



Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü

Türk Halkbilimi Anabilim Dalı

Türk Halkbilimi Bilim Dalı

TÜRK KÜLTÜR TARİHİNDE KAHRAMANLIK SERÜVENİNİN TÜRKÜLERDEKİ İZDÜŞÜMÜ

Ennur BİLECAN KARAOSMANOĞLU

Doktora Tezi

Ankara, 2025

TÜRK KÜLTÜR TARİHİNDE KAHRAMANLIK SERÜVENİNİN TÜRKÜLERDEKİ
İZDÜŞÜMÜ

Ennur BİLECAN KARAOSMANOĞLU

Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü

Türk Halkbilimi Anabilim Dalı

Türk Halkbilimi Bilim Dalı

Doktora Tezi

Ankara, 2025

KABUL VE ONAY

Ennur BİLECAN KARAOSMANOĞLU tarafından hazırlanan “Türk Kültür Tarihinde Kahramanlık Serüveninin Türkülerdeki İzdüşümü” başlıklı bu çalışma, ... tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda başarılı bulunarak jürimiz tarafından Doktora Tezi olarak kabul edilmiştir.

[Unvanı, Adı ve SOYADI] (Başkan)

[Unvanı, Adı ve SOYADI] (Danışman)

[Unvanı, Adı ve SOYADI] (Üye)

[Unvanı, Adı ve SOYADI] (Üye)

[Unvanı, Adı ve SOYADI] (Üye)

Yukarıdaki imzaların adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylarım.

Prof. Dr. Uğur ÖMÜRGÖNÜLŞEN

Enstitü Müdürü

YAYIMLAMA VE FİKRİ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI

Enstitü tarafından onaylanan lisansüstü tezimin/raporumun tamamını veya herhangi bir kısmını, basılı (kağıt) ve elektronik formatta arşivleme ve aşağıda verilen koşullarla kullanıma açma iznini Hacettepe Üniversitesine verdiğimi bildiririm. Bu izinle Üniversiteye verilen kullanım hakları dışındaki tüm fikri mülkiyet haklarım bende kalacak, tezimin tamamının ya da bir bölümünün gelecekteki çalışmalarda (makale, kitap, lisans ve patent vb.) kullanım hakları bana ait olacaktır.

Tezin kendi orijinal çalışmam olduğunu, başkalarının haklarını ihlal etmediğimi ve tezimin tek yetkili sahibi olduğumu beyan ve taahhüt ederim. Tezimde yer alan telif hakkı bulunan ve sahiplerinden yazılı izin alınarak kullanılması zorunlu metinlerin yazılı izin alınarak kullandığımı ve istenildiğinde suretlerini Üniversiteye teslim etmeyi taahhüt ederim.

Yükseköğretim Kurulu tarafından yayınlanan “**Lisansüstü Tezlerin Elektronik Ortamda Toplanması, Düzenlenmesi ve Erişime Açılmasına İlişkin Yönerge**” kapsamında tezim aşağıda belirtilen koşullar haricince YÖK Ulusal Tez Merkezi / H.Ü. Kütüphaneleri Açık Erişim Sisteminde erişime açılır.

- Enstitü / Fakülte yönetim kurulu kararı ile tezimin erişime açılması mezuniyet tarihimden itibaren 2 yıl ertelenmiştir. ⁽¹⁾
- Enstitü / Fakülte yönetim kurulunun gerekçeli kararı ile tezimin erişime açılması mezuniyet tarihimden itibaren ... ay ertelenmiştir. ⁽²⁾
- Tezimle ilgili gizlilik kararı verilmiştir. ⁽³⁾

...../...../.....

[İmza]

Ennur BİLECAN KARAOSMANOĞLU

¹“Lisansüstü Tezlerin Elektronik Ortamda Toplanması, Düzenlenmesi ve Erişime Açılmasına İlişkin Yönerge”

- (1) Madde 6. 1. Lisansüstü teze ilgili patent başvurusu yapılması veya patent alma sürecinin devam etmesi durumunda, tez danışmanının önerisi ve **enstitü anabilim dalının** uygun görüşü üzerine **enstitü** veya **fakülte yönetim kurulu** iki yıl süre ile tezin erişime açılmasının ertelenmesine karar verebilir.
- (2) Madde 6. 2. Yeni teknik, materyal ve metotların kullanıldığı, henüz makaleye dönüşmemiş veya patent gibi yöntemlerle korunmamış ve internetten paylaşılması durumunda 3. şahıslara veya kurumlara haksız kazanç imkanı oluşturabilecek bilgi ve bulguları içeren tezler hakkında tez danışmanının önerisi ve **enstitü anabilim dalının** uygun görüşü üzerine **enstitü** veya **fakülte yönetim kurulunun** gerekçeli kararı ile altı ayı aşmamak üzere tezin erişime açılması engellenebilir.
- (3) Madde 7. 1. Ulusal çıkarları veya güvenliği ilgilendiren, emniyet, istihbarat, savunma ve güvenlik, sağlık vb. konulara ilişkin lisansüstü tezlerle ilgili gizlilik kararı, **tezin yapıldığı kurum** tarafından verilir *. Kurum ve kuruluşlarla yapılan işbirliği protokolü çerçevesinde hazırlanan lisansüstü tezlere ilişkin gizlilik kararı ise, **ilgili kurum ve kuruluşun önerisi** ile **enstitü** veya **fakültenin** uygun görüşü üzerine **üniversite yönetim kurulu** tarafından verilir. Gizlilik kararı verilen tezler Yükseköğretim Kuruluna bildirilir.
Madde 7.2. Gizlilik kararı verilen tezler gizlilik süresince enstitü veya fakülte tarafından gizlilik kuralları çerçevesinde muhafaza edilir, gizlilik kararının kaldırılması halinde Tez Otomasyon Sistemine yüklenir

* Tez danışmanının önerisi ve **enstitü anabilim dalının** uygun görüşü üzerine **enstitü** veya **fakülte yönetim kurulu** tarafından karar verilir.

ETİK BEYAN

Bu çalışmadaki bütün bilgi ve belgeleri akademik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi, görsel, işitsel ve yazılı tüm bilgi ve sonuçları bilimsel ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu, kullandığım verilerde herhangi bir tahrifat yapmadığımı, yararlandığım kaynaklara bilimsel normlara uygun olarak atıfta bulunduğumu, tezimin kaynak gösterilen durumlar dışında özgün olduğunu, **Prof. Dr. Fatma Gülay MİRZAOĞLU SIVACI** danışmanlığında tarafımdan üretildiğini ve Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tez Yazım Yönergesine göre yazıldığını beyan ederim.

[İmza]

Ennur BİLECAN KARAOSMANOĞLU

ADAMA SAYFASI

Yıllar önce bana bu hayali kurduran,
Bilge Ruhlu Canım Babamın Anısına...
Sana Sözümü Tuttum
Ve Tutacağım
Ruhun Şad Olsun...



TEŞEKKÜR

Çalışmanın başından sonuna kadar her aşamasında yanımda olan, akademik bilgisi ve tecrübesiyle bana kılavuzluk eden, bilgeliği ve şefkatiyle her daim yolumu aydınlatan çok kıymetli danışman hocam Prof. Dr. Fatma Gülay MİRZAOĞLU SIVACI'ya sonsuz teşekkürlerimi sunuyorum.

Tez izleme komitemizde bulunan değerli hocalarım Prof. Dr. Ali YAKICI'ya ve Doç. Dr. Zehra KADERLİ'ye tez çalışmamız boyunca destek ve katkılarından dolayı teşekkür ediyorum.



ÖZET

BİLECAN KARAOSMANOĞLU, Ennur. *Türk Kültür Tarihinde Kahramanlık Serüveninin Türkülerdeki İzdüşümü*, Doktora Tezi, Ankara, 2025.

Bu çalışma, Türk kültür tarihinde kahramanlık olgusunun geçirdiği tarihsel dönüşümleri ve bu dönüşümün halk anlatıları içindeki en güçlü temsillerinden biri olan türkülere nasıl yansıdığını incelemeyi amaçlamaktadır. Kahramanlık, yalnızca bireysel cesaret ve yiğitlik örnekleriyle sınırlı kalmayan; aynı zamanda milletin değerlerini, inanç dünyasını ve tarihsel hafızasını yansıtan kültürel bir yapıdır. Tezin birinci bölümünde çalışmanın amacı, önemi kapsamı, sınırlılıkları ve çalışmada kullanılan yöntem ve teknikler anlatılmaktadır. Tezin ikinci bölümünde, kahraman ve kahramanlık kavramları etimolojik, sosyolojik ve mitolojik boyutlarıyla ele alınarak kavramsal bir çerçeve oluşturulmuştur. Üçüncü bölümde, Türk kültür tarihinde kahramanlık anlayışı İslamiyet öncesi ve sonrası olmak üzere iki temel dönemde incelenmiş; destan türü ağırlıklı olmak üzere metin merkezli yöntemler ışığında kahramanlığın anlam evreni, kahraman idealleri ve işlevleri analiz edilmiştir. Dördüncü bölümde ise, kahramanlık temasının halk edebiyatındaki yansıması olarak türküler merkez alınmış; TRT Türk Halk Müziği Repertuarı'ndan seçilen 62 türkü metni üzerinden metin odaklı yorumlama yöntemiyle analizler yapılmıştır. Türkülerin içerik çözümlemesinde, kahramanın kimliği, mücadele biçimi, fedakârlık, vatan sevgisi, halkı koruma misyonu gibi temalar öne çıkarılmış; kahramanlık tipolojisi, yardımcı karakterler ve sembolik motifler ayrıntılı olarak değerlendirilmiştir. Bu bağlamda çalışmamız, Türk halkının kahramanlık algısının tarihsel ve kültürel köklerini anlamaya yönelik disiplinlerarası bir katkı sunmayı amaçlamaktadır. Çalışma, hem halkbilimi hem de kültürel tarih perspektifiyle, kahramanlık olgusunun türküler aracılığıyla nasıl biçimlendiğini ve toplumsal bellekte nasıl canlı tutulduğunu ortaya koymaktadır.

Anahtar Sözcükler

Türk Kültürü, Kahramanlık, Kahraman Tipi, Türkü, Kültürel Süreklilik.

ABSTRACT

BİLECAN KARAOSMANOĞLU, Ennur. The Projection of the Heroic Adventure in Folk Songs in the History of Turkish Culture, Ph. D. Dissertation, Ankara, 2025.

This study aims to examine the historical transformations of the concept of heroism in Turkish cultural history and how these transformations are reflected in one of the most powerful forms of oral tradition: folk songs. Heroism, in this context, is not limited to acts of individual bravery and valor but represents a cultural construct that reflects the values, belief systems, and historical memory of the nation. The first chapter of the dissertation outlines the research purpose, significance, scope, limitations, and the methods and techniques employed in the study. The second chapter builds a conceptual framework by analyzing the concepts of “hero” and “heroism” through etymological, sociological, and mythological lenses. The third chapter investigates the perception of heroism in Turkish cultural history, focusing on two major periods—pre-Islamic and post-Islamic—through a text-centered approach, particularly drawing from epic narratives. It analyzes the semantic universe of heroism, the ideals of the hero, and their societal functions. The fourth chapter focuses on the reflection of heroism in folk literature, specifically through folk songs. In this section, 62 folk songs selected from the TRT Turkish Folk Music Repertoire are analyzed using a text-oriented interpretative method. The content analysis of the songs highlights themes such as the identity of the hero, forms of struggle, self-sacrifice, patriotism, and the mission of protecting the people. Additionally, the typology of heroes, the roles of supporting characters, and symbolic motifs are discussed in detail. In this context, the study offers an interdisciplinary contribution to understanding the historical and cultural roots of the Turkish perception of heroism. From both folklore and cultural history perspectives, it reveals how the notion of heroism is shaped through folk songs and how it is sustained within collective memory.

Keywords

Turkish Culture, Heroism, Hero Typology, Folk Song, Cultural Continuity.

İÇİNDEKİLER

KABUL VE ONAY	İ
YAYIMLAMA VE FİKRİ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI.....	İİ
ETİK BEYAN.....	İİİ
ADAMA SAYFASI	İV
TEŞEKKÜR	V
ÖZET.....	VI
ABSTRACT	VII
İÇİNDEKİLER	VIII
KISALTMALAR DİZİNİ	XV
ÖNSÖZ.....	XVII
GİRİŞ	1
1. BÖLÜM ÇALIŞMANIN TEORİK VE METODOLOJİK ÇERÇEVESİ.....	4
1.1. ARAŞTIRMANIN AMACI VE ÖNEMİ	4
1.2. ARAŞTIRMANIN PROBLEMLERİ	6
1.3. ARAŞTIRMANIN HİPOTEZLERİ.....	8
1.4. ARAŞTIRMADA KULLANILAN YAKLAŞIM VE YÖNTEMLER.....	9
1.5. ÇALIŞMANIN KAPSAMI VE SINIRLILIKLARI.....	11
2. BÖLÜM KAVRAMSAL AÇIDAN KAHRAMANLIK.....	14
2.1. KAHRAMAN.....	14
2.1.1. Kahramanın Özellikleri Nelerdir?	19
2.1.2. Nasıl Kahraman Olunur?	26
2.1.3. Kadın Kahramanlar.....	37
2.1.4. Sözlü Kültürde Kahraman	44
2.1.5. Yazılı Kültürde Kahraman.....	52
2.2. SÜPER KAHRAMAN	59
2.2.1. Süper Kahraman Kimdir?	63
2.2.2. Süper Kahramanın Yaratılma Sebepleri	66
2.3. ANTİ KAHRAMAN.....	68
2.3.1. Anti Kahraman Kimdir?	69

2.3.2. Anti Kahraman'ın Özellikleri ve Ortaya Çıkma Koşulları	72
2.3.3. Sosyal Haydut Olarak Anti Kahraman	82
2.4. KAHRAMAN KALIPLARI MODELLEMELERİ	84
2.4.1. Lord Raglan	85
2.4.2. Otto Rank.....	89
2.4.3. Jung'un Arketip Yaklaşımı.....	90
2.4.4. Joseph Campbell	94
2.5. TÜRK KÜLTÜRÜNDE ÖN PLANA ÇIKAN KAHRAMANLAR.....	98
2.5.1. Mitolojik Kahramanlar	98
2.5.2. Tarihi Kahramanlar.....	109
2.5.3. Anlatı Kahramanları	114
3. BÖLÜM TÜRK KÜLTÜR TARİHİNDE KAHRAMANLIK.....	122
3.1. TÜRK KÜLTÜRÜNÜN İSLAMİYET ÖNCESİ DÖNEM	
KAHRAMANLIK SERÜVENİ	122
3.1.1. Kahramanlığa Zemin Hazırlayan Eski Türk Tarihi	122
3.1.1.1. Kut Kavramı	124
3.1.1.2. Siyasi Hâkimiyet	137
3.1.1.3. Kagan ve Katun	144
3.1.1.4. Eski Türklerde Ordu	149
3.1.1.5. Eski Türk Tarihine Genel Bakış	154
3.1.2. Arkaik Kültürde Kahramanlık Algısı	163
3.1.3. Eski Türk Kültürü Destan Geleneğinde Kahramanlık Serüveni.....	195
3.1.3.1. Bozkurt Destanı (Türeyiş Destanı).....	196
3.1.3.2. Ergenekon Destanı.....	199
3.1.3.3. Türeyiş Destanı.....	202
3.1.3.4. Göç Destanı	207
3.1.4. Eski Türk Kültüründe Kahramanlığı Sembolize Eden Kültler	
ve Motifler/İnsan Dışı Kahramanlık Unsurları	213
3.1.4.1. Kahramanlıkta Işık Kültü	214
3.1.4.2. Kahramanlıkta Ağaç Kültü.....	216
3.1.4.3. Kahramanlıkta Madenler	219
3.1.4.4. Kahramanlıkta Bozkurt.....	221
3.1.4.5. Kahramanlıkta At	223

3.1.4.6. Kahramanlıkta Yada Taşı	227
3.1.4.7. Kahramanlıkta Ak Saçlı İhtiyarlar.....	230
3.1.4.8. Kahramanlıkta Müzik	234
3.1.4.9. Kahramanlıkta Dağ Kültü.....	239
3.1.4.10. Kahramanlıkta Ateş ve Su	242
3.1.4.11. Kahramanlıkta Ok ve Yay	249
3.1.4.12. Kahramanlıkta Rüzgâr ve Fırtına	254
3.1.5. Koşuk, Sagu ve Sav Örnekleriyle Kahramanlık	258
3.1.5.1. Koşuk.....	258
3.1.5.2. Sagu	260
3.1.5.3. Sav	263
3.2. TÜRK KÜLTÜRÜNÜN İSLAMİYET SONRASI DÖNEM	
KAHRAMANLIK SERÜVENİ	265
3.2.1. Tarihsel Açıdan İslamiyet Etkisindeki Dönemle Birlikte Kahramanlık	265
3.2.2. Geçiş Dönemi Eserleriyle Kahramanlık	280
3.2.2.1. Kutadgu Bilig – Yusuf Has Hacib.....	280
3.2.2.2. Divânü Lügati't-Türk – Kaşgarlı Mahmud.....	284
3.2.2.3. Atabetü'l-Hakayık – Edip Ahmet Yükneki	288
3.2.2.4. Divan-ı Hikmet – Ahmet Yesevi	293
3.2.3. Dede Korkut Hikâyelerinde Kahramanlık	295
3.2.4. İslamiyet Etkisindeki Dönem Destanlarıyla Kahramanlık	314
3.2.4.1. Satuk Buğra Han Destanı	315
3.2.4.2. Manas Destanı	317
3.2.4.3. Battal Gazi Destanı.....	321
3.2.4.4. Dânişmendnâme	324
3.2.4.5. Köroğlu Destanı.....	328
3.2.5. Osmanlı Destanlarıyla Kahramanlık.....	335
3.2.5.1. Türk Mezarı	336
3.2.5.2. Osman'ın Rüyası	337
3.2.5.3. Bilecik'in Alınışı	339
3.2.5.4. Rumeli'ye Geçiş	342
3.2.6. Cumhuriyet Dönemi Türk Kültüründe Kahramanlık Anlayışı	344
3.2.6.1. Millî Mücadele ve Yeni Kahramanlık Anlayışı.....	351

3.2.6.2. Edebiyatta Kahramanlık	352
3.2.6.3. Kadın Kahramanlar ve Toplumsal Kahramanlık	352
3.2.6.4. Bilim ve Teknoloji Alanında Kahramanlık	352
3.2.6.5. Kültür ve Sanatta Kahramanlık	353
3.2.6.6. Spor Alanındaki Kahramanlık	353
3.2.6.7. Kahramanlık ve Modernleşme	354
3.2.7. Cumhuriyet Dönemi Kahramanlık Eserleri	354
3.2.8. Cumhuriyet Dönemi Türk Kültüründe Kahramanlık Sembolleri	356
3.2.8.1. Türk Bayrağı	356
3.2.8.2. İstiklal Marşı (Mehmet Akif Ersoy, 1921)	358
3.2.8.3. Çanakkale Şehitliği/Anıtlar ve Anıtkabir	359
3.2.8.4. Asker Uğurlama Gelenekleri	362
3.2.8.5. Milli Bayramlar	363
3.2.9. Türk Kültüründe Geçmişten Günümüze Değişmeyen Kahramanlık Unsurları	364
3.2.9.1. Cesaret ve Savaşçılık	364
3.2.9.2. Bağımsızlık Tutkusu	365
3.2.9.3. Adalet ve Merhamet	366
3.2.9.4. Vatan Sevgisi	368
3.2.9.5. Sadakat ve Töreye Bağlılık	370
3.2.9.6. Zorluklar Karşısında Direnç ve Sabır	372
3.2.9.7. Zekâ ve Strateji Yeteneği	373
3.2.9.8. Fedakârlık ve Alçakgönüllülük	374
3.2.9.9. Doğa ile Uyum	375
3.2.9.10. Bilgelik ve Öğüt Verme	377
4. BÖLÜM KAHRAMANLIĞIN TÜRKÜLERDEKİ İZDÜŞÜMÜ	378
4.1. TÜRKÜ	378
4.2. TÜRKÜLERİN TASNİFİ	398
4.3. TÜRKÜLERİN İŞLEVLERİ	403
4.4. KAHRAMANLIK TÜRKÜLERİ	406
4.5. TÜRKÜ METİNLERİNDE KAHRAMANLIK ANALİZİ	414
4.5.1. Atımı Bayledim Delikli Taşa	414

4.5.2. Hoş Gelişler Ola	415
4.5.3. Ağlayalım Atatürk'e	417
4.5.4. Tavlada Bağlı Olur Yiğidin Atı	421
4.5.5. Edirne'nin Ardında Sünbüllü Bağlar	423
4.5.6. Murat Reis Der Gaziler Hazır Olun.....	424
4.5.7. Yürüdük Edirne'den (Fetih Türküsü)	425
4.5.8. Buna Er Meydanı Derler.....	427
4.5.9. Gine de Şahlanıyor	428
4.5.10. Bir Sabah Namazı Tozdan Dumandan (Genç Osman/Kastamonu Çeşitlemesi)	429
4.5.11. Sivastopol Önünde Yatan Gemiler	430
4.5.12. Vurun Evlatlarım (Kars'ın Kurtuluş Türküsü)	431
4.5.13. Asker Olup Vatana Hizmet Eylerem Men.....	432
4.5.14. Harpten Döndüm Yurda Ben	434
4.5.15. Atına Binmiş Elinde Dizgin (Şahin Bey Ağıtı)	436
4.5.16. On İki Şubattır (Kahramanmaraş Kurtuluş Türküsü)	438
4.5.17. Dumlupınar Şehitleri (Uzun Hava).....	440
4.5.18. Kozanoğlu Avdan Gelir	443
4.5.19. Çello Dedikleri Daha Bir Uşak.....	444
4.5.20. Meço İbiram Dedikleri	445
4.5.21. Ala Boz Dumanlı Karlı Dereleler (Saat Çukuru)	446
4.5.22. Ayvaz Gelir Otağından	448
4.5.23. Benden Selâm Olsun (Köroğlu Çeşitlemesi)	450
4.5.24. Bir Hışmınan Geldi Geçti (Kızır Oğlu)	451
4.5.25. Tan Yeri Atanda (Köroğlu Çeşitlemelerinden)	453
4.5.26. Boz At Seni Ser Tövlede Bağlaram (Koçak Nebi)	455
4.5.27. Nebi'm Gelir Gazaklı'nın Elinde (Koçak Nebi).....	457
4.5.28. Köroğlu.....	459
4.5.29. Mert Dayanır Namert Kaçar (Köroğlu Çeşitlemesi).....	460
4.5.30. Uca Dağların Başında	461
4.5.31. Yiğitler Silkinip Ata Binince (Köroğlu Çeşitlemesi).....	463
4.5.32. Köroğlu (Uzun Hava)	464
4.5.33. Yiğit Yiğidi Öldürmez (Ceng-i Köroğlu)	466

4.5.34. Aşağıdan Aslan Paşam Geliyor (Avşar Bozlağı).....	467
4.5.35. Aşağıdan Yusuf Paşam Geliyor.....	469
4.5.36. Dostlarınan Bozuk Gitti Aramız (Avşar Bozlağı)	471
4.5.37. Seksen Bin Hana Da İskan Olundu.....	472
4.5.38. Benden Selam Söylen Mürseloğlu'na (Avşar Bozlağı).....	474
4.5.39. Yine Bir Kasafat Çöktü Serime (İlbeyli Aşiret İskan Havası).....	475
4.5.40. Ali Efe.....	477
4.5.41. Kamalı Efe (Aradılar Sordular)	478
4.5.42. Bademliye Efem	480
4.5.43. Efeler Geliyor Dört Atlı.....	481
4.5.44. Göktepeyle İnönünün Arası.....	482
4.5.45. İnce Mehmet	483
4.5.46. İslamoğlu (Zeybek).....	484
4.5.47. Kalkı da Vermiş Martinimin Galeyi	485
4.5.48. Kır Atımın Nalı Yoktur (Poslu Efe)	486
4.5.49. Tepsiler Galeylendi.....	488
4.5.50. Uzun Olur Efelerin Bıçağı	489
4.5.51. Uzun Olur Şu Bakırın Ovası (Saçlı Efe).....	490
4.5.52. Ah Bir Ateş Ver Cıgaramı Yakayım.....	491
4.5.53. Şu Dalma'dan Geçtin mi (Yörük Ali).....	492
4.5.54. Kerimoğlu	494
4.5.55. Sinanoğlu	495
4.5.56. Ak Çeşmeden Sular İçtim Kanmadım (Sinanoğlu Zeybeği)	496
4.5.57. İslamoğlu da Kale de Yapar Taşınan da	497
4.5.58. Alıverin Sandığımdan Kürkümü (Cafer Zeybek)	499
4.5.59. Nazoğlu Zeybeği.....	500
4.5.60. Sarı Zeybek.....	501
4.5.61. Ger Ali Dedikleri Bir Kara Dana.....	502
4.5.62. Gümüşlü Cezvelerim Gaynar Ocakta (Tekelioğlu Gurbet Havası)	504
SONUÇ	506
KAYNAKÇA	521
EK1 TÜRKÜLER.....	551

EK2 ORJİNALLİK RAPORU	590
EK3 ETİK KURUL/KOMİSYON FORMU	592



KISALTMALAR DİZİNİ

ABD	Amerika Birleşik Devletleri
AKM	Atatürk Kültür Merkezi
akt.	Aktaran
C.	Cilt
Çev.	Çeviren
DLT	Dîvânü Lugâti't-Türk
Ed.	Editör
Haz.	Hazırlayan
KB	Kutadgu Bilig
MEB	Milli Eğitim Bakanlığı
M.Ö.	Milattan Önce
M.S.	Milattan Sonra
Rep. No	Repertuvar Numarası
S.	Sayı
s.	Sayfa
str.	Satır
vb.	Ve Bazıları
vd.	Ve Diğerleri
TDK	Türk Dil Kurumu

TDV	Türkiye Diyanet Vakfı
THM	Türk Halk Müziği
TKAE	Türk Kültürü Araştırma Enstitüsü
TRT	Türkiye Radyo Televizyonu
yy.	Yüzyıl



ÖNSÖZ

Kültürel kimlikler, milletlerin tarihsel süreç içerisinde biriktirdiği değerler, inançlar, davranış kalıpları ve semboller aracılığıyla şekillenir. Bu bağlamda kahramanlık, yalnızca bireysel cesaret ve yiğitlik örnekleriyle sınırlı kalmayan; aksine toplumsal hafızanın, kolektif bilinçaltının ve kültürel devamlılığın en güçlü yapı taşlarından biri olarak belirir. Türk kültür tarihi, bu bakımdan incelendiğinde kahramanlık olgusunun, farklı dönemlerde farklı biçimlerde tezahür etmesine rağmen özünde bir değerler bütünü olarak korunageldiği görülmektedir. Bu doktora tezinde, Türk kültür tarihinde kahramanlık serüveninin tarihsel gelişim çizgisi içinde nasıl şekillendiği ve bu kavramın halk anlatılarının en canlı ve dinamik formlarından biri olan türkülerde nasıl yansıdığı çok boyutlu bir yaklaşımla ele alınmıştır. Çalışmamızda öncelikle kahraman ve kahramanlık kavramları etimolojik, sosyolojik ve mitolojik bağlamlarda değerlendirilmiş; ardından Türk kültür tarihinde kahramanlık anlayışı, İslamiyet öncesi ve İslamiyet sonrası olmak üzere iki ana dönemde sistematik olarak ele alınıp incelenmiştir. Böylelikle kahramanlık olgusunun tarihsel süreçte geçirdiği dönüşümler ortaya konmuştur.

Çalışmanın esas katkısı ise bu tarihsel çerçevenin halk biliminin en güçlü sözlü formlarından biri olan türküler aracılığıyla tamamlanıp somutlaştırılmasıdır. TRT Repertuarı'ndan seçtiğimiz türküler üzerinden yaptığımız ayrıntılı çözümlemelerde, kahramanlık motiflerinin türkülerde nasıl yansıdığı, ne tür kahraman tiplerinin öne çıktığı ve bu kahramanlık tasvirlerinin hangi değerler sistemine karşılık geldiği yorumlanmıştır. Böylece türkülerin yalnızca müzikal değil, aynı zamanda sosyokültürel ve tarihsel bir belge niteliği taşıdığı bir kez daha ortaya konmuştur. Bu çalışma, hem akademik literatüre katkı sağlamayı hem de kültürel mirasımızın önemli bir bileşeni olan kahramanlık temalı türküler aracılığıyla Türk halk bilincine ayna tutmayı amaçlamaktadır.

GİRİŞ

Kahramanlık, insanlık tarihinin en eski anlatılarından itibaren toplumların ideallerini, değerlerini ve kimliklerini yansıtan bir kavram olarak var olagelmıştır. Tarihin her döneminde milletlerin kaderine yön veren kişi ya da figürlerin, belli bir amaca adanmışlık, cesaret, fedakârlık ve mücadele ile yoğrulan hayat öyküleri; yalnızca bireysel birer başarı hikâyesi değildir, aynı zamanda toplumun ortak bilincini şekillendiren kültürel yapı taşlarıdır. Türk kültür tarihi de bu açıdan oldukça zengin bir kahramanlık mirasına sahiptir. Sözlü ve yazılı anlatılarla günümüze ulaşan bu miras, toplumsal belleğin taşıyıcısı olan halk edebiyatı ürünlerinde, özellikle de destan türünde güçlü bir biçimde varlık göstermektedir. “Türk Kültür Tarihinde Kahramanlık Serüveninin Türkülerdeki İzdüşümü” adlı çalışmamızda biz de öncelikle Türk kültürünün kahramanlık kökenini aktarabilmek adına, hem tarihsel süreci vererek hem de destan türü üzerinde yoğunlaşarak önce Türk kültüründe kahramanlık algısını aktarabilmeye odaklandık ve bunu sağlamak için de gerek İslamiyet öncesi devirde gerekse İslamiyet sonrası devirde daha yoğun olarak destan türü üzerinden ancak tarihsel çerçeveden de uzaklaşmadan kahramanlık analizleri yapmayı uygun bulduk. Yine türkü formunda güçlü bir biçimde varlık gösteren kahramanlık olgusunu, kahramanlık konusu açısından tespit ettiğimiz yaklaşık 120 türkü içinden seçtiğimiz 62 türkü üzerinden yorumlayarak kahramanı ve kahramanlık algısını tarihsel süreç içerisinde karşılaştırıp benzerlik ve farklılıklarını tespit edip bunların Türk kültüründeki yerini, anlamını ve önemini belirledik. Bu çalışmanın temel hareket noktası, Türk kültür tarihinde kökleri derinlere uzanan kahramanlık anlayışının tarihsel seyriyle birlikte incelenmesi ve bu anlayışın halk türkülerinde nasıl temsiliyet bulduğunun gösterilmesidir. Kahramanlık, yalnızca savaş meydanlarında sergilenen yiğitlikten, mücadeleden ibaret değildir; kahramanlık aynı zamanda adaletin tesisi, halkın sesi olma, zulme karşı direnç gösterme, yeri geldiğinde üstün akıl ve strateji kullanma, dürüst ve adaletli olma, vatan millet sevgisini her şeyin üstünde tutma, bir karış vatan toprağı ve millet bağımsızlığı için kendi canından vazgeçme, düşmana karşı dahi karakterli şerefli bir mücadele sergileme, toplumsal bir ideali savunma gibi pek çok yönüyle Türk halkının kolektif değer dünyasında yer bulmuş, kahramanlığın türkülere de bu derinlikli anlam katmanlarıyla yansıdığını görmüş olduk.

Bu bağlamda çalışmamızın birinci bölümde tezimizin amaç yöntem, kapsam ve sınırlılıklarının çerçevesi çizilmiştir. Çalışmamızın ikinci bölümünde, kahramanlık olgusu ve kahraman kavramları etimolojik, sosyolojik ve mitolojik boyutlarıyla ele alınmış; farklı disiplinlerin katkısıyla kavramın kuramsal temelleri tartışılmıştır. Ardından Türk kültür tarihinde kahramanlık olgusunun geçirdiği tarihsel evrim, İslamiyet öncesi ve İslamiyet sonrası dönemler olmak üzere iki ana başlık altında incelenmiştir. Bu inceleme, hem destanlar hem de tarihsel olaylar ve halk anlatıları üzerinden yürütülmüş, böylece kültürel süreklilik ve dönüşüm bağlamında kahramanlık anlayışının genel çerçevesi ortaya konmuştur.

Tezimizin odak noktasını oluşturan son bölümde ise, kahramanlık olgusunun halk bilimi için önemli bir taşıyıcı, açıklayıcı malzemesi olan türkü formu üzerinden yapılan tematik bir analiz yer almaktadır. 3 Ciltten oluşan, “Türk Halk Müziğinden Seçmeler” kitabından ve “Repertükül”den yaptığımız taramalarda yaklaşık 120 kahramanlık türküsü tespit ettik. TRT Repertuvarından tespit edip ayrıntılı değerlendirmeye almadığımız türkülerimiz tezimizin “Ekler” kısmında sunmuş bulunmaktayız. Tespit ettiğimiz türkülerden 62 türkü üzerinde detaylı inceleme ve yorumlama yaptık ve bu şekilde TRT Repertuvarı’ndan tespit ettiğimiz kahramanlık temalı türkülerin birbirinden farklı zaman ve yöreleri temsil eden 62 türkü örneği üzerinden yaptığımız çözümlemelerde, kahramanlık olgusu, kahramanlığın kültürel yapı içindeki yeri, önemi ve anlamı, kahraman tipolojisi, kahramanlık motifleri kullanımları gibi unsurlar ayrıntılı olarak değerlendirilmiştir. Bu inceleme sırasında türkülerin yalnızca bireysel kahramanlıkları değil; kolektif mücadeleleri, toplumsal direnişleri, milli hafızayı ve halkın adalet arzusunu nasıl dile getirdiği de göz önünde bulundurulmuştur. Çünkü Kahraman, yalnızca savaşı kazanan ya da düşmana karşı duran kişi değildir. O, bir toplumun geçmişle kurduğu bağın, geleceğe dair umutlarının ve kültürel değerlerinin sembolik taşıyıcısıdır. Türk halkı, tarih boyunca kahramanlıkla var olmuş, kahramanlıkla direnmiş ve kahramanlıkta anlam bulmuştur. Bu anlam, çoğu zaman kitaplarda değil, halkın dilinde, sazın telinde ve yüreğin sesinde; yani türkülerde yankılanmıştır. Bunun için türküler çok kıymetlidir.

Bu tez, Türk halk bilimi disiplinde kahramanlık temasını odağına alan çalışmalar arasında bütüncül yaklaşımı ve kapsamlı analiz yöntemiyle özgün bir yere sahip olmayı hedeflemektedir. Kahramanlık gibi evrensel bir kavramın, Türk kültürüne özgü anlatı

şekillerinde nasıl biçimlendiğini, Türk kültüründeki yeri, anlamı ve önemini; bu anlamın son tahlilde halk türkülerinde nasıl yankı bulduğunu ortaya koymak, yalnızca edebî bir mesele değil; aynı zamanda kültürel kimlik ve tarihsel bilinç açısından da önemli bir akademik çabadır. Vardığımız tahlil ve tespitler Türk kültür tarihi kültürel kodları için büyük değer taşımaktadır. Daha evvel kahramanlık ve türküler üzerine elbette ki çok çalışmalar yapılmıştır ancak biz bu iki olguyu birlikte ele alıp Türk kültür tarihi temeline dayandırıp yorumlayan; ayrıca dönemsel ve coğrafi farklılıkları da gözeterek analiz eden kapsamlı bir çalışma ihtiyacından yola çıktık ve bu çalışma ile sadece kahramanı ve kahramanlık olgularını aktarmayı değil, aynı zamanda kahramanın ve kahramanlığın toplumsal değişimde, ideolojik inşalarda ve kültürel süreklilikte nasıl yankılandığına ışık tutmayı amaçladık.

1. BÖLÜM

ÇALIŞMANIN TEORİK VE METODOLOJİK ÇERÇEVESİ

1.1. ARAŞTIRMANIN AMACI VE ÖNEMİ

Kahramanlık, tarih boyunca farklı toplumlarda farklı biçimlerde tezahür etmiş olsa da özü itibarıyla toplumların idealize ettiği değerler sisteminin bir yansımasıdır. Cesaret, adanmışlık, fedakârlık, adalet arayışı ve halkın sesi olabilme gibi özellikler, kahramanlık anlayışının temel bileşenleri arasında yer almaktadır. Türk kültür tarihi açısından bakıldığında, bu olgu yalnızca bireysel başarılarla sınırlı kalmamış; bir milletin inanç sistemine, tarihsel deneyimlerine ve toplumsal yapısına derinden dokunan bir anlamlar kümesine dönüşmüştür. Kahramanlık, tarih boyunca toplumsal belleğin ve kültürel değerlerin en güçlü taşıyıcılarından biri olarak varlık göstermiştir. Bireyin toplum için kendini feda etmesi, adalet uğruna mücadele etmesi, zulme karşı direnmesi gibi temalar, kahramanlık kavramını salt bir cesaret eylemi olmaktan çıkarıp, bir değerler sistemine dönüştürmüştür. Bu yönüyle kahramanlık, yalnızca tarihi ve edebi anlatılarda değil; inanç sistemlerinde, halk geleneğinde ve toplumsal hafızada da önemli bir yer tutmaktadır. Türk kültür tarihi açısından kahramanlık, mitolojik çağlardan günümüze kadar süreklilik gösteren bir olgudur. Alp tipiyle sembolleşen kahraman, hem fiziksel gücüyle hem de ahlaki duruşuyla toplumun ideal insan modelini temsil etmektedir. Bu bağlamda kahramanlık, yalnızca savaş meydanlarında sergilenen bir yiğitlik değil, aynı zamanda milletin varlık sebebini, ideallerini ve yaşam felsefesini yansıtan kültürel bir kimlik göstergesidir.

Türk kültürü, tarihsel gerçekliğinin yanı sıra sözlü anlatım geleneği üzerine inşa edilmiş köklü bir yapıya sahiptir. Bu geleneğin en önemli taşıyıcıları arasında yer alan türküler, halkın yaşadığı tarihi, sosyal ve psikolojik süreçleri dile getirdiği çok katmanlı anlatı formlarıdır. Türküler aracılığıyla halk, sadece duygularını ifade etmez; aynı zamanda kahramanlarını yüceltir, kolektif hafızayı canlı tutar ve değerlerini kuşaktan kuşağa aktarır. Kahramanlık temalı türküler, bireysel kahramanlık hikâyelerinin yanı sıra, toplumsal mücadelelerin de temsil edildiği metinlerdir. Bir savaşta gösterilen direniş, bir düşmana karşı başkaldırı, bir yiğidin adaleti savunması ya da kahramanın uğruna can

verdiği vatan toprağı; türkü formunda halkın sesi hâline gelir. Bu anlamda türküler, yalnızca müzikal bir form değil, aynı zamanda kahramanlık kültürünün çok önemli bir taşıyıcısı ve şekillendiricisidir. Biz de bu yüzden çalışmamızda Türk kültür tarihinde kahramanlık algısını geçmişten bugüne kadar gerek tarihsel gerçekliğiyle gerekse de edebi ürünler çerçevesinden yorumlayıp türküler özelinden analiz etmeyi uygun gördük.

Bu çalışma, Türk kültür tarihinde kahramanlık olgusunun tarihsel gelişimini ve bu olgunun halk türkülerinde nasıl temsil edildiğini ortaya koymayı amaçlamaktadır. Yani, Türk kahramanlık anlayışı tarihsel süreçte nasıl evrilmiş ve bu değişim, dönüşüm türkölere nasıl yansımıştır? Sorusu üzerinden yola çıktık. Çalışmamız, hem Türk halk bilimi araştırmalarına hem de kahramanlık temalı edebiyat incelemelerine katkı sunmayı hedeflemektedir. Ayrıca, halk müziğı ürünlerinin yalnızca estetik değil tarihsel, psikolojik, sosyolojik işlevleriyle de ele alınabileceğini göstermesi bakımından disiplinlerarası bir yaklaşım ortaya koymaktadır. Kahramanlık gibi evrensel bir kavramın, Türk kültürüne özgü temsillerde nasıl yapılandığını ve halk hafızasında ne tür değerlerle özdeşleştirildiğini göstermesi açısından bu çalışmanın özgün bir akademik katkı sunması beklenmektedir.

Türk halkının tarih boyunca ortaya koyduğu kahramanlık biçimleri, dönemsel olarak farklılıklar gösterse de özde ortak birtakım değerleri barındırır bunlar: Cesaret, güç, adalet, yerini yurdunu savunma, bağımsızlık ve fedakârlık gibi. Bu doğrultuda tezin amacı; Türk kültürünün tarihsel sürekliliğı içinde kahramanlık tipolojilerini incelemek, bu tipolojilerin halkın algısına nasıl yansıdığını yorumlamak ve özellikle türkü formunda kahramanlık temalarının hangi yapılarla ve değerlerle temsil edildiğini tespit etmektir. Böylelikle çalışmada yalnızca tarihsel bir kavram analizi yapılmakla kalınmayacak; aynı zamanda kültürel bir yansıma biçimi olarak türkölere üzerinden halkın kahramanlık anlayışı da gün yüzüne çıkarılacaktır. Ayrıca Türk halk kültürünün temel yapı taşlarından biri olan kahramanlık kavramının hem tarihsel kökenlerini hem de halk müziğindeki temsillerini bir arada ele alması bakımından özgün bir nitelik taşımaktadır. Tezin en önemli katkısı, kahramanlık anlatılarının türkü formundaki karşılıklarını sistematik biçimde incelemiş olmasıdır. Böylelikle türkölere yalnızca sanat eseri değil, aynı zamanda tarihsel ve sosyolojik birer belge olarak işlev gördüğü vurgulanmaktadır. Disiplinlerarası bir yöntemle ele alınan bu çalışma; halk bilimi, tarih, müzikoloji ve

kültürel çalışmalar alanlarına yeni bakış açıları sunmakta; aynı zamanda Türk halkının kahramanlık algısına dair geçmişten günümüze uzanan çok geniş bir perspektif geliştirmektedir. Bu doğrultuda çalışmanın amacı, İslamiyet öncesinden hatta arkaik devirlerden Cumhuriyet dönemine kadar uzanan geniş bir zaman diliminde kahramanlık fikrinin toplumsal, dini, ideolojik, psikolojik ve estetik kodlarla nasıl şekillendiğini, TRT THM repertuarını baz alarak seçmiş olduğumuz kahramanlık türküleri üzerinden çözümleyerek ortaya koymaktır. Kahramanlık tiplerinin zaman içinde geçirdiği dönüşüm; alp, gazi, yiğit, efe, zeybek, eşkıya, asker ve şehit gibi figürler üzerinden ele alınacaktır. Bununla birlikte, türkülerde kahramanlığın yalnızca bireysel bir cesaret değil, aynı zamanda kolektif bir hafıza, direniş, adalet ve aidiyet duygusunun da temsili olduğu gösterilmeye çalışılacaktır.

Tez kapsamında türkülerin sadece birer müzik eseri değil, aynı zamanda sosyokültürel birer belge olduğu fikri temel alınmaktadır. Bu bağlamda çalışmanın amacı:

- Türk kültüründe kahramanlık fikrinin tarihsel seyir içerisinde nasıl anlamlandırıldığını analiz etmek,
- Kahramanlık tiplerinin ve motiflerinin geçmişten bugüne nasıl değişimler gösterip türkülere nasıl yansıdığını belirlemek,
- Türkülerin toplumsal bellekte kahramanlık inşasına katkısını ortaya koymak.

Bu amaçla, metin merkezli halkbilimsel bir yaklaşımla; tematik analiz, karşılaştırmalı folklor yöntemi, kültürel ve tarihsel değerlendirmeler bir arada kullanılacaktır. Böylece, yalnızca kahramanlık anlatılarının değil, bu anlatıların hangi toplumsal ihtiyaçlara karşılık geldiği, hangi tarihsel kırılmalarla yeniden biçimlendiği ve halkın hafızasında nasıl yaşadığı da ortaya konulacaktır.

1.2. ARAŞTIRMANIN PROBLEMLERİ

Türk kültür tarihi boyunca kahramanlık, farklı dönemlerde farklı biçimlerde tezahür etse de, sürekli olarak halk anlatılarının, edebi metinlerin ve müzikal yaratıların merkezinde yer almıştır. Sözlü gelenek içerisinde şekillenen türküler, hem tarihsel olayları hem de toplumsal değerleri yansıtan güçlü bir ifade biçimi olarak, kahramanlık temalarının halk

hafızasında yaşatılmasında önemli bir araç işlevi görmüştür. Ancak türkülerin taşıdığı bu derin kahramanlık temalarının sistemli bir biçimde incelenmesi, kahramanlık anlayışının tarihsel değişimiyle ilişkilendirilmesi ve farklı dönemlere ait kahraman tiplerinin halk belleğindeki izdüşümünün türkülere nasıl yansıdığının bütüncül olarak ortaya konması konusunda alanyazında sınırlı sayıda derinlemesine çalışma bulunmaktadır. Bu durumdan hareketle araştırmanın temel problemi şu şekilde ifade edilebilir: Türk kültür tarihinde kahramanlık anlayışının tarihsel ve kültürel dönüşümü, türkülere nasıl yansımıştır? Hangi kahramanlık tipleri, sembolleri ve değerleri türkü metinlerinde yer almakta; bu unsurlar hangi dönemselsel, coğrafi ve sosyolojik bağlamlar içinde anlam kazanmaktadır? Bu temel problem çerçevesinde çalışmamızın çözümlemeye çalışacağı alt problemler şunlardır:

- 1) Kahramanlık kavramı Türk kültür tarihinde nasıl tanımlanmış ve hangi tarihsel evrelerden geçerek günümüze ulaşmıştır?
- 2) İslamiyet öncesi ve sonrası dönemlerde ortaya çıkan kahramanlık anlayışları arasında hangi temel farklar, benzerlikler ve süreklilik unsurları bulunmaktadır?
- 3) Türk halk biliminde; özellikle, ağırlıklı olarak destan ve türkülerde kahramanlık nasıl temsili bir unsura dönüşmüştür?
- 4) Kahramanlık tipleri; alp, gazi, yiğit, zeybek, efe, eşkıya, asker, şehit gibi türkülerde nasıl temsil edilmektedir ve bu tiplerin ortaya çıkışı hangi tarihsel ve sosyal bağlamlara dayanmaktadır?
- 5) Tarihi süreklilik içinde geçmişten bugüne kahramanlığı sembolize eden motifler nelerdir ve bu motifler Türkü metinlerinde nasıl yer bulmaktadır, hangi semboller aracılığıyla desteklenmektedir?
- 6) Türk halkının hafızasında kahramanlık anlatılarının türküler aracılığıyla aktarımı hangi değerlerin taşıyıcılığı ile gerçekleşmektedir?
- 7) Kahramanlık temalı türkülerin halk bilimi disiplini açısından taşıdığı değer nedir ve bu türkülerin kültürel süreklilik bağlamındaki önemi nasıl değerlendirilmelidir?

1.3. ARAŞTIRMANIN HİPOTEZLERİ

Türk kültüründe tarihsel süreç boyunca sözlü anlatım ürünleri sadece sanatsal ya da estetik bir ifade aracı olarak değil, aynı zamanda toplumsal hafızayı, değerler sistemini ve tarihsel kimlik bilincini aktaran güçlü birer kültürel taşıyıcı olarak kullanılmıştır. Bu türlerden bir tanesi olan türküler, yalnızca bireysel ya da yöresel duyguların dile getirildiği bir müzik formu değil; aynı zamanda milletin tarihî serüvenine, kolektif bilinçaltına ve ideallerine ışık tutan bir anlatı dünyasıdır. Bu doğrultuda çalışmanın temel hipotezi şudur: Türk halk türkülerinde yer alan kahramanlık temaları, yalnızca tarihsel şahsiyetlerin yüceltildiği anlatılar değil; aynı zamanda Türk milletinin tarihsel belleğinde yer edinmiş toplumsal değerlerin, kolektif mücadele ruhunun ve kültürel kimlik idealinin yeniden üretildiği, döneme özgü siyasal, sosyal ve inanç temelli kahramanlık anlayışlarının biçimlendiği kültürel kodlardır. Bu temel hipotez doğrultusunda aşağıdaki alt hipotezler de araştırmanın içeriğini destekler niteliktedir.

- 1) Türk halk kahramanlığı, türkü formunda hem bireysel yani yiğit, efe gibi; hem de kolektif yani asker, birlik, ordu, şehit, halk kahramanı gibi tipolojiler aracılığıyla temsil edilmektedir.
- 2) İslamiyet öncesi dönemdeki “alp” tipi kahramanlık anlayışı, edebi yaratımlarda tarihsel süreklilikle yaşarken; İslamiyet sonrası dönemde bu anlayış “gazi, derviş” gibi yeni tiplerle zenginleşmiş ve anlam dünyası değişmiştir.
- 3) Türkülerdeki kahramanlık temsilleri yalnızca fiziksel güç ve cesareti değil; aynı zamanda adaleti, fedakârlığı, vatan sevgisini, millet için mücadeleyi ve dini değerleri temsil eden çok boyutlu kişilikler olarak inşa edilmektedir.
- 4) Türkülerin aktardığı kahramanlık anlatıları, coğrafi olarak farklılıklar gösteren kültürel ve tarihsel dinamiklere bağlı olarak şekillenen şöyle ki, Doğu Anadolu’da “aşiret ve kan davası merkezli kahramanlık” örneği görülebilirken; Ege’de “efe/zeybek tipi adalet arayıcılığı”, İç Anadolu’da “millî mücadele direnişçiliği” gibi örneklerle kahramanlık algısı ve biçimi farklılaşabilmektedir.
- 5) Modernleşme ve Cumhuriyet dönemiyle birlikte türkü formundaki kahramanlık anlatılarında daha çok “devlet-millet bütünlüğü, vatan sevgisi, ordu birliği, lider kültü” ekseninde yeni temsiller öne çıkmaktadır ve bu durum halkın siyasal ve toplumsal yeni kimlik inşası süreçleriyle doğrudan ilişkilidir diyebiliriz.

- 6) Türkülerin içerdiği kahramanlık anlatıları, zamanla birey-toplum ilişkisine dair dönüşümleri de yansıtan birer kültürel okuma alanı oluşturmaktadır. Bu yönüyle de türküler, sadece geleneksel anlatı türü olarak değil, aynı zamanda tarihsel yorumlama aracı olarak da değerlendirilebilir.
- 7) Kahramanlık temalı türkülerde sıkça rastlanan doğa, silah, at, ışık, rüzgâr, kurt, dağ gibi semboller, halkın kahramanı kutsallaştırma eğilimini ve epik karakter inşasını gösteren kolektif bilinç öğeleridir. Çünkü bu motifleri Türk kültür tarihinin her aşamasında kahramanlık olgusu ile birlikte görebiliriz.

Türk kültür tarihinde kahramanlık olgusunun tarihsel süreç içerisinde evrilmesini ve Türk halk türkülerinde kahramanlık temalı türkülerin yalnızca temsili anlatılar olarak değil, aynı zamanda kültürel kimliğin, tarihî hafızanın ve toplumsal ideallerin şekillendiği dinamik bir yapı olarak ele alıp yorumlayabiliriz.

1.4. ARAŞTIRMADA KULLANILAN YAKLAŞIM VE YÖNTEMLER

Tez kapsamında, öncelikle kahramanlık ve kahraman kavramları etimolojik, sosyolojik ve mitolojik yönleriyle analiz edilmiştir. Ardından Türk kültür tarihi İslamiyet öncesi ve İslamiyet sonrası olmak üzere iki ana dönemde incelenmiş; her dönemin kendine özgü kahramanlık tipolojileri, sembolleri ve anlatı biçimleri değerlendirilmiştir. Tezin son aşamasında ise, TRT Türk Halk Müziği Repertuarı'ndan tespit ettiğimiz kahramanlık konulu olan yaklaşık 120 türkü içerisinde seçilen 62 türkü nitel metin çözümlemesi yöntemiyle incelenmiş; türkülerin tematik ve sembolik analizleri yapılmıştır. Bu sayede kahramanlık anlatılarının Türk halk türkülerindeki yansımaları bütüncül bir bakışla değerlendirilmiştir. TRT Repertuarından Tespit ettiğimiz fakat değerlendirmeye almadığımız türküler ise tezimizde “Ekler” kısmında aktarmayı uygun gördük.

Bu çalışmada hem kuramsal hem de uygulamalı bir yaklaşım benimsenmiştir. İlk olarak “kahramanlık” ve “kahraman” kavramları etimolojik, mitolojik ve sosyolojik açılardan ele alınmış; bu kavramların kültürel kodları incelenmiştir. Ardından Türk kültür tarihi İslamiyet öncesi ve sonrası olarak iki döneme ayrılarak, her dönemin kahramanlık anlayışı; koşuk, sagu, sav, destanlar, halk hikâyeleri ve tarihsel örnekler üzerinden sistematik biçimde değerlendirilmiştir.

Tezin uygulamalı bölümünde ise TRT Türk Halk Müziği Repertuarı'ndan seçilmiş 62 kahramanlık temalı türkü metni analiz edilmiştir. Bu analizde tematik içerik incelemesi, motif çözümlemesi ve kahraman tipolojisi belirleme yöntemleri kullanılmıştır. Her bir türkü; kahramanlık olgusunu ne şekilde temsil ettiği, hangi değer sistemine yaslandığı, hangi sembolleri kullandığı ve hangi anlatı tekniklerini barındırdığı açısından değerlendirilmiştir. Böylece halk müziği metinlerinin yalnızca sanatsal değil, aynı zamanda tarihsel ve sosyokültürel bir belge olarak nasıl işlev gördüğü ortaya konmuştur.

Bu araştırma, halk bilimi disiplini çerçevesinde konumlanan nitel bir çalışma olup; metin çözümlemesi, karşılaştırmalı anlatı analizi, kültürel içerik incelemesi ve tematik yorumlama gibi yöntemleri birlikte kullanarak türkü metinleri üzerinden Türk kültüründe kahramanlık algısını anlamayı hedeflemektedir. Çalışmanın genel yaklaşımı, her bir türkü metnini kültürel bir belge olarak kabul edip, bu belgelerdeki kahraman tipolojisini, kahramanlık algısını, kahramanlık motiflerini tarihsel, sosyolojik ve sembolik bağlamlarda çözümleyip yorumlamaya dayanmaktadır. Çalışma aynı zamanda karşılaştırmalı folklor yaklaşımı doğrultusunda farklı coğrafyalardan, devirlerden, dönemlerden; farklı kültür, öge, tür ve kahramanlık tipolojilerinden seçilen örnekler ile türküleri tarihsel bağlamlarıyla birlikte karşılaştırarak analiz etmeyi hedefler. Çalışmamızda kullandığımız türkü metinlerinin çerçevesini TRT THM Repertuarı ile sınırlandırdık. Ve çalışmamızda kullandığımız türküleri TRT Repertuarından temin ettik. Çalışmamıza başlamadan evvel konumuz ile ilgili çok sayıda tez, makale, kitap, bildiri gibi kaynak taraması yapmış bulunmaktayız.

Araştırmamızda, kahramanlık anlatılarının hem halk bilimi hem de kültürel bellek içindeki işlevlerini açıklamaya yönelik olarak çalışmamızda yer yer Propp'un "Yapısal Anlatı Çözümlemesi" yöntemini göz önünde bulundurduk. Propp'un "Masalın Biçimbilimi" adlı çalışması, kahraman anlatılarında tekrar eden yapısal kalıpları belirlemeye yöneliktir. Propp'a göre, kahramanlık anlatıları belirli işlevler gidiş, engelleme, yardım alma, sınav, zafer, dönüş gibi olaylar etrafında döner (Propp, 1985). Çalışmamızda ele aldığımız türlerin kahramanlık anlatılarının birçoğu için bu yöntem bize yol gösterici olmuştur ve benzer şekildedir:

- Düşmana karşı çıkış,
- Yola çıkış
- Yoldaş veya simgesel yardımcı edinme
- Çatışma ve kahramanın sınavı,
- Şehadet ya da destanlaşma ile sona erer.

Campbell’ın “Kahramanın Sonsuz Yolculuğu” modeli (2021), evrensel anlatı kalıpları üzerinden kahramanın mitik yolculuğunu analiz eder. Bu şemaya göre kahraman:

- Alışıldık dünyadan çıkar,
- Tehlikeye atılır,
- Sınavlardan geçer,
- Yardım alır,
- Zafere ulaşır ya da ölümsüzleşir.

Türk kültüründe kahramanı analiz ederken destan türü başta olmak üzere birçok tür için bu modeli örnek alabilmekteyiz. Türkülerde de karşılaştığımız, yorumladığımız kahramanların çoğu bu yapıyı takip eder. Ayrıca Raglan’ın “Geleneksel Kahraman Kalıbı”ndan da çalışmamız boyunca yer yer faydalandık. Metinleri yorumlarken kullandığımız psikolojik tahlillerde de Jung tarafından (2007) geliştirilen psikoanalitik yöntemden yararlandık.

1.5. ÇALIŞMANIN KAPSAMI VE SINIRLILIKLARI

Çalışmamızın birinci bölümü teorik ve metodolojik çerçevenin belirlendiği kısımdır. Çalışmamızın ikinci bölümünde kahramanlık kuramsal açıdan ele alınıp incelenmiştir. Üçüncü bölüm Türk kültür tarihinde kahramanlığın ele alınıp iki büyük dönem altında yani İslamiyet öncesi dönem ve İslamiyet sonrası dönem olarak hem tarihi hem de edebi olarak ele alındığı, kahramanlığın analiz edildiği bölümdür. Dördüncü ve son bölüm ise türkülerde kahramanlığın ele alınıp işlendiği, yorumlandığı bölümdür. Bu bölümde kullandığımız kahramanlık temalı türküler TRT Türk Halk Müziği Repertuarı ile sınırladık. Repertuardan seçtiğimiz 62 türkü üzerinde tek tek kahramanlık analizleri gerçekleştirdik. Ve vardığımız sonuçları kahramanlığın tarihsel yolculuğu içerisinde kıyaslayıp Türk kültürüne dair genel kabul sayılabilecek kahramanlık analizleri

yapmamızın yanında kahramanlığın dönemler arasındaki farklarına ve değişimlerine, ayrıca benzer ve farklı motif özellikleri üzerinden de yorumlara yer verdik. Bu araştırma, halk türküleri aracılığıyla Türk kültür tarihindeki kahramanlık anlayışının değişim ve sürekliliklerini ortaya koymayı hedeflemektedir. Ancak her bilimsel çalışmada olduğu gibi, bu araştırma da belirli metodolojik, kuramsal ve uygulamaya dönük sınırlılıklar söz konusudur.

Araştırma, Türk kültür tarihinden yola çıkarak kahramanlığın türkülerdeki izdüşümüne odaklandığı için bazı türler yani masal, mani, ninni, fıkra gibi diğer sözlü anlatı türleri kapsam dışı kalmıştır ancak bu türlerin çoğunun da dayanak noktası zaten destan türünde olduğu gibi kahramanlık değildir.

Türkülerin derleme süreçlerindeki değişiklikler, sözlü kaynaklı varyantları ve anonimleşme süreçleri nedeniyle bazı metinlerin tarihî gerçeklikle birebir örtüşmemesi araştırmanın temel sınırlılıkları arasındadır. Fakat bazı türküler tam olarak tarihi gerçekliğe dayanmasa da aktardığı kahramanlık anlamı kültürün gerçeğini yansıtmaktadır.

Çalışmamızda başka bir sınırlılık noktası ise, türkülerin sadece sözlü ve yazılı kayıt altına alınmış metinleri incelenmiş, müzikal yapıları yani nota, makam, usûl, ses yapısı veya icra biçimleri çalışmaya dâhil edilmemiştir. Oysaki türkülerin performans boyutu, kahramanlık duygusunun aktarımında önemli bir etkidir ancak bu çalışmada tematik-metin merkezli bir yaklaşım benimsendiği için müzikal analiz yapılmamıştır. İncelenen türkülerin bir kısmı anonim nitelikte olduğu ve sözlü gelenekten derlenmiş bulunduğu için, kahramanlık anlatılarının tarihsel gerçeklikle birebir örtüşüp örtüşmediğini kesin olarak saptamak oldukça güçtür. Metinlerin çoğu kolektif hafızanın süzgecinden geçmiş, zaman içinde şekillenmiş ve varyantlaşmış olduğu için tarihî olaylarla ilişkileri dolaylı biçimde kurulmuştur. Araştırmada kullanılan türkü metinleri, TRT Repertuarı ile sınırlanmıştır, sözlü gelenekte hâlen yaşayan ama kayıt altına alınmamış pek çok türkü bu çalışmaya dâhil edilememiştir ve sahaya dayalı yeni derlemeler yapılmamıştır; mevcut belgelenmiş metinler üzerinden analiz gerçekleştirilmiştir. Araştırmada nitel, yoruma dayalı bir çözümleme yöntemi izlendiğinden, elde edilen bulgular nesnel bir genelleme değil, yorumlayıcı bir çerçeve sunar. Türkü metinleri yöresel ağızlarla söylendiği için, bazı metinlerin anlaşılması, dilsel çözümlemesi ve standardize edilmesi sürecinde

zorluklar yaşanmıştır. Ayrıca bazı türkülerin birden fazla varyantı bulunmasına rağmen, çalışmada temsil gücü en yüksek varyant tercih edilerek analiz edilmiştir. Bu da varyantlar arası anlam farklılıklarının tamamının incelenememesi sonucunu doğurmuştur.

Bu sınırlılıklar, araştırmanın ulaştığı sonuçları geçersiz kılmamakla birlikte, çalışmanın kapsamının doğru anlaşılması açısından çok büyük önem taşımaktadır. Çalışma, bu çerçevede belirlenen veri birikimi ve çözümleme yöntemiyle, bazı sınırlılıkları olan ama derinlikli bir perspektif sunmayı amaçlayan bir araştırmadır.



2. BÖLÜM

KAVRAMSAL AÇIDAN KAHRAMANLIK

2.1. KAHRAMAN

Kahramanlık bir adanma biçimidir ancak neye, kime ve niçin kendini adama? Sorgulamamız gereken, kahramanın ve kahramanlığın erdemlerinin, temel amaç ve görevlerinin ne olduğudur (Campbell, 2021). Bu sorgulamayla başladığımız kahramanın algılanması, insanlığın anlam arayışını ortaya koyması açısından önem taşımaktadır. İmge ve simge boyutlarıyla farklı özellikler taşıyan kahraman, geçmişten bugüne varlığını sürdüren, insanlığın yaşamda varlığını ve yaşayışını çözümlemesine yardımcı olan, insanın kültürel hafızasına işlenmiş irade dışı olarak geçmişten geleceğe aktardığı bir kültür kodudur. Birbirinden farklı kültürlerde, farklı zaman ve anlayış biçimlerinde farklı anlamlar kazansa dahi hiçbir zaman kaybolmamıştır, anlamını değerini yitirmemiştir. Kahramanlara yüklenen anlamlar çağdan çağa nesilden nesile aktarılmıştır. Zamanın şartları ve ihtiyaçları çerçevesinde şekillenerek yeni anlam ve değerler yüklenerek tarihsel süreklilik içerisinde kahraman, kendini hep güncelleyerek var etmiştir.

Campbell'in kahraman tanımını *“yerel ve kişisel tarihi sınırlamalarıyla çatışarak onları aşmış ve genel geçer, olağan insani biçimlere ulaşmış olan kadın ya da erkektir. Böyle birinin tasavvurları, fikirleri ve esinleri insan yaşamı ve düşüncesinin temel pınarlarından taptaze çıkar. Bu yüzden onlar yeteneklidir, mevcut, çözülen toplumdan ve ruhtan değil, toplumun yeniden doğduğu tükenmez kaynaktandırlar. Kahraman modern bir insan olarak ölmüş, fakat ebedi insan —mükemmelleşmiş, belirsiz, evrensel insan — olarak yeniden doğmuştur.”* (Campbell, 2021, s. 25).

Çoğu toplumda, sözlü kültürden yazılı kültüre kahramanlığın kökeninin mitolojilerin, destanların ve efsanelerin içerisinde yer aldığı görülmektedir. Anlatılara bakıldığında zaman kahramanların belirli ortak özellikleri bulunmaktadır. Bu bağlamda, mitlerle ilgili araştırmalarıyla bilinen Campbell, Mitolojinin Gücü adlı kitabında kahramanın özelliklerini şu şekilde sıralamıştır:

- “Kahraman kendi hayatını daha yüksek bir değer için feda edebilir.”
- “Fiziksel ya da manevi açıdan cesaret gerektiren eylemler sergiler.”
- “Kahraman genellikle kendisinden bir şey alınan ya da kendi toplumunda müsait görülen normal deneyimlerde eksiklik hisseden kişidir.”
- “Kayıp olanı yerine koymak ya da hayati önemdeki sorulara cevap bulabilmek adına kahraman birçok maceraya atılacaktır.”
- “Kahraman genellikle doğal, güvenli ortamını bırakarak maceraya çıkmayı göze alır.”
- “Kahraman yeterince cesur, bilgili ve yaşama tutunma kapasitesine sahipse birçok test ve sınavla karşılaşacaktır.”
- “Kahraman bir şeyleri sonuçlandırmak, başarmak zorundadır.” (Campbell, 1991: 37).

Campbell’ın mitler üzerinden belirlediği kahramanın özellikleri doğrultusunda ifade edersek, kahraman her zaman ve her koşulda toplumda sıradan yani normal insanın başaramadıklarını başarmak durumundadır. Bu çerçevede kahraman, toplumun ortak kültürel değer yargılarına, beklentilerine yönelik olarak aksiyon almak zorundadır. Kahramanın eylemleri toplumun beklentilerine göre çeşitlilik gösterebilmektedir.

Kahramanı hatta kahramanları olmayan bir toplum, bir kültür düşünülemez. Bu sebeple insanların ve genel manada toplumların kahramanlara yönelik yoğun bir arkaik bilgi birikimleri mevcuttur ve her toplum kahramanına kendi kültürel kodlarına uygun anlamlar yükler. Bazen de bu kodlar farklı kültürleri evrensel anlamda ortak paydada buluşturur. Bir kahramanın kahraman olarak kabul görmesi, benimsenmesi içinde var olup yaşadığı toplumun normları ile bağlantılıdır. Toplumsal normlar bireyleri yönetme, yönlendirme kabiliyetine sahiptir. Toplumsal normlara uyum sağlamak toplum tarafından kabul görmeyi de beraberinde getirir. Her toplumun kendine özgü normları mevcuttur. Bu ayrıcalık da her toplumu kendine has yapmaktadır ve dolayısıyla kahraman algısı, kahramanın nitelikleri de toplumdan topluma değişiklik gösterebilmektedir.

Toplumsal normlar, içinde bulunduğumuz sosyal mecralarda davranışlarımızı belirleyen, yönlendiren birer ölçüt hatta kurallar bütünü olarak kabul edilmektedir (Doğan, 2000: 408). Birey bu toplumsal kabullere uyum sağlamadığı takdirde içinde yaşadığı toplumdan uzaklaşarak yalnızlaşır, yabancılaşır. Bu noktada bireyin çocukluktan itibaren toplumsal varoluş öyküsünde ona model olacak kahraman tiplerine ihtiyaç duyulmaktadır. Kahraman, içinde yaşadığı toplum için son derece önemlidir. Kahramanın bireyler ve

toplumun çoğunluğu tarafından seçilmesi, kabul görmesinde birtakım faktörler etkin rol oynar. Bu faktörler çoğunlukla yaş, cinsiyet, eğitim, sağlık, kültürel, psiko-sosyal ve ekonomi gibi faktörlerdir. Toplumun kendi içinde bu faktörlere bağlı olarak kahraman algısı ve yönelimi de değişebilmektedir; kadınlar çoğunlukla aşk kahramanlarına dikkat kesilirken erkekler çoğunlukla tarihi kahramanları, gençler ise daha güncel ve popüler kahramanları tercih etmektedirler.

Toplumsal paradigmlar kültürle meydana gelir, oluşur ve şekillenir. Yaşam boyunca edindiğimiz tüm deneyimler ve birikimler, arkadaş ve aile çevremizden edindiklerimiz bizim paradigmlarımızı meydana getirir (Böke, 2009: 9). Kültürün kendi içinde dahi farklı dinamikleri söz konusu iken farklı kültürlerde benzerlikler olabildiği gibi farklı dinamikleri olması da son derece normaldir. Dolayısıyla kahramanın farklı kültürlerde farklı algılanmış biçimleri görülebilmektedir.

Fromm, bu koşulları değerlendirirken özellikle Avrupa ve Kuzey Amerika için gelişimlerine hâkim olan anlayışın bir “zorba kahraman” tipi çerçevesinde şekillendiğini söyler ve eski Yunan ve Germen kahraman tipleri ile benzerlikleri ortaya koyar. Bu kültürlerde en yüce değer olarak kabul gören anlayış aslında güç, kontrol ve yönetmektir. Bu değerler bütünü de erkeklik ideali ile özdeşleştirilip bu toplumlardaki kahraman modelini meydana getirir (Fromm, 2003:189). Fakat Türk toplumu başta olmak üzere birçok farklı toplumda da kahraman algısında zorbalık kabul edilemez bir özelliktir. Bunun yerine güç, kuvvet, kudret, cesaret gibi özellikler öne çıkar.

Kahraman anlatılarda çoğunlukla koruyucu kollayıcı bir rol üstlenir ve kendi kültür kodlarını korur, bu kodları temsil eder. Süreç içinde yaşadığı her türlü tecrübe ile kendi gelişimini gerçekleştirerek model olmaktadır ve toplum vicdanını simgelemektedir. Her kahraman tarihsel bir anlam ve değer taşır çünkü o kültürün kendi yapıtaşları ile meydana getirdiği tarihsel, toplumsal, sosyal bir semboldür. Tarihsel süreç içinde bakıldığında geçmişten bugüne gelen bir ortak değerler bütününe kahramanı kahraman yaptığı görülebilmektedir.

Etimolojik açıdan kahraman kelimesine bakacak olursak, kahraman kelimesi Farsça’dan Türkçe’ye geçmiştir. Türk Dil Kurumu’nun sözlüğünde üç tanım yapılmıştır:

“1. Savaşta veya tehlikeli bir durumda yararlık gösteren (kimse); yiğit.

2. Bir olayda önemli yeri olan kimse.

3. Roman, hikâye, tiyatro vb. edebiyat türlerinde yüksek nitelikleri veya örnek alınacak davranışları dolayısıyla okurların hayranlık duyduğu başkisi.” (http://tdk.gov.tr, 2023).

Türk Dil Kurumu’nun sözlüğünde eş anlamlı olarak gösterilen ‘alp’ ve ‘yiğit’ şöyle açıklanmıştır:

“1. Güçlü ve yürekli, kahraman, alp.

2. Gözü pek, düşüncelerini açıkça söylemekten çekinmeyen (kimse).

3. Delikanlı, genç erkek.” (http://tdk.gov.tr, 2023).

Kahramanın İngilizce karşılığı erkek için hero, kadın için heroine’dır. Hero sözcüğü ilk olarak Rönesans devrinde Fransa ve İngiltere’de kullanılmaya başlanmıştır. Hero, Rönesansta, tanrılar tarafından verilmiş yeteneklere sahip erkek şeklinde tanımlanmıştır. (Kern, 1958: 331). Türkçede kahraman kelimesi için kadınlara özel ikinci bir kelime bulunmamaktadır.

“19. yüzyıldaki Webster’s sözlüklerinde heroine kelimesinin tanımı yapılırken kadın kahraman açıklamasından yararlanılmaktadır. Bununla birlikte hero kelimesi için ‘cesur savaşçı’, ‘cesur erkek, yüce erkek’ tanımları kullanılmaktadır. 1951 yılındaki Webster’s İngilizce sözlüğünde heroine için ‘kahramana benzer yeteneklere sahip kadın’ ve ‘kahraman ruha sahip kadın’ açıklamaları getirilmiştir.” (Hume, 2001:9).

“Oxford İngilizce Sözlükte kahraman kelimesi için dört anlam verilmektedir. Bu tanımlardan kahraman kelimesinin zaman içerisinde geçirdiği değişim daha iyi anlaşılabilir:

1. Antik çağlarda tanrılar tarafından bahsedilmiş insanüstü güç, cesaret ya da beceri gibi özelliklere sahip olan daha sonraları yarı tanrı ya da ölümsüz bir varlık olarak gösterilen erkek.
2. Cesur ya da asil bir eylem gerçekleştiren kimse; ünlü savaşçı. (1586)
3. Hiçbir iş, ödül ya da kurumla bağı olmadığı halde olağanüstü cesaret, dayanıklılık, olgunluk sergileyen erkek; başarıları ve asil özelliklerinden dolayı saygı gösterilen, hayranlık duyulan erkek. (1661)

4. *Bir efsane ya da mitin konusu olan erkek; bir hikâye ya da şiirin ana erkek karakteri. (1697)*” (Akt. Wardropper, 1975: 198).

Rönesans döneminden sonra günümüze kadar süregelen zamanda kahraman tanımlarında belli değişiklikler söz konusudur. Yapılan tanımlamalara bakıldığında kahraman kelimesinin tanımlarının benzerlik teşkil ettiği; cesaret, güç, kuvvet, dayanıklılık gibi özelliklerin sık sık vurgulandığı görülmektedir. Kısacası kahraman sözcüğünün bugüne kadar yapılan tanımlarında değişiklikler olmasına karşın Rönesans devrindeki tanımlama diğer tanımlar içerisinde daha yoğun etkisini hissettirmektedir (Kern, 1958: 333). Farklı ve dikkat çeken asıl husus, günümüzde kahraman, eski tanımlardaki ‘büyük, kudretli, kuvvetli insan’ tarifinden çok her ulus için bir kültür sembolü olmasıdır.

Schwartz bu konuyla ilgili şöyle söylemiştir: *“Onlara saygı göstermemizin sebebi bir karizmaya sahip olmaları, kutsal bir görünümeleri olması ya da Tanrı tarafından verilmiş özel güçleri olmasından değil; popüler değerleri temsil etmeleridir. Onlara saygı duyuyoruz; çünkü bizi temsil edip yüceltiyorlar.”* (Schwartz, 1985: 115).

Kahraman kelimesi erkek cinsiyeti ile özdeşleştirilir. Cesaret, güç gibi özellikler genellikle erkek cinsiyeti ile özdeşleştirildiği için eski tanımlarda erkeğin ön plana çıkması kabul edilebilir bir görüştür fakat şuan bu tanımlar için cinsiyetle ilgili objektif bir bakış sergilenmeye gayret edilir. Joseph Campbell’ın da kahraman tanımını yaparken bu dengeyi koruduğu görülmektedir.

Campbell’in Kahraman tanımını tekrar hatırlarsak: *“yerel ve kişisel tarihi sınırlamalarıyla çatışarak onları aşmış ve genel geçer, olağan insani biçimlere ulaşmış olan kadın ya da erkektir.”* (Campbell, 2021: 25). Tanımda da gördüğümüz gibi cinsiyetçi bir tariften kaçınılmaktadır. Kahramanın diğer dillerdeki tanımlarına bakıldığında ortak noktanın yiğitlik ve cesurluğa yapılan vurgu olduğu görülür. Eski zamanlardan beri insan yaşadığı tüm zorluklardan, engellerden kurtulmak için bir kahraman arayışına girer. Bu arayış zamanla ilk olarak sözlü anlatılarda daha sonra da yazılı metinlerde yer almaya başlar. Edebi metinlerde kahraman kavramının anlamı sözlüklerdeki yiğitlik, cesaret, güç tanımlarıyla paralellik göstermektedir. Tabi ki zaman içerisinde edebiyattaki kahraman kavramı bir eserin merkezdeki odak kişisi olarak tanımlanır ve bu tanım günümüze kadar geçerliliğini korur. Kahraman her ne kadar

odadaki kişi olmaya devam etse dahi zaman ve dönemler değiştikçe özellikleri de değişir. Kahraman hakkında yapılan bu sabit tanım kahramanın edebi metinlerdeki konumunu ve önemini değiştirmez ancak özelliklerini değiştirir.

Kahraman sözcüğünü incelerken, tanımlamalardan da yola çıkarak çeşitli özelliklerin şekillenmeye başladığını görmekteyiz. Bu noktada tanımlamanın ötesine geçerek kahramanın özelliklerine değinmek yararlı olacaktır. Kahramanın tanımlanmasında farklı kültürler için birbirine benzer yorumlar kullanıldığı söylenebilir ve her toplum kahramanlarına kendi değer yargılarına göre özellikler yükler. Buna ek olarak, yerel ve yöresel özelliklere sahip olan kahramanlar, evrensel değerlerin de etkisiyle farklı formlar kazanabilir. Kahramanı tanımlamakta kullanılan güç kuvvet, gurur, onur, yiğitlik ve benzeri kelimeler evrensel manada da kabul gören belirli normları göstermektedir.

Kahramanlar bir aksiyonun tamamını üstlenen ve bu üstlendiği görevi başarıyla yerine getiren, mizaçlarının ve egolarının bağımsızlığıyla eyleme geçmiş bireylerdir ve bundan dolayı, kahramanlar ahlaki olanı gerçekleştirdiklerinde; bu durum bireysel yaratılmanın sonucu yani doğal bir yaşam süreci olarak görünür (Hegel, 1994:184). Her zaman kahramanlarda vurgulanan temel özellik cesarettir. Kahraman tamamen korkusuz olmasa bile korkaklık göstermeyen, korkularına yenik düşmeyen, korkularının üzerine gidebilen kişidir.

Kahraman, içinde yaşadığı toplumun değer yargılarının, alışkanlıklarının, toplumsal kabullerinin bir yansımasıdır. Kahramanlar, insanlığın en yüksek amaçlarının ve hedeflerinin sembolüdür ve zamanlarına, çağlarına ışık tutarlar (Hume, 2001: 9). Kahramanlar, kendi canlarını hiçe sayarak kimsenin cesaret edemeyeceği sorumlulukları, görevleri üstlenmekten kaçınmazlar. Kahramanların heyecanlı maceralarının başarı ile tamamlanması toplumdaki bir sorunu da çözecektir. Kahramanın üstlendiği sorumluluklar sıradan insanların korkup kaçacağı tehlikeler barındırır ve kahraman bu tehlikelerden alnının akıyla çıkar. Kahramanlar kendilerine toplum tarafından yüklenen milli ve kültür değerlerine göre hareket etmek durumundadır.

2.1.1. Kahramanın Özellikleri Nelerdir?

Kahramanın en dikkat çeken özelliği onun yeri yerinden oynatan gücü kuvvetidir. Ancak böyle büyük bir yeteneğe sahip olmak kahraman olmak için tek başına yetmez.

Kahramanlık bazı özel detaylarda gizlidir. Kahramanlar, dürüstlük, cesaret, mertlik, cömert olma gibi birçok insani değere sahiptirler. Anlatılardaki olaylarda çoğunlukla detay gibi duran bu insani değerler kişinin kahraman olmasını sağlayan en önemli karakter özellikleridir. Bu insani değerlere sahip olmadan kazanılan zafer ya da başarılar kahramanlıktan uzaktır. Yani bazı düzenbazlıklarla zafer kazanmak kahramana atfedilemez. Kahraman hile ile başarı kazanmaz. Kahramanın kazandığı her zafer, kahramanın her eylemi meşrudur, ahlaklıdır. Kahraman kişi Tanrı'nın dünyadaki bir yansımasıdır. Tanrı'nın yeryüzündeki timsali olan kahramanın ahlak dışı bir tavır sergilemesi mümkün değildir. Kahraman kendine verilen görevi yerine getirmekle tamam olmaz, onun önemli bir model olma misyonu da mevcuttur ki bu görev çok muteber bir görevdir. Yani o ideal insandır.

Campbell, belki de toplumsal bilinçaltının kahraman tipolojisini şöyle ortaya koyar “.... *Bebekliğimizin bütün devleri ve gizli yardımcıları, çocukluğun bütün büyüğü oradadır. Ve daha da önemlisi, hiçbir zaman yetişkin gerçeklikler haline getiremediğimiz yaşam potansiyelleri, benliklerimizin şu diğer kısımları hep oradadır; çünkü bu türden altın tohumlar hiç kaybolmaz. Eğer bu kayıp bütünlüğün yalnız bir kısmı olsun gün ışığına çıkarılabileseydi, güçlerimizde muhteşem bir artış, yaşamda kuvvetli bir canlanma yaşayacaktık. Başımız göğe erecekti. Dahası, eğer yalnızca bizler tarafından değil, bütün kuşağımız ya da bütün uygarlık tarafından unutulmuş bir şeyleri çıkarabilseydik, gerçekten de kut-getiren kişi, günün kültür kahramanı, yalnız yerelin değil dünyanın tarihsel bir anının kişisi olacaktık. Tek kelimeyle: Kahramanın ilk işi, ikincil etkilere ait dünya sahnesinden çıkıp güçlüklerin gerçekten yerleşmiş olduğu ruhun nedensel bölgelerine geri çekilmek ve orada bu güçlükleri halletmek, kendi başına onların kökünü kazımak (yani, kendi yerel kültürünün yardımcı demonlarıyla çatışmak), bozulmamış dolaysız deneyime ulaşmak ve C. G. Jung'un 'arketipsel imgeler' dediği şeyi özümsemektir. Bu, Hindu ve Budist felsefesinde viveka, 'ayırt etme' olarak bilinen süreçtir.” der (Campbell, 2021:25). Kahramanı bireysellikten soyutlar ve toplumun var olduğu kaynağın sebebi kendisi olarak tasvir eder. Onlar gücünü buradan alır ve bu yüzden yetenek sahibidirler. Kahramanı modern bir insan olarak ölüp mükemmel, ebedi ve evrensel olarak doğurtur. Ve yenilenmiş yaşamdan aldığı tüm öğretileri insanlara öğretir (Campbell, 2021:25). Kahraman tesadüfi olarak yer üstünde yani yeryüzünde, yüzeyde olabilir ama aslında içe doğrudur belirsiz, gizli saklı olana, engellerin aşıldığı,*

zorlu, zorlayıcı ve uzun zamandır unutulmuş olana, yani derinliklere doğrudur (Campbell, 2021:33-34). Eliade ise, bir kozmik düzeyden diğerine geçişin ancak bir “merkez”den gerçekleştirilebileceğini özellikle belirtir (Eliade, 2003b: 124). Bu ise göksel, yani ilk örneksel kahramanın niçin merkezde bulunması gerektiğinin açıklamasıdır. Eski zamanlardan bu güne insanoğlu gökyüzü ile yeryüzü arasında bir paralellik olduğuna inanmıştır. Çoğu kültürde bulunan bu inanç, insanın kendini kutsal olanın bir yansıması ve parçası olarak görme isteği ile ilgilidir. Bundan dolayı, yeryüzünde kendilerine kutsalı sürekli hatırlatacak olan mekânlar yani mabetler inşa etmişlerdir.

Eliade arketipi merkez olgusuyla ilişkilendirir ve şöyle der; “*yeryüzündeki her edimin bir göksel arketipi*” vardır (Eliade, 1994: 31). Yeryüzünde gerçekleştirilen toplumsal ritüeller de ilahi bir örneklemin tekrar ve taklit edilmesinden oluşmaktadır. Yazar şehirlerin de tanrısal prototipler olduğunu belirtir ve Babil şehirlerinin arketiplerinin burçlarda sergilendiğini de söyler (Eliade, 1994: 22). Onun bahsettiği şehirlerin göksel benzerlerinin olması durumu, Türk kültüründe de karşılaşılan bir özelliktir (Esin, 2003: 30).

Dünyanın merkezi gibi düşünülen başkentlerin iç kalesinde, parlak “kүн tengri” gibi ışıklar saçarak altından Orun’a oturduğunu ve aynı zamanda Uygur hakanlarının bazılarının “Kүн Tengri’de kut bulmuş” adını alarak doğrudan doğruya güneşe benzedikleri söylenmektedir (Esin, 2003: 79). Ayrıca Eski Türkçede sıruk (sırık) denen ve Altın Dağ’ın tepesinden göğe yükseldiğine inanılan evren ekseninin en tepesinde, Altun Kazuk (Kazık) denilen Kutup yıldızından başka bir kozmik saray bulunmaktaydı (Esin, 2003: 26). Özellikle hükümdar şehirleri yeryüzü modelinde bir mikrokosmos olarak düşünülürdü (Esin, 2003: 36). Bu şekilde örnekler artırılabilir fakat önemli nokta gökyüzünün yeryüzü prototipinde yansıtılırken asıl kahramanın sembolize ettiği merkezi ve ilk örneksel yapıyı teşkil etmesidir. Yani kahramanın nasıl kutsiyet kazanıp göksel olanı önemli bir şekilde sembolize ettiğinin göstergesidir.

Eliade için mitoslar ile insan yürüttüğü tüm geçerli paradigmaları ve örnek modelleri korur ve kuşaklar, çağlar arasında da aktarır. Arkaik dönemlerde insanlara Tanrı tarafından sunulmuş olan bu paradigmal örneklemeler sayesinde evren ve toplum yani insanlık periyodik olarak hep bir yeniden doğuş yaşar (Eliade, 1994: 12).

“Oğuz Kağan ve Manas Destanlarında, Dede Korkut Kitabı’nda temsilcilerini gördüğümüz alp tipi, diğer kültürlerdeki kahramanlık insanı gibi bu dünyayı fethetmek, değiştirmek, diğer insanlara galebe çalmak istese de bu kendi benliği, kendi iradeleri veya benlik doyumunu için değil, kendilerine Tanrı tarafından verilen görev olduğuna, yaradılış sebeplerinin bu olduğuna inandıkları için böyle davranırlar.” (Günay, 1998: 3-4). *“Yaşam bir savaş alanıdır, öyle de kalacaktır; öyle olmasaydı hiçbir şey varlığını sürdüremezdi.”* diyen Jung (Jung, 2007b: 85) her insanın yaşam sahnesinde birçok büyük güçlkle karşılaştığını ve bunun sonsuza kadar süreceğini ifade ederek, belki de insanların bu yaşam denen oyunu yarım bırakarak sahneden inme duygusunu ve eylemini engellemek ister.

Fromm, insanlar için yeme içme ihtiyacı ve cinsellik, barınma gibi bazı isteklerin ortak olmasına rağmen, insan yapı ve karakterlerinde ayrılıklara sebep olan aşk, sevgi, nefret, intikam, güçlü olma arzusu, boyun eğme ihtiyacı, sahip olma, ait hissetme gibi duyguların; duygusal haz ve korku hissi gibi itkilerin bütününe toplumsal süreçlerin bir sonucu ve ürünü olduğunu ifade eder. İnsanın en kötü, en çirkin yönelimlerinin de en güzel yönelimleri gibi insan tabiatının ayrılmaz, değişmez bir parçası olmadığını, tamamen, insanı yaratan toplumsal sürecin bir sonucu olduğunu belirtir (Fromm, 2006: 23-24). Kahramanın yaşamın içinde hem sıradan hem de sıra dışı olması gerekir. Kahraman içinde bulunduğu toplum için önemli olaylarda etkin bir yer alıp bir fayda sağlamalı ve başarı göstermelidir. O, kendi varoluş yolculuğunu en iyi, en etkili şekilde gerçekleştirmeli, bu yolda da çeşitli zorluklarla karşılaşp o zorlukları aşmalı, belirli zorlayıcı deneyimlerden ve sınavlardan geçerek kendini ispat etmelidir. Kahramanın toplum nezdinde belirli bir gücü kuvveti vardır; bu sebeple o, karşılaştığı sınavları başarıyla atlatarak kendinden bekleneni yerine getirmelidir. Başlarda normal olan kahraman çokça verdiği sınavlarla ve gösterdiği başarılarla sıra dışı bir hal alır. Önceden sıradanmış gibi görünen, normal kişi gibi bilinen kahraman büyük bir olay ya da durum karşısında kendi kendiyile yüzleşir, birtakım farklı özelliklerini keşfeder, tabii bu özellikler yüce, özel bir değer taşımalıdır. Kahraman bu farkındalık ile kendi limitlerini zorlar, aşar ve başarılar elde eder. Bu özellikleri ile de toplumun dikkatini çeker, toplum tarafından kabul ve takdir görür.

Kahraman genellikle anlatılarda koruyucu kollayıcı rollerde karşımıza çıkmaktadır. Kendi kültür değerlerini sahiplenir, bu değerleri korur. Kendi gelişimini gerçekleştirirken aynı zamanda topluma model teşkil eder, rehberlik yapar, toplumun vicdanını da temsil eder. Çünkü kahraman kültürün kendi orijinal yapısı ile var ettiği kimsedir dolayısıyla tarihsel ve kültürel anlamlar barındırır.

Anlatıların yapı ve anlam boyutlarını anlayabilmek, toplumla arasındaki bağlantıları ortaya koyabilmek için kahraman özelliklerini ele almak; bu özellikleri analiz etmek gerekir. Mit, masal ve efsanelerde ya da daha güncel türlerde roman, şarkı, türkü, sinema gibi hangi türde karşımıza çıkarsa çıksın kahramanlar, büyük maceraları üstlenen cesaretiyle ön plana çıkan kimselerdir. Sahip oldukları özelliklerle normal insandan çok net bir şekilde ayrılır (Miller, 2000: 189). Çeşitli kültürlerin kabullerindeki birbirine benzer özelliklerden yola çıkarak kahramanların sahip oldukları özelliklerin ve benimsedikleri rollerin içerisinde de büyük benzerlikler görülebildiğini söylemek yanlış olmayacaktır. Hangi kültürlere ait kahramanlar olursa olsun, kendilerine atfedilen niteliklere yakışır biçimde davranış sergilemektedirler. Bu nitelikleri incelemek, kahraman ile onu var eden toplum arasındaki ilişkinin, bağlantının dinamiklerini, işleyişini anlayabilmek için faydalı olacaktır. Aslında bu, bir anlatı türünde kahramanların, genel yapıyı oluşturan bütün unsurların asıl noktasında olmasından kaynaklanmaktadır (Stevick, 1988: 114). Kahramanlar, her şeyin sonunda hayatlarını kaybedeceklerini bilseler dahi canları pahasına kimsenin cesaret edemeyeceği eylemlere girmekten, çok ağır görevler üstlenmekten asla korkmaz ve kaçınmazlar. Kahramanların bu eylemlerinde dikkat edilmesi gereken bir husus da kahramanın eyleminin bir şekilde başarıyla neticelenmesinin toplumda beklenen şey olması ve kahramanın her daim sorun çözücü olarak algılanmasıdır. Bu bakımdan kahramanın toplum nezdinde de önemi kimsenin cesaret dahi edemeyeceği tehlikeli işlere kalkışması ve dolayısıyla da o, normal insandan ayrılmaktadır.

“Sıradan iki insanı insanüstü bir yazgının kucağına atan şey, kahramanlığın ve seçilmişliğin üst insanlığa yaklaşan olağanüstü güçleridir. Bu sayede maddi dünyada domuz çobanı kral olur, bir prenses gönlündeki erkeğe kavuşur.” (Jung, 2005: 115). Jung’un ‘üst insanlığa yaklaşan olağanüstü güçler’ ile değindiğini Campbell daha ayrıntılı aktarmıştır. Campbell, *Power of Myths* adlı çalışmasında kahramanın niteliklerini ifade

ederken; kahramanın kendisini yüce bir amaç uğruna feda edebileceğini, fiziki ve ruhen cesaret gerektiren eylemler sergilediğini, hayati derecede önemli sorulara cevap bulmak ya da bir kaybı bulabilmek için büyük maceralara atılabileceğini, söyler. Eğer kahraman yeteri kadar cesur, bilgili ve güçlüyse birçok sınav ve testle karşılaşır. Ayrıca kahraman karşılaştığı bu sınavları başarıyla sonuçlandırmak durumundadır (Cameron, 1994: 92).

Türk kültüründe kahraman rolleri, özellikleri tarih boyunca farklı dönemlerde ve coğrafyalarda şekillenmiş, halk hikâyeleri, destanlar, gelenekler ve modern yaratımlarla tarihsel süreklilik ve bütünlük içinde iç içe yoğrularak süregelmiştir. Türk kültüründe kahramanlar genellikle savaşçı olarak öne çıkarlar. Hâkim yargı bu yönde olmasına karşın bu kadar sınırlı değildir, tam aksine oldukça zengin ve çeşitlidir. Alp Er Tunga, Battal Gazi gibi kahraman modelleri, cesaretleri ve kahramanlıklarıyla halkın gözünde büyük ilgi, hayranlık ve saygı görmüşlerdir. Bu tür kahramanlar, vatanı savunma, vatanı milleti uğruna mertçe, kahramanca savaşma, her türlü zulme karşı durma, adalet sağlama gibi idealleri taşırlar. Geleneksel halk kahramanı olarak kabul edilen Köroğlu, Dadaloğlu gibi kahramanlar, halkın haklarını kollayan, savunan, güçlü ve adaletli kahramanlardır. Bu kahramanlar, halkın sesi olur ve bu sesi duyurur, zalimlere karşı mücadele eder ve özgürlüğü savunurlar. Mitolojik kahramanlar, Türk mitolojisinde ve Şamanist inançlarda son derece büyük önem taşır, doğa ve hayvanlarla bütünleşmiş ya da doğayla güçlü bağları olan kahramanlar da yine çok önemli bir kahraman figürüdür ve topluma yol göstermek, felsefi bilgi aktarmak, zorluklarla mücadele, düşmana karşı koymak, halkına model olmak gibi her türlü kahramanlık şeklini gerçekleştirebilirler. Ergenekon gibi efsaneler, doğayla iç içe olan kahramanlık hikâyeleri sunar, Türk kültürü için her devirde önem taşıyan bir güçlü ve büyük bir sembol olan kurt yani Bozkurt yine önemli bir kahraman olarak kabul edilebilir. Türk tarihinin çok eski dönemlerine yani arkaik devirlere dayanan Oğuz Kağan, Bozkurt gibi karakterler de kahraman sembolü olarak millî kimlik ve kültürün temsili haline gelmiş efsanevi kahramanlardır. Bu kahramanlar, Türk milletinin gücünü, birliğini ve direncini simgeler. Bu kahramanlar, toplumların değerlerini, ideallerini ve kültürel mirasını yansıtan figürlerdir ve zaman içinde değişen ve şekillenen kahramanlık tanımları, Türk halkının toplumsal yapısına ve tarihine büyük katkılar sağlamıştır. Kahramanlık her zaman sadece, düşmana karşı koymak, düşmanla mücadele etmek, savaşmak anlamına gelmez bazen de bilgelikle, akılla, ilimle kahraman olmak ya da kahramanlık yapmak mümkündür. Türk kültür tarihinde böyle bilge

kahramanlar da çok karşılaşılan bir kahraman figürüdür. Bu tip bilge kahramanlar hem savaşçı hem de düşünsel lider, yol gösterici misyonu üstlenirler. Bu kahramanlar, halkı doğru yola yöneltme, adaletin ve ahlakın temsilcisi olma rolünü yüklenirler. Nasreddin Hoca, Dede Korkut gibi kahramanlar, bazen mizahi bir dille bazen felsefi bazen dini bir bilgelikle insanlara doğruyu öğretirken, iyiliği, adaleti aşılarken aynı zamanda da çok önemli ve ciddi mesajlar verirler ve halkın geleneklerini koruyup bu gelenekleri doğru şekilde yaşatmaya çalışırlar, her zaman halkın moral kaynağı olan figürlerdir. Hikâyelerde, bazen bir önder, bazen de bir bilge olarak karşımıza çıkar. Kadın Kahramanlar da Türk kültüründe, önemli bir yer tutar. Kadın yaşamın yaradılışın kaynağı olarak görülmesi dolayısıyla çok kutsal bir önem taşır. Bu kutsiyetinin yanı sıra kadın Türklerde yeri gelir erkekle omuz omuza savaşır yerini yurdunu korur, yeri gelir güçlü dirayetli adaletli bir şekilde devlet yönetir yönetimde söz sahibi olur, bazen başka milletlere ahlakıyla, karakteriyle, kültürüyle model olur en basitten en karmaşığa kadının kahramanlığı her alanda kendini en etkili şekilde gösterir.

Campbell'ın ayrıntılarını verdiği, kahramana dair tüm bu özellikler hemen her toplumda kabul gören bir kahramandan beklenen genel karakter özellikleridir. Her kültür kendi kahramanlarını belirler, yaratır ve bu yarattıkları kahramandan da kendi değer yargılarına göre davranmalarını; toplumunu onurlandırmasını, gururlandırmasını bekler. Kahramanlar kendilerine toplum tarafından yüklenen bu değerler bütününe göre hareket etmek zorundadır. Kahramanın bilinen ve dikkat çeken bir kahraman figürü olarak yasayabilmesi, hikâyelerinin kuşaklar arasında aktarılabilmesi için kendisine toplum tarafından biçilen özelliklere uygun davranış sergilemesi gerekmektedir.

Boratav, destan kahramanları ile kahramanın içinden çıktığı grup arasında fikir ve hissiyat olarak bir birliktelik, benzerlik bulunduğunu, bu iki unsur arasında karşıtıklara yer olmadığını belirtir. Kahraman, toplumun sahip olduğu tüm değerleri kendi üzerinde toplayan millî bir varlıktır (Düzgün, 2007:104).

Kaya'nın ifadesiyle: *“Kahraman garip bir şekilde doğar ve çocukluğunda tehlikelerle karşılaşır. Dyonisos Zeus'un baldırından, Athena ise başından çıkar. Kahraman hayvanlar tarafından büyütülür. Bazen de hayvanlara daha yakın olan çobanlar tarafından. Yakınları çocuk Hz. İsa'yı tehlikelerden korurlar. Onu ziyarete çobanlar gelir. Almanların Siegfried'i kuğu, Latinlerin Romus ve Romulus'u kurt, Fransızların*

Ourson'u ayı tarafından büyütülür. Bizim Bozkurt ve Ergenekon destanlarımızda kurtlar tarafından büyütülen kahramanlar bulunur. Dede Korkut Kitabı'nda Basat aslanlar tarafından büyütülür. Çocuk büyüme sürecinde de büyük gücünü ya hemen belli eder ya da uzun süre durgun yaşar.... Oğuz Kağan destanında, Oğuz doğduktan sonra annesinden bir kez süt içer ve bir daha içmez. Şarap içer, çiğ et yer. Mitolojik bir üstünlük belirtisi olarak yüzü kırmızıdır. Kısa sürede ayağa kalkar. Çok çabuk büyür. Dede Korkut Kitabı'nda da aynı özellikleri görürüz. Boğaç da Basat da yaşlılarına göre çok daha çabuk büyürler. Onlardan hem daha cesur, hem de daha güçlülerdir.” (Kaya, 2004: 46). Kahraman figürünün temel özelliklerinin farklı toplum ve kültürlerdeki benzerliği hemen her yaratıda görülmektedir. Yunan mitoloji kahramanları hakkında yaptığı araştırmalar ile oluşturduğu şemasıyla bilinen Raglan'ın tespit ettiği özellikler doğrultusunda belli nitelikler sıralanabilir ve çok farklı bölgelere, çok farklı kültürlere ait toplumların kahramanlarının doğumları ve hayatları arasında yakınlıklar dikkat çekicidir.

2.1.2. Nasıl Kahraman Olunur?

Cesaretin, gücün ve yiğitliğin ispatlanması motifi arkaik devirlerden beri birbirinden farklı kültürlerde ergenlikten erişkinliğe geçiş törenleri ile ilişkilendirilmiştir (Frazer, 1992: 308-322). Araştırmacı, ergenliğe geçiş törenlerindeki olgunluk testi adına uygulanan çoğu fiziksel ve ruhsal yöntemin yapay sınamalardan ibaret olduğunu ifade eder. Arkaik toplumlarda genç insanlar, toplum içinde sözü geçen, saygı duyulan, değer gören bireyler olabilmek adına cesaret ve fiziki güçlerini ispat ettikleri birçok testten geçmektedirler. Bu ergenliğe geçiş ritüelleri, geleneklere bağlı olarak daha sonraları bazı kültürlerde sembolik bir şekilde yaşatılmaya devam etmiştir.

Her kahraman, macerasının başlarında sıradan, normal bir insan gibi görülebilir fakat aksiyon kararı alması ile başladığı yolculuk sırasında kahraman tüm yapıp ettikleri ile birçok olağanüstü sorunu, engeli aşması ile büyük ve insanüstü güçler göstermesiyle normal insanlardan ayrılmaktadır. Genelde kahramana duyulan bir ihtiyaç kahramanın yolculuğunu yani onun macerasını başlatır. Başlarda sıradan insan gibi görünen kişinin, ihtiyaca verdiği cevabın ayrıcalığı, farklılığı, üstünlüğü ve benzemezliği onu kahraman kişi yapar. Kahramanlar, başarıyı yakalayabilmek için kendilerine mutlaka bazı sağlam stratejiler geliştirmek zorundadırlar.

Jung’a göre epik türlerde karşılaştığımız kahramanın kendisini ispatlama motifi, aslında onun kendini tanıması, bilmesi, keşfetmesidir yani iç hesaplaşmalarından sıyrılarak yetenek ve gücünün farkına varmasına yönelik gerçekleşir. Psikanalitik bakışla yorumlayan Jung için, yiğitliğin ispatlanması motifinin işlevi aslında, kahramanın özgüvenini kazanmasıdır. Kendini bu anlamda gerçekleştiren kahraman kişisel hırs, kötü, olumsuz düşünceler ve her türlü acizliğinden arınmış olur. Bu duyguları kontrol etmeyi öğrenip, asıl macerasına başlayacak pozisyona gelir (Özcan, 2003: 46-54; Jung, 2005: 46-54).

Bu macera başlangıcı yani “çağrı”, günlük yaşamında kahraman adayının yakınında yaşanan bir kayıpla da ortaya çıkabilir. Tanınan, önemli bir kişinin ölmesi, kaybolması, kaçırılmasıyla da kahraman için çağrı başlayabilir. Kahramanın yanıt vermesi ile birlikte kahramanın oldukça zorlu maceralara girmesi, tehlikelerle karşı karşıya gelmesi birbiri ardına gelmektedir. Miller, çalışmasında kahraman özellikleri ile ilgili tespitlerde bulunurken, kahramana atfedilen ve kahramanın kendi bünyesinde mevcut özellikler söz konusu olduğunda kimi niteliklerin pek çok temsilde benzer bir biçimde bulunabileceğini ifade etmektedir. Miller, kahramanın bütün macerasında ve tüm sınavlarında, özel olarak sıraladığı kalıpların, birbiriyle tam bir benzerlik içinde olduğunu söylemektedir. Ona göre, kahraman, eşi benzeri olmayan ve her şeyden soyutlanmıştır. Güçlü ve ölümcül silahın bir ifadesidir, fakat özel bir macera, kahramanın işbirliği yapabileceği başka bir kahraman, düşüncesiz ve şiddet içeren bir eylem yerine plan kurup akıl yoluyla ikna edebilecek bir başka oyuncu isteğine sebep olur. Kahraman kendini yüz yüze mücadeleye adamıştır. Bedensel ve ruhsal açıdan her türlü kaba kuvvete karşı tedbirli olmalıdır ve risk alan, yüksek cesaretli, onurlu, amacında, niyetinde kararlı olmalıdır. Kahraman kültürel ve sosyal ortamdan uzaklaşarak çok hareketli bir macerapereste dönüşür ve karşısına çıkan her türlü problemi büyük bir mücadele gücüyle kolayca göğüsler (Miller, 2000: 163).

Kahramanı zorluklar ve engeller yıldıramaz. *“Macera her zaman ve her yerde bilinenin örtüsünün ötesinde bilinmeyen bir geçittir, sınırda bekleyen güçler tehlikelidir, onlarla iş yapmak risklidir; yine de usta ve cesaretli biri karşısında tehlike silinir.”* (Campbell, 2021). Kahramanlar, normalize olmaktan kurtularak her türlü tehlikeyi göze aldıkları ve bu aşamayı geçebildikleri için ayrıcalık elde ederler. Onların macerası kişisel bir yolculuk

değil, toplumsal bilincin yüklediği toplumsal bir görevdir. Bu algı, onu hiçbir zaman rahat bırakmaz ve olağanüstü güçlerle, desteklerle onun amacına ulaşmasında ona yardımcı olur. Çünkü kahraman *“insanlığı kendi beninde temsil ettiğine göre kendisine ve insanlığa karşı sorumludur”* (Soykan, 2005: 253). *“Kendisine yapılan çağrıya yanıt verdikten sonra ve olaylar ortaya çıktıkça cesaretle ilerlemeyi sürdüren kahraman bilinçdışının bütün güçlerini yanında bulur. Doğa Ana’nın kendisi zor görevi destekler. Ve kahramanın eylemi, toplumun hazır olduğu şeyle uyum gösterdiği sürece, tarihsel sürecin büyük ritmi üzerinde ilerliyor gibidir.”* (Campbell, 2021).

Propp ise masal türünde maceranın başlaması için gerekli ilk işlevin uzaklaşma, ikincisinin ise yasak olduğunu ifade eder, yasağa karşı gelinmesiyle de olaylar silsilesinin başladığını belirtir (Propp, 1985: 36). Göçebe toplumlarda da değişmez bir şekil olarak karşımıza gelen göç olgusu, *“doğa ananın besleyiciliği, koruyuculuğu azaldığında gereksinimler başka bir yerde yine doğa ananın kucağında aranmak üzere”* hep mevcuttur (Saydam, 1997: 91). Aslında bu ayrılış nedenlerinin hepsi, yükselme, erginlenme veya bilinçlenme amacıyla akla yatan koşullardan başkası değildir. Ve kişinin kendi bilincine dönmesi ile bu bilincin içerdiği insanlık özüne yönelmesi aynı anlama gelmektedir (Soykan, 2005: 253).

Klapp, sözlü anlatılarda da kahraman rollerinin birbirine benzediklerini ortaya koymaktadır ve bu benzerliklerin günümüzde de birçok toplumda kahraman algısındaki benzerliklerle ilişkilendirilmesi üzerine fikirler ortaya koymuştur. Farklı kültürlerin mitolojik temellerinde görülen kahraman tiplerinin üstlendikleri roller arasındaki benzerliğin önemini vurgulamaktadır. Mitlerdeki bu kahramanların üstlendikleri görevlerin, günümüz toplumlarında sosyal hayat içindeki popüler kahramanlar için de benzer olduğunu ileri sürmüştür. O’na göre kahramanlar toplumların ve insanların hemen her istek ve ihtiyaçlarına acil bir cevap verme rolüne sahiptirler (Klapp, 1958: 677). O mit kahramanlarını ve popüler kahramanları kıyaslayarak belirlediği bazı kahraman tiplerini, görevlerini ve rollerini yorumlayarak, gerçek ve kurgu kahramanların özelliklerini, toplumla aralarındaki ilişkiyi irdelemektedir. Bunlardan “beceri” özelliği, mitolojik kahramanlardaki rollerin en önemlisidir. Beceri, bir görevi gerçekleştirmek gerektiği anda, olağanüstü bir çabaya ihtiyaç duyulduğu bir zamanda bu başarıyı ortaya koyabilmektir. Klapp bu rolün mit kahramanlarında olduğu gibi günümüzde de her insan

için önemli bir özellik olduğunu belirtir. Kahramanlar görev ve sorumluluklarını yerine getirirken normal insanlardan beklenmeyecek ve normal insanlarda görülemeyecek olağanüstü bir güçle yansır; mucizevi özellikler sergilerler. Çoğunlukla tektirler (Klapp, 1949: 19). Bir diğer rol ise “mücadele”dir. Bu bütün kahramanların hayatlarında var olan bir özelliktir. Kahramanlar tüm yaşam maceraları boyunca sürekli, çeşit çeşit mücadeleler vermek durumundadırlar. Toplumun da kahramanlardan her zaman beklentisi büyüktür. Kahramanın mücadele ettiği karakter hep kötü olmaz. Kahramanın mücadele ettiği kişi yetenekli, güçlü kuvvetli, mücadelecı, dayanıklı, ahlaklı olabilir. Rakibin gücü kuvveti ve kalitesi kahramanın daha da büyümesini, yüceltilmesini sağlar. Mücadele özelliğini tüm dönem kahramanları için evrensel bir rol, bir özellik olarak görmek mümkündür. Diğer bir özellik “test” yani sınav, bu kavram anlatılarda vazgeçilmez bir unsur olarak karşımıza çıkmaktadır. Kahraman zor bir durumla yani zorlukla, engelle, bir tür sınavla karşı karşıya kalabilir. Bu sıradan bir engel değil oldukça çetin bir sınavdır. Ve bu sınavın başarılı bir şekilde sonuçlandırılması kahramanın gücünü ve kimliğini ortaya koymaktadır. Kahramanı aslında kahraman yapan onun başından geçen bu zorlu sınavlardır (Klapp, 1949: 19). Macera, oldukça kapsamlı bir konudur ve uzun süreli bir çabayı sembolize eder, bu çaba hep bir yüksek amaç uğruna gösterilir. Mücadele ise çoğunlukla bir kahramanın tüm yolculuğu boyunca karşılaştığı engellerin tamamını ifade eder. Ve bu yüzden beceri, mücadele ve sınavları içerisinde barındırır. Macera süreci kahramanı olgunlaştıran, ustalaştıran bir süreçtir (Klapp, 1949: 20). Kahramanın macera sürecindeki görünümü ve onun bu süreçte gösterdiği duruş kahramanın tanımlanması açısından çok önemlidir. Kahramanlarda güç sadece fiziki güç değildir, kahramanın gücü zekâsından da gelir. Akıllarını kullanarak sorunların üstesinden gelen kahramanlar çoğunlukla karşımıza çıkmaktadır. Akıllı kahramanın galibiyeti, aklın gücünün fiziki gücü ya da güçlükleri aşmasıyla ortaya çıkmaktadır (Klapp, 1954: 58; Klapp, 1949: 20). Bu, sınavları başarıyla gerçekleştiren kahramanın dönüş yolunda Tanrısal bir güçle, yetenekle ödüllendirilmesi anlamına geleceği gibi onu ortaya çıkaran toplumsal bilincin de aktif olarak kahramanını ve dolayısı ile kendi toplumunu dinç tutmakta olduğunu gösterir. Kahraman yaşamı boyunca karşısına çıkan sınavları verdikçe önemli bir olgunluğa ve yetkinliğe ulaşır; bunun sonucunda ise çok üst bir aşkınlık, yani çok yüce bir varlık seviyesine yükselir.

Klapp tüm bu söylenenlerin dışında “Savunucu”, “Kurtarıcı”, “Yardımcı” ve “Şehit” gibi farklı rolleri de ortaya atar. Bu roller daha evvelkilerin aksine soylu bir başarı ya da bazı kişisel hedeflerden ziyade kendilerini feda etme niyetinde, amacında olan kahramanlar için kullanılmıştır. Bu roller yan roller olarak nitelendirilse de toplumlar tarafından kabul gören ve saygı duyulan kahraman rolleri olarak değerlendirilmiştir. Savunucu (Kurtarıcı) kahramanlar bir kişi ya da bir grubu tehlikelerden, zorluklardan, acıdan kurtarmak için gelirler. Ejderha avcısı, insanları düşmanlardan koruyan savunucu olarak ya da felaketler, hastalıklar gibi problemlerden kurtaran kahraman olarak görülebilmektedir. Bu kahraman özelliği gerçek hayatta ya da halk masallarının ve mitlerin tamamında görülmektedir. Bu bağlamda, peygamberlerin de savunucu misyonunu aldıkları kabul edilebilir (Klapp, 1949: 21). Zor durumda olan kişilere yardımda bulunmak da Klapp’ın belirttiği yan rollerdendir. Amacı, kurtarmaktan ziyade zor durumda olanlara ya da ihtiyacı olanlara yardım ve hizmet olan kahramanların tipik özelliklerindendir (Klapp, 1948: 137).

Kahramanın ölümü, çoğu toplumda kendine has bir dramatik önem içerir. Şehit olması ise, insanların rahatı, huzuru, iyiliği için kendi yaşamından vazgeçmeyi başaran kahramanlar için söylenir. Kahraman olarak görülen kişiler kendi toplumları için canından geçmeyi göze almış kişilerdir. Kahramanın ölümü çoğu zaman efsanelerin en yüksek noktasını oluşturur. Kahramanın, ölüm anında yaşadığı durum çoğunlukla oldukça kötüdür. Kahraman olgusunu daha net bir biçimde ortaya koymak için kahramanın şehit olduğu anın betimlendiği an çok önemlidir (Klapp, 1954: 58). Kahramanın canından geçip kendisini feda etmesinde bir zafer durumu da söz konusudur çünkü o, kötülüğün karşısında kendini feda ederek yenilmezliğini de ispatlar. Kahramanca ölümlerin özellikle iki genel teması mevcuttur, kahramanın kendi isteği ile kendi canından vazgeçmesi ve bir ihanetle başkası tarafından öldürülmesidir (Klapp, 1949: 21, Klapp, 1948: 137). Kahramanı yediği ve içtiği şeylerle zehirlemek ona en sık kurulan tuzaklardan biridir. Manas içeceği katılan bir zehirle yok edilmek istenmiştir (Yıldız, 1995: 646-812). Kahraman, kurulan tuzaklardan bazen gelen uyarı ile kurtulurken bazen de tuzağa kapılır. Kurulan bu tuzak sonucu, yenilip içilen bir şeyle bir süreliğine ölü gibi olan kahraman, sonra da çeşitli uygulamalarla diriltir. Bu motifin bulunduğu anlatmalarda kahraman ikinci doğuşundan sonra çok daha güçlendiği görülür.

Birçok destanda kahraman durağan ve savunmasız haldeyken tuzağa kapılır. Hareket halindeki kahramanı ele geçirmek, tuzağa düşürmek ve alt etmek hiç de kolay değildir. Kahramanlar çoğunlukla uykuda ya da sarhoşken yakalanır. Bu uyku genellikle uzun süreli bir uykudur ve en az yedi gün sürer, yedi günlük bu uykuya “küçük ölüm” adı verilir (Ergin, 1989). Kahramanın böylesine ağır ve uzun uyuması kendisi için neredeyse en büyük tehlikedir. Kahraman çok büyük güç sahibi olmasına rağmen bazen onun da zora düştüğü bu gibi zamanlar olur. Böyle anlarda kahramana bazı ilahî güçler yardımda bulunur. Bu yardımlar kahramanlara kimi zaman mücadelesinden evvel kimi zaman da mücadele sonrasında gelir. Savaş ve mücadele sırasında kahramana doğrudan nitelikte yardımlar sunulmaz çünkü kahramanın tüm savaşı adaletli olmalıdır. Düşman hileli yollara sapsa dahi, kahraman canı pahasına mücadelesini verir onuruna leke getirmez. Savaşını tek başına yapar, hilelere yönelen düşmanı dürüst bir şekilde yenilgiye uğratar, bu sayede kendini daha çok yüceltir. Ayrıca, sıradan, normal insanların başarabileceği bir mücadele, kahramanlar için büyük itibar kaybı olacaktır. Kahramanın halkın gözündeki değeri onun en büyük başarısıdır. Halkın nezdindeki bu prestiji kazanmak için onun yapması gereken şey kendisine denk olan bir düşmanla savaşmasıdır. Tabiatı itibariyle Tanrı’nın kutuna nail olan ve gücü, kudreti çok büyük olan kahramanın bu gücünü sıradan insanlara karşı kullanması kahramanlık ahlakına sürülen bir leke olarak görülür. Kahraman, normal insanların üstesinden gelemeyeceği durumlarda tek başına savaşır ve başarı kazanır. Onun mücadelesi milletini ve aslında tüm insanlığı, dünyayı koruma amacıyla başlamıştır. Düşman dahi olsa, kendisine denk olmayan, güçsüz, biriyle savaşmak kahramanlar için acizlik olarak görülür. Kahraman kişi “aman” dileyene dokunmaz, güçsüze, muhtaç kişiye kılıç kaldırmaz. Bu onun yüksek ahlâk sahibi olmasının bir göstergesidir. Tabiatı gereği hümanisttir, muhtacın ve zorda olanın yanındadır.

Türk toplumu için kahraman kavramı, tarihsel, kültürel ve toplumsal bağlamda şekillenmiş oldukça zengin bir anlayışa sahiptir. Kahraman olmak, genellikle cesaret, fedakârlık, güçlü bir ahlaki duruş ve topluma hizmet etmekle ilişkilendirilir. Kahramanlık sadece savaş alanında değil, günlük hayatta da şekillenen bir kavramdır. O, her türlü davranışı ile topluma model olur, toplumu motive eder, her durumda içinde var olduğu toplumun öncüsüdür ve toplumu her daim iyiye, doğruya, güzele sevk eder. Kahraman olabilmek ilk önce cesaret ve kararlılıktan geçer. Zorluklar ve tehlikeler karşısında

korkusuzca hareket etmek, doğru bildiği yolda ilerlemek ve doğru olanı yapma kararlılığına sahip olmak kahramanlık için önemlidir. Kahraman kişi sonsuz fedakârdır. Başkalarının iyiliği için kendi çıkarlarını bir kenara koymak, bu uğurda bazen çok büyük bedeller ödemek kahramanlığı gösteren önemli bir özelliktir. Kahramanın çok önemli bir başka özelliği adaletli ve dürüst olmasıdır. Kahraman, toplumun moral kaynağı olur ve zorluklar karşısında insanlara ilham verir. Tarihi kahramanlar, bazen bir lider olarak toplumu yönlendirmiş, bazen de halkını bir araya getirerek büyük zaferler elde etmiştir. Toplumu korumak, haksızlıklara karşı durmak ve her zaman doğruyu söylemek bir kişinin kahraman olarak tanınmasını sağlar. Milli değerlerin savunucusu olmak da kahramanın önemli gerekliliklerinden biridir. Türk kahramanı, milli kültür ve değerleri savunur. Gelenek, görenek, vatan sevgisi, bayrak ve egemenlik gibi sembollerle özdeşleşir. Kahramanın gelişmiş bir empati yeteneği olmalıdır ve yardımseverlik onun en belirgin kişisel özelliklerindendir. Zorluk çeken insanlara yardım etmek, başkalarının duygularını anlamak ve onlara destek olmak, kahramanlık ruhunun bir parçasıdır. Kahraman için sürekli gelişmek çok önemlidir. Kahramanlar, yalnızca başkalarına yardım etmez, aynı zamanda kendi bilgi, beceri ve değerlerini geliştirmeye de çaba gösterirler. Kendi potansiyelini en üst düzeye çıkarmak kahramanlık için önemlidir. Kahramanlık her durumda halk kahramanı olmakla sınırlı değildir; bazen birinin hayatını değiştiren küçük ama anlamlı bir eylem, büyük kahramanlık göstergesi olabilir. Bu nedenle, kahramanlık sadece büyük olaylarla değil, günlük yaşantımızda sergilediğimiz erdemli davranışlarla da şekillenir. Tüm bu özellikler, Türk toplumu için kahramanın sadece bir savaşçı ya da lider değil, aynı zamanda halkın içinden çıkan, adaleti savunan, fedakâr ve halkıyla bütünleşen bir figür olduğuna işaret eder. Bu değerler, Türk toplumunun tarihsel ve kültürel yapısına derinlemesine yerleşmiştir.

Kahraman her mücadeleden galibiyetle dönen kişidir ama zafer kazanmaktan daha önemli olan şey, bu zaferi onurlu ve şerefli bir biçimde kazanmaktır. Galibiyetlerinin tamamı kahramana kahramanlık sıfatı kazandırmaz onu sadece başarılı bir asker yapar. Kahraman aynı zamanda erdemli de olmalıdır. Ş. İbrayev kahramanın ahlaki değerlerini şöyle özetler: *“Kahraman gece yol kesen haydut değildir, onun amacı da, yaptığı işler de bellidir, aydınlıktır. O gizli kaçak iş yapmayı bilmez. Yense de yenilse de onun mevcut meşguliyeti halkının nazarında açık seçik bilinir. O tek başına olduğu zaman dahi kılıcı ilk çeken değildir. Düşmandan güçlü ya da genç olmasından değil, erdem sahibi*

olmasından böyledir.” (İbrayev, 1998: 131). A. İnan ise kahramanı, “Kahraman çok müthiş bir adamdır. Ondan babası bile korkar.” şekilde tarif eder (İnan, 1998: 119).

“Zafere ulaşan kahraman eğer Tanrı ya da tanrıçanın kutsamasını elde ederse ve toplumun yeniden yapılanması için bir iksirle birlikte dünyaya dönmekle görevlendirilirse, macerasının son aşamasında doğaüstü efendisinin tüm güçleri ile desteklenir.” (Campbell, 2021).

Arkaik dönemlerden itibaren tüm anlatı türlerinde kahramanların karşı karşıya geldikleri zorlukları aşmada onlara yardımcı olan ve yol gösteren, hatta tüm kötülerden ve kötülüklerden koruyup kollayan, gaipten haber veren, rüya yorumları yapıp fallar bakarak sembollerini anlamlandıran, hastalıklara şifa olan bir yardımcı figür karşımıza çıkar. Jung’a göre, bu ruhtur ve ruh arketipi bazen bir insan, bazen insanüstü bir yaratık veya hayvan şeklinde ortaya çıkar. Ve yardıma ihtiyacı olan insanın her türlü manada yardımına koşar (Jung, 2005: 85-86). Çoğu anlatıda kahramanın en başlardaki güçsüzlüğü, insanüstü görevleri yerine getirme esnasında kendisine yardımcı olan güçlü koruyucu figürlerle dengelenir. Bu koruyucular, kahramanın karşısına yaşam tarafından çıkarılan zorlu görevlerle mücadele ve kazanım için, kahramanın benlik bilincinin gelişmesine katkı sağlarlar (Jung, 2007a: 110). Campbell, kahramanın bir dizi sınavdan geçmek için değişik bir biçimde değişken ve belirsiz şekillerden oluşan hayal dünyasına doğru gittiğini belirtirken, kahramanın bu alana girmeden karşılaştığı tüm olağanüstü yardımcılarının tavsiyeleri, sihirleri ile gizemli araçlarından yardım aldığını ya da insanüstü yolculuk mücadelesi esnasında kendisini her an her yerde destekleyen, kendisine yardım eden iyi kalpli bir güç olduğunu ifade eder (Campbell, 2021). Anlatılarda yardımcı tip bazen de kadın olarak görünür. Bu kadın kimi zaman anne, kimi zaman eş, kimi zaman kız kardeş gibi aileden biri olabildiği gibi hiçbir akrabalık bağı olmayan yabancı biri de olabilir. Anlatılarda karşılaşılan yardımcılardan biri de rüyalardır. Bir bireyin rüyasında ulu bir adam ortaya çıkarsa yaşadığı engel ve sorunların yaratıcı bir şekilde çözüme ulaşacağı düşünülebilir (Franz, 2007: 201).

Kahramanın ilahî kökenli olağanüstü yardımcılarının yanı sıra ona yardım eden normal, sıradan kişiler de vardır. Kahramanın macerası esnasında geçtiği güzergâhlarda da tesadüfen rastlayıp kendilerinden yardım aldığı başka normal insanlar da karşısına çıkmaktadır. Geçilen yurtlar boyunca kahraman özellikle coğrafi bir engeli geçmek,

gideceği yolunu belirlemek ya da yol boyunca karşılaşılabileceği tehlikelerle ilgili bazı kişilerden bilgi edinebilir. Böylece, kahramanın yolculuğu, yalnızca onun bireysel cesareti ve iradesiyle sınırlı kalmaz; bu yolda karşılaştığı engelleri aşmasında ona yardımcı olan birtakım figürler de önemli rol oynar. Bu yardımcı kahramanlar, bazen bir bilge kişi, bazen sadık bir dost, bazen de kahramanın eşi gibi yakın ilişkiler yoluyla şekillenir. Kahramana yol gösteren, gizli bilgileri paylaşan, tehlikeleri haber veren ya da doğrudan fiziksel destek sunan bu figürler, kahramanın yolculuğunun başarıyla tamamlanmasında belirleyici katkılar sunar. Özellikle eş figürü, hem duygusal hem de pratik anlamda kahramana güç verir; yeri gelir, onun için fedakârlık yapar, yeri gelir, kahramanın içsel dönüşümüne destek olur. Bu yardımcı kahramanlar, onun serüvenini şekillendiren ve çoğu zaman başarıya ulaşmasında kilit rol oynayan figürlerdir. Bu yardımcılar, çoğunlukla toplumun deneyim ve bilgeliğini temsil eden yaşlı bireylerdir; halk anlatılarında sıkça “dede” ya da “nine” olarak adlandırılan bu kişiler, güngörmüş, tecrübe sahibi kimselerdir; bu ihtiyar yardımcı figür, yaşlı adam, aksakallı ihtiyar, derviş, bilge, veli, pir, Hızır gibi isimlerle karşımıza çıkar. Kahraman yola çıkmadan önce, bu bilge kişiler ona ilk uyarıyı yapar; yolun tehlikeli olduğunu hatırlatır ve mümkünse geri dönmesini öğütlerler. Ancak kahraman kararlılıkla yolculuğa devam etmek isterse, bu kez ona rehberlik ederler: karşılaşılabileceği engelleri haber verir, bu engelleri nasıl aşabileceği hakkında bilgiler sunar, bazen sihirli bir nesne, bazen de yol gösterici bir sözle kahramanın elini güçlendirirler. Bu figürler yalnızca bilgi değil, aynı zamanda kültürel değerleri ve geleneksel bilgeliği de nesilden nesile aktaran sembolik karakterlerdir. Kahramanın dönüşümünü mümkün kılan içsel gücün ortaya çıkmasında da bu figürlerin yönlendirmeleri etkili olur. Tıpkı kahraman gibi onlar da ayrıcalıklı özelliklere sahip seçilmiş insanlardır. Güzellikleri, akılları, hisleri, sağduyuları normalin çok üstündedir. Eşleri olan kahramana çeşitli şekillerde yardım ederler. Kahramanı çıkacağı yolculukta karşılaşılabileceği tehlikelere, engellere karşı uyarmak, bunların başında gelir. Herhangi bir kaza, hastalık ya da yaralanma durumunda kahramana yalnızca eşinin ilacı درمان olur. Kahraman tehlikeye düştüğü ya da tutsak olduğu zaman, eşi onun durumunu hisseder. Kahramanın eşi de durum ve şartlar ne olursa olsun kahramanca, cesurca varlığını gerek desteği gerek ise eylemleri ile her daim hissettirir.

Frazer, kahramanlığı ispatlama motifini primitif kabilelerde erkeğin, evlilik çağına ulaşmasının bir göstergesi olarak açıklamıştır (Frazer, 1992: 308-322). Kahramanın

evleneceği kızı bulması ve onunla birleşmesi, yalnızca bireysel bir mutluluğun değil, aynı zamanda kahramanın toplumsal olgunluğa erişmesinin de simgesidir. Bu yüzden kahraman, çoğu zaman sevdiği kıza kolaylıkla ulaşamaz; araya engeller, sınavlar, rakipler ve zorlu yolculuklar girer. Kız ne kadar ulaşılması güç olursa, kahramanın gösterdiği azim, sabır ve cesaret de o denli yüceltilir. Bu zorluk, kahramanlık değerinin derecesini belirleyen bir unsur hâline gelir. Sevdiği kıza kavuşmak için dağları aşan, ejderhalarla savaştan, ailesine ya da topluma kendini ispatlayan kahraman, sadece aşkına ulaşmakla kalmaz; aynı zamanda erdem, yiğitlik ve sadakatin timsali olur. Bu süreçte yaşanan her sınav, onun karakterini daha da pekiştirir ve sonunda kazandığı eş, sadece bir sevgili değil; aynı zamanda onun emeğinin, mücadelesinin ve ruhsal olgunluğunun bir ödülüdür, kahramanlığını, cesaretini, gücünü kuvvetini ispatlamış olur. Ayrıca birçok zorluk ve mücadelelerle alınan kız, gelin olduğu toplumda çok saygın bir yere sahip olur.

Eski Türk kültüründe yardımcı figürleri görürüz. Kalafat, Türklerin inanç merkezinde Tanrı'nın olduğunu ve bu inancı yardımcı ve koruyucu iyelerin, kara iyelerin ve ata ruhunun tamamladığını söylemektedir (Kalafat, 2009: 7). İslamiyet'in kabulünden sonra da bu yardımcıları görülmeye devam etmiştir bunların görevleri aynı kalmıştır fakat isimleri değişmiştir. Anlatılarda gördüğümüz yardımcı arketipi, tarihsellik içinde ve kültürel değişim sürecinde değişimlere uğramıştır.

Öcal Oğuz, bu mitolojik değişim ve dönüşümlerin gayet normal ve kaçınılmaz olduğunu belirtmektedir. Buna örnek olarak da eski Türk inanç sisteminde bulunan boz atlı yol iyisinin, Türklerin İslamiyet'i kabul etmelerinden sonra dahi bu anlama çok yakın bir anlam ve görev üstlenerek, hatta günümüzde dahi kullanılagelen, Hızır'a dönüştüğünü söylemektedir (Oğuz, 2002: 82). Ögel de, eski Türk büyüklerinin yani ak sakallılarının isim değiştirerek Hızır adıyla ortaya çıktığını ve şehir kültürlerinde Hızır'ın İslamiyet anlayışı ile devam ettiğini söyler. İslamiyet öncesi Türk kültüründe “aksakallı” figürü, toplumun en bilge, en yaşlı ve en saygıdeğer kişisi olarak kabul edilir; o, bilgeliği, rehberliği ve toplumsal düzeni temsil eden kutsal bir şahsiyettir. Destanlarda ve anlatılarda kahramana yol gösteren, onu sınavan ya da koruyan bu aksakallı kişi, çoğu zaman ilahi bir sezgiyle konuşur ve geleceği görme gücüne sahiptir. İslamiyet'in kabulüyle birlikte bu figür, halk anlatılarında ve tasavvufi halk inanışlarında “Hızır” motifiyle özdeşleşmeye başlar. Hızır Aleyhisselam, zamanlar üstü bir varlık olarak

kahramana zor anlarında görünür, ona yardım eder, yol gösterir ya da onun mucizevi bir şekilde engelleri aşmasını sağlar. Böylece eski Türk mitolojisindeki aksakallı bilge kişi, İslam etkisinde Hızır kimliğiyle yeniden anlam kazanır; kültürel süreklilik korunurken inanç sistemine uygun bir dönüşüm gerçekleşir. Bu değişim, Türk halk kültüründe kahramana eşlik eden kutsal rehberlik anlayışının yeni bir inanç boyutuyla pekiştiğinin göstergesidir (Ögel, 1995: 89). Kimi anlatılarda bu Hızır tipinin ortaya çıkışı kahraman doğmadan önceye tekabül eder. Çocuğu olmayan karı koca dua etmesi için aksakallı bir pire giderler. Pirin duası ya da yaptığı bir uygulama ile bazen verdiği bir elmanın yenmesiyle kadın hamile kalır ve sonra bir kahraman doğar. Kahramanın dünyaya gelmesini sağlayan yardımcı kişi, ilerleyen zamanlarda da ihtiyaç duyulduğu her vakit ortaya çıkar. Kahramanın yolculuğu esnasında ona destek olan, bu yolda kahramanın karşılaştığı birçok engeli aşmasında ona yardımcı olan her zaman bir insan olmayabilir, bazen de kahramanın yanındaki hayvan dostudur ona yolculuğunda yardımcı olan. Türk kültür tarihinde önemli bir yeri olan at tarihsel sürece bakıldığında ilk akla gelendir.

Türk kültüründe çok eski dönemlerden itibaren kahramanın en yakın yol arkadaşı olarak kabul edilen at, yalnızca bir ulaşım aracı değil, aynı zamanda kutsal bir simge olarak görülmüştür. Mitolojik inanışlara göre at, insanı sadece fiziksel olarak uzak diyarlara taşımaz; onu kutsal âlemlere, ilahi güçlerin bulunduğu yerlere götürebilecek özel bir varlıktır. Orta Asya’da göçebe yaşam süren Türk toplulukları için at, günlük hayatın vazgeçilmez bir unsuru olmakla kalmamış, aynı zamanda manevi anlamda da büyük bir değer kazanmıştır. Kahramanların yanında savaşımlara katılan, zorlukları aşarken onlara destek olan bu hayvan, zamanla anlatılarda neredeyse canlı bir karaktere bürünmüştür. Yerleşik hayata geçilse bile, atın taşıdığı bu derin anlam kaybolmamış; hatta tanrısal âleme ulaşabilme niteliğiyle daha da yüceltilmiştir. Eski inanışlara göre, at insanı öteki dünyaya, hatta cennete ulaştırabilecek yolu bilen özel bir varlıktır ve bu nedenle halk kültüründe kutsallıkla özdeşleşmiştir (Seyidoğlu, 1996: 55). Yardımcı kahraman olarak özellikle de destanlarda sıkça rastlanan at, kahramanı karşısına çıkan tüm zorluklara karşı korur ve kahramanı zor durumlardan kurtarır, at bazen dile gelerek kahramana akıl verir, yol gösterir.

Köroğlu’nun atının kır renkli olması, yalnızca rastlantısal bir tercih değil; kökeni eski inanç sistemlerine dayanan derin bir anlam taşır. Bu tercihin ardında, Şamanist inançların

etkisi olduğu düşünülür. Eski Türk inançlarında, şamanlar yer altı dünyasına gerçekleştirdikleri ruhsal yolculuklara kır renkli atlarla çıkarlar. Bu kır at, yalnızca bir binek değil; aynı zamanda ruhları taşıyan, kutsal güçlere ulaşım sağlayan bir aracı olarak kabul edilir. Şaman ritüellerinde, kır atın tüyleri yakıldığında bu atın sahibini olağanüstü biçimde öte dünyaya ulaştırabileceğine inanılır. Ayrıca, çağrılan ruhun gelişini ilk sezen ve kişneyerek haber veren de yine kır attır; bu yönüyle kır at, sezgisel bilgeliğin ve ruhsal duyarlılığın simgesidir. Şamanlar kurban törenlerinde de açık renkli, genellikle kır ya da boz renkli atları tercih ederler; çünkü bu renkler kutsallıkla ilişkilendirilir ve ruhlar âlemine geçişte özel bir öneme sahiptir (Seyidoğlu, 1996: 54). Görüldüğü gibi kahramanın kahramanlık sürecinde karşılaştığı her türlü zorluğu, engeli aşmasında ona yardımcı olabilecek gerek ilahi nitelikli gerekse dünyevi birçok unsur ona yardımcı rolünde destek olmaktadır. Bu yardımcı roller her zaman insanlara ait olmamaktadır. Bazen de kahramanın yoldaşlığını yapan hayvan dostunun yardımlarına şahit oluruz. Kahramanın, başarıya ulaşması yolunda tabiatın her türlü imkânıyla, desteğiyle, yardımıyla desteklendiğini görmekteyiz. Ayrıca kahraman her zaman ve her ne olursa olsun toplumda normal insanın başaramadıklarını başarmak ve toplumun kültürel değer yargılarına yönelik erdemlerini sürece katmak zorundadır. Bu durum, kahramanın yaşadığı dönemin ihtiyaç ve gerekliliklerine göre değişiklik gösterebilir. Arkaik dönemde içinde yaşadığı kabileyi ya da topluluğu kurtaran kahraman, günümüzde ise dünyayı kurtaran kahramana evirilmektedir. Kahraman, toplumun temel yapısını, değerlerini ve kültürel yönlerini yansıtan kişi olarak kabul gördüğü için sıradan insandan birçok yönüyle ayrılır, kendini büyük mücadelelere adayan, hemen her konuda risk alan bir yapıda olması ve cesaretle savaşabilecek güçte olması ondan beklenmektedir. Tüm bu özellikler bağlamında kahraman kendi çağının ve kendi toplumunun değerlerini yansıtan bir erdem timsali gibi görülmektedir.

2.1.3. Kadın Kahramanlar

Her zaman bir devinim içinde bulunan bir toplulukta, düşmanlar olarak adlandırılan tipler, hem erkeğin hem de kadının hayatını tehdit etmektedir. Bunun için, ikisinin de yani kadının da erkeğin de güçlü, kuvvetli ve cesur olması gerekmektedir. Mehmet Kaplan'a göre yerleşik olmayan yani göçebe toplumlarda erkeğin kadını, kadının da erkeği güç,

kuvvet ve cesaret açısından sinaması, denemesi oldukça önemlidir (Kaplan, 2002: 43). Eski Türklerde kadının, birçok mevzuda ön planda olduğu ve tabii olarak başarılı olduğu gibi savaş ve kahramanlık konularında da ön plana çıkarak gücünü, kuvvetini ve farkını göstermesi gerekmektedir. Eski Türklerde kadınların erkeklerle birlikte savaşa katılabildikleri, her türlü savaş aletini kullanmayı ve iyi bir şekilde at binmeyi bildikleri bilinir. Bu gibi durumlar tüm aynı çağ milletleri içinde son derece dikkat çeker ve Türk kadınları diğer milletlerin kadınlarından büyük bir farkla ayrılırlar. Tıpkı günümüzde olduğu gibi, o dönemlerde de kadınların savaşa katılması olağan bir durum değildi. Ancak eski Türk kadını, bu alışlagelmiş kalıpları aşarak bu yönüyle de öne çıkmayı başarmıştır (Bilecan, 2017: 99). Kahramanlık, eski Türk toplumlarında yalnızca erkeklere özgü bir nitelik değil, kadınlar için de temel bir görev olarak görülmüştür. İslamiyet öncesi Türklerde kadınlar; cesaretleri, yiğitlikleri ve fiziksel güçleriyle tanınır, bu yönleriyle dikkat çekerlerdi. Sahip oldukları bu özellikler, onları çağdaşları olan diğer milletlerin kadınlarından belirgin şekilde ayırırdı. Eski Türk kadını, ‘Alp kadın’ tipiyle özdeşleşmiş; gösterdiği kahramanlık ve kararlılıkla sadece kendi toplumunda değil, tüm dünyada takdirle anılmıştır (Bilecan, 2017: 105). Destanlarda, erkeklerin eşleriyle birlikte ata binip yola çıkmalarından ziyade; zorlu doğa koşullarında dahi kadınların at sırtında yol alabilmeleri, en çetin şartlarda bile hayatta kalma ve var olma becerileri, onların da tıpkı erkekler gibi güçlü bir şekilde alplik özellikleri taşıdığını göstermektedir (Bilecan, 2017: 107).

“Evrenin ilk yaratıcısının, kozmik yumurtanın çatlamasını sağlayan varlığın dişi olduğu, kozmogoni mitine sahip halkların pek çoğunda ortak noktadır. Hint anlatımlarındaki yaratma, koruma aynı zamanda yok etme özelliklerini içinde barındıran Mahadevi, Mayaların ilk yaratıcısı Nilüfer Ejderi, ünlü Yunan mitolojisinde kaosu bitiren Gaia yaratımı başlatan dişil unsurlardan bazılarıdır.” (Koçak, 2016: 39-42).

Türk mitolojisinde yaratılış sürecinin başlangıcı, dişil bir öge ile ilişkilendirilmiş ve bu anlayış, mitolojik ana paradigması ile ifade edilmiştir. Doğrudan halk tarafından kullanılan somut bir inanç terimi olmasa da, bu kavram, Türk halkının inanma biçimini ve buna bağlı olarak geliştirdiği ritüel uygulamalarını tanımlamak amacıyla bir bütün olarak doğa kültürünü temsil eder. Mitolojik ana, tüm varlıkların ve doğanın anası olarak görülür; yer, su, ak eni, Umay, Ayısıt gibi dişil varlıkları meydana getiren, yaratılmış her

şeyi doğuran güçtür. Bu bağlamda, tüm varlıklar onun bir parçası olarak kabul edilir. Mitolojik ana hem doğuran hem de yok eden bir varlık olup, yaşam ve ölümü birlikte simgeler. Zamanla bu soyut kavram, güçlü bir figür olan Yer Ana şeklinde somutlaşmış; daha sonra ise dağ, nehir ve orman gibi doğal unsurların koruyucusu sayılan iyelere (ruh varlıklarına) dönüşmüştür. Böylece mitolojik ana, Türk inanç sisteminde doğayı kutsayan ve koruyan çok katmanlı bir kültürel yapının temelini oluşturmuştur (Bayat, 2007, 12-13). Doğadaki her varlığı mitolojik ananın bir yansıması olarak görmek, bu varlıklara “iye” adı verilen koruyucu ruhlar atfetmek suretiyle onları inanç sisteminin birer ögesi haline getirmiştir. Bu anlayış, doğa unsurlarına yönelik belirli ritüel ve davranış kurallarının oluşmasına zemin hazırlamıştır. İyeler yalnızca doğayı koruyan ruhlar değil; aynı zamanda kimi zaman bir soyun atası ya da anası, kimi zaman da o soyu kollayan ve koruyan varlıklar olarak kabul edilmiştir. Bazı durumlarda ise, bu ruhların varlığı doğrudan bir toprağın ya da bölgenin kutsallığıyla özdeşleştirilmiş; böylece doğa unsurları, sadece fiziksel değil aynı zamanda kültürel ve metafiziksel olarak da bir “vatan” haline gelmiştir (Bayat, 2007, 231). Türk inanç sisteminde “Doğa anam, doğa babam” şeklinde dualarla doğaya hitap edilmesi, doğanın kutsal ve canlı bir bütün olarak algılanmasının bir sonucudur. Bu anlayış, mitolojik ananın evrensel dişil gücünü doğa unsurlarına yansıtarak, onların ruhani bir kimlik kazanmasına olanak tanımıştır. Daha önce de belirtildiği üzere, mitolojik ananın dönüşmüş biçimlerinden biri olan dağ iyesi, bu süreçte dişil niteliklerini koruyarak doğa kültüründeki yerini muhafaza etmiştir. Dağ iyesi, yalnızca bir doğa varlığının ruhu değil; aynı zamanda üretkenlik, koruyuculuk ve doğurganlık gibi geleneksel dişil nitelikleri taşıyan kutsal bir figürdür.

Tarih boyunca büyük devletler kurmuş olan birçok Türk topluluğunda yer ana tasvirine doğrudan rastlanmasa da, bu figür, daha eski proto-Türk inanç sistemlerinin izlerini taşıyan kültürlerde açıkça görülebilmektedir. Örneğin Yakut inanç sisteminde yer ve toprak, dişil bir varlık olarak algılanmış; yer ana, güçlü ve kutsal bir kadın kimliğiyle tasavvur edilmiştir. Bu yaklaşım, toprağın sadece maddi değil aynı zamanda manevi ve doğurgan bir varlık olarak kabul edildiğini; onun üzerinden yaşam, bereket ve kutsallık kavramlarının yeniden üretildiğini ortaya koymaktadır (Ögel, 2014b, 341). Kadın kahramanların üç farklı tip altında incelenmesi ve onların maceralarının belirli bir çerçevede şekillenmesi, doğum ve yok oluş süreçlerinin Yer Ana tasavvuruyla doğrudan ilişkili olduğunu göstermektedir. Bu kahramanların dünyaya gelişlerinde dağ, taş, su,

kaya ve at gibi ata kültleriyle ilişkilendirilmiş doğa unsurları dikkat çekerken; ortadan kayboldukları ya da dönüştükleri yerler de yine dağ, taş, yıldız ve orman gibi kutsal kabul edilen mekanlardır. Bu durum, kahramanların kökenlerini doğanın kutsal varlıklarına dayandırdıklarını ve soylarının bir hakana yani bir ulu ata figürüne bağlandığını ortaya koyar. Bu ata figürü ise çoğu zaman Mitolojik Ana'nın maddeleşmiş biçimi olarak kabul edilen doğa varlıklarıdır. Kadın kahramanlar, varoluş döngülerini tamamlamak üzere ait oldukları bu kutsal parçaya geri döner; onunla birleşerek bütünleşirler. Böylece, kahramanlık anlatıları içerisinde doğa ile kurulan metafizik bağ, mitolojik ana merkezli bir döngüsel düşünceyi yansıtır.

Türk kültür ve mitoloji tarihinde kadın kahramanlar, tarihsel süreç boyunca hep büyük önem taşımıştır. Çoğu zaman hem devlet yönetiminde hem de toplum yaşamında büyük roller üstlenmiş ve cesaretleriyle toplumda önemli izler bırakmış figürlerdir. Türk kültüründe kadın kahramanlar, cesaretleri ve liderlikleriyle tanınırlar ve bu kahramanlar, Türk kültürünün mitolojik, destani ve tarihsel anlatılarında çokça yer alırlar. Bu kahraman kadınlar çoğu zaman savaşçıdır, liderdir ve halklarını koruyup kollarlar yani koruyucu kişiler ya da koruyucu figürler olarak tasvir edilirler. Türk kültüründe çok büyük önemi olan Umay ana figürü gibi belleklerde koruyucu bir tanrıça algısıyla varlığını her daim sürdürmüşlerdir.

Türk inanç sisteminin kökenindeki Mitolojik Ana figürünün değişiminin bir kolu olan Umay'ın görev çerçevesi tabiatın dengesinin, düzeninin muhafaza edilmesi ve insan soyunun devam ettirilmesiyle alakalı, hamilelik, doğum, çocuğun ve annenin korunup kollanması temel hususlardır (Bayat, 2007: 20). Mitolojik Ana'nın bütün karşıtlıkları ve kavram çerçevesi içerisinde bulunan yapısından doğuran, büyüten ve koruyan tarafının yansıtıldığı dişi bir varlıktır.

Kaşgarlı Mahmud, "Divânu Lügati't-Türk" adlı eserinde Umay'ı doğrudan placenta (doğum eşiğinde plasenta) olarak tanımlamaktadır. Bu tanım, Umay'ın doğum ve doğurganlıkla olan yakın ilişkisini, özellikle de yeni doğmuş bebekleri koruma işlevini açıkça ortaya koyar. Bu yönüyle Umay, Türk mitolojisinde doğurganlık tanrıçası olarak konumlandırılan, koruyucu ve besleyici bir dişi figürdür. Ulan Batur Yazıtı'nda Umay, "hatun" sıfatıyla anılmakta ve hükümdar ile birlikte göğün yanında yer almaktadır. Bu ifade, onun yalnızca yeryüzüne değil, aynı zamanda semavi düzene de dahil olduğunu

gösterir. Benzer şekilde, Tonyukuk Yazıtı'nda hem Gök Tanrı hem de Yer-Su unsurlarıyla birlikte anılması, Umay'ın bu iki temel kozmik kuvvet arasında bir denge ve aracı figür olarak yer aldığını kanıtlar. Umay'ın yer unsurlarıyla olan özdeşliği ve gökle olan dualistik ilişkisi, onun mitolojik ana figürünün yer ile bütünleşmiş bir varyantı olduğunu ortaya koymaktadır. Bu durum, Umay'ın yalnızca doğum ve koruma işleviyle değil, aynı zamanda kozmik düzenin sürekliliğinde de merkezi bir role sahip olduğunu gösterir (Roux, 2011: 134).

Umay, Türk mitolojik inanç sisteminde annenin ve özellikle yeni doğmuş bebeğin koruyucusu olarak kabul edilmektedir. Bu koruyuculuğun sürekli olduğuna inanılır; Umay'ın çocukla birlikte olduğu zamanlarda bebeğin huzurlu ve sağlıklı olacağı düşünülür. Hatta bebeklerin uyurken sebepsizce gülümsemeleri, halk arasında Umay'ın onunla birlikte olduğunun bir işareti olarak yorumlanmıştır. Umay'ın çocuğun yanından uzaklaştığına inanılan durumlarda ise bebeğin hastalanacağı düşünülmüş ve bu durumda Umay'ın tekrar geri dönmesi için kam ya da şaman aracılığıyla birtakım ritüel ve çağırma törenlerine başvurulması gerekmiştir. Umay kültüne dair maddi bulgular da bu inancı destekler niteliktedir. Örneğin Hakasya bölgesine ait bazı arkeolojik ya da etnografik materyallerde, Umay figürü elinde küçük bir ok ve yağ taşıyan bir kadın olarak tasvir edilmiştir. Bu tasvirler, onun sadece koruyucu değil, aynı zamanda yön verici ve şifa verici bir rol üstlendiğini de göstermektedir. Yani doğumla ve hayatın sürekliliğiyle, ok ise kaderle ve yönlendirme gücüyle ilişkilendirilebilir (Bayat, 2007: 52). Elinde ok ve yay ile tasvir edilen Umay, doğrudan anne ve bebeği koruma görevini üstlenmiş, kötücül ruhlara karşı hazır bir savunma figürü olarak karşımıza çıkar. Bu nitelikleriyle Umay, sadece doğurganlık ve bereketin değil, aynı zamanda koruyucu dişil gücün de sembolüdür. Elindeki ok, kötülükleri uzaklaştırma iradesini ve aktif savunma yetisini; yay ise şifa, yumuşatma ve hayatı devam ettirme işlevini temsil eder. Bu ikilik, Umay'ın hem koruyan hem de besleyen niteliklerini bütüncül biçimde yansıtır. Bu koruyucu figür, halk anlatılarındaki kadın destan kahramanlarıyla da güçlü biçimde örtüşmektedir. Özellikle zor durumda kalan bir çocuğa ya da gence aniden yardım eden, onları tehlikelerden kurtaran kadın karakterler, Umay'ın mitolojik işlevini destansı biçimde sürdüren yeryüzü yansımalarıdır. Böylece Umay, yalnızca kutsal bir varlık değil; aynı zamanda kadın kahramanlık tipolojisinin kökeninde yer alan arketipsel bir model olarak da değerlendirilebilir (Koçak, Çolak, 2018: 10). Toplumların sahip olduğu dini ve inanç

temelli kodlar, kadın kahraman tipolojisinin şekillenmesinde belirleyici bir rol oynamıştır. İnanç sistemlerinde meydana gelen dönüşümler, doğrudan kahramanlık anlayışını etkilediği gibi, kadın kahramanın konumunu da yeniden tanımlamıştır. Özellikle erken dönemlerde doğurganlık, koruyuculuk ve kutsallıkla özdeşleştirilen kadın figürü; sonraki dönemlerde dinî yapının değişimine paralel olarak kimi zaman yüceltilmiş, kimi zaman ise arka planda bırakılmıştır. Bu bağlamda, kadın kahramanın sahip olduğu toplumsal ve kültürel saygınlık, dönemsel inanç normlarına bağlı olarak farklılık göstermiştir. Böylece kadın kahraman, sabit bir kimlik değil; zamanla inanç sistemlerine göre yeniden biçimlenen dinamik bir figür olarak karşımıza çıkmaktadır. Türk mitolojisinde kadın kahramanlar, güçlü, cesur ve genellikle koruyucu roller üstlenen figürler olarak yer alırlar ancak Türk mitolojisi, kadın kahramanların gücünü ve etkisini bazen doğrudan savaşçı kimliklerinde, bazen de bilgelik, doğa ve koruyuculuk gibi daha sembolik rollerde ortaya koyar.

Şaman, yalnızca bir ozan ya da şifacı (otacı) değil; aynı zamanda toplumun hem fiziksel hem de ruhsal bütünlüğünü korumakla görevli kutsal bir aracı figürdür. Onun işlevi, bireysel hastalıkları iyileştirmenin ötesine geçerek, topluluğun manevi dengesiyle doğa, ruhlar ve atalar arasındaki ilişkiyi düzenlemek ve sürdürmektir. Bu yönüyle şaman, sadece bir tedavi edici değil; aynı zamanda bir rehber, koruyucu ve kültürel bütünlüğü sağlayan bir otoritedir (Bayat, 2010: 100). Ayrıca Şamanları ayrıcalıklı yapan normal insanların bilmediği o bilgiye kadın kahraman da sahiptir ve ayrıca bu bilgiyle doğayı yönetip yönlendirme yeteneğine sahiptir. Örneğin Huban Arığ havayı istediği gibi yönlendireceği bilgiye sahiptir ve düşmanını yenmek için bu bilgiyi kullanır. İlk olarak üç gün üç gece yağmur yağdırıp ardından sıcaklığı artırarak düşmanların yorgun düşmesini sağlar (Davletov, 2006: 103). Tüm varlıkların birbiriyle bağlantılı olduğu ve insanın bu varlıklarla uyum içinde yaşaması gerektiğini öngören bütüncül inanç sistemlerinde, şaman merkezi bir aracı figür olarak karşımıza çıkar. Şaman, gücünü yalnızca fiziksel dünyadan değil, aynı zamanda kozmik düzlemin farklı katmanlarından - gökyüzü, yer altı ve yeryüzü- elde eder. Bu güç, çoğu zaman onun görünmez varlıklarla kurduğu iletişim yetisinden kaynaklanır. Şaman; söz söyleme (dualar, şiirsel ifadeler), müzik icra etme (kopuz, davul gibi çalgılar) ve ritüel gerçekleştirme yoluyla hem bireylerin fiziksel hastalıklarına çare olur hem de ruhsal dengelerini yeniden kurar. Tüm

bu işlevlerini ise, kuşaktan kuşağa aktarılan kadim, mistik bilgi birikimiyle yerine getirir. Bu yönüyle şaman, hem bilgeliğin hem de kutsal otoritenin taşıyıcısıdır.

Şamanlık inancının tarihsel kökenlerinde kadın eksenli bir yapının bulunduğu yönündeki görüşler, çeşitli kültürel ve mitolojik göstergelerle desteklenmektedir. Kadının doğurganlık yetisi yani dünyaya yeni bir can getirme gücü ona kutsal bir konum kazandırmış; bu biyolojik gerçeklik, inanç düzleminde metafizik bir nitelik kazanarak kadının doğaüstü güçlerle temas kurabilen bir varlık olarak algılanmasına zemin hazırlamıştır. Regl döngüsü ve rahminde bir can taşıma durumu, kadının diğer insanlardan farklı olarak gizli, sezgisel bir bilgiye sahip olduğu inancını doğurmuştur. Bu bağlamda kadınlar, en eski sağaltma yöntemlerini bilen ve uygulayan ilk figürler olarak toplumda önemli roller üstlenmişlerdir. Sözlü tarih verileri, bu düşünceyi destekleyen birçok anlatı sunar. İlk şamanların kadın olduğu fikri, sadece mitolojik değil, aynı zamanda işlevsel örüntülerle de örtüşmektedir. Dişi olarak tasavvur edilen koruyucu ruhlar örneğin Umay, ateş kültü, yer-su inancı ve kadın kahraman tipolojileri, şamanik sistemle iç içe geçmiş ve kadının kutsal bilgiyle ilişkilendirilmesini pekiştirmiştir. Özellikle kadın kahraman figürüyle şamanın anlatılardaki yolculuğu arasında dikkat çekici paralellikler bulunur: Her ikisi de sınırları aşar, görünmeyen dünyalarla temas kurar, toplumu korur ve dönüştürücü bir güç olarak hareket eder. *“Kozmosla kaosu birleştiren arabulucu, ikili zıtlıkları birleştiren, zıtlıkları çözen, yaşamıyla kozmosla kaos arasında gidip gelen.”* (Bayat, 2010: 21-23). Şaman, üç katman şeklinde tasavvur edilen kainatın tüm seviyelerine, katmanlarına ulaşabilmektedir. Kadın kahraman da tıpkı şaman gibi katmanlar arasında bu geçişi yapabilen kişidir. Kadın kahramanlar, toplumda önemli rol oynarlar ve güç, cesaret, özveri gibi değerleri temsil ederler. Hem gerçek hayatta hem de geçmişten günümüze her türlü yaratımda, kadın kahramanlar, toplumsal normları sorgulamak ve değişim yaratmak için güçlü bir örnek teşkil eder. Kadınların her dönemde her devirde her alandaki başarıları, sonraki nesillere ilham kaynağı olur. Bu karakterler, kadının korumacı ve yaratıcı dünyası dolayısıyla daha kapsayıcı ve dengeli bir dünya yansıtırlar. Türk kültüründe kadın kahramanların önemi de işte bu yüzden çok büyüktür. Tarih boyunca, kadınlar sadece aile içinde değil, toplumsal ve siyasi alanlarda da etkili roller oynamışlardır. Kadın kahramanlar, cesaretleri, fedakârlıkları ve direnişleri ile toplumun güçlenmesine, sağlam temellerde oturmasına katkıda bulunmuşlardır. Destanlarda, efsanelerde ve edebiyat eserlerinde yer alan kadın kahramanlar, kadınların

gücünü ve etkisini simgeler. Ayrıca, geleneksel değerlerin yanı sıra modern feminizm ve toplumsal cinsiyet eşitliği anlayışının gelişmesine de zemin hazırlamışlardır. Bu nedenle, kadın kahramanlar Türk kültürünün önemli bir yapı taşıdır. Bu önemli yapı taşı kadın kahramanlar, tarihsel, mitolojik ve edebi figürler olarak pek çok farklı alanda ve her dönemde karşımıza çıkmaktadır. İşte bu kahramanlardan bazıları: Tomris Hatun, Bolu Hatun, Terken Hatun, Banu Çiçek, Nene Hatun, Yenihisar Hatun, Kösem Sultan, Halime Hatun, Halide Edip Adıvar, Alp Er Tonga'nın Kızı, Asya Hanım, Börü Hanım, Umay Ana, Köroğlu'nun Annesi ya da Babaannesi vb. bu kahramanlardan birçoğu, tarihte gerçekten yaşamış, kahramanlıklarıyla toplumuna öncü ve örnek olmuş, yol göstermiş, cesaret vermiş örnek ve özel insanlardır. Ancak bazen hayali, kurgu bazen de dini bazı karakterler aynı kahramanlık özellikleriyle, değerleriyle topluma örnek teşkil etmiş ve insanlara model olmuşlardır. Önemli olan kahramanın gerçek ya da kurgu toplumu için nasıl bir önemi olduğu toplumuna nasıl bir motivasyon, güç, kuvvet sağladığıdır.

2.1.4. Sözlü Kültürde Kahraman

Eliade'ya göre insanlar, gök yüzünü gözleyerek yeryüzünde ise bu gözlemledikleri şekli model almışlardır. *“Yaşadığımız dünya bir göksel dünyaya tekabül eder. Aşağıda uygulanan her edimin bir de yukarıda, asıl gerçekliği temsil eden göksel bir karşılığı bulunmaktadır.”* (Eliade, 1994:21). Doğada sürekli kendini tekrar eden bir dönüşüm mevcuttur, bu dönüşüm yani döngü tabiattaki her bir zerrenin hem kendi içinde bir düzeni dengesi olduğunu gösterir hem de diğer parçalarla büyük bir uyum ve ilişki içinde sürekliliğini korur. Doğa, en büyük kozmik yapılardan en küçük organizmalara kadar kendi içsel ritmini sürdüren senkronize bir döngü sistemi oluşturur. Bu düzen, evrendeki tüm varlıkların birbiriyle uyumlu hareket ettiği bir bütünlüğü yansıtır. Örneğin, Dünya'nın hem kendi eksenini etrafında dönmesi hem de Güneş'in çevresinde yörüngesel hareketini sürdürmesi, bu döngüsel yapının en basit ve gözlemlenebilir örneklerinden biridir. Bu örnek, doğadaki tüm varlıkların biçimsel ve işlevsel olarak iç içe geçmiş, karşılıklı etkileşim içinde var olduğunu gösterir. İnsanlar, bu döngüsel düzene tanıklık ettikçe, onun bir parçası olma ihtiyacını duymuş; bu düzen içinde kendilerini anlamlandırmak, varlıklarını sürdürmek ve edindikleri bilgileri gelecek kuşaklara aktarmak için çeşitli düşünsel ve kültürel sistemler üretmişlerdir. Bu çabanın merkezinde

ise insanlığın en eski ve evrensel merakı yer alır: Doğum ve ölüm. Bu iki uç nokta, sadece biyolojik değil; aynı zamanda felsefi, mitolojik ve kültürel düzeyde de insan düşüncesinin temelini oluşturmuştur. *“Kendisini doğanın ayrılmaz bir parçası olarak gören insan, doğanın döngüsel sürekliliğini kendi yaşamında ‘ölümden sonra yaşam’ ve ‘yeniden doğuş’ gibi düşüncelerle içselleştirmiştir.”* (Tecimer, 2005:15). Jung’a göre yeniden dünyaya gelme kavramının temeli arketiplerdir. Carl Gustav Jung, farklı milletlerin ve kültürlerin yeniden doğuş teması etrafında benzer semboller ve anlatılar geliştirmelerini, kolektif bilinç dışında yer alan ortak arketiplere dayandırır. Jung’a göre bu benzerlikler, insan psikolojisinin evrensel yapısına işaret eder. Dört Arketip (Four Archetypes) adlı eserinde yeniden doğuş (rebirth) olgusunu beş temel başlık altında sınıflandırmıştır:

1. Ruh Göçü (Metempsikozis): Hayatın farklı bedenlerde sürdüğüne inanılan bu modelde ruh, bir bedenden diğerine geçer; bu geçiş bazen kesintisiz, bazen de zamanla kopuk şekilde gerçekleşir.
2. Reenkarnasyon: Kişinin yeniden doğarken geçmiş yaşamına ait bilinç, karakter ve anılarını koruduğu; bireysel benliğin devamlılık gösterdiği bir tür tekrar doğuştur.
3. Diriliş (Resurrection): Ölümden sonra ruhun ya da varlığın dönüşerek tekrar hayata dönmesi şeklindedir. Bu dönüşüm, genellikle bedensel ya da ruhsal bir değişimi de içerir.
4. Psikolojik Yeniden Doğuş: Kişi, kendi yaşamı içerisinde geçmişteki bazı yönlerini geride bırakıp, olumsuz özelliklerini dönüştürerek farklı bir öz kazanır. Ruhsal bir gelişim ve içsel bir arınma söz konusudur.
5. Değişim ve Dönüşüme Katılım: Birey, doğrudan yeniden doğma ya da ölme deneyimi yaşamasa da, bir dönüşüm sürecine şahit olur ya da bu sürecin bir parçası haline gelir. Bu, bireyin benliğinin dönüşmesine yol açan dolaylı bir yeniden doğuş biçimidir (Jung, 2012: 47-48). Jung’un düşüncesine göre çağımız insanı, eski yaşamışların birikimlerinden oluşan imgeleri kendi üzerinde taşımaktadır bundan hareketle arketip kavramını da *“aynı tip sayısız yaşantının psikik kalıntıları”* olarak tanımlar (Jung, 2007a: 323). Carl Gustav Jung, duyularla algılanamayan yani metafizik alanla ilgili tüm ifade biçimlerinin, kolektif bilinç dışında yer alan arketipler tarafından şekillendirildiğini savunur. Bu çerçevede, farklı coğrafyalarda ve kültürel yapılarda yaşayan toplulukların, özellikle yeniden doğuş gibi evrensel temalara ilişkin benzer anlatılar, semboller ve ritüeller geliştirmelerini de arketip kavramı üzerinden açıklar. Jung’a göre bu ortaklıklar, insanlığın ortak psikolojik mirasının bir yansımasıdır ve bireysel bilinçten bağımsız olarak işleyen evrensel bir ruhsal yapıdan beslenir. Freud, Totem ve Tabu kitabında geçmiş yani önceki nesillerden bizlere aktarılan belli başlı kalıp gelenekler, değerler olup olmadığını tartışmaktadır: Kişilerin ortadan

kalkması durumu söz konusu olduğunda tabiatüstü eylemlerde gerçekleşen kesintileri göz ardı etmeyi mümkün kılan bir kolektif ruh tasavvuru, insanın psişik yaşamının devamlılığı gibi bir tez olmadığı takdirde, kolektif psikoloji de, kavimler psikolojisi de var olamaz. Eğer bir nesle ait olan psişik süreçler diğer bir nesle aktarılmasaydı, sonraki bir kuşakta bu özellikler devam etmeseydi her devirde insanlar hayatı kendi adına tekrar tekrar en baştan öğrenmek zorunda kalırdı ki, bu da her türlü aktarımı, gelişmeyi, ilerlemeyi, imkânsız hale getirirdi (Freud, 2002: 219). Yeniden doğuş teması etrafında şekillenen ritüel uygulamalarda gözlemlenen benzerlikler, yalnızca bireysel psikolojik deneyimlerle sınırlı değildir; aynı zamanda dinsel ayinler, tapınma biçimleri ve inanç sistemlerinin temel yapılarında da kendini göstermektedir. Bu benzerlikler, kolektif bilinçdışının kültürler arası ortak temsiller ürettiği yönündeki arketipsel yaklaşımla açıklanabilir. Mit ve masal gibi sözlü anlatı türleri, her ne kadar farklı coğrafyalarda ve topluluklarda biçimlenmiş olsa da, içerik ve yapı bakımından şaşırtıcı derecede benzer temalar ve motifler taşımaktadır. Bu durum, yalnızca mit ve masal anlatılarıyla sınırlı kalmaz; insanlığın yarattığı tüm edebi türlerde ve sanatsal üretimlerde de benzer tematik yapılanmaların izlenebileceğini ortaya koyar. Dolayısıyla, yeniden doğuş motifi ve onunla ilişkili semboller, evrensel bilinçdışı yapısının kültürel üretilere yön verdiğini gösteren güçlü bir göstergedir.

İnsanlar, bireysel olmayan yani toplumla ilgili olan değer yargılarını, deneyimlerini hatta hatalarını dahi mitlerle sonraki kuşaklara aktarmışlardır. Mitler, sözlü gelenek yoluyla kuşaktan kuşağa aktarıldıkları için, ilk ortaya çıktıkları zamandan itibaren önemli ölçüde değişim, dönüşüm ve evrim geçirirler. Her yeni kuşak, anlatılan mite kendi döneminin değerlerini, inançlarını ve yaşam deneyimlerini katarak onu yeniden şekillendirir. Bu süreçte mitin temel yapısı ve ana izlekleri korunmakla birlikte, anlatının detayları, karakterleri veya sembolleri değişikliğe uğrayabilir. Böylece mit, durağan değil; dinamik ve yaşayan bir anlatı formuna dönüşür. Bu değişim, hem mitin sürekliliğini hem de toplumsal bellekteki işlevini güçlendiren önemli bir özelliktir. *“Mitler tek bir kişinin hikâyesini anlatmaz. Sembolik zenginlikleri, anlamsal derinlikleri ve bir toplumun ortak eseri olmasından dolayı mitler yaratıcısı olan halkın hikâyesini anlatır.”* (Zimmer, 2004: 335). Mitlerin en önemli işlevi, ait olduğu toplumun değerlerini, yaşamsal aktivitelerini, önemli problemlerini ve bu problemlerin çözümlerini de kendinde barındırmasıdır. *“Günümüze ulaşabilen mitler, insanlığa ait kodlarla bezenmiş simgesel anlatılardır. Bu simgesel anlatılarda karmaşık, sosyal sorunlar basit bir hareketle çözülür, karmaşık görünen insan ilişkileri düzene konulur, kötülük basit ve kahramanca bir hareketle ortadan kaldırılır.”* (Lawrence-Jewett, 2002: 116). Mitler sembolik anlatılardır ve inanç

bağlantıları içeren, gerçeküstü olay ve durum yaşayan tanrıları, olağanüstü varlıkları, insanüstü güçleri konu alan hikâyelerdir. Mitler, belirli bir tarihsel zaman diliminde değil; insan zihninin kavrayış sınırlarının ötesinde, zamandan bağımsız ya da ‘kutsal zaman’ olarak nitelenebilecek bir düzlemde geçer. Bu yönüyle mitik zaman, sıradan zaman algısından ayrılır; gündelik yaşantının kronolojik düzeniyle değil, evrensel ve arketipsel düzenle ilişkilidir. Mitlerin temel amacı, bir inancı, duyguyu, düşünceyi ya da ideali aktarmaktır. Bu aktarım, doğrudan bir anlatımdan ziyade, sembolik dil aracılığıyla gerçekleştirilir. Sembol kullanımı ise, mitlere çok katmanlı bir anlam dünyası kazandırır; böylece hem bireysel hem de kolektif düzeyde farklı okumalara ve yorumlara olanak tanıyan geniş bir anlatım imkânı sunar. İçerdikleri simgesel manalarla mitlerin gerçekliği, toplumsal inançlar, değerler ve geleneksel kabullenme şeklinde doğrulanıp onaylanmış olur (Tecimer, 2005: 13). Jung, toplumlarda her bireyin mite farklı şekillerde dâhil olduğunu, bu yöntemle de olağanüstü güçlerle, varlıklarla diyalog içinde olduğunu ifade eder. *“Uzak ve bilinmeyen halkların eski mitlerinin son zamanlarda bize bu kadar büyüleyici gelmesinin sebebi budur.”* (Jung, 2001: 73). Mitlerle kahraman figürleri arasındaki yapısal ilişkiyi sistematik biçimde ele alan ilk çalışmalardan biri, Lord Raglan tarafından gerçekleştirilmiştir. Raglan, özellikle Yunan mitolojisi başta olmak üzere farklı kültürlerle ait mitleri karşılaştırmalı olarak incelemiş ve bu incelemeler sonucunda geliştirdiği kuramsal yaklaşımı 1934 yılında The Hero adlı eserinde yayımlamıştır. Çalışmasında mitlerin sahip olduğu yapısal benzerliklere odaklanmış; kahraman anlatılarında tekrar eden 22 ortak motifi tespit ederek, mitik kahramanların yaşam döngüsünü tanımlayan bir şema oluşturmuştur. Raglan’a göre, bu benzerlikler rastlantı değil, mitlerin belirli kalıplar doğrultusunda geliştiğini gösteren kültürel örüntülerdir. Bu doğrultuda, mitlerin üç temel bölümde -kahramanın doğumu ve kökeni, yükselişi ve başarıları ile ölümü veya kayboluşu- birbirine bağlı biçimde ilerlediğini savunmuştur. Bu kısımları kahramanın doğuşu, kahramanın tahta çıkışı ve kahramanın ölümü şeklinde isimlendirmiştir (Raglan, 1934: 212-231). Raglan’a göre bir kahraman bu ifade edilen özelliklerden ne kadar fazlasını kendinde barındırıyorsa o kadar kutsal kahraman arketipine yaklaşıyor anlamına gelir (Tecimer, 2005: 115). Masal türü de mitler gibi sözlü kültür geleneğine dayanan anlatı formlarındandır ve her iki tür arasındaki niteliksel benzerlikler, mit ile masal arasında kesin bir ayrım yapıp yapılamayacağı sorusunu gündeme getirmiştir. Her ne kadar masallar çoğunlukla eğlence, öğreticilik ve ahlaki

mesajlar verme amacı güderken; mitler kutsal, dini ya da kozmolojik temellere dayalı anlatılar olarak değerlendirilse de, her iki türde de arketipsel karakterler, doğaüstü unsurlar ve evrensel temalar bulunur. Bu ortak özellikler, mit ve masalın sınırlarını bulanıklaştırmakta ve kuramsal olarak birbirlerinden tam anlamıyla ayrılıp ayrılamayacakları yönünde bilimsel tartışmalara zemin hazırlamaktadır. *“Mitlerde anlatılan kimi hikâyelerin masallara da konu olması bir ayrıma gidilmesini zorlaştıran noktalardan bir diğeridir.”* (Segal, 1996: 69). Bu bağlamda Mircea Eliade, mit ile masal arasındaki temel ayrımı kutsalın görünürlüğü üzerinden açıklar. Eliade’ye göre, mitlerde tanrılar ve kutsal varlıklar doğrudan ve açık bir biçimde anlatının merkezinde yer alırken, masallarda bu varlıklar daha çok dolaylı, örtük ya da sembolik biçimlerde karşımıza çıkar. Bu durum, masalın sekülerleşmiş bir mitolojik yapı taşıdığı ve kutsal anlatının zamanla halk hikâyesine dönüşerek anlam kaymasına uğradığı düşüncesini destekler. Sözlü kültür esasında diğer bir açıdan bakıldığında kültürel bellek anlamına gelir. Hafızanın güçlenmesi için de kalıplara ihtiyaç vardır. Reelde kullanılan asker sözcüğü yerine “kahraman asker”, serçe sözcüğü yerine genellikle “minik serçe”, prenses sözcüğü yerine “güzel prenses”, gibi örnekler aslında sözlü düşünce sisteminin oluşturduğu kalıp ifadelerdir ve halk hafızasında yer etmiştir.

Mitolojik hikâyeler bazen sebepsiz, bazen anlamsız ve tuhaftırlar ya da öyle olmasalar da öyle gibi görünürler ama buna rağmen dünyanın her kültüründe ve her yerinde tekrar tekrar ortaya çıkarlar (Lévi-Strauss, 2013: 45). Kùltürler arasında bakıldığında ya da bazen bir kùltür için fakat farklı zamanlarda tuhaf algılanan bazı kavramlar ve değerler aslında o anlamın yani o kùltürün bir parçası, yapı taşıdır. Bu yapı taşları zaman içinde kùltürün zenginliği haline gelir ve anlatı türlerine yansır bu türlere de konu olur. Geldiği yer ve geliş biçimi tam olarak bilinmese dahi oluşturduğu birikim ile kùltürlerin zenginliğini oluşturur ve sözlü kùltür ortamında varlığını sürdürmeye devam eder.

Türk sözlü kùltür geleneğinde yer alan ilk anlatılar, büyük ölçüde dini, mistik ve mitolojik içerikler taşıyan kutsal anlatılardır. Bu anlatıların icrası, sıradan bireyler tarafından değil; özel dini ve ritüel kimliklere sahip kişilerce gerçekleştirilmiştir. Şaman, kam, baksı ve ozan gibi figürler, yalnızca anlatıcı değil; aynı zamanda toplumun ruhsal rehberleri, şifacıları ve kutsal bilgi taşıyıcıları olarak işlev görmüşlerdir. Bu icracılar, sözlü anlatımın yalnızca edebi değil, aynı zamanda ritüel ve metafizik bir eylem olduğunu ortaya koyan

kişiliklerdir. Anlatı, onların ağzında sadece bir hikâye değil; inanç, gelenek, kutsallık ve kimlik aktarımı halini almıştır (Köprülü, 1999: 49, 130). Bu icracılar, sözlü kültür içinde büyük işlevleri olan ve çoklu özellikli kişilerdir. Sözlü kültür icracıları, dinsel boyutu ile din adamı, tabiat bilimiyle ve bilgisiyle kâhin, tıp bilgileriyle hekim, ilimle bilim adamı olabilmelerinin yanında bir de sanatçı kişiliğe ve ruha sahiptirler. Sığır, yuğ ve şölen adı verilen törenlerde, bu törenleri yönetip yönlendiren, törenlerin içeriğine göre sagu ve koşuk gibi şiir türleri söyleyen anlatıcılarıdır. Savaş, av ve benzeri etkinliklerin ardından şairler tarafından hükümdarın kahramanlıklarını ve yüceliğini öven şiirler söylenmiş; aynı zamanda geçmişte yaşamış kahramanların hikâyeleri de bu sözlü anlatılar aracılığıyla gelecek kuşaklara aktarılmıştır. İslamiyet öncesi dönemden başlayarak İslamiyet sonrası döneme kadar uzanan çeşitli yazılı ve sözlü belgeler dikkate alındığında, bu anlatı geleneğinin Türk kültür tarihinde kesintisiz bir biçimde sürdüğü görülmektedir. Bu durum, kahramanlık temalı sözlü kültür ürünlerinin destan, koşuk, sav, sagu, gazavatname, gibi türlerin toplumsal hafızayı ve kültürel kimliği şekillendirmedeki sürekliliğini açıkça ortaya koyar. Dolayısıyla, bu anlatı geleneği yalnızca tarihsel bir olgu değil, aynı zamanda kültürel devamlılığın temel taşlarından biri olarak değerlendirilebilir (Köprülü, 1999: 72,102). Bu kültürel devamlılık, zaman içerisinde anlatı türlerine göre farklı biçimsel ve içeriksel özellikler kazanarak sonraki dönemlerde de varlığını sürdürmüştür. Her dönemin toplumsal, dini ve siyasi koşullarına bağlı olarak sözlü anlatı türleri yeniden biçimlenmiş; ancak kahramanlık temasını ve temel anlatı kalıplarını koruyarak kültürel bellekteki yerini muhafaza etmiştir. Bu bağlamda, destanlardan halk hikâyelerine, gazavatnamelerden menkıbelere ve modern dönemdeki türkülere kadar uzanan anlatı zinciri, Türk kültür tarihinde kahramanlık anlatılarının evrilerek ama özünü koruyarak sürdüğünün bir göstergesidir.

Mitolojik devrin sona ermesiyle birlikte, toplumsal, ekonomik, kültürel ve dini yaşamda meydana gelen dönüşümler, şaman figürünün işlevinin de yeniden yapılandırılmasına neden olmuştur. Bu dönüşüm sonucunda, şamanların üstlendiği görev ve nitelikler, halk anlatılarında üç farklı türde temsiliyet bulmuştur. Olağanüstü fiziksel ve büyüsel nitelikler taşıyan unsurlar masallarda yer bulurken; hem olağanüstülük hem de kahramanlık öğeleri barındıran anlatılar destanlar aracılığıyla aktarılmıştır. Buna karşılık, olağanüstü dini ve metafizik nitelikler ise daha çok efsane türüne geçerek varlığını sürdürmüştür. Bu türsel ayrışma, şaman figürünün kültürel bellekteki izdüşümünün anlatı

türlerine göre yeniden şekillendiğini ve şamanik işlevlerin anlatısal form kazanarak devam ettiğini göstermektedir (Ekici, 2005: 227). Mitolojik dönemden miras kalan özellikler, sözlü anlatı kültüründe yer alan kahraman tipolojisine de doğrudan sirayet etmiştir. Bu mitolojik miras, sadece anlatının içeriğinde değil; aynı zamanda anlatının aktarım biçimlerinde de etkisini sürdürmüştür. Özellikle kahramanlık anlatılarında görülen olağanüstü nitelikler, doğaüstü güçler ve kutsal bağlantılar, mitolojik kökenli düşünce yapısının sözlü kültürdeki uzantılarıdır. Bu tür anlatıların farklı türlere ve alanlara yansımada ise sözün etkisini pekiştiren bir unsur olarak müziğin önemli bir rol oynadığı görülmektedir. Müziğin ritmik yapısı, hem sözlü anlatının hafızada kalıcılığını artırmış hem de anlatıya duygusal ve estetik bir derinlik kazandırmıştır. Böylece söz ve müzik, birlikte kahramanlık anlatılarının hem bellekte yaşamasını hem de kuşaktan kuşağa aktarılmasını mümkün kılmıştır.

Şamanların icra ettiği sözlü ürünlerin zamanla tören ortamlarından uzaklaşarak müstakil bir organizasyona dönüşen, çeşitli ses ve hecelerin tekrarıyla nesir türünden daha çok nazım türüne temel olan, şamanlar tarafından meydana getirilen bu ilk edebî yaratımların en mühim özelliği ise bir müzik aletidir. Şamanlarda görülen müzik eşliğinde anlatım pratiği ve özellikle şamanlığın başlangıç ritüelleri, zamanla şamanik gelenekten türeyen anlatıcı tiplerinde de devam ettirilmiştir. Bu ritüel temelli anlatı geleneği, tarihsel süreç içerisinde Baksı, Bahşı, Ozan, Âşık ve Akın gibi farklı isimlerle anılan destan anlatıcıları tarafından benimsenmiş ve icra edilmiştir. Bu anlatıcılar, şamanların yalnızca söz söyleme değil, aynı zamanda müzik aracılığıyla ruhsal bir atmosfer oluşturma geleneğini sürdürmüşlerdir. Böylece, şamanik icra geleneğinin yapısal ve işlevsel öğeleri, daha sekülerleşmiş biçimleriyle destan anlatıcılığına taşınarak kültürel süreklilik sağlamıştır (Akyüz, 2011). Halk yaratımları, içerdiği derin anlam katmanları ve müziksel yapıların katkısıyla sözlü kültür içerisinde sürekliliğini koruyarak günümüze kadar ulaşabilmiş ve diğer kültürel alanları da etkilemiştir. Özellikle sözlü kültür geleneğinde yer alan destan kahramanları incelendiğinde, Türk kahramanlık anlayışına özgü ortak özelliklerin belirgin biçimde ortaya çıktığı görülmektedir. Bu temel özellikler, yalnızca klasik dönem destan kahramanlarında değil, daha sonraki dönemlerde şekillenen halk anlatılarındaki kahraman tiplerinde de izlenebilir; birçok kahramanda bu ortak niteliklerin birkaçının açık biçimde varlığını sürdürdüğü gözlemlenmektedir. Türk destan kahramanlarının özellikleri, büyük ölçüde geleneksel anlatı kahramanlarının evrensel özellikleriyle

örtüşmektedir. Ancak önemli bir istisna söz konusudur: Türk destan kahramanları, Batı mitolojilerinde sıklıkla görülen tanrı ya da yarı tanrı statüsüne sahip değildir. Aksine, insanî yönleri baskın, halkla iç içe ve mücadeleleri dünyevi bağlamlarda gerçekleşen figürlerdir. Bu durum, kahraman tipolojisinin Türk kültüründe daha erişilebilir ve toplumsal aidiyet duygusunu pekiştiren bir şekilde inşa edildiğini göstermektedir. Tüm bu veriler ışığında değerlendirildiğinde, kahraman figürü sözlü yaratımlar içinde yalnızca olayların taşıyıcısı değil; aynı zamanda kültürel değerlerin, kolektif hafızanın ve toplumsal ideallerin taşıyıcısı olarak en merkezi öge konumundadır. Kahramanın nitelikleri tipiktir, kendine hastır dolayısıyla da toplumunu ve o toplumun kültür ürünlerini şekillendirici özelliktedir. Bu şekillenme yeteneği bazı küçük değişiklikler olsa da devamlılığını ve sürekliliğini korur. Günümüz kahramanları dahi hala sözlü kültür kahramanlarından beslenmektedir ve bu kahramanların kökeni antik kahramana kadar uzanabilmektedir. Başlangıçtan günümüze kadar insanlığın varoluşu, tabiattaki yeri ve tabiat ile savaşımı, sosyalleşme gayretleri anlatı türlerinin oluşmasında etkili olmuştur. Bu varoluş mücadelesinin zaman içindeki edebi koşullarına göre yansması bazen mit, bazen efsane, bazen masal, kimi zaman destan, kimi zaman da halk hikâyesi gibi farklı türlerdeki yaratımlarla olmuştur ancak esas olan hep kahramandır.

Kültürel anlatılar içerisinde belli başlı arketipsel kahraman tiplerinin öne çıktığı görülmektedir. Bu kahramanlar, genellikle kolektif bilinçdışının derinliklerinde yer alan ve evrensel düzeyde kabul gören belirli kalıpları yansıtır. Sonraki dönemlerde ortaya çıkan birçok kahraman figürü de, bu ilk egemen kahraman tiplerine açık ya da örtük biçimde gönderme yapmaktadır. Carl Gustav Jung, kültürel anlatılarda tekrar tekrar beliren bu imajlar için “*Benzer tema ve konular pek çok mitolojiler içerisinde bulunabilir ve birbirlerinden oldukça farklı zaman ve yerlerdeki halkların mitlerinde tekrarlanan belirgin imajlardır.*” (Oğuz vd., 2006: 293) açıklamasında bulunur. Bu imajlar ise ortak nitelikler barındırır fakat kahraman kültürü bu imajlardan beslense dahi kendini her daim şekillendirerek yeniden inşa etmektedir. Yani kahramanın kendini yeniden üreterek değişim dönüşüm gerçekleştirerek var olma mücadelesi çok önemlidir.

Ölçer, Oğuz Kağan Destanında “Kendine Dönüşen Kahramanı” açıklarken “Metindeki öğeler simgesel bir yolla, göğün ve yerin, maddi ve manevi olanın birleştirilerek her ikisinin birliğini, bir olması gerektiğini anlamak için yan yana getirilmiş gibidirler. Bu

birleşmeyi sağlayacak olan, ilk örneksel kahraman olarak merkezde duran kahramandır” (2014:10) tanımlamasıyla kahramanın imgesel ve simgesel açıdan bir denge içinde olduğunu ifade eder. Muharrem Kaya, toplumları çok derinden etkileyen olay ve kişilerin belgeler aracılığıyla biraz olsun aydınlatılarak halk âşıkları aracılığıyla da destanî bir üslupla anlatıldığını, bu anlatının da zamanla tekrar tekrar işlenerek farklı varyantlarının oluştuğunu ifade eder. Bu şekilde aradan yüzyıllar dahi geçse o olay, o kişi idealize edilir sonrasında yazıya geçirilir (Kaya, 2004: 18). Ekici’ye göre mitler zaman içinde efsane, masal, destan ve fıkraya dönüşmüştür. Ayrıca destanlar da zaman içinde değişip dönüşerek meddah hikâyelerini ortaya çıkarırlar. Tüm bu türlerin peş peşe ya da eş zamanlı olmalarını ise bu türlerin birbirleriyle olan ilişkilerine ve birbirlerinden motif ve epizot alış verişlerine bağlar ve anlatıcıların tutumlarının da türlerin iç içe geçmesine sebep olduğunu belirtir (2006: 85-87).

Bazı araştırmalarda mit, efsane, masal, destan, halk hikâyesi gibi türlerin; konuşma dilinde birbirlerinin yerine kullanıldığı görülür. Bu sebeple özellikle sözlü kültürde bir karışıklık ve belirsizlik söz konusudur. Belirsizliğin sebebi ise bu türlerin konuları ve işlevleriyle ilgili ortak unsurlara sahip olmalarıdır. Bu ortak unsurlar, zaman içerisinde hem toplumsal olarak hem de edebi yönden yerleşik hale gelme sürecinde geçirdiği değişimlere paralel olarak türlerin yapısını değiştirir ve kahramanların da farklı özellikler kazanmasına sebep olur. Dolayısıyla kahramanın nitelikleri toplumsal ve edebi farklılaşmalara bağlı olarak birçok değişim ve dönüşümler geçirir. Tarihin başlangıcından bu yana kahraman ve özellikleri, içinde bulunduğu devire döneme göre değişiklik gösterir. Mitolojik kahramandan, destan kahramanına ve oradan da modern kahramanlara giden süreçte kahraman, bazı olağanüstü özelliklerini kaybeder ya da bu özelliklerde büyük değişimler geçirir fakat o hâlâ normal insandan farklıdır. Destan kahramanından modern türlere geçişte ise kahraman olağanüstü özelliklerinden sıyrılarak içinde bulunulan döneme uyum sağlar.

2.1.5. Yazılı Kültürde Kahraman

Sözlü ve yazılı kültürlerin yapısal farklılıkları, kahraman tipinin biçimlenmesinde de belirleyici olmuştur. Sözlü kültürde, anlatının topluluk önünde icra edilmesi, kahramanı da topluluğu etkileyen, yönlendiren ve birleştiren bir figür haline getirmiştir. Bu

bağlamda, sözlü kültürde insanları bir araya getiren ve kahramanın otoritesini pekiştiren en baskın güç “ses”tir. Gür, etkileyici ve karizmatik bir ses, yalnızca fiziksel bir özellik değil; aynı zamanda liderlik, cesaret ve hitabet gibi kahramanlık niteliklerinin de dışavurumudur (Ong, 2007: 92). *“Yazılı kültürde sesin yerine semboller geçti. Ancak aynı işlevselliğe sahip değillerdi”* Şekilsel niteliklerin farklılaşması içeriğin de farklılaşmasına sebep olmuştur. Buna karşılık yazılı kültürde, sesin yerine metin geçmiştir. Bu da kahramanın toplulukla doğrudan etkileşiminden çok, içsel dünyası, psikolojik boyutu ve bireysel çatışmalarıyla öne çıkmasına neden olmuştur. Böylece kahramanlık anlatılarında, dışsal eylemden çok içsel derinlik ve düşünsel çözümler ön plana geçmiştir.

Şekilsel özelliğin değişmesinin içeriğin de değişmesine sözlü kültürde örnek ses ögesi verilebilir. *“Ses, bütünleyicidir; konuşmacıyı herkes dinler.”* (Ong, 2007: 92-93). Sözlü anlatımda dinleyiciler, anlatı eyleminin bir parçası olarak ortak bir deneyimi paylaşır ve bir topluluk bilinci oluştururlar. Anlatıcının sesi, vurguları, jest ve mimikleriyle desteklenen performansı, dinleyicileri duygusal ve düşünsel olarak aynı noktada birleştirir. Bu bağlamda, sözlü kültürde dinleyen herkes, anlatı anında bir bütünün parçası haline gelir. Buna karşılık, aynı içerik yazılı biçimde bireylere sunulduğunda, metin bireysel olarak okunur ve her okur, anlatı ile yalnızca kendi iç dünyasında, kişisel bir ilişki kurar. Böylece topluluk deneyimi yerini bireysel tefekküre bırakır ve anlatının etkisi ortak bir duygudaşıktan çok, kişisel yorumlara dayalı çoklu anlamlara dönüşür.

Yazıdan haberi olamayan kültürlerde imkânların ne denli sınırlı olduğu düşünüldüğü zaman bakılabilecek bir kitap kaynak yoktur. Birincil sözlü kültürde bu nedenle kelimelerin gücüne, kelimelerin büyüleyiciliğine inanılmıştır, fakat yazılı kültüre bağımlı olan insanlar kelimelerin gücünü unuttur. Bunun nedenini Ong, Sözlü ve Yazılı Kültür kitabında şöyle açıklamıştır: *“Kelimeleri işaret olarak görmemiz, tüm duyguları, hatta tüm insan yaşantısını görsel benzerlerine indirgeme eğilimimizden kaynaklanır; sözlü gelenekte belki gizli olan bu eğilim, yazı ve matbaayla pekişmiş ve elektronik kültüründe doruğa ulaşmıştır.”* *“Eski sözlü zihin yapısı, hemen yazının icadıyla silinmemiş, matbaanın icadıyla aşama aşama değişmiştir. Anlatım zamanla ‘aşırı’ kişiliklerden kopmuş, matbaanın icadından üç asır sonra, normal insan yaşamının konu alındığı roman boyutlarına inmiştir.”* (2007: 89-95). Yazılı kültür kendine has nitelikleriyle,

farklı dinamikleriyle kahramana, olaylara ve durumlara yeni boyutlar, farklı özellikler kazandırıyor. İnsanların kafalarındaki kahraman için kurguladıkları şeyler, kahramanı anlama biçimleri de yazı sayesinde değişiyor. Kahramanlar, sözlü kültürde ve ilk yazılı kültürel bellekte egemen, yani baskın karakterlerdir. Bunun sebebi, kolay akıllarda kalmaları ve etkin olmalarıdır. Bu vakarlı görüntü yazının gelişimiyle birlikte azalmış, bunun yerini kahramanların olağanüstü hallerinin tavırlarının yanında günlük, sıradana yakın halleri alamaya başlamıştır.

Türk anlatı geleneğinde nazımdan nesire geçişin ilk örneklerinden biri olan Dede Korkut Hikâyeleri, kahraman tipinin sözlü kültürdeki biçiminden yazılı kültürdeki biçimine doğru geçirdiği dönüşümü gözlemlemek açısından önemli bir metin bütünüdür. Bu hikâyelerde, kahraman figürünün bazı özelliklerinde belirgin değişimler görülür; bu da yazılı kültürdeki bireyselleşmiş kahraman modelinin erken örneklerini sunar. Kemal Abdulla'nın Gizli Dede Korkut adlı eserinde bu dönüşüm daha da belirginleşir. Yazar, “yeni kahramanlar” olarak nitelendirdiği Beyrek, Banu Çiçek, Selcan Hatun, Deli Dumrul, Deli Kaçar ve kâfir kızları gibi karakterler üzerinden yazının temsil gücünü tartışır. Bu karakterler, yalnızca anlatının merkezinde yer almakla kalmaz; aynı zamanda yazının amacını ve yönünü belirleyen temel figürler haline gelir. Yani, yazının gücü, bu kahramanların eylemleri ve dönüşümleri üzerinden kurulur. Kemal Abdulla'ya göre yazı, mitolojiden farklı olarak, bir anlamda mitolojiye karşı bir alan inşa etmeye çalışır. Ancak bu karşıtlık bilinçli bir şekilde değil; kahramanların öngörülemeyen, bireysel ve özgün davranışları aracılığıyla kendiliğinden gelişir. Mit kahramanı, kolektif normlara bağlı olarak hareket eder ve içinde bulunduğu ortamdan geçip gider. Yazıdaki kahraman ise, ortamı dönüştürmeye, biçimlendirmeye çalışan bir figürdür. Mit, kolektif olanın düzeni ve hareket biçimini temsil ederken; yazı, bireyin davranışlarını düzenleyen ve bireye kendine dışarıdan bakma imkânı sunan bir yenilik biçimi olarak ortaya çıkar. Böylece yazı, sadece bir anlatı aracı değil, aynı zamanda birey merkezli düşüncesinin gelişimine öncülük eden kültürel bir yapıdır (Abdulla, 1997: 63, 64). Yazıdan önceki devirlerde dinleyicinin de, metin içinde kahramanın da, anlatılan şeylerle ilgili algıladıkları farklıyken yazıdan itibaren bu durum farklılaşmıştır. Yazıyla beraber mitler, sanki kendi kahramanlarını bir sınavdan geçirmeye başladı. Niye Deli Dumrul “can yerine can bulmalıydı” ki kendi canı kurtulsun? Geçmiş, bu sınavdan geçemez. Geçmiş hain ve güçsüzdür (Abdulla, 1997: 70).

Kahramanların karşılaştıkları sınavlar ve denemeler, çoğu zaman onların mitolojik değerlere ve arketipsel normlara olan sadakatlerini ortaya koyar. Ancak aynı zamanda bu sınavlar, kahramanın yalnızca mitin bir yansıması olmadığını; yazılı anlatı dünyasında bireyselleşmiş, özgün bir varlık olarak konumlandığını da gösterir. Bu durum, kahramanın artık sadece evrensel bir mitin taşıyıcısı değil, aynı zamanda çoklu anlamlara açık, çevresiyle etkileşim hâlinde olan bir birey olarak yapılandığını ortaya koyar. Böylece sınav, yalnızca kahramanın sadakatini değil; onun farklılıklarını, tekil deneyimini ve metin içindeki özgünlüğünü de görünür kılar (Abdulla, 1997: 76). Beyrek'in öldüğü boy gerek konu gerekse anlam dünyası bakımından Dede Korkut Kitabı'ndaki diğer boylardan önemli ölçüde farklılık gösterir. Oğuz coğrafyası içinde gelişen çatışmalar bu boyda ilk kez trajik bir sonuca ulaşır; kahramanlar arasındaki mücadele, dostça bir rekabetin ötesine geçerek bir trajediye dönüşür. Üstelik bu boyda ilk kez Oğuz'un kendi içinden çıkan kahramanlar birbirlerine kılıç çeker; yani birlik ve beraberlik ilkesi zedelenir. Bu durum, Dede Korkut anlatılarında kahramanlığın ahlaki ve söz merkezli yapısına yönelik sarsıcı bir istisnayı temsil eder. Trajedinin merkezinde ise kahramanların, sözün kutsiyetine dayalı ahlaki düzeni ihlal etmeleri yer alır. Oğuz anlatı geleneğinde söz, yalnızca bir iletişim aracı değil; aynı zamanda toplumsal düzenin, namusun ve adaletin teminatıdır. Bu nedenle hiçbir kahraman şimdiye dek bu kadar açık biçimde söze ve sözden türeyen etik kurallara karşı gelmemiştir. Beyrek'in öldüğü boyda yaşanan bu kırılma, hem anlatı düzleminde kahramanlık anlayışının sınırlarını sorgulatan bir olaydır hem de sözlü kültürdeki birlik idealinin dramatik bir biçimde çözülmesini temsil eder (Abdulla, 1997: 175, 176). İşte bu tür karşı çıkışlar ve sorgulamalar, yazılı anlatı biçiminin ortaya çıkışıyla birlikte görünür hale gelir. Mit, çoğunlukla kolektif bilinç ve kutsal düzenin sorgulanmaksızın kabul edildiği bir yapı sunarken; yazı, bu yapıya mesafe koyarak bireyin düşünsel sorgulamalarına alan açar. Mit ile yazı arasındaki etkileşim, sabit ve kutsal kabul edilen anlatıların yeniden yorumlanmasına, kahramanın kaderinin ve eylemlerinin sorgulanmasına zemin hazırlar. Böylece yazı, yalnızca mitolojik yapıları aktaran değil; aynı zamanda onları dönüştüren, yeniden kuran ve çoğu zaman da onlara karşı çıkan bir ifade biçimi olarak işlev görür. Bu sorgulayıcı tavır, anlatının hem içeriğini hem de kahramanın doğasını değiştirerek, daha karmaşık ve bireysel bir düzleme taşır.

“Oğuz nesli neden uzaklaşmış, neye yaklaşmıştır? Mitin saflık, iman, kahramanlık ve mertlik aleminden ayrılıp yazının karmaşık, süslenmiş, düzeltilmiş ve psikolojik yüklerle dolu çevresine adım atmıştır. Mitten uzaklaşmış, yazı alemine girmiştir. Ne yitirmiş, ne kazanmıştır? Bunu hiçbir zaman bütün ayrıntılarıyla belirlemek mümkün değildir. Çünkü Oğuz nesli yazı alemine birden bire gelmemiştir. Mitin büyük ve kıymetli tecrübesinin bir kısmı da beyninde, dünya görüşünde korunarak gelmiştir. Artık yazının birçok yönüne de sahip hâle gelmiştir. Hem mitten hem de yazıdan yitirdikleri olmuştur. Aynı şekilde hem mitten hem de yazıdan kazandıkları da olmuştur.” (Abdulla, 1997: 217, 218). Mit ile yazı arasındaki ilişkiyi anlamaya yönelik bazı temel sorular vardır ve bu sorular, geçmiş ile şimdi arasındaki epistemolojik gerilimi yansıtır. Bu bağlamda, soruyu soran “şimdiki an”, cevabı veren ise “geçmiş”tir. Şimdi, deneyim yoksunu bir zamansallığı temsil ederken; geçmiş, deneyimin ve kültürel birikimin taşıyıcısıdır. Bir başka şekilde ifade edilecek olursa, soru düzensizliği, cevap ise düzeni temsil eder. Bu metaforik yapı içinde soru yazıyı, cevap ise miti karşılar. Yazı, sorgulayan, anlam arayan ve çözüm üretmeye çalışan bireysel aklı yansıtırken; mit, kolektif bilinç tarafından üretilmiş ve sabitlenmiş bir cevaplar sistemidir. Bu açıdan bakıldığında, Dede Korkut Hikâyeleri yalnızca nazımdan nesire geçişin değil, aynı zamanda kültürel bilinçte sözlü olandan yazılı olana geçişin izlerini taşıyan eşsiz bir metinler bütünüdür. Hikâyelerde, mit kahramanlarına özgü arketipsel, kolektif özelliklerin yerini zamanla bireysel sorgulama, içsel çatışma ve ahlaki gerilim gibi yazılı kültüre özgü unsurlar almaya başlamıştır. Yazının devreye girmesiyle birlikte kahraman, yalnızca eylemiyle değil; düşüncesi, iç dünyası ve psikolojik boyutlarıyla da varlık kazanan, daha karmaşık ve çok katmanlı bir figür haline gelir. Bu süreçte kahraman artık yalnızca kutsal olanı temsil eden bir sembol değil; medya dünyasında, toplumsal gerçeklikte daha dünyevi, insani ve kişisel boyutlarıyla görünür hale gelmiştir. Yazı sayesinde birey, kendine dışarıdan bakabilmeye; kendi varlığını sorgulayan öznel bir bilinç geliştirmeye başlar. Bu da hem anlatının doğasını hem de kahraman tipolojisini köklü biçimde dönüştürür.

“Bir kahramanın birey ve toplum tarafından tercih edilmesinde cinsiyet, yaş, eğitim, psikolojik, sosyolojik ve ekonomik gibi etkenler devrededir. Örneğin gençlik geleneksel kültürden çok popüler kültürü tercih edebilmekte; erkekler yiğit kahramanları tercih ederken kadınlar aşk kahramanlarını tercih etmektedir.” (Kayalı, 2019: 26).

Her değişim ve dönüşüm süreci, yalnızca mevcut yapının sarsılmasıyla kalmaz; aynı zamanda bir yenilenme ve yeniden yapılanma sürecini de beraberinde getirir. Değişim, durağanlığın sona erdiği noktada başlar; dönüşüm ise bu değişimin derinlik kazanarak köklü bir yeniden biçimlenmeye evrilmesidir. Bu bağlamda yenilenme, sadece eski olanın yerini yeni bir unsurun alması değil; aynı zamanda anlamın, kimliğin ve yapının yeniden tanımlanmasıdır. Kültürel, bireysel ya da anlatsal düzlemde olsun, değişim ve dönüşüm, sürekli bir yeniden doğuş ve yeniden inşa potansiyeli taşır. “*Mit, donuklaşmış kültürel bir miras değildir. Sürekli bir dönüşüm, taşınma, aktarılma ve paylaşılma özelliğine sahiptir. Yeni bir icracının ağızında sürekli olarak yenilenir.*” (Aktulum, 2014). Mitolojik kültürde olduğu gibi sözlü ve yazılı anlatı geleneğinde de okuyucunun ya da dinleyicinin algısı zamanla değişime ve yenilenmeye açıktır. Özellikle sözlü kültür ve erken yazılı dönemlerde, anlatıların hafızalarda yer edinebilmesi için kahramanların güçlü, otoriter ve dikkat çekici özelliklerle donatıldığı görülür. Bu kahramanlar, sahip oldukları güç ve kudret aracılığıyla sadece anlatının ilerlemesini sağlamaz, aynı zamanda kolektif hafızada kalıcılığı garanti altına alırlar. Bu, sözlü kültürde etkili bir aktarım stratejisi olarak işlev görür. Kahramanın kim ya da ne olduğuna dair algı ise alımlayıcı yani dinleyici ya da okuyucu tarafından oluşturulan imgesel düzlemde şekillenir. Her ne kadar bu imgesel boyutun tam anlamıyla nasıl kurulduğu bilinmese de, kahramanın etkisi bireyde gözlemlenebilir biçimde kendini gösterir. Geçmişte kahramanların eylemleri, sözlü anlatılar yoluyla kulaktan kulağa aktarılmış; bu aktarım süreci içinde onların kahramanlıkları büyüyerek efsaneleşmiştir. Buna karşılık günümüzde, kahramanlık daha çok görselliğe ve yayılabilirliğe dayanmaktadır; yani bir kahramanın tanınması ve kabullenilmesi, onun görsel olarak görünür hale gelmesiyle mümkün olmaktadır. Bu bağlamda, geleneksel kahraman tipinin de zamanla dönüşüme uğradığı söylenebilir. Nasıl ki kültürel gelenekler durağan değil, değişken ve devingen bir yapıya sahipse, kahraman figürü de aynı şekilde değişmekte, dönüşmekte ve çağın değerlerine göre yeniden biçimlenmektedir. Modern çağın kahramanı, yalnızca fiziksel güçle değil; görsellik, toplumsal etki ve bireysel hikâyesiyle kahramanlaşmaktadır.

“Sözlü kültürde insanları birbirine bağlayan sesin gücüydü” (Ong, 2007: 92). Bunun nedenini Ong, “Sözlü ve Yazılı Kültür” kitabında şöyle açıklamıştır: “*Kelimeleri işaret olarak görmemiz, tüm duyguları, hatta tüm insan yaşantısını görsel benzerlerine indirgeme eğilimimizden kaynaklanır; sözlü gelenekte belki gizli olan bu eğilim, yazı ve*

matbaayla pekişmiş ve elektronik kültürde doruğa ulaşmıştır.” (Ong, 2007: 95). Sözlü kültürden medya kültürüne süregelen imge ve simgelerin kültürel hafızada algılanışları şartlara bağlı şekilde değişmektedir. “Matbaanın icat edilmesinden yaşanan kökten bir iletişim devrimine sebep olan fotoğraf, sinema, radyo, televizyon, video ve internet yeni bir kolektif bellek yaratmıştır. Hayal dahi edilemeyen boyutlardaki bellek potansiyel olarak erişilebilir olmuştur. Aynı zamanda belleği deneyimleme yöntemlerine nitel bir değişim getirmişlerdir.” (Connerton, 2014: 236). Görülüyor ki, bu gelişimlerle metinlerde kahraman tipleri imgeden simgeye farklı özellikler taşıyarak çok boyutlu bir şekilde evriliyor. Bu evrilme sürecinde sanatın yeri son derece önemlidir. “Toplumsal ve öznel imgelemen kendini en fazla duyurduğu alan kuşkusuz sanatın alanıdır. Belli bir toplumun kültürel yaşamı, dolayısıyla imgelemi sanatın aracılığıyla biçimlenir.” (Aktulum, 2014: 288). Bu kültür hayatı çok geçmiş döneme gitse dahi kendini yeniden kurgular ve şekillendirir. Sözlü kültür ve yazılı kültürden sonra yeni ve son derece kabul gören bir mecra olan medyada da kahraman yine baş rol oyuncusu olarak karşımıza çıkmaktadır. Hem bireysel açıdan hem de toplumsal boyutta yazılı kültürle birlikte değişen tecrübe biçimi medya kültürüyle birlikte, yani ikincil sözlü kültür ortamıyla yeniden değişime uğramıştır.

Zihinsel tecrübe biçimleri, tarihsel süreç içerisinde özellikle teknolojik gelişmelerin etkisiyle niteliksel bir dönüşüm geçirmiştir. Görsel-işitsel medya, dijital arşivleme ve kayıt teknolojileri sayesinde, geçmişin yalnızca sözlü ya da sınırlı yazılı anlatımlarla aktarılabilen “kapalı” parçaları artık daha açık, erişilebilir ve yeniden deneyimlenebilir hale gelmiştir. Bu teknolojik olanaklar, geçmişin seslerini tekrar duyma, imgelerini yeniden görme ve çok katmanlı biçimlerde yorumlama fırsatı sunarak bireysel ve kolektif hafızayı derinleştirmiştir. Bu dönüşümün en dikkat çekici sonucu ise temsiliyetin yaygınlığı ve baskınlığıdır. Günümüzde, teknolojik temsil biçimleri o kadar hâkim hale gelmiştir ki, temsile dayanmayan bir düşünme veya algılama biçimi neredeyse imkânsızlaşmıştır. Her şeyin bir görsel, işitsel ya da metinsel temsille varlık kazandığı bu çağda, gerçeklik de giderek temsiller aracılığıyla inşa edilir hale gelmiştir. Bu durum, hem bireysel bilinçte hem de kültürel üretimlerde algının doğrudan deneyimden çok, temsil aracılığıyla şekillendiği yeni bir zihinsel evreye işaret eder (Connerton, 2014: 236). Görsel medya, temsili unsurlar aracılığıyla izleyicilere ‘orada olma’ hissini yaşatarak, temsilin kendisi üzerinden alternatif gerçeklik deneyimleri sunmaktadır. Bu bağlamda

medya, yalnızca bir bilgi aktarım aracı değil; aynı zamanda algılanan gerçekliğin yeniden üretildiği bir zemindir. Görsel temsiller aracılığıyla bireylerin duyuşsal ve duygusal tepkilerini yönlendiren medya, zamanla kendi anlatı yapılarını, imgelerini ve normlarını oluşturarak kendi kültürel yapısını inşa etmiştir. Böylece medya, yalnızca gerçekliği yansıtmakla kalmayıp, aynı zamanda onu şekillendiren, dönüştüren ve yeniden kuran bir kültürel üretim alanı haline gelmiştir.

2.2. SÜPER KAHRAMAN

Kahraman olgusunun yeni dönem popüler kültürdeki değişimini görmek ve kahramanın popüler kültürdeki bu farklılaşmalarını analiz etmek için en uygun yaratımların “tarihî çizgi romanlar” olduğu düşünülmektedir. Bu anlamda tarihî çizgi romanlara, “geleneğin icadı”, “geleneğin imhası” ve “fakelore” yani “sahte folklor” kavramları çerçevesinde bakacak olursak, Tarihî çizgi roman kahramanlarının Türk popüler kültüründe ve yeni dönem günlük yaşamı içinde dağılma, genişleme oranı oldukça yüksektir. 60’lı ve 70’li yıllarla birlikte start verilen tarihî çizgi roman dalgası, oldukça büyük bir kitlenin yaşam bakışını önemli boyutta etkilemiştir. O tarihlerde doğan çocukların isimleri bile çizgi roman kahramanlarından esinlenilerek verilmiştir. İlk bakışta çizgi romanlar birer folklor metni gibi görülmeyebilir ama halk arasında oldukça yaygın ve popüler olmalarından, çok hızlı bir şekilde yaygınlaşmalarından dolayı, irdelenerek bakıldığında folklorik metin şeklinde değerlendirilebilir. Özellikle mitolojik yaratımların ve aslında her dönem anlatılarının neredeyse en önemli unsuru olan kahramanlar, geleneğin önderliğinde çok çeşitli biçimlerde ortaya çıkarlar. Daima yeni imajlar meydana getirirler. Yani bu yeni imaj yaratma süreci en başta Eric Hobsbawm olmak üzere birçok araştırmacı açısından bakıldığında, bir “icat” aşamasıdır. Hobsbawm, “icat edilmiş gelenek” şeklinde tanımladığı kavramla, “yeni” olana yani daha önce görülmemiş vurgulama yapmaktadır fakat bu geleneği “eski” ile de oldukça derin bir şekilde bağlantılıyor. Hobsbawm, bu kavramı, toplumsal kaideler aracılığıyla şekillendirilen, toplumca benimsenmiş, çok çeşitli ritüeller, farklı semboller içeren, geçmişten geleceğe aktarılırken sürekliliğini kaybetmeyen, toplumuna model olan uygulamaların tamamı şeklinde ifade eder (Hobsbawm, 2006: 2). Ona göre, geleneği yaratmak, geçmişten edinilen bilgi ve birikimlerle çoğalan, biriken bir normalleşme sürecidir (Hobsbawm, 2006: 5). O,

“geleneğin icadı” ifadesiyle, yeni bir şey meydana getirme aşamasından bahsederken bu ifadenin barındırdığı farklı bir hususu da ön plana çıkartır. Bu ise, ortaya çıkarılan şeyi gerçekçi ya da gerçekmiş şeklinde yansıtmaya çabasıdır. Hobsbawm için gelenek, her toplumun yaşamında olan hızlı, aniden yaşanan büyük değişim ve başkalaşım zamanlarında ortaya çıkarılır. Yeni olanı kabullenip, adapte olmak aslında eski gelenekle barışık olmaya bağlı bir gerçekliktir. Her toplum, kültürel birikimini değiştirip dönüştürüp yeni hedefler için kullanabilme yeteneğine sahiptir (Hobsbawm, 2006: 7- 8). O’a göre geleneğin icadı aşamasında kültürel ve tarihsel deneyimlerden, birikimlerden faydalanılır buna ek olarak bir süreklilik oluşturulmaya çalışılır, bu çaba çoğu zaman yapay ve uydurma bir çabadır (Hobsbawm, 2006: 9). Bu sahteleştirme sürecinde kültür tüketimine teslim edilen kahraman olgusu da büyük bir değişim geçirmiştir ve arkaik dönemlere atıf yapan tanrı oğlu olan kahramanlar ya da tabiattan gelen tabiat unsuru olan olağanüstü kahramanlar, cesur yenilmez savaşçı kahramanlar kalmamıştır. Modern çağın kahramanları, adeta klasik kahramanların sahteleşmiş, içleri boşaltılmış hali gibidir. Bundan dolayı, böyle bir uğraşı sonucu meydana getirilen kahramanları “sahte kahraman” ya da “fakehero” şeklinde yorumlamak yerinde olur.

Geleneğin icadı ifadesi, geleneği koruyup geleneği yükseltmeye hedefli bir terimdir ancak Hobsbawm, bu hedefin hiçbir şekilde gerçekleşmediğini ifade eder. Ona göre gelenekler ulaşması imkânsız olduğu zaman ve hedef gelenek uygulanamaz, hayata geçirilemez olduğunda icat edilebilir (Hobsbawm, 2006: 10). Hobsbawm bu sürecin Sanayi Devrimi ile başladığını öne sürer ve Batılı milletlerde gelenek icat etme dönemi, modern devirlerde de sürmüştür. Millet olarak kökten bir değişim ve dönüşüme ihtiyaç duyulduğu zamanlarda bu durum yoğunluk kazanır görüşündedir. Sözü çoğunlukla her türlü medya organı aracılığıyla ikincil sözlü kültür mecralarında tüketime dâhil olduğu modern dünyada folklorun yalnızca sözlü olma ve söz aracılığı ile yayılma gibi kısıtlamalarla yorumlanmaması gerektiği de aşikârdır. Süper kahramanların meydana çıkma yerleri yani üretim, yaratım mecraları sinema filmleri ve çizgi romanlardır.

Joseph Campbell, Mitolojinin Gücü adlı kitabında bir kimsenin başka insanların yaşamlarına örnek oluşturduğu zaman, mitolojik olma alanına geçtiğini söylemektedir (Campbell, 2009: 35). Campbell aslında bu ifadeyi bir sinema sanatçısı kullanmıştır ve bu tanım bir çizgi roman karakteri için de geçerlidir. Çizgi roman kahramanları ile

geleneksel kahramanlar karşılaştırıldığı zaman, çizgi roman karakterlerinin geleneksel kahramana göre popüler olmalarının sebebi çizgi roman karakterlerinin maceralarının çoğunun sinemaya aktarılıyor olması olabilir. Folklor ürünlerinin kültür turizmi ve kültür endüstrisinde faydalanılması günümüz şartlarında çok gereklidir ama bu ürünler popülerleşmeden içlerinin boşaltılmaması, değersizleşmemesi gerekir. Eğer bu ürünler gerçeklikten ve gelenekselin derinlik ve değerinden uzaklaşırsa yalnız taklit olarak kalıp yozlaşacaktır. Sonunda da basit bir tüketim nesnesine dönüşecektir. Çizgi roman kahramanları da bu tehlike ile karşı karşıyadır. Modernleşme, sekülerleşme gibi kavramların folklor alanını farklı bir boyuta taşıdığı söylenebilir. Özellikle Dorson'un belirttiği gibi folklor malzemeleri sahteleştirilmişlerdir. Bu sahteleştirme aşamasında, kültür tüketimi alanına dâhil olan kahraman olgusu da büyük bir değişim yaşamıştır. Kahraman tanrı oğlu olma özelliğini, olağanüstü doğum şekillerini, tabiatüstü büyüme biçimini ve yeteneklerini, gerçek ötesi gücü, cesareti ve yenilmezliğini kaybetmiştir. Modern zamanlara gelindiğinde tüm bu yüksek özelliklerini kaybeden kahramanlar artık neredeyse bu kahramanların sahteleşmiş şekilleri gibidir. Arkaik zamanlardan atalara ait mitolojik kodları kullanırlar ama kesinlikle derinleşmezler, yüzeysel kalırlar. Bu sebepten dolayı bu kahramanlar “sahte kahraman” şeklinde değerlendirilebilir.

