

**T.C.
GAZİ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK HALKBİLİMİ ANABİLİM DALI
TÜRK HALKBİLİMİ BİLİM DALI**

DEDE KORKUT HİKÂYELERİ'NDE ANAMETİNSEL DÖNÜŞÜMLER

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Hazırlayan

Nuh BEKTAŞ

Tez Danışmanı

Doç. Dr. Mustafa SEVER

Ankara-2011

**T.C.
GAZİ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK HALKBİLİMİ ANABİLİM DALI
TÜRK HALKBİLİMİ BİLİM DALI**

DEDE KORKUT HİKÂYELERİ'NDE ANAMETİNSEL DÖNÜŞÜMLER

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Hazırlayan

Nuh BEKTAŞ

Tez Danışmanı

Doç. Dr. Mustafa SEVER

Ankara-2011

ONAY

Nuh BEKTAŞ tarafından hazırlanan “Dede Korkut Hikâyeleri’nde Anametinsel Dönüşümler” başlıklı bu çalışma, 17.02.2012 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda oybirliğı ile başarılı bulunarak jürimiz tarafından Türk Halkbilimi Anabilim Dalında Yüksek Lisans tezi olarak kabul edilmiştir.

Prof. Dr. İsmet ÇETİN (Başkan)

Doç. Dr. Mustafa SEVER (Danışman)

Yrd. Doç. Dr. Pervin ERGUN

ÖNSÖZ

Dede Korkut Hikâyeleri, hem Türk kültürü, tarihi, dili ve edebiyatı için hem de dünya edebiyatı için son derece önemli bir eserdir. Dede Korkut Hikâyeleri'nin yerli ve yabancı pek çok sanatçıya ilham kaynağı olması, hikâyeler esas alınarak oluşturulan eserlerin, metinlerarasılık bağlamında ele alınmasını ihtiyaç haline getirmiştir. Yazılı metinlerin incelenmesi için ortaya konulan metin eleştirisi kuramlarının, söze ve uygulamaya dayalı folklor ürünlerine uygulanabilirliğinin gösterilmeye çalışıldığı bu çalışmada, Dede Korkut Hikâyeleri'nin yazılı ve sözlü metinlerin oluşumuna etkisi tartışmaya açılmıştır.

Dede Korkut Hikâyeleri'nin tesiriyle meydana gelen eserlerin çokluğu hikâyelerle metinlerarasılık bağı araştırılacak olan eserlerin sınırlandırılmasını bir zorunluluk haline getirmiştir. Aksi takdirde bu durumun, konuya odaklanmayı güçleştirmesi ve yapılacak çalışmanın sonuçsuz kalmasına sebep olması işten bile değildir. Bu nedenle yazılı ve sözlü toplam yirmi sekiz eser, bu çalışmada incelenecek metinler olarak belirlenmiştir. Dede Korkut Hikâyeleri ile metinlerarası ilişkisi ele alınacak eserler belirlenirken, metinlerin farklı edebi türleri, edebi gelenekleri ve metinlerarası uygulamaları örnekleyebilmesi temel ölçüt olarak benimsenmiştir.

Tez'in giriş bölümünde farklı eleştirmenlerin "metin" ve "metinlerarasılık" kavramları ile ilgili görüşleri sıralanarak, bu kavramlara açıklık getirilmeye ve çalışmanın kuramsal dayanağı olan Gérard Genette'in metinlerarası ilişkiyi açıklamak için önerdiği Palempsest kuramı tanıtılmaya çalışılmıştır. Dede Korkut Hikâyeleri ile metinlerarası ilişkisi incelenecek eserler de bu bölümde sıralanmıştır. Tezin bir diğer kısmı olan "Dede Korkut Hikâyeleri'nde Metin Ötesi Uygulamalar"da ise Genette'in Palempsest içerisinde önerdiği ötemetinsellik türleri ayrı alt başlıklar olarak açılmıştır. Genette'in ötemetinsel türleri tarif ederken belirttiği metinlerarasılık yöntemleri, konu edinilen metinleri incelemede kullanılmış, elde edilen bulgular metinlerden alınan örneklerle desteklenerek bu alt başlıklar içerisinde verilmiştir. Bu uygulama, çalışmanın odaktan uzaklaşmadan ve hızlı bir biçimde tamamlanmasına olanak sağlamıştır.

