

T.C.
FIRAT ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI

ALPAMIŞ DESTANI ÜZERİNE BİR İNCELEME

YÜKSEK LİSANS TEZİ

DANIŞMAN
Yrd. Doç. Dr. Ebru ŞENOCAK

HAZIRLAYAN
Fevziye ALSAÇ

2011

T.C.
FIRAT ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI

ALPAMIŞ DESTANI ÜZERİNE BİR İNCELEME

YÜKSEK LİSANS TEZİ

DANIŞMAN

Yrd. Doç. Dr. Ebru ŞENOCAK

HAZIRLAYAN

Fevziye ALSAÇ

Jürimiz, tarihinde yapılan tez savunma sınavı sonunda bu yüksek lisans / doktora tezini oy birliği / oy çokluğu ile başarılı saymıştır.

Jüri Üyeleri:

1. Prof. Dr. Esmâ ŞİMŞEK
2. Prof. Dr. Şener DEMİREL
3. Yrd. Doç. Dr. Ebru ŞENOCAK
4. Yrd. Doç. Dr. Yelda SEVİM
5. Yrd. Doç. Dr. Birol AZAR

F. Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü Yönetim Kurulunun tarih ve sayılı kararıyla bu tezin kabulü onaylanmıştır.

Prof. Dr. Erdal AÇIKSES
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürü

ÖZET**Yüksek Lisans Tezi****ALPAMIŞ DESTANI ÜZERİNE BİR İNCELEME****Fevziye ALSAÇ****Fırat Üniversitesi****Sosyal Bilimler Enstitüsü****Türk Dili ve Edebîyatı Anabilim Dalı****Halk Edebîyatı Bilim Dalı****ELAZIĞ – 2011, Sayfa: XI+239**

Alpamiş Destanı, Türk boylarının ortak şuurla oluşturduğu kahramanlık konulu destanıdır. Alpamiş Destanı, destan anlatma geleneğine bağlı olarak Türk toplumunun destansı göçebe yaşamını asırlara meydan okuyarak millî hafızaya kazır. Alpamiş Destanı, sözlü ve yazılı zengin varyantları ile Orta Asya'dan günümüze uzanan abide bir eserdir.

Bu çalışmada; Alpamiş Destanı'nın, halk edebiyatı açısından içerdiği mesajlar üzerinde durulacaktır. Alpamiş Destanı'na bağlı olarak; Türk destan kahramanının millî bilinçle oluşan bireyleşme süreci, arketipsel semboller ve kahramanın ritüel yolculuğu tahlil edilecektir. Türk boylarının ortak kültür mirası Alpamiş Destanı'nın, edebî bir metin olarak yapı unsurları, anlatım biçimi ve üslup özellikleri değerlendirilecektir.

Türk insanının yaşam tarzının, toplumun gelenek ve göreneklere verdiği değer, millet olma bilincinin, destanın ruhuna işlenmiş kurgusu irdelenecektir. Alpamiş Destanı'nda, millî bilinci canlı tutan folklorik malzemenin zengin dokusu görülür. Türk halkının ideal kahraman portresini çizen Alpamiş Destanı, bu değerler bağlamında incelenecektir.

Anahtar Kelimeler: Alpamiş, yolculuk, bireyleşme süreci, arketipler, destan, kültür, millî bilinç.

ABSTRACT

Master Thesis

A Study on the Alpamiş Epic

Fevziye ALSAÇ

The University Of Fırat

The Institute Of Social Science

The Department Of Folk Literature

ELAZIĞ – 2011, Page: XI+239

Alpamiş Epic, the Turkish tribes on the heroic epic created by the common consciousness. Alpamiş Epic, epic telling the epic tradition, depending on the nomadic life of Turkish society in defiance of centuries of national memory digs. Turkish tribes Alpamiş epic saga of heroism, of a literary text elements of the structure, wording and style properties assessed.

In this study, Alpamiş epic, will focus on the messages contained in the public literature. Alpamiş depending on the Epic, the epic hero of the Turkish national consciousness of the process of individuation, the archetypal symbols and ritual journey of the hero will be analyzed. Turkish tribes Alpamiş epic saga of heroism, of a literary text elements of the structure, wording and style properties assessed. Common cultural heritage of the Turkish tribes Alpamiş epic, literary elements of a text as a structure, wording and style properties assessed.

Turkish people's life style, customs and traditions, the values of society, nation's consciousness, the spirit of the epic fiction of processed will be discussed. Alpamiş epic, folkloric material that keeps the rich texture of the national consciousness is vibrant. That draws a portrait of the ideal hero of the Turkish people Alpamiş Epic, will be examined in the context of these values.

Key Words: Alpamiş, journey, the process of individuation, archetypes, epic, culture, national consciousness.

İÇİNDEKİLER

ÖZET	II
ABSTRACT.....	III
İÇİNDEKİLER.....	IV
ÖN SÖZ	VIII
KISALTMALAR	XI
GİRİŞ.....	1
DESTAN ANLATMA GELENEĞİ VE ALPAMIŞ DESTANI	1
1. Destan Nedir?	1
2. Destan Anlatma Geleneği	6
2.1. Bahşı	8
2.2. Akın	12
2.3. Âşık.....	14
2.4. Meddah	16
3. Alpamiş Destanı Hakkında Bilgi	19
4. Alpamiş Destanı Üzerine Yapılan Çalışmalar	23
4.1. Makale ve Seminerler	23
4.2. Kitaplar	26
4.3. Kitap Bölümleri	28
5. Alpamiş Destanı'nın Varyantları ve Özetleri	29
5.1. Alpamiş Destanı'nın Varyantlarının Tanıtımı	29
5.2. Alpamiş Destanı'nın Varyantlarının Özetleri	31

BİRİNCİ BÖLÜM

1. ALPAMIŞ DESTANI'NIN YAPISI

1.1. Olay Örgüsü.....	41
1.2. Şahıs Kadrosu	56
1.2.1. Başkişi.....	56
1.2.2. Norm Karakterler	61
1.2.3. Kart Karakterler	70
1.2.4. Fon Karakterler	72
1.3. Zaman	72

1.4. Mekân	76
1.4.1. Çevresel Mekân	77
1.4.2. Olgusal Mekân	78
1.4.2.1. Labirent/Kapalı/Dar Mekânlar	79
1.4.2.2. Açık/Geniş/Ferah Mekânlar	80
1.5. Dil, Üslûp ve Anlatıcı Teknikleri	82
1.5.1. Bakış Açısı	84
1.5.2. Leitmotif tekniği	86
1.5.3. Monolog	87
1.5.4. Diyalog	88
1.5.5. Sahne	89
1.5.6. Özetleme	90
1.5.7. Geriye Dönüş	90

İKİNCİ BÖLÜM

2. ALPAMIŞ DESTANI'NDA KAHRAMANIN BİREYLEŞME YOLCULUĞU

2.1. Ayrılma/Maceraya Davet/Kahramanın Yola Çıkışı	91
2.2. Erginlenme/Macera/Sınavlar Yolu	97
2.2.1. Dönüşsel İzlek/Boyut Değiştirme /Eşik Aşaması	97
2.2.2. Doğum Metaforu /Yeni Bir Yaşam/Balınanın Karnı	100
2.3. Dönüş/Kahramanın Zafer Kazanması/Eve ve Aileye Kavuşma	107
2.4. Ortak Hafızanın Şifreleri/Arketipler	114
2.4.1. Yolun Kutsal Rehberi/Yüce Birey Arketipi	115
2.4.2. Ruhsal Tamamlanma/Anima Animus Arketipi	121
2.4.3. Sevginin Kutsal Mekânı/Anne Arketipi	126
2.4.4. Karşıt Güç/Engellenme/Gölge Arketipi	134

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3. ALPAMIŞ DESTANI'NDA FOLKLORİK UNSURLAR

3.1. Geçiş Dönemleri	139
3.1.1. Doğum	140
3.1.1.1. Doğum Öncesi	140
3.1.1.1.1. Kısırlığı Giderme, Gebe Kalma	141

3.1.2. Çocuk.....	142
3.1.2.1. Ad.....	143
3.1.2.1.1. Ad Koyma.....	143
3.1.2.1.2. Adı Belirleyen Etmenler.....	143
3.1.2.1.3. Takma Ad.....	147
3.1.2.2. Sünnet.....	147
3.1.2.2.1. Tören ya da Düğün Hazırlığı.....	148
3.1.2.2.2. Hediye-Armağan.....	148
3.1.3. Evlenme.....	148
3.1.3.1. Evlenme Biçimleri.....	149
3.1.3.2. Evlilik Çağı-Yaşı.....	149
3.1.3.3. Evlenme Aşamaları.....	150
3.1.3.3.1. Görücülük, Dünürçülük/Kız Bakma, Kız İsteme.....	150
3.1.3.3.2. Söz Kesimi.....	152
3.1.3.3.3. Nişan.....	152
3.1.3.4. Düğün.....	154
3.1.3.4.1. Kına Gecesi.....	154
3.1.3.4.2. Düğün.....	154
3.1.3.4.3. Nikâh-Gerdek.....	160
3.1.3.5. Hediye, Bağış ve Ödemeyle İlgili Âdetler.....	162
3.1.4. Ölüm.....	164
3.1.4.1. Ölüm Sonrası.....	164
3.1.4.1.1. Yas.....	165
3.2. Dini İnanışlar.....	167
3.3. Rüya ve Rüya Yorumu.....	174
3.4. Saçı, Zekât ve Muştuluk (Müjde) Geleneği.....	183
3.5. Toplum ve Sosyal Hayat.....	187
3.6. Sayıların ve Renklerin Dili.....	191

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM**4. ALPAMIŞ DESTANI'NİN DİĞER ANLATMAYA DAYALI TÜRLERLE İLGİSİ**

4.1. Halk Hikâyesi	201
4.1.1. Kahramanın Ailesi	203
4.1.2. Kahramanın Doğumu.....	204
4.1.3. Kahramana Ad Verilmesi	204
4.1.4. Kahramanların Yetiştirilmesi ve Eğitimi.....	205
4.1.5. Kahramanların Birbirine Âşık Olması	206
4.1.6. Kahramanın Gurbete Çıkması	206
4.1.7. Âşığın Sevgili ile Karşılaşması.....	207
4.1.8. Kız İsteme ve Âşığın İkinci Kez Gurbete Çıkması.....	207
4.1.9. Sevgilinin Bir Başkasıyla Evlendirilmek İstenmesi	208
4.1.10. Âşıkların Son Karşılaşmaları	208
4.1.11. Sonuç	209
4.2. Masal.....	210
4.3. Efsane	214
4.4. Fıkra	219
SONUÇ	224
EKLER	237
ÖZ GEÇMİŞ	239

ÖN SÖZ

Halk edebiyatının ilk ürünleri, sözlü gelenekle oluşmuş ve zamanla değişerek gelişmiştir. Halk muhayyilesinde zenginleşerek anlatılagelen bu eserler; mikro alanda milletlerin, makro alanda ise insanlığın ortak mahsullerini konu edinir. Edebî mahsullerin yazılı kaynaklar haline gelinceye kadar unutulmamasında, nesilden nesile aktarılmasında, modern anlatım türlerinin ilk kökenleri olarak; geçmiş ve bugün arasında bir etkileşim sağlayan halk edebiyatı ürünlerinin bu özelliği herkes tarafından kabul edilen bir gerçektir. Halk edebiyatı mahsulleri, millet için kültür belleği olarak geçmişin kutsal değerlerini depolayıp saklama görevini üstlenir. Kültür, geçmiş bugün ve gelecek kavramlarını içine alan canlı bir mekândır.

İnsan, kendini anlatma, hayatı anlamlandırma çabasıyla sözün ve yazının gücünden faydalanarak; edebiyatı oluşturmuştur. Estetik kazandırma arzusuyla da farklı anlatım türleri yaratmıştır. Bu anlatım türleri içinde destanlar en eski anlatılardandır ve bu bağlamda destanlar; sözlü kültürün en geniş anlatıları olarak zengin folklorik malzemeye sahip, milletin fertlerini aynı duygular etrafında bir araya getiren bütünleştirici metinlerdir. Milletin tarihî, inancı, dili, geleneği, göreneği, kısacası millî kimliği oluşturan tüm değerler destan metninde ağırlıklı olarak işlenir. Hayatın tüm renkleri; sevinciyle, üzüntüsüyle toplumun öz yaşam hikâyesi bu metinlerde can bulur ve anlatım ben öznesinin kişiliğinden biz öznesine dönüşür.

Bütün toplumlarda olduğu gibi Türk toplumunda da “atalar ruhunun” sembolik yaşamını içeren destanlar, milletin ortak tarihîni, kültürel birliğini, paylaşımlarını anlatan zengin bir kaynak olma özelliğine sahiptir. Destanlar, semboller bakımından millîlik taşıyor ve bu açıdan kutsal bir emanet olarak görülürler. Destanlar, imgesel olarak halk edebiyatının zengin bir halkası olma bağlamında; uzun, coşkulu ve aksiyon sahnelerinin yoğunluk kazandığı anlatılardır.

İnsanın tanınmasında psikoloji ve psikiyatri bilim dallarının bulgularından yararlanılır ve konularının insan davranışlarının açıklanması olması bağlamında da edebiyat ve bu bilim dalları arasında yakın bir ilişki oluşur. İnsanın kimliğinin çözümünde, bilinçaltının belirleyici etkisine bağlı olarak; ortak çalışma alanları doğan bu bilimler arasında örtük bir iletişim mevcuttur. Erginlenme, içsel bir süreç olduğu için şifrelidir ve buna bağlı olarak her aşamayı ifade eden farklı anahtarlarla açılır.

Anahtar konumundaki psikolojik süreçlerin, edebî eserlere uygulanması ile asıl görüntü olan kahramanın içsel macerası, anlamsal bir kurgu oluşturur.

Bu çalışmada, Türk soylu toplulukların ortak destanı olan ve geniş bir coğrafyada anlatılagelen; kahramanlık konulu Alpamış Destanı'nın, kahramanın değişim ve dönüşümleri; benin arzusundan millet ülküsüne ulaşma aşamaları değerlendirilecektir.

Alpamış Destanı Üzerine Bir İnceleme adını taşıyan çalışma; Önsöz ve Giriş, dışında; Dört Bölüm, Sonuç, Kaynakça ve Ekler şeklinde hazırlanmıştır.

“Destan Anlatma Geleneği ve Alpamış Destanı” adını taşıyan Giriş bölümünde destan anlatma geleneği üzerinde durulmuş, destan anlatıcıları olan; âşık, akın, bahşı ve meddahtan bahsedilmiştir. Alpamış Destanı hakkında bilgi verildikten sonra; destan ile ilgili çalışmalar ve destanın varyantları tanıtılmıştır. Alpamış Destanı'nın varyantlarının özetleri de giriş başlığı altında verilmiştir.

Birinci bölüm, “Alpamış Destanı'nın Yapısı” başlığını taşımaktadır. Bu bölümde, destanın edebî bir metin olarak yapı unsurları olan; olay örgüsü, şahıs kadrosu, zaman ve mekân unsurları değerlendirilerek destanın dil, anlatım ve üslup özellikleri üzerinde durulmuştur.

İkinci bölüm kahramanın yolculuk aşamalarının değerlendirildiği “Alpamış Destanı'nda Kahramanın Bireyleşme Yolculuğu” başlığını taşımaktadır. Bu bölümde, Alpamış Destanı, varyantlarıyla birlikte değerlendirilerek; kahramanın bireyleşme yolculuğu ve yolculuk aşamasında, ortak bir hafızadan teşekkül eden arketipsel semboller incelenmiştir.

“Alpamış Destanı'nda Folklorik Unsurlar” ismini taşıyan üçüncü bölümde; destan metninde, zengin motifler oluşturan folklorik unsurlardan bahsedilmiştir. Folklorik öğelerin, millî hafızanın değerleriyle bütünleşmiş karakteri, bu bölümün temel içeriği olarak ele alınarak; bu durumun destan metnindeki örnekleri, alt başlıklar şeklinde incelenmiştir.

Dördüncü bölüm; “Alpamış Destanı'nın Diğer Anlatmaya Dayalı Türlerle İlgisi” ismini taşır. Bu bölümün Halk Hikâyesi başlığı altında; Alpamış Destanı ve Bamsı Beyrek Boyu'nun halk hikâyesine dönüşmüş anlatımı olarak kabul edilen Bey Böyrek Hikâyesi arasındaki ilgi ele alınarak; destan metninin masal, efsane ve fıkra türleriyle olan ilgisi, değerlendirilmiştir.

Sonuç kısmında, Alpamiş Destanı ile ilgili genel bir değerlendirme yapılmıştır. Ekler bölümünde, Alpamiş Destanı ile ilgili görseller verilerek; Kaynakça kısmında da çalışma sırasında yararlanılan kaynaklar tanıtılmıştır.

Alpamiş Destanı'nı tahlil etme yolculuğunda; çalışmamın her aşamasında bana rehberlik ederek 'yüce birey' rolünü üstlenen danışman hocam, Yrd. Doç. Dr. Ebru ŞENOCAK'a acizâne teşekkürlerimi sunmak istiyorum.

Bu çalışmayı vücuda getirme aşamasında, engin bilgilerinden faydalandığım kıymetli hocalarım; Prof. Dr. Esmâ ŞİMŞEK ve Doç. Dr. Tarık ÖZCAN'a teşekkür etmeyi bir borç bilirim. Ayrıca tezime olan katkıları için Arş. Gör. Gülda ÇETİNDAG ve Arş. Gör. Dr. Veysel ŞAHİN'e teşekkür ediyorum. Son olarak da çalışmam süresince sevgi ve desteklerini benden esirgemeyen aileme, çok teşekkür ediyorum.

KISALTMALAR

AKM	: Atatürk Kùltür Merkezi
C.	: Cilt
çev.	: Çeviren
DTCF	: Dil Tarih Coğrafya Fakùltesi
Hz.	: Hazreti
s.	: Sayfa
S.	: Sayı
TC.	: Türkiye Cumhuriyeti
TDAY	: Türk Dili Araştırmaları Yıllığı
Ü.	: Üniversite
vb.	: Ve benzeri
yy.	: Yüzyıl

GİRİŞ

DESTAN ANLATMA GELENEĞİ VE ALPAMIŞ DESTANI

1. Destan Nedir?

Destan, ait olduğu milletin yaşam öyküsünü ifade ederek; o milletin millî şuurunu sembolize eden, millî tarihle köken bağı olan edebî bir türdür. Halkın ortak kültürünün unsurları olan dil, din, tarih, yaşam tarzı, gelenek, görenek gibi folklorik malzemelerden meydana gelen destan metinleri; milleti, ortak kültür öğeleriyle birbirine bağlar.

Destan türü için çeşitli tanımlar yapılmıştır; bu tanımlardan bazıları şunlardır:

Türkçe Sözlükte destan şöyle tanımlanır: “1.Tarih öncesi tanrı, tanrıça, yarı tanrı ve kahramanlarla ilgili olağanüstü olayları konu alan şiir, epepe. 2. Bir kahramanlık hikâyesini veya bir olayı anlatan, koşma biçiminde, ölçüsü on bir hece olan halk şiiri.” (Türkçe Sözlük 1998: 568).

Bu tanımda destan, mitolojiyle ilişkilendirilerek; kahramanlık ve olağanüstülük özellikleri merkeze alınmıştır. Mitoloji, insanoğlunun inanışlarını, yaşam biçimini, tabiatla mücadelesini ve bunlara paralel oluşan edebî eserlerinin ilk şeklini yansıtır.

Destan karşılığı olarak Ana Britannica’da: “Kahramanların olağanüstü eylemlerini coşkulu, törensel bir üslupla anlatan ve genellikle birkaç bölümden oluşan uzun manzum yapıt.” (Ana Britannica 1994: 68).

Destanın başkahramanı seçilmiş bir kimliğe sahiptir; onun özellikleri onu, sıradan insanlardan ayırır ve bu özellikler destanda olağanüstü bir kimliğe dönüşür. Törensel üslup; destanın millî duyguları öne çıkarması bakımından tercih edilir. Destanın teşekkül safhaları metnin uzunluğunu etkiler. Böylece, zamana yayılan bir süreçle oluşan destan metni, coşkulu bir ifade kazanarak hacmini artırır.

İslâm Ansiklopedisi’nde: “Toplumunu derinden etkileyen tarihî ve sosyal olayları anlatan uzun manzum hikâye.” (İslâm Ansiklopedisi 1994: 202).

Bu açıklamalardan destan metninin, halk edebiyatı mahsulleri arasında; halkı etkileyen olayları merkeze alan; yapı bakımından hikâye türüne benzeyen, manzum bir eser olarak değerlendirildiğini görmekteyiz. Destanın, manzum anlatıma sahip olması şiirsel üslubun, coşku ve heyecanı dile getirme özelliğiyle bağlantılıdır. Toplumun kutsal değerleri, coşkulu bir anlatımla daha etkileyici verilir.

Şükrü Elçin'e göre: "Destan (epos), bir boy, ulus (kavim) veya millet hayatında tam estetik hüviyet kazanmamış eser sayılan efsanelerden sonra nazım şeklinde ortaya çıkan en eski halk edebiyatı mahsullerinden biridir. Sözlü geleneğe bağlı bu anonim mahsuller, zaman ve mekân içinde cemiyetin iradesini ellerinde tutan "kahraman-bilge" şahsiyetlerin menkıbevi ve hakiki hayatları etrafında teşekkül etmiş uzun, didaktik eserlerdir." (Elçin 1986: 72).

Elçin, değerlendirmesinde destanların efsanelerden daha sonra ortaya çıktığını belirtir. Destanlar sözlü geleneğin anonim eserleri olarak; halkın düşünüş tarzını, 'bilge-kahraman' tipinin menkıbelerle örülü, gerçek yaşantısını anlatan öğretici metinlerdir. Gelecek nesillerin, millet bilincine ulaşmasında destanın bünyesinde yer alan kültürel değerler önemli bir rol oynar.

Cevdet Kudret'e göre destanlar: "Bir ulusun hayatını yakından ilgilendiren savaş, göç vb. gibi tarih ve toplum olaylarını anlatan uzun manzumelerdir." (Kudret 1995: 14).

Destanın en belirgin özelliği; milletin tamamını ilgilendiren değerlerle, bir bütünlüğü sağlamasıdır; çünkü bütünü, ortak yaşam ve kültür zemininden oluşmuş tarihî bir gerçek meydana getirir.

Dursun Yıldırım ise destanı şöyle ifade eder: "Edebîyatımızda destan sözü, bugün, daha çok kahramanlık temalarının ağır bastığı manzum, manzum-mensur veya mensur eserler için kullanılan edebî bir terimdir." (Yıldırım 1998: 149).

Destanlar, anlatım olarak; manzum, nesir ya da manzum-nesir ortak bir şekil özelliğine sahiptir. Manzum anlatım, destansı üslupta eylemlerle birlikte duyguları etkinleştirir ve coşkulu bir söylem yaratır. Kahraman, destan metninde temsilcisi olduğu millet adına, düşmanla karşı karşıya gelir. Milleti millet yapan değerlerin başında kahramanlık gelir.

Sadık Tural'a göre: "Destan, kahraman ve kahramanlık kavramlarının, epik karakterli bir yaşayışın zaman, mekân ve hadiseler içindeki yansımalarının olay örgüsü ile biçimlendirilmiş anlatımıdır. Destandaki anlatılan aksiyona bağlı mekânla ilgili, zamanla ilişkili ve kişiye bağlı olan, her bir oluşturucu, tarih kaynaklı gerçeğimsilerdir." (Tural 1998: 12).

Destanın iç yapısında, tarihî bilinçle yoğrulmuş gerçek bir yaşam tarzı ve millî kültürü yansıtan mitolojik motifler mevcuttur. Destansı anlatımda hareket ön plandadır; ancak hareketlilik yaşamla iç içe bir şekilde zaman, mekân ve kişilerle bütünleşir.

Ahmet Kabaklı'ya göre: “Destan, milletlerin hayatında büyük yankılar bırakmış tarih olaylarının çağdan çağa değişmiş, ölküleşmiş ve sayısız hayal unsurları katılarak tanınmaz hale gelmiş uzun manzum bir şekilde anlatımıdır.” (Kabaklı 2002: 61).

Ahmet Kabaklı, destanın gelişim süreciyle beraber toplumun hafızasını etkilemiş olayların sonucunda; destanın, milletin ölkü değerlerini içeren dünyasını ifade eder. Bu özelliklerin zamanla destanı değiştirdiğinden de bahseder.

Mehmet Aça ise destanı şöyle tanımlar: “Milletlerin dünya görüşlerini, kâinattaki olayları yorumlayış tarzlarını, yaşadıkları tarihî ve sosyal olaylarla onların etkilerini, var oluşlarını ve bağımsızlıklarını sürdürebilmek için yaptıkları iç ve dış mücadelelerini, sosyal hayatla ilgili etkinliklerini, kısacası o milleti millet yapan bütün değerleri edebî bir üslup ve kahramanî bir eda ile günümüz insanlığına aktara gelen metinler.” (Aça 2002: 5).

Dünya'nın yaratılışıyla başlayan mitoloji; ilk insanların evreni yorumlama öykülerinden doğmuştur. Aça, destan metninin mitolojiyle olan bağının yanında toplumun dünya görüşünü açıklamasından da söz eder. Bağımsızlık, toplumun en başta gelen ihtiyacıdır ve bu olgu; kültürel değerlerle yoğrularak milletin ortak hafızası olur. Geçmiş ve gelecek nesiller bu bağla iletişime geçer ve destan metni, iletişimde kanal, rolünü üstlenir.

Zeki Velidi Togan'a göre: “Destanlar, tarihî vakaları tasvirde ziyade, milletin yüksek millî duygularını in'ikas ettiren, tamamıyla veyahut az çok tarihe müstenit bir ideal âlemi gösteren halk edebîyatı eserlerinden ibarettir.” (Sakaoğlu 2002: 31).

Togan, destanın tarihî anlatmakla birlikte daha çok millî duyguları yansıtan bir özelliğe sahip olduğunu belirtir. Milletin, ortak duygularını merkeze alan destan metni; bu yönüyle halkın ortak mirasıdır. Toplumun idealleri ile şekillenmiş ütopyik ve gerçek bir mekân, destanın sahnesidir.

Saim Sakaoğlu, Türk edebîyatının önemli araştırmacılarının destan tanımlarını şöyle aktarır: “Ebuzziya Tevfik, “kıssa, hikâye, ekseriya manzum olan kıssa, vak'a” karşılığını vermiştir. Şemseddin Sami “1. Hikâye, masal, sergüzeşt. 2. Bir vak'a veya hali hikâye eden amiyane manzume” olarak, Muallim Naci, Lügat-ı Naci'de“ kıssa,

hikâye, masal, hile, tezvîr” olarak zikretmiştir. Hüseyin Kazım Kadri ise “kıssa, hikâye, masal, manzum hikâye” demiştir.” (Sakaoğlu, 2002: 20).

Bu tanımlarda destan için; daha çok kıssa, masal ve hikâye ibaresi kullanılmıştır. Bu değerlendirmelerde halk edebîyatının diğer türlerinin destanın içeriğine yakınlığı önemli bir özelliktir; çünkü destan metninde bu türlerin anlatım özellikleriyle dokunmuş halkın yaşam tecrübeleri vardır.

Erman Artun’a göre: “Destanlar olağanüstü ile gerçeği, efsaneyle tarihî kaynaştırarak kahramanlık olaylarını veya bazı büyük toplumsal olayları manzum biçimde dile getiren ürünlerdir.” (Artun 2009: 20).

Artun’un ifadesiyle; destan metninde toplumu ilgilendiren büyük bir hadiseyle birlikte biz bilincinin doğurduğu bir kahraman kimliği egemendir. Biz bilincini tarihî etkileşim süreci belirler. Bu iki olgu destanın bel kemiğidir.

Bu tanımlar ışığında destan için şu şekilde bir tanım yapılabilir: Destanlar, kahramanın kişisel serüveninin millet ülküsüyle birleşip; gelenek ve göreneklerin izdüşümsel olarak anlam kazandığı, kahraman aracılığıyla merkez konuma taşındığı, toplumun mitolojik değerlerini somutlaştıran, millî kimliğin maddî ve manevî değerlerini açımlayan, kahramanlık tonlarının ağır bastığı anlatmaya bağlı edebî metinlerdir.

Destanların teşekkülü için üç aşamalı bir süreç sözkonusudur: ‘Doğuş/çekirdek’ aşaması destanın oluşum sürecindeki ilk evredir. Bu aşamada milletin, geçmiş dönemlerde başından geçen önemli hadiseler ortak hafızada etkiler bırakarak; destanın alt zeminini oluşturur. İkinci basamak, ‘yayıma/oluş’ aşamasıdır ve bu dönem, sözlü gelenekle halk arasında çekirdek vakanın genişlemesini ifade eder. Bu aşamada, destana konu olan olayların üzerinden geçen süre ve yeni vakalar, destanın ilk şeklini oluşturur. Üçüncü ve son aşama ‘derleme/tespit’ safhasıdır. Derleme/tespit aşamasında keşif yapan bir şairin/ozanın, yaşanan hadiseyi kurmaca ve gerçeği sentezleyerek; bir anlatım öyküsüne dönüştürmesi ile destan metni can bulur. “Türk milleti, tarihî akışı içerisinde, çeşitli zamanlarda, birçok felaketleri yaşamış, birçok devlet kurmuştur. Bu devletlerin yaşantısında millî benliğe mal olmuş, acı tatlı hatıralar çeşitli destanların doğmasına sebep olmuştur.” (Öztürk 1980: 26).

Destanların oluşumuyla ilgili belli bir tarihten bahsedemeyiz; ancak bu sürecin ilk insanların hayat felsefesi etrafında oluştuğu bilinmektedir. Bu durum zaman olarak her toplum için kendi tarihî ve kültürüyle bağlantılı olarak farklılık gösterir.

“Türk epik destanlarının teşekkülünde, başlangıç tarihî ve kaynağı olarak ata kültürünün veya ata ruhlarına tapınma inancının ortaya çıkıp sistemleşmesi kabul edilir. Buna göre, kaostan kozmosa dönüşümün ve tabiat içinde kendini ve kendisi dışındaki gerçeklikleri algılayış ve belli bir sistematik içinde anlamlandırışı ifade eden, Türk mitolojisinin epik destanların kaynaklandığı sosyal ve kültürel zemini oluşturduğu söylenebilir.” (Çobanoğlu 2007: 37).

Destanların oluşumunda, mitolojik semboller öne çıkar ve bu semboller yaşam öyküleriyle birleşerek edebî kurguya dönüşür. Mitler, evrenin yaratılışı ve insanlığın ilk yaşam düzeni hakkında, ilk insanların inanışlarını açıklar. Tabiatla iç içe yaşayan insan, tabiat unsurlarını anlamlandırarak mitolojiyi oluşturmuştur. Destan bilinmeyen bir tarihte oluşur ve mitlerin olağanüstülük özellikleriyle birleşir. “Mitler yalnızca Dünyanın, hayvanların, bitkilerin ve insanın kökenini anlatmakla kalmaz, ama aynı zamanda insanın bugün için de bulunduğu duruma gelmesine kadar olup biten bütün önemli olayları da anlatır.” (Eliade 2001: 20).

Bilme ve anlamlandırma arzusu insanı, mite karşı bir ilgiye sevk ederek edebî metinlerin ilk şeklinin oluşmasını sağlamıştır. “Arkaik toplumların insanı için her şeyin (hayvan, bitki, kozmik nesne, vb.) kökeninin bilinmesi onun üstünde bir tür sihirli üstünlük sağlar. Nerede bulunacağı ve gelecekte yeniden nasıl ortaya çıkartılabileceği bilinir.” (Eliade 2001: 104). Böylelikle anlatımlar, sürekli yinelenerek destanın ilk örnekleri oluşmuştur.

“Destanların teşekkülü olayların içerisinde meydana gelen motifler, genel olarak, tarihî olaylara ve reel yaşantıya istinad ettiği gibi bir taraftan da psiko sosyal hayatın yapısına ve inançlara dayanmaktadır. Bu yapıları ile destanlar teşekkül ettikleri devrin toplum özelliğini taşırlar.” (Öztürk 1980: 23). Geçmişten geleceğe insan yaşamının maddî ve manevî birikimlerini içinde taşıyan destanlar, milletin gerçek yaşam öyküsüyle ütopyik dünyasını birleştirirken mitlerin oluşum şekliyle ortak bir ifade kazanır.

“Bilindiği gibi, mitler tarih öncesi kişilerin hayal dünyalarının bir ürünü değil, onların dünya görüşü, etraflarını çevreleyen dünya hakkındaki görüşleri ve kâinatı algılayış yorumlayış biçimleridir.” (Çobanoğlu 2007: 39). Arkaik kültürün izlerini taşıyan destanların oluşma süreci mitlerle ilişkilidir.

Millî hafızanın can damarı olarak, yaşam kaynağı sunan destan metinleri gücünü halkın muhayyilesinden alır ve ulus olma bilincini aşılır. Biz olmanın, kültür

ortaklığının, ‘atalar ruhunun’ (Korkmaz 2004) dönüşüm mekânı bu anlatılar; bizi başkalarından ayıran millî kimlik bilgilerimizi oluşturarak ‘ötekileşmemizi’ engeller. Destan metni okunduğunda işlenen motifler çok tanıdık gelir; çünkü anlatılan bugün de yaşattığımız ortak gelenek, inanç ve değerlerdir. Ortak yaşam alanımızı oluşturan destanlarımız, sahiplik duygusunun haklı gururunu toplumun her ferdine yaşatır.

Destanlar, hem millî hem de evrensel bir görüntüye sahiptir. Ferdin millet adına mücadelesi ile millî karaktere bürünmesinin yanında; benzer kahramanlık örneklerinin başka toplumlarda görülmesi bağlamında da evrensellik taşırlar.

“Sanat, özü itibariyle mimetik (taklitçi, yansıl原因) bir karaktere sahiptir. Bu özelliğinden dolayı onun, ferde, cemiyete ve hayata açılması, fert, cemiyet ve hayat etrafında anlamını bulan kıymetlere ayna tutması gayet tabiidir.” (Tekin 1984: 64).

Destanlar zengin folklor motifleri içermesiyle millî kimliğin güçlü bir taşıyıcısıdır ve buna bağlı olarak da tarih ve millî şuur, destanda can bularak geleceğe kök salar. Geçmiş, bugüne taşıyarak toplumsal hafızayı geleceğe demirleyen köprü vasfını kazanan destan; insanın ilk kökenini, yani atalarını anlatır. Anlatılan köken bağımız olan ortak geçmiştir ve bu yönüyle destanlar, ülküsel mükemmelliğe sahiptirler.

2. Destan Anlatma Geleneği

Destan anlatıcılığı, Türk soylu toplumlarda yaygınlaşmış, günümüzde de sürdürülen canlı bir gelenektir. Gök Tanrı dininin inanç sistemi olan Şamanizmin inanışları ve misyonu destan anlatıcılığının ilk oluşumu hakkında bilgi verir. Destan anlatıcılarının atası kabul edilen ozan/şaman kimliğinin özelliklerinde, şamanlığa geçiş törenleri önemli bir yere sahiptir. Şamanın, kutsal kimliği ve bu göreve ulvî bir biçimde başlaması destan anlatıcılığında da aynı bilinçle görülür.

“Şaman ve destan anlatıcıları arasındaki ilişki hem şamanların ve hem de destan anlatıcılarının anlatım sırasında mutlaka bir musiki aleti çalmalarından başka şamanlarda ilk şeklini gördüğümüz şamanlığa giriş ritüellerinin daha sonra bahşı, akın, âşik vb. adları alan destan anlatıcıları tarafından da tekrar edilmesinde de görülür.” (Ekici 2004: 45).

Destan anlatıcısı için: Saha Türkleri “olonghosut” Hakaslar “Haycı” Altay ve Şoorlor “Kaycı” Tuvalar “Tool” Kazak ve Karakalpaklar “Cırav” Özbek ve Türkmenler “Bagşı ve Bahşı” Başkurtlar “Sesen” Tatarlar “Çiçen” Tofalar “Ülegerçi” Azerbeycan

Türkleri “Aşığı” Kırgız Türkleri “Manasçı, Irçı, Çomokçu, Akın” terimlerini kullanmıştır.

Halk muhayyilesinde, sözlü kültürle gelişerek anonimleşen destanlar, ulusun ortak mirasıdır. İnsanlık tarihiyle birlikte destan tarihi de köklü bir geçmişe sahiptir ve destan metinleri, yaşanan tarihî hadiselerle birlikte genişleyerek hacimlerini artırmıştır.

Destan anlatma geleneğinde, icra zamanını/anlatım zamanını belirleyen etmen özel günlerle bağlantılı törenlerdir. Destan anlatımı için uzun gecelerin başlangıcı olan sonbahar mevsimi seçilir. “Özbeklerde güz mevsiminden itibaren bahar aylarına kadar her akşam destan okunması, halk eğitimi açısından önemli bir kültür faaliyeti olarak değerlendirilmektedir. Bahşı, dombırasını alır ve bütün gece destan okur. Bahşılar bu şekilde Goroğlı, Alpamış, Kuntuğmuş, Tomaris, Karahan gibi kahramanlık destanlarını yüzyıllarca terennüm ettiler.” (ekitap.kulturturizm.gov.tr). Destan anlatıcılarının, ilk icracıları olan şamanlar; kamlık/ozanlık geleneğinde toplum için özel ve kutsal olan törenlerde etkili bir şekilde yer almışlardır. Bu törenler arasında özellikle av törenleri ayrı bir öneme sahiptir.

“Av, Şamanizm içerisinde de oldukça önemli bir yere sahiptir. Zira av büyü, Şamanın görevleri arasında olup; bu büyü ile Şaman, av hayvanı ve doğa ruhlarıyla irtibata geçer. Av hayvanlarının kılışması da Şamana başvurma nedenlerindedir. Ayrıca o, kara ve su olmak üzere avcılık ritüellerinin değişmez parçasıdır. Şamanın bu rolleri üstlenmesinin nedeni, esrime ve ruhlarla ilişkiye girme yetisinin sonucudur.” (Türkan 2008: 71). Kutsal kabul edilen ruhlarla iletişime geçen şaman, doğum öncesinden ölüme kadar hayatın her aşamasında dinî fonksiyonuyla yer alarak özel günleri ozan kimliğiyle yönetmiştir.

Destan anlatıcısının çalgısı kopuz, Türklerin millî çalgı aleti olarak kabul görmüştür. Kopuz denince akla ilk gelen çağrışımlardan biri de Dede Korkut’tur. Ozanların atası Dede Korkut, elinde kopuzuyla Türk milletinin destanını anlatmıştır. “Dede Korkut olayları destanlaştırırken, destanların içinde yer alan soylamaları kopuzu ile de çalıp söylediği anlaşılıyor. Onun mistik kişiliğinde de göreceğimiz gibi, kendisi bir ozandır, hatta ozanların piridir.” (Öztürk 1980: 170).

Kültürel bir yapı olarak Türk insanı, göçebe yaşamın avcı kültürüne sahiptir. Avcı bir toplumun ruhunda; büyük toylar şeklinde düzenlenen av merasimleri sırasında törenlerin kutsal aktörü; destan anlatıcıları olur.

“Atlı-göçebe bir hayat tarzı ile avlanarak ve ani baskınlarda yağma yaparak geçinen ilk Türk boyları kazandıkları zaferlerden ya da büyük avlardan sonra toplu olarak eğlenir, bu eğlenceler sırasında ve matemlerde dinî bir hüviyete sahip şairler (Kam, baksı, ozan...) tarafından merasimler, eğlenceler yönetilirdi.” (Azar 2007: 120). Ölülerin ruhunu öbür dünyaya göndermek, av töreninde şanssızlığı ortadan kaldırmak ve ağır hastalıkları tedavi etmek de şamanın görevleri arasında yer alır.

Destan anlatma geleneğinde anlatıcı üslup olarak halk dilini ve halk edebiyatının türlerini kullanarak kendine özgü bir anlatım oluşturur. Destan anlatıcısının üslubu, yetiştiği ortam ve aldığı eğitimle yakından ilişkilidir. Yetiştigi coğrafyanın dil özelliklerinin yanı sıra, kültürel özellikleri de kullanarak destanı yorumlar, açıklar ve tekrardan kurgular. Canlı performansla günlerce destan anlatan icracılar/anlatıcılar tarihi ete kemiğe büründürür. Destan anlatıcıları, performanslarıyla icra eden, gösteri sunan bir rol üstlenirler. Destan anlatıcısı, bu yönüyle; başarılı bir kültür taşıyıcısıdır. Destan anlatıcısının müzik eşliğinde mesleğini icra etmesi müziğin, bir iletişim aracı olarak kullanılmasıyla bağlantılıdır ve bu durumda destan anlatıcılarının atası olan şamanlarla ilişkili bir olgudur. Druyy’a göre: “Şaman gücünü ve niyetini şarkılar ile dışa vurur. Şarkılar Tanrı ve ruhların sesleridir ve tıpkı kutsal davul gibi şamana enerji vermektedir.” (Turan 2010: 155).

Anlatıcı, edebî eseri yani destan metnini kendi bakış açısıyla yorumlar. Destan anlatıcısı, silsileye dönüşen geleneği temsil eder ve destan anlatılırken bir takım kurallara bağlı kalır. Bu kurallar usta-çırak geleneği içinde oluşturulmuş ve uygulanmasında titiz davranılmıştır.

Yaşam felsefesi ve sanat arasındaki kuvvetli bağ anlatım geleneğini de etkiler. Tarihsel süreç içinde, farklı coğrafyalarda yaşanması ve kültürel etkileşime bağlı olarak; destan anlatıcılarına farklı isimlerle hitap edilmiştir. Bu farklı terimlerin kullanılmasının sebeplerinden biri de destan anlatıcılarının sadece destan anlatmayı, diğer halk edebiyatı mahsullerini de icra etmeleridir. Destan anlatıcıları için âşık, bahşı, akın, meddah vb. terimler zamanla kullanılmış terimlerdir. Bu terimler şu şekilde değerlendirilir:

2.1. Bahşı

Bahşı, Türk soylu toplulukların, destan anlatıcısı için kullandıkları bir terimdir. “Önce Uygur metinlerinde gördüğümüz bakşı, bahşı kelimesi ‘rûhânî rahip’ ve bilhassa

Budist metinlerinde ‘Budist rahibi’ manasındadır.” (Köprülü 2004: 142). Bu manasıyla şamanın, ozan kimliğine dönüşmesiyle bir ilgisi bulunur. “Uygurlar arasında, daha Budizmin kabulünden önce ‘rûhânî, büyücü, falcı, hekim, cerrah’ manalarında yani kam kelimesi ile müteradif böyle bir kelimenin mevcut olduğu ve Budizmin kabulünden sonra, bu kelime ile Budist rahiplerinin ifade edildiği tahmin olunabilir.” (Köprülü 2004: 143).

Kültürel değerler, karşılıklı etkileşimle yayılır ve bu bağlamda destan anlatıcılarının, gezgin olarak mesleklerini icra etmesi önemli bir etkidir. “Bahşı ve jıravlar da komşu Türk halklarının edebî etkisindedirler. Karakalpak destancılarının repertuarı Özbek, Türkmen ve Kazak halk şairlerinin repertuarıyla ilişkilidir.” (Reichl 2008: 66). Reichl’a göre: Özbek, Kazak, Karakalpak, Türkmen ve Tacikler arasında kültür elçiliği yapan bahşılar, bu toplumlar arasında gezgin olarak sanatlarını icra ederler. Özbek ve Türkmen bahşılar gibi Karakalpak bahşıları da ortak metinleri anlatır. Bu coğrafya güçlü bir kültürel etkileşimi ve Türk toplumunun farklı boylarının ortak mirasını besleyen bir coğrafyadır.

“Bahşı kelimesi, Müslüman Kırgız-Kazaklar arasında bakşı, baskı ve baksa şekillerinde hâlâ devam etmekte ve âdeta Şamanîlik devrinin kalıntılarını ve hatıralarını yaşatan sihirbaz, üfürükçü, halk hekimine bu isim verilmektedir.” (Köprülü 2004: 148).

Bahşılar da diğer destan anlatıcılarında olduğu gibi usta-çırak ilişkisiyle yetişir. Eğitimini bitiren çırak ustalığını hak ettiğini gösteren anlatımdan sonra; ustası tarafından verilen hediyeyle mesleğine başlar.

“Usta bir destan anlatıcısı (Üstaz), bildiği destanları ve onları icra etme sanatını öğretmek için, bir çırağı (Şagirdi), evine götürebilir ve çırağın da usta anlatıcıya, normalde bir tarım işçisi gibi çalışarak, yardım etmesi beklenmektedir.” (Reichl 2002: 72).

Düğün ve özel toplantılarda destan anlatan bahşılar, hem geleneksel destanları hem de kendi icraları olan destanları anlatırlar. Bir tören şeklinde özel bir zaman (av, düğün, bayram geceleri) seçilir. Sonbahar mevsiminin geleneğe dönüşmüş av törenleri sırasında; akşamın vazgeçilmezi ateş, anlatıcı ve dinleyiciler renkli ve sıcak bir görüntü oluştururlar. Özellikle dinlenme ayları olan kış aylarında sazlı veya sazsız olarak günlerce süren bir anlatım performansı gösterirler. İki üç gün sürecek şekilde ve sonraki akşama kadar dinleyici merak duygusu içinde bırakılarak anlatım kurgulanır. (Şahin 2006).

“Bu dinleyiciler sayesinde sanatlarını devam ettiren bahşılar, sunmuş oldukları icra neticesinde onlardan bazı karşılıklar istemektedirler. Bu karşılık, bazen saygı, bazen dikkat ve takdir bazen de maddî bir boyuta sahip olabilmektedir. Bahşıların aldıkları hediyeler de bu karşılıkların sadece bir kısmını teşkil etmektedir. Bahşılık geleneğindeki hediyelerin ilk işlevi, bahşının ekonomik hayatına katkı yapması, bir diğeri ise bahşının sanatını anlamlı ve saygın kılan sembolik anlamlar taşımasıdır. Çıraklık dönemini bitiren bahşının ustasından veya usta bahşılardan aldığı hediyeler, onun ustalığını, yetkinliğini sembolize ettiği gibi dinleyici önündekini konumunu sağlamlaştırmaktadır.” (Şahin 2006: 445).

Bahşılar, destan anlatıcısı olarak; konuşma diliyle oluşturdukları destan dilini ezgili, coşkulu kendilerine has bir üslûpla icra ederek ayrı bir özellik katarlar. Ezber ve yaratma konusunda usta olan bu sanatçılar kabiliyetlerine göre değişen sayılarda destan anlatırlar. Destanların, edebî eserler olarak yaşatılmasında bahşıların görevi kudsiyet arzeder; çünkü sözlü kültür aracılığıyla devraldıkları destan metinlerini, emanet olarak korumuşlardır. Bahşıların, sanatçı olma evrelerinde mektepler önemli bir yere sahiptir ve bu gelenek usta-çırak ilişkisini de içerir. “Özbekistan’daki bahşılık geleneğinin ‘mektep’ terimiyle karşılanması, bahşıların ‘ustadan çırağa uzanan bir silsile vasıtasıyla takip edilebilen sembolik ilişkisini’ ifade etmek içindir.” (Ekici 2004: 50).

Özbek destancılık geleneğinde bahşılık, anlatım şekli, usta malı şiir söyleme, çalınan ezgiler, dil özellikleri ve destan repertuarlarına göre sekiz farklı mektebe ayrılır. Bu mekteplerin bahşıları kendi kollarının geleneklerine bağlı bir şekilde destan anlatırlar. Bulungur, Harezmi, Nurata, Korgan, Şehr-i Sebz, Narpay, Şerâbâd, Kamay olmak üzere Özbekistan’da sekiz kol şeklinde bahşılık mesleği icra edilir.

Bulungur mektebi bahşıları sadece kahramanlık destanlarını icra ederler. Köroğlu ve Alpamiş destanlarının zengin varyantları bu mektebin bahşılarından derlenmiştir. Bulungur mektebinin en önemli şairi Fazıl Yoldaşoğlu’dur. Fazıl Yoldaşoğlu’nun babası Yoldaşbülbul de aynı okulun mensubudur. Bulungur mektebinin mensupları Alpamiş Destanını iki bölüm olarak anlatırlar. Harezmi mektebi bahşıları ise Alpamiş Destanı dışında bütün destanları icra etme özellikleriyle geniş bir repertuara sahiptirler. Usta malı şiir söyleyerek destana başlama yine bu mektebe ait bir özelliktir. Harezmi kolunda Türkmen bahşıların etkisi de görülür ve bu kolun önemli sanatçısı İslâm Şâir’dır. (www. Blogcu. Com).

Bahşılar, saray ve halk bahşıları olmak üzere iki gruba ayrılmışlardır. Saray bahşıları sanatlarını hanın himayesinde sarayda sürdüren sanatçılarken, halk bahşıları halkın içinde sanatlarını icra etmişlerdir. İcra eden veya icra edilmiş destan metinlerini anlatan bahşılar mesleklerini geleneğe bağlı olarak sürdürmüştür:

“Geçmişe ait bir özellik de, 19. yüzyıl Orta Asya yöneticilerinin huzurunda destan anlatmaktır. Buhara Emiri Nasrulla (ö. 1860) huzurunda anlatan Ernazar Bahşı, Hiva Hanı II. Muhammed-Rahim huzurunda destan anlatan Rıza Bahşı veya Hokand Hanı Hudayar huzurunda destan anlatan Suyar Bahşı gibi destancılardan, yöneticiler huzurunda yaptıkları destanî şiir anlatımları hakkında bilgi sahibiyiz. Harezmi Bahşıları Hiva Hanı için Köroğlu/Göroğlu dairesini 17 gece anlatırlarmış, efsaneye göre Ernazar Bahşı, Alpamış Destanı’nı, kahramanın Kalmuklar’dan kaçışıyla ilgili her seferinde yeni engeller yaratarak, birbirini takip eden yetmiş gecede anlatırmış.” (Reichl 2002: 100-101).

Bahşılar; toplantıların, düğünlerin vazgeçilmezidir ve buna bağlı olarak da sosyal yapıyı yansıtır. “Türkmenler arasında söylenen ‘Her işin vakti yakşıdır, toyun gelişi bağşıdır.(Her iş vaktinde güzeldir; düğünün de yakıştığı bakşıdır)’” (Ekici 2004: 48) sözü bahşılara verilen değer için güzel bir örneğidir.

Kırgız geleneğinde Manas Destanını anlatan bahşılar özel bir şekilde ‘Manasçı’ olarak adlandırılır ve Manasçılar bu görevi rüya yoluyla üstlendiklerini söylerler. Rüya sonucu Manasçı olma hadisesinde kutsallık değeri yükleme amacı hâkimdir. “Bu tip rüyalar, kişiye grup içinde bir yer sağlar, mitolojik figürlerin yardımı ile şahsî refah da sağlamaktadır.” (Günay 1986: 109). Rüya sonucu âşık/bahşı olma motifi özellikle halk hikâyelerinde iskeleti oluşturan bir muhteva özelliğidir. Rüya sonucu âşıklık kazanma; hazırlık devresi, rüya, uyanış ve ilk deyiş (Günay 1986) şeklinde dört aşamadan oluşur. Bahşı/âşık, anlatım ustalığını kazanırken âşıkların/bahşılardan ataları olarak görülen şamanların, şamanlığa geçiş aşamalarına çok benzeyen bir şekilde bu ustalığı kazanır: “Şamanlığa giriş merasiminin üç sahnesi; sıkıntı, önceki şahsiyetin sembolik ölümü, yeni bir hayata farklı bir kimse gibi başlamak, kompleks rüya motifinde de söz konusudur. Şamanlığa erişme ayinlerini rüya motifine bağlayan açık delillerden biri de şamanların sihirli seyahatlerinde dişi ruhların ortaya çıkışlarıdır. Bu dişi ruhlar rüya motiflerindeki genç kızların asıl tipleri olarak yorumlanabilir.” (Günay 1986: 15).

Âşıklar/bahşılar da sıkıntılı bir durumdayken sessiz, ıssız bir mekânda hazırlık evresini yaşar ve uykuya dalar. Uyku evresinde görülen rüya ile pir elinden ya da

sevgilinin sunduğu badeyle saz çalma ve şiir söyleme kabiliyeti kazanır. Uyanış aşaması ruhsal tamlaşmanın kazanımıyla asıl mekâna dönüştür ve son aşamada ilk deyişle sanatının ilk ürününü vermiş olur. “Hikâye kahramanı bu rüya elinden bade içerek Tanrı aşkına, sevgilinin aşkına ve kendisine toplum içinde müstesna bir yer sağlayacak saz şâiri olmak için gerekli bütün hüneleri ve bilgileri kazanmaktadır.” (Günay 1986: 109). Rüya motifi, Şamanizm ve İslamiyet inancıyla kaynaşarak âşıkların/bahşlıların bu mesleği icra etmelerinde kutsal bir görev işlevi kazandırır.

2.2. Akın

Farsça ahun sözcüğünden gelen akın ‘hatip, öğretici, duacı’ anlamına gelir ve özellikle Kazak ve Kırgız Türkleri arasında kullanılan bir terimdir. Destanî şiir söyleyicisini ifade eder. Şair ve irticalen şiir söyleyen şair karşılığında da kullanılır. Akın tipinin ilk şekli jıravlardır ve jıravlar bilge ve kâhin kişiler olma kimliğiyle devlet adamlarına, hükümdarlara danışmanlık yapmış; savaş meydanlarında askerlere moral vermiştir. Jırav sözcüğü, şarkı anlamına gelen yır, jır ve ır kökünden gelir ve jıravlar kopuz çalar. (Üçüncü 2006)

“Kırgızlar gibi Kazaklar da aşığa, ‘akın’ diyorlar. ‘cırçı’ diyenler de var. Ancak, Türkiye’de olduğu gibi, Kazakistan’da da geleneğin en zevkli ve en çok ilgi gören yanı, karşılıklı deyişmeler olduğu için, bunu başarabilen akınlara ‘aytı’ deniliyor. Aslında ‘aytı’, ‘atışma’, ‘karşılaşma’, ‘deyişme’ anlamında kullanılan bir kelimedir. Akınlar’ın çaldıkları aletin adı ‘dombıra’dır. Dombıra müziğine ise ‘küy’ deniliyor. Kazakistan’da tanıdığım insanların hemen hemen hepsi, şu veya bu derecede dombıra çalabiliyorlar.” (Nasrattınoğlu 1993: 261).

Akınlık geleneğinin özellikle Kırgızistan coğrafyasında; törenler düzenlenerek özel günlere dönüştüğü görülür. Nasrattınoğlu, bu geleneği şöyle aktarır:

“Kırgızistan’da da ‘akın’, toplumun en önünde yürüyen insandır. Bunu, ikinci Kırgızistan seyahatimizde somut bir şekilde gördük. O seyahatte, ünlü akın Toktogul’un, doğumunun 125. yıldönümü münasebetiyle düzenlenen gerçekten muhteşem törenlere katıldık. Törenlere, Kırgızistan Yazarlar Birliği Başkanı, ünlü yazar Çingiz Aytmatov ev sahipliği yapıyordu ve bütün Sovyet Cumhuriyetleri’nden konuklar çağırılmıştı. Birkaç ülkeden de edebiyatçılar davet edilmiş, Türkiye’yi de biz temsil etmiştik.” (Nasrattınoğlu 1993: 260).

Sanatçı kimliğine sahip akınlar, toplum tarafından önemsenmiş ve bu durum destan anlatıcısı akına saygınlık kazandırmıştır. Nasrattınoğlu, Kırgızistan'da akınlık geleneğinin canlılığını ve toplumsal değerini şu şekilde örneklendirir:

“Üç gün süren törenler baş döndürücü nitelikteydi. Önce, Toktogul Stadyumu'nda görkemli şölenler yapıldı. Davullar-zurnalar çalıyor, yüzlerce at bir o yana, bir bu yana koşuşturuyorlardı. Yapılan yarışlarda genç Kırgız kızları, âdeta uçarcasına at koşturuyorlardı. Manas'ı canlandıran tiyatro, halk dansları, müzik ve akınlar... Akınlar Boz ev adı verilen çadırların etrafında dolaşüyor, sürekli çalıp çığırıyorlardı.” (Nasrattınoğlu 1993: 260).

Akınların sanatlarının temsil edilmesine ‘akınlar aytısı’ denir. Aytıs, akınların söz, bilgi ve zekâ yarışına girdikleri bir gösteridir. Aytıslarda tarihî olaylar, dini konular veya günlük meseleler anlatılır. “Aytısın; ‘Kız ben Jigit Aytısı’ (Genç Kız ve Delikanlı Atışması), ‘Din Aytısı’ (Dini Konulu Şiirlerle Atışma), ‘Jumbak Aytısı’ (Muamma/Bilmece Atışması), ‘Akınlar Aytısı’ (Akınlar Arasındaki Atışma) gibi pek çok çeşidi vardır.” (Reichl 2002: 79).

Akınlık geleneği ile âşıklık geleneği arasında bazı benzerlikler vardır. Atışma ve görülen rüya sonucunda mesleğe başlanması ortak bir yaşamın tarihsel süreçle başka coğrafyalarda devam etmesinin sonucudur. Kırgızlarda akınlar, halk önünde atışmaya Manas Destanı'nı anlatarak katılırlar. Manas'ı, en güzel kim anlatırsa atışmayı o kazanır. Manasçılık geleneğinde manasçılar destanı görmüş oldukları rüya neticesinde anlatmaya başladıklarını söylerler.

Akınlar ‘dombıra’ eşliğinde manzum olarak destan anlatılırlar. Akın olmak için şaman ve âşiklarda olduğu gibi birtakım aşamalardan geçilir. Akınlık; rüya yoluyla, usta-çırak ilişkisiyle, sülale takibiyle, dua yoluyla ve kendini yetiştirme şeklinde kazanılır.

Akın terimi ve akıncılık geleneği kültürel bir etkileşimle başka bölgelerde de kullanılır ve bu durum kültürel bir zenginliği ifade eder. “Akınlık geleneği sadece Kazakistan'da değil, aynı zamanda Doğu Türkistan'da yaşayan Kazaklar arasında da mevcuttur.” (Ekici 2004: 55).

Akınlar, sanatçı kimliğine sahip olarak toplumun sözcüsüdür; hikâye ve destan tasnif eden, şiir söyleyen akınlar diğer destan anlatıcıları gibi halk edebiyatı ürünlerinin yazıya geçirilinceye kadar yaşatılmasında ve zenginleştirilmesinde önemli bir rol üstlenmişlerdir.

2.3. Âşık

Âşık kelimesi, yaygın şekilde halk şairi, saz şairi anlamında kullanılır. Saz eşliğinde şiir söyleyerek halk dilini şairane ama sade bir üslupla kullanan âşıklar, halk anlatılarını estetik bir zevkle nesiller boyu anlatmışlardır. On beşinci yy.ın ikinci yarısında (Köprülü 2004: 136) saz şâirleri için kullanılmaya başlanan bu terim Türk kültürünün en uzun süre etkilendiği Gök Tanrı dininde, bir çeşit din görevlisi olan ozan kam ve baksının zamanla değişim geçirerek görevleri değişen halidir.

Destandan hikâyeye geçiş döneminin özelliğini taşıyan, Dede Korkut Hikâyeleri'nin özel anlatıcısı Dedem Korkut, 'âşıkların piri' (Köprülü 2004: 136) olarak kabul edilir. Türk toplumunun kahramanlık üzerine kurulu göçebe yaşamını, elinde kopuzuyla tasvir eden Dede Korkut'un yeri Hanlar Hanı Bayındır Han'ın yanındır. Dede Korkut, Oğuz halkının her derdini halleden sevincini de üzüntüsünü de paylaşan evsanevi bir kişiliktir. Toplum ve hanın karşısında saygın bir yere sahip; Dedem Korkut, ak sakal, bilici ve rehberdir. Dede Korkut Hikâyelerinde geçen "At ayağı çabuk, ozan dili çevik olur." (Ergin 1958) sözü ozan teriminin anlamını, kısa ve özlü olarak ifade eder: İrticalen şiir söyleyen ozanların kabiliyeti, dili kullanmadaki hâkimiyetleri ve dilin gücüyle eserlerini sunmalarıyla bağlantılıdır.

İslamiyet öncesi kültürümüzün ve inançlarımızın, hemen hemen her aşamasında yer alan ozan ve kamlar, âşık edebiyatının ilk icracıları olarak kabul edilir. Toplum içinde saygın bir yere sahip olan kam ve ozanlar, dini törenleri yönetir; halk hekimliği yapar ve büyü ile ilgilenirlerdi. Dini tören ve şölenlerde, Türklerin millî çalgısı olan kopuzu çalarlardı. İslamiyet'in gelişimiyle meslekleri ellerinden alınan ozan, kam, baksı kopuzuyla şiir söyleme, hikâye ve destan anlatmaya başladı. Ozanlar, kamlar tören ve ayinlerde zaten yaptıkları kopuz eşliğinde, çeşitli figürlerden oluşan dans etme yetilerini yeni mesleklerinde de uygulamışlardır. "Ozan; korkuyla huzur ve umut duyguları arasında gidip gelen rüzgârlar estirir içimizde ve bu duyguların hepsi de kendiliğinden hazza dönüşür." (Bonnard 2006: 12).

Şamanizm inancı, Türklerin ana yurdu Orta Asya'nın, kültürel bir özelliğe dönüşen dini karakterinin bir yansımasıdır. Şaman ve ozanın toplum tarafından verilmiş saygın kimliği, onun devamı olan âşıklığa da miras kalmıştır. Kam, şaman kimliğinin ritüel karakteri, manevî gücü anlatım ustası âşığın, toplum içindeki yerini belirlemiştir. Tarih boyunca halkın sevgisi ve desteğiyle saygın yerini koruyan âşık, kültürün geleceğe taşınmasında merkezi bir rol üstlenmiştir. "Ozan, Oğuzların halk şair

musikişinaslarına verilen isimdir; onların çaldığı kopuz, başka kopuzlardan farklıdır; sonraları, ozan kelimesi, manasını genişleterek, bu saza da ad olmuştur; diğer kopuzlar, ozanların kopuzu biraz değiştirilip ve ıslah edilmek suretiyle vücuda getirilmiştir.” (Köprülü 2004: 135).

Sanatçı ait olduğu toplumun izdüşümsel yansımalarını kendinde toplar. “Çevik dilli, yüksek sesli, halk ananelerini ve halk hikmetlerini taşıyan ozan, daha eski zamanlarda Oğuzlar arasında âdeta yarı-kutsî bir içtimaî unsurdu.” (Köprülü 2004: 136).

Toplumsal düzenin değişmesiyle birlikte kam ve ozan da sanatçı kimliğe bağlı yeni bir boyut kazanır. Türk ozan ve kamı da yerleşik hayatın etkisiyle âşık ismini alır.

“Göçebelikten yerleşik hayata geçerek yeni bir toplum düzeninin kurulması, şehir ve kasabaların büyük ölçüde oluşumu, destan anlatıcısı ozanın yerine âşık tipinin geçmesini hazırlayan en köklü etkendir.” (Artun 2009: 55).

Halk edebiyatının bir kolu olan âşık edebiyatı, zamanla oluşmuş geleneklerin bir düzen içinde kural haline gelmesiyle sürdürülmüştür. Âşık seçilmiş kişidir ve geleneğe bağlı olarak; kültür mirasını korur ve yaşatır. Toplumsal olayları, belli ezgilere göre koşma türü olarak söyleyen âşıklar zamanla bu şiirleri daha uzun ve yeni bölümler ekleyerek söylemeye başladılar ve destan metinlerini vücuda getirdiler. Elllerinde sazları diyar diyar dolaşıp sözlü kültürün yayılmasına önemli katkılar sağlayan âşıklar; gittikleri bölgelerden yeni malzemeler toplayarak yeni eserler oluşturdular. Kültür elçisi sıfatına sahip âşıklar, sözlü kültürde anlatılan metinleri derleyip altına imzalarını atarak ebedileştirmişlerdir.

Âşıklık, geleneğe dönüşen kurallarıyla âşık edebiyatı olarak değerlendirilmiştir. Âşıklık, meslek olarak icra edilir ve mesleğin kurallarına bağlı kalınır. “Âşık tarzı, âşık edebiyatı dediğimiz belli kaidelere, kalıplara, belli ideolojiye bağlı, hususî oldukça zengin şiir tarzıdır.” (Köprülü 2004: 172).

Destan anlatıcısı âşık; dinleyicisini canlı tarihî, atalar kültürünün dünyasına çeker ve geleceğe uzanır. “Türklerde çok eskiden beri kam, baksı, ozanlar şiirlerini söylerken bunları saz özellikle kopuz eşliğinde terennüm ederler, bu durum dinleyici çevresinin, icra anında canlı tutulmasını, söylenenlerin tesirli olmasını sağlaması bakımından önemliydi.” (Azar 2007: 130). Âşıklar, kendine özgü bir destan ritmi oluşturarak dinleyicisi ile birlikte coşar. Mekân halkın bir arada olduğu yerlerdir ve özellikle

kahvehaneler ramazan gecelerinde aşğın çoşkuyla dinlendiği ortamlardır. Sözler, ozanın tasarrufudur ve ozan sözleri, sanatçı kimliğiyle yeniden işleyerek vücuda getirir.

“Hikâyeler düğün ziyafetlerinde, uzun süren kış gecelerinde, köy odalarında büyük ve küçük şehir ve kasabalardaki kahvehanelerde Ramazan gecelerinde anlatılır. Meşhur anlatıcılar, hikâye anlatma sanatını uzun bir çıracılık döneminden sonra elde eden ustalardır. Sanatlarını icra etmelerine karşılık olarak, onların geliri, belli bir ücret veya çeşitli hediyeler şeklinde olabilir. Kahvehanelerde kendi sanatlarını icra eden âşıklar kahvehane sahibiyle pazarlık eder ve bir ücret üzerinde anlaşır. Ramazan döneminde ise bu pazarlık bütün bir ay için yapılır.” (Boratav 1973: 63).

Âşıklık, bugün için de aynı canlılıkla devam etmektedir. Âşıklar, kendileri için düzenlenen özel günlerde; geleneksel bir şekilde sanatlarını icra ederler.

2.4. Meddah

Sözlük anlamı metheden demek olan meddah, Türk kültüründe taklit yoluyla hikâye anlatma sanatı olan meddahlık mesleğini, icra eden kişiler için kullanılmıştır. “Arapça ‘madaha’(övmek, methetmek) kökünden türetilen meddah terimi, Türk ve Fars kültüründe husisi bir anlatıcı tipini, ifade etmek için kullanılmıştır.” (Ekici 2004: 59).

Geleneksel Türk tiyatrosu içinde oluşmuş olan meddah; hikâye, destan, masal vb. anlatım türlerini kendi şahsına ait bir üslupla canlandırarak anlatır. “Bizde halk hikâyeciliğini temsil edenler, asırlardan beri, meddahlar olmuştur.” (Köprülü 2004: 317). Arap kültüründen gelen meddahlık, Türk geleneksel anlatım türleriyle birleşerek kendine özgü bir yapı oluşturmuştur.

“Başlarda tamamen dinsel bir nitelik gösteren meddahlık Araplardan Türklere geçtiğinde, Türklerin halk hikâyecilerinin özellikleri ile kaynaşmış ve daha çok din dışı, güncel, insan yaşamı ile ilgili hikâyeleri, fıkraları ve kahramanlık destanlarını içermiştir.” (Nutku 1976: 169).

Halk kültürünün geleneksel gösteri sanatı olan meddahlıkta; anlatıcı daha çok taklit yoluyla sahnesini, dekorunu ve kostümünü kendisi dizayn ederek, farklı tip ve karakterleri canlandırır. Aksesuar olarak bir mendil ve asa kullanan meddah; Türk kültüründe saray eğlencelerinin, ramazan gecelerinin ve kahvehanelerin geleneksel, eğlence ustası olarak bilinir.

Meddahların anlattıkları konular, üç kaynaktan seçilerek; geleneksel bir özellik halini almıştır. “Dede Korkut, Köroğlu gibi geleneksel Türk kaynaklarından gelen konular, İslâm geleneğinden gelen dinsel konular, Seyit Battal Gazi, Kerbelâ olayının çeşitli oluntuları, Hazreti Hamza’dan, Hazreti Ali’den gelen konular, İran geleneklerinden efsaneler, destanlara, Şehnamelere dayanan konularla bu çeşitlilik içinde değişik mizaçları yansıtır.” (And 1985: 219).

Diğer destan anlatıcılarında olduğu gibi, meddahların da uyması gereken mesleki kuralları vardır. Mesleki kuralların, yaptırım gücü zorunluluktan değil geleneğe dönüşen uygulamalardan kaynaklanır ve bu uygulamalar anlatıcıya saygınlık kazandırır. “Ahenkli ve etkili okumak, okuduktan sonra açıklama yapmak, yemin ve mübalağa etmemek, eserin yazarını başta ya da sonda fâtiha okuyarak anmak, yalan söylememek gibi.” (And 1985: 222) uyulması gereken kurallar, bir iş ahlakını ve disiplinini ortaya koyar.

Meddahlık, tarihsel sürece bağlı olarak; Peygamber’i öven, ehl-i beyti anlatan kişileri ifade etmek için kullanılmıştır. Ehl-i beyt’e hizmet ettikleri düşüncesiyle toplumda saygın bir yere sahip meddahlar; yetiştikleri toplumların gelenek, görenek, dil ve kültür izlerini eserlerinde birer motif olarak kullanır. Türk meddahlık geleneği İslâm dininin mistizmi, Arap kültürü ve ozanlık kültürünün terkihiyle oluşmuştur. Peygamber’i ve onun ehl-i beytini övmenin yüceltilmiş misyonu, meddahlığın Türkler arasında yayılmasında etkilidir.

“Peygamber’in huzurunda yerleri çok yüksek olan meddahların nasıl yüceltilmeleri ve sayılmaları gerektiği yine Kâşifi’nin Fütüvet-nâme’sinde belirtilmiştir. Ona göre, meddahlığı gerçekten ve yürekte yapanlara üç çeşit yüceltme ve saygı yakışır: du‘a, sena‘ ve atâ, yâni dua, övgü ve bağış.” (Nutku 1976: 15).

Mekân olarak genelde kahvehaneleri seçen meddahlar, özellikle uzun kış gecelerinde dinleyenlerinin karşısında mesleklerini icra ederler. Seyircisiyle karşılıklı bir iletişim kuran, hikâyesini şekillendiren meddah, seyircinin ruh haline göre anlatımını kurgular. Hikâyeyi anlatan, hikâye kişilerini tanıtarak onları izleyicinin hafızasına canlı olarak taşıyan meddah, anlatma ve gösterme tekniklerini yoğun bir şekilde kullanır. Tek kişilik bir ekiple, büyük bir tiyatro sergiler ve “bin bir surat” olur. “Meddahın, seçtiği konulara göre benzetmeci, gerçekçi, yanılısamacı tiyatroyu zorladığı görülür.” (And 1985: 219).

Meddah dili ustaca kullanır. Olayın uygun bir şekilde şivelerle anlatılması yaygındır ve meddah dilin olanaklarından yararlanarak farklı şive ve ağız özelliklerini mahallilik katarak anlatılarda kullanır. “Meddahın ‘dramatizasyon’ işleminde en önemli yardımcı öğelerinden biri dildir. Meddahın seyredilmesini ilginç yapan şey onun konuşma düzeni ve dili kullanmaktaki ustalığıdır; o, hikâyenin özüne ve esasına bağlı kalırken, konuşma düzenini kendine göre yeni baştan düzenler ve bunları doğaçlamaya giderek ortaya çıkarır.” (Nutku 1976: 157).

Meddahlıkta seyircisiyle karşı karşıya duran anlatıcı, iletişim aracı olarak jest ve mimiklerini kullanır. Anlatımın, ifade gücünü artıran jest ve mimikler; meddahın dönüt almasına olanak sağlar. Kişiler arası iletişimde, jest ve mimiklerin etkisi yadsınamaz ve başarılı bir etkileşimde jest ve mimikler, etkin bir role sahiptir. Bu bağlamda, destan anlatıcıları jest ve mimiklerini başarıyla kullanır. Meddahın anlatımında, ses ve görüntünün birarada olduğu figürler vardır. Meddah, destanı anlatırken; ses tonunu, karşılıklı diyalog ve durakları kurgular. Anlatımını, tek kişilik ama büyük bir kadrosu olan bir tiyatro gibi yazar, yönetir ve oynar. Meddah ellerini kullanarak, yüzünün ifadesini değiştirerek; karşıdakini vücut diliyle etkiler. “Meddah, seçtiği konulara göre seyircide coşkunculuk, üzüntü, merak, acıma duyguları yaratır, kişileriyle seyirci arasında bir duygudaşlık bağı, bir özdeşleşme ilintisi kurulabilir.” (And 1985: 219). Anlatmaya bağlı edebî bir tür olan destan, bu yönüyle görsellik içererek tiyatro türüne dönüşür.

Meddah, anlatıcı aynı zamanda da oyuncudur. Başarılı bir anlatımla birlikte oyunculuk dehasını da kullanır. Keskin bir zekâyla, estetik formu birleştiren meddah, doğaçlama ve canlı performansıyla; seyircisini, sıcak bir anlatı ortamına çeker. “Meddahın sopası, döşemeye vurup oyunun başladığını haber vermek, kapı çalındığını bildirmek vb. gibi çeşitli sesler çıkarmak için kullanılan bir araç olduğu gibi, onun sazı, süpürgesi, tüfeği yerine de geçer.” (And 1985: 223). Tek bir aksesuarla oyununu/anlatısını sunması onu başarılı bir anlatım ustası kılar. Anlatıcı/meddah, mana diyarında dolaşan bir bakış açısıyla eser verir. Meddahlar, anlatmaya bağlı türlere hâkim bir şekilde halk edebîyatı mahsullerini, canlı bir mekanizmayla yaşatırlar. Millet zevkini ve mizah anlayışını edebî bir zevkle oluştururlar.

Meddahlar anlatılarını dört bölüm olarak kurgular: Başlangıç, açıklama, senaryo ve bitiş. Anlatılarına selam verip tekerleme ile devam eden meddahlar ‘Hak dostum hak! Diyerek ve asalarını yere vurarak seyirciyi hazırlarlar. Olayın, kahramanların ve mekânın tanıtılması açıklama bölümü kapsamındadır. Senaryo olarak adlandırılan

bölüm, anlatının kurgusal olarak anlatılıp; dramatize olarak canlandırıldığı hüner sergilenen ana bölümdür. Bitiş bölümü, olayın özetini veren bir kıssadan hisse ile sonlandırılır. (Nutku 1976).

Meddahların, geniş kitlelere hitap ederek çeşitli destanları anlattıkları bilinmektedir. “Kıssahanların halk topluluklarında okudukları ya da aktardıkları hikâyeler arasında Salsal-nâme, ‘Anter-nâme, İskender-nâme, Rüstem-nâme, ve Hamza-nâme gibi epik ve kahramanlıklarla ilgili konular yer alıyordu.” (Nutku 1976: 95-96). Bu açıdan bakıldığında, kahramanlık öykülerini anlatarak; toplum tarafından yüksek bir değere tabi tutuldukları anlaşılır. Meddahlar, dinleyicisinden hayır duası, övgü, beğeni ve armağan alarak yüceltilir. Bu merhaleler meddahlığı cazip kılmıştır.

Türk kültüründe meddahlık geleneği, Arap övgücülüğü ve Orta Asya kültürünün ozanlık geleneğiyle harmanlanmış bir şekilde gelişmiştir. Ozanlık geleneğinden izler taşıyan Türk meddahçılığı, üslup ve şekil yönüyle kendine has bir kimlik taşır. Seyirci kitlesi halk olan meddahlar, halkın duygu ve düşünüş tarzına göre hikâye, efsane, menkıbe, destan vb. edebî ürünleri anlatmışlardır.

3. Alpamış Destanı Hakkında Bilgi

Alpamış Destanı Özbek halkının, Kalmaklarla olan mücadelesi üzerine kurulmuş; millî bir kahramanlık destanıdır. Alpamış Destanı, Özbek halkının sosyal hayatını kurgusal olarak anlatı düzlemine taşıyan; millî kimlikle bağlantılı olan düşünüş ve toplumsal değerleri canlı bir portre olarak çizen edebî bir metindir.

Özbek, Kazak, Karakalpak ve Kırgız topluluklarının Cengiz İmparatorluğunun yıkıldığı XV-XVI. yy. da (Gupta 1982) Kalmaklarla olan mücadeleleri destana konu olmuş ve millî şuur motifleriyle mahallî unsurlar birleşerek; destan metni hacim kazanmıştır. Türk boyları arasında, geniş bir coğrafyada anlatılan Alpamış Destanı’nda ‘görüntü seviyesine’ taşınan hadiseler; Türk topluluklarının, düşmanlarıyla olan mücadelesini içerir. Kahramanın şahsında, millet ülküsünün açıldığı destan metni, sözlü kaynaklarla geleceğe taşınmış ve yazılı hale getirilmesi 19. yy.’ı bulmuştur. Selami Fedakar’a göre, Sovyet yönetiminin baskıcı tutumu ve yabancılaştırma politikaları her alanda olduğu gibi halk edebiyatına yönelik çalışmaları da etkilemiştir. Bu durum, Alpamış Destanı’nın da yazıya geçirilmesini geciktirmiştir.

“Alpamış Destanı’nın içeriği, destanın derlendiği yıllarda Türkistan’ı beş ayrı cumhuriyete bölmek isteyen Sovyet politikalarıyla çatışmaktadır. Bu destanın tam

metninin hiçbir zaman yayınlanmamış olması ve elyazmasının yok edilmesinin sebebi de bu çatışmada aranmalıdır.” (Fedakâr 2004: 71).

Orta Asya coğrafyasına izdüşümsel bakıldığında, tarihsel çizgisinin çizilmesinde ve yerel kültürünün oluşumunda, Türk topluluklarının etkisine bağlı olarak; millî bir dokuyla örülmüş kültürel mirasın ana mekânı olma bilinci görülür. Anayurt olma özelliğine sahip Orta Asya'nın, yerleşimcileri arasında olan Altay, Oğuz, Özbek, Kazak ve Kırgız Türkleri sözlü ve yazılı kültür ürünlerine kaynaklık açısından zengin topluluklardır. Bugün için, bilinen en arkaik eserlerimiz bu topluluklara aittir. Geçmişte aynı coğrafyada yaşayan bu topluluklar, ortak yaşamlarının serüvenlerini açımlayan; edebî mahsulleri de, gittikleri coğrafyalarda aynı coşkuyla yaşatmıştır. Bu noktada Alpamış Destanı, bu özellikleri taşıyan zengin varyantlarıyla; tarihî süreçle birlikte yeni motiflerle genişlemiş ama temel kurgusu aynı olan bir metindir.

Destanın tarihî ve kahramanları hakkında çok net bilgiler olmamakla birlikte, bazı kaynaklarda geçen bilgilerden ve tarihî hadiselerden hareketle destan için bazı yorumlar yapılmıştır. Bu konuda özellikle, Alpamış Destanı üzerine çalışmalar yapan Metin Ergun'un görüşlerinden faydalanarak; destanın tarihî oluşumu, varyantları ve kahramanları hakkında bir değerlendirme yapılabilir. Metin Ergun, Alpamış Destanı'nın coğrafyası ve destanın varyantları ile ilgili olarak şu tespitlerde bulunmuştur:

“a) Destanın ilk coğrafyası, Altay etrafı ve Çin'dir.

b) Bamsı Beyrek hikâyesinde görülen coğrafya, hikâyenin yazıya geçirildiği yerin ve zamanın coğrafyasıdır. Destancı, eski motifleri, yeni coğrafyada, yeni tarihî hadiselerle uyarlamıştır.

c) Alpamış Destanının varyantlarının coğrafyası da derlendiği yerin ve içinde yaşadığı boyun coğrafyasıdır. Burada da eski motifler, yeni tarihe ve yeni coğrafyaya göre yeniden şekillenmiştir.

ç) Masallaşmaya yüz tutmuş varyantlarda ise destan coğrafyası yok olmuş, yerine masal coğrafyası gelmiştir.” (Ergun 1992: 80).

Halk edebiyatı mahsullerinin ortak bir hafızadan çıktığı görüşüne bağlı olarak; merkez konumdaki kahraman adları ve temel değerler korunarak, sözlü gelenekle yaşatılan destanın, yazıya geçirilme süreciyle bağlantılı olarak destanın coğrafyası değişmiştir. Metin Ergun, destan varyantlarının tespit edildiği yere göre coğrafyasının farklılaştığını; ilk varyant olan Altay varyantı yazıya geçirilseydi, coğrafya ve kahraman

adlarının değişmeyeceği görüşünü savunur. “Arkaik versiyonlardaki coğrafi adlar unutulduğu için yerine anlatıcının bildiği coğrafi adlar geçmiştir.” (Ergun 1992: 76).