Folklor araştırmaları tarihine baktığımızda “fakelore” kavramı ilk defa Richard Dorson tarafından 1950’li yılların başlarında yazdığı “Folklore and Fake-lore” yazısında ele alınmıştır. Dorson, Amerikan halk kahramanları çerçevesinde oluşturduğu “folklorun sahteliği” konusunu Fin ve Macar kültürlerinden örnekler vererek açıklamıştır. Ünlü kuramcı, bir folklor malzemesinin “fakelore”a yani sahte bir metaryele dönüşme evrelerini incelemiştir. Halk anlatılarının sözlü gelenekte yaşayıp yaşamadığını inceleyip bunu da ölçüt olarak kabul etmiştir. O, folklor sözcüğündeki “folk” ile İngilizce sahte manasında olan “fake” sözcüğünü değiştirerek folklorun sahteliğine vurgu yapmıştır (Dorson, 2007: 12). Dorson’un, gerçekçi olmamakla nitelendirdiği, uydurma ve pragmatist bulduğu fakelore, Dundes için toplumsal hareketleri harekete geçiren büyük bir güç ve etki alını oluşturmıştır. Ayrıca fakelore halk bilimine farklı bir bakış açısı da getirmiştir. Ona göre fakelore, romantik akımın, ilkelciliğin ve milliyetçiliğin bir araya gelmesine olanak sağlamıştır. İki araştırmacı arasındaki görüş ayrılıklarından biri de, halkın sahte ya da otantik olmayan kültürel üretimleri benimseyip benimsememesiyle ilgilidir. Alan Dundes, bu noktada fakelore kavramını öne çıkararak, halkın sahte dahi

olsa bir anlatıyı ya da uygulamayı benimsediği durumda, halkbilimcilerin bu durumu değiştirmek adına yapabileceği pek bir şey olmadığını savunur. Dundes’a göre, bir kültürel unsurun otantik olup olmamasından ziyade, halk tarafından kabul görüp görmemesi daha belirleyicidir. Bu yaklaşım, halk kültürünün dinamik, değişken ve kolektif bilinç dışı tercihlerle şekillendiğini; bu nedenle dışarıdan bilimsel müdahalenin sınırlarının olduğunu ortaya koyar.

William S. Fox’un “Folklor ve Fakelore: Bazı Sosyolojik Düşünceler” makalesinde, kültürün yanlış bir şekilde folklor olarak sunulan veya gerçekten folklor olarak kabul edilen unsurları (Fox, 2007: 36) anlamına gelen “fakelore” Kuzey Amerika çıkışlı bilimsel çevrede üretilmiş olmasına rağmen tüm dünya için 1950’li yılların sosyal ve ekonomik şartlarıyla çok yakından ilgilidir. II. Dünya Savaşından sonra sosyo-ekonomik farklılıklar, dünya düzenini farklılaştırmış ve kültürel kodların tekrar yaratılmasına gerek duyulmuştur. Tüm bu değişimlerin benimsenmesi, kabul görmesi için her şeyi değiştirip dönüştürme gücü olan folklorik unsurlara başvurulduğu söylenebilir. Oldukça masum görünen bu süreçte, kimi gelenekler icat edilirken günlük hayatın vazgeçilmezi olan bazı yaratımlar da yok edilir. Kültür anlamında derinleşmesi ve halk tarafından da kanıksanması adına “her şeyi kolay bir şekilde başka bir şeye” çevirme yeteneği olan folklor unsurlarına ve mitoloji unsurlarına sıkça başvurulmuştur. Bu “yeni” folklorik derlemeler anonim değildir. Bu süreç aslında küresel bir pazar oluşturarak, kurgu kahramanları ortaya çıkarmıştır. Reynolds’ın Super Heros adlı eserinde bahsettiği gibi, modern mitoloji kahramanları olarak tarif ettiği süper kahramanları her yönüyle inceler ve günümüz dünyasında kültürel kahramanların, medya ve popüler kültür aracılığıyla dolaşıma giren temsilleri, tahmin edilenin çok ötesinde bir tüketim sürecine konu olmaktadır. Kahraman figürleri artık yalnızca edebi ya da tarihî bağlamlarda değil; reklam, sinema, sosyal medya, giyim, oyuncak ve dijital platformlar gibi pek çok alanda yeniden üretilmekte ve hızla tüketilmektedir. Bu durum, kahramanların sembolik anlamlarının aşınmasına yol açarken, aynı zamanda onların sürekli yeniden paketlenerek piyasaya sunulan kültürel ürünler haline gelmelerini de beraberinde getirir. Böylece kahramanlık, kutsal ya da geleneksel bir değer olmaktan çıkarak, tüketim kültürünün dönüştürülebilir ve pazarlanabilir bir unsuruna dönüşür. Çizgi romanın tüketim atmosferine giren herkes çizgi roman kahramanı ile kendini kıyaslar ve arada büyük bir

özdeşim duygusu oluşturmuş olur. İşte bu algı şekli bu kahramanların yani süper kahramanların birer fenomene dönüşmelerine sebep olmuştur.

Fantastik ve bilimkurgu yazarı Ursula K. Le Guin, denemelerinden oluşan “Kadınlar Rüyalar Ejderhalar” adlı eserinde süper kahraman hakkında, mitolojilerin ötesinde bilimkurgunun işin içine dâhil olduğu bir başka alan olduğunu söyler. Alt-Mit alanı olarak adlandırdığı, entelektüel ve estetik değerlere sahip olmayan ama son derece canlı ve güçlü imgeler, figürler ve motifler, insanlar tarafından paylaşılarak yayılır. Süpermen de bu şekilde bir Alt-Mit’tir (Le Guin, 2002: 87). Yazarın kendi halkı için yaptığı “alt mit” tanımı, aslında evrensel bir geçerlilik taşır. Küreselleşmenin hızla ilerlediği ve kültürel homojenleşmenin arttığı çağımızda, farklı coğrafyalara ait özgün kültürel mitlerin, yerel anlam dünyalarını aşarak alt mit düzeyine indirgendikleri ya da bu mitler aracılığıyla yeniden yapılandırıldıkları gözlemlenmektedir. Bu durum, her kültürün kendi öz mitlerini daha kapsayıcı, yaygın ve çoğu zaman dış kaynaklı anlatı yapılarına yani üst anlatılara teslim etmesiyle sonuçlanır. Böylece alt mitler, hem kültürel kimliğin korunmasını sağlayan yerel hafızayı temsil ederken; hem de küresel düzlemde ortak sembollerle etkileşime girerek dönüşür ve yeniden anlam kazanır. Çağımızda hızlı bir şekilde çok benzer hatta aynı hale gelen dünyada, her kültürün, kendine özgü mitlerini alt mitlere teslim ettiğini görmek mümkündür.

2.2.1. Süper Kahraman Kimdir?

Normal yani sıradan kişilerin gerçekleştiremediği şeyleri gerçekleştirebilme yeteneğine, gücüne sahip olan, bu gücü ve yetiyi insanlığın iyiliği için kullanabilen bir kişiye Süper kahraman denir. Süper kahramanın İngilizce karşılığı “Super Hero” dur. “Super hero” adının telif hakkı Amerika’nın en büyük iki çizgi roman şirketi Marvel ve DC Comics tarafından birlikte karar alınarak alınmıştır. Süper Kahraman kelime olarak hayatımıza çizgi romanlarla beraber girmiştir. Bundan dolayı başka Amerikan çizgi romanlarındaki kahramanlar "Super Hero" olarak adlandırılmazlar, “Ultra”, “Meta-Human” şeklinde farklı isimlerle adlandırılırlar. Merriam-Webster sözlüğü süper kahramanın tanımını “mükemmel güçleri olan kurgu karakter” şeklinde yapmıştır. Coogan’a (2007: 21) göre ise süper kahraman şöyle tanımlanır: *“Bencil olmayan, toplum yanlısı bir amaç taşıyan kahraman özellikleri olan ve süper kahramanın kimliği ile somutlaşarak yaratılmış bir*

kod isim ve ikonik bir kostüme sahip olan kendisinden önce yaratılan fantastik, dedektif veya bilim kurgu karakterlerinden ayrılan karakter; olağanüstü yetenekler ile süper güçlere sahip olma, gelişmiş fiziksel, zihinsel veya mistik yetenekler, ileri seviyede teknolojik özelliklere sahip olan karakter olarak tanımlamıştır.” Süper Kahraman’ın kelime olarak kökenine bakıldığında sözlü kültür ürünleri olan destan, masal, efsane ve mitlerden yansıyan bir yapı varlığı görülmektedir. Mitolojilerin ortaya çıkardığı mitsel kahraman motifi genellikle olağanüstü, insanüstü yeteneklere sahip, aynı zamanda da insani duyguları kendisinde barındıran bir biçimde tanımlanmaktadır (Burn, 2010: 35). Aslında Süper kahramanların temelleri mitolojilere dayanmaktadır. Süper kahramanın, aslında mitolojik bir kahramanın zaman içerisinde şekil değiştirmiş versiyonu olduğu söylenebilir. Süper kahramanlar ile mitolojik tanrılar arasındaki en keskin ayrılma noktasının genellikle fiziksel özellikleri yönünde olduğu görülmektedir. Yalnızca mitolojik hikâyelerde değil masallarda, halk hikâyelerinde, efsanelerde, destanlarda karşılaştığımız insanüstü varlıklarda var olan karakterler ile süper kahramanların maceralarının birbirlerine benzerlikler gösterdiği görülmektedir. Arkaik dönemlerde tanrı olarak beliren, sonraki dönemlerde destan, efsane, halk hikâyesi gibi türlerde kahraman olarak karşımıza çıkan karakter tipi, yakın tarihlerde ise çizgi romanlar ve günümüzde de dizi, sinema, çizgi sinema gibi türlerde bu yapı evrilerek süper kahraman olarak varlığını sürdürmektedir. Modern zamanların mitolojik kahramanları olarak görülen süper kahramanlar, çoğu millet için ortak bir kültür unsuru haline gelerek, yalnız bir topluluğun veya sadece bir halkın değil yani lokal değil, daha enternasyonel bir kolektif bilinci yansıtmaktadır.

Mit, masal ve efsane gibi sözlü anlatı türleri, tarihsel süreç içerisinde önce yazılı anlatılara, ardından da çağımızın gelişen kitle iletişim araçları sayesinde çizgi roman ve görsel sanatlara doğru bir evrim geçirmiştir. Geleneksel sözlü anlatılar, artık sadece söz ya da metin yoluyla değil; çizgi romanlar, sinema filmleri ve dijital medya gibi kitlesel üretim araçları aracılığıyla yeniden kurgulanmakta ve geniş kitlelere ulaştırılmaktadır. Bu süreç, sözlü kültürün modern kültürel formlar içinde yeniden hayat bulduğu bir dönüşümün göstergesidir. Süper kahraman figürleri, bu evrimin en dikkat çekici örneklerinden biri olarak karşımıza çıkar. İlk kez çizgi roman adlı yazılı ve görsel anlatım aracında şekillenen bu karakterler, yapısal olarak geleneksel sözlü anlatılardan önemli ölçüde beslenmiştir. Her ne kadar temel amacı eğlence olan bir tür olarak kabul edilse de,

çizgi romanların içerik analizi yapıldığında, çoğu zaman geleneksel kahramanlık anlatılarına özgü temaların adalet, fedakârlık, kötülükle mücadele, toplumun korunması gibi konuların yoğun biçimde yer aldığı görülür. Dolayısıyla, çizgi romanlardaki süper kahramanlar, biçimsel olarak modern ve seküler bir yapıya sahip olsalar da, özlerinde mitolojik ve destansı kahraman tipolojisini devam ettiren figürlerdir. Bu durum, sözlü kültürle günümüz popüler kültürü arasında sürekliliğin sürdüğünü, kahramanlık anlatılarının yalnızca biçim değil, içerik olarak da dönüşerek yaşadığını ortaya koymaktadır. Kısacası temel amacı eğlendirmek olan çizgi romanların içeriğine bakıldığında konuların çoğu zaman geleneksel kahramanlık anlatılarının özelliklerini taşıdığı görülmektedir. Yani eski anlatılardaki kahramanların geleneksel değerleri koruyan ve doğrulayan yapısının çizgi roman kahramanlarında da aynı olduğunu görmekteyiz.

Süper kahraman karakterinin yaşamımıza girmesinin çizgi roman türü ile olduğu kabul edilmektedir. Reynolds, çalışmasında çizgi romanların çok boyutlu olduğundan ve modern bir mitoloji olarak görülebileceğinden bahseder. *“Kültürel çalışmalar öğrencisi için süper kahraman çizgi romanları ilk bakışta bile birkaç paradoks barındırır: geleneksel olarak hegemonyasını dayatmaya çalışan ve çoğunlukla otoriter metinler barındıran popüler bir sanat türü; yayılması için kimi zaman piyasada alt kültür olarak var olmayı sürdüren bir yayın türü; edebi makamlarca hor görülen ancak hatalı bir şekilde hayranların yorumları olarak değerlendirilen, canlı ve sonuca deneme yanılma ile giden eleştirilerin merkezinde bir sanat türü ve son olarak Hollywood ve televizyonun sıklıkla faydalandığı çağdaş bir mitolojidir.”* (Reynolds, 1994: 7). Kimsenin başaramadığı şeyleri başarabilen, her şeyin üstesinden gelen, çok üstün kabiliyetleri olan bu karakterler, süper kahraman şeklinde adlandırılmışlardır. Ve çizgi romanlar aracılığı ile yaşamımıza dâhil olmuşlardır, çoğunlukla resim ve yazı karışık bir teknikle oluşturulmaktadırlar. Çizgi romanlarda işlenen konuların önemli bir bölümü, geleneksel kahramanlık anlatılarında rastlanan tematik yapıları ve kahraman tipolojilerini devam ettirmektedir. Bu anlatılarda süper kahraman figürlerinin büyük çoğunluğunu erkek karakterler oluşturur. Kadın süper kahramanlar ise daha sınırlı sayıda yer almakta ve çoğu zaman erkek kahramanlarla aynı fiziksel güce sahip “erkekleşmiş” kadınlar olarak temsil edilmektedir. Bu temsil biçimi, kadın kahramanların genellikle erkek egemen kahramanlık kalıplarına adapte edilerek varlık kazandıklarını göstermektedir. Bu durum,

toplumsal cinsiyet rolleri açısından değerlendirildiğinde, kadın süper kahramanların bağımsız, özgün kahramanlık biçimleriyle değil; erkek merkezli güç ve mücadele normlarının bir uzantısı olarak kurgulandıklarını ortaya koyar. Kadın kahramanlar, fiziksel güç, saldırganlık, otorite gibi geleneksel olarak erkeklikle ilişkilendirilen özelliklerle donatılarak görünür kılınmakta; böylece kahramanlık, eril normlarla tanımlanan bir alan olmaya devam etmektedir. Bu durum, çizgi romanlardaki kadın süper kahraman tipolojisinin, bir yönüyle destan devri Türk kültüründe yer alan kadın kahraman figürüyle benzerlik gösterdiğini ortaya koyar. Türk destan geleneğinde de kadın kahraman, genellikle fiziksel olarak güçlü, cesur ve savaşçı niteliklerle donatılmış bir figür olarak tasvir edilir. Tıpkı erkek kahramanlar gibi at biner, kılıç kuşanır, düşmanla savaşır ve bağımsız irade gösterir. Bu yönüyle, kadın kahramanlık tipi, erkek kahramanlık modeliyle özdeşleştirilerek varlık kazanır. Ancak her iki durumda da dikkat çeken nokta, kahramanlığın çoğunlukla erkek merkezli güç tanımları üzerinden inşa edilmesidir. Gerek geleneksel Türk destanlarında gerekse modern çizgi romanlarda, kadın kahramanın kahramanlaşması, erkekle eşit ya da benzer fiziksel kudrete sahip olmasıyla mümkün hale gelir. Bu bağlamda, kadın kahraman figürü bağımsız bir anlatı formu oluşturmak yerine, mevcut erkek kahramanlık paradigmasının içinde şekillenmek zorunda kalmaktadır.

2.2.2. Süper Kahramanın Yaratılma Sebepleri

Süper kahramanların yaratım sebeplerinin anlaşılması için dönemin toplumsal şartlarının iyi anlaşılması çok önemlidir. 1929'da Amerika'da başlayan Büyük Buhran'ın sonrasında dünyada değişen politik dengeler ile büyük kanlı bir mücadeleye dönüşen I. Dünya Savaşı yıllarında yaşanan olaylar çizgi roman dünyasını doğrudan etkilemiştir. Büyük Buhran ile güç kaybetmeye başlayan Amerika zorlu bir ekonomik kriz dönemine girmiştir. Bu dönemde medya araçları halkın moralini yüksek tutma işlevi üstlenmiş, özellikle spor müsabakaları radyo aracılığıyla topluma umut aşılama yönelik bir araç olarak kullanılmıştır. Aynı dönemde çizgi romanlar da benzer bir işlevi üstlenmiş; bağımsız birer yayın olmaktan ziyade, dönemin en yaygın haberleşme araçlarından biri olan gazeteler aracılığıyla geniş halk kitlelerine ulaştırılmıştır. Bu erken dönem çizgi romanlar, çoğunlukla mizah unsurları taşıyan kahramanlarla şekillenmiş ve özellikle çocuklara yönelik bir eğlence aracı olarak konumlandırılmıştır. Ancak zamanla, bu anlatılar içinde

sıradan insanların başaramadığı işleri başarma kudretine sahip ve bu güçlerini toplumun iyiliği için kullanan figürler ortaya çıkmaya başlamıştır. Süper kahraman tipi, tam da böyle bir sosyo-kültürel ortamda toplumun moral desteğine ihtiyaç duyduğu, kahramanlığa olan inancın yeniden üretilmek istendiği bir dönemde şekillenmiştir. Bu kahramanlar, gerçek dünyadaki belirsizliklere karşılık, idealize edilmiş bir adalet, güç ve fedakârlık temsili sunarak kolektif bir özlem ve güven duygusunun ifadesi hâline gelmişlerdir (Kumbasar, 2018: 60). 20. yüzyılın en kötü dönemi olarak görülen “Büyük Buhran” çizgi roman edebiyatında süper kahramanların ortaya çıkmasına olanak sağlamıştır. R. Reynolds, Süper Kahramanlar: Çağdaş Bir Mitoloji (Super Heroes: A Modern Mythology-1994) adlı eserinde, süper kahramanların Büyük Buhran zamanında ortaya çıkmasını şöyle anlatır: *“Superman ve süper kahramanlar Büyük Buhran’ın sonunda ve Avrupa tarihindeki en büyük savaşın eşiğinde çıkageldiler. Milyonlarca Amerikalı işsizlik ve yoksulluğu yaşamış ve daha fazlası kendini ekonomik devamlılık ve ekonomik büyümeye inandırmıştı. Böylesi bir zamanda yeni bir tür popüler kahraman ortaya çıkmıştı. Toplumun karmaşasından bir adım geri durabilen, ancak yine de onuruyla hareket edebilen, dünyayı algılamak istediği şekliyle algılayıp yine de kazanan, kendine güvenen, bireysel bir kahraman. Bu kahramanlar hem yalnız hem de ‘sosyal kahramanlar’dı.”* Süper kahraman, İkinci Dünya Savaşı’nın neden olduğu sosyal travmayı ortadan kaldırmak ve insanlara umut aşlamak amacıyla ortaya çıkmış bir karakterdir.

Süper kahramanlar çizgi roman, sinema, televizyon dizisi gibi farklı mecralarda kendini göstermiştir. Süper kahramanlar, insanüstü ve tabiatüstü özelliklere sahiptirler. Süper kahramanların büyük bir çoğunluğu kötü bir kaderden kaçarak evden uzaklaşmıştır ve Süper kahraman olmadan önceki yaşamlarında, toplumca dışlanmışlardır. Onlar, sıra dışı bir olay yaşamalarının sonucu olarak yepyeni bir başlangıca geçmişlerdir. Bundan yola çıkarak, süper kahramanların çoğunun normal insanların yaşamlarındaki dönüşüm ve değişimi sembolize ettiğini söyleyebiliriz. Süper kahramanların normal insanlarla kıyaslandığında süper güçleri bulunmaktadır, onlar doğaüstü güçlere dayanan tanrısal vasıflarını çok gizli bir teknoloji aracılığıyla kazanmaktadırlar. Aynı zamanda farklı DNA’sından ötürü çok farklı bir şekilde, renkte, boyutta karşımıza çıkabilmektedir ve onlar ilginç bir şekilde sıradan doğa kanunlarına bile karşı gelebilmektedirler (Perut, 2018: 45). Süper kahraman hikâyelerinin geçtiği yerler; gerçek hayattaki büyük şehirler,

köyler ya da kasabalar olabildiği gibi fantastik bir evren de olabilmektedir. Bu fantastik mekân, birbirinden ilginç birçok figürü bünyesinde barındırabilir, bunlar: Devler, cüceler, büyücüler, dinazorlar, ejderhalar, konuşan ve hareket eden hayvan ya da bitkiler, farklı gezegenler ya da ilginç canlı türleri olabilmektedir. Bu yapay yani oluşturulmuş dünyanın her bir ayrıntısı planlanmıştır. Süper kahramanlar çoğunlukla iki kimliğe sahiptirler. Süper kahraman kimliklerine ek kendilerine özgü gizli kimlikleri mevcuttur, toplum içerisinde herkesten gizledikleri kahramanlık vasıflarını saklamak ve sevdiklerini kollamak için bu normal insan kimliğine ihtiyaç duymaktadır. Superman, normal yaşamında Clark Kent adında bir gazeteci kimliğine bürünmektedir. Örümcek Adam ise Peter Parker adında fotoğraf hobisi olan okul arkadaşları tarafından dışlanmış bir genç olarak hayatına devam eder. Süper kahramanların güçlerini belirleyen kostüm ve aksesuarları dikkat çeken bir başka özelliktir ve onların olağanüstü güçlerini kolaylıkla kullanabilmelerini sağlayan kolaylıklar barındırır ve bu kostümler onları normal insanlardan ayırır. Ve hemen hemen tüm süper kahramanlar bu ortak özelliklere sahiptirler.

2.3. ANTİ KAHRAMAN

Kahraman kavramının köklerini, somut bir şekilde belirlediği zamanların tarihini tespit ettiğimizde bu tarih, antik çağ dönem edebiyatına hatta mitolojiye kadar dayandırılabilir. Kahramanlık kavramı insanın bir sosyal varlık olarak nitelendirilmesinden itibaren ortaya çıkmış, her toplum tarafından da çok önemli bir yere koyulmuştur. Kahramanlık aslında dini yapı, kültürel değerler, gelenekler, sosyal ve toplumsal yapı gibi dinamiklerden de beslendiğinden yaratmalardaki kahramanlık miti her daim dünya edebiyatının asıl konulardan biri olmuştur. Sözlü yaratımların kahramanı modernite süreciyle birlikte değişme göstermeye başlar. Özellikle endüstri devrimiyle ortaya çıkmaya başlayan sınıf farklılıkları ve bu farklılıkların meydana getirdiği iletişim şekilleri, bilimselliğin ön plana çıktığı yeni bir devir yani modern çağ edebi metinlerdeki kahramanın özelliklerinin eleştirilmesinin, sorgulanmasının önünü açar. Sözlü metinlerde yani antik devirde toplumsal yapıyı sembolize eden, ideal toplumsal kahraman modern dönemde farklı bir boyuta evrilir. Eski ideal olan ve model teşkil eden yapısal özelliklerinin yerini artık çok başka özellikler alır. Eskiden kahraman hep ideal ve örnek kişi olarak görülmekteydi.

Ancak değişen zamanla birlikte artık kahramanlar her zaman olumlu bir rolde ve şekilde karşımıza çıkmayabilir. Literatürde kahraman tipleri irdelendiğinde alışıl gelmişin dışındaki kahramanlar yani anti kahramanlar (antihero) ya da sahte folklorun (fakelore) malzemesi olan gelenekselin evrilmesi ile meydana gelen sahte kahraman yani (fake hero) gibi karakterler ortaya çıkmıştır. Dolayısıyla her dönemin, devrin kahramanlık algısı ve yapısı içinde bulunduğu zamanın şartlarına göre tekrardan şekil alır. Tüm bu tarihi akış içinde kahraman yapısı bile değişirken değişmeyen tek özellik, kahramanın varlığıdır ve kahramanlığa her daim vurgulama yapılmasıdır. Kahraman, kendi varlığını sorgulamaya başladığı zaman farklı bir kimlik yapısı içinde bulur kendini ve bu kahraman herkesin bildiği, alışmış olduğu kahraman özelliklerini taşımaz.

2.3.1. Anti Kahraman Kimdir?

Daha önceki bölümlerde değinilen toplumun bütün ideallerini, hayallerini kendinde barındıran kusursuz kahraman algısı artık yerini kusurlu, hatalı, eksik kahramanlara bırakmıştır. Günümüz eserlerinde kahramanlar hata yapan normal kişiler gibi korkuları, endişeleri olan bireylerdir. Kusurlu, eksikliği olan bu tip kahramanlar, “anti kahraman” olarak tanımlanmaktadır. Klasik mitoloji kahramanının görüntüsünden oldukça uzak olan bu kahramanlar, modern eserlerin içinde sıklıkla karşılaştığımız karakterler haline gelmişlerdir. “*Anti kahramandan sıkça yararlanılması sonucunda 20. Yüzyılın kahramanları genellikle anti kahraman olarak adlandırılmaya başlanmıştır.*” (Lubin, 1968: 207). “The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms” sözlüğünde anti kahraman, “*geleneksel kahramanlardan beklenen asalet ve yücelik gibi niteliklerden yoksun olan dramatik ve aktarım çalışmalarındaki merkezi karakter*” olarak tanımlanmaktadır (Baldick, 2001: 13). M. H. Abrams, “A Glossary of Literary Terms” adlı açıklamalı sözlükte anti kahramanı şu şekilde anlatır: “*Karakteri ciddi bir edebi eserin geleneksel baş kişisi veya kahramanı ile özdeşleştirdiğimizden büyük ölçüde farklı olan modern roman veya oyundaki esas kişi. Yücelik, itibar, güç ya da kahramanlık ortaya koymak yerine anti-kahraman önemsiz, aşağılık, pasif, faydasız veya dürüst olmayandır.*” (Abrams, 1999: 11). M. Handerson, antikahramanı; geleneksel kahramanlık niteliklerinden yoksun, zaafları ve içsel çatışmalarıyla yüzleşmek zorunda kalan, kimlik karmaşası yaşayan bir baş karakter olarak tanımlar. Ona göre antikahraman,

klasik anlamdaki kahraman figürünün aksine cesaret, özveri, adalet gibi yüceltilmiş değerleri temsil etmez; bunun yerine bencil, çoğu zaman ahlaki açıdan gri bir alanda hareket eden ve sadece kendi çıkarlarına hizmet eden bir karakterdir. Handerson, bu yönüyle antikahramanın kahramanlık anlatılarında bir sapma ya da alternatif olarak değil, eksik bir kahramanlık formu olarak değerlendirilmesi gerektiğini savunur. Antikahraman, bu bağlamda epik ya da mitolojik kahramanın aksine idealize edilmez; o zaafı, başarısızlıkları ve etik sorgulamalarıyla daha insani bir portre çizer. Bu durum, modern anlatılarda kahramanlık kavramının dönüşümüne işaret ederken, aynı zamanda bireyin karmaşık iç dünyasını temsil eden bir karakter yapısının ortaya çıkmasına olanak tanır (Yücel, 2014: 20).

Anti-kahramandan ilk olarak Dostoyevski bahseder. Yazarın “Yer Altından Notlar” (1864) adlı eserinde bu ifadeyi ilk defa kullandığı ve bu ifadenin de bundan sonra zamanla terim haline geldiği söylenebilir. Anti-kahraman; daha çok roman, sinema, tiyatro, şiir gibi yaratımlarda ve popüler kültür sayesinde yani internet, televizyon dizileri gibi araçlar sayesinde ön planda olmuştur. Bundan dolayı bugün anti-kahraman olgusunun sadece edebi yaratımlarda var olduğunu düşünmemek lazımdır. Anti-kahraman kullanım olarak yaygın olmasına karşın onun bir tanımını yapmak oldukça güçtür. Aslında şöyle ki, sürekli anlam değiştiren ve aynı zamanda da varlığını sürdüren bir kavramın tezatıdır. Dönemlere, zamanlara göre kahramanın tanımı farklılaştıkça, anti kahramanın tanım ve özellikleri de farklılaşır.

Anti kahraman (anti-hero), anlatılarda toplumsal değerleri kendi bünyesinde barındıran kahraman olgusuna karşıt bir biçimde hata yapabilen yani yeri gelirse hatalı davranabilen, normal insanlarda olduğu gibi insani özellikler barındıran, çeşitli korkulara sahip olabilen, bazı eksiklikleri aksaklıkları olabilen karakterler olarak karşımıza çıkmaktadır. Anti kahraman; “*bir film, roman ya da tiyatro oyununda başı çeken, idealizm, cesaret, soyluluk, tahammül, fedakârlık gibi klasik ‘kahraman’ özelliklerinden yoksun karakterdir.*” (Özpay, 2015: 4). Kusursuzluk, mükemmellik temasından çok uzak olan bu gibi kahramanlara genel olarak “anti kahraman” denmektedir. Anti kahraman teriminin “karşıt-kahraman” olarak çevirisi olup “anti-kahraman” kadar çok kullanılmamaktadır.

İlk Anti-kahraman sözcük olarak kullanımı 18. yüzyıla dayanır. “İki kapsamlı sözlük olan *Merriam-Webster* ve *Oxford English Dictionary* kelimenin ilk olarak 1714’te kullanıldığını ve çeşitli eserlerde bu tanımlamanın yapıldığını göstermektedir. Bunlar arasında yazılan en erken kaynak, İngiliz yazar R. Steele’in yazdığı *The Lover* (1715) eseridir.” (Kadiroğlu, 2014: 10). Anti-Hero in Great Britain adlı kalıp ifade kullanımıyla, sözlüklerden sonra ilk olarak bir kitapta yer verilmiştir ama ilk kullanım temsillerine karşın anti kahraman ifadesi edebiyatta güncel şeklini 19. yüzyılla birlikte almıştır.

Antikahraman olgusunun edebi tarihteki en erken ve etkili örneklerinden biri olarak, İspanyol yazar Cervantes’in *Don Quixote* adlı eseri kabul edilmektedir. On yıl arayla yayımlanan iki ciltlik bu eser (1605 ve 1615), geleneksel kahramanlık anlatılarını hem hicveder hem de sorgular niteliktedir. *Don Quixote* karakteri, şövalye romanlarının yüceltilmiş kahraman figürünü taklit etmeye çalışan; ancak gerçeklikten kopukluğu, yaşadığı yanılsamalar ve toplumsal uyumsuzluğu ile klasik anlamda kahraman olmaktan uzak, ironik bir figürdür (O’Faolain, 1956: 203). Bu yönüyle *Don Quixote*, hem kahramanlık ideallerini yeniden yorumlayan bir geçiş figürü hem de modern edebiyatta antikahraman tipinin habercisidir. Cervantes, bu karakter aracılığıyla kahramanlığın artık sadece güç ve cesaretle değil, bireysel arayış, yanılsama ve trajikomik deneyimlerle de tanımlanabileceğini ortaya koyar. Böylece *Don Quixote*, edebî kahramanlık anlayışında bir kırılma noktası teşkil eder. Her ne kadar *Don Kişot* karakteri, edebiyat tarihinde antikahraman figürünün en belirgin ve etkili örneklerinden biri olarak genel kabul görse de, onun “ilk” antikahraman olduğu yönündeki iddia tartışmalıdır. Bu tartışmanın temelinde, kahraman ve antikahraman figürlerinin yaratıcılarının aynı kültürel bilinç ve anlatı kurucuları olduğuna dair görüş yer alır. Yani insanlar, tarih boyunca kahramanı nasıl kurgulamış ve anlatılarında nasıl işlemişse, antikahramanı da benzer bir biçimde kurgulamış ve anlatı dünyasına dâhil etmiştir. Bu perspektiften bakan bazı araştırmacılar, antikahraman olgusunun izlerinin yazılı kültürden çok daha öncesine, sözlü anlatı dönemlerine kadar uzandığını savunur. Bu görüşe göre antikahraman, yazılı eserlerde belirginleşmeden önce de kolektif anlatıların içinde var olmuş; ahlaki zaafılar, bireysel yetersizlikler, kararsızlık, korku gibi insani yönleriyle dikkat çeken figürler üzerinden temsil edilmiştir (O’Faolain, 1956). Dolayısıyla, antikahraman da tıpkı kahraman gibi kadim bir anlatı motifidir ve insanlığın kültürel hafızasında çok eski köklere sahiptir. Bu yaklaşım, kahramanlık ve antikahramanlık olgularının karşıtlık temelinde değil; birbirini

tamamlayan, aynı kültürel dinamiğin farklı yönlerini temsil eden anlatı formları olarak değerlendirilmesini mümkün kılar. Kısaca bu tavır anti kahramanın çok daha eskilere gittiği görüşünü beraberinde getirmekle birlikte bu iddiayı savunanlar için anti kahraman da kahraman kadar eski bir motiftir.

2.3.2. Anti Kahraman'ın Özellikleri ve Ortaya Çıkma Koşulları

Geçmişte toplumun tüm hayallerini, ideallerini bünyesinde barındıran kahraman figürleri artık sıradan kişilerin endişe ve korkularına sahip, yeri geldiğinde hata yapan karakterler olarak karşımıza çıkmaktadır. Günümüzde, kusursuzluk kaygısı taşımayan, bu tür kahramanlara “anti kahraman” adı verilmektedir. Geleneksel kahraman tipinden belirgin biçimde farklılaşan antikahraman figürü, özellikle modern anlatılarda giderek daha merkezi bir karaktere dönüşmüştür. Bu dönüşüm, toplumsal, kültürel ve bireysel değerlerin değişimiyle yakından ilişkilidir. Özellikle 1930’lu yıllarda ortaya çıkan Film Noir akımıyla birlikte, antikahraman figürü sinematik anlatının merkezine yerleşmiş; suç, ahlaki gri alanlar, içsel çatışmalar ve toplumsal yabancılaşma gibi temaların işlendiği kriminal kurgularda yaygın olarak kullanılmıştır. Bu figürlerin en belirgin özellikleri; klasik kahramanlığa özgü cesaret, ahlaki bütünlük, özveri gibi niteliklerin yerini, zayıflık, çelişki, zaaf ve kırılganlık gibi insani kusurların almasıdır. Antikahramanlar kahramanca eylemlerde bulunmak yerine, hatalarıyla yüzleşen, acizlikleriyle sınanan ve çoğu zaman kurtarıcıdan çok arayış içindeki bireyi temsil eden karakterlerdir. Bu bağlamda antikahraman figürü, modern dünyanın karmaşıklığına ve bireysel varoluşsal sorunlarına daha uygun bir kahraman prototipi olarak değerlendirilebilir. Geleneksel kahramanın kesin çizgilerle belirlenmiş doğruluk anlayışının yerini, antikahramanın sorgulayıcı, çatışmalı ve çok katmanlı yapısı almıştır. Böylece antikahraman, yalnızca klasik kahramanlığın bir karşıtı değil; çağın ruhunu ve bireyin içsel gerçekliğini yansıtan yeni bir anlatı aracıdır (Akgün, 2008: 34). Kahramanlık üzerine yapılan birçok araştırmada, kahraman figürü genellikle idealize edilmiş bir biçimde tanımlanmakta; kusursuz, hatadan arınmış, yüksek ahlaki değerlere bağlı bir karakter olarak tasvir edilmektedir. Bu yaklaşım, kahramanı yalnızca fiziksel gücüyle değil, aynı zamanda etik duruşu, adalet duygusu ve topluma hizmet etme motivasyonu ile yüceltilen bir figür haline getirir. Böylece kahraman, toplumun normatif değerlerini somutlaştıran bir model olarak işlev

görür. Ancak bu kusursuzluk temsili, zamanla eleştirilmiş ve özellikle modern anlatılarda yerini daha insani, zaafı ve çatışmaları olan karakterlere bırakmıştır. Tarih boyunca hemen her toplumun kahramanlarından beklentileri değiştikçe anti kahraman kavramı da aynı oranda değişim göstermiştir. Çoğunlukla kötü adam figürüyle karıştırılmaktadır ancak anti kahraman kötü adam olarak sınırlandırılmayacak kadar değişik bir tavidir. Anti kahraman, kahramanca bir figür oluşturacak akıl, zekâ ve ruh asaletinin, bir amaç doğrultusunda belirginleşmiş, harekete geçmiş halidir. Birçok vasıfta eksikliği ya da yanlışları olan başkarakterdir (Mackey-Kallis, 2001). Antikahraman figürünün ortaya çıkışı, insan doğasındaki dönüşümle paralel olarak; bireyin iç dünyasında kötülüğün, zaafın ve varoluşsal krizlerin içselleşmesine dayanan bir gelişim sürecinin ürünüdür. Antikahramanlık, yalnızca kahramanlığın tersi değil; insanın kendisiyle, toplumla ve değer sistemiyle yaşadığı çatışmanın anlatısal bir yansımasıdır. Bu figürün kökenleri her ne kadar Antik Çağ'a kadar uzansa da, antikahramanın yükselişi özellikle modernite döneminde belirginleşmiştir. Modernite ile birlikte gündeme gelen demokrasi, özgürlük, eşitlik, hukuk gibi idealler, tarihsel pratikte çoğu zaman gerçekleşmemiş; birey, vaat edilen özgürleşme yerine nesneleşme, yabancılaşma ve sistemin içinde yalnızlaşma deneyimleriyle karşılaşmıştır. Bu durum, bireyin toplumsal düzene olan güvenini sarsmış; geleneksel kahramanlık değerlerinin yerine, kendi iç çatışmalarıyla boğuşan, dünyayla uyumlu olmayan, bazen etik dışı eylemlerle varlığını sürdüren antikahraman figürünü öne çıkarmıştır. Modernitenin vaat ettiği anlam, hak ve adaletin yerini; maddeselliğin, emek sömürsünün ve sınıfsal eşitsizliklerin aldığı bu atmosfer, antikahramanı sadece bir anlatı ögesi olmaktan çıkararak, çağın ruhunu yansıtan merkezi bir figür haline getirmiştir. Böylece antikahraman, modern insanın kırılğanlığını, umutsuzluğunu ve sistem karşısındaki çaresizliğini sembolize eden bir temsil düzlemine dönüşmüştür. Bu bağlamda, moderniteye yönelik eleştirilerle birlikte, antikahramanın yükselişi de bir çeşit ideallerin çöküşü anlatısı olarak okunabilir.

Özellikle savaş yıllarından sonra ön plana çıkmaya başlayan bu modernitenin hezeyanı ve varoluşsal buhran zamanları, bireyselliğin, duyarsızlığın ve harekete geçememenin insan ve toplum için ortaya çıkardığı bir kahraman tipi olan anti kahramanın aslında bir ifade aracı olmasına sebep olmuştur (Diker, 2020: 277; Tilbe, 2019: 155). Anti kahramanlığın merkezinde bulunan anti sosyallik toplumun maddeye değer vermeye başlamasından ve egoist bir hale gelmesinden ileri gelmektedir. Toplumsal anlamda

modernitenin metalaştırdığı insan maddeye düşkünlüğü ve pragmatist bakış açısı ile yaşadığı için tüm samimiyetini, ruhunu kaybetmiştir. Aslında anti kahramanlar da bu tip bir toplumsal algıyı ve yapıyı adeta sessizce protesto ederler (Diker, 2020: 28). Kahramanların popülerliğini ve geçerliliğini kaybettiği, postmodern dönemde, suç ve sapma çoğu zaman bireyin doğasından değil; yaşam sisteminin, toplumsal yapının ve kurumların doğasından kaynaklandığı bir olgu olarak ele alınır. Bu bağlamda antikahraman, artık yalnızca eksik ya da yozlaşmış bir karakter değil; sistemin dayattığı değer çatışmaları ve yabancılaşma ortamı içinde içsel sorunlarına karşı gösterdiği direniş ve dayanıklılıkla bir tür kahramanlık özelliği kazanan figürdür. Antikahramanın sessizliğini ve içsel isyanını görünür kılan ise, modernist edebiyatın ve sinemanın yaratıcıları olmuştur. Modernist şairler, romancılar ve yönetmenler, eserlerinde çizdikleri antikahraman figürleri aracılığıyla, idealize edilmiş kahramanlık anlatılarına karşı bir alternatif sunmakla kalmamış; aynı zamanda toplumdaki gerçek bireyin sosyokültürel hayattaki varoluşsal mücadelesini de görünür kılmışlardır. Bu çerçevede antikahraman, yalnızca bireysel zaafı olan bir karakter değil; çağın ruhunu, sistemsel adaletsizlikleri ve bireyin bu düzende sıkışmışlığını temsil eden güçlü bir anlatı aracına dönüşmüştür. Modernist sanatçılar aracılığıyla edebiyat ve sinema, bu figürü bir özdeşlik nesnesi haline getirerek okuyucunun ya da izleyicinin kendi iç dünyasındaki çatışmalarla yüzleşmesini mümkün kılmıştır (Diker, 2020: 276-293). Bu bağlamda antikahramanın içsel çatışmalarla şekillenen eylemsizliği, modern sanat, edebiyat ve medya anlatılarında bir tür eyleme dönüştürülmüş anlam kazanır. Toplumsal yapının birey üzerindeki baskısı, modern yaşamın yalnızlaştırıcı dinamikleri ve bireysel yabancılaşma süreciyle birlikte, kahramanlık kavramı da ciddi bir dönüşüme uğramıştır. Artık kahramanlık, toplumla güçlü bağlar kuran, kolektif değerler uğruna fedakârlık gösteren bir figür olmaktan çıkmış; yerine, toplumdan kopmuş, yalnızlığı benimseyen, bencil, antisosyal hatta toplumsal sorunlara karşı kayıtsız bir figür yerleşmiştir. Bu yeni kahraman tipi yani antikahraman başkaları için bir şey yapma fikrine mesafeli, kendi bireysel varoluşsal arayışına sıkışmış ve çoğu zaman toplumsal yapıya karşı sessiz bir başkaldırı içinde tanımlanır. Toplumun içinde ama ona ait olmayan, kalabalıklar içinde bile yalnız kalan bu figür, çağdaş anlatılarda kahramanlığın yeni biçimi olarak görünürlük kazanmıştır. Böylece, klasik kahramanlık figüründen farklı olarak, antikahraman hem toplumsal düzenden hem de bireysel sorumluluklardan uzak, içe dönük bir temsil haline gelmiştir.

S. O’Faolain (1956:21) *The Vanishing Hero* eserinde, anti kahramanların tanımı ve özelliklerine yönelik olarak şöyle tespitlerde bulunmaktadır:

“Anti-kahramanlar, klasik kahramanlara göre çok daha karmaşık ve düzensiz bir konsepte sahiptirler. Anti-kahramanlar, toplumsal onay ve tanımlama mekânizmasının dışında yer alabilmektedirler. Anti-kahramanlar, henüz kendilerini toplumsal yaşam içerisinde konumlandıramamış olabilirler. Bu nedenle de hâlâ kendi kendilerini tanımlama ve sınırlarını belirleyebilme çabası içerisinde olabilirler.”

Daha önceki anlatılarda çok ahlaklı ve erdemli duruşuyla kusursuz bir örnek olarak gösterilen kahraman figürü, bundan sonra zaafları olan, hata yapabilen, normal insanlar gibi korkuları, eksikleri, kusurları ve zayıflıkları olabilen bir kişilik yapısına evrilmiştir. Kusursuz ve olağanüstü olmadıkları için artık anti kahraman şeklinde anılan bu tür karakterler, yüce bir kurtarıcı olma figüründen uzaklaşmıştır. Çoğunlukla, anti kahraman gönülsüz, isteksiz belki de beceriksiz bir kurtarıcı olarak karşımıza çıkmaktadır. Toplumsal normlar ile tezat bir yaşam sürmesiyle birlikte, toplum tarafından yanlış algılanmış ve çoğu zaman da dışlanmış ve anti kahramanlar genellikle beceriksiz, yalnız, başarısız, güçsüz ve toplum tarafından onay alamamış kişilerdir, kahramanın tezatı olarak görülen karakterlerdir. Kendi kahramanlarını yaratan toplumların anti kahramanlarını da var ettiğini söyleyebiliriz.

Anti kahraman, toplum normları açısından bakıldığında suç işlemiş kötü bir kişi olabilir. İnsanlar, gördükleri şey iyi kötü ne olursa olsun maceranın merkezinde anti kahramanı gördüğü için onunla özdeşim kuracaktır. *“Bu aykırı tiplerle özdeşleşiriz, çünkü hepimiz zaman zaman dışlandığımızı hissetmişizdir.”* (Vogler, 2012: 78). Anti kahraman her insanın bilinçaltındaki asi ruhu temsil eder. *“İsyankâr oldukları ve hepimizin yapmak istediği gibi topluma şaka yaptıkları için bu karakterleri severiz.”* (Vogler, 2012: 78). Anti kahramanlar, toplum tarafından dışlanan ya da kendini toplumdan soyutlayan tek başına bir mücadeleci olabilir. Antikahraman, kendi dünyasında amacına ulaşmak için her zaman toplumsal olarak kabul gören doğru, yasal ya da ahlaki yolları tercih etmez; aksine çoğu zaman norm dışı ya da yasadışı yöntemlere başvurmadan çekinmez. Örneğin, anlatının belirli bir aşamasında ekonomik sıkıntı yaşayan bir antikahraman, banka soymak gibi suça dayalı eylemleri dahi meşrulaştırabilecek bir iç mantığa sahip olabilir. Bu durum, antikahramanın klasik kahramandan en temel farkını oluşturur yani

ahlaki mutlakiyet yerine, göreceli bir etik anlayışı benimseyerek hareket eder. Bu bağlamda, antikahraman kavramını net sınırlara oturtmak, onu belirli bir kalıba sıkıştırmak oldukça güçtür. Çünkü bu figür, tıpkı temsil ettiği çağın ruhu gibi kaotik, belirsiz ve çok katmanlı bir yapıya sahiptir. Modern çağın sosyal, politik ve teknolojik dönüşümleri, anlatılarda da kahramanlık kavramının yeniden tanımlanmasına yol açmıştır. Joseph Campbell bu dönüşümü açıklarken, modern dönemde bireyin demokratik ideal uğruna mücadele etme arzusu, makineleşmiş toplumsal yapıların ortaya çıkışı ve bilimsel düşüncenin hâkimiyeti ile insan hayatında köklü değişimlerin yaşandığını belirtir. Ona göre bu gelişmeler, kolektif bilinçte derin yer etmiş olan zamansız simgeler evreninin örneğin mitolojik kahramanların arketiplerinin giderek silinmesine neden olmuştur. Bunun yerine modern anlatılar, artık bireyin iç çatışmalarını, özgürlük arayışını ve ahlaki bulanıklık içindeki yönelimlerini yansıtan yeni tür kahramanlarla yani antikahramanlarla şekillenmektedir (Campbell, 2021). Toplumsal gerçekliğin yeniden biçim kazandığı, bu yeni boyut anlatılara da yansımıştır, dolayısıyla kahramanın yeniden şekillenmesine de katkıda bulunmuştur. *“Büyük anlatılar, hangi birleştirme kipini kullanırlarsa kullansınlar, ister spekülatif bir anlatı olsun isterse özgürleşme anlatısı, güvenilirliklerini kaybetmiştir.”* (Lyotard, 1997: 85). Modern birey, binlerce yıllık kültürel mirasın ürünü olan klasik kahraman figürüne karşı giderek mesafeli bir tavır geliştirmiştir. Kusursuz, ahlaki olarak yüceltilmiş, idealleştirilmiş bu kahraman tipi; çağdaş birey için gerçeklikten uzak, ulaşılması imkânsız ve dolayısıyla inandırıcılığını yitirmiş bir karaktere dönüşmüştür. Bunun yerine modern insan, kendi kırılganlıklarıyla, içsel çatışmalarıyla ve ahlaki ikilemleriyle örtüşen; zaafı, eksiklikleri ve hataları olan kahraman figürlerini daha gerçekçi ve temsil edilebilir bulmaktadır. Bu bağlamda, klasik kahramanlık idealinin yerini, bireyin varoluşsal arayışlarını ve toplumsal uyumsuzluklarını yansıtan antikahraman tipi almış; bu figür, modern anlatının inandırıcılığını ve duygusal derinliğini artıran merkezi bir öge haline gelmiştir yani kendisine daha yakın hissettiği kusurlu, zaafı olan, hataları, eksiklikleri olan kahraman imajlarını daha inandırıcı daha gerçekçi bulmaya başlamıştır.

“Anti kahraman kötü adam (villain)’dan farklıdır. O bir stereotip değildir. Gerçek bir kahramanın cesaret, kutsal değerlere saygı, onur gibi kırılmaz özelliklerini barındırmaz. Anti kahraman gaddarlık, acımasızlık, alaycılık, bencillik, bağınazlık, kötümserlik ve toplumsal değerlerini küçümseme gibi kötü karakterlerin vasıf ve özelliklerini

barındırırken klasik bir kahramanın dürtüleri ile hareket eder. Klasik kahramanlar gibi verilen görevleri başarı ile yerine getirebilirler ama bunu yaparken yöntemleri daha farklıdır. Bu nedenle de seyirci veya okuyucuyu onlarla kendisini geleneksel kahramanlarla olduğu gibi tam anlamı ile özdeşleştiremez ancak onları tamamen soyutlayıp yok sayamaz.” (Elmacı, 2012: 171). Birçok mecrada iyilik, doğruluk, dürüstlük ve adalet için mücadele eden klasik kahramanlar yer alırken, anti kahramanlar yapmak istedikleri şeyleri elde edebilmek için yasal olmayan, gayri ahlaki yollara başvurabilirler, yani anti kahramanlar çok kötü karakterler olamayacak kadar iyi fakat kahraman da olamayacak kadar kötüdürler. Rosenberg’e (2008: 52) göre “*anti-kahramanlar iyi ve kötü karakter arasında kalan tüm gri alanlardadır. İyi ve kötü arasındaki sınırları bulanıklaştırarak ne kahraman olmaktadır ne de kötü karakter.*”

İnsanların ve toplumun iyiliği, çıkarı için değil de tamamen kendi çıkarları doğrultusunda hareket edebilen ayrıca toplum değerleriyle yani geleneklerle ters düşebilen bir mizaca sahiptir. Antikahraman figürü, klasik kahraman modelinin aksine, iyi ve kötü arasındaki çizgilerin belirsizleştiği, ahlaki anlamda gri bir bölgede konumlanır. Bu karakterler; zalimlik, acımasızlık, hatta kaba ya da toplumsal normlara aykırı davranışlar sergileyebilirken, zaman zaman merhametli, ahlaklı, duygusal ya da geleneksel değerlere bağlı yönleriyle de öne çıkabilirler. Postmodern anlatı kuramlarının da işaret ettiği gibi, bu çok katmanlı yapı antikahramanı sıradan bireye yaklaştırır ve temsil ettiği kimliği daha gerçekçi kılar. Antikahraman aracılığıyla okuyucu ya da izleyici, toplumun yüzleşmekten kaçındığı ikiyüzlülüklerle, bireysel ve kolektif zaafırla karşı karşıya gelir. Bu bağlamda antikahraman, yalnızca yapının anlatsal bir unsuru değil; aynı zamanda izleyiciye kendi etik değerlerini yeniden gözden geçirme olanağı sunan bir yansıtma aynası işlevi de görür (Geoffrion-Vinci, 2009: 633-646).

“Anti kahramanlar bir yandan çok zeki olabilirken, öte yandan anti-sosyal, zalim, pasif, sıradan, yersiz işler yapan, çirkin ya da okurda iğrenti hissi yaratan biri olabilmektedir. Genellikle anlatılarda her an hapse girebilecek bir yaşam sürer. Anti kahramanın değerlerinde adalet, ahlâk ve dürüstlük yoktur. Bir anti kahramanın değerlerinin ve kişiliğinin yaşam yolculuğu içinde değişebildiği de görülür. Bu değişim aldığı bir cezayla ya da yaşadığı bir başarıyla tetiklenebilir. Anti kahramandaki bu değişim de kahramanın daha önce pek yaşamadığı bir olgudur.” (Gökşenli, 2017: 100). Anti kahraman için

kavramsal olarak her ne kadar tanımlamalar ve ortak özellikler tespit edilse de bu tespitler yetersiz kalmaktadır. Birden çok mana barındıran, tezat tanımlamaları bünyesinde barındıran bir yapısı bulunmaktadır çünkü her anti kahramanın kendine has özellikleri mevcuttur. Birbirinden farklı anlatılarda yer alan her anti kahraman tektir, kendine özeldir ve her eyleminde ya da her konuşmasında ayrı olarak karakter özelliklerinin tespit edilmesi gerekmektedir (Kadiroğlu, 2014: 32-33). “*Kahramanlar gibi anti kahramanları da yaratan insanlardır. Dolayısıyla kültürler kahramanları nasıl idealize ettiyse anti kahramanları da kendi değerleri doğrultusunda idealize etmiştir.*” (O’Faolain, 1956: 29). Bu bağlamda, anti kahramanın gelişim sürecine bakıldığı zaman ilk temsillerine mitolojilerde ve klasik hikâyelerde rastlanılmaktadır. “*Özellikle Doğu ve Batı mitolojilerinin kahramanlarına bakıldığında anti kahraman kalıbı çalkantılı, şiddete meyilli, kararsız motivasyonlu karakterlerdir. Bu durum mevcut anlatılarda çatışma unsuru olarak kullanılmıştır.*” (Elmacı, 2012: 172) O’Faolain, *The Vanishing Hero* adlı eserinde, antikahraman figürünün klasik kahramana kıyasla daha karmaşık ve biçimsel olarak da daha düzensiz bir yapıya sahip olduğunu vurgular. Ona göre klasik kahraman, toplumun ortak değer yargılarıyla uyumlu, idealize edilmiş bir model sunarken; antikahraman bu kodların tamamen dışındadır. O’Faolain, antikahramanın toplumsal kabul ve tarif mekanizmalarının dışında konumlandığını, dolayısıyla bu figürün sürekli olarak kendisini tanımlama, bir başka deyişle varlığını anlamlandırma ve sınırlarını belirleme çabası içinde olduğunu belirtir. Bu yönüyle antikahraman, yalnızca anlatının yapısal bir kırılması değil, aynı zamanda modern bireyin kimlik arayışının da temsili hâline gelir. O’Faolain’in değerlendirmesi, antikahramanı bir anlatı figüründen öte, yabancılaşmış öznenin temsilcisi olarak konumlandırır (O’Faolain, 1956: 29).

Kavramsal tanımların tarihsel süreç içerisinde değişime uğrayabileceği gerçeği göz önünde bulundurulduğunda, kahraman ve antikahraman ayrımında görülen farklılıklar da bağlamsal olarak değerlendirilmeli ve doğal karşılanmalıdır. Antikahramanlar, her ne kadar geleneksel kahraman tipolojisinin dışında konumlansalar da, tıpkı kahramanlar gibi ait oldukları toplumun değerlerini, çelişkilerini ve dönüşüm noktalarını yansıtan kültürel temsillerdir. Bu yönüyle antikahraman da anlatının merkezine yerleşebilir ve klasik anlatı türlerinin yapısal öğeleriyle benzeşen bir işlev görebilir. Özellikle modern ve postmodern anlatılarda, antikahraman merkezli yapıların klasik anlatı modelleriyle biçimsel veya tematik düzeyde kesiştiği görülmektedir. Dolayısıyla antikahraman, yalnızca bir karşı-tip

değil, anlatının omurgasını taşıyan bir başkarakter olarak da değerlendirilmelidir (Akgün, 2008: 38). *“Kahramanın yüceliğinden, değişmez, tutarlı duruşundan, dini değerlere bağlılığından ya da onu dillendiren halk ozanları tarafından kendisine verilen herhangi bir erdemden kaynaklanan ışıltılı, etkileyici bir görünümü vardır. Bu ışıltılı görünüm ilk olarak bizlerin hayranlığını kazanır. Bizler doğal olarak hayranlık duyduklarımızı taklit etmeye çalışırız. Bu taklit ediş sonucunda sıkça tekrarladığımız hareketler bir tavıra dönüşür.”* (Adams, 1976: 34). İnsanoğlunun inşa ettiği kahraman imgelerinin kökenleri nasıl ki mit, destan, efsane ve masal gibi geleneksel halk anlatılarına dayanıyorsa; benzer biçimde antikahraman figürünün arketipsel izlerini de aynı anlatı evreni içerisinde tespit etmek mümkündür. Klasik anlatılarda yer alan ikincil, marjinal ya da aykırı karakterler, modern anlatıların antikahraman tipolojisinin tarihsel öncülleri olarak değerlendirilebilir. Bu bağlamda, kolektif bilinçdışının ürünü olan mitolojik ve folklorik figürler yalnızca kahramanlığı değil, kahramanlığın sınırında dolaşan, ahlaki olarak gri bölgelerde varlık gösteren figürleri de barındırır. Dolayısıyla antikahraman, modern bireyin ruhsal parçalanmışlığını temsil etmeden önce, geleneksel anlatıların örtük dünyasında zaten potansiyel bir anlatı unsuru olarak mevcuttur. Kahramanların olağanüstü, tanrısal özellikleri olmasına rağmen onlar tanrılara karşı savaşım mücadele ederler. İnsanlara her konuda önderlik edip yol gösterirler yeri geldiğinde bir ulus, bir toprak parçası için savaşım canını ortaya koyarlar ve kahramanlar bazen genç bazen de orta yaşlarındayken onurlu bir şekilde ölürler (Adams, 1976: 29,52). Farklı kültürlerin mitolojik sistemlerinde yer alan kahraman figürleri arasında yapısal ve işlevsel benzerlikler bulunduğu bilinmektedir. Bu benzerlikler, kahraman arketipinin evrensel doğasını ortaya koyarken, aynı zamanda her kültürde idealize edilen kahraman tipinin çoğunlukla kusursuzluk üzerinden inşa edildiğini gösterir. Nitekim yazılı kültüre geçişle birlikte gelişen edebî türlerde de bu kusursuz kahraman anlayışının etkisini sürdürdüğü görülmektedir. Dönemin düşünürlerince dile getirilen, anlatı kahramanlarının ideal, hatasız ve yarı ilahi niteliklerle donatılması gerektiği yönündeki görüşler, bu eğilimin tipik bir yansımasıdır. Bu anlayışın temel dayanak noktası, antik mitolojilerdeki kahraman figürlerinin olağanüstü özelliklerle bezeli oluşudur. Ancak bu yaklaşımın mutlak bir geçerliliği olmadığı da yine aynı mitolojik metinlerdeki örneklerle açığa çıkmaktadır. Örneğin, Yunan mitolojisinde Aşil karakteri, fiziksel ve savaşçı meziyetleriyle kusursuz bir kahraman prototipi çizse de; öfke, kibir ve kişisel zaafı gibi insani yönleriyle hata yapan, ahlaki olarak

sorgulanabilir davranışlar sergileyen bir figür olarak karşımıza çıkar. Bu durum, kahraman figürünün tarihsel anlatılarda daima idealize edilmediğini; aksine kusurlu yönleriyle temsil edildiğini göstermektedir. Dolayısıyla antik anlatılarda yalnızca “kahraman” değil, aynı zamanda “kahramanlığa gölge düşüren” figürlerin de yer aldığı söylenebilir. Bu bağlamda, modern anlatıların merkezine yerleşen antikahraman tipinin, aslında mitolojik ve epik anlatıların örtük yapısında da var olduğu düşünülmelidir. Bu tespitler doğrultusunda, antikahraman kavramının yalnızca modern yazılı kültürün ürünü olduğu yönündeki görüşler tartışmaya açıktır; zira antikahramanın ilk izleri, yazılı edebiyattan önceki sözlü anlatı formlarında da gözlemlenebilir.

Kahramanlık vasıflarının değişmesi ile oluşan anti kahramanlık figürü, Antik Yunan edebiyat geleneğine kadar giden bir geçmişe sahiptir. Anti kahraman karakter örneğinin kökeni Homeros’un İlyada’sına kadar gidebilmektedir. İki büyük komutan Agamemnon ve Akhilleus arasında gerçekleşen Troya Savaşı’nın son zamanlarının anlatıldığı İlyada hem kahramanlık hem de anti kahramanlık karakterlerinin birlikte yer aldığı bir eserdir. Truva Savaşında Yunan ordusunda bulunan bir asker olan Thersites, klasik manada anti kahraman karakterin niteliklerini taşımaktadır. Akhilleus’de (Aşıl) klasik kahraman özellikleri barındırmasına karşın, benzer ölçülerde anti kahraman yapısına uygun bir karakterdir. Savaş sırasında Akhilleus Troja’yı fethetmek için Truva Atı hilesini düşünen kişi olarak bilinir. Bu klasik bir kahramanın zafer kazanmak için uygulayacağı bir yöntem değildir. Akhilleus şiddetli öfkesi, zalimliği ve acımasızlığı ile hakkını mızrağıyla araması, onu kusursuz olmayan bir kahraman tipolojisiyle eski anlatılarda anti kahraman figürü olarak göstermektedir. Anti kahraman karakter tipinin benzerleri daha sonraları Yunan dramlarında, Roma satirlerinde ve Rönesans dönemi edebiyatında sıklıkla karşımıza çıkmaktadır. *“Rönesans döneminde edebiyatta da insana yönelik gerçekleşir ve yeni karakterler boy gösterir. ‘Faust, Don Kişot, Don Juan ve Hamlet’ daha sonra Batı edebiyatının tekrar tekrar dirilteceği tipler olurlar. Bu karakterler Orta Çağ’da, günahla sevap, gerçekte yanılısama, eylemle eylemsizlik, aşkla şehvet arasında çizilen kalın sınırları bulandırarak modern anlamda anlatının da doktrinden uzaklaşıp bireye odaklanmasının ve anti kahraman figürlerinin ilk ve belirleyici örneklerini oluştururlar.”* (Tilbe, 2019: 154). Tarihin ve uygarlığın gelişim süreci, birçok kültürel anlatıda itaatsizlik motifi etrafında şekillenmiştir. İbrani mitolojisindeki Âdem ile Havva’nın yasak meyveyi yemesi ve Grek mitolojisinde Prometheus’un tanrılardan ateşi çalması, bu bağlamda

uygarlığın başlangıcını simgeleyen iki temel anlatıdır. Prometheus'un eylemi yalnızca bir isyankârlık değil, aynı zamanda bilgiye erişme ve insanlığı ilerletme yönünde bir bilinçli tercihtir. Onun *“Tanrıların itaatkâr kölesi olacağıma bu kayaya zincirlenmeyi tercih ederim”* sözleri, yalnızca bireysel direnişin değil, kahramanlık paradigmasının da yeniden tanımlanmasının ifadesidir. Bu yönüyle Prometheus, klasik kahraman modelinden saparak, kendisinden sonra gelen kahraman tiplerine özgür irade, ahlaki başkaldırı ve bireysel sorumluluk gibi temalar üzerinden rehberlik eder. Prometheus'un anlatısı, kahramanlığın yalnızca güç ve cesaretle değil, aynı zamanda düzeni sorgulama ve dönüştürme iradesiyle de şekillenebileceğini gösteren arketipsel bir örnek olarak değerlendirilebilir (Fromm, 1987: 8). Tarih boyunca toplumların kahramanlık anlayışları, değer yargıları ve kültürel kodları değişime uğradıkça, bu değişim kahraman tipolojilerine de yansımış; özellikle antikahraman olgusu belirgin dönüşümler geçirmiştir. Yunan mitolojisindeki Aşil gibi kusurlarıyla ön plana çıkan figürlerden günümüz popüler kültüründe yer alan Örümcek Adam, Batman, Hulk gibi karakterlere kadar uzanan süreçte antikahraman, klasik kahramanın karşısında değil, onun alternatifi olarak konumlanmaktadır. Antikahraman sıklıkla “kötü adam” figürüyle karıştırılsa da bu karakter yalnızca ahlaki sınırların dışında kalan değil, aynı zamanda insani zaafılarla donatılmış bir başkarakterdir. İdealize edilmiş kahramanların aksine antikahramanlar; gönülsüz, isteksiz ve çoğu zaman bencilce hareket eden, içsel çatışmalar yaşayan karakterlerdir. Kaosu düzene, bireysel arzuları toplumsal faydaya tercih etmeleriyle öne çıkarlar. Ancak bu özellikler onları salt negatif karakterler hâline getirmez. Aksine, onların kusurları, modern bireyin ruhsal ve ahlaki ikilemlerini yansıttığı için izleyici ya da okuyucu nezdinde daha inandırıcı ve temsil edici bir yere sahiptir. Bu yönüyle antikahraman, ideal kahraman figürünün sorgulanmasına zemin hazırlayan ve anlatının merkezine yerleşebilen bir karakter türüdür. Günümüzde antikahraman, klasik anlatı yapılarına alternatif oluşturan değil, onlarla örtüşen ya da dönüşen biçimlerde varlık gösteren bir figür hâline gelmiştir. Her iki tip de kendi dönemlerinin toplumsal, kültürel ve ideolojik kodlarını yansıtan anlatı araçlarıdır. Bu bağlamda, antikahramanlar da tıpkı klasik kahramanlar gibi başat karakterler olarak konumlanabilir; onların merkezde yer aldığı anlatılar da klasik kahraman anlatıları kadar güçlü ve etkilidir. Bütün bu değerlendirmeler ışığında anti-kahramanın karşısına klasik kahraman konulabilir. Çünkü

her dönemin ortaya çıkardığı ideal kahramanlar anti-kahramanı da beraberinde getirmiştir.

2.3.3. Sosyal Haydut Olarak Anti Kahraman

Sosyal haydut kavramı, ilk kez Eric Hobsbawm tarafından ortaya atılmış ve özellikle ön-modern toplumlarda adaletsizliğe karşı direnişin halk içindeki tezahürü olarak tanımlanmıştır. Hobsbawm'a göre sosyal haydutlar, egemen otoritelerce yasa dışı ilan edilseler de, halk tarafından meşru ve hatta kahraman figürler olarak kabul edilirler. Toplumun alt sınıflarından, genellikle kırsal kesimden çıkan bu figürler, yalnızca bireysel intikam duygusuyla değil, aynı zamanda kolektif adalet arayışının sözcüsü olarak hareket ederler. Kendilerine özgü bir ahlaki düzen içinde hareket eden sosyal haydutlar, ezilenin, yoksulun ve güçsüzün yanında yer alırken; zalim, baskıcı ve sömürücü otoritelere karşı mücadele ederler. Bu yönüyle yalnızca mevcut düzene karşı çıkan suçlular değil, alternatif bir toplumsal düzenin hayalini kuran öncü figürler olarak da değerlendirilirler. Yaşadıkları dönemde halk tarafından destanlaştırılan, türkülere, söylencelere konu olan bu karakterler, zamanla kültürel hafızada idealize edilmiş adalet savaşçılarına dönüşürler. Sosyal haydutluk, bu bağlamda sadece bir toplumsal direniş biçimi değil, aynı zamanda halk kültüründe kahramanlık anlatılarının alternatif bir formudur. Sosyal haydutların biyografik şemasını şöyle gösterebiliriz:

- “Kahraman, kanun dışı kariyerine bir suç işleyerek değil bir haksızlığın kurbanı olarak başlar. Otoriteler tarafından aranıyor olmasına karşın onun eylemleri toplum nezdinde ve halk kültüründe bir ‘suç’ olarak görülmez.”
- “Kahraman yanlışları düzeltmeye gayret eder.”
- “Kahraman, zengin kişilerden alır ve bu aldıklarını fakir insanlara dağıtır.”
- “Kahraman, kendini savunmak ve intikam almak dışında kesinlikle insan öldürmez.”
- “Kahraman, eğer hayatta kalırsa halkın arasına saygı ve hürmet gören bir kişi olarak döner. Aslında, o halkın içinden hiç bir zaman ayrılmaz.”
- “Kahraman, kendisine hayran olan halk tarafından yardım ve destek görür.”
- “Kahraman, toplum tarafından dışlanmış kişiler tarafından ve çeşitli kumpaslarla, tuzaklarla öldürülür.”

- “Kahraman, teorik olarak görülmezdir ve kolay bir şekilde ele geçirilemezdir.”
- “Kahraman, kralın veya imparatorun düşmanı değil fakat onların yerel despot idarecilerinin ve adaletsiz bürokratlarının düşmanıdır.” (Çobanoğlu, 2016: 231-233).

Aslında sosyal haydut olarak görülen anti kahraman bu şemadaki tasniften de gördüğümüz gibi tam bir halk kahramanıdır. Halkın yanındadır, her daim yardımına koşar; özellikle ezilen, zayıf, mağdur olanların ve mazlumların yanında olur. Köroğlu’nun bu kavrama büyük ölçüde uyduğu görülür. Sosyal haydut; yasal düzene göre suçlu, fakat halkın gözünde adaletin ve direnişin sembolü olan, ahlaki üstünlüğünü halkın çıkarları doğrultusunda kullanan bir figürdür. Bu özellikler, Köroğlu’nun anlatılardaki karakteriyle çarpıcı biçimde örtüşür (bkz. 4. Bölüm). Köroğlu, bir bey oğludur ancak babası bir haksızlık sonucu gözlerine mil çekilerek cezalandırılır. Bu olay, onun adaletsiz otoriteye karşı isyanını tetikler. Hobsbawm’ın sosyal haydutları da genellikle bireysel bir haksızlık sonucu düzene başkaldırır. Köroğlu, dağa çıkarak kendi yoldaş grubunu oluşturur. Tıpkı Hobsbawm’ın örneklediği gibi, o da sistemin dışında, kırsalda kendi hukukunu yaratan bir topluluk lideridir. Köroğlu’nun zulme karşı savaş açması, zengin beyleri cezalandırıp yoksulları koruması, onu halkın gözünde bir adalet sembolü hâline getirir. Kendi yasası vardır; zalime acımaz, masuma dokunmaz. Bu da Hobsbawm’ın “ahlaki düzen kurucusu sosyal haydut” tanımına birebir uyar. Köroğlu, sadece bir birey olarak değil, halk edebiyatında efsaneleşmiş bir figürdür. Türkülerle, destanlarla yüceltilmiş, tarihsel bir şahsiyet olmanın ötesine geçerek kültürel bir simgeye dönüşmüştür. Aynı durum sosyal haydutlar için de geçerlidir; yaşadıkları sürece olduğu kadar öldükten sonra da halkın belleğinde yaşarlar. Köroğlu’nun eylemleri, sadece kişisel öç alma değil, aynı zamanda bir adalet düzeni kurma çabasıdır. Hobsbawm’a göre sosyal haydutlar da, yaşadıkları adaletsiz dünyaya alternatif, halk merkezli bir düzenin hayalini taşır. Sonuç olarak, Köroğlu figürü, Hobsbawm’ın sosyal haydut tipolojisinin neredeyse tüm özelliklerini taşır: sistem karşıtı bir başkaldırı, halktan yana bir duruş, bireysel adalet mücadelesi, halk desteği ve kültürel efsaneleştirme. Bu nedenle Köroğlu’nu sadece bir halk ozanı veya destan kahramanı değil, aynı zamanda Anadolu tipi bir sosyal haydut olarak da değerlendirmek mümkündür (bkz. 4. Bölüm).

2.4. KAHRAMAN KALIPLARI MODELLEMELERİ

Hem Türk kültüründe ve hem de başka kültürlerde kahraman konusu araştırmacıların çok dikkatini çekmiştir. Hemen her kültürde araştırmacılar kahramanların maceralarının sırlarını çözmek ve bu gizemleri ortaya çıkarmak için çeşitli yöntemlere başvurmuşlardır. Bu konuda ortaya konulan araştırmalar her metni bağımsız bir şekilde ele almaya yönelimlidir ancak Türk kahramanlık olgusunu tam anlamıyla ortaya koyabilmek için ilk olarak bu metinlerdeki devamlılığına ve kesintilerin tespitine bakmak lazımdır ve böylelikle de eleştirel yorumlar ve yaklaşımlarla çözümleme yapmak gerekmektedir. Şimdiye kadar ortaya konulan araştırmalar İslam dininin kabul edilmesini kahramanlık olgusu için radikal bir dönüm noktası olarak değerlendirerek kahramanı İslami kahraman ve İslam öncesi kahraman olarak çok net çizgilerle ayırma yoluna gitmiştir. Kahramanlık olgusu uzun yıllar boyunca tipoloji merkezli yaklaşımlarla ele alınmış, bu da kahraman figürünü belirli kalıplar içinde sınırlama eğilimi doğurmuştur. Mehmet Kaplan, Türk Edebiyatı Üzerinde Araştırmalar 3: Tip Tahlilleri adlı çalışmasında, Türk kültür tarihindeki kahramanlık anlayışını dört temel tip üzerinden sınıflandırmıştır: alp tipi, gazi tipi, veli tipi ve ahi tipi. Kaplan bu çerçevede; Oğuz Kağan, Manas, Dede Korkut ve Köroğlu gibi figürleri alp tipi, Battal Gazi ve Saltuk Gazi gibi kahramanları gazi tipi, Mevlana ve Akşemseddin gibi şahsiyetleri veli tipi, Yunus Emre ve Hacı Bayram Veli gibi isimleri ise ahi tipi kapsamında değerlendirmiştir (Kaplan, 2014). Kaplan'ın çalışması, kahramanlık tasnifini Türk kültürel kodlarıyla ilişkilendirerek önemli bir kurucu adım atsa da, bu yaklaşımın kuramsal düzeyde daha da geliştirilmesi gerekmektedir. Zira kahramanı yalnızca “tip” temelinde ele almak, onu belirli tarihsel, sosyolojik ve estetik kalıplara sabitleyerek, kahramanlığın zamansal ve kültürel dönüşüm kapasitesini kısıtlamaktadır. Oysa kahramanlık, durağan değil; tarihsel süreç içinde evrilen, dönüşen ve yeniden tanımlanan bir olgudur. Bu nedenle kahramanlık, sadece tipolojik bir kategorizasyonla değil, aynı zamanda tarihsel bağlam, anlatı işlevi ve kültürel süreklilik boyutlarıyla birlikte incelenmelidir. Kahraman figürünü kültürel genetik içinde yeniden yorumlamak, onu modern anlatıların da tüketimine açmak, halk belleğindeki ve edebî gelenekteki sürekliliğini diri tutmak açısından elzemdir. Böyle bir yaklaşım, kahramanlık olgusunu yalnızca geçmişin bir temsili değil, aynı zamanda

bugünün ve geleceğin kültürel inşa süreçlerinde işlevsel bir anlatı aracı olarak da konumlandırır.

2.4.1. Lord Raglan

Lord Raglan, *The Hero: A Study in Tradition, Myth and Drama* (1936) adlı çalışmasında, farklı coğrafyalardan ve kültürel arka planlardan gelen çok sayıda kahramanı inceleyerek, mitolojik ve efsanevi kahramanların yapısal ortaklıklar taşıdığını ortaya koymuştur. Zeus, Oedipus, Herakles, Jason, Perseus, Dionysos ve Apollo gibi Antik Yunan mitolojisinin figürlerinin yanı sıra Musa, Yusuf, İlyas gibi semavi dinlerin peygamberleri; Romulus, Pelops, Büyük İskender gibi tarihsel mit kahramanlar ile Robin Hood, Kral Arthur, Sigurd ve Vata Gunung gibi farklı halk anlatılarından gelen figürler Raglan'ın karşılaştırmalı çözümlemelerinde yer almaktadır. Bu çok çeşitli örneklem, kahramanlık olgusunun kültürlerarası bir arketip olarak işlev gördüğüne dair güçlü bir göstergedir. Raglan, kahramanların anlatılarda genellikle benzer aşamalardan geçtiğini tespit etmiş ve bu süreci 22 maddelik evrensel bir şema ile açıklamıştır. Bu model, kahramanın doğumundan yükselişine, iktidar kazanımından trajik ölümüne kadar olan süreci yapısal bir döngü olarak sunar. Ona göre bir anlatının ne ölçüde bu şemaya uyduğu, o kahramanın tarihsel değil mitolojik karakter taşıdığına işaret eder. Dolayısıyla Raglan'ın yaklaşımı, bireysel kahraman figürlerinin tarihsel bağlamlarından ziyade kolektif bilinçteki işlevlerine odaklanarak, onları ritüel temelli anlatı kalıplarının ürünleri olarak değerlendirir. Raglan'ın tespit ettiği 22 aşamalı kahraman modeli şu şekilde sıralanır:

- “1. Kahramanın annesi soylu bir bakiredir. 2. Kahramanın babası bir kraldır. 3. Kahramanın babası genellikle kahramanın annesinin yakın bir akrabasıdır. 4. Kahramanın anne rahmine düşüş şartları olağan dışıdır. 5. Kahraman aynı zamanda bir Tanrı'nın oğlu olarak kabul edilir. 6. Çoğunlukla baba tarafından kişiler tarafından onu öldürme girişiminde bulunulur. 7. Kahraman gizli bir yere gönderilir. 8. Kahraman uzak bir ülkede onu evlat edinen aile tarafından büyütülür. 9. Kahramanın çocukluğu hakkında bize hiçbir şey anlatılmaz. 10. Kahraman yetişkinlik çağındayken gelecekte kral olacağı yere gider. 11. Kahraman genellikle kral, dev ejderha veya vahşi bir hayvana karşı zafer kazanır. 12. Kahraman çoğunlukla selefinin kızı olan prensesle evlenir. 13. Kahraman Kral olur. 14. Kahraman bir dönem herhangi bir hadise olmadan ülkeyi yönetir. 15.

Kanunlar yazar. 16. Daha sonra kahraman tanrıların veya halkın sevgisini bir şekilde kaybeder. 17. Kahraman tahtından ve şehirden uzaklaştırılır. 18. Kahraman esrarengiz bir şekilde ölümle yüz yüze gelir. 19. Çoğunlukla bir tepenin üzerinde ölür. 20. Çocuklarından hiçbiri onun yerine geçemez. 21. Kahramanın vücudu toprağa gömülmez. 22. Tanrısallaşır. Kahramanın gömülü olduğu kabul edilen bir veya daha fazla kutsal mezarı mevcuttur.” (Raglan, 2003a: 278, 279).

Raglan, araştırdığı her bir kahramanı kendi oluşturduğu 22 maddelik yapısal kalıba göre değerlendirerek her maddeye karşılık bir puan vermiştir. Bu yöntemle kahraman figürlerinin ne ölçüde mitolojik kalıba uyduğunu tespit etmeyi amaçlamıştır. Her kahraman, bu maddelere ne ölçüde uyuyorsa, o kadar yüksek puan alır ve bu puan, kahramanın tarihsel bir kişilikten ziyade mitolojik bir yapı ürünü olabileceğine işaret eder. Raglan’ın analizinde en yüksek puanı, 21 maddeyi karşılayan Musa (Moses) alır. Diğer kahramanlar da aldıkları puanlar oranında onu sırasıyla takip eder. Raglan, makalesinin sonunda yapmış olduğu incelemeleri ve analizleri sonucu okuyucuyu “*çeşitli geleneksel kahramanların hikâyeleri arasındaki paralelliklerin önemsiz tesadüfler olamayacak kadar çok fazla olduğu ve onların ritüele ait yaratımlar olarak açıklanabileceği konusunda ikna etmek.*” (Raglan, 2003a: 299) olduğunu önemle belirtir. Raglan, makalesinin sonunda ulaştığı analizleri değerlendirirken okuyucuyu şu sonuca ulaştırır: Kahramanlar tarih yazmaz, efsane üretir. Onun için önemli olan, kahramanın tarihsel gerçekliği değil, kültürel işlevi ve yapısal anlatıdaki yeriyle halkın kolektif hafızasında üstlendiği roldür. Bu yönüyle Raglan, kahramanların biyografik gerçekliğinden çok, ritüel temelli anlatılarla şekillenmiş mitsel örüntüler içerisinde işlevselleştiklerini savunur. Kahramanlık, bireysel değil, toplumun arzu ve korkularını yansıtan, kültürel olarak kodlanmış bir temsil düzleminde anlam kazanır. Ayrıca, Raglan’ın ritüele ait olan yaratımlarla kastettiği şey, kahramanların yaşamış gibi göründükleri ya da yaşadıkları olayların arkasında çoğu zaman bir ritüelin bulunmasıdır. O’na göre bizlere kahramanın sanki yaşam öyküsüymüş gibi aktarılanların ardında aslında yaşam pratikleri vardır. Örneğin kimi anlatılarda kahramanın doğumu esnasında hayatına kast edilmesi olayına rastlanır. Raglan için bu olay kurban etme uygulaması, ritüeli ile ilgili bir detay barındırmakta ve çocuk kurban etmenin yerine hayvan kurban etmeyi sembolize etmektedir (Raglan, 2003b: 289). Raglan mitler ve ritüeller arasındaki yakın bağı “Mit ve Ritüel” adlı çalışmasında detaylı bir şekilde ele

alır, araştırır. O'na göre mitler ile ritüeller devamlı bir bağlantı içindedir ve birçok mitin hikâyeleşmeden önce ritüel olarak uygulanmış olma ihtimali çok yüksektir (Raglan, 2003b: 318-330). Raglan'ın mitle ritüel arasındaki bağlantıya verdiği önem bizi, şimdilerde normalize ettiğimiz birçok alışkanlığımızın, davranışlarımızın aslında mitolojik temelleri ile ilgili durup düşünmeye yönlendirmesi açısından oldukça dikkat çekicidir.

Lord Raglan'ın oluşturduğu bu kahraman kalıbı, kültür ve coğrafyaları farklı olan bir çok anlatı geleneğinin kahramanına uyarlanmıştır. Bu tip araştırmalarda illaki ortak paydalar yakalanabilmiştir. Anlatı kahramanlarının kimi açılardan kültürel ve coğrafi farklılıklar gözetilmeksizin benzerlik göstermeleri, arketipsel açıdan düşünüldüğünde çok sürpriz olmayacaktır. Tüm insanlığın ortak kültür, genetik ve hafızasının sonucu ortaya çıkan arketipler, kahraman figürü söz konusu olduğu zaman da aynı şekilde işleyecektir. Bundan dolayı insanlığın ortak yaşanmış deneyim, korku ve endişe kimi zamanda benzer olan başarılarının aktarıldığı, bu aktarım esnasında da biçim ve meydana geldikleri bağlam farklılaşmış olsa dahi asıl hususların muhafaza edilmiş olduğu, anlatılarda görülecektir. Tabiki zaman zaman da anlatı ve yaratım boyutunda, ortaklıkların yanında anlatıyı meydana getiren toplumsal dinamiklerle beraber oluşan farklılıklar da kaçınılmazdır. Raglan'ın belirli coğrafya ve kültürel dairede yoğunlaşıp hazırlanmış bu çalışması, Türk kahramanları açısından tam yeterli bir yanıt verememesi bu hususta normal bir neticedir. Ortaya koyulabilen bazı ortak noktalara karşın Türk destan geleneğine uygunluk göstermediği çokça dile getirilmiştir (Aktaş, 2013; Çobanoğlu, 1996; Oğuz, 1998). Ülkü Kara Düzgün, Raglan'ın geleneksel kahraman kalıbını Türk destanlarına göre yeniden değerlendirerek mevcut olan 22 özelliği 24 özelliğe çıkartmıştır ve kahraman tipinin özelliklerini uyarlanmış şekliyle şöyle ifade etmiştir: “1. Kahramanın doğumu önceden müjdelendir. 2. Kahraman olağanüstü bir şekilde doğar. 3. Kahraman Tanrı katından gönderilir ve genelde seçkin bir aileye mensuptur. 4. Kahraman genellikle tek çocuktur. 5. Kahramanın çocukluğu olağanüstü ve hızlı geçer. 6. Kahraman çocukluktan çıktığını olağanüstü bir kahramanlık yaparak kanıtlar. 7. Kahramanlık ispat edildikten sonra ad alır ve bu ad kutsaldır ve bu ad kutsal biri tarafından verilir. 8. Kahramanın fiziksel gücü çocukluğundan itibaren olağanüstüdür ve zaman zaman vahşi hayvanlarla mukayese edilir. 9. Kahraman karşımıza ilk ata, ilk insan ya da yarı tanrı olarak çıkabilir. 10. Türk destanlarında avcılık önemli bir meziyettir. 11. Kahraman

daima ilahî güçler tarafından korunur. 12. Kahramanın en büyük yardımcısı olağanüstü gücü olan atıdır. 13. Kahraman bir ülküyü gerçekleştirmek, yiğitliğini kanıtlamak veya intikam almak için maceraya atılır. 14. Maceraya atılan kahraman ülkesinden uzaklaşır. 15. Kahraman olayların en önemli bölümünde yalnızdır. 16. Kahraman cesurdur ve kendinden güçsüzlerle savaşmaz. 17. Kahraman kendisine düşman olan varlıklarla hatta bazen babasıyla bile savaşır. 18. Maceralarda birçok zorlukla karşılaşır (Olağanüstü varlıklar, kötü akraba ve yakınlar, ülkeyi yöneten kötü liderler, sihir, entrika, hile). 19. Kahraman macera sırasında yeraltı ve yerüstü seyahatleri yapar. Nadir de olsa bazı destanlarda ölüp dirilir. 20. Kahramana yardım eden normal kişiler vardır. 21. Kahraman mücadele sırasında evleneceği kızla tanışır. 22. Kahraman mücadeleden döner. 23. Kahraman ölür. 24. Kahramanın ülküsü onun soyundan gelenler tarafından devam ettirilir.” (2014: 98, 99). Raglan’ın geleneksel kahraman kalıbı ülkemizde de birçok halkbilimciye ilham olmuştur. Yayın sırasına göre Özkul Çobanoğlu’nun “Lord Raglan’ın Batı Halk Kahraman Kalıbı Açısından Oğuz Kağan ve Er Töştük Destan Kahramanlarına Bir Bakış”, Öcal Oğuz’un “Lord Raglan’ın Geleneksel Kahraman Kalıbı ve Boğaç Han” ve tekrar Öcal Oğuz’un “Lord Raglan’ın Geleneksel Kahraman Kalıbı ve Basat” adlı makaleleri bu konu ile ilgili öncü kabul edilen çalışmalardır. İki araştırmacı da makalelerinde, Raglan’ın ortaya koyduğu “geleneksel kahraman kalıbı”nın Türk kahraman tipiyle tam olarak bir uyum içinde olmadığı konusunda ortak fikri paylaşmaktadır. Bunların yanı sıra İsmet Çetin “Türk Destan Kahramanları ve Köroğlu” adlı makalesinde geleneksel bir Türk kahraman kalıbının olabilirliği konusunda tartışmıştır. Nesrin Köse “Lord Raglan’ın Kahraman Kalıbı ve Kurmanbek” başlıklı makalesinde Nogay kahramanı Kurmanbek’i Raglan’ın kahraman kalıbı çerçevesinde ele alıp incelemiştir.

Raglan’ın sistemine göre 22 üzerinden yüksek puan alan kahramanlar genellikle mitolojik ya da kurgusal figürlerdir. Örneğin Oedipus 21, Herakles 19 puan alır. Köroğlu’nu örnek olarak alırsak ve bu tabloya göre düşünersek 5-7 arası düşük bir puanla tarihsel-toplumsal kökenleri ağır basan, efsanevi ama mitolojik olmayan bir kahraman olarak konumlanır. Bu durum, Köroğlu’nun anlatısının kolektif belleğe yaslanan, ama bireysel/toplumsal adalet arayışıyla temellenen bir yapıya sahip olduğunu ve sosyal haydut tipiyle daha çok örtüştüğünü gösterir.

2.4.2. Otto Rank

Kahraman kalıbına bir başka örnek ise, Otto Rank'ın Kahramanın Doğuş Miti (2018) çalışmasıdır. Musa, Oedipus, Paris, Perseus, Gılgamış, Herkül, Tristan gibi isimlerin hayat hikâyelerini anlattıktan sonra bu kahramanların adlarına genel çerçeveden bakılırsa kimi ortak niteliklerin net bir şekilde ortaya çıktığını ifade eder. Bazı ufak tefek farklılıkların dışında temel olarak gösterilen şey aslında ideal insandır ve bu nitelikler standart bir destanı oluşturan temel taşlardır (Rank, 2016: 74). Rank kahraman macerasının yol haritasını şu biçimde ortaya koyar: “1. Kahraman seçkin bir ailenin çocuğudur. 2. Kahramanın anne karnına düşmesinde dahi çeşitli zorluklar ve engellerle karşılaşılır. 3. Hamilelik öncesinde ya da hamilelik sırasında çocuk hakkında kimi kehanetler baş gösterir. 4. Kehanetle, kahramanın doğuşuyla ilgili uyarıda bulunulur çünkü çocuğun doğumu babayı ya da onun temsilcisini tehdit eder. 5. Kahraman bir kutunun ya da sepetin içerisinde suya bırakılır, sonra sudan kurtarılır. 6. Kurtarılan çocuk dişi bir hayvan ya da mütevazı bir kadın tarafından emzirilir, büyütülür. 7. Büyüyünce kahraman ailesini bulur. 8. Babasından intikam alır ve kahraman kendisini kanıtlar. Sınıf ve saygı kazanır.”

Otto Rank, kendi kalıbını bu şekilde sınıflandırmıştır. Rank, Avusturyalı bir psikolog ve psikanalist olup, kahraman kalıbı ya da (kahraman arketipi) kavramını insan psikolojisi ve bireysel gelişimle ilişkilendirerek ele almıştır. Rank'a göre, kahraman kalıbı, bireyin psikolojik gelişiminde önemli bir rol oynayan bir temadır. Bu kavram, bireyin hayatında karşılaştığı zorlukları aşarak, büyük bir dönüşüm geçirdiği ve sonunda "kahraman" olarak kabul edilebilecek bir olgunluğa eriştiği bir süreci temsil eder. Rank, insanın gelişim sürecinde, özellikle çocuklukta anneden bağımsızlaşma ve kimlik kazanma gibi kritik anlarda, bir "kahraman" figürü gibi hareket ettiğini savunur. Kahraman kalıbı, bireyin kendi içsel korkularını ve dışsal engelleri aşarak olgunlaşmasına, potansiyelini gerçekleştirmesine olanak tanır. Bu kalıp, bireyin hayatta karşılaştığı krizlere ve travmalara verdiği tepkilerle de ilişkilidir. Kahramanlık, yalnızca dışsal başarılarla değil, aynı zamanda bireyin kendi içsel evrimini ve benlik bütünlüğünü sağlamasıyla da ilgilidir. Rank'ın teorileri, psikolojik gelişim ile mitolojik ve kültürel kahraman hikâyeleri arasındaki bağlantılara da dikkat çeker. Bu bağlamda, her bireyin içsel bir kahramanlık yolculuğuna çıktığına dair bir kavrayış geliştirilir. Otto Rank'ın kahraman kalıbı, bireyin

kendini gerçekleştirme yolunda karşılaştığı engelleri aşması ve gelişim sürecinde bir kahraman gibi dönüşmesi sürecini ifade eder.

Otto Rank'ın kahraman kalıbı ya da "kahraman mitosu" kavramı, psikoloji ve mitoloji alanlarında önemli bir yere sahiptir. Rank, bu kavramı, bireylerin gelişim süreçlerinde karşılaştıkları temel psikolojik çatışmalar ve kimlik arayışlarını anlamak için kullanmıştır. Kahraman kalıbı, bir kahramanın tipik olarak çocukluktan yetişkinliğe geçişte karşılaştığı engeller, zorluklar ve arayışlar üzerinden evrensel bir anlatıyı ifade eder. Rank'a göre, bu kalıp sadece mitolojilerde ve masallarda değil, aynı zamanda bireylerin kişisel yaşamlarında da kendini gösterir. Rank, özellikle kahraman mitosunun, bireylerin psikolojik gelişimindeki temel temalarla örtüştüğünü vurgular. Bir kahraman, genellikle doğduktan sonra bir şekilde tehlikelerle karşılaşır, bu tehlikeleri aşar, kendi kimliğini bulur ve nihayetinde toplumda bir yer edinir. Rank, kahraman kalıbının aslında bireylerin kendi içsel yolculuklarıyla paralel olduğunu, kişisel krizler ve dönüşüm süreçlerinin kahramanlık mitosunda sembolize edildiğini belirtir. Bu mitolojik kalıp, Jung'un kolektif bilinçdışı kavramıyla da benzerlik gösterir. Kahraman, insanın arketipsel bir yönünü temsil eder ve bireyin içsel çatışmalarını, korkularını ve umutlarını temsil eden bir figürdür. Özetle, Otto Rank'ın kahraman kalıbı, hem bireysel psikolojik gelişimin hem de kültürel mitolojilerin nasıl birbirini yansıttığına dair derin bir anlayış sunar. Bu kalıp, insanın evrensel arayışlarını ve içsel değişimlerini anlamak için güçlü bir araçtır.

2.4.3. Jung'un Arketip Yaklaşımı

Kahramanlık olgusunun anlatılarda yapısalcı yaklaşımla belirlenen hikâyesel yolculuk kalıpları bulunmaktadır fakat konunun daha rahat anlaşılabilmesi için ilk olarak analitik psikolojinin kurucusu olan C. G. Jung'un kolektif bilinç dışı ve arketip kavramlarına vurgu yapmak gerekmektedir. Mitolojik anlatımları esas alarak araştırmalar yapan Jung, kolektif bilinç dışı çalışmalarında; insanların, metafizik olarak birbirleriyle bağlantı içinde olduğunu ve bu bağlantının tüm insanlık tarihi süresince kolektif bilincin temelini oluşturduğunu savunmaktadır ve bunun sonucunda, eldeki bu malzemenin “ortak çağrışımlardan” ve “arketiplerden” meydana geldiğini iddia etmektedir. Jungcu bakış açısına göre kolektif bilinç dışı, bütün insanlığın yaşamının ortak psikolojik temellerini içermektedir. “*Jung, kolektif bilinç dışını insanlığın deneyimleri ve ortak birikimleriyle*

dolu bir havuza benzetir.” (Jung, 1956: 105). Sözlü kültür ürünü olan mitler, masallar ya da efsanelerde kolektif bilinç dışının izlerini sürmek mümkündür.

Jung’un kolektif bilinç dışı yaklaşımının temel noktası, Freudyen bakış açısıyla daha kolay anlaşılmaktadır. Jung, Freud’un “kişisel bilinç dışı” kavramına “kolektif bilinç dışı” kavramını eklemektedir. Jung’un kuramına göre her bireyde iki tane farklı bilinç dışı vardır birincisi, kişisel bilinç dışıdır, bu da kişinin doğrudan kendi deneyimlerinden özellikle de baskılayıp bilinç dışına ittiği, unuttuğu geçmiş tecrübelerinden oluşur. İkinci olarak da kişisel tecrübelerden soyutlanmış kolektif bilinç dışı ise her bireyde ortak bir şekilde bulunan, insanlığın doğumundan itibaren hep süregelen, aktarılan aslında kökte hep varolan tasarımları, yani arketipleri bünyesinde barındırmaktadır (Tecimer, 2005: 94). Bu bağlamda, insanlığın ilk doğumundan günümüze kadar süresiz yıllık deneyimleriyle meydana gelen kolektif bilinç dışı, kendini arketiplerle ortaya çıkarmaktadır.

Birbiriyle temas halinde olmayan dolayısıyla da etkilenmesi fiziki şekilde mümkün olmayan milletlerin, kültürlerin mitlerinde, masallarında ve başka halk söylencelerinde mevcut olan kahraman figürlerinin birbirlerine çok benzer özellikler taşıdığı görülmektedir. Detaylarında sonsuz farklılıklarla ve çeşitlilikte oluşturulabilecek mitlerin yapılarının birbirine benzerliği önemli görülmektedir ve Jung bu yapısal benzerliğin sebebini arketiplerde görmektedir (Jung, 2007a: 110). Jung, temelleri insanlığın varoluşu kadar eski ve kuşaktan kuşağa günümüze kadar ulaşan arketip kavramını, kolektif bilinç dışını birleştiren parçalar diye tanımlamıştır (Jung, 2001: 17). Tecimer ise “*yinelenen imge, simge, model veya evrensel deneyimleri tanımlayan arketipin sözcük olarak ‘ilk örnek’ ya da ‘ilk imge’ anlamına geldiğini belirtir.*” (Tecimer, 2005: 93). Arketipler de kolektif bilinç dışı gibi evrenseldir; kişisel bilinç dışının malzemesi olarak tarif edilemezler. Birbirinden farklı inançlarda, mit, masal gibi anlatı türlerinde detaylarda ciddi farklar gözükse de esas dokularda birbirine benzerlikler görülmektedir (Jung, 2007a: 67). Bu noktadan yola çıkarak, arketiplerin kişisel olmadığını ve özellikle insanlığın ortak anlatılarını aktaran evrensel bir söylemi, evrensel bir dili olduğunu söyleyebiliriz. Jung’un kolektif bilinç dışı kavramını “modelleyici güç” şeklinde adlandıran Campbell, bu gücün içerdiği arketiplerle her kültürde, her toplumda mevcut olan esas mitolojik sembolleri meydana getirdiğini ifade etmektedir. Mitoslar,

arketiplerin alegorik birtakım yansımalarıdır, kendi toplumlarına çok ciddi yaşam tecrübeleri sunarlar (Tecimer, 2005: 96). Dolayısıyla Campbell da mitosların evrensel bir ortak yapısının mevcut olduğunu ifade etmektedir. Campbell'a göre *"bir bakireden doğduğu varsayılan ölen ya da dirilen tanrı motifi evrensel bir arketiptir ama yerel düzeyde farklı kimlikler edinmektedir. Hristiyanlar için İsa, Grekler için Adonis, Anadolu'da Attis, Mezopotamya'da Tammus, Mısırlılar için Osiris olmak üzere sayısız farklı görüntülere bürünse de evrensel anlamda sözü edilen hep aynı arketiptir."* (Tecimer, 2005: 107). Bu bağlamda, arketiplerin insanlık için ortak bir kültür mirası olduğunu ifade etmek mümkündür.

Başarılı bir anlatı yapısı oluşturmak için anlatılarda arketip kullanılması önemlidir. Anlatı yapısında arketip kullanılması kollektif bilinç dışının bir parçası olması dolayısıyla izleyici ya da dinleyicinin hikâyedeki karakterle özdeşim kurmasını kolaylaştırdığı görülmektedir. Jungçu bakış açısına göre anlatılarda sıkça karşılaşılan arketipler mevcuttur ve bu arketipler şöyle sıralanabilir (Jung, 2005; Akt. Tecimer, 2005: 124-131):

1. **Kahraman Arketipi:** *"En sık karşılaşılan arketiplerin başında; kahraman arketipi bulunmaktadır. Kendisini bir ideal uğruna ya da toplumunun güvenliğini sağlayabilmek adına yolculuğa çıkan ve döndüğünde olgunlaşmış ve kahramanlığını kazanmış olarak gerçekleştiren bir figürü temsil eder."*
2. **Akıl Hocası Arketipi:** *"Akıl hocası genelde büyücü, din adamı, evliya, öğretmen gibi otoriter bir figür olarak görünür. Kahramanı maceraya çıkmaya ikna etmeye, macerası sırasında desteklemeye çalışmak akıl hocası arketipinin görevidir."*
3. **Eşik Muhafızı Arketipi:** *"Eşik muhafızı arketipi kahramanı çeşitli testlerle sınar ve kahramanın gelişimine, olgunlaşmasına dolaylı bir biçimde katkıda bulunur. Eşik muhafızı maceranın devam edebilmesi için mutlaka aşılması gereken bir engeldir."*
4. **Haberci Arketipi:** *"Haberci arketipi çoğunlukla anlatının başında beliren, kahramanı maceraya davet eden figürdür. Habercinin maceraya çağrısına cevap veren kahraman gündelik dünyasını terk eder. Bu aşamadan sonra kahraman için hiçbir şey aynı olmayacaktır."*
5. **Şekil Değiştiren Arketipi:** *"Görünümü, özellikleri, karakteri, ruhsal durumu, amaçları ve bunlara bağlı olarak davranışları sürekli değişen bu arketip, gerçek niyetini gizleyerek kahramanı yanlış yönlendirir."*

6. **Gölge Arketipi:** “Gölge arketipi bir şeylerin ifade edilmeyen, reddedilmiş, karanlık kalan taraflarını temsil eder. Karanlık taraf aynı zamanda iç dünyamızın bastırılmış canavarlarını barındırmaktadır.”
7. **Hilekâr Arketipi:** “Hilekâr arketipi muzipliğin ve değişim arzusunun enerjisini temsil eden karakterdir. Soytarılar ya da kahramanın komik yardımcıları hilekâr arketipi için verilebilecek örneklerdendir.”

Anlatıların asıl karakteri kahramanın ilk görevi, günlük yaşamdan sıyrılıp kendini yolculuğuna adanmak, meydan okumayı içselleştirerek arayışını gerçekleştirmek; normal hayatın düzenini, dengesini belli bir standarda kavuşturmadır. “Kahramanın yolculuğu; bir sınavı kazanmak, bir yarayı iyileştirmek ya da bir aşkı bulmak gibi tümüyle kişisel bir gelişim de olabilir. Kahramanlar, yaşamların ve hatta tüm dünyanın kaderinin tehlikede olduğu durumlarda, serüvene çağrıya yanıt vermek zorundadırlar.” (Tecimer, 2005: 109). Buradan yola çıkarak, anlatılarda kahramanın yolculuğu hem kahramanın gelişimi, kendini gerçekleştirmesi hem de kahraman olması, kahraman olarak kabul görmesi için gerekli ve zorunlu görülmektedir.

Kahramanlık olgusunun mit, destan, efsane, masal gibi sözlü anlatı türlerinde mevcut olan anlatı şemasının ortak çağrışım ve arketiplerle kesinlikle bir bağı olduğunu öne süren çoğu araştırmacı, bu konuyla ilgili yapısalci analizler ortaya koymuşlardır. Propp’un Masalların Biçimbilimi (Morphologie Du Conte-1985) eserinde Rus masallarının çözümlemesini yapmasıyla ortak bir anlatı şeması olduğunu belirlemiştir. Propp, 31 işlev tespit ettiği anlatı yapısında, işlevsel açıdan birbirine benzeyen özellikler bulunduğunu ortaya çıkarmıştır ve yapısal açıdan halk masallarının sarsılmaz yasalar zincirinden ibaret olduğunu ortaya koymuştur. Buna ek olarak Propp, bütün masalarda 7 tane hareket alanına ait çeşitli, farklı işlevler ve bu işlevleri yerine getiren yedi çeşit karakter olduğunu ifade eder. Bu kişiler, yani 7 çeşit karakter ise “saldırgan (kötü kişi), bağışçı (sağlayıcı), yardımcı, prenses ve babası (aranan kişi), gönderen (görevlendiren), kahraman ve düzmece kahramandır.”

Jung’un felsefesini ve kuramlarını mitoloji boyutuna taşıyan Campbell, kahramanlık kavramını halk hikâyelerinin, efsanelerin, masalların araştırma ve analizini yaparak mitoloji ile psikoloji kavramlarını birbirleri ile bağlantılı hale getirmiştir. Campbell, birbirinden farklı yerlerin, coğrafyaların mitolojik metinlerini araştırdığı zaman, bu yaratımların öykü ve kahraman kurgusu açısından bir tek şekilsel yapıya yani kalıba sahip

olduğunu görmüştür. Bu yapıyı da “Monomit” (Monomyth) olarak adlandırmıştır. Campbell, bu kalıbı kahraman yolculuğu şeklinde düşünerek, Kahramanın Sonsuz Yolculuğu (The Hero with a Thousand Faces-1949) adlı çalışmasında kahramanın yolculuk aşamalarını 17 noktada tanımlamaktadır. Bu aşamalar, aslında binlerce mit içerisinde bir tane mitolojik kahraman arketipinin varlığını ve kahramanın yolculuğunun hep aynı aşamaları atlayarak son noktaya vardığını ortaya koymaktadır. Kahramanın yolculuğunda kahraman adına en hassas aşama, maceraya başlama kararı alma aşamasıdır. Olay örgüsünün asıl karakteri olan kişinin gerçek bir kahraman olması için, ilk olarak serüvene çağrıya pozitif cevap vermesi, meydan okumayı kabullenmesi ve arayışa çıkması gerekmektedir (Tecimer, 2005: 124). Ancak o andan sonra kutsi bir hedefe varmak için sürekli çaba göstermek zorunda kalacağı çok uzun bir yolculuğa (zihinsel ve fiziksel) çıkacaktır. *“Mitolojik yolculuğun ‘maceraya çağrı’ olarak belirlediğimiz bu ilk aşaması kahramanı çağıran ve onun ruhsal ağırlık merkezini toplumun sınırlarından bilinmeyen bir bölgeye çekmiş kaderi belirtir.”* (Campbell, 2021). Bundan dolayı kahramanın başladığı bu yolculuğun sonunda birçok zorluğu, engeli ve bunlarla ettiği büyük mücadeleyi başarılı bir şekilde geçip olgunlaşması, erginliğe ulaşması beklenmektedir.

2.4.4. Joseph Campbell

Joseph Campbell, özellikle mitoloji, insanlık tarihi ve kültürleri üzerine yaptığı derinlemesine çalışmalarıyla önemli bir düşünürdür. "Kahramanın Sonsuz Yolculuğu" adlı eseri, sadece mitolojiyi değil, aynı zamanda modern hikâyeye anlatımını da derinden etkilemiştir. Campbell, farklı kültürlerden gelen mitolojik öğeleri benzer arketipler ve temalar etrafında inceleyerek, insanlık deneyiminin evrensel yönlerini ortaya koymuştur. Campbell'in en önemli katkılarından biri, kahramanın yolculuğu (monomyth) kavramıdır. Bu fikir, farklı kültürlerdeki efsanelerde ve hikâyelerle tekrarlayan bir yapıyı tanımlar. Kahramanın içsel bir dönüşüm yaşamak üzere çıktığı yolculuk, bireysel ve toplumsal anlamda derin bir önem taşır. Bu yapı, özellikle modern edebiyat, sanat, sinema ve psikolojiyi anlamada çok değerli bir araçtır. Bunun dışında, Campbell'in mitolojiyi sadece geçmişin bir yansıması olarak değil, günümüz dünyasında da yaşamımıza nasıl etki ettiğini göstermek için yaptığı analizler de çok anlamlıdır. Hem bireysel hem de

toplumsal düzeyde, insanların yaşadığı derin içsel dönüşümleri ve zorlukları anlamamıza yardımcı olur. Ancak bazı eleştirmenler, Campbell'ın teorilerinin aşırı genelleşici olduğunu ve kültürel çeşitliliği göz ardı edebileceğini öne sürmüşlerdir. Genel olarak, Campbell, insanlık tarihindeki ortak temaları keşfetme ve insan doğasını anlamada önemli bir figürdür. Onun çalışmaları, sadece mitolojinin değil, aynı zamanda edebiyatın, psikolojinin ve sanatın da derinliklerine inmemize olanak tanır.

Kahramanın Sonsuz Yolculuğu adlı eserde Joseph Campbell, tüm insanlığın, birbirinden çok farklı kültürlerin ve bunların sayısız mitolojileri arasındaki benzerliklerin üzerine dikkatleri çeker. Sonrasında da bu benzer hususların ortaya çıkarılmasıyla farklılıkların tahmin edilenden daha az sayıda olduğunu belirtir. Joseph Campbell'ın, bu eseri, halk anlatmalarının hikâye yapısını, erginlenme törenlerinin ayrılma-erginlenme-dönüş formülü ile ortaya koyar. Campbell'ın asıl amacı, tüm halk anlatılarının birbirine benzemesini, aynı olay örgüsü ekseninde oluşmuş olmalarıyla açıklamaktır. Ayrıca Campbell bu yapıtında kahramanın değişim ve dönüşüm aşamaları üzerinde de durmaktadır. Eserin “Kahramanın Dönüşümleri” adlı bölümünde Campbell, kahramanı “İlksel Kahraman ve İnsan”, “İnsan Kahramanın Çocukluğu”, “Savaşçı Olarak Kahraman”, “Âşık Olarak Kahraman”, “İmparator ve Tiran Olarak Kahraman”, “Kurtarıcı Olarak Kahraman”, “Aziz Olarak Kahraman” ve “Kahramanın Ayrılışı” başlıkları dâhilinde ele almıştır.

Joseph Campbell, Carl Jung'un oluşturduğu analitik psikoloji ekolünden etkilenmiştir. Kahramanın Sonsuz Yolculuğu (2017) adlı kitabında yazar kahramanın bütün yaşamını kapsayan o meşhur kalıbını oluşturmuştur ve kahraman biyografisi ile ilgili yapılan çözümlemelerde günümüzde en çok başvurulan, faydalanan araştırmacı kişi olmuştur. Joseph Campbell, çalışmasında, farklı kültürlerdeki mitolojik anlatıları karşılaştırmalı olarak inceleyerek, Monomit adını verdiği “kahramanın yolculuğu” modelini ortaya koymuştur. Campbell'ın yaklaşımı, belirli bir coğrafya, dönem ya da kültürle sınırlı olmaksızın, insan psikolojisine ve kolektif bilinçdışına dayanan evrensel bir anlatı kalıbı önerir. Ona göre tüm kahraman anlatıları, üç temel aşamadan oluşur: Yola Çıkış, Erginlenme ve Dönüş. Bu üç aşamalı yapı; çağrıya kulak verip tanıdık dünyadan ayrılan kahramanın bilinmeyene doğru yolculuğa çıkmasını, karşılaştığı sınavlar ve rehber figürlerle içsel dönüşüm geçirmesini, ardından edindiği bilgeliği veya gücü toplumuna

geri taşınmasını kapsar. Campbell'ın modeli, yalnızca mitolojik ya da destansı anlatılarda değil; modern roman, sinema ve hatta dijital anlatılar gibi çağdaş kurgularda da izlenebilir niteliktedir. Monomit kuramı, Carl Jung'un arketipler ve bireyleşme süreci kavramlarıyla örtüşerek, kahramanın yolculuğunu yalnızca dışsal bir serüven değil, aynı zamanda içsel bir psikolojik dönüşüm olarak da yorumlamaya olanak sağlar. Bu yönüyle Campbell'ın kalıbı, anlatının biçimsel yapısını belirlemenin ötesinde, insanın varoluşsal deneyimlerini evrensel bir düzlemde temsil eden bir şema sunar. Campbell'ın bu modeli, anlatı kuramları ve kültürel çözümlemeler açısından günümüzde de etkisini sürdüren temel kuramsal çerçevelerden biri olarak kabul edilmektedir.

“Yola çıkış” kısmında, ilk olarak kahraman kendi konfor alanından çıkar ve çağırıcıyı duyar ancak çağırıcıyı alan kahraman bu yolculuğa çıkmayı kabul etmez. Aynı anda atılması gereken başka macerada kendisine yardım edecek sihirli elinde taşıyan kişi onun karşısına çıkacaktır ve bu olağanüstü yardım ilk eşiği atlama sürecini sağlayacaktır. Bundan sonra kahramanın varlığını hissettiği dünya, bildiği, alışkın olduğu dünya değildir; kahraman her türlü güçlüğü, tehlikeyi, ödülü, hazineyi, gücü bu sınırı aştıktan sonra bulacaktır. Eşiğin aşılmasıyla “erginlenme” süreci başlar, tabiki bu süreç kahramanı birçok zorlu sınavla, engelle sınayarak başlayacaktır. İlk eşikte karşı karşıya geldiği problem bu aşamada daha fazla derinleşecektir. Kahraman buradan sonra çok çeşitli engellerle, düşmanlarla karşılaşarak onları yenerek ilerleyecektir. Tüm engelleri aştıktan düşmanlarını, olağanüstü varlıkları, devleri, canavarları, ejderhaları, iblisleri yendikten sonra çok farklı bir sorunla karşı karşıya gelecektir. Bu sorun, tanrıyla karşılaşma anıdır yani kahraman, karşılaştığı bu tanrı kadınıyla birlikte olmak zorundadır ki bu beraberlikle kozmosa güçlü, sağlam, büyük bir adım daha atacaktır. Daha sonra yerini alacağı kişinin, yani baba figürünün gönlünü fethederek teker teker sınavlardan da başarılı bir şekilde geçip babanın karşısına çıkmasının ardından kahraman artık tanrılara ait kabul edilen şeylerin de yani ölümsüzlük, erdem, sırra ermek, bilgiye ulaşmak gibi niteliklerin de sahibi olacak ve tanrılaşacaktır. Macera serüveninde en tepe noktaya ulaşmış olan kahraman için artık geri “dönüş” başlar. Kahraman bu defa da dönüşü reddeder ve kahramanı ulaştığı bu tanrısal mertebeden normal dünyaya döndürmek için birilerinin yardım etmesi gerekebilir. Bulunan bu yardımla dönüş eşiği de aşılar ve kahraman sıradan hayatın sınırlarına döner fakat döndüğü yer artık terk ettiği o dünya değildir. Kahraman, sınırın içini ve dışını deneyimlemiş biri olarak normal yaşamına devam edecektir. Bu daire bu

şekilde bir dönüşle adeta kuyruğunu ısırması bir yılan gibi döner ve aynı yerde son bulur fakat şahsi olarak kahraman artık tüm erginlenme süreçlerini aşmış, yolculuğun değiştirip dönüştürdüğü var ettiği yeni bir kişi olmuştur. Campbell'ın bu şeması mitlerden destanlara, masallardan hikâyelere, romandan sinemadan türkülere kadar hemen her türe uygulanabilmiştir. Adeta Campbell'ın da söylediği gibi ona göre anlatılan aslında hep aynı hikâyedir (Campbell, 2021). Joseph Campbell'ın "Kahramanın Sonsuz Yolculuğu" ile oluşturduğu şema, özellikle mitoloji ve hikâye anlatıcılığı açısından son derece etkili bir modeldir. Campbell, dünyanın dört bir yanındaki mitolojilerde benzer yapılar ve temalar bulunduğunu keşfetmiş ve bu yapıyı, kahramanın bir yolculuğa çıkıp, zorluklarla karşılaşp, değişip dönüşüp geri dönmesini anlatan evrensel bir arketip olarak tanımlamıştır. Bu kalıp mitolojik boyutunu bir tarafa bırakırsak özellikle günümüzde sinema, edebiyat ve hatta video oyunlarında dahi güçlü bir etki yaratmış, birçok çağdaş eserin akışına ilham olmuş ve pek çok eser bu yapıyı izleyerek derinlikli ve duygusal açıdan güçlü hikâyeler oluşturmuştur. Hatta George Lucas'ın Star Wars serisini bile buna örnek olarak gösterebiliriz. Ancak, Campbell'ın bu modelinin eleştirilere de açık olduğunu unutmamak gerekir. Eleştirmenler, bu yapının sadece belirli kültürlere ait bir bakış açısını yansıttığını ve farklı kültürel anlatılarda geçerli olmayabileceğini savunmuşlardır. Ayrıca, bu kalıbın hikâyelerin çeşitliliğini ve karakter gelişimini de bazen sınırlayabileceği de tartışılabilir bir konudur. Yine de, Kahramanın Yolculuğu, özellikle anlatı yapılarını çözümlmek ve daha derinlemesine anlamak isteyenler için oldukça faydalı bir araçtır. Hem klasik hem de modern hikâyelerde karakter gelişimi ve temalar açısından evrensel bir yapı sunduğu için, hala güncel yaratımlarda dahi ilham verici bir model olmaya devam ediyor.

Biz de tezde Campbell'ın kahramana yaklaşım tekniklerinden zaman zaman faydalanacağız. Yukarıda aktarılan çalışmalar tezimizde yol gösterici bir işleve sahip olsa da kahraman olgusunu aralıksız, değişen ve dönüşen bir olgu şeklinde yorumlamayı amaçlayan çalışmada hedeflenen şey kahraman olgusuna özgü bir kalıp oluşturmak değildir. Burada amaç, kahraman olgusunun Türk kültür tarihindeki dönüşüm ve sürekliliğinin türküler çerçevesinden irdelenmesidir. Ve çıkan sonuçta amaçlanan, geçerliğini koruyan bir kültürel kavram olarak kahraman yaratma ve bununla ilgili türküler söyleme geleneğini detaylarıyla ortaya koymaktır.

2.5. TÜRK KÜLTÜRÜNDE ÖN PLANA ÇIKAN KAHRAMANLAR

2.5.1. Mitolojik Kahramanlar

Gelenekler, adetler, mitolojiler vasıtasıyla, toplumlarda bir güç unsuru oluşturarak toplumların ortak bir geçmiş, bugün ve gelecek duygusu hissetmeleri sağlanır. Toplum olarak kurtuluş ve yeniden doğuş, baskın olma, galip gelme gibi özelliklerin ne kadar gerekli olduğuna yönelik inanç empoze edilir; toplumun fertlerinin saygı duyacağı, güveneceği, inanacağı kahramanlar yaratıp kahramanlık destanları üretilerek ortak bir duygu, inanç ve bilinç meydana getirilir. Böylece mitolojiler sayesinde, geleneğin aktarılmasıyla toplumsal birliktelik, beraberlik, uyum ve düzenin korunması, ayrıca siyasi iktidara bağlılığın devamı sağlanır. Mitolojiler, toplumsal yapıların düşünsel temellerini oluşturan ve kutsallık atfı üzerinden kolektif bilinci yönlendiren simgesel anlatı sistemleridir. Bu anlatılar aracılığıyla bireysel ve toplumsal deneyimler, kutsal bir çerçeveye oturtularak meşrulaştırılır; böylece toplumda yaşanan olaylara dair genel kabul ve değerler pekiştirilir. Mitolojik anlatılar, yalnızca geçmişe ait değil, aynı zamanda güncel hitap eden; geçmiş, şimdiyi ve geleceği aynı düzlemde buluşturan çok katmanlı sembolik metinlerdir. Mitler aracılığıyla zaman ve mekân, toplumun ihtiyaçlarına göre yeniden kurgulanabilir hale gelir. Geçmişte yaşanmış ya da yaşandığına inanılan olaylar, mitlerin dönüştürücü gücüyle farklı bağlamlarda tekrar üretilir. Böylece mitoloji, zamanlar arası geçişlik sağlar ve kültürel sürekliliğin en etkili araçlarından biri haline gelir. Bu bağlamda mitoloji, sadece bir anlatı değil; aynı zamanda geleneğin sürekliliğini sağlayan bir yeniden yaratım mekanizmasıdır. Geleneği durağan bir yapı olmaktan çıkarır, onu her dönemde yeniden biçimlendirebilen dinamik bir sistem haline getirir. Sonuçta mitolojik anlatılar, her şeyi her şeye dönüştürebilen, geçmiş bugüne, bugünü ise evrensel olana bağlayabilen güçlü bir kültürel dönüşüm aracıdır (Çetin, 2005).

Fernard Schwarz, mitlerin “*geleneksel toplumların dogmatik kaburga kemiklerini oluşturduklarını.*” (Schwarz, 1997: 286) söyler. Malinowski’ye göre de mitler geleneksel toplumların paradigmatik kurallarıdır ve ilkel kabilelerde var olduğu şekliyle tam olarak bir gerçeklik boyutudur (Malinowski, 2000: 98). Schwarz’ın ifadelerine göre geçen yüzyılın hâkim antropolojik düşünce yapısında ağırlıklı olarak mitler, yaşamı ve dünyayı anlamlandırmak için ortaya konulan zihinsel bir gayretin ürünü ve yansımasıdır. Frazer

ise mitlerle ilgili şöyle bir iddia ileri sürer, mitler kompleks, medeniyet öncesi, akıldışı, daha gelişimini tamamlamamış “embriyo” şeklindeki bir fikrin yansımasıdır. Tylor için mit, “*gerçeğin karmaşık analizinden kaynaklanan inançların meyvesidir.*” (Schwarz, 1997: 287).

Mitin kökeni Yunanca’dır; en basit ifadeyle, öykü anlamına geldiği söylenir. Behçet Necatigil’in, “100 Soruda Mitologya” adlı eserinde mite klasik bir algıyla yaklaşılır. Necatigil, mitos kavramını ilkel toplulukların dünyası, hayatı ve doğa olaylarını kişileştirerek anlamlandırmak, daha sırrı çözilemeyen yaşamın ve kainatın çeşitli yansımalarının temelini her şeyi basitçe anlamlandırma ihtiyacından ortaya çıktığını (Necatigil, 1988: 7) söyler. Ayrıca, fizik ve metafizik alanında savaşılan, bazen galip gelen bazen de mağlup olan kahramanların kimliklerini ortaya koyan taraflarıyla da mitosların eposlara yani destanlara kaynaklık ettiğini de vurgular. Necatigil için, mitoslar, tabiat güçlerinin kişiselleştirilmesi, ölümsüz tanrılar tasavvuru, eposlar ise, eski insan topluluklarının ilkel tarihleridir. Bundan dolayı, mitoslar ve eposlar arasında zaman zaman aynı malzemeyi kullanmak, bağlantılı konuları farklı boyutlarıyla ele almak açısından bir paralellik görülür (Necatigil, 1988: 7).

Yunan filozofların mitlere olan ilgileri sebebiyle, uzun bir dönem, mythos sözcüğü Yunan düşünce sistemiyle özdeş olarak görülmüştür. Karen Armstrong gibi bazı dinler tarihi araştırmacıları, aslında mitlerin kökenini çok daha eski devirlere dayandırmışlardır. Armstrong, mitsel gelişim sürecini tarihsel dönemler içinde değerlendirir ve araştırmasına “Mit nedir?” diye sorarak başlar, bu soruya yanıt ararken de mitlerin tarihini ve insanlığın mit olgusuna yaklaşımını Paleolitik Çağ’dan (M.Ö. yaklaşık 20.000-8000) Büyük Batı Dönüşümü’ne (M.S. yaklaşık 1500-2000) kadar araştırır. Antik dönemlerde tanrılar soyut karakterli, tümüyle metafizik bir hayat süren, olağanüstü varlıklar olarak düşünülmezler, ayrıca mitoloji günümüzdeki anlamıyla teolojiyle değil insan yaşamıyla ilgilidir (Armstrong, 2006: 9-11). Paleolitik Çağ mitlerinin çoğunlukla av ve avcılıkla ilişkili oldukları söylenmektedir. Armstrong, o devirlerde insanların yaşamları için gerekli olan avlarını öldürmek ve çevrelerini denetim altına almak için icad ettikleri avlanma silahları ve avlanma becerilerinde mitolojilerinin payının büyük olduğunu ifade eder (Armstrong, 2006: 15). Antik devir erkek ve kadınları, mağara duvarlarına, tavanlarına süsleme amaçlı resimler yaparak insanlara tanrıyı çağrıştıran, arkaik hayvanların çarpıcı

karşılaşmalarını sergilemişlerdir (Armstrong, 2006: 27). Neolitik Çağ'da avcı öykülerinin yerini çiftçi öyküleri almaya başlamıştır. Neolitik Çağ aslında tarım devrimi dönemi olarak da nitelendirilir ve bu dönem mitleri çoğunlukla doğa döngülerine paralel biçimlenmişlerdir. Mezolitik dönemde hayvanlarda evcilleştirilme gözlenmeye başlamıştır. Sonra yenebilir bitkilerin tasnifi de kimi köken mitlerine neden olmuştur. Eliade'nin ifade ettiğine göre, yumru bitkiler, meyveleri yenen ağaçlar, öldürülen bir tanrıdan meydana gelmişlerdir ve bu bir ritüel olarak görülmüştür şöyle ki o bitki aslında tanrının bedeninden ortaya çıkan tanrısal bir özdür ve bu tanrısal özden beslenmek tanrısalıktan beslenme anlamına geliyordu (Eliade, 2003a: 53-55). Eliade için tarımın icadı Paleolitik Çağ avcılarının manevi dünyasında bir krize yol açmıştır, hayvanların dünyasıyla kurulan dinsel boyutlu etkileşimin yerini, insan ve bitki arasındaki dayanışma adı verilebilecek derin mistik bir boyut almıştır. Sonrasında da, tarımdaki gelişme ve ilerlemelerde kadının rolü artar ve ana soylu anlatılar gelişme gösterir. Buradan da bir kozmik din olgusu gelişmiştir. Bununla birlikte dinsel etkinlik merkezi dünyanın belli döngülerle kendini yenilemesi sırrı etrafında yoğunlaşır. Bu da aynı insan varoluşunda olduğu gibi, kozmolojik ritimler, bitkisel, hayvansal hayattan alınmış terimlerle ifade edilir. Kozmik kutsallığın sırrı Dünya Ağacı'yla sembolize edilir (Eliade, 2003a: 58-59). Dünya Ağacı yerleşikliğin çok köklü bir sembolüdür. Antik kültürlerde Avcı ve toplayıcı yani göçebe toplumlar toprağa bağımlı değildiler. Dolayısıyla, bulundukları yer ile gökyüzü arasında hiçbir zaman bir bağa ihtiyaç duymamışlardı. Tarım toplumları ise toprağa olan mecburiyetleri sebebiyle sabit bir yere yerleşmek durumunda kalmışlardır. Bu sebeple yerlerini kuvvetlendirmek için bir ağaç simgesi etrafında kozmolojik bir gizem oluşturmayı tercih etmiş olabilirler. Neolitik Çağdan sonra oluşmaya başlayan kentlere ait mitolojik hiyerarşiyi düzenleyen çok ciddi dönüşümlerden biri olduğunu söylemek mümkündür. Armstrong'un ifadesine göre Karl Jaspers bu dönemi eksenel çağ şeklinde tanımlamaktadır. Eksenel Çağ, pazar ekonomilerinin ortaya çıkıp gelişim gösterdiği bir devirdir. Ona göre bu devirde güç ve maddi imkânlar, kralların elinden tüccarların eline geçmeye başlamıştır. Hint, Çin ve Yunan inanç sistemleri ön plana çıkmıştır. Armstrong, şehir hayatının gelişmesine karşın hala mitlerden vazgeçilemediğine vurgu yapmaktadır. O devirde insanlar, mitleri eleştirseler de yeniden kurgulamaya ihtiyaç duysalar da dönem insanı mitlere inanmaya devam etmiştir (Armstrong, 2006: 57-59).

17. yüzyıla gelindiğinde mitlerin dini birikimlerin şekil değiştirmiş hâlleri olduğuna (Can, 1994: 2) olan inanç yükseltmiştir. Mitler, aydınlanmacı Fransız rasyonalistleri bakış açısıyla birer hurafe olarak kabul edilmiş (Bratton, 1995: 21). 18. yüzyıl sonları 19. yüzyıl başlarında bu akılcı bakış açısına bir karşı koyma olarak ortaya çıkan romantik hareket, mitlere karşı sarsılmış olan inancı değiştirmeye gayret etmiştir. Mitlerin insan ruhunun aslını gölgeleyen sembolik öğretiler olmaları düşüncesine romantikler karşı gelmişlerdir ve mitlerin yüce yönünü ortaya çıkarmışlardır. Ernst Cassirer de buna karşı gelir ve mitlerin her şeyden bağımsız olan bir gerçeklik boyutunun olduğunu savunur (Cassier, 2005: 25). Eliade, bir gerçekliğin mit aracılığıyla nasıl hayata aktarıldığını söylerken mitlerin geçerliliğini ve varlığını koruduğuna da vurgu yapmaktadır. Armstrong da mitin *“bir zamanlar, bir biçimde yaşanmış aynı zamanda da hep yaşanan”* (Armstrong, 2006: 74) bir tecrübe olduğunu ifade eder. Ayrıca *“insanların bir mitin doğruluğunu tarihsel belgelerle değil, söz konusu mitle ilgili dönüşümü yaşamış oldukları için bildiklerini”* (Armstrong, 2006: 75) iddia eder. Armstrong’un sözlerinde dikkat çeken iki özellik mevcuttur. İlki *“yaşanmış ve aynı zamanda hep yaşanan”* ifadesidir. Bu yorum mitlerin günümüzde de varlığını koruduğu tezini destekler niteliktedir. İkincisi ise mitin her zaman her dönemde inandırıcılığı için hiçbir tarihi belgeye ihtiyaç duyulmamasıdır. Mitin inanırlığı için tarihsel bir kanıt gereksinim duyulmayışı oldukça dikkat çekicidir. Bu, mitin anlattıklarını aslında insanların içselleştirmiş olmasından kaynaklanmaktadır ve bu sebeple kanıtsız inanç duymaktadırlar. Bu gösterge, tezde çözümlenmeye çalışılan kahramanın, geleneksel süreklilik sürecinde geçirdiği değişimleri, dönüşümleri okuyabilmek yönünde de önem arz etmektedir.

Armstrong’un düşündüğü gibi düşünen çok daha fazla mit araştırmacısı mevcuttur. Bu isimlerden çok önemli biri de Armstrong’a esin kaynağı olan Mircea Eliade’dır. Eliade için mit canlıdır, yani yaşayan bir olgudur. O, miti şöyle tanımladığını ifade eder, mitler kutsal öyküler anlatır, bu öyküler çok eski zamanlara aittir, masalsı ve eskiden yaşanmış bir olayı aktarır. Mit, olağanüstü varlıkların başarılarıyla şekillenen ve ister tüm kâinat isterse kâinatın bir parçasında gerçekliğin yaşama yansımasıdır. Mit hep bir yaratılış hikâyesidir. Yaratılışın nasıl gerçekleştiğini aktarır, gerçekliği yansıtır. Mitlerin karakterleri olağanüstüdür ve olağandışı tavırları ile tanınırlar, sıradan ve normal davranmazlar. Kutsiyet atfedilen kişiler olma özellikleri her an kendini hatırlatır. İşte bu kutsaldır ki dünyayı gerçek manasıyla kuran ve bugünkü durumuna getiren şey (Eliade,

2001: 16). Bu sebeplerden dolayı mitler sadece arkaik zamanda var olmuş şimdi ise bir hükmü olmayan anlatılar olarak yorumlanamaz. Aksine mit olgusu gayet canlı, yaşayan ve günümüzde de inanırlığını koruyan bir değer şeklinde ele alınacaktır.

Eliade, mitlerin temel fonksiyonunun “*bütün ritlerin ve bütün anlamlı insan etkinliklerinin örnek oluşturacak modellerini ortaya koyması*” (Eliade, 2006: 18) olduğunu ifade etmektedir. Eliade’nin mitlerin fonksiyonlarıyla ilgili bu ifadeleri mitin gelenek yapıcı tarafını vurgulamaktadır. Buradan yola çıkarak da mitler ve gelenekler arasında bir bağ olduğunu ileri sürmek mümkündür ve mitlerin geleneğin meşru olması yolunda bir araca dönüştüğü de söylenebilir.

Mitleri canlı, yaşayan birer olgu olarak görmek bizi günlük hayatın içinde görebildiğimiz değerler bütününden bakmaya iter. Hayatın içinde karşılaşabildiğimiz her şey bizim mitik dünyayı görebilmemizi kolaylaştırır. Mitler aracılığıyla bizler, kutsalın her katmanını algılayıp kendi içsel kahramanlarımızla karşılaşma imkânı yakalarız. Mitik kahraman her zaman hareket halindedir, bu yönüyle de hayatın özüne benzer ve sürekli bir devinim içindedir. Bu devinim sayesinde bizler geçmiş ile gelecek arasındaki bağı doğru bir şekilde okuyabilmekteyiz. Ve toplumdaki yozlaşmayı, tükenmeyi, eskimeyi hatta sanallaşmayı dahi bu yolla rahatlıkla görebilmekteyiz. Tüm mitolojik okumalarda ulaştığımız nokta varoluşun sembolik anlamı günlük yaşamımızda kendini gösterir. Böylece gündelik yaşam ile kutsal varoluş arasında kurduğumuz bağ bize günümüzü ve geleceği de buradan yola çıkarak yorumlayabilme yetisi ve imkânı verir. Siyaset bilimci Halis Çetin’e göre gelenek, “*mitolojiler ve onların ritüelleri aracılığıyla, topluma, bir toplumsal yapının, bir düzen veya bir kahramanın etrafında yapılanmasının, siyasal iktidarın gücünü kullanmasının meşru bir hak olduğunu ve insanlara ne için yaşayıp ne için ölmeleri gerektiğini öğretir*” buna ek olarak gelenek, mitolojiden faydalanarak geçmişi kutsar, geleceği de bu kutsamadan faydalanarak yeniden kurmaya girişir (Çetin, 2005: 156). Geleneğin, geleceği kurma yolculuğunda en rahat yönlendirebildikleri unsurlardan biri de kahramanlardır. Çünkü kahramanların her döneme, her devire, her yapıya her kültürel koda uyum yetenekleri mevcuttur.

Mitlerle ilgili araştırmaların artması mitlerin kavram, işlev ve yapı bakımından tasnif edilmesi ihtiyacını doğurur. Mitlerin kompleks yapısı araştırmacıları zaman zaman zorlar, tasniflerin çeşitliliğini artırır. Genel ifadeyle mitler ritüel mitleri, orijin mitleri,

kozmogonik mitler, eskatoloji mitleri ve kahramanlık mitleri şeklinde tasnif edilebilir. Bayat, mitleri, genel ve özel kategoriler şeklinde iki gruba ayırır ve genel kategoride yer alan mitlerin her toplumda, her kültürde görülebildiğini fakat özel kategoride yer alan mitlerin tarihi-kültürel gelişim süreci, coğrafi şartları sebepleriyle dünyanın her yerinde ve kültüründe mevcut olmadığını ifade eder. Genel kategorideki mitler dünyanın yaratılış öykülerini anlatan kozmogonik mitler; ilk insanın yaratılışı; toplulukların, soyların, kabilelerin yaratılmasını yani türeyişi anlatan mitler; zamanın ölçülmesini, ortaya çıkmasını sembolik bir dille anlatan takvim mitleridir. Özel kategoride olan mitler ise: Tanrıları anlatan (teogonik) mitler, köken (etiolojik) mitleri, dünyanın sonunu anlatan (eskatoloji) mitler, totem mitleri, kahramanlık mitleri olarak sınıflandırır (Bayat, 2005: 8-11). Mitolojik araştırmalardaki güncel yorumlarda da ifade edildiği gibi zaman olarak kendinden önce ya da kendine yakın mitlerden bağımsız olan tamamıyla özgün olan bir mitle karşılaşmak mümkün değildir. Ancak farklı türlerde yani efsane, masal, film, roman ya da farklı bir sanat eserinde mitlerle karşılaşmak mümkündür (Alptekin, 2011: 25). Farklı metinlerde kahramanların da mitlerin tasnifindeki farklılıklar gibi çok çeşitlilik gösterdiği gözlenmektedir. İnsanın var olduğuna, yaşadığına dair dünya üzerinde bir iz bıraktığı her yerde ve her zaman diliminde insan yaşamına dair mitler yaratılmıştır. En çok bilinen ve yeryüzünde en yaygın olan ise kahraman mitidir. Efsaneler, masallar, destanlar, halk hikâyeleri gibi sözlü yaratmaların büyük bir kısmı bir kahramana bağlı olarak şekillenir. Bazen kahraman bir tanrı bazen yarı-tanrı bazen de insan haliyle bu anlatıların tamamında yer alır. Mert, cesur, güçlü ve çoğu zaman olumlu, iyi davranışlarıyla insanların ilgi ve beğenisini toplayan, model alınan bir kişi olarak meydana çıkar.

Rosenberg, insanın tutkusuyla yani içgüdüsel duygularıyla toplumsal yükümlülükleri arasındaki bağlantıyı araştırır. Ona göre bu ikisi arasındaki tercih çok önemli olduğu kadar da basittir. Önemli ve can alıcıdır şöyle ki insan toplumsal yükümlülüğü tercih ederse ölümü tercih etmiş olur, arzu ve tutkularını tercih ederse ölümden uzaklaşır ancak kahraman olamaz. İki tercihin arasında kalmış bir tutum sergilerse ölümü de kahramanlığı da kaybeder (Rosenberg, 2003: 21). Fromm da kahramanın doğaüstü niteliklerle donatılmasının ve ölümü göze almasının sebeplerini sorgularken aslında kahramanın cesaret duygusunu ön plana çıkarır. Fromm'a göre normal insanlar, sahip olmanın verdiği güven duygusuyla yeni bir fikre, ideale, korkusuzca davranamazken kahraman, böyle bir

durumda hiç düşünmeden büyük bir cesaret örneği göstererek korkusuzca atılır (Fromm, 2001: 150). Hegel ise kahramanı, gür yapısı ve karakteri ile harekete geçen, sorumluluğundaki her görevi kendi yaradılışının bir kanıtı, göstergesi gibi başaran kişi olarak tarif eder. Bu tanımlama mitlerdeki kahraman tasavvuruyla paraleldir: *“Kahramanlar bir eylemin bütününe üstlenen ve başaran, karakterlerinin ve kaptislerinin bağımsızlığı yoluyla harekete geçirilmiş bireylerdir ve dolayısıyla, bu kahramanlar haklı ve ahlaki olan şeyi gerçekleştirdikleri zaman bu, bireysel yaradılışın bir sonucu olarak görünür.”* (Hegel, 1994: 184). Bu tanımlardan yola çıkarak kahraman için özellikle üstüne basılan en temel özellik onun cesaretidir. Kahraman tamamen korkusuz olmasa dahi o hiçbir zaman korku ve endişelerine yenik düşmeyen, korkularının her daim üzerine gidebilen kişidir. Mit kahramanı, coğrafi, tarihsel ve kişisel sınırlarını aşarak insanlık için ortak duygu, düşünce, davranış modellerini kendinde birleştirerek içinde bulunduğu topluma model olur.

Sena Küçük, mitolojilerdeki kahramandan yola çıkarak mitsel kahramanın tanımını somutlaştırarak yapar: *“Kahramanlık mitleri, bir kahraman etrafında oluşup gelişen bir dizi mitolojik olay ya da öykü halkalarıdır. Mitler destan formu içine ve kahramanın kişiliğinin arkasına gizlenmiştir. Kahraman başat ögedir; doğuşu, başarıları mitolojik bağlama oturtularak destanlaştırılır; toplum için örnek bir kahraman çizilir. Olağanüstü özelliklere sahip olan kahraman yarı tanrı veya bir ölümlüdür. Kahramanlar, verdikleri mücadeleler sonunda elde ettikleri başarılar kadar, bu süreçte duygu ve düşünce bakımından olgunlaşmaları ile de değer kazanırlar. Başta ölümlülüğü kabullenemeyip, kendi istekleri ile topluma karşı sorumlulukları arasında kalırken, sonunda, insan olmanın mutluluğuyla yetinmeyi bilirler. Kahramanlık döngüleri dünya mitolojisinde yaygındır ve önde gelen örnekleri arasında Gilgamiş, Herakles, Oğuz Kağan, Köroğlu vb. yer alır.”* (Küçük, 2016: 16).

Campbell, dünya üzerinde tüm mitlerin birbirlerine benzerliklerini savunur, yeryüzünde mevcut olan pek çok farklı kültüre ait olan binlerce miti araştırarak tüm bu mitler arasındaki ortak noktaları belirler. Ele aldığı pek çok değişik mitin karmaşık şeklinin ardında aslında tek bir öykü mevcuttur. Campbell’a göre mitlerin kahraman modelleri her zaman aynı arketip modelini izler. Campbell bu modele monomit adını verir ve monomiti on yedi aşamadan oluşan bir yapıyla aktarır. Campbell, bir yol gösterici olarak Monomitin

mitolojik kahramanın yolculuğunu anlatmada en iyi şekilde kullanılabileceğini savunur. Bu yol göstericinin, klasik kalıp olarak dünya üzerindeki farklı kültürlerin mitolojilerinde geçerliliği olduğunu belirtir (Akgün, 2008: 67). Campbell'in yaptığı tasniften yola çıkıp mitolojik kahramanların geniş manada bakıldığında da mitolojik kahramanı temsil ettikleri söylenebilir. Bu kahramanlardan ilk olarak ön plana çıkanlar Herakles ve Gılgamış'tır. Herakles eski Yunan mitolojisinin en ünlü kahramanlarından biridir (Laftsidis, 1993: 22). Grek'lerin, özellikle de Grek'lere ait olan Dor adlı boyun kahramanlık özellikliğini bünyesinde barındıran Herakles bu arketipsel modeli temsil ettiği için ulusal kahraman olabilmıştır. Herakles'in üstlendiği görevler, taşıdığı misyon, onu dünyanın her yerine götürmüştür. Herakles gittiği her yeri insanlar için daha yaşanabilir ve güvenli bir hale getirmiştir. Tabiata karşı bitmek bilmeyen bir hücum isteğini, irade gücünü simgeleyen Herakles, tabiatın insanlık için ortaya çıkardığı felaketleri ortadan kaldırarak insanlığa hizmet eder. Bunun yanında o, kendi ruhunda bazı trajik özellikler barındırır. Örneğin kahraman olmak onun kendi seçimi değildir. Ona yapması gerektiği emredilen on iki görevi yerine getirdikten sonra dehşet verici bir yanlışlık yüzünden hayatını kaybeder ve böylece tamamen her şeyden arınıp ebedi ölümsüzlüğe ulaşır (Erhat, 1972: 147). Herakles genellikle Helen dönemi Yunanistan'ının ilk dönemlerindeki klasik ilahi kralını temsil eder. Orijinal Herakles hikâyesinin, aslında Gılgamış Destanı'nın çok eski bir varyantı olduğu söylenebilir. Gılgamış'ın yoldaşı Enkidu; Herakles'in yoldaşı ise İolaos'dur. Gılgamış, Tanrıça İşhtar'a; Herakles ise Deianeira'ya olan aşkıyla kendi sonunu hazırlamıştır. Cehennemden çıkabilmeyi başaran her iki kahraman da tanrı çocuklarıdır. Her ikisi de aslan öldürmüş, kutsal boğaları yenmiştir (Graves, 2010: 603). Mezopotamya'da yarı tanrı kral olan Gılgamış, mitolojik kahraman dendiği zaman, Yunanlıların kahramanı Herakles ile benzerlikler gösterir ama kahramanlığa özgü yaratımların en eskisi Sümerlilerin Gılgamış Destanı'dır. Gılgamış, İlyada ve Odysseia'dan 3 bin yıl önce tabletlere çivi yazısı ile yazılmıştır. Genel kabul Gılgamış Destanı'nın M.Ö 2100 yıllarında yazıldığı yönündedir (Rosenberg, 2003: 273). Gılgamış'ın yaşadığı dönem tahmini olarak M.Ö 2600 yıllarıdır. Kramer'e göre Gılgamış Destanı'nın oluşmaya başladığı Sümer destan geleneğinin, Yunan, Hint, Germen destan geleneklerinin kökeni, çıkış noktası olması yüksek ihtimaldir (Kramer, 2002: 275). Gılgamış Destanı, antik dünyanın kahramanlık hikâyelerini ortaya koyan ilk metin kabul edilir. *“Temelinde derin*

endişeler, korkular ve arayışlar gibi duyguların bulunduğu bu destan, kendinden sonraki birçok destana da esin kaynağı olur.” (Rosenberg, 2003: 268). Esin kaynağı olmasının temel sebebi insanlığa ait değerlerle insan tabiatı arasındaki bağlantıyı ortaya koyan ilk metinlerden olmasıdır.

Uruk; zengin, refah içinde, rahat bir halkın yaşadığı şehirdir, Gılgamış ise bu şehrin kralıdır. O, son derece maceraperesttir, güç gösterme ve ünlü olma arzusu dikkat çekici özelliklerindendir. Despos, halka kötü davranan, zulüm yapan bir kral iken, Endiku’yla tanışmasından sonra güzel huylar edinir ve dostluğu öğrenir. Endiku’nun, halkın zulümden kurtulmak amacıyla tanrılara yalvarması sonucu tanrılar tarafından gönderilmiş mucizevi bir tip olduğuna inanılır. Gılgamış, Endiku’yla birçok maceraya atılır, Endiku ile olan beraberliği onu çok değiştirir ancak o, Enkidu’nun ölümünün ardından ölümü kabul etmez, ölümsüzlüğe ulaşma hayali kurar ama en sonunda da ölümsüzlüğe ulaşmasına rağmen bu özelliği kullanmaz normal kaderini kabullenir (Bottero, 2005: 231-238; Kramer, 2002: 228-232). Neredeyse tüm kahramanlık mitlerinde ve arkaik destanlarda doğüstü özelliklere sahip kahramanlar, çok tehlikeli yerler, güçlü yenilmez düşmanlar, mücadeleler, savaşlar, kayıplar, tahmin edilemeyen yolculuklarla karşılaşır. Arkaik kahramanın temsilcisi olan Gılgamış ve mitik kahramanın temsilcisi Herakles buna benzer yolculuklar yapmışlardır. Gılgamış, bu yolculuk esnasında uçarı şımarık bir kraldan gerçek bir kahramana evrilir, Herakles ise başlarda çok maceralara atılan aynı zamanda da keyif düşkününü birinden zaman içinde kötü insanlara, sözünü tutmayanlara, zalimlere ceza veren ve iyi insanları da her türlü afetten, beladan koruyan, kurtaran bir kahramana dönüşerek cesaretin timsali haline gelir.

Her kahraman içine doğduğu toplumun rol modelidir. Toplumun yararına yaptığı eylemlerle, iyilik ve fedakârlıklarla toplum tarafından kabul edilir. O, tabiatüstü yetenekleri, başarıları, örnek hareketleri ve doğru tercihleri ile toplumu için kahraman konumuna gelir ama her zaman da kusursuz değildir, onun da kusur ve zaafı vardır. Mitlerde kahramanların üstün özelliklerinin yanında eksik, zayıf tarafları da ortaya koyulur. Bu durum, normal insanların da kahramanlarla bağ kurmalarını sağlar. Türk kültür ve edebiyatında da kahraman algısı evrensel anlayıştan uzak değildir. Fuzuli Bayat’a göre Türk mitolojisinde insanları kötülüklerden, felaketlerden ve zorluklardan koruyup kurtaran kahramanlar zamanla destanlarda da görülmeye başlamıştır (Bayat,

2005: 11). Dünya genelindeki pek çok gelenekte olduğu gibi, Türk sözlü kültürünün ilk anlatı formları da esasen dini, mistik ve mitolojik temalar etrafında şekillenmiştir. Bu anlatıların ilk taşıyıcıları ve icracıları; toplumun hem ruhani hem de sanatsal rehberleri konumunda bulunan Şaman, Kam, Baksı ve Ozan gibi figürlerdir. Bu kişiler yalnızca anlatıcı değil, aynı zamanda kutsal bilgiye sahip aracı varlıklar olarak toplumsal hafızanın canlı taşıyıcılarıdır. Söz konusu anlatıcı tipleri, sözlü kültür içerisinde hem ritüel işlevler üstlenmişler hem de kolektif bilinçle bütünleşmiş mitosları aktaran figürler olarak işlev görmüşlerdir. Onların dilinde şekillenen mitolojik unsurlar, zamanla kahramanlık destanlarına, halk hikâyelerine ve dini menkıbelere dönüşerek kültürel aktarımın temel yapı taşlarından biri hâline gelmiştir. Dolayısıyla Türk sözlü anlatı geleneği, başlangıç itibarıyla hem kutsalın temsilcisi hem de toplumsal hafızanın koruyucusu olan bu figürler aracılığıyla biçimlenmiş ve kuşaktan kuşağa aktarılmıştır (Köprülü, 1999: 49,130). Bu anlatıcıların, sözlü gelenekte büyük etki ve fonksiyonları vardır. Sözlü gelenek anlatıcıları, dinî/büyüsel konumları ile din adamı, kâhin, hekim, bilim adamı olabilmenin yanında bir de sanatçı kimliğe sahiptir. Türk kültür tarihinde sığır, şölen ve yuğ gibi toplumsal ritüel niteliği taşıyan törensel etkinlikler, yalnızca dini ya da sosyal bir işlev taşımakla kalmaz; aynı zamanda sözlü edebiyatın geliştiği ve aktarıldığı önemli sahnelerdir. Bu törenlerin icrasında belirleyici rol üstlenen Şaman, Kam, Baksı ve Ozanlar, törenin amacına uygun biçimde koşuk ya da sagu gibi şiirsel anlatı türlerini seslendirerek hem ritüelin ruhsal boyutunu güçlendirir hem de kolektif hafızayı inşa ederler. Özellikle savaşlar, avlar ve büyük şölenler sonrasında, hükümdarın yiğitliği, kahramanlık sahneleri ve tarihi zaferleri üzerine inşa edilen bu sözlü anlatılar, yalnızca dönemsel birer övgü değil; aynı zamanda kültürel bellek üretim sürecinin merkezinde yer alan aktarımlardır. Ozanların hem çağdaş kahramanları hem de geçmişin destansı figürlerini konu alan bu anlatımları sayesinde, İslamiyet öncesi dönemden başlayarak İslamiyet sonrasına kadar uzanan bir kahramanlık anlatı sürekliliği inşa edilmiştir. Bu sözlü edebî gelenek, yalnızca bir sanat ya da eğlence unsuru değil, aynı zamanda Türk toplumunun tarihî, sosyolojik ve psikolojik yapılarını yansıtan bir kültürel fenomen olarak Türk kültür tarihi içerisindeki varlığını ve etkisini korumuştur. Bu geleneksel yapı, dönemler arası geçişte değişim gösterse de, özünde toplumun değerlerini, ideallerini ve tarih bilincini kuşaktan kuşağa aktarmaya devam etmiştir (Köprülü, 1999: 72,102). Bu kültürel tekâmül, anlatı türüne bağlı olarak farklı biçimlerde yapı kazanmış ve sonraki

dönemlerde de çeşitlenerek varlığını sürdürmüştür. Her tür, ait olduğu dönemin sosyo-kültürel bağlamına göre şekillenmiş; böylece kahramanlık anlatıları, dini menkıbeler, destanlar, halk hikâyeleri ve türkölere kadar uzanan geniş bir yelpazede, temel özünü koruyarak farklı formlarda yaşamaya devam etmiştir. Bu dönüşüm süreci, hem anlatının yapısal evrimini hem de kahramanlık olgusunun tarihsel bağlamlarda aldığı yeni anlamları ortaya koyar.

Mitolojik devrin kapanmasıyla birlikte sosyal, finansal, kültürel ve dinî yapının gelişip değişmesiyle şamanların vazifeleri üç türe dağılmıştır: doğaüstü vasıflar masallara, yiğitlik ve doğaüstü özellikler destanlara, olağanüstü ve dinî vasıflar da efsanelere geçmiştir (Ekici, 2005: 227). Bu mit özellikleri sözlü anlatı kültüründeki kahramanlık vasıflarına yansımıştır ve başka türlere, başka alanlara ve kahraman özelliklerine yansımada müzik etkisi de görülür.

Türk sözlü kültür geleneğinin en erken biçimlerini oluşturan şamanik anlatılar, başlangıçta ritüel merkezli bir bağlamda, dini ve büyüsel törenlerin ayrılmaz bir parçası olarak icra edilmiştir. Şamanların gerçekleştirdiği bu sözlü ürünler, zamanla törensel bağlamından kısmen ayrılarak bağımsız bir anlatı etkinliği hâline gelmiş; bu süreçte biçimsel olarak da nesirden nazıma evrilmeye başlamıştır. Özellikle tekrar eden sesler, heceler ve ritmik yapıların kullanımıyla birlikte, sözlü anlatı nazım formuna yönelmiş ve şiirsel dilin temelleri atılmıştır. Bu erken dönem edebî yaratmaların en ayırt edici özelliği, anlatının icrasına eşlik eden müziksel unsurlar, özellikle de kopuz gibi çalgılardır. Müzik, şamanın transa geçişini kolaylaştırdığı gibi, anlatının ruhsal ve estetik etkisini de güçlendirmiştir. Bu geleneksel yapı, yalnızca şamanlıkla sınırlı kalmayıp; daha sonraki dönemlerde Baksı, Ozan, Âşık ve Akın gibi farklı adlarla anılan anlatıcılar tarafından da sürdürülmüştür. Bu anlatıcı tipleri, şamanların gerçekleştirdiği şamanlığa giriş, tinsel yolculuk ve tören anlatıları gibi ritüel kökenli yapıları yeniden üretmiş; onları zamanla epik, lirik ve didaktik anlatı biçimlerine dönüştürerek kültürel sürekliliği sağlamışlardır (Akyüz, 2011). Günümüze kadar da bu ürünler sözün/müziğin gücüyle varlığını ve devamlılığını sürdürerek var olagelmıştır hatta başka alanları dahi etkilemektedir.

Türk mitoloji kaynaklarına baktığımızda kahramanların bilgelik özellikleri ön plana çıkmaktadır. Fromm, *“Mitoslar ve masallar, kendilerini sembol dili aracılığı ile ifade eden, geçmiş zaman bilgelikleri ve özdeyişleridir.”* (1997: 9) der. Tabiki sadece bilgelik

özelliği değil, bilgeliğe ek olarak kahramanların birçok üstün vasfı dikkat çekicidir. Türk mitolojik sisteminde yer alan tanrı ve tanrıçaların görevleri, nitelikleri ve etimolojik adları ile evren tasavvuru arasında kurulan ilişki, yalnızca kozmik düzen anlayışını değil, aynı zamanda astrolojik ve gezegensel düzlemle kurulan paralelliği de yansıtır. Bu bağlamda, Türk mitolojisinde bazı tanrısal figürler, gezegenlerle simgesel eşleştirmeler yoluyla evrensel bir düzenin parçası hâline gelir. Türk mitolojisindeki tanrı ve tanrıça panteonunda önemli yere sahip figürler arasında Ak Ana, yaratılış mitlerinde ilahi ilhamın kaynağı olarak görülürken; Bay Ülgen, göğün en üst katında oturan yaratıcı ve koruyucu tanrı rolünü üstlenir. Kayra Han, zaman ve kader düzeninin temsilcisi olarak karmaşık ve gizemli bir yapıya sahiptir. Kızagan Tanrı, savaşçılığı ve öfkeyi temsil eden yapısıyla tipik bir Mars karakteridir. Erlik Han, yeraltı dünyasının ve ölüm sonrası yaşamın yöneticisi olarak karanlık ve yıkıcı yönleriyle denge unsurudur. Umay Ana, doğurganlık, koruyuculuk ve annelik gibi nitelikleriyle Venüs'ü andırır. Mergen Tanrı, bilgelik ve zekânın timsali olarak Merkür'le özdeşleştirilir. Diğer figürler olan Yayık Han, Karlık, Suyla, Utkuçi, Ayızıt ve Ayızıt'ın kızları, doğa olayları, doğum, kutsama ve ruhsal geçişler gibi temalarla ilişkilidir ve mitolojik sistemin tamamlayıcı parçalarıdır.

2.5.2. Tarihi Kahramanlar

Destan kahramanlarının büyük tarihi kişilerle özdeşleştirilmeleri hatta tarihi, tarihe mal olmuş kişilerin zaman içinde destan kahramanına dönüştürülme aşamaları pek çok kültür için yaygın şekilde görülen bir durumdur. Geleneksel kahraman kalıbı üzerine araştırmalar yapan Lord Raglan'ın tarihe mal olmuş kişilerin mitleştirilmesi ile ilgili söylediği sözler ve çıkarımlar konumuz için dikkat çekicidir. Raglan The Hero adlı eserinde tarihi kahramanlar ve mitoloji arasındaki ilişkiyi V. Henry ile ilgili geleneğin ifade ettiği, tarihselin de bilgi birikiminden yararlanarak çözümler. O, tarihin güvensiz bağlantılarla dolu olduğunu ifade ederken bunun da gelenekselin aracılığı ile güçlenip sağlamlaştığını iddia eder. Ona göre genel kabul, uydurulabilecek bir gelenek mevcutsa mitolojik bir kahramanı genellikle tarih, yani tarihsellik kabul etme eğilimindedir. Gelenek ve tarihin ayrıştığı noktada birtakım olguların belli bir aşamaya kadar artık varlığı güçlükle anlaşılabilir bir aşamaya gelene kadar belirsiz bir hale geldiğini ifade eder. Buna ek olarak Raglan şuana kadar, tanınmış olan yazarların “tarihsel” karakterler

şeklinde tarif ettikleri kişilerin gerçekten tarihte yaşamış olduklarını gösteren küçük bir kanıt bile bulunmadığını görmenin mümkün olduğundan bahseder. Raglan, tarihî kahraman ile geleneksel kahramanın aynı isimlerle bilinseler de bir zaman sonra birbirlerinden çok ayrı iki şahsiyete dönüştüklerini de vurgular. Bunun da tarihselin bize anlattıklarıyla gelenekselin bize anlattıkları arasında bulunan farktan kaynaklandığını düşünür (Raglan, 2003a: 205-206). Raglan'ın kahramanlık anlatılarına dair yapısalcı yaklaşımıyla örtüşen fikirler, Mircea Eliade tarafından da dile getirilmiştir. Ancak Eliade, Raglan'dan farklı olarak analizlerini ritüel ve kutsal zaman kavramları bağlamında derinleştirir ve kahramanlık anlatılarını kozmik düzenin yeniden tesisi ile ilişkilendirir. Kahraman figürünü, kaotik olanla savaşarak kozmosu yani düzeni yeniden kuran mitolojik arketip olarak ele alan Eliade, bu yaklaşımını Herakles, Marduk gibi figürler üzerinden temellendirir. Örneğin Herakles'in Hydra'yı öldürmesi ya da Marduk'un Tiamat'ı alt etmesi, yalnızca fiziksel bir zafer değil, kaosun yenilerek kutsal düzenin yeniden kurulması anlamına gelir. Eliade'nin bu yaklaşımı yalnızca Mezopotamya ya da Grek mitleriyle sınırlı değildir; benzer anlatı yapılarına Türk mitolojisinde de rastlamak mümkündür. Oğuz Kağan Destanı, bu açıdan dikkat çekicidir. Oğuz Kağan'ın gizemli canavarlarla karşılaşması, onları alt etmesi ve ardından yeni bir düzen kurması, Eliade'nin mitik döngü anlayışıyla birebir örtüşür. Bu bağlamda Türk destanlarındaki kahraman figürü, yalnızca bir savaşçı değil, aynı zamanda kozmik düzenin yeniden kurucusu olarak değerlendirilir. Eliade'ye göre bu tür anlatılar, sadece bir kahramanlık öyküsü değil, aynı zamanda ritüel bir tekrar işlevi görür; toplumun mitik hafızasını diri tutar ve bireyin kutsal olanla yeniden temas kurmasını sağlar. Bu yönüyle Eliade'nin yaklaşımı, kahraman anlatılarını yalnızca yapısal unsurlar üzerinden değil, dini-anlamlandırma düzeyinde ele alır ve mitolojik kahramanların işlevini ontolojik ve kozmogonik bağlamda yorumlar.

Bunun için burada, Eliade'nin fikirlerine vurgu yapmak yerinde olacaktır. Geleneksel olanın belli belirsiz yaşamaya devam ettiği yerlerde büyük hükümdarlar kendilerini sanki bir ilk kahramanın prototipi gibi görürler. Başka birçok kültürde de görüldüğü gibi zamanını tarihsel bir mitte yorumlamaya çalışan bir elit kesim algısıyla karşılaşırız ve aynı çağda olan birçok olay kahramanlık mitinin zamanın dışında bir şekline uygun biçimde ele alınıp analiz edilmektedir (Eliade, 1994: 50). Gerçek bir tarihi hükümdar, geleneksel olanın güçlü yapısını, birikimini, kahramanının maceralarını arkasına alır ve neredeyse bu yolla, bu yöntemle yani gelenek aracılığıyla kendi gücünü, kuvvetini,

iktidarını meşrulaştırmış olur. Bu bağlamda düşünülürse Oğuz Kağan'ın tarihî kişiliklerle özdeşleştirilmesini farklı boyutta yorumlamak gerektiği söylenebilir. Ziya Gökalp, J. Guignes, Nikita Biçurin Oğuz Kağan'ın, büyük tarihi kişilik Mete Han olabileceğini düşünmüşlerdir (Ögel, 1993: 10). Radlof da Oğuz Kağan'ın gerçekte Uygur Hakanı Böğü-Tegin olabileceğini ileri sürmüştür; Rıza Nur ise, Oğuz Kağan'ı tarihi boyutta Büyük İskender'le özdeşleştirme yoluna gitmiştir. Potanin de Oğuz Kağan'ın Cengiz Han olabileceğini düşünmüştür (Ögel, 1993: 11). Bu fikirlerden en çok inandırıcılığı olan ve destekçi bulan Oğuz Kağan-Mete Han bağlantısı olmuştur. Tarihî karakterlerin mitolojik unsurlarla birleştirilerek sanatlaştırılma hali, bir manada da tarihsel bir kahramanın sonsuzlaştırılması amacıyla onu kutsala yakınlaştırma gayreti olarak düşünülebilir. Eliade'ye göre tarihî kişiliğin bu davranışı her zaman amacına ve hedefine ulaşamaz ve düşüncelerine şöyle devam eder: Kahramanlık şiirlerinde kutsal sayılan kişilerin tarihi karakterler oldukları ile ilgili bir problem yoktur ancak onların tarihsellikleri mitolojikleştirmenin zorlayıcı ve yıpratıcı etkisine karşı çok dayanmaz. Tarihi olay, ne kadar önemli olursa olsun, halkın hafızasında kalmaz, ya da o tek başına tarihsel olay mitolojik bir yapıya çok yakın olmadığı zaman zarfında, bilinen şiirsel hafızayı harekete geçirmez. Tarihi olaylar, hatıralar iki/üç yüzyıl sonra bile kişisel kabul edemeyen ve sadece toplumsal örnekleri saklayabilen arkaik bir zihniyetin kalıplarına girecek biçimde değiştirilmektedir (Eliade, 1994: 54–55).

Eliade'nin tarihi karakter ve mitleştirme arasında oluşturduğu bağlantıya benzer bir bağlantıyı Raglan “Tarih ve Mit” makalesinde yakalar. Raglan için “*Tarih, olduğu bilinen olayların kronolojik sıralamasının hikâyesidir; kesin kronoloji olmadan tarih var olamaz.*” (Raglan, 2003a: 37). Raglan bu ifadeleriyle mitolojik olayların aslında gerçekten olmuş, meydana gelmiş olaylar şeklinde değerlendirilmesinin olumsuz yönlerine vurgu yapar. İki araştırmacının da aslında hemfikir oldukları husus aynıdır. Aktarılan mitolojik öykülerdeki kahramanların ve olayların tarihi gerçeklikle bir bağı olsa bile, onlara yüklenen arketipik atıflar olayın gerçekliğinin kültürel hafızada erozyona uğramasına hatta yok olmasına neden olacaktır. Bu bağlamda sorulması gereken asıl soru halk bilimi açısından Oğuz Kağan'ın tarihsel bir karakterle özdeşleştirilmesinin nasıl okunması gerektiğidir. Oğuz Kağan'ın tarihsel bir kişilikle özdeş görülmesi Eliade'nin ifade ettiği gibi popüler kültürle alakalıdır. Ona göre popüler kültürel bellek tarih dışı olması hasebiyle, kolektif bilinçaltındaki tarihi olay, olgu ve kişileri arketiplere çevirerek,

bütün tarihi ve bireysel vasıflarından ayırıştırarak devam ettirebilmektedir (Eliade, 1994: 56). Dolayısıyla Oğuz Kağan'ın, Mete Han veya daha çağdaş bir tarihi kişiyle özdeş olarak düşünülmesi çekiciliğini kaybetmesine neden olmaktadır. Aslolan Oğuz Kağan'ın tarihin her aşamasında kimle özdeş olduğu umursanmadan, muhatabını her daim bir ilk kahraman imgesine götürebilme yeteneğidir.

Yir tengri kanı da gök tengri kanı gibi, zaman kavramının bir yönü olunca, yer ve gök, zaman çarkının içinde buluşmaktaydı (Esin, 2001: 75). Tarihi kahramanlar, tıpkı bir toplumun kalbinde yer alan önemli taşlar gibi, o toplumun şekillenmesinde ve yol almasında kritik roller oynamış kişilerdir. Bu kahramanlar, sadece silahlarla değil, düşünce ve eylemleriyle de tarihe yön verirler. Mesela, bir yolun taşlarını döşeyen bir inşaatçı gibi, tarihsel kahramanlar da o yolun açılmasında veya iyileştirilmesinde önemli işlev görürler. Türk tarihinde, örneğin, Gazi Mustafa Kemal Atatürk, bağımsızlık mücadelesinin simgesi, tıpkı bir yön haritası gibi, Türkiye'nin modernleşmesine rehberlik etmiştir. İslam dünyasında ise, Hz. Muhammed, sadece dini bir lider değil, aynı zamanda toplumsal adaletin, hoşgörünün ve eşitliğin öncüsü olarak önemli bir figürdür. Yine dünya çapında da, kahramanlar kendilerini gösterir. Örneğin, Mahatma Gandhi, Hindistan'ın bağımsızlık mücadelesinde barışçıl direnişin simgesi olmuş ve halkı sömürgecilik karşısında ayağa kaldırmıştır. Kahramanlar, tıpkı bir filmin başrol oyuncularları gibi, sıradan insanların ötesine geçer, ancak onların etkisi toplumu dönüştürmek ve yeni ufuklar açmak için çok büyük olur. Tarihi kahramanlar, tarih boyunca önemli olaylara yön veren, cesaretleri, liderlikleri veya fedakârlıklarıyla öne çıkan şahsiyetlerdir. Dünyanın farklı bölgelerinde ve farklı zaman dilimlerinde bu kahramanlar çeşitli alanlarda iz bırakmışlardır. İşte bazı önemli tarihi kahramanlar;

Dünya Tarihinden Kahramanlar: İskender (Büyük İskender) -Makedonya Kralı, Pers İmparatorluğu'nu fethederek büyük bir imparatorluk kurmuş ve dünya tarihini değiştirmiştir. Napolyon Bonapart -Fransız İmparatoru, Avrupa'da büyük askeri zaferler kazanmış ve Fransa'nın sınırlarını genişletmiştir. Winston Churchill -İngiltere Başbakanı, II. Dünya Savaşı'nda Nazi Almanyasına karşı verdiği mücadele ile tanınır. Mahatma Gandhi -Hindistan'ın bağımsızlık mücadelesinin lideri, pasif direnişin savunucusudur. Abraham Lincoln -ABD Başkanı, Amerikan İç Savaşı sırasında köleliği kaldırmış ve

ülkesini birleştirmeyi başarmıştır. Joan of Arc (Jean d'Arc) -Fransa'nın yüzünü zaferlere döndüren, halkın kahramanı ve azizi kabul edilen genç kız, yani bir kadın kahraman.

Türk Tarihinden Kahramanlar: Mustafa Kemal Atatürk -Türkiye Cumhuriyeti'nin kurucusu ve ilk Cumhurbaşkanı, Türk milletinin bağımsızlık mücadelesini kazanmasında büyük rol oynamıştır. Sultan Alparslan -Malazgirt Meydan Muharebesi'nde Bizans İmparatoru IV. Romanos Diogenes'i yenerek Anadolu'nun kapılarını Türklere açan Selçuklu Sultanı. Fatih Sultan Mehmet -İstanbul'u fethederek Osmanlı İmparatorluğu'nun başkentini İstanbul yapmış ve Batı ile Doğu arasında köprü kurmuştur. Köroğlu -Türk halk edebiyatının efsanevi kahramanlarından biri, halkı zalimlere karşı savunmuş ve adaletin simgesi olmuştur. Kanuni Sultan Süleyman -Osmanlı İmparatorluğu'nun en uzun süre tahtta kalan hükümdarı olarak, hem Osmanlı İmparatorluğu'nu zirveye taşımış hem de Batı'da büyük bir imparatorluk kurmuştur. Tomris Hatun- Büyük kadın hükümdar. Nene Hatun -Erzurumlu kadın kahraman, 1877-1878 Osmanlı-Rus Savaşı'nda Rus işgaline karşı büyük bir direniş göstermiştir. Bu kahramanlar, tarihleri boyunca milletlerine ve insanlığa ilham vermiş, dönemin koşullarına karşı cesurca mücadele etmiş figürlerdir. Her biri, kendi dönemi ve toplumu için önemli bir figür olmuştur.

Tarihsel olanı mekânsal açıdan yorumlarsak, çok eski tarihlerden bu güne kadar insanlık yerin, göğün bir yansıması olduğunu düşünmüştür. Bu inanç çok fazla kültürde kendine yer bulmuştur, bu durum tamamen insanlığın kutsal olanın bir parçası, bir yansıması olma kaygısından ileri gelmektedir. Bundan dolayı, insanlar kendilerine yeryüzünde tanrıyı, kutsalı, inancı hatırlatacak yapılar meydana getirmişlerdir. Bu kutsal yapıların ilk örneksele şeklin merkezi yapı ile ilişki içinde olduğu söylenebilir. Eliade arketipi merkez olgusuyla bağlantılandırır. Eliade'ye göre *“yeryüzündeki her edimin bir göksel arketipi”* vardır (Eliade, 1994: 31). Tüm sosyal ve toplumsal pratikler, ritüeller tanrısal modelin bir yansımasından ibarettir. Hatta O, şehirlerin bile tanrısal modellerinin olduğunu söyler ve Babil'in tüm prototipinin burçlarda yansıtıldığı ifade eder (Eliade, 1994: 22). Eliade'nin ifade ettiği kentlerin göksel modellerinin var olması, Türk kültüründe de var olan bir özelliktir. Emel Esin de bu konuyla ilgili Türk otağının kâinatın bir sembolü olduğundan bahseder. Kök Türk kağanının taht yönündeki halıya oturtulup havaya kaldırılıp otağın çevresinde, kâinatın etrafında dönen bir güneş gibi gezdirilmesi, hiç tesadüf değildir, göksel olanın yeryüzündeki yansımasının bir sembolüdür (Esin, 2003: 30).

Eski Türkçede sıruk (sırık) olarak bilinen, Altın Dağ'ın zirvesinde göğe yükseldiğine inanılan kâinatın ekseninin zirvesi kabul edilen, Altun Kazuk (Kazık) denen Kutup yıldızında farklı bir kozmik saray olduğuna inanılmakta ve burası da Gök Tanrı'nın makamı olarak bilinmekteydi (Esin, 2003: 26). Ayrıca hükümdar şehirleri, yeryüzünün birer mikrokosmosu şeklinde görülürdü (Esin, 2003: 36). Tıpkı Babil şehirlerindeki gibi Türk ordugâhlarında da göğün arketipleri burçlarda ve takvimlerde kendine yer edinmiştir. Daha geç devirlerde de Türk kültür hayatında bu âdetin sürdüğünü görmek mümkündür. Altın Dağ'ın, İslamiyet'in kabul edilmesinden sonra günlük hayatta ya da yazılı metinlerde daha az yer alırken, zaman içerisinde yerini Kaf Dağı'na bırakarak masalsı bir boyuta taşındığı görülmektedir. Emel Esin, İbn Bibi'nin "*Konya ki [...] zamanenin kafağadır*" sözünü iletirken, bu âdetin Selçuklu devrinde de var olduğunu belirtmektedir (Esin, 2003: 29). Vurgu yapılması gereken bir gelenek daha vardır ki bu da Türk kültüründeki bazı şehir adları kahraman adlarıyla aynıdır. Dede Korkut'ta Karaçuk olarak geçen yerde bugün Karadağ'ın iç kısımlarında çok fazla sayıda kale ve surlarla çevrili şehir kalıntısı mevcuttur (Esin, 2003: 15). Dede Korkut anlatılarında yer alan Karaçuk Çobanı, hem halk kahramanlığı geleneğinin hem de pastoral yaşamın içindeki bilgeliğin ve kahramanlık potansiyelinin simgelerinden biri olarak dikkat çeker. Öte yandan, Kaşgarlı Mahmud'un Divânu Lügati't-Türk adlı eserinde verdiği bilgilere göre, Alper Tunga'nın oğlu Bars Han, kendi adını taşıyan ordusuyla Isık Göl civarında bulunmaktaydı. Bu bilgi, hem Alper Tunga'nın soyunun efsanevi kahramanlıkla ilişkilendirilen devamını hem de Türk mitik-coğrafi evreninin somutlaştığı bölgelerden birinin Isık Göl olduğunu ortaya koymaktadır (Esin, 2003: 51). Önemli mekânların tarihsel kişiliklerle, özellikle de kahramanlarla ilişkili olduğu pek çok örnekle de kendini göstermektedir ayrıca tanrısal özellikler ve göksel tasvirlerin de mekânlarla bağlantısı önemlidir. İnsanlar, gökteki döngünün aslında yeryüzünde de vücut bulduğuna inanmaktadır ve genel inanişâ göre yeryüzü göğün bir yansıması gibidir.

2.5.3. Anlatı Kahramanları

Anlatı kahramanları, bir hikâyenin ya da anlatının merkezindeki karakterlerdir ve genellikle bir yolculuk, dönüşüm veya içsel bir çatışma yaşarlar. Onlar, hikâyenin duygusal ve tematik derinliğini sağlayan figürlerdir. Kahramanlar, bazen geleneksel

anlamda "iyi" karakterler olabilirler, bazen de daha karmaşık, zayıf ve hatta "antagonistik" nitelikler taşıyabilirler. Onların kişilikleri, seçimleri, büyüme süreçleri, karşılaştıkları engeller ve nihai sonuçları, hikâyeyi anlamlandıran unsurlardır. Klasik anlamda bir kahraman, bir maceraya atılan ve çeşitli engelleri aşarak zafer kazanan figürdür. Ancak modern anlatılarda, kahramanlar çok daha çeşitli ve karmaşık hale gelmiştir. Birçok hikâye, kahramanın içsel çatışmalarını, kişisel zaaflarını veya toplumla olan ilişkisini işler. Anlatı kahramanlarının önemli bir yönü de, okuyucu ya da izleyiciyle duygusal bağ kurabilme yetenekleridir. Onlar, çoğu zaman okuyucunun, dinleyicinin ya da izleyicinin kendisini bulabileceği, empati yapabileceği bir figürdür. Bu bağ, anlatının gücünü artırır. Sonuç olarak, anlatı kahramanları, hem bireysel hem de toplumsal temaları işlerken, aynı zamanda anlatıyı yönlendiren, derinlikli figürler olarak anlatının olmazsa olmazıdır. Anlatı, sözlü kültürün en eski ve temel biçimlerinden biri olarak, söz sanatlarının kökenini oluşturur ve yalnızca edebiyata değil, tiyatrodan sinemaya, müziğe ve görsel sanatlara kadar uzanan geniş bir sanat yelpazesinde belirleyici bir etkide bulunur. Bu etkinin kaynağı, anlatının özünde insan deneyimlerine dayanmasıdır. Anlatı, bireysel ya da kolektif yaşantıların söze dökülerek biçim kazanmasıdır; bu yönüyle yalnızca estetik bir ürün değil, aynı zamanda anlam üretme ve dünyayı kavrama biçimidir. İnsan deneyimleri, anlatı yoluyla zaman, mekân ve olay örgüsü etrafında bir öykü çizgisine dönüştürülür. Bu çizgi, yalnızca olayların aktarımını değil; aynı zamanda duyguların, değerlerin ve toplumsal normların da iletimini sağlar. Dolayısıyla anlatı, hem bireysel hafızanın hem de toplumsal belleğin taşıyıcısı olarak sanatın çeşitli dallarında yapı kurucu bir rol oynar. Bu bağlamda anlatı, sanatın yalnızca biçimini değil, anlamsal ve tematik derinliğini de belirleyen bir çekirdek işlevi görür. Anlatı kahramanları, bir hikâye, roman, masal veya destan gibi anlatı türlerinde, olayları yönlendiren, anlatıyı şekillendiren veya ana temaya hizmet eden karakterlerdir. Hikâyenin merkezindeki karakterdir ve olayların çoğunda aktif rol oynar. Bu karakter, genellikle bir hedef veya çatışma ile karşılaşır ve bu hedefe ulaşmaya çalışırken bir yolculuk geçirir. Ana karakterin gelişimi, değişimi veya büyümesi anlatının temel dinamiklerinden biridir. Ana karakterin hedeflerine ulaşmasını engellemeye çalışan, ona karşı duran karakterdir. Karşıt karakter, doğrudan bir kötü karakter olmayabilir, bazen toplumsal şartlar, içsel çatışmalar veya doğa gibi soyut unsurlar da antagonistik güçler olabilir. Bunu anti kahramanı açıklarken detaylı olarak ele almıştık.

“En soyut sanat biçimleri dâhil, pek çok sanat biçiminin bel kemiğini oluşturan anlatı, bir bakıma bütün sözel sanat biçimlerinin en önemlisidir. İnsan bilgisi, zaman içinde oluşur ve zaman içinden çıkar. Bilimin soyutlamalarının ardında bile, bu soyutlamaların üzerinde temellendiği gözlemlerin anlatılması yatar. Anlatıdan bazı genellemelere ve soyutlamalara varılabilir. Atasözü, vecize, felsefî spekülasyon ve dinî ayinlerin ardından da zamana yayılmış ve anlatılana girmiş insan deneyimlerinin anısı yatar. Kısacası tüm bilgi ve söylemin kaynağı insan deneyimidir; bunu sözel olarak işlemenin temel yolu da deneyimin yaklaşık olarak nasıl doğup geliştiğini zaman akışını izleyerek aktarmaktır. Öykü çizgisi oluşturmak, bu akışla baş etmenin bir yoludur.” (Ong, 2007: 165). Efsaneler, masallar, destanlar, halk hikâyeleri, halk şiirleri kısacası sözlü anlatıların çoğu bir kahraman ile şekil alır. Kahraman kimi zaman bir tanrı, bir yarı-tanrı bazen normal bir insan olarak bütün bu anlatılarda mevcuttur. Son derece cesur, yiğit, iyi tavır ve davranışlarıyla herkese model olan, halkın beğeni, ilgi ve sempatisini kazanan, her daim toplumda örnek gösterilen bir kişi olarak karşımıza çıkar. Geleneksel anlatılarda kahraman belli tiplerle ifade edilmek yerine yiğit, kahraman, cesur, âşık, olağanüstü gibi niteliklerle ifade edilir. Kahramanlık değerlerinin vurgulandığı Maaday Kara, Ak Boz At, Manas, Alpamış, Sarı Saltuk, Battal Gazi gibi Türk destanları konusu yiğitlik, savaş, kahramanlık olan ya da kahramanı öven, yücelten kahramanlık duygularını harekete geçiren anlatılardır. Destandan sonra en belirgin anlatılar halk hikâyeleridir. Geçmişte yer alan bu sözlü anlatı ürünleri günümüzdeki anlatı ihtiyaçlarını karşılayan metinlerdir.

Sözlü anlatılarda kahramanlar ilk bakışta birbirinden farklı niteliklere sahip görünseler de daha geniş açıdan baktığımızda benzer bir yapıya sahip olduklarını görmekteyiz. Kahramanların yapıp ettikleri çoğu zaman kişisel değildir. Her türlü toplumsal dinamik, toplumun hedef ve beklentileri kahramanın bünyesinde şekillendirilerek metne yansıtılır. Mit, masal, destan, halk hikâyesi gibi türlerde genellikle bu tür bir yansıtımdan bahsedilebilir.

Sözlü anlatı türlerinde kahramanlar, zamanın ilerlemesiyle birlikte daha gerçekçi bir görünüme kavuşmaya başlar. Mitik devirlerin o tanrısal özellikli gerçek üstü kahraman tipi, masallarda sembolik tiplere, destanlarda ve halk hikâyelerinde ise halk kahramanına dönüşür. Bu değişim, dönüşüm sürecinde de edebi türlerin biçimlerine uygun olarak ‘tip’leşir. Tekin’e göre tip, toplumla kurduğu bağa, ilişkiye ve sosyal kimliğine

bakıldığında ‘temsili’ bir özelliğe sahip görünür. Tip, var oluşuyla tüm değerleri temsil eder (Tekin, 2017: 110). Bu temsil etme kabiliyeti modern edebi türlerin ortaya çıktığı zamanlara kadar devam etmektedir.

Rosenberg insanların arzu ve istekleriyle sosyal sorumlulukları, kimlikleri arasındaki ilişkiyi ele alıp yorumlar. Ona göre tercih can alıcı ve bir o kadar da basittir. Can alıcıdır çünkü insan toplumsal sorumlulukları seçerse cesaret gösterip her türlü riski, tehlikeyi hatta ölümü göze almış olur. Kendi arzularını seçerse ölümden, tehlikelerden uzaklaşır fakat bir kahraman olarak anılmaz. Kişi iki seçeneğin arasında bir tavır sergilerse de hem ölümden hem de kahramanlıktan vazgeçer (Rosenberg, 2003: 21). Fromm da kahramanın tabiatüstü güç ve özelliklerle donatılmasının, ölümü bile kahramanlık uğruna göze almasının sebeplerini sorgularken cesaret duygusuna temas eder. Ona göre normal insanlar, sahip olmanın yarattığı güvenle yeni fikirlere, hedeflere çekinmeden, korkusuz bir şekilde atılmazlarken kahraman kişi, belirsizliklere, zorluklara, tehlikelere ve yeni olan her şeye korkmadan, cesurca atılır (Fromm, 2003: 150). Anlatı kahramanları, bir hikâyenin gelişimi, çatışmaları ve temaların işlenmesinde önemli bir rol oynar. Kahramanlar, genellikle farklı kişilik özellikleri, farklı hedefleri ve içsel çatışmaları ile anlatının derinliğini artırır. Türk anlatı geleneğinde yiğitlik, mertlik ve meydan okuma gibi özellikler açık ve güçlü biçimde kendini gösterir. Sözlü edebiyatta, destanlarda, halk hikâyelerinde ve halk şiirlerinde, koçaklamalarda özellikle kahramanın kendini ortaya koyduğu bölümlerde bu nitelikler öne çıkar.

Mitlerin sözlü gelenekte bir tür özelliği kazanamamasının asıl sebebi icra edilme geleneğinin bulunmayışıdır. Daha sonrasında destan geleneği, destan türünü, türkülü hikâyecilik, geleneği ise halk hikâyesi türünün özelliklerini görünür hale getirir. Halk hikâyeleri, destanlardan masallara ve efsanelere, bilmecelelerden ve atasözlerinden halk şiirlerinin bütün türlerine ait timsallerini içerisinde barındırır. Halk hikâyelerinin içerisinde, anlatım türlerinin miraslarından örnekler bulunmaktadır (Görkem, 2006: 420). Bu örnekler içerisinde yaygınlığı açısından ve halk hikâyelerindeki kahraman algısını somutlaştırdığı için Köroğlu çok önemli bir örnek teşkil edebilir.

Halk hikâyeleri, göçebe hayattan yerleşik hayata geçişin yansıtıldığı ilk edebi metinlerdir ve çoğunlukla kahramanlık ve aşk gibi konuları işlerler. *“Halk hikâyeleri meddahlar ve*

âşıkların anlattığı (şifahi olarak doğan) manzum mensur karışımı eserlerdir.” (Alptekin, 2011: 18).

Kahramanların halk hikâyelerindeki mevcut yeri, destanlarda yaşadktan sonra çok farklı bir edebi sürece geçildiğini göstermektedir. Destanlarda kahramanlar, içinde büyüüp yetiştikleri toplumun tamamını temsil eder, toplumun tamamı adına düşmanla ve tabiatüstü varlıklarla savaşır mücadele ederler. Buna rağmen halk hikâyelerinde kahramanlar kimi zaman toplumun bütününe değil toplumda yaşayan daha küçük bir topluluğu (boy, klan, aşiret) temsil eder. Bu temsil etme şekli halk hikâyesi kahramanlarının yaşadıkları çatışmaların da çerçevesini daraltır. Halk hikâyelerinde olay örgüsü ve kahraman niteliklerindeki olağanüstü özelliklerin azaldığı da söylenebilir. Kurgu sınırlarındaki bu daralma yazında daha realist bir düzleme yerleşmeyi sağlamıştır, diye düşünülebilir. Halk hikâyelerinde anlatıcı kişilerin gerçekçilik zaafları bu hikâyelerin edebi türlerin gelişim süreci içinde destanla roman arasında bir yerde konumlandığını gösterir (Boratav, 1969: 56). Boratav’ın gerçeklik endişesine yaptığı vurgu destan ve halk hikâyesi farkını anlamlandırma açısından son derece önemlidir.

Saim Sakaoğlu için halk hikâyeleri, nazım nesir karışık olarak meydana getirilmesiyle ve hacim açısından uzun olmasıyla başka halk anlatılarından kolay bir şekilde ayrılabilir (2011: 4). 16. yüzyıldan sonra toplumun dikkatini üzerine çeken halk hikâyeleri çoğunlukla kahramanlık ve sevgi konularını işler. Bu konuların ikisinin beraber ele alındığı halk hikâyelerine de rastlanır.

“Türk halk hikâyeleri, zaman seyri ve coğrafya-mekân içinde efsane, masal, menkıbe, destan vb. mahsullerle beslenerek dinî, tarihî, içtimai hadiselerin potasında iç bünyelerindeki bağlarını muhafaza ederek milletimizin roman ihtiyacını karşılayan eserlerdir.” (Elçin, 2004: 444). Sözlü anlatılarda bu eserler sözden meydana gelen nitelikleriyle daha fazla şiir şeklinde ortaya çıksa dahi düzyazı olarak da görülür ve içeriği dolayısıyla en çok işlenen konular bu türlerde kendini gösterir. *“Göçebelikten yerleşik hayata geçişin ilk mahsullerinden olup; aşk, kahramanlık vb. gibi konuları işleyen; kaynağı Türk, Arap-İslam ve Hint-İran olan, büyük ölçüde âşıklar ve meddahlar tarafından anlatılan nazım nesir karışımı anlatmalardır.”* (Alptekin, 2005: 18). Kahramanlık üzerine toplumsal değerlerin vurgulandığı Dede Korkut Hikâyeleri, Köroğlu gibi halk hikâyeleri yiğitlik, cesaret, mücadele konularının yer aldığı büyük

kahramanlar yaratan anlatılardır. Anlatı kahramanları, kültürel ve tarihsel bağlamlara göre farklılıklar gösterebilir, ancak birçok ortak tema ve karakter özelliği de bulunur. Türk kültüründen ve dünyadan bazı örnekleri sayacak olursak;

Türk Kültüründen Anlatı Kahramanları:

Dede Korkut (Dede Korkut Hikâyeleri): Dede Korkut, Türk halk edebiyatının önemli kahramanlarından biridir. Sadece bir bilge değil, aynı zamanda halk kahramanlarının rehberi ve onların yol göstericisidir. Hikâyelerde, Oğuz Türkleri'nin kahramanlıklarını anlatan destanlarda, Dede Korkut, kültürün öğretilerini ve değerlerini taşır.

Köroğlu (Köroğlu Destanı): Köroğlu, halk edebiyatının önemli bir figürüdür. Zulme karşı direnen, adalet arayan bir halk kahramanıdır. Güçlü bir savaşçı ve lider olan Köroğlu, halkın özgürlüğünü savunur ve zenginlere karşı mücadele eder. Türk halk hikâyelerinde özgürlüğü ve adaleti simgeler.

Battal Gazi (Battal Gazi Destanı): Battal Gazi, İslamiyet'i kabul eden Türk kahramanlarından biridir ve hem savaşçı hem de dini bir lider olarak destanlarda yer alır. Düşmanlarla amansız bir mücadele verir ve halkı için savaşır. Cesareti ve inancı ile öne çıkar.

Nasreddin Hoca: Her ne kadar bir "kahraman" olmasa da, Nasreddin Hoca, Türk halkının zekâsını, mizahını ve sağduyusunu temsil eden önemli bir figürdür. Bilgelik ve kahkaha arasında geçen hikâyelerde, halkın sorunlarını çözen bir karakter olarak ortaya çıkar.

Dünyadan Anlatı Kahramanları:

Herkül (Yunan Mitolojisi): Yunan mitolojisinin en ünlü kahramanlarından biri olan Herkül, gücü, cesareti ve kahramanlık görevleriyle tanınır. Onun görevleri, "Herkül'ün 12 Çalışması" gibi efsanelerle bilinir. Tanrılar tarafından verilen zorlu görevleri başarıyla yerine getirir.

Arjuna (Mahabharata - Hindu Mitolojisi): Arjuna, Hinduizm'in kutsal kitabı Mahabharata'daki en önemli kahramanlardan biridir. Mükemmel bir okçudur ve büyük savaşlarda yer alır. Arjuna, dürüstlük, cesaret ve adaletin simgesidir. Bhagavad Gita'da Tanrı Krishna'dan aldığı öğütler onun kahramanlık yolculuğunda büyük bir rol oynar.

King Arthur (Arthur Efsaneleri - İngiliz Mitolojisi): King Arthur, İngiliz halk efsanelerinin başkahramanıdır. Yuvarlak Masa Şövalyeleri ile birlikte, İngiltere'yi savunur, adaletin ve onurun simgesi olur. Lancelot, Guinevere gibi karakterlerle birlikte çok sayıda macera ve destana imza atar.

Robin Hood (İngiliz Halk Edebiyatı): Robin Hood, İngiltere'de zenginlere karşı yoksulların haklarını savunan efsanevi bir halk kahramanıdır. Ormanda yaşayan ve zalimlere karşı mücadele eden bu kahraman, adaletin ve eşitliğin simgesidir.

Don Quijote (Miguel de Cervantes, Don Quijote): Don Quijote, idealizmin ve hayal gücünün kahramanıdır. Gerçek dünyadan koparak, kendi hayalindeki şövalye dünyasında adalet arayışına çıkar. Çılgınca görünen yolculukları, insan doğası ve hayallerin gücü hakkında derin bir tartışma başlatır.

Her kültürde ortak temalar ise şöyle sıralanabilir, Adalet ve özgürlük: Her iki kültürde de kahramanlar, halk için adalet ve özgürlük mücadelesi verirler. Örneğin, Köroğlu ve Robin Hood zenginlere ve zalimlere karşı halkı savunur. Savaş ve kahramanlık: Hem Türk hem de dünya mitolojilerinde kahramanlar, savaşçı kimlikleriyle öne çıkar. Arjuna ve Herkül, büyük savaşlarda tanrılar ya da insanlar için savaşırken, Battal Gazi ve Dede Korkut halklarını savunur. İdealizm: Don Quijote gibi figürler, gerçek dünya ile ideal dünya arasındaki çatışmaları temsil eder, bu yönüyle kahramanlık, bazen çılgınca bir hayale dönüşebilir. Bu kahramanlar, halkların değerlerini, kültürlerini ve dünya görüşlerini yansıtarak hem bireysel hem de toplumsal anlamda büyük birer sembol haline gelirler.

Anlatı türlerinin çeşitliliği, beraberinde kahraman tipolojilerinin de oldukça zenginleşmesini sağlamıştır. Bu kahraman çeşitliliği genel olarak üç ana başlık altında toplanabilir: aşk kahramanları, yiğitlik kahramanları ve fantastik/mitolojik kahramanlar. Türk anlatı geleneğinde öne çıkan Oğuz Kağan, Bamsı Beyrek, Karacaoğlu, Tarkan, Keloğlu, Dede Korkut, Nasrettin Hoca, Basat, Deli Dumrul, Evliya Çelebi, Köroğlu, Yunus Emre, Leyla ile Mecnun gibi figürler, bu üç temel kategorinin farklı boyutlarında yer alır. Ancak dikkat çekici olan nokta, bu kahramanların birçoğunun yalnızca tek bir kategoriye değil, aynı anda mitolojik, tarihî ve anlatısal kahraman kimliklerine sahip olabilmesidir. Örneğin Köroğlu, hem halk anlatılarında yer alan bir destan kahramanı, hem tarihî bir figür, hem de mitik özellikler taşıyan efsanevi bir karakterdir. Bu çok

katmanlı yapı, kahramanlık figürlerinin işlevsel çeşitliliğini ve anlatı evrenindeki dönüşüm kabiliyetini ortaya koyar. Dolayısıyla bu tür kahramanların sınıflandırılması ve analiz edilmesi, sadece tipolojik değil; aynı zamanda bağlamsal, tarihsel ve işlevsel bir yaklaşımla ele alınması gereken ayrı bir araştırma alanı sunmaktadır.



3. BÖLÜM

TÜRK KÜLTÜR TARİHİNDE KAHRAMANLIK

3.1. TÜRK KÜLTÜRÜNÜN İSLAMİYET ÖNCESİ DÖNEM KAHRAMANLIK SERÜVENİ

3.1.1. Kahramanlığa Zemin Hazırlayan Eski Türk Tarihi

Türk kültüründe kahramanlık her dönemde önemli olmasının yanında İslamiyet öncesi devirde Türklerin atlı göçebe yaşam tarzını benimsemiş olmaları ve yayılmacı bir anlayışla hareket etmeleri dolayısıyla kahramanlık öyküleri destan türü aracılığıyla farklı bir boyuttadır. Zaten İslamiyet öncesi devir Türk kültürü özelinde aynı zamanda destan devri olarak kabul edildiği için kültürü yansıtan yaygın eser türü destanlardır ve biz de çalışmamızda kahramanlık algısının Türk kültüründeki yerini ve önemini aktarırken özellikle destan türü etrafında bu anlayışı analiz etmeyi, aktarmayı uygun gördük, çünkü kahramanlık denilince ilk akla gelen tür destanlardır; destan dendiği zaman da ilk aklımıza gelen kahramanlık serüvenleri olmaktadır. Hatta destanın asıl konusu bir milletin yaratılışı dahi olsa Türk kültüründeki kut anlayışı sebebiyle yaratılış öykülerinde dahi kahramanlık konusu göz ardı edilemeyecek bir kapsamdadır, yani sanki her şey adeta bir kahramanlık tezahürü gibidir. Bunu çalışmamızın ileriki başlıklarında detaylarıyla aktaracağız. Öncelikle tarihsel açıdan Türk tarihine kısaca bakacak olursak konumuzu açıklamamıza temel oluşturacaktır.

Ziya Gökalp'in bakış açısıyla gelenek, Türk milletinin ruhunu ve kimliğini koruyan ama değişime de açık bir unsur olarak görülmelidir. Gelenekler, milletin tarihî hafızasıdır ve bu yüzden korunmalıdır. Gökalp, Orta Asya Türk kültürünün mirasını önemser. Oğuz Kağan Destanı, Dede Korkut Hikâyeleri gibi anlatılarda geleneklerin, Türk milletinin özünü ve kimliğini oluşturduğunu savunur. Türk töresi, eski geleneklerden süzülerek gelmiş bir hukuk anlayışıdır ve modern toplumun inşasında dikkate alınmalıdır (Gökalp, 1939). Eski Türk gelenekleri, İslamiyet sonrası gelenekler ve modern Türk kültürü birbirini tamamlayan unsurlar olduğu için biz de tezimizde destan devrini tamamladıktan

sonra İslamiyet etkisindeki dönemle birlikte modern dönemde de kahramanlık algısını, kahramanlığın toplum hayatındaki yerini anlamaya çalışacağız.

Türk kültürü özelinde gelenek kavramıyla Ziya Gökalp yakından ilgilenmiştir ve Gökalp; Türkleşmek, İslamlaşmak, Muasırlaşmak isimli eserinin “An’ane ve Kaide” başlıklı kısmında gelenek kavramını bir halkbilimci bakış açısıyla irdelenmiştir. Gökalp, “biz Türkler kaideci fakat an’anesiz bir milletiz” demiştir ama hemen sonrasında da “Türk edebiyatı ne Âşık Paşa ile ne de Nevaî ile başlar; edebiyatımızın menbalarını bir taraftan taş yazıtlarda, ceylan derilerinde, diğer taraftan da halkın koşmalarında, masallarında, destanlarında aramalıyız” (Gökalp, 1918: 55) diyerek gelenek olgusuna duyduğu hassasiyeti vurgulamıştır.

Gelenek, yalnızca sosyal bilimlerin değil, aynı zamanda ilahiyat disiplininin de temel ilgi alanlarından biridir. Senkretik yayılma biçimi ve kadimliği dolayısıyla, gelenek kavramı çoğu zaman kutsal ya da ilahi olanla iç içe değerlendirilmiştir. Geleneğin bu boyutu, onun yalnızca kültürel değil, aynı zamanda metafizik bir düzleme de işaret ettiğini ortaya koyar. Bu bağlamda, geleneğin kuramsal yönü üzerine çalışmalarıyla tanınan Mustafa Armağan, Seyyid Hüseyin Nasr’ın geleneği “kadimlik” üzerinden tanımlayan yaklaşımını şu şekilde aktarır: “En evrensel anlamda geleneğin insanı, ilahî olana bağlayan ilkeleri, yani dini içerdiği düşünülebilir öte yandan ve başka bir açıdan din, esas anlamıyla Gök’ten indirilen ve insanı kaynağına bağlayan ilkeler olarak düşünülebilir. Bu durumda gelenek daha sınırlı bir anlamda bu ilkelerin uygulanması şeklinde görülebilir...” Gelenek, değiştirilmez bir şekilde dine, inanca, Tanrının emirlerine, kutsala, otoriteye, devamlılığa, zahirî ve batınî gerçeğin düzenli ve sürekli biçimde aktarılmasına bağlıdır (Armağan, 1992: 12). Nasr’ın geleneği bir taraftan kutsal ve kadim olanla ilişkilendirmesi öte taraftan da otorite ve süreklilikle beraber yorumlaması, konumuz açısından ciddiye taşımaktadır. Zira kahramanın gelenek içerisindeki devamlılığını sorgularken, kadim bilgeliğin izlerini taşıyan mitlerin mutlak otoriteyle bağını da yorumlamak lazım gelir. Her ne kadar biz farkında olmasak da mitler, zaman içinde tekrar tekrar görünüm değiştirerek ve süslenerek önümüze çıkartılır ve birçok yönden bizleri geçmişe bağlı ve bağımlı tutar. Mitin çok katmanlı yapısı ise bazen otoritenin çekiciliği çok yüksek olan birikimiyle, bazen de insanların, toplumların içsel değişim ve dönüşüm evreleriyle eş zamanlı olarak yapılır.

3.1.1.1. Kut Kavramı

Kahramanlık algısını ve kahramanı anlayabilmek için Türk kültüründeki kut kavramına daha yakından bakmak gerekmektedir. Kut bugüne kadar çok farklı manalara bürünmüştür; “gerçek varlık”, “doğru bilgi”, “olumlu değer” gibi farklı anlamlarının yanında daha pek çok manası ortaya çıkartılmıştır (Küyel; 1984; 390). Bu çalışmada üzerinde durulan ilk anlam katmanı, birçok araştırmacının yanı sıra Küyel’in de ifade ettiği üzere, “kut” kavramının taşıdığı ilahi lütuf, karizma, kudret sahibi olma, devletli olma, tanrısal bir güç tarafından desteklenme gibi unsurları içermektedir. Bu anlam çerçevesinde “kut”, yer ve gök tarafından onaylanmış, kendi özünde ruhsal bir güç barındıran bir iktidar meşruiyeti olarak da değerlendirilir. Türk kültürel sisteminde Hakan’ın kutu, yalnızca siyasal bir yetki değil, aynı zamanda Gök Tanrı tarafından verilen yönetme gücü, adaleti sağlama sorumluluğu ve hükmetme hakkı ile de ilişkilendirilir. Bu bağlamda “kut”, yalnızca iktidarın sembolü değil; aynı zamanda o iktidarın ilahi kaynaklı meşruiyetini temsil eden kutsal bir olgudur. Hakan yönetme kabiliyetini Gök Tanrı’dan almış kabul edilir.

Kut kavramı üzerine çalışan isimlerden biri de Küyel’in yanı sıra Said Başer’dir. Başer, “Kutadgu Bilig’te Kut ve Töre” adlı çalışmasında, kut kavramını töre ile olan ilişkisi bağlamında inceler. Ona göre, kut her ne kadar ilahi bir bağış olarak değerlendirilse de, hükümdarlık meşruiyeti yalnızca bu kutsal kaynağa dayanmaz; aynı zamanda töre hükümleri doğrultusunda sınırlandırılmış ve denetlenmiştir. Bu yaklaşıma göre, kut bir iktidar meşruiyet kaynağı olmakla birlikte, töre onun işleyişini belirleyen hukuki ve ahlaki çerçeveyi oluşturmaktadır (Başer, 1989: 3). Yazarın, Divan-ı Lügat-it Türk’teki “Tanrı Türk hakanlarını, Türk töresini yürütebilmeleri için tahta çıkartmaktaydı” sözüne istinaden ortaya koyduğu bu değerlendirme kut kavramının örfi otorite, iktidar olarak ifade edebileceğimiz töre ile olan çok önemli bağını ortaya koymaktadır. Said Beşer’in Kutadgu Bilig’e dayanarak yaptığı tespitler, araştırmamız açısından son derece anlamlıdır. Beşer’e göre, hükümdar ya da bey olarak nitelendirilen yöneticiler, yönetim erkini yalnızca Tanrı’dan gelen bir kutla değil, aynı zamanda töreye uygun bir adalet anlayışıyla icra etmekle yükümlüdürler. Zira beylik kurumu, varlığını töreye borçludur; töre sayesinde anlam kazanır ve süreklilik sağlar. Bu bağlamda, töre yalnızca bir hukuki düzen değil, aynı zamanda siyasal otoritenin meşruiyetini sağlayan temel ilkedir (KB,

5285 b). Törelere uygun davranan adaletli hakanlar, beyler bizzat “kut” haline gelirler ve bu “kuttan” herkes bir pay alırdı (KB, 3461 b). “Kut”, hizmet ile ortaya çıkıp görünür olurken, töre ihsan ile bilinirdi (KB, 596 b). “Kut” törenin emrinde, törenin hizmetindeydi; hizmet ettikçe inkişaf ederdi (KB, 589 b). Buradaki hizmetin anlamı, törenin iyi bir şekilde uygulanmasıdır. Adalet, törenin en çok önem verdiği şeylerin başında gelirdi. O kadar ki, adaletle yöneten adaletle hükmeden bir bey, doğrudan Tanrının sevgisine mazhar olurdu. Zira gökyüzü, ancak adaletle ayakta durabilirdi. Bu adaletin yeryüzündeki karşılığı olan töre ise, âdeta göğün direği gibi işlev görmekteydi. Töre, yalnızca toplumsal düzenin değil, kozmik dengenin de temelini oluşturan bir ilkeler bütünüdür; bu yönüyle hem siyasal otoritenin dayanağı hem de evrensel düzenin sürdürücüsüdür (KB, 5600 b). Töre sarsılacak olursa inanışa göre gök yerinde duramazdı (KB, 3463 b). (Başer, 1989: 4). Başer’in vurguladığı kut ve töre ilişkisi kahramanların örfi iktidar karşısındaki mevcut yerlerini ve konumlarını analiz etmekte bir anahtar vazifesi görmektedir. Daha önce de belirtildiği üzere, kut kavramı, tanrısal kökenli bir iktidarın elde edilmesiyle birlikte siyasal yetki ve gücün kullanılmasını da kapsayan, bütüncül bir iktidar anlayışını içerir. Bu bağlamda, kut, hem ilahi meşruiyet hem de dünyevi yönetim erki açısından belirleyici bir ögedir. Dolayısıyla, siyasi iktidarın kutsallığı, töreye dayalı yönetsel uygulamalar ve bireysel karizma gibi üç farklı iktidar biçimi, kut bileşeni aracılığıyla birbirine bağlanmış çok katmanlı bir yapının parçalarıdır. Bu bütünlük içinde kut ile töre arasındaki ilişkiye dikkat çeken düşünürlerden biri de Ziya Gökalp’tir. Gökalp, Divânü Lügâti’t-Türk’te yer alan “İl gider, töre kalır” atasözünü örnek vererek, Türk milletinin töreye atfettiği değer, geçici olan siyasi iktidarın ötesinde kalıcı bir hukuk ve düzen anlayışına dayandığını vurgular. Bu söylem, törenin yalnızca bir yönetim ilkesi değil, aynı zamanda Türk toplumunun kültürel hafızasında yer alan köklü bir normlar sistemi olduğunu ortaya koyar (Gökalp, 1939: 96). Ziya Gökalp’in düşüncesinde, “devlet” anlamına gelen “il” kavramı ile “gelenek” anlamına gelen “töre” arasındaki sıkı ilişki özellikle dikkat çekicidir. Gökalp’e göre, töre yalnızca pozitif hukuk çerçevesinde, devletin belirlediği yaptırımlar ve kurallar bütünü olarak değerlendirilmemelidir. Aksine, töre, toplumsal hayatın ahlaki, kültürel ve manevi temellerini de kapsayan daha geniş bir normatif sistemi ifade eder. Bu yönüyle töre, hem hukuki hem de kültürel sürekliliğin taşıyıcısı olarak, devletin dayandığı en temel zeminlerden biri olarak görülür. Töre, “yazılmış yasalardan başka yazılmamış teamülleri”

(Gökalp, 1939: 96) de içine alır. “Yasa, Töre-Türe ve Şeriat” başlıklı çalışmasında İnan da bu konuyu ele almıştır. İnan, makalesinde Cengiz Han’ın kanunlarıyla “töre” kavramını birlikte ele alarak, Cengiz Han’ın kanunları olarak bilinen kuralların, “eski Türk Hakanlıklarında yürürlükte olan ve şifahi olarak nesilden nesle intikal eden töre ve kaidelerden başka bir şey olmadığını” ifade etmiştir (İnan, 1998: 222).

Bir diğer önemli araştırmacı olan İbrahim Kafesoğlu da “kut” kavramının Türklerde doğrudan siyasi iktidarı temsil ettiğini belirtmektedir. Kafesoğlu’na göre kut, yalnızca yöneticinin ilahi meşruiyet kaynağı değil, aynı zamanda onun hükmetme yetkisinin asli dayanağıdır. Bu bağlamda, kuttan feragat etmek ya da onu kaybetmek, yalnızca kutsal bir nimetin yitirilmesi değil, aynı zamanda siyasi iktidardan vazgeçme anlamına gelmektedir. Dolayısıyla kut, hükümdarlığın sürdürülebilirliğini belirleyen en temel unsur olarak değerlendirilmektedir (Kafesoğlu, 1998: 236-237). Bunun yanı sıra, ilahi kökenli bir güç olarak değerlendirilen kut, Tanrı tarafından yalnızca siyasi iktidarın temini için değil, aynı zamanda ekonomik refahın ve askerî zaferin sağlanması amacıyla da hükümdara bahşedilmiştir. Tanrı, kut ile donattığı Türk hakanına aynı zamanda iktisadi gücü temsil eden “ülüg veya ülüş” bağışında bulunmuş; böylece ülkede bolluk ve bereketin artmasına vesile olmuştur. Diğer yandan, bu kutsal güç sayesinde hükümdar, düşmanlarına karşı zafer kazanarak hem iç düzeni sağlamış hem de dış tehditlere karşı üstünlük kurmuştur. Bu çok yönlü ilahi destek, Türk siyasal düşüncesinde iktidarın sadece yönetsel değil, aynı zamanda ekonomik ve askerî alanlarda da meşruiyet ve başarı ile bütünleştiğini göstermektedir (Koca, 2002: 328). Kut kavramının siyasal erkle olan ilişkisi, tarihsel süreç boyunca sürekliliğini koruyan temel bir düşünce eksenini olarak öne çıkmaktadır. Ziya Gökalp de Türk töresini değerlendirirken, onun yalnızca devletin koyduğu yazılı yasalardan ibaret olmadığını vurgular. Gökalp’e göre töre, yazılı hukuk kurallarının ötesinde, toplumun ortak vicdanında yer edinmiş, yazılmamış fakat kuşaktan kuşağa aktarılan örf, âdet ve teamülleri de bünyesinde barındıran kapsamlı bir normlar sistemidir. Bu yönüyle töre, hem yazılı hem de sözlü kültürün taşıyıcısı olarak siyasal otoritenin ve toplumsal düzenin temellerinden birini oluşturur (Gökalp, 1976: 13). Tüm bu değerlendirmelerden de açıkça görüleceği üzere, Türk siyasal kültüründe gelenek ile devletin iç içe ve uyumlu bir biçimde varlık gösterdiği bir yapı söz konusudur. Türk devlet anlayışında siyasal erk, yalnızca dünyevi, örfi otoriteye değil, aynı zamanda tanrısal kökenli bir meşruiyet temeline, yani kut anlayışına da dayanmaktadır. Bu çok katmanlı

erk yapısı, tarih boyunca Orhun Yazıtları'ndan Oğuz Kağan Destanı'na kadar uzanan birçok metne yansımış; siyasal iktidarın hem ilahi hem geleneksel temellerle meşrulaştırıldığını ortaya koymuştur. Bu bağlamda, çalışmamızın ilerleyen bölümlerinde söz konusu bütünlüğü çeşitli metin örnekleri ve açıklayıcı yorumlarla detaylandırmaktayız.

Çetin'in "Ezelden Ebede; Kadim Bilgeliğin Kutsal Yolculuğu" makalesine göre gelenek, yalnızca bir bilinçlilik hâli değil, aynı zamanda mitsel bir yaşam planı oluşturarak insan varoluşunu kutsal ve mutlak kurallar etrafında düzenleyen bir yapı olarak da değerlendirilir. Bu yönüyle gelenek, bireylerin ve toplumların davranışlarını belirleyen değerler sistemini sadece aktarmakla kalmaz, aynı zamanda bu sistemin sürekliliğini sağlayan bir normatif zemini de inşa eder. Geleneğin en temel gücü, kendisini dışsal bir meşruiyet kaynağına ihtiyaç duymaksızın temellendirebilmesinden gelir. Müdahale edilemeyen sebep-sonuç ilişkileri yaratarak bireylerin farkına varmadan benimsediği, kutsallık, ayrıcalık ve üstünlük atfedilen kurallar, semboller, mitoslar ve ritüeller aracılığıyla hayatın tüm alanlarına nüfuz eder. Bu bağlamda gelenek, yalnızca kültürel sürekliliğin değil, aynı zamanda toplumsal ve kozmik düzenin de taşıyıcısı konumundadır (Çetin, 2005: 155).

Türk kültür tarihinde kahramanlık, toplumun kimliğini, değerlerini ve dünya görüşünü şekillendiren en önemli kavramlardan biridir. Bu kavram, Türk milletinin tarih boyunca karşılaştığı zorluklara karşı mücadeleci ruhunu, bağımsızlık tutkusunu ve dayanışma anlayışını yansıtır. Kahramanlık, sadece savaş meydanlarında değil, aynı zamanda kültürel, ahlaki ve manevi her alanda derin bir anlam ve değer taşır. Türk kültüründe kahramanlık önemli bir bağımsızlık ve özgürlük tutkusu olarak karşımıza çıkmaktadır. Kahramanlık olgusu Türk milletinin bağımsızlık ve özgürlük noktasında sarsılmaz büyük güç, kudret ve iradesini temsil eder. Mete Han, Bilge Kağan, Alp Arslan, Fatih Sultan Mehmet, Mustafa Kemal Atatürk gibi tarihi şahsiyetler, kahramanlıklarıyla milletin bağımsızlık mücadelesine öncülük etmişlerdir. Bu kahraman şahsiyetlerin hikâyeleri her daim halkın millet olma, düşmana karşı mücadele etme, üstünlük kazanma ve özgürlüğünü ne pahasına olursa olsun koruma isteğini canlı tutmuştur. Bu istek kültür tarihi açısından baktığımızda arkaik dönemlerden bugüne kadar milleti birleştirici bütünleştirici rol oynar. Mit, efsaneler, destanlarla başlayan ve masal, halk hikâyesi, halk

şiiri, atasözü, tiyatro, roman gibi her türde kendini göstererek ölümsüzleşen kahramanlık olgusu sözlü ve yazılı kaynaklarda olduğu gibi maddi kültür unsurları ve daha başka birçok türde kendisini göstermektedir. Kahramanlık serüveni Türk milletinin cesaret, yiğitlik, fedakârlık ve vatan sevgisini kuşaktan kuşağa aktarmada önemli bir rol üstlenir. Kahramanlık, Türk toplumunda bireyleri ortak bir amaç etrafında birleştiren bir değer olmuştur. Halkın zor zamanlarda birlik içinde hareket etmesini sağlayan kahramanlık öyküleri, toplumsal dayanışmanın güçlenmesine katkı sağlar ve milli kimliğin oluşumunda da temel bir unsur olmuştur. Kahramanların hikâyeleri, Türk milletinin tarih bilincini güçlendirerek ortak bir geçmiş duygusu yaratır. Bu bilinç kültürel devamlılığı sağlamada önemli bir rol oynar.

Türk kültüründe kahramanlık ahlaki ve manevi değerlerin koruyucusudur sadece fiziksel güçle değil, ahlaki değerlerle de ilişkilendirilmiştir. Adalet, doğruluk, cömertlik ve yardımseverlik gibi değerler, kahramanların en önemli özellikleri arasında sayılmıştır. Bu da kahramanlık kavramını daha geniş ve derin bir anlamda ele almayı sağlar. Türk kültür tarihinde, hem toplumsal hafızanın hem de ortak değerlerin taşınmasında merkezi bir rol oynar. Bu kavram, milletin geçmişten bugüne gelen varoluş mücadelesinin simgesi ve hassas noktası haline gelmiştir. Eski Türk hükümlerlik anlayışı, karizmatik otorite temeline dayanmaktadır; bu anlayışa göre hükümdarlık yetkisi, kudreti ve yönetme hakkı doğrudan Tanrı tarafından bahşedilmiş ilahi bir lütuftur. Tarihî kaynaklar, Türk hükümdarlarının iktidarını yalnızca dünyevi değil, aynı zamanda göksel bir iradenin tezahürü olarak görmüştür. Bu durum, hükümdarın meşruiyetini sadece soy bağından ya da askerî başarıdan değil, Tanrı'nın iradesinden alması gerektiği düşüncesiyle açıklanmıştır. Asya Hun imparatorunun ünvanı: *"Gök-Tanrının, güneşin, ayın tahta çıkardığı Tanrı kut'u Tanhu"* idi (De Groot, 1921: 53). Hsia Hun devleti tanhusu He-lien Po Po 5. yüzyılın ilk çeyreğinde şöyle diyordu: *"Benim hükümdar olmam Tanrı tarafından kararlaştırıldı..."* (Onat, 1977: 91-94). Avrupa Hun Devleti örneğinde de görüldüğü üzere, hükümdarlığın ilahi bir güçle donatıldığı inancı, bozkır siyasal kültürünün temel unsurlarından biridir. Bu anlayış, "Tanrı'nın kılıcı" hikâyesinde açıkça gözlemlenmektedir. Bozkır kökenli bu hikâyede, Atilla'nın kutsal bir misyonla donatılmış olduğu vurgulanır. Nitekim Sofya'da Hun ve Bizans elçileri arasında yaşanan diplomatik bir gerilim sırasında, Atilla'nın tanrısal kudretle mücehhez bir lider olarak algılanması, onun karizmatik otoritesinin sadece Hun toplumu nezdinde değil, diğer

milletler arasında da kabul gördüğünü göstermektedir. Bu bağlamda, Akatir kralının Atilla'yı doğrudan Tanrı'ya benzetmesi, Hun hükümdarının Tanrısal iradeyi temsil eden bir figür olarak görülmesinin tipik bir yansımasıdır. Söz konusu olaylar, eski Türk ve bozkır topluluklarında iktidarın yalnızca dünyevi bir otorite değil, aynı zamanda ilahi meşruiyet taşıyan bir erk olarak telakki edildiğini ortaya koymaktadır (Váczy, 1962: 111). Aynı durum Gök-Türk hakanları için de geçerliydi: "*Tanrı'ya benzer, Tanrı'da olmuş Türk Bilge Kagan.*" (Kitâbeler, I, güney, 1; II, dogu, 1.) "*Babam kagan ile anam hâtunu Tanrı tahta oturttu.*" (Kitâbeler, I, doğu, 25; II, doğu, 21). "*Tanrı irade ettiği için, kutum olduğu için kagan oldum.*" (Kitabelerden akt. Kafesoğlu, 2015: 240). Bu ilahi meşruiyet anlayışı, yalnızca Hunlar dönemine özgü kalmayıp, daha sonraki Türk topluluklarında da devam etmiştir. Nitekim Uygur Kağanlarının kullandıkları unvanlar da bu durumu açık biçimde yansıtmaktadır. Benzer şekilde Tuna Bulgarları'nda da hükümdarın tahta çıkışı, Tanrı'nın iradesiyle gerçekleşen bir olay olarak kabul edilmiştir. Bu anlayışa göre hükümdarlık, sadece dünyevi bir iktidar pozisyonu değil, Tanrısal iradenin yeryüzündeki temsilidir. Bu tür unvanlar ve anlatılar, eski Türk ve bozkır siyasal kültürlerinde iktidarın ilahi bir temele oturtularak kutsal bir nitelik kazandığını göstermektedir (Kafesoğlu, 1997: 240). İtil Bulgarlarında da aynı durum geçerlidir (Fadlan, 1954: 74). İbn Fadlân'ın aktardığı bilgilere bakılacak olursa, Hazar Hakanı'nın hükümdarlık konumu, yalnızca siyasi bir otoriteyle sınırlı kalmayıp, neredeyse ilahi bir statüyle bütünleşmiş görünmektedir. Rivayetlere göre Hakan, halktan tecrit edilmiş bir yaşam sürmekte; bu durum, onun dünyevi bağlardan arınmış, yarı tanrısal bir varlık olarak algılandığını göstermektedir. Bu tür bir tasvir, Hazarlar'da hükümdarlığın sıradan bir yönetim işlevinden çok, kutsiyetle çevrili bir temsil alanına dönüştüğünü; hükümdarın yalnızca bir yönetici değil, aynı zamanda kozmik düzenin sürdürücüsü olarak görüldüğünü ortaya koyar (Dunlop, 1967: 97). Bozkır Türk siyasi geleneğinde, bir kişinin hakanlık makamına gelebilmesi, yalnızca soy ya da güç ilişkilerine değil; Tanrı tarafından bahşedilen kut (ilahi meşruiyet) ve ülüg (ekonomik refah, nasip) gibi kutsal unsurlarla donatılmış olmasına bağlıdır. Bu anlayışa göre, Türk hükümdarı ancak bu iki temel unsuru üzerinde taşıdığı takdirde meşru olarak iş başına gelebilir ve halk nezdinde kabul görebilirdi. Kut siyasi otoritenin kaynağı, ülüg ise toplumsal refahın ve yönetsel bereketin temsili olarak değerlendirilmiş; böylece hükümdarlık hem ilahi hem dünyevi unsurlarla bütünleşen çift yönlü bir iktidar modeli olarak şekillenmiştir (kitabelerden akt. Kafesoğlu, 2015: 240).