Tezde değerlendirmeye alınan farklı türlerdeki toplam yirmi sekiz eser Palempsest kuramı esas alınarak incelendiğinde metin yaratıcılarının, eserlerini Dede Korkut Kitabı'nda bulunan hikâyelerin tamamını veya bir bölümünü esas alarak oluşturuldukları; düşüncelerine, duygularına, edebi geleneklerine ve metni yarattıkları bağlama göre hikâyeleri anlam bakımından dönüştürdükleri; yaptıkları eklemeler ve kısaltmalar ile Dede Korkut Hikâyeleri'ni indirgedikleri ve genişlettikleri, bunun sonucu olarak da bir biçim değişikliğini gerçekleştirdikleri; hikâyelerle alıntı yoluyla bağ kurdukları tespit edilmiştir. Dede Korkut Hikâyeleri'nin yeni metinler haline gelmesinde etkili olan ötemetinsellik şeklinin de anametinsellik olduğu gözlenmiştir.

Tezi hazırlarken görüşleriyle bana yol gösteren ve desteğini benden esirgemeyen tez danışmanım Doç. Dr. Mustafa SEVER'e, verdiği destek için Yrd. Doç. Dr. Aktan Müge YILMAZ'a, yardımları ve dostlukları için Mehmet Emin DEDE'ye, Tuna YILDIZ'a, Fadime TİKBAŞ'a ve Banu KOÇAK'a, her zaman yanımda olan aileme teşekkür ederim.

Nuh BEKTAŞ

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ.....	i-ii
İÇİNDEKİLER.....	iii
GİRİŞ.....	1-20
DEDE KORKUT HİKÂYELERİ'NDE METİN ÖTESİ UYGULAMALAR...	21-108
1. METİNLERARASILIK (ARAMETİNSELLİK).....	21-35
1.1. ALINTI (İktibas) ve İNTİHAL.....	21-27
1.2. TELMİH.....	27-35
2.YANMETİNSELLİK.....	35-36
3.ANAMETİNSELLİK.....	36-108
3.1.BİÇİMSEL DÖNÜŞÜMLER.....	36-62
3.1.1. ÇEVİRİ.....	37
3.1.2. NAZMA ÇEKME.....	37
3.1.3. DÜZYAZILAŞTIRMA (NESRE AKTARMA).....	37
3.1.4.BİÇEM DÖNÜŞÜMÜ.....	37-62
3.1.4.1. İNDİRGEME.....	38-43
3.1.4.2. GENİŞLETME.....	43-62
3.2. ANLAMSAL DÖNÜŞÜMLER.....	62-108
SONUÇ.....	109-112
KAYNAKLAR.....	113-118
ÖZET.....	119
ABSTRACT.....	120

GİRİŞ

Türk toplumuna kimliğini veren değerlerin sözlü gelenek içerisinde metne dökülmüş hali olan Dede Korkut Hikâyeleri, içerdiği özellikler nedeniyle farklı alanlardan yerli ve yabancı çoğu araştırmacının ilgisini çekmiştir. Hikâyeler üzerine yapılan çalışmaların sayısı hayli fazla olsa da her bakımdan aydınlatıldığını söylemek olanaksızdır. Dede Korkut Hikâyeleri ile ilgili yapılan çalışmalar Türkçe ve Türkiye ile sınırlı kalmamış, pek çok dile ve ülkeye yayılmıştır. Hikâyelerin, dönemin Türkçesine uyarlanması da farklı yayınevleri ve kuruluşlar tarafından neredeyse her yıl yapılmaktadır. Metinlerarasılık kuramı temel alınarak folklor yaratmalarının incelenmesiyle ilgili hazırlanan makalelerin ve tezlerin sayısı artmış olsa da Dede Korkut Hikâyeleri'nin tamamının metinlerarasılık bağlamında ele alındığı bir çalışma henüz yapılmamıştır. Metin ve metinlerarasılık kavramlarını açıklamaya geçmeden önce, hikâyelere yapısalcilik ve metinlerarasılık bağlamında yaklaşan birkaç yazara ve onların eserlerine değinmek faydalı olacaktır.