Destanın değişmeyen özelliği ise metnin taşınılan yeni coğrafyasına bağlı olarak; gidilen coğrafyadaki düşmanların destanın kurgusuna yerleşmesidir. Ortak hafıza, millî kimliği temsil eden motifleri alarak; mücadele edilen düşman gücüyle yeniden yoğurarak varyantları oluşturmuştur.

“Destanın Özbek varyantında Askar Dağ ile Amu Derya arasında bir coğrafya vardır. Burada, Altay rivayetinde Çinliler olarak tahmin edilen düşmanın yerini Kalmuklar alır. Çünkü bu coğrafyada yeni düşman, Kalmuklardır. Kollektif hafıza, Altay’daki bu destan motiflerini getirip yeni coğrafyada, yeni düşmanları olan Kalmuklarla aralarında geçen mücadeleye, maceraya uyarlamıştır.” (Ergun 1992: 78).

Destanın ilk şeklinin Altay Türkleri arasında oluştuğu ve tarihsel hadiselere bağlı göçlerle diğer Türk topluluklarının bu destanı ve kahramanlarını yeni coğrafyaya taşıdıkları düşüncesine bağlı olarak bu süreci ve destanın varyantlarının ortaya çıkışını şöyle özetleyebiliriz:

Mitolojinin ağırlıklı olduğu Altay varyantının VI-VIII yy.’ da Göktürk dönemine ait olduğu tahmin edilmektedir. Altay coğrafyasından VIII-IX yy.’larda Türk halkının göçüyle birlikte, destan yeni mekânına taşınır. Baysın/Ciydeli ili, Askar’dan Hazar’a doğru genişler. Bu aşamada destan üç farklı coğrafyaya göçe, göre varyantlara ayrılır.

Destanın Özbek varyantının da dahil olduğu Kongrad kolunun ilk şeklinin onuncu yy. da oluştuğu düşüncesi ağırlık kazanmıştır. Destanın Kongrad bölümü olarak kabul edilen varyantları; Özbek, Karakalpak ve Kazak halklarına aittir. Aral gölü civarında şekillenen bu kol, göç yoluyla farklı coğrafyalara yayılmıştır. Sırderya, Amuderya, Aral denizine kadar olan bölge destanın geçtiği mekân olarak geçer. Bu kolun coğrafyası Baysın, Özbekistan’ın güney bölümünde yer alır. Destanın Karakalpak ve Kazak varyantlarında da Kalmaklarla mücadele vardır. (Ergun 1992).

Bir kültürü zengin ve kalıcı kılan unsur ne kadar geniş bir coğrafyada yayıldığıyla ilgilidir. Kültür kimliktir ve bu anlamda milletin kutsal mirasıdır. Göçlere bağlı olarak, Türk toplulukları kültürlerini yeni coğrafyalara taşımıştır.

“Kongratlar, 11. yüzyılda Selçuklularla birlikte batıya doğru göç eden Oğuzlardan kendilerine miras kalan bu motifleri, 16. asırda Şeybani Han’ın göçebe Özbekleriyle birlikte güney Özbekistan’a taşırlar. Şeybani Han’ın fetihleri ve Kalmık

savaşları destanın Kongrat rivayetinin tarihini tespit etmemize yardımcı olur.” (Ergun 1992: 78).

Destanın Özbek varyantının da dahil edildiği Kongrat kolu, diğer varyantlarda olduğu gibi göçlerle oluşmuş bir koldur. “Kongrad kabilesi önceleri Aral gölü kenarında yaşıyordu. Onlar Şeybani Han zamanında (1500) Özbekistan’ın Termez eyaletinde Baysur gölü kıyılarına, Babadağ eteklerine yerleştiler.” (Kaya 1995: 87).

Kongrat kolu Orta Asya’da kalan Özbek, Karakalpak ve Kazak topluluklarına ait olan varyantlardır. Bu bölge bugün üç topluluğun hüküm sürdüğü coğrafyadır ve bu varyantlar arasında, anlatım olarak çok büyük farklılıklar yoktur. Kongrat kolu, tam ve destansı yapısını muhafaza etmiştir. On altıncı asırda göçebe Özbekler Şeybani Han’ın Kalmaklarla olan mücadelesini konu edinerek destanı Güney Özbekistan coğrafyasına taşırlar. (Gupta 1982).

Selçuklularla birlikte Anadolu ve Kafkaslara geçen Oğuzlar, destanın Oğuz varyantı; Bamsı Beyrek Boyu’nu, bu bölgeye taşırlar. Azerbaycan, Doğu Anadolu coğrafyasını içerir ve bu yeni yurttaki yeni hadiselerle bağlantılı olarak Anadolu ve Gürcistan Hıristiyanları yeni düşmanlardır.

Kıpçak kolu XII- XIII. yy. da İdil- Volga bölgesine yerleşen Türk topluluklarının ortak kültür belleğinin ürünü olan temel motifleri alarak, yeni hayatlarına uyarladıkları anlatımlardır. Başkurt ve Tatar varyantı Kıpçak kolu olarak kabul edilir. Masallaşan bu metinlerde adı belirsiz bir ülkeye savaşa gidilir. (Ergun 1992).

Ebu’l Gazi, destanda adı geçen kahramanların kimliğiyle ilgili Şecere-i Terakime’de; Oğuz boyundan Karmış Bay’ın kızı olarak bahsettiği Berçin’in, Mamış Bey ile evli olduğunu ve mezarının bölge halkı tarafından bilinen bir yerde olduğundan bahseder.

“Ebu’l Gazi, ‘Türkmenlerin Şeceresi’ (Şecere-i Terakime; 17. yüzyıl) adlı eserinde Oğuz boyunun yıllar boyunca yedi prenses tarafından yönetildiğini ve bunlardan birinin adının Barçın-Salor olduğunu kaydeder. Ebu’l Gazi’ye göre, Barçın-Salor, Karmış Bay’ın kızıydı ve Mamış Bekle evliydi. ‘Onun mezarı Sir-derya yatağındadır ve bu yer, bölge halkı tarafından çok bilinen meşhur bir yerdir.’ Açıkça, Barçın-Salor destandaki Barçın’dır ve Mamış Bek de Alp-Mamış (kahraman Mamış’tır) veya Mamış kelimesinin başındaki /M/ sesinin değişimi veya düşmesiyle kelime Alp-pamış > Alp-amış haline dönüşmüştür.” (Reichl 2002: 365).

Alpamiş Destanı'nın edebî değeri herkesçe kabul edilen varyantı; Özbeklerin ünlü bahşısı Fazıl Yoldaşoğlu'ndan derlenmiştir. Bulungur mektebi bahşlarından olan Yoldaşoğlu, küçük yaşından itibaren çobanlardan dombıra çalıp mani söylemeyi öğrenmiştir. Yoldaş Şair'e altı yıl süren usta-çırak eğitiminden sonra ustalığını ispat ederek; destan anlatmıştır. Repertuarındaki kırk destanın otuzu derlenmiştir. (Kuçkartay 2000) Alpamiş Destanı'nın zengin varyantları, Türk dünyasında çok bilindiğini ve çok eski bir tarihe sahip olduğunu takdir eder. Türk soylu toplulukların ortak mirası Alpamiş Destanı, bu toplulukları birbirine bağlayan manevî değerlerin kaynaştığı bir eserdir.

4. Alpamiş Destanı Üzerine Yapılan Çalışmalar

Alpamiş Destanı üzerine yapılan ilk çalışma, Gazi Alim Yunusov'a aittir. Semerkant'ın Layka köyünde, dil çalışmaları yaparken Hemrakul Bahşı ve Fazıl Yoldaşoğlu'ndan 1922 yılında derlediği destanı; 1923 yılında Bilim Ocagı dergisinin ikinci ve üçüncü sayılarında yayımlamıştır. Yunusov, destanın başına bir önsöz eklemiş ve millî kimlik ile destan arasındaki ilişkiyi vurgulamıştır. Bu yayım destanın başlangıç kısmından oluşur ve araştırmacılar tarafından destanın ilk yayımı olarak kabul edilir. Gazi Alim Yunusov'un derlediği, bu el yazma kaybolmuştur. (Mirzayev 2000).

Bugün için mevcut olan bir başka el yazma, Özbekistan Fenler Akademiyası Edebîyat İnstituti'sinde on sekiz numarayla folklor arşivinde kayıtlıdır. Bu yazma destanın tamamının anlatıldığı 946 sayfalık bir metindir ve 1928 yılında Mehmud Zarif tarafından, Fazıl Yoldaşoğlu'ndan derlenmiştir. Bu nüsha kısaltılarak veya bölümler halinde birçok kez yayımlanmıştır. (Mirzayev 2000).

Yukarıda bahsedilen bu yazmalardan sonra yapılan çalışmalar; makale, kitap ve kitap bölümleri şeklinde tanıtılacaktır. Çalışmalar, tanıtılırken ulaşılamayan kaynaklarla ilgili bilgiler için Özbek edebîyatı üzerine yapılmış çalışmaları ayrıntılı bir biçimde tanıtan; Selami Fedekar'ın doktora tezi 'Özbek Destan Geleneği ve Rüstem Han Destanı' adlı çalışmadan faydalanılmıştır.

4.1. Makale ve Seminerler

Suresh Chandra Sen Gupta'nın "Bir Orta Asya Özbek Türk Destanı Alpamiş: Menşei ve Varyantları" adlı makalesi, 1968 yılında Journal of the Asiatic Society'de, yayınlanan makale; Çiğdem Yıldırım tarafından Türkçe'ye çevrilerek 1982 yılında yayımlanmıştır. Makalede, Alpamiş Destanı'nın Fazıl Yoldaşoğlu varyantının Lev M.

Penkovskiy tarafından 1958 yılında yayınlanmış Rusça çevirisi esas alınmıştır. Makale Alpamış Destanı'nın özetiyle başlar ve destanda geçen yer ve boy adları esas alınarak destanın tarihî hakkında yorumlar yapılır. Destanın, Bamsı Beyrek Hikâyesi ile farklı noktaları kısaca işlendikten sonra destanın Altay varyantı Alıp-Manaş'ın özeti verilir. Bu bölümde Özbek varyantı ile Altay varyantı karşılaştırılmış ve Özbek varyantının daha yeni ve akla yakın olduğu değerlendirilmiştir. Destan metninin daha kapsamlı bir özeti makalenin sonunda verilir. (Yıldırım 1982).

Walter Feldman'ın, 1983 yılında yayınlanan “The Motif-line in the Uzbek Oral Epic (Özbek Sözlü Destanlarında Motif Dizisi)” adlı makalesi, Özbek destanlarının bazı özellikleri üzerinde durmaktadır. Giriş kısmında Özbek destanları ve destan anlatıcıları hakkında bilgi verildikten sonra “Alpamış”, “Rüstem Han”, “Dalli”, “Sahip Kıran” ve “Şahdar Han” gibi destanlardan verilen örneklere bağlı olarak; Özbek destanlarının konuları, kalıp ifadeleri ve motifleri ele alınmıştır. (Feldman 1983).

Metin Ergun, “Alpamış Destanı'nın Varyantlarında Ad Verme Geleneği ve Bu Geleneğin Türk Kültürü İçindeki Yeri” adlı makalesinde Türk kültüründeki ad verme geleneği ile Alpamış Destanı'nda kahramana ad verme geleneğini değerlendirmiştir. (Ergun 1990).

Yine Metin Ergun'a ait olan bir başka çalışma: “Bamsı Beyrek ile Alpamış Destanı'nın Coğrafyası” adlı makaledir. Metin Ergun, bu çalışmada Alpamış Destanı'nın dört varyantını tanıtmış ve Özbek varyantını da Kazak ve Karakalpak varyantlarıyla beraber, Kongrat varyantı olarak değerlendirmiştir. Çalışmasında varyantların bazı özelliklerini değerlendirdikten sonra ve bu varyantlardaki coğrafi adları karşılaştırarak, coğrafi adların zaman içinde değişmesinin sebepleri üzerinde durmuştur. (Ergun 1992).

Albert B. Lord'un “Central Asiatic and Balkan Epic” adlı makalesi de Alpamış Destanı üzerinedir. Bu makale 1995 yılında Metin Ekici tarafından Türkçe'ye tercüme edilerek “Orta-Asya ve Balkan Destanları Arasında İlişkiler” adıyla yayımlanmıştır. A. Lord, bu çalışmada Alpamış Destanı, Bamsı Beyrek Hikâyesi ve üç Güney Slav destanının kahramanın dönüşü kısmını benzer ve farklılıklarını dokuz madde olarak incelemiştir. Makalenin “Ekler” kısmında Alpamış Destanı'nın özeti verilmiştir. (Ekici 1995).

Doğan Kaya, “Alpamış Destanı” adlı makalesinde destanın tarihî ve kahramanlarıyla ilgili değerlendirmeler yapmıştır. Doğan Kaya çalışmasında Özbek

varyantının özetini de vermiştir. Bu makale; Dünya Hoşgörü-Manas-Abay Yılı VII. Uluslararası Türk Halk Edebîyatı Semineri ve Türk Dünyası Kültür Kurultayı bildirimleri arasında sunulmuştur. (Kaya 1995).

Selami Fedakar'ın "Alpamış Destanı ve Bey Böyrek Hikâyesi Arasında Bir Karşılaştırma" adlı makalesinde Bamsı Beyrek Hikâyesi'nin Anadolu'da halen anlatılan varyantı olan Bey Böyrek Hikâyesi ile Alpamış Destanı'nın yapısı karşılaştırılmış ve metinlerin özeti verilmiştir. Fedakar, bu çalışmada anlatmaların epizot ve motiflerini de değerlendirmiştir. (Fedakar 2001).

Cabbar İşankul'un "Alpamış Destanı ve Dede Korkut Kitabı'ndaki Mitolojik Motifler" adlı makalesi de Selami Fedakâr tarafından Türkiye Türkçesine aktarılmış ve Millî Folklor Dergisi'nde yayımlanmıştır. Cabbar İşankul bu çalışmada Alpamış Destanı ve Dede Korkut Kitabı'ndaki anlatmalarda geçen kahramanların tutsak edilmesi motifini karşılaştırmalı olarak incelemiştir. (Fedakar 2001).

Cabbar İşankul'un "Uluslararası Türk Dünyası Halk Edebîyatı Kurultayı"nda sunduğu "Folklor ve Onu Tetkik Metodu" adlı bildirisi, Figen Güner Dilek tarafından Türkiye Türkçesine aktarılmıştır. Cabbar İşankul, Alpamış Destanı'nın Özbekistan'da farklı destan anlatıcılarından derlenen varyantlarından örnekler vererek, destanın epik formüllerini gruplandırmıştır. (Dilek 2002).

Yine aynı kurultayda Töre Mirzayev'in "Alpamış Destanı'nın Öğrenilmesi" adlı bildirisi de önemli bir çalışmadır. Figen Güner Dilek tarafından Türkiye Türkçesine aktarılmış olan bu çalışmada Töre Mirzayev, Alpamış Destanı'nın Özbek varyantları üzerine yapılan çalışmaları dört gruba ayırarak ve yıllara göre tanıtmıştır. (Dilek 2002).

V. M. Jirmunskiy'nin 1960 yılında yayımlanan, "Epiçeskoye Skazaniye ob Alpamişe i Odisseye Gomera" (Alpamış Hakkındaki Destan ve Homer'in Odissey'i) adlı makalesi, 1966 yılında da "The Epic of 'Alpamysh' and the Return of Odysseus" (Alpamış Destanı ve Odissey'in Dönüşü) adıyla Londra'da yayımlanır. Alpamış Destanı'nın varyantlarının tanıtılması, Alpamış Destanı'nın Özbek varyantı hakkında kısa bilgi, Fazıl Yoldaşoğlu anlatmasının özetinden sonra Alpamış ve Odissey destanlarının "kahramanın dönüşü" bölümleri olay örgüsü ve epizotları bakımından karşılaştırılmıştır. (Fedakar 2003).

Hüseyin Baydemir, "Özbek Folklorunda Rekabet ve Yarış" adlı makalesinde Özbek edebîyatında bu motifin metinlerdeki kullanımını açıklamıştır. Çalışmada özellikle, Alpamış Destanı'nda geçen rekabet ve yarış bölümlerini destandan örnekler

vererek değerlendirmiştir. Baysarı ve Baybörü kardeşler arasında geçen zekat isteme hadisesini gizli bir rekabet olarak değerlendiren Baydemir, Berçin için mücadele eden Alplerin kendi arasında yarıştığından söz eder. Yine başkahramanın Berçin'i alma mücadelesi de bir yarış ve rekabet ortamını yansıtır. Bu makale Tematik Türkoloji dergisinde 47-58 sayfaları arasında yayımlanmıştır. (Baydemir 2010).

Alpamış Destanı'nın Altay varyantı üzerine Gülda Çetindağ tarafından Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsünde bir çalışma yapılmıştır. "Alıp-Manaş Destanı'nda Yer Alan Sembolik Unsurlar" ismini taşıyan bu çalışma doktora semineri olarak sunulmuş; destanda bulunan semboller bakımından bir değerlendirme yapılmıştır. (Çetindağ 2007).

4.2. Kitaplar

Alpamış Destanı kitap olarak 1992-1993 yıllarında iki cilt olarak; 1998 yılında ise tek cilt olarak yayımlanır. Bu çalışma Hadi Zarif ve Töre Mirzayev tarafından yapılmıştır. (Fedakar 2003).

Alpamış Destanı, metin olarak Türkiye'de ilk defa, 2000 yılında yayımlanmıştır. Hadi Zarifov ve Töre Mirzayev tarafından hazırlanarak 1998 yılında Taşkent'te yayımlanan bu metnin; birinci bölümü Aysu Şimşek-Canpolat, ikinci bölümü ise Aynur Öz tarafından Özbek Türkçesinden, Türkiye Türkçesine aktarılmıştır. Bu önemli çalışma Prof. Dr. İristay Kuçkartay'ın "Özbek Kahramanlık Destanı Alpamış" adlı sunuş yazısıyla başlar. Kuçkartay, Alpamış Destanı hakkında bilgi verdikten sonra destanın varyantlarını tanıtmış ve destanın epizotlarını maddeler halinde vermiştir. Bu kitapta Töre Mirzayev'in "Destanların İncisi" adlı giriş yazısı da yer alır. T. Mirzayev, Özbekistan'daki Alpamış Destanı derlemelerinin 1922-1995 yılları arasındaki tarihçesini anlatmıştır. Destan metni iki bölüm olarak verilmiştir.(Yoldaşoğlu 2000).

Alpamış Destanı'nın Altay Türkleri arasındaki varyantı olan Alıp-Manaş Destanı'nı, Metin Ergun, 1997 yılında kitap olarak yayımlar. **Altay Türklerinin Kahramanlık Destanı Alıp Manaş** isimli çalışmada destanın diğer varyantlarıyla beraber Özbek varyantının özeti de verilmiştir.(Ergun 1997).

Hasan B. Paksoy tarafından hazırlanan **Alpamysh: Central Asian Identity Under Russian Rule** (Alpamış: Rus Yönetimi Altında Orta Asya Kimliği)" adlı kitap, İngilizce hazırlanmış bir çalışmadır. Çalışma dört bölüm ve ekler kısmından oluşur.

“Alpamiş ve Türk Boylarında Destan Türü” adlı birinci bölüm, Türk boylarında destan türü ve destan geleneği hakkında bilgi verilmesi ve ardından Kültigin Yazıtları, Kutadgu Bilig, ve Oğuzname’den örneklerden oluşur. İkinci bölüm “Alpamiş’ı Yok Etme ve Koruma Teşebbüsleri; I. Aşama” adını taşır. Bu bölümde Rus İmparatorluğu ve Sovyet yönetiminin Orta Asya’da dil ve kültür alanındaki politikaları ve Orta Asya toplumunun tepkileri aktarılmıştır. “Alpamiş Destanı” adlı üçüncü bölümde, destanın dili ve destanın adının önemi üzerinde durulmuştur. “Alpamiş’ı Yok Etme ve Koruma Teşebbüsleri; I. Aşama” adlı son bölümde, Sovyetlerin Alpamiş Destanı’na saldırıları dile getirilmiştir. “Ekler” kısmında Alpamiş Destanı’nın E. Divayev’in 1901 yılında yayımladığı orijinal metni verilmiştir. (Paksoy 1989).

Alpamiş Destanı’nın Fazıl Yoldaşoğlu varyantı, Karl Reichl tarafından 2001 yılında Almanca’ya tercüme edilerek, **Das Usbekische Heldenepos Alpamish-Ein Führung, Text, Übersetzung (Özbek Halk Destanı Alpamiş-Giriş, Metin, Çeviri)** adıyla yayımlanmıştır. Karl Reichl tarafından yazılan önsöz, destanın Özbek Türkçesi metni ve Almanca çevirisi kitabın bölümlerini oluşturur. (Fedakar 2003).

V. M. Jirmunskiy, 1960 yılında **Skazanie ob epose Alpamise i bogatırs kaya skazka** (Alpamiş Anlatması ve Kahramanlık Masalı) adlı kitabı hazırlamıştır. Bu çalışmada, Alpamiş Destanı incelenmiş ve destanın menşei ve yayılması hakkında değerlendirmeler yapılmıştır. Kitap iki ana bölüm ve bu iki bölüme ait alt başlıklardan oluşur. Birinci bölüm, Kongirat varyantı olarak adlandırılan Özbek, Karakalpak, Kazak, Tacik anlatmalarının karşılaştırılıp Kongirat varyantının 16. yüzyılda Boysun Beyliği’nde oluşturulduğu tezine dayanır. Kitabın ikinci bölümü Oğuz varyantı Bamsı Beyrek anlatısının değerlendirildiği bölümdür. Üçüncü bölümde ise, destanın Kıpçak varyantı ele alınmıştır. Kitabın dördüncü bölümünde, Alpamiş Destanı ile “Yusuf ve Ahmed”, “Canış ve Bayış”, “Kozı Körpeş” ve “Yadgar” destanlarının karşılaştırmalı tahlili yapılmıştır. Destanın Altay varyantı olan “Alıp-Manaş” en eski metin olarak değerlendirilerek beşinci bölümde ele alınmıştır.

Kitabın ikinci kısmı “Kahramanın Evlenmesi”, “Eşin Dönüşü” epizotlarının diğer varyantlarla birlikte Özbek varyantının da değerlendirildiği birinci bölümle başlar. Son bölümde “Alpamiş Destanı ve Kahramanlık Destanı” adıyla tüm varyantların birlikte bir değerlendirilmesi yapılmıştır. Yine bu bölümde Alpamiş Destanı’nın temel motiflerinin dünya edebiyatındaki kahramanlık masallarıyla bir karşılaştırılması da yapılmıştır. (Fedakar 2003).

4.3. Kitap Bölümleri

Şükrü Kurgan, 1943 yılında hazırladığı “İzahlı Eski Metinler Antolojisi” adlı çalışmasında “Alpamış Destanı” başlığı altında, destan hakkında değerlendirmeler yaptıktan sonra, destandan alınan bazı parçaları transkrip etmiş ve bu parçaları Türkiye Türkçesiyle birlikte vermiştir. (Kurgan 1943).

Türk Dünyası Ortak Edebîyatı, Türk Dünyası Edebîyat Tarihî adlı çalışmanın “mit” ve “destanlar” hakkında olan birinci cildi Doç Dr. Özkul Çobanoğlu tarafından hazırlanmıştır. Bu çalışmada Çobanoğlu, 326-342 arasındaki sayfalarda “Alpamış Destanı’nın Olay Örgüsü ve Özeti” başlığıyla Alpamış Destanı’nın Özbek varyantını ele almıştır. (Çobanoğlu 2001).

Türk Dünyası Ortak Edebîyatı projesi kapsamında Türk Dünyası Edebîyat Metinleri Antolojisi’nin 2. cildi destan metinlerine ayrılmıştır. Alpamış Destanı’nın Özbek varyantından parçaların transkripsiyonu, Türkiye Türkçesiyle birlikte verilmiştir. Bu çalışmada Alpamış Destanı’nın yer aldığı Türkistan bölümü, Prof. Dr. Begali Kasimov ve Leziz Kayumov tarafından hazırlanmıştır. (Fedakar 2003).

V. M. Jirmunskiy ve H. T. Zarifov tarafından hazırlanan “Uzbekskiy Narodniy Geroičerskiy Epos “Özbek Halk Kahramanlık Destanı” adlı çalışmadır. Bu çalışma, Giriş ve beş bölüm olarak hazırlanmıştır. Kitabın Giriş kısmında Orhun Abideleri, Divanu Lugati’t-Türk, Oğuznâme, Dede Korkut Kitabı, Edige Destanı ve Alpamış Destanı hakkında bilgi verilmiştir. Birinci Bölüm’de, Özbek destan anlatıcılarından bahsedilir. İkinci bölüm Özbek destanlarının tasnifine ayrılmıştır. Üçüncü Bölümde Özbek destanlarının oluşumu, Dördüncü Bölüm’de, Özbek destan anlatıcılarının Ekim İhtilali’nden sonraki süreçte oluşturdukları yeni destanlar incelenmiştir. Eserin Beşinci Bölümü olarak verilen “Sonuç” kısmında ise, Özbek destan araştırmalarında, gelecekte yapılması gerekenler üzerinde durulmuştur. (Fedakar 2003).

Viktor Jirmunskiy, Manas, Alpamış, Edige Destanları ve Dede Korkut Kitabı üzerinde durduğu “Tyurkskiy Geroičeskiy Epos” (Türk Kahramanlık Destanı) adlı kitabını 1974 yılında yayınlamıştır. V. M. Jirmunskiy, bu çalışmada Özbek destan geleneğini diğer boyların destanlarıyla karşılaştırarak, destan geleneği hakkında bilgi vermiştir. Jirmunskiy, Alpamış Destanı’nın Türk boylarındaki varyantlarını tasnif ederek incelediği “Skazaniye ob Alpamış” adlı bölümünde, Özbek Türklerinin Alpamış Destanı’nı “Kongirat varyantı başlığı altında incelemiş ve destan metnini diğer varyantlarla karşılaştırmıştır. (Fedakar 2003).

Alman araştırmacı K. Reichl'in Türk boylarının destanları hakkında bilgi verdiği "Turkic Oral Epic Poetry: Traditions, Forms, Poetic Structure" adlı kitabı 1992 yılında yayınlanmış ve Metin Ekici tarafından "Türk Boylarının Destanları (Gelenekler, Şekiller, Şiir Yapısı)" adıyla İngilizce'den Türkçe'ye tercüme edilerek 2002 yılında yayımlanmıştır. On bölümden oluşan kitabın "Hikâye Kalıpları" adını taşıyan altıncı bölümü "Alpamış ve Kahramanın Dönüşü" kısmında, Alpamış Destanı'nın Fazıl Yoldaş oğlu anlatmasının özeti verilerek, destanın "Kahramanın Dönüşü" motifi Balkan destanları ve Odessey destanı ile karşılaştırılmıştır. (Reichl 2002).

K. Reichl'in Alpamış Destanını değerlendirildiği bir diğer eseri "Singing The Past: Turkic and Medieval Heroic Poetry". (Geçmiş Anlatmaları: Türk Boyları ve Ortaçağ Kahramanlık Şiiri) adını taşır. Beş bölüm halinde hazırlanan bu kitapta genel olarak; Kazak, Karakalpak ve Özbek Türklerinin destanlarının, Eski İngiliz, Alman ve Fransız kahramanlık şiirleriyle olan tipolojik benzerlikleri karşılaştırmalı olarak incelenmiştir. Çalışmanın bizimle ilgili olan kısmı "Alpamış and the Form of Epic" (Alpamış ve Destanın Şekli) bölümüdür. Bu kısımda Alpamış Destanı'nın Özbek varyantı şekil, hacim, olay örgüsü ve hece ölçüsü bakımından diğer varyantlarla karşılaştırılmıştır. (Fedakar 2003).

5. Alpamış Destanı'nın Varyantları ve Özetleri

Türk boylarının ortak destanı olarak; geniş bir coğrafyada anlatılarak gelenek haline gelen Alpamış Destanı'nın, sözlü ve yazılı birçok varyantı vardır. Türk soylu halkları kültür bağıyla birbirine bağlayan Alpamış Destanı, bir ahtapotun kolları gibi dallarını geniş bir coğrafyaya yaymıştır. Ortak bir geçmişten beslenen destan metinlerinde; kan ve kültür bağı birleşerek 'atalar ruhunun/ortak kökenin' sağlam temellerini ebedileştirir.

Zengin motifleriyle, halk edebiyatı için büyük bir değer taşıyan bu varyantlar arasında en hacimli Özbek varyantı olarak kabul edilir. Türk boylarının destanları, bir bütün olarak Türk kültürünü yineler. Gelenek, görenek, inanç, kahraman tipi, vb. halk ruhunu açımlar.

5.1. Alpamış Destanı'nın Varyantlarının Tanıtımı

Alpamış Destanı'ndaki ortak motifler; aynı folklorik anlayıştan kaynaklanır ve bu bağlamda varyantlar, coğrafî sınırları ortadan kaldırır. Destanın varyantlarının çok

sayıda olması Türk halkının, göçebe yaşamın kültürünü, yeni coğrafyasına taşımasıyla bağlantılıdır. Kahramanların ismi değişse de anlatılan, aynı olay örgüsüne bağlı Türk destanlarının güçlü ve yenilmez ‘alp tipi’dir.

Temelde aynı millî dokudan oluşan bir mücadeleye kaynaklık eden; destanın varyantları şu şekilde tanıtılacaktır:

V1: Tanıtacağımız ilk varyant, **Alpamış Destanı** adıyla yayımlanan çalışmadır. Özbek Türklerine ait olan bu destan metni, diğer varyantların temel motif özelliklerine sahip olmasının yanında, daha geniş bir anlatıma sahip olması bağlamında; çalışmanın ana metni olarak alınmış ve tahliller daha çok bu metin üzerinde yapılmıştır. Bu çalışma değeri tüm araştırmacılar tarafından takdir edilen ve zengin bir anlatıma sahip olan Fazıl Yoldaşoğlu anlatımıdır. Bu çalışma, Hadi Zarif ve Töre Mirzayev tarafından 1998 yılında Taşkent’te yayımlanan metnin, Aysu Şimşek Canpolat ve Aynur Öz tarafından Özbek Türkçesinden, Türkiye Türkçesine aktardıkları metindir. (Yoldaşoğlu 2000).

V2: İkinci varyant; **Altay Türklerinin Kahramanlık Destanı Alıp Manaş** adıyla Metin Ergun tarafından yapılan çalışmadır. Bu varyant, en arkaik metin olma özelliğine sahiptir. Alıp-Manaş Destanı’nı, 1997 yılında kitap olarak yayımlayan Metin Ergun, Altay varyantıyla birlikte diğer varyantların da özetlerini vererek; bazı değerlendirmelerde bulunur. Bu çalışma; Altay Türklerinin destanları, destan anlatma gelenekleri, destanın varyantları, destanın teşekkül tarihi ve Altay Türkçesi ile birlikte verilen Türkiye Türkçesi metinlerinden oluşur. (Ergun 1997).

V3: **Dede Korkut Hikâyeleri’nden; Kam Püre Oğlu Bamsı Beyrek**, tanıtılacak üçüncü varyanttır. Oğuz varyantı olarak kabul edilen Bamsı Beyrek anlatısı; köken olarak Alpamış Destanı’nın Oğuz Türkleri arasındaki metni olarak kabul edilir. (Ergin 1958).

V4: Kazak varyantı metni, Kemal Üçüncü tarafından hazırlanan **Alpamış** adlı çalışmadır. Giriş, üç bölüm, metin ve sonuç şeklinde hazırlanan çalışmanın birinci bölümü Alpamış Destanı hakkında verilen bilgiler ve varyantların özetinden oluşur. İkinci bölümün konusu Kazak destancılık geleneği ve icracılar üzerine değerlendirmeden oluşur. Üçüncü bölümde, destan varyantlarının karşılaştırılması

kompozisyonu ve epik kurala göre tahlili yapıldıktan sonra Kazak Türkçesi ve Türkiye Türkçesi metinleri eklenmiştir. (Üçüncü 2006).

V5: Beşinci varyant olarak tanıtılacak Başkurt varyantı, masal özelliği gösteren bir varyanttır. Başkurt varyantı **Alpamışa** ismiyle geçer. Bu metin için Türkiye Dışındaki Türk Edebîyatları Antolojisinin Başkurt Edebîyatına ayrılan yirmi dokuzuncu cildinden faydalanılmıştır. Bu cilt, Ahmet Süleymanov tarafından hazırlanmıştır. Alpamışa metninin bulunduğu Halk Edebîyatı bölümünü, Metin Ergun ve Gaynislam İbrahimov birlikte hazırlamışlardır. Destan metni, 106-114 sayfa aralığındadır. (Ergun-İbrahimov 2001).

5.2. Alpamış Destanı'nın Varyantlarının Özetleri

Özbek Varyantı

Öncelerin öncesinde on altı soylu Kongırat ilinde, Dabanbiy adlı bir bey yaşamıştır. Dabanbiy'in Alpinbiy adlı oğlunun Baysarı ve Bayböri adlı iki oğlu vardır. İki kardeş de zengin ve devletliymiş, fakat çocukları yokmuş.

Bir gün Kongırat ilinde, bir sünnet düğünü düzenlenir. Sünnet düğününde, çocukları olmadığı için Bayböri ve Baysarı'ya kimse hürmet etmemiş; atlarını almamış, atlarına minder sermemiş. Beyler bu duruma çok üzülürler ve hediyelerini bırakarak sünnet düğününden ayrılırlar. Şahı Merdan Pirin bahçesine gidip dua etmeye karar verirler. Şahı Merdan Pirin, dediklerini yapan kardeşler çocuk isteklerine kavuşurlar. Bayböri'nin bir kız bir erkek, ikiz çocukları; Baysarı'nın da bir kızı olur.

Pir, Bayböri'nin çocuklarına Hekimbek ve Kaldırğaç, Baysarı'nın kızına Berçin ismini verip Hekimbek ile Berçin'i beşik kertmesi yapar. Hekimbek, yedi yaşına girdiğinde; dedesinden kalan yayı, Askar dağına delip geçen uzaklığa atar ve Alplerin sonuncusu anlamında Alpamış ismini kazanır.

Bayböri bey, kardeşi Baysarı'dan zekât ister; bu durumu kabullenemeyen Baysarı, on bin evden oluşan halkıyla Kalmak iline göç eder. Aradan yedi yıl geçer, kahramanlar artık on dört yaşındadır. Kalmak Şahın doksan Alpi, Berçin'e aşık olur ve Baysarı'dan kızını isterler. Doksan Alp, Baysarı'ya kızını birimize mi doksanımıza mı vereceksin diyip, bir gün süre verirler. Berçin, Doksan Alpten altı ay süre ister ve on yiğit seçip, Alpamış'a mektup gönderir.

Alpamiş'ın kızkardeşi Kaldırğaç, mektubu ağabeyine verir. Alpamiş, hazırlığa başlar ve at seçmeye gider. Attığı kementlerin üçü de Bayçıbar'a gelir ve Alpamiş onu alarak Kalmak yurduna gider.

Kalmak yurduna gelen Alpamiş, burada İlm-i keramet yoluyla Berçinle görüşür. Ruhlar, Alpamiş ve Berçin'in bedenlerinden, ruhlarını alıp bir araya getirirler. Berçin, Alpamiş'a şarap verir. Alpamiş, Berçin'in uzattığı şarabı içmez ona, Kalmakları yendikten sonra kavuşmak istediğini söyler. Destanın üç kahramanı aynı gece rüya görür. Karacan, rüyasında Müslüman olur ve Alpamiş'ın can yoldaşı olma görevi verilir. Karacan, Alpamiş adına dünürçü gider ve Berçin, evlilik için yarışı kim kazanırsa onunla evleneceğini söyler. Doksan Alp, yarışmaya katılır ve Karacan da Alpamiş adına, Bayçıbar ile yarışa katılır. Alpamiş ok atma, hedef vurma ve güreş yarışlarında birinci olur.

Berçin ve Alpamiş, kırk gün kırk gece süren bir düğünle evlenir. Özbek halkı Berçin ve Alpamiş ile yurtlarına dönmeye karar verir; ancak Baysarı, ağabeyine kızgın olduğu için Kalmak yurdunda kalır. Sürhayil, intikam almak için Özbek halkının üstüne asker gönderir; Alpamiş ile Karacan askerleri yenip Kongırat iline döner.

Baysarı, Kalmak Şah tarafından esir alınır. Alpamiş Kalmak yurduna amcasını kurtarmaya gider. Sürhayil, hile ile Alpamiş ve onun kırk yiğidini sarhoş eder kırk yiğidi ve Bektemir'i öldürür. Alpamiş'ın vücuduna kurşun, ok ve ateşin işlememesi üzerine Murattepe'de bir zindana atılır. Berçin'in, Yadgar ismi verdiği bir erkek çocuğu olur ve Kongırat ilini, Ultantaz yönetmeye başlar.

Aradan uzun bir zaman geçer. Alpamiş, kuyusuna düşen yaralı kazı iyileştirir ve kaza mektup vererek; ailesine yaşadığını haber verir. Kazın getirdiği mektubu Kaldırğaç okur ve Karacan'a haber verir. Karacan, yoldaşını kurtarmak için yola çıkar. Alpamiş, kendini kurtarmaya gelen Karacan'ın, ileride bu durumu kullanıp, kendisini küçük düşürmesinden endişelenerek; Karacan'ın yardımını kabul etmez.

Alpamiş, zindanda yedi yıl kalır. Bir gün Kalmak Şahın kızı Tavka'nın tekesi, Alpamiş'ın kuyusuna düşer ve Keykubad Alpamiş'ı görür. Keykubad, Kalmak Şahın kızına aşiktir ve Alpamiş Tavka'yı Keykubat'a vereceğini söyler. Keykubad, başlık olarak; beş yüz koyundan her gün bir tane verir. Tavka'ya kavuşmak için hırsızlığa bile çıkar. Alpamiş'ın yaptığı sazları satan Keykubad, son sazı Alpamiş'ın emriyle Tavka'nın bahçesinde çalar. Keykubad'ı kovalayıp sazı yapanın adını öğrenen Tavka,

zindanın başına gelerek Alpamış'a aşkını ilan eder. Tavka; evlilik sözü karşılığında, onu zindandan çıkarmayı kabul eder.

Alpamış'ın, verdiği üzerliği Tavka, Bayçibar'a koklatır ve at şahlanıp sahibini kurtarır. Alpamış, pirlere yardımıyla tek başına Kalmak askerleriyle savaşır ve zaferini ilan eder. Alpamış, Sürhayil'in kafasını kesip şahın kapısına asar ve Kalmak Şahı da öldürerek yedi yılın intikamını alır. Keykubad'ı, Kalmakların Şahı yapıp, Tavka'yı ona verir. Keykubad'ın gerçek şeklini gören Tavka, ona âşık olur. Keykubad ile Tavka'nın düğünü yapılır.

Dönüş yolculuğunda karşılaştığı kervandan, yedi yılda olanları öğrenen Alpamış, kervanın Ultantaz'ın olduğunu öğrenir. Alpamış, kardeşi Kaldırğaç'ı görür kızkardeşine kendisini, ağabeyinin arkadaşı olarak tanıtır ve ağabeyinin yaşadığını söyler. Alpamış, Kultay'ın yanına gider kendini tanıtır. Birbirlerinin kıyafetini giyip yer değiştirirler. Kultay kılığındaki Alpamış, Yadgar'ı görüp dedesi gibi konuşur. Alpamış, gerçeği söylemez; onunla dertleşir ve düğünü bozmak için aralarında anlaşır.

Düğüne katılan Kultay kılığındaki Alpamış, herkesten daha iyi ok atar ve Alpamış'ın yayının bulunduğu yeri söyler. Ultantaz'ın emriyle bütün halk, Arpalı gölüne gider yayı yerinden kaldırmaya çalışır ama hiç kimse başaramaz. Yadgar'dan kurtulmak isteyen Ultantaz, çocuğu yayı getirmek için halkla beraber gönderir. Kultay'ın öğüdüyle dua eden Yadgar, Şahı Merdan Piri yardımı çağırır. Yadgar, yayı yerinden söküp götürür. Kultay kılığındaki Alpamış, Yadgar'ın getirdiği yayı atıp; çınar ağacının dalını metrelerce uzağa fırlatır.

Ölen söyleme gecesinde Alpamış ve Badam Cariye ölen söyleyip atıştır, atışmayı Alpamış kazanır. Alpamış, Berçin ile atışmak ister; isteği divan beylerince kabul edilir. Berçin ile Kultay kılığındaki Alpamış, ölen söyleyip atıştır; seher vaktine kadar süren atışmayı Alpamış kazanır. Alpamış, gerçeği açıklar ve düğün başlar. Ultantaz, her gün dövüldükten sonra kırkıncı gün başı cellata vurdurulur. Badam Cariye at yarışlarının önüne top olarak atılır. Baysarı, gurbete dayanamayıp yurduna döner ve Kongirat ilinde bütün halkın katıldığı büyük bir toy düzenlenir. (Mirzayev 2000).

Altay Varyantı

Öncelerin öncesinde Baybarak denilen bahadarın Alıp-Manaş adında bir oğlu dünyaya gelir. Alıp-Manaş büyüüp yiğit bir delikanlı olunca anne-babası Kırgız Kaanı'nın kızı Kümüjek Aru'yla evlendirir.

Bir gün Alıp-Manaş kutsal kitaplarını okurken uzaklarda yerle göğün birleştiği yerde Ak-Kaan adlı zalim bir kağanla henüz hiçbir erkeğin görmediği dünya güzeli Erke-Karakçı adında bir kızının olduğunu okur ve hem o kızı almak hem de öldürülen yiğitlerin intikamını almak için Ak-Kaan'ın ülkesine gider. O güzel kızı almak için giden nice yiğit, Ak-Kaan'ın kılıcıyla ölmüştür. Ak-Kaan kızını hiç kimseye vermiyordu. Annesi-babası ve Kümüjek Aru, Ak Kaan'ın ülkesine gitmemesi için Alıp-Manaş'a çok yalvarırlar, fakat engelleyemezler.

Alıp-Manaş, Ak-Kaan'ın ülkesine giderken yolda karşısına büyük bir nehir çıkar. Bahadır, ak boz atıyla o nehri geçmeye çalışır, fakat başaramaz. Sonunda nehrin içinde bir yerde bir gemi görür. Geminin sahibi aksakallı nurani pir Alıp-Manaş'ı karşıya geçirir. İhtiyar, Alıp-Manaş'a Ak-Kaan'ın ülkesindeki bütün sırları anlatır, bahadır da ona okunu hediye eder. Alıp-Manaş, ancak yıllar sonra Ak-Kaan'ın ülkesine varabilir. Çok yorulduğu için varır varmaz uyuyup kalır. O uyuyunca dokuz ay uyurmuş. Bahadırın atı sahibini Ak-Kaan'ın yurduna gitmemesi hususunda ikna edemeyince gökyüzüne uçup yıldız döner.

Uyuyan bahadırı, Ak-Kaan'ın çobanları görür ve gidip Kaanlarına haber verirler. Ak-Kaan, Alıp-Manaş'ın yanına gök boğalı yedi başlı Celbegen'i gönderir. Celbegen, Alıp-Manaş'a karşı çok sayıda askeriyle birlikte altmış pehlivanını ve yetmiş bahadırını gönderir. Fakat, onların Alıp-Manaş'a atsalar okları batmaz, vursalar Alıp-Manaş'ı kılıçları kesmez. Bunun üzerine Kaanlarının buyruğuyla doksan kulaç derinliğinde bir çukur kazarak Alıp-Manaş'ı içine atarlar. Bahadırın uzunluğ atmış kulaç olan kılıcıyla demirden bir dağ gibi olan yayını götüremezler ve bozkırda bırakırlar.

Alıp-Manaş, dokuz ay uyur. Uyanınca ellerinin, kollarının bağlanmış halde bir çukurun içinde yattığını görür. Çukurda uzun süre yattıktan sonra yanına gelen bir kazı, kanadına mektup yazarak ailesinin yanına gönderir. Kaz, uçup bahadırın ülkesine varır ve onun durumunu haber verir. Ailesi, Alıp-Manaş'ın arkadaşı Ak-Köbön'ü çağırarak ondan oğullarına yardım etmesini isterler. Ak-Köbön gider ve kendisine selam göndermediği için Alıp-Manaş'a kızar. Alıp-Manaş'ı çıkarmaz, zindanın ağzını taş ile örter. Sonra ülkesine dönüp Ak-Kaan'ın öldürdüğü yiğitlerden birinin kemiklerini götürüp göstererek Alıp-Manaş'ın öldüğünü söyler. Niyeti, Alıp-Manaş'ın genç ve güzel karısı Kümüjek-Aru ile evlenmektir. Baybarak Bahadır'da gelinini ona vermek ister.

Bu arada Alıp-Manaş'ın atı gökyüzünden uçup gelir ve bahadırı kurtarmaya çalışır. Kurtaramayınca da yine uçup 'Bay Terek' (Kutsal Ağaç)ın dibine gidip rüyaya yatar. Rüyasında sahibini kurtarmanın yolunu öğrenir ve gelip kurtarır.

Alıp-Manaş, zindandan kurtulduktan sonra zalim Ak-Kaan'ı ve kızını öldürür. Sonra da eline geri döner.

Bu sırada Ak-Köbön ile Kümüjek-Aru'nun düğünü yapılmaktadır. Alıp-Manaş, düğün yerine ihtiyar kel bir çoban kılığına girerek gider. Yolda kendisine yardım eden bilge gemiciden Ak-Köbön'ün yaptıklarını öğrenir. Düğün yerinde karısı Kümüjek-Aru ile atışır. Birbirlerini bu şekilde tanırlar. Ak-Köbön de gelenin Alıp-Manaş olduğunu anlar ve turna kılığına girerek çadırın bacasından kaçmaya çalışır. O zaman Alıp-Manaş gerçek haline dönerek onu okuyla vurur. Ak-Köbön öldükten sonra Alıp-Manaş bütün eline ziyafet verir ve muradına nail olur. (Ergun 1997: 48-49).

Kam Püre Oğlu Bamsı Beyrek

Hanlar Hanı Kam Gan oğlu Bayındır Han, bütün Oğuz Beylerine bir ziyafet verir. Ziyafete Pay Püre Beyle Pay Biçen Bey de davetlidirler. Oğlu olmadığı için Pay Püre Beyle hürmet gösterilmez. Bunun üzerine Pay Püre üzülüp ağlar. Salur Kazan, ona niye ağladığını sorar. O da çocuksuzluğunu söyler. Bunun üzerine bütün Oğuz beyleri oğlu olması için dua ederler. Pay Biçen de kızının olmasını ister. Onun için de dua ederler. Doğacak çocuklar beşik kertme nişanlı yapılırlar. Bir müddet sonra birinin kızı, diğerinin oğlu olur.

Aradan on beş sene geçer. Çocuk delikanlı olur, ava çıkar. İstanbul'dan dönmekte olan bezirganlara kafirler saldırırlar. Kaçan bir bezirgan yolda karşılaştığı delikanlıdan yardım ister. O da kafirlerle savaşır ve onları yener. Bu kahramanlığından sonra Dede Korkut gelip ona ad kor ve Bamsı Beyrek adını verir. Bu vesile ile beyler av tertip ederler. Beyrek burada Pay Biçen kızı Banı Çiçek'le ok atar, güreş tutar ve onu yener. Banı Çiçek olduğunu anlayınca yüzük takarak nişanlanır. Evlenmek isterler fakat kızın kardeşi buna razı olmaz, araya Dede Korkut girer. Banı Çiçek'in kardeşi Deli Karçar, kılıç çekeceği sırada Dede Korkut'un duası tutar ve eli havada kalır. Kardeşini vereceğini söyledikten sonra Dede'nin duası ile eli iyileşir. Dede, Karçar'ın istediği malları alır gelir. Onu pirelerin bulunduğu bir yere hapseder. Pirelerden kurtulmak için Dede'nin tavsiyesiyle kendini suya atar ve kurtulur.

Düğün hazırlığı başlar. Bamsı Beyrek gerdeğe gireceği sırada Bayburt Beyi saldırır. Beyrek ve adamları tutsak edilir. Naibi de şehit olur. Aradan on altı yıl geçer, ondan haber alınamaz. Kızın kardeşi, Bayındır Han'a başvurarak Beyrek'in diri haberini getirene hediyeler, ölü haberini getirene ise kız kardeşini vereceğini söyler. Bu işi Beyrek'in arkadaşı olan Yalancı oğlu Yaltacuk kabul eder. Yaltacuk, Beyrek'in eskiden kendisine verdiği gömleği kana bulayarak onun öldüğü haberini getirir. Banı Çiçek'i almak için küçük düğününü yapar, büyük düğüne mühlet kor.

Beyrek'in babası adamlarını, oğlunu aramaya gönderir. Oğlunun Bayburt kalesinde hapis olduğunu öğrenir. Olanları Beyrek'e anlatırlar. Bayburt Hisarının kızının yardımıyla Beyrek kurtulur. Oradan Oğuz eline gelir. Çobanlarla karşılaşır, kılık değiştirir. Deli ozan kılığına girer. Evine uğrar, fakat kendini tanıtmaz. Daha sonra düğünün olduğu yere gider. Ok atma yarışına katılır ve damadın verdiği yayı çekerek kırar. Gelinin kalkıp oynamasını ister. Daha sonra Banı Çiçek kalkar ve oynar. Beyrek, kopuz çalarak kendini tanıtır. Yalancı Oğlu Yaltacuk kaçar ve bağışlanmak ister. Beyrek onu bağışlar. Beyrek'in ana ve babası oğullarının gelişiyle sevince boğulur. Babasının ağlamaktan kör olan gözleri, Beyrek'in serçe parmağının kanı ile açılır.

Beyrek, yiğitlerini kurtarmak için Bayburt Kalesi'ne gider. Adamlarını kurtarır ve kiliseyi yıkıp, cami yaptırır. Bayburt Beyi'nin kızını alır ve yurduna geri döner. Beyrek ile Banı Çiçek'in kırk gün kırk gece düğünleri olur. Dede Korkut gelir; Beyrek'e bu Oğuznameyi düzer. (Ergun 1997: 65-66).

Kazak Varyantı

Eskiden geçmiş zamanda, Jiğdeli Baysun elinde Konrat adlı ülkede Baybörü denilen zengin vardı. Baybörü'nün malı çokmuş ama çocuğu olmazmış. Baybörü'nün Kultay adındaki amcaoğlu ağabeyi varmış, onun da çocuğu yoktu. Baybörü'nün ağabeyi, Kultay ve Şınıbay üçü bir anadan kardeşdi. Şınıbay ve onun hanımı ölmüş, onlardan Tortay adlı çocuk kaldı. Baybörü gece gündüz çocuksuzluk acısıyla Tanrıya yalvarıp durduğu bir sırada Kultay'ın tezek işçisi bir çocuk doğurur. Baybörü onu evlatlık edinmek ister ama çocuk ona binbir türlü hakaret etmeye başlayınca tekrar üzölmeye ve Tanrıya çocuk için yalvarmaya başladı.

Evlialara, türbelere gidip dua eder pirlerin tavassutu Tanrı'nın ihsanı ile bir erkek ve bir kız çocuk sahibi oldu (Evlialar 'çocuğun bedenine ok girmez, kılıç kesmez, ateşte yanmaz, suda batmaz' dedi). Erkek evladına Alpamış, kızına Karlığaş

ismini koydu. Oğlunu Şekti adlı ülkede Sarıbay adlı beyin Külbarşın adlı kızı ile nişanladı.

Alpamış on yaşına geldiğinde nişanlısının babası, Baybörü'nün çok geç çocuk sahibi olduğundan hareketle; damadının da kısır olabileceğini düşünerek ailesiyle birlikte Çin'e göç etti. Alpamış sevgilisinin ardından giderek uzun mücadelelerden sonra onu alıp geri getirdi. Alpamış sevgilisini almaya sefere çıktığında Kalmak Hanı gelip sürülerini alıp götürdü. Alpamış, intikam almak için yola çıkar. Kalmak Hanının görevlendirdiği cadı tarafından sarhoş edilerek yakalanır ve zindana, kuyuya atılır. Zindandayken Keykubat denilen çobanla tanışır. Keykubat onun kurtulmasına yardım eder. Alpamış'ın yaptığı kemik kavalı çalarken Tayşık Han'ın kızı Karagözayım'ın ilgisini çekti. Kız Alpamış'ı kurtarmaya yardım eder. Kıza Kalmak halkını Müslüman yaptıktan sonra evleneceğini söyler ve kızı evine gönderir.

Alpamış, Tayşık Hanı ve cadıyı cezalandırır. Keykubat'ı başlarına han yapar ve ülkesine döner. Bu esnada Jideli Baysın'da Ultan, han olmuş. Alpamış'ın bütün ailesine eziyet ediyordu. Alpamış, sevdiklerini zulümden kurtardı. Ultan'ı feci şekilde cezalandırdı ve öldürdü. Babasını tahta oturttu. (Üçüncü 2006: 30-31).

Başkurt Varyantı

Öncelerin öncesinde, Eyler Han ile Akkübek Han varmış Bu iki han, birbirleriyle dostlarmış. Fakat onların çocukları olmadığı için gönülleri kederliymiş. Günlerden bir gün doksan yaşındaki Akkübek Han'ın seksen yaşındaki hanımı bir oğlan ve bir kız doğurur. Eyler Han'ın seksen yaşındaki Hanımı da bir yüzü gün, bir yüzü ay gibi güzel bir kız doğurur.

Eyler Han büyük bir toy düzenler ve kızına Barsınhılıv ismini koyar. Akkübek'in oğlu olağanüstü bir şekilde büyür; ay büyümesini günde büyüyüp, yıl büyümesini ayda büyüyüp, bir günlükken yürüyüp, ikinci günde sokağa çıkıp çocuklarla koşuşup, atlayıp oynamaya başlar. Akkübek, bu duruma şaşırıp kalır meşhur sınıcısını çağırır. Bilici: 'Çocuğun böyle büyümesine şaşırmayınız. O çok güçlü büyük bir alp olacak. Onun adını Alpamışa koyalım' der. Akkübek, kızına Karluğuş adını verir. Günlerden bir gün Akkübek, hastalanıp ölür.

Yıllar geçer, Alpamışa pek güçlü biri olup büyür. Alpamışa gücüyle herkesten farklı birisidir. Eyler Han'ın kızı Barsınhılıv da pek kabiliyetli, akıllı biri olup, on sekiz yaşına girmiş. Güzelliğine dengi olmayan Barsınhılıv'ı isteyenlerin hesabı-sayısı

yokmuş. Eyler Han'ın çadırı önündeki direktten elçilerin bağlı atı eksilmezmiş. Hatta çok uzaklarda yaşayan, Buzer Han da Barsınhılıv'ı, oğluna istetmiş. Eyler Han, 'Kızımı kendi isteğinin dışında hiç kimseye vermem.' Demiş.

Böylece günler geçmiş ve Barsınhılıv'ın içini hasret kaplamış. Barsınhılıv, hayal ettiği yiğidi arzular ve böyle bir yiğit olmadığını fark edince üzülür. Barsınhılıv, yakın zamanda babasının hediye ettiği argımağa binip ormanlar, dağlar gezmiş; fakat gönlünü hiç bastıramamış. Onun bu durumunu gören yengesi, Barsınhılıv'ın evlenme zamanının geldiğini anlar ve Eyler Han'a durumu anlatır. Ancak Barsınhılıv evleneceği kişiyi kendi seçmek ister. Barsınhılıv'ın koca seçme niyetini, Eyler Han doğru bulmaz; kızını çağırıp eskiden kalan adeti bozmanın iyi olmayacağını söyler. Fakat, Barsınhılıv, hemen kendi düşüncesini söyler: "Han'a da, padişaha da varmam. Kim beni güreşip yenerse ona varacağım!" der. Barsınhılıv, büyük bir meydan kurdurup kendisini güreşte yenen yiğide varacağı hususunda etrafa haber göndermiş. Bu haberi duyan çeşitli urukların pehlivanları Eyler Han'ın iline, akmaya başlar. Barsınhılıv, ahretliklerini alarak büyük bir dağ başına çıkıp, ak bir çadır kurup orada yaşamaya başlamış. Barsınhılıv, kendisini güreşe çağıran bir pehlivan yiğidi kaldırıp havaya fırlatıp atmış. Böyle edip nice il pehlivanları, Barsınhılıv'ı yenemeyip kırılmış. Bu durumu duyan Alpamışa, anasından izin isteyerek, kızı yenip almak istemiş. Alpamışa, yola çıkmak için anasından at istemiş. Anası onu Koltaba ağanın yanına gönderip; onda bir atlarının olduğunu söyler. Koltaba ağa, atı alması için Alpamışa'yı, sürünün yanına götürür. Alpamışa, Karlugaş'ın ördüğü ipek urgan ile Kızılsarı'yı tutmaya gitmiş. Kızılsarı, çok güçlü bir attır; Alpamışa'yı, göğe fırlatır. Uzun süren çekişmeden sonra Alpamışa, Kızılsarıya gem vurup, almış.

Ondan sonra Alpamışa, Eyler Han eline doğru yola çıkmış. Giderken o, büyük dağ başında, güreşmeye gelen bahadırları bekleyip böğrüne dayanıp duran Barsınhılıv'ı görmüş. Alpamışa, dağ eteğinden Barsınhılıv'a: "Ya kendi erkinle inip benimle gidersin; ya da seni güreşip yenip de alıp götürürüm" diye bağırır. "Öyle mi; haydi yenip de götür?" deyip Barsınhılıv, değirmen taşı gibi bir taşı dağ başından Alpamışa'ya doğru yuvarlamış. Yer titretip, kulak yırtarak yuvarlanıp gelen taşı, gelirlenmez, Alpamışa tutmuş. Alpamışa, Barsınhılıv'ın yanına çıkmış güreşmek istemiş. Güreşe başlamışlar. Alpamışa, Barsınhılıv'ı, belinden kavrayıp havaya kaldırmış da yere düşüp yaralanmasın diye elinde tutmuş. O zaman kız, 'Ben seninim, sen benimsin' deyip yiğide boyun eğmiş.

Alpamişa'yla Barsınhılıv dağ başında kurulan çadırda bir müddet birlikte yaşamışlar. Barsınhılıv, hamile kalınca Alpamişa'yı ana-babasıyla tanıştırmak ister. Alpamişa ve Barsınhılıv, Eyer Han'ın on iki kanatlı ak çadırına gider. Eyer Han, kızına kırılmıştır; Barsınhılıv'ın anası araya girerek kızını ve babasını barıştırır. Alpamişa'ya elini öptüren Eyer Han, sonra Alpamişa'yla Barsınhılıv'a aksakalların görmediğince, ata-babaların işitmediğince güzel bir toy kurmuş. Alpamişa, Barsınhılıv'ı iline götürmüştü; birlikte sallanıp gün geçirirken Buzer Han, savaşa gelir. Meğer o, Barsınhılıv'ı oğluna isteyip alamayınca savaşarak almak için gelmekteymiş. Buzer Han, yerden bitmiş gibi pek çok askerle gelmekteymiş. Alpamişa, elmas kılıcıyla düşman askerini kırmaya tutuşmuş. Üç gün, üç gece savaştıktan sonra, Alpamişa'nın gücüne dayanamayıp Buzer Han'ın askeri kaçmış. Bahadır, daha biraz dinlenmeden Buzer Han, yine asker toplayıp hücum etmiş. Savaş, çok sert olmuş. Alpamişa, uyumuş. O adeti boyunca bir uyuşa, altı gün-altı gece uyurmuş. Onun uyumasıyla birlikte Buzer Han'ın askerleri gelmiş. Kızılsarı, sahibini uyandırmak için ne kadar kişnemiştir de, Alpamişa uyanmamış. Askerler, hemen gidip Buzer Han'a bahadırın ölü gibi yatıp uyduğunu haber vermişler. Buzer Han, Alpamişa'yı çelik zincirle bağlayıp, yer altındaki derin zindana attırmış; Kızılsarı'yı da taş saraya kapattırmış.

Alpamişa uyanınca karanlık zindanda yattığını görmüş. Günlerden bir gün Alpamişa, dertli dertli yatarken havada bir alay kır kazının uçup geçtiğini görür. Alpamişa elini kesip kanıyla kaz kanadına mektup yazıp ailesine haber gönderir. Kır kazı, on iki kanatlı ak çadırdan bir küçük oğlan koşup ok ile nişan alınca, korkup mektubu düşürür. Bu çocuk, Alpamişa'nın kendisi yok iken doğan Ayzar adlı oğluydu. Hat yazılan tüy, uça uça dolanıp Koltaba'nın kara çadırının önüne düşmüştü. Koltaba, mektubu okumuş durumu anlamış. Fakat o, bunu hiç kimseye söylememiş.

Alpamişa uzun süre dönmeyince Eyer Han, onu aramak için askerlerini göndermiş. Savaşın olduğu yerde, Alpamişa'dan başka kimsenin çekemediği iki kulaç uzunluğundaki boynuz yayıyla elmas uçlu oklarını alıp dönmüşler. Alpamişa'nın öldüğü haberini yaymışlar. Barsınhılıv, bu habere inanmamış, Alpamişa'yı beklemeye devam etmiş. Koltaba, Alpamişa'nın yokluğundan faydalanıp, onun bütün servetini almış; Karluğas'ı hizmetçi etmiş, Barsınhılıv'ı kendisine almayı düşünmüş. Barsınhılıv, Toyu geciktirmek, kurtulabilmek için bir hile düşünmüş "Her kim Alpamişa'nın yayıyla altın yüzüğe ok ile atabilirse, ona varacağım" demiş. Yayın kirişini Alpamişa'dan başka hiç kimsenin çekemeyeceğini biliyormuş. Eyer Han, kızının dileğini kabul edip, büyük

bir meydan kurmuş. Etraftan pek çok okçular gelip, Barsınhılıv'ın yüksekçe bir yere taktığı altın yüzüğü vurmaya çalışmış, fakat hiç biri başarılı olamamış.

Alpamışa, gönderdiği mektubuna cevap alamıyınca kurayım alıp, dertli dertli çalmaya başlamış. Buzer Han'ın üç kızı kuray sesini işitip, zindanın önüne gelmişler.

Han'ın küçük kızı, zindana doğru yer altından tünel kazdırıp Alpamışa'nın yanına gitmeye başlar. Kız, Alpamışa'nın elmas kılıcını babasının sandığından alır ve Alpamışa zincirlerinden kurtulur. Taş sarayda kilitli olan Kızılsarı, kızın yardımıyla gelip sahibini zindandan çıkarır. Alpamışa, Buzer Han'ın sarayına gider; kızlarının iyiliği nedeniyle onu öldürmez. Memleketine doğru yola çıkar. Alpamışa, yolda çoban sürüsüyle karşılaşır, böylece memleketinde olanlardan haberdar olur. Koltaba'nın adamlarını öldürür ve oğluyla karşılaşır; ancak kimliğini açıklamaz.

Alpamışa çocuğa: 'Her halde bugün toy olmalı?' diye sormuş. Çocuk: 'Yaylada, altın yüzükten geçirmek için ok atıp Barsınhılıv'ı almak için yarış olmakta' demiş. Fakat gözlerinden yuvarlanıp yaş akmış, Alpamışa, haline bakıp, koyuncu çocuğun öz oğlu olduğunu anlamış. Alpamışa, kendi kıyafetini çocuğa giydirip, onun kırk yamalı eski giyimini de kendisi giymiş. Böylece o, çoban kıyafetinde Barsınhılıv yaylasına yol tutmuş. Meydanda büyük ağaca altın yüzük bağlamışlar Alpamışa'nın yayıyla yiğitler ok atmaya çalışmaktaymışlar. Fakat, onların hiç birisi de iki kulaç uzunluğundaki boynuz yayı kaldırıp çekemiyormuş. Alpamışa, insanlar arasından sıyrılıp öne çıkmış Koltaba'ya: 'Koltaba ağa, ne olur ben de bir atıp bakayım.' demiş.

Alpamışa, kendi okuyla-yayını görünce ağlamaya başlamış. Sonra yayını kolayca kaldırıp, yüzüğe nişanlayıp atmış. Altın yüzük, ikiye bölünüp düşmüş. O zaman Koltaba, çoban gibi gizlenen yiğidin Alpamışa olduğunu anlamış. Alpamışa, ikinci bir ok alıp Koltaba'yı vurup öldürmüştü. Kenardan bakıp duran Barsınhılıv ile Karluğas, Alpamışa'nın döndüğünü görüp, koşup gelip kucaklamışlar. Bu arada babasının giyimini giyen Ayzar da gelmiş. Alpamışa'nın sevincinin sınırı, sonu olmamış

Bahadır'ın ile sağ-salim dönmesi hürmetine üç gün, üç gece toy kurmuşlar. Büyük bir meydan açıp uzaktan at çaptırmışlar; ozanlar yarışmış, bahadrlar güreşmişler; alın tokuşturmuşlar. At çapanda Kızılsarı, diğer atları geçip gitmiş; bahadrları güreştirende Alpamışa yenip çıkmış, alın tokuşturanda Alpamışa'nın oğlu Ayzar birinci olmuş. Alpamışa dönüp han olunca, ile iyilik huzur gelmiş, halk erkince yaşamış. (Ergun-İbrahimov 2001).

BİRİNCİ BÖLÜM

1. ALPAMIŞ DESTANI'NIN YAPISI

1.1. Olay Örgüsü

Olay örgüsü, neden sonuç bağlamıyla ifade edilen; düşünce ve eylem arasındaki bağı ortaya koyan, yapı birimi olarak yürütücü unsur görevini üstlenir. “Neden ve sonuç arasındaki ilişki, bağ ne kadar birbiri ile ilişkili ise anlatı o derece sağlıklı ve gerçekçi olur.” (Şahin 2009: 2151). Bu yapı unsurunun en küçük birimi vaka halkalarıdır ve vaka halkaları da metin halkalarını oluşturur. Olay örgüsü, şahıs kadrosu, zaman ve mekân ile bütünleşerek; anlatımın gerçeklik kazanmasını ve sağlam bir yapı oluşturmasını sağlar. Destanlar, tek zincirli bir olay örgüsüne sahiptir; bu bağlamda Alpamiş Destanı, üç metin halkasından oluşur. Üç metin halkası olarak düşünülmesinde kişi, zaman ve mekân değişimi belirleyici unsurdur. Parça-bütün ilişkisiyle her bir metin halkasının ağırlık merkezini; ana vaka oluşturur, diğer vakalar bu temel vakaya bağlı gelişen ve etkilenen vakalardır. Birinci metin halkası; kahramanın dünyaya gelişi ve bu süreçte gelişen hadiseleri, ikinci metin halkası maceraya hazırlığı, üçüncü metin halkası macera ve zaferin kazanılmasına bağlı hadiselerle meydana gelir. Olaylar, kronolojik bir bütün halinde aktarılır. Destan metinlerinde eylemler, düşüncelerden fazladır ve anlatmaya bağlı edebî türlerin yapı taşı olan; ülkü ve karşıt değerlerin çatışması olay örgüsüne yön verir. Ülkü ve karşıt değerler, savunulan tezin doğruluğunu ortaya koymak amacıyla; kişi, kavram ve sembol boyutlarına taşınır. Bu durum “**kora şemasında**” (Korkmaz 2002: 273) şu şekilde ifade kazanır:

Kora Şeması:

	Ülkü Değerler	Karşıt Değerler
Kişiler	Alpamış, Berçin, Karacan, Bayçibar, Şahı Merdan Pir, Yadgar, Kaldırğaç, Kultay, Keykubad, Tavka, Baysarı, Bayböri, Kırk Yiğit.	Sürhayıl, Kalmak Şahı, Kalmaklar, Ultantaz, Badam Cariye, Doksan Alp.
Kavramlar	Kahramanlık, Macera, Vatan, Millet, Ülkü, Bağımsızlık, Adalet, Millî Hafıza, Barış, Gelenek, Görenek, Soy, Aile, Anne, Baba, Yiğitlik, Aşk, Sevgi, Din, Dostluk, Vefa, Güç, Ad, Yaşam, Zenginlik, Refah, Rüya.	Kin, Öfke, Nefret, İhanet, Düşmanlık, Kıskançlık, Fitne, Haset, Hile, Zulüm, İçki, Çocuksuzluk, Ölüm, Esaret, Savaş.
Semboller	Doksan Batmanlık Yay, Kadife Çadır, Yazma, Beşik Kertmesi, Çocuk, Av, Kaz, Düğün, Toy, Üzerlik, Saz, Saray, Arpa Gölü, Baysın İli.	Zindan, Keşel Mağarası, Kalmak Yurdu, Doksan Batmanlık Zırh.

Birinci Metin Halkası: Dünya ve Aile Mekânıyla Bütünleşme

Birinci metin halkası, kahramanların dünyaya gelişini doğuran olayların anlatıldığı vaka halkalarından başlayarak; Baysarı'nın Kalmak yurduna göç etmesine kadar olan süreci kapsar. Kahramanın ailesinin tanıtılması, doğumu, büyümesi, eğitimi ve yedi yaşına gelip kahramanlık göstermesi, iki kardeş arasında yaşanan güç savaşı ve bu olaylar sonucunda Berçin ve Hekimbek'in ayrılması şeklindeki, bu bölüm ve başlangıç klasik halk hikâyesinin olay örgüsüyle aynıdır.

Bu bölümün temel çatışmasını, çocuksuzluk yüzünden hoş karşılanmama davranışı başlatır. Sonuçta verilen eylem kararı, neden sonuç ilişkisiyle bir bağlam oluşturur. Çocuksuzluk, iki kardeşi aynı amaç için birleştirir ve en güçlü silah olan dua motifiyle, kardeşler çocuksuzluktan kurtulur. Âdeta yeniden doğmak olan çocuk sahibi olma arzusu, iki kardeşi eyleme geçirir.

Birinci metin halkasında olayların gelişmesi; ad alma yani kendini ispat etmek, bireyleşme sürecine ve maceraya hazır olmak bağlamında, kahramanlık gösterisi ile

devam eder. Hekimbek, çocukluktan erginliğe geçişini sembol eden ad kazanma aşamasıyla dünya mekânındaki varlığını somutlaştırarak, bir birey olduğunu ispatlar.

Kahraman için varoluş süreci, ait olunan toplumun değerler dünyasına göre şekillenir. Ev/yuva/aile, dünya mekânının güvenli sığınağıdır. Dışa karşı içtir; bu paralelde kişiyi/kahramanı, erginlenme ve varoluş sürecinde besleyip maceraya hazır hale getirir. Aile, toplumun mikro evrenidir ve bu bağla aileden gelen kalıtsal özellikler, ‘atalar ruhunun’ görüntüsünü, kahramana yansıtır. Alpamış, dedesinin doksan batmanlık yayını attığında on altı soylu Kongırat yurdunun beylerinden Alpinbey soyunun, kahramanlık silsilesini devam ettirir.

Birinci metin halkasının sonuna doğru iki kardeş arasında yaşanan güç gösterisi; aksiyonun yükseldiği ve ikinci metin halkasında yaşanacak hadiselerin, sebebi olarak ifade kazanır. Birinci metin halkasının vaka halkaları şu şekilde gelişir:

V1. On altı soylu Kongırat ilinde bir sünnet düğünü düzenlenmesi ve bu merasime tüm halkın davet edilmesi.

V2. Baysarı ve Baybörü'nin, sünnet törenine katılmaları ve çocuksuz olmaları yüzünden hürmet görmeyip hoş ağrılanmamaları.

V3. Beylerden birinin, iki kardeşe, çocuğu olmayanın sahip olduklarının bir değeri olmadığını söylemesi üzerine; beylerin seksen altın hediye verip, kırgın bir şekilde düğünden ayrılmaları.

V4. Düğünden üzgün ayrılan iki kardeşin, evlerine döndükten sonra durumu istişare etmeleri ve dertlerine çare olarak; Şahı Merdan Pirin bahçesine gidip dua etmeye karar vermeleri.

V5. Kırk gün kırk gece dua eden kardeşlere bahçeden gelen sesin: “Allah size çocuk vermedi.” cevabına karşılık beylerin, vazgeçmeyip tekrar dua etmesi. Şahı Merdan'dan Allah'ın kendilerine çocuk ihsan etmesi için dua etmesini istemeleri.

V6. İkinci kırk günün sonunda Şahı Merdan Pirin, Baybörü'ye bir kız bir erkek olan ikiz çocuğa; Baysarı'ya, bir kız çocuğu sahibi olacaklarını söylemesi ve beylerin Pirin, ziyafet verip bekârları evlendirin nasihatini tutup kırk gün kırk gece halka ziyafet vermeleri.

V7. Beylerin hanımlarının hamile kalması ve dokuz aylık sürenin ardından çocukların doğması. Doğum sırasında avda olan beylere çocuklarının doğduğu müjdesinin verilmesi.

V8. Kırk gün kırk gece toy yapılması, kırkinci gece derviş kılığında gelen Pirin, Bayböri'nin çocuklarına Hekimbek ve Kaldırğaç, Baysarı'nın kızına Berçin isimlerini verip Hekimbek ile Berçin'i beşik kertmesi yapması.

V9. Çocukların yedi yaşına girmeleri ve birlikte okula gitmelerinin ardından sosyal hayata hazırlık için okuldan alınmaları.

V10. Hekimbek'in, dedesinden kalan yayı Askar dağına delip geçen uzaklığa atarak; Alplerin sonuncusu anlamında Alpamış ismini kazanması.

V11. Bayböri beyin, kardeşi Baysarı'dan zekât istemesi ve bu durumu kabullenemeyen Baysarı'nın on bin evle Kalmak iline göç etmesi. Berçin'in üzüntü içinde okul arkadaşı ve öz yurdundan ayrılmak zorunda kalması.

V12. Baysarı ve halkının altı aylık yolculuğun sonunda Kalmak ilinde, Çılbır çölünde konaklaması ve hayvanlarının buradaki ekinleri yemesi.

V13. Kalmak Şaha durumun haber verilmesi ve Baysarı'nın, Şahın huzuruna götürülmesi. Şahın, durumu öğrenip Baysarı'ya yedi yıl zekât ödemediği için Çılbır çölünde yerleşebileceğini söylemesi.

Baysarı ve Bayböri'nin, çocuksuz olmaları ve bunun sonucunda onur kırıcı bir muameleyle karşılaşmalarıyla; başkahramanların, mistik bir merasimle dünyaya geliş öyküleri gerçekleşir. Toplumsal değer ve yargıların, yaptırım gücü çocuksuzluk motifleriyle ifade kazanır. Kişinin, toplumdaki yeri sahip olduğu evlat ile somut değer kazanır.

Onuncu vaka halkasında kahramanlık gösterisiyle, toplum tarafından onanan kahramanın, hayranlık uyandıran Alplik töreni gerçekleşir. Varoluşun simgesi ad kazanma, kendini ispat etme ve adını hak etme gösterisidir. Hekimbek, dedesinden kalan yayı Askar dağına delen bir mesafeye atarak yapacaklarının işaretini verir. Kahraman, yiğitliği ve kuvvetiyle ismini, şerefiyle kazanır. Alp soyunun temsilcisi, bu soyun yaşayan son mensubu anlamında; Alpamış ismini kazanan kahraman, toplum tarafından onurlandırılır.

Bayböri beyin, kardeşi Baysarı'dan zekât istemesi Baysarı'nın on bin evle Kalmak iline göç etmesine neden olur. Bu vaka halkasında yaşananlar Kalmak halkı için öz yurtlarından ayrılıp bilinmeze doğru bir yola çıkış şeklinde bir sonuca sebep olur.

Kalmak ili, Berçin ve Alpamış için ayrılık/gurbet sürecini başlatan, Baysarı ve halkının gurbet acısı çekecekleri mekânı ifade eder. Maceranın karşıt değerler

dünyasına mensup karakterler, bu vaka birimiyle olay örgüsüne dahil olur. Kalmak ilinde konaklanması ve hayvanların buradaki ekinleri yemesi sonucunda; Baysarı ve halkı için, zorlu bir yaşam mücadelesi başlar.

Destanın birinci metin halkası, kurgusal olarak anlatılarımızda oldukça yaygın olan çocuksuzluk motifiyle başlar. Geleceğe kök salmanın kalıtsal şartı, çocuk sahibi olmaktır; ve çocuksuzluk, Dede Korkut anlatılarında olduğu gibi lanet olarak görülür. Birinci metin halkasında ikinci ve üçüncü vaka halkaları çatışmanın sebebi olan anlatım birimleridir. Metindeki temel çatışma, çocuksuzluk yüzünden yitirilen saygınlığı kazanma, kalıcı olma, gücü sembol eden evlat kazanma mücadelesi üzerine inşa edilir.

On altı soydan oluşan Kongirat ilinde, Dabanbiy'in Alpinbiy adlı oğlunun Baysarı ve Bayböri adlı iki oğlu vardır. Baysarı ile Bayböri destan kahramanları Alpamış ve Berçin'in babalarıdır. Bu giriş Türk kültüründe atasını, soyunu bilme; nereden geldiğini, bağlarını bilme bilincinden kaynaklanır. Anlatıcı, bilinçli olarak olaylara girmeden soy ağacıyla başlar. “Soyağacı, şimdiki zaman ile köken arasındaki uçurumu kapatma ve kesintisiz olarak geçmişe bağlanma özelliğiyle bugünkü düzen meşrulaştırma yöntemidir.” (Assmann 2001: 53).

Olay örgüsü iki kardeşin Kongirat ilinde düzenlenen bir sünnet düğününe katılmalarıyla başlar. Baysarı ile Bayböri, ev sahipleri tarafından karşılanmaz ve iki kardeş bu olaya bir anlam veremez; çünkü Türk geleneklerine göre misafir baş tacıdır. Misafirlerin karşılanarak atının dizgininin tutulması, yer gösterilmesi saygı ve hürmet nişanesidir. Yer gösterilmemesi, minder verilmemesi davranışları, çocuğu olmayanın saygı görmediğine ve bir hiç olarak görüldüğüne işaretler. “Bu anlayış, Türklerin devlet kurmalarındaki kabiliyetleri ve kurulan bu devletlerde birlik ve beraberliği sağlamaya yönelik çabalarının sonucu olarak destanlara yansımıştır.” (Fedakâr 2004: 137).

Birinci metin halkası öz vatandan ayrılıp yabancılaşma ve bilinmeze doğru gidilen gurbet ile son bulur. Kalmak iline izinsiz giren on bin evli Özbek halkının, Çılbır çölünde konaklaması ve hayvanlarının ekinleri yemesi; Kalmakların, hiç hoşuna gitmez. Baysarı bu topluluğun beyi olarak, Kalmak Şahın huzuruna çıkarılır. Başkahramanların hayatını yönlendirecek yeni kişiler ve olaylar vaka halkasına eklenerek aksiyonu yükseltir.

İkinci Metin Halkası: Sevgilinin Çağrısı ve Yolculuğun Başlaması

İkinci metin halkasında, değişen mekânla birlikte; Baysarı ve halkı için de yeni bir yaşam başlar. Bu metin halkasında vaka halkalarının temelini; güzelliğiyle doksan alpin aklını başından alan Berçin'in, çaresiz kalarak Alpamış'a haber göndermesi, Alpamış'ın, sevgilinin çağrısına cevap vererek harekete geçmesi, sevgiliyi hak etme, düşmana karşı kazanılan ilk zafer ve ilk gurbetten memlekete dönme şeklinde gelişen olaylar oluşturur.

Birinci metin halkasının eylemsel sonuçları; ikinci metin halkasında, yeni vakaların sebebi olarak ifade kazanır. Berçin'e olan duyguları nedeniyle, Doksan Alpin özellikle de Surhayil'in oğullarının birbirine düşman olması, dramatik aksiyon sahnelerini oluşturur. Sürhayil, Özbek kızının güzelliğini duyup; oğlu Karacan için görücü gider. Karacan, olay örgüsünde rüya sonrası yeni bir kimliğe ve amaca kavuşur. Karacan, ülkü değerler dünyasına mensup olur ve yaşamını, dostu Alpamış'a adar. İkinci metin halkasında, Kalmak Şah ve Sürhayil'in öfkelerini ve düşmanlığını kazanan Alpamış, Karacanla birlikte zorlu yarışı kazanır. Sevgili uğruna zorlu sınavlar tek tek aşılar ve düşman yurdunda yapılan düğünle zafer kutlanır.

Kişi, mekânda/evrende varlığını kavradıktan sonra, yaratılış gayesine paralel olarak; ülküsünü gerçekleştirmek için harekete geçer. Adını hakkıyla alan, kendini ispat eden kahraman, ülkülerini gerçekleştirmek için bir çağrıya ihtiyaç duyar ve Alpamış için bu çağrı Berçin'in mektubudur. Sembolik anlamıyla kahramanı eyleme geçiren bu işaret, kahramanı asıl görevine doğru yönlendirir. Alpamış, sevgiliyi alma gayesiyle ilk gurbete çıkar; ancak Berçin'in evleneceği kişide olmasını istediği şartlar, Alpamış için sevgiliyi kazanmak adına, zorlu bir sınavlar basamağını da beraberinde getirir. Alpamış'ın, Kalmaklarla ilk karşılaşması bir hüner gösterisi şeklinde vuku bulur. İkinci metin halkasının vaka halkaları şu şekilde gelişir:

V1. Yedi yılın sonunda Berçin'in güzelliğini gören Doksan Alpin, Berçin'e talip olması ve Surhayil'in, Berçin'e görücü gitmesi ile diğer Alplerin, Berçin için kavga etmeleri. Burada özellikle Karacan, Kökeldaş ve Koşkulak Alp arasında büyük bir çatışma yaşanır.