Tarihî kaynakların sunduğu verilerden de açıkça anlaşılacağı üzere, eski Türk devlet anlayışında siyasal güç ve iktidar, kut kavramı etrafında tanımlanmakta ve meşrulaştırılmaktaydı (Arsal, 1947: 120). Türk dilinin en eski ve en yaygın kültür kavramlarından biri olan kut, yaklaşık 2200 yıldır kullanımda olan köklü bir terimdir. Türklerde siyasal iktidarın içeriğini, mahiyetini ve meşruiyet zeminini belirleyen bu kavramın nazari boyutu ise en açık biçimde, Türk siyaset düşüncesinin temel eserlerinden biri olan Kutadgu Bilig’de ifadesini bulmuştur. Bu eser, yalnızca kut kavramının pratik kullanımını değil, aynı zamanda onun siyasi, ahlaki ve metafizik anlam düzlemlerini de sistematik bir şekilde ortaya koyarak, Türk hükümlanlık anlayışının kuramsal çerçevesini sunmaktadır. Buna göre, *“Kutun tabiatı hizmet, şiarı adalettir... Fazilet ve kısmet kuttan doğar... Beyliğe (Hükümdarlığa) yol ondan geçer... Her şey kutun eli altındadır, bütün istekler onun vasıtası ile gerçekleşir... Tanrısal (ıduq)’dır... Dünyada tam bir iktidar kuşağı bağladı, kurt ile kuzu bir arada yaşadı... Bey, bu makama sen kendi gücün ve isteğin ile gelmedin, onu sana Tanrı verdi... Hükümdarlar iktidarı Tanrı’dan alırlar...”* (Kutadgu-Bilig, Beyitler: 461, 674, 1430, 1933, 1934, 5469, 5947). Kut yani yetkiden geri adım atmak, *“Devletten, siyâsi istiklâlden vazgeçmek”* anlamına gelirdi. (Bk. Oğuz Kağan Destanı, str.187-193). Buradan anladığımıza göre tüm güç, iktidar, hâkimiyet hep kut’tan gelmektedir, dolayısıyla hakanlık, hükümdarlık nasıl ki Tanrı tarafından bahşedilen bir lütuf ise kahramanlık da Tanrı’dan gelen bir lütuftur, kahraman da aynı hakan, hükümdar gibi kut ile lütuflandırılan bir seçilmiş kişidir diyebiliriz.

Tarihî kayıtlara gelince, bu, Türk devlet başkanının dünya iktidarını, yönetimini ifade eden M.Ö. Asya Hun hükümdarı Mo-tun’un ünvanı “Tanrı kut’u Tanhu” ile başlar ve Avrupa Hun imparatoru Attilâ’nın, cihan hâkimiyeti kurmak tasavvuru ile devam eder. Bizans tarihçisi Priskos (5. yy.) ve daha sonra Got tarihçisi Jordanes (6. yy.)’ın bildirdiklerine göre, “Tanrı Ares’in kılıcına sahip olan Attilâ dünyayı kendi idaresine almayı planlıyordu ve bu, -448 yılında Batı Roma elçisi Romulus’un dediği üzere- Attilâ için zor değildi (Kafesoğlu, 2015: 246). Fakat daha önce, 409 yılında Avrupa Hunları Batı kanadı élig’i Uldız, Bizans’ın Trakya umûmi valisine, gökyüzünü göstererek “Güneşin battığı yere kadar” her tarafı zapt edeceğini söylemişti. O tarihten bir buçuk asrı geçkin bir süre sonra (576’da), bu kez Asya’da Gök-Türk prensi Türk-Şad, Bizans elçisi Valentinus’a, “Güneş’in doğduğu yerden battığı yere kadar dünya önümüzde diz çökecektir” demektedir” (Kafesoğlu, 2015: 246). Ayrıca Batı Gök-Türk hâkanının 598’de

Bizans’a gönderdiği ünlü mektup da şöyle başlıyordu: “Yedi iklimin ve yedi ırkın yani dünyanın hükümdarından Roma imparatoruna” (Kafesoğlu, 2015: 246). DLT’de de ünlü efsanevî Türk başbuğu Alp Er-Tunga “Acun-beği” dünya hükümdarı sayılmaktadır. Türk cihan hâkimiyeti düşüncesi, Türk fütûhat felsefesinin ana kaynağı ve dayanak noktası olarak, daima gerçekleştirilmesine çalışılan temel bir ülkü niteliğini tarihimiz boyunca hep muhafaza etmiştir (Kafesoğlu, 2015: 246).

Türklerde hükümrânlığın ve dolayısıyla da kahramanlığın yapısı, karakteri yukarıda belirttiğimiz üzere, “ilâhi vazife” inanişinden sebeple “karizmatik” iktidar olarak kabul edilmiştir. Fakat şu önemli detaylara dikkat edilmelidir: Karizmatik hâkimiyete bağlı topluluklar umumiyetle dini cemiyetler olduğu hâlde, Türk siyasi birlikleri dini vasıf taşımamaktadır. Peygamberler veya veliler tarafından idare edilen Türk devleti yoktur. Ayrıca Türk hükümdarı insanüstü varlık da sayılmamaktadır. Hem kendisi, hem halk onun normal bir insan olduğunun farkındadır (Kitabelerden akt. Kafesoğlu, 2015). Esasen Türklerde kut telakkisi sonu olmayan bir hâkimiyete imkân vermemektedir yani idare yetkisi bazı şartlarla sınırlandırılmıştır. Bunların başında dağınık boyları toplayıp nüfusu çoğaltmak, halkı doyurmak, kalkındırmak, giydirmek, huzuru ve güvenliği sağlamak ve tabiki adaletli olmak gelir.

Türklerde bir hükümrânlık gereği olarak kabul edilen ve devlette idari sorumluluk taşıyan herkesin katılması zorunlu büyük resmi ziyafetler (Doğu Türkleri “Aş-ıçkü” Bulgar Türkleri “içme-d(y)eme” diyorlar; şölen/şulen/=çorba kelimesi Moğolca’dır) ve umumiyetle hakan sofrasının halka açık tutulması ve hatta yemekteki sofrâ takımlarının dâvetliler tarafından “yağma edilmesi” bunun sembolik belirtisidir. “Halk tok olmalı, memur ve işçilere aç mısın, tok musun, diye sormalı... Elini açık tut... Bir hükümdar kuldân fakir adını kaldıramazsa nasıl hükümdar olur?” (Kutadgu-Bilig). Kutadgu-Bilig’de halkın hükümdardan istedikleri:

a- İktisadi istikrar

b- Âdil kanun

c- Âsayiş, olarak sıralandıktan sonra şöyle söylenir: “Ey hükümdar, sen önce bunları yerine getir, sonra kendi hakkını isteyebilirsin”, “Bey, iyi kanun yap... Kanuna kendin riayet et ki, halk da sana itaat etsin”, “Bey, kudretli ol, halkı kudretli kıl ki bunun

için onun karnın doyurmak lazımdır” (KB) Millet yolunda "gece uyumadan, gündüz oturmadan" çalışması gereken Türk hükümdarı (Kitabeler, 1, doğu, 27, 2, doğu, 22; Tonyukuk, str. 51) sıralanan vazifelerini yapamazsa, “Kut”unun Tanrı tarafından geri alındığı düşüncesi ile iktidardan düşerdi (Weber’den akt. Kafesoğlu, 2015). Gök-Türk tarihinde genç hükümdar İnel Kağan’a karşı yapılan 716 yılı ihtilâl bu gerekçeye dayanıyordu (Kitabeler, 1, doğu, 27, 2, doğu, 22; Tonyukuk, str. 51). Diğer taraftan hakanlık tahtına çıkışta da her zaman töre hükümleri göz önünde bulundurulmaktaydı. 581’de ölen Gök-Türk hakanı Ta-po yerine, onun vasiyet ettiği Ta-lo-pi’en’in hakanlığını töreye uymadığı için devlet meclisi reddetmişti (Kafesoğlu, 2015: 247). Hun devletlerinde de “iktidar”ın durumu aynı şekilde idi: “Hükümdar, icraatından önce istişare etmek”, “meclisten tasvip ve karar almak” zorunda idi (Kafesoğlu, 2015: 248). Oğuzlarda da başbuğlar törenin gerektirdiği görevleri yapmakla yükümlüydüler. (Kafesoğlu, 2015: 248). Demek ki, Türk hükümdarlık telakkisi, bütün karizmatik temeli yanında “kanuni meşruiyet”i de temsil ediyordu. Yani Türk hükümdar, başka bazı devletlerdeki “kanun yapan fakat kendini kanuna bağlı saymayan” cinsten bir monark değildi. Görülüyor ki, Türkler siyasi iktidarın kaynağını Tanrı’ya bağlama suretiyle hakanı Tanrı huzurunda sorumlu tutmakla, bugün “milli irade” diye ifade edilen “yüksek otorite” meselesini, üstün siyasi kültürleri sayesinde, daha o çağlarda halletmiş ve insanları hükümdarın şahsi insaf duygusuna sığınmaktan kurtarmışlardı. Bu tarzda bir yönetim düşüncesi, yukarıda da söylediğimiz gibi, benzeri eski Roma’da görülen ve hükümdarın icraatının millet tarafından kontrolüne imkân veren “imperium” şeklinde tecelli etmekte idi. Türk devletlerinde bu kontrol meclisler aracılığı ile yapılmıyordu.

Bir kültürün ortaya çıkması için sadece maddi imkân ve iktisadi faktörler yeterli değildir. İnsan faktörü de bu hususta etkilidir. Aynı şartlar dâhilinde yaşayan farklı toplulukların kültürlerinde görülen farklar da, insan gruplarının sosyal telakki, inanç ve psikolojilerindeki farklılıklardan ileri gelir. Buna göre de, Bozkır kültürünü meydana getiren Türklerin kendilerine has bir düşünce sistemi ve ahlâk anlayışlarına sahip olmaları bundan ileri gelir ki; bu, müsbet ilim yönünden şöyle açıklanabilir: *“Eski Türk’e at, insan ruhunu okşayan iki beşerî imkân sağlamıştır: Biri, at üstünde insanın kendini başkanlarından daha üstün hissetmesi, ikincisi atın sürati sebebi ile kısa zamanda istenilen yere ulaşabilme iştiağının tatmini. Bozkırlı Türkler tarihte bu hususları gerçekleştiren ilk topluluk olarak görünür. Birincisi, yani üstünlük duygusu universal*

devlet anlayışının desteği ile eski Türk'te, O. Menghin'in ifadesi ile 'beylik gururu'nu uyandırıyor, ikincisi de geniş ufuklara hükmetme arzusunu kamçıliyordu. Bunu fîliyat sahasına çıkarmak için gerekli araç ise elde idi: Demir” (Kafesoğlu, 2015: 331).

Hükmetme, yönetme isteği aslında bir içgüdü olup her insanda bilinçaltı bir güç olarak yaşar. Bu içgüdünün aynı zamanda ilk fırsatta başkalarını ezmek, sömürmek için de bir araç özelliği taşıdığını dünya tarihi gösteriyor. *“Bazı milletleri istismarcılık yoluna sürükleyen husus, onlarda 'beylik gururu' nun eksikliğidir. Beylik gururu, sadece övünme vesilesi olan basit bir psikoloji değildir. Onun, Gök-Tanrı'dan kaynak alan üniversal devlet telakkisinin gereği olarak, asıl özelliği, karşılık beklemeden koruyucu olmasıdır. Bu ise hüküm altına alınmış insanları sevmekte temellenir. İnsan sevgisinden doğan koruyuculuk, adalet, hürriyet ve eşitlik düşüncesini getirmiştir. Türk devletlerinde görülen töre prensipleri böylece daha açık bir mana kazanmaktadır. Türklerin tarihte çeşitli kavimleri idare etmekte gösterdiği başarıların sebebini burada görmek mümkündür ve muhakkak ki, Türkler insan psikolojisini en iyi tanıyan, anlayan ve bu sahada Antik-çağ medeniyetinin temsilcilerini bile çok geride bırakan bir millettir. Buna Türkün 'gerçekçilik'i de denebilir. Beylik duygusu + insan sevgisi + gerçekçilik şeklinde özetlenebilecek olan eski Türk düşüncesinin esaslarını ahlâk prensibi yapmış, yani hayatında düstur edinmiş insana eski Türkçe'de 'alp' denirdi. Türkçede er, erkek, cesur kişidir, fakat 'alp' yiğit insan demektir. Cesareti ile mücadele ruhunu geliştirici 'ad verme' ve 'and içme' gibi gelenekleri 'alp'lığın devamını sağlayan eski Türk topluluğunda debdebe, gösteriş ve servete değer verilmez, yalancılıktan da şiddetle nefret edilirdi. Devletlerarası siyasi andlaşmalarda bile sadece söz verilmekle yetinilmesi ve bu sözün başka topluluklardaki yazılı taahhütlerden de üstün bir sağlamlık taşıması, eski Türk'ün bugün de milli gelenek hâlinde devam eden 'söz namustur' telakkisini ahlaki bir meziyet olarak ortaya koymaktadır.” (Kafesoğlu, 2015: 331-332).*

Türklerin dikkat çekici başka bir ahlaki niteliği de 'utangaç' bir millet oluşudur. Yukarıdan beri sırası geldikçe zikredildiği gibi, yerli (kitâbeler) ve Çin (Shi-ki, Ts'ien Han-Shu, Sui-Shu) ve Bizans (Priskos, Menandros, Tactica'lar), Lâtin (Marcellinus) vb. yabancı kaynaklara göre de Türkler savaş meydanında değil, rahat yatakta, döşekte ölmekten, hatta yaşlanıp hastalanmaktan utanırlardı. Esir olmak, köle durumuna düşmek, kadınlarının, kızlarının düşmanın eline geçmesi çok bir büyük utanç kaynağı idi. Lüks

içinde yaşamaktan, kibirden, başarıları dolayısıyla övünmekten ve övülmekten; verdikleri sözleri yerine getirememekten, yalan söylemekten utanırlardı. Utanma hissi, Antik-çağ düşüncesine dayalı Batı kültüründeki gibi bir ruhsal zaaf değil, insana her zaman kendini kontrol etme olanağı sağlayan bir psikolojik mekânizmadır. Eski Yunan düşüncesinde yalancılık, hırsızlık mübah görülmüş haksızlık yapmak bir güç belirtisi ve cesaret sayılmış, faziletlerin başı kabul edilmiş, fakat insanda utanma denilen bir ruhi prensibin varlığı dahi akla getirilmemişti. Buna karşılık eski Türk ahlâkında, cesaret yanında ve belki ondan da üstün olmak üzere, kötülükten koruyucu, başkalarını aldatmaktan, kandırmaktan, vicdanın yerini kurnazlığa bırakmaktan alıkoyucu ve insana namuslu, vakarlı bir yaşam sistemi veren utanma duygusu en büyük fazilet olarak görülmüştür. Bu ahlaki özelliklerinden dolayı Türkler hakka saygılı, doğruya hürmetkâr olmuşlar ve meşrû devlet idaresine bağlılıkları (Pritsak, 1950: 195) ile uzun ve çok zorluklar barındıran büyük göç hareketlerinde dahi hiç bozulmayan törenin disiplin anlayışı içinde nizamcı bir cemiyet meydana getirmişlerdir. Bu nizam, düzen keyfiyeti, bilhassa 10’lu sisteme dayalı askeri teşkilât ruhundan güç alan çok farklı siyasal ve sosyal müesseselerin kuruluşlarında ve işleyişlerinde görünüyordu. Türk düşüncesinde önemli yeri bilinen “otoriter devlet” telakkisinin iki dayanağından biri töreye sıkıca bağlılık ise, biri de devlet kuruluşlarının işleyişine damgasını vuran bu nizamcılıkta dikkatli olmak ve istikrarlı olmaktır.

Türk düşüncesi daha çok “millet sevgisi, Tanrı korkusu, doğruluk” ilkeleri ile tanınan devlet adamı, teşkilatçı ve idareciler yetiştirmiştir. Yukarıda sırası geldikçe belirtmiş olduğumuz üzere Milattan önceki devirlerden beri mevcut ve çoğu da hâlâ dilimizde yaşayan şu en eski Türkçe sözler, düşünce kavramları bakımından Türk kültürünün karakterini ortaya koymaya yeter: Tanrı, kut, il, ordu, tug, demir, at, sü yani kuvvet... Demek ki, Türk düşüncesi temelde ‘beşeri ve pratik’tir. Çin’de ise önce bu Türk düşüncesi hâkim olmuş, sonraları Budizm’in tesiri ile Hind düşünce tarzı ağırlık kazanmıştır (Eberhard, 1944: 266).

Türk devlet adamlarının, tüm Türk topluluklarında ortak bir düşünceyi temsil etmek için, hassasiyet gösterdikleri bazı hususlar olmuştur ki, bunlardan biri, uğruna ülkeyi bile terketmeyi göze aldıkları siyasi istiklaldir; diğeri de, dağınık Türkleri toplamak suretiyle soy birliğini kurmak olarak görünmektedir. Türk devletlerinde, idarede yabancı

müdahalesine sebep olmamak, yabancı kültür etkilerini asgari derecede tutmaya çalışmak, dış kültür unsurlarını sadece Türk devletinin yararına uygun olduğu sürece değerlendirmek, gerçekçi Türk siyasi tavrının (Türk milli siyasetinin) izleri durumundadır. Nihayet, iktisaden, çok defa tarım mahsulleri bol topraklara ve oraları işleyen, yetiştiren “köylü” topluluklara muhtaç olduğu için akından akına koşturmak mecburiyetinde olan, askeri nitelikteki Bozkır devletinin ortaya koyduğu Türk düşüncesi, sürekli hareketler hâlinde eski Türk tarihinde iş, aksiyon anlayışıyla birleşince, ‘ilâhi vazife hukuku’na dayalı bir dünya hâkimiyeti fikri gelişmiştir. Devlet teşkilatında doğu-batı (sağ-sol) şeklindeki akislerinden de görüldüğü gibi ve kaynaklardaki söyleniş ile “Güneş’in doğduğu yerden battığı yere kadar” insanları törenin himayesine almak şeklinde belirlenen bu büyük ‘dünyayı yönetme ülküsü’nün destanlarda, efsanelerde ve yazılı eski vesikalarda yer almış Oğuz Hâkanın “Güneş’i bayrak, gök’ü otağ” ilân etmesi ve Türk hâkimiyet belgesi olan “Altın yayın doğudan batıya kadar ulaşması” (bk. Oğuz Kagan Destan, str. 96-102, 316-319), Alp Er Tunga’nın “acun beyi” (dünya hükümdarı) sayılması, (bk. DLT, 1, s. 41; III, s. 41 vd) Kâşgarlı’nın haritasında Türk ülkesinin dünyanın merkezi gösterilmesi, Uygur hâkanı Buku’nun rüyası, (Cüveynî, Târih-i Cihânguşâ, I: 42), Oğuz’un bütün dünyayı fethettikten sonra, dünya idaresini düzenlemesinin, silinmez izleri vardır (Kafesoğlu, 2015: 334-335). Görülüyor ki, yukarıda tanıtmaya çalıştığımız ve bugün yiğit dediğimiz alp tipini (Kaplan, 1955: 204-213) ideal insan kabul eden kadim Türk kültüründe, ideal cemiyet tipi, görüldüğü üzere, adeta bir destan havası içinde akıp giden Bozkır hayatının gereği, çok düşünen yaşlılardan ziyade, beylik gururuna sahip, güçlü ve dinamik fertlerden kurulu topluluk olarak belirtmektedir. Tarih yapmak, fakat yazmamak gibi bir karakter ifadesi bunun sonucu olsa gerektir.

Bozkır Türk devlet başkanının vazifelerinden sayılan ‘Cihanı idare etme’ düşüncesi Türk-İslâm devletlerinde de yaşamakta idi. Oğuz Kağan Destanı’ndan ve Uygur hükümdar âilesinin kökeni efsanesinden başka, Batı Hun imparatoru Attilâ, Hun başbuğu Uldız, Gök-Türk sınır kumandanı Türk-şad haklarındaki tarihi vesikalarda ve Orhun kitabelerinde görülen ve “Güneşin doğduğu yerden battığı yere kadar” dünyanın, töreye göre, Türk hükümdarı tarafından idare edilmesi ülküsü olan eski Türk cihan hâkimiyeti düşüncesi (Kafesoğlu, 2015: 347) Selçuklu çevresinde bütün canlılığını koruyordu. Kâşgarlı Mahmud şöyle demektedir: “*Tanrı devlet güneşini Türklerin burcunda*

doğdurmuş, göklerdeki dairelere benzeyen devletleri onun saltanatı etrafında döndürmüş, Türkleri yeryüzünün hâkimi yapmıştır.” (DLT, 1:3). Peygamberimizin, “*Benim Türk adında bir ordum vardır*” dediğini nakleden Kâşgarlı’ya göre (DLT, 1: 354), “*Türk*” adı Tanrı tarafından verilmiştir (DLT, 1: 351). O zamanın umumi efkârında yaygın olduğu görülen bu fikrin siyasi alanlarda da yankıları görülmekte idi. Tuğrul Bey’den sonra, yine halife tarafından “*Doğunun ve Batının hâkimi*” ilân edilen Büyük Sultan Melikşah (25 Nisan 1088) ölümünden az önce Bağdat’ta topladığı harp meclisinde Mısır’ın ve bütün Mağrip kıt’asının zaptını planlıyor, oğlu Sultan Sencer de halifeye gönderdiği 1133 tarihli mektubunda “*Ulu Tanrı’nın lûtfu ile cihan padişahlığına yükseldiğini*” yazıyordu. Diğer taraftan Muhammed Harezmsâh, Suriye, Mısır ve civarının zaptını tasarlıyordu. Yeni fethedilecek ülkelerin çeşitli bölgelerine gönderilecek hanedan üyelerinin önceden belirlenmesi de cihan hâkimiyeti ülküsünün bir gereği idi. Oğuz destanındaki ok motifi, Uygur efsanesinde kardeşlerin belli bölgelere sevk edilmesi, Gök-Türk kitâbelerindeki, zaptı düşünülen istikamete prensler tayini ile ilgili kayıtlarla, Selçukluların Dandânan kan şavaşının hemen arkasından toplanan mecliste fütûhat yönlerinin ve buralarda vazife alacak başbuğların seçilmesi arasında bir aynılık mevcuttur. Ayrıca Selçuklu idaresi tarafından şuurlu bir şekilde batıya, Bizans sınırlarına yığılan ve son derece ehemmiyetli tarihi sonuçlar veren Türkmen göçlerinin mümkün kıldığı Malazgirt muharebesi ve Anadolu’nun fethi de aynı ülkünün zafer halkalarından biridir (Kafesoğlu, 2015: 347-348). Bilindiği üzere, bütün insanlığa şâmil olan semavî dinler (Musevilik, Hıristiyanlık, İslâmiyet)’den herbirinin amacı cihana yayılarak dünyayı kendi inanç sistemine dâhil etmektir. Ancak Türk cihan hâkimiyeti ile bunlardaki düşünce arasında yine esastan önemli bir fark vardır: İnsanların kardeşliği ve hak eşitliği her dinin kendi iman şartları ve amel kurallarına bağlanmakta ve örnek olarak İslâmiyet veya Hıristiyanlık dışında kalanlar ikinci dereceden insanlar sayılmakta iken, Türk anlayışında, Gök-Türk kitâbelerinde açık bir şekilde ifade edildiği gibi (Bk. Kül-Tegin, doğu, str.1, Bilge, doğu, str.2) yeryüzünde mevcut insan cinsi bir bütün sayılıp, topluluklar arasında sosyal, kültürel, dini herhangi bir kademe kabul edilmeyerek herkese eşit hak ve adalet tanınmaktadır. İslâm devletlerinde fethedilen ülkeler islâm dinine döndürülmeye ve Kuran dili Arapça’nın yayılmasına çalışıldığı ve bu, bir dini görev olduğu hâlde, Türk-İslâm devletlerinde çeşitli din ve mezhepten kitlelerin, geleneklerine müdahale edilmeksizin yaşamlarının sağlanması, Selçuklulardan itibaren bütün Türk-

İslâm siyasi teşekküllerinde görülen Türk hükümlanlığında cihan hâkimiyeti prensibinin özelliği durumundadır.

Bununla birlikte, İslâm çevresindeki Türk hâkimiyetinin daha 11. yüzyıldan itibaren İslâm ve Türk kültürlerinin birbiri ile kaynaşması sonucunu vermeye başladığını hatırlatarak, İslamiyet'in başlıca manevi dayanak hâline geldiğini ve Türk devletleri tarafından bu dinin yayılması için büyük emekler harcandığını söyleyebiliriz. Özellikle, Hristiyanlık davası ile savaşılan Haçlı ordularının ülkeyi ağır tehditlere maruz bırakması karşısında Türk idarecileri de doğal olarak İslâmi inanç ve duyguyu ilk plânda tutmuşlardı. Böylece, yukarıda açıklanan prensip esasta aynı kalmakla beraber, Türk-İslâm çevresinde bir telakki düzenlenmesi olmuş, yani eski Türk “*mülk ve millet*” (erkinlik için, kün için) prensibi ile sonraki “*din ve devlet*” (din için, devlet için) düsturu arasında denge kurulmak şartıyla yeni bir düşünce biçimi (din-ü devlet, mülk-ü millet) meydana gelmiştir ki; bu, bilindiği üzere, fütuhâtı Hristiyan dünyasına dönük son Osmanlı İmparatorluğu'nda gelişiminin doruk noktasına ulaşmıştır (Kafesoğlu, 2015: 348).

3.1.1.2. Siyasi Hâkimiyet

Kök Türkler ve Uygurlar devrinde olduğu gibi, eski Türk devletinde siyasi iktidar kut kelimesi ile ifade edilmiştir. Yani Kut'un sahibi olan devletin de sahibidir. Bu durumu Köl Tigin ve Bilge Kagan Yazıtlarında şu cümlelerde görmek mümkündür: “*Tengri yarlıkaduk için, özüm kutım bar için*” (Tanrı irade ettiği için, kendi devletim var olduğu için); “*anta kisre Tengri yarlıkaduk için, kutım bar için, ülüğim bar için*” (ondan sonra Tanrı irade ettiği için, devletim var olduğu için) Buradan da anlaşıldığı gibi, Bilge Kagan'a devlet Tanrı tarafından bahşedilmiştir. Kök Türk tarihinden hatırlayacağımız üzere, İltiş Kagan'ın ölümünden sonra belki de kısa bir müddet devletin başına geçen il Bilge Katun'un iktidarı da kut ile açıklanmaktadır: “*Umay teg ögüm katun kutınga inim Köl Tigin er at boltı*” (Umay'a benzeyen annem katunun devletine, küçük erkek kardeşim Köl Tigin er adını aldı.) (yazıtlardan akt. Gömeç, 2006: 39). Eski Türkçede kut kelimesinin manası devlet, ikbâl, saadet, ruh, baht gibi anlamlara gelmektedir. Köken bakımından Farsça'da aranan kut teriminin Avrupa literatürüne “majeste” şeklinde geçtiği ve bu deyim, eski Kore dini ayinlerine de ad olarak verildiği söylenmektedir

(Divanü Lûgat-it-Türk, C. 1, s.301). Kök Türk Yazıtlarına baktığımızda, kut ve kutluluk Türk kağanlarına, dolayısıyla hükümdar ailesine ve kişilere Tanrı tarafından verilmektedir. Türk kültür tarihinin abidelerinden birisi olan Kutad Bilig’de kutun mahiyeti çok güzel bir şekilde açıklanmıştır: “*Fazilet ve kısmet kutdan doğar, begliğe giden yol ondan geçer, her şey kut’un eli altındadır.*” (Ögel ve Kafesoğlu; akt. Gömeç: 2006).

Bundan başka siyasi hâkimiyetin kişilere Tanrı tarafından bağışlandığı, yani karizmatik bir yapısı da olduğu gözden kaçmamaktadır. Bu da yarlık terimi ile ifade edilmiştir. İl-teriş Kagan devletsiz ve kagansız bir milleti Tanrı izin verdiği için derleyip, toplamıştı ve kitabelerde bu konuda şöyle deniyor: “*Tengri yarlıkaduk üçün illigig ilsiretmış, kaganlığig kagansıratmış, yagıg baz kılmuş, tizligig sökürmüş, başlıgig yükündürmüş. Kangım kagan bunça ilig törüg kazganıp uça barmış.*” İl-teriş Kagan devleti kazandıktan, töreyi düzenledikten sonra yabgu ve şadları tayin etti. Yabgu ve şadların atanması da Tanrı’nın iradesi ile oluyordu. “*Tengrikenke işig berting tiyin yarlıkamış, şad atıg anta bermiş.*” (Tengrikene işini yoluna koydun diye buyurmuş, şad ünvanını orada vermiş.) Ayrıca, Bilge Kagan da amcasının oğluna karşı, iktidarı Tanrı lütfettiği için ele geçirdiğini, açıkça dile getiriyor: “*Türk bodunıg at-küsi yok bolmazın tiyin, kangım kaganıg, ögüm katunıg kötürmüş Tengri, il birigme Tengri, Türk bodun atı-küsi yok bolmazın tiyin özümin ol Tengri kagan olurtı.*” (Türk milletin adı sanı yok olmasın diye, İl-teriş Kagan’ı ve il Bilge Katun’u yükseltmiş olan, il veren Tanrı, Bilge Kagan’ı da tahta çıkarmıştır.) (Köl Tigin Yazıtı, Doğu tarafı, 25-26; Bilge Kagan Yazıtı, Doğu tarafı, 20-21).

Bunun gibi savaşların kazanılması da Tanrı’nın iradesi ile olmaktadır. Bilge Tunyukuk 687 senesinde Oğuzlarla yapılan savaşın başarısını Tanrı’nın lütfuna bağlar: “*Süngüşdümüz Tengri yarlıkadı, yayndımız.*” (Tanrı izin verdiği için perişan ettik.) (Tunyukuk Yazıtı, I. Taş, Güney tarafı, 9). Yine 710 yılında Türgişlere karşı kazanılan zafer de Tanrı’nın iradesiyle gerçekleşmişti: “*Tengri yarlıkaduk üçün, öküş tiyin biz korkmadımız, süngüşdümüz.*” (Tanrı irade ettiği için çok diye biz korkmadık. Savaşık.) (Tunyukuk Yazıtı, II. Taş, Batı tarafı, 5-6) Bunlara benzer şekilde ilde daha sonra, Uygur kağanı Moyun Çor da Tanrı lütfettiği için devlet sahibi olmuştu: “*Üze Kök Tengri yarlıkaduk üçün, asra yagız yir igittük üçün elimin, törümin etintim.*” (Yukarıda Tanrı

irade ettiği için, aşağıda yağız yer beslediği için, devlet ve yasa sahibi oldum.) (Taryat-Terhin Yazıtı, Batı tarafı, 3).

Kut gibi menşei Farsça'da aranan yarlıkın manası emir, hüküm, irade, ferman, lütuftur (DTL, C3: 42). Özellikle Miran Metinlerinde çok sıkça geçen yarlık kelimesini, Tarkan Sangun anısına dikilen Uybat III Yazıtında, İl Çor Tigin adına kazanılan başarılar dolayısıyla; “*üze Tengri yarlıkadı*” (Tanrı irade etti) (Uybat III Yazıtı,1) biçiminde ve Turfan'da, Toyok vadisinde bulunan, herhalde bir fal kitabında görüyoruz (Orkun, C.2, 1938:57-59). Anlaşılabileceği üzere devletin gerçek sahibi Tanrı'dır. Bunun tam açıklamasını Uyuk-Orzak II Yazıtındaki illig Tengri (saltanat sahibi Tanrı) (Uyuk-Orzak II Yazıtı, 4) deyiminde görmek mümkündür. Buradaki “illig” kelimesi aynı zamanda “il sahibi, mülk sahibi” anlamına gelmektedir. Ona hükümdar ve bey unvanlarında da rastlanır (Gabain, 1944: 687). Tanrı iktidar hakkını istediğine verir, istediğinden geri alır. Dolayısıyla siyasi hâkimiyete layık olanlar başa geçer.

Tanrı yarlık verdiği için, ülüg de verendir. Yani “pay, kısmet, saadet” demek olan ülüg'ün sahibi, iktidarın da sahibidir. Kötü ülüg'den kurtulunabileceği gibi; ülügde ozmuş şeklinde belgelerde gördüğümüz, bir anlamda kısmetini yitirmiş insan, sonradan ülüg'üne de sahip olabilir: “*Ançıp alku kentü ülügi erklig ol*” (Böylece herkes kendi kaderine sahiptir.) (Irk-Bitig, 61-102). Buna bağlı olarak, insan ülüg'ü ne kadar ise o kadar yaşar: “*Ülügi ança ermiş erinç.*” (Gömeç, 2006: 42).

İktidar sahibi olmanın bir tezahürü de gücü elinde bulundurmaktır. Gücü veren de Tanrı'dır. Tanrı güç verdiği için, İl-teriş'in askerleri kurt gibi kuvvetlendiler ve bu sayede gelişerek, o siyasî iktidarın sahibi oldu: “*Tengri küç birtük üçün kangım kagan süsi böri teg ermiş, yagısı koyn teg ermiş.*” Yine Tanrı güç verdiği için Bilge Kagan, 713 yılı başlarında Üç Oğuzları mağlup ettiğini, şu cümleyle bildiriyor: “*Tengri küç birtük üçün anta sançdım, yayndım.*” (Tanrı güç verdiği için orada mızrakladım, perişan ettim.) (Bilge Kağan Yazıtı, Doğu tarafı, 32-33).

Hükümdarlık yetkisinin Tanrı tarafından verildiği, Türk kağanlarının aşağıda belirttiğimiz unvanlarında açık bir şekilde görülür. Bilge Kağan'ın unvanlarında; Tengri teg tengride bolmuş Türk Bilge Kagan ve Tengri teg tengri yaratmış Türk Bilge Kagan, Tengride bolmuş il etmiş Bilge Kagan sözü buna işaretler. Ayrıca Beg Tarkan Öge Tirig

ardına dikilen Elegeş III Yazıtında, bu beyin de aynı unvanı taşıdığına şahidiz: Kök Tengride boltım. Buradaki “kök tengride bolmak” deyimi, zaman zaman Türk devlet anlayışını ve dini inancını bilmeyenler tarafından, yöneticinin kendini Tanrı ile özdeşleştirilmesi gibi yorumlanabilmektedir. Hâlbuki Türk hükümdarı, kendini gökte doğmuş kabul ederek, Tanrı’ya biraz daha yaklaştığını, O’nun iradesiyle şahsına bahşedilen karizmatik durumu meşrulaştırdığını sanıyordu (Gömeç, 2006:43). Türk devleti somut bir varlıktı ama mevkiler gökten yere doğru iniyor; sağa-sola, öne ve arkaya dağılıyordu. Bütün bunlar Türk Devletinde, devletin en yüksek makamından, en aşağıdakine kadar muazzam bir emir-komuta zincirinin var olduğunu ortaya koyar. Dolayısıyla bu karizmatik hâkimiyetin başlıca hususiyetlerinden biri de, kağan vazifesinde liyâkat göstermediği takdirde, otoritesinin kaybolabileceğidir. Yani Tanrı tarafından, Tanrı’nın izniyle tahta çıkan kağanlar, bu görevlerini layıkıyla yerine getiremezlerse, uzun süre başta duramazlar.

Türk devlet ve hâkimiyet mefhumunun temelinde, cihânşûmûl, yani bütün cihanı içine alan bir devlet fikri bulunur. Türk devletinin esas amacı, Tört bulung üzerinde Türklerin kutsal hâkimiyetini sağlamak ve “güneşin doğduğu yerden battığı yere kadar” her tarafa Türk adaletini yaymaktır. Bunu eski Türk inanç sistemiyle de birleştirenler vardır. Tarihte her iki Roma’ya da baş eğdiren büyük Hun önderi Yulduz Kagan 410 sıralarında, Bizans’ın Trakya valisi ile yaptığı bir barış görüşmesinde; “*güneşin battığı yere kadar her yeri fethedebilirim*” diyerek sınırsız gücünü ifade etmişti. Ondan yaklaşık 166 yıl sonra, soylu torunlarından Türk Şad (istemi Yabgu’nun oğlu) tıpkı onun gibi, yine Bizans elçilerine “*güneşin doğduğu yerden, batı sınırlarına kadar her yer bize tabidir*” diyordu. İki Türk beyinin birbirlerinden habersiz, böyle sözler sarf-etmeleri, tabi ki tesadüfi bir olay değildir. Bu düşüncelerin hepsi, Türk cihan hâkimiyeti anlayışıyla bağlantılı şeylerdir. Türk düşüncesinde “devlet-i ebed müddet” şuuru öyle işlemiştir ki, bu muazzam devletin de yeryüzünde bazı vazifeleri olduğu ortaya çıkmaktadır (Turan, 1969: 7). Yani bu savaşçı kavmin görevi sadece kılıç sallayıp, savaş yapmak değildi. Onun başlıca görevleri, Tanrı’nın verdiği devlet ve güç ile Tanrı adına dünya nizamını kurmaktır. Bu Türk devletinin başlangıcından, bu güne kadar devam etmiş bir dünya görüşüdür. Bu yüzden Kök Türk Yazıtları’nda Türk cihân hâkimiyeti anlayışının en güzel örneklerine rastlamamız mümkündür. Ancak şurası da vardır ki, Kök Türkler dünya düzeni için mücadeleye girişmeden önce, kendi içlerinde huzur ve istikrarı sağlamışlardı.

Bu da “yaradılış efsanesi” ile ilahi bir şekle sokuluyordu: “*Üze Kök Tengri asra yagız yer kılundukda ikin ara kişi oğlu kılınmış. Kişi oglınta üze eçüm apam Bumın Kagan, İstemi Kagan olurmuş; olurıpan Türk boduning ilin törüsün tuta birmiş, iti birmiş.*” (Yukarıda mavi gök, aşağıda yağız yer yaratıldıktan sonra, ikisinin arasında insanoğlu yaratılmış, insanoğlunun üzerine atalarım Bumın ve İstemi Kağan oturmuş; oturduktan sonra Türk milletinin ülkesini, töresini idare etmiş, düzenlemiş.) (Köl Tigin Yazıtı, Doğu tarafı, 2-3; Bilge Kagan Yazıtı, Doğu tarafı, 1-3). Bu durum günümüz devlet yapıları için de geçerlidir. Dünyada saygın bir yere sahip olmanın yolu, önce halkın kendi arasında beraberliği sağlamasına bağlıdır. Böylelikle daha güçlü olunur ve karşıdakilere bu hissettirebilir. Kendi içerisindeki düzen sağlandıktan sonra Bilge Kagan doğudan batıya, kuzeyden güneye kadar bütün kavimleri himayeye alarak, bir otorite tesis ettiğini, şu şekilde dile getirmişti: “*Türğiş kagan Türküm, bodunım erti. Bilmedükin üçün, bizinge yanıldukın, yazıntukın üçün kaganı ölti. Buyrukı, beyleri yime ölti. On Ok bodun emgek körti. Eçümüz tutmuş yir-sub idisiz bolmazun tiyin, Az bodunıg itip, yaratıp... Bars, beg erti. Kagan atıg bunta biz birtimiz... Singilim konçuyıg birtimiz. Özi yangıltı. Kaganı ölti. Bodunı küng, kul boltı. Kögmen yir-sub idisiz kalmazun tiyin Az, Kırgız bodunıg itip, yaratıp keltimiz.*” (Türğiş kağanı benim milletimden idi. Bilmediği, bize karşı yanıldığı, suç işlediği için öldü. Bakanları, beyleri de öldü. On Ok halkı eziyet çekti. Atalarımızın kazanmış olduğu topraklar sahipsiz kalmasın diye, Az halkını tanzim ve düzenleyerek... Bars, beg idi. Kagan adını burada biz layık gördük. Küçük kız kardeşimi prenses olarak verdik. Kendisi yanıldı ve öldü. Halkı kul-köle oldu. Kögmen ülkesi sahipsiz kalmasın diye Az ve Kırgız halkını tanzim ve düzenleyerek geldik) (Köl Tigin Yazıtı, Doğu tarafı, 18-21; Bilge Kagan Yazıtı, Doğu tarafı, 16-17). Bilindiği gibi Arap orduları, Maverâünnehir bölgesinde giriştikleri hareket sırasında bu bölgedeki idarî yapıya ve düzene büyük ölçüde darbe vurmuşlardı. Bu yüzden meydana gelen yönetim boşluğuna nihayet vermek amacıyla, Türk ordularının 710 yılı sonlarında Sogd bölgesine bir sefer yaptıklarını biliyoruz: “*Sogdak bodun iteyin tiyin, Yinçü Ögüz keçe, Temir Kapıgka tegi süledimiz.*” (Köl Tigin Yazıtı, Doğu tarafı, 39). (Sogd halkını düzene sokmak için Yinçü Ögüz geçilerek, Temir Kapı'ya kadar ordu sevkettik). Tarihte kendi tebasına karşı sorumluluk hisseden bir millete ve örneklerine az rastlanır. İşte bu mesuliyet anlayışı, Türk'ün cihan hâkimiyeti mefkûresinden doğmaktadır. Hâkimiyetin bu tür fikri ve felsefi yönleri yanı sıra, bir de nesnel işaretleri mevcuttur. Bunların arasında otag, ok-yay, kılıç,

kemer, tug, kadeh (ki eski Türk taş yazıtlarında bunlar çok güzel bir şekilde resmedilmiştir), saç uzatma, belki küpe gibi elle tutulur, gözle görülür maddeleri de sayabiliriz (Gömeç, 2006: 45). Bunlar hususunda çalışmamızın değişik yerlerinde de tamamlayıcı bilgiler verilmektedir. Bu saydıklarımız eşyalar sıradan eşya olmamakla birlikte herbiri birer maddi kültür unsurudur ve Türk kültürü için büyük önem taşımaktadırlar. Bunlardan birçoğu da kahramanlık olgusuyla ilgili olduğu için kahramanlıkla doğrudan bağlantılı olmaktadır. Yeri gelmişken bunları şu şekilde sıralayabiliriz:

Türk Kültürüne Ait Maddi Kültür Unsurları:

Maddi kültüre ait kahramanlık unsurları, bir toplumun kahramanlık ve savaş gibi konularda geliştirdiği ve somut bir şekilde ortaya koyduğu fiziksel objelerdir. Bu maddi unsurlar, bir milletin geçmişteki mücadelelerini, zaferlerini ve kahramanlık hikâyelerini yansıtmaya görevini üstlenir. Maddi kültür içinde kahramanlık unsurlarını temsil eden başlıca öğeleri şu şekilde sıralayabiliriz:

- a. **Silahlar ve Savaş Araçları:** Kılıç, mızrak, ok ve yay, kalkan, zırh, miğfer, top, tüfek, mancınık, savaş gemileri ve at arabaları...
- b. **Anıtlar ve Heykeller:** Kahramanlara ithaf edilen anıtlar (Zafer Takı, anıt heykeller), savaş alanlarında yapılan şehitlikler, zafer abideleri...
- c. **Bayrak ve Sancaklar:** Savaşta kullanılan sancaklar ve flamalar, milli bayraklar ve onların üzerindeki semboller (örneğin hilal, yıldız gibi)...
- d. **Mimaride Kahramanlık Unsurları:** Zaferi veya kahramanlıkları anlatan kale ve surlar, savaşla ilişkilendirilen kuleler ve hisarlar, anıtsal yapıların üzerindeki rölyefler ve kabartmalar...
- e. **Madalyalar ve Nişanlar:** Kahramanlık veya başarı için verilen madalya ve nişanlar, askeri rütbeleri temsil eden semboller...
- f. **Yazılı ve Görsel Belgeler:** Zafername veya kahramanlık hikâyelerinin işlendiği kitabeler, kahramanlıkla ilgili duvar resimleri veya mozaikler, tarihi savaş haritaları...
- g. **Giyim ve Süslemeler:** Kahramanlara özgü askeri uniformalar, kahramanlık sembollerini taşıyan aksesuarlar (örneğin işlemeli miğfer veya zırhlar)

Bu maddi unsurlar, bir toplumun kahramanlık değerlerini somutlaştırarak gelecek nesillere aktarma görevini üstlenir ve ulusal kimliği güçlendirir. Ayrıca renkler için de

maddi kültür unsuru olduklarını söyleyebiliriz. Ve bunu şöyle açıklarız: Tanrının mekânı eski Türklerde gökyüzüdür ve gökyüzünün rengi de gök olması nedeniyle bu renk Türkler tarafından, diğer yönler göre daha kutlu ve üstün olan “doğu” için kullanılmıştır. Çadırlarının ve evlerin kapılarının doğuya açılması, hükümdarın güneşle birlikte ayağa kalkıp, yeni günü karşılamasının arkasında herhalde başka sosyal olaylar da vardır. Türkler güneşe taparlardı, doğu yönü kutsaldı deyip, kestirip atmamak gerekir. Ayrıca yön isimlerinin fiziki olaylarla da ilgisi bulunmaktadır. Doğu, nasıl ki güneşin doğmasından isim alıyorsa, batı da batmak fiilinden ortaya çıkmıştır. Kök Türkler tarafından doğunun rengi gök yani mavi, batı ak, kuzey kara, güney kırmızı renk ile ifade edilmekteydi. Çin kaynaklarından öğrendiğimiz bilgilerde; milattan önce 3. yüzyılın başlarında Hun orduları Çin imparatoru Kao-ti’yi kuşattıklarında, Türk süvarilerinin atlarının rengine göre dizildikleri de söylenmekteydi (Gömeç, 2006: 46-47). Büyük bir ihtimalle Bilge tahta çıktıktan sonra, kardeşi Köl Tigin’i hem ordu komutanlığı, hem de adalet işleriyle görevlendirmişti: Inançu Apa Yargan Tarkan atıg birtim. Öyle anlaşılıyor ki, Tonga (Tun) Baga Tarkan’ın Kırgız veziri de bu görevde bulunuyordu (Gömeç, 2006: 53). İnsanlara insan oldukları için adaletle davranmayı kendilerine bir düstur edinen Türk idarecilerin ülkeleri, kendi memleketlerinde eziyete, baskıya maruz kalan her türden insanların da sığınağı gibiydi. Örnek olarak Kök Türklerin varisi durumundaki Hazarlar bu adalet konusuna çok dikkat ediyorlardı. Tebaları arasında pek çok dinden insan olduğu için, Hazar hükümeti adli işleri çözümlemek amacıyla yedi yargıca vazife vermişti. Bunlardan ikisi tanesi müslüman, hristiyan ve musevi olmakla birlikte, birisi de herhalde bir kamdı. Bilindiği gibi, meşhur seyyah ibn Batuta’nın gördüğü yerlerden birisi de Altun Orda Hanlığı’dır. O Harzem’i anlatırken, beyin huzurunda bir adalet divanının kurulduğunu, burada kadı ve din adamlarıyla beraber “yarguçı” adı verilen şahsın da hazır bulunduğunu, halkın şikâyetlerinin dinlendiğini, konu şer’î ise kadıya, değilse yargıca havale olunduğunu söyler. Hükümlerinin adilliğinden bahsederek rüşvet almadıklarını vurgular. Bu çağlarda Avrupa’da insanlar birbirlerinin kanını emerken, dünyanın pek çok yerinden topluluklar gelip, Türk adaletinin ve koruyuculuğunun gölgesi altında yaşamayı tercih ediyorlardı (Parmaksızoğlu, 1981:122). Bunun için devlet vatandaşlarına karşı adaletli olmak zorundadır ve bu konu Kutadgu Bilig’de özellikle işlenmiştir. Türk gücü, kudreti, adaleti, kendi vatandaşı olsun olmasın zorda olan herkesi koruyup kollaması gibi

sosyal boyuttaki korumacı her davranış biçimi de Türk kültüründeki kahramanlık anlayışını ve büyük kahraman algısının temellerini açıklar niteliktedir.

3.1.1.3. Kagan ve Katun

Eski Türklerde hâkimiyet, iktidar gökten yere kadar bir silsile takip etmekteydi. Bu da yazıtlarda “üze kök tengri ve asra yağız yir” ifadeleriyle anlatılmaktadır. Çin’in Türkleri bitirip, yok etme çabalarına karşı, Türk Tanrısı, İl-teriş Kagan ile il Bilge Katun’u halkın içinden seçip çıkarmış ve Türklerin ihya olmasını sağlamıştı. “*Üze Türk Tengrisi, ıduk yiri-subı ança itmiş erinç. Türk bodun yok bolmazun tiyin, bodun bolçun tiyin kangım İl-teriş Kaganı, ögüm il Bilge Katunıg töpüsinte tutıp yügerü kötürmiş erinç.*” (Köl Tigin Yazıtı, Doğu tarafı, 10-11; Bilge Kagan Yazıtı, Doğu tarafı, 10). Aynı şekilde bir ifadeyi Ongin Yazıtında da görmekteyiz: “*Türk bodun yitmezün tiyin, yuluk ermezün tiyin üze Tengri tir ermiş.*” (Türk milletin adı yok olmuş idi. Türk milleti yitmesin, yok olmasın diye, yukarıda Tanrı demiş) Uybat III ile ihe-Ashete Yazıtında da Tanrı, yukarıda olmasına ek olarak ön plânda görünmektedir. Bu sıralamaya göre önce Tanrı, Tanrının ardından da onun yeryüzündeki temsilcisi ya da yansıması Türk kaganı ve katunu geliyordu (Gömeç, 2006: 46).

Türklerde kagan karizmatik bir yapıya sahip olmakla birlikte, devlet ve milletin geleceğinde tek başına karar verme yetkisi yoktu. Kaganı da kontrol edip denetleyen bir meclisin ve hükümetin varlığı bilinmektedir. Türk destan geleneğinin temelini oluşturan Oğuz-nâmelere baktığımızda, Türklerin efsanevi atası Oguz Kagan’ın her zaman önemli bir iş öncesinde ve sonrasında kurultay topladığı görülür. Buna çok benzer şekilde Hun, Kök Türk ve Uygurların yılın belirli zamanlarında oluşturdıkları meclislere büyük katılım olurdu. Bunlar cemiyetler ya toy, düğün, dernek ya da kengeş adı altında gerçekleşiyordu. Bunun yanı sıra savaş kurultaylarının sonbaharda ve eylül ayında, at üzerinde, devletin ileri gelenlerinin katılımıyla yapıldığından söz edildiği gibi, hayvan ve halkın sayımı da bu zamanlarda yapılıyordu. Tabiki kagan, katun, yabgu ve şadlar hükümetin doğal üyeleri idi (Ögel, 1988: 68).

Eski Türk devletinde yönetim, idare gökten aşağıya doğru gelen karizmatik ve hiyerarşik bir düzenle işlemekteydi. Kök Türk ve Uygur kağanlıklarında, devletin başındaki kişi

kagan unvanıyla anılmaktadır. Çin kaynaklarında K'o-han şeklinde transkrip edilen bu ünvanın Türkçe olmadığı ve birtakım yabancı kökenlere dayandırıldığı görülmektedir. Ancak kökü ne olursa olsun, hükümdar anlamına gelen bu terim Türkleşmiş ve Türk kültürünün önemli bir unsuru haline gelmiştir. Başka bir husus ise şudur, her terim kendi kültür dairesinde kullanılmalıdır. Bazen Türk devletleri için imparatorluk sözcüğünün tercih edildiğine şahit oluyoruz ama Türk kültürü ve devlet anlayışı için hiçbir zaman imparatorluk ifadesi aslında yoktur, yani doğru bir kullanım değildir. İmparatorluk “imperium” kelimesinden gelir, Latin kökenli bir terim olup, içeriğinde sömürgecilik ve baskı anlamları barındırır. Kelimenin kökü “hükmetmek” eylemi ile ilgilidir ve emperyalizm kelimesi de buradan gelmektedir. Ama biz tarih boyunca gördük ki, ne yaklaşık 600 yıllık Osmanlı döneminde, ne de ondan önceki Türk hanedanlıkları emperyalist yapıda bir siyaset biçimi takip etmediler. Bilindiği gibi kültürler milli kimlik ve kurumlarını anlamsal olarak ortaya koymak için kendi terminolojilerini yaratırlar ve bunların anlamsal içeriklerine de kendi damgalarını vururlar. Bu açıdan farklı kültür çevrelerinde ortaya çıkan yani oluşan terminolojiler, başka bir kültürün yapısını açıklamak için kullanıldığı zaman büyük hata yapılmış olur (Gömeç, 2006:55-56). Dolayısıyla tarihimiz ve kültürümüzün aktarımında kendi kelimelerimizi tercih etmek zorundayız.

Tanrı tarafından göreve tayin edildiği kabul edilen Türk kaganı, bütün yeryüzünün, yani tüm insanlığın hâkimidir, hükümdarıdır. Özellikle Oguz Kagan Destanı'nda bunu net bir şekilde görüyoruz. Türk hâkimiyet anlayışının yani felsefesinin bir yansıması olan bu düşünce Kök Türk Yazıtlarında görülmektedir: “*Üze Kök Tengri asra yağız yer kılundukda ikin ara kişi oğlu kılınmış. Kişi oğlnta üze eçüm apam Bumın Kagan, İstemi Kagan olurmuş; olurıpan Türk boduning ilin törüsün tuta birmiş, iti birmiş.*” (Yukarıda mavi gök, aşağıda yağız yer yaratıldıktan sonra, ikisinin arasında insanoğlu yaratılmış, insanoğlunun üzerine atalarım Bumın ve İstemi Kagan oturmuş; oturduktan sonra Türk milletin ülkesini, töresini idare etmiş, düzenlemiş.) Türk devlet hiyerarşisine göre, kagan en tepede bulunur ve bu unvan kolay bir biçimde alınmazdı. Her şeyden önce kağan olmanın ilk şartı Türk olmak, Türk soyundan gelmekti. Bazen babası Türk olduğu halde, annesi Türk kanı taşımadığı için Türk tarihinde bazı kişilerin tahta çıkamadıklarını öğreniyoruz (Yazıtlardan akt. Gömeç, 2006: 56).

Kağan olmak için başka şartlar da bulunmaktadır. Bu belirlenen tüm özellikleri kendinde toplayan kişi kagan olabilir. Kağan olmanın şartları arasında bilgelik ve kahramanlık da vardır. Kök Türk tahtına çıkan kağanlar bilge kişiler ve kahraman, yiğit kişiler oldukları için bu tahta oturabilmişlerdir: “*Bilge kagan ermiş, alp kagan ermiş. Kaganı alp ermiş ayguçısı bilge ermiş. Bilgesin için, alpin için.*” (Bilge kağan imiş, alp kağan imiş. Kağan alp imiş, müşaviri bilge imiş. Bilgeligi için, yiğitliği için.) Buradan anladığımıza göre kağanın bilgili ve akıllı olmasıyla beraber, cesaret ve yiğitlik özelliklerine de sahip olması gerekir. Bütün bu özellikleri kendilerinde barındıran hükümdarların metinlerden anladığımıza göre akıllı, tecrübeli danışmanlara (ayguç) ihtiyacı vardı (Yazıtlardan akt. Gömeç, 2006: 56-57).

Kök Türklerin son büyük kaganı Bilge Kağan öldüğünde, Çin imparatorluğu o döneme kadar hiç görülmemiş bir biçimde kalabalık bir elçi heyetini onun cenaze törenine yollamıştı. Kendinden başka herkesi barbar kabul eden Çin’in, Kök Türklere ve özellikle de Bilge Kagan’a karşı tavrı değişmişti çünkü o, tam manasıyla modern bir devlet kurduğu gibi, kendisinin de en başta gelen özelliği bilge olmasıydı. Alp olan bir kişi yalnızca bir savaşçı değil, aynı zamanda gelişmiş, olgunlaşmış bilge bir ruha da sahiptir. Türklerde şöyle bir söz vardır: “Alplar ve alçaklar savaşta belli olur.” Kahramanlar toplum içinde büyük itibar sahibiydiler, hatta onların mezar taşlarında bu özelliklerini yansıtan ok, yay, kama, balta gibi aletlerin şekilleri de bulunabiliyordu ki bunlar kabirlerin içine ölüyle beraber de konuyordu (Esin, 1978: 13). Kağan olacak kişi bilge olmasının yanında aynı zaman da erdemli olmalıdır. Erdemsiz (faziletsiz, edebsiz) bir kişi kesinlikle kağan olamaz. Bu özellik aslında tüm idareciler ve toplumun bütün fertleri için de geçerlidir. Uygur devri ileri gelenlerinden Çabis Tun Tarkan’ın erdemliğinden dolayı, muhtemelen Türgiş Kara Kan’a elçi gittiğini öğreniyoruz: “*Erdemin için ilinde Kara-Kanka barıpan, yalabaç barıpan kelmedingiz.*” (Fazileti için ülkesinden Kara-Kan’a vararak, elçi gidip gelmediniz.) Kök Türkçe kitabelerde karşımıza en çok çıkan kelimelerden biridir. İslamiyetle birlikte erdemin yerini edeb sözü almaktadır ve Kutadgu Bilig’de Yusuf Has Hacib şöyle diyor: Oğula bütün erdemleri tam olarak öğret; çünkü ileride bu erdem ile mal sahibi olur. Kaganın küç’lü olması da lazımdır. Kök Türk Yazıtlarında kağanların güçlülüğüne ve yiğitliğine sıkça işaret ediliyor: “*Küçlüg alp kaganımda adırulu bardingiz.*” (Güçlü, yiğit kağanımdan ayrıldınız.) Özellikle bu unvan Uygur kağanlarının adlarında sıkça görülür. Kağan olmanın bir başka da şartı “külüg”

yani ünlü olmaktır. Bilindiği üzere Kök Türk Kağanlığının kurucusu Bumin, Juanjuanları mağlup ederek ün kazanmıştı. Bilge Kagan da, şadlığı sırasında birçok savaşa katılarak ünlendi. Bunun gibi Kök Türk tahtına çıkan kağanlar hep ünlüdür: “*Antag külüg kagan ermiş.*” (Bu kadar ünlü kağan imiş.) Bu unvana özellikle bey adlarında da rastlanıyor. Sadece hükümdarlar ve beyler değil, sıradan her erkek ve askerin de gerçek ismini kendisi alması gerekirdi. Türk töresine ve geleneklerine bağlı olarak, çocuklar belirli bir yaşa gelip, ülke ve millet için yararlı bir iş yaptıktan sonra unvan ya da adlarına kavuşuyorlardı. O çağa kadar umumiyetle fiziki özellikleri veya ebeveynleriyle alakalı bir isim taşımaktaydılar. Bu güzel adet her Türk gencini yurt ve şeref uğruna faydalı şeyler gerçekleştirmeye itiyordu (Yazıtlardan akt. Gömeç, 2006: 58-59). Kağan için saydığımız tüm bu özellikler kahraman kabul edilen kişi için de geçerlidir ve kahraman ile kağanı özdeşleştirdiğimiz için de aslında kağanın özelliklerini sıralamayı uygun gördük. Bunlara ek olarak kağanın kut, yarlık ve ülüg gibi Tanrı tarafından bahşedilen özelliklere de sahip olması gerekmektedir. Aslında tüm bunlar kağanın tabiatıyla, yaradılışıyla ilgilidir. Çok güzel ve İyi huylarla donatılan kağanlar millete ve ülkesine hep çok faydalı oluyorlardı, fakat güzel huylarla yaratılmamış olan idareciler milleti ve ülkesini felakete sürüklemektedir: “*Anta kisre inisi eçisin teg kılunmaduk erinç, oğlu kangın teg kılunmaduk erinç, biligsiz kagan olurmuş erinç, yablak kagan olurmuş erinç. Buyrukı yime biligsiz ermiş erinç, yablak ermiş erinç. Beyleri bodunı tüzüz için Tabgaç bodun tebligin kürlüğün için armakçısın için inili eçili kingşürtükün için begli bodunlig yongşurtukın için Türk bodun illedük ilin ıçgını ıdmuş.*” (Ondan sonra küçük kardeşi büyük ağabeyi gibi yaratılmamış olduğundan, oğlu babası gibi yaratılmamış olduğundan, bilgisiz Kağan’lar, kötü kağanlar tahta oturmuş olduğundan; bakanları da bilgisizmiş, kötü imiş. Beyleri ve halkı düzensiz, Çin milleti aldatıcı ve sahtekâr olduğu, küçük kardeşi büyük kardeşe düşürdüğü, beg ve halkın arasını açtığı için Türk milletinin ülkesi elinden çıkmış.) (Köl Tigin Yazıtı, Doğu tarafı 4-7; Bilge Kagan Yazıtı, Doğu tarafı, S-7). Eski Türk devletinde kağanın tahta çıkış töreni, kaynaklarda oldukça renkli bir şekilde anlatılır. Herhalde merasimin yapıldığı yer, Orkun Irmağı kıyısıydı. Tören alanına üstünde altından bir kurt başı olan tuğ, mehter takımı ve kağanlık arabası, yani iki tekerlekli kağnı önceden getiriliyordu. Bununla birlikte her Türk’ün tahtı üzerine bindiği atının eyeriye. Otağının önünde bulunan sancağın üzerindeki kurt başı hakkında Çin kaynakları, atalarının kurttan türediğini unutmamaları içindir, şeklinde bir açıklamada

bulunuyorlar. Yeni kağan bir keçe üzerine oturtularak, dokuz kişi tarafından göğes kaldırılmakta, çadırın etrafında, güneş istikametinde dokuz kez döndürülmektedir. Sonra ipek bir şal ile boğazı sıkılarak kaç yıl hüküm süreceği sorulmakta ve ağzından çıkan ilk ses veya sözcüğe bakılarak bir süre tayin edilmekteydi. Kağanı koruyan özel muhafız birliğine de Börüler deniyordu. Bunlar gece ve gündüz nöbetçileri olmak üzere ikiye ayrılıyordu. Yine bazı iddialara göre, kagan yeryüzünde güneşin sembolü olurken, katun da ayı temsil etmekteydi (Eberhard, 1942:87). Her şeyden önce eski Türkler idarecilerin zeki, çalışkan ve fiziken de güçlü insanlar olmalarını diliyorlardı.

Kağanın bir başka görevi de ülkeyi iktisaden iyi bir noktaya ulaştırmaktır. Milletin karnını doyurmak, üzerini giydirmek, halkı zengin yapmak kağanın vazifesidir. Savaş ganimetlerinin dağıtılmasında da Kağan öncelikli olarak kendi askerlerini düşünürdü. Eğer artan olursa kendisine ayırırdı. Hatta zaman zaman devletin bizatihi kendisini temsil eden Türk hükümdarı şölenler tertip ederek, açın ve fakirin memnuniyetini kazanmak zorundaydı. Eğer bunlar gerçekleştirilemezse ülkede istikrar olmaz. Bu günümüz modern devletleri ve toplumları için de geçerlidir. Ünlü Kapgan Kagan'ın amaçlarının başında nüfusu çoğaltmak ve milleti zengin etmek gelmiştir: “*Çıgany bay kilt, azıg öküş kilti.*” (Fakiri zengin yaptı, azı çok yaptı.) (Yazıtlardan akt. Gömeç, 2006). Bilge Kagan tahta oturunca aç ve fakir bir şekilde etrafa dağılmış olan milleti bir araya getirerek zengin ettiğini söylüyordu: *Yaling bodunıg tonlıg kiltım. Çıgany bodunıg bay kiltım.* (Çıplak halkı giydirdim. Fakir milleti zengin yaptım.) Bengü Kagan da, topraklarında huzuru ve refahı sağladığı için, halk kendisine büyük bir sevgiyle bağlanmıştı. Yusuf Has Hacib, beylerin şöhretini iki şey büyütür, yüceltir, diyor: Kapısında tuğu ve başköşesinde sofrası. Elbetteki halkının karnını daha iyi doyurabilen, halkını varlıklı yapan idareciler itibarlı oluyordu (Gömeç, 2006:69). Türk kültüründe cömertliğin, yedirip içirmenin giydiren kuşatmanın önemli bir kahramanlık göstergesi olduğunu görmekteyiz. Kahraman kişi cömert olmalıdır, anlayışı kültürün her safhasında kendini göstermektedir.

Başlangıçta Türk devletinin iktisaden ayakta durması akınlar sayesinde oluyordu; fakat akın ve yağma ile bir devletin yaşayamayacağını bilen Türk idareciler devlet ekonomisini ve hayatı idame ettirecek yeni yöntemler aramışlardır. Bilindiği gibi, Türk ekonomisinin temeli hayvancılığa dayanmakla birlikte, tarım ve ticarete de büyük önem verilmiştir. Bilge Kagan, Türk halkının her şeyin en iyisine sahip olduğunu kitabesinde

söylemektedir: “*Sarıg altunun, ürüng kümüşin, kargaglıg kutayın, kinlig işgitisin, özlük atın, adgırın, kara kişin, kök teyengin Türküme bodunıma kazganı birtim.*” (Altının sarısını, gümüşün beyazını, ipeğin kenarlısını, desenli kumaşını, hususi atını, aygırını, kara samurunu, gök sincabını benim Türk milletime kazandım.) Öyle ki, Bilge Kagan Basmıllar kervan göndermediler diye de, onların üzerine bir sefer düzenlemişti: “*Yirmi yaşıma Basmıl ıduk-kut oğuşım bodun erti. Arkış idmaz tiyin süledim... içgertim.*” (Yirmi yaşında Basmıllar, kutlu soyumdan halk idi. Kervan göndermiyor diye ordu yolladım tabi ettim.) 703 yılındaki bu sefer Basmılların tabi edilmesi hareketi olmakla beraber, bir başka sebebi de ülkenin ekonomisinin zarara uğramaması içindir. Büyük devlet ve büyük devlet adamı olmanın kurallılarından birisi vatandaşını en iyi şekilde yaşatmaktır. (Bilge Kagan Yazıtı). Kagan milletinin adını yükseltmelidir. Eğer ortada bir devlet var ise doğudan-batıya, kuzeyden-güneye dört yandaki herkes onun varlığından haberdar olmalıdır. Bilge Kagan kardeşi Köl Tigin ile birlikte, milletinin ve ülkesinin adını yükseltmek için gece-gündüz çalıştıklarını belirtiyor: “*Kangımız, eçümüz kazganmış bodun atı-küsi yok bolmazun tiyin, Türk bodun üçün, tün udımadım, küntüz olurmadım. İnım Köl Tigin birle, iki şad birle ölü-yitü kazgantım.*” (Babamızın, amcamızın kazanmış olduğu milletin adı, ünü yok olmasın diye, Türk milleti için gece uyumadım, gündüz oturmadım. Küçük kardeşim Köl Tigin ile iki şad ile öle-yite kazandım.) (Köl Tigin Yazıtı, Doğu tarafı, 27; Bilge Kagan Yazıtı, Doğu tarafı, 22). Türk kağanları, yaptıkları işleri ve gelecekte karşılaşılabilecek durumları daha sonraki nesillere bildirmeyi bir vazife olarak görüyorlardı. Büyük devlet olmanın gereği, baştaki yöneticinin ve hükümetin vatandaşlarına yapılan işleri bildirmesi, bunların gelecek nesillerce de öğrenilmesini sağlamaktır. Bu nedenle büyük Türk kağanlarının tamamının bir yazıtı vardır (Gömeç, 2006:70).

3.1.1.4. Eski Türklerde Ordu

Bir milletin sosyolojik yapısı, ekonomisi, kültürel hayatı ve devlet teşkilatlanması mükemmel olabilir ancak bu özelliklerin özellikle dış tehlikelere karşı korunması ve sürdürülmesi için çok güçlü bir askeri nizama ihtiyaç vardır. Ordu millet olan Türklerin en büyük özelliklerinden birisi de savaşçılıklarıdır. Barış zamanında günlük işleriyle meşgul olan normal halk, savaş zamanında da çoluk çocuk top yekûn seferberlik halinde

bulunuyorlardı. Türk tarihine ait kaynaklardan öğrendiğimize göre; Türk kültüründe savaş ve ordu komutanlığı yalnız erkeklere has bir kabiliyet değildir. Türklerde kadınlar da birliklere ya da ordulara komutan olabildikleri gibi, at üstünde okları, yayları ve kılıçlarıyla savaşlara katılıyorlardı. Savaş özellikle Türkler için bir sanat halini almıştı ve onlar için yatakta ölmek en büyük yüz karası, utanç meselesiydi (Gömeç, 2006: 74). Araştırmacılar, Türk ordularının diğer kavimlerin ordularından farklı olan üç özelliğini belirlemişlerdir:

1- Türk ordusu ücretli değildir.

2- Türk ordusu daîmidir.

3- Türk ordusu temelde süvarilerden kuruludur (Kafesoğlu'ndan akt. Gömeç, 2006: 74). Türklerde bütün erkekler doğuştan asker oldukları gibi, yeri geldiği zaman kadınlar da usta birer savaşçı olmak durumundaydılar. Türk ordusunun ve aslında tüm milletin savaşa her daim hazır bulunmasının sebepleri arasında, Orta Asya bozkırlarında hayatta kalmanın, yaşamanın güçlüğünün yanısıra, sosyal hayatlarıyla da alakalıdır. Türklerin ekonomilerinin kaynağı konar-göçer hayvancılığa dayalı olduğu için, zaten bir yılın çoğunu hayvanlarının peşinde, dağlarda ve yaylalarda geçirdiğinden, bünye ve genetik olarak oldukça sağlam, güçlü bir yapıya sahiptiler. Üstelik bazen, yılın muayyen aylarında bizzat kağanın başkanlığında, bazen de beylerin sevk ve idaresinde bir nev'i askeri talim özelliği taşıyan süreklilikli avları düzenleniyordu, bu da Türklerin savaşa ve savaş manevralarına her zaman hazır olmaları demekti (Gömeç, 2006: 75). Hun dönemine ait Çin kaynaklarına bakıldığında, orduyu idare eden yirmi dört komutanın varlığından bahsediliyor. Bu komutanların emrinde farklı rütbelere mensup askerler bulunuyordu. Kök Türkçe metinlerde, yazıtlarda ordu kelimesi sü terimiyle karşılanmıştır ve yazılı kaynaklarda en çok geçen kelimelerden birisi budur. Türk ordu teşkilatına dair en eski kayıtlar, milattan önce 3. yüzyıla ait olup, bu ordu onlu düzene göre teşkil edilmiştir. Kaynaklardan öğrendiğimize göre bu ordu sistemi Mo-tun Yabgu devrinde meydana getirilmişti. Hatta ordu bandolarının kuruluşunun temelinde dahi eski Türk askeri yapısındaki davul ve onu takip eden Mehter geleneği yatar (Ögel, 1984: 3). Ordunun yönetiminde bugünkü genelkurmay başkanı yerinde olan Sü-başılar bulunuyordu. Sü-başı terimine ilk olarak Türkçe belgelerde 8. yüzyılda rastlamaktayız. 710 yılındaki Türgiş seferi sırasında orduya sü-başılığı İl Kagan yapmıştı (Tunyukuk Yazıtı, I. Taş, Kuzey

tarafı, 7. satır). Uygurlar Türk Devletinin başına geçmeden önce, Basmıl ve Karluklarla barış antlaşması yapmışlar ve Börülöleri (Aşınalar) birlikte ortadan kaldırmaya çalışmışlardı. Bu müttefik ordunun komutası Uygurların başbuğu yani sü-başı Kutlug Bilge Köl Kagan'ın oğlu Moyun Çor'un idaresindeydi. Yani uygur şadlarından Moyun Çor da Sü-başılık yapmıştı (Şine Usu Yazıtı, Batı tarafı, 10. satır). Genellikle sü-başılık görevlerine kagan çocukları, kardeşleri veya yeğenleri getiriliyordu. Sü-başıdan sonra orduda en büyük rütbe, Çabış'lık denilebilir. Çabış ya da Çavuş, savaşta safları düzenleyen ve askeri zulüm yapmaya bırakmayan, padişahın önünde yol açan, bekçi anlamlarına gelmektedir (Caferoğlu, 1972: 29). Bilge Tunyukuk'un şahsına ait olan yazıtında, kendisinin İl-teriş'in çabışı olduğu söylenmektedir: Bilgesi, çabışı ben ök ertim. (Bilgesi, çavuşu bizzat ben idim.) (Tunyukuk Yazıtı, I. Taş, Batı tarafı, 7). Kitabelerde asker manasına sü'den başka çerig sözcüğü de kullanılmıştır (Yazıtlardan akt. Gömeç, 2006: 77). Askeri terimler açısından dünyanın en büyük kültürüne sahip Türk milleti ve Türk ordusunda bütün rütbeler tek tek ayrılmıştır. Her bir rütbenin görevi ayrıdır. Bugüne kadar gelmiş olan bu rütbeleri kitabelerden tespit etmemiz mümkündür (Gömeç, 2006: 77). Silah konusunda ise Türkler Orta Çağda oldukça ileri bir güç ve teknolojiydiler. Savaş sırasında çok cesur olan Türkler, aynı zamanda çok zengin maden yataklarına da sahiptiler ve silah işçiliğinde de son derece ustaydılar. Mesela, Bayırkular, sadece at yetiştiriciliğinde değil, demircilikte de çok becerikliydiler. Batıdaki On Ok Türkleri ise demir ticareti yapmışlardır. Çin kaynakları Kırgızlardan bahsederken; her yağmurdan sonra topraklarında demir çıkar ve bundan gayet keskin silahlar yaparlardı, diyor. Özellikle arkeolojik kazılar bize Sayan ve Altaylarda da çelik üretildiğini, Tanrı Dağlarının güneyinde ise altın, gümüş, bakır ve demir bulunduğunu göstermektedir (Eberhard, 1942: 68-76). Madencilik bu şekilde ileri seviyede olması, çok gelişmesi, Türk kağanlarının ordularını en iyi araç-gereçlerle silahlandırması, Börüler diye adlandırılan vurucu güce sahip zırhlı süvarilerin bulunması çok ayrı bir üstünlüktü. Savaş malzemeleri de dâhil olmak üzere farklı madenlerden üretilen her eşyaları gayet mükemmeldi. Kitabeler ile Divanü Lûgat-it-Türk'de geçen araç ve gereçlerin bazıları şunlardır: At, ok, yay, kılıç, bükte (hançer), keş, kurman, sadak (okluk), kın (kılıç ve bıçak kabı), kalkan, süngüg (mızrak), batrak (ucuna bez bağlanan süngü), tug (birliklerine göre değişiyordu), ukruk (kement), kargu (ateş kulesi), köbrüğe (davul), yarik (zırh), yoşuk (tulga/ miğfer), küpe-yarik (vücudu kuşatan zırh), yelme eri (öncü, keşif kolu). Buna ek

olarak şavaşla ilgili kullanılan bazı deyimler de vardır ki, Türklerin nasıl büyük savaşçı ve kahraman bir millet olduklarının kanıtı gibidir ve bazıları da şunlardır: Süngüşmek (savaşmak), sülemek (ordu göndermek), atlı (suvari), akınçı (düşmana baskın yapan), yizek (ordunun önde giden bölümü), yortug (hakanın yanında bulunan koruma görevlilerinden). (DLT, C. I: 67, 100, 134, 144, 418, 441). Ancak Türkçe kitabeler ve diğer vesikalarda şavaşla alakalı daha yüzlerce kelime ve deyim mevcuttur. Tabiki bu çok ayrı bir araştırma konusudur. Bununla birlikte Çin yıllıkları ve Bizans kaynaklarından öğrendiğimize göre; Hunlar ve Kök Türkler boynuzdan yaptıkları yaylar, ıslık çalan oklar (düz, yivli, çengelli), süngü, bıçak, kılıç, kement ve kuşatmalarda faydalanılan koçbaşları gibi değişik silahlara sahip oldukları gibi davulun yanında boynuz veya diğer madenlerden imal ettikleri boru ya da zurnaları da mevcuttu. Ayrıca davuldan sesinin çok fazla çıkması sebebiyle, haber duyurma aracı şeklinde de yararlanılıyordu. Tüm Türk boyları da aynı özellikteydiler. Kırgızların ağaçtan yapılmış kalkan ve zırhları kullandıklarına dair de kayıtlar mevcuttur. Herhalde atlarını da bazı zamanlar ince bir zırhla kaplıyorlardı. Çünkü buna dair figür ve motiflere rastlamaktadır. Uygurlar, yaylarının kirişlerini at kılından imal ediyordu. Hem Kaya resimlerinde, hem de Orkun Vadisi'nde yer alan Bilge Kagan ve Köl Tigin külliyyelerinde yapılan kazılarda değişik ebatlarda ve özelliklerde ok uçları görülmüştür. Mo-tun devrinden beri bir savaş aleti olarak vazife gören ıslık çalan okları, herhalde Moğollar da kullanmıştır. Günlük hayatta avlanmak amacıyla, yani avlarda yararlandıkları ok ve yayla öyle maharetle hükmediyorlardı ki, at üzerindeyken dahi ileriye, geriye, sağa ve sola oklarını gönderebiliyorlardı. Onlar için ok yalnızca bir savaş aleti değil, aynı zamanda da bir hâkimiyet sembolü olduğu gibi, resmi evrakları da bal mumu ve ok ile damgalıyorlardı. Bunlar altın, gümüş, bakır, pirinç ve demir türünden madenlerden yapılırdı. En eski Türk kılıçlarının hafif kavisli, bazan tek tarafı keskin, bazen de her iki tarafının da parçalayıcı olduğunu biliyoruz. Kınırak denilen bir tür kamaları vardı. Kılıçlarının ve bıçaklarının kabzaları ağaçtan veya kaplumbağa kabuğundan işleniyordu. Ok ve kılıçları koymak üzere özel olarak hazırlanmış ve süslenmiş kılıfları olurdu. Küpe-yaruk adı verilen halka ve plaka zırhlara Aral ve Orkun'daki kazılarda da tesadüf edilmiştir. Böyle zırhların hazırlanıp Çin imparatoruna da gönderildiğini bazı kaynaklar yazmaktadır. Hunlardan söz eden eski belgelerden anlaşıldığına göre, onlar düşmanlarını kementle de etkisiz hale getiriyorlardı (Gömeç, 2006: 79-80). Yukarıda sırası geldikçe belirtilmiş olduğu üzere

milattan önceki devirlerden beri mevcut olan, çoğu şuan bile dilimizde olan bu en eski Türkçe sözler, düşünce yapısı açısından Türk kültürünün ana karakterini anlatmaya yeter: Tanrı, kut, il, ordu, tug, demir, at, sü, ok, vb...

Türklerin savaş teknikleri de hep çok dikkat çekmiştir. Bu konuda geçmişte ve günümüzde çok araştırmalar yapılmıştır. Türkler savaşa başlamadan, esas gücü, kuvveti saklama ve yedek güç bulundurmaya çok önem veriyorlardı. Tarihte Türk savaş taktiği olarak Kurt Kapanı, Kaz Ayağı ve en çok da bilinen şekliyle Turan Taktiği neredeyse her devirde çok anılmıştır ve düşmana korku salmıştır. Turan taktiğinin en büyük özelliği sahte ricattır. Düşmanla karşılaşmadan önce Türkler, savaş meydanının sağına ve soluna bazı birliklerini saklarlar. Daha sonra düşman ordusu Türk akıncılarıyla karşılaşır, onların da geri çekildiğini görünce, bütün güçleriyle saldırırlar. Bu geriye çekiliş esnasında bile, arkalarına dönerek çok mükemmel ok atabilirlerdi. Nitekim 2003 senesinde, Gömeç'in heyetinin Bilge Kağan'ın Anıt Mezarlığındaki kazı çalışmaları sırasında bulunduğu resimli kiremitin üzerinde böyle bir sahne vardır. Önceden gizlenmiş olan Türk askerleri düşmanın sağını ve solunu çevirerek, çember içerisinde rakiplerini yok ederler. Türk-Hunlar savaşa girmeden önce rakiplerini ok atışlarıyla yorup yıpratıyorlar ve bunu onları çok yorana kadar sürdürüyorlardı. Uygurlardan bahseden Çin vesikalarında savaş esnasında onların sahte bir karargâh meydana getirdiklerine ve düşman askerler buraya doğru atağa geçtiklerinde, etrafta saklanan esas ordu tarafından tuzağa düşürüldüklerine dair haberler de vardır. Türk ordusunun savaş sırasında saf tutması da belirli bir düzen içerir. Milattan önce 3. yüzyılın başlarında Hun orduları Çin imparatoru Kao-ti'yi kuşattıkları zaman, Türk süvarilerinin atlarının renklerine göre dizildikleri ifade edilmektedir. Buna göre batıda kır atlar, doğuda gök, kuzeyde yağız, güneyde de doru atlar bulunuyordu. Hatta batıda Peçeneklerin yurt dağılımlarının bile atların rengi esasına göre olduğu söylenmektedir. Hazar Kaganlığından bahseden kaynaklar; ordu sefere çıktığı zaman her asker yanında iki metre uzunluğunda, ılgın ağacından kazıklar taşıdığını, konakladıkları zaman herkesin yanındaki bu kazıkları düzgünce yere sapladığını, kalkanların bu direklere dayandırıldığını ve böylece kısa bir zaman içerisinde karargâhın etrafının sanki surlarla çevrilmiş gibi olduğunu söylerler. Buna bağlı olarak meşhur Moyun Çor Kagan'ın da 750 senesinde Tez Başı'nda otağını kurdurduğunu, burayı çitlerle güvence altına aldırdıktan sonra kitabesini yazdirttığını bilmekteyiz (Esin, 1978: 73). Türkler için savaşın zamanı da iyi belirlenmeliydi.

Yağmurlu, karlı ve tozlu günlerde savaştan kaçınırlardı. Çünkü yağmur yağdığında yayların kırıışleri gevşer; tozlu ve bulutlu zamanlarda da hedefler iyi görünmezdi (Gömeç, 2006: 82).

3.1.1.5. Eski Türk Tarihine Genel Bakış

Türk tarihi başka milletlerin tarihi gibi ele alınamaz. Çünkü Türk milleti nerdeyse tarihin başlangıcı ile birlikte ortaya çıkmıştır. Yani Türkler dünyanın en eski milletlerinden birisidir. Başlarından binlerce felaket geçmesine rağmen bugüne kadar varlıklarını devam ettirmişlerdir. Dünyada neredeyse hiçbir milletin geçmişı bu derece zorlu ve karışık değil. Milli menfaatlerimiz ve bugünkü bilgilerimiz ışığı altında Türk tarihini şu şekilde ikiye ayırabiliriz:

1- Anayurttaki Türk tarihi

2- Yabancı illerdeki Türk tarihi

“Anayurttaki Türk tarihi en eski çağlardan 11. yüzyıla kadar, Doğu Türk ilinde geçer. Bu Doğu Türk ili veya Türk yurduna Moğolistan ve Doğu Sibiryada girer. 11. yüzyılda batıda ikinci bir anayurt daha kurulmuştur ki, bunun adı Türkiye’dir. Bu yurdun sınırlarına bugünkü Türkiye, Kafkasya ve Azerbaycan, Irak ile Kuzey Suriye dâhil olmaktadır. Doğu Türk-ili ve Türkiye tarihleri aralıksız bir bütün halinde hala sürmektedir. Üstelik zaman zaman bu iki yurt birleşmişlerdir (Çingiz, Temür ve Osmanlı)” (Gömeç, 2006: 316-317-318). Yabancı illerdeki Türk tarihi ise, Türklerin yerli ahaliler üzerinde baskınlık kurdukları devletlerin tarihidir. Bunlar devamlı olmamış, sonunda Türkler hükmettikleri milletlerin içerisinde asimile olmuşlardır. Bunun çeşitli nedenleri vardır; en belli başlıcaları nüfus meselesidir. Örneğin bugünkü Mısır devleti, Türk askerlerinden oluşan bir hanedan tarafından kurulduğu halde, günümüzde Mısır tamamıyla bir Arap devleti olmuştur (Atsız, 1977: 7-14).

Tarihteki en eski Türk devleti Hunlar kabul edilmekle beraber, M.Ö. 1050-247 yıllarında Çin’de kurulmuş Chou Devletinin Türklerle alâkalı olabileceği bazı kanıtlar gösterilerek isbat edilmeye çalışılmıştır (Ögel, 1971: 280). Hun adının M.Ö. 1000 yıllarının başında ortaya çıktığı ileri sürülmüş olmasına rağmen, Hun birliğinin teşekkülü M.Ö. 4. asırdan itibaren başlamakta ve ilk defa kaynaklarda M.Ö. 318’de gerçekleştirilen bir andlaşma ile

zikredilmektedir (Kafesoğlu'ndan akt. Gömeç, 2006: 319). Daha sonra Hunların Asya'nın en güçlü devleti haline geldiğini ve M.Ö. 216 senesinde Çinlilerin, Türklere karşı Çin Seddi'ni inşa etmek zorunda kaldıklarını görüyoruz. Ögel, bu konu ile ilgili şöyle söyler: “Aslında bu muazzam duvara ne dereceye kadar Çin Seddi demek doğru bilemiyoruz. Çünkü bu sed, Çinlilerden Türkleri değil, Türklerden Çinlileri korumak için inşa edildiğinden, belki ‘Türk Seddi’ demek bizce daha mantıklı görünmektedir.” Çin’i korumak için yapılan bu engelin inşasında on binlerce kişi çalıştırıldı. Bu kişilerden çoğu zorlu koşullara dayanamayarak öldü ve oralara gömüldü. Fakat yine de binlerce km olan bu duvar Türklerin üzerinden geçmesine mani olamadı. Bununla birlikte bazı ilim insanları bu durumun Türklerin lehine olduğunu iddia etmektedir. Şöyle ki, Çin Seddi’nin birleştirilmesiyle Türk ve akraba toplulukların daha sıkı bir biçimde birbirlerine sarıldıkları görülmüştür. Özellikle Hunların güneyindeki Çin sülaleleri 4. asırdan itibaren kuzey sınırlarında Türklere karşı savunma setleri inşa etmeye başlamışlardır. Bunların başlangıç tarihi olarak da M.Ö. 324’ler tahmin edilmektedir (Ögel, 1981, C,1: 140). Hun tarihinin en güçlü ve ünlü hükümdarı, Mo-tun Yabgu’dur. Babası Tu-man (belki Tümen?), kendinden sonra hükümdar olmak için onu değil kardeşini varis bırakmıştır (Ögel, 1981, C,1: 208). O da kendi emrindeki bir tümen ile harekete geçerek, babasını bir avda öldürtmüş (Ögel, 1971: 143-144) ve devletin başkanlığını almıştır (M.Ö. 209). Devlet teşkilatını tekrar düzenleyen Mo-tun, Tung-huların kendisinden sürekli toprak istemelerinden dolayı, onları çok büyük bir yenilgiye uğratmış, (Ögel, 1981, C,1: 206-221). M.Ö. 203’de de Yüe-çileri yenilgiye uğratmıştır (Ögel, 1957: 248). Çin kaynakları Mo-tun’un yaşamını çok renkli bir şekilde anlatmaktadır. Çin kaynaklarında olan bu hikâyeler, aslında Türklere ait ilk destani parçalardır. Mo-tun, Asya’da kendi siyasi hâkimiyetini sağladıktan sonra Çin topraklarına doğru akınlara başlamış, Çin Seddi’ni kolaylıkla geçtiği gibi, Çin imparatoru Kao-ti’yi (M.Ö. 206-195) sıkıştırmış (M.Ö. 201), onu bir yere kıpırdatmamış, Çin imparatoru yıllık vergi vermek şartıyla onun elinden kurtulabilmiştir. Bu sırada yapılan andlaşmalara göre; Çin, Türk hükümdarına bir prenses ve belli miktarda bir haraç gönderecekti (Kafesoğlu, 1988: 149). Çin imparatorunun değişmesinden dolayı M.Ö. 192’de Mo-tun’a yine bir prenses yollandı ancak o yazdığı bir mektupla, Çin ülkesini perde arkasından yani ikinci plandan yöneten imparatorun annesine evlilik teklif etmiş, kadın da bunun gerçek olduğunu sanmış ve yaşının ileri olmasını sebep göstererek, bunun mümkün olamayacağını bildirmişti. Mo-tun Yabgu,

M.Ö. 174 yılında öldüğünde, Orta Asya'da Türk birliğini gerçekleştirmekten başka, birçok yabancı kavmi de kendi hükmü altına almıştı (Gömeç, 2006: 321). Yani O, “Tengri-kut” idi ve gücünün kudretinin kökeni Tanrı’dan geliyordu; ama O, Tanrı’nın oğlu değildi. Bu sırada devletin sınırları doğuda Kore’ye, batıda Aral Gölü’ne, kuzeyde Yenisey’in kuzey bölgelerine, güneyde de Hindistan’ın kuzeyine kadar ulaşmış bulunuyordu. Böylece Mo-tun, tarihte ilk defa olarak Türk birliğini yani kısaca Turan olarak bilinen birliği, felsefeyi gerçekleştirmişti. Ondan sonra yerine geçen oğlu Ki-ok da (Kök?) babası gibi mücadeleciler olup, Çin’i birkaç defa yenilgiye uğratarak, vergiye bağlamıştı. Ki-ok’un ardından tahta çıkan oğlu Chüen-ch’en (Kün-içen) zamanında (M.Ö. 160-126) ülke biraz güç kaybetti ve zayıfladı (Gömeç, 2006: 321). Siyasi olarak güç kaybeden Türk milletinin o zaman başında bulunan Tanhu Ho-han-yeh (M.Ö. 58-31) Çin’in himayesine girmek istemiş, kardeşinin Chih-chi nin (Çiçi-Çiçik-Kiçik=Küçük) bu isteğe karşı çıkmasıyla ülke ikiye bölünmüştü (M.O. 55). Küçük (Çiçi) Yabgu böyle bir durumun kendileri için büyük utanç verici bir şey olduğunu savunuyordu. O, emrindeki kuvvetlerle ülkenin batı kısımlarına çekildi. Küçük (Çiçi) Yabgu, Tanrı Dağları ve Issık Köl çevresine girdiği mücadelelerde başarılar elde etmiş ve bu bölgedeki Tölösleri hâkimiyetine katmıştı. Ancak Küçük (Çiçi) Yabgu’nun kuvvetlenmesine tahammül edemeyen Çin, Çu-Talas nehirleri arasında başkent kuran Hunları, 70.000 kişilik güçlü bir orduyla bastı. Hun başkenti tamamen tahrip edildi (M.Ö. 36). Küçük (Çiçi) Yabgu 1518 adamıyla, 70.000 kişilik Çin ordusuna karşı burada çok büyük bir direniş gösterdi ki, bugünkü Türk milletinin var olma nedenlerinden biridir. Küçük (Çiçi) Yabgu’nun askerlerine yaptığı tarihi konuşma çok ibret vericiydi. Küçük (Çiçi) Yabgu şöyle diyordu: *“Boyun eğmeyeceğiz. Çünkü bu şan ve şerefle yaşamış olan ecdadımıza karşı yapılması mümkün ihanetlerin en büyüğüdür. Atalarımız bizlere geniş ülkelerle birlikte hürriyet ve istiklali de emanet ettiler. Savaşçı ve suvari hayatımız sayesinde yabancıları titreten bir millet olduk. Korumakla vazifeli bulunduğumuz bütün bu emanetleri âdi bir ömür uğruna feda edemeyiz. Hepimizin bildiği gibi savaşta erlerin kaderi ölümdür. Biz ölsek de kahramanlığımızın şanı yaşayacak, çocuklarımız ve torunlarımız diğer kavimlerin efendisi olacaktır.”* Küçük (Çiçi) Yabgu’nun göstermiş olduğu büyük onur mücadelesi bir milletin şerefli bir şekilde yaşama isteğini ve hayatta kalma arzusunu ortaya koymuştur (Kafesoğlu’ndan akt. Gömeç, 2006: 323).

Hunlar etnik kökenleri, devlet teşkilatları ve hanedanları da dâhil olmak üzere Türk kültürünün hâkim olduğu bir devlettir (Eberhard, 1942: 76-77). Elimizde Hunlara ait birçok kültür malzemesi bulunmaktadır, ancak onlara ait yazılı belge niteliğinde sadece Esik (Yesik) Kurgan’da ortaya çıkan ancak tartışmalı olan bir yazı gösterilmektedir. Yüksek bir ihtimalle Hunlardan kalan bu yazı, Kök Türkçenin en eski dönemlerine aittir. Türk milleti, bilinen beş bin yıllık tarihi boyunca, sadece savaş, yer değiştirmekle yaşamını geçirmiş göçebe bir topluluk değildir. Dünyanın en eski milletlerinden biri olan Türk kavmi, zaman içinde kendine özgü bir kültür meydana getirmiş, bu kültürü sayesinde de yeryüzündeki diğer milletlerden ayrılmışlardır (Gömeç, 2006: 324-325).

Tarihi kaynaklardan öğrendiğimiz kadarıyla Hun adıyla anılan Türklerin Asya’da oluşturdukları hanedanlıklar bulundukları yerlerde 5. asrın ikinci yarısına kadar varlıklarını sürdürdü ama 3. yüzyıldan sonra bir daha eskisi gibi hiçbir vakit güçlü olamadılar. Evvelce de zikredilmiş idi ki, Türkler arasında ilk ayrılık M. önce 55’lerde meydana gelince, Küçük Yabgu ile beraber büyük bir Türk-Tölös grubunun, dolayısıyla Hun siyasi adı altında birleşen Türk kabilelerinin bugünkü Türkistan ve Kuzey Kazakistan bölgesine geldiklerini öğreniyoruz. Burada ve daha kuzeydeki İdil-Ural Havzasında, Türkler Mo-tun Yabgu döneminden çok önceleri yurt kurmuşlardı. Tarihi kaynaklar ve Türklere ait destanlar ile efsaneler bu durumu doğruluyor. Meşhur Oğuz Kağan’ın seferlerinden birisi Hazar’ın kuzeyine, İdil-Ural ve Doğu Avrupa yönlerine olmuş (Bang ve Arat, 1970:7). Bu bölgede bir Türk idaresi oluşturulmuştu. Bugün bilim adamları arasında artık kabul edilmeye başlanan görüş; Oğuz ile Hun hükümdarı Mo-tun’un aynı kişi olduğu yolundadır (Gömeç, 2004: 115). Mo-tun’un kişiliği ve çocuklarının adları Çince kayıtlar yardımıyla çözülmeye çalışılmaktadır ki, bu mevzuda da hayli yol alınmıştır. Son derece güçlü bir şekilde Avrupa içlerine dalan Hun-Türkler, Tuna’yı aşp (378), Roma imparatorluğunun toprakları olan Trakya topraklarına girdi. Hunlar 395’te iki kol halinde, tekrar Roma imparatorluğunun sınırları içerisine girdiler. Türklerin bir kısmı Balkanlar ve Trakya’da etkinlik gösterirken, bir kısmı da Bars-aka ve Kurt-aka adlı beylerin yönetiminde Kafkasya’dan Anadolu’ya geçip, Erzurum, Karasu-Fırat vadilerinden, Malatya ve Çukurova’ya gelip, oradan da Antakya’ya geçtiler. Bir süre buraları kuşattıktan sonra Suriye’ye akın ettiler ve sonrasında da tekrar kuzeye yönelip, Türkiye’nin orta taraflarını da geçerek doğudaki büyük ihtimalle Kafkasya’da ordugâhlarına ulaştılar (Gömeç, 2002b: 44). 5. asrın başlarında, Avrupa Hunların

hükümdarı Yıldız Kagan'dır. Onun, Balam-er'in oğlu ya da torunu olduğu sanılıyor. Yıldız ismi her şeyden önce destani Türk hükümdar Oguz Kagan'ın çocuklarından birisinin adıdır ve Türk cihan hâkimiyeti anlayışına göre bu ismi taşımaktadır. Bilindiği üzere Oguz Kagan, sadece yeryüzünün değil, bütün evrenin hâkimidir. Dolayısıyla oğullarının isimleri Kün, Ay, Yıldız, Kök, Tag, Tengiz olarak boşuna verilmemiştir. Destan kahramanı Oguz'un oğluyla, Balam-er'in oğlu veya torunu olan Yıldız'ın isminden başka bir Türk kağanının böyle bir ad ile anılmaması da dikkat çekicidir (Yıldız adında büyük bir Türk hükümdarı daha yoktur). Yıldız Kagan'ın hâkimiyeti sırasında Türk topraklarının sınırları, doğuda İrtiş Nehrinin batısından başlıyor, batıda Almanya sınırlarına kadar genişliyordu. Yıldız'ın kudreti esasında kendisinden sonra gelecek olan idarecilerin gücünün temelini teşkil ediyordu. Her iki Roma'ya da baş eğdiren diz çöktüren Yıldız Kagan 410 yılı zamanlarında, Bizans'ın Trakya valisi ile yaptığı bir barış görüşmesinde; *“güneşin battığı yere kadar her yeri fethedebilirim”* diyerek sınırsız gücünü ifade etmişti. Ondan yaklaşık 166 yıl sonra, soylu torunlarından Türk Şad yani İstemi Yabgu'nun oğlu aynı onun gibi, yine Bizans elçilerine *“güneşin doğduğu yerden, batı sınırlarına kadar her yer bize tabidir”* diyordu. İki Türk beyinin birbirlerinden habersiz, böyle sözler sarfetmeleri, tabi ki tesadüfî bir olay değildir. Bu düşüncelerin hepsi, Türk cihan hâkimiyeti düşüncesi ile ilgili şeylerdir (Gömeç, 2006: 328). Yıldız'ın ardından gelenlerin hepsi onun yolundan gitmişlerdir ve her iki Roma'ya da karşı onunla aynı siyaseti devam ettirmişlerdir. Meşhur Attila da onun torunlarındandı. Doğu taraflarında Türkler bir duraklama dönemi yaşıyorlarken, batı bölgelerinde yeni bir güneş doğuyordu, bu amcasının yerine devletin başına geçen Attila adındaki Türk asilzadesiydi. O, çocukluğundan beri sıkı bir savaş ve devlet eğitimi gören, amcasıyla birlikte tüm savaşlara katılan; güçlü, kudretli, demir bilekli, çelik yürekli bir Türk kahramanıydı. Başbuğ Attila 434 yılında Bizans'a diz çöktürdü. Attila da tıpkı dedesi Yıldız gibi, Roma'ya iç karışıklıklarla boğuştuğu bir sırada yardımda bulundu. Birçok yabancı kavmi Türk hâkimiyeti altına aldı. Doğu Roma'ya, yani Bizans'a 441-442'lerde akın ettiği gibi, 447'de Balkanlara ikinci defa girdi. Dünyanın tek efendisi haline gelen Attila'yı Romalılar yok etmek için bir suikast planladılar. Attila'nın nezdine giden elçilik heyetine sokulan bir casus Attila'yı öldürmekle görevlendirildi. Ancak bu heyette bulunan bir Türk durumu öğrenince, Attila'ya haber vermiş; o da suikastçilere suçlarını itiraf ettirdikten sonra Roma imparatorunu aşağılamıştır. Ardından Macaristan'daki merkezlerinden 451

yılında hareket eden Türk ordusu, Galya'ya girdi. Haziran 451 tarihinde Roma ordusunu Attila'nın orduları "Turan Taktiği"yle mağlup etti. Her iki Roma da Türk hakanına boyun eğmişti. Fakat düşmanları Attila'dan kurtulmanın başka bir yolunu buldular. Avrupa'nın en güzel kızlarından birisini ona zevce olarak gönderdiler. 453 senesinde altmış yaşlarındayken, Attila bu kız tarafından zehirlenerek öldürüldü. Böylece Hristiyan dünyasınca "Tanrı'nın Kırbağı" veya "Tanrı'nın Kılıcı" diye de anılan, tüm dünyanın korktuğu, cihan tarihinin en büyük hükümdarlarından biri yok edilmiş oldu. Attila'nın sağladığı güç, birlik ve üstünlük ne yazık ki ondan sonra devam etmedi (Gömeç, 2002a: 42-43).

Hunlar'ın ardından Türk devletinin başına Tabgaçlar (DLT,1985: 454) geçmişlerdir. Bütün rakiplerini yenen Tabgaçlar, ne yazık ki Çin kültürünün yoğun etkisi altında kaldılar. Onlar daha çok Çin tarihi için önem arzetmişler, hatta 420 yılına kadar bütün Kuzey Çin'i bir bayrak altında birleştirmişlerdi. Çinlilerin Wei dedikleri bu sülale, Wei adını da kabul ederek, Çinli teba ile anlaşma yolundaki ilk adımları atmıştır. Bu Türk hanedanının yavaş yavaş asimile olması sonucu pek çok Türk âdeti terk edildi. Hatta lisanlarını da unutup, Çince konuşmaya başladılar. Dillerini ve giyimlerini kaybeden Tabgaçlar, bir süre sonra kendilerine sayısız zaferler kazandırmış olan birlik duygularını da yitirdiler. Onların peşinden de Kök Türk Börülüler (Aşina) ailesi Türk birliğini sağlamıştır. Türk tarihini ve kültürünü aydınlatmak için kullanılan yazıtların tarihi bakımdan en kıymetlileri Kök Türklere aittir. Hunların kökeninden olduklarını söyleyen Kök Türklerin ardından Uygurlar da, Kök Türklerin izini takip etmişler, onlar gibi gelecek nesillere haber vermek için büyük devlet kitabelerini diktirmişlerdir. 6. yüzyılın ikinci yarısından sonra devletin başına Kök Türk hanedan soyu Börülüler (Aşinalar) çıktı. Kök Türkçe kaynaklarda bu olay çok güzel bir şekilde anlatılmaktadır: *"Yukarıda mavi gök, aşağıda yağız yer ve ikisinin arasında insan oğlu yaratıldı. İnsan oğlunun üzerine atalarımız Bumın ve İstemi Kağanlar oturmuştu. Onlar ilk iş olarak Türk milletinin ülkesini ve töresini düzenlediler. Dört tarafta düşmanlar vardı. Dört-bir yana askerler gönderilerek düşmanlar itaata alınmış, dizliye diz çöktürülmüş, başlıya baş eğdirilmiştir. Türk milleti doğuda Kadirkan Ormanlarına, batıda Temir Kapı'ya kadar yayılmış bir şekilde yaşıyordu. Birlik içindeki Kök Türkler huzur içerisindeydiler."* (Köl Tigin Yazıtı, Doğu tarafı, 1-4; Bilge Kagan Yazıtı, Doğu tarafı, 1-5), (Yazıtlardan akt. Gömeç, 2006: 332). Üst üste gelen bütün doğal ve askeri afetlerden sonra 630 yılında Kök Türklerin

başında bulunan İl Kağan tuzağa düşürölüp yakalandı. Kök Türkçe kaynaklarda milletin karşılaştığı felaketler, özellikle gelecek nesillere bir ders olsun diye şöyle anlatılmıştır: *“Bilgisiz ve kötü kaganlar tahta oturduğundan, bakanları ve beyleri de bilgisizmiş. Halkı düzensiz olduğundan Çin milleti aldatıcı ve sahtekar olduğundan, küçük kardeşi büyük kardeşe düşürdüğünden, beg ve halkın arasını açtığından Türk milletinin ülkesi elinden çıkmış. Kaganını kaybetmiş. Çin milletine beg olacak erkek çocuğu, hanım olacak kızı cariye olmuştur. Türk milleti Türk adını bıraktığından başına bunca bela gelmiştir.”* (Köl Tigin Yazıtı, Doğu 5-8; Bilge Kagan Yazıtı, Doğu 6-8), (Yazıtlardan akt. Gömeç, 2006: 335).

Kür Şad'ın yaktığı meşale ile Aşina ve A-shih-te ailesi anlaşma yapmış; Börölüler (Aşina) sülalesinden Kutlug Türkleri derleyip, toplamış ve devleti yeniden eski ihtişamlı zamanlarına çıkarmıştır. Kutlug Tigin'e bu başarılarından dolayı “ili derleyip, toplayan” manasına gelen İl-teriş Kagan ünvanı verildi. İl-teriş'in başarılarında tabiki dünyanın en zeki devlet adamlarından biri kabul edilen Tunyukuk'un da payı büyüktür. İl-teriş Kagan 691 yılında ölünce, çocukları küçük olduğu için gelenek gereği onun yerine kardeşi Kapgan tahta çıkmıştır. Kapgan Kagan dönemi Kök Türkler'in altın devridir. Dünyanın tek hâkim gücü olan Kapgan Kagan, bütün Türkleri tek bir bayrak altında toplayarak, Türk birliğini bir defa daha gerçekleştirdi. Kök Türklerin sınırları doğuda Çin Denizi'ne kadar batıda Kafkasya'ya, güneyde ise Tibet'e ve kuzeyde Sibirya'nın en uç bölgelerine kadar genişledi. Büyük devlet olmanın gereği, Türkler hâkimiyetleri altındaki toplulukların tüm sorunlarıyla uğraşmışlar, onların refah içerisinde, huzurlu bir hayat yaşamalarını sağlamak için ellerinden gelen çabayı göstermişlerdir. Bu yüzden özellikle Türkişlere yapılan sefer hakkındaki cümleler çok ilginçtir: *“Türkiş kaganı benim milletim, yani Türk'dü. Bilmediği, yanıldığı ve suç işlediği için kaganı öldü. Bakanları, beyleri de öldü. On Ok halkı eziyet çekti”* diyerek, onlar için üzüntülerini de dile getirmekten geri durmamışlardır. Aynı düşünce ve anlayışı Azlar ile Kırgızlara karşı da sergiliyorlardı: *“Kögmen ülkesi sahipsiz kalmasın diye, Az ve Kırgız halkını düzenleyip, geldik.”* (Yazıtlardan akt. Gömeç, 2006: 336-337). 716 yılında Köktürk Devleti'nin başına geçen Bilge Kağan, kardeşi Köl Tigin ve bilge devlet adamı Tonyukuk'un desteğiyle devleti uzun bir süre boyunca barış ve refah içinde yönetmiştir. Bu üçlü, siyasi istikrarı sağlamakla kalmamış, aynı zamanda halkın birliğini ve devlet düzenini koruyarak klasik bozkır devlet yapısının güçlü bir örneğini sergilemiştir. Ancak,

Tonyukuk ve Köl Tigin'in vefatlarından sonra ülkede huzursuzluk baş göstermiştir. 734 yılında Bilge Kağan'ın ölümünün ardından tahta çıkan kağanlar, siyasi birliği ve düzeni yeniden tesis edememiş, yönetimde belirgin bir istikrarsızlık süreci başlamıştır. Bu dönemde devlet idaresine akraba çevresinin ve özellikle saray kadınlarının müdahale etmeye başlaması, merkezi otoritenin zayıflamasına ve çözülme sürecinin hızlanmasına neden olmuştur. Söz konusu gelişmeler, Köktürk Devleti'nin çöküş sürecinin temel dinamiklerinden biri olarak değerlendirilmiştir. *"Peki, Türk milleti tarihten silinecek miydi? Elbetteki hayır, şanlı Kök Türk hanedanlığının yerini bir başka Türk boyu alacaktı ve nitekim de öyle oldu. Bu kez de milletin önüne Uygur 'Yaglakar' ailesi çıktı ve kutlu Türk sancağını yükselttiler."* Tokuz Oğuzların bir boyu olan ve dokuz aileden oluşan Uygurlar, Göktürk Kağanlığı'nın son dönemlerinde gösterdikleri siyasi ve askerî başarılar sayesinde hem nüfus hem de güç bakımından önemli ölçüde gelişmişlerdir. 739-740 yıllarında, tanınmış Uygur beyi Mayun Çor'un önderliğinde, 9 Oğuz unsurlarının da katılımıyla "On Uygur İttifakı" adı verilen siyasi birlik oluşturulmuştur. Ne var ki aynı dönemde, büyük ölçüde Çin'in diplomatik yönlendirmeleri ve bölgedeki güç dengeleriyle bağlantılı olarak, Göktürk Kağanlığı'na karşı Basmıl, Uygur ve Karluk unsurlarından meydana gelen üçlü bir ittifakın şekillendiği görülmektedir. 742 yılında bu ittifak, Göktürk beylerinden Kutluğ Yabgu'ya karşı askerî bir üstünlük sağlamış ve onu mağlup etmiştir. Zaferin ardından ittifak üyeleri arasında siyasi bir paylaşıma gidilmiş; Basmılların lideri kağan ilân edilmiş ve yönetsel roller ittifak bileşenleri arasında bölüştürülmüştür. Bu gelişme, Göktürk siyasi egemenliğinin çözülme sürecini hızlandıran önemli kırılma noktalarından biri olarak değerlendirilmiştir (Hamilton'dan akt. Gömeç, 2006: 338).

Köktürk Kağanı'nın geleneksel olarak Ötüken Dağı'nda ikamet ettiğini ve her yıl kurban merasimi için beylerini, Ötüken'in yaklaşık 500 il batısında bulunan sarp ve kutsal bir mekân olan Atalar Mağarası'na götürdüğü bilgisi, kaynaklarda dikkat çekici biçimde yer almaktadır. Bu uygulama, yalnızca dinsel bir tören değil, aynı zamanda hanedanın atalarına bağlılığını simgeleyen bir ritüel olarak değerlendirilmelidir. Söz konusu mekânın Ergenekon Destanı ile olan tematik yakınlığı da, bu geleneğin mitolojik ve siyasi meşruiyet boyutlarına işaret etmektedir. Buradan çıkan önemli bir sonuç, hükümdarlık sembollerinden birinin de ataların yattığı kutsal alanlara sahip olmak olduğudur; Atalar Mezarlığı, hükümdarlık meşruiyetinin kültürel boyutuna işaret eder.

Uygur Kağanlığı'na gelindiğinde ise ilk kağan olarak Kutlug Bilge Köl Kağan kabul edilmektedir. Onun 748 yılında vefatının ardından, oğulları Tay Bilge Tutuk ve Mayun Çor arasında ciddi bir taht mücadelesi yaşanmıştır. Geleneksel Türk devlet yapısı gereği, babasının sağlığında yabgu unvanını taşıyan Tay Bilge Tutuk tahtın meşru varisi olarak kabul edilmekteydi. Ancak, kağanlığın kuruluş sürecinde babasına en büyük desteği sağlayan Mayun Çor, ağabeyinin kağanlığını tanımamış ve iktidar mücadelesine girişmiştir. Bu mücadele sonucunda zafer Mayun Çor'un olmuştur. Türk siyaset geleneğinde yaygın olan bir uygulamaya göre, mağlup edilen rakip genellikle ortadan kaldırılırdı; bu bağlamda Tay Bilge Tutuk da Mayun Çor tarafından öldürülmüştür. Bu olay, Türk devlet geleneğinde siyasi meşruiyetin yalnızca soy ile değil, güç ve katkı temelli olarak da şekillendiğini göstermektedir (Gömeç, 2000: 21-27). Uygur Kağanlığı'nın meşru varisi konumundaki Mayun Çor'un büyük oğlu Ulu Bilge Yabgu'nun 758 yılında öldürülmesinin ardından, onun kardeşi Böğü Kağan Uygur tahtına geçmiştir. Böğü Kağan döneminde Çin'de yaşanan iç karışıklıklar devam etmekteydi. Bu süreçte Çin'i istikrara kavuşturmak amacıyla düzenlenen askerî müdahaleye, Böğü Kağan ve eşiyle birlikte önemli Türk komutanlarının da katıldığı görülmektedir. Gerçekleştirilen bu sefer, Çin'in kuzeyini tehdit eden büyük iç tehlikeyi bertaraf etmiş; Tang Hanedanı'nın çöküşü Uygur müdahalesiyle engellenmiştir. Bu müdahalenin ardından Uygur Kağanlığı, Çin için yalnızca bir askerî müttefik değil, aynı zamanda siyasal dengeleri doğrudan etkileyen bir güç odağı hâline gelmiştir. Uygurların bu kritik katkısı, Çin'in o dönemde olası bir dağılma sürecinden kurtulmasında belirleyici rol oynamış; böylece Tang İmparatorluğu bir kez daha Türk siyasi ve askerî desteğiyle ayakta kalabilmiştir (Gömeç, 2006: 342). Tarihi olaylardan da anladığımız gibi destanlarda konu edilen olaylar tarihi olaylardan ve gerçekliklerden izler taşır çünkü destanlar milletlerin kültürüne has anlatılardır milletin yaşadığı zorluklardan, afetlerden, büyük zaferlerden büyük izler taşır ve destanın kahramanları gerçek hayattaki kahramanlarla da çoğu zaman örtüşür ve milletin kahramana ve kahramanlık olgusuna bakış açısını bizlere en güzel ve etkili biçimde yansıtır. Biz de buraya kadar aktardığımız Türk tarihi ile ilgili tarihi bilgiyi destanlarla desteklediğimiz zaman kahramanlık olgusunu, kahramana bakışı, yani Türk kültür tarihinde kahramanın yerini ve önemini etkili bir biçimde açıklamış olacağız.

3.1.2. Arkaik Kültürde Kahramanlık Algısı

“Ne dışsal dünyanın nesneleri ne de insani eylemler kelimenin tam anlamıyla özerk, kendine ait herhangi bir değere sahip değiller” ifadesi ile Eliade “nesneler ya da eylemler onları aşan bir gerçekliğe şu veya bu şekilde katılmak suretiyle değer kazanmakta ve böylece gerçek olmaktadır.” der (Eliade, 1994:18). Türk kültür tarihinde kahramanlık olgusunun ne anlama geldiğini ve kahraman figürünün Türk toplumu için nasıl bir rol oynadığını ortaya koymak amacıyla öncelikle arkaik devir Türk kültürü için kahramanlık ve kahraman nasıl algılanmıştır bunu veremeye çalıştık ve buna bağlı olarak da aynı dönem destan türünde mevcut  rmekler yoluyla kültürel bağlamda bunların sembolik anlamlarının ardındaki asıl anlamını ve önemi ortaya çıkarmaya çalışacağız. Ve buradan hareketle aslında her kültürün temel taşı olan kültüre ait en hassas verilerin elde edilebileceği destan türü Türk kültüründe kahramanlık olgusunun ve kahramanın ne anlama geldiği ile ilgili bize önemli aynı zamanda büyük bir aydınlatma sağlayacaktır.

Mircea Eliade’ye göre mitler, özünde bir yaratılış anlatısıdır. Bu anlatılar, yalnızca evrenin, insanın ya da doğanın kökenini açıklamakla kalmaz; aynı zamanda belirli bir eylemin, toplumsal kurumun ya da ritüelin nasıl ortaya çıktığını, yani kutsal bir model çerçevesinde dünyaya nasıl yansıdağını ortaya koyar. Mit, bu yönüyle hem kozmogonik hem de ontolojik bir işlev taşır; çünkü geçmişte kutsal zamanlarda gerçekleşmiş bir olayın anlatımı yoluyla, günümüzdeki davranışlara, düzenlere ve yapısal formlara anlam kazandırır (Eliade, 2001: 16). Mitler, Eliade’nin sıkça başvurduğu tanımlardan biriyle, insanın varoluşunun ilk evrelerinde, evreni ve evren içindeki yerini anlamlandırma ihtiyacından doğan kutsal anlatılardır. Bu anlatılar, arkaik insan zihni için yalnızca birer sembolik açıklama değil, aynı zamanda varoluşsal bir gerçeklik arayışının ürünüdür. Arkaik düşünce yapısında gerçeklik, ancak belirli bir güçle, hareketle ve zamanla bütünleştiğinde anlam kazanır. Bu bağlamda, asıl gerçeklik kutsal olanla özdeştir. Çünkü kutsal olan tek başına mutlak, yaratıcı, etkili ve süreklilik sağlayan unsurdur. Gerçekliğin kaynağı olarak kutsal, sadece anlam üretmekle kalmaz; aynı zamanda varlığı kuran, düzenleyen ve sürdüren dinamik bir ilkedir (Eliade, 1994: 25).  obanoğlu, şerif Mardin’in “insanlar arasında yaygın fakat üzerinde az durulan davranışlar arasında kendi dünyalarını anlamlı kılma çabaları gelir” şeklindeki tespitinden yola çıkarak, mitlerin insan zihninin ortak anlam üretme çabasının bir ürünü olduğunu vurgular. Düşünme ve

anlatma kapasitesine sahip olan insan, başka bir araca sahip olmaksızın, dünyayı ve kendi varoluşunu anlamlandırmak için ortak simgesel yapılar geliştirmiştir. Mitler, bu bağlamda, insanlığın evrensel düzeyde kaotik olan varlık alanını kozmoza dönüştürme çabasının düşünsel çiçekleri olarak değerlendirilir. Dünya üzerindeki tüm mitlerin, anlatı motifleri ve epizotları arasında görülen benzerliklerin ya da farklılıkların temelinde yatan en önemli etken, insanın evrensel düzlemde anlam arayışı içinde oluşudur. Bu anlamlandırma süreci, her toplumun kendi tarihsel, coğrafi, iklimsel ve hatta biyolojik koşullarına bağlı olarak farklı biçimlerde şekillenir. Böylece, toplumların kainatı algılayış biçimleri, kültürel kodlar hâlinde nesiller boyunca aktarılır; bu kodlar da zaman içinde belirli simgeler, metaforlar ve sözcükler aracılığıyla ifade edilen mitik yapıları doğurur. Çobanoğlu'nun ifadesiyle bu anlatılar, bireylerin “kendilerine ait, anonim ve geleneksel bir dünya görüşü” inşa etmelerini sağlayan zihinsel haritalar olarak işlev görür (Çobanoğlu, 2001: 49-52).

Eliade, antik ya da arkaik toplum insanının tarihe karşı belirgin bir mesafe geliştirdiğini ve bu doğrultuda, başlangıcın mitik zamanına periyodik olarak geri dönme arzusunu taşıdığını ifade eder. Eliade'ye göre bu özlemin temelinde, bireyin kendi tutum ve davranışlarının tanrılar veya doğaüstü varlıklar yahut mitsel kahramanlar tarafından önceden düzenlenmiş olduğuna dair inanç yatmaktadır. Bu inanç sistemi, insanın gündelik eylemlerine yalnızca işlevsel değil, aynı zamanda kutsal ve yüce bir anlam atfetmesine yol açar. Arkaik birey, yaptığı her şeyi ilk kez tanrılar ya da kutsal figürler tarafından gerçekleştirilmiş bir modelin tekrarına indirger. Bu nedenle, Eliade'ye göre arkaik toplum insanı için yaşam, özgünlükten ziyade ilk örneğin sürekli yeniden üretilmesine dayalıdır. Yapılan her eylem, bir arketipin tekrarından ibarettir ve anlamını da ancak bu kutsal ilk örnekle olan bağı sayesinde kazanır (Eliade, 1994: 7-19). Farklı kültürel yapılardan incelediği örneklerden arkaik insanın nelere ve niçin inandıklarını bulmaya çalışmış ve bulduğu sonuçları şöyle sıralamıştır:

- “Arkaik insan için gerçekliğin, bir göksel arketipin taklidinin türevi olduğunu gösteren olgular.”
- “Gerçekliğin ‘merkez simgeciliğine’ katılma yoluyla edinildiğini gösteren olgular; kentler, tapınaklar, evler dünyanın merkezine olan benzerlikleriyle gerçek olmaktadır.”

- *“Tanrılar, kahramanlar veya atalar tarafından ortaya konmuş birtakım eylemleri bilinçli olarak tekrarlama suretiyle kendilerine atfedilen anlamı kazanan ve bu anlamı cismanileştiren ayinler ve önemli din dışı jestler.”*

Ona göre *"bizleri çevreleyen dünyanın, insanın mevcudiyet ve etkisinin hissedildiği dünyanın, tırmanılan dağlarının, meskun ve işlenmiş bölgelerin, üzerinde yolculuk yapılan nehirlerin, kentlerin tapınakların bütün bunların ister bir plan, ister biçim ya da isterse salt ve yalın daha yüksek bir kozmik düzeyde varolan bir ikiz olarak kavransın birer dünya dışı arketipi vardır"*. O bu sonuca dünyanın birçok kültürünün kozmolojisini araştırarak varmıştır. Türk kozmolojisinde de bu durum benzerdir ve aşağıda verdiğimiz örnekler bunu doğrular niteliktedir.

Eliade'nin arketip kavramına yüklediği anlam, Carl Gustav Jung'un psikolojik çerçevede tanımladığı arketip anlayışından belirgin biçimde ayrılmaktadır. Jung'a göre arketipler, insanlığın ortak bilinçdışında yer alan evrensel imge ve eğilimlerin tezahürüdür; bireylerin davranışlarını yönlendiren bu kalıplar, deneyim yoluyla değil, kolektif bilinçdışının derin yapılarından türeyerek varlık kazanır. Buna karşın Mircea Eliade, arketipi daha çok arkaik toplum insanının kutsal geçmişe dönerek sürekli olarak tekrar ettiği davranış kalıplarıyla ilişkilendirir. Eliade'ye göre bu davranışlar tarihsel bir gelişimin değil, doğrudan vahyedilmiş, yani ilahi bir kaynaktan gelen eylem örneklerinin yeryüzündeki yankılarıdır. Bu bağlamda, arketipler yalnızca tekrarlanmakla kalmaz; aynı zamanda insanüstü ve aşkın bir kökene sahip oldukları için kutsallıkla da kuşatılırlar. Arkaik insanın dünyasında anlam, ancak bu kutsal ilk örneklerle sadakat ve tekrar yoluyla mümkün hâle gelir (Eliade, 1993: 12).

Türk kozmolojisinde, Mısır ve Mezopotamya inançlarında, bazı farklılıklarla birlikte her nesnenin her kavramın iki yönünün olduğu bilinmektedir. Mezopotamya inançlarında Dicle'nin bir modeli Anunit yıldızında ve Fırat'ın bir modeli Kırılmaç yıldızında mevcuttur (Eliade, 2002: 22). Mısır mitolojik kültüründe yeryüzünün belli yerlerinin adları gökle ilgili işaretlerden gelir öncelikli olarak göksel yapı bilinir sonra da yeryüzünde bunların izdüşümleri bulunur. Tapınakların, kutsal olan mekân yani göğün bir prototipi olduğuna inanılır (Eliade, 1994: 22). Bunun gibi kentlerin de neredeyse tüm Babil kentlerinin (Eliade, 2002: 25) arketipleri burçlarda belirtilmiştir, Kudüs'ün (Eliade, 2002: 24-25) insan eliyle yapılmadan önce Tanrı tarafından yapıldığına inanılır (Eliade,

1994: 22). Türklerde de bu durumun aynı olduğunu öğreniyoruz. Bilinen en eski dönemlerden başlayarak tarihî kaynaklara göre Çu dönemi ile ilgili, bu konuda bize en tutarlı bilgileri sunduğuna inandığımız Emel Esin'in düşüncelerine yer vermek istiyoruz. Kâinatın bütün tezahürlerini gök ve yer sub/v'un (yer-su yeryüzü) temsil ettiği birbirine zıt, fakat birbirini tamamlayan iki evrensel yapıdan oluşmuş olarak var sayan sistem, proto-Türk ve Türklerin en eski belki de öz kozmolojisiydi (Esin, 2001: 19) diyor Esin.

Yeryüzünde yaşamın sürdüğü mekânların ve hükümdarlık otağının göksel arketiplerine sahip olduğu inancına paralel olarak, bu mekânlar aynı zamanda varoluşun başlangıç ve son noktasını temsil eden merkezi alanlar olarak kabul edilmiştir; bu bağlamda söz konusu alanlar, gök, yer ve yeraltı gibi kozmik düzlemlerin tek bir ekseninde birleştiği kutsal koordinat noktalarıdır (Roux, 2002: 106).

Mircea Eliade'nin Babil Simyası ve Kozmolojisi adlı eserinde belirttiğine göre, tüm Sami geleneklerinde merkez yani yeryüzünün göbeği kozmik bir dağın zirvesi biçiminde tasavvur edilmiştir. Sami kozmolojisi ve metafiziğinde dağların merkezi önemi de bu anlayıştan kaynaklanmaktadır. Bu kutsal dağlar, mitik anlatılarda ilksel suların ardından yaratılmış ilk yapılar olarak kabul edilir; dolayısıyla onlar, yeryüzünün temelini oluşturan sütunlar ya da direkler olarak görülür. Kozmik düzenin merkezinde yer alan bu dağlar, yukarı âlemi aşağı âlemle birleştirerek iki düzlemi birbirine bağlar. Aynı zamanda bereketin kaynağı olan yaşam suları bu dağlardan doğar; yağmur getiren bulutlar ise dağın zirvesinde konumlanır. Böylece dağ, yalnızca coğrafi değil, aynı zamanda kozmolojik, metafizik ve teolojik bir eksen işlevi görür (Eliade, 2002: 30). Bazı kozmolojik sistemlerde merkez simgeciliğinin, embriyolojik süreçleri çağrıştıran terim ve imgelerle ifade edildiği görülmektedir. Bu yaklaşıma göre, nasıl ki embriyo gelişimi göbek merkezinden başlatarak bedenin diğer bölgelerine doğru ilerliyorsa, Tanrı'nın da evreni yaratma sürecine dünyanın merkezi, yani kozmik göbekten başladığına inanılmıştır. Bu benzetmeye dayanan inanışlar, yaratılışın hem biyolojik hem de kutsal bir merkezden dışa doğru yayılan hiyerarşik bir düzen içinde gerçekleştiği fikrini yansıtmaktadır (Eliade, 1994: 29).

Fikret Türkmen, "Köktürk Abidelerinde Millî Kimlik Hassasiyeti" adlı makalesinde Ötüken'in, Göktürk yazıtlarında yalnızca bir coğrafi mekân değil, aynı zamanda kutsallık ve kimlik unsuru taşıyan sembolik bir merkez olarak konumlandığını belirtir. Abidelerde

Ötüken Dağları ve ormanları, kutsal birer unsur olarak sunulmakta; özellikle Köl Tigin Abidesi'nde geçen “yukarıda Türk Tanrısı ve kutsal yer” (Divitçioğlu, 2000: 11) ifadesi, bu kutsallığın kozmik bir bağlamda ele alındığını göstermektedir. Türkmen'e göre, yurt fikri ve yurt bağlılığı da kağanlık düşüncesiyle birlikte yazıtlarda en sık vurgulanan unsurlardan biridir. Abidelerin tamamında Ötüken Ormanı, yalnızca kutsal değil, aynı zamanda Türk milletinin yaşayışı ve bekası için en uygun yurt olarak betimlenmektedir. Bu yaklaşım, Ötüken'i hem siyasî hem kültürel meşruiyetin merkezine yerleştirerek, Türk kimlik inşasında temel bir referans noktası hâline getirmektedir (Türkmen, 2002). “*Gökle yer arasındaki bağlantıyı sağlayan kozmik eksen aslında tek olup edimlerinde çok yönlüdür*” diyen Jean Paul Roux, “*bunların dağ olabileceği gibi aynı zamanda büyük bir ağaç, alev ve duman veya yere çakılmış sırık, yurdun merkez direği*” olabileceğini de göstermektedir (Roux, 2002: 198).

Göl içindeki kara parçalarının ortasında tek başına bulunan ağaçların dünyanın merkezini belirlediği ve hükümdarların bu ağaçtan yani hayat ağacından (Campbell, 2021) doğduğu ya da göğe çıktığına inanılıyordu (Esin, 2001: 160). Yaşam ağacı, yani evrenin kendisi bu noktadan var olmaya başlar ve büyür. Şaman kozmogonisinde dünya ağacı ya da hayat ağacı denilen ağaç dünyanın merkezindedir, bu ağacın yükselen dalları Bay Ülgen'in sarayına kadar ulaşır (Seyidoğlu, 1996: 51-54). Ağaçtan meydana gelme, hatta varoluşun merkezinin bu ağaç kabul edilmesi en belirgin şekilde Uygur Türeyiş Destanı'nda görülür. Bu destana göre, kutsal bir ağaç bütün yaratılışın temelini teşkil eder. Dokuz dalının kökünden dokuz insan meydana gelir ve bu onlar için yaşamın başlangıcı kabulüdür. Bu ağaçtan çıkan ışık bir mağarada iki çocuğun doğmasına sebep olur. Bu iki çocuk, Uygur Türklerinin atası olarak kabul edilir. Ağaç burada kutsallığın, yaratılışın ve soyun başlangıcını simgeler. Bu motif, Türklerin eski dini inanışlarından biri olan Şamanizm ile ilişkilendirilir ve doğanın kutsal bir unsur olarak algılanması temelini yansıtır. Ağaç, Türk mitolojisinde ve kültür dairesinde sadece doğum değil, aynı zamanda yaşamın ve dünyanın merkezini temsil eden önemli bir semboldür ve insan dışı kahramanlığın ve kahramanın önemli sembollerinden de biridir, örneğin: Dünya Ağacı. Aşağıda verdiğimiz destan metninden de bunu açık bir şekilde görmekteyiz:

“.....Tanrı sustu. Daha susar susmaz Er Kişi kendini toprağın ve suyun en derin katında, karanlıklar ülkesinde buldu. Gözün gözü görmediği, dizin dizi bulmadığı; elin ve ayağın

bir işe yaramadığı bir ülkeydi. Karanlık, yalnızlıklarca uzuyor; yalnızlık, karanlıklarca devleşiyordu. Er Kişi, karanlıklar ülkesinde kararıp, yüreği daha kara; kapkara gecelerden de koyu zindan gibi kapkara kararırken, yukarda, toprağın üstünde bir dalsız ağaç büyüüyordu. Dalsız budaksız, filizsiz ve yapraksız, dallarının her biri kocaman heybetli ve tuhaf bir ağaçtı. Tanrı Kara Han, bu ağacı beğenmedi: Dalları olmayan bir ağaca bakmak hoş değil, diye buyurdu; Bir ağaç, dallı olmak gerek. Budak, yaprak ve ince yeşil filizlerle donanmış gerek. Bu ağaç böyle olsun; bu kupkuru gövdeye dal olsun, budak olsun. Yaprak ve yeşil filiz olsun; tiz. Dolsun ve donansın, donatılsın!

Tanrı Kara Han'ın buyruğu üzre bir anda ağaç, söylenenlerle doldu, donandı, donatıldı. Bu, bir başka doluştu; görülmemiş duyulmamış oluştu. Tanrı gözünden ışıklanıştı; ama ne ışıklanıştı, ne hoştu? Dille tarif edilmez, sözle anlatılamazdı. Ne dense boştu. Dokuz dal vardı; bu dokuz dalın üçü Doğuya, üçü Batıya uzanmıştı; ikisi Güneye dönmüş, Kuzeye bakan kurumuştı; cılız, hastalıklı, sarı ve güvensizdi, bir damarı korkaktı. Bunun için, Kuzeye bakan dalın, yeşili yoktu. Yeşil murattı; Kuzey, daha doğusunda muratsız kalmıştı, muratsız yaratılmıştı; dalından belliydi. Kuzeye bakan muratsız, sarı, hastalıklı, cılız dalına rağmen ağaç yeryüzünü şenlendirmişti. Toprak daha çekici olmuş, yeryüzü mutlanmış, gökyüzü umutlanmıştı. Ağaç, Er Kişi'nin tükürüklerinden meydana gelen kel tepeleri, uçurumları ve bataklıkları yapraklarıyla örtüyor, görünen bütün çirkinlikleri saklayıp bir tek şeyi, yalnız ve yalnız güzelliği zenginleştiriyor, belirginleştiriyordu. Ağaç, toprağın rahmetini ve göğün merhametini, üstten ve alttan -iki uçtan- alıp yerle gök arasında bir ulu yol oluyor ve suyun cömertliğiyle doluyordu. Dokuz dallı ağaç, çevre yana huzur; toprağa, suya ve zamana güvenlik salıyordu. Yalnızlık parçalanıyordu... Tanrı: Kuş olsun! diye buyurdu; Bu ağacın her bir yaprağınca bir kuş, her bir dalınca ayrı bir kuş, olsun! Sesler duyulsun; kuş sesleri. Ağacın meyveleri salkım salkım sarksın! Bu düzen bozulmadan devam etsin, bu sevinç artsın ve neşe gökten yere insin. Gördüğüm bu yalnızlık acısı kuş sesleriyle dinsin!... Kuşlar da oldu. Yalnız Kuzey dalında kuşlar olmadı; Kuzey dalı kuşsuz kaldı. Ağaç, öteki dallarıyla bir daha bir renk ve bir ses cümbüşü içinde donandı. Yarım kalmış güzellikler, tamamlandı. Yarım kalmış neşe, noksan kalmış sevinç, bir yanı korkulu -bir yanı hasta- güveniş tamamlandı. Su, toprak, gündüz, gece ve yıldızlar, ay ve güneş tamamlandı; lakin yine bir şey noksandı. Bu delice sarhoş esen yelde, şu maviş bakan gölde ve duyulmadık bir türkü söyleyişle akan selde bir şey noksandı; yalnızlık, bu noksanlıktandı. Tanrı düşündü ve noksanı buldu; noksan

olan şey insandı. Bunun üzerine Tanrı, bir sevinç çağlayanında buyurdu: "Dokuz dalın her bir kökünden dokuz insan türesin!..." (Sepetçioğlu, 2010a: 28-29). Türeyiş Destanı'nda Uygurların soyunun kutsal bir ağaçtan meydana geldiği anlatılır. Ağaç, doğurganlık ve yaşam kaynağı olarak kutsanır. Su ise bereket ve hayatın kaynağıdır. Bu unsurlar, kahramanlığın doğal ve ilahi boyutunu göstermektedirler. Oğuz Kağan destanında da yine bu kutsal ağaç motifi karşımıza çıkmaktadır:

"... Gene bir gün Oğuz Kağan ava gitti. Bir göl ortasında, önünde bir ağaç gördü. Bu ağacın kovuğunda bir kız vardı. Yalnız oturuyordu. Güzel alımlı bir kızdı. Onun gözü gökten daha gök rengi, onun saç ırmak dalgası gibi; onun dişi inci gibi idi. Öylesine güzeldi ki yüzü insanlar onu görse, ay ay, ah ah ölüyoruz, diyerek sütten kımız olurlardı. Oğuz Kağan onu gördükde aklı gitti. Yüreğine ateş düştü. Onu sevdi aldı. Günlerden sonra gecelerden sonra kızın gözü ışıldadı. Üç erkek oğul doğurdu. Birincisine Gök adını koydular. İkincisine Dağ adını koydular. Üçüncüsüne Deniz adı koydular. Ondan sonra Oğuz Kağan büyük toy verdi. Çağırılan halk birbirine danışıp geldi. Oğuz Kağan 40 sıra ve masa yaptırdı. Türlü aşlar, türlü şaraplar, tathıllar, kızımlar yediler ve içtiler..." (Banarlı, 2001: 18). Destan metninden de gördüğümüz gibi yaşamın bir ağaç kovuğundan süregelmesinden, kutsal kabul edilen bebeklere verilen isimlerden, hep ulu olayların bir dağ başında ya da bir ağaç kovuğunda veya bir ışıklı su yerinde meydana gelmesinden biz anlıyoruz ki Türk kültürü için dağ, ağaç, deniz gibi tabiat unsurları kutsaldır yaşamı yaratır ve var eder. Bu sebeple insan dışındaki kahraman olarak kabul edebildiğimiz unsurlardır. Ayrıca kahramanın dünyaya geldiği, kahramanlık mücadelelerinin de yaşandığı mekânlardır. Destanda geçen şölen verme ifadesinden çıkarabileceğimiz bir başka husus da kahramanlığın yarısı düşmanla, olağanüstü güçlerle çarpışmak ve onları yenmek ise diğer yarısı da cömertliktir, yani bu ihtiyacı olan insanları yedirip içirmekten giydirip kuşatmaktan geçer. Bu değerler hemen her destanda farklı şekillerde karşımıza çıkarak Türk kültürünün özünü yansıtmaktadır. Bu önemli özellik Dede Korkut Hikâyelerinde de sıkça karşımıza çıkmaktadır. Ve Türk kültürünün kahramanlık anlayışının özünü yansıtmaktadır. Ayrıca, Dede Korkut Hikâyeleri'nde kahramanlık algısı ile ilgili detaylı bilgiye İslamiyet etkisindeki dönemde yer vermekteyiz.

Gök ile yer arasındaki bağın mitolojik sembollerinden birinin de merkezde bulunan kozmik dağ olduğu belirtilmişti. Hint inanışında Meru Dağ'ı dünyanın merkezindedir,

onun üstünde kutup yıldızı vardır. İran inancında kutsal Haraberazaiti Dağı (El-Burz) dünyanın merkezindedir ve gök ile bağlantılıdır. Mezopotamya'da merkezde yerle göğü birleştiren Ülkeler Dağı, Filistin'in merkezindeki yeryüzünün göbeği olarak bilinen Gerizim Dağı, Hristiyanlara göre Hz. Âdem'in yaratıldığı, sonra da gömüldüğü, Mesih'in kanının akıp Âdem'i günahlarından arındırdığına inanılan Golgatha zirvesi gibi kozmik dağlarla ilgili inançları diğer halklarda olduğu gibi Türklerde de görmekteyiz. Çin-Türk bölgesinde ejder hanı olarak bilinen yılan kralı, kraliçe masalları kahramanlarının da dünyanın merkezindeki Sumeru Dağ'ında yaşadığına inanılıyordu (Esin, 2001: 86). İstemi Kagan'ın ordugâhı da Altın-tağ(dag) yani (Sumeru) da bulunmaktaydı. Bizans elçisi Zemarkhos'un da İstemi Kagan'ı burada ziyaret ettiği bilinmektedir. Kozmik dağın zirvesi dünyanın en yüksek noktası ve dünyanın göbeği, yani yaratılışın başladığı yerdir (Campbell, 2021). Türklerde de, evrensel iki ilkeli kâinat sisteminin yazılı işaretleri olan Türklere ait ırklardan Tav/Dağ ırkında (Esin, 2001: 33, 37-38) belirtildiği gibi, "hayat orada bitip, orada başlamaktadır ve dağ; ölüme ve ölüm ötesinde düşünülen yeniden doğuma işaret etmektedir. Tağ ırkında belirtilenler bu şekliyle tamamen Eliade'nin belirttiği "merkez simgeciliğinin" özellikleriyle paralellik gösterir. Ona göre "merkez her şeyden önce kutsal olanın, mutlak gerçekliğin bölgesidir." Benzer biçimde öteki bütün mutlak gerçeklik simgeleri de (su, yaşam ve ölümsüzlük ağaçları, gençlik çeşmesi gibi tüm bunlar merkezde bulunmaktadır. Merkeze giden yol çok zorlu bir yoldur: tapınağın zorlukla çıkılan katları, kutsal mekânlara (Mekke, Hardwar, Yeruşalim) hac seferi; Altın Post, Altın Elmalar, Hayat Otu'nu bulmak için girişilmiş kahramanca ve tehlike dolu yolculuklar; kendi benliğine, varlığının merkezine giden yolu arayan kişinin karşılaştığı zorluklar ve daha fazlası, bu yol çok zahmetlidir, birçok tehlikeyle doludur, çünkü din dışı olandan kutsala, geçici olandan gerçeklik ve sonsuz olana, ölümden yaşama formuna, insandan tanrıya geçiş ayinidir. Merkeze ulaşmak kutsallaşmaya, erginleşmeye hak kazanmak anlamına gelir; dünün din dışı ve yanıltıcı varoluşunun yerini yeni bir varoluş, gerçek, kalıcı, etkin olan yeni bir yaşam almaktadır. Ayin aracılığıyla belki kurban etme, kan dökme, kaosu simgeleyen bir ilk canavarın, kozmik bir devin kurban edilmesiyle varoluş kazanarak kutsallaştırılmış her mekân dünyanın merkezine dönüştürülmekte, her ritüelin zamanı mitsel başlangıç anına denk düşmekteydi. Yaratılış eylemi tezahür etmemiş olandan zahire, kozmolojik terimlerle kaostan kozmosa geçişi sağlıyorsa; yaratılış bir merkezde oluyorsa dolayısıyla

cansızdan canlıya tüm varlık çeşitleri, kutsal bir alanda varoluşa kavuşabiliyorsa tüm bunlar merkez simgeçiliğinin önemini gözler önüne sermektedir (Eliade, 1994: 31-33). Eski Türk destanlarında dağ önemli bir motif olarak yer alır. Dağ, Eski Türklerde kutsal kabul edilmiş, yücelik, güç, koruyuculuk ve ulaşılması zor olan manevi bir alanın simgesi olarak görülmüştür. Ve merkez simgeçiliğinin önemli sembollerinden bir tanesidir. Dağın eski Türk inanç sisteminde koruyuculuk ve yücelik özelliği çok barizdir. Dağlar, Türklerin manevi ve fiziksel koruyucuları ve kutsal mekânlar olarak kabul edilir. Dağlar, tanrılar veya kutsal varlıklarla ilişkilendirilmiş, önemli olayların geçtiği yerler olarak görülmüştür. Mekân olarak da dağ, törenlerin, savaşların veya diriliş hikâyelerinin bir sahnesi olarak işlev görmüştür. Türk destanlarında dağ, sadece coğrafi bir unsur değil, aynı zamanda kutsal ve mistik bir güç olarak karşımıza çıkar ve tüm bu özellikleriyle insan dışı kahraman ve kahramanlığı sembolize eden önemli figürlerden biri olmaktadır. Eski Türk Destanlarını düşündüğümüzde dağ motifi hemen her destanda önemli bir yer tutmaktadır. Ergenekon Destanı, Türk milletinin yeniden dirilişini ve özgürlüğe kavuşmasını anlatan bir destandır ve bu destanda dağ, Türklerin sıkıştıkları ve yeniden hayat buldukları kutsal bir alanı temsil eder. Türkler, Ergenekon adı verilen dar bir vadiye sığınmış ve buradan çıkmak için bir demir dağı eriterek kurtulmuşlardır. Dağ burada hem bir sınav hem de kutsal bir kurtuluşun sembolü olmuştur. Göktürklerin türeyişini anlatan Bozkurt destanında, kutsal bir dağdan bahsedilir. Göktürklerin atalarının düşman saldırısından sonra kurtulması ve yeniden çoğalarak bir millet haline gelmesi sürecinde yine dağ motifi, koruyucu bir unsur olarak karşımıza çıkar. Uygurların türeyişinin anlatıldığı destanda dağ, kutsal bir anlam taşır. Gökyüzünden gelen bir ışığın kutsal bir dağa vurması sonucu türeyen soy anlatılır. Burada dağ, kutsal yaratılışın bir temeli, başlangıcı, mekânı olarak tasvir edilir. Kırgızların Manas destanında ise dağ, kahramanlık ve kutsallıkla ilişkilendirilmiştir. Manas ve savaşçıları, düşmanlarıyla dağlık alanlarda çarpışır ve bu mekân yani dağ kahramanlıkların ve özgürlüğün temsil yeri olarak görülür. Türk mitolojisinde Altay Dağları çok önemli bir yere sahiptir. Türkler, Altay Dağlarını kutsal kabul etmiş ve bu dağları dünyanın merkezi olarak görmüşlerdir. Dağ ile ilişkili olarak “Dünya Ağacı” da bu inançlarda sıkça yer bulur. Dağ, gökyüzü ile yerin birleştiği kutsal bir alan olarak algılanmıştır.

Göktürklerin türeyişini anlatan aşağıdaki destanda, kutsal bir dağdan bahsedilir. Göktürklerin atalarının düşman saldırısından sonra kurtulması ve yeniden çoğalarak bir

millet haline gelmesi sürecinde dağ, koruyucu bir unsurdur. Dağlar, Türklerin manevi ve fiziksel koruyucuları olarak kabul edilmiş, tanrılar veya kutsal varlıklarla ilişkilendirilmiş, önemli olayların geçtiği yerler olarak görülmüştür. Dağ, törenlerin, savaşların veya diriliş hikâyelerinin bir sahnesi olarak da işlev görmüştür. Türk destanlarında dağ, sadece coğrafi bir unsur değil, aynı zamanda kutsal ve mistik bir güç olarak da karşımıza çıkar.

“...Düşman gidince bir dişi kurt bu çocuğa baktı. Onu iyi etti. Yiyecek getirip bu oğlanı besledi. Onunla evlendi ve ondan gebe kaldı. Düşman Hanı, çocuğun sağ kaldığını duydu. Adamlarını gönderip onu öldürmek diledi. Asker geldiği zaman kurdu gencin yanında gördü. (Tehlikeyi sezen) Kurt, bir Tanrı yardımına uğramış gibi, genci oradan alıp denizin doğusuna götürdü. Altay dağlarının ortasına getirdi. Her tarafı dağlarla çevrili bir mağarada on çocuk doğurdu. Yine burada yeşilliklerle dolu geniş bir meydan vardı. On oğlan büyüüp evlendiler. Her birinden bir boy türedi...” (Banarlı, 2001: 24). Türk mitolojisinde Altay Dağları çok önemli bir yere sahiptir. Türkler, Altay Dağlarını kutsal kabul etmiş ve bu dağları dünyanın merkezi olarak görmüşlerdir. Dağ ile ilişkili olarak “Dünya Ağacı” da bu inançlarda sıkça yer bulur. Dağ, gökyüzü ile yerin birleştiği bir alan olarak algılanmıştır ve kutsal kabul edilir.

Merkez simgeciliğini göstermesi bakımından Eliade'nin “Babil Simyası ve Kozmolojisi” adlı eserinden bir örnek verelim, Süryanice “Hazine Kuyusu” adlı eserden aktardığına göre; Âdem yeryüzünün merkezinde, yani İsa'nın haçının dikileceği yerde, yaratılmıştı. İsa, Âdem'in yaratıldığı yer olan kozmik dağın zirvesinde, yaratılışın merkezinde acıyla, kanıyla, bütün insanlığın günahlarını bağışlatır ve insanlığı kurtuluşa götürür. İsa'nın çilesi bütün yeryüzünü kaplar, çünkü kozmik dağın zirvesi olan Golgatha büyüsel olarak bütün gezegeni kapsar. Acı çekme mutlak gerçeklik içinde varoluşun merkezinde başlar ve aynı yerde biter. Eliade, mikrokozmosla özdeşleştirilen insanın yaratılışının yani Âdem ile Dünyanın ikisi de yeryüzünün göbeğinden türemişlerdir, gizlenen mananın buradan çıkarılabileceğini; insanlığın günahlarından arınmasının İsa'nın çilesi sayesinde gerçekleşebileceği yani sadece merkeze dönüşle mümkün olabileceğini göstermesi, farklı şekilde söylersek merkez simgeciliğini çok iyi bir şekilde anlattığı için bu kitapta yazılanların oldukça önemli olduğunu söylemektedir (Eliade, 2002: 31-32).

Eski Türklerin inançlarındaki tabiat kültü hakkında yazdığı makalesinde Türkmen, gök ve yer/su ilkeleriyle ilgili görüşlerini ortaya koyduktan sonra, “Eski Türklerin düşünce ve inanç sisteminde insan-tabiat bütünleşmesi hatta aynileşmesine sık sık rastlanmaktadır... Türkler de diğer insanlar gibi, evrenin bir parçası olarak yaşamak ve öyle kalmak, tabiattaki olayları izlemek, ona saygılı olmak için kendi kozmik sistemlerini kurmuşlardır” demektedir (Türkmen, 1999: 176-181).

İlkelerde mitolojik modellere sahip olan yalnız ritüeller değildir, her türlü insani eylem zamanın başında bir tanrı kahraman ya da bir ata tarafından icra edilen bir eylemi aynen (Çobanoğlu, 2001: 54) tekrarladığı ölçüde varlık kazanır (Eliade, 1994: 36) diyen Eliade, şöyle devam eder: “*Arkaik dünya din dışı eylem diye bir şey bilmez; belirli bir anlamı olan her eylem -avlanma, balıkçılık, tarım, oyunlar, çatışmalar, cinsellik- şu veya bu şekilde kutsal olana katılmaktır.*” Ona göre her dans en başta kutsaldı, farklı bir ifadeyle insan dışı bir biçimi vardı. Dans farklı amaçlarla icra edilirdi, mesela yiyecek elde etmek, arınmak, ölüleri anmak veya kozmosta iyi bir denge elde etmek gibi. Ama en önemlisi onun daima arketipsel bir hareketi taklit etmesi ya da mitsel bir anı hatırlatmasıdır (Eliade, 1994: 42-46). Bunlara örnek nitelikteki bazı şeyleri Türklerde de görüyoruz. Merih’le eş tutulan savaş tanrısı, Çinli olmayan kuzeyli göçebelerin Gök-oğlu Ch’ih-yo’nun Çin hükümdarı Huang-ti ile savaşı da dans şeklinde hatırlanırdı. Yine Çu döneminde gök, göksel cisimler ve atalara sunulan ayinlerde davul çalınmaktaydı. Gök gürültüsü sesi çıkaran en büyük davullar, gök ayinine ayrılmıştı. Ayinler sırasında bulutlar kararır, yağmur yağarsa, Gök-tanrının davete geldiği kabul edilirdi. O zaman elinde kalkan tutan hükümdar ile genç alplar, Gök-tanrıyı hoş etmek için, Çu sülalesi kurucusu Wu’nun destanını temsil etmek için dans etmekteydiler. Kadınlar bu sırada çiçek serpiyorlardı, Gök ayini sırasında hükümdar da koç postu giyerdi. Kağanların, eski hükümdarlar için müzik yaptırdığını ve yere, göğe sevgi gösterisi ile ibadet ettirirdi (W.Bang, A.von Gabain, Türkische Turfan Texte I, Leipzig: 248-49).

Bazı bitkilerin iyileştirici ve büyüsel manaları onların “göksel bir örnek modelinin olması ya da onun ilk defa tanrı, peygamber veya kutsal varlık tarafından toplanmış” olmasıyla ilişkilendirilmiştir. Calvary Tepesi’nden toplanan kutsal bitkiyle Mesih iyileşmiştir. Bu bitkinin kutsallığının buradan kaynaklandığı öne sürülmektedir. Bu örnek bizim aklımıza hemen Dede Korkut hikâyelerinden “Dirse Han oğlu Boğaç Han Hikâyesi”ni

getirmektedir. Bilindiği gibi Boğaç Han alplık sınavını başarıp beylik ünvanını alınca Dirse Han'ın adamları eski itibarlarını kazanmak için Boğaç Han hakkında dedikodu çıkarırlar. Bu dedikodulara kanan Dirse Han oğlunu öldürmek maksadıyla bir av tertip eder. Dirse Han'ın adamları Boğaç'a bir yandan babasının önünde avlanmasını ve böylelikle onun gözüne girmesini tavsiye ederken bir yandan da Dirse Han'a oğlunun üzerine doğru geldiğini söylerler. Onların kışkırtması sonucu babasının oku ile vurulan Boğaç yere düşer ve babası onun yanına gitmek istese de babasının adamları buna mani olurlar. Boğaç'ın annesi oğlunun ilk büyük avı olmasından dolayı büyük bir hazırlık yapmıştır. Fakat avdan dönenler arasında oğlunu göremeyince deliye döner. Dirse Han'ın adamları onun avda olduğunu söyleseler de annesinin içi rahatlamaz ve yanına ince belli kırk kızı alarak onu aramaya çıkar. Bir çukur içinde oğlunu kanlar içinde bulur. Boğaç annesine korkmamasını, yaralanınca Hızır'ın gelerek yarasını sıvazladığını ve bu yaradan ölmeyeceğini, annesinin sütü ile dağ çiçeğinin kendisine merhem olacağını anlattığını söyler (Ergin, 1989). Hızır'ın Türk inanışındaki “kutsal”lığı göz önüne alındığında, Eliade'nin bu konuda yukarıda ifade ettiği görüş Türkler için de geçerli olmaktadır. Bazen bir bitki mucizevi şekilde bir kahraman vazifesi görebilir. Zorda olan kişiye adeta Hızır gibi yetişip, yardımına koşar, bu bitkiler genellikle kutsal kabul edilir ve tanrının bir hediyesi olarak görülür aynı zamanda kahramanların yaralarını iyileştiren mucizevi merhemlerdir ve bu yönüyle de kahramanlık misyonunu üstlenmiş olduğunu söyleyebiliriz. Oğuz Kağan Destanı'nda, Oğuz Kağan'ın kahramanlık hikâyelerinde doğa unsurları sıkça yer alır. Savaşlardan sonra yaraları iyileştirmek için doğadaki şifalı otlardan yararlanıldığına dair anlatılar bulunur. Doğa, kutsal bir şifa kaynağı olarak görülür. Dede Korkut Hikâyeleri'nde, kahramanların yaralarının iyileştirilmesinde ve hastalıkların tedavisinde şifalı bitkilere ve merhemlere yer verilir. Örneğin, düşmanlarla yapılan savaşlardan sonra kahramanların yaraları, dağlardan ve ovalardan toplanan bitkilerle iyileştirilir. Dede Korkut, bilge bir kişi olarak bu tür şifalı otları bilmekte ve önermektedir. Uygur Türeyiş Destanı'nda, kutsal dağdan türeyen insanlar arasında doğanın şifalı unsurlarından yararlanma örnekleri anlatılır. Şifalı bitkiler, halkın hem sağlıklı bir yaşam sürmesini sağlamakta hem de yaraları iyileştirmektedir. Özellikle bu destanda, bitkiler ve doğa, Tanrı'nın halkına sunduğu bir lütuf olarak görülür. Kırğızların Manas Destanı'nda da kahramanlar yaralandığında veya halk hastalıklarla karşılaştığında, doğadaki şifalı bitkilerden hazırlanan merhemler ve ilaçlarla şifa bulunur.

Bu destanda bitkiler, halkın doğaya olan bağlılığını ve ona duyduğu minnettarlığı simgeler. Ayrıca, Eski Türk kültüründe şamanlar, şifalı bitkiler konusunda bilgi sahibi olan kişiler olarak bilinir. Bu anlatılarda aslında şamanlar, doğadaki bitkilerden ilaçlar yapar ve hastaları iyileştirir. Özellikle Şamanist inanç sisteminde bitkiler, hem manevi hem de fiziksel şifa için kullanılır. Hastaların iyileştirilmesinde otlardan yapılan tütüsüler ve merhemler önemlidir.

Yukarıda da söylendiği gibi *“Yaşamın bütün önemli eylemleri tanrılar ya da kahramanlar tarafından vahiy edilmiştir”* diyen Eliade, insanların da bu örnek eylemleri tekrarlayıp durduklarını ifade ederken ilk eylemi yapan/öğreten ve vahiy edenleri de yaratılışın tamamlanmasını destekleyen kişiler ya da olağanüstü varlıklar olarak tarif etmektedir. Bilimsel literatürde bunlara “medenileştirici kahramanlar” veya “kültür-medeniyet kahramanları” denmektedir. Alp ve savaş tanrısı olan Ch’ih-yo’nun beş türlü silah ve zırhları icat ettiği anlatılmaktadır. Al kıyafet giymiş, topuzlu güzel bir kadın olarak tasavvur edilen Ocak Tanrıçasının ilk aşı pişirdiği zaman, Çu inançlarına göre, Ho_sing’in, Kök Türklere göre de “Türk” ünvanlı kişinin ilk defa ateşi yaktığına inanılıyordu. Altay yaratılış destanında; “May-Tere ve Mandı-Şire”, Oğuz Kağan destanında; “Uluğ Ordu Bey ve Barmaglığ Çosun” gibi eylemleri ilk defa yapan ve eşyaları icat edenlere dünyadaki çok çeşitli kültürlerinin anlatmalarında da rastlamaktayız: Örneğin, Çin kronikleri toprak katılaşınca ve insanlar nehir kıyılarına yerleşirken “Göksel Hükümdar” Fu Hsi’nin (MÖ 2953-2838) onları yönettiğini kaydeder. Kabilelerine ağlarla nasıl balık tutulacağını, avlanmayı ve evcil hayvanları yetiştirmeyi Mandı-Şire’nin yaptığı gibi öğretti. Bir başka Çin İmparatoru Huang Ti’nin de bir takvim hazırladığı, matematiksel hesaplamalar yapmayı, tahta, çamur ve metalden araç gereç yapmayı öğrettiğine inanılır (Esin, 2001). Burada tam da aklımıza gelen Ergenekon destanıdır. Ergenekon destanın en önemli hususu Türklerin demircilik geleneğidir. Maden işlemek, Demir ve çelik gibi metallerden her türlü savaş silahını yapmak, üretmek eski Türklerin çok önemli bir sanatı ve büyük gururuydu. Oğuz Kağan destanında *“...canavar geyik yedi, ayı yedi. Çıdam (onu) öldürdü. Demir olduğundandır.”* diyen Türkler insanı başka her türlü canlıya yani büyük küçük her tehdide, başka insanlara üstün ve hâkim kılan şeyin silah olduğunu, bu silahın da değerini, anlamını çok iyi biliyorlardı. Göktürkler’in demirden bir dağı eritmeleri bunu gerçekleştiren kahramanlarını da ‘demirci’ ifadesiyle ölümsüz kılmaları da bunun için oldukça manidardır.

“Türkler Ergenekon’dan çıktıkları günü bayram bilmiş ve yıl dönümlerini tiyatroyu andırır, temsili törenlerle kutlamışlardır. Bu törenlerde ocakta kızdırılmış demirleri örs üstüne koyup iri çekiçlerle döverek asırlarca Avar’lara silah yapan ve bu siyahlarıyla Türk illerinde büyük hâkimiyet kuran atalarını, ibadete benzer bir saygıyla anmışlardır.” (Banarlı, 2001: 27). *“...Umutların yitirildiği anda, -bir gün çok ilerde de olsa bir gün-diye geleceğe inananların, demir dağını eritenlerin destanıdır. Kök-Türklerin demir dağını erittikleri gün, Börte Çene (Bozkurt), budununun başında, onları egemenlik ve özgürlüğe kavuşturmuştu. Yüz yıllar sonra atalarının kanını taşıyan Bilge Kağan da şöyle sesleniyordu: Ey Türk budunu kendine dön! Bağımsız, iyi yurduna... Çin’in tatlı diliyle, armağanlarıyla bozulup çoğunuz öldünüz. Yaklaşırsan yine kanın suca akacak, kemiğin dağca yatacak; erdemli erkek çocuğun kul, temiz kız çocuğun cariye olacak. Başlılara baş eğdirmiş, dizlilere diz çöktürmüş Kağanlarını unutma. Çin beylerinin Çince adlarını alarak Çin kağanına bağlanan soysuzları da unutma... İçi aşsız, dışı giysisiz, zayıf budun üstüne Kağan olunca kardeşim Kül-Tigin ile ölesiye bitesiye çalıştım. Ölecek budunu dirilttim, çıplak budunu giydirdim. Yoksul budunu varlıklı kıldım...”, “...Bilge Kağan da Kök - Türkleri dar geçitte tutsaklıktan kurtaran, karanlık günde aydınlığa kavuşturan bir ölümsüz bozkurttu...”* (Ural, 1972: 20-21).

“... Dağın arasından yol arayıp bulalım, göçüp çıkalım, her kim dostum derse onunla dost olalım, düşmanla savaşalım..” dediler. Hepsi bu sözü doğru bulup çıkış için yol aradılar, bulamadılar. Bir demirci: “Burada bir demir madeni var, yalın kata benziyor, şunun demirini eritse yol olurdu.” dedi. Gözleri ışıldadı. Sevinç çığlıkları dağlarda yankılandı. Kuşların kanat şakırtısı, atların kişnemesi koyakları inletti. Hep birlikte ormandan odun, kömür getirip dağın üstüne ve çevresine yığdılar. Yetmiş öküz ile atı keserek onların derilerinden demirci körükleri yaptılar. Yetmiş, körüğü, yetmiş yerde kurdular. Geçidin dibine yığdıkları odun ile kömürü bu körüklerle üflediler. Yürekli bu er kişilerin hep birlikte bağırmaları dağlarda yankılanıyordu. Ateş kızdıktan sonra demir dağ eriyip akıverdi. Sevinçten yaşaran gözlerle dağın tükenmişliğine baktılar. Yetmiş körüğün başındaki yetmiş er kişi alınlarında birikmiş terlerle doğanın güzelliğine ve güçlerini kutlayan, iki aileden türeyen yüce topluluğa gülümsüyorlardı. Yüklü deve çıkacak kadar açılan yol, bir umudu gerçekleştiren, bir kurtuluşu muştulayan yoldu. O dönemde Kök -Türklerin hakani Kıyan soyundan Börte Çene (bozkurt) idi. O, bütün illere elçi gönderip Ergenekon’dan çıkıp geldiğini bildirdi. Tatar halkı üzüldü. İçlerindeki

düşmanlık depreşti. Bir savaş alanında yeniden vuruştular. Kök - Türkler yüzyılların öcünü alarak büyükleri kılıçtan geçirdiler, küçükleri köle yaptılar. Dökülen kanlarının ve atalarının öcünü aldılar. Öz yurtlarına gelip yerleştiler. Her yeni yılbaşı gecesi, körük ve ocakların başında kömürle kızdırılan bir demir parçasını örse korlar ve çekiçle vura vura o demiri uzatırlar. Bu gelenek, bu güzel töre yıllar yılı onların yaşamına girdi. Kızan demirin yansımaları, Ergenekon'dan çıkışın unutulmaz anısı olarak silinmez ölçülerde, gözlerinde öylesine ışıldamaktadır!” (Ural, 1972: 26-27). Destan metninden de anlaşıldığı gibi büyük bir kahramanlık örneği resmedilmektedir. Kahramanlığı hem atalarına saygıda, hem yurtlarına sahip çıkmada hem kahramanca çatışmada hem de madenleri işleyebilmelerinde okuyoruz. Silah yapımı başta olmak üzere birçok araç gerecin yapımı için madenleri işleyebilmek çok önemlidir. Günümüzde kültürle, zekâ ile teknoloji ile ekonomik güçle yapılabilen kahramanlık o günün koşullarını düşündüğümüzde düşmanla mücadele etmenin, düşmanı ya da birtakım olağanüstü güçleri yenmenin yanında devrin ihtiyaçlarına hâkim olmakla da yapılabilmektedir. Bu açıdan Türklerin o dönemde demirciliğe hâkim olması da önemli bir kahramanlık göstergesidir.

Eliade, her türlü icatta, çatışmalar ve mücadelelerde olduğu gibi dansların da her tekrarının arketipik bir modelin yansıma ve tekrarlanması olduğunu ifade ederken Nordik gelenekten şu örneği vererek bu durumu açıklamaya çalışmaktadır. Nordik geleneğe göre ilk düello Hrugnir adlı devle Thor arasında olmuştur ve Thor onu sadece bir mücadelede yenmiştir. Ondan sonra gelen savaşçıların da Thor gibi üç başlı bir canavarı yenerek askeri topluluğa geçebileceği yani alplık sınıfına girebileceğini ifade etmiştir (Eliade, 1994: 42). Türk kültüründe de durum bununla aynıdır hatta eski Türklerde bir çocuk doğduğu zaman hemen ad alamazdı onun ad alması için dahi bir yiğitlik göstermesi önemli bir başarı elde etmesi lazımdı. Gösterilen bu büyük mücadelenin sonucunda kahramanın elde ettiği başarıya uygun ad verilirdi. Uygurca Oğuz Kağan Destanı'nda, Oğuz'un hayatının başlıca merhaleleri, doğumu, gençliği, savaşları ve ölümüne yakın anları arka arkaya anlatılmıştır. Bu hayatın muhtelif anları arasında sıkı bir münasebet vardır. Onların hepsini birbirine bağlayan temel kavram, yiğitlik, kahramanlık ve cihangirlik fikridir. Bunların da temelinde “kuvvet” ve “hareket” fikri vardır. Zaman, kuvvetin hareket haline gelmesidir. Oğuz'un zaman temposu son derece süratlidir. O adeta çocukluk diye bir şey tanımaz. Doğduktan sonra anasının sütünü bir kere emer, bir

daha emmez. Çiğ et, çorba ve şarap ister. Dile gelir, kırk gün sonra büyür, yürür ve oynar, at sürüleri güder, ata biner, av avlar. Bu süratin, normal çocukluk zamanını birdenbire aşmanın sebebi, Oğuz'daki "yiğit olma ideali" dir. Dede Korkut Kitabında söylendiğine göre, eski Türk toplumunda çocuk, kuvvetli ve cesur olduğunu ispat ettikten sonra ad alıyor, sosyal bir şahsiyet haline geliyordu. Oğuz, at sürülerini ve insanları yiyen gergedanı öldürmek suretiyle kuvvetli ve cesur olduğunu ortaya koyar. Çocukluk safhasının çok süratli aşılmasına karşılık Oğuz'un gergedanı öldürmesi anlatılırken zaman adeta yavaşlıyor ve Oğuz'un çok cesur, yiğit bir avcı ve büyük kahraman olduğunu gösteren bu hikâye çok ayrıntılı bir şekilde anlatılır (Rahmeti ve Bang, 2015: 63). Bu durum da Türk kültürü için asıl önem arz eden hususun yiğitlik, kahramanlık olduğunu bize açık bir şekilde göstermektedir. Eski Türk kültüründen günümüze kadar dansın bir kahramanlık sembolü olageldiğini farklı örneklerle de görmekteyiz.

Lomax'a göre, herhangi bir kültürde insanların çoğunluğunun gündelik eylemlerini en sık ve en başarılı biçimde canlandıran, kabul gören yapılar ve kalıplar üzerine odaklanan dans, hayatın ta kendisiyle ilgili ortaya çıkmış dolaylı bir iletişim biçimidir. Tüm jestler, duruşlar, hareketler ve günlük hayatın içindeki en karakteristik, en temel hareketlerden oluşan dans, bir kültürde en çok tekrar edilen ve en düzgün şekilde düzenlenmiş bedensel iletişim sistemidir. Bu sebeple, kültürel süreklilik için can alıcı öneme sahiptir (Lomax, 1968: 222-225). Altaylardan Orta Asya bozkırlarına, Anadolu ve Balkanlara uzanan coğrafyada çok hareketli bir yaşam sürdürmüş olan Türklerin çoğunlukla doğal ortamlarda hayvancılığa dayalı konar-göçer yaşam tarzı tarih boyunca her türlü yaşam ihtiyacını ve buna bağlı cesaret ve yiğitlik unsurlarını aynı zamanda bu kavramlara yüklenen değerleri ön plana çıkarmıştır. *"Destan ve dansta, bir başka deyişle ve daha özel bir ifadeyle "epik ve zeybekte" ortak özellikleriyle dikkatimizi çeken epik karakter ve imgelemin oluşum süreci ve açıklanması, insanlığın evrensel kültürel değerleriyle ilgili olduğu kadar, toplumsal yaşama özgü gereksinimlerden kaynaklanmış olmalıdır ve belirli bir topluma özgü kültürel psikolojiyle de ilgilidir."* der Mirzaoglu Zeybekten Epiğe, Epikten Zeybeğe: Kültürel Süreklilik Bağlamında Dede Korkut Boyları ve Zeybek Danslarında Yiğitlik İmgesi adlı makalesinde (Mirzaoglu, 2016a: 335-365). Göktürk devrinde ve onu takip eden kültür dairelerinde davulların, boruların vb. çalınmasının manası ve işlevleri daha önce tartışılmış: hakanın otağı önünde bulunan davul, mehter ve bayrağın her şeyden önce hâkimiyetin sembolleri olduğunu göstermekteydi. Hâkimiyetin

sembolü davul ve mehterin bu manayı barındırması ise, esasen bu unsurların savaş gelenekleri içinde yer almasından kaynaklanmaktadır (Ögel, 1991: 8). Bengi'nin kurgu düzeni ile oyun başının bu kısa tasviri ile başlangıç müziği olan Ceng-i Harbi arasında hem anlamsal hem de işlevsel ilişki olduğu açık bir biçimde görülmektedir fakat burada konumuz açısından dikkatimizi çeken nokta, davul-zurna ile buradaki “savaş sahnesi” tasvirinin Türk kültürü içindeki uzantılarıdır. Eski Türk devletlerinde savaşın başlaması, devam etmesi ve bitışı, son derece işlevsel, aynı zamanda benzer biçimlerde çalınan davul-zurna/borular aracılığıyla belirlenmekteydi. Dede Korkut boylarında yer alan “gümbür gümbür davullar çalındı, altın tunç borular ağarıldı” (Ergin 1994: 233; akt. Mirzaoğlu) ifadesi, galibiyetle sona eren bir savaşı haber vermektedir.

Dede Korkut boylarının savaş sahnelerinde kopuz ile savaşıyan yiğitlerin övülmesi onlara güç verir, motivasyon sağlar ve bu suretle savaşı kazanmalarına yardımcı olur. Bu gelenek, günümüzde Batı Anadolu'da pehlivan güreşlerinde Köroğlu ezgilerinin icra edilerek pehlivanların ortaya çıkmaları biçiminde devam etmektedir. Türklerin Orta Asya'da asırlar öncesi sahip oldukları bu savaş âdetinin en açık yansımalarını sözlü şiirimizin kimi örneklerinde de bulmak mümkündür. Özellikle, Türk kültürünün abide sayılan eseri Dede Korkut Kitabı boylarında saklanmıştır ve günümüze kadar ulaşmıştır. Boylarda betimlenen savaş sahnelerindeki savaşma biçimi şöyle ifade edilmektedir:

Oğul oğul ay oğul

Menüm ünüm anla sözüm dinle

Ol kafirün için atup birin yarmaz okçısı olur

Hay dimedin başlar kesen celladı olur

Adam etin yahni kılan aşbazı olur

Sen varası kafir değil

Kalkubanı yirümden men turayım

Konur atun biline men bineyim

Gelen kafir menümdür men varayım

Kara polat öz kılıcım çalayın

Azgun dinlü kafirdür başların keseyim

Döne döne savaşıym döne döne çekişeyim

Kılıç çalup baş kesdügüm görgil ögrengil

Kara başuna düşende gerek olur (Ergin 1994: 159; akt. Mirzaoğlu).

Bu savaş tasvirinde savaş şekli açık bir biçimde göstermektedir ki, yiğit döne döne savaşmaktadır. “Alp yağıda, düşman çoğıda” (1985: 41; akt. Mirzaoğlu) anlayışından hareketle, yiğitlik, mertlik, Alp’in gücü düşman karşısında belli olur. Yiğidin yiğitliğini gösterebilmesi ise, düşmanın en acımasız, en kuvvetli olanıyla yapılacak savaşta yiğitçe; döne döne savaşmasına bağlıdır. Nitekim Dede Korkut boylarının önde gelen kahramanı beylerbeyi Kazan Bey de yukarıda “tarif ettiği” gibi mücadele etmiştir. Yani Mirzaoğlu’nun ifadesiyle döne döne dans etmek döne döne savaşmak ile ilgilidir ve bir yiğitlik, kahramanlık sembolüdür (Mirzaoğlu, 2016a: 335-365). Dede Korkut boylarının Türk kültür tarihi için çok önemli özelliklerinden biri, alp/yiğit tipinin nasıl yetiştirildiğini ortaya koyan sahneler içermesidir (Kaplan, 1985: 52). Genel olarak dans geçmişten, arkaik devirlerden günümüze kadar her devirde önemli bir kahramanlık sembolü olmuştur. Gerek ritimle gerek dans hareketleri ile gerek ise müzik ile hep içinde yaratıldığı millete güç, cesaret, yiğitlik gibi kahramanca duyguları aşılamıştır. Türk dünyasının çoğunda ülkeler arasında değişebilirliği göz önünde bulundurursak da canlı bir şekilde varlığı devam ettirmesi, epik/destan geleneğinin ve kahramanlık destanlarının, yiğitlik hikâyelerinin, tarihsel süreç içinde Türk kültürünün başlıca dinamiklerinden biri olduğunu göstermektedir. Ayrıca, yiğitlik olgusunu en estetik, en canlı haliyle günümüze taşıyan dansların ve bunlardan kahramanlık söz konusu olduğunda ilk akla geleni olan zeybek dansının icraları da kahramanlık veya yiğitlik olgusunun günümüz için önemli bir kültürel değer kabul edildiğini ortaya koymaktadır. Ayrıca, destanlar ve danslar arasındaki ilişkiyi dikkat çekici şekilde gösteren hem de günümüze kadar ulaşan örneklerden biri, kahramanlık destanlarından Köroğlu destanıdır. Ve destanın konu ve içeriği de, bu destana dayanan dramatik Köroğlu danslarıdır. Ülkemizde Artvin’den Aydın’a hemen her bölgede görebildiğimiz bu danslar, kahramanlığın ve yiğitliğin sözlü edebiyatımızdan halk danslarımıza kadar önemini ve kültürel devamlılığını gözler önüne sermektedir.

Dünya mitolojilerinde de Türk mitolojik sistemindeki gibi kahramanlığın timsali kabul edilebilecek birçok mücadele söz konusudur, bunlar; Babil’de Marduk ile Tiamat, Yahudi geleneğinde Yehova’nın Rahab ve Leviathan ile Hint’te İndra ve Vrtra Mısır’da Tanrı Ra ile Apophis, buna örnek olarak gösterilebilir. Türk kültüründe ise aklımıza ilk Oğuz Han destanında Oğuz Han’ın gergedanla, Boğaç Han’ın boğayla mücadele yapması gelmektedir. Kahramanın ilk karşılaştığı gergedan, canavar, dev ve ejderhanın Türk

mitolojisindeki görevi de aslında farklı kültürlerde karşımıza gelen ve tanrının, kahramanın kaosu temsil eden canavarı, devi, olağanüstü bir varlığı öldürmesi ile Oğuz Han'ın gergedanı, Boğaç Han'ın boğayı öldürmesi aynı fonksiyonları gerçekleştirmektedir. Oğuz Han'ın canavarın gergedan mı veya başka bir yaratık mı olduğu üzerinde tartışmalar olmuştur. Aslında canavarın şekli pek de önemli olmamakla beraber Hellenistik tipte hippocampe'dan (su aygırı) gelişmiş ejder şeklinin Türk sanatında ancak bir, iki erken Uygur resminde karşımıza çıktığını Emel Esin'in "Evren" adlı makalesinden öğreniyoruz. Oğuz Han destanının Uygur varyantında karşımıza çıkan gergedan resminin yukarıdaki bilgi ışığında değerlendirilmesi sanırım yerinde olacaktır (Esin, 1969: 172).

Aşağıda destan metninden verdiğimiz bölümde görmekteyiz ki Oğuz Han, kendinden çok güçlü bir yaratığı alt ediyor. Başka neşirlerde gergedan veya ejderha olarak çevrilen yaratığı, Gömeç, Türk coğrafyasında gergedan olmadığı savından yola çıkarak canavar olarak aktarıyor.

"... Bu zamanda, orada büyük bir orman, birçok dereler ve ırmaklar vardı. Buraya gelen avlar ve burada uçan kuşlar çoktu. Bu ormanın içinde büyük bir canavar yaşıyordu. At sürülerini ve halkı yerdı. Büyük ve yaman bir canavardı. Ağır bir şekilde halka cefa etmişti. Oguz Kagan cesur bir adamdı. Bu canavarı avlamak istedi. Günlerden birgün ava çıktı. Kargı, yay, ok, kılıç ve kalkanla ava gitti. Bir geyik ele geçirdi. Onu söğüt dalı ile bir ağaca bağladı ve oradan ayrıldı. Sonra sabah oldu. Tan ağarırken yine geldi ve gördü ki; canavar geyiği almıştı. Arkasından Oguz Kagan bir ayı tuttu. Onu altın kuşağı ile ağaca bağladı, gitti. Yine sabah oldu. Tan ağarırken tekrar geldi ve gördü ki; canavar ayıyı da almıştı.

Bu sefer ağacın altında kendisi durdu. Canavar geldi ve başı ile Oguz'un kalkanına vurdu. Oguz kargıyı canavarın başına sapladı ve onu öldürdü. Kılıcı ile başını koparıp, aldı gitti. Tekrar geldiği zaman gördü ki; bir ala doğan canavarın bağırsaklarını yemektedir. Yay ve okla ala doğanı öldürdü ve başını kesti. Ala doğanın resmi budur: Sonra dedi ki; 'canavar geyiği ve ayıyı yedi. Kargım demir olduğundan dolayı, onu öldürdü. Canavarı da ala doğan yedi, okum bakır olduğu için onu öldürdü' Canavarın resmi budur..." (Gömeç, 2006: 195). Oğuz Kağan Destanı, Türk destanları arasında kahramanlık unsurları açısından en zengin eserlerden biridir. Bu destan, Oğuz Kağan'ın

doğumu, büyümesi, savaşları, zaferleri ve Türk boylarının lideri olarak kazandığı başarılarla kahramanlık temasını işler. Oğuz Kağan'ın hayatı, Türk milletinin cesaret, liderlik ve azim gibi değerlerini yansıtan kahramanlık unsurlarıyla doludur. Bunlardan bir tanesi de canavarları (örneğin gergedan ve ejderha) öldürmesi, Türk destanlarında sıkça görülen kahramanın “dünyayı kötülüklerden arındırma” misyonuna işaret eder.

Eliade'ye için bu destanlarda ejderin yenilmesi, öldürülmesi, mesela; sulara sahip olan, suları dağlardaki oyuklarda hapsederek tüm dünyayı susuz bırakan Vrtra'nın yok edilmesi tezahür etmemiş olandan zahire, biçimsizden biçimliye geçiş olan yaratılış eylemine eşdeğerdir. Vrtra, inanışa göre dünya için bir engel teşkil eder ve dünyanın yapılanmasını, sürekliliğini engeller. Tezahür etmemiş olanın ya da biçimsizin simgesi Vrtra, yaratılıştan önceki kaosu sembolize etmektedir (Eliade, 1994: 32-33). Bu demek oluyor ki canavarlar-ejderler düzeni tehlikeye sokan yaratıklardır ve ortadan kaldırılmaları gerekir. Hemen hemen bütün Türk destanlarında kahramanlık ispatı için böyle bir engelin ortadan kaldırılması gerekmektedir, bir ejderin, canavarın, devin, gerçek üstü güçte bir boğanın öldürülmesini de düzeni bozacak engelin yani kaosun ortadan kaldırılması olarak düşünülmesi lazımdır. Türk sözlü anlatılarının çoğunda gördüğümüz gibi çocuğun olağanüstü doğumu genellikle halkın ihtiyacı olduğu, halkın bir sebeple sıkıntı çektiği zamanlarda meydana gelmektedir. Aslında çocuksuzluğun kendisi başlı başına bir “kaos” tur da diyebiliriz. Çünkü tanrılar tarafından kurulan belli bir düzen vardır ve bu düzeni değiştiren, engelleyen her şey kaosa sebep olacaktır. Kaosu yaratan canavar, cadı, ejder, kötü bir kocakarı, bir yabancı, düşman güçler olabilir. Bu açıdan bakınca Dumezil'in üçlü fonksiyonunu yani kutsallık, güç, üretkenlik, anlayışını hatırlamakta fayda vardır. Eğer bunlardan bir tanesi yok olursa düzen bozulacaktır.

Ejder, gök kubbenin en altında çarkını çevirmektedir ve bu sebeple gök kubbe, bunların sembollerinden olan gök ejderinin buna Kök-Luu veya Evren denilir, hem göksel mekânın hem zamanın sembolü olduğunu ifade eden Emel Esin bu yönüyle Gök-Tanrısının zamanın ilahi kavramını kapsadığı sonucuna ulaşmaktadır. İran kültüründe zaman tanrısı olan Zurvan-Yazdan ile Türk mitolojisinde Erklig Kan olarak bilinen Hint zaman ve ölüm tanrısı Kala-Yama'nın Öd-Tengri ile ilişkisini ve bunların çark çeviren ejdere de benzediğini söyledikten sonra bu yorumlardan yola çıkarak Ödleg ve Ajun Beyi Alp Er Tunga'nın mücadelesini “zaman ve ölüm tanrıları”yla “kahraman ve

hükümdarlar”ın mücadelesini anlatan daha eski destanlar; güneşi ve büyük ayı yutup yok eden kozmik büyük yılanı okla vuran Yi, zaman ve su simgesi olan ay ve güneşi yutan at veya teke başlı ejder Ahi Budhnya’yı ikiye bölen Tanrılar kralı İndra, ile bağlantılandırılmaktadır. Öd-ödleg bu özelliği sebebiyle farklı yönlü bir kişilik olan Yer Tanrısına (yir tengri); silahlı kahramanları, büyük savaş ordularını ve ölüm cezası verenleri temsil eden yönüyle Merih ve batı gezegeni Erklig’e (Zühre), bir Türkçe metinde Erklig Kan ve yir tengri ile birlikte zikredilen Zuhal gezegenine, silahların, savaş aletlerinin mucidi kabul edilen savaş tanrısı Ch’ih-yo’ya benzemektedir. Ch’ih-yo; ejder, öküz ve başka efsanevi yaratıklara benzetiliyor ve bir kaplan postu giyiyordu. Tanrı ve ruhların birçoğu gök ile yer arasında döngüde oldukları için hem göksel yani yaruk hem de yer ve yeraltına yani kararıg’a ait yüzleriyle gözükmekteydiler. Yer/su da yaşarken ejderin kararıg yönleri galip geliyor, baharda ise ejder gökyüzüne yükselmeye ve böylece yaruk ateşli yönünü almaya hazırlanırken, vücudunda kanatlar belirip başının tepesinde de uçmak için kullanılan bir çıkıntı, boynuzlar ve yaruk (erkek) cinsinin özelliği ortaya çıkıyordu. Bir Türkçe Budist metinde ejderin yeraltındaki yüzü, günahkârları yiyen, yok eden ölüm-madar şeklini almıştı (Esin, 2001: 82-85). Türk mitolojisinde ejderha figürü, hem korkutucu hem de koruyucu özellikleriyle önemli bir yere sahiptir. Farklı Türk boylarında ve kültürel geleneklerde ejderha figürü çeşitli anlamlar taşısa da, genel olarak güç, doğa olayları ve kozmik dengeyle ilişkilendirilir. Türk mitolojisinde ejderhanın anlamı ve özellikleri üzerinde duracak olursak ejderha, genellikle doğa güçleriyle ilişkilendirilir. Özellikle fırtına, yıldırım ve gök gürültüsü gibi doğa olaylarının kontrolcüsü olduğuna inanılır. Bu yönüyle ejderha, doğanın yıkıcı ve dizginlenemez gücünü temsil eder. Bazı anlatılarda ejderha, yeraltı sularını ve yer altındaki hazineleri koruyan bir varlık olarak tasvir edilir. Bu durum, ejderhanın bereket ve su kaynaklarıyla olan bağlantısını gösterir. Su, eski Türklerde yaşamın ve bereketin kaynağı olduğundan ejderha bu anlamda koruyucu bir figürdür. Bazı efsanelerde de ejderha, kaosun ve yıkımın temsilcisidir. İnsanlara ve kahramanlara meydan okuyan devasa bir yaratık olarak betimlenir. Bu tür anlatılarda ejderhanın yenilmesi, yok edilmesi, düzenin yeniden sağlanması anlamına gelir. Ejderha figürü kutsal güç, kahramanlık ve hükümdarlığı da sembolize edebilir, bazı Türk boylarında hükümdarlığın ve üstün gücün sembolü olarak görülür. Kağanların veya büyük liderlerin bayraklarında ve sembollerinde ejderha figürü bulunabilir. Bu durum, liderin doğaüstü bir güce sahip olduğu inancını yansıtır. Bazı Türk

topluluklarında ise ejderha koruyucu ruh veya totem olarak kabul edilmiştir. Özellikle savaşı boylar için ejderha figürü, cesaret, kudret ve zaferin bir işareti olabilir. Yine bu özellikleriyle önemli bir kahramanlık sembolüdür. Göktürkler döneminde ve Orta Asya Türk sanatı içerisinde ejderha motiflerine rastlanır. Bu figürler, genellikle hükümdarlık ve koruma gücünü temsil eden semboller olarak kullanılmıştır. Türk Mitolojisinde farklı ejderha türleri vardır. Evren/Ejder olarak bilinen, Türk mitolojisinde “Evren” kelimesi ejderha anlamında kullanılır. Bu, devasa, yenilmez, kudretli bir yaratığı tanımlar. Ejderha figürü, zaman zaman devasa bir yılan olarak da betimlenir. Özellikle Altay ve Sibirya Türkleri arasında yılan ve ejderha arasındaki bağ güçlüdür. Bir de su ejderhası şekline rastlanmaktadır. Nehirler ve göllerle ilişkilendirilen ejderhalar, su kaynaklarını kontrol eden varlıklar olarak tasvir edilir. Türk mitolojisindeki ejderha anlayışı, Çin ve Orta Asya kültürlerindeki ejderha figürleriyle de benzerlikler taşır. Özellikle Çin’deki ejderha (Long) figürü ile Türk ejderha anlayışı arasında kültürel etkileşimler olmuştur. Çin mitolojisinde ejderha, hükümdarlığın ve bereketin sembolüdür. Bu durum, Türk kağanlarının da ejderha figürünü güç ve hükümdarlık sembolü olarak benimsemesine neden olmuştur. Dolayısıyla, Türk mitolojisinde ejderha, hem yıkıcı hem de koruyucu güçleri temsil eden, doğanın dengesini ve kozmik düzeni etkileyen güçlü bir varlıktır. Güç, hükümdarlık, bereket ve doğa olaylarıyla olan bağı, onu önemli ve çok yönlü bir mitolojik figür haline getirmiştir. Ejderhayı eski Türk kültüründe zengin yeri dolayısıyla ve genellikle büyük güç, kudret, yenilmezlik, iktidar sembolü olduğundan bazen de yıkıcı gücünden dolayı hem kahraman hem de anti kahraman olarak kabul edebiliriz. Bütün bu yorumlardan şu şekilde bir sonuç çıkarmak mümkündür: Gök ile yer arasında gidip gelen tanrısallık, ruhsal unsurlar yaşadıkları, bulundukları yerin özelliklerini taşımaktaydılar. Ejderi ele alacak olursak; Çu döneminde ve Hsiung-nular zamanında gök ve yer tanrısı ejder şeklinde olabiliyordu. Göçebe Türkler muhitinde ise, Altaylar ve Yedi su’da kahramanlığın ve gücün sembolü olarak görülen ejder (büke), kimi Budist Türkçe metinlerde yukarıda söylediğimiz gibi günahkâr kimseleri yutup yok eden ölüm-madar şeklini almıştı. Evren (ejder) ile insanın mücadelesinin evrenin uğurlu kabul edilmesinden dolayı eski Türk geleneğinde aslında olmadığı, ancak XI. yüzyıldan itibaren muhtemelen İran ve Bizans tesirleriyle girdiğini ve bu dönemden sonra ejderle mücadelenin kahramanlık olarak sayılmaya başladığı iddia edilse de yukarıda bahsedildiği gibi Türkçe Budist metninde ejderin günahkârları yutan ölüm-madar şeklinde algılanıyor olmasından

bunun daha erken dönemlerde başlamış olabileceği kanaatindeyiz. İlk başlarda gök ve yer tanrısıyla beraber kendisine kurban sunulan savaş tanrılarının daha sonraki yıllarda bazı etkenler yüzünden değişikliklere uğrayarak ölüm cezası veren Erklig'e, bir başka ifadeyle söyleyecek olursak can alıcı Azrail'e dönüştüğü de düşünülebilir (Esin, 1969: 168,172,178). Yaradılış destanında bunu görmekteyiz: "... *Kayra Han'dan başka gören, sudan başka görünen yoktu. Ay, yıldızlar, gök ve toprak yaratılmamıştı. Bütün tanrıların en büyüğü, varlıkların başlangıcı, insan oğullarının da ilk atası, Tanrı Kayra Han'ın bu sâde sudan âlemde canı sıkılıyordu. O, yalnızlık içinde düşünürken suda bir dalga belirdi. (Akine) Ak Ana (denilen bir kadın hayâli görünerek) Tanrı'ya «Yarat!» dedi, yine suya gömüldü. Bunun üzerine Kayra Han, kendine benzer bir varlık yaratarak Kişi adını koydu. Kayra Han'la Kişi, sonsuz suyun semâsında iki siyah kaz gibi, rahatça uçmaya koyuldular. Fakat Kişi bundan memnun olmadı. Hayatında değişiklik aradı. İlk olarak kendisini yaratandan daha yüksekte uçmaya kalktı. Onun bu duygusunu sezen Tanrı, Kişi'den uçma gücünü aldı. Kişi suya yuvarlandı. Boğulmak üzereyken yaptığına pişman olarak Tanrıdan imdad diledi. Tanrı «Yüksel!» emrini verdi. Kişi suyun derinliliğinden çıktı ve Tanrının yine suyun içinden yükselttiği bir yıldız oturarak batmaktan ve boğulmaktan kurtuldu. Kişi, artık uçamaz diye, Tanrı Kayra Han dünyayı yaratmayı düşündü. Kişi'ye suyun dibine dalıp bir avuç toprak çıkarmayı emretti. Fakat o, bu toprağı çıkarırken de kötülükler düşündü: Toprağın bir kısmını ağzına saklayarak ileride kendisi için gizli bir dünya yaratmayı tasarladı. Avcundaki toprağı su yüzüne serpince Tanrı Kayra Han, toprağı «Büyü!» emrini verdi. Bu toprak dünya oldu. Fakat «Büyü!» emrini alınca Kişi'nin ağzındaki toprak da büyümeye başladı. O kadar büyüdü ki Tanrı «Tükür!» buyurmasaydı kişi boğulacaktı. Kayra Han'ın tasarladığı dünya önce dümdüz topraktı. Fakat Kişi'nin ağzından dökülen ıslak toprak dünyaya fırlayarak yer yüzünü bataklıklar ve tepeciklerle örttü. Buna çok kızan Tanrı, Kişi'yi kendi ışık aleminden kovdu ve ona şeytan: Erlig adını verdi. Sonra, yerden dokuz dallı bir ağaç bitirerek her dalın altında ayrı bir adam yarattı. Bunlar dünyadaki dokuz insan cinsinin ataları oldular. Toprağın yeni insanları güzel ve iyiydiler. Erlig onları kıskandı. Kayra Han'dan onları kendine vermesini istedi. Tanrı razı olmadı. Fakat şeytan, onları kötülüğe sürükleyerek, kendine çekmeyi biliyordu. Kayra Han, şeytana kapılan insanların bu akılsızlığına kızarak onları kendi hallerine bıraktı. Erlig'i yeniden lânetliyerek, toprak altındaki karanlıklar dünyasının üçüncü katına sürdü. Kendisi için de göğün on yedinci katında bir*

nûr âlemi yaratarak oraya çekildi. İnsanları büsbütün başı boş bırakmamak için de onlara doğru yolu gösterecek bir melek gönderdi. Erliğ, Tanrı Kayra Han'ın semâsını görünce, o da (Yalvarışlarla) Tanrı'dan bu izni aldı. Erliğ'in tebaası, yâni kandırıldığı fenâ ruhlar, gök'le yer arasındaki yeni dünyada Kayra Han'ın dünyasındaki insanlardan daha iyi (daha serbest) yaşıyorlardı. Bu durum Kayra Han'ın canını sıktı. Erliğ'in dünyasını yıkmak için oraya kahraman Mandişere'yi gönderdi. O, kuvvetli mızrağıyla vurarak, korkunç gök gürültüleri arasında bu dünyayı parça parça etti. Parçalanan bu dünya aynı gürültülerle, Erliğ ve insanlar için yaratılan ilk dünyanın üzerine yıkıldı. İri, dünya parçaları yer yüzünün biçimini büsbütün bozdular. Eski düz dünya, şimdi yüksek dağlar, derin boğazlar, balta girmez ormanlarla dolmuştu. Kayra Han, Erliğ'i dünyanın en alt katına sürdü. Orada ne güneş, ne ay, ne de yıldız ışığı vardı. Tanrı, Erliğ'e dünyanın sonuna kadar orada oturmayı emretti. Tanrı Kayra Han, şimdi, on yedinci kat gök'den kâinâtı idâre etmektedir. Diğer gök katlarından yedinci katta Gün Ana, altıncı katta Ay Ata oturmaktadır....." (Banarlı, 2001: 12). Yaratılış destanının ana çizgileri bu şekildedir. Bu destan, 19. yüzyılda Radloff tarafından, Şamanî Altay Türkleri arasında derlenmiştir. Türk inanç, kültür ve mitolojik sistemi hakkında önemli ipuçları vermektedir.

Türklerin Yaratılış Destanı, Türk mitolojisinin temel taşlarından biridir ve evrenin, dünyanın, insanların ve milletlerin nasıl yaratıldığını anlatır. Bu destanda karşımıza çıkan kahramanlık unsurları, Türk milletinin kültürel kodlarını, cesaretini, azmini ve doğaüstü güçlerle olan ilişkisini yansıtır. Destanda, iyilik ve kötülük, yaratılış sürecinde sürekli bir çatışma içindedir. Tanrı Kayra Han ile kötülük ruhu Erlik arasındaki mücadele, kahramanlık temalarının temelini oluşturur. Kayra Han'ın kötülüğe karşı durması, yaratılış sürecinde iyiliği hâkim kılmak için gösterdiği çaba, bir kahramanlık örneğidir. O, evreni ve insanları yaratırken büyük bir cesaret gösterir, baştan sona bilgelik sergiler. Yaratıcı güçlere sahip olan Kayra Han, her şeyi yoktan var etme sürecinde kararlılık gösterir. Kötülüğe ve kaosa boyun eğmemesi, onu destanın kahramanı yapar. İlk insanların yaratılışı ve onların dünyada hayatta kalma mücadeleleri, destanın önemli bir başka kahramanlık unsurudur. İnsanların, doğanın zorluklarına karşı gösterdiği direnç ve hayatta kalma azmi, Türklerin tarih boyunca kahramanlık ruhunu temsil etmektedir. Yaratılış sürecinde, Kayra Han'ın su, toprak, ateş ve hava gibi doğa unsurlarını denetlemesi ve ruhani güçlerle iletişim kurması, doğaüstü kahramanlık unsurları içerir.

Türk mitolojisinde, kahramanlar genellikle doğayla uyum içinde hareket eder ve bu uyum onların cesaretini artırır. Kötülük ruhu Erlik ise, insanları ve yaratılışı bozmak için sürekli mücadele halindedir ancak Tanrı ve onun yaratılış sürecine katkıda bulunan ruhlar, Erlik'in bu çabalarına karşı koyar ve bu yoğun mücadelede Kayra Han'ın liderliği, kötülüğe karşı verilen kahramanca bir direnişi simgeler. Yaratılış destanında, insanlar yaratıldıktan sonra dünyada hayatta kalmak için çalışır ve zorluklara karşı koyarlar. Bu, Türklerin tarihteki göçebe yaşam tarzını, doğayla olan mücadelesini ve bağımsızlık ruhunu simgeler. İnsanlar, zorluklarla mücadele ederken büyük cesaret ve dayanıklılık gösterirler.

Destanda yer alan kahramanlık unsurları, Türk kültürünün temel değerleriyle örtüşür. İnsanların doğadaki mücadeleleri, bağımsızlık ve özgürlük için gösterilen çabayı yani bağımsızlık ruhunu yansıtır. Kayra Han'ın yaratılış sürecinde gösterdiği kararlılık, Türklerin cesaret ve azimle hareket etme geleneğini yansıtır. Türk mitolojisinde kahramanlar, doğayı ve onun zorluklarını hem aşar hem de onunla uyum içinde yaşarlar. Yaratılış Destanı'nda görebildiğimiz bu kahramanlık unsurları, Türk milletinin mücadelecilik ruhunu ve cesur kimliğini, doğa ve ilahi güçlerle uyum içinde hareket etme yeteneğini, zorluklara karşı azmini ve bağımsızlık tutkusunu yansıtır. Bu unsurlar, yaratılış destanı nezdinde aslında Türk mitolojisinin ve destanlarının temelinde yatan kahramanlık anlayışını ortaya koyar ve Türk kültürünün temelini yansıtır.

Arketiplerin taklit edilmesi ve faydacı tavırların tekrarıyla içinde bulunulan zamandan arketiplerin ilk ortaya çıktığı zamana ayin yoluyla geçiş yapabilen insan kendisini ölümsüzlerin ilahi boyutunda bulur. Ritüel yoluyla din dışı zamanı duraklatıp içinde bulunulan zamanı da gizil biçimde yok etmektedir. Ayrıca popüler hafızanın karakteristiğinin de din dışı olması ve kollektif hafızanın tarihi olay ve şahsiyetleri arketiplere dönüştürerek sürdürebildiğini ileri süren Eliade, epik şiirlerdeki kişilerin tarihsel kişiler oldukları yönünde bir belirsizliğin olmadığını ama tarihselliklerinin mitolojik yapının aşındırıcılığı karşısında çok fazla direnç gösteremediğini ifade eder. Tarihi bir olay ya da gerçek bir kişinin başından geçenler insanların hafızasında en fazla iki ya da üç yüz yıl varlığını sürdürebilir. Bunun nedeni popüler belleğin bireysel olay ve gerçek kişilikleri sürdürmekte güçlük çekmesidir. Tarihsel gerçeklik mitsel modelle yani kahramanla birleştirilir, olay ise mitsel eylemler yani bir canavarla savaş gibi, kötü ruhla

mücadele ya da düşman kardeşler gibi, kategorilerle özdeşleştirilir. Bazı epik şiirler “tarihsel hakikat” denilen şeyi sürdürebilmişlerse de bu hakikat belirli kişi ve olaylarla alakalı değildir, tamamen kurumlar, gelenekler ve mekânlarla alakalıdır (Eliade, 2001).

Bunu örnek destan metninde de görmekteyiz ayrıca engeller aşıldıktan sonra yani büyük bir mücadele verildikten ve başarı kazanıldıktan sonra sıra aşk ve evliliğe geliyor ki bu da yine kutsal dairede gerçekleşiyor. Her zaman büyük bir eşik açıldıktan sonra bir yenisi başlamaktadır. Özellikle evlilik için kahramanın kendisini ve kahramanlığını kanıtlaması gerekmektedir.

“Yine günlerden birgün Oguz Kagan, bir yerde Tanrı’ya yalvarmaktaydı. Karanlık bastı. Gökten bir ışık indi. Güneşten ve aydan daha parlaktı. Oguz Kagan oraya yürüdü ve gördü ki; o ışığın içinde bir kız var. Yalnız oturuyor. Başında ateşli ve parlak bir tacı bulunuyordu. Kutup Yıldızı gibiydi. O kız öyle güzeldi ki; gülse gök gülüyor, ağlasa gök ağlıyordu. Oguz Kagan onu görünce aklı gitti, sevdi aldı. Onunla yattı ve dileğine sahip oldu. Kız gebe kaldı. Günler ve gecelerden sonra gözleri parladı ve üç erkek çocuk doğurdu birincisine Kün(Gün) adını koydular. İkincisine Ay adını verdiler. Üçüncüsüne de Yulduz (Yıldız) ismini taktılar. Yine birgün Oguz Kagan ava gitti. Önündeki göl ortasında, bir ağaç gördü. Bu ağacın kovuğunda bir kız duruyordu. O da yalnız oturuyordu. Çok güzel bir kızdı. Gözü gökten daha gök idi. Saçı ırmak gibi dalgalıydı. Dişi inci gibi idi. Öyle güzeldi ki, eğer yeryüzünün halkı onu görse; ‘eyvah ölüyoruz’ der ve tatlı süt, acı kımız olurdu. Oguz Kagan onu görünce aklı gitti. Yüreğine ateş düştü. Onu sevdi, aldı. Onunla yattı ve dileğine sahip oldu. Kız gebe kaldı. Günler ve gecelerden sonra gözleri parladı ve üç erkek çocuk doğurdu. Birincisine Kök (Gök) adını koydular. İkincisine Tag (Dağ) adını verdiler. Üçüncüsüne de Tengiz (Deniz) ismini taktılar. Sonra Oguz Kagan büyük bir toy tertip etti. Halka emir gönderdi... Oguz Kagan halkı çağırınca, halk birbirine danıştı ve geldi. Oguz Kagan kırk masa ve kırk sıra yaptırdı. Türlü yemekler, türlü şaraplar, tatlılar ve kızımlar yediler, içtiler. Toydan sonra Oguz Kagan beylere ve halka buyruk verdi ve:

*Ben sizlere oldum kagan,
Alalım yay ile kalkan,
Nişan olsun bize buyan,
Kök Börü olsun bize uran,*

*Demir kargı olsun orman,
Av yerinde yürüsün kulan,
Daha deniz, daha müren,
Güneş bayrak, gök kurıkan.” dedi (Gömeç, 2006: 196).*

“Ondan sonra Oguz Kagan dört tarafa emirler yolladı. Fermanlar yazdı ve elçilere verip, gönderdi. Bu tebliğlerde şöyle yazılmıştı: Ben Türk Uygurların kaganıyım ve yeryüzünün dört yanının hükümdarı olsam gerek. Sizden itaat dilerim. Kim benim emirlerime baş eğerse, hediyelerini kabul ederek, onu dost edinirim. Kim baş eğmezse, gazaba gelirim, düşman sayarak, ona karşı asker çıkarır ve derhal baskın yapıp, onu astırır, yok ettiririm.” (Gömeç, 2006: 197).

Geleneksel toplumlarda, yukarıda da aktardığımız bilgiyi tekrarlırsak çoğunlukla büyük hükümdarların kendilerini ilk kahramanın bir kopyası ya da taklitçisi olarak kabul ettiklerini belirten Eliade, Dara'nın kendisini üç başlı canavarı öldüren yeni bir Thraetona olarak gördüğünü, Mısır firavunlarının da kendilerini Ejder Apophis'i yenen tanrı Ra ile özdeşleştirdiklerini söylemektedir. Dolayısıyla bu şekilde ilk kahramanlık mitosunun tekrardan canlandırılıp güncellenmesiyle tarih yenilenerek bir mitosa dönüşmekteydi. Tarihte kahramanlara dair bildiğimiz, onların maceralarından çıkardığımız özellikler yani; olağanüstülükler, biçim değiştirme, uçma, gerçeküstü sayılabilecek güç, kuvvet gibi aslında tarihsel bir kahramanın mitolojik bir kahramana dönüşümünden sebeptir diyebiliriz. Aslında sadece her yeni yılda değil, aynı zamanda her evlilikte, doğumda, kral ya da hanın değişiminde yeni bir çağ başlamaktadır. İdeolojisi Sümerlilere uzanan Akitu yeni yıl töreninde hükümdarın önemli bir rol üstlendiği ve dolayısıyla Tanrı'nın yeryüzündeki oğlu ve vekili sayıldığı, doğanın düzenliliği ve tüm toplumun refahından sorumlu olduğu medeniyetlerin en eskisine ilişkin belgelerdir. Söz konusu olan yeni yılın doğuşunu sağlama görevi onun üstüne düşmektedir (Eliade, 1994: 61-65). Buradan yola çıkarak hemen her toplumda bunun bir benzerinin görüldüğünü ifade eden Eliade'nin bu düşüncesinin Türkler için de geçerli olduğunu Emel Esin'in Türk Kozmolojisine Giriş eserinden öğrenmekteyiz. Esin'e göre Türkler'de de günahlar, ifritler yılbaşında kovuluyordu ve yeni bir hanın tahta çıkışı da aynı döneme denk geliyordu. Babillilerde olduğu gibi Türklerde de hanın değişimi ile beraber yeni bir hayatın, yeni bir devrin başlayacağına, doğa olaylarının düzenliliği ve toplumun refahından onun sorumlu olduğuna inanılıyordu. Şu şekilde örneklersek: *“Kötü ruhları kovmak ve kehanetler için*

maskeli ayinler ile ilgili yapılan araştırmalara göre ayin sırasında yapılan danslarda geçen yılın ruhları ile bu yılın ruhları karşılaşmaktaydı. Kış boyunca yer altında geçtiği farz edilen yolculukları esnasında karang (yer-su) yeni bir yüz aldıkları için geçen yılın ruhları kötü sayılıyordu. Çu döneminde kış gün dönümünde başlayan yeni yıldan önce, yeni doğan ve yaruk (gök) yüzlü yeni yıl ruhları tarafından geçen yılın ruhları yenilmekteydi.” (Esin, 2001: 175). Yeni yılda tahta oturma ile ilgili olarak Emel Esin’in, P. Zieme’nin “Manichaische Türkische Texte” (Berlin, 1975: 431-38) adlı eserinden naklettiği şu örneği verebiliriz: “Yer-su’daki boyların ziyneti (süs) ...tanrı gibi (veya tanrıya hüremetkar) hükümdarımız...ulu göl gibi parlayarak, ulu kut (ve) saadetin alevleri içinde altın oğuş’u (ailesi) ile birlikte, bugünkü mukaddes, çok kutlu yeni günde (mevsim başı veya mevsim dönümü bayramında), tahta oturdu.” (Esin, 2001: 58-59).

Halkın bekasının tahta yeni oturan Hanla birlikte değişeceğiyle ilgili örneği de Bang ve Gabain tarafından hazırlanan “Türkische Turfan Texte” (Leipzig, 1972: 249-50, satır 112-27) adlı eserinden vermek mümkündür: “Karşına yeteri kadar ganimet ve kazanç geldi. Sana saygı ve şeref makamı verildi... Adını söyleyerek, ilahi kutun da kendisi geldi. Eski adın değişip yenileştin... Her (tahta) oturduğunda, yurt istediğin gibi olacak. Ulu hâkimiyet geldi. Dört yön gönlünce düzeldi. Arkadan harekete geçen güçlü düşman gitti... Oturup, ince, yürük atları seyret... Yıl ve ay itilerek eline geçti” (Esin, 2001: 152-153). Buraya kadar anlatılanları göz önüne aldığımızda, mitlerin sembolik manalarının çok ilerisinde daha kıymetli bir işleve sahip olduğu açık bir şekilde görülmektedir. Arkaik toplum bireylerinin sürekli olarak örnekleri tekrar ve taklit etmesinin sebebi olarak “ayin yoluyla örnek modellerin ilk gerçekleştirildikleri zamana aktarılan insanların bu zamanı yeniden yaşamak, onunla olabildiğince sık bütünleşmek, bir kez daha tanrısal yapıtların gösterisinde hazır bulunmak, doğaüstü varlıklara kavuşmak ve onların yaratıcı derslerini yeniden denemek isteği” ni gösteren Eliade, mitleri yaşamanın bir bakıma dinsel bir deneyimi içerdiğini söylemektedir. Arkaik toplumlarda var olduğu şekliyle mitler, tabiatüstü varlıkların eylemleri ile eş tutulur. Bu hikâye, yani bu eylemler mutlak hakikate ve kutsal olana bir sayılır. Mit her zaman yaratılışa dairdir (Eliade, 1997: 784). Öyleyse, ateşe, dağa, suya adak adayan; kurban veren arkaik insan aklıyla günümüz dinlerine inanan ve ibadetlerini yerine getiren insanların akli mantığı arasında neredeyse fark yok gibidir yani aynı mantık çerçevesi dâhilinde hareketler, eylemler gerçekleşmektedir. Arkaik yapı insanların; günlük hayatlarını belli bir kutsiyet içinde yaşadıklarını;

semboller ve kozmogoniyle ilgili mitler gibi belirli kuramsal çerçevede oluşturdıkları dinsel yaşamları dolayısıyla anlamsızlıktan, belirsizlikten, kutsal olmayandan kurtulmaya, selamete ulaşmaya çalıştıklarını, günümüz insanı açısından fiziki etkinlik olarak kabul edilen arkaik toplumda gerçekliğe, kutsala dâhil olma çabası ve bu çabanın da özünde mistik bir yapı barındırdığı anlaşılmaktadır. Doğum ile başlayan ölüme kadar devam eden süreçte her an ve her aşama kutsiyet içerir. Bu, Kahramanın doğumu ile başlar ve hayatı boyunca mucizelerle devam eder hatta doğum öncesinden dahi yaşanan mucizelerle hissettirir kendini, hayat boyu da hep kutsiyetle devam eder. Destan örneğinde de bunu görmekteyiz:

“... Olsun dediler. Onun resmi budur: Bundan sonra sevindiler. Yine günlerden birgün Ay kağanın gözü parladı. Doğum ağrıları başladı ve bir erkek çocuğu oldu. Bu çocuğun yüzü gök, ağzı ateş gibi kırmızı, gözleri ela, saçları ve kaşları kara idi. Perilerden daha güzeldi. Bu çocuk anasının göğsünden ilk sütü emdi ve bir daha emmedi. Çiğ et, çorba ve kımız istedi. Dile gelmeğe başladı. Kırk gün sonra büyüdü, yürüdü ve oynadı. Ayakları öküz ayağı gibi, beli kurt beli gibi, omuzları samur omuzu gibi, göğsü ayı göğsü gibiydi. Vücudu tamamen tüylü idi. At sürüleri güder, at biner ve avlanırdı. Günlerden ve gecelerden sonra bir yiğit oldu. Bu...” (Gömeç, 2006: 195). Oğuz Kağan’ın doğumu olağanüstü bir şekilde gerçekleşir. Doğar doğmaz hızlıca büyümesi, erken yaşta cesaret ve liderlik özellikleri göstermesi, onun olağanüstü bir kahraman olduğunu işaret eder. Bu doğaüstü özellikler, kahramanların sıradan insanlardan farklı olduğunu ve Tanrı tarafından kutsandığını ifade eder.

İnsanoğlunun evreni, dolayısıyla da içindeki kendi yerini, yaşamını anlamlı hale getirecek olan açıklama ihtiyacıyla çıktığı yaşam macerasını yani, aslolanı arama niyeti aslında mistik bir deneyimdir diyebiliriz. İnsanoğlu doğar, erginlenme aşamalarından geçer yani ad alma, ergenlik sınavı-ilk kahramanlık gösterisi ya da mücadelesi demek daha doğru olur. Neredeyse her bir aşamada insan adeta ölür sonra yeniden dirilir; bireyin ruhsal açıdan Tanrı ile mistik birleşmesi, kendi varoluşunun mantıklı bir nedenini bulması, başka bir deyişle tasavvuf ehlinin ‘En el Hak’ ifadesindeki boyuta ulaşmasıyla mistik deneyim ve mistik yolculuk tamamlanmaktadır. Joseph Campbell’a göre, “...erginleme-geçiş ayinleri zihnin geride bırakılan aşamanın alışkanlıklarından, bağlarından ve yaşam düzenlerinden kesin biçimde koparıldığı, biçimsel ve genellikle oldukça şiddetli kesip

bişme alıştırılmalarıyla öne çıkmaktadır.” (Campbell, 2021). Campbell, mitolojinin her yerde çok çeşitli gibi gözükmesine rağmen aslında özünde hep aynı olmasının nedenini araştırırken “...bütün mit ve destanların toplumsal, kozmolojik ve ruhsal dünyayı açıklamaya yönelik evrensel insan çabasının kültürel dışavurumları olarak birbirine bağlandığı” sonucuna ulaşır ve bu evrensel çabalamanın sonunda insanın sahip olduklarını da şu şekilde açıklar: “...aranan ve tehlikeli biçimde elde edilen tanrısal güçlerin ta en başından beri kahramanın kalbinde olduğu ortaya çıkar. O kim olduğunu öğrenen ve böylece olması gereken gücünün uygulamasına geçen ‘kralın oğlu’dur- bu adın tam olarak ne demek olduğunu öğrenen ‘Tanrı’nın oğlu’dur. Bu bakış açısıyla kahraman, hepimizin içinde saklı duran, yalnızca bilinmeyi ve yaşama katılmayı bekleyen tanrısal yaratıcı ve kurtarıcı imgenin simgesidir.” (Campbell, 2021). Bu yüzden o, mitlerdeki, ona göre bütün anlatımlardaki, “yaşamı ve kendini anlamlı kılma amacıyla çıkılan bu yolculuğun standart yolunun her zaman aynı olduğunu ve bunun erginlenme törenlerinde sunulan formülün büyütülmüş şekli” olduğunu söylemiştir.

Aynı durum Türk mitolojisinde de karşımıza çıkmaktadır. Destanların çoğunda kahramanın erginlenme törenlerinde yaşadığı maceraları görmekteyiz ve eşiği aşmak için bir karşı güçle, düşmanla ya da bir canavarla mücadelesini verdikten sonra karşısına çıkan güzele âşık olur ve evlenir. Birçok kültürün mitolojisinde olan ve tabii Türk kültürünün temelinde de olan önemli bir detaydır bu, bir gencin evlilik için yeterli olması başka büyük mücadeleleri başarıyla aşması ile alakalıdır, önce zorlukları, engelleri aşıp kahramanlık göstermesi ve yeterliliğini ispatlaması beklenir ondan. Bu durum gerek mitolojik hayatta gerekse çağımız toplumunda eylemlerin, başarı ve ispat biçiminin farklılık göstermesiyle birlikte çok değişmemiştir geçmişten günümüze aynı beklenti varlığını sürdürmektedir. Oğuz Kağan destanında da bu anlayış çok açık bir şekilde kendini göstermektedir. Oğuz Kağanın canavarı öldürdüğü bölümün geçtiği metni de çalışmamızın akışında verdik. Destandan bildiğimiz gibi Oğuz Kağan canavarla büyük bir mücadeleye girer ve onu yener, ayrıca başka birçok engeli, düşmanı tuzağı da aklı, inancı ve gücüyle başarılı bir şekilde atlatır. Bu mücadelelerden sonra olağanüstü güzellikteki kızlarla evlendiğini ve çocuk sahibi olduğunu görmekteyiz.