Gonca Gökalp Alpaslan, "Tanzimat Edebiyatında Gelenekten Gelen Unsurlar (Sözlü Kültür Etkileri Doğrultusunda XIX. Yüzyıl Yazılı Anlatılarında Yapı: Konu, Kurgu, Öykü, Kişi)" adlı doktora tezinde, sözlü gelenekten yazılı metinlere geçen unsurları "konu, kurgu, öykü, kişi" şeklinde dört ana başlıkta incelemiştir. Çalışmanın öykü başlıklı bölümünde halk anlatılarından yazılı metinlere geçen motifleri, kişi bölümünde ise halk anlatılarında yer alan karakterlerin yazılı metinlere geçen davranış kalıpları üzerinde durmuştur. Yazar, sözlü ve yazılı metinler arasında gerçekleştirdiği bu yapısal ve kurgusal incelemede Dede Korkut Hikâyeleri'ne değinse de Dede Korkut Hikâyeleri, tezin esas konusunu teşkil etmemiştir.

Yeliz Özay, Türk halk hikâyeleri arasında var olan metinlerarası ilişkiyi Gérard Genette'in Palempsest kuramı aracılığıyla incelediği "Metinlerarası İlişkilerde Türk Halk Hikâyeleri" isimli yüksek lisans tezinde, Dede Korkut Hikâyeleri'ne de değinmektedir. Tezde yalnızca Dede Korkut Hikâyeleri'nin ele alınmaması Özay'ın, Dede Korkut Hikâyeleri'nin başka sözlü metinlerle olan benzerliğiyle ilgili bilgi vermekle yetinmesine neden olmuştur. Yazar, hazırladığı çalışmada Dede Korkut Hikâyeleri'nden hareketle oluşmuş diğer ana metinlerin biçim ve anlam bakımından dönüşümleriyle ilgili tespitlerde bulunmamıştır.

Seyfi Karabaş, “Bütüncül Türk Budunbilimine Doğru” adlı çalışmasında, Dede Korkut Hikâyeleri’nin karşıt yansımali yapıya göre yeniden incelenmesi gerektiğini öne sürmektedir. Yazar, bu düşüncesini de Dede Korkut Hikâyeleri’nden olan Kampüre Oğlu Bamsı Beyrek Boyu’nu bu doğrultuda inceleyerek desteklemeye çalışmıştır. Karabaş’ın bu yöntemi, metinlerarası bir uygulama olmasa da hikâyelerin yapı bakımından farklı bir metotla incelenmesine olanak sağlaması nedeniyle önemlidir.

Tuba Saltık Özkan, “Bey Böyrek Anlatılarının Kahramanın Yolculuğu Açısından İncelenmesi” adlı yüksek lisans tezinde, Dede Korkut Hikâyeleri’nden Baybüre Oğlu Bamsı Beyrek Boyu ile Bey Böyrek Hikâyesi’nin Yozgat, Acıyurt Köyü, Erzurum ve Zile varyantlarını Josep Campbell’ın “The Hero With A Thousand Faces”¹ (Bin yüzlü kahraman) adlı kitabında “ayrılma-erginlenme-dönüş” biçiminde dairesel bir çizgide formüle ettiği yapısal kuramıyla incelemiş ve Bey Böyrek hikâyesinin bahsedilen varyantlarını birbirleriyle kıyaslamıştır. Özkan’ın yaptığı bu değerlendirme, metinler arasındaki benzerlikler üzerine olsa da yazar, kuram olarak metinlerarasılığı kullanmamıştır.