V2. Doksan Alpin, Baysarı'ya kızını birimize mi doksanımıza mı vereceksin diyip, bir gün süre vermeleri. Berçin'in, Doksan Alpten altı ay süre istemesi ve on yiğit seçip, Alpamış'a mektup göndermesi.

V3. Kaldırğaç'ın, sandıktaki mektubu okuyup, kırk kızıyla birlikte yola çıkıp, kardeşine haber vermesi. Kaldırğaç'ın, desteğiyle Alpamış'ın, hazırlığa başlaması.

V4. Baybörü'nin, Kultay'ı, Alpamış'a at vermemesi için uyarması. Kultay'ın, Alpamış'ı azarlayıp dövmesi. (Alpamış Kultay'a saygı duyduğu için karşılık vermez.) Alpamış'ın, Kultay'ı tutup yukarı fırlatarak, atı vermeye razı etmesi. Atılan üç kementin de cılız bir at olan Bayçıbar'a gelmesi ve Alpamış'ın onu alması.

V5. Kalmak yurduna giden Alpamış'ın, İlm-i keramet yoluyla Berçinle görüşmesi. Ruhların, uykuda olan Alpamış ve Berçin'in bedenlerinden, ruhlarını alıp bir araya getirmeleri.

V6. Alpamış'ın, Berçin'in uzattığı şarabı içmeyip; ona, Kalmakları alt ederek kavuşmak istediğini söylemesi. Kalmak iline gelen Alpamış'ın, çoban Keykubad'a Baysarı'yı sorması ve çobanlara misafir olması.

V7. Alpamış'ın çobanların evinde, Karacan'ın Keşel mağarasında ve Berçin'in kadife çadırda, seher vakti, art arda rüya görmeleri. Alpamış'ın, rüyasında Hz. Muhammed'i görmesi ve pirlere hepsinin ona yardım etmek için medetkâr olduğunu söylemesi. Karacan'ın, rüyasında kırk ruh ve Hz. Muhammed'i görüp Müslüman olması ve yoldaşı Alpamış'ın gösterilmesi. Berçin'in rüyasının, Suksur Kız tarafından müjdeli bir haberle yorumlanması.

V8. Alpamış ve Karacan'ın, Murattepe'de karşılaşp; konuştuktan sonra yoldaş olmaları. Karacan'ın, Alpamış adına dünürücü gitmesi ve Berçin'in, evlilik için yarışı kim kazanırsa onunla evleneceğini söylemesi.(Berçin evleneceği kişinin kendisini hak etmesi gerektiğini düşünerek bu kararı alır.)

V9. Doksan Alpin, yarışmaya katılması ve Karacan'ın da Alpamış adına, Bayçıbar ile yarışa katılması. Karacan'ın, diğer yarışmacılardan önce Babahan Dağına vardığını gören Kalmakların, onu ve atını bağlamaları. Pirlere yardımıyla, ellerini çözen Karacan'ın, yarışı kazanmasının ardından; Alpamış'ın ok atma, hedef vurma ve güreş yarışlarında birinci olması.

V10. Berçin ile evlenmeye hak kazanan Alpamış'ın, kırk gün kırk gece süren düğünün ardından gerdeğe girmesi. Özbek halkının, Berçin ve Alpamış ile yurtlarına dönmeye karar vermesi; buna karşılık Baysarı'nın Kalmak yurdunda kalması.

V11. Kalmak Şah'ı, kışkırtan Sürhayil'in, Özbek halkının dönüşü sırasında; asker göndermesi ve Alpamış ile Karacan'ın askerleri yenip Kongirat iline gitmeleri.

Bu metin halkasında Berçin için, yaşanan kavga; kardeşleri birbirine düşman eder. Doksan Alpin, Berçin ile evlenmek istemesi Alpler arasında bir çatışma yaratır ve Doksan Alp, Özbeklerin yanına giderek; Baysarı'yı, bir karar vermesi konusunda uyarırlar. Berçin ve Baysarı'nın, bu zorlama karşısındaki sıkıntısı ve çaresizliği neden sonuç bağlamında, kahramanın simgesel yolculuğunu başlatacak bir düzlemle, olay örgüsüne yansır. Yolculuğun başlaması bu karara bağlıdır ve Kaldırğaç'ın kardeşine olan desteğiyle serüvene hazırlık başlar. Mektup, bir simge olarak Berçin'in duygularını, Alpamiş'a ulaştırmasını sağlar.

Çocukluk çağından sonra birbirlerini görmeyen âşıklar, ruhsal yolculukla buluşurlar ve bunun sonucunda, sevgililerin kavuşması ritüeli, aşk/sevgi bağlamında coşkun bir duygu metaforu oluşturarak aksiyonu yükseltir. Alpamiş, Berçin'in verdiği aşk badesi şarabı, içmez. Alpamiş'ın, destan kahramanının özelliği olan zafer kazanarak kavuşmak isteme kararı, kahramanın, millete karşı ödev ve sorumluluğunu ifade eder. Alpamiş'ın, Berçin'in uzattığı şarabı, içmeyip ona, Kalmakları yendikten sonra kavuşmak istediğini söylemesi; Türk kahraman tipinin, vatan sevgisini hangi dereceye koyduğunu ve nasıl yaşadığını anlatmak için yeterlidir. Millî hafıza, Kalmakların düşman kimliğini unutmaz ve kahraman aracılığıyla içerik düzlemine yansır. Kahraman, vatan sevgisinin edebî metne yansımalarıyla; düşmanı yenmeden aşk badesini içmeyi kabul etmez.

Verilen altı aylık sürenin, dolmasına az bir zaman kala; Karacan'ın, Alpamiş'ı temsilen dünürücü/haberci gitmesi ve sevgiliyi hak etme adına verilen bir karar şeklindeki yarış, olay örgüsünün seyrini değiştirmesi ile heyecanı artırır. Sürenin dolmasına iki saat kala Alpamiş'ın, haber göndererek; Berçin'in umutlarını canlandırması yeni bir aksiyon birimidir.

Doksan Alpin, tüm hilelerine rağmen Alpamiş ve Karacan'ın yarışı kazanması; ülkü değerler dünyasının kazandığı zafer; coşku ve düğün eğlencesine dönüşür. Sürhayil, yenilgiyi kabullenmeyerek; vatanlarına dönmekte olan Alpamiş ve halkının üzerine asker gönderir. Alpamiş ile Karacan aynı ülkünün kader arkadaşlığıyla, askerleri yenip Kongirat iline dönerler.

İkinci metin halkası aradan yedi yılın geçmesiyle başlar ve kahramanlarımız artık çocukluk çağından gençlik çağına geçmiştir. Berçin, evlilik çağına gelmiş; Doksan Alpin evlenmek istediği bir genç kız olmuştur. Gurbet topraklarında, yeni yaşamlarını oluşturan Özbek topluluğu, gelenek ve göreneklerini yaşatarak; Baysın iliyle bağlarını

koparmaz. Yeni yaşamlarına, Kalmak yurdunda, devam eden Baysarı ve akrabaları aradan geçen yedi yıla rağmen öz yurtlarını unutmamışlardır.

Sürhayil'in yedi oğlu, Kalmak Şah'ın Doksan Alpi arasındadır ve Berçin'e talip olan Kalmak Alpleri, kendi aralarında bir çatışmaya girer. Surhayil'in, hile ile oğlu Karacan'ı, kandırıp Özbeklere, damat göndermesi ve ardından kardeşler arasında da çatışma yaşanması gerilimi yükseltir. Berçin, yedi yıl boyunca amcasının oğlunu hiç aklından çıkarmamış; gurbette geçen bu sürede, sevgisinden güç alarak sıkıntılara göğüs germiştir. Sevgiliden ayrı olma, maceranın ayak seslerinin duyulması şeklinde bir bağlam oluşturarak; Alpamiş için ilk gurbet yolculuğunu başlatır. İki sevgili arasındaki bağ, muhabbetin kuvvetiyle hiç azalmamıştır ve Berçin, aşkından/sevgisinden aldığı güçle, Doksan Alpin baskısına boyun eğmez. Çağrının sembolü mektup aracılığıyla, arzular satırlara dökülür. Kahraman, sevgilinin çağrısına cevap olarak; harekete geçer. Gerekli donanımın sağlanması merhalesinde kız kardeşi Kaldırğaç, ağabeyine maddî ve manevî anlamda destek sağlar.

Kahramanın, düşman yurdundaki ülkü arkadaşı Karacan, mistik bir rüyayla görevini kabul eder ve Müslüman olur. Karacan, düşman ilindeki yoldaş olarak, kahramanın yolundaki engelleri aşmasına yardım eder ve onun, hareket alanını genişletir. Karacan, Alpamiş'in önünü aydınlatarak, mücadelenin ilk engellerini aşarak; maceranın ve zaferin destekçisi olur. Bu yönüyle Karacan, asıl kahramanın özelliklerine sahip yardımcı karakter kimliğini kazanır.

Kökeldaş'ı öldüren Alpamiş, son aşamayı da geçerek Berçin'e kavuşur. Düğünleri, Kalmak yurdunda yapılan Alpamiş ve Berçin Kongırat halkını da alarak memleketlerine doğru yola çıkarlar. Baysarı, bütün ısrarlara karşın ağabisine olan kırgınlığını sebep göstererek; Kalmak yurdunda kalır. Sürhayil'in, intikam ateşi ile gönderdiği askerler Alpamiş ve Karacan tarafından bozguna uğratılır.

Üçüncü Metin Halkası: Alpin Er Meydanına Çıkması, Yolun Tılsımlı Gücünü Ele Geçirmesi

İlk gurbetten vatanına dönen Alpamiş için yolculuk, henüz tamamlanmamıştır ve buna bağlı olarak ikinci bir gurbet yolculuğu yaşanacaktır. Alpamiş'in, Kalmak yurdundaki zaferinin sonucunda; mağlubiyeti kabullenemeyen Sürhayil ve Kalmak Şah'ı hileyle kahramanı tutsak ederek; asıl maceranın zeminini hazırlarlar.

Bu bölümde vaka halkaları; düşman yurdunda esir edilen amcaı kurtarmak için öz yurttan ikinci kez ayrılma, hile ile esir ediliş, esaret, yeni dostların yardımıyla kurtulma ve düşmandan intikam alarak; geri dönüş yolculuğunun başlaması, Ultantaz'ın kervanından yedi yılda olanların öğrenilmesi, kahramanın düğüne dahil olup kendini hissettirmesi, düşmanlarını bozguna uğratması, düğün ve toyla birlikte aileye/yuvaya/vatana dönüşün kutlanması şeklinde bir kurguya dayanır. Kurgu, Tavka ve Kel Keykubad'ın macerasının ilavesiyle yeni bir renk kazanır. Yedi yıllık esaretin bitmesine paralel gelişen Tavka-Keykubad aşkı, olay örgüsüne masal türünün büyüleyici atmosferini katar. Keykubad'ın, çoban kimliğinin altından yakışıklı bir prens çıkar.

Tutsak edilen amcanın yardımına koşulması başlangıçta, sevgilinin üzüntüsü karşısındaki bir eylemiş gibi görünse de temelde; kahramanın topluma karşı sorumluluk bilinciyle hareket etme olgusuyla ilişkilidir. Kahramanın asıl gayesi olan ben öznesinden sıyrılarak, biz öznesinin sorumluluğuyla hareket etme tasavvuru Alpamış'ı, harekete geçirir. Kahraman, millî kimliğine bağlı olarak gücüyle, korku salan bir karaktere sahiptir; düşman bu güç karşısında sadece çaresizleşerek, hile ile onu esir edebilir. Ortak hafızanın ölümsüzlük verdiği kahramana, hiçbir şey etki etmez. Pirlerin koruması altında olan kahramana; ok, ateş ve kurşun tesir etmez. Ülkü değerler dünyası ile karşıt değerler dünyasının çatışması, bu bölümde ülkü değerler lehine sonlanarak; iyiliğin ve erdemin zaferi ilan edilir. Alpamış, eve dönüş yolculuğunda; yedi yıl süren esareti sırasında gelişen hadiselerden haberdar olur ve eyleme geçer. Ultantaz ve yoldaşları kahramanın gazabından kurtulamaz. Yurdunu/vatanını, sevgiliyi kurtaran kahraman, emsalsiz bir toyla sevincini halkıyla paylaşır. Üçüncü metin halkasının vaka halkaları şu şekildedir:

V1. Baysarı'nın Kalmak Şah, tarafından esir alınması üzerine; Alpamış'ın, Bektemir ve kırk yiğitle yeniden Kalmak yurduna gitmesi. Sürhayil'in, hile ile Alpamış ve onun kırk yiğidini sarhoş edip; kırk yiğidi ve Bektemir'i öldürmesi. Alpamış'ın vücuduna kurşun, ok ve ateşin işlememesi üzerine Murattepe'de bir zindana atılması.

V2. Berçin'in, Yadgar ismi verdiği bir erkek çocuk doğurması ve Kongırat ilini, Alpamış'ın, Ultantaz adlı üvey kardeşinin yönetmesi.

V3. Yaralı bir kazın, Alpamış'ın esir olduğu kuyuya düşmesi ve Alpamış'ın, kazı iyleştirip; sevdiklerine haber ulaştırması için kaza bir mektup vermesi. Kazın

getirdiği mektubu okuyan Kaldırğaç'ın, Karacan'a haber vermesi ve Karacan'ın yoldaşını kurtarmak için yola çıkması.

V4. Alpamış'ın, kendini kurtarmaya gelen Karacan'ın, ileride bu durumu kullanıp, kendisini küçük düşürmesinden endişelenerek urganı koparması.

V5. Kalmak Şahın kızı Tavka'nın tekesinin, Alpamış'ın kuyusuna düşmesi sonucu Keykubad'ın Alpamış'ı görmesi. Alpamış'ın Keykubat'tan, Kalmak Şahın kızına karşılık başlık istemesi ve Keykubat'ın, başlık olarak; beş yüz koyundan her gün, bir tanesini vermesi.

V6. Her biri iki ekmek karşılığında satılan kırk saza karşılık, toplam seksen ekmek alıp Alpamış'a veren Keykubad'ın, son sazi, Alpamış'ın emriyle Tavka'nın bahçesinde çalması. Tavka'nın, Keykubad'ı kovalayıp yakalaması ve sazi yapanın adını öğrenmesi. Tavka'nın, zindanın başına gelerek Alpamış'a aşkını ilan etmesi ve evlilik sözü karşılığında, onu zindandan çıkarmayı kabul etmesi.

V7. Alpamış'ın, verdiği üzerliği Tavka'nın, Bayçibar'a koklatması ve atın şahlanıp sahibini kurtarması. Alpamış'ın, pirlerin yardımıyla tek başına Kalmak askerlerini yenerek öldürmesi. Alpamış'ın, Sürhayil'in kafasını kesip şahın kapısına asması ve Kalmak Şahı öldürmesi.

V8. Keykubad'ı, Kalmakların Şahı yapıp, Tavka'yı ona vermesi ve Tavka'nın kel çobanla evlenmek istememesi. Keykubad'ın gerçek şeklini gören Tavka'nın, ona âşık olması ve düğün hazırlıklarının başlaması. Keykubad ile Tavka'nın düğününün yapılması ve aralarında anlaşan Keykubad'ın Alpamış'ı zindana atması.

V9. Dönüş yolculuğunda karşılaştığı kervandan, yedi yılda olanları öğrenen Alpamış'ın, kervanın Ultantaz'ın olduğunu öğrenmesi ve varlığının bilinmemesi için adamları öldürmesi. Kardeşi Kaldırğaç'ı gören Alpamış'ın, kızkardeşine kendisini, ağabeyinin arkadaşı olarak tanıtip ağabeyin yaşıyor demesi.

V10. Alpamış'ın çobanların başı Kultay'ın yanına gidip kendini tanıtmaması. İkisinin birbirlerinin kıyafetini giyip yer değiştirmesi. Kultay kılığındaki Alpamış'ın Yadgar'ı görüp dedesi gibi konuşması ve Yadgar'ın onun Alpamış olduğundan şüphelenmesi. Alpamış'ın gerçeği söylemeyip onunla dertleşmesi ve ikisinin düğünü bozmak için anlaşmaları.

V11. Düğüne katılan Kultay'ın (Alpamış'ın) herkesten daha iyi ok atması. İzleyenlerin hayreti karşısında bu ustalığı Alpamış'tan öğrendiğini söylemesi ve Alpamış'ın yayının bulunduğu yeri söylemesi.

V12. Ultantaz'ın emriyle bütün halkın, Arpalı gölüne giderek yayı yerinden kaldırmaya çalışması ve başaramayıp dönmesiyle Yadgar'dan kurtulmak isteyen Ultantaz'ın çocuğu yayı getirmek için halkla beraber göndermesi. Kultay'ın öğüdüyle dua eden Yadgar'ın, yardımına Şahı Merdan Pirin gelmesi ve Yadgar'ın, yayı yerinden söküp götürmesi. Kultay kılığındaki Alpamış'ın, Yadgar'ın getirdiği yayı atıp; çınar ağacının dalını metrelerce uzağa fırlatması ve herkesin içine bir şüphe dolması.

V13. Ölen söyleme gecesinin başlaması ve Kultay kılığındaki Alpamış'ın gelip, Badam Cariye ile ölen söyleyip atışarak, öleni kazanması. Divan beylerinin, bu duruma müdahale edip, Berçin ile Kultay'ın atışması için Ultantaz'dan izin istemeleri. Berçin ile Kultay kılığındaki Alpamış'ın, ölen söyleyip atışması ve seher vaktine kadar süren atışmayı Alpamış'ın kazanması.

V14. Bayçibar ile gerçek Kultay'ın gelmesi ve Alpamış'ın Kultay'ın isteği üzerine gerçeği açıklamasıyla alp düğününün başlaması. Ultantaz'ın her gün dövüldükten sonra kırkıncı gün başının cellata vurdurulması ve Badam Cariye'nin at yarışçılarının önüne top olarak atılması. Baysarı'nın, gurbete dayanamayıp yurduna dönmesi ve Kongırat ilinde toy düzenlenmesi.

Birinci vaka halkasına bağlı olarak gelişen olaylar; kahramanın bitmiş gibi görünen serüvenini yeniden aktifleştirir. Baysarı'nın tutsak edilmesi üzerine; Kalmak yurduna giden Alpamış'ın, yolculuğu henüz sonlanmamıştır. Esir alınan Baysarı, Kongırat yurdunun bir mensubudur ve kahraman, bu durum karşısında sorumluluğunu yerine getirmek için harekete geçer. Sürhayıl, hile ile amacına ulaşır ve Alpamış'ı zindana kapatır.

Uzun bir esaret sürecinin ardından, yaralı kazın iyileşmesine yardım eden Alpamış'ın kurtulması için bir umut doğar. Kaz, kahramanın hayatta olduğunu, ailesine haber verir. Bu durumun sonucunda Karacan, dostunu kurtarmak için harekete geçer; ancak Alpamış bu şekilde bir kurtarılmayı bir bey olarak sakıncalı görür ve Karacan'ın yardımını kabul etmez.

Keykubad ve Tavka'nın olaylara dâhil olmasıyla; yeni gelişmeler ve olumlu sonuçlar vuku bulur. Çoban Keykubat için Alpamış ile karşılaşması bir dönüm noktasıdır. Keykubad, Kalmak Şahının kızı Tavka'nın tekesine çobanlık eder; tekenin Alpamış'ın esir olduğu zindana düşmesiyle her ikisi için de hayatlarında yeni gelişmeler yaşanacak ve bu durum neden sonuç bağlamında; Alpamış için yedi yıllık esaretin

sonlanmasını sağlayacak olayları meydana getirecektir. Asıl kimliği son halkalara kadar sır olan Keykubad, olay örgüsünde kahramanın lehine olan eylemleriyle ve ülküsünü gerçekleştirme amacıyla öne çıkar. Keykubad, Tavka'ya kavuşmak amacıyla Alpamış'ın başlık şartını adım adım yerine getirir.

Alpamış ve Tavka arasında esaretten kurtulması karşılığında verilmiş, bir evlilik sözü vardır. Alpamış Keykubad ile de bir çeşit başlık şeklinde; Tavka'yı, onunla evlendireceğine dair söz verir. Keykubad'ı takip eden Tavka'nın, zindanın başına gelerek Alpamış'ı görmesiyle esaretten kurtuluş gerçekleşir. Alpamış'ın yiğitliğine âşık olan Tavka, aşkı uğruna her şeyi göze alır. Tavka Alpamış'a aşkını ilan eder ve evlilik sözü karşılığında onu zindandan çıkarmayı kabul eder. Alpamış, Keykubad ve Tavka'yı birbirine uygun görür. Tavka, başta bu durumu kabullenmez; ancak Keykubad'ın cemalini görünce ona âşık olur aslında Keykubad, Çin-Maçin'den gelen yakışıklı bir prenstir.

Tavka'nın yardımıyla zindandan çıkan Alpamış için, yedi yılın muhasebesini görme zamanı gelmiştir. Bu metin halkasında da destanın başından itibaren kurtarıcı güç olan Pirlar, Alpamış'a olağanüstü bir şekilde silah verip, kahramanın zaferini kutsarlar. Alpamış Sürhayil'den yedi yılın intikamını alır:

*“Böyle yaman oyun oldu.
Surhayil yoluna çıktı,
Ana dedi, bu bey Hekim,
O kurnazı yakaladı.
Nice sözü ona sordu,
Öleceğini ihtiyar anladı,
Konuşamadı dili tutulup,
Çenesi tir tir titredi.
Kılıç ile başına vurup,
İki parçaya ayırdı,
Şahın kapısına astı,
Hekim böyle savaş yaptı,
Alplerin soyundan” (Yoldaşoğlu 2000: 352).*

Alpamiş, kutsal güçlerden aldığı yardımla; tek kişilik bir ordu kuvvetiyle, Kalmakları bozguna uğratar. Alpamiş zalim Surhayil'den ve Kalmak Şahtan yedi yıllık esaretin intikamını alır. Kalmak yurdunu ele geçiren Alpamiş, bu yurdun yönetimini Keykubad ve Tavka'ya bırakarak adaleti sağlar.

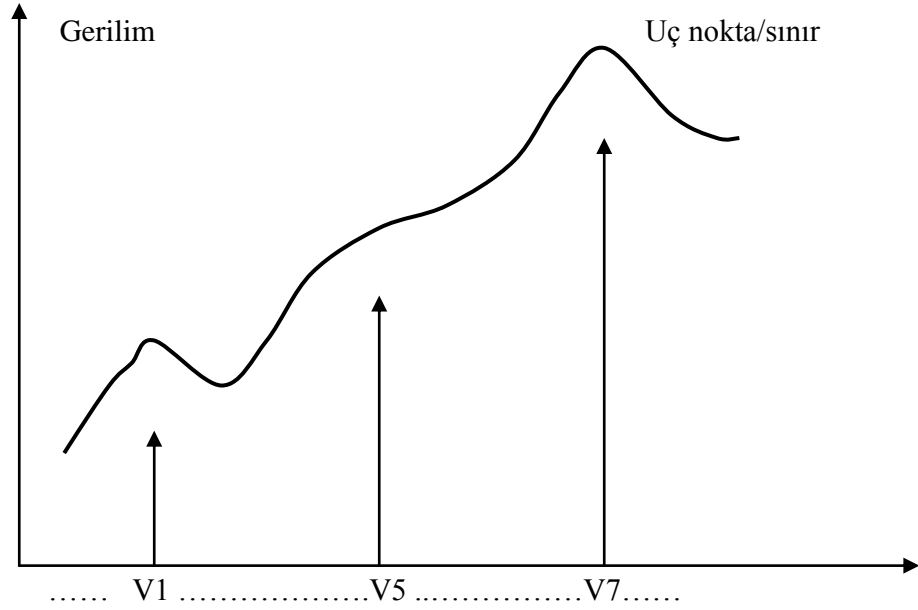
Düşman yurdunda zafer kazanarak onanan kahraman, erginleşerek dairesel açılımın dönüş eşiğine ulaşır. Maceranın eşik atlatımı bağlamında; hem gerçek anlamda bir geçiş, hem de ruhsal anlamda bir geçiş gerçekleşir. Eşik bir yenilenme ve boyut kazanma olgusunu yansıtır. Bu bölümde içteki düşman Ultantaz, olay örgüsüne dâhil edilir. Zalim üvey kardeş, kahramanın kutsal değerlerini ele geçirerek baskı ve otorite kurmuştur. Kahraman, eve/yuvaya/aileye dönüş yolculuğunda sevgi dünyasının mensuplarına yapılan zulmü öğrenir ve soğukkanlılığını koruyarak, kahraman kimliğine göre hareket eder.

Alpamiş'in, Kultay'a kendini tanıtarak; birbirlerinin kıyafetini giyip yer değiştirmeleriyle olaylar yeni bir boyut kazanır. Alpamiş, kendini tanıtmaz çünkü dostunu düşmanını öğrenmek için böyle davranmak zorundadır. Kahramanın başarılı olabilmesi için kimliğinin açığa çıkmaması gerekir ve bu rol değişimi mizahî bir anlatımla desteklenir.

Alpamiş, dost düşman herkese geldiğini hissettirerek sevdiklerine umut; düşmanlarına korku duygularını yaşatır. Kultay kılığında ustaca ok atan Alpamiş, işaret nişane sembolündeki yayının, yerini söyler ve herkes Arpalı gölüne gider. Ultantaz'ın, Yadgar'ı yayı getirmek için halkla beraber göndermesi ve Şahı Merdan Piri yardıma çağırın Yadgar'ın yayı yerinden söküp getirmesiyle baba ve evlat arasındaki sevgi ve kahramanlık bağı değer kazanır. Geleceğe kalmanın yani varoluşun sembolü olan çocuk, babasının varoluşunu ve mirasını koruyan bir görev üstlenir. Yadgar babasının geleceğe taşınmasında somut bir varlık gösterir; nitekim Ultantaz'ın, ona zulüm etmesinde Alpamiş'ı hatırlatmasının etkisi vardır.

Çobanların başı Kultay, kahramanın zor anlarında samimi bir sevgiyle yardımına koşan bir roldedir. Kultay, Alpamiş ve Yadgar arasında amaç birliği oluşturarak; yakınlaşma sağlar ve baba ile oğlun aynı ülküde sürdürdüğü mücadeleyi her bakımdan destekler. Kultay, son metin halkasında aksiyonla birlikte mizahın gülümseten yüzünü gösteren bir karakter olur. Kadınlarla birlikte eğlenceli bir şekilde düğün evine gidiş yolculuğunu gerçekleştiren Kultay kılığındaki Alpamiş, mizahın rahatlatan ve düşündürülen aksiyonuyla zafere ulaşır.

Kahraman, amacını gerçekleştirir ve gerçeği açıklar. Alpamış, düğün, toy ve zafer sevincini halkıyla birarada kutlar. Toy ve düğün merasimi kahramanın eve/yuvaya dönüş sevincini açılar; sevdiklerine kavuşmak, sevgi mekânının üyelerine yani aile ve yuvaya dönüştür. Varoluş sevgiyle somutlaşır. Düğün ve toy bayram havasını yansıtır; aile, vatan ve sevgiliye kavuşmak, kahraman için bir bayram coşkudur.



Son metin halkası, kahramanın bireyleşme yolculuğunun neticesini bildirmesi sebebiyle gerilim grafiğini ifade eder. Aksiyon/gerilim/ekstrem nokta; olay örgüsünde yeni kırılmalar, yeni yönelmeler ve farklı başlangıçlar doğurması sebebiyle vaka halkaları arasında yükselişlerle ifade edilir.

Bu bölümün vaka halkalarının ilk basamağında, Alpamış tutsak edilir ve maceranın bireyleşme aşamasına geçilir. Sembolik yolculuğun, zorlu süreci gerilim noktasını yükseltmeye başlar. Beşinci vaka halkasıyla birlikte mücadelenin başarıya doğru yükselişi grafiği de yükselişe yönlendirir. Kahraman zafere doğru emin adımlarla ilerler. Bu halkada ülkü değerlerin katkısıyla Alpamış, zaferin tılsımını ele geçirir.

Yedinci vaka halkası kahramanın esaretten kurtulup, zaferini ilan etmesiyle yolculuğun amacının, gerçekleşmesini ifade eder. Olay örgüsü, uç/sınır değeri gösterir ve kahramanın önündeki tüm engeller yok edilir. Kahramanın kötü günlerinin bitmesinde atı Bayçıbar başrolde dir. Alpamış Destanı'nın varyantlarında, bu motif özellikle vurgulanır; kahramanı kurtarmak görevi kader arkadaşı atının görevidir.

Bayçibar'ın, yardımıyla Alpamış için, karanlık mekândan kurtuluş gerçekleşir ve aydınlık günler başlar. Çin takvimi karşılığı “At haziran ayına denk gelmektedir. Orta Asya’da atın güneşle yakından bağı olduğu inancı yaygındır. Atın hızlı koşuşuyla güneşin dünyayı dolaşması benzerlik gösterir. Bu sebeptendir ki at güneşli günlerin başladığı haziran ayını sembolize eder.” (Gezgin 2007: 35). Bayçibar, güneşli günlerin gelmesini sembolik olarak sağlamıştır. Alpamış ve atı Bayçibar da bu sembol değerle ülkelerini gerçekleştirirler. Kahraman ve atının kaderi aynıdır; çünkü onlar maceranın/yolculuğun merkezî konumdaki karakterleridir. Macerasını tamamlayan biz kimliğini öğrenen Alpamış, kazandığı erdemlerle yuvasına/vatanına döner.

1.2. Şahıs Kadrosu

Anlatmaya bağlı türlerin yapı olarak şahıs kadrosunu; ülkü ve karşıt değerler olarak oluşan kişiler meydana getirir. Şahıs kadrosundaki her bir kişi, belli bir görevle seçilir. Macerası anlatılan kişinin çevresinde, ona destek olan ve karşıt olan güçlerin birbiriyle olan çatışması olay örgüsüne süreklilik katar.

1.2.1. Başkişi

Başkişi, anlatıcı tarafından okuyucuya tüm yönleriyle derin ve boyutlu olarak anlatılan karakterdir. Başkişinin özellikleri, bir başka kahramanda yoktur ve bu yönüyle tektir. Destan kahramanı Alpamış, edilgen değil etkin bir güçtür ve başkişi kimliğiyle olaylara yön verir. Türk destanında anlatılan vaka ve kahramanlar gerçek yaşamın bir yansımasıdır. “Gerçek dünyada gelişen eski Türk destanında her şey reeldir. İnsan ve tabiat, asli hüviyetlerini ve dış karakterlerini muhafaza ederler.” (Kaplan 2006: 38). Başkişi merkezi konumda olarak etkileyen, dönüşen ve dönüştüren bir bireydir.

Alpamış: Alpamış, destanın başkişisi kimliğiyle, Kalmaklarla mücadele ederek millet adına zafer kazanır. Türk destanlarının karakteristik bir özelliği olan alp tipi, savaşçı, güçlü ve boyun eğmeyen bir milleti temsil eder. Alpamış'ın ülküsü, vatanını ve vatani açımlayan kutsal değerleri korumaktır. “Kahramanlığa bu derece paye verilmesi belki de bir ihtiyacın ifadesiydi ve alplık vatanperverliğin şartıydı.” (Esin 2006: 266).

Alp tipinin temsilcisi Alpamış, ben olarak çıktığı yolda biz bilinciyle hareket eden bir kişiliğe erişir ve ferdî kimliğinin üstündeki milletin temsilcisi olma vazifesini

üstlenir. “Alp kavramı genellikle Türk toplumunda her devrede yaşamış değerler haritasıdır, yazılı metinlerde, geleneksel hayatın sözlü verilerinde, tarihî kişilerin şahsiyetlerinde, devlet düzeninde, toplumun sevgi ve saygısını, toplumun takdir hükümlerini üzerlerinde toplamış şahıslar olarak görülürler.” (Öztürk 1980: 38).

Metinde, alp tipinin ad ve karaktere yansıma şekli ‘Alpamış’ ismiyle vurgulanır. “Prof. Dr. Caferoğlu, Uygur sözlüğünde alp kelimesini şöyle tarif eder ‘Eski ve yeni birçok Türk lehçelerinde, kahraman, cesur, yiğit, zorlu, manalarında bir kelimedir ki, şahıs ismi olarak kullanıldığı gibi bir sıfat, bir unvan ve boy teşkilatı içinde askeri bir asalet zümresinin adı olarak da kullanılır’ şeklinde tanımlar.” (Öztürk 1980: 45).

Alplik kavramı, içsel tükenmeyen bir enerji kaynağı olarak Alpamış’ın, savaş meydanında korku salan tek kişilik bir orduyu temsil etmesi şeklinde tezahür eder.

*“Meydan alpı sevindirir,
Elinde keskin kılıçlar,
Düşmanın sırrını faş eder,
Böyle oldu bu savaşlar.
At sürer tek tek,
Sığınıp yüce Mevlaya,
Yalnız savaşır Kalmak’a karşı.
Her taraftan kuşatıp gelir,
Gelene kılıç çalar,
Nicesini önüne katıp,
Yakaladığının başını keser,
Kaçıp kovalayıp savaşır,
Burada görülmemiş savaş olur.” (Yoldaşoğlu 2000: 350).*

Türkler’in, İslamiyet’i seçmesiyle birlikte bu yeni dinin yaşam felsefesi, her alanda etkisini hissettirir. Alp tipinin, gazi haline dönüşmesi de inançların manevî kuvveti ile bağlantılıdır. “İslamiyet yerleştikten ve Türkler Anadolu’ya hâkim olduktan sonra din ile kahramanlık tekrar birleşecek ve Türk edebîyatı yeni bir Alp tipinin macerasını anlatmağa başlayacaktır.” (Kaplan 2006: 21).

Alp-gazi tipi kökeni, inanç sistemiyle birlikte var olan bir dönüşümdür. Konargöçer yaşam şartlarında savaşçı ruha sahip bir toplumun her ferdi bu yetilere

sahiptir. “Öncelikle, alperenin vasıfları olarak ortaya konulan kendini aşan ve ben merkezci bir bencilliğin ötesinde toplum menfaatleri ve inanılan dünya görüşünün mefkûreleri için varlığını feda etme duygusunun Türk epik destan geleneğinde bütün, istedik değerlerin hepsini yansıtmak bakımından olumlu kahramanların tamamının ortak özelliği olduğu görülmektedir.” (Çobanoğlu 2007: 102).

Başkahraman, toplumun önemseydiği idealleri yansıtarak, toplumun ve kültürün güçlü bir taşıyıcısı hüviyetini kazanır. “Dini medeniyetlerde maddî kuvvetin yerini manevî kuvvet, ferdi iradenin yerini ilahi irade, Alp’ın yerini veli alır.” (Kaplan 2006: 20). Ülküsünü gerçekleştirme yolunda hareket eden alp kişi, toplumun değerler düzlemini yansıtarak boyutluluk kazanır. Alpamış, millet adına biz, görüntüsünü temsil eder. Soy bilinci, kahramanın göçebe toplumun bir bireyi; aynı zamanda da ortak köke bağlı olmanın temsilcisi olduğu, bilincine sahip olmasıyla ilişkilidir. Aşiret ve kabile yaşamının özellikleri geleneği diriltir. Orhun Abideleri’nde görülen toplumsal değerlerin gücü töre ve yasalardır. Yasa yaptırımdan kaynaklı bir güce sahipken; töre toplumun birlikteliğinden sevgi ve dayanışmadan gücünü alır.

Alp tipinin belirgin özelliği, gelenek ve görenekle temellendirilmiş bir kimliktir. Kahraman, akıncı ruhuna, sahip toplumun her bir üyesinin sözcüsüdür ve onun yaşam öyküsünde betimlenen yaşam tarzı, milletin göçebe toplum yapısını anlatan bir kurgudur. Mücadelesi toplumu adınadır. Destan kahramanı, hem toplumun değerlerini bütünleyen bir tip; hem de kendi bireyleşme sürecini gerçekleştiren bir karakterdir. “Alp tipinin ilk şeklinin hayvan avcılığı ile geçinen ve hayvan sürüleri besleyen bir toplumla ilgili olduğunu sanıyoruz. İlk kahraman hayvana galebe çalan insan olmuş, daha sonra başka insanlarla mücadele onun şahsiyetini geliştirmiştir.” (Kaplan 2006: 23).

Başkarakter rolündeki kahraman, ‘yuvarlak- boyutlu’ kişilik özelliğini yansıtır ve bu bağlamda Alpamış, maceranın başından sonuna geline süreçte değişen gelişen, olgunluk kazanan bir muhtevayla boyut değiştirir. Yuvarlak- boyutlu karakter özelliğine sahip olan kahraman, serüvenin her aşamasında yeniden onanarak; eskisinden farklı yeni bir karakter sahibi olur. “Onlar, bir bakıma eserin varlık sebebidirler. Onları eserin terkiinden çıkardığımızda, artık eser okuyucuya bir şey söylemez olur.” (Tekin 1984: 22).

Başkişi destan kahramanı olarak, erdemleriyle ön plana çıkar; çünkü o, güçlü faziletli bir milletin temsilcisidir. Bu bilinçle hareket eden Alpamış, kimseye borçlu

olmak istemez. Halkının ve düşmanlarının gözünde aciz bir konuma düşmek istemeyen Alpamış, kahraman kimliğinin duyarlılığıyla, Karacan'ın yardımını kabul etmez.

“İpek urganı zindana attı. Alpamış beline bağladı, Karacan uğraşp çektı, bir de baksa ki, Karacan alıp çıkaracak gibi. Alpamış şöyle dedi: ‘Bu zindandan çıkaracak herhalde. Zindandan çıkarıp götürür, elde düğün dernek olur, bir neşeyle konuştuğum anda, ‘zindanda çürüyüp gidecektin, bu felaketten kurtaran fakirdir’, deyip başıma kakar’ diye sırtını dayayıp, ayağını diredi. Alp Karacan uğraşp çektı, ipek urgan koptu, Alpamış zindana düştü. Karacan urgan koptu diye ucunu düğümleyip attı. O zaman Karacan’a bakıp, Alpamış bir söz söylemiş” (Yoldaşoğlu 2000: 299).

Halkın muhayyilesinde yoğrularak, geçmişten geleceğe ebedileşen kahraman, ütöpik bir kişiliğe bürünerek, olağanüstülüğüyle erişilmez bir tip hüviyeti kazanır. Alpamış Kayser olarak adlandırılır. Kahraman kalıpları her milletin ülküsüne göre farklılaşır; ve bu bağlamda Türk destan kahramanı, tarihte büyük zaferler kazanan millî kahramanlara benzetilir. Kahramanın tasviri yapılırken, halkın ortak hafızasında teşekkül etmiş tarihsel süreçle gelişerek büyüyen, ütöpik bir kahraman anlatılır. “Her insandaki ruh içi gerçeğin sonuçta gizli bir ereğe yönelişi vardır, bu kendini gerçekleştirebilmektir.” (Jung 2009: 203).

Anlatım esasına bağlı metinlerin bünyesine paralel olarak kahraman; benzersiz özelliklere sahip olağanüstü kabiliyetlerle donatılıp millî bir karakter verilir. Alpamış, halkı için her şeyi göze alan Türk devlet adamlarının tipolojisini yansıtır. “Türk destanlarında başkahraman ekseriyetle devlet başkanı, hakandır. Yarı tanrı olan bu hakan savaşa gider, orduya başkanlık eder. Olumlu bir kahramanın hayatı, doğumundan ölümüne kadar diğer insanlardan farklıdır.” (Demirel 2010: 39).

Türk hükümdarları, tarihî seyrini değiştiren kahramanlıklara imza atmış ve savaş meydanları onların kahramanlıklarıyla inlemiştir. Alp hüviyeti Türk tarihinde bir yaşam tarzı olarak değerlendirilmiş ve millî kimliğin kodlanmış yapısını ifade etmiştir.

Emel Esin, alp şahsiyetinin Türk sanatında görünüşüyle ilgili şu tespitlerde bulunmuştur. İlk devre; proto-Türk dönemi, Animist Türk dininin hâkim olduğu bu devrede, ölüm ötesinde gökte ulvî hayat sürebilmek için ‘alp’ olmak şarttı. Bu ülkünün karşısında ana konu alp destanları oldu. İkinci devre; Uygur sanatına yansıyan Alplik bir sembol olarak dünyanın ekseni sayılan Buda ve Mani gibi din kurucularının sağ ve sol cephesinde kuvvet ve hikmeti temsil eden alp ve rahip şekline dönüşür. Üçüncü devre İslamiyetin kabulüyle belirlenen devredir. Bu dönemde kâmil insan tipine

dönüşen Alplık özelliğinin kendini gösterdiği, dini bir anlamla nitelendirilmiş şahsiyetler Türk-İslam edebîyatı ve sanatında yer aldı. (Esin 2006: 265). Alpamış, Türk sanatında ifade edilen bu üç dönemden de etkiler taşıyan bir kahraman kimliğine sahiptir. Alpamış'ın düşmanına korku salan tasviri, atalarından tevarüs eden karakteristik bir özelliktir. Atalar ruhunun/millî ruhun, renkleri kahramanı bütünleyen özelliklerle sunulur.

*“Hekimbek savaşta kalıp,
Yalnız başına burada dolaştı,
Çok Kalmak'ı öldürdü,
Kılıç-mızrak vurdu.
Bu alpa tesir etmedi,
Kalmak'ın söylediği olmadı,
Kalmaklar bir fikir düşündü,
Boş yere canını harcadı,
Kaçmak istedi.
'Kılıç bunu kesmez,
Savaşan sağ gitmez,
Bu Özbek, nasıl büyücü,
Nasıl bir hilekâr?
Hiç kimse olamaz beraber,
Vurursan batmaz silah. (Yoldaşoğlu 2000: 217).*

Kahraman, akıl ve tecrübeyi birleştirdiğinde kendini yaratmış olur. Alpamış, yatay boyutla başlayan macerasında engelleri aşarak ve kendisini tanıyarak olgunlaşmayı, bireyleşmeyi kapsayan dikey boyuta ulaşır. “Serüvenden evvel (nispî)bilinç dâhilinde yatay boyutlu bir yaşam süren kahraman, biliçdışındaki tehlikeli serüveniyle dikey boyutlu bir yaşam şansı elde eder ve mutlak bilinç sahibi olur.” (Doğan 2008: 233). Gerçek hayatta başlayan macera, simgesel serüvene dönüşerek ‘yatay ve dikey’ çizgiyle açmlanır. Ruhsal olarak büyüyen kahraman kendini tanımış ötekiyle karşılaşmıştır. Yolculuğun sonunda Alpamış, aydınlanarak erdemlerine ulaşır.

1.2.2. Norm Karakterler

Kahramanla birlikte karşıt değerler dünyasına savaş açan bu karakterler; erdemleriyle ön plandadırlar. “Norm karakterler, hikâyede başkişiden sonra ferdi planda çok boyutlu ve en fazla derinliğe sahip olan kişilerdir. Bu karakterler, dramatik aksiyonu başkişi lehine ve değerlerine çevirmeye ve dönüştürmeye çalışan kişilerdir.” (Şahin 2009: 2159). Alpamış’ın, yolculuğu boyunca düşünce ve eylemleriyle yolunu aydınlatan kişiler, norm karakterlerdir.

Bayçibar: Kahramanın, sınavlar yolunda yaşadığı her bir değişim ve olaydan etkilenen, ikinci derecedeki karakter kahramanın atıdır. Bayçibar, olağanüstü bir güce sahip yardımcı karakterdir ve bunun sonucunda alp tipine bağlı olarak Bayçibar, sahibinin muazzam gücü paralelinde tasvir edilir.

“Alnını sıvazla bu cins atın.

Atın aslı gözde olur,

Bazıları denenmeden kalır,

Kamçı vursan uçan kuşu geçer,

Böyle at herkese nasip olmaz!

Binsen ağabey gönlün rahatlar.

Senin atın beli çok sağlamdır,

Sıkıştırırsan uzak yolu alır,

Bu attan, ağabeyim, gönlün rahat olur.” (Yoldaşoğlu 2000: 103).

Alpamış’ın, seçilmiş kimliği atı Bayçibar için de geçerlidir. Bayçibar, Arap atıdır. Arap atları, güçlü kuvvetli olmalarıyla tanınır ve bu özellikleri sebebiyle tercih edilirler. Bayçibar, “gök menşeli atların” (Elçin 1988: 412) özelliklerine sahiptir. Soylu bir ırk olarak tasvir edilirler ve bu yönüyle kahramanın atı soylu bir kimliğe sahiptir.

*“Gidiver mert oğlan yoldan kalırsın.
Altında oynar Arabî uçan at,
Kendin söyledin, gidecek yolun var”*

(Yoldaşoğlu 2000: 373).

At, Türk kültüründe kutsal kabul edilirken, bu düşünce göçebe yaşam ve inanışlarla doğmuştur. “Buryatlar, kahramanın atının gökten indiğine veya ilâhların tâyin ve takdiri ile dünyaya geldiğine inanırlar.” (Elçin 1988: 412). Alpamış ve Bayçibar’ın kaderleri ortaktır ve bu bağlamda, Alpamış’ın cezalandırıldığı süreçte Bayçibar da cezalandırılır.

*“Esir alıp Kalmak Şah’a götürdü.
Kalmak Şah gidip Bayçibar’ı görür,
Tayçihan’ın elinde esir olur.
Zindana atılan beyi hayvan bilir,
Bayçibar’a Kalmak zulmeder.
Doksan batman çelik halkayı getirip,
Bayçibar’ın boynuna geçirir,
Yatamaz, kalkamaz hale gelir,
Kalmak hareket edemez hale getirir.
Bu eziyetleri Bayçibar çeker”* (Yoldaşoğlu 2000: 273).

Bayçibar, tıpkı sahibi gibi olağanüstü özelliklere sahiptir ve bu olağanüstü kimliğin sonucu, uzunluğu dört buçuk arşın olarak tasvir edilen kanatlara sahiptir.

*“Kamçı vurdu Bayçibar’ın uyluğuna.
Kalmadı Bayçibar’ın sabrı,
Yayıldı dört buçuk arşın kanadı,
Yıldırım gibi yükseldi Bayçibar,
Belki bulut ile oldu beraber,
Gözünü açıp baktı ünlü Karacan,
Yıldırım gibi olmuştu Bayçibar.”*

(Yoldaşoğlu 2000: 173-174).

Kahramanın, manevî güçlerce korunan ve desteklenen kimliği, atına da yansır; ve kahramanın atı da kutsal güçler tarafından yardım edilir. “Atların uğur getirdiğine dair inanış tüm Orta Asya kültüründe yaygındır. At olan eve şeytan girmeyeceğine, atın nefesinin hastalıklara iyi geleceğine, at bağlanırken başı eve doğru bakarsa o eve bereket geleceğine inanılır.” (Gezgin 2007: 36). Bu inanışlar paralelinde kahramanın atı da kutsal bir kimliğe bürünür. Bayçibar’ın dizginini ruhlar ve pirlar çeker. Ejderha ona selam verir. Bu yönüyle kahramanın atı ulviyet kazanarak; sahibi gibi yüceltilir:

*“Ejderha insana selam verir mi?
Altında bindiği Bayçibar’dı,
Binenlere zaman kutbı idi,
Dizgininde ruhlar pirlar vardı,
Ejderha, pirlar selam vermişti.” (Yoldaşoğlu 2000: 166).*

Bayçibar, olağanüstü güçlerden yardım alan, mistik bir yardımcı karakterdir. Bayçibar, Alpamiş’ı üzerliğin kokusundan tanır. Türk kültürünün bir yansıması olarak, kahraman ve atı arasında kutsal ve duygusal bir bağ vardır. Kahramanın, sahip olduğu soylu özelliklerin tümü atında da mevcuttur.

*“Kalkıp Tavka şimdi yola çıktı,
Üzerliği alıp ahıra geldi,
Kalmaklara sezdirmeden tütüttü,
Tüten bu koku Bayçibar’a ulaştı,
Atın gönlü rahatladı.
Sanki Hekimbek gelmiş gibi olup,
Aşağı eğdiği başını kaldırıp,
Hayvanın içi rahatlamıştır,
Bu ahırda kalkıp hayvan kişnedi.
Halka ve zincir parça parça olur,
Kalmaklar görüp hayrete düşer” (Yoldaşoğlu 2000: 341).*

Alpamış, zindandaki esaretinin son bulacağını hissettiğinde ilk aklına gelen; serüven arkadaşı/can yoldaşı atı olur. Tavka'ya atını sorar ve atının kendisinin kanadı olduğunu tasavvur ederek; bu durumdan güç alır.

*“Yedi yıl zindandır benim müddetim,
Kalmakların elinde var mı acaba atım?
Hayvan yaşıyorsa, benim kanadım,
Yaşadığını bilirsem, taşar benim gayretim.
İşit gül yüzlü, benim figânımı,
Baban öldürdü mü atımı?
Yaş akıtma, şimdi baygın gözünden,
Esir olmuş mu Bayçibar özü?
Biliyorsan söyle Kalmak kızı,
Eğilip öperim izlerini,
Çok işler yaptın bize sevap,
Sen biliyorsan, soruma ver cevap”*

(Yoldaşoğlu 2000: 339).

Ait olduğu toplumun sosyal yaşantısını yansıtan at, göçebe bir toplumun en değerli varlığıdır. Alpamış'ın atı Bayçibar, bu özelliklere paralel olarak; maceranın başarıyla tamamlanmasında aktif bir rol üstlenir. Türk insanının güçlü karakterini, mücadeleci ruhunu, manevî gücünü taşıyan bu yardımcı güç; dostluğun, vefanın sembolüdür.

Berçin: Alpamış'ın sevgilisi Berçin, Baysarı'nın tek çocuğudur. Berçin güzelliğin, erdemin, vefanın, cesaretin bir arada bulunduğu; seçkin Türk kadını tipinin temsilcisidir. Bozkır hayatında güçlü ve korkusuz bir Özbek kızı olan Berçin, alp kızı olarak tasvir edilir.

*“İşaret olarak, kadifeden yaptığı evi var,
Evinin yanında süsü var,
Buralara bir hayvancı geldi mi?
Gam ile sararan gül gibi yüzü var,*

*Ağılında koyunun kuzunun izi var,
 Bir işareti Berçin gibi kızı var,
 Buralara alp kızlı zengin geldi mi?
 Her sözümde Allah'a şükranım var,
 Beş yüz deveye yük olur altınları,
 Bu zenginin benim damadı” (Yoldaşoğlu 2000: 118).*

Berçin, bozkır yaşamının, savaşçı kadın kimliğini alp-kadın tipiyle örneklendirir. Berçin, Şahı Merdan Pir'in yardımıyla Kökemen'i, cezalandırır. Kökemen Alpin, karşısında Türk destanlarında görülen güçlü alp-kadın kimliğine bürünür.

*“Gelirse gelir Kongrat elden Alpamış,
 Gelmezse, ben takdirimden görürüm.
 Erkek kıyafetlerini kendim giyerim,
 Yar gücümü bileğimde toplarım,
 Kırk binini bir diye sayar kırarım.
 Beni almaya haddiniz var mı bedbahtlar!
 Berçin güzel derler, benim adıma,
 Palavra atan Kalmak'a ölüm lazımdır,
 Bitiririm Kalmak senin işini,
 Çaresiz sayma, ben keserim başını,
 Yere sererim düşmanların gövdesini-leşini,
 Eğer gitmez de kalırsan halin böyledir”*

(Yoldaşoğlu, 2000: 73).

Başkarakterin mücadelesi, sevgiliye kavuşma arzusuyla önüne çıkan engelleri yine sevgilinin derin muhabbetinden kuvvet alarak geçmek üzerine inşa edilir. Sevgi, uğruna her mücadele kutsaldır ve Berçin için Alpamış'ın aşkı, manevî kuvvet aldığı bir duygudur. Berçin, adalet ve eşitlik anlayışıyla; kendisiyle evlenmek isteyenlere Alpamış'a olan büyük muhabbetine karşın aynı fırsatı sunar. Berçin, evleneceği kişinin kendini hak etmesi gerektiğini düşünerek şart koşar.

“Özbeğin kızına rastladım. Şunu söyledi: Yarış yapacağım, atını öne geçirene varacağım, güreşte Alplerin hepsini yıkana varacağım, yay çekişte, yayı kırmayana

varacağım, bin adımlık yerdeki altın parayı vuran, keskin nişancıya varacağım, dedi.”
(Yoldaşoğlu 2000: 148).

Türk milleti, genel olarak erkeğiyle ve kadınıyla mücadelecı bir ruha sahiptir. Türk milletinin göçebe yaşam tarzının sonucu olarak doğan alp tipi; güçlü, yiğit ve cesur olan Türk milletinin, kökensel bellek özelliklerinden birini sembol eder. Bu bağlamda kızlar da alp tipinin özelliğini gösterir.

Karacan: Doksan alpten biri olan Karacan, kahramanın can yoldaşdır ve mistik bir görevi vardır. Kalmak halkının mensubu olarak başlayan hikâyesi, Müslüman olup Özbek yurduna yerleşmeyle devam eder. Karacan için rüya aracılığıyla yeni bir hayat başlar. Eskiye ait tüm değerleri arkada bırakarak yeni bir kişilik kazanır. Bu yeni yaşamda kendisine verilen kutsal görevin bilinciyle hareket eder. Arkadaşı için canını ortaya koyarken dostuyla aynı değerlerin kudsiyetine inanarak ve İslam tasavvufundan etkilenererek hareket eder. Alpamış’ın kendisini üzen sözleri karşısında çok üzülür; fakat görevinin kutsiyetiyle bu duruma sabreder.

*“İncinme, gönlüm, sabret,
Sabırsızdan devlet kaçır,
Devlet kapısını sabır açar,
İncinme gönlüm, sabret.
Bana melun baskı yapma,
Yapma cenneti nasipsiz.
Açılmadan gülün solsun,
Lânet şeytan boynun altında kalsın,
Beni bu kadar incitme,
Dost olduğumu ne bilsin,”* (Yoldaşoğlu 2000: 129).

Karacan, yardımcı karakter tipinde, her zorluk karşısında dostuna yardım eden ve bu görevi, kutsal olarak gören birisidir. Eylemlerini yönlendirirken, bu bilinçle hareket eden Karacan; seçildiği rolün yapısıyla bütünleşen mert ve vefalı bir dosttur.

*“Canı gönülden hizmet eden,
 Düşmanlara cezasını veren,
 Aladağ’ı mesken tutan,
 Kalmak yurdunu bozlatan,
 Alp Karacan dostunum.
 Bir kazla geldi mektup,
 Görünce bende kalmadı sabır.
 Gördüm zindanda seni selamet,
 Gitti içimdeki ukdem, dostum,
 Daima hizmetini yapan,
 Seni arayıp çok yol yürüyen,
 Yolların çok zahmetini çeken,” (Yoldaşoğlu 2000: 297).*

Yenilenen yaşamı, yeni bir bilinçlenmeyle aktivite kazanan Karacan’ın, yaşam sebebi dostu Alpamış olur. Karacan, kahramanın ritüel yolculuğunda onunla en çok benzerlik gösteren karakterdir.

Yadgar: Alpamış’ın oğlu Yadgar, babasının yokluğunda cesaretiyle ve olgunluğuyla olayların karşısında duran bir karakterdir. Berçin, Alpamış’ın acısını, ondan kalan en değerli varlığı oğluya göğüsler. Babasının yerini tutsun diye ona Yadgar ismini verir.

Yadgar, yedi yaşında olmasına rağmen babası gibi alp şahsiyetinin davranışlarını sergiler; bu özellik Türk toplumunun her yaşta kadınıyla erkeğiyle savaşçı alp tipinin özelliklerine sahip olmasıyla ilişkilidir. Olgun ve sağlam bir karaktere sahip olan Yadgâr, zulüm karşısında cesur ve korkusuzdur.

“Bu sözleri anasından işitip Yadgâr: Bu kulları bir sinir edeyim, eğer babamın geldiği doğruysa, kulları öldüreyim, yattığı zaman bile korkusundan inlerse, babam ayırır, eğer babamın geldiği yalansa, bu kullardan zulüm göreceğime ölsem daha iyidir, dedi. Böyle kendine teselli verip, bir eğri sopayı eline alıp, kulların oğlak oyunu için ayırdığı tekeleri sürüp bir kenara çıkardı.” (Yoldaşoğlu 2000: 407).

Yadgar, başkahramanın oğlu olarak; onun gibi asil ve soylu davranır. Annesinin, Ultantaz ile evlenmesine razı olmaktansa ölmeyi tercih eder. Türk

toplumunun genel bir özelliğine bağlı olarak; ailenin kutsal varlığı anne, her değer üzerinde tutulur.

*“Nicelerini dediğine razı etti,
Nice koyunumu nice malımı kesti,
Dul yetimlerin hepsi doydular,
Bu arada otuz gün kadar oldu,
Gül anama dünürücü gönderdi.
Aslında ben Dabanbiy hanıyım,
Gül anamı buna nasıl veririm,
Gül anamı Ultantaz’a verdikten sonra,
Ne yüzle Kongırat elinde gezerim?
Düşürme yüreğime gamı eleme,
Üzme dede, benim gibi yavrunu” (Yoldaşoğlu 2000: 412).*

Yadgar, kutsal saydığı değerler uğruna mücadele ederek babasına layık bir evlat olduğunu ispatlar. Yadgar, baba-oğul ilişkisinde, soyunun özelliklerini miras biçiminde koruyan bir karakterdir.

Kaldırğaç: Alpamış’ın ikiz kardeşi olan Kaldırğaç, ağabeyi gibi olağanüstü bir doğumla dünyaya gelir. Kaldırğaç, güçlü ve cesur bir karaktere sahiptir ve bu karakter özellikleriyle, Türk kültürünün bozkır hayatına bağlı oluşmuş; Türk kadınının karakter özelliklerini temsil eder. Sembolik çağrının, kahramana ulaşmasını sağlayan Kaldırğaç, maceranın başlamasına yardımcı olur.

“Alpamış’ın Kaldırğaç adlı bir kız kardeşi vardı. Kırk tane hizmetli kızıyla birlikteyken bir sandık görüp açtı, içinden mektup çıktı. Mektubu okuyup, Berçin’den olduğunu anladı. On tane ulak bu mektubu getirmiş. Babam bize göstermeden sandığa koymuş. Koşun, ağabeyime gidelim, deyip, Hekimbek’in yanına gitti.” (Yoldaşoğlu 2000: 92).

Kırk kızı olan Kaldırğaç, ağabeyinin sevdiğine kavuşması için çaba sarf eder. Ağabeyine cesaret verip, manevî desteğiyle Alpamış’ın harekete geçmesini sağlar.

*“Kultay’ın tehdidinden dönüp giden sen
 Sorulduğunda ne cevap vereceksin.
 Adamım diye nasıl yaşayacaksın, sen de
 Utanıp yola yatıyorsun, nâçâr,
 Bilsen, Kultay ata bakan hizmetkâr,
 Çok tehdit etmiş durumundan habersiz.
 Halk görürse durumun söz olur,
 Bu yürüyüşün ele güne saz olur,
 Göndermek için kız kardeşin geldi.
 Bizimle birlikte gitsene,
 Bu sözleri söyledi böyle çaresiz.
 Yerinden kalktı devletli pehlivan.”*

(Yoldaşoğlu 2000: 99-100).

Kardeşlik bağının kudsiyetini ve önemini sergileyen Kaldırğaç, manevî desteğiyle kardeşini desteklerken; aile olmanın bilinciyle hareket eder. Umut ederek ve özveriyle ağabeyinin zaferle dönmesini bekler.

Kel Keykubad: Keykubad, Kalmak Şahı’nın kızı Tavka’ya, kavuşmak için her zorluğu göğüsleyen bir karakterdir. Keykubad, çoban kimliğinin arkasında yakışıklı bir prenstir ve Alpamış’a olan bağlılığı ve sabrı ile hem Tavka’ya kavuşur hem de Kalmak yurduna hükümdar olur. Dostuna, vefa borcunu unutmayan Alpamış, Keykubad ile anlaşır ve Keykubad Kalmaklara bey olur.

“Bey Alpamış, Kalmak Şah’ı öldürüp, Kalmakların cesaretini kırıp, gezmekteydi. Bir yerde Keykubad ile karşılaştı, -Keykubad, sen bize zindanda çok hizmet ettin. Kalmak Şah’ı öldürdüm, bu yurda seni padişah yapıp, Kalmak Şah’ın kızı Tavka’yı sana alıp gideceğim. Kalmaklardan devlet gitti, sıra bize geldi. Senin öldürdüğün önemlidir, sevdiğin helaldir. Kalmakların gözünde sen benden güçlü ol, ne hile yaparsan, benim zoruma gitmez, ben alınmam, dedi.

Bu sözleri söyleyip, Kalmakları topladı, hiçbir şey bilmiyormuş gibi sopasını sürükleyerek Keykubad geldi. Bunların anlaşmasından Kalmakların haberi yok idi. Keykubad tehdit edip, Hekimbek’e bakıp, bir söz söylemiş” (Yoldaşoğlu 2000: 355).

Keykubad, bağlılığın, sadakatin, aşkın temsilcisi olarak; ülkü değerler dünyasının mensubudur.

Tavka: Tavka, Kalmak Şahın kızıdır ve Yengibazar adlı pazarı, kırk kızıyla birlikte yönetir. Alpamış'a âşık olur ve Alpamış'ın kendisiyle evlenme sözüne karşılık; onun zindandan kurtulmasına yardım eder. Tavka, kahramanın kurtulmasına yardımcı olarak maceranın başarıya ulaşmasına destek verir ve ülkü değerler dünyasına mensuptur. Tavka, Keykubat'ın gerçek şeklini görünce ona âşık olur ve Alpamış'ın yaptığı düğün merasimiyle evlenirler.

Kultay: Kultay, çobanların başıdır. Alpamış'a sevgiyle bağlı olan Kultay, Alpamış'ı oğlu gibi sever.

“Bu sözleri işitip: Benim ağladığım kişi oğlum değildi, Baybörü'nin oğlu idi, ikimiz çok yakın dost idik, bilmeyenler Alpamış Kultay'ın oğlu der idi, bilenler Kultay Alpamış'ın kulu der idi. Bu adam Keşel'e gidip öldü. Bunca zenginlik kullara kaldı. Bu aklıma düşüp ağlamaktaydım dedi.” (Yoldaşoğlu 2000: 398).

Kultay, akıl, erdem ve olgunluğu temsil eden bir tiptir. Alpamış'ın, dönüş yolculuğunda oluşan mizahî tabloda Alpamışla birlikte rol alır ve kahramanın zafer kazanmasına yardım eder.

1.2.3. Kart Karakterler

Düz/kart karakterler, çatışmayı sağlayan kişilerdir ve olayın başından sonuna kadar hiçbir değişim göstermezler. Karşıt değerler dünyasına ait bu karakterler, düz karakterler olarak tanımlanır ve karakter özellikleriyle ülkü değerler dünyasının değerleriyle çatışırlar. “Anlatma esasına bağlı bir edebî metin, birbirine karşı veya aynı istikametteki güçlerin oyunu olarak tarif edilebilir.” (Aktaş 1991: 153). Olay örgüsünün başından itibaren, sahip oldukları karakter özelliklerinde, hiçbir değişim olmadığı için düz karakterler olarak değerlendirilirler. “Düz karakterlerin okuyucu tarafından kolayca hatırlanması, önemli bir noktadır. Bu karakterler, şartlar tarafından değişikliğe uğratılmadıkları için, okuyucunun belleğinde kolayca kalabilirler.” (Stevick 2004: 164).

Kahramanın amacına ulaşması, bu kişilerle olan çatışmasıyla sağlanarak olay örgüsü, aksiyon ve değerler bağlamında bütünleşir. Alpamış'ın sınavlar yolunda, önüne engel çıkaran ve olay örgüsünün başından sonunu kadar değişmeyen kart karakterler şunlardır:

Sürhayil: Sürhayil, Alpamış'ın baş düşmanıdır. Oğullarının, ölümüne sebep olan Alpamış'tan, intikam almak arzusuyla eyleme geçen Sürhayil; karşıt değerlerin yıkıcı gücü olan bir karakterdir. 'Kırk karış elbise olmaz kahpe kurnazın başına' ifadesi Sürhayil'in ölçülemez kötülüğünü anlatır. Sürhayil, bir bela olarak görülür.

*“İhtiyar Sürhayil buraya gelir,
Bilinir ki O cadı Sürhayil idi
Güzellik ve iyiliğe Azrail idi
Kalmak yurdunda belli bir beladır,
Bütün kızlar yerinden kalkar” (Yoldaşoğlu 2000: 332).*

Kötülükle beslenen Sürhayil, Alpamış'ın yedi yıllık esaretinden sonra korkunç bir şekilde can vererek cezalandırılır. Kahramanın eylem alanını engeller koyarak daraltan Sürhayil, karşıt güçtür.

Kalmak Şah: Kalmak ülkesinin padişahı olan Kalmak Şah, Sürhayil ile birlikte Kongırat halkına ve Alpamış'a zulüm eder.

Ultantaz: Baybörü'nin, Badam adlı cariyeden olan oğlu Ultantaz, Alpamış'tan sonra Kongırat beyi olur. Berçin ile evlenmek ister ve bu amaçla hareket eder. Ultantaz zalim bir kişidir ve Alpamış'ın yokluğunda zalim kişiliğiyle herkese acı çektirir. Kaldırğaç'ın feryadı bunu örnekler:

*“Bu dünyada böylece yaşayıp giderim,
Buğra öldükten sonra, döker gözümde yaşımı,
Ultan keser zulüm ile başımı,
Ağlatır akrabalarımı,
Kuzgunlara yem eder cesedimi.” (Yoldaşoğlu 2000: 390).*

Kahramanın yokluğunda Kongirat halkına acı çektiren Ultantaz, zalimce davranışlarının sonucunda ölümle cezalandırılır.

Kökeldaş: Doksan Alpin başı ve Karacan'ın ağabeyidir. Berçin için Alpamişla karşı karşıya gelerek çatışma noktalarını yaratır.

Kökemen: Doksan Alpten biri olan Kökemen, Karacan'ın da kardeşidir. Berçin'e talip olur; fakat diğer Alpler gibi o da red cevabı alır.

Fermankul: Alpamiş'ın azad ettiği bu köle, karşıt güç olarak ihaneti seçen; ve Ultantaz'ı destekleyen bir tavır alır. Ultantaz için bekçilik yapar ve Yadgar'a kötü davranır.

1.2.4. Fon Karakterler

Fon karakterler, derinliği olmayan, olay örgüsünde sadece figür olan karakterlerdir. “Arka planda yer alan fon karakterler, başkahramanların rolünü ve amaçlarını belirginleştiren yardımcı unsurlar olarak yer alır.” (Şenocak 2005: 106). Fon karakterler, olay akışında sadece kişiler düzlemini tamamlayan silik karakterlerdir. “Tiyatro ve sinemada figüran rolündeki oyuncular gibi anlatma esasına bağlı edebî eserlerde, mahallî rengi aksettiren, şahıslardır.” (Aktaş 1991: 158). Sosyal ortamın oluşturulmasına yardımcı olurlar ve olay örgüsüne gerçeklik katarlar. Alpamiş Destanı'nın, kurgusal formunda bu görevi kırk kızlar ve kırk yiğitler üstlenir. Fon karakterlerin olay örgüsünde, yanında yer aldıkları kahramanlara bağlı; olumlu veya olumsuz şekilleri mevcuttur. Alpamiş ve Berçin'in kırk kızı ve yiğidi olumlu karakterken; Sürhayil'in kötülüğüyle işbirliği yapan kırk kızlar ise olumsuz fon karakterlerdir.

1.3. Zaman

Edebî metinlerde, anlatma zamanı ve vak'a zamanı (Aktaş 1991) olmak üzere iki farklı zaman şekli görülür. Alpamiş Destanı'nda vak'a zamanı belirgin bir tarih şeklinde ifade edilmezken; anlatıya konu olan Kalmak-Özbek mücadelesi, Alpamiş'ın serüveniyle birleşerek vak'a zamanını meydana getirir. Destanın anlatma zamanı ile olayların meydana geldiği zaman farklılık gösterir. “Destancının(bazen de yaratıcının)

zamanı ile eski kahramanlık zamanının bir olmadığı, aralarında zaman farklılığının olduğudur.” (Ibrayev 1998: 93).

Destan metninin zaman yapısı; destan devri zamanı, konu zamanı ve destancı devri zamanı olarak üç başlığa ayrılır. Destanın konu zamanı, başkahramanın hayatı ve yaşadıkları ile ilgili bir çerçevedir ve destanlarda çoğunlukla bu çerçevenin dışına çıkılmaz. “Destan devri, kahramanların yaşadığı devir; destancı devri ise o zamanın destan olarak anlatıldığı zamandır. Buna göre destan devri destancının düşüncesine göre gerçek zamanı, onun kendi yaşadığı zaman da onu örnek alarak oluşturulmuş model zamandır.” (Ibrayev 1998: 98). Bununla beraber, konu zamanı ve destan devri zamanı ortak bir zemine sahiptir. “Aslında epik bir zamana uygun olan çeşitli olayların önemi onun başı ile sonunun hareketsiz bir zamana, yani bir destansı zamana bağlanmasındandır. Bu nedenle de konu zamanı hangi zaman olursa olsun genel destan devri içindedir.” (Ibrayev 1998: 106). Destancı devri zamanı, destan devri ve konunun terkip edilerek; anlatıcı tarafından yeniden düzenlenmesidir. Çekirdek vakanın korunup, anlatımın bu zemin üzerine kurulduğu zamanı ifade eder.

Bir edebî metnin anlatma zamanı olarak ifadesinden yazıya geçirilişi kastedilir ve bu bağlamda destanın anlatma zamanı da belirgin bir zaman dilimi değildir; çünkü destanlar öncelikle sözlü gelenekle doğarlar. “Destanların anlatımı olayların geçtiği zamana direkt olarak bağlıdır.” (Ibrayev 1998: 110). Destan metinleri, toplumu etkileyen bir hadisenin halk muhayyilesinde bir yer işgal ettikten sonra bir şair/anlatıcı tarafından kurgulanarak oluşturulması sonucu meydana gelir ve destanlar uzun süre sözlü anlatımla varlık göstermişlerdir. Anlatı, bir amaca hizmet etme gayesiyle oluşturulur ve bu bağlamda destan metni de kültürel bir form şeklinde toplumun zamana bağlı birikimlerini ihtiva eder. Destan metni, bir zaman dilimini ifade eder ve her bir dönemden yeni olaylar eklenerek zamanı, canlı kılar. “İfadeye dayalı olarak kaleme alınan hiçbir eser zamandan ‘ârî’ değildir. Zaman, eserin, iç ve dış dinamiğini sağlayan temel unsurlarından biridir.” (Tekin 1984: 40). İlk şekliyle, sözlü gelenekte oluşan ve zamanla yeni motifler eklenen metin, daha sonraki bir dönemde yazıya geçirilir. “Hareket zamanı ile destancı zamanı birbirine yakın olduğu devirde destan gerçeği tam olarak anlatılır.” (Ibrayev 1998: 99).

Destan metninde olay örgüsünü oluşturan vakalar, zaman olarak yirmi bir yıllık bir süreyi kapsar. Alpamış Destanı’nda, belli zaman aralıkları dışındaki olaylar geçiş kalıplarıyla anlatılırken; kahramanın serüvenini belirleyen zaman aralıkları ayrıntılı ve

vurgulu bir biçimde ifade edilir. Anlatılan zamanı belirleyen unsur, toplumsal özelliklerden bağımsız değildir. Kültürel değerlere bağlı olarak belirli dönemler anlatımda temele alınır. Alpamiş'in doğumundan öncesiyle başlayan zaman, kahramanın önemli değişimler geçirdiği yaş aşamaları olan yedi, on dört ve yirmi bir yaş aralıklarını kapsar. Dönüm noktaları bu yaşlarda gerçekleşir. Kahramanın doğumu, ad alması, hüner sergilemesi, evliliği ayrıntılı anlatılan dönemlerdir; çünkü bireyin hayatına yön veren temel zaman dilimleridir. Epik anlatımda, bu dönemler olay örgüsünün seyrini değiştiren yoğun aksiyon basamaklarıdır.

Destanlarda zaman; hızlı bir şekilde akış gösteren ve hareket noktası olarak, temel dokuyu yansıtan eylemlerin, seçimine dayanan bir yapıya sahiptir. Bu bağlamda düşünceler değil, eylemler zamanın konusu olarak ifade bulur. Destanlarda, genel olarak art zaman kullanılır. Yani olaylar oluş sırasıyla verilir. Destan metnimizde belirli zaman ifadesi belli bir tarih olarak değil yaşanan bir süreç olarak verilirken; günlük hayatın bölümleri şeklinde bazı zaman ifadeleri geçer. Sabah vakti, o vakit, o zaman kullanılan bazı zaman dilimleridir.

Toplumsal bir özellik olarak göçebe bir toplumun yaşam alanı hareket halinde ifade bulur ve anlatılarda da eylemler asıl görüntüyü yansıtır. "Destan zamanı vakanın başladığı konu vaktine geçtiği yerde, zamanın her türlü ölçüsü işin içine girmeye başlar. Kısacası zamanı kullanma ile vaka eşitlenir. Eğer bir yerde bir hareket, bir olay varsa muhakkak zaman da olmalıdır." (Ibrayev 1998: 106).

Anlatıcı/yazar mensubu olduğu toplumdan ayrı bir kişilik değildir; ve bu doğrultuda zamanı, ifade ederken bu kimliğinin izlerini anlatıya yansıtır. Bugünü, yaşayan insan, geçmiş ve geleceğe karşı sorumluluk sahibidir. "Her yazarın zamana tasarrufu, yahut zamana yüklediği fonksiyon şüphesiz ki farklıdır. Bu farklılığı tayin eden, yazarın dünya görüşü, tecrübesi, zihniyeti, olaylara bakış tarzı ile olayları yorumlayış kabiliyetidir." (Tekin 1984: 26).

Zaman birimleri destanda bazen geçiş yapılarak ifade edilir. Bu durum destan türünde aksiyonun ağırlıklı olmasına bağlanabilir. Hareket etme olgusu, asıl kurguda da arka planda da temel bir özelliktir ve bu bağlamda; destanın anlatımında uzun zaman dilimleri leitmotif tekniğiyle geçişlilik kazanır. Alpamiş'in yedi yıllık esareti bir anda sonlandırılır ve bu sürede geçen olaylar anlatılmaz.

“Böylece bunlar burada yaşadı. Aradan nice vakit, nice zaman geçip gitti. Alpamış zindanda yatmakta. Bir de baktı ki, zindanın başında bir kaz kanadını açıp uçmaktaymış. Kazı görüp Alpamış bu sözü söylemiş” (Yoldaşoğlu 2000: 279).

Alpamış Destanı’nda zamanın bir formu olarak; tayy-i zaman olgusu görülür. Tayy-i zaman ruhun yolculuğunu ve aynı anda iki boyutu birden yaşamayı ifade eder. Zamanın içinde birinden öbürüne geçmektir. Destanın bazı bölümlerinde görülen zaman ve mekânın ortadan kalkması tasavvuruyla tayy-i zaman ve tayy-i mekân hadisesinin yaşanması İslâm dininin mistik etkisiyle paraleldir. Alpamış ve Berçin’in ruhları bedenlerinden ayrılarak aynı gece buluşurlar; böylece zaman genişler ve sınırlar ortadan kalkar.

Tayy-i zaman ve tayy-i mekân “Kahramanların bir yerden başka bir yere ‘göz açıp kapayıncaya kadar’, ‘yum gözün aç gözün’ ulaşmaları, saat ve takvimle ölçülemeyecek, tinsel zaman olarak tanımlayabileceğimiz hadiselerdir.” (Şenocak 2005: 96). Tayy-i zaman ve tayy-i mekân hadisesinde, meydana gelen olay; anlık bir zaman diliminde meydana gelir ve bu zaman dilimini ifade edecek bir zaman ölçütü yoktur.

Zamanda yolculuğu ifade eden; tayy-i zaman ve tayy-i mekân hadisesini olgunluk ve mertebe sahibi kişiler yaşar. Tasavvuf geleneğinde, tayy-i zaman “Yerin dürülmesi, mesafenin kısalması suretiyle gerçekleşen keramet, uçmak” (Uludağ 1996: 514) şeklinde tanımlanır. Alpamış, tasavvuf düşüncesinde geçen olgunluk mertebesine ulaşmış, ruhsal yolculuğu yaşamıştır ve buna bağlı olarak zaman ve mekân sınırını aşmıştır.

Destanda geçen bir başka zaman ifadesi ise eşzamanlılık hadisesidir. Eşzamanlılık anlamlı tesadüflerdir. Eşzamanlılık kavramını örneklendiren vak’a, rüya motifiyle yaşanır. Aynı anda destanın üç kahramanı da farklı mekânlarda rüya görür. Eşzamanlılık hadisesine bağlı bir iç iletişim yaşayan, destan kahramanları gelecekte yaşanacak sürece vakıf olurlar. “Hislerin gücüne bağlı olarak gerçekleşen hadiseler” (Şenocak 2005: 96) eşzamanlılık sürecinde, sezgisel ve anlamlı bir durumu ortaya koyar. Eşzamanlılık, özelliğine bağlı olarak kahramanların yaşamlarını yönlendiren, eskiyi ortadan kaldıran yeniyi doğuran hadiselerin hareket noktası; eşzamanlı ve birbiriyle ilişkili rüyalardır.

Yaşam ve zaman insan hayatı için kaynaşmış bir formu ifade ederek; akıcılık kazanır ve zamanın özünde de akıcılık vardır. “Zamanın hızlı ya da yavaş akması olayın yoğunluğu ile direkt bağlantılıdır. Olay olağanüstüleşmeye başladığında zaman hızlı

akar.” (Ibrayev 1998: 116). Bu durum destanın yapı unsuru olan zamanın, kahramanın macerasını somutlaştırarak gerçeklik kazanmasını sağlar. İnsan kendini zamanın akışında bulur; karşı konulamayan bir güçle süreç insanı sınırlandırır ve Alpamış için bu kavram maceranın yaşanma süreci şeklinde değer kazanır. Zaman akış hızıyla; su misali akıp giden durdurulamayan bir kavramdır.

1.4. Mekân

Kurmacanın dünyası, estetik ve zevkin temele alındığı gerçeklik ve olurluk taşıyarak; hayatın içinden sahneleri okura bir amaç doğrultusunda iletir. “Mekân, vaka zincirinde ifade edilen hadiselerin sahnesi durumundadır.” (Aktaş 1991: 142). Kurmaca metinlerde, diğer unsurlar gibi mekân da bir fonksiyona sahip olarak olayların gerçekliğine zemin hazırlayan dekor/sahne rolünü üstlenir. Anlatıcı, amacı doğrultusunda mekânı; yapının bir unsuru olarak kullanmanın yanında mekâna farklı işlevler de kazandırır. “Olaylar dizisini ve karakteri etkilediği ölçüde bütünün bir parçasıdır.” (Stevick 2004: 264). Mekân unsuru da rolünü, anlatıcının amacı doğrultusunda ve olay örgüsüne yön verme bağlamında gerçekleştirir.

“Romancı mekân unsurunu: a) olayların cereyan ettiği çevreyi tanıtmak, b) roman kahramanlarını çizmek, c) toplumu yansıtmak, d) atmosfer yaratmak cihetinde kullanabilir ve o, olayları şekillendirirken bunlardan birini devreye soktuğu gibi, birkaçını da dikkate alabilir.” (Tekin 2003: 129).

Mekân, hem gerçek hem de kurmaca olarak insanın iç dünyasında, bir yer işgal eder. Edebî metinlerde yapı unsurlarından biri olarak mekân; olaylara sahnelik eden çevresel mekân ve kişi-mekân ilişkisini konumlayan olgusal mekân, olmak üzere iki şekilde gelişen bir mekân algısı vardır. Destan türünde, eyleme dayanan hızlı bir akış vardır ve destan metni, ait olduğu toplumun yaşam felsefesini yansıtır. Türk toplumu uzun yıllar göçebe yaşam tarzını sürdürmüştür; bu özelliği ile olay odaklı olarak sınırlama olmayan geniş bir coğrafyada hadiseler cereyan eder. “Kahramanlık destanlarında bu tür kavramlar sadece bir kahramana göre toplanmaz, göçebe halkın tarihî ile mekânı, geleneksel ortamı da buna dahil edilir. Kahramanın hareketi buna bağlı hale getirilir.” (Ibrayev 1998: 136).

Destansı anlatımda olay örgüsüne bağlı olarak mekân, daha çok çevresel mekân şeklinde tasavvur edilir. Çevresel mekânın yoğunluğuyla birlikte Alpamış Destanı, kahraman merkezli anlatıma bağlı olarak olgusal mekân özelliklerini de içerir.