Türk kültüründe kahramana ve kahramanlık anlayışına en iyi örneklerden biri olabilecek kişi olan Oğuz Kağan’ın Destanda, Tanrı ile doğrudan bir bağlantısı vardır. Tanrı’nın

ona yardım ettiği ve güç verdiği sıkça belirtilir. Gökyüzü, yıldızlar ve güneş gibi doğa unsurlarıyla sembolik bir bağ kurması, onun kutsal bir görevle hareket ettiğini gösterir. Bu da onun kahramanlığını ilahi bir boyuta taşır. Oğuz Kağan sadece fiziksel gücüyle değil, stratejik zekâsıyla da kahramanlık sergiler. Oğuz Kağan Destanı, Türk milletinin kahramanlık anlayışını, liderlik vasıflarını ve yüksek ahlaki değerlerini en güçlü şekilde yansıtan eserlerden biridir. Oğuz Kağan, sadece bir savaşçı değil, aynı zamanda Türk milletini birleştiren, ona düzen getiren ve geleceğini şekillendiren önemli bir liderdir. O, Türk kültüründe cesaret, liderlik, adalet ve Tanrı'ya bağlılık gibi temel değerlerin simgesidir. Oğuz Kağan, genç yaşında korkusuzca hareket eder ve cesaretini kanıtlar. Henüz bebek sayılacak yaşta düşmanlarını alt eder ve çevresindekilere liderlik eder. Oğuz Kağan, güçlü bir lider olarak büyük ordular kurar ve düşmanlarına karşı başarılı savaşlar yürütür. Dünyayı fethederek toprakları Türk yurdu haline getirir ve bu süreçte, cesaret ve liderlik özellikleriyle çevresindekileri etkiler. Oğuz Kağan, sadece güçlü bir savaşçı değil, aynı zamanda adaletli bir liderdir. Halkını korur, onlara düzen getirir ve her zaman onların çıkarlarını savunur. Düşmanları sadece yok etmekle kalmaz, aynı zamanda halkına daha iyi bir yaşam sunma amacı güder. Bu, onun kahramanlığını sadece fiziksel güçle değil, ahlaki ve sosyal değerlerle de pekiştirir. Oğuz Kağan, fethettiği topraklarda düzeni sağlar ve Türk boylarını bir araya getirir. Türk milletinin geleceğini şekillendirecek olan töreleri ve sosyal düzeni kurar. Onun liderliği, bir savaşçı kahraman olmasının ötesine geçerek, Türk milletinin kültürel bir kahramanı olmasını sağlar. Oğuz Kağan, Türk milletinin ideal liderini temsil eder. Cesareti, adaleti, zekâsı ve Tanrı'dan aldığı güçle milletinin geleceğini belirler. Onun kahramanlığı, sadece kişisel zaferler elde etmekle sınırlı değildir; halkını refaha ulaştırmak ve Türk milletini dünyaya tanıtmak amacı taşır. Oğuz Kağan, düşmanlarına karşı savaşırken, onları yenmekle kalmaz, aynı zamanda halkına da özgürlük ve huzur getirir. Savaşlar, Türk milletinin kahramanlık ruhunu ve bağımsızlık tutkusunu simgeler. Oğuz Kağan sadece fiziksel gücüyle değil, stratejik zekâsıyla da kahramanlık sergiler. Ordularını başarıyla yönetir, fetihler sırasında akıllıca kararlar alır ve Türk milletinin geleceği için kalıcı düzenlemeler yapar. Oğuz Kağan, fethettiği toprakları oğulları arasında bölüştürerek Türk boylarının temellerini atar. Bu, onun kahramanlığını sadece bir savaşçı olarak değil, Türk milletinin kurucusu olarak da öne çıkarır.

Aslında dikkat edilirse kahramanın destanda anlatılan seferleri, gerçekten de Joseph Campbell'ın da yukarıda ifade ettiği şekilde (ayrılma-erginlenme-dönüş) gelişmektedir. Bunun sebebi ile ilgili şöyle bir sonuca varmak mümkündür, İnsanoğlunun, hayatın içinde karşılaştığı olayları ve bu olaylara verdiği tepkileri kendi meydana getirdiği mitolojileri ile bağdaştırıp meşru kılmak amacı taşıyor olabilir bu yolla onlar; yani mitleri tekrar tekrar yaşayarak kendilerini dini bir boyutun içinde buluyorlardı. Arketiplerin sürekli bir şekilde tekrarlanması da sebebi bu olabilir. İşte bu yüzden de, Mircae Eliade'nin dediği gibi, tarihi olayları mitsel modelle yani kahramanla birleştiriyorlar ve olayları da mitsel eylemlerle özdeşleştiriyorlardı. Bunun sonucu olarak da biz hemen hemen her anlatıda kahramanın, ayrılma-erginlenme-dönüş şeklindeki seferini tekrar tekrar görür gibi oluyor ve aynı zamanda da kahramanın mistik deneyimini tamamlamasının adeta tanıkları oluyoruz. Oğuz Kağan destanında bu dev, başa çıkılamaz canavarla mücadelesinde de bunu görüyoruz.

“... Bu zamanda, orada büyük bir orman, birçok dereler ve ırmaklar vardı. Buraya gelen avlar ve burada uçan kuşlar çoktu. Bu ormanın içinde büyük bir canavar yaşıyordu. At sürülerini ve halkı yedi. Büyük ve yaman bir canavardı. Ağır bir şekilde halka cefa etmişti. Oğuz Kağan cesur bir adamdı. Bu canavarı avlamak istedi. Günlerden birgün ava çıktı. Kargı, yay, ok, kılıç ve kalkanla ava gitti. Bir geyik ele geçirdi. Onu söğüt dalı ile bir ağaca bağladı ve oradan ayrıldı. Sonra sabah oldu. Tan ağarırken yine geldi ve gördü ki; canavar geyiği almıştı. Arkasından Oğuz Kağan bir ayı tuttu. Onu altın kuşağı ile ağaca bağladı, gitti. Yine sabah oldu. Tan ağarırken tekrar geldi ve gördü ki; canavar ayıyı da almıştı.

Bu sefer ağacın altında kendisi durdu. Canavar geldi ve başı ile Oguz'un kalkanına vurdu. Oğuz kargıyı canavarın başına sapladı ve onu öldürdü. Kılıcı ile başını koparıp, aldı gitti. Tekrar geldiği zaman gördü ki; bir ala doğan canavarın bağırsaklarını yemektedir. Yay ve okla ala doğanı öldürdü ve başını kesti. Ala doğanın resmi budur: Sonra dedi ki; canavar geyiği ve ayıyı yedi. Kargım demir olduğundan dolayı, onu öldürdü. Canavarı da ala doğan yedi, okum bakır olduğu için onu öldürdü. Canavarın resmi budur...” (Gömeç, 2006: 195).

Türk kültürü için Kahramanlığın iki belirtisi vardır bunlar, gücün ve cesaretin ölçüldüğü baş kesip kan dökmek ve cömertliktir. Cömertlik ise aç insanları yedirmek, çıplakları

giydirmek, borçluları borcundan kurtarmak biçimlerinde boylarda somutlaştırılmıştır (Duymaz, 1998: 40). Kahramanlık, Türk kültür evreninde sadece savaş meydanlarındaki zaferlerle değil, topluma sunduğu hizmet, yoksula verdiği destek, düşkünü koruması, paylaşma ahlakı gibi sosyal sorumluluklarla da bütünleşmiştir. “Cömertlik”, bir kahramanın toplum içindeki meşruiyetini ve saygınlığını pekiştiren asli vasıflardan biridir. Dede Korkut Hikâyeleri’nde Bayındır Han’ın ve diğer Alp tiplerinin “sofrası açık, eli bol” karakterleri, kahramanın büyüklüğünü belirleyen bir ölçüttür. Bir kağanın ya da hakanın cömertliği, onun kutlu olduğunu, dolayısıyla hükümdarlığa layık olduğunu gösterir. Tonyukuk ve Bilge Kağan yazıtlarında, halkın refahı için verilen mücadelelerin aktarımı, kahramanlıkla birlikte sosyal cömertliğin de tarihsel temsili olarak okunabilir. Oğuz Kağan Destanı’nda, Oğuz’un ganimeti halkıyla paylaşması, onun sadece fatih değil aynı zamanda adil ve cömert bir lider olduğunu gösterir. Kahramanlar ganimetleri paylaşıırken, sadece savaşçı olarak değil, toplumu refaha ulaştıran önderler olarak da tasvir edilirler.

Anadolu’daki pek çok halk anlatısında kahramanın büyüklüğü onun sofrasının açıklığıyla ölçülür: “Sofrası garibe açık, kapısı yolcuya açık” tabirleri, Türk halk kültüründe hem misafirperverliği hem de cömertliği bir yiğitlik vasfı olarak konumlandırır. Anlatılarda, bey ya da alplerin halkı doyurması, sadece zenginlik değil, kültürel liderlik göstergesidir. Türk kültüründe, alperen tipolojisinde de kahraman; hem savaşçı hem de ruhani önderdir. Bu kimlik, infak, yani elindeki malı başkalarıyla paylaşma üzerine inşa edilir. Dolayısıyla, Türk kültür tarihinde kahramanlık, yalnızca bireysel kahramanlıkla değil, toplumsal sorumluluk ve cömertlik erdemiyle tamamlanan bir kimliktir. Bu bağlamda kahraman, sadece düşmana karşı savaşan kişi değil, milletin yükünü sırtlayan, aç doyuran, yoksula kol kanat geren, halka yakın olan insandır. Bu yaklaşım, kahramanı ahlaki ve toplumsal bir bütünlük içinde tanımlayan bir kültürel idealin ürünüdür.

3.1.3. Eski Türk Kültürü Destan Geleneğinde Kahramanlık Serüveni

Uluslar için destanlar, hem kültürel hem de tarihsel anlamda büyük bir öneme sahiptir. Destanlar, milletlerin geçmişini, kültürünü, yaşam tarzını, kahramanlıklarını, değerlerini, inançlarını ve toplumsal yapısını anlatan sözlü ya da yazılı anlatılardır. Destanlar, ulusların geçmişinde iz bırakan, önemli olayları ve kahramanlıkları kuşaklar arası

aktarımda önemli bir araçtır. Destanlar, asıl olarak ulusal kimliğin ve ulus değerlerinin yansımaları ve destekleyicisidir. Destan kahramanları, destanın mitolojik öyküsü, destanın mitolojik sembolleri her daim ortak bir tarihi, kimliği ve kültürel belleği pekiştirir. Bu sayede ulusal birlik ve beraberliği sağlar. Halkına cesaret aşılar, zor zamanlarda moral sağlar ve toplumların sadece yaşadığı anını değil geleceğini de şekillendirir. Dolayısıyla destanlarda geçen her motif birer kültür yansıması ve değerler bütünüdür. Milletlerin kahramanlık öyküleridir. Bir milletin kahramanına ve kahramanlık algısına bakmak istiyorsak destanına bakmak o millet hakkında bize büyük oranda fikir verebilir. O milletin en ince en hassas duygularına kadar anlamamızı ve milleti tanımamızı sağlayabilir. Bu sebeple de biz çalışmamızda destan türüne ağırlık verdik.

3.1.3.1. Bozkurt Destanı (Türeyiş Destanı)

“Her şeyin sahibi olan Tanrı birgün yukarıda mavi gökleri yarattı. Sonra bu muazzam evrenin içerisine dünyaları yerleştirdi. Böylece önce gök, sonra da yağız-yer yaratılmıştı. Bütün bunlara rağmen eksik olan bir şey vardı. Tanrı, bu yaratmış olduğu evrene öyle bir şey eklemeliydi ki, hem kendisinin yarattıklarının en üstün varlığı, hem de bu dünyanın bir anlamı olmalıydı. Böyle düşünürken kendisinden de bir şeyler kattığı insanı vücuda getirdi. Fakat Tanrı, insanları farklı ruhi ve fiziki özelliklerle donattı. Onları çeşitli ırklara, kabilelere böldü. O, insan ırklarının bu şekilde birbirlerini tanımalarını ve karışmamalarını istiyordu. Binlerce yıl geçtikten sonra insanoğlu yeni yeni şeyler öğrendi, başka başka özellikler kazandı. Irklar zamanla birbirlerinden tefrik edilmek için çeşitli adlar almaya başladılar. İşte bunlardan birisi vardı ki, o zamana kadar yaratılmış olan hiçbir ırka, hiçbir soya benzemiyordu. Tanrı, bu ırka o vakite kadar meydana getirdiği hiçbir kavimde olmayan meziyetler ve hünerler bahşetti. Bu ırk dünyanın en savaşçı, en zeki, en dürüst, en güzel ahlaklı milletiydi.

Bulunduğu coğrafyada ona korkuyla karışık bir saygı hissi vardı. Bu ırk zayıfların ve haklıların koruyucusu, zalimlerin ve haksızların düşmanıydı. O zamanlar, bahsedilen bu ırkın başında tıpkı kendisi gibi çok cesur, yiğit ve akıllı bir kişi vardı. Herkes onun sözünü dinler, yap dediğini yapar, yapma dediğini yapmazdı. Bu kişinin adı Türk'tü. Türk 'güç, kudret, erdem' demektir. Onun soyundan gelen kişiler de bu özelliklerinden dolayı o öldükten sonra, bu adı almayı uygun buldular. Yıllar geçti, Türk'ün evlatları dünyanın

hâkimi oldular. Akılları ve kudretleriyle evreni yönetip, düzeni sağladılar. Türk milletinin yeryüzünde bu kadar sevilmesi, bu ırkın üstünlükleri yüzünden dünyada bazı ayrıcalıklara sahip olması, çevredeki toplumların ve ülkelerin bazılarının ona düşman olmasına sebep oldu. Bu sıralarda onları İl Kagan yönetiyordu. Kendi soydaşları arasında da çekemeyenler vardı. Çinliler ve Moğolların (Kıtan) başını çektikleri halklar içlerine Tokuz Oguz, Kırgız gibi Türk boylarını da alarak harekete geçtiler. Türk milletinin bu düşmanları aralarında gizli planlar yaparak; onu birgün tuzağa düşürerek büyük bir bozguna uğrattılar. Bu korkunç baskından bir çocuk haricinde kimse kurtulamamıştı. Düşman askerleri bu çocuğu öldürmemişler fakat kol ve bacaklarını keserek bir bataklığa atmışlardı...” (Gömeç, 2006: 272).

“... Yeryüzünde olup biten bu işleri Tanrı makamından seyrediyordu. Kendi yaratmış olduğu, bu kutlu ırkın yok olmasına razı olmadı. Onun için bu çocuğun yanına bir dişi kurt gönderdi. Bu dişi börü, çocuğa et ve yiyecek getiriyordu. Bunlarla beslenen çocuk ölümden kurtuldu. Biraz büyüyen bu çocuk kurtla birleşti ve kurt ondan gebe kaldı. Etrafta kurt gibi yaşayan bir çocuğun olduğunu duyanlar, onu öldürmeye geldikleri zaman, kurt Tanrı’dan gelen buyruğu dinleyerek, çocukla birlikte yaşadıkları göl kıyısının kuzeyinde bulunan bir dağa kaçtı. Bu dağın içerisinde çok büyük bir mağara vardı. Börü çocuğa yol göstererek mağaranın içerisine girdi. Ortasında otları, ağaçları, nehirleri ve gölleri olan bir ova bulunuyordu. Bu ovanın genişliği onlarca km kare idi. O kadar güzel bir yerdi ki, Tanrı bu Türk çocuğunu adeta cennetin dünyadaki bir eşi olan bu yere özellikle getirmişti. Onun burada çoğalmasını, güçlenmesini ve yeniden kendi adaletini uygulamasını istiyordu. Börü burada on erkek çocuk doğurdu. Bu on çocuk büyüyünce, dağı binbir güçlkle geçip, on tane kız kaçırarak buraya getirdiler ve orada çoğaldılar. Bunlardan birisi kendisine Börü (Aşina/ A-shih-na) soy adını alarak, çadırının önüne kurt başlı bir sancak astı. O diğer kardeşlerinden yetenekliydi. Bөрülülerinin soyundan gelenlerin hepsinin farklı hünerleri vardı. Daha sonra bu Bөрü adlı genç hepsinin başı oldu.” (Gömeç, 2006: 273). Göktürkler’in türeyişine dair anlatılan Bozkurt Destanı, Türk mitolojisinin ve tarihinin önemli parçalarından biridir. Bu destan, Göktürklerin kökenini açıklamakta ve onların güç ve varlıklarını bir kurt ile ilişkilendiren sembolik bir hikâye sunmaktadır. Destan, Göktürklerin yeniden dirilişi ve dayanıklılığını anlatır ve Türk kültüründe kurt motifinin önemini vurgular. Bozkurt Destanını özetlersek, Destan, Göktürklerin düşmanları tarafından yok edilmek istenmesiyle başlar. Düşmanlar,

Göktürk boyunu tamamen katlederler ve sadece bir çocuk sağ kalır. Bu çocuk, ağır yaralı bir şekilde ölüme terk edilir. Ancak, bir dişi kurt çocuğu bulur, yaralarını iyileştirir ve onu korumaya alır. Kurt, onu büyütür ve çocuk zamanla güçlenir. Daha sonra bu kurt, Göktürk soyunun yeniden başlamasına vesile olur. Dişi kurt, kutsal bir varlık olarak kabul edilir ve bu çocuktan türeyen nesil, Göktürklerin ataları olarak görülür. Bu olay, Göktürklerin kökenini kutsal bir kurtla ilişkilendirerek, onların tanrısal bir bağa sahip oldukları inancını güçlendirir. Bozkurt Motifi Türk kültürü için çok önemli özgürlük ve güç sembolüdür. Göktürklerin Bozkurt Destanı'nda kurt, hem soyun koruyucusu hem de rehberi olarak karşımıza çıkar. Bu destan, Göktürklerin siyasi gücünü ve mitolojik kökenlerini kutsal bağ ile yüceltir. Kurt motifi, sadece Göktürklerde değil, diğer Türk topluluklarında da sıkça görülür. Göktürkler, tarihte ilk Türk adıyla anılan devlet olarak bilinir. Bozkurt Destanı, bu büyük devletin tarihini efsanelerle birleştirerek hem milletin kökenini hem de kültürel mirasını gelecek nesillere aktarma işlevi görmüştür. Yalnız, Bozkurt Destanı, sadece bir mitolojik bir anlatı değil, Türk kimliğinin, gücünün ve dayanıklılığının da sembolü haline gelmiştir. Göktürkler, destanlarını tarihleriyle harmanlayarak, hem siyasi meşruiyetlerini güçlendirmiş hem de kültürel devamlılıklarını sağlamışlardır.

Bu destan, Göktürklerin kökenini, dirilişini anlatırken kahramanlık unsurlarını belirgin bir şekilde vurgular. Bu unsurlar, Türk toplumunun mitolojik hafızasında önemli bir yer tutar ve destanın ana temasını oluşturur. Destandaki kahramanlık unsurlarına dikkat çekersek öncelikle hayatta kalma mücadelesi çıkar karşımıza. Destanın en belirgin kahramanlık unsuru, Göktürk soyunun yok olma tehlikesine rağmen hayatta kalma iradesidir. Düşmanların tüm boyu katletmesi sonucunda geriye kalan tek çocuk, milletin yeniden doğuşunun ve kahramanca mücadelesinin sembolü olmuştur. Bu çocuğun hayatta kalabilmesi, fiziksel dayanıklılığın ve direncin öne çıktığı bir kahramanlık örneğidir. Diğer bir kahramanlık özelliği, doğa ve hayvanların desteğidir. Dişi kurt, destandaki en önemli kahraman figürlerinden biridir. Çocuğu kurtarıp ona annelik yaparak Göktürk soyunun devamını sağlar. Kurt, hem bir koruyucu hem de rehberdir. Bu, Türk mitolojisindeki doğanın kutsallığı ve hayvanların kahramanca rolü fikrini güçlendirir. Bir diğer kahramanlık özelliği, Göktürk soyu, dişi bir kurttan türeyen çocuklarla yeniden dirilir, çoğalır ve güçlenir. Yok olma tehlikesi altındaki bir milletin tekrar güçlenerek tarih sahnesine çıkışı, bir kahramanlık öyküsü olarak anlatılır. Bu, bireysel değil kolektif bir

kahramanlık örneğidir ve Türk milletinin dayanıklılığına vurgu yapar. Diğer bir özellik olan kutsallık ise Türk kahramanlık geleneğinde temel kabul edilmektedir, buna daha önceki açıklamalarımızda değinmiştik. Tabiki kutsallık ve ilahi destek birbirinden ayrı düşünülemez. Bozkurt Destanı'nda, kahramanlık unsurları sadece fiziksel mücadeleye dayanmaz. Destandaki kurt figürü, aynı zamanda kutsallığın ve ilahi korumanın bir sembolüdür. Türk mitolojisinde kurt, Tanrı tarafından gönderilen bir rehber olarak kabul edilir. Bu ilahi dokunuş, Göktürklerin soyunu kutsal ve kahramanca bir bağlama oturtur. Aslında destanda milletin kolektif dayanıklılığı da büyük bir kahramanlık temasıdır. Düşmanlar tarafından tamamen yok edilme tehlikesine rağmen Göktürkler, ilahi destek ve kendi dirayetleriyle yeniden var olmayı başarmışlardır. Kurt, Türk mitolojisinde çok karşılaşılan bir önder ve kahraman figürüdür. Bozkurt Destanı'nda kurt, milletin yol göstericisi ve soyun türemesinin, çoğalıp güçlenmesinin temelidir. Bu motifle, kahramanlığın sadece insanlarla değil, doğa ve mitolojik figürler aracılığıyla da sürdüğünü ve kahramanlığın bu çerçevede de önemli bir şekilde varlığını sürdürdüğünü görmekteyiz.

Bozkurt Destanı bir milletin yok olmanın eşiğinden geri dönüşünü, doğanın kutsallığını ve ilahi yardımın gücünün birleştiği noktada kahramanlık olgusunu ön plana çıkarır. Destan, sadece bireysel kahramanlıkları göstermez, aynı zamanda da kolektif dayanıklılığı vurgular ve bir milletin kendi kaderini yeniden yazma gücünü ortaya koyar ve bu da büyük bir kahramanlık örneğidir; durum, şartlar ne kadar zor olursa olsun Türk milletinin nasıl bir mücadele ruhunun olduğunu ortaya koyarak Türk kültürünün temel kahramanlık anlayışını aktarır.

3.1.3.2. Ergenekon Destanı

“... Aradan yıllar geçti, Türkler buraya sığmaz oldular. Artık Ergenekun (Kurtların çoğaldığı, ergenleştiği yer-Halkın çoğaldığı yer) adı verilen bu kutlu yurttan çıkmak gerekiyordu. Çünkü onlar yıllarca atalarından çeşitli hikâyeler dinlemişlerdi. Yaşadıkları, çoğaldıkları bu yurdun dışında bir zamanlar atalarının hükmettiği çok geniş ülkeler vardı. Burada durup, oturmak onlara yakışmazdı. Türk'ün yaradılışının bir gayesi bulunuyordu. O sadece ok çekip, kılıç sallayan bir kavim değildi. Tanrı onu yeryüzünde adaleti ve düzeni sağlasın diye göndermişti. Dürüstlüğün ve iyi ahlakın timsali olması

için vazifelendirmişti. Bu görevlerini icra etmesi için yeniden dünyanın içine dalmalıydı.” (Gömeç, 2006: 273).

“On çocuktan türeyen iki aile vardı ki, her şeyi onlara danışırlardı. Bunlardan birisi Börülülerdi ve bütün Türkler, onları kendilerine baş seçmişlerdi; diğeri de Arslanlardı (Aşite/ A-shih-te) ki, daima Börülülerin yanında onlara yardımcı oluyorlardı. Onlar birbirleriyle de dünürdüler. İşte bu iki ailenin öncülüğünde, dışarı çıkmanın yolu aranıyordu, fakat buna bir engel vardı. Bu geniş ovadan çıkmanın bir yolu bilinmiyordu. İçlerinden akıllı bir demirci çıkıp, kendisinin bir planı olduğunu söyledi. O, dağın bir yerinde demir madeni olduğunu ve burayı eriterek dışarı çıkabileceklerini söylüyordu. Buna herkes yürekten sevindi. Çoluk-çocuk, yaşlı-genç herkes elinden geldiğince çalıştı. Kimi odun toplayıp-yığı, kimi körük dikti. Dağın birçok yerinde sıra sıra kömür dizildi. Yamaçların sağına soluna bir sıra odun, bir sıra kömür kondu. Dokuz yüz deve derisinden yapılan körükler çalıştı; en yaşlı Türk odunları ateşledi ve ellerini göğse kaldırarak ulu Tanrı'ya yalvarmaya başladılar. Tanrı yeryüzüne göndermiş olduğu bu kavmin dualarını işitti. Demir dağ eridi. Türkler hep bir ağızdan Tanrı Türk'ü korusun, diye bağırıyorlardı ve O da yeryüzünün efendisi bu kavmi esirgedi. Yol açıldı. Ancak onların bu günü unutmalarına imkân yoktu. Bu kutlu gün bayram ilan edildi. Hayatlarının yeniden başlangıcı, yeni yılın ilk günü olarak kabul gördü. Bütün Türk boyları yaşadıkları müddetçe bu günü unutmadılar. Ergenekun Bayramı denilen bu günde çeşitli oyunlar, eğlenceler ve spor müsabakaları düzenledikleri gibi, atalarının yeniden çoğaldıkları bu yere her sene giderek kurbanlar kestiler. Buraya 'Ata sini' yani 'Kutlu Atalar Mezarlığı' adını vererek, orada kurultaylar gerçekleştirdiler. Yeni yılı karşılarken, burada merasim tertip ettiler, hanedanlar devletin başına geçerken halkın da katıldığı, kağanlık seçimlerini burada yaptılar...” (Gömeç, 2006: 274).

Ergenekon Destanı, Türk tarihinin ve kültürünün en önemli destanlarından biri olarak kabul edilir. Bu destan, Türklerin esaretten kurtularak özgürlüğe kavuşmalarını ve yeniden doğuşlarını simgeler. Türk mitolojisinin temel taşlarından biri olan Ergenekon Destanı, Türk milletinin dayanıklılığını, mücadele gücünü ve birlik bilincini yüceltir. Türk milletinin zorluklar karşısında pes etmediğini ve her zaman yeniden doğuşu başardığını anlatır. Destanda, düşmanlar tarafından yenilen ve esir edilen Türklerin, demir dağı eriterek esaretten kurtulması, özgürlüğün en önemli sembolüdür. Bu destan,

Türk milletinin bağımsızlık tutkusunu ve özgürlük için her türlü zorluğa göğüs gerebileceğini simgeler. Türkler için bağımsızlık, destanın temel değerlerinden biri olarak görünmektedir. Türklerin zorlu coğrafi ve siyasi koşullara rağmen direnç gösterdiğini ve zorlukları aşmak için azimle mücadele ettiğini vurgular. Destanda, Türklerin Ergenekon adı verilen dar bir vadiye sıkışıp 400 yıl boyunca burada yaşamaları, dayanıklılık ve hayatta kalma iradesini temsil eder. Aynı zamanda bu uzun süreli bekleyiş ve sabır, Türklerin dayanıklılık ve kararlılık gibi kahramanca özelliklerini simgeler. Demir dağın eritilmesi, Türklerin akıl ve emekle tüm engelleri aşabilecek güce sahip olduklarını ve Türk milletinin hem teknolojik hem de stratejik zekâsını yücelten bir metafordur. Türklerin demir dağı eritme mitosundan yola çıkarak o günkü koşullarda Türklerin gelişmiş bir madencilik bilgisinin olduğunu görmekteyiz.

Destan, Türklerin kurtuluşunun ancak birlik ve dayanışma ile mümkün olduğunu vurgular ve Ergenekon vadisinde Türk boyları arasında birlik sağlanır, bu birlik, milletin kurtuluşuna giden yolu açar. Türk milletinin en büyük gücü olan birlikte hareket etme, bir olma bilinci, Ergenekon Destanı'nda belirgin bir şekilde kendini göstermektedir. Tarih boyunca Türk milletinde bu birlik olma ruhunu görmekteyiz ve bu milli duygu durumu da milletin önemli kahramanlık sembollerinden olabilir.

Ergenekon Destanı, aynı zamanda Türk mitolojisinde kutsal bir anlam taşır. Destanda sıkça geçen kurt motifleri, Türk kültüründe kutsal kabul edilen hayvan figürlerinin önemini gösterir. Bozkurt'un rehberliği, Türk milletinin mitolojik ve ilahi destekle zorlukları aşan bir millet olduğunu sembolize eder. Bu, manevi bir kahramanlık unsurudur. Doğayla mücadele etmek, Türklerin sadece savaş alanında değil, her türlü ortamda kahramanca bir duruş sergilediğini gösterir. Gökyüzü, dağlar ve tabiat gibi unsurlar, Türklerin doğaya olan saygısını ve onu kutsal görme sistematüğını yansıtır. Ve bu kutsallık anlayışıyla bozkurt, Türklerin kurtuluş yolunu gösteren ilahi bir rehber gibi görülür. Bu, Türk mitolojisindeki bozkurt motifinin millet için önemini bir kez daha pekiştirmektedir.

Ergenekon Destanı, Türk milletinin tarih sahnesine çıkışını anlatır. Tarihi ve mitolojik unsurları bir araya getirerek, milletin geçmişine dair güçlü bir bilinç oluşturur. Destan, Türklerin kimlik ve kökenlerini anlamalarına yardımcı olmuş, tarih boyunca kültürel bir bağ kurmalarını sağlamıştır. Türk devlet geleneğinin sürekliliğini ve milletin liderlik

vasıflarını ve dolayısıyla da kahramanlık anlayışını yansıtır. Yeni bir devletin kurulması ve Türklerin yeniden güçlenmesi, Türk tarihindeki siyasi ve askeri başarıların temelini teşkil eder. Bu destan aslında Türk milletine sürekli bir mücadele etme ruhu, yenilmezlik ve cesaret mesajı verir. Tarih boyunca Türk hükümdarları ve liderleri, Ergenekon Destanı'nı bir ilham kaynağı olarak görmüş ve devlet politikalarında bu destanın ruhunu yaşatmaya çalışmışlardır bu özelliği ile Türk kültürünün ve tarihinin gelecek nesillere aktarılmasında önemli bir araç olmuştur. Bu sayede de Türk milletinin tarihsel hafızasında büyük bir gurur kaynağı olarak yer alır ve hangi dönemde olunursa olunsun, milli bilincin canlı tutulmasına katkı sağlar. Türklerin bağımsızlık ve özgürlük aşkını, zorluklar karşısında bitmek bilmez azmini, birlik olma ve dayanışma gücünü, kutsallık anlayışını ve kimlik bilincini yücelten bir destandır. Ergenekon'dan çıkış, sadece bir kurtuluş değil, aynı zamanda bir zaferdir. Bu zafer, Türk milletinin azmi ve kahramanlığı sayesinde elde edilmiştir. Türkler için sadece bir mitolojik hikâye değil, aynı zamanda bir ilham kaynağı ve kültürel kimliğin önemli bir parçasıdır. Türk milletinin tarih boyunca karşılaştığı zorluklara rağmen Türklerin her zaman yeniden doğmayı ve özgürlüğünü kazanmayı başardığını simgeler. Toplumsal birliktelik, zorlukların üstesinden gelmek için bireylerin birlikte çalışmasının önemini vurgular. Bu, Türk milletinin yalnızca bireysel kahramanlar değil, kolektif bir kahramanlık ruhuna sahip olduğunu da ortaya koyar.

3.1.3.3. Türeyiş Destanı

“Birgün bu iki ağacın arasına gökten bir ışık indi. Arkasından yanındaki dağlar yavaş yavaş büyümeye başladı. Bu vaziyeti gören halk, hayretler içerisinde kalmıştı. Uygurlar büyük bir saygı ile oraya doğru ilerlediler. Tam yanaştıkları sırada çok tatlı müzik nameleri duydular. Her gece buraya bir ışık inmeye ve ışığın etrafında otuz defa şimşek çakmaya başladı. Başka bir gün de, aynı yerde ayrı ayrı kurulmuş beş tane çadır gördüler. Bunların her birisinde birer tane çocuk oturuyordu. Her çocuğun karşısında da onları doyurmaya yetecek kadar içi süt dolu emzikler asılıydı. Çadırın zemini gümüşle kaplıydı. Bütün beyler ve halk bu garip şeyi görmek amacıyla oraya koşup, gelmişlerdi. Bu müthiş olaya şahit olduklarında, saygı ile diz çöküp, selam verdiler. Biraz sonra da çocukları alarak dışarı çıktılar. Onları besleyip, büyütmeleri için süt-annelere verdiler.

Her zaman onlara saygılı davrandılar ve çeşitli ikramlarda bulundular. Çocuklar artık süt emmeyi bırakıp, konuşmaya başladıklarında, Uygurlardan anne ve babalarını sordular. Onlar da iki ağacı gösterdiler. Halk çocukları da alıp, ağacın yanına gitti. Çocuklar ağaçları görünce, tıpkı evlatların ana-babalarına gösterdikleri hürmette bulundular. Ağaçların karşısında diz vurup, yeri öptüler. Bunun üzerine ağaçlar da dile gelip; güzel huy ve iyi özelliklerle donanmış çocuklar böyle olur ve ana-babalarına saygı gösterir. Ömrünüz uzun, adınız ünlü ve şöhretiniz devamlı olsun, dediler. O bölgede bulunan herkes bu çocuklara hükümdar oğullarıymış gibi davrandılar. Çocukların doğduğu yerden şehre dönülünce, her birine ad koydular. En büyüğünün ismi Sungur Tigin, ikincisinin Kotur Tigin, üçüncüsünün Tükel Tigin, dördüncüsünün Or Tigin, beşincisinin adı da Böğü Tigin oldu. Çocukların doğumundaki İlahi durumu görenler, bunlardan birinin hükümdar seçilmesi gerektiğini savundular. Çünkü onlar Tanrı tarafından gönderilmiş olmalıydılar. Bu çocuklar arasında Böğü Tigin gerek yüz güzelliği, boyu-bosu ve gerekse sabrı, iradesi, ileri görüşlülüğüyle diğerlerinden daha farklıydı. Ayrıca bütün milletlerin dillerini ve yazılarını da biliyordu. Halk, onun han seçilmesini kararlaştırdı ve büyük bir törenden sonra hükümdarlık tahtına oturdu. O ülkesini adaletle yönetti, zulüm sayfalarını kapattı. Bu yüzden etrafındaki adamları, maiyeti, ordusu, mal-mülkü gittikçe çoğaldı. Tanrı, ona bütün dilleri bilen üç karga yollamıştı. Nerede önemli bir şey olsa, bu kargalar oraya gider, işin nasıl olup-bittiğini gözlerler, ondan sonra da hana haber verirlerdi. Böğü Kagan bir gece sarayında uyurken, pencereden bir kız hayali belirdi ve bu durum onu uyandırdı. Ama bundan korkan Böğü Kagan kızı görmezlikten geldi. Kendisini uykudaymış gibi gösterdi. İkinci gece kız yine geldi. Sabah olunca müşavirine danıştı. Üçüncü gece tekrar görününce, adamın öğüdüne uyarak, kızı alıp, Ak Tag'a gitti. Bu dağda sabaha kadar kızla kaldı ve onunla konuştu. Bu buluşma ve konuşmalar yedi sene, altı ay ve yirmi iki gün, her gece böyle sürdü. Ayrılacakları gün kız, ona söyle dedi, doğudan batıya kadar bütün dünya senin bayrağın altına girecek. İşlerini sıkı tut ve iyi çalış. Ayrıca dostlarının değerini bil. Böğü Kagan ordusunu topladı ve onlardan seçtiği üç yüz bin kişiyi Sungur Tigin'in komutasına verdi. Ona Kırgız ve Moğol topraklarına akın düzenlemesini emretti. Yüz bin askeri de Kotur Tigin'in komutasında görevlendirdi ve onu da akın için Tangut tarafına yolladı. Tükel Tigin'i Tibet cenahında vazifelendirip, kendisi de üç yüz bin askerin başında Çin'e yöneldi. Diğer kardeşi Or Tigin'i başkentte, tahtın olduğu yerde bıraktı.

Sefere çıkan orduların hepsi zaferler kazanarak geri döndüler. Getirdikleri ganimetlerin haddi hesabı yoktu. Dört bir yandan adamlar bulundu. Onların yardımıyla Orkun kıyısında, Ordu Balık adında bir başkent inşa ettirdi. Doğudaki bütün ülkeler Uygurların buyruğu altına girdi. Kagan bir gece uyurken, rüyasında beyazlar giyinmiş bir ihtiyar gördü. Adam ona yaklaşıp, çam kozalağı büyüklüğünde bir yeşim taşı vererek, şunları dedi, eğer sen bu taşı muhafaza edebilirsen, dünyanın her tarafı senin tabiyetine girecektir. Böğü Kağan'ın veziri de aynı gece bu rüyayı görmüştü. Sabahleyin herkes toplandı. Bu defa, batıda bulunan ülkelere doğru akın yapmayı kararlaştırdılar.” (Gömeç, 2007: 281-282).

Uygurların ağaçtan Türeyiş Destanı, Türk mitolojisinin derin anlamlar taşıyan ve Uygurların kökenini ve kahramanlık anlayışlarındaki ayrıntıları açıklayan önemli bir destanıdır. Bu destan, doğa ile Türklerin kutsal bir bağa sahip olduğunu vurgular ve Türk kültüründe doğanın, özellikle de ağaçların, kutsallığını gösterir. Destan, Uygurların mitolojik kökenini anlatırken aynı zamanda onların kültürel, siyasi ve dini değerlerini de yansıtır. Destana göre, Uygurların ataları kutsal bir ağaçtan türemiştir. Anlatıya göre, Tanrı tarafından seçilmiş özel bir ağaç vardır. Bu ağacın köklerinden ya da gövdesinden doğan beş çocuk, Uygur halkının ataları kabul edilir. Bu çocuklar Tanrı tarafından korunan, kutsal varlıklar olarak görülür ve zamanla Uygur boylarını oluştururlar. Destanın merkezinde, kutsal bir ağaç figürü yer alır. Bu ağaç, doğurganlık, hayat ve kutsallığın sembolüdür. Türk mitolojisinde ve diğer Orta Asya kültürlerinde ağaç, “hayat ağacı” olarak bilinen kutsal bir unsur olarak kabul edilir. Bu, Uygurların doğa ile olan derin bağlarını ve ağaç motifinin kültürlerindeki yerini vurgular. Türk kültüründe ağaç, gökyüzü ile yeryüzünü birleştiren kutsal bir bağ olarak görülür. Bu destandaki ağaç, Uygurların ilahi bir soydan geldiği fikrini güçlendirir. Ağaçtan türeyen çocukların Tanrı tarafından kutsandığına inanılır. Bu, Uygurların kökenlerinin sıradan bir halk olmadığını, ilahi bir iradeyle seçilen ve kutsal bir soydan gelen bir millet olduğunu ifade eder. Bu, Uygur halkının siyasi ve kültürel gücünü açıklamak için kullanılan bir mitolojik temadır. Uygurların türeyişinde Tanrı'nın rehberliği ve koruması olduğu inancı, Türk mitolojisinde sıkça görülen ilahi yardım temasını yansıtır. Ağaçtan türeme fikri, doğanın Türk mitolojisindeki merkezi rolünü vurgular. Uygurların hayat ağacıyla bağlantılı olarak doğması, doğanın hayatın kaynağı olduğu fikrini temsil eder. Bu, Türklerin doğaya

duyduğu saygının bir ifadesidir. Uygurlar, sadece doğadan türeyen bir halk olarak değil, doğanın kutsal bir parçası olarak da tasvir edilir.

Destan, Uygurların bir ağaçtan türediğini söyleyerek, onların ortak bir soya dayandığını ve birbirine sıkı sıkıya bağlı bir millet olduğunu ifade eder. Aynı ağacın farklı dallarından türeyen bir millet fikri, Uygurların dayanışmasını ve birlik ruhunu sembolize eder. Aynı köklerden gelen Uygurlar, destan aracılığıyla toplumsal bir bütünlük ve dayanışma fikrini temsil eder. Kutsal bir ağaçtan türemiş olmaları, onların ilahi bir soydan geldiklerini ifade eder ve bu özellik Uygur kimliğini güçlendirir. Ağaçtan türeme motifi, Türk kültüründe doğanın önemine dikkat çeker. Bu anlatı, Türklerin doğayla uyum içinde yaşayan bir millet olduğunu ve doğayı kutsal gördüğünü ortaya koyarken Türk mitolojisinde yer alan diğer türeyiş destanları örneğin, Göktürklerin kurt ile türeyişi ile de bağlantılı olarak, bu destan, Türk mitolojisindeki ortak temalara katkıda bulunduğunu gösterir. Yani, ağaç, kurt ve diğer kutsal motifler, Türk kültürünün bütüncül yapısını yansıtır. Konunun detaylarına tezimizin ileriki kısmında değindik ve ayrıntılı açıklama getirdik.

Türklerde hayat ağacı, yalnızca Uygurların Türeyiş Destanında değil, genel Türk mitolojisinde önemli bir yere sahiptir. Dolayısıyla bu destan, Türklerin hayata, ölüme ve yeniden doğuşa dair inançlarını açıklamak için önemli bir bağlam sunar. Uygurlar, Türk tarihinin en önemli kültürel ve siyasi boylarından biridir. Bu destan, onların tarih sahnesindeki yerini mitolojik bir anlatıyla destekler ve Uygurların Orta Asya'daki liderlik rollerini yüceltir.

Uygurların Türeyiş Destanı merkezinde kahramanlık anlayışını analiz edecek olursak, mitolojik bir anlatı olarak Türk milletinin kökenlerini yüceltir ve içinde birçok kahramanlık unsuru barındırır. Uygurların kutsal bir ağaçtan türediği bu hikâyeye, ilahi güçlerin, doğanın ve insanın iş birliği ile kahramanca bir tarihsel başlangıcı simgelerken destanda Uygurların kutsal bir ağaçtan türediği vurgulanır. Bu çocuklar, Tanrı tarafından korunmuş ve özel yeteneklerle donatılmıştır. Onların ilahi bir kökenden gelmesi, sıradan bir topluluk olmadıklarını ve kahramanca bir misyona sahip olduklarını ifade eder. İlahi seçilmişlik, Türk kültüründe çok önemli bir kahramanlık sembolüdür. Ve bu özellik Uygurların kutsal bir soyun devamı olarak mücadeleciler bir millet olduğunu ve büyük işler, büyük kahramanlıklar başarabileceğini gösterir. Ağaç motifi de kahramanlık anlayışında önemli bir figürdür. Destandaki kutsal ağaç, doğurganlığı ve hayatı simgeler. Bu ağaçtan

türeyen çocuklar, Türk milletinin doğadan güç alan ve doğayla uyum içinde hareket eden kahramanlığını temsil eder. Ağaç, hem korunma hem de soyun devamını sağlayan çok önemli bir kahramanlık sembolüdür. Kutsal bir yerden türeyen bir soyda, doğal ve ilahi kahramanlık unsurları bir araya gelir. Ve çocukların liderlik, cesaret vasıflarında kendini gösterir. Destanda kutsal ağaçtan doğan beş çocuk, büyüdüklerinde her biri bir Uygur boyunun lideri olur. Bu çocuklar, milletlerini koruyan, yöneten ve onların geleceğini şekillendiren kahraman figürler olarak tasvir edilir. Her çocuğun liderlik yetenekleri ve milletini koruma gücü, bireysel kahramanlık örneklerini sergiler ve toplumsal kahramanlığın da temelli olur. Zorlu doğa şartlarıyla mücadele etme gücü ve hayatta kalma gücü kuvveti de önemli bir kahramanlık unsurudur. Uygurlar, bu kutsal çocukların liderliğinde zorlayıcı koşullarda hayatta kalmayı başarır ve topluluklarını güçlendirip, büyütürler. Doğanın her türlü zorluğuna rağmen bu yeni millet, mücadele gücü ve azmiyle varlığını sürdürebilir. Hayatta kalma mücadelesi ve doğanın sert şartlarına karşı gösterilen direnç, Uygurların kolektif kahramanlık hikâyesini oluşturur. Yeri geldiğinde milletçe birlik ve dayanışma dirayeti de büyük bir kahramanlık özelliğidir. Destanda, aynı köklerden türeyen Uygurların bir arada hareket ettiği ve dayanışma içinde yaşadığı vurgulanır. Kutsal soydan gelen bir millet olarak, Uygurların birlik ve beraberliği, zorluklara karşı güçlü bir savunma mekanizması oluşturur. Birlik ve dayanışma, Uygurların toplumsal kahramanlık örneklerini yansıtır ve millet olarak ayakta kalmalarını sağlar. Destanda Tanrı'nın, kutsal ağacı ve bu ağaçtan doğan çocukları koruduğu, bu soya adeta yardım ettiği anlatılır. Bu koruyuculuk, Uygurların kahraman bir halk olarak ilahi bir gücün rehberliği altında hareket ettiğini gösterir. İlahi yardım ve koruyuculuk, Uygurların ilahi bir misyon taşıdığını ve kahramanlıklarının kutsallıkla bütünleştiğini ifade eder. Ağaçtan türeyen çocukların liderliğinde, Uygurlar güçlü ve büyük bir millet haline gelir. Bu durum, milletin kendi kaderini yazan ve özgürlük mücadelesi veren bir topluluk olduğunu gösterir. Yeni bir millet yaratmak, kahramanca bir başlangıcı ve milletin doğuş hikâyesini sembolize ederek büyük bir kahramanlık örneği olmaktadır. Destandaki kutsal ağaç ve bu ağaçtan türeyen liderler, mitolojik kahramanlık figürleridir. Uygurların bu kökenden türediği inancı, onların üstün bir millettten geldiği mesajını taşır. Mitolojik figürler ve kutsal bir bağlam, Uygurların kahramanlıklarının hem doğaüstü hem de insani bir boyutta algılanmasını sağlar. Ve bu destan da Türklerdeki kahramanlık algısında tanrı kutu anlayışını destekler niteliklidir.

3.1.3.4. Göç Destanı

Uygurların Göç Destanı (I. Rivayet Cüveynî'ye Göre):

“... Çok eski zamanlarda yaşamış bir adam vardı. Bu adam memleketindeki iki ağacın arasına bir çadır kurdu. Adam, çadırın içerisine sırasıyla çocuklarını oturtup, aralarına da birer çıra yakmıştı. Topladığı bazı kişilere bunu göstermek amacıyla oraya götürdü. Adam çadırın içerisine girince, hemen diz çöküp, saygı sundu ve yanındakilere de aynısını yapmalarını söyledi. Cahil ve bilgisiz halk buna kandılar ve onlara hürmet etmeye başladılar. Çocukları alıp, gayet özenle yetiştirip, büyüttüler; içlerinden birisini de han yaptılar. Bir vakit geldi. Uygurlarla, onlara tabi etraftaki kavimler atların kişnemesinden, vahşi hayvanlar ve köpeklerin ulumasından, sığırların böğürmesinden, koyun ve keçilerin melemesinden, kuşların ötmesinden, çocukların ağlamasından kısaca her şeyden ‘göç, göç’ diye ses duymaya başladılar. Bu sebepten, yerlerinden kalktılar. Artık yurtlarından ayrılmanın zamanının geldiğine inandılar. Kondukları her yerde aynı sesi duyuyorlardı. Nihayet başka bir memlekete geldiklerinde, sesler kesildi ve oraya beş mahalleli bir şehir kurdular. Buraya Beş Balık adını verdiler ve günden güne büyüdü. O zamandan beri, oraya yerleşen Uygurların çocukları beylik yapıyorlar. Onların emirine İdi-kut denmektedir....” (Gömeç, 2006: 284).

Göç Destanı'nın Banarlı'daki versiyonu:

“... (Aradan uzun zamanlar geçti.) Bir gün Uygur tahtına yeni bir hükümdar oturdu. Bu hakan, Çinliler'le yapılan savaflara bir son vermek için, oğlu Galı Tigin'e, Kiyu - Liyen adlı bir Çin prensesi almayı tasarladı. Bu prenses, sarayını Hatun Dağı'nda kurdu. O çevrede Tanrı Dağı adında başka bir dağ ve onun cenubunda da Kutlu Dağ denilen büyük bir kaya vardı. Çin elçileri, bakıcılarla birlikte geldiler. Onlar kendi aralarında dediler ki: Hatun Dağı'nın saâdeti bu kayaya bağlıdır. Bu hükümeti zayıflatmak için onu yok etmeli. Bunun üzerine Çinliler, prenseslerine karşılık, bu kayanın kendilerine verilmesini istediler. Yeni hakan, yurt içindeki bu taş parçasını Çinliler'e kıskanmaksızın verdi. (Halbuki bu mukaddes bir taşı; Uygur ülkesinin saâdeti, bu tılsımlı taşın, Türk bütünlüğünün ve yurt severliğinin sembolü olan bu kayanın yurtta kalmasına bağlıydı, O giderse, saadet de giderdi.) Fakat bu, kolay götürülecek bir kaya değildi. Çok büyüktü. Onun için Çinliler kayanın etrafına odun yığıp ateş yaktılar. Taşı iyice kızdırdıktan sonra

üzerine keskin sirke dökerek parçaladılar. Parçaları arabalara yükleyip birer birer Çin'e götürdüler. Bu, büyük hadise oldu: Vatandaki bütün kuşlar, hayvanlar, kendi dilleriyle bu kayanın gidişine ağladılar. Yedi gün sonra da Tigin öldü. Memleket felâketten kurtulamadı. Halk, rahat yüzü görmedi. Irmaklar kurudu. Göllerin suyu tükendi. Toprak çatladı, yiyecek vermez oldu. Nihayet Bugu Han'ın çocuklarından bir başkası yurda hakan seçildi. Onun zamanında memleketteki ehli, vahşi bütün hayvanların, bütün kuşların, bütün çocukların hatta bütün cansızların 'Göç!. Göç !' diye, derin üzüntüyle bağırdıkları duyuldu. Uygurlar bu manevi işarete (bu ilâhi emre) uyararak toplandılar. Yurtlarını bırakıp göçmeğe başladılar. Nerede durmak istedilerse bu sesleri duydular. Nihayet Beş Balığ'ın bulunduğu yere geldiler. Orda sesler kesildi. Uygurlar da burda durup beş mahalle (beş şehir) yaptılar. Adını Beş Balık koydular. Burada yaşayıp çoğaldılar..." (Banarlı, 2001: 28-29).

Destan, Çin ve İran kaynaklarında farklı iki rivayet olarak yazılıdır. Buraya aldığımız metin, yani Banarlı tarafından aktarılan metin, her iki rivâyetten seçilmiş bazı parçaların birbirini tamamlamasıyla meydana gelmiştir. Metnin bazı kısımları kısaltılmış bazı kısımları da açıklama yapılarak yazılmıştır. Destanda, gerek inanç, gerek halk felsefesi; vatan millet anlayışı ve devlet hâkimiyeti açısından çok önemli detaylar vardır. Millet olarak bir kutsal kurdun çocuğu olma fikri, başka anlatılarda olduğu gibi Uygur destanında da görülür. Bir ağaç kovuğunda, kutsal bir ışıktan doğan çocuklar, halka Tanrı tarafından hakan olarak gönderilmiştir. Ancak Tanrı çocuğu olmak, yurt yönetiminde başarılı olmak için yeterli bir vasıf değildir. Destandaki derin ruh, bir hükümdarın, bir düşman prensesi yani bir kadın için vatandan, vatan toprağından, hatta vatanının en küçük bir taş parçasından dahi vazgeçtiği zaman meydana gelen sonuçları ağır bir biçimde görmekteyiz. Vatandan küçücük bir parça dahi gözden çıkarmak, başkasına vermeğe kalkmak, zamanla, tüm yurdu yok eden; uğursuz bir başlangıç olarak sayılıyor. Bir millet, devlet, kendi savaş gücüne inandıkça, güvendikçe çok sağlamdır, diye düşünürken savaş ve mücadele olmasın diye düşmandan kız istemek, tüm kahramanlık ruhunu, yaşam ve savunma kuvvetini kaybetmektir (Banarlı, 2001: 29). Vatan toprağından bir parça taş, hatta bir kum tanesi dahi geçmemek lazımdır. Bu toplum olarak örnek alınacak çok önemli bir anlatıdır. Ve her Türk çocuğuna anlatılıp aşılması lazım gelen bir örnektir. Bir takım şeyler uğruna, taş tabi ki burada semboldür ama her ne olursa olsun vatanına milletine ait küçük büyük hiçbir değerden vazgeçmemek gerektiğinin mesajını

vermektedir bizlere. Vatana millete dair ve vatan millet uğruna her zerre çok önemli ve değerlidir, hiçbir şeyle kıyaslanamaz ve değış tokuşu kabul edilemez. Adeta kutsal kabul edilip, kutsala duyulan saygı gibi saygıyı, korumayı, savunmayı ve sakınmayı hak eder. Bu destandan anlıyoruz ki eğer öyle davranılmazsa maddi manevi her şey bir anda kaybedilebilir. Ve bu kayıplar kimlik kaybına kadar varabilir.

Uygurların Göç Destanı, Türk mitolojisi ve kültürü açısından büyük önem taşıyan destanlardan biridir. Bu destan, sadece bir milletin yer değıştirmesi ya da yeni bir yurt bulma sürecini değıl, aynı zamanda Türklerin dayanıklılığını, bağlılığını ve kutsallık anlayışını da yansıtır. Uygurların Göç Destanı, özellikle yurt sevgisi, kutsal değırlere bağlılık ve doğanın insan yaşamındaki rolü gibi temaları ön plana çıkarır.

Göç Destanı, Uygurların yurtlarından ayrılmalarını ve yeni bir yurt arayışını konu alır. Destana göre, Uygur yurdu kutsal bir taşın yani ilahi bir kaynağın bulunduğu bir bölgedir. Bu taş, Tanrı tarafından Uygurlara gönderilmiş ve onların refahını, huzurunu ve bereketini sağlamıştır. Ancak bir gün Çin hükümdarı, bu kutsal taşı ele geçirmek ister. Taşın Uygurlar için önemini bilen hükümdar, bu taşı alabilmek için planlar yapar. Taş, Çinlilere verildiğinde Uygur yurdu bereketini ve gücünü kaybeder. Yurt artık yaşanmaz hale gelir ve Uygurlar göç etmek zorunda kalır. Uzun ve zorlu bir süreçten sonra Uygurlar yeni bir yurt bulurlar. Bu yeni yurt, onların yeniden güçlenmelerine ve refah kazanmalarına olanak sağlar fakat destanın tüm Türk milletlerine mesajı çok büyüktür. Göç Destanı, Türklerin vatan sevgisini ve yurdun kutsallığına olan inancını açıkça ortaya koyar. Uygurların yurtlarının kutsal taşla birlikte bereketli hale gelmesi, vatanın manevi ve maddi değırleri birleştiren güçlü bir metafordur. Bir parça taşın dahi kaybedilmesiyle yurdun bereketini kaybetmesi, hatta yerin yurdun kaybedilmesi, Türk mitolojisinde vatanın kutsal bir emanet olduğı fikrini pekiştirir. Destandaki kutsal taş, doğa ve Tanrı arasında kurulan bir bağı simgeler. Türk mitolojisinde, doğanın unsurları yani dağlar, taşlar, ağaclar kutsal kabul edilir. Göç Destanı, bu kutsal bağı kopmasının topluma zarar vereceğini anlatır. Bu taş, Uygurların refahının sembolüdür. Onun kaybı, Türklerin manevi dünyasındaki doğa unsurlarına olan derin saygıyı ve bu unsurların toplumsal yaşam için önemini sanki azaldığını ortaya koyar ve bu kutsala saygısızlık gibi kabul edilir.

Destanda, Uygurların göç sürecinde birlik ve beraberlik içinde hareket ettiği vurgulanır. Bu dayanışma, Türklerin tarih boyunca zorluklar karşısında gösterdikleri ortak mücadele ruhunu temsil eder. Zorlu koşullarda bir milletin birlikte hareket ederek hayatta kalması ve yeni bir yurt bulması, Türklerin dayanışma ve liderlik anlayışını öne çıkarır ve kolektif kahramanlığı ortaya koyar. Göç Destanı'nda Tanrı'nın Uygurlara kutsal bir taş göndermesi ve bu taşın refahı sağlaması, Türklerin kaderinin ilahi bir iradeyle belirlendiğine olan inançlarını yansıtır. Göç, sadece fiziksel bir hareket değil, aynı zamanda ilahi cezadır. Ayrıca da ikinci bir şans ve yeni bir yurt bulmak için ilahi bir yönlendirme içerdiği söylenebilir. Uygurların bereketli yurtlarını kaybettikten sonra yeni bir yer bulmaları, zorlu bir süreçtir. Göç sırasında karşılaşılan doğa koşulları, düşman tehditleri ve içsel mücadeleler, Türklerin zorluklara karşı nasıl bir dayanıklılık gösterdiğini ve büyük mücadele ruhu sergilediğini anlatır. Tükenme noktasına dahi gelse Türk milletinin her zaman zorlukları aşarak yeniden güçlenebileceği mesajı verilir. Göç Destanı, Uygurların tarih sahnesindeki rolünü mitolojik bir dille aktarır. Bu destan, Türklerin yer değiştirme, yeni topraklar bulma ve oralarda kültürel varlıklarını koruma gibi tarih boyunca gösterdikleri özellikleri yansıtır. Türk milletinin tarih boyunca yaşadığı zorlukların üstesinden gelerek nasıl varlığını sürdürdüğüne dair güçlü bir hafıza sunar. Göç Destanı, bir milletin tüm zorluklara rağmen yeni bir yurt bulup başına gelen tüm zorlukları aşıp yeniden refaha ulaşabileceği mesajını verir. Bu, Türklerin mücadelecisi ve umut dolu karakteristiğini simgeler. Göç, sadece kaybedişin, kayıpların değil, aynı zamanda yeni fırsatların ve başlangıçların da hikâyesidir. Türk milletinin tarih boyunca karşılaştığı zorlukları, yurt sevgisini, kutsal değerlere bağlılığını ve dayanışma ruhunu derin bir şekilde yansıtan bir destandır. Bu hikâye, sadece bir göç öyküsü değil, aynı zamanda Türklerin tarihsel hafızasını ve kimliğini oluşturan temel mitolojik anlatılardan biridir. Uygurlar için bu destan, kimliklerini ve kültürel değerlerini yaşatmanın yeniden var olmanın bir sembolüdür.

Uygurların Göç Destanı, Türk mitolojisinin çok önemli bir parçası olup, Uygurların kutsal değerlerine bağlılığını, zorluklara karşı dayanıklılığını ve birlik içinde hareket etme yeteneğini vurgulayan birçok kahramanlık unsuru barındırır. Öncelikle Uygurların mücadelecisi ruhunu ve millet olarak varlığını sürdürme iradesini ortaya koyar. Destanın temel unsurlarından biri olan kutsal taş, Uygur yurdunun bereket ve refah kaynağıdır. Çin hükümdarının bu taşı ele geçirmek istemesi ve taşı kaybettikten sonra Uygurların

zorluklarla ve birtakım uğursuzluklarla imtihanı, kutsal değerlerin korunması adına verilmesi gereken mücadeleyi temsil eder. Taşın kaybı ve sonrasında milletin başına gelenler Uygurların kutsal emanetlerini savunmak ve korumak için mücadele etmeleri gerekliliğini sembolize eder. Kutsal taşı kaybettikten sonra yeni bir yurt arama kararlılığı, Uygurların inançlarına ve kutsal değerlerine olan bağlılıklarını gösterir. Taşın kaybedilmesiyle birlikte Uygur yurdu bereketini yitirir ve halk göç etmek zorunda kalır. Göç sırasında karşılaşılan doğa koşulları, düşman tehditleri ve bilinmeyen topraklara ulaşma çabası, Uygurların hayatta kalma mücadelesinin kahramanca bir örneğidir. Göç sırasında Uygurların gösterdiği dayanıklılık ve hayatta kalma iradesi, zorluklar karşısındaki cesaretlerini ve direnişlerini simgeler. Destanda, Uygurların liderleri halkı bir arada tutmayı ve zorluklara rağmen onlara moral aşılamaı başlarır. Göç sürecinde liderlerin rolü, toplumu yönlendirme ve bir arada tutma yeteneklerini ortaya koyar. Bu, hem liderlerin hem de halkın kolektif kahramanlık duygusunun bir ifadesidir. Zor zamanlarda, liderlerin rehberlik etmesi ve halkın birliğı, toplumsal dayanışmanın kahramanca bir örneğidir. Destanda, Uygurların kutsal taşı kaybettikten sonra eski yurtlarını terk etmek zorunda kalmaları, yurt sevgisini ve ona duyulan bağlılığı açıkça gösterir. Yurdun kaybı, manevi bir kayıp olarak görülür ve bu kayba rağmen halkın yeni bir yurt bulma çabası, vatan sevgisinin kahramanca bir ifadesidir. Yurtlarını terk ederken hissettikleri üzüntüye rağmen, yeni bir vatan bulma arzusu ve kararlılığı kahramanca bir duruştur. Göç Destanı'nda Uygurlar, taşın kaybından sonra bereketini yitiren yurtlarını terk ederek yeni bir yurt aramaya koyulurlar. Bu süreç, bilinmeyen bir geleceğe doğru yapılan kahramanca, cesur bir yolculuğu temsil eder. Yeni bir başlangıç yapma cesareti, destanın önemli kahramanlık unsurlarından biridir ve bu şartlar altında halkın bir arada durarak zorluklara göğüs gemesi, toplumsal dayanışmanın ve kolektif kahramanlığın önemli bir örneğidir. Göç sonunda Uygurlar, yeni bir yurt bularak yeniden güçlenir ve refaha ulaşır. Bu, zorluklar karşısında gösterilen mücadele ve sabrın bir ödülü olarak görülür. Uygurların yeniden doğuşu, milletin umut dolu kahramanlık hikâyesinin bir parçasıdır. Yeni bir yurt bulma ve geleceğı yeniden inşa etme süreci, Türk milletinin, dirayetini, yenilenme gücünü ve kahramanlık ruhunu yansıtır.

Destanlarda toplumların büyük bir sorunla karşı karşıya geldikleri zamanki ortak duyuş ve tek vücut halinde olma durumu hissedilir ve bu bir olma duygusu da bir kahraman tarafından misyon olarak üstlenirken halkını en iyi şekilde koruyup kollama göreviyle o,

hep sahnededir. Türk destanlarında bu kahraman tipi “Alp” kişiliğinde şekillenmiş ve hayat bulmuştur. Türkçede kahraman, yiğit, cesur anlamına gelen alp, aynı zamanda askerî bir asâlet zümresinin ismi manasıyla da kullanılır. Eski Türklerde bir kişinin alp diye anılması her türlü üstünlük, kahramanlık ve asâlet şartlarına bağlıdır. Âşık Paşa’nın Garibnâmesi’nde alplığın gereklilikleri olarak sağlam yürekli olmak, pazı yani kas kuvveti, mücadele gücü, iyi, hızlı bir ata sahip olmak, özel bir kıyafet, ok ve yay, keskin bir kılıç, süngü ve fedakârlık yapabilecek güvenilir bir arkadaştır. Alp asla yenilmez her durumda hedefini vurur. Ana ve babanın alpa verdiği isim dahi geçicidir o adını gösterdiği kahramanlıkla kendisi kazanır. Alpin evleneceği kadınlar da normal kadınlar değildir genellikle Tanrı tarafından gönderilmiş, kutsiyet taşıyan kadınlardır. Türk kültüründe kahramana yakıştırılmayan ona zarar verdiği düşünülen özellikler de vardır bunlar rehavet, uyku ve gaflettir her zaman alplara zarar veren öğelerdir. Destanlardan yola çıkarak alpin duygu ve düşüncelerini en temelde yurtseverlik, öfkeli olmak, cömert olmak, dürüst, güvenilir ve adaletli olmak olarak sıralayabiliriz. Örneğin Oğuz Kağan’ın bütün akınlarında, aman dileyenlerin affedildiği, güçsüz, zayıf insanlara dokunulmadığı özellikle belirtilir. Bu özellikleri destan metinleriyle göstermiş bulunmaktayız. Türk kültür tarihinde de daha önce verdiğimiz bilgilerden de gördüğümüz gibi tarihi gerçeklikte bir Kağan, bir hükümdar da böyle bir durumla karşılaştığı zaman karşıdaki kişiyi, düşmanı ezme, aşağılama, ona zulüm etme gibi bir anlayış hiçbir zaman gütmemiştir, böyle bir bakış açısı Türklerde asla olmamıştır.

Türk destanlarındaki alpları; çok yükseğe sıçrama, kuşlarla ya da başka hayvanlarla konuşma, devleri yenme, kimsenin öldüremeyeceği devasa yabanî hayvanlarla mücadele etme ve onları öldürme, bir orduya karşı tek başına savaşmak gibi ayrıcalıklı özellikler üzerinden tarif edebiliriz. Türk destanlarında başkahraman olan alp genellikle devletin başıdır yani hakandır. Yarı Tanrı vasıflarına sahip olan bu hakan, diğer milletlerin hükümdarlarının aksine savaşılar gider, ordusuna başkanlık eder. Bunun dışında yaşantısıyla diğer insanlardan ayrılır. Olağanüstü özelliklerle ve biçimlerde dünyaya gelir. Doğum süresi normal insanlardan farklıdır. Annesinden bir defa süt emer. Hızla büyür, 6 veya 40 gün sonra yürür. Silah kullanır. Akınlar yapar. Yüzü, yarı tanrı kutsallığında bir varlık olduğunu göstermek için mavimsidir ve ağzı ateş gibidir. Türk destanlarında görülen alp tipi, genel olarak manevi bir güce ve Tanrı’ya inanmakta, kuvvet, kudret, başarıyı yani kahramanlığı insanoğluna Tanrı’nın bahsettiğine

inanmaktadır. Oğuz Kağan'ın "Gök Tanrı'ya borcumu ödedim." sözü bu inanç biçiminin bir yansıması olarak değerlendirilebilir.

Destan örneklerinde de gördüğümüz gibi hangi çağda olunursa olunsun kültür, hem toplumun hem de bireyin değerlerini, normlarını, inançlarını, dilini, geleneklerini, sanatını ve diğer sosyal pratiklerini kapsayan geniş bir kavramdır. Bu, bireylerin toplumsal ilişkilerini şekillendirir, toplumsal yapıyı oluşturur ve bireylerin dünyayı nasıl algıladığını etkiler. Biz de Türk toplumunun kültürel yapısını, hayata bakışını, değerlerini ele aldığımız destan metinlerinden görmekteyiz. Kültürün inceliklerini, insanların ve toplumun hassasiyetlerini bu metinler sayesinde görebilme imkânı bulabilmekteyiz. Kültür, aynı zamanda toplumun tarihsel, ekonomik ve coğrafi bağlamını da yansıtır. Toplumsal kültür, bireylerin etkileşim içinde bulunduğu ve öğrenerek benimsediği bir dizi pratik ve inançtan oluşur. Bu bağlamda kültür, sadece bir toplumun geçmişine ait bir miras değil, aynı zamanda dinamik bir yapıdır; sürekli olarak evrilir ve değişir. Bir toplumun kültürünü anlamak ve çözümlemek için de destanlar, bir çeşit kültürel kodlar gibi işlev görür. Bu anlamda, destanlar sadece eğlencelik hikâyeler değil, toplumun içsel dinamiklerini, tarihsel anılarını ve özlemlerini anlatan derin metinlerdir. Ayrıca, destanlar toplumsal kimliğin pekişmesine, toplumsal normların ve ideallerin yayılmasına da katkıda bulunur. Dolayısıyla destanlar kültürün bir aynasıdır ve toplumun dünya görüşünü, inancını, hayallerini, kahramanlık anlayışını, toplumsal değerlerini ve tarihsel birikimini en canlı biçimde yansıtan anlatılardır. Kültür ve destan arasındaki ilişki çok derin ve karmaşıktır. Destanlar, bir toplumun kültürünü, değerlerini, inançlarını ve tarihsel deneyimlerini yansıtırken sadece geçmişi anlatmakla kalmaz, aynı zamanda toplumsal belleği korur ve nesilden nesile aktarılan kültürel mirası güçlendirir. Anlatılarda karşılaştığımız motifler de kültürün önemli birer parçalarıdır ve kültürel kodlarla ilgili bize önemli ipuçları verir. Şimdi de destanlarda karşılaştığımız motifler üzerinden Türk kültüründe kahramanlık anlayışını yorumlayacağız.

3.1.4. Eski Türk Kültüründe Kahramanlığı Sembolize Eden Kültler ve Motifler/İnsan Dışı Kahramanlık Unsurları

Eski Türk kültüründe kahramanlığı, güç, cesaret gibi erdemleri sembolize eden insan dışı unsurlar, mitolojik ve kültürel temalar da önemli bir yere sahiptir. Bu unsurlar, genellikle

doğa, hayvanlar ve kutsal objelerle ilişkilendirilmiştir. Bu unsurlar, Türk kahramanlarının doğaüstü güçlerle bağlantısını ve insanüstü mücadelelerini yansıtır. Mitolojide bu unsurlar, kahramanların zaferlerini kutsal bir bağlama oturttukları onları idealize eder. Bu varlıklar, kahramanlık, güç, bilgelik ve koruyuculuk gibi kavramlarla bağdaştırılmışlardır. Türk kültüründe bu varlıklar, mitolojik hikâyelerin ve destanların kahramanlık temalarını güçlendiren önemli unsurlar olarak görülmüştür. Türk kültüründe kahramanlıkla ilişkilendirilebilecek insan dışı varlıkları şu şekilde sıralayabiliriz:

3.1.4.1. Kahramanlıkta Işık Kültü

Işık destanlara semavi aydınlık veren, dini-bedî bir kutsal destan unsurudur. Genellikle destanların büyük kahramanları; bu önemli kahramanlara kadınlık yapan ve mukaddes Türk çocuklarına annelik yapan bu kadınlar, çoğu zaman ilâhi bir ışıktan dünyaya gelirler, Yaratılış destanında, Tanrı'ya yaratma ilhamı veren Ak Ana, ışıkları hatta ışıktan gelen bir kadın hayalidir. Tanrı Kayra Han'ın, kendi yaşaması için yarattığı, göğün on yedinci katı, başlı başına bir ışık âlemidir. Oğuz Kağan Destanı'nın başkahramanı olan Oğuz, doğduğu zaman, onun yüzü maviydi, yani kahramanın yüzü ışıklıydı. Oğuz'un, Gün, Ay, Yıldız adlı büyük oğullarını doğuran birinci karısı da, hava karardığı zaman, gökten bu karanlığı yararak yeryüzüne düşen mavi bir ışıqla dünyaya gelmişti yani doğmuştu. Oğuz'u ve onun çocuklarını doğuran annelerin doğumları sırasında gözleri parlıyor; yüzlerine bir ışık iniyordu. Oğuz'un ordularına önderlik eden, yol gösteren ve destan boyunca ordunun en önünde yürüyen gök tüylü, gök yeleli erkek kurt, bir sabah Oğuz'un çadırına düşen kutsal bir ışıktan doğmuştu. Oğuz'un birinci karısından doğan çocuklarının üçünün de adları Gün, Ay, Yıldız gibi, ışıkları isimlerdi (Banarlı, 2001: 30). Işık Türk kültürü için çok önemli bir motiftir. Eski Türklerde ışık motifi, hem kozmolojik hem de mitolojik anlamda önemli bir semboldür ve kahramanlık anlayışıyla derin bir bağa sahiptir. Bu bağ, Türk mitolojisindeki kutsallık, ilahi güç ve kut anlayışlarıyla açıklanabilir. Işık ile kahramanlık arasındaki ilişkinin temel noktalarını şöyle ifade edebiliriz:

Işık ve İlâhi Seçkinlik: Eski Türklerde ışık, göksel bir kökeni ve kutsallığı temsil eder. Türk mitolojisinde hükümdarların ya da kahramanların Tanrı tarafından seçildiğine inanılır ve bu seçim genellikle ışıqla sembolize edilir. Örneğin, Oğuz Kağan Destanı'nda Oğuz Kağan'ın doğduğu sırada yüzünün ışık saçması, onun kutsal bir lider ve kahraman

olduğunu işaret eder. Işık, bu seçilmiş kişilerin ilahi güç tarafından desteklendiğini ve diğer insanlardan farklı olduğunu simgeleyen kutsal bir motiftir.

Kahramanların Doğumu ve Işık: Türk mitolojisinde kahramanların doğumu genellikle olağanüstü bir şekilde betimlenir ve bu mucizevi doğum olayında ışık motifi sıkça yer alır. Kahramanın doğduğu anda bir ışık yayılması, onun özel ve kutlu yani kutsal güç tarafından desteklenmiş bir kişi olduğuna işaret eder. Bu durum, kahramanların sadece fiziksel güçleriyle değil, aynı zamanda manevi güçleri ve liderlik vasıflarıyla da öne çıktıklarını gösterir.

Işık, Kut ve Güç: Eski Türklerde “kut” hükümdarlık ve gücün Tanrı tarafından verilen kutsal bir armağanı olarak kabul edilir. Kut, genellikle gök ve ışıkla ilişkilendirilir. Kahramanlar, Tanrı’nın yardımıyla başarılar elde eder ve halklarına liderlik ederken, ışık onların bu ilahi bağlantısını temsil eder. Işık, hem manevi bir koruma hem de kahramanın ilahi otoritesinin sembolü ve simgesidir.

Işık, Aydınlanma ve Yol Göstericilik: Kahramanlar, halkları için sadece savaşçı değil, aynı zamanda yol gösterici birer figürdür. Işık da bu anlamda bilgelik, rehberlik ve aydınlanmayı temsil eder. “Yoluna ışık olmak” metaforunu hala, günümüzde dahi yol göstericilik anlamında her alanda sıkça kullanmaktayız. Türk kültüründe ışık, hem fiziksel hem de metaforik anlamda karanlığı yenmek ve yeni bir çağ başlatmak anlamına da gelir. Kahramanlar, ışığı takip ederek halklarına umut verirler ve yeni bir düzen getirirler.

Karanlık ve Işık Zıtlığı: Kahramanlık anlatılarında sıkça görülen “karanlık ile ışığın savaşı”, iyilik ve kötülüğün mücadelesini sembolize eder. Kahramanlar, genellikle karanlık güçlere karşı savaşır ve bu savaşta ışık, onların zafer kazanmasını sağlayan yardımcı, yol gösterici hatta ilahi bir semboldür.

Sonuç olarak, Eski Türklerde ışık, kahramanların ilahi kökenini, halk üzerindeki büyük manevi etkisini, aynı zamanda aydınlatıcılığını ve kutsal liderlik anlayışını simgeler. Işık, kahramanların sadece fiziksel özellikleri değil, aynı zamanda ruhsal ve ahlaki üstünlüklerini, parlaklıklarını da vurgular. Bu nedenle, ışık motifi, kahramanlık anlayışının ayrılmaz bir parçasıdır.

3.1.4.2. Kahramanlıkta Ağaç Kültü

Bir medeniyet beşiği gibi kabul edilen ağaç ve medeniliğin şartlarından biri sayılan ağaç sevgisi, Türk destanlarında oldukça geniş bir yer tutar. İnsanlığın yaratılışı hakkındaki Türk düşünce sistemine göre Tanrı, yeryüzündeki dokuz insan cinsini, bu insanlardan daha önce yaratmış olduğu dokuz dallı bir ağacın gölgesinde var etmiştir. İlk olarak yeryüzünden dokuz dallı ağacı yükseltmiş, sonra ağacın her dalının altında insanlığın ilk atalarından birini yaratarak, bu dokuz insan cinsine ağaç gölgesinde var olmayı, yaşamayı, barınmayı bir yaratılış bilgisi biçiminde sunmuştur (Banarlı, 2001: 31).

Geleneksel Türk inanç sisteminde çoğu iyenin kendisine karşı sorumlu olduğu Gök Tanrı gökte yani gökyüzünde bulunmakta iken, buna karşılık yardımcı iyeler ise yerde insanlarla bir arada bulunmaktadır ve işte bu yardımcı iyelerden bir tanesi de ağaçtır. Türk kültür, inanç ve düşünce sisteminde, üç âlemi birbirine bağlayan, dünya ve yaşam sisteminin adeta bir teminatı olarak kabul edilen ve her biri farklı bir manaya sahip ağaçlar mevcuttur. Üstelik kusursuz kozmik yapının sağlayıcısı olan ağaç sembolleri, Türk dünyasının neredeyse tamamında ortak sembollerdir. Kutsal kabul edilen ağaçların en başında ise kayın, çam, dağ selvisi-sedir, ardıç ve çınar ağaçları gelmektedir. Türkler Gök Tanrı'nın sıfatlarını taşıdığına inanılan ve Tanrı kutuna sahip bu ağaçların bulundukları yüksek dağ zirvelerini ve çevrelerini kutsal, mukaddes saymışlardır (Ergun, 2004: 195). Şamanizm'de de ormanlar, bütünüyle soyut bir figür olarak kabul edilmiştir. Bu inanç bağlamında Göktürkler ve Uygurlar tarafından zikredilen “Ötüken Ormanları” kutsal yer kabul edilmiştir. Ötüken dağında Türklerin diğer kutlu ormanları da “Kömen Yış, Cokay Yış ve Altun Yış”tır (Esin, 1976: 147). Bu ormanlar Tanrı'nın ve cennetin sembolleriyle Tanrı'nın zuhur ettiği kutsal mekânlar olarak kabul edilmektedir ayrıca Tanrının olduğu kabul edilen bu mekânlarda güç, bolluk, bereket ve düzen hâkimdi. Orada güçlü bir devlet ile kutlu bir han vardı. Aynı zamanda hanların otağını kurduğu yışlar tahtın ve iktidarın sembolüydüler (Ergun, 2010: 116). Ayrıca ağaç motifi Türklerde bahar ve hükümdar sülalesinin simgesi olarak kabul edilirdi. Hükümdar makamları birer “yış” yani ormanlı dağ olarak görülmekteydi (Esin, 2001: 170).

Türk mitolojik düşünce sisteminde ağaçla ilgili olan düşünceler oldukça dikkat çekicidir. Türklerin kâinatı algılayışı ile ilgili düşüncelerinde dünya ağacı ve hayat ağacı iki önemli motif olarak karşımıza çıkmaktadır. Türkler “Dünya Ağacı”nın köklerini yer altı

âleminde, gövdesini yeryüzünde, dallarını ve yapraklarını ise göğün en üst katmanında var olan bir eksen gibi düşünürlerdi. Genellikle dünyanın üzerini kaplayan gök küreyi delip geçecek kadar yükseğe çıkabilen bu ağacın üstünde, yani göğün en üst katında Tanrı Ülgen oturmaktaydı (Radloff, 1994: 3). Şamanistik ritüellerde de kendine çok sık yer bulan bu ağaç, şamanın göğşe yolculuğu esnasında adeta bir merdiven olarak kullanılmaktaydı. Bu ağacın gövdesinde ya da dallarında bulunan kertikler bu tırmanma vazifesine yardımcı olur ve aynı zamanda da göğün katlarını sembolize ederdi (Eliade, 1992: 24). Bu ağacın bazen yedi dallı bazen de dokuz dala sahip olduğu belirtilir. Hayat Ağacı ise hayatın yenilenmesi, türeme ve ölümsüzlük gibi konularla ilgilidir. Her ikisinin ortak noktası ise söz konusu kozmolojik düzenin aynı zamanda hayatın devamlı ve sürekli olarak yenilenmesini sağlamasıdır (Çoruhlu, 2006: 101). Efsane ve masalların dışında hayatta da ağaçla ilgili mistik yapı ve tahayyüllere rastlamaktayız. Bunun en belirgin örneği yeni doğan çocuklar için dikilen ağaçlardır. Bu inanış, çocukla ağaç arasında bir yazgı birliğini sembolize etmekte, çocuğun başına gelenin ağacın ya da ağacın başına gelenin çocuğun başına geleceği inancını pekiştirmektedir. Bu durum alter ego yani öteki ben inancının bitkisel alandaki bir çeşididir (Örnek, 1971: 102). Eski Türklerde ağaç motifi, hem mitolojik hem de kozmolojik anlamlarıyla çok önemli bir yer tutar ve kahramanlık anlayışıyla derin bir bağa sahiptir. Ağaç, Türk kültüründe evrenin düzenini, yaşamın ve insanın kökeni, her çeşit doğumu ve kahramanlık vasıflarını temsil eden çok önemli bir semboldür. Ağaç ile kahramanlık anlayışı arasındaki ilişkiyi ise şöyle özetleyebiliriz:

Ağaç ve Doğuş Mitleri: Eski Türk mitolojisinde kahramanların doğuşu sıklıkla ağaç motifiyle ilişkilendirilmektedir. Ağaç, yaşamın ve soyun kaynağı olarak kabul edilmektedir. Altay mitolojisinde, insanlığın ya da kahramanların kutsal bir ağaçtan türediğine inanılır. Bu durum, kahramanların hem doğa hem de ilahi güçler tarafından desteklenen özel kişiler olduğunun da ispatı niteliğindedir. Özel olarak kahramanların soyunun, kutsal bir ağaçla ilişkilendirilmesi, onların seçilmiş bir halkı temsil ettiğini ve üstün bir soydan geldiğini sembolize etmektedir.

Ağaç, Yaşam ve Kahramanlık: Ağaç, Hayat Ağacı Türk kültüründe “Bengü Ağaç” ya da “Ulu Ağaç” olarak da bilinir ve evrenin merkezini temsil eder. Daha önce de değindiğimiz gibi Merkez sembolizminin bir timsalidir. Kahramanların bu merkezle bağlantısı, onların

evrenin düzenini korumak ve halkı için her türlü düşmanla ve güçlkle mücadele etmek gibi kutsal bir görevinin olduğunu ima eder. Kahramanlar, bu kutsal ağacın enerjisini ya da anlamını taşıyan birer yansıma figürler olarak görülür. Onlar, halklarına umut ve yaşam getirerek bu ağacın temsil ettiği dengeyi ve düzeni sürdürmeye devam etmektedirler.

Ağaç ve Kut İnancı: Eski Türklerde ağaç, kut yani ilahi güç ve kutsal yetki ile ilişkilendirilir. Kutsal ağaç, Tanrı'nın yeryüzündeki bir işareti olarak algılanır ve kahramanlar, bu ağaçtan ilham alarak ya da ondan güç alarak görevlerini yerine getirmektedir. Destanlarda kahramanların kutsal bir ağacın altında doğması ya da bu ağacın bir işareti ile büyük bir iş için harekete geçmesi, onun ilahi destekle kahramanlık yapacağını gösterir nitelikte bir işarettir.

Ağaç, Yol Göstericilik ve Koruyuculuk: Kahramanlar, halkları için birer koruyucu ve yol gösterici figür olarak görülmektedirler. Ağaç ise gerçekte de olduğu gibi gölgesiyle koruyan, meyveleriyle besleyen, dallarıyla yön veren bir simgedir. Bu bağlamda ağaç, kahramanların işlevlerini somutlaştırmaktadır. Yani kahramanlar, bir anlamda kutsal ağacın ruhunu bünyelerinde taşıyarak ve bu kutsal ağacı temsil ederek, halklarına güvenlik ve bereket getirirler.

Ağaç, Göğe ve Yere Bağlantı: Ağaç, kökleriyle yeri, dallarıyla göğü birleştiren bir olağanüstü semboldür. Bu, kahramanların hem göksel yani ilahi güçlerle bağlantılı olduklarını hem de yeryüzündeki halkları için mücadele ettiklerini ifade eden bir metafor olarak düşünülebilir. Kahramanlar, bu iki dünya arasında bir köprü görevi görerek, halkları için adalet ve düzeni sağlamakla yükümlüdürler.

Destanlarda Ağaç Motifi: Eski Türk destanlarında ağaç sıkça kahramanlıkla ilişkilendirilir. Mesela, Oğuz Kağan Destanı'nda Oğuz Kağan'ın soyunun bir ışık ve ağaçla bağlantılı olması, onun kutsal bir lider ve kahraman olduğuna önemli bir işarettir. Manas Destanı'nda ise Manas'ın doğumunda ve destandaki olaylarda ağaç sembolü, kahramanlık ve kutsal bağlantıları ifade etmektedir.

Ağaç ve Yeniden Doğuş: Ağaç, aynı zamanda yeniden doğuş ve yaşamın sürekliliğiyle ilişkilendirilmektedir. Kahramanların mücadeleleri, halklarına yeni bir yaşam sunma ve

düzeni sağlama çabasıyla örtüşür. Bu da kahramanların, ağacın temsil ettiği etkili ve yüce yaşam gücünü taşıyan birer figür olduğunu gösterir. Ve özetlersek, Ağaç, Eski Türklerde kahramanların kutsal kökenini, evrensel düzenle ilişkilerini ve koruyuculuk görevlerini ifade eden çok önemli bir semboldür. Hayat, soy, doğuş, kut ve ilahi güçle bağlantısı, kahramanların halk için mücadele eden, koruyan kollayan ve sosyal düzeni sağlayan figürler olarak görülmesini destekler. Bu nedenle de ağaç motifi Türk kahramanlık anlayışının ayrılmaz bir parçasıdır diyebiliriz.

3.1.4.3. Kahramanlıkta Madenler

Eski Türk kültüründe madenlerin ve madeni metallerin kahramanlık anlayışıyla önemli bir bağının olduğu görülmektedir. Türkler, madenleri hem sembolik olarak hem de pratik anlamda güç, cesaret ve kahramanlıkla ilişkilendirmişlerdir. Şöyle ki:

Demir ve Güç Anlayışı: Eski Türkler demiri, dayanıklılığın ve gücün simgesi olarak görmüşlerdir. Türk mitolojisinde ve destanlarında demir, savaşçıların gücünü ve kudretini artıran bir maden olarak sıkça geçmektedir. Demircilik kutsal bir meslek olarak kabul edilmiştir. Ergenekon Destanı, bu bağlamda en bilinen örneklerden biridir. Türkler, Ergenekon'dan çıkışlarını bir demircinin demir bir dağı eritmesiyle mümkün kılmıştır. Bu olay, demirin kurtuluş ve kahramanlıkla ilişkilendirilmesine çok önemli bir örnektir.

Silahlar ve Kahramanlık: Türklerde silah yapımı da madenciliğin gelişmiş olmasıyla doğru orantılıdır. Türk savaşçıları için kılıç, ok, yay gibi savaş araçları ve aletleri yani silahlar kahramanlık sembolü olarak görülmektedir. Bu silahlar genellikle demir ve diğer madenlerden yapıldı, bu da madenleri kahramanlık anlayışının merkezine yerleştirmektedir. Kılıç, yiğitlik, kahramanlık ve onurun bir simgesi olarak destanlarda sıkça yer alır. Bir savaşçının kılıcı, onun gücünü, cesaretini ve mücadele azmini temsil eden en önemli varlığıdır tabi ki atıyla birlikte.

Kutsallık ve Manevi Anlam: Madenler, yalnızca savaşçılıkta fayda sağlayan bir unsur değildir. Bunun yanında kutsal, ilahi bir anlam da taşırlar. Tarihte, bazı Türk topluluklarında altın ve gümüş gibi madenler, kutsal törenlerde ya da önemli eşyaların yapımında kullanılmıştır. Demir gibi sert madenler ise silah yapımında kullanılarak aynı zamanda da savaşçının dayanıklılığını ve kahramanlık ruhunu yansıtmıştır.

Totemizm ve Mitoloji: Türk mitolojisinde, demir ve diğer madenler bazen tanrılar ya da ruhlar tarafından insanlara bahşedilmiş bir hediye olarak düşünülmüştür. Bu nedenle, madenler savaşçıların sadece maddi gücü değil, aynı zamanda manevi yönlerini de beslerdi. Demirciler ya da maden işçileri, kimi zaman mitolojik figürler olarak hikâyelerde yer almışlar ve kahramanların koruyucusu veya yardımcısı olarak resmedilmişlerdir.

Ergenekon ve Özgürlük Mücadelesi: Ergenekon Destanı'ndaki "demir dağı eritme" sahnesi, sadece fiziksel bir mücadeleyi değil, aynı zamanda bir halkın özgürlük arayışını ve kahramanlık destanını temsil eder. Demir bu noktada hem bir engel hem de çözüm yolu olarak kullanılmıştır. Ve insanları özgürlüklerine ulaştıran önemli bir unsur olmuştur. Özetle, eski Türk kültüründe madenler, hem maddi hem de sembolik anlamda kahramanlıkla güçlü bir şekilde ilişkilendirilmiştir. Demir gibi dayanıklı madenler, savaşçıların gücünü, mücadele ruhunu ve özgürlük arayışını temsil ederken, altın ve gümüş gibi değerli ve daha yumuşak yapıdaki madenler de insanların kültürel ve manevi değerlerini pekiştirmiştir. Bu anlayış, Türk destanları ve mitolojisinde sıkça karşımıza çıkmaktadır.

Oğuz Kağan'ın ak sakallı, uzun saçlı veziri Ulug Türk, rüyasında bir altın yay ve üç gümüş ok görmüştü. Oğuz'un sağa, sola gönderdiği yerlerde bir altın yay ve üç gümüş ok bulan çocukları, sonradan üç oklar, boz oklar diye ün salan Türk boylarının ataları oldular. Fakat Türk destanının madenle en ilgili ve önemli parçası, Ergenekon'dur. Ergenekon, Türkler'in yüz yıllarca maden işleyerek yaşadıkları kapalı yurdun adıdır.

"Ergenekon Türkler'i bu mukaddes ülkede barınıp çoğaldıktan sonra daha eski, daha büyük yurtlarına döndüler. Onlara yol bulan ve yol açan adam bir demirci idi. Bu yolu açmak için demirden dağı eritmişti. Altın, gümüş, demir, bakır gibi maden adları, destanlarda daha çok geçer. Diğer bütün Türk destanlarıyla destanlardan doğmuş hikâyelerde gerek süs, gerek konfor eşyasının ve silahların hangi madenden yapıldığı derin bir zevkle söylenir. Kumaş isimleri; yiyecek, içecek isimleri hatta hükümdar isimleri arasında Türkçe olmayan kelimeler bulunduğu halde, eski Türk dilindeki maden isimleri, hemen tamamıyla Türkçe'dir. Bugünkü Türkçe'de bile altın, gümüş, demir, bakır, çelik, kurşun, kalay, tunç gibi maden ve karma maden adları, türlü yabancı dil tesirlerine dayanıp Türkçe kalmıştır. Tunç yüzü, demir bilekli, altın kalpli, gümüş tenli gibi, halk

edebiyatında söylenen ve aydınların gönlünü alan nice deyimlerde de bu Türkçe sözlerin sihirli âhengi vardır. Bütün bunlar, Türklerin çok eskiden beri madeni keşfetmiş, madenlere Türkçe ad koymuş, maden işlemiş ve bir madencilik hayatı yaşamış olduklarının mühim delilleridir.” (Banarlı, 2001: 32).

3.1.4.4. Kahramanlıkta Bozkurt

Bozkurt, sadece devlet için değil halk toplulukları için de sıkça kullanılan bir sembol ve mitolojik unsur olmuştur. Bu manada bozkurtun hayatın her aşamasında önemli bir işlevinin olduğuna inanılmaktadır. İnsanlar doğmadan önce veya dünyaya geldikten sonra, mücadelelerde, göçlerde, afetlerde, savaşlarda, hastalıklarda, pek çok ritüelin gerçekleştirilmesinde kurdu adeta bir yaşam biçimi ve çevre ile ilişkileri noktasında merkezi konumda bulunan bir unsur olarak değerlendirmişlerdir. Kurdun kanı, yağı, kılı, postu veya kemikleri korunma ve kurutulma açısından halk inançlarında kendisine özgü bir yer edinmiştir ve çok önemlidir (Kalafat, 2002: 473, 474).

Totem devri yaşayan Türklerin Ongun’u Bozkurt, destanlarda Türklerin hayat ve savaş gücünü temsil eder. Bozkurt, bu destanlarda Tanrı kurt, anne kurt, altın bayrak başlığı ve muhtemelen, ordular önünde yürüyen bir lider, yani Kurt adlı kumandandır; Türkiye Türklüğünde orduyu temsil eden Mehmedcik sembolünün eski Türkler tarafından Tanrılaştırılmış bir benzeridir. Türkler, anayurtlarının bu müthiş varlığına önce Tanrı diye tapmışlar, sonra kendilerinin Bozkurt soyundan geldiklerine ve böylece, birer Bozkurt olduklarına inanmışlardır. Destan kahramanlarını Bozkurt’lara benzetmiş; onlarda bir bozkurtluk özellikleri aramış; hakanlarının vücut yapılarına bile bir bozkurt çizgisi işlemişlerdir. Oğuz Kağan Destanı’nda kelimelerle resmi yapılan Oğuz’un beli, bunun için, kurt beli gibi incedir. Aynı destanda Oğuz Han, hükümdarlığını ilân etmek amacıyla halka verdiği ziyafette, Kök böri bolsungıl uran! diye seslenir. Bu, Bozkurt sesi savaş parolamız olsun, anlamına gelmektedir. Gerçekten Türkler, Asya’da, düşmanlarının üzerine Bozkurt sesleriyle haykırarak atılırlardı. Bu, İslamiyet’ten sonraki dönemde Mehmedciklerin Allah Allah! sesleri ile aynı manaya gelen bir haykırıştı. *“Onlar, güzellikte ve çeviklikte ceylan gibi iseler de hücum ederken ürktülmüş kurtlar gibi saldırırlardı.”* (Banarlı, 2001: 32). Tüm bunlardan anlıyoruz ki Bozkurt ya da kurt eski Türk kültürü için çok önemli bir kahramanlık simgesidir.

Eski Türk kültüründe Bozkurt motifi, kahramanlık ve liderlik anlayışını en güçlü şekilde simgeleyen sembollerden biridir. Bozkurt, Türk mitolojisinde ve destanlarında özgürlük, cesaret, koruyuculuk ve yol göstericilik gibi anlamlarla yüceltilmiştir. Bozkurt motifini kahramanlık sembolü olarak da düşünürsek çok güzel anlamlarda karşımıza çıkmaktadır.

Kurtarıcı ve Yol Gösterici: Bozkurt, Türk mitolojisinde genellikle zor durumlarda Türk halkını kurtaran ve onlara yol gösteren bir figür olarak görülür. Örneğin, Ergenekon Destanı'nda Bozkurt, Türklerin sıkışıp kaldıkları Ergenekon vadisinden çıkış yolunu gösterir. Bu yönüyle Bozkurt, halkın rehberi ve koruyucusu olarak kahramanlıkla özdeşleşmiştir.

Bağımsızlık ve Özgürlük Sembolü: Bozkurt, aynı zamanda özgürlük ve bağımsızlık anlayışını temsil eder. Kurt, doğada özgürlüğün ve bağımsızlığın simgesidir; sürülerini kendi başına yöneten, kimseye boyun eğmeyen bir hayvandır kurt. Eski Türkler için Bozkurt, bu özellikleriyle Türk milletinin bağımsızlık mücadelesini ve özgür ruhunu yansıtmıştır.

Türklerin Köken Mitolojisinde Bozkurt: Bozkurt, Türklerin kökeniyle doğrudan ilişkilendirilmiştir. Türklerin türeyiş mitlerinde, Bozkurt genellikle soyun devamını sağlayan, yeni bir ulusun doğmasına vesile olan bir figürdür. Göktürklerin Türeyiş Destanı'na göre, savaşta yok edilen bir Türk boyunun tek hayatta kalan çocuğunu dişi bir Bozkurt korur ve ona annelik yapar. Bu çocuğun soyundan gelenler Türk milletini yeniden inşa eder. Bu hikâye, Bozkurt'u Türklerin kökeninde kahramanlık ve koruyuculukla özdeşleştirir.

Liderlik ve Kahramanlık: Bozkurt, sürüde lider bir figürdür. Sadece güçlü olmakla kalmaz, aynı zamanda sürüsünü koruyan ve tehlikelerden uzaklaştıran bir liderdir. Türkler, bu özelliği kahramanlık ve devlet yönetimiyle ilişkilendirmiştir. Türk hükümdarları, Bozkurt'un liderlik özelliklerini örnek alarak güçlü, cesur ve koruyucu olmayı idealize etmişlerdir.

Kutsal ve İlahi Güç: Bozkurt, Türk mitolojisinde yalnızca bir hayvan değil, aynı zamanda kutsal bir varlık olarak görülmüştür. Bu kutsallık, Bozkurt'un ilahi bir kahramanlık

sembolü olarak algılanmasına yol açmıştır. Türklerin savaşlarda zafer kazanmalarını sağlayan bir ruh ya da koruyucu güç olarak da tasvir edilmiştir.

Savaşçı Ruhun Temsili: Bozkurt, cesaret, dayanıklılık ve mücadele azmi ile özdeşleşmiştir. Türk savaşçıların kahramanlıklarını ve fedakârlıklarını simgeler. Bozkurt'un avlanma ve mücadele tarzı, Türklerin savaş stratejileri ve savaşçı karakterleriyle örtüşür.

Ergenekon Destanı'ndaki Kahramanlık Mesajı: Ergenekon Destanı, Bozkurt motifinin kahramanlıkla en net şekilde ilişkilendirildiği metinlerden biridir. Türklerin büyük bir zorlukla karşılaştığı bir dönemde Bozkurt, kurtuluşun ve yeniden yükselişin anahtarı olarak ortaya çıkar. Bu, Türk halkının zorluklar karşısındaki mücadelecî ruhunu ve kahramanlık anlayışını sembolize eder.

Bozkurt, eski Türk kültüründe yalnızca bir hayvan değil, aynı zamanda kahramanlık, bağımsızlık, liderlik ve kutsal bir kurtarıcı sembolüdür. Zor durumlarda yol gösteren, koruyan, kollayan, doğuran, bakan, büyüten ve halkını zafere ulaştıran bu figür, Türk milletinin kahramanlık ve özgürlük anlayışının en önemli sembollerinden biri olmuştur. Bu nedenle, Bozkurt motifi hem mitolojide hem de Türk kültürünün diğer temsillerinde derin bir anlam taşır.

3.1.4.5. Kahramanlıkta At

At, Türkler tarafından yalnız ilk kez evcilleştirilip, binilen bir hayvan olmamış, aynı zamanda bütün tarih boyunca Türklerin yaşamında çok önemli bir yer tutmuştur. Bütün yazılı kaynaklarda verilen bilgiler, arkeolojik kazılar sonucunda ortaya çıkarılan buluntular ve yüzey araştırmaları sonucunda belirlenen tasvirler Türklerin hayatında atın son derece özel ve önemli bir yere sahip olduğunu ortaya koymaktadır. Bu nedenle Türkler atlı kültürün oluşturucusu ve yayıcısı oldukları gibi, bu kültürün geliştiricisi olarak da tarihte yerlerini almışlardır (Durmuş, 2016: 61).

Yabancı bazı kaynaklarda Türklerin atlı kültürün temsilcileri olduklarını gösteren birçok bilgi de bulunmaktadır. Türkler için at üstünde yerler, içerler, alışveriş yaparlar, sohbet ederler ve uyurlar denilmesi kayda değer bir tariftir. Yine Türkler adeta at üzerinde

doğmuşlardır yerde yürümesini bilmezler tabiri de Türklerin hayatında atın önemini ne kadar büyük olduğunu ortaya koymaktadır. Bundan dolayı bozkır Türkleri, çobanlık hayatları boyunca neredeyse bütün varlıklarını borçlu oldukları, hususi ad ve unvanlar verdikleri, törenle gömdükleri atlara gerektiği zaman konuşan, zekâ sahibi, gökten inmiş, bir nevi kutsal hayvan gözüyle bakmıştır (Kafesoğlu, 2015).

At, destan kahramanlarının çok vefalı ve sevgili arkadaşıdır. Bozkırlar ülkesinde atla, varmak istediği hedefe kahramanı yörük atı ulaştırır. Atı da kadın gibi, silâh gibi namus olarak gören, böyle bilen bir millet olarak Türkler, zafer yolunda uzak yerleri yakın eden bu canlı vasıtaya çok derin bir sevgiyle bağlanmışlardı. Öyle ki, Orta Asya Türkçesi'nde, ava gitmek gibi, savaşa gitmeye de atlanmak deniyordu. Oğuz Kağan Destanı'ndaki "Oğuz Kağan gazaba gelip onun üzerine atlanmak diledi", "Çeri ile atlanıp tuğlarını tutup gitti", "Ey ey Oğuz! Sen Urum üzerine atlanmak dileğindesin. Ey ey Oğuz! Ben senin hizmetinde yürümek istiyorum." gibi cümlelerde yürümek demek yerine atlanmak tabirinin kullanılışı bundandı. Aynı destanda Oğuz'un çocukluğu "At sürüleri güder, ata binerdi. Av avlardı." cümleleriyle övülüyordu. Oğuz'un, daha ilk kahramanlığında dahi bir ormanda öldürdüğü canavar, at sürülerini ve halkı yediği için Oğuz tarafından öldürülmüştü. "Oğuz Kağan bir alaca aygır ata binerdi. O, bu aygır atı pek çok severdi. Yolda bu aygır at gözden yitip kaçtı." cümleleriyle başlayan parçada "Oğuz Kağan bundan çok acı çekti." sözleri, daima kısa bir şekilde söylenen Türk destanındaki at sevgisinin çok kayda değer bir göstergesidir. Oğuz Kağan, Buz Dağ denilen bir dağ içine kaçan atını dokuz günde bulup getiren bir beye bakar; "... Her tarafının karlarla örtündüğünü görür; sevinir, güler; sen burada beylere baş ol. Senin adın ebediyen Karluk olsun." der. Ona çok mücevher bağışlar ve buradan anlaşılır ki destan, Karluk Türkleri'nin ad alışında atını kaybetmiş olan bir hakana bu atı bulup getirmenin teslim etmenin önemini ve mutluluğunu söyler. Atların da savaşlarda kahramanlar gibi vazife gördüğünü bildiren ilk yazılı vesika Gök-Türk yazıtlarıdır. Bu kitabelerde destan devri edebiyatının nesir mimarisine işlenmiş destan ruhu, destan üslubu vardır. Kitâbelerde Kül Tigin ve Bilge Kağan adlı kahramanların yurt ve millet bütünlüğünü sağlamak için durmadan, oturmadan savaştıkları söylenir. Bu arada savaşan kahramanın hangi ata bindikleri de özellikle belirtilir (Banarlı, 2001: 34). Savaşa girecek olan yiğit atının kuyruğunu bağlardı ya da keserdi ki, buna eski Türkler "tullama" diyorlardı. Sözcüğün aslı bugün de Türkçemizde kullandığımız "dul" sözünden gelmektedir. Atını da bir eş

gibi gören Türk, çatışma sırasında öldüğü zaman atının ve evdeşinin ersiz kalacağını bildiğinden, savaş öncesinde böyle bir tören düzenliyordu.

Asya çevresinde gelişen destanlarda, olayları hep yaşantıları etrafında geliştiren kahramanlara Alp ünvanı verilmektedir. Bu ünvanın kazanılabilmesi adına çevresel olarak onun şahsında bazı özellikler yaşatılır, bu özelliklerle Alplik hüviyeti kazanılır, Alp'in karakterinde görülen bu özellikler toplumun ruhunda yaşayan değerlerden ileri gelmektedir. Dede Korkut destanlarında Begil ile Kazan Han arasında bir diyalogda: *“At işler er öğrenir” Atasözünün doğruluğu münakaşa edilir, Kazan Han der ki: Hüner atın mıdır? Begil ise, Hüner erindir, der. Kazan Han ise, yok At işlemezse Er öğrenemez, der. Kazan'ın bu şekildeki görüşü Begil'in hoşuna gitmez ve Alplarin huzurunda bizi kuskunumuzdan balçığa batırdın”* der. Bu konuşmada, Alpin kişilik kazanmasında dahi atın da yeri görülmüş olur. Alp kişinin şahsiyet kazanmasında at çok önemli bir faktör olarak görülüyor. Oguz Kağan, Buz dağına kaçan bir atı için çok fazla üzülmüştür, Köroğlu destanında atı ile kahraman, yani Köroğlu ile atı birbirini her eylemde her zaman tamamlarlar. Göktürk kitabelerinde ise Kültigin'in atına *“Alp Salcı”* adı verilmiştir. Bu misaller Alp'in kişilik kazanmasına atın ne kadar etkin ve etkili olduğunu anlatmaktadır ve atın önemini göstermektedir (Öztürk, 2011: 56). Dolayısıyla, Eski Türk kültüründe at, kahramanlıkla derin bir şekilde ilişkilendirilmiştir. Türkler için at, sadece bir ulaşım ve savaş aracı değil, aynı zamanda cesaretin, özgürlüğün, sadakatin ve kahramanlığın simgesidir Türkler için önemi, değeri sonsuzdur. At, Türk kültüründe ve destanlarında kahramanlık anlayışını temsil eden neredeyse en önemli bir semboldür. Atın kahramanlıkla olan ilişkisini daha detaylı olarak şu şekilde açıklayabiliriz:

Savaşçı ve Kahramanın Yoldaşı: Türkler, savaşçı bir toplum oldukları için at, savaş meydanlarında vazgeçilmez bir yoldaş ve yardımcı kahraman olarak görülürdü. Bir savaşçının cesareti, gücü, kuvveti ve kahramanlık kapasitesi, çoğunlukla atıyla birlikte değerlendirilirdi. Eski Türk destanlarında kahramanlar, genellikle savaş meydanında atlarıyla birlikte zafer kazanır, yani kahramanın kazandığı zafere adeta atı da ortaktır. Kahramanın atı, onun savaş gücünü artıran bir dost ve mücadele arkadaşıdır.

At ve Hız: At, hızın ve hareketin sembolüdür. Eski Türkler için hız, savaşta galip gelmede ve zorlu her şartta hayatta kalmada kritik bir detaydı. Hızlı ve güçlü bir at, bir kahramanı düşmanlarına karşı her daim üstün kılardı. Türk destanlarında ve halk hikâyelerinde,

kahramanların atları genellikle olağanüstü özelliklere sahip, hızlı ve dayanıklı olarak tasvir edilir. Bu, atın kahramanlıkla olan bağıını güçlendirir ve atın bu güçlü yönleri ile kahramanla özdeşimi sağlanırdı.

Sadakat ve Güven: At, sahibine olan sadakati ve güvenilirliği ile tanınmaktadır. Türk destanlarında kahramanların atları, adeta insan gibi zekâyâ ve sadakate sahiptir. Kahraman zor bir durumda kaldığında atı onu o durumdan kurtarır veya ona yol gösterirdi. Örneğin, Dede Korkut Hikâyelerinde at, kahramanın en büyük yardımcısı ve dostu olarak tasvir edilmektedir. Savaşlarda at, kahraman kadar önemli ve etkin bir rol oynar.

At ve Özgürlük: At, Türklerin özgür ruhunu ve onların bozkırlardaki yaşamlarını çok iyi bir biçimde temsil eder. Türkler için at, bozkırda özgürce hareket etmenin, bağımsızlığın ve gücün bir sembolüdür. Özgür bir yaşam süren Türk toplumunda at, kahramanın hareket kabiliyetini ve özgürlük mücadelesini simgelemektedir.

Destanlardaki At Motifi: Türk destanlarında at, kahramanların ayrılmaz bir parçasıdır. Köroğlu Destanı'nda kahramanın atı "Kırat," kahramanın cesaretini ve mücadele gücünü artıran kutsal bir yoldaş olarak görülür. Manas Destanı'nda Manas'ın atı, kahramanın zaferlerinde önemli bir rol oynar. At, Manas'ın gücünü, iradesini ve kahramanlık ruhunu tamamlayıcı niteliktedir. Dede Korkut Hikâyelerinde ise at, savaşçının yalnızca bineği değil, onun kaderini paylaşan bir yol arkadaşı, yoldaşıdır.

Atın Simgesel Anlamı: At, Türkler için sadece maddi bir araç değil, aynı zamanda kutsal bir varlıktır. Atın cesaret, fedakârlık ve gücü simgelemesi, kahramanlık kavramıyla doğrudan ilişkilidir. Türk mitolojisinde ve inanç sisteminde at, bazen ilahi bir varlık olarak da görülür. Kahramanların atları, kutsal ruhlarla ilişkilendirilir ve bazen kahramanın kaderine eşlik eden bir güç olarak anlatılır.

Sosyal Statü ve Kahramanlık: At, eski Türk toplumunda bir kahramanın statüsünü de belirleyen bir unsurdur. Kahramanın atı ne kadar güçlü ve hızlıysa, o kahramanın toplumdaki itibarı o kadar yüksek olurdu. Bir savaşçının veya liderin sahip olduğu at ve atın nitelikleri onun kahramanlık sembolüydü.

Türklerin At Üzerindeki Savaş Taktikleri: Türkler, bütün dünyada at üzerindeki üstün nitelikli ve eşsiz savaş taktikleriyle tanınmışlardır. Atlı okçuluk, eski Türklerin dünyaya büyük bir korku saldığı bir savaş yöntemlerinden biridir. Bu savaş taktikleri, kahramanlık anlayışının ve atın birbirinden ayrılmaz, vazgeçilmez bir bütünün parçaları olduğunun kanıtı gibidir. Özetlersek, at, eski Türk kültüründe kahramanlık anlayışının en önemli sembollerinden biridir. At, bir kahramanın cesaretini, gücünü ve bağımsızlık arzusunu temsil eder. Eski Türk destanlarında kahramanlar, atları olmadan, atlarından ayrı düşünülemez; at, kahramanın savaş alanındaki gücünü artıran, ona destek olan, sadakat ve güveni temsil eden bir dosttur. Bunun için at, Türk kültüründe yalnızca bir binek değil çok daha derini çok daha fazlasıdır, adeta at, kahramanlık ruhunun bir parçasıdır.

3.1.4.6. Kahramanlıkta Yada Taşı

Yada taşı ile ilgili en eski Türkçe kayıt Kaşgarlı Mahmud tarafından kaleme alınmıştır. Divanü Lûgat-it Türk adlı eserinde Yada başlıklı maddeyi şu şekilde açıklamaktadır: “Bir türlü kamlıkur (Kahinliktir). Belli başlı taşlarla (yada taşı ile) yapılır; rüzgâr estirilir. Bu, Türkler arasında tanınmış bir şeydir. Ben bunu Yağma ülkesinde gözümle gördüm. Orada bir yangın olmuştu, mevsim yaz idi; bu suretle kar yağdırıldı ve Ulu Tanrı’nın izniyle yangın söndürüldü” (DLT-3, 1986: 3). Yada taşı ile ilgili çok yaygın olan inanışlardan biri de Türk boyları arasında eski zamanlardan beri var olan bir inanıştır. Bu inanışta, Türk Tengrisi’nin Türklerin büyük atasına yada denilen özel güçlere sahip bir taşın hediye edilmesidir. Bu taşın içinde barındırdığı güç ile her zaman, her koşulda ve her iklimde yağmur, kar ve dolu yağdırarak fırtına çıkarabilmesidir. Rivayete göre bu taş Türk kamlarının ve Türk komutanlarının ellerinde bulunan bir özel, tılsımlı güçtür. Saha Türkleri bu taşın at, inek, ayı ve kurt gibi hayvanların içinde olduğuna inanır. En tesirli yada taşının ise kurdun karnından çıkarılan taş olduğunu iddia ederler. İnançlarına göre bu taş canlıdır ve yabancı birinin elinde tüm gücünü, tılsımını kaybeder. Türkiye’nin bazı bölgelerinde hala uygulanan yağmur yağdırmak amacıyla taş okuyup suya atmak adeti, bu yada taşı ile ilişkili gibi görülmektedir (Gömeç, 1998: 46-47). Kaynaklara göre İbn-Haldun, Türklerin ülkelerinde hava olaylarına müdahale edebilen bazı kişilerin olduğunu ve bu kişilerin diledikleri zaman yağmur yağdırabildiklerini işitmiştir. Bunun, Türklerin

bir buluşu olduğu bile ileri sürülmüştür. Mirhwand'ın bu büyü faaliyetlerini uzun uzun betimlediği aktarılır (Roux, 2011: 136).

Eski Türk geleneklerinde hava olayları ile ilgili yapılan ritüeller arasında en fazla dikkat çekici bir şekilde göze çarpan yada taşı denilen bir taş ile yapılanıydı. Yağmur, kar ve dolu yağdırma hususunda bu taşın ve bu taşı kullanan kişilerin özelliklerinden birçok tarihi kaynak ve rivayetler bahsetmektedir. Bu konu hakkındaki en kapsamlı bilgiler ise eski Çin ve İslam tarihi kaynakları arasında mevcuttur. Şamanist özellikler taşıyan Türklerle ilgili yapılan çalışmalar bu yağmur taşı geleneğinin hala yaşadığını destekler niteliktedir (İnan, 1976: 54). Bu taş, tarihte Türklerle özdeşleştirilmiş, Türklere Tanrı tarafından verildiğine inanılmıştır ve çoğunlukla savaşlarda kullanılmış olan kutsal, tılsımlı bir taştır. Bu sebepten dolayı insan dışındaki kahramanlığın önemli bir sembolü olduğunu söyleyebiliriz.

Uygur destan geleneğinde, yurt birliği, halkın refahı ve toplumsal düzenin sembolü olarak karşımıza çıkan yada taşı yani tılsımlı taş hakkında en eski bilgiler, erken dönem Çin ve İslami İran kaynaklarında da yer almaktadır. Bu kaynaklara göre, Isık Göl çevresinde hüküm süren Hakan Türk ile Aral Havzası'nda yaşayan amcası Guz (Oğuz) arasında, bu kutsal taşın mülkiyeti nedeniyle uzun süren savaşlar yaşanmıştır. Rivayetlerde bu taş, Türk milletinin diğer halklar üzerindeki hakimiyetini sağlayan büyülü bir unsur olarak değerlendirilir. Anlatıya göre Çin'den gönderilen on bilgili şaman, ilim ve deneyimleriyle Hakan Türk'e destek olmuş ve yada taşının, dolayısıyla siyasi kudretin Türklerin elinde kalmasını sağlamışlardır. Bu on şaman, büyük ihtimalle Göktürklerin on boydan oluşan On Ok topluluğunun bilge atalarını temsil etmektedir. İslamiyet sonrası Türk destanlarında ve halk anlatılarında da yada taşına dair izlere rastlamak mümkündür; ancak bu kutsal taşın en çarpıcı ve anlam yüklü anlatımı, Uygur destanında yer almaktadır. Bu destanda, bir Türk hakanının savaş kudretini kaybettiği bir dönemde, yabancı bir milletle barış sağlamak adına kutsal taşlardan birini, yani yada taşından bir parça feda etmesi büyük bir felaketle sonuçlanır. Uygur anlatısında bu olay, yalnızca siyasal bir hata değil, aynı zamanda kutsal olanın ihlali, vatanın manevi dokusuna zarar verme olarak görülmektedir. Destanda açıkça ifade edildiği üzere, yada taşları yalnızca fiziksel birer nesne değil, aynı zamanda milletin varlığı, vatan sevgisi ve kutsallık bilinciyle özdeşleşen metafizik simgelerdir; bu nedenle başka bir topluma verilmesi kabul edilemez bir ihanet

olarak değerlendirilmiştir (Banarlı, 2001: 36). Eski Türk kültüründe yada taşı, kahramanlık ve liderlikle doğrudan bir ilişkiye sahiptir. Yada taşı, Türk mitolojisinde ve inanç sisteminde önemli bir yere sahip olan, doğa olaylarını kontrol edebildiğine inanılan ve genellikle kutsal özellikler taşıyan bir nesnedir. Bu taş, kahramanlık ve liderlikle de şu yönlerden ilişkilendirilebilir:

Yada Taşının Doğa Üzerindeki Etkisi: Eski Türk inançlarına göre, yada taşı, yağmur, kar veya rüzgâr gibi doğa olaylarını kontrol etmek için kullanılırdı. Bu taş, yalnızca güçlü liderlerin ya da kahramanların elinde etkili olurdu. Doğa olaylarını kontrol edebilmek, toplum üzerinde büyük bir ayrıcalık, güç ve itibar sağlardı. Bu nedenle yada taşı, kahramanlıkla doğrudan ilişkilendirilmiştir.

Kutsallık ve Kahramanlık: Yada taşı, sıradan bir taş değildir, bu taş, kutsal bir güç olarak görülmüştür. Bu kutsallık, taşı elinde bulunduran kişinin doğaüstü bir güce sahip olduğu düşüncesini pekiştirirdi. Bu özellik de kahramanlara mistik bir güç atfederdi. Bir liderin yada taşını kullanarak halkını koruması veya düşmanlarına karşı zafer kazanması, onun kahramanlığını ve liderliğini yükselten bir unsur olmuştur.

Liderlik ve Güç Sembolü: Yada taşına sahip olan kişiler genellikle toplumun liderleri ya da savaşçı kahramanlarıydı çünkü taşın gücünü etkin bir şekilde kullanmak, bilgi, cesaret ve liderlik yeteneği gerektirirdi. Bu taş, bir liderin halkına karşı sorumluluğunu ve onların refahını sağlama gücünü sembolize ederdi ve böylece kahramanın liderlik sıfatı pekiştirilmiş olurdu.

Koruyuculuk ve Savaş: Eski Türk mitolojisinde yada taşının, düşman saldırılarını durdurmak veya savaş kazanmak için kullanıldığı anlatılmaktadır. Bu taşın yağmur yağdırma, fırtına çıkarma gibi olağanüstü özellikleri, düşman üzerinde üstünlük ve zafer sağlamak için kahramanlar tarafından kullanılırdı. Bu da yada taşını, yalnızca fiziksel değil, aynı zamanda doğaüstü bir kahramanlık aracı hâline getirmiştir.

Mitolojik Anlatılarda Yada Taşı: Türk mitolojisindeki kahramanlık hikâyelerinde yada taşı, genellikle olağanüstü olaylarla ilişkilendirilir. Kahramanlar bu taşı kullanarak halklarını düşmanlardan korur, halkını kuraklık gibi felaketlerden kurtarır ve

toplumlarına refah getirirlerdi. Bu taş, bir kahramanın yalnızca fiziksel güçle değil, aynı zamanda manevi ve doğaüstü güçlerle de donanımlı olduğunu göstermekteydi.

Kahramanın Bilgeliği ve Yada Taşı: Yada taşını etkili bir şekilde kullanmak, sadece fiziksel güç değil, aynı zamanda ruhanilik, bilgelik ve ruhsal yetkinlik gerektirirdi. Bu, kahramanların yalnızca cesur değil, aynı zamanda da bilgili ve bilge kişiler olduğunu da vurgulardı.

Kahramanlıkla Yada Taşının Sembolizmi: Yada taşı, Türk kültüründe kahramanlık kavramını güç, bilgelik ve liderlik erdemleriyle birleştiren bir sembol hâline gelmiştir. Bu taş, kahramanın yalnızca bireysel bir savaşçı değil, aynı zamanda halkını koruyan ve yönlendiren bir lider olduğunu simgeler. Kısaca ifade etmek gerekirse Eski Türk kültüründe yada taşı, kahramanlık ve liderlikle doğrudan bağlantılıdır çünkü çoğu zaman bu taş savaşlarda düşmanı alt etmek amacıyla kullanılmıştır. Savaşlarda galip gelmeye yardımcı olan bir kutsal semboldür. Bu taşı kaybetmenin veya başka bir millete sunmanın Türklere uğursuzluk ve çok belalar getirdiğine inanılmaktaydı. Doğa olaylarını kontrol edebilme yeteneği ile de bu taş aracılığıyla, kahramanın toplum üzerindeki gücünü ve etkisini artıran doğaüstü bir unsur ön plana çıkmaktadır. Bu taş, sadece fiziksel bir güç değil, aynı zamanda bilgelik ve kutsal bir otoriteyle de ilişkilendirilmiştir. Yada taşı, Türk mitolojisinde kahramanların güçlerini, liderlik vasıflarını ve halklarına olan bağlılıklarını simgeleyen önemli bir semboldür.

3.1.4.7. Kahramanlıkta Ak Saçlı İhtiyarlar

Bir yerlerde “göksel bir yerde”, “ruh” ile ilgili tüm fenomenlerin öncesinde ve üstünde bir “ihtiyar adam” ilk imgesi bulunmaktadır. İhtiyar adam arketipinin İslami Türk kültüründeki karşılığı Hızır’dır. Türk kültüründe Hızır arketipinin çok sayıda yansıması vardır. Türk inanç ve edebiyatında derviş, ihtiyar, pîr, yaşlı adam, ak sakallı, aksaçlı nur yüzlü ihtiyar gibi adlandırmalarla Hızır için atfedilenler şifa kaynağı; arzu ve dileklerin gerçekleştirici yardımcı ilahi bir figürü; rüyada aşk, âşık edici, âşıklık yeteneği kazandıran; uzak mesafeleri kısa sürede kat edebilen, zamanda yolculuk edebilen; daha üst bir manada ise kendisine ilim verilen kişi Hz. Musa’dan daha bilgili, sonsuz yaşam ve ebedilik sahibi olmasıdır. Olumlu içeriğe sahip bütün bu adlandırmaların her şeyi

kapsadığı gibi bir iddiası yoktur. Yaşlı adamın üç önemli özelliği sağlık ve şifa verebilmesi; zaman ve mekân aşma yapabilmesi; sonsuz yaşama sahip olmasıdır.

Bu anlatılar içerisinde en dikkat çekici ve anlam yüklü olan öğelerden biri, sonsuz yaşam düşüncesidir. Bu ebedî yaşamın kaynağı, çoğu zaman Hızır figürüyle özdeşleştirilmiştir. Hızır, halk inançlarında bilgelik, rehberlik ve sürekli yenilenen hayat gücünün dostça bir temsili olarak görülür. Ne var ki, Kur'an'da Hz. Musa ile Hızır arasında geçen kıssada da vurgulandığı üzere, bu tür varlıklarla temas her zaman güvenli ve sorunsuz olmayabilir; bilakis, insanın bilgi sınırlarını aşan olaylar karşısında yaşadığı zorluklar ve gerilimler bu temasın kaçınılmaz parçasıdır. Hızır figürü bu yönüyle hem yaşamın sürekli kendini yenileyen dinamizmini hem de bu dinamizmin içerdiği potansiyel riskleri sembolize eder. Dolayısıyla Hızır, bir yandan hiç durmayan saat, yenilenmeyle gelen ebediyet metaforlarını temsil ederken; diğer yandan, insan idrakinin sınırlarını aşan bir varoluş biçiminin de simgesidir (Jung, 2017: 207). Hızır'ın üstlendiği rol, klasik mitolojik anlatılarda sıkça karşılaşılan, kahramanın zorlu yolculuğunda karşılaştığı sınavlar ve tehlikeler karşısında ona rehberlik eden “bilge yaşlı adam” arketipiyle örtüşmektedir. Bu figür, genellikle anlatının belirleyici bir noktasında ansızın ortaya çıkar; kahramana, onu ölümcül tehdide karşı koruyacak olan sihirli ve parlak kılıcı gösterir, ulaşılması gereken kutsal mekânı veya hazinelerle dolu kaleyi haber verir. Aynı zamanda, kahramanın aldığı derin yaraları iyileştirecek merhemi sunan, yolculuğun sonunda ise onu mitik gecedan gerçek hayata, sıradan zamana güvenli bir biçimde döndüren yine bu figürdür. Bu yönüyle Hızır, hem yol gösterici hem de dönüştürücü bir yardımcı figür olarak, kahramanın bireysel dönüşüm sürecinde temel bir işlev üstlenir (Campbell, 2021).

Ak saçlı ihtiyar (Ulug Türk) Oğuz Kağan destanında karşımıza şöyle çıkmaktadır: *“Yine söylenmeden kalmasın ve belli olsun ki, Oğuz Kağan'ın yanında ak sakallı, kır saçlı, engin düşünceli bir ihtiyar vardı. O anlayışlı ve asil bir adamdı. Oğuz Kağan'ın veziriydi. Adı 'Ulug Türk' idi. Günlerden birgün uykuda bir altın yay ve üç gümüş ok gördü. Bu altın yay gün doğusundan, ta gün batısına kadar ulaşmıştı ve üç gümüş ok da kuzeye doğru gidiyordu. Oğuz Kağan'a anlattı ve dedi ki; ey kağanım, senin ömrün hoş olsun. Kök Tengri düşümde verdiğini gerçeğe dönüştürsün. Tanrı bütün dünyayı senin soyuna bağışlasın! Oğuz Kağan, Ulug Türk'ün sözünü beğendi. Onun öğüdünü dinledi ve nasihatine göre hareket etti. Ondan sonra sabah olunca büyük ve küçük oğullarını*

çağırtdı ve ‘benim gönlüm avlanmak istiyor. İhtiyar olduğum için benim artık cesaretim yoktur. Kün, Ay ve Yulduz sizler doğu tarafına gidin. Kök, Tag ve Tengiz sizler de batı tarafına gidin’, dedi. Ondan sonra üçü doğu yönüne, üçü de batı tarafına gittiler.” (Gömeç, 2006: 199-200).

Türk destan geleneğinde, hakanların karar alma süreçlerinde başvurdukları, deneyim ve bilgelikleriyle öne çıkan yaşlı danışman figürlerine sıkça rastlanır. Bu figürler, genellikle “ak sakallı”, “ak değnekli” ve derin tarihsel birikime sahip kişiler olarak betimlenir. Özellikle genç hükümdarlara rehberlik eden bu yaşlılar, sadece bireysel bir öğüt kaynağı değil, aynı zamanda toplumsal hafızanın ve geleneksel devlet aklının taşıyıcılarıdır. Bu bağlamda, Oğuz Kağan Destanı’nda yer alan Ulug Türk adlı bilge vezir, bu anlatı tipinin en dikkat çekici örneklerinden biridir. Ulug Türk, Oğuz Kağan’a söz geçirebilen, ona Türk devletlerinin geleneksel idare biçimlerini ve toplumsal bölüşüm anlayışını aktaran bir otorite figürü olarak karşımıza çıkar. Ulug Türk’ün tekil bir şahıs olmaktan ziyade, Oğuz topluluğu üzerinde etkili olan Göktürk kavmini temsil eden simgesel bir figür ya da boy adı olması kuvvetle muhtemeldir. Bu bağlamda Çin ve İran kaynaklarında yer alan, Türk ile Oğuz arasında yada taşı uğruna yaşanan mücadeleler ve taşın Türkler tarafından korunması gerektiğine ilişkin anlatılar, Ulug Türk’ün bireyden çok kolektif bir kimliği simgelediğini göstermektedir. Onun bir şahıs isminden ziyade, Kıpçak veya Karluk gibi bir topluluğun adı olması da Türk destan üslubuna son derece uygundur. Bu anlatıların özünde değişmeyen esas çizgi ise, hükümdarların bilgili ve tecrübeli vezirlerden öğüt alması ve bu öğütler doğrultusunda devleti idare etmeleridir. Çin ve İran kaynaklarında, yada taşını korumak amacıyla gönderilen 10 bilgili şamanın, Göktürk birliğindeki On Ok boylarını temsil ediyor olabileceği de bu sembolik yapıyı destekler niteliktedir. Burada esas mesele, tarihî gerçeklikten ziyade, destanı doğuran halkın hükümdarını yalnızca mutlak otorite sahibi biri olarak değil, bilgelerin rehberliğine değer veren, danışmaya açık bir lider tipi olarak kurgulamasıdır. Aynı motiflerin Türk sözlü edebiyatında da tekrarlanması, hükümdarlarla birlikte devleti yönlendiren büyük bilginlerin ya da hocaların varlığına işaret etmektedir. Bu durum, Türk kültüründe ilim ve hikmete kutsiyet atfedildiğini ve bilge kişilere yalnızca danışman değil, manevi rehber olarak da bakıldığını göstermektedir (Banarlı, 2001: 36-37). Türk kültüründe ak saçlı ve ak sakallı ihtiyarlar, kahramanlık anlayışında önemli bir yer tutarlar ve kahramanlarla güçlü bir bağa sahiptirler. Bu figürler, bilgelik, deneyim, kutsallık ve toplumsal liderliği temsil

ederler. Kahramanların yetişmesinde, onlara yol gösterilmesinde ve kahramanların toplum içinde güçlü, saygın bir yer edinmesinde rehberlik eden bu bilge kişiler, Türk kültüründe kahramanlık ve liderlik anlayışının manevi boyutunu tamamlarlar.

Bilgelik ve Manevi Rehberlik: Türk kültüründe ak saçlı ve ak sakallı ihtiyarlar, bilgelik ve rehberlik kaynağıdır. Kahramanlar genellikle hayatlarında bir dönüm noktasına geldiklerinde veya zorlu bir görev üstlendiklerinde bu ihtiyarlardan rehberlik alır. Bilgelik, kahramanın fiziksel gücünün ötesindeki bir erdemdir. Ak saçlı ihtiyarlar, kahramanlara bu erdemi aşılar ve onlara doğru kararlar almaları için yol gösterir.

Manevi Güç ve Kutsallık: Ak saçlı ve ak sakallı ihtiyarlar, Türk kültüründe sadece bilge değil, aynı zamanda manevi bir otorite olarak görülür. Onlar, kahramanın başarısı için dualar eder, kahramanın yolculuğunda onlara manevi destek sağlar. Özellikle destanlarda bu figürler, kutsal bir görevle ilişkilendirilir ve kahramanın kaderine etki eden yüce kişiler olarak tasvir edilir.

Toplumun Hafızası ve Geleneğin Koruyucusu: Ak saçlı ihtiyarlar, toplumun geleneklerini, değerlerini ve tarihini taşıyan birer hafıza kaynağıdır. Kahramanlık hikâyeleri bu önemli kişiler tarafından aktarılır ve kahramanlar toplumun değerlerine uygun hareket etmeleri konusunda bu kişilerce bilgilendirilir. Türk destanlarında, kahramanların toplumun geleneklerine uygun olarak hareket etmeleri bu ihtiyarların öğütleriyle sağlanır.

Kahramanın Eğitilmesi ve Yetiştirilmesi: Ak saçlı ve ak sakallı ihtiyarlar, kahramanların yetiştirilmesinde önemli rol oynar. Kahramanın fiziksel gücünün yanında, kahraman kişi bilge, adaletli ve ahlaklı olması için de eğitilir. Dede Korkut, kahramanlara yol gösteren ve onları doğru yola sevk eden bir bilge olarak destanlarda sıkça karşımıza çıkar.

Adaletin Temsilcisi: Bu ihtiyarlar, toplumda adaletin sağlanmasında kahramanlara rehberlik eder. Türk kültüründe kahramanlık, sadece savaş meydanında kazanılan zaferlerle değil, aynı zamanda toplumsal düzeni koruma ve adalet sağlama ile de ölçülür. Ak saçlı ihtiyarlar, kahramanların vicdanını şekillendirir ve onlara doğruyu yanlıştan ayırt etmeyi öğretir.

Destanlarda Ak Saçlı İhtiyarların Rolü: Türk destanlarında ak saçlı ihtiyarlar, kahramanın kaderine yön veren, ona yardım eden ve kritik anlarda bilgece öğütler veren kişiler olarak yer alır. Dede Korkut Hikâyeleri'nde Dede Korkut, toplumun bilge lideridir. Kahramanlara isim verir, onların başarılarını över ve onlara geleceklerini şekillendiren öğütler sunar. Manas Destanı'nda ise bilge ihtiyarlar, kahramanın manevi gücünü artıran rehberler olarak ortaya çıkar.

Liderlik ve Kahramanlık Bağı: Türk kültüründe liderler ve kahramanlar, yalnızca fiziksel güçleriyle değil, aynı zamanda bilgelikleriyle de değerlendirilir. Ak saçlı ihtiyarlar, liderlerin ve kahramanların bu bilgelik özelliklerini kazanmalarına yardımcı ve bu yolda öğretici olurlar. Liderlerin toplumlarını yönlendirmesinde ve kriz anlarında doğru çözümler bulmasında bu bilge kişilerin öğütleri hayati önemdedir.

Kutsal Anlamda Yol Gösterici: Ak saçlı ihtiyarlar, genellikle kahramanların büyük zorluklar veya yol ayrımları yaşadığı anlarda ortaya çıkar ve onlara doğru yolu gösterir. Bu durum, Türk mitolojisinde ve destanlarında sıkça karşımıza çıkar ve bu bilge ihtiyarların sözleri, yalnızca kahramanın başarıya ulaşmasını değil, aynı zamanda manevi olarak olgunlaşmasını da sağlar.

Kısaca söylemek gerekirse, Eski Türk kültüründe ak saçlı ve ak sakallı ihtiyarlar, kahramanlık ve liderlik anlayışında bilgelik, adalet, rehberlik ve kutsallık yönlerini temsil eder. Bu kişiler, kahramanların yalnızca fiziksel gücünü değil, manevi ve ahlaki yönlerini de güçlendiren rehberlerdir. Destanlar ve mitolojik anlatılarda, bu bilge ihtiyarlar kahramanların yolculuğunda onlara eşlik ederek Türk kültüründe kahramanlık kavramını daha derin bir anlamla donatmaktadır. Bu yüzden, ak saçlı ve ak sakallı ihtiyarlar, Türk kültürünün kahramanlık anlayışında vazgeçilmez bir yere sahiptirler ve İslamiyet öncesi Türk kültüründe Ulug Türk gibi ak saçlı ak sakallı ihtiyarlar İslamiyet'in etkisiyle birlikte Hızır, veli, derviş tipine evrilmiştir fakat misyonda pek bir değişme olmamıştır.

3.1.4.8. Kahramanlıkta Müzik

“Mûsikî, ilk çağlar hayatında önce dini heyecanları seslendiren sanattır.” diyor Banarlı. Nihad Sâmî Banarlı, musikinin insanlık tarihinde öncelikle dinî duyguları ifade eden bir sanat dalı olarak ortaya çıktığını belirtir. Bu tespit, eski Türk toplumları bağlamında ele

alındığında daha da anlam kazanmaktadır. Eski Türklerde musiki, yalnızca estetik bir ifade biçimi değil; yaşamın her alanıyla bütünleşmiş, neredeyse hayatın kendisini seslendiren bir kültürel pratiktir. Dinî törenlerden av şölenlerine, bireysel dövüşlerden büyük savaşımlara; doğum, ad koyma, aşk itirafı gibi bireysel ritüellerden toplumsal dayanışma anlarına kadar hemen her olay, sazların ezgileriyle anlam bulur. Musiki bu bağlamda, duygunun ve eylemin hem yoğunlaştırıcısı hem de taşıyıcısıdır. Aynı zamanda hafızayı diri tutan, kültürel aktarımı kolaylaştıran bir araç işlevi görür. Özellikle Şu Destanı'nda musikînin varlığı, anlatının sadece bir parçası değil, onun yapısal unsurlarından biri olarak öne çıkar. Destanda genç hükümdarın kişiliği ve liderlik vasıfları anlatılırken, sarayında ordu beyleri için her gün 360 növbet çaldırıldığı bilgisi verilmekte ve bu ayrıntı, musikinin hem törensel hem simgesel boyutuna işaret etmektedir. Bu tür anlatılar, hem tarihî kaynaklarda hem de daha sonraki dönem edebî eserlerde Türk musikî geleneğinin izlerini sürmeye imkân tanır. Anadolu'nun ilk asırlarında da Orta Asya'dan taşınan bu musikî geleneği yaşamaya devam etmiştir. Dede Korkut Hikâyeleri, bu devamlılığın edebî ve kültürel bir yansımasıdır. Bu hikâyelerde hemen her önemli hareket, kopuzun sesiyle başlatılır; kahramanlar savaşımlara ya da kutlu bir işe girişmeden önce saz çalarak ruhsal hazırlık yaparlar. Özellikle kırk yiğit ve onların beyleri, liderlerini kolca kopuzlar eşliğinde över, ona musikîli söyleyişlerle güç ve moral kazandırır. Bu sahneler, musikinin sadece bir sanat dalı değil, aynı zamanda toplumsal dayanışma, psikolojik hazırlık ve kültürel aidiyetin aracı olduğunu göstermektedir (Banarlı, 2001: 37). Türk kültüründe sevinçleri de acıları da savaş zamanında düşmana korku salmayı da müzikle başarabilen bir millettir Türk milleti.

Eski Türk musikisi kaynakları, Türklerin çok erken dönemlerden itibaren zengin ve köklü bir musiki kültürüne sahip olduklarını ortaya koymaktadır. Türkler, musiki aletleriyle icra ettikleri melodilere küg ya da kög adını vermektedirler. Bu terim, Divânu Lügâti't-Türk'te bir şiirin vezni, yani "ır"ın ölçüsü anlamında kullanılmakla birlikte, diğer bazı kaynaklarda nazım, şiir, türkü, musiki ve ses gibi anlamlarla da kaydedilmiştir. Kelimenin farklı varyantları küg/kög farklı lehçelerde ve metinlerde yer bulmuştur. Kaynaklarda yer alan ilginç bilgilerden biri de eski Türklerde küg sayısının yılın gün sayısına, yani 366'ya tekabül ettiğidir. Buna göre, her gün Hakan'ın huzurunda o güne özgü bir küg icra edilmekteydi; ayrıca bu beste ve ezgiler arasında dokuz tanesi her gün tekrar edilmek suretiyle sürekli çalınan eserler arasında yer almaktaydı. Türkler, yüksek sesle söylenen

ve duyguların dışı vurumuna aracılık eden bestelere dole ve ır adını verirlerdi. Bugün “ırlamak” fiili olarak kullanılan sözcük de, bu terimden türemiş olup terennüm etmek, ezgiyle söylemek anlamlarını taşımaktadır. Bu musikî geleneği yalnızca kültürel bir pratik olarak kalmamış, aynı zamanda tarihsel süreç içinde Türk ordularının savaş öncesi motivasyonunu sağlayan millî musiki formuna da dönüşmüştür. İlk çağlarda otağlar önünde icra edilen bu eserler, zamanla saray kültürünün gelişmesiyle birlikte hem saray hem de ordu bünyesinde varlığını sürdürmüş, millî duyguları ve toplumsal dayanışmayı pekiştiren bir unsur hâline gelmiştir. Bugün mehterhâne musikisi olarak adlandırılan geleneksel Türk askerî müziği, bu kadim ve zengin müzikal mirasın doğrudan bir devamı olup, tarihsel kökenlerini eski Türk küg geleneğinden almaktadır (Banarlı, 2001: 38). Zamanla halk müziği, eski ritüel, dini özelliğini eskiye göre kaybetmiş olsa da, kutlama, tören, bayram, şenlik, düğün gibi anlarda icra bağlamlarını çoğunlukla korumuştur. Halk müziği gösterimlerinin icra bağlamlarıyla beraber varlığını sürdürmesi, yerel müzik geleneklerinin varlıklarını sürdürmeleri için önemli bir etken olmuştur. Müzik geleneklerinin geleneksel icra bağlamlarıyla yaşaması çoğu zaman geleneksel toplumlara has bir olgu olarak görülmektedir (Mirzaoğlu, 2015: 228).

Türkü, öncelikle yerel unsurların iç içe geçtiği ve halkın yaşantısına özgü niteliklerin yoğun biçimde yansıdığı bir kültürel formdur. Ancak bu yerel karakterine rağmen, türküler zamanla bir ulusun ortak duygu dünyasını ve tarihsel hafızasını temsil eden evrensel birer ifade aracına dönüşür. Gerçekte, yalnızca Türk kültüründe değil, tüm milletlerin müzik geleneğinde halk şarkılarının yani türkülerin en temel işlevi, ait oldukları toplumun müşterek ruhunu, ortak hafızasını ve kültürel kimliğini yansıtmak ve yaşatmaktır. Bu yönüyle türkü, bireysel deneyimlerden yola çıkarak kolektif bir bilinç oluşturan güçlü bir sözlü kültür aracıdır (Başgöz, 1992: 7-8) diyor Başgöz. Müzikte asıl olan, anlatılmak istenen hikâyeler değil, tek başına seslerdir. Dolayısıyla, müzik kimi zaman bir şarkıda, kimi zaman bir dansta veya bir oyunda olduğu gibi, sözcüklerle ve imajlarla birleşip bir temsil birliği oluşturur. Müziğin sunduğu bu kurgusal yapı ise, aslında gösterim esnasında dinleyicilerin hayal dünyalarında oluşturmalarına izin verilen şeylerdir (Mirzaoğlu, 2015: 30). Buradan yola çıkarak müzik, insanların duygu derinliğine dokunabilir demek yanlış olmaz. Müzik, bir topluluğa güzel duygular hissettirebildiği gibi korku, endişe, kaygı gibi kötü duyguları da hissettirmeyi mümkün kılar. Dolayısıyla, Türk kültüründe kahramanlık ve musikî (müzik) arasında derin ve

köklü bir ilişki bulunmaktadır. Türkler, kahramanlık ruhunu ve destansı anlatıları musikîyle birlikte yaşatmış, müziği savaş, zafer, yas ve toplumsal dayanışmanın bir parçası olarak kullanmıştır. Bu bağlamda müzik, hem kahramanlık hikâyelerinin aktarılmasında hem de kahramanlık duygusunun pekiştirilmesinde önemli bir rol oynamıştır. İşte bu ilişkinin ana unsurları şöyle sıralanabilir:

Kahramanlık Destanlarının Müzikle Anlatılması: Türk kültüründe kahramanlık destanları ve hikâyeleri genellikle kopuz, bağlama gibi telli çalgılar eşliğinde söylenmiştir. Bu, hem sözlü kültürün sürekliliğini, aktarımını ve devamını sağlamış hem de kahramanlık hikâyelerine duygu katmıştır. Örneğin, Dede Korkut Hikâyeleri, müzik eşliğinde anlatılmış ve kahramanların cesareti, fedakârlığı ve zaferleri bu şekilde nesilden nesle aktarılmıştır.

Savaşlarda Müziğin Rolü: Türklerde müzik, savaş meydanlarında askerlerin moralini yükseltmek, onların cesaretlerini artırmak ve birlik duygusunu güçlendirmek için kullanılmasının yanında bazı ezgilerle de düşmana korku, endişe hissettirmek için kullanılmıştır. Özellikle davul, kös ve zurna gibi çalgılar, savaş alanında hem düşmana korku salmak hem de askerlere kahramanlık duygusu aşılamak için çalınmıştır. Savaş müzikleri, Türk ordularında düzen ve disiplin sağlamak amacıyla da kullanılmıştır. Özellikle mehter müziği, askerlerin moralini yükseltmiş ve düşman üzerinde psikolojik bir etki yaratmıştır ve bu gelenek tarih boyunca hep süregelmiştir.

Mehteran ve Kahramanlık İlişkisi: Mehter takımı, Türk kültüründe kahramanlıkla özdeşleşmiş bir musiki geleneğidir. Osmanlı döneminde ordunun en önünde yürüyen mehter takımı, kahramanlık marşları çalarak askerleri motive ederdi. Mehter müziği, kahramanlık duygusunu yüceltmek için kullanılan güçlü bir araçtır. Bugün bile “Ceddin Deden”, “Hücum Marşı” gibi mehter eserleri, Türk milletinin kahramanlık ruhunu simgeleyen melodiler olarak bilinmektedir.

Kahramanlık Anlatılarındaki Musikîli Sembolizm: Müzik, kahramanların zaferlerini ve fedakârlıklarını anlatan bir araç olarak kullanılmıştır. Türklerde ozanlar, kopuz eşliğinde kahramanlık hikâyeleri söylemiş, bu da destansı anlatıların müzikle daha etkileyici bir şekilde ifade edilmesini sağlamıştır. Bu anlatılarda kahramanlar ezgilerle genellikle güç,

cesaret, sadakat ve liderlik erdemleriyle yüceltilir. Müziğin etkileyici yapısı, bu erdemlerin topluma daha derin bir şekilde işlenmesine ve hissettirilmesine katkı sağlar.

Yas ve Kahramanlık İlişkisi: Kahramanların ölümünün ardından halk, ağıtlarla yas tutar ve onların kahramanlıklarını müzik eşliğinde anardı. Bu ağıtlar, kahramanın yüceltilmesini ve onun kahramanlıklarının toplum hafızasında canlı kalmasını sağlardı. Özellikle kadınlar arasında söylenen ağıtlar, kahramanın cesareti ve fedakârlığına duyulan saygıyı müzikle ifade eden bir gelenektir.

Ozanlık Geleneği: Türk kültüründe ozanlar veya âşıklar, kahramanlık ve müzik arasındaki ilişkinin en önemli temsilcilerindendir. Ozanlar, kahramanların hikâyelerini kopuz veya bağlama eşliğinde dile getirerek, bu hikâyelerin halk arasında yayılmasını sağlarlar. Ozanlar, sadece hikâyeci değil, aynı zamanda kahramanlık ruhunu besleyen kişiler olarak toplumda önemli bir yer tutarlar. Biz dördüncü bölümümüzde bu konuyu detaylı bir biçimde ele almaktayız.

Müzik ve Toplumsal Dayanışma: Kahramanlık ruhu, müzik aracılığıyla toplumsal dayanışmayı güçlendirmiştir. Destanların ve kahramanlık türkülerinin birlikte söylenmesi, toplumda birlik duygusunu artırmış ve ortak bir kahramanlık bilinci oluşturmuştur. Türk halk müziğinde yer alan kahramanlık türküleri, savaşçılara duyulan hayranlığı ve minnettarlığı ifade eden, kahramanlığı yücelten eserlerdir. Dördüncü bölümde detaylı olarak işlenmiştir (bkz. 4. Bölüm).

Kahramanlık Türküleri: Türk kültüründe kahramanlık duygusunu ifade eden birçok türkü vardır. Bu tür eserler, kahramanlık değerlerini yüceltirken, halkın moralini ve birlik duygusunu da güçlendirmiştir. Örneğin, Köroğlu Türküleri, Köroğlu'nun kahramanlık hikâyelerini müzik yoluyla anlatan eserlerdir. Aynı şekilde, Kurtuluş Savaşı döneminde halk arasında söylenen kahramanlık türküleri, Türk milletinin bağımsızlık mücadelesindeki azmini ve cesaretini yansıtır. Tezimizin dördüncü bölümünde bu konu detaylı bir şekilde işlenmiştir.

Ruhun Beslenmesi ve Kahramanlık: Türkler için müzik, yalnızca eğlence değil, aynı zamanda ruhun beslenmesi için bir araçtır. Kahramanların, mücadelelerinde ruhsal olarak güçlenmeleri, motive olmaları bazen de moral bulmaları ve halkın bu mücadelelere müzik

ile destek vermesi, müzik ile duyguları canlı tutması önemli bir motivasyon olmuştur. Kahramanlık duygusu, müzik yoluyla daha derin bir anlam kazanmış ve kahramanların her türlü mücadeleleri, müzikle ölümsüzleştirilmiştir.

Yani, Eski Türk kültüründe müzik, sadece eğlence aracı değil, aynı zamanda dini, toplumsal ve askerî anlamlar taşıyan önemli bir kültürel unsurdu ve hem bireysel hem de kolektif hafızada güçlü bir yer edinmiş, Türk toplumunun kimliğini oluşturan temel unsurlardan biri haline gelmiştir. Türk kültüründe musiki, neredeyse her devirde kahramanlıkla yakından ilişkili olmuştur. Türk savaş müziği, özellikle ordunun moralini yükseltmek düşmana korku hissettirmek için kullanılmıştır. Eski Türklerde Nevbet adı verilen müzik mehter müziğinin kökenlerini oluşturmaktadır. Müzik, savaşlarda askerleri motive etmek, kahramanlık hikâyelerini halk arasında yaymak, toplumsal dayanışmayı artırmak, düşmana korku salmak ve kahramanları yüceltmek gibi birçok alanda önemli bir rol oynamıştır. Ozanlar, mehter takımları ve halk türküleri, kahramanlık duygusunu besleyen ve bu ruhu her daim nesilden nesle aktaran önemli araçlar olmuştur. Bu nedenle musiki, Türk kültüründe kahramanlık ruhunun en etkileyici ifadelerinden biridir diyebiliriz ve tezimizde olduğu gibi detaylı incelemeye değerdir.

3.1.4.9. Kahramanlıkta Dağ Kültü

Türk halk kültürünün hemen her döneminde ve farklı ifade biçimlerinde kendisine üretim alanı bulan dağ motifi, Türklerin dünya tasavvurunda yalnızca coğrafi bir unsur olarak değil, aynı zamanda merkezi ve kutsal bir simge olarak yer edinmiştir. Kozmik düzenin odağında konumlandırılan dağlar, yalnızca fiziksel mekânlar değil, aynı zamanda canlı, ruhsal varlıklar şeklinde tasavvur edilmiştir. Bu bağlamda dağlar, bir yandan koruyucu ve kollayıcı nitelikleriyle kutsallık kazanırken, diğer yandan cezalandırıcı ve uyarıcı yönleriyle doğüstü bir otorite olarak da değerlendirilmiştir. Bu ikili işlev, yalnızca Türk kültürüne özgü olmayıp pek çok kadim inanç sisteminde de gözlemlenen ortak bir anlayışa işaret eder. Jean-Paul Roux'un tespitlerine göre, Türk inanç dünyasında özellikle Ötüken ve Köğmen dağları kültürel hafızada en güçlü simgesel dağlardır. Roux, bu dağların etrafında şekillenen kutsal mekân algısına dikkat çekerken, dağlara veya dağlarda yaşadığına inanılan kutsal varlıklara sunulmak üzere düzenlenen kurban törenlerinden ve bu amaçla gerçekleştirilen hac yolculuklarından da söz etmektedir. Bu

uygulamalar, dağın yalnızca doğayla ilgili bir unsur olmadığını, aynı zamanda metafizik bir anlam taşıyan ve kültürel ritüellerin merkezine yerleştirilen bir yapı olduğunu ortaya koyar (Roux, 2011: 62). Bayat, mağaraların genellikle dağların içinde, yani kozmik anlamda merkeze tekabül eden mekânlarda yer alması nedeniyle, dağdan türeme anlayışının atalar kültürüyle bağlantılı olarak değerlendirilmesi gerektiği üzerinde durmaktadır. Ona göre, dağın kutsal mekân olarak algılanması, mağara ile birlikte düşünüldüğünde yalnızca kozmogonilere değil, aynı zamanda ataların barındığı, doğduğu ya da bir geri dönüş yeri olarak da anlam kazanmakta; böylece dağ, hem kozmik merkez hem de soyun manevi kaynağı şeklinde iki katmanlı bir kutsallık taşımaktadır (Bayat 2012: 36). Kalafat, destan anlatılarında dağların yalnızca coğrafi ya da sembolik bir unsur değil, aynı zamanda kahramanlara güç, kudret ve cesaret aşılayan kutsal varlıklar olarak tasavvur edildiğini belirtir. Ona göre, dağlar destan evreninde ulu ata ya da ulu ana işleviyle karşımıza çıkmakta; bu bağlamda, kahramanın fiziki ya da ruhsal doğuşuna kaynaklık eden metafizik merkezler hâline gelmektedir. Bu durum, dağ kültü ile atalar kültü arasında güçlü bir ilişki olduğunu göstermekte; her iki inanç sisteminin destanlar aracılığıyla birbirine eklemlenmiş, iç içe geçmiş bir yapıda varlık kazandığını ortaya koymaktadır (Kalafat, 2012: 194).

Uygur Türkleri de dağlara kutsiyet atfeden inanç sistemine sahip olmuşlardır. Özellikle Ötüken Dağı, yalnızca coğrafi bir unsur değil, aynı zamanda yurt kabul edilen ve kutsallık atfedilen merkezî bir mekân olarak değerlendirilmiştir. Aksakallılar meclisi ve devlet kurultaylarının da bu kutsal dağda gerçekleştirilmesi, Uygurların siyasi ve kültürel meşruiyeti kozmik merkezle ilişkilendirme anlayışını yansıtmaktadır. Bu durum, dağın yalnızca doğal bir unsur değil, aynı zamanda toplumsal düzenin ve kutsal otoritenin simgesi olarak işlev gördüğünü göstermektedir (Rahman, 1996: 137). Göktürk Abideleri'nde ise Türk milletinin Ötüken yerini, yurdunu, ormanını, dağını terk ederse her şeyini kaybedeceği, hatta yok olacağı çok defa zikredilmiştir (Ergin, 2010). Roux, Ulan-Bator yazıtlarında Kögmen'in bir Tanrı adı şeklinde kullanıldığını dikkati çeker:

“Kögmen

Mukaddes yer su...

Han Tanrı'da...

Umay hatun...” (Orkun, 2011: 353).

Dolayısıyla Dağ, Eski Türk kültüründe ve genel olarak birçok mitolojide güç, dayanıklılık, kutsallık ve yücelik sembolü olarak görülür. Türk mitolojisinde dağlar, kahramanlıkla güçlü bir şekilde ilişkilendirilmiştir ve kahramanların özelliklerini, mücadelelerini derinlemesine anlamak için önemli bir metafor olarak kullanılmıştır. Bu bağ çeşitli unsurlardan oluşur:

Dağların Kutsallığı ve İlahi Bağlantısı: Türk kültüründe dağlar, kutsal mekânlar olarak kabul edilir. Dağlar, gökyüzüne en yakın yerler olduğu için Gök Tanrı ile doğrudan bir bağ kurulan mekânlar olarak görülmüştür. Kahramanlar, genellikle ilahi yardım almak ya da ruhsal bir güç kazanmak için dağlara tırmanır veya burada sınanır. Dağ, kahramanın ilahi destekle desteklendiği, yüceltildiği bir sembol hâline gelmiştir.

Kahramanın Dağ ile Mücadelesi: Dağ, kahraman için çok zorlu bir engeli temsil eder. Kahramanın yolculuğunda aşılması gereken önemli bir aşama gibidir. Kahramanın bir dağa tırmanması veya dağdan geçmesi, fiziksel dayanıklılığını, cesaretini ve onun iradesini kanıtlaması anlamına gelmektedir. Dağların kahraman tarafından aşılması, yolculuk sürecinde kahramanın güçlenme sürecini ve olgunlaşmasını temsil eder. Bu süreç, kahramanın sadece fiziksel değil, aynı zamanda ruhsal bir yolculuğa çıkmasını ve bu yolculuğu başarılı bir şekilde tamamlamasını ifade eder.

Dağ ve Koruyuculuk: Dağlar, Türk mitolojisinde aynı zamanda koruyucu kollayıcı bir unsurdur. Türk boylarının yerleştiği coğrafyalarda dağlar, doğal sınırlar oluşturur ve düşmanlardan korunmak için stratejik avantaj sağlar. Bu bağlamda, dağlar doğal coğrafi koruma olarak kahramanlık ve vatan savunmasıyla ilişkilendirilebilir. Özellikle metnini yukarıda verdiğimiz Ergenekon Destanı'nda, Türkler bir dağ vadisinde sıkışmışken, demirin eritilmesiyle dağdan çıkmışlardır. Bu başarı, dağın aynı zamanda kurtuluş ve yeniden doğuşun sembolü olduğunu gösterir.

Yalnızlık, Güç Arayışı ve Kahramanlık: Dağ, kahramanın yalnızlık içinde güç bulduğu bir mekândır. Kahramanlar genellikle bir dağa çekilir, burada kendi sınırlarını keşfeder ve mistik bir güç kazanarak da toplum içine geri dönerler. Bu durum, kahramanın zorluklar karşısında kendi gücünü bulmasını ve bağımsızlığını kazanmasını temsil eder. Ayrıca bu yalnız kalış, dağ kültü içerisinde soyutlanmış dini anlatılarda da aynı şekilde mevcuttur peygamberlere vahiyler bile çoğu zaman dağda yalnız başınayken gelmiştir.

Hatta halk hikâyelerinde dahi hep bir dağ imgesi, aşılması ya da aşkı uğruna delinip geçilmesi gereken hep bir dağ motifi mevcuttur.

Türk Mitolojisinde Dağlar ve Kahramanlar: Türk destanlarında ve mitolojisinde dağlar sıklıkla önemli bir rol oynar. Ergenekon Destanında Türklerin zor zamanlarında sığındığı dağlar, aynı zamanda da kurtuluşlarının sembolü olmuştur. Bozkurt Destanında kahramanların genellikle bir dağdan yola çıkması veya kutsal bir dağda güç bulması anlatılır. Dağlar, yukarıda da değindiğimiz gibi Eliade'nin merkez simgeciligi ile ifade ettiği, genellikle gök ve yer arasındaki bağlantıyı temsil eden ve bu bağlamda kahramanın insanüstü, olağanüstü bir rol üstlenmesinin merkez kahramanı ve mekânıdır.

Yücelik ve Kahramanın Yükselmesi: Dağın, yücelik ve yüksek hedeflerin sembolü olduğunu söyleyebiliriz. Kahramanların yüksek bir dağın zirvesine ulaşması, kahramanların yolculuklarında hedefe, başarıya ve asıl kahramanlığa ulaşmayı temsil eder. Dağ, neredeyse bütün yüksek duyguları sembolize eder, aynı zamanda kahramanın halkını yüceltmesini, liderlik rolünü üstlenmesini de içeren bir motiftir.

Dağ, psikolojik açıdan yorumlarsak, hem fiziksel bir engel hem de ruhsal bir yolculuğun, tekâmülün simgesidir. Türk mitolojisinde ve destanlarında kahramanların dağlarla olan ilişkisi, onların cesaretini, kararlılığını ve ilahi güçle olan bağını, yakınlığını temsil eder. Dağa çıkmak veya dağdan güç almak, kahramanın insanüstü niteliklere sahip olduğunu ve halkı için mücadele ettiğini gösterir.

3.1.4.10. Kahramanlıkta Ateş ve Su

Eski Türk inanç sisteminde ateş kültü, başlıca işlevleri bakımından hem arındırıcı hem de koruyucu bir unsur olarak öne çıkmaktadır. Ateş, özellikle temizlik ve saflığın sembolü olarak kabul edilmiş; bunun yanı sıra, kötü ruhları uzaklaştırma ve uğursuzlukları defetme işleviyle de kutsal bir nitelik kazanmıştır. Bu bağlamda ateş, sadece fiziksel bir öge değil, aynı zamanda manevi bir koruma mekanizması ve ritüel aracı olarak Türk kozmolojisinde merkezi bir rol üstlenmiştir (İnan, 1976: 43). Ayrıca hastalıkların kötü ruhlar tarafından getirildiğine inanan Türkler, ritüellerde hastalıkları kovmak amacıyla ateşi kullanmışlardır (Bayat, 2006b: 261). Şamanlar, Eski Türk inanç sisteminde yalnızca ruhani rehberler değil, aynı zamanda kozmik güçlerle temas kurabilen istisnai kişiler

olarak kabul edilmiştir. Onlara atfedilen en belirgin yetilerden biri, trans hâlinde gökyüzüne, yani kutsal kozmik katmanlara yükselebilmek kabiliyetidir. Bununla birlikte, şamanların ateş üzerinde kontrol sahibi olduklarına, ateşi yönlendirebildiklerine ve onunla ritüel bir ilişki kurabildiklerine inanılmıştır. Bu iki özellik, şaman figürünün hem göksel düzlemle hem de dünyevi arındırma süreçleriyle ilişkili çok boyutlu bir karakter taşıdığını ortaya koymaktadır (Eliade, 1999: 23). Şamanlar, yalnızca gökyüzüyle değil, aynı zamanda yeraltı âlemi ve ruhlar dünyasıyla da iletişim kurabilen aracı figürler olarak tanımlanmıştır. Onlara atfedilen başlıca yetiler arasında, hastalanan ruhları iyileştirme, ölümlerin taleplerini algılayarak yerine getirme ve onların sıkıntılarını dinleyebilme gibi işlevler bulunmaktadır. Ayrıca şamanlar, ateş aracılığıyla yeraltı varlıklarıyla temas kurabilme gücüne sahip sayılmış; bu bağlamda ateş, sadece arındırıcı değil, aynı zamanda öte âlemle bağlantı kurmayı mümkün kılan kutsal bir iletişim aracına dönüşmüştür. Bu nitelikler, şamanın kozmik dengeyi sağlayan, üç âlem (gök, yer, yeraltı) arasında geçiş yapabilen merkezî bir figür olduğunu ortaya koymaktadır (Gömeç, 2011: 22). Göktürklerin ateşi hem arındırıcı hem de şifalandırıcı bir unsur olarak görmelerinin yanı sıra, cezalandırıcı ve dönüştürücü güce sahip olduğuna inandıkları anlayış, Orhun Abidelerine de şu şekillerde yansımıştır: *“Türgiş kavmini uykuda bastık. Türgiş kağanının ordusu Bolçu’da ateş gibi, fırtına gibi geldi. Savaşttık. Kül Tigin alını beyaz boz ata binip hücum etti.”* (Ergin, 2009: 23).

“Babamızın, amcamızın kazanmış olduğu milletin adı sanı yok olmasın diye Türk milleti için gece uyuyamadım, gündüz oturmam. Küçük kardeşim Kül Tigin ile iki şad ile öle yite kazandım. Öyle kazanıp bütün milleti ateş, su kılmadım.” (Ergin, 2009: 43).

“Yirmi yedi yaşında Kırgıza doğru ordu sevk ettim. Mızrak batımı söküp, Kögmen ormanını aşarak yürüyüp Kırgız kavmini uykuda bastım. Kağanı ile Songa ormanında savaştım. Kağanını öldürdüm, ilini orda aldım. O yılda Türgişe doğru Altın ormanını aşarak İrtiş nehrini geçip yürüdüm. Türgiş kavmini uykuda bastım. Türgiş kağanının ordusu ateş gibi, fırtına gibi geldi.” (Ergin, 2009: 45).

“Geyik yiyerek, tavşan yiyerek oturuyorduk. Milletin boğazı tok idi. Düşmanımız etrafta ocak gibi idi, biz ateş idik. Öylece oturur iken Oğuzdan casus geldi.” (Ergin, 2009: 67).

Eski Türk inanç sisteminde kut anlayışı çerçevesinde hakanlar, yalnızca siyasi otoritenin taşıyıcıları değil, aynı zamanda kozmik düzende kutsal unsurların yeryüzündeki yansımaları olarak kabul edilmiştir. Bu bağlamda, hakanların nitelikleri çoğu zaman doğa unsurlarıyla simgesel düzeyde ilişkilendirilmiştir. Özellikle Uygur dönemine ait anlatılarda hakan, hem yüceliği hem de arındırıcı, dönüştürücü kudretiyle berrak bir göle ve alevli bir ateşe benzetilmektedir. Bu benzetmeler, hakanın hem hayat verici hem de gerektiğinde yakıcı ve cezalandırıcı bir otoriteye sahip olduğunu ifade ederken, aynı zamanda onun kutla ilişkilendirilen kutsal varlık statüsünü de pekiştirmektedir (Esin, 1978: 96). Yakutlar, geleneksel inanç sistemleri çerçevesinde ateşe son derece büyük bir saygı göstermektedirler. Ateşin kutsal kabul edilmesi nedeniyle, gündelik yaşamda ateşe yönelik her türlü davranış belirli kurallar çerçevesinde düzenlenmiştir. Örneğin, ayaklara giyilen ayakkabıların çamur ve kirlerinin ateşte temizlenmesi, ateşe demirden yapılmış silahların sokulması ve özellikle ateşe tükürülmesi kesin biçimde yasaklanmıştır. Benzer biçimde, Altay Türkleri de ateşe yönelik derin bir hürmet beslerler; ateşe asla küfredemezler, yanan bir ateşi suyla söndürmekten kaçınırlar, ateşe tükürmek ya da onunla oyun oynamak gibi davranışlar toplum içinde tabulaştırılmıştır. Bu yasaklayıcı kültürel tutumlar, ateşin yalnızca fiziksel bir unsur değil, aynı zamanda doğaüstü bir varlık ya da ruh taşıyıcısı olarak kabul edildiğini; dolayısıyla onunla kurulan ilişkinin kutsallık bilinci içinde şekillendiğini göstermektedir (Gömeç, 2011: 88). Yakutlar, kutsal kabul ettikleri unsurlar karşısında gerçekleştirdikleri ritüel pratiklerde özellikle ateş ve ocak önünde yemin etmeye büyük önem atfederler. Bu uygulama, ateşin yalnızca arındırıcı ve koruyucu bir unsur olarak değil, aynı zamanda tanıklık eden kutsal bir varlık olarak da konumlandırıldığını göstermektedir. Ateş ve ocak karşısında edilen yeminler, yalnızca bireysel bağlılık ve dürüstlüğü değil, aynı zamanda toplumsal güveni ve kutsal düzenle kurulan bağı temsil eden sembolik bir davranış biçimi olarak değerlendirilir. Onların yemin formülü “büyük babamız ateş karşısında... and ediyorum...” diye başlar ve “yemeklerimden attığım alevli ateş ile and ediyorum” diyerek tamamlanır (İnan, 1976: 95).

“Ülgen gökten birisi kara, birisi ak iki tane taş getirdi. Kuru otları avucuyla ezip bir taşın üzerine koydu ve diğeriyle vurdu, otlar ateş aldı. Ülgen böylece ilk defa ateşin nasıl yakıldığını insanlara öğretip bu ateş atamın gücünün taşa düşmüş halidir.” dedi (İnan, 1976: 45). Bu efsaneden de anlaşılacağı üzere, Eski Türk inanç sisteminde ateş, yalnızca

fiziksel bir unsur değil, Tanrı'nın insanlara lütfettiği ilahi bir imkân olarak kabul edilmiştir. Ateş, Tanrı'nın bir parçası ya da yeryüzündeki yansıması olarak algılanmakta; bu nedenle ona gösterilen saygı, sadece doğaya değil, aynı zamanda kutsala yönelik bir hürmetin ifadesi olarak değerlendirilmelidir. Türklerin ateşi kutsal saymalarının temelinde, onun ilahi kökenli bir unsur olduğu inancı yatmakta; bu kutsiyet algısı, ateşin günlük yaşamdan ritüel pratiklere kadar birçok alanda özel bir statüyle ele alınmasına neden olmuştur.

Ergenekon Destanı'nda, Türklerin demir dağın eritilmesi suretiyle ateş aracılığıyla yeniden özgürlüklerine kavuşmaları, ateşin yalnızca doğal değil, aynı zamanda kurtarıcı ve dönüştürücü bir güç olarak algılanmasına zemin hazırlamıştır. Bu anlatı, ateşe atfedilen kutsiyetin tarihsel ve mitolojik temelini oluşturmaktadır; ateşin, esaretten kurtuluşun ve yeniden doğuşun simgesi hâline gelmesine neden olmaktadır. Türkler bu büyük kurtuluşu her yıl baharın gelişiyle birlikte kutlamış; bu kutlu günü anmak amacıyla ateş üzerinden atlama, şöenler düzenleme ve çeşitli ritüel temelli eğlenceler tertip etmişlerdir. Ateş kültürünün izlerine yalnızca Ergenekon anlatılarında değil, Kırgızlara ait Manas Destanı gibi diğer büyük epik geleneklerde de rastlamak mümkündür. Manas Destanı'nda, Manas'ın babası Cakıp Han'ın ateşe bakarak gelinlerinin geleceğine dair kehanette bulunması, ateşin aynı zamanda sezgi, kehanet ve bilgelikle ilişkilendirilen bir unsur olarak da görüldüğünü göstermektedir. Bu örnekler, ateşin Türk mitolojik düşüncesinde hem maddi hem de metafizik düzlemde anlam yüklü, çok işlevli bir kült nesnesi olduğunu ortaya koymaktadır (Gömeç, 2011: 89).

Kalaçların ateş ayinlerinde Umay Ana, bir ateş ruhu şeklinde anlatılmaktadır (İnan, 2000: 35). "Potapov'un Umay-Bojestva" adlı eserinde kamın ateşe Umay Ana diye seslenerek müracaat ettiğini ve Umay Ana'nın bereket, çocukların ve yaşlıların yaşamına hamilik etmesi adına dua ettiğini belirtmektedir (Bayat, 2007: 72). Umay Ana ile Od Ana arasındaki dikkat çekici benzerliklerden biri de her iki figürün su unsuruna karşı mesafeli oluşlarıdır. Nitekim, mitolojik anlatılarda Umay Ana'nın da tıpkı Od Ana gibi sudan çekindiği görülmektedir. Bu durum, her iki varlığın doğaları gereği ateş ve gök temelli kutsal alanlarla ilişkilendirilmeleriyle açıklanabilir; zira su, sembolik düzlemde bu kutsal güçlerin dengesini bozabilecek karşıt bir unsur olarak değerlendirilmektedir. Bu ortak özellik, Türk mitolojisinde elementler arası denge ve çatışma motifleri çerçevesinde

anlam kazanan bir arketipsel yapı sunar (Dilek, 2014: 140, Bayat, 2007: 54, Çoruhlu, 2006: 41). Kültler arasında merkezi bir yere sahip olan su, hayat verici niteliğiyle doğanın en temel unsurlarından biri olarak hemen her mitolojide anlam yüklü bir sembol olarak karşımıza çıkmaktadır. Sembolik düzlemde su, tüm potansiyel güçlerin taşıyıcısı ve evrensel varoluşun asli kaynağı olarak değerlendirilir. Bu bağlamda, su yalnızca fiziksel bir madde değil, aynı zamanda farklılaşmamışlık, saf enerji ve yaratılışın ham hali olarak da görülür. Evrendeki tüm maddi varlıkların temeli sayılan su, tohumları taşıyan ilksel bir rahim işlevi görmekte; bu nedenle doğurganlık, bereket ve yeniden doğuşla özdeşleştirilmektedir. Özellikle Paleolitik dönem sembolizminde, dişil ilkenin temsili olan figürlerin üzerinde yer alan spiral motifler aracılığıyla su, doğurganlıkla doğrudan ilişkilendirilmiştir. Bu temsillerde su, evrenin tüm potansiyel yaşam unsurlarını taşıyan bir “evrensel rahim” olarak kodlanmış; tazelik, yeniden üretim ve süreklilik gibi anlamlarla özdeşleştirilmiştir. Aynı zamanda, suyla yıkanma eylemi eski inanç sistemlerinde yalnızca fiziksel temizlik değil, sembolik olarak bir geçişi, bir yeniden doğumu temsil etmektedir. Bu ritüel, bireyin eski kimliğinden sıyrılarak yeni bir yaşama adım atması, ya da ölümden dirilişe, maddenin ruhla yeniden birleşmesine dair bir dönüşüm anlamı taşır. Böylece su, hem bireysel hem de kozmik dönüşüm süreçlerinin merkezinde yer alan arındırıcı ve yaratıcı bir güç olarak işlev görür (Eliade, 2003b: 196, 199). Suyun Türk kültürü için taşıdığı anlamı tam olarak anlamak için Orhun Yazıtlarına bakmak gerekmektedir. Orada su, “iduk yir-sub” yani kutsal yer ve su şeklinde geçmektedir ve bu ifade hem koruyucu ruhları hem de vatan anlayışını içerisinde barındırır (İnan, 1986: 48). Türk inanç sisteminde, hem kutsanmış toprak hem de kutsanmış su kavramları etrafında şekillenen anlayış, yurdun tamamının kutlu ve kutsal bir bütün olarak algılandığını göstermektedir (Ulutürk, 2009; akt. Uçar, 2020: 24-47). Bu anlayışa göre, su ve toprağın korunmadığı, değersizleştirildiği bölgeler, sadece fiziksel değil, aynı zamanda manevi düzlemde de uğursuzluk, kıtlık ve sıkıntı gibi olumsuzlukların hâkim olduğu yerler olarak kabul edilmiştir. Özellikle Orhun Yazıtları’ndan anlaşıldığı üzere, halkın refah içinde yaşaması, bolluğun sürekliliği ve düzenin korunması, doğrudan su ve toprağın kutsiyetine riayet edilmesine bağlıdır. Bu nedenle, suyu ve toprağı korumakla görevli hakanların gönderilmesi, yalnızca bir yönetim biçimi değil, aynı zamanda kutsal bir görev ve kozmik düzenin sürdürülebilirliği açısından zorunlu bir uygulama olarak değerlendirilmiştir.

Orhun Yazıtları'nda da suyun, toprağın ve kutsal mekânların koruyucu ve yönlendirici rolüne dair çeşitli anlatımlar yer almaktadır. Özellikle Tonyukuk Yazıtı'nın batı yüzünün 38. satırında, Bilge Vezir Tonyukuk'un farklı kavimleri himaye altına alarak dirliği ve düzeni sağlamak amacıyla gerçekleştirdiği askerî seferlerden söz edilmektedir. Bu pasajda, Tonyukuk ve ordusunun son derece çetin doğa koşullarına sahip Altay Dağları'nı ve İrtiş Irmağı'nı geçerken yalnızca fiziksel güçle değil, aynı zamanda Tanrı, Umay ve kutsal yer-su varlıklarının desteğiyle başarıya ulaştıkları vurgulanmaktadır. Bu anlatım, eski Türk inanç sisteminde kutsal coğrafi unsurların özellikle dağ, ırmak ve su kaynaklarının yalnızca doğal oluşumlar değil, aynı zamanda ilahi iradenin tecelli ettiği, yol gösterici ve koruyucu güçler olarak algılandığını açık biçimde ortaya koymaktadır (Tekin, 1994: 16-17; Orkun, 1994: 113; Erkoç, 2020: 78). Göktürk Devleti'nin veziri tarafından dile getirilen bu ifadeler, kutsal yer ve sulara duyulan inancın yalnızca halk arasında değil, devletin en üst kademelerinde de güçlü bir şekilde benimsendiğini göstermektedir. Bu durum, erken Türk siyasal düşüncesinde doğa unsurlarının sadece çevresel değil, aynı zamanda kozmik düzenin bir parçası ve ilahi yardımın aracı olarak görüldüğünü ortaya koyar. Böylece kutsal yer-su inancı, yalnızca dini değil, aynı zamanda devlet ideolojisini şekillendiren temel kültürel referanslardan biri hâline gelmektedir.

Dinler tarihinde su, çoğu zaman doğumu, dünyaya gelmeyi ve tekrardan doğuşu sağlayan bir güç şeklinde görülmektedir (Ulutürk, 2009; akt. Uçar, 2020: 24-47). Su kültürünün daha farklı bir formu da "hayat suyu"dur. Destanlarda geçen hayat suyu motifi, gençleştiren, sağlık ve şifa veren, güç kuvvet kazandıran, hayat veren özellikleri ile çok çeşitli ve zengin bir unsur olarak karşımıza çıkar (Aslan, 2007: 89). İyileştirir, güzelleştirir, can verir ve gençleştirir. Suyun ilk örneği "hayat suyu"dur ve hayat suyu da güç kuvvet verme özelliğiyle beraber sonsuzluğun da bir sembolüdür (Eliade, 2003b: 200). Toplumsal hayatta kutsiyet atfedilen ve çeşitli konularda koruyucu ya da yardımcı nitelikler taşıdığına inanılan kültlerin, aynı zamanda cezalandırıcı bir boyuta da sahip oldukları görülmektedir. Bu tür kültler, yalnızca iyilik ve lütuf dağıtan varlıklar olarak değil, kutsal düzene aykırı davranışlara karşı tepki gösteren, toplumsal dengeyi sağlamak adına cezai müdahalelerde bulunan metafizik otoriteler olarak da işlev görürler. Bu yönleriyle kültler, hem düzeni kuran hem de onu koruyan, çift yönlü bir kutsal mekanizma olarak toplumsal bilinçte yer edinmişlerdir.

Hükümdarlık, tıpkı sağlık gibi, suyun taşıdığı yaşam enerjisiyle ilişkilendirilen bir güç kaynağı olarak değerlendirilmiştir. Su, sadece biyolojik canlılık değil, aynı zamanda kozmik düzeyde etkin olan ruhsal bir enerjinin taşıyıcısıdır. Bu enerji, mitolojik ve dini inanç sistemlerinde kahramanlara ya da yöneticilere aktarılan kutsal bir kudret olarak görülmüştür. Bu bağlamda, suyun ruhunda var olan güç, Tanrı tarafından verilen kut ile bütünleşerek bireye meşruiyet, iktidar ve kudret sağlar. Ancak bu kutsal güç çift yönlüdür; tıpkı Tanrısal iradenin şartlılığı gibi, kutun ya da suyun taşıdığı enerji de yer yer bireyin aleyhine dönebilir ve kutsal düzene aykırı davranışlar karşısında cezalandırıcı bir işlev kazanabilir. Bu yönüyle su, hem hayat verici hem de kudreti geri çekici, dönüştürücü bir metafizik unsurdur (Eliade, 2003b: 215).

Türk kültüründe su ve ateş, hem fiziksel hem de manevi anlamlarla yüklü olan iki temel doğa unsuru olarak kahramanlıkla sık sık bağdaştırılmıştır. Bu unsurlar, genellikle kahramanın sınavları, dönüşümü ve başarısı ile ilişkilendirilmektedir. Türk kültüründe su ve ateşi kahramanlık bağlamında değerlendirsek:

Su ve Kahramanlık: Su, Türk kültüründe arınma, hayat, bolluk ve kutsallığın simgesidir. Kahramanlık bağlamında su şu şekillerde anlam kazanmaktadır: Türk mitolojisinde su, kahramanların doğuşuna tanıklık eden kutsal bir unsur olarak yer alır. Örneğin, Oğuz Kağan Destanı'nda Oğuz Kağan'ın annesi kutsal bir ışıkla suyun içinde bulunur. Bu, suyun kahramanların ilahi kökenini ve seçilmişliğini temsil ettiğini gösterir. Kahramanlar bazen suya girerek manevi bir arınma yaşar ya da yeniden doğuşa işaret eden bir deneyim geçirirler. Bu, suyun kahramanı sınavlardan sonra daha güçlü kılması ve onu yeni bir aşamaya hazırlaması anlamına gelir. Bazı destanlarda kahramanların suyu geçmesi, tehlikeli nehirlerle ya da denizlere karşı koyması büyük bir cesaret göstergesi olarak anlatılır. Bu, kahramanın hem fiziksel hem de ruhsal gücünü sınar.

Ateş ve Kahramanlık: Ateş, Türk kültüründe hem yıkıcı hem de yaratıcı bir unsur olarak karşımıza çıkar. Kahramanlık bağlamında ateş, cesaret, arınma ve dönüştürücü güçle ilişkilendirilir. Kahraman çoğu zaman ateşle sınanır. Türk mitolojisinde ve halk hikâyelerinde kahramanların ateşten geçmesi, onların cesaret ve dayanıklılığını simgeler. Demir Dağı eritmek gibi imkânsız görünen görevler de kahramanın iradesini ve azminin sınanması ve göstergesidir. Ergenekon Destanı'nda Türkler, demirden dağı eriterek özgürlüklerine kavuşurlar. Bu olay, ateşin hem bir sınav hem de kurtuluş simgesi olarak

görülmesini sağlamaktadır. Kahraman Ateş aracılığıyla çoğu zaman bir arınma yaşar. Ateş, kötü ruhları uzaklaştıran ve kahramanı manevi olarak temizleyen bir güçtür. Kahramanların bir ateş çemberinden geçmesi, kötülüklerden arınarak daha saf ve güçlü hale gelmesini temsil eder. Kahraman çoğu yerde ateşle kutsanır yani Türk destanlarında ateş bazen kahramanın seçilmişliğine ya da kutsallığına vurgu yapar. Örneğin, kahramanın ateşe dokunmasına rağmen zarar görmemesi onun kutsal bir koruma altında olduğunun işaretidir.

Su ve Ateşin Birlikteliği: Türk kültüründe su ve ateş, birbirine zıt unsurlar olmalarına rağmen çoğu zaman birbirini tamamlayan güçler olarak ele alınır. Bu bağlamda kahramanlıkla farklı ilişkileri vardır. Su ve ateşin bir arada bulunması, kahramanın hem yıkıcı hem yaratıcı güçleri kontrol edebilmesini sembolize eder yani adeta bir zıtlıklar dengesi oluşturur. Kahramanın bu iki unsuru yönetebilmesi, onun hem fiziksel hem de ruhsal olarak üstün bir figür olduğunu gösterir. Su ve ateşin döngüsel gücü, kahramanın yaşamında bir dönüşümün ve sınavların tamamlanmasını temsil eder yani kahramanın yolculuk döngüsünü, kozmik döngüyü çağırıştırır. Kahramanın önce ateşle sınanıp ardından suyla arınması, onun içsel yolculuğunu tamamladığını simgeler.

Ergenekon Destanında Türklerin demir dağı eriterek özgürlüklerine kavuşması, ateşin kahramanlık ve dayanıklılıkla bağdaştırılmasının en iyi örneklerindendir. Dede Korkut Hikâyelerinde Kahramanların nehirleri geçme ya da su ile ilgili zorluklarla karşılaşması, suyun bir sınav aracı olarak kullanıldığını gösterir. Şamanistik Ritüellerde ise Türk şaman geleneklerinde su ve ateş, ruhsal yolculukların ve kahramanlık törenlerinin ayrılmaz bir parçasıdır. Şamanlar kahramanlık yolculuğu sırasında suyla arınır ve ateşle güçlenirler. Sonuç olarak, Türk kültüründe su ve ateş, kahramanın sınavdan geçmesi, arınması ve daha güçlü hale gelmesi için kullanılan önemli unsurlar olarak karşımıza çıkar. Her ikisi de kahramanlık anlatılarında hem fiziksel hem de ruhsal dönüşümün sembolleridir.

3.1.4.11. Kahramanlıkta Ok ve Yay

Türklerde yay ve okun kullanımı tarih öncesine kadar gitmektedir. Ancak yay ve okun önem kazanması ve yaygın olarak kullanımı Türk kahramanlık çağlarının başlamasıyla olmuştur. Türklerin attan binek hayvanı olarak yararlanmaları ve bunun yanında demiri

kullanmaya başlamaları yay ve ok kullanımına da etki etmiştir. Özellikle Türklerin askeri alanda başarıları at üzerinde uzaktan savaş taktiğini benimsemeleriyle mümkün olabilmektedir. Bu gelişmeye paralel olarak Türkler at üzerinde yay gerip ok atabilme alışkanlığını kazanmışlardır. Savaşlar dışında av ve yarışlarda da yay gerip ok attıkları bilinmektedir. Bütün bu özelliklerinden dolayı dünyada Türkler, “iyi yay gericileri” ve “iyi ok atıcıları” olarak ün kazanmışlardır.

Türk Devlet yapısında, hâkimiyet sembolleri Oğuz Han Destanı’nda anlatılanlarla yakınlık oluşturmaktadır. Oğuz Han Destanında bu konuya açıklık getiren böyle bir hikâye anlatılmaktadır: *“Oğuz Han’ın yanında aksakallı, kır saçlı, çok tecrübeli bir ihtiyar vardı. O, anlayışlı ve asil bir adamdı. Adı Ulug Türk idi. Günlerden bir gün uykuda bir altın yay ve üç gümüş ok gördü. Uykudan uyanınca gördüğünü Oğuz Han’a anlattı. Oğuz Han sabah olunca oğullarını çağırttı. Oğullarından Gün, Ay ve Yıldız doğuya, Gök, Dağ ve Denizi batıya gönderdi. Gün, Ay ve Yıldız yolda altın yay buldular, babalarına getirdiler. Oğuz Han yayı üçe böldü ve oğullarına verdi. Küçük oğullar Gök, Dağ ve Deniz üç gümüş ok buldular ve babalarına getirdiler. Oğuz Han bu okları küçük oğullarına üleştirdi. Oğuz Han kurultayı topladı. Sağ yanına Bozokları, sol yanına Üçokları topladı, Oğullarına yurdunu üleştirdi”* (Bang ve Arat 1936: 31, 33). Şecere-i Terâkime de bu hususta önemli bir kaynak niteliğinde yer tutmaktadır. Bu eserde konuya açıklık getiren benzer bilgiler bulunmaktadır: *“Oğuz Han oğullarına şöyle seslenmektedir: Siz üç büyüğünüz altın yayı bulup getirdiniz ve onu bozup üleştirdiniz. Sizin adınız Bozok olsun. Sizlerden olan oğullara da ta kıyamete kadar Bozok desinler. Üç ok getiren üç küçük oğula ve onlardan olanlara bugünden ta dünya son buluncaya kadar Üçok desinler. Bizden önceki kavimler yayı hükümdar, oku ise elçi yerinde bilmişlerdir. Yay oku hangi tarafa çekip gönderse, ok oraya gider. Ben öldükten sonra Kün Han tahta otursun. Bozoklar hükümdar olsun”* (Ebu’l Gazi Bahadır Han 1974: 42). Bütün bu bilgilerden Bozokların devlet teşkilatlanmasında sağda, Üçokların ise solda olduğu anlaşılmaktadır. Hâkimiyet sembolü olan yay ise sağ tarafta yer alan Bozoklarda bulunmaktadır. Ok yaya tabi olduğu için ok da Üçokların hissesine düşmüş bulunmaktadır. Burada sağ taraf sol tarafa nazaran çok daha yüksek bir konumda sayılmaktadır (Pritsak, 1950-1955: 258). Bu destani bilgiler Türklerin sosyal hayatına da yansıtılarak uygulanmaktaydı. Oğuz boylarının geleneklerine göre toplantılarda her boyun oturacak yeri, damgası ve ziyafet için kesilecek hayvanın etinden alacakları belli

payları vardı (İnan 1987b: 241). Zaten Oğuz Han'ın büyük çocuklarının altın yayı, küçük kardeşlerin de gümüş okları bulmaları başlangıçta Tanrı kutunun büyük kardeşlere verilmiş olduğu yorumunu yapmayı mümkün kılmaktadır. Ayrıca büyük çocuk adları Gün, Ay, Yıldız Türklerce çok daha yüce kavramlar olarak dikkati çekmektedir. Türk düşüncesinde Gök, Dağ ve Deniz ad olarak daha ulaşılır olup, görünürlüğü göstermektedir.

Oğuz Kağan Destanı'nda, Bozoklar ve Üçoklar arasındaki toplumsal ve siyasal hiyerarşi açık biçimde yapılandırılmıştır. Destandaki anlatıya göre Oğuz Kağan, Bozoklar'ın sağ kolu; Üçoklar'ın ise onların altında konumlanan sol kolu oluşturduğunu ifade etmektedir. Bu ayırım, sadece bir mekânsal yerleşim değil, aynı zamanda siyasal statü ve içtimai görev paylaşımı bağlamında bir üstünlük ilişkisini yansıtmaktadır. Oğuz Kağan'ın bu sınıflamayı açıklarken kullandığı yay ve ok metaforu oldukça dikkat çekicidir: Ona göre, yay hükümdarlığın sembolü olarak üstünlüğü ve otoriteyi temsil ederken; ok, yaydan çıkan bir araç olması hasebiyle tâbiliği ve görev almayı simgeler. Bu benzetme çerçevesinde Bozoklar, yay ile özdeşleştirilerek hâkim kol; Üçoklar ise ok ile ilişkilendirilerek tâbi kol olarak tanımlanmıştır. Ayrıca Oğuz Kağan'ın en büyük oğlu Gün Han'ı halefi olarak tayin etmesi, Bozok kolunun siyasal önceliğini daha da belirginleştirmektedir. Destanda yay ve okun altından yapılmış olması da önemli bir unsurdur. Altın, eski Türk kültüründe yalnızca maddi değer değil, aynı zamanda kut ve hükümdarlıkla ilişkilendirilen kutsal bir simge olarak kabul edilmiştir. Şecere-i Terakkime adlı varyantta (Ebu'l Gazi Bahadır Han, 1974: 39-42) geçen rivayet, bu anlamı daha da derinleştirir. Bahaeddin Ögel'in de belirttiği gibi, altın yay ve üç okun Oğuz Kağan tarafından bir beye saklattırılmış olması, diğer Oğuzname metinlerinde görülmeyen özgün bir detaydır. Bu varyantta yay ve okların toprağa, uçları dışarıda kalacak şekilde gömüldüğü ve onları bulan oğullara Oğuz Kağan'ın "Bu bir kul işi değil, Tanrı işidir" demesi ise, bu eylemin kutsal bir gönderme içerdiğini açıkça ortaya koymaktadır (Ögel, 2003: 129, 207). Bu anlatı, hem göksel bir iradenin müdahalesine hem de siyasi meşruiyetin ilahi kökenine işaret eder. Söz konusu yay ve ok motifi, yalnızca Oğuz Kağan anlatısıyla sınırlı kalmamış; farklı Türk destanlarında ve tarihsel Türk devlet anlayışında da bir hâkimiyet alameti olarak kullanılmıştır. Yay, hükümdarlığın; ok ise onun iradesini taşıyan gücün ve düzenin sembolü hâline gelmiştir. Bu durum, yay ve okun Türk siyasi düşüncesinde yalnızca savaş araçları değil, aynı

zamanda siyasal otoritenin ve meşruiyetin kültürel-kutsal göstergeleri olarak derin bir yer tuttuğunu göstermektedir.

Türk kültüründe, özellikle savaş ve siyasi temsil bağlamında ok yalnızca bir silah değil, aynı zamanda sahibini temsil eden sembolik bir nesne olarak da değerlendirilmiştir. Özellikle kırmızı renkte boyanmış oklar, bu temsil gücünü daha da vurgulayan önemli göstergeler arasında yer almaktadır. Okun biçimi, rengi ve üzerindeki işaretler, onun yalnızca fiziksel değil, aynı zamanda kimliksel bir anlam taşımasını sağlamıştır. Nitekim okun kime ait olduğu, taşıdığı özel işaretlerle belirlenmekte; bu da hem sosyal aidiyetin hem de bireysel kimliğin savaş meydanında tanınmasına olanak sağlamaktaydı. Jean-Paul Roux'un da belirttiği üzere, ok hem maddi hem de manevi düzeyde sahibine bağlıdır. Ok, sahibi adına öldürür; dolayısıyla, bu eylemin sorumluluğu da sahibiyile doğrudan ilişkilidir. Bu bağlamda okun, öldürücü işlevinin yanı sıra failin kimliğini işaret eden bir sembol olarak kullanılması, hem kültürel hem de etik bir gereklilik gibidir. Bu nedenle, oklar çeşitli simgesel unsurlarla donatılmıştır: üzerlerine kertikler açılmış, boyanmış, uçlarına tüyler takılmış, badem goncaları, boynuz, ardıç dalları ya da altın gibi değerli malzemelerle süslenmiştir. Ayrıca, özellikle İran ve Hun kültürel alanlarında, bazı okların üzerine kahramanların isimlerinin ya da özel mesajların kazındığı da bilinmektedir. Bu gelenek, okun sadece bir savaş aracı değil, aynı zamanda iletişim kuran, mesaj ileten, aidiyet belirten ve kutsallık taşıyan çok katmanlı bir nesneye dönüştüğünü göstermektedir. Bu yönüyle ok, Eski Türk toplumlarında hem askerî hem ritüel hem de temsili işlevler üstlenen önemli bir kültür unsurudur (Roux, 1994: 70). Türk hâkimiyet anlayışında yay-ok aynı zamanda da kullanılmış durumdadır. Bu bağlamda bazı tasvirler bu anlayışı açık bir biçimde ortaya koymaktadır. Böyle kullanımlara çadırlar, sikkeler, tuğralar, bayrak ve mezar taşlarında da rastlanmaktadır.

Türk kültüründe ok ve yay, kahramanlıkla doğrudan ilişkilendirilen önemli sembollerdir. Hem savaşçılık hem de liderlik vasıflarını temsil eden bu motifler, Türk mitolojisinden destanlara, halk hikâyelerinden sanat ve günlük yaşama kadar birçok alanda güçlü bir anlam taşır. Şöyle ki:

Güç ve Savaşçılık Sembolü: Türkler, tarih boyunca göçebe bir toplum olarak okçuluk konusunda büyük bir ustalık geliştirmişlerdir. Ok ve yay, savaşçı bir toplumun en temel silahlarıdır ve kahramanlık, savaş meydanlarında cesaretle mücadele eden kişilere

atfedilir. Oğuz Kağan Destanında Oğuz Kağan, kahramanlığını ve liderliğini ok ve yayla gösterir. Rüyasında ona verilen ok ve yay, dünyanın dört bir yanına hâkim olma gücünü temsil eder. Bu, kahramanın kaderi ve liderlik yetkisini tanımlayan kutsal bir armağan olarak görülür.

Liderlik ve Yönetim Sembolü: Türk kültüründe yay, hükümdarın ve liderlerin egemenlik gücünü, ok ise onun emirlerini ve otoritesini temsil eder. Bu nedenle, bir kahraman için ok ve yay, sadece savaş aracı değil, aynı zamanda liderlik vasfının da bir işareti olmaktadır. Örneğin, eski Türk devletlerinde bir bölgeyi veya boyu yöneten liderler “ok” ile temsil edilirdi. “Üç Oklar” ve “Boz Oklar” gibi boy adları, okun liderlik ve kahramanlıkla olan ilişkisini gösterir.

Koruyucu ve Kutsal Anlamları: Ok ve yay, kahramanların koruyucu görevlerini yerine getirdiklerini gösterir. Kahraman, halkını düşmanlara karşı korumak için ok ve yayı kullanır. Bu, kahramanın hem fiziksel gücünü hem de manevi sorumluluğunu simgeler. Ok ve yay, aynı zamanda Tanrı’nın desteği ve gücünün bir sembolü olarak da kabul edilmiştir. Yayın gerilmesi ve okun hedefe ulaşması, kaderin gerçekleşmesi ve ilahi düzenin sağlanmasıyla ilişkilendirilmiştir.

Kahramanlık Ritüellerinde Kullanımları: Ok ve yay, Türk halk kültüründe kahramanlık ritüellerinin bir parçasıdır. Kahramanların güçlerini göstermek için ok atma yarışmaları düzenlenir. Yayın gerilmesi ve okun uzak bir mesafeye gönderilmesi, kahramanın hem fiziksel hem de ruhsal gücünü sergiler. Düğünlerde veya törenlerde ok atma geleneği, Türklerin kahramanlık anlayışını toplumsal kutlamalarla birleştirdiğini gösterir.

Mitolojik ve Efsanevi Anlatımlarda Kullanımı: Oğuz Kağan Destanı’nda Oğuz Kağan’ın rüyasında bir yay ve üç ok görmesi, onun liderlik kaderini ve dünyayı fethetme gücünü sembolize eder. Dede Korkut Hikâyelerinde, Hikâyelerde ok ve yay, kahramanların düşmanları alt etmesi ve halkını savunması için kullandığı başlıca araçlardır. Bu, bireysel kahramanlığın kolektif bir anlam kazandığı bir semboldür.

Sanatta ve Sembolizmde Kahramanlıkla İlişkisi: Ok ve yay motifleri, Türk kilimlerinde, mimaride ve savaş teçhizatlarında kahramanlık ve liderliğin bir simgesi olarak sıkça karşımıza çıkmaktadır. Örneğin, eski Türk mezar taşlarında yani balballarda ok ve yay

sembollerinin bulunması, ölen kişinin kahramanlıkla özdeşleşen bir savaşçı olduğunu ifade eder.

Kahramanın Ruhsal Yolculuğunda Ok ve Yay: Yay, gücü, hâkimiyeti ve dengeyi, ok ise hedefi ve kararlılığı temsil eder. Kahramanın ruhsal yolculuğunda ok, doğru yolda ilerleme ve hedefe ulaşma iradesini simgelerken yay ise bu yolculuğu destekleyen içsel ve dışsal yönetici gücü temsil eder. Okun yaydan çıkıp hedefe ulaşması, kahramanın kaderini gerçekleştirmesi ve büyük başarılar elde etmesi olarak yorumlanmaktadır. Sonuç olarak, Türk kültüründe ok ve yay, kahramanlığın en güçlü sembollerinden biridir. Savaşçılık, liderlik, koruma, güç, adalet ve kader gibi kavramlarla ilişkilendirilir. Ok ve yay, hem fiziksel kahramanlığı hem de manevi üstünlüğü temsil ederek Türk mitolojisi ve destanlarında kahramanın gücünü ve rolünü vurgular. Bu motifler, kahramanın hem bireysel mücadelesini hem de toplumsal sorumluluğunu simgelemiştir.

3.1.4.12. Kahramanlıkta Rüzgâr ve Fırtına

Yakut inanç sistemine göre insan, üç temel kut bileşeninden oluşur. Bu üç kutun her biri, bireyin fiziksel ve ruhsal bütünlüğünü sağlayan unsurlar olarak değerlendirilir. Bunlardan biri olan hava, doğrudan zihinsel ve düşünsel faaliyetlerle ilişkilendirilmiştir. Bu inanca göre, hava kutuna gelen herhangi bir darbe, müdahale ya da engel, bireyin zihinsel dengesinin bozulmasına, akıl sağlığını yitirmesine ve hatta ölümüne neden olabilir. Yakut kozmolojisinde bu ruhsal yapılar, doğa unsurlarıyla özellikle de yönlerle bağlı olarak işlev gören rüzgâr ruhları ile ilişkilendirilir. İnsanların karakterlerinin, doğumlarında veya yaşam süreçlerinde etkisi altında kaldıkları rüzgârların niteliğine göre şekillendiğine inanılır. Bu bağlamda, kişilik özelliklerinin sadece kalıtsal ya da toplumsal değil, aynı zamanda doğaüstü ve kozmik etkilerle biçimlendiği düşünülmektedir. Böylece Yakut inanç dünyasında insan, yalnızca bireysel bir varlık değil, kozmik düzenin ve doğa ruhlarının etkisiyle şekillenmiş bir bütün olarak kabul edilir (Dilek, 2014: 122, 123, 176).

Doğanın temel ve dinamik unsurlarından biri olan rüzgâr, birçok kültürel ve mitolojik sistemde hayatı hareketlendiren, dönüştüren ve biçimlendiren bir güç olarak kabul edilmiştir. Rüzgârın akarsuları, gölleri, denizleri ve bitki örtüsünü etkileyerek doğanın bütününe harekete geçirdiği düşüncesi, onun yaratıcı ve düzenleyici bir doğa kuvveti

olarak algılanmasına yol açmıştır. Bu anlayış, Altay yaratılış efsanesinde de açıkça görülmektedir. Efsaneye göre, Tanrı tarafından yaratılmış bir varlık, kendi iradesiyle rüzgâr oluşturarak ilk hareketi başlatır; bu rüzgâr, suyu dalgalandırır ve hatta Tanrı'nın yüzüne su sıçratır. Bu eylemin ardından söz konusu varlık, kendi gücünü Tanrı'ninkinden üstün görerek kibre kapılır. Bu anlatı, sadece rüzgârın yaratıcı potansiyelini değil, aynı zamanda kozmik düzen içerisinde ilahi sınırların aşılmasının doğuracağı ahlaki ve metafizik sonuçları da dile getirmektedir. Dolayısıyla, rüzgâr burada hem yaratılışın aracı hem de sınavın simgesi olarak ikili bir işleve sahiptir (Uraz, 1994: 20). Bu mitolojik anlatıya göre, Tanrı, haddini aşarak kendi kudretini ilahi iradenin üstünde gören varlığı cezalandırmak üzere, ondan rüzgârı kontrol etme yetisini geri almıştır. Bu olay, yalnızca bireysel bir kibir ve sınır ihlali olarak değil, aynı zamanda kozmik düzende insanın ilahi alanla arasındaki sınırın çizilmesi bakımından sembolik bir kırılma noktasıdır. Bu hadiseden sonra gökle ilgili olaylara özellikle doğa olaylarının kontrolü ya da yorumlanması gibi alanlara sıradan insanlar dâhil edilmemeye başlanmış, göksel düzene müdahale yalnızca seçilmiş, yetkin ruhani figürlerle sınırlandırılmıştır. Böylece kozmik düzenin korunması ve insanın sınır bilinci, yaratılış mitinin temel ahlaki mesajı hâline gelmiştir.

Türk halk inançlarında kutsal kabul edilen taşlar, yalnızca sembolik değer taşımakla kalmayıp, doğa olaylarını etkileyebilecek güçlere de sahip sayılmıştır. Bu bağlamda, özellikle bazı taş türlerinin rüzgâr oluşturma yetisine sahip olduğuna inanılmıştır. Anlatımlara göre, bu türden bir taş, eğer bir atın yelesine asılırsa, çevreye serinletici bir rüzgâr estirdiği kabul edilir. Bu inanç, taşın yalnızca durağan bir nesne değil, doğa ile mistik bir etkileşim kurabilen canlı bir unsur olarak algılandığını; taş, hayvan ve doğa arasında kurulan sembolik ilişkiyle, Türk mitolojisinde doğanın ruhsal ve büyüsel yönünün nasıl tasavvur edildiğini göstermektedir (Uraz, 1994: 185). Yakut inanç sisteminde yada taşı olarak adlandırılan bu tılsımlı taş, doğa olaylarını etkileme gücüne sahip nadir nesnelerden biri olarak kabul edilmektedir. Rivayetlere göre, bu taş aracılığıyla yaz mevsiminin en sıcak dönemlerinde dahi serin rüzgârlar estirilebileceği, hatta yağmur ve kar yağdırılabileceği inancı yaygındır. Bu tür inançlar, Yakutların doğa unsurlarına atfettikleri büyüsel nitelikleri ve insan doğa ilişkisini doğaüstü araçlarla düzenleyebilme arzusunu yansıtmaktadır. Yada taşı, bu yönüyle yalnızca kutsal bir nesne değil, aynı zamanda kozmik dengeyi etkileyebilecek güçte bir unsur olarak mitolojik

tahayyülde yer bulmuştur (Dilek, 2014: 157). Eski Türk inanç sistemine göre, yada taşı Türklere doğrudan Gök Tanrı tarafından hediye edilmiş kutsal bir nesnedir. İlahi menşei dolayısıyla bu taş, toplumun her kesiminde değil, daha çok şamanlar, devlet büyükleri ve komutanlar gibi kozmik düzene aracılık eden veya toplumsal liderlik konumunda bulunan kişilerde bulunur. Bu durum, yada taşının yalnızca doğa olaylarını etkileyen büyüsel bir nesne olmasının ötesinde, ilahi otoritenin ve kut anlayışının bir yansıması olarak işlev gördüğünü göstermektedir. Böylece yada taşı, Eski Türk toplumsal yapısında hem ruhani hem siyasi meşruiyeti temsil eden simgesel bir güç nesnesi olarak konumlandırılmıştır (Kaya, 2014: 832).

Rüzgâr ile tanrısal enerji arasındaki eşleştirmeyi anlamlı kılan önemli unsurlardan biri de şaman figürü ile rüzgâr arasındaki derin sembolik bağdır. Potapov, Altay Şamanizmi adlı çalışmasında rüzgârın yalnızca meteorolojik bir olgu olmadığını, aynı zamanda törensel bir anlam taşıdığını ve insan dışı bir varlık olarak doğanın kudretini temsil ettiğini vurgulamaktadır. Şamanın ayin esnasında tef eşliğinde kendi etrafında hızla dönmesi, bu bağlamda rüzgârın fiziksel hareketini ritüel düzlemde simgelemektedir. Ancak şaman, rüzgârı yalnızca bedensel hareketleriyle temsil etmekle kalmaz; aynı zamanda bu sembolik ilişkiyi dile dökerek güçlendirir. Ayinlerde sıkça kullandığı “rüzgâr gibi geldim, rüzgâr gibi gidiyorum” gibi ifadeler, onun doğaüstü bir varlıkla özdeşleşme sürecini ve kozmik güçlerle kurduğu iletişimi açıkça ortaya koyar. Bu durum, rüzgârın şamanik pratiklerde hem metaforik bir taşıyıcı, hem de tanrısal iradenin temsilcisi olarak algılandığını göstermektedir (Potapov, 2012: 116-117). Havanın yaratılışla birlikte başlayan serüveni, insan zihninde yalnızca maddi bir unsur olarak değil, rüzgâr ve nefis biçiminde ruhsal bir boyutta da varlığını sürdürmüştür. Farklı toplumların mitolojik tasavvurlarında ve felsefi düşünce sistemlerinde çeşitli şekillerde yorumlanan bu olguların kesişim noktası, rüzgârın metafizik ve ruhsal yönüdür. Rüzgâr, kimi anlatılarda korku uyandıran, kimi zaman yardım eden ya da yön gösteren; bazen de saygı duyulan bir varlık olarak karşımıza çıkar. Bu durum, rüzgârın yalnızca fiziksel bir olgu değil, aynı zamanda bir ruhî enerji ya da ilahi iradenin taşıyıcısı olarak da algılandığını göstermektedir. Birçok kültürde hava ve rüzgârın Tanrı'nın hâkimiyetinde olduğu düşüncesi yaygındır. Bu bağlamda rüzgâr, tanrısal otoritenin bir tezahürü ve doğa üzerindeki denetimin sembolü olarak kabul edilmiştir. Tanrının iradesini yeryüzüne taşıyan varlıklar olarak görülen rüzgâr ruhları diğer adıyla iyeler birçok anlatıda doğaüstü

olayların taşıyıcısı, düzenleyicisi ya da habercisi olarak yer alır. Bu varlıklar kimi zaman doğrudan bir güç, kimi zaman ise anlatının yönünü değiştiren, kahramanın yolculuğunu şekillendiren büyü ya da ilahi araçlar olarak işlev görür. Rüzgâr, özellikle anlatı yapıları içerisinde yalnızca çevresel bir unsur değil, aynı zamanda olay örgüsünü belirleyen dinamik bir sembol olarak da dikkat çeker. Bazı anlatılarda kahramanlar, rüzgârın dönüştürücü gücünden etkilenecek yeni bir varoluş düzeyine geçiş yapar. Bu bağlamda rüzgâr, yalnızca bir işaret ya da atmosferik değişiklik değil; kahramanın ruhsal gelişiminin, dönüşümünün ve yolculuğunun aktif bir yapı taşı olarak kurgulanır. Bu işleviyle rüzgâr, mitolojik anlatılarda yalnızca doğal değil, aynı zamanda kozmik ve kültürel anlam taşıyan çok katmanlı bir varlık hâline gelir. Dolayısıyla, rüzgâr ve fırtına Türk kültüründe kahramanlık, güç ve özgürlük gibi kavramların sembolü olarak kabul edilebilir. Türk mitolojisi ve edebiyatında doğa olayları, özellikle rüzgâr ve fırtına, güçlü duyguları ve kahramanlık eylemlerini ifade etmek için sıkça kullanılmıştır. Bu semboller, çoğunlukla doğayla uyum içinde yaşayan ve ona anlam yükleyen göçebe Türk toplumlarının yaşam tarzıyla ilişkilidir.

Hız ve Güç Sembolü Olması: Rüzgârın ya da fırtınanın gücü ile kahramanın hızı gücü özdeşleşir. Orta Asya Türk kültüründe, kahramanlar genellikle rüzgâr gibi hızlı ve güçlü bir şekilde hareket eden figürler olarak tasvir edilir. Bu, özellikle efsanevi Türk süvarileri için geçerlidir.

Özgürlük ve Sınır Tanımazlık: Rüzgâr, özgürlüğün sembolüdür. Türklerin göçebe kültürü, açık bozkırlarda özgürce hareket etmeyi ve bağımsızlığı yüceltir. Bu, rüzgârın kahramanlıkla bağdaştırılmasına zemin hazırlamıştır.

Doğa Güçlerine Hâkimiyet: Fırtına, genellikle kahramanların gücünü ve kararlılığını temsil eder. Fırtına bir metafor olarak kahramanın kahramanlığını sembolize eder. Bir kahraman, fırtına gibi durdurulamaz bir güç olarak betimlenebilir. Ayrıca, fırtınayı kontrol eden ya da onunla özdeşleşen figürler mitolojide ve destanlarda sıkça yer alır.

Türk Mitolojisindeki Örnekler: Türk mitolojisinde Ülgen gibi gök tanrıları, doğa olaylarını kontrol eden çok güçlü figürlerdir. Bu tür tanrılar, kahramanlık ve üstün güçle ilişkilendirilir. Oğuz Kağan Destanı başta olmak üzere birçok destanda, kahramanların doğa olaylarıyla uyum içinde hareket ettikleri ya da onlardan ilham aldıkları görülür.

Edebiyat ve Şiirde Kullanımı: Türk edebiyatında rüzgâr ve fırtına, kahramanların duygularını veya mücadelelerini yansıtmak için metafor olarak kullanılmıştır. Örneğin, Karacaoğlu ve Dadaloğlu gibi halk ozanlarının şiirlerinde bu unsurlar, özgürlük ve güç temalarını vurgular. Bu semboller, Türklerin güçlü, özgürlükçü ve doğayla uyumlu bir halk olarak kendilerini ifade etme biçimlerinden biridir. Rüzgâr ve fırtına, kahramanlık hikâyelerine epik bir boyut katar ve kolektif bellekte bu imgelerle anılır.

3.1.5. Koşuk, Sagu ve Sav Örnekleriyle Kahramanlık

İslamiyet öncesi Türk kültüründe önemli değerleri yansıtan sözlü gelenekte kopuz eşliğinde aktarılan bu türler, destanların dışında kahramanlık olgusunu çözümleyebileceğimiz başka türler ve kültür miraslarıdır.

3.1.5.1. Koşuk

Koşuk, İslamiyet öncesi Türk edebiyatında sözlü geleneğin önemli bir nazım türüdür. Koşuklar, genellikle 7’li veya 8’li hece ölçüsüyle yazılır. Dörtlükler halinde söylenir. Kafiye düzeni “aaab, cccb” şeklindedir. Sözlü edebiyat ürünü olduğu için anonimdir. Günümüzdeki “koşma” türünün atası olarak kabul edilmektedir. Hece ölçüsüyle ve dörtlükler halinde söylenen bu şiirler, özellikle aşk, doğa ve kahramanlık gibi konuları işlerdi. Biz çalışmamızın konusu itibarıyla kahramanlık konusunda örnekler sunmaktayız. Diğer konulardaki koşuk örneklerine yer vermeyeceğiz. İslamiyet öncesinde kahramanlık ve savaş ruhunu yansıtan koşuklar, çoğunlukla Hun, Göktürk ve Uygur dönemlerine aittir. Sözlü edebiyat ürünü oldukları için de günümüze çok azı ulaşmıştır. Divanü Lügati’t-Türk gibi eserlerde bu türden örneklerle rastlanmaktadır. Biz de örneklerimizi Divanü Lügati’t-Türk’ten sağladık.

Türk kültüründe savaş ve kahramanlık ruhu o kadar her şeye hâkimdir ki aşağıdaki şiirde kullanılan metafordan bunu anlamaktayız. Bu türlü dörtlüklerde, bazen yaz ile kış mevsimlerinin, Türk savaş tabiatına uygun bir üslupla, iki ordu gibi mücadele ettikleri düşünülür:

....

Yay kış bile karıştı
Erdem ya'sın kuruştı
Çerig tutup küreşti
Oktagalı ötrüşür

(Yaz ile kış karşılaştı
Hüner yayını kurdular
Çeri tutup güreştiler
Ok atarak yarıştılar)

Son iki dörtlükten birincisinde gökyüzünden sicim gibi yağan yağmurun gergin ağlara benzetildiği gibi; son dörtlükte de yaz ve kış mevsimlerinin, bulutlarının karşılaşması esnasında şimşeklerin çakması sanki iki mevsimin kendi aralarında bir savaş varmış gibi adeta bir ok atış müsabakasına benzetilmektedir (DLT'den akt. Banarlı, 2001: 266).

....

Yiğitler at biner, mızrak elde,
Düşmana korku salar, yıldırım gibi.
Bozkırda rüzgâr gibi eser, gider,
Ölümden korkmaz, yoluna can koyar.

Savaş narası göğü inletir,
Düşman erleri titrer, kaçır.
Türk'ün adı göğe kazınır,
Onun yolunda kılıçlar parlar.

...

(Günümüz Türkçesiyle uyarlanmıştır.)

Bu koşukta Türk kahramanlarının, askerlerinin, savaşçılarının gücü, cesareti, kahramanlıkları anlatılmaktadır. Türklük vurgusu yapılır ve Türklerin kahramanlığa nasıl yüksek bir değer atfettiği anlatılmaktadır. Ayrıca, at, mızrak, kılıç gibi savaş unsurları ön plana çıkmaktadır. Rüzgâr metaforu yine daha önce detaylı açıkladığımız bir kahramanlık sembolüdür, Türklerin doğa ile bağlantılarının güçlülüğünü de vurgular. Korkusuzluk ve kahramanlık uğruna can feda etmek önemli kahramanlık tavırlarıdır.

...

Gök kızıl, kan kırmızı, mızraklar parçalar,

Yiğitler yemin eder, korku bilmez.

Düşman kaçsa da izi kalır,

Türk'ün adını dünyaya duyurur.

...

(Günümüz Türkçesiyle uyarlanmıştır.)

Bu şiir, savaş meydanında yaşanan büyük mücadeleyi ve kahramanların düşmana her daim korku salmasını anlatmaktadır. Burada, “Türk’ün adını dünyaya duyurma” vurgusu, Hunlar ve Göktürkler gibi devletlerin güçlü, savaşçı, fetihçi ve bağımsız yapısını desteklemektedir. Burada ele aldığımız sadece birkaç örnek dahi eski Türk kültüründe kahramanlık anlayışını bize anlatmaya yetmektedir. İslamiyet öncesi dönemde koşuklar, savaşçının cesaretini, gücünü, kahramanlığını, düşmanı korkudan titrettiğini ve Türk kahramanlığının temelindeki bağımsızlık ruhunu anlatan önemli eserlerdi. Bu şiirler sözlü devir ürünleri olduğu için asıl kahramanlık türü olan destanlarla iç içe geçmiştir ve destan anlatım diline benzer bir yapıya sahiptir.

3.1.5.2. Sagu

Sagu Türk kültür ve edebiyat tarihinde ağıt karşılığı yani, ölen önemli kişilerin, kahramanların ardından duyulan üzüntünün, acının dile getirildiği, yas şiirleridir. Dörtlükler halinde yazılır. 7’li, 8’li Hece ölçüsüyle söylenir. Anonimdir, yani halk arasında nesilden nesile kopuz eşliğinde söylenerek aktarılmıştır. Ölen kişinin yiğitlikleri, kahramanlıkları, iyilikleri ve ardından duyulan acı dile getirilir. Divan şiirindeki karşılığı Mersiye’dir. Halk şiirindeki karşılığı ise Ağıt’tır.

Banarlı bu konuda şöyle söyler: “*Divânü Lügati’t Türk’ten aldığımız destan ve sagu parçalarından bazıları İslamiyet’ten hattâ milâddan önceki târih vakaları hakkında söylenmiştir. Büyük Turan kahramanı Alp Er Tunga adına söylenen sagu parçası da böyledir. Buna göre, ölümü için ağıt söylenen bu kahramanın yaşadığı asırla, bu ağıtın yazılı edebiyata geçtiği asır arasında hayli uzun bir zaman vardır. Gerçi Kâşgarlı Mahmud’un uzaktan veyâ yakından bağlı bulunduğu Karahanlı hükümdarları, kendilerini Alp Er Tunga neslinden gelmiş biliyorlardı. Bu sebeple onların ülkesinde bu eski Türk*

ceddi için yeni şiirler söylenmesi mümkündü. Fakat halk arasında milli destan parçalarının asırlar boyu bir ömre sâhip oldukları; halk hafızasının böyle şiirleri asırlarca unutmayıp yaşattığı dikkate alınırsa: Divânü Lûgaati't-Türk'deki bu sagu'nun gerek mevzûu gerek söyleniş tarzı bakımından eski asırlardaki bir Türk destan veyâ mersiyesinden kuvvetli hatıralar sakladığı, cesaretle söylenebilir. Gerek karakteristik bir sagu oluşu; gerek İslâm öncesinden dil, târîh ve edebiyat hâtıraları saklayışı bakımından bu sagu, başlı başına mühim bir Türk edebiyatı yadigârıdır.” (Banarlı, 2001: 265). Biz de bu sebepten dolayı Divânü Lûgati't Türk'te bulunan örneği söyleniş zamanını baz alarak bu kısımda yani İslamiyet öncesi süreçte, vermeyi uygun bulduk.

Alper Tunga Sagusu

*“Alp Er Tonga öldi mü
Esiz ajun kaldı mu
Ödleğ öçin aldı mu
Emdi yürek yırtılır (I, 41)*

*Alp Er Tonga öldü mü?
Kötü dünya kaldı mı?
Felek öcünü aldı mı?
Şimdi yürek(ler onun ölümünün acısı ile) yırtılır.*

*Ödleğ yarag küzetti
Oğrı tuzak uzattı
Begler begin azıttı
Kaçsa kalı kurtulur (II, 234)*

*Felek (onun canını almak için)
Fırsat gözetti
Gizli tuzak uzattı / kurdu.
(Felek) beyler beyini
(böylece) yanılttı (ve tuzağa düşürdü)
Kaçsa (bile bu tuzaktan) nasıl kurtulur?*

Ödlek küni tawratur
Yalnguk küçin kewretür
Erdin ajun sewritür
Kaçsa takı ertilür (II, 335)

Feleğin günleri çabuk geçer
(Felek böylece) insanın gücünü (gitgide) zayıflatır;
Dünyadaki insanları azaltır / Dünyayı insanlardan boşaltır.
(İnsanlar Felek'ten kurtulmak için) kaçsalar (bile bu yarışta) yine (ona) yetişilir.

Ögreyüki mundag ok
Munda adın tıldag ok
Atsa ajun ugrap ok
Taglar başı kertilür (I, 160)

(Feleğin) âdeti böyledir işte!
Bundan başka(sı) da bahanedir zaten.
(Felek bir kere) niyet edip (de) ok atarsa dağların başı (bile) kertilir!

Begler atın argurup
Kadgu anı turgurup
Mengzi yüzi sargarıp
Kürküüm angar türtülür (I. 486)

Beyler atlarını yordular;
Kaygı (ve keder) onları zayıflattı.
Bet ve benizleri (öyle) sarardı (ki)
(Yüzlerine) safran sürülmüş (sanırsınız).” (Tekin, 1989: 9-11).

Bu ünlü Sagu örneğinde görüyoruz ki, halk kaybettiği kahramanının ardından acısını üzüntüsünü yaşıyor ve ölen kişi büyük bir kahraman ya da Kağan olsa dahi ölüm karşısında çaresiz kaldığını ifade ediyor. Sagu türünde, ölen kişinin kahramanlıkları ve

erdemleri anlatılır, ölen kişi övülür. Ölüm karşısındaki çaresizlik ve matem duygusu vurgulanır. Doğa ve savaş motifleriyle süslenebilir ama asıl olarak Kahramanın ardından yas tutulduğu, büyük üzüntü duyulduğu ifade edilir. Türk edebiyatının en eski şiir türlerinden biridir ve kahramanlara duyulan saygının büyük bir göstergesidir.

3.1.5.3. Sav

Savlar, İslamiyet öncesi Türk edebiyatında atasözlerinin ilk örnekleri olarak kabul edilen sözlü edebiyat ürünleridir. Kısa, özlü ve anlamlı sözlerdir ve toplumun bilgi, tecrübe ve ahlak anlayışını yansıtır. Savlar genellikle bilgelik ve akıl, adalet ve doğruluk, kahramanlık ve cesaret, doğa ve insan ilişkisi, toplumsal düzen ve ahlak gibi konuları işler. Anonimdirler, yani belirli bir yazarı yoktur. Kısa ve özlü sözlerdir. Tecrübeye dayalıdır ve topluma ders vermeyi amaçlar. Genellikle mecazlı ve benzetmeli bir anlatım kullanılmaktadır. Günümüzdeki atasözlerinin atasıdır. Sözlü kültürün ürünüdür ve nesilden nesile aktarılmışlardır. Biz savların yazıya geçirilmiş haline ilk kaynaklardan olan Divânü Lügati't Türk'ten ulaşabilmekteyiz. Tabiki savlar ilk olarak yazılı kaynak olan Orhun abidelerinde mevcuttur. Biz çalışmamızın kapsamı gereği kahramanlıkla ilgili olan bazı örnekleri ele aldık ve yorumladık. Bunlar şu şekildedir: “Alp yagıda alçak çoğıda”: “Yiğit, düşmanla karşılaşmada; yumuşak huylu, münakaşada sınanır” demektir (Atalay: 2013: 19). Kahramanın gücünün kuvvetinin önemini ve kahramandan her zaman galibiyet beklentisini vurgulayan bir atasözüdür. Kahramana sadece galibiyet yakıştırılıyor ve bir kahraman ancak düşmanı ya da mücadele ettiği güçleri yendiği sürece kahramandır manasına gelmektedir. Türk kültürü için kahramanlığın ne kadar önemli ne kadar yenilmez olduğunun bir göstergesi niteliğindedir.

“Kuş kanatın er atın” yani “Kuş kanadı ile er(yiğit) atı ile muradına erer.” (Atalay, 2013: 15). Atın Türk kültüründe ve kahramanlık algısında ne kadar önemli bir sembol olduğunu burada da görmekteyiz nasıl ki bir kuş kanatsız düşünülemez; kanat kuşun bir parçasıdır aynı şekilde kahraman kişi de atsız düşünülemez adeta atı da kahramanın bir parçası gibidir ve yiğitlik sembolüdür. Türk kültüründe Kahramanlar hemen hemen bütün mücadelelerini at üstünde yapmıştır at üstünde okçuluk meşhur Türk savaş tekniğinde dünyaca gıpta edilen bir savaşçılık başarısıdır ve buradaki önemli detay savlarda da karşımıza bu şekilde çıkmaktadır. Hatta o kadar bütünleşik bir derinlik mevcuttur ki

kahraman öldüğünde dahi atıyla gömülür. Çünkü Türkler için at, savaş, avcılık ve günlük yaşamın ayrılmaz bir parçasıydı. Atlar, sadece bir ulaşım aracı değil, aynı zamanda savaşta kahramanların en büyük yardımcısı olarak görülürdü. At, Türk kültüründe sadakat, güç ve hızın sembolüdür. Eski Türkler, öldükten sonra da atlarına ihtiyaç duyacaklarına inanmışlardır. Kurgan adı verilen mezarlarda kahramanların atlarıyla birlikte gömüldüğüne dair birçok arkeolojik bulgu vardır. Ancak İslamiyet'in kabulünden sonra bu gelenek terk edilmiştir. İslam kültüründe atların mezara konulması yerine, kahramanların ruhuna dua edilmesi geleneği gelişmiştir. Ancak atlara verilen değer devam etmiş ve Osmanlı döneminde bile savaş atları özel olarak yetiştirilmiştir.

“Alplar birle uruşma begler birle turuşma” yani “Kahramanlarla savaş etme; beylere karşı direnme” (Atalay, 2013:93). Türk kültüründe kahramanlar ile begler yani kağanlar bir görülmektedir. Kahraman ve kağanlara karşı gelmemek, saygı duymak, hürmet etmek kavramları vurgulanmaktadır.

“Ot tütünsüz bolmas yigit yazuksuz bolmas” yani “Ateş dumansız olmaz, delikanlı(yiğit) günahsız olmaz.” (Atalay, 2013: 172). Hatalardan ders çıkarmak her dönemde olduğu gibi eski Türk kültüründe de vurgulanan bir husustur.

“Tüzün birle uruş utun birle tireşme” yani “Yumuşak huylu kimseyle vuruş, çünkü o sana tahammül eder; alçak ve aşağılık kimseyle zıtlasma, çünkü o seni yener.” Atalay, 2013: 179). Yumuşak huylu ve sabırlı insanlarla anlaşmazlık yaşasanız bile, bu durum genellikle büyümez ve çözüme kavuşur. Bu nedenle, böyle insanlarla çatışmaktan çekinmeyin. Ancak, kötü niyetli ve ahlaksız insanlarla çatışmaktan kaçınmak gereklidir, alçak ve sefil karakterli insanlarla çatışmaya girmek tehlikelidir. Bu tür insanlar, hile, entrika veya ahlaksız yöntemlerle sizi alt edebilirler. Onlarla zıtlasmak, sizin için olumsuz sonuçlar doğurabilir. Çünkü bu kişiler, sizi alt etmek için her türlü yolu deneyebilir ve size zarar verebilirler. Bu sav, insan ilişkilerinde kiminle nasıl bir tutum sergilememiz gerektiği konusunda bize önemli bir ders verir. Yumuşak huylu insanlarla sorunlar daha kolay çözülürken, kötü niyetli insanlarla çatışmaktan kaçınmak ya da onlardan gelecek olan farklı hilelere entrikalara hazırlıklı olmak açısından önem arz eder. Düşmanın bile merdi önemlidir. Bir kahraman mert olmayan düşman tipine karşı daha dikkatli tavır almalıdır mesajı da çıkmaktadır.

“Kız birle küreşme, kısırak birle yarışma” yani “Bakire kızla güreşme; çünkü o güçlü olur ve seni yener. Yarışlarda da genç kısırakla yarışma; çünkü o attan daha güçlü ve ataktır; seni geçer.” (Atalay, 2013: 207). Bu savda da eski Türk kadınının yiğitliği, mertliğine vurgu yapılmaktadır. Eski Türk kadınları da erkekler kadar kahraman tiplerdi ve erkekler gibi savaşçıydılar.

“Künde irük yok Beğde kıyık yok” yani “Güneşte çatlak olmaz; beğ sözünde caymak olmaz.” (Banarlı, 2001: 267). Kahraman, yiğit, alp kişinin sadece savaşta ve mücadelelerde galibiyetinin dışında toplum içinde de güvenilirliği sözünün eri olması vurgulanmaktadır. Kahraman bir kişi verdiği sözden asla dönmez. Bu çok önemli bir kültür geleneğidir.

“Tay atatsa at tınur, Oğul eredse ata tınur” yani “Tay büyürse at dinlenir; oğul büyürse ata dinlenir.” (Banarlı, 2001: 267). At ve yiğit kıyaslanıyor ve oğlanın büyüdüğü zaman kahramanlıkları ile babasının yerini alacağı ve artık atasını dinlendireceği, kahramanlıkta da babasının yerine geçeceği vurgulanıyor. Aynı şekilde tay da büyüüp mücadelelerde atın yerini alır.

Savlar, Türk toplumunun kahramanlık anlayışını ve ideal insan tipini şekillendirmiştir. Toplumun beklentilerini ve değerlerini yansıtarak, bireylerin davranışlarına yön vermiştir. Kahramanlık temalı savlar, toplumun idealize ettiği davranışları ve karakter özelliklerini öne çıkarmaktadır. Bu savlar, bireyleri cesur olmaya, adaletli davranmaya ve toplumun çıkarlarını kendi çıkarlarının önünde tutmaya teşvik eder.

3.2. TÜRK KÜLTÜRÜNÜN İSLAMİYET SONRASI DÖNEM KAHRAMANLIK SERÜVENİ

3.2.1. Tarihsel Açıdan İslamiyet Etkisindeki Dönemle Birlikte Kahramanlık

Kültür, insanlık tarihinin ve bireysel yaşamın şekillenmesinde merkezi bir rol oynar. İnsanların dünyayı algılama, anlamlandırma ve birbirleriyle iletişim kurma biçimleri kültürle derinden bağlantılıdır. Kültür, dil, sanat, gelenekler, değerler, normlar ve günlük yaşamın pek çok yönünü kapsar ve bu unsurlar toplumlar arasında farklılık gösterir. Aynı

zamanda kültür, bireylerin kimliklerini oluşturmaya yardımcı olur ve topluluklar arasında bir aidiyet duygusu yaratır. Kültürün dinamizmi, zamanla evrilmesi, etkileşimde bulunması ve yeniliklere açık olması, insan toplumlarının gelişimini ve çeşitliliğini besler. Kültür, aynı zamanda insan ilişkilerinin zenginliğini ve karmaşıklığını anlamamıza yardımcı olur. İnsanlar arasında karşılıklı anlayışı artırmak, farklı kültürleri keşfetmek ve onlara saygı göstermek, globalleşen dünyada daha önemli hale gelmektedir. Kültür, hem toplumun hem de bireyin değerlerini, normlarını, inançlarını, dilini, geleneklerini, sanatını ve diğer sosyal pratiklerini kapsayan geniş bir kavramdır. Bu, bireylerin toplumsal ilişkilerini şekillendirir, toplumsal yapıyı oluşturur ve bireylerin dünyayı nasıl algıladığını etkiler. Kültür, aynı zamanda toplumun tarihsel, ekonomik ve coğrafi bağlamını da yansıtır. Toplumsal kültür, bireylerin etkileşim içinde bulunduğu ve öğrenerek benimsediği bir dizi pratik ve inançtan oluşur. Bu bağlamda kültür, sadece bir toplumun geçmişine ait bir miras değil, aynı zamanda dinamik bir yapıdır; sürekli olarak evrilir ve değişir. Kültürün sürekli yenilenmesi, toplumdaki bireylerin karşılaştığı yeni sosyal ve ekonomik koşullar, teknolojik gelişmeler ve küreselleşme gibi faktörlerle şekillenir. Toplumsal kültürün etkileri, bireysel kimlikten kolektif hafızaya kadar geniş bir yelpazede hissedilir. Bu, toplumun üyelerinin nasıl düşündüklerini, neyi değerli kabul ettiklerini ve hangi davranışları uygun bulduklarını belirler. Ayrıca, toplumsal kültürün çeşitliliği, farklı kültürlerin birbirleriyle etkileşime girmesini ve zamanla kültürel zenginliklerin ve çatışmaların ortaya çıkmasını da beraberinde getirir. Sonuç olarak, toplumsal kültür, bir toplumun yaşamını anlamak ve bu toplumu şekillendiren güçleri görmek için kritik bir araçtır. İnanç sistemindeki değişiklikler de doğal olarak önemli kültürel değişimlere çok büyük katkı sağlar. Biz tezimizin bu kısmında Türk kültüründe İslamiyet'in kabulüyle birlikte değişen, farklılaşan kültürel yapının kahramanlık anlayışına ve kahramanı algılayışa nasıl bir etkisi olduğu üzerinde duracağız.

Türk toplumu için kahraman ve kahramanlık kavramı da, tarihsel, kültürel ve toplumsal bağlamda şekillenmiş oldukça zengin bir anlayışa sahiptir. Kahraman olmak, genellikle cesaret, fedakârlık, güçlü bir ahlaki duruş ve topluma hizmet etmekle ilişkilendirilir. Kahramanlık sadece savaş alanında değil, günlük hayatta da şekillenen bir kavramdır. Kahraman kişi, her türlü davranışı ile topluma model olur, toplumu motive eder, her durumda içinde var olduğu toplumun öncüsüdür ve toplumu her daim iyiye, doğruya, güzele sevk eder. Kahraman olabilmek ilk önce cesaret ve kararlılıktan geçer. Zorluklar

ve tehlikeler karşısında korkusuzca hareket etmek, doğru bildiği yolda ilerlemek ve doğru olanı yapma kararlılığına sahip olmak kahramanlık için önemlidir. Kahraman kişi sonsuz fedakârdır. Başkalarının iyiliği için kendi çıkarlarını bir kenara koymak, bazen çok büyük bedeller ödemek kahramanlığı gösteren önemli özelliklerdir. Kahramanın çok önemli bir başka özelliği adaletli ve dürüst olmasıdır. Kahraman, toplumun moral kaynağı olur ve zorluklar karşısında insanlara ilham verir. Tarihi kahramanlar, bazen bir lider olarak toplumu yönlendirmiş, bazen de halkını bir araya getirerek büyük zaferler elde etmiştir. Toplumu korumak, haksızlıklara karşı durmak ve her zaman doğruyu söylemek bir kişinin kahraman olarak tanınmasını sağlar. Milli değerlerin savunucusu olmak da kahramanın önemli gerekliliklerinden biridir. Türk kahramanı, milli kültür ve değerleri savunur. Gelenek, görenek, vatan sevgisi, bayrak ve egemenlik gibi sembollerle özdeşleşir. Kahramanın gelişmiş bir empati yeteneği olmalıdır ve yardımseverlik onun en belirgin kişisel özelliklerindendir. Zorluk çeken insanlara yardım etmek, başkalarının duygularını anlamak ve onlara destek olmak, kahramanlık ruhunun bir parçasıdır. Kahraman için sürekli gelişmek çok önemlidir. Kahramanlar, yalnızca başkalarına yardım etmez, aynı zamanda kendi bilgi, beceri ve değerlerini geliştirmeye de çaba gösterirler. Kendi potansiyelini en üst düzeye çıkarmak kahramanlık için önemlidir. Kahramanlık her durumda halk kahramanı olmakla sınırlı değildir; bazen birinin hayatını değiştiren küçük ama anlamlı bir eylem, büyük kahramanlık göstergesi olabilir. Bu nedenle, kahramanlık sadece büyük olaylarla değil, günlük yaşantımızda sergilediğimiz erdemli davranışlarla da şekillenir. Tüm bu özellikler, Türk toplumu için kahramanın sadece bir savaşçı ya da lider değil, aynı zamanda halkın içinden çıkan, adaleti savunan, fedakâr ve halkıyla bütünleşen bir figür olduğuna işaret eder. Bu değerler, Türk toplumunun tarihsel ve kültürel yapısına derinlemesine yerleşmiştir.

İnanç sistemlerindeki değişiklikler kültürleri önemli ölçüde etkiler ve değiştirir. Bir toplumun dini, felsefi veya manevi inanışları, o toplumun değerlerini, sosyal yapısını, sanatını, hukuk sistemini ve hatta günlük yaşam alışkanlıklarını şekillendirir. Dolayısıyla, inanç sisteminde meydana gelen bir değişiklik kültürel yapıda da büyük ve köklü dönüşümlere yol açar. Çalışma konumuz dolayısıyla biz çalışmamızın bu bölümünde İslami dönemle birlikte değişen kahramanlık anlayışı üzerinde duracağız. İslamiyet'in kabulü her alanda büyük değişimlere sebep olduğu gibi Türk kültüründe kahraman ve kahraman algısı üzerinde de değişikliklere sebep olmuştur. İslamiyet'in kabulüyle birlikte

Türk kahramanlık anlayışı, eski destansı unsurları çoğunlukla koruyarak İslami değerlerle harmanlanmıştır. Bu dönemde kahramanlık, artık sadece fiziksel güç ve cesaretle değil, aynı zamanda dini inanç, adalet ve cihat kavramlarıyla da şekillenmiştir. Böylece temel kabuller korunurken yani, klasik anlayışın getirdiği kahramanlık algısına yeni kavramlar dâhil olmuştur.

Mehmet Fuat Köprülü'ye göre kahramanlık kavramı, Türk toplumlarında tarih boyunca önemli değişimler göstermiştir. Köprülü, kahramanlık kavramının toplumun sosyal, kültürel ve siyasi yapısıyla yakından ilişkili olduğunu vurgular (Köprülü, 1976: 240-255). İslamiyet'in kabulüyle birlikte kahraman tipolojisi ve kahramanlık anlayışı yeni dini ve kültürel unsurlarla birleşerek elbetteki değişime uğramıştır fakat Türk kültürünün köklü kahramanlık anlayışı sebebiyle de bazı temel özellikler şeklini çok fazla değiştirmeden tarihsellik içinde yolculuğuna devam etmiştir.

Türkler, bu çalışmanın önceki bölümlerinde de defalarca vurgulandığı üzere, siyasal, sosyal ve kültürel çevrenin şartlarına uyum sağlayabilen, esnek ve yüksek adaptasyon yeteneğine sahip bir millettir. Bu özellikleri sayesinde idareleri altına aldıkları bölgelerde, özellikle Müslüman toplumlar arasında yaygın olan, tehdit oluşturmeyen geleneksel yapılar ve kurumsal düzenlemelere doğrudan müdahale etmemişlerdir. Bunun sonucunda, sosyal tabakalaşmanın sürekliliği sağlanmış; halk dili olan Farsça'nın ve dinî-ilmî alanlarda kullanılan Arapça'nın konuşma, yazışma ve edebiyat dili olarak varlığını sürdürmesine izin verilmiştir. Aynı şekilde, Türk idarecilerin İslami isimler, unvanlar ve lakaplar kullanmaları; mevcut hükümet yapısını büyük ölçüde muhafaza etmeleri; yerli unsurları devletin koruyucu hizmetlerine dâhil etmeleri ve İslam inançlarının devlette yüce bir manevi otorite hâline getirilmesi, Türk siyasal teşekküllerinin karakteristik nitelikleri arasında yer almıştır. Ancak burada dikkat çeken husus, bu devletlerin mutlak anlamda birer İslam devleti olmaktan ziyade, İslamî ve Türk bozkır geleneklerinin sentezlendiği özgün bir devlet yapısı ortaya koymuş olmalarıdır. Türk-İslam devletlerinin klasik İslam devletlerinden ayrıldığı temel noktalar özellikle hükümlerlik anlayışı, devletin askerî karakteri, dini pratiklerin yorumlanması, toprak düzeni ve sosyal haklar gibi alanlarda belirginleşmiştir. Bu bağlamda, Türk-İslam devletleri, bir yandan İslam medeniyetinin hâkim olduğu kültürel çevre değerleriyle, diğer yandan da bozkır kökenli Türk siyasi, sosyal, hukuki örf ve geleneklerinin kaynaştığı melez ve kendine özgü bir

yapı sergilemişlerdir. Elbette bu kültürel sentez, kolay ve kısa sürede gerçekleşmemiş; uzun ve sancılı bir geçiş dönemi gerektirmiştir. Bu geçişin devlet düzeyindeki ilk örneği Karahanlılar Devleti ile ortaya çıkmıştır. Karahanlılar, Orta Asya'da neredeyse tamamen Türk soylu bir halkın yaşadığı bölgede kurularak, sosyal ve hukuki açıdan Türk, dinî açıdan ise İslamî bir yapı arz etmiş ve böylece Türk-İslam toplumunun oluşumunda bir köprü işlevi görmüştür. Bu gelişim süreci Büyük Selçuklu İmparatorluğu ile olgunlaşmış, tamamlanmıştır. Selçuklular, Müslüman coğrafyanın ortasında güçlü bir siyasal teşkilat kurmuş; tüm siyasi, iktisadi ve dinî faaliyetlerini bölgenin ihtiyaç ve taleplerine göre biçimlendirmiştir. Sonuç olarak, Büyük Selçuklu dönemi, Türk-İslam devlet modelinin kurumsallaştığı ve bu sentezin derinlemesine gerçekleştiği tarihsel bir eşik oluşturmuş; bu yapı, sonraki bin yıllık Türk-İslam tarihinde belirleyici bir rol oynamış, çağ açıcı bir döneme zemin hazırlamıştır (Kafesoğlu, 2015: 339-340).

Karahanlı Devleti'nin idarî yapılanması, çift merkezli bir yönetim anlayışı üzerine kurulmuş olup, bu yapı devletin doğu ve batı olmak üzere iki bölgeye ayrılarak yönetilmesini sağlamıştır. Devletin doğu kanadında Aslan Han unvanını taşıyan Büyük Hakan hüküm sürmekte, batı tarafı ise onun otoritesi altında Buğra Han unvanını taşıyan bir diğer han tarafından idare edilmekteydi. Buğra Han, aynı zamanda Tapgaç Han unvanını da kullanarak bölgesel iktidarını meşrulaştırmaktaydı. Devlet hiyerarşisi içerisinde İllik ve Tegin sıfatlarını taşıyan şehzadeler, hanedanın alt kademesindeki üyeler olarak görev yaparlardı. Bu kademelerin ardından gelen Yinal Tegin, Yigan Tegin gibi unvanlar ise hem idarî hem de askerî görevlerle ilişkili rütbeleri ifade etmekteydi. Yönetim merdiveninde, Teginlikten İllikliğe, oradan Buğra Hanlığa ve nihayetinde Arslan Hanlığa yükselme şeklinde bir terfi sistemi mevcuttu. Hanedan mensupları, yönetimlerinde bulunan bölgelerin merkez şehirlerinde örneğin Balasagun, Özkent, Kaşgar, Sayram, İlak ve Buhara gibi stratejik noktalarda belirli ölçüde askerî kuvvet bulundurmakta ve merkezi hükümetin onayıyla kendi adlarına para bastırma yetkisine sahip bulunmaktaydılar. Başkentte hakanlara vekâlet eden yöneticiler, Erkin ve Sagun gibi unvanlarla anılırdı. Kaşgarlı Mahmud'un (DLT,3: 41) aktardığına göre, halk arasından çıkan ve yüksek idarî görevlere yükselen vezirler ise Yugruş (Köprülü, 1939: 25-28) unvanını taşır ve devlet meclislerinde etkin roller üstlenirlerdi. Hakan ile devlet meclisi arasındaki iletişimi Tayangu (Kafesoğlu, 1956: 158) adlı görevliler sağlarken, memleketin iç ve dış yazışmalarından Bitikçiler (yazmanlar), mali işlerden ise Ağıcı adı

verilen görevliler sorumluydu. Karahanlı yönetiminde, eski Türk devlet geleneğini yansıtan Üge unvanı da varlığını sürdürmekteydi. Dikkat çekici bir başka unsur ise, Karahanlılarda hatun'un, yani hakanın eşi ya da hanedan kadınlarının, devlet yönetiminde yalnızca sembolik değil, fiilî ve etkili bir rol üstlenmeleridir. Hatunlar, hakanla eşit düzeyde söz sahibi olarak, yönetim erkine doğrudan katılmaktaydılar. Bu durum, Eski Türk siyasal kültürünün kadınlara verdiği meşru siyasi yetkinin İslamiyet sonrasında da devam ettiğini göstermesi bakımından son derece önemlidir (Kafesoğlu, 2015: 341).

Karahanlı Devleti'nin idarî yapısı, temelde bozkır ili yani eski Türk göçebe-devlet geleneğinin bir devamı niteliğindeydi. Ancak bu sürekliliğe rağmen, yönetim kademelerinde bazı terminolojik ve yapısal değişiklikler gözlemlenmiştir. Eski Türk devlet teşkilatında yer alan unvanlar, İslamî etkilerle birlikte yeni karşılıklar kazanmıştır. Örneğin, Hakan unvanının yerini Arslan Han, Yabgu unvanının yerini Buğra Han, Şad'ın yerini ise İlig Han almıştır. Bu değişim, idarî sistemin özünü korumakla birlikte, yeni dinî ve siyasal bağlamlara uyum sağlama çabasını da yansıtır. İslamiyet'in kabulüyle birlikte Karahanlı yönetiminde belirli İslami meşruiyet unsurları da kurumsallaşmıştır. Halifenin hükümdarlığı tanınması, hutbenin halife adına okunması, sikkeler üzerine halifenin adının yazılması ve hakanın başı üzerine çetr (Köprülü, 1939: 26) yani sırmalı kadife şemsiye konulması gibi uygulamalar, Karahanlı Devleti'nin İslam dünyasındaki siyasi meşruiyetini pekiştirme amacına yöneliktir. Bu semboller, halifelik kurumuna bağlılık bildirisinin ötesinde, yönetimin İslamî referanslarla tanınmasını sağlayan meşruiyet araçlarıydı. Devletin ilk Müslüman hükümdarı olarak kabul edilen Satuk Buğra Han'dan itibaren, hanların İslami ad ve lakaplar kullanmaya başladıkları görülmektedir. Ancak sultan unvanının yaygınlaşması, ancak 13. yüzyıla doğru gerçekleşmiştir. Bu da göstermektedir ki, Karahanlı Devleti her ne kadar İslam dinini kabul etmiş olsa da, yönetim anlayışı ve siyasal yapısı bakımından tam anlamıyla klasik bir İslam devleti hüviyetine sahip değildi. Karahanlılarda meşruiyetin temel dayanağı, hala eski Türk siyasal felsefesinin merkezi kavramları olan kut yani ilahi iktidar yetkisi ve töre yani örfî hukuk ve düzeniydi. Bu anlayışın izleri, 1070 yılı dolaylarında Kaşgar'da Yusuf Has Hacib tarafından kaleme alınan Kutadgu Bilig adlı eserde açıkça görülmektedir. Söz konusu eser, İslamî yönetim doktrinlerinin temel dayanakları olan şeriat, hilafet, Kur'an, hadis gibi öğelere neredeyse hiç yer vermemekte; bunun yerine devletin işleyişi, hükümdarın meşruiyeti ve toplumun yapısı gibi konuları Türk siyasal geleneği

çerçevesinde açıklamaktadır. Kutadgu Bilig’de anlatılan toplum yapısı, bir İslam cemiyeti olmaktan çok, Türk kültürel kodları ile şekillenmiş, eski bozkır hayatının değerlerini sürdüren bir yapı arz etmektedir. Bu durum, Karahanlı Devleti’nin bir geçiş dönemi devleti olduğunu; İslamiyet’le temasın ardından oluşan Türk-İslam sentezinin henüz tamamlanmamış bir safhasını temsil ettiğini ortaya koyar. Devlet yönetiminde İslamî öğeler sembolik düzeyde benimsenmiş olsa da, esas idarî yapı ve düşünsel dayanaklar büyük ölçüde eski Türk geleneklerine bağlı kalmıştır (Kafesoğlu, 1970: 11-27). Selçuklular, başlangıçta Oğuz Yabgu Devleti’nin geleneksel yönetim modelini benimsemiş, ancak 1040 Dandanakan Savaşı sonrası Horasan’a yerleşmeleriyle birlikte siyasi ve idari yapılarında önemli dönüşümler yaşamışlardır. Horasan bölgesi, geniş otlakları, stratejik şehirleri ve ekonomik imkânlarıyla göçebe Selçuklu toplumu için hem yerleşim hem de güçlenme bakımından uygun bir zemin oluşturmuştur. Bölgenin iktisadi, sosyal ve kültürel yapısıyla uyum sağlayan Selçuklular, bu coğrafyada Türk-İslam devlet geleneğinin temellerini atmış; Tuğrul Bey’in liderliğinde adalet, düzen ve İslamî kimlik ön plana çıkarılmıştır. Bu gelişme, Orta Doğu’da uzun sürecek Türk-İslam hâkimiyetinin başlangıcını teşkil etmiştir (Kafesoğlu, 2015: 343). İslam siyaset düşüncesinde halife, Peygamber’in vekili olarak tüm Müslümanların dünyevi ve uhrevi işlerinden sorumlu Emîrü’l-Mü’minîn sıfatıyla otorite sahibiydi. Ancak Türk hükümdarları, meşruiyetlerini İslamî hilafet anlayışından değil, Tanrı vergisi kut anlayışından alıyorlardı. Bu anlayış farkı, İslam tarihinde belirgin biçimde ilk kez Büyük Selçuklu İmparatorluğu döneminde ortaya çıkmıştır. Selçuklu sultanları, halifeye saygı göstermekle birlikte onu yalnızca sembolik bir otorite olarak kabul etmiş, gerçek yönetim yetkisini devretmemiştir. Bu durum, daha önceki İslam devletlerinden farklı olarak, Selçukluların siyasî ve idarî bağımsızlıklarını korumaya yönelik bilinçli bir tercihi yansıtır. Sultan Tuğrul Bey’in saltanat yetkilerini bizzat üstlenmesi, Türk-İslam siyasal modelinde dünyevî işlerin dinden ayrıldığı bozkır geleneğinin devamı olarak değerlendirilmiştir (Barthold’dan akt. Kafesoğlu, 2015: 344). Bu şekilde İslâm âmme hukukunda büyük bir farklılaşma meydana gelmiş, halife ile sultanı, biri dini, öteki dünyevi olmak üzere birbirine denk iki baş kabul eden bu yeni anlayışa göre, Türk hükümdarı artık “halifeye bağlı bir Müslüman emîri değil, fakat saltanatın gerçek sahibi ve dünya işlerinden tek sorumlu şahıs idi.” Sadece şariat ile meşgul olan Halife’ler hükûmet tarafından kendilerine verilen araziden geçim ve gelirlerini sağlıyorlardı ve hatta bazen halifenin sultan tarafından tanınıp kabul

edilmesi gerekiyordu (Kafesoğlu, 2015: 344). Sonuç olarak, Türklerin İslam dünyasına getirdiği bu prensip, yâni toplumun menfaatlerini koruyup kollamakla görevli devlet otoritesinin her şeyin üstünde olduğu fikri ve kabulü, Osmanlı dâhil bütün Türk-İslâm devletlerinde hâkim düşünce olmuştur (Kafesoğlu, 2015: 345-346). Dolayısıyla Türklerin İslam dünyasına kazandırdığı en önemli siyasal ilkelere biri, devlet otoritesinin toplum menfaatlerini koruma görevini üstlenen en yüksek güç olarak kabul edilmesi olmuştur. Bu anlayış, İslam'daki hilafet merkezli teokratik yönetim modelinden farklı olarak, dünyevî otoritenin önceliğini vurgulayan seküler nitelikli bir devlet felsefesi sunmuştur. Bu ilke, Büyük Selçuklu İmparatorluğu ile kurumsallaşmış, Osmanlılar da dâhil olmak üzere tüm sonraki Türk-İslam devletlerinde süreklilik kazanarak egemen siyasal düşünce hâline gelmiştir.

Hükümlerlik hususunda sultan eşlerinin pozisyonu da dikkat çekicidir. “İslâm âmme hukukunda yeri olmayan hatunların Türk-İslâm devletlerinde, eski Türk geleneği icabı otoritelerini yürütmeye çalıştıkları görülür. Meselâ Tuğrul Bey (hâtunu Altuncan) ve Alp Aslan'ın hâtun (Seferiye)'lerinin bu sultanlar üzerindeki etkileri kaynaklarda belirtilmiştir. Sultan Melikşah'ın zevcesi, Kara-Hanlı prensesi, Celâliye (Terken) Hâtun da devlet idaresinde çok tesirli idi. Siyasi temasların bazan önce bu hâtunla yapılarak olgunlaştırıldığı olurdu. Kaynaklar bu hâtun'un ayrı bir divanı (hükûmet) bulunduğunu da kaydeder. Fakat bu yönden Harezmşah Alâ'üd-din Tekiş'in hanımı ve Alâ'üd-din Muhammed Harezmşah'ın annesi, Kanglı prensesi, Terken Hâtun bilhassa mühimdir: Ayrı divan'ı, ayrı sarayı vardı ve sultanın emirleri bu hâtunun imzası olmadan geçerli sayılmıyordu. Harezmşah Muhammed iktidarının sonlarına doğru, Semerkand'a çekilerek başkent Gürgeç'i ona bırakmak zorunda kalmıştı” (Kafesoğlu, 2015: 346-347).

Bozkır Türk devlet başkanının vazifelerinden sayılan “cihan idare etme” anlayışı daha önce de belirttiğimiz gibi Türk-İslâm devletlerinde de canlılığını korumaktaydı. Oğuz Kağan Destanından ve Uygur hükümdar âilesinin menşei efsanesinden başka, Batı Hun imparatoru Attilâ, Hun başbuğu Uldız, Gök-Türk sınır kumandanı Türk-şad gibi hakanların hakkındaki tarihi vesikalarda ve Orhun Kitabeleri'nde görülen tezimizin önceki kısmında da aktardığımız ve “Güneşin doğduğu yerden battığı yere kadar” dünyanın, töreye göre, Türk hükümdarı tarafından idare edilmesi ülküsü olan eski Türk

cihan hâkimiyeti düşüncesi Selçuklu çevresinde bütün canlılığını muhafaza ediyordu. Kaşgarlı Mahmud şöyle demektedir: “Tanrı devlet güneşini Türklerin burcunda doğurmuş, göklerdeki dairelere benzeyen devletleri onun saltanatı etrafında döndürmüş, Türkleri yeryüzünün hâkimi yapmıştır” (DLT, 1: 3). Peygamberimizin, “Benim Türk adında bir ordum vardır” dediğini aktaran Kaşgarlı’ya (DLT, 1: 354) göre, “Türk” adı Tanrı tarafından verilmiştir (DLT, 1: 351). O zamanın halk felsefesinde yangın olduğu anlaşılan bu düşüncenin siyasal alanlarda da yansımaları görülmekte idi. Tuğrul Bey’den sonra, yine halife tarafından “Doğunun ve Batının hâkimi” ilân edilen Büyük Sultan Melikşah (25 Nisan 1088) ölümünden az önce Bağdat’da bir araya getirdiği savaş meclisinde Mısır’ın ve bütün Mağrip’in alınmasını, tutulmasını planlıyordu, oğlu Sultan Sencer de halifeye gönderdiği 1133 tarihli mektubunda “Ulu Tanrının lûtfu ile cihan padişahlığına yükseldiğini” yazıyordu. Diğer taraftan Muhammed Harezmsah, Suriye, Mısır ve civarını tutmayı tasarlıyordu. Yeni fethedilecek ülkelerin çeşitli bölgelerine gönderilecek hanedan üyelerinin önceden belirlenmesi de cihan hâkimiyeti ülküsünün uygulanmasından kaynaklanmaktadır.

Bilindiği üzere, insanlık tarihine yön veren semavî dinlerin Musevilik, Hristiyanlık ve İslamiyet’in ortak temel hedeflerinden biri, evrensel bir mesaj taşıyarak inanç sistemlerini tüm dünyaya yaymak ve insanlığın tamamını kendi teolojik ve ahlaki çerçevesi içine dâhil etmektir. Bu evrensellik iddiası, söz konusu dinlerin yalnızca bireysel değil, aynı zamanda toplumsal ve siyasal düzen üzerinde de dönüştürücü etkiler yaratmasına neden olmuştur. Ancak Türk cihan hâkimiyeti ile bunlardaki fikir, düşünce yapısı arasında yine esastan bir fark vardır: “İnsanların kardeşliği ve hak eşitliği her dinin kendi iman şartları ve amel kaidelerine bağlanmakta ve mesela İslamiyet veya Hristiyanlık dışında kalanlar ikinci dereceden insanlar sayılmakta iken, Türk anlayışında, Gök-Türk Kitabelerinde açıkça ifade olunduğu üzere (Kül-Tegin, doğu, str. 1, Bilge, doğu, str. 2), yeryüzünde mevcut insan cinsi bir bütün sayılıp, topluluklar arasında sosyal, kültürel, dini herhangi bir kademe kabul edilmeyerek herkese eşit hak ve adalet tanınmaktadır. İslâm devletlerinde fethedilen ülkeler İslâm dinine döndürülmeye ve Kuran dili Arapçanın yayılmasına çalışıldığı ve bu, bir vazife olduğu hâlde, Türk-İslâm devletlerinde çeşitli din ve mezhepten kütlelerin, geleneklerine müdahale edilmeksizin yaşamalarının sağlanması, Selçuklulardan itibaren bütün Türk-İslâm siyâsi teşekküllerinde görülen Türk hükümlerinde cihan hâkimiyeti prensibinin özelliği mahiyetindedir. Bununla beraber,

İslâm çevresindeki Türk hâkimiyetinin daha 11. asırdan itibaren İslâm ve Türk kültürlerinin birbiri ile kaynaşması sonucunu vermeğe başladığını hatırlattıktan sonra, belirtelim ki, İslamiyet başlıca mânevi dayanak hâline gelmiş, Türk devletlerince bu dinin yayılması için büyük emekler harcanmıştır. Bilhassa Hristiyanlık davası ile savaşıyan Haçlı ordularının ülkeyi ağır tehditlere mâruz bırakması karşısında Türk idarecileri de tabiatıyla İslâmi inanç ve duyguyu ilk plânda tutmuşlardı. Böylece, yukarıda açıklanan prensip esasta aynı kalmakla beraber, Türk-islâm çevresinde bir telakki düzenlenmesi olmuş, yâni eski Türk “mülk ve millet” (erkinlik için, kün için) prensibi ile sonraki “din ve devlet” (din için, devlet için) düsturu arasında denge kurulmak suretiyle yeni bir düşünce terkihi (din-ü devlet, mülk-ü millet) meydana gelmiştir ki bu, bilindiği üzere, fütûhatı Hristiyan dünyasına dönük son Osmanlı imparatorluğunda gelişiminin doruk noktasına ulaşmıştır” (Kafesoğlu, 2015: 348).

İslamiyet’in kabulünden sonra Türkler, savaşlarını yalnızca vatan ve bağımsızlık için değil, aynı zamanda İslam’ı yayma ve koruma amacıyla da yapmaya başlamışlardır. Gazi unvanı, İslam için savaşan kahramanlara verilen çok önemli bir sıfat olmuştur. İslamiyet’le birlikte şehitlik kavramı, kahramanlık anlayışının merkezine yerleşmiştir. Bir savaşçının en büyük amacı, “Allah yolunda şehit olmak” olarak görülmüştür. Türk kahramanları, eski dönemlerdeki gibi bireysel güç ve kudretleriyle öne çıkmak yerine, zaferleri Allah’ın takdiri olarak görmeye başlamışlardır. Sultan Alparslan, Malazgirt Zaferi öncesinde secdeye kapanarak Allah’a dua etmiş, bu da kahramanlık anlayışında tevazu ve ilahi iradeye teslimiyetin önemini göstermiştir. Osmanlı padişahlarının pek çoğu, zaferleri “Allah’ın yardımıyla” kazandıklarını vurgulamıştır. Türk kahramanları, İslam hukukuna göre halkı yönetmiş, adaleti sağlamayı en önemli görevlerden biri olarak görmüşlerdir. Fatih Sultan Mehmet, İstanbul’u fethettikten sonra halka hiçbir zaman zulmetmemiş, farklı din ve kültürlerle her daim saygılı bir yönetim anlayışı sergilemiştir. Osmanlı’da “Adaletin Kılıcı” olarak bilinen kahramanlar, hem güçlü savaşçılar hem de halkın hak ve özgürlüklerini koruyan liderler olmuşlardır.

Türk kahramanları İslamiyet’ten önceki dönemlerde de halkın koruyucusuydu, ancak İslamiyet’le birlikte bu görev aynı zamanda bir dini sorumluluk haline gelmiştir. Osmanlı padişahları kendilerini “halife” ilan ederek hem siyasi hem de dini lider olarak hareket etmişlerdir. İslamiyet’in etkisiyle kahramanlık sadece savaş meydanında güç göstermek

değil, dini ve manevi alanlarda da kendini ve örnek kişiliğini göstermek olarak ortaya çıkmıştır. İslamiyet'in kabulünden sonraki dönemde sadece savaşçı kahramanlar değil, ahlakıyla, erdemleriyle öne çıkan kahramanlar da önemli hale gelmiştir. İslamiyet sonrası Türk kahramanlık anlayışı, eski savaşçı ruhunu koruyarak dinî ve ahlaki unsurlarla güçlenmiştir. Kahramanlar artık yalnızca yiğit savaşçılar değil, aynı zamanda adaletli liderler, manevi önderler ve fedakâr toplum öncüleri haline gelmiştir.

Türk-İslam devletlerinde, hanedan üyelerinin belirli bölgelerin idaresine atanması yaygın bir uygulamaydı ve bu yöneticiler genellikle Melik unvanıyla anılırlardı. Melikler, kendi bölgelerinde imparatorluk başkentine benzer bir yönetim teşkilatı kurar, vezirlere, divan görevlilerine ve askerî güçlere sahip olurlardı. Halife adına değil, sultan ve kendi adlarına hutbe okutmak, nevbet çaldırmak ve merkezî otoritenin izniyle para bastırmak suretiyle sembolik egemenlik unsurlarını taşımalarına rağmen, merkezdeki sultanın temsil ettiği yüksek otoriteyi tanınırlardı. Bu yarı özerk yapı içinde, siyasî toplantı, müzakere ve askerî harekâtlar, imparatorluk siyasetinin belirlediği çerçeve doğrultusunda yürütülürdü. Böylece Melikler, hem hanedanın devamı hem de merkezi siyasal bütünlüğün taşralardaki temsilcileri olarak işlev görürlerdi. Tersî yönde hareket edenler takibe alınırdı. Veliahtlık müessesesi “Bozkır” kültüründen beri babadan oğula gelen eğer oğul küçük çocuk ise kardeşe devredilen yapıda devam eder. Bütün hanedan mensupları âileden aktarılan kutun kendilerinde mevcut olduğu karizmatik veraset düşüncesiyle yüksek iktidara sahip olmak çabasına girişirlerdi, birtakım rahatsızlık ve huzursuzluklara sebep olan bu mücadeleler neticesinde tahta fiili olarak sahip olanın hakiki kut ile kuşatılmış olduğu inancı ile kut sahibinin yani hükümdarın etrafında toplanırlardı (Kafesoğlu, 2015: 349).

Orduda kalabalık olan atlı birliklerinin katılımı, sağ-sol taksimatı, savaşlarda uygulanan Turan taktiği Bozkır kültür yapısının İran sahası Türkleri tarafından yaşatılan değerleridir ve bu özellikler küçük farklarla Osmanlı döneminde de kendini gösterir. Eski Türk geleneklerinden olan yuğ, devlet ileri gelenlerine ve halka toylarda herkese açık şekilde ziyafetler vermesi, bu ziyafetler bittikten sonra tabak, kaşık gibi eşyaların yağmalanması (DLT, 3: 438) eski Türk devlet yapısında “devlet malında halkın hissesi vardır” kavramının bir göstergesi durumundaydı.

Zaman içinde, toplumların bir tekâmül hayatı yaşadıkları görülür, bu yasayıya yön veren değerler toplumun gelişen ve değişen hayat tarzından meydana geldiği gibi, toplumun yaşadığı, var olduğu çevresel faktörlerden, tabiat özelliklerinden, komşu budunlar ile aradaki münasebetlerden de ileri gelmektedir, bu durum toplum düzenini, toplumun hayat tarzını da şekillendirir. İlk çağlarda Avrupa’da gördüğümüz toplum yapısından farklı şekilde Türklerde daha tabii bir toplum sistemi vardır, Avrupa’da budunlar arasında görülen sınıf farkları Türk toplum yapısında mevcut değildir. Türk toplumu özgür bir yaşam düzenine sahiptir, bu sistem kişisel yeteneklerin gelişmesi ve yükselmesi yönünde kişiyi yönlendirmektedir. Türk tarihinin ilk devirlerinden yani arkaik kültür yapısından, Osmanlı İmparatorluğu dönemine kadar, çeşitli faktörlerin ortaya çıkardığı savaşçı yüce ruh, Türk toplumlarında, hangi soydan gelirse gelsin, yetenekli olan kişilerin yükselmesine, rütbe ve mevki sahibi olmasına değer kazanmasına fırsat vermiştir. Toplum arasında bu kişiler çok zaman kutsal bir değer kazanmıştır, Destanlardaki Alp kişiler böyle bir yapıyı kişiliklerinde barındırmaktadır. Alp’lar dönemi denilebilen o çağlarda, Alp kişiliğinin toplumda ve tarih kayıtlardaki izleri gösteriyor ki, sadece destanlarda değil, toplum yaşantısına, Türk toplumunun tarihine yön vermiş kişilerin değerini göstermektedir. Sadece Göktürk yazıtlarında değil başka tarihi kayıtlarda da Alplerin varlığına rastlanmaktadır. Hz. Alinin 16. kuşaktan torunu olduğu ileri sürülen Alp Ata’nın türbesinin Türkistan’ın Yesi kentinde olduğu bilinmektedir (Köprülü, 1918: 50). Peygamber soyundan gelen bir kişiye Alp adının verilmesi, bu kültürel kabulün toplum hayatında ne kadar güçlü bir etkisinin olduğunu ortaya koymaktadır, daha sonraki devirlerde, ilk İslâmi Türk devletlerinden olan Gazneliler’in ilk kurucusu “Alp Tekin” adını taşımaktadır. Harzemşahlar sahasında ise, Muhammed Harun Şah için Mevlana “Alp Ulug” unvanını kaydetmektedir. Selçuklular sahasında ise Alp unvanına ve adına daha geniş bir biçimde rastlanır, 1071 Malazgirt savaşının kahramanının ismi Alpaslan’dır, Melikşah’ın (Ergin, 1959: 66) emirlerinden Aksungur’a ait olan bir yazıtta Alp ünvanına rastlanmaktadır, Şam Atabeyleri ve Artuk Oğulları sahasında mevcut kitabelerde “Alp Kutlug”, “Alp İnanc”, “Alp Gazi” ünvanlarına rastlandığı gibi, Atabey Zengi’nin kitabesinde de Alp ünvanına rastlıyoruz bu örnekler ve kayıtlar göstermektedir ki, Eski destanlardan, Göktürkler’e Atabeyler’e, Gurlular’a ve Selçuklular’a kadar Türklerin devlet kurduğu her coğrafi ve siyasi bölgede Alp kavramı yaşatılmıştır. İslamiyet’ten önce Türkler arasında ideal bir tipi ifade eden Alp kişiliği, İslamiyet’ten

sonra da, özelliklerine yeni ayrıntılar ekleyerek gelişimine devam etmiştir. Türklerin yaşam tarzını biçimlendiren mücadele ve savaşçı karakteri, İslamiyet'in geliştirdiği cihat felsefesiyle birleşerek, Alp kişiliği, Alp Gazi şeklini almıştır. Tarihi kayıtlarda, hikâyelerde, efsane ve atasözlerinde bu değer kavramı asırlarca yaşatıldı. Türkler arasında tasavvufun gelişip yaygınlaşması ile Alp Gazi, Alp Eren şeklini almıştır. Alp Erenlerin yapılarında, İslam etkisiyle gelişen destanlarda gördüğümüz gibi, milli edebiyatımızın öncülerinden Ömer Seyfettin'in "Başını Vermeyen Şehit" isimli hikâyesi de böyle bir Alp Eren'in savaşındaki mücadelesini anlatır (Öztürk, 2011: 65-66).

Destan edebiyatını meydana getiren türlerde, asıl kahramanı niteleyen alp kelimesi, M. Ö. 7. asırda yaşadığı kabul edilen Alp Er Tunga'dan milattan sonra 15. yüzyıla kadar gelişimini sürdüren uzun zaman içinde edebi türlerde, tarihi kişilerin şahsında, bazen bir unvan, bazen bir isim olarak yaşamış ve yaşatılmış olan bir kelimedir. Zaman ilerledikçe, toplum yapısında görülen değişikliklerle birlikte alp kavramı da toplumda birtakım gelişmeler kazanmıştır. Caferoğlu, "Uygur" sözlüğünde "alp" kelimesini şu şekilde 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 teşkilâtı içinde askeri bir asalet zümresinin adı olarak da kullanılır" şeklindedir. Göktürk kitabelerinde yer yer kullanılan alp kelimesi, Muharrem Ergin tarafından cesur anlamında çevrilmiştir. Türk toplumunda alp unvanını kazanabilmek için bazı kişisel güçlere sahip olmak mecburiyeti vardır buna ek olarak, bu güçlere bağlı birçok maharetlere de sahip olmak gerekir, genellikle küçük yaştan itibaren muntazam ve disiplinli bir eğitim süreci sonunda kazanılan bir kişiliktir. Âşık Paşa (1272-1332) ve Yazıcıoğlu Ali, "Selçuknâme" adlı eserde alpler için şu açıklamayı yapmaktadır (Öztürk, 2011: 62) : *"Alplar, Atlarının boynuna altınla tukas takarlar, okla kaplan vuran Alpin bileğine, kaplan kuyruğu takılır, Bir atımda, okla kuş vuranlar sorguç takarlar, Alplar, savaş anında öne ve arkaya ok atarak kendilerini korurlar, bunun için de, Atmacanın çift tüyünü sorguç olarak takarlar (Esin, 1972: 80). Alpler özel bayraklar ve tuğlar taşırlardı, bunlar onların güç ve toplum içindeki değerlerini, makamlarını ifade ederdi (İslam Ansiklopedisi, Bayrak Maddesi). Sekizinci yüzyıldan sonra ayrıntıları gelişmiş destanlarda, genellikle alpler tek başlarına gezerler, yalnız savaşa giderler kişisel olaylarda başkasının yardımını istemezlerdi. Salur Kazan'ın evinin yağmalanmasında gördüğümüz gibi (Ergin, 1971) savaşlarda alpin yardımcısı atı ve Tanrısıdır, bu halleri ile alplerde Tanrısal veya Tanrıdan gelen bir*

üstünlük sezilir. Bu özellik, Oğuz Kağan'da, Bozkurt destanlarında, Dede Korkut Hikâyelerinde, Danişmend ve Battal Gazi destanlarında da görülür, bu sebeple olsa gerek ki, Uygur devrinde Tanrılara da alp sıfatı verildiğini görmekteyiz, Eski Uygurlarda “alp bir ilah” yahut, Alp Süngüş şeklinde kullanılmıştır (Ergin, 1959: 66). Şamanist devre ait sanat eserlerinde, heykellerde, duvar resimlerinde de o devrin Alp giyinişi açıkça işlenmiştir. Göktürk Barklan çevresinde görülen heykellerde, Tabgaç beylerinin hayatları ile ilgili resimlerde (pig Liang Hunlârı) dize kadar uzanmış, beli kemerle sıkılı, sola kapanan kaftan ile diz aşağısına kadar uzanan çizme giymiş olarak gösterilmektedirler, bu resimler arasında bir Alp'in başında da Türkmen kalpağı vardır.” (Esin, 1972: 363). Buraya kadar tanımladığımız Alp için Âşık Paşa “Garipnâme” adlı eserinde, dokuz tane daha özellik sıralar (Köprülü, 1918: 273) bunlar; sağlam bir yürek, pazu kuvveti, gayret, iyi bir at, hususi bir giyim, iyi bir kılıç, yay, ok, süngü, uygun bir arkadaş. Bu arkadaş eş anlamında da olabilir çünkü Dede Korkut Hikâyelerinde kahramanlar kendilerine eşit gelen güçte kuvvette olan kızlarla evlenirdi. Yukarıda, kahramanların genellikle, savaflara tek başlarına gittiklerini, yalnız gezdiklerini söylemiştik, bu tek başına olmanın yanı sıra, genellikle kırk yoldaşları vardır, bu yoldaşlar bir hizmetçi olmaktan ziyade, dost ve arkadaş özelliğinde kahramanın yanında yer alırlar, birlikte ava giderler, birlikte eğlenirler, birlikte savafla katılırlar, Dede Korkut'ta gördüğümüz Beyrek, düğünü süresince kendi kaftanını sıra ile kırk yoldaşına giydirir bu hal onların Beyrek'in yanındaki değerlerini ifade eder. Bu tanımlamalar gösteriyor ki Alp olabilmek için, doğuştan gerekli kabiliyetlerle disiplinli ve sert bir eğitimin yanı sıra, iktisadi yönden de güçlü bir yaşantı gerekir, iyi bir at, özel giyim, altın kılıflı kılıç, ok ve yay için altın tukaslar gibi, Oğuz Kağan ve Dede Korkut Hikâyeleri ile mesela, Manas destanında da görüldüğü gibi, Alp kişiler yakınlarına buyruklarında olanlara şölenler ve toylar vermektedirler, bu durum kahramanlığın çok önemli özelliklerinden biridir eski Türk kültüründe cömertlik büyük ve önemli bir kahramanlık özelliğidir ve iktisadi olarak güçlü olmayı gerektirir, bu özellikleri ile Türk yaşantısında ve destanlarda görülen kahramanlık müessesesi, Türk kültürünün yaşantısıdır, birçok faktörün bir araya getirilmesi ile vücut bulmuş toplumsal bir değer ölçüsüdür (Öztürk, 2011: 62-64).

Mehmet Fuat Köprülü, Türk kültüründe “alplık” kavramının tarihsel süreç içinde dönüşüme uğradığını ve farklı dönemlerde farklı anlamlar kazandığını belirtir. Ona göre İslamiyet öncesi dönemdeki “alp” figürü, İslamiyet'in kabulüyle birlikte “gazi” ve “eren”

kimlikleriyle birleşerek yeni bir kimlik kazanmıştır. İslamiyet öncesi dönemde Köprülü'ye göre “alp”, hem savaşçı hem de toplumun koruyucusu ve lideridir. Fiziksel gücü ve cesaretiyle öne çıkan savaşçıdır. Bağımsızlık ve özgürlük ruhuna sahiptir. Devletin ve halkın güvenliğini sağlayan bir liderdir. Adaletli, yardımsever ve kahraman bir karakterdir. Bu dönemde alplik, bireysel kahramanlık, savaşçı ruh ve toplumun korunması ile doğrudan ilişkilidir. Savaşta üstünlük, doğayla iç içe yaşamak ve olağanüstü cesaret en önemli alplik nitelikleridir. İslamiyet'in kabulü ile alplik kavramı değişim göstermiştir. İslami dönemle birlikte alplik anlayışı yeni dini ve kültürel unsurlarla birleşerek bazı farklılaşmalara uğramıştır. Ve Alp → Gazi → Eren dönüşümü gerçekleşmiştir. Alp artık sadece bir savaşçı değil, aynı zamanda dini bir misyon üstlenmiştir. İslamiyet'in yayılmasıyla birlikte Türk savaşçıları “gaza” anlayışını benimsemiş ve İslam uğruna savaşan kahramanlar haline gelmişlerdir. 11-14. yüzyıllarda ilk Müslüman Türk devletlerinde (Karahanlılar, Gazneliler, Selçuklular) alpler, “gazi” kimliğiyle tanınmaya başlamıştır. Gaza anlayışı, özellikle Anadolu'nun fethi sırasında Osmanlı Beyliği ve diğer beyliklerde etkili olmuştur. Alpler, Osmanlı döneminde “alp-gazi” unvanıyla hem savaşçı hem de dini lider olarak görülmüştür. Battal Gazi Destanı ve Danişmend Gazi Destanını örnek olarak gösterebiliriz. Bu dönemde alplik, İslam savaşçılığı ile birleşerek “gazilik” kavramına doğru evrilmiştir. Osmanlı Döneminde ise Alplik ve Gazilik ise artık tamamen alplik anlayışı gazilikle bütünleşmiş ve Osmanlı fetih hareketlerinde etkili bir ideoloji haline gelmiştir. Osmanlı Beyliği'nin ilk yıllarında, Osman Gazi ve Orhan Gazi gibi liderler “alp-gazi” kimliğiyle tanınmışlardır. Ve Gaziler, Osmanlı fetih politikalarının öncüsülere, liderleri olmuşlardır. Dervişler ve sufiler de gazilerle birlikte hareket etmiş ve “gazi-eren” kavramı ortaya çıkmıştır. Hacı Bektaş Veli, Sarı Saltuk gibi manevi liderler, gazilerle birlikte Anadolu'nun İslamlaşmasında çok önemli rol oynamışlardır. Ve alplik, tamamen gazilik ve erenlik kavramlarıyla birleşmiş ve “alp-gazi” kavramı ön plana çıkmıştır (Köprülü, 1976: 240-255). Kahramanlık kavramı, Türk kültüründe zamanla bir takım değişimlere uğrasa da, özü hep aynı kalmış ve Türk milletinin kahramanlık ruhunu yansıtmaya devam etmiştir.

3.2.2. Geçiş Dönemi Eserleriyle Kahramanlık

Geçiş dönemi eserleri, Türklerin İslamiyet’i kabul etmeye başladıkları XI. ve XII. yüzyıllarda yazılmış ve hem eski Türk kültürünün izlerini hem de İslamî unsurları barındıran eserlerdir. Bu dönemde, İslamî bilim ve edebiyat geleneği ile eski Türk edebiyatı bir araya gelmiş ve yeni bir edebi kimlik oluşmaya başlamıştır. Hem eski Türk geleneklerini hem de İslamî değerleri yansıtır. Dil olarak Karahanlı Türkçesi kullanılmıştır. Arapça ve Farsça etkisi henüz yoğun değildir. Didaktik bir üslupla yazılan eserlerdir. Geçiş dönemi eserleri, Türklerin İslam kültürüyle tanıştıkları dönemde yazıldığı için, hem eski Türk geleneğini hem de İslamî değerleri harmanlayan önemli eserlerdir. Bu eserler, hem edebiyat hem de kültürel açıdan Türk-İslam sentezinin temel taşlarını oluşturmuş ve sonraki yüzyıllarda gelişecek olan divan ve halk edebiyatına zemin hazırlamış olmaları ile de önemlidir. Bu eserlerde kahramanlık konusu da oldukça dikkat çekici ve detaylı araştırmalara imkan sağlayan, araştırma sahası olan özelliktedir ancak biz bu bölümde ancak kısa bir şekilde sadece spesifik birkaç noktaya değinebileceğiz. Kahramanlık konusu Türk kültür tarihi için önemi çok büyük bir mevzu olduğu için yani kültürün ve tarihin adeta kökleri sayılması sebebiyle bu dönem eserlerinde de kahramanlık unsurları yer almaktadır. Ancak bu kahramanlık anlayışı, biraz şekil değiştirmekte farklı bir boyuta evrilmektedir. İslamiyet öncesi Türk kültüründe daha çok destanlar aracılığıyla bilgi sahibi olduğumuz bireysel güç, kuvvet, olağanüstülük ve savaşçılık temelli kahramanlıktan farklı olarak, hak, adalet, ahlak, bilgelik ve dinî değerlerle şekillenmiş bir kahramanlık anlayışına dönüşmüştür yalnız geçiş dönemi eserleri olduğu için hala eski Türk kültürünün izlerini ve ürünlerini içermektedir.

3.2.2.1. Kutadgu Bilig – Yusuf Has Hacib

Kutadgu Bilig, günümüz Türkçesiyle “mutluluk veren bilgi” ya da “devlet yönetme bilgisi” anlamına gelir ve 11. yüzyılda Karahanlı Türklerinden Yusuf Has Hacib tarafından kaleme alınmıştır. Eser, Doğu Karahanlı hükümdarı ve Kaşgar prensi Tabgaç Uluğ Buğra Han’a ithaf edilerek sunulmuştur. Orta Türkçe dönemine ait olan bu eser, Karahanlı Türkçesi olarak da bilinen Hakaniye lehçesiyle yazılmıştır. Hem ahlaki hem

siyasi içerikler taşıyan Kutadgu Bilig, Türk-İslam kültürünün ilk büyük siyasetname örneklerinden biridir ve bir yandan İslamî değerlerle bezenmişken diğer yandan eski Türk devlet geleneğinin izlerini taşımaktadır (Doğan, 2002: 8). Kutadgu Bilig, Karahanlılar dönemindeki Türk aydın kesiminin kültürel birikimi, dini ve dünyevi görüşü, duyuş ve düşünce biçimleri ile sosyal ve medenî yaşam tarzları hakkında son derece değerli ve kapsamlı bilgiler sunan temel bir eserdir. Eserde yer alan fikirler, ahlaki öğütler ve yönetsel ilkeler yalnızca dönemin düşünsel yapısını yansıtmakla kalmaz; aynı zamanda evrensel niteliği sayesinde günümüz açısından da geçerliliğini koruyan, yol gösterici, derinlikli ve yüksek değer taşıyan ilkeler ortaya koyar. Bu yönüyle Kutadgu Bilig, hem klasik Türk siyaset düşüncesinin hem de İslam sonrası Türk kültürünün erken dönem felsefî temel metinlerinden biri olarak kabul edilir (Banarlı, 2001: 337).

Eser “Mutluluk veren bilgi” anlamına gelir. Mesnevi nazım şekliyle yazılmıştır. Türk-İslam dünyasının ilk siyasetnamesi niteliğinde önemli bir eserdir. İdeal bir yönetici ve devlet anlayışının nasıl olması gerektiğini anlatır. Dört temel karakter üzerinden devlet düzenini açıklar: Kün Togdı (Hükümdar), adaleti temsil eder, hak, adalet, hakkaniyet gibi kavramların karşılık bulduğu alegorik şahsiyettir. Ay Toldı (Vezir), devleti mutluluğa ulaştıran bahtı, yani saadeti temsil eder. Ögdülmiş (Vezirin oğlu), aklı temsil eder. Odgurmuş (Derviş), kanaat ve akıbeti yani dünyadan vazgeçmeyi temsil eden bir zahittir.

İslamiyetin kabulüyle kahramanlık anlayışının hak, adalet gibi kavramsal değerlere de evrilmesiyle birlikte burada geçen hakkaniyet, adalet, iyi ve doğru devlet yönetimi ile ilgili her şeyi kahramanlık olgusuna dâhil edebilmekteyiz.

“... Dünya ve ahrette huzur bulmak istersen şu birkaç işi yerine getir: Gönlünü doğru tut, Allah’a sığın, Allah’tan ne gelirse ona razı göstermek kulluk gereğidir. Allah’ın buyruklarına itaatsizlik etme. Bütün halka içinden gelerek merhamet göster. İyilik bulmak için kendin de daima iyilik yap. Halka yararlı ol, ona zarar verme. Kötülerin verdikleri zararı ortadan kaldırmak için iyilik yap ve iyi ol. Hayatta iken hayatından yararlanmayı bil. Hiçbir zaman ümidini kesme, inan ki Allah iyiye iyi yol gösterir. Bey için işte böyle bilgi ve erdemler gereklidir. Hangi insanda bu erdem ve bilgi bulunursa onu hemen yönetici seçmelidir. Böylesi bir bey halka baş olur, halk da ondan iyilik bulur. Özellik gerekirse yönetici akıllı, bilgili ve adil olmalıdır. Cesur ve tedbirli davranmalıdır. Halkını ve ülkesini koruyabilmesi için de soylu, hayâ sahibi, yumuşak huylu ve merhametli, gözü

tok, sabırlı, alçak gönüllü, şefkatli ve sakin tabiatlı olmalıdır. Erdem açısından herkesten üstün olan yönetici adaletle iş görmelidir. Böyle bir yöneticisi bulunan ülke üzerine mutluluk güneşi doğar, halk huzura kavuşur. Ey hükümdar, benim bildiğim ve aklımın erdiği bunlardır. Saygı ile arz ederim..." (Kutadgu Bilig, 2018: 21). Tüm bu öğütler dönemin kahraman algısını ve kahramanlık olgusuna bakışı, onu algılayışı, kahramanlığın duygusal derinlik boyutunda değişimini dönüşümünü göstermektedir.

Banarlı, bu eserin toplumsal problemler ve bunların çözümü amacıyla yürüttüğü fikirlerin, verdiği öğütlerin özellikle çok önemli olduğunu söyler: "*Fenâlık, cahillikten doğar; hastalıklar, kötülükler hep aynı noksandan ileri gelir. Fakat tedâvi ile hastalara şifa verilebilir; terbiye ile kötüler iyi edilebilir; okumak yoluyla da bilgisizlere bilgi verilmiş olur. Hükümdar, milletini; âile reisi de âile halkını okutmaya ve terbiyeye mecburdur.*" Ayrıca "*Ferdin saâdeti devletin saâdetine bağlıdır. Fertler cemiyetin ve cemiyetin başı olan hükümdarın iyiliği için çalışırlarsa, kısaca, beğ iyi olursa millet de mesut olur....*" gibi düşünceler ortaya koyan Yusuf Has Hacib'in, bilgili, feraset sahibi ve yüksek devlet şuuru taşıyan bir mütefekkir olduğu açıkça anlaşılmaktadır. Onun görüşleri, yalnızca bireysel erdemlere değil, aynı zamanda adaletli yönetim, toplumsal düzen ve kamusal fayda ilkelerine dayanan güçlü bir devlet felsefesine işaret etmektedir (Banarlı, 2001: 337).

Özin edgü kolma begin edgü kol

Begi edgü bolsa budun asgı ol

Kara edgü bolsa bir özke bolur

Begi edgü bolsa budun kün körür

"Kendi iyiliğini isteme, Bey'in iyiliğini iste. Bey'in iyi oluşu halkın faydasındadır. Kara (halk) iyi olursa, bunun faydası yalnız kendinedir; Bey'i iyi olursa millet, gün görür." Eserde ısrarla üzerinde durulan başka bir husus da hükümdarın iyi kanun yapmasıdır (Kutadgu Bilig'den akt. Banarlı, 2001: 237). "İyi kanun koy, kötü kanun yapan kimse daha hayatta iken ölmüş demektir. Adalete dayanan kanun bu göğün direğidir, kanun bozulursa gök yerinde duramaz" gibi düşünceler bu konuyla ilgili söylenen çok önemli sözler arasındadır. Kutadgu Bilig'de fazilet düşmanlığı, yani karşıtlığı hakkında ifade edilen fikirler çok dikkat çekicidir ve insanların en mutlu zamanlarda bile fazilete düşman olmaları ile ilgili insanı rahatsız edici bir fikir verir: "Kim faziletli ve asil soydan olursa

yurdun her tarafında nice kimseler ona düşman kesilir. Hangi insanın çevresinde kalabalık bir düşman toplanmışsa, bil ki o insanın fazileti diğerlerinden üstündür...” gibi sözleri mevcuttur. Geçmişten bahsederken: “Dünya beğleri arasında en iyileri Türk beğleri idi, Türk beğleri içinde adı ve kutu tanınmış Alp Er Tunga, büyük bilgili ve çok faziletli bir hükümdardı. Bilgili, anlayışlı, meziyetli bir büyüktü. Bu beğ aynı zamanda dünyaya hâkim bir kahramandı. Tacikler (yâni İranlılar) ona Afrâsiyab diyorlardı. Bu Afrâsiyab akınlar yaparak illeri (dünyayı) tuttu. İranlılar onu kitaba yazmışlardı. (Zâten) kitapta olmasaydı onu kim tanıyabilirdi.” (Kutadgu Bilig’den akt. Banarlı, 2001: 237). Bu düşüncelerden görmekteyiz ki Türk kültürünün kahramanlık idealleri geçmişten bugüne tarihi sürekliliği içinde hep varlığını örnek teşkil ederek sürdürülmüştür.

Kutadgu Bilig, doğrudan bir kahramanlık anlatısı olmamakla birlikte, Türk-İslam kültürüne uygun kahramanlık unsurlarını barındıran çok önemli bir eserdir. Bu eser, İslamiyet’le birlikte şekillenen yeni kahramanlık anlayışını yansıtır. Savaşçı kahramanlık yerine, bilgelik, adalet ve erdem ön plana çıkmıştır. Ancak yine de eserde geleneksel Türk kahramanlık anlayışından izler görmek mümkündür. Kutadgu Bilig’de kahramanlık anlayışı olarak, adalet ve ideal yönetici kahramanlığı ön plana çıkmıştır. Artık kahramanlık, savaş meydanında değil, devlet yönetiminde ve halkın refahını sağlamakta gösterilmeye başlanmıştır. Kün Togdı (Hükümdar), adaletin simgesi olarak tasvir edilmiştir. Hükümdarın en büyük kahramanlık görevi, halkına adaletle hükmetmek, onları korumak ve refah içinde yaşatmaktır. Türk kültüründeki “il tutma” yani devlet yönetme geleneği, bu eserde adil yönetici anlayışıyla pekiştirilmiştir. Eserden yola çıkarak söyleyebileceğimiz başka bir kahramanlık şekli akıl ve bilgelikle gelen kahramanlıktır. Kahramanlık artık yalnızca fiziksel güç değil, bilgelik ve akıl yoluyla başarılmalıdır, anlayışı hâkim olmaya başlamıştır. Ögdülmiş (Vezirin oğlu) karakteri, aklın ve bilginin temsili olarak gösterilmiştir. Bilge kişilerin, liderleri ve halkı yönlendirerek büyük kahramanlıklar yapabileceği vurgulanmaktadır. “Bilgi ve akıl, kahramanlık için kılıçtan daha güçlüdür.” vurgusu yapılmaktadır. Kahramanlık ile bağdaştırabileceğimiz başka bir detay, fedakârlık ve devlete hizmettir. Türk kahramanları, sadece kendileri için değil, devlet ve halk için fedakârlık yaparak kahramanlaşırlar. O halde Ay Toldı (Vezir), devlete hizmet eden fedakâr bir kahramanın alegorik simgesidir. Devletin bekası için bireysel çıkarlar feda edililebildiği sürece kahraman olunabilir ve kahramanlık yapılabilir. “Bir kahraman, halkı için kendini feda etmeye hazır olmalıdır.” anlayışı hâkimdir.

Yorumlayabildiğimiz başka bir kahramanlık özelliği ise töreye ve geleneklere bağlı kahramanlık özelliğidir. Türk kahramanları, töreye yani yasalara ve geleneklere uyan kişiler olmalıdır. Eski Türklerde olduğu gibi, Kutadgu Bilig’de de kahraman “il gider, töre kalır” anlayışıyla hareket eder. Devletin ve toplumun düzeni için kanunlara ve ahlaki kurallara uyan kişi gerçek kahramandır. Kutadgu Bilig’de başka bir kahramanlık özelliği ise dünya malına tamah etmeyen kahraman yani bilge kahramandır. İslam’ın da etkisiyle kahramanlık artık sadece zenginlik veya güçle, kudretle değil, manevi değerlerle, maneviyatla da ölçülmektedir. Odgurmuş yani Derviş karakteri, dünyanın gelip geçici olduğunu hatırlatan bir bilge kahramandır. Kahraman kişi, yalnızca dünyadaki başarıya değil, ahlaki ve manevi değerlere de önem vermelidir. Bu anlayış, Türk kültüründe “alplikten erenliğe geçişin” başlangıcıdır. Kısacası, Kutadgu Bilig’de kahramanlık anlayışı, geleneksel Türk savaşçı kahramanlığından farklıdır. Bu özellikler, İslamiyet’in etkisiyle Türk kahramanlık anlayışının nasıl evrildiğini göstermektedir. Savaşçılık ve fiziksel güç yerine, bilgelik, adalet ve ahlak ön plana çıkmıştır.

3.2.2.2. Divânu Lügati’t-Türk – Kaşgarlı Mahmud

Atalarına Türkler tarafından Emirler denildiğini bildirilen Kaşgarlı Mahmud, İslamiyet’ten sonraki devirde Türk milliyetçiliğinin ilk büyük şahsiyeti olarak görülmektedir. Karahanlılar döneminde ordu kumandanlıkları yapan yüksek zümreye mensup bir âileye hattâ bizzat hükümdar âilesine mensup, önemli bir kişi olduğu düşünülmektedir. Çok başarılı bir şekilde silâh kullandığı bilinmektedirler ve Türk illerinin çoğu yerini dolaşmış bir şahsiyettir. Türklerin yaşadığı geniş coğrafyayı dolaşarak çeşitli Türk boylarının dillerini, tarihlerini, destan ve efsanelerini, atasözlerini ve hikmetli sözlerini derinlemesine öğrenen Kaşgarlı Mahmud, bu birikimini Divânu Lügati’t-Türk adlı kapsamlı eserinde toplamıştır. Mahmud, eserine yalnızca dil bilgisi örnekleri değil, aynı zamanda halk arasında yaşayan eski ve yeni şiirlerden, özdeyişlerden, hikmetlerden ve atasözlerinden de örnekler eklemiştir; bu yönüyle yalnızca bir sözlük değil, aynı zamanda dönemin devlet teşkilatı, saray yapısı, gündelik halk hayatı ve kültürel değerleri üzerine önemli bilgiler içeren sosyo-kültürel bir kaynak ortaya koymuştur. Eseri, Karahanlılar devrinin toplumsal dokusunu yansıtan temel metinlerden biri olarak kabul edilir. (Banarlı, 2001: 250). Ayrıca, Divânu Lügati’t-Türk, yalnızca bir

sözlük değil, aynı zamanda 11. yüzyıl Türk kültürünün kahramanlık anlayışını yansıtan zengin bir kaynak niteliğindedir. Eserde yer alan terimler, deyimler ve örnek şiirler, kahramanlıkla ilgili değerlerin, alp tipi, savaşçılık, yiğitlik gibi kavramların hâlâ canlı bir şekilde yaşatıldığını göstermektedir. Bu durum, yerleşik hayata geçmiş Karahanlı Türklerinin dahi Ötüken merkezli bozkır kültürünü sürdürdüklerine işaret eder. Ayrıca eserin yazarı Kaşgarlı Mahmud, yalnızca bir dil bilgini değil, aynı zamanda alp geleneğini temsil eden bir şahsiyet olarak da öne çıkar. Kendisini tanıtırken, obasının en iyi kargı kullanan kişisi olduğunu ifade etmesi, onun hem savaşçı hem aydın kimliğini taşıyan çok yönlü bir kahraman tipi olduğunu ortaya koyar. Bu yönüyle Kaşgarlı Mahmud, kendi döneminin zihniyet dünyasında ideal Türk tipinin yaşayan bir örneği olarak değerlendirilebilir (Atalay, 2013: 4; Ercilasun- Akkoyunlu, 2014: 2). Dolayısıyla Divânu Lügati't-Türk, yalnızca dilbilimsel değil, aynı zamanda sosyokültürel, tarihsel ve ideolojik açıdan da son derece değerli bir kaynaktır. Eserde yer alan kahramanlık terimleri, yiğitlik tasvirleri ve yazarın şahsi anlatımları, dönemin Türk savaşçılık geleneği, alp tipi anlayışı ve bozkır kültürünün izleri hakkında önemli veriler sunar. Bu yönüyle eser, Türklerin hem yerleşik hayata geçiş sürecindeki kültürel sürekliliğini hem de İslamiyet sonrası dönemde dahi kahramanlık ideallerini koruma çabasını gözler önüne sermektedir.

Büyük Türk bilgini Kaşgarlı Mahmud, kimliğini, çalışma amacını ve yöntemini Divânu Lügati't-Türk adlı eserinin giriş kısmında şu şekilde açıklamıştır: “Kendim, Türklerin en fasih konuşanlarından, en açık anlatanlarından, en doğru anlayanlarından soy ve sopça en ileri bulunanlarından, en iyi kargı kullanan savaşçılarından olarak Türklerin hemen bütün beldelerini, çöllerini boydan boya dolaştım. Türk’ün, Türkmen’in, Oğuz’un, Çigil’in, Yağma’nın, Kırgız’ın dillerini, kafiyelerini öğrenip faydalandım. O kadar ki her Türk tâifesinin dilini en iyi şekilde öğrenmiş oldum. Bu kitabımı (böyle uzun bir çalışmadan sonra) en süslü bir düzenle en belîğ üslûbda yazdım. Adımı dünyânın sonuna kadar yâd ettirmek ve (âhirette) sonsuz nimet kazanmak için, Allah’dan yardım dileyerek yazdığım bu kitaba Divânü Lûgaati’t-Türk adını koydum.” (Banarlı, 2001: 251).

Divânu Lügati't-Türk’ün önsözünde Kaşgarlı Mahmud’un kaleme aldığı ifadeler, onun yalnızca bir dil bilgini değil, aynı zamanda bilinçli bir Türk milliyetçisi olduğunu açıkça ortaya koymaktadır: “Gördüm ki yüce Tanrı, devlet güneşini Türkler’in burçlarından

doğdurmuş. Göklerdeki dâireleri, onların devletleri çevresinde döndürmüş. Onlara Türk adını (kendisi) vermiş. Onları yeryüzünün hakani kılmış. Asrımızın hâkanlarını hep onlardan çıkarmış cihan halkının dizginlerini onların ellerine bırakmış. Onları her halka üstün eylemiş. Doğrulukta onlara (her zaman) yardımcı olmuş. Onlara intisâb edenleri, onların hizmetinde bulunanları (hep) aziz kılmış; (bütün) dileklerine erdirmiş. (Böyle kimseleri) kötülerin şerlerinden korumuş. Oklarının saplanmasından korunabilmek için, aklı başında olanlara, (Türkler'in) halleriyle hallenmekten başka çâre kalmamış. (Halbuki) onlara dert dinletmek ve gönüllerini kazanmak için kendi dilleriyle konuşmaktan daha güzel vasıta yoktur. Her kim onların diline sığırsa onu kendilerinden sayıp her türlü tehlikeden kurtarıyorlar. Bunun içindir ki Türk olmayanlar da Türk diline sığınmakta ve bu vesile ile zarar ve ziyandan kurtulmaktadır.” Divânu Lügati't-Türk'te yer alan bilgiler, yalnızca onun kişisel kanaatlerini değil; 11. yüzyılın Türk-İslam coğrafyasında yaşayan halkın ortak bilinç, hafıza ve değer dünyasını da yansıtmaktadır. Kaşgarlı Mahmud, eserini kaleme alırken yalnızca masa başı bilgisiyle yetinmemiş; farklı coğrafyalarda dolaşmış, çeşitli Türk boylarıyla bizzat görüşmüş, halk arasında dolaşan rivayetleri, deyimleri, destanları ve kültürel motifleri doğrudan kaydetmiştir. Bu yönüyle Divân, hem saha çalışmasına dayalı erken bir etnografik eser hem de millî kimliği inşa eden söylemin erken bir örneği niteliğindedir. Mahmud'un metninde ortaya koyduğu değerlendirmeler, yaşadığı çağın dinamiklerini dikkate alan, halkın hafızasını yansıtan ve Türk milletinin dilini, kültürünü ve zihniyetini bütünsel olarak belgelemeye çalışan yüksek bilinçli bir yaklaşımın ürünüdür. Nitekim Mahmud, tüm bunlara ek olarak şunları söyler: “Ben, Buhârâ'nın, sözüne güvenilir bir imamından, ayrıca Nişâburlu bir imamdan işittim, ikisi de senetlerle bildiriyorlardı ki Peygamberimiz, kıyâmet alâmetleriyle âhir zaman fitnelerini ve Oğuz Türkleri'nin ortaya çıkacaklarını bildirirken Türk dilini öğreniniz! Çünkü onların uzun sürecek saltanatları olacaktır, buyurmuş.” diyor ve şöyle bir muhakeme yapıyordu. Bu hadis doğru ise Türk dilini öğrenmek vâcib demektir. Eğer doğru değilse o zaman da akıl mantık, öğrenmeyi gerektirir. Mahmud'un Türklükle övünüp Türklükten gurur duyması bu kadarla kalmıyor, kitabının Türk kelimesi hakkında bilgi veren yerinde, şunları söylüyordu: “Türk, Tanrı'nın Nuh oğlu Türk'ün oğullarına verdiği addır.” Bu anlatı, Kaşgarlı Mahmud'un Divânu Lügati't-Türk adlı eserinde yer verdiği, Türk adının kutsallığına ve ilahi menşesine dair önemli bir rivayete dayanmaktadır. Kaşgarlı, bu bilgiyi kendisine Kaşgar'ın tanınmış din âlimlerinden Halef

oğlu İmam Şeyh Hüseyin, yani lakabıyla İbnü'l-Garkī vasıtasıyla ulaştığını belirtir. İbnü'l-Garkī'nin aktardığına göre, İbn Ebî'd-Hayr adlı bir âlimin, dünyanın sonuna dair yazdığı bir eserde, Hz. Muhammed'e ulaştığı rivayet edilen bir hadiste Yüce Tanrı'nın şöyle buyurduğu nakledilir: “Benim bir ordum vardır. Ona Türk adı verdim. Onları Doğuda yerleştirdim. Bir kavme gazaplanırsam Türkleri o kavmin üzerine yollarım. İşte bu bütün insanlara karşı bir üstünlüktür. Çünkü Allah, onlara ad vermeği üzerine almıştır, onları yeryüzünün en yüksek yerinde, havası en temiz ülkelere oturtmuştur. Onlara, kendi ordum, demiştir. Bundan başka, Türklerde güzellik, tatlılık, yüz güzelliği, edeb, büyüklere saygı, sözünde mertlik gibi övülmeğe değer, sayısız fazilet vardır.” (Banarlı, 2001: 251-252).

Divânü Lügati't-Türk, Kaşgarlı Mahmud tarafından 1072-1074 yılları arasında yazılmış ve Türk dilinin en önemli eserlerinden biri kabul edilen bir sözlüktür. Ancak eser sadece bir sözlük değil, aynı zamanda Türk kültürü, tarihi, coğrafyası ve edebiyatı hakkında da zengin bilgiler içermektedir. Özellikle atasözleri, deyimler ve destansı anlatımlar ile Türkleri ve Türklüğü öven yaklaşımları aracılığıyla eser kahramanlık unsurlarını da ön plana çıkarmaktadır. Özellikle, alplik ve savaşçılık ruhu eserde ön plana çıkar. Türklerin savaşçı bir millet olduğu her fırsatta vurgulanmaktadır. Türk savaşçılarının cesaretleri, savaş taktikleri ve düşmana karşı gösterdikleri kahramanlıklar çokça anlatılır. Savaşla ilgili kelimeler, terimler ve atasözleri de bu ruhu yansıtmaktadır. “*Alp kişi ödle kılmaz.*” (Yiğit adam korkak olmaz.) “*Er başıyla devlet bulur.*” (Yiğit, kendi başına devlet kurar.) “*Türk kadar güçlü bir millet yoktur.*” (Türklerin gücünü ve savaşçılığını öven bir söz.) Ayrıca Türkler için bağımsızlık ve özgürlük çok kıymetli değerlerdendir. Divânü Lügati't-Türk'te, bağımsızlık aşkı ve özgürlük mücadelesi de sıkça anlatılmaktadır. “*Kendü elinge er urmaz.*” (Kendi ülkesinde bir Türk, asla başka birine boyun eğmez.) “*Ölürsem de vatanımda ölürüm.*” (Özgürlüğü uğruna savaşmayı anlatan bir söz.) Eserde karşılaştığımız bu atasözlerinden bu bağımsızlık tutkusunu görmekteyiz. Kahramanlık, cesaretle doğrudan bağlantılı bir olgudur. Eserde, birçok yerde Kaşgarlı Mahmud tarafından, korkusuzca savaşan Türk beyleri ve kahramanları övülür. Alp kavramının da, yiğit savaşçıları ifade etmek için kullanıldığı görülmektedir. Eserde Türkler için önemli bir kahramanlık unsuru olan kurt motifinin ve destansı unsurların ele alındığını görmekteyiz. Kahramanlık yalnızca savaş meydanında değil, devlet kurma ve yönetme yeteneğinde de görülür. Türk beyleri ve hakanları, hem cesur savaşçılar hem de güçlü

yöneticiler olarak anlatılır. Dolayısıyla Divânü Lügati't-Türk, Türk milletinin kahramanlık anlayışını en eski kaynaklardan biri olarak günümüze aktaran eserlerden biridir. Sözlük formatında yazılmış olmasına rağmen, içerdiği atasözleri, deyimler, destansı anlatılar ve savaşçı ruhu yansıtan kelimelerle ve yazarın özellikle Türk kahramanlığı, yiğitliği, yenilmezliği üzerinde durmasıyla ve Türklere bu kahramanlık vasfının Tanrı vergisi ilahi bir boyut olduğu da özellikle aktararak Türk kahramanlık kültürü yansıtılmıştır. Yiğitlik, cesaret, bağımsızlık, savaşçılık ve teşkilatçılık gibi unsurlar, eserin diğer kahramanlık temaları arasında yer almaktadır.

3.2.2.3. Atabetü'l-Hakâyık – Edip Ahmet Yükneki

Edip Ahmet Yükneki, Karahanlılar devrinde yaşamış ve Türk-İslam düşünce dünyasında Razi, Fârâbî ve Yusuf Has Hâcîp gibi büyük şahsiyetlerle birlikte anılan önemli bir müelliftir. Hakkında sınırlı biyografik bilgiye sahip olduğumuz Edip Ahmet'in günümüze ulaşan tek eseri Atabetü'l-Hakâyık'tır. "Hakikatlerin eşiği" anlamına gelen bu eser, toplam 14 bölümden oluşmakta olup; erdem, din, ahlak, doğruluk, cömertlik, alçakgönüllülük ve güzel söz söyleme gibi konularda öğütler içeren didaktik bir yapıdadır. Atabetü'l-Hakâyık, Türk kültüründe benimsenmiş ahlaki ilkeleri yücelten bir çerçevede, bireylerin bu ilkelere uygun şekilde yaşaması gerektiğini güçlü bir biçimde vurgular. Eserin muhtevası daha çok bireysel ve toplumsal ahlakı şekillendirmeye yönelik prensiplere dayanmakta; dönemin sosyal yapısı, günlük hayatı ve toplumsal ilişkileri hakkında ise doğrudan bilgi sunmamaktadır. Buna karşın, dolaylı biçimde Karahanlılar devri Türk toplumunun değer yargılarını, ideal insan anlayışını ve İslam ahlakı ile şekillenmiş kültürel zihniyetini yansıtmaları açısından önemli bir kaynaktır.

İnsan bilgili olduğu sürece bilinir; öldükten sonra dahi bıraktığı eser ve bilgisi ile anılır. Eser, ağızdan çıkan her şeye dikkat edilmesi gerektiğine dikkat çekmekte, gereksiz söz söylemenin yanlış olduğuna vurgu yapmaktadır. Dili korumak yani gerekli söz konuşmak çok önemli bir ahlak değeridir esere göre, diline yani lafına sözüne hâkim olmayanlar, gevezelik yapanlar, yalan söz söyleyenler, gevşek ağızlı olan insanlar ve boş boğazlık eden kişiler, başka insanların kalbini kolayca kırıp onların kalplerinde kapanması zor yaralar açabilirler (Yükneki, 1992: 10-32). Bu sebeple erdemli olmak, doğru söz

söylemek, ağızdan çıkan söze dikkat etmek ve erdemli konuşmak da bir nevi kahramanlıktır. Ve bu özellikleri, öğütleri günümüzün insanlarına ve özellikle de çocuklara aşılama ne büyük bir kıymet olurdu müfredatlara eklenebilse ya da aileler bunu düstur edinse, Türklüğün özündeki, derindeki temel değerleri kaybetmemek ve hep muhafaza etmek için...

Atabetü'l-Hakâyık, temel olarak dini ve ahlaki bir içerik taşımakta olup, yazar Edip Ahmet tarafından öğretici bir nasihat yani onun tabiri ile mevâiz kitabı olarak kaleme alınmıştır. Yazar, bu eserinde kendisini bir İslam ahlakçısı kimliğiyle konumlandırmakta ve bireylerin ahlaki kemâle ulaşmaları için gerekli olan değerleri sistemli bir şekilde sunmaktadır. Eserde özellikle dindarlığın faziletleri, ilim ve bilginin insanı mutluluğa erdiren temel yol olduğu vurgulanır. Aynı şekilde cömertlik, yalnızca bir erdem olarak değil; aynı zamanda ayıp ve kötülükleri temizleyen, toplumsal saygınlığı artıran, bireye şan ve şeref kazandıran bir vasıf olarak yüceltilir. Tevazu, insanın ruhsal olgunluğunu ve sosyal erdemini temsil ederken; kibir ve ihtiras gibi olumsuz nitelikler, bireyin hem kendisine hem de çevresine zarar veren tehlikeli tutumlar olarak eleştirilir. Edip Ahmet, eseri boyunca İslam ahlakının öne çıkan değerlerini sade bir dille aktararak, hem bireysel olgunluk hem de toplumsal düzen açısından bu değerlerin benimsenmesini öğütler. Bu yönüyle Atabetü'l-Hakâyık, sadece bir nasihatname değil, aynı zamanda dönemin ahlaki dünya görüşünü ve İslamî değerlerle biçimlenmiş Türk düşüncesini yansıtan önemli bir metindir (Banarlı, 2001: 243).

Cömerdliğin Medhi

Kamuğ til akı er senasın ayur
Akılık kamuğ ayb kirini yuyur
Akı bol sana söz sökünç kelmesün
Sökünç kelgü yolnı akılık tıyur

“Bütün diller cömert kişilerin methini söyler. Cömertlik bütün ayıpların kirini yıkar. Cömert ol! Sana, söz sövgü gelmesin gelecek yolu cömertlik tıkar.” (Banarlı, 2001: 244-245).

Bu budun talusu akı er turur
 Akılık şeref cah cemal arturur
 Sevmek tilesen kişiler ara
 Akı bol akılık sini sevdürür

“Bu halkın seçkini cömert insandır. Cömertlik, şeref, şan ve güzellik artırır. İnsanlar arasında sevmek istiyorsan cömert ol cömertlik seni sevdirebilir.” (Banarlı, 2001: 244-245). Cömertlik çok eski dönemlerden beri Türk kültüründe önemli bir kahramanlık özelliği olarak görülmüştür. Eski Türk kültüründe özellikle Kahramanın kahramanlığı cömertliği ile ölçülmüştür. Bir yiğit ne kadar kadar yedirip içiriyor, giydirip kuşatıyorsa o kadar büyük kahraman olarak görülmektedir. Burada da aynı vasıftaki betimlemeler ile karşılaşmaktayız. Türk kültüründe cömertlik, yalnızca bir ahlaki meziyet değil; doğrudan doğruya kahramanlıkla özdeşleşen temel bir değer olarak kabul edilmiştir. Alplik veya alp-erenlik geleneğinde kahraman, yalnızca savaşan, koruyan ya da fetheden değil; aynı zamanda sofrası açık, eli açık, gönlü geniş insandır. Bu anlayış, yiğitliğin yanında cömertliğin de kahramanlık ölçüsü olarak görülmesine neden olmuştur. Eski Türk destanlarında ve halk anlatılarında kahramanın itibarı, sadece meydanlarda gösterdiği cesaretle değil, yoksula aş vermesiyle, misafire ikram etmesiyle, düşenin elinden tutmasıyla da ölçülür. Bu gelenek, İslamiyet’in kabulüyle birlikte infak, sadaka, paylaşma ve adalet gibi dini kavramlarla daha da pekişmiştir. Böylece kahramanlık sadece kılıçla değil, gönülle ve el açıklığıyla da tanımlanır hale gelmiştir. Edip Ahmet Yükneki’nin Atabetü’l-Hakâyık adlı eserinde cömertlik, kötülükleri temizleyen, insana şeref kazandıran bir özellik olarak sunulur. Bu, kahraman tipinin maddi ve manevi alanda yücelmesinin bir şartı gibidir. Sonuç olarak Türk kültüründe cömertlik, kahramanlığın tamamlayıcı yüzüdür. Kahraman, yalnızca savaş alanlarında değil, sofrasında, gönlünde ve topluma karşı sorumluluğunda da büyüktür. Asıl kahraman, hem canıyla hem malıyla halkı için mücadele eden; kazandığını sadece kendine değil, milletine harcayandır.

İyilik Hakkında

Müsölmanka müşfik bolup mibriban
 Sana sandukun tek müsölmanka san
 Cefa kıldaçınka yanut kıl vefa
 Arımas neçe yusa kan birle kan

“Müslümana müşfik ve merhametli ol, kendine düşündüğünü Müslümana da düşün. Sana cefa edene sen vefa ile karşı koy ne kadar yıkansa kan, kan ile temizlenmez.” (Banarlı, 2001: 244-245). İyilik de hem antik dönem hem de İslami dönem için kahramanlık vasfı sayılabilecek yüce bir değerdir. Türk-İslam kültürünün kahramanlık idealini yalnızca kılıç ve güç üzerinden değil; merhamet, adalet, vefa ve iyilik gibi yüksek ahlaki değerler üzerinden tanımlar. Bu anlayış, Türk kahramanlık geleneğinde gücün yanında erdemin ve kalbi olgunluğun da vazgeçilmez olduğunu göstermektedir. İyilik, hem antik dönem Türk destanlarında hem de İslami dönem eserlerinde kahramanlığın merkezî bir vasfı olarak öne çıkar. Eski Türk alp tipinde düşmana bile mertlik, zulme karşı adalet ve zayıfa karşı koruyuculuk, kahramanın onurunu belirleyen niteliklerdir. İslamiyet’in kabulüyle birlikte bu nitelikler merhamet, sabır, affedicilik ve vefa gibi İslami ahlaki ilkelerle birleşerek daha derin bir boyut kazanmıştır. Bu çerçevede, kahraman sadece savaşan değil, zalimliğe maruz kaldığında adaletle mukabele eden; kötülüğe iyilikle karşılık veren bir şahsiyettir. Kanın kanla temizlenemeyeceğini bilen bir kahraman, öç ve intikam yerine toplumsal barışı ve vicdani dengeyi inşa eden kişidir. Çünkü gerçek güç, düşmanı yenmekte değil, öfkesini yenip iyilikte sebat edebilmekte yatar. Türk halk anlatılarında bu anlayışın birçok yansıması vardır: Dede Korkut’un hikâyelerinde düşmanla barışan beyler, Köroğlu’nun mazlumu koruması, Yunus Emre’nin aşkı ve hoşgörüyü yücelten dili hep bu yüksek ahlaki kahramanlık anlayışının tezahürleridir. Sonuç olarak, iyilik, Türk kültür tarihinde kahramanlığın asli bir parçası, gücün değil hakkın yanında yer almanın ve kin yerine vefayı seçmenin simgesidir. Kahramanlık, sadece düşmanı yenmek değil, nefsinin yenmek, düşmanlıkla değil insanlıkla büyümek demektir.

Edip Ahmet Yükneki, Atabetü’l-Hakâyık’ın bilgiye dair üçüncü dörtlüğünde bilgiye ve söze dair yüksek bir ahlaki bakış açısı sergiler. Ona göre nasihat içeren ve edebe uygun söz, sözü kıymetli ve üstün kılan en temel unsurdur. Bu anlayış, yalnızca bireysel bir tercih değil, aynı zamanda milletçe benimsenen yüksek bir ülkü ve inanç sisteminin yansımasıdır. Edip Ahmet’in bu yaklaşımı, İslami Türk edebiyatının ilk örneklerinde görülen ahlak merkezli toplumsal idealin de bir göstergesidir. Eserin son dörtlüğünde yazar, kaleme aldığı sözlerin edep ve öğüt taşımasından dolayı duyduğu gururu ifade eder. Bu iftihar, onun hem bireysel inancını hem de içinde yaşadığı kültürel ortamın değerler sistemini yansıtır. Zira ülkü ve iman çağlarında, yalnızca birey değil, edebiyat da ahlaki görev üstlenir. Bu çerçevede, Türk edebiyatında söz, sadece bir iletişim aracı

değil; aynı zamanda ahlak ve edep öğreten, yol gösterici ve toplumu şekillendiren bir değerdir (Banarlı, 2001: 245). Edep, terbiye kavramları da kahramanlıkla çok yakından bağdaştırılabilecek özelliklerdir. Edip Ahmet Yükneki'nin Atabetü'l-Hakâyık adlı eserinde ahlaki erdemler, öğüt verici söz ve edepli konuşma, sadece bireysel faziletin değil, toplumsal önderliğin ve gerçek anlamda kahramanlığın da temelini oluşturur. Türk kültüründe kahraman, yalnızca fiziksel güç ve savaş becerileriyle tanımlanmaz; aynı zamanda bilgeliği, erdemi, adaleti ve halkına yol gösterici olmasıyla da yüceltilir. Bu bağlamda, Edip Ahmet'in sözün "öğüt ve edep" taşımasını üstün bir nitelik olarak görmesi, kahraman tipinin ahlaki ve fikrî donanımını esas alan bir anlayışı işaret eder. Kökenleri eski Türk alp tipine kadar uzanan bu anlayışta, yiğitlik ve bilgeliğin birleşimi, ideal kahramanı meydana getirir. Nitekim sadece savaş meydanında değil, halkın önünde konuşan, onları doğruya çağıran, iyiliği emreden ve kötülükten sakındıran kişi de bir kahraman olarak görülür. Edip Ahmet'in eserinde vurguladığı gibi, milletçe inanılan büyük bir ülkü uğruna ahlaka sarılmak ve öğüt veren sözü yüceltmek, kahramanlık idealinin manevî boyutudur. Bu anlayış, Türk halk kahramanlığı geleneğinde de açıkça görülür. Köroğlu, sadece savaşan bir figür değil, aynı zamanda zalime karşı duran, halka adalet dağıtan ve sözleriyle yön gösteren bir halk önderidir. Dede Korkut, doğrudan savaşa katılmasa da sözün gücüyle boy beylerini yönlendirir, dolayısıyla bir kahraman kadar etkili bir aksiyona sahiptir. Bu örnekler, Edip Ahmet'in çizdiği ahlaki çerçeve ile Türk halk anlatılarındaki kahramanlık tipinin örtüştüğünü gösterir. Sonuç olarak, Edip Ahmet'in eserinde vurgulanan ahlak, edep, bilgelik ve öğüt kavramları, Türk kültüründe kahramanlığın yalnızca cesaret ve güç değil, aynı zamanda yüksek ahlaki sorumlulukla bütünleştiğini ortaya koyar. Kahraman, bu anlayışta hem bir alp hem de bir mürşittir; yani hem koruyan hem yol gösterendir.

Atabetü'l-Hakâyık, 12. yüzyılda Edib Ahmet Yükneki tarafından yazılmış, İslamî öğretileri ve ahlaki değerleri içeren çok kıymetli bir eserdir. Daha çok didaktik ve tasavvufî bir içerik taşımasına rağmen, eserde kahramanlıkla ilişkilendirilebilecek unsurlar da bulunmaktadır. Atabetü'l-Hakâyık'taki kahramanlık unsurlarını ele aldığımızda, eserde doğrudan bir savaşçılık ve kahramanlık anlatısı yer almasa da, Türk-İslam kültüründeki ideal insan ve yönetici figürü üzerinden kahramanlık kavramına dair çıkarımlar yapılabilir yani adaletli ve bilgili yönetici anlayışı eserde belirgin bir şekilde vurgulanmaktadır, şöyle ki iyi bir liderin bilgili, adaletli ve halkına faydalı olması

gerektiği söylenmektedir. Kahramanlık, sadece savaş meydanında değil, halkı adil yönetmekle de ilişkili bir olgudur. “*Bilgisiz kişi kör insana benzer.*” İfadesi bize gerçek kahramanın bilgili ve adil olması gerektiği mesajını vermektedir. Ayrıca, cesaret ve erdem vurgusu da yapılmaktadır. Eserde kahramanlık, fiziksel güçten çok ahlaki erdemlerle ilişkilendirilmiştir. Doğruyu söylemek, adaletli olmak, haksızlığa karşı durmak gibi özellikler kahraman insanın temel nitelikleridir. “*İnsanı yükselten akli ve ahlâkıdır.*” Sözü bize kahramanın, erdemli olması gerektiği vurgusunu yapmaktadır. Cömertlik de Türk kültüründe önemli bir yiğitlik özelliğidir. Türk kültüründe kahramanlık sadece savaşçılık değil, aynı zamanda cömertlik ve fedakârlıkla da ilgilidir. Eserde cömert insanların övülmesi, kahramanlık anlayışının bu yönüne işaret eder. “*Cömert olan kişi, herkesin dostudur.*” Yiğit ve kahraman kişi, başkalarına yardım eden, bolca ikramlarda bulunan kişidir. Zalimlere ve her türlü haksızlık adaletsizliğe karşı durmak da kahramanlık özelliğidir. Eserde, zalimlerin kötü sonla karşılaşacağı, erdemli kişilerin ise yüceleceği anlatılır. Gerçek kahramanlık, zalimlere karşı durmak ve doğruluğu savunmaktır. “*Zalim güçlü olsa da sonu helâktir.*” Kahraman kişi, zalimlere karşı duran kişidir. Kahramanın zorlu yolculuğunda sabrı ve metaneti onu bir üst merhaleye taşıyan özellikleridir. Kahramanlık, zorluklar karşısında pes etmemekle, mücadele etmekle de bağlantılıdır. Eserde sabır, metanet ve irade güçlü bir şekilde vurgulanmaktadır ve bu özellikler hangi devir olursa olsun kahramana en yakın yoldaşlık eden özelliklerdir. Sonuç olarak, Atabetü'l-Hakayık, doğrudan kahramanlık anlatıları içeren bir eser olmasa da, erdem, cesaret, adalet, doğruluk ve sabır gibi değerleri yücelterek kahramanlığı ahlaki bir çerçevede ele alır. Kahramanlık burada savaşçılıktan çok, bilgili, adaletli, sabırlı ve ahlaklı birey olma anlamında değerlendirilmektedir ve bu sebeple eserdeki kahramanlık anlayışıyla Türk-İslam ahlakı iç içedir.

3.2.2.4. Divan-ı Hikmet – Ahmet Yesevi

Ahmet Yesevi, şair olmasından ziyade kurduğu tarikat ve Yesevi dervişleri ile birlikte bütün Türk illerinde İslamiyet'in kabul edilmesi, yayılması ve yerleşmesinde büyük rolü olmuştur ve önemli bir mürşit olarak, veli olarak kabul edilir. Kendisi bunun için Pir-i Türkistan lakabı ile onurlandırılmıştır. Ahmet Yesevi, Anadolu'nun ve Balkanlar'ın Müslümanlaşması ve Türkleşmesi konusunda çok büyük katkısı olmuştur. O, aynı

zamanda dini-tasavvufi Türk Halk Edebiyatı'na zemin olmuş ve adet, gelenek haline dönüşmesine vesile olarak Türk kültürünün gelişmesine de çok büyük katkılar sağlayarak hizmette bulunmuştur. Ayrıca Ahmet Yesevi, İslamiyet'in yayılmasında önemli hizmeti olmakla birlikte bazı zararlı akımların Türkler arasında kabul görüp, yerleşmesine engel olarak da Türk İslam camiası arasında birlik, beraberliğe büyük bir katkıda bulunmuştur. Hikmetlerin özünde, Yesevî'nin Kur'ân ve sünnete dayalı, inanç, fikir ve çözümlemeleri bulunmaktadır. Hikmetler, Türkler arasında bir fikir birliğini ortaya çıkarması açısından çok önemlidir.

İslami kültür ve edebiyat çevresinde tasavvuf felsefesi ve akımları 8. yüzyılda başlayarak, 9. ve 10. yüzyılda hızlı bir şekilde yayılmıştır. İslam Orta Asya'da tasavvuf katkısı ve etkisi ile daha kolay bir biçimde benimsenmiştir. Bu açıdan bakıldığında Ahmet Yesevi, Orta Asya'da ve özellikle de Türkler arasında İslamiyet'i canlı tutan ve yayılmasını sağlayan çok önemli bir kişidir (Çubukçu, 1983: 241-252).

Ahmet Yesevi'nin oluşturduğu ekolün bazı temel ilkeleri ve kuralları vardır. Ekolün temel ilkeleri ise şunlardır: "Tevhidi benimsemek, Kur'ana ve sünnete uymak, İslam'a dayalı yolu izlemek. Nefsi düzen ve disiplin altında tutmak. Belli zamanlarda yalnızlığı seçerek zikir yapmak." Eğer bir öğrenci Yesevi tarikatına girerse şu ilkelere riayet etmelidir: "Hakkı bilme, mutlak cömertlik, gerçek bağlılık, sağlam bilgi ile dolmak, tevekkül, derin düşünme, ümitli olmak, misafire hizmet etmek, alçakgönüllü davranmak, yumuşak huylu davranmak, bilim öğrenmek." (Köprülü, 1966: 82-84). Dinî düşünceleri, sade bir dille fakat coşkulu ve akıcı bir söyleyiş ile anlatır.

Divân-ı Hikmet, 12. yüzyılda Hoca Ahmet Yesevî tarafından yazılmış, tasavvufi ve didaktik bir eserdir. Eserde ağırlıklı olarak İslamî öğretiler, ahlaki değerler ve sufi öğütler yer alsa da, dolaylı olarak kahramanlık unsurlarına da rastlanabilir. Ancak bu kahramanlık anlayışı manevi ve dini kahramanlık özelliğindedir. Eserde kahramanlık, bilek gücüyle savaş meydanlarında değil, nefse karşı verilen mücadele ile tanımlanır. Gerçek kahraman, nefsini yenebilen, Allah yolunda sabırla ilerleyebilen kişidir. Bu anlayışa göre kahramanlık, içsel bir savaşı kazanmakla ilgilidir. Ahmet Yesevî, İslam'ı yaymak amacıyla mücadele eden dervişleri alp-erenler olarak idealize eder. Bu kişiler hem gazi yani savaşçı hem de veli yani evliya olarak görülür. Cihat kavramıyla sadece fiziksel savaş değil, aynı zamanda insanları İslam'a davet etmek, yönlendirmek için

yapılan manevi mücadele kastedilmektedir. Kahraman, sadece güçlü değil, aynı zamanda sabırlı ve dayanıklı olmalıdır. Dünya nimetlerine kapılmadan, Allah yolunda ilerlemek ve Allah yolunda yolculuğu tamamlamak gerçek kahramanlık olarak görülmektedir. Savaş meydanlarındaki kahramanlıktan ziyade, ruhsal direnci, dirayeti yücelten bir kahramanlık modeli görülmektedir. Burada karşılaştığımız kahramanlık bir nevi İlahi kahramanlıktır. Ahmet Yesevî ve dervişleri, İslam'ı yaymak için büyük mücadeleler vermişlerdir. Ona göre, gerçek kahraman, sadece silahla savaşan değil, ilim ve irfanla da savaşandır. Bu da İslamiyet sonrası Türk toplumunda manevi kahramanlığın önem kazandığını göstermektedir.

Divân-ı Hikmet'te kahramanlık, savaş meydanlarında kazanılan bir zafer değil, nefesine ve dünyaya karşı verilen manevi bir mücadele olarak ele alınır. Alp tipinden çok gazi, derviş ve veli tipi kahraman olarak ön plana çıkar. Sabır, adalet, cihat yani manevi ve maddi mücadele, nefesine karşı zafer kazanma gibi değerler kahramanlık unsurları arasında yer alır. Bu yüzden eser, İslamî dönem Türk kahramanlık anlayışına manevi bir boyut kazandırmıştır.

3.2.3. Dede Korkut Hikâyelerinde Kahramanlık

Destan döneminin sona ermesiyle birlikte hikâye dönemi başlamıştır. Destandan hikâyeye geçiş süreci, ani değil, kademeli bir biçimde gerçekleşmiş ve bu süreçte geçiş nitelikli bazı eserler kaleme alınmıştır. Batı edebiyatında “destan” karşılığı olarak epos ya da epope, “hikâye” karşılığı olarak ise romans terimleri kullanılmaktadır. Destan devrinin, yerini aşamalı olarak hikâye devrine bıraktığı bu geçiş evresinde ortaya çıkan eserlere ise epiko-romanesk adı verilmektedir. Epiko-romanesk eserler, temelini tarihsel bazı büyük olaylardan ve kahramanlık mücadelesinden almakla birlikte, yalnızca savaş ve yiğitlik temalarıyla sınırlı kalmaz; aynı zamanda aşk, tabiat, din gibi temalara da yer verir. Bu türdeki anlatılar, biçim açısından da geçiş sürecinin izlerini taşır; zira eserler genellikle hem nazım hem de nesir biçiminde kaleme alınmıştır. Bu yönüyle epiko-romanesk anlatılar, Türk edebî geleneğinde destan ile hikâye arasında bir köprü vazifesi görmektedir (Boratav, 1991: 69-70). Türk edebiyatında epiko-romanesk türün en belirgin ve nitelikli örneği Dede Korkut Hikâyeleri'dir. Hem nazım ve nesir tekniklerinin bir arada kullanılması, hem de kahramanlık, aşk, din ve tabiat gibi temaların birlikte işlenmesi

bakımından bu eser, geçiş sürecinin tüm karakteristik özelliklerini taşır. Bu türde değ erlendirilebilecek diğ er önemli eserler arasında ise Battalnâme, Dânişmendnâme ve Saltuknâme gibi destansı hikâyeler yer alır. Bu metinler, hem içerik hem yapı bakımından epiko-romanesk anlatı geleneğ inin Türk edebiyatındaki güçlü temsilcileridir. Yani destandan halk hikâyesine geçiş eserleridir.

Dede Korkut Kitabı, halk arasında uzun yıllar sözlü gelenekte büyük bir ilgiyle yaş atılıp geliştirildikten sonra, Anadolu topraklarında yerleş ik hayata geç ilmesinin ardından yazıya aktarılmış ; böylece Türk edebiyatı tarihinde millî bir hazine niteliğ i kazanmış tır. Eserde yer alan Dede Korkut Hikâyeleri, 12., 13. ve 14. yüzyıllarda Anadolu’nun doğ usunda yurt tutan Oğ uz Türkleri arasında şek illenmiş , iş lenmiş ve yaygınlık kazanmış anlatılardır. Bu hikâyelerde, Oğ uzların Gürcüler, Abazalar ve Trabzon Rumları gibi çevre topluluklarla gerçekleşt iğ i dış savaşların yanı sıra, yeni yurtlarında karşılaştıkları iç mücadeleler ve toplumsal çatış malar da konu edinilmiştir. Ancak bu anlatılar, yalnızca dönemsel tarihsel gerçeklikleri yansıtmakla kalmaz; aynı zamanda eski Oğ uz destanlarının izlerini ve hatıralarını da taşır. Dolayısıyla, bu hikâyeler destani hafızanın anlatı formuna dönüş müş hali olarak da değ erlendirilebilir. Zamanla yaşanan coğ rafi değ iş im, anlatılardaki kahraman figürlerinin ve olay örüntülerinin dönüş ümüne neden olmuş ; yeni vatanın kültürel yapısı, yaşam biç imi ve toplumsal değ erleriyle birleşerek bu anlatıların Anadolu’ya özgü bir halk hikâyesi kimliğ i kazanmasını sağlamış tır. Bu sebeple, Dede Korkut Hikâyeleri’nde zaman zaman Orta Asya Oğ uzlarına ait olaylara ve kültürel öğ elere rastlanması, anlatının tarihsel sürekliliğ ine işaret eder. Her ne kadar eldeki yazılı biçimleri hikâye ve masal özellikleri gösterse de, bu eserler biçimsel ve tematik açıdan destanî izlenim bırakacak ölçüde güçlü epik unsurlar barındırır. Bu yönüyle Dede Korkut Hikâyeleri, destandan hikâyeye geçiş sürecinin en karakteristik örneklerinden biri olarak kabul edilmekte ve epiko-romanesk türün Türk edebiyatındaki en seçkin örneklerinden biri olarak değ erlendirilmektedir (Banarlı, 2001: 399-400).

Ali Şîr Nevaî’nin, Dede Korkut hakkında “sır addedilen bazı haberlere vakıf olduğunu” ifade etmesi, Osmanlı ulemâsı arasında yaygın biçimde kabul gören bir görüştür. Bu durum, Dede Korkut’un yalnızca bir anlatı kişisi değ il, aynı zamanda manevî ve tarihî bir bilgelik kaynağ ı olarak da görüldüğ ünü göstermektedir. Nitekim Osmanlı tarihçilerinden Edirneli Rûhî, hanlığ ın ve hükümdarlığ ın Oğ uz soyundan gelen Kayı boyunda süreceğ ini

bildiren bir kehaneti Dede Korkut’a atfederek aktarır. Bu aktarım, Dede Korkut’un Türk tarih yazımında siyasi meşruiyetin köken figürü olarak da konumlandırıldığını; onun bilgeliğinin yalnızca geçmiş değil, geleceği de kapsayan bir otorite olarak algılandığını ortaya koyar. Bu tür rivayetler, Dede Korkut’un sadece halk anlatılarındaki bir bilgi kişi değil, aynı zamanda Türk-İslam tarih telakkisinde metafizik bir öngörü ve kader bilgisine sahip kutsal bir figür olarak kabul gördüğünü göstermesi bakımından önem arz etmektedir (Ergin, 1954: 97). Fuat Köprülü’ye göre ise “Türk edebiyatının tamamı terazinin bir kefesine, Kitab-ı Dedem Korkut diğer kefesine konulsa, yine Kitab-ı Dedem Korkut ağır basar” (Ergin, 1989). Muharrem Ergin, Dede Korkut’un Türk dili için ne kadar kıymetli olduğunu ortaya koyduğu cümlelerde şu şekilde tespitte bulunmuştur: “Dede Korkut’un dili de tam bir destan dili olarak Türkçe’nin emsalsiz bir şaheseri durumundadır. Bu dil milletin ağızında asırlarca süzüle süzüle adeta atasözleri ve vecizeler dizisi haline gelmiş bir dildir. Destan dili bu bakımdan mukaddes kitapların diline benzer. Onun için dil bakımından Kitab-ı Dedem Korkut, Türk dilinin mukaddes kitabı durumundadır diyebiliriz.”

Dede Korkut, hikâyelerde sergilediği özellikler itibarıyla, eski Türk destanlarında özellikle Oğuz Kağan Destanı’nda karşımıza çıkan Uluğ Türk, Irkıl Ata gibi figürlerle benzerlikler taşıyan; hükümdarlara ve kahramanlara öğüt veren, ak saçlı, ak sakallı, derin bilgeliğe ve engin tecrübeye sahip bir ihtiyar tipidir. Anlatılarda sadece öğüt verici bir kişi değil; gerektiğinde kerametler gösteren, gaipten haber veren, yani velâyet niteliği taşıyan bir şahsiyet olarak da yer alır. Bazı hikâyeler doğrudan onun çevresinde şekillenir; Dede Korkut’un eski Oğuz menkıbelerini anlatarak, bu anlatılar üzerinden Oğuz boylarına yönelik dersler ve ibretler sunduğu görülür. Bu yönüyle o, yalnızca sözlü tarih aktarıcısı değil; aynı zamanda toplumsal hafızayı diri tutan, tarihsel şuur aşıl原因, derin manevî hikmetlerin idrakine aracılık eden bir figürdür. Dede Korkut, geçmiş anlatmakla kalmaz; geçmişten ders çıkarma bilinciyle hikâyeye eğitici, ahlaki ve kültürel bir derinlik kazandırır. Bu çerçevede Dede Korkut, elinde kolca kopuzu ile kahramanlıkları şiirsel bir dille aktaran, epik hafızanın taşıyıcısı bir Türk ozanı olarak da tahayyül edilmektedir. Onun hem anlatıcı hem de yorumlayıcı olması, onu sadece bir hikâye kahramanı değil, aynı zamanda Türk kültürel belleğinin yaşayan sesi hâline getirmiştir (Banarlı, 2001: 400).

Mitolojik bir figür olarak Uygurca Oğuz Kağan Destanı'nda karşımıza çıkan Uluğ Türk, destan geleneğinde bilge, ulu şahsiyet tipinin erken temsilcilerindendir. Bu figür, farklı dönem ve metinlerde benzer işlevleri sürdüren farklı adlarla karşımıza çıkar: Şecere-i Terâkime'de İrkıl Ata, Manas Destanı'nda Bakay Han, Köroğlu anlatılarında Köroğlu'nun babası ya da dedesi, Dede Korkut Kitabı'nda ise doğrudan Dede Korkut bu arketipi temsil eder. Bu tür figürler, Türk destan geleneğinde çoğunlukla yardımcı kahraman tipolojisine dâhildir. Ancak bu yardımcı, pasif bir yan karakter değil; aydınlatıcı, yol gösterici, koruyucu ve özellikle zorlu anlarda başvurulacak bilge danışman rolündedir. Her ne kadar Dede Korkut Kitabı'nda Dede Korkut'un bu fonksiyonu her hikâyede belirgin biçimde öne çıkmasa da, mukaddime kısmında onun "Oğuz'un tamam bilicisi" olduğu açıkça ifade edilmiştir. Bu tanımlama, onun tüm Oğuz topluluğu için merkezî bir akıl ve irfan kaynağı olduğunu gösterir. Bu bağlamda Dede Korkut'un işlevi, Oğuz Kağan Destanı'ndaki Gökbörü figürünün sosyo-kültürel dönüşüm geçirmiş bir devamı olarak yorumlanabilir. Gökbörü, destanda Oğuz Kağan'la doğrudan iletişim kurar, ona yol gösterir ve ordunun önünden giderek rehberlik eder. Dede Korkut ise bu arkaik mitolojik rehber figürünün, destan dönemini izleyen süreçte, daha sosyal, kültürel ve İslamî bir kimlik içinde yeniden biçimlenmiş hâlidir. Bir başka ifadeyle, mitolojik yardımcı kahramanın (Gökbörü) üstlendiği yol gösterici ve aydınlatıcı misyon, tarihî süreçte dini-manevî bir rehber olarak Dede Korkut figüründe hayat bulmuş; böylece eski şamanik/arkaik rehber tip, İslamî bir bilge-kanaat önderine dönüşmüştür. Bu dönüşüm, yalnızca anlatı düzleminde değil, Türk toplumunun inanç ve değer sistemlerindeki değişimi de yansıtan bir sembolik temsil niteliğindedir.

Dede Korkut Kitabı'nda yer alan hikâyeler, Türk örfünü, toplumsal yapıyı ve ana neslin değerlerini hem bireysel hem de toplumsal düzlemde anlamlandırarak aktarır. Bu anlatılarda, bir yandan kahramanlık, bireysel cesaret ve yiğitlik performansları öne çıkarken; öte yandan bu bireysel başarılar, toplumsal anlamda tanınma ve kabul görme süreciyle birleşir. Özellikle ad verme ritüeli aracılığıyla kahramanlık, sadece şahsi bir zafer değil, aynı zamanda toplumca tescillenen bir değer hâline gelir. Hikâyelerin büyük çoğunluğu, erkek kahramanların savaş, mücadele ve rekabet alanlarında bir rakibi alt ederek kendilerini kanıtlamaları üzerine kuruludur. Bu yapı, bireysel kahramanlığın kolektif kimlik inşasına katkısını vurgular. Hikâyelerin başlıklarının genellikle kahramanların isimlerine atıfta bulunması da, Türk kültüründe kahramanlık bilincinin

toplumsal hafızanın kurucu unsurlarından biri olarak kabul edildiğine işaret eder. Bu anlatılar, Oğuz geleneklerinin taşıyıcısı ve aktarıcısı olan Dede Korkut tarafından sunulur. O, yalnızca anlatıcı değil; aynı zamanda Oğuz kahramanlarını anarak onlara toplumsal meşruiyet kazandıran bir kültürel otorite konumundadır. Kahramanların kazandığı ün ve itibârın, sadece bireysel övgüden ibaret olmadığı; bunun aynı zamanda törenin muhafazası ve toplumsal ahlâkın sürekliliği açısından da işlevsel olduğu anlaşılmaktadır. Dolayısıyla hikâyelerde kahramanın eylemleri, yalnızca kişisel cesaretin bir göstergesi değil, toplumun duygusal birliğini, örfi düzenini ve kolektif değer sistemini pekiştiren bir araç olarak kurgulanmıştır. Bu yapı, Dede Korkut anlatılarında kahramanlık temasının hem bireysel kimlik inşası hem de toplumsal bütünlük açısından nasıl stratejik bir rol üstlendiğini ortaya koyar (Atmaca, 2022: 51-61; İlhan, 2018: 15-25). Dede Korkut hikâyelerinde kahramanlık, çoğu zaman canavarlara, kâfirlere ya da düşman figürlerine karşı verilen mücadelelerde ya da bir kızı eş olarak alma arzusunda ortaya çıkan bir kendini ispat süreci üzerinden tanımlanır. Bu bağlamda, hikâyelerdeki kahramanlar, öncelikli olarak bireysel düzlemde hareket eder; kahramanlık eylemleri, çoğunlukla şahsi bir başarı, saygınlık ve statü kazanımı amacıyla gerçekleştirilir. Yani kahramanlık, önce bireysel yeterliliğin kanıtlanmasına, ardından toplumsal kabule dönüşen bir süreçtir. Buna karşın, tarihsel kahramanlar, savaşçılar ve aziz figürleri, eylemlerini büyük ölçüde ait oldukları topluluklar uğruna gerçekleştirirler. Bu tür figürlerin kahramanlığı, başkaları için yapılan fedakârlık, hizmet ve ideale adanmışlık ilkeleriyle tanımlanır. Dolayısıyla bu anlatılarda kahramanlık, bireysel üstünlükten ziyade, toplum yararına yönelen ahlaki bir sorumluluk olarak öne çıkar. Bu iki anlatı biçimi arasındaki fark, göçebe toplumların sözlü kültürüne ait geleneksel kahramanlık anlayışı ile tarih yazımıyla şekillenmiş, inanç temelli ve kurumsallaşmış kahramanlık kimlikleri arasındaki ayrımı ortaya koyar. Dede Korkut anlatılarında yer alan kahramanlar, büyük ölçüde atalardan gelen törelere sadakat gösteren, geleneğin içindeki kahramanlardır. Buna karşılık tarihî anlatılardaki kült kişilikler, bilinçli bir inanç tercihinin dayanan, gönüllü aidiyetle şekillenmiş ve toplumsal misyona yönelmiş figürlerdir. Sonuç olarak, Dede Korkut hikâyelerinde kahramanlık, geleneksel göçebe kültürün bireysel başarı ve fizikî güç temelli anlayışına dayanırken; tarihsel veya inanç merkezli kahramanlık anlatıları, ideolojik ve toplumsal faydayı esas alan bir kimlik inşasını yansıtır (Meeker, 1992: 398). Dede Korkut Hikâyeleri, taşıdığı yüksek edebî değer, güçlü anlatım biçimi ve zengin hümanist unsurlarıyla yalnızca bir

sözlü kültür ürünü değil, aynı zamanda Türk milliyetçiliğini ve Türk birliğini pekiştiren kültürel bir yapı taşı niteliğindedir (Sepetçioğlu, 2010b: 16). Bu yönden bakıldığında bu eser, ortak tarihsel hafızayı diri tutan kahraman tipleri, toplumsal dayanışmayı yücelten olay kurguları ve ortak değerleri merkeze alan söylemiyle, millî kimliğin oluşumuna ve güçlenmesine katkı sağlayan ideolojik bir metin olarak da değerlendirilebilir. Dede Korkut anlatılarında Oğuz boyları arasındaki dayanışma, düşmana karşı birleşme, geleneklere bağlılık ve töreye riayet gibi unsurlar, sadece geçmiş bir hayat tarzını değil; Türk milletinin birlik ve bütünlük idealini de sembolize eder. Bu yönüyle eser, hem tarihsel bilinci hem de kültürel sürekliliği besleyen, millî kimliğin edebî temellerinden biri olarak kabul edilir (Ercilasun, 2019: 112).

Dede Korkut Hikâyeleri, bireyin özgün yazgısını keşfetmesini, kendini aşarak asli misyonunu yerine getirmesini teşvik eden anlatılardır. Bu bireyselleşme süreci, modern anlamda bir ferdiyetçilik değil; bilakis toplumsal değerlerle sıkı sıkıya ilişkili bir öz farkındalık ve sorumluluk anlayışıdır. Hikâyelerde kahramanın birey olarak kendini gerçekleştirmesi, toplumun kabul gören değerleriyle uyumlu hareket etmesi şartına bağlıdır. Bu bağlamda, hikâyelerde kahramanlık yalnızca fiziksel güçle ya da akılla açıklanmaz. Örneğin boğa çağında boğayı alt eden güç, salt kas gücünün değil, maneviyatla beslenen bir aklın ve iradenin ürünüdür. Dolayısıyla Dede Korkut anlatılarında karşımıza çıkan kahramanlık imgesi, sadece rasyonel akla değil; ahlaki ideallere, içsel bütünlüğe ve yüksek ruhsal değerlere dayalı bir kavramdır. Bu kahramanlar, alçakgönüllülük, adanmışlık, misyon bilinci, vizyon, yürek bütünlüğü ve cesaret gibi değerleri temsil ederler. Onların mücadelesi yalnızca dışsal düşmanlara değil, aynı zamanda benliği aşma, topluma fayda sunma ve manevi erdemleri yaşatma sürecine de karşıdır. Bu yönüyle Dede Korkut hikâyeleri, birey-toplum ilişkisini yeniden kuran, ahlaki özne olarak kahramanı yücelten bir anlatı zemini oluşturur (Eliuz, 2001: 69). Dolayısıyla Dede Korkut Hikâyeleri'nin Türk kültürü açısından taşıdığı değer bağlamında denilebilir ki, bu anlatılar toplumsal bellekte yer eden, kolektif hafızaya mal olmuş şahsiyetlerin biçimlenmesinde önemli bir rol üstlenmiştir. Hikâyelerde yer alan kahraman figürleri, toplumun idealize ettiği erdemli insan tipinin temsilcisi olarak kabul görmüş; bu sayede, halk arasında tanınan ve kamuya mal olmuş kişiler, bu kahramanlarla özdeşleştirilmiş ya da kendilerini bu kahramanların ahlaki ve kahramanca nitelikleriyle ilişkilendirme eğiliminde olmuşlardır. Söz konusu bireyler, ya doğrudan bu erdemleri

somutlaştırma gayreti içine girmiş ya da toplumsal algıda bu erdemleri taşıyormuş izlenimini uyandırarak, kahramanlık kültürünün sunduğu yüksek ahlaki standartlara görünür biçimde iştirak etme ihtiyacı hissetmişlerdir. Bu durum, Dede Korkut anlatılarının yalnızca bir edebî miras değil; aynı zamanda etik normları şekillendiren kültürel bir otorite olarak işlev gördüğünü ortaya koymaktadır.

Dede Korkut Hikâyeleri'nde, ister Salur Kazan, ister Boğaç Han, Bamsı Beyrek ya da Basat örneklerinde olsun, kahraman figürleri, çoğu zaman tekil eylemleriyle kendilerini aşarak topluluğun üzerinde konumlanan bir üst-benlik düzeyine ulaşır. Bu anlatılarda kahramanlık, sadece bir fizikî güç ya da toplumsal görev ifası değil; aynı zamanda bireyin gündelik olanı aşarak özgün varoluşunu ortaya koymasıyla ilgilidir. Dede Korkut anlatılarında dikkat çeken yön, kahramanın geleneksel kuralları ve toplumsal rutini aşma hakkının tanınmasıdır. Gündelik hayatın dar kalıplarından kopan, kurulu düzene meydan okuyan bu kahramanlar, sıradanlıktan çıkışla, bir tür içsel keşif sürecine girerler. Ancak bu kopuş, nihai bir başkaldırı değil; kahramanın kendi özünü bulup, sonunda toplumla yeniden bütünleşmesine imkân tanıyan geçici bir ayrılıktır. Bu bağlamda Dede Korkut hikâyelerinde kahraman, hem karizmatik ve sıra dışı olanı temsil eder hem de kurallara uymaktan ziyade kuralları yeniden inşa eden özne konumundadır. Kahraman figürü, mutlak bireysellikten doğan, ancak toplumun kolektif değerleriyle kutsallık kazanarak egemen özneleşen bir karakter yapısına sahiptir. Bu anlatılar açısından bakıldığında kahraman, sadece toplumun ürünü değil; aynı zamanda onun tamamlayıcı karşıtı, yani toplumun eksik bıraktığını tamamlayan, sembolik bütünlüğünü sağlayan bir figürdür. Dolayısıyla Dede Korkut hikâyelerindeki kahramanlar, hem toplumsal düzenin devamlılığını sağlayan hem de bu düzenin sınırlarını zorlayarak yeni anlam alanları oluşturan yaratıcı öznelerdir.

Dede Korkut Hikâyeleri'nde, özellikle Salur Kazan ile Karaçuk Çoban arasındaki ilişkide görüldüğü üzere, kahraman ile sıradan birey, zaman zaman ortak bir amaç doğrultusunda birleşerek birlik ve bütünlük sergileyebilir. Bu anlatı yapısı, kahramanın toplumdan tamamen kopuk bir figür olmadığını; aksine, toplumun farklı katmanları arasında simbiyotik bir dayanışma modeli inşa ettiğini gösterir. Bu tür örneklerde, olağanüstü vasıflara sahip kahraman figürü ile sade, sıradan birey aynı idealde buluşur ve böylece toplumsal bütünlük fikri, anlatı düzleminde pekiştirilmiş olur (Köksel, 2012: 79-80).

Bu durum aslında, kahramanlığın yalnızca bireysel başarıya dayalı bir ideal değil, aynı zamanda yargısal ve etik bir misyon taşıdığını ortaya koymaktadır. Dede Korkut Hikâyeleri özelinde değerlendirildiğinde, halkın genelinde benimsenen yardımseverlik, özveri, fedakârlık ve başkalarını kendinden önce düşünme gibi değerlerin, kahramanlık duygusunun özünü oluşturduğu görülmektedir. Bu değerler, sadece bireysel kahraman figürüne yüklenen anlamlarla değil, toplumsal ahlâk idealiyle de birleşerek bir kültürel model hâline gelir. Kahramanlık anlatılarında, örnek olma, sıra dışılık, nadirlik, sınırları aşma gibi nitelikler; aynı zamanda iyilik-kötülük gibi ahlaki yargılarla ilişkili olarak tek bir bireyde yoğunlaştırılır. Bu birey ister gerçek, ister kurmaca, ister yaşayan ya da ölmüş biri olsun; her hâlükârda, bir kişinin tüm yaşam formüllerini taşıyan, yani tam bir fail (özne) olarak yapılandırılır. Dolayısıyla kahramanlaştırma, yalnızca eylemlere değil, kişiliğin inşasına dayalı bir süreçtir. Kahramanın bir ad taşıması, bir biyografiye sahip olması ve insanlar tarafından bir fail olarak kabul görmesi, onun toplumsal bellek içinde meşru bir figür olarak yer edinmesini sağlar. Bu yönüyle, Dede Korkut hikâyelerinde kahraman olarak karşımıza çıkan kişiler, hem olağanüstü yetkinliklere sahip, karizmatik bireyler olarak temsili bir değer taşırlar, hem de insani yönleriyle halktan biri olma özelliği gösterirler. Bu çift yönlü yapı, kahramanı hem aşkın bir ideal hem de yakın bir model hâline getirir; bu da Dede Korkut anlatılarındaki kahramanlık tipinin hem temsili hem de ulaşılabilir olduğunu gösterir. Dede Korkut hikâyelerinde kahramanlık bir kişinin tabiatında mevcuttur, bu durum, kahramanın doğumunda ya da doğumundan önce ilan edilir ya da bazı mesajlarla hissettirilir; kahramanlık özelliği sonradan kazanılmaz ve zaman içinde de bu özellikte değişme veya yok olma olmaz.

2019 yılında bulunan Türkistan yazması, kahraman sıfatları bakımından Oğuz, Dresden ve Vatikan nüshalarıyla paralellik gösteren önemli bir kaynaktır. Bu nüshada, Oğuz erlerinin kahramanlaşma serüvenleri, geleneksel anlatı kalıplarına uygun biçimde, kahramanların fizikî yapıları ve niteliklerinin hayvanlara ve silahlara benzetilmesi üzerinden ifade edilmiştir. Bu anlatım biçimi, Türk destan külliyyatının karakteristik özelliklerinden biri olan hayvan benzetmeleri geleneğinin sürdüğünü göstermektedir. Özellikle kahramanların bağırışlarının yırtıcı hayvanlara veya savaşçı kuşlara benzetilmesi, bu benzetmelerin hem estetik hem de kültürel işlevini vurgular niteliktedir. Aynı şekilde, kahramanların sertliğiyle silahların dayanıklılığı ve gücü arasında kurulan ilişki, fiziksel kuvvetin sembolik olarak yüceltildiği bir anlatı stratejisinin parçasıdır. Bu

tür benzetmeler, erkeklikle özdeşleştirilen geleneksel niteliklerin epik anlatılarda nasıl yeniden üretildiğini de açıkça ortaya koymaktadır. Nitekim siyasi, ideografik ve fiziksel nitelikler birlikte ele alındığında, kahramanlara atfedilen sıfatların genellikle güç, kudret ve ihtişam kavramları çerçevesinde şekillendiği görülmektedir. Türkistan yazmasının ortaya koyduğu bu anlatı unsurlarıyla birlikte değerlendirildiğinde, Dede Korkut Hikâyeleri, yalnızca epik bir anlatı değil; aynı zamanda kutsal, yarı-kutsal ve efsanevi tarihin görünür kılındığı bir kültürel modelleme aracıdır. Bu anlatılar, geçmişin kahramanlarını sadece hatırlatmakla kalmaz; aynı zamanda model bireyler olarak sunar. Bu çerçevede olay örgüsü ve kahramanlara ait nitelikler, sıfatlar ve epitetler, destanın kurgusal bütünlüğü içinde anlam taşıyan temel yapı taşları olarak işlev görür (Pehlivan, 2019: 352).

Dede Korkut Kitabı'nda, özellikle Deli Dumrul hikâyesinde kahramanlık iletisi son derece açık ve çok katmanlı bir biçimde aktarılmaktadır. Bu anlatılarda kahramanlık, yalnızca bedensel güç, gözü kara oluş, hiddet ve saldırganlık gibi ilkel ve içgüdüsel dürtülerle elde edilebilecek bir nitelik olarak sunulmaz. Aksine, gerçek kahramanlık, kimi zaman çaresizlik ve umutsuzlukla yüzleşmeyi, insanın kendi zayıflığını tanımayı ve acıyla sınanmayı da gerektiren içsel bir olgunlaşma süreci olarak tanımlanır. Özellikle Deli Dumrul hikâyesinde, kahramanlık süreci ölümle yüzleşme ekseninde yeniden anlam kazanır. Dumrul, başlarda çevresine korku salan, kaba kuvvetiyle öne çıkan bir figürken, ölüm ve Azrail aracılığıyla kutsallıkla karşılaştığında, kendi acizliğini ve sınırlılığını fark eder. Bu karşılaşma, kahramanın sadece fizikî değil; aynı zamanda psikolojik, sosyolojik ve kültürel düzlemde de dönüşüm yaşadığı bir kişisel varoluş çilesine işaret eder. Burada karşılaşılan kutsallık, insan ve doğanın ötesinde, alanın mutlak hâkimi olan Tanrı ve onun temsilcisi Azrail ile sembolleştirilir. Deli Dumrul'un yaşadığı bu karşılaşma, kahramanlığın ontolojik bir bilinçlenme süreciyle tamamlandığını ve dünya hayatının geçiciliği ile ölümün hakikati arasında kurulan farkındalıkla derinleştiğini gösterir. Bu bağlamda Deli Dumrul olmak, sadece güçlü olmak değil; aynı zamanda ölümle yüzleşerek hakikati kavrayan, yaşamın anlamını fânîlik ve kutsallık üzerinden inşa eden birey olmak anlamına gelir (Eliuz, 2001: 72). Dolayısıyla burada karşılaştığımız özellikler kahramanlığa farklı pencereler açmaktadır. Kahramanın kutsal ile karşılaşma anında aciz ve çaresiz olabileceğini de göstermesi açısından önem taşımaktadır.

Kahramanlık kavramı salt fizikî başarıdan çıkıp metafizik ve varoluşsal bir boyuta taşınarak derinlikli bir yapı sunmaktadır.

Dede Korkut Hikâyeleri'nde, kahramanın kahraman olma sürecinde zaman zaman toplumsal kural ve kaidelerden geçici de olsa ayrılması, bir çelişki (paradoks) gibi görünse de, aslında bu durum, bireyin özgün bireyselliğini keşfetme ve sınırlarını tanıma süreciyle doğrudan ilişkilidir. Bu tür geçici kopuşlar, kahramanın sadece toplumsal değil, aynı zamanda kişisel olgunlaşma ve dönüşüm sürecinin bir parçası olarak işlev görür. Hikâyelerde tüm kahramanların dikkat çeken ortak özelliklerinden biri, bedensel güç, cesaret ve zekâ gibi üstün niteliklere sahip olmalarıdır. Ancak bu nitelikler tek başına kahramanlık için yeterli sayılmaz. Kahramanlık, ancak bu güç ve yeteneklerin inanç, ahlak ve toplumsal değerlerle, daha genel anlamda ise törenin emir ve beklentileriyle uyumlu bir şekilde kullanılması durumunda anlam kazanır. Bu, Dede Korkut anlatılarında kahramanlığın fiziksel yeterliliğin değil, bütüncül bir erdem ve sorumluluk bilincinin sonucu olarak inşa edildiği anlayışını yansıtır. Bu bağlamda Basat'ın Tepegöz'ü öldürmesi hikâyesi, bu yaklaşımın zirve örneği olarak değerlendirilebilir. Basat, bir aslan tarafından büyütülmüş, yani insan topluluğunun dışında gelişmiş bireysel bir figürdür. Tepegöz ise gayrimeşru bir ilişkiden doğmuş, insani ve toplumsal değerlere yabancılaşmış bir canavardır. Bu karşılaşma, sadece iyi ile kötü arasında değil; aynı zamanda toplumsal ahlakın hizmetindeki birey ile kuralsız, töresiz varlık arasında bir mücadele olarak sembolize edilir. Sonuç olarak bu anlatı, fiziksel gücün ancak toplumsal ve ahlaki meşruiyetle birleştiğinde gerçek kahramanlığa dönüşebileceği düşüncesini temellendirir. Böylece kahramanlık, sadece bireysel başarı değil; aynı zamanda toplumun bütüncül değer sistemine sadakat gösteren, dönüşümünü bu sadakat içinde gerçekleştiren öznenin kimliği olarak şekillenir (İnayet, 2015: 7-10).

Fuzuli Bayat'a göre, Tepegöz figürü, kaosun simgesel temsili olarak değerlendirilir. Bir peri kızından doğmuş olan bu varlık, hem kökeni hem de fiziksel özellikleriyle norm dışı, kaotik bir varoluşu yansıtır. Eğer insan, kozmik düzenin bir parçası olarak iki gözlü ve ölümlü bir varlıksa; Tepegöz tek gözlüdür ve ölüme karşı dirençlidir. İnsan bedeni kesici ve delici etkilere açıkken, Tepegöz'ün dış görünüşü insanı andırsa da bedeni silah işlemeyen, delinmeyen bir yapıya sahiptir. İnsanlar hayvan etiyle beslenirken, Tepegöz insan etiyle beslenerek hem fizyolojik hem ahlaki anlamda insan karşısı bir varlık

olduğunu ortaya koyar. Basat'ın Tepegöz'ü Öldürdüğü Boy, bu yönüyle kozmos (düzen) ile kaos (düzensizlik) arasındaki doğüstü bir ikili mücadeleyi yansıtır. Bu mücadele yalnızca iki düşman figür arasındaki fiziksel bir savaş değil, aynı zamanda iki zıt dünya görüşü ve metafizik düzlemde çatışan varlık anlayışlarının simgesel bir karşılaşmasıdır. Basat burada kozmik düzeni, insanlığın erdemlerini ve töreyi temsil ederken; Tepegöz, sınırsız arzu, yıkım ve kaotik gücü temsil eder. Bu anlatı, Dede Korkut Kitabı'nda belirgin bir şekilde olağanüstü ve mitsel boyut taşıyan nadir bölümlerden biridir. Kitabın diğer hikâyelerinde savaşlar, genellikle meclis, toy, av ya da düğün sahneleri gibi sosyo-kültürel bağlamlara oturur; tarihî, coğrafi ve toplumsal gerçekliklerle iç içedir. Ancak Basat'ın Tepegöz'le mücadelesi istisnai niteliktedir. Bu boyda yer alan sihirli yüzük, büyülü kılıç, silah işlemeyen beden ve peri kızından doğum gibi unsurlar, anlatının mitolojik ve epik düzeyde derinleştiğini gösterir. Bu bağlamda Tepegöz Boyu, Türk destan geleneğinde kaotik olanla hesaplaşma, ötekiyle yüzleşme ve kozmosun yeniden tesisi gibi işlevsel anlamlar taşır. Anlatı, yalnızca bireysel bir kahramanlık örneği değil, aynı zamanda düzenin yeniden kurulması sürecinin sembolik anlatımıdır (Bayat, 2016: 144-151). Dinin toplumsal yapıda belirleyici olduğu dönemlerde, nasıl ki kutsal mekân ve kutsal zaman kavramları sosyal hayatın merkezî düzenleyici ilkeleri hâline geliyorsa, aynı şekilde kahramanlık imgesi de bu dönemde ahlaki düzenin merkezileştirilmesinde benzer bir işlev üstlenmektedir. Kutsal zaman örneğin bayramlar, kutsal geceler ya da mitik başlangıç anları ve kutsal mekân yani cami, türbe, kible yönü gibi nasıl ki toplumsal bütünlük ve yönelim sağlar, kahramanlık figürü de ahlaki evrende bu tür merkezî bir odak noktası oluşturarak bireyin davranışlarını şekillendirir. Bu bağlamda, dinsel-toplumsal yapının kutsal olan etrafında kurduğu mekânsal ve zamansal anlam örüntüsü, kahramanlık figürünün etrafında kurulan etik ve davranışsal örüntüyle koşuttur. Dolayısıyla kahramanlık imgesi, yalnızca bireysel cesaretin değil; aynı zamanda toplumsal ahlâkın, değerlerin ve normların taşıyıcısı ve uygulayıcısı olarak, kutsal zaman ve mekân gibi bir merkez işlevi görür (Eliade, 1959). Bu açıdan bakıldığında, kahramanlık imgesi, bireyin toplum içindeki işlevini belirleyen bir unsur olarak, ya toplum tarafından neye çağrıldığına ya da kahramanın kendisini neye adadığına dair bir vurgu taşır. Kahramanlık, yalnızca bir eylem biçimi değil; aynı zamanda anlam ve yönelimle ilişkili bir adanmışlık hâlidir. Türk kültürüne özgü kahramanlık motiflerinin klasik izlerini ve yansımalarını, anlatı düzleminde oldukça başarılı bir şekilde taşıyan

nadir eserlerden biri olan Dede Korkut Kitabı, bu yönüyle istisnai bir konumda yer almaktadır. Eserdeki kahramanlar, çoğunlukla olağanüstü niteliklerle donatılmış beyler ve beyoğullarıdır. Bu figürler yalnızca bireysel cesaretleriyle değil, epik anlatının merkezine yerleştirilen karakter inşalarıyla da dikkat çeker. Kahramanın ortaya çıkışı, Dede Korkut anlatılarında çoğunlukla soyun devamına ilişkin tehdit ile bağlantılıdır. Özellikle çocuksuzluk teması, toplumun sürekliliğine yönelik sembolik bir tehlikeyi temsil eder. Bu tehlikenin sıra dışı bir doğumla son bulması, yalnızca biyolojik bir sürekliliği değil, aynı zamanda kültürel ve değer temelli bir yeniden doğuşu simgeler. Kahraman, bu doğumla birlikte yalnızca bir birey olarak değil, aynı zamanda soyun kurtarıcısı ve toplumun geleceğini teminat altına alan figür olarak şekillenir.

Boğaç Han Hikâyesi'nde, daha önce aktardığımız kahramanlık imgesine eşlik eden bir başka önemli unsur da soyun devamı arzusudur. Bu arzu, Türk kültürünün köklü inanışlarından biri olan kut anlayışı ile doğrudan ilişkilidir. Çocuk sahibi olmak, yalnızca biyolojik bir devamlılık değil; aynı zamanda Tanrı tarafından kutsanmanın ve ilahî rızaya mazhar olmanın bir göstergesi, yani kut'un bir tezahürü olarak kabul edilir. Bu yönüyle çocuk, Tanrı'nın doğrudan verdiği bir armağan niteliği taşır. Ancak bu kutsal armağan, Tanrı buyruklarına ve toplumsal değer sistemine uygun bir yaşam sürdürüldüğünde hak edilen bir nimet olarak görülür. Bu nedenle hikâyede Dirse Han, çocuk sahibi olabilmek için ağzı dualı kişilerin himmetine başvurur, adaklar adar ve halkla iyilik temelli ilişkiler kurarak Tanrı'nın rızasını kazanmaya çalışır. Bu süreç, kahramanlık anlatısının yalnızca fiziksel eylemle değil, manevî temellere dayalı bir değerler sistemiyle de bütünleştiğini gösterir. Dolayısıyla Boğaç Han hikâyesinde kahramanlık, sadece bireysel cesaretle değil; aynı zamanda soyun devamını sağlayarak toplumsal sürekliliği güvence altına alma, Tanrı ile uyumlu yaşama ve kut anlayışıyla ahlakî bir meşruiyet kazanma ekseninde şekillenir. Dede Korkut Hikâyeleri'nde, toplumun sürekliliğini temsil eden en temel değerlerden biri olan çocuk figürü ve soyun devamı vurgusu belirgin biçimde ön plana çıkar. Bu vurgu yalnızca bireysel arzuya değil; aynı zamanda toplumsal varlığın devamlılığına, devlet geleneğinin sürdürülmesine ve kültürel kimliğin yeniden üretimine işaret eder. Özellikle Türk toplumsal yapısında her dönemde görülen bağımsızlık duygusunun bu çerçevede anlam kazandığı, çocuğun yalnızca bir aile mirası değil, bir milletin geleceği ve istikbali olarak görüldüğü anlaşılır. Bu anlatılarda çocuğa verilen değer, Türklük bilincinde tarihsel sürekliliği aşma, hatta tarihin ötesine geçerek

destanlaşma arzusuyla birleşir. Bu durum, destanlara atfedilen kolektif hafıza inşası ve epikleşme süreci içinde çocuğun ve soyun devamının neden bu kadar merkeze alındığını açıklar. Türklerin tarih boyunca gösterdiği bağımsızlık tutkusu, hem soyun devamını hem de o soydan kahraman çıkarma ihtimalini kutsal ve anlamlı kılar. Bu bağlamda, kut anlayışı, yalnızca Tanrısal onayla gelen hükümdarlık meşruiyeti değil; aynı zamanda çoğalma kabiliyeti ve bu çoğalma içinden kahraman üretme potansiyeliyle de yakından ilişkilidir. Dolayısıyla kut, biyolojik, kültürel ve siyasal sürekliliğin ortak paydasıdır. Bamsı Beyrek hikâyesinde de bu temanın bir yansıması olarak, çocuksuzluk sıkıntısını yaşayan Bay Büre'nin "Allah beni kargayıp dur!" sözleri, yalnızca kişisel bir yakınma değil, aynı zamanda toplumun geleceğine duyulan endişenin, soyun kesilme korkusunun ve törenin ihlali ihtimalinin bir ifadesidir (Ergin, 1989).

Dede Korkut Kitabı'nda, toplumsal gerçekliklerin, özellikle evlilik ve aile kurumunun sağlıklı biçimde kavranması, kahramanın kendini ortaya koyma ve bireyselleşme süreciyle doğrudan ilişkilidir. Bu bağlam, özellikle Kan Turalı hikâyesinde belirgin bir biçimde ortaya çıkar. Kan Turalı'nın üç vahşi hayvanla savaşı, diğer hikâyelerdeki gibi ad kazanmak, alplik topluluğuna katılmak amacıyla değil; evlenebilmenin ön şartı olarak kurgulanmıştır. Evlilik ise yalnızca bireysel bir karar değil, toplumsal düzlemde geçiş ritüeli niteliği taşıyan bir dönüşüm sürecidir. Bu geçişin gerçekleşebilmesi için kahramanın önce toplumu tehdit eden vahşi, kaotik güçlerle yüzleşmesi gerekir. Konar-göçer yaşam biçiminde, vahşi hayvanlarla mücadele, başlangıçta sürüyü ve toplumu korumak amacıyla işlevsel bir zorunluluk iken, zamanla kahramanlaşmanın sembolik göstergesi hâline gelmiştir. Bu bağlamda, vahşi hayvanı öldürmek, sadece fiziki bir başarı değil; bireyin toplum nezdinde ahlaki ve sembolik meşruiyet kazanmasının da bir aracı olarak işlev görür. Kan Turalı hikâyesinde bu durum, kahramanın evlilik yoluyla toplumsal bir statü elde etme sürecinde şekillenir. Kahraman, babasının yiğitlik bakımından kendisine denk gördüğü Selecen Hatun'u eş olarak alabilmek için, en azgın ve tehlikeli üç hayvanla mücadele eder ve onları alt eder. Bu mücadele, bireysel cesaretin sınanması kadar, toplumun eskiden tabiatla kurduğu varoluşsal mücadele deneyiminin de sembolik bir yeniden canlandırmasıdır. Benzer biçimde, Boğaç Han hikâyesinde de hayvanla mücadele, kahramanlık inşasının vazgeçilmez bir evresi olarak işlenmiştir. Böylece Dede Korkut anlatılarında hayvanla mücadele motifi, sürünün korunması gibi işlevsel bir zeminden çıkıp, estetik, sembolik ve toplumsal bir anlam katmanına

yükselmiştir. Bu anlatılar, doğa ile mücadeleyi, bireyin kahramana dönüşüm sürecinin ön koşulu olarak sunar. Sonuç olarak, Kan Turalı ve Boğaç Han hikâyelerinde hayvanla mücadele motifi, hem kültürel bir bellek hem de kahramanlık imgesinin sembolik temeli olarak merkezî bir konuma yerleştirilmiştir (Duymaz, 1999: 366). Bu metafor, İslamiyet öncesi Türk destanlarında da sıklıkla karşılaşılan temel bir yapısal özelliktir. Kahraman figürü, özellikle evlilik gibi geçiş dönemlerinden önce, mutlaka büyük bir zorlukla yüzleşir, aşılması güç bir engeli geçer, kimi zaman bir canavarı alt eder ve böylelikle kahramanlığını ispat eder. Ancak bu süreçten sonra aşk yaşama veya evlenme aşamasına geçmesine izin verilir. Bu anlatı şeması, arkaik Türk destanlarının pek çoğunda ortak bir motif olarak yer alır. Söz konusu yapısal örüntünün detayları, çalışmamızın önceki kısımlarında kapsamlı biçimde ele alınmıştır (Bkz. 3. Bölüm).

Dede Korkut Hikâyelerinde karşılaştığımız yardımcı kahramanlar ise daha önceki dönemde karşımıza çıkan yardımcı kahraman tipleriyle paralellik göstermektedir.

Türk destan geleneğinde, at, yalnızca bir binek hayvanı değil; aynı zamanda kahramanın en önemli yardımcılarının biri olarak kurgulanmış sembolik bir figürdür. Çoğu zaman kahramanla aynı gün doğan, mistik bir doğum anlatısıyla dünyaya gelen, özel bir isme sahip olan ve kahramanı zor durumlarda kurtaran bu atlar, sadece araçsal değil, aynı zamanda anlatı düzeyinde işlevsel ve anlam yüklü bir unsur hâline gelir. At, Türk destanlarında yardımcı kahraman tipolojisinin belirgin bir örneği olarak karşımıza çıkar (Sakaoğlu, 1997: 165-175). Kahramanın hem fiziksel sınırlarını aşmasını sağlar hem de onun doğaüstü ve kaderle ilişkili yolculuğunda sadık bir rehberi ve yoldaşı olarak rol oynar. Bu yönüyle at, Türk kültürel kodlarında gücün, sadakatin, hızın ve özgürlüğün sembolü olarak kahramanlık anlatısının ayrılmaz bir parçası hâline gelmiştir.

Dede Korkut Kitabı'nda, at figürü, Türk destan geleneğine özgü biçimde yardımcı kahraman rolüyle karşımıza çıkar. Bu metinlerde her kahramanın mutlaka bir atı bulunur; kahramanlık yolculuğuna adım attığı ergenlik çağına geçişte, diğer sembolik hediyelerle birlikte at da kahramana verilir. Bu durum, atın yalnızca bir ulaşım aracı değil, aynı zamanda kahramanlık statüsünün tamamlayıcı bir unsuru olduğunu gösterir. Oğuz'un Alaca atı, Köroğlu'nun Kıratı, Manas'ın Ak Kulası gibi pek çok destanda atlar özel isimleriyle anılır ve bireyselleştirilerek anlatı içerisinde karakter kazanırlar. Buna karşın Dede Korkut Kitabı'nda atlara özel isim verilmez; onun yerine, atların cinslerine ya da

renklerine gönderme yapılır. Bu tercih, atın kişiselleştirilmiş bir karakterden çok, kahramanla özdeşleşen bir sembolik nitelik taşıdığını ve daha çok kahramanın sosyal statüsünün, kudretinin ve yiğitliğinin bir göstergesi olarak konumlandırıldığını düşündürür. Bu yönüyle Dede Korkut anlatılarında at, toplumsal geçiş ritüellerinin bir parçası, erkeklığe ve kahramanlığa adım atmanın simgesi, aynı zamanda savaş, yolculuk ve zafer anlatılarının vazgeçilmez eşlikçisi olarak işlev görür. At figürünün bu biçimde ele alınışı, Dede Korkut'taki kahramanlık tasavvurunun hem mitolojik geleneğe bağlılığını hem de anlatısal farklılaşmasını yansıtır.

Dede Korkut Kitabı'nda, kahraman figürünün yanında yer alan Kırk Yiğit motifi, yalnızca erkek kahramanlar için kurgulanmış bir yardımcı unsur değildir; aynı zamanda Alp kadınlarının da etrafında Kırk ince belli kız olarak tezahür eden toplumsal ve destansı bir destek yapısı olarak yer almaktadır. Bu figürler, yalnızca fizikî destek değil, aynı zamanda sadakat, bağlılık ve dayanışma temalarının anlatı düzlemindeki yansımalarıdır. Öyle ki bu Kırk Kız, bağlı bulundukları Hatun için ölümü göze alabilecek derecede özverili ve sadıktırlar. Bu yönüyle Kırk Yiğit ve Kırk Kız, yalnızca Dede Korkut anlatılarına özgü değil; Köroğlu Destanı'nın Kazak, Türkmen, Özbek, Azerbaycan ve Türkiye varyantlarında da yer alan, ortak Türk destan motiflerinden biri olarak karşımıza çıkar. Her ne kadar Kırk Yiğit motifi, doğrudan mistik ya da dinî bir görüntü sergilemese de; kahramana sağladıkları görünmeyen destek, İslamî halk anlatılarındaki "Kırklar" motifinin dünyevileşmiş bir izdüşümü olarak değerlendirilebilir. Bu bağlamda, Kırk Yiğitlerin kahramanla olan ilişkisi, sadece fiziksel yardım değil; kolektif manevî güç birliği, teşkilat ve dayanışma kültürünün bir temsili olarak da yorumlanabilir. Öte yandan anlatılarda Kırk Yiğit motifiyle karşıtlık oluşturacak biçimde kurgulanan Kırk Namert figürü, bu birlik ve sadakat anlayışının zıddı olarak karşımıza çıkar. Kahramanın yoldaşı gibi görünüp onu tuzağa düşüren bu karakterler, sadakatin, yiğitliğin ve erdemin anti-tezi olarak kurgulanmış ve bu yönüyle anti-kahraman tipolojisinin oluşumuna katkı sunan örneklerden biri hâline gelmiştir. Çalışmanızın ikinci bölümünde incelediğiniz anti-kahraman figürleri bağlamında, Kırk Namert örneği, bu yapının somut ve işlevsel bir karşılığıdır.

Boğaç Han'ı kırk namerdin sözünü dinleyip Dirse Han okla yaraladığı ve Kazılık Dağı'nda tek başına bıraktığı zaman oğlanın yardımına Hızır yetişir: "Oğlan anda

yıkıldukda boz atlu Hızır oğlana hazır oldu. Üç katla yarasını eliyle sığadı, sana bu yaradan korkma oğlan ölüm yoktur, tağ çiçeği anan südü ile senün yarana melhemdür didi, gayib oldu.” (Ergin, 1989: 88). Hızır, kahramanın yarasını sıvazlayarak ilk müdahaleyi yapar, ardından çözüm yolunu bildirir ve gizemli biçimde ortadan kaybolur. Bu yapı, Hızır’ın doğaüstü yardım ve ilahî rehberlik işlevini, anlatı içerisinde mistik bir müdahale düzeyinde gerçekleştirdiğini gösterir. Dolayısıyla Hızır figürü, sadece fiziksel değil, aynı zamanda ruhsal ve kaderî bir dönüm noktasında kahramanın karşısına çıkarak, yol açıcı ve dönüştürücü bir yardımcı kahraman rolü üstlenir. Kur’an-ı Kerim’de Kehf suresinde Hz. Musa ile yolculuk yapan ve kendisine yüce Allah tarafından rahmet verilmiş olan bir kuldan bahsedilir: “Derken kullarımızdan bir kul buldular ki, ona kendi indimizden bir rahmet vermiştik. Ve ona nezdimizden bir ilim öğretmiştik.” (Kur’an-ı Kerim, Kehf/65). Dolayısıyla bir başka çok önemli yardımcı kahraman figürü de Hızır’dır.

Özellikle Köroğlu Destanı’ndaki Hızır figürüyle olan paralellik, bu benzeşmeyi daha da belirgin hâle getirir. Her iki anlatıda da Hızır, kahramanın yaşam çizgisini değiştiren, yol gösterici ve koruyucu bir rehber kimliğiyle ortaya çıkar. Hızır’ın bu rolü, yalnızca kahramanın bireysel kaderini değil; aynı zamanda anlatının epik derinliğini ve metafizik boyutunu da besleyen bir yapıya sahiptir: “Hızır İlyas Telli Nigar’a bir çiçek vererek ondan ilaç yapmasını söyler.” (Alptekin, 2002: 323). Asuman ile Zeycan’da kuyuya atılan beş yüz Müslümanı ve Âsuman’ı kurtaran, Âşık Garip’i kısa zamanda Erzurum, Kars ve Tiflis’e götüren, Tahir ile Zühre’de âşıklara yardım eden (Alptekin, 2002: 323) odur. Halk hikâyelerinde, Derviş, Pir ve Hızır Aleyhisselam gibi figürler, çoğunlukla kahramanın doğumuna dair epizotlarda belirleyici roller üstlenirler. Bu figürler, anlatının doğaüstü müdahale evresi içerisinde yer alır ve kahramanın olağanüstü bir kaderle dünyaya geldiğini ima eden bir anlatı işlevi görürler. En yaygın motiflerden biri olarak, kahramanın ailesine bir elma, nar veya benzeri bir meyve sunarak onun doğumuna kutsallık ve meşruiyet kazandırır.

Baştan sona hep bilgisine, yardımına ve aklına başvuru kişi Dede Korkut, en başta da belirttiğimiz gibi o bir Ulu bilgedir. Her daim varlığına ihtiyaç duyulur, detaya girecek olursak: Dede Korkut’un anlatı içindeki konumu, yalnızca anlatıcı ya da hikâye aktarıcısı olmakla sınırlı kalmaz; aynı zamanda Oğuz’un sıkıntıya düştüğü anlarda başvurduğu,

bilgelik ve çözüm kaynağı olan mistik bir figür olarak da şekillenir. Örneğin, Tepegöz hikâyesinde, Oğuz toplumunun can ve mal kaybıyla büyük bir zorluk içine girmesi, Dede Korkut’a “son çare” olarak başvurulmasına neden olur. Yine Banu Çiçek anlatısında, kimsenin söz geçiremediği deli karakterli ağabey Delikaçar’a Dede Korkut’un elçi olarak gönderilmesi, onun otoriteyle değil, hikmetle ikna eden manevi temsilini ortaya koyar. Dede Korkut, bu tür sahnelerin dışında anlatı içinde görünmez; ancak ne zaman Oğuz ilinde darlık, anlaşmazlık, çözüm bekleyen bir kriz ortaya çıksa, çözüm merci olarak ona yönelir. Anlatılarda belirli bir yerde yaşadığına dair bir bilgi verilmez; bu da onun fiziksel değil, manevi bir zemine ait olduğunu düşündürür. Hikâyelerde yer alan Oğuz beylerinin çoğu akrabalık ilişkileriyle birbirine bağılıken, Dede Korkut hiçbir akrabalık bağına dahil edilmez. Bu durum onun kişisel değil, evrensel ve ruhani bir konumda yer aldığını ifade eder. Dede Korkut’un mistik yönü, metnin mukaddime kısmında ve bazı hikâye bölümlerinde doğrudan dile getirilir. Mukaddimede onun gaipden haber aldığı, Hak Teâlâ’nın gönlüne ilham ettiği belirtilir. Bu ifadeler, Dede Korkut’un yalnızca tarihsel bir şahsiyet değil, bilgelik, ilham ve kutsal sezgiyle donatılmış bir veli tipi olduğunu göstermektedir (Ergin, 1989: 73). Deli Kaçar hikâyesinde geçen olay, Dede Korkut’un sahip olduğu manevî otoritenin ve keramet sahibi bilge kimliğinin güçlü bir göstergesidir. Deli Kaçar, öfke anında Dede Korkut’un üzerine el kaldırmak ister. Ancak tam bu sırada Dede Korkut’un, “elin kurusun” biçimindeki bedduası üzerine, Deli Kaçar’ın eli havada asılı kalır ve hareket edemez hâle gelir (Ergin, 1989: 126).

Bu bilgiler ışığında değerlendirildiğinde, Dede Korkut, klasik anlamda bir “gerçekçi kahraman”dan ziyade, anlatı düzeyinde olağanüstü kahraman kategorisine daha yakın bir figür olarak karşımıza çıkar. Zor zamanlarda beliren, söz ve dua ile kaderi yönlendiren, kahramanların başarısında gizli bir kaynak olarak işlev gören bu figür, anlatının metafizik ve manevi boyutunu temsil eder. Kahramanların ad alma ritüelleri sırasında Dede Korkut’un söylediği “Adını ben verdim, yaşını Allah versin” duası, yalnızca bir isim koyma eylemi değil; aynı zamanda kişilik, kader ve kimlik tayin eden bir ritüeldir. Boğaç Han, Basat ve Bamsı Beyrek gibi figürlerin başarılarının ardında, bu ad verme anında yapılan dua ve dileklerin etkili olduğu anlatılarda vurgulanır. Bu bağlamda Dede Korkut, kader belirleyici ve kut sağlayıcı bir aktör olarak temayüz eder. Anlatıdaki bu rolüyle Dede Korkut, mitolojik arketip düzeyinde, özellikle Ulu Türk figürünün devamı niteliğindedir. Ulu Türk nasıl ki eski Türk mitolojisinde topluma yol gösteren, duaları

kabul olan, kutsal bilge olarak yer alıyorsa, Dede Korkut da bu işlevin İslamî döneme uyarlanmış halk anlatılarındaki karşılığıdır. Nitekim Dede Korkut'un bu figürsel ve fonksiyonel mirası, daha sonraki halk hikâyelerinde kahramanın doğumu ve ad alma epizotlarında karşımıza çıkan Derviş, Veli, Pir ve bazen de Kırklar topluluğu aracılığıyla sürdürülür. Bu figürler, Dede Korkut'un üstlendiği duasal aracılık, kader tayini ve manevi rehberlik işlevlerini kolektif biçimde üstlenerek mistik sürekliliği sağlarlar (Ergin, 1989: 231). Segrek'in elinde kopuz çalan Dede Korkut'u görünce ona saygısından düşmana saldırmaktan vazgeçmesi, yalnızca bireysel bir karar değil; kopuzun taşıdığı kutsal anlam ve Dede Korkut'un manevi otoritesine duyulan saygının açık bir göstergesidir. Bu sahne, kopuzun anlatı içerisindeki fonksiyonunu ve Dede Korkut'un kültürel kökenlerine uzanan kimliğini ortaya koyar. Kopuz, Türklerin İslamiyet öncesi inanç sisteminde şamanların kamların, baksıların kullandığı kutsal bir çalgı olarak kabul edilirdi. Bu yönüyle kopuz çalmak, yalnızca bir müzikal eylem değil; aynı zamanda dua, tedavi, kehanet ve kutsal iletişim aracı olarak işlev görüyordu. Dede Korkut'un kopuz çalması ve onun önünde savaş fikrinden bile vazgeçilmesi, bu eylemin İslamiyet öncesi Türk kültürel kodlarını devam ettiren bir anlatı kalıntısı olduğunu göstermektedir. Böylece Dede Korkut'un figürü, şamanla özdeşleştirilen kutsal bilge kişi tipinin İslamî halk anlatısındaki dönüşmüş hâli olarak okunabilir. Dede Korkut'un gerek hikâyelerdeki merkezi rolü, gerekse hakkında halk arasında dolaşan efsaneler, hem halk bilimi hem edebiyat çevrelerinde yoğun biçimde araştırma ve incelemelere konu edilmiştir. Onun hem söyleyen, hem yazan, hem duacı, hem de halkı birleştiren kutsal bilge olarak çok katmanlı bir işlevi vardır. Bu çok yönlü kimliği, Dede Korkut'u yalnızca tarihsel değil; aynı zamanda mitolojik, ritüelistik ve edebi bir figür olarak anlamlı kılar (Günay, 1998: 3-12). Dede Korkut, yalnızca bir yardımcı kahraman olarak değil, anlatı dünyasında efsaneleşmiş birçok işlevli figür olarak karşımıza çıkar. Halk anlatılarındaki temsiliyle ozanların piri, kopuzun mucidi, hikâye anlatıcısı, duacı, bilgin, hekim, evliya ve şaman niteliklerini bir arada taşıyan çok katmanlı bir kültürel arketiptir. Bu yönüyle hem sözlü kültürün taşıyıcısı, hem de inanç, bilgi ve gelenek arasındaki geçişin temsilcisidir. Câmî'ü't-Tevârih ve Şecere-i Terâkime gibi tarihî kaynaklarda Dede Korkut'un, vezir ya da devlet adamı olarak anılması ve Han tarafından danışılan bir bilge kişi şeklinde konumlandırılması, onun aynı zamanda siyasal aklın ve yönetim erkinin bir temsilcisi olarak da değerlendirildiğini gösterir. Bu bağlamda Dede Korkut'un zaman zaman Han'ın

kudretinden daha üstün bir konumda tasvir edilmesi, onun sadece danışılan değil, yönlendiren bir figür olduğunu da ortaya koyar. Ancak tüm bu tarihî ve idarî temsillere rağmen, Dede Korkut'un kimliği en temelde dini ve mitolojik boyutuyla şekillenir. Onun anlatıdaki mistik gücü, gaipten haber alması, dua ve beddualarının fiziki dünyayı etkileyebilmesi, toplumsal kriz anlarında görünmesi ve bilgeliğin kutsal bir kaynağı gibi işlev görmesi, bu figürün asli karakterini belirler. Dolayısıyla araştırmacıların Dede Korkut'u zaman zaman bilge devlet adamı olarak yorumlaması, onun dinî-mitolojik kimliğini geri plana itmez; aksine bu kimliğin dünyevi işlevlerle birleştiği çok yönlü anlatı geleneğini görünür kılar (Gökyay, 2007: 817).

Dede Korkut Hikâyeleri, Türklerin İslamiyet'i kabul ettikten sonraki dönemi yansıtan destansı metinlerdir. Bu nedenle buradaki kahramanlık anlayışı, hem eski Türk savaşçılık geleneklerinden hem de İslami değerlerden beslenir. Kahramanlar cesur, güçlü ve savaşçı karakterlerdir. Savaş meydanında kahramanlıklarını kanıtlarlar ve düşmana karşı asla geri adım atmazlar. Bamsı Beyrek, Salur Kazan ve Boğaç Han gibi karakterler bu fiziksel gücüyle öne çıkan kahramanlardır. Ölümden korkmazlar ve gerekirse vatani, ailesi ve onuru için canlarını feda ederler. Hikâyelerdeki kahramanlar, yalnızca fiziksel gücüyle değil, Allah'a bağlılıkları ve dini değerlere uygun hareket etmeleriyle de kahraman sayılırlar. Düşmanlar genellikle gayrimüslimler (Rum, Gürcü, Frenk, Ermeni vb.) olarak tasvir edilir ve onlara karşı savaşmak dini bir görev olarak görülür. Kahramanlar, İslam'ın adalet anlayışına uygun olarak zulme karşı savaşır, mazlumları korur. Merhametli bir tavır sergileyerek haksız yere kan dökmekten kaçınırlar. Kahramanlık sadece savaş meydanında değil, toplum içinde de ahlaki erdemlerle ölçülür. Dürüstlük, sözünde durmak, emanete ihanet etmemek, büyükleri saymak gibi değerler kahramanların karakterinde belirleyicidir. İffet ve namus, özellikle kadın kahramanlar için önemli bir unsurdur ve bu geçmişten günümüze Türk tarihinin her döneminde böyle olmuştur. Kadının iffetini koruması Türk kültüründe bir kahramanlık sembolü olarak görülmüştür. Ayrıca, Kadın karakterler de cesur ve güçlüdür. Eşleri ya da oğulları esir düştüğünde onları kurtarmak için mücadele ederler. Dede Korkut gibi bilge karakterler, kahramanlara dualarla manevi güç verir, yol göstericidir.

3.2.4. İslamiyet Etkisindeki Dönem Destanlarıyla Kahramanlık

Türkler, İslamiyet'i kabul ettikten sonra destan anlatılarını da İslami unsurlarla şekillendirmişlerdir. İslami devir Türk destanları, hem eski Türk destan geleneğini devam ettirmiştir, hem de İslam dinin etkilerini içermektedir. Destanlardaki kahramanlar, sadece savaşçı değil, aynı zamanda dinin yayıcısı ve savunucusu olarak tasvir edilmektedir. İslamiyet'in kabulüyle birlikte Türk destanlarındaki kahramanlık anlayışı da farklılaşmıştır, eski Türk destanlarındaki yiğitlik, savaşçılık, kahramanlık ve adalet gibi kavramlar, İslami değerlerle birleşerek “gaza ruhu”, “cihat” ve “din için mücadele” gibi unsurlarla şekillenmiştir. Kahraman artık sadece bir savaşçı değil, aynı zamanda dinin koruyucusu ve yaygınlaştırıcısı durumundadır.

Türklerin İslâmiyet'i kabul etmeleri ve ardından Anadolu'yu yurt edinmeleriyle birlikte, destan edebiyatı da yeni bir içerik ve biçim arayışı içerisine girmiştir. Bu süreçte, İslâmî değerlerle bütünleşen ve yeni toplumsal yapıya uyum sağlayan anlatılar eski sözlü geleneğin devamı niteliğinde yeniden kurgulanmış ya da mevcut anlatılar derlenerek yazıya geçirilmiştir. Bu bağlamda oluşan eserler, birbirinin devamı ve tamamlayıcısı olarak okunabilecek bir anlatı zinciri meydana getirir. Başlangıç noktasını Dede Korkut Hikâyeleri'nin oluşturduğu bu gelenek, Battalnâme, Dânişmendnâme ve Saltuknâme gibi eserlerle epik anlatının İslâmîleşmiş biçimini temsil eder. Bu eserler yalnızca birer kahramanlık anlatısı değil; aynı zamanda dini, tarihi ve kültürel değerlerin epik bir söylemle toplum belleğine aktarılması açısından da önemli metinlerdir. Söz konusu eserlerin ortaya çıkışında, özellikle Anadolu'daki sürekli Türk-Bizans mücadelelerinin ve sınır boylarında yaşanan çatışmaların etkisi büyüktür. Bu mücadeleler yalnızca siyasal değil, aynı zamanda kültürel ve kimliksel bir direniş zemini yaratmış; bu zemin içinde şekillenen epik anlatılar da Türk-İslam kimliğinin inşasında kolektif hafızayı besleyen temel kaynaklar hâline gelmiştir (Köprülü, 2003: 277). Söz konusu destanlar, tarihi gerçekliklerle yakın zamanlı bir ilişki içerisinde ortaya çıkmış olmaları nedeniyle, klasik anlamda mitolojik destanlardan ayrılarak dini-tarihi destan niteliği kazanmışlardır. Özellikle Battalnâme, Dânişmendnâme ve Saltuknâme gibi eserler, gerçek hayatta yaşamış tarihî şahsiyetleri konu edinmeleri ve onların İslam uğruna verdikleri mücadeleleri epik formda işlemiş olmaları bakımından “dini destan” olarak değerlendirilirler (Çobanoğlu, 2011: 48).

3.2.4.1. Satuk Buğra Han Destanı

Satuk Buğra Han, Karahanlılar Devleti'nin ilk Müslüman hükümdarı olarak kabul edilmektedir. Bu eser daha çok Türk tarih ve kültüründeki destan ruhunun, destan inceliklerinin İslam inancıyla nasıl ve ne kadar birleştiğini göstermesi açısından çok önemlidir (Banarlı, 2001: 268). Milattan sonra 9. ve 10. yüzyıllarda sözlü olarak şekillendiği anlaşılan bu destanın, günümüze ulaşan 135 sayfalık bir el yazması nüshasından özetlenen satırlar, Satuk Buğra Han Destanı hakkında temel bir çerçeve sunmakta ve destanın muhtevası, yapısı ve anlatı karakteri hakkında genel bir fikir edinmemizi mümkün kılmaktadır.

“Hz. Muhammed, kanatlı Burak sırtında göklere yükseldiği Mirac gecesinde gök katlarında eski ve ünlü peygamberleri görmüştü, Bunlar arasında tanıyamadığı bir zatı Cebrail'e göstermiş, onun hangi peygamber olduğunu sormuştu, Cebrail: Bu peygamber değildir, Bu, sizin ahirete intikalinizden üç asır sonra dünyaya inecek bir ruhtur Türkistan'da sizin dininizi yayacak bu ruh, Abdülkerim Satuk Buğra Han'ın ruhudur, cevabını vermişti. Hz, Muhammed buna çok sevindi, yere döndükten sonra her gün, dinini Türk ülkelerine yayacak bu insan için dualar etti. Dünyaya peygamber zamânında gelip onunla görüşmek sadetine ermiş arkadaşları (rahâbesi) İslam nurunu Türkistan'da yankılandıracak bu mutlu rûhu gözleriyle görmek istediler, Hz. Muhammed onların ihtiyaçlarını kabul etti, dua etti. Hemen, başlarında Türk başlıkları bulunan, silahlı, kırk atlı belirdi. Bunlar, Buğra Han'ın ve arkadaşlarının rûhları idi. Selâm verip yaklaştılar. (Bu vakadan üç asır sonra) Satuk Buğra Han, Kaşgar Sultanı'nın oğlu olarak dünyaya geldi. Doğduğu gün yer deprenmiş; dağ yamaçlarındaki kaynaklar kaybolmuş; mevsim kış olduğu halde bahçeler, çayırlar çiçeklerle örtülmüştü. Falcılar bu çocuğun büyüyünce Müslüman olacağını söylemişlerdi. Bu sebepten onu öldürmek istediler. Fakat annesi: Onu Müslüman olduğu zaman öldürürsünüz! diyerek çocuğunu bu ölümden kurtardı. Satuk Buğra (Han) on iki yaşında iken birgün kırk arkadaşıyla birlikte ava çıktı. Kaçan bir tavşan ardından o kadar hızla koştu ki arkadaşlarını gözden kaybetti. O zaman, kaçan tavşanın durduğunu ve ihtiyar bir insan şekline girdiğini derin hayretle gördü. İhtiyar, Buğra'yı yanına oturttarak ona öğütler verdi; ona Hak dinini öğrenmesi teklifinde bulundu; ona Allâh'ı bilmenin saâdetini ve cehenemin gazaplarını anlattı; yakında kendisine Hak dinini öğretecek kimseyi göreceğini bildirdi. Satuk Buğra bu ihtiyarın

Hızır olduğunu anladı ve Müslümanlığı kendisine bu dini öğretmekle vazifeli Ebû Nâsır Sâ mâni'den öğrendi. Satuk Buğra'nın babası ölmüş, annesini amcası almıştı. Aynı zamanda hükümdar olan amcası Hârûn Buğra Han, yeğenini Müslümanlıktan geri çevirmek niyetindeydi. Ona bir putperest mâbedi inşasında bulunmayı emretti. Satuk bu emri, mâbedi câmiye çevirmek duygusuyla kabûl etti. Arkasından amcasını Hak dinine çağırdı. O, kabûl etmeyince Satuk kerâmet gösterdi: Yavaş yavaş yer yarıldı ve amcası yere gömüldü... ” (Banarlı, 2001: 268-269).

Satuk Buğra Han Destanı'nın ilerleyen bölümleri, onun soyundan gelen Karahanlı hükümdarlarının gayrimüslim topluluklarla gerçekleştirdiği mücadeleleri ve savaşları konu edinir. Bu bölümler, yalnızca tarihsel olayların yansıması değil; aynı zamanda İslam'ı yayma ideolojisinin epik formda kurgulanmış bir anlatısıdır. Destanın bu yapısı, büyük olasılıkla halk arasında sözlü biçimde dolaşan rivayetlerin zamanla derlenip düzenlenmesiyle oluşmuş bir anlatı bütünlüğünü işaret etmektedir. Dikkat çekici bir diğer yön ise, Satuk Buğra Han Destanı'nın İslami muhtevasına rağmen, eski Türk destan geleneğinden birçok motifi bünyesinde barındırmasıdır. Özellikle at, av, ulu ihtiyar, kırk yoldaş, dört yönde savaşmak, kutsal ışık ve kutsal çocuk gibi unsurlar, hem Gök-Türk hem Uygur döneminden aktarılan epik sembollerdir hem de İslamî anlatı ile iç içe geçmiş bir şekilde yeniden kurgulanmışlardır. Bu durum, İslam öncesi Türk kültürel kodlarının, İslamî içerikli epik anlatılarda tamamen terk edilmediğini, aksine dinî anlatı ile eklemlenerek süreklilik kazandığını göstermektedir. Böylece Satuk Buğra Han Destanı, hem bir dini mücadele destanı hem de kültürel geçişin ve kimlik inşasının epik bir temsili olarak değerlendirilmelidir (Banarlı, 2001: 269). Satuk Buğra Han Destanı, Türklerin İslamiyet'i kabul etme sürecini anlatan ilk İslami Türk destanıdır. Karahanlı hükümdarı Satuk Buğra Han'ın İslam'ı benimsemesi ve İslamiyet'i yaymak için verdiği mücadeleler, destanın temel kahramanlık anlayışını oluşturur. Bu destanda kahramanlık, yalnızca fiziksel savaşçılık özelliği ile değil, inanç, irade ve adalet duygusuyla da ön plana çıkar. Satuk Buğra Han, İslamiyet'i kabul eden ilk Türk hükümdarlarından biridir ve bu karar onun kahramanlığının başlangıç noktasıdır. Tanrı tarafından seçilmişlik vardır. Kahraman, sadece savaşçı kimliğiyle değil, İslam'ın yayılmasına önderlik eden bir dini lider olarak da görülür. Destanda kahramanlık, yalnızca kişisel başarı veya savaş yeteneğiyle değil, İslam için verilen mücadeleyle de tanımlanır. Satuk Buğra Han, en yakınları dahi olsa, putperest hükümdarlara ve İslam düşmanlarına karşı mücadele eder.

İslam'ı yaymak için girdiği savaşlar, gaza ruhu taşıyan mücadeleler olarak anlatılır. Yani kutsal savaşlardır. Düşmanlarıyla savaşırken Allah'ın yardımı ile ödüllendirilir, bu da onu kutsal bir kahraman hâline getirir. Satuk Buğra Han, sadece savaşçı değil, aynı zamanda adil bir hükümdardır. İslam'ı kabul ettikten sonra, düşmanlarına karşı cesaretiyle, gücüyle, büyük kahramanlığıyla birçok savaş kazanır. İslami destanlarda önemli bir özellik olarak karşımıza çıkan husus, Allah'ın yardımının kahramanın mücadelesinde önemli bir rol oynamasıdır. Satuk Buğra Han, savaşlarında mucizevi şekilde zaferler kazanır. Yani İslamiyet'i kabul etmesiyle, manevi güç kazanarak düşmanlarını en zorlu durumlarda dahi yenmeye başlar.

Destanda kahraman sadece bireysel bir savaşçı değil, tüm Türk dünyasına İslamiyet'i yayan öncü bir liderdir. Onun sayesinde Karahanlılar devleti Müslüman olur ve Türklerin İslamiyet'e geçişi hızlanır. Bu yönüyle diğer Türk kahramanlarından farklı olarak bir “gazi hükümdar” ve “manevi lider” olarak tasvir edilir. Dolayısıyla, Satuk Buğra Han Destanı'ndaki kahramanlık anlayışı, geleneksel Türk savaşçılığı ile İslami değerlerin birleştiği bir yapıdadır. Hem cesur bir savaşçı hem de dini bir lider olarak tasvir edilen Satuk Buğra Han, İslamiyet'i benimseyip yayan ilk Türk hükümdarı olmasıyla destan kahramanları arasında özel bir yer edinmiştir.

3.2.4.2. Manas Destanı

Manas Destanı, Kırgız Türkleri arasında son yüzyıla kadar yaşayan en büyük kahramanlık destanı olarak kabul edilir. Bu eser, İslamiyet'in Türk halkı arasında kabulünden sonra ortaya çıkan ilk büyük İslami destan olma niteliği taşır. Günümüz araştırmaları ışığında, destanın ilk biçimlerinin 11. ve 12. yüzyıllarda, özellikle Yedisu bölgesi civarında şekillenmeye başladığı değerlendirilmektedir. Aynı yüzyıllarda, Türk-İslam kültür çevresinde oluşan yüksek sanat ve medeniyet hayatı, destanın epik hacmini kısa sürede büyütmüş ve onu büyük bir kolektif anlatıya dönüştürmüştür. Ancak Manas Destanı'nın oluşumu bu dönemle sınırlı kalmamış, asırlar boyunca sözlü gelenekte gelişerek, Orta Asya Türk topluluklarının ortak hafızasında yer etmiş ve zamanla bir bütünün parçası haline gelen çok katmanlı bir anlatıya dönüşmüştür. Destan, bir yandan İslam inancının kabulü ve bu inanç uğruna yapılan mücadeleleri merkezine alırken; öte yandan İslamiyet öncesi Türk destanlarından aktarılan motif, tema ve sembolleri de bünyesinde

barındırmaya devam etmiştir. Bu bakımdan Manas Destanı, yalnızca dini bir kahramanlık anlatısı değil; aynı zamanda kültürel sürekliliği temsil eden bir destanlar mozağıdır. At kültü, ak zırh, ok işlemezlilik, ölümsüz kahraman, milletler üstü mücadele gibi unsurlar hem eski Türk inanç sisteminin izlerini taşır, hem de İslami öğelerle yeniden biçimlendirilmiştir. Destan, özellikle son yüzyılda milliyetçi bir ruhla beslenmiş ve Manas'ın kişiliği üzerinden Türk milletinin üstünlüğünü, yiğitliğini ve evrensel kahramanlık gücünü yüceltmıştır. Bu dönemde destana eklenen bölümler, Türklük bilinci ve kolektif kimliğin yeniden inşası bağlamında değerlendirilmelidir. Er Manas, halk anlatıcıları ve âşık geleneğine göre yenilmez bir kahraman, tüm milletlerle savaşmış, Çinlilerden İranlılara kadar birçok düşmanı mağlup etmiş, ok işlemeyen, “ak zırhlı” metafizik bir figürdür. Onun zırhının delinemezliği destanda sıkça yinelenen bir motiftir: “Ak zırhına ok geçmez.” Bu özellikleriyle Manas, hem epik gerçekliğin, hem de kolektif idealin sembolü hâline gelmiştir (Banarlı, 2001: 269-270).

Destan, Manas'ı, atını ve zırhını şu şekilde anlatır:

Batur Manas önüne
Doğru kimse gelmemiş.
Aydınından ay korkmuş,
Parlaklığından güneş.

Ay buluta sığınmış,
Gün buluta sığınmış.
Bindiği at ak kula,
Giydiği urba ak zırh
Atına at erişmiyor,
Ak zırha ok geçmiyor.

Manas, Manas olalı,
Manas ata bineli,
Atına at erişmiyor,
Ak zırha ok geçmiyor.

İşte bu Er Manas, daha beşikte iken babası Yakıp Han’a şu sözlerle seslenir:

Ak sakallı babacığım Yakıp Han
Ben Müslüman yolunu açacağım,
Kafirlerin malını saçaacağım,
Hepsini kovacağım.

Manas’ın çocukluk ve gençlik dönemine ilişkin anlatılar, onun yalnızca fiziksel gücüyle değil, öngörülen kaderi ve seçilmişliğiyle de öne çıkan bir kahraman tipi olduğunu ortaya koyar. Babası Yakıp Han’ın dilek ve duaları neticesinde dünyaya gelen tek çocuk Manas, özenle yetiştirilir ve henüz erken yaşlarda olağanüstü kabiliyetler sergilemeye başlar. Bu anlatıya göre, Manas 10 yaşında ok atmaya, 14 yaşına geldiğinde ise orduyu sevk ve idare etmeye başlar (Banarlı, 2001: 270). Bu yaştan itibaren orduyu çalkalayarak han olur ve askeri dehasını ortaya koyar. Kaşgar’daki Çinlileri bölgeden sürüp çıkarır, düşmanı Ak Su’ya kadar geri püskürtür. Bu eylemler, onun yalnızca yerel bir lider değil, uluslararası boyutta mücadele eden bir kahraman olduğunu simgeler. Manas’ın atı Akboza, anlatılarda efsanevi özelliklere sahip bir varlık olarak betimlenir; öyle ki hiçbir at onun hızına erişemez. Aynı şekilde Manas’ın selçe gözlü ve ak zırhlı olması, onun hem fizikî ihtişamını hem de doğaüstü korunaklılığını temsil eder. Destanda tekrarlandığı üzere: “Ak zırhını hiçbir ok delip geçemez.” Bu anlatı parçaları, Manas’ın Türk epik geleneğinde yer alan “kutlu doğum”, “erken gelişim”, “seçilmiş kişi”, “yenilmez savaşçı” gibi motiflerin tamamını bünyesinde barındıran, idealize edilmiş epik kahraman tipolojisinin zirve örneklerinden biri olduğunu açıkça göstermektedir.

Manas Destanı, İslamiyet’in Türkler arasında yayılması ve özellikle Türkistan coğrafyasındaki İslamlaşma süreci ile doğrudan ilişkili bir anlatı olarak şekillenmiştir. Ancak bu destan, yalnızca İslami temalarla örülü bir yapı sunmakla kalmaz; aynı zamanda İslam’ın Türk kültürüyle eklemlendiği, yerel inanç biçimleriyle sentezlendiği bir metinsel zemin de oluşturur. Bu bağlamda Manas Destanı, “Müslümanlıkta Türk şekli” olarak adlandırılabilir. Sentezci ve esnek bir inanç anlayışını yansıtır; dogmatik tutuculuktan uzaktır. Destanda eski Türk inanç ve kültür sistemlerinden çok sayıda unsur bariz biçimde varlığını sürdürmektedir. Özellikle Şamanizm’e ait bazı uygulamalar ve semboller, İslami çerçeveye rağmen anlatı bütünlüğü içerisinde varlığını korur. Örneğin, destanda sıkça karşılaşılan yemin törenleri, yapı ve ritüel bakımından Şaman inancı törelerine daha

yakındır. Aynı şekilde kutsal taş ve kutsal su gibi unsurlar, eski Türklerin doğa merkezli kutsallık anlayışının İslamî yapı içine uyarlanmış versiyonları olarak değerlendirilebilir. Destanda kadına atfedilen kutsiyet, özel bir öneme sahiptir. Kadının sözüne karşı gelmenin, hatta bu davranışın Manas gibi büyük bir kahramanın sonunu hazırlaması, kadının geleneksel Türk toplumundaki saygın ve belirleyici konumunun epik düzlemde devam ettiğini gösterir. Bu, eski Türk kültüründe kadının kutsallığına ve sosyal gücüne işaret eden bir sürekliliğin anlatısal tezahürüdür. Aynı biçimde silahların yani ok, kılıç bunların mukaddes kabul edilmesi geleneği de destanda korunmuştur. Bu unsurlar yalnızca savaş araçları değil, aynı zamanda yemin nesnesi, soy devamının garantisi ve epik gücün simgesi olarak yüceltilir. Dikkat çeken bir diğer geleneksel unsur ise, atlara verilen özel isimlerdir. Bu gelenek, Göktürk Kitabelerinden itibaren izlenebilen, atların sadece birer binek değil, savaşın yoldaşı ve kahramanı olarak saygı görmesinin devamıdır. Manas'ın Ak Boz adlı atı bu çerçevede ele alınmalı; at, hem epik kimliğin hem de kutsal yolculuğun tamamlayıcısı olarak değerlendirilmelidir (Banarlı, 2001: 270).

Manas Destanı, Kırgız Türkleri'nin en önemli destanı olup, dünyanın en uzun destanlarından biridir. İslamiyet etkisindeki Türk destanları arasında yer alır ve kahramanlık unsurları açısından hem eski Türk destan geleneğini hem de İslami değerleri yansıtır. Destandaki kahramanlık anlayışı, savaşçılık, cesaret, liderlik, adalet, vatanseverlik ve dinî inanç unsurları etrafında şekillenir. Manas, olağanüstü bir savaşçı olarak tasvir edilir. Tek başına düşman ordularıyla savaşabilir ve zafer kazanır. Savaşırken stratejik düşünme yeteneği ve üstün savaş taktikleriyle düşmanlarını yener. Manas, Kırgız halkının bağımsızlığını korumak için mücadele eder. Çinliler ve diğer yabancı düşmanlara karşı savaşarak halkını korur. Vatanının özgürlüğü için hayatını feda etmeye hazırdır. Halkının refahı ve güvenliği için sürekli mücadele eden bir liderdir. Manas, adaletli bir yönetici olarak tasvir edilir. Zulme karşı savaşır ve mazlumları korur. Halkına doğru yolu gösteren bir kahramandır. Düşmanlarına bile ahlaklı ve adaletli davranır. Manas, İslamiyet'i koruyan ve yayan büyük bir kahraman olarak anlatılmaktadır. Onun mücadeleleri sadece Kırgız halkını değil, İslamiyet'i de koruma ve yayma amacını taşır. Allah'ın yardımıyla zaferler kazanır ve dini motifler destanda önemli bir yer tutar. Destanda, bazı unsurlar Eski Türk destan geleneğindeki adetlerle, şamanist unsurlarla ve İslamî geleneğin öğeleriyle bir arada bulunmaktadır.

Sonuç olarak, Manas Destanı'ndaki kahramanlık anlayışı, İslamî kahramanlık ve eski Türk destan geleneğinin birleşimiyle oluşmuştur. Hem fiziksel gücü ve savaşçılığıyla hem de dini ve ahlaki değerleriyle kahramanlık sergileyen Manas, sadece Kırgız halkı için değil, tüm Türk dünyası için örnek bir kahraman sembolü olmuştur.

3.2.4.3. Battal Gazi Destanı

Battalnâme, muhtemelen sözlü kültür ortamında oluşmaya başlamış, zamanla meclislerde okunmak üzere derlenmiş ve yazıya geçirilmiş metinleriyle günümüze ulaşan önemli bir İslamî-epik halk anlatısıdır. Anlatının merkezinde yer alan kahraman, 8. yüzyılda Emevîler döneminde Anadolu'nun İslamlaştırılması sürecinde yer almış ve büyük başarılar göstermiş olan Abdullah adlı tarihî şahsiyettir. Türk halk kültüründe bu kahraman, zamanla Battal Gazi, Seyyid Battal veya Seyyid Battal Gazi adlarıyla efsaneleştirilmiş ve kolektif bellekte yer edinmiştir. Battalnâme'nin günümüze ulaşan versiyonlarında, anlatı hem nazım hem de nesir şeklinde farklı nüshalar hâlinde bulunmakta ve bu da metnin çok katmanlı bir sözlü-yazılı aktarım süreci geçirdiğini göstermektedir. Anlatının coğrafi merkezi Malatya ve çevresi olup, burada geçen olaylar Malatya Emîri Ömer ile ilişkilendirilmiştir. Rivayetlere göre Battal, Ömer'in kızıyla evlenir ve bu evlilik üzerinden anlatıya bir soy ve akrabalık bağlamı kazandırılır. Bu türden kurgular, İslami halk anlatılarında kahramanların hem tarihsel meşruiyet kazanmasına hem de toplumsal belleğe entegrasyonuna hizmet eden önemli anlatı stratejileridir. Benzer şekilde, Dânişmendnâme anlatılarında da, Dânişmendli soyunun bir Türkmen beyi ile Battal Gazi'nin kız kardeşinin evliliğinden doğduğu aktarılır. Bu tür soy bağlantıları, Battalnâme ile Dânişmendnâme arasında organik bir anlatı köprüsü kurarak, Anadolu'daki İslamî-epik anlatı zincirinin sürekliliğini ve bütünlüğünü sağlamaktadır. Battal Gazi figürü, hem İslamî fetih ideolojisinin sembolü hem de Türk halkının kahramanlık idealini temsil eden kült bir figür olarak, destan ile tarih, menkıbe ile gerçeklik arasındaki geçiş alanında varlık göstermiştir (Cunbur, 1987; akt. Çobanoğlu, 2011). Anadolu'da birçok yerde makamı bulunan Battal Gazi Alevî-Bektaşî tarikatlarının büyüklerinden kabul edilir (Köksal, 1984; Çobanoğlu, 2011).

Destanın özeti şöyledir: *“Bir gün ashabıyla oturmakta olan, Peygamberimiz, Hz. Muhammed Mustafa (s.a.v.) vahiy gelmediğinden bahisle güzel konulardan*

konusulmasını ister. Ashabdan Abdülvehhab, Rum (Anadolu) vilayetinden bahsettiği anda gelen vahiyde bu vilayetin iki yüzyıl sonra Cafer adlı bir yiğit tarafından Müslümanlaştırılacağını bildirilir. Hüseyin Gazi, peygamber soyundan gelen bir kişidir ve Malatya'ya yerleşmiştir ve şehrin önde gelen isimlerindendir. Adı Cafer olan bir oğlu vardır. Hüseyin Gazi bir av esnasında Rum beylerinden Mihrayil tarafından öldürülür. Oğlu Cafer, henüz genç bir delikanlıyken babasının katillerini öldürür ve serasker olur. Bundan sonra Kayser ordularıyla yapılan iki savaşta üstün başarılar gösterir ve Malatya beylerinin güvenini kazanır.

... Battal Gazi'nin arkadaşlarından Abdüsselam, Battal'ın başarılarını hazmedememekte ve onu kıskanmaktadır. O da böyle kahramanlıklar gösterme sevdasına düşer, Tarsus beyleriyle anlaşır ve İstanbul'a gider ancak orada yakalanır ve yaş bir derinin içine konularak güneşe karşı kale burcuna asılır. Battal'ın dostu Mihenk Hindu durumu ona bildirir. Battal kılık değiştirip kendini bir ulu kişi olarak tanıtip İstanbul'a gelir ve bir fırsatını bulup Abdüsselam'ı kurtarır. Abdüsselam'ın sevdiği bir Rum kızı vardır. Battal bir yolunu bulup onu da kaçıtır ve Abdüsselam'ı evlendirir.

... Battal'ın İslâm düşmanlarına karşı gösterdiği başarılar Kayser'i çileden çıkarır. Defalarca gönderdiği orduların hepsi yenilince büyü yoluna başvurur. Namlı bir cadıyı Malatya'ya gönderir ancak cadı başarı gösteremeyerek yenilir ve Müslüman olur.

... Battal'a zehir verilir fakat Hz. Muhammed'in korumasıyla o, ölümden kurtulur. Abdülvehhab Gazi, bir makam bünyad edecektir. Herkes gücü yettiğinde ona yardım eder. Battal'ın verecek bir şeyi yoktur. Hediye edecek bir nesne aramağa çıkar. Yolda, Kayser'in kızının gelin alayına rastlar. Kızı kaçıtarak Malatya'ya getirir ve Bağdat'a halifeye gönderir.

.... Battal, savaş sonrası ganimetlerden hiç almadığı için fakir düşer, karısı Gülendamlar bu durumdan şikayetçidir. Bunun üzerine Battal, Emir Ömer'in kızını ister. Ömer kızını vermek için yerine getirilmesi zor şartlar ileri sürer bunlar arasında Hindistan'a gitmek de vardır. Battal, Hindistan'a gider ve kara devi öldürür ve Emir'in istediği ak feli elde eder. Hızır peygamber devamlı kendisine yardımcı olmaktadır. O yokken, Malatya Kayser tarafından yakılıp yıkılır, o dönünce Hindistan'dan getirdiği mal ve mücevherle

şehri yeniden inşa eder. Bu arada Emir Ömer'in kızı da kaçırılmıştır, onu kurtarır ve evlenir. Yapılan bir savaş sırasında Battal Kayser'i öldürür.

... Kayser Esatur'un oğlu Kaf dağına kaçırılmıştır. Kayser oğlu kurtarılsa Müslüman olacağını söyler. Battal Kaf dağına gider Kayser'in oğlunu kurtarıp getirir ve Kayser Müslüman olur. Battal sahte peygamber Babek'i uzun uğraşlar sonucunda ve ancak Hızır'ın yardımıyla yener ve sahte peygamber, Bağdat'ta ateşe atılarak yakılır.

İslâm ahalisi açısından çevrede tehlike kalmayınca, Battal Medine'ye yerleşir ve yedi yıl orada kalır ancak kayser sözünden dönüp Malatya'ya saldırıp onu yaktırıp yıktırınca, Battal halifenin ordusuyla geri döner ve bütün kafir ordusunu kılıçtan geçirir. Kayser bir kaleye çekilir. Battal kaleyi kuşatır. Kayser'in kızı ona âşık olmuştur. Kale'nin duvarı dibinde dinlenmek için yatan Battal'a, Kayser'in kızı Bizans ordusunun gelmekte olduğunu haber vermek ister. Bu nedenle bir taşın üzerine bunları ve birkaç güzel söz yazıp atar. Uyandırmak için attığı taş Battal'ın ölümüne neden olur. Battal'ın başını kesme bahanesiyle kale kapısını açtıran prenses Battal'ın öldüğünü görünce hançerini çıkarıp bağrına saplar ve kelime-i şahadet getirerek canını Hakk'a teslim eder. O sırada çıkan çok büyük bir tufan bu iki vücudun kaybolmasına neden olur.” (Köksal, 1984; akt. Çobanoğlu, 2011). Destan metninden de gördüğümüz gibi hikâye birçok olağanüstü ve masalsı başarı hikâyeleriyle dolu olduğu gibi İslami değerlerle de çerçevelenmiştir. Kahramanlıkların temelinde hep İslamlaştırma amacı yatar. Kahramanın galibiyetlerinde çoğu zaman Allah'ın yardımı görülmektedir. Onun kahramanlığı, Türklerin İslamiyet'i kabul etmesinden sonra gelişen kahramanlık anlayışıyla örtüşür.

“Seyyid Battal Hikâyesi, idealist bir İslâm kahramanının fevkalâde vakalarla dolu macerasıdır.” der Banarlı. “Battal Gazi, İslâm uğrunda yalnız Rumlar ve diğer kâfirlerle değil, sihirbazlarla, devlerle, cadılarla da çarpışır. Onun Aşkar devzâde adlı atı da kendisi gibi bir kahramandır. Savaşlarda eline geçen bütün serveti, Battal, İslâm uğrunda dövüşen gazilere dağıtır. Hikâye, bu İslâm kahramanını çok bilgili, çok dindar bir veli çehresiyle tanıtır. Bu yüzdendir ki başta Anadolu olmak üzere daha bazı Türk illerinde Seyyid Battal adına makamlar hazırlanmış; yurdun bazı köşelerine, kayalara, mağaralara onun hatırası izafe edilmiştir. Bu arada, Seyyid Gazi'deki Battal türbesi 13. asırda Anadolu Selçukluları tarafından yaptırılmıştır. Onun hikâyesi Türkiye dışı Türkler arasında da aynı sevgiyle okunmuş ve meselâ Battalnâme'nin Kazan'da ayrı baskısı

yapılmıştır. Ayrıca Doğu Türkistan'da Aksu mevkiinde Seyyid Battal için bir de mezar yaptırılmıştır.” (Banarlı, 2001: 302).

Battalnâme, Türk-İslam kültürüne ait destansı bir anlatı olup, kahramanlık anlayışını savaşçılık, dini değerler ve halk kahramanlığı üzerinden şekillendiren önemli bir eserdir. Eserde oldukça fazla kahramanlık unsuru görmektediriz. Bu destanda kahramanlık, sadece fiziksel güce dayalı değildir; inanç, adalet, fedakârlık ve cesaret gibi erdemlerle bütünleşmiştir. Battal Gazi, çok güçlü, çevik ve usta bir savaşçıdır. Kılıç, mızrak ve okçuluk konusunda olağanüstü yeteneklere sahiptir. Ayrıca olağanüstü varlıklarla da savaşır, mücadele edip onları da büyük bir başarı ile alt eder. Mücadelelerinde Hızır motifi de yardımcı kahraman figürü olarak karşımıza çıkar ve kahramana çatışması sırasında yardım eder. Fakat O, tek başına bile düşman ordularına karşı koyabilen yenilmez bir kahraman olarak tasvir edilir. Ölümünden korkmaz, her türlü tehlikeye meydan okur. Savaş meydanında asla geri adım atmaz, kendi canını hiçe sayarak mücadele eder. Bizanslılara, zulmeden krallara ve zalim hükümdarlara karşı korkusuzca savaşır. Battal Gazi bir “gazi”dir, yani sadece toprak fetheden bir savaşçı değil, aynı zamanda İslam’ı yaymak için mücadele eden bir dini kahramandır. Allah’a ve İslam’a olan bağlılığı, ona güç ve ilahi yardım kazandırır. Battal Gazi’nin Tanrı tarafından korunduğuna inanılır. Kahraman aynı zamanda da adaletlidir, mazlumları ve zayıfları korur, haksızlığa karşı çıkar. Yardımcı kahramanlar olarak da Türk destanlarının çoğunda gördüğümüz at ve Hızır motifleri dikkat çekmektedir. Kahramanın atı da adeta kahraman addedilir. Battal Gazi, halkın gözünde bir kurtarıcı ve efsanevi kahramandır. Osmanlı döneminde de halk arasında yaygın olarak anlatılmış ve halk hikâyelerinin önemli bir kahramanı olmuştur.

3.2.4.4. Dânişmendnâme

Anadolu’da doğrudan doğruya Türk büyükleri için ve daha 12. asırda söylenmeye başlayan İslâmi Türk destanlarının 13. yüzyılda yazıya aktarılmış bir misali Dânişmendnâme’dir. Dânişmendnâme, öncelikle Selçuk Sultanı ikinci İzzeddin Keykâvus’un emriyle ve onun yazıcılarından ibni Alâ tarafından derlenmiştir. İbni Alâ bu eseri, halk arasında canlı rivâyetlerin doğrularını toplayarak hükümdârının emrini yerine getirmek için Türkçe olarak yazmıştır (Banarlı, 2001: 302). Dânişmendnâme, Türk-İslam epik geleneği içinde özel bir yere sahip olan ve özellikle Türk-Bizans ya da

daha genel ifadeyle Müslüman-Hristiyan mücadelelerini konu edinen bir anlatıdır. Eser, 1071 Malazgirt Zaferi'nden sonra başlayan süreçte Anadolu'nun fethedilmesi ve Türkleştirilmesi temasını merkeze alır. Bu bağlamda Dânişmend Gazi'nin önderliğinde yürütülen fetih hareketleri, tarihsel olaylarla menkıbevi unsurların iç içe geçtiği epik bir yapı içerisinde aktarılır (Demir, 2004: 17). Dânişmendnâme, yalnızca bir kahramanlık anlatısı değil; aynı zamanda Anadolu'nun Müslüman-Türk kimliğiyle yeniden inşa edilmesini temsil eden kolektif bir tarih bilinci oluşturur. Eserde, Anadolu'nun büyük bir bölümünün Dânişmendliler tarafından Bizans güçlerinden alınarak Müslüman-Türk egemenliğine geçirilmesi, fetih ideolojisiyle birlikte dinî, kültürel ve toplumsal misyon taşıyan bir dil ile yüceltilir. Bu yönüyle Dânişmendnâme, hem Malazgirt sonrası Türk-İslam yayılmasının meşruiyetini temellendiren, hem de gaza anlayışını halk belleğine kazandıran önemli bir kaynaktır. İçeriğindeki menkıbevi unsurlar sayesinde sözlü kültür ortamında yaygınlaşmış, zamanla yazıya geçirilerek resmî tarih anlayışına alternatif bir hafıza malzemesi hâline gelmiştir.

Kahramanı bir Türk olan ve bu özelliğiyle Anadolu'da meydana getirilmiş ilk yerli kahramanlık destanı olarak değerlendirilen Dânişmendnâme, anlatı yapısını fetih menkıbeleri üzerine kurmuştur (Ocak, 1993: 478). Eser, Dânişmend Gazi'nin İç Anadolu bölgesinde Bizans'a karşı gerçekleştirdiği fetihleri, dinî ve epik bir anlatım biçimiyle işler. Bu fetihler vasıtasıyla Dânişmend Gazi'nin hem bölgesel bir kahraman hem de bir devlet kurucusu olarak yüceltilmesi sağlanır. Dânişmendnâme, yalnızca bireysel kahramanlığı değil; aynı zamanda Türklerin Anadolu'da kurucu bir güç olarak sahneye çıkışını simgelemesi bakımından da tarihî ve edebî değer taşır. Dânişmend Gazi'nin gaza ideolojisiyle örtüşen mücadeleleri, hem İslam'ı yayma misyonunu hem de Türk kimliğini Anadolu topraklarında kökleştirme sürecini epik bir düzlemde temsil eder.

Dânişmendnâme, tarihî kahraman Dânişmend Gazi'nin şahsiyetini, Seyyid Battal Gazi ile Emir Ömer'in soy zincirine (silsile-i nesep) bağlayarak meşrulaştırır. Bu soy bağı, yalnızca anlatısal bir tercih değil; aynı zamanda epik sürekliliği sağlama, kahraman figürünü daha önceki İslamî-Türk destan geleneğine bağlama işlevi görür. Bu yönüyle Dânişmendnâme, Battalnâme'nin bir devamı olarak okunabilir. Anadolu'da İslamlaşma ve Türkleşme sürecini konu alan bu iki eser birlikte düşünüldüğünde, Dânişmendnâme, Battalnâme'nin kurduğu destan geleneğinin ikinci halkasını oluşturur. Bu bağlamda eser,

yalnızca yeni bir kahraman tipini tanıtmakla kalmaz; aynı zamanda Anadolu'nun fethine dair epik anlatının ikinci dairesi olarak işlev görür. Dânişmend Gazi, Battal Gazi'nin bıraktığı manevî ve askerî mirası devralan bir figür olarak konumlandırılır; bu da epik zamanın ve kutsal savaş fikrinin sürekliliğini sağlayan bir kurgu stratejisidir (Köprülü, 2003: 280).

Dânişmendnâme'de, tarihi efsaneleştiren ve masallaştıran ya da târihe çok yakın gerçekçi olaylarla birlikte târihe ışık tutan kısımlar da vardır. Bunlar arasında Fuad Köprülü tarafından haklı bir önem atfedilerek yayımlanan manzum bir parça özellikle önemlidir. Bu parçada gazaya kimlerin, hangi sıra ile katıldıkları belirtilmekte hatta baş açık, yalın ayak savaştan derviş ehlinin, ehl-i salib ile yapılacak olan savaşa yürüyüşleri ile ilgili bilgi verilmekte ve bu İslâm kahramanlarının açtıkları gazâ bayrakları çok destansı hatta yer yer masalsi bir şekilde tasvir edilmektedir (Köprülü, 1963: 428-429): "... Sabah olmuş, yer ve gök güneş nûruyla dolmuştur. Dağ başları altın taç urunmuş; bütün kırlar, ballı çiçekli sarı ipekli kumaşlara bürünmüştür. İslâm ordusu kalkmış, hazırlıklarını görüp atlara binmiştir. Bütün işlerini tamamlayan nice Gaziler, nice Alpler sıralanmıştır. Önce Seyyid-i sâdât yürümüş, onu meşâyihzâde'ler ve diğer ehl-i se'âdât tâkip etmiştir. Bunların ardından başları açık, ayakları çıplak, yâd ve biliş tutmuş, bir nice derviş yürümüştür. Bunların ellerinde altın başlı bayraklar ve her an dillerinde Allah'ın zikri vardır. Her bayrakta, gören de okuyan da selâmette olsun diye bu âyet yazılıdır. Bu bayraklar Ebû Ishâk bayraklarıdır ki üzerlerine altunla yazılmış âyet Nasrun min-Allahi ve Fethun karib'dir. (Sâf Sûresi, ayet13). Sen bunu oku ki Allah Ehl-i Salib'i kahretsin..."

Dânişmendnâme, eski Türk tarihçileri tarafından da yararlanmaya değer bir eser olarak görülmüş ve Osmanlı târihçileri, devirlerinin târih zevkine uygun buldukları bu eserden bir târih kaynağı olarak faydalanmışlardır. 16. asır târihçisi olan Âli'nin Dânişmendnâme'ye dayanarak tertip ettiği Mirkaadü'l-Cihâd adlı, Dânişmendliler târihi bu durumun bir kanıtı niteliğindedir. Dânişmendnâme'den, daha sonra ve daha farklı târihçiler de yararlanmışlardır. Başta Dânişmend Gazi ve Ahmed Gazi olmak üzere Dânişmendliler hanedanına mensup büyüklerin kahramanlıkları etrafında şekillenen bu destanî hikâyeler, anlatı yapısı ve tematik sürekliliği bakımından, Battalnâme'nin Türk destan tarzında söylenegelmiş doğal bir devamı niteliğindedir. Özellikle gaza, fetih, mukaddes savaş, din uğruna mücadele ve manevî destekli kahramanlık gibi temaların

ortak biçimde işlenmesi, iki eserin epik gelenek içerisindeki sürekliliğini göstermektedir. Nitekim Dânişmendli Ahmed Gazi'nin halk arasında Seyyid Battal Gazi'nin torunu olarak kabul edilmesi, dönemin kolektif belleğinde kahramanlık meşruiyetinin soyla ve manevî silsileyle kurulduğuna işaret eder. Bu bağlamda, Dânişmendnâme'nin Battalnâme'nin devamı olması yalnızca yapısal değil, aynı zamanda halk inancı ve tarih bilincinin bir yansıması olarak da görülmelidir (Banarlı, 2001: 303). Bu tür soy bağı kurguları, Türk-İslam epik anlatılarında kahramanlık mirasının kutsallaştırılması, siyasi otoritenin dini-mistik bir zeminle temellendirilmesi ve epik meşruiyetin sürekliliği açısından önemli bir işlev görmektedir.

Bu destanlar, yakın tarihlerde gerçekleşmiş tarihî olaylar ve bu olaylarda rol oynayan tarihî şahsiyetler etrafında şekillendikleri için, klasik mitolojik destanlardan farklı olarak tarihî destan kategorisi içerisinde değerlendirilebilirler. Özellikle Battalnâme, Dânişmendnâme ve Saltuknâme gibi eserler, sözlü kültürün epik anlatı teknikleriyle yoğunlaşmış olmalarına rağmen, içerik olarak gerçek tarihsel zeminlere ve tarihî figürlere dayanmaktadır (Çobanoğlu, 2011: 48). Bu tür metinler, hem kahramanlık kültürünün halk belleğinde yeniden inşasını sağlar, hem de tarihî olayların epikleştirilerek gelecek kuşaklara aktarılmasında işlevsel bir rol üstlenir. Dolayısıyla bu eserler, epik anlatı ile tarihî kayıt arasındaki geçiş bölgesinde konumlanmakta ve “tarihî destan” olarak adlandırılmaları, hem içerik hem işlev bakımından tutarlıdır.

Dânişmendnâme, Anadolu'nun fethi sürecinde Bizans'a karşı mücadele eden Danişmend Gazi'nin kahramanlıklarını anlatan bir destansı eserdir. 13. yüzyılda yazıya geçirilmiştir ve Danişmend Gazi'nin savaşları, kahramanlıkları ve İslam'ı yayma mücadelesi destansı bir dille anlatılır. Bu destandaki kahramanlık unsurları cihat, gaza ruhu, liderlik, adalet ve inanç gibi öğelerle şekillenmiştir. Dânişmend Gazi, İslam'ı yaymak için Bizanslılara karşı savaştan bir gazi ve mücahittir. Mücadelesi, sadece toprak kazanmak için değil, dini yaymak ve İslam'ın hâkimiyetini sağlamak içindir. Düşmanları Hristiyan Bizanslılar ve onların komutanlarıdır. İslami kahramanlık anlayışı çerçevesinde, savaşları Allah rızası için yapar. Mücahitlerini bir araya getirerek Anadolu'da Bizans'a karşı başarılı fetihler yapar. Evliyalar ve ermiş kişilerle bağlantılıdır, onlardan destek alır. Mücadelelerinde Allah'ın ona güç verdiği sıkça vurgulanır. Savaşlarının kutsal bir anlamı vardır, İslam'ın hâkimiyetini sağlamak için mücadele eder.

Destanda Danişmend Gazi'nin olağanüstü özellikleri vurgulanır, normal bir insandan daha güçlü ve dayanıklıdır. Zorlu savaşlardan mucizevi şekilde sağ çıkması, ona ilahi bir kahraman kimliği kazandırır. Rüyalar, kutsal işaretler, manevi yardımlar, destandaki kahramanlık anlayışını destekleyen öğelerdir. Destanda onun kahramanlığı, sadece bireysel savaşçılığıyla değil, bir medeniyetin temelini atan liderlerden biri olmasıyla da ön plana çıkar. Tüm bu özelliklerden vardığımız sonuç, Dânişmendnâme'deki kahramanlık anlayışı, klasik Türk savaşçılığı ile İslami değerlerin birleşimiyle oluşmuştur. Danişmend Gazi, hem yiğit, çok cesur bir savaşçı hem de adaletli bir lider olarak görülmektedir. Savaşları, cihat ruhu içinde kutsal bir amaç taşır ve kahramanlığı yalnızca fiziksel gücüyle değil, inancı ve adalet anlayışıyla da şekillenir. Bu nedenle, Dânişmendnâme İslami Türk destanları içinde çok önemli bir yere sahiptir. Ve İslami dönem kahramanlığının en iyi örneklerinden biridir.

3.2.4.5. Köroğlu Destanı

Köroğlu

Köroğlu, adını büyük olasılıkla eski bir Türk ya da Anadolu destanındaki kahraman figüründen devralmış, fakat zamanla bu adı kendine özgü bir kimlik olarak benimseyip efsaneleştirmiş halk şairidir. Halk arasında yaygın bir rivayete göre, Köroğlu'nun bir aşk hikâyesi nedeniyle dağlara çıktığı ve eşkıyalık yapmaya başladığı anlatılır. Bu rivayetler, onun hem aşk şairi hem de adaletsizlikle mücadele eden halk kahramanı olarak iki yönlü bir imaj kazanmasına katkı sağlamıştır. Köroğlu hakkında ilk tarihî doğruluğa yakın bilgileri veren kişi ise, 17. yüzyılda yaşamış seyyah ve yazar Evliya Çelebi'dir. Seyahatnâme adlı eserinde Evliya Çelebi, Köroğlu'nun Anadolu'nun Kuzeybatı bölgelerinde, özellikle Bolu civarında eşkıyalık yapmış ünlü bir haydut olduğunu belirtir. Bu tanım, Köroğlu'nun tarihî bir şahsiyet olabileceği ihtimalini desteklerken, aynı zamanda onun epik anlatılarda efsanevi bir kahraman kimliğine bürünmesine zemin hazırlayan halk hafızasının da izlerini taşır (Evliya Çelebi, C.5, 1897: 18). Son yıllarda Başvekalet Arşivi'nde (bugünkü adıyla Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri) yapılan araştırmalar neticesinde ortaya çıkarılan bazı belgelerde, asıl adı Ruhşen veya Ruhşen Ali olarak geçen bir Celâlî eşkıyasının, 16. yüzyıl sonlarında Bolu civarında faaliyet gösterdiği belirtilmektedir. Bu kayıtlar, halk arasında Köroğlu adıyla tanınan figürün,

tarihsel düzlemde gerçek bir şahsiyetle ilişkilendirilebileceğini ortaya koymaktadır. Söz konusu belgeler, Köroğlu efsanesinin tarihsel kökenlerine dair önemli bir ipucu sunmakta, onun yalnızca sözlü kültürde şekillenmiş bir kahraman değil, aynı zamanda Celâlî isyanları dönemi Anadolu'sunun toplumsal ve siyasi çalkantıları içinde yaşamış bir eşkıya tipi olduğunu da göstermektedir. Böylece Köroğlu figürü, hem tarihî belgelerde iz bırakmış bir halk isyancısı, hem de epik anlatılarda adaletsizliğe başkaldıran halk kahramanı kimliğiyle çift katmanlı bir karakter hâline gelmektedir (Boratav, 1948: 124-130). Köroğlu figürünün ünü ve hafızası, büyük ölçüde eski destan geleneğinin izleriyle ve muhtemelen Özdemiroğlu Osman Paşa'nın komutasındaki İran seferlerine katılımı dolayısıyla, özellikle Doğu Anadolu bölgesinde daha yoğun şekilde yaşamış ve yayılmıştır. Doğu illerinin halkı, Köroğlu'nu dağ başlarında zengin kervanlara baskın yapan, elde ettiği para ve eşyayı fakirlere dağıtan bir halk dostu, bir toplumsal adalet savunucusu olarak tanımış ve sevmiştir. Bugün için eşkıya Köroğlu ile şair Köroğlu'nun aynı kişi olduğunu kesin olarak söylemek mümkün değildir. Ancak bu iki figürün aynı şahısta birleşmiş olabileceği ihtimali araştırmalar açısından açık tutulmaktadır. Aynı şekilde, Anadolu'da Köroğlu mahlasıyla söylenen tüm şiirlerin tek bir şaire ait olduğu yönündeki iddia da bütünüyle geçerli değildir. Çünkü meşhur Köroğlu Destanı'nın tekâmülü sırasında, anonimleşmiş pek çok şiir, sadece Köroğlu mahlası taşıdığı için bu adla anılmıştır. Bu bağlamda, Köroğlu destanının güçlü, canlı ve kolektif hafızada yer eden yapısının, 16. yüzyılın sonlarında halk arasında büyük şöhret kazanmış bir şairin hayatı, kişiliği ve şiirleriyle birleşerek melez ve karma bir yapıya evrildiği söylenebilir. Hatta bu eski destan geleneğinin, halkın gözünde Köroğlu mahlasıyla anılan şair etrafında yeniden canlandığı ve güncellendiği de oldukça kuvvetli bir olasılık olarak değerlendirilmelidir. Tüm bu varsayımlar henüz kesin tarihî ve filolojik verilerle netliğe kavuşturulmuş değildir. Ancak günümüzde elimizde olan en açık verilerden biri, 16. yüzyıl sonlarında Anadolu'da Köroğlu mahlasıyla tanınan önemli bir halk şairinin yaşamış olduğu gerçeğidir (Köprülüzade, 1930: 51). Köroğlu mahlasıyla tanınan 16. yüzyıl halk şairi, edebî kişiliğinde dikkate değer bir ikilik ve zenginlik sergilemektedir. Bir yandan savaş destanları, mersiyeler ve kahramanlık terennümleri söyleyerek epik geleneğin güçlü bir devamcısı olmuş; öte yandan ise ince duygularla örülü aşk şiirleri kaleme alarak lirik halk şiiri geleneği içerisinde de önemli bir yer edinmiştir. Bu yönüyle şair, sanatında hem epik hem de lirik karakteri birleştirmeyi başarmış, adeta iki ayrı

şahsiyeti bir potada eriten çok yönlü bir ozan tipi ortaya koymuştur. Eğer bugün elimizde bulunan şiirlerin gerçekten bu 16. yüzyıl şairine ait olduğu kabul edilirse, bu şiirler içinde onun savaş atmosferini yansıtan manzumeleri de dikkat çeker. Bu metinlerden biri, onun yiğitlik ve gazâ ruhunu, vatan ve millet bilincini terennüm ettiği güçlü örneklerden biridir:

Osman Paşa eydür devletlü Hünkâr
İnşallah Sultânım Şirvan bizimdür
Sen himmet eyle inâyet Allahdan
Mürüvvet Ali'nün meydan bizimdür

Demirkapı'dan Şirvan'a geçildi
Anca savaş oldu kanlar saçıldı
Kırdık biz yezidi yollar açıldı
Giden ipek yüklü kervan bizimdür. (Banarlı, 2001: 631).
Buna mukâbil,

Merd dayanur nâmerd kaçar
Meydan gümbür gümbürülenür
Şahlar şahı divan açar
Divan gümbür gümbürülenür

Yiğit kendini öğende
Oklar menzili döğende
Şeşper kalkana değende
Kalkan gümbür gümbürülenür

Ok atılır kalâsından
Hak saklasun belâsından
Köroğlu'nun nârasından
Her yan gümbür gümbürülenür

Gerek söyleyişi gerek sesinin kuvveti, gerekse de sözünün sağlamlığı ile birinci sınıf bir saz şairinin hayalinden çıktığı çok açık olan bir koçaklama türüdür (Banarlı, 2001: 631). Köroğlu, mertliği ile Türk gençlerinin ruhunda onun gibi kuvvetli, yiğit, kahraman, karakterli olma hayaline katkısı son derece hatırı sayılırdır. O, haksızlığa, zulme karşı

ayaklanmıştı ancak kendisi hiçbir şekilde haksızlığa, zalimliğe yönelmemiş, adaleti elden bırakmamıştır. Halk Köroğlu'na tarihi ve sosyal bir görev yükleyerek onu ölümsüzleştirmiştir. O, epik kişiliği, şiirleri ve hikâyeleri ile hala yaşatılmaktadır (Bilecan, 2022: 96).

Köroğlu'nun şiirlerinden söyleyişindeki kahramanlık edasını açık bir şekilde görmektediriz. Köroğlu'nun şiirlerinden yola çıkarak onun kahramanlık anlayışının, baskıya karşı direnme, adalet arayışı, özgürlük ve mertlik gibi kavramlar etrafında şekillendiğini söyleyebiliriz. Klasik kahramanlardan farklı olarak, Köroğlu bireysel bir savaşçı değildir; halkın içinden gelen, zulme başkaldıran ve adaleti sağlamak için, halk için savaşan bir halk kahramanıdır. Köroğlu, şiirlerinde özgürlükçü bir ruh yapısı sergiler. Dağlarda yaşaması ve hiçbir otoriteye boyun eğmemesi, onun bağımsızlık ruhunu gösterir. Köroğlu, kahramanlığını sadece savaşçılığıyla değil, mertlik ve dürüstlük anlayışıyla da gösterir. Köroğlu'nun şiirlerinde, kahramanlık yalnızca kılıçla savaşmak değil, mert olmak, sözünün eri olmak ve zalime karşı durarak mücadele etmektir. Köroğlu'nun kahramanlığı, yalnızca bireysel bir kahramanlık değildir, onun mücadeleleri, halkın haklarını savunmaya yönelik mücadelelerdir.

Köroğlu Destanı

Günümüzde Türk dünyasının çeşitli bölgelerinde hâlâ bilinen, anlatılan ve söylenen bir Köroğlu destanı mevcuttur. Mevcut varyantların içerik yapısı ve yayılma coğrafyası dikkate alındığında, bu destanın Anadolu'da özellikle 16. yüzyıl sonlarında yeniden şekillendiği, tazelenip zenginleştirildiği ve geniş bir kültürel coğrafyaya yayıldığı anlaşılmaktadır. Bu yeniden üretim süreci, büyük ihtimalle şair Köroğlu'nun ya da hem şair hem eşkıya kimliğiyle tanınan halk figürünün kişiliği, yaşamı ve maceralarıyla birleşerek destanın canlanmasına ve anlatı yapısının gelişmesine katkı sağlamıştır. Bugün elimizde bulunan çeşitli varyantlara göre Köroğlu Destanı, büyük ölçüde aşk ve yiğitlik temaları etrafında şekillenen, zamanla hikâyeleştirilmiş bir halk destanı niteliği kazanmıştır. Bununla birlikte, destanın kökenlerine ilişkin olarak daha eski tarihî dönemlere uzanan bazı varsayımlar da mevcuttur. Bu varsayımlardan biri, destanın çekirdeğinin Göktürkler devrinde yaşanan Türk-İran savaşları sırasında oluşmaya başladığı yönündedir. Bu görüş, Köroğlu anlatısında yer alan ataklık, savaşçılık, kahramanlık ve adalet duygusu gibi epik motiflerin İslamiyet öncesi Türk destan

geleneğiyle olan sürekliliğine işaret eder. Dolayısıyla Köroğlu Destanı, hem 16. yüzyıl Anadolu'sunun sosyo-politik gerçekliğinden beslenen, hem de kadim epik hafızada kök salmış bir anlatı geleneğinin güncellenmiş formudur. Bu yönüyle, zamansal ve bölgesel katmanlar arasında gelişen çok katmanlı bir epik yapı niteliği taşımaktadır (Köprülü, 1926: 68). Yani, Köroğlu Destanının eski bir Türkmen Destanı olduğunu ileri süren deliller de gösterilmiştir. Destanın İslamiyet'ten önceki Oğuz - İran savaşlarında doğduğu ve İslamiyet'ten sonra Müslüman Oğuz Türkleri arasında geliştiği düşünülmüştür. Başka bir görüşe göre eski Kafkas kavimlerinde babaları kör edilmiş gençlerin bir Köroğlu olarak bu cinayetin intikamını almak için savaştıklarını hikâye eden menkıbeler söylenir. Herodot'un bir haberine göre ise buna benzer menkıbeler eski İskitler arasında da mevcuttur.

Köroğlu Destanı'nın kökenine ilişkin farklı teoriler, destanın hem sözlü kültürün derin katmanlarına hem de farklı coğrafyalardaki kültürel belleklere uzanan çok yönlü bir yapıya sahip olduğunu ortaya koymaktadır. Bazı araştırmacılar tarafından eski bir Türkmen destanı olarak kabul edilen Köroğlu anlatısının, İslamiyet'ten önceki Oğuz-İran savaşları döneminde doğmuş olabileceği, destanın İslamiyet'in kabulünden sonra Müslüman Oğuz Türkleri arasında gelişimini sürdürerek bugünkü hâlini aldığı ileri sürülmüştür. Bu görüş, destanda sıkça karşılaşılan epik kahramanlık, intikam, soy devamı ve adalet temalarının Türk-İran kültürel etkileşimleriyle şekillendiğini öne çıkarır. Buna karşılık bazı diğer yaklaşımlar, Köroğlu anlatısının yalnızca Türk kültürüne değil, daha geniş Avrasya efsane geleneğine ait izler taşıdığını dile getirmiştir. Özellikle eski Kafkas kavimleri arasında, babaları gözleri kör edilerek öldürülen gençlerin intikam almak üzere savaşa atıldığına dair sözlü menkıbeler bulunduğu aktarılmaktadır. Bu temanın, Köroğlu'nun babasının kör edilmesi motifiyle paralellik taşıması dikkat çekicidir. Daha da geriye gidildiğinde, Herodot'un aktardığı bilgilerde, benzer menkıbelerin antik İskitler arasında da var olduğu bildirilmektedir. Bu benzerlikler, Köroğlu anlatısının yalnızca tarihsel bir şahsiyetin halk belleğinde efsaneleşmesinden ibaret olmadığını, aynı zamanda kadim mitolojik kalıpların farklı çağ ve kültürlerde yeniden biçimlenmesiyle oluşmuş çok katmanlı bir anlatı olduğunu göstermektedir (Dumezil'den akt. Banarlı, 2001: 632). Köroğlu Destanı'nın günümüze ulaşan belli başlı varyantları, farklı coğrafi ve kültürel havzalarda şekillenmiş çok sayıda anlatıyı içermektedir. Bu başlıca rivayetler arasında; Azeri rivayeti, Özbek rivayeti, İstanbul rivayeti, Tobol (Sibirya) rivayeti ve muhtelif

Anadolu rivayetleri yer almaktadır. Bu varyantların her biri, destanın farklı bölgelerde nasıl şekillendiğine ve yerel kültürel unsurlarla nasıl zenginleştirildiğine dair önemli ipuçları sunar. Bütün bu anlatı çeşitliliğini dikkate alarak, Pertev Naili Boratav, Köroğlu Destanı'nın ortak ve temel olay örgüsünü tespit etmeye çalışmış ve destanın özünü şu şekilde özetlemiştir:

"Köroğlu küçük bir çocukken, babası, hizmet ettiği beğ seçtiği iki tayı beğendiremez. Bu yüzden gözleri çıkarılmak suretiyle cezalandırılır. Köroğlu, böyle zulüm görmüş bir babanın oğlu olarak büyür, delikanlı olur. Babasının felâketine sebep olmuş taylara da körün tavsiyelerine göre bakılmıştır. Bunlardan bir tanesi, Köroğlu'nun Kırat'ı olacaktır.

Kırat, eşi bulunmaz bir küheylan olunca, kör baba, ona oğlunu bindirir ve intikamını almak için dağbaşlarına yollar. Körün oğlunun adı, bu ayaklanmadan itibâren artık Köroğlu'dur. Köroğlu, Çamlı Bel'de yerleşir; kahramanlığıyla dünyaya şöhret salar. Bu şöhretiyle etrafına namı yigitler toplar. Bunların bir kısmını mağlup ederek kendine hayran bırakır; onlar Köroğlu'nun vefalı ve fedakâr yigitleri, delileri olurlar. Bir kısmını da kaçıarak kendine yoldaş yapar. Kendi gibi kahraman bu adamlarıyla beylere, paşalara, hükümdarlara meydan okur; onları bunaltan ve titreten bir kuvvet hâlini alır. Beylerin, paşaların zulmünden kaçan başkaları da gelip ona sığınır. Köroğlu, adı bir haydut olarak kalmaz. Zayıfların hamisi olur. Zenginlerin servetini alarak fakirlere dağıtır. Bu arada Köroğlu'nun aşkları, bilhassa sultan kızı kaçırmak gibi maceraları olur. Çamlı Bel saltanatı böyle devam ederken tüfek icat edilir. Köroğlu, bu delikli demiri görüp üzülür. Uzaktan hile ile adam öldürüldüğünü öğrenince artık yigitliğin târihe karıştığını anlar: "Delüklü demür çıkdı merdlik bozuldu" yahut: "Tüfek icâd oldu, merdlik bozuldu, Eğri kılıç kında paslanmalıdır" gibi mertçe mısralar söyleyip ortalıktan sırrolur" (Boratav, 1931'den akt. Banarlı, 2001: 632). "Tüfek icat oldu, mertlik bozuldu" Burada, savaşın artık güç ve cesaretle değil, hileyle kazanıldığına dair bir eleştiri vardır. Gerçek kahramanlık, mertçe dövüşmek ve adalet için mücadele etmektir. "Delikli demir çıktı, mertlik bozuldu." Bu dizelerde, adaletin ve mertliğin yerini hile ve zorbalığın aldığını vurgular. Köroğlu için kahramanlık, hak ve adalet için savaşmak, zalime karşı durmaktır. "Yigit olan meydana çıksın." Burada yigitliğin hileyle değil, açık ve mertçe savaşarak gösterileceği vurgulanır. Köroğlu'nun yigitlik, mertlik ile ilgili çok fazla söylemi vardır.

Köroğlu Destanı'nın çok sayıda ve farklı biçimlerde günümüze ulaşan varyantları, destanın kadim bir anlatı temeline dayandığını, ancak zaman içerisinde önemli değişimlere uğradığını göstermektedir. Bu rivayetler, Köroğlu anlatısının yalnızca sözlü gelenek içindeki çeşitlenmesini değil, aynı zamanda farklı coğrafi ve tarihsel bağlamlarla nasıl etkileşime geçtiğini de ortaya koyar. Özellikle Anadolu varyantlarında, destanın o bölgenin yakın tarihsel ve toplumsal gerçeklikleriyle bütünleştiği açık biçimde görülmektedir. Bu süreçte ortaya çıkan en dikkat çekici yönlerden biri, Köroğlu'nun eşkıya kimliğidir. Anadolu tarihine eklenen bazı rivayetlerde, Köroğlu artık yalnızca epik bir kahraman değil; aynı zamanda devlete karşı duran, dağa çıkan, baskıya başkaldıran bir eşkıya tipi olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu özellik, geleneksel Türk destanlarında baskın olan devlete ve hükümdara bağlılık esasına dayanan millî kahramanlık anlayışıyla açıkça çelişmektedir. Destanın bu yönü, özellikle 16. yüzyılda Anadolu'da ortaya çıkan Celâlî isyanları sırasında ve sonrasında, merkezi otoriteyle sorun yaşayan sosyal zümrelerin ruh halini yansıtır niteliktedir. Bu bağlamda, Köroğlu Destanı'nın eşkıya karakteri, sadece bireysel bir kahramanlık değil; aynı zamanda toplumsal huzursuzlukların, otoriteye karşı gelişen halk tepkilerinin epik bir ifadesi olarak da yorumlanabilir (İslam Ansiklopedisi, Köroğlu maddesi).

Köroğlu Destanı'ndaki kahramanlık anlayışı, klasik destan kahramanlığından ve İslami kahramanlık anlayışından farklı özellikler gösterir. Klasik destan kahramanlığı genellikle olağanüstü güçlere sahip, doğaüstü varlıklarla mücadele eden ve büyük zaferler kazanan kahramanlar üzerine kuruludur. Ancak Köroğlu Destanı'nda kahramanlık daha gerçekçidir ve bireysel bir başkaldırıya dayanır. Özellikle klasik destan kahramanları genellikle kutsal bir soydan gelir, Köroğlu ise köylü fakir bir ailede dünyaya gelir. Halktan biridir ancak babasına yapılan haksızlık sonrasında kahramanlaşır. Eski destanlarda kahramanların üstün yetenekler ve doğaüstü güçleri varken Köroğlu kendi yetenek ve zekâsıyla hareket eder. Eski destan kahramanı halkını ve ülkesini korumak için savaşırken Köroğlu kendi adalet anlayışının mücadelesini verir ve adeta otoriteyle savaşır. İslamiyet etkisindeki destanlarda ise kahramanlık cihat, gaza ruhu ve din uğruna savaşmak gibi unsurlarla şekillenir. Ancak Köroğlu'nun kahramanlığı dinî bir mücadeleye dayanmaz, daha çok adalet ve özgürlük mücadelesidir. Onun kahramanlığı, inanç temelli değildir, toplumsal adalet ve bireysel özgürlüğe dayalı bir kahramanlıktır.

3.2.5. Osmanlı Destanları

Nihad Sâmî Banarlı'nın da vurguladığı üzere, 15. yüzyıla ait elimizde hatıraları bulunan en değerli halk edebiyatı ürünleri, hiç şüphesiz Osmanlı destanlarıdır. Bu destanî menkıbeler, özellikle Tevârih-i Âl-i Osman gibi kaynaklarda yer alan anlatılar üzerinden takip edilebilir. Ancak bu menkıbelerin dikkatli bir incelemeyle ele alınması durumunda, söz konusu anlatıların yalnızca saray veya resmi tarih yazımına ait olmadıkları, bilakis halk arasında oluşmuş kahramanlık terennümlerinin yazılı tarihe yansımaları oldukları açıkça görülecektir. Bu destanî menkıbeler, Osmanlı İmparatorluğu'nun kuruluş ve yükseliş dönemlerine ait savaşlar, mücadeleler, zaferler ve bireysel kahramanlıkların, halkın duygu dünyasında takdir, gurur ve coşkuyla karşılık bulması neticesinde sözlü anlatı geleneği içerisinde şekillenmiş ve destansı bir biçim kazanmıştır. Dolayısıyla bu anlatılar, günümüze ulaşamayan, ancak halk hafızasında varlıklarını sürdüren erken Osmanlı dönemi destanlarının izlerini taşımaktadır. Örneğin, Osman'ın Rüyası menkıbesinde geçen ağaç, ışık, ay, kılıç, nehir ve yüzük gibi unsurlar, Türk milli destan geleneğinde sıkça tekrarlanan semboller olup, bu yönüyle yaratılış mitolojisine kadar uzanan kadim Türk inanç ve anlatı sisteminin Osmanlı bağlamında yeniden inşa edilmiş örnekleri olarak değerlendirilebilir. Bu anlatı yapıları, yalnızca halk inancını değil, aynı zamanda Osmanlı siyasi meşruiyet söylemini de mitolojik formlarla destekler. Benzer şekilde, Süleyman Paşa'nın Rumeli'ye sallarla geçişi anlatısı, Oğuz Kağan'ın İtil Nehri'ni geçiş sahnesiyle tipolojik benzerlik göstermektedir. Aynı biçimde, Osman Gazi'nin Bilecik'i fethetme stratejisi askerlerini emanet eşyaların arasına gizlemesi anlatısı da 13. yüzyılın büyük destanı Dânişmendnâme'de benzer yapıda yer almakta; yalnızca mekân ve şahıs isimlerinin değiştiği görülmektedir. Tüm bu örnekler, 14. ve 15. yüzyıllarda Osmanlı İmparatorluğu'nun kuruluş dönemi çevresinde çok zengin ve halk tabanlı bir destan geleneğinin oluşmuş olduğunu gösteren güçlü kanıtlardır. Nihad Sâmî Banarlı'nın da ifade ettiği gibi, bu döneme ait popüler ve destanî içerikli rivayetler, yalnızca tarihî birer hatıra değil, aynı zamanda epik anlatı geleneğinin canlı ve üretken birer yansımasıdır. Dolayısıyla bu tür menkıbeler, sadece halkın tarih algısını değil, aynı zamanda millî kimliğin ve kolektif belleğin oluşumunu da belirleyen temel yapı taşlarıdır (Banarlı, 2001: 509). Türk kültüründe kahramanlık anlayışı, Osmanlı dönemiyle birlikte farklı bir boyut kazanmıştır. Dede Korkut Hikâyeleri gibi erken dönem Türk

destanlarında kahramanlık bireysel cesaret, savaşçılık ve boyun bağımsızlığını koruma üzerineyken, Osmanlı döneminde kahramanlık, gazilik ve devlet hizmetine bağlılık çerçevesinde gelişmiştir.

3.2.5.1. Türk Mezarı

“Süleyman Şah Gazi hayli bahâdurluklar étdi. Bu Rûm'un dağlarından ve derelerinden incindiler. Göçer évlerün davarı dereden depeden incinür oldı. Géne Türkistan'a azm étdiler. Geldükleri yola gitmediler. Vilâyet-i Haleb'e çıkdılar. Andan Ca'ber Kal'ası'nun önine vardılar. Ol arada Fırat ırmağının önlerine geldiler. Geçmek istediler. Süleyman Şah Gazi'ye ayıtdılar: — Hânum! Biz bu suyu nice geçelim? dédiler. Süleyman Şah dahi atın suya depdi. Öni yar imiş. At sürçdi. Süleyman Şâh suya düşdi. Ecel mukadder imiş. Allâhun rahmetine kavuşdı. Sudan çıkardılar. Ca'ber Kalası'nun öninde defn étdiler. Şimdiki demde ana Mezâr-ı Türk dérler.”

... “Ertuğrul'un yanında birkaç yüz yarar yoldaş var idi. Ertuğrul ayıtdı: Hey yarenler, cenge tuş geldük. Yanımızda kılıç götürürüz. Avrat gibi geçüb gitmek erlük değüldür. Elbette şunların birine yardım étmek gerek. Gaalibe mi yardım édelüm yoksa mağluba mı? Ayıtdılar: Mağluba yardım güçdür. Adamımız azdur, ve hem yeğine kuvvet demişlerdir, dédiler. Ertuğrul ayıtdı: Bu söz merdâneler kelâma değüldür. Erlik oldur kim mağluba yardım idevüz. Hızır gibi bun deminde biçârelere meded yetişe, yardımcı olavuz, dédi.

Hemen kılıca el attılar. Mağluba yardım ettiler. Savaşın tâlii döndü. Gaalibleri yendiler. Meğer bu savaşı ordular Sultan Alâeddin Selçûki ordularıyla Tatar ordularımış. Kayı'ların yardımını görenler Selçuklularmış Sultan Alaeddin, bu yüzden, Anadolu'ya yeni gelen bu Türkler'e birçok mühim ihsanlar etti ve en mühim olarak onlara Söğüd İlini kışlak, Domaniç ve Ermeni Dağlarını da yaylak olarak verdi.”

Aşıkpaşazâde ve Neşri başta olmak üzere bazı erken dönem Osmanlı tarihçileri tarafından farklı biçimlerde aktarılan Süleyman Şah menkıbesi, her ne kadar tarihî bir temele dayanıyor gibi görünse de, anlatının biçimleniş tarzı ve içeriği itibarıyla geniş ölçüde destanlaştırılmış bir halk rivayeti özelliği taşımaktadır. Bu menkıbede kişiler, olaylar ve mekânlar zaman içinde birbirine karışmış, anlatıya halk belleğinin mitolojik kalıpları

sinmiştir. Rivayetlerde yer alan “Hanum! Bu suyu nice geçelüm?” gibi ifadeler, eski Türk destan dilinin izlerini taşımakta ve anlatının epik üslupla şekillendiğini göstermektedir. Bu dilsel ve yapısal unsurlar, menkıbenin yalnızca tarihî bir kayıt değil, aynı zamanda sözlü gelenekten beslenen epik bir kurgu olduğunu ortaya koyar. Bütün bu özellikler, Türk destan ruhunun sürekliliğini yansıtır. Özellikle Emir Zengi’nin Türkmenler arasında bıraktığı hatıra, Süleyman Şah’ın 1086 yılında Halep civarında şehit oluşu ve bu olaylara duyulan epik duyarlılık, zamanla tek bir destan kahramanı çevresinde birleştirilmiş, halk belleği bu anlatıları mitolojik ve sembolik bir çerçevede yeniden şekillendirmiştir. Bu anlatının Osmanlı hanedanı ile ilişkilendirilmesi ise oldukça dikkat çekicidir. Osmanlı hükümdar ailesine karşı halkta var olan derin sevgi, inanç ve hayranlık, bu tarihsel-menakıbî yapıyı desteklemiş ve Süleyman Şah figürü etrafında oluşan anlatı, Osmanlı Hanedanı’nın soy kökenine dair efsanevi bir temel olarak kurgulanmıştır. Bu bağlamda Caber Kalesi, yalnızca bir tarihî mekân değil, aynı zamanda Osmanlı hanedanının ilk meşhedi olarak kutsallaştırılmıştır (Banarlı, 2001: 509-511). Destanda, Türklerin savaşçı ruhu ve bağımsızlık mücadelesi işlenir. Ölen kahramanlar için mezar yaptırılması, Türk kültüründe büyük bir anlam taşır. Mezarlar, kahramanların unutulmadığının bir göstergesi olarak destanda önemli bir yere sahiptir. Destan, Türk milletinin geçmişine duyduğu saygıyı ve tarih bilincini korumasını vurgular.

3.2.5.2. Osman’ın Rüyası

“Osman’ın Rüyası” destanı, Osmanlı Devleti’nin kuruluş efsanelerinden biridir, Osmanlı hanedanının kaderinin Tanrı tarafından belirlendiğini anlatan sembolik bir anlatıdır. Bu rüya, Osmanlıların kendilerini İslam âleminin lideri ve dünya düzeninin koruyucusu olarak görmesini sağlayan ideolojik bir temel oluşturmuştur. Tarihî gerçeklikten çok, Osmanlı yönetimini meşru kılan ve halk arasında kabul edilmesini sağlayan bir destan olarak değerlendirilir. Osman Bey, ünlü İslam âlimi Şeyh Edebali’nin tekkesinde misafir olur. Gece orada kalır ve rüyasında olağanüstü bir olay görür.

Osmanlı destan geleneği içinde en dikkat çekici menkıbelerden biri, şüphesiz ki “Osman’ın Rüyası”dır. Bu rüya anlatısı, yalnızca Osmanlıların kurucu atası olan Osman Gazi’nin kişisel vizyonunu değil, aynı zamanda Osmanlı hanedanının kutsal bir misyonla yeryüzünde zuhur ettiği yönündeki inancı da temsil eder. Rivayetin içeriği, en eski Türk

destanlarında rastlanan motiflerle dikkat çeker; özellikle ışık, ağaç, su, hilal, nehir gibi kutsal imgeler, bu rüyada da önemli yer tutar ve Osmanlı destanına mitolojik bir derinlik kazandırır. Rivayete göre, Bizanslılarla kesintisiz şekilde savaşıarak Anadolu'daki Müslüman Türk halkı arasında büyük bir sevgi ve hayranlık uyandıran Osman Gazi, o dönemlerde Söğüt civarında yaşayan ünlü bir dinî-ahlakî şahsiyet olan Şeyh Edebali'nin evinde misafir edilir. Osman, Edebali'nin evinde kaldığı bir gece, şöhretli rüyasını görür. Rüya, Osmanlı hanedanının kaderiyle doğrudan ilişkilendirilen bir kehanet işlevi taşır. Osman, bu dönemde Edebali'nin kızıyla evlenmek istemektedir. Bu istek yalnızca bireysel bir aşk teması değil; aynı zamanda manevî otoriteyle siyasî iktidarın birleşmesini simgeleyen epik bir evliliştir. Rüyanın Şeyh Edebali tarafından ilahi bir işaret olarak yorumlanması, Osman'ın hem dünyevî hem uhrevî meşruiyet kazanmasının anlatsal temelidir. Bu yönüyle Osman'ın Rüyası, sadece bir menkıbe değil, aynı zamanda Osmanlı hanedan ideolojisinin simgesel kuruluş anlatısıdır.

"Sultan Osman, bir gece, Şeyh Edebali'nin zaviyesinde uyurken, bir rüyâ gördü. Rüyasında, kendisi şeyhin yanında yatıyordu. Gördü ki, Edebali'nin koynundan bir ay doğdu; dolunaylaşınca inip kendi koynuna girdi. O anda kendi göbeğinden bir ağaç bitip büyümeye, yükselmeye başladı. Büyüdükçe yeşillendi, güzelleşti. Dallarının gölgesiyle bütün dünyayı örttü. Onun gölgesinde dağlar var. Dağların dibinden pınarlar çıkıp revan olup akar. Kimi bağın suvarır, kimi çeşmeler akıdur. Ağacın yanında dört sıra dağlar gördü ki bunlar Kafkas, Atlas, Toros ve Balkanlardı. Ağacın köklerinden Dicle, Fırat, Nil ve Tuna çıkıyordu. Bu ırmakların üzerinde, deniz gibi, gemiler vardı. Tarlalar ekin doluydu. Dağların tepeleri ormanlarla örtülüydü... Bir an, ağacın yaprakları, kılıç gibi, uzamaya başladı. Derken, bir rüzgâr çıkıp bu yapraklar İstanbul şehrine doğru sevir. Şehir, iki denizin ve iki karanın birleştiği yerde, iki firûze ile iki zümrüd arasına oturtulmuş bir elmas gibi idi. Böylece, bütün dünyayı kuşatan geniş bir ülke gibi halkalanan bir yüzüğün kıymetli taşını andırıyordu. Sultan Osman yüzüğü takıyorken uyandı." (Banarlı, 2001).

Osmanlı kuruluş menkıbelerinden biri olan "Osman'ın Rüyası", bazı kaynaklarda Ertuğrul Bey tarafından görüldüğü de rivayet edilen alternatif bir varyantla karşımıza çıkar. Bu anlatı, özünde eski Türk destan geleneğinden süzülüp gelen bir rüya motifine dayanır. Özellikle ağaç, taş, su, ışık gibi tabiat merkezli kutsal semboller, bu rüyada da

işlevselleşir ve kurucu bir kehanet anlatısı olarak yapılandırılır. Dolayısıyla bu rüya, Türk destanlarında çokça rastlanan “kut” ve “meşruiyet” sağlayıcı ilahi işaret motifinin Osmanlı bağlamında yeniden ve bilinçli biçimde kullanılmasıdır. Bu rüya motifi, yalnızca bireysel bir vizyon değil, aynı zamanda milletin kaderini tayin eden kolektif bir sezgi olarak değerlendirilmelidir. Türk milletinin kendi geleceğini rüya yoluyla önceden hissedebilme ve bu rüyayı eylemle gerçekleştirme gücü, destanlarda sıkça vurgulanan bir büyüklük ölçüsüdür. Bu anlayışa göre, bütün büyük milletler, tarih sahnesinde yerlerini, böylesi metaforik rüyaları gerçeğe dönüştürme kabiliyetleri oranında almışlardır. Bu destansı rüya motifi, yalnızca Osmanlılarla sınırlı değildir. Câmî‘ü’t-Tevârîh’te yer alan bir anlatıya göre, Oğuz’un annesinin soyundan gelen Tuğrul ve iki kardeşi ile ilgili bir rüyadan söz edilir. Bu anlatıda, kardeşlerin babası, bir gece rüyasında göbeğinden üç büyük ağacın çıktığını, bu ağaçların her yöne dal budak salarak tepelerinin göklere uzandığını görür. Rüyayı, kabilenin kâhinine anlatır ve tabir ettirir. Kâhin, bu soyun büyük hakanlar çıkaracağını daha önceden de sezmiş bir bilgidir ve çocuklarının padişah olacağını müjdelir. Bu tür anlatılar, Türk mitolojisinin kutsal meşruiyet sağlayan işaretler sistemiyle, tarihî gerçeklikler arasında epik bir bağ kurma çabasını yansıtır. Rüya motifi, hem bireysel kaderin hem de kutsal soyun geleceğinin metafizik bir temsili olarak işlev kazanır (Banarlı, 2001: 511-512). Bu destan, Osmanlı tarih yazıcılığında bir “kuruluş miti” niteliği ile önemli bir yer tutar. Osmanlı padişahları, bu rüyanın hanedanlarının ilahi bir misyona sahip olduğunu gösterdiğine inanmıştır. Osmanlı’nın genişleme politikasını ideolojik bir temele oturtmuştur. Bu destan, Osmanlı padişahlarının meşruiyetini pekiştiren bir destan olarak kabul edilir.

3.2.5.3. Bilecik’in Alınışı

Bu destan, Osmanlı’nın kuruluş dönemindeki kahramanlık anlayışını ve Osman Gazi’nin savaş stratejileri ile liderlik özelliklerini yansıtan önemli bir anlatıdır.

Bunun gibi destani menkıbelerle renklendirilmiş ilk Osmanlı anlatıları, Bilecik’in fethi olayını yine eski destan hatıralarıyla birleştirmiş, daha doğrusu, halk arasında yenilenen birer destan tadıyla târihe geçirmişlerdir. Bu târihlere göre: “Osman Bey, ilk zamanlarda Bilecik Tekfûru ile iyi geçiniyordu. Yaylaya gideceği zaman da kıymetli eşyasını, Kale’de saklamak üzere Bilecik Tekfûru’na emanet ediyordu. Fakat Osman Bey’in

gittikçe artan kuvvet ve saltanatı bu Tekfûr'u kuşkulandırdı. Birtakım Rum büyükleriyle birleşerek ve Osman Bey'in sadık arkadaşı Köse Mihal'i de kandırdım zannederek; bir düğün eğlencesi vesilesiyle Osman'ı dâvet edip esir etmek istedi. Hileyi haber alan Osman Bey, düğüne geleceğini fakat yine yaylaya çıkmak üzere olduğundan, kıymetli eşyasını, kadınlar vasıtasıyla hisara göndermek istediğini bildirdi. Tekfûr, hem Osman Bey'i hem mallarını hem de kadınlarını ele geçirmek gibi, kendisine iyi imkân veren bu teklifi kabûl etti. Osman Bey, 39 Türk kahramanını kadın kılığına sokarak ve yüzlerini Müslüman âdetince örterek, atlarına eşyâ yerine silâh yükleyip iri yükler içine yine erler saklayıp cümlesini Bilecik'e gönderdi. Böylelikle hem Bilecik'i hem de Tekfûr'a gelin olacak Nilüfer Hâtun'u elde etti. Bu güzel kızı, oğlu Orhan'a verdi." Avrupalı tarihçilerin, Osman Gazi'nin Bilecik'i fethiyle ilgili anlatımı, sıklıkla Truva'nın Yunanlılar tarafından hile yoluyla zapt edilmesi olayına benzetmeleri dikkat çekicidir. Bu benzerlik, hem stratejik zekâyâ dayalı kuşatma taktikleri hem de hikâyenin epik yapısı açısından anlamlıdır. Nitekim Bilecik'in savaşıyla değil, bir menkıbe çerçevesinde hileyle fethedildiğini aktaran Osmanlı kaynakları da bu anlatıyı doğrular niteliktedir. Bu türden hileli fetih motifi, yalnızca Osmanlı destanlarında değil, Selçuklu dönemi anlatılarında da yer almaktadır. Özellikle Dânişmendnâme'de, benzer yapıda bir hikâyeye mevcuttur. Dânişmend Gazi'nin askerlerini sandık ve bohçalar içerisine gizleyerek düşman kalelerini zapt ettiği anlatılır. Bu yapı, kurgu düzeyinde Osman Gazi'nin Bilecik fethi anlatısıyla büyük ölçüde örtüşür (Banarlı, 2001: 512). Dolayısıyla, Bilecik'in fethine dair Osmanlı menkıbesinin, öncül bir anlatı olan Dânişmendnâme'den etkilenmiş ya da doğrudan oradan aktarılmış olması hem mümkün hem de anlatı geleneği açısından doğaldır. Bu tür motif aktarımı, epik tarih anlatılarının sürekliliği, kolektif hafızadaki kahramanlık modelinin devamlılığı ve kahramanın meşruiyetini güçlendirme işlevleri açısından da anlam taşır.

Osman Gazi ve savaşçılarının, güçlü düşmanlarına karşı korkusuzca savaşmaları, kahramanlıklarının en belirgin özelliğidir. Düşmanı alt etmek için zekice planlar yapmaları da bu yiğitliklerini destekler. Osman Gazi, doğrudan savaşmak yerine kurnaz bir plan yaparak düşmanı gafil avlar. Düşmanın düğün eğlencesinde olduğu bir zamanı seçerek Bilecik'i ele geçirmesi, onun stratejik zekâsını gösterir. Osman Gazi, halkını ve askerlerini büyük bir liderlik vasfıyla yönetir. Onların sadakatini kazanmış ve fethi gerçekleştirerek Osmanlı'nın güçlenmesini sağlamıştır. Osman Gazi ve askerleri, sadece

bir şehir almak için değil, İslam davası ve devletin büyümesi için savaşıyorlar. Bu da onların kahramanlık anlayışının sadece bireysel cesareten ibaret olmadığını, büyük bir amaç uğruna mücadele ettiklerini gösterir.

Hile ile düşmanı yenmek, Türk savaş ve kahramanlık anlayışında önemli bir yere sahiptir. Aslında bu bir savaş taktiğidir. Bu tür savaş taktikleri, yalnızca fiziksel güç ve cesaretle değil, aynı zamanda zekâ ve stratejiyle kazanılan zaferleri vurgular. Türk kültüründe “cihan hâkimiyeti mefkûresi” ve “kut anlayışı” gibi kavramlar doğrultusunda savaşta başarı, sadece bireysel kahramanlıkla değil, taktiksel üstünlükle de ilişkilendirilmiştir. Türk savaş geleneğinde düşmanı aldatma, yanıltma ve stratejik hile kullanma sıkça görülmüştür. Bu, doğrudan bir ihanet ya da etik dışı bir davranış olarak değil, bilakis akıllıca bir savaş yöntemi olarak değerlendirilmiştir. Türk destanlarında ve tarihî olaylarda bu tür stratejilere rastlanır. Daha önce de bahsettiğimiz Eski Türk savaş taktiklerinden biri olan Turan Taktiği, düşmanın üzerine ani bir saldırı yapıp ardından geri çekilme numarası yaparak düşmanı tuzağa düşürme esasına dayanır. Hunlar, Göktürkler ve Selçuklular gibi Türk devletleri bu taktiği sıkça kullanmışlardır. Oğuz Kağan Destanı’nda Oğuz Kağan’ın düşmanlarını zekâsıyla alt etmesi ve stratejik hareketleri, onun sadece cesur değil, aynı zamanda bilge bir lider olduğunu gösterir. Dede Korkut Hikâyelerinde de savaşçıların doğrudan saldırı yerine akıllıca hamlelerle düşmanlarını yenmeleri anlatılır. Bu destanda da Osmanlı’nın kuruluş dönemi savaşlarında hileli ve stratejik yöntemler kullanıldığını görmekteyiz. Osman Gazi’nin Bilecik’in alımışında düğün bahanesiyle kaleye girmesi, doğrudan saldırmak yerine zekâyla zafer kazanmanın bir örneğidir. Fatih’in İstanbul’u fethederken gemileri karadan yürütmesi de düşmanı şaşırtan bir strateji olarak tarihe geçmiştir. Dolayısıyla, Türk kültüründe kahramanlık yalnızca kaba kuvvetle değil, akıl, sabır ve stratejiyle de kazanılan bir niteliktir. Zekâ ile düşmanı alt etmek, korkaklık veya hilekârlık olarak değil, üstün savaş tekniği, yeteneği ve liderlik vasfı olarak değerlendirilmiştir. Nitekim tarih boyunca büyük Türk komutanları ve liderleri sadece savaş meydanında güçlü olmakla değil, stratejik dehalarıyla da öne çıkmış olan kahramanlardır. Bu anlayış, günümüzde de taktiksel ve stratejik düşünmenin önemini vurgular. Modern savaşlarda, siyasette ve iş dünyasında bile doğrudan çatışmadan ziyade akıllı hamlelerle sonuç almak başarılı liderlerin özelliklerinden biri olarak görülmektedir.

3.2.5.4. Rumeli'ye Geçiş

Rumeli'ye Geçiş Destanı, Osmanlıların 14. yüzyılda Anadolu'dan Avrupa'ya, yani Rumeli'ye geçişini anlatan efsanevi bir anlatıdır. Bu destan, Osmanlı'nın Balkanlar'a yayılmasını kutsallaştıran, kahramanlık ve manevi yardımları ön plana çıkaran anlatılar arasında yer alır. Bu tip anlatılar, halkın fetihleri benimsemesini, desteklemesini ve Osmanlı kimliğini sağlamlaştırmasını sağlamıştır. Bizans'ın iç karışıklıklarından yararlanan Osmanlılar, Gelibolu'yu alarak ilk kalıcı topraklarına Avrupa'da sahip olmuşlardır. Orhan Gazi'nin oğlu Süleyman Paşa, Osmanlı'nın Avrupa'ya geçişini sağlayan önemli kişilerden biri olmuştur. Hikâyeye göre, Osmanlılar öncelikle Gelibolu'yu alarak Balkanlar'a yayılmaya başlamışlardır. Tarihçiler, fetihlerin yalnız askeri güçle değil, bölgedeki sosyal, siyasi, ekonomik ve dini yapılarla uyum içinde gerçekleştirildiğini belirtir. Ahi Şeyhleri, dervişler ve evliyalar gibi dini şahsiyetlerin Osmanlı ordusuna manevi destek verdiği hatta fetihlerin manevi bazı işaretlerle gerçekleştiği inancı da destanda çok önemli bir yer tutmaktadır. Anonim Osmanlı tarihlerinde, Neşri ve Âşıkpaşa-zâde tarihlerinde Osmanlıların Rumeli'ye geçişleri tamamıyla destanlaştırılmış, daha doğrusu, eski destan hikâyeleri ile birleştirilmiştir. Bu menkıbelere göre benzer şekilde, Osmanlılar Rumeli'ye sallarla geçmişlerdir: "... Ece Beg ve Fazıl Beg ayıtdılar: Sultânım buyurursa biz ikimüz geçelüm, dédiler. Süleyman Paşa ayıtdı: Ne yérden geçersiz? Bunlar ayıtdılar: Bunda yérler vardur ki öte geçmeğe yakındur, dédiler. Sürdiler, geldiler, bir yér gösterdiler. Ol yérün adına varınça dérler. Bir hisar vardur Güğercinlik'den aşağı. Deryâ kenarında. Ana Çimnik Hisarı dérler. Anun mukaabelesinde, Ece Beg ve Fazıl Beg bir sal düzdiler. Bindiler. Géce ile Çimnik Kal'asının nevâhisine çıkdılar." (Oruç Beg, *Tevârih-i Al-i Osman*, Hannover, 1925: 17, 90, akt. Banarlı, 2001: 512-513).

Osmanlıların Rumeli'ye geçişi, yaygın halk anlatılarında olduğu gibi sallarla gizlice yapılan bir geçiş harekâtı şeklinde değil, Bizans İmparatorluğu'nun yardım talebi üzerine gerçekleşmiş, daha düzenli ve stratejik bir sürece dayanmaktadır. Orhan Bey döneminde, Osmanlıların karşı kıyıya muntazam bir donanma ile geçtikleri tarihsel kaynaklar tarafından doğrulanmaktadır. Osmanlılar, 1345 yılından itibaren Avrupa kıtasına geçmeye başlamış ve bu süreç, yalnızca bir askeri hareketlilik değil, aynı zamanda kalıcı yerleşim politikalarının ilk adımlarını da teşkil etmiştir. Özellikle 1354 yılında

Gelibolu’da yaşanan büyük bir deprem sonucu surlarla birlikte kale yapılarının da yıkılması, Osmanlıların bu stratejik noktaya yerleşmeleri için elverişli bir zemin oluşturmuştur. Nihayetinde, 1359’da başlayan bu yerleşme hareketi, tarihî olarak yalnızca geçici bir istila olarak değil, bilakis planlı ve kalıcı bir iskân politikası olarak değerlendirilmelidir. Bu yerleşim süreci, Osmanlıların Avrupa topraklarındaki ilk kurumsal varlığı anlamına gelirken, aynı zamanda Anadolu merkezli bir beyliğin çok kıtalı bir devlete dönüşümünün başlangıç evresi olarak da tarihsel önem taşır (Köprülü, 1959: 104). Her ne kadar tarihî kaynaklar, Süleyman Paşa komutasındaki Osmanlı kuvvetlerinin Rumeli’ye geçişini askeri, stratejik ve siyasi bir bağlam içinde değerlendirseler de, ilk Osmanlı tarihleri ve menkıbevi anlatılar, bu olayı çoğunlukla epik bir kalıp içinde, adeta bir destan yeniden üretimi gibi sunmuşlardır. Nitekim bu anlatılarda, Türk askerinin Rumeli’ye geçişi, biçimsel ve sembolik düzeyde, Oğuz Kağan Destanı’nda yer alan İtil Nehri’ni geçme sahnesinin bir tekrarı olarak aktarılmıştır: “Oğuz Kağan, İtil denen ırmağa geldi. İtil denen, büyük bir ırmaktır. Oğuz Kağan onu gördü. Dahı dedi ki: İtil’in suyundan nasıl geçeriz? Çeride iyi bir beg vardı. Onun adı Uluğ Ordu Beg idi. Akıllı bir erdi. Gördü ki bu yerde çok delim dallar, çok delim ağaçlar (var). O ağaçları kesti. Ağaçlara yattı, geçti” (Banarlı, 2001: 19). Bütün bunlar, şu görüşe kuvvet kazandırmaktadır ki, Osmanlı İmparatorluğu’nun kuruluşu devrinde büyük kahramanlık olayları, Türk halk hafızasında eski destanları harekete geçirip canlandırmış, yenilenen hafızayla bu destanlar, yeni olaylarla birleşerek halk dilinde yayıla yayıla yeni destanlar oluşmasına katkı sağlamış ve târihlere yansımıştır. Bu benzerlikler destandan da anladığımız kadarıyla yalnızca bir nehir geçişi motifiyle sınırlı değildir; aynı zamanda kutsal bir yolculuk, bir kıtadan diğerine geçişle birlikte gelen kaderî değişim ve kahramanın yeni bir dünya kurma eylemi gibi temel destansı temaları da içerir. Böylece Osmanlıların Rumeli’ye geçişi, yalnızca bir tarihsel olay değil, epik hafızada geçmişin kutsal ve kolektif anlam taşıyan bir yeniden sahnelenmesi olarak kurgulanmıştır. Bu durum, Osmanlı tarih yazıcılığında destanî öğelerin tarihî olayları yorumlama biçimine nasıl entegre edildiğini göstermesi açısından oldukça dikkat çekicidir. Aynı zamanda, kurucu mitlerin, destan kalıplarının ve eski anlatı motiflerinin, yeni bir hanedanın tarihsel serüvenine meşruiyet ve kutsiyet kazandırmak için nasıl kullanıldığını da gözler önüne serer.

Rumeli'ye Geçiş Destanında kahramanlık özellikleri, Osmanlı'nın Avrupa'ya yayılmasını yücelten ve fetih sürecini kutsallaştıran efsanevi anlatılarda belirgin şekilde görülür. Osmanlı fetihlerinde önemli rol oynayan akıncı beyleri, destanda kahramanlık timsali olarak öne çıkar. Süleyman Paşa, Osmanlı'nın Avrupa'ya ilk geçişini sağlayan liderlerden biri olarak cesareti ve ileri görüşlülüğü ile çok önemli cesur bir kahraman olarak anlatılır. Güçlü ve cesur Osmanlı askerleri, büyük zorluklara rağmen yılmadan savaşan, azimli ve inançlı savaşçı kahramanlar olarak betimlenmektedir. Rumeli'ye geçiş sırasında, ordunun büyük zorluklarla mücadele ettiği ancak her türlü engeli aşarak büyük bir kararlılıkla ilerlediği vurgulandığı gibi Süleyman Paşa ve askerlerinin dar ve tehlikeli boğazlardan geçişi, gözü pek bir yiğitlik örneği olarak anlatılır. Osmanlıların Rumeli'ye geçişi sırasında kullandıkları gizlilik, ani baskınlar ve hızlı hareket etme yöntemleri, savaş ustalıklarının ve stratejik hamle kabiliyetinin bir göstergesi olarak anlatılmaktadır.

Manevi güç de Türk kültüründen geçmişten bugüne önemli bir kahramanlık özelliğidir. Kahramanlar manevi güç ve inançları ile her daim zorlukların üstesinden gelmişlerdir. Dolayısıyla bu destanda da, fetihlerin sadece askeri güce değil, manevi desteğe de dayandığına inanılmaktadır. Dervişler ve evliyalara, Osmanlı ordusuna yol gösteren, düşmanı etkisiz hale getiren manevi kahramanlar olarak yer alır. Özellikle Sarı Saltuk, Rumeli'de Osmanlı'nın başarısını destekleyen efsanevi bir figürdür. Bazı anlatılarda, Osmanlı askerlerinin rüyalar yoluyla ilahi mesajlar aldığı, savaşlarda meleklerin yardım ettiği gibi doğaüstü unsurlar da bulunur. Yani, Osmanlı'nın Rumeli'ye geçişi, sadece bir toprak kazanımı değil, aynı zamanda kutsal ve dini bir misyon olarak görülmektedir.

Tüm bu destanlardan yola çıkarak Türklerin fetih politikaları ve kahramanlık ruhları açısından gördüğümüz ortak önemli husus ve özellik Köprülü'nün de dediği gibi: *"15. yüzyılda aynı gaza ruhu ile büyük devlet kurmaya doğru kuvvetle yürüyen Osmanlı ordularında da aynı derviş zümreleri, harplere aynı iman ve aynı ananeyle iştirak ediyorlardı."* (Barthold - Köprülü, 1963: 209-212).

3.2.6. Cumhuriyet Dönemi Türk Kültüründe Kahramanlık Anlayışı

Siyasi, askeri, toplumsal, ekonomik ve kültürel alanlarda ortaya çıkan önemli gelişmeler, farklılaşmalar, şair ve yazarların yaratımlarında çokça ele alınmıştır. Toplumsal hafızada

kahramanların ortaya çıkışı, çoğunlukla kaos, kriz, tehdit ya da tehlike anlarıyla ilişkilendirilir. Bu bağlamda, bir toplumda kahraman tipinin doğuşu, yalnızca bireysel bir yükseliş değil; aynı zamanda toplumun yaşadığı tarihsel travmalarının kolektif çözüm arayışıyla da ilgilidir. Osmanlı Devleti'nin son dönemlerinde, imparatorluğun hızla çözülmesi, savaşların kaybedilmesi, sınırların daralması, hem halkta hem de aydın kesimde yeni bir kahraman beklentisi doğurmuştur. Ancak bu dönemin kahraman beklentisi, önceki tarihsel dönemlerdeki alp ya da gazi tipinden belirgin biçimde ayrışır. Artık yalnızca kılıcı ve cesaretiyle düşmana karşı koyan kahraman figürü, toplumsal ihtiyaçlara cevap vermemektedir. Cumhuriyete zemin hazırlayan tarihsel süreçte, yani Tanzimat dönemi ve sonrası modernleşme süreciyle birlikte, özellikle Batı ile aradaki bilimsel, kültürel ve teknolojik farkın kapatılması gibi hedefler doğrultusunda, yeni kahraman tipinin zihinsel ve entelektüel özellikler taşıması beklenmektedir. Bu doğrultuda ortaya çıkan kahraman tipi, sadece fizikî mücadele veren bir savaşçı değil, aynı zamanda fikrî mücadele yürüten bir aydın olarak şekillenir. Artık kahraman, toplumu sadece silahla değil, kalemle de kurtarmalıdır. Bu yeni kahraman tipi, hem toplumsal dönüşümün sembolü, hem de aydınlanmanın ve yenileşmenin öncüsüdür. Böylece “kalem erbabı kahraman”, Tanzimat ve sonrasında şekillenen modern Türk edebiyatının ve fikir dünyasının öncü tipi hâline gelir. Dolayısıyla, geleneksel “alp” ya da “gazi” tipinin elindeki kılıç, modernleşme döneminin kahramanının elinde kaleme dönüşür. Bu dönüşüm, Türk kültüründe kahramanlığın tanımının da değiştiğini ve artık mücadele alanının yalnızca savaş meydanları değil, düşünce, eğitim ve kültür alanı olduğunu göstermektedir (Kaplan, 2014: 161). Tanzimat dönemiyle birlikte şekillenmeye başlayan yeni kahraman tipi, yalnızca toplumsal ihtiyaçların değişimiyle değil, aynı zamanda bu dönemde gelişen yeni edebî türlerin (roman, hikâye, tiyatro ve şiir) sunduğu anlatı imkânlarıyla da kültürel bellekte derin izler bırakmıştır. Tanzimat öncesi anlatı geleneğinde, kahramanlık genellikle kılıçla, fiziki güçle ve savaş meydanında kazanılan zaferlerle tanımlanırken, modernleşme süreciyle birlikte bu anlayış yerini akıl, bilgi, ahlak ve vicdan temelli yeni bir kahramanlık anlayışına bırakmıştır. Bu dönemde, yeni bir medeniyet dairesine girildiğinin bilinciyle, artık kahramanlık zulme, cehalete ve adaletsizliğe karşı verilen fikrî ve ahlâkî bir mücadele olarak kurgulanır. Kahraman, kılıç yerine kalemiyle, yani düşüncesi, bilgeliği ve hak arayışıyla ön plana çıkar. Özellikle roman ve tiyatro gibi türler, bu yeni kahraman modelini hem bireysel hem toplumsal

boyutta temsil edebilecek kapsamlı karakter portreleriyle inşa eder. Bu yeni kahraman, doğrudan eylemle değil; düşünce, idealizm ve toplum için kendini adama ilkesiyle kahramanlaşır. Aydın tipi, öğretmen figürü, halkı uyandırmaya çalışan gazeteci, hak arayan öğrenci ya da haksızlığa karşı direnen birey, bu dönemin kalemle mücadele eden epik figürleridir. Tanzimat ve Servet-i Fünun dönemlerinde edebî şahsiyetler aracılığıyla temsil edilen bu yeni tip, Türk kültür tarihinde kahramanlığın ideolojik ve estetik dönüşümünü simgeler.

Şinasi'nin 1856 yılında kaleme aldığı kasidede yer alan şu beyit:

“Adl ü hikmetle eden sen gibi re'y ü tedbir,
Kahramandır ne kadar etmese de ceng ü cidal” (Şinasi, 1960: 23).

Tanzimat sonrası dönemde kahramanlık anlayışının nasıl değiştiğini çarpıcı bir biçimde ortaya koymaktadır. Bu beyitte Şinasi, kahramanlığın yalnızca savaş meydanlarında kılıçla ve kanla kazanılan bir ün olmadığını vurgular. Aksine, adaletle düşünen, hikmetle hareket eden, akıl ve tedbir sahibi bir kimsenin de, fiilen savaşmasa bile gerçek bir kahraman sayılabileceğini belirtir. Böylece, kahramanlık kavramı ahlâk, düşünce ve erdem zeminine taşınarak yeniden tanımlanır. Bu düşünce, Tanzimat'ın modernleşme idealiyle uyumlu şekilde, kahramanlık tipolojisinin de dönüşüme uğradığını gösterir. Şinasi'nin bu beyitte sunduğu “fıkrî kahraman” tipi, artık topluma önderlik eden, vicdanlı, adil ve ahlâki duruşuyla öncülük eden bir bireydir. Bu kahramanlık modeli, sadece fiziksel cesaretle değil; aynı zamanda fıkrî direniş, bireysel sorumluluk ve ahlaki mücadeleyle inşa edilir. Ahmet Hamdi Tanpınar, bu beyiti yorumlarken Şinasi'nin temsil ettiği “yeni insan”ın aynı zamanda “yeni kahraman” olduğunu vurgular. Tanpınar'a göre bu kahraman, her şeyden önce kendi nefsinin yenen, kendini insanlığa ve toplumuna adayan, kişisel zaferi değil toplumsal faydayı hedefleyen bir şahsiyettir. Bu bakış açısı, Tanzimat sonrası kahramanlık anlayışının merkezinde artık vicdan, akıl, sorumluluk ve erdemin bulunduğunu gösterir (Tanpınar, 2014: 205).

Şinasi'ye göre insan sadece savaşarak silah ile değil kalemi ile de adalet, galibiyet, üstünlük, başarı, erdem elde edebileceğini ve bunu başardığı ölçüde kahraman olmayı başaracağını söylemektedir. “Şinasi'nin kasidelerinde kılıç-kalem tezatı sıkça kullanılan bir metafordur” (Kaplan, 2014: 161). Şinasi'nin kahramanlık anlayışında merkezi bir

konumda yer alan değer, şüphesiz adalettir. Tanzimat dönemiyle birlikte şekillenen “yeni insan” idealinin bir yansıması olan yeni kahraman tipinde, adaletli olmak, yalnızca bireysel bir ahlak erdemi değil; aynı zamanda toplumsal dönüşümün temel dinamiği olarak görülmektedir. Şinasi’ye göre adalet ve yüksek erdemler, Tanrı’nın sıfatlarıdır; bu nedenle, gerçek kahramanlık da Tanrısal olanla özdeşleşen bir ahlaki düzlemde şekillenir. Şinasi, zorbalıkla, kan dökerek veya baskıyla kanun koymanın yanlışlığına dikkat çeker. Ona göre kanun, ancak adaletle ebedîleşebilir ve bu şekilde bir kanun, memlekete yeniden bir hayat ve gerçek bir egemenlik (saltanat) getirebilir. Bu düşüncede kahramanlık, yıkıcı değil, yapıcı bir güç olarak kurgulanır. Şinasi’nin metinlerinde, özellikle dikkat çeken bir başka nokta da asıl maharetin yok etmekte değil; insanları “iyi hâle getirmek” için mücadele etmekte yattığıdır. Bu bakış açısına göre, yıkmak kolaydır; ancak yeniden yapmak, emek, düşünce, sabır ve inanç gerektirir. Yeni kahraman, bu bağlamda toplum mühendisliği değil, vicdani önderlik üstlenir; amacı, toplumu ıslah etmektir, cezalandırmak değil. Bu anlayışla Şinasi, klasik savaşçı kahramanlık modelinden farklı olarak, ahlaki sorumluluk taşıyan, yapıcı, vicdanlı ve toplumu dönüştürme kaygısı taşıyan bir kahraman prototipi sunar. Bu kahraman, yalnızca eylemiyle değil, düşüncesiyle ve değerleriyle de öne çıkar.

Şinasi’nin kahramanlık anlayışında, adalet ilkesi kadar önemli bir diğer unsur da kahramanın eğitici ve dönüştürücü rolüdür. Ona göre kahraman, yalnızca haksızlıklara karşı duran bir adalet figürü değil, aynı zamanda toplumu bilinçlendiren ve bireyi eğiterek iyiliğe yönlendiren bir öncü kişiliktir. Bu anlayış, Tanzimat devrinin aydın sorumluluğu ve toplumsal rehberlik anlayışıyla da doğrudan örtüşmektedir. Şinasi, özellikle ceza ve şiddet temelli yönetim anlayışına karşı çıkarak, insanları en ağır cezalarla kaybetmenin değil; onları eğiterek, güzeli ve doğruyu göstermenin esas olduğunu vurgular. Bu yaklaşımda kahraman, bir ıslah edici, bir akıl ve ahlak rehberi olarak konumlanır. Asıl kahramanlık, insanı cezalandırmak değil; onu terbiye etmek, geliştirmek ve topluma yeniden kazandırmak yolunda verilen mücadelede yatar. Bu bağlamda Şinasi’nin edebî ve düşünsel metinlerinde işlediği kahraman tipi, bir öğretici figür olarak öne çıkar. Kahraman, yalnızca cesaretiyle değil; ahlakı, bilgisi ve insan sevgisiyle de toplumun dönüşümünde rol alır. Bu da Tanzimat döneminde şekillenen yeni kahraman anlayışının, didaktik ve reformist niteliklerle bütünleştiğini gösterir. Tanpınar Şinasi’nin kahramanının tam bir düşünce adamı olarak tasvir edildiğini ifade ederken “*Kılıcı yapan*

insanoğludur, “levh ü kalem’in yaratıcısı ‘Rabb-i müteâl’dir. O, Allah’ın silahını taşır” (Tanpınar, 2014: 206) diyerek Şinasi’nin kahraman tasavvurunda, en belirgin sembolik unsurlardan birinin kalemi olduğunu belirtir. Şinasi, kahramanın elindeki kalemi yalnızca bir yazı aracı değil, Tanrı’nın silahı olarak konumlandırmak suretiyle, aklın ve bilginin kutsal bir kudret taşıdığını vurgular. Bu yaklaşım, Tanzimat sonrası dönemde şekillenen fikrî kahramanlık modelinin merkezinde yer alan “düşünceyle mücadele” fikrini yüceltmektedir. Kalemin “Tanrı’nın silahı” olarak tanımlanması, bir yandan ilahi adaletin ve hikmetin sözcüsü olma vasfını, diğer yandan da kalemin zulme karşı verilen fikrî savaşın en meşru ve etkili aracı olduğunu gösterir. Bu söylemde akıl, bilgi ve vicdan, artık savaş meydanlarında değil; yasa kürsüsünde, gazete köşesinde ve edebî metinlerde kahramanca bir duruş sergilemektedir. Dolayısıyla Şinasi’nin idealize ettiği kahraman, kalemiyle kötülüğe karşı savaşan, sözün ahlakı ve fikrin kudretiyle toplumu dönüştürmeye çalışan bir figürdür. Bu anlayış, Tanzimat döneminde kahramanlığın fizikî kudretten entelektüel rehberliğe evrildiğini simgeleyen güçlü bir göstergedir.

“Olmuş insana taassup bir unulmaz illet

Hüsn-i tadbîrin ile kurtulur andan millet” (Şinasi, 1960: 28-29).

Beyitinde, dünyaya hayat veren en yüce değerın adalet, insana onur kazandıran unsurun ise akıl ve bilgi olduğunu vurgulamaktadır. Şinasi’ye göre Reşit Paşa’nın adaleti, toplumu zalimliğin kasırgasından bir fanus gibi korumakta; cehalet zincirlerini kırarak halkı özgürlüğe kavuşturmaktadır. Bu özgürlük ise yalnızca Reşit Paşa’nın getirdiği kanunlarla mümkün olmaktadır. Söz konusu kanunlar sadece halka değil, padişaha bile haddini bildirecek niteliktedir ve toplumsal sınıf gözetmeksizin herkesi kapsar. Şinasi, böyle bir kahramanın halkı kana bulayarak değil; aklın, adaletin ve doğru yönetim uygulamalarının rehberliğinde kurtaracağını dile getirir (Kaplan, 2014: 163). Yeni kahramanın en güçlü silahı, Reşit Paşa figürü üzerinden kalem, ilim, irfan ve manevi kudret olarak tanımlanmakta; bu kudretin temel dayanağı ise akıl ve bilgi olarak gösterilmektedir. Artık kılıcın yerini kalem, fiziki kuvvetin yerini düşünsel donanım almıştır. Böylece kahramanlık, savaş meydanlarından çıkarak fikir ve hukuk zeminine taşınmakta; toplumu ileriye taşıyan asıl güç, bilgiyle donanmış adil bir zihnin varlığıyla özdeşleşmektedir.

Şinasi ile temelleri atılan kalem kahramanlığı düşüncesi, Namık Kemal tarafından daha da geliştirilmiş ve hürriyet kavramıyla bütünleştirilerek yeni bir ideolojik boyuta

taşınmıştır. Namık Kemal, gerek şahsiyeti gerek eserleriyle yalnızca bir edebiyatçı değil, aynı zamanda Türkiye’de etkisi nesiller boyunca sürecek bir hürriyet mitinin kurucusu ve bu mitin ete kemiğe bürünmüş hali olan bir hürriyet kahramanı olarak konumlanmıştır. Onun kalemi, yalnızca estetik bir araç değil; özgürlük, adalet ve milletin uyanışı için mücadele eden bir ideolojik silah işlevi görür. Böylece kahramanlık anlayışı, zalime karşı silahla değil, düşünceyle savaşılan ve toplumu aydınlatan bir figür etrafında yeniden tanımlanır. Bu kahraman bir ‘düşüncenin kahramanı’dır (Kaplan, 2014: 172). Namık Kemal, hürriyet, vatan ve kahramanlık gibi değerleri, tüm edebî ve düşünsel üretiminde daima ön planda tutmuş; bu kavramları en yüksek perdeden ve güçlü bir söylemle dile getirmiştir. Onun kalemi, bireysel değil toplumsal bir uyanışın, şahsi bir duyarlılık değil milletin kaderiyle bütünleşmiş bir ideolojik mücadelenin aracıdır. Özellikle tiyatro, makale ve şiirlerinde bu kavramlar, yalnızca duygusal temalar değil; aynı zamanda siyasi bir bilinçlenme çağrısı olarak işlev görür. Bu yönüyle Namık Kemal, hem edebî kahramanlık hem de fikrî kahramanlık zemininde modern Türk düşüncesinde kalıcı bir figür haline gelmiştir.

Namık Kemal’in ortaya koyduğu kahraman tipinin en belirgin yönlerinden biri, tıpkı Şinasi’de olduğu gibi, hürriyet kavramına yüklediği anlam ve bu kavrama duyduğu derin bağlılıktır. Ancak Namık Kemal, bu fikri yalnızca düşünsel bir ideal olarak değil, aynı zamanda mücadele edilmesi gereken bir ülkü olarak görür. Hürriyet kavramını yalnızca savunmakla kalmamış, onu bir aşk, bir vecd hali olarak içselleştirmiştir. Bu yönüyle onun kahramanı, tutsaklığı kabul etmeyen, zincire vurulmuş milletini özgürlüğe kavuşturmak için kalemiyle savaşılan bir fikir neferidir. Namık Kemal’in hürriyet aşkı en yoğun biçimde “Hürriyet Kasidesi”nde kendini göstermiş; bunun yanı sıra pek çok şiirinde ve nesir yazısında da bu tema çeşitli yönleriyle işlenmiştir. Böylece onun eserlerinde hürriyet, sadece bir kavram değil, kahramanlıkla bütünleşmiş bir ideolojik simge hâline gelmiştir. Onun kahramanları her zaman hürriyet için mücadele eden kahramanlardır. “Hürriyet Kasidesi”nde bu durum en açık şekilde ifade edilirken Namık Kemal’in diğer eserlerinde de doğrudan ya da dolaylı olarak bu vurgulanmaktadır. Kahramanın bir diğer özelliği kültürlü olmasıdır (Kaplan, 2014: 173). Dolayısıyla, eğitilmiş ve kültür sahibi bireylerin kahraman olarak öne çıkması bir rastlantı değil, bilinçli bir dönüşümün sonucudur. Kalem kahramanı, akıl, fen ve ilimle donandıktan sonra, yalnızca bireysel doğruları değil, toplumun istikbali için gerekli olan hakikatleri de ortaya koyabilir. Bu kahraman tipi,

sadece düşünsel üretimle yetinmez; aynı zamanda toplumu eğitmeyi, hurafelerle örülmüş batıl inanç sistemlerinden halkı kurtarmayı, kültürel seviyeyi yükseltmeyi ve toplumu medeniyetin ilerleyici çizgisine taşımayı kendine bir görev edinir. Böylece kalem kahramanı, hem bireyi hem de toplumu dönüştüren bir aydınlanma aktörü olarak karşımıza çıkar.

Namık Kemal'in eserlerinde eğitim, yalnızca bireysel gelişimin değil, aynı zamanda toplumsal kurtuluşun anahtarı olarak görülmektedir. Bu anlayış, gerek şiirlerinde gerekse tiyatro eserlerinde belirgin bir şekilde yer bulur. Vatan Yahut Silistre oyunundaki İslam Bey, Zekiye ve Sıtkı Bey karakterleri, belli bir eğitim seviyesine ulaşmış; vatan sevgisiyle yoğrulmuş; gerekirse fedakârca mücadele etmeye hazır bireyler olarak resmedilir. Özellikle Zekiye'nin, dönemine kıyasla oldukça ilerici biçimde tahsilli bir genç kadın olarak tasvir edilmesi, yalnızca bireysel değil, toplumsal bir mesaj taşır. Burada eğitimin cinsiyet fark etmeksizin herkes için zorunlu bir ihtiyaç olduğu fikri öne çıkar. Kadının toplum içindeki yeri ve eğitim hakkı konusundaki bu duyarlılık, "Meslek Kadını" adlı şiirde daha açık biçimde dile getirilir. Her ne kadar şiirde "kadının yeri evidir" gibi geleneksel bir ifade yer alsada, bu söylem sınırlandırılmadan hemen sonra çocuklarıyla yalnız kalan kadınların çalışması ve irfan sahibi olması gerektiği vurgulanır. Şiirin temel mesajı, kadınların yükselmediği bir toplumun asla yükselmeyeceği yönündedir. Bu, Namık Kemal'in kahramanlık anlayışında kadının da aktif özne olduğunu; vatanın kalkınması için kadın-erkek tüm bireylerin aynı kararlılıkla ve irade ile mücadele etmesi gerektiği düşüncesini ortaya koyar.

Bunlar da olmasa, kadın insandır,
İnsanın en büyük hakkı irfandır.
Kadın çalışmazsa fikri yükselmez;
Kadın yükselmezse alçalır vatan;

Samimi olamaz onsuz bir irfan (Gökalp, 1989: 115). Ziya Gökalp, şiirlerinde kahramanlık kavramına en çok yer veren düşünce adamlarından ve şairlerden biri olarak öne çıkmaktadır. Ancak onun kahramanlık anlayışı, yalnızca savaş meydanlarında cesaret ve fiziki güçle mücadele eden geleneksel tiplerle sınırlı değildir. Gökalp'e göre kahraman, aynı zamanda barış zamanında milletin yükselmesi için ilim, sanat ve fikir alanlarında çalışan, toplum yararına üretim ve hizmette bulunan kişidir. Bu yönüyle Ziya Gökalp,

kahramanlık anlayışını çok boyutlu bir toplumsal ideal hâline getirir. Kahraman, yalnızca düşmana karşı değil, cehalete, tembelliğe, geriliğe karşı da savaşmalıdır. Bu perspektif, Gökalt'ın hem Türkçölük ideolojisini hem de medeniyetçi vizyonunu besler. Onun kahramanı, milletin yalnızca sınırlarını değil, zihinsel ve kültürel dünyasını da savunmakla yükümlüdür. Böylece Gökalt, kahramanlık olgusunu modernleşme, ilerleme ve toplumsal sorumlulukla iç içe bir şekilde yeniden tanımlar. Kurtuluş Mücadelesi ve Cumhuriyet Dönemi'yle birlikte kahramanlık anlayışı, Osmanlı'daki gaza ve fetih odaklı anlayıştan, daha çok vatan sevgisi, milli bağımsızlık, halk kahramanlığı ve modern idealler üzerine şekillenmiştir. Bu dönemlerden itibaren kahramanlık artık sadece savaş meydanında kazanılan bir ünvan değil, bilim, sanat, eğitim ve toplumsal ilerlemeye katkı sağlayan bireyler için de kullanılan bir kavram haline gelmiştir.

3.2.6.1. Millî Mücadele ve Yeni Kahramanlık Anlayışı

Cumhuriyet'in ilk yıllarında kahramanlık, Milli Mücadele kahramanları ve Kurtuluş Savaşı'nın destansı anlatımları etrafında şekillenmiştir. Mustafa Kemal Atatürk, en büyük kahraman olarak anlatılmış ve onun liderliğinde verilen bağımsızlık mücadelesi, Türk halkının en büyük kahramanlık destanı olmuştur. İsmet İnönü, Kazım Karabekir, Fevzi Çakmak gibi komutanlar, kahraman figürler olarak destanlaşmıştır. Sadece askerî kahramanlar değil, Halıcı Kadın, Gördesli Makbule, Kara Fatma, Sütçü İmam gibi halktan çıkan direnişçilerin kahramanlığı da vurgulanmıştır. Kuvayı Milliye ruhu, Osmanlı'daki bireysel kahramanlık anlayışından farklı olarak halkın topyekûn kahraman olduğu bir anlatıya dönüşmüştür. Kahramanlık artık sadece savaşçı olmak değil Cumhuriyet'in temel felsefesi, sadece savaş meydanlarında değil, ekonomide, eğitimde, bilimde ve sanatta ilerlemeyi de bir kahramanlık olarak görmüştür. Öğretmenler, doktorlar, bilim insanları ve sanatçılar, halkı bilinçlendiren ve ileriye taşıyan kahramanlar olarak görölmüştür. "Köy Enstitüleri" gibi projelerle öğretmenler, vatani ilimle aydınlatan kahramanlar olarak tanıtılmıştır. Atatürk'ün "En büyük savaş cehalete karşı yapılan savaştır." sözü, kahramanlık anlayışının artık eğitim ve bilimde de gösterilmesi gerektiğini ortaya koymuştur.

3.2.6.2. Edebiyatta Kahramanlık

Cumhuriyet dönemi edebiyatında kahramanlar artık Osmanlı'daki gibi sadece bireysel cesaret gösteren kişiler değil, halkın içinden çıkan, toplumu temsil eden ve halkın mücadelesine öncülük eden kişiler olmuştur. Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun "Yaban" romanı, halkın Kurtuluş Savaşı'ndaki kahramanlığını anlatır. Nazım Hikmet'in "Kuvayı Milliye Destanı", kahramanları sıradan halk içinden çıkararak onları yücelten bir anlatıdır. Halide Edib Adıvar'ın "Ateşten Gömlek" romanında, kadın kahramanların mücadelesi ön plana çıkmaktadır ve kahramanlıkta kadının ne kadar önemli bir rol oynadığı vurgulanmaktadır. Sanat ve edebiyatta kahramanlık örnekleri saymakla bitmez ama biz kendi konumuzun sınırlarını çok aşmamak ve bu konunun çok geniş bir araştırmaya ihtiyaç duyduğunu belirtmekle yetineceğiz.

3.2.6.3. Kadın Kahramanlar ve Toplumsal Kahramanlık

Cumhuriyet'le birlikte kadınların kahramanlık anlayışı da değişmiş ve genişlemiştir. Osmanlı'da kahraman kadın figürleri genellikle savaşçı ya da eşine sadık kadınlar olarak betimlenirken, Cumhuriyet'le birlikte kadınlar toplumda aktif roller alan kültür ve bilgileriyle, meslek hayatındaki başarılarıyla öncü kadın kahramanlara dönüşmüştür. Halide Edib Adıvar, Sabiha Gökçen, Afife Jale gibi kadınlar, kahramanlık kavramında kadının temsiline artık özellikle eski Türk kültüründe olduğu gibi yalnızca savaş meydanında ve devlet yönetiminde değil, sanatta, bilimde, eğitimde, tıpta, havacılıkta her alanda da var olabileceğini göstermiştir. Örneğin Sabiha Gökçen, dünyanın ilk kadın savaş pilotu olarak yeni bir kahramanlık anlayışını temsil eden önemli bir kadın kahraman figürü olarak ön plana çıkmıştır.

3.2.6.4. Bilim ve Teknoloji Alanında Kahramanlık

Modern zamanlarda değişen kahramanlık algısıyla birlikte artık fiili olarak savaşın mücadelenin yerini akıl, eğitim, bilim ve teknoloji ile ilerlemekle öncü olmakla gerçekleştirilebilen bir değer haline almıştır ve bu alanda da Türk kültürünün güçlü temsilcileri, yeni nesil kahramanları olarak gösterebileceğimiz isimlerden bazıları: Aziz

Sancar (Nobel Ödüllü Bilim İnsanı) 2015 yılında Nobel Kimya Ödülü'nü kazanarak Türk bilim dünyasını uluslararası alanda temsil etmiştir. DNA onarımı üzerine yaptığı çalışmalar tıp dünyasında devrim yaratmıştır. Türk gençleri için bilimsel alanda çok önemli bir kahramanlık figürü olmuştur. Selçuk Bayraktar (Milli Teknoloji Hamlesi Öncüsü) Türkiye'nin savunma sanayisinde devrim yaratan insansız hava araçlarını (SİHA/İHA) geliştirmiştir. Milli teknoloji ve savunma sanayisinde Türkiye'yi dünya liderleri arasına sokmuştur. Savunma sanayisindeki yerli üretimi teşvik eden bir kahramanlık figürü haline gelmiştir. Bu örnekleri de çoğaltabiliriz ve her biri Türk kültürünün modern çağda çok önemli birer kahramanlık sembolleri olmuştur.

3.2.6.5. Kültür ve Sanatta Kahramanlık

Sanat ve kültür elçisi olarak kabul edilen Barış Manço, sanat hayatı boyunca Türk kültürünü, milli motifleri ve kahramanlık değerlerini işleyen şarkılar yapmıştır. Çocuklara ve gençlere yönelik kültürel programlarıyla bir neslin önemli bir kahramanı olmuştur. Bir diğer önemli isim Türk halk müziğinin büyük ustası, Neşet Ertaş'tır. Türk kültürünün çok önemli kıymetlerinden biridir. Türk halk müziğinin en büyük ustalarından biri olarak kabul edilir ve Anadolu'nun kültür kahramanları arasına girmiştir.

3.2.6.6. Spor Alanındaki Kahramanlık

Kahramanlığın çok farklı şekillerde çeşitlendiği çağımızda spor alanındaki öncü bazı isimler ya da gruplar da verdikleri farklı alanlardaki mücadele sayesinde kahramanlık sembolüne dönüşebilmektedir. Örneğin, Naim Süleymanoğlu (Cep Herkülü - Halter Kahramanı) bu alanda önemli bir isimdir. Türk spor tarihinin en büyük kahramanlarından biri sayılabilir. Olimpiyatlarda kırdığı rekorlarla dünya halter tarihine adını altın harflerle yazdırmıştır. Bu başarısının yanında Bulgaristan'daki Türk azınlığa yapılan baskıları dünyaya duyurarak milli kahraman haline gelmiştir. Bir diğer isim Mete Gazoz (Olimpiyat Şampiyonu Milli Okçu) Türk ata sporu okçulukta başarısı ile 2020 Tokyo Olimpiyatları'nda okçuluk alanında altın madalya kazanarak Türk spor tarihinde iz bırakan bir kahraman olmuştur. Ampute Milli Futbol Takımı, engelleri aşarak

kazandıkları uluslararası başarılarla Türkiye'ye büyük gurur yaşatmışlardır. “İmkânsız yoktur” mottosuyla kahramanlık figürleri haline gelmişlerdir.

3.2.6.7. Kahramanlık ve Modernleşme

Cumhuriyet'in getirdiği en büyük değişimlerden biri, kahramanlık kavramının bireysel bir güç gösterisi olmaktan çıkıp, toplumsal ilerleme ile bağlantılı hale gelmesidir. Sanayide, teknolojiye ve eğitimde ilerleme sağlayan her birey, bir kahraman olarak görülmeye başlanmıştır. İnönü, Kore ve Kıbrıs Savaşları gibi askerî mücadelelerde de kahramanlık anlayışı devam etmiştir, ancak artık kahramanlar sadece askerler değil, ülkenin gelişimine her anlamda katkı sağlayan kahramanlar olmuştur.

Cumhuriyet dönemiyle birlikte Türk kültüründe kahramanlık, yalnızca savaş meydanındaki yiğitlikten ibaret olmaktan çıkmış, toplumsal gelişim, bilim, sanat, eğitim ve ekonomik kalkınmayla bağlantılı hale gelmiştir. Kahramanlık artık sadece savaşçı olmak değil, vatan için çalışan her bireyin gösterebileceği bir erdem olarak görülmüştür. Kadınlar, öğretmenler, bilim insanları, sanatçılar da kahramanlık anlatılarında kahraman olarak yer almışlardır. Vatan sevgisi ve fedakârlık ruhunu ön plana çıkaran kahramanlardır bu kahramanlar. Bağımsızlık ve özgürlük için mücadele etmişlerdir. Milleti birlik ve beraberliğini temsil ederler. Cesaret, inanç ve adanmışlıkla hareket etmişlerdir. Kurtuluş Savaşı'nda halk kahramanları ön plana çıkmıştır ve artık kahramanlık bireysel olmaktan çok toplumsal bir olgu haline gelmiştir. Bu yüzden Kurtuluş mücadelesi ve Cumhuriyet dönemini de kapsayan modern dönem olarak adlandırdığımız bu yakın dönem, kahramanlık anlayışının en köklü şekilde değiştiği, farklı bir boyuta evrildiği dönemlerden biri olarak görülmektedir.

3.2.7. Cumhuriyet Dönemi Kahramanlık Eserleri

Cumhuriyet dönemi Türk Edebiyatında ve Sanatında kahramanlık, özellikle Kurtuluş Savaşı ve yakın tarihimiz etrafında şekillenerek işlenmiştir.

Kurtuluş Savaşı Konulu Romanlar:

- Halide Edib Adıvar – Ateşten Gömlek (1923): İlk Kurtuluş Savaşı romanıdır. Ayşe adlı kadın kahramanın mücadelesi ön plandadır.
- Yakup Kadri Karaosmanoğlu – Yaban (1932): Milli Mücadele’nin Anadolu halkı üzerindeki etkilerini anlatır. Aydın-köylü çatışmasını işler.
- Tarık Buğra – Küçük Ağa (1963): Kurtuluş Savaşı’na katılan bir Osmanlı subayının kahramanlık hikâyesidir.
- Turgut Özakman – Şu Çılgın Türkler (2005): Belgesel tarzında yazılmış bir Kurtuluş Savaşı romanıdır. Milli Mücadele’nin kahramanlarını detaylı bir şekilde anlatır.

Kahramanlık Şiirleri:

- Mehmet Akif Ersoy – İstiklal Marşı: Türk milletinin bağımsızlık mücadelesini anlatan Türk Milletinin en önemli milli şiiridir.
- Nazım Hikmet – Kuvayı Milliye Destanı: Milli Mücadele kahramanlarını anlatır.
- Necip Fazıl Kısakürek – Sakarya Türküsü: Türk milletinin tarih boyunca süregelen kahramanlık ruhunu işler.
- Arif Nihat Asya – Bayrak Şiiri: Türk bayrağına adanmış bir kahramanlık şiiridir.

Modern Kahramanlık Filmleri ve Dizileri:

- Dağ (2012) ve Dağ 2 (2016) – Modern Türk askerlerinin kahramanlıklarını anlatmaktadır.
- Ayla (2017) – Kore Savaşı’nda Türk askerlerinin kahramanlığını anlatmaktadır.
- Cep Herkülü: Naim Süleymanoğlu (2019) – Bir sporcunun milli mücadele ruhunu yansıtmaya çalıştığı çok önemlidir.
- Diriliş: Ertuğrul (2014-2019) – Osmanlı’nın kuruluş sürecindeki kahramanlık hikâyelerini işlemektedir.

Türk kültüründe kahramanlık olgusu destanlardan halk hikâyelerine, Osmanlı dönemi gazavatnâmelerinden modern romanlara, mimariye, tiyatroya, şiirlere, filmlere, dizilere, çizgi filmlere saymakla bitmeyecek ve araştırma alanı çok geniş olan bir yelpazede işlenmektedir. Ve her biri ayrı bir araştırmayı gerektirmektedir. Kahramanlık olgusunun işlendiği eserleri çalışmamızın kapsamı dolayısıyla buraya alabildiğimiz belli başlı

örnekler ile vermeye çalıştık yoksa bu eserler oldukça büyük bir külliyattır ve ayrı çalışma konusu gerektirir.

3.2.8. Cumhuriyet Dönemi Türk Kültüründe Kahramanlık Sembolleri

Türk kültüründe kahramanlık, tarih boyunca destanlar, efsaneler, mitler, bayrak, vatan sevgisi, milli mücadele ve lider figürleri etrafında şekillenmiştir. Modern dönemde ise Kurtuluş Savaşı, Türk Silahlı Kuvvetleri, milli kahramanlık sembolleri, kahramanlar ve kültürel figürler kahramanlık sembollerine dönüşmüştür.

Türk kültüründe modern dönemde kahramanlığı temsil eden en önemli sembolleri şöyle sıralayabiliriz:

3.2.8.1. Türk Bayrağı

Bağımsızlığın ve kahramanlığın en büyük sembolüdür. Al rengi şehitlerin kanını, ay ve yıldız ise gökyüzündeki kutsal Türk sembollerini temsil eder. Kurtuluş Savaşı'ndan günümüze kadar vatanseverlik ve kahramanlık ruhunu yansıtır. Türk bayrağı, yalnızca bir devlet sembolü ya da ulusal kimliğin görsel bir temsili olmanın ötesinde, tarihsel hafızayı, kolektif direnişi ve kurucu kahramanlık anlatılarını derinlemesine içkinleştirmiş kültürel bir semboldür. Onun biçimsel unsurları, al zemin üzerine ay ve yıldız, hem tarihî mücadelelerin hem de milletin varoluşsal serüveninin simgesel temsilleridir. Dolayısıyla Türk bayrağı, modern ulus-devletin bayrağı olmanın ötesinde, milletin kahramanlık mücadelesinin somutlaştığı bir değerler bütünü temsil eder. Türk bayrağının al rengi, geleneksel yorumlarda “şehit kanını” sembolize eder. Bu ifade, yalnızca romantik bir milliyetçilik söylemi değil, aynı zamanda Türk kültüründe kanın kurban, sadakat ve kahramanlık bağlamında sahip olduğu kutsallığın da bir yansımasıdır. Şehitlik ve gazilik kavramları Türk tarih anlatılarında kahramanlıkla özdeşleştirilmiş olup, bu renkle birlikte Türk milletinin savaş meydanlarındaki direniş hafızasını canlı tutar. Ay ve yıldız ise İslamî anlamların yanı sıra eski Türk kozmolojisinde yer alan göksel güçler, kader ve kutsal yönetim fikirleriyle ilişkilidir. Orhun Yazıtları'ndan itibaren ay ve yıldız figürlerinin, gök tanrıcılık inancı çerçevesinde ilahi meşruiyetin sembolleri olduğu

görülür. Bu bağlamda bayraktaki ay-yıldız, sadece dini bir sembol değil, göksel iradenin desteklediği meşru bir kahramanlık mücadelesinin de göstergesidir.

Türk bayrağı özellikle Kurtuluş Savaşı döneminde, işgale karşı verilen direnişin ve kolektif kahramanlığın başat sembolü hâline gelmiştir. Bu dönemde bayrak, “milletin istiklali” için verilen mücadeleyi somutlaştıran bir unsur olarak, yalnızca cephelerde değil, halkın dilinde, şiirinde ve müziğinde kahramanca direnişin metaforu hâline gelir. Mehmet Akif Ersoy’un İstiklâl Marşı’nda geçen bayrak, bu bağlamda direnişin sönmeyen meşalesi olarak betimlenir. Bu yönüyle Türk bayrağı, sadece bir kimlik işareti değil, geçmişteki kahramanlıkların sürekli hatırlanması ve yüceltilmesi adına hafıza taşıyıcısı, bir anlatı sembolüdür. O artık bir kumaş parçası değil, geçmişin şehitleriyle, geleceğin idealleri arasında kurulan kutsal bir sözleşmenin temsilidir.

Türk eğitim sistemi içerisinde bayrak, kahramanlık eğitiminin merkezî bir ögesi olarak işlev görür. Andımız, törenler, İstiklâl Marşı eşliğinde yapılan bayrak selamlama pratikleri, çocuk yaşlardan itibaren bireyin kahraman milletin bir ferdi olduğu bilinciyle yetişmesini amaçlar. Bu törenler aracılığıyla bayrak, kutsallıkla çevrelenen bir kahramanlık sembolüne dönüşür; ona gösterilen saygı bir tür millî sadakat yemini işlevi taşır. Ayrıca bayrağın cenaze törenlerinde şehitlerin üzerine örtülmesi, onun kahramanlıkla olan bağını da ritüelleştirir. Bu uygulama, bayrağın savaşta ölenlerin bedenlerini sarmasıyla sembolik olarak milletin onlara duyduğu minneti gösterir ve kahramanlığın maddeleşmiş ama en büyük manevi timsali hâline gelir. Türk bayrağının kahramanlıkla olan ilişkisi yalnızca modern dönemle sınırlı değildir. Göktürklerden Osmanlı’ya kadar uzanan süreçte, “tuğ” ve “sancak” gibi bayrak türleri, ordu düzeni, ilahi koruma ve hükümdarlık yetkisinin göstergeleri olarak değerlendirilmiştir. Özellikle Osmanlı sancağının savaşa çıkarken önde taşınması, bayrağın zaferin ve yiğitliğin görsel temsili olduğunu ortaya koyar. Bu süreklilik, Türk kahramanlık kültürünün bayrak etrafında nasıl merkezileştiğini ve onun zamanlar ötesi bir kahramanlık sembolüne dönüştüğünü kanıtlar. Türk bayrağı, bireyin değil milletin kahramanlık anlatısını temsil eder. Onun üzerine yüklenen anlamlar tarihî, mitolojik ve ideolojik katmanlarla örülüdür. Bayrak bu anlamda sadece bir ulusal kimlik göstergesi değil; Türk milletinin savaşlarla, acılarla ve zaferlerle şekillenen varoluşsal kahramanlık hafızasının yaşayan bir

sembolüdür. Bu yüzden Türk bayrağı, hem geçmişteki mücadelelerin kutsal emaneti hem de gelecekteki kahramanlıkların sessiz çağrısıdır.

3.2.8.2. İstiklâl Marşı (Mehmet Akif Ersoy, 1921)

Türk milletinin bağımsızlık ve kahramanlık mücadelesini anlatan en önemli şiiirdir. Milli direnişin ve vatan sevgisinin sembolüdür. “Korkma! Sönmez bu şafaklarda yüzen al sancak” dizeleri, Türk milletinin asla teslim olmayacağını vurgular. İstiklâl Marşı, yalnızca bir millî marş olarak değil, Türk milletinin tarihsel varoluş mücadelesinin, kolektif kahramanlık hafızasının ve ulusal kimliğinin edebî ve ideolojik bir metin üzerinden kristalleştiği kurucu bir belgedir. Mehmet Akif Ersoy’un kaleminden çıkan bu eser, bir marştan çok daha fazlasıdır; o, Türk milletinin istiklalini ve istikbalini savunurken gösterdiği cesaretin, inancın ve vatan sevgisinin şiirsel bir destanı, bir nevi modern kahramanlık destanıdır. İstiklâl Marşı, yapısal olarak epik şiir formuna sahiptir. Bir milleti anlatır; mücadeleyi, yiğitliği, direnişi dile getirir. Bu yönüyle Dede Korkut Hikâyeleri’nden Köroğlu Destanı’na, Manas Destanı’ndan Alp Er Tunga sagusuna kadar uzanan Türk epik anlatı geleneğinin çağdaş bir yansımasıdır. Marşta yer alan; “Korkma, sönmez bu şafaklarda yüzen al sancak” mısrası, bir kahramana hitap değil, milletin bizzat kendisine hitap eden bir yüreklendirme olarak epik şiirdeki destan anlatıcısı işlevini üstlenir. Böylece İstiklâl Marşı’nda kahraman bir kişi değil, milletin kendisidir. İstiklâl Marşı, bir milletin sadece askeri değil, manevi ve metafizik gücünü de yansıtır. Türk milletinin tarih boyunca özgürlük ve bağımsızlık ideallerinden taviz vermeyen karakterini ön plana çıkarır. Bireysel cesareten çok kolektif bir kahramanlık ahlâkını temsil eder. Bu da onu sıradan bir marştan çıkarıp, millî şahsiyetin edebî bir yansımasına dönüştürür. İstiklâl Marşı’ndaki kahramanlık tasavvuru üç temel üzerine inşa edilmiştir:

1. Bayrak: “Sönmeden yurdumun üstünde tüten en son ocak” gibi mısralarla al bayrak, sadece devletin değil, özgürlük için verilen mücadelede dökülen şehit kanlarının sembolü hâline gelir.
2. Vatan: “Bastığın yerleri ‘toprak!’ diyerek geçme, tanı!” ifadesiyle toprak, kutsallık kazanır; kahramanlık, bu kutsal vatana sahip çıkmakla anlam bulur.
3. İman: “Hakkıdır Hakk’a tapan milletimin istiklâl!” dizesiyle kahramanlık yalnızca fizikî mücadeleye değil, ilahi adalet ve inançla yoğrulmuş bir ruh haline dayanır. Bu, Türk-İslam kahramanlık anlayışının özüdür. Bu üç unsur, Türk İslamî

devir halk kültüründe sıkça karşılaşılan “alp-eren” tipinin de temellerini oluşturur, yani; hem savaşçı, hem ahlaklı, hem inançlı kahraman.

İstiklâl Marşı’nın asıl işlevlerinden biri, toplumsal hafızayı diri tutmak ve millî birlik hissini pekiştirmektir. Her okul töreninde, her devlet merasiminde tekrar edilen bu marş, kuşaklar arasında ortak bir kahramanlık bilinci oluşturur. Ayrıca İstiklâl Marşı’nın yazıldığı dönem yani Kurtuluş Savaşı yılları, Türk milletinin tarihteki en zorlu varoluş mücadelesini verdiği zamandır. Bu da metne yalnızca bir ideal değil, gerçekleşmiş bir kahramanlık pratiğinin ifadesi olma özelliği kazandırır. Mehmet Akif, marşın dilini süslemektense, onu yüksek sesli bir nida, içten gelen bir haykırış hâline getirir. Bu da onu sadece estetik bir şiir değil, bir eylem çağırısı ve bir milli direniş bildirgesi kılar. İstiklâl Marşı, Türk milletinin kahramanlık serüveninin şiirsel, epik ve kutsal formda ifadesidir. O bir marş değil; millî bir manifesto, bir toplumsal sözleşme, bir kahramanlık yemini. Mehmet Akif’in dediği gibi, “Allah bu millete bir daha İstiklâl Marşı yazdırmayın!” sözü, bu marşın bir kurtuluşun ve varoluşun şiiri olduğunu tesciller. Dolayısıyla İstiklâl Marşı, yalnızca geçmiş i yüceltmez; geleceğe de bir kahramanlık ideali olarak yön gösterir.

3.2.8.3. Çanakkale Şehitliği/Anıtlar ve Anıtkabir

Çanakkale Savaşı’nda destan yazan Türk askerlerini simgeleyen anıtlar, modern kahramanlık sembollerindendir. 57. Alay Şehitliği, Conkbayırı ve Kilitbahir Anıtı, Türk askerinin kahramanlık ruhunu yansıtır ve önemli kahramanlık sembollerdir. Çanakkale Şehitliği ve Anıtları, Türk milletinin tarihsel hafızasında yalnızca bir savaş alanının kalıntısı ya da anma yeri değil; kolektif bir varoluş mücadelesinin toprağa ve taş a kazınmış destanıdır. Bu mekânlar, kahramanlığın yalnızca sözle değil, mekânsal temsil, ritüel ve mimari yoluyla da inşa edildiği kutsal alanlar olarak işlev görür. Çanakkale, bu yönüyle bir coğrafya olmanın ötesinde, Türk milletinin “ölümle sınanmış” varlık bilincinin, tarihsel bir eylemle şekillenen kimlik anlatısının merkezî bir durağıdır. Çanakkale Savaşları, yalnızca askerî bir zafer ya da bir cephe başarısı değil, milletin bütün fertleriyle seferber olduğu, kolektif kahramanlık pratiğinin sergilendiği bir varoluş mücadelesidir. Bu savaş, yaşlısıyla genciyle, kadınıyla erkeğiyle topyekûn bir milletin iradesini, direnişini ve fedakârlığını içerir. Burada kahramanlık, yalnızca düşmana karşı savaşmak değil, canını bir ideal uğruna feda etmek, şehitlik mertebesine ulaşmakla anlam

kazanır. İşte bu şehitlerin anısına kurulan Çanakkale Şehitliği, Türk milletinin kahramanlık hafızasını maddi bir forma dönüştürür. Her mezar taşı, bir hayatın, bir ideali uğruna feda edilmişliğin sembolüdür; her anıt, ölümsüzleştirilen bir değerler sisteminin mimari ifadesidir.

Türk kültüründe toprak, tarih boyunca yalnızca üretim alanı değil, aynı zamanda kutsal bir unsur olagelmıştır. Çanakkale Şehitliği özelinde bu kutsallık, toprağın şehit kanıyla yıkanması metaforu üzerinden daha da derinleşir. Burada toprağa düşen her nefer, milletin ebedî varoluşu için bir tohum gibidir. Dolayısıyla bu şehitlik, “vatan toprağı” kavramının kutsiyetle birleşerek kahramanlık bilincini inşa ettiği yerdir. Ziyaretçiler için bu alan, sıradan bir coğrafi mekân değil, bir ibadetgâh kadar derin bir manevi tecrübe alanına dönüşür. Burada kahramanlık, fiziksel cesareten çok, ölüm ötesi bir değerle bütünleşmiş bir aidiyet duygusudur. Bu yapı, bireysel kahramanlıkların değil, milletçe yazılan bir destanın anıtıdır. Abide’nin üstten bakıldığında ay-yıldız formunu çağrıştıran yapısı da, şehitlerin Türk bayrağında “yaşadığı” inancını simgeler. Ayrıca buradaki kitabeler, anıtlar ve sembolik mezarlar, toplumsal hafızanın sürekliliğini sağlayan yazılı anlatılar gibi işlev görür. Bu anlamda mimari, sessiz bir anlatıcıdır; taşların diliyle kahramanlık anlatılır. Çanakkale Şehitliği ve anıtları, yalnızca geçmişi anmakla kalmaz, bugünü ve geleceği de şekillendiren bir millî hafıza politikası içinde işler. Resmî törenler, okul gezileri, belgeseller ve edebiyat ürünleri vasıtasıyla bu alan, sürekli olarak yeniden üretilen bir kahramanlık anlatısı merkezidir. Burada kahramanlık, nostaljik bir geçmişe özlem değil, bugünkü millet bilincini diri tutma ve gelecek kuşaklara aktarma görevini üstlenir.

Çanakkale, yalnızca şehitlikle değil; şiirlerle, marşlarla, filmlerle ve türkülere yansıyan kahramanlık motifleriyle de bir anlatı mekânı hâline gelir. Çanakkale Şehitliği ve Anıtları, Türk milletinin kahramanlık anlatısında sadece bir tarihî hatırlama nesnesi değil, değerlerin mekâna dönüşmüş halidir. Bu alanlar, milletin geçmişle yaptığı sessiz bir antlaşmanın, fedakârlıkla örülmüş bir kolektif kimliğin, ölümle kutsanmış bir vatan fikrinin ete kemiğe bürünmüş hâlidir. Bu bağlamda Çanakkale yalnızca bir savaşın adı değil, Türk milletinin “kahramanlıkla yeniden doğduğu” yer olarak tarihsel, estetik ve ideolojik düzlemde çok eşsiz bir anlam kazanır.

Anıtkabir: Cumhuriyet'in kurucusu ve en büyük kahramanlarından biri olan Atatürk'ün istirahatgahıdır. Burası bağımsızlık mücadelesi, vatanseverlik ve kahramanlık sembolü olarak görülmektedir. Anıtkabir, yalnızca anıt mezar değil, modern Türkiye'nin kurucu kahramanı olan Mustafa Kemal Atatürk'ün şahsında somutlaşan kahramanlık anlayışının mimari, ideolojik ve estetik bir temsilidir. Bu yapı, hem mimarisi hem de işleviyle Türk milletinin tarihî mücadelelerini, kolektif belleğini ve kahramanlık kültürünü zamansız bir mekânda buluşturan bir "hafıza anıtı" olarak değerlendirilmelidir. Mustafa Kemal Atatürk, yalnızca bir asker ya da siyasetçi değil, Türk milletinin modernleşme, bağımsızlık ve yeniden doğuş sürecinin mitik önderi, bir kurucu kahraman olarak anılır. Anıtkabir bu yönüyle, Atatürk'ün şahsında somutlaşan bu kolektif mitin mekâna kazınmış hâlidir. Anıtkabir'in mimarisi, Selçuklu ve Osmanlı mimarisinden izler taşıyan modern bir üslupta inşa edilmiştir. Bu mimari dil, hem tarihe dayanan bir sürekliliği hem de çağdaşlaşma idealini yansıtır. Yapının en çarpıcı bölümü olan Şeref Salonu, sadece Atatürk'ün sembolik naaşının bulunduğu bir oda değil, Türk milletinin en yüce değerlerini temsil eden kahramanlık mabedidir. Aslanlı Yol, ziyaretçileri tören havasında, sessiz ve saygılı bir yürüyüşe davet ederek ritüelleştirilmiş bir kahramanlık yolculuğu sunar. Anıtkabir, sadece bir ziyaret alanı değil; her yıl binlerce kişinin katıldığı devlet törenlerinin, anma günlerinin ve halk ziyaretlerinin merkezidir. 10 Kasım sabahları saat 09.05'te başlayan saygı duruşları, devlet erkânının çelenk sunumu, askerî kortejler ve halkın sel gibi akışı, bu mekânı kahramanlıkla kutsanmış bir ritüel merkezine dönüştürmektedir. Bu törenler, kahramanlık kültürünün yalnızca geçmişe değil, günümüz kuşaklarının da kolektif kimliğine nasıl sirayet ettiğini göstermektedir. Özellikle gençlerin, çocukların ve öğrencilerin Anıtkabir'e düzenli ziyaretleri, kahramanlık bilincinin eğitimsel ve kültürel aktarımı açısından dikkate değerdir. Anıtkabir, Türk halkının zihinsel coğrafyasında yalnızca Ankara'da bir anıt değil; bir değerler sistemi, bir duruş ve bir idealler manzumesi olarak yaşar. Okul kitaplarında, televizyon yayınlarında, resmî söylemlerde ve bireysel anlatılarda Anıtkabir, milletin kahramanlık geçmişiyle kurduğu bağın somut ve sürekli bir temsili hâline gelir. Anıtkabir, Türk milletinin kurucu kahramanı Mustafa Kemal Atatürk'ün şahsında sembolleşen bağımsızlık, irade ve cesaret gibi değerlerin mimari, ritüel ve ideolojik olarak vücut bulduğu eşsiz bir mekândır. Burada kahramanlık, sadece geçmişe ait bir başarı değil, bugünün kimliğine yön veren yaşayan bir ilke, bir milli ahlâkî duruş hâline gelir. Bu yönüyle Anıtkabir, Türk kültür

tarihinde kahramanlığın yalnızca destanlar, şiirler ya da marşlarla değil; taşla, mermerle, ritüelle ve sessizlikle de anlatılabileceğini gösteren büyük bir anlatıdır. O, hem bir sükûnun hem de bir milletin kendine verdiği sözün abidesidir.

3.2.8.4. Asker Uğurlama Gelenekleri

Kahramanlık ritüelleri bağlamında baktığımızda, Mehmetçik uğurlama törenleri, modern dönemde kahramanlık ruhunu besleyen önemli geleneklerdir. Asker uğurlama gelenekleri, Türk kültüründe yalnızca bireyin zorunlu askerlik görevine uğurlanması anlamına gelmez. Bu pratik, tarihsel ve kolektif bir bilinç içinde şekillenmiş; kahramanlık, aidiyet, vatan sevgisi ve toplumsal dayanışma gibi kültürel değerlerin ritüel bir biçimde dışavurumudur. Dolayısıyla asker uğurlama geleneği, modern bir toplumda dahi, tarih öncesinden süregelen savaşçı kültürün ve kahramanlık genlerinin günümüzdeki en canlı izlerinden biridir ve bireyin bir hayat evresinden başka bir evreye geçişini temsil eder. Çocukluk ve sivil kimlikten ayrılarak askerî kimliğe geçiş, toplum nezdinde bir kahramanlık sorumluluğunu üstlenme anlamı taşır. Bu geçiş, eğlenceler, dualar, kurban kesme, kına yakma gibi simgesel eylemlerle kutsanır ve yüceltilir. Özellikle kına yakılması, hem “askere gidenin kurbanlık koç” gibi kutsandığını hem de onun artık millet için “kendini adadığı”nı gösteren sembolik bir pratiktir. Bu da bireysel bir eylemin toplumsal ve kutsal bir anlamla donatılmasını sağlar. Türk asker uğurlama gelenekleri, İslamiyet öncesi Türk savaş kültürüne kadar uzanır. Eski Türklerde alp olma, yalnızca cesur olmakla değil, topluma hizmet etme, kutsal görevi yerine getirme anlamına da gelirdi.

Asker uğurlama törenleri, birey ile millet arasındaki sembolik sözleşmenin yeniden üretildiği anlardır. Gencin askere gönderilmesi, yalnızca bireysel bir görev değil, aile onuru, vatan borcu ve toplumsal sadakat ifadesidir. Özellikle anne-babaların duygusal tepkileri, gençlerin gözyaşları, mahallelinin hayır duaları, kahramanlık kültürünün aile ve toplum yapısında nasıl içselleştiğini gözler önüne serer. Asker uğurlama gelenekleri, Türk kültüründe kahramanlığın sadece cephede değil, toplumsal bilinçte ve ritüellerde de yaşatıldığını gösteren önemli bir sembolik eylemler bütünüdür. Bu gelenek, milletin tarihsel hafızasında yer etmiş olan savaşçı kültürün, barış zamanındaki görünümüdür. Dolayısıyla asker uğurlama töreni, yalnızca bir gencin askere gitmesi değil; toplumun bir

bireyini kahramanlık yoluna yolcu etmesi, ona vatanın kutsallığını emanet etmesi ve onu bir toplumsal mitin parçası hâline getirmesidir. Bu yönüyle asker uğurlama, çağlar boyunca değişen görünümüne rağmen, Türk milletinin kahramanlık anlatısında değişmeyen bir yapı taşıdır.

3.2.8.5. Milli Bayramlar

Aslında kahramanlık mücadelesi sonucu kazanılan önemli sembollerdir ve sıralamaya dâhil edilebilir. Millî bayramlar, bir milletin tarihsel dönüm noktalarını anmak ve yeniden üretmek amacıyla oluşturduğu kolektif ritüellerdir. Türkiye bağlamında düşünüldüğünde, 23 Nisan Ulusal Egemenlik ve Çocuk Bayramı, 19 Mayıs Atatürk'ü Anma, Gençlik ve Spor Bayramı, 30 Ağustos Zafer Bayramı ve 29 Ekim Cumhuriyet Bayramı gibi tarihî temellere dayanan millî günler, yalnızca geçmişin hatırlanması değil, kahramanlık anlatılarının kurumsallaştırıldığı ve süreklileştirildiği sosyal formlardır. Bu bayramlar, bireyleri ulusal kimlik, kolektif hafıza ve kahramanlık ideali etrafında birleştiren sembolik yapılar hâline gelerek, kahramanlığın zamanlar ve kuşaklar ötesinde yeniden inşa edilmesini sağlar. Millî bayramlar, geçmişte yaşanmış kahramanlık olaylarının yalnızca anılması değil, toplumsal hafızada sürekli yeniden inşa edilmesidir. Bu anlamda millî bayramlar, bireylerin tarihsel olaylara duygusal ve ahlâkî bağlar kurarak yönelmelerini sağlayan toplumsal bir bilinç üretme araçlarıdır.

Millî bayramlar, ritüelleşmiş kahramanlık anlatılarının somutlaştığı toplumsal pratiklerdir. Törenler, yürüyüşler, konuşmalar, şiir dinletileri ve marşlar aracılığıyla bu anlatılar bir estetik bütünlük içinde sunulur. Bu da milli kimliğin görsel bir biçimde sahnelenmesini sağlar. Bu nedenle millî bayramlar yalnızca soyut kahramanlık değerlerini değil, somut tarihsel kişilikler etrafında şekillenmiş anlatı figürlerini de ritüelleştirir. Bu figürler, bayram günlerinde sembolik olarak yeniden “canlandırılır”, toplumun kahramanlıkla bağ kurma ihtiyacı karşılanır. Millî bayramlar, Türk kültür tarihinde kahramanlık anlatısının sadece sözlü ya da yazılı değil, toplumsal pratik ve estetik ritüel yoluyla da yaşatıldığı kurumsal formlardır. Bu bayramlar aracılığıyla bireyler, hem milletin geçmişteki kahramanlık mücadelelerine bağlanır hem de bu değerlerin sürdürücüsü olma sorumluluğunu üstlenir. Her millî bayram, kahramanlık

hafızasının canlı tutulduğu, geçmişin ideallerinin geleceğe taşındığı simgesel bir antlaşma günüdür.

Dolayısıyla, Modern dönemde kahramanlığı sembolize eden figürler, sadece geleneksel savaşçılar veya mitolojik karakterlerle sınırlı kalmayıp, bilim, teknoloji, toplumsal dayanışma ve etik değerlerle de şekillenmiştir. Kahramanlık artık bireylerin fedakârlıkları, mücadeleleri ve ilham verici başarıları ile tanımlanır hale gelmiştir.

3.2.9. Türk Kültüründe Geçmişten Günümüze Değişmeyen Kahramanlık Unsurları

Türk kültür tarihinde kahramanlık anlayışı, binlerce yıl boyunca süregelen bir devamlılık göstermiştir. Türk destanlarından tarihi olaylara kadar pek çok örnek, kahramanlık kavramının temel bazı unsurlar etrafında şekillendiğini gösterir. İşte Türk kültür tarihinde değişmeden süregelen kahramanlık özellikleri:

3.2.9.1. Cesaret ve Savaşçılık

Türkler, tarih boyunca savaşçı bir toplum olarak tanınmışlardır. Destanlarda ve tarihi kayıtlarda Türk kahramanları, korkusuzlukları ve savaş meydanındaki üstün yetenekleriyle öne çıkar. Alp, Bahadır gibi unvanlar, kahraman savaşçılar için kullanılmıştır. Türk kültüründe kahramanlık, yalnızca ahlaki bir duruş ya da toplumsal görev bilinci değil, tarih boyunca şekillenmiş bir yaşam biçimi, bir dünya görüşüdür. Bu anlatılarda en köklü ve değişmeyen unsurlar cesaret ve savaşçılıktır, bireyin hem içsel erdemlerini hem de dışsal eylem gücünü belirleyen başat kavramlar olarak, kahramanlık tipolojisinin merkezinde yer alırlar. Türk destanlarında, halk hikâyelerinde, tarih yazımında ve sözlü kültür ürünlerinde cesaret ve savaşçılık, hem bireysel karakteri şekillendiren hem de toplumsal ideali yücelten birer motif olarak karşımıza çıkar. Türk kahramanlık geleneğinin temeli, Orta Asya'daki erken dönem Türk toplumlarının göçebe savaşçı kültürüne dayanır. Bu toplumlarda yaşam, doğayla, düşmanla ve kaderle mücadele gerektiriyordu. Oğuz Kağan, çocukluğundan itibaren cesaretiyle öne çıkar. Aslana, ejderhaya, düşman beylere karşı verdiği mücadele, hem bireysel cesaretin hem de kut anlayışına dayalı liderliğin göstergesidir. Alp Er Tunga, hem savaşçı hem de bilge

olan bu karakter, düşman karşısında eğilmeyen bir yiğitliği temsil eder. Dede Korkut Hikâyeleri’inde Bamsı Beyrek, Deli Dumrul gibi karakterler, bireysel cesaretin hem fiziksel güç hem de sosyal onur temelinde nasıl işlendiğini gösterir. Bu anlatılar, Türk kültüründeki cesaret anlayışının yalnızca savaş meydanında değil, ahlaki bir duruş ve erdem olarak da yerleşik olduğunu ortaya koyar. Yani, Türk kültüründe savaşçı olmak, sadece silah kullanmak değil; adalet uğruna savaşmak, zulme karşı koymak, zayıfı korumak anlamına gelir.

Günümüzde savaş alanları kadar, diplomasi, bilim, eğitim, spor ve kültür gibi alanlarda da cesaret ve mücadele kavramları ön plana çıkmaktadır. Ancak bu yeni alanlara rağmen, şehitlik, gazilik ve vatan savunması gibi geleneksel savaşçı kahramanlık temaları hâlen Türk kolektif bilincinde merkezi yerini korumaktadır. Türk kültüründe cesaret ve savaşçılık, kahramanlık anlatısının yalnızca temel bir bileşeni değil, tarihî süreklilik ve kültürel direnç sağlayan bir özüdür. Bu özellik, destanlardan halk hikâyelerine, türkülerden mimariye, sembollerden kolektif ritüellere kadar geniş bir yelpazede temsil edilir. Cesaret, Türk kahramanının hem içsel cevheri hem de toplumsal rolüdür. O, korkunun varlığına rağmen harekete geçme iradesidir ve bu yönüyle zamanlar üstü bir erdem, milletin karakterinde sabit bir değer olarak yaşamaya devam etmektedir.

3.2.9.2. Bağımsızlık Tutkusu

Türk kahramanları için özgürlük, en büyük ideallerden biri olmuştur. Göktürk Kitabeleri’nden Kurtuluş Savaşı’na kadar Türk tarihinde bağımsızlık uğruna mücadele eden birçok kahraman vardır. “Bağımsızlık benim karakterimdir” anlayışı, Türk milletin kahramanlık geleneğinin temel unsurlarındandır. Türk kültür tarihinin derinliklerinden günümüze dek uzanan kahramanlık anlatılarında bağımsızlık tutkusu, yalnızca bir siyasi ideal ya da yönetim biçimi tercihi değil; bireyin ve toplumun varoluşunu anlamlandıran kurucu bir değer, bir yaşam felsefesidir. Bu tutku, Türk halkının tarih boyunca gösterdiği direnişin, göçlerin, savaşların ve isyanların arkasındaki ortak ruhsal güçtür. Dolayısıyla bağımsızlık, Türk kahramanlık anlayışının yalnızca bir sonucu değil, bizzat kaynağıdır. Orta Asya bozkırlarında yaşayan ilk Türk topluluklarında devletin kaynağı, doğrudan ilahi meşruiyete yani kut anlayışına dayanır ve hükümdar “göge bağlı” olarak halkına hükmeder. Bu düzende bağımsızlık, sadece dışa karşı değil,

içerde de özgür karar alma iradesi ve siyasi özerklik anlamına gelir. Türk hakanları, Çin'in vesayetine girmeyi "milletin özgürlük ruhuna hakaret" olarak görmüş ve bu yüzden esarete karşı savaşmak, kahramanlıkla özdeşleştirilmiştir. Bu anlayış, bağımsızlık arzusunun tarihsel olarak kültürün genetik koduna işlendiğini gösterir. Türk destanlarında bağımsızlık fikri, çoğu zaman göç, isyan, ayrılış, yeni bir yurt arayışı gibi simgesel eylemlerle dile getirilir. Bu, hem bireyin hem de toplumun özgürlüğünü arayışının mitolojik bir yansımasıdır. Oğuz Kağan Destanı'nda Oğuz Kağan'ın yedi iklime hükmetme arzusu, bağımsız bir Türk dünyası kurma ülküsüdür. Ergenekon Destanı'nda Türklerin demir dağı eritip özgürlüğe çıkmaları, tam anlamıyla kapanmış bir yazgıyı cesaret ve birlik ile kırmak anlamına gelir. Bu destanlar, Türk kültüründe bağımsızlığın sadece siyasal değil; kutsal, kaderî ve kimliğe has bir değer olduğunu gösterir.

Türk kahramanlık anlayışında bağımsızlık, kahramanın hem bireysel hem kolektif mücadelesinin nihai hedefidir. Kahraman, yalnızca düşmanla savaşmakla kalmaz; tutsaklığa, boyunduruğa, vesayete, teslimiyete de savaş açar. Köroğlu, Bolu Beyi'nin zulmüne karşı dağa çıkar ve adalet için savaşır; onun kahramanlığı özgürlükle iç içedir. Dadaloğlu'nun meşhur dizeleri, özgürlük bilincinin halk şiirindeki yansımasıdır: "Ferman padişahınsa dağlar bizimdir!" Bu dize, kahramanlık tanımını itaate değil, bağımsız iradeye dayandırır. Bağımsızlık tutkusu, Türk tarihinin modern döneminde en çarpıcı biçimde Kurtuluş Savaşı ve Cumhuriyet'in ilanı süreçlerinde de görünür hâle gelir. Mustafa Kemal Atatürk'ün liderliğinde yürütülen mücadele, yalnızca fiziksel işgale karşı değil, aynı zamanda zihinsel ve kültürel bağımlılığa karşı da yürütülmüştür. Bağımsızlık tutkusu, Türk kültür tarihinde kahramanlık anlatısının değişmeyen ve evrensel karşılık bulan bir unsurudur. Bu tutku, Türk milletinin hem bireysel hem toplumsal düzlemde kendini gerçekleştirme arzusunu, kendi kaderini tayin etme iradesini ve her türlü tahakküme karşı direniş refleksini besler. Destanlardan modern törenlere, halk türkülerinden anayasal kurumlara kadar uzanan çok katmanlı bir yapıyla temsil edilen bu değer, kahramanlığın hem sebebi hem de neticesi olarak düşünülmelidir.

3.2.9.3. Adalet ve Merhamet

Türk kahramanları yalnızca güçlü savaşçılar değil, aynı zamanda adil yöneticiler ve merhametli liderlerdir. Türk kültür tarihinde kahramanlık, yalnızca cesaret, savaşçılık ve

zafer ile sınırlı olmayan; aynı zamanda ahlaki ve vicdani sorumluluklar çerçevesinde şekillenen çok katmanlı bir anlatıdır. Bu anlatının iki vazgeçilmez unsuru olan adalet ve merhamet, gücün kontrolsüzlüğünü engelleyen, kahramanlık figürünü zorbalıktan ayıran ve halkın gözünde yücelten ahlâkî zemindir. Bu iki kavram, Türk kahraman tipolojisinde “yiğitliği” “erdemle” tamamlayan, savaş meydanındaki kudreti barış zamanında halkı gözetmekle dengeleyen unsurlardır.

İslamiyet öncesi Türk toplumlarında hukukî düzeni sağlayan ve yazılı olmayan kurallar bütünü olan töre, adaletin asli kaynağıdır. Kağan ya da bey, yalnızca komutan değil, töreyi koruyan ve uygulayan adil liderdir. Töreye uygun hareket etmek, hem kutsal hem sosyal bir sorumluluktur; zulüm ise en büyük ahlâkî sapmadır. Orhun Yazıtları’nda Bilge Kağan’ın milletine hitaben söylediği sözlerde “açları doyurdum, çıplakları giydirdim” ifadeleri, adaletin yalnızca hukuki değil, sosyal adalet olarak da algılandığını gösterir. Bu anlayış, kut inancıyla birleşerek hükümdarlığın ilahi bir adaletle meşruiyet kazanmasını sağlar. Adalet dağıtan hükümdar, Tanrı tarafından halkın başına getirilmiş demektir. Ve bu ulviliğe göre hareket etmesi gerekir. Dolayısıyla kültürün genetik kodlarına yerleşmiş biçimde, Türk halk anlatılarında ve destanlarında kahramanlar, yalnızca düşmanla savaşıyor değil; aynı zamanda zulme uğrayanı koruyan, mazlumu gözetken, haklının yanında duran figürlerdir. Bu karakterler, sadece güce sahip oldukları için değil, bu gücü vicdanla ve ölçüyle kullandıkları için kahramandırlar. Dede Korkut Hikâyeleri’nde Deli Dumrul, Tanrı’ya isyan ettiği için cezalandırılır, fakat pişmanlık duyduğunda bağışlanır. Bu anlatı, hem Tanrısal adaletin hem de merhametin iç içe geçtiği bir örnektir. Köroğlu, Bolu Beyi’nin zulmüne karşı isyan ederken, halkın malına dokunmaması, eşkıyalığını halk için bir adalet aracı hâline getirmesiyle halk kahramanı olur. Manas Destanı’nda, Manas yalnızca düşmanı yenen bir lider değildir; halkı adaletle yöneten, yaşlıya ve kadına merhamet gösteren bir figürdür.

İslamiyet sonrası Türk toplumlarında adalet ve merhamet, dinî motiflerle daha da derinleşmiş, kahramanlık anlayışı gazi-eren ve alp-eren tipleriyle bütünleşmiştir. Gaziler, cihadın yanı sıra adalet dağıtan kişiler olarak görülür. Onların savaşı, zulme karşı bir adalet savaşıdır. Ahiler, şehirli kahraman tipolojisinin bir yansımasıdır. Onlar da meslek erbabı olmalarının yanı sıra halkın hukukunu koruyan, yoksula kol kanat geren, ölçü ve tartıda adaletli davranan “gizli kahramanlar”dır. Bu gelenekler, kahramanlıkla ahlâkî

üstünlük arasında doğrudan bir bağ kurar. Gerçek kahraman, düşmanı alt eden değil, nefsi ve gücüyle sınavı geçen kişidir.

Osmanlı siyaset felsefesinde “adalet mülkün temelidir” düsturu, yalnızca yöneticilere değil, kahramanlık anlatılarına da yön verir. Fatih Sultan Mehmet, İstanbul’u fethettiğinde halkın dinî özgürlüklerini koruması; Yavuz Sultan Selim’in fetihlerde gücünü sergilerken halkı gözetmesi, bu anlayışın örneklerindendir. Osmanlı kahramanı, İslâm’ın adalet anlayışıyla iç içe geçmiş bir figürdür; zulmün değil, hakkın temsilcisidir.

Modern Türk kahramanlığında adalet ve merhamet, Cumhuriyet anlayışıyla yeniden tanımlanan erdemlerdir. Mustafa Kemal Atatürk’ün liderliğinde verilen Millî Mücadele, yalnızca bir işgal karşıtı savaş değil; aynı zamanda adaletsizliğe, işgalci tahakküme, zorbalığa karşı verilen bir özgürlük ve eşitlik savaşıdır. Cumhuriyet’in ilanıyla birlikte adalet anlayışı hukuksal temele oturtulmuş; halkın egemenliği, halkın kendi kendini adaletle yönetmesi olarak tanımlanmıştır. “Yurtta sulh, cihanda sulh” ilkesi, merhametin sadece iç siyasette değil, dış ilişkilerde de temel ilke olduğunu gösterir. Modern kahraman, yalnızca savaş kazanan değil, hukuku yaşatan, adalet dağıtan ve empati kurabilen liderdir. Türk kültüründe adalet ve merhamet, kahramanlık anlayışının etik omurgasını oluşturan iki temel değerdir. Bu değerler, kahramanı zorba ile ayıran çizgidir. Gerçek kahraman, gücünü adaletle sınırlayan, merhameti zayıflık değil, erdem olarak gören kişidir. Türk kahramanlık anlatılarında bu değerlerin sürekliliği, geçmişten günümüze hem yazılı kültürde hem de sözlü anlatılarda açıkça görülür. Böylece adalet ve merhamet, sadece kahramanın karakteri değil, milletin kolektif vicdanı olarak şekillenmiştir.

3.2.9.4. Vatan Sevgisi

Türk kahramanları için vatan, kutsal bir kavramdır. Alparslan’ın Malazgirt Meydan Muharebesi’ndeki fedakârlığı, Osmanlı padişahlarının fetih anlayışı ve Mustafa Kemal Atatürk’ün Kurtuluş Savaşı’ndaki liderliği, vatan sevgisinin kahramanlık anlayışının merkezinde olduğunu gösterir. Vatan sevgisi, Türk kahramanlık anlayışında yalnızca bir toprak parçasına duyulan aidiyet değil; kutsal bir emanet, uğruna can verilen bir değerler bütünü, geçmişle gelecek arasında kurulan bir yemin alanıdır. Bu sevgi, yalnızca duygusal

bir bağıllık değil, aynı zamanda kahramanlık söyleminin ahlâkî, politik ve mitolojik temelidir. Türk milletinin tarih boyunca verdiği direniş, göç, savunma ve kuruluş mücadeleleri, bu kutsal bağın ne kadar derinlere kök saldıgını göstermektedir.

İslamiyet öncesi Türk kültüründe “vatan” kelimesinin karşılığı “yurt”tur. Bu kelime, yalnızca coğrafi bir yer değil, bir soyun kökeni, ataların mezarı, kutsal dağlar ve sularla çevrili anlam evrenidir. “Yurt tutmak” ifadesi, yeni bir vatan kurmak değil, aynı zamanda ilahi ve tarihi bir hakka dayanarak mekâna kök salmak anlamına gelir. Göçebe topluluklarda bile yerleşilen yer “oba” ya da “il” olarak kutsanır; orası ataların hatırasıyla yüklüdür. Bu anlayış, vatan sevgisinin maddi değil manevî ve mitolojik bir temelde yeşerdiğini gösterir. Türk kahramanları, vatani korurken yalnızca toprağı değil; geçmişin mirasını ve geleceğin umudunu savunur. Türk destanlarında kahraman, genellikle bir düşman tehdidine karşı vatani savunan figürdür. Bu savunma, yalnızca askeri bir müdafaa değil, toprağı, soya, halka ve inanca karşı duyulan sadakatin ifadesidir. Ergenekon Destanı’nda, yurtlarından ayrılmak zorunda kalan Türkler, demir dağı eriterek özgürlüklerine ve eski yurtlarına kavuşurlar. Bu dönüş, bir kavmin vatansız kalamayacağı fikrini mitolojik düzeyde işler. Oğuz Kağan Destanı’nda, fethedilen her bölgeye oğullar atanır, oralar “yurt” ilan edilir. Bu, vatanın sadece sahip olunarak değil, korunarak ve paylaşarak kutsandığını gösterir. Dede Korkut Hikâyeleri’nde, oba baskınlarına karşı gösterilen cesur direnişler, vatan sevgisinin kahramanlıkla nasıl bütünleştiğini ortaya koyar.

İslamiyet’in kabulüyle birlikte vatan sevgisi, dinî bir boyut da kazanmıştır. “Vatan sevgisi imandandır” hadisi, bu bağıllığı manevî bir yükümlülük haline getirir. Bu noktada vatani savunmak yalnızca bir yurttaşlık görevi değil, dinî ve ahlâkî bir sorumluluk haline gelir. Gaza anlayışı, vatanın düşmana karşı savunulmasını kutsal bir görev olarak sunar. Şehitlik kavramı, vatan uğruna ölmeyi cennete açılan bir kapı hâline getirir. Bu bağlamda vatan, sadece yaşanılan yer değil, uğruna ölünebilecek kadar değerli bir idealdir.

Osmanlı döneminde, vatan kavramı genellikle “padişahın mülkü” olarak görülse de yine vatan toprağını korumak ve genişletmek için çok savaşlar yapılmıştır, özellikle 19. yüzyıldan itibaren modernleşme ile birlikte millî vatan bilinci gelişmiştir. Namık Kemal’in “Vatan Yahut Silistre” adlı eseri, vatan sevgisini halkla ve kahramanlıkla buluşturan ilk modern edebî örneklerden biridir. Mehmet Akif Ersoy’un İstiklâl Marşı ve

Ziya Gökalp'in şiirleri, vatani bir toprak değil, bir milletin kalbi, iradesi, hafızası olarak tasvir eder. Cumhuriyet döneminde ise vatan sevgisi, eğitim politikalarından resmi törenlere kadar her alanda işlenen bir değer hâline gelir. Atatürk'ün "Toprak, eğer uğrunda ölen varsa vatandır" sözü, bu anlayışın en net ifadesidir. Kahramanlık türkülerinde vatan sevgisi, doğrudan duygusal imgelerle, fedakârlıkla ve sadakatle dile getirilir. Çanakkale Türküsü, vatan uğruna gençliğini hiçe sayan askerlerin hikâyesidir. Köroğlu Türküleri, dağa çıkanın bile vatana sadakatle bağlı olduğunu gösterir. Zeybek türkülerinde, Ege'deki efeler vatan toprağını işgalcilere karşı korumak için kendi hukukunu kurar. Bu, gayriresmî ama çok güçlü bir vatan bilincidir. Kahramanlık anlatısı içinde vatan sevgisi, bireyin sadece cesur olmasıyla değil; bu cesareti uğrunda ölmeyi hak eden bir toprağa adanmasıyla yücelir. Vatan sevgisi, Türk kahramanlık anlatısında zamanlar ve rejimler değişse de özü sabit kalan bir değerdir. Toprakla, milletle, geçmişle ve Tanrı'yla kurulan bu bağ; kahramanlığın sadece eylemde değil, anlamda ve aidiyette de kök salmasını sağlar. Gerçek kahraman, vatani sadece koruyan değil, ona ruh veren, onu halkın yüreğiyle birleştiren kişidir. Bu yönüyle vatan sevgisi, Türk milletin hem varoluşsal direncinin hem de kültürel sürekliliğinin temelidir.

3.2.9.5. Sadakat ve Töreye Bağlılık

Türk kültüründe kahramanlık, töreye bağlılıkla doğrudan ilişkilidir. Oğuz Destanı'ndan Orhun Yazıtları'na kadar birçok kaynak, kahramanların töreye bağlılığını ve milletine sadakatini vurgular. Türk kültüründe kahramanlık, yalnızca fiziksel güç ya da savaş meydanındaki başarıyla tanımlanmaz. Gerçek kahraman, hem içsel bir disiplin hem de toplumsal bir bağlılık içerisinde şekillenir. Bu bağlamda sadakat ve töreye bağlılık kahramanlık anlatısının etik omurgasını oluşturur. Bu iki unsur, kahramanın hem bireysel anlamda tutarlılığını hem de toplumsal düzene hizmet eden yönünü ifade eder. Töre, İslamiyet öncesi Türk toplumlarında devletin, hukukun, ahlâkın ve toplumsal davranış biçimlerinin temelini oluşturan bir kavramdır. Kağanlar ve beyler, töreye göre hüküm sürer; bireyler ise töreye uymakla hem halkın hem Tanrı'nın nazarında doğru davranmış olurlar. Orhun Yazıtları'nda Bilge Kağan, kendini "töreyi düzenleyen, halkı koruyan" bir hükümdar olarak tanımlar. Bu ifade, töreye uygunlukla meşruiyetin doğrudan bağlantısını ortaya koyar. Töre, yazılı olmayan bir normlar sistemidir; içinde adalet, cesaret, sadakat,

cömertlik, misafirperverlik, büyüğe saygı ve küçüğe sevgi, merhamet gibi temel değerleri barındırır. Töreyle bağı kahraman, yalnızca güçlü değil; yol gösterici, dengeleyici ve erdemli bir figürdür. Dede Korkut Hikâyeleri'nde Bamsı Beyrek, nişanlısına verdiği sözü ölüm pahasına tutmaya çalışır. Burada sadakat, sadece bir aşk değil, onura ve kimliğe sadakattir. Köroğlu, kır atına, yiğit arkadaşlarına ve zulme karşı verdiği söze sadıktır. Ona kahramanlık kazandıran sadece isyanı değil, sözünü tutması ve dostlarına bağlılığıdır. Türk anlatılarında töreyi çiğneyen kişi, ne kadar güçlü ya da cesur olursa olsun kahraman sayılmaz. Kahramanlık güce değil, töreye sadakatle birleşmiş güce bağlıdır. Alp Er Tunga, düşmana karşı serttir ama töreye karşı asla haddini aşmaz. Deli Dumrul, Tanrı'ya isyan ettiğinde töreyi aşar; fakat pişman olduğunda bağışlanarak erdemli kahraman mertebesine döner. Bu örnekler, töreye aykırılığın yalnızca bireysel bir suç değil, toplumsal dengenin bozulması anlamına geldiğini ortaya koyar. Töreye sadakat, aynı zamanda milletin geleceğini güvence altına alan ahlaki istikrardır. Töreye bağlılık, yalnızca kişisel bir tercih değil, aynı zamanda atalardan devralınan bir miras olarak görülür. Bir kahraman töreye sadıksa, bu onun hem soyunu hem de geleceğini onurlandırdığı anlamına gelir. Kahraman, sadece kendi erdemleriyle değil, soyuna leke getirmemek için de töreye bağlı kalır.

Cumhuriyet ile birlikte töre kavramı yerini yazılı hukuk düzenine bıraksa da, töreye benzer değerler ulusal etik sistemin temellerini oluşturmaya devam etmiştir. Sadakat ise artık yalnızca bey ya da lidere değil, anayasa, demokrasi, millet ve insan haklarına yönelik bir bağlılık biçimi olarak yeniden tanımlanmıştır. Askerî törenlerde, millî bayramlarda, yeminlerde görülen sadakat ifadeleri, bu dönüşümün ritüel biçimidir. Atatürk'ün "Türk milletin karakteri yüksektir" sözü, töreye dayalı eski sadakat anlayışının modern bir yansıması olarak okunabilir. Halk türkülerinde kahraman, sevdiğine, kardeşine, dostuna ve toprağına sadıktır. Efe türkülerinde, yiğidin arkasını dönmemesi, sözünden caymaması temel bir ahlaki kuraldır. "Yiğidin sözü senettir", "Söz namustur" gibi ifadeler, sadakatin bireyin onuru ile özdeşleştirildiğini gösterir. Sadakat ve töreye bağlılık, Türk kahramanlık kültürünün sadece ahlaki değil, aynı zamanda kurumsal ve ideolojik temellerini oluşturan iki asli unsurdur. Gücün sınırını, eylemin meşruiyetini, liderliğin itibarını ve halkın güvenliğini sağlayan bu iki kavram; geçmişten günümüze Türk kimliğinin kültürel sürekliliğini ve etik gücünü temsil eder. Kahraman, yalnızca cesur olan değil; sadık kalan, töreyi koruyan, halkın yükünü adaletle taşıyandır.

3.2.9.6. Zorluklar Karşısında Direnç ve Sabır

Türk kahramanları hiçbir zaman kolay pes etmezler. Destanlarda, savaş meydanlarında ve tarihin dönüm noktalarında görülen bu direnç, kahramanlık anlayışının temel taşlarından biridir. Bilge Kağan'ın Çin baskısına karşı verdiği mücadele, Timur'un yılmadan kurduğu imparatorluk ve Çanakkale'deki Mehmetçik'in destansı direnişi bunun örneklerindendir. Türk kültür tarihinde kahramanlık yalnızca savaş alanında gösterilen fiziki güçle değil, zorluklar karşısında gösterilen sabır, metanet ve dirençle tanımlanır. Bu anlayış, kahramanlığın içsel boyutunu ön plana çıkararak bireyin dış tehditler kadar kader, yoksulluk, esaret, sürgün, haksızlık ve yalnızlık gibi ruhsal ve sosyal sınamalar karşısında sergilediği direnci de yüceltir. Böylece kahramanlık, sadece zafer anıyla değil, yenilgi ihtimali karşısındaki sarsılmazlıkla da anlam kazanır. Orta Asya'nın sert doğa koşullarında hayatta kalmak, göçebe yaşamın getirdiği belirsizliklere karşı direnç göstermek, erken dönem Türk topluluklarında hayatta kalmanın temelidir. Bu çetin çevre, hem halkta hem de kahraman tipolojisinde sabırla yoğrulmuş bir güç kültürü oluşturmuştur. Alp tipi, sadece savaşan değil; beklemeyi bilen, kanaatkâr, yıkılmayan bir figürdür. Türk destanlarında kahraman, genellikle zorluklarla şekillenen bir gelişim sürecinden geçer. Bu zorluklar, kahramanın sadece düşmanla değil, kendi içindeki korkular, tutkular ve sınırlarla da savaşmasını sağlar. Oğuz Kağan Destanı'nda, Oğuz Kağan çocuk yaşta ormanda yalnız kalır, yırtıcı hayvanlarla mücadele eder. Bu yalnızlık ve direniş süreci, onun liderliğe hazırlanma sürecidir. Manas Destanı'nda, Manas hem düşmanlarla hem de halkı içindeki fitneyle mücadele ederken sabırlı, sakin, ileri görüşlü davranarak kahramanlığını pekiştirir. Ergenekon Destanı'nda, Türkler demir dağı eritmeden önce 400 yıl boyunca tutsak olarak yaşar; ama umutlarını yitirmezler. Bu sabır, onların yeniden doğuşunu mümkün kılar. Bu örneklerde sabır, edilgenlik değil; içsel kuvvetin en yüce biçimi olarak sunulur. Türk halk kültüründe zorluklar karşısında direnç, çoğu kez beklemek, özleme dayanmak, davasından dönmemek, yoksulluğa sabretmek, gurbeti sineye çekmek gibi formlarda karşımıza çıkar. Anlatılarda ise, kahramanlığın içsel çatışmalarla sınındığını gösterir. Köroğlu, zalim Bolu Beyi'ne karşı yıllarca sabırla direnerek halkın sevgisini kazanır. Âşık Veysel'in türküleri, gözleri görmese de yüreğiyle yürüyen bir halk bilgesinin, sabırla örülmüş kahramanlık anlatısıdır. Zeybek türkülerinde, dağa çıkan yiğit, yıllarca dönmemesine rağmen sevdasına ve davasına sadakatle bağlı

kalır. Bu örneklerde direnç ve sabır, kahramanı halkla buluşturan, acıya rağmen yücelmeyi sağlayan etik bir üstünlük biçiminde yansıtılır.

İslamiyet'in kabulüyle birlikte sabır, kahramanlık anlatısında mistik ve ahlakî bir boyut kazanır. Türk-İslam kültüründe sabır manevî olgunluğun ve Tanrı'ya yakınlığın işareti haline gelmektedir. Gazi ve alperen tipolojilerinde sabır, hem savaşta sebat hem de nefsin terbiyesidir. Battal Gazi ve Danişment Gazi destanları, sabrın ve tevekkülün maddî zafere dönüşmesini anlatır. Milli Mücadele döneminde halkın yokluk içinde verdiği direniş, Türk kültürünün sabır ve azimle yoğrulmuş kahramanlık mirasının modern tezahürüdür. Yedi düvele karşı, ordusuz ve parasız bir halkın yılmadan sürdürdüğü bu mücadele, sabırla örülen bir özgürlük destanıdır. Bu süreçte sabır ve direnç yalnızca savaş meydanında değil; halkın, kadınların, çocukların, cephe gerisinde gösterdiği sessiz kahramanlıkta da kendini gösterir. Zorluklar karşısında direnç ve sabır, Türk kahramanlık kültürünün psikolojik, ahlaki ve mitolojik boyutlarında sürekli olarak işlenen, değişmeyen bir değerdir. Bu değer, kahraman figürünün yalnızca güçlü değil; aynı zamanda sarsılmaz, içsel olarak donanımlı ve mücadeleye süreklilik katabilecek denli sabırlı olmasını gerektirir. Sabır, Türk anlatılarında edilgenlik değil; olgunlaşma, büyüme ve haklı bir mücadelenin erdemli bekleyişi olarak yüceltilir.

3.2.9.7. Zekâ ve Strateji Yeteneği

Sadece fiziksel güç değil, aynı zamanda akıl ve strateji de Türk kahramanlarının en büyük özelliklerindendir. Mete Han'ın "onluk sistem" ile ordusunu düzenlemesi, Fatih Sultan Mehmet'in İstanbul'u fethetmek için uyguladığı dâhiyane taktikler ve Atatürk'ün Sakarya Meydan Muharebesi'ndeki stratejik hamleleri bu özelliğin göstergesidir. Türk kültüründe kahramanlık, yalnızca fiziksel kuvvete, cesarete veya savaşçılığa indirgenmeyen çok boyutlu bir kavramdır. Kahraman, sadece "yiğit" değil; aynı zamanda akıllı, öngörülü, hesap yeteneği olan, stratejik düşünen kişidir. Bu yönüyle kahramanlık, salt güce değil, gücün akıl ve sezgiyle birleşmesine dayanır. "Zekâ ve strateji yeteneği" Türk kahramanlık tipolojisinde, zor durumları avantaja çevirme becerisi, düşmanı tuzağa düşürme kabiliyeti ve toplumu yönetme feraseti olarak tezahür eder. İslamiyet öncesi Türk destanlarında, kahramanların mücadelelerinin çoğu yalnızca fizikî çatışmalardan değil, zekâyla kazanılan üstünlüklerden de oluşur. Kahraman, düşmanını yalnızca

yenmez, onu aklıyla alt eder; savaş meydanı kadar diplomasi ve psikolojik çözümleme alanlarında da başarılıdır. Oğuz Kağan Destanı'nda, Oğuz Kağan, düşmanlarını doğrudan savaşla değil, çoğu kez önceden görme, sezme, taktik ve siyasi evliliklerle etkisiz hâle getirmiştir. Manas Destanı'nda, Manas sadece bir savaşçı değildir; düşmanla akıl oyunları oynayan, stratejik kararlarıyla kitleleri yönlendiren bir bilgedir. Bu anlatılar, Türk kahramanlık kültüründe zekânın güce yön veren bir erdem olarak idealize edildiğini gösterir. Türk tarihindeki büyük liderlerin kahramanlıkları yalnızca zaferleriyle değil, aynı zamanda ön görülü, planlı ve stratejik hareketleriyle açıklanır. Bu liderler, düşmanı yalnızca kaba kuvvetle değil; stratejik sabır, aldatma, kuşatma taktikleri ve psikolojik savaş yöntemleriyle de mağlup etmişlerdir. Mete Han, onluk ordu sistemini kurarak askerî organizasyonda düzen ve stratejinin mucidi olmuştur. Fatih Sultan Mehmet, İstanbul'u kuşatırken karadan gemi yürütme fikriyle yalnızca bir taktik değil, bir stratejik zeka gösterisi sunmuştur. Mustafa Kemal Atatürk, Sakarya ve Büyük Taarruz gibi savaşlarda geri çekilme, hazırlık ve zamanlama planlarını zekâyâ dayalı şekilde uygulayarak zafer elde etmiştir. Cumhuriyet döneminde kahramanlık yalnızca askerlik değil; bilim, sanat, siyaset, eğitim ve diplomasi gibi alanlardaki başarılarla da ölçülmeye başlamıştır. Bu bağlamda zekâ ve strateji yeteneği, modern kahraman tipolojisinin temel ölçütlerinden biri hâline gelmiştir. Atatürk'ün siyasi ve diplomatik hamleleri, yalnızca askeri değil zihinsel bir kahramanlık örneğidir. Zekâ ve strateji yeteneği, Türk kahramanlık kültüründe yalnızca bir tamamlayıcı unsur değil; kahramanlığın ahlâkî, siyasi ve estetik derinliğini belirleyen temel bir değerdir. Gerçek kahraman, sadece savaşan değil; ne zaman, nasıl, neyle savaşacağını bilen, bilgeliği cesaretle bütünleştiren kişidir. Bu nedenle Türk destanlarında, halk anlatılarında ve tarihî gerçeklikte zekâ, kahramanın gücünü ahlâkî ve yönetsel bir sorumluluğa dönüştüren ana unsurlardan biridir.

3.2.9.8. Fedakârlık ve Alçakgönüllülük

Türk kahramanları, kişisel çıkarlarını milletin ve devletin iyiliği uğruna feda ederler. Kendini öne çıkarmaktan ziyade halkına hizmet etmeyi amaçlarlar. Bu, Oğuz Kağan'ın halkı için yaptığı fedakârlıklardan, Mustafa Kemal Atatürk'ün mütevazı yaşam tarzına kadar uzanan bir gelenektir. Türk kültüründe kahramanlık yalnızca cesaret, savaşçılık ve

zaferle tanımlanmaz; kahraman, bireysel çıkarlarını milletin, halkın ve kutsal değerlerin önünde tutmayan, gerektiğinde kendinden vazgeçebilen bir figürdür. Bu anlayışta fedakârlık, kahramanın başkası uğruna kendini feda etmesiyle; alçakgönüllülük ise bu büyük meziyetlere rağmen övünmemesi, kendini öne çıkarmamasıyla tanımlanır. Böylece kahramanlık, sadece gücün değil; erdemin, tevazunun ve adanmışlığın bir göstergesi hâline gelir. Türk kültüründe kahramanlık, kibirle değil; tevazu ile taçlandırılır. Kahraman, yaptığını dillendirmez; bırakır ki halk görsün, anlatsın. Kahramanlığın değeri, kahramanın kendi anlatımında değil; toplumun onun için kurduğu anlatıda yüceltilir. Bu tevazu, Türk İslam kültüründe fani olana övünmemek, kendini büyük görmemek gibi tasavvufî bir derinlikle de iç içe geçmiştir. İslamiyet'in kabulüyle birlikte kahramanlık anlayışına uhrevî bir derinlik de eklenmiş, fedakârlık ve alçakgönüllülük daha kutsal bir hâl almıştır. Bu anlayış, kahramanlığın içsel bir olgunluk, ruhsal bir yücelik olduğunu vurgular.

Cumhuriyet döneminde kahramanlık, bireyden millete taşınmış, toplumun topyekûn fedakârlığı yüceltilmiştir. Kadın-erkek, yaşlı-genç herkesin cepheye, toprağa, okula ve vatana hizmeti birer sessiz kahramanlık örneği olarak tanıtılmıştır. Türküler, ağıtlar, destanlar, mani ve koşmalarda kahramanlar çoğu zaman acı çekmiş, sevdiğini kaybetmiş, aç kalmış, gurbette durmuş ama asla övünmemiş figürlerdir. Fedakârlık ve alçakgönüllülük, Türk kahramanlık kültürünün içsel boyutlarını oluşturan ve kahramanlığı sadece zaferle değil, erdemle tanımlayan temel değerlerdir. Kahraman, başkasının yükünü sırtlayan, kendi çıkarından vazgeçen, yaptıklarıyla övünmeyen kişidir. Bu anlayış, Türk milletin kolektif hafızasında kahramanlıkla hizmet, tevazu ve vefa kavramlarını birlikte düşünmesine yol açmış; kahramanı sadece savaşta değil, hayatın her alanında halkına hizmet eden bir figür hâline getirmiştir.

3.2.9.9. Doğa ile Uyum

Eski Türk kültüründe kahramanlar, doğayla uyum içinde hareket eden, atlarıyla, silahlarıyla ve doğanın sunduğu imkânlarla kahramanlık gösteren kişilerdir. Bozkır hayatı, Türk savaşçıları ve kahramanlarının dayanıklılığını ve doğa sevgisini şekillendirmiştir. Türk kültüründe kahramanlık, yalnızca toplumsal ve tarihsel bir anlatı değil, aynı zamanda insanın doğa ile olan ilişkisine dair kadim bir uyum fikriyle örülüdür.

Kahraman, yalnızca düşmanla değil; iklimle, ormanla, dağla, suyla, rüzgârla, hayvanla ve evrenle birlikte yaşar, onların dengesini gözetir, anlamını doğada arar. Bu bağlamda “doğa ile uyum”, kahramanın gücünü doğadan alan, onunla çatışmak yerine onun bir parçası olarak hareket eden, evrensel düzeni bozmadan görev yapan bir figür olmasını sağlar. Eski Türk toplulukları, Orta Asya bozkırlarında göçebe yaşam sürerken doğa ile iç içe bir hayat kurmuşlardır. Bu toplumlar için doğa, yaşamın kaynağıdır, güç ve kutsallık taşır ve ahlaki bir denge unsurudur. Bu nedenle Türk kahramanları doğaya karşı değil; doğa ile uyumlu, doğanın ruhunu tanıyan ve onun işaretlerini okuyabilen figürlerdir. Şamanist inançlarda doğadaki her varlık canlıdır; ağaçların, nehirlerin, dağların ruhları vardır. Bu bilinç, kahramanlık kültürünü insan-doğa dengesine dayalı bir etik sistem içinde şekillendirmiştir. Türk destanlarında kahramanlar, doğayı sadece mekân olarak değil; yoldaş, öğretmen, sinayıcı ve ilham kaynağı olarak deneyimler. Doğa burada kahramana yardım eder, onu sınar, bazen de kurtarır. Kahraman, doğayla yalnızca uyumlu yaşamaz; onun bir parçası olur, sembollerle bütünleşir. At, kahramanın hem savaşta hem yolculukta dostudur. Ona sadece binek değil, can yoldaşı olarak bakılır. Kurt, Türk mitolojisinde yol göstericidir. Kahramanı zorluklardan çıkarır. Ağaç, soy, yaşam, diriliş metaforudur. Kahraman çoğu kez “kutlu ağaç” altında doğar ya da burada önemli bir karar verir. Su, hem hayat hem de bilinçaltının sembolüdür. Bu sembollerde görüldüğü gibi doğa ile uyum, kahramanın anlam dünyasını oluşturan ontolojik bir bağ hâlidir.

Osmanlı sonrası Anadolu kahramanlık anlatılarında dağ, orman ve kır alanları yalnızca sığınma değil; yaşama, direniş ve halkla dayanışma alanıdır. Bu anlatılarda kahraman, doğanın efendisi değil; doğayla kurduğu dengeyle büyüyen, ona saygı göstererek yücelen bir figürdür. Türk halk şiirinde ve tasavvufî geleneğe doğa ile uyum, yalnızca fiziksel değil, manevî ve kozmik bir bütünlükle kavranır. Cumhuriyet sonrası dönemde bile, özellikle köy romanlarında, savaş türkülerinde kahramanlar hâlâ doğayla iç içedir. Vatan sevgisi, çoğu zaman dağla, taşla, toprağın kokusuyla anlatılır. Doğa ile uyum, Türk kahramanlık kültüründe sadece ekolojik bir duruş değil; kahramanın içsel bütünlüğünü, ahlaki dengede oluşunu, kozmik düzene saygısını temsil eden bir erdemdir. Gerçek kahraman, gücünü doğayı alt etmekten değil; onunla ritmik ve dengeli yaşama iradesinden alır. Bu yönüyle Türk kahramanı, sadece bir savaşçı değil; doğanın sırlarına vâkıf, yeryüzünün hukukunu gözetken bir bilgedir.

3.2.9.10. Bilgelik ve Öğüt Verme

Türk kahramanları yalnızca savaşçı değil, aynı zamanda bilgedirler. Dede Korkut gibi destan kahramanları, Bilge Kağan gibi hükümdarlar, hem savaşta hem de barışta halklarına yol gösteren figürlerdir. Yani bilgelik de Türk kültürü için önemli bir kahramanlık unsurudur. Yani, Türk kültüründe kahramanlık yalnızca fiziksel cesaret, zafer ya da savaş becerisiyle tanımlanmaz. Gerçek kahraman, yaşadığı tecrübeyi halkına aktarabilen; toplumu yalnızca kılıçla değil, sözle, öğüt ve hikmetle yönlendiren bilge kişidir. Bu bağlamda “bilgelik ve öğüt verme”, kahramanlığın entelektüel ve ahlâkî boyutunu temsil eder. Türk anlatılarında bilge kahraman, toplumu hem korur hem de topluma bir şeyler öğretir; o, hem alp hem erendir, hem komutandır hem de mürşittir. Bu yapı içinde bilgelik, kahramanlığı derinleştirir ve zihinsel, toplumsal ve ruhsal rehberliğe dönüştürür. Bilge kişi sadece bilen değil, bildiğini öğreten, yol gösteren kişidir. Bilge Kağan Orhun Yazıtları’nda halkına seslenerek onları uyarır ve onlara nasihat eder. Türk halk anlatılarının en önemli bilge kahramanlarından biri Dede Korkut’tur. O, Dede Korkut Hikâyeleri’nde, Oğuz beylerinin akıl danıştığı kişi, genç alp’lerin isimlerini koyan ve onları hayata uğurlayan rehber, savaşın sonunda barışı, düşmanın ardından adaleti, zaferin ardından tevazuyu öğütleyen bilgedir. İslamiyet’in kabulüyle birlikte bilgelik ve öğüt verme, özellikle tasavvufî gelenekte çok güçlü bir boyut kazanır. Artık kahraman, fiziksel gücünden çok sabır, merhamet, adalet, şefkat ve bilgiyle yol gösterme niteliğiyle tanımlanır. Bilgelik ve öğüt verme, Türk kahramanlık anlatılarında gücün sorumlulukla birleştiği noktadır.

Bu özellikler, Türk kültür tarihinin her döneminde, farklı coğrafyalarda ve farklı devletler içinde benzer şekilde varlığını sürdürmüştür. Bugün bile Türk kahramanlık anlayışı, bu temel değerler etrafında şekillenmeye devam etmektedir. Tüm bu özellikler Türk milletin ruhuna işlenmiş değişmez kahramanlık vasıflarıdır ve Türk bayrağı dünya üzerinde dalgalandıkça bu vasıflar her kahraman evladın ruhunda, derininde vücut bulmaya devam edecektir. Fırsatını ve gerekliliğini bulduğu her an, gün yüzüne çıkmaya hazır bekleyecektir.

4. BÖLÜM

KAHRAMANLIĞIN TÜRKÜLERDEKİ İZDÜŞÜMÜ

Türküler için, milletin eşsiz benzersiz bir yaratma yeteneğinin göstergesi olduğunu söylemek mümkündür. Geçmişten geleceğe tarihsellik içinde kültürel yaratım yolculuğunda, Türk milletin hem bireysel hem de toplumsal hayatlarında, yaşam tarzı, alışkanlık, kültürel yapı, duygu ve düşüncelerini söz ve ezgi birlikteliğiyle dışa vurmaları türkülerde başka yaratım ve türlerden çok farklı bir derinlik, önem, ayrıcalık ve içerik kazandırmıştır. Araştırmanın kavramsal çerçevesi; bir sanat ve edebiyat ürünü olan türkülerde Türk kültür tarihi çerçevesinde kahramanlık anlayışının nasıl yansıdığı, tarihi gerçeklik içinde nasıl dönüşüm ve değişimlere uğrayıp türkülerde ne şekilde aksettildiğini belirleyip ortaya koymaktır. Özellikle kahramanlık, arkaik devirden modern devirlere kadar tarihsel bir incelemeye tabi tutulup, içerdiği kültürel değerleri ve gelenek sistemindeki algılanışı itibarıyla değişim, dönüşüm ve farklılıkları ya da benzerlikleri ile eleştirel bir bakış açısı ile değerlendirilmiştir. Ve buraya kadar vardığımız kahramanlık bulguları karşılaştırmalı bir bakışla türkülerde nasıl bir yansıma göstermekte, türkü zemininde kahramanlığın Türk kültürünü nasıl temsil etmekte olduğu incelenmiştir. Çalışma, kavramsal açıdan kahramanlık, Türk kültüründe kahramanlık ve türkülerde kahramanlık olarak üç ana kavram üzerine inşa edilmiştir. Türküler Türk milletin ortak bir sesi olarak kabul edilebilir ve kültürün temellerini, en hassas noktalarını yansıtmaya vesile olabilme gücü olan çok önemli bir türdür. Dolayısıyla Türk kültür tarihinde kahramanlık algısının değişimini, dönüşümünü türküler üzerinden analiz etmemiz son derece önemlidir.

4.1. TÜRKÜ

Türküler hakkında yapılmış çok sayıda araştırma mevcuttur. Bu konuyla ilgili araştırma yapan Avrupalı araştırmacıları şöyle sayabiliriz: Herder, İgnác Kúnos, E. Saussey, Th. Kowalsky, Jansky, Macar araştırmacı Bela Bartok. Daha güncel olarak da Martin Greve türkü hakkında ortaya koyduğu çalışmalarıyla önem teşkil etmektedir (Yakıcı, 2007a:103-107). Saydığımız bu araştırmacılardan Bela Bartok'un 1936 yılında gerçekleştirdiği Türkiye ziyareti çağdaş müzik araştırmaları adına son derece önemlidir.

Bela Bartok, Türk Halk Müziği'nin kaynağının, köklerinin Orta Asya'ya dayandığını ileri sürerek Türklere has bütünleştirici, birleştirici geleneklere, değerlere vurgu yapmıştır. Dolayısıyla bir taraftan bilimsel bir halk müziği derlemesi gerçekleştirirken, diğer taraftan da tarih ve kültür değerleri üzerine inşa edilecek Türk milli kimliğinin oluşmasına önemli ölçüde katkı sunmuştur (Mirzaoğlu, 2016). Türk Araştırmacılarından ise türkü hakkında araştırmalar gerçekleştiren ilk kişi Sadrazam Cevdet Paşa olmuştur. Darülelhan, 1926-1929 yılları arasında dört derleme gezisi düzenlemiştir. O, bu gezilerde bin civarında halk türküsünün kaydedilmesini sağlamıştır. Halkbilgisi Derneği de 1929-1932 yılları arasında dört araştırma gezisi düzenlemiştir ve çok sayıda türkünün derlenmesine fayda sağlamıştır. Ankara Konservatuvarı ise 1937-1952 yılları arasında dokuz gezi düzenlemiştir. Gazimihal 1928'de "Anadolu Türküleri ve Musiki İstikbalimiz" isimli çalışmasını yayımlamıştır. Muzaffer Sarısözen ve Ahmet Kutsi Tecer'in 1931'de yaptıkları gezi, Âşık Veysel'in tanınmasını sağlaması dolayısıyla önemli olmuştur. 1932 yılında Ferruh Arsunar Türk Anadolu Balkan Türküleri çalışması yayımlamıştır. 1937 yılında Boratav'ın "Eğin Türkülerinin Başlıca Tipleri" adlı çalışması ve Halit Ongan'ın "Niğde Halk Türküleri, 1. Kitap" adlı çalışması yayımlanmıştır. 1945 yılında Mehmet Tuğrul'un ortaya koyduğu "Ankara Örencik ve Ahi Köylerinin Türküleri" adlı çalışması, türkülerle ilgili ilk tasnif çalışmalarından olmuştur. 1953 ve 1957'de Cahit Öztelli'nin, "Halk Türküleri" ve "Evlerinin Önü" adlı eserleri yayımlanmıştır. 1953 ve 1956 yıllarında Eflatun Cem Güney, "Halk Türküleri 1, Halk Türküleri 2" kitaplarını yayımlanmıştır. 1957 yılında Ali Balım'ın "Destanlar ve Türküler" adlı çalışması, 1975'te Mehmet Özbek'in "Folklor ve Türkülerimiz" adlı çalışması yayımlanmıştır. 1982 yılında Enver Gökçe "Eğin Türküleri" adlı çalışmasını yayımlamıştır. 1986 yılında Ahmet Şükrü Esen'in "Anadolu Türküleri" adlı çalışması yayımlanmıştır. 1990'da İ. Kunoş'un türküleri Osman Öztürk tarafından "Halk Türküleri" ismiyle yayımlanmıştır. 1998 yılında Atınç Emnalın "Tüm Yönleriyle Türk Halk Müziği ve Nazariyatı" kitabını yayımlamıştır. 1999 yılında Kaya, "Anonim Halk Şiiri" adlı kitabını yayımlamıştır (Yakıcı, 2007a: 103-107).

Müzik, her daim bir toplumda en son değişebilecek bir temel insani değerlerin yansımından meydana gelen bir toplumsal ürün olduğundan (Lomax, 1959: 950) kültürel bir yapının oluşup meydana gelmesinde ve algılanmasında çok önemli bir işleve sahiptir. "İnsan kültürünün öğrencileri olarak, birçok insan gizeminin anahtarlarına

sahibiz, çünkü müzik duygunun diliyse, eski halk müziği gelenekleri ve ilkel müzik, tüm tarih boyunca insan davranışını devam ettirmiş ve etkilemiş olan biçimlendirici duygusal kalıpları temsil edebilir” der (Lomax, 1959: 927). Türkülerin, geçmiş ve gelecek arasında köprü vazifesi görmeleri sebebiye geçmişte yaşanmış olan bireysel ve toplumsal olayları da aydınlatmış, yaşanmışlıkları günümüze taşımışlardır. Bu nitelikleri sebebiyle türküler dönemden döneme, nesilden nesile aktarılmalari sebebiyle birebir olmasa bile tarihi belge olma niteliği de barındırmaktadır. Linda Dzuris, *Using Folk Songs and Ballads in an Interdisciplinary Approach to American History* çalışmasında bütün türkülerin bir hikâyesi olduğunu söyler ve her türkünün aile içinde birbirlerine söyledikleri gibi, aslında aileden ziyade daha büyük topluluklarda söylendiklerini, dinleyen grubun da zaman içinde aktarıcı misyonuna geçtiğini, bu döngünün de bu şekilde devam edip günümüze dek ulaştığını ifade eder, aynı zamanda türkülerini değerli birer tarihi belge olarak vurgular (Dzuris, 2003: 331). Hem kişisel hem de toplumsal dışavurumunun sözlü ve ezgili yansıması olan türküler insanın tabiatla mücadelesinde de yanında olmuş, yoldaşlık etmiştir (Henderson, 1917: 257) Ayrıca türküler eski devirlerden günümüze değin ilettikleri birçok inancı, diğer yaratımlara ait unsurları, motifleri de dâhil etmiştir ki ayrıntılı incelemeler sonucunda bu motifler çok açık bir biçimde anlaşılmaktadır. Halk müziği bünyesinde eski ortak müzik biçimlerini koruyup erken kültür temaslarına atıfta bulunabilir (Juhász ve Sipos, 2010: 1). Özellikle kültür, kültürel kimlik, bilgi, birikim, duygu, düşünce bakımından geleceğe aktarımı, öğreticiliği (Sidekli ve Coşkun, 2014: 30-34) ile türküler Türk toplumunun en çok işleve sahip, en etkili (Albayrak, 2009: 142) yaratımlarındandır. Halk kültürünün ve halk yaşamının neredeyse her türlü atmosferini yansıtan, asıl olarak aşk, özlem, gurbet, yiğitlik, ayrılık ve ölüm konularında (Mirzaoglu, 2012: 160) söylenen türkülerin Türk halk kültür ve edebiyatında çok büyük öneme sahip olduğu bilinmektedir. Türkülerini anlayabilmek için doğal olarak öncelikle türkünün tanımına ve özelliklerine bakmak yerinde olacaktır.

Özbek, “Folklor ve Türkülerimiz” isimli çalışmasında türkü hakkında şunları söyler: “Türküler insanoğlunun başına gelen olayları, bunun toplum içindeki iz ve akislerini; aşk, hasret ve gurbet gibi yeryüzünün ortak duygularını, mertlik ve kahramanlık gibi millî karakteri, tarihî olayları konu alan bir kültür hazinesidir” (Özbek, 1994). Ahmet Talât Onay ise türküyü, “Türklere mahsus lahn ile söylenen şarkılardır.” (Onay, 1996: 63) şeklinde tanımlamıştır ve türkülerin şekilden çok besteye ilişkisine değinmiştir. Ayrıca,

Onay türkülerin şekilleriyle değil; nağmeleriyle ayırt edilebileceğini ve bunların en belirgin özelliklerine göre adlandırılabilirliğini söyler.

Hikmet Dizdaroğlu, türkü kavramının tanımlanmasındaki güçlüğe dikkat çekerken, bazı araştırmacıların tanımlarını ve açıklamalarını da referans alarak, türküyü kesin ve evrensel bir tanım getirmenin oldukça zor olduğunu vurgular. Ona göre, türküler biçim, yapı ve ezgi açısından büyük çeşitlilik arz eder; bu nedenle belli bir kalıba oturtulup, sadece o kalıba uyanların “türkü” olarak kabul edilmesi, halk müziği gerçeğini yansıtmaktan uzak ve yanıltıcı bir yaklaşım olur. Dizdaroğlu’na göre, bir ezgiyle söylenen her türlü manzum parça, halkın gözünde türkü olarak kabul edilmektedir. Bu halk merkezli yaklaşım, akademik tanımları gölgede bırakacak kadar güçlüdür. Nitekim Dizdaroğlu’nun aktardığı üzere, eski mecmualarda divan şiiri geleneğine ait murabbaların hatta gazellerin bile “türkü” başlığıyla kaydedilmiş olması, bu kavramın tarihsel süreç içinde son derece esnek ve geçirgen bir biçimde kullanıldığını gösterir. Bu durumu, Ahmet Kutsi Tecer’in çalışmasından yaptığı bir alıntıyla destekler (Dizdaroğlu, 1969: 102-103). Daha sonra, Onay’ın “Türküler, hece ölçüsünün her kalıbı ile söylenir. Beşliden başlayarak on altılıya değin, hece ölçüsünün her kalıbında türkülerimiz vardır.” tespitinden hareketle Dizdaroğlu şöyle bir değerlendirme yapar: “Bu durum, türkü’nün bağımsız bir kuruluş ya da tür olmadığının, sözden çok ezgi ile ilintili bulunduğu kanıtıdır. Türkülerin yapısı çok değişiktir. Halk şiiri türlerinden her biri türkü olabilir.” (Dizdaroğlu, 1969: 107). TDK Sözlükte Türkü, sözlük anlamı itibarıyla: “Hece ölçüsüyle yazılmış ve halk ezgileriyle bestelenmiş manzume” şeklinde tanımlanmıştır (Türk Dil Kurumu, 2011: 2402).

“Duygu, düşünce, hayal ve birey ya da toplum olarak doğumdan ölüme kadar yaşanan, insan ve toplumda iz bırakan bütün olayları dile getiren, sevinçli ya da üzüntülü zamanlardaki coşku ve heyecanı yansıtan, kaynakları genellikle ozan, türkü yakıcı ve söyleyicisi kişilerden oluşan, hangi edebiyat şubesine ait ya da hangi biçim ve türde ortaya çıkmış olursa olsun halka mal edilerek anonimleşen, şölende, düğünde, toplantıda ve her türlü icra ortamında dillerden düşürülmeyen, icracısı, icra ortamı ve konusuna göre kendine has bir ezgiyle söylenen manzum ürünlere türkü denir.” (Yakıcı, 2013: 58). Doğan Kaya ise türküyü şu şekilde tanımlamıştır: “Halkın ruh halini, derdini, neşesini, zevkini, dünya görüşünü, inancını, karşılaştığı olayları yansıtan; hece ölçüsüyle ve bir

veya dört dizeli ana bölümlere çoğu defa bağlantıların getirilmesiyle söylenen; manzum ve ezgili anonim ürünlere verilen ad” (Kaya, 2010: 733). İnsanların başından geçen her türkü olayı, bu olayların bireylerde ya da toplumda bıraktığı derin izleri, insanlığın ortak hislerini, milli duyguları ve tarihsel olayları konu edinen türküler Türk halkının ortaklaşa var ettiği sözlü ve ezgili birer kültür hazinesidir.

Cemal Kurnaz da bu konu ile ilgili benzer fikirleri dile getirir ve sanat dünyasından, bilim dünyasından şu şekilde örneklendirir: “Ezgi ve sözün birlikte hayat verdiği türküler, milletimizin tarih içindeki duygularını yüklediği bir arşiv niteliğindedir. Milletimizin nabızı türkülerde atar. Aşk, acıyı, ayrılığı, gurbeti, sılayı nasıl algılamamız gerektiğini bize türküler öğretir. Yemen’in feryadı, Çanakkale’nin çılgılığı onlarda saklıdır. [...] Çoğu isimsiz bir halk sanatçısı tarafından yaratıldıktan sonra, yüz yıllar boyu halk denilen büyük ustanın tashih ve tezhibinden geçen türküler, milletimizin büyük tecrübesini sese ve söze bürünmüş birer mucize olarak önümüze seriyorlar. Ahmet Hamdi Tanpınar, Anadolu’nun romanını yazmak isteyenler türkülerden yola çıkmalıdır derken bu hususa işaret ediyor. Ressam şairimiz Bedri Rahmi Eyüboğlu, türkülerdeki damıtılmış ‘şiir balı’na dikkat çekerken, çağdaş şairleri bu çok önemli kaynağa çağırıyor. Nihat Sami Banarlı da türkülerimizdeki zengin melodileri, yarının büyük sanatı için birer hammadde olarak görüyor. [...] Dünya değişiyor. Her şey değişiyor. Biz de değişiyoruz. Bizimle birlikte türküler de. Ama değişmeyen bir şey var: Adriyatik’ten Çin Seddi’ne kadar hâlâ söylenen bizim türkülerimiz. Bu, tarihin derinliklerinden uğuldayarak gelen büyük bir senfoni; kendini güncelleyen, yenileyen dinamik bir senfoni. Yeter ki kulak verip dinleyelim.” (Kurnaz, 2010: 27-28, 31).

Türkünün kültürel değeri ve halk belleğindeki taşıyıcı rolüne dikkat çeken pek çok çalışma bulunmasına rağmen, Sabahattin Eyüboğlu, bu zengin mirasa yönelik bilim ve sanat çevrelerinde yeterli ilgi ve özenin gösterilmediğini eleştirel bir dille ifade eder. Ona göre türkü, yalnızca bir müzik türü değil, milletin tarihini, acılarını, sevinçlerini, değerlerini ve dünya görüşünü yansıtan bir kültürel hafıza alanıdır. Ancak bu derin anlam dünyasına rağmen, Eyüboğlu, türkülerin akademik düzeyde yeterince incelenmediğini, sanat çevrelerinde ise hak ettiği estetik değerin verilmediğini dile getirir. Bu eleştirisi, aynı zamanda türkü çalışmalarının yalnızca folklorik değil, sosyolojik, tarihî ve edebî açılardan da çok yönlü ele alınması gerektiği yönünde bir çağrıdır. Eyüboğlu’nun

yaklaşımı, halk kültürünün asli unsurlarına yönelik duyarsızlığın, kültürel kimliğin kaybına neden olabileceği yönündeki bir uyarı niteliğindedir. Ayrıca halkın, acı tatlı her duygusunu, üzüntüsünü sevincini, umutlarını umutsuzluklarını, her türlü kabulünü reddini ortaya koymada türkölere atfettiği işlevlere değinir ve bu noktada türköl ve insan arasındaki ilişkiye vurgu yapar (Eyüboğlu, 1981: 321).

Millî kültürün, milli değerlerin çok önemli bir parçası olarak görülen türköl, hem tarihi hem bugünü hem de geleceği belgelemesi özelliğiyle arşivsel birer belge niteliği de göstermektedir. Sabri Uysal, türkölün toplum hayatına damga vurmuş olayları her türlü gerçekliğiyle aktarması dolayısıyla “tarihsel belge” niteliği taşıdığını ifade eder (Uysal, 1981: 16). Pakize Aytaç da, “Motifleri ve beşerî temleriyle Anadolu insanını bir bütün olarak tanımlayan türköl, bizim için son derece önemli belgelerdir.” Şeklindeki ifadesiyle bu konuya önemli bir vurgu yapmaktadır (Aytaç, 2003: 332).

“Türköl genellikle bir olay, bir arzu ve bir heyecan üzerine doğarlar.” (Kaya, 2010: 733). Türköl söyleme, türköl yakma, türköl okuma şeklindeki ifadelerle yani genellikle bu kavramlarla karşımıza çıkan bu yapı insanların duygularını rahatlıkla dışa vurduğu bir araç vazifesiyle kendini göstermektedir. Mutluluk, acı, özlem, kavuşma, ayrılık, ölüm, doğum, yas, yiğitlik, kahramanlık gibi çok yönlü olan duyguları ve sözlü anlatım alanında duyguları kolaylıkla ifade edemediğimiz ya da ifade etmede zorluk yaşanan duygular türkölün söz ve ezgileri aracılığıyla başka hiçbir aracıya ihtiyaç duymadan dilden dile aktarılıp yayılabilmektedir.

Barındırdığı kültür birikimi ve değerleri dolayısıyla türköl çalışmalarının kıymetini vurgulayan başka önemli isim ise Umay Günay’dır. Türk milletinin hem kişisel hem de toplumsal aynı zamanda siyasi düşünce ve tecrübelerini, milletin her türlü duygusunu, tarihsel anı külliyyatını türkölere yansıttığını belirten Umay Günay için türköl, bir sanat ve müzik eseri olmasının çok ötesinde toplumun kültür kodlarını saklayan, dolayısıyla da çok özenli bir şekilde ele alınıp irdelenmesi gereken önemli varlıklardır (Günay, 2008: 357, 356). İlhan Başgöz, türkölün, bireyi bir taraftan uçsuz bucaksız bir hayal dünyasına götürdüğünü ancak bir taraftan da gerçekliğe yönelttiğini belirterek türköl ve insan arasındaki ilişkiye vurgulama yapmaktadır (Başgöz, 2008: 15-16). Köprölü ise, “Türklere mahsus bir beste ile söylenen halk şarkılarıdır.” Şeklinde tanımladığı türköl ile ilgili şu analizi yapar: “Hâlâ, mâlûm olan şarkılar tarzında tertip edilen türkölün ayrılığı şekilde

değil, bestesindedir. Yâni bu şekil, edebî bir şekil olmayıp tamâmıyle mûsikî bakımından bir husûsiyeti hâizdir. Esâsen mûsikî ile şiirin henüz birbirinden ayırlamadığı ilk devirlere mahsus olan bu şekillerin mûsikî mâhiyeti i'tibâriyle birbirinden ayrı olması pek tabî'îdir" (Köprülü, 1993: 243).

Salahaddin Bekki, türküyü şu şekilde tanımlamaktadır: "Diğer halk şiiri türlerinden ezgisiyle ayrılan, millî nazım ölçüsü hece ile vücuda getirilen, bentlerdeki dize sayısı iki ilâ dört arasında, bağlantılardaki dize sayısı genellikle bir ilâ beş ve daha çok sayıda olabilen, halkın durum, fikir ve hissiyatını tüm yönleriyle işleyen Türklere mahsus anonim ürünlere türkû denir" (Bekki, 2004: 26-27). Türk Dili ve Edebiyatı Ansiklopedisinde bu konu hakkında yer alan ifadeler ise şöyledir: Türkû teriminin Türk kelimesinden meydana geldiği, bu kelimeye nispet eki eklenerek 'Türkî' sözcüğünün elde edildiği ve sonra da bunun 'Türkû'ye dönüştüğünü, Farsça 'Türkî' olarak kullanılan kelimenin, Türkçe söyleyişe uyarlanmasından oluştuğu belirtilmektedir (Yakıcı, 2013: 46).

Türkû sözcüğünün etimolojik yapısına dair ortaya konan düşüncelerden farklı Özkul Çobanoğlu bu terimin oluşması, gelişmesi hususunda şunları ifade eder: "Türkû" sözcüğünün kökeni ile ilgili çok çeşitli teoriler bulunmaktadır. En genel geçer görüş, "Türk" kelimesine nispet "-î"si eklenerek "türkî" sözcüğünün oluştuğu, zaman içinde de Türkçenin ses uyumu sonucunda "türkü"ye evrildiği yönündedir. Ama bu açıklama, türkû ile ilgili derin bir kabul sunmaktan uzaktır. Çobanoğlu'na göre, günümüzde "türkü" olarak bilinen bu sözcük, eski yazmalarda "türkiy" şeklinde yer almakta ve bu biçimde kullanılmaktaydı. Bu "türkiy" sözcüğünün kökeni "türk ezgileri" veya "havaları" anlamında ancak "türkküy" olabilir. Ancak zaman içinde ardışık "kk" sesleri, "y" sesinin etkisiyle önce "türkiy"e ve sonra da "türkî"ye dönüşmüştür. "Türkküy" kelimesinin "türkiy" ve "türkî"ye dönüşüm aşamasında, göçebe yaşamı devam ettiren Türkler, kendi müziklerine bu adı vermiş olabilir. Aynı devirlerde, şehirlere yerleşen Türkler "şar-küy" yani "şehir havaları" geliştirmişler ve bu, "türkiy" ve "türkî"nin etkisiyle öncelikle "şarkıy" ve daha sonra da "şarkı" olarak adlandırılmıştır. Türkû kelimesindeki etimolojik karmaşanın yanı sıra, "şarkı"nın "şarka ait" anlamına gelen etimolojisi de mantıklı değildir. Bu terimi oluşturan bizleriz ve doğudan ziyade batıda yaşadığımız için, bu müzik türlerine niçin "şarka ait" olarak bir isimlendirme yapalım? Burada "şar" yani "şehre ait

ezgiler” ya da “havalalar” anlamına gelen bir adlandırma olduğu çok açıktır (Çobanoğlu, 2013: 5). Yani, Özkul Çobanoğlu’na göre türkü, Türk’e ait anlamında nispet i’sinden türeme bilgisi hatalı bir bilgidir. Türk küy yani Türk ezgileri ve havalaları olarak kullanılan sözcüğün yan yana gelen çift sessiz ve sondaki y sesinin düşmesiyle Türkü haline geldiğini savunur. Türkünün Türk’e ait olarak nitelendirilmesinin tür sınırlarını belirlemede sıkıntılara neden olacağını belirtir ve şarkının da şarka ait anlamını aynı mantıkla eleştirerek bunun şehir manasına gelen ‘şar’dan türediğini ifade eder (Çobanoğlu, 2010: 46-49). İfade edilenlerden yola çıkarak “türkü” ve “şarkı” sözcüklerinin aslında “türkküy” ve “şarkküy” şeklindeki etimolojik yorumu çok daha mantığa uygun gelmektedir (Eroğlu, 2017: 82).

Pertev Naili Boratav, “türkü”nün tıpkı destan gibi, halk şiirinde bir “tür” olduğunu ifade eder (Boratav, 1982: 155). Ama türkülerde sözlerin ezgiden, ezginin de sözlerden ayrı kabul edilemeyeceğini belirtir ve “Bütün türkülerin halk müziği ile halk edebiyatı incelemelerinin ortak konusu olması gerekir.” (Boratav, 1997: 156) tespitinde bulunur. Türküyü, “Düzenleyicisi bilinmeyen, halkın sözlü geleneğinde oluşup gelişen, çağdan çağa ve yerden yere içeriğinde olsun, biçiminde olsun değişikliklere (zenginleşmelere, bozulmalara, kırılmalara) uğrayabilen ve her zaman bir ezgiye koşulmuş olarak söylenen şiirler.” (Boratav, 1997: 150) şeklinde tarif eden Boratav aynı zamanda şu açıklamaları yapar: “Türkiye’nin sözlü geleneğinde, bir ezgi ile söylenen halk şiirlerinin her çeşidini göstermek için (âşık şiirleri için dahi) en çok kullanılan ad ‘türkü’dür. Bölgelerle konulara değin özel hallerde, ya da ezginin ve sözlerin çeşitlenmesine göre, türkü kelimesi yerine şarkı, deyiş, deme, hava, ninni, ağıt adları da kullanılır. Türk halk edebiyatının inceleme çerçevesi içinde biz ‘türkü’ sözüne daha özel bir anlam yüklüyoruz: Âşık şiirlerini, manileri bu kavramın dışında bırakıyoruz. Buna karşılık, halk geleneğinde türkü kelimesiyle gösterilmeyen ninnileri ve ağıtları da bu türden sayıyoruz.” (Boratav, 1997: 150).

Boratav’ın bu görüşlerinin tersine Şükrü Elçin, anonim olanların yanı sıra anonimleşmemiş olan türlerin de yani ürünlerin de türkü kabul edildiğini dile getirir. Bu bağlamda Elçin, türküyü tanımlamak yerine türküyü şu açıklamalarla tarif etmektedir: Bu mahsullere Doğu ve Kuzey Türkleri aynı kökten gelen ‘yır’ veya ‘cır’ adını vermişlerdir. “Batı Türkleri, Türk kelimesinden doğan ve Türkler’e mahsus ezgi (melodi) mânâsına

gelen ‘türkü’yü kullanmaktadırlar. Türküler, umumiyetle herkesin anlayabileceği ortak, sade ve tabî bir dille, hece vezni ile söylenmekte veya yazılmaktadır; aruzla meydana getirilmiş örnekleri vardır. Hece vezni ile yaygın türküler ise mâni ve koşma tiplerine bağlı, muhtelif şekil hususiyetleri gösteren nakaratlı, nakaratsız lirik manzumeler olarak başlangıçta ferdî birer yaratma eseridir; zamana ve muhite bağlı olarak anonimleşirler. Ancak örneklerle de görüleceği üzere ferdin damgasını taşıyan türküler de vardır” (Elçin, 2000).

Türküyü “besteli bir şiir çeşidi” şeklinde değerlendiren Banarlı da, net bir şekilde ifade etmese bile, türkülerini anonimleşme süreci dâhilinde ele almaktadır. Ancak Banarlı, türküyü daha fazla edebî bir metin olarak yani biçimsel açıdan ele almakta, türkülerin farklı hece vezinleriyle ve dörtlüklerle oluşturulduğunu ifade etmektedir. Banarlı için, türküde asıl olan kavuştaktır ve anonimleşme süreci daha fazla kavuştaklarının değiştirilmesi, özellikle de arttırılması olarak tezahür etmektedir (Banarlı, 1998: 724).

Yine türkülerle ilgili kapsamlı bir yorumlama yapan Öztelli, saz şairlerinin meydana getirdiği türkülerden bir de halkın yarattığı türkülerden bahseder. Bu açıdan Öztelli’ye göre, anonimlik türkü için belirleyici bir ölçüt değildir. Ama anonim türkülerle söyleyeni belli olan türküler arasında elbette farklılıklar mevcuttur. Bunların en belirginini, söyleyeni belli olan türkülerin değişime karşı çok daha dayanıklı olmasıdır. Anonim türküler doğal olarak daha çok daha sık değişim gösterirler ve bu sebeple aslında anonim olma özelliklerini de böyle kazanırlar. Söyleyeni belli olan yani anonim olmayan türkülerde en belirgin özelliklerden biri kavuştağın mutlaka bulunmasıdır. Ancak anonim türküler kavuştak hususunda pek kararlı, pek istikrarlı değildir. Ayrıca anonim türkülerin metni de, biçim ve vezin yönünden de çok esnektir. Ölçü ve kafiye bakımından katı ve kuralcı olmayan, serbest metinler de anonim türkü grubuna girer. Bu sebeplerle Öztelli’ye göre, “Halk beste ile söylediği her türlü nazma ‘türkü’ adını vermektedir.” ve “Halk tarafından türkü adı altında geniş bir surette tasarruf edilen manzumelerde belli ve değişmez bir şekil aramak beyhudedir.” (Öztelli, 1953: 7-8). Tüm bu açıklamalarından da anlaşıldığı üzere Öztelli, anonim olanların yanında ferdî ürünlerin de türkü kapsamına girdiğini ifade etmektedir.

Türkü söz konusu olduğunda hem bir araştırmacı hem de bir sanatçı kimliğine sahip olan Mehmet Özbek, türkü için şu şekilde bir açıklamada bulunmaktadır: “Halk türküsü,

başlangıçta bir kişinin, hafızasında var olan halk işi ezgi ve söz kalıplarından yararlanarak, bazen sözü, bezen ezgiyi değiştirerek, bazen de yine halk işi olmak kaydıyla, özgün olarak ortaya koyduğu; dilden dile dolaşırken değişikliğe uğrayan, zaman içinde kişisel izlerin silinmesi sonucu ortak özellik taşıyan ezgili ve biçimli sözlerdir. Sözünü ettiğimiz bu değişime folklorik oluşum diyoruz. Böylece oluşan türküyü halk türküsü, özgünlüğünü koruyup ilk şeklini devam ettiren türküyü de Ahmet'in türküsü, Mehmet'in türküsü, Sadeddin Kaynak'ın türküsü diyoruz. Her iki türün bulunduğu saha ise Halk Müziği ve Halk Edebiyatı sahalarıdır. Burada esas olan halk işi olma özelliğidir. Halk işi olmak demek, sözün: Şiir biçimi, dil ve anlatım bakımından halk şiiri özelliği taşıması; ezginin ise: Yerel ve otantik karakteri yansıtabilmesi demektir" (Özbek, 2009: 19).

İgnác Kúnos, Türk halk edebiyatı alanında derlemeler yapmaya başladığında Adakale'de yaşadığı bir olayı aktarır. Türkleri ilk olarak gördüğü Adakale'deki gençlerden birinin ağzından çıkan hazin nağmeler Kúnos'u çok etkiler. Bunun üzerine gence: "Söyle, hemşehri, söyle o şarkıyı!" diyen Kúnos, gençten: "Söylediğim beyit, şarkı değil; türküdür, türkü..." cevabını alınca, "Ne gibi türkü?" diyerek şaşkınlığını gizleyemez (Kúnos, 1994: 8-9). Halktan birçok türkü derlemiş olan Kúnos, daha sonra, 1899'da yayımlanan başka bir çalışmasında -bu anekdotundan da hareketle- türküyle ilgili şu açıklamayı yapar: Bizim derlememizde ikinci tür lirik şiirler, 'Bā'rma' veya 'Lieder' (türküler) adı altında yer almıştır. Bā'rma (Bağırma) = Schrein (Singen) sadece Küçük Asya'da görülür. 'Bestecisi belli olmayan şarkı' anlamına gelir. Bunun için kullanılan terim 'türkü'dür." (Radloff ve Kúnos, 1998: 17; akt. Çevik, 2012).

"Örneklerle Türk Şiir Bilgisi" kitabında Dilçin, türküyü şöyle açıklamaktadır: "Türkü, türlü ezgilerle söylenen, bir anonim halk şiiri nazım biçimidir. Söyleyeni belli, kişisel halk şiiri biçimleri arasına giren türküler de vardır. Türkü her iki bölüğe de girebildiğinden halk edebiyatının en zengin alanıdır" (Dilçin, 1997: 289).

Halk edebiyatı araştırmacısı Halil İbrahim Çobanoğlu, türkünün bağımsız ve sabit bir nazım şekli olmadığını belirtir; ona göre türkü, biçimsel kalıplardan çok, sözlü kültür ortamında geleneksel ezgilerle söylenen her tür nazım parçasını kapsayan bir üst başlıktır. Bu anlayış doğrultusunda, türkü olmanın asıl belirleyici unsuru nazım şekli değil, ezgidir. Çobanoğlu'na göre bu ezginin de mutlaka geleneksel yapıya sahip olması gerekir. Ancak

bu geleneksel yapının günümüzde özgün bestelerle de sürdürüldüğünü, yani türkü formunda üretilmiş yeni eserlerin de bu dairenin içine dahil edilebileceğini vurgular. Ne var ki, türküler üzerine yapılacak çalışmaların konunun genişliği ve katmanlı yapısı nedeniyle oldukça karmaşık olduğunu ifade eden Çobanoğlu, türkülerini sadece şekil, yapı ve ezgi gibi teknik ölçütlerle sınırlamanın yetersiz ve hatta yanıltıcı bir yaklaşım olacağını belirtir. Bu görüş, türkü olgusunun dinamik, yaşayan ve halkın yaratıcı belleğiyle sürekli dönüşen bir kültürel biçim olduğunu ortaya koyar (Çobanoğlu, 2010: 46-47).

Doğan Kaya, türkü için şöyle bir tanım yapmaktadır: “Halkın ruh hâlini, derdini neşesini, zevkini, dünya görüşünü, inancını, karşılaştığı olayları yansıtan; hece ölçüsüyle ve bir veya dört mısralı ana bölümlere çoğu defa bağlantıların getirilmesiyle söylenen; manzum ve ezgili anonim ürünlere türkü denir” (Kaya, 2004: 148). İlhan Başgöz de, anonim olanların yanı sıra söyleyeni belli olan yaratımları da türküyeye dâhil ederek yaptığı tanımda şu açıklamayı yapar: “Halk türküsü ezgi ile söylenen halk şiiridir. Halk şiiri ifadesini, hem anonim şiir, hem de âşıklarımızın şiiri anlamında kullanıyorum. Âşıklarımızın şiirleri de bir ezgiyle söylendiği için, yaratıcıları anonim olmadığı hâlde, onlara da türkü diyoruz: Karac’oğlan türküsü, Emrah türküsü gibi” (Başgöz, 2008: 15). Ali Yakıcı, türkü hakkındaki görüş ve bilgilere ek olarak türküyü şöyle tanımlamaktadır: “Duygu, düşünce, hayal ve birey ya da toplum olarak doğumdan ölüme kadar yaşanan, insan ve toplumda iz bırakan bütün olayları dile getiren, sevinçli ya da üzüntülü zamanlardaki coşku ve heyecanı yansıtan, kaynakları genellikle ozan, türkü yakıcı ve söyleyicisi kişilerden oluşan, hangi edebiyat şubesine ait ya da hangi biçim ve türde ortaya çıkmış olursa olsun halka mal edilerek anonimleşen, şölende, düğünde, toplantıda ve her türlü icra ortamında dillerden düşürülmeyen, icracısı, icra ortamı ve konusuna göre kendine has bir ezgiyle söylenen manzum ürünlere türkü denir.” (Yakıcı, 2007a: 44). Bir toplumun varlık kökeni kadar eskilere dayanan halk türkülerini; konu çeşitlerine bakılmaksızın anonimleşerek halkın sahiplendiği, benimsediği daima kendini güncelleyen eşi benzeri olmayan sanatsal halk yaratımlarıdır (Mirzaoğlu, 2015: 9). Mirzaoğlu, türküyü çok modern bir tanımlama ve geniş bir bakış açısıyla şöyle açıklar: “Türkü, bir kültürde en yaygın şiirsel ve müzikal ifade biçimidir. Onun bu yaygınlığı hem zamanda hem de mekânda geçerlidir. Halk türküsü, çağlar boyu varlığını koruyabilen, toplumun geniş kitleleri tarafından paylaşılan ve daima popüler olabilen bir folklor türüdür.” (Mirzaoğlu, 2005: 34).

Türküler herkes tarafından anlaşılabilir bir üslupla yani ortak bir yaratım diliyle, hece vezni kullanılarak söylenen ezgi temeline dayalı ürünlerdir. Uzun hava ve kırık hava olmak üzere iki şekilde ele alınan türkülerden usulsüz çalınan türküler uzun havalardır; yani, bozlak, maya, divan, egin, hoyrat, Çukurova, Türkmani ezgileri uzun havalar sınıfına dâhildir. Ölçü ve ritmi belirli ezgiler de kırık havalardır. Bunlar da; horon, bar ve zeybeklerdir (Elçin, 2000: 195-196).

Boratav, ezgi eşliğinde söylenen halk şiirlerinin bütün çeşitlerine, sözlü kültürde “türkü” adlandırması yapıldığını ifade etmenin yanı sıra; kendisinin, âşık şiirlerini ve mânileri türkü şeklinde değerlendirmedeğini belirtir. Yani, türkünün belirleyici unsuru olarak anonim olma özelliğini ön plana çıkarmaktadır (Boratav, 1997: 150). Boratav gibi, anonimlik vurgulaması yapan başka bir isim ise Eflâtun Cem Güney’dir (Güney, 1953: 9; akt. Çevik, 2012). Buraya kadar tanımlarını ve açıklamalarını aktardığımız araştırmacıların bazıları tür, bazıları biçim, bazıları konu, bazıları da ezgi kavramların bir ya da birkaçını merkez kabul ederek türküyü tanımlamaya çalışmışlardır fakat araştırmacıların, türkünün tanım ve açıklamaları ile ilgili 4 temel hususta hemfikir olduklarını söyleyebiliriz ki, buna göre türküler:

- “1. Türklere mahsustur.
2. Manzum bir metne sahiptir.
3. Belirli ezgilerle söylenir.
4. Metniyle, ezgisiyle ve eşlik edebilecek enstrümanlarıyla geleneksel yani milli bir nitelik gösterir.”

Cahit Öztelli, türkü kelimesinin Kabusnâme adlı eserde geçtiğini ifade eder (Öztelli, 1958: 1678). Öztelli, Keykâvus’un 11. yüzyılda Farsça kaleme aldığı Kâbusnâme adlı eserin Türkçe çevirisi hakkında her ne kadar bazı kaynaklarda 14. yüzyıla ait bir çeviri olduğu yönünde kayıtlar bulunsa da, bugün elimizde bulunan ve en bilinen Türkçe çeviri, 15. yüzyılda, II. Murad devrinde Mercimek Ahmed tarafından yapılmıştır (Banarlı, 1998: 495-496).

Gazimihal ise, “Türkü adlı ilk parçaların 15. asır başlarında Horasan’da çıktığı kayıtlarla sabittir.” (Gazimihal, 1956: 1284) diyerek bu fıkre katılır. Nevayi’nin Mizanü’l-Evzan’ında türkü kelimesinin geçtiği kısım şöyledir: “Ve yine bir şarkı türüdür ki ona

Türkî denmektedir ve bu söz ona alem olmuştur. O haddinden fazla beğenilen ve ruha ferahlık veren, zevk u safâya düşkün kimselere faydalı ve meclisleri süsleyici bir şarkı türüdür; şöyle ki bu türü güzel söyleyen kimseleri sultanlar himaye eder, ‘Türkî-gûy’ lakabı ile meşhurdurlar” (Alî-Şîr Nevâyî, 1993: 118). Şemseddin Sami, Kâmûs-i Türkî’de türküyü “Türklere mahsus lahnde şarkı, ale’l-ıtlâk şarkı” (Sami-Timurtaş, 2006: 400) tanımla verir. Divanu Lûgati’t-Türk’te ise türkü sözcüğü “koşma, şarkı, türkü, ezgi, gazel,” anlamlarıyla kullanılan “ır” kelimesiyle karşımıza çıkmaktadır (Atalay, 2013).

Ali Yakıcı, türkülerle ilgili tarihsel değerlendirmelerinde, bu sözlü kültür ürünlerinin kökenini yalnızca Milattan sonraki dönemlerle ya da Anadolu coğrafyasıyla sınırlandırmanın eksik ve indirgemeci bir yaklaşım olduğunu ifade etmektedir. Ona göre, türküler yalnızca bir edebî tür değil, aynı zamanda Türk kültür tarihinin derinliklerine uzanan, kökleri çok daha eski dönemlere dayanan bir kültürel oluşumdur. Yakıcı, bu bağlamda türkünün varoluşsal dönemini, Türklerin tarih sahnesine çıktığı ilk kültürel oluşum evrelerine kadar götürür. Türkülerin ilk örneklerinin, Ozan, Şaman, Baksı ve Kam gibi hem doğaüstü niteliklerle donatılmış, hem de toplum içinde ruhani ve ritüel lider işlevi gören figürler tarafından av, sığır ve şölen gibi törensel ortamlar içinde ortaya konduğunu belirtir. Bu törensel bağlamda dile getirilen ölçülü ve ezgili sözler, sadece bireysel duygu anlatımları değil, aynı zamanda toplumsal belleğin, mitolojik düşüncenin ve dini algının ifadesi olarak değerlendirilir. Yakıcı’ya göre, bu sözlü ve ezgili anlatım biçimleri, türkülerin ilksel ve prototip formlarını oluşturur. Dolayısıyla türkü, sadece bir sanat ürünü değil, aynı zamanda kutsal, işlevsel ve kolektif bir anlatım biçimi olarak düşünülmelidir (Yakıcı, 2007a: 49, 54).

Turfan kazılarında, Uygurlar devrinden kalan koşma ve türküyü anımsatan şiirlerin varlığını söyleyen Ali Yakıcı şiirlerin konu, şekil ve ölçü yönünden türkü niteliği içerdiğini söyleyerek türkünün meydana gelişini mitolojik devire dayandıran araştırmacılar arasındadır (Yakıcı, 2007a: 50). Çünkü türkünün köken çalışmaları da başka bir inceleme konusudur. Köprülü, türkülerin ortaya çıkışını mitolojik zamanlara kadar dayandığını belirtir (Gazimihal, 2006: 35). Türkülerin ortaya çıkışı, İslamiyet’ten önceki dönemde ozanların kopuzları aracılığı ile söyledikleri rit törenleri icralarına kadar gitmektedir (Çetindağ, 2005: 1). Özkul Çobanoğlu da ezgilerin (küyler) milletlerin mitolojik devrinde sözlerden bile daha önce oluşturulmaya başlanmış kültür yaratmaları

olduğunu ifade eder. Bu ezgiler zaman içinde değişip çoğalıp çeşitlenerek ayinler ve törenlerde kalıplaşmış; geleneksel havaları, icra bağlamlarını, anlatım tutumlarını meydana getirmişlerdir. Böylece evrensel bir dil yani müzik, aynı zamanda bir milletin varlığını, gerçekliğini sözlü edebiyattan daha önce idrak etmiştir (Çobanoğlu, 2010: 13).

Kültürün canlı öğeleri olan türkülerin doğuşu bazen gerçek bir olay bazen de sılaya özlem gibi duyguya dayalı yönelimler ile vuku bulan doğumdan ölüme her günlük yaşantı biçimini kapsayabilir (Öztelli, 1983: 13). Çok dar bir muhitte meydana gelen bir olay; bütün yöreyi, bölgeyi, ülkeyi etki altına alarak tek bir olay etrafında birleşen türküler sosyal bir kökene, çok yoğun, derin duygulara, güçlü ezgilere sahip olması sebebiyle yayılabilir (Özbek, 2013: 65). Türkülerin yayılma aşamasında çok etkin olan unsurlar ticaret kervanları, askerlik kurumu ve fetihlerle ortaya çıkan coğrafi hareketliliklerdir. Van'da yakılan türkünün Tuna Boylarında da dinlenir olması türkülerin yayılım aşamasındaki dolaşımın çok doğal bir sonucudur (Yakıcı, 2007a: 53-56).

Türkiye’de Türkoloji çalışmalarının öncüsü ve kurucusu kabul edilen Mehmet Fuat Köprülü, Türk edebiyatının ilk biçimlerinde şiir ile müziğin henüz birbirinden ayrılmamış olduğunu ifade eder. Ona göre, İslamiyet öncesi dönemde oluşan edebiyat, büyük ölçüde saz eşliğinde söylenen halk şiirlerinden ibarettir. Bu şiirsel ürünler, yalnızca bireysel bir ifade biçimi değil, aynı zamanda topluluğun tarihi, inancı, değerleri ve kahramanlık anlatılarını içeren destanlar, menkıbeler ve türküler gibi kolektif hafıza unsurlarıdır. Köprülü, bu şiirlerin icracılarını da, oba oba gezerek halkın arasında kopuzlarıyla söz söyleyen, anlatı aktaran, halkı eğlendiren ve eğiten kişiler olarak tanımlar. Bu figürleri “hepsi birbirine benzeyen, elleri kopuzlu normal adamlar” şeklinde nitelendirmesi, onların sıra dışı doğaüstü kişiler olmaktan ziyade, halkın içinden çıkan ve toplumun kültürel taşıyıcısı olan sıradan fakat işlevsel bireyler olduğunu vurgular. Bu yaklaşım, hem halk şairliğinin kökenine dair önemli ipuçları sunmakta hem de şiir ile müzik birlikteliğinin halk kültüründeki köklü ve ayrılmaz doğasına dikkat çekmektedir (Köprülü, 1993: 11-12). Köprülü, başka bir çalışmasında ise bu icracıların, en eski Türk şairleri olduğunu söyler, ayrıca onları “Tonguzların Şaman, Altay Türklerinin Kam, Yakutların Oyun, Kırgızların Baksı/Bahşı, Oğuzların Ozan dedikleri sâhir (büyücü) şairler” (Köprülü, 2009: 94) şeklinde tanıtır. İlk örnekleri bu şairler tarafından verilen müzikli edebî gelenek, İslamiyet’in kabulünden sonra da varlığını koruyarak, içeriksel

dönüşümlere rağmen günümüze dek ulaşmıştır (Köprülü, 2005: 98). Dolayısıyla Türklerin İslamiyet’i kabul etmelerinden sonra da varlığını sürdürmüş, yeni dinî ve kültürel unsurlarla zenginleşerek günümüze kadar ulaşmayı başarmıştır. İslamiyet sonrasında da kopuzun yerini bağlama, destanların yerini halk hikâyeleri, ozanların yerini âşıklar almış; ancak şiir ile müzik birlikteliği, toplumsal anlatımın ezgili biçimi olma özelliğini korumuştur. Bu devamlılık, hem kültürel sürekliliği hem de sözlü geleneklerin adaptasyon yeteneğini göstermesi bakımından oldukça değerlidir. İslami motiflerin halk şiirine, türkülere, ağıtlara ve ilahilere dâhil edilmesiyle, eski mitolojik yapıların yerine yeni inanç sistemine dayalı anlatılar geçmiştir; ancak temel yapısal özellikler; ezgi, ritim, sözlü aktarım, toplumsal işlev, değişmeden sürmüştür. Bu yönüyle İslam öncesi ozan geleneği, İslamiyet sonrasında da biçim değiştirerek, ama özü korunarak, âşık edebiyatı ve türkü geleneği içinde yaşamaya devam etmiştir.

Umay Günay, 1980 yılında yaptığı çalışmasında söylediği, Türklerin tarih sahnesine M.Ö. 4. binde çıktığı şeklindeki görüşünü (Günay, 2008: 33) 2007 yılında da tekrarlamaktadır ve bu başlangıçtan “16. yüzyıla kadar Ozan-Baksı veya Kam geleneği olarak süregelen Âşık Edebiyatı”ndan (Günay, 2007: 356) söz etmektedir.

“Türk tarihinin en az yedi bin yıllık süreci”nden söz eden Dursun Yıldırım, “Türk sözel şiir koşup düzüp, çalıp çığıp söyleme kurumu ve sözel şiir yaratma sanatı binlerce yıllık bir gelişim süreci izleyerek günümüze erişmiştir.” (Yıldırım, 1999: 505-506) değerlendirmesini yapar.

Halk türkülerinin çoğunluğu halk anlatıları, destanlar gibi sözlü gelenek unsurlarından beslenir. Bu da türkülerin anonimleşmesini hızlandırır. Sonra zamanla sahipler ve bir bölgeye bir yöreye, bir insana, bir topluluğun tamamına mâl olur. Kimi zaman geniş çevrelere yayılarak evrimleşen bu türküler toplumun ihtiyaçlarına göre şekillenerek kalıcı olmayı başarır. Hususiyetle toplumun farklı zümrelerinin ortak değerlerini içeren türküler toplumun bu değerlerinden beslenip yayılarak uzun ömürlü hale gelir (Karadeniz, 2010: 60).

Türk müzik kültürünün tarihine ilişkin en eski yazılı belgelerden bazısına, Çin kaynaklarında rastlanmaktadır. M.S. 3. yüzyıla kadar uzanan bu kayıtlar, bazı Türk boylarının müzik aletleri, destan anlatıları ve eğlence biçimleri hakkında önemli bilgiler

sunmaktadır. Bu kaynaklarda, Türklerin kımız içip şarkılar söyledikleri, hatta bazı ezgilerinin kurt ulumasına benzediği yönünde dikkat çekici betimlemelere yer verilmektedir (Eberhard, 1996: 69, 70, 73, 81, 87). Bahaeddin Ögel, Çin kaynaklarında kurt ulumasına benzetilen şarkıların, muhtemelen günümüzdeki Uzun Hava ya da Maya tarzı türkülerle benzerlik taşıdığı yönünde bir yorumda bulunmaktadır. Ona göre bu ezgiler, bozkırın doğayla iç içe yaşayan insanların duygusal ifadesiyle şekillenen, serbest ritimli ve derinlikli halk müziği formları olabilir (Ögel, 1971: 17). Batılılara ait olan farklı kaynaklardaki benzer olan bilgileri de aktaran önemli birçok araştırmacı (Gazimihal, 2006: 52; Yıldırım, 1998: 181-184) Türk müzik kültürü, sözlü gelenek ve şiir sanatının derin tarihsel köklerine işaret etmektedir. Bu durumu destekleyen önemli isimlerden biri de Macar müzikolog Béla Bartók'tur. Bartók, 1936 yılında Çukurova yöresinde derlediği türkülerde, Macar halk ezgileriyle yüksek düzeyde benzerlik tespit etmiş; bu benzerlikten hareketle her iki kültürdeki ezgilerin kökenlerinin en az 15 yüzyıllık bir geçmişe, yani 5. yüzyıla kadar uzanabileceğini ifade etmiştir. Bu tespit, Türk ve Macar halk müzikleri arasında tarihsel bir akrabalığa işaret ettiği kadar, Türk halk müziğinin köklü geçmişini de bilimsel düzeyde belgeleyen önemli bir yorumdur (Bartók, 1991: 40-41).

Türkü için eski kaynaklarda yır/cır terimlerinin kullanıldığı bilinmektedir. Bu konuda Bahaeddin Ögel şu açıklamalarda bulunmuştur: Türk kültüründe, şarkı ve türküler verilen adlar zamanla farklılık göstermiş, ancak bunların kökenleri oldukça derinlere dayanır. “Yır” ya da “ır” ifadeleri, Türkçede çok eski zamanlardan beri kullanılmakta olup, geniş manada “şarkı”, “türkü” ve “koşma” manalarına gelmektedir. Bu durum kültürün kimi bölgelerinde ise “ır” ya da “yır” yerine “cır” ifadesi ile kullanılmaktadır. Bu terimler, sadece şarkılar için değil, melodi eşliğindeki şiirler için de kullanılır. Dolayısıyla, eskiden şairlere “yırçı” denirdi. Ayrıca, kahramanlık destanları söyleyen kişilere de “ırçı” adı verilirdi. Fakat şarkılarla kahramanlık destanlarını birbirinden ayırmak önemlidir. Türk kültür çevrelerinde, özellikle Manas Destanı’nı melodi ya da kopuz eşliğinde icra eden sanatçılara genellikle “manasçı” denir. Manas Destanı dışında da bazı destanlar bulunmaktadır. Bu destanlar, “baatır ır” yani “yiğitlik veya kahramanlık yırı” olarak adlandırılır. Bu durum da bize türkü ile kahramanlık destanları arasında net bir ayırım yapılmadığını gösterir (Ögel, 2000: 428).

Karahanlılar döneminden itibaren İslamiyet'i benimseyen Türklerin, hem İslamiyet öncesi hem de sonrası süreçte Arap ve Acem kültürlerinden bağımsız, kendilerine özgü zengin bir müzik geleneğine sahip oldukları belirtilmektedir. Hoca Abdülkadir Merâgî, 14-15. yüzyılda kaleme aldığı bilgilerle, eski Türklerde müziğin devlet protokolündeki yerini ve yapısını ayrıntılı biçimde ortaya koymuştur. Buna göre, çalgı ile icra edilen eserler “kök”, sesle söylenenler ise “ır” veya “dola” olarak adlandırılmakta ve yılın her günü için bir kök olmak üzere 366 beste oluşturulmuş bulunmaktadır. Bu köklerden biri yılın her günü Hakan'ın huzurunda nöbet sistemiyle icra edilmekteydi. Bu uygulama, müziğin sanatsal boyutunun yanı sıra siyasal ve törensel bir işlev taşıdığını göstermektedir (Köprülü, 2004b: 113). Söz konusu “kök” ve “ır” terimlerinin kökeni, Divânü Lügati't-Türk'te de açıkça görülebilmektedir. Eserde “köglemek”, “köglen” gibi fiiller müzikle ilişkili eylemleri ifade ederken; “ır”, “yır”, “yırlamak” gibi kelimeler ise şarkı söylemek, ezgili söz dile getirmek anlamında kullanılmaktadır (Atalay, 2013) Çağatay edebiyatı çerçevesinde değerlendirilen Ali Şîr Nevâî, Mîzânü'l-Evzân adlı eserinde “türkiy” terimini kullanarak, bu kelimenin ilk kez 15. yüzyılda Doğu Türkistan'da, Aruz vezniyle yazılmış ve özel bir ezgiyle söylenmiş şiir türleri için kullanıldığını ortaya koyar. Bu kullanım, türkü kelimesinin tarihî bağlamda yalnızca halk şiirine değil, yüksek edebî formlarla ilişkili ezgili söyleyişlere de işaret ettiğini gösterir. Öte yandan Anadolu sahasında türkü geleneğinin hece vezniyle ortaya çıkan ilk örneği, 16. yüzyılda Öksüz Dede tarafından söylenmiştir. Bu bilgi, türkü formunun hem coğrafi hem de biçimsel farklılıklar içinde geliştiğini, Çağatay sahasında aruzlu-telli, Anadolu sahasında ise hece ölçülü ve sözlü gelenek temelli olarak evrildiğini göstermesi açısından önemlidir (Dizdaroğlu, 1969: 259). Türkü kültürünün oluşmasında ve canlılığını koruyarak günümüze ulaşmasında, 16. yüzyıldan itibaren kurumsallaşan âşıklık geleneği belirleyici bir rol oynamaktadır. Ancak bu geleneğin 16. yüzyılda ansızın ortaya çıktığını düşünmek yanıltıcı olur. Daha önceki dönemlere ait kültürel, sözlü ve müzikal birikimler, özellikle ozan, baksı, kam ve şaman gibi figürlerin icracılığıyla şekillenen tarihsel bir zemin, âşıklık geleneğinin oluşumuna doğrudan etki etmiştir. Buraya kadar sunulan bilgilerden hareketle, âşıklık geleneğinin, kökleri İslamiyet öncesi sözlü kültüre dayanan bir süreklilik içinde geliştiği rahatlıkla söylenebilir.

Özkul Çobanoğlu, müziğin mitolojik anlamda kutsallığına değinir. Müziğin başta ritüel törenleri olmak üzere pek çok dinde var olan kutsal varlıkların dünyasıyla iletişime

geçmede vazgeçilmez bir pozisyonda, sosyo-kültürel ve psikolojik bir değer olduğunu belirtir. Müziğin aynı zamanda bütün din ve ideolojilerde bir malzeme olduğunu ifade eder. Müziğin günümüzde de yeri doldurulamaz bir işlevselliği olduğunu aktarır. Çobanoğlu'na göre geleneksel olan ezgiler kendi kültürünün dış dünyayı algılama biçiminin bir ifadesidir (Çobanoğlu, 2010). Türküler bir toplumun tüm birikim ve deneyimlerinin sebep sonuçlarını taşıyan duygu, düşünce ve hayallerin özleşmiş şekilleridir. Bu özelliği ile geleneksel metinlerdir ve toplumun yasal olamayan yasalarıdır.

İslam kültürünün tesiriyle şekil alıp gelişen ozanlık geleneğinin temsilcisi ozanlar, bir tek şekilde ya da tipte karşımıza çıkmazlar. Zamanla Şaman kültürünün çok işlevliliği, ozanlarda yavaşça değişip, azalmaya başlar. Ozanlık geleneğindeki bu değişim ve dönüşümü anlattığı çalışmasında Dursun Yıldırım, ozanlıktaki bu Şamanlıktan kalma çok işlevliliğin dağılıp her bir işlevin ayrı birer kuruma evrilmesi sürecinin 10. ve 15. yüzyıllar arasında gerçekleştiğini ifade eder. Yıldırım, Dede Korkut'un yaşadığı dönemde üç ozan tipinin var olduğunu ifade eder. Ve bunları; "bilge ozan tipi", "alp ozan tipi" ve "gezginçi ozan tipi" olarak aktarır. Buna ek olarak Yıldırım, ozanlık geleneğini ve ozanları, "bilge ozan tipi" sınıfında yorumladığı Dede Korkut'un kişiliğinde, bütün nitelikleriyle ortaya çıktığını da aktarmaktadır (Yıldırım, 1999: 509, 505).

Dede Korkut Kitabı'ndan görülen ve özellikleri, kıymeti anlaşılan ozan'ların âşık'a dönüşmesi durumunu yorumlayan Köprülü şu çıkarımlarda bulunur: "Dede Korkut Kitabı, ozanın mahiyeti ve Oğuz aşiretleri arasındaki yeri hakkında bize çok açık malûmat veriyor: Ozanlar, Oğuz cemiyeti arasında hususî bir zümre teşkil ederler; ellerinde kopuzları ile ilden ile obadan obaya gezerler; düğünlerde, ziyafetlerde bulunurlar; kopuzları ile eski Oğuz Destanları söylerler; yeni hadiseler hakkında yeni şiirler tanzim ederler. [...] Çevik dilli, yüksek sesli, halk an'anelerini ve halk hikmetlerini taşıyan ozan, daha eski zamanlarda Oğuzlar arasında âdeta yarı kutsî bir içtimaî unsurdu. Edebî tekâmülün umumî gidişi, şüphesiz, Oğuzlar arasında da aynı akışı takip etti ve içtimaî tekâmül derecesinin yükselmesi ile ozanlar, eski kutsîliklerini kaybetmekle beraber, hususî bir zümre şeklinde Oğuz aşiretleri arasında yaşadılar ve XV. asırdan sonra âşık adını aldılar." (Köprülü, 2004b: 136). Ozanlıktan âşıklık geleneğine geçiş tabi ki bir nedenle ya da bir anda gerçekleşmiş bir değişim değildir. Yüzyıllara yayılmıştır ve dinî,

siyasî, sosyal bir sürü nedenin bir araya gelmesiyle, bir doğal yönlendirme sonucu, bir noktada da dayatma sonucu yaşanan son derece karmaşık bir süreçtir. Dolayısıyla geleneğin ilk temsilcileri olan âşıkların kimliğinde ozanlık kalıntılarını belirgin bir halde görmek mümkündür. Fuat Köprülü, bu âşıklarda ozanlık izlerinin görülmesini gayet normal ve bir noktada da zorunlu bir sonuç olarak ifade etmektedir (Köprülü, 2004a: 40).

Dede Korkut'un, kişiliği ve hikâyelerinin, Âşıklık geleneğinde, ozanlığın önemli etkilerinin yerleşip benimsenmesinde büyük bir önemi ve katkısı söz konusudur. Dede Korkut'un ozanların piri olarak görüldüğüne daha önce değinmiştik. Tüm bunlar aslında, Dede Korkut'un kimliğinde orataya çıkan ozanlığın, âşıklık geleneğinde kendini göstermesinin hem sebebi hem sonucudur. Dolayısıyla Ali Yakıcı da, ozanlık geleneğinden âşıklık geleneğine geçiş hususunda Dede Korkut'u, çok önemli bir köprü göreviyle yorumlamaktadır (Yakıcı, 2007b: 47).

Şaman kültürünün temsilcileri olan kamlar, Türklerin İslamiyet'i kabul etmesiyle birlikte ozanlık geleneğine evrilmiş, bu dönüşüm ise belirli kültürel kurumlar etrafında görev ve kimlik ayrışmalarına yol açmıştır. Bu dönüşüm temelde üç ana odakta şekillenmiştir: medrese, tekke (tarikât) ve sözlü yaratım merkezleri. Medreseler, İslamî ilimlerin öğretildiği kurumlar olarak kam kökenli bireylerin dinî-entelektüel bilgiyle donatılarak "hace", "ata" veya "dede" gibi unvanlarla halkın karşısına çıkmalarını sağlamıştır. Tekkelerde ise kamların ruhani yönleri ön plana çıkmış, burada "bab", "şeyh", "veli", "emre", "abdâl" gibi isimlerle mistik, öğretici ve halkı irşad edici roller üstlenmişlerdir. Sözlü yaratım geleneği içinde ise bu figürler, eski işlevlerini "âşık", "kul" ya da "ozan" kimlikleriyle sürdürerek toplumun kültürel hafızasını, duygularını ve değerlerini sözlü şiir yoluyla aktaran kişiler hâline gelmiştir. Bu geçiş, yalnızca bir isim veya biçim değişikliği değil, aynı zamanda inanç sistemleri değiştikçe kamlık mirasının yeni işlevlerle kültürel süreklilik içinde yaşatılması anlamına gelir (Yıldırım, 1999: 523, 519, 518, 524). İslamî kimlik kazanan bu kişiler, inanç sisteminin taşıyıcısı ve halk arasında yayıcısı olmaları nedeniyle, toplum nezdinde saygı ve sevgiyle karşılanmışlardır. Bu yüksek toplumsal itibar, zamanla bu şahsiyetler etrafında menkıbevi anlatıların, efsanevi kişilik özelliklerinin ve kutsiyet atfedilen söylemlerin oluşmasına zemin hazırlamıştır (Çetin, 2007: 71). Mirzaoğlu, türkülerin sosyal gerçekliği yansıtmalarını, "Türkü metinleri,

tarihî gerçeğin özel bir şekilde ifadesidir.” diyerek açıklamaktadır (Mirzaoğlu, 2003b: 9).

Müzikle ilgili kavramlar, yani türkü, ezgi gibi bu kavramların Türk kültürünün köklerindeki karmaşası bizleri Dede Korkut hikâyelerine götürmektedir. Genellikle Türk müziğinin özelde ise türkülerin; ayrıca türkülerin aktarımında ozanlık geleneğinin ve ozanlar piri kabul edilen Dede Korkut’un, aynı zamanda onunla bir bütün olan kopuzun büyük bir rolü ve önemi vardır. Bu anlamda Mirzaoğlu, Dede Korkut hakkındaki şunları söylemektedir: “Dede Korkut Kitabı’ndaki hikâyelerde, Dede Korkut büyük bir bilge olarak betimlenmiştir ve kopuz çalarak yiğitleri övüp onlara savaş ve mücadelelerinde güç verdiği, topluma yol gösterdiği anlatılır. Kopuz çalan kişilere büyük saygı gösterilmiş, bu durum Dede Korkut’un etkisinin bir göstergesi olarak kabul edilmiştir. Kaşgarlı Mahmud’un eserleri, kopuz ve diğer eski Türk çalgılarının Türk kavimleri arasında yaygın olduğuna dair bilgiler sunar. Türk müzik gelenekleri üzerinde Dede Korkut’un ve onun temsil ettiği hikâye anlatım geleneğinin etkili ve şekillendirici bir rol oynadığı görülür. Dede Korkut hakkında verdikleri bir efsanede Dede Korkut yılan kılığına girmiş ecelden kaçmak için sürekli olarak küylerini (ezgilerini) çalar, söyler. Korkut Ata küylerini söyledikçe bütün canlılar ve nesneler durur, onu dinler. Korkut’un yaşamı, kopuzunu çalmasına ve küylerini söylemesine bağlıdır ki onun var oluşunun manası budur ve bu onun için bir zorunluluktur.” (Mirzaoğlu, 2015b: 951-952). Nitekim Korkut Ata’nın ölümden kaçması ve ölümsüzlüğü anlattığı küylerde yani ezgilerde yakalamasına dair anlatıyı Fuzuli Bayat’ın Kadim Türklerin Mitolojik Hikâyeleri eserinden yola çıkarak şu şekilde özetleyebiliriz: Korkut, dünyanın bir başka köşesinde yaşarken rüyasında kabrini kazan kişileri görür. Bu rüyadan çok etkilenen Korkut, ölümden kaçmak amacıyla dünyanın başka bir ucuna gider. Ancak o, nereye giderse gitsin hep aynı rüyayı görür. Sonra, dünyanın merkezinde, Sır-Derya nehrinin sahil kısmında yaşamaya başlar. Ancak ölüm korkusu burada onu bırakmaz tekrar tekrar aynı rüyayı görür. Korkut, ölümü kandırmanın bir yöntemini bulmaya çalışır en sonunda su üzerinde yaşamaya karar verir. Kurpasını Sır-Derya nehrinin üzerine serer ve üzerine oturup kopuz çalarak yüz yıl geçirir. Kopuz çaldığı sürece ölüm ona yaklaşamaz. Ancak, bir anlık uykusunda ölüm, yılan kılığında ona yaklaşır ve Korkut’u sokarak onun yaşamına son verir. Korkut Evliya, Müslümanlar tarafından defnedilir (Bayat, 2017: 174-175).

İlhan Başgöz ise, ozan tipinin yerini âşık tipinin almasında, “göçebelikten yerleşik hayata geçerek yeni bir toplum düzenin kurulması, şehir ve kasabaların büyük ölçüde teşekkülü, toplum içi çatışmaların çoğalması” (Başgöz, 1968: 8) gibi nedenlerin etkili olduğunu ifade etmektedir.

Türkülerin geçmiş zamanlarda anonimleşerek yayılmasında çoğunlukla göç, kervan, askeri hareketler, gurbete giden insanlar, halk şairleri gibi pek çok unsur etkilidir. Günümüzde ise türküler, çoğunlukla teknoloji sayesinde yani basın yayın organları aracılığıyla kitlelere ulaşmaktadır (Kaya, 1999: 132). Türk kültürü, yalnızca dil ve edebiyat gibi entelektüel unsurları değil; aynı zamanda mimari, sanat, tarih, inanç sistemi, giyim-kuşam, yeme-içme alışkanlıkları, gelenek ve görenekler gibi hem maddi hem de manevi değerleri içeren çok katmanlı ve çok yönlü bir yapıdır. Bu kültürel öğelerin her birinde ayrı ayrı izler bulmak mümkün olsa da, tüm bu unsurları aynı anda ve yoğunlukla yansıtan tek bir kültür unsuru bulmak oldukça güçtür. Ancak türkü, bu anlamda istisnai bir yere sahiptir. Türkülerde, dil, tarih, inanç, toplumsal yapı, duygular, yaşam tarzı ve estetik anlayış gibi pek çok kültürel unsur iç içe geçerek varlık bulur. Bu yönüyle türkü, kucaklayıcı ve bütünleyici bir kültür ögesi olarak öne çıkar; kültürel hafızayı koruyan, aktaran ve yeniden üreten bir araç niteliği kazanır. Dolayısıyla, türkü yalnızca bir müzik formu değil, aynı zamanda Türk kültürünün çok yönlü ve canlı bir yansımasıdır; bu da onun değerini ve önemini daha da artırmaktadır.

4.2. TÜRKÜLERİN TASNİFİ

Türkülerle ilgili tasnif çalışmalarına bakıldığında, onların ezgilerine, şekil yapılarına, konularına veya söyleniş yerlerine göre gruplandırıldığı görülmektedir (Dizdaroğlu, 1969: 102-121; Boratav 1969: 150-170; Özbek, 1981: 67-87; akt. Mirzaoğlu, 2000). Türküler ezgilerine göre, usûlsüz yani resitatif ve usullü olmak üzere ikiye ayrılmaktadır. Usûlsüz olanlar genel olarak “uzun hava” (Gazimihal, 1928: 192; akt. Mirzaoğlu, 2000) denilen, bölge ve yörelerin mahalli tarzlarına göre bozlak, divan, hoyrat, koşma, kayabaşı, Garip, Kerem, Türkmâni gibi adlar verilen belli bir ölçü ve ritmi olmayan serbest seyirli ezgilerdir (Dizdaroğlu, 1969: 105; Özbek, 1981: 68-69; akt. Mirzaoğlu, 2000). Usûllü olanlar ise, araştırmacılarca genel olarak “kırık hava” adıyla tanınan, belli bir ritim ve ölçüye sahip olan, bunlar da genellikle diğerleri gibi yöreden yöreye değişen isimler

taşıyan ezgilerdir (Özbek, 1981: 68-69; Dizdaroğlu, 1969: 105; akt. Mirzaoglu, 2000: 175).

Pertev Naili Boratav'ın konularına göre türküleri tasnifi şu şekildedir:

- “1. Lirik Türküler: a) Ninniler, b) aşk türküleri, c) gurbet türküleri, askerlik türküleri, hapisane türküleri, ç) ağıtlar, d) çeşitli başkaca duyguluk konular üzerine türküler.
2. Taşlama, yergi ve güldürü türküleri.
3. Anlatı türküleri: a) Efsane konulu türküler, b) bölgelere ya da bireylere özgü konuları olan türküler, c) tarihi konuları olan türküler.
4. İş türküleri.
5. Tören türküleri: a) Bayram türküleri, b) düğün türküleri, c) dinlik ve mezheplik törenlere değgin türküler, ç) ağıt töreninde söylenen türküler.
6. Oyun ve dans türküleri: a) Çocuk oyunlarında söylenenler, b) büyüklerin oyunlarında söylenen türküler.” (Boratav, 2019: 172).

Boratav, yapılarına göre ise türküleri şu şekilde tasnif etmiştir:

- “a. Dört dizeli bentli türküler,
- b. Üç dizeli bentlerden meydana gelmiş türküler,
- c. İki dizeli bentlerden meydana gelmiş türküler,
- d. Beş dizeli bentlerden meydana gelmiş türküler,
- e. Mani düzenindeki bentlerin sıralanması ile meydana gelmiş türküler” (Boratav, 2019: 180-192).

Nevzat Gözaydın (1989: 27), ezgileri bakımından türküleri a) Usullü türküler (Kırık havalar), b) Usulsüz türküler (Uzun havalar) şeklinde iki ana kısımda tasnif eder.

Öztelli, türküleri konuları bakımından “Olay türküleri” ve “Duygusal türküler” olmak üzere iki ana başlığa ayırmıştır ve bu iki ana bölümü ise “1. Ninniler, çocuk türküleri, 2. Doğa ve çoban türküleri, 3. Aşk türküleri, 4. Tören ve mevsim türküleri, 5. İş ve esnaf türküleri, 6. Derebeyi, eşkıya, cinayet türküleri, 7. Kahramanlık türküleri, 8. Ağıtlar (ölüm türküleri), 9. Güldürü türküleri (mizahi), 10. Oyunumsu (dramatik) türküler, 11. Oyun (dans) türküleri” olmak üzere alt başlıklar altında sınıflandırmıştır. Öztelli, yaptığı bu sınıflandırmanın kesin bir sınıflandırma olmadığını belirtir ve çoğunlukla bu

sınıflandırdığı türkülerin aynı anda bir diğer sınıflandırmayla da benzer özelliklere sahip olabileceğini de vurgulamaktadır (2002: 16-17). Cahit Öztelli halk müziğini usul yönünden “uzun havalar” ve “kırık havalar” olmak üzere iki başlık altında incelemiştir. Uzun havaları “Ölçü ve ritim yönünden serbest olduğu halde, dizisi bilinen ve dizi içindeki seyri belli kalıplara bağlı bulunan ezgilere ‘uzun hava’ denir.” şeklinde; kırık havaları ise “Türküler ve oyun havaları gibi, ölçüsü ve ritmi belli olan parçalara ‘kırık hava’ denir.” şeklinde tanımlamaktadır. Uzun havaların bozlak, maya, garip, hoyrat, kesik gibi farklı çeşitli adları bulunduğunu vurgulamaktadır (2002: 30-31; akt. Topalak: 2022).

Türk halk edebiyatı araştırmacılarından İlhan Başgöz, “Türkü” (2008) adlı eserinde, her ne kadar türkülerin kesin sınıflandırmalara tabi tutulmasına temkinli yaklaşıp da, çalışmasında konularına göre bazı başlıklar altında değerlendirmelerde bulunmuştur. Bu çerçevede Başgöz, türküler üzerinde yaptığı tasnifi gurbet türküler, hapishane türküler, asker türküler, ninniler, ağıtlar, iş türküler ve maniler olmak üzere yedi ana başlık altında sunmuştur. Bu yaklaşım, türkünün halk hayatındaki çok yönlü işlevine dikkat çekmektedir. Mirzaoglu (2015, 107) ise türkülerin yalnızca bir müzik formu değil, aynı zamanda ait olduğu toplumun gündelik yaşamına, kültürel geleneklerine ve sosyal değerler sistemine ayna tuttuğunu vurgular. Ona göre türküler, sadece geçmişin değil, aynı zamanda bugünün de taşıyıcısıdır. Türkülerin çok geniş bir konu yelpazesine sahip olduğunu belirten Mirzaoglu, özellikle aşk, ayrılık, gurbet, yiğitlik ve ölüm temalarının öne çıktığını ve bu yönüyle türkünün belli bir olay ya da duygunun anlatımına dayalı bir anlatı formu olarak işlev gördüğünü ifade etmektedir (2015, 72). Bu iki araştırmacının görüşleri bir arada değerlendirildiğinde, türkülerin hem tematik çeşitliliği hem de sosyokültürel işlevi bakımından halk kültürünün en kapsamlı ve dinamik taşıyıcılarından biri olduğu açıkça görülmektedir.

Ahmet Talat Onay, Türk Halk Şiirlerinin Şekil ve Nev'i adlı eserinde, türkülerin değerlendirilmesinde önceliğin biçimsel yapıdan ziyade ezgi temelli bir yaklaşıma verilmesi gerektiğini savunmaktadır. Ona göre, bir şiirin türkü sayılabilmesi için en belirleyici unsur, bestelenmiş ve ezgiyle söyleniyor olmasıdır. Bu bağlamda Onay, türküler şekillerine göre değil; ezgisel özellikleri, ezgilerin coğrafi dağılımı ve taşıdıkları karakteristik nitelikler doğrultusunda ele alır. Nitekim eserinde türkülerin teganni (söyleniş biçimi) esasına dayalı olarak incelenmesinin, onların yapısal ve işlevsel

mahiyetini ortaya koymada daha isabetli bir yöntem olduğunu belirtir. Bu yaklaşım, türkülerin yalnızca sözlü edebiyat ürünü değil, aynı zamanda müzikal gelenek içerisinde biçimlenen çok katmanlı halk anlatıları olduğunu ortaya koymaktadır. Daha sonra ise tegannisine göre türkülerini aşağıdaki şekliyle sınıflandırmıştır:

- “1. Kayabaşı: Çobanların ve dağlarda dolaşanların söyledikleri türküler.
2. Ezgi: Köylülerin uğultulu bir havayla söyledikleri türküler olup bozuk, bozlak, Kervankıran gibi çeşitleri vardır.
3. Varsağı: Eskiden Tarsus civarında oturan Varsakların söylediği bir nevi besteli kayabaşılardır.
4. Türkü: Türklere mahsus bir havayla söylenen şarkılardır.
5. Tükmanî: Türkmenlere mahsus ezgi ile söylenen şarkılar olup türkülerden sadece ezgi ile ayırt edilir.
6. Şarkı: Aruz ve hece vezinleri ile yazılan ve musiki bilen kişiler tarafından betelenen parçalardır (Onay, 1996: 62-63). Onay, türkülerin en bariz özelliğinin ezgiyle söylendiğini belirterek nağmelerin muhitten muhite değiştiğinden de bahsetmiştir.”

Türk halk edebiyatı alanında önemli katkılar sunan araştırmacılardan biri olan Hikmet Dizdaroğlu, türkülerin yapısal çeşitliliğine dikkat çekerek, bu halk edebiyatı ürünlerini belirli kalıplar içerisinde sıkıştırmanın güçlüğüne işaret etmiştir. Ona göre, türkülerin en temel ve ayırt edici özelliği, biçimlerinden çok ezgilerinde saklıdır. Dizdaroğlu, bu bağlamda türküler üzerinde yaptığı değerlendirmelerde ezgisel yapıya öncelik vermiş ve türkülerini usullü (ritmik yapıya sahip) ve usulsüz (serbest ritimli) olmak üzere iki temel grupta ele almıştır. Bu yaklaşımıyla Dizdaroğlu, türkülerin müzikal karakterinin, edebî sınıflandırmalardan bağımsız olarak halkın algısında ve icrasında belirleyici bir unsur olduğunu vurgulamıştır (1969: 102). Hikmet Dizdaroğlu, halk şiiri üzerine yaptığı sonraki çalışmalarında da biçimsel kalıpların halk edebiyatı ürünlerini tanımlamada yetersiz kaldığını savunarak, bu alandaki temel sorunlardan birinin araştırmacıların şekil merkezli yaklaşımı olduğunu ileri sürmüştür. Ona göre, halk şiirinin belirli ve sabit kurallara, katı yasalara dayanmaması, biçimi değil türü esas alan bir yaklaşıma ihtiyaç duyulduğunu göstermektedir. Dizdaroğlu bu bağlamda, halk şiirinde türlerin, öncelikle ezgilerine göre adlandırıldığını vurgular; yani bir şiir, söyleniş biçimine göre kimi zaman “türkü” kimi zaman da “koşma” olarak nitelendirilebilir. Şiirin dizeleri aynı hece ölçüsüne sahip olsa

ya da uyak düzeni benzerlik gösterse bile, ezgisel farklılık bu şiirin farklı bir tür adıyla anılmasını gerektirebilir. Dolayısıyla, ezgi, halk şiiri türlerinin belirleyicisi olarak öne çıkmaktadır. Dizdaroğlu ayrıca halk şiirinde türlerin şekil bakımından yalnızca “mani tipi” ve “koşma tipi” olarak iki ana başlık altında toplanabileceğini ifade ederek, özellikle türkü kavramı etrafında oluşan terminolojik belirsizliğe açıklık getirmeyi amaçlamıştır. Bu yaklaşım, halk şiirinin yaşayan, dinamik ve biçimsel kalıplardan çok işlevsel ve ezgisel temellere dayanan bir edebî gelenek olduğunu ortaya koymaktadır (1976: 229-235). Dolayısıyla, Dizdaroğlu, iki araştırmasında da türkülerde asıl önemli ve belirleyici olan özelliğin “biçim” değil “ezgi” olduğunu ifade etmiştir.

Mahmut Ragıp Gazimihal, “Anadolu Türküleri ve Musiki İstikbalimiz” adlı eserinde, türküler üzerinde yaptığı değerlendirmelerde usûl (ritmik yapı) ölçütünü esas alarak bir sınıflandırma yapmıştır. Bu sınıflandırmaya göre türküler, usûllü ve usûlsüz olmak üzere iki grupta ele alınmaktadır. Gazimihal, usûlsüz türkülerini “uzun hava” formunda değerlendirmiş; bu gruba Bozlak, Divan, Koşma, Hoyrat ve Konya uzun havaları gibi türleri dâhil etmiştir. Bu türkülerin değerinin ve anlam derinliğinin yalnızca dinlenerek ve hissedilerek anlaşılabilceğini vurgulamıştır. Öte yandan usûllü türküler, Gazimihal tarafından genellikle oyun havaları olarak değerlendirilmiştir. Ayrıca Urfa yöresinde bu tür türkülere “kırık” veya “kesik” adlarının verildiğini de belirtmiştir. Bu yaklaşım, türkülerde müzikal yapının ve ritmik özelliklerin, türlerin tanımlanmasında ve bölgesel farklılıkların anlaşılmasında önemli bir rol oynadığını ortaya koymaktadır (2017: 181-182; akt. Topalak: 2022).

Ali Yakıcı, yaptığı kapsamlı tasnif çalışmasında, türkülerin büyük bir çoğunluğunun aşk ve sevdâ temalı olduğunu vurgulayarak sınıflandırmasına bu temayla başlamaktadır. Bu tematik sınıflandırma, sadece aşk ve sevdâyla sınırlı kalmayıp, toplumun gündelik yaşamı, değer dünyası, inançları, sosyal yapısı ve doğayla ilişkisine kadar uzanan oldukça geniş bir yelpazeyi kapsar. Yakıcı’nın tasnifine göre türküler: “aşk, sevdâ, gurbet, ayrılık, hasret, beşik, bebek, çocuk türkülerini ve ninniler, ölüm ve ağıtlar, tören türkülerini (gelin alma, karşılama, kutlama, güvey türkülerini, bayram türküsü), askerlik ve hapishane, olay ve tarihî olaylara ilişkin türkülerini, yiğitlik, kahramanlık ve eşkıyalık, sosyal olaylar, göç, hastalık, doğa, hayvanlar, beslenme, iş ve meslek hayatı, övgü, yergi, eleştiri ve şikâyet, arzu-istek, dinî-tasavvufî içerikli ve oyun türkülerini” gibi çok sayıda tematik kategori

altında toplanmaktadır. Yakıcı'nın bu detaylı sınıflandırması, türkülerin sadece bir müzik formu değil, aynı zamanda Türk halkının tarihî, toplumsal ve bireysel hafızasının söze dökülmüş hali olduğunu açık biçimde ortaya koymaktadır. Böylece türkü, duyguların, olayların ve inançların melodik bir aynası olarak değerlendirilir (Yakıcı, 2013: 247-278).

4.3. TÜRKÜLERİN İŞLEVLERİ

Türküler hakkında ele alınıp üzerinde durulması gereken bir başka önemli konu da türkülerin işlevleri ve özellikleridir. Göz ardı edilmemelidir ki kültür yaratımları ister bireysel ister toplumsal olsun her zaman bir ihtiyacı karşılama konusunda varlık göstermektedirler. Yani insanın ve toplumun türlü türlü ihtiyaçlarını yansıtan bir yapısı mevcuttur. Türküler, birçok farklı işlevi kendisinde barındıran, önemli bir toplumsal boyutu olan sanatsal yaratımlardır.

İşlevsel halk bilimi kuramının temsilcilerinden olan Bascom folklorun dört temel işlevi olduğundan bahseder. Folklorun bu işlevleri; hoşça vakit geçirme, eğlenme ve eğlendirme, değerlere, toplum kurumlarına ve törelere destek verme, eğitim veya kültürün gelecek kuşaklara aktarılacak insanın ve toplumun eğitilmesi ve toplumsal ayrıca kişisel baskılardan da kurtulmak için kaçıp kurtulma mekanizması olma işlevidir (Bascom, 1954: 333-349), (Bascom, 2010: 125-151). İlhan Başgöz ise bu dört temel işleve ek olarak beşinci bir işlevden de bahseder. Bu da Başgöz'e göre folklorun protesto işlevidir (Başgöz, 1996: 1-4). Çoğunlukla folklor için ifade edilen bu işlevler özel manada türkü için de geçerli sayılmaktadır. İlhan Başgöz türkü özelinde ise bu işlevlerden başka işlevlerden daha bahseder. Bunların birincisi türkülerin her birinin bir iletişim aracı olması işlevidir. Haberleşme araçlarının sınırlı olduğu zamanlarda türküler insanlar arasında iletişimi sağlamada çok önemli bir rol üstlenmişlerdir. Başgöz'e göre Türkünün ikinci işlevi ise psikolojik rahatlama sağlamaya yönelik efkâr dağıtma işlevidir. Buna ek olarak âşık atışmalarında da görüldüğü gibi türkülerin yarışma ve üstünlük sağlama işlevi de vardır (Başgöz, 2008: 144). Türkülerin sosyal ve toplumsal işlevlerinden bir tanesi de iyileri idealize edip yüceltmek, kötülerini ise kötüleyip, karalayıp, ezmek ve bu yolla saygın ve muteber kalması gereken değerlerin aktarılmasını ve anlaşılmasını sağlamaktır. (Başgöz, 2018: 8). Alan P. Merriam, müziğin dokuz işlevi olduğunu ifade eder. Merriam'e göre bu işlevler; estetik zevk, eğlendirme, iletişim, sembolik gösterim, fiziksel

tepki, sosyal kurallara uymaya zorunlu kılma, dinsel ritüelleri ve toplumsal kurumları destekleme, kültürün istikrarlılığını ve devamlılığını sağlama ve toplumun bütünleşmesini sağlama işlevidir (Merriam- Merriam, 1964: 223-226). Müziğe ait olan bu dokuz işlevin türküler için de geçerli olduğunu söyleyebiliriz.

Türkülerin başka bir işlevi ise kişilerde ve toplumda güvende hissetme yani güvenlik duygusu oluşturmastır. Türküler çocukluktan beri içinde olunan kültürün tüm değerlerinin öğrenilmesinde çok büyük bir önem teşkil eder. Bir müzik tarzının algılanması, öğrenilmesi o kültüre mensup bireyler tarafından bütüncül bir şekilde gerçekleşir. Eğer ki bir performansta toplumda tanıdık olan, yaygın bilinen bir öge eksikse, müzik, dinleyicisi için çok da tatmin edici olmayabilir. Müziğin büyüğü zaten buradan gelir, yani onun şekilsel özelliklerinin toplumun müzik tecrübesini geliştirip zenginleştirebilme gücünden, yeteneğinden kaynaklanır. Bir çocuk, içine doğduğu halkın dilini ve duygusal niteliğini öğrendikçe, kültürünün müzik tarzını da benimsemeye başlar. Bu müzik tarzı, birey ile kendi kültürü yani toplum arasında önemli bir bağ kurar ve bireyin yetişkin olduğu zaman, karakterinin, kişiliğinin oluşmasında etkili olan duygu mekanizmalarını bilinçaltına taşır. Bu bağlamda, müziğin toplumsal işlevi, bireye güvende hissetme ve ait olma hissi vermektir. Müzik, kişinin doğduğu coğrafya, çocukluğu, sosyal çevresi, dini kabulleri, alışkanlıkları, sosyal eylemlerinden aldığı keyif, onun karakterinin biçim almasında çok etkin ve önemli olan başka deneyimleri de temsil edebilir. Bu saydığımız nitelikleriyle müzik, kişilerin yaşamında çok önemli anları, her türlü duyguyu, âdeti, alışkanlığı yani genel olarak kültür yapısını aktaran yani yansıtan girift bir ifade aracı olarak değerlendirilebilir (Lomax, 1959: 929).

Türkülerin işlevleri ve fonksiyonları hususuna Mirzaoglu, “Türkülerin İşlevleri ve Zeybek Türküleri” adlı çalışmasında geniş bir şekilde değinmiştir. Bu çalışmadan yola çıkarak türkünün işlevlerini şu şekilde sayabiliriz: Türküler yaratıldığı toplumun kültür birikimlerini, tecrübelerini çağdan çağa, kuşaktan kuşağa aktarırlar; bir bölgeye, ya da yöreye has olan geleneklerin kuşaklar arası aktarımını sağlarlar; Türkülerin bir iletişim aracı vazifesiyle kuşaklar arasında zaman birleştirici olma fonksiyonları söz konusudur ki böylece kuşaklar birbirine yaklaşmış olur; bir gruba üye olan bireyler arasında birlik ve beraberlik duygusunu oluşturarak ortak bir grup kimliğine sahip olmayı sağlar; Türküler, insanların ülkelerine, ait oldukları toplumsal gruba olan duygu bağlarını

güçlendirir ve bireyin kendisini güven içinde hissetmesini sağlar; Türküler, icra edildikleri yerin, grubun, toplumun bireylerini aynı topluma ait eğlence, tören, ritüel gibi kimi etkinliklere hazırlar ve bu tip kültürel olgular, kuşaklar arasında aktarımla sürekliliklerini devam ettirmiş olurlar; Türkülerin ve türkülerle yakından ilişkisi olan dansların asıl sorumluluklarından biri eğlenme ve eğlendirme vazifesidir. Türküler, yaratıldığı ve icra edildiği ortamlarda aynı zamanda insanlar arasındaki ilişkileri, sosyal rolleri ve her türlü toplumsal görevi vurgular ve pekiştirirler; yani Türküler aslında bir toplumsal uzlaşma aracıdır; Türküler bireylerin iç dünyasında besleyip büyüttüğü hislerin, duyguların, düşüncelerin, bireysel ya da toplumsal bilinçaltının dışa vurumunu sağlayan araç mekanizmasıdır; Türküler başka sözlü sanat ve edebiyat ürünleri gibi sanatsal yaratımların oluşturulmasına ortam hazırlarlar; Müzik, dolayısıyla da türkü kendine özgü kurgusal bir dünyaya sahiptir ve muhatabına kurgulanmaya, hayal edilmeye uygun dünyalar oluşturabilme niteliklerine sahiptir (Mirzaoğlu, 2001: 78-89). “Baba evinden ayrılık vakti geldiğinde, toplumda beklenen davranış üzüntü duymak, bunu açığa vuracak biçimde görünmek ve üzüntüyü ağlayarak dışa vurmak şeklinde kendini gösterir.” biçiminde ortaya koyduğu gibi hisleri ifade etme aynı zamanda da teselli etme gibi işlevleri kendisinde barındırır (Mirzaoğlu, 2003b: 121).

Halk yaratmaları maddi kültür ürünlerinde ya da manevi kültür ürünlerinde fark etmeksizin çok yoğun bir şekilde kültür öğelerine/motiflerine, mesajlara/kodlara sahiptir. Türküler ve türkünün içinde bulunan motifler tesadüfen kullanılmamıştır, mutlaka kendine has bir anlam derinliği vardır (Aytaş, 2003: 1). Dolayısıyla, Mirzaoğlu’nun (2010: 129-130) ifadeleri söylediklerimizi destekler niteliktedir, bu çıkarımlar gözetilerek şunlar söylenebilir: Türküler, çok zengin, sembolik bir ifade üslubuyla bezelidir. Türkülerin sözlerinin, anlamının olduğu gibi ya da doğru bir biçimde algılanıp yorumlanması için, bu sözlerin içerdiği simge anlamlarının bilinmesi, toplum için de ortak bir paylaşım dilinin yani ortak sembol diline dâhil olması gereklidir. Türkülerin anlatımı, aktarımı için kullanılan semboller, metaforlar bu sebeple çok büyük önem ve değer taşır. Sözlü şiirin ifade üslubunu anlamak için, şiirin ortaya çıktığı yerin, bölgenin, çevrenin kendine has olan soyut dilini insanların anlaması gereklidir. Bu durum ve aslında koşul gerçekleşmişse, o türkünün anlattığını hızla anlamak mümkün hale gelir.

4.4. KAHRAMANLIK TÜRKÜLERİ

“Kahramanların yaşamları, kahramanlıkları ve ölümleri, onların ardından duyulan gurur ve üzüntü, günümüze kadar türküler yoluyla gelmiştir.” (Mirzaoğlu-Demirden-Börekçi, 2024: 337-338). Biz de Türk kültür tarihinde kahramanlığın bir yansıması olarak kahramanlık anlayışını ve kahramanı türkülerden yola çıkarak yorumlamaktayız. Ahmet Hamdi Tanpınar, “Anadolu’nun romanını yazmak isteyenler işe türkülerini toplamaktan başlamalıdır” demiştir. Türküler halkın ruhunu yansıtır yani insanların duyguları, acıları, sevinçleri, sevgisi, özlemi, öfkesi her daim türkülerde hayat bulur. Dolayısıyla bir milletin iç dünyasını anlamak için o milletin türkülerine bakmak gerekir.

Türküler ortaya çıktıkları devri, dönemi yansıtmaları açısından da son derece önemli bir vazife üstlenmişlerdir. Yaşanılan devirde gerçekleşen sosyolojik, siyasal ve toplumsal olaylar türkülerde işlenmiştir. Büyük tarihi olaylara şahit olan halkın zaferleri, mutlulukları, acıları, ümitsizlikleri, özlemleri, önemli kişilere duyulan sevgi, saygı, özlem ya da nefret gibi duygular, destanlar ve türkülerde dile getirilir. Bu eserler, kimi zaman tarihsel bir belge özelliğinde olup, olayları doğal bir üslupla anlatırlar. Bu eserler, sadece “geçmiş bir hayatın izleri” olarak görülemezler, toplumsal ve kültürel yapının geçmişini anlamamıza yardımcı olurken, o dönemin insanların duygu ve düşüncelerini çağlar arasında taşıyan değerli kaynaklardır (Köprülü, 2004: 49). Biz de bu sebeple Türk kültüründe kahramanlık anlayışını çözümleyebilmek ve kültür için kahramanlığın ne anlama geldiğini yorumlayabilmek için kahramanın ve kahramanlığın türkülerdeki yansımasına bakmayı gerekli gördük.

Kültür yaratımları bireysel ya da toplumsal herhangi bir ihtiyacı karşılama konusunda varlık göstermektedirler. Sakinleştirici, bağ kuran, özlem gideren, uzlaşma sağlayıcı ve bazen de öğretici rollere sahiptirler; ruha hitap eden ezgi bütünlükleri bu fonksiyonları hoşla giden bir biçimde gerçekleştirmeyi kolaylaştırmaktadır. Halk yaratımları gerek maddi kültür gerekse de manevi kültür ürünlerinde farklı motiflerine, mesajlara, kodlara sahiptir. Kökenlerinin çok eskilere dayanması ve ifade zenginliği sebebiyle türkülerin kendine özgü bir üslubunun olması, çeşitli imgelere, metaforlara sahip olması önemli özelliklerdir. Ezgi ve sözün bir arada olduğu düşünüldüğünde türküler, Türk kültürünü yansıtan çok önemli, eşsiz göstergelerdir.

Mirzaoglu'nun "Geçmişten Geleceğe Kültürel Aktarım Sürecinde Türkülerin Sembol Dili" adlı çalışması söylenenleri desteklemektedir. Türküler, belirli söz kalıplarını kullanarak benzersiz bir üslup ortaya koyar. Bu söz kalıpları, türkü ezgilerinin oluşmasında etkilidir. Bu kalıpların günümüze aktarılmasında sembol ve motifler önemli bir rol oynarlar. Türkülerdeki bu sembol dilini yorumlamak, anlamak, türkülerin anlamını tam olarak yorumlayabilmek için gereklidir. Bu semboller kültüre hastır, türkülerin zamanla süreklilik ve aktarımında yani günümüze ulaşmasında çok önemli işlev görürler (Mirzaoglu, 2015a: 36). Dolayısıyla türkülerdeki imge ve semboller türkünün içinde var olduğu millete, toplumuna özgü özelliklerdir. Bu anlamda hem türkülerin hem de türkülerde ait dilin Türk kültürü çevresinde incelenmesi, analiz edilmesi daha doğru sonuç ve çıkarımların elde edilmesini sağlayacaktır.

Türküler, zengin sembolik bir anlatım diliyle doludur. Türkünün sözlerinin veya türkünün tüm metnin doğru bir biçimde anlaşılması ve yorumlanabilmesi için, sözlerin içerdiği simgesel anlamların anlaşılması, bilinmesi gereklidir. Türkülerin anlatımında kullanılan semboller ve metaforlar bu sebeple çok büyük önem taşır (Mirzaoglu, 2010: 129-130). Dolayısıyla türkülerde yer alan bu imgeler ve semboller türkünün içinde yaratıldığı millete, topluma özgü olan niteliklerdir. Bu açıdan bakıldığında türkülerin, türkülerde ait olan dilin, türkülerin anlattığı hikâyelerin Türk kültürü çevresinde incelenmesi, buradaki kahramanlık unsurlarına bakılması, bunların analiz edilmesi daha doğru sonuçların elde edilmesini; bu sembollerin kahramanlık açısından ele alınarak çıkarımların yapılması da kültüre dair önemli bilgiler sağlayacaktır ve Türk kültüründe kahramanlık olgusuna bakışı bize açıklayacaktır.

Türküler, bulundukları ortamda sosyal ilişkileri, rolleri ve görevleri yansıtır, pekiştirirler. Türküler sosyal ve toplumsal uzlaşıya vesiledirler ve bireyin içindeki duyguların, düşüncelerin, bastırılmış hislerin dışa vurulmasını sağlayan araçlardır (Mirzaoglu, 2001: 78-89). Türküler çocukluktan itibaren içinde bulunulan kültürün öğrenilmesinde de son derece önem arz etmektedirler. Biz de bu sebeple Türk kültüründe kahraman ve kahramanlıkla ilgili yorum ve çıkarımlarımızı türkülerle tamamlayacağız.

"Mirzaoglu'na göre kahramanlık temalı türküler sınıfında ele aldığı zeybek türkülerinin sözleri, efe ve zeybeklerin sürdürdükleri hayat tarzına bağlı olarak yaşadıkları olayların anlatımına dayalıdır. Bu türkülerde kahramanlık temasını vurgulayacak şekilde,

zeybeklerin görkemli görünüşleri, başlarından geçen olaylar; devlet kuvvetleriyle veya hasım bir zeybek çetesi ile çarpışmaları, son dönem zeybeklerinin milli mücadelede kahramanca dövüşmeleri, bazen de acı sonları anlatılır. Bununla birlikte, bu yiğit kişilerin hayatlarındaki tek mesele bu tür kavgadan ibaret değildir; kimi türkülerde zaman zaman zikredilen aşklar da kahramanlığın tamamlayıcı bir unsurudur. Zeybek türkülerinin sözleri, genellikle zeybeklerin kahramanlıkları üzerine söylenmiştir.” (Mirzaoğlu, 2000: 180). Zeybeklerin kahramanlık anlayışı klasik kahramanlıktan eylemler ve özellikler açısından biraz farklıdır. Biz çalışmamızın üçüncü bölümünde Köroğlu destanındaki kahramanlık anlayışını verirken buna benzer özelliklerden bahsettik.

Gülay Mirzaoğlu’nun doktora tez çalışmasında aktardığı şekliyle, Zeybekler yaşamlarını zenginlere soygun yaparak idame ederler. Yoksul insanlara, halka zarar vermeyen askerlere ve memurlara hiçbir şekilde dokunmazlar. Buna ek olarak, halka zararı dokunan zenginlerden nefret ederler ve bu kişilere sürekli haber gönderip onlardan para ya da ziynet isterler ve istenilenleri vermeyen kişilere de mutlaka zarar ziyan verirler. Zeybeklerin yine sıklıkla yaptıkları şeylerden biri de, yaşadıkları bölgede zenginlikleriyle bilinen şahıslara haber gönderip o yörenin yolunu, köprüsünü, camisini yaptırıp buraların eksik ve ihtiyaçlarını karşılamaktır. Özellikle, Çakırcalı Mehmet efe, Aydın yöresinde bu şekilde özellikleriyle tanınan zeybeklerin başında gelir. Zeybekleri halk kahramanı haline getiren başlıca özelliklerinden biri, düzene başkaldırmaya cesaretlerinin olmasının yanında, yoksulun, muhtaç olanların yanında olup onlara destek olmaları ve onlara maddi yardımı kesmemeleridir; yani gerektiği zaman güçlüye karşı güçsüzü korumalarıdır. Zenginden aldığını fakire veren ve yönetimin karşı konulmaz gücü ve otoritesine karşı gelmeye cesaret eden zeybekler, tüm bu nitelikleriyle her daim ulaşılmak istenen, model alınan bir yapıda kahramandırlar. Onların yoksul halka ettikleri yardımlar çok farklı çeşitlerdedir. Meselâ hayvanı ölen köylü bir kişiye hayvan almak, çeyizi olmayan öksüz bir kıza çeyiz yapmak, onun düğün dernek giderlerini karşılamak; yaşlı, kimsesi olmayan insanlara para yardımı yapmak gibi yapılan yardımlar, zeybekler için yapılması gereken çok normal ve sıradan işlerdendir (Mirzaoğlu, 2000: 95-96). Zeybek geleneğine göre, evinden ekmek yenilen yere herhangi bir kötülük yapılmaz, ona zarar verilmez, tam tersine o ev halkı korunup kollanır. Bu sebeple, kızanlar tarafından, onlara yataklık eden kişilerin evinden bir şey alınması, evdeki kadınlara sarkıntılık edilmesi gibi kötülükler, suçlar kesinlikle affedilmez ve cezası ölüm olur. Efelerin ırz ve namusun koruyucusu

olduklarını bildikleri için de kadınlar efeye hizmette kusur etmezler. Zeybekler nasıl ki, yemeğini, ekmeğini yedikleri bir eve asla kötülük yapmıyor ve zarar vermiyorlarsa, herhangi bir kötülüğe, zarar vermeye niyet ettikleri bir evden de kesinlikle bir şey yiyip içmezler. Soygun yapmak için veya kendilerinin bulundukları, saklandıkları yeri kolluk kuvvetlerine haber veren tanıdıkları bir kişiyi dağa çıkartmak için eve baskın yaptıklarında kendilerine yemek yedirmeyi teklif etseler dahi, bu teklifi anında reddederler. Çünkü onların anlayışına göre ekmek, yemek yenilen yere asla ihanet edilmemelidir (Mirzaoğlu, 2000: 95). Örneklerden de görüldüğü gibi kahramanlık özellikleri, kahramanlık kabulleri oldukça dikkat çekicidir. Kanun dışı, kanuna aykırı davranışlar var gibi görünse de yiğitlik, mertlik efelikte ön plandadır. Biz de tezimizin bu aşamasında kahramanlık temalı türkü metinlerinden yola çıkarak, bu metinlerdeki kahramanlık figürlerini, sembollerini, her türlü kahramanlık kabulünü ve kahraman anlayışını ele alıp analiz etmekteyiz.

Bir de tasnif konusuna tekrar dönecek olursak, Türküler ile ilgili yapılan tasnif çalışmalarını bir önceki başlıkta aktardık ve yapılan üçüncü tasnif daha evvel de bahsettiğimiz gibi, onların konularıyla ilgilidir ve bu tasnifte genellikle altı ana kategori yer almaktadır. Bunlar, lirik türküler, satirik türküler, anlatı veya olay türküler, tören ve merasim türküler, iş ve meslek türküler, oyun ve dans türküler şeklinde belirlenen kategorilerdir (Boratav, 1969: 150-151; Dizdaroğlu, 1969: 107; Özbek, 1981: 84-87; akt. Mirzaoğlu, 2000: 175). Bunlara kimi zaman pastoral türkülerin ve didaktik türkülerin de eklendiği görülmektedir (Özbek, 1981: 84-87; akt. Mirzaoğlu, 2000:176). Özbek'in tasnifinde yer alan sekiz ana kategoriden biri olan olay türküler de, kendi içinde tarihi türküler -kahramanlık türküler, serhat türküler- ve eşkiya türküler olmak üzere iki ana gruba ayrılmaktadır (Özbek, 1981: 357-401; akt. Mirzaoğlu, 2000: 176). Biz tezimizin konusu gereği kahramanlık temalı türküler üzerinde durmaktayız. Yakıcı ise, Halk Şiirinde Türkü adlı eserinde türkülere yaptığı tasnif çalışmasında, konuları açısından türkülerde yaptığı sınıflandırmada şöyle bir alt başlık veriyor ve türkülerde olay türküler olarak ayırdığı başlığı da tarihi olayları ele alan türküler olarak adlandırıp bunları da kendi içerisinde savaş türküler, yiğitlik/ kahramanlık türküler ve eşkiya türküler olmak üzere üç gruba ayırmıştır (2013: 197-316). Olay türküler, halk edebiyatında belli bir olayı, yaşanmış bir vakayı veya gerçek bir kişiyi konu alan, genellikle bu olaydan duyulan üzüntüyü, öfkeyi veya hayranlığı, yüceltmeleri dile getiren türkülere verilen addır. Bu

türküler, toplumda iz bırakmış olayların halk arasında anlatılma, aktarılma ve hafızada kalma biçimlerinden biri olduğu için biz de çalışmamızda türkülerde kahramanlık konusunu ele alıp incelerken yani türkülerdeki kahraman ve kahramanlık ile ilgili unsurları, anlamları, sembolleri yorumlayıp analiz ederken bu doğrultuda sadece yiğitlik/kahramanlık türkülerini değil aynı zamanda kahramanlıkla yakın bağı olan savaş türkülerini de ve bunlarla birlikte yeri geldiğinde de eşkıya türkülerini de tasnife dâhil edilen türkülerini sosyal haydut kavramını karşıladığı gerekçesi ile yani, sosyal haydut olarak kahramanı açıkladığımız başlıktan da yola çıkarak bu konuya dâhil edebiliyoruz. Bu kavramdan çalışmamızın ikinci bölümünde bahsetmiştik.

Yine Yakıcı'nın tasnifinde (2013: 197-316) bulunan övgü türkülerini de biz kahramanlık konusunda ele aldığımız türkülere dâhil edebiliriz. Çünkü övgü türkülerini sadece karşı cinse ya da bir manzaraya, bir eşyaya söylenen türküler değildir. Kimi zaman da övgü; yiğitliğe, mertliğe, iyi ahlaka ve bu değerleri temsil eden önemli şahsiyetlere söylenir. Ve Topalak, bu gibi konulardan kahramanlık türkülerini tespit edebildiğimizi söylemektedir (Topalak, 2022: 365). Dizdaroğlu'nun türkü tasnifi ile ilgili ortaya koyduğu görüşlerini öğrendiğimiz Halk Şiirinde Türler adlı çalışmasında görüyoruz ki konularına göre türkülerini on üç ayrı başlıkta tasnif etmiştir ve kahramanlık türkülerini de bu tasnifte görmekteyiz. Ve bu tasnifte yer alan askerlik türkülerini ve tören türkülerini de yine kahramanlıkla bağlantısı dolayısıyla konumuza dâhildir. Ayrıca yine Dizdaroğlu'nda da eşkıya türkülerini başlığı konu tasnifine dâhil edilmiştir (1969: 105-121). Buradaki tasniften yola çıkarsak da ek olarak kahramanlık konusunu tespit edebileceğimiz Türk kültüründe askerlik kurumunun kahramanlık ile nasıl büyük bir bağ ve bütünlük içinde olduğu varsayılırsa yani her vatan evladına askerlik aracılığı ile yiğitlik, kahramanlık değerlerinin aşılanıp empoze edildiğini belki de yer yer öğretildiğini düşürsek bu konudaki türkülerini de incelemeye dâhil etmemiz gerekmektedir. Tören türkülerini ise bazen bir galibiyetin habercisi bazen bir savaşın motivasyonu bazen milli bir mücadele sonucu kazanılan bir bayramın kutlaması olarak düşünerek konumuz sınırları içinde olduğunu söyleyebiliriz. Ancak biz bu doğrultuda tespit ettiğimiz türkülerini sadece kahraman ve kahramanlık algısı açısından analiz etmekteyiz herhangi bir tasnif yoluna gitmedik.

Çobanoğlu'nun (2013: 7-14) türkülerdeki konu tasnifine baktığımızda da dokuz başlıktaki tasniften bizim konumuza dâhil olanlar ise Serhat türküleri, kahramanlık türküleri, tören türküleri ve eşkıya türküleri olmaktadır. Buraya kadar belirttiğimiz konuların tamamını türkülerde kahramanlığın izdüşümlerini belirtmek konusunda yorumlayıp aktarmaktayız.

Türkölere, tarihi tekâmöl açısından baktığımızda tarihî türkölerin metinlerinin ilk devirler zaferleri anlatan yoğunlukta olduğu, bu durumun da Osmanlı İmparatorluğu’nun fetihlerdeki başarısıyla alakalı olduğu açık bir şekilde görölebilmektedir. Osmanlı İmparatorluğu’nun son dönemlerinde yaşanan siyasal ve askerî gerilemeler, toprak kayıpları ve bu süreçte halkın yaşadığı kolektif acılar, türkölere hüznöl, yaslı ve melankolik bir atmosfer olarak yansımıştır. Erken dönem türköl metinlerinde daha coşkulu, umut dolu ve hareketli ifadeler görölürken; imparatorluğun çöküş sürecine yaklaşıldıkça, bu metinlerin duygu dünyası daha çok kayıplara, yenilgilere ve yitirilen değörlere odaklanır hale gelmiştir. Ancak bu olumsuz ruh hâli, özellikle Kurtuluş Savaşı süreciyle birlikte kazanılan zaferler ve yeniden diriliş fikriyle değışime uğramıştır. Milli Mücadele’nin başarıyla sonuçlanması, halkın duygu dünyasında yeniden canlılık, coşku ve direniş ruhunun yeşermesine neden olmuş; bu da türköllerdeki temalara doğrudan yansımıştır. Bu süreçte yeniden hareketli, umut dolu ve kahramanlık temalı türkölerin meydana getirildiğı görölmektedir. Tarihî türköl metinleri ise, yalnızca dönemsel değöl, aynı zamanda mekânsal olarak da farklılık göstermektedir. Örneğın, savaş öncesinde motive edici bir işlev gören bir türköl, savaş sonrasında zaferi yücelten bir anlatıya dönüşebilir; zamanla da millî bayramlarda, anma günlerinde ya da milli duyguların yoğunlaştığı dönemlerde tekrar icra edilerek kolektif hafızanın bir parçası haline gelir. Aynı şekilde, seferberlik türkölünün geçmişte yaşanan acıları hatırlatması ve atalarla kurulan kültürel bağı canlı tutması, türkölünün yalnızca estetik değöl, millî ve tarihî bilinç aktarıcısı bir işlev taşıdığını da ortaya koymaktadır (Demirden, 2023: 29). Yapılan tüm bu yorumlar kahramanlık türkölöeri için de geçerlidir. Tarihi türkölöeri de çoğı dönem için kahramanlık türkölöeri nev’inden kabul etmek mümkündür. Ayrıca zeybek türkölöerini, kimi hikâyeli türkölöeri de kahramanlık türkölöeri olarak görmekteyiz.

olduğu gibi, bu türkülerde de kahraman figürü, yaşanan mücadele, elde edilen zafer övgüyle anlatılır; dinleyicinin kahramanlık duygusunu yüceltmek, millî ve toplumsal gururu pekiştirmek amaçlanır. Özellikle zafer temalı tarihî türküler, kahramanlık türkülerinin anlatı formuna yaklaşıp; mücadeleler, elde edilen başarılar ve kahramanlar büyük bir coşkuyla dile getirilir. Ancak, tarihî türküler ile destan arasında anlatı düzlemi açısından bazı temel farklılıklar bulunmaktadır. En belirgin farklardan biri, İslamiyet öncesi Türk destanlarında kahramanların olağanüstü niteliklere sahip olmalarıdır. Bu anlatılar, zaman zaman gerçekliğin sınırlarını aşan, mitolojik ve idealize edilmiş bir kahramanlık modelini öne çıkarırken; tarihî ve kahramanlık türkülerinde daha çok gerçek olaylara dayalı, halkın hafızasında canlı olan mücadelelerin anlatımıdır. Bu nedenle destanlar abartılı ve efsanevî bir söylemle şekillenirken, türkülerde toplumsal gerçeklik ve tarihsel bağlam daha belirgindir (Demirden, 2023: 30-31). Bu durum, her iki türde kahramanlık anlatısı yer alsa da, destanın mitik, türkülerin ise tarihsel gerçeklikten beslenen bir anlatı formu olduğunu ortaya koyar. Ve doğal olarak başka farklar ve benzerlikler de söz konusudur, ancak biz genel bir yoruma ve kanıya varabilmek adına kahramanlık türkülerinden, kahramanlık unsurlarını analiz edip çıkardığımız sonucu, başka dönem ürünleriyle, farklı edebi yaratımlarla Türk kültürünün bütününe yansıtması açısından elbetteki kıyaslayarak vardığımız noktaları da paylaşmaktayız.

Türkülerde kahramanlık temasını işleyen eserler, özellikle koçaklama tarzında oluşturulan örneklerde, sıklıkla askerlerin ve savaşçıların cesaretini artırmak, onları psikolojik olarak güçlendirmek ve yüreklendirmek amacı taşır. Bu yönüyle türküler, sadece bir anlatı değil, aynı zamanda moral ve motivasyon kaynağı işlevi de görür. Türk müzik kültüründe, eski devirlerden itibaren savaşçıları hazırlama ve harekete geçirme amacıyla müziğin kullanıldığı bilinmektedir. Davul, zurna, boru gibi çalgılar, yalnızca birer müzik aleti değil, aynı zamanda askerî düzenin, haberleşmenin ve disiplinin birer parçası olarak işlev görmüştür. Bu bağlamda, Cengi Harbi olarak bilinen ve savaşçıların toplanması, dinlenmesi, harekete geçmesi gibi çeşitli evrelerde icra edilen müzik geleneği, askerî amaçlı Türk müziğinin somut bir örneği olarak öne çıkar (Arsunar, 1962: 32, akt. Mirzaoglu, 2015: 207). Çağımızda da, askerî marşların varlığı, askerî kurumlarda bando sınıfı gibi müzikle alakalı branşların, bölümlerin olması ve resmî kurumların da bu müziğin gücünü, etkisini kullandığını görmek açısından önemli örneklerdir. Türkülerin tarihsel süreçte savaşla ezgiyi bütünleştiren müzik geleneği, yalnızca estetik bir unsur

değil, aynı zamanda kahramanlık duygularını uyandıran ve yücelten bir araç olarak işlev görmüştür. Savaş alanına katılan askerlerin moralini yükseltmek, motivasyonlarını ve azimlerini artırmak amacıyla kullanılan bu ezgiler, mücadele ruhunun canlı tutulmasında önemli rol oynamıştır. Bu bağlamda, Mehter müziği de tarih boyunca benzer bir işleve sahip olmuştur. Mehter, yalnızca bir askerî bandonun değil, aynı zamanda psikolojik üstünlük sağlayan ve orduyu ruhen destekleyen bir güç unsurunun temsilcisidir. Dolayısıyla, bir mücadele ortamında kahramanlık türkülerinin de tıpkı mehter müziğinde olduğu gibi askerî bakımdan güç ve motivasyon artırıcı işlev üstlendiği rahatlıkla söylenebilir. Bu yönüyle kahramanlık türküsü, söz ile ezginin birleşiminden doğan kolektif bir savaş çağrısı niteliği taşır.

Kahramanlık türküleri metinleri, yapısal ve müzikal özellikleri açısından kahramanlığın timsali olan tür, yani destandan ayrılırlar. Biz, destan türü ağırlıklı olarak kahramanın ve kahramanlığın Türk kültüründeki yerini, önemini, değerini üçüncü bölümümüzde detaylı bir şekilde aktardık. Destan türü, son derece hacimli bir halk yaratımıdır yani çok uzun bir, söylemelik tür olan destanın Türk edebiyatında binlerce mısradan oluşan timsalleri mevcuttur. Destanın kahramana ve kahramanlığa dair çok çeşitli ayrıntılar içermesi, tasvirler yapması açısından bakarsak, türküler kısa hacmi, ritim gücü, kolay akılda kalması, toplumun geneline hitap etmesi gibi sebeplerle çok kullanışlı ve aktarım gücü yüksek bir türdür bu sebeple türkülerde yani türküler nezdinde kahramanın ve kahramanlık anlayışının nasıl yansıdığına bakarak bunu geçmiş bulgularımızla kıyaslayarak Türk kültürü için bu kavramların nasıl anlamlar teşkil ettiğine dair sonuçlara varmaktayız. Şimdi bu son bölümde de, TRT repertuarından, binlerce türkü içerisinde seçmiş olduğumuz yaklaşık 120 kahramanlık türküsü içerisinde 62 türkü metni üzerinden tek tek bu türkülerini yorumlayarak kahramana dair özelliklere, kabullere ve kahramanlık unsurlarına değinmekteyiz aynı zamanda bunları özel ya da bireysel manada değil, Türk kültürü genelinde yorumlamaktayız, geriye kalan yani yorumlamaya almadığımız türkülerini de tezimizin “Ekler” kısmında verdik.

4.5. TÜRKÜ METİNLERİNDE KAHRAMANLIK ANALİZİ

4.5.1. Atımı Bayledim Delikli Taşa

Kırık Hava Rep. No: 2791, Yöre: Selanik-Drama-Kavala, Kaynak Kişi: Göçmen Recep Çakır, Derleyen: Yücel Paşmakçı.

Atımı bayledim delikli taş
On iki kaymakam bir Kemal Paşa
Yaşa Kemal Paşa binlerle yaş
Düşmanları yaydın dağ ile taş

Sabahtan kalktım çantama baktım
Ağlaya sızlaya boynuma astım
Anne ben bu canı vatana sattım
Dinimin uğruna giden yavrular

Şu dağın ardında macır sesi var
Varın bakın çantasında nesi var
Bir kuru ekmekle bir mor fesi var

Vatanın uğruna giden yavrular (**Kaynak:** TRT THM Rep. No:2791).

Bu türkü, sadece bir savaş anlatısı değil, aynı zamanda halkın ruhunu, inancını, direnişini ve kahramanlık duygularını dile getirir. Hem bireysel kahramanlık yani asker, anne gibi; hem de toplumsal kahramanlık yani ordu, halk, liderler gibi unsurlar yüceltilmiştir. Bu türküdeki her dize, birer kahramanlık belgesi gibi okunabilir. Anadolu halkının Kurtuluş Savaşı döneminde yaşadığı fedakârlığı, kahramanlığı ve vatan sevgisini yansıtan çok güçlü bir metindir. Türkü, hem bireysel hem toplumsal düzeyde kahramanlık duygularını işler. Anadolu halkının, özellikle gençlerin, vatani uğruna hayatlarını feda etmeye hazır oluşunu anlatır. Milli Mücadele döneminin ruhunu, halkın liderlerine olan güvenini ve inancını dile getirir. Türküde geçen kişiler: Kemal Paşa, askerler, anneler, hem sembolik hem de gerçek kahramanlardır.

“On iki kaymakam bir Kemal Paşa / Yaşa Kemal Paşa, binlerle yaş” Bu dizelerde Gazi Mustafa Kemal Atatürk ve onunla birlikte savaşan idarecilerin önemi vurgulanır. Atatürk,

halkın gözünde bir kahraman figürüdür. Savaşın kazanılmasında liderlik eden bir kahraman olarak yüceltilir. Kahramanlığın liderlik, direniş ve mücadele gibi özellikleri ön plana çıkar.

“Anne ben bu canı vatana sattım” Bu dize, bireysel kahramanlığın en güçlü örneğidir. Kendi canını feda etmeyi göze alan bir askerin ağzından söylenen bu söz, vatan sevgisinin, kişisel çıkarların önüne geçtiğini gösterir. Burada kahramanlık, kutsal bir görev olarak görülür. Vatan sevgisi ve fedakârlığın ön plana çıktığı bir dizedir.

“Düşmanları yaydın dağ ile taşla” Bu satır, Türk milletinin düşmana karşı verdiği mücadeleyi ve gösterdiği direnişi anlatır. Burada kahramanlık sadece bireylerde değil, toplumun tümünde vardır. “Dağ ile taşla yaymak” düşmanı püskürtmenin, büyük bir zafer kazanmanın mecazi ifadesidir. Toplumsal dayanışma ve destek ön plana çıkmaktadır.

“Bir kuru ekmekle bir mor fesi var” Kahramanlar, lüks içinde değil, büyük yokluklar içinde savaşa giderler. Kuru ekmek ve bir mor fes, hem maddi imkânsızlıkları hem de halkın ne denli kararlı olduğunu gösterir. Bu da kahramanlığın içten geldiğini, zenginlikle değil inançla ilgili olduğunu gösterir. Maddi imkânsızlıklar, yokluk, yoksulluk kahramanlığa engel değildir, kahramanlık duygusu her şeyin üstünde tutulmaktadır.

“Ağlaya sızlaya boynuma astım” Askerin ve annesinin, ağlaya sızlaya ayrılışları betimlenir, anne de çocuğunun savaşa gitmesine ağlayarak da olsa razıdır. Bu, annenin de kahramanca bir fedakârlık yaptığına işaret etmektedir. Evladını vatan uğruna can vermek amacıyla askere göndermek büyük bir yürek ister.

4.5.2. Hoş Gelişler Ola

Kırık Hava Rep. No: 1087, Yöre: Kars, Kaynak Kişi: Kars Folklor Ekibi, Derleyen: Muzaffer Sarısözen.

Hoş gelişler ola
Mustafa Kemal Paşa
Askerin milletin
Bayrağınla çok yaşa

Arş arş arş ileri ileri arş ileri marş ileri
 Dönmez geri Türk'ün askeri
 Sağdan sola soldan sağa
 Al da bayrağı düşman üstüne

Cephede süngüler
 Ayna gibi parlıyor
 Doğunun Türk'leri
 Bayrak açmış bekliyor

Arş arş arş ileri ileri arş ileri marş ileri
 Dönmez geri Türk'ün askeri
 Sağdan sola soldan sağa
 Al da bayrağı düşman üstüne

Parlayan yıldızın
 Alemi tenvir eder
 Cumhuriyet bayrağın
 Semalar içre süzer

Arş arş arş ileri ileri arş ileri marş ileri
 Dönmez geri Türk'ün askeri
 Sağdan sola soldan sağa
 Al da bayrağı düşman üstüne

(Kaynak: TRT Türk Halk Müziğinden Seçmeler, 2004, TRT Rep. No:1087).

“Hoş Gelişler Ola” adlı türkü, Kurtuluş Savaşı döneminin coşkusunu ve Türk milletinin kahramanlık ruhunu yansıtan güçlü bir marş havasındadır. Bu türküde, vatan sevgisi, milli birlik, cesaret ve liderlik gibi kahramanlık unsurları açıkça öne çıkar. Kahraman figürü açıkça Atatürk'tür. Onun gelişi “kurtuluşun” gelişi olarak simgelenir. Mustafa Kemal Atatürk'ün Anadolu'ya gelişiyle birlikte milli mücadele ruhunun yükselmesini anlatır. Özellikle Atatürk'ün Samsun'a çıkışından sonra Anadolu'da halk arasında yayılan umut ve kurtuluş heyecanı vurgulanır. Mustafa Kemal Paşa'nın Anadolu'ya gelişiyle birlikte halkın ona duyduğu güveni, sevgi ve minnettarlığı anlatır. Türk ordusunun ilerleyişi,

kararlılığı ve düşmana karşı gösterdiği direniş, kahramanlık temasının temelini oluşturur. Bu türkü hem bir liderlik vasfını övgüyle anar hem de halkı ve askeri kahramanlaştırır.

“Hoş gelişler ola /Mustafa Kemal Paşa” Bu sözlerle Mustafa Kemal’in gelişi bir kurtarıcının gelişi gibi karşılanır. Onun adıyla türküyeye başlamak, halkın ona duyduğu saygı ve sevgiyi gösterir. O, milletin önderi ve kahramanıdır.

“Dönmez geri Türk’ün askeri” Bu dize, Türk askerinin korkusuzluğunu, azmini ve savaş alanındaki kararlılığını yansıtır. Geri dönmeyi düşünmeyen bir asker, gerçek bir kahraman figürüdür.

“Al da bayrağı düşman üstüne” “Cumhuriyet bayrağın semalar içre süzer” Bayrak, hem vatanı hem de bağımsızlığı simgeler. Bayrağın düşmana karşı taşınması, kahramanca bir saldırının ve özgürlük mücadelesinin sembolüdür. Ayrıca Cumhuriyet’in değerleriyle iç içe geçmiş bir kahramanlık anlayışı da vardır.

“Doğunun Türkleri bayrak açmış bekliyor” Yurdun dört bir yanından insanların aynı amaç uğruna birleştiğini gösterir. Bu da milletin topyekûn, yani birlik olarak bir kahramanlık mücadelesi sergilediğini gösteren önemli bir ifadedir.

“Arş, arş, arş ileri, ileri / Arş ileri, marş ileri” Bu nakarat, ilerlemeyi, kararlılığı ve zafer inancını pekiştirir. Savaş alanında tereddüt etmeyen, sürekli ileri giden bir ordu; kahraman bir ordu demektir. Dolayısıyla, “Hoş Gelişler Ola” türküsü; liderlik, milletin birliği, askerin cesareti, vatan sevgisi ve bağımsızlık ideali gibi kahramanlık unsurlarını iç içe işler. Bu türkü, sadece bir halk ezgisi değil, aynı zamanda bir ortak bir milli ruh marşı, bir kahramanlık çağrısıdır.

4.5.3. Ağlayalım Atatürk’e

Uzun Hava Rep. No: 12, Yöre: Sivas/Şarkışla, Kaynak Kişi: Âşık Veysel Şatıroğlu, Derleyen: TRT Müzik Daire Başkanlığı THM Müdürlüğü.

Ağlayalım Atatürk'e
 Bütün dünya kan ağladı
 Başbuğ'u almıştı ecel
 Geldi ecel can ağladı

Şüphesiz bu dünya fani
 Tanrının Aslanı hani
 İnsu-cinni cem'i mahluk
 Hepisi birden ağladı

Doğu batı cenup şimal
 Aman tanrım bu nasıl hal
 Atatürk'e erdi zeval
 Amir memur altun kürsü
 Yas çekip insan ağladı

İskender'i Zülkarneyin
 Çalışmadır bunca neyin
 Her millet Atatürk deyin
 Cem'i cümle hep ağladı

Atatürk'ün eserleri
 Söylencek bundan geri
 Bütün dünyanın her yeri
 Ah çekti vatan ağladı

Fabrikalar icad etti
 Atalığın ısbat etti
 Varlığın Türk'e terketti
 Döndü çark devran ağladı

Bu ne kuvvet bu ne kudret
 Var idi bunda bir hikmet
 Bütün Türk'ler İnönü İsmet
 Gözlerinden kan ağladı

Tiren hattı teyyareler
 Türk'ler geydi hep garalar
 Semerkand'ı Buhara'lar
 Eşitti her yan ağladı

Siz sağ olun Türk gençleri
 Çalışanlar galmaz geri
 Maraşal Fevzi'nin Askerleri
 Ordular teğmen ağladı

Zannetme ağlayan gülmez
 Aslan yatağı boş kalmaz
 Yalınız gidenler gelmez
 Melek-ül mevt'in elinden
 Her gelen insan ağladı

Uzatma Veysel bu sözü
 Dayanmaz herkesin özü
 Koruyalım yurdumuzu
 Dost değil düşman ağladı

- Deyin: Diye
- İnsu, cinni, cemi, mahluk: İnsanlar, cinler, periler bütün yaratıklar
- Devran: Zaman
- Melek-ül mevt: Ölüm meleği, azrail
- Cenup: Güney
- Şimal: Kuzey
- İskender-i Zü-l Karneyn: Burada ozan Atatürk'ü, Anadolu'nun İskenderi (Büyük İskender) olarak tanımlıyor.

(Kaynak: <https://www.repertukul.com/AGLAYALIM-ATATURK-E-12>)

“Ağlayalım Atatürk’e” adlı türkü, büyük ozan Âşık Veysel tarafından yazılmış; hem bir ağıt hem de destansı bir kahramanlık anlatısı niteliğindedir. Bu türküde kahramanlık, sadece savaş alanlarında gösterilen bir cesaret değil, aynı zamanda bir milletin yeniden

doğuşunu sağlayan büyük liderliğin ve kuruculuğun ifadesi olarak karşımıza çıkar. Bu türkü, Atatürk'ün vefatının ardından duyulan büyük acıyı dile getirirken, onun liderliğini, milli kahramanlığını ve millete kazandırdıklarını büyük bir saygıyla anlatır. Atatürk, bu türkünün merkezinde önder, kurtarıcı, kurucu ve çağ açan bir kahraman olarak yer alır. Aynı zamanda Atatürk'ün ardından Türk halkının, ordusunun, hatta dünyanın dahi yas tuttuğuna değinir.

“Bütün dünya kan ağladı”, “Her millet Atatürk deyin” Dizelerinden anlıyoruz ki, Atatürk sadece Türk milletinin değil, tüm dünyanın saygı duyduğu bir şahsiyet olarak yüceltilmiştir. Kahramanlık anlayışı burada ulusal sınırları aşmış, evrensel bir değer kazanmıştır.

“Tanrının aslanı hani”, “İskender’i Zülkarneyn ” Atatürk, Tanrı’nın aslanı gibi yüce bir varlık olarak gösterilir. Ayrıca İskender-i Zülkarneyn gibi büyük tarihsel liderlerle karşılaştırılması, onun tarihi boyuttaki kahramanlığını vurgular. Bu dizelerde olağanüstü özelliklerle de süslenerek büyük bir kahraman imajı yansıtılıyor. “Atatürk’ün eserleri / Söylenecek bundan geri” Bu mısralarda, Atatürk’ün bıraktığı mirasın ve gerçekleştirdiği reformların gelecek nesiller tarafından daima anılacağı ve konuşulacağı belirtilir. Âşık Veysel, onun eserlerinin kalıcılığına ve önemine dikkat çekmektedir. “Fabrikalar icad etti / Atalığın ispat etti” “Varlığın Türk’e terk etti” Kahramanlık sadece savaş meydanında değil; ülkeyi kalkındırma, sanayileştirme ve milletin bağımsız geleceğini kurma yönüyle de ele alınmıştır. Bu yönleriyle de Atatürk, modern Türkiye’nin mimarı olarak kahramanlaşır.

“Maraşal Fevzi’nin askerleri/ Ordular teğmen ağladı”, “Siz sağ olun Türk gençleri” Atatürk’ün askerleri, onun ardından gözyaşı döker. Bu, komutanına sadık, onu kahraman, büyük önder, baba gibi gören bir ordunun ifadesidir. Gençliğe olan güven ve gençliğin görevi devralma çağrısı da kahramanlık mirasının sürdürüldüğünü gösterir ve bu mesajı verir.

“Dost değil düşman ağladı”, “Cem’i cümle hep ağladı” Bu dizeler, Atatürk’ün kahramanlığının sadece dostlar tarafından değil, düşmanlar tarafından bile kabul edildiğini gösterir. Bu, bir kahramanın büyüklüğünün en açık göstergesidir. “Ağlayalım Atatürk’e”, sadece bir ağıt değil; bir liderin ölümsüz kahramanlığının, halk üzerindeki

derin etkisinin ve bıraktığı emanetin ifadesidir. Âşık Veysel'in diliyle bu eser, Atatürk'ü hem duygusal bir yücelikle hem de akılcı bir gerçeklikle kahramanlaştırır. Bu türkünün kahramanlık anlayışı, fedakârlıkla değil; kuruculukla, aydınlatıcılıkla ve ilericilikle şekillenmiştir.

4.5.4. Tavlada Bağlı Olur Yiğidin Atı

Uzun Hava Rep. No: 536, Yöre: Gaziantep, Kaynak Kişi: Ökkeş Dehmenoglu, Derleyen: TRT Müzik Daire Başkanlığı THM Müdürlüğü.

Yavrum

Tavlada bağlı olur yiğidin atı

Nerde yamansız söylenir datlı

Yar baharda alsınlar efendim beni beyler oy oy

Mey almaz kötü beylerim kötü

Yavru durnam

Hele uçar da öter kalır havada

Küçücük yavruyu da bugün koyduk yuvada

Geldik iskan eyle efendim beni beyler oy oy

Çukurova'da beyler ovada da

Çeker gider de bir sürmeli ovaya

Oy oy oy koca bey

Yavrum

Şimdi geldi de haber Arap'tan Kürt'ten

Hekim de olmadı Sultan Murat'tan

Mevla'm beni kurtarırsa bu dertten efendim

Beni beylere oy oy oy

Mızrağımı da geçiririm taş a ben oy oy

Yavrum

Sana derim de sana ey Abdal Paşa

Sığmadı askerin dağ ile taş a

Ben kılıç salladım da babam efendim

Beni beylerim oy oy düşürür Muş'a beylerim Muş'a

Muş'ta da duramak aman efendi geçersin Van'a beyler Van'a

(Kaynak: <https://www.repertukul.com/TAVLADA-BAGLI-OLUR-YIGIDIN-ATI-536>)

“Tavlada Bağlı Olur Yiğidin Atı” Gaziantep yöresine ait uzun hava formundaki bu türküde hem epik hem de lirik bir kahramanlık anlatısı vardır. Türküde at, kılıç, mızrak gibi önemli kahramanlık motifleri yer almaktadır. “Tavlada bağlı olur yiğidin atı” at burada doğrudan yiğitliğin, cesaretin ve savaşçılığın simgesi olarak geçmektedir. Türk kültüründe at, yiğitlik ve kahramanlığın ayrılmaz bir parçasıdır. Türk destanlarında kahramanlar, atlarıyla özdeşleşmiştir ve atlar, kahramanların ayrılmaz bir parçası olarak görülmüştür. Örneğin, Manas Destanı’nda Manas’ın atı Akkula, Alpamış Destanı’nda Alpamış’ın atı, Köroğlu’ nun atı gibi atlar, kahramanların mücadelelerinde önemli roller üstlenmiştir.

Türküde, Muş, Van, Çukurova gibi yerlerin adı geçmektedir. Bu mekânlar, kahramanın geniş bir coğrafyada etkin olduğunu gösterir. Bu, kahramanın hareketliliğini ve farklı bölgelerdeki mücadelelerini simgelemektedir. “Sığmadı askerin dağ ile taş’a” dizesi, ordunun büyüklüğünü ve kudretini, dolayısıyla kahramanın ait olduğu yapının gücünü simgelemektedir. “Ben kılıç salladım da babam efendim” dizesiyle şahsi kahramanlık vurgulanıyor. Burada kahraman, hem atalarının izinde bir savaşçı hem de kendi başına bir güçtür. “Mızrağımı da geçiririm taş’a ben” gibi dizeler, onun gücünü ve sarsılmaz iradesini göstermektedir. Türkü boyunca “beyler” tekrar tekrar anılıyor; bazen bir saygı, bazen bir serzeniş şeklinde. “Mey almaz kötü beylerim kötü” şeklinde, kahraman adaletsiz yöneticilere karşı duran bir kişi hâline geliyor. Bu özellikle de kahraman, kendi halkını savunan, haksızlığa başkaldıran bir halk kahramanı tipolojisine yaklaşmaktadır.

“Şimdi geldi de haber Arap’tan Kürt’ten / Hekim de olmadı Sultan Murat’tan” bu dizelerde Osmanlı’nın çok uluslu yapısına göndermeler olduğunu söyleyebiliriz. “Sultan Murat” ifadesiyle tarihî bir figür anılıyor; bu da türkünün arka planında bir savaş, isyan ya da cephe hali olduğunu düşündürebilmektedir. “Tavlada Bağlı Olur Yiğidin Atı” türkü, bireysel kahramanlık anlatısını, toplumsal eleştiriyi birleştiren, yerel kahraman tipi üzerinden halkın direniş duygusunu yansıtan güçlü bir yapıttır.

4.5.5. Edirne'nin Ardında Sünbüllü Bağlar

Kırık Hava Rep. No: 1840, Yöre: Edirne, Kaynak Kişi: -, Derleyen: Ankara Devlet Konservatuvarı.

Edirne'nin ardında sünbüllü bağlar
Hasan Ağa oturmuş kargısın yağlar

Şimdi cenk var davullar zurnalar mehterler çalar
Hasmını meydanda seç kahramanım pehlivanım hey
Üçünü beşini birden biç kahramanım pehlivanım hey

Meriç'in suları çağlayıp akar
Yiğitlerin narası kal'alar yıkar

Şimdi cenk var davullar zurnalar mehterler çalar
Hasmını meydanda seç kahramanım pehlivanım hey
Üçünü beşini birden biç kahramanım pehlivanım hey
(Kaynak: TRT THM Rep. No:1840).

Bu türküde birçok kahramanlık unsuru bir arada geçmektedir. Kahraman, pehlivan, yiğit gibi sözcükler doğrudan kahramanlık sıfatlarıdır. Savaş meydanı, cenk, mehter, kargı bu ifadeler de doğrudan kahramanlığı çağrıştıran önemli unsurlardır. Türkü, Edirne yöresine ait olup, kahramanlık ve savaş temalarını işleyen etkileyici bir eserdir. Türkünün sözlerine detaylı bir şekilde baktığımızda neredeyse dikkati çeken ilk şey savaş hazırlığı ve mehter takımı, kahramanlık için önemli figürlerdir. Türküde, “Şimdi cenk var davullar zurnalar mehterler çalar” ifadesiyle, yaklaşan bir savaşın haberi verilir ve Osmanlı ordusunun geleneksel mehter takımının çaldığı müziklerle askerlerin moralinin yükseltildiği anlatılır. Ayrıca mehterin düşmana korku salmak gibi bir işlevi de vardır.

“Hasmını meydanda seç kahramanım pehlivanım hey” ve “Üçünü beşini birden biç kahramanım pehlivanım hey” dizeleri, savaşçıların cesaretini ve düşman karşısındaki kararlılığını, kahramanın gücünü kuvvetini vurgular. “Meriç'in suları çağlayıp akar, yiğitlerin narası kal'alar yıkar” dizeleriyle, doğanın gücü ve savaşçıların haykırışlarının etkisiyle kalelerin yıkılabileceği anlatılır, bu da kahramanların gücünü sembolize ederken

olağanüstü özellik içeren metafor olarak kahramanlığı temsil etmektedir. Bu türkü kahramanlık temasını güçlü bir şekilde yansıtarak, yiğitliğin önemini hissettirmektedir.

4.5.6. Murat Reis Der Gaziler Hazır Olun

Uzun Hava Rep. No: 681, Yöre: Kastamonu, Kaynak Kişi: İhsan Ozanoğlu, Derleyen: Şenel Önalı.

Murat reis ey der hey gaziler hazır olun vaktinize
Hazreti Ali düldüle bindiği günlerdir bugün
El ayak hurdahaş olup şehid olur gaziler
Analar oğul deyip andığı günlerdir bugün

Gün doğmadan rast geldim o yezide pusuda
Ümidimiz budur haktan kılıç arşa asıla
Döğüşelim ey gaziler nice başlar kesile
Ulu kuşlar leşlere doyduğu günlerdir bugün

Murat reis geldi gülbang çekti
Din-i İslam sancağın diktiği vaktin
Padişah uğruna niyet eyledi

Çıkıp Cezayir'den gittiği vaktin (**Kaynak:** TRT THM Rep. No:681).

“Murat Reis Der Gaziler Hazır Olun” adlı Kastamonu yöresine ait bu uzun hava, Osmanlı denizcisi Gazi Murat Reis’in kahramanlıklarını ve gazilerin cesaretini anlatan önemli bir eserdir. Türkü, “Murat Reis ey der hey gaziler hazır olun vaktinize” dizesiyle başlar. Bu ifade, gazilere savaşa hazırlanmaları için yapılan bir çağrıdır ve yaklaşan mücadeleye dikkat çeker.

“Hazreti Ali Düldüle bindiği günlerdir bugün” dizesi, İslam tarihindeki önemli bir figür olan Hazreti Ali’ye ve onun atı Düldül’e atıfta bulunur. Bu, savaşın kutsallığını ve gazilerin manevi motivasyonunu vurgular. At, yine kahramanlıkta çok önemli bir figür önemli bir yoldaş olarak karşımıza çıkmaktadır. At, Türk kültüründe geçmişten bu güne

her devirde kahramanlık olgusuyla ve kahramanla yan yana duran çok önemli ve vazgeçilmez bir değerdir. Gördüğümüz gibi türkülerde de sıkça karşımıza çıkmaktadır.

“El ayak hurdahaş olup şehid olur gaziler” dizesi, savaşın zorluklarını ve gazilerin bu uğurda şehit olma istekliliğini ifade eder. Bu, kahramanlıkta canını hiçe sayma, fedakârlık ve cesaret temasını ön plana çıkarır. Ve Türk kültürünün her dönemde değişmez kabulü olmuştur. Vatan uğruna millet uğruna şehit olmak yani şehadeti istemek büyük bir kahramanlık imajıdır. Kahraman kişi her zaman toplumsal fayda için kendi canından geçmektedir. “Gün doğmadan rast geldim o yezide pusuda” dizesi, düşmanla beklenmedik bir karşılaşmayı ve bu durumda gösterilen cesareti anlatır. Gazilerin, zorlu koşullarda bile mücadeleden kaçınmadığı vurgulanmaktadır. “Döğüşelim ey gaziler nice başlar kesile” dizesi, savaşın şiddetini ve gazilerin zafer kazanma kararlılığını yani bu uğurda hiçbir çatışmadan, mücadeleden kaçınmadıklarını göstermektedir. Düşmanın yenilgiye uğratılması, kahramanlık temasını pekiştirir. Zaten her türlü direnişin, mücadelenin, gücün, cesaretin, kudretin yanı sıra yenmek gelir kahramanlığın şanından.

4.5.7. Yürüdük Edirne’den (Fetih Türküsü)

Kırık Hava Rep. No: 5148, Yöre: Kerkük, Kaynak Kişi: Sıdık Bende Gafur, Derleyen: Dr. Suphi Saatçi.

Yürüdük Edirne’den
Kol polat demir beden
Allah bize yar olsa
Acep korkarız neden

Kuşandı beş bin atlı
En önde Ulubatlı
Şehitlik şerbetini
İçtiler tatlı tatlı

Surun etrafı yoldu
Her taraf kanla doldu
Peygamberin emriylen
İstanbul Türk’ün oldu

İstanbul'da boğazlar
 Kasap koyun boğazlar
 Rabbim yer dağıtında
 Türk'e düştü boğazlar

- Polat: Çelik

(Kaynak: TRT THM Rep. No:5148).

“Yürüdük Edirne'den” (Fetih Türküsü) adlı Kerkük yöresine ait bu türkü, İstanbul'un fethini ve bu süreçte yaşanan kahramanlıkları anlatmaktadır. “Yürüdük Edirne'den, kol polat demir beden” dizeleri, Osmanlı ordusunun Edirne'den İstanbul'a doğru çelik gibi sağlam bir iradeyle yürüyüşünü ve askerlerin bedenlerinin demir gibi güçlü olduğunu harika bir sembol diliyle vurgulamaktadır. Bu metaforlar, ordunun kararlılığını ve zorluklara karşı dayanıklılığını simgeler. “Allah bize yar olsa, acep korkarız neden” ifadesi, askerlerin Allah'ın yardımıyla korkusuzca savaşa girdiklerini ve manevi destekle cesaretlerinin arttığını gösterir. Türk kültür tarihine baktığımızda daha önceki bölümlerde de bahsettiğimiz gibi kahramanlık mücadelesi söz konusu olduğunda ilahi yardım gerek İslam öncesi gerekse İslam sonrası her devirde karşılaşılan öncü güçlerden olmuştur. Bu özellik türkülerde de sıkça karşımıza çıkmaktadır.

“Kuşandı beş bin atlı, en önde Ulubatlı” dizesi, Ulubatlı Hasan'ın liderliğinde beş bin atlı askerinin savaşa hazırlandığını belirtir. Ulubatlı Hasan, İstanbul'un fethi sırasında surlara ilk sancağı diken ve bu uğurda şehit düşen çok önemli bir kahraman timsalidir. “Şehitlik şerbetini içtiler tatlı tatlı” ifadesi, askerlerin şehit olmayı bir şeref olarak gördüklerini ve bu yolda canlarını seve seve feda ettiklerini anlatır. “Surun etrafı yoldu, her taraf kanla doldu” dizeleri, savaşın, mücadelenin ne denli çetin geçtiğini, çok kan döküldüğünü ve surların çevresinin kanla dolduğunu tasvir eder. “Peygamberin emriyken, İstanbul Türk'ün oldu” ifadesi, Hz. Muhammed'in İstanbul'un fethiyle ilgili müjdesine atıfta bulunarak, bu zaferin dini bir anlam taşıdığını belirtir. Bu çok önemli bir özelliktir. “İstanbul'da boğazlar, kasap koyun boğazlar” dizeleri, İstanbul'un fethiyle birlikte boğazların kontrolünün ele geçirilmesinin stratejik önemini ve gücünü vurgular.

4.5.8. Buna Er Meydanı Derler

Kırık Hava Rep. No: 267, Yöre: Serhad Boyları, Kaynak Kişi: Kemal Altinkaya, Derleyen: Kemal Altinkaya.

Bunda söz olmaz yandım aman
Çifte yürekli erkekler şahin gelir bu yane yandım aman
Ele bele dile imanım ihanet olmaz yandım aman aman
Okurlar fermanın imanım yandım kıyarlar cane yandım aman

Bu yolun erkanı imanım Hünkar'dan gelir yandım aman
Serden geçmiş erler imanım şahin gelir bu yane yandım aman aman
Sıdk-ı sadakattan imanım ayrılmak olmaz yandım aman
Okurlar fermanın imanım yandım kıyarlar cane yandım aman

(Kaynak: TRT Türk Halk Müziğinden Seçmeler, 2004, TRT Rep. No:267).

“Buna Er Meydanı Derler” adlı Serhad Boyları yöresine ait bu türkü, kahramanlık ve yiğitlik temalarını işleyen önemli bir eserdir. Türkü, “Buna er meydanı derler, bunda söz olmaz” dizesiyle başlar. Bu ifade, savaş alanının yani er meydanının ciddiyetini ve burada sözlerin değil, eylemlerin önemli olduğunu vurgular. Kahramanlık, burada sözle değil, doğrudan doğruya yiğitlikle, cesaretle, cesur eylemlerle gösterilir, mesajı verilmektedir. “Çifte yürekli erkekler, şahin gelir bu yane” dizesi, savaşçıların cesaretini ve yiğitliğini öne çıkarır. “Çifte yürekli” ifadesi, olağanüstü cesarete sahip olmayı simgelerken, “şahin gelir bu yane” ifadesi, şahin kuşunun özellikleri dolayısıyla benzerlik ilişkisi kurularak kahraman savaşçıların hızlılığı, çevikliği ve atılganlığına vurgu yapmaktadır.

“Ele, bele, dile, imanım, ihanet olmaz” dizesi, savaşçıların elleriyle, bedenleriyle yani “bel” ahlaki değerleri simgeler ve dilleriyle sadakat içinde olduklarını ve ihanete yer vermediklerini belirtir, yani namus, şeref vurgusu yapılır ve kahramanlıkta, yiğitlikte bu değerlerin de çok önemli, çok kıymetli olduğu belirtilmektedir. Bu, kahramanların bağlılık, sadakat ve dürüstlük gibi değerlere verdikleri önemi göstermektedir. “Okurlar fermanın, imanım, yandım kıyarlar cane” dizesi, savaşçıların otoritenin emirlerine uyduklarını ve gerektiğinde vatan uğruna canlarını feda etmeye hazır olduklarını ifade ederken kahramanlık ve fedakârlık temasını pekiştirmektedir. “Serden geçmiş erler,

imanım, şahin gelir bu yane” dizesi, hayatını tehlikeye atmış, hatta kendinden kendi canından vazgeçmiş, her türlü fedakârlıkta bulunmuş yiğitlerin savaş meydanına atılgnlıkla, hızla geldiklerini anlatmaktadır. Kahramanların cesur, fedakâr, hızlı ve çevik olması çok önemlidir.

4.5.9. Gine de Şahlanıyor

Kırık Hava Rep. No: 1066, Yöre: Rumeli, Kaynak Kişi: Kemal Altinkaya, Derleyen: Kemal Altinkaya.

Gine de şahlanıyor aman kolbaşının yandım da kıratı
Görünüyor yandım aman bize sefer yolları
Davullar çalsınlar aman da cengi cengi de harbiyi
Görünüyor yandım aman bize sefer yolları

(Kaynak: TRT Türk Halk Müziğinden Seçmeler, 2005, TRT Rep. No:1066).

“Gine de Şahlanıyor” adlı bu türkü, kahramanlık ve sefere hazırlık temalarını işlemektedir. Türkü, “Gine de şahlanıyor aman kolbaşının yandım da kır atı” dizeleriyle başlar. Burada, kolbaşının yani birlik komutanının kır atının şahlanması, sefere hazırlık ve harekete geçişin önemli bir sembolü olarak gözükmektedir. At, Türk kültüründe tarih boyunca hep kahramanlık ve asaletin simgesi olarak kabul edilmiştir; bu nedenle, atın şahlanması, savaşçı ruhun canlanmasını, harekete geçmesini temsil eder. “Görünüyor yandım aman bize sefer yolları” dizesi, askerlerin sefere çıkmaya hazırlandığını ve onların önlerinde zorlu bir yolculuk olduğunu belirtir. Bu da yine kahramanların cesaretini ve fedakârlığını vurgulamaktadır. “Davullar çalsınlar aman da cengi cengi de harbiyi” ifadesi, savaşın coşkusu ve heyecanını yansıtır. Davul ve cengi yani savaş müziği, her devirde askerlerin moralini yükseltir, düşmana korku salar ve kahramanları, askerleri savaşa hazırlar, onları motive eder. Dolayısıyla kısa bir türkü olmasına rağmen türküde anlatılanlar türkünün kahramanlık temasını güçlü bir şekilde işleyerek, savaşçıların cesaretini, sefere hazırlık süreçlerini ve savaşın coşkusu aktarmaktadır.

4.5.10. Bir Sabah Namazı Tozdan Dumandan (Genç Osman/Kastamonu Çeşitlemesi)

Kırık Hava Rep. No: 3466, Yöre: Kastamonu, Kaynak Kişi: İhsan Ozanoğlu, Derleyen: Muzaffer Sarısözen.

Ey bir sabah namazı tozdan dumandan
Kılıcın kabzası görülmez kandan Osman Oğul
Yan anam yan bana derler Genç Osman
Her ana doğurmaz böyle bir aslan
Yiğitlere serdar oldu Genç Osman Osman efem

Ey bir sabah namazı bedenden aştı
Kellesi düştü de gine savaştı Osman Oğul
Nice kafirlerin tedbiri şaştı
Şehitlere serdar oldu genç Osman Osman Efem

Ey kale kapısından çıktı bedene
Bakın kelle koltuğunda gidene Osman Oğul
Ervanlar içinde Osman bir dene
Kelle koltuğunda gider Genç Osman Osman Efem

(Kaynak: TRT THM Rep. No:3466).

“Bir Sabah Namazı Tozdan Dumandan” türküsü, Osmanlı ordusunun 17. yüzyıldaki Bağdat Seferi’nde gösterdiği kahramanlıkları ve özellikle Genç Osman adlı yiğidin destansı mücadelesini anlatır. “Bir sabah namazı tozdan dumandan” dizesi, savaş meydanının toz ve dumanla kaplı olduğunu, çatışmaların yoğunluğunu ve zorluklarını vurgular. “Kılıcın kabzası görülmez kandan” ifadesi, savaşın şiddetini ve askerlerin düşmanla göğüs göğüse çarpıştığını, kılıçların kandan görünmez hale geldiğini belirtir. Kılıç kahramanlıkta önemli bir sembol silahtır. “Yan anam yan bana derler Genç Osman” ve “Yiğitlere serdar oldu Genç Osman” dizeleri, Genç Osman’ın genç yaşına rağmen gösterdiği liderlik ve cesareti, diğer askerler için bir örnek teşkil ettiğini ifade etmektedir. “Kellesi düştü de gine savaştı” dizesi, Genç Osman’ın başı kesilse bile savaşımaya devam ettiği efsanevi ve olağanüstü bir anlatımla, onun mücadele azmini, kararlılığını ve

fedakârlığını yücelterek anlatmaktadır. Bu tür ifadeler, aslında Türk kültüründe kahramanların olağanüstü özelliklerle donatılmasının bir örneğidir.

“Nice kâfirlerin tedbiri şaştı” ifadesi, düşmanların Osmanlı askerlerinin gücü, cesareti ve beklenmedik hamleleri karşısında şaşkınlığa uğradığını anlatmaktadır. Ayrıca Osmanlı askerlerinin üstün savaş stratejilerini ve düşman üzerindeki psikolojik etkisini yansıtır. “Kelle koltuğunda gider Genç Osman” dizesi, Genç Osman’ın başını koltuğuna alarak savaşıma devam ettiği mucizevi, efsanevi bir anlatımla anlatarak onun olağanüstü kahramanlığını ve korkusuzluğunu simgelemektedir. Türkü, Osmanlı askerlerinin, özellikle de Genç Osman’ın, gücünü, cesaretini, fedakârlığını ve liderlik vasıflarını etkileyici ve destansı bir şekilde aktarmaktadır.

“Bir Sabah Namazı Tozdan Dumandan” türküsü, Osmanlı ordusunun 17. yüzyıldaki Bağdat Seferi’nde gösterdiği kahramanlıkları ve özellikle Genç Osman adlı yiğidin destansı mücadelesini anlatır. Türkü, savaşın çetin koşullarını, askerlerin fedakârlığını ve Genç Osman’ın liderlik vasıflarını vurgulayarak kahramanlık temasını işler.

4.5.11. Sivastapol Önünde Yatan Gemiler

Kırık Hava Rep. No: 2827, Yöre: Kastamonu, Kaynak Kişi: İhsan Ozanoğlu, Derleyen: Ankara Devlet Konservatuarı.

Sivastapol önünde yatan gemiler
Atar nizam topu dünya iniler
Askere gidiyor babayiğitler

Anacığım anacığım bana ağlama
Eğer gelmez isem kara bağlama

Sivastapol önünde sıra söğütler
Oturmuş binbaşı asker öğütler
Vadesinden evvel ölen yiğitler

Anacığım anacığım bana ağlama
Eğer gelmez isem kara bağlama (**Kaynak:** TRT THM Rep. No:2827).

Kahramanlık ile ilgili babayiğit, yiğit ve asker sözcüklerinin geçtiğini görüyoruz ve bu türküde savaşmak, savaşa gitmek için asker olmak, askere gitmenin yanı sıra ölümü kabul eden yani vatan savunması adına ölümü göze alıp hatta bu uğurda ölmeyi normalize eden bir tavır görmekteyiz. Bu da bize kahramanlıkta, ölümüne savaşmanın, canını hiçe sayıp vatan millet uğruna kendini feda etmenin kahraman olmak için gerekli ve ilk koşullardan biri olduğunu göstermektedir. Yine burada değişen teknolojik süreç dolayısıyla diğer kahramanlık silahlarına top atmanın da dâhil olduğunu görmekteyiz. Dünyayı inleyen top sesleri, metaforundan düşmana korku salarak kahramanlığın yüceltildiğini görmekteyiz.

4.5.12. Vurun Evlatlarım (Kars'ın Kurtuluş Türküsü)

Kırık Hava Rep. No: 1142, Yöre: Kars, Kaynak Kişi: Âşık Şeref Taşlıova, Âşık Murat Çobanoğlu, Derleme: Nida Tüfekçi.

Karadağ'da düşman topu patlıyor
Asker hücum etmiş Kars'ı alıyor
Hırsınan hasımımız çatlıyor

Vurun evlatlarım Allah aşkına
Şehit olanımız cennet köşküne
Atın aslanlarım Allah aşkına
Şehit olanımız cennet köşküne

Kars'ın kalesinde yahni çölünde
Asker ilerliyor gümrü yolunda
Halit Paşa önde tüfek elinde

Vurun evlatlarım Allah aşkına
Şehit olanımız cennet köşküne
Atın aslanlarım Allah aşkına
Şehit olanımız cennet köşküne

Halit Paşa der ki durmayın atın
Düşmanın da kökü gelsin büsbütün
Bozulmuş ordusu kaçıyor tutun

Vurun evlatlarım Allah aşkına
 Şehit olanımız cennet köşküne
 Atın aslanlarım Allah aşkına

Şehit olanımız cennet köşküne (**Kaynak:** TRT THM Rep. No:1142).

“Vurun Evlatlarım (Kars’ın Kurtuluş Türküsü)” çok güçlü bir ağıt ve kahramanlık türküsüdür. Bu türkü, Kars’ın düşman işgalinden kurtuluşunu anlatırken aynı zamanda vatan sevgisi, şehitlik mertebesi ve halkın direniş ruhunu yansıtmaktadır. Top, tüfek artık değişen şartlar dolayısıyla daha önce kullanılan savaş aletlerinin yerini almış görünmektedir. Günümüzde bu durum daha da değişerek artık siber, biyolojik, psikolojik, ekonomik başka birçok savaş biçimine dönüşmüştür insanlar artık okla yayla, kılıçla ya da topla tüfekle savaşmıyor. Savaşın meydana gelme biçimi ve kahramanlığın gösterilme şekli artık çok değişmiştir. Türküde, “Karadağ’da düşman topu patlıyor” dizesi, cephedeki yoğun çatışmayı ve savaş atmosferini gözler önüne serer. Halit Paşa adıyla anılan komutan, halk arasında bir kahraman figür olarak öne çıkarılmıştır. Onun önderliğinde askerlerin hücumla geçmesi, direnişi simgelemektedir. “Vurun evlatlarım Allah aşkına” nakaratı, hem dini bir vurgu taşır hem de büyük bir fedakârlığın çağrısıdır. Aynı zamanda bir motivasyon ve moral cümlesidir ve askerleri cesaretlendirmek içindir. “Şehit olanımız cennet köşküne” sözü, şehitliğin İslam kültüründeki ve tabiki Türk kültüründeki yüce yerini hatırlatarak, mücadeleye büyük anlam ve yücelik katar.

4.5.13. Asker Olup Vatana Hizmet Eylerem Men

Kırık Hava Rep. No: 3245, Yöre: Kars-Iğdır, Kaynak Kişi: İsmail Başaran, Derleyen: (Aktaran) Suat Işıklı.

Asker olup vatana hizmet eylerem men
 Çağrılmadan asker olup giderem men

Giderem gurbet ele yar sana gurban olaram
 Gurban olim vatana
 Vatanın bayrağına
 Onu candan severem
 Gurban olim ayına

Ayına yıldızına
Onu candan severem

Goy dolanım başına pervane dek
Salma meni çöllere divane dek

Giderem gurbet ele yar sana gurban olaram
Gurban olim vatana
Vatanın bayrağına
Onu candan severem
Gurban olim ayına
Ayına yıldızına
Onu candan severem

Başına döndüğüm Gars'ın ceylanı
Men olmuşam o gözlerin heyranı

Giderem gurbet ele yar sana gurban olaram
Gurban olim vatana
Vatanın bayrağına
Onu candan severem
Gurban olim ayına
Ayına yıldızına
Onu candan severem (**Kaynak:** TRT THM Rep. No:3245).

“Asker Olup Vatana Hizmet Eylerem Men” türküsünü kahramanlık olgusu yönünden incelediğimizde, geleneksel halk anlatılarındaki alp tipine ve millî destanlardaki kahraman tipine benzeyen bir yapı görmekteyiz. “Çağrılmadan asker olup giderem men” dizesi, kahramanlık anlatılarının temel yapı taşlarından biri olan gönüllü mücadele temasını taşır. Türküde Kahraman kişi, çağrılmayı beklemeden sorumluluk üstlenir ve kendini vatana hizmete adar. Bu da onun bilinçli ve fedakâr bir vatansever olduğunu göstermektedir. Aynı zamanda cesareti ve her an savaşa, mücadeleye hazır oluşu ile epik kahramanlara benzer.

“Gurban olim vatana / Vatanın bayrağına / Onu candan severem” Bu dizelerde kahraman, kutsal bir değer olarak vatani ve onun sembolü olan bayrağı canı pahasına savunur, korur. Bu durum, halk anlatılarında kahramanın bir dava uğruna kendini adaması anlayışına karşılık gelmektedir. “Gurban olim ayına / Ayına yıldızına / Onu candan severem” Burada kahramanlık yalnızca bir savaşçı olma haliyle değil, sembollere bağlılıkla da ortaya konur. Bayrak, toprak, ay ve yıldız gibi motifler kahramanın gözünde kutsallaşmış unsurlardır. Aslında Türk kültüründe her dönem için bunlara duyulan sevgi, saygı hem kahramanın manevi dünyasını derinleştirir hem de bu motifleri kahramanlığın vazgeçilmez sembolleri yapar. Dolayısıyla, bu türküdeki kahraman, klasik halk anlatılarındaki gibi kendiliğinden yola çıkan, yüce bir değer yani vatan, millet, toprak, yurt uğruna mücadele eden, zorluklara, engellere karşı göğüs geren, aynı zamanda aşka da yer veren bir figürdür. Bu özellikleriyle kahraman geçmişten yani ta arkaik devirlerden bu güne değişmeyen özellikleri ile karşımıza çıkmaktadır.

4.5.14. Harpten Döndüm Yurda Ben

Uzun Hava Rep. No: 235, Yöre: Şanlıurfa, Kaynak Kişi: Seyfettin Sucu, Derleyen: Bakır Karadağlı.

Harpten döndüm yurda ben
Oldum orda hurda ben
Ben bir Türk çobanıyam
Koyun vermem kurda ben

Ben ölüm düşman kurşundan ben ölüm
Ay yıldızlı bayrak için ben ölüm
Vallah anam dumanlı dağlar
Güllü bahçalı bağlar

Güzel yurdum için ben ölüm
Şirin Urfa'm için ben ölüm
Güzel Urfa'm için ben ölüm

Hasretim var bugüne
 On bir nisan gününe
 Süslenmiş çeteleri
 Girerler birbirine

Ben ölüm düşman kurşundan ben ölüm
 Ay yıldızlı bayrak için ben ölüm
 Vallah anam dumanlı dağlar
 Güllü bahçalı bağlar

Güzel yurdum için ben ölüm
 Şirin Urfa'm için ben ölüm
 Güzel Urfa'm için ben ölüm

(**Kaynak:** <https://www.repertukul.com/HARPTEN-DONDUM-YURDA-BEN-235>)

“Harpten Döndüm Yurda Ben” uzun havası, Şanlıurfa yöresine ait olup hem bireysel mücadeleyi, hem de ulusal kahramanlığı iç içe sunar. Kahramanlık olgusu açısından incelendiğinde bu türkü, Anadolu’nun hem savaş sonrası yorgunluğunu hem de direniş ruhunu barındırmaktadır. “Harpten döndüm yurda ben / Oldum orda hurda ben” Bu dizelerle kahraman, savaştan bedenen ve ruhen yıpranmış halde döndüğünü dile getirir. Ancak bu “hurda” hâline rağmen asla teslim olmamış can verme pahasına mücadele etmiştir. Kahramanlık sadece savaşta yapılan mücadelede değil, savaştan sonra da dimdik durmakta yatar. Bu ifade, hem bir acının anlatımı hem de sonsuz bir direniş ve mücadele örneğidir.

“Ben bir Türk çobanıyam / Koyun vermem kurda ben” Bu dize, halk kahramanının sade ama yiğit, gururlu kişiliğini yansıtır. “Çoban” tipi Anadolu’da hem halktan biri olmayı hem de koruyucu olmayı simgeler. “Koyun vermem kurda” sözü ise, düşmana boyun eğmeyen ve gerektiğinde sonuna kadar savaşan Türk kahraman tipini ortaya koyar. Buna, epik anlatılardaki alp tipinin kırsaldaki karşılığı olarak yorum yapabiliriz. “Ben ölüm düşman kurşundan ben ölüm / Ay yıldızlı bayrak için ben ölüm” Bu dizelerle vatan için gözü kapalı fedakârlık yapacak bir kahraman imajı çizilir. Kahramanlık burada sadece savaşmak değil, gerektiğinde canını da seve seve vermektir. Bu, tarihî destanlardaki “şehitlik” motifi ile doğrudan örtüşmektedir. Ay yıldız, bayrak bu ifadeler doğrudan

kahramanlıkla ilgili önemli sembollerdir. “Güzel yurdum için ben ölüm / Şirin Urfa’m için ben ölüm” Ulusal kahramanlık burada yerel kimlikle birleşir. Kahraman, sadece bayrak ve vatan için değil, doğup büyüdüğü topraklar, bağlar, dağlar ve memleketi Urfa için de kendini feda etmeye hazırdır. Bu da kahramanı hem yerel hem millî bir figüre dönüştürür.

“Hasretim var bugüne / On bir Nisan gününe / Süslenmiş çeteleri / Girerler birbirine” Burada 11 Nisan vurgusu, Urfa’nın düşman işgalinden kurtuluş gününe işaret eder. “Çeteler” ifadesi, halk direnişini simgeler. Bu kahramanlık, organize ordu kadar yerel direniş hareketlerine ve halk kahramanlarına da atıf yapar. Yani, toplumsal hafızaya kazınan bir zaferi, bireysel duygularla iç içe verir. Dolayısıyla “Harpten Döndüm Yurda Ben”, yıpranmış ama dik duran asker tipini, kendini yurdu için, toprağı için feda etmeye hazır vatansever kişiyi, Anadolu’nun çobanı ve halk adamı olan kahramanı, millî ve yerel kimliği bünyesinde birleştiren bir yurtseverliği göstermektedir.

4.5.15. Atına Binmiş Elinde Dizgin (Şahin Bey Ağıtı)

Uzun Hava Rep. No: 53, Yöre: Gaziantep/Karayılan, Kaynak Kişi: Seyitcan Özer, Derleyen: Muzaffer Sarısözen.

Atına binmiş elinde dizgin
Girdiği cepheye hiç vermez bozgun oy nenni nenni
Çeteler içinde yılan bey azgın

Vurun Antep’liler namus günüdür
Vurun Türk uşağı namus günüdür

Sürerim sürerim gitmez kadana
Düşmanın kurşunu değmez adama oy nenni nenni
Kara haberimi verin babama

Vurun Antep’liler namus günüdür
Vurun Türk uşağı namus günüdür

Antep'in harbine on bir ay oldu
 Kanımız kurudu benzimiz soldu oy nenni nenni
 Analar bacılar saçların yoldu

Vurun Antep'liler namus günüdür
 Vurun Türk uşağı namus günüdür

- Kadana: Dayanaklı bir cins yük atı

(Kaynak: <https://www.repertukul.com/ATINA-BINMIS-ELINDE-DIZGIN-Sahin-Bey-Agiti-53>)

“Atına Binmiş Elinde Dizgin (Şahin Bey Ağıtı)” adlı uzun hava, Kurtuluş Savaşı’nın yerel kahramanlık anlatılarından biri olarak karşımıza çıkmaktadır. Gaziantep yöresine ait bu ağıt, milli mücadele ruhunu, bireysel cesareti ve halkın direnişini bir arada işlemektedir. Bu türküde, kahramanlık motifleri oldukça güçlü bir şekilde kendini gösterir. Ve bu türkü, klasik kahramanlık mitoslarının Anadolu halk anlatıları içinde nasıl yaşatıldığını göstermesi bakımından son derece önemlidir. Şöyle ki: “Atına binmiş elinde dizgin / Girdiği cephede hiç vermez bozgun” Türküde, Şahin Bey’in at sırtında, birliği komuta eden, cephede asla yılmayan, yenilmeyen bir kahraman olarak tanıtılması, onun klasik epik anlatılardaki alp tipiyle özdeşleştirilmesini sağlamaktadır. “Elinde dizgin” tasviri, kontrolü elinde tutan, cesur ve lider bir kahramanı betimlemektedir. “Bozgun vermez” anlatımı ise onun yenilmezliğini vurgular. “Çeteler içinde yılan bey azgın” Burada Şahin Bey, yalnızca düşmana değil, kendi saflarında liderlik eden, öne çıkan bir savaşçı olarak tanıtılır. “Yılan bey azgın” nitelemesi, onun hızlı, cesur ve korkusuz oluşunu vurgulamaktadır. Çete savaşları, halkın organize olmadan yaptıkları yerel direnişleri temsil etmektedir; bu da kahramanı halktan biri yapar ama aynı zamanda da onu üstün nitelikleriyle idealize edip yüceleştirir.

“Vurun Antepliler namus günüdür / Vurun Türk uşağı namus günüdür” Bu nakarat, kahramanlığı kişisel bir mücadele olmaktan çıkarıp toplumsal ve ahlaki bir görev haline getirerek direnişi kutsallaştırır. “Namus günü” vurgusu, vatani ve milleti savunmayı şeref ve onur meselesi olarak tanımlamaktadır. Bu tür söylemler, savaşın ahlaki zeminini kurar ve kahramanlığın yüceltilmesini sağlar. “Düşmanın kurşunu değmez adama” Bu anlatım, abartılı bir metaforla ve olağanüstülükle idealize edilmiş bir kahraman portresi çizer. Şahin Bey’in düşman kurşunlarından etkilenmemesi, onu efsanevi bir karaktere

dönüştürmektedir. Bu tür ölümsüzlük imgeleri, halk kahramanlarının halk belleğinde ölümsüzleştiğini sembolize etmektedir.

“Antep’in harbine on bir ay oldu / Kanımız kurudu, benzimiz soldu / Analar, bacılar saçların yoldu” Kahramanlık yalnızca cephede değil, evde kalanların çektiği acıyla da şekillenir. Bu dizeler, mücadelenin sadece askerî değil, aynı zamanda toplumsal bir bedeli de olduğunu gösterir. Ve böyle bir mücadelede kahramanlık, bir halkın topyekûn direnişine dönüşür.

“Sürerim sürerim gitmez kadana” Kadana denilen at türü, hem fiziksel dayanıklılığıyla bilinir hem de burada Şahin Bey’in mücadele azmini simgeler. At ve kahraman ikilisi, epik anlatıların temel öğelerindendir ve kahraman mücadelesinde hep atı ile özdeşleşir.

4.5.16. On İki Şubat'tır (Kahramanmaraş Kurtuluş Türküsü)

Kırık Hava Rep. No: 340, Yöre: Kahramanmaraş, Kaynak Kişi: Âşık Mehmet Temiz, Derleyen: Muzaffer Sarısözen.

On İki Şubat'tır kurtuluş günü
O gün muradına erdi Maraşlı
Her tarafta yaptık utma düğünü
O gün muradına erdi Maraşlı

İpdida savaşı Maraş bitirdi
Düşmanı şaşırdı aklın yitirdi
Maraş düşmanını sürdü götürdü
Atatürk'e selam verdi Maraşlı

Derelerden aktı düşmanın kanı
Göge direklendi ahı figanı
Toplu tüfekli bombalı düşmanı
Yumrukla sopayla kırdı maraşlı

Maraş'ın hiç em yoktu yarasında
 Ümidi kalmıştı tek atasında
 Üzerine çöken sis arasında
 Bir güneş ışığı gördü Maraşlı

O sis ki düşmanın kaçmasıydı
 O sis ki düşmanın ölüm yasıydı
 O güneş Atatürk'ün yılmaz sesiydi
 O sesle savaşa girdi Maraşlı

Maraş zannederdi kendini düğünde
 Şanlı bayram yaptık yirmi bir günde
 Bölüklü taburlu düşman elinde
 Kükrek aslan gibi durdu Maraşlı

(Kaynak: <https://www.repertukul.com/ON-IKI-SUBATTIR-KURTULUS-GUNU-340>)

“On İki Şubattır (Kahramanmaraş Kurtuluş Türküsü)” adlı bu destansı türkü, Kahramanmaraş’ın 12 Şubat 1920’deki düşman işgalinden kurtuluşunu epik bir dille anlatır. Kahramanlık olgusu açısından ele alındığında bu türkü, bireysel kahramanlıktan ziyade toplumsal bir direnişi, bir halkın tek yürek oluşunu ve ulusal önderlikle birleşen mücadele ruhunu ön plana çıkarmaktadır. “O gün muradına erdi Maraşlı”, “Toplu tüfekli bombalı düşmanı”, “Yumrukla sopayla kırdı Maraşlı” ifadeleri ile türküde, birey değil, halkın tamamı kahramanlaştırılır. Çünkü silahsız olmalarına rağmen sopayla, yumrukla direnmiş bir halktan söz edilmektedir. “Derelerden aktı düşmanın kanı / Göğe direklendi ahı figanı” Bu dizelerde olaylar neredeyse doğaüstü bir boyut kazanır. Derelerden akan kan, göğe yükselen çığlıklar savaşın büyüklüğünü ve kahramanlığın destansı boyutunu yansıtmaktadır.

“Atatürk’e selam verdi Maraşlı”, “O güneş Atatürk’ün yılmaz sesiydi / O sesle savaşa girdi Maraşlı” Burada Maraş halkı, direnişini, mücadelesini yalnızca kendi adına değil, Atatürk’ün sesiyle motive olarak yapmıştır. Bu da kahramanlık anlatısını ulusal düzeye taşıyan bir ayrıntıdır. Güneş metaforu ise Atatürk’ün hem aydınlatıcı hem kurtarıcı bir güç olduğunu sembolize eder.

“Her tarafta yaptık utma düğünü”, “Maraş zannederdi kendini düğünde” dizelerinden anladığımız gibi zafer, yalnızca bir askerî başarı değil; coşkuyla kutlanan bir halk bayramıdır. Bu da halkın kurtuluş mücadelesine sadece fiziksel değil, duygusal ve kültürel olarak da katıldığını göstermektedir. “Utma düğünü”, düşmanın kovulmasının utku yani zafer olarak kutlandığını anlatır. “Maraş düşmanını sürdürdütürdü”, “Maraş’ın hiç em yoktu yarasında / Ümidi kalmıştı tek atasında” Maraş halkı, dışarıdan yardım beklemeden direnişe geçmiştir. Kahramanlık burada, bağımsızlık ve kendi gücüne güvenme ve dayanma fikriyle perçinlenmektedir. “İptida savaşı Maraş bitirdi / Düşmanı şaşırdı, aklın yitirdi” Burada düşman, şaşırmış, aklını kaybetmiş biçimde betimlenir. Bu da kahramanın psikolojik zaferini vurgulayan bir özelliktir. Kahraman sadece fiziksel olarak değil, zihinsel üstünlükle de galip gelir. Dolayısıyla “On İki Şubattır” türküsü, kahramanlık özellikleri açısından özetlenirse, toplumsal birliktelikle gelen bir kahramanlık duygusu hakimdir, türküde destansı ve metaforik anlatım dikkat çekicidir, lider figür Atatürk’tür ve halkın Atatürk ile bütünleşmesi çok önemli bir özelliktir, ayrıca düşmanı küçümseyerek yücelen halk kendi mücadelesinin, azminin ve başarısının farkındadır. Bu türküde kahramanlık olgusu, bireysel değil kolektif bir yapıya sahiptir. Türküde, Maraş halkı bir bütün olarak epik bir karaktere dönüşmüştür.

4.5.17. Dumlupınar Şehitleri (Uzun Hava)

Uzun Hava Rep. No: 317, Yöre: Sivas/Şarkışla-Sivrialan Köyü, Söz-Müzik: Veysel Şatıroğlu.

Denizaltı Dumlupınar kazası

Yayıldı aleme duyuldu sesi

Çanakkale şehitlerin türbesi

Geldi denizaltı şurada kaldı

Vay anam anam derdime yanam

Çatal yürek gerek buna dayana derde dayana

Memleket uğrunda can veren hasta
 Vatan sağol demiş en son nefeste
 Seksen bir kahraman aynı kafeste
 Bir yolu çıkmadık derede kaldı

Vay anam anam derdime yanam
 Çatal yürek gerek buna dayana derde dayana

Bütün gazeteler hep yazar oldu
 İsimler dillerde hep gezer oldu
 Her Türk'ün kalbinde bir mezar oldu
 Sanmayın şehitler orada kaldı

Vay anam anam derdime yanam
 Çatal yürek gerek buna dayana derde dayana

Bu vatan uğrunda canını veren
 Karışmış sulara olmamış gören
 Aman deyip Allah'ına yalvaran
 İhtiyar babalar nerede kaldı

Vay anam anam derdime yanam
 Çatal yürek gerek buna dayana derde dayana

Vatan ağlar millet ağlar yıl ağlar
 Deniz ağlar yolcu ağlar yol ağlar
 Veysel ağlar sohbet ağlar dil ağlar
 Tarihte bir büyük yara da kaldı

Vay anam anam derdime yanam
 Çatal yürek gerek buna dayana derde dayana

(Kaynak: <https://www.repertukul.com/DENIZALTI-DUMLUPINAR-KAZASI-317>)

“Dumlupınar Şehitleri (Uzun Hava)” Türküsü Âşık Veysel’in derin duyarlılığı ve vatan sevgisiyle yoğrulmuş, modern bir destansı ağıttır. Önemli bir tarihsel boyutu olan bu türkü, 1953 yılında Çanakkale açıklarında batan Dumlupınar denizaltısında hayatını

kaybeden 81 Türk denizcisinin anısına yazılmıştır. Bu türkü anlamsal açıdan epik yapısını korurken, çağımıza mahsus bir felaketi ele alır ve kahramanlık temasını trajik bir duyarlılıkla işler. “Memleket uğrunda can veren hasta/ Vatan sağol demiş en son nefeste” Burada kahramanlar savaşta değil, bir görev sırasında, ama aynı şuur ve fedakârlıkla can veriyorlar. “Vatan sağ olsun” ifadesi, şehitlik bilincinin en saf en doğal hâlidir ve halk kahramanlığının özünü yansıtır. Bu, abartısız, gösterişsiz ama anlamı çok derin bir kahramanlıktır. “Seksen bir kahraman aynı kafeste / Bir yolu çıkmadık dereye kaldı” Kafes, burada denizaltıyı, yani kapalı, kaçışı olmayan bir alanı simgeler. Bu dizeler, bir arada yani hep birlikte ölüme giden kahramanların birlikte yüceleştiklerini, kutsallaştıklarını anlatması bakımından çok önemlidir. Ve burada bireysel değil, kolektif bir şehitlik anlayışı işlenmiştir.

“Vay anam anam derdime yanam / Çatal yürek gerek buna dayana” Bu dizeler, kahramanlık karşısında yaşanan dayanılmaz acıyı vurgular. “Çatal yürek” mecazı, güçlü yürek, ikiye bölünmüş yürek anlamlarıyla, bu kaybı anlamının ve kabullenmenin ne kadar zor olduğunu anlatmaktadır. Kahramanlık olgusu burada acıyla ölçülür, ama kutsallaştırmadan ve yüceltmeden de geri durulmaz. Yani acının anlatımıyla kahramanlık kutsallaştırılır. “Her Türk’ün kalbinde bir mezar oldu, Sanmayın şehitler orada kaldı” Kahramanlar bedenlen orada kalmış olsa da, milletin gönlünde yaşadıkları ifade edilmektedir. Bu şekilde, epik geleneğin ‘ölse de unutulmayan kahraman’ motifinin modern bir uyarlaması haline gelmektedir. “Bu vatan uğrunda canını veren / Karışmış sulara olmamış gören” Vatan uğruna ölen kahramanların, göğe yükselmiş, görünmez, ama varlığını koruyan bir ruha dönüştüğü imasıyla kahramanlar kutsallaştırılarak anlatılmaktadır. “Karışmış sulara” ifadesiyle bedenlen yok oluş, ama manevi varoluş karşı karşıya getirilmiştir.

“Vatan ağlar millet ağlar yıl ağlar / Deniz ağlar yolcu ağlar yol ağlar” Burada kahramanlık, yalnızca övülmekle kalmaz; toplumun tüm katmanlarıyla yas tuttuğu bir değer hâline gelir. “Yol”, “yolcu”, “dil” gibi kavramların ağlaması, evrensel bir ağıt, hatta bir toplumsal travma yaratır. Bu da kahramanlığın toplumu birleştiren bütünleştiren yönüne vurgu yapar. Toplumsal belleğe kazınmış kolektif şehitlikle toplumun tümünün yas tuttuğu büyük bir kahramanlık duygusu hissettirmektedir.

4.5.18. Kozanoğlu Avdan Gelir

Kırık Hava Rep. No: 3580, Yöre: Niğde, Kaynak Kişi: Ahmet Hulusi, Derleyen: Darülelhan Adına Yusuf Ziya Demircioğlu, Rauf Yektâ, Ferruh Arsunar, Ekrem Besim Tektaş.

Kozanoğlu avdan gelir aman

Avını elinden alır oy oy

Buna yiğit Kozanoğlu derler beyler aman aman ben yandım aman

Yiğit ölür namı kalır aman

Buna Kozan beyi derler aman aman ben yandım aman

Yiğit ölür namı kalır aman

Kara kavak yıkıntısı aman

Dallarının döküntüsü oy oy

Kozanoğlu düğün tutmuş aman aman ben yandım aman

Nerde bunun okuntusu yörü

Kozanoğlu düğün tutmuş beyler aman ben yandım aman

Hani bunun okuntusu yörü (**Kaynak:** TRT THM Rep. No:3580).

“Kozanoğlu Avdan Gelir” türküsü, Anadolu’nun eşkiya hikâyeleri, eşkiya türküleri geleneğine dayanan, halk arasında kahramanlıkla romantizmin harmanlandığı güçlü bir anlatıdır. Kozanoğlu figürü, hem yiğitlik hem de halk kahramanlığı yönünden idealize edilmiş bir karakterdir. “Kozanoğlu avdan gelir aman / Avını elinden alır” Klasik kahramanlık anlayışındaki gibi burada da kahramanlık, Kozanoğlu’nun nezdinde, avdan dönen, yiğitlik sergileyen, gücünü ve becerisini kanıtlamış bir kişi olarak karşımıza çıkmaktadır. Yani kahraman, bireysel başarı, güç ve ün temelli bir yapıda sunulur. Avını elinden almak, hem rakibe üstünlük sağlamak hem de mertliğini göstermek anlamı taşımaktadır. Bu kişi, Anadolu’daki “alp” geleneğini sürdüren, yani hem savaşçı hem de halktan olan kahraman tipidir.

“Yiğit ölür, namı kalır” Bu dizeler, Türk destan geleneğinin temel sözlerinden biridir. Kahramanlık burada ölümle tamamlanır, ancak asıl önemli olan kahramanın arkasında bıraktığı “nam”dır, yani ün ve itibardır. Bu bakış açısında kahramanlık, sadece eylemlerle

değil, bellekte yaşamayla da anlam kazanır. Kahramanın ölümden sonra bile etkisini sürdürdüğü halk inancını vurgular. Kahramanlar bu anlayışta, bedenlen ölse de toplumun hafızasında, türkülerde, hikâyelerde, destanlarda yaşamaya devam eder.

“Buna yiğit Kozanoğlu derler beyler”, “Buna Kozan beyi derler” Kozanoğlu, sıradan bir köylü değil, beylik makamında bir kişidir. Aynı zamanda toplum tarafından tanınan ve onaylanan bir kahramandır; adını halk verir, halk yaşatır. Tıpkı epik kahramanlıkta kahramanın bir kahramanlık neticesinde ad alması gibi. “Bey” sıfatı onu hem sosyal bir otorite hem de simgesel bir lider konumuna getirir.

“Kozanoğlu düğün tutmuş / Hani bunun okuntusu yörü?” Kahramanlık sadece savaşta değil, doğum, düğün ölüm gibi geçiş dönemleri ritüellerinde de görünür. Düğün burada, belki de bir zaferin kutlamasıdır; “okuntu” sorusu ise simgesel bir hazırlığın eksikliğini ifade eder. Bu eksiklik de aslında normal manasıyla bir düğün olmamasından kaynaklanıyor olabilir çünkü kahraman için öldüğü gün de düğün günü gibi kabul edilir. Askerlere askere giderken, savaşa giderken kına yakılması da bu sebeptir. Vatan uğruna can vermek, şehit olmak da Türk kültüründe adeta askerin düğün günü gibi kabul edilir. Bu türkü, halkın kahramanı nasıl tanımladığını ve ona nasıl bir rol biçtiğini göstermesi bakımından oldukça değerli bir örnektir.

4.5.19. Çello Dedikleri Daha Bir Uşak

Kırık Hava Rep. No: 2677, Yöre: Adana, Kaynak Kişi: Huriye Koç, Derleyen: Ankara Devlet Konservatuarı.

Çello dedikleri daha bir uşak
Beline guşanmış ibrişim guşak
Elinde martini döşünde fişek
Doldurup doldurup sıkıyor Çello

Bir yiğit türemiş Avşar elinde
Söyleniyor memleketin dilinde
Giderken görmüşler Tokat yolunda
Altında küheylan sekiyor Çello (**Kaynak:** TRT THM Rep. No:2677).

“Çello Dedikleri Daha Bir Uşak” türküsü, Adana ve çevresinde Avşar Türkmen kültürü içinde şekillenmiş, halk kahramanlığı anlatılarının tipik bir örneğidir. Bu türküdeki Çello karakteri, genç yaşına rağmen çevresinde büyük ün kazanmış, cesur, gösterişli ve savaşçı bir yiğit olarak karşımıza çıkar. “Çello dedikleri daha bir uşak” Uşak, burada delikanlı, genç adam anlamında kullanılmıştır. Türk kültüründe genç yaşta yiğitlik sergileyen kahramanlar, olağanüstü nitelikleriyle yüceltilir. Çello, yaşının küçüklüğüne rağmen büyüklere meydan okuyan, cesaretiyle sivrilen bir gençtir. “Beline guşanmış ibrişim guşak / Elinde martini, döşünde fişek” Bu dizelerde kahramanlık, sadece cesaretle değil, simgesel donanım ile de pekiştirilmektedir. Örneğin, ibrişim kuşak, zarafet ve özenin, aynı zamanda özgüvenin göstergesidir. Martini tüfeği ve fişeklik ise silahlı mücadeleye hazır bir savaşçıyı betimlemektedir. Halk anlatılarında kahramanın kıyafeti, silahı ve taşıdığı eşyalar onun yiğitliğini somutlaştıran unsurlardır. “Doldurup doldurup sıkıyor Çello” ifadesi de Çello’nun, tüfeğini doldurup sıkması aktif, cesur ve gözü kara bir kahraman olduğunu gösterir. Bu tür tarifler ile kahraman halkın gözünde hem korkusuz hem de adalet sağlayan bir figüre dönüşmektedir. “Bir yiğit türemiş Avşar elinde / Söyleniyor memleketin dilinde” bu ifadelerle kahramanın tanındığını anlıyoruz. Yani burada kahramanlık, kişisel meziyetlerin toplumsal tanınırlığa dönüşmesiyle taçlanmaktadır. “Söyleniyor memleketin dilinde” ifadesi, Çello’nun artık efsaneleştiğini ve kahramanlaştığını göstermektedir.

“Giderken görmüşler Tokat yolunda / Altında küheylan sekiyor Çello” Küheylan gibi soylu bir atla tasvir edilen kahraman, güçlü ve tipik bir kahraman imajına sahiptir. Tokat yolu gibi uzak bir menzilde hareket halinde olması onun sadece yerel değil, daha geniş coğrafyada tanınan bir figür olduğunu da ima ediyor diyebiliriz.

4.5.20. Meço İbiram Dedikleri

Kırık Hava Rep. No: 270, Yöre: Rumeli, Kaynak Kişi: Ali Şevket, Derleyen: Muzaffer Sarısözen.

Meço İbiram dedikleri bir keleş oğlan aman aman
 Aman aman bir keleş oğlan aman aman
 Alaybey’in askerini durdurur divan aman aman
 Aman aman durdurur divan aman aman

Meço İbiramın tüfeği top gibi patlar aman aman

Aman aman top gibi patlar aman aman

Alaybey'in askerini hendekler saklar aman aman

Aman aman hendekler saklar aman aman (**Kaynak:** TRT THM Rep. No: 270).

“Meço İbiram Dedikleri” türküsü, Rumeli halk müziği geleneğinde yerel halk kahramanlarının nasıl idealize edildiğini gösteren çarpıcı bir örnektir. Bu türküde, Meço İbiram adlı karakter, bireysel gücü ve korkusuzluğuyla öne çıkan, gerçek ya da efsanevi bir yiğit olarak sunulur. Onun kahramanlığı hem fiziksel cesaret hem de otoriteye karşı duruş üzerinden şekillenmektedir. “Meço İbiram dedikleri bir keleş oğlan”, Keleş kelimesi, Rumeli ağızlarında delikanlı, zıpır, atak ve korkusuz anlamında kullanılır. Bu tabir, Meço İbiram'ı asi ama mert, gelenek dışı ama halkın gözünde yiğit bir karaktere dönüştürür. Klasik epik kahraman tipinden çok, eşkıya tipi-mert adam çizgisine yakın durur.

“Alaybey'in askerini durdurur divan” Divan durdurmak ifadesi, bir grubun veya otoritenin önünü kesmek, onu sorguya çekmek anlamına gelir. Bu dizeyle Meço İbiram, devlet veya düzen temsilcisine kafa tutan bir karakter olur. Bu tavır, halk arasında haksızlığa karşı duran halk kahramanı imajını besler. “Tüfeği top gibi patlar” Buradaki abartılı betimleme, Meço İbiram'ın sıradan bir silahla olağanüstü bir etki yarattığını anlatmaktadır. Bu benzetmeyle Meço'nun tek başına orduya denk güçte olduğu ima edilir. “Alaybey'in askerini hendekler saklar” Bu ifade, Meço İbiram'ın karşısındaki düşmanın korkudan saklandığını anlatır. Askerlerin saklanması, onun gücünü perçinleyen psikolojik üstünlük göstergesidir. Bu yönüyle Meço, düşmanına korku salan, efsaneleşmiş bir halk yiğidi olur. “Meço İbiram Dedikleri”, halkın kendi içinden çıkardığı, düzenle çatışan ama adalet ve mertlik duygusuyla donatılmış bir kahramanı anlatır. Kahramanlık burada sadece cephe ya da devlet hizmetinde değil, yerel güç dengeleri içinde, bireysel cesaretle belirlenir. Bu, özellikle Rumeli ve Balkan coğrafyasına özgü eşkıya-yiğit tipinin kahramanlaştırılmış versiyonudur.

4.5.21. Ala Boz Dumanlı Karlı Dereler (Saat Çukuru)

Kırık Hava Rep. No: 2085, Yöre: Erzurum, Kaynak Kişi: Muslim Abay, Derleyen: Yücel Paşmakçı.

Ala da boz dumanlı karlı dereler
 Saat çukurunun şahım mamur çağları
 Her seher her sabah şahım öter bülbülller
 Dağlardan geliyor şahım kuş sedaları

Almanın iyisini yüke dutarlar
 Çürüğün seçerler şahım soyar atarlar
 Kızınan gelini şahım bir mi dutarlar
 Yayladan geliyor şahım hub sedaları

Köroğlu geliyor şahım kenan elinden
 Kalkanı elinde şahım kılıç belinde
 Nice koç yiğitler şahım sağı solunda
 Sahradan geliyor şahım koç sedaları (**Kaynak:** TRT THM Rep. No:2085).

“Ala Boz Dumanlı Karlı Dereler (Saat Çukuru)” türküsü, Erzurum yöresine ait olup, hem doğal güzellikleri hem de destansı bir kahramanlık anlatısını birlikte işler. Bu türkünün özellikle son dörtlüğü, kahramanlık temasının en güçlü biçimde ortaya çıktığı kısımdır. “Ala da boz dumanlı karlı dereler” / “Dağlardan geliyor Şahım kuş sedaları” Bu türküde kahramanlık, adeta Erzurum’un sert, yüksek ve sisli doğasında konumlandırılmıştır. Bu özellik aslında epik anlatıların tipik bir unsurudur yani kahraman, dağla, taşla, tabiatla ve tabiatın sesleriyle birlikte anıldığında daha da güçlü bir hale gelmektedir. Aslında doğa, hem bir kahramanlık zemindir hem de onun yüceliğini, büyüklüğünü, aşılmazlığını ve yenilmezliğini yansıtan bir ayna gibidir.

“Almanın iyisini yüke tutarlar / Çürüğün seçerler şahım soyar atarlar” Bu dizelerde, adaletsizlik, değerın yanlış yerde kullanılması gibi sosyo-kültürel bir eleştiri vardır diyebiliriz. Kahramanlık burada sadece savaşmak değil, halkın gözündeki düzen eleştirisine ses olmak olarak da şekillenir. Bu, Köroğlu geleneğinin bir yansımasıdır aslında kahraman, sadece savaşçı değil, halkın savunucusudur. “Köroğlu geliyor şahım Kenan elinden / Kalkanı elinde şahım kılıç belinde” Bu dizayle klasik Türk halk anlatılarının epik kahramanı Köroğlu devreye girmiştir. Köroğlu’nun gelişine dair detaylar yani, kalkan, kılıç gibi onun bir savaşçı ve adalet savaşçısı olarak idealize edildiğini gösterir. “Kenan eli” kahramanın uzaktan gelişini, yani umutla beklenen biri

olduğunu simgelemektedir. “Nice koç yiğitler şahım sağ solunda” Köroğlu yalnız değildir; onun etrafında diğer kahramanlar yani koç yiğitler vardır. Bu Türk kültüründe kahramanın yanında olan yoldaşları sıkça karşılaştığımız bir özelliktir ve çalışmamızın üçüncü bölümünde bu konudan detaylarıyla bahsettik. Burada ayrıca şöyle bir yorum da yapabiliriz, kahramanın sadece bireysel değil, kolektif bir güçle birleştiği ve bir hareketin lideri olduğu gibi. “Sahradan geliyor şahım koç sedaları” Koç sedası, güçlü bir hayvan olan koçla özdeşleştirilmiş kahramanlık sesi, yani koç yiğitlerin sesidir. Sahradan gelen bu ses, doğal bir kuvvetin, halkın gücünün sesi gibidir. Bu metaforla kahramanlık, doğal bir haklılıkla ve coşkulu bir halk desteğiyle eşleştirilebilir şeklinde yorumlayabiliriz. Türküde kahramanlığı simgeleyen unsurları şöyle sıralayabiliriz: Dağ, kuş, kalkan, kılıç, koç, sahra, Köroğlu’nun gelişi, yiğitleriyle birlikte halkı savunması. Dolayısıyla “Saat Çukuru” türküsü, halk kahramanlığının doğayla, sosyal adaletle ve halkın sesiyle birleştiği bir anlatıdır diyebiliriz. Köroğlu burada sadece fiziksel güç değil, aynı zamanda adalet ve halkın ümidi olarak yüceltilir.

4.5.22. Ayvaz Gelir Otağından

Kırık Hava Rep. No: 3994, Yöre: Kars, Kaynak Kişi: Rüstem Alyansoğlu, Derleyen: Banttan.

(Hey Hey) Ayvaz gelir otağından
Ballar akar dudağından
Kaymak yalar tabağından
Ah boran mı kış mıdır Ayvaz

Leyli leyli leyli leyli
Leyli leyli leyli leyli
Vay boran mı kış mıdır Ayvaz
Han Ayvaz Han Ayvaz ey

Hey hey Ayvaz'ın köyleri handır
Ona kurban şirin candır
Ağ elleri fiske kandır
Kestiğin baş mıdır Ayvaz

Oğul oğul oğul oğul
 Oğul oğul oğul oğul
 Kestiğin baş mıdır Ayvaz
 Han Ayvaz Han Ayvaz ey

Hey hey dayan Koç Köroğlu dayan
 Gizli sırlar oldu beyan
 Yatmışsan gafletten uyan
 Gördüğün düş müdür Ayvaz

Leyli leyli leyli leyli
 Leyli leyli leyli leyli
 Vay boran mı kış mıdır Ayvaz

Han Ayvaz Han Ayvaz ey (**Kaynak:** TRT THM Rep. No:3994).

“Ayvaz Gelir Otağından” adlı Kars yöresine ait bu türkü, klasik halk anlatılarında rastlanan kahraman tipini hem bir mitolojik bir çizgide hem de kahramanı bir halk önderi gibi yansıtmaktadır. Türkü, hem Ayvaz’ı yüceltir, hem de onun kahramanlığına karşı bir tür sorgulama ve farkındalık çağrısı yapar. Ayvaz, Köroğlu’nun en yakın silah arkadaşı, sadık yoldaşı, sırdaşı ve gerektiğinde onun yerine kılıç kuşanıp savaşabilecek kadar cesur bir yardımcı kahramandır. “Ayvaz gelir otağından / Ballar akar dudağından / Kaymak yalar tabağından” Ayvaz burada zengin, ihtişamlı, lider pozisyonunda bir kahraman olarak sunulur. Otağ, hükümdar çadırı, yani askeri ya da liderlik makamının sembolü gibidir. “Ballar, kaymaklar”, Ayvaz’ın hem güç hem de refah içinde olduğu mesajını vermektedir. Bu, türküde kahramanın dünyevi yönünü temsil ediyor gibi görünmektedir. “Ah boran mı, kış mıdır Ayvaz?”, “Gördüğün düş müdür Ayvaz?” Bu sorular, kahramanın gerçekliğini sorguluyor gibidir. Sanki bir noktada ironi ya da içsel eleştiri barındırır. Kahramanlık burada sadece yüceltilmez, aynı zamanda bir uyanma, farkına varma çağrısı da yapılır. Bu durum, Köroğlu’na doğrudan hitap eden “Dayan Koç Köroğlu dayan” dizesiyle birleştiğinde, kahramanlara yönelik uyanış ve sorumluluk çağrısı olarak da okunabilir.

“Ayvaz’ın köyleri handır / Ona kurban şirin candır / Ağ elleri fiske kandır” Ayvaz, türküde toprak sahibi, halkı etkileyen bir bey ve ayrıca kahraman olarak görülmektedir.

“Fiske kandır” benzetmesi, onun küçük bir hareketinin bile büyük etki yarattığını anlatmakta ve bu durum halkın gözünde kahramanın etkileyiciliğini ve gücünü yansıtmaktadır. “Kestiğin baş mıdır Ayvaz?” Bu dize, kahramanın savaşçılığını ve belki de adaletle sınıyan yanını ortaya koyar. Bu, geleneksel kahramanlığa dair ahlaki bir sorgulamayı işaret eder.

4.5.23. Benden Selâm Olsun (Köroğlu Çeşitlemesi)

Kırık Hava Rep. No: 374, Yöre: Kastamonu, Kaynak Kişi: İhsan Ozanoğlu, Derleyen: Muzaffer Sarısözen.

Hey hey efeler hey
Benden selam olsun Bolu Beyi’ne
Çıkıp şu dağlara yaslanmalıdır
At kişnemesinden gargı sesinden
Dağlar seda verip seslenmelidir

Hey hey yine de hey
Düşman geldi tabur tabur dizildi hele dizildi
Alnımıza kara yazı yazıldı
Tüfek icad oldu mertlik bozuldu
Eğri kılıç kında paslanmalıdır

Hey hey efeler hey
Köroğlu döner mi kendi şanından
Çıkarır çoğunu er meydanından
Kırat köpüğünden düşman kanından
Çevre dolup şalvar ıslanmalıdır (**Kaynak:** TRT THM: Rep. No:374).

“Benden Selâm Olsun (Köroğlu Çeşitlemesi)”, Köroğlu anlatısının Kastamonu varyantlarından biridir ve halk edebiyatında Köroğlu’nun efsaneleşmiş yiğitliğini, dönemin sosyal dönüşümünü ve tarihsel direniş kültürünü epik bir yapıyla aktarmaktadır. “Benden selam olsun Bolu Beyi’ne / Çıkıp şu dağlara yaslanmalıdır” Köroğlu’nun Bolu Beyi’ne selamı, aslında bir meydan okumadır. Dağa yaslanmak, Anadolu epik

geleneğinde isyanın, özgürlüğün ve başkaldırının ya da dağ gibi bir gücü arkana almak metaforik anlamda mekânsal simgesidir. “At kişnemesinden, gargı sesinden / Dağlar seda verip seslenmelidir” öyle büyük bir çatışma tablosu çiziliyor ki buna karşılık dağlar dahi dile gelmelidir denilerek mübalağa yapılmaktadır. Kahraman ile doğanın uyumu yani doğanın kahramana eşlikçiliği Türk kültüründe her dönemde kahramanlık anlatılarında karşılaştığımız önemli bir epik özelliktir. Ve bu özellik her dönemde kahramana eşlik etmektedir. Bunun detaylarını çalışmamızın üçüncü bölümünde vermiştik.

“Tüfek icat oldu mertlik bozuldu / Eğri kılıç kında paslanmalıdır” Bu, türkünün en çarpıcı dizelerinden biridir. Tüfeğin gelmesiyle bire bir dövüş, cesaret ve mertliğe dayanan savaş anlayışı yerini uzak mesafeli, “gizli” saldırıya bırakmıştır. Köroğlu burada değişen savaş teknolojisine ve ahlaki yozlaşmaya karşı atasözü niteliğinde çok kıymetli bir söylem yaratır. Kılıcın kınında paslanması ile, gerçek yiğitliğin artık işe yaramadığı bir dönem mecazi olarak anlatılmaya çalışılır. “Köroğlu döner mi kendi şanından / Çıkarır çoğunu er meydanından” Köroğlu, halk belleğinde asla geri adım atmayan, er meydanından kaçmayan bir yiğittir. “Şan” burada hem kişisel onur hem de kahramanlık geleneğidir. Onun için savaş, sadece zafer değil, bir onur, namus mücadelesidir. “Kırat köpüğünden, düşman kanından / Çevre dolup şalvar ıslanmalıdır” Kırat’ın teri ve düşman kanı aynı dizede geçer savaşın en sıcak anıdır bu. “Şalvar ıslanması” çok güçlü bir metafordur, düşman zaiyatının büyüklüğünü, düşman kanının çokluğunu anlatır, kahramanlık fiiliyatta görünür olmuştur. Bu, kahramanlığın sadece soyut bir fikir değil, kanla, terle, bedelle yazılmış bir tarih olduğunu simgeler. Bu türkü, kahramanı yani Köroğlu’nu burda sadece bir savaşçı olarak değil, dönüşen zamana direnen bir değer muhafızı, geleneksel mertliğin savunucusu olarak da işlemektedir.

4.5.24. Bir Hışmınan Geldi Geçti (Kızır Oğlu)

Kırık Hava Rep. No: 153, Yöre: Kars, Kaynak Kişi: Âşık Dursun Cevlani, Derleyen: Muzaffer Sarısözen.

Ah

Bir hışmınan geldi geçti peh peh peh peh

Kızıroğlu Mustafa Bey hey hey hey

Bu dağları deldi geçti
 Ağam kim paşam kim
 Nigar kim gözüm kim
 Hanım kim canım kim kim kim
 Kızıroğlu Mustafa Bey
 Bir beyin oğlu zor beyin oğlu

Ah
 Bir at biner ala paça (peh peh peh peh)
 Mecel vermez kırat kaç (hey hey hey)

Az kaldı ortamdan bıç
 Ağam kim paşam kim
 Nigar kim gözüm kim
 Hanım kim canım kim kim kim
 Kızıroğlu Mustafa Bey
 Bir beyin oğlu zor beyin oğlu

Ah
 Hay edende haya teper peh peh peh peh
 Huy edende huya teper hey hey hey

Köroğlu'nu çaya teper
 Ağam kim paşam kim
 Nigar kim gözüm kim
 Hanım kim canım kim kim kim
 Kızıroğlu Mustafa Bey
 Bir beyin oğlu zor beyin oğlu

- Hışım: Öfke
- Ala Paça: Ayakları sekili (beyaz)
- Mecel: Mecal: Güç, derman, takat

(**Kaynak:** TRT Türk Halk Müziğinden Seçmeler, 2006, TRT Rep. No:153).

“Bir Hışmınan Geldi Geçti (Kızıroğlu Türküsü)”, halk edebiyatının kahramanlık geleneği içinde ayrıcalıklı bir yere sahip olan ve özellikle Kars yöresi başta olmak üzere Anadolu’nun çeşitli bölgelerinde anlatılan Kızıroğlu Mustafa Bey anlatısını yansıtır. Bu türküde Kızıroğlu, büyük bir kahraman, yıpranmaz, yenilmez bir savaşçı, aynı zamanda gurur ve asaletiyle tanınan bir bey olarak idealize edilir. “Bir hışmınan geldi geçti / Kızıroğlu Mustafa Bey”, “Bu dağları deldi geçti” Hışım kelimesi, öfkeyi ve gücü temsil eder. Kızıroğlu’nun gelişi, yalnızca fiziksel değil, doğayı ve düzeni altüst eden bir kudretle betimlenir. Dağları delmek, anlatılarda olağanüstü yani insanüstü bir güç metaforudur. “Ağam kim, paşam kim / Nigar kim, gözüm kim / Kızıroğlu Mustafa Bey / Bir beyin oğlu, zor beyin oğlu” Bu tekrarlar, kahramanın ayrıcalıklı kimliğini ve halk nazarındaki yüceliğini vurgular. Zor beyin oğlu ifadesiyle hem soyluluk hem de zorlukla kazanılmış bir güç ima edilir diyebiliriz.

“Bir at biner ala paça / Mecel vermez Kırat kaç” Kızıroğlu’nun Ala paça atı tıpkı Köroğlu’nun Kırat’ı gibi, kahramanın ayrılmaz bir parçasıdır. Kıratın kaçmasına izin vermez deniliyor. Bu dizeyle, kahramanın hareket kabiliyeti, saldırı gücü ve yıpratıcı enerjisi destansı bir biçimde sunulur. Buradan Köroğlu’nu ve atı Kırat’ı yendiklerini anlıyoruz. “Köroğlu’nu çaya teper” Bu dize oldukça dikkat çekicidir çünkü Köroğlu, genelde yenilmez kahraman olarak bilinmektedir. Kızıroğlu’nun onu bile çaya tepecek güçte olması, onun “kahramanlar üstü kahraman” olarak konumlandırıldığını göstermektedir.

4.5.25. Tan Yeri Atanda (Köroğlu Çeşitlemelerinden)

Kırık Hava Rep. No: 763, Yöre: Kars, Kaynak Kişi: Âşık Dursun Cevlani, Derleyen: Muzaffer Sarısözen.

Ah tan yeri atanda şafak sökende
 Hele babam sökende
 Düşmanın üstüne hörlenmeli
 Hezaran kılıçlı kara kalkanlı
 Yiğit on beş yerden yaralanmalı

Ah haber aldım nökerinden kulundan
 Hele babam kulundan
 Doyuk oldum akçasından pulundan
 Hey ağalar kızıl kanın elinden
 Kırat altımızda hey hey kınalanmalı

Ah Köroğlu der Mirza gele han gele
 Hele babam han gele
 Ben isterim günde bin tufan gele
 Derelerden oluk oluk kan gele
 Baş kesilip kelle kürelenmeli

(Kaynak: TRT Türk Halk Müziğinden Seçmeler, 2005, TRT Rep. No:763).

“Tan Yeri Atanda (Köroğlu Çeşitlemelerinden)” adlı bu Kars türküsü, kahramanlık olgusunun işlendiği en yoğun ve dramatik örneklerden biridir. Türkü, Köroğlu’nun savaş tutkusunu, cesaretini, gözü karalığını, yiğitliğini ve ölümle iç içe yaşamını gayet coşkulu bir biçimde işler. “Tan yeri atanda, şafak sökende / Düşmanın üstüne hörelenmeli” Dizelerinde günün doğuşu, kahramanın savaşa kalkış zamanı gibi aktarılmaktadır. Yani yeni bir mücadeleye uyanış olarak sembolleştirilebilir. “Hörelenmek”, hücum gibi, cesaretle ve coşkuyla ileri atılmak demektir. Köroğlu sabahın oluşuyla birlikte cesaretle düşmana saldıran bir yiğittir. “Yiğit on beş yerden yaralanmalı” Bu dize, kahramanlıkta acıya ve kan dökülmesine yer olduğunu yani bunların çok normal, olması gereken şeyler olduğunu gösterir. On beş yer, biraz abartılı bir ifade olsa da, burada kahramanlığın bedensel fedakârlıklarla sınındığı vurgulanmaktadır. Yaralanmak, bir korkaklık değil aslında yiğitlik, mertlik, cesaret alametidir.

“Doyuk oldum akçasından pulundan” Bu dize Köroğlu’nun para, servet ve maddi çıkarı elinin tersiyle ittiğini anlatır. Bu tavır, halk kahramanı profilini destekleyen bir duruştur, kahraman hiçbir koşulda yiğitliğini para pula değişmez ve o, onurlu bir şekilde savaşır. O bir adalet savaşçısı ve çıkar gözetmeyen bir “alp” kişidir. “Kırat altımızda, hey hey kınalanmalı” Kırat, Köroğlu’nun sadık atı, onunla özdeşleşmiş bir kahramanlık unsurudur. “Kınalanmak” burada muhtemelen yaralanıp kana bulanmak da olabilir gerçek manada kına sürmek, kına yakmak da olabilir çünkü Türk halk kültüründe askere giderken, savaşa giderken kına yakma geleneği vardır. Kurban bayramında kurban

edilecek koçlara dahi kına yakılır dolayısıyla, savaş için, sadece kahraman değil, onun bineğini, atı da kutsal ve kurbanlık gibi görür.

“Ben isterim günde bin tufan gele” Köroğlu burada savaştan kaçınmayan, tam tersine metafor olarak belaya ve fırtınaya yani aslında mücadeleye, savaşa susamış bir ruh olarak tasvir edilir. Bu dizeler, onun kahramanlıkta zirveye oynadığını, yıkımı bile yiğitlik vesilesi olarak gördüğünü ifade etmektedir. “Baş kesilip kelle kürelenmeli” Bu ifade, kahramanlık anlatılarının en sert ve destansı göstergesidir. Kelle küreği, yani başın kesilip halka gösterilmesi, zaferin, yiğitliğin ve düşmana korku salmanın işaretidir. Bu dizeyle kahramanlığın şiddetle ve ölümle yoğrulduğu hakikati gözler önüne serilir. Sonuç olarak “Tan Yeri Atanda” türküsü, Köroğlu’nun kahramanlık ideolojisinin en yoğun hâliyle yansıtıldığı çeşitlemelerden biridir. Buradaki Köroğlu, savaşla yaşayan, acılarla ve yaralarla yücelen, maddiyatı reddeden, ölüme meydan okuyan bir kahramandır.

4.5.26. Boz At Seni Ser Tövlede Bağlaram (Koçak Nebi)

Kırık Hava Rep. No: 2399, Yöre: Azarbaycan (Tebriz), Kaynak Kişi: Tebrizli Kazım Eşkiriz, Derleyen: Mehmet Özbek.

Bozat seni ser tövlede bağlaram hey
And içerem seni mehmer çullaram, ay bozat çullarım
Eğer meni bu davadan gurtarsan hey
Gızıldan gümüştən seni nallaram ay bozat çullarım

Nebi’nin buğları eşme eşmedi
Papağı gülledendeşmedeşmedi
Goy sene desinler ay nadan Nebi
Divanı havada oynadan Nebi

Gün gelipdi gün ortanın yerine
Hacer hanım galkıp atın beline
Eşref-i mirvarı düzüp teline
Goy sene desinler ay Kaçak Nebi
Haceri özünden ay Koçak Nebi

Dağların başları dumandı duman
 Nebi'den çekirler zalımlar aman
 Koç Köroğlu kimi Nebi kahraman
 Goy sene desinler Kaçak Nebi
 Haceri özünden ay Koçak Nebi

- Mirvarı: İnci taşı
- Eşrefi: İran altını

(Kaynak: TRT THM Rep. No:2399).

Bu türkü, Azerbaycan'ın Tebriz bölgesine ait olan ve halk anlatılarında efsaneleşmiş “Koçak Nebi” karakterini işleyen güçlü bir kahramanlık türküsüdür. “Boz At Seni Ser Tövlede Bağlaram” adlı bu eser, at, sevdâ, direniş ve yiğitlik temalarını birlikte işler. Bu türküdeki Nebi, türkünden yorumladığımız kadarıyla efsanevi bir halk kahramanıdır. Türkünün içeriği, “kaçak Nebi”, “koçak Nebi” (yiğit Nebi), “kahraman Nebi” ifadeleriyle Nebi'nin bir eşkıya tipi kahraman, zalimlere başkaldıran bir halk savunucusu olduğunu açıkça ortaya koymaktadır.

Bu tür karakterler, tıpkı Köroğlu, Dadaloğlu, Kızıroğlu gibi halk belleğinde, adaletin ve cesaretin sembolüdürler. “Bozat seni ser tövlede bağlaram hey... / Gızıldan gümüşten seni nallaram” Boz at, kahramanlık geleneğinde kahramanın ayrılmaz bir yoldaşdır. Koçak Nebi burada atına yeminler ederek konuşur; bu, onunla kurduğu bağı kutsallaştırır. Altından, gümüşten nallar gibi süslemeler, atın değerini ve kahramanın ona verdiği kıymeti gösterir.

“Nebi'den çekirler zalımlar aman” Bu dize, Nebi'nin halk arasında korku salan bir yiğit olduğuna işaret edilmektedir. O, zalime karşı koymuş ve bu yüzden kaçak olarak anılmıştır. Ancak bu kaçaklık suç değil, adaletsizliğe karşı direnişin sembolüdür yorumunu yapabiliriz. “Hacer Hanım galkıp atın beline... / Haceri özünden ay Koçak Nebi” Hacer Hanım, halk anlatılarında çokça geçen bir isimdir, çoğunlukla sevgili, yoldaş ya da eş olarak yer alır. Kadının at binmesi, sadece sevdâyla değil, kahramanlığa ortaklıkla da ilişkilidir. Kadının da yeri geldiğinde kahraman olduğu mesajı verilir. “Goy sene desinler ay Kaçak Nebi / Divanı havada oynadan Nebi” “Goy sene desinler” (Bırak sana desinler...) yapısıyla halk, Nebi'yi eylemleriyle anmaktadır. “Divanı havada oynatmak” mecazı, düzeni sarsmak, otoriteyle dalga geçmek, otoriteye meydan okumak

anlamında kullanılmaktadır. “Koç Köroğlu kimi Nebi kahraman” Bu dize, Nebi’yi doğrudan Köroğlu’yla eşdeğer bir halk kahramanı olarak sunar. Bu türküde Nebi, artık bireysel değil, kolektif bir destanın parçası, adeta halkın gözünde Köroğlu’nun mirasçısı gibidir.

4.5.27. Nebi’m Gelir Gazaklı’nın Elinde (Koçak Nebi)

Uzun Hava Rep. No: 558, Yöre: Azerbaycan, Kaynak Kişi: Âşık Ali Rıza Ezgi, Derleyen: TRT Müzik Dairesi Başkanlığı THM Müdürlüğü.

Deyin mene
Nebi’m gelir Gazaklı’nın elinde
Aynalı tüfeği gama belinde
Neler çektim bu saldatın elinde

Gelesen gelesen ay Kaçak Nebi (koçak nebi)
Haceri özünden çok Koçak Nebi
Gelesen gelesen ay nadan Nebi
Divanı yerinden oynadan Nebi

Deyin mene
Gazamat ismidir ay zalım yatabilmirem
Kollarım bağlıdır açabilmirem
Önümde saldat var kaçabilmirem

Nebi’m min bıyığı eşme eşmedi
Nebi’m min atını bir at geçmedi
Nebi’m min papagını gülledeşmedi
Gelesen gelesen ay Koçak Nebi

- Koçak: Azerbaycan’da mücahitlere verilen ad.
- Saldat: Asker

(Kaynak: TRT THM Rep. No:558).

“Nebi’ m Gelir Gazaklı’nın Elinde” türküsü, Azerbaycan halk müziğinde kahramanlık ve direniş geleneğini sürdüren Koçak Nebi karakteri üzerinden işlenmiş derin anlamlı, yoğun duygulu bir uzun havadır. Bu türküde Nebi, hem bir kurtarıcı, hem zalim düzenin karşısında halkın umudu, hem de aşk ve mücadeleyi birlikte taşıyan bir kahraman olarak anılır. Azerbaycan halk anlatısında Koçak kelimesi, yiğit, savaşçı, halk mücahidi anlamına gelir. Bu türkünün bağlamında Nebi, tıpkı Köroğlu gibidir. Zalim otoriteye karşı çıkan, halkın derdine derman olmaya çalışan, hem sevgiliye hem özgürlüğe sadık kalan bir halk kahramanıdır.

“Gelesen, gelesen ay kaçak Nebi / Haceri özünden çok koçak Nebi” Burada halk, tutsaklıkta ya da zulüm altında olan kahramanını çağırıyor. “Haceri özünden çok” ifadesi, aşkın bile ötesinde bir özlem ve bağlılık içerir. Nebi artık sadece bir âşık değil, bir kurtarıcı, halkın umududur. “Nebi’ m gelir Gazaklı’nın elinde / Neler çektim bu saldatın elinde” Burada düşman güçleri saldat yani asker ve Gazaklar olarak adlandırılır. Burada düşman baskısına karşı halk direnişini temsil ettiğini düşündürür. Yani Nebi, işgale, zulme ve dış baskıya karşı bir direniş simgesidir.

“Nebi’ min bıyığı eşme eşmedi / Nebi’ min atını bir at geçmedi / Nebi’ min papağını gülledeşmedi” Bıyık, at, kalpak imgeleriyle kahramanlık vurgusu yapılır. Bu sembollerle kahraman yenilmez bir efsane olarak tasvir edilir. Ayrıca kama, tüfek gibi savaş aletleri, silahlar da onun kahramanlığının birer göstergesidir. Onun atını geçen olmadı, ifadesi geçiyor ve bu da onun nasıl yenilmez bir kahraman olduğunu anlatmaya yetiyor. “Kollarım bağlıdır, açabilmirem / Önümde saldat var, kaçabilmirem” Burada kahraman tutsak olmasına rağmen halk ondan umudu kesmez ve onu adeta bir kurtarıcı gibi görür, umutla bekler. “Divanı yerinden oynadan Nebi” Divan, otorite, düzen, yargı gücü anlamına gelmektedir. Divanı yerinden oynatmak, düzeni sarsmak, zalimi yerinden etmek olarak yorumlanabilir. Otoriteye, düzene başkaldıran bir eşkıya tipi kahraman olarak çizilmektedir.

4.5.28. Köroğlu

Kırık Hava Rep. No: 5104, Yöre: Uşak/Kaşbelen Köyü, Kaynak Kişi: Mehmet Karadedeli, Derleyen: Mehmet Karadedeli.

Hay hay da gine gine de vay vay
Köroğlu'nun kırpsı çalidan meşeden
Hiç korkmam yavrum beyden paşadan
Davran gıratım davran meydan bizimdir hayde

Hay hay da gine gine de vay vay
Gıratın bağışından dağlar sarsılır
Gıratın elinden yavrum can mı gurtulur
Uyan gıratım uyan meydan bizimdir hayde

- Kırpı: Çalı çırpı, yaprak ve otlardan oluşan oturulacak, yatacak yer.
(**Kaynak:** TRT THM Rep. No:5104).

Bu Uşak yöresine ait “Köroğlu” türküsü, halk kahramanı Köroğlu’nu güç, kuvvet, korkusuzluk ve meydan okuma temalarıyla anlatan kısa ama son derece yoğun bir kahramanlık türküsüdür. “Köroğlu’nun kırpsı çalidan meşeden” Bu dize, Köroğlu’nun lüks içinde değil, doğayla iç içe, sade bir hayat sürdüğünü gösterir. Aynı zamanda dağlarda yaşayan ama yiğit, mert, halktan kopmamış kahraman imajı yaratır. “Hiç korkmam yavrum beyden paşadan” Bu satırda Köroğlu, otoriteye karşı başkaldıran, korkusuz bir halk kahramanı olarak yüceltilir. Bey ve paşa gibi kişi ifadeleri, geleneksel yani resmi otoriteyi; Köroğlu ise halkın adaletini ve onurunu temsil eder. “Davran Gıratım davran, meydan bizimdir”, “Gıratın bağışından dağlar sarsılır” Gırat yani Köroğlu’nun atı, kahramanla bütünleşmiş bir figürdür; yalnızca bir binek değil, onun kahraman ruhu gibidir. Dağların sarsılması, metaforu, hem Gırat’ın hem de Köroğlu’nun gücünün doğayı bile etkilediğini gösterir. Bu, halk anlatılarında geçmişten bu güne karşılaştığımız kahramanın doğaüstü, olağanüstülük motifidir. “Uyan Gıratım uyan, meydan bizimdir” Kahramanlıkta bu bir uyanış çağrısıdır ve çok önemlidir. Bu durum, bir zorluğun geldiği ve kahramanın harekete geçmesi gereken bir anla karşılaştığını anlatmaktadır. Meydan bizimdir, sözü, savaş meydanında üstünlük iddiasından ziyade hak ve onurla kazanılmış bir zafer ifadesidir.

4.5.29. Mert Dayanır Namert Kaçar (Köroğlu Çeşitlemesi)

Kırık Hava Rep. No: 339, Yöre: Kars, Kaynak Kişi: Âşık Dursun Cevlani, Derleyen: Muzaffer Sarısözen.

Mert dayanır namert kaçar
Meydan gümbür gümbürlenir
Şahlar şahı divan açar
Divan gümbür gümbürlenir

Yiğit kendini öğende
Toplar menzili döğende
Şeşber kalkana değende
Kalkan gümbür gümbürlenir

Top atılır kal'asından
Hak saklasın belasından
Köroğlu'nun narasından
Her yan gümbür gümbürlenir

(Kaynak: TRT Türk Halk Müziğinden Seçmeler, 2005, TRT Rep. No:339).

“Mert Dayanır Namert Kaçar” adlı bu Köroğlu çeşitlemesi, halk edebiyatında kahramanlık ve adalet temalarının en çarpıcı şekilde işlendiği türkülerden biridir. Kanımızca kahramanlık denince akla gelen ilk türkülerden biridir. Özellikle destansı ritmi, simgesel anlatımı ve yüksek sesli meydan okuma tonuyla Köroğlu'nun karakterini, değer yargılarını ve halk nazarındaki yerini şeffaf bir şekilde ortaya koyar.

“Mert dayanır, namert kaçar / Meydan gümbür gümbürlenir” Bu dize, kahramanlıkla korkaklığın sınıandığı yerin savaş meydanı olduğunu anlatır. Mert olan kişi meydanda durur, savaşı. Namert kişi de korkar, kaçar, saklanır. “Gümbür gümbür” tekrarları, hem savaşın ritmini, hem de güçlü destansı duyguyu vurgular. “Şahlar şahı divan açar / Divan gümbür gümbürlenir” Burada “şahlar şahı” ifadesi, kanımızca, yalnızca dünyevî bir hükümdarı değil, ilahi adaleti de simgeler. Divan açmak, yargılama ve hakikatle yüzleşme anıdır diyebiliriz. Bu dizelerle savaş sadece fiziki değil, ahlaki ve manevi bir hesaplaşma hâline gelmektedir. “Yiğit kendini öğende / Toplar menzili döğende / Şeşber kalkana

değende / Kalkan gümbür gümbürlenir” Şeşber, bir silahtır. Ağır bir mızrak gibi, balta gibi bir silah. Burada, kahramanın savaşma kararlılığı görülmektedir.

“Top atılır kal’asından / Hak saklasın belasından / Köroğlu’nun narasından / Her yan gümbür gümbürlenir” Köroğlu’nun narası, savaş topundan bile etkili olduğu görülmektedir. Bu, Köroğlu’nun sözünün, varlığının, heybetinin, gücünün savaş meydanında nasıl yansıdığını ve yankılandığını gösterir. Köroğlu’nun adı, düşmanın bile korktuğu, doğanın bile sarsıldığı bir güçtür. Ayrıca türkünün her kıtası, “gümbür gümbürlenir” ile biter. Bu, hem coşkuyu artırır, hem de ritmik katılımı, dramatik etkiyi sağlar ve türkü böylece bir savaş marşına dönüşür.

Dolayısıyla, bu türküde Köroğlu, sadece bir yiğit değil; mertliğin, sözün, sesin ve adaletin savaşçısıdır. O, meydan okuyan değil, meydan kuran kahramandır. Buradan çıkarıyoruz ki, Köroğlu klasik bir “savaşçı” değil, sistemi sarsan adalet sembolü olarak yücelir. Ve en önemlisi Köroğlu’nun narası, artık yalnızca düşmana değil, tüm haksızlıklara karşı bir uyanış haykırışıdır.

4.5.30. Uca Dağların Başında

Kırık Hava Rep. No: 75, Yöre: Erzurum, Kaynak Kişi: Yöre Ekibi, Derleyen: Nida Tüfekçi, Mustafa Hoşsu.

Uca dağların başında
Karlı dağların başında
Tek atlı gezdiğin var mı le le can
Tek atlı gezdiğin var mı

Her taraftan üç beş kelle
Terkiye astığın var mı le le can
Terkiye astığın var mı

Kargının ucuna salla
Etme düşmana eyvalla le le can
Etme düşmana eyvalla

Köroğlu söyler şanından

Kuş uçurmaz meydanından le le can

Kuş uçurmaz meydanından

- Uca: Yüce, yüksek
- Terki: Eğin arkası
- Kargı: Ucu demirli mızrak irisi silah

(Kaynak: TRT Türk Halk Müziğinden Seçmeler, 2005, TRT Rep. No:75).

“Uca Dağların Başında” türküsü, Erzurum yöresine ait bir kırık havadır. Bu Köroğlu türküsü konusu bakımından bir kahramanlık türküsüdür. Bu eser, hem doğayla iç içe yaşayan bir halk kahramanının yalnız ve ihtişamlı varlığını, hem de onun düşmana karşı dimdik duruşunu, hâkimiyetini ve efsanevi gücünü anlatmaktadır. “Uca dağların başında / Tek atlı gezdiğin var mı?” Dağlar, Türk kültür ve edebiyatında bağımsızlık, yalnızlık, kudret simgesidir. “Tek atlı” ise kahramanın bireyselliğini, kendi gücüne güvenini ve epik yalnızlığını anlatır. Bu durum, Köroğlu’nun dağlarda hüküm süren, otoriteden uzak yaşayan ama halkın gönlünde taht kurmuş bir yiğit olduğuna işaret etmektedir.

“Her taraftan üç beş kelle / Terkiye astığın var mı?” Kelle ve terki ifadeleri, savaş sonrası zaferin somut göstergeleridir. Bu dize, Köroğlu’nun yalnızca meydan okuyan değil, savaştan ve kazanan bir kahraman olduğunu vurgular. Aynı zamanda bu tür ifadeler, kahramanın korkusuzluğunu ve düşmana verdiği dersi anlatmaktadır.

“Kargının ucuna salla / Etme düşmana eyvalla” Kargı yani mızrak burada direnişin ve dik duruşun simgesidir. Eyvallah etme, sözü ise teslim olmamak, geri adım atmamak yine dik durmak anlamındadır. Bu dizeyle türkü, halkın kahramandan beklediği tavizsiz duruşu özetler; savaşta öl, ama düşmanın önünde eğilme..!

“Kuş uçurmaz meydanından” Bu çok güçlü bir metafordur, Köroğlu’nun hüküm sürdüğü alanda bir kuş bile uçmaz, yani orası tam anlamıyla onun himayesindedir. Meydan burada hem fiziksel savaş alanı hem de manevi üstünlük sahasıdır. Dolayısıyla, “Uca Dağların Başında”, Köroğlu’nun dağlarla özdeşleşmiş, bireysel ama efsaneleşmiş, düşmana boyun eğmeyen, savaşta hem fiziki hem manevi güç kazanan bir kahraman olduğunu vurgulayan yalın ama çok etkili bir türküdür. Köroğlu burada sadece bir kişi değil, baş eğmeyen iradenin, halkın direncinin ve adalet umudunun adı olmuştur.

4.5.31. Yiğitler Silkinip Ata Binince (Köroğlu Çeşitlemesi)

Kırık Hava Rep. No: 205, Yöre: Sivas/Şarkışla, Kaynak Kişi: Âşık Veysel Şatıroğlu,
Derleyen: Muzaffer Sarısözen.

Yiğitler silkinip ata binende
Dereler de bozkurlara ün olur
Yiğit olan döne döne döğüşür
Kötüler kavgadan kaçır hun olur

Bir yiğit cıdasın almış eline
Serini koymuştur yiğit yoluna
Kalkan paralana zırhlar deline
Kanlı gömlek koç yiğide don olur

Bir yiğit cıdasın almış atıyor
Ağ elleri kızıl kana batıyor
Bir kötü kavgadan dönmüş kaçıyor
Kaçma kötü kaçma şimdi dön olur

Köroğlu çağırır figan ağıtlar
İman ehli birbirini öğütler
Boydan boya demir donlu yiğitler
Vurur cıdasını kahraman olur

(Kaynak: <https://www.repertukul.com/YIGITLER-SILKINIP-ATA-BININCE-205>)

“Yiğitler Silkinip Ata Binince” adlı bu Köroğlu çeşitlemesi, Âşık Veysel’in kaleminden çıkan ve halk kahramanlığını destansı, şiirsel ve öğretici bir dille işleyen çok özel bir türkü örneğidir. Bu eser, sadece bir kahramanlık türküsü değil, aynı zamanda yiğitliğin ne olduğu, nasıl yaşanması ve nasıl savaşılmaması gerektiği konusunda bir halk etiği sunmaktadır. “Yiğitler silkinip ata binince / Dereler de boz kurlara ün olur” Kahramanlık yalnızca insana özgü değildir; kimi zaman doğa da ona refakat eder. Dereler bile boz kurlara ses olur. Bu, kahramanlığın millî ve kutsal bir anlam taşıdığını göstermektedir,

Bozkurt motifi bize bunu verir. Silkinmek, diriliş ve ayağa kalkış anlamındadır; bir yiğidin, bir kahramanın uyanışı bir milletin uyanışıdır.

“Yiğit olan döne döne döğüşür / Kötüler kavgadan kaçar hun olur” Yiğit, savaş meydanını terk etmez, tekrar tekrar döner döner, dövüşür. Bu kahramanlık, sabır, dirayet ve cesaretle yoğrulmuş bir karakterin göstergesidir. Kaçan kişi yalnızca korkak değil, onursuz olarak anılmaktadır. “Kalkan paralana, zırhlar deline / Kanlı gömlek koç yiğide don olur” Kahramanlık acı ve kanla yoğrulmuş bir mücadeledir. “Kanlı gömlek don olur” tasviri, kahramanın savaşta aldığı yaraları, adeta onur madalyası gibi taşıdığını ifade eder. Bu durum, savaşın hem fiziksel hem sembolik gerçekliğini göstermektedir. “Bir kötü kavgadan dönmüş, kaçıyor / Kaçma kötü, kaçma şimdi dön olur” Bu dizede ahlaki öğüt vardır diye yorumlayabiliriz şöyle ki, kaçan kötü kişi bile geri dönüp savaşırsa, onurunu geri kazanabilir. Buradan da kahramanlıkla ilgili faklı bir çıkarıma gidebiliriz yani halk kültüründe kahramanlığın sadece soydan gelmediğini ya da “Tanrı kutu” gibi tanrı vergisi olmadığını bazen de kahramanlığın doğru eylemle kazanılabileceğini söyleyebiliriz, bu Türk halk kültürü için çok önemli bir detaydır.

“Köroğlu çağırır figan ağıtlar / İman ehli birbirini öğütler” Köroğlu burada savaşan bir yiğitten çok, bir uyarıcı, figan eden halkın sesi gibidir. Halkı birliğe, direnişe ve imanla mücadeleye çağırır. Bu yönüyle de bir kahraman olduğu kadar da bir öğreticidir.

“Boydan boya demir donlu yiğitler / Vurur cidasını, kahraman olur” Cida, halk kahramanlarının klasik savaş silahıdır. Buradaki yiğitler artık sadece birey değil, bir topluluğun kahramanlaşmış birlik görüntüsüdür. Donanımlı, bilinçli, imanla savaşan bu kahraman, aslında bir halk idealidir. Burada kahramanlık, sadece kılıçla kazanılan bir unvan değil, sabır, sadakat, cesaret ve imanla örülmüş bir halk ahlakıdır. Köroğlu artık sadece dağlarda naralar atan bir haydut, eşkiya yiğit değil, halkı uyaran, direnişe çağırان bir ortak sestir.

4.5.32. Köroğlu (Uzun Hava)

Uzun Hava Rep. No: 823, Yöre: Gaziantep, Kaynak Kişi: Halil Yaman, Derleyen: Ferruh Arsunar.

Üç güzel gördüm de han ayvaz içinde
 Hele beyler de han ayvaz içinde
 Çalınsın toy düğünde ta ben gelende
 Biriksin Halep'in babam Şam'ın ayalı
 Çalınsın toy düğünde ta ben gelende

Kurban olan da kametine boyuna
 Hayran olam da kaşlarının yayına
 Dürlü libas ayvaz balı boyuna
 Diksin tarzıbaşı ta ben gelende

Binem kıratımı da esem bir yana
 Düşmanın bağrını da dönderem kana
 Beş yüz evvel ısmarladım uruma
 Yedi kasapbaşı da ta ben gelende

İssız koyman da Köroğlu'nun odasın
 Kötülere varsın koç yiğitler kadası
 Beş yüz şişe de urum eli badası
 İçsün serhoşlarım da ben gelende

(Kaynak: <https://www.repertukul.com/UC-GUZEL-GORDUM-DE-HAN-AYVAZ-ICINDE-823>)

“Köroğlu” (Gaziantep Uzun Hava) türküsü, diğer Köroğlu türkülerine kıyasla alışıģımız gibi savaş ve meydan mücadelesinden uzak, ama yine de kahramanlık imgesi taşıyan, yer yer epik, yer yer lirik özgün bir türküdür.

“Çalınsın toy düğünde ta ben gelende / Biriksin Halep'in, babam Şam'ın ayalı” Toy, halk kültüründe hem düğün hem de kahramanın şanına yakışır bir şölendir. Yiğit Köroğlu'nun gelmesiyle toy başlayacak; yani asıl kişi odur, onsuz sahne kurulmaz. Bu, beklenen kahraman, coşkuyla büyük hazırlıkla karşılanan kişidir. Kahraman olarak kabul edildiğini sadece bu hazırlık ve beklentiden dahi anlayabilmekteyiz. Ayrıca geçmişten bugüne kahramanlık anlatıları içinde kadın güzelliği, gönül hikâyesi de önemli bir yer tutmaktadır. Bu türküde bu özelliği de bariz bir şekilde görmekteyiz. “Kurban olan da kametine boyuna / Hayran olam da kaşlarının yayına” Bu dizeyle Köroğlu, artık yalnızca

yiğit değil, fiziksel görkemiyle hayranlık uyandıran bir yapıdadır. Türk kültüründe zaten bu önemli bir özelliktir, kahraman hem savaşçı hem de görsel olarak etkileyici, halkın idealize ettiği bir tiptir.

“Binem Kıratımı da esem bir yana / Düşmanın bağrını da dönderem kana” Burada klasik Köroğlu davranışına dönülür Kırat’a binmek, düşmanı kana boğmak gibi. “Beş yüz evvel ısmarladım Uruma / Yedi kasapbaşı da ta ben gelende” Bu mısralar da her hâliyle büyük bir sefer ya da zafer hazırlığı gibidir. Ayrıca şu mısralarda da zafer hazırlığı hissedilmektedir: “İssız koyman da Köroğlu’nun odasını / Kötülere varsın koç yiğitler kadısı”, “Beş yüz şişe de Urum eli badası / İçsün serhoşlarım da ben gelende” Kahraman gelmeden önce onun odasının boş bırakılmaması, bir nevi liderliğe hazırlık ve temizlik anlamı taşır. Kötülerin uzaklaştırılmasından, Köroğlu’nun gelişine layık olmayanların ayıklanması anlaşılmaktadır. Ve sonunda sanki coşkunlukla zafer eğlencesi yapılmış gibi bir ima sezilmektedir.

4.5.33. Yiğit Yiğidi Öldürmez (Ceng-i Köroğlu)

Uzun Hava Rep. No: 745, Yöre: Kars, Kaynak Kişi: İsmail Azeri, Derleyen: Şenel Önalı.

Deyir oğul yiğit yiğidi öldürmez
Yüzünü kanla oy soldurmaz of
Yiğit düşküne ey saldırmaz of
Men sana nasıl kıyarım of

Deyir oğul neler gelir koç yiğidin serine
Gece gündüz yanar aşkın narına of
Gün bu gündür hak kefildir yarına of
Bil sevdiğim geldi ayrılık günleri of

Deyir oğul kapında kulundur bey ile geda
Can ile ser gayri yoluna feda of
Şimden sonra sana gayri elveda of
Kal sevdiğim geldi ayrılık günleri of

(Kaynak: <https://www.repertukul.com/YIGIT-YIGIDI-OLDURMEZ-Cengi-Koroglu-745>)

“Yiğit Yiğidi Öldürmez (Ceng-i Köroğlu)”, Kars yöresine ait ve Köroğlu’nun adını taşıyan duygu yüklü, derinlikli uzun havalardan biridir. Bu türkü, alıştığımız kahramanlık, savaş ve mücadele anlatan türkülerden çok, yiğidin, kahramanın huyunu, ahlâkını, düşmana bile merhametini, zor durumdaki kişilere asla hiçbir kötü hamle yapmayacağını, yiğit kişinin yine başka yiğit bir kişiyi öldürmeyeceğini anlatan belki de öğütleyen bir türküdür. Kahramanlık, mazluma ve düşene saldırmak değil, merhamet göstermekle ölçülür. Yiğidin başına türlü olaylar, belalar gelmesine rağmen yiğit kişi yine de aşkını sevdasını düşünmeyi ihmal etmez diyor. Hatta canını, başını sevgilinin yoluna adadığını ifade eder. Bu şiirde de yine Köroğlu ahlaki bir öğretici gibi karşımıza çıkmaktadır. Bu şiirde de karşılaştığımız bazı ilkeler Türk kültüründe kahramanlık olgusu ile ilgili ya da kahraman ile ilgili kültüre has önemli düsturlardır. Türk kültürü için Kahramanlık, sadece güce değil, vicdana da dayanır. Yiğit, yiğide kıymaz. Onurlu düşman öldürülmez; küçük düşürülmez. Bunlardan da yola çıkarak Köroğlu’nun yalnızca güçlü değil, erdemli bir savaşçı olduğunu da anlamaktayız.

Türkünün sonlarında anlıyoruz ki, “Kapında kulundur bey ile geda / Can ile ser gayri yoluna feda” Bey yani soylu kişi ile geda yani fakir kişi Köroğlu’nun gözünde eşittir. Bu eşitlik duygusu halk kahramanlığının en temel değerlerinden biri olan toplumsal adaleti simgeler ve empoze eder. Ancak artık bir ayrılık, veda zamanı gelmiştir yani bu türküde aşk, kahramanlık, yiğitlik ve ayrılık iç içedir.

4.5.34. Aşağıdan Aslan Paşam Geliyor (Avşar Bozlağı)

Uzun Hava Rep. No: 38, Yöre: Orta Anadolu/Orta Toroslar, Kaynak Kişi: Mehmet Yağmur, Derleyen: Erol Parlak-Leyla Gencer Parlak.

Aşağıdan Aslan Paşa’m geliyor
Düşmanına karşı koyan merd olur
Şahan kocasa da vermez avını
Aslı kurttur kurt yavrusu kurt olur

Arap atlar yağma oldu harada
Eğri hançer yaman işler yarada
Bana derler ne gezersin burada

İflah etmez bu dert beni öldürür
 Heves güves yaptırdığım odalar
 Korkarım ki düşman konar yurt olur

- Hara: Hayvan yetiştirilen yer
- Şahan: Şahin

(Kaynak: <https://www.repertukul.com/ASAGIDAN-ASLAN-PASAM-GELIYOR-Avsar-Bozlagi-38>)

Bu Avşar Bozlağı, “Aşağıdan Aslan Paşam Geliyor”, yiğitlik ve vatan sevgisi temalarıyla örülü çok güçlü bir uzun hava örneğidir. Her kıtasında hem kahramanlık hem de derin bir hüznü hissediliyor. Bu türkü, hem bireysel yiğitliği hem de toplumsal mücadele ruhunu yansıtan güçlü bir ağıttır.

“Aslı kurttur, kurt yavrusu kurt olur” Bu dize, kahramanlık mirasının nesilden nesile geçtiğini vurgular. “Kurt”, Orta Asya-Türk mitolojisinde kutsal ve öncü bir hayvandır. Yiğit bir nesilden gelen kişi de yiğit olur. Kahramanlık bir soy meselesidir; yiğitlik, kanla, kültürle, gelenekle taşınır. Bu, soyla gelen yiğitliğe ve karaktere yapılan çok güçlü bir vurgudur. “Aşağıdan Aslan Paşam Geliyor” Bu dizeyle birlikte bir kahramanın, halkın gözünde “aslan” gibi yiğit bir liderin gelişi duyuruluyor. “Aslan” benzetmesi, gelen kişinin cesaretiyle, kudretiyle halkın güvenini kazandığını gösterir. “Paşam” hitabı ise saygıyı ve komutanlık vasfını belirtir. Kahraman sadece savaşan kişi değil, halk tarafından umutla beklenen, halkın önünde yürüyen, insanlara umut olan bir kişidir. “Düşmanına Karşı Koyan Merd Olur” Bu dizede kahramanlığın özü tarif edilmektedir. Düşmana karşı durmak mertlik, yiğitlik, dürüstlük ve kahramanın cesaretini göstermektedir. Bu satır aynı zamanda sanki bir atasözü gibi öğüt anlamı içermektedir. “Şahan kocasa da vermez avını” Şahan yani şahin, burada halk kahramanını sembolize eder. Kahraman, yaşlansa dahi avından yani mücadelesinden, davasından, ülkesinden vazgeçmez. Bu, mücadele azminin zamanla azalmayacağı anlatılmaktadır. “Eğri hançer yaman işler yarada” Burada “eğri hançer” hem maddi manada bir silahtır hem de halkın adaletini sağlayan sembolüdür şeklinde yorumlayabiliriz. Yaman işler, yani keskin işler yapar anlamına gelmektedir. “Korkarım ki düşman konar yurt olur” Türkünün en dokunaklı yeri belki de burasıdır. Düşmanın gelip o kutsal yurda yerleşmesi, kahraman için en büyük yıkımdır. Savaşın asıl sebebi buradadır yani vatanı korumaktır bu sebep. Kahramanlık, en çok da yurdu düşmana teslim etmemektir. Bu korku, bu endişe

kahramanın savaşma gerekçesidir. Bu türküdeki kahraman, sadece fiziksel cesaretiyle değil, duygusal derinliği ve idealleriyle de öne çıkan bir tiptir. Hem bireysel bir yiğitliği hem de toplumsal bir sorumluluğu temsil etmektedir. Savaşçıdır, koruyucudur, bazen yalnızdır ama asla hedefinden vazgeçmez.

4.5.35. Aşağıdan Yusuf Paşam Geliyor

Uzun Hava Rep. No: 42, Yöre: Çukurova, Kaynak Kişi: Âşık Fikret Ünal, Derleyen: TRT Müzik Dairesi Başkanlığı THM Müdürlüğü.

Ay dost

Aşağıdan Yusuf Paşa'm geliyor
Düşmanına karşı koyan mert olur
Şahin kocasa da vermez avını
Aslı kurttur kurt yavrusu kurt olur

Ay dost

Küheylanım yedim yedim yederler
Olanca malımı talan ederler
Heves güves yaptırdığım odalar
Korkarım ki düşman konar yurt olur

Ay dost

Der Dadaloğu'm da göründü dağlar
Aşiret kavgasını görenler ağlar
Bre benim öldüğüme gam yemem beyler
Korkarım ki zalım düşman üstümüze mert olur

- YEDİM: Yedek, peşpeşe takmak, katarlamak
- GÜVES: Özenerek

(Kaynak: TRT THM Rep. No:42).

“Aşağıdan Yusuf Paşam Geliyor” türküsü “Aşağıdan Aslan Paşam Geliyor” türküsü ile çok benzerdir ama bu türkünün içerdiği duygular ve bazı göndermelerle daha içli, daha kişisel bir ağıt havası taşıdığı görülmektedir. Bu türkü de yine kahramanlık temasına

dayanır ancak bu kez kahramanlığın yanı sıra çaresizlik, ihanet ve yalnızlık gibi hisler de türkûde yoğun bir biçimde hissedilmektedir.

Yine bir “Paşa” figürü, yine halkın umudu... Ancak bu kez Yusuf Paşa, Aslan Paşa’daki gibi destansı bir girişi değil, daha kaderci bir girişe sahiptir. “Yusuf” ismiyle bireyselleştirilmiş, daha somut bir kahraman karşımıza çıkar. “Düşmanına karşı koyan mert olur” Tıpkı önceki türkülerde olduğu gibi burada da kahramanlık tanımı çok nettir. Düşmanın karşısında dimdik durmak. Bu, hem bireyin hem de toplumun onurudur. “Şahin kocasa da vermez avını” Yine yaş alsın, yaşlansa da mücadeleden vazgeçmeyen bir kahraman tipi mevcuttur. Kahramanlık burada bir yaşam tarzıdır. Asla pes etmemek, yılmamak vurgulanır. “Aslı kurttur, kurt yavrusu kurt olur” Bu dize bu şiirde de bir halk mottosu gibi tekrar edilmiştir. Nesilden nesile geçen yiğitlik geleneği, bir nevi halkın kendi soyuna olan güveni, inancı hissedilmektedir. Ancak düşman gelip kahramanın elinden her şeyini alsın dahi kahramanın yine en önemli görevi vatanını korumaktır.

“Der Dadaloğum da göründü dağlar” “Dadaloğum”, söylemi, türkûye epik bir boyut katar. Dağlar, hem sığınak hem de mücadele alanıdır ve bu kahramanın dönüm noktası gibi görünmektedir. “Aşiret kavgasını görenler ağlar” Burada artık tehdit dışarıdan değil, içeriden gibi yorumlanabilir. Aşiret içi kargaşa, halkın birlikten uzaklaşması, düşmanı güçlendiren bir unsur olarak yorumlanabilir. Kahraman artık sadece dış düşmanla değil, halkın içindeki ayrılıkla da savaşır. Bu çok daha zorlu bir mücadeledir. Ve artık kahraman, kendi ölümünden korkmaz ama halkı için, vatanı için endişelenir ve üzülür. Bu da kahramanlık ahlakının zirvesi olarak görülebilir. Türkûnün son dizesinden çıkarılabilecek bir mesaj, bir öğüt vardır. Bu da kahramanlık idealinin zedelenme korkusudur. Halk kahramanlarını unutursa, her ne sebeple olursa olsun düşman yüceltilirse, o toplumun geleceği yok olur. Bu türkûdeki kahraman, dışarıdan çok içeriden kuşatılmıştır. Elinden malı, atı, itibarı, hatta halkın sevgisi bile alınmıştır. Ama o hâlâ ayakta kalma mücadelesi vermektedir. Kendi ölümünden değil, halkının düşman eline düşmesinden korkar. Bu büyük bir kahramanlık örneğidir. Belki zafere ulaşamaz ama inancından, duruşundan asla vazgeçmez.

4.5.36. Dostlarının Bozuk Gitti Aramız (Avşar Bozlağı)

Uzun Hava Rep. No: 152, Yöre: Orta Anadolu, Kaynak Kişi: Çekiç Ali, Derleyen: TRT İstanbul Radyosu THM Müdürlüğü.

Dostlarının bozuk gitti aramız
Düşmana yeke yek varmak sıramız
Biz düşmana sardırmayız yaremez
(kendi yaremizi saranlardanız)
Hazır ol bahtına diyenlerdeniz
Oy oy efendim oy diyenlerdeniz beyler oy

Bineydim de kırıatımın üstüne
Alaydım da martinimi destime aman aman
Gafil varmayız da biz düşmanın üstüne aman aman
Hazır ol bahtına diyenlerdeniz
Oy oy efendim oy diyenlerdeniz beyler oy

Çıkaydım dinek dağı salına (salına)
At kataydım mal yemez malına
Sıdkı bütün arkadaşın yoluna
Biz kelleyi verenlerdeniz
Oy oy efendim oy diyenlerdeniz beyler oy

(Kaynak: <https://www.repertukul.com/DOSTLARINAN-BOZUK-GITTI-ARAMIZ-Avsar-Bozlagi-152>)

“Dostlarının Bozuk Gitti Aramız” adlı Avşar bozlağı, klasik kahramanlık türkülerinden ayrılarak daha içe dönük, yalnızlaştırılmış kahraman temasını öne çıkarıyor. Kırat, martini gibi kahramanlık sembolleri geçmesine rağmen bu türküde, artık yalnız kalan ama inancından, yolundan dönmeyen, hatta dostun ihanetine rağmen düşmana karşı dimdik duran bir kahraman anlatılmaktadır. Türkünün her dizesinde hem duygusal bir kırılma hem de dışarıya karşı bir meydan okuma görülmektedir. “Dostlarının bozuk gitti aramız” Türkünün en çarpıcı, en farklı noktası başlangıcıdır. Kahraman artık düşmandan değil, dosttan yara almıştır. Aradaki güven bozulmuş, belki ihanete uğramıştır. Bu yüzden artık burada gerçek kahraman, sadece düşmana değil, dost görünümlü ihanete de karşı

durandır. Belki de yalnız kalmayı göze alandır. “Düşmana yeke yek varmak sıramız” Yeke yek, yani teke tek. Burada önemli bir mertlik ilkesi vurgulanıyor. Kahraman, hilesiz, yüz yüze mücadeleyi seçer.

“Biz düşmana sardırmayız yaremiz / Kendi yaremizi saranlardanız” Burada çok derin bir yiğitlik anlayışı var. Düşmanın, içteki yaralardan faydalanmasına izin verilmez. Kahraman, yarasını kendi sarar, acısını içinden kendi temizler. Yaralı olsa da düşmana zaaf göstermez. “Bineydim de kıratımın üstüne / Alaydım da Martinimi destime” Burada klasik kahramanlık imgeleri sahneye giriyor yani kırat, martini tüfek ancak bu kez bir “keşke” ile gibi yorumluyoruz. Kahraman, içinden geçenleri gerçekleştirememiş olabilir ama hâlâ o arzuyla doludur. Kahraman, imkân bulamasa da mücadeleye hep hazırdır.

“Gafil varmayız da biz düşmanın üstüne” Kahramanlıkta strateji son derece önemlidir, neredeyse kahramanlığın şartlarından diyebiliriz. Burada dikkatli, stratejik bir kahraman görüyoruz. Sadece cesur değil, aynı zamanda bilinçlidir. Kahramanlıkta gaflete yer yoktur. Ayrıca türkünün son satırlarından anladığımız gibi, kahraman, değer verdiği dostu için her şeyi göze alır. Onun sadakat anlayışı ölüm sınırında bile devam eder, yorumunu yapabiliriz. Dolayısıyla bu türküdeki kahraman yalnız, içrelemiş, ama hâlâ dimdik ayakta bir karakterdir. “Dostun” ihanetine uğrasa da, “düşmana” karşı yılmaz. O bir bozlak kahramanıdır. Yarası içindedir ama dışarıya vermemiştir. Başına ne geleceğini bilse de yolundan dönmez. Savaşçıdır, gururludur, yüreklidir. Yalnızdır ama asla aciz değildir.

4.5.37. Seksen Bin Hana Da İskan Olundu

Uzun Hava Rep. No: 829, Yöre: Gaziantep, Kaynak Kişi: Deli Halil Bayındır, Derleyen: Ferruh Arsunar.

Seksen bin hana da iskan olundu

Nice kara günler gördü Beydilli

Yusuf paşa üstümüze varanda

Göç inen düşmana vardı Beydilli

Şıh efendi devre çaldı kalemi
 Ünü tuttu Beydilli'nin alemi
 Koca şitoğluynan Hüseyin Çelebi
 Çarhacımız Cafer olsun Beydilli

İmdada gelmiyor şarkevi irak
 Kara günlerde koç yiğitler gerek
 Koç erlik eyledi bayındır barak
 Tay'ı, Muveli'yi sürdü beydilli

Daşbaşıoğlu söyler kendi özünden
 Medhederim Beydilli'yi Baz'ından
 Alabacak çetellenin düzünde
 Orda birin oma dikti Beydilli

- Beydili: Anadolu'nun çeşitli bölgelerine yayılmış, geniş bir Türk boyu. İlbeyli Aşireti'nin bir kolu.
- Koca Şit, Hüseyin Çelebi: İlbeyli kollarının beyleri
- Çarhacı: Silahşör, iyi yetişmiş bir savaş askeri, pehlivan
- Şarkevi: İlbeyli kolundan bir aşiret
- Barak: En büyük Türk boylarından biri
- Tay, Muveli: İki Arap Aşireti
- Daşbaşıoğlu: Firuz Bey'in şairlerinden ve Horasan'dan gelen ilk ozanlardan biri.
- Baz: Hünerli, maharetli, avcı.
- Oma: Vurulan biri, birdenbire omuz üstü düşerek bir müddet bacakları havada kaldıktan sonra yere yığılır (oma düştü).

(Kaynak: <https://www.repertukul.com/SEKSEN-BIN-HANA-DA-ISKAN-OLUNDU-829>)

“Seksen Bin Hana Da İskan Olundu” adlı bu uzun hava, incelediğimiz çoğu türkünden farklı olarak, bireysel kahramanları değil, bir aşiretin yani Beydili aşiretinin toplu olarak kahramanlığını, tarihsel mücadelelerini ve sürgün acılarını anlatır. Bu türkü, tarih, göç, direniş ve gurur dolu bir anlatıdır. Toplumsal kahramanlık temasının çok belirgin bir örneğidir. “Seksen bin hana da iskan olundu” Büyük bir göç, zorunlu yer değiştirme. Osmanlı döneminde aşiretlerin zorla iskana tabi tutulduğu tarihsel bağlama gönderme yapılıyor olabilir. Seksen bin hane oldukça büyük bir topluluktur. “Şıh Efendi devre çaldı

kalemi / Ünü tuttu Beydillinin alemi” Burada maneviyat ve kültür devreye giriyor. Şih Efendi gibi kişiler, Beydilli’yi hem ahlaken hem siyasi olarak yüceltıyor. Türk kültüründe alışık olduğumuz bir kahraman kabulüdür. Her dönemde, her devirde fikrine, bilgisine başvurulmuş bir yaşlı bilge kişi mevcuttur burada da bu misyonu Şih Efendi’nin karşıladığını görmekteyiz. Kahramanlık sadece kılıçla değil, kalemle de yapılır. Beydilli halkı, hem savaşçı hem bilge bir topluluktur.

“Koca Şitoğluyla Hüseyin Çelebi / Çarhacı Cafer olsun Beydilli” Burada bireysel kahramanlar da isim isim veriliyor. Her biri aşiret içinde ün salmış yiğitlerdir. Kahramanlık burada kişiden kişiye aktarılıyor ama topluluk için yapılıyor. Dolayısıyla “Beydili Havası”, bireysel kahramanların ötesinde, toplumsal direnişin kahramanlık destanıdır. Hem savaşan hem göçen, hem mağdur hem mücadeleci bir halkın hikâyesidir bu türkü. Burada kolektif bir kahramanlık bilinci vardır.

4.5.38. Benden Selam Söylen Mürseloğlu’na (Avşar Bozlağı)

Uzun Hava Rep. No: 767, Yöre: Çukurova, Kaynak Kişi: Mahmut Taşkaya, Derleyen: Halil Atılğan.

Ey benden selam söylen Mürseloğlu'na
Hesap ettim Binboğa'ya çıkmamıza ne kaldı oy
Ey nevrüz biter sümbül biter gül biter
Top top edip dermemize ne kaldı oy oy

Seçin ağalar da kötüyü seçin
Eyinin alnına kemhalar biçin
Arap at besleyen el malı için
Bölük bölük bölmemize ne kaldı

Babına da Dadaloğlu'm babına
Koçyiğitler sığmaz oldu yavrum kabına
Kamalağın kabardıcın dibine
Silah çatıp yatmamıza ne kaldı

(Kaynak: <https://www.repertukul.com/BENDEN-SELAM-SOYLEN-MURSELOGLU-NA-Avsar-Bozlagi-767>)

“Benden Selam Söylen Mürseloğlu’na” adlı Avşar Bozlağı, halk şiirinin lirizmiyle kahramanlık ruhunu iç içe geçirmiş, asi bir başkaldırı türküsüdür. Diğer türkülere kıyasla daha dolaylı ama çok güçlü bir isyan, özgürlük tutkusu ve toprak, vatan ve millet sevgisi anlatılır. Kahraman, dağa çıkmayı yani düzenden kopmayı, isyanı göze almıştır. Dağlar burada hem özgürlük hem de direniş sembolüdür. “Nevruz biter, sümbül biter, gül biter / Top top edip dermemize ne kaldı” Artık bahar da bitmiştir. Kahraman, pasif bekleyişin sona erdiğini ilan eder. Doğa bile isyan zamanını haber verir. “Seçin ağalar da kötüyü seçin / Eyinin alınına kemhalar biçin” Burada kinaye hissediliyor. Kahraman, toplumsal çürümeyi görür ve eleştirir. Kahraman, sadece dış düşmana değil, içteki çarpıklıklara da karşı çıkar. Bu dizeler başkaldırının ideolojik bir temeli gibi gözükmemektedir. “Arap at besleyen el malı için / Bölük bölük bölmemize ne kaldı” Burada hainlik, ihanet açıkça dile gelir. Kendi öz atını değil, Arap at beslenmesi eleştirilir ve yabancı özentisi anlayış eleştirilir. Bu, halkın özünden koparılması demektir. Dolayısıyla, gerçek kahraman, milletin malını, kültürünü, onurunu korur. “El malı”nın peşinde koşanlar, bölünmeye neden olurlar. Burayı, kahramanlık aynı zamanda kendi kültür değerlerine de sahip çıkmaktır olarak okuyabiliriz.

“Babına da Dadaloğlum babına / Koçyiğitler sığmaz oldu yavrum kabına” Dadaloğlu’nun isminin anılması bu türküyü doğrudan “Ferman padişahınsa dağlar bizimdir” diyen anlayışla halk isyanı şekline bağlar. “Koçyiğitler sığmaz oldu kabına” ifadesiyle artık taşan sabırlar dile getirilmektedir. Ve sistemin dışına çıkıp, artık kendi adaletini tesis etmeye hazır bir kahraman vardır.

4.5.39. Yine Bir Kasafat Çöktü Serime (İlbeyli Aşiret İskan Havası)

Uzun Hava Rep. No: 817, Yöre: Gaziantep, Kaynak Kişi: Hamit Kılıç Derleyen: -

Yine bir kasafat çöktü serime
Kalkıp bu yerlerden göçmeyince olmaz
İnanman ağalar ata bindiğim
Misis’in köprüsün geçmeyince olmaz

Sakır Adası'ndan mirşem şalından
 Yavru şahan uçurmuşum kolumdan
 Zalim bir bey eder beni yolumdan
 Şu koca Ceyhan Suyu'n geçmeyince olmaz

Dolanaydım yar Savat'ın yolundan
 Aşaydım da ulucağın belinden
 Kurtuluş yoktur da Ömer Bey'in dilinden
 İnip bir dolusun içmeyince olmaz

Yine göründü de setren dağları
 Al yeşil giyinmiş bahçeleri bağları
 Siz imdat eyleyin de kızık beyleri
 Şu koca Antep'e girmeyince olmaz

Elbeyoğlu bunda çalar da sazı
 Cana kar ediyor cilvesi nazi
 Gözlerin sevdiğim gündeşli kızı
 Can karar kılmıyor uçmayınca olmaz

(Kaynak: <https://www.repertukul.com/YINE-BIR-KASAFAT-COKTU-SERIME-Ilbeyli-Asiret-Iskan-Havasi-817>)

“Yine Bir Kasafat Çöktü Serime” adlı İlbeli Aşiret İskân Havası, zorla göç ettirilen, yerinden yurdundan edilen bir halkın ağıdır. Bu türkü, daha önce incelediklerimiz gibi doğrudan bir kahramanı değil, kaderle boğuşan halk bireyini anlatır. Ama bu birey, öyle edilgen değil; her satırda bir mücadele, bir isyan duygusu, coğrafyaya ve geçmişe duyulan derin bir aidiyet ile hissedilir. Dolayısıyla bu ağıt da, direnişçi bir kahramanlık geleneğine has bir yerden yorumlanabilir. Türküde kahraman, başına geleni kabullenmiyor ama gerçekliğe de gözünü kapamıyor çünkü bazen kahramanlık, başa gelenin farkında olup buna rağmen onurunu koruyarak yaşamaktır. Kahraman, yolculuğa çıkarken, hatta bu yolculuğa zorlanırken bir dönüm noktasına uğrar, yani bahsi geçen köprüye uğrar. Bu köprü, halkın belleğinde bir ayrılığın simgesi olarak görülmektedir.

“Sakır Adası'ndan, Mirşem Şalından / Yavru şahan uçurmuşum kolumdan” Yavru şahan, umut, gelecek, gençlik anlamında kullanılmaktadır. “Kolumdan uçmuş” derken, her şeyin

elden gidişi anlatılır. Kahramanlık, kaybettiğini bile bile yeniden ayağa kalkmaktır. Uçup giden bir şeyin ardından dimdik durmaktır.

“Siz imdat eyleyin de Kızık Beyleri / Şu koca Antep’e girmeyince olmaz” Bu bir çağrıdır. Diğer aşiretlere seslenilir. Antep’e giriş belki kurtuluş, belki kavuşma. Her durumda bir seferin ve büyük bir mücadelenin gelmekte olduğunun habercisidir. Burdaki kahramanlık, sessiz ama çok güçlü bir direniştir. Onurunu yitirmeyen bir halk kahramanlığıdır.

4.5.40. Ali Efe

Kırık Hava Rep. No: 904, Yöre: Balıkesir/Türkali Köyü, Kaynak Kişiler: Servet Yenigün, Ali Özbay, Mehmet Özdemir, Derleyen: TRT Derlemelerinden.

Al’efenin evleri gonağa yakın
Yağla martinini de Al’efem goluna takın
Kamalı geliyor kendini sakın

Alatı var kıratı var yol mu dayanır
Gama yarasına da Al’efem can mı dayanır

Kuyulanın altından eyildim geçtim
Sağ yanımdan vuruldum da Al’efem sol yana düştüm
Ben bu eşkiyalıktan dünden aman vazgeçtim

Alatı var kıratı var yol mu dayanır
Gama yarasına da Al’efem can mı dayanır

Kuyulanın altında inden aman evim var
Aliverin martinimi benim kimim var
Soma kazasında aman benim yarım var

Alatı var kıratı var yol mu dayanır
Gama yarasına da Al’efem can mı dayanır (**Kaynak:** TRT THM Rep. No:904).

“Yağla martini’ni de Al’efem goluna takın” Burada efe, zeybek bir tip halk kahramanı olarak tasvir ediliyor. Martini tüfeğini kuşanması, savaşmaya hazır olduğunu göstermektedir. Yani savaşçı ve korkusuz bir yiğitlik söylemidir. “Kamalı geliyor kendini sakın” Buradan da bir tehdit ve çatışma ortamı olduğunu anlamaktayız ve efe yaklaşan tehdit karşısında uyarılıyor ama kesinlikle korkup saklanmıyor. Göstermesi beklenen eylem gelen tehlike ne kadar büyük olursa olsun martinisini yani silahını hazırlayıp koluna takıp mücadeleye hazır olmasıdır. Mirzaoğlu’nun çalışmasında hikâyesine yer verdiği Kamalı Mustafa Efe (Mirzaoğlu, 2000: 121-123) yiğitliği, mertliği ile çevre köy, kasaba hatta şehirlere dahi nam salmış bir babayiğittir ve hemen herkes ondan çekinip korkarken büyük acıya, yasa sebep olan genç yaşta ölümünün ardından da kimi efeler onun mertliğine atfen Kamalı lakabını kullanmışlardır. Bu türküde bahsi geçen Kamalı kendisi de olabilir onun yiğitliğine ithafen bir lakap kullanımı da olabilir.

“Alatı var, kırıatı var, yol mu dayanır” Al’efem’in belki de, hatta daha yüksek ihtimal Kamalı’nın burada sayılan güçlü donanımı, aleti, silahı ve kır atı, geleneksel kahraman sembolleridir. Ona “yol dayanmaz”, yani hiçbir engel onu durduramaz, vurgusu yapılmaktadır. “Sağ yanımdan vuruldum da Al’efem sol yana düştüm” Efe vurulmuş, düşmüş. Bu dizelerden kahramanın yenildiği değil, “şehit” olduğu yorumuna varabiliriz. “Ben bu eşkıyalıktan dünden aman vazgeçtim” Burada direnişten bir vazgeçiş görmekteyiz. “Alıverin martinimi, benim kimim var?” Kahramanın buradaki söyleminden onun en yakınının silahı olduğunu anlıyoruz. Kahramanlar Türk kültüründe hemen her devirde silahlarıyla, atlarıyla özdeşleşiyor. Kahramanlığın bedeli burada duygusal boyutuyla verilmektedir. Bu türküde zeybek/efe tipi kahramanlık güçlü şekilde yer almakla birlikte, burada vazgeçiş de kendini göstermektedir. Ancak son ana kadar gururlu ve onurlu bir vazgeçiştir bu. Ali Efe, halkın gözünde hâlâ bir kahramandır. Ama bu kahramanlık, idealist değil gerçekçi bir boyutta işlenmiştir. Silahını kuşanan, atına binen, çatışmaya giren bir halk yiğididir o, fakat sonunda düşen, yaralanan, yenilen, hatta ölen normal bir insandır.

4.5.41. Kamalı Efe (Aradılar Sordular)

Kırık Hava Rep. No: 2416, Yöre: Ödemiş, Kaynak Kişi: Hamdi Sabancı, Derleyen: Talip Özkan.

Aradılar sordular
 Birgi’cinde buldular
 İnce tuzak kurdular yar fidan boylum
 Kamalı’yı vurdular

Bahçelerde kalem var
 Arkamızdan gelen var
 Kalkın gidelim efeler yar fidan boylum
 İçimizde ölen var

İzmir’in kavakları
 Dökülür yaprakları
 Bana çakırca derler yar fidan boylum
 Yakarım konakları

Selvi senden uzun yok
 Yapragında gözüm yok
 Kamalı da zeybek vurulmuş
 Çakırca’ya sözüm yok (**Kaynak:** TRT THM Rep. No:2416).

Bu türkü, “Kamalı Efe” için yakılmıştır, ağıt formunda düzenlenmiş gibi görünse de, içerdiği anlam katmanlarıyla birlikte epik ve lirik unsurların iç içe geçtiği, dramatik halk anlatılarının çok güçlü bir örneğidir. Mirzaoğlu’nun (2000: 121-123) çalışmasından hikâyesini öğrendiğimize göre, Çakırcalı Mehmet, Kamalı’yı Birgi’de öldürüyor halk bunun üzerine bu türküyü yakıyor.

“Bugün Aydın çevresinde Kamalı Mustafa mertliği, yiğitliği, bilhassa da “babayiğitliği” ile tanınmaktadır.” (Mirzaoğlu, 2000: 121-123). “Kamalı’yı vurdular” Kamalı, yiğitliği, mertliği ile nam salmış bir efedir. Onun adıyla anılması, halk gözünde bir sembole dönüştüğünü gösteriyor. Vurulmuş olması onun bir çatışma içinde öldüğünü, dolayısıyla direnişçi bir figür olduğunu gösteriyor. Mirzaoğlu’nun (2000) aktardığı hikâyeden anladığımız kadarıyla tuzağa düşürülerek öldürülüyor.

“Kalkın gidelim efeler, içimizde ölen var” Kamalı halk tarafından sevilen bir kahraman tipidir. Bu çağrı ile açıkça bir toplumsal direniş olduğunu da görmekteyiz. Sevilen bir

efeyi kaybeden topluluk, diğer efeleri harekete geçmeye çağırıyor şeklinde yorumlayabiliriz. Bu, halk kahramanlığı açısından çok önemli bir sahnedir. “İçimizde ölen var” sözüyle, sadece fiziksel bir ölüm değil, onurun ve dayanışmanın da hedef alındığı ima edilir. “Yakın konakları!” İsyan ve intikam duygusu doğrudan dile gelir. Bu ifade, Kamalı’nın ölümünün sadece kişisel bir kayıp değil, büyük bir haksızlık olduğunu da ima eder. “Aradılar sordular, Birgi’de buldular, ince tuzak kurdular” Kahramanın bilinçli olarak hedef alındığını, bir tuzak sonucu öldürüldüğünü öğreniyoruz. Bu da kahramana duyulan merhamet ve öfkeyi aynı anda yükseltmektedir. “Selvi senden uzun yok, yaprağında gözüm yok” Doğaya yöneltmiş bu söyleyiş, hem klasik halk şiiri lirizmini taşır hem de içli bir vedadır. Artık ağaçlar bile boy ölçüşemez uzun boylu olduğunu bildiğimiz Kamalı’yla, çünkü o artık toprağın altındadır. “Yar fıdan boylum” tekrarları Kamalı’nın boyuna ithafen söylenmektedir. Kamalı Efe, halkı için savaşan, ardından ağıt yakılan, adıyla isyan başlatılan bir büyük kahramandır. İhanet ve tuzak ile sinsice öldürülmüştür. Bu belki de halkın tavrını daha da büyötmüştür. Tüm bunlardan Kamalı Efe’nin hem toplumsal hem bireysel boyutta halk belleğinde yer ettiğini görmekteyiz.

4.5.42. Bademliye Efem

Kırık Hava Rep. No: 1346, Yöre: Ödemiş, Kaynak Kişi: Avni Güler, Derleyen: Muzaffer Sarısözen.

Bademli’ye efe bir incecik de kış oldu
 Duyan duydu aman duymayanlara da düş oldu
 İnce Mehmet efem efelere de baş oldu
 Akan çaylar kan göründü de gözüme
 Nazlı yarım aman sürme çekmiş de gözüne

İnce Mehmet efem martin takmış da koluna
 Selam vermiş aman sağına da soluna
 Nasıl kıydın efem bir yarimin de canına
 Aman beyler aman avdan geldim de yorgunum
 Yorgun değil aman bir güzele de vurgunum

(Kaynak: TRT Türk Halk Müziğinden Seçmeler, 2005, TRT Rep. No:1346).

“Bademliye Efem” türküsü zeybek tipi halk kahramanlığının dramatik yansımalarını taşıyan çok katmanlı bir türküdür. Türküde geçen efe Mirzaoglu’nun çalışmasında (2000: 124) hikâyesini aktardığı gibi İnce Mehmet Efe’nin öldürdüğü bir efedir. Ve bu köyde İnce Mehmet çok zalim bir efe olarak tanınır. “İnce Mehmet Efem efelere de baş oldu” Burada İnce Mehmet yalnızca bir efe değil, lider, baş efe, yani bölgedeki zeybeklerin öncüsü olarak gözükmektedir. Bu da onun halk nazarında özel ve karizmatik bir şahsiyet olduğunu gösterir. “Martin takmış da koluna” Martin tüfeği, yine burada zeybekliğin ve silahlı direnişin sembolüdür. Türküde kahraman, yine savaş donanımıyla tanıtılır. “Selam vermiş aman sağına da soluna” Bu da onun toplumla iç içe olduğunu, halktan biri olduğunu, ama aynı zamanda görgü, edep, saygı gibi değerleri temsil ettiğini gösterir. Gerçek bir halk kahramanı imajı çizmektedir. Ama “Nasıl kıydın efem bir yârim’in de canına” dizesi ile dramatik bir kırılma yaşanır. İnce Mehmet belki bir çatışmada sevdiği kişiye ya da onun bir yakınına zarar vermiştir.

Türküde geçen “Bademli”, Ege bölgesinde, özellikle de İzmir’in Ödemiş ilçesine bağlı bir mahalle (eski köy) olarak bilinir. Bu türkü de zaten Ödemiş yöresine ait olduğundan, “Bademli” büyük olasılıkla bu yerleşim yerini ifade eder. Yani “Bademli’ye Efem” ifadesi, “Bademli köyünden çıkan efem” ya da “Bademli’nin efesi” anlamında kullanılmış olabilir. “Bademli’ye Efem”, muhtemelen İzmir/Ödemiş ilçesinin Bademli mahallesinde doğmuş veya orada kahramanlık göstermiş bir efe tipini anlatan; halkın hem yasını hem saygısını yansıtan bir unvandır. Aynı zamanda bu ifade, yerel halkın belleğinde “özgün ve yiğit bir karakter tipi” olarak anonimleşmiş bir kahramanlığı da simgeler.

4.5.43. Efeler Geliyor Dört Atlı

Kırık Hava Rep. No: 3449, Yöre: Manisa/Akhisar, Kaynak Kişi: Gülderen Öz, Derleyen: Ahmet Günday.

Efeler de geliyor dört atlı
Cepkenleri kanatlı
Sarıca da efeyi vurmuşlar
Haydi de gelin efeler
Şahlanıyor kıratı

Gelir de söğüt boyundan
 Mavzer düştü kolundan
 On bir kurşun yesem de
 Haydi de gelin efeler

Yine de dönmem yolumdan (**Kaynak:** TRT THM Rep. No:3449).

“Efeler Geliyor Dört Atlı” adlı bu türkü, şimdiye kadar incelediğimiz diğer efe zeybek türküsü örnekleri içinde çok daha yoğun biçimde epik algıyla kurgulanmıştır. Zafer ve direniş ruhunu öne çıkaran, doğrudan toplumsal cesaret ve direniş çağrısı içeren bir kahramanlık türküsüdür. “Efeler de geliyor dört atlı / Cepkenleri kanatlı” Efe tipleri burada mitolojik bir görkeme bürünmüş gibidir adeta melek ya da mitolojik kahraman gibi gösterilir.

“Sarıca da Efeyi vurmuşlar” Burada bir kahraman kaybı var ama bu, umutsuzluk değil eyleme çağrısı tetikliyor: “Haydi de gelin efeler” Yani, bir efe düşmüşse, yerine başkaları gelmeli! Direnişin bitmeyeceğini anlatıyor. “Şahlanıyor kıratı” Efe ile özdeşleşmiş kır at, hem kahramanın simgesidir hem de ayağa kalkışı, silkinmeyi temsil eder. Kahramanlık yeniden doğuyor. “Gelir de Söğüt boyundan / Mavzer düştü kolundan” Efe, baskına uğramış, silahı elinden düşmüş olabilir ama türkü devam eder: “On bir kurşun yesem de / Yine de dönmem yolumdan” İşte bu satır, tüm türkü boyunca en güçlü kahramanlık söylemidir: Kahraman ölür ama yolundan dönmez. Bu hem bireysel cesaretin hem de efsaneleşmiş efe kültürünün temel değerini yansıtır. Bu türkü kolektif ve motive edici bir yapıya sahiptir.

4.5.44. Göktepeyle İnönünün Arası

Kırık Hava Rep. No: 1111, Yöre: İnönü, Kaynak Kişi: İnönü Folklor Ekibi, Derleyen: Muzaffer Sarısözen.

Göktepe’yle İnönü’nün arası
 Çok açılmış kurşunların yarası

Göktepe’nin uzun olur gürgeni
 Murat da efenin boyuna da göre yorganı

Göktepe'yi kara duman bürüdü
Murat da efe Göktepe'ye yürüdü

Murat da efe şu cihanda bir idi
Armudu daldan gül gibi yardan ayrılmam yar ayrılmam
(Kaynak: TRT THM Rep. No:1111).

“Göktepe'yle İnönü'nün Arası” türküsü, hem yerel bir halk kahramanını yani Murat Efe'yi yüceltir hem de onun kahramanlığı etrafında şekillenen doğa, savaş, sevda ve şehitlik temalarını bir araya getirir. “Kurşunların yarası çok açılmış” Bu ifade, bir çatışmanın ardından derin yaralar bırakıldığını gösterir. Dize sadece fiziksel yaraları değil, aynı zamanda halkın yaşadığı psikolojik ve sosyolojik acıyı da ima ediyor diyebiliriz. “Murat da Efe Göktepe'ye yürüdü” Bu, Murat Efe'nin bir çatışmaya, bir direnişe veya baskına doğru harekete geçtiğini göstermektedir. Yürümek, kelimesi burada sıradan bir gitmek değil, meydan okuma ve kararlılıkla ilerleme anlamındadır. “Murat da Efenin boyuna da göre yorganı” Bu çok tipik bir halk söylemidir: “Her yiğidin yorganı boyuna göredir” atasözünden gelir. Yani Murat Efe kendi kaderini yaşamaktadır. “Murat da Efe şu cihanda bir idi” Kahraman burada yüceltiliyor. Bu dizeyle Murat Efe'nin yeri doldurulamaz bir kişi olduğu, adeta halk belleğinde tek ve eşsiz bir kişi olarak yaşadığı vurgulanıyor.