Metin Ekici’nin “Dede Korkut Hikâyeleri ile Teşekkül Eden Halk Hikâyeleri” isimli eseri, her ne kadar metinlerarasılık kuramı temel alınarak hazırlanmamış olsa da hikâyelerin başka metinlere dönüşümünü inceleyen en geniş kapsamlı çalışma olarak değerlendirilebilir. Ekici, “Hazırlık, Âşık olma, Sevgiliyi isteme ve Engeller, Sonuç” şeklinde dört ana epizot belirleyerek Dede Korkut Hikâyeleri’nin başka metinlere tesirini yapı bakımından incelemiştir. Metin Ekici’nin yaptığı bu mukayeseli araştırma bir metinlerarasılık çözümlemesi olsa da yazar, yaptığı değerlendirmeleri metinlerarasılık kuramına dayandırmaz. Ekici, eserine yazdığı önsözde metinleri incelemeye kullandığı yöntemi Fikret Türkmen’in “Âşık Garip Üzerine Mukayeseli Bir Araştırma” adlı çalışmasından uyarladığını belirtmektedir.

¹ Türkçeye “Kahramanın Sonsuz Yolculuğu” olarak çevrilmiştir.

Türklerin insanlığa bıraktığı bir kültür mirası olan Dede Korkut Hikâyeleri; sinema filminden bale gösterisine, tiyatro oyunundan öyküye, şiirden halk hikâyesine pek çok edebi türde yapıta tesir etmiş olmasından dolayı bu çalışmada konu edinilmiştir. Daha önce metinlerarasılık kuramıyla bu çapta bir çalışmada ele alınmayan Dede Korkut Hikâyeleri'nin, Gerard Genette'in metinlerarası ilişkiyi açıklamak için önerdiği Palempsest kuramı aracılığıyla derinlemesine inceleneceği bu tezle, Türk halkbilimine farklı bir noktadan katkı sağlamak da amaçlanmaktadır. Dede Korkut Hikâyeleri ile hikâyelerin tesiri ile meydana gelen eserlerin, metinlerarasılık bağlamından incelemesine geçmeden önce, kurama temel olan "metin" kavramının tanımlanması ve metinlerarasılıkla ilgili ortaya konan farklı düşüncelerin sıralanması uygun olacaktır.

Metinler arasında gerçekleşen bilinçli veya bilinçsiz göndermelerin bir eleştiri kuramı olarak değerlendirilmesinde, eleştirmenlerin metin kavramını açıklama çabaları önemli rol oynamıştır. Eleştirmenler, kuramın çıkış noktası olan bu kavramı tanımlarken belli noktalarda ayrılmış olsalar da yaptıkları tanımlarla metinlerarasılık kuramının olgunlaşmasını sağlamışlardır. Çoğunlukla yazılı eserlerin bir bölümü, anlam bütünlüğünü sağlayan bir paragraf olarak tanımlanagelen metin, yazının bir parçası olarak düşünülmüş, yapılan tanımlarda da yazı kullanılmadan yaratılan eserler göz ardı edilmiştir. Türk Dil Kurumu'nun Edebiyat ve Sanat Terimleri Sözlüğü'nde "Bir eserin, bir yazının öz ibaresi; ileri sürülen fikri anlatmak için kullanılmış bulunan kelimelerin topu" olarak tanımlanan metnin, sonlanmış bir yapı mı yoksa yeni eserler ortaya çıkarmanın kaynağı mı olduğu tartışması, eleştirmenlerin metin kavramına getirdikleri tanımları yönlendiren temel çatışma olmuştur.

Yazınsal metni bitmiş bir yapı olarak gören, yazarın metnin üretimini sonlandırdığını öne süren eleştirmenlere göre, metnin çok anlamlılığı ne kadar üst düzeyde olursa olsun, bu anlamlar bir aşamada son bulur ve daha fazla çoğalamaz. Bu durumda okurun metni okuduktan sonra yeni anlamlar üretmesi söz konusu değildir. Yazınsal metnin üretiminin bittiğini savunan eleştirmenlerin aksine, metnin üretime açık olduğunu ve her okunduğunda yeniden yaratıldığını düşünen eleştirmenler ise yazınsal metni üretimin çıkış noktası olarak görürler. Bu bakış