1.4.1. Çevresel Mekân

Alpamiş Destanında çevresel mekânlar; olay örgüsüne yön veren ana mekânlar, Kongırat ve Kalmak illeridir. Öz yurt Kongırat ve gurbet ili Kalmak arasında doksan dağın aşıldığı, altı ay süren bir mesafe vardır. Olaylar, açık mekânlar olan dağ, tepe, göl, mağara vb. geniş mekânlarda vuku bulur. Çılbır Çölü, Ayna Gölü, Murat Tepe, Keşel Mağarası, Kökkamış Gölü, Aksar Dağı, Zil Dağı gibi mekân isimleri olayların geçtiği coğrafyadır. “Destanlarda genel yer-yurt ve kahramanların yaşadığı yerlerin adları verilerek gerçek kavramlara yaklaşılmaktadır.” (Ibrayev 1998: 135)

Coğrafya şartları, yaşam tarzını ve mekânı etkiler. Hayvancılık ve avcılıkla uğraşan bir toplum, geniş bir coğrafyaya uzanan bir yaşam sürer. Hareket halinde olan bir toplumun mekânı, uçsuz bucaksız genişleyen bir mekândır. “Zaman ve mekân kavramlarının geleneksel millî özelliği ilk olarak folklorda korunmuştur.” (Ibrayev 1998: 85).

Türk toplumunun ülküsünü yansıtan, cihan hâkimiyeti anlayışı destan metninin dokusuna işlemiştir. “Eski Türk insanı tamamıyla dışa dönük, mekânda genişlemek isteyen ve maddî kuvvete inanan bir insandır.” (Kaplan 1999: 38).

Türk insanının düşüncesi; kültürel ve ülküsel düşüncesi mekânın seçimini etkilemiş ve bu durum, gerçeğin bir yansıması olan edebî metinlerde de öne çıkmış bir özelliktir. “Mekân, sadece olay ve hareketleri değil, zihnî plândaki yansımaları, sosyal ve kültürel hayattaki değişim ve farklılıkları da sergileyen bir çevre, atmosferdir.” (Zambak 2007: 2).

Çadır, Türk insanının göçebe yaşam tarzının sembolüdür. “Tabiatın görünüşü, mekân gerçeği sadece hareket ile birlikte görülür. Dağ onu aşarken; ova onda yürürken; ağaç, başına çıkıldığında ya da at bağlandığında anılır.” (Ibrayev 1998: 149)

Bozkırın tehlikelelerine karşı bir sığınak olan çadır; Türk insanının geleneksel yaşamını konumlayan, tarihî bir dokuya sahiptir. Bu kültürü, uzun zaman yaşatan Türk milleti için çadır; bozkır şartlarında sığınağı olması bakımından gerçek bir mekân; ailesiyle birlikte olduğu sıcak ve özel bir yer olmasıyla içsel bir mekândır. Ev kişinin evreni olarak düşünüldüğünde; dünya mekânı üzerinde kişiyi özel kılan aitlik ve özellik duygusu olan özel bir mekândır. Mekân ve insan ilişkisi, destanın kurgusuna yaşam şekliyle yansıtılarak; çadıra özel bir mekân özelliği kazandırılır. “Metaforik anlamda ele alındığında ise “yuva”nın, insanı saran, sarmalayan ve kendine yönelerek

sıradanlaşmaktan kurtulmasına olanak tanıyan özelliği ön plana çıkar.” (Tüzer 2007: 227).

Destan toplumunun açık mekâna bağlı ev yapısı çadır, birçoğun bire ulaşmasını yani aile, soy, sülale, boy silsilesinin bir teke dönüştüğü, millet bütünlüğünü idealize eder. Atlı göçebe toplumun ev kültürü çadır, yaşam şartlarının bir sonucudur ve destan metninde mekânın anlamında; yeni bir başlangıç, yeniden doğuş olgusu hâkimdir. Mekân bu yönüyle toplumun değerlerinden ve kültürden beslenir. Bugün, tüm Türk soylu halklarda çoşkuyla kutlanan nevruz; tabiatla iç içe olan bir halkın, mekânla bütünleşen kültürel kimliği ile oluşmuştur. Ev aitliktir ve buna bağlı olarak bir değere bağlanma ve kendilik bilincini yaratır.

Eylemsel ve düşünsel bir alan olan mekâna işlenen kültürel doku yaşanmışlığın ve birikimin tablosudur. Yaşam tarzı değişirse mekân da değişir. Alpamış Destanı'nda çevresel mekân tasviri, dönemin şartlarını gerçekçi bir bakış açısıyla aktarma fonksiyonunu üstlenir. Olay unsuruna bağlı olarak, anlatıda “Mekân, olayın dili olma özelliğini kazanır.” (Kolcu 2006: 23).

İnsan yaşadığı çevreyle bütünleşir ve anlatılarda her kahramanın etkilendiği veya etkilediği bir çevreyle iç içe olan yaşamı tasvir edilir. Göçebe bir toplum açık bir mekânda doğayla iç içe yaşar ve kahramanın hareket alanı geniştir. “Başkahramanın yoluna, tabî çevre hiçbir zaman engel olmaz. Onun taşkın ırmaklardan, büyük dağlardan, çöllerden geçemediği hiç görülmemiştir. En zor geçilen yer düşmanın büyük ve sağlam kalesidir.” (Ibrayev 1998: 149). At sırtında çadır yaşamı tasvir edilir. Destanlarda mekân bir işleve sahiptir; bozkır yaşamının açık ve geniş coğrafyası, açık bir mekânda birbirine bağlı büyük bir milletin sıcak mekânı tasvir edilir. Sürekli hareket halindeki bir toplum sınırlı bir mekânda tasavvur edilemez.

1.4.2. Olgusal Mekân

Kahramanın fiziksel ve ruhsal görüngüsü, mekân aracılığıyla verilir ve bunun sonucunda olgusal mekân, metinlerde kahramanların ruhsal durumunu tanımlayan olgu, olarak ifade kazanır. “Vakanın mahiyeti, çok defa mekân tasvirlerine ayrılan satırlarda sezdirilir. Bu bakımdan mekân tasvirlerinin sinemada film başlamadan önce musikiye benzer bir fonksiyonu vardır.” (Aktaş 1991: 143).

İnsan mekânı etkileyerek kendine bir alan yaratır; çünkü insanın olduğu her yerde mekân olgusu bulunur. İnsan bulunduğu durum içinde de bir mekâna bağlanır ve bu durum insan-mekân ilişkisinin psikolojik bağlamda yansımalarının göstergesidir.

“Kişi-yer özdeşliğinin derinlemesine tahlile tabi tutulduğu olgusal mekânlar:

a. Labirentleşen dünya, kapalı mekânlar, dar mekânlar

b. Sınırları sonsuza açılan mekânlar, açık ve geniş mekânlar olarak iki başlık altında izah edilebilir.” (İçli 2008: 343).

Mekân, insanın dönüşümlerini içererek yaşadığı yerde de karşılık bulur ve coğrafyaya paralel olarak, iç dünyanın dış dünyadaki karşılığı ile somutlaştırılır. Kişi içsel süreç ve coğrafya arasındaki ilişkinin görüntüsü olarak psikolojik mekân, düzleme taşınır. Alpamış Destanı, edebî bir metin bağlamında kahramanların ruhsal durumlarını gerçekçi bir çizgiyle sunar.

1.4.2.1. Labirent/Kapalı/Dar Mekânlar

Kapalı/dar mekânlar, olgusal mekânın insan üzerindeki etkisi bağlamında; olaylar karşısında aciz kalmayı, sıkışmayı ve buhranı ifade eder. Baysarı, Kongırat ilinde Kökkamış gölünün çevresinde yaşar ve bu mekân başlangıçta onun için açık/geniş mekânken kardeşinin davranışıyla bu mekân, Baysarı’yı daraltan kapalı/dar bir mekân özelliği kazanır. Baysarı, kardeşine kırılarak öz yurdundan ayrılışını ve gurbetteki yurdunu şu şekilde ifade eder:

*“Abim üzdü Baysin elinde,
Duramadım Kökkamış gölünde.
Zekât dedi, on dört adam gönderdi,
Adamları gelip, bana haber verdi,
Zekât isteyince gönlüm karardı.
Oğulsuz olduğum için aklıma çok şey geldi,
Ağabeyimin sözleri bana dokundu.
Ben de söylediği söze böbürlendim,
On dört adamı yakalatıp, öldürdüm,
Keşel’e göçmeyi tercih ettim,
Sizler yoldaş oldunuz o günlerde,
Nice günler Keşel’e doğru yol yürüdüm,*

Kökkamış'tan çıkıp, Akgöl'e gittim,"

(Yoldaşoğlu 2000: 203).

Baysarı, duygusal bir kırılma şeklinde; ağabeyinin davranışlarıyla ruhunda açılan yarayla öz vatanını terk eder. Mekân/öz vatan, ağabeyin davranışını hatırlatan bir yer olarak ruhun bunalmasına sebep olur ve sonuçta öz yurt, acıların çağrışımını içeren bir anlamla terk edilir. Kişi, sıkıntılı ortamdan kaçmak ister ve bu ortam yutan bunaltan gerilmeye sebep olan bir ortamdır. Çağrışım ve yaşantılar mekânın ifadesinde etkin bir role sahiptir.

Destanda, ruhsal bir sürecin yansıması olan kapalı/dar/labirent mekân tasviri, özellikle Alpamış'ın zindan günlerini anlatır. Alpamış, yedi yıl süren esaretini dile getirdiği bölümde; ahının bağırını deldiğini zindanın ömrünü tükettiğini ifade eder:

"Ben yatarım dar zindanda gam çekip,

Ben baktım sana, bir göz atıp,

Felek, ahım bağırımı delip,

Bilmem, ömrüm zindanda geçip,

Pek çok ceza edip bana Kalmaklar,

Meskenimi karanlık zindan ettiler,

Sonunda Allah bu zindandan kurtarır.

Kalmakların zulmüne razı olurum,

Razı olmasam, ne yapabilirim,

Gönlümdekileri söyler dururum" (Yoldaşoğlu 2000: 296).

Mekânın, ruhun içselleşen görüntü şeklinde kahramanı bunaltan, yutan kapallığı kahramanı sıkışmış, çaresiz bir ruh haline sokar. Kapalı-dar mekânda, yutucu tüketen bir hava vardır ve insanı sınırlayan hareket alanını kısıtlayan bir ifade taşır. Olgusal mekân, insan mekân ilişkisinin ruhsal boyutunu açıklar.

1.4.2.2. Açık/Geniş/Ferah Mekânlar

Açık/geniş/ferah mekânlar; kahramanın iç dünyasındaki coşkunun, mekâna isnat edilmesiyle ifade edilir ve bu şekilde mekân da kişileştirilir. Olgusal bir mekân olan

açık/ geniş/ferah mekânlar; ruhu olan, bir anlam içeren, önemli bir rol üstlenen yapı birimi biçiminde düşünülebilir.

“Açık ve geniş mekânlar; içtenlik mekânlarıdır. İçtenlik, mekânı içten dışa doğru çeviren ve açan bir niteliktir. Bu mekânlarda karakter, kendisiyle, çevresi ve bütün evrenle uyuşum içindedir. Kapalı ve dar mekânlar nasıl çatışma mekânları ise, açık ve geniş mekânlar da uyumun ve huzurun mekânıdır.” (Korkmaz 2007: 411).

Alpamış, dönüş yolculuğunda sevdiklerine kavuşmanın heyecanı ile içsel enerji sağlarken; uzun yolculuğu da kısacık bir mesafe haline gelir. Yolun zahmeti, mutluluğun hâkimiyetiyle yok olur ve kahraman açık/geniş mekânın etkisiyle, sınırları aşar. Bu süreçte, kahramanı engelleyen sınırlayan bir etki yaşanmaz; çünkü kahraman huzurlu ve içten bir atmosferle kuşatılır. Alpamış bu duygularla, atı Bayçibar ile uçarcasına bir şekilde yola çıkar:

*“Bu sözleri söyler şahin,
Gümbürler dağlar taşlar,
Sürüp gider Bayçibarı.
Gâh yel gibi vızıldayıp gitti,
Ayağıyla yere battı,
Değen taş çakılıp gitti,
Toprağı toynağından attı,
Kendi başına çok adanmış gibi,
Arkasını toza dumana kattı.
Oynattı Bayçibar atı,
Nice dağlardan geçti,
Bayçibara kamçı vurdu,
Aradı Baysın elini,
Yollarını kısalttı” (Yoldaşoğlu 2000: 371).*

Kahramanın, öz yurduna dönüşü sırasında memleketine kavuşmanın verdiği coşkuyla, yolu kısalır ve bu durum feraha ulaşmanın, mutluluğa kavuşmanın göstergesi şeklinde açık/geniş/ferah mekâna isnat edilir. Mutluluk, yolun uzunluğunu ortadan kaldırır ve mekâna anlam kazandırır. “Yalnızca topografik bir yer değil, anlam üreten, anıları barındıran, kişinin iç dünyasını yansıtan bir değerdir.” (Korkmaz 2007: 402).

Kişi mekân ilişkisinde, kişinin ruhsal yapısına bağlı olarak; mekâna içsel dünyanın değerleriyle anlamlanan bir işlev kazandırılır. Mekânın genişliği veya darlığı kişinin ruh haline göre belirlenir. İnsan, mekânla bütünleşerek/özdeşleşerek iç dünyasına ait imgeleri somut bir ortama taşır. Açık ve geniş mekân sonsuzlukla aynı anlamı ifade eder. Kişi, mutlu olduğu anlarda yerinde duramayan sınır tanımayan bir enerji taşır; bu ruhun genişliği ve ferahlığı bağlamında, mekâna sınırı olmayan bir sonsuzluk şeklinde yansır.

1.5. Dil, Üslûp ve Anlatıcı Teknikleri

Kurmaca metnin algılanmasında, dil ve üslup önemli bir unsurdur. Dilin işlevsel bir fonksiyonu da canlı kalarak, gelişerek devam eden bir bünyeye, sahip olmasıdır. Bir dil; sözcük, kelime grupları ve cümlelerden oluşan yapısıyla, en güzel şekilde metin içinde ifade kazanır. Sesler, harfler, kelimeler, cümleler paragraflar biraraya gelerek bir metne dönüşürken bir dilin de en başarılı kompozisyon elementlerini oluştururlar. “Bu açıdan bakıldığında, üslûb, yazarın dilin rehberliğinde parçadan bütüne -ama şuurlu bir şekilde- giderek güzelliği keşfetmesi, gerçeğe varması anlamına gelmektedir.” (Tekin 1984: 62).

Destanlarda kullanılan dil, millî kimliğin sembolü anadildir; anadil besleyiciliği ve saflığı ile anne sütüyle eş değerdir. Çocuğun gelişiminde anne sütü birinci ve en önemli besin kaynağıdır; dil de milleti millet yapan temel unsurlardan biridir. Türk dili, dünyanın birçok yerinde konuşulan bir dildir ve buna bağlı olarak; Türk kültürünün ve dilinin zenginliğini açımlayan edebî ürünler de öğrenilir. Türk Destanlarında, Türk dilinin muazzamlığı, Türkçe'nin akıcılığı ve coşkulu söylemi kendini hissettirir.

Destanın anlatımında halk dilinin kullanılması; dilin özelliklerinin korunup yaşatılmasında önemlidir ve bu bağlamda Alpamış Destanı, halk dilinin güzelliğini yansıtır. Sanatçı, dili, hitap ettiği topluluğun özelliklerine göre kullanır. Destan anlatımında sade bir dilin kullanılmasının yanında estetik unsuru da göz ardı edilmez. Söylenenin açık bir şekilde ifade edilmesi kadar güzel söylenmesi de önemlidir. Destan metninde kullanılan dilin, sade/halk dili olmasının yanında coşkulu ve heyecanlı destansı anlatım özelliğinden de vazgeçilmez. “Sanatçı kendi yeteneği ile eserinin dilinin okuyucuda hem gerçek yaşamın dilinin kullanıldığı izlenimini uyandırması, hem de bu dilin gerçek yaşamda bulunmayan bir dramatik canlılık kazanmasını, kısa özlü ve etkili olmasını sağlamak zorundadır.” (Boynukara 1997: 81).

Kullanılan sözcük grupları anlamsal formu olan halk dili ve gelenek ilişkisini ortaya koyan bir biçimdedir. Bir metinde sözcükler, sözcük grupları, cümleler, paragraflar biraya gelerek metnin iletisini oluştururlar. Birbirinin koşulu ve ardılı olan bir uyumla bütünü oluştururlar. Dilin zenginliğini, yazarın ustalığını ortaya koyan bu unsurlar destan metnimizin kıymetini tasavvur açısından önemli bir noktadır. Anlatıcının hayat tecrübesi, kültürü, üslubu ve dil ustalığı, bilgi birikimi bu bütünlükte önemli bir etkidir. Konuşma dilinin özellikleri, deyimler atasözleri mahalli renkler, edebî sanatlar ustalığın belgesidir.

Alpamış Destanı'nda, manzum anlatımın estetiğini taşıyan deyimlerin önemli bir işlevi vardır. Deyimler, kalıp ifade şeklinde özellikle manzum kısımlarda ahengi sağlayarak; halk kültürünün engin deneyimini açılar. Sözler, tecrübe ve millet unsuruyla birleşerek gerçeğin bir yansıması hüviyetini kazanır. Atasözleri ve deyimler tecrübe ve yaşam birleşiminin sonucu olarak geleceğe taşınır.

Alpamış Destanı'nda geçen; “yüzü kara olmak”, “siyasetle gelmek”, “kan ağlamak”, “murada ermek”, “kara güne kalmak”, “saçını dağıtmak”, “tartışmada kalmak”, “eli güldürmek”, “yüzünü kara etmek”, “şen olmak”, kan ağlamak”, “devran sürmek”, “gönlünü ağır almak”, “gönlünü karartmak”, “içi sızlamak”, “bağrını dağlamak”, “gönlü kararmak”, “siyaset yapmak,” “gönlünü hoş etmek,” “ah çekip ağlamak”, vb. deyimler, dilin zenginliğini ifade eder.

Oluşumunda bir yaşam hikâyesi, tecrübe, kültürel bir doku, millî bir renk, tarihten bir sahne gibi anlamlar barındıran atasözü ve deyimler ortak hafızamızın ürünüdür. Kalıp ifadeler grubunun anlamlı bir şekli olan deyimler; derin anlamlar barındıran ifadelerdir. Uzun bir yaşam tecrübesini ifade eden deyimler, az sözle çok şey ifade eder ve millî kimliği temsil ederek geleceğe uzanmayı sağlar.

Destansı anlatımda dilin heyecana bağlı işlevi kullanılır. Nazım kısımlarda kullanılan şiirsel üslup, estetiği ön plana çıkaran bir zevkin ürünüdür. Destansı anlatımda bir bahçıvanın farklı renk ve kokulardan oluşan çiçekleri ahenkle bahçesinde yetiştirme yetisi vardır. Anlatıcı, dili farklı işlevlerde kullanır. İmgeler, yerel söyleyişler, atasözü ve deyimler işlevsel söylemin yapı taşlarıdır. Duyuş ve düşünme kabiliyeti, estetikle birleşerek; anlatıcının üslûbunu ortaya koyar. “Bir sanatçının yaradılışı, kültür yapısı, şiiri söylediği andaki ruhsal durumu, söyleme nedeni, seslendiği kitleyle ilişkisi ve dilin sunduğu olanaklar arasında yaptığı seçim, üslûbunu belirler.” (Artun 2009: 99).

Anlatıcı ait olduğu toplumun karakterini zevk ve estetikten ödün vermeden üslûbuna yansıtır. Sanatçı toplumun duyuş ve düşünüşünü estetikle buluşturan bir misyona bağlı olarak; toplumun sözcüsüdür. Anlatıcı, söz varlığını canlı tutarak anlamı yitirmeden estetik ve coşkıyı birleştirir.

Destan anlatımında semboller açısından bir zenginlik görülür. “Edebî sembol, ifade edilemeyen bir tecrübenin benzeridir, dil unsurlarında ifade bulur, bu dil unsurları dilin sınırlarını ve ifade edilmek istenen gerçeğin sınırlarını aşar; duyu ve düşüncelerimizin karışımından oluşan bir tecrübeyi somutlaştırarak ifade eder.” (Stevick 2004: 287).

Destansı üslupta kahramanın tasviri yapılırken benzetmelerden yararlanır. Epik şiir olarak anlatılması dinleyicinin, benzetmeler aracılığıyla manzarayı canlandırmasını sağlar. Benzetmelerden yararlanma, akılda kalması ve kalıcılığı sağlamak amacıyla yapılır. Anlatıcı mekân tasvirini başarılı bir şekilde kurgular. Sürhayil’in Alpamış’ı hapsetmek için hazırladığı mekân Murat Tepe, olağanüstü bir biçimde inşa edilen bir yer olarak tasvir edilir.

“Murad tepeye gidip, Murad tepenin yakınından, Çılbır çölünden bir yer düzeltirdi. Uzun zaman usta ve işçileri çalıştırdı. Kale surlarının süslerini çelikten, eşiklerini altından döktürüp, kapılarına altın suyu çektirip, yakut, mermer taşlarla süsleyip, iç içe buraları düzenleyip, Kalmak Şah gelip buraları görüp, burada bu yapılar tamamlanıp, usta ve işçilerin hepsine izin verip gönderdi.” (Yoldaşoğlu 2000: 240).

Alpamış Destanı’nın nazım anlatımına bağlı olarak müzikalite bir üslubu vardır. Ahenk, kafiye ve rediflerle sağlanmış, açık veciz ve anlaşılır bir yapı oluşturulmuştur. Yine şiirsel söyleme bağlı olarak hece ölçüsü kullanılmış, aliterasyon ve asanonslarla ritim sağlanmıştır. (Reichl 2002). Destan metinleri, bu açıdan zengin metinlerdir ve dilin özelliklerini ve kullanım alanlarını örneklendirir.

1.5.1. Bakış Açısı

Bakış açısı, yazarın eserini okuyucuya sunuşu sırasında olaylara nasıl baktığını izah eden unsur olarak; anlatımın inandırıcılığını ve kurgusunu etkiler. Oluşturulan anlatım birimlerinin birbirine başarılı bir yöntemle bağlanması gerçekliği yansıtmada belirgin bir rol üstlenir. Hâkim bakış açısında anlatıcı geçmiş, şimdi ve geleceği bilen

bir kimlikle kahramanların iç dünyasını yansıtır. Destansı anlatımda hâkim/tanrısal bakış açısı kullanılır.

Anlatıcı, yazardan farklıdır ve bu bağlamda yazarın eserini okuyucuya iletmesinde bir aracıdır. Yazar, düşüncelerini ‘ikinci benliği’ olan anlatıcıya emanet ederek aradan çekilir. Anlatıcıyı seçen yazarın kendisidir ve duygularını düşüncelerini en başarılı anlatacak bir bakış açısı seçecektir. Anlatmaya bağlı edebî türlerde, anlatıcı tarafından düzenlenen anlatım mekânına davet edilen okuyucu, dış dünyadan sıyrılarak ve anlatıcının coşkun çağrısına cevap vererek, anlatım mekânıyla bütünleşir. Anlatıcı, kurmaca gerçeğe göre düzenlediği anlatı birimlerini; tanıtmaya kahramanlarını sevdirmeye ve tezini açıklama amacıyla hedefe doğru yol alır.

“Diğer sanat dallarından farklı olarak anlatıma dayalı sanat türlerinde mutlaka bir anlatıcıya ihtiyaç vardır. Anlatıma dayalı eserlerde anlatıcının vazgeçilmezliği doğal olarak, anlatıcının konumunu irdelemeyi, anlatıma esas olan kişi veya kişilerin bakış açılarının tespitini gerektirir.” (Boynukara 1997: 109).

Her insan, dünya mekânında varlığıyla bir yaşam sürer ve yaşam öyküleri belli bir yolculuk şeklinde tekrar ederek insanlığın ortak macerasını anlatır. Sanatçı, anlatım dünyasına has bir çağrıyla yapıtlarının içinde evreni yeniden yaratarak, mesajlar vererek, insanlığın tekrar eden yolculuğunun algılanmasına yardımcı olur.

“Romanın, bir bakıma ön-örnekleri olan masal ve destanlarda, hikâyeyi anlatan kişi, genellikle hep ön plândadır. Bu kişinin yerini belirlemek gerekirse, o, her zaman eser ile okuyucu arasındadır. Böyle bir mevkide o, anlatacağını anlatır, söylenmesi gerekeni söyler; hatta, hikâye ve okuyucuya yönelik bazı tasarruflarda da bulunabilir.” (Tekin 1989: 70).

İnandırıcılık bakımından, hâkim-tanrısal bakış açısı daha başarılı bir anlatıcıdır. Anlatıcı verdiği bilgilerle olaya hâkim olduğunu, kahramanların geçmiş yaşantılarını ve gelecekteki yaşantılarını, düşüncelerini bildiğini ortaya koyar. Alpamış Destanı’nda epik anlatım özelliği olarak aksiyon/eylem/coşku ağırlıklı bir anlatım hâkimdir. Anlatıcı, hâkim bakış açısıyla kahramanları tüm yönleriyle ele alırken; hayatın renklerini eserine serpiştirir; bu söze ve olaylara nasıl hükmettiğinin kanıtıdır.

Anlatıcı, okuyucuyu etkileyerek kahramanı ve ülküdaşlarını etkileyici bir anlatımla tahlil ederek okuyucuyu kurgusal metnin dünyasına alır ve kahramanlarla birlikte yolculuğa çıkarır. Okuyucu kendini epik anlatımın sahnesinde hisseder ve

kurmaca gerçek okuyucuyu sarıp sarmalayıp anlatının hüznüne mutluluğuna ortak eder.

Alpamış Destanı'nda, anlatıcı hâkim-tanrısal bakış açısına sahiptir. Anlatıcı kahramanlarının eylemlerini, düşüncelerini çok iyi bir şekilde yansıtır. “Mutlak bir güce sahip olan bu anlatıcı, eserin terkinde yer alır, her yerde hazır ve nâzır bulunur.” (Tekin 1989: 9).

Anlatımı başarılı kılan etkenlerin başında kullanılan teknikler gelir ve bu tekniklerin her birinin metnin iletisinin verilmesinde bir işlevi vardır. Anlatının kurgusunu planlı bir bakış açısıyla sunma açısından kullanılan teknikler; destanın etkileme gücünü belirler. Zengin anlatım halkalarına sahip olan destanlar, bu bağlamda çeşitli tekniklerin kullanıldığı anlatılardır. Alpamış Destanı'nda; iç monolog, dış monolog, diyalog, özetleme, sahneleme, geriye dönüş ve leitmotif gibi teknikler kullanılmıştır.

1.5.2. Leitmotif tekniği

Leitmotif tekniği tekrara dayanan belli fonksiyonlar için kullanılan kelime, kelime grupları veya cümlelerden oluşur. Halk edebiyatının temel özelliklerine paralel olarak söylenmek istenen özetleme göreviyle, ahenk sağlayan bir unsur olur. Konunun bağlanmasında ve geçişlerin sağlanmasında aktif bir rol üstlenir.

“Leitmotif tekniği, anlamını bulduğu tekrar unsurlarıyla hem muhtevada sürekliliği sağlar, hem de figürlerin, kolayca tanınmalarına vesile olur. Bu yönüyle leitmotif tekniği daha çok ‘karakterize etme’ vasıtası durumundadır. Olaylar ve kişiler, bir kalıp ifade, bir tik veyahut herhangi bir unsurun tekrarıyla veciz bir şekilde anlatılır.” (Tekin 1989: 92-93).

Destan metninde “Hazan olsa bahçede güller solar” ifadesi kişinin üzüntü karşısındaki durumunu, “Yeşil mavi giyinmek”, sevinçli olmasını ifade eden kalıplaşmış leitmotiflerdir. Yine benzer bir tecrübenin, vecizeye dönüşmüş söz kalıpları olan “Aşığın fehmidir karanlık gece,” “İyilik görün, kötülük görmeyin, uzun yaşayın uzun yıllar ölmeyin” vb. leitmotifler Alpamış Destanında ağırlıklı olarak geçen anlamlı kalıp ifadelerdir. Leitmotif ifadeler; belirli görevler üstlenen, kısa ama derin anlamlar içeren söz gruplarıdır.

Halk edebiyatı ürünlerinde, halkın yaşantısına ait izleri taşıyan tecrübe ve yaşam üzerine odaklı anlatıma paralel olarak leitmotif tekniği yoğun bir biçimde kullanılır.

Özellikle nazım kısımlarda anlamı kuvvetlendirme, iletiyi kısaca ifade etme ve ahenk sağlamak gibi amaçlarla kullanılır. Alpamış Destanı'nda nazım-nesir anlatım ve daha çok daa nazım şeklinde anlatımın hâkimiyetiyle, ahengi sağlayan leitmotif kalıpları vardır.

1.5.3. Monolog

Monolog, söyleşmeye bağlı bir tür olarak bir iç konuşmadır. Monolog tekniğinde kendi kendine seslenmenin yani içsel bir iletişimin olmasına bağlı olarak; samimi bir hava hakimdir. Okuyucu, kahramanın özeline ortak olarak kendini ona daha yakın hisseder. Bu tekniğin amacı; kişinin, ruh durumunu ve düşüncelerini açıklamaktır. Destan gibi anlatım türlerinde monolog tekniğinin kullanılması önemlidir; çünkü aksiyonun/hareketin ağır bastığı bu metinlerde kahramanın okuyucu tarafından tanınması/anlaşılması bu teknikle sağlanan bir durumdur.

İnsan psikolojisini anlatmada iç çözümleme ve monolog teknikleri önemlidir; çünkü kişinin, kendisiyle baş başa olduğu, duygularını ve düşüncelerini doğal ortamda yaşadığı sahnelerdir. “Gerçeklik, tabîi haliyle yansır. Sonuç olarak iç monolog tekniği, başta kahramanın iç dünyasını tanımamıza vasıta olmakta, daha sonra muhteva ve anlatım tabakasının şekillenmesinde olumlu rol oynamaktadır.” (Tekin 1989: 102). Alpamış Destanı'nda anlatıcı, hakîm bakış açısıyla her şeyi bilir ve monolog tekniğini kahramanların iç dünyasını yansıtmada başarıyla kullanır.

“Bu sözleri işitip, Karacan olduğunu anladı. Alpamış'ın gönlüne şöyle geldi: Zavallı boşuna gelmiş, bunun ne kuvveti var, beni zindandan çıkaracak kadar.” (Yoldaşoğlu 2000: 299).

Monolog tekniği, okuyucu ile anlatımın şahıs kadrosu, özellikle de kahramanın iç dünyası arasında aracısız doğrudan bir iletişimi sağlar. “İç dünyasıyla karşı karşıya kalan kahramanı, yazar-anlatıcı yalnız bırakır ve müdahalede bulunmaz.” (Şenocak 2000: 175). Anlatıcı, monolog tekniği ile Berçin'in içsel konuşmasını, düşüncelerini netlikle okuyucuya iletir.

“Eski sadık beyler bu sözleri işitip, şimdi ne olacak, diye telaşlandılar. Evde durup, sadık beylere bakıp, Ultantaz’ın zulüm ettiğini anlayıp, bu beylerin çok telaşlandıklarını görüp Berçin bir söz söylemiş:” (Yoldaşoğlu 2000: 434).

Berçin, sadık beylerin duruşlarından onların endişelerini ve durumun ciddiyetini anlatır ve okuyucu/dinleyici Berçin’in iç dünyasını, bu sahnede iç monolog/iç çözümleme tekniğiyle doğal bir biçimde yaşar. Berçin’in düşüncelerini iç monolog tekniğiyle veren anlatıcı, böylelikle doğal bir yansıma şeklinde kahramanlarının duygu ve düşüncelerini aktarır.

“Bir başka değerlendirme ile iç çözümleme tekniği, anlatma yönteminin hâkim olduğu çağların anlatım tarzıdır. Daha önce bahsedildiği üzere anlatma yönteminde her şey yazar-anlatıcının bakış açısından okuyucuya yansıtılıyordu. Bu sebepten dolayıdır ki, kişilerin tanıtımında tasarruf, yazar-anlatıcıya ait oluyordu. Bu durumda anlatıcının başvuracağı tek yol, gayet tabîi olarak iç çözümleme oluyordu.” (Tekin 1989: 81).

Kurmacanın dünyasında gerçeğin bir yansıması olarak; karakterler, düşünen varlıklar olarak ele alınır, anlatılır ve gösterilir. İç monolog; belirli koşullara, dış olaylara, bu olaylarla ilgili çağrışımlara bağlı olarak gelişir. İç monolog başka bir deyişle, düşünceye verilen değerdir.

1.5.4. Diyalog

Destanlarda, diyalog bölümleri içerik düzlemini yansıtarak; olayların canlı bir anlatım kazanmasına yardımcı olur. Şahıs kadrosunun kendi arasındaki iletişimi olarak değerlendirebileceğimiz diyalog karşılıklı konuşmadır. Anlatıcı bu konuşmaları okuyucuya aktarır.

Anlatıcı, iki dostun muhabbetini canlı bir diyalogla okuyucunun zihnine taşır. Diyalog bölümlerinde anlatıcı, karşılıklı konuşmalara ek olarak kahramanların o andaki hareketlerini de tasvir ederek anlatımını güçlendirir.

“Karacan ile Alpamiş kollarını açtı, ikisi sevgiyle kucaklaştı. Alpamiş: Nasılsın dostum iyi misin? diye ellerini sıktı: Karacan’ın yedi kaburgası kırıldı, Karacan yuvarlanıp kaldı. Alpamiş ne oldu dostum? diye sordu: Karacan sır vermeyip, çocukken sara hastalığım vardı. O hastalık şimdi tekrar başladı dedi. Alpamiş söyledi: Çaresi olan bir hastalıksa, iyileştirelim. Karacan söyledi: Doğrusunu söyle, bu selamlaşma mı,

yoksa vuruşma mı? Alpamiş söyledi: Ne yaptın ki, vuruşayım, seninle selamlaşmak niyetindeyim.” (Yoldaşoğlu 2000: 131).

Duygu ve düşüncelerin ifade edilişi diyalog bölümleriyle sağlanarak destansı anlatımın hızlı ritmi sürdürülür. Diyaloglar genel olarak nazım şeklindedir.

1.5.5. Sahne

Alpamiş Destanı, kahramanlık konulu bir metin olmasına bağlı olarak aksiyon seviyesi üst düzeyde olan bir destan metnidir. Anlatıcı uzun bir kahramanlık tarihî olan bir milletin hayatını, Alpamiş’in şahsında betimleyerek; kahramanlıklarını sahneye taşır. “Sahne, okuyucuya sözü edilen etkinliğe katılıyormuş duygusunu verir, çünkü okuyucu etkinliğin hem oluşunu, hem de olduğu anı aynı anda yaşamaktadır.” (Stevick 2004: 53).

Anlatımını canlı tutmak isteyen anlatıcı/yazar, bu amaçla sahne tekniğini kullanır. Olayların hızlı akışı okuyucuya olayı izliyor, olaya katılıyor hissini verir. Sahne tekniği, okuyucuyu/dinleyiciyi olaya yabancılaşmaktan kurtararak; anlatımın dünyasına aşına kılar. Alpamiş’in, Kalmakları bozguna uğrattığı savaş anı, sahne tekniğiyle okuyucunun zihninde yeniden tezahür eder.

*“At altında düşman başı,
Budur beylerin savaşı,
Askar dağına alıp duman,
Vermez düşmanlara aman,
Bu sıfatla bey Hekimhan,
Baş keser meydan içinde ” (Yoldaşoğlu 2000: 265).*

Destansı anlatımda, kahramanın düşmanla mücadelesinin anlatılmasına bağlı olarak sahne tekniği, olayları daha etkili bir biçimde ifade eder ve gerçeklik katar. Okuyucu/dinleyici kendini, destan metnini gözünün önünde canlandırabileceği bir aksiyon sahnesinin içinde bulur. Sahne tekniği aracılığıyla, göçebe bir toplumun çevresini kuşatan düşmanları ve zorlu tabiat şartlarında sürdürdüğü yaşamı gözler önüne serilir.

1.5.6. Özetleme

Özetleme tekniğinin seçilmesindeki amaç; önemli görülen noktaların ayrıntılı anlatılıp diğer bölümlerin geçilmek istenmesidir. Destanın başında bir özetleme şeklinde kahramanın ailesinden bahsedilir.

“Özetleme tekniği, çağdaş anlatım imkânlarının denenmesinden önce hemen en fazla uygulanan tekniklerdendir.” (Tekin 1989: 94). Destanın farklı yerlerinde bu teknik aynı amaçla yine kullanılır. Anlatıcı, eserini daha etkili anlatmak düşüncesiyle dramatik anlatımı tercih eder ve dramatize bir üslup kullanır.

1.5.7. Geriye Dönüş

Geriye dönüş tekniğinin kullanılması şimdiki zamanda yaşanan olayların nedenini açıklamak, kişinin geçmişi hakkında bilgi vermektir. “Şimdiki zamanın hâkimiyetine rağmen, romanda -özellikle- geçmiş de önemli yer işgal etmektedir. Çünkü şimdiki zamanda cereyan eden olayların, şimdiki zamanda yaşayan kahramanların bir mazisi vardır. Romancı olayları ve kişileri hakkıyla tanıtmak, takdim etmek, dolayısıyla eserine gerçekçi bir kimlik kazandırmak maksadıyla zaman zaman geçmişe döner, geçmişten sağladığı bilgilerle hâli değerlendirmeye çalışır.” (Tekin 1989: 78).

Anlatıya esas olan kahramanın macerasıdır ve kahramanın da şimdiki durumunu etkileyen bir geçmişi vardır. Bu durum Alpamış Destanı’nda olduğu gibi, edebî metnin anlatıcı/yazarı tarafından uygun geçişler sağlanarak, geriye dönüş tekniğiyle sağlanır.

İKİNCİ BÖLÜM

2. ALPAMIŞ DESTANI'NDA KAHRAMANIN BİREYLEŞME YOLCULUĞU

2.1. Ayrılma/Maceraya Davet/Kahramanın Yola Çıkışı

Evrenin varoluş öyküsüyle birlikte mitler, ayinler ve edebî eserlerde vücuda gelen ritüel yolculuk, kahramanın kişiliğinde rutin olarak devam eder. Kahraman, kendisi için kurulan, gizemli dünyada macera aşamalarını belli bir sırayla yaşar ve bu bağlamda ait olduğu ulusun serüvenini, sonsuz bir yolculukla geleceğe taşır. Çalışmanın bu bölümünde kahramanın yolculuğu bağlamında sembolik değerler tahlil edilirken; Alpamış Destanı'nın Özbek varyantı temele alınmakla birlikte destanın diğer varyantları da bu açıdan değerlendirilmiştir.

Alpamış Destanı'nda, Türk boylarının düşmanla olan mücadelesi varyantların merkez dokusunu oluşturarak; millî kimlik bilinci yansıtılır. Özbek ve Kazak varyantlarında tarihî dokunun destan metnine yansımaları sonucu Kalmaklarla mücadele vardır. Altay varyantında yeryüzü ve gökyüzünün birleştiği yerde Ak-Kaan'ın ülkesine giden Alıp- Manaş, ülkesindeki yiğitlerin canına kasteden Ak-Kaan'ın yurduna milletinin temsilcisi olma bilinciyle giderek intikam alır. Bamsı Beyrek, özgürlüğüne kast eden Bayburt Beyi ile karşı karşıya gelir.

Campell'ın "kahramanın yolculuğu" adıyla değerlendirdiği sürecin başlangıcı ayrılma aşamasıdır. Ayrılma aşamasında; maceraya/serüvene davet anlamını içeren çağrı ve çağrıya cevap verme süreçleri yaşanır. Çağrıdan önce kahramanın olağanüstülük içeren dünyaya geliş öyküsü anlatılarak, Türk destan kahramanının maceraya çağrılması için oluşturulmuş bir anlatı düzlemi oluşturulur. Alpamış Destanı'nın Özbek, Oğuz, Kazak ve Başkurt varyantlarında giriş epizodu aile ve soyun tanıtılmasından sonra çocuksuzluk motifiyle devam eder.

Çocuksuzluk motifi, sosyal hayatın destan kurgusunda kazandığı değere bağlı olarak önemli bir bölümü oluşturur. Çocuğu olmayan birey için bu dünyada bir yokoluş ve çöküş vardır; çünkü gelecek demek soy ve kalabalık bir toplum demektir. Pay Püre'nin Bey kimliği, çocuksuz olmasıyla değersiz bir konuma düşer nitekim o da bu durumun yok olmakla aynı anlama geldiğinin bilincindedir. Geleceğe kalma olgusunda arkada bırakılan maddî ve manevî değerler bir bütün olarak belirleyici unsurlardır. Pay Püre bu üzüntüsünü şöyle dile getirir:

“Pay Püre Big aydur: Han Kazan niçe ağlamayayın, niçe buzlamayayın, oğulda ortacum yok, kartaşda kaderüm yok, Allah Ta’âla meni kargayupdur, bigler tacum tahtum için ağlaram, bir gün ola düşem ölem yirümde yurdumda kimse kalmaya didi.” (Ergin 1958: 116).

Altay varyantında çocuksuzluk motifi yoktur; aile ve soydan bahsedildikten sonra kahramanların doğumları ile anlatım sürdürülür. Kahramanın ritüel doğumu kadar biyolojik doğumu da önem arz eder ve bu doğum olağanüstülük içerir. Sıradan bir doğumla dünya mekânına gelmesi beklenilmeyen Türk destan kahramanının, evrene katılışı ve biyolojik doğumu mükemmel bir merasimledir.

Kahramanın olağanüstü özelliklere sahip olarak büyüme epizodu, varyantların ortak özelliğidir. Kahramanın, dünya mekânına olağanüstü gelişi ve kendini ispat etme, kimlik kazanma, yetişkinliğe geçiş olan kahramanlık gösterip ad kazanma aşamaları özellikle vurgulanır. Aile, soy ve kahramanlık arasındaki güçlü bağ destanın belirgin bir özelliğidir.

Toplumun idealleri kahramanda tezahür eder ve kahraman simgesel işlevlerle donatılır. İdalize bir tip olan destan kahramanı, bu yönüyle olağanüstü özelliklere sahiptir. Kahraman, kimlik kazanma yani bireyleşme bilinciyle görevine başlar. Bu kimlik; toplumdaki ayrı olmayacak, olumlu aktarımlar silsilesiyle gelişecektir ve kahraman, varoluş sebebini gizemli yolculuğun sonunda kavrayacaktır.

Alpamış, gerekli donanıma sahip olduktan sonra ayrılma, erginlenme ve dönüş aşamalarını geçirir. On dört yaşına gelen kahraman maceraya davet edildiğinde rutin hayatı da yeni bir yöne doğru yelken açacaktır. “Macera her zaman ve her yerde bilinenin örtüsünün ötesinde bilinmeyene bir geçittir; sınırda bekleyen güçler tehlikelidir; onlarla iş yapmak risklidir; yine de ustalık ve cesaretle biri karşısında tehlike silinir.” (Campbell 2010: 99).

Çağrı, seçilmiş kahramanın ‘ermişliğe eriş’ sürecinin ilk aşamasıdır. Çağrı gelinceye kadar kahraman için bilinen mekândaki yaşam olağan şekilde devam eder. Berçin’in gönderdiği haberciler, kahramanı maceraya çağırır ve mektup çağrının sembolü olur. Alpamış’a, Berçin’in kalbini açan mektup/sembolik çağrı, Alpamış’ın rutin hayatına yeni bir yön verir:

“Kulum desin, acısın bana Allah,

*Keşel'de tartışmada kaldı Berçinay.
 Gitsen, selam götürsen ellere,
 Kökkemiş gibi menzil yerim, çöllere.
 Kalmaklar ağlattı benim gibi güzeli,
 Yüreğime dolan üzüntü ve kederdi.
 Elbette sorunuz mektep arkadaşımı.
 Hüzünlü konuşur benim gibi aciz.
 Gece gündüz yol çekip hizmetkâr,
 Yardımcınız olsun imam çiltenler,
 Baysin yurdunda kalan akrabalarım,
 Bu elde sel oldu benim gözyaşım.
 Yabancı yurttan döndü başım.
 Bana yakın olamadı hiç kimse,
 Benim gibi çaresizin gönlünü karartıp,
 Kalmak, üzüntü kaygı veriyor.
 Berçin altı ay süre sayıyor,
 Kalmak elinde çâresizce ağladı.
 Altı ay zorbadan süre istedi” (Yoldaşoğlu 2000: 86).*

Destan kahramanı Alpamiş’in, eylemlerinin temelinde amaca ulaşma düşüncesi vardır ve buna bağlı olarak; niyet ve arzu kahramanı serüvene doğru sürükler. İsmail Çetişli; insan eylemlerini, üç başlıkta ve birbiriyle ilişkili olarak değerlendirir: “İnsanlar arası ilişkilerin kendi içinde bin bir türü vardır. Ancak söz konusu ilişkiler ağını, üç fiil ekseninde toplamak mümkündür. Bunlar arzu etmek, iletişimde bulunmak ve iştirak etmektir.” (Özcan 2002: 88). Alpamiş, sevgiliyi kurtarma arzusuyla, çevresiyle iletişime geçer ve böylece sosyal ortama iştirak etmiş olur. “Yaşamak sanatı, iletişim etkinliğinin üzerine kurulmuştur ve insanın en anlamlı ilişkileri iletişimle ilgili olanlardır.” (Özcan 2002: 91). İletişim kurma isteği destan kahramanının bilinçlilik eylemiyle paralel olarak gelişir. Arzusunu keşfeden kahraman, iletişime geçerek çevresini değiştirir ve kendisi olacağı; destanın sosyal ortamıyla iletişime geçer. Kalmak yurduna yapılan yolculuk ile Alpamiş’in niyetini gerçekleştirme düşüncesi arasında bir iletişim doğar. İştirak ederek ortama alışan ortamı benimseyen kahraman, zafere ulaşır. İçsel serüvenini başarıyla tamamlar. “İnsanın bireysel varlığı, başka benlerin arasında

bir anlam kazanmaktadır. Evren içerisindeki büyük yalnızlığımızın acısını bizimle aynı soydan gelen bir başka varlıkla paylaşarak dindirebiliriz.” (Özcan 2002: 93).

Yola çıkmaya karar veren Alpamış, içsel yolculuğu kabul etmiştir. “İnsan, evrenin bir minyatürüdür ve sonsuz evrenden herhangi kesin sınırlamalarla ayrılmış değildir. Ruh ve evren, iç ve dış dünyalar gibi birbirleriyle ilişkilidirler.” (Fordham 1994: 106). Kahraman kendini tanıma yolculuğuna çıkarak; kim olduğunu, öz benliğini ve gerçek gücünü keşfederken ruhunun aydınlanmasına bağlı olarak aşama kaydeder. “Roman kahramanı ile arzu edilen arasında mutlak bir nedensellik bağı söz konusudur. Roman kahramanı, arzusunun biçimlendirdiği bir değişme sürecini yaşayan öznedir.” (Özcan 2002: 88).

Bamsı Beyrek Hikâyesinde, çağrının sembolü anima ve dişiyi karşılayan bir sembol olarak geyiktir. Bamsı Beyrek, beşik kertmesi sevgilisini, geyiğin ardından giderek görür ve böylece tesadüfî bir başlangıç gibi gözükken bu durum; içsel yolculuğun kapısını açar. Kahramanın yola çıkışı/çağrı, Bamsı Beyrek anlatısında şöyle aktarılır:

“Nagâhandan Oğuzun üzerine bir süri geyik geldi. Bamsı Beyrek birini kova gitti. Kova kov bir yire geldi, ne gördi: Sultanum gördi gök çayırın üzerine bir kırmızı otağ dikilmiş. Yâ Rab bu otağ kimün ola didi. Haberi yok ki alaçağı ala gözlü kızın otağı olsa gerek. Bu otağın üzerine varmağa edeblendi. Ayıtdı: Ne olur-ise olsun, hele men avumı alayın didi. Otağın öninde irişi geldi geyigi sinirledi. Bakdı gördi, bu otağ Banı Çiçek otağı-y-imiş ki Beyregün bişik kertme nişanlısı adahlusı-y-idi, Banı Çiçek otahdan baka-idi.” (Ergin 1958: 121-122).

Geyik, Beyrek’in Banı Çiçek ile karşılaşmasına vesile olan ve macerayı başlatan sembol olarak dişi bir figürdür. “Yakutlar ve Kazak-Kırgızlarında kadınlar Umay(sözlük anlamı: rahim, plesenta) için törenler yapar ve plesentanın karşılığı olan hayvanı, yani geyiği serbest bırakarak özgürlüklerine kavuştururlardı.” (Ateş 2001:124). Dişinin, doğurganlık özelliği geyiğin kadın rahmini simgelemesi yönüyle Türk mitolojisinde, ‘umay’ olarak geçer ve Beyrek bu motifle içsel alana davet edilir.

“Birçok kültürde kadın motifinin karşılığı olarak kullanılan geyik, arketipsel sembolizm açısından da kahramanın içinde yuvalanan animasıdır.” (Özcan 2003: 79). Bamsı Beyrek, geyiğin ardından giderek simgesel yolculuk labirentine girmiş olur.

“Şaman törenlerinde suretine bürünülen hayvan-ata ya da ruhlardan biridir. Bu nedenle şaman elbisesi ya da davulu üzerinde temsili olarak ya da ona ait bir parçayla görülebilirler.” (Çoruhlu 2000: 142). Maceraya davet tesadüf gibi görünse de ‘haberci’ macerayı başlatan dışsal güç olarak; uyuyan benliği uyandırır ve bu çağrı bilinçdışının temsilcisidir. Geyik motifi, Bamsı Beyrek’i bilinçdışına davet eden haberci figürüdür. Bamsı Beyrek’in, ava çıktığı sırada geyiği görmesi; geyiğin kutsal bir ruh olarak düşünülmesiyle ilişkilidir. “Yakutlar kulaklarına küpeler takarak süsledikleri geyikleri serbest bırakarak tanrıya armağan ediyorlardı. Av esnasında, ayağı altın, başı gümüş olan esrarengiz bir geyiğin kişilere görünüp sonra aniden kaybolduğu anlatılır.” (Gezgin 2007: 94).

Altay varyantında, ‘merkez simgeciliği’ düşüncesine bağlı mistik bir düzlemle kahraman, maceraya çağrılır. Merkez simgeciliği, dini inanışlarla doğmuş; kutsal kabul edilmiştir. “Gök ile Yer arasındaki iletişim bu temel direğin aracılığı sayesinde mümkün hale gelmektedir.” (Eliade 1992: 25). Yerle göğün kesiştiği nokta; bu âlemi ve öteki âlemi birleştirir. Alıp-Manaş’ın maceraya çağrılışı kutsal bir biçimdedir; bu çağrı kahramanın görevini özel ve değerli kılar. Kutsal kitabını okuyan kahraman, yerle göğün birleştiği bir metaforunda gördüğü ülkeye çağrılır:

*“Bir gün Alıp-Manaş,
Kutsal kitabını aldı.
Çevirip okudu,
Aya, güneşe doğru tuttu
Altay üstünde ne olduğunu,
Bakıp göreceği geldi,
Kağanların güçlüsünü
Bilmek istedi,
Kutsal kitabını çevirip görse,” (Ergun 1997: 97).*

Kutsal kitap aracılığıyla gördüğü ülkenin, güzel prensesini almak ve Ak Kaan’dan ülkesinin yiğitlerinin intikamını almak gayesiyle; Alıp-Manaş eyleme geçer. Böylece sembolik çağrı, tüm varyantlarda aynı şekilde kadının/dişinin maceraya çağırın rolünü somutlaştırır.

Varyantlarda bu şekilde gelişen sembolik çağrı, içsel bir imge olan kadın figürüyle Alpamış'ı içselliğe davet eder. Kazak varyantında çağrının sembolü biraz farklıdır. Nişanlısını almaya giden Alpamış, yurduna döndüğünde Tayşık Han'ın, ülkesine gelip atlarını kaçırdığını öğrenir ve babasının sitem dolu sözleriyle maceraya çağrılır:

*“Uzağa giden Alpamış
Benim gözüme görünme artık
Gücünün faydası olmadı
Adam olup bana.
Tayşık aldı atlarımı
Yok etti mülkümü
Kalk, git artık karşımdan, dedi
Git demesiyle acısını bildirdi
Tayşak'tan öcümü al, dedi” (Üçüncü 2006: 79).*

Babasının serzenişiyle Alpamış için çağrı gerçekleşir ve Alpamış sevdiğini memleketinde bırakarak eşiğe doğru ilerler. Kazak varyantında animanın rolü çağrıya ortam oluşturur. Tayşık Han, Alpamış'ın nişanlısını kurtarmaya gittiği sırada saldırır. Alpamış, anima figürünün içsel çağrısıyla; yola çıkarak asıl amacını, varoluş sebebini öteki belde/balınanın karnı aşamasında öğrenerek değişim ve dönüşümü gerçekleştirir.

Çağrının reddedilmesi aşamasında bilinç-bilinçdışı çatışmasıyla Alpamış, ailesi ve sevdiği arasında kalır. Bu motif diğer varyantlarda da kahramanı tereddüte düşürür; ancak kahramanın eşiği geçmesine engel olmaz. Berçin'in çağrısına cevap vermede yaşanan tereddüt kahraman için çağrının reddedilmesi aşamasıdır. İçselliğin zaferiyle sonuçlanan bu aşamada, bilinçdışının sesine kulak verilir. Babasının tüm engelleme çabalarına rağmen Alpamış, Berçin'i kurtarmaya karar vererek eşiğe gelir. Karar verme aşaması içsel bir süreçle, yola çıkışın sembolüdür.

2.2. Erginlenme/Macera/Sınavlar Yolu

Erginlenme, sınavlar yoludur ve yolculuktaki karşılığı kahramanın, ruhsal ve bedensel olarak labirente girmesidir. Alpamış, Berçin'i kurtarma amacıyla Kalmak yurduna giderek labirente simgesel olarak girmiş olur. Kahraman, dış mekânda başlayan macerayla birlikte arka planda da içsel serüvenin içinde bulur kendini ve bu aşamada ruhsal erginlenme süreçlerini yaşar.

Alpamış Destanı'nda, maceraya davet edilen kahramanın ülküsü; düşman yurduna giderek sevgiliyi/eşi almaktır ve bu amaç, düşmanın engellemeleriyle yeni bir şekil alarak; kahramanın asıl amacını fark etmesini sağlayan bir içerikle, düşmana karşı biz bilinciyle hareket etme ülküsüne dönüşür. Alpamış, tarihî bir şuurla milleti adına düşmanla karşı karşıya gelir ve destan ruhunu kaplayan bu olgu, halkının sözcüsü olan kahramana yüklenen millî kimlik özelliğidir. Tarihte mücadele edilen, karşıt değerler düzlemindeki düşman karşısında kazanılan zafer, destan metniyle gelecek nesillere aktarılır. Alpamış Destanı'nın varyantlarında, halk muhayyilesinin arzu ve eylemlerini görüntü seviyesine taşıyan kahraman; Türk toplumunun baskı ve esarete boyun eğmeyen, değerlerinden ve inançlarından güç alan, mücadelecî karakterini alp tipiyle temsil eder.

2.2.1. Dönüşel İzlek/Boyut Değiştirme /Eşik Aşaması

Eşik aşaması kahramanın hem gerçek anlamda hem de ritüel anlamda kendini ve çevresini terk edişidir. “Bireyleşme amacıyla ruhsal bir yolculuğa çıkma kararı alan kahramanların, hayatlarına yön verebilmeleri için önce eşiği geçmeleri gerekir.” (Şimşek-Şenocak 2009: 113). Alpamış, bilinen mekândan bilinmeyen mekâna geçerek; annenin kucağından babanın kucağına geçer. Bir tereddüt aşamasından sonra kahraman, kardeşinin desteğiyle eşiğin geçilmesi hazırlığına başlar.

*“Herkes öz ilinde hakimdir, beydir
Sen değilsen namert nedir?
Merdin yari tartışmada kalır mı?!
Mert olup meydana selce koşmayan,
Atçıdan cins at alıp binmeyen,
Elmas kılıcı beline takıp yanmayan*

*Ata binip Kalmak'a gitmeyen,
Kavgada kalan yarini almayan,
Namert değilse kim olur?
Bu sözümlü niye ağır alıyorsun.
Yarin giderse ilde halin ne olur,
Canlı kalamaz, ağabey sen de ölürsün,
İyilik budur, kötü söz sanmayın,
Süre azalmış, geç kalmayın,
Erken gidin, işinize geç kalmayın.” (Yoldaşoğlu 2000: 94).*

Alpamış, kız kardeşi Kaldırğaç'ın bu sözleriyle macera için mekân olarak; iç dünyaya geçer, bir geçiş yaşar ve eşiği geçerek, kimliği olmayan yabancılaşmış birisi olur. Kahramanın erginlenmesi için 'babanın alanına' geçmesi gerekir ve bu alan gerçeklerle yüzleşme alanıdır. “Çocuk anne göğsünün yaygın idilinden çıkıp da özelleşmiş yetişkin eylemlerinin dünyasıyla yüzleştiğinde, ruhsal olarak babanın alanına geçer.” (Campbell 2010: 154). Ego/ben, merkezde yer alarak kahramanın ilkel yönünü ve toplumun üstün gördüğü değerleri uyumlu bir bütün haline getirir. Babanın gönlünü alma aşamasında; anne(İd), baba(Süperego), kahraman(Ego) arasındaki ilişkinin sembolik ifadesi söz konusudur.

Anneye ait olan alan, kahramanın rutin hayatını içerir ve kendini birey olarak; henüz fark etmediği bir anlamı barındırır. Babanın alanı ise gerçekler bölgesidir, kahraman bu bölgede asıl gerçekleri ve kendi varoluş öyküsünü öğrenerek macerasını tamamlar. Bu durum kendini ve ülküsünü öğrenme serüvenine çıkan; Alpamış için de içsel süreç olarak, İd ve Süperego arasındaki çatışmanın sonlandırılmasına bağlıdır. Sağlıklı bir gelişimde Ego/ben, orta yolu bularak babanın gönlünü alır. Kahraman, benliğini keşfederek yabancı olan ötekenden kurtularak, akli ve duyguyu bir arada kullanarak gerçek bene, asıl kimliğine kavuşur. “Kahramanın sorunu, kendini(ve böylece dünyasını) o noktadan tamamen geçirmek; sınırlı varoluşunun temel düğümünü gevşetip paramparça edip yok etmektir.” (Campbell 2010: 167). İd'in kontrolünde maceraya atılan Alpamış, yolun sonunda Ego'nun ve İd'in senteziyle olgunlaşıp kendini bulacaktır. Sınavlar yolu kötü güçlerin(dev, ejderha, yılan vb.) varlığı ve tehlikeye açıklığıyla acımasız bir alandır; bu yönüyle sert bir mizaca sahip olan baba figürüyle açıklanır. Kahraman, yolculuğunda babanın gücüyle yüzleşip iç dünyasından ayrılır.

“Erkek figür erginleştiren ilkenin, yöntemin simgesi olarak görülür” (Campbell 2010: 196). Alpamış, Berçin için harekete geçme kararıyla; görmezden geldiği gerçeklerle yüzleşip, kendi iç dünyasında bir hesaplaşma yaşar.

*“Yar sevdası geldi galip,
Ben giderim başımı alıp,
Bilmem kaç gün yol yürüyüp,
Aramak için Kalmak’a giderim.
Kultay dede hoşça kal şimdi.” (Yoldaşoğlu 2000: 106).*

Önceki hayatı olmayan kahraman, bilinmeze doğru yol alır. Yolculuğun başlaması ritüel anlamda bilinçten bilinçdışına geçişi içeren eşik aşamasıdır. Yolun sonunda neler yaşanacağı bilinmez ve bu durum Alpamış için de bilinmeyen bir mekân olan Kalmak yurdudur. Öz yurdundan ayrılan Alpamış, bu süreçte ne yaşayacağından habersizdir ve karanlığa, bilinmeyene doğru çıkılan yolda amaç; bilinene, aydınlığa ulaşmaktır. Alpamış, yola çıkmaya karar verdiği an/eşiğe girdiği an; kimlik arayışına girer. Kimlik, özü arayıştır ve buna bağlı olarak da aitliğini ilklğini sorgulamaktır.

*“Dede, derdimi sana söyleyeyim,
Sizden şimdi bir at isteyeyim,
Ata binip Kalmak eline gideyim,
Kalmak elinden yarimi alıp geleyim.
Haber aldım, yarım zor durumdadır.
Keşel yurdundan bize elçi geldi,
Berçinay’ım ortada kalmış,
Kalmaklar ile savaş yapayım,
Beyin kızını kurtarıp, alayım,
Oynayıp gülüp yine buraya geleyim,
Öz yurduma gelip devran süreyim,
Sen duy benim gibi oğlunun sözünü,
Kurtarıp geleyim beyin kızını” (Yoldaşoğlu 2000: 97).*

Bilinçdışı belirsiz bir alandır ve bilinmeyene/bilinçdışına yolculuk aşamasında kahraman, öteki alana geçme konusunda tereddüt yaşar. Kahraman bilinçdışında ne ile karşılaşacağından habersizdir. “Kahraman bilmeye gelen kişidir.” (Campbell 2010: 134). Alpamış, amacından emin olduğunda maceraya hazırdır ve eşiği geçmiştir. Bu alan sınırdır.

2.2.2. Doğum Metaforu /Yeni Bir Yaşam/Balınanın Karnı

Hedefini/amacını belirleyen kahraman; eşiği geçerek öteki beldeye/balınanın karnına, ruhsal bir geçiş yaşar. İnsan ruhu derin, gizemli ve anlamlı bir okyanus olarak sonsuzluğu ifade eder; beden ölürken ruh etkinlikleriyle ebedileşir. “Su, bilinçaltında bir süt olduğu için, böylesine genel bir biçimde bilimsel düşünce tarihî boyunca yüksek düzeyde besleyici bir ilke olarak görülmüştür.” (Bachelard 2006: 140).

Balınanın karnı, rahim işlevi görererek; kahramanın bilinmeyende yeniden varoluşunu simgeler. Her doğum sancılıdır ve Alpamış için eşiğin geçilmesiyle, sancılı doğum başlar. Balınanın karnına giren kahraman için ritüel anlamda eskiye ait her şey yok olur ve bu durumun sonunda ne olacağı kahramanın olaylar karşısında alacağı tavırla kesinlik kazanır. “Bu evren, kahraman tarafından bilinen bir evren değildir. O, yürüdükçe şifrelerle karşılaşmakta ve şifreleri bir bir çözererek macerasını örmektedir.” (Özcan 2003: 81).

Balınanın karnı olarak ifade kazanan Kalmak yurdu, tehlikeli yolculuğun simgesel mekânıdır. Alpamış, Kalmak yurduna girer girmez hile ile esir edilir:

*“Kırk kızın getirdiği şarabı,
Arkasını kesmeden buna verir,
Yalnız içmektedir Kayser.
Bilmez hakîm bıçare,
Maskara etsem diye kurnaz,
İçmektedir böyle bir bey,
Hile ile aklını çeler,
Ne kadar olsa da artmaz,
Bilmez böyle ünlü,
Solmuştur kırk bir serdar,*

*Nice küp şarabı içip,
Şimdi sarhoş oldu Kayser.” (Yoldaşoğlu 2000: 269).*

Hile ile tuzağa düşürülen kahraman çile çekeceği mekân; zindana/kuyuya, konarak bireleşme yolculuğunda sınanır. Tasavvufta, Allah’a kulluk vazifesini ve sevgisini somutlaştırmak isteyen sufi yalnız kalacağı bir mekânı seçer. Yalnız kalan sufi dış dünyadan kendini soyutlayarak; ruhunu arındırır ve ibâdetleriyle manevîyatını güçlendirerek aşama kaydeder. Bu olgu, diğer dinlerde ve inanışlarda da görülür ve bu bağlamda kahraman, bireleşim yolculuğunda değişimi yaşayacağı karanlık ve yalnız olacağı bir mekânda kendisiyle baş başa kalarak kendini ve gücünü öğrenir.

Bu motif diğer varyantlarda da görülür ve zindanda geçirilen zaman, ritüel anlamda olgunlaşma/değişme sürecidir. Balinanın yaşam alanı olan su; destan metninde kuyu/zindan şeklinde bir mekâna dönüşür. Kuyu, karanlık alanıyla bilinçdışını ifade eder ve rahim görevini üstlenerek; besleyici bir imgeye dönüşür. “Her suyun bir süt olduğunu söylememiz gerekecek. Daha kesin bir biçimde söyleyecek olursak, her mutlu içecek bir anne sütüdür.” (Bachelard 2006: 132). Balinanın yaşam alanı olan su doğurgan bir imgedir ve kişiye güvenli bir mekân olan anne rahmini hatırlatır. “Mutlu bir anı, anıların en sakini ve en rahatlatıcısı, besleyici süt anısı.” (Bachelard 2006: 139).

Zindana giriş bir hileyle gerçekleşir; çünkü destan kahramanı başka türlü ele geçirilemez. Varyantlarda, uykunun getirdiği esaret motifi görülür. Başkurt varyantında kahraman uykudayken hile ile esir edilir:

“O âdeti boyunca bir uyuşa, altı gün-altı gece uyurmuş. Onun uyumasıyla birlikte Büzer Han’ın çaşıtları yetişip gelmiş. Kızılsarı, sahibini uyandırmak için ne kadar kişnemişe de, koşturmuşsa da, Alpamişa uyanmamış.” (Ergun-İbrahimov 2001: 111).

Alpamiş, Kalmak yurdunda mücadele ederken bilinçdışında ejderha, yılan ve dev gibi sembollerle açıklanan düşmanla, karşı karşıya gelir. Öbür belde/balinanın karnı, Kalmak yurduyla ve zindan sembolüyle ifade edilir:

*“Ne sebeple gelip halimi sordun,
Cefa çekip tatlı canım bu bedende,
Yedi yıldır ömrüm geçti zindanda.*

*Üstüne giydiğin yeşil mavi idi,
 Ben gariptim, senin gönlün rahat idi,
 Ne sebeple gelip, dilber sordun?
 Benim halimi hiç kimse sormamış idi,
 Kalmak yurduna yaşayan çok idi,
 Zindana bakan adam yok idi.
 Dolaşıp geldin, ben de halini bileyim,
 Ben de sana bir iyilik yapayım,
 Sözümü işit, senin dayın olayım.
 Ne yapayım, zindanda sıkışmıştır başım”*

(Yoldaşoğlu 2000: 326).

Sürhayil ve Kalmak Şahı'nın hileleriyle esir edilen Alpamış, zindanda yedi yıl tutsak kalır. Kuyu/zindan bilinçdışının simgesi olarak karanlık ve derin bir mekândır. Yedi yıllık süreç Alpamış'ın zindan günlerinin karanlığıyla, bilinçdışının karanlığı olarak bir anlam kazanır. Ruhun derinliklerine inilen bu süreçte kahraman için mutlak bir değişim gerçekleşir. “Kahraman, eşiğin gücünü ele geçirmek ya da onunla uzlaşmak yerine bilinmeyenin içinde kaybolur ve ölmüş gibi görünür.” (Campbell 2010: 107). Kahraman, balinanın karnından içsel serüvenini, ruhun gizemlerini ve asıl görüntüsünü kazanarak çıkar.

Altay varyantında kahraman, balinanın karnına; yolculuğun alanına giden sonsuz mekân ifadesiyle, suyun sembolik anlamıyla geçer. “Dinler tarihî, içinde tohumlar olan suya verilen büyük önemi bilmekte ve bu bağlamda suyun esas olarak eril bir rol üstlendiği görülmektedir. Söylencelerde bir genç kadın tarafından yutulan bir damla su veya bir dolu tanesi onu, doğması beklenen büyük insana gebe bıraktırır. Bugün dünyanın her yerinde doğurgan olmak için suya girme âdeti vardır.” (Roux 2002: 181). Balinanın yaşam alanı su, doğumun gerçekleşeceği bölgedir ve bu yönüyle su, dişil bir öğedir.

*“Ak-bozundan indi.
 Beni geçiriniz dedi.
 İhtiyar itiraz etmedi.
 Gemisini suya itti.*

*Alıp-Manaş'ı atıyla birlikte
Hızla sudan geçirdi.” (Ergun 1997: 102).*

Balınanın karnı sembolik bir mekândır ve bu özelliğiyle Altay varyantında öteki belde alanına geçiş yolu; esrarengiz bir metaforla ifade edilir. Balınanın yaşam alanı su, coşkun bir akışa sahiptir ve bu bölgeden geçmek imkansızdır. Bu şekilde ifade kazanan balınanın karnı maceranın zorluğunu anlatan bir örneklendirir.

*“Kanatlı at geçemez,
Kürekli gemi duramaz,
Boran gibi savrulup duran
Ak köpüğü aktarılıp duran
Coşkun suya ulaştı.” (Ergun 1997: 102).*

Alpamış'ın, Karacan'ın yardımını reddetmesi henüz maceranın hem içsel hem de dışsal olarak tamamlanmadığını gösterir. Dönüşü reddetme, kahramanın seçilmiş kimliğine bağlı olarak; sıradan bir kurtuluşun, kahraman kimliğine uygun olmaması ile bağlantılıdır. Kahramanın macerasından çıkması, tıpkı maceranın başındaki gibi olağanüstü ve gizemli bir sonuçla tamamlanmalıdır. Bu aşamayla kahramanın dönüşü gecikir; çünkü olay örgüsünde yaşanması gereken hadiseler vardır. Dışarıdan gelen kurtuluş aşamasında olağanüstü güç ve yardımcı figürler kurtuluşu gerçekleştirir. Alpamış pirlerin ve atının yardımıyla esaretten kurtulur. Kahraman için memleketine dönüş, içsel mekândan dünya mekânına dönüştür. Yolculuğun tamamlanması sürecinde kahraman, düşmana meydan okuyarak yaşanacakları sezdirerek Kalmak yurdunun inleyeceğini öngörür. Alpamış, zaferin yakın olduğunu şu şekilde dile getirir:

*“Ben Alpamış'im pirin kutsadığı baturum,
Baturluğum yüzünden bu zindanda yatarım.
Sağ salim çıkarsam zindandan,
Tayçihan'ın yurdunu inletirim,
Allah beni bu zindandan kurtarırsa,
Keserdim Kalmak Şah'in başını,
Caus isen söyle gidip şahına.*

*Bu ahımı tek Allah'a ulaştırıp,
Gariplikte ihtiyacımı giderip,
Allah beni bu zindandan kurtarıp,
Kalmak görürsem, kanlı kılıçtan geçirip,
Casus isen söyle gidip şahına.” (Yoldaşoğlu 2000: 296).*

Maceranın sonunda ne olacağını, kahramanın sosyal ortamla olan mücadelesi belirler. Balinanın karnında gelişen süreç ve olaylar; kahramanın sosyal ortam ağıyla olan savaşıdır. Alpamış, karşıt güç olan sosyal ortam ağını, bireyleşme sürecini başarıyla tamamlayarak parçalar. Sosyal ortam; insani ilişkilerin anlam bulduğu yer, bir ilişkiler yumağı içerisinde bulunduğu yerdir. Kahraman, bu yumak içerisinde ya ağa takılır yenik düşer; ya da ağı parçalayarak karşıt gücün değerlerini bozguna uğratar. (Özcan 2000). Kahraman, eşiği geçtiği anda sosyal ortama savaş açar. “Sosyal ortam, akmakta olan su ve büyüyen bir orman gibidir. Balığın suyla, ağacın ormanla münasebeti nasılsa; insanın da sosyal ortamla böylesine kaçınılmaz bağları vardır.” (Özcan 2000: 100). Alpamış, sosyal ortamın tüketici ağı, karşısında mücadelesini başarıyla sonuçlandırarak ‘benin ağı parçalama ya da onarma’ tavrını alır. Alpamış, Kalmak halkını ve hükümdarını cezalandırarak, sosyal ortamın dengesini ülkü değerler lehine çevirir.

*“Kalmaklar düşünceye daldı,
Anlamadık bu nasıl gün,
Sağ Kalmak şüpheli oldu,
Bizim sonumuz geldi,
Yalnız Özbek yaman oldu,
Tek başına yaptı bu savaşı.
Yalnız, çok askerden kaçmaz,
Buna kâr etmez elmas hançer.
Hiç kimse onunla baş edemez,
Hepimizi öldürmeden rahatlamaz.
Böyle deyip titrer düşman,
Her dere ölüyle dolmuş,
Bu araya kan dökülmüş,*

*Kan ile yoğrulmuş,
Dönmez Hekim yapar savaş.
Kesildi düşmanın başı,
Sel oldu Kalmak'ın gözünün yaşı,
Budur Hekimbek'in işi.” (Yoldaşoğlu 2000: 349).*

Balınanın karnı yeniden doğma alanıdır; ana rahmini sembol eder ve bu aşama tapınak olarak da adlandırılır. Kahramanın, tapınak bölgesine yani kalp merkezine inme süreci kuyu/zindan sembolüyle netleşir. Tapınakta, Tanrıça ile karşılaşan kahramanın kalbini dinlemesi; her insanın tapınağı olan kalbin niyet ve arzusunu fark etmektir. Kalp, kişinin benliğinin sesini dinlemesini sağlayan duygusal merkez birimimizdir. Bireyin tanrıçası/tapınağı kalbidir. Ritüel anlamda, kahramanın içe/öze kulak verip kendisiyle iletişime geçmesidir. Alpamış, ben kimliğinden, biz kimliğine kavuşur; arzusunu ve niyetini kavrayarak tek kişilik bir orduya dönüşür ve düşman yurdunu gazabıyla yıkar:

*“Çok ölmüştür Kalmak soyu,
Halini bilmeyip öldü çoğu.
Niceleri meydanda durdu,
Kılıcın gücüyle öldü,
Kalmak Şahı yakın geldi.
Tayçı Kalmak hücum etti,
Kendi öne düşüp savaştı,
Baturları etrafını sardı,
Birbirine süngü sapladı,
Nice süngü zarar verdi,
Böyle bir savaş oldu,
Kalmak Şah'ın bilmediğini bildirdi,
Kalmak'ın Şahını Hekim öldürdü,
Kalanını dediğine razı etti.” (Yoldaşoğlu 2000: 354).*

Kahraman, hileyle oluşmuş sosyal ortamın ağını parçalayarak; sosyal ortama savaş açar. Destan kahramanı sosyal ortamın adaletini sağlayarak; kendini

gerçekleştirir. “Erginlenme töreniyle bir prensin veya bir şefin oğlunun ergenliğe girişinde, çocuğun hayvanı parçalamasıyla veya bir hayvan üzerinde(av) veya bir insan üzerinde(savaş) ilk cinayet eylemini gerçekleştirdiği anlarda kutlanmaktadır. Bu cinayet, bu zafer, onu erkeklerin toplumuna dahil ettirir ve ona bir kadın alma hakkını verir. Tüm bu güç birikimiyle savaş cinsel birleşmeyi ve yeni bir doğuşu temsil etmektedir.” (Roux 2002: 188). Düşman yurdunda asıl gayesini kavrayan Alpamış, savaşı kazanarak bireyleşme sürecini başarıyla tamamlar. Bu durum Rox’un söylemiyle; bir erginlenme törenidir. Zafer aşamasından sonra kutlanan toy ve düğün, kahramana toplumsal statüsünü ve eşini kazandırır.

Kazak varyantında karşıt güç olan Tayşık Han, rüyasında gördüğü sondan kurtulamaz ve bu durum destanda şöyle ifade edilir:

*“Tayşık’ın gördüğü düşünüyü
Yalan değil gerçekleştirdi.
Çok mirzalarını at bastı
Şehrin üzerini kan bastı” (Üçüncü 2006: 107).*

Kazak varyantının zalim hanı Tayşık’ın, gördüğü rüya gerçekleşir. Tayşık Han tüm çabalarına karşın Alpamış’ın hazırladığı sondan kurtulamaz. Bozguna uğrayan düşman için sonuç, tarihte hep tekerrür eden bir son şeklindedir.

Başkurt varyantında kahraman özgürlüğüne kavuştuktan sonra düşmana hesap sormaya gider. Bu varyantta farklı bir özellik olarak Alpamışa, düşmanın canını bağışlar; çünkü Büzer Han’ın kızlarının yardımıyla kurtulmuştur ve bu durum destan metninde şu şekilde ifade edilir:

“Alpamışa, ipek urgana yapışıp zindandan çıkıp, elmas kılıcını takıp, kızıl sarısına binip, dos doğru han sarayına doğru yol tutmuş. O, Büzer Han’ın önüne varıp: ‘Ey Büzer Han, kötülüğün için burada başını keserdim, fakat bana merhamet gösteren üç kızının hakkı için sağ bırakıyorum!’ deyip çıkıp gitmiş.” (Ergun-İbrahimov 2001:113).

Zindan günlerinin ardından özgürlüğüne kavuşan Alpamişa, kılıç kuşanarak düşmanla karşı karşıya gelir. Kahraman, kızların iyiliği karşısında babalarının canını bağışlayarak düşmanı öldürmez.

Kahraman, karşıtı olan benliğini yutarak ya da yutularak ödülü elde eder. Böylelikle 'karşıt eşitler' uyumsuzluğun kaynaşmasıyla gerçekleşir. Kahraman karşıtıyla(benliğiyle) karşılaşır ve bütünleşir. Yatay ve dikey boyut hayat ekseninde zıtların ahengi şeklinde bir uyum gösterir. Yatay eksende yaşantılar aracılığıyla vuku bulan içsel serüven dikey eksene doğru olumluluk göstererek kahramanı kemale götürür. Alpamiş için yolculuk, balinanın dişleri arasında eriyerek iç dünyaya yönelik evresine ulaşır. Tapınağa/balınanın karnına giren kahraman 'tanrıçayla karşılaşma' yani kendini öğrenme ve eyleme geçme aşamasına gelir. Tapınak kalbin, içsel çağrının mekânıdır. Alpamiş kalbin/tapınağın sesini dinler ve kim olduğunu asıl kimliğini öğrenerek aşama kaydeder. "Benlik bizzat bilincin merkezidir ve ben veya benim tabirleri kullanılırken bu ima edilir. Bu bizim süreklilik arzeden kimlik bilincimizin sorumlusudur." (Stevens 1999: 63). Alpamiş, ait olduğu toplumun temsilcisi olarak, biz kimliğinin, alp şahsiyetinin erdemine kavuşur. Erginlenmenin tamamlandığının göstergesi düşmana karşı kazanılan zaferdir ve bu bağlamda, kahraman olağanüstü bir zafer öyküsüne imza atar.

Yeni aşama Tanrılaşmadır; çünkü anneden alınan kahraman parçalanıp yok olur yeniden doğarak ritüel anlamda doğumunu gerçekleştirir. "Bireyin ölümü ve insanlığın ölümü, benzer bir şekilde yeniden doğumları için zorunludur." (Eliade 1994: 91). Arzu edilen olma yolunda ilerleyen kahramanın, iç yolculuğu başarıya ulaşır. Alpamiş, milleti adına Kalmaklarla savaşır ve bu durum millet olma bilincini kazanması sürecinde gerçekleşir. Millet, gelenekten doğan ütopyik hayallere göre kahramana bir misyon yükler. Türk destanlarında kahramanın tipolojisi; töre ve inanışların oluşturduğu bir form şeklindedir ve buna göre devlet ve millet her değerın üstündedir. Alpamiş, kişisel bir amaçla çıktığı yolculuğunu içsel serüvenle birleştirerek; gerçek gayesine ve kimliğine kavuşur. Milletin temsilcisi sıfatıyla Kalmakları bozguna uğratar. Kahraman kimliğinin erdemlerini kazanarak balinanın karnından çıkar.

2.3. Dönüş/Kahramanın Zafer Kazanması/Eve ve Aileye Kavuşma

Dönüş eşiğine gelen kahraman, erginlendikten sonra değişimi gerçekleştirerek maceradan çıkışı simgeleyen dönüş eşiğine ulaşır. Ritüel uykudan uyanan kahraman,

maceranın yaşandığı öteki alandan dünya mekânına çevrilir. Altay varyantında balınanın karnına geçilen sembolik su metaforu, kahramanın yolculuğunun tamamlandığını gösteren dönüş eşliğini ifade eder:

*“Kanatlı at geçemez
Kürekli gemi duramaz,
Boran gibi çağlayan,
Ak köpüğü aktarılan,
Coşkun suya yaklaştı” (Ergun 1997: 137).*

Alıp-Manaş, suyu geçerek maceranın başlangıç yeri olan alana döner; kahraman bu süreçte niyet, arzu ve isteklerini gerçekleştirerek dönmüştür. “Su, yaratılışın basat ögesi ve maddî/manevî her türlü arınmanın aracı/simgesi olması dolayısıyla Türk kültüründe mukaddes yer-su şeklinde takdis edilmiş ve her zaman bir arınmanın, ‘taze bir can’ bulmanın sembolü olarak kullanılmıştır.” (Doğan 2008: 212).

Alpamış, yedi yıl süren esaretin sonunda özüne/benliğine kıyarak yolculuğunu tamamlar ve kendi içinde yeni bir kimliğe kavuşur. Akıl erdemiyile ritüel yolculuğunu başarıyla gerçekleştirip yeniden doğar. Bütünlüğe erişerek ikinin bir olduğunu öğrenir. Kahramanın dış karakteriyle yeni tanıştığı iç karakter uyumu sağlayarak bu ikinin aslında aynı olduğuna vakıf olur. “Bilinci yenik düşse de bilinçdışı yine kendi dengesini sağlıyor ve geldiği dünyaya geri doğuyor.” (Campbell 2010: 244).

Bir döngü şeklindeki yolculuk Alpamış için de aynı şekilde vuku bulur. Kalmak yurdundan zaferle dönüş, Alpamış için bireyleşme yolculuğunun içsel ve dışsal olarak tamamlandığını ve Hekimbek’in, Kongirat Beyi Alpamış olma sürecini hakkıyla kazandığını ortaya koyar.

Edebî metnin kurgusuna hâkim olan gizemli ve erdemli yolculuğun son aşamasında; onanarak tamlığa vakıf olan kahraman öz yurduna döner. Millî kimliğine yakışır bir tablo çizen Alpamış, yolculuğun son aşamasında ait olduğu evrene döner ancak bu evrene onun yokluğunda sahip olmak isteyen, halkına zulüm eden kötülüğün temsilcisi Ultan/Ultantaz’a yaptıklarının ödetilmesi ve cezalandırılması gerekir.

Alpamış Destanı’nın sonuç/dönüş bölümünde; kahramanın sevgilisi/eşi bir başkasıyla evlendirilirken düğüne kılık değiştirerek gelme, ardından kendini tanıtır düşmanlarına korku; sevdiklerine mutluluk yaşatma epizodu görülür. Şekil değiştirme motifinin sonuç kısmında yaşanan hadiseler yeni bir boyut kazandırmasıyla aksiyon artar. Kahramanın içteki düşmanı yok etmesi için tanınmaması gerekir. Bu aşamada bütün varyantlarda, kılık/şekil değiştirme motifi görülür. Kahraman yaşlı, yoksul,

güçsüz bir karaktere dönüşür. Altay varyantında kılık değiştirme daha çok bir sihir şeklinde vuku bulur:

*“Alıp-Manaş bahadır,
Atından inip silkindi.
Saçları yapağılanmış,
Sesi titreyen,
Kürkü eskimiş,
Sümüğü-salyası akan,
Düşkün bir Garip-kele oluverdi.
Kutsal Ak-boz at,
Yıpranmış gemli,
Çatlak söğüt eyerli,
Ottan keçeli,
Ağaca asılmış deri gibi,
Kemikleri sayılan,
Tüylü bir beygircik oluverdi.” (Ergun 1997: 137-138).*

Başkurt varyantında şekil/kılık değiştirme motifinde, farklı olarak kahraman ve oğlu arasında kılık değiştirme vardır. Çoban kıyafetini giyen kahraman, kimliğini açığa çıkarmadan yoluna devam eder.

“Alpamışa, haline bakıp, koyuncu çocuğun öz oğlu olduğunu anlamış, lakin ona kendini tanıtmamış. O, kendi kıyafetini çocuğa giydirip, onun kırk yamalı eski giyimini kendisi giymiş. Böylece o, çoban kıyafetinde Barsınhılıv yaylasına yol tutmuş.” (Ergun-İbrahimov 2001: 113).

Alpamış'ın liderlik vasfının tezahürü olan bir özellik; vatan ve onun kutsal değerleri olan millet ve aileye bağlılıktır. Türk töresinde düşmana karşı her daim uyanık olma bilinci vardır. Bu teze göre hem içte hem dışta daima düşmanlar vardır, kahraman kendine ve halkına karşı görevini en iyi şekilde yapmalıdır. Arada üvey kardeş yakın dost gibi bağlar olsa da ihanet Türk töresinde affı olmayan bir suçtur.

Kahraman için tılsımlı, olağanüstü yolculuğu son bulur ve düşmanlarına korku salan bir güçle rakiplerini saf dışı bırakır. Kahraman figürünün cesur, yiğit, mert kişiliği

gibi azabı da emsalsizdir ve heybetli bir öfkeyle düşman güçler cezalandırılır. Destan metinlerinde ağırlıklı olarak ele alınan tema kahramanlıktır, bu tema millet hayatının tabii bir sonucudur. Tarih boyunca her millet, hem dış güçlerle hem de iç güçlerle mücadele etmiştir. İşte bu özellikler, destanların hayatın gerçeklerini ne denli başarılı yansıttığının bir kanıtıdır; çünkü hayatta düşman her zaman dış bir güç değildir bazen de hemen yakınımızdaki bir figüre dönüşür. Karşıt değerler dünyasının kişileri, taşıdıkları sembol ve kavramlarla birlikte aynı azaba maruz kalırlar. Kazak varyantında Ultan korkunç bir ölümler; kötülükten beslenen ruhunu teslim eder.

“Evine getirip bağladılar.

Diri diri derisini soydular

Yağıyla köpekleri doyurdular

Hemen Ultanı öldürmediler

Azapla öldürdüler.” (Üçüncü 2006: 179).

Kahraman, metnin kurgusal mesajına bağlı olarak idalize bir tipe dönüşür ve millî hafızanın tarih boyunca düşmana korku salan, baskın lider/hükümdar/ata karakteri tasvir edilir.

“Yalançı oğlu Yaltaçuk bunu işitti, beyregün korkusundan kaçdı özini Tana Sazına saldı. Beyrek ardına düşdi, kova kova saza düşürdi. Beyrek aydur: Mere od getirün. Getürdiler, sazi oda urdılar. Yaltaçuk gördi kim yanar, sazdan çıkıdı. Beyregün ayağına düşdi, kılıcı altından kiçdi.” (Ergin 1958: 151).

Bamsı Beyrek, Türk destan kahramanının soylu özelliklerine bağlı olarak düşmanına aman vermez. Her özelliğiyle eşsiz olan kahraman anlatım dünyasının edebî ihtişamıyla yeniden can bulur. Bu durum düşman için artık sonun başlangıcıdır ve bu yazgı değişmez. Geçmişin soylu lider tipiyle metindeki kahraman tipolojisi aynılık değeri içeren bir görüntüyle, tarihî tekerrür etme tezini ortaya koyar.

Anlatının varyantlarında sonuç bölümü; taht, düğün ve toy üçlemesiyle bitirilir. Bu üç ritüel halkın birarada coşkuyla kutladığı, güç ve çoğalmanın sembolü olurlar. Destan metninin ritüel tören ve maceranın eşik anlatımlarının son durağı halkla paylaşımı simgeleyen büyük eğlencedir. Alpamış, zaferini ilan ederek halkıyla

taht/düğün/zafer üçlemesini kutlar. Bu üçleme düşmanlar için korku yaratan, panik ve umutsuzluk mesajları içerirken; halk için güçlü toplum, yüce lider ve sonsuza taşınmayı ifade eder. Yani karşıt güçlerin niyetlerini planlarını bozan bir coşku havası verilir. Düşmanlarını bozguna uğratan Alpamış, tahtını ve eşini kazanmanın sevincini toy merasimiyle sonuçlandırır.

Alpamış amacını gerçekleştirmiş, vatanını kurtararak halkına toy düzenlemiştir. Düğün eğlencesinin devamı olarak yapılan toy, ortak sevincin paylaşımıdır ve bir bey olarak Alpamış'ın halkına verdiği değeri ortaya koyar.

*“Nice sıkıntıdan kurtulmuştur bu zaman,
Neşelenir güler, hiç kalmadı ukdesi,
Tekrar Kongırat'ta sürer devran.
Taht merkezine bey ve hanlar toplandı,
Davul zurna çalıp başladı oyuna
Sazendeler, şarkıcılar hepsi toplandı,
Her biri kendine göre oyun başdı,
Kadınlar kızlar seyretmeye geldi,
Taht merkezinde eğlence olur,
Bazı şairler şiir okur,
Beyin devletinden hediye alır,
Beyin geldiğini böyle bildirir,
Bir gece bir gündüz oyun olur,
Bu zamanda izin verilir” (Yoldaşoğlu 2000: 488).*

Alpamış, bir bey olarak devleti temsil eden tahtı, alır. Babasını, halkını mutlu ederek liderlik vazifesini yerine getirir. Bu sevinç ile halk için mutlu bir yaşam başlar.

*“Er Alpamış en sonunda,
Babasını tahta oturttu
Bütün yurdu sevindirdi
Tanrının verdiği mutlulukla,
Babasına Alpamış,
Görmediğini gösterdi.” (Üçüncü 2006: 181).*

Zafer kazanmanın nişanesi olarak Kazak varyantında Alpamış kutsal değerlerini yeniden alarak vazifesini yerine getirir. Alpamış bir evlat olarak vazifesini; babasını tahta oturarak bu kutsal varlığa, hak ettiği saygı ve sevgiyi göstererek en mükemmel şekilde yerine getirir.

Alpamış iki dünyanın ustası olarak yaşama özgürlüğüne kavuşur. Dış dünyada mücadele ederek kazandığı zafer; iç dünyanın da tılsımını sağlar. İçindeki asıl hazineyi keşfeden kahraman, bütünlüğe erişir. İçsel serüvenle dışsal serüven ardıl ve koşul bir birliktelikle kahramana yaşam ustalığı sağlar. Alpamış yatay boyuttan dikey boyuta ulaşarak erginleşir. “Nasıl biri yıpranmış giysileri çıkarıp yeni olanları giyerse, gövdelenen benlik de yıpranan bedenleri çıkarır ve yenilerini giyer.” (Campbell 2010: 267). Elde edilen tılsımlı hazine yaşam için bir ustalık getirir. Kahramanın bireyleşme sürecini başarıyla tamamlaması, tüm halkın katıldığı bir kutlamaya dönüşür.

Altay varyantında kahraman zaferini halkıyla birlikte büyük bir toyla kutlar. Bu aşamada paylaşım ve adalet duygusu metnin kurgusuna da yansır. Düşmanlarını bozguna uğratan Alıp-Manaş Türk töresinde olduğu gibi bu coşkuyu halkına toy düzenleyerek, mutluluğunu paylaşarak yaşar.

*“Bu sırada akrabalara,
Ayla birlikte ay çıktı,
Alıp-Manaş bahadır,
Zalim Ak-Kağan’ı,
Kötü niyetli Ak-Köbön’ü,
Acımadan öldürmesine,
Emsalsiz bir toy yaptı.
Eli-halkı eğlendirdi; ” (Üçüncü 2006: 145).*

Alıp-Manaş’ın dönüşüyle akrabaları için aydınlığın simgesi olan ay doğar. Ayla birlikte ay çıktı sözüyle; gerçek ayla birlikte millet için de ay farklı bir şekilde doğarak aydınlık günleri ifade eder. Toylar, geleneğin en canlı yaşatıldığı ortak sevinçlerin millet olma bilincinin ön plana çıktığı törenlerdir.

“Kırk gün kırk gece toy düğün eylediler. Beyrek yiğitleri-y-ile murad viridi murad aldı.” (Ergin 1958: 153).

Dede Korkut Hikâyelerinden Bamsı Beyrek Boyu varyantında; Beyrek, yiğitleriyle kırk gün kırk gece süren büyük bir düğün töreni yapar. Ülküdaşları ile sevincini paylaşan Beyrek yiğitleri için de zafer kutlaması hazırlar. Başkurt varyantında da aynı coşkuyla toy düzenlenir.

“Bahadır’ın ele sağ-salim dönmesi hürmetine üç gün, üç gece toy kurmuşlar. Büyük bir meydan açıp uzaktan at çaptırmışlar; yakından tay çaptırmışlar; ozanlar yarışmış, bahadırlar güreşmişler; alın tokuşturmuşlar. At çapanda kızıl sarı diğer atları geçip gitmiş; bahadırları güreştirende Alpamışa yenip çıkmış; alın tokuşturanda Alpamışa’nın oğlu Ayzar birinci olmuş. Alpamışa dönüp han olunca, ele iyilik huzur gelip, halk erkince yaşamış. (Ergun-İbrahimov 2001: 114).

Millî bilinçle oluşan Alpamış Destanı’nda; toplumla bütünleşme, paylaşım ve mutluluk şeklinde ortak değerlere yoğunlaşılır. Türk destan kahramanının bireyleşme süreci toy, düğün ve zafer üçlemesiyle birleştirilerek düşmanlarına korku salan bir soyun tasviri yapılır.

2.4. Ortak Hafızanın Şifreleri/Arketipler

Jung ve Campbell din, felsefe ve mitoloji üçgenini birleştirerek insanlığın ortak yaşam alanını oluşturan değerleri resimleyerek; simgesel yolculuğun şifrelerini çözdüler. Arketiplerin kapalı anlamı/şifresi, yaşamda ve sanat metinlerinde açıklığa kavuşarak somutluk ve belirginlik kazanır. İçsel serüvenin anahtarları olan arketipler, zıtların ahengi olan hayatın anlaşılmasını sağlar ve bu bağlamda Alpamış, düşman ile mücadelesine paralel bir süreçle içsel yolculuk aşamalarını yaşar. Kahramanın yolculuğu, bilinçdışının bilinmezliğini açık hale getirerek, yaşamın doğasını ifade eden arketiplerde renklenerek, soyuttan somuta doğru değer kazanır. İnsanlık tarihî boyunca bu döngü tezahür ederek; tüm toplumların ortak macerasını yani bireyleşme yolculuğunu anlatmıştır. İsimler, zaman ve mekân değişse de yaşanan süreç ve aşamalar çok az değişikliklerle aynıdır. “Bunlar topyekûn insanlığın en eski mirasını

oluştururlar.”(Stevens 1999: 49). Ortak bilinçdışı, kişinin atalarından ona miras kalan geçmişini, bugünkü yaşantısını ve geleceğe kalacak bir ortaklığı ifade eder.

Bilinçdışında kayıtlı olan tepkiler, ortak hafızanın mahsulleri olan arketiplerin sonucudur. Jung, “Bilinci etkileyen ve her insanın ortak bilinç dışını oluşturan içteki ortak etkenlere arketipler adını verir.” (Gökeri 1979: 10). İmge olarak bizde mevcut olan arketipler, yaşantılarla somutlaştırılır. Ayin, edebî metin ve mitler ortak şuurla hayatın keşfedilmesini, insan varlığının bilinmesini ve çözülmesini sağlar. Jung’a göre, kişi dünyaya geldiğinde bu formlara sahip olarak donatılmıştır ve yaşam ilerledikçe bu formlar netleşerek canlılık kazanır. Ortaya çıkmaları için yaşantılar geçirilmesi gereken arketipler için rüyaların, gerçek hayatta simgeler yoluyla gerçekleşmesi diyebiliriz. İnsanlar, farklı coğrafyalarda farklı yaşantılar geçirmelerine rağmen ortak bilinçdışı adı verilen değerleri, tekrür şeklinde sürekli yinelemişlerdir. İnsanoğlunun sonsuz serüvenini simgeleyen kahraman, ulusu ve insanlık adına ortak yaşamın değerlerini/şifrelerini, metinler aracılığıyla çözer. Bugünkü insanın ve ilk insanın yaşantıları; ortak bir değer sonucu oluşan yaşamsal birikimler, her ulusun şahsi serüveninde; evrensel ortaklığı oluşturarak, benzer söylemleri doğurur.

Erginlenme aşamasında arketipler, içsel süreçlerle tezahür eden, kahramanın değişim ve dönüşüm formlarını somutlaştıran görüngülerdir. Sınavlar yolunda kahramanı erginleştiren, zafere götüren; yüce birey, anne, anima-animus ve gölge arketiplerinin varlığını somutlaştıran, maceranın başarıyla tamamlanmasında etkili olan içsel serüven, aşamalı olarak geçer. İnsanlığın ortak yaşamının mikro evreni olan ayin, edebî metin vb. gibi ritüel alanlarda sürekli tekrar eden arketipler; asıl numune, ilk örnek, orijinal model veya numunedir. “Aynı tip sayısız yaşantının psişik kalıntılarıdır.” (Jung 1991: 148). Bu kalıntılar, tüm insanlığın ortak serüvenini anlatarak hayatın içinde küçük ve birleşik halkalar olarak, bir bütünü oluştururlar.

2.4.1. Yolun Kutsal Rehberi/Yüce Birey Arketipi

Yüce birey, sınavlar yolunun kutsal rehberi, bilicisi, güçlü kimliğiyle olağanüstü güce sahip değerler bütünüdür. Tasavvuftaki, insan-ı kamil mertebesine ulaşmış, bütünlüğe erişmiş, iyilikle beslenen, manevî gücü taşıyan bir tiptir. Jung’un “yüce birey” kavramı, Campbell için doğaüstü güçtür. Olağanüstü güçlere sahip olması, her şeyi bilen bilgeliği ile; toplumun, sevgi ve dayanışma olgularını güçlendiren, olumlu gücün temsilcisidir.

“Peri kültüründe o ormandaki küçük bir adam, kahramanın ihtiyaç duyacağı tılsımları ve öğütleri sağlayacak bir büyücü, keşiş, çoban, ya da demirci olabilir.” (Campbell 2010: 89).

Alpamış’ın her sıkıntısında ona yol gösteren pirlere, özellikle Şahımerdan Pir, mistik gücün sembolüdür. Şahımerdan Pir, Alpamış’ın, doğumundan itibaren maceranın sonuna kadar kahramanın hayatını etkileyen her olayda aktif bir roledir. Maceraya davet edilen kahramanın, benlik bütünlüğüne ulaşmasında olağanüstü gücün sembolü olan Şahı Merdan Pir, kutsal bir misyonla kahramana yardım eder. “Kahraman bu bölgeye girmeden önce karşılaştığı doğaüstü yardımcının önerileri, tılsımları ve gizli araçlarından yardım almaktadır.” (Campbell 2010: 113). Yüce Birey olarak karşımıza çıkan yaşlı pir, kahramanın bilicisi, koruyucusu, yol göstericisi kimliğiyle mistik ve kutsal kişidir.

Kahramanın yolunu aydınlatan, onu, bilinçaltı yolculuğunda rehberliğiyle zafere ulaştıran yüce birey; toplumun kutsanmış kimliği olarak gizemli ve olağanüstüdür. Şahımerdan Pir ve yardımcı ruhlar, bu dünyadan çok öteki âlemin mensuplarının özelliklerine sahiptir.

“Bu çocuk bizim müridimizdir, bugün sizlere misafir oldu. Gönlünü kırmayıp, hoşça vakit geçirin. Şahımerdan Piri bunları söyleyip gitti. Ruhlar onu rahat ettirip, atının eğerini çözüp, Bayçibar’ı ahıra bırakıp, Hekimbek’le sohbet etmeye başladılar. Hekimbek yorgun olduğu için sohbet ederken uykusu geldi. Ruhlar: ‘Bu çocuk Şahımerdan Pirinin müridiymiş. Bizimle sohbet etti, ancak biz rahat ettiremedik’ dedi. Ruhlar ilm-i keramet ile Çılbir Çölü’nden, Ayna Gölü’nden, kadife çadırda uyuyup yattığı yerinden, Berçin’in ruhunu bedeninden alıp geldi. Alpamış bu sırada uyuyordu. Yattığı yerden onun da ruhunu aldı. Alpamış ile Berçin’in ruhunu ortada bir yere koydu.” (Yoldaşoğlu 2000: 113).

Şahımerdan Pir, Alpamış’ın konaklayacağı mezarlığa gelerek; kahramanın olağanüstü misyonuna paralel bir olguyla, ruhlar tarafından kutsanmasını sağlar ve bunun sonucunda Berçin ile ruhlarının kavuşmasını sağlar. Yüce birey, kutsal değerlerin tezahürü olarak doğmuş, inanç sistemiyle yakından ilişkili, iyilik yurdunun mensubu, aklın ve bilgeliğin temsilcisi olarak; kahramanın, aynı zamanda toplumun yol

göstericisidir. Akıllı ve bilge kişidir. Kahramanın başarıya ulaşmasında, ona rehberlik eden yüce bilici, atalar ruhuna sahiptir.

“Bu yaşlı adam, dünyamız gibi iki milyon yıl boyunca insan yaşamını tüm acıları ve nesnelereyle yaşamış, varoluşun ana imgelerini kendinde biriktirmiş ve evrensel deneyimi adına insan ruhunda bireysel bir durum oluşturan imgeleri yetkili kılmıştır.” (Fordham 2004: 244).

Yüce birey, millî kimliğin oluşturulmasında öncül güçtür ve kahramanın ben olarak çıktığı serüveninin sonunda, biz bilinci kazanma yolculuğunun rehberidir. Edebî metinlerde, her bir olgu yeni bir şey, bir başka kapının anahtarı konumundadır. Yüce birey yiğitlerin piri olarak çağrılır.

*“Yiğidin piri Şahımerdan,
Yardım ederse, Yazdan’ın aslanı,
Dilerim yüce Mevlamdan,
Bu meydanda versin aman” (Yoldaşoğlu 2000: 346).*

Alpamış’ın, düşman karşısında galip gelmesinde yüce birey, tılsımlı güç olarak ona yardım eder. Şahımerdan pir, olağanüstü kimliğiyle, kahramanın zafer kapısına açılan anahtardır. Yüce birey/Şahımerdan Pir, kahramanın yolculuğu boyunca varlığını sürdüren, ruhani bir karakter olarak; ruhun doğasını açıklar. Alpamış, ait olduğu toplumun inanç değerleriyle dua ederek; ruhsal enerjiyle yüce bireyin desteğini sağlar.

Oğuz varyantında yüce birey, Türk milletinin çağları aşarak efsaneleşen, ulu bilicisi Dede Korkut’tur. Dede Korkut, kahramana ad vererek; ona varoluş öyküsü hazırlar ve Bamsı Beyrek adını verdiği kahramana, yolculuğunda eşlik eder. Dede Korkut/Korkut Ata/Dedem Korkut, atalar ruhunun ulvi şahsiyetidir. Türk insanının deneyimleri, onun şahsında vücut bularak canlı kalır. Oğuz’un her müşkilini halleden Dede Korkut, inanç bağıyla kutsal bir kimliğe kavuşur.

“Pay Püre Big Kalın Oğuz biglerini çağırdı konukladı. Dedem Korkut geldi, oğlana ad kodı, aydur:

*Ünüm anla sözüm dinle Pay Püre Big
Allah Ta’âla sana bir oğul virmiş tuta virsün
Ağ sancak götürende müsülmanlar arhası olsun*

*Karşu yatan kara karlu tağlardan aşar olsa
 Allah Ta'âla seniin oğluna aşut virsün
 Kanlu kanlu sulardan kiçer olsa kiçüt virsün
 Kalabalık kafire girende
 Allah Ta'âla seniin oğluna fırsat virsün
 Sen oğlunu Bamsam diyü ohşarsın
 Bunun adı boz aygırlu Bamsı Beyrek olsun
 Adını ben virdüim yaşını Allah virsün” (Ergin 1958: 121).*

Bamsı Beyrek anlatısının, sonuç kısmında, yüce birey kimliğiyle Dedem Korkut, yol arkadaşlığına paralel bir bilincin tezahürü olarak; kahramana güzel temennilerde bulunur ve ulu şahsiyetini ortaya koyar. Dua, negatif enerjileri yok eden; düşünce gücünün pozitif atmosferini, ülkü değerlerin temsilcisi olan karakterlere, manevî bir güç sağlayan olgu olarak ifade kazanır. Dede Korkut bu bağlamda Oğuz toplumunun atası olarak her bir ferдин gönlünde saygın bir yere sahiptir.

“Dedem Korkut geldi şadılık çaldı, boy boyladı soy soyladı, gazi erenler başına ne geldiğin söyledi, bu Oğuz-nâme Beyregün olsun didi.

Yöm vireyin hanum: Yirlü kara tağların yıkılmasun, kölgelüçe kaba ağacın kesilmesün, ağ sakallu baban yiri uçmak olsun, ağ pürçeklü anan yiri behişt olsun, oğul-ile karındaşdan ayırmassun, ahır vaktında aru imandan ayırmassun, amin amin diyenler didar görsün. Yığuşdursun dürişdürsün günahunuzu adı görklü Muhammed Mustafa yüzi suyına bağışlassun hanum hey.” (Ergin 1958: 153).

Kazak varyantında, yüce birey kimliği tılsımlı evliyaların elindedir. Baba Tüklü Şaştı Aziz isimli evliyanın kabrinde, geceleyen Baybörü, sonunda evlat arzusuna kavuşur ve çocukların adları bu evliya tarafından konur. Yüce birey, kader çizen bir misyon yüklenir.

“Evliya, oğluna Alpamiş, kızına Karlığaş adını ver dedi. Oğlun on yaşında il tutar, bedenine ok girmez, kılıç kesmez, ateşte yanmaz, suda batmaz, kendin ise Han olursun dedi.” (Üçüncü 2006: 77).

Baba Tüklü Şaşı Aziz, Baybörü'ye çocuklarının geleceği ile ilgili kehanetleri söyler ve yüce bireyin bilici kimliğini, tılsımlı gücünü örneklendirir. Altay varyantında yüce birey tecrübe, yaşanmışlığı ve olgunluğu ifade ederek yaşça olgun bir kimliğe bağlanır. Kutsal misyonu ve toplum adına hareket etme bilinci, bu karaktere ait en önemli özelliktir. Yaşlı/ihtiyar kişi, yüce birey olarak kahramanın tüm hikâyesini bilir:

“İhtiyar homurdanmaya başladı.

Şöyle dedi:

‘Ee, Alıp-Manaş bahadır,

Baybarak bahadır atan,

Ermen-Çeçen anan,

Gözü güzelini seçip,

Huyu güzeli arayıp,

Evli-barklı etmişlerdi seni.

Niçin kederlisin, sen,

Neyi arıyorsun sen” (Ergun 1997: 102).

Alıp-Manaş'ın, yolunu aydınlatan ak saçlı ihtiyardır. Kahramanın tüm serüvenini bilen, yüce birey rolünü üstlenen karakter, hayatın tecrübesine paralel bir konumla olgun bir yaşla ifade edilir. Alıp-Manaş'ın yolculuğu boyunca ona eşlik eden ak saçlı ihtiyar/yüce birey arketipi, toplumun sözcüsü olarak, kahramanın yanındaki kutsal gücü temsil eder.

Altay varyantında, yüce birey rolünü ak saçlı ihtiyarla birlikte; Ak-boz at da üstlenir. Güçlü sezileri olan kahramanın yoldaşı Ak-boz at, sahibini tehlikeye karşı uyarır fakat başarılı olamaz.

“Durdun Ak-bozum?

Giden izimiz olacak,

Dönen izimiz olmayacak

Ölmeyen özümüz ölürüz,

Varmayan özümüz varırız.

Başka bir şey anlamadım.

Başka söyleyecek sözüm yok.

Kutsal Ak-boz at

Bütün gücüyle kişneyip

Böyle cevap verdi.

Tekrar yer altını

Sıkıntılı, kaygılı gördü.” (Ergun 1997: 105).

Yüce birey, maceranın ilk aşamasında kahramanın karşısına çıkarak yolunu aydınlatır. Yüce birey karakterini, çoğunlukla ak sakallı/ak saçlı ihtiyarlar üstlenir. Hayatı bütünsel bir formla, yaşın somutlaştırdığı olgunluk ve tecrübesiyle üstlenen yüce birey, millet hayatının felsefe bakımından düşüncesini; ömür/yaşam paralelinde sahiplenir. İhtiyarlık; yaşam olgunluğunu, bilgeliği, kutsal değerlere adanmışlığı ifade ederek ak sakallı/ak saçlı biçiminde tasvir edilir.

Yüce birey ile kahraman arasında, güçlü bir sevgi bağı, dikkati çeker. Kahramanın zor durumda olması, yüce birey için üzücü bir hadisedir. Kahramanı yolun engellerine karşı koruma bilinci ve iyilik yurdunun mensubu yüce birey, içten ve samimi duygularla vefasını gösterir.

“Kayın gemiye oturdu./Garip-kele

Keli geçirmek için kürek çekti.

Karşıya geçirirken

Karşıda oturan ihtiyarın,

Gözyaşı dökülürdü” (Ergun 1997: 138).

Yüce birey, insanlık tarihîyle birlikte gerçek yaşama paralel, ritüel dünyada da yerini almış ve yaşam tecrübesini sembol etmesi bağlamında; yaşlı bir karakter olarak seçilmiş, toplumun öz değerlerini kendinde barındıran, bir kimliğe sahiptir. Hayatın her formu, metnin izdüşümüne serpilmiş bir bütün olarak; yüce bireyin kişiliğinde, anlatıya yansır. Toplumun, yüce değerler olarak gördüğü vasıflar, yüce bireyin özellikleri arasındadır ve bu yönüyle destanda millî karakteri yansıtan, inanç sistemiyle bağlantılı olağanüstü özellikler taşıyan merkezi bir konuma sahiptir. Evrensel boyutta özelliklere sahip olan yüce birey, imgeler bağlamında millî; semboller bağlamında ise evrenseldir.

2.4.2. Ruhsal Tamamlanma/Anima Animus Arketipi

Evrenin yaratılış doğasına bağlı olarak insan, kadın ve erkek olarak iki cins şeklinde yaratılmıştır. Bu iki cinsin hem benzer hem de onları birbirinden ayıran farklı özelliklere sahip olmasına paralel olarak oluşmuş; dişil ve eril imgeler, kişilik özelliklerini etkileyerek her bireyin karakterini belirler. “Tüm arketip sistemler arasında yaşamın tipik durumlarına uyum sağlama imkânı veren en önemli arketip karşı cinsle ilişki kurmaya yönelik olandır. Jung karşı cinse ait arketipi kadınlarda animus, erkeklerde de anima olarak adlandırmıştır.” (Stevens 1999: 72).

Her erkeğin içinde bir dişil, her kadının içinde bir eril imgesi olduğu görüşü anima-animus kavramıyla adlandırılır. Evrenin yaratılış öyküsünde zıtlıklardan doğan bir uyum vardır ve zıtlıkların ahengi, insan yapısına da yansıtılmıştır. İki farklı cinsin, birbirinin tersi gibi görünen özellikleri, ‘zıtlıkların ahenginde’ olduğu gibi birbirini tamamlayarak bir uyuma dönüşür. Bir uyum şeklinde oluşmuş zıt özellikler; birbirini tamamlayarak kadın ve erkeğin benlik bilincine ulaşmalarında, anima-animus arketipinin rolünü belirler.

Kadın ve erkeğin sağlıklı bir yaşam sürmesi ruhsal bütünleşmeyle sağlanır. “Anima ve animusun, bireyleşim sürecinde çok önemli bir görevi vardır: Bilinç ve bilinçdışı arasında aracılık yaparlar. Özellikle Jung’un ‘persona’ dediği ‘dış kişilik’ ve ortak bilinçdışı arasında uyum sağlayan etkenlerdir. Dış kişilik toplum içinde yaşamının bize verdiği kişiliktir. Eğitim, töreler ve düzenli ilişkilerin biçimlendirdiği bir yanımızdır.” (Gökeri 1979: 22). Toplumla sağlıklı bir ilişki için; kişinin iç dünyasında, macerasını tamamlayıp olgunlaşması gerekir.

Alpamış’ın maceraya atılma sebebi; animaya kavuşma isteğidir ve bu durum simgesel yolculuğun ana nedenidir. Destanın bütün varyantlarında bu motif, kurgunun merkezine alınmış ve kahramanın; dış merkezden, iç merkeze ulaşmasında anima figürü, ritüel bir geçiş sağlamıştır. Alpamış, on dört yaşına girdiğinde animanın çağrısıyla serüvene atılır ve içindeki dişil imgeyi bulma amacıyla eyleme geçer.

Kadın ve erkek, birbirini tamamlayan, ‘ikinin bir olduğu’ bir bütündür. Destanda, çocuksuzluk motifiyle başlayan süreçte; kahramanların olağanüstü doğumunun ardından, onların geleceğini belirleyen beşik kertmesi gerçekleşir. Beşik kertmesi olgusu; birbirleri için yaratılmış olan kahramanları, manevî bir anlamla birbirine bağlar. Alpamış ve Berçin, Şahı Merdan pir tarafından birleştirilirler; böylece anima-animus arketipi, dinî bir boyut kazanarak, sembolikleşir. Alpamış ve Berçin

Kalmak yurdunda; dini güçlerin mistik havasıyla sağlanmış bir atmosferde, ruhen birbirleriyle görüşerek, eksik olan öteki taraflarına ulaşarak tamlanırlar. Alpamış Destanı'ndaki bu aşama; anima-animus arketipinin, ruhsal bir tamlama zeminini ifade ettiğini kanıtlar. Aynı manevî gücün desteğiyle; tamlanan kahramanlar, maceraya hazır hale gelerek değişim geçirirler. Bamsı Beyrek varyantında, beşik kertmesi kararı, kahramanların aileleri tarafından verilir:

“Pay Piçen Big aydur: Bigler Allah Ta'âla mana bir kız virecek olur-ise, siz tanık olun, menüm kızum Pay Büre Big oğluna bişik kertme yavuklu olsun didi.” (Ergin 1958: 117).

Ruh, bu âleme geldiğinde eksikliğini hissettiği, aradığı dışil yönlerinin barındığı ötekidir. Alpamış ve Berçin'in ruhlarının buluşması anima-animus arketipinin, ruhsal tamlamayı ifade ederek; içsel bir enerji sağlamasını ifade eder. *“Bir kase şarap Berçin'in ruhuna verdiler. Berçin'in ruhu şarabı eline alıp, Alpamış'ı görüp, sadece kendisinin içmesine gönlü razı olmadı ve Alpamış'ın ruhuna siz de alın deyip, bir söz söyledi” (Yoldaşoğlu 2000: 113).*

Zaman ve mekân kavramının dışına çıkan kahramanların ruhları; bu ekseninde birbirlerini tamamlayarak, aslında bir bütün olduklarını anlarlar. Anima kavramı, metinlere tensel olarak değil; ruhsal olarak yansır. Anima, kahramana içsel bir yolculuk yaptıran simgesel bir rehberdir. Bu şekilde birbirini tamamlayan kahramanlar arasında, ruhsal bir iletişim gerçekleşir. Berçin, Alpamış'ın geldiğini hisseder.

*“Kultay Deden kendi önünü göremez,
Kultay Deden sana kemik veremez.
Kultay kılığında yavrum, baban gelmiştir,
Üzüntünü görüp halini sormuştur,
Kultay kılığında düğün evinde gezmektedir,
Görüp sana mihribanlık edendir,
Yavrum, baban sana et parçası verendir,
İnşallah görürüz o pehlivanı.
Hazan olduysa bahçede güller solmuştur,*

Solan güle bülbül gelip konmuştur”

(Yoldaşoğlu 2000: 429).

Alpamış Destanı’nda, anima-animus arketipi kahramanın macerasını başlatan sebep olmakla birlikte; anima figürü olan kadın eşe/sevgiliye, ilk gurbet sonunda kavuşulur. Bireyleşim sürecinde, kahramanın eşe/sevgiliye kavuşması maceranın ilk basamağıdır ve bu durum; anima-animus arketipinin, ruhsal tamlaşmayı ifade etmesini somutlaştırır.

“Bunu duyunca Alpamış, asker topladı, gece gündüz dinlenmeden, attan yere inmeden, hiç durmadan, canını satıp, su yerine kan içip, çok insanları öldürüp, kırk erkek köle ve kırk cariye ile nişanlısını alıp geldi.” (Üçüncü 2006: 77).

Alpamış, bu bilinçle hareket ederken; düşmana karşı mücadelesinde öncelikle ruhsal tamlaşmasını gerçekleştirir ve bu aşama, bir çeşit hazırlık evresi olarak düşünülebilir. Kahramanın amacına ulaşmasında, animanın varlığı; kahramanın, sevgisinden güç alarak ülküsünü gerçekleştirmesini sağlar. “İnsanoğlunun kalbinde, yakınlık duymak ve başkaları tarafından sevilme arzusu yatar.” (Chapman 2002: 17). Alpamış Destanı’nda, anima-animus arketipinin sevgiyi imleyen görüntüsü, kahramanların güç kazandıkları bir olgu olarak yansıtılır ve Berçin, bu duyguyla düşmana karşı, umuda dönüşen bir direnç kazanır.

“Beni almaya, ne haddiniz var Kalmaklar,

Kendi yolunuza gidin bedbahtlar.

Adı Alpamış yarım vardır,

Elimde kartalım vardır,

Elimde pehlivanım vardır,

Katarda buğram vardır,

Kış girdiğinde mest olan

Tehlikeden korkmayan,

Nice güçlülere yenen,

Kongıratta hakanım vardır.” (Yoldaşoğlu 2000: 73).

Varyantların ortak özelliğine bağlı olarak; anima/kadın/eş sadakat, vefa ve inancın sembolüne dönüşür. Kadın eşin, kahramana olan sevgisi kutsal ve her şeyin üstündedir. Kadın kahraman, eşine olan bağlılığıyla; kendinden emin bir şekilde, vefasını gösterir. Sadakat ve gurur timsaline dönüşen kutsal bir emanet şeklinde eşine, bağlılığını dile getirir.

*“Kümüjek-Aru söyledi:
‘Altı kulaklı kazandan,
Her kim olsa yediririm.
Altı kat döseğim,
Alıp-Manaş’ın döseğidir.
Yedi kulaklı kazandan,
Yedi kişiyi doyururum.
Yedi kat kunduz döseğim,
Yalnızca Alıp-Manaş’ın döseğidir” (Ergun 1997: 144).*

Anima karakteri, vefasını bu şekilde bir serzenişle dile getirir. Dış şartlar, kadın kahramanı, baskı altında tutmaya çalışsa da kadın kahraman, sevgisinden aldığı güçle direnir. Kam Büre Beg Oğlu Bamsı Beyrek Boyu, anlatısında da kahramanın maceraya atılmadan önceki aşamada; ruhsal enerji sağlayan güç olarak, anima figürüne ulaşılır. Sevgi, ruhun en önemli ihtiyacıdır ve bu olgu ruh ikizini bulma tamlama şeklinde bir olguyu açıklar. Diğer varyantlarda olduğu gibi bu varyantta da kadın ve erkek kahramanın birbirine olan bağlılığı kahramanın macerasını başarıya taşıyarak; içsel bir süreç olan anima-animus arketipini somutlaştırır. Oğuz kızı Banı Çiçek, on altı yıl boyunca Bamsı Beyrek’i sadakate bekler.

*“Beyrek gideli bam bam depe başına çıkdüğüm çok
Kargu gibi kara saçum yoldüğüm çok
Güz alması gibi al yanağum yırtduğum çok
Gelen-ile gidenden sordüğüm çok
Vardı gelmez big yigİdüm han yigidüm Beyrek diyü
Ağladüğüm çok*

*Sevişdügüm Bamsı Beyrek sen degülsin
 Altun yüzük senün degüldür
 Altun yüzükde çok nişan vardur
 Altun yüzügi ister-isen nişanın söyle
 didi. Beyrek aydur” (Ergin 1958: 149).*

Beyrek ile Banı Çiçek arasındaki bu diyalog, evliliğin simgesi yüzüğün, işaret ve işlevini ortaya koyar. Yüzük, on altı yıllık sadakatin ve aşkın sembolü olarak ifade kazanır. Beyrek, Banı Çiçek’e sevgi bağının yanında güçlü karakter özelliğiyle de hayrandır.

Kahraman, eşinde aradığı özellikleri kendisinin dışı figürü şeklinde ifade eder; aynı şekilde anima figürü de eşini, bu özelliklere göre seçer. Varyantların ortak bir motifi de eşe layık olma adına sevgili için güç ve yiğitlik sergileme aşamasıdır. Alpamış (Özbekler), Bamsı Beyrek (Oğuz), Alpamışa (Başkurt), sevgili tarafından sınanırken; Alpamış (Kazak) böyle bir sınavdan geçmez. Savaşçı kadın özelliği Türk toplumunun her üyesinin, savaşçı özelliğine vakıf olarak; dünyaya geldiğini gösteren bir soy özelliğidir. Cesareti ve onuru ile toplumun her üyesi gerektiğinde savaşçı kimliğe bürünür.

“Baba mana bir kız alı vir kim men yirümden turmadın ol turmah gerek, men kara koç atuma binmedin ol binmeh gerek, men karımuma varmadın ol mana baş getürmek gerek, bunun gibi kız alı vir baba mana didi. Pay Püre Han aydur: Oğul sen kız dilemezsin kendüne bir hampa ister-imişsin, oğul meger sen istediğün kız Pay Piçen Big kızı Banu Çiçek ola didi.” (Ergin 1958: 124).

Oğuz varyantında Banu Çiçek, savaşçı anima karakteriyle; erkek kahramanın yanında tehlikeye karşı mücadele eden bir şekilde tasvir edilir. Banu Çiçek, animus ruhundan aldığı güçle; düşmana karşı durur. Bu tasvirlerle Türk kadınının, toplum içindeki geleneksel rolü ve sosyal kimliği çizilir.

Alpamış Destanı’nın varyantlarında; kadın kahramanın, savaşçı bir toplumun savaşçı ruhuyla eşine destek sağlaması, onu yalnız bırakmaması, akıl ve duygu dengesini koruyan karakteriyle anima figürü, önemli bir rol üstlenir. Kadın; dünya

mekânında yaşam sunan bir varlık olarak, animus figürüne de bu enerjisiyle yaşam sunar.

Maceranın başında arayışa giren kahramanın; yolculuğunu, başarıyla tamamlaması için anima figürü olan eşi bulması önemli bir aşamadır. Bireyleşme yolculuğunda, ilk karanlığın aşılması olarak değerlendirdiğimiz bu aşama; kahramanların karşılıklı bir şekilde anima veya animusunu bulmasını ve erkek-kadın ilişkisinin destan metninde ele alınış biçimini somutlaştırır. İlk tamlık aile kurumunun önemine bağlı olarak kahramanın eşini bulma, yaşam enerjisine kavuşma, huzur elde etme eşiğinin başarıyla geçilmesine bağlıdır ve bu aşama da kahramanın macera öncesi donanım aşaması içindeki bir süreçtir. Bilinçdışıdaki karanlık yolculuğun bilince, yani aydınlığa ulaşması bağlamında; animanın/yaşam enerjisinin dönüşümü olan eşe/sevgiliye kavuşarak kahraman kendini gerçekleştirir.

2.4.3. Sevginin Kutsal Mekânı/Anne Arketipi

Anne arketipi, hayatın/yaşamın sembolü olarak ifade edilen ve bu bağlamda; evrenin yaratılışını, işleyiş düzenini içeren bir kavramdır. Yaşam kaynağı olması yönüyle, hem kişisel anneyi hem de sembolik anlamda; annelik vasfı kazanan kutsal değerleri ifade eder. “Anne arketipinin özellikleri ‘annelik’ ile ilgilidir: Dişinin sihirli otoritesi; aklın çok ötesinde bir bilgelik ve ruhsal yücelik; iyi olan bakıp büyüten, taşıyan, büyüme, bereket ve besin sağlayan; sihirli dönüşüm ve yeniden doğuş yeri; yararlı içgüdü ya da itki” (Jung 2001: 22).

Anne arketipi, doğurganlık vasfıyla dişil imgedir ve Allah doğurganlık vasfını, dişi olan kadına vermiştir. “Anne arketipi çocuğun kişisel ruhunda gerçekleşen en öncelikli arketiptir.” (Stevens 1999: 50). Anne, evrenin tümüdür ve hayatın aşamalarını içinde barındırır. Enasır-ı erba; Dünya’nın yaratılış doğasında olan toprak, hava, su ve ateş elementleri insan doğasında da mevcuttur. Tabiat, kişiye yaşam için gerekli şartları sunarak; annelik görevini üstlenir. Yaratıcının izniyle hayat sunan kadın, bu özelliğiyle mitolojide yaratma ilhamı veren, evrenin var olmasını sağlayan unsurdur. Kutsal ayinlerde, kadın ve dişil unsurların aracılığıyla dualar edilmesi, kadının doğurganlık vasfıyla ilgilidir.

Her birey, dünyaya geldiğinde; beslenme, sevgi, güven vb. ihtiyaçlar içindedir; çünkü kendi ihtiyaçlarını sağlayabileceği bir yetisi, henüz yoktur. Bilmediği bu evrende,

tanıldığı tek varlık şefkat belleği annesidir. Besleyen, büyüten, içine alan, koruyan imge olarak anne arketipi; her insanın hayattaki ilk algısıdır.

Annelik, içgüdüsel bir davranış olarak; doğuştan gelen bir duygudur ve annelik değeri yüklenen her sembol kutsallık kazanır. Anne, sayesinde dünyayla iletişime geçilir. Bu yabancı mekânda, annenin varlığı; bireyi rahatlatır ve ona, güven duygusu verir.

Kişinin dünyaya gelişi, ona hayat sunan anneyle bağlantılıdır. Anneye duyulan ihtiyaç, doğuştan gelen bir ihtiyaçtır ve çocuk için annesizlik yok olmaktır. Anneye duyulan sevginin, ifade edilmesiyle; soyut bir kavram olan annelik, somut bir hale dönüşür.

Besleyen, koruyan, iyilik şemasının temsilcisi anne; kutsal ve saygındır. Kişisel anne kutsal bir emanettir. Kişi, varlığını bu kutsal cana borçludur ve kahraman, Türk töresinden aldığı duyarlılık bilinciyle hareket eder. Yadgar, annesini karşıt güç olan Ultantaz'a vermektense ölmeyi daha onurlu görür. Kahraman için anne en kıymetlisi, canından üstün sevgi imgesi, sıcak ve güvenli sığınağıdır. Bu bilinç yedi yaşında olan Yadgar'ın karakterine, kutsal bir geleneğin devamı şeklinde yansır:

*“Derdimden elden dost arayayın,
Gül anamı Ultantaz'a vereceğime,
Ultantaz'ın işkencesinden öleyim,
Ne olacaksam dedeciğim olayım,
Ölene kadar düğünü bozmayı deneyeyim,
Elimden gelirse, inatlaşıp durayım.
Ben de şimdi vermem der dururum,
Başımı kesene kadar inatlaşırım,
Sağken Ultantaz'a evet demem,
Dediklerini dinlemem.
Ben de bildiğimden geri kalmam.”*

(Yoldaşoğlu 2000: 413).

Yadgar'ın bu şekilde bir bilinçle hareket etmesi; kültürel, kalıtsal ve millî bir özelliktir. Kişisel annenin değeri; Türk toplumunun geleneksel yapısıyla, aile ve çocuk arasındaki sevgi ve saygıyla ilişkilidir. Çocuk, aileyi tamamlayan kutsal bir varlıktır ve

bu yüzden aile kurumunun, nişanesi olarak kabul edilir. Kişisel anne, hayat verme özelliğiyle; toplumda, saygın bir yere sahiptir. Bu bakımdan, Türk mitolojisinde anne vasfını üstlenen varlıklar, kutsal kabul edilmiştir.

Kırgız varyantında anneye duyulan sevgi ve ihtiyaç; Alpamış'ın annesiyle duygusal yüklü karşılaşması sırasında duygusal kırılmalar aks ettirir. Annenin, sevgi imine dönüşen varlığı karşısında hiçbir gücün duramayacağı gibi; yiğit Alpamış da annesini gördüğünde metaforik bir akışla duygusal bir dalış geçirir:

“Annesini görüp dayanamadı.

Alpamış batır ağladı.

Şimdi atından indi.

Basamadı ayağını

Batır biraz sallandı,

Bir tanen geldi, ana! deyip

Kucaklayıp sarıldı.

Analık gibi Baybiyçe

Yalnızın geldi dediğinde,

Kulakları yel gibi açıldı,” (Üçüncü 2006: 177).

Düşmanlarına korku salan Alpamış, annesini gördüğünde duygularını engelleyemez ve içsel süreçle ortaya çıkan anne figürünün; besleyen, kucaklayan işlevi duygu dünyasında bir fırtına yaratır. Kahraman, bu duygu fırtınasıyla hem fizikî hem ruhî anlamda güçsüzleşir ve sarsılır.

Anne için evlat, dünyadaki en kıymetli hazinedir ve bu bağlamda; Bamsı Beyrek'in anne ve babasının, evlatlarının yaşadığı haberi karşısındaki sevinci, evladın anne arketipinin bir formu olan çoğalma ve bereket olgusuyla ilişkilidir. Çoğalma, çocuk ile mümkündür ve bu anlamıyla evlat, dünya mekânında sonsuzluğu, aile için de geleceğe kalmayı ifade eder.

“Kayın ata kayın ana muştuluk mana ne virüersiz didi. Beyregün atası anası aydur:

Dilün için öleyin gelinçüğüm

Yoluna kurban olayın gelinçüğüm

*Yalan-ise bu sözlerün girçek ola gelinçüğüm
Sağ esen çıkıp gelse
Karşu yatan kara tağlar sana yaylak olsun
Sovuk sovk suları sana içit olsun
Kulum halayuğum sana kırnak olsun
Şahbaz atlarum sana binit olsun” (Ergin 1958: 150).*

Bu müjdeli haber karşısında aile, tüm mal varlığını vermeye hazırdır; çünkü çocuk ailenin en değerli varlığıdır. Beyrek’in ailesinin sevinç kaynağı evlattır; çocuk varoluşu ve çoğalmayı sağlayarak aile için en değerli hazinedir. Evlat sahibi olma, her değerün üstünde ve kutsallık içeren bir olgudur. Anne arketipinin yansımaları arasında, aile kurumunu bütünleyen formu evin/ailenin sevgi ve bağlayıcı gücü evlattır. Beyrek’in anne ve babası evlatlarının yaşadığı haberiyle, şenlenerek sağlıklarına kavuşurlar:

“Pay Püre Big aydur: Oğlum idüğün andan bileyim, sırça parmağını kanatsun, kanını destmala düirtsün, gözüme süreyin, açılacak olur-ise oğlum Beyrekdür didi. Zirâ ağlamakdan gözleri görmez olmuş-idi. Destmalı gözine siliçek Allah Ta’âlanun kudreti-y-ile gözi açıldı. Atası anası küvlediler Beyregün ayağına düşdiler, aydur:

*Oğul, dünlügi altun ban ivümün kabzası oğul
Kaza benzer kızumun gelinümün çiçegi oğul
Görür gözüm aydını oğul
Tutar bilüm kuvveti oğul
Kalın Oğuz imrençesi canum oğul
diyüben çok ağladı, Allahına şükürler eyledi.”*

(Ergin 1958: 151).

Evlat, anne babanın hayattaki dayanağıdır; çocuğun yokluğunda anne ve baba için hayat, anlamını yitirir. Nitekim Bamsı Beyrek’in yaşadığı haberiyle, anne ve babası eski sağlığına kavuşarak, bir mucize yaşarlar. Gören gözün nurunu evlat sağlar, tutan belin kuvvetini evlat verir, böylece evlat; aileyi ayakta tutan kutsal bir rol üstlenir.

Annelik, duygusal bir örüntü biçiminde ve evrenin yaratılış öyküsünü özetleyen, içerdiği anlamlarla yoğunlaşıp derinleşen bir olgudur. Anne arketipi, bu yönüyle bazı sembollerini karşılayan bir forma dönüşür. Annenin hayat sunma, koruma, besleme ve

sevgi sunan özellikleri, kutsal değerler bağlamında bu sembollere içerik olarak yansır. Annenin kutsal varlık figürü, destanın ruhuna vatan toprağının kutsal ve en değerli unsur sayılması şeklinde yansır. Toprak, anadır; dişiyi sembol eden, besleyen, hayat sunan bir formdadır. Türk mitolojisinde tabiat ana tarihsel kökene bağlı olarak yaşam sunan annelik vasfını üstlenir. Gök Tanrı Dini'nin yaşam felsefesi, edebî metinlerin merkezini de etkiler ve destan metinlerinde tarih bilinci, tecrübe ve yaşanmışlık ruhsal bir enerjiye dönüşür. Milletin her ferdi için vatan kutsaldır; vatan toprağından uzakta olmak en büyük ıstırapdır ve bu bilinç kahramanların, ortak şuurlarını ihtiva eder. Kongırat halkı için vatandan/anneden uzak olmak şöyle ifade edilir:

*“Cefa hançeri candan geçip,
Ayrılık bağırını yırtıp,
“Yollarda zulüm gördük, deyip,
Neredesin Baysin yurdum, deyip,
Bayındır yurdum, evim’ deyip,
Kaç gölü, çölü geçip,
Onbin evli Kongırat zenginler,
Yolun zorluğunu düşünür,
Durmadan bunlar yol yürüyüp,
Kökkamış’a yakınlaşıp,
Bir dağa çıkıp baktı,
Kongırat elinin yerini,
Kökkamış gölünü gördü.
Zenginlerin burada gittiği yeri,
Gönlü hoş oldu hepsinin.” (Yoldaşoğlu 2000: 223).*

Tabiat besler, büyütür ve korur bu bağlamda da tabiatın annelik vasfı en belirgin şekilde destanlarda görülür. Oğuz Kağan'ın eşlerinin dünyaya gelişi, ışık ve ağaç motifiyle gerçekleşir ve kurgusalın dünyasında; evren ve tabiat, annelik vasfı kazanır. Türk kültüründe tanılayıcı bir özellik olarak vatan ve yurt, ana yurt/ana vatan şeklinde adlandırılır. Vatanla birlikte ona ait maddî ve manevî her unsur kutsallık kazanır. Kahraman da şanlı tarihinde olduğu gibi, atalar ruhunun bilinciyle; kutsal bir değer olan

vatanını sevgiyle ve liderlik vasfıyla korur. Kahraman; topluma karşı ödev, hak ve bağlılık kimliğiyle kendini açılar.

Altay varyantında kahraman için vatan ve bu vatanın mensupları anne arketipinin formudur. Anne kavramı bütünleyen, çok boyutlu içsel ve dışsal bir barınma sağlayan bir görüntüye sahiptir. Kahraman, anne arketipinin simgesel değerine paralel olarak; anne şefkatiyle, halkını koruma ve sahip çıkma eğilimini gösterir:

“Bunu öğrenen Alıp-Manaş

Yerinde duramadı,

Kümüjek-Aru eşiyle

Tatlı tatlı konuşamaz oldu.

Dengesizce davranır oldu.

“Halkın kanını göl eden,

At kemiğini dağ eden,

Yiğitleri kesip öldüren,

Bahadırların başını basan

Ak-Çal atlı,

Ak-Kağan'ı görmeyince,

Tatlı aş yemem,

Aldığım eşimle yatmam',

Alıp-Manaş bahadır,

Öylece düşünüp kaldı,

Atlanıp gizlice gitmeye hazırlandı.” (Ergun 1997: 98).

Anne, koruyan kimliğine sahiptir ve bu bağlamda Alıp Manaş, halkına yapılan zulmü öğrendikten sonra yerinde duramaz; sorumluluk bilinciyle harekete geçer. Kişisel annenin hayat verme özelliğiyle bağlantılı bir şekilde dünya mekânı; anne arketipinin bir formuna dönüşür. Dünya/evren/tabiat, yaşam alanı özelliğine bağlı bir şekilde annelik vasfını kazanır. Kırgız varyantında olduğu gibi, aile ve vatana duyulan özlem kahramanın eylemlerine yön verir:

“Bir gün Alpamış, annesini-babasını, vatanını özleyip, Keykubat'a 'men şimdi vatanıma döneyim dedi.’ (Üçüncü 2006: 109).

Alpamiş için dış dünyayla ilk iletişimini sağlayan anne ve dönüşüm formları, kutsal bir bilinçle, onun dönüş yolculuğunu başlatır. Kahraman, anne formunun değerleriyle duygusal yönü güçlü bir bağ kurarak; burada varlığını sürdürür ve kendini dış dünyaya hazırlar. Alpamiş için ailesi ve vatani, simgesel değerleriyle öne çıkararak; onun eylemlerine yön verir.

Vatan; bir topluluğun ölkü birliğine dönüşen ortak tarihî, inancı, gelenek ve göreneklerini aynı toprak üzerinde kurumsallaştırdıkları somut bir mekândır. Bu mekânı kutsal kılan bu ortak değerlerdir ve bu değerlerin yaşatıcısı ve sahibi olan halk, kahraman için vatanın en önemli değeridir. Kahraman, halkını/ölküdaşlarını esaretten kurtarmadan rahat etmez. Bamsı Beyrek anlatısında, kahraman vatan sevgisini yiğitlerine karşı duyduğu sorumlulukla örneklendirir: *“Beyrek aydur: Yoldaşlarımı çıkarmayınça hisarı almayınça murada irmezem didi. Kazan Big Oğuzına beni seven binsün didi.”* (Ergin 1958: 152).

Bamsı Beyrek, vatan/millet aşkını; yoldaşlarını kurtarmadan murad almayı reddederek somutlaştırır. Ben değil, biz bilinciyle hareket etme ve anne arketipinin dönüşüm formu vatanın; en değerli varlık kabul edilmesi, Bamsı Beyrek’i bu soylu davranışa yönelten güçtür.

Altay varyantında Alıp-Manaş, liderlik vasfıyla Ak-Kağan’ı bozguna uğrattıktan sonra bu yurdu asıl sahiplerine teslim ederek; halkın ortak hafızasının en kutsal değeri olan vatanlarını, analık vasfını açımlayan yurtlarını onlara bağışlar.

“Esir olup gelen halka dedi ki:

Ak-Kağan’ın zoruyla,

Altay yerini bırakıp,

Çaresizce gelenler,

Yad elde kıynalanlar,

Ak mallarınızı alıp,

Geri yaylanıza dönün.

Aşlı-tuzlu Altayınız’a,

Tekrar hepiniz dönün!’

Alıp-Manaş bahadır,

Halka böyle deyip,

Dönüp yurdunu gözleyip,

Ak-bozun dizginini çektii” (Ergun 1997: 136-137).

Alıp-Manaş, kendi ülküsünde kutsal gördüğü vatan toprağını analık vasfına sahip yurtlarını, Altay halkı için de aynı manada görerek; gurbetlerini özlemlerini sonlandırır. Altay yurdunun asıl sahipleri, kahramanın, adaletli kimliği sayesinde yabancı oldukları gurbetten, asıl mekânlarına ana yurtlarına dönerler. Vatan ana, bu vatanın mensupları evlat ve aralarındaki sevgi/bağlılık/kutsallık değerleri ile de bir bütünlük mevcuttur.

Anne arketipinin, Alpamış Destanı’ndaki ikinci sembolik dönüşümü dindir; ve buna bağlı olarak anlatıda, din önemli bir işleve sahiptir. Dış dünyadan içsele yönelinilen aşamalardan biri de dini inanç sistemidir. Bu bölge, kişinin öznel dünyasıdır ve manevî huzur bulduğu bir alandır.

Kahraman, toplumun inanç sistemine bağlı güçlerin yardımıyla, bireyleşim yolculuğunu tamamlar. Yaratılmış bir evrende, asıl yaratıcının varlığı kabul edilmeden; insanın bireyleşmesi mümkün değildir. “Temel olarak, arketipler ve tekerrürün ufku, Tanrı’yı dışlamayan bir özgürlük felsefesi kabul edilmedikçe zarar görmeden aşılamaz. İman bu bağlamda, diğer birçoklarında olduğu gibi, her tür doğa yasasından mutlak kurtuluş ve dolayısıyla insanın tahayyül edebileceği en yüksek özgürlük anlamına gelir.” (Eliade 1994: 153).

Anne şefkatinin ve içgüdüsel korumanın prensipleri şeklindeki özellikler; dine, annelik vasfı kazandırır. İçsel sığınma mekânı olan din; manevî bir silah, korunma, sığınış ve kurtuluş sağlar. Din, anne arketipinin önemli bir formuna dönüştüğü için kahramanın her daim güç aldığı kutsal bir onanım olarak, destan kurgusuna yansır. “İnsanın içindeki Tanrı-imajını yaşamaya ve kendi inandığı dinin ona verdiği biçimlerle ilişkisini hissetmeye gereksinimi vardır. Eğer bu gerçekleşmezse karakterinde bir çatlak olur.” (Fordham 1994: 94).

Alpamış Destanı, bu bağlamda dini motiflerin ağırlığıyla anlatı düzlemine taşınır ve din kahramana, ulusun inanç zenginliğinden oluşan bir güç verir. Anne kucağının güvenli ortamı, kahramana dini inançların metaforuyla sağlanarak; kahramanı ölümsüz bir güç haline getirir. Kazak varyantından alınan aşağıdaki bölüm, destanın diğer varyantlarında da ağırlığını hissettiren dini motiflerin, anne arketipi sembolünü içerir.

*“Şimdi Alpamış batırın
Allah diyerek atına bindi
Pirlerden dilek dileyerek
Kalmaklara doğru yürüdü.” (Üçüncü 2006: 105).*

Alpamış, kahramanların ortak bir özelliği olan; din ulularından gelen manevî yardımla ülküsünü gerçekleştirir. Alpamış, İslam dininin kutsal saydığı değerlerin savunucusu olarak, yaratıcının yardımını ister; anne kucağının güven veren saran atmosferini Alpamış batır, dini inancından aldığı kuvvetle ritüel olarak yaşar.

Bamsı Beyrek anlatısında, savaşa gitmeden önceki süreçte, hazırlıklardan biri de dini bir motif şeklinde tüm Oğuz beylerinin manevî iklimden aldığı güçtür. İslam dininin direği namaz, ve bu dinin en güzel mucizesi Hz. Muhammed’in adı kahramanların sığınağıdır. Annelik, sığınma ve şefkatin belleği olarak; dinin merkezi olan değerlerin karakterine yansır.

“Kalın Oğuz bigleri aru sudan abdest aldılar, ağ alınların yire kodılar iki rik’at namaz kıldılar. Adı görklü Muhammedi yad getürdiler. Gümbür gümbür nakaralar döğildi.” (Ergin 1958: 152).

Dede Korkut Hikâyeleri muhtevasıyla; Türk toplumunun kültürel zenginliği kadar tarihsel bir süreçle oluşmuş inanç motiflerini de bütünlük içinde açılar. Bamsı Beyrek anlatısında bütünleşmiş bir toplumun, düşman karşısında manevî silahını kuşanan ve anne arketipinin formu; din motifinin tılsımlı sığınağından güç alan bir millet tipini verir. Türk kültürünün ve İslam dininin sentezinin bir sonucu gaza ve cihat anlayışıdır. Savaş öncesi namaz kılarak Allah’ın yardımını isteyerek manevî huzur sağlanır. Dine sığınan insan, anne kucağının güvenli ortamında güçlenir ve bu anlamıyla din; anne arketipinin bir sembolü olur.

2.4.4. Karşıt Güç/Engellenme/Gölge Arketipi

Gölge, kişiliği oluşturan süreçler basamağında İd’in bencil isteklerinin, karanlık yönelimlerinin, Ego’ya yaptığı baskının, görüntüleşmiş şeklidir ve bu süreçte özellikle duygular, eylemlere yön verir. Jung, gölgeyi açıklarken Freud’un, cinsel isteklerin ve

fiziki ihtiyaçların aktiviteleri yöneten temel etken, söylemine benzer bir ifade kullanır. Jung'a göre gölge Ego'nun ilkel yoldaşdır. "Gölge, egonun karanlık yüzüdür; potansiyel kötülüğümüz genelde burada saklanmaktadır." (<http://meditativedance.jung-ve-eşzamanlılık>).

Kurmaca metinde, bencil arzularının esiri olan karakterler; gölge arketipini temsil eder. Alpamiş Destanı'nda; Kalmak Şah, Surhayil ve Ultantaz Egolarının kötülüğü temsil eden karanlık arzularını gerçekleştirmek amacıyla hareket ederler. Sürhayil, kahramanın amacına ulaşmasını engelleyen güç olarak; Kalmak Şahı kandırır, fitne ve fesat çıkarır. Kıskanç, yalancı ve kurnazdır. Sürhayil, kahramanın önüne engeller çıkaran yıkıcı güçtür. Gölgenin sembolleri; canavar, ejderha, karanlık ve cadı gibi dönüşümsel formlardır. Surhayil'in kötülüğü karşısındaki sıfatı cadıdır. Gölgenin kontrolünde olan bireyler; İd'in egemen olduğu bir düşünce ile hareket ederler.

"Gölge, kişinin karakterine yansiyarak ya da rüyalarında sembollerle görünür olan bilinçaltının kara güçleridir." (Şimşek-Şenocak 2009: 115). Rengi siyah olan gölge arketipi; yutan, yok eden, iyiliğin karşıtı olan kötülüktür. Sürhayil, Kalmak Şah ve Ultantaz kötülükle beslenen gölge arketipinin temsilcileridir. Kötü duygularımızla yüzleşmek yerine onları karanlık bir yere atmayı tercih ederiz. Ultantaz, gölgesinin esaretinde; babasına bile zulüm eden bir karşıt güç olur. Destan metninde Ultantaz'ın, babasına zulmü şöyle ifade edilir:

*"Omzuna yüklemişsin su dolu tulumu,
Allah almıştır Alpamiş'ını.
İhtiyarlığında etmektedir hizmeti,
Eski beye küfretmek ayıptır,
Harap etmiştir Baysın elini,
Pehlivanı Keşel'de ölmüştür.
İhtiyarlığında böyle etti hizmeti,
Yaşlılığında ağlatma bu beyi,
İhtiyarlığında hizmetini eder,
Azap verirken, herkes sana güler,
Babasını döven ne olur,
Kul olmuş ya sana hizmetkâr,
Bazıları kendi halinden bihaber,*

Buna azap vermeye ne gerek var,”

(Yoldaşoğlu 2000: 419).

Gölge, kişiliğimizin bencil yönünü ifade eder ve bireyin içsel süreçleriyle varlık kazanır. Ultantaz, gölgenin temsilcisi olarak insani duygularını yitirmiş ve toplumsal değerlerin, karşısında yer almıştır. Toplum tarafından kabul görmeyen ilkel yönümüzün istekleri; siyah/karanlık bir tabakadır ve toplumu karşısına almak düşüncesiyle bağlantılıdır.

Gölge, karanlık gücün formuna dönüşürken; sosyal hayatta kabul görmeyecek bir ahlak sergiler ve bu ahlaksal davranışlar; toplum tarafından dışlanan, kötü özelliklerdir. “Gölgeyi kişisel bilinçdışımızda bastırmakla beraber onun varlığını yadsıyarak başkalarına yansıtırız.” (Stevens 1999: 67). Altay varyantında, kahramanın yakın arkadaşı olan Ak-Köbön, arkadaşının onu unutması karşısında İd’in kötü yönü olan gölge arketipinin eyleme dönüşen baskınlığıyla hareket eder. Gölgenin bencilliğiyle hareket eden Ak-Köbön, bu durum karşısında arkadaşını suçlu göstererek, eylemini haklı görür; böylece kötü olan davranışını arkadaşına yansıtır.

“Doksan kulaç zindana,

Ulaşıp geldi.

Alıp-Manaş’ı görünce

Kükreyip bağırdı.

Bir tonda gürlledi.

“Babana, anana selam gönderdiğinde,

Ak-Köbön’i niye unuttun?

Erke-Koo bacına,

Kümüjek-Aru eşine,

Sıcak selamını gönderdiğin de,

Yalnızca beni niye unuttun” (Ergun 1997: 118-119).

Destanda; gölge arketipinin temsilcisi olan karakterler, kahramanın en kutsal değerlerine göz koyar. Kıskançlık ve hırsı Ak-Köbön’ü en yakın arkadaşı Alıp-Manaş’a düşman olma boyutuna getirir. Ak-Köbön, bu duygularla eylemlerini gerçekleştirir ve kahramanın en değerlisi olan eşine sahip olmak ister.

*“Dönüp gitti
 ‘Kümüjek-Aru güzel gelin,
 Şimdi benim olur diye,
 Kendi kendine sevinip düşündü.” (Ergun 1997: 119).*

Gölge, kahramanın yolunu kapatan, ona engeller çıkaran itici bir güçtür. Bamsı Beyrek varyantında Deli Karçar, Bamsı Beyrek’ten yapılması çok güç olan isteklerde bulunarak onu sıkıştırır.

“Dede aydur: Yarımasun yarçımasun, Delü Karçar eyle mal istedi ki hiç bitmesün didi. Pay Püre Big aydur: Hele ne diledi? Dede aydur: Bin aygır dileyüpdür kim kısırağa aşmamış ola, bin dahı buğra diledi kim maya görmemiş ola, bin-de koç dileyüpdür koyun görmemiş ola, bin-de kuyruksuz kulaksuz köpek diledi, bin dahı haraça karaça püreler diledi.” (Ergin 1958: 127).

Bayburd Beyi, aldığı haberle durumun ahlakî boyutunu düşünmeden; öfkeyle hareket eder ve Bamsı Beyrek varyantının, gölge karakterlerinden biri olur. Banı Çiçek’e sahip olma arzusu onu yıkıcı ve karşıt güç haline getirir:

“Bayburd Hisarı bigine haber viridi, aydur: Ne oturursın sultanum, Pay Piçen Big ol sana vireçegi kızı Beyrege viridi, bu gice gerdege girür didi. Yarımasun yarçımasun, ol mel’un yidi yüz kâfir-ile yılgadı. Beyrek ap alaca gerdegi içinde yiyüp içüp bi-haber oturur-idi. Dün uyhusında kâfir otağa koyıldı.” (Ergin 1958: 130).

Bayburd Beyi, İd’den gelen, isteklerinin sonucunda Bamsı Beyrek’e düşman olur. Gölgenin baskınlığıyla hareket eden kişi için istekleri, Ego tarafından sorgulanmadan kabul edilir. Bu gelişmeler, Bamsı Beyrek için on altı yıllık bir esareti getirir.

Gölgenin etkisinde olan karakterlerin tasvirleri de aynı bakış açısıyla yansıtılarak; olumsuz bir portre olarak betimleme yapılır. İçsel kötülük, karakterin dış portresine de negatif bir formla yansıtılır. Karşıt değerlerin dünyasına ait olan gölge karakteri, tümüyle bir kötülük imiyle çizilir. *“Elbisesi dizine yetmeyen, başından bela*

gitmeyen, boyu bir parmak kadar, insan aklına girmeyen fikri var bir cadı kadın” (Üçüncü 2006: 85).

Kazak varyantında, gölgenin dönüşümü Ultan için bu özellik yetişme çağı boyunca var olan bir karakter özelliğidir. Ultan’ın büyüme aşamasındaki tahlili; onun ileride gölgenin bencilliğiyle hareket edeceğinin işaretini verir. Doğuştan, kötülüğün denetimi altında olan Ultan’ın bu özelliği, Kazak varyantında şöyle nakledilir:

“Aptal gibi büyüdü, Baybörü’ye sözler söylemeye başladı. Kızdığına ‘zürriyetsiz, konuşma’ dediği oldu. Bunu duyan Baybörü Tanrım bana vermezse, bu bana oğul olamaz” (Üçüncü 2006: 77).

Başkurt anlatısında da kurgu aynıdır. Koltaba, gizli ve örtük olan gölge arketipinin yapısına uygun olarak; ülkü değerler dünyasının sembol ve kavramlarına karşı savaş açar. Gölgenin misyonu, karşıt güç olmak ve kahramanı sınavlar yolunda engellemektir. *“Koltaba, Alpamişa’nın yokluğundan faydalanıp, onun bütün servetini alıp sahip olmuş; Karluğas’ı hizmetçi etmiş; Barsınhılv’ı kendisine almayı düşünmüş. Hiç durmadan Barsınhılv’a elçiler göndermiş. Fakat, Barsınhılv, asla kabul etmemiş.” (Ergun-İbrahimov 2001:112).*

Koltaba, bütünlüğe ulaşamamış karakter özelliğine bağlı olarak; kahramanın sevgi evreninin üyelerine acı çektirir. Nefret ve kötülükle beslenir. Başkurt varyantında olduğu gibi Alpamiş Destanı’nın bütün varyantlarında, gölgelerine yenik düşen karakterlerin işlevi aynıdır. Gölge tipi; destanın varyantlarında, sevgiliyi almaya çalışan, maceranın başarıya ulaşmasında engelleyici ve yıkıcı gücü temsil eder. İsimler farklılaşsa da bu karakterler, aynı özelliklere sahip olmalarıyla olumsuz bir tip özelliği kazanırlar.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3. ALPAMIŞ DESTANI'NDA FOLKLORİK UNSURLAR

Folklor; halk tarafından oluşturulmuş, toplumu birleştiren maddî ve manevî değerler bütünüdür ve bu değerlerin toplum hafızasındaki görünümü de kültürel belleği ifade eder. “Kültürel bellek geçmişin belli noktalarına yönelir. Geçmiş onda da olduğu gibi kalmaz, daha çok anının bağlandığı sembolik figürlerde yoğunlaşır.” (Assmann 2001: 55). Kültür, yaşayış ve düşüncü içeriğerek; kuşaktan kuşağa aktarılır.

Kültürel bellek, milleti bütünleştiren sembolik bir mekândır ve toplumun yaşam öyküsüne dayanan ortak hafızayla şekillenmiş halk kültürünü ifade eder. “Grup ve mekân bir arada, sembolik bir ortak yaşam kurarlar; grup kendi mekânından ayrı düşse de, bu birlikteliği, kutsal mekânları sembolik olarak yeniden üreterek yaşatır.” (Assmann 2001: 43). Bu sembolik mekânda kayıtlı olan değerler; farklı coğrafya, zaman ve grupları aynı çatı altında toplar.

Halkın ortak değerlerini içeren folklor; millî kültür halini alır. Kültür durağan değildir gelişen, değişen yapısıyla canlılık gösterir. Farklı dönemlerde yaşamış gruplar bu ilişkiyle birleşerek kültürün sahipleri olurlar. “Bu bağlamda bireysel olan, çeşitli grupların ortak belleğinin mekânı olarak toplumsal bellekle kurulan benzersiz ilişki ve bu ilişkilerin her birinin kendine özgülüğüdür.” (Assmann 2001: 41).

Halk kültürü, kişinin sosyalleşmesini sağlayan biz kimliğini yansıtır. “Kendini grup olarak sağlamlaştırmak isteyen her topluluk sadece içsel iletişim biçimlerinin sahnesi olarak değil, aynı zamanda kimliklerinin sembolü ve hatıralarının dayanak noktası olarak bu tür mekânları yaratmak ve garanti altına almak ister.” (Assmann 2001: 43). Biz kimliğini oluşturmak isteyen her birey, millî kimliği içeren; halk kültürünü bilmek zorundadır ve Alpamiş Destanı bu anlamda geniş bir içeriğe sahiptir.

3.1. Geçiş Dönemleri

Geçiş dönemleri olarak adlandırılan aşamalar, her insan için ortak ve ardıl yaşam öyküsünü oluşturur. Dünyaya geliş anlamında doğum, bir ömrün adanmışlığıyla evlilik ve zamanın dolması olarak ölüm; bu üç aşama cemiyete, millî kimliğe bağlı geleneğe ve değer yargılarına paralel biçimde her ferдин geçirdiği evrelerdir. “İşte bundan dolayı, örf, âdet, gelenek ve göreneklerin canlı bir şekilde yaşatıldığı ‘geçiş dönemleri’, bir milleti başka milletlerden ayıran kültürel değerlerin başında gelir.” (Şimşek 2003: 135).

İnanışlara bağlı olarak; geçiş dönemleri, millî karakterin zengin kültürünü somut olarak ifade eder.

Bu bölümde Sedat Veyis Örnek tarafından ‘doğum, evlenme ve ölüm’ ana başlıkları çerçevesinde alt başlıklara ayrılan ‘geçiş dönemleri’ destanın varyantlarında, bulunan başlıklar altında ele alınmıştır. (Örnek 1976). Buna bağlı olarak mevcut alt başlıkların kültürel yapı içinde varyantlardaki dönüşümleri değerlendirilmiştir. Temel varyant olarak aldığımız Özbek varyantında, kişinin dönüm noktaları olan geçiş aşamaları ayrıntılı olarak ele alınmıştır. Doğum, evlilik ve ölüm kurmaca gerçeğe dayanan destanın merkezine yerleşerek, kahramanın rotasını belirlemiştir.

3.1.1. Doğum

Doğum; hayat bulma, yeni bir yaşam ve dünyaya geliş anlamındadır. Doğum, yeni bir hayatı/öyküyü ifade eder ve dünyaya gözlerini açan her birey için yaşayacağı bir öykü mevcuttur. Hayata gözlerini açan bireyi; doğum öncesinde ve sonrasında karşılayan uygulamalar gelenek ve göreneklerin toplum içindeki etkisiyle bağlantılıdır. Bu açıdan bakıldığında Alpamış Destanı ve varyantlarının bu uygulamalar bakımından geniş bir yelpazeye sahip olduğu görülür.

3.1.1.1. Doğum Öncesi

Doğum âdetleri, daha çocuk dünyaya gelmeden onun gelişi için yapılan hazırlıklarla başlar. Çocuk; evliliğin kutsal meyvesi, aile olmanın gereği ve geleceğe taşınma anlamına gelir. Türk kültüründe çocuk; çoğalma, millet olma ve düşmana korku salma anlamlarını ifade eder. Bu değerlere bağlı olarak çocuksuzluk; yok oluş ile eş değer görülür ve çocuk sahibi olmak için çeşitli uygulamalara başvurulur. Destan, bu millî bilince paralel olarak çocuksuzluk motifiyle başlar.

Bir bakıma kahramanı karşılama töreni olarak anlam kazanan bu aşamanın, merkez konumdaki kahramanları çocuğun ailesidir. Destan metninde, Baysarı ve Bayböri’nin çocuk sahibi olmak için çözüm aramaları ve çaba göstermeleri; kahramanın ailesi için doğum öncesi bir hazırlık evresidir. Hazırlığın, en yaygın uygulaması dinî inanışlara bağlı uygulamalardır.

“Türklerde döl, zürriyet kutsaldır. Allah’ın bir lütfudur. Hamd edilmeyi gerektirir. Eski Türkler, çocuk sahibi olmak için, kutlu olduğunu kabul ettikleri ulu akan su başlarında Tanrıya yakarır, buralarda yatarlardı.” (Kalafat 2007: 22). Çocuk sahibi

olmak için yapılan uygulamalar, geleneklerin uygulanmasının çok canlı bir biçimindedir. Çocuksuzluk, Türk kültüründe lanet olarak değerlendirilir ve kahramanın ailesi bu bilinçle çocuk sahibi olmak için çaba gösterir.

3.1.1.1.1. Kısırlığı Giderme, Gebe Kalma

Çocuğu olmayan aileler, destanda olduğu gibi çocuk sahibi olmak için çeşitli yollar dener. Çocuk sahibi olmak için yapılan uygulamaları, üç başlık altında görmekteyiz. Dinsel-büyüsel nitelikte olanlar, halk hekimliği kapsamına girenler, tıbbî sağaltma alanına girenler (Örnek 1976) şeklinde çocuk sahibi olma yollarına başvurulur. Destanda, kısırlığı gidermek için dinsel-büyüsel uygulamaların yapıldığı görülür. Dinî kimliğe sahip ulu kişiler aracılığıyla; dua eden kahramanların ailesi, manevîyatlarının karşılığında isteklerine kavuşurlar. Anlatıda çocuksuzluk motifiyle başlayan giriş, çocuk sahibi olmak için Şahı Merdan Pirin aracılığıyla, Allah'a dua eden ailelerin bu isteklerinin kabul edilmesiyle gelişir.

Oğuz varyantında, toplumun birbirine olan bağlılığı ve inançları çocuk sahibi olma aşamasında da görülür. Oğuz beyleri topluca dua ederek; Pay Püre ve Pay Piçen beylerin çocuk sahibi olmalarına vesile olurlar. Başkalarının duasını alarak çocuk sahibi olma motifinde; dua aracılığıyla Allah'tan istemenin en güzel örneği Bamsı Beyrek anlatısında örneklendirilir. Bir topluluk şeklinde beyler, dua eder ve bu durum inançların kuvvetini ortaya koyar.

“Kalın Oğuz bigleri yüz göge tutdılar, el kaldurup duâ eylediler, Allah Taâla sana bir oğul virsün didiler. Ol zamanda biglerün alkışı alkış karkışı karkış idi, duâları müstecâb olur-idi.” (Ergin 1958: 117). Ortamın, manevî ve pozitif atmosferinden etkilenen Pay Piçen de çocuk özlemiyle, beylerden dua ister: *“Bigler menüm dahı hakkuma bir duâ eylen, Allah Taâla mana da bir kız vire didi. Kalın Oğuz bigleri el kaldurdılar, duâ eylediler, Allah Taâla sana da bir kız vire didiler.”* (Ergin 1958: 117). Dua ile çocuk sahibi olma, bir ağzı dualının duasıyla çocuk sahibi olma epizodu; dinsel-büyüsel şekilde çocuk sahibi olmaya örnektir. Şahı Merdan Pir, bu yüce vazifeyi üstlenir ve kahramanların olağanüstü doğumu gerçekleştirir. *“Kırk gün geçti, yine bahçeden ses geldi: Bayböri, sana Tanrım bir oğul, bir kız verdi. Yalnız değil, ikiz verdi; Baysarı sana Tanrım bir kız verdi, ikiz değil yalnız verdi.”* (Yoldaşoğlu 2000: 26).

Kazak varyantında Baybörü, evliyanın türbesinde, üstü başı yırtılıncaya kadar dua ederek; çocuk isteğine kavuşur. “*Bütün evliyalari ziyaret etti, üstü başı yırtılınca, aradan yıllar geçti, evliya Baba Tüklü Şaştı Aziz’in kabrinde geceledi. Allah dileğini verdi, evliya yardım etti bir oğul, bir kız verdi.* (Üçüncü 2006: 77). Çok yaşlı olan Baybörü, duanın gücüyle çocuk sahibi olur ve bu durum; inançların, halk üzerindeki etkisini örneklendirir.

Geçmişten başlayarak; dinî inanışların etkisiyle, günümüzde de bu inanış ve uygulama devam etmektedir. Ulu kabul edilen din büyükleri, duaların ileticisi olarak ziyaret edilir. “Özbekistan ve Kuzey Afganistan Özbek, Türkmen ve diğer Türk boylarında çocuğu olmayan aileler Ahmet Yesevî ve diğer türbelere giderler.” (Kalafat 2007: 14).

Türbe ve yatırlara giderek, orda yatan zatların aracılığıyla; yaratandan, dilekler istenir. Çocuk kutsal bir varlıktır ve bireye, toplumda saygınlık kazandırır. Ocağın tütmesi ve yuvanın devamı için çocuk sahibi olmak önemlidir ve bu olgu destanın da önemli bir motiftir.

3.1.2. Çocuk

Çocuk; ailenin, soyun, milletin devamı için önemlidir ve bu değerlere bağlı olarak çocuk sahibi olma önemli bir aşamadır. Toplumsal gücün sembollerinden biri de çoğalmadır; ve kalabalık bir toplum düşmanına korku salar. Kalabalık; sestir, kuvvettir ve Türk milleti bu özelliğiyle tarihin her döneminde ayakta kalmıştır. Çocuk sahibi olmanın ardından, toplumun değerlerine bağlı bir şekilde, çocuğun büyütülme aşaması vardır ve bu aşamada geçmişten gelen gelenekler belirleyici unsurdur.

“Çocuğun korunması, büyütülmesi, giderek bağlı bulunduğu grubun ya da kültürel ortamın benimsediği, bir örnekleştirdiği kalıplara, değer yargılarına, kısaca modele uydurulması için birçok aşamadan, erginleme işleminden geçmesi gerekmektedir. Bu işlem ve pratikler, töre ve törenler önem ve sıralarına göre kimi zaman katı, kimi zaman da esnek bir biçimde uygulanırlar.” (Örnek 1976: 147).

Çocuğun, dünyaya gözlerini açmasıyla uygulamaya başlanan, çocukla ilgili âdetler; aşamalı ve birbirine bağlı şekilde gerçekleştirilir. Toplumun değer yagalarıyla çocuğun, aile tarafından ait olduğu toplumun bireyi haline gelmesi aşamasında; millî kimlik belirleyici unsurdur.

3.1.2.1. Ad

İsim/ad, varlıkları karşılayan sözcük olarak; onların somut olarak düşünülmesini sağlayan bir kavramdır. Ad, bir varlık gösterme, belirginleşme, benzerlerinden ayırma gibi fonksiyonlarla kullanılır. Ad; kişiyi özel kılan, onu başkalarından ayıran, toplumsal bir kimliktir.

3.1.2.1.1. Ad Koyma

Çocuk, dünyaya geldikten sonra ait olunan toplumun kültürüne bağlı olarak; isim verilir ve adın konulmasında bazı değerler ölçüt alınır. Kültürel bir özellik olarak, Türk toplumunda geçmişten gelen inanışlarla; ad verme esnasındaki uygulamalar önemsenir. Bu uygulama ‘adla bütünleşme’ inancından kaynaklanır. Ad koyma töreninin Özbek geleneğindeki karşılığı ‘ad koyma toyu’ dur.

Ad, kişiyi özel kılan bir kavramdır ve adın verilmesi aşamasında; kişinin ismiyle bütünleşerek, kutsanması düşüncesi vardır. Bu değerler; anlatılarda da kahramana ad verilmesi aşamasında, özel törenlere dönüşür. Alpamış Destanı’nda, ad verme görevi Şahı Merdan Pire aittir. *“Kırk gün, kırk gece düğün olduktan sonra, düğüne gelenlerin gideceği gün oldu. Bir ara beyler baksa ki, uzaktan bir derviş geliyor. Beylerin aklına geldi: Bahçede ‘derviş olup kendim adını koyacağım’, diyen sesi hatırladılar. O zaman gördüler ki, nurlu bir derviş, mutlu bir şekilde topluluğa doğru gelmekte.”* (Yoldaşoğlu 2000: 27). Günümüzde de ad verme aşamasını özel kılan bu törenlerde; çocukların doğumunun üstünden bir hafta, on gün, kırk gün gibi zaman dilimleri seçilerek; çocuğun adı kutsanır ve bu törenler, dostlarla birlikte kutlanır. Bu tören sırasında davetlilere, ikramda bulunmak da bir gelenektir.

3.1.2.1.2. Adı Belirleyen Etmenler

Millî bir özellik olarak; çocuğa ad verilmesi, geçiş aşamalarında en çok önemsenen süreçlerden biridir ve bu durum, edebî eserin şuurunda da yer alır. Kahramanın en önemli özelliği; hüner göstererek, kendini ispatlayarak, isim almasıdır. Bu isim, onun toplum tarafından onanmasını sağlar. İsmiyle hakkıyla kazanan kahraman, artık zorlu sınavları kazanacağını teminatını vermiş demektir. *“Türklerde çocuk adını ancak bir kahramanlık gösterdikten sonra alır. Eğer kahramanlık göstermezse adsız kalır veya ilk adıyla dolaşır. Bunu birçok destanımızda görürüz.”* (Ergun 1990: 20).

Türk destanlarında ‘alp’ sözcüğü, kahraman bir toplumun savaşçı ve mücadelecî kimliğini taşır ve bu anlamıyla; kahramanlara, ‘alp kişi’ özelliğini kazandırır. Araştırmacılar, Alpamış isminin Bamsı Beyrek ismi ile bağlantılı olduğunu ileri sürmüşlerdir. “Araştırmacılar Alpamışla Bamsı Beyrek arasında ilişki kurarak, Alpamış adının Alp+ Bamsı’dan geldiğini söylerler.” (Ergun 1990: 19). Bu görüş; kahramanlık gösterme şartının, ismi belirlediğini gösterir. Alplik kavramı, gelenekle kaynaşmış olarak; ismin anlamına yansır.

Türk kültüründe köklü bir geçmişe sahip olan ad verme geleneğinin yaygın bir şekli bir büyüğün ad vermesidir. Destanda Pirin, çocukların doğumundan sonra gelip çocuklara, ad vermesi bunun bir örneğidir. “*Buradan gitseniz, halkı toplayıp, sofraya düzüp düğün-eglenceler yapsanız, düğüne derviş olarak gelip, çocukların adını kendim koyup gelirim.*” (Yoldaşoğlu 2000: 26).

Din büyükleri, toplumsal bütünlük anlamında; törenler aracılığıyla kişiler arasında, birleştirici güç rolünü üstlenirler. “Türk isim verme geleneği ile ilgili inançların altında kişiöğlü kutsiyeti, atanın kutsallığı, hakan’ın kutsallığı, göğün kutsallığı, yerin kutsallığı gibi bazı kutsiyetler vardı ve bunlar günümüze kadar, kısmen veya kılık değiştirerek gelmişlerdir.” (Kalafat 2007: 126-127).

Anlatılarımızda, toplumun saygı duyulan ulu şahsiyetleri, atalar kültürünü yaşatarak; kahramana ad koyar ve kahramanın geleceğiyle ilgili öngörülerini de bu din büyüğü açıklar. Kazak varyantında bu manevî gücü taşıyan evliya, çocuklara ad koyar.

“*Evliya oğluna Alpamış, kızına Karlıgaş adını ver dedi. Oğlun on yaşında il tutar, bedenine ok girmez, kılıç kesmez, ateşte yanmaz, suda batmaz, kendin ise Han olursun dedi. O zaman Baybörü kalkıp sevinerek evine geldi. Hanımı hamile kaldı, dokuz ay on gün sonra oğlu doğdu. Adını Alpamış koydu.*” (Üçüncü 2006: 77).

Bamsı Beyrek anlatısında; Beyrek, on beş yaşına girer ancak bu durum ad almak için yeterli görülmez; çünkü ad almanın tek şartı kahramanlık göstermektir. Beyrek, ad almak için kahramanlık göstermek zorundadır. Bu durum anlatı da özellikle vurgulanır:

“*Pay Pürenün oğlu biş yaşına girdi, biş yaşından on yaşına girdi, on yaşından on biş yaşına girdi. Çaya baksa çalımlu çal-kara kuş erdemli bir güzel yahşı yigit oldu. Ol zamanda bir oğlan baş kesmese kan dökmese ad komazlaridi.*” (Ergin 1958: 118).

Ad almak, kişinin varlığını somutlaştırmasıdır ve geleneğe göre ad alan kişi buna hak kazandığını ispatlamak zorundadır. “Roux, kahramanın kazanması gereken dövüş motifini, Oğuz Kağan anlatısından örnek vererek erginlenme dövüşü olarak adlandırır. Roux’ya göre bu öykü oldukça karmâşıktır, ancak kesin olarak erkeklerin toplumuna girişi ve evlenmeye eşdeğer şekilde bir kadın almayı sağlayan ergenlik ritüelinin dövüşünü açıklamaktadır.” (Özkan 2006: 53). Kahramanlık göstermek, yetişkinler dünyasına girmenin şartıdır. Pay Püre Big’in sözleri, kahramanlık göstermenin önemini ortaya koyar:

“Pay Püre Big aydur: Mere benüm oğlum baş-mı kesdi kan-mı dökdi? Beli baş kesdi, kan dökdi, adam ahtardı didiler. Mere bu oğlana ad koyasınça var-mıdır didi. Beli sultanum artukdur didiler.” (Ergin 1958: 120).

Kan döken, baş kesen Bamsı; yetişkin bir bireyin davranışlarını sergileyerek; bireyleşme yolculuğunda kendini gösterir. Ad alma aşaması, kahramanın maceraya hazır duruma geldiğini içeren bir sonuç ortaya koyar. Roux’a göre: “Öldürme, ergenlik, isim alınması ve evlenme arasında bir bağlantı vardır. Kahramanın/erkek çocuğun, erginlenme süreci; bir “kan dökme” ile başlayıp evlenme ile birbirine bağlanır.” (Özkan 2006: 38). Kan dökme, kahramanlık, ergenlik ve erginlenme aşamaları aynı düzleme taşınır.

Başkurt varyantında çocuğun doğumundan sonra babası Akkübek, toy düzenler ve olağanüstü özelliklerle büyüyen kahramana, alp şahsiyetini tanımlayan Alpamışa ismi konur. Toy sırasında sınıcı, bilici kimliğiyle çocuğun gelecekte büyük bir kahraman olacağını söyler: *“Akkübek’in oğlu olağanüstü doğmuş. O, ay büyümesini günde büyüyüp, yıl büyümesini ayda büyüyüp, bir günlükken yürüyüp, ikinci günde sokağa çıkıp çocuklarla koşuşup, atlayıp oynamaya başlamış (de). Akkübek, bu duruma şaşırıp kalıp meşhur sınıcısını çağırtmış. Bilici: “Çocuğun böyle büyümesine şaşılmayınız. O çok güçlü büyük bir alp olacak. Onun adını Alpamışa diye koyalım” (Ergun-İbrahimov 2001: 106).*

Günümüzde bu görevi toplumun saygın bir kişisi veya dinsel bir kimliğe sahip olan kişiler yerine getirir. Topluma mal olmuş kişilerin, din büyüklerinin, çok sevilen bir kişinin adının verilmesi gibi etmenler ismi belirleyen etmenlerdir.

3.1.2.1.2.1. Tarihî Kahraman ve Siyasî Liderlerle İlgili Adlar

Tarihî şahsiyetler, halkın gözünde yüce bir değerde görülür ve yeni doğan çocuğa tarihî bir şahsiyetin adı verilir; böylece adı verilen şahsa duyulan sevgi ve saygı gösterilmiş olur. “Kişilerin adlarına benzediği; belli adların da kişileri ve kişilikleri çağrıştırdığı söylenmiştir.” (Kibar 2005: 18). Alpamış, alplerin sonuncusu anlamına gelen bir isimdir. Hekimbek yedi yaşına girdiğinde kahramanlık gösterir ve gösterilen maharete karşılık halk tarafından layık görülen ismini alır:

“Dostları çok memnun oldu. O zaman bütün halk toplanıp, gelip söyledi: ‘Dünyadan bir eksik doksan alp geçti, Alplerin başkanı Rüstem-i Dastan idi, sonu da bu Alpamış Alp olsun. Doksan alpin biri olarak sayılsın’ dedi. Sonra Alpamışbek alp olup, doksan alpten biri olup, alp adının sahibi olup, yedi yaşında Alpamış adı koyuldu. İşte bunun için yedi yaşında yayı kaldırıp attığı için Alpamış’a alp adı verildi. Böyle olup, bu yerdeki insanlar da gitti, herkes evine döndü.”(Yoldaşoğlu 2000: 28).

Ad var olmaktır ve kişiyi başkalarından ayıran bir özelliktir. Alpamış, gücünü İslam mistizminden alır. Toplum içinde sosyal bir statü kazanma bağlamında, ad verilme şekilleri önem arz eder. “Şu halde, hangi yandan bakılırsa bakılsın, ad gerek kişisel, gerekse toplumsal karakteriyle, yaşam düzeninin en önemli simgelerinden birisi olarak karşımıza çıkmaktadır.” (Örnek 1976: 148). İsmi hem kişisel hem de toplumsal değeri vardır.

3.1.2.1.2.2. Ölmüş Büyüklerle İlgili Adlar

Ölmüş büyüklerin adlarının yeni doğan bireye verilmesinde sevgi, saygı ve yâd etme olgusu mevcuttur. Berçin, Alpamış’ın ölüm haberini aldığı anda hamiledir ve eşinden kalan emanet anlamında oğluna, Yadgar ismini verir. “Bu türden adlar ‘ölenlerin adlarının yerde kalmaması; onları hatırdan çıkarmama, yaşatma, saygı ve sevgiyle anma’ amacıyla konulmaktadır.” (Örnek 1976: 156).

Alpamış Destanı’nda, Yadgar’ın isminin konma hikâyesi, ölmüş büyüklerin isminin verilmesine örnektir. Bu isim, Alpamış’ın adı olmasa da babasının adının yaşatılması gayesiyle bulunduğu için bu özelliğe sahiptir. “Adlar çağrışım ve kabulleriyle hayatımızda yer alır, anlam kazanır.” (Kibar 2005: 16). Böylelikle isimlere ruh

kazandırılır. Yadgar ismi, destan metninde Alpamış'tan kalan emaneti çağrıştırır ve bu şekilde kabul edilir.

“Alpamış esir düşeli epey vakit geçmişti, herkesin aklından çıkmıştı. Ölmedi demekle hiç kimse inanmazdı. Alpamış esir düştüğü sırada, Berçin hamile idi, doğum yapmış, Alpamış'ın yerini tutar diye adını Yadgâr koymuştu.” (Yoldaşoğlu 2000: 278).

Berçin, eşine olan sevgisini; ondan emanet olarak gördüğü oğluna, Yadgar/Yadigar ismini vererek ifade eder. Alpamış'ın ismi Yadgâr ile devamlılık kazanır.

3.1.2.1.3. Takma Ad

Kişinin bir özelliğine bağlı betimlemesinin, tasvirinin portreleştirilmesiyle başkaları tarafından atfedilen isim verilme şeklidir. Bu gruba giren isimlere halk arasında da ‘lakap’ denir. Kişiye sonradan yakıştırılan çoğunlukla da bir alay unsuru olarak kullanılan bir isim şeklidir. Kişi bir müddet sonra asıl adıyla değil; takma adıyla çağrılır ve bu isim sahibi için kalıcı hale gelir. Bu şekilde verilen adlarda, çoğunlukla kişinin bir özelliği, adının başına konarak söylenir. Destanda, Keykubad'ın ismi bu gruba girer. Keykubad'ın fiziksel özelliğine bağlı olarak ‘Kel Keykubad’ olarak çağrılması takma ada örnektir.

3.1.2.2. Sünnet

Çocuğun yetiştirilmesi aşamasında; toplum tarafından oluşturulan, yaptırım gücü bulunan kurallara göre, çocuk yetiştirilir. Çocuğun yetiştirilmesiyle ilgili aşamalardan biri de sünnettir. Sünnet, Müslüman toplumlarda, erkek için zorunlu bir durumdur. İslam inancı ve Türk geleneği içinde erkeklige ilk adım olarak düşünülen çocuğun sünneti, ailesi tarafından büyük bir tören düzenlenerek kutlanır. Sünnet merasimi, toplum olarak birarada olma, paylaşma ve birlik mesajı içeren büyük bir toydur. Alpamış Destanı'nda bütün Kongirat halkının davet edildiği bir sünnet düğünü tasvir edilir.

Sünnet merasimi Türk-İslam kimliğinin toplumsal bir değeridir. Yetişkinliğe doğru süren bir aşama olması sebebiyle gurur ve sevincin dostlarla paylaşıldığı büyük bir toy, bu olgunun somut sonucudur.

3.1.2.2.1. Tören ya da Düğün Hazırlığı

Sünnet, çocuk için olgunlaşma aşamalarından biridir ve bu durum çocuğun ailesi için gurur kaynağıdır. Çocuğun sünnet edilmesine bağlı olarak yapılan düğün ve eğlencelere sünnet düğünü denilir. “Özbek Türklerinde sünnet düğünü en geniş anlamli ve en zengin toydur. Bu toy için Özbek, çok erkenden hazırlığa başlar.” (Kalafat 2007: 151).

Müslüman topluluklarda erkek çocuklar, ergenlik çağına gelmeden önce bir düğün havası içinde sünnet edilirler. Sünnet düğünü için halk arasında küçük düğün, ilk mürüvvet gibi terimler kullanılır. Müslümanlar, çocuklarının sünnet düğünlerine ayrı bir önem verirler ve tüm âile fertleri aynı coşku içinde bu törene katılır. Sünnet günü; çocuk giydirilir, evliyâ türbeleri ziyâret edilir, sonra alay hâlinde davullar çalarak sokaklar dolaşılır. Alpamış Destanı’nda, sünnet düğünü/toyu; kalabalık bir toplumun hep birlikte katıldığı bir tören şeklinde tasvir edilir. Sünnet sahibi aile, konuklarını en iyi şekilde ağırlar. Aile, sünnet merasimi sırasında konuklarını memnun etme düşüncesiyle hareket eder.

3.1.2.2.2. Hediye-Armağan

Sünnet düğününe katılan konuklar, paylaşımcı bir ruhla doğan; hediye/armağan verme geleneğini yerine getirirler. Genelde maddî değere sahip hediyeler verilir.

Sünnete katılanlar tarafından sünnet olan çocuğa hediye verilir. Baysarı ve Baybörü kardeşler, seksen altın hediye bırakarak sünnetten ayrılır. Hediye/armağan sunma, ortak sevincin paylaşıldığını gösteren sembolik bir değerdir. Sünnet olan çocuğa davetlilerin hediye getirmesi veya zarf içinde para vermesi âdet haline gelmiştir. Hediyeler çocuğun yatağına veya yastığının altına bırakılır.

3.1.3. Evlenme

Toplumda var olmanın ilk aşaması doğumdur. Evlilik, toplumda var olmanın ikinci aşamasıdır; çünkü aile kurmak kutsal bir değerdir. Sevgiyle birlikte kutsal bir misyonunun olmasına bağlı olarak, önemli bir aşamadır.

Bu aşama, yaşam çizgisinde başlangıç/varolma aşamasıyla hayatın sonu/bitiş arasında yaşanan bir süreçtir ve dünya mekânı üzerinde hayat kompozisyonunun gelişme bölümünü ifade eder.

3.1.3.1. Evlenme Biçimleri

Halk anlatılarında, toplumsal değerlerle şekillenmiş; geleneklerle canlı tutulmuş evlenme biçimleri görülür. Türk kültüründe, görücü usulü evlilik yaygındır ve bu uygulama günümüzde de devam eden bir gelenektir. Görücü usulüyle evliliğin yanında, anlaşarak evlenme şekilleri de günümüzde mevcuttur. Destanda, beşik kertmesi şeklinde evliliğin yanında, görücü usulüyle evliliğin örneği de mevcuttur.

3.1.3.2. Evlilik Çağı-Yaşı

Her toplumda, kültürel etkilere bağlı olarak evlilik yaşı belirlenir ve bu uygulamalar gelenek halinde devam eder. Destanda, evlilik çağı olarak; on dört yaşı görülür. Alpamış Destanı'nda, Özbek geleneklerine göre on dört yaşına gelen birey, reşit sayılarak kararlarını verebilecek bir dönemde sayılır.

*“Baysarı'nın iyi bir kızı varmış,
Adı Berçin, kendi zülüflüymüş,
Birçok kişi görmeye intizarmış,
Atlas gömlek çok yakışmış,
Kırk tane kız ona hizmetliymiş.
Kendisi on dört yaşındaymış.
Başında parıldıyor kırmızı eşarbi,
Ay gibi parlıyor yüzü.
İnsanı sarhoş eder değse rüzgârı,
Baysarı'nın böyle kızı varmış.” (Yoldaşoğlu 2000: 64).*

On dört yaşına giren kahramanların evlilik çağına geldiğine karar verilir. “Özbekistan ve Kuzey Afganistan Türklerinde evlilik yaşı özellikle kızlarda 16-18 dir.” (Kalafat 2007: 154). Toplumsal bir özellik olarak; evlilik çağı erken bir yaş dönemi olur ve gençliğe/ergenliğe giriş bu değer yargısında bir ölçüttür.

Başkurt varyantında on sekiz yaşına giren Barsınhlıv'ın, görücüleri eksik olmamış; bu durum evlilik çağında kızı olan aileler için normal bir durumdur.

“Ee şimdi, Eyles Han'ın kızına gelsek, o, pek kabiliyetli, akıllı biri olup, on sekiz yaşına yetmiş (de). Barsınhlıv, çocuk zamanından pehlivan olup, güreşip; nice

bahadırları yenip rezil etmiş (de). Güzelliğine dengi olmayan Barsınhlıv'ı isteyenlerin hesab-sayısı yokmuş. Eyler Han'ın çadırı önündeki direktten elçilerin bağlı atı eksilmezmiş.” (Ergun-İbrahimov 2001: 106).

Evlilik çağında olan kızlara; görücü gidilmesi, yaşamakta olan geleneklerimiz arasındadır. Bu uygulamada, ergenliğe/yetişkinliğe giriş yaşı ölçüt alınır. Türk kültüründe; aile kurmanın ve çoğolmanın önemi de evlilik yaşını belirleyen etmenler arasındadır.

3.1.3.3. Evlenme Aşamaları

Evlilik çağına ulaşan bireyler için yeni aşama, evliliğe hazırlık uygulamalarıdır. Evlilik aşamalı bir süreçtir ve bu aşamalar; toplumun yaptırım gücüyle kurallaşan bir hal alır. “Her aşamada zengin töre, gelenek ve göreneklerin uygulanması zorunlu hale gelmiş, âdeta evlenmeyi bunlar yönetir ve yönlendirir olmuştur.” (Santur 1998: 170). Bu aşamanın uygulanmasında da toplumun, gelenek haline getirdiği çeşitli uygulamalar ön plandadır.

3.1.3.3.1. Görücülük, Dünürçülük/Kız Bakma, Kız İsteme

Evliliğin ilk aşaması; kız bakma/görücü gitme süreciyle başlar ve bu aşamada, erkek tarafının gerçekleştirdiği birtakım gelenekler ön plana çıkar. Evlilik çağına gelen erkek için ailesi; ona uygun bir eş adayı bulmak gayesiyle, kız bakmaya başlar. Sürhayil, oğlu Karacan için Berçin'e görücü gider. Karacan'ın annesi, Berçin'e talip olduğunda kızın başı bağlı mı değil ise yazma bağlayayım der. Yazma verme geleneğinde; evlilik çağındaki kıza talip olma düşüncesi vardır ve bu durum ‘başı bağlı olmak’ şeklinde kalıp bir ifadeye dönüşmüştür.

“Kazanda kaynayan koyunun eti hoş mudur?

Şu kızın acaba başı boş mudur?

Başı boş mu diye senden sorayım,

Nişanlayıp, bir eşarp bağlayayın,

Karacan'la nişanlayıp gideyim,” (Yoldaşoğlu 2000: 59).

Eşarp bağlama geleneğinde kıza talip olma düşüncesi vardır. Sürhayil, sembolik bir değerle bu soruyu sorar ve kızın nişanlı olup olmadığını öğrenir. Gelenekler, halkın sembolik değerler yüklediği bir iletişim şeklidir ve bu gelenekler bir bellek şeklinde değerlendirilir. İletişimsel bellek yakın bir zaman dilimini ifade eder. “Bu bellek tarihî olarak grupla bağlantılıdır, zamanla oluşur ve zamanla yok olur; daha açık ifade edersek taşıyıcıları ile sınırlıdır.” (Assmann 2001: 54). Geleneklerin devam ettirilmesi, kişinin toplumla ve millî kimlikle iletişim içinde olmasını sağlar.

Kökemen, Berçin’den kımız ister ancak Berçin’in gönlü Alpamış’a ait olduğu için ona kımız vermez. Kökemen’in içecek istemesi sembolik bir davranış olarak; Berçin’in gönlünü yoklama amaçlıdır. Burada Kökemen kendi adına görücü gider.

“Bunlar tam hayvancı, bu kızların yanına gideyim, kımız isteyeyim. Kımız verirse, bu kızlardan birini alırım, su verirse boş dönerim, şansımı burada deneyeyim, nasıl olursa olsun durumum belli olur’ deyip, yanlarına gidip, kımız istedi,” (Yoldaşoğlu 2000: 68). Karacan’ın Alpamış adına görücü gitmesi kız bakma geleneğinin bir diğer örneğidir.

Görücü olarak gönderilen kişilerin; saygın, sözü dinlenen ve tecrübeli kişiler olmasına dikkat edilir. Bamsı Beyrek varyantında, görücü gitme işi toplumun saygın kişisi Dede Korkut’a düşer. Dede Korkut; Oğuz halkının bilicisi, hayat tecrübesi ve toplumun değerli bir üyesi olarak bu işe uygun görülür. *“Pay Püre Big aydur: Oğul Kalın Oğuz biglerini odamıza ohıyalum, niçe maslahat görürler-ise ana göre iş edelüm didi. Kalın Oğuz biglerini hep ohıdılar, odalarına getürdiler, ağır konukluk eylediler. Kalın Oğuz bigleri aytdılar: Bu kızı istemege kim varabilür? Maslahat gördiler ki Dede Korkut varsun didiler.”* (Ergin 1958: 124- 125).

Dede Korkut, Oğuz toplumunun yüce bireyi olarak; Banı Çiçek’i istemeye gider. Evlilik, İslamiyet öncesi ve sonrası aile kurumunun değerine bağlı olarak kutsal görülmüştür. Bu değer, İslamiyetin etkisiyle kız isteme merasiminde; ‘Allah’ın emri ve Peygamberin kavliyle’ denilerek kalıp bir ifade halini almıştır.

“Tanrının buyuruğı ile Peygamberün kavli ile aydan aru günden görklü kız kardaşun Banu Çiçegi Bamsı Beyrege dilemege gelmişem didi.” (Ergin 1958: 126).

Aile kurmak ve aile kurmaya yardım etmek, Türk geleneğinde kutsal bir göreve dönüşür. Dede Korkut Hikâyelerindeki bu düşünce, birçok anlatımızda da aynı değerle ifade edilir.

3.1.3.3.2. Söz Kesimi

Evlilik için uygun eş adayının bulunmasıyla birlikte bu durumun resmiyet kazanmasını ifade eden, söz kesimi yapılır. Kızın ailesi tarafından, erkek tarafına verilen bir çeşit sözdür. Berçin'e görücü giden Sürhayil, kızının başı bağlı değilse yazma bağlayayım der. Bu gelenek bir söz kesimidir. "Bütün bu emareler sözlü olmanın, başı bağlı olmanın emareleridir." (Çetindağ 2007: 224). Toplumsal bir yaptırım gücü olması ve kutsal bir anlam içermesiyle önemli bir aşamadır. Başı bağlı olmak, deyim olarak halk arasında kullanılır. Bu deyim evlilik için birine verilmiş sözü olmak anlamındadır.

Beşik kertmesi, henüz çocuklar doğmadan ya da çocuklar dünyaya geldikten sonra çocukların aileleri arasında verilen sözlerle yapılan evlilik ahdidir. And içme, yemin verme, bir bakıma gerekliliktir. Karşılıklı verilen andın yaptırım gücü toplumsal bir güç şeklindedir. Böylelikle iki karşı cins arasında bir bağ oluşturulur. Bu gelenek hala sürdürülen bir gelenektir ve destanda Şahı Merdan Pir, Berçin ve Alpamış'ı beşik kertmesiyle birbirine bağlar. Alpamış Destanı'nda söz kesimi, çocukların ad alma toyunda yapılır. "İşte o zaman Şahımerdan Pîri Hekimbek'le ay Berçin'i birleştirip, beşik kertmesi yapıp: 'Bu ikisi karı-koca olsun, Hekimbek ile hiçbir kişi beraber olamasın, Amin Allahu Ekber, deyip, elini yüzüne değdirdi.'" (Yoldaşoğlu 2000: 28). Beşik kertmesi şeklindeki söz kesiminde, kutsal görülen bir and/yemin verme düşüncesi görülür ve bu sözü bozmak, törelere ve geleneğe ihanet etmek olarak kabul edilir.

3.1.3.3.3. Nişan

Nişan, evlilik kararının verilmesinin ardından; söz kesimiyle düğün arasındaki bir törendir. Nişan aşamasındaki uygulamalar, her toplumun kültürüne göre farklılık gösterir.

Alpamış Destanı'nda Karacan, annesinin kendisini kandırarak Berçin'i, ona nişanladığını söylediğinde bazı uygulamalarda bulunur ve bu uygulamalar, halkın ortak kültürüyle oluşturulmuş geleneksel uygulamalardır. Özbek âdeti olarak Karacan'ın giysi seçmesi, evin etrafında dolaşması, Özbek damadı böyle olur sözü, Özbek adetlerinde

nişanlanan gencin yapması gerekenleri ayırıcı bir özelliktir. Bu durum geleneklere uyulması konusunun önemini de ortaya koyar:

“Annesi söyledi: ‘Özbeklerin âdeti böyleymiş, kendileri anlattı. Nişanlandığı gün damat oraya gidermiş. Eğer vereceğim bir şey yok deyip, gitmezsen, kızı başkası almış. Utanan adam karısından mahrum olurmuş. Onların âdeti böyleymiş. Ne olursa olsun geç kalma, çabuk git’ deyip uzaklaştı annesi.” (Yoldaşoğlu 2000: 65).

Nişandan sonra damat aday kız evini ve nişanlısını ziyaret eder, Karacan bu âdete uyararak kız evini ziyaretinde nasıl davranması gerektiğini, adamlarına sorar. Evli olanlar bu konudaki tecrübelerini damat adayıyla paylaşır.

“Karacan adamlarına söyledi: Birkaçınız, dünyayı gezdiniz, birkaçınız yuva kurdunuz, birkaçınız her yeri gördünüz, biz Özbek’e güvey olduk. Özbek’in âdetini, güveyinin nasıl olduğunu hiç göreniniz oldu mu? Adamları söyledi: ‘Bayram arefesinde Özbek’in damadını görürdük. Şık olup, yürürdü. Sarık takıp, giyinip dururdu. Kadınlar damat diye hediyeler alırdı. Özbek’in damadı böyle olurdu. ” (Yoldaşoğlu 2000: 65).

Nişanlanan gencin, kız evini ziyareti sırasında özen göstererek giyinmesi ve kız evinin âdetlerine uyması gerekir; bu yaptırıma bağlı olarak Karacan, bu âdetleri sorup öğrenir.

Kazak varyantında, Alpamış bir yaşına girdiğinde Külbarşın ile nişanlandırılır. *“O zamanları Şekti adlı ülkede Sarıbay adında bir bay varmış. Onun Külbarşın adlı yalnız kızı vardı, onunla nişanladı, Bay Böri Bay.” (Üçüncü 2006: 77).*

Nişanlanmanın sembolü haline gelen yüzük, Bamsı Beyrek anlatısında kahramanların birbirine verdiği evlilik sözünü somutlaştırır. *“Beyrek üç öpdi, bir dişledi, düğün kutlu olsun han kızı diyü parmağından altun yüzüğü çıkardı kızın parmağına kiçürdi. Ortamuzda bu nişan olsun han kızı didi.” (Ergin 1958: 123).*

Beyrek ve Banı Çiçek, için yüzük evliliğe doğru ilk adım olur ve onları birbirine bağlayan bir değer kazanır. Yüzük, nişanlı çiftler arasındaki bağı sembolleştirir.

3.1.3.4. Dügün

Evlenme aşamasının belirgin sembolü düğündür. Birtakım süreçlerden sonra evlilik ritüelinin resmiyet kazanması, aile kurumunun kurulacağını ilan edilmesi ve mutluluğun paylaşılması ifadelerini içerir. Dügün, topluluk biçiminde coşkuyla kutlanır ve geçmişten geleceğe geleneklerin yaşatıldığı törenleri ve aşamaları barındırır. Dügün törenleri geleneklerin canlılığını sağlayan bir sahneye dönüşür.

3.1.3.4.1. Kına Gecesi

Dügün törenlerinin bir önceki aşaması kına gecesidir ve bu gecenin sembol halini alan uygulamalarından biri de mani söylemektir. Dügün manisi söyleme, Özbekler arasında ‘ölen söyleme’ adıyla yaşatılır. Dügün manileri; gelin, damat, kaynana üçlüsüne atfen söylenir. Maniler kafiye ve ahenk unsurlarını ihtiva eden bir yapıya sahiptir. Genç kızların, biraraya gelerek ölen söylemesi destan metninde dügün merasimlerinden biridir.

“O zaman ölen gecesi oldu, zayıfı keçi gibi titreyip, şişmanı tıslayıp, bütün kızlar geldi. Deve güttüğü yerden Kaldırkaç hanım da geldi.” (Yoldaşoğlu 2000: 445).

Bu gecenin özelliği; gelinin bekâr olarak, baba evinde geçireceği son gece olmasıdır. Kadınların birarada gerçekleştirdiği bu eğlenceler evlenecek kızı baba evinden uğurlama anlamındadır.

Destanda, kına gecesinde; Elazığ yöresine ait bir efsaneyle doğan ‘çayda çıra’ oyununun bir benzeri zuhur eder. Işıkların sönmesinin, düğüne uğursuzluk getireceği düşüncesiyle mumlar yakılır ve ışık sağlanarak uğursuzluk yok edilir. *“Badam valide, ölen söylenen odaya, kızların ortasına Kaldırkaç’ı koyup, iki eline iki mum verip, başına da ışık koyup, Kaldırkaç’ı bu hale getirmişti.” (Yoldaşoğlu 2000: 445).*

Ortak kültürün tezahürü, aynı düşünceyle farklı coğrafyalarda benzer âdetleri doğurur. Çayda çıra oyunu, bugün de kına ve dügün törenlerinde bu sembolik anlamıyla devam ettirilmektedir.

3.1.3.4.2. Dügün

Dügün, aile olmayı ortak yaşamı, kutsal değerleri açımlayan coşku ve paylaşım törenidir. Geleneklerin uygulanması bakımından canlı bir portre olan dügün törenlerine,

herkes davet edilir. Berçin ve Alpamiş'in düğünü tüm Kongırat halkının katıldığı bir tören şeklinde tasvir edilir:

*“Berçinay’ı saraya getirip indirdi.
Kızlar, hatunlar toplanıp saraya doldu,
Kızların hepsi bir kenarda durdu,
Berçin’in edebîni kızlar gördü,
Edebîne, huyuna memnun oldular,
Özbeklerin âdeti şöyle olur:
Ortaya ateş yakıp selamladılar,
Yolda yoruldu deyip durmazlar,
Oturmaya kızlara izin vermezler,
Selam verip içeri girdiler,
Kızların hepsi âdeti yerine getirdi.
Tan atana kadar güürüldeyip,
Görmeyenler görsek deyip sabırsızlandı,
Görenlerin gönlü rahatladı.” (Yoldaşoğlu 2000: 227).*

Gelinin yeni bir hayata başlaması anlamındaki düğün merasimi sırasında; hoş geldin anlamında gelin karşılama töreni, yapılır ve bu aşama düğünün bir bölümünü ihtiva eder. Evlilik, gelin için yeni bir çevre ve insanlarla tanışmak, onlara katılmak demektir; buna bağlı olarak bütün halk, Berçin’e hoş geldin dileklerini ileterek geleneği yerine getirir.

“Berçin güzele düğün yapıldı,
 Hekimbey onu alacak,
 Yiğilan köşekler,
 Keçi çekmeye yarıştılar,
 Katıldılar beyzadeler.
 Düğün yaptı kaç gün,
 Keçi yarışına verdi,
 Çok tekeleri.
 Sayısız koyun, malları kesti,
 Herkes yemeğe doydular,
 Her gün keçi yarışına keçi verdi,
 Kazananlar altın aldı,
 Biniciler çok çaba gösterdi,
 Kırk gün düğün yapıldı.
 Oyuncular, şarkıcıların hepsi geldi,
 Özbek şairleri şiirler okudu,
 Gelenler asla boş kalmadı,
 Hepsi de hediyeler aldı,” (Yoldaşoğlu 2000: 199).

Düğün sırasında yarışmalar düzenlenir ve yarışa katılanlar, hediye olarak sevindirilir. Halkın birarada olduğu toplantıların özel konukları olan bu sanatçılar, sanatlarını icra ederek toplumu coştururlar. Bugün yapılan birçok geleneksel yarış, bu dönemlerde özellikle düğünlerde yapılarak günümüze kadar yaşatılmıştır.

Alpamış, ülkesini bayındırlaştıran, halkının esenliğini ön planda tutan bir liderdir ve bu yönüyle Alpamış; aile, vatan ve millet sevgisini birarada yaşar. Kahramanın en değerli varlıkları ve zenginliği bu kavramlardır. Geleneksel bir miras biçiminde devralınan manevî bir hazinenin kötü güçlerin elinden kurtarılmasının sevincini içinde taşıyan Alpamış, halkıyla birlikte düğününü kutlar.

Alpamış'ın yedi yıllık esaretin ardından Berçin ile kavuşmasıyla ikinci kez Alplerin düğünü tasvir edilir. Düğünün başlaması ile coşkulu bir kalabalık toplanır. Beylerinin düğünü, halk için toplumca kutladıkları bir toydur. Düğünün ihtişamı, düğün

sahibinin maddî varlığıyla bağlantılıdır ve düğüne gelenlerin iyi ağırlanması düğün sahibinin sosyal statüsü açısından önemlidir.

*“Bazıları ‘güvey-tabak’ âdetini yaptı,
Para-altın tabağına koydu,
Özbeklerin âdeti böyle olur:
Öğleye doğru yiğitler geldi,
Hekimbey’den ‘güvey ulak’ sordu,
Soran adamlar boş kalmadı,
Bunlara da birer keçi verdi.
Memnun olup onlar da gitti,” (Yoldaşoğlu 2000: 201).*

Sunmak, ikramda bulunmak beylerin şanıdır. Düğünlerde, paylaşımın göstergesi düğün yemeğidir. Bu şekilde, ihtiyaç sahibi olanlar doyurulur ve yardımlaşma yaşanır. “Özbek Türkleri ‘Güvey Ulak’ merasimi de yaparlar. Güvey, ‘Güvey Ulak’ı vermeden gelinle gerdeğe giremez.” (Kalafat 2007: 266). Bu geleneklerde paylaşım düşüncesi ile hareket edilir.

Düğün töreninde gelin ve damadın güzel giyinmesi, süslenmesi bir gelenektir; bu durum, yaşanan güzel anın gelin ve damat açısından onların özel günü olmasıyla bağlantılıdır. Altay varyantında, damat ve gelinin özenle hazırlanması şöyle tasvir edilir:

*“Ak-Köbön bahadır,
Süslü elbise giyip,
Törde oturmaktaymış.
Kümüjek-Aru gelinin,
Gümüş saçını sekiz gelin,
İki yanında taramaktaymış.” (Ergun 1997: 143).*

Evlenen çiftlerin, en güzel günleri sırasında süslenip hazırlanması tüm kültürlerde ortak bir gelenektir. Ayrılan özelliği ise süslenme şeklindeki farklılıklardır;

bu yönüyle millî çizgiler belirginleşir. Altay varyantında da bu gelenek, aynı sembolik anlamlarla kullanılmıştır.

Düğün merasimi, birkaç gün sürer ve bu aşamada düğüne ozanlar gelir; fal bakmak da bu ozanların kabiliyetleri arasındadır. Bozkır kültüründeki geniş mekân unsuru, düğün toyunu da genişletir ve bu durum Kazak varyantında divane olarak düğüne gelen Alpamış'ın, fal bakması şeklinde verilir:

*“Bu fakir divane gelmiş,
Onu Külbarşın'ı görmüştü
Fal baksın bize diye
Sekiz tille vermişti
Bu lanetli Mafıyya,
Dördünü çalmış,
Önlüğüne bağlamış.” (Üçüncü 2006: 163).*

Alpamış, Külbarşın'ın hizmetçisi Mafıyya'nın parayı sakladığını söyleyerek; falcıların kehanette bulunma özelliğini gösterir. Düğün törenlerinde, özellikle Doğu coğrafyasında bu tür fal bakma şekilleri görülür.

Başkurt varyantında kahramanlar ailelerinin yanına dönünce büyük bir düğün töreni yapılır. Eyler Han, el öpen kızını ve damadını affederek şanına yakışır bir düğün yapar.

“Eyler Han, ağır ağır kalkıp Alpamışa'ya elini uzatmış, Eyler Han, sonra Alpamışayla Barsınhılıv'a aksakalların görmediğince, ata-babaların işitmediğince güzel bir toy kurmuş.” (Ergun-İbrahimov 2001:110).

Düğüne hep beraber topluluk halinde gidilir ve bu uygulamada birlikte yaşamanın, ortak kültürün göstergesi olan paylaşım düşüncesi vardır. Bugün daha çok ev düğünlerinde yaşatılan bu gelenekte yardımlaşma ve toplum olma olgusu vardır.

*“Bu sözleri söyleyip Kultay! gider,
Kız ve kadınlar yola doluşur,
Kadınlarla birlikte gider.*

*Birçok kadın bohçasını arkasına alıp,
Yolda Kultay'a! arkadaş olur,
Kultay! kula çok minnettar olur,
Uzun yol vardır düğün evine,
Şişman kadınlar yorulur,
Dede yardım etseniz nasıl olur,
İyi kadın rastlasın diye dua ederiz,"*

(Yoldaşoğlu 2000: 402).

Düğün evine eli boş gidilmez. Özellikle kadınların biraraya gelerek yemek pişirmesi ve bu yemeklerin düğün evine götürülmesi köklü bir gelenektir. Paylaşılan yiyeceğin bereketinin artacağı inancı mevcuttur.

*"Yedi orada keş ile yağı,
Bu kadınlar hiçbir şeyi görmedi,
Dönüp eli boş glideriz diye düşündü.
Bu sırada Kultay! hızla gider,
Çeşmenin başına gidip konar,
Bohçayı Kultay! açıp bakar.
Düğün için yapılan pişinin ve kaygananın,
Hepsini yiyip bitirir.
Kultay'dan! Pişi mişi kalmaz." (Yoldaşoğlu 2000: 403).*

Büyük bir topluluğun paylaşımcı karakteri sonucunda kültürel bir mozaik şeklinde adım adım düğün âdetleri uygulanır. Hediye verme, sevincini paylaşma, yardımlaşma, birliktelik, farkındalık kavramlarını içeren; düğün evine giderken yemek götürme âdeti, coşkulu bir kalabalığın katılımıyla ve içtenlikle yapılır.

Yeni evlenenlere hayırlı olsuna gidilerek ailelerin sevinci paylaşılır. Alpamış ve Berçin'in geldiklerinin duyulmasının ardından bütün halk onları ziyarete gider. Düğün törenleri kalabalık bir toplum olan bir milletin birlik ve beraberliğinin sağlandığı, paylaşım ve sevinç çemberiyle oluşturulmuş ritüellerdir. Destanda bu olgu halkın, gelin ve damadı karşılama töreniyle verilir:

*“O akşamı geçirdi.
Her tarafa haber gitti,
Kutlu olsun demeye geldiler,
Her halktan adam geldi,
Baybörü'nin keyfi yerindeydi,
Büyük küçük eğlence başladı,
Pişirdiler Özbek aşu,
Hepsinin keyfi yerindeydi.” (Yoldaşoğlu 2000: 228).*

Düğün töreninin bir aşaması şeklinde herkes düğün sahibini kutlar ve bu âdet ‘gelin karşılama’ ismiyle bilinir. Düğün evinde yemek yapılması da bir gelenektir. Kırk motifine bağlı olarak kırk aşçı kırk kazan pilav pişirir. Pirinç bolluğu ve bereketi sembol eder.

“Kultay! Yola çıktı. Aşçıların yanına gitti. Kırk aşçı kırk kazan kurup pilav pişirmekte idi. Bütün gençler ateş yakıcı olarak çalışıyorlardı. Kultay her birine takılıyordu.” (Yoldaşoğlu 2000: 423).

Evlenme aşamaları içinde en çok değer verilen ve özen gösterilen düğün aşamasıdır. Evliliğin taşıdığı değere bağlı olarak; her şeyin en mükemmeli yapılmaya çalışılır ve geleneklerin uygulanmasında da aynı özen gösterilir. Alpamış Destanı’nda Özbek halkının düğün merasimi Alpamış’ın şahsiyetinde; ömrün dönüm noktasını sembolen, en coşkulu kutlanan sahnedir. Toplumun ortak değerleri en güzel bu törenlerde ortaya çıkar.

3.1.3.4.3. Nikâh-Gerdek

Nikâh, evliliğin resmîyetini/kabulünü onaylama anlamında hem dinî hem de resmî uygulamalarla gerçekleştirilir. Aile kurmanın kutsal bir değer olarak algılanması nikâh akdini de değerli kılar. İslamiyet inancına göre; evlilik kurumunun sembolü nikâhtır. Yemin/and şeklinde evlilik kurumu, kutsandır ve dini bir vecibe yerine getirilir.

Özbek halkı, Kalmak yurdunda geleneklerini millî bilinçle yerine getirir. Berçin’in nikâhı sırasında yapılan ‘kız kaçırıldı’ âdeti bugün, Anadolu’da farklı isimlerle devam eden bir âdettir. Gelinin nikâhtan önce saklanması ve bulunması karşılığında hediye verilerek iki tarafında memnun edilmesi sağlanır.

“Eski âdet böyle olurmuş,
 Berçinay’ı kız kaçırıldı yaptılar,
 Gelinler gelip kızı sordular,
 Gizli yerden kızı buldular,
 İki vekil nikâh kıymaya geldi,
 Gelince kıza sordu,
 Utancından kız kabul etmedi,
 Kız söyleten diye bir âdet vardı,
 Kızı konuşturan parayı alırdı,
 Berçin vekilini şimdi verdi,
 Hekimbey’i bu sefer kabul etti,
 Şahitler yine topluluğa gitti,
 Nikâh kıyan onlara sordu,
 Bu şahitler cevap verdi.

Nikâh kıyan hoca, vekillerinden sorup, bunlar da şahitlere bir şeyler alıp, hoca dua edip niyaz kılıp okuyup nikâhı kıydı.” (Yoldaşoğlu 2000: 200).

Gerdek, evli çiftin birlikte geçirecekleri hayatın, ilk gecesi olarak özel bir anlam taşır. “Böylece gelinin ve güvenin evliliği yasa, din ve bağlı bulunduğu toplum üyelerinin onayı ile geçerli sayılmış olur.” (Örnek 1976: 197). Göçebe bir yaşama bağlı olarak gerdek çadırı kurulur. Eşlerin birbirine kavuşmasını simgeleyen bu gecede; gelin ve güvey için çeşitli âdetlerden oluşan, kültürel kimliğin izlerini taşıyan uygulamalar yapılır.

Evlenmek, ev bark sahibi olmak düşüncesinden gelir ve bu törenin özel anı; gerdek aşamasıdır. İçerdiği anlamın kutsallığıyla gerdek mekânı için özel bir hazırlık yapılır. “Türkler bu sözü Orta Asya’da iken almışlar ve gelin çadırı ile odasına uygulamışlardır. “(Ögel 1988: 270). Bamsı Beyrek, bu anlama bağlı olarak gerdek çadırının yerini belirler. “Oğuz zamanında bir yiğit ki ivlense oh atar-idi, okı ne yirde düşse anda gerdek diker-idi. Beyrek Han dahi ohun atdı, dibine gerdeğin dikdi. Adaklusundan ergenlik bir kırmızı kaftan geldi, Beyrek geydi.” (Ergin 1958: 129).

Gerdek gecesi için gelin ve damada, çeyiz olarak kıyafet gönderilmesi bugün de yerine getirilen bir uygulamadır. Metinde geçen bu uygulamalar, Türk soylu topluluklar

arasında benzer ya da farklı isimlerle uygulanmaktadır. Gelenekler, kişinin kültür belleğini güçlendiren sosyal çerçeve rolünü üstlenirler. “Halbwachs, belleği biyolojik açıdan, yani nöroloji ve beyin fizyolojisi açısından ele almaz, bunun yerine bireysel bir belleğin oluşması ve korunması için şart olan sosyal çerçeveyi koyar.” (Assmann 2001: 39). Özbek halkının mensubu olan Alpamış ve Berçin, kadife çadırda bu geleneklerin eşliğinde gerdeğe girerler:

“Kadife çadırda gerdek gecesi başladı. Damadın adamları damadı içeri sokmaya çalıştılar, bazı kadınlar ‘yaşlı öldü’ âdetini yapıp, öldüğüne bir şey alıp, ‘it havlar’ âdetini yerine getirip, onlar da bir şeyler alıp, selam verip içeri girdi. Önüne sofraya serildi, et yemeğini yedi, güvey adamları doppi, eşarp gibi hediyeler verip, hepsi çıkıp gitti. Berçin’i beyin yanına götürmek için, kırk kızlar Berçin’i ortaya alıp, çadıra götürdüler ve ‘eski âdetlerimizi yapalım’ deyip, kızı kaldırıp, tutup Hekimbey’in yanına getirip, Hekimbek ‘saç okşama’, ‘el tutturma’ âdetlerini yapıp, yengeler: ‘ne yaparsanız yapın kendinizde’ deyip herkes evine gitti. Çadırda ikisi yalnız kaldı.” (Yoldaşoğlu 2000: 200-201).

Gelin ve damadın kavuşması olan, gerdek gecesi uygulanan âdetlerin sonunda hediyeler sunulur. Paylaşım sağlanarak herkes mutlu edilir. Hediyein değeri değil sembolik anlamı ön plana çıkar. Alpamış Destanı’nda, gerdek gecesi yapılan âdetler Özbek kültürünü açımlayan bir biçimde ayrıntılı olarak tasvir edilir.

3.1.3.5. Hediye, Bağış ve Ödemeye İlgili Âdetler

Evlenme aşamasında uygulanan gelenekler arasında, hediye ve bağış verme âdeti de yaygındır. Evlilik öncesi, düğün aşaması ve devamında hediye vermek kültürel bir zenginliktir. Hediye ve bağış daha çok maddî bir karşılık şeklindedir. Geçmişten gelen bir özellik olarak; Türk toplumunda hediye sunma olgusu görülür ve bu paylaşım Alpamış Destanı’nda da önemli bir yer tutar. Kültürün belirlediği inanışlar ve uygulamalar, topluluğun ortak yaşamının somut şeklidir. Destanda düğün merasimi sırasında hediye vermek, mutluluğun paylaşımı olarak görülür.

Başlık verilmesi, bir çeşit ödemedir ve bu uygulamaya göre başlık alınması, kız tarafının hakkı olarak kabul edilir. Bugün Doğu coğrafyasında oldukça yaygın olan bu gelenekte, maddî bir karşılık verilir. Alpamış Destanı’nda Keykubad’ın verdiği beş yüz

koyun, Tavka için Alpamış'a ödediği bir başlıktır. Başlık maddî bir değer olarak ödenir. "Başlığa, 'bedel' 'kalın' 'ağırlık' da denmektedir." (Örnek 1976: 201).

Başlık ödenmesinde evlenecek kişinin gücüne göre bir başlık istenir. Alpamış ve Keykubad arasında başlık ödemesiyle ilgili olarak şu diyalog geçer:

*"Ölmez çıkarsam, sen kelin şansına,
Çıkarırım Tayçıhan'ın tahtına.
Başın sağ, Keykubad, sen üzülme.
Sen işit, bey eniştenin sözünü,
Veriver Tavka'nın başlık malını,
Hangi gün başlığından kurtulursan,
Sana alayım zülüflü Tavka'yu."* (Yoldaşoğlu 2000: 312).

Kız isteme sırasında ailelerin hediye vermesi bir gelenek halini almıştır ve bu durum destan metnine Berçin'in ailesinin, Sürhayil'e hediye olarak kıyafet vermesi şeklinde yansımıştır. "Seni evlendirip, bu kıyafetleri giyip geliyorum.' Karacan söyledi: Annem bizi görgülü yerden evlendirmiş. Annemi baştan ayağa giysi giydirmişler." (Yoldaşoğlu 2000: 63). Bu davranış toplumsal bir görgü kuralı olarak değer kazanır.

Bamsı Beyrek anlatısında, Delü Karçar; kız kardeşi için başlık ister ve şartlarını kızı istemeye gelen Dede Korkut'a söyler. Dede Korkut bu şartları erkek tarafına iletir.

"Dede kız karındaşumun yolına ben ne ister-istem virür-misin? Dede aydur: Virelüm didi, görelüm ne istersin. Delü Karçar aydur: Bin buğra getirün kim maya görmemiş ola, bin dahı aygır getirün kim hiç kısrağa aşmamış ola, bin dahı koyun görmemiş koç getirün, bin-de kuyruksuz kulaksız köpek getirün, bin dahı püre getirün mana didi." (Ergin 1958: 126).

Başlık isteme uygulamasında söz sahibi, kız tarafıdır ve erkek tarafı bu şartları yerine getirmeyi onur meselesi olarak görür. Bamsı Beyrek'in ailesi bu bilinçle Delü Karçar'ın imkansız şartlarını yerine getirir. "Kalın veya başlık, Türk aile hukukunun temelini teşkil eder. Tarih kaynaklarının hepsi de, Türklerin kalın geleneğinden söz açarlar. Kalın, kız ailesine verilen bir aile malıdır." (Ögel 1988: 256).

Toplumsal yapıya bağılı olarak; düğün aşamasındaki hediye-bağış uygulamaları daha çok kadınlar arasında görülür. Türk kültürünün bu özelliğı, düğün sırasında örneklendirilir:

*“Özbek’in âdeti böyle imiş:
Kadınların hepsi toplandı,
Dokuz tabak âdetini yaptı,
Damadın yanına böyle gitti.
Götürdüğü yemeğı güvey adamları yeyip,
Tabağına altın-para koydu.
Kadınlar bununla mutlu oldu,
Birçok para burada aldılar,” (Yoldaşoğlu 2000: 200).*

Düğün töreni, coşku ve sevincin paylaşımını içererek; düğüne katılan herkes sevindirilir. Özellikle düğün törenlerinde, mutluluğun paylaşılması olgusuna bağılı olarak hediye dağıtma geleneğı vardır. Bugün de düğün törenlerinde para saçılır ve bu paralar, çalgıcılar tarafından toplanır.

3.1.4. Ölüm

Ölüm, geçiş döneminin son durağı olarak ömrün bitişini, yaşam süresinin dolmasını ifade eder. Bir başka dünyaya göçme süreci olan ölüm, Müslümanlar için öteki âleme geçiştir. Diğer aşamalarda olduğu gibi ölüm hadisesinde de gelenekler ön planda tutulur. Ölüm geçiş aşamalarının son basamağıdır.

3.1.4.1. Ölüm Sonrası

Ölüm sonrası yapılan uygulamalar, ölen kişinin yakınlarının bu durum karşısındaki davranışlarını içeren bir süreçtir. Sevdiğini kaybetmek olan ölüm, kabullenilemeyen bir durumdur. Ölüm sonrası uygulamalarında, kaybedilen kişi için ağıt yakma ve yas tutma görülür. Destanda, başkahramanın ölüm haberiyle yakınları derin bir acıya boğulur ve bu acılarını geleneklere dayalı olarak dile getirirler.

3.1.4.1.1. Yas

Yas, ölen kişinin kaybedilmesi karşısında matem tutmaktır. Ölümün kabul edilemeyen acısı karşısında insan, sevdiğinin yasını tutar ve bu durum yaşayan birey için de bir nevi ölümdür. Alpamış'ın ölüm haberi acıyla birlikte yas getirir. Yas tutan birey; yaşamla bağlarını kopararak acısını yaşadığı bir dünya, içine girer. Yas tutmak, Müslümanlık inancında yasak olmasına karşın geçmişten gelen bir özellik olarak edebî metinlerimizde önemle ifade bulur. Karalar giymek, yasın ifade edilmiş şeklidir ve siyah elbise matem kıyafetidir. Alpamış'ın kız kardeşi Kaldırğaç, kardeşinin yasını karalar giyerek tutar ve bu durum metinde acının ifadesi olarak geçer:

*“Hazan olup bahçede güller soldu mu,
Ultan Kongırat eline han oldu mu.
Naçar halde sen kara giyip gezersin,
Senin bir yakının öldü mü?
Gamlısın, zavallı çekinirsin,
Kendini tutamayıp üzülüp durursun,
Ultan diye kendini harap edersin,
Bunca ağlayıp, üzülsün,
Gamlısın, kötü günler görürsün,”*

(Yoldaşoğlu 2000: 391).

Yas anlamında kullanılan saçını dağıtmak deyimini sevdiğini kaybeden kişinin hayatının, mevcut durumunu ifade eder. Sevdiğini kaybeden birey için hayatı dağılmış ve anlamsız bir hale gelmiştir. Saçın dağınıklığıyla sevdiğini kaybetmenin yarattığı düzensiz durum eşleşir.

*“İkimiz bir olup üzüntülü,
Ağabeyim olmuştur canlı kayıp,
Her zaman arayıp ağlarım, saçımı dağıtıp,
İkimiz çöllerde garibiz, sararıp.”**(Yoldaşoğlu 2000: 288).*

Kaldırğaç, ağabeyinin ölüm haberinden sonra yedi yıl boyunca yas tutar ve bu durum onun hayatının perişan olmasıyla eş değerdir. Yas, sevdiğinin matemini/üzüntüsünü yaşamaktır ve bu durum Kaldırğaç'ın kaderi haline gelir.

Altay varyantında, ağıt yakma motifi vardır ve ağıt sevdiğini yitirmenin acısını sözler aracılığıyla ifade etmektir. Ağıt, kaybedilen kişinin/kahramanın ardından duyulan üzüntünün dile getirilmesi sonucu doğmuştur. Altay varyantında, kahramanın ölüm haberiyle ailesi yıkılır ve acılarını dillendirerek ağıt yakarlar:

*“Alıp-Manaş’ın ata-anası
Birlikte doğan bacısı,
Kümüjek-Aru hanımı,
Gözyaşını göl gibi,
Döktüler, ağıt yakıp
Alaca atlı,
Baybarak bahadır göğe baktı,
İki kolunu da kaldırıp,
Oğlunu düşünüp ağıt yaktı” (Ergun 1997: 126).*

Alıp-Manaş'ın annesi yasını saçını çekme şeklinde ifade ederek; oğlunu yitirmenin acısını saçının dağınıklığıyla gösterir. Saç, kadının zinetidir ve kadını güzelleştirir; yas sırasında dağıtılması sevdiğini kaybeden kişinin hayatındaki güzelliklerin, yaşama nedeninin yok olması şeklinde de düşünülebilir.

*“Ermen-Çeçen sultan,
Sağ saçına yapıştı.
Sağ dizine çökerek,
Alçak sesle yas etti:
Dokuz ay acı çekip,
Karında taşıdığım sevgili oğlum,
Buz yüreğim eriyip,
Sevindiren ipek oğlum.
Meme sütümden hazırladığım,
Kurutu yeseydin ne olurdu?”*

Altın tulumdaki kıımızdan,

Tadıp içseydin ne olurdu?"(Ergun 1997: 127).

Bu bölüm yavrusunu yitiren bir annenin duygularının yankılanmasıdır. Dokuz ay karnında taşıdığı, can verdiği varlığı kaybetmek Ermen-Çeçen, için dayanılmaz bir acıdır. Altay varyantında yas tutarken sessiz bir şekilde ağlanması inancı vardır; temelinde kaybedilen kişinin ruhunun acı çekmemesi için böyle davranılır ve bu inanış İslamiyet dininde de aynı düşünceyle mevcuttur.

Yas tutma sırasında ölen kişi için yemek verilmesi de önemli bir uygulamadır. Ölüm, kavramı matem tutmak demektir ve bu süreç içinde ölen kişinin ruhu için hayır işlenir. Yemek verme, ölen kişinin eşyalarını ihtiyaç sahiplerine dağıtmak gibi gelenekler canlı olarak sürdürülmektedir. Gelenek uygulanırken nasıl yapılacağı ortak hafızamız olan kültürel bellekte mevcuttur.

"Şimdi öldüğünü kesin öğrenip, ümidini kesip, çok üzülüp, karalar giyip, akrabaları matem tuttu. Matem ile bir yıl geçti, bir yıl sonra yemek verip yas töreni yaptı." (Yoldaşoğlu 2000: 277).

Bu gelenekte ölen kişi adına iyilik yapma, dua kazanma amaçlanır. Yemeğin verilme süresi kültürel özelliğe göre belirlenir. Destanda bu süre bir yıldır. Ölen kişileri hatırlama ve ruhları için dua etme amacıyla, günümüzde de bu gelenekler sürdürülmektedir.

3.2. Dini İnanışlar

Geniş bir coğrafyada hüküm süren Türk milleti; farklı dinlerden etkilenerek bu dinlerin inanç sistemini, kültürel bir mozaik biçiminde yaşatmıştır. Alpamış Destanı'nda, sözlü gelenekte uzun süre anlatıldıktan sonra yazıya geçirilmesine bağlı olarak; hem Şamanizm inancı hem de İslamiyet dininin inanç sistemi iç içedir. "İslâm dinini kabul etmiş olan Türkler ve diğer kavimler eski dinlerinden kalan birçok inanç, gelenek ve ayinleri yeni dinlerine sokmaya muvaffak olmuşlardır" (İnan 1972: 204).

Bu açıdan değerlendirildiğinde; Türk toplumları, maddî manevî birikimlerine bağlı, vefalı bir karakter gösterirler. Anayurt Orta Asya'da ortak bir paylaşım ile tekerrür eden Gök Tanrı dininin uzun mazisi, zengin birikimi bu coğrafyadan göç eden her Türk

soyunun yeni coğrafyaya taşınması ve bir gelenek şeklinde yaşatması iki dinin birarada olmasının nedenlerinden temel sebeptir.

Destanın Altay varyantı, tamamen Şamanizm inancıyla şekillenmiştir ve bu inancın kutsal değerleri, birer motif olarak kullanılmıştır. Ağaç, kutsal kabul edilerek destanlarımızda hayat verme yönüyle değerlendirilmiştir. Ağaç, Şamanizm inancına göre; canlıdır ve insan soyu yedi veya dokuz dallı bir ağaçtan meydana gelmiştir. Bu inanış ağaçların kutsal kabul edilmesi sonucunu doğurmuştur. “Merkez simgeciliğinin en yaygın çeşidi, Evrenin merkezinde bulunan ve üç Dünyayı bir eksen gibi tutan kozmik ağaçtır.” (Eliade 1992: 23). Merkez simgeciliğinin birçok uygulaması, edebî ürünlerin yapısında birer motif olarak kullanılır ve bu olgu; dini inanışların etkisiyle yaygınlaşır.

“Yani bütün kutsal ağaçların Dünyanın Merkezinde oldukları ve herhangi bir dinsel törenden önce veya esnasında kutsallaştırılan tüm ayinsel ağaçların veya direklerin büyüsel olarak dünyanın merkezine kadar uzandıkları kabul edilmektedir.” (Eliade 1992: 24). Ağaç, önemli hadiselerin vuku bulduğu bir mekâna dönüşür ve bu sembol değer, ağaç motifinin halk edebîyatındaki yaygınlığını ortaya koyar.

*“Yedi yolun kavşağında
Yetmiş dallı kutsal kavak,
Yayılp durduğunu gördü
Gökyüzünde
Oraya uçup gitti.” (Ergun 1997: 122).*

Yine Şamanizmin bir yansıması olarak; gök cisimlerine dönüşme motifini görmekteyiz. Şamanizmde, gök cisimleri kutsal kabul edilir. “Gök Tanrı inancına bağlı olarak ortaya çıkan güneş, ay ve yıldızlar ile ilgili inanışlar da, İslamiyet’in kabulünden sonra halk arasında nesilden nesile aktarılan destan, masal, efsane, halk hikâyesi, türkü, mani vb. gibi türlerde varlığını sürdürmeye devam etmiştir.” (Şenocak 2010: 20). Bu varyantta Ak-Boz at, yıldızla dönüşür:

*“Yoncadan koparıp yedi.
Parlak ak çolpan yıldızı olup
Gökyüzüne çıkıverdi.*

*Gözünün yaşı yağmur gibi,
Gökten dökülüp durdu.” (Ergun 1997: 106).*

Alpamış Destanı’nda ağırlığını hissettiren; İslami inanç sisteminin yanında, Şamanizm inancının değerleri de biraradadır. Bu özellik, varyantların doğuşundan başlayarak; etkilenilen dini inanışların metinlerin bünyesine yansımalarının sonucudur.

“X.yüzyıl başlarında İslâmiyeti kabul etmeye başlayan ve XI. yüzyılın ilk yıllarında tamamiyle Müslüman olarak Horasan’a geçen Selçuk Oğuzları, Dede Korkut hikâyelerinden anlaşıldığına göre, XV. yüzyılda birçok Şamanizm geleneklerini muhafaza etmişlerdir(matem töreninde ölünün bindiği atın kuyruğunu keserek kurban etmek, aygır kesip ‘aş’ vermek, kurbanı-adağı nezir edenin çevresinde dolaştırmak, ağacı kutlu saymak ve bu gibi). Bu Oğuzlar’ın torunu olan bugünkü Anadolu Türkler’inde de eski inanç ve göreneklerin derin izlerine rastlanmaktadır.” (İnan 1972: 207).

İnanç, kabul edilen dinin kural ve inanmalarıdır; inanış ise halkın eskiden taşıyıp getirdiği inanmalar olarak değerlendirilir. Bu yönüyle inanç bağlanmadır. Sistemleşen ve kural halini alan inanışların sürdürülmesi, kutsal bir görev şeklinde görülür.

“Halkın belli olaylara, cisimlere bakışı, onlar hakkındaki düşüncesi, anlayışı sistemleşerek bütün bir halka yayılır ve umumileşir. Bu düşünceler, açıklamalar git gide fonksiyon değiştirerek inanç sistemi haline gelmeye başlar.” (Ergun 1997: 42).

İnsan düşünen bir varlık olarak, yaşadığı evreni çözme, yaratılışın ve yaratıcının sırrını anlama çabası içindedir. Dinler, bu olguyla hayatın her alanını etkilemiş ve seçilen her din bir öncekiyle yoğrularak devam etmiştir. Alpamış Destanı’nda bu olgu; kahramanların, İslamî inanışın baskınlığıyla birlikte; Şamanizmden kaynaklanan inanışlarla iç içe davranışlar sergilemesi şeklinde ifade kazanır. Baysarı’nın kımız içip sarhoş olması ve bu sırada; zekât için gelen adamlara işkence etmesi, Kökemen Alpin Berçin’den kımız istemesi, Kökeldaş’ın, Karacan’a Bayçibar’ın etini yiyelim demesi, Karacan’ın yarış sırasında esrar içmesi, Şamanizm inancıyla bağlantılı bölümlerdir.

*“Sen bilmedin bey abinin işini,
Gel keselim Bayçibar’ın başını,
Ortaya koyup yiyelim onun etini”*

(Yoldaşoğlu 2000: 167).

Alpamış Destanı'nda, kahramanlar; Dede Korkut Hikâyeleri'nde olduğu gibi bir taraftan İslami inanışlarla bir taraftan da Şamanizmle bağlantılı davranışlar sergilerler. Oğuz varyantında Bamsı Beyrek, kahramanlık göstererek ad aldığı sahnenin öncesinde şarap içerken görülür. "Bu kez oğlan şarab içer-iken içmez oldu," (Ergin 1958: 119). Alpamış ve kırk yiğidinin içki içip sarhoş olmasının ardından; tuzağa düşmeleri ile Sürhayil, amacına ulaşır:

*"Rakı makıyı ihtiyar temin etti.
Sohbete gerekli şeyleri topladı.
Kırk kız hizmet edip durur,
Kalmakların kızı güzelmiş deyip
Yüzüne beyler bir bakar,
Yüzünün parlaklığı aklını alır," (Yoldaşoğlu 2000: 263).*

Alpamış Destanı'nda İslam dininin inanışlarıyla Şamanizm inancının motifleri birarada kullanılmıştır. Bir toplum, eski alışkanlıklarını bir anda bırakamadığı için yeni olanın yerleşmesi aşamasında; eski-yeni terkinin mevcudiyetinin sürmesi doğal bir durumdur. Destanın, genelinde ise Alpamış, İslam dininin inancıyla zorluklardan kurtularak; manevî bir sığınışla kutsanarak zafere ulaşır.

*"Hekimbek, atın geldiğini görüp, aziz pirleri çağırıp, şu sözleri söylemiş:
Güçlü yiğit idim olmayayın naçar,
Dosta hasret etme, düşmana har,
Şahimerdan, şahı Kevser yol göster,
Ali'nin çırağı Babaî Kamber,
Ali ile yoldaş Malikî Ejder,
Rahmet deryası taşar, o feyz-i seher,
Rahmetinden ben miskin ümidvar,
Rahmet deryan taşsın der dervişler,
Kurbanın olayım imam, pirlar,
Acıyıp yardım edin nâçâr kullara.
Dünyayı terk etti, on iki Ahmed,*

*Canu gönülden etti Allaha hizmet,
Kurbanın olayım resul Muhammed,”*

(Yoldaşoğlu 2000: 342).

Alpamış, zorluklar karşısında Allah'a sığınarak ve ümit ederek dua eder; burada yine pirlere vasıtasıyla, yaratıcının rahmet sıfatından umutlanarak, kuvvetli bir imanla dileğini diler. Pirlere, kahramanın yolunu aydınlatan manevî bir güç olurlar.

Alpamış'ın can dostu Karacan da aynı etkileşimle; İslam dininin manevî atmosferini ve Şamanizmin 'atalar inancına' bağlı uygulamalarını, kültürel bir birikimle bir arada yaşar:

“Babahan dağında yalnız kalır, Bayçibar ile Karacan yatıp, evliyalari yardıma çağırıp, şu sözü söyledi:

*Herkesin atası Hz. Adem,
Peygamberlik oldu ona müselleme,
İbrahim, İsmail, Mekke muazzam,
Din iman ışığı İmamı Azam.
Muhammed'e ümmet, Hakk'a müselleme.
Önce yarattın sen Ademi,
Ondan ortaya çıktı sayısız velî,
Şeyh Ahmed, Zinde pir, İmam Şafi,
Allah'ım senden başka yoktur mürebbî,
Kurban olayım Er Süleyman,
Kokan'a gönderdi mübarek saç telini,
Ziyaret eder nasip eden insanlar,
Kerîm'sin, Samet'sin, Resûl muhakkak,
Merhamet edip, yâr olun çaresiz kullara.
Rüstem'in savaşını meydanda yapmadım”*

(Yoldaşoğlu 2000: 171).

Karacan, İslam dinini kabul etmiş ve iman gücüyle yarışırken; Şamanizm inancının etkisiyle oluşan bir başka sahnede, Şahın atından esrar ister ve atla birlikte

esrar içerler. Esrar keyif veren bir maddedir ve İslam dininde kullanılması yasaktır. Eski kültürün inanış sistemi Şamanizm, geçmişten günümüze çeşitli inanışlarla devam etmiştir.

*“Kalmamıştı o Kalmak’ın
Gitmekte olan Kalmak Şah’ın doru atıydı,
Böyledir doru atın âdeti.
Yetişince Karacan esrar istedi,
İkisinin de keyfi yerine geldi,
Doru atın huyu böyledir.” (Yoldaşoğlu 2000: 177).*

Alpamış Destanı’nda dinin, hayatı etkileyen elementleri bütünleşerek; ilk insandan metnin anlatım zamanına kadar gelişen dini hadiseler ve din uluları motif grubu şeklinde kullanılır. İçsel sığınma ritüeline bağlı olarak; imân gücü, kahramanları zafere ulaştırır. Mensup olunan dinin ulu şahsiyetlerinden, hem fiziksel hem de ruhsal bir güç alan kahramanlar, hedeflerine doğru ilerlerler.

İslâm mistizminden kuvvetli etkiler taşıyan destan metninde din; yaşam tarzını etkileyen bir olgu olarak anlatının atmosferini etkiler. Misafirperverlik, İslam töresi olarak geçer. Eve gelen konuğun hoş tutulması, güzel ikramların yapılması Türk töresinin ve İslamiyet’in bir terkibi olarak değer kazanır. “Proto-Türk gelenekleri, konuk aşu ile konuk evini, boy veya kabilenin, atasından gelen, bir miras olarak görmüşlerdi. Bunun için misafiri ağırlama, topluluğun müşterek bir vazifesi gibi kabul ediliyordu.” (Ögel 1988: 315). Misafirin gönlünün hoş tutulması, kalbini kırmadan evden gönderilmesi dini bir vecibe olarak görülür.

*“Misafir oldum senin gibi birisine,
Ayak kaldırdın İslam töresine
Altı aylık uzakta damat olur mu,
Buraya gelip senin kızını alır mı?
Gelirse, bu Alplerden sağ bırakır mı,
Sahibe bilmeden konuştu sözün” (Yoldaşoğlu 2000: 62).*

Destan metninde, misafire duyulan saygının temelinde ise Türk kültüründe önemli bir yer işgal eden misafirin; uğur ve bereket kaynağı sayılması düşüncesi etkilidir. “Konuk, bir kutluluk ve uğur işareti olarak sayılmış; her topluluk veya ailede, konuk için, bir ‘konukluk’, yani konuk evi yapılmıştı.” (Ögel 1988: 315). Buna bağlı olarak eve misafir olan kişi yemeğin sonunda dua eder. Türklerin ilk inanış sisteminde de misafir, değerli görülür ve bu düşünce, İslami inanışla kaynaşarak; kültürel bir özellik halini almıştır.

Bahaeddin Ögel’e göre: Dede Korkut Hikâyelerinde geçen “şölenlik koyun sembolü” (Ögel 1988: 316) misafir ağırlama ve yemek sunma anlayışının tezahürüdür. Ögel’in Dede Korkut’tan verdiği örnekler arasında Beyrek’in kız kardeşinin söylemleri de vardır. “Ağayıda ağca koyunu sorar olsan, ağam Beyreğin şöleni idi. Ağam Beyrek gideli, şölenim yok. Yine aynı hikâyede Beyrek’in anne ve babasının sözleri de buna örnek verilir. ‘Ağayıda(ağılda), ağca koyunum, sana şölen olsun.’” (Ögel 1988: 325)

Özbek halkının yaşam tarzında başlanılan her iş dua iledir. Yaratıcının izni ve buna bağlı olarak rızasını kazanma düşüncesi etkilidir. Haberciler dua ile yola çıkarılır. Toplu bir şekilde yapılan duaların daha etkili olduğu düşüncesinde; kişilerin, birbirleri için olumlu ve pozitif düşünmesinden etkiler görülür.

*“Kongırat elinde vardır nice sırdaşım,
Dost olur birlikte yaşayan yoldaşım,
Bu sözü söyleyip Berçin dua edecek,
Ulu-büyük hepsi toplanıp gelecek,
El açıp bunlara dua etti,
Elçi olup Kongırat ele yöneldi.
At beline ulak bindi.
Berçin’in mektubunu aldı,
Herkes dua etti,
Haberciler yola çıktı.” (Yoldaşoğlu 2000: 87).*

İslam dininde her işe başlanırken tekbir getirilir; çünkü yaratıcıya kulluk görevi arasında onu çokça hatırlama, büyüklüğünü anma ve her şeyin takdirini ona bırakma anlamında yaratıcıya sığınma anlayışı vardır. Manevî bir silah şeklinde din kahramanının etkili silahı olur. Karacan ve Alpamış tekbir ile savaşır:

Karacan'ın, Babahan dağında dua etmesi kuvvetli bir manevî iklimi yansıtır. *“Karacan ile Alpamış, bu sözleri dinleyip, ateş gibi tutuşup, Allahû Ekber deyip, Kalmak askerlerine doğru at sürdüler.”* (Yoldaşoğlu 2000: 216).

Pirler, İslam dininde ulu ve manevî bir misyonla olağanüstü güçleri olan, yine bu güçlerini iyilik adına kullanan varlıklardır. Alpamış'ın, pirlere çağırması ve dua etmesi ile istemenin, yaratıcıdan talep etmenin mükâfatı verilir.

Destan metinleri, bir milletin yaşam tarzını ayna göreviyle yansıtan ürünler olarak; inanç sistemiyle bağlantılı zengin bir içerik zeminine sahiptir ve bu yönüyle dini inanışlar; kahramanın şahsiyetinde toplumun özelliklerini yansıtan, yaşam tarzını belirleyen, destan kurgusunun temel felsefesini etkileyen bir roledir.

3.3. Rüya ve Rüya Yorumu

Rüya, kişinin gerçek yaşamıyla can bulan bir çeşit yaratma eylemidir; rüyanın içeriğinde üstü örtülü bir giz/sır vardır ve bu bağlamda rüya; rüyayı gören kişinin öznel/işsel dünyasının kapılarını açan bir anahtar konumundadır. “Rüya, kendimizin kendimize yönelttiği bir mesajdır.” (Froom 2004: 111). Mesajlar, semboller şeklinde gönderilir.

Rüya, insanlığın ortak özelliğidir; ancak rüyaya olan bakış açısını millî kimlikle oluşmuş kültür belirler. Türk kültüründe, hem İslamiyet öncesi hem de İslamiyet sonrasında rüya; inançlardan kaynaklanan bir bakış açısıyla önemsenmiştir. Bu açıdan düşünüldüğünde anlatılarımızda rüyaya verilen önem; rüyanın yaşam ve kişinin geleceğiyle ilgili mesajlar içermesiyle bağlantılıdır.

Kültürel bir özellik olarak anlatılarımızda rüya; bir misyona sahiptir ve olay örgüsünü yönlendirici etkisi vardır. Bu bağlamda, kahramanın benliğini kazanması sürecinde rüya, yol göstericidir. Bireyleşme, bir zaman dilimini değil bir süreci kapsar; rüya, bu süreçte haberci misyonunu yüklenir. “Çoğu kez insanların kendileri ve çevreleri hakkında farkına varamadıkları görüşlerinin ve inançlarının bir belirmesidir rüya.” (Froom 2004: 148).

Rüya motifi, destanın akışında dönüm noktalarından biridir. Türk kültürünün sözlü ve yazılı edebîyat ürünlerinde rüya motifi; İslamiyet öncesi de sonrası da olay örgüsünü yönlendiren manevî bir kuvvettir. Destanın üç kahramanı (Alpamış, Berçin,

Karacan) aynı gece rüya âleminde gelecekleriyle ilgili haberler alarak ortak kaderlerini, sembol değerlerle öğrenirler:

“Keykubat ata bakar olup oturdu. Alpamış çobanların evinde uyudu. Seher vakti çobanların evinde bir düş gördü. Ulaşmaya çalıştığı Berçin yarı, o da kadife çadırda yatıp, seher vaktinde bir düş gördü. Keşel mağarasında, doksan Kalmak’ın içinde Karacan Alp da bir düş gördü. Üçünün düşü ard arda oldu.” (Yoldaşoğlu 2000: 120).

Rüyanın görüldüğü zaman dilimi seher vaktidir; bu zaman dilimi manevî bir huzuru ifade eder ve bu vakit; aydınlanma, ışık, gün doğumu anlamına gelmesi sebebiyle yeniden doğuşu simgeler. İslam dininde salih bir rüyanın gerçeklik ölçütü görüldüğü zaman dilimidir. Ev, çadır ve mağara kişinin evi olarak içsel mekânlardır. Bu üç mekân; rüyaların görüldüğü mekânlar olmakla birlikte, kişinin kendini huzurda hissettiği içtenlik alanlarıdır. Kahramanların içsel yaşam alanı ve huzur mekânı bir bütünlük kazanır. Kahramanlar aynı anda/zamanda, rüya görerek; yaşamlarının yöneleceği yeni yönü keşfederler ve bu durum, bir dramaya/oyuna dönüşerek rüyanın sahneliğiyle değer kazanır.

“Dramatizasyonun, rüya görenle çevresi arasındaki ilişkileri temsil ederek, kişiliğin genel durumu hakkında bilgi verdiği kabul edilmektedir. Ayrıca dramatizasyon sayesinde, kişinin iç dünyasına ait bazı unsurların dış dünyaya yansıtıldığı ve böylece acı verici olayların kişiliğin dışına çıkarıldığı da söylenebilir.” (Cebeci 302-303).

Türk anlatı geleneğinde rüya; gelecekte haber veren, kahramana rehberlik eden, kutsal bir misyona sahiptir. Bu durum rüya yorumculuğuna da özel bir anlam katarak, kültürel yapıyı ortaya koyar. Rüya aracılığıyla hayat anlamlandırılır; bu nedenle rüya yorumu önemli bir konudur. Rüyanın yorumlanması, imgeler aracılığıyla sağlanır. Jung’a göre rüya, kişinin mevcut durumu hakkında bilgi verir ve buna bağlı olarak da sembolleri ifade eder.

Psikolojik hayatımızın belleği olan; temalar/konular, tekrarlanan motiflerle rüyalarda, ortaya çıkar. Bu anlamda; ‘rüya dili’ imge ve sembollerle ifade edilir ve öznelde imge, nesnelde sembol karşılığında kullanılır.

İslam dininin tasavvuf düşüncesine paralel olarak rüya, haberci ve kutsaldır. Rüya, kişinin yaşamına bağlı olarak oluşan sembolleri barındırır. Destanda aynı gece görülen rüyalar; kahramanların maceranın sonunda yaşayacakları hadiselerle ilgili

haberleri içerir. Rüya; insanın, yaratılış öznesine, iç alanına dönüşüdür. Manevî değerler bakımından sembolik anlamlardan oluşur. Alpamış rüyasında Pirin elçiliğiyle Hz. Muhammed'i görür:

“Önce Alpamış'ın düşü: Düşünde bir piri şu sözleri söyledi:

Hekimbek girdi on dört yaşına,

Misafır oldu çobanların evine,

O gece tam seher olduğunda,

Allah'ın resulünü gördü düşünde,

Mest uykuda yatıyordu bu pehlivan,

Gafletten gözünü açtı İskender,

Gözüne göründü resûl peygamber,

Bu sözleri resul peygamber söyledi:

'Yanulmuş ümmetlere şefkat ederim,

Beni tanı, resûl peygamberinim,

Ümmetleri her daim yola salarım'.

Bu sözleri duyan Hekim, o zaman:

'Peygamberim duyun ahu zarımı

Kimsesiz bırakmam ilimi,

Daha alamadım, Berçin yarimi,

Göremedim Şahimerdan piri',

'Gam yeme, ümmetim' dedi peygamber.

'Altında uçan atı, belinde Zülfikar,

Dizgininde Baba Kambar dizginci,

Senin için yola çıktı Şahimerdan pirlere,

Gayretinden ağlayacak bütün Kalmaklar,

Hiç kimse olamaz seninle beraber,

Sana kısmet etti, berçin zülüflü',

Bu sözü duydu yatan İskender,

'Merhamet etti Cenab-ı Allah,

Bütün pirlere oldu sana medetkâr,

Gönlünde kalmasın, üzüntü',

Bu sözleri söyledi resul peygamber.

(Yoldaşoğlu 2000: 120-121).

Alpamış, rüyasında Hz. Muhammed'i görür; aldığı müjdeli haberlerle rüya sonrası ruhu ve bedeni bütünsel bir biçimde manevî güç kazanır. Rüya, beden ile ruhun ortak hareket ettiği bir alandır. Kişi kendi özeliyle nesnel bir gerçeğe, bedensel bir etkileşimle ruhunun gizemine ulaşır. Alpamış, ruhunun derinliklerinden gelen yakarış sonrası Hz. Muhammed'in inayetiyle macerasının zaferle sonuçlanacağına vakıf olur.

Karacan, Kalmak topluluğunun bir mensubu ve Sürhayıl'in yedi oğlundan biridir. Onun gördüğü rüya ile hayatı, yeni bir boyut kazanır. Rüyanın misyonuyl birlikte Karacan'ın rolü de değişir:

“Karacan söyledi: Benim seni gördüğüm yok, seninle sohbet ettiğim de yok, ben senin hatununu almaya çalışan doksan alptan biriyim. Gönlümü Allah açtı, Müslüman oldum. Kırk ruh ile resûl peygamber akrabamı düşümde gösterip, seninle dost yaptı. O sebepten biliyorum.” (Yoldaşoğlu 2000: 131).

Ritüel bir formla Karacan eski kimliğinden sıyrılarak; ruhsal anlamda yeniden doğar. İslam dininde rüyanın; kişinin hayatını yönlendirme etkisi, bu metinde de benzer bir yapıdadır. Karacan'ın, İslam dininin peygamberi Hz. Muhammed'i görerek; yeni hayatını ve vazifesini öğrendiği görülür.

“Böylece, rüya, rüya görenin kişisel yaşamının temel düzenleyici ilkelerini ve yapılarını doğrular ve güçlendirir. Bunun nedeniyse, insanın ‘yaşam deneyimlerine esas oluşturan düzenleyici ilkeler’in devam ettirilmesine ilişkin gereksinimidir.” (Cebeci 2004: 247). Rüyanın vuku bulması, rüyayı gören kişinin hayatında gerçekleşmiş olayların devamı olmasıdır. Gerçek hayatın anlamlı bir işlev kazanması, rüyanın bir fonksiyonudur. Destanın üç kahramanının gördüğü rüyalar; mevcut durumlarının gelecekte alacağı hali, semboller aracılığıyla sezmeleri ve bu bilgiye vakıf olmalarını sağlayan manevî bir durumdur.

Türk kültüründe, rüya yorumculuğu uzun bir süreçle oluşmuş geleneklerimizden biridir. Dini bir karakterle oluşan rüya yorumculuğunda; tecrübe ve sezginin ortaklığıyla sembollere, rüya görenin hayatına göre anlamlar yüklenir. Berçin, rüyasını yengesine anlatır ve yorumlamasını ister. Rüyanın görülüş şekli ve nasıl anlatıldığı rüya

yorumculuğunun önemli bir aşamasıdır. Kramer'in geliştirdiği 'rüya tercümesi' kuramına göre rüya; rüyayı gören kişinin benlik yansımaları içerir. Rüya sahibinin rüyayı hatırlama şekli, anlatışı yorumu etkiler. Hayırlara yorulması temennileriyle rüyayı dinleyen Saksuray yenge, rüyayı bir ekrandan izler gibi, kendi kafasında kurgular ve parçaları biraraya getirdikten sonra yorumlamaya başlar. Freud'un rüya kuramlarından dramatisasyon(görsellik kazandırma) ve ikincil revizyon, rüya yorumcularının sahip olduğu yorumlama gücünü açıklayan kuramlardır. Freud tarafından bir rüya mekanizması olarak ifade edilen 'ikincil revizyon' bilinçle daha yakın bir ilişki içindedir. Rüya yorumcularının, ikincil revizyon kuramına ve bilinç sürecine yakınlığı; bu yeteneklerinin gelişim sürecinde önemli bir sezgidir. Özellikle Berçin'in rüyası, sembol ve imgeleriyle önem arz eder:

*“Düş gördüm, seher vakti olduğunda.
Kible tarafından bir ay doğup geldi,
Aynın çevresinde dört tane yıldız vardı,
Düşümün yorumu nedir acaba?
Bu düşü gördü, benim gibi çaresiz,
Yeryüzünü kapladı ejderhalar,
Kötü demeyin, iyi yorumlayın, kızlar,
Bu düşü gördü, benim gibi kalemkaş.
Korktuğumdan uykudan kaldırdım baş,
Gelmekteydi mest deveyle ejderhalar,
Kötü demeyin, iyi yorumlayın, kızlar.
Çöllerde göründü kırk tane ejderha,
Kırk ejderha bir kartalı kaldırdı,
Bu kartal gelip düştü yanıma,
Kanadının ucu değdi başıma.
Birkaç kişi yakaladı elimden,
Ejderhalar dişleyip durdu dilimden,
İnatçı kaplan çıktı sonra,
Kaçmak istedim, bırakmadı tutup belimden,
Kötü demeyin, iyi yorumlayın, kızlar.
Kadife evin çatısı oyuldu,*

*Benim gibi güzelin saçları yayıldı,
Arkamdaki saçlarım düğümlendi,
Yattığım yatak döşegim toplandı,
Düşünürsem, gördüğüm düşün kötüydü,
Bu düşün yorumu nedir kızlar?
Kötü demeyin, iyi yorumlayın.”*

(Yoldaşoğlu 2000: 121-122).

Rüya tabirinde önemli noktalardan biri; rüyanın hayırlı bir şekilde yorumlanması, kötü bir tabirle yorumlanmamasıdır. Rüyanın, geleceği etkileme gücü sebebiyle iyi bir şekilde yorumlanması gerekir. Nitekim Berçin, düşünme kötü demeyin iyi yorumlayın der. Rüya, insan yaşamına göre sembolik değerler kazanır.

“Rüya tercümesinde işe rüyanın başlangıcından başlamak zorunludur. Derinlik psikolojisi rüyaların temel yapısı konusunda yeterli verileri sağlamış olduğu için, rüya çevirmeninin görevi, rüyadaki temsili yapıları ve paradigmaları bulmaktır.” (Cebeci 2004: 355).

Berçin’in rüyası, ilk bakıldığında kötü anlamlar çağrıştıran bir yapı içerir; ancak bu durum rüya yorumculuğunun işlevine bağlı olarak, ‘tersine çıkma’ inancıyla müjdeli bir yoruma dönüşür. “Halk inançlarımızda ‘terslik’ etrafında oluşmuş bir bilgi birikimi vardır.” (Kalafat 1995: 301). İslamiyet dininde hayır/iyi-şer/kötü inancı; kaderle bağlantılı bir özellikle tersine yorma inancını doğurur. İyiliği emreden, kötülüğü yasaklayan İslamiyet dininde, olaylara pozitif bakma esastır ve kader/gelecek bilinmezdir. “Muhteva itibariyle ‘ters’, ‘düz’ olana ve düz olanla inanç itibariyle aykırılık içermektedir. Ters olana ters uygulama yapıldığında da düz olana ulaşılma amaçlanmaktadır.” (Kalafat 1995: 306).

Saksuray, rüyayı yorumlayan kişi olarak; temsilî nesnelere anlam yükler ve bu anlamlar, Berçin’in hayatında gerçekleşecek olaylardır. Saksuray rüyanın sembolik dilini tercüme eder:

*“Kible tarafından ay doğup geldiyse,
Ay değildir, o Resullullah peygamber,
Ayın çevresinde dört tane parlak yıldız varsa,
Yıldız değil, dört halife mukarrer.*

*Yeryüzünü kapladıysa ejderha,
 Mekke'den maşrika yayılmış aydınlık,
 Bu düşü gören senin gibi kalemkaşlı,
 Korktuğundan uykudan kaldırsan başını,
 Gelmekteyse mest deve ve ejderha,
 Medinede otuz üç bin sahabe,
 Fatma der, Zühre der, arkadaş,
 Şefkat edip gönderdi sana Allah.
 Bu düşünüyü küçümseme,
 Çölde görmüşsen kırk tane ejderha,
 Kırk ejderha kırk tane pir var,
 Kaldırılan kartal dedenin Çibari,
 Üstüne binen Hekim pehlivan.
 Budur ablam, düşünün yorumu,
 Sabah, öğleye doğru gelir amcanın oğlu.
 Bayçibar'ı yem yemez mi elinden,
 Vekilleri soru sorar dilinden,
 Kaçsan, seni nereye koysun Alpamış,
 Kadife evde sıkıca tutar belinden,
 Kadife evin çatısı oyulsa,
 Ben bilirim doksan Kalmak soyulur,
 Senin gibi güzelin saçı yayılsa,
 Doksan alpin kanı yere koyulur.
 Pehlivanın gelip düşmanı mahveder.
 Üzülmeyin, her zaman oynayın gülün.
 Kurban olayım ablam vereceğini hırlayıp gel,
 Allaha şükür iyi bir düş görmüşsün.
 Bu düşünüyü ablam verin hediye,
 Düşün yorumu böyledir. ” (Yoldaşoğlu 2000: 122-123).*

Saksuray, Berçin'in rüyasını yorumlarken; görülen her nesneyi tek tek açıklar ve Berçin'in mevcut durumuna bağlı anlamlar yükler. Kible tarafından doğan ay Hz. Muhammed olarak yorumlanır ve edebiyatımızda Hz. Peygamberin doğduğu gece

insanlığın üstüne doğan ışık olarak; ay ile ifade edilir. Yine aynı bağlamda dört yıldızın, dört halife olarak yorumlanması, İslamî bir motifle güzel haberlerin alınacağına yorumlanır. Ejderhalar, kırk inancıyla pirleri sembol eder. Saksuray, kartalı Bayçıbar olarak; kaplanı da Alpamış olarak yorumlar. Bu iki hayvan, Türk kültüründe gücü sembol eder ve kahramanlar gücüyle bu hayvanlara benzetilir. Kadife çadırın oyulması, doksan alpin Berçin için yarışması; bu olayın ardından Berçin'in saçının yayılması Doksan Alpin yarışı kaybederek ölmesine yorumlanır. Saksuray, tüm sıkıntıların aşılacağını ve Alpamış'ın geleceğini müjdelir.

Bu yorum sonucunda, Berçin için müjdeli haberler gerçekleşir. Berçin, rüyanın güzel yorumuna karşılık; pozitif bir enerjiyle sıkıntılarını unuttur. İnsan, mevcut durumuna göre rüyanın yorumundan etkilenir; çünkü İslam inancında salih rüya kavramı ve hayra yorma düşüncesi vardır.

Kazak varyantında rüya yorumu, rüyayı gören kahramanlarca yapılır. Rüyanın görülmesinden sonra; uyanış anında, sezgiler rüyayı yorumlamada etkili bir inancı doğurur. Tayşık Han, sezgileriyle; rüyasının kötü olduğunu hisseder ve düşümde kötü iş gördüm diyerek rüyasını anlatır:

*“Ben bugün düş gördüm
Düşümde kötü iş gördüm
Benim zamanım bitti,
Kursaklı kara deve gelip
Bana karşı saldırdı
Gözlerimden yaş aktı
Kaburgalarım söküldü
Başımdaki tacım devletim
Hepsi yere döküldü,”* (Üçüncü 2006: 83).

Tayşık Han, Alpamış yola çıktığı anda, bu rüyayı görür ve rüya, açık bir şekilde Tayşık'ın Alpamış tarafından yok edileceğini gösterir. Kara deve, rengiyle olumsuz olayları çağrıştırır ve Tayşık için tacının, devletinin gideceğine işaret eder.

Kazak varyantındaki bir diğer rüya motifi Külbarşın'ın rüyasıdır. Külbarşın, gördüğü rüyanın yorumunu kendisi yaparak, rüyayı iyiye/hayra yorar:

*“Düşümde acayip iş gördüm,
İyilik gördüm düşümde
Yardımcı kuvvet düş gördüm
İpek bağlı ak doğan
Kondurmuşum koluma.” (Üçüncü 2006: 153).*

Külbarşın, ak renkli doğan kuşunun koluna konmasıyla; kendisine yardım geleceğine dair bir yorum yapar ve bunu iyilik gördüm şeklinde açar. Rüya yorumlarında, kuş görülmesi talih olarak yorumlanır ve bu yorumlar uzun yıllar tecrübe edilmiş bir birikim sonucunda kabul edilmiştir.

Altay varyantında rüya, kurtuluşun nasıl olacağını gösteren bir misyona sahiptir ve rüyayı kahramanın atı görür. Destanda, kahramanın zindandan kurtulmasına kahramanın atı Ak-Boz, yardım eder:

*“Bir düş görse
Ak-boz atı tekrar,
At gücüne kavuşturmayı,
Alıp-Manaş bahadırı,
Yer altından çıkarmaya,
Onun çaresi, yolu,
Yerle göğün birleştiği yerde,
Gümüş-Boz atlı,
Küler-Bay Kağan'ın yurdundaymış.
Ak-boz at oraya varmış.
Kağan'ın otağının yanında,
Ortadaki gölde
At başınca altın köpük,
Gece-gündüz çalkalanmakta,
Onu tutup alınca,
Sönen ateş tutuşur,
Ölen yiğit dirilir.
Bütün çare yol ondaymış.
Böyle düşü görünce*

Ak-boz at uyandı.”(Ergun 1997: 122-123).

Ak-boz at, rüya aracılığıyla sahibini nasıl kurtaracağını öğrenir ve bu aşamadan sonra, bu bilinçle eyleme geçer. Rüya, gelecekte haber veren mesajlarıyla olay örgüsünün gelişimine yön verir. Rüyaların sembol ve imge dilleri zengin ve anlamlıdır. Rüyanın, önemli bir fonksiyona sahip olması; rüya yorumunu da önemli kılar ve Türk kültürünün bir özelliği olarak; rüya yorumu; tecrübe ve birikimle şekillenen ince bir ustalık gerektirir. Bu yönüyle rüya ve rüya yorumculuğu; kültürel renklerle işlenmiş, destanın kurgusunu etkileyen, yönlendirici bir birimdir.

3.4. Saçı, Zekât ve Muştuluk (Müjde) Geleneği

Saçı, ‘saçmak’, ‘sepmek’ anlamına gelen Şamanizmin, kurban sunma törenleriyle bağlantılı köklü bir gelenektir. Bu kavram ihsan etmek, sunmak, vermek, bağışlamak anlamındadır. Türklerin, ilk inanç sistemi içinde oluşmuş Şamanizmde; kutsal sayılan ruhları, mennun etmek amacıyla kanlı ve kansız kurbanlar sunulmuştur. “Saçı(libation), ‘yalma’(ağaçlara ve şaman davuluna bağlanan paçavralar), tös(ongon)ları yedirme (ağızlarını yağlama), ateşe yağ atma ve şarap serpmeye gibi törenler kansız kurbanlardır. Kansız kurbanların en önemlisi ruhlara bağışlanarak başıboş salıverilen hayvanlardır. Bu türlü kurbanı eski Türkler (ıdık) yahut (ıduk) demişlerdir.” (İnan 1972: 98). Saçı, kansız kurban olarak sunulan bir bağıştır.

Beyler, ziyafet verip halkı doyurarak saçığı geleneğini yaşatırlar. Duaların kabulünde sunmak ihsan etmek önemlidir; çünkü kişinin gönül zenginliğini gösterir. Bayböri ve Baysarı kardeşler ziyafet verir, evleneceklerin evlenmesine yardım eder; böylece Allah’a bir çeşit saçığı sunarak dualarının kabul edilmesini sağlarlar. Birey için çocuk da Allah’ın, kuluna bir ihsanıdır; çünkü yaşamın devamını, geleceğe kalmayı ifade eden çocuk, bolluk ve bereket kaynağıdır. Bozkır yaşamının ortak paylaşımlar etrafında teşekkür etmesi, sevincin de üzüntünün de büyük merasimlerle yaşanmasını zorunlu kılar. Sunulan saçığı, kişinin maddî gücüne göredir. Türkler, yaşadığı coğrafya ile bağlantılı bir şekilde kansız kurban olan saçıklarını sunmuşlardır.

“Saçı her kavmin kendi emeğiyle kazandığı en kıymetli ve mübarek saydığı nimetlerden biri olur. Göçebe kavimlerde süt, kımız, yağ çiftçi kavimlerde buğday, darı, şarap, tüccar kavimlerde para vesaire saçığı olarak kullanılır.” (İnan 1972: 98).

Bu gelenekler günümüzde düğün törenlerinde damatların, gelinin başından saçtığı çeşitli yiyecekler veya para şeklinde; evliliğin, evlenen çiftlere bolluk ve bereket getirmesi amacıyla uygulanmaktadır. “Şamanist ve Müslüman Türkler’in evlenme törenlerinde müşterek olan Şamanizm unsuru gelinin geldiği gün başına saçı saçmaktır.” (İnan 1972: 167).

Alpamış, iyi olan soylu olan her davranışa sahiptir çünkü o, milletin temsilcisi olan bir beydir. Türk hükümdarlarının en büyük özelliklerinden birisi cömertliktir. Alpamış cömert bir beydir ve malını halkına sunarak; bir çeşit saçı sunmuş olur; çünkü Türk töresinde hükümdar, Tanrı’nın yeryüzündeki temsilcisidir. Beyler, halkını memnun ederek; Tanrı’yı memnun etmiş sayılırlar. Dede Korkut Hikâyeleri’nde beyler, malını halka yağmalatarak bu paylaşımı devam ettirirler. Malını halkıyla paylaşma töreye bağlı yaptırım gücü olan bir gelenektir.

*“Hekimbek yurduna gelen hakimdir,
Kaç tane mal kesip yemek verdi,
Ölçüsüz devleti ne yapsın?!
Halka verdi, sona ermedi,
Her gün çıkıp keçi çekme yaptırdı,
Her gün hediyeler, oğlaklar verdi,
Her gün salim oğlak verdi.
Bu işleri yaptı Baysin’in yiğidi,
Bayındır oldu yurdu,” (Yoldaşoğlu 2000: 228).*

Zekât kavramı, Müslümanların mallarının belli bir miktarını ihtiyacı olanlara vermesidir ve bu düşüncenin temelinde paylaşma duygusu vardır. Toplumsal dayanışmayla birlikte güç, maddî varlık ve itibar anlamlarını da içerir.

Bayböri, Baysarı’dan zekât ister; metinde geçen bu gelenek İslamiyet’in beş şartından biri olan zekât geleneği anlamıyla birlikte; güçlü bir kişinin, bir diğerine kendi gücünü kabul ettirmesi anlamındaki bir olgudur. İki kardeş arasında geçen bu hadise, olay örgüsünü temelden etkileyen bir olaydır. “Destanda, bu kısımdan sonra, iki kardeş arasında gizli bir rekabet başlar. Bayböri, kardeşinin ismi cimriye çıkmasın diye küçük oğlağı aslında zekât olarak ister. Fakat sadece bir oğlak talep etmesi, saltanatının, kardeşi tarafından kabullenilmesini istemesi şeklinde yorumlanabilmektedir.”

(Baydemir 2010: 47). Güçlü olan bir kişinin bir başka güçlüden aldığı malın bir diğer anlamı da zekâtı veren kişinin cömertliğini göstermesidir. Yine metindeki anlamına bağlı olarak; zekâtı isteyen kişiye duyulan saygının ve bağlılığın bir ölçütü olarak görülmesidir. Baysarı, bu durum karşısında ağabeyinin kendini küçük gördüğünü düşünerek vatanını terk eder. Bu gelenekte, güç sembolüne dayanan bir çeşit haraç isteme düşüncesi vardır. Baysarı, bey olarak kardeşinden zekât ister ve bu eylemin temelinde maddî değerden çok zekat kavramına yüklenen manevî değer ön plandadır.

Müjde/muštuluk geleneği, Türk insanının cömertliğini içeren; paylaşım ve birliktelik olgularıyla ilişkilidir. Metinde, müjde karşılığı olarak muštuluk getirme ifadesi geçer. Beylerin ava çıkıp kendilerine muštuluk getirilmesini beklemeleri hadisesinde müjde geleneğinin tezahürü; sevindirme eylemine vesile olan kişiyi bu davranışı için ödüllendirme biçimindedir.

“Bizler de bir şahlık hürmetini alsak ava çıksak, çocuklar yeryüzüne doğsa inse, sevinin diye birkaç kişi arkamızdan yola çıkıp, bizlerden muštuluk altın hediye alsa’, diye düşünüp, beyler ava gitti.” (Yoldaşoğlu 2000: 27).

Sevindirici/olumlu haberler ve iyi dilekler karşısında bu duruma vesile olan kişilere, hediye verme eylemi görülür. Haberciler, Baybörü’ye oğlu Alpamış’ın geldiği haberini müjde verir:

*“Söylediklerimi dinle, han Baybörü,
Şu olur hizmetkâr sözü,
Senin gibi bek’in canı dili,
Bağda açılan gülün geldi,
Gül bahçesindeki bülbülün geldi,
Bey Alpamış oğlun geldi,
Baybörü bu sözü bilir,
İyi elbise hediye eder,
Müjdesini aldı hizmetkâr.
Kongırat’a ulaştı haber” (Yoldaşoğlu 2000: 224-225).*

Bayböri, Kongırat halkının beyidir ve halkın gönlünde saygı duyulan bir lider olmakla birlikte kuvvetli bir muhabbete de sahiptir. Halk için, beylerinin sevinci de kederi de aynı duygularla sahiplenilir. Halk, Bayböri'nin sevincini ona müjde vererek paylaşmış olur. Beylerin, halkını sevindirmesi mutlu bir haberin karşılığında güzel bir hediye vermesi; cömert, bağışlayan, paylaştan, gönlü zengin bir lider tipolojisini ifade eder. Günümüzde de aynı canlılıkla sürdürülen müjde verme geleneği, bir paylaşım ihtiva eder ve birlikte yaşamının aynı değerlere inanmanın birikimini yansıtır. Berçin, rüyasını yorumlayan ve bu yorumla kendisini sevindiren Saksuray'a, müjdesinin karşılığında hediye verir.

*“Senin gibi güzel, artık gülüp oynar,
Düşü anlattığın için müjdesini istedi,
Müjdeye Berçin altın verdi.
Saksuray da mutlu oldu,
Düşün yorumu böyledir.
Herkes de oynayıp güler,
Gelmezse de geldi gibi oldu.
Şimdi gelir dedi, ümit etti,
Evden çıkıp, yola baktı,
Düşü yorumlayıp memnun oldu,
Berçinay mutlu oldu.” (Yoldaşoğlu 2000: 123).*

Berçin'in, Saksuray'ın güzel yorumuna müjde olarak; altın vermesi ile her iki taraf da mutlu olur. Karşısındaki sevincini aynı duygularla paylaşma olgusu; karşılıklı ilişkilerin toplumsal değerlerin önemini gösterir. Müjde verme, müjde alma geleneği manevî bir birikimle ifade kazanır ve bu durum maddiyatın ikinci plana düştüğü bir durumdur. Dede Korkut, Banı Çiçek'i istedikten sonra olumlu sonucu Beyrek ve ailesine müjde olarak verir; bu hadise tüm aileyi memnun ederken; müjdeli haber, başkahramana da ruhsal bir enerji sağlar.

“Dede aydur: Allahun inayeti erenlerün himmeti oldı, kızı aldum didi. Beyrege ve anasına ve kız kardaşlarına muştucu geldi, sevindiler, şad oldular.”(Ergin 1958: 127).

Hediye verme bir bağış sunma, iyi dileklerde bulunma şeklindedir ve sevginin sembolü, armağan vermedir. İhtiyaç sahibi olsun veya olmasın kendini mutlu eden kişiye yapılan bir jesttir. Karşılıklı oluşan olumlu atmosferin zemininde ise manevî değerlerin; maddî değerlerin önüne geçmesi, millî kimliğe bağlı bir toplumun geleneğe sıkı sıkıya bağlı olması etkilidir.

3.5. Toplum ve Sosyal Hayat

Destan metnlerinin özelliklerinden biri; toplumun yaşam tarzını gerçekçi bir bağlamla yansıtarak metnin içerik düzlemine yansıtmaıdır. Bozkırın zorlu koşulları ve konar-göçer yaşam, Türk toplumunun hayvancılıkla uğraşmasına neden olmuştur. Alpamış Destanı'nda hayvancılıkla uğraşan göçebe bir toplum tasvir edilir.

“Sayısız yayılan koyun sürüsü, ucunu sonunu insan göremez, çobanlar burada durdu, sonra sürü boyunca gitti, koyunlar çölü kaplamıştı, bu sayısız koyuna hayret edip gitmektedir. Yedi yıl zindanda kalıp, bu zenginlikleri unutmuştu.” (Yoldaşoğlu 2000: 397).

Özbek halkı, hem ana yurtları Kongırat'ta, hem de göç ettikleri Kalmak yurdunda geçimlerini hayvancılıkla sağlar. Bozkır şartları, Türk insanını atla ortak bir kader arkadaşlığına yöneltmiştir ve bu durum anlatılarımızda kahramanın en büyük destekçisinin atı olarak ifade kazanmasına zemin hazırlamıştır. “At doğadan alınıp insanla yaşamaya alıştırıldığı günden beri birçok alanda hayatı kolaylaştıran ve insana en yakın hayvanlardan biri konumundadır.” (Gezgin 2007: 29).

On bin evli halkın beyi Bayböri'dir. Zenginler, kadife çadırda, halk keçe çadırda yaşamını sürdürür. Kadife çadır güç, kuvvet, varlık ve hükümlanlık nişanesidir.

“Cellatlar baktı, bir yerde kadife ev duruyordu. Gördüler, keçeleri kadifeden, yan ağaçları gümüş ve altından yapılmış. Bu ev Baysarı'nın evi idi. Sayısız zenginliği vardı; evini, keçe yerine kadife yapmıştı. Cellatlar bu evi görüp: Elbette bu yabancıların büyüğü burada oturuyordur. Özbeklerin büyüklerinin işaretini bu herhalde, hiç kimsenin evi buna benzemiyor. Belki padişahları bile böyle saltanat sürmüyor.” (Yoldaşoğlu, 2000: 48).

Toplumsal bir özellik şeklinde; halk ve devleti yönetenler arasında sevgi ve saygı esaslı bir ilişki görülür. Özbek halkı, yöneticilerine ve beylerine sadakatle bağlıdır aynı şekilde; beyler de halkına danışır ve söylediklerini önemser. Yartıbay, topluluğun en yaşlısı olarak halk adına konuşurken vecizane bir üslupla konuşur. Onun sözleri, topluluğun düşüncelerini ortaya koyar. Türk devletlerinde tarih boyunca halk, sevgi ve saygıyla devlet adamlarına bağlılık gösterip kararlarına sorgulamadan uymuştur. Bu durumun ortaya çıkmasında kut inancı etkilidir.

Yartıbay, aksakaldır. Toplumun yaşça büyüğü ve olgunluğun tecrübenin bütünsel formuna dönüşen Yartıbay, Türk kültüründe büyüklere tecrübe ve yaşa bağlı duyulan saygının ifadesini örneklendiren bir rol üstlenir. *“Bu sözü duyup, duran adamlardan hiç ses çıkmadı. Bir Yartıbay aksakal adlı biri vardı. Baysarı'ya bakıp bir söz söyledi” (Yoldaşoğlu 2000: 77).*

Bu özellik, Dede Korkut Hikâyeleri'nde; Dede Korkut'un şahsını nitelendiren bir kimlikle yansır. Dede Korkut, Oğuz halkının bilicisi, akıl hocasıdır. Aksakal, kavramı Türk soylu her toplulukta; bilgeliğin, yaşanılmış tecrübenin, olgunluğun ve arifane bir sezinin yol gösterici misyonuyla, şekillenmiş bir semboldür. Aksakal sıfatına sahip olan birey; sözüne hürmet edilen ve toplum adına konuşan kişidir.

Kazak varyantında Alpamış ve halkı arasında geçen diyalogda millet olma, birlik olma ve paylaşım olgusu görülür. Kahraman, halkın öğütlerini dinler ve ailesini halkına emanet ederek maceraya atılır:

“Hey, Alpamış, yalnızlık sadece Allah'a yakışır, başkasına hiç yakışmaz, çok askerle gidiniz dedi. O zaman Alpamış söyledi: Doğru diyorsunuz halkım; ne olsa da inşallah yalnız gideceğim, düşmanı yeneceğim; ayağımın altında ezerim; benim ihtiyar annem babam burada kalıyor, onları önce Allah'a sonra size emanet ediyorum, onlara iyi bakınız. Yine, hanımım yedi aylık hamile, oğlan doğarsa Yediger deyin, ona iyi bakınız” (Üçüncü 2006: 81).

Oğuz varyantında büyük bir törenle başlayan anlatı; topluluk olmanın ve paylaşmanın güzelliğini örneklendirir. Bu topluluğun beyi, halkını biraraya toplamış bütünleştirici bir karaktere sahip olan Hanlar Hanı Bayındır Handır. Millet olmanın mesajı anlatının başında betimlenir. *“Kam Gam oğlu Han Bayındır yirinden turmuş-idi. Kara yirün üstüne ağ ban ivin dikdirmiş-idi. Ala sayvan gök yüzine aşanmış-idi. Bin*

yirde ipek halıçası döşenmiş-idi. İç Oğuz Taş Oğuz bigleri Bayındır Hanun sohbetine dirilmiş-idi.” (Ergin 1958: 116).

Alpamış Destanı’nda, aile olma bilinci önemli bir yer işgal eder ve ailenin yapıcı unsuru olarak kadın, ön plana çıkar. Hayat verme özelliğiyle kadın, kutsal annedir. “Eski Türkler anneye ‘ög’ derlerdi. Bugünkü ‘öksüz’ sözümüzde buradan gelmektedir. Babadan sonra aileyi, anne temsil ederdi. Bunun için, ananın yeri, babanın diğer akrabalarından ileri olurdu. Babanın mirası, anneye değerdı. Çocukların, vasisi de o idi. Türk tarihinde kadınların, hükümdarların naibi olabilmeleri veya devlet içinde büyük bir söz sahibi olmaları da, bundan ileri geliyordu.” (Ögel 1988: 247). Kadının da aile kurumunda söz sahibi olması ve erkeğin en büyük destekçisi olması geleneksel Türk aile yapısını tasvir eder. “Dede Korkut’ta, ‘başım tahtı, evim bahtı, kadını, direğim, dölüğüm’ diye anılan kadınlar, herhalde evde, ya baş kadın veyahut da tek kadınlar olmalı idiler.” (Ögel 1988: 252).

Sosyal hayatın özelliklerini Türk kimliğinin temel düşüncesiyle paralel sunan Alpamış Destanı, kadının sosyal statüsünü ve değerini kurmaca gerçek olarak iletir. Berçin’in şu sözleri bu savı örneklendirir:

“Hatun değil midir erin veziri?!”

Koca’ya tavsiye verilmez mi,

Danışarak yönetilmez mi?

Zengin babama, bey amcama ne oldu?”

(Yoldaşoğlu 2000: 38).

Kadın eş, erkeğin akıl hocası ve yoldaşdır. Kadın erkeğin veziri aynı zamanda evin direğidir. Aile içinde erkek kadar söz sahibi olan kadın destan dönemi metinlerinde çoğunlukla bu rolü üstlenmiştir. Kadın, eşinin en büyük destekçisi olarak; yuvayı/aileyi/ocağı korur. Türk töresinde kadın, erkeğiyle yan yana omuz omuza bir hayat sürdürmüştür. Erkek eş, muhabbetiyle birlikte yuvasını da eşine emanet eder. Kadın, ailesini ve yuvasını korurken dışı savaşçı rolünü üstlenir. Alpamış’ın şu sözleri bu bilinci örneklendirir:

“Mutlaka selam söyle anama babama.

Berçin güle şöyle söyle selamı,

*Ağlatmasın, benim Yadgâr oğlumı,
Bayındırılaştırısın kulübemi,
Gidip söyle Berçin gibi saneme.” (Yoldaşoğlu 2000: 303).*

Kadın, kararlarında özgür bırakılır ve kararına saygı duyulur. Bu durum, demokratik bir uygulama şeklinde kadına verilen değeri gösterir. Berçin olgun bir yaşa geldiğinde ailesi tarafından kararlarında özgür bırakılır ve bu durum Özbek halkının geleneklerince benimsenen bir durumdur. Berçin, on dört yaşına girdiğinde kendi kararını verebilecek yaşa ulaşmıştır.

“Biz düşünüp taşındık, kızımızın doğum yılı sıçan yılıymış, yaşı on dörde çıkmış, bizim Özbeklerin âdeti şöyledir. Kız on dört yaşına geldikten sonra, kendisi karar verir, bizim söylediğimizi dinlemez, birinizi mi, hepinizi mi ister, kendisinden sorun.” (Yoldaşoğlu 2000: 80).

Ailenin kutsal varlığı olarak değer kazanan çocuk, geleceğe taşınmanın şartıdır ve bu durum geleneksel bir düşüncenin sonucudur. Çocuk, baba için yanan ocaktır; buna bağlı olarak da ocak aile; ateş sürekliliktir. Yadgar, bu bilinçle Kultay’a yalvarırken; evladın, babanın yanan ocağı olduğunu bilir ve ocağın sönmesi bir tükeniş olarak ifade kazanır.

*“Bu kötüler bitirir benim işimi,
Gözümden döker sel gibi yaşımı,
Zulüm ile keser kullar başımı,
Gazap ile dar ağacına asar cesedimi,
Ocağı söner Alpamış’ının,
Canım dedeciğim beni verirsın elinden”*

(Yoldaşoğlu 2000: 409).

Sosyal hayat aile kurumunu önemli bir değer olarak ön plana çıkarır ve aile kurumunun bireyin varoluşunu somutlaştıran elementi olarak çocuk, merkeze alınır. Sürhayil için çocukları hayatteyken yaşamı padişah olarak sürer. Evlat, birey için taht

olarak tasvir edilirken yaşamın mutluluk iksiri olarak sunulur. Ailenin yeşeren umududur.

“Oğulları yaptırtmıştır diye aklına gelir.

Oğulları varken ihtiyar şah imiş,

Beylik gibi yapılmış yer imiş.

Kapıyı açıp içeri girdi” (Yoldaşoğlu 2000: 261).

Sürhayil, korkunç bir kötülüğün gücüyle beslenmesine, heybetli olmasına karşın evlatlarını yitirdikten sonra aciz bir halde tasvir edilir. Çocuk, aile için beylik ve padişahlıkla eşit bir konumdadır. Tahtsız padişah olmayacağı gibi, çocuksuz evde bir yokoluş şeklinde verilir. Ailenin en kıymetli hazinesi evladıdır. Çocuk yeniden doğuşu simgeler. Umut neşe geleceğe varıştır, hayattır; yaşam sunar.

3.6. Sayıların ve Renklerin Dili

Sayıların ve renklerin edebî metinlere özgü bir dili vardır. Renk ve sayı sembolleri, bütün milletlerin kültüründe yer alan ortak paylaşımlardır. Sayı ve renkler, toplumların inanışlarıyla anlam kazanarak; millî kültürü açımlayan bir zemine sahiptirler.

Türk kültüründe sayıların muhtevasında dini, tasavvufi, felsefi fonksiyonlar vardır. Alpamış Destanı’nda; Üçler, yediler ve kırklar inancına bağlı olarak yedi ve kırk motifleri en çok tekrar eden sayı gruplarıdır.

“Gerek, İslâm tasvufunda, gerekse halk inançlarında üçler, yediler, kırklar kutsal sayılan birer topluluktur. Bunların ermişliğine, Tanrı katında yüce birer yerleri olduğuna inanılır.” (Eyüboğlu 1998: 223). Sayıların sembol değerini; geçmişten gelen dinî inanışlar ve hayat tecrübesi etkiler. Toplum, inanışlar etrafında sayıların anlamını tecrübe ederek; sembolik anlamlara daha da bağlanmıştır. Alpamış Destanı’nda geçen sayılar ve sembolik anlamları şu şekildedir:

Üç sayısı: Üç sayısı Alpamış Destanı’nda ‘üçleme’ kuralıyla birlikte kullanılır. Kahraman kadar atı da önemli bir karakterdir ve sahibi gibi tılsımlı bir güce sahiptir. Üç sayısı, destanın Özbek varyantında; kahramanı ve atını kader bağıyla birleştiren bir fonksiyonda kullanılmıştır. Kultay, Alpamış’a at seçerken üç defa kement atar ve her seferinde aynı cılız atın gelmesiyle kısmetinin bu at olduğuna karar verirler. “Üçleme

yeni bir bütünleşmeye yol açar.” (Shimmer 2000: 49). Masallarda daha fazla görülen üçleme kuralı; yani bir şeyin üç kez yapılması ve ardından sonuca gidilmesi, diğer edebî metinlerde de bu anlamıyla kullanılır. Üçüncü seferde başarının yakalanması, bir kutsallık içererek doğru olanı işaret eder. “Bütün yaşam başlangıç, orta ve sonun üç katlı özellikleri altında görülür.” (Schimmer 2000: 71). Bu inanış, üç sayısına; insanın yaşam öyküsünü özetleme özelliği kazandırır. Sonucu, üç sayısını karşılayan sondaki durum veya olay belirler.

Edebî eserde, hayatın bir yansıması olarak; bilinmeyeni ve beklenmeyeni içeren üçüncü nesne, kişi, veya bölgedir. Altay varyantında üç sayısı, sihirli ve esrarlı bir bölge olan Ak-Kağan’ın ülkesi için kullanılır; çünkü üç bir tümlüğü ve mükemmelliği barındıran özel bir sayıdır. Böylece düğümün çözüldüğü mekân; özel ve kutsal bir değer kazanır.

“Kağan’ın otağının yanında,

Üç benzer altın dağ vardır.

O dağların eteğinde

Üç yuvarlak kutsal göl yatmakta” (Ergun 1997: 123).

Belirsizlik ve çokluk anlamında kullanılan üç sayısı, nitelediği nesneye gizem kazandırır. Üç altın dağ ve kutsal göl bilinmeyen bir ülkede gizemli bir sırrı saklar. “Mükemmellik ve bütünlük sayısı’ ve ‘kesin saymanın üst sınırı’ sayılan üç, aynı zamanda ‘belirsiz çokluğun bir ifadesi’ olarak görülür.” (Durbilmez 2007: 178). Halk arasında, bir şey yapılırken üç hakkın olması inancı; ‘Allah’ın hakkı üçtür’ şeklinde bir deyime dönüşmüştür. Bu anlamıyla üç sayısı; tüm sayı sembollerinde olduğu gibi bir kutsallık kazanır.

Yedi sayısı: Yedi sayısı, Alpamış Destanı’nda en çok kullanılan sayı motifidir. Dini inanışlarla bağlantılı olan bu motifte; kutsallık içeren hadiselerin yerine getirilme süresine bağlı bir anlam yüklenir. “Yedi sayısına ‘yaratılışın sayısı’ da denilmektedir. Kur’an-ı Kerim’e göre Allah göğü ve yeri yedi tabaka halinde yaratmıştır.” (Bilkan 2009: 70).

Destanın Altay varyantında Şamanizm etkisine bağlı olarak en çok kullanılan sayı yedidir. Yedi “kozmik yapının sayısıdır” (Schimmer 2000: 141). Yedi gün yedi gece ok atılır, yedi yıllık azık hazırlanır. Karşıt güç Celbegen, bu inanışla tasvir edilir:

*“Celbegen’i görseniz,
Ondört gözü yerinden fırlamış,
Yedi ağzını açmış,
Yedi börtünü düşürmüş.
Yedi saçı dağılmış” (Ergun 1997: 109).*

Yedi sembolik anlamıyla bilgeliği içerir. “7 gezegenin sayısı, tanrıların, kahramanların ya da kahramanlığı ve yaratıcı bilgeliği sembolize eden bilge adamların mitolojik figürlerinin her yeni kılık değişikliğinde ortaya çıkar.” (Schimmer 2000: 144). Destan metninde yedi sayısının fonksiyonu; daha çok tavaf/dolaşma şeklindedir ve hac aşamalarından biri olan tavafın sembolik anlamı ile destana yansımıştır. “7 her şeyi içermesi açısından, mesellerde bilgeliğin 7 sütunu olarak övülür.” (Schimmer 2000: 145).

Dini bir motif olan yedi sayısı, dini vecibelerin süresini içeren; bir bakış açısıyla Alpamış Destanı’nda kullanılmıştır. Bayçibar kadife çadırı yedi defa dolanır. Karacan’ın yedi kaburgası kırılır. Alpamış zindanda yedi yıl kalır. Bayçibar zindanı yedi defa dolanır. Kara Buğra, yedi yıl çöküp matem tutar. Tarlan Kısrak, Bayçibar’ın etrafında yedi defa dolanır. Kara Buğra, Alpamış’ı görünce etrafında yedi defa dolanır. Baysarı, zekat için gelen ağabeyinin on dört adamını öldürtür. Kaz on dört gün ve gece uçarak Şekemen dağına gelir.

“Hac sırasında, Müslümanların, Safa ile Merve adı verilen yer arasında yedi kez gidip gelmeleri gerekir. Bu insanın gücü yettiğince yapması gereken bir koşmadır.” (Eyüboğlu 1998: 207). Alpamış Destanı’nda yedi sayısı; Şamanizmden gelen inanış ve İslamiyet’teki kutsal olayların manevî değeri, kaynaşmış olarak kullanılır. Yedi ve katlarının kullanıldığı motiflerin, temelinde kutsal kabul edilme olgusu yatar.

Dokuz sayısı: Türk mitolojisinde dokuz sayısı, yaratılışın gizemini açıklayan bir anlamdadır. “Türk tarihînin başlangıcından beri, Türk kültüründe en çok kullanılan sayılardan biridir. Oğuz Kağan seferlerden zaferle döndüğünde dokuz bin koyun, dokuz yüz sığır kestirir, derisinden doksan dokuz havuz yaptırır. Dokuzuna rakı, doksanına kımız doldurtur.” (Durbilmez 2007: 187). Türk insanı; eski dininin inanç sistemi ile

yeni dininin inanç sistemini birleştirerek; halk edebiyatı ürünlerinde, sembol anlamlarıyla kullanmıştır.

“Altay Türk mitolojisinde Dünya ve gök ağacı adı verilen bir çam ağacı vardı. Bu mitolojiye göre gökyüzüne doğru yükselen ve gökleri delip çıkan bu ağacın tepesinde Tanrı Bay Ülgen otururdu. Şaman davullarında da bu ağaçların resimleri görülür. Altay yaratılış destanında olduğu gibi bu ağaçların da dokuz tane dalları vardır.” (Gülensoy 1976: 112).

Dokuz sayısı; mitolojik motiflerin ağır bastığı Altay varyantında en çok kullanılan sayıdır: Alıp-Manaş’ın kuyusu dokuz günde kazılır ve derinliği doksan kulaçtır. Yine dokuz kat demir zincir, dokuz köşeli bakır ok, dokuz sırlı bakır ok, doksan kulaç ağ, Celbegen’in dokuz tutam söğüt çubuklu kemeri vardır. Alıp-Manaş’ın uykusu dokuz ay sürer. Ak-Kağan’ın kılıcı dokuz yerden kırılır.

Dokuz sayısı, Türk kültürünün yaşam felsefesini açıklar. “9 göksel küreden söz eden Türkler, ‘9’dan öte hiçbir şey yoktur’ derler.” (Schimmer 2000: 183). Türk mitolojisinde, dokuz sayısı insanın yaratılış öyküsünü açıklayan bir formdadır. “Türklerin önde gelen kabilelerinden birisi Dokuz Oğuzlar olarak bilinirdi.” (Schimmer 2000: 183).

İnsan ırkı, dokuz dallı ağaçtan türemiştir. Dokuz sayısı “büyütülmüş kutsal üç” (Schimmer 2000) anlamında kullanılır. Altay yaratılış efsanesinde; dalsız budaksız ağacı gören Tanrı’nın; ağaçtan aldığı ilhamla, evreni ve insanı yarattığına inanılır. “Ağaçta dokuz dal bitti. Tanrı yine şöyle dedi: Dokuz dalın kökünden dokuz kişi türesin ve bunlardan dokuz ulus olsun.” (Gülensoy 1976: 112).

Dokuz sayısının yaratılış mitolojisinden kaynaklanan tezahürü; Alpamış Destanı’nın Özbek varyantında İslami motiflerle kaynaşmış olarak kullanılır.

Baysarı’nın dokuz köpeği vardır. Sürhayil dokuz yaşlı kadınla Özbek yurduna gider. Alplerin sayısı doksandır. Kağatan dağının doksan gölü vardır. Baysarı’nın doksan âdet sürüsü vardır. Ulaklar doksan gündüz ve gece dinlenmeden yol alarak Kongırat iline gelir.

Mitolojik bir sayı olan dokuz sayısı, atalar ruhunun tezahürü olarak destanda kullanılmıştır. Diğer sayılarda olduğu gibi Şamanizm inancının, İslami çizgilere dönüşmüş biçimi; dokuz sayısında da aynı tecrübeyle yansımıştır.

Kırk sayısı: Alpamış Destanı'nda, dini inanışların etkisiyle kırk sayısının; yedi sayısından sonra en çok kullanılan sayı motifi olduğu görülür. Halk inanışlarında kırk defa yapılan şeyin gerçekleşeceğine inanılır bu inanışın temelinde Hz. Muhammed'in hayatında kırk sayısı ile ilgili hadiseler yatar. "Kırk hazırlama, tamamlama ve bereket sayısıdır." (Schimmer 2000: 266).

Sayıların sembolleşmesi ve kutsal görülmesi daha çok dini inanışların etkisiyle bağlantılıdır. "Kırk sayısı da tıpkı 'üç' ve 'yedi' sayıları gibi sembolik değere sahip bir sayıdır. Hz. Süleyman ve Davud'un kırk yıl hüküm sürdükleri söylenir. Hz. Muhammed'e vahiy, kırk yaşında iken gelmiştir. Peygamber'in kırk hadisini bir araya getirme geleneği vardır. İslam'da zekat, malın kırkta biri olarak belirlenmiştir." (Bilkan 2009: 71).

Destan metninde kırk sayısı; İslam dininin sembolü biçiminde bekleme ve dileğin olma süresi olarak ifade kazanır. "İslam tasavvufunda ibâdet ve tefekkürde yoğunlaşma süresi, genellikle 'kırk'(çile, çille) gündür." (Bilkan 2009: 71). Kırk motifi, destan metninde şu şekilde geçer:

Baysarı ve Bayböri kardeşler, Şahımerdan Pirin bahçesinde kırk gün kırk gece yatıp dua ederler. İkinci bir kırk gün daha dua ederek isteklerine kavuşurlar. Bu düşünce, bir arınma aşamasına örnektir. İki kardeş, kırk gün boyunca ibâdet ederek bir arınma yaşamıştır. "Yahudilikte ve İslamda, 40 gün arınma dönemidir." (Schimmer 2000: 268). Baysarı ve Bayböri, kırk gün kırk gece toy yapıp halka ziyafet vererek; çocuk isteklerine kavuşurlar. Berçin'in kırk yardımcı kızı vardır. Alpamış'ın zindanı kırk kulaç derinliğindedir. Alpamış ve Berçin'in düğünü kırk gün kırk gece sürer. Babahan dağının yolu kırk gün sürer. Baysarı'nın kararını vermesi kırk gün sürer. Kırk sayısı, olgunluğu, süreci ve beklemeyi ifade eden bir biçimde, birçok hadisede geçer. Bu kutsal olgu destan metninin kurgusunda da aynı kutsal değerle anlam kazanır.

Beş yüz sayısı: Bu sayı dizisi nicelik olarak fazlalığı, çokluğu ifade etmek için kullanılmıştır. "Yüz, bir miktarın, bir nesnenin ya da başarının çokluğu, güzelliği, tamlığı ifade ettiği sayıdır." (Çetindağ 2007: 89). Bu sembolik kullanım, abartıyla birlikte nitelendirdiği şeyin muazzam bir çokluk olduğunu anlatmak gayesiyle; yüz sayısının katı biçiminde destanda kullanılmıştır. Beş yüz; beş ve yüz sayılarından oluşur, yüz "mükemmelliğin büyük yuvarlak sayısıdır." (Schimmer 2000: 291).

Beş yüz sayısı Özbek varyantında kullanılan bir sayı motifidir. Yarışmaya beş yüz at katılır. Berçin'in çeyizi beş yüz deveye yüklenir. Zindanı doldurmak için beş yüz araba taş getirilir. Keykubad, Alpamış'a beş yüz koyunu başlık, olarak verir. Beş yüz sayısı, çokluğun sembolü olarak kullanılmıştır.

Renkler; insanoğlunun, kültürel belleği ve yaşamın doğasıyla kaynaşarak sembolik anlamlar kazanır. Renkler; edebî metinlerde dış dünyadaki nesnelere bir özelliğine bağlı olarak anlam kazanır ve ortak kültürle sembolik bir dil oluşturur. "Renklerin anlamlandırılmasında, ortak bilinçaltı ve bireysel bilinçaltı birlikte rol oynar. Ortak bilinçaltı, renksel anlam ve ilişkileri, uzun süren deneyimler sonucunda oluşturduğu için kişisel olandan ayrılır. Bir kültür dairesi içinde yer alan bireylerin, aynı renge benzer tepkiler göstermesinin altında bu ortak bilinçaltı faktörü yatmaktadır." (Sözen 2003: 58).

Renkler bu açıdan değerlendirildiğinde hayatın doğasında mevcut olmalarıyla; hem olumlu hem de olumsuz anlamlar içerirler. Olumluluğu veya olumsuzluğu oluşturan faktör; renkler ile ilgili inanışlardır. Alpamış Destanı'nda, renklerin fonksiyonu şu şekilde anlam kazanır:

Ak/Beyaz: Beyaz renk evrensel bir sembol şeklinde saflık, temizlik ve kutsallık ifade eder. "Temizlik, saflık ve ferahlık duygusu uyandırır. Fiziksel bakımdan oldukça güçlü olduğu için diğer renkleri susturur." (Sözen 2003: 79).

Şamanizm inancına bağlı olarak, Altay ve Başkurt varyantlarında çokça geçen bir renktir. Başkurt varyantında, Barsınhılıv'ın yarış için kurduğu çadır ak renge sahiptir. Barsınhılıv'ın ailesinin çadırı da on iki kanatlı ak bir çadırıdır. Rengi beyaz olan çadır, masumiyetin ve saflığın ifadesiyle uçan bir kuş şeklinde düşünülmüştür. "*Barsınhılıv, Alpamışa'yı alıp Eyles Han'ın on iki kanatlı ak çadırına girmiş.*" (Ergun-İbrahimov 2001: 110). Atalar ruhunun kutsal saydığı kuşlar, bu sembol değerle eve/çadıra da yansımıştır.

Ak renk, Altay varyantında ülkü değerleri ifade eden olumlu bir renk olarak ve sıfat şeklinde kullanılır. Kahramanın umudunu yitirmeye başladığı anda, ak renkli kaz ona, umut verir ve kahraman pozitif bir enerji edinir.

*“Ak kaz konduğunda,
Alıp-Manaş onu tuttu.
Gümüş renkli kanadını,
Yavaşça sıvazladı.” (Ergun 1997: 114).*

Kazın, renginin ak olarak seçilmesi; Türk kültüründe kazın, iyilik ve dostluk timsali olmasıyla bağlantılıdır. Ak renk, saflığın rengi olarak; vefalı bir dostu temsil eder. Alıp-Manaş’ın sadık dostu Ak-boz atır. Beyazın kutsallığı, kahramanın atının da renk ve olağanüstülüğüyle birleşir. Bu varyantta, karşıt güçlerin temsilcisi olan karakterler ak/beyaz rengin temizliğini sıfat olarak kullanır. “Ak Kağan ve Ak Köbön’ün şahsında, zıtlıkların buluşması birlikteliği vardır. Bu karakterler kötü kimliklerini ak rengi ile gizleyip kendilerine bir maske tutarlar.” (Çetindağ 2007: 90). Ak/beyaz renk; kutsalı barındıran anlamıyla destanın kurgusuna yansır. Beyazın huzur veren formu; başkahramana pozitif bir enerji verir.

Yeşil-Mavi: Destanın belli bölümlerinde kalıplaşmış olarak kullanılan bu iki renk; kaynaşmış bir biçimde ‘yeşil mavi giymek’ şeklinde geçer. Yeşil ve mavi renkler sembolik anlamda olumlu renklerdir; ve hayatı, yaşamı, bolluğu, tabiatı ifade ederler. Kahramanlar, mutluluklarını ifade anlamında bu iki rengi kullanırlar. “Anadolu halk şiirinde yeşil sözcüğü en çok kullanılan bir dil varlığıdır. Karacaoğlan’ın şiirlerinde yeşil, odak kavram durumundadır. Yeşil sözcüğü bolluk, verimlilik, gençlik, dirilik, süreklilik, güçlülük bg. değişik anlamları içerir.” (Eyüboğlu 1998: 128).

Destanın Altay varyantında yeşil ve mavi renk birleşmiş bir şekilde ifade edilir ve bu şekilde ifade edilmesinde yeşil rengin, hayatı ifade etmesi inancı etkilidir. Rengi mavi olan gökyüzü; Altay yurdunun güzelliğini ve yaşanacak bir mekân özelliğini simgeleyerek, yeşile döner.

*“Yaş ağaçların yaprağı sararmaz,
Yeşil görklü Altay’da,
Yaz kuşları susmaz,
Hoş neşeli, görklü yerde” (Ergun 1997: 96).*

Mavi renk, aydınlanmayı, olumluluğu ve hayalleri simgeler. Göğün rengi mavidir yeşil renkle birleşerek hayat enerjisi sunar. “Düşünmenin, denizlerin, zirvelerin, yüksekliğin, derinliğin, umudun, gerçeğin, sadakatin, hakikatin suçsuzluğun; yeşil ile beraber dini inancın, kutsallığın, sofuluğun, cennetin sembolü olarak kullanılmaktadır.” (Sözen 2003: 97). Tabiatla iç içe bir yaşam süren bir toplumun; tabiatın renklerini hayatın içine serpiştirmesi doğal bir sonuçtur. Tabiat, kişiye yaşam enerjisi sunar.

Yeşilin, yaşam enerjisi sunma; huzur verme özelliği bulunur. “Bu renk izleyenlerde açıklık, ferahlık, dinlendiricilik duygusu uyandırmakta bundan dolayı da gençleştirici, yumuşatıcı, rahatlatıcı ve dinlendirici bir etki yaratmaktadır.” (Sözen 2003: 89). Mavi, göğün rengidir ve Türk insanı tabiata ait unsurları yaşam kaynağı olarak edebî eserde kullanmıştır.

Mavi renk; akıl, sağduyu, yaratıcılık ve kararlılığı temsil eder ve bu renk kahramanların, bu özelliklere sahip olduğu anlamıyla da destanın kurgusuna yansımıştır. “Mavi rengin; düşünme, karar verme kabiliyetini artırıp, yaratıcı fikirlerin doğmasına yol açtığı kabul edilmekte; bundan ötürü de soyut düşünebilmenin, akılcılığın ve kendini denetleme yetisinin dışavurumu olarak ele alınmaktadır.” (Sözen 2003: 84). Alpamış Destanı’nda Türk kültürünün düşünüş ve yaşam tarzıyla bağlantılı olan; yeşil-mavi renk kalıbı, olumlu anlamıyla kahramanların sevinçlerini ifade eden bir görüntüye sahiptir.

Kırmızı: Ateşin ve Güneş’in rengi olan kırmızı; sıcaklık ve içtenlik rengi olarak dişiyi sembol eder; bu ifadeye bağlı olarak destanda kadın kahramanlar, kırmızı renkle bütünleşir.

“Kırk tane kız ona hizmetliymiş.

Kendisi ondört yaşındaymış.

Başında parıldıyor kırmızı eşarbi,

Ay gibi parlıyor yüzü.

İnsanı sarhoş eder değse rüzgarı,

Baysarı’nın böyle kızı varmış.” (Yoldaşoğlu 2000: 64).

Metinde, kadın kahramanlarla bütünleşen kırmızı renk; aile/ocak anlamında da sıcak bir ortamı ifade eder. Bamsı Beyrek varyantında; Beyrek’in evlenirken giydiği

kırmızı kaftan, ailenin sıcak rengini temsil eder. “Kırmızı; gücün, bağımsızlığın, sevincin, bayramın ve koruyuculuğun sembolüdür. Ateş de kırmızıdır, onun için ailenin bir adı da ocaktır. Yani bir yönüyle kırmızı örtü, yeni kurulacak aile ocağının işaretidir.” (Şimşek 2003: 146).

Varyantlarda dikkati çeken bir özellik olarak kırmızı renk; gücü, saltanatı ve arzuyu ifade eder. Kazak varyantında kahraman, kırmızılar içinde ihtişamlı bir gücün sahibi olarak tasvir edilir.

“Simli kumaşları seçip giymiş gibi

Bir tüyüne baksam

Kıpkırmızı ipek gibi” (Üçüncü 2006: 83).

Halk edebiyatı ürünleri; halkın yaşam tarzıyla şekillenmiş bir mikro evrendir ve bu evrende kullanılan her sembolün bir öyküsü bulunur. Renkler de bu öykülerle sembolik anlamlar kazanır. Kırmızı rengin, halk inanışlarında; aileyi, yuvayı ve gücü temsil eden anlamı günümüzde de aynı inanışla devam ettirilmektedir.

Kara: Kara/siyah destanın içeriğinde genel olarak; üzüntüyü ve yası ifade eden bir anlamda kullanılmıştır. Karanlığın bilinmezliği ve ürkütücülüğü edebî metinlerde de karamsar düşünceyi ifade ederek; kişinin üzüntüsünü anlatan bir sembole dönüşür.

“Kara, bir renk, bir boya olarak genellikle uğursuz sayılır yeric bir anlamda söylenir. Bunun kökeni, karanlığın bilinmeyen, ürkütücü bir nitelik taşıması, ölenlerin ‘karanlık bir evrende’ türlü acılarla karşılaşacağıdır.” (Eyüboğlu 1998: 124).

Siyah/kara renk, olumsuz çağrışımların ifadesinde kullanılır ve insan muhayyilesinde de bu anlamıyla değerlendirilerek edebî metinlerde de bu şekilde kullanılır. Koltaba'nın kötü karakteri, yaşadığı mekânla bütünleşerek kara/siyah renk ile tasvir edilir.

“Hat yazılan tüy, uça uça dolanıp ak çadırın yanına düşmeyip, bir miktar ötede duran Koltaba'nın kara çadırının önüne düşmüş. Koltaba, mektubu okumuş da durumu anlamış. Fakat o, bunu hiç kimseye söylememiş, bildirmemiş.” (Ergun-İbrahimov 2001: 111).

Altay varyantında siyah renk; olumsuzluęu ve karřıt deęerleri karřılayan bir renktir. Destanda dūřman gūcūn deęerleri ‘kara orman gibi eriler’, ‘kara ormanlı maęara’ gibi sıfatlar, olumsuzluęu ve kōtūlūęu niteleyen siyah/kara renkle betimlenir.

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

4. ALPAMIŞ DESTANI'NİN DİĞER ANLATMAYA DAYALI TÜRLERLE İLGİSİ

AlpamişDestanı'nın olay örgüsü incelendiğinde; metnin temelde bir destan metninin özelliklerini taşımasının yanı sıra, diğer anlatmaya dayalı türlerle de ilişkisinin bulunduğu görülmektedir. Alpamiş Destanı'nın bu şekilde değerlendirilmesinde, halk edebiyatı ürünlerindeki ortak özellikler etkili olmuştur.

Anlatıcı, başarılı bir şekilde destanın kurgusunu bozmadan halk hikâyesi, masal, efsane ve fıkra türlerinin özelliklerini destan metnine yansıtmıştır. Buna bağlı olarak da farklı türdeki metinlerin ortak özelliklerini bir kompozisyon güzelliğiyle kaynaştırarak; anlatımını zenginleştirmiştir.

4.1. Halk Hikâyesi

Halk hikâyeleri, destan geleneğinin devamıdır; buna bağlı olarak da destan ve halk hikâyesi metinleri benzerlikler ihtiva eder. Her iki anlatım türünde de nazım-nesir anlatım olması, benzer motifler kullanılması ortak özelliklerdir; farklılık ise destanın millî karakterine karşılık hikâyenin kişisel bir mücadeleyi içeren bir karakter taşımasıdır. Olağanüstülüklerin çokluğu, kahramanın mücadelesinin millet adına olması, millî değerlerin önemsenmesi gibi ayırıcı özelliklerle; destan metni halk hikâyesinden ayrılır.

Destanlarda akıncı bir ruh, hikâyeler de ise toplumun karakteri yaşar, destanlar dış çarpışmaların, hikâyeler ise iç mücadelenin mahsulleridir, onun için kahramanların maddî ve manevî yapılarına, toplumun hayat anlayışına dayanırlar. Bu nedenle, hikâyeler hayatın gerçek yüzünü acı ve tatlı taraflarını, yine de ferdin tasavvur ettiği geleceğe göre anlatırlar insan hayatını şekillendiren bu gerçek içinde, bazen olağanüstüye dayanan hayaller de yer alır; Bu olağanüstü hal hikâyenin devamını sağlayan ruha canlılık verir, onu güçlü kılar. (Öztürk, 1980: 42).

Halk hikâyelerinin şekil ve muhteva özelliklerine bakıldığında; diğer edebî türlerle olduğu gibi, destan metinleriyle de şekil ve muhteva bakımından bazı ortaklıklar görülür. Bu şekil ve muhteva özellikleri, Alpamiş Destanı'nın yapısında da mevcuttur. Halk hikâyelerinin şekil özelliklerinde, nazım ve nesir anlatım birlikte kullanılırken; nazım kısımlar, şiirsel anlatımın coşkunluğunu taşır. Halk hikâyelerinde, kalıplaşmış

ifadelerin belli amaçlarla formerleşmesi, sözlü geleneğe bağlı olarak sade bir dil kullanılması ve diğer halk edebîyatı ürünleriyle (destan, efsane, masal, fıkra vb.) kaynaşmış bir anlatımın olması önemli şekil özellikleridir. Muhteva olarak kahramanlık, aşk veya iki konu birlikte işlenerek, gerçek hayatta yaşanabilecek hadiseler şeklinde anlatılır. Kahraman, olağanüstü bir şekilde dünyaya gelir ve buna bağlı olarak olağanüstü hadiseler yaşanır. Belli motifler; ak saçlı ihtiyar, rüya, at vb. motiflerin kullanılması ve maceranın mutlu bir sonla bitmesi diğer muhteva özellikleridir. (Alptekin 2002).

Alpamış Destanı şekil olarak nazım-nesir bir anlatımdan oluşur ve kullanılan dil, halkın kullandığı sade dildir. Destanımızda az da olsa kalıp ifadeler belli amaçlarla kullanılmıştır. Destanın muhteva özelliklerine baktığımız zaman ise kahramanlık temasının işlendiğini, çocuksuzluk, rüya, at, Hz. Pir, vb. motiflerinin olduğunu, olağanüstü olayların yaşandığı bir atmosfer ve mutlu sonla biten bir dizim görmekteyiz. Bu özellikler, Alpamış Destanı'na halk hikâyesinin muhtevasını kazandırır.

Bütün anlatmaya dayalı türler, yazıya geçse de sözlü gelenekte aktarılmaya devam eder. Destan metnimizin 19. yy.'a kadar sözlü gelenekte yaşaması; destanın hikâye özelliği taşımasının nedenlerinden biridir. "Halk hikâyeleri, zaman seyri ve coğrafya-mekân içinde "efsane, masal, destan, menkabe vb." mahsullerle beslenerek dini, tarihî, içtimai hadiselerin potasında iç bünyelerindeki bağlarını muhafaza ederek milletimizin roman ihtiyacını karşılayan eserlerdir." (Elçin 1999: 444).

Epizot; aksiyon birimleri, parça ve bölüm şeklinde ifade edilir. Halk hikâyelerinin yapı birimlerini klasik epizot halkaları oluşturur ve bu bağlamda destan metninin kurgusuna bakıldığında halk hikâyesinin klasik epizot halkaları görülür. Alpamış Destanı'nın olay örgüsü, halk hikâyesinin epizotlarıyla aynı sırayı takip eder. Metnin derlendiği Fazıl Yoldaşoğlu, halk edebîyatı mahsullerini ustaca anlatan bir halk aşığıdır. Bu açıdan bakıldığında Alpamış Destanı'nın kurgusu, halk hikâyesiyle ortak bir anlatıma sahiptir.

Bu bölüme bağlı olarak burada; Dede Korkut Hikâyelerinden Bamsı Beyrek Boyu'nun, hikâyeye dönüşmüş Bey Böyrek anlatılarından bahsedilecektir. Metin olarak yararlanılan varyantlar, Tuba Özkan'ın tez çalışmasındaki dört varyanttır. Hikâyenin dört varyantı ve Bamsı Beyrek Hikâyesi, "Bey Böyrek Anlatıların Kahramanın Yolculuğu Açısından İncelenmesi" adıyla Tuba Özkan tarafından tez çalışması olarak değerlendirilmiştir.

Anadolu coğrafyasında Bey Böyrek olarak geçen hikâyenin Acıyurt, Yozgat, Erzurum ve Zile anlatıları, aynı kurguya bağlı olmakla birlikte bazı bölümlerde farklılık gösterir; ancak bu değişiklikler hikâyelerin genel epizot basamaklarını etkilemez. Dört varyantta da kahramanın ad alması epizoduna/bölümüne kadar olay örgüleri aynıdır. Erzurum ve Zile varyantı bu epizottan sonra küçük değişiklikler gösterir. (Özkan 2006).

Bu bölümde Alpamış Destanı'nın halk hikâyesiyle olan ilgisinin ortaya konması amacıyla destan metni, Bey Böyrek hikâyelerinin varyantlarıyla birlikte epizotlarına ayrılmıştır. "Bamsı Beyrek ve Bey Böyrek anlatılarının geçiş türü özelliği, performans merkezli bir bakış açısıyla, icra ortamı, anlatıcı dinleyici etkisi de göz önünde bulundurularak düşünüldüğünde, onların destan, halk hikâyesi ya da masal olmasından çok, bir anlatma ve dinleme ihtiyacının ürünleri olduğu konusu önem kazanır." (Özkan 2006: 34). Türk halk edebiyatının, halk hikâyesi ürünleri kahramanın ailesinin tanıtılması, kahramanın olağanüstü doğumu, kahramanlık göstererek ad alması, eğitimi, kahramanların birbirine âşık olması, ilk gurbete çıkılması, sevgili ile karşılaşma, kız isteme ve ikinci gurbet, sevgilinin bir başkasıyla evlendirilmek istenmesi, âşıkların son karşılaşmaları ve sonuç bölümlerinden oluşur. Alpamış Destanı'nın ve Bey Böyrek hikâyelerinin epizotları şu başlıklardan oluşur:

4.1.1. Kahramanın Ailesi

Kahramanın dünyaya geliş öyküsü ve bu aşamanın neden-sonuç bağlamında diğer epizotların gelişimini etkilemesi bakımından; kahramanın ailesi, geniş bir biçimde tanıtılır. Kalıtım ve çevre kişilik gelişimini belirleyen iki temel etkidir. Aile, kişinin karakter özelliklerini etkileyerek; kalıtıma bağlı bir soyluluk kazandırır. Alpamış Destanı'nın giriş kısmı, kahramanın ailesi ve soyundan bahsedilmesiyle başlar. Alpamış'ın ailesi, on altı soydan oluşan Kongırat halkına mensuptur. Kahramanın, Dabanbiy'den başlayan seceresi; silsile şeklinde verilerek dedesi Alpinbiy, babası Baysarı ve amcası Bayböri'den bahsedilir. Baysarı ve Bayböri, halk hikâyelerinin giriş motifi olan çocuksuzluk ve bu duruma paralel gelişen, mutsuzluk vakasıyla olay örgüsünde görülürler.

Bey Böyrek hikâyelerinin, varyantlarında da kahramanın babası bir padişaktır ve çocuksuzluk motifiyle başlayan hikâyeler; derdine derman arayan padişahın çocuk sahibi olma çabalarıyla gelişir. Padişah ve lalası birlikte yolculuğa çıkarlar, dinlenme yerinde derdine derman olacak ak sakallı ihtiyar ile karşılaşır. Yozgat varyantında

farklı bir özellik olarak tebdili kıyafet motifi vardır. Bamsı Beyrek anlatısında da giriş kahramanın ailesi ve soyunun, tanıtılmasıyla başlar; çocuksuzluk yüzünden yitirilen saygınlığın, kahramanın ailesi üstündeki etkisi vurgulanır.

4.1.2. Kahramanın Doğumu

Bu epizotta, çocuksuzluk motifiyle; kahramanın kutsal ve olağanüstü doğumu gerçekleşir. Destanda, Baysarı ve Bayböri'nin Şahı Merdan Pirin aracılığıyla Allah'a yalvarmaları, birinci kırk günün ardından; ikinci bir kırk günle hacetlerine olumlu cevap almalarının sonucunda kahramanlar dünyaya gelir. Baysarı'nın bir kız bir erkek, Bayböri'nin ise bir kız çocuğu olur. Dertlerine derman arayan iki kardeş, pirin yardımıyla isteklerine kavuşurlar. Çocuk sahibi olma hadisesi, kahramanın seçilmiş kimliğine bağlı olarak kutsal bir törenle gerçekleşir. Çocuğun, birey ve toplum için önemini bu motif açıklar.

Bey Böyrek hikâyelerinde, sembolik bir motif olan elma ile çocuk sahibi olma epizodu vardır. Ak sakallı ihtiyarın verdiği elma kutsal bir meyve şeklinde, halk anlatılarında çocuk sahibi olmanın ilacı olarak kullanılır. “Özellikle destan ve halk hikâyelerinde neslin devamı için Hz. Hızır tarafından verilen elma ‘zürriyet motifi’ olarak kabul edilir.” (Şimşek 1996: 207). Halk arasında, evli çiftler için “bir elmanın iki yarısı” şeklinde bir inanış vardır; elmanın çocuksuzluğun ilacı olarak anlatılarda geçmesini de bu inanışa bağlayabiliriz. Elmanın iki yarısı birleşince bir bütünü oluşturur ve bu bütünün ortasında oluşmuş meyvenin çekirdeği de çocuk olarak düşünülebilir. Aile; anne, baba ve çocuklardan oluşan bir bütündür. Elma, sembolik olarak çocuksuzluğun ilacıdır ve kahramanın ayrılmaz bir parçası olan atın doğumu da elma kabukları ile gerçekleşir. “Eğer, hikâyenin konusu kahramanlık ise, elmanın kabukları da tavladaki kısırağa verilir.” (Şimşek 1996: 207). Ak sakallı ihtiyar görevini gerçekleştirdikten sonra ortadan kaybolur. Bamsı Beyrek anlatısında, kahramanın doğumu beylerin ortak duasıyla gerçekleşir. Birlik ve paylaşımın sonucunda gerçekleşen dua ile çocuk sahibi olma hadisesi; kutsal bir motif halini alır.

4.1.3. Kahramana Ad Verilmesi

Şahı Merdan Pir, bahçede; çocuklara kendisinin gelip isim vereceğini söylemiştir. Doğumun ardından kırk gün kırk gece eğlenilir; kırkıncı gün derviş kılığında Şahı Merdan Pir gelir ve çocuklara ad verir. Alpamış, ilk ismini böyle alır;

Alpamiş'ın, ikinci kez ad alması kahramanlık töreniyle gerçekleşir. Dervişin, Hekimbek ismini verdiği kahraman, yedi yaşına girdiğinde kahramanlık gösterir ve bunun sonucunda Alpamiş ismini alır. Bamsı Beyrek, on beş yaşına girdiğinde kahramanlık göstererek adını almaya hak kazanır. Adını, hakkıyla alan kahraman, varlığını ve bireyliğini ispat eder.

Bey Böyrek hikâyelerinde de isim alma töreni için dervişin beklenmesi motifi, vardır ve bu bağlamda kahramanın ailesi, ad verme törenini yaptığı sırada derviş ortaya çıkar. Kahramanın okul çağına kadar adı konulmamıştır; çünkü derviş çocuğa isim koymak için geleceğini söylemiştir. Okul arkadaşlarının, ismi olmadığı için kahramanla alay etmesi üzerine; padişah çocuğun adını koymak için bir toplantı düzenler. O sırada derviş gelir, oğlanın adını Bey Böyrek, atın adını da Bengliboz koyar ve ortadan kaybolur.

Erzurum varyantında ise okul çağına gelen kahraman, dervişin nasihatine uyularak okula gönderilmez padişah, çocuğa hocalar tutup onu güneş görmeyen bir odaya koyar ve bu durum karşısında hocaların bu odada kalırsa çocuk kalacağı uyarısıyla oğlunu okula gönderir. Okulda adsız diye çağrılan kahramanın üzüldüğünü gören padişah çocuğa ad koymak için memleketin saygın kişilerini çağırır ve bu sırada derviş gelerek çocuğa Bey Böyrek adını, atına da Bengiboz adını koyar. Zile varyantında padişah, çocuğa ad koyacağı sırada ortaya çıkan derviş, çocuğun adını Bey Böyrek atının adını da Dengiboz koyar.

4.1.4. Kahramanların Yetiştirilmesi ve Eğitimi

Halk hikâyelerinde, kahramanların büyüme aşaması olağanüstü bir şekilde kısaca verilir; çünkü kahramanın anlatılacak bir macerası vardır ve kurgu macera üzerinde yoğunlaşarak düzenlenir. Bu sebeple, kahraman hızlı bir şekilde büyür. Alpamiş, Berçin ve Kaldırkaç yedi yaşına kadar birlikte mektebe gider ve eğitimlerini tamamlarlar. Yedi yaşından sonra kahramanların aileleri, evde de bir eğitim almaları gerektiğini düşünerek; ve sosyal hayata alışmaları için kahramanları, okuldan alırlar.

Hikâye varyantlarında Bey Böyrek, okulda eğitim alır. Bu epizodun yalnızca Erzurum varyantında, Bey Böyrek at binmeyi ve ok atmayı da öğrenir.

4.1.5. Kahramanların Birbirine Âşık Olması

Destan metninde, Şahı Merdan Pir tarafından beşik kertmesi yapılan kahramanlar, birlikte büyür ve yedi yaşına kadar birlikte okula giderler. Kutsal bir güçle birleştirilen kahramanlar birbirlerine derin bir sevgiyle bağlanırlar. Berçin ve Alpamış'ın, Derviş tarafından birbirine nişanlanma motifi halk hikâyelerinde yaygın bir motiftir. Aynı motif, Bamsı Beyrek anlatısında da vardır.

Bu epizot, Acıyurt ve Yozgat varyantlarında kahramanın gurbete çıkmasından sonra sevgiliyle karşılaşma epizoduyla birlikte anlatılır. Diğer iki varyantta bu epizot tılsımlı bir öykü şeklinde verilir. Erzurum varyantında Bey Böyrek, yaşlı bir kadının su testisine ok atar ve testi kırılır. Yaşlı kadın, Bey Böyrek'in Akkavak Kızı'na âşık olması için ona beddua eder. Bey Böyrek, Akkavak Kızının güzelliğini öğrenince ona âşık olur.

Zile varyantında, testisini kırdığı yaşlı kadının bedduasıyla, rüyasında Akkavak Kızı'nın elinden su içer ve ona âşık olur.

4.1.6. Kahramanın Gurbete Çıkması

Destanda, gurbete çıkma motifi, kahramanlar on dört yaşına girdiğinde görülür. Bu yaş, ergenliğe yani yetişkin dünyasına giriş yaşıdır. Alpamış, gurbete çıkma kararını alarak aklen ve bedenen büyüdüğünü ortaya koyar. Berçin, Kalmak alplerinin evlilik tekliflerine karşılık zaman ister; ve çaresizliğini yedi yıldır görmediği sevgilisine mektupla anlatır. Berçin'den gelen haber üzerine Alpamış, Kalmak yurduna gurbete gider. Sevgilinin çağrısı halk hikâyesinde gurbete çıkışın sebebidir.

Bey Böyrek hikâyelerinde, kahramanın annesi ölür ve Padişah yeniden evlenir. Üvey annenin, Yahudi bir sevgilisi vardır. Üvey anne ve aşığı Bey Böyrek' in padişaha durumu anlatmasından korktukları için kahramanı öldürmek isterler. Kahramanın atı, onların kurdukları tüm tuzakları Bey Böyrek'e anlattığı için bu defa Bengliboz'u öldürmeye karar verirler. Üvey anne hastalık numarası yapar ve gelen yahudi doktor hastalığın çaresinin Bengliboz'un etinden yemek olduğunu söyler. Bey Böyrek atıyla son bir defa gezmek ister. Bengliboz ve Bey Böyrek birlikte uzak bir memlekete giderler.

Zile varyantında üvey annenin yaptıklarını öğrenen Bey Böyrek, babasından izin alarak; Benglibozla beraber rüyasında gördüğü, Akkavak Kızını aramaya gider. Erzurum varyantında da kahraman sevgiliyi aramak için gurbete gider.

4.1.7. Âşığın Sevgili ile Karşılaşması

Alpamış ve Berçin, yedi yıl boyunca birbirini görmemiştir ve yetişkin olarak birbirlerini bu aşamada görürler. Alpamış, Kalmak yurduna geldiğinde pirlar tarafından iki sevgilinin ruhları buluşturulur ve ruhsal buluşma sürecinde bir çeşit ‘bade içme’ motifi gerçekleşir. Kahramanların ruhları arasında geçen diyalogda Berçin, Alpamış’a şarap verir; ancak Alpamış badeyi içmez; Berçin’e, Kalmakları yendikten sonra kavuşmak istediğini söyler. Bu motif halk hikâyelerinin rüyada âşık olma sahnesinin, destanın millî karakteriyle birleşmiş bir kompozisyonudur. Bu aşamadan sonra da Alpamış, Berçin’in evleneceği kişiyi belirleyeceği yarışmaya katılır ve Berçin ile evlenmeyi hak eder. Bamsı Beyrek anlatısında, Bamsı, geyiğin peşinden giderek; beşik kertmesi nişanlısı Banı Çiçek ile karşılaşır. Birbirlerini tanıyan kahramanlar, çetin bir güreşten sonra kendi aralarında sözlenirler.

Bey Böyrek hikâyesinde ise kahraman, yaşlı bir kadına misafir olur. Böyrek, yaşlı kadından Akkavak adlı sultanın güzelliğini ve kızın kendisiyle evlenmek isteyenlerle güreşip, yenilenlerin başları ile kale yaptığını öğrenir. Kalenin bitmesi için bir baş kalmıştır. Bey Böyrek, diğer insanlarla birlikte yarışa katılır. Bey Böyrek, yaşlı kadının yardımıyla Akkavak Kızı’nı nasıl yeneceğini öğrenir ve güreş tutup at yarıştıtır sonunda galip gelerek, onunla evlenmeye hak kazanır.

Erzurum varyantında sevgiliyi bulmak için çıktığı yolculuk sırasında bir ceylan görerek peşine düşen Bey Böyrek, ceylanın girdiği çadıra girdiğinde onun sahibi olan Akkavak Kızı ile karşılaşır. Bey Böyrek, kızını babasından ister ve alıp memleketine götürür. Zile anlatısında kız, Bey Böyrek ile at koşturma, güreşme ve hendek atlama yarışması yapmak şartıyla görüşmeyi kabul eder. Bey Böyrek yarışlarda Akkavak kızını yener.

4.1.8. Kız İsteme ve Âşığın İkinci Kez Gurbete Çıkması

Yarışı başarıyla bitiren kahraman sevgilisini almaya hak kazanır. Alpamış, Berçin’e kırk gün kırk gece süren bir düğün yapar ve memleketine döner; ancak Kalmak yurdunda kalan amcası Baysarı’nın, tutsak edilmesi üzerine ikinci kez gurbete çıkar. Bamsı Beyrek anlatısında, Dede Korkut’un yardımıyla sevdiğine kavuşan kahraman, uykuya daldığı sırada Bayburd beyi tarafından tutsak edilerek zorunlu bir gurbete çıkar ve bu gurbet on altı yıl sürer.

Bey Böyrek hikâyesinde kahraman, Akkavak Kızıyla birlikte memleketine döner. Padişahın kötü karısı; Bey Böyrek'e, bir kralda bulunan babasının kılıcını ve tesbihini alıp yiğit olduğunu ispatlamasını söyler. İkinci gurbete çıkan kahraman, düşman askerleri tarafından esir edilir.

Erzurum anlatısında, düğün hazırlıkları yapıldığı sırada; düşman bir kralın, sınırlara asker göndermesi üzerine savaşa gitmeye hazırlanan padişahın yerine kendisi savaşa gider. Bey Böyrek, düşmanı yendikten sonra dönüş yolculuğu sırasında bir yerde uykuya dalar. Bu sırada düşmana esir düşer. Zile varyantında sevgilisini alarak memleketine dönen Bey Böyrek, düğününü av etinden yapma sözünü, yerine getirmek için ava çıkar. Uykuya daldığında, düşman bir kralın adamları tarafından esir alınır.

4.1.9. Sevgilinin Bir Başkasıyla Evlendirilmek İstenmesi

Tavka'nın yardımıyla zindandan kurtulan Alpamiş, atı Bayçibar ile birlikte düşmanlarını saf dışı bırakır. Kalmak yurdundan zafer kazanarak ayrılan Alpamiş, memleketine döner; tam bu sırada Berçin, Ultantaz ile evlenmek  zerebilir. obanlardan bu haberi  ğrenen Alpamiş, eyleme geçer.

Bey Böyrek varyantlarında; kalede esir olan kahraman, kervanda bulunan Keloğlan'dan, Akkavak Kızı'nın, Baltacıoğlu Kel Vezirle evlendirileceğini öğrenir. Kralın, Bey Böyrek'e aşık olan kızı, geri dönüp kendisini alması koşuluyla onun kaçmasına yardım eder. Bey Böyrek, memleketine dönerken yolda karşılaştığı davulcu ile kıyafetlerini değişirir. Zile varyantında kapatıldıkları zindandan bir gün hamama gitmek için ıkartıldıklarında Bey Böyrek, yoldan geçen bir kervandaki Keloğlan'dan, Akkavak Kızı'nın, Baltacı oğlu Kel Vezir ile evlendirileceğini öğrenir.

Erzurum varyantında zindanda yedi yıl kalan Bey Böyrek, sevgilinin evlendirilme haberini bir bezirgandan öğrenir. Bey Böyrek, kralın kendisine aşık olan kızına, dönüp onu alacağına dair söz verir; o da Bey Böyrek'in kaçmasına yardım eder.

4.1.10. Aşıkların Son Karşılaşmaları

Aşıkların son karşılaşmaları epizodu, başkahramanın kılık değiştirerek düğüne gelmesi ve asıl kimliğini hissettirerek ortaya çıkması şeklindeidir. Alpamiş, Kultay'ın kılığında düğüne gelir ve sevgilisi Berçin ile atışır. Bu bölümde, kahramanın düğün törenindeki yarışmaları kazanması da asıl kimliğini, gizemli bir şekilde ortaya koyarak heyecanı yükseltir. Alpamiş, sevgilinin sadakatini gördükten sonra kendinden daha

emin bir şekilde amacına doğru yol alır. Bu epizotun arka planında kahraman, kılık değiştirerek ortamı gözlemler ve kendini tanıtmış olur. Kahraman kimliğine bağlı olarak dönüş epizodu, heyecan ve aksiyonla vuku bulur. Kahramanların, aşklarını yeniden dile getirdikleri ve muhabbetin yoğunluğu üzerine inşa edilen bir bölümdür. Bamsı Beyrek de aynı şekilde ozan kılığında düğüne katılarak, Banı Çiçek ile atışır.

Bey Böyrek anlatılarında; davulcu kıyafetiyle geldiği düğün yerinde Kel Vezir'e sataşan Bey Böyrek, kadınların bulunduğu düğün eğlencesinde de kadınlara sataşır.

Erzurum varyantında, çobanla kıyafetlerini değiştirir. Daha sonra kapısını çaldığı evin sahibi yaşlı kadından Akkavak Kızı'nın Kel Vezirle evlenmeyi istemediğini, kavak ağacında asılı olan gerdanlığı kim vurursa onunla evleneceğini öğrenir. Bey Böyrek kavak ağacına gider; Kel Vezir'in adına attığı okla gerdanlığı düşürür ve düğün hazırlığı başlar. Bey Böyrek, kadınların düğün eğlencesine gider; duvardaki sazı alarak, türkü söyler ve burada bulunanlara saz çalıp takılır. Zile varyantında, Beyrek'in geldiğini öğrenen Kel Vezir kaçır.

4.1.11. Sonuç

Epizot halkalarının sonuç kısmında, kahramanın tüm engelleri aşarak zafere ulaşması, büyük bir toyla kutlanır ve bu törenlerde sevincin halkla paylaşılması olgusu vardır. Alpamış'ın, yedi yıllık esaretin ardından düşmanlarını bozguna uğratarak vatanına ve sevdiklerine kavuşması, sonuç kısmını oluşturur. Ultantaz cezalandırılır ve vatan yeniden bayındır hale gelir. Destanda mutlu bir sonla bağlanan olaylar, sonuç kısmında büyük bir merasimle paylaşılır.

Hikâyelerin, sonuç epizodu zafer, kurtuluş ve sevgiliyi alarak toy şeklinde düğün yapılması kurgusundan oluşur. Bey Böyrek, düğün esnasında Akkavak Kızı'nın kendisini tanıması üzerine kız kardeşini Kel Vezir'e verip, Akkavak Kızını alır. Yiğitlerini de kurtaran Bey Böyrek, son olarak söz verdiği gibi kralın kızını da alır memleketine getirir. Kırk gün kırk gece düğün ile evlenir.

Erzurum varyantında Bey Böyrek, kendisini kurtaran kızını, kaleden alarak; kırk gün kırk gece düğün yapar. Zile varyantında, kralın kızını ve esir olan arkadaşlarını kurtarıp kralın kızını Kel Vezire verir ve kendisi de Akkavak Kızı ile kırk gün kırk gece düğün ile evlenir. Bu epizodun sadece Zile varyantında, kralın kızıyla kendisi evlenmez; onunla, Kel Vezir'i evlendirir.

Yukarıda sıralanan bu epizotlar, halk hikâyelerinin genel yapısını oluşturur. Kahramanın ailesinin tasviri ve çocuksuzluk motifi Türk Halk Hikâyelerinin giriş kısmının temel vaka halkasıdır. “Bu motif dizisi Orta Asya’daki Türk boylarının destanlarda görüldüğü gibi, Anadolu sahası halk hikâyelerinin pek çoğunda da mevcuttur.” (Fedakar 2004: 137).

Bey Böyrek anlatıları, Alpamış Destanı ve Bamsı Beyrek Boyu anlatılarının hikâyeye dönüşmüş metinleridir. Bu ortak yapının daha iyi anlaşılması amacıyla, metinlerin varyantları epizot halkalarına ayrılmıştır.

4.2. Masal

Masallar, halk muhayyilesiyle oluşturulmuş anlatıcısı yine halk olan özel bir mesaj verme gayesine hizmet eden, büyüleyici bir hava ve içtenlik bulunan edebî mahsullerdir. Halk edebiyatının anlatmaya dayalı türleri içerisinde masallar ve destanlar arasında benzer özellikler gösterme veya iç içe geçmiş metinler şeklinde bir ilişki görülür. Masallar ve destanlar, olağanüstü hadiselerin var olması yönüyle benzerlik gösterirken; destanların tarihte yaşanmış hadiselerin anlatılmasıyla meydana gelen mahsuller olması yönü, onları ayırıcı bir özelliktir. Masalda işlenen temalar, şahıs kadrosunun karakter özellikleri, mekân ve zaman özellikleri benzerlerinin başka milletlerde de görülmesi yönüyle evrensellik gösterirken; destanlar tamamen ait oldukları milletlerin yaşam tarzını, millî kimliklerini temsil eder.

Masallarda, insanı ilgilendiren her konu işlenir; destanlarda ise daha çok kahramanlık konuları işlenir. Masal kahramanları hayali karakterlerken, destan kahramanları ise gerçekten yaşamış kişiler olabilirler. Destanlar, tarihle daha yakın bir ilişkiye ve içeriğe sahiptirler. Diğer edebî türlerde olduğu gibi destanda geçen bir bölüme bağlı; bir hikâye, bir fıkra, bir masal, bir efsane oluşabilmektedir ve bu bağlamda da edebî metinler arasında ortak özellikler oluşmaktadır. Edebî türler arasında tema ve işlev bakımından mevcut ortaklıklarla doğan motifler, yeni bir boyut kazanırlar. Temellerinin mitolojiye dayanması, olağanüstü kahraman ve olaylar, ortak motifler; ak saçlı ihtiyar, rüya, sayılar, şekil değiştirme, at vs. kullanılması, şeklindeki benzerlikler (Şimşek 2001: 9) masal ve destan metinlerini kaynaştırır.

Alpamış Destanı, olağanüstü özelliklere sahip olması bağlamında masallarla ortak özelliğe sahiptir. Destanın kahramanı ve ona yardımcı olan tabiatüstü varlıklar, olağanüstü özelliklere sahiptir ve bu özellik masallarda kullanılır. “Gerek konu gerekse

kahramanlar itibariyle hayal ürünü ve akıl dışı özellik taşıyan bu tür masallar, cin, peri, dev, ejderha gibi tabiatüstü varlıklar etrafında anlatılır.” (Bilkan 2009: 21).

Masalların gizemli dünyası sembollere dayanır. Seçilen kahraman, olay ve mekânın sembolik bir ifadesi vardır. Alpamış, olağanüstü kimliğiyle ele geçirdiği erdemlerle, ideal insanı sembol eder. Alpamış, ideal Türk hükümdarının/kahramanının, tipolojisini çizer. Bu yönüyle Alpamış, hem destan kahramanını hem de masal kahramanını temsil eder.

Alpamış Destanı’nda, Keykubad ve Tavka arasında yaşananlar; tek başına masal sayılmasa da masal türünün özelliğini taşır. Masalın kurgusunu oluşturan olay birimleri, zengin bir hayal gücü gerektirir ve bu bağlamda Alpamış Destanı, masalın estetiğini taşıyan hayal gücüne bağlı bir kurguyla şekillenir. Keykubad’ın, çoban kimliğinin arkasında yakışıklı bir beye dönmesi beklenilmeyen bir hadisedir ve olağanüstülük içerir. Bu yönüyle destanın bu bölümü, içerik olarak masalın tılsımlı sırrının çözülmesiyle birlikte iyilik kültürüne sahip kahramanların mükâfatlandırılması şeklinde bir üçlemeye sahiptir. Masallarda tılsımlı bir sır bu sırrın çözülmesi ve ardından iyilik kültürünün ihtişamlı zaferi önemli bir üçlemedir. (Bilkan 2009).

Masal ülkeleri/yerleri Kafdağı, kuşlar ülkesi, körler ülkesi, tekin olmayan yerler, periler ülkesi, gökyüzü, yer altı dünyasıdır. (Şimşek 2001: 4). Masal ülkelerinin gizemli kimliği kahramanın gizemli iç yolculuğunu sembol eder. Bu mekân; kahramanın kendini gerçekleştirdiği mekân şeklinde ütöpik bir anlam kazanarak özelleşir. Mekânın hayali ve belirsiz olması gibi zamanda belirsizdir. Bir masal kahramanının özelliklerine sahip olan Keykubad, masal ülkesi olarak geçen Çin Maçın’dan gelir:

“Aslında Çin Maçın’dan gelir,

Tavka’nın aşkıyla kel olur,

Cemali akşamı aydınlatır,

Kakülleri beline gelir.

Tavka hanım razı olmayıp bir bakar,

Keykubad’ın cemalini görür,

Gördüğü anda o, âşık olur,

Tavka’nın akli başından gider,

Tavka’nın aklına şu gelir:

‘Ölsün Alpamış, kaba bir beladır,

Gönlümdeki Keykubad gibi beydir.

Üstüme giydiğim yeşil mavi idi,

Önceden beri içimdeki aslanım,

Doğrusu Keykubad gibi bey idi,”

(Yoldaşoğlu 2000: 359-360).

Keykubad'ın, şekil değiştirerek yakışıklı bir gence dönüşmesi 'Kurbağa Prens'masalını anımsatır. Keykubad, umudunu kaybetmemenin ve sabrının karşılığını sevdiğine kavuşarak alır. Bu sonuç, masalların önemli bir özelliği olan evrensel ileti ve iyilik kültürünün zaferini de örneklendirir.

Masal metinlerinde, olağanüstü özellikler oldukça fazladır ve bu bağlamda hayvanların konuşması olağanüstülük taşıyan bir durumdur. Masalın hayallere kucak açan dünyasına bağlı bir sonuç olarak; Alpamış'ın, kaz ile konuşması masal özelliğidir. Kaz, sembolik bir değer olarak konuşur ve kahramanın ailesine haber verme görevinin yanında evrensel bir iletiye de aracılık eder. Hayvanlar âleminin konuşturulması motifi, masalarda; insan karakterinin, hayvanlar aracılığıyla ifade edilmesi özelliğini yansıtır. İnsan karakteriyle bütünleşen hayvanlar âlemi; kurnaz, cimri, çalışkan, akıllı vb. kişilik özelliklerini sembol eder. Yaralı kaz motifi kuşların haberleşme amaçlı kullanılmasını ve vefalı bir dostu sembol eder. Hayvanlar âleminde genellikle bu karakterler vefaya bağlılık bilinciyle, kahramana zor durumunda ülküdaş olurlar. Yapılan iyiliklerin mükafatı mutlaka verilir tezi, kendini gerçekleştirir. Alpamış, iyiliğinin karşılığında mükafatlandırılır:

“Men idim nice zaman elde bey,

Dul oldu Berçin gibi servinaz,

Mektubumu yarime ulaştır, yalnız kaz.

Ah çekince gözden akar sel gibi yaş,

Zalim ile asla olmayın yoldaş,

Bir bacım var, benimle emikdaş,

Babir gölünde hele der ağlar,

Bacıma mektubumu ulaştır, yalnız kaz.

Sana söyleyecek ne kadar sözüm var”

(Yoldaşoğlu 2000: 280).

Hayvanlar âleminin konuşutulması özelliği, olağanüstü bir hadise olarak masal formuna aittir. Hayvanlar, insan tiplerini örneklendirir ve bu bağlamda iletinin, alıcıya ulaştırılmasında hayvanların konuşutulması etkili bir motiftir. Vefa borcunu ödemek isteyen yaralı kaz, kendisini tedavi eden Alpamış'a, vefa göstererek onun mektubunu ailesine ulaştırır. "Hayvan masallarında dinleyici, düşünmeye ve ibret almaya yönlendirilir. Bu masalarda, eğitici nitelikler ön planda olmakla beraber, eğlendiricilik özelliği ağır basmaktadır." (Bilkan 2009: 21). Masalların bir özelliği de insanlara ait duyguların hayvanlar âlemindeki karakterlerde değer kazanmasıdır.

Türk mitolojisinde kaz, yardımcı ruh görevini üstlenir. "Şamanizm'de şamanların ruhundan yardım aldıkları bir hayvan olan kaz büyük önem taşırdı. Kaz şeklindeki bir korkuluğa binerek uçacakmış gibi kanat çırpın şaman, kaz olarak gökyüzüne yükselir, kazın yardımıyla kozmik bir yolculuğa çıkardı." (Gezgin 2007: 116). Bu inanış Alpamış Destanı'nda da kazın, yardımcı karakter olarak; kahramanın kurtulmasına yardım etmesi ile anlam kazanır. Kaz, bu anlamda kutsal bir hayvan olarak görülmüştür ve edebî metinlerde bu özelliğiyle kullanılmıştır. Bahaeddin Ögel, kaz ile ilgili şu bilgileri verir: "Uygurlarda kaz ev hayvanı olarak görülürdü. Yakutlarda ise kutsal sayılan bir hayvandı ve onun soyundan gelenlerin eti yenmezdi." (Gezgin 2007: 116).

Masallar ve destanlar arasında ortak bir özellik de kalıplaşmış ifadelerin kullanılmasıdır. Masalın kurgusunda, belli fonksiyonlar için kullanılan formeller bulunur. Zaman formelleri, giriş, geçiş ve sonuç formelleri şeklinde kalıp ifadeler vardır. "*Eski zamanlarda, on altı soylu Kongırat elinde Dabanbiy adlı biri yaşadı. Dabanbiy'nin Alpinbiy adlı oğlu oldu.*" (Yoldaşoğlu 2000: 25).

Alpamış Destanı yukarıdaki gibi bir giriş formeliyle başlar; bu formelin olay örgüsünü bağlamanın yanında masalın bilinmeyen zamanlarda cereyan eden olayların her döneme hitap eden bir konu olarak seçilme özelliğini de yansıtır.

Belirsiz zaman ifadesinin kullanılması ve destanın bu şekilde bir girişle başlaması masal karakteridir. Masalın tüm zamanlara ulaşmasında, geniş muhayyile gücü ve bilinmeyen zaman birimleri etkilidir. Anlatılan hadise böylece zaman sınırına takılmadan her çağa hitap eder ve bu bağlamda Alpamış destanı, millet adına hareket eden kahramanı, tüm zamanlara taşır. İnsanlık için aynı değere sahip erdemler, bu yolla daha etkili olarak iletilir.

Masallarda kırk sayısı, kalıplaşmış ve belli yerlerde kullanılan anlamlı bir sayı formelidir. Halk inanışlarının etkisi bu sayıya kutsallık katar. Alpamış Destanı'nda geçen belli zaman ifadeleri; özellikle kırk gün kırk gece formellerinin kullanılması masal metinleriyle ortak bir özelliktir. Masallarda, zamanın belirsiz olması imkânsızın gerçekleşmesi olgusunu açıklar ve bu anlamda destanda da kesin bir zaman ölçütü yoktur. Uzun zamanın kısaca ve geçişlerle ifade edilmesi masal karakterini yansıtır. *“Aydan ay, günden gün geçti, dokuz ay dokuz gün dokuz saatten sonra kadınların doğum günü geldi.” (Yoldaşoğlu 2000: 27).*

Masallar, edebî metin bağlamında insanın hayalle gerçek arasına yerleştirdiği düşünce sistemini, sembolik bir dille ifade ederler. Alpamış Destanı'nda, kahramanın hayalle gerçek arasında olağanüstü özelliklere sahip olması destan-masal benzerliğini ve ortaklığını yansıtır. Masalda arzunun gerçekleşmesi halk muhayyilesinin kuvveti ve kahramanın zoru başarması gerçekleşir. Masalın sonuç kısmında yaşanan mutlu son, olumlu bir mesaj ve psikolojik rahatlama sağlar. Hayalin ve umudun tüm insanlarda ortaklığı masalın estetiğidir ve bu estetik Alpamış Destanı'nda da hayallerini ve umudunu kaybetmeyen kahraman bir milletin mücadelesine dönüşür.

Bilinmeyen geçmiş bir zamanı ifade eden masallar, içerdiği mesajlarla her döneme hitap edebilme özelliğine sahiptir. Destan; iyilik kültürünün kişi, kavram ve sembol düzeyinde zaferiyle sonlanarak milletin, ölümsüz olduğu mesajı verilir.

4.3. Efsane

Efsaneler, dini yönü ağır basan, doğa olaylarını ve toplumsal hadiseleri mistik bir dokunuşla; kişi, mekân ve zaman unsurlarıyla birlikte işleyen metinlerdir. *“Edebîyatta, tabiatüstü nitelikler gösteren kişilerin hayatlarını, halk muhayyilesinin veya şairlerin meydana getirdiği tarih olaylarını anlatan, olağanüstü olaylarla süslü hikâyelere verilen isimdir.” (Türk Dili ve Edebîyatı Ansiklopedisi, 1979: 7-8).*

Efsane metinlerinde olağanüstülükler, dinî motiflerle örülerek; olaylara ve kahramanlara gerçeklik kazandırılır. Efsaneler, inanç sistemine bağlı olarak bu dünya ve öteki dünya bağlantısını toplumun inanışlarıyla birleştirir. *“İnanışlar, bizi kutsala bağlayan gizil güçlerdir.” (Şenocak 2007: 113).*

Saim Sakaoğlu efsane-destan ilişkisini şu şekilde ifade eder: Efsane ve destanlarda anlatılan hadiseler gerçekte yaşanmış gibi kabul edilir. Destanda geçen konular tarih sayfalarında bulunabilirken; efsane metinleri için aynı şey her zaman

söylenemez. Efsane ve destanın meydana geldikleri zaman dilimleri farklıdır; çünkü destan metinlerinin teşekkülü için uzun bir süreç söz konusudur. Destan ve efsanenin en belirgin yakınlıkları mekân konusudur. Bu iki türde de kullanılan mekân günümüz dünyasıdır. Efsanelerde kutsiyet söz konusuyken destanlar millîlik taşır ve sadece bir millete aittir. Efsanelerde ise başka milletlerde de görülme özelliği bulunur. (Sakaoğlu 2009: 35).

İnanç temelli kutsallığa bağlı olarak; efsanelerde, dini motifler ağırlık kazanır. Kahramanın şahsiyeti etrafında ona, yüklenen olağanüstü özellikler dini motiflerle birleşerek efsaneye dönüşür. Özbek-Kalmak mücadelesi Özbek halkının tarihî şuuruyla metinlere yansırken; kahraman, efsanevî bir kimliğe bürünür ve bu bağlamda Alpamış Destanı'nın efsaneyle ortak özellikleri bulunur. Halk inancında kutsal kabul edilen değerler, metnin kurgusunu merkezi bir boyutta etkileyerek kahramanın simgesel yolculuğuna yön verir.

Efsane metinlerinde tematik güç, olarak seçilen hadiseler; halk muhayyilesi üzerinde önemli etkilere sahip olaylardan özellikle de manevî yaptırım gücü olan inanç sisteminden oluşur. Metnimizde pirlar, ejderhalar, ve ruhlar mistik görevler üstlenir. Ejderhalar, Türk mitolojisinin ilk dönemlerinde gücün sembolü olarak değerlendirilmiştir.

“Türklerde özellikle erken dönemlerde bereket, refah, güç ve kuvvet simgesi olarak kabul edilmiş bu efsanevi yaratık, Ön Asya kültürleriyle ilişkiye geçildiğinde bu anlamları zayıflamış ve daha çok altilen kötülüğün simgesi olmuştur.” (Çoruhlu 2002: 133).

Alpamış, kutsanmış bir kimlikle din uluları tarafından korunur çünkü O, halkın kahramanıdır. Etrafında kutsal ve yüce varlıklar bir çember oluşturur. İnançlar, toplum hayatını düzenler ve bu bağlamda edebî eserin içeriğine de yön verir.

“O ışıktan çıkan kişi: Burada atınıza yer var, size yer yok.’ dedi. Hekimbek: ‘Atıma yer var, bana yer yoksa faydasız’, deyip sustu. Yine bir kişi çıkıp: Sürüp gelin, atınıza da yer var, size de yer var, dedi. Burası ruhların yeri idi. Şahimerdan Piri ruhlarla sohbet ediyordu. O vakitte bahçesine gitmek üzere idi. Şahimerdan Piri ruhlarla söyledi:” (Yoldaşoğlu 2000: 113).

Zamanın ve mekânın dışına çıkma (tâyyi mekân, tâyyi zaman), efsane metinlerinde önemli bir motiftir ve bunu sağlayan kutsal ve ruhanî güçlerdir. Alpamış Destanı'nın başından sonuna kadar Şahı Merdan Pir, zamandan ve mekândan ayrılmış olarak; zaman ve mekân sınırının dışında yer alır. “*Şahımerdan Pîri dönüp gitti, insanların gözünden kayboldu. Bu yerde oturan kişiler: Beylere Allah vermiş, Pirin duasını almış diye konuştular.*” (Yoldaşoğlu 2000: 28).

Destan ve efsane metinleri iç içe geçmiş bir şekilde anlatılabilir. Battal Gazi, bir destan kahramanı olmakla birlikte zamanla Battal Gazi'nin şahsiyetine bağlı efsaneler oluşmuştur. Dönem olarak destanlar daha eski metinler olmasına karşın içine efsane epizotları katılır. Alpamış, manevî gücün kutsal varlıklar aracılığıyla verildiği bir kahraman tipine dönüşür ve bu bağlamda Alpamış, ölümsüzlük verilmiş alp-veli tipinin özelliklerine sahiptir. Alp-veli tipi, efsanelerin kahraman tipidir. İlahi düzeni oluşturma anlayışı kahramanın kişiliğiyle, destan metnine efsane özelliğiyle yansır. Kahraman, millî değerler adına başkaldırarak mücadele ederken; bir milletin, öz değerlerine bağlı olarak gelişen manevî bir iklimden etkilenir ve bu iklimden güç alarak zafere ulaşır. Tutsaklık kabul edilemez çünkü Türk millî şuurunda esaret olgusu yoktur. Kalmak yurdunda milleti adına mücadele eden Alpamış, efsanevî bir karaktere bürünür. Alpamış, destan kahramanı kimliğinin yanında efsane kahramanlarının özelliklerine de sahiptir:

*“Önce Allah'tan sonra da Pir'den,
İmdat ümit eder Ali adlı arslandan.
Kartalın kanadı olmasın sakat,
Belaya sabreden Hz. Eyüp,
Seher vakti geçen üç yüz altmış kayıp,
Kem kulun maksadın diler hüzünlü
Kul razı olur Allah'ın yaptığı işe,
Babahan'da ağlarken Karacan
Pîr Recep Hoca ruhu geldi karşına.
Kerametle gelip öğrendi,
Karacan'ın elini çözdü, ” (Yoldaşoğlu 2000: 172).*

Kalmak-Özbek mücadelesinin efsanevî kahramanı olan Alpamış, doğaüstü güçler tarafından kutsanmış ve ölümün işlemediği bir kimlik kazanmıştır. Alpamış'a, hiçbir şey işlemezken bu özelliğin oluşmasında kahramana yüklenen misyon önemlidir. Alpamış, milletin kahramanıdır ve millet kavramı ölümsüzdür. Kahramanın yok olması, milletin yok olması demektir ve bu noktada Alpamış'a ölümsüzlük bağışlanarak millet ebedileştirilir.

“Alpamış anasından doğduğunda şahımerdan piri gelmiş idi, kucağına almış idi, adını Hekîmbek koyup, sağ omzuna elini sürmüştü idi, pir kutsadığından ateşe atsa yanmaz idi, kılıç vursa kesmez idi, silah atmakla kurşun geçmez idi, bunları Kalmaklar bilmeden (nasıl bir belaya düş olduk diye) sağa sola bakıp şaşkına dönmüşler idi.” (Yoldaşoğlu 2000: 271).

Efsane metinlerinde çokça görülen bir motif; kahramana, din uluları tarafından sağlanan kutsal gücün sembolü olarak ölümsüz olma özelliğinin bağışlanması ve bu özelliğe bağlı olarak kahramana da efsane kişiliği sunulmasıdır. Halk muhayyilesinde en üstün özelliklere sahip olan kahramana, yüklenen bu misyonun sonucunda efsaneleri oluşturan özellikler destan metnindeki efsane iklimini oluşturur. Bu kimlik Alpamış'a ulu bir lider olarak doğuştan sunulmuş efsanelerin tılsımıyla dünyaya gelmiştir.

Pirler, ejderhalar efsanelerin tılsımlı güçleridir. Alpamış'ın güç anlarında pirler, evliyalar yardımcısı olur ve bu durumun temelinde inanarak dua eden kahramanın, din ulularınca korunması etkilidir. Alpamış, Özbek halkının muhayyilesinde zamanla efsanevi özellikler kazanır.

*“Bu sözleri Hekim söyleyip durur,
Bunun ağladıkları kabul olur,
Bütün pirlere ruhu gelir,
Evliyalar gelir kutsar.
Zindana düşeli yedi yıl geçti,
Şimdi gitti başından gamı sıkıntısı,
Beyin atı bir yuvarlanmış,
El açıp pirlere dua etmiş,
Atın kuyruğu tekrar kırk kulaç olmuş.”*

*At kuyruğunu zindana sallamış,
Hekimbek beline bağlamış.
Hayvan gücünü toplayıp çekti,
Bayçibara pirlere verdi kuvveti,
Hekimbek o zaman zindandan çıktı.”*

(Yoldaşoğlu 2000: 343).

Olağanüstü güçlere sahip dinsel bir gücü barındıran varlıklar, halk tarafından kutsal görülür ve bu düşünce efsanelere de aynı düşünceyle yansır. Tılsımlı bir atmosferle dini motiflerin ağır bastığı özellikler; destan metnine, efsane özelliğini kazandırır. Alpamış'ın sıkıntılarının sona ermesinde pirlere ve evliyalar olağanüstü yardımın kaynağı olur.

Destan metninde, Elazığ yöresine ait 'çayda çıra' oyununun ortaya çıkış efsanesine benzer bir sahne dikkati çeker. Çayda çıra efsanesi ile ilgili metin şöyle anlatılır:

“Uluova'yı ortadan ikiye ayıran Haringet çayının kıyısında bir köyde, köyün ileri gelenlerinden biri oğlunu evlendirir. Düğün dernek kurulur, günlerce şenlik yapılır, çalgı çalınır, yemekler yenilir. Düğünün son gecesine kadar her şey yolunda gitmektedir. Hava gayet güzel ve mehtap vardır. Ancak birden ay tutulur. Ay tutulması hayra yorulmaz, davetliler bunu uğursuzluk sayarlar, düğünün neşesi kaçar, davetliler tedirgin olurlar.

Bu arada damadın annesi Pembe Ana, bu duruma çok üzülür. Ani bir hareketle ortaya atılarak ne kadar mum varsa toplatıp tabaklara dizer, oradaki insanların eline tutuşturur, kendisi de başına geçerek oynamaya başlar. Zifiri karanlıkta her yer birden aydınlanır. Mumların akisleri suya yansır, çalgıcılar bu hareketlere uygun ritimlerle müzik çalmaya, davetliler de coşarak eğlenmeye başlarlar.” (Güler 2000: 67).

Çayda çıra efsanesiyle ilgili anlatılan diğer iki metinden birincisinde kahramanların Oğuz boyundan olduklarından diğerinde ise Orta Asya'dan Harput'a yerleştiğinden bahsedilir. Destan metninde de bu motif; Türk toplumunun ortak bir mirası şeklinde dikkati çeker. Badam Cariye de Pembe Ana gibi oğlunun düğününde ışıkların sönmelerini uğursuzluk olarak görüp mum yakar ve uğursuzluğu ortadan kaldırır.

Bu durum, efsanelerin teşekkülü ile ilgili farklı zaman ve coğrafyalarda, farklı toplumların oluşturduğu efsane metinlerinin evrensel bir ortaklığa sahip olduğunu ortaya koyar. Efsanelerin teşekkülü ile ilgili R. Rosiere şu görüşleri ileri sürmüştür: Menşelerle ilgili kaideye göre; aynı aklî kapasiteye sahip olan bütün milletlerde muhayyile aynı şekilde tezahür eder. Böylece benzer efsanelerin yaratılışına sebep olur. Birinin yerine diğerinin geçmesi kaidesi; bir kahramanın hatırası zayıfladıkça onun şerefine yaratılmış olan efsane bu kahramanı terk eder ve daha meşhur birine mal olur. Adapte olabilme kaidesinde ise çevre değiştiren yeni çevrenin sosyal ve etnografik şartlarına kendisini adapte eder. (Sakaoğlu 2009: 22). Rosiere'n öne sürdüğü bu üç kaide, destan ve efsane metinlerinin birbiriyle olan ilgisi için de düşünülebilir.

Din, efsane metinlerinde inançların önemli bir unsur olması sonucunu doğurmuş ve her milletin dinî karakteri, efsanelere yansımakla birlikte diğer halk edebîyatı mahsullerini de önemli ölçüde etkilemiştir. Dış dünyayı tanıma ve algılamada insanoğlu olaylara kendince anlamlar yükleyerek; efsanelerin ilk şeklini oluşturmuştur. Bu olgu eski inanç sistemiyle birleşerek günümüze de yansımıştır. İnanç, gelenek ve görenek efsane özelliklerini belirler. Dua ve iman gücüyle kahraman hedefine ulaşır. İdeal insan tipi ortaya konur ve buna bağlı olarak da kahramanın hayatı menkıbevi bir anlatım kazanır. Menkıbeler din uluları, ermişler ve tarihî şahsiyetlerin hayatını anlatır.

4.4. Fıkra

Olay örgüsünde son bölüm; destan anlatıcısının, dinleyicinin, zihnini canlandırmak, dikkatini toplamak ve ortamı eğlenceli kılmak gayesiyle mizahî motifleri dahil ettiği bölümdür. Olay örgüsünün üçüncü metin halkası, mizahî unsurların eklenmesiyle komik ve renkli bir hal alır. Dinleyicilerin dağılan dikkati mizah ile toplanarak, sonuç kısmı daha canlı sunulur ve dinleyici de bu duyguya ortak edilir. Bu olgu, mizahın fıkrayla bağlantısı yönüyle Alpamış Destanı'nın yapısında görülür.

Ait olduğu milletin mizah anlayışını yansıtan fıkralar; halkın kültürel değerleriyle iç içe bir şekildedir. "Fıkralar, içinde yaşatıldığı toplumun kültürü, dünya görüşü, aklı, zekâsı, mizah anlayışı olup, insanın toplumsal duyarlılığını, kolektif bilincini yansıtan, gelenekle iç içe yoğrulmuş anlatılardır." (Şenocak 2007: 25). Alpamış Destanı içinde fıkrayla bire bir eş bir bölüm yoktur; ancak fikranın özellikleri

arasında olan güldürme, güldürürken düşündürme ve mesaj verme özelliklerine bağlı olarak; fıkra türüyle bir ilişki söz konusudur.

Fıkranın temelinde, güldürürken düşündürme ve bir mesaj verme amacı vardır. Fıkra metinleri, işlenen konuların başka toplumlarda da görülmesi bakımından evrensel, mahallî motifler taşımasıyla millî bir karaktere sahiptirler. “Fıkralar, sözlü gelenek içerisinde yaşamaya devam eden, mizah anlayışımızı geleneksel formlar içerisinde yaşatan Türk kültür hayatının kısa fakat yoğun anlatımlı türleridir.” (Şenocak 2007: 21).

Türk toplumunun güldürürken düşündürme ve ince mizah anlayışı mahallî motiflerle destanın son bölümünde görülür. Hayatın renkleri arasında olan mizah unsuru, güldürürken düşündürme temeline dayanır. Verilmek istenen mesaj dokundurmayla ve tebessümle verilir. Akıl oyununa dayanan mizah, Türk kültüründe önemli bir yere sahiptir.

Alpamış’ın yedi yıllık esaretinin bitmesine az bir zaman kala meydana gelen mizahî hadiseler; olay örgüsüne farklı bir boyut kazandırarak, ortamın gerginliğini eritmeye başlayan bir rahatlama yaratır. Mizah teorilerinden rahatlama teorisi; “Sıkıntıdan, stresten kurtulmaya ve rahatlamaaya ağırlık veren bu teori, üstünlük ve uyumsuzluk teorileri ile birleşen bir alana sahiptir. Meselâ, tehlikenin ortadan kalkması ile duyulan rahatlama veya önceki durumumuzdan daha iyi bir halde bulunmamızın verdiği duygu ‘gülme’ sebebidir diyen üstünlük teorisi ile rahatlama teorisi aynı alanda birleşmektedir.” (Türkmen 1996: 50).

Rahatlama teorisi, kullanılarak hem kahraman hem de dinleyici/okuyucu, ruhsal bir enerji sağlar. “Rahatlama kuramına göre gülme, herhangi bir nedenle insanın içinde biriken sinirsel enerjinin boşaltılması sonucu oluşur. Gülme yoluyla gereksiz enerjiden kurtulan insan rahatlar.” (Usta 2005: 73). Alpamış, sıkıntılı zindan günlerinin ardından Kultay kılığında, birtakım komik hadiseler yaşar ve bu hadiseler kahramanın bir rahatlama yaşamasını sağlar. Düşman yurdundan zaferle dönen kahraman için sevdiğine kavuşması çok yakındır. Gregory J. “gülmeyle sebep olan durumların hepsinde rahatlama unsurunun bulunduğunu ileri sürmüştür. O’na göre, bir mücadeleden galip çıkmanın, düşmanın etkisizliğinin farkına varmanın verdiği rahatlık gülme sebebidir.” (Türkmen 1996: 51).

Alpamiş Destanı'nda mizahî sahnelerin ilki, Keykubad'ın başlık parası için hırsızlığa çıkmasıyla başlar ve bu durum; açar bir pozisyonla yaşanacak güzel hadiselerin ön habercisi olur. Bu mizahî sahne destanda şöyle aktarılır:

*“Bu niyetle Keykubad dolaşmıştır,
İçeri giremeyip deliye dönmüştür,
Bir yerde bir karartı görmüştür,
Duvara yapışıp, pusup gitmiştir,
Bu karartıyı yer sanmıştır,
Bu karartıdan çatıya çıkmıştır,
Çatı üstünde er Keykubad durmuştur,
Evin sahibi anlamamıştır.*

Çatının üstünde durup, aşağıya atlamanın kolayını bulmak için baktı, bir yerde karartı görüldü. ‘Bu çatının altındaki karartı yermiş, yardım et ya Caltang’ diye kendini aşağıya attı. Bu karartı kuyunun ağzı idi, kuyuya düştü. O zaman kuyuya düşüp bir söz söylemiş.” (Yoldaşoğlu 2000: 317).

Keykubad, Alpamiş'in başlık şartına karşılık her istenileni yerine getirir. Elinde verecek bir şey kalmayınca hırsızlığa çıkar ancak bu görevi başaramaz ve bu sırada mizahî bir tabloyla bir tebessüm yaşanır.

Uzun bir süre tutsak kalan Alpamiş'in, düğün evine gidişi sırasında komik olaylar birbirine bağlı olarak meydana gelir. Kadınların, düğün evi için hazırladığı yemekler Kultay kılığındaki Alpamiş, tarafından yenir ve bohçalardan yemek yerine tezek çıkar. Yemek bohçasından tezek çıkması yine bir rahatlama teorisi içerir. Kahraman, dönüş yolculuğunda karşıt güce karşı mizahla bir rahatlama yaşar. Kahraman, yüceltilmiş bir misyonla güle oynaya düşmanla karşılaşır. Anlatıcı, kadınların düğün evine gidişi ile Alpamiş'in yolculuğunu mizah ile birleştirir:

“Tabaktaki herşeyi yiyip bitirdi, bohça ve tabak kaldı. Çobanın yaptığı tezekleri alıp, kadınların yaptığı gibi tabağa koyup, çoğuna çok, azına az koyup hepsini sarıp sarmaladı, kendi yoluna gitti.

Kadınlar bir dönecek gibi bir gidecek gibi olup, bu çeşmenin başına geldi, bohçayı ve tabakları görüp, dedelerine dua ettiler. Allahım, bir şişman kadın rast

gelsin, biz utanmayalım diye bohçaları buraya bırakmış, deyip çeşmeden su içip, her biri kendi bohçasını alıp, eskisi gibi başlarına koyup bu çeşmenin suyundan atlayıp geçiyorlardı, biri hızlı atladı herhalde, pat diye bohçadan tezek düştü. Bu kadının bohçasından tezek düştüğünü görüp, diğer kadınlar şöyle dedi:-Bunun kuması var herhalde, düğüne gidip bohçasından tezek çıkıp rezil olsun diye koymuş.” (Yoldaşoğlu 2000: 403).

Kahramanın, hedefine doğru yol katetmesi ve komik olaylar arasında mizahın rahatlatma özelliğine bağlı bir paralellik oluşturulur. Dinleyici/okuyucu, Alpamış'ın zaferini ilan edeceği mutlu sona hazırlanır.

Karşıt değerlerin yardımcı karakterleri de, komik bir şekilde yansıtılarak ince bir alayla figüre edilirler. Mizahî bir üslup şeklinde Badam Cariye'nin kekeme konuşması, r-y seslerinin değişimiyle başarılı ve komik bir ahenk yaratır. Bu bölüm, ölen/mani söyleme gecesinde verilir:

*“Koyun yayıltı deysin dağ geçidinde yay yay,
Tane kalmaz beyaz buğday samanında yay yay,
Dedikleyin olsun Kultay kaynım yay yay,
Ölen söyle Ultanbek zamanında yay yay. ”*

(Yoldaşoğlu 2000: 448).

Mani/ölen söyleme geleneği, düğün törenlerinin vazgeçilmezidir ve maninin ahenkli kafiyesiyle Badam Cariye'nin 'r' seslerini çıkaramaması birleşerek; komik bir sahne meydana getirir.

Alpamış'ın Kultay kılığına girmesi ve kadınlarla birlikte düğün yerine gitmesi esnasında kadının yaratılış mizacına bağlı davranışlarıyla Kultay'ın kişiliği arasında mizahî bir kurgu oluşturulur. Destanın aksiyon ve heyecanı ile mizahın düşündürücü tebessümü birarada sunulur.

“Gidince baktı ki, evinde ekmek yok. Dede, siz oturun, evde ekmek kalmamış, ben komşudan elek alıp size ekmek yapıp üstüne yağ süreyim dedi. Elek almak için gitti, oraya varsa, beş altı kadın oradan buradan konuşmaktaymış. ‘Eleğe giden kadının lafı bitmez’ dedikleri gibi o kadınlarla lafa daldı. Laf çoğalıp Kultay aklından çıktı. Kultay,

karındaki yağı, tabaktaki keşi, ve evdeki gerekli şeyleri eğlence edip döndü.”
(Yoldaşoğlu 2000: 401).

Bu diyalog, kadınların günlük hayatta alışkanlık haline getirdikleri çok konuşma ve bu yüzden her şeyi unutmalarının tatlı-sert eleştirisiyle bir dokundurmayı yansıtır. Fıkra metinlerinde, dokundurma eleştirme ve dikkati, eleştirisi yapılan yöne çekme vardır. Toplumun aksayan yönleri hicvedilir.

“Mizahın insanı stresten uzaklaştırıp, neşeli ve mutlu bir ruh hali yarattığı bilinmektedir. Alpamış Destanında kahraman Alpamış’ın zindanda yattığı yedi yıllık süre ve sıkıntıları dikkate alındığında mizahî unsurların bu dönemde fazla olması da doğaldır.” (Özcan 2006: 40).

Deneyim ve tebessüm mizahın içeriğini oluşturarak topluma mesaj verilir. Destanın sonuç kısmının güzel bir sonla biteceğinin habercisi olan mizah; hayatın ve insan olmanın doğasında mevcut bir elementtir. Mizahî üslubun; ait olduğu toplumun mizah anlayışını yansıtır, güldürürken düşündürme, toplumsal düzenin aksayan yönlerine tatlı-sert bir eleştiri gibi misyonları vardır. Destanımızda, Alpamış’ın yedi yıllık zindan hayatının sona ermesine doğru mizahî olaylar gelişir ve bu durum kahraman için karanlık dönemin sona erdiğinin işareti olur. Alpamış Destanı’nda, anlatıcının başarılı üslupla kullandığı mizah; kahramanın zaferiyle birlikte yaşanacak oyun ön hazırlığını oluşturur. Okuyucu/dinleyici, kahramanın sıkıntılarının bitmesiyle birlikte bu sevince ortak edilir.

SONUÇ

Alpamiş Destanı, Türk topluluklarının tarih boyunca sürdürdüğü güçlü göçebe kimliğinin, düşmanına korku salan mücadelesini anlatan bir destandır. Destanlar, tür olarak tarihle bağlantılıdır; ancak anlatılan hadiseler objektif değil subjektif bir bakış açısıyla verilir. Destan metinlerinde, toplumun ortak hafızasından beslenen arzu ve ülküler vardır; bu bağlamda Alpamiş Destanı Türk milletinin mefkûresini ifade eden, bağımsızlık mücadelesini içeren bir zemine sahiptir. Destanlar, millî duyguları öne çıkararak; birlik ve beraberliği güçlendirirler. Toplumun her ferdinin savaşı kimliğini alp tipine bağlı olarak edebî bir metne dönüştüren Alpamiş Destanı'nın, temeli Orta Asya bozkırlarında doğmuş, destan göçlerle farklı coğrafyalara taşınmıştır.

Destan anlatma geleneğinde, coğrafya ve kültürel etkilişime bağlı olarak; farklı terimler kullanılsa da temelde aynı anlatım özellikleri ve gelenekler sürdürülmüştür. Alpamiş Destanı'nın geleceğe taşınmasında da destan anlatıcılarının rolü önemlidir. Anlatmaya dayalı türlerin, içeriğinin anlaşılması bakımından; yapı unsurları metnin iletisini okuyucuya daha etkili sunmayı sağlar. Olay örgüsü, göçebe yaşamın hızına paralel olarak eylem ağırlıklı bir anlatıma sahiptir. Mekân, göçebe yaşam tarzının dokusunu yansıtan bozkırdır. Alpamiş Destanı'nda olay örgüsü, destanın şahıs kadrosunun ülkü değerler ve karşıt değerler şeklindeki çatışması üzerine inşa edilerek; ülkü değerler lehine sonuçlanır. Alpamiş Destanı anlatmaya dayalı bir tür olarak; olay örgüsü, kişiler, zaman, mekân yapısından oluşurken ait olduğu toplumun millî karakterini, dil özelliklerini, geniş bir yelpazeye ortaya koyan bir metindir.

Alpamiş, alp tipinin özelliklerini adıyla bütünleşmiş bir şekilde taşır. Alp şahsiyeti Türk insanının yaşam biçimini ifade eden; millî kimliğe bağlı bir özelliktir. At, bozkırla iç içe bir yaşam süren Türk insanının hayatını kolaylaştıran en önemli yardımcısıdır ve bu düşünce, destan metninde atın kahramanın yolculuğu boyunca, kahramana destek olan bir rol üstlenmesi sonucunu doğurmuştur.

Yolculuğun başındaki kimliğini balınanın karnında eriten Alpamiş, benliğini sorgulayarak asıl amacını fark ederek; yeni kimliğiyle vatanına döner. Kahraman, ben kimliğiyle çıktığı yolculuğunu biz kimliğine ulaşılarak başarıyla tamamlar. Biz kimliğini, milleti millet yapan paylaşım ve birlikteliğin sonucu doğup gelişen öğeler oluşturur. Bu öğelere dâhil olan dil, din, inanış, gelenek ve görenekler geçmişten alınarak korunan ortak mirasımızdır. Alpamiş 'ben'in arzusuyla çıktığı serüvende; millî değerleri

keşfederek erginleşir. Bağımsızlık, toplumun en başta gelen ihtiyacıdır ve bu olgu; kültürel değerlerle yoğrularak milletin ortak hafızasını güçlendirir. Kahraman, öznel alanın değerlerinden vazgeçer ve nesnel alanın millî değerlerine kucak açar.

Arketipsel semboller en orijinal şekliyle destan metinlerinde görülür. Semboller; anlatılması ve açıklanması zor olan ifadeleri anlamlı bir hale getirir. Hayat, insan için iyi ve kötünün bir arada olduğu bir sahne; kader her insan için bilinmeyende kendini bularak rolünü oynadığı bir maceradır. Arketipler insanlığın yaşam serüvenini canlandıran figürler olarak hem iyiyi hem de kötüyü sembol ederler. Arketipler ilk olma özelliğine bağlı olarak destan metinleriyle yakın bir ilişki içindedir. Destanlar, ilk insanların ve milletlerin yaşam felsefesini taşır. Alpamış Destanı, Türk insanının ortak değerlerini arketip semboller aracılığıyla yansıtır. Toplumun gelenek ve görenekleriyle örülmüş bir karakter yapısı ile kahraman, yolculuk aşamalarını geçirir. Arketip semboller, mahallî motiflerle ait olduğu toplumun kimlik bilgilerini örneklendirir. Yüce birey rolünü üstlenen Şahı Merdan Pir, yolculuk sırasında kahramanın yolunu aydınlatırken toplumun inanışlarıyla şekillenmiş bir karakteri canlandırır. Her milletin kendine ait kimliği olan kültürel bir belleği vardır ve bu bellekte millete ait olan değerler saklıdır. Edebî eserler aracılığıyla kültürel bellek sürekli kendini yeniler. Biz olma bilincini sağlayan arketipler; bir tip hikâye, bir yineleme şeklinde kültürel bellekte gerçekleşir.

Alpamış, simgesel yolculuğun sonunda kendini tanıyarak bireyleşme sürecini başarıyla tamamlayan bir kahramandır ve yolun sonunda kendini ve gücünü öğrenerek öznel alandan nesnel alana döner. Alpamış'ın bilinçdışı mekânının simgesel karşılığı kuyu/zindan bir sürecin tamamlanması misyonunu yüklenir. Kalmak yurdunda, tek başına zafer kazanan Alpamış; bireyleşme sürecini başarıyla tamamladığını ispatlar.

Alpamış Destanı, zengin varyantlarıyla İslamiyet öncesi ve sonrası kültürel değerleri kökensel bir bağla birleştiren temelde ise aynı ülküyü amaç edinen Türk destan kahramanının serüvenini anlatır. Varyantlar, semboller açısından çeşitlilik göstererek destana hacim kazandırır. Destanın Altay varyantı, en eski varyanttır ve tamamıyla Şamanizm inancının motiflerini taşır. Başkurt ve Tatar varyantları da aynı özelliğe sahiptir. Oğuz, Kazak ve Özbek varyantları ise İslami inanç sisteminin baskınlığının yanında Şamanizm inancıyla bağlantılı motiflere de sahiptir.

Edebî metinler insanı merkeze alan kurgusuyla yaşam öykülerini anlatır. Destan türünün en belirgin özellikleri arasında; geçmişteki insanların hayatlarını anlatması

özelliği vardır. Alpamış Destanı'nda insan hayatındaki aşamaları içeren geçiş dönemleri millî bir karakterle anlatılmıştır. Geçiş aşamalarıyla erginlenme aşamaları birbiriyle ilişkili olarak yaşanır. Ad almak için kahramanlık göstermek gerekir; gösterilen kahramanlık bir erginlenme törenidir. Alpamış, kahramanlık göstererek bir birey olduğunu ispatlar ve toplumdaki kimliği onanır.

Destanın önemli bir özelliği; Türk kültürünün temel yapısını örnekleyen bir anlatıma sahip olmasıdır. İşlenen her bir motif bugün yaşayan bireylerle geçmiş toplulukların ortak yaşam ve düşünüş mekânına ait değerlerdir. Alpamış Destanı'nda Türk insanının sosyal hayatı, inançları, tarih bilinci, gelenek ve göreneklerin canlılığı millî bir dokuyla işlenmiştir.

Alpamış Destanı, edebî bir metin olarak diğer anlatmaya dayalı türlerle bazı ortaklıklara sahiptir. Bu durumun temelinde ise destanın anlatıcısı Fazıl Yoldaşoğlu'nun usta bir âşık/bahşi olması etkilidir. Alpamış Destanı, epizotlarına ayrıldığında klasik bir halk hikâyesinin motiflerine sahip olduğu görülür; bu durum destan metninin anlatım zenginliğini ortaya koyar. Alpamış Destanı'nın Oğuz varyantı olarak kabul edilen Bamsı Beyrek Boyu, destandan hikâyeye geçiş özelliklerine sahip bir metindir. Bey Böyrek hikâyeleri, Bamsı Beyrek anlatısının hikâyeye dönüşmüş varyantlarıdır.

Destanlar, şekil ve muhtevaya bağlı oluşan bazı özellikleriyle masal türüne benzer. Olağanüstülükler içermesi ve tılsımlı mesajlar vermesiyle masal türüne benzeyen destanlar; millîlik taşımaları açısından masaldan ayrılır. Alpamış Destanı bu anlamda masal motifleriyle benzer özellikler gösterir; ancak kahramanın millî ruhla gelişen karakteri, destan kimliğini öne çıkarır. Destanın efsaneyle olan ilgisi ise dini inanışların toplum, üzerindeki etkisiyle bağlantılıdır. Alpamış Destanı'nda, başkahramanın özellikleri efsanevî alp-veli tipini yansıtır ve destanın tamamında inançlarla şekillenmiş ulvî şahsiyetler kahramana yardım eder. Kişi adları ve gerçek bir mekânın olaylara sahnelik etmesi de bu iki türün ortak özelliğidir. Efsanelerdeki kutsiyet ve destanlardaki millîlik birleşir ve milletin ortak kültürünün bir başka mekânına dönüşür. Bu özellikler destan metninin efsane türüyle olan bağımlı örneklerdir.

Alpamış Destanı'nda fıkra türünün bir özelliği şeklinde mizahî sahneler kullanılmıştır. İnsan yaşamının acı tatlı bir bütün olduğu olgusuyla mizah konusu da destanda işlenmiştir. Mizah destan anlatıcısı tarafından hem kahramanı hem de dinleyiciyi rahatlatmak, tebessüm ettirmek amacıyla kullanılmıştır.

Mitoloji; ilk insanların evreni yorumlama öyküleriyle doğmuştur. Destan metinleri, geçmiş ve gelecek nesiller arasında iletişimi sağlayarak kanal, rolünü üstlenir.

Destan metinleri ait oldukları topluma, mitolojik bir yolculuk yaptırarak; kültürel kimliği yansıtır. Alpamış Destanı bu açıdan zengin varyantlarıyla bu mitolojik yolculuğu gerçekleştirir. Mitolojik yolculuk, Altay varyantı ile başlayarak; Özbek varyantına kadar bütün varyantlarda, destanın taşındığı her coğrafyadan halk kültürünün bir motifini daha bünyesine alarak, destan metni zenginleşmiştir.

Destan metinleri, somut olmayan kültürel miras kapsamında geçmişin millî değerlerini geleceğe taşıyan; nesiller arasında canlı bir iletişim sağlayan, halkın ideallerini yansıtan, ürünlerdir. Bu çalışmada, Alpamış Destanı edebî bir metin bağlamında bu yönleriyle incelenmiştir.

KAYNAKÇA

- AÇA, Mehmet (2002), **Kazak Türklerinin Destanları ve Destancılık Geleneği**, Kömen Yayınları, Konya.
- AKTAŞ, Şerif (1991), **Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş**, Akçağ Yayınları, Ankara.
- ALPTEKİN, Ali Berat (2002), **Halk Hikâyelerinin Motif Yapısı**, Akçağ Yayınları, Ankara.
- ANA Britannica, Genel Kültür Ansiklopedisi, C. 10, 1994.
- AND, Metin (1985), **Geleneksel Türk Tiyatrosu**, İnkılâp Kitabevi, İstanbul.
- ARTUN, Erman (2009), **Türk Halk Edebîyatına Giriş**, Kitabevi Yayınları, İstanbul.
- ASSMANN, Jan (2001), **Kültürel Bellek / Eski Yüksek Kültürlerde Yazı, Hatırlama ve Politik Kimlik** (çev. Ayşe Tekin), Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- ATEŞ, Mehmet (2001), **Mitolojiler ve Semboller / Anatanrıça ve Doğurganlık Sembolleri**, Aksiseda Matbaası, İstanbul.
- AZAR, Birol (2007), “Sözlü Kültür Geleneği Açısından Türk Saz Şiiri”, **Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi**, C. 17, S. 2, s. 119-133.
- BACHELARD, Gaston (2006), **Su ve Düşler** (çev. Olcay Kunal), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- BANARLI, Nihad Sami (1987), **Resimli Türk Edebîyatı Tarihî 1-2**, Mili Eğitim Basımevi, İstanbul.
- BAYAT, Fuzuli (2007), **Türk Mitolojik Sistemi / Ontolojik ve Epistemolojik Bağlamda Türk Mitolojisi 1**, Ötüken Yayınları, İstanbul.
- BAYAT, Fuzuli (2009), **Ana Hatlarıyla Türk Şamanlığı**, Ötüken Yayınları, İstanbul.
- BAYDEMİR, Hüseyin (2010), “Özbek Folklorunda Rekabet ve Yarış” **Tematik Türkoloji Dergisi**, Yıl: 2, S. 1, s. 47-58.
- BİLKAN, Ali Fuat (2009), **Masal Estetiği**, Timaş Yayınları, İstanbul.
- BONNARD, Andre (2006), **İnsan ve Tragedya**, (çev: Yaşar Atan), Evrensel Basım Yayınları, İstanbul.
- BORATAV, Pertev Naili (1973), **100 Soruda Türk Halk Edebîyatı**, İstanbul.
- BOYNUKARA, Hasan (1997), **Roman’da Bakış Açısı ve Anlatılış**, Boğaziçi Yayınları, İstanbul.

- CAMPBELL, Joseph (1994), **Yaratıcı Mitoloji/ Tanrı'nın Maskeleri** (çev: Kudret Emiroğlu), İmge Yayınları, İstanbul
- CAMPBELL, Joseph (2010), **Kahramanın Sonsuz Yolculuğu** (çev: Sabri Gürses), Kabalcı Yayınevi, İstanbul
- CEBECİ, Oğuz (2004), **Psikanalitik Edebîyat Kuramı**, İthaki Yayınları, İstanbul.
- CHAPMAN, Gary (2002), **Sevgi 5 Dili** (çev: Betül Çelik), Sistem Yayıncılık, İstanbul.
- CHARRIER, J.P (2000), **Bilinçdışı ve İnsan** (çev: Hüseyin Portakal), Cem Yayınevi, İstanbul.
- ÇETİNDAG, Gülda (2007), "Kazak Türklerinde Evlenme Geleneğine Bağlı Olarak Gerçekleştirilen Hediye Alışverişi Üzerine Bir İnceleme" **Millî Folklor**, Yıl 19, S. 76, s. 218-231
- ÇETİNDAG, Gülda (2007), **Alp-Manaş Destanı'nda Yer Alan Sembolik Unsurlar** Fırat Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü, (Yayınlanmamış Doktora Semineri), Elazığ.
- ÇOBANOĞLU, Özkul (2001), **Türk Dünyası Ortak Edebîyatı, Türk Dünyası Edebîyat Tarihî**, C. I, AKM Yayınları, Ankara.
- ÇOBANOĞLU, Özkul (2007), **Türk Dünyası Epik Destan Geleneği**, Akçağ Yayınları, Ankara.
- ÇOBANOĞLU, Özkul (1999), **Halk Bilimi Kuramları ve Araştırma Yöntemleri Tarihine Giriş**, Akçağ Yayınları, Ankara.
- ÇORUHLU, Yaşar (2000), **Türk Mitolojisinin Anahatları**, Kabala Yayınevi, İstanbul.
- DEMİREL, Hamide (2010), **Türk Destanlarında Güzellik-Destan-Masal ve Din Unsurları ile Yabancı Destanlarda Türk Kahramanları**, Ötüken Yayınları, İstanbul.
- DOĞAN, Ahmet (2008), **Dönüşüm Sürecindeki İnsanın Sembolik Seyahati ve Hüsn ü Aşk Örneği**, Fırat Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü, (Yayımlanmamış Doktora Tezi) Elazığ.
- DURBİLMEZ, Bayram (2007), "Kırım Türk Anlatılarında Sayı Simgeciliği" **Millî Folklor**, Yıl 19, S. 76, s. 177-190.
- EKİCİ, Metin (2004), **Türk Halk Bilgisi (Folklor) Derleme ve İnceleme Yöntemleri**, Geleneksel Yayınları, Ankara.
- EKİCİ, Metin (2004), **Türk Dünyasında Köroğlu**, Akçağ Yayınları, Ankara.
- ELÇİN, Şükrü (1988), **Halk Edebîyatı Araştırmaları II**, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara.

- ELÇİN, Şükrü (1993), **Halk Edebîyatına Giriş**, Akçağ Yayınları, Ankara.
- ELIADE, Mircea (2001), **Mitlerin Özellikleri**, (çev: Sema Rıfat) Om Yayınevi, İstanbul.
- ELIADE, Mircea (1992), **İmgeler, Simgeler**, (çev: Mehmet Ali Kılıçbay), Gece Yayınları, Ankara.
- ELIADE, Mircea (1994), **Ebedî Dönüş Mitosu**, (Çev. Ümit Altug), İmge Kitabevi, Ankara.
- ERGİN, Muharrem (1958), **Dede Korkut Kitabı I**, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara.
- ERGUN, Metin (1992), “Bamsı Beyrek ile Alpamış Destanının Coğrafyası”, **TDAY-Belleten**, s. 75-80, Ankara.
- ERGUN, Metin (1990), “Alpamış Destanı'nın Varyantlarında Ad Verme Geleneği ve Bu Geleneğin Türk Kültürü İçindeki Yeri”, **Erciyes**, S: 149, Mayıs, s. 19-20.
- ERSOY, Necmettin (2007), **Semboller ve Yorumları**, Dönence Yayınları, İstanbul.
- ESİN, Emel (2006), **Türklerde Maddî Kültürün Oluşumu**, Kabalcı Yayınları, İstanbul.
- EYÜBOĞLU, İsmet Zeki (1998), **Anadolu İnançları**, Toplumsal Dönüşüm Yayınları, İstanbul.
- FEDAKAR, Selami (2001), “Alpamış Destanı ve Bey Böyrek Hikâyesi Arasında Bir Karşılaştırma”, **Millî Folklor**, S. 51, Güz, s. 51-64.
- FEDAKAR, Selami (2003), **Özbek Destan Geleneği ve Rüstem Han Destanı**, E.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü (Yayınlanmamış Doktora Tezi), İzmir.
- FEDAKAR, Selami (2004), “Özbekistan'da Destan Çalışmalarının Tarihçesi”, **Millî Folklor**, S. 62, s.76-81.
- FEDAKAR, Selami (2004), “Alpamış Destanı ve Dede Korkut Kitabı'nda Kahramanların Ortaya Çıkışı”, **Millî Folklor**, S. 61, s.134-141.
- FELDMAN, W. (1983), “The Motif-line in the Uzbek Oral Epic”, **Ural-Altische Jahrbucher**, S. 55, s.1-15.
- FORDHAM, Frieda (1994), **Jung Psikolojisinin Ana Hatları**, (çev. Aslan Yalçın) İZMİR.
- FREUD, Sigmund (2003), **Rüya Yorumları I-II** (çev: Akın Kanat), C. I, İlya Yayınevi, İzmir.
- FROMM, Erich (1997), **Sevme Sanatı** (çev: Işıtan Gündüz), İlya Yayınları, İstanbul

- FROMM, Erich (2004), **Freud Düşüncesinin Büyüklüğü ve Sınırları** (çev: Aydın Arıtan), Arıtan Yayınevi, İstanbul.
- GEZGİN, Deniz (2007), **Hayvan Mitoşları**, Sel Yayıncılık, İstanbul.
- GÖKDAĞ, Bilgehan Atsız, Kemal Üçüncü (2007), **Başlangıcından Günümüze Türk Destanları**, Akçağ Yayınları, Ankara.
- GÖKERİ, A.İ (1979), **Arketiplere Dayanan Yeni Bir İnceleme Yönteminin Tanıtılarak İngiliz ve Türk Edebîyatı'nda Bazı Romans ve Epik Niteliğinde Yapıtlara Uygulanması**, Ankara, (Ankara Üniversitesi, DTCF, Yayınlanmamış Doktora Tezi).
- GUPTA, Suresh Chadra Sen (1982), "Bir Orta Asya Özbek Türk Destanı Alpamış: Menşei ve Varyantları"(çev: Çiğdem Yıldırım), **Türk Folkloru Araştırmaları**, Ankara, s. 177-189.
- GÜLEÇ, Hamdi (2002), **Halk Edebîyatı**, Çizgi Kitabevi, Konya.
- GÜLENSOY, Tuncer (1976), "Türklerde Dokuz Sayısı", **I. Uluslararası Türk Folklor Kongresi Bildirileri**, C. LV, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, s. 111-121.
- GÜLER, Meftune (2000), **Harput Efsaneleri**, Elazığ Eğitim, Sanat, Kültür, Araştırma Tanıtma ve Hizmet Vakfı Yayınları, Elazığ.
- GÜNAY, Umay (1986), **Âşık Tarzı Şiir Geleneği ve Rüya Motifi**, Türk Tarih Kurumu Yayınları, Ankara.
- İBRAYEV, Şakir (1998), **Destanın Yapısı** (Kazak Destanlarında İnsan, Zaman ve Mekan), (çev: Ali Abbas Çınar) Atatürk Kültür Merkezi Yayınları, Ankara.
- İÇLİ, Ahmet (2008), "Yusuf u Züleyha Mesnevisinde Mekân", **Fırat Ü. İlahiyat Fakültesi Dergisi**, S.13:2, s.339-351.
- İNAN, Abdülkadir (1972), **Tarihte ve Bugün Şamanizm**, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara.
- İslâm Ansiklopedisi, C. 9, İstanbul 1994.
- İŞANKUL, Cabbar (2002), "Folklor ve Onu Tetkik Metodu" (Akt: Figen Güner Dilek), **Uluslararası Türk Dünyası Halk Edebîyatı Kurultayı Bildirileri**, Ankara, Kültür Bakanlığı Yayınları, s. 393-400.
- JACOBI, Jolande (2002), **C.G Jung Psikolojisi ile G. Jung'un Önsözüyle** (çev: Mehmet Arap), İlhan Yayınevi, İstanbul.
- JUNG, C. Gustav (2001), **Dört Arketip** (çev: Zehra Aksu Yılmaz), Metis Yayınları, İstanbul.

- KABAKLI, Ahmet (2002), **Türk Edebîyatı**, Türk Edebîyatı Vakfı Yayınları, İstanbul.
- KALAFAT, Yaşar (1995), “Türklerin Dini Tarihî, Türk Halk İnançlarında ‘Ters’ Motifi”, **Abdurrahman Çaycı’ya Armağan**, s. 297-306, Hacettepe Üniversitesi Yayınları, Ankara.
- KALAFAT, Yaşar (2007), **Balkanlar’dan Uluğ Türkistan’a Türk Halk İnançları VII**, Berikan Yayınevi, Ankara.
- KALAFAT, Yaşar (2008), **Türk Kültürlü Halklarda Halk İnançları / Teori ve Metod**, Berikan Yayınevi, Ankara.
- KAPLAN, Mehmet (1979), **Oğuz Kağan Destanı** (Edebî Bir Tahlil), Dergâh Yayınları, İstanbul.
- KAPLAN, Mehmet (2006), “İki Destan İki İnsan Tipi”, **Türk Edebîyatı Üzerinde Araştırmalar-I**, Dergah Yayınları, İstanbul.
- KAPLAN, Mehmet (2006), “Türk Destanında Alp Tipi”, **Türk Edebîyatı Üzerinde Araştırmalar-I**, Dergah Yayınları, İstanbul.
- KAYA, Doğan (1995), “Alpamış Destanı”, **Dünya Hoşgörü-Manas-Abay Yılı VII. Uluslararası Türk Halk Edebîyatı Semineri ve Türk Dünyası Kültür Kurultayı Bildirileri**, 9- 11. 6. 1995, 87-93 Kırıkkale.
- KİBAR, Osman (2005), **Türk Kültüründe Ad Verme**, Akçağ Yayınları, Ankara.
- KORKMAZ, Ramazan (2002), “Romanda Dramatik Aksiyonu Sağlayan Değerlerin Görüntü Seviyeleri Üzerine Bazı Öneriler”, **Scholarly Depth and Accuracy A Festschrift to Lars Johanson: Lars Johanson Armağanı**, (Editör: Nurettin Demir -Fikret Turan), Grafiker Yayınları, Ankara.
- KORKMAZ, Ramazan (2007), “Romanda Mekânın Poetiği”, **Edebîyat ve Dil YazılarıMustafa İsen’e Armağan**, s.399-415, Ankara.
- KORKMAZ, Ramazan (2004), **Aytmatov Anlatılarında Ötekileşme Sorunu ve Dönüş İzlekleri**, Türksoy Yayınları, Ankara.
- KÖPRÜLÜ, M. Fuad (1980), **Türk Edebîyatı Tarihî**, İstanbul.
- KÖPRÜLÜ, M. Fuad (2004), **Edebîyat Araştırmaları I**, Akçağ Yayınları, Ankara.
- KUDRET, Cevdet (1995), **Örneklî Türk Edebîyatı Tarihî**, T.C. Kültür Bakanlığı Başvuru Kitapları, Ankara.
- KURGAN, Şükrü (1943), **İzahlı Eski Metinler Antolojisi**, Maarif Matbaası, Ankara.
- LORD, Albert (1995), “Orta Asya ve Balkan Destanları Arasındaki İlişkiler”(çev: Metin Ekici), **Nevruz Bilgi Şöleni Bildirileri**, AKM Yayınları, s. 273-308.

- MİRZAYEV, Töre (2002), “Alpamış Destanı'nın Öğrenilmesi”(Aktaran: Figen Güner Dilek), **Uluslararası Türk Dünyası Halk Edebîyatı Kurultayı Bildirileri**, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, s. 545-547.
- NASRATTINOĞLU, İrfan Ünver (1993), “Batı Türkistan'da Âşıklık Geleneğinin Bugünkü Durumu”, **4. Milletlerası Türk Halk Kültürü Kongresi Bildirileri**, C. 2, Devran Matbaası, Ankara.
- OKYAY, Leylâ Ruhan (2000), “Öyküde Mekân”, **Adam Öykü S. 28**, Mayıs-Haziran, s. 83-89.
- ORALIŞ, Meral (2006), “Yalnızlığın Mekânsal Topografyası, Bellek, Mekân, İmge”, **Prof. Dr. Nilüfer Kuruyazıcı'ya Armağan**, Multilingual Yayınları, İstanbul, s. 65-78.
- ÖGEL, Bahaeddin (1988), **Dünden Bugüne Türk Kültürünün Gelişme Çağları**, Türk Dünyası Araştırmaları Vakfı, İstanbul.
- ÖGEL, Bahaeddin (1993), **Türk Mitolojisi 1-2**, Türk Tarih Kurumu Yayınları, Ankara.
- ÖRNEK, Sedat Veyis (1976), **Türk Halkbilimi**, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara.
- ÖZCAN, Aynur Öz (2006), “Alpamış Destanında Mizahî Unsurlar”, **Modern Türklük Araştırmaları Dergisi**, C. 3, S. 3, s. 31-49.
- ÖZCAN, Tarık (2000), “Romanda Sosyal Ortam”, **Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi**, C. 10, S. 2, s. 99-110.
- ÖZCAN, Tarık (2002), “Nur Baba Romanında Nigâr Hanımın Niyet ve Eylemleri Üzerine Bir İnceleme”, **Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi**, C. 12, S. 1, s. 87-96.
- ÖZCAN, Tarık (2003), “Oğuz Kağan Destanının Kahramanlık Mitosu Bakımından Çözümlemesi”, **Millî Folklor**, S. 57, s.76-81.
- ÖZDEMİR, Nutku (1976), **Meddahlık ve Meddah Hikâyeleri**, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara.
- ÖZKAN, Tuba (2006), **Bey Böyrek Anlatılarının Kahramanın Yolculuğu Açısından İncelenmesi** Gazi Ü. Soysal Bilimler Enstitüsü(Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Ankara.
- ÖZTÜRK, Ali (1980), **Çağları İçinde Türk Destanları**, Derya Dağıtım, İstanbul.
- PAKSOY, H. B. (1989), **Alpamysh: Central Asian Identity Under Russian Rule**. Hartford, Connecticut.
- PEAT, David (2003), **Filozof Taşı** (çev. Orhan Düz), İnsan Yayınları, İstanbul.

- REICHL, Karl (2002), **Türk Boylarının Destanları (Gelenekler, Şekiller, Şiir Yapısı)**, (çev: Metin Ekici) Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara.
- REICHL, Karl (2008), “Karakalpak Destanları: Gelenek, Destancılar ve Destan Anlatımı ”, **Türkbilig**, S. 15, 64-77.
- ROUX, Jean-Poul (2002), **Türklerin ve Moğolların Eski Dini**, Kabalcı Yayınları, İstanbul.
- SAKAOĞLU, Saim (2009), **Efsane Araştırmaları**, Kömen Yayınları, Konya.
- SAKAOĞLU, Saim, Ali Duymaz (2002), **İslamiyet Öncesi Türk Destanları**, (İncelemeler, Metinler) Ötüken Yayınları, İstanbul.
- SANTUR, Meltem E. Cingöz (1998), “İç Anadolu’da Gelinin Oğlan Evine Götürülmesi Sırasında Uygulanan Gelenekler Üzerine Bir Atlas Denemesi”, **Türk Halk Kültürü Araştırmaları**, s.170-190. Say Yayınları, İstanbul.
- SCHIMMEL, Annemarie (2000), **Sayıların Gizemi**, Kabalcı Yayınları, İstanbul.
- SEPETÇİOĞLU, Necati (1995), **Karşılaştırmalı Türk Destanları**, AkranYayınları, İstanbul.
- SÖZEN, Mustafa (2003), **Sinemada Renk/Sembolik Anlamlar**, Detay Yayıncılık, Ankara.
- STEVENS, Anthony (1999), **Jung** (Çev. Ayda Çayır), Kaknüs Yayınları, İstanbul.
- STEVICK, Philip (2004), **Roman Teorisi**(çev. Sevim Kantarcıoğlu), Akçağ Yayınları, Ankara.
- ŞAHİN, Halil İbrahim (2006), “Bahşılık Geleneğinde Hediyelerin Fonksiyonları ve Sembolik Anlamları Üzerine Bir Değerlendirme”, **Türk Dünyası İncelemeleri Dergisi**, C. 6, S.2, s. 437-446, İzmir.
- ŞAHİN, Veysel (2009), “Boğaç Han Hikâyesinin Anlatı Düzlemindeki Görünümü”, Prof. Dr. Ahmet Buran Armağanı, **Turkish Studies**, Volume 4/8, s.2145–2174.
- ŞENOCAK, Ebru (2000), **Leylâ ile Mecnûn Hikâyesi Üzerine Mukayeseli Bir Araştırma**, Fırat Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Elazığ.
- ŞENOCAK, Ebru (2005), **İbn Sînâ Hikâyeleri Üzerinde Mukayeseli Bir Araştırma**, Fırat Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü, (Yayınlanmamış Doktora Tezi), Elazığ.

- ŞENOCAK, Ebru (2007), **İronik Yaşamda Sonsuza Yürüyen Kahraman Nasreddin Hoca**, Mozaik Kültür Sanat Vakfı Yayınları, Konya.
- ŞENOCAK, Ebru (2010), “Mitolojik Konulu Bir Halk Hikâyesi Leylâ ile Mecnûn Hikâyesi Merkezinde Yıldıza Dönüşüm”, **Millî Folklor**, Yıl 22, S. 86, s. 20-29.
- ŞİMŞEK, Esmâ (1996), “Folklor ve Halk Edebîyatında Elma”, **Türk Dünyası Araştırmaları**, S. 105, s.203-216.
- ŞİMŞEK, Esmâ (2001), **Yukarıçukurova Masallarında Motif ve Tip Araştırması**, C.1, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara.
- ŞİMŞEK, Esmâ (2003), “Kadirli ve Sumbas(Osmaniye)’ta Evlenme Âdetleri”, **Folklor/Edebîyat**, C. 9, S. 34, s.135-155. Ankara.
- ŞİMŞEK, Esmâ, Ebru Şenocak (2009), “İbn Sinâ Hikâyelerinin Arketipsel Tahlili”, **Millî Folklor**, Yıl 21, S. 82, s. 110-121.
- TEKİN, Mehmet (1989), **Roman Sanatı ve Romanın Unsurları**, Selçuk Üniversitesi Yayınları, Konya.
- TURAL, Sadık (1998), **Tarihten Destana Akan Duyarlılık**, Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları, Ankara.
- TURAN, Fatma Ahsen (2010), “Şaman Ritüellerinden Alevi Semahlarına Esrarlı Yolculuk”, **Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi** S.56 s. 153-162.
- Türk Ansiklopedisi (1966), C.14, Ankara.
- Türk Dili ve Edebîyatı Ansiklopedisi (1979), C.3, İstanbul.
- TÜRKAN, Kadriye (2008), “Azeri Masallarında Av Kültü ve Av Anlayışı”, **Millî Folklor**, Yıl 20, S. 80, s.70-76.
- Türkiye Dışındaki Türk Edebîyatları Antolojisi (2001), C. 29, Başkurt Edebîyatı, Kültür Bakanlığı Yayınları.
- TÜRKMEN, Fikret (1996), “Modern Mizah Teorilerine Göre Nasreddin Hoca Fıkralarının Yorumu”, **Nasreddin Hoca Bilgi Şöleni (Sempozyumu) Bildirileri**, AKM yayınları, s.47-52, Ankara.
- TÜZER, İbrahim (2007), “Kimliklerin Çatıştığı Mekân: “Kiralık Konak” ve Evini/Evrenini Arayan Nesiller” **Bilig**, Bahar/2007, S. 41, s. 225-239.
- ULUDAĞ, Süleyman (1996), **Tasavvuf Terimleri Sözlüğü**, Marifet Yayınları, İstanbul.
- USTA, Çiğdem (2005), **Mizah Dilinin Gizemi**, Akçağ Yayınları, Ankara.
- YARDIMCI, Mehmet (2002), **Destanlar**, Ürün yayınları, İstanbul.

Yeni Türk Ansiklopedisi (1985), C. 2, İstanbul.

YILDIRIM, Dursun (1998), **Türk Bitiği**, Akçağ Yayınları, Ankara.

YOLDAŞOĞLU, Fazıl (2000), **Alpamış Destanı** (çev: Aysu Şimşek Canpolat, Aynur

Öz) Atatürk Kültür Merkezi Yayınları, Ankara.

<http://meditativedance.com/meditatif-bilinç/yazilar/86-jung-ve-eşzamanlılık>.

[www. Blogcu Com.](http://www.blogcu.com) Özbek Edebîyatı.

[www. ekitap.kulturturizm.gov.tr](http://www.ekitap.kulturturizm.gov.tr).

EKLER



Alpamiş Destanı'nın Özbek varyantının kapak resmi.



Âşıkların piri Dede Korkut'un Nahçıvan'daki anıtı.

ÖZ GEÇMİŞ

Bingöl/Genç doğumluyum. İlk, orta ve lise öğrenimimi Elazığ'da tamamladım. 2001 yılında Fırat Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı bölümünü kazandım. 2005 yılında bu bölümden mezun oldum. 2009 yılında Türk Dili ve Edebiyatı öğretmeni olarak Diyarbakır'ın Ergani ilçesine atandım. Halen Elazığ Toki Yazıkonak Lisesi'nde, görev yapmaktayım.