4.5.45. İnce Mehmet

Kırık Hava Rep. No: 1049, Yöre: Aydın, Kaynak Kişi: Mehmet Köseoğlu, Derleyen: Durmuş Yazıcıoğlu.

İnce de Mehmet Efe'm martin takmış da goluna
Salıdavermiş Efe'm hem sağına da soluna
Nasıl gıydın Efe'm şu güzelim canına

Aman da dostlar dostlar yoldan geldim yorgunum
Yorgun da değil Efe'm ben o yare yorgunum

Ödemiş'e efem baskın geldi de dayandı
 Mavzer gürşun sol yanımdan dolandı
 Küçük de Zeybek Efe'm mor cepkenin boyandı

Aman da dostlar dostlar yoldan geldim yorgunum

Yorgun da değil Efe'm ben o yare vurgunum (**Kaynak:** TRT THM Rep. No:1049).

“İnce Mehmet” adlı türkü, Anadolu halk anlatı geleneğinde epik ve lirik öğeleri birleştiren ve bunları iç içe sunan özgün örneklerden biridir. İnce Mehmet Efem olarak adlandırılan karakter, halk arasında “efe”, “zeybek” gibi sıfatlarla tanımlanan bir yerel kahramandır. Türkü boyunca adı saygı ve sevgiyle anılır. Zeybek kültüründe efem ifadesi saygı, sevgi, aidiyet ve hayranlık bildirir. Bu, onun sadece silahlı bir figür değil, aynı zamanda halkın gözünde idealize edilmiş bir yiğit olduğunu gösterir. “Martin takmış da goluna” Martin yani Martin-Henry tüfeği, efelerin sıklıkla taşıdığı uzun menzilli silahlardandır. Burada kahraman savaşmaya hazır, donanımlı bir savaşçı olarak çizilir. “Mavzer gürşun sol yanımdan dolandı” Türküde İnce Mehmet’in vurulduğu sahne geçer. Ancak burada bir yenilgi anlamı verilmez, direniş yüceltilir. “Ödemiş'e efem baskın geldi de dayandı” Bu dize, kahramanın aktif bir savaşçı, bir direnişçi olduğunu gösterir. Ödemiş gibi somut bir yer adı verilmesi, olayın tarihsel/sosyal bağlamını güçlendirir.

“Mor cepkenin boyandı” Mor cepken, zeybek kültüründe efe kimliğinin simgesidir. Bu cepkenin “boyanması” bir şehitlik anlatımıdır. Kahraman savaşmış, vurulmuş ve ardından mücadeleden asla vazgeçmediği için de halk tarafından efsaneleştirilmiştir.

4.5.46. İslamoğlu (Zeybek)

Kırık Hava Rep. No: 5138, Yöre: Kütahya/Gediz, Kaynak Kişi: Hüseyin Özhan, Derleyen: Necati Erhan.

İslam da oğlu aman efem derler benim adıma
 Üç yüz atlı gelemiyor yanıma

İslam da oğlu aman efem kale yapar taşınan
 Gözlerim doldu al kan ilen yaşınan

İslam da oğlu aman efem inip gelir inişten

Her yanları görünmüyor gümüşten (**Kaynak:** TRT THM Rep. No:5138).

“İslamoğlu (Zeybek)” adlı türkü, Anadolu’daki zeybek/efe geleneğinde kahramanlık anlayışının nasıl yüceltici, destansı ve korku salıcı bir dille işlendiğini gösteren güçlü örneklerden biridir. Bu türkü, klasik zeybek türkülerinin niteliklerini taşımasının yanı sıra, anlatıdaki gurur, meydan okuma ve metaforik abartıyla tam anlamıyla destansı bir kahramanlık şiiri görünümündedir.

“İslam da oğlu aman efem derler benim adıma” Kahraman adını bizzat kendisi söyler; bu doğrudan bir kendini gösterme ve meydan okumadır. “Efem derler benim adıma” ifadesiyle de, onun sadece bir birey değil, halkça tanınan ve saygı duyulan bir kahraman olduğu vurgulanır. Bu ifade biçimi, yani bir kahramanın kendi ağzından anlatılması destan geleneğine çok benzer. “Üç yüz atlı gelemiyor yanıma” Kahramanın gücü öyle büyüktür ki, kalabalık bir düşman birliği bile ona yavaşamaz. Bu abartı, halk anlatılarında olağandır ve kahramanı olağanüstü, korku salıcı, yenilmez bir kahraman haline getirir. Bu tavır, Türk kültüründe her dönemde karşılaşılan destansı bir kahramanlık özelliğidir. “Kale yapar taşınan” İslamoğlu, düşmanın geldiği taşları bile kaleye dönüştürür; bu, savunma gücünü doğa unsurlarıyla bütünleştiren, yarı efsanevi bir kahramanlık betimlenmektedir. “Her yanları görünmüyor gümüşten” Bu son dize, kahramanın ve arkadaşlarının zırh, silah, giyim-kuşam açısından göz alıcı, ihtişamlı olduğunu gösterir. Gümüşten görünmemek, zırh giymiş ya da silah yüklenmiş gibi anlamlarla halk anlatılarında hem göz kamaştıran hem de ulaşılmazlık, hayranlık iması taşıyan bir niteliktir.

4.5.47. Kalkı da Vermiş Martinimin Galeyi

Kırık Hava Rep. No: 725, Yöre: İnönü, Kaynak Kişi: Mehmet Ali Kocaman, Derleyen: Muzaffer Sarısözen.

Galkı da vermiş aman aman martinimin galeyi yar yar aman

Bozulur mu zeybeklerin had’efem de aleyi hey

Düşmanları aman aman öldürmenin goleyi yar yar aman

Dalgın uykulardan uyanamadım hey

İnce Mehmet aman aman iner gelir inişten yar yar aman
 Her yanları görünmüyor had'efem de gümüşten hey
 Benim yarım aman aman şimdi gelir doğuştan yar yar aman
 Dalgın uykulardan uyanamadım hey

(**Kaynak:** TRT Türk Halk Müziğinden Seçmeler, 2005, TRT Rep. No:725).

“Kalkı da Vermiş Martinimin Galeyi” adlı türkü, hem İnce Mehmet karakterini yeniden gündeme getirerek halk belleğindeki kahraman tipini pekiştirir, hem de zeybeklik kültürü, kahramanlık, direniş, farkındalık gibi temaları iç içe işleyerek çok katmanlı bir anlam oluşturur. “Kalkı da vermiş Martinimin galeyi” Kahraman silahını yani Martin tüfeği kuşanmıştır. Burada savaşa hazırlanmak, silaha sarılmak anlamları vardır. Savaşa hazırlanan bir kahraman anlatılır. “Bozulur mu zeybeklerin had'efem de aleyi” Zeybeklerin düzeni, onuru, töresi değişmez. Buradan zeybeklerin birer şahıs değil, halkın iradesini temsil eden değer koruyucuları olduğu imasını çıkarabiliriz. “Düşmanları öldürmenin goleyi” Düşmanla mücadele naif değil, sert, zorlayıcı ve gerçekçidir. Yani ölümüne bir savaş ve mücadele söz konusudur. “Her yanları görünmüyor gümüşten” Bu, kahramanı neredeyse yarı mitolojik bir zırh kuşanmış şeklide gösterir. Yani silahının, kurşununun çok olduğunu anlayabiliriz. “Dalgın uykulardan uyanamadım” Bir yandan gerçek savaş ortamına hazırlıksız yakalanmışlığı, bir yandan da bir halkın veya bireyin yaşadığı uyanma, aydınlanma anını temsil edebilir.

4.5.48. Kır Atımın Nalı Yoktur (Poslu Efe)

Kırık Hava Rep. No: 5987, Yöre: İzmir/Ödemiş, Kaynak Kişi: Hüseyin Fil, Derleyen: Hüseyin Yaltırık.

Kıratımın nalı yoktur
 Torbasında yemi çoktur
 Bize derler poslu efesi
 Başımızda amir yoktur

Kıratımın saçakları
 Çamur olmuş bacakları
 Düşmanlara teslim olmuş
 Efelerin alçakları

Kıratımın nalı ince
 Ölüyorum görmeyince
 Teslim etmem gümüş de saplı martinimi
 Postlu efem gelmeyince (**Kaynak:** TRT THM Rep. No:5887).

Açıklama: Postlu Efe (Postlu Mestan Efe), Aslen Ödemiş/Gerçeklili olup, Kurtuluş Savaşında Ödemiş Bozdağ Cephesi'ni kurmuştur.

“Kır Atımın Nalı Yoktur (Poslu Efe)” türküsü, Kurtuluş Savaşı döneminde halkın bağrından çıkmış bir kahraman olan Postlu (Mestan) Efe’yi yüceltirken, aynı zamanda bağımsızlık, direniş, baş eğmezlik ve efsanevi halk liderliği temalarını güçlü biçimde işler. Bu türkü, hem tarihî hem de edebî anlamda kahramanlık anlatısının çok net bir örneğidir. Türküde geçen “Postlu Efe”, yani Postlu Mestan Efe, Kurtuluş Savaşı sırasında Ödemiş/Bozdağ Cephesi’ni kurmuş bir halk direniş önderidir.

“Bize derler Poslu Efesi / Başımızda amir yoktur” Bu satır, Poslu Efe’nin sadece bir halk kahramanı değil, aynı zamanda otorite tanımayan, emir almayan, kendi kararını veren bir yerel lider olduğunu anlatır. “Amir yoktur” demek, onun devlet otoritesine karşı olduğu anlamına gelmez; düşmana, işgale, zalime, zorbalığa karşı kendi halkının lideri olduğunu vurgular. Ve vatanını milletini düşmana karşı korumak için kendi aralarında hızlı bir şekilde organize olabilir, vatan savunmasına büyük destek verebilirler. Bu ifade, efelik geleneğinin temel ilkesi olan özgürlükçülüğü temsil eder. “Kıratımın nalı yoktur / Torbasında yemi çoktur” At her dönemde Türk kültüründe kahramanın en yakın dostu ve yoldaşdır. Zeybek kültüründe de kırat mücadele, sadakat, hız, kaçış ve kahramanın ayrılmaz yoldaşdır. “Kıratımın saçakları / Çamur olmuş bacakları” At da kahramanla birlikte yorulmuş, mücadeleden yıpranmıştır. Bu betimleme, çetin mücadele koşullarını ve fedakârlığı simgeler. “Düşmanlara teslim olmuş / Efelerin alçakları” Bu çok önemli bir vurgudur. Sadece dış düşmanla değil, içerideki hainlerle de mücadele edildiğini anlatmaktadır. Efe kimliğini taşıyıp düşmana boyun eğenlerin “alçak” olarak damgalanmasıdır. Ve bu kahramanlığa ve de efelik müessesesine çok aykırı bir davranıştır. “Teslim etmem gümüş de saplı martinimi / Postlu Efem gelmeyince” Burada kahramanın silahı kutsal bir sembol gibi görülür. “Gümüş saplı” ifadesi silahın değerini yüceltir. Teslim olmamak, direnişin sonuna kadar süreceğini anlatır. Postlu Efe’nin adı geçmesiyle türkü, bireysel değil kolektif bir mücadele temsiline dönüşür. Bu dize, Poslu

Efe'nin halk için bir umut, bir lider olduğunun göstergesidir. “Ölüyorum görmeyince” Bu kısa ama çarpıcı dize, kahramanın sevdiğinden ya da vatanından uzak kalmaya dayanamadığını gösterir. Bu, bir zeybek türküsüne çok özgü bir lirizm taşıyan, kahramanın insani yanını ortaya koyan bir ifadedir.

4.5.49. Tepsiler Galeylendi

Kırık Hava Rep. No: 4772, Yöre: Manisa/Soma, Kaynak Kişi: Yöre Ekibi, Derleyen: Mustafa Yazıcıoğulları.

Tepsiler galeylendi
Efeler aleylendi
Merak etme saçlı efem
Düşmanlar goleylendi
Aman aman gün doğdu

Ekinler ekilirken
Savrulup dökülürken
Saçından bir tel aldım
Kefenim dikilirken

Aman aman gün doğdu (**Kaynak:** TRT THM Rep. No:4772)

“Tepsiler Galeylendi” adlı türkü, Batı Anadolu’da özellikle zeybeklik, direniş, mücadele ve ölüm temalarının iç içe geçtiği, çok katmanlı bir anlatıya güçlü bir örnektir. Bu türkü hem toplumsal hareketlilik, hem de bireysel kahramanlık anlamlarıyla örülmüştür. “Tepsiler galeylendi / Efeler aleylendi” Burada bireysel değil bir halk direnişi seziyoruz. Ege zeybekliğinde sık görülen bir kültürel yapıdır. Çünkü savaş zamanında Efelerin bir olup birlikler kurup düşmana karşı atağa geçmeleri, düşmanla savaşıp düşmanlara büyük korku salmaları bilinen bir gerçektir dolayısıyla kolektif bir direniş sistemin ruhuna işlemiş bir gerçektir. “Düşmanlar goleylendi” Efelerin galeylenişi karşısında düşman korkuya kapılmıştır. Bu zıtlık, kahramanlığın gözdağı verici gücünü anlatmaktadır. “Aman aman gün doğdu” Bu nakarat türküye hem zamanın ilerleyişi, hem de yeniden doğuş, ümit etme, eyleme geçme zamanı anlamı katar.

4.5.50. Uzun Olur Efelerin Bıçağı

Kırık Hava Rep. No: 5059, Yöre: İzmir, Kaynak Kişi: Emin Aldemir, Derleyen: Durmuş Yazıcıoğlu.

Uzun olur efelerin bıçağı
Salı da vermiş ince belden kuşağı
Pek yamandır şu İzmir'in uşağı

Amanın efeler yol verin geçelim
Birer de birer düşmanları seçelim

Uzun olur uzun yolun dönümü
Benim de yarım şu yerlerin gülü mü
Söylen dostlar ayrılığın günü mü

Amanın efeler yol verin geçelim
Birer de birer düşmanları seçelim (**Kaynak:** TRT THM Rep. No:5059).

“Uzun Olur Efelerin Bıçağı” adlı türkü, klasik zeybek kahramanlık türkülerinin tüm temel yapı taşlarını barındıran; hem yiğitlik hem aşk hem de toplumsal direniş ruhunu birlikte işleyen bir türküdür. Bu türküde kahramanlık yalnızca savaşla değil, duruş, özgüven, sadakat ve birlik ruhuyla tanımlanır. “Uzun olur efelerin bıçağı” Zeybeklerin bıçağı uzun olur, bu hem gerçek bir tarif hem de mecazi bir yüceltiştir yani Efeler uzak hedeflere yönelir, yıkar geçer, engel tanımaz. “Salı da vermiş ince belden kuşağı” Salı vermek, zeybeklerin çatışmaya hazırlandığını gösterir. Kuşak takmak silah kuşanmak, dolayısıyla efelik onurunun kuşanılması anlamına gelir şeklinde yorum yapabiliriz. “Pek yamandır şu İzmir'in uşağı” Yaman, kelimesi burada cesur, gözü pek, yiğit anlamındadır. İzmir'in efesi, coğrafyasıyla bütünleşmiş kahramandır.

“Amanın efeler yol verin geçelim / Birer de birer düşmanları seçelim” Bu dizeler adeta savaş düzeni çağrısıdır. Efeler sıraya girip düşmanları seçip etkisiz hale getirir. Bu, zeybeklerin savaşta disiplinli, seçici ve stratejik davrandığını gösterir. Savaşlarda savaş stratejileri kullanmak Türk kültürünün her döneminde mevcuttur. Bu türkü, zeybek kahramanlığını hem bireysel hem kolektif boyutlarıyla işlerken, onun sosyal duruşunu,

duygusal derinliğini ve estetik zarafetini de ihmal etmez. Hem “bıçağıyla savaşılan” hem “gülüne âşık” bir halk kahramanı resmedilir.

4.5.51. Uzun Olur Şu Bakırın Ovası (Saçlı Efe)

Kırık Hava Rep. No: 4319, Yöre: Manisa/Kırkağaç, Kaynak Kişi: Selçuk Satı, Derleyen: İsmet Egeli.

Uzun olur şu bakırın ovası
Saçlı efem kötülerin amman belası
Kama belde mavzer elde geliyor
Mustafa'mdır efelerin amman alası

Eyvahlar olsun kadehler dolsun
Saçlı'da efem amman şan olsun

Müdemoğlu sen şoseye inde gel
Gelen geçen yolculardan amman sorda gel
Filintanı çapraz alıp koluna
Tepe bağlar tekin midir amman görde gel

Eyvahlar olsun kadehler dolsun
Saçlı'da efem amman şan olsun (**Kaynak:** TRT THM Rep. No:4319).

“Uzun Olur Şu Bakırın Ovası (Saçlı Efe)” adlı türkü, Ege Bölgesi efe geleneğinin en olgun, en destansı ve en karizmatik örneklerinden biridir. Burada “Saçlı Efe” sadece bir halk kahramanı değil, toplumsal adaletin uygulayıcısı, kötülüğün belası, yüceltilmiş bir ideal olarak karşımıza çıkmaktadır. “Saçlı efem kötülerin belası” Bu dize, kahramanın tanımını net bir biçimde ortaya koyar: Saçlı Efe, yani kahraman adaletsizliğe karşı çıkar, zalimin karşısında yer alır. Halk kültüründe bir kahraman, yalnızca güçlü olduğunda değil, mazlumun yanında, zalimin karşısında durduğunda da yücelir.

“Kama belde, mavzer elde geliyor” kahramanın kama ve mavzer gibi silah donanımı tamamdır. Bu iki silahın bir arada kullanılması, hem yakın hem uzak tehditlere karşı hazır

olunmayı ve çok yönlü kahramanlığı temsil eder. “Mustafa”mdır efelerin alası” Efe sadece Saçlı olarak değil, gerçek adıyla “Mustafa” olarak da anılıyor. Efelerin alası, ifadesi, onun sadece bir efe değil, efeler içinde en öne çıkan, seçkin olan kahraman olduğunu belirtir. “Uzun olur şu Bakır’ın ovası” Coğrafya burada hem mekân hem de mecazdır: uzun ova, zorlu yol, sonsuz mücadele anlamları vermektedir. Bu tür ifadeler halk anlatılarında kahramanlık sahnesini doğal çevreyle bütünleştirir. “Tepe bağlar tekin midir, amman gör de gel” Tehlikenin kol gezdiği yerler var. Bu, türküde efenin görev yaptığı coğrafyanın ve hayatının tehlikelerle çevrili olduğunu gösterir.

“Müdemoğlu sen şoseye in de gel / Gelen geçen yolculardan sor da gel” Bu dizelerle kahramanlık sadece bireysel cesaret değil, halk dayanışması, haberleşme, kolektif mücadele bilinci üzerinden de işlenir. Halk içindeki diğer bireyler de bu sürece katılmıştır yani efe yalnız değildir. Halk tarafından sevilen, desteklenen bir kahramandır. Sadece cesur değil, o aynı zamanda ahlaklı, onurlu adaletlidir.

4.5.52. Ah Bir Ateş Ver Cıgaramı Yakayım

Kırık Hava Rep. No: 63, Yöre: İzmir, Kaynak Kişi: Çetin Bozalan, Derleyen: Durmuş Yazıcıoğlu.

Ah bir ataş ver cıgaramı yakayım
Sen sallan gel ben boyuna bakayım

Uzun olur gemilerin direği
Çatal olur efelerin yüreği

Ah vur ataşı gavur sinem ko yansın
Arkadaşlar uykulardan uyansın

Uzun olur gemilerin direği
Çatal olur efelerin yüreği (**Kaynak:** TRT THM Rep. No:63).

“Ah Bir Ateş Ver Cıgaramı Yakayım” türküünün temeli, Ege Bölgesi’ne ait bir geleneksel ezgiye dayanır. İzmir çevresinde sıklıkla söylenmiştir. 4 Nisan 1953’te

gerçekleşen Dumlupınar Denizaltısı faciası sonrasında bu türkü, bu trajik olayla özdeşleşmiştir. Türk donanmasına ait Dumlupınar adlı denizaltı, Çanakkale Boğazı'nda İsveç bandıralı Naboland adlı yük gemisiyle çarpışma sonucu batmıştır. Denizaltında mahsur kalan 22 mürettebat, kurtarılmayı beklerken, son anlarında “Her şey buraya kadarmış kumandan, birer cigara yakalım mı?” şeklinde bir ifade kullanmışlardır. Bu sözler, zamanla “Ah Bir Ateş Ver” türküsüyle ilişkilendirilmiş ve türkü, denizaltı faciasının sembolü haline gelmiştir. Ancak, bu ifadelerin gerçekliği ile ilgili kimi tartışmalar mevcuttur. Gazeteci Orhan Birgit, 2005 yılında yayımladığı “Evvel Zaman İçinde” adlı kitabında, bu sözlerin gerçek olmadığını ve o dönemde kamuoyunu teselli için uydurulduğunu söylemiştir. Dolayısıyla, “Ah Bir Ateş Ver” türküsünün Dumlupınar faciasıyla doğrudan bir bağlantısı olmasa da, halk arasında bu olayla özdeşleşmiş ve derin bir anlam kazanmıştır.

“Uzun olur gemilerin direği / Çatal olur efelerin yüreği” Burası doğrudan kahramanlık ile ilgilidir. “Efelerin yüreği çatal olur” Hem cesur, mert hem hassas, hem sevdıyla yanar hem de düşmana meydan okur. Bu da zeybek karakterinin hassas ama kahramanca doğasını yansıtır.

“Ah vur ateşi gavur, sinem ko yansın / Arkadaşlar uykulardan uyanın” Bu dizeler, türkünün en epik ve direnişçi söylemidir. Gavur, burada düşman anlamındadır, muhtemelen işgal güçleri, örneğin İzmir özelinde düşünürsek Yunan işgaline bir gönderme olabilir. Vatan uğruna yanmak, ifadesinde kahramanca fedakârlık anlamı görülmektedir ve aynı zamanda bu ifadeyle toplumsal uyanış çağrısı da yapılmaktadır. Kahramanlık burada bıçakla değil sözle, gönülle, uyanış çağrısıyla tanımlanır.

4.5.53. Şu Dalma'dan Geçtin mi (Yörük Ali)

Kırık Hava Rep. No: 801, Yöre: Nazilli, Kaynak Kişi: -, Derleyen: Muzaffer Sarısözen.

Şu Dalma'dan geçtin mi
Soğuk sular içtin mi
Efelerin içinde
Yörük Ali'yi seçtin mi

Hey gidinin efesi
Efesi efelerin efesi

Şu Dalma'nın çeşmesi
Ne hoş olur içmesi
Yörük de Ali'yi sorarsan
Efelerin seçmesi

Hey gidinin efesi
Efesi efelerin efesi

Cepkeninin kolları
Parılıyor pulları
Yörük de Ali geliyor
Açıl Aydın yolları

Hey gidinin efesi
Efesi efelerin efesi (**Kaynak:** TRT THM Rep. No:801).

Mirzaoğlu çalışmasında (2000: 126-138) Yörük Ali Efe'nin hikâyesinden bahsetmektedir. Bu Efe, kurtuluş savaşında düşmana karşı çok önemli mücadeleler vermiş büyük bir kahramandır. Savaş döneminde atış ustası olarak tanınmaktadır. Düşman tarafında bile atıcılıktaki başarısıyla, bu konuda eşsiz benzersiz oluşuyla büyük saygıya ve korkuya sebep olacak kadar ün salmıştır.

“Şu Dalma'dan Geçtin mi (Yörük Ali)” adlı türkü, Kurtuluş Savaşı'nın Ege cephesindeki en önemli halk direniş önderlerinden biri olan Yörük Ali Efe'yi öven ve efsaneleştiren, klasik halk anlatısının bütün kodlarını taşıyan bir epik kahramanlık türküsüdür. Bu türkü, yalnızca bir yiğidi değil, bir efsaneleşmiş liderin halk belleğindeki yerini anlatmaktadır. “Efelerin içinde / Yörük Ali'yi seçtin mi” Bu ifade, Yörük Ali'nin sıradan bir efe değil, efeler içinde “seçilmiş”, öne çıkan bir lider olduğunu gösterir. Bu da halkın gözünde onun karizma, liderlik ve yiğitlik vasfının kabul gördüğünü ve dilden dile nam salıldığını göstermesi bakımından önemlidir.

“Efesi efelerin efesi” Kahramanlıkta zirvede olmayı anlatıyor, o üstünlük ve saygınlık makamına çıkarılır. Bu ifade, halk kahramanlığının doruk noktasıdır yani bir çeşit toplumsal yüceltilme söz konusudur. “Cepkeninin kolları / Parıldıyor pulları” Kahramanın dış görünüşü de kendisi gibi ihtişamlı ve dikkat çekicidir. Süslemeli cepkeni, zeybek kimliğinin ayrılmaz parçasıdır. Bu satırla birlikte kahramanlık sadece savaşla değil, görkemle, duruşla, estetik yapıyla da şekillenir. “Yörük de Ali geliyor / Açıl Aydın yolları” Burada ise kahramanın gelişiyile yolların açılması ifadesi mecazi bir ifade olup, onun gelişiyile düşmanın da, engelin de ortadan kalktığını, geri çekildiğini ima eder. Ayrıca buradaki anlam Yörük Ali’nin Aydın bölgesindeki mücadele liderliğine de açık bir göndermedir.

“Şu Dalma’dan geçtin mi / Soğuk sular içtin mi” Dalma, Nazilli-Aydın bölgesinde yer alan bir dağlık alandır. Yörük Ali’nin bu coğrafyayla anılması, yerel halkın kahramanı oluşunun bir kanıtı gibidir. Coğrafi yerlerle kahraman özdeşleşir, böylece milli mücadele ruhu yaşatılır ve bu duygu destanlaştırılır. “Şu Dalma’dan Geçtin mi” türküsü, sadece bir kahramanı değil, bir halk efsanesini yaşatan türkü olarak; hem epik yüksekliği, hem de yerel aidiyeti güçlü bir duyguyla birleştirir. Yörük Ali’nin adı artık bir kişi adı değil, Ege direnişinin sembolü, bir halkın hafızasıdır.

4.5.54. Kerimoğlu

Kırık Hava Rep. No: 1714, Yöre: Bodrum, Kaynak Kişiler: Rüştü Gür, Hüseyin Şakar, Hüseyin Niner, Mehmet Bodur, Derleyen: Muzaffer Sarısözen.

Kerimoğlu şu dağları aşıyor
Oynayıversin düşmanların yüreği

Kerimoğlu duvarlardan atladı
Kerimoğlu silahları topladı

Kerimoğlu iner gelir inişten
Her yanları görünmüyor gümüşten (**Kaynak:** TRT THM Rep. No:1714).

“Kerimoğlu” adlı türkü, Batı Anadolu’nun halk kahramanlık kültüründe epik ve görkemli bir kahramanlık anlatısıdır. Bu türküde bireysel yiğitliğin yanı sıra, düşmana korku salan karizmatik ve efsaneleşmiş bir efe tipi net bir biçimde işlenmiştir. “Kerimoğlu şu dağları aşıyor” Kahraman, engel tanımaz bir güç olarak betimlenmektedir. Dağları aşmak, sadece coğrafi değil, zorlukları aşmak, engel tanımamak demektir. Dağ, Türk kahramanlık tarihinde mitolojik olarak yorumladığımızda kutsal ve zorlu mekânlardan biridir. “Duvarlardan atladı” Kerimoğlu’nun fiziksel olarak güçlülüğü vurgulanır. Bu eylem, saldırı değil ama düşmana üstün gelme anlamı taşır. Aynı zamanda maharet ve cesaret göstergesidir.

“Oynayıversin düşmanların yüreği” Bu çok çarpıcı bir ifadedir. Kerimoğlu’nun varlığı bile düşmana korku salmaktadır. Burada kahramanlığın sadece fiziki değil, psikolojik üstünlük anlamına da geldiği anlaşılmaktadır. “Silahları topladı” Kerimoğlu sadece bireysel silah taşımıyor, aynı zamanda kolektif mücadele için hazırlık yapıyor. Silah toplamak, karşı saldırı hazırlığı, efsanevi bir liderlik, birlik olmuş bir direnişin sembolü olarak okunabilir. Ayrıca kahraman duvarları aşarak yani düşmanın kurduğu engelleri aşarak düşmanın silahlarını toplamış olabilir bu ifadeyi bu şekilde de okuyabiliriz.

“Her yanları görünmüyor gümüştən” Bu dize, kahramanın zırhlı, görkemli ve ulaşılamaz, silah ve kurşunlarla yüklenmiş bir görünümü olduğuna işaret eder. Kerimoğlu burada neredeyse yarı mitolojik bir kahraman gibi tasvir edilmiştir. Kahraman bu türkünün her satırında sadece bir halk efesi değil, efsaneleşmiş bir özgürlük savaşçısı gibidir, düşmanın korkulu rüyası olarak tasvir edilir. Türkü kısa ama çok yoğundur.

4.5.55. Sinanoğlu

Kırık Hava Rep. No: 1656, Yöre: Kütahya, Kaynak Kişi: Ethem Utku, Derleyen: Ahmet Yamacı.

Sinanoğlu derler benim adımı
Yiyen bilir ince bıçak tadını
Alamadım lezzetini tadını

Vurun çalın zeybeklere bir Sinanoğlu
Düşmanları bozan bir Sinanoğlu

Sinanoğlu'nun cepkeni sırmadan
Aç kapıyı konu komşu düşmanlarım duymadan
Alır seni (de) kaçarım vurmadan

Vurun çalın zeybeklere bir Sinanoğlu
Düşmanları bozan bir Sinanoğlu (**Kaynak:** TRT THM Rep. No:1656).

“Sinanoğlu” adlı bu türkü, klasik zeybek kahramanlığı ile romantik kahraman imajının birleştiği zengin bir halk anlatısıdır. Buradaki “Sinanoğlu” karakteri, bir yandan düşmanı bozan, bozguna uğratan gibi bir anlamda, savaşan bir efe diğer taraftan da cesur bir âşık tipi olarak karşımıza çıkmaktadır. “Sinanoğlu derler benim adımı” Efe kendi adını bizzat ilan eder. Bu, özgüvenin ve meydan okumanın ifadesidir. Ayrıca bu Türk kültüründe her devirde kahramanlık ile ilgili karşılaşılan önemli bir detaydır.

“Yiyen bilir ince bıçak tadını” Bu ifade hem efe silahı hem de ince işleyen, ustaca davranan bir yiğitlik sembolüdür. “Vurun çalın zeybeklere bir Sinanoğlu / Düşmanları bozan bir Sinanoğlu” Efenin savaş yeteneği, yiğitliği, başarıları dile getirilir. “Cepkeni sırmadan” Cepken, zeybek giysisidir. “Sırma” işlemeli olması, yiğitliğin hem güçlü hem zarif bir göstergesidir. “Aç kapıyı konu komşu duymadan / Alır seni de kaçarım vurmadan” Onurlu ve ölçülü hareket etmek, hem sevdayı hem kahramanlığı korumak anlamları çıkar.

4.5.56. Ak Çeşmeden Sular İçtim Kanmadım (Sinanoğlu Zeybeği)

Kırık Hava Rep. No: 925, Yöre: Elmalı, Kaynak Kişi: Nâdir Özgüven, Derleyen: Ali Can.

Akçeşme'den sular içtim kanmadım hey
Sekiz de dokuz yerimden kurşun da yedim efem ölmedim

Sinanoğlu inip gelir inişden hey
Her yanları görünmüyor efem gümüşden hey

Sinanoğlu kale yapar taşınan of

Gözlerim doldu kanlı da kanlı efem yaşınan of (**Kaynak:** TRT THM Rep. No:925).

“Ak Çeşmeden Sular İçtim Kanmadım (Sinanoğlu Zeybeği)” türküsü, Anadolu kahramanlık geleneğinin destansı zirvelerinden biri olarak ön plana çıkmaktadır. Bu türküde Sinanoğlu, sadece savaşan bir efe değil, ölümle alay eden, görkemli, yılmaz yıkılmaz bir halk kahramanı olarak resmedilir. “Sekiz de dokuz yerimden kurşun da yedim efem ölmedim” Sinanoğlu burada sadece cesur değil, adeta efsanevi bir karaktere dönüşmüştür. “Her yanları görünmüyor efem gümüşden” Gümüşten görünmemek, halk kahramanlarında silah, kurşun, zırh, parlaklık, görkem ve ulaşılmazlık sembolüdür. Türküde kahraman hem savaşçı hem efsanevi bir varlık gibi resmedilir. Bu, kahramanın sadece görsel ihtişamını değil, aynı zamanda manevi gücünü ve haşmetini de vurgular. “Sinanoğlu kale yapar taşınan” Bu satır, kahramanın sadece yıkıcı değil, yapıcı olduğunun da altını çizer. “Kale yapmak” savunmak, inşa etmek, halkı korumak anlamlarına gelir. Sinanoğlu, toplumsal bir koruyucu, stratejik lider olarak çizilir. “Gözlerim doldu kanlı da kanlı efem yaşınan” Kanlı yaş, ifadesiyle hem fiziksel kan hem de duygusal yas iç içe verilir. Kahraman yüceltilirken, onun uğruna dökülen gözyaşı, halkın ona duyduğu derin sevgiyi ve kayıp korkusunu yansıtır. Bu da onu sadece kahraman, yiğit değil, aynı zamanda sevilen bir kişi yapar.

“Ak çeşmeden sular içtim kanmadım” Bu metafor çok anlamlıdır. Fiziksel susuzluk değil, hayatla doyumsuzluk. Savaşa doymayan, mücadeleyi sürdüren bir ruh. Sinanoğlu bu anlatımla burada, tükenmeyen, vazgeçmeyen bir kahraman olur.

4.5.57. İslamoğlu da Kale de Yapar Taşınan da

Kırık Hava Rep. No: 2817, Yöre: Afyon, Kaynak Kişi: Ahmet Sivritepe, Derleyen: Ankara Devlet Konservatuarı.

İslamoğlu da kale de yapar taşınan da

Gözlerim doldu al ganınan aman yaşınan

Ah ne diyara da gidem de garip başınan

Eyvahlar da olsun saçlı da doru doru şanına
Beş yüz altın yakışır senin yiğit şanına

Tümsek çam üstünde de leylek yuvası da
Ah gine yeşillendi de Afyon'un ovası
Nettim sana da hey dininden bulası da

Eyvahlar da olsun saçlı da doru doru şanına
Beş yüz altın yakışır senin yiğit şanına (**Kaynak:** TRT THM Rep. No:2817).

“İslamoğlu da Kale de Yapar Taşınan da” adlı türkü, Afyon yöresine ait zengin bir kahramanlık türküsü olup; hem yiğitlik, hem hayranlık, hem de acı anlamı barındırır. Burada “İslamoğlu” karakteri, yapıcı, kurucu, savaşçı, sevilen ve sonunda halkı yasa boğan bir kahraman gibi aktarılmaktadır.

“İslamoğlu da kale de yapar taşınan da” Kahraman sadece savaşan değil, inşa eden, yani toplumu, toplumun taşını toprağını koruyan kollayan bir kişidir. “Taşla kale yapmak”, yalnızca somut değil, aynı zamanda simgesel bir anlatımdır. Dayanıklılık, kalıcılık, savunma bilinci, liderlik demektir. Bu yapı, kahramanın toplumsal sorumluluğunu da vurgular. “Gözlerim doldu al ganınan aman yaşınan” Al kan ve yaş, aynı cümlede verilerek, kahramanlıkla yas bir araya getirilmiştir. “Ne diyara da gidem de garip başınan” Bu ifade de yiğitlik, kahramanlık duygusuna ek olarak, hem kişisel hem de kolektif bir yalnızlık duygusu da ortaya çıkmaktadır. “Eyvahlar da olsun saçlı da doru doru şanına / Beş yüz altın yakışır senin yiğit şanına” burada muhtemelen kahramanın atından bahsediliyor doru kelimesiyle çünkü at, Türk kültür tarihinde kahramanın en yakını hatta onun ayrılmaz bir parçasıdır. Halk tarafından kahramana da ölçüsüz değer veriliyor, altın yakıştırmasıyla kahramanlıkta ulaşılan yücelik derecesi anlaşılmaktadır. Bu satırlardan, İslamoğlu'nun yalnızca bir savaşçı değil, aynı zamanda şanla, namla özdeşleşmiş, halkın gönlünde taht kurmuş önemli, kıymetli bir kişilik olduğu anlaşılmaktadır. “Tümsek çam üstünde leylek yuvası da / Gine yeşillendi de Afyon'un ovası” Türküdeki kahramanlık duygusu doğayla birlikte akar. Mevsim döner, ovalar yeşerir, ama kahramanın şanı sürer. Bu, halk belleğinde kahramanların tabiatla bütünleşmiş imgeler olarak yaşadığını gösterir. Bu kahraman bir yandan kale kuran yiğit, bir yandan şanı altınla ölçülen lider, diğer yandan ağlatan, yası tutulur bir halk evladıdır.

4.5.58. Aliverin Sandığımdan Kürkümü (Cafer Zeybek)

Kırık Hava Rep. No:2255, Yöre: Muğla, Kaynak Kişi: Remzi Baransel, Derleyen: Remzi Baransel.

Aliverin sandığımdan kürkümü
Ben ölürsem söylesinler türkümü
Yandım kader kısmet böyle imiş ağalar

Ana benim al mintanım soldu mu
Ben vuruldum düşmanlarım doydu mu kader kısmet

Cafer öldü vatan millet sağ olsun
Sağ olsun da düşmanlara dağ olsun (**Kaynak:** TRT THM Rep. No:2255).

“Aliverin Sandığımdan Kürkümü (Cafer Zeybek)” adlı bu türkü, Muğla yöresinin halk kahramanı Cafer Zeybek üzerine söylenmiş ve kahramanlık-ölüm-vatan sevgisi üçgeninde örülmüş bir türküdür. Türkü, zeybek kültürünün temel değerlerini yani vatan, millet, cesaret, yiğitlik gibi özellikleri ön plana çıkarır. “Aliverin sandığımdan kürkümü / Ben ölürsem söylesinler türkümü” Kahraman, ölümünü bile estetikle, vakar ve zarafetle karşılar. Kürk, onur ve karakter sembolü olan bir efe kıyafetidir. “Türkü” de halk belleğinde yaşamanın, yani ölümsüz olmanın, unutulmamanın bir yoludur ve kahraman bu yüzden ardından türkü istemektedir. Aslında bu dize, zeybek geleneğinde kahramanlığın türküyle ölümsüzleştiğini anlatmaktadır ve bizim de çalışmamızda kahramanlık anlayışını türküler aracılığı ile aktarmamızın ne kadar doğru bir bakış açısı olduğu tekrar anlaşılmaktadır.

“Kader kısmet böyle imiş ağalar” Buradaki “ağalar” hitabı, zeybeklerin halkla diyalog biçimidir. Kahraman, başına geleni “kader” diyerek kabullenir ama bu pasif değil onurlu bir teslimiyet biçimidir. “Ben vuruldum, düşmanlarım doydu mu?” Kahraman burada yalnızca bir savaşçı değil, kendini vatan için feda eden bir fedaidir. “Cafer öldü, vatan millet sağ olsun / Sağ olsun da düşmanlara dağ olsun” Vatan-millet sağ olsun, klasik ama çok içten bir kahramanlık yeminidir. Düşmana dağ olmak, intikam çağrısı değil, direnişin sürmesi anlamında bir mecazdır. Kahramanlar ölür ama tükenmez tabi ki vatan

mücadelesi de bitmez, halk hâlâ dağ gibi düşmana karşı durmalıdır, sonuna kadar vatan mücadelesini vermelidir. Cafer Zeybek, bu türküde yalnızca bir kişi değil, halkı için ölen, türküsüyle yaşayan, yüreğiyle direnen ve bedeniyle efsaneleşen bir zeybek tipidir.

4.5.59. Nazoğlu Zeybeği

Kırık Hava Rep. No: 3434, Yöre: Uşak/Bağbaşı Köyü, Kaynak Kişi: Hasan Çolak, Derleyen: Yüksel Ayhan.

Nazoğlu'nun aman biber gibi benleri vay
Yere düştü efem cepkenin amanın da yenleri vay

Nazoğlu da efem akça dağa dayandı
Allah dedi efem yüreğine amanın da güvendi
Allah dedi efem bileğine hadefem de vay güvendi

Nazoğlu'na efem yağlı gürşun işlemez
Namert gula aman eşgin de atlar hadefem de kişnemez vay
(**Kaynak:** TRT THM Rep. No:3434).

“Nazoğlu Zeybeği” adlı türkü, Uşak yöresine ait ve zeybek kültürünün en güçlü örneklerinden biridir ve özellikle bireysel kahramanlıkla destanlaşmıştır. Bu türküde Nazoğlu, hem yiğitliğiyle düşmanı titreten, hem de manevi güce, bileğine güvenen, halk arasında efsaneleşmiş bir efsane zeybek tipi olarak karşımıza çıkar. “Nazoğlu’nun aman biber gibi benleri” “Biber gibi ben” deymi, yiğitlik simgesi gibi gözükmetedir. Farklı bir güzellik anlayışı tabiridir. Nazoğlu, hem savaşçı hem de karizmasıyla hafızalara kazınan bir kahramandır.

“Yere düştü efem cepkenin amanın da yenleri” Burada vurulma anını verir ve sonrasında manevi güce ve bileğine güven ortaya çıkar: “Allah dedi efem yüreğine güvendi” Kahraman, cesaretini Tanrı’dan alır. Bu özellik de kahramanlık söz konusu olduğu zaman Türk kültüründe her devirde karşılaştığımız çok önemli bir özelliktir. Kahraman gücünü öncelikle Tanrı’dan alır. Kahramanlık hem inanç hem de bilek gücü ile bütünleşir. “Nazoğlu’na efem yağlı kurşun işlemez” Bu çok klasik bir destansı kahramanlık motifidir

ve Türk kültüründe sıkça karşımıza çıkmaktadır. Tıpkı Köroğlu'na, Kerimoğlu'na, Sinanoğlu'na olduğu gibi Nazoğlu'na da kurşun işlemez. Bu durum sembolik olarak artık onun halk zihninde ölümsüzleşmiş bir değer olduğunu gösterir. “Namert gula aman eşgin de atlar kişnemez” Düşmana, haine atlar bile güvenmez. Çünkü at çok önemlidir kahramanın yoldaşdır, sadıktır ve düşmana asla yanaşmaz. Düşmanın ya da namertin değersizliğini anlatır bu durum.

4.5.60. Sarı Zeybek

Kırık Hava Rep. No: 1652, Yöre: Rumeli, Kaynak Kişi: Osman Pehlivan, Derleyen: Muzaffer Sarısözen.

Sarı Zeybek aman şu dağlara yaslanır aman
Yağmur yağar silahları efem ıslanır
Birgün olur aman deli gönül uslanır aman

Eyvah olsun telli de doru efem şanına
Eğil bir bak mor cepkenin efem kanına

Karşı dağı aman duman duman bürüdü aman
Üç yüz atlı beş yüz yaya efem yürüdü
Sarı Zeybek aman şu cihanda bir idi aman

Eyvah olsun telli de doru efem şanına

Eğil bir bak mor cepkenin efem kanına (**Kaynak:** TRT THM Rep. No:1652).

“Sarı Zeybek” adlı türkü, adını hem Türkiye'nin modern tarihindeki çok özel bir kahramandan, yani Mustafa Kemal Atatürk'ün halk arasındaki lakabı bu hem de zeybek geleneğinin estetik ve kahramanlık kodlarından alan, lirik-epik anlatının da doruk noktalarından biridir. Bu eser yalnızca kahramanlık değil, aynı zamanda güzellik, zarafet, onur, savaş ve vedalaşma gibi çok katmanlı bir değer taşır. “Sarı Zeybek aman şu dağlara yaslanır” Dağ, halk kahramanlığında koruyucu, yüce, yalnız ve dirençli bir mekândır, güç kudret sembolüdür. Sarı Zeybek'in dağlara yaslanması, onun hem doğa hem halk tarafından desteklenen bir güç odağı olduğunu gösterir. “Yağmur yağar, silahları efem

ıslanır” Bu dize kahramanın zorlu koşullar olsa dahi savaşmaya devam ettiğini anlatır. Yağmur burada doğal döngüye rağmen süren mücadeleyi simgeler. “Bir gün olur aman, deli gönül uslanır” Zeybekler yalnızca dövüşen değil, deli gönüllü, coşkulu kişilerdir. Burada kahramanlık bir tür gönül direnişi olarak da çizilir. “Eyvah olsun telli de doru efem şanına” telli doru kahramanın atıdır. At, zeybeğin yol arkadaşıdır, yoldaşıdır, kahramanın onuru ve savaş resminin ayrılmaz bir parçasıdır. “Eğil bir bak mor cepkenin efem kanına” cepken de önemli bir zeybek kahramanı kıyafetidir. Mor cepken, zeybek giysisinin en bilinen ve gururla taşınan parçasıdır. Cepkenin kanla bulanması, kahramanın şehitlik çizgisine yaklaştığını ya da o çizgiyi geçtiğini ifade etmektedir.

“Karşı dağı aman duman duman bürüdü” Savaşın, mücadelenin ve kaderin metaforik sahnesi hazırlanıyor. Duman, belirsizlik ve ölüm kokusunu taşır. Böyle bir atmosferde kahramanlık daha da yüceltilir. “Üç yüz atlı, beş yüz yaya efem yürüdü” Zeybeğin peşinden yürüyen kalabalık bir ordu vardır buradan bu anlaşılmaktadır. Bu, kahramanın artık birey olmaktan çıkıp liderliğe, kolektif eylem gücüne yükseldiğini gösterir. Aynı zamanda zeybeğin halkı peşinden sürükleyen direniş önderi olduğuna da işaret eder. “Sarı Zeybek aman şu cihanda bir idi” O, eşsiz ve tektir. Bu satır, kahramanın efsaneleştiği, halk belleğinde yerini sonsuza dek kazıdığı noktadır. Sarı Zeybek, yalnızca bir kahraman değil, halkın efsaneleşmiş, estetikle yoğrulmuş, direnişiyle kutsanmış bir temsilcisidir. Bu türküde kahramanlık; onurla, estetikle, ölümle ve halkla iç içe geçmiştir.

4.5.61. Ger Ali Dedikleri Bir Kara Dana

Uzun Hava Rep. No: 200, Yöre: Ege, Kaynak Kişi: Hüseyin Yaltırık, Derleyen: TRT Müzik Dairesi Başkanlığı THM Müdürlüğü.

Yada Ger Ali dedikleri efeler bir kara dana

Yada Ger Ali’yi doğuranlar of çıkmaz da meydana of of

Yada vurun da cellatlarım vurun imdat günleri gayret günleri

Yada kimden oldu bu hayınlık aslan da Ger Ali’m of of

Yada veririm bu kelleyi efeler gelmem de imana gelmem de amana
Yada efelerin de efesi aslan da Ger Ali'm of of

Yada Beydağı'nın ardında efeler kaplan da inler aslan da inler
Yada yedi dağların da destanı aslan da Ger Ali'm of of

(Kaynak: <https://www.repertukul.com/GER-ALI-DEDIKLERI-BIR-KARA-DANA-200>)

“Ger Ali Dedikleri Bir Kara Dana”, Ege yöresinin destansı halk kahramanlık geleneğinde, en sert duruşlu ve baş eğmeyen zeybek tiplerinden biri olan Ger Ali'nin türküsüdür. Bu uzun hava, sadece bireysel kahramanlığı değil, aynı zamanda toplumsal isyanı, ihanet karşısındaki onuru, bağışlamazlığı ve mitolojik bir başkaldırıyı barındırır. “Ger Ali dedikleri efeler bir kara dana / Ger Ali'yi doğuranlar çıkmaz da meydana” Kara dana, sert mizaçlı, kuvvetli, aykırı bir tabiatı simgeler. Ger Ali, yeryüzünde tekrar doğamayacak kadar nadir ve güçlü bir kahraman olarak betimlenir. “Vurun da cellatlarım vurun / İmdat günleri gayret günleri” Bu, kahramanın cellatlara meydan okuduğu noktadır. Direnme, mücadele, gayret gösterme ön plana çıkıyor burada. Ger Ali, yalnızca bireysel bir mücadele değil, halkın tüm çığlığına karşı bir cevap, bir uyanış sesi hâline gelir.

“Kimden oldu bu hayınlık, aslan da Ger Ali'm?” Bu dize, kahramanın başına gelenlerin dış düşmandan değil, içerden, yani ihanetle olduğunu ima eder. “Veririm bu kelleyi efeler, gelmem de imana, gelmem de amana” Burada kahramanlıktan dönüş yok, mücadeleden dönüş yok mesajı vardır. Hiçbir güç kahramanı toplumsal ve kişisel onur ve mücadelesinden çeviremez. İmana gelmem, burada metaforiktir, zorla boyun eğmem, diz çöküp af dilemem, asla teslim olmam anlamına gelir. Bu tavır, zeybekliğin asla affetmeyen ve boyun eğmeyen tarafını en sert şekilde vurgular.

“Beydağı'nın ardında efeler, kaplan da inler, aslan da inler” Dağ, kaplan, aslan gibi imgeler, zeybeğin doğayla birleşip destansı bir kahraman haline geldiğini gösterir. Ger Ali yalnızca bir adam değil, yedi dağlara yayılmış bir destandır. Yani “Yedi dağların da destanı, aslan da Ger Ali'm” Bu dizeyle Ger Ali, artık halk anlatılarında yaşayan bir efsaneye dönüşür. Sıradan bir efe değildir, çok büyük bir halk kahramanıdır.

4.5.62. Gümüşlü Cezvelerim Gaynar Ocakta (Tekelioğlu Gurbet Havası)

Uzun Hava Rep. No: 230, Yöre: Burdur/Tefenni, Kaynak Kişi: Mustafa Kara, Derleyen: Hamit Çine.

Haydülen gümüşlü cezvelerim gaynar ocakta of of
Fişeklik de belimde de martin gucakta efeler of of
Haydülen gine galmışın da sarı sarı sıcakta of of

Tekeli de oğlu diye de namım var benim
Ala bıçak üstünde de şanım var benim öf

Haydülen alt yanımdeniz de üst yanımden balkan öf öf
Asmışım da kıratın boynuna yıldızlı kalkan öf
Yada yanıma gelmesin de ölümden korkan öf öf

Tekeli de oğlu diye de namım var benim
Ala bıçak üstünde de şanım var benim öf

Haydülen gazsınlar gabirimi de köprüden yüze
Yönüme döndersinler de sıladan yüze
Haydülen bizden de selamlar olsun kadersiz gıza

Tekeli de oğlu diye de namım var benim
Ala bıçak üstünde de şanım var benim öf

(Kaynak: <https://www.repertukul.com/GUMUSLU-CEZVELERIM-GAYNAR-OCAKTA-Tekelioğlu-Gurbet-Havasi-230>)

“Gümüşlü Cezvelerim Gaynar Ocakta (Tekelioğlu Gurbet Havası)”, kahramanlık temasıyla bezenmiş bir türküdür. Burdur/Tefenni yöresine ait bu uzun havada “Tekelioğlu” olarak adlandırılan halk kahramanı, hem bir gurbet ehli, hem bıçak sırtı bir yiğit, güçlü bir kahraman, hem de kendi kaderine meydan okuyan bir efe olarak yansıtılır. Türküdeki imgeler, zeybek kültürünün sembolleriyle zenginleşmiş bir kahramanlık anlatısı formu sunmaktadır. “Fişeklik de belimde de Martin gucakta” Fişeklik önemli bir savaş donanımıdır. Ve bir çeşit kahramanlık sembolüdür. Martin, türkülerde çokça geçen

uzun namlulu tüfek, direniş silahı, hazır durumda; kahraman dağda değil, ani müdahaleye hazırlık hâlinededir. Bu dize, hazırda bekleyen, korkusuz, önden giden efe karakterini yansıtır.

“Haydülen gine galmışın da sarı sarı sıcakta” Bu satırda hem zorlu koşullar hem de bitmek bilmeyen gurbet çilesi yer alır. Kahraman, sıcağın altında yalnız, sabırla ve dirençle ayakta kalmaya çalışan bir yiğittir. “Tekeli de oğlu diye de namım var benim” Bu ifade ile kahraman namıyla anılır hale gelmiş, birey olmaktan çıkıp bir halk tipine dönüşmüştür diyebiliriz. “Tekelioğlu” artık kişisel değil, simgesel bir isimdir ve efsaneleşmiş halk kahramanı tipinin en belirgin göstergesidir.

“Ala bıçak üstünde de şanım var benim” Bıçak, zeybekliğin ve efeliğin sembolüdür. Ala bıçak; gösterişli, işlenmiş, cesareti temsil eden keskinlik timsalidir. Üzerinde şan taşınan bıçak, onurlu savaşın, korkusuzluğun çok önemli bir imgesidir. “Alt yanımdeniz de üst yanımdeniz Balkan” Kahraman bir coğrafyanın sınırı gibidir ifadede, hem denize hem Balkanlara bakar. Bu dizelerle Tekelioğlu bölgesel kahramanlıktan çıkıp ulusal sınır kahramanlığına kadar uzanır diyebiliriz. Aynı zamanda kahramanın çok yönlü bir tehdit ortamında yaşayan çok kuvvetli, düşmana korku salan bir direniş sembolü olduğunu da anlayabiliriz.

“Asmışım da kıratın boynuna yıldızlı kalkan” Kalkan ve yıldız, direnişin bayrağı benzetmesi gibidir. Kırat; zeybeğin yol arkadaşıdır, burada simgesel güçle donanmıştır. Bu satır, kahramanın kutsal bir görevle donatıldığını ima eder.

“Yada yanıma gelmesin de ölümden korkan” Kahramanın ne kadar güçlü olduğunu ve kendine ne kadar çok güvendiğini anlıyoruz. Kahraman, yanında yalnızca cesur olanları ister. Bu açıkça bir tavidir ve bir efelik bildirgesi gibidir. “Gassınlar gabirimi de köprüden yüze / Yönüme döndersinler de Sıla’dan yüze” Kahraman gurbette ölümü anlıyoruz ama yönü sıla olsun istenir. Yüzü sıla’ya dönen mezar; eviyle, halkıyla, toprakla bağı asla kesilmemiş bir büyük kahramandır. Halk arasında direniş sembolü olmuş ve efsaneleşmiştir. Türküdeki seslenişler hem hayattayken cesur oluşuna, hem ölümden bile vatanla bağına vurgu yapar.

SONUÇ

Kahramanlık, insanlık tarihi kadar eski bir anlatı konusudur. Ancak bu anlatı, yalnızca bireysel cesaret örnekleri ya da savaş meydanlarında kazanılan zaferlerden ibaret değildir. Kahramanlık, her toplumun kendi tarihsel tecrübeleri, inanç yapısı, sosyolojik dinamikleri ve kültürel kodlarıyla şekillenen; kolektif değerler sistemine dayalı olarak inşa edilen sembolik bir kavramdır. Bu bağlamda kahraman, bir toplumun en yüce ideallerini adeta bedeninde taşıyan bir timsaldir. Onun cesareti, sadece düşmana karşı değil; haksızlığa, zulme, işgale, ihanete, hatta kimi zaman kadere karşı bir duruşu temsil eder. Ve kahraman, çoğu zaman yalnızca kitap sayfalarında değil; halkın belleğinde, sözcüklerinde, melodilerinde ve hafızasında yaşamaya devam eder.

Bu tez, Türk kültür tarihinde kahramanlık olgusunun tarihsel seyriyle biçimlenen anlam dünyasını çözümlmeyi ve bu anlam dünyasının halk anlatılarının en güçlü taşıyıcılarından biri olan türkölere nasıl yansıdığını ortaya koymayı amaçlamıştır. Kahramanlık, Türk toplumu için yalnızca bireysel cesaretin ya da askeri başarının göstergesi değil; aynı zamanda tarihsel hafızayı, toplumsal dayanışmayı, adalet arayışını ve kolektif değerleri içeren çok katmanlı bir kültürel fenomendir. Bu olgu, yüzyıllar boyunca şekillenmiş ve halk anlatılarında biçim bularak günümüze kadar ulaşmıştır.

Uluslar için destanlar, hem kültürel hem de tarihsel anlamda büyük bir öneme sahiptir. Destanlar, milletlerin geçmişini, kültürünü, yaşam tarzını, kahramanlıklarını, değerlerini, inançlarını ve toplumsal yapısını anlatan sözlü ya da yazılı anlatılardır. Destanlar, ulusların geçmişinde iz bırakan, önemli olayları ve kahramanlıkları kuşaklar arası aktarımda önemli bir araçtır. Destanlar, asıl olarak ulusal kimliğin ve ulus değerlerinin yansıması ve destekleyicisidir. Destan kahramanları, destanın mitolojik öyküsü, destanın mitolojik sembolleri her daim ortak bir tarihi, kimliği ve kültürel belleği pekiştirir. Bu sayede ulusal birlik ve beraberliği sağlar. Halkına cesaret aşılar, zor zamanlarda moral sağlar ve toplumların sadece yaşadığı anını değil geleceğini de şekillendirir. Dolayısıyla destanlarda geçen her motif birer kültür yansıması ve değerler sembolüdür. Destanlar milletlerin kahramanlık öyküleridir. Bir milletin kahramanına ve kahramanlık algısına bakmak istiyorsak destanına bakmak o millet hakkında bize büyük oranda fikir verebilir. O milleti, en ince en hassas duygularına kadar anlamamızı tanımamızı sağlayabilir. Bu

sebeple de biz çalışmamızda, Türk kültür tarihinde kahramanlık algısını, anlayışını yansıtabilmek adına destan türüne ağırlık verdik. Ve çoğunlukla buradan yola çıkarak analiz ettiğimiz kahramanlık olgusunun devirler, dönemler değiştikçe nasıl dönüşüm, değişim gösterip zaman içinde nasıl evrildiğini tespit edip son tahlilde türkülerdeki kahraman tipi ve kahramanlık anlayışı ile nasıl benzerlikler ve farklılıklar gösterdiğini ortaya koyduk.

Türk kültür tarihinde kahramanlık anlayışı, toplumun inanç sistemi, yaşam tarzı ve sosyo-kültürel yapısıyla doğrudan ilişkilidir ve tarihsel süreç içerisinde önemli değişim ve dönüşümler geçirmiştir. En eski Türk topluluklarında kahramanlık, doğrudan doğayla mücadele, topluluğun varlığını sürdürmesi ve bireysel yiğitlik üzerinden tanımlanmıştır. Bu dönem kahramanları, genellikle doğaüstü güçlere sahip, yarı-tanrı, mitolojik kahramanlar olarak karşımıza çıkar. Dağ, ağaç, kurt, ışık, rüzgâr gibi doğa unsurları ile özdeşleşen kahramanlar, sadece fizikî güçleriyle değil, doğayla kurdukları kutsal bağ ile de yüceltilmişlerdir. İslamiyet öncesi Türk toplumlarında kahramanlık anlayışı, mitolojik temel üzerine şekillenmiş ve büyük ölçüde aileyi, aşireti ve boyu koruma sorumluluğu ile bütünleşmiştir. Bu dönemde kahramanlık, bireysel yiğitlik kadar, kutsal varlıklar ve gökyüzüyle olan ilişkilerle de desteklenmiş; kahraman, toplumun manevi lideri ve koruyucusu olmuştur. Oğuz Kağan gibi kahramanlarda görüldüğü üzere, ideal kahraman hem savaşçı, hem bilge, hem de doğrudan kutsal bir soyun temsilcisidir. Bu dönemde kahramanlık, daha çok fiziki güç, cesaret, savaşçılık ve liderlik gibi özelliklerle tanımlanıyordu ve kahramanın öne çıkan özellikleri; yiğitliği, olağanüstü gücü, cesareti, yenilmezliği, savaşçılığı, bağımsızlığı ve boyunu korumasıydı. Aynı zamanda doğanın her türlü çetin zorluklarına karşı mücadele eden kahramanlar, Gök Tanrı'dan güç alırlar, kutsal hayvanlarla özdeşleşirlerdi. Ancak Eski Türklerde kahramanlık anlayışı, İslamiyet'in kabulünden sonra önemli değişiklikler göstermiştir. Eski Türklerin kahramanlık anlayışı temel olarak alp yani yiğit, cesur savaşçı kavramı etrafında şekillenmişken, İslamiyet'in kabulüyle birlikte bu anlayış, gazi yani din için savaşan kahraman ve eren yani manevi kahraman kavramlarıyla daha farklı bir boyut kazanmıştır. Kahramanlık anlayışı, savaşçı özelliklerin yanı sıra dini ve ahlaki değerlerle de iç içe geçmiştir. İslamiyet'in kabulüyle birlikte kahramanlık anlayışı, manevi ve ahlaki değerlere daha fazla önem veren bir yapıya dönüşmüştür. Bu dönemde kahramanlık, sadece fiziksel güç ve savaşçılıkla değil, aynı zamanda dini değerler, adalet ve toplumsal

sorumlulukla ilişkilendirilmiştir. Gazi ve mücahit anlayışı bu döneme damgasını vurmuştur. Gazi, din için savaşan, İslam'ı yaymak ve korumak amacıyla mücadele eden kahramandır. Eski Türklerdeki alp kavramı, İslamiyet sonrasında gazi kavramına dönüşmüştür. Fetih anlayışına dayalı kahramanlık ön plana çıkmıştır. Kahramanlık, sadece düşmanı yenmek değil, aynı zamanda İslam'ı yaymak ve adaletli bir yönetim kurmak anlamına da gelmiştir. Eren ve Alperen anlayışı görülür ve bu demektir ki, Eren, İslam'ın tasavvufi yönünü benimsemiş, halkı irşad eden ve manevi kahraman olan kişidir. Alperen hem savaşçı hem de derviş olan, İslamiyet'i hem kılıçla hem de sözle yayan kişidir yani Ahmet Yesevi gibi, İslam'ın hoşgörülü ve barışçıl yönünü temsil eden manevi kahramandır. Bu dönemde ahlaki ve dini değerler ön plana çıkar; adalet, merhamet, hoşgörü gibi. Adalet, kahramanlık artık sadece savaşta cesaret göstermekle değil, aynı zamanda adil bir yönetici ve hakkını savunan bir lider olmakla ilişkilendirilmiştir. Merhamet ve hoşgörü, Eski Türklerdeki sert ve savaşçı kahraman tipinin yerini alarak, halkını gözeten bir lider anlayışına yerini bırakmıştır. İslamiyet öncesi dönemde kahramanlar doğaüstü güçlerle donatılırken, İslamiyet sonrasında kahramanlık dini motiflerle zenginleştirilmiştir. Dede Korkut Hikâyeleri, hem İslam öncesi Alp tipini hem de İslamiyet'in etkisiyle Gazi ve Eren tipini birleştiren hikâyelerdir. Battal Gazi Destanı, Anadolu'nun İslamlaşması sürecinde ortaya çıkan kahramanlık destanıdır. Kahraman, İslam için savaşan ve mücadele eden bir kişidir. Fiziksel güç ve savaşçılığın ön planda olduğu kahramanlık anlayışı, din, adalet, ahlak ve hoşgörü temelleriyle zenginleşmiştir. Savaşta cesaret gösteren kahraman tipi yerini, halkını koruyan, devleti adaletli şekilde yöneten ve dini değerleri savunan, yayan daha manevi bir kahraman anlayışına bırakmıştır. Bu dönüşüm, Türklerin tarih sahnesinde hem savaşçı hem de adaletli aynı zamanda da hoşgörülü bir millet olarak yer almalarını sağlamıştır.

İslamiyet'in kabulüyle birlikte kahramanlık algısında önemli bir kırılma yaşanmıştır. Artık kahramanlık sadece soyun, boyun ya da milletin bekası için değil, din uğruna da mücadele için gösterilmeye başlamıştır. Gazi tipi temsilinde, kahramanlık, İslami adaletin ve Allah'ın emirinin yeryüzünde yayılması amacıyla meşrulaştırılmıştır. Bu dönemde kahramanlık ideali, dünyevî zaferlerin yanında uhrevî ödüllerle yani şehitlik, cennet ile taçlandırılmış, yiğitlik ve fedakârlık kavramları İslami değerlerle harmanlanmıştır.

İslamiyet'in etkisindeki destanlarda kahramanlık unsuru, aslında eski Türk destan geleneğinin devamı niteliğinde olup, İslami değerlerle harmanlanarak şekillenmiştir. Bu destanlarda kahramanlar, sadece fiziksel güç ve cesaretleriyle değil, aynı zamanda dinî inançları, adalet anlayışları ve erdemleri ile de öne çıkarlar. İslamiyet öncesi Türk destanlarında kahramanlar Gök Tanrı inancına dayalı bir kutsallık taşıırken, İslamiyet etkisindeki destanlarda kahramanlar Allah'ın yardımına mazhar olmuş mücahitler olarak tasvir edilir. Örneğin, Battal Gazi Destanı'nda Battal Gazi, Allah yolunda savaşan bir İslam savaşçısıdır. Manas Destanı'nda Manas, İslam'ı yaymak için mücadele eden bir kahramandır. Bu destanlarda kahramanlık, sadece kişisel cesaret veya savaşçılık değil, İslam'ı yayma mücadelesi ve gaza ruhu ile iç içedir. Kahramanlar, İslam düşmanlarıyla mücadele ederek dini yaymaya çalışırlar. Satuk Buğra Han Destanı'nda kahraman, Karahanlı hükümdarı olup İslamiyet'i kabul ettikten sonra onu yaymak için savaşır. Danişmendname'de Danişmend Gazi, Anadolu'nun fethi için Bizanslılarla mücadele eden bir İslam kahramanıdır. Kahramanlar sadece savaşçı değil, aynı zamanda adaletin ve doğruluğun temsilcisidir. Haksızlığa, zulme karşı koyar ve mazlumları korurlar. Köroğlu Destanı'nda Köroğlu, zalim yöneticilere karşı halkın yanında olan bir kahramandır. Manas Destanı'nda Manas, halkını düşmanlardan koruyup birlik içinde tutmaya çalışan bir liderdir. Bu destan kahramanları, olağanüstü fiziksel ve ruhsal özelliklere sahiptirler. Onlar tek başlarına ordulara karşı savaşabilir, doğaüstü yeteneklere sahip olabilirler ve çoğu zaman ilahi bir yardımla zafer kazanırlar. Battal Gazi anlatılarında, kahramanın kılıcıyla düşman ordularını devirdiği sahneler meşhurdur. Manas binlerce düşmana karşı tek başına savaşabilen bir savaşçı olarak anlatılır. İslam öncesi Türk destanlarında o dönemin inançları etkisiyle kahramanlar güç ve kudretini Tanrı'dan almış kabul edilirken, kutsal kabul edilen kurtlar, sihirli kılıçlar, olağanüstü ve tabiatüstü güçler tarafından desteklenirken, İslamiyet etkisindeki destanlarda ise Allah'ın yardımı, kutsal ve haberci olan rüyalar, evliya ve meleklerin desteği ön plana çıkar. Battal Gazi Destanı'nda, Battal Gazi zor durumdayken Allah'ın ona yardım ettiği anlatılır. Satuk Buğra Han Destanı'nda kahraman, rüyasında bir işaret alarak İslamiyet'i kabul eder. İslamiyet etkisindeki destanlarda kahramanlık, yalnızca bireysel cesaret ve güçle değil, inanç, adalet, cihad ve halkı koruma gibi değerlerle birleşerek şekillenmiştir. Bu kahramanlar, hem fiziksel hem de manevi olarak güçlüdür ve Allah'ın desteğiyle büyük

mücadeleler verirler. Bu yönleriyle İslami destan kahramanları, hem dini hem de toplumsal bir misyon üstlenen kahramanlardır.

Osmanlı döneminde ise kahramanlık daha kurumsal bir yapıya kavuşmuştur. Devlet düzeni ve disiplin ön planda tutulmuş; bireysel yiğitlik anlayışı, ordu ve devlet hizmeti içinde anlam kazanmıştır. Osmanlı kahramanlığı, bireysel şöhretten çok, devlete ve sultana sadakat çerçevesinde değerlendirilmiştir. Fetihler, gazâlar, padişaha hizmet gibi kavramlar ön plana çıkmış; bireysel kahramanlık öyküleri ise daha çok yerel hikâyelerde ve halk anlatılarında varlığını sürdürmüştür. Aynı zamanda bu dönemde, kahramanlık anlatıları destanî özellikten uzaklaşıp daha realist ve tarihsel bir zemin kazanmıştır.

Cumhuriyet dönemiyle birlikte kahramanlık anlayışında modernleşme ve sekülerleşme etkileri belirginleşmiştir. Artık kahramanlık, sadece din veya hükümdar adına değil, millet adına, vatan uğruna sergilenen bir erdem olarak tanımlanmıştır. Bireyin, ulusun bağımsızlığı ve özgürlüğü için fedakârlık yapması esastır. Kurtuluş Savaşı'ndan doğan kahramanlık miti, Mustafa Kemal Atatürk etrafında somutlaşmış; kahramanlık, modern bir ulus-devlet inşasının temel değerlerinden biri hâline gelmiştir. Cumhuriyet dönemi kahramanı, geçmişin kutsal-soy anlayışlı kahramanlarından farklı olarak, eğitilmiş, bilinçli ve halktan biri olabilen bir yapı sergiler ve kahramanın nezdinde eğitim kültür ön plana çıkar.

Bu dönemsel değişim ve dönüşümler, Türk kahramanlık anlayışının bir yandan kadim köklerine sadık kalırken, diğer yandan çağın ihtiyaçlarına ve ideolojik değişimlere uyum sağlama yeteneğini de göstermektedir. Özünde kahramanlık, her dönemde toplumsal varoluşun temel dayanaklarından biri olmuş; ancak bu varoluşun amacı, araçları ve meşruiyet kaynakları, tarihsel süreç içerisinde farklılık arz etmiştir. Eski Türkler için kahramanlık, doğayla ve görünmeyen güçlerle mücadele iken; İslamiyet sonrası dönemlerde Allah için savaşmak; Osmanlı'da devlet için hizmet etmek; Cumhuriyet'te ise millet için yaşamak ve gerektiğinde vatan için ölmek olarak yeniden tanımlanmıştır. Sonuç olarak, Türk kültüründe kahramanlık, tarihsel süreklilik ve değişim arasında dinamik bir denge kurmuş; toplumun değer dünyasını, mücadele biçimlerini ve kimlik algısını yansıtan çok katmanlı bir olgu olarak varlığını sürdürmüştür.

Tüm bu tarihî ve kültürel süreçler göz önünde bulundurulduğunda, bu çalışmanın amacı; kahramanlık temasının Türk halk türküleri içerisindeki temsiline tarihsel bir perspektiften bakmak, farklı dönemlerdeki kahramanlık tipolojilerini karşılaştırmak, kullanılan sembollerini çözümlemek ve bu anlatıların kültürel bellekle ilişkisini ortaya koymaktır. Çalışma bu yönüyle, yalnızca bir folklor araştırması değil; aynı zamanda kültürel kimlik, tarihî süreklilik ve ideolojik yapıların sözlü kültürdeki karşılıklarını anlamaya yönelik disiplinlerarası bir yaklaşımı içermektedir. Bu tez, türkü metinlerinin taşıdığı tarihsel ve kültürel anlamların sistematik biçimde incelenmesiyle, hem kahramanlık olgusunun Türk kültüründeki dönüşümünü hem de türkülerin bu dönüşümdeki aracı ve taşıyıcı rolünü gözler önüne sermektedir. Bu çalışma, Türk halk kültürünün sözlü anlatı formlarından biri olan türkülerdeki kahramanlık anlayışını, Türk kültür tarihinin çeşitli dönemlerindeki arkaik yani destan dönemi, İslamiyet öncesi, İslamiyet sonrası ve Cumhuriyet dönemi kahramanlık tipolojileriyle karşılaştırmalı biçimde inceleme hedefiyle yürütülmüştür. Türkülerin sadece birer müzikal ürün değil, aynı zamanda halkın zihinsel ve toplumsal değer dünyasını yansıtan, büyük anlamlar taşıyan, tarihsel mesajlar veren kültürel hafıza metinleri olduğu anlayışı bu çalışmanın temel varsayımını oluşturmuştur. Bu çalışma, hem Türk halk kültürü çalışmalarına hem de kahramanlık temasının türkü temsili biçimlerine ilişkin araştırmalara katkı sunmayı hedeflemiştir. Türküler aracılığıyla halkın kahramanlık anlayışının tarihsel olarak nasıl şekillendiğini ortaya koyması bakımından çalışma, sadece akademik düzeyde değil; bir kültür mirası kabul edilebilecek kahramanlık türkülerinin korunması ve anlaşılması açısından da önemli bir işlev görmektedir.

Araştırmanın kavramsal boyutunda; bir sanat ve edebiyat ürünü olan türkülerde kahramanlığın Türk kültür tarihi çerçevesinde nasıl yansıdığını, tarihi gerçeklik içinde nasıl dönüşüm ve değişimlere uğrayıp türkülerde ne şekilde aktettiğini belirleyip ortaya koymaktayız. Özellikle kahramanlık, arkaik devirden modern devirlere kadar tarihsel bir incelemeye tabi tutulup, içerdiği kültürel değerleri ve gelenek sistemindeki algılanışı itibarıyla değişim, dönüşüm, farklılıkları ya da benzerlikleri ile eleştirel bir bakış açısı ile değerlendirilmiştir. Ve buraya kadar vardığımız kahramanlık bulguları karşılaştırmalı bir bakışla türkülerde nasıl bir yansıma gösterdiği ve türkü zemininde kahramanlığın Türk kültürünü nasıl temsil etmekte olduğu incelenmiştir. Çalışma, kavramsal açıdan kahramanlık, Türk kültüründe kahramanlık ve türkülerde kahramanlık olmak üzere üç ana temel üzerine inşa edilmiştir. Tezin ilk bölümlerinde, kahramanlık ve kahraman

kavramları; etimolojik kökenleri, mitolojik temelleri ve sosyolojik bağlamlarıyla birlikte ele alınmış, ardından Türk kültür tarihinde kahramanlık olgusunun İslamiyet öncesi ve sonrası dönemlerde nasıl şekillendiği tarihsel gerçeklikle birlikte detaylı biçimde incelenmiştir. Bu tarihsel çözümleme, kahramanlık anlayışının zamanla dönüşse de özde belirli değerleri koruyarak süreklilik arz ettiğini ortaya koymuştur. Pre-İslami dönemde doğayla uyumlu, savaşçı ve ruhani niteliklerle öne çıkan kahraman tipi; İslami dönemde dinî motiflerle, ahlaki ideallerle ve adalet arayışıyla daha da zenginleşmiş; Cumhuriyet dönemiyle birlikte modern vatanseverlik ve toplumsal fedakârlık temalarıyla yeniden biçimlenmiştir.

Çalışmanın esas katkı noktası, bu tarihsel-kavramsal arka planın halk türkülerindeki yansımalarının somut verilerle analiz edilmesidir. TRT Türk Halk Müziği Repertuvarı'ndan seçilen 62 kahramanlık temalı türkü, yapısal ve tematik çözümlemeye tabi tutulmuş; her bir türkünün içerdiği kahramanlık anlayışı, temsil ettiği değerler ve yansıttığı halk ideolojisi ayrı ayrı değerlendirilmiştir. Bu inceleme sonucunda, halk türkülerinde yer alan kahramanların yalnızca tarihî şahsiyetlerden ibaret olmadığı, aynı zamanda halkın adalet, direnç ve özgürlük arzusunun birer temsili olduğu görülmüştür.

Türküler için, milletin eşsiz benzersiz bir yaratma yeteneğinin göstergesi olduğunu söylemek mümkündür. Geçmişten geleceğe tarihsellik içerisinde kültürel yaratım yolculuğunda, Türk milletin hem bireysel hem de toplumsal hayatlarında, yaşam tarzı, alışkanlık, kültürel yapı, duygu ve düşüncelerini söz ve ezgi birlikteliğiyle dışa vurmaları türkülerde başka yaratım ve türlerden çok farklı bir derinlik, önem, ayrıcalık ve içerik kazandırmıştır. Araştırmanın kavramsal çerçevesi; bir sanat ve edebiyat ürünü olan türkü ve kahramanlığın Türk kültür tarihi çerçevesinde kahramanlık anlayışı zemininde türkülerde nasıl yansıdığı, tarihi gerçeklik içinde nasıl dönüşüm ve değişimlere uğrayıp türkülerde ne şekilde aksettğini belirleyip ortaya koymaktır. Özellikle kahramanlık, arkaik devirlerden modern devirlere kadar tarihsel bir incelemeye tabi tutulup, içerdiği kültürel değerleri ve gelenek sistemindeki algılanışı itibarıyla değişim, dönüşüm ve farklılıkları ya da benzerlikleri ile eleştirel bir bakış açısı ile değerlendirilmiştir. Ve buraya kadar vardığımız kahramanlık bulguları karşılaştırmalı bir bakışla türkülerde nasıl bir yansıma göstermekte olduğu ve türkü zemininde kahramanlığın Türk kültürünü nasıl temsil etmekte olduğu incelenmiştir. Türküler Türk milletin ortak bir sesi olarak kabul

edilebilir ve kültürün temellerini, en hassas noktalarını yansıtmaya vesile olabilme gücü olan çok önemli bir türdür.

Türkülerdeki kahramanlık algısı; kimi zaman bir savaşçıyı, kimi zaman bir efe ya da zeybeği, kimi zaman da haksızlığa başkaldıran bir eşkiya tipini temsil eder. Bu karakterler, bireysel özelliklerinden bağımsız olarak bir halk tipi hâline gelir ve halkın kolektif değerlerini dillendirir. Bu yönüyle türkü, yalnızca bir müzik biçimi değil, aynı zamanda halkın kendi kahramanlık anlatısını inşa ettiği, geçmişle bağ kurduğu ve toplumsal belleğini canlı tuttuğu bir kültürel hafıza biçimidir.

Türk halk müziğinde kahramanlık temalı türküler, tarihsel olayları kayıt altına almanın ötesinde, bir kültürün kendi değerlerini, ideallerini ve kahramanlık normlarını yeniden üretme işlevi de görmektedir. Bu bağlamda türkülerin, tarih yazımı açısından alternatif bir kaynak olarak ele alınabileceği; özellikle halkın gözünden tarih ve kahramanlık anlayışının nasıl şekillendiğine dair önemli ipuçları sunduğu söylenebilir. Türk halk kültüründe türkü, sadece bir müzikal ifade biçimi değil; aynı zamanda toplumsal hafızanın taşıyıcısı, sözlü tarihsel bir belge ve kültürel kimliğin inşa aracı niteliğindedir. Halkın yaşadığı acıları, sevinçleri, mücadeleleri ve özlemleri dile getiren türküler, bireysel olanı kolektif kılar; bireyin yaşantısını toplumun değerler dünyasına bağlar. Bu yönüyle türkü, kahramanlık anlatılarının hem doğduğu hem de yaşatıldığı en etkili sözlü anlatı türlerinden biridir.

Türk kültür tarihinde kahramanlık, İslamiyet öncesi dönemin “alp” tipinden başlayarak İslami dönemin “gazi”sine, Osmanlı’nın “serdengeçti”sinden Cumhuriyet döneminin “asker” ve “şehit” kahramanlarına kadar çok katmanlı bir dönüşüm geçirmiştir. Bu dönüşüm, toplumsal, siyasal ve inanç temelli yapılarla şekillenmiş; kahramanlık sadece bireysel bir kahramanlık değil, aynı zamanda bir ideolojik taşıyıcı ve toplumsal aidiyet kaynağı hâline gelmiştir. Bu tarihî serüven boyunca, Köroğlu, Oğuz Kağan, Battal Gazi, Sarı Saltuk, Danişmend Gazi, Genç Osman, Dadaloğlu, Atatürk gibi kahramanlar halkın hafızasında farklı biçimlerde inşa edilmiş ve bu inşa süreci çoğu zaman da türkü aracılığıyla gerçekleştirilmiştir. Türkülerin içerdiği kahramanlık anlatıları, yalnızca olay aktarımı değil; aynı zamanda ahlakî ideallerin, kolektif değerlerin, vatan sevgisinin, adalet arayışının ve direniş ruhunun sembolik temsilidir. “Yan anam yan bana derler Genç Osman” ya da “Varın bakın çantasında nesi var / Bir kuru ekmekle bir mor fesi var”

gibi dizelerde, yalnızca bir kahramanın ölümü değil; halkın kendi içinden çıkan bir figürle özdeşleşmesi, ona yüklediği anlam ve ona duyduğu saygı dile getirilir. Bu anlatılar aracılığıyla kahramanlık, yalnızca geçmişe ait bir olay değil; bugüne taşınan ve geleceğe miras bırakılan kültürel bir değer hâline gelir. Türküler, halkın tarihsel kırılmalar karşısında geliştirdiği direnç biçimlerini, inançlarını ve değer sistemlerini sembolik olarak yaşatmaktadır.

Öte yandan, modernleşme ile birlikte kahramanlık anlayışında da değişim yaşanmış; özellikle Cumhuriyet dönemiyle birlikte bireysel kahramanlık yerini kolektif direnişe, lider figürüne ve milletin bütününe temsil eden sembollere bırakmıştır. Bu değişim, halk türkülerine de yansımış; “Hoş Gelişler Ola”, “Yemen Türküsü”, “Dumlupınar Şehitleri”, “Atatürk’e Ağıt” gibi eserlerle yeni bir kahramanlık dili ortaya çıkmıştır. Bu yeni dilde, kahraman artık sadece bir yiğit ya da savaşçı değil; milletin kaderini sırtlayan, milleti ayağa kaldıran, adeta halkın kendisiyle bütünleşmiş bir varlıktır.

Türk kültür tarihinde kahramanlık anlayışı sadece değerler düzeyinde değil, kullanılan motifler açısından da dikkate değer değişim ve dönüşümler yaşamıştır. Bu motifler, her dönemin kahramanlık algısının simgesel ifadesi niteliğindedir. Eski Türk topluluklarında kahramanlık motifleri büyük ölçüde doğa ve doğaüstü güçlerle bağlantılıdır. Örneğin; kurt, topluluğu kurtuluşa götüren rehber sembolü olarak görülmüştür. Dağ, güç ve dayanıklılığın sembolü ve kutsal mekân kabulü olmuştur diyebiliriz. Ağaç, hayatın kaynağı ve kutsal soyun simgesi olarak kabul edilmektedir. Işık, ilahi kaynaklı kutsallık ve seçilmişlik alametidir. At, kahramanın ayrılmaz yol arkadaşıdır ve onun en yakın dostudur. Bu dönemde kahraman, doğayla uyum içinde yaşayan, aynı zamanda onunla mücadele edebilen kutsal bir varlık olarak tasvir edilir. Kutsal doğum, kahraman için bir seçilmişlik vurgusudur. Gök ve güneş, kahramanın ilahi koruyucularıdır. Yine Bozkurt, boyu ve milleti kurtuluşa taşıyan kutsal rehber olarak kabul edilir.

İslamiyet sonrası dönemde kahramanlık motiflerinde İslam inancının etkisiyle motiflerin dini içerikleri belirginleşir. Gazi ya da Şehit motifi, İslam uğruna savaşan ve bu uğurda can veren kahramandır. Hilal, dini kimliğin ve mücadelenin sembolüdür. Rüyada ilahi işaret yani fetih müjdeleri gibi kahramanın misyonunu tanımlayan rüya motifleridir. Bu dönemde kahramanlık, Allah için yapılan mücadeleye bağlanarak, dünyevi kahramanlıkla uhrevî ödüllerin birleştirildiği bir yapı kazanır.

Osmanlı Döneminde, kahramanlık motifleri devlet ve düzen kavramları etrafında şekillenir. Sancak, devletin ve İslam'ın sancağını taşımak kutsal bir görevdir. Padişaha bağlılık, mutlak sadakattir ve kahramanlıkla eşdeğer görülmektedir. Kalelerin fethini, Osmanlı dönemi destanlarında ayrıntılarıyla gördük, bu kahramanlığın somut başarısı ve yüceltilmesidir. Yeniçeri kahramanlığı, bireysel yiğitlik, kolektif bir disiplin içinde görülmektedir. Osmanlı'da kahramanlık, genel olarak bireysel kahramanlardan çok kurumlar ve toplumsal yapılar üzerinden tanımlanmaktadır.

Cumhuriyetle birlikte kahramanlık seküler bir yapıya evrilir ve yeni motiflerle ifade bulur. Vatan, toprak ve ulusal bağımsızlık için yapılan mücadele kutsallaştırılır. Bağımsızlık, kahramanın nihai amacı milletin hürriyetini sağlamaktır. Eğitim, yani cehalete ve geri kalmışlığa karşı savaşan birey de kahraman kabul edilir. Bayrak; ulusal birliğin, özgürlüğün ve fedakârlığın simgesidir. Bu dönemin kahramanları sadece savaşta değil, bilimde, sanatta ve toplumun her alanında fedakârlık gösteren kahramanlardır.

Türk kültür tarihinde kahramanlık motifleri, her dönemde toplumun kimlik inşasına hizmet edecek şekilde yeniden yorumlanmıştır. Eski Türklerde doğayla kutsal bir uyum, İslamiyet sonrası Allah için mücadele, Osmanlı'da devlet hizmeti, Cumhuriyet'te ise millet ve bağımsızlık kavramı, kahramanlık algısının merkezine yerleşmiştir. Motifler de bu büyük dönüşüm çizgisi boyunca hem süreklilik hem de değişim göstermiştir.

Türkülerde kullanılan motifler yani dağ, ova, at, kurşun, martini, fişeklik, mızrak, kılıç, kama, cepken, mezar, türkü söyleme arzusu, mücadele ve savaşmak arzusu, kahramanlık algısının görsel ve estetik kodlarını oluşturmaktadır; halk kahramanları, bu motiflerle birer kültürel simgeye dönüşmektedir.

Sonuç olarak, kahramanlık, Türk kültüründe yalnızca geçmişe ait bir kavram değil; bugün hâlâ halkın benliğinde, söyleminde ve müziğinde yaşayan bir değer sistemidir. Bu değer, halkın sözüyle dile gelmiş, türküsüyle ölümsüzleşmiştir. Kahramanlık türküleri, bir milletin hem geçmişle hesaplaşmasını hem de geleceğe dair umutlarını içinde barındıran derin ve çok yönlü metinlerdir. Bu yönüyle bu tez, kahramanlık anlatılarının yalnızca tarihsel değil; aynı zamanda estetik, sosyolojik ve kültürel bir araştırma objesi olduğunu bir kez daha gözler önüne sermektedir. Ve kahramanlık kavramının Türk kültür tarihindeki dönüşümünü türküler üzerinden değerlendirerek; halk bilimi, tarih, sosyoloji,

psikoloji gibi alanların çalışmalarına katkı sunan bütüncül ve disiplinlerarası bir yaklaşım ortaya koymuştur.

Bu tez çalışmasında, Türk halk edebiyatının en önemli sözlü anlatı türlerinden biri olan türkülerdeki kahramanlık olgusu ve kahramanlar, Türk kültürünün farklı tarihî dönemlerinde yani arkaik/destan dönemi, İslamiyet öncesi, İslamiyet sonrası ve Cumhuriyet döneminde şekillenen kahramanlık anlayışlarıyla karşılaştırmalı olarak incelenmiştir. Araştırma sonucunda şu temel bulgulara ulaşılmıştır: Türkülerdeki kahramanlar, mitolojik ya da doğaüstü nitelikler taşımaz; ancak halkın gözünde ahlaki, toplumsal ve sembolik olarak idealize edilmiş tiplerdir. Kahramanlık teması, türkülerde sadece savaş ya da çatışma eylemiyle değil; adalet arayışı, vefa, gurur, sevdâ, fedakârlık ve halkla özdeşleşme gibi değer kodlarıyla inşa edilir. Türkülerde at, dağ, martini, gurbet, kılıç, kama, sevdâ, kan, fişeklik, mezar gibi motifler kahramanlık anlatılarının anlam düzeyini şekillendirir ve kolektif belleğin sembolik taşıyıcıları olarak işlev görür. Yardımcı kahraman olarak da kabul edilebilecek at, yar, yoldaş, anne, halk gibi unsurlar kahramanın bireysel değil toplumsal bir özne oluşunu pekiştirir. Türkülerdeki kahramanlık, destan dönemindeki tanrısal yani Tanrı kutuyla gelen Tanrı soylu kahramanlık tipinden farklı olarak, yerel, insani ve halkla iç içe bir yapıya sahiptir. Ancak bu dönüşüme rağmen temel değerler yiğitlik, cesaret, adalet, fedakârlık duyguları korunmaktadır. Türküler, kahramanları sadece anlatmakla kalmaz; onları yaşatır, günceller ve halk belleğinde efsaneleştirir. Bu yönüyle türkû, halkın “kahraman üretme mekanizması” gibi işlev görür diyebiliriz. Bu bulgular, Türk halkının kahramanlık tahayyülünü şekillendiren temel dinamiklerin tarihsel sürekliliğini ve kültürel adaptasyon kapasitesini açıkça ortaya koymaktadır.

Motifler de, anlatılarda tekrar eden anlam yüklü öğelerdir. Kahramanlık anlatılarında Bozkurt, kutsal ışık, at, dağ, ağaç, su, ok-yay, kılıç, sonraki dönemlere gelince kurşun, fişeklik, cepken, sevdâ, gurbet, düşman, kurşun işlemezlilik gibi semboller, anlatıların taşıyıcı motifleridir. Motifler aracılığıyla halk, kahramanlarını tanımlar, sembolleşmiş tiplere dönüştürür. Yardımcı kahramanlar, Anlatının merkezindeki kahramanın başarıya ulaşmasını sağlayan ikincil figürlerdir. Türk halk türkülerinde bu figürler; yani at, kahramanın sevdiği kadın, annesi, yoldaş efeler, halk kitlesi veya silah gibi kişileştirilmiş

objelerdir. Destanlarda olduğu gibi türküde de yardımcı kahraman, ana karakterin kişilik inşasını tamamlayan unsur olarak işler ve her devirde karşılaşılan bir figürdür.

Türk kültüründe kahraman rolleri, tarih boyunca farklı dönemlerde ve coğrafyalarda şekillenmiş, halk hikâyeleri, destanlar, gelenekler ve modern yaratımlarla tarihsel süreklilik ve bütünlük içinde iç içe yoğrularak süregelmiştir. Türk kültüründe kahramanlar genellikle savaşçı olarak öne çıkarlar. Hâkim yargı bu yönde olmasına karşın bu kadar sınırlı değildir, tam aksine oldukça zengin ve çeşitlidir. Alp Er Tunga, Oğuz Kağan, Battal Gazi, Danişmend Gazi gibi kahramanlar, cesaretleri ve kahramanlıklarıyla halkın gözünde büyük ilgi, hayranlık ve saygı görmüşlerdir. Bu tür kahramanlar, vatani savunma, vatani milleti uğruna mertçe, kahramanca savaşma, her türlü zulme karşı durma, adalet sağlama gibi idealleri taşırlar. Geleneksel halk kahramanı olarak kabul edilen Köroğlu, Dadaloğlu gibi kahramanlar, halkın haklarını kollayan, savunan, güçlü ve adaletli kahramanlardır. Bu kahramanlar, halkın sesi olur ve bu sesi duyurur, zalimlere karşı mücadele eder ve özgürlüğü savunurlar. Mitolojik kahramanlar, Türk mitolojisinde ve şamanist inançlarda son derece büyük önem taşır, doğa ve hayvanlarla bütünleşmiş ya da doğayla güçlü bağları olan kahramanlar da yine çok önemli bir kahraman figürüdür ve topluma yol göstermek, felsefi bilgi aktarmak, zorluklarla mücadele, düşmana karşı koymak, halkına model olmak gibi her türlü kahramanlık şeklini gerçekleştirebilirler. Ergenekon gibi efsaneler, doğayla iç içe olan kahramanlık hikâyeleri sunar, Türk kültürü için her devirde önem taşıyan bir güçlü ve büyük bir sembol olan kurt yani Bozkurt yine önemli bir kahraman olarak kabul edilebilir. Türk tarihinin çok eski dönemlerine yani arkaik devirlere dayanan Oğuz Kağan, Bozkurt gibi karakterler de kahraman sembolü olarak millî kimlik ve kültürün temsili haline gelmiş efsanevi kahramanlardır. Bu kahramanlar, Türk milletin gücünü, birliğini ve direncini simgeler. Bu kahramanlar, toplumların değerlerini, ideallerini ve kültürel mirasını yansıtan sembollerdir ve zaman içinde değişen ve şekillenen kahramanlık tanımları, Türk halkının toplumsal yapısına ve tarihine büyük katkılar sağlamıştır. Kahramanlık her zaman sadece, düşmana karşı koymak, düşmanla mücadele etmek, savaşmak anlamına gelmez; bazen de bilgelikle, akılla, ilimle kahraman olmak ya da kahramanlık yapmak mümkündür. Türk kültür tarihinde böyle bilge kahramanlar da çok karşılaşılan kahraman örnekleridir. Bu tip bilge kahramanlar hem savaşçı hem de düşünsel lider, yol gösterici misyonu üstlenirler. Bu kahramanlar, halkı doğru yola yöneltme, adaletin ve ahlakın temsilcisi olma rolünü

yüklenirler. Dede Korkut, ak sakallı yaşlı bilge gibi kahramanlar, bazen mizahi bir dille bazen felsefi bazen dini bir bilgelikle insanlara doğruyu öğretirken, iyiliği, adaleti aşılarken aynı zamanda da çok önemli ve ciddi mesajlar verirler ve halkın geleneklerini koruyup bu gelenekleri doğru şekilde yaşatmaya çalışırlar, her zaman halkın moral kaynağı olan karakterlerdir. Hikâyelerde, bazen bir önder, bazen de bir bilge olarak karşımıza çıkar.

Kadın Kahramanlar da Türk kültüründe, önemli bir yer tutar. Kadın yaşamın yaradılışın kaynağı olarak görülmesi dolayısıyla çok kutsal bir önem taşır. Bu kutsiyetinin yanı sıra kadın Türklerde yeri gelir erkekle omuz omuza savaşır yerini yurdunu korur, yeri gelir güçlü dirayetli adaletli bir şekilde devlet yönetir yönetimde söz sahibi olur, bazen başka milletlere ahlakıyla, karakteriyle, kültürüyle model olur en basitten en karmaşığa kadının kahramanlığı her alanda kendini en etkili şekilde gösterir.

Kahramanlık, bireysel cesareti aşan, toplumun ortak değerleri uğruna gösterilen özverili eylemleri ifade eden kültürel bir olgudur. Türk kültür tarihinde kahramanlık, yalnızca fiziksel güç değil, adalet, ahlak, sadakat, bağlılık, töreye uyum veya direniş, gerektiğinde ise şehadet ile tanımlanır. Destanlarda doğaüstü ve soy temelli bir güce dayanırken, türkülerde daha çok halk içinden çıkmış bireyin, toplumsal adalet, vatan savunması veya kişisel onur uğruna verdiği mücadeleye dönüşmektedir. Halk kahramanı, sadece güçlü kişi değil; halkın adalet, direnç, cesaret, vefa ve erdem anlayışını temsil eden sembolik figürdür. Türkülerde halk kahramanları çoğu zaman bir kişiden çok bir idealin, halk vicdanının, yer yer de bir başkaldırının ifadesidir.

Araştırmada yer alan bulgular, kahramanlık anlayışının Türk halk kültüründe tarihsel süreklilik ve kültürel dönüşüm ekseninde şekillendiğini ortaya koymuştur. Eski Türk destanlarında tanrı kutu taşıyan yani kutsal soy temelli ve olağanüstü nitelikler taşıyan kahraman tipleri; zamanla bireysel cesareti, adaleti, onuru ve sadakati ön plana çıkaran halk kahramanlarına dönüşmüştür. Bu dönüşümde en belirgin yapı türkü metinlerinde karşımıza çıkmaktadır. Özellikle Köroğlu, zeybek/efe türkülerinde halkın adaletsizliğe karşı duyduğu tepki; eşkıya türkülerinde bireysel başkaldırının toplumsal meşruiyeti; aşiret ve bey türkülerinde aidiyetin ve soyun onuru; milli mücadele türkülerinde ise şehadet, fedakârlık ve ulusal bilinç ekseninde kahramanlık tiplerinin oluştuğu görülmektedir. Türkülerdeki kahramanlık anlatıları; yalnızca bireyin kahramanlığını

değil, yardımcı unsurlarla çevrelenmiş bir kolektif yapı olduğunu da göstermektedir. At, silah, sevdâ, anne, yoldaş gibi figürler yalnızca anlatının unsuru değil, halkın kahramana yüklediği yardımcı güçlerdir. Bu yapı, destanlarda kutsal hayvan ya da yoldaş olan unsurların, türkülerde yerleşmiş tiplere dönüştüğünü ancak at ve silah eşliğinin, yoldaşlığının hiçbir devirde önemini yitirmediğini de göstermektedir. Araştırma sonucunda kahramanlık türkülerinde şu temel değerlendirmelere ulaşılmıştır: Türk halkı kahramanlarını tarihsel bir devamlılık içinde var etmiş, onları halkın vicdanında yaşatmıştır, kahramanlık, sadece savaşmak değil; adaleti sağlamak, halkla bir olmak, zulme başkaldırmak ve gerektiğinde ölümü onurla karşılamaktır, türküler, kahramanlık anlatılarını hem yaşatan hem yeniden şekillendiren çok kıymetli bir kültür mekanizmasıdır.

Türk toplumu için kahramanlık tarihsel, kültürel ve toplumsal değerlerle şekillenen bir kavramdır. Bu özellikler zamanla değişmiş olsa da, bazı ortak temalar her dönemde vurgulanmıştır. Türk toplumunda kahramanlık için öne çıkan bazı ortak değerleri, özellikleri şöyle sıralayabiliriz: Vatanseverlik, Türk kahramanları genellikle vatanlarına olan derin bağlılıklarıyla tanınır. Vatanı savunma, toprak için mücadele etmek, halkı korumak gibi değerler kahramanlık anlayışının temelini oluşturur. Fedakârlık, kahramanlık, kişinin bireysel çıkarlarını bir kenara bırakıp toplumun, ailenin veya milletin çıkarları için kendini feda etmesini gerektirir. Birçok kahraman, bu fedakârlığı canı pahasına yerine getirmiştir. Cesaret ve kahramanlık, fiziksel cesaret, zor ve tehlikeli koşullarda insanın yılmadan savaşması veya mücadele etmesi, kahramanlıkla özdeşleştirilen bir başka önemli özelliktir. Kahramanlar, zorluklara göğüs gerer ve halkı için büyük tehlikeleri göze alırlar. Adalet ve doğruluk, kahramanlar toplumunda adaletin sağlanması, doğru olanı savunmak ve haksızlıklarla mücadele etmekle tanınırlar. Türk kahramanları, genellikle doğru bildiklerinden sapmazlar ve ahlaki değerleri yüksek tutarlar. Liderlik ve ileri görüşlülük, kahramanlar, kriz zamanlarında toplumu yönlendirebilecek, onları harekete geçirebilecek liderlerdir. Bu liderlik, sadece askeri bir liderlik değil, aynı zamanda toplumsal değerleri inşa etme ve yaşatma sorumluluğunu da taşır. Direnç ve azim, zorluklar karşısında yılmayan, inançla mücadele eden bir ruh, kahramanlık anlayışının önemli bir parçasıdır. Türk tarihinde pek çok kahraman, imkânsızlıklar içinde bile direncini koruyarak büyük zaferler kazanmıştır. Milletten yana olma deyince de kahramanlar, halkla bütünleşir, toplumun değerleri ve talepleri

doğrultusunda hareket ederler. Toplumun çıkarlarını her şeyin önünde tutarlar, halkın güvenini kazanırlar. Birleştirici, bütünleştirici güç; kahramanlık, toplumları bir arada tutan, farklı unsurları birleştiren bir etki yaratır. Kahramanlar, savaş ya da kriz zamanlarında halkı tek bir hedef etrafında toplayarak birlik duygusunu güçlendirir. Bunlara ek olarak zekâ ve strateji yeteneği, alçakgönüllülük, bilgelik de çok değerli ve değişmez kahramanlık özellikleridir. Bu kahramanlık özellikleri, en eski devirlerden Osmanlı'ya, Cumhuriyet dönemine ve günümüze kadar Türk toplumunun gelişen yapısında değişikliklere uğramış olsa da, özünde halkın güvenini kazanmış, büyük fedakârlıklar yapmış ve adaletin savunucusu olan bireyler kahraman olarak kabul edilmiştir. Tüm bu özellikleri incelediğimiz kahramanlık türkülerinde de görmekteyiz ve bu özelliklerin Türk kültürünün zaman ayırt etmeksizin bütünü için ortak kabul edilebileceği sonucuna varabiliriz.

KAYNAKÇA

- Abdulla, K. (1997). *Gizli Dede Korkut*. (Çev. A. Duymaz), Ötüken Neşriyat, İstanbul.
- Abrams, M.H. (1999). *A Glossary of Literary Terms*. Seven Edition, Heinle & Heinle, Harcourt Brace College.
- Adams, P. G. (1976). The Anti-Hero in Eighteenth-Century Fiction, *Studies in Literary Imagination*, Vol: 9, No: 1, pp: 29-52.
- Akgün, Ö.U. (2008). *Kahraman Olgusunun Çizgi Romandan Sinemaya Uyarlamadaki Görünümü: Tarkan ve Conan Örnekleri*. Doktora Tezi, İstanbul Üniversitesi, İstanbul.
- Aktaş, E. (2013). Lord Raglan'ın Kahraman Kalıbı ve Alp Han Orba. *Siberian Studies*, C. 2, S. 4, 13-30.
- Aktulum, K. (2014). Folklorik İncelem: Bir Toplumsal İmgeler Rezervuarı Olarak İncelemenin Epistemolojik Temellerine Giriş, *Millî Folklor*, 101, 277-290.
- Akyüz, Ç. (2011). Dünden Bugüne Türk Dünyası Destan Anlatıcıları. *Turkish Studies*, 6(4), 15-26.
- Albayrak, N. (2009). Türk Halk Şiirinde Biçim ve Tür Sorunu. *Motif Akademi Halkbilimi Dergisi*, 2(3-4), 133-186.
- Alî-Şîr Nevâyî, (1993). *Mîzânü'l-Evzân (Vezinlerin Terazisi)*. (Haz. Kemal Eraslan), TDK Yayınları, Ankara.
- Alptekin, A.B. (2002). *Halk Hikâyelerinin Motif Yapısı*. Akçağ Yayınları, Ankara.
- Alptekin, A.B. (2011). Doğu Türklerinin Nasreddin Hocası Mitolojik Bir Kahraman mıdır?. *Bilig*, S. 59, 21-30.
- Arat, R.R. (1979). *Kutadgu Bilig İndeksi*. Türk Kültürü Araştırma Enstitüsü. Ankara.

- Arat, R.R. (1987). Idukkut Unvanı Hakkında Makaleler. C. 1, (Haz. Osman Fikri Sertkaya), TKAE Yayınları, Ankara.
- Armağan, M. (1992). *Gelenek*. Ağaç Yayıncılık, İstanbul.
- Armstrong, K. (2006). *Mitlerin Kısa Tarihi*. (Çev. Dilek Şendil), Merkez Kitaplar, İstanbul.
- Arsal, S.M. (1947). *Türk Tarihi ve Hukuk*. Türk Tarih Kurumu, İstanbul.
- Arslan, M. (1986). Eski Türk Devlet Anlayışı ve Kutadgu Bilig. *19 Mayıs Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, S. 1, s.102.
- Arsunar, F. (1962). *Gaziantep Folkloru*. Milli Eğitim Basımevi, İstanbul.
- Aslan, F. (2007). *Türk Destanlarında Su Motifi, Türk Kültüründe Su*. Manavgat Belediyesi Kültür Yayınları, İstanbul.
- Atalay, B. (1985). *Divanü Lûgat-it-Türk Tercümesi*. Cilt:4, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara.
- Atalay, B. (2013). *Divânü Lugati't-Türk*. Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara.
- Atmaca, T. (2022). Dede Korkut Hikâyelerinin Pedagojik Yönü ve Toplumsal-Kültürel Değerlerin Aktarımındaki Rolü. *Edebiyat Dilbilim Eğitim ve Bilimsel Araştırmalar Dergisi*, 1(1), 51-61.
- Atsız, N. (1977). *Türk Tarihinde Meseleler*. 2. Baskı, Ötüken Yayınevi, İstanbul.
- Aytaç, P. (2003). *Türküler*. Türk Dünyası Edebiyat Tarihi, C. 3, AKM Yayınları, s. 332-451, Ankara.
- Aytaş, G. (2003). Türkülerde Turna. *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Velî Araştırma Dergisi*, (28), 13-33.
- Baldick, C. (2001). *The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms*. Oxford University Press, London.

- Banarlı, N.S. (1998). *Resimli Türk Edebiyatı Tarihi*. C. I-II, MEB Yayınları, İstanbul.
- Banarlı, N.S. (2001). *Resimli Türk Edebiyatı Tarihi*. C.1. Milli Eğitim Basımevi, İstanbul.
- Bang, W. (1970). *Reşit Rahmeti Arat, Oğuz Kağan Destanı*. Milli Eğitim Basımevi, İstanbul.
- Bang, W. ve Arat, R.R. (1970). *Oğuz Kağan Destanı*. Milli Eğitim Basımevi, İstanbul.
- Bang, W. ve Rahmeti, G.R. (1936). *Oğuz Kağan Destanı*. 1. Baskı, İstanbul Üniversitesi Yayınları, Burhaneddin Matbaası, İstanbul.
- Bang, W. ve Rahmeti, G.R. (2015). *Oğuz Kağan Destanı*. 2. Baskı, Örgün Yayınevi, İstanbul.
- Barthold, W. ve Köprülü, M.F. (1963). *İslam Medeniyeti Tarihi, İzahlar Bölümü*. Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları, Ankara.
- Bartók, B. (1991). *Küçük Asya'dan Türk Halk Musikisi*. (Çev. Bülent Aksoy), Pan Yayıncılık, İstanbul.
- Bascom, W.R. (1954). Four Functions of Folklore. *The Journal of American Folklore*, 67(266), 333-349.
- Bascom, W.R. (2010). *Folklorun Dört İşlevi*. (Çev. F. Çalış), Ö. Oğuz ve S. Gürçayır (Ed.), Halkbiliminde Kuramlar ve Yaklaşımlar 2, Geleneksel Yayınları, Ankara.
- Başer, S. (1989). *Kutadgu Bilig'de Kut ve Töre*. Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara.
- Başgöz, İ. (1968). *İzahlı Türk Halk Edebiyatı Antolojisi*. Ararat Yayınevi, İstanbul.
- Başgöz, İ. (1992). *Sibiry'a'dan Bir Masal Anası*. Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara.
- Başgöz, İ. (1996). *Protesto: Folklorun Beşinci İşlevi (Fonksiyonu)*. Prof. Dr. Umay Günay Armağanı, s. 1-4, TDV Yayınları, Ankara.
- Başgöz, İ. (2008). *Türkü*. Pan Yayıncılık, İstanbul.

- Başgöz, İ. (2018). *Gemerek Nire Bloomington Nire (2. Baskı)*. Türkiye İş Bankası Yayınları, İstanbul.
- Bayat, F. (2003). *Mitolojiden Gerçekliğe Dede Korkut*. Karam Yayınları, Ankara.
- Bayat, F. (2005). *Mitolojiye Giriş*. Karam Yayınları, Çorum.
- Bayat, F. (2006a). *Oğuz Destan Dünyası Oğuznamelerin Tarihi, Mitolojik Kökenleri ve Teşekkülü*. Ötüken Neşriyat, İstanbul.
- Bayat, F. (2006b). *Ana Hatlarıyla Türk Şamanlığı*. Ötüken Yayınları, İstanbul.
- Bayat, F. (2007). *Türk Mitolojik Sistemi I- II*. Ötüken Neşriyat, İstanbul.
- Bayat, F. (2010). *Kadın Şaman*. Ötüken Neşriyat, İstanbul.
- Bayat, F. (2012). *Türk Mitolojik Sistemi 2: Kutsal Dişi Mitolojik Ana, Umay Paradigmasında İlke Mitolojik Kategoriler, İyeler ve Demonoloji*, Ötüken Neşriyat, İstanbul.
- Bayat, F. (2013). *Oğuz Destan Dünyası, Oğuznamelerin Tarihi, Mitolojik Kökenleri ve Teşekkülü*. Ötüken Neşriyat, İstanbul.
- Bayat, F. (2017). *Kadim Türklerin Mitolojik Hikâyeleri*. Ötüken Yayınları, İstanbul.
- Beken, S. (1960). *Müntahabât-ı Eş'âr Şinasi*. Dün-Bugün Yayınları, Ankara.
- Bekki, S. (2004). *Baş Yastıkta Göz Yolda-Sivas Türküleri*. Kitabevi Yayınları, İstanbul.
- Bekki, S. (2011). Bazı Halk Anlatıları ve Dinî Metinlere Göre Kahramanın Mucizevi (Babasız) Doğumu. *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi*, S.58, 111-130.
- Bilecan, E. (2017). *İslamiyet Öncesi Türk Destanlarında Kadın Tipi*. Yüksek Lisans Tezi, Bartın Üniversitesi, Bartın.

- Bilecan, E. (2022). “*Kahramanlık İmgesinin Türküler ve Halk Oyunlarındaki İzdüşümü: Köroğlu Örneği*”. 10. Uluslararası Müzik ve Dans Kongresi Bildiriler Kitabı, s.91-101, Marmaris.
- Boratav, P.N. (1931). *Köroğlu Destanı*. Evlaf Matbaası, İstanbul.
- Boratav, P.N. (1948). *Köroğlu'nun Târîhi Şahsiyeti*. Tebliğler Kitabı, Türk Tarih Kurumu Neşri, Ankara.
- Boratav, P.N. (1969). *100 Soruda Türk Halk Edebiyatı*. Gerçek Yayınevi, İstanbul.
- Boratav, P.N. (1982). *Folklor ve Edebiyat I*, İstanbul, Adam Yayınları.
- Boratav, P.N. (1988). *Halk Hikâyeleri ve Halk Hikâyeciliği*, Adam yayınları, İstanbul.
- Boratav, P.N. (1991). *Destan, Roman ve Cemiyet. Folklor ve Edebiyat II*. Adam Yayınları, İstanbul.
- Boratav, P.N. (1997) *100 Soruda Türk Halk Edebiyatı*. Gerçek Yayınevi, İstanbul.
- Boratav, P.N. (2016). *100 Soruda Türk Halk Edebiyatı*. BilgeSu Yayınları, Ankara.
- Boratav, P.N. (2019). *100 Soruda Türk Halk Edebiyatı*, BilgeSu Yayıncılık, Ankara.
- Bottero, J. (2005). “*Gilgamiş Destanı*”, *Eski Yakındoğu-Sümer'den Kutsal Kitap'a*. Dost Kitapevi Yayınları, İstanbul.
- Böke, K. (2009). *Sosyal Bilimlerde Araştırma Yöntemleri*. Alfa Yayınları, İstanbul.
- Bratton, F.G. (1995). *Yakın Doğu Mitolojisi*. (Çev. Nejat Muallimoğlu), İFAV Yayınları, İstanbul.
- Burn, L. (2010). *Yunan Mitleri*. (Çev. N. Tokdoğan), Ankara: Phoneix Yayınları.
- Caferoğlu, A. (1972). *Divanü Lûgat-it-Türk Dizini*. Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara.
- Cameron, R.(1994). Writing to Internalize Themes in Literature. *The English Journal*. Vol. 83, No. 8, pp: 91-93.

- Campbell, J. (1991). *Power of Myths*, Doubleday, New York.
- Campbell, J. (2009). *Mitolojinin Gücü*. (Çev. Zeynep Yaman), MediaCat Yayınları, İstanbul.
- Campbell, J. (2021). *Kahramanın Sonsuz Yolculuğu*. (Çev. Sabri Gürses), İthaki Yayınları, İstanbul.
- Can, Ş. (1994). *Klasik Yunan Mitolojisi*. İnkılap Yayınları, İstanbul.
- Cassirer, E. (2005). *Mitik Düşünme, Sembolik Formlar Felsefesi, II*. (Çev. Milay Göktürk), Hece Yayınları, Ankara.
- Connerton, P. (2014). *Kültürel Bellek*. (Çev. N. Kayalı Orta). (Ed. M. Öcal Oğuz vd.), Halkbiliminde Kuramlar ve Yaklaşımlar, 4.Geleneksel Yayıncılık, Ankara.
- Coogan, P. (2007). *Superhero: The Secret Origin of a Genre*. Monkey Brain, Austin.
- Cüveyni, A. M. (1912). *Tarih-i Cihânguşâ I, II 1916*, GMS.
- Çetin, H. (2005). Ezelden Ebede; Kadim Bilgelğin Kutsal Yolculuğu: Gelenek. *Muhafazakâr Düşünce*, 3(1), 153–171.
- Çetin, İ. (2007). Türk Kültüründe Bab (Baba)/Ata Geleneği. *Millî Folklor*, S. 76, Kış, s. 70-75.
- Çevik, M. (2012). *Türk Kültüründe Değişim Süreci ve Musa Eroğlu*. Doktora Tezi, Gazi Üniversitesi, Ankara.
- Çobanoğlu, Ö. (1996). *Lord Raglan'ın Batı Halk Kahramanı Kalıbı Açısından Oğuz Kağan ve Er Töştük Destan Kahramanlarına Bir Bakış*. Prof. Dr. Umay Günay Armağanı, Feryal Matbaacılık, Ankara.
- Çobanoğlu, Ö. (2000). *Âşık Tarzı Kültür Geleneği ve Destan Türü*. Akçağ Yayınları, Ankara.

- Çobanoğlu, Ö. (2001). *"Türk Mitolojisindeki Kutsal Sabit Mekân Fikrinin Yaratılış Tipolojisi Üzerine Tespitler"*, Uluslararası Türkistan Halk Kültürü Sempozyumu Bildirileri, Muğla Üniversitesi Yay. No: 23, s.49.
- Çobanoğlu, Ö. (2010). Türkü Olgusu Bağlamında 'Türkü' ve 'Şarkı' Terimlerinin Etimolojisini Yeniden Tanımlama Denemesi. *Türk Yurdu*, C. 30, S. 269, s. 46-49.
- Çobanoğlu, Ö. (2011). *Türk Dünyası Epik Destan Geleneği*. Akçağ Yayınları, Ankara.
- Çobanoğlu, Ö. (2013). *Halk Edebiyatına Giriş 2*. Anadolu Üniversitesi Yayınları, Eskişehir.
- Çobanoğlu, Ö. (2015). *Halkbilimi Kuramları ve Araştırma Yöntemleri Tarihine Giriş*. Akçağ Yayınları, Ankara.
- Çobanoğlu, Ö. (2016). *Halkbilimi Kuramları ve Araştırma Yöntemleri Tarihine Giriş*. 8. Baskı, Akçağ Yayınları, Ankara.
- Çoruhlu, Y. (2006). *Türk Mitolojisinin Ana Hatları*, Kabalcı Yayınevi, İstanbul.
- Çubukçu, İ.A. (1983). *İslam Düşüncesi Hakkında Araştırmalar*, Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Yayınları, Ankara.
- Davletov, T. (2006). *Hakas Türklerinin Kahramanlık Destanı HUBAN ARIĞ*. Türksoy Yayınları, Ankara.
- De Groot, M. (1921). *Die Hunnen der Vorchristlichen Zeit 1*, Berlin- Leipzig, Almanya.
- Demir, N. (2004). *Dânişmend-Nâme*. Akçağ Yayınları, Ankara.
- Demirden, N. (2023). *Tarihî ve Sosyokültürel Bağlamda Türkiye Sahası Tarihi Türküleri*. Doktora Tezi, Hacettepe Üniversitesi, Ankara.
- Diker, C. (2020). Bir Anti-kahraman Anlatısı Olarak Joker Filminin Postmodernite Perspektifinden İncelenmesi. *Sinecine (Sinema Araştırmaları Dergisi)*, C. 11, S. 2, 267-299.
- Dilçin, C. (1997). *Örneklerle Türk Şiir Bilgisi*. 4.b., TDK Yayınları, Ankara.

- Dilek, İ. (2014). *Resimli Türk Mitoloji Sözlüğü (Altay/Yakut)*. Grafiker Yayınları, Ankara.
- Divan-ü Lügat-it Türk Tercümesi III*, (1986). (Çev. Besim Atalay), Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara.
- Dizdaroğlu, H. (1969). *Halk Şiirinde Türler*. TDK Yayınları, Ankara.
- Dizdaroğlu, H. (1976). “*Halk Şiirinde ‘Tür’ ve ‘Biçim’ Sorunu*”. Uluslararası Folklor ve Halk Edebiyatı Semineri Bildirileri, Konya, s. 229-236, Güven Matbaası, Ankara.
- Doğan, İ. (2000). *Sosyolojik Kavramlar ve Sorunlar*. Sistem Yayıncılık, İstanbul.
- Doğan, N. (2002). Kutadgu Bilig'in Devlet Felsefesi. *Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, S.12, 127-158.
- Dorson, M.R. (2007). *Folklor ve Fakelore*. (Çev. Selcan Gürçayır), Geleneksel Yayıncılık, Ankara.
- Dostoyevski, F. (2017). *Yer Altından Notlar*. Everest Yayınları, İstanbul.
- Dumezil, G. (1996). *Archaic Roman Religion-1. Translated by Philip Krapp, foreword by Mircea Eliade*, Thrift Books Global, London.
- Dunlop, D. M. (1967). *The History of the Jewish Khazars*, Princeton.
- Durmuş, İ. (2016). *Türk Kültürüne Giriş*. Akçağ Yayınları, Ankara.
- Duymaz, A. (1999). Kanturalı Boyundaki Bazı Motif ve Unsurlar Üzerine. *Türk Dünyası Dil ve Edebiyat Dergisi*, 8, s.360-386.
- Düzgün, Ü. K. (2007). *Başkurt Destanlarının Tipolojisi*. Doktora Tezi, Gazi Üniversitesi, Ankara.
- Dzuris, L. (2003). Using Folk Songs and Ballads in an Interdisciplinary Approach to American History. *The History Teacher*, 36 (3), 331-342.
- Eberhard, W. (1942). *Çin'in Şimal Komşuları*. (Çev. N. Uluğtuğ), Türk Tarih Kurumu, Ankara.

- Eberhard, W. (1944). Eski Çin Felsefesinin Esasları, *DTCF Dergisi*, II, 1.
- Eberhard, W. (1996). *Çin'in Şimal Komşuları*. 2.b., (Çev. Nimet Uluğtuğ), TTK Yayınları, Ankara.
- Ebu'l-Gazi Bahadır Han (1974). *Şecere-i Terâkime (Türklerin Soy Kütüğü)*. (Haz. Muharrem Ergin), 1001 Temel Eser, Tercüman Yayınları, İstanbul.
- Ekici, M. (2005). "Türk Sözlü Geleneğinde Anlatıcılar ve Anlatmalar Arasındaki İlişkiye Art Zamanlı (Diyakronik) ve Eş Zamanlı (Senkronik) Bir Bakış". Fikret Türkmen Armağanı. (Ed: Gürer Gülsevin ve Metin Arıkan), s. 225-229, Kanyılmaz Matbaası, İzmir.
- Ekici, M. (2006). "Türk Sözlü Geleneğinde Anlatıcılar ve Anlatmalar Arasındaki İlişkiye Art Zamanlı ve Eş Zamanlı Bir Bakış". Mitten Meddaha Halk Anlatıları Uluslararası Sempozyum Bildirileri, s. 83-89, Ankara.
- Elçin, Ş. (2000). *Halk Edebiyatına Giriş*. Akçağ Yayınları, Ankara.
- Eliade, M. (1959). *The Sacred and the Profane*. Harcourt Brace Jovanovich, New York.
- Eliade, M. (1992). *İmgeler Simgeler*. (Çev. Mehmet Ali Kılıçbay), Gece Yayınları, Ankara.
- Eliade, M. (1993). *Mitlerin Özellikleri*. Çev. Sema Rifat, Simavi Yayınları, İstanbul.
- Eliade, M. (1994). *Ebedi Dönüş Mitosu*. (Çev. Ümit Altuğ), İmge Kitabevi, İstanbul.
- Eliade, M. (1997). *Dinler Tarihi Sözlüğü*. İnsan Yayınları, s. 784, İstanbul.
- Eliade, M. (1999). *Şamanizm İlkel Esrime Teknikleri*. (Çev. İsmet Birkan). İmge Kitabevi, Ankara.
- Eliade, M. (2001). *Mitlerin Özellikleri*. (Çev. Sema Fırat), Om Yayınevi, İstanbul.
- Eliade, M. (2002). *Babil Simyası ve Kozmolojisi*, Kabalcı Yayınevi, İstanbul.
- Eliade, M. (2003a). *Dinler Tarihine Giriş*. (Çev. Lale Aslan), Kabalcı Yayınları, İstanbul.

- Eliade, M. (2003b). *Dinsel Düşünceler ve İnançlar Tarihi: Taş Devrinden Eleusis Mysteria'larına Kadar*. (Çev. Ali Berktaş), Kabalcı Yayınevi, İstanbul.
- Eliade, M. (2006). *Zalmoksis'ten Cengiz Han'a*. (Çev. Ali Berktaş), Kabalcı Yayınevi, İstanbul.
- Eliuz, Ü. (2001). Dede Korkut Hikâyelerindeki Şahıs Kadrosunun Karakter Yapıları Bakımından İncelenmesi. *Bilig Türk Dünyası Sosyal Bilimler Dergisi*, 65(18).
- Ercilasun, A.B. (2019). Dede Korkutun Yeni Nüshası Üzerine Konu-Bağlantılar-Yer-Zaman-Okuyuş. *Dil Araştırmaları*, 13(24).
- Ercilasun, A.B. ve Akkoyunlu. Z. (2014). *Dîvânü Lugâti't-Türk*. Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara.
- Ergin, M. (1954). Dede Korkut Kitabı Hakkında, *Türk Dili*, 3(29), 267-269.
- Ergin, M. (1959). *Türk Dili Araştırmaları Yıllığı*. Belleten, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara.
- Ergin, M. (1970). *Orhun Âbideleri, (1000 Temel Eser)*. Milli Eğitim Basımevi, Ankara.
- Ergin, M. (1971). *Dede Korkut Kitabı*. Milli Eğitim Basımevi, Ankara.
- Ergin, M. (1988). *Oğuz Kağan Destanı (Tercüme-Metin-Sözlük)*. Hülbe Yayınevi, Ankara.
- Ergin, M. (1989), *Dede Korkut Kitabı*, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara.
- Ergin, M. (2009). *Orhun Abideleri*. Boğaziçi Yayınları, İstanbul.
- Ergun, P. (2004). *Türk Kültüründe Ağaç Kültü*. Atatürk Kültür Merkezi Yayınları, Ankara.
- Ergun, P. (2010). Türk Kültüründe Ruhlar ve Orman Kültü. *Milli Folklor*, Yıl: 22, Sayı, 87.
- Erhat, A. (1972). *Mitoloji Sözlüğü*. Remzi Kitabevi, İstanbul.

- Erkoç, H.İ. (2020). “*Bozkır Halklarında Su Kültü*”. Tarih ve Kültür Penceresinden Su ve Sagu Uluslararası Sempozyumu, 69-108, İstanbul.
- Eroğlu, T. (2017). Türkü Nedir?. *Kesit Akademi Dergisi*, (7), 78-91.
- Esin, E. (1969). Selçuklu Sanatı Evren Tasvirinin Türk İkonografisinde Menşe'leri. *Selçuklu Araştırmaları Dergisi I*, TTK Basımevi, s.172.
- Esin, E. (1972). *Türk Kültürü El Kitabı*. Edebiyat Fakültesi Matbaası, İstanbul.
- Esin, E. (1976). “*Ötüken Yıış*”. Atsız Armağanı, Ötüken Yayınevi, İstanbul.
- Esin, E. (1978). *İslamiyet'ten Önceki Türk Kültür Tarihi ve İslama Giriş*. (Türk Kültürü El-Kitabı, II, Cilt I/b'den Ayrı Basım), Edebiyat Fakültesi Matbaası, İstanbul.
- Esin, E. (2001). *Türk Kozmolojisine Giriş*. Kabalcı Yayınevi, İstanbul.
- Esin, E. (2003). *Türklerde Maddi Kültürün Oluşumu*. Kabalcı Yayınları, İstanbul.
- Evliyâ Çelebi, (1897). *Seyahatname*. C.5, İkdâm Matbaası, İstanbul.
- Eyüboğlu, S. (1981). *Sanat Üzerine Denemeler ve Eleştiriler*. C. I: Söz Sanatları, Cem Yayınevi, İstanbul.
- Fehér, G. (1934). Les Monuments de la Culture Protobulgare et Leurs Relations Hongroises. *The journal of the Archaeological Institute of America*, Vol:38, Num:4.
- Fitch, J. (2005). Archetypes on Screen: Odysseus, St. Paul, Christ and the American Cinematic Hero and Anti-Hero. *Journal of Religion and Film*, Vol: 9, No: 1, pp: 1-15.
- Fox, S. W. (2007). *Folklor ve Fakelore: Bazı Sosyolojik Düşünceler*. (Folklorun Sahtesi: Fakelore. Ed. Selcan Gürçayır, Çev. Tolga Tanyel), Geleneksel Yayıncılık, Ankara.
- Franz, M. L. Von, (2007). “*Bireyleşme Süreci*”, *İnsan ve Sembolleri, Carl G. Jung*. (Çev. Ali Nahit Babaoğlu), Okuyan Us Yayınları, İstanbul.

- Frazer, J. G. (1992). *Altın Dal-Dinin ve Folklorun Kökleri – II.* (Çev. Mehmet H. Doğan), İstanbul.
- Freud S. (2000). *Psikanaliz Üzerine*, (Çev. Kâmuran Şipal), İstanbul: Cem Yayınevi.
- Freud, S. (2002). *Totem ve Tabu*. (Çev. K. Sahir Sel), Sosyal Yayınları, İstanbul.
- Fromm, E. (1987). *İtaatsizlik Üzerine Denemeler*. (Çev. Ayşe Sayın), Yaprak Yayınları, İstanbul.
- Fromm, E. (1997). *Rüyalar Masallar Mitoslar*. (Çev. Aydın Arıtan ve K. H. Ökten). Arıtan Yayınevi, İstanbul.
- Fromm, E. (2003). *Sahip Olmak ya da Olmak*. (Çev. Aydın Arıtan), Arıtan Yayınevi, İstanbul.
- Fromm, E. (2006). *Özgürlükten Kaçış*. (Çev. Selçuk Budak), Ezgi Matbaası, İstanbul.
- Gabain, A.V. (1944). Köktürklerin Tarihine Bir Bakış. *DTCF. Tarih Araştırmaları Dergisi*, 2/5, s.687.
- Gazimihal, M.R. (1956). Şarkı (Çağırıcı), *TFA*, S. 81, s. 1284-1286.
- Gazimihal, M. R. (2006). *Anadolu Türküleri ve Musiki İstikbalimiz*. (Çev. Mehmet Salih Ergen ve Ahmet Şahin Ak), Ötüken Neşriyat, İstanbul.
- Gazimihal, M.R. (2017). *Anadolu Türküleri ve Musiki İstikbalimiz*. (Haz. Metin Özarslan), 2. Baskı, Doğu Kütüphanesi, İstanbul.
- Geoffrion-Vinci, M. C. (2009). The Underground Woman: Male Antiheroes and Female Agency in Cristina Fernandez Cubas. *Neophilologus*, No: 93, pp: 633-646.
- Gökalp, Z. (1918). *Türkleşmek, İslamlaşmak, Muhasırlaşmak*, “An’ane ve Kaide”. Yeni Mecmua, İstanbul.
- Gökalp, Z. (1939). *Türk Töresi*. Maarif Vekâleti Neşriyatı, İstanbul.
- Gökalp, Z. (1976). *Türk Medeniyeti Tarihi*. Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara.

- Gökalp, Z. (1989). *Ziya Gökalp Külliyyat-ı Şiirler ve Halk Masalları*. (Haz. Fevziye Abdullah Tansel), AKDITYK, Türk Tarih Kurumu, Ankara.
- Gökşenli, Y.E. (2017). 16. ve 20. Yüzyıl İspanyol Romanında Anti-Kahramanın Gelişimi. *Selçuk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 38, 95-110.
- Gökyay, O.Ş. (2007). *Dedem Korkut'un Kitabı*. Kabalcı Yayınevi, İstanbul.
- Gömeç, S. (1998). Şamanizm ve Eski Türk Dini. *PAÜ. Eğitim Fakültesi Dergisi*, Sayı:4, s. 46-47.
- Gömeç, S. (2000). *Uygur Türkleri Tarihi ve Kültürü*. 2. Baskı, Akçağ Yayınları. Ankara.
- Gömeç, S. (2002a). “*Türk Tarihinin Kahramanları: 4-Attila*”. *Orkun*, Sayı 52, Genel Türk Tarihi Çalıştayı, s.42-43, İstanbul.
- Gömeç, S. (2002b). *Türk Tarihinin Kahramanları: 3- Yulduz Kagan*. *Orkun*, S.51, Akçağ Yayınevi, İstanbul.
- Gömeç, S. (2004). Oğuz Kağan’ın Kimliği, Oğuzlar ve Oğuz Kağan Destanları Üzerine Bir-İki Söz. *DTCF. Tarih Araştırmaları Dergisi*, 22/35, s.115.
- Gömeç, S. (2006). *Türk Kültürünün Ana Hatları*. Akçağ Yayınları, Ankara.
- Gömeç, S. (2011). *Şamanizm ve Eski Türk Dini*. Berikan Yayınları, Ankara.
- Gömeç, S. (2012). *Türk Kültürünün Ana Hatları*. Berikan Yayınevi, Ankara.
- Görkem, İ. (2006). *Halk Hikâyeleri*. Türk Edebiyatı Tarihi, C. II, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, İstanbul.
- Gözaydın, N. (1989). Anonim Halk Şiiri Üzerine. *Türk Dili Aylık Dil Dergisi*, Türk Şiiri Özel Sayısı III (Halk Şiiri), 445-450.
- Graves, R. (2010). *Yunan Mitleri*. (Çev. Uğur Akpur), Say Yayınları, İstanbul.
- Greene, T. (1998). The Norms of Epic. (Çev. Gülay Mirzaoglu), *Millî Folklor*, 129-135.

Günay, U. (1998). Dede Korkut Hikâyelerindeki Karakterlerin Tahlili. *Millî Folklor*, S:37, 3-4.

Günay, U. (2007). “*Türk Kültürünün Bilgi ve Kültürel Şifre Taşıyıcısı Olan Âşık Edebiyatı*”, Gazi Üniversitesi Türk Halkbilimi Araştırma ve Uygulama Merkezi, SOKÜM: Yaşayan Âşık Sanatı Sempozyumu.

Günay, U. (2008). *Türkiye’de Âşık Tarzı Şiir Geleneği ve Rüya Motifi*. 5. b., Akçağ Yayınları, Ankara.

Güney, E.C. (1953). Halk Türküleri, Yeditepe Yayınları, İstanbul.

Hacib, Yusuf Has (2006). *Kutadgu Bilig*. (Akt. Reşit Rahmeti Arat), Kabalcı Yayınevi, İstanbul.

Hassan, Ü. (2000). *Eski Türk Toplumuna Üzerine İncelemeler*. Alan Yayınları, İstanbul.

Hegel, G. W. (1994). *Estetik: Güzel Sanat Üzerine Dersler*. Cilt I, (Çev. T. Altuğ ve H. Hünler), Payel Yayınları, İstanbul.

Henderson, A.C. (1917). Cowboy Songs and Ballads. *Poetry*, 10(5), 255-259.

Hobsbawm, E. ve Ranger, T. (2006). *Geleneğin İcadı*. (Çev. Mehmet Murat Şahin), Agora Kitaplığı, İstanbul.

<https://www.repertukul.com/AGLAYALIM-ATATURK-E-12>

<https://www.repertukul.com/ASAGIDAN-ASLAN-PASAM-GELİYOR-Avsar-Bozlagi-38>

<https://www.repertukul.com/ATINA-BINMIS-ELİNDE-DIZGIN-Sahin-Bey-Agiti-53>

<https://www.repertukul.com/BENDEN-SELAM-SOYLEN-MURSELOGLU-NA-Avsar-Bozlagi-767>

<https://www.repertukul.com/DENIZALTI-DUMLUPINAR-KAZASI-317>

<https://www.repertukul.com/DOSTLARINAN-BOZUK-GITTI-ARAMIZ-Avsar-Bozlagi-152>

<https://www.repertukul.com/GER-ALI-DEDIKLERI-BIR-KARA-DANA-200>

<https://www.repertukul.com/GUMUSLU-CEZVELERIM-GAYNAR-OCAKTA-Tekelioglu-Gurbet-Havasi-230>

<https://www.repertukul.com/HARPTEN-DONDUM-YURDA-BEN-235>

<https://www.repertukul.com/KOZAN-DAGI-CATAL-MATAL-377>

<https://www.repertukul.com/ON-IKI-SUBATTIR-KURTULUS-GUNU-340>

<https://www.repertukul.com/SEKSEN-BIN-HANA-DA-ISKAN-OLUNDU-829>

<https://www.repertukul.com/TAVLADA-BAGLI-OLUR-YIGIDIN-ATI-536>

<https://www.repertukul.com/UC-GUZEL-GORDUM-DE-HAN-AYVAZ-ICINDE-823>

<https://www.repertukul.com/YIGITLER-SILKINIP-ATA-BININCE-205>

<https://www.repertukul.com/YIGIT-YIGIDI-OLDURMEZ-Cengi-Koroglu-745>

<https://www.repertukul.com/YINE-BIR-KASAFAT-COKTU-SERIME-Ilbeyli-Asiret-Iskan-Havasi-817>

Hume, J. (2001). Changing Characteristic of Heroic Women in Midcentury Mainstream Media. *Journal of Popular Culture*, Vol:34, no:1, pp:9-29.

İbrayev, Ş. (1998). *Destanın Yapısı*. Atatürk Kültür Merkezi Yayınları, Ankara.

İbd Fadlan, (1954). İbn Fadlan Seyahatnamesi, *İlahiyat Fakültesi Dergisi*, (Türk. Terc.), I, 1, 59-80.

İbn Batuta, (1981). *İbn Batuta Seyahatnamesi'nden Seçmeler*. (Haz. İ. Parmaksızoğlu), Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara.

- İlhan, M. E. (2018). *Kültürel Bellek, Sözlü Kültürden Yazılı Kültüre Hatırlama*. Doğu-Batı Yayınları, Ankara.
- İnalcık, H. (2003). *Şair ve Patron*. Doğu-Batı Yayınları, Ankara.
- İnan, A. (1976). *Eski Türk Dini Tarihi*. Milli Eğitim Basımevi, İstanbul.
- İnan, A. (1986). *Tarihte ve Bugün Şamanizm, Materyaller ve Araştırmalar*. Türk Tarih Kurumu Yayınları, Ankara.
- İnan, A. (1998). *Makaleler ve İncelemeler, C. II. Yasa, Töre-Türe ve Şariat*, Türk Tarih Kurumu Yayınları, Ankara.
- İnan, A. (2000). *Tarihte ve Bugün Şamanizm Materyaller ve Araştırmalar*. Türk Tarih Kurumu Yayınları, Ankara.
- İnayet, A. (2015). Basat'ın Tepegöz'ü Öldürdüğü Destanın Yeni Bir Yorumu Üzerine. *Türk Dünyası İncelemeleri Dergisi*, 15(2).
- Juhász, Z. ve Sipos, J. (2010). A Comparative Analysis of Eurasian Folksong Corpora, using Self Organising Maps. *Journal of Interdisciplinary Music Studies*, 4(1).
- Jung, C.G. (1956). *Two Essays on Analytical Psychology*. Routledge, London.
- Jung, C.G. (2001). *Anılar, Düşler, Düşünceler*. (Çev. İris Kantemir), Can Yayınları, İstanbul.
- Jung, C.G. (2005). *Dört Arketip*. (Çev. Zehra Aksu Yılmaz), Metis Yayınları, İstanbul.
- Jung, C.G. (2007a). *Bilinçdışına Giriş: İnsan ve Sembolleri*. (Çev. Ali Nihat Babaoğlu), Okuyan Us Yayınları, İstanbul.
- Jung, C.G. (2007b). *Analitik Psikoloji*. (Çev. Ender Gürol), Payel Yayınları, İstanbul.
- Jung, C. G. (2012). *Dört Arketip*. (Çev. Zehra Aksu Yılmaz), Metis Yayınları, İstanbul.
- Jung, C. G. (2017). *Rüyalar*. (Çev. Aylin Kayapalı), Pinhan Yayıncılık, İstanbul.

- Kadiroğlu, M. (2014). *Savaş Sonrası (1950-1960) İngiliz Tiyatrosunda Anti-Kahraman*. Doktora Tezi, Ankara Üniversitesi, Ankara.
- Kafesoğlu, İ. (1956). *Harezmşahlar Devleti Tarihi*, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara.
- Kafesoğlu, İ. (1970). Kutadgu-Bilig ve Kültür Tarihimizdeki Yeri. *TED*, Sayı 1, Kültür Bakanlığı Yayınları, İstanbul.
- Kafesoğlu, İ. (1988). "*Türkler*", TDV İslam Ansiklopedisi, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 12/2, s.149, İstanbul.
- Kafesoğlu, İ. (2015). *Türk Milli Kültürü*. Ötüken Neşriyat, İstanbul.
- Kalafat, Y. (2002). "Gök Tanrı İnancından Günümüze Kadar Türk Halk İnançlarında Kurt". Türk Tarih Kongresi, Türk Tarih Kurumu Yayınları, 9-13 Eylül, ss 461-474.
- Kalafat, Y. (2009). *Doğu Anadolu'da Eski Türk İnançlarının İzleri*. Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları, Ankara.
- Kalafat, Y. (2012). *Türk Kültürlü Halklarda Mitler*. Berikan Yayınevi, Ankara.
- Kandemir, Y. (1991). *Mevzû Hadisler Menşe'i Tanıma Yolları Tenkidi*. 5. Baskı, Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları, Ankara.
- Kaplan, M. (1955). *Türk Destanında Alp Tipi*. Zeki Velidi Togan Armağanı, Maarif Basımevi, Ankara.
- Kaplan, M. (1985). *Türk Edebiyatı Üzerinde Araştırmalar-3: Tip Tahlilleri*. 1. Baskı. Dergâh Yayınları, İstanbul.
- Kaplan, M. (2002). *Dede Korkut Kitabında Kadın*. Türk Edebiyatı Üzerine Araştırmalar I, İstanbul.
- Kaplan, M. (2014). *Türk Edebiyatı Üzerine Araştırmalar-3: Tip Tahlilleri*. 9. Baskı. Dergâh Yayınları, İstanbul.

- Kara Düzgün, Ü. (2014). *Türk Destan Kahramanı ve Başkurt Destanlarının Tipolojisi*. Kömen Yayınları, Konya.
- Kara, E. (2024). *Türk Dünyası Türkülerinde Kozmolojik Unsurlar Üzerine Bir İnceleme*, Doktora Tezi, Hacettepe Üniversitesi, Ankara.
- Karadeniz, B. (2010). *Türkülere Giriş İnceleme-Biyografi-Sözlük-Kaynakça*. Karamavi Yayınları, İstanbul.
- Karaman, H. (2007). *Kur'an Yolu Türkçe Meal ve Tefsir*. Cilt: III, Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları, Ankara.
- Kaşgarlı M. (1985). *Divanü Lûgat-it-Türk Tercümesi ve Dizini*. (Çev. Besim Atalay), C. I-4, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara.
- Kaya, D. (1999). *Anonim Halk Şiiri*. Akçağ Yayınları, Ankara.
- Kaya, D. (2004). *Anonim Halk Şiiri*. 2. b., Akçağ Yayınları, Ankara.
- Kaya, D. (2010). *Türk Halk Edebiyatı Terimleri Sözlüğü*. Akçağ Yayınları, Ankara.
- Kaya, D. (2014). *Türk Dünyası Ansiklopedik Türk Halk Edebiyatı Kavramları ve Terimleri Sözlüğü*. Akçağ Yayınları, Ankara.
- Kaya, M. (2004). *Türk Romanında Destan Etkisi*. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara.
- Kayalı, Orta, N. (2019). *Kahramanın Sinemadaki Yolculuğu*. Karakum Yayınevi, Ankara.
- Kern, E. (1958). The Modern Hero: Phoenix or Ashes?, *Comparative Literature*, Vol:10, No:4, pp: 325-334.
- Klapp, O. E. (1948). The Creation of Popular Heroes. *The American Journal of Sociology*, Vol: 54, No: 2, pp: 135-141.
- Klapp, O. E. (1949). The Folk Hero. *The Journal of American Folklore*, Vol: 62, No: 243, pp: 17-25.

- Klapp, O. E. (1954). Heroes, Villains and Fools, as Agents of Social Control. *American Sociological Review*, Vol: 19, No: 1, pp: 56-62.
- Klapp, O. E. (1958). Social Types: Process and Structure. *American Sociological Review*, Vol. 23, No. 6, pp. 674-678.
- Koca, S. (2002). *Eski Türklerde Devlet Geleneği ve Teşkilatı, Türkler*. 2. Cilt, Yeni Türkiye Yayınları, s. 823-844, Ankara.
- Koçak, A. (2016). *Mitlerle Varoluş Yolculuğu*. Alfa Yayınları, İstanbul.
- Koçak, A. ve Çolak, S. (2018). “Varoluş, Mücadele, Son” Eksenlerinde Üç Kadın Kahraman: Ak Çibek Arığ, Altın Arığ, Ay Huucın. *Motif Akademi Halkbilimi Dergisi*. C. 11, S. 22, s.1-12.
- Köksal, H. (1984). *Battalnâme'lerde Tip ve Motif Yapısı*. Mifad Yayınları, Ankara.
- Köksel, B. (2012). Dede Korkut Kitabında Dinî-Mitolojik Yardımcı Kahraman Motifi. *Türkiye Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 161(161), 73-88.
- Köprülü, M.F. (1939). Eski Türk Ünvanlarına Ait Notlar, *THİT Mec.*, 2, İstanbul Üniversitesi Türkiyat Enstitüsü Yayınları, İstanbul.
- Köprülü, M.F. (1959). *Osmanlı Devleti'nin Kuruluşu*. Türk Tarih Kurumu Yayınları, Ankara.
- Köprülü, M.F. (1963). Anadolu Selçukluları Tarihinin Yerli Kaynakları. *Belleten*, S. 27, s. 428-429.
- Köprülü, M.F. (1966). *Türk Edebiyatında İlk Mutasavvıflar*. Alfa Yayınları, Ankara.
- Köprülü, M.F. (1976). *Türk Edebiyatında İlk Mutasavvıflar*. Türk Tarih Kurumu Basımevi, 3. Baskı, Ankara.
- Köprülü, M.F. (1993). *Türk Edebiyatında İlk Mutasavvıflar*, 8. b., Diyanet İşleri Başkanlığı, Ankara.
- Köprülü, M.F. (1999). *Edebiyat Araştırmaları*. Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara.

- Köprülü, M.F. (2003). *Türk Edebiyatı Tarihi*. Akçağ Yayınları, Ankara.
- Köprülü, M.F. (2004a). *Saz Şâirleri I-V. 3.b.*, Akçağ Yayınları, Ankara.
- Köprülü, M.F. (2004b). *Edebiyat Araştırmaları – 1. 4.b.*, Akçağ Yayınları, Ankara.
- Köprülü, M.F. (2005). *Türkiye Tarihi - Anadolu İstilâsına Kadar Türkler*. (Haz. M. Hanefi Palabıyık), Akçağ Yayınları, Ankara.
- Köprülü, M.F. (2009). *Türk Edebiyatı Tarihi*. 7. b., Akçağ Yayınları, Ankara.
- Köprülü, M.F. (2012). *Türk Edebiyatında İlk Mutasavvıflar*. Akçağ Yayınları, Ankara.
- Köprülüzade, M.F. (1918). *Türk Edebiyatında İlk Mutasavvıflar*. Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları, Ankara.
- Köprülüzade, M.F. (1926). *Türk Edebiyatı Tarihi*. Evkaf Matbaası, İstanbul.
- Köprülüzade, M.F. (1930). *16. Asır Sonuna Kadar Saz Şairlerimiz*. Evkaf Matbaası, İstanbul.
- Kramer, S. N. (2002). *Tarih Sümer’de Başlar*. (Hazırlayan: Mustafa Küpüşoğlu), Kabalcı Yayınevi, İstanbul.
- Kumbasar, G. (2018). *Amerikan Çizgi Romanlarında Süper Hero Kavramı Üzerinden, Türk Çizgi Romanlarında Türk Kadın Süper Kahraman İncelemesi*. Yüksek Lisans Tezi, Yaşar Üniversitesi, İzmir.
- Kúnos, İ. (1994). *Türk Halk Edebiyatı*. (Haz. Tuncer Gülensoy), Bizim Gençlik Yayınları, Kayseri.
- Kurnaz, C. (2010). Fuzuli’yi Bilir misiniz?, *Türk Yurdu*, C. 30, S. 269, s. 27-31.
- Küçük, S. (2016). *Modern Türk Tiyatrosunda Mitoloji*. Doktora Tezi, Selçuk Üniversitesi, Konya.
- Küyel, M.T. (1984). *Kut, Fârâbî ve İbn Sînâ’daki al-'Akl al-Fa'âl İçin Bir Temel Oluşturabilir mi? İbni Sînâ Armağanı*, Türk Tarih Kurumu Yayınları, Ankara.

- Laftsidis, A. (1993). *Homeros'ta Yunan Kahraman Tipleri*. Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi, İstanbul.
- Lawrence J.S. & Jewett, R. (2002). *The Myth Of The American Superhero Grand Rapids*, William B. Eerdmans Publishing Company, Michigan, Cambridge.
- Le Guin, Ursula K. (2002). *Kadınlar, Rüyalar, Ejderhalar*. (Haz. Deniz Erksan, Bülent Somay, Müge Gürsoy Sökmen), Metis Yayınları İstanbul.
- Lévi –Strauss, C. (2013). *Mit ve Anlam*. (Çev. G. Y. Demir), İttaki Yayınları, İstanbul.
- Lomax, A. (1959). Folk Song Style. *American Anthropologist*, 61(6), 927-954.
- Lomax, A. (1968). Folk Song Style and Culture. *Washington D.C.: American Association for the Advancement of Science*, Publication, No. 88.
- Lubin, Harold (1968). *Heroes and Anti-Heroes: A Reader in Depth*. Chandler Publishing Company.
- Lyotard, J. F. (1997). *Postmodern Durum*. (Çev. Ahmet Çiğdem), Vadi Yayınları, Ankara.
- Mackey-Kallis, S. (2001). *The Hero and The Perennial Journey Home In American Cinema*. Philadelphiya, University of Pennsylvania Press, USA.
- Malinowski, B. (2000). *Büyük, Bilim ve Din*. (Çev. Saadet Özkal); Kabalcı Yayınevi, İstanbul.
- Meeker, M. E. (1992). The Dede Korkut Ethic. *International Journal of Middle East Studies*, 24(3), 395-417.
- Merriam, A.P. ve Merriam, V. (1964). *The Anthropology of Music*. Northwestern University Press.
- Miller, D. A. (2000). *The Epic Hero*. The Johns Hopkins University Press, Baltimore-London.

- Mirzaoglu, F.G. (2000). *Zeybek Türküleri ve Dansları*. Doktora Tezi, Hacettepe Üniversitesi, Ankara.
- Mirzaoglu, F.G. (2001). Türkülerin İşlevleri ve Zeybek Türküleri. *Türkbilig / Türkoloji Araştırmaları Dergisi*, 2(2), 76-91.
- Mirzaoglu, F.G. (2003a). “*Ballads for Henna Nights*”. 46th Annual Meeting of the Permanent International Altaistic Conference (PIAC), Ankara.
- Mirzaoglu, F.G. (2003b). Bir Tarihî Türkü: "Cezayir". *Türkbilig*, (6), 117-126.
- Mirzaoglu, F.G. (2005). Türkülerde Mitolojik Unsurlar. *Türkbilig*, (10), 34-53.
- Mirzaoglu, F.G. (2010). Lirik Türkülerde Kadın Tipleri. *Türkbilig*, (20), 127-164.
- Mirzaoglu, F.G. (2015). *Halk Türküleri-Konu-İcra-Yapı-Anlam-İşlev*. Akçağ Yayınları, Ankara.
- Mirzaoglu, F.G. (2016a). *Türklük Biliminde Bir Ömür Prof. Dr. Tofig Hacıyev Kitabı*. Zeybekten Epiğe, Epikten Zeybeğe: Kültürel Süreklilik Bağlamında Dede Korkut Boyları ve Zeybek Danslarında Yiğitlik İmgesi, 335-365, Akçağ Yayınları, Ankara.
- Mirzaoglu, F.G. (2016b). The Turkish Oral Poetry and Narrative Songs. *Ethnographica et Folkloristica Car-pathica*, 65, 490-530.
- Mirzaoglu, F.G. (2019). Gurbet Türkülerinde İstanbul İmgesi: "Yârim İstanbul'u Mesken mi Tuttun?". *Folklor/Edebiyat*, 25(100), 849-859.
- Mirzaoglu, F.G., Demirden, N. ve Börekçi, A. (2024). *Anadolu ve Balkan Coğrafyası Tarihi Türkülerinin Metin-Olay-Mekân Analizi*. Hacettepe Üniversitesi Yayınları, Ankara.
- Necatigil, B. (1988). *100 Soruda Mitologya*. Gerçek Yayınları, İstanbul.
- O'faolain, S. (1956). *The Vanishing Hero*. Eyre & Spottiswoode, London.
- Ocak, A.Y. (1993). “*Dânişmendnâme*”. İslâm Ansiklopedisi, C. 8, Türkiye Diyanet Vakfı, s. 478-480, Ankara.

- Oğuz, M.Ö. (2002) *Boz Atlı Hızır-Ren Geyikli Noel Baba İkileminde Türklerde Yılbaşı*. Küreselleşme ve Uygulamalı Halkbilimi, Akçağ Yayınları, Ankara.
- Onat, A.V. (1977). *Yüzyılda Kuzey Çin’de Kurulan Hsia Devleti*. Basılmamış Doçentlik Tezi, Ankara.
- Onay, A.T. (1996). *Türk Halk Şiirlerinin Şekil ve Nev’i*. (Haz. Cemal Kurnaz), Akçağ Yayınları, Ankara.
- Ong, W. (2007). *Sözlü ve Yazılı Kültür Sözü’nün Teknolojileşmesi*. Metis Yayınları, İstanbul.
- Orkun, H.N. (1936-1941). *Eski Türk Yazıtları*. Cilt 1-2-3-4, Türk Dil Kurumu, İstanbul.
- Orkun, H.N. (1994). *Eski Türk Yazıtları*. Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara.
- Öcal, O. (1998). Lord Raglan’ın Geleneksel Kahraman Kalıbı ve Boğaç Han. *Milli Folklor*, S.40, 2-6.
- Ögel, B. (1957). Eski Ortaasya Kabileleri Hakkında Araştırmalar, I. Yüe-çi’ler. *DTCF. Dergisi*, 15/1-3, s.248.
- Ögel, B. (1962). *İslamiyet’ten Önce Türk Kültür Tarihi*. Türk Tarih Kurumu Yayınları, Ankara.
- Ögel, B. (1971). *Türk Mitolojisi*. Cilt 1, Milli Eğitim Basımevi, Ankara.
- Ögel, B. (1981). *Büyük Hun İmparatorluğu Tarihi*, C. 1-2, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara.
- Ögel, B. (1984). *Türk Kültür Tarihine Giriş*, C. 7, Kültür Turizm Bakanlığı Yayınevi, Ankara.
- Ögel, B. (1988). *Türk Kültürünün Gelişme Çağları*, 3. Baskı, Türk Dünyası Araştırmaları Vakfı, İstanbul.
- Ögel, B. (1993). *Türk Mitolojisi*. C.1, Türk Tarih Kurumu Yayınları, Ankara.
- Ögel, B. (1995). *Türk Mitolojisi II*. Türk Tarih Kurumu Yayınları, Ankara.

- Ögel, B. (2000). *Türk Kültür Tarihine Giriş*. Cilt 1-9, T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara.
- Ögel, B. (2002). *Türk Mitolojisi-2*. Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara.
- Ögel, B. (2003). *Türk Mitolojisi (Kaynakları ve Açıklamaları ile Destanlar) I*. Türk Tarih Kurumu Yayınları, Ankara.
- Ögel, B. (2010). *Türk Mitolojisi I*. Türk Tarih Kurumu, Ankara.
- Ögel, B. (2014a). *Türk Mitolojisi I*. Türk Tarih Kurumu, Ankara.
- Ögel, B. (2014b). *Türk Mitolojisi II*. Türk Tarih Kurumu, Ankara.
- Ölçer Özünel, E. (2014). Kendine Dönüşen Kahraman: Oğuz Kağan Destanı'nda İktidar ve Kut. *Millî Folklor*, 104, 5-19.
- Örnek, S.V. (1971). *İlkelerde Din, Büyü, Sanat, Efsane*. Gerçek Yayınevi, İstanbul.
- Örnek, S.V. (1977). *Türk Halkbilimi*. Türkiye İş Bankası Yayınevi, İstanbul.
- Özbek, M. (1994). *Folklor ve Türkülerimiz*. Ötüken Neşriyat, İstanbul.
- Özbek, M. (2009). *Türkülerin Dili*. Ötüken Neşriyat, İstanbul.
- Özbek, M. (2013). *Folklor ve Türkülerimiz*. Ötüken Neşriyat, İstanbul.
- Özcan, T. (2003). Oğuz Kağan Destanı'nın Kahramanlık Mitosu Bakımından Çözümlemesi. *Millî Folklor*, 57(15), 76-81.
- Özkan, F. (1997). *Altın Arıç Destanı*. Biliş Yayınları, Ankara.
- Özönder, C. (1987). "Türk ve Kore Halk İnançları Arasındaki Benzerlikler". III. Milletlerarası Türk Folklor Kongresi Bildirileri, IV. Cilt, Gelenek, Görenek ve İnançlar, s.299, Ankara.
- Öztelli, C. (1953). *Halk Türküleri*. Varlık Yayınevi, İstanbul.

- Öztelli, C. (1958). Müzik ve Halk Sazlarıyla İlgili Bazı Maddeler, *TFA*, S.105, s. 1678-1680.
- Öztelli, C. (2002). *Evlerinin Önü Türküler*. 3. Baskı, Özgür Yayınları, İstanbul.
- Öztürk, A. (2011). *Çağların İçinden Türk Destanları*. Pozitif Yayınları, İstanbul.
- Pehlivan, G. (2019). *Dede Korkut Kitabında Yapı, İdeoloji ve Yaratım*. Ötüken Yayınları, İstanbul.
- Perut, D. (2018). *2000'ler Sonrası Hollywood'da Çizgi Roman Uyarlamaları: Batman Kara Şövalye Örneği*. Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Kültür Üniversitesi, İstanbul.
- Porter, L. (2005). *Unsung Heroes of the Lord of the Rings: From the Page to the Screen*. Praeger Publishers, Westport.
- Potapov, L. N. (2012). *Altay Şamanizmi*. (Çev. M. Ergun), Kömen Yayınları, Konya.
- Pritsak, O. (1950). Karachanidische Streitfragen 1-4. *Oriens*, (Akt. İ. Kafesoğlu), Volume 3, No: 2, pp: 209-228.
- Pritsak, O. (1950-1955). *Qara, Studie zur Türkischen Rechtssymbolik*. Zeki Velidi Togan'a Armağan, Maarif Basımevi, 239-263, İstanbul.
- Pritsak, O. (1985). Old Tukic Regnal Names in the Chinese Sources. *Journal of the Turkish Studies*, Vol. 9, s.206.
- Propp, V. (1985). *Masalın Biçimbilimi*. (Çev. Mehmet Rifat ve Sema Rifat), Bilim Felsefe Sanat Yayınları, İstanbul.
- Radloff, W. (1994). *Sibirya'dan - III*, Milli Eğitim Yayınevi, İstanbul.
- Radloff, W. ve Kúnos, I. (1998). *Proben-Der Volkslitteratur Der Türkischen Stämme VIII*, (Haz. Saim Sakaoğlu ve Metin Ergun), TDK Yayınları, Ankara.
- Raglan L. (1934). The Hero Of Tradition. *Folklore*, Vol:45, No:3, pp: 212-231.

- Raglan, L. (1949). *Fits Roy Richard Somerset: The Hero. A Study in Tradition, Myth and Drama*. Watts, London.
- Raglan, L. (1998). Geleneksel Kahraman. *Millî Folklor*, (Çev. Metin Ekici), S.37, 126-138.
- Raglan, L. (2003a). *Geleneksel Kahraman Kalıbı*. (Ed: M. Ö. Oğuz vd.), Halk Biliminde Kuramlar ve Yaklaşımlar I, Ankara: Millî Folklor Yayınları.
- Raglan, L. (2003b). *The Hero: A Study in Tradition, Myth and Drama*. Dover Publications, New York.
- Rahman, A. (1996). *Uygur Folkloru*. (Çev. Soner Yalçın ve Erkin Emet), Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara.
- Rank, O. (2016). *Kahramanın Doğuş Miti*. Pinhan Yayıncılık, İstanbul.
- Reynolds R. (1994). *Super Heroes: A Modern Mythology*. University Press of Mississippi, Jackson.
- Rosenberg, D. (2003). *Dünya Mitolojisi-Büyük Destan ve Söylenceler Antolojisi*. 3. Baskı, İmge Yayınevi, İstanbul.
- Rosenberg, R.S. (2008). *The Psychology of Superheroes*. Ben Bella Books, Dallas, Texas.
- Roux, J.P. (1994). *Türklerin ve Moğolların Eski Dini*. (Çev. Aykut Kazancıgil), İşaret Yayınları, İstanbul.
- Roux, J.P. (2002). *Türklerin ve Moğolların Eski Dini*, Kabalcı Yayınevi, İstanbul.
- Roux, J.P. (2011). *Eski Türk Mitolojisi*. (Çev. Musa Yaşar Sağlam), BigeSu Yayınları, Ankara.
- Sakaoğlu, S. (1997), “*Manas Destanı ile Anadolu Destanlarında Kurtarıcı At Motifi*”. Manas 1000 Bişkek Bildirileri:165-175, Atatürk Kültür Merkezi Ankara.
- Sakaoğlu, S. (2011). *Türk Halk Edebiyatı*. Anadolu Üniversitesi Yayınları, Eskişehir.

- Sami, Ş. ve Timurta, F.K. (2006). *Kâmûs-i Türkî*. Çağrı Yayınları, İstanbul.
- Saydam, B. (1997). *Deli Dumrul'un Bilinci*. Metis Yayınları, Konya.
- Schwartz, B. (1985). Emerson, Cooley and the American Heroic Vision. *Symbolic Interaction*, Vol: 8, No:1, pp: 103-120.
- Schwarz, F. (1997). *Kadim Bilgeliğin Yeniden Keşfi*. (Çev. Ayşe Meral Aslan), İnsan Yayınları, İstanbul.
- Segal, R.A. (1990). *In Quest Of Hero (Mythos Series)*. Princeton University Press, Princeton/New Jersey.
- Segal, R.A. (1996). *Anthropology, Folklore, and Myth (Volume 2)*. Garland Publishing Inc. New York & London.
- Sepetçioğlu, M.N.(2010a). *Yaratılış ve Türetiş -Türk Destanı-*. İrfan Yayınları, 8. Baskı, İstanbul.
- Sepetçioğlu, M.N. (2010b). *Dede Korkut Kitabı*. İrfan Yayınları, Ankara.
- Seyidoğlu, B. (1996). *Mitolojik Dönemde "At"*. Prof. Dr. Umay Günay Armağanı, Feryal Matbaacılık, Ankara.
- Sidekli, S. ve Coşkun, İ. (2014). Türkü: Sosyal Bilgiler Öğretiminde Yeni Bir Yaklaşım. *Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 16(1), 27-38.
- Soykan. Ö.N. (2005). *Ne ve Kim Soruları Karsısında İnsanın Halleri: Kimlik-Kişilik Sorununa Felsefî Bir Bakış, Gelenekten Geleceğe Antropoloji*. (Haz. Belkıs Kümbetoğlu, Hande Birkalan Gedik), Epsilon Yayınları, İstanbul.
- Stevick, P. (1988). *Roman Teorisi*. (Çev. S. Kantarcıoğlu). Gazi Üniversitesi Yayınları, Ankara.
- Tanpınar A.H. (2014). *On Dokuzuncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi*. Dergâh Yayınları, İstanbul.
- Tecimer, Ö. (2005). *Sinema Modern Mitoloji*. Plan B Yayıncılık, İstanbul.

- Tekin, M. (2017). *Roman Sanatı*. Ötüken Neşriyat, İstanbul.
- Tekin, T. (1989). *11. Yüzyıl Türk Şiiri (Divan-ü Lügat-it Türk'teki Manzum Parçalar)*. Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara.
- Tekin, T. (1994). *Tonyukuk Yazıtı*. Simurg Yayınları, Ankara.
- Tilbe, T. B. (2019). Antik Kahramandan Anti Kahramana: Kahraman Kavramının Kökeni ve Gelişimi. *Çeşm-i Cihan: Tarih Kültür ve Sanat Araştırmaları Dergisi E-Dergisi*, 6 (1), 142-158. DOI: 10.30804/cesmicihan.578233.
- Togan, A.Z.V. (1982). *Oğuz Destanı-Reşideddin Oğuznamesi*. Enderun Kitabevi, İstanbul.
- Topalak, H.İ. (2022). *Gâvur Dağı (AmanosLar) Yöresinde Hikâyeli Türküler: Osmaniye ve İlçeleri*, Doktora Tezi, Hacettepe Üniversitesi, Ankara.
- TRT Türk Halk Müziği Repertuvarı.
- Turan, O. (1969). *Türk Cihan Hâkimiyeti Mefkûresi Tarihi*. Cilt 1, Ötüken Neşriyat, İstanbul.
- Türk Dil Kurumu, (2023). <http://tdk.gov.tr>.
- Türk Halk Müziğinden Seçmeler, (2004). TRT Müzik Dairesi Yayınları, Yayın No:86. C.1. Ankara.
- Türk Halk Müziğinden Seçmeler, (2005). TRT Müzik Dairesi Başkanlığı Yayınları, Yayın No:100. C.2. Ankara.
- Türk Halk Müziğinden Seçmeler, (2006). TRT Müzik Dairesi Yayınları, Yayın No:104. C.3. Ankara.
- Türkmen, F. (1999). Eski Türklerin İnançlarında Tabiat Kültü. *E. Ü. Türk Dünyası İncelemeleri Dergisi-3*.
- Türkmen, F. (2002). "Kök-Türk Abidelerinde Milli Kimlik Hassasiyeti". I. Uluslararası Türkoloji Kongresi, Hoca Ahmet Yesevi Türk-Kazak Üniversitesi, Kazakistan.

- Türkmen, F. ve İnayet, A. (1995). *Manas Destanı*. AKM Yayınları, Ankara.
- Uçar, H. (2020). Bir Kültün Özellikleri: Türklerde Su Kültü, *Kültür Araştırmaları Dergisi*, S.7, s. 24-47.
- Ural, O. (1972). *Üç Destan*. Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara Üniversitesi Basımevi, Ankara.
- Uraz, M. (1994). *Türk Mitolojisi*. Düşünen Adam Yayınları, İstanbul.
- Uysal, S. (1981). Türkülerimiz Üzerine, *Türk Folkloru*, S.18, Ocak, s. 16-18.
- Váczy, P. (1962). *Hun'lar Avrupa'da*, bk. Atilla ve Hunları, Çatı Kitapları, İstanbul.
- Vogler, C. (2012). *Yazarın Yolculuğu: Senaryo ve Öykü Yazımının Sırları*. (Çev. Kenan Şahin), Okuyan Us Yayınları, 3. Baskı, İstanbul.
- Wardropper, B. (1975). The Epic Hero Superseded. Concepts of the Hero in the Middle Ages and the Renaissance. (Edit: Norman T. Burns & Christopher J. Reagan, Albany). *State University of New York Press*, pp: 197-221.
- Williams, R. (2005). *Anahtar Sözcükler*. (Çev. Savaş Kılıç), İletişim Yayınları, İstanbul.
- Yakıcı, A. (2007a). *Halk Şiirinde Türkü*. Akçağ Yayınları, Ankara.
- Yakıcı, A. (2007b). Dede Korkut Kitabı'nda Görülen Ozan Tiplerinin Türkiye Sahası Âşıklık Geleneğinin Oluşumuna Etkisi. *Millî Folklor*, S.73, s. 40-47.
- Yakıcı, A. (2013). *Halk Şiirinde Türkü*. Akçağ Yayınları, Ankara.
- Yıldırım, D. (1998). Köktürk Çağında Tanrı mı Tanrılar mı Vardı? *Türk Kültürü Araştırmaları*, Cilt: 28, Sayı: 1-2, s. 291-303.
- Yıldırım, D. (1998). *Türk Bitiği*. Akçağ Yayınları, Ankara.
- Yıldırım, D. (1999). Dede Korkut'tan Ozan Barış'a Dönüşüm. *Türk Dili*, C.I, S.570, s.505-530.

- Yıldız, N. (1995). *Manas Destanı ve Kırgız Kültürü ile İlgili Tespit ve Tahliller*. Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara.
- Yusuf Has Hacib (1959). *Kutadgu-Bilig II*, (Türkçeye Çev. Reşit Rahmeti Arat), Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara.
- Yusuf Has Hacip (2018). *Kutadgu Bilig*. Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, Ankara.
- Yücel, V. (2014). *Kahramanın Yolculuğu: Mitik Erkeklik ve Suç Draması*. İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul.
- Yükneki, E.A. (1992). *Atabetü'l Hakayık*. (Çev. R.R. Arat), Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara.
- Zimmer, H. (2004). *Kral ve Hortlak: Ruhun Kötülüğü Yenmesi*. (Çev. İlker M. İyidoğan), Kabalcı Yayınevi, İstanbul.

EK1 TÜRKÜLER

Taş Oluğun Pınarları Harlayor

Kırık Hava Rep. No:4654, Yöre: Bolu, Kaynak Kişi: Reşat Aker, Derleyen: Ankara Devlet Konservatuvarı.

Taşoluğun pınarları harlayor
 Mehmet Efe'nin de silahları da parlayor
 Mehmet Efe'nin de silahları da parlayor
 Gökte melek yerde insan ağlayor

Amanın ağalar da böyle de zulüm olur mu
 Teslim olan efeye de böyle de ölüm olur mu

Hasan Efe'nin altı kulaç kuşağı
 Yayı vermiş de belden aşağı
 Düşmanlara çalivermiş bıçağı

Amanın ağalar da böyle de zulüm olur mu
 Teslim olan efeye de böyle de ölüm olur mu

Abalımın Cepkeni (Abalı Zeybeği)

Kırık Hava Rep. No: 941, Yöre: Aydın, Kaynak Kişi: Nazmı İlyas, Ahmet Yamacı, Derleyen: Muzaffer Sarısözen.

Abalımın cepkeni safi sırma ilikli
 Abalımı vuranlar on iki de Giritli

Abalım abalım başı aman belalım
 Abalım abalım gözleri elalım
 Yandım da efeler yandım abalı da zeybeğe
 Yandım da dostlar yandım abalı da zeybeğe

Beşparmak dağından gece aman ben geçtim
Anadan babadan yardan aman vazgeçtim

Abalım abalım başı aman belalım
Abalım abalım gözleri elalım
Yandım da efeler yandım abalı da zeybeğe
Yandım da dostlar yandım abalı da zeybeğe

Bolu'dan İzmir'e Yol Bulamadım

Kırık Hava Rep. No: 4691, Yöre: Bolu, Kaynak Kişi: Reşat Aker, Ahmet Doğruöz,
Derleyen: Ankara Devlet Konservatuvarı.

Bolu'dan İzmir'e yol bulamadım
Martini asmaya efeler dal bulamadım
Kendime münasip yar bulamadım

Neyleyim neyleyim efeler dünya malini
Tabutlar almayor tombul da yarimi

İzmir'e giderken oldum ben hasta
Benden selam edin efeler eşe de dostu
Analar babalar bir uzun yasta

Neyleyim neyleyim efeler dünya malini
Tabutlar almayor tombul

İzmir'in içinde kurulu pazar
Uyarmayın efeyi efeler orduyu bozar
Maşallah çekiniz değmesin nazar

Neyleyim neyleyim efeler dünya malini
Tabutlar almayor tombul

Demirli'nin Goyunları

Kırık Hava Rep. No: 5122, Yöre: Kütahya/Tavşanlı/Çaltılı Köyü, Kaynak Kişi: Osman Aslan, Mehmet Göktaş, Derleyen: Emel Örgün.

Demirli'nin goyunları akışır
Beşli de mavzer Memet de efeye yakışır
Demirli'nin alt yanında gerdime
Yörük de Hüseyin yetiş aman da derdime

A Süleyman da gidiyorum gelemem gayrı
Top zülüflü Şerife'yi saramam gayrı
A Süleyman da aman neden indik köylere
Baskın oldu aman çıkam gidem dağlara

Ne çok olur Çaltılı'nın arpası
Hiç mi de yoktu Memet de Efe'nin arkası
Demirli'ye vardım içtim ayrı
Kostak Şerife'm Kütahya'da ediyor bayramı

A Süleyman da gidiyorum gelemem gayrı
Top zülüflü Şerife'yi saramam gayrı
A Şerife'm aman şimdi n'oldu n'olacak
Yağlı kurşunlar da canı alacak

Duman Olur Tepelerin (Cuma Efe)

Kırık Hava Rep. No: 1789, Yöre: Balıkesir/Türkalı Köyü, Kaynak Kişi: Servet Yenigün, Ali Özbay, Mehmet Özdemir, Derleyen: TRT Ekibi.

Duman olur tepelerin yolları aman
Şıldır mıldır akdı cuma efenin de kanları

Ne olaydı olaydı
Hökümata kendi teslim olaydı

Merdivenden tıklar mıkır inmedim aman
Doya doya yar yüzünü de görmedim

Ne olaydı olaydı
Hökümata kendi teslim olaydı

Fındıklı yolunda buldum izini aman
Duman duman sandım şalvarının da tozunu
Ölmeden bir daha görsem yüzünü aman

Ne olaydı olaydı
Hökümata kendi teslim olaydı

Gerizler Başı

Kırık Hava Rep. No: 238, Yöre: Bergama, Kaynak Kişi: Hasan Çakı Efe, Derleyen:
Durmuş Yazıcıoğlu.

Gerizler başında hoplayamadım aman aman
Döküldü cephanelerim toplayamadım
Düşman galip geldi haklayamadım aman aman

Amanın da aman efeler öldürmen beni
Güzel de Cemile'nin yoluna soldurman beni

Mahkemenin önünden eğildim geçtim aman aman
Sol yanımdan gürşun yedim bayıldım düştüm
Ahbap düşman oldu ben buna şaştım aman aman

Amanın da aman efeler öldürmen beni
Güzel de Cemile'nin yoluna soldurman beni

Gine Ak Yokuşu Duman Bürüdü

Kırık Hava Rep. No: 139, Yöre: Antalya, Kaynak Kişi: Hesna Yazıcıoğlu, Derleyen: Durmuş Yazıcıoğlu.

Gine ak yokuşu duman bürüdü
Tekeli'nin zeybekleri yörüdü
Yüreğimde yağ kalmadı eridi

Coşkun efem kalelerin yıkılsın
Yıkılsın da arpa buğday ekilsin
Yüksek minareden attım ben bir taş
Ne anam var ne babam ne kardaş
Keskin bıçak oldu bana arkadaş

Dalgın uykulardan uyanamadım
Sitemli sözlere dayanamadım

Belen'in dağında koyun güderim
Koç'izzet çağırmış ora giderim
Benim böyle imiş yazım kaderim

Coşkun efem kalelerin yıkılsın
Yıkılsın da arpa buğday ekilsin

Gökçen Efe

Kırık Hava Rep. No: 298, Yöre: Ödemiş, Kaynak Kişi: Avni Güler, Derleyen: Muzaffer Sarısözen.

Gökçen efem aman aman iner gelir inişten
Ah her yanları görünmüyor da gümüşten aman
Gökçen efem aman aman şimdi gelir döğüşten

Ah gökçen efem efelerin de efesi aman
Ah altın gümüş para dolu da kesesi aman

Gökçen efem aman aman efelerin efesi
Ah altın gümüş para dolu da kesesi aman
Bozdağ'ından aman aman gelir onun gür sesi

Ah gökçen efem efelerin de efesi aman
Ah altın gümüş para dolu da kesesi aman

Isparta'dan Çıktım

Kırık Hava Rep. No: 1108, Yöre: Aydın/Yenipazar-Dereköy, Kaynak Kişi: İbrahim Çilingir, Derleyen: Muzaffer Sarısözen.

Isparta'dan çıktım başım selamet
Çivril köprüsüne gelince koptu kıyamet
Çoluğum da çocuğum demirci efem sana emanet

Güpegündüz artıyor benim kederim
Ağlama annem ağlama yazım kaderim

Isparta'dan çıktım dalburuş kuşaklı
Ülfet beyin candarmaları süngülü bıçaklı
Demirci de efenin cepkeni sırma saçaklı

Güpegündüz artıyor benim kederim
Ağlama annem ağlama yazım kaderim

Bergama'nın Hanları (İzzetin Türküsü)

Kırık Hava Rep. No: 1972, Yöre: İzmir/Kayalarbaşı Köyü, Kaynak Kişi: Şükrü Varol,
Derleyen: TRT.

Bergama'nın hanları
Yeşil de boya camları
Sol yanından vuruldu İzzet'im
Akıyoru kanları

Lofçalı'yı bastılar
Çalıya da mavzer astılar
Al'efenin ülüsünü İzzet'im
Bir kamaya astılar

Lofçalı'nın alt yanında
İnden aman evim var
Alıverin tabancamı İzzet'im
Senden başka kimim var

Sandık Üstünde Sandık

Kırık Hava Rep. No: 1061, Yöre: Bergama, Kaynak Kişiler: Hüseyin Ayalp, Müfit
Akgün, Derleyen: Talip Özkan.

Sandık üstünde sandık
Aman efeler yandık
Düşünmeden söz verdik
Biz sizi adam sandık

Çevresi saçaklı
İşte geliyor elleri bıçaklı

Samanlık dolu saman
 Aman efeler aman
 Ellerimiz kınalı
 Düğünümüz ne zaman

Çevresi saçaklı
 İşte geliyor elleri bıçaklı

Dudun dudu başları
 Dudunun hilal kaşları
 Saat beşte geliyor
 Dudunun oynaşları

Gel dudum gel
 Haydi yallah sar dudum sar

Sepetçioğlu

Kırık Hava Rep. No: 828, Yöre: Kastamonu, Kaynak Kişiler: Mümine Meydanî, Avni Özbenli, Derleyen: Muzaffer Sarısözen.

Of Sepetçioğlu bir ananın kuzusu
 Hiç gitmiyor kollarımın efem de sızısı vay vay
 Of böyle imiş alnımızın yazısı

Yassıl dağlar yassıl
 Osman efem de geliyor vay vay

Of kalk gidelim kışla önü aşağı
 Salıvermiş ince belden efem de kuşağı vay vay
 Of yaman olur Kastamonu uşağı

Yassıl dağlar yassıl
 Osman efem de geliyor vay vay

Binip de Kır Atıma

Kırık Hava Rep. No: 264, Yöre: Buldan, Kaynak Kişi: Naci Öncel, Derleyen: Muzaffer Sarısözen.

Binip de kıratıma hayladım dizgin
Şahinin payına iner mi kuzgun
Var mı benim gibi sıladan bezgin
Sılanın dikenini gül oldu bana yar oldu bana

Buhurcular atar atar vuramaz
İnce Mehmet dumanından duramaz
Kalk gidelim bu yer bize yaramaz
Şimdi devriyeler basarlar bizi tutarlar bizi

Kaymakçıdan Çıkdım

Kırık Hava Rep. No: 1977, Yöre: Ödemiş, Kaynak Kişi: Işık Dede, Derleyen: TRT.

Kaymakçı'dan çıkdım başım da selamet
İki de mezar arasında koptu kıyamet
Beni vuranı sorarsan çakırca Memet

Ağlama da Zeynebim ağlama ne gelir elden
Benim de çektiklerim kendi dilimden

Kaymakçı'nın yolları demirden de sert
Çıkınca yola da kişnedi kırat
Çakırcalı'nın oğlu görmesin rahmet

Ağlama da Zeynebim ağlama ne gelir elden
Benim de çektiklerim kendi dilimden

Süpürün Hanayları Osman Geliyor

Kırık Hava Rep. No: 1815, Yöre: Ege, Kaynak Kişi: -, Derleyen: Ankara Devlet Konservatuvarı.

Süpürün de hanayları Osman geliyor
Kıratın üstünde Osman geliyor
Osman da deyil eşim aslan geliyor

Dolandım dağlara efem kar bulamadım
Kendime münasip yar bulamadım

Susuz derelerde aman selvi mi biter
Selvinin dalında bülbül mü öter
Osman'sız evde eşim duman mı tüter

Osman'ım Osman'ım efem zeybek Osman'ım
Efelerin efesi aslan Osman'ım

Kahve Koydum Fincana

Kırık Hava Rep. No: 1247, Yöre: Giresun, Kaynak Kişi: Halim Giresunlu, Derleyen: Ahmet Yamacı.

Kahve koydum fincana
Hele bakın Mican'a
Kör olası kel seyit
Nasıl kıydın bu cana

Oy benim canım Mican'ım
Dünyalarda bir canım

Martinimin kolları
Gece geçtim yolları
Aslan Mican geliyor
Saymaz karakolları

Oy benim canım Mican'ım
Dünyalarda bir canım

Çıkabilsem Şu Yokuşun Başına

Kırık Hava Rep. No: 1528, Yöre: Kastamonu, Kaynak Kişi: Ahmet Cevdet Yazıcı,
Derleyen: Nurettin Çamlıdağ.

Çıkabilsem aman şu yokuşun da başına
Yandım aman ey gülüm aman ey
Ay mı doğmuş gün mü doğmuş tabancamın tabancamın kaşına

Efem şöyle efem böyle olmaz olmaz
Gümüş yüzük dar olmaz

Gide gide aman kundurama da kum doldu
Yandım aman ey gülüm aman ey
Ağlar iken ağlar iken gözlerime gözlerime kan doldu

Efem şöyle efem böyle olmaz olmaz
Gümüş yüzük dar olmaz

Hekimoğlu Derler Benim Aslıma

Kırık Hava Rep. No: 110, Yöre: Ordu/Fatsa, Kaynak Kişi: Ümit Tokcan, Derleyen: Ümit Tokcan.

Hekimoğlu derler benim aslıma
Aynalı martin yaptırdım da Narin'im kendi neslime

Hekimoğlu derler ufak bir uşak
Bir omuzdan bir omuza Narin'im on arma fişek

Konaklar yaptırdım mermer direkli
Hekimoğlu dediğin de Narin'im aslan yürekli

Konaklar yaptırdım döşedemedim
Ünye Fatsa bir oldu da Narin'im baş edemedim

Ünye Fatsa arası ordu da kuruldu
Hekimoğlu dediğin Narin'im o da vuruldu

Ünye'den Çıkdımda Başım Selamet

Kırık Hava Rep. No: 1932, Yöre: Ordu/Ünye, Kaynak Kişi: Fethi Gençalioglu, Derleyen:
Hamdi Taneses.

Ünye'den çıkdım da başım selamet
Ceviz deresinde gopdu gıyamet
Gadın kız gardaşım sana emanet

Ağla anam ağla sen bana ağla
Çifte dokdur getir yaremi bağla

Yedi garış gelir omzumun eni
Genç yaşımda kabre koydular beni
Anneciğim bana söylesin ninni

Ağla anam ağla sen bana ağla
Çifte dokdur getir yaremi bağla

Martinim duvarda asılı galdı
Elbisem sandıkta basılı galdı
Gadın kız gardaşım küsülü galdı

Ağla anam ağla sen bana ağla
Çifte dokdur getir yaremi bağla

Martinim Atılmıyor

Kırık Hava Rep. No: 1747, Yöre: Erzurum, Kaynak Kişi: Muharrem Akkuş, Derleyen: Yücel Paşmakçı.

Martinim atılmıyor
Beş bine satılmıyor
Şu uzun gecelerde
Yalnız yatılmıyor

Martinim alacalı
Gezerim bacaları
Severim gelinleri
Darılır gocaları

Derenin kenarında
İtirdim bıçağımı
Kız sana küçük derler
Söndürdün ocağımı

Sinanoğlu Derler Benim Adıma

Kırık Hava Rep. No: 2962, Yöre: Afyon/Sincanlı, Kaynak Kişi: İbrahim Hıdır Bozan, Derleyen: TRT Müzik Daire Başkanlığı THM Müdürlüğü.

Sinanoğlu derler benim adıma
Beş yüz çakmak çalan gelsin yanıma

Yavrum dara lila lila
Kuzum dara lila lila da lila leylan

Sinanoğlu bina yapar daş ile
Çakır ela gözler doldu yine yaş ile

Yavrum dara lila lila
Kuzum dara lila lila da lila leylan

Sinanoğlu derler benim bir adım
Damlarda bağlandı galdı gıratım

Sinanoğlu Galelerin Yıkılsın

Kırık Hava Rep. No: 4495, Yöre: Isparta, Kaynak Kişiler: Fatma Günyıl, Derleyen:
Ankara Devlet Konservatuvarı.

Sinanoğlu da galelerin yıkılsın efem
Yıkılsın da yerine de arpa ekilsin
Gahpe Sinan bu yerlerden atılsın efem

Vurun çalın zeybekleri yollar şen olsun
Vurun da şanıma gavgalar şen olsun

Sinanoğlu atar atar da vuramaz efem
Gahpe de Sinan pusu tuzak kuramaz
Sinanoğlu da bu yerlerde duramaz

Vurun çalın zeybekleri yollar şen olsun
Vurun da şanıma gavgalar şen olsun

Ziybek Misin (Karaşar Zeybeği)

Kırık Hava Rep. No: 2393, Yöre: Ankara, Kaynak Kişi: Genç Osman, Derleyen:
Muzaffer Sarısözen.

Ziybek misin ziybek donu giyecek efem
Katil misin tatlı cana kıyacak
Cahil misin il sözüne uyacak efem

Koç gibi meydanlarda dönenlerdeniz
Biz bir ehbab uğruna ölenlerdeniz

Silindi mi maşrapamın kalayı efem
Bozuldu mu ziybeklerin aleyi
Düşmanları öldürmenin golayı efem

Koç gibi meydanlarda dönenlerdeniz
Biz bir ehbab uğruna ölenlerdeniz

Bakır'lım Gül İstiyor Mercandan (Barana Havası)

Kırık Hava Rep. No: 4738, Yöre: Manisa/Soma-Tarhala Köyü, Kaynak Kişi: Yöre Ekibi.
Derleyen: Nihat Kaya, Sait Özdemir, Mustafa Yazıcıoğulları.

Bakır'lım gül istiyor mercandan
Balı şeker mastika süzer fincandan
Bakırlım usanmıştı bu candan
Candarmalar kovalayıp gider Bakır'lım

Bakır'lım şu dağlarda yaslanır
Yağmur yağar silahları ıslanır
Bakırlım Kuz'etinlen beslenir
Candarmalar kovalayıp gider Bakır'lım

- Kuz'eti: Kuzu eti.
- Bakır: Manisa'nın Kırkağaç ilçesine bağlı bir belde.

Mezarımın Taşı Bozdağ'a Karşı

Kırık Hava Rep. No: 433, Yöre: İzmir, Kaynak Kişi: Yöre Ekibi, Derleyen: Muzaffer Sarısözen.

Mezarımın taşı Bozdağ'a karşı
Üstünün toprağı gözümün yaşı
Çakırcalı'yı vurdular akşama karşı

Uyan aman uyan gör neler oldu
Karıncalı'da başı kan ile doldu

Çekin kıratımı binek taşına
Kollarım ermiyor eğer kaşına
Karıncalı'da da geldi düşman karşıma

Uyan aman uyan gör neler oldu
Karıncalı'da başı kan ile doldu

Osman Efem İnip Gelir İnışten

Kırık Hava Rep. No: 3758, Yöre: Antalya/İbradı, Kaynak Kişi: Sami Demircioğlu,
Derleyen: Erdem Çalışkanel.

Osman efem inip gelir inişten
Her yanları görünmüyor gümüşten
Vallah billah haberim yok bu işten

Nerelisin nereli
Sordum aslın nereli
Candan seveli

Osman'sız evlerde duman tüter mi
Üç kız bir Osman'ın yerini tutar mı

Boyun bağı ipekten
Şalvar kaymış göbekten
Yar sevmesi yürekten
Yangın Osman'ım
Osman'ımın aya güne karşı çardağı
Susadıkça ver ağzıma bardağı

Kar yağar alçaklara
Dökülür saçaklara
Analar kız doğurmuş
Sıgmıyor kucaklara

Zeybek Osman'ım
 Osman'ım Osman'ım zeybek Osman'ım
 Osman olduğuma ben pişmanım

Boyun bağı al oya
 Sarmadım doya doya
 Yangın Osman'ım

Sucaklı'yı Bastılar (Sargın Habibe'm)

Kırık Hava Rep. No: 2568, Yöre: İzmir/Bergama-Aynatlar Köyü, Kaynak Kişi: Hasan Çakıfe, Derleyen: Durmuş Yazıcıoğlu.

Sucaklı'yı bastılar
 Çalıya da martin astılar
 Al Efe'nin ölüsünü İzzet'im
 Bergama'da astılar

Yandım Allah yandım yanılmışım ben
 Yedi senelik arkadaşım İzzet'ten ayrılmışım ben

Sucaklı'nın alt yanında
 İnden aman evin var
 Aliverin martinimi İzzet'im
 Senden başka kimim var

Yandım Allah yandım yanılmışım ben
 Yedi senelik arkadaşım İzzet'ten ayrılmışım ben

Sucaklı'nın ortasında
 Halı aman yayılır
 Halı değil kız kardeşim (İzzet'im)
 Kanım yere yayılır

Yandım Allah yandım yanılmışım ben
Yedi senelik arkadaşım İzzet'ten ayrılmışım ben

Sucaklı'nın çeşmeleri
Harıl harıl harleyor
Annem ile kız kardeşim (İzzet'im)
Merak etmiş ağleyor

Yandım Allah yandım yanılmışım ben
Yedi senelik arkadaşım İzzet'ten ayrılmışım ben

Taş Oluğun Pınarları Harlayor

Kırık Hava Rep. No: 4654, Yöre: Bolu, Kaynak Kişi: Reşat Aker, Derleyen: Ankara
Devlet Konservatuvarı.

Taş oluğun pınarları harlayor
Mehmet Efe'nin de silahları parlayor
Gökte melek yerde insan ağlayor

Amanın ağalar da böyle de zulüm olur mu
Teslim olan Efe'ye de böyle ölüm olur mu

Hasan Efe'nin altı kulaç kuşağı
Yayıvermiş de belden aşağı
Düşmenlere çalıvermiş bıçağı

Amanın ağalar da böyle de zulüm olur mu
Teslim olan Efe'ye de böyle ölüm olur mu

Üst yakadan çıktım başım selamet
Bolu'ya geldim de koptu başıma kıyamet
Çerkez İslam Allah'ıma emanet

Amanın ağalar da böyle de zulüm olur mu
Teslim olan Efe'ye de böyle ölüm olur mu

Tepeler Tepeler (Efeler Efeler)

Kırık Hava Rep. No: 522, Yöre: Şebinkarahisar, Kaynak Kişiler: Ahmet Küçük, Selâhaddin Erdal, Derleyen: Muzaffer Sarısözen.

Tepeler tepeler (Efeler efeler) yüksek tepeler
Orda yağmur yağar burda sepeler
Sandıkta çürümüş elmas küpeler

Yaslan dağlar yaslan yosmam geliyor
Elleri kınalı kolları sıvalı sandım aşnam geliyor

Efelerden bir su içtim kanmadım
Elli dirhem kurşun yedim ölmedim
Kardaş bana düşman oldu bilmedim

Yaslan dağlar yaslan yosmam geliyor
Elleri kınalı kolları sıvalı sandım aşnam geliyor

Aman efem bende takat kalmadı
Çok bağırdım Osman efem gelmedi
Muhannet komşudan imdat olmadı

Yaslan dağlar yaslan yosmam geliyor
Elleri kınalı kolları sıvalı sandım aşnam geliyor

Zobalarında Guru da Meşe Yanıyor

Kırık Hava Rep. No: 2261, Yöre: Denizli, Kaynak Kişi: Özay Gönlüm, Derleyen: Özay Gönlüm.

Zobalarında guru da meşe yanıyor efem
Yanıyor da Memet efem de üşümüş de donuyor
Boncuklu da gelin ortalıkta dönüyor da dönüyor
Aslanım da efeler vay vay

Gar mı yağıp ba yaren Göme'nin dağına efem
 Memet ağam da oturu da vermiş efelerin de sağına
 Çıkam ha den der şu dağların başına da başına
 Aslanım da efeler vay vay

Gerali Dedikleri Bir Gençten Uşak (Ham Çökelek)

Kırık Hava Rep. No: 3517, Yöre: İçel/Silifke, Kaynak Kişi: Hüseyin Say, Derleyen: TRT
 İstanbul Radyosu THM Şubesi.

Aman aman Gerali dedikleri bir gençten uşak
 Yar yar başına şal bağlar da belinde guşak
 Erali'm hey hey hey

Dönü dönüver de ah sekerek
 Boğazına dursun ham çökelek

Aman aman birine aldık bir metre astar
 Biri de şalvarlık ister
 Yar yar gadir Mevla'm ikisinin acısını birden göster
 Gerali'm hey hey hey

Dönü dönüver de ah sekerek
 Boğazına dursun ham çökelek

Köroğlu Oyun Havası

Kırık Hava Rep. No: 2435, Yöre: Yeşilova, Kaynak Kişi: -, Derleyen: Salih Urhan.

Hey hey ben bir Köroğlu'yum dağda gezerim dağta gezerim
 Esen ölüzgerden hile sezerim
 Demir külüngülen başın ezerim
 Ver yolun başını gel geç bezirgen

- Ölüzger: Rüzgâr
- Külüng: Büyük çekiç, balyoz

İsabali Dinle Benim Sözümlü

Kırık Hava Rep. No: 4001, Yöre: Kars, Kaynak Kişi: Âşık Şeref Taşlıova, Derleyen: TRT Müzik Daire Başkanlığı THM Arşivi.

İsabali dinle benim sözümlü babam sözümlü

Ezel bahar yaz ayları ne galdı

Çamlıbel’de boz ardıcın dibinde

Keleşlerle gezmemize ne galdı

Babam gelir han elinden

Kız ayıftı babam gelir

Keleşler sağı solunda

Yar ayıftı babam gelir

Derya kenarında biter kamışlar babam kamışlar

Kamışlar da bize vermez yemişler

Sarı altın ile beyaz gümüşler

Gabalağnan bölmemize ne galdı

Yağmur yağar taş üstüne

Kalem oynar kaş üstüne

Ört poşuyu baş üstüne

Yar ayıftı babam gelir

Köroğlu dünyada çekmedi yası ha babam yası

Silindi gönlümün kalmadı pası

Atlası kumaşı libası hası

Kargıyanan ölmemize ne galdı

Yağmur yağar hışır hışır

Babam geldi kahve pişir

Kız kalk eteklerin döşür

Yar ayıftı babam gelir

- İsabali: Köroğlu'nun yiğitlerinden birinin adı
- Gabalak: Başlık, kalpak türü
- Keleş: Yiğit, iyi yürekli kişi
- Ayıftı: Ayıptır
- Libas: Giysi
- Kargı: Mızrak
- Döşür: Devşir, topla

Şıh Hasan Ağırlaması

Kırık Hava Rep. No: 3880, Yöre: Elazığ, Kaynak Kişi: Mustafa Tosun, Derleyen: Gani Pekşen.

Canım kırat gözüm kırat
Acep bağlı durur m'ola
İsmarlasam şol güzele
Yemin suyun verir m'ola

Gargıya benzer kulağı
Yaradandandır dileği
Abu zemzemden sulağı
Sarhoş sarhoş yörür m'ola

Köroğlu der cömert gani
Alan Allah verir canı
Kıratınan Eyvaz seni
Alan Allah verir m'ola

Başı pare pare dumanlı dağlar
Dilim söyler amma gözüm kan ağlar
Şol güzel yar ilen sürdüğüm demler
Her sabah her sabah sen egle beni

Başına bağlamış rengi aldan
 Yarısı ibrişim yarısı telden
 Eller yaman olur korkarım dilden
 Her sabah her saban egle beni

Başına bağlamış rengi sarı
 Gözleri hışmeder öldürme barı
 Abdal pir sultan'ım sevgili yari
 Her sabah her sabah sen egle beni

Şirin boyu dallara benzer
 Dosta giden yollara benzer
 Gelsin beri meydana
 Meydan erenlerindir
 Meydan erenlerindir
 Dost dostu gidenlerindir

Çark edip çarkın çalar
 Ana döner âşıklar
 Ana Seyfem mevali
 Pirim dostum mevali
 Cennetin kapısında
 Üç nesne var Hak'tan geldi

Mevam Seyfem mevali
 Cennetin kapısında dost
 Alalım dost dostun payı
 Megariben mevali
 Cennetin kapısında
 Üç nesne var Hak'tan yana

Aşka inanan menem
 Dosta inanan menem
 Kaynatıp aş kazanı
 Dost altında yanan menem

Aslım Karadağ'lıdır
 Sıtkım hakka bağlıdır
 Sahipsiz cem yürümez
 Cem deh oda bağlıdır

Çekelim aşkın yayın
 Ceme girmesin hayın
 Semah kararın buldu
 Ah Hüseyin vah Hüseyin

Çamlı Belden de (Köroğlu)

Kırık Hava Rep. No: 1897, Yöre: Afyon/Dinar, Kaynak Kişi: Yusuf Yorulmaz, Derleyen: Devlet Konservatuarı.

Çamlıbel'den de baktı Köroğlu bir ulu kervan
 Geldi çayırılığa hey kondu bezirgân beyim bezirgân
 Dedim aç kurtların beyim de payını gönder of
 Elin eline çaldı güldü bezirgân oğlum bezirgân ey

Bezirgân değilim kervanbaşım
 Ben de bu ülkenin şahan guşuyum beyim guşuyum
 Yol payını da vermez Köroğlu ben bir kişiyim of
 Ver yolun bac'ını gel geç bezirgân

Ben bir Köroğlu'yum sen bir bezirgân
 Elinde varmı da devletten ferman
 Kervanın bir ucu bezirgân geçti ormanı of
 Keserim kelleni senin bezirgân

Çamlı Bele Süreydim Yolunu (Köroğlu-Kır At Güzellemesi)

Kırık Hava Rep. No: 544, Yöre: Şarkışla, Kaynak Kişi: Ali İzzet Özkan, Derleyen: Muzaffer Sarısözen.

Çamlıbel'e süreyidim yolunu
 Altınlardan nallatayım nalını
 Üç güzele dokutayım çulunu
 Alma gözlü kız perçemli kırıatım

Kırat kırat kırat kırat
 Kırata binen alır murat

Yokuşa yukarı tavşan büküşlüm
 İnişe aşşağı ceylan gelişlim
 Taze gelin gibi uğru nakışlım
 Alma gözlü kız perçemli kırıatım

Kırat kırat kırat kırat
 Kırata binen alır murat

Başını başımdan yukarı tutar
 Haykırır köpüğü başından atar
 Kaçarsa kurtulur kovarsa tutar
 Alma gözlü kız perçemli kırıatım

Kırat kırat kırat kırat
 Kırata binen alır murat

Yeldirme Bölümü:

Kırıatım meydan yerinde
 Gezer horlayı horlayı
 Bir kötü az bir kavgadan
 Kaçar zorlayı zorlayı

Kırata yakışır bunlar
 Yiğit giyer demir donlar
 Ağ gövdeden kızıl kanlar
 Akar şorlayı şorlayı

Köroğlu der al kanları
 Yere serer çok canları
 Eğri kılınç düşmanları
 Kırar parlayı parlayı

Han Nigâr'ım Benden Yüzün Çevirme (Köroğlu Çeşitlemesi)

Kırık Hava Rep. No:3035, Yöre: Kars, Kaynak Kişi: Âşık Fikret Ünlü, Derleyen: TRT
 Müzik Daire Başkanlığı THM Müdürlüğü.

Han Nîgar'ım benden yüzün çevirme
 Bir yiğide birkaç güzel çok mudur
 Ben aşığım seni benden ayırma
 Bir yiğide birkaç güzel çok mudur

İnce bellim hey hey
 Kiraz dudaklım hey
 Elma yanaklım hey
 Billur bukağlım hey
 Sedef dırnaklım hey canım hey

Biri Çerkez olsun biri Abaze
 Birinin koynunda gülleri taze
 Biri rakı verir birisi meze
 Bir yiğide birkaç güzel çok mudur

İnce bellim hey hey
 Kiraz dudaklım hey
 Elma yanaklım hey
 Billur bukağlım hey
 Sedef dırnaklım hey canım hey

Biri Köroğlu'nun sadık yarıdır
 Biri karşı dağın beyaz karıdır
 Üç güzelden biri benim yarımdır
 Bir yigide birkaç güzel çok mudur

İnce bellim hey hey
 Kiraz dudaklım hey
 Elma yanaklım hey
 Billur bukağlım hey
 Sedef dırnaklım hey canım hey

Haye Dü Ben Meydan (Köroğlu)

Kırık Hava Rep. No: 1902, Yöre: Merzifon, Kaynak Kişi: Âşık Musa Aslan, Derleyen:
 Devlet Konservatuvarı.

Hey hay edüben meydan harman başında duran canan bir duran
 Ağlar ağası yanımda gerek
 Bir eliyen yedi aman geyim nal gran
 Böğün Demircioğlu yanımda gerek

Hey padişah bakışlı aman eli barutlu canan barutlu
 Demir aslan huylu gablan sufatlu
 Cintiya kılıçlı aman golu guvvatlu canan guvvatlu
 Böğün Köse Kenan yanımda gerek

Hey Köroğlu'yum adım adım İruşen Ali
 Ayvaz'ı görmesem olurum deli
 Hezeran galkanlı aman eli cidalı canan cidalı
 Böğün eşabalı yanımda gerek

Haykırdı Çıktı Meşeden

Kırık Hava Rep. No: 958, Yöre: Şavşat, Kaynak Kişi: Cevri Altıntaş, Derleyen: Nida Tüfekçi.

Haykırdı çıktı meşeden
Gün tutuldu temaşadan yar ey
Hiç korkmaz beyden paşadan
Ayvaz bu gelen bu gelen vay bu gelen

Arap atın üstündedir
Ela gözler mestindedir yar ey
Düşman canın kastındadır
Ayvaz bu gelen bu gelen vay bu gelen

Han Döne'm akıtma yaşı
Yanar yüreğimin başı yar ey
Koroğlu'nun kan kardaşı
Ayvaz bu gelen bu gelen vay bu gelen

Koroğlu Oyun Havası

Kırık Hava Rep. No: 2345, Yöre: Yeşilova, Kaynak Kişi: -, Derleyen: Salih Urhan.

Hey hey ben bir Koroğlu'yum dağda gezerim daшта gezerim
Esen ölüzgerden hile sezerim
Demir külüngülen başın ezerim
Ver yolun başını gel geç bezirgen

- Ölüzger: Rüzgâr
- Külüng: Büyük çekiç, balyoz

Kozan Dağı Çatal Matal

Kırık Hava Rep. No: 377, Yöre: Orta Anadolu, Kaynak Kişi: Asaf Güven, Derleyen: Muzaffer Sarısözen.

Kozan dağı çatal matal hey belalım aman
 Arasında aslan yatar yârim ömrüm ey ben yandım aman
 Bir yiğide bir gelin yeter beyler aman aman aman
 İkalanın derdi artar amman

Amman Ali'm Ali'm
 Pek güzel yârim
 Ben dayanamam
 Sen el oğlusun
 Ben güvenemem

Çıktım kozanın dağına hey belalım aman
 Karı dizleyi dizleyi yarım ömrüm ey ben yandım aman
 Yaralarım göz göz oldu beyler aman aman aman
 Cerrah gözleyi gözleyi amman

Amman Ali'm Ali'm
 Pek güzel yârim
 Ben dayanamam
 Sen el oğlusun
 Ben güvenemem

Kıratım ürktü boşandı hey belalım aman
 Üzengim yere döşendi yârim ömrüm ey ben yandım aman
 Ne yatarsın Kozanoğlu beyler aman aman aman
 Kılıncı düşman kuşandı amman

Amman Ali'm Ali'm
 Pek güzel yârim
 Ben dayanamam
 Sen el oğlusun
 Ben güvenemem

- İkalanın: İki alanın
- Cerrah: Operatör

- Üzengi: Eyerin iki yanında binicinin ayağını bastığı halka.

Kaynak: <https://www.repertukul.com/KOZAN-DAGI-CATAL-MATAL-377>

Erciyes Kırallı (Kozanoğlu)

Kırık Hava Rep. No: 998, Yöre: Kayseri/Efkere, Kaynak Kişi: Hasan Akalın, Derleyen: Muzaffer Sarısözen.

Erciyes kırallı Harmancık yurdu hele yar yurdu
Nic'oldu dağların aslanı kurdu hele yar kurdu
Ara yerde kaldı hacılar yurdu hele yar yurdu
Elin seni istiyor gel Kozanoğlu gel Kozanoğlu

Yar gelir de yaylasına inerdi hele inerdi
Varsah gelir etrafında dönerdi hele dönerdi
Ha deyince beş yüz atlı binerdi hele binerdi
Elin seni istiyor gel Kozanoğlu gel Kozanoğlu

Çadırın ardında maya kuzular hele kuzular
Yanı yöresinde çağlar sızılar hele sızılar
Elin aşiretin seni arzular hele arzular
Elin seni istiyor gel Kozanoğlu gel Kozanoğlu

Kozan geldi iskeleye dayandı hele dayandı
Kılıcın kabzası kana boyandı hele boyandı
Naaşımız bin beş yüze dayandı hele dayandı
Elin seni istiyor gel Kozanoğlu gel Kozanoğlu

Bir İncecik Yolum Gider Yemene

Kırık Hava Rep. No: 4401, Yöre: Bilecik, Kaynak Kişiler: Muhittin Tartan, Hasan Oymak, Neşet Ergüvenç, Necdet Aruca, Derleyen: Ankara Devlet Konservatuarı.

Bir incecik yolum gider yemene beyler aman
İlgıt ılgıt kanım damlar çimene
Çok yalvardım gelmediler imana beyler aman

Öldürün Sayidi gıyman Ali'ye
Kellesini bahşış çekin valiye

Bozuldu mu Ertuğrul'un alayı beyler aman
Silindi mi hamaylının kalayı
Yok muda beyler gurtulmanın kolayı beyler aman

Öldürün Sayidi gıyman Ali'ye
Kellesini bahşış çekin valiye

Saat üçte taş gışlayı bastılar beyler aman
Abdulla'yı darağacına astılar
Senemizi yüz seneye kestiler beyler aman

Öldürün Sayidi gıyman Ali'ye
Kellesini bahşış çekin valiye

Beşli Martin Çaybaşı'ndan Patladı

Kırık Hava Rep. No: 4053, Yöre: Rumeli, Kaynak Kişi: Metin Gürgen, Derleyen: Erdem Çalışkanel.

Beşli martin aman Çaybaşı'nda patladı aman
Rüstem çavuş aman kızanları da topladı aman
Koçyiğitler aman siperleri atladı aman

Yağlı kurşun aman ciğerimi de dağladı aman
Nazlı yârim aman kareleri de bağladı aman

Harmanlı'yı aman tipi boran bürüdü aman
Rüstem çavuş aman yüz atlıyla da yürüdü aman
Anaların aman kara bağı eridi aman

Yağlı kurşun aman ciğerimi de dağladı aman
Nazlı yârim aman kareleri de bağladı aman

Drama Köprüsünü Gecemi Geçtin

Kırık Hava Rep. No: 1987, Yöre: Trakya, Kaynak Kişi: Arif Şentürk, Derleyen: TRT Müzik Dairesi.

Drama köprüsünü (bre Hasan) gece mi geçtin hasan
Ecel şerbetini (bre Hasan) ölmeden içtin
Anadan babadan (bre Hasan) nasıl vazgeçtin hasan

At martini Debreli Hasan dağlar inlesin
Drama mahpusunda (bre Hasan) namın yürüsün

Drama köprüsü (bre Hasan) dardır geçilmez hasan
Soğuktur suları (bre Hasan) bir tas içilmez
Anadan geçilir (bre Hasan) yardan geçilmez hasan

At martini Debreli Hasan dağlar inlesin
Drama mahpusunda (bre Hasan) namın yürüsün

Çivril Köprüsünde Atımı Bağladım

Kırık Hava Rep. No: 4512, Yöre: Aydın/Nazilli-Güvendik Köyü, Kaynak Kişi: Vehbi Babacan, Derleyen: Ankara Devlet Konservatuarı.

Çivril köprüsünde atımı bağladım
Mavzerim paslanmış onu yağladım
Arkadaşlar hatırıma geldi ondan ağladım

Bahar geldi gül açıldı bülbül uyansın
Hatapçioğlu şimdi ölmüş yar nasıl dayansın

Yüce dağ başında duman mı durdu
Ak göğsün içine kanlar mı doldu
Hatapçioğlunu düşmanlar vurdu

Bahar geldi gül açıldı bülbül uyansın
 Hatapçioğlu şimdi ölmüş yar nasıl dayansın

- Hatap: Develerin ağaçtan yapılan semeri

Drama'nın İçinde Komit Hasan

Kırık Hava Rep. No: 4381, Yöre: Rumeli, Kaynak Kişi: Hasan Radoplu, Derleyen: Nihat Kaya.

Drama'nın içinde bre Komit Hasan çınar da ağacı
 Kurşunda yarasının bre Komit Hasan yok mudur ilacı

Atsana bre Hasan komita Kasan martini atsana
 Candarmalar saracak seni Balkana kaçsana

Drama mapsanesi bre Komit Hasan kireçle sıvalı
 Komita Hasan'ın martinide sedeften sırmalı

Drama'nın içinde bre Komit Hasan martinde patladı
 Hasan'ı görünce Şumkarda Yanis paytondan atladı

- Şumkar: Eşkiya
- Komit: Efe, milis
- Yanis: Bir erkek adı
- Balkan: Ormanlık alan

Çifte Çıkar Martinimin Dumanı (Sisli Kaya)

Kırık Hava Rep. No: 454, Yöre: İnebolu, Kaynak Kişi: Sarı Recep, Derleyen: Muzaffer Sarısözen.

Çifte çıkar martinimin dumanı ey
 Yoktur da zalimlerin dini imanı
 Şimdi gelir mahpusların fermanı ey

Gül gülistanlık olsun şu İnebolu
Beni de vuran zalim amucam oğlu

Sisli kaya derler bir kara taşdır ey
Beni de vuranlar da dört arkadaşdır
Siyah yamçım bana da yoldaşdır ey

Gül gülistanlık olsun şu sisli kaya
Nasıl da ağlamasın doğuran ana

Ağam Süleyman(Cezayir)

Kırık Hava Rep. No:4666, Yöre: Şanlıurfa/Kısa Köyü, Kaynak Kişi: Âşık Sefai,
Derleyen: Necmi Kıran.

Ağam Süleyman, paşam Süleyman
Yaşa hu yaşa hu, şahım Horasan
Eclad-ı Haydar Çelebi, atım Horasan

Ağam Süleyman, paşam Süleyman
Yaşa Hu yaşa Hu, şahım Horasan
Evlad-ı Haydar Çelebi, pirim (atım) Horasan

Murad Reis Eydür Hey Gâziler (Armudlu'dan-Türkî Bereviş Kıraat)

Kırık Hava Rep. No: 5144, Yöre: İstanbul, Kaynak Kişi: Mecmûa-i Sâz u Söz'den
Çevrildi, Derleyen: Ali Ufkî Bey.

Murad reis eydür hey gaziler hazar olun vaktinize
Hazret ali düldüle bindüğü günlerdir bugün
El ayak hur dahaş olub şehid olur gaziler
Analar oğul deyub anduğu günlerdir bugün

Gün doğmadan rast geldim ol yezidi pusuda
 Ümidimiz budür Hak'tan kılıç arşa asıla
 Döğüşelim ey gaziler nice başlar kesile
 Ulu kuşlar leşlere doyduğu günlerdir bugün

Bu imiş korsan gemisi Mısır'ın yolunu kesen
 Kerbela'da şehid oldu İmam Hüseyin Hasan
 Aldık kâfirin gemisin şükür geldik sağ esen
 Cezayürlü şen olub güldüğü günlerdir bugün

Armudlu eydür ey gaziler boyanmış kızıl kana
 Kendünüze mağrur olman bu dünya fenadır fena
 Derya yüzünde huriler cenk ider bad-ı saba
 Muhammed'e mucizat indüğü günlerdir bugün

Be Gaziler Vezir Geçti Girid'e (Türkî Berâ-yı Gazâ)

Kırık Hava Rep. No: 5145, Yöre: İstanbul, Kaynak Kişi: Mecnûa-i Sâz u Söz'den
 Çevrildi, Derleyen: Ali Ufkî Bey.

Be gaziler vezir geçti Girid'e
 Neler gördü görün ne görür Girid
 Yarar yiğitleri vardır kendide
 Taş tunc olsa su olur erir Girid

Hünkârımız İskender'e zamandır
 Düşmana kılıcı gayet yamandır
 Nare düşmüş çevre yanı dumandır
 Sanki bir astadır bağırır Girid

Ne sarp imiş ol kâfirin binası
 Yaman imiş güya o yıkılası
 Asumanda toplarının sadası
 Uhud gazasından dem urur Girid

Muhammed'in mu'cizatı biledür
 Evliyalar şerr-i İslam iledür
 Beylerin dahi himmeti böyledir
 Alınmaz mı daha ne durur Girid

Ali der deruni dilden ya Allah
 Umarız fazlını senden ya Allah
 Bundan sonra görelim ki inşallah
 Aman aman deyu çağırır Girid

- Asuman: Gökyüzü, Sema.
- Sada: 1. Ses. 2. Yankı.
- Deruni: İçten, iç ile ilgili.
- Dil: Gönül, yürek.
- Mu'cizat: 1: Mu'cizeler. 2: Allah tarafından verilip yalnız peygamberlerin gösterebilecekleri büyük, harika işler.

Evvelâ Bağdada Sefer Olanda (Genç Osman Çeşitlemesi)

Kırık Hava Rep. No: 306, Yöre: Konya, Kaynak Kişi: Âşık Mehmet, Derleyen: Muzaffer Sarısözen.

Ah evvel Bağdad'a sefer olanda
 Dalkılıç yazıldı çıktı Genç Osman

Of of Bağdad'ın kapısın Genç Osman açtı
 Gören düşmanların tedbiri şaştı
 Kelle koltuğunda üç gün savaştı
 Şehitlere serdar olan Genç Osman

Of of askerin bir ucu göründü Van'dan
 Kılıcın kabzası görünmez kandan
 Bağdad'ın içinde tozdan dumandan
 Toz duman içinde kalan Genç Osman

Mehrali Bey

Uzun Hava Rep. No: 80, Yöre: Sivas/Acıyurt-Mehralibey Köyü, Kaynak Kişi: Kemal Keskin, Derleyen: TRT Ankara Radyosu THM Şubesi.

Ben gidiyom Rüştü Bey'im ağlama
Köz goyup da ciğerimi dağlama
Alay getti beni burda eğleme

Yemen'e de benim ağam Yemen'e
Endi m'ola Mehrali Bey Yemen'e oy oy Yemen'e
Gurdu m'ola çadırları çimene
Oğul köz düştüğü yeri yakar kime ne
Dert benim Vallah kime ne

Ben gidiyom Rüştü Bey'im sana bir nişan
Susuzluktan alaylarım perişan
Hiç iflah mı olur da Yemen'e düşen

Yemen'e de benim ağam Yemen'e
Endi m'ola Mehrali Bey Yemen'e oy oy Yemen'e
Gurdu m'ola çadırları çimene
Oğul köz düştüğü yeri yakar kime ne
Dert benim Vallah kime ne

Mehrali'yi sokaklarda tuttular
Ağamı da bir gırşuna sattılar
Mehrali'yi Yemen'e de attılar

Yemen'e de benim ağam Yemen'e
Endi m'ola Mehrali Bey Yemen'e oy oy Yemen'e
Gurdu m'ola çadırları çimene
Oğul köz düştüğü yeri yakar kime ne
Dert benim Vallah kime ne

İstanbul Saraydan (Ferman)

Kırık Hava Rep. No: 2141, Yöre: Rumeli, Kaynak Kişi: Fuat Erenoğlu, Derleyen: Fuat Erenoğlu.

İstanbul saraydan bre anam azim ferman geldi
İstanbul saraydan bre anam manastır erkanına
Manastır fermanı bre anam fermanı okundu

Genç sipahilere bre anam haber duyuruldu
Budinya bre anam seferberlik çıktı

Yazık oldu sana bre Rasim düğünün dün oldu
Kime bırakacaksın duvaklı gelini
Seninle gelini bre anam Allah'a emanet

Genç sipahilere bre anam haber duyuruldu
Budinya bre anam seferberlik çıktı

Gide Gide Gitmez Oldu Dizlerim (Kurtuluş Savaşı Türküsü)

Kırık Hava Rep. No: 5156, Yöre: Kastamonu, Kaynak Kişi: İhsan Ozanoğlu, Derleyen: MİFAD Adına Yaşar Doruk, Mustafa Mutlu.

Gide gide gitmez oldu dizlerim
Ağlamaktan görmez oldu gözlerim
Ben sılamın yollarını gözlerim

Git oğlum git sakın dönme sen geri
Perişan olsun Yunan'ın askeri

Gide gide yol buradan ayrıldı
Gitme deyi yar boynuma sarıldı
Bize kısmet gurbet elde verildi

Bu hasretlik yine büktü belimi
Saramadım top kaküllü yârimi

Kütahya'yı siyah duman bürüdü
Türk askeri her cepheden yürüdü
Çetelere hücum emri verildi

Git oğlum git sakın dönme sen geri
Perişan olsun Yunan'ın askeri

Gide gide kundurama kum doldu
Kum da değil yüreğime kan doldu
Zalim düşman ciğerime dert oldu

Git oğlum git selvi boyun göreyim
Milletime seni şehit vereyim

Karayılan Der Ki Harbe Tutuşak

Uzun Hava Rep. No: 661, Yöre: Gaziantep, Kaynak Kişi: Hüseyin Eroğlu, Derleyen:
Ferruh Arsunar.

Karayılan der ki harbe tutuşak
Kilis yollarından kelle getirek
Fransız adını birden batırak
Neylemeli aslan molla vuruldu

Fransız topları leylege vurdu
Salladı salladı Antep'e vurdu
Yılan bey uğruna bekçi mi durdu
Neylemeli aslan molla vuruldu

Atıyor da zalım gâvur atıyor
Molla beyim şehit olmuş yatıyor
Küçük Mehmet çetelerin kaçıyor
Vur gâvuru dayanmaz molla beye