açısına göre metin, başka metinleri özümsemekle yetinmez, aynı zamanda onları dönüştürür. Metin, yazarın metne yüklediği anlam ile okurun aynı metne vereceği anlamın birleşiminin bir ürünüdür. Böylece metin her okunduğunda yeniden anlamlandırılır. Çünkü farklı okurlar farklı birikim ve algı demektir. Bu nedenle metin yeni anlamlar doğurur. Bu da yazınsal metnin, üretimi sona ermiş bir ürün değil, sonu olmayan bir üretim kaynağı olduğunu ortaya koymaktadır. Julia Kristeva, bu düşüncelere paralel olarak durağan olmayan, yeni anlamlar ortaya koymaya açık metni tanımlamak için “üreten metin” terimini ortaya atmıştır. Kristeva, aksi özellikte metinleri ise “üretilmiş metin” olarak adlandırmaktadır. Üretilmiş metnin yaratımı sonlanmış, biçimsel olarak da kapanmıştır.

Fransız eleştirmen ve göstergebilimci Roland Barthes, metnin, yazınsal metin kavramının sınırlarını aştığını ileri sürerek, metin ve yazınsal metin kavramlarını birbirinden ayırır. Barthes, metni anlam aktarıcı bir kılıf, bir yapı değil bir yapılanma, bir nesne değil bir çalışma ve oyun olarak tanımlar. Barthes için metin, bitmiş, sona erdirilmiş bir ürün değildir. Başka metinlerle bağlar kuran bir üretilimdir. Barthes’e göre bir metin çözümlendiğinde ulaşılabacak kaynak da yine bir metindir.

“Metin, bitmiş, sona erdirilmiş bir ürün olarak değil de, oluşum halinde bulunan, başka metinlerle, başka kodlarla ‘bağlantıda olan’ (metinlerarası ilişkidir bu), böylelikle de topluma, tarih’e, gerekirci yollarla değil de alıntılama (adını anma, belirtme, zikretme, aktarma) yollarıyla bağlanan bir üretim olarak gözlemlenir.” (Barthes, 2009:170)

Barthes, metni yazıdan ayırsa da metinlerarası ilişkiyi inceleyen eleştirmenler için metin yazıyla eşit; fakat sözün ve kalıplaşmış uygulamaların ön planda olduğu folklor için yazı ile metin eşleşmesi, folklor mahsullerinde gerçekleşen metinlerarası dönüşümleri açıklamak için yetersiz kalmaktadır. Sözlü bir yapıt, icra veya inanış dahi metin olarak kabul edilebilir. Kendisiyle anlam bağı kurulabilen roman, resim, söz, film, heykel vb. her şey metindir. Bu nedenle metni sınırlamak olanaksızdır.

Walter ONG “Sözlü ve Yazılı Kültür Sözü Teknolojileşmesi” adlı eserinde “metin” kelimesinin İngilizce karşılığı olan “text” sözcüğünün kökünün dokumak fiilinden geldiğini belirterek metin kavramının etimolojik olarak yazın (literature) kavramından daha çok sözlü anlatıma uygun olduğunu dile getirmektedir.

Alan DUNDES, “Doku, Metin ve Konteks” (Texture, Text and Context” başlıklı makalesinde metni, masalın bir versiyonu veya tek bir anlatımı, bir atasözünün yeniden söylenmesi, bir halk türküsünün okunması olarak tanımlar. Dundes, metnin bağlamdan ayrı düşünülmemesi gerektiğini vurgulayarak, halk bilgisi metinleri çözümlenirken doku, metin ve bağlamın birlikte ele alınması gerektiğini öne sürer. Derlemeci bu üçünü birlikte derlemelidir. Aksi halde bağlama göre metinde gerçekleşen değişiklikler sonucu yaratılan eş ve benzer metinlerin tespiti güç olacaktır. Dundes’in tanımladığı metnin, anlatıcılar ve daha sonra anlatıcı konuma gelen dinleyiciler tarafından sosyal çevre ve şartlara göre değiştirilebilir bir doğasının olması sözlü metinlerde gerçekleşen bir metinlerarasılığı da beraberinde getirmektedir. Çünkü bir metnin ne kadar eş ve benzer metni varsa ortada o kadar farklı metin, dolayısıyla metinlerarası ilişkisi incelenecek o kadar eser vardır.

Çalışmalarını göstergebilim, eleştiri kuramları, yorumbilim ve edebiyat eleştirisi üzerine yoğunlaştıran Mehmet Rifat, “Göstergebilimin ABC’si” adlı kitabında, metni tanımlayarak “yazınsal” ve “metin” kavramlarının birleştirilmesiyle oluşturulan “yazınsal metin” teriminin, diğer metinlerden ayrılmasını sağlayan özellikleri üzerinde durmaktadır. Rifat’ın metin tanımı şöyledir:

“Metin, göstergebilim açısından, söylem (dilsel boyuttaki birimlerin ilişkileri; anlatım düzlemi) ile anlatı (anlam ve öyküleme boyutundaki birimlerin ilişkileri; içerik düzlemi) düzlemlerinden ve bu düzlemlerin birbirleriyle oluşan ilişkilerinden oluşan bir bütündür. Bu iki düzlem de, birbirinden bağımsız katmanlardan oluşur.” (Rifat, 1992:85)

Mehmet Rifat, yukarıda bahsedilen kitabında Bakhtin, Riffaterre, Kristeva ve Genette gibi eleştirmenlerin metin kavramına getirdikleri tanımların metinlerarasılık kuramının şekillenmesindeki önemi üzerinde durarak, yazınsal metnin özelliklerini

“Yazınsallık Nitelikleri, Ölçütleri, Postulları” ana başlığı altında incelemiş ve konuyla ilgili soruları alt başlıklar halinde sıralayarak yazınsal metne farklı açılardan yaklaşılmasını amaçlamıştır. Yazarın tartışmaya açtığı bu alt başlıklar, metnin ne olduğu ve nasıl yorumlanması gerektiği ile ilgili sürdürülegelen tartışmaların incelendiği ve yorumlandığı bölümler olarak düzenlenmiştir.

Gérard Genette için metin, yazısız yaratılmaz ve ondan ayrı tutulamaz. Genette’e göre her metin, daha önce oluşturulmuş bir başka metne dayanır. Metni yazılı bir eserle eş tutan Genette, bu metin katmanlarını oluşumunu da Palempsest kuramıyla açıklar.

“Palempsest, üzerindeki ilk metnin (ya da) yazının kazınarak, yerine yeni bir metin (yazı) yazılmış bir yaprak ya da aynı yaprak üzerinde, bir metnin başka bir metne eklendiği, üst üste geldiği, ancak eski metni tümüyle gizlemeyen, eski metnin görülebildiği bir imge, bir beti olarak tanımlanır.” (Aktulum, 1999:216)

Mihail Bahktin, metin içerisinde bir söylem çeşitliliğinin olduğunu ve metnin, oluşumuna tesir etmiş başka metinlerle diyalojik bir ilişki kurduğunu öne sürer. Ona göre bir metin başka metinlerle kurduğu bağ ile vardır. Bahktin’in metinle ilgili saptamaları Kristeva, Genette, Riffaterre ve Barthes’le bu bağlamda benzerlik gösterir. Bahktin, “Metin Problemi” başlıklı yazısında metin ile ilgili düşüncelerini söyle dile getirmektedir:

“Bir metin, yalnızca diğer bir metinle temas kurarak yaşar. Ancak metinler arasındaki temas noktasında bir ışık yanar ve hem öncesini hem sonrasını aydınlatır ve bir diyaloga bağlar. Bu temas, metinler arasındaki diyalojik bir temastır.” (Brandıst, 2011:278)

“Metinlerarasılık ve Yazın Eğitimi” adlı kitabında metnin sonlanmamış bir yapı olduğu düşüncesinden hareketle, metin kavramını tanımlamaya çalışan Muhlise Coşkun Ögeyik’e göre metin, anlam birimlerinden oluşur ve bu anlam birimleri sayesinde okuyucuya bildirimde bulunur. Yazarın kendi bakış açısının mahsulü olan cümlelerle üretilen metin, okurun anlamlandırma sürecine dahil olmasıyla çok anlamlı bir dokuya sahip olur. Metnin sahip olduğu bu doku, okura

bildirim yapmasına da olanak sağlamaktadır. Ögeyik, bu durumu metnin var oluş koşulu olarak görmektedir. Aksi halde bir metinden söz etmek mümkün değildir.

“Metnin türü ne olursa olsun, önemli olan okuruyla paylaştığı ileti, metnin okur üzerinde bıraktığı etkidir. Okur ise metne anlamını yükleyen, metni anlamlandıran bireydir. Yazar her ne kadar metnini okuru için üretirse üretsin, metni anlamlandıran, metni yaşatan okurdur. Ancak hiçbir metin tek bir anlamla okunamaz, yorumlanamaz. Aslında bir bakıma okur sayısı kadar metin vardır.” (Coşkun Ögeyik, 2008:13)

Sonuç olarak, metnin tamamlanmış bir ürün mü yoksa üretime açık bir süreç mi olduğu ile ilgili tartışmalardan hareketle metne getirilen tanımlar, dilbilim araştırmalarını yazınsallıkla ilgili farklı bir özellik olan metinlerarasılığa yönlendirmiştir; çünkü bir metni okumak, tek bir metni okumak değil, aynı zamanda birçok metni okumaktır. Herhangi bir metnin yeniden yazımı, farklı metinlerin biçim ve anlam bakımından dönüştürülmesini, başka metinlerle anlam bağlarının kurulmasını ön görür. Bu ön görüş metinlerarasılığın çıkış noktası olan temel fikirdir. Mehmet Rifat “Göstergebilimin ABC’si” adlı kitabında bu konuyu “Yazınsal Metin Başka Metinlerle (Yazınsal ve Yazın Dışı) İlişkisi Olan Bir Metin midir? Metinlerarası İlişkiler Yazınsallığın Bir Ölçütü Olarak Görülebilir mi?” başlığı altında inceler ve şu görüşleri dile getirir:

“Her metin, bir başka ‘kültür metni’nin özümlemesi ve dönüştürülmesi sonucu oluşur. Bir metnin, kendi yapısı içinde başka metinleri barındırması, başka metinlerden ‘gizli’ alıntılar taşıması, başka metinlerin vardığı görüş ve düşünceleri geliştirmesi, ortaya metinlerarası ilişkiler sorununu çıkarmıştır.” (Rifat, 1992:97-98)

Bir metnin başka metninler içersinde sürerliliğinin farklı boyutlarını inceleyen metinlerarasılık kuramına göre, yeni bir metin oluşurken ilk metin ne derece değiştirilirse değiştirilsin, ikinci metnin derinine inildiğinde yine ilk metinle karşılaşılacaktır. Metinlerarasılık, yazarın metne kendi birikimini eklemesi, eski bir anlamı, kavramı veya biçimi içinde bulunduğu koşullara göre yinelemesidir. Bu

yeniden yazma uygulaması ile ilk metnin farklı bir çeşidi yaratılarak devamlılığı sağlanmaktadır. Kültürün de dâhil olduğu çevresel olgular, yazarı besleyen, onun yazma edimini gerçekleştirmesini sağlayan kısaca bir metnin oluşmasına yön veren ana unsurlardır. Toplumun kültürüne ve dönemin anlayışına hayal gücünü katarak kurmaca bir dünya kuran yazar, içinde bulunduğu edebi geleneğe ve bu gelenek içerisinde yaratılmış eserlere dayanarak metnini yaratır. Böylece yazar bir birikimin mirasçısı olur. Yazarın, yazma güdüsünü harekete geçiren ve eserini oluştururken onu besleyen kaynak, bir gelenek, bir kahraman, bir olay, bir söz vb. şeyler olabileceği gibi, