yemek gerçekten var; yağıyla çarpışarak Salur Kazan'a verdiği hizmet. Çoban nesnel yemekle birlikte o hizmeti de sunuyor Salur Kazan'a; onu kabul ederse küçük düşmeyeceğini anlatıyor.

Ama "arayış" anlatım biriminde geçirdiği ruhsal deneyime karşın Salur Kazan, bir insanın karşılık beklenmeden ona sunulan

hizmetleri kabul etmesinin onun onurunu incitmeyeceği gerçeğini eylemsel yaşamında uygulamaya henüz hazır değil. O henüz ikinci anlatım birimindeki Salur Kazan; kişisel ün kazanma ile kendi değerini elden geldiğince yükseltme uğruna toplumsal yaşamın doğal akışını bozan, evcil yaşamın dengesini alt üst eden Salur Kazan. Karaçuk Çoban'ı altında yemek yedikleri ağaca bağlayarak toplumsal yaşamın kurallarını anlayacak denli olgun olmadığını gösteriyor. Yağıyla çarpışmaya Karaçuk Çoban'la birlikte giderse o savaşımın onurunu onunla paylaşmak zorunda kalacağı için onu ağaca bağlıyor. Her bakımdan kendisine yeterli olduğunu göstermek istiyor.

Karaçuk Çoban, Salur Kazan'ın onu bağladığı ağacı sırtlayıp onun peşinden gidiyor. Salur Kazan ne yaptığını sorunca da savaştan sonra o ağaçla ona yemek pişireceğini söylüyor. Karaçuk Çoban'ın bu davranışı, onun Salur Kazan'a verdiği son hizmet. İşte o noktada Salur Kazan, başkalarının bir şey beklemeksizin sunduğu hizmetleri onurunu incitmeden kabul edebileceğini kavrıyor.

Salur Kazan'ın, savaşta işler iyi giderse Karaçuk Çoban'a yaptıklarının karşılığını vereceğini söylerken kullandığı sözler de ilginç: "Allah menüm ivümi kurtaraçak olur-ise seni emirahur eyleyeyin..." (Ergin 1964: 20). Bu davranış, ilk iki anlatım birimindeki davranışından çok değişik. Birinci anlatım biriminde Salur Kazan yalnızca veriyor. İkincide ise, ava giderek kişisel ününü arttıramamasının da olası olduğu usuna gelmiyor bile. Böylece, ilk iki anlatım biriminde Salur Kazan'ın, toplumsal ile nesnel çevresini dilediği gibi düzenleyebileceğine inanan bir insan gibi davrandığını söyleyebiliriz.

İşte bu böbürlenme eğilimi, Karaçuk Çoban'a verdiği sözde hiç görülmüyor; sözünü tutabilmesinin Tanrı'nın iznine bağlı olduğunu söylüyor. Böylece olgunlukla davranmayı öğrenmiş oluyor. "Arayış" anlatım biriminde Salur Kazan'ın yaşadığı salt ruhsal deneyim, hem onun eylemsel yaşamındaki bu büyük değişikliğin, hem de karısı ile oğlunun ("aile" anlatım birimi kümesinin ikinci yarısında) yağı elinde tutsakken gösterdikleri ruhsal direncin kaynağı.

Şimdiye dek yaptığımız çözümlemeden çıkan, "arayış" anlatım biriminin değerlendirilmesi bakımından önemli olan noktaları özetlersek: Salur Kazan daha çok kişisel ün isteyerek, bolluk ve doyum ile dile getirilen toplumsal yaşamın dengesini bozuyor. "Toplumsal yaşam" yerine "evcil yaşam" demek daha doğru olabilir; Sa-

lur Kazan'ın davranışı öncelikle ailesini etkiliyor. Ayrıca, anlatının başından ortasına gidildikçe toplumdan Salur Kazan'a doğru bir daralma var. "Arayış" adını verdiğim merkez anlatım biriminde ise tüm ilgi Salur Kazan üstünde toplanıyor; ortada kalan tek kişi o.

Ailesini arıyormuş gibi görünürken Salur Kazan bir akarsu, bir kurt, ve bir köpek ile konuşuyor.(2) Anlaşılan, akarsu ile kurt, nesnel çevrenin insanların evcil yaşamları üstünde yapabileceği olumlu ile olumsuz etkileri simgeliyor. Bir başka biçimde demek gerekirse, insancıl açıdan nesnel çevrenin iki karşıt yanını simgeliyorlar. Akarsu ile kurt arasında kurulan bu karşıtlığı ortaya çıkarmak için, "arayış" anlatım biriminin öğelerini evcil yaşam açısından değerlendirmek, o yaşam üstündeki etkilerine bakarak "olumlu" ya da "olumsuz" diye nitelemek gerekiyor.

Bu açıdan bakıldığında, su iyiliğin ta kendisi (Ergin 1964: 17). Suyun kayalardan fışkırması iyi; yoksa insanlar onu içemezdi. İslamiyet'te önemli kişiler olan Hasan, Hüseyin ve Ayşe'nin "bakış"ları olması suyu kutsal bir varlığa dönüştürüyor. Böylece Salur Kazan'ın, su bu denli iyiyse onun ailesini bulmasına da yardımcı olur diye tartışarak akarsuya başvurduğu anlaşılıyor.

Suyun iyiliğinin tersine, kurt bir kötülük simgesi (Ergin 1964: 17-18). Atlarla develeri korkutuyor, koyunları öldürüyor, köpekleri korkutuyor, geceleri çobanları kaygılandırıyor, vb. Salur Kazan'ın bu kez şöyle bir tartışmayla kurda başvurduğu anlaşılıyor: Kurt her türlü kötülüğü bildiğinden, onun ailesine yapılan kötülüğü de bilir.

Böylece, bu anlatıda akarsuyun dış evrenin evcil yaşam üstüne olumlu etkilerini, kurdun ise olumsuz etkilerini simgelediği sonucuna varabiliriz. Salur Kazan'ın su ile kurtta en katışıksız biçimde gördüğü doğanın bu iki yanını köpek benliğinde birleştiriyor (Ergin 1964: 18).

Köfeğin geceleri havlaması iyidir; böylece kurtlarla hırsızları korkutup kaçırıyor. Kurt gibi tümüyle yabanıl değil, evcil; kurt gibi et yemiyor, bozulmuş ayran içiyor. Ama su gibi tümüyle iyi de değil; kurtları korkutup kaçırıyor ama, korktuğundan. Bir başka deyimle, tam anlamıyla cesur olmadığından tümüyle iyi değil.

İşte dış evrenin iyi ile kötü yanlarını benliğinde birleştirip evcil yaşamın hizmetinde olan bir hayvan olarak gösterilen köpek, Salur Kazan'ı Karaçuk Çoban'a götürüyor.(3) Böylece bu anlatım birimi, baş öykü kişisinin serüveninin iki karşıt yanını köpeğin benliğinde birleştiriyor. Bir başka deyişle, bir yandan iyilikle (su) bir

yandan da kötülükle (kurt) iletişim kurabilen Salur Kazan evcil yaşam açısından bakarak doğanın iki karşıt yanını anlayabildiğini gösteriyor. Köpekle iletişim kurunca da, iyilikle kötülüğün eylemsel yaşamında kullanabileceği bir bileşimini elde edebilme yeteneği olduğunu gösteriyor.

Bu bileşimi, Karaçuk Çoban'ı emirahor yapma sözü verip savaşmaya onunla birlikte gidince eylemsel yaşamında gerçekleştiriyor. Kendi ününü evcil yaşamın üstünde tuttuğu zamanlar, olumsuz yanları olumlu yanlarından daha ağır basan, dolayısıyla kurda benzeyen biriydi. Evcil yaşamın çıkarlarını kendi özel çıkarlarından üstün tutmaya başlayınca, köpekte gösterilen bileşimi kişiliğinde gerçekleştirmiş oluyor.

Görüldüğü gibi, bu anlatı bireyle toplum arasındaki ilişkileri ele alıyor. Kendisini gösterip ün kazanma gereksinimleri nedeniyle birey toplumla çatışma eğiliminde; kişisel ün kazanmak için giriştiği eylemler, bolluk ve yetinme duygularıyla dile getirilen evcil yaşamın düzeninin dengesini bozuyor.

Bu anlatının evreninde, ailenin toplum ile birey arasında bir tür arabuluculuk işlevi var; ailenin sağladığı alan içinde birey ile toplum bir yandan birbirlerinden bağımsız olarak yaşarken bir yandan da işbirliğine gidebiliyorlar. Bu anlatıda Salur Kazan'ın ailesi gerçekten böyle bir işlev gerçekleştiriyor. Kişisel ününü arttırma uğruna bulabildiği ava gitme eylemiyle evcil yaşamın dengesini bozmaktan kaçınamayan Salur Kazan, ailesinin yağının saldırısına uğraması nedeniyle kişisel ününü arttırmak için çok daha uygun bir eylem biçimi buluyor.

Böylece, bu yapıtın karmaşık bir toplumsal hiciv amacı olduğunu ortaya çıkarmış olduk. Savaşçı eğilimlerin yalnız evcil yaşam Türk toplumu dışında bir gücün saldırısına uğrayınca yararlı olabileceklerini anıştırarak, bu anlatının çağdaşı dinleyicide onların kullanılmasını denetim altında tutmaya katkıda bulunuyor.

II. ikinci Dede Korkut anlatısında renklere değinmelerin kullanımı

Bu anlatıyı karşıt yansımalı yapısı çerçevesinde inceledikten sonra, şimdi renklere değinmelerin işlevini ayrıntılı olarak ele alabiliriz. Burada "renk çözümlemesi"nden amaçladığım, *Dede Korkut* anlatılarında sık sık kullanılan renklere değinmelerin dizgeli bir biçimde kullanılıp kullanılmadığının araştırılmasıdır. Önce, ikinci *Dede Korkut* anlatısında renklere değinmelerin kullanılmasıyla ilgili ilginç kimi noktalar üstünde duralım. Salur Kazan ava giderken (ikinci anlatım biriminde) atının "konur", koyu kırmızı olduğu söyleniyor. Ama anlatının sonunda Dede Korkut dua ederken bu atın "ağ-boz" olduğunu söylüyor (Ergin 1964: 25). Her iki renkten atlar var kuşkusuz, Salur Kazan da anlatının sonuna gelmeden önce atını değiştirmiş olabilir. Ama böyle yaptığı anlatıda söylenmediği için, bu düşünce ile yetinemeyiz. Başka bir deyimle, anlatının bağlamında Salur Kazan'ın atının konurdan ağ-boza değişmesinin açıklanması gerekir.

Bir olası görüş, renklerin sözlü yazın ürünlerinde kullanılan kalıplarda ayırım gözetilmeden kullanıldığıdır. Lord bir kalıbın ne olduğunu söylerken sanki böyle düşünüyor: "[kadın ya da erkek] beyaz [ya da siyah, gri, vb.] atına bindi" (Lord 1971:50).(4) Ama Parry ile Lord'un kalıpsal yazın yaratma kuramını ortaya atmalarından sonra, kalıplarda değişikliklerin rastlantısal olduğu görüşü çok değişik açılardan eleştirilmiş, kalıpların yaratıcı olarak kullanıldığı görüşü ağırlık kazanmıştır. Renklere değinmeler Dede Korkut anlatılarında değişik anlamlara geliyorsa, kalıplarda kullanılmaları tümüyle rastlantısal olmayabilir. Kısacası, Salur Kazan'ın

atının renginin değişmesinin rastlantısal mı olduğu yoksa bir nedene mi dayandığı sorusunu sormamız gerekiyor.

Bir yirminci yüzyıl masalının sonu bu sorunun çok gereksiz olmadığını düşündürebilir: "Gökten üç elma daha düşmüş. Üçü birbirinden al. Al murattır, onlar da murada ermişler" (Kartal 1969: 5245). Bu elmaların salt kırmızı olduğu söylenmiyor kuşkusuz. Masalda "al"ın "murat" anlamına geldiğini yazınsal eleştiriyle biz çıkarsamıyoruz, masalı anlatan söylüyor.

"Al"ın bu anlamını usumuzda tutarak *Dede Korkut* anlatılarına bakarsak, bu rengin yalnız atlara değil kızlarla develere de uygulanması ilginç. Erkeklerin cinsel ilgilerinin odağı kızların göğüslerinde kırmızı düğmeler bulunduğu (örneğin Ergin 1964: 14, ikinci anlatının başlangıcı), ellerinin de kınalı olduğu söyleniyor. Develere taşım ya da ulaşımda kullanılan hayvanlar olarak değinilen kalıplarda kırmızı oldukları söyleniyor. Ama Salur Kazan'ın kötü düşündeki deve ile yağının Salur Kazan'ın annesini taşımak için kullandığı devenin kara olduğu söyleniyor. Sanki bu devenin kara olması Salur Kazan'ın annesini daha çok küçük düşürüyor.(5)

Kırmızı bir biçimde istekle ve istenilen şeylerle ilişkiliyse, Salur Kazan'ın atının renginin koyu kırmızıdan "ağ-boz"a değişmesinin anlatıda Salur Kazan'a olana koşut olduğu söylenebilir: Anlatının sonunda savaşçı isteklerden uzaklaşıyor.

İkinci anlatıda renklerle ilgili bir başka ilginç durum da şu: Yağı Salur Kazan'a karşı kazandığı utkuyu anlatırken Salur Kazan'ın atlarının, koyunlarının ve develerinin renkleri hiç söylenmiyor. Bu sıfatlar salt kimi kalıplarda bulundukları için rastgele, sanatsal hiçbir kuşku olmaksızın özen gösterilmeden kullanılıyorlarsa, bu kalıpların her söylenişinde bu renklere değinilmesi gerekir. Ama uygulamanın öyle olmadığı anlaşılıyor.

Anlatının bu noktasında Salur Kazan'ın sınavı yeni başlamış olduğu için ve ailesinin ilerde ne yapacağı belli olmadığı için yağının utkusunu betimlemesinde renkler "görülmüyor" olabilir mi? Renklere değinmelerin çok olduğu bir anlatının bir bölümünde hiç görülmemeleri üstünde durmaya değer. Karaçuk Çoban'ın yağıyla savaşı sırasında sapınana ilişkin olarak da renklere değinmeler görülmüyor. Sanki bir şeyin sınanması sırasında henüz "ruhsal" rengi belli olmadığından rengi söylenmiyor.

Bir şeyin sınanması sırasında renginin söylenmemesiyle ilintili gibi görünen bir başka gözlemde bulunabiliriz bu anlatıda: savaşmaya başlamadan önce Karaçuk Çoban sapanının, keçilerinin ve

koyunlarının "ala" olduğunu söylüyor. Ayrıca, Salur Kazan ile konuşurken, onun kargısının "apalaca" olduğunu söylüyor. Kısacası, Karaçuk Çoban'ın "alaca" ya da "apalaca" olduğunu söylediği şeyler henüz sınanmamış şeyler; kendilerinden bekleneni yapıp yapamayacakları belli değil. Bir şeyin sınanması sırasında ise rengi hiç söylenmiyor. Bu gözlemler, renklere değinmelerin bu anlatıda özel bir biçimde kullanıldığını gösteriyor.

Ama herhangi bir rengin geçtiği yerlere bakarak onun simgesel anlamını ortaya çıkarmak olanağı yok. Bir tek kara için, belki öbür renklere göre daha az sayıda anlam dile getirmek için kullanıldığından, bir anlam verme girişiminde bulunulabilir. Yağının çadırını yağmalamasından sonra Salur Kazan'ın gördüğü düşte kara çok geçiyor. Yukarıda söylendiği gibi, Salur Kazan'ın annesini taşımak için kullanılan devenin de kara olduğu söyleniyor. Bu kullanım örneklerine bakarak "kara"nın kötü haber, kötülük ya da yıkım demek olduğu ileri sürülebilir. Bu rengin karşıtı olan "ak"ın da iyilikle mutluluk anlamına gelmesi beklenebilir. Ama bu sonuca varmak için yeteri denli örnek yok.(6)

Tek tek renklere değinmelerin incelenmesinden renklerin simgesel anlamlarını çıkarsama olanağının bulunmaması karşıt yansımalı yapıyı kullanmayı usa getiriyor. Böylece, araştırılması gerektiği ortaya çıkan olasılık şu oluyor: Belki bu anlatılar, dinleyicilerin ya da okuyucuların renklerin anlamlarını çok iyi bildiği varsayılan bir toplumda ortaya çıktıklarından, renklerin anlamlarına ilişkin açıklamalar içermiyorlar. Dolayısıyla, okuyucu olarak bize bu anlatılardaki pek çok öğeye nasıl tepki göstermek gerektiğini gösteren karşıt yansımalı yapı renklere değinmelerin nasıl kullanıldığını öğrenmede de yardımcı olabilir.

Bu çözümlemede, yalnız renklere doğrudan değinmeler sayılmıştır. Örneğin, "altın" sözcüğü geçtiğinde "sarı" olarak sayılmamıştır; altın bu anlatılarda değerli maden simgeciliğinin bir parçası olarak kullanılıyor. Özel adların parçası olan renklere değinmeler sayılmıştır.

Renklere değinmelerin çözümlenmesinde karşıt yansımalı yapıyı kullanmak için anlatının anlatım birimlerinin yerlerini Ergin 1964'te şöyle belirleyebiliriz: Birinci anlatım birimi on dördüncü sayfanın sekizinci satırında biten tümceyle tamamlanıyor. İkinci anlatım birimi on dördüncü sayfanın son satırında biten tümcenin sonunda bitiyor. Üçüncü anlatım birimi on altıncı sayfanın yirmi dördüncü satırının sonunda bitiyor. Dördüncü anlatım birimi on

yedinci sayfanın dördüncü satırında tamamlanan tümcenin sonunda bitiyor. Beşinci anlatım birimi on sekizinci sayfanın yirmi dördüncü satırında tamamlanan tümcenin sonunda bitiyor. Altıncı anlatım birimi yirminci sayfanın altıncı satırının sonunda bitiyor. Yedinci anlatım birimi yirmi üçüncü sayfanın sonunda bitiyor. Sekizinci anlatım birimi yirmi beşinci sayfanın yirmi üçüncü satırının sonunda biten tümcenin sonunda bitiyor. Dokuzuncu anlatım birimi anlatının sonunda bitiyor. Aşağıdaki Tablo 1 renklere değinmelerin anlatının anlatım birimlerine dağılımını gösteriyor.

Renkler	Birimler								
	1	2	3	4	5	6	7	8	9
Ak (ak, akça, tepel, kaşga)	0	3	0	1	2	1	4	4	4
Kara (kara, karaça, karaçuk)	3	3	7	9	11	5	14	12	3
Kahverengi (doru)	0	1	0	0	0	0	0	0	0
Kırmızı (al, alca, kızıl, konur)	2	2	2	1	4	2	4	2	0
Sarı	0	0	1	0	0	0	0	0	0
Ala (ala, alaca, apalaca)	1	2	5	0	0	1	0	4	1
Boz (boz, çal)	0	1	0	0	0	0	0	3	1

Tablo 1: İkinci Dede Korkut *anlatısında renklere değinmelerin anlatım birimlerinde dağılımı.*

İlk bakışta bu tablodan bir anlam çıkmıyor. Onun için, renk çözümlememizin başında karışık renklere ilişkin yaptığımız bir gözleme dönelim: Kimi şeylerin sınanmadan önce alaca oldukları söyleniyor, sınanmaları sırasında ise renkleri söylenmiyor. Bir eyleme karışan şeylerle kişiler, belli bir açıdan başarılarına göre eylemden sonra renklere bürünüyor olabilirler mi? Durum böyleyse, renklere değinmelerin dağılımlarında görülen değişiklikler Salur Kazan'ın anlatıdaki deneyimini ve ruhsal eksikliklerini nasıl giderdiğini yansıtıyor olabilirler.

Divanü Lugati't-Türk'teki bir atasözü, *Dede Korkut*'taki renklere değinmelerin dağılımlarına böyle yaklaşabileceğini gösteriyor: "'kişi alası içtin. Yılkı alası taştın = insanın alası içinde, hayvanın alası dışında.' Bu sav, yaltaklanarak muhalefetini ve hıyanetini gizlemek isteyen kimse için söylenir" (Atalay 1939: c. 1, s. 91). Bu atasözünden anlaşıldığına göre, hayvanlarınkinin tersine insanların "karı-

şık" doğası kafalarının içinde gizli. Bir hayvanın değişmez olan doğasının tersine, bir insanın doğası ya da ne olduğu ancak eylemlerinden çıkarsanabilir.

Bu anlatıdaki karışık renklere (boz ve ala) değinmelerle düz renklere değinmeler arasında böyle bir ilişki olup olmadığını görmek için, renklere değinmeleri düz renk ile karışık renk kümelerinde toplayıp onlardaki değişmelerin anlatının izleğinin gösterdiği duygusal inişleri çıkışları izleyip izlemediklerini incelememiz gerekiyor. Aşağıdaki Tablo 2 bu anlatıdaki renklere değinmeleri bu iki küme çerçevesinde gösteriyor.

Renkler	Birimler								
	1	2	3	4	5	6	7	8	9
Düz renkler	5	9	10	11	17	8	22	18	7
Karışık renkler	1	3	4	0	0	1	0	7	2

Tablo 2: İkinci Dede Korkut *anlatısında düz renklerle karışık renklere değinmelerin anlatım birimlerinde dağılımı.*

Renklere değinmelerin bu anlatıdaki işlevine ilişkin ilk beklentimiz (bir eyleme girmeden önce ala ya da boz olduğu söylenen şeylerle kişilerin eylemden sonra başarılarına göre renklere bürünmeleri) doğru çıkmadı ama, onların anlatım birimlerindeki dağılımların o anlatım birimlerindeki duygusal ile düşünsel içeriğe koşut oldukları tartışma götürmez. Bir yandan düz renklere değinmelerle karışık renklere değinmeler arasındaki ilişkiyi, bir yandan da onlarla karşıt yansımalı yapı arasındaki ilişkiyi ortaya çıkarmak için, renklere değinmelerle anlatının öykü boyutundaki içeriğini anlatım birimi kümeleri çerçevesinde ele almamız gerekiyor.

Düz renklerle karışık renklere değinmelere belli karşıt anlamlar yüklersek, onların ikinci *Dede Korkut* anlatısının anlatım birimlerinde çok tutarlı bir dağılımları olduğunu görürüz. Şöyle varsayalım: Düz renkler, insanın yapısında başka bir şeylerle karışmadan arı biçimde bulunan kimi öğeleri dile getirirler. Başka bir deyimle, bir insanın düşünceleri ya da duyguları nedeniyle amaç ya da ideal olarak benimsediği şeyleri dile getirirler. Düz renklerin tersine, karışık renkler, insanın doğal ve toplumsal çevresiyle etkileşime girme gereksinmesi yüzünden onun yapısında bir ölçüye dek arılıklarını yitirmiş, törpülenmiş olarak bulunan kimi öğeleri dile getirir.

Renklere değinmeler böyle kullanılırlarsa, insanın kişiliğini "geliştirme" ya da isteklerini gerçekleştirme çabalarını renklere değinmelerle dile getirme olanağı doğar: Yaşamını ideallerine göre düzenlemeye çalışan bir insan "karışık renkleri"nden kurtulmaya çalışırken, eylemsel yaşamın yıpratıcılığı altında karışık renkleri artma eğilimi gösterecektir. Bir başka biçimde demek gerekirse, düz renk - karışık renk karşıtlığı, insanın ideallerinden oluşan iç evreniyle eylemsel yaşam arasındaki çatışmayı dile getirmek için kullanılabilir; ideallerine uygun bir kişilik elde etmek için eyleme girişen insan eylemsel yaşamın yıpratıcılığı ile karşılaşır. Şimdi, ikinci *Dede Korkut* anlatısının karşıt yansımalı yapısını kullanarak renklere değinmeleri dizimsel olarak inceleyelim.

Birinci anlatım birimi kümesinin iki yarısında düz renklerle karışık renklere değinmelerin birbirlerine oranları 5:1 ile 7:2. Bu anlatım birimi kümesi "bolluk"u dile getirdiğine göre, bu dağılımı şöyle değerlendirebilirz: Anlatının başında Türk toplumu büyük bir olgunluk içinde. Ama bir karışık renge değinmenin varlığı olgunlaşmanın henüz bitmediğini gösteriyor. Salur Kazan'la birlikte ava gitmeyi yeğleyen Türk beyleri, bu karışık renklere değinmenin tek örneğinin sözcülüğünü ettiği eksikliği gidermeyi amaçlıyor.

Ama anlatının sonunda düz renklerle karışık renklere değinmelerin birbirlerine oranı 7:2 oluyor; karışık renklere değinmelerin oranı yükseliyor. Bu değişiklik şöyle yorumlanabilir: kusursuz olmak olanaksız; insan eksikliklerivle uzlaşıp onlarla birlikte yaşamayı öğrenmek zorunda. Duyulan bu uzlaşma zorunluluğu, "evcil yaşam"ın isterlerine koşut.

Bu anlatının karşıt yansımalı yapısını incelerken, ikinci anlatım biriminde savaşçılığını sergilemeye kalkışan Türk toplumunun yağının saldırısı karşısında bir sınavdan geçtiğini görmüştük. Daha doğrusu, savaşçılığını geliştirmek isteyen Türk toplumunda beliren değişiklik ikinci anlatım birimi kümesinde ortaya çıkıyor. Bu değişiklik, düz renklerle karışık renklere değinmelerin birbirlerine oranlarının birinci anlatım biriminde 5:1'den ikinci anlatım biriminde 9:3'e değişmesiyle kendisini duyurtuyor.

Renklere değinmelerin salt sayısının artması, artan duygusal tepkilerin varlığını gösteriyor. Bu duygusal tepkiler bu anlatım birimi kümesinin ikinci yarısında iki katına çıkıyor; orada Türk ordusu gerçek bir savaşın içinde. Birinci yarıdan ikinci yarıya düz renklerle karışık renklere değinmelerin birbirlerine oranlarının

ikincilerin yararına biraz değişmesi eyleme girişmenin yalnız bireyi değil toplumu da etkilediğini gösteriyor.

Bu anlatının yapısını incelerken, üçüncü anlatım biriminde Salur Kazan'ın ailesinin yapısının ortaya konduğunu görmüştük. Salur Kazan'ın ava gitmeyi isteyerek yaptığı yanlışın toplumdan çok onun ailesini etkilediği renklere değinmelerin dağılımından da anlaşılabiliyor: İkinci anlatım biriminden üçüncü anlatım birimine düz renklerle karışık renklere değinmelerin birbirlerine oranı 9:3'ten 10:5'e, başka bir deyimle 3:1'den 2:1'e değişiyor.

Bu anlatım birimi kümesinin ilk yarısında düz renklerle karışık renklere değinmelerin birbirlerine oranı ikiye bir ama, ikinci yarıda karışık renklere hiç değinilmiyor. Öbür yandan, düz renklere değinmeler 10'dan 22'ye çıkıyor. Bu değişikliğin nedenini görmek zor değil. Birinci yarıda Salur Kazan'ın yanlışından yapısı çok olumsuz etkilenen aile ikinci yarıda büyük bir atılıma girişiyor. Karışık renklere değinmeler hiç görülmezken düz renklere değinmelerde görülen inanılmaz artış (gerçekten, tüm anlatıda en çok görüldükleri yer yedinci anlatım birimi), bu anlatım biriminde öykü kişilerinin büyük bir idealistlikle davrandıklarını gösteriyor.

Düz renklerle karışık renklere değinmelerin "öğüt" anlatım birimi kümesinin iki yarısında dağılımı 11:0 ve 8:1. İlk yarıda Salur Kazan'ın düşüne ilişkin Kara Göne'nin yorumunun olumsuz öğüt olduğunu görmüştük. Karışık olmadığının renklere değinmelerle dile getirilmesi. Ayrıca, düz renklerle karışık renklere değinmelerin birbirlerine oranlarının 11:0 olması, Salur Kazan'ın ava gitmeyi isteyerek evcil yaşama sırtını dönmesinden sonra giriştiği yapıcı olmayan ruhsal atılımı da dile getiriyor.

Bu anlatım birimi kümesinin ikinci yarısında, karışık renklere değinmeler sıfırdan bire çıkarken düz renklere değinmeler on birden sekize düşüyor. Karışık renklere bu tek değinmenin Salur Kazan'ın kalkanını ilgilendirmesi kuşkusuz önemsiz olmaktan çok uzaktır. Karaçuk Çoban Salur Kazan'ın kalkanının "apalaca", pek çok alaca olduğunu söylüyor. Birinci yarıdan ikinci yarıya renklere değinmelerde görülen bu değişiklikle, Salur Kazan'ın evcil yaşamın gereksindiği dengeli ruhsal yaşamı elde etme yolunda hızla ilerlediği belirtilmiş oluyor.

"Arayış" adını verdiğim anlatının merkez anlatım biriminde düz renklerle karışık renklere değinmelerin birbirlerine oranlarının 17:0 olması Salur Kazan'ın bu anlatım birimindeki duygusal tepkilerinin ne denli güçlü olduğunu gösteriyor. Gerçekten de Salur Ka-

zan anlatının izleksel merkezinde yoğun bir ruhsal deneyim geçirdiğini görmüştük.

Görüldüğü gibi, bir bireyin yoğun bir ruhsal deneyim geçirdiği ve anlatının izleksel merkezi olan merkez anlatım biriminden anlatının iki ucuna doğru düz renklerle karışık renklere değinmeler arasındaki oran çok dengesizden oldukça dengeliye doğru değişme gösteriyor. Üstelik, birinci anlatım birimi kümesinin ikinci yarısında renklere değinmelerin oranı karışık renkler yararına değişiyor.

Renklere değinmelerle neyin dile getirildiği şimdi açıkça görülüyor: Evcil yaşam içinde yaşamak zorunda olan bireyin, ideallerine uygun bir kişiliğe ulaşma çabaları sırasında karışık renklerini ya da kimi kusurlarını tümüyle ortadan kaldırması olanaksız. Kusurlarını ortadan kaldırmak yerine, onlarla birlikte yaşamaya olanak veren bir dengeli yaklaşıma ulaşması gerekiyor.

Çözümlememizin başında ortaya attığımız kuramın bu anlatıdaki renklere değinmelerin dağılımıyla niye doğrulanmadığı da ortaya çıkmış durumda: anlatının ikili yapısı renklere değinmeleri de denge kavramını vurgulamak için kullanıyor. Bir başka deyişle, bu anlatıdaki renklere değinmeler de karşıt yansımalı yapının çerçevesinde kullanılan bir yineleme dizgesi oluşturuyor. Bu dizgenin etkisi de karşıt yansımalı yapının okuyucu/dinleyici üstündeki etkisine koşut.

Şimdi, birinci *Dede Korkut* anlatısının karşıt yansımalı yapısıyla bu yapıda renklere değinmelerin dağılımına bakıp ikinci anlatıda vardığımız sonuçların bu anlatıya uygulanıp uygulanamayacağını görelim. Bu denemeyi yaparken karışık renklere değinmelerin başka anlamlarını da göreceğiz.

Notlar:

1) Gerçi Salur Kazan'ın karısının adı yeni yazıda "Burla" diye yazılıyor ama, "Borla" daha doğru olabilir. Yazmalar her iki biçimde de okunabilir. "Borla" Uygurca bağ sözcüğüyle ilintili gibi görünüyor:

> *... elimizdeki Uygur vesikaları ancak XII-XIV. asırlara ait olabilirler. Dil noktai nazarından da bir dereceye kadar vesikaların tarihi hakkında bir fikir edinmek imkânı vardır. Vesikaların bazılarında "borluk" yerine "bağ"; "borlukçu" mukabilinde "bağcı" kullanılması;... bu vesikaların "Kutadgu Bilig"ten sonra yani XI. asırdan sonra yazıldığına kuvvetli delil teşkil eder* (Caferoğlu 1934: 6).

Kirzioğlu'nun savunduğu gibi (Kirzioğlu 1952: 53) "Borla" gerçekten "Borluk" sözcüğünden geliyorsa, "Borla" *Dede Korkut*'taki alegorik adlar arasına konabilir; bu adın da, öbür alegorik adlar gibi, verildiği kişinin işlevini ya da niteliklerini yansıttığı ortaya çıkar.

Güzel ve çekici bir kadına verilen.ad olarak "Borla", *Dede Korkut* anlatılarında yiyeceklerin yenmesiyle kadınlarla sevi ya da cinsel ilişkiler arasında koşutluk kuran yiyecek imgeciliğinin bir örneğidir. Bu güçlü koşutluk, birinci *Dede Korkut* anlatısını aşağıda incelerken göreceğimiz gibi, Boğaç'ın annesiyle oturup şarap içtiğinin söylenmesinin niye çok ciddi bir kusur olarak görüldüğünü bir ölçüye dek açıklar. Ama çağdaş alfabeyle yazımlarda birlik olması için ben Balur Kazan'ın karısına "Burla" demeyi sürdüreceğim.

2) Hayvan ile kuş imgeciliği bu anlatıların zenginliklerinden biridir. Üçüncü tekil kişi anlatan bu imgeleri kısa ama etkili betimlemeler yapmak için kullanıyor. "Arayış" anlatım biriminin başında Salur Kazan'ın evine döndüğünde gördüğü yağının yaptığı zararı anlatmak için bir tümce yetiyor üçüncü tekil kişi anlatana: "Gördü-kim uçarda kuzgun kalmış, tazı tolaşmış yurtda kalmış" (Ergin 1964: 17). Karganın Rus budunbilgisinde işlevi üstüne Jakabson'ın dediği bu tümceye uygulanabilir gibi görünüyor: "Kara karga kafir yağı için geleneksel bir imgedir..." (*"The black raven is a traditional image for the infidel foe..."* -Jakobson 1949b: 44). Başka bir deyimle, Salur Kazan bir bakışta bir yağı saldırısı olduğunu anlıyor.

Tümcenin ikinci yarısını anlamak da zor. Sanki, bir av köpeği olarak insanların oturmadığı yerlere avlanmak için giden tazıya bu gün salur Kazan'ın çadırının bulunduğu yer bir avlanma alanı gibi görünmüş. Dengeli bir yapısı olan bu tümcenin iki yarısında karga ile tazı kullanılarak "yüksek" ile "alçak"a değinilmesi nedeniyle betimleme tamamlanmış, çok kapsamlıymış gibi görünüyor. Yapısal çözümleme zorunlu olarak böyle usta anlatım örneklerini ele alamıyor. Bu anlatılarda "tazı"nın "köpek"ten çok başka bir işlevi olduğunu aşağıda göreceğiz; *Dede Korkut* anlatılarında hayvan imgeciliği yalınç bir kümeleme ile alınabilir olmaktan çok uzaktır.

3) *Oğuz Kağan* anlatısının İslami değişkeninde (Togan 1972) bir olay bu anlatım birimiyle ilgili olarak üstünde durmaya değer olabilir; iki anlatıda da kurt-köpek-insan üçgeni benzer işlevler için kullanılıyor. Hayvan dilinden anlayan Tuman Han iki genç kurdun yaşlanmış bir kurda insanların sığırlarından yiyecek elde etmesi için yardım etmeye söz vermelerini dinliyor. Aynı zamanda, bir köpeğin, insanlar ona yeni kestikleri bir koyunun yağlı kuyruğunu verirlerse sığırları daha iyi bekleyeceğini söylediğini de duyuyor. Koyunun kuyruğunu bu köpeğin önüne attıktan sonra yaptığını şöyle açıklıyor: "'Bunu bizimle Köl Erki arasında bir gönül kırıklığı olmasın diye verdim. Hem derler ki, eğer birine sadaka vereceksen önce köpeğe vermek gerekir. Köpek tasasız olmalı ki, biz de tasasız olalım; bunun için verdim'" (Togan 1972: 57). Başka bir deyimle, Köl Erki Han'ın köpeğine saygı gösterilmesi ona saygı göstermektir. İkinci *Dede Korkut* anlatısında yararlı Karaçuk Çoban ile yararlı köpeği arasında benzer bir koşutluk ilişkisi var; Salur Kazan'la benzer olumlu ilişki içindeler. Köpeğin evcil yaşamın hizmetinde olan bir hayvan olduğu *Oğuz Kağan* anlatısında daha açık olarak görülüyor.

4) "he [or she] mounted his [or her] white [or black, gray, etc.] horse"

5) Kırmızının Türk renk geleneğinde simgesel olarak kullanılan bir renk olduğunu görmek için Dede Korkut dışında birkaç örneğe bakalım.

Kutadgu Bilig'de, Öğdülmiş Odgurmış'a dört tür kişilik olduğunu söylüyor: "Ben senin tabiatini izah edeyim; bu ya kızıl, sarı, ak ya da kara olur" (Arat 1959: dize 4632). Çağdaş okuyucu açısından, Öğdülmiş'in bu dört tür kişiliği açıklamaması bir eksikliktir. Ama bir açıklamanın gereksiz görülmüş olduğunu gösteren bu durum, on birinci yüzyıl Türk ekininde Türk toplumunun bireylerinin yaygın olarak paylaştığı bir renk simgeciliği olduğunu gösteriyor; *Kutadgu Bilig*, belirsizlikler yaratmayı kimi sanatsal etkiler için kullanan bir yapıt değil.

Dede Korkut'ta renklere değinmelerin kullanılması da benzer bir renk ekinini varsayıyor. İncelememiz ilerledikçe göreceğimiz gibi, renklere değinmelerin kullanımı, tek tek kimi renklerin simgesel anlamlarını iletme gereğini duyan belli bir yazarın ya da sanatçının kullanımından çok, paylaşıldığı varsayılan bir renk ekininin kullanılıp bir "duygusal atmosfer" yaratılması biçiminde oluyor. Bir başka biçimde demek gerekirse, renklere değinmelerin nelerle ilgili olarak kullanıldığı değil de nerelerde ve ne denli sık ya da seyrek kullanıldığı önemli.

Divanü Lugati't-Türk'te, kırmızı ile yeşil arasında ayırım yapan ilginç bir deyim var:

> *"...kilnu bilse kızıl kedher, yaranu bilse yaşıl kedher= kendini sevdirmeyi bilse kırmızı giyer, yaranmayı bilse yeşil giyer." (Kadın güzel görünmeyi iyi geçinmeyi bilirse kırmızı ipekli kumaşlar giyer, naz etmeyi, kırıtmayı bilirse yeşil giyer-* Atalay 1939: c: 1, s. 394.)

Bu deyim kırmızıya verilen anlamı çağdaş okuyucunun açıkça anlamasına yetmeyebilir ama, kırmızının kadınlarla ilintili kılınması ve onları çekici yaptığının söylenmesi ilginçtir.

Ama kırmızının yalnızca kadınların çekiciliği ile ilintili olmadığı anlaşılıyor: "al: Hanlara bayrak, devlet adamlarının atlarına eyer örtüsü yapılır turuncu renkte bir kumaştır. Turuncu renge dahi 'al' denir" (Atalay 1939: c. 1, s. 394) . Anlaşıldığına göre "al" yüksek toplumsal ile siyasal konum belirtisi olarak da kullanılıyordu. Padişah ailesinde çocukların doğumundan söz ederken Uzunçarşılı şöyle diyor: "... yatağın üzerine asılan cibinlik yakut ve zümrüt incilerle işlenmiş kırmızı atlastan olurdu; bu kırmızı renk Osmanlı hanedanına mahsus olduğundan o rengi başkası kullanamazdı" (Uzunçarşılı 1945: 167).

Şu nokta da ilginçtir: Türkçede kırmızı için "kırmızı", "al", bir de "kızıl" kullanılıyor. Türkçe kökenli olan "al" ile "kızıl" simgesel kimi çağrışımlarla yüklü olarak kullanılıyor, Arapça kökenli olan "kırmızı" ise yalnızca rengi belirtiyor. Öbür yandan, "al" ile "kızıl"ı kullanmayı bir Türk'ün karıştırması çok uzak olasılıktır ama, yüklü oldukları simgesel anlamlar bakımından aralarında ayırım yapmak çok zor.

6) Ak ile kara arasında bir zıtlık ilişkisinin varlığını bu anlatıda belirlemek olanaksız ama, Türk renk ekininde bu çok güçlü bir olasılık. *Kutadgu Bilig*'de bir dize bu olasılığı güçlendiriyor: "Ey ak-pâk insan, sen karaya yaklaşma; dikkat et, beyaza siyah, çabuk bulaşır" (Arat 1959: dize 306). Bu dizede "ak" açıkça saflıkla ilintilendiriliyor, ak ile kara arasındaki karşıtlık da çok açık. Öbür yandan, Uzunçarşılı'ya göre, Osmanlı sultanlarının ölümünde "kara" yas rengi olarak kullanılırdı (Uzunçarşılı 1945: 55).

BÖLÜM 2

Birinci "Dede Korkut" Anlatısında Yapı ile Renkler

I. birinci "dede korkut" anlatısının karşıt yansımalı yapısı

Yılda bir verdiği anlaşılan şölenlerden birinde Bayındır Han, oğulları olan beylerin ak çadıra, kızları olanların kızıl çadıra, ne kızı ne de oğlu olanların da kara çadıra konmalarını buyuruyor. Kara çadıra konan Dirse Han bu küçük düşürülmeyi hazmedemeyip, suçun kimde olduğunu karısına sorup anlamak için evine dönüyor.

Karısının öğüdüne uyup iyilikler yapıyor, Tanrı da onlara bir oğul veriyor. Oğlu on beş yaşına geldiği sırada, adamlarının oğluna karşı karalamalarına kapılıp onu öldürmek amacıyla oklayıp yaralıyor. Ama Boğaç Hızır ile annesinin yardımıyla ölümden kurtuluyor. Dirse Han'ı adamları kaçırıyor ama, öldüğünü sandığı oğlu onu kurtarıyor. Dirse Han oğlunu Bayındır Han'a götürüp tanıştırıyor, Bayındır Han da Boğaç'ı bey yapıyor.

Bu kısa özetten de görüldüğü gibi, bu anlatı Dirse Han'ın, oğlu Boğaç'ın ve karısının çevresinde kurulmuş. Anlatıya bu üç öykü kişisinin arasındaki ilişkiler çerçevesinde bakarsak karşıt yansımalı yapısının aşağıdaki şekildeki gibi olduğunu görürüz.

Dirse Han'ın adamları, benim çıkardığım yapıda görüldüklerinden daha çok geçiyor anlatıda. Dolayısıyla, yapının anlatıyı düzgün yansıtıp yansıtmadığını sormamız gerekiyor. Öyküdeki tüm sorunun, babası Boğaç'a toprak ve mal vermesinden sonra Boğaç'ın babasının adamlarına ilgi göstermemesinden kaynaklandığını biliyoruz. Boğaç onlara sevgi göstermeyince onlar da ona diş bilemeye başlıyor. Ayrıca, Dirse Han'a oğlunu öldürmesini de adamlarının söylediği anlatıda açıkça dile getiriliyor.

Öykü düzeyindeki bütün bu belirtilere karşın, Dirse Han'ın adamlarının anlatıdaki işlevlerine özenle yaklaşmak gerekiyor. Benzer işlevli bir başka öykü kişisini görmek için Shakespeare'in

Othello adlı oyununu düşünmekte yarar var. Othello için bütün tuzakları Iago kuruyor. Ama bu durum tüm suçun Iago'nun olduğunu göstermiyor. Othello'nun içinde onu aldatılmaya iten karşı konulmaz güçler olmasa Iago'nun tuzaklarına düşmezdi. Aynı durum Dirse Han için söz konusu.

Hiç araştırma yapmadan, oğlunun adamlarının dediği denli kötü olduğuna Dirse Han nasıl inanabiliyor? Öbür yandan, Boğaç on beş yaşına geldiği zaman ona beyler arasına girmesine yetecek denli mal ve toprak veren babasının adamlarına niye iyi davranmıyor? Bu anlatıyı okurken okuyucunun bu soruları sormaması doğaldır; anlatının okuyucuyu yönlendirme gücü böylece anlaşılıyor. Ama anlatının derin yapısı üstünde dururken bu tür sorulara yönelmek gerekiyor. O zaman da tüm ilgi anlatının belli başlı öykü kişileri arasındaki ilişkkiler üstünde toplanıyor. Bu ilişkileri düzgün olarak görmek, bir başka deyimle anlatıyı karşıt yansımalı yapısı çerçevesinde incelemeye hazırlanmak için, yapının anlatım birimlerine dizimsel sıraları içinde bakalım.



Şekil 2: Birinci Dede Korkut *anlatısının karşıt yansımalı yapısı*

Anlatının başında (birinci anlatım biriminde) verdiği şölende Bayındır Han, konuklarını elinden geldiğince iyi ağırlamaya çalışan bir ev sahibi gibi davranmıyor. Buyruğundaki tüm beylerin bir arada olmalarından yararlanarak onlara önemli bir görevi anımsatmak istiyor: Çocuklarınız olsun, çoğalın.[1]

Anlatının evreninde bu buyruğun yerinde bir buyruk olarak görülmesi gerektiğini Dirse Han'ın davranışından anlıyoruz. Çocuksuz olduğu için kara çadıra konduğunu görünce Bayındır Han'a sinirlenmiyor. Böylece anlatı bizi kendi değerler kümesine çekmeye başlıyor. Bu çerçevede, Bayındır Han'ın şöleni beylere önemli bir görevi anımsatma işlevi görüyor.

Ak, kızıl ve kara çadırlar (ikinci anlatım biriminde) beyleri, çocuk iyesi olma önemli görevi açısından kümelere ayırmaya yarıyor. Beyleri başarılarının böylesine somut bir biçimde gözler önüne serilmesinin onlar üstünde baskı yaratacağı kesin. Öyle de oluyor.

Anlatının öykü baş kişisi olan Dirse Han (üçüncü anlatım biriminde) ortaya çıkıp kendisini, ilk iki anlatım biriminde belirlenen değerler evreni içinde buluyor. Bayındır Han'ın şölenine gelerek Dirse Han bir savda bulunmuş oluyor: "Başarılarım nedeniyle benim bu şölende bir yerim var." Ama Bayındır Han onu kara çadıra koyarak bu savına büyük ölçüde gölge düşürüyor.

Yukarda belirttiğim gibi, Bayındır Han'a kızmak yerine evine dönen Dirse Han (dördüncü anlatım birimi) Bayındır Han'ın görüşüne katıldığını belli ediyor. Bu durumda, karısına yönelmesi çok doğal.

Dirse Han henüz (beşinci anlatım biriminde) baba olmanın geniş anlamını bilmiyor. Yeni yeni öğrenmeye başlamış durumda. Kara çadıra konularak ilk dersini aldı. Bu anlatım biriminde, çocuklarının olmamasının kimin kusuru olduğunu karısına sorma yanlışını yapıyor.

Dirse Han'ın karısının verdiği öğütten (altıncı anlatım birimi) anlaşıldığına göre, bu konuda kusurlu birini aramak yanlış; çocuk, Tanrı'nın bir insana andacı ve kişinin Tanrı'nın buyruklarına uygun yaşayarak bu andacı hak etmesi gerekiyor.

Dirse Han karısının öğüdüne uyuyor (yedinci anlatım biriminde), Tanrı da onlara bir oğul veriyor ve çocuk on beş yaşına basıyor. Çocuğun on beş yaşına dek olan yaşamından hiç söz edilmemesi anlatıda bu yaşa özel bir önem verildiğini gösteriyor. Başka kimi anlatılarda olduğu gibi, bu anlatıda da bir erkek çocuğun on

beşine ya da on altısına basması ergenliğe erip bir erkek olması anlamına geliyor. Yalnız cinsel anlamda değil; bu yaşa varan birey toplumun kendisinden beklediği sorumlulukları da taşımaya başlıyor.

Dede Korkut anlatılarının evreninde, ergenliğe erişen bir erkek çocuk olağanüstü bir başarı kazanarak toplumda kendisine bir yer kazanmak zorunda. Dirse Han'ın oğlu, Bayındır Han'ın boğasını öldürmeyi (sekizinci anlatım biriminde) başararak "buğaç" adını kazanıyor. Anlatıya göre, bu ad "boğa gibi" anlamına geliyor (Ergin 1964: 7).

Anlatının izleksel erekleri açısından, Dirse Han'ın oğlunun başka bir başarı yerine -örneğin üçüncü anlatıda Bamsı Beyrek'in başarısı çok başka bir nitelikte- bir boğa öldürerek kendisine ad kazanması çok önemlidir. Anlatım birimlerini dizisel olarak ele alırken bunu göreceğiz. Şimdilik, bu oğulun öncelikle cinsel niteliğiyle tanımlanan bir hayvan olan bir boğayı öldürerek ad kazandığının belirtildiğini gözlemleme olanağımız var.

Bir sonraki anlatım biriminde (dokuzuncu) Dirse Han'ın adamları ona, işte bu oğulun toplum içinde uygunsuz birtakım davranışlarda bulunduğunu söylüyor. Bu adamlara göre Boğaç, Oğuz toplumuna karşı gelmiş, kızlara sarkıntılık etmiş, yaşlı erkeklerle kadınlara saygısızlık etmiş (Ergin 1964: 7). Boğaç'ın bu taşkınlıkları, cinsel içgüdüsünü denetim altında tutamayan bir gencin uygunsuz davranışları gibi görünüyor.

Toplum içindeki taşkınlıklardan çok daha kötüsü, Boğaç babasının dağında avlanmakla ve annesi ile oturup sarap içmekle suçlanıyor (Ergin 1964: 7). Anlatıya göre bütün bunlar yalan suçlamalar, Dirse Han'ın adamları Boğaç'ı karalamak için uyduruyor onları. Ama babası Boğaç'ın onları yapmış olabileceğine inanma eğiliminde. Anlatıya göre, Boğaç'ın tek kusuru babası onu bey yaptıktan sonra onun adamlarına yakınlık göstermemesi. Baba ile oğulun bu tutum ile davranışlarının nedeni ne olabilir? Anlatı sürekli bu sorunu vurguluyor.

Bu suçlamaların hemen ardından (merkez anlatım biriminden hemen önceki onuncu anlatım biriminde). Boğaç'ı babasının önünde geyik avlarken görüyoruz. Bunu da babasının adamlarının, başka bir deyimle, babasıyla arasını açmak isteyenlerin önerisiyle yapıyor (Ergin 1964: 8). Üçüncü tekil kişi anlatan da "Oğlandur, ne bilsün" (Ergin 1964: 8) diyerek bunun iyi bir öneri olmadığını, Boğaç'ın salt deneyimsizlikten babasının adamlarının amaçlarını an-

lamadığını anıştırıyor. Öyleyse, Boğaç boğayı öldürdükten sonra bir de geyik avlayıp gösteriş yapıyormuş gibi gösterilerek anlatıda ne dile getiriliyor?

Anlatı özenle okunursa, Dirse Han'ın oğlunu okla yaralaması sırasında yakın neden Boğaç'ın geyik avlaması. Dirse Han'ın adamlarının karalamalarının bizi şaşırtmasına izin vermezsek, babayla oğul arasında amansız bir yarışma doğduğunu görürüz. Bu yarışmanın ya da çatışmanın nedeni nedir?

Boğaç'ın annesinin onun ilk avına gitmesini sevinçle karşıladığını görüyoruz (on ikinci anlatım biriminde). Bu olayı kutlamak için bir şölen hazırlıyor. Avdan dönen Dirse Han'ı görür görmez karısı Boğaç'ı soruyor (on üçüncü anlatım biriminde). Dolayısıyla, Dirse Han, karısının Boğaç'a aşırı sevgi beslediğini düşündüğü için mi sessizleşiyor (on dördüncü anlatım biriminde)? Kocayla karısı arasına soğukluk sokan nedir?

Dirse Han'ın davranışının karalamalarla ve çarpık duygularla yönlendirilmesinin tersine, karısı Boğaç'ı aramaya gidiyor (on beşinci anlatım biriminde). Bunu yaparken duygularının temizliğini, yalnız Dirse Han'ın onun gidişini engellememesinden değil, aynı zamanda Hızır'ın (on altıncı anlatım biriminde) davranışından anlıyoruz; Boğaç'ın yarasını üç kez sıvazlayıp iyileştirmeyi annesine bırakıyor.

Hızır'ın söylediği ilacın üstünde biraz durmamız iyi olacak. Hızır Boğaç'a yalnızca, dağ çiçekleriyle annesinin sütünün yarasını sağaltacığını söylemiş. Böyle bir ilacın bulunduğunu varsaysak bile, Hızır nasıl hazırlanacağını söylememiş. Ama Boğaç annesine nasıl bir ilaç gerektiğini söyler söylemez annesi onun nasıl hazırlanacağını biliyor.

Şimdi ilacın içeriğine bakalım. Birinci öğe annenin sütü. Niye "süt" değil, "bir kadın sütü" değil de, annenin sütü? Bir de dağ çiçekleri var. Dağ ile daha önce bir kez daha karşılaştık bu anlatıda: Boğaç, babasının dağında avlandıktan sonra dönüp annesiyle şarap içmekle suçlanıyor. Böylece, Hızır'ın ilacının simgesel bir ilaç olduğu ortaya çıkıyor; bir çocuğun yarasının iyileştirilebilmesi için babasının çiçekleriyle annesinin sütünü, anne ile babanın en toplumsal ve insancıl yanlarını birleştiriyor.

Bu ilacı kullanarak anne, baba ile oğul arasındaki yapıcı olmayan yarışmaya son veriyor. Annenin oğlunu sağaltmasının en güzel yanı, anne ile oğulun birlikte çalışarak bu sonucu elde etmeleri. Kısacası, Dirse Han'da toplanan baba ile koca niteliklerinin yol aç-

tığı bir yanlışlık anne ile oğulun katkıları ile ortadan kaldırılıyor.

Boğaç, yaralanması olayında babasının suçlu olduğunu söylüyor (on yedinci anlatım biriminde). Ama bu suçun salt yaralama olayından oluşmadığı artık açıklığa kavuşmuş durumda; Dirse Han'ın gerçek suçu, oğlunu öldürmek isteyecek denli körleşebilmesi.

Boğaç babasından gizli olarak eve getiriliyor (on sekizinci anlatım biriminde). Dirse Han'ın yanlışının olası sonuçlarının önlenebilmiş olduğu gerçeği böylece pekiştirilmiş oluyor.

Bu sonuçlar önlenemeseydi ne olacağı da eylemsel olarak gözler önüne seriliyor (on dokuzuncu anlatım biriminde): Othello gibi Dirse Han da bireyle ailesinin dışında bulunan kötü güçlerin elinde tutsak oluyor: adamları onu kaçırıyor. Anne, daha önce oğlunu ailenin kendi güç kaynaklarını kullanarak kurtardığı gibi, onu da kurtarıyor (yirminci anlatım biriminde). Dirse Han'ı adamlarının elinden oğlunun kurtardığının söylenmesinin önemi bu.

Dirse Han, çocukları olmadığı için Bayındır han'ın şöleninde iyi karşılanmamıştı. Oğlunu Bayındır Han'a götürüyor (son anlatım biriminde), o da Boğaç'ı bey yapıyor. Bu olay, geç de olsa Bayındır Han'ın Dirse Han'ı tam anlamıyla benimsemesi demek. Dirse Han en sonunda baba olmayı en geniş anlamıyla öğreniyor -nesnel anlamda (bir erkek olarak), bir ailenin üyesi olarak, ve bir bey olarak. Bu, *Odysseia*'da Odisseus'un serüvenleri sonunda geri dönüp bir baba, koca ve kral olarak toplumdaki yerini almasına çok benzeyen, çok heyecanlı bir olay.

Şimdi bu anlatıyı karşıt yansımalı yapısı çerçevesinde okumaya hazırlanmış olduk. Anlatım birimlerini dizimsel olarak okurken pek ortaya çıkaramadığımız anlatının temel izdeksel sorununu dizisel okuma sırasında açıkça ortaya çıkaracağız.

Bayındır Han'ın öbür Türk beylerine verdiği yıllık şölenler beylerin ona borçluluklarını arttırmaktan başka bir işe yaramıyor. O şölenlerde beyler verici değil, alıcı bir konumda. İkinci anlatıda Salur Kazan'ın birisinden bir şey kabul etmeyi ne denli zor öğrendiğini yukarda gördük. *Dede Korkut* anlatılarının karşılaştırmalı incelemesi ise, bu şölenlerin bu anlatılarda dile getirilen Türk toplumunun iktisadi yaşamını düzenleyen potlaç türü olaylar olduğunu gösteriyor. Kısacası, bu anlatıda işlenen biçimiyle, bu şölenlere gitmenin karşılığını vermek gerekiyor.

Dirse Han'ın oğlu Boğaç'ı anlatının sonunda Bayındır Han'a götürmesi işte beylerin şölenlerdeki bu konumuna karşıt bir durum; Dirse Han verici durumda. Bu bakımdan, birinci anlatım birimi kümesinin iki yarısı arasında önemli bir karşıtlık var. Baş öykü kişisinin açısından, anlatı alma ile başlayıp verme ile bitiyor. Bu olguyu anlatının izleksel ereklerine daha yakın bir biçimde dile getirmek gerekirse, başlangıçta -çocuğu olmadığından- şölene gereken karşılığı veremeyen Dirse Han anlatının sonunda babalığın gereklerini yerine getirmeyi başarmış oluyor.

Daha önce de belirttiğim gibi, ak, kızıl ve kara çadırlar anlatının temel izleksel erekleri açısından, çocuk iyesi olma açısından, beyleri açık seçik kümelendirmeye yarıyor. Boğaç'ın babasını adamlarının elinden kurtarması (ikinci anlatım birimi kümesinin ikinci yarısında), Bayındır Han'ın ilk yarıda aşırı gibi algılanabilecek davranışının ne denli yerinde olduğunu göstermeye yönelik. Boğaç'ın varlığı artık Dirse Han'ı kara çadıra konmaktan kurtaracak; bu konumun toplumsal, askeri, vb. anlamlarını düşünmek gerekiyor elde edilen değişikliğin önemini görmek için.

Dirse Han'ın kara çadıra konmasının olumlu bir yanı da var kuşkusuz; çocuk iyesi olma gereğini çok güçlü olarak kavrıyor. Üçüncü anlatım birimi kümesinin ikinci yarısında bu soruna kılgısal bir açıdan bakılıyor: Ailesinin gücünü arttırmak için çocuk iyesi olmayan bir insan, ailenin dışında var olan kötü güçlerin oyuncağı olur.

Dördüncü anlatım birimi kümesinden başlayarak anlatıdaki olaylar, Boğaç'a karşı babasının olumsuz ve annesinin olumlu tutumlarıyla bu tutumların sonuçları üstünde yoğunlaşıyor. Olayların bu gelişme çizgisi, "çocuk iyesi olmalı" diye dizimsel inceleme sırasında yukarda belirginleşen izlekten çok daha somut bir izleği olduğunu gösteriyor. Bu çok daha somut izlek, ana babaların çocuklarına ilişkin nasıl bir tutumlarının olması gerektiğinin araştırılmasıdır. Kalan anlatım birimi kümelerine bakarak anlatıda işlenen yanıtı ortaya koyabiliriz.

Dördüncü anlatım birimi kümesinin ilk yarısında Dirse Han adamlarıyla evine dönüyor, oysa ikinci yarıda karısı oğullarıyla eve dönüyor. Kısacası, anlatının izleksel erekleri açısından, Dirse Han eve eli boş olarak, karısı ise elleri dopdolu olarak dönüyor. Dirse Han'ın elleri boş olarak eve dönmesi, anlatının ilk yarısında davranışının niye yanlışlarla dolu olduğunun somut bir biçimde sunulmasıdır; davranışının arkasındaki ruhsal nedenler somut ola-

rak gözler önüne seriliyor. Karısı ise karşıt ruhsal nedenlerden ötürü geri elleri dopdolu olarak dönüyor.

Dirse Han karısına hangisinin kusurlu olduğunu soruyor (beşinci anlatım birimi kümesinin birinci yarısında). Karşıt yansımalı yapının ilginç bir oyunuyla bu soruyu (bu anlatım birimi kümesinin ikinci yarısında) Boğaç yanıtlayıp babasının suçlu olduğunu söylüyor. Ama bu anlatım birimi kümesi yalnızca kimin suçlu olduğunu belirtiyor; söz konusu kusur ya da suç henüz açıklığa kavuşmuş değil.

Dirse Han'ın sorusunu karısı, iyilikler yapmasını öğütleyerek (altıncı anlatım birimi kümesinin birinci yarısında) yanıtlıyor. Böylece, kimin kusurlu olduğunu belirlemek için aralarında kavga etmek yerine iyilik eylemlerinden oluşan bir yaşam sürmeleri gerektiğini anıştırmış oluyor. Bu açıdan, anne ile babanın çocuklarının yararını gözeterek birlik içinde davranmaları gerektiğini vurgulayan Hızır'ın ilacı, Dirse Han'ın (beşinci anlatım birimindeki) davranış biçiminin bir eleştirisi. Anlatıcı anlatım birimi kümesinin birinci yarısında karısının düzelttiği Dirse Han'ı ikinci yarıda Hızır düzeltiyor.

Yedinci anlatım birimi kümesinin birinci yarısında oğul on beş yaşına basıyor. İkinci yarıda da annesi onu aramaya gidiyor. On beş on altı yaşına basmanın *Dede Korkut* anlatılarında ergenliğe erişme olduğunu yukarda söylemiştim. Bunun yalnız cinsel anlamda olmadığını, bu yaşa varan çocuğun toplumsal sorumluluklar yüklenmesinin de beklendiğini eklemiştim. Bir başka biçimde demek gerekirse, ergenliğe erişince çocuğun ailesini bırakıp topluma karışması gerekiyor. Dolayısıyla, karşıt yansımalı yapının oluşturduğu ilişkiler çerçevesinde, Dirse Han'ın karısı, topluma karışan oğlunun ailesinden tümüyle kopmamasını sağlamak için onu arıyor.

Sekizinci anlatım birimi kümesinin birinci yarısında, on beş yaşına bastığından topluma katılmaya çalışan çocuğun Boğaç adını kazandığını görüyoruz. Böylece, karşıt yansımalı ilişkiler (bu anlatım birimi kümesinin ikinci yarısında) Dirse Han'ın sessizliğine yeni bir anlam kazandırıyor; karısının oğullarını çok fazla sevdiğini düşündüğünden sessizliğe bürünüyor. Oğullarının adlarının "boğa gibi" demek olduğunu, öncelikle cinselliğiyle tanımlanan bir hayvana dayandığını unutmayalım. Kısacası, karısıyla oğlu arasında ensest duyguları olabileceğini ilişkin gizil korkuları var Dirse Han'ın. Bu korkuları çıkarsamadan anlatının bu noktadan

sonraki gelişmesini bir yazınsal bütünlük içinde görmek olanaksız.

Bu boğa gibi oğul, aşırı nesnel ile cinsel güçleri olan oğul, toplum içinde aşırı davranışlarda bulunmakla, babasının dağında avlanmakla, en kötüsü de, annesiyle oturup şarap içmekle suçlanıyor (dokuzuncu anlatım birimi kümesinin birinci yarısında). Anlatıda bu suçlamaların yalnızca gerçek dışı karalamalar olduğu açıkça belirtiliyor. Dolayısıyla, Dirse Han'ın bu suçlamalara inanma eğilimini, oğlunun çok yakışıklı bir erkek olmasını kıskanmasıyla açıklayabiliriz.

Dirse Han'ın oğluna ilişkin tutumunun kıskançlık ve belki aynı zamanda korku ile belirlenmesine karşılık, anne ise oğluna olan sevgisini, avdan sonra önce onu sorarak (bu anlatım birimi kümesinin ikinci yarısında) gösteriyor. Dirse Han'la karısının oğullarına karşı tutumlarının ne denli karşıt olduğu böylece ortaya konmuş oluyor.

Bu nesnel ile cinsel bakımdan çok iyi gelişmiş oğul, babasının önünde geyik avlayarak gösteriş yapmış oluyor (onuncu anlatım birimi kümesinin birinci yarısında). Gizil korkuları nedeniyle, baba oğulun davranışını kendisini öldürme isteğinin dile getirilmesi olarak anlayabilecek durumda.

Özellikle üçüncü *Dede Korkut* anlatısında, geyik kadın için, geyik avlamak da sevi ilişkileri için simge. Dokuzuncu anlatıda da, salt avcılık yeteneği sorgulama konusu yapıldığı için Oğuz toplumundan ayrılmayı kafasına koyup evine dönen Begil de, düşüncesini uygulamaya koymadan önce ava gitmesini öğütleyen karısının sözünü dinleyip ava gidince bir geyik avlarken bacağını kırar, gelişen olaylar içinde bir oğlunun olmasının avlanma yeteneğinden çok daha önemli olduğunu kavrar.

Görüldüğü gibi, çağdaş söylenlerde ve türkülerde yaygın olan geyik Dede Korkut'a dek geri gidiyor. Geyiğin bu simgesel anlamı göz önünde tutulunca, geyik avlayarak Boğaç'ın yaptığı avcılık gösterisini babasının, bir babanın oğlunda görüp mutlu olabileceği savaşçılık yeteneği olarak göremediği, gizil korkuları nedeniyle, bir cinsel gösteri ya da yarışma olarak algıladığı anlaşılıyor. Böylece, gerçek nedenlere dayanmadıkları sonradan ortaya çıkan korkuları daha anlaşılır oluyor. Karısı ise, Boğaç'ın ilk avını kutlamak için (bu anlatı birimi kümesinin ikinci yarısında) bir şölen hazırlıyor; onun oğlu için sevgisi us dışı korkularla ya da kıskançlıklarla gölgelenmiş değil.

Karşıt yansımalı yapının yardımıyla, bu anlatıda ana babaların çocuklarına karşı takınabilecekleri birbirinden çok başka daha doğrusu, birbirine karşıt iki tutum bulunduğunu ortaya çıkarmış olduk. Sorunlar, oğullar ergenliğe erişince ortaya çıkıyor. Genç kuşağın yaşlı kuşağın denetimden çıkıp (örneğin, babası yeterli mal ve toprak verip Boğaç'ı bey yapınca Boğaç babasının adamlarına daha az saygı gösterebilecek duruma geliyor) toplumda yer almaya çalışması yaşlı kuşakta kıskançlık duyguları yaratabilir.[2] Bu kıskançlıklar, anne ile oğul arasındaki cinsel çekiliş nedeniyle çok güçlü boyutlara varabilirler. İşte bu kıskançlık ve ondan kaynaklanan sürtüşme Dirse Han'da gerçekleşiyor.

Öbür yandan, Boğaç'ın annesinde gördüğümüz sevgi, baba, oğul ve anne üçgeninin dengesini bozmadan oğulun ergenliğe erişmesi sırasında da sürebilir. Sürmelidir de. Bu anlatıya göre, genç kuşağın yaşamı yaşlı kuşak içinde uyumun ve birliğin sürmesine bağlıdır; Hızır'ın doğasütü yollarla gerçekleştirdiği yardımın niteliği bunu gösteriyor.

Bu anlatıya göre, cinsel yaşam ile genç ve yaşlı kuşaklar arasındaki çatışma yaşamın temel öğelerinden olduklarından, onlarla birlikte yaşamayı, onlardan kaynaklanan çatışmalardan doğan korkuları yenmeyi öğrenmemiz gerekiyor. Bu öğrenmeyi gerçekleştiren kişi geniş anlamda baba ya da anne olmayı başarabilmiş oluyor. Dirse Han anlatının ortasında oğlunu öldürmeyi göze alabilecek bir kişi iken, anlatının sonunda onu toplumsal olarak ve bir bey diye siyasal olarak benimsemeyi öğreniyor.

Dördüncü *Dede Korkut* anlatısında Salur Kazan da Dirse Han'ın deneyimine çok benzeyen bir deneyimden geçiyor. Üçüncü anlatıda Bamsı Beyrek'in en büyük başarısı, kendisine verilmek üzere tüccarların getirdiği andaçları tüccarlardan değil de babasından almayı yeğleyerek bu kuşaklar arası çatışmadan kaçınabilmesidir.

Sonuç olarak, görünüşte yalınç bir yapıt olan birinci *Dede Korkut* anlatısının çok karmaşık bir sorunu ele aldığını söyleyebiliriz:

> *... oğulun anneye, kız çocuğun babaya çekilişi. Bu açık seçik ensest düşsülerinin yenilmesi ve yadsınmasıyla birlikte ergenlikte gerçekleştirilen çok önemli ve çok sancılı başarılardan biri elde ediliyor; ana baba otoritesinden kurtulma. Genç ve yaşlı kuşaklar arasında bulunan, ekinsel ilerleme*

açısından çok önemli olan karşıtlık işte bu kurtulma olayından kaynaklanır (Freud 1938: 617-618). [3]

Birinci *Dede Korkut* anlatısı bu sorunu, olası iki üçgenlerden birini ele alarak seçici bir biçimde işliyor. Freud'un çocukların ana babaya ilgilerinden söz etmesine karşın, *Dede Korkut* anlatılarının yaşlı kuşağın genç kuşağa ilgileri üstünde durması ilginçtir. Bu değişikliği, genç kuşağı yaşlı kuşaktan daha iyi ve başarılı göstermeyi gerektiren ideolojik nedenlere girmeden açıklamak olanaksız. Öbür yandan, *Dede Korkut* anlatılarını topluca, karşılaştırmalı olarak ele almadan onların ideolojik boyutları üstünde durmak olanaksız. Öbür yandan, *Dede Korkut* anlatılarını topluca, karşılaştırmalı olarak ele almadan onların ideolojik boyutları üstünde durmak olanaksız.

Oğuz Kağan anlatısının İslami değişkeninde de bir üvey anne-üvey oğul fücur eğilimi örneği var:

> *Bugra Han sarhoş olup uyumuştu. Karısı Qorı Han'ı yalnız görüp, onun hoşuna gitmek maksadıyla başındaki bitleri ayıklamak istedi. Qorı Han nasıl olsa annem sayılır diye, çekinmeksizin başını onun dizlerine koydu. Kadın ona "beni baban için istedin, bana hiç bakmıyorsun ve beni bir ihtiyarın eline esir ettin" dedi* (Togan 1972: 64-65)

Togan bu olayı Hint etkisine bağlıyor (Togan 1972: 135). Ama bizim için ilginç yanı, Türk yapıtlarında fücur eğilimlerinin ele alınmasının bir örneği olması. Bu fücur eğilimlerinin üstünde durulmasının işlevini, toplumsal insanbilimsel verilerle bulguların ışığında *Dede Korkut* anlatılarını karşılaştırmalı olarak ele almadan aydınlatmak olanaksız.

Sarhoş olmanın *Oğuz Kağan*'la birinci *Dede Korkut* anlatısında benzer biçimde kullanılması da ilginçtir. *Oğuz Kağan*'da, sarhoşluk babayı karısının fücur eğilimleri karşısında savunmasız bırakıyor. Birinci *Dede Korkut* anlatısında ise, sarhoşluğun, ensest eğilimlerinin ortaya çıkmasına izin verebilecek bir tüzesel gevşeklik yarattığı varsayılıyor. İkinci anlatıda Salur Kazan'ın sarhoş olunca ava gitmeye kalkıştığını gördük. Benzer bir biçimde, yedinci anlatıda Kazılık Koca sarhoş olduktan sonra akına gitmek için Bayındır Han'dan izin istiyor. Onuncu anlatıda da Egrek'in Bayındır Han'dan akın izni aldıktan sonra adamlarıyla birlikte içkievinde

beş gün yiyip içtiği belirtiliyor. Her iki akın da başarısızlıkla sonuçlanır. Dolayısıyla, sarhoş olmanın işlevini *Dede Korkut*'ta biraz daha genişletip, insanların usa uygun olmayan dilekler oluşturdukları bir ruhsal durum diye görmekte yarar var.

Şimdi, birinci *Dede Korkut* anlatısında renklere değinmelerin nasıl kullanıldığını ele alabiliriz.

II. birinci Dede Korkut *anlatısında renklere değinmelerin kullanımı*

Bu anlatının anlatım birimlerinin yerlerini Ergin 1964'te şöyle belirtebiliriz: Birinci anlatım birimi üçüncü sayfanın otuz birinci satırında biten tümcenin sonunda tamamlanıyor. İkinci anlatım birini dördüncü sayfanın üçüncü satırının sonunda tamamlanıyor. Üçüncü anlatım birimi dördüncü sayfanın yirmi üçüncü satırında biten tümcenin sonunda tamamlanıyor. Dördüncü anlatım birimi dördüncü sayfanın yirmi yedinci satırında biten tümcenin sonunda tamamlanıyor. Beşinci anlatım birimi beşinci sayfanın yirmi ikinci satırında tamamlanıyor. Altıncı anlatım birimi beşinci sayfanın otuzuncu satırının sonunda tamamlanıyor. Yedinci anlatım birimi altıncı sayfanın sekizinci satırının sonunda tamamlanıyor. Sekizinci anlatım birimi yedinci sayfanın sekizinci satırının sonunda tamamlanıyor. Dokuzuncu anlatım birimi yedinci sayfanın yirmi üçüncü satırının sonunda biten tümcenin sonunda tamamlanıyor. Onuncu anlatım birimi sekizinci sayfanın yirmi üçüncü satırının sonunda tamamlanıyor. On birinci anlatım birimi sekizinci sayfanın otuzuncu satırının sonunda tamamlanıyor. On ikinci anlatım birimi sekizinci sayfanın sonunda tamamlanıyor. On üçüncü anlatım birimi dokuzuncu sayfanın otuz altıncı satırında biten tümcenin sonunda tamamlanıyor. On dördüncü anlatım birimi onuncu sayfanın ikinci satırının sonunda tamamlanıyor. On beşinci anlatım birimi onuncu sayfanın yedinci satırının sonunda tamamlanıyor. On altıncı anlatım birimi onuncu sayfanın on üçüncü satırında biten tümcenin sonunda tamamlanıyor. On yedinci anlatım birimi on birinci sayfanın yirminci satırında biten tümcenin sonunda tamamlanıyor. On sekizinci anlatım birimi on birinci sayfanın yirmi

altıncı satırının sonunda tamamlanıyor. On dokuzuncu anlatım birimi on birinci sayfanın yirmi dördüncü satırında tamamlanıyor. Yirminci anlatım birimi on üçüncü sayfanın yedinci satırında biten ikinci tümcenin sonunda tamamlanıyor. Yirmi birinci anlatım birimi anlatının sonunda tamamlanıyor. Renklere değinmelerin anlatının anlatım birimlerine dağılımı aşağıdaki üçüncü tabloda görülüyor. Bu renklere değinmeler, dördüncü tabloda düz ve karışık renkler olarak kümelenmiş durumdalar.

Renkler	Birimler																				
	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21
Ak	0	2	2	0	2	0	0	2	2	1	0	0	1	0	0	0	2	0	4	8	3
Kara	0	4	5	0	9	0	0	0	0	1	0	2	4	0	0	0	3	0	0	1	3
Kırmızı	0	2	1	0	4	0	0	1	1	0	1	0	1	0	0	0	1	0	0	3	0
Sarı	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0
Ala	1	0	1	0	0	1	0	0	2	1	0	0	1	0	0	0	0	0	0	2	1
Boz	0	0	1	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	1	1	0	0	0	1

Tablo 3: Birinci Dede Korkut *anlatısında renklere değinmelerin anlatım birimlerinde dağılımı.*

Renkler	Birimler																				
	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21
Düz renkler	0	8	8	0	15	0	0	3	3	2	1	2	7	0	0	0	6	0	4	12	6
Karışık renkler	1	0	2	0	0	1	0	0	2	2	0	0	1	0	0	1	1	0	0	2	2

Tablo 4: Birinci Dede Korkut *anlatısında düz renklerle karışık renklere değinmelerin anlatım birimlerinde dağılımı.*

Anlatıyı karşıt yansımalı yapısı çerçevesinde incelerken, Bayındır Han'ın anlatının başında verdiği şölenden yararlanıp beylerine çocuk iyesi olma gereğini anımsattığını görmüştük. Anlatının baş öykü kişisi Dirse Han'la başka kimi beylerin çocuklarının olmaması toplum için büyük bir eksiklik olarak görülüyor. Birinci anlatım biriminde düz renklere değinmeler hiç görülmezken karışık renklere bir değinmenin bulunması işte bu eksikliği belirtiyor. Anlatının izleksel erekleri açısından, toplumun yapıcı güçleri elde etmeli gereken olumlu sonuçları henüz tamamlamış değiller.

Birinci anlatım birimi kümesinin ikinci yarısında düz renklere değinmelerle karışık renklere değinmelerin birbirlerine oranları 6:2. Böylece, Dirse Han'ın bir oğlu olup onu Bayındır Han'a götürmesi ile evcil yaşamın dengesinin büyük ölçüde düzeltilmiş olduğu anıştırılmış oluyor.

Beyler, önce çocukları olanlar ile olmayanlar diye ayrılıp, olanlar arasında da kız ya da erkek çocuk iyesi olmalarına göre bir ayırım yapılarak ayrı çadırlara konulunca, toplum büyük bir ruhsal atılımda bulunmuş oluyor; beylerin çocuk iyesi olmaları gerektiği kuralına büyük bir duygusal tepki gösterilmiş oluyor.

Birinci anlatım biriminden ikinci anlatım birimine düz renklere değinmelerin sayısının birden sekize çıkması bu güçlü duygusal tepkinin bir belirtisi. Öbür yandan, bu anlatım biriminde karışık renklere değinmelerin hiç görülmemesi, gösterilen tepkinin tümüyle ruhsal ya da düşünsel olduğunu, eylemsel bir yanı olmadığını gösteriyor. Başka bir biçimde demek gerekirse, düz renklere değinmelerin büyük sayıda olması toplumun büyük bir idealin etkisi altında güçlü bir duygusal tepki gösterdiğinin bir belirtisi.

Birinci yarıda düşünsel olarak kalan çocuk iyesi olma ilkesinin kılgısal bir sonucu ikinci anlatım birimi kümesinin ikinci yarısında görülüyor; artık bir oğlu olan Dirse Han, bu gerçeğin bir olumlu sonucunun tadını çıkarıyor. Düz renklere değinmelerin on iki tane olması duygusal yükü çok olan bir olayın gerçekleşmekte olduğunu gösteriyor. Ama ruhsal atılımın şimdi bir eylemsel yanı olduğundan, iki karışık renge değinme görülüyor; ideallerine layık olabilmek için eyleme girişen bir insan, eyleme giriştiği için ruhsal saflığından bir şeyler yitiriyor. Bu olguyu bir de şöyle dile getirebiliriz: Bir insan eyleme girişince kişiliğindeki eksiklikler ortaya çıkar.

Üçüncü anlatım biriminde, Dirse Han kara çadıra konuyor. Düz renklere değinmelerin karışık renklere değinmelerin birbirlerine oranlarının 8:2 olması bu olayın iki açıdan önemli olduğunu gösteriyor. Birincisi, topluma birinci anlatım biriminde olduğu gibi, Dirse Han'ın kişiliği sergilendiğinde kimi eksikliklerin olduğu ortaya çıkıyor. İkincisi, sekiz düz renklere değinmenin olması Dirse Han'ın büyük bir duygusal tepki göstermekte olduğunu gösteriyor.

Şimdi, birinci anlatıdaki renklere değinmeleri daha iyi değerlendirebilmek için, bu anlatılarda karışık renklere değinmelerin taşıdığı değişik anlamları biraz daha somut olarak dile getirmeye çalışalım. Birinci anlatım biriminde görülene benzer durumlarda, ka-

rışık renklere değinmeler bir dengesizliğin ya da eksikliğin belirtisi gibi görünüyorlar. Ama, ikinci anlatım biriminde olduğu gibi, düz renklere değinmelerin oldukça büyük bir sayıda olmasına karşın karışık renklere değinmelerin hiç görülmemesi bir bireyin ya da toplumun büyük bir ruhsal atılıma geçtiğinin ya da güçlü bir duygusal tepki gösterdiğinin belirtisi.

Öykü kişilerinin kimi eylemlere giriştikleri böyle anlatım birimlerinin karşılığı olan anlatım birimlerinde (örneğin ikinci anlatım birimi kümesinin ikinci yarısında) karışık renklere değinmelerin yeniden ortaya çıkması, düşüncelerini ya da ideallerini gerçekleştirmek için eyleme girişen bireyin ya da toplumun o eylem sırasında düşünsel saflığını bir ölçüye dek yitirdiğini (ya da ideallerin bir ölçüye dek törpülendiklerini) gösteriyor. Böylece, şu görüşün anıştırıldığı anlaşılıyor: Gerçi idealler eylemle gerçekleştirilebilir ama, eyleme atılmak aynı zamanda bir ölçüye dek yıpranmayı da getirir.

Bu, yaşamın temel çelişkilerinden biridir; düşüncelerini ya da ideallerini gerçekleştirmek için eyleme atılan birey kimi başarılar elde ediyor ama, idealleri açısından kusursuzluğa da erişemiyor. Bu çelişkiyi çözmenin tek yolu da, karışık renklerle simgelenen eksiklikler ya da kusurlarla birlikte yaşamayı öğrenmektir; düz renklere değinmelerle karışık renklere değinmelerin oldukça dengeli bir dağılımının görüldüğü birinci ile ikinci anlatının son anlatım birimlerinde bu görüş anıştırılıyor gibi görünüyor.

Birinci anlatının birinci ile üçüncü anlatım birimlerini karşılaştırarak karışık renklere değinmelerin bir başka anlamını daha ortaya çıkarabiliriz. Bayındır Han'ın şöleni gibi olaylara katılabilecek denli değerli olma savında olan Dirse Han'ın kişiliğindeki eksiklikler, birinci anlatım birimindeki bir tane karışık renge değinmenin etkisi altında üçüncü anlatım biriminde ortaya çıkan iki tane karışık renge değinme ile anıştırılmış oluyorlar. Bir öğenin bir başka öğenin sınanması için kullanıldığı böyle durumlarda, sınayan öğede görülen karışık renge değinme insan olarak yaşamanın koşullarını (karışık renklerle birlikte yaşama zorunluluğunu) dile getiriyor. Sınanan öğe (bir birey) ideallerinin etkisi altında bu koşula karşı çıkmak istiyor, ama sonunda ona boyun eğmek zorunda kalıp eksikliklerini benimsiyor. (Birinci anlatıdaki renklere değinmelerin çözümlemesini tamamladıktan sonra, bu son kullanımın ne denli değişik biçimler alabildiğini göstermek için öbür anlatılardan kimi örnekler vereceğim.) Şimdi, birinci anlatıdaki renklere değin-

melerin çözümlemesine dönelim.

Üçüncü anlatım birimi kümesinin ikinci yarısında karışık renklere değinmeler hiç görülmezken düz renklere dört tane değinmenin bulunması, çok duygusal tepki çeken bir olayla karşı karşıya olduğumuzu gösteriyor. Gerçekten de öyle; Dirse Han adamları tarafından kaçırılıyor. Bu olay, anlatının bir izleksel ereğinin -çocuk iyesi olma gereğinin- eylemsel olarak pekiştirilmesinden başka bir şey değil. Öbür yandan, bir sonraki anlatım biriminde karışık renklere iki değinmenin ortaya çıkması o eyleme girişen kişinin ruhsal saflığından bir şeyler yitirdiğini gösteriyor.

Dördüncü anlatım biriminde, Dirse Han adamlarıyla birlikte evine dönüyor. Evine dönüşü, bir baba olarak sınanmasının başlangıcı. Öykünün bu noktasında Dirse Han'ın bu sınavda elde edeceği başarı düzeyi bilinmediğinden bu anlatım biriminde renklere değinmeler hiç görülmüyor. Kısacası, renklere değinmelerin görülmemesi Dirse Han'ın sınavının başladığını imliyor. Renklere değinmeler dördüncü anlatım birimi kümesinin ikinci yarısında da hiç görülmüyorlar; anlatının izleksel erekleri açısından, Boğaç'ın annesi tarafından eve getirilmesinin anlamı belli değil.

Başka bir deyimle, Dirse Han'ın sınavı dördüncü anlatım birimi kümesinin birinci yarısında başlıyor, karısının sınaı da ikinci yarıda. Dirse Han'ın korkuları göz önünde tutulursa, karısının sınavının ne olduğu açıkça ortaya çıkar: Annenin oğluna duyduğu sevgi salt bir ana sevgisi mi, yoksa ensest duygularıyla karışık mı? Annenin sınavı bu.

Beşinci anlatım biriminde karışık renklere değinmeler hiç görülmezken on beş tane düz renklere değinmenin görülmesi duygusal yükü çok yüksek bir olayın ortaya çıktığını gösteriyor. Düz renklere değinmelerin sayısının bu anlatım biriminde en yüksek olması, öykü kişileri açısından bu anlatım birimindeki olayın anlatıdaki en önemli olay olduğunu gösteriyor. Gerçekten, bu anlatım biriminde Dirse Han karısına çocuksuz olmalarının sorumluluğunun hangisinin olduğunu soruyor. Çocuk iyesi olma sorunu üstüne olan, ve çocuğun Tanrı'yı hoşnut edebilmiş bir insana Tanrı'nın bir andacı olduğu savını ileri süren bir anlatıda bu sorunun ne denli önemli olduğu ortadadır.

Beşinci anlatım birimi kümesinin ikinci yarısında, Boğaç babasını suçluyor. Anlatının karşıt yansımalı yapısı çerçevesinde çözümlemesini yaparken, bu anlatım birimi kümesinin iki yarısı arasındaki ilişkinin Dirse Han'ın sorumluluğuna ilişkin yeni bir olası-

lığı ortaya çıkardığını görmüştük: Onun sorumluluğunun yalnız öykü düzeyinde görülen oğlunu yaralamak değil de, belki o sorumluluktan çok daha önemli olarak, çocuk iyesi olamayacak durumda olmasının asıl suçu olduğu olasılığı.

Şimdi bu anlatım birimi kümesinin ikinci yarısında düz renklere değinmelerle karışık renklere değinmeler arasındaki 6:1 oranını yorumlayacak durumdayız: Böylece Dirse Han'ın bu aşamada henüz kusursuz bir baba olmadığı, kimi eksiklikleri olduğu anıştırılıyor. Oğlu onu adamlarından kurtarınca, baba olmanın karısını kıskanmak değil de oğlunu hiç çekincesiz sevmek demek olduğunu kavrayacak ve baba olmayı daha iyi öğrenmiş olacak.

Altıncı anlatım biriminde karısı Dirse Han'a çocuk iyesi olabilmeleri için iyilikler yapmasını öğütlüyor. Bu öğüt, ya Dirse Han'ın iyilikler yapan bir insan olmadığını, ya da karısının onun çocuk iyesi olmaya yetecek denli iyilikler yapmadığını düşündüğünü gösteriyor. Evcil yaşam açısında bu önemli bir kusurdur. Bu anlatım biriminde düz renklere değinmeler hiç görülmezken bir tane karışık renge değinmenin görülmesi Dirse Han'ın bu kusurunun bir belirtisi.

Altıncı anlatım birimi kümesinin ikinci yarısında da yalnızca bir tane karışık renge değinme var. Bir başka deyimle, ilacının Boğaç'ı iyileştireceğini söyleyen Hızır, Boğaç'ın iyileşebilmesi için Dirse Han'la karısının uyum içinde olmaları gerektiğini söylemişo luyor. Bu anlatıda genç kuşağın sözcüsü olan Boğaç ancak o uyum var olursa yaşayıp gelişebilir. Hızır böylece Dirse Han'ı, oğlunu yaralayıp ailesinin içindeki uyumu bozmakla suçluyor. Bu eleştiri, bu anlatım birimi kümesinin ikinci yarısındaki bir tane karışık renge değinme ile yansıtılmış oluyor.

Yedinci anlatım biriminde, Boğaç on beş yaşına basıyor. Bu anlatıyı karşıt yansımalı yapısı çerçevesinde incelerken, *Dede Korkut* anlatılarının evreninde on beş on altı yaşına basmanın ergenliğe ermek olduğunu görmüştük. Bu anlatım biriminde renklere değinmelerin hiç görülmemesi, ergenliğe ermenin bir dönüm noktası olduğu, kişinin daha sonraki davranışları gözlenmeden ona ilişkin herhangi bir şey söylenemeyeceği anlamına geliyor.

Dirse Han'ın korkuları açısından, karısının oğlunu aramak için yola çıktığı bu anlatım birimi kümesinin ikinci yarısındaki duruma ilişkin olarak da bir şey söylenemez; salt analık duygularıyla mı oğlunu aramaya gittiği, yoksa ensest isteklerinin de mi etkisi altında olduğu öykünün bu noktasında belli değil. Onun için, bu anla-

tın biriminde de renklere değinmeler hiç görülmüyor.

Anlatının ilginç bir niteliğini şimdi dile getirebiliriz: Dirse Han'ın karısının oğlunu aramaya gittiği ve onu eve getirdiği iki anlatım biriminde renklere değinmeler hiç görülmüyor. Bu durum şunu gösteriyor: Anlatının ilk yarısında izleksel merkeze doğru ve ikinci yarısında izleksel merkezden öte karşıt yansımalı gelişmesi içinde, Dirse Han'ın korkularıyla karısının davranışı arasındaki ilişki özenle belirsiz tutularak, Dirse Han'ın korkularının ne denli yerinde olduğu elden geldiğince açıklanmıyor. Okuyucuda ya da dinleyicide izleksel gerilimi olabildiği denli uzun tutmak için renklere değinmelerin çok büyük bir ustalıkla kullanılmasıdır bu.

Dirse Han'ın oğlu Boğaç adını alıyor (sekizinci anlatım biriminde). Karşıt yansımalı yapının yardımıyla, bu olayın Boğaç'ın bir boğanınkine benzer nesnel ve cinsel güçler geliştirdiği anlamına geldiğini görmüştük. Başka bir deyimle, Dirse Han'ın oğlu güçlü bir kişilik elde etmek için büyük bir atılımda bulunuyor. Sekizinci anlatım biriminde karışık renklere değinmeler hiç görülmezken düz renklere üç değinmenin bulunması Boğaç'ın atılımını dile getiriyor.

Sekizinci anlatım birimi kümesinin ikinci yarısında Dirse Han sessizliğe gömülüyor, karısının Boğaç'a ilişkin sorularına yanıt vermiyor. Dirse Han'ın sessizliğinin geniş anlamını yukarda görmüş bulunuyoruz; onun sessizliği, oğlundaki gelişmelerin sonucunu görmeyi bekleyen bir babanın sessizliği. Bu durum, sekizinci anlatım birimi kümesinin ikinci yarısında renklere değinmelerin hiç görülmemesiyle imleniyor.

Böylece, ensest eğilimlerinin var oluşundan ve onlardan korkmaktan doğan gerilimin yol açtığı duygusal tepkileri bu anlatının anlatım birimlerinde renklere değinmelerin dağılımında da görmüş olduk. Bu gerilim dokuzuncu anlatım birimi kümesine dek sürekli olarak yükseliyor. Kalan iki anlatım birimi kümesiyle anlatının izleksel merkezinde patlak veriyor.

Dokuzuncu anlatım biriminde, Dirse Han'ın adamları Boğaç'ın annesiyle oturup şarap içtiği yalanını söyleyerek onu Dirse Han'a çekiştiriyorlar. Dirse Han'ın içindeki korkular nedeniyle adamlarına inandığını ve bu korkuların karısıyla oğlunda ensest eğilimleri olduğundan kuşku duymasından kaynaklandığını görmüştük. Bu anlatım biriminde düz renklerle karışık renklere değinmelerin birbirlerine oranlarının 3:2 olması Dirse Han'ın iç yaşamındaki karışıklığı dile getiriyor.

Bu anlatım birimi kümesinin ikinci yarısında, düz renklerle karışık renklere değinmelerin birbirlerine oranları 7:1. Böylece, oğlunun öbürleriyle birlikte avdan niye dönmediğini soran annenin iç yaşamındaki karışıklığın kocanın iç yaşamındaki karışıklıktan çok daha az olduğu belirtiliyor. Düz renklere yedi tane değinmenin bulunması telaşının çok büyük boyutlarda olduğunu gösteriyor. Öbür yandan, karışık renklere bir değinmenin bulunması Dirse Han'ın kuşkularının tümüyle boş olmadığını, hiçbir zaman eylemselleşmemelerine karşın annenin içinde ensest eğilimlerinin var olduğunu gösteriyor.

Boğaç'ın babasının önünde geyik avladığının anlatıldığı onuncu anlatım birimi, ensest eğilimlerinin Boğaç'ta annesinde olanlardan daha güçlü olduğunu gösteriyor. Üçüncü *Dede Korkut* anlatısında Bamsı Beyrek'le Banı Çiçek arasındaki cinsel ilişkileri dile getirmede geyik imgesinin büyük bir işlevi vardır. Bamsı Beyrek tek geyik avlıyor ama, birinci anlatıda Boğaç'ın birkaç geyik öldürdüğü söyleniyor (Ergin 1964: 8). Dolayısıyla, Boğaç'ın babasının önünde bir cinsel güç gösterisi yaptığı anlaşılıyor. Bu durum, düz renklerle karışık renklere değinmelerin bu anlatım biriminde 2:2 olması ile dile getiriliyor.

Onuncu anlatım birimi kümesinin ikinci yarısında, Boğaç'ın ilk avını kutlamak için annesinin bir şölen hazırlamakta olduğu söyleniyor. Karışık renklere değinmelerin hiç görülmemesi sevincinin yalnızca analık duygularından kaynaklandığını, ensest eğilimlerinin eylemselleşmediğini gösteriyor.

Boğaç'ta onuncu anlatım biriminde ve Dirse Han'ın karısında on üçüncü anlatım biriminde görülen ensest eğilimleri hiçbir zaman eylemselleşmiyor. Anlatının izleksel merkezinde, Boğaç'ın bilinçli istekleriyle davranışlarını hiçbir zaman etkilemeyen duyguları yüzünden Dirse Han onu cezalandırıyor. Dirse Han'ın davranışı bu nedenden çok yanlış. Anlatının izleksel merkezinde yalnızca Boğaç'ın kanının kırmızılığına değinilmesi Dirse Han'ın yanlışının ne denli korkunç olduğunu vurguluyor.

Bu anlatıdaki renklere değinmelerin kullanılışını özetlemek gerekirse, duygusal gerilimler birinci alatım birimindeki karışık renklere tek değinmeden izleksel merkezde düz renklere tek değinmeye doğru artıyor, av, anlatının son anlatım biriminde düz renklerle karışık renklere değinmelerin birbirlerine oranının 6:2 olması gibi oldukça dengeli bir dağılımıyla çözüme ulaşıyorlar.

SONUÇ

Türk Renk Ekininin Boyutları

türk renk ekininin boyutları

İlk iki *Dede Korkut* anlatısında renklere değinmelerin yukardaki ayrıntılı incelemesinden, *Dede Korkut* anlatılarında renklere değinmelerin duygusal gerilimlerle bu gerilimlerin çözüme ulaştırılmalarını yansıttığını görüyoruz. Daha doğru bir biçimde demek gerekirse, anlatıların karşıt yansımalı yapılarına koşut etkisi olan bir yineleme dizgesi olarak işlev görüyor renklere değinmeler. Böylece işlev görürlerken, salt sayı olarak renklere değinmeler, bu sayılardaki artışlarla azalmalar, ve düz renklere değinmelerle karışık değinmeler arasındaki oranlarda değişiklikler bir *Dede Korkut* anlatısının karşıt yansımalı yapısı çerçevesinde izleksel gelişmesine koşut olarak anlamlı.

Herhangi bir rengin ne anlamda kullanıldığını açık seçik gösteren renklere değinmeler olmadığından, bu anlatılarda değinilen ayrı ayrı renklerin ne anlam(lar)a geldiğini çıkarsamak zor, ya da en azından güvenilir değil. Tersine, bu anlatılarda renklere değinmeler, okuyucuda ya da dinleyicide var olan bir birikime, renklere simgesel anlamlar çerçevesinde tepki gösterme birikimine, dayanıyor gibi görünüyor. Öyle olmasalar, tek tek renklerin ne anlam(lar)a geldiğinin okuyucuya iletilmesine gerek olmadan, birikimsel bir etki amacıyla anlatıların karşıt yansımalı yapılarına koşut işlev gören bir yineleme dizgesi olarak kullanılamazlardı.

Doğal olarak, kimi yazınsal yapıtlarda kullanılabilen böyle bir birikimin varlığının arkasında, o birikimi ekinsel yapısında yaşatan bir toplumun varlığından söz edilebilir. İşte bu Türk toplumunun renk ekinini incelemeye katkı olarak, iki Dede Korkut anlatısında renklere değinmelerin kullanılması üstüne yukarda yaptığımız ayrıntılı incelemeyi, bu anlatıların kimilerinde "ala" ile "boz"

renklerine kimi şaşırtıcı değinmeleri açıklamak için kullanmaya çalışalım. Bir başka deyimle, ilk iki anlatı üstüne yaptığımız ayrıntılı çözümlemeyi bir renk ekinin öğrenme süreci olarak değerlendirip biriken bilgimizi, ayrıntılı incelemediğimiz öbür *Dede Korkut* anlatılarında kimi renklere değinmeleri açıklamak için kullanmaya çalışalım.

Birinci anlatının birinci ile üçüncü anlatım birimlerindeki renklere değinmeler üstünde dururken, kimi durumlarda bir bireyi kendisine ilişkin savları açısından sınayacak olan bir nesneye ya da kişiye bir karışık rengin verildiğini görmüştük. Bu biçimsel gelişme genellikle şu nitelikleri taşıyor: Bir başka insanın daha önce yaptığı bir yanlışı düzeltecek olan birisinde ya da onun iyesi olduğu bir nesnede bir karışık renk bulunduğu söyleniyor. Böyle durumlarda, o kişide ya da iyesi olduğu bir şeyde bir karışık rengin bulunduğunun söylenmesi onun olgunluğunun ve öbür kişiye (ya da kişilere) üstünlüğünün bir belirtisi oluyor. Bir başka biçimde demek gerekirse, bir yanlışı düzeltecek ya da zor bir işin üstesinden gelecek olan bireyin ortaya çıkmış olduğu bir karışık renge değinmeyle imleniyor. Şimdi, bu biçimin *Dede Korkut* anlatılarındaki tüm uygulamalarını vermeye çalışmadan, birkaç örnek üstünde duralım.

Birinci anlatıda, Boğaç'ın yaşamını kurtaracak ilacı söyleyen Hızır'ın bir boz atı var (Ergin 1964: 10-11). Bu renk, bir yandan Hızır için bir övgü oluşturuyor, bir yandan da Boğaç'ın sağ kalacağını imliyor.

Üçüncü anlatıda, Bamsı Beyrek'i Bayburt kalesinde bulan bezirgânlar, zifaf odasının apalaca olduğunu söylüyorlar. Oysa bu çadır on beş on altı yıl önce kurulmuştu ve renginin bu denli uzun bir zaman sonra anımsanması olanaksız. Ama anlatının kalan kısmında Bamsı Beyrek, Deli Karçar'la Yartacuk'a karşı evcil yaşamın kusursuz sözcüsü ve savunucusu olarak ortaya çıkıyor.

Yine üçüncü anlatıda, Bamsı Beyrek'in Salur Kazan'ın "ınak"ı olduğu, başka bir deyimle Salur Kazan'ın en çok sevip güvendiği insan olduğu söyleniyor. Aynı zamanda, Bamsı Beyrek'in boz bir aygırı olduğu söyleniyor. Onuncu anlatıda Segrek'le atının yağı karşısında gösterdikleri sıkı dayanışma, bu anlatıların evreninde erkeklerle atları arasında kimi zaman ne denli yakın bir ilişki olduğunun iyi bir örneğidir. Bamsı Beyrek'in boz bir atının olduğunun söylenmesi onun için bir övgüdür.

Bezirgânları kurtardıktan hemen sonra babasının evine dön-

düğü zaman Bamsı Beyrek için "boz oğlan" (Ergin 1964: 28) denmesi de ilginçtir.

Yedinci anlatıda, Yigenek'e göre Emen'in Kazılık Koca'yı yağı elinden kurtarmasının en önemli nedenlerinden biri askerlerinin ala gözlü yiğitleri yanına almamış olmasıdır (Ergin 1964: 82).

Dokuzuncu anlatıda, Begil'in bacağı "paralu" (Ergin 1964: 94), başka bir deyimle, ala bir geyiği kovalarken kırılıyor. Böylece, Begil'in savaşçı yanına aşırı önem verdiği yargısı bir ala geyik kullanılarak belirtiliyor ve Begil'in değişmesinin başlangıcı da aynı ala geyikle oluyor.

Onuncu anlatıda, zifaf odasında Segrek, ağabeyi Egrek'i yağı elinde tutsaklıktan kurtarmadan karısıyla yatmayacağına yemin ediyor. Karısı kayınvaldesiyle kayınpederine Segrek'in ne yapmayı düşündüğünü söylerken onun ala gözlü olduğunu söylüyor (Ergin 1964: 104). Segrek'in davranışı böylece övülüyor ve ağabeyini kurtarmada başarılı olacağı okuyucuya duyurtulmuş oluor.

Yine onuncu anlatıda, Egrek Segrek'i öldürmesi için yağı tarafından yollanıp onun yanına geldiği sırada Segrek uyuyor. Başka bir deyimle, gözleri kapalı. Ama Egrek onun ala gözlü bir yiğit olduğunu söylüyor (Ergin 1964: 105). Bu örnek, "ala gözlü" deyiminin yalnız bir kişinin gözlerinin rengini belirtmediğini açıkça gösteriyor.

Segrek, ağabeyini tutsaklıktan kurtarmak için ak-boz atlara bindiğini ve onları yorduğunu söylüyor (Ergin 1964: 106). Ama Segrek tek bir atla yola çıkıyor. Bu örnek, "ak-boz"un yalnızca sözlük anlamında kullanılmadığını gösteriyor. Başka bir deyimle, iyi bir iş yapmak için yola çıktığının bilincinde olan Segrek, bir ata değil de ak-boz atlara bindiğini söyleyerek övünüyor.

On birinci anlatıda, babası Salur Kazan'ı yağı elinden kurtarmak için Türk ordusunun başına geçtiği zaman, Uruz'un atının da ak-boz olduğu söyleniyor. Dolayısıyla, nasıl zifaf odası apalaca olan ve aygırı boz olan Bamsı Beyrek yapması bekleneni ve yapmak istediğini başarıyorsa, Uruz'un da başarılı olacağı kanısı doğuyor okuyucunun ya da dinleyicinin içinde.

Değişik *Dede Korkut* anlatılarından bu örnekler karışık renklere değinmelerin bu anlatılarda gerçekten tutarlı bir biçimde kullanıldığını gösteriyor. Tek tek görüldüklerinde, bu örneklerin kimileri (örneğin Egrek'in uyumakta olan Segrek'in ala gözlü olduğunu söylemesi), alışkanlıkla kullanılan bir kalıbın özen gösterilmeden kullanılması olarak, ya da, iletişim kuramına göre "gürültü" diye

değerlendirilebilir. İki *Dede Korkut* anlatısında renklere değinmelerin işlevi üstüne yukarda yaptığım ayrıntılı inceleme, öbür öykülerden örneklerde karışık renklere değinmelerin dizgeli olarak kullanılmış olabilecekleri olasılığını ileri sürmek içindi; bu dizge, Türk ekininde düz renklerle karışık renkler arasında varsayılan bir karşıtlığa dayanmaktadır. Şimdi de, *Dede Korkut* dışında Türk renk ekininden karışık renklerle düz renklere yapılan kimi değinmelere bakıp bu konuda karşılaştırmalı çalışmaların yararlı sonuçlar verebileceğini görelim.

Oğuz Kağan anlatısında toplumun "Boz Oklar" diye adlandırılan yarısına *Dede Korkut*'ta genellikle "Dış Oğuz" diye değiniliyor. (Yalnız on ikinci *Dede Korkut* anlatısında "Dış Oğuz" ile "Boz Oklar" ayrım gözetilmeden, karışık olarak kullanılıyor.) Aynı zamanda, Boz Oklar'ın *Oğuz Kağan*'da ellerinde bulundurdukları siyasal üstünlüğü, *Dede Korkut*'ta genellikle "İç Oğuz" diye adlandırılan "Üç Oklar"a kaptırdıkları da *Dede Korkut* anlatılarının karşılaştırmalı incelemesinden çıkarılabilir. (Bu karşılaştırmalı inceleme'yi, anlatıların tek tek incelenmelerinden elde edilen verilere dayandırarak yapmak gerekiyor. Ama bu çalışmanın çerçevesinde bunu yapmaya olanak yok.)

Başka bir deyimle, Oğuz toplumunun iki yarısına *Oğuz Kağan*'da verilen "Boz Oklar" ile "Üç Oklar" adlarının *Dede Korkut*'ta "Dış Oğuz" ve "İç Oğuz" diye değişikliğe uğramaları siyasal erkin el değiştirmesinin bir yansıması. *Oğuz Kağan*'da "boz" üstünlük simgesi olarak kullanılmışken, siyasal erkin öbür yarıya geçmesi üstüne *Dede Korkut*'ta üstünlük simgesi olarak "İç" kullanılmıştır; tıpkı "iç grup", "içerden haber almak" gibi deyimlerde "iç"in başkalarına göre daha üstün olanları belirlediği gibi.

Oğuz Kağan'dan *Dede Korkut*'a Oğuz toplumunda siyasal erkin el değiştirmesinin yazınsal izleri böylece saptanınca, Faruk Sümer'in "boz"u açıklamasının tümüyle doğru olmayabileceği ortaya çıkıyor:

> *Bu isimlerdeki* ok *kelimesinin de boy manasında olduğu muhakkaktır. Buna göre* Üç-Ok *üç boy demektir.* Boz-Ok*'a gelince, buradaki* boz *kelimesinin de, diğeri gibi, bir rakamın yerini almış olması muhtemeldir* (Sümer 1967: 202-203).

Bu çalışmadaki renklere değinmelerin çözümlemesi, "boz" için

bir başka anlam olasılığını ortaya çıkarıyor. Bir sayının yerine geçebilmesi için "boz"un bir sayısal değeri olması gerekir. *Dede Korkut*'ta ve *Oğuz Kağan*'da tek tek kimi varlıklara da uygulanması bu olasılığı zayıflatıyor. Bunun yerine, "Boz Oklar" teriminde "boz", "nitelikli", "üstün değerli" anlamının siyasal alana uygulanması sonucu "siyasal bakımdan üstün olan yarı" anlamına geliyor olabilir.

Gerçekten, bence bir yaradılış efsanesi olarak Oğuz Türklerinin Oğuz Kağan'dan türemelerini anlatan *Oğuz Kağan* anlatısında, Boz Oklar Oğuz Kağan'ın gökten inen karısından olan üç oğlunun boylarıdırlar, "Üç Oklar" ise Oğuz Kağan'ın bir ağaç kovuğunda bulduğu karısından olan üç oğlunun boylarıdırlar. Kısacası, *Oğuz Kağan*'da "boz", üç boydan oluşan belli bir kümeyi dile getirmektedir. Ama "boz"un *Oğuz Kağan*'da kullanımını biraz daha aydınlatma olanağı var.

Oğuz Kağan'ın yaşamının sonunda verdiği şölende Boz Oklar bir yay, Üç Oklar da üç ok bulurlar. Bunun üstüne Oğuz Kağan, yayın oku attığı gibi Boz Oklar'ın da Üç Oklar'a üstün olması gerektiğini söyler. Kısacası, toplumun bir yarısının elinde bulundurduğu siyasal erke bir efsanesel gerekçe sağlanır. Oğuz toplumunun iki yarısına verilen adların *Dede Korkut*'ta "Dış Oğuz" ve "İç Oğuz" diye değiştirilmesiyle bu efsanesel gerekçe aşılmış oluyor.

Pertev Naili Boratav da, "kır at" deyiminin *Köroğlu* anlatısının etkisiyle ünlü olmuş olabileceğini söylerken (Boratav 1931: 66) bir yanlışa düşüyor, ya da gereken açıklamayı tam olarak vermiyor olabilir. "Kır at" deyiminin yaygın olarak bilinmesinde *Köroğlu* anlatısının payı gerçekten büyük olabilir ama, temelde açıklanması gereken, Köroğlu'nun atının niye "kır" olduğuna inanıldığıdır, niye karışık renkli olduğunun söylendiğidir.

Köroğlu'nun *Dede Korkut*'tan daha sonra yaratılmış bir yapıt olduğunda sanırım hiç kimsenin kuşkusu yoktur. *Dede Korkut*'ta önemli bir yeri olan hiçbir atın "kır" olduğu söylenmiyor. Bence Köroğlu'nun zamanlarına gelince, atlara (ve onlar aracılığıyla iyelerine) uygulanan bir övgü olarak "boz" ile "ak-boz"un yerlerini "kır" almıştır. Niye "kır" "boz"un yerini almaya başladığı sorusu daha geniş karşılaştırmalı araştırmalarla yanıtlanabilecek bir soru. Ben burada şu gözlemde bulunabiliyorum: *Oğuz Kağan*'da Oğuz Kağan'a yardımcı olan "gök" (mavimsi-boz) kurttan *Dede Korkut*'taki boz atlara ve Bamsı Beyrek gibi seçkin öykü kişilerine, onlardan da Köroğlu'daki "kır at"a Türk ekininde karışık renklere karşı kesintisiz bir ilgi var.

Bir Sibiryalı şamanın "ala" sözcüğünü kullanış biçimi, karışık renklere ilginin zamanımıza dek sürdüğünün bir belirtisidir:

Khoi-Kara'nın tepesinden
Atıma atlamak istiyorum.
Ak ayın on beşinde
Atımı hazırlayacağım,
Ve ala huyağımı
(Vajnstejn 1968: 332) [4]

Vajnstejn'e göre, "at" şamanın davulu, "Khoi-Kara" davulu için gereken malzemelerin alınmasını istediği yer, "ala huyak"ı ise giysisi. Görüldüğü gibi, çağdaş bir şaman da değerli olduğu savını giysisinin ala olduğunu söyleyerek ileri sürüyor.

Anadolu Türk ekinin, karışık renklere değinmeler yalnız "kır at" teriminde yaşamıyor kuşkusuz. Karacaoğlan gibi birçok ozanın koşmalarında kadın sevgilinin ilk söylenen güzel niteliği "ela gözlü" olduğudur. *Dede Korkut*'ta Segrek için uyurken de kullanılması gibi örneklerden, ikinci anlatıda "Ala Tağa ala leşker ava çıkdı" (ergin 1964: 14) denilmesi gibi örneklerden anlaşılabildiği gibi, "ala" bir göz rengi olmaktan çok öte bir övgü, çağdaş insanlar olarak bizlerin kavramakta büyük zorluk çekeceği çok yüce kimi değerler yüklemek için kullanılan bir sıfat. Kısacası, *Odysseia*'da Athena'nın gözlerinin gri, *Dede Korkut*'ta Bamsı Beyrek'in atının boz olduğunun söylenmesi, salt yerleşmiş kalıpların kullanılmasından doğan bir biçimsel zorunluluk olmasa gerek. Sözlü yazında kalıpların yalnızca sözlü ortamın zorluklarını yenmek için değil, önemli anlamları dile getirmek için yaratıldıkları açıktır.

Çağdaş Anadolu Türk ekininde salt karışık renklere değinmeler önemli değil kuşkusuz; düz renkler de çok yaygın olarak kullanılıyor. Düz renklere değinmelerin kullanımına küçük bir katkı olarak yalnızca iki maniye değineceğim. *Dede Korkut*'ta "al" ile "kızıl"ın kadınlar için olumlu anlamda kullanıldığını yukarda gördük. "Kara" ise, özellikle Kara Göne örneğinde olduğu gibi, erkeklerin adlarına eklenen bir sıfat olarak, erkeklerde gerekli olduğu düşünülen savaşçılık yeteneğinin bir belirtisi anlamına kimi zaman olumlu olarak kullanılıyor. Bu bilgi ile yaklaşıldığında, aşağıdaki ilk maninin birinci yarısında bir kadından, ikinci maninin birinci yarısında ise bir erkekten övgü ile söz edildiği ileri sürülebilir.

Bahçelerde bir kuzu
Kırmızıdır boynuzu
Bir olalım arkadaş
Kaçıralım şu kızı
(Yurter 1958: no. 679)

Tarlada gara guzu
Burma burma boynuzu
Ağlatmayın gardaşım
Verin sevdiği kızı
(Şehidoğlu 1965: no.960)

Kısacası, koşmalar, maniler ve masallar gibi sözlü çağdaş budunbilimsel ürünlerimizle *Dede Korkut* gibi birkaç yüzyıl önce yaratılmış olan yapıtlarımız arasında kurulabilecek imgesel bağlantılar, halı, kilim, çevre gibi nesnel budunbilimsel ürünlerimizde renklerin kullanımının arkasında kendi içinde çok tutarlı köklü bir renk ekinimiz olduğunu ortaya koymamızı sağlıyor.

Bu köklü renk ekinimizin varlığı ve sürmesi denli, onda ortaya çıkmış olan değişikliklerin de saptanıp değerlendirilmesi gerekiyor. Şimdiye dek üstünde pek az durulmuş olan Türk toplumsal tarihinin önemli izleri bu değişikliklerde yatıyor. Yukarda kısaca değinme fırsatını bulduğum, Oğuz toplumunun iki yarısına *Oğuz Kağan*'da verilen adların *Dede Korkut*'a gelince değiştirilmeleri bu tür önemli izlere bir örnektir. "Boz"un "Dış" ile değiştirilmesine neden olan etkenlerin ya da güç odaklarının siyasal boyut da dahil, "boz" a karşı türlü boyutlarda bir "kampanya" yürüttüğünü *Dede Korkut*'ta görüyoruz.

Siyasal boyut dışında *Dede Korkut*'ta "boz" olumlu çağrışımları henüz çok güçlü bir sıfat. Ama, *Tarama Sözlüğü*'ne göre, on altıncı yüzyıla gelince olumsuz anlam kazanma süreci oldukça ilerlemiş görünüyor. *Âşık Paşazade Tarihi*'nde "alaca"lık "hilekârlık, iki yüzlülük" anlamına geliyor: "Ve illâ İzmiroğlu sebebiyle ol halkın ekserinin alacalığı eksik değildi ve hem oğlu sebebiyle o halkın ekseri alacaydı" (*Âşık Paşazade Tarihi*, 107).

Köroğlu'nun atının boz yerine "kır" yapılması bu anlam değişmesinin etkisi altında gerçekleşmiş olabilir mi? Durum böyleyse, kendisinden vazgeçilemeyen karışık renklere ilişkin bir renk ekini çerçevesinde bir karışık rengin yerine bir başkasının olumlu anlamda kullanılmaya başlanması olgusu ile karşı karşıyayız demektir.

Daha önceleri olumlu anlamda kullanılan terim ise bir anlam zıtlaşmasına uğramakta belki. Çağdaş Türkçede "boz"un yalnız ayılar ve eşekler için kullanılan bir sıfata dönüşmesi bir insanın ne denli "eşek" olduğunu belirtmek için "o yalnız eşek değil, boz eşek" dememiz, bu anlam zıtlaşmasının bir parçası mıdır? Durum böy-

leyse, yüzyıllara yayılan bir süreç içinde Türk insanının yıpratmaya, karşı çıkmaya çalıştığı nedir? Bilemiyorum, ama bence sorulması gereken bir soru bu.

"Al" ile "kızıl" da anlam zıtlaşmasına uğramakta olan renk sıfatları arasında. Gerçi "al"ı bayrağımızın rengi için ve masallarda "al elma" teriminde olumlu olarak kullanıyoruz ama, "al basması" ile ilgili inançlarda olumsuz olarak kullanılıyor. Oya "al" ruhu"nun arkasında bir zamanların Yayutşi'si ve Umay adlı Türk tanrıçası var. Yine *Tarama Sözlüğü*'ne göre, bir on dördüncü yüzyıl yapıtı olan Hurşid ü Ferahşad'da "al" hile anlamına geliyor: "Yüzü gökcek, sözü gerçek, işi al."

"Kızıl elma" teriminde bir ideali dile getirmek için kullanılmış olan "kızıl" sıfatı ise, çağdaş Türkçemizde "pis komünistler" duygusal çağrışımını yapan "kızıllar" teriminde kullanılıyor. Batı'da "yerleşik düzen"e ya da var olan siyasal erke karşı çıkan gruba "solcular" denmiş olması, bizim ekinimizde de bulunan sağ-sol karşıtlı çiftleşmesinde olumsuz çağrışımlı terimin hiç şaşmadan daha baştan kullanıldığını gösteriyor. İngilizcede "left" (sol) ile aynı anlama gelen, ama belki daha güçlü olumsuz duygular uyandıran "red" terimini "kırmızı" ile değil de "kızıl" ile Türkçeye çevirmiş olmamız renk ekinimiz içindeki tutarlılığın ilginç bir örneğidir. Salt renk ekini çerçevesinde "uygun" sıfatın seçilmesiyle birçok karmaşık duyguyu yaratan, bu duyguların koşutu eğilim(ler)i ve ekinsel koşullandırmayı destekleyen bir başka ilginç terim de "Kızılbaş" terimidir. Öbür yandan, yukardaki manilerde gördüğümüz gibi, eskiden "al" ve "kızıl" ile dile getirilen olumlu anlamlar artık "kırmızı"ya yüklenmeye başlamış gibi.

Görüldüğü gibi, köklü renk ekinimizin çok önemli bir değişmeler boyutu da var. Bütün bu boyutlarıyla renk ekinimizi ele aldıkça, ekinimizin tüm karmaşıklığıyla kavranmasına ve değerlendirilmesine katkıda bulunmuş olacağız.

Notlar:

1) Bu öğüt *Kutadgu Bilig*'de açıkça yer alıyor. Yaşamdan elini eteğini çekmek isteyen Odgurmış'ın isteğini değiştirmek için Öğdülmiş ona şöyle diyor: "İnsan evlenmeli ve bir çoluk çocuk sahibi olmalıdır; 'evlâtsızdır' -demek, insan için bir hakarettir" (Arat 1959: dize 3371). Birinci *Dede Korkut* anlatısında oğlu olan beylerin ak çadıra, kızı olan beylerin kızıl çadıra, çocuğu olmayan beylerin de kara çadıra konmaları ilginçtir; renklere değinmeler kullanılarak erkek çocuğun kız çocuktan daha değerli olduğu anıştırılıyor. Bu değer yargısı çağdaş Türk ekininde de büyük oranda sürüyor.
2) *Dede Korkut* anlatılarını incelerken ben, "genç kuşak" ile "yaşlı kuşak" terimlerini esnek bir biçimde, aralarında yaş farkı olan öykü kişilerinin ilişkilerinin aynı zamanda onların yaş kümelerinin arasındaki ilişkilerin de örneği olduğu zamanlar kullanıyorum. Örneğin onuncu anlatıdaki büyük kardeş Egrek ile küçük kardeş Segrek bile bence iki değişik kuşağın sözcüleri; onların yaşları arasında da 15-16 yıl var. Bu kuşaklar arası çatışma, tam boyutları ve toplumsal işlevi ancak *Dede Korkut* anlatıları karşılaştırmalı olarak ele alındıkları zaman görülebilen çok önemli bir öğedir bu anlatılarda.
3) *... the attaraction of the son for the mother, and the daughter for the father. Simultaneously with the overcoming and rejection of these distinctly incestuous phantasies, there occours one of accomplishments of puberty; it is the breaking away from the parental authority, through which alone is formed that oppositon between the new and old generations, which is so important for cultural progress.*
4) *From the crest of Khoi-Kara*
I intend to take my horse,
On the fifteenth of the white month
Prepare my horse,
Prepare also my "ala huyak"
(Vajnstejn 1968: 332)

Kaynakça

Arat (1959), Reşid Rahmeti, çev. Hâcib, Yuşuf Has. *Kutadgu Bilig*, c. 2, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara.

Atalay (1939), Besim, çev. Kaşgarî, Mahmud. *Divanü Lugati't-Türk*, c. 3, Alâeddin Kıral Basımevi, c. 1: 1939; c. 2: 1940, c. 3: 1941, Ankara.

Caferoğlu (1934), Ahmet, "Uygurlarda Hukuk ve Maliye Islahatları" ,*Türkiyat Mecmuası*, c. 4, 1-13.

Boratav (1931), Pertev Naili. *Köroğlu Destanı*. Köprülü, Mehmed Fuad. *Türk Halk Hikâyelerine ve Sazşairlerine Ait Metinler ve Tetkikler*, c. 6. Evkat Matbaası, İstanbul.

Dioszegi (1968), V., der. *Popular Beligef and Folklore Tradition in Siberia*. Indiana University Press, Boomington.

Ergin (1964), Muharrem, der. *Dede Korkut Kitabı*, Ankara Üniversitesi Basımevi, Ankara.

Freud (1938), Sigmund. *The Basic Writings of Sigmund Freud, c. 3, Three Contributions to the Theory of Sex.* The Modern Library, New York, 553-629.

Jakobson (1949 a), Roman ve Ernest J. Simmons. *Russian Epic Studies.* American Folklore Society, Philadelphia.

Jakobson (1949 b), Roman ve Mark Szeftel, "Vseslav Epos", Jakobson 1949a'da, 13-86.

Karabaş (1974), Seyfi. *Structure and Function in the "Dede Korkut" Narratives.* Yayımlanmamış doktora tezi, Kaliforniya Üniversitesi, Los Angeles.

Kartal (1969), Numan, "Tavuk Çobanı Dede Masalı", *Türk Folklor Araştırmaları*, Sayı 236 (Mart 1969), 5242-5243.

Kirzioğlu (1952), M. Fahreddin. *Dede-Korkut Oğuznameleri.* Burhanettin Erenler Matbaası, İstanbul.

Lord (1971), Albert Bates. *The Singer of Tales.* Atheneum, New York.

Myres (1932), John L., "The Last Book of the *Iliad*: Its Place in the Structure of the Poem," *Journal of Hellenic Studies*, 52 (1932), 264-296.

Myres (1952), John L., "The Pattern of the *Odyssey*," *Journal of Hellenic Studies*, 72 (1952), 1-19.

O'Flaherty (1980), Wendy Doniger, "Inside and Outside the Mouth of God: The Boundary Between Myth and Reality," *Daedalus*, Spring 1980, 93-125.

Sümer (1967), Faruk. *Oğuzlar (Türkmenler): Tarihleri –Boy Teşkilâtı– Destanları*, Ankara Üniversitesi Basımevi, Ankara.

Şehidoğlu (1965), Süreyya. *Erzurum ve Çevresi Manileri.* Fakülteler Matbaası, ?.

Tarama (1963). *Tarama Sözlüğü.* Türk Tarih Kurumu Basımevi.

Togan (1972), Zeki Velidi. *Oğuz Destanı: Reşideddin Oğuznamesi, Tercüme ve Tahlili.* Ahmet Sait Matbaası, İstanbul.

Uzunçarşılı (1945), İsmail Hakkı. *Osmanlı Devletinin Teşkilatı.* Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara.

Vajnstejn (1968), S. I., "The Tuvan [Soyot] Shaman's Drum and the Ceremony of its 'Enlivening'", Dioszegi 1968'de, 331-338

Whitman (1965), Cedric H. *Homer and the Heroic Tradition*, W.W. and Company, Inc., New York.

Yurter (1958), Mahmut. *Maniler.* Varol Matbaası, İstanbul.

Oğuz boylarının destansı öykülerini içeren *Dede Korkut* anlatılarını, renk sıfatlarının büyük ustalıkla kullanıldığı evrensel boyutlu yapıtların arasında görmek gerektiğini düşünenler için ilk kanıt kitap: *Dede Korkut'ta Renkler...*

"Karşılaştırmalı edebiyatçı" Profesör Seyfi Karabaş, bu kitabında, *Dede Korkut* anlatılarındaki renk değinmelerine "Türk renk ekininin boyutları" bağlamında ele alıyor.

Ayrıca, *Dede Korkut*'taki "Dirse Han Oğlu Boğaç Han" ve "Salur Kazan'ın Evi(nin) Yağmalanması" anlatılarını inceleyerek, bu anlatılardaki bazı yapısal ve biçimsel öğeleri, yapıt-okuyucu/dinleyici ilişkileri açısından da değerlendiriyor.

Dede Korkut'ta Renkler, renklerin ekinsel kullanımları üstüne Türkçe'de gerçekleştirilmiş ilk ayrıntılı çalışma...

TEMA
TÜRKİYE ÇÖL OLMASIN!
(0212) 281 10 27

ISBN 975-363-511-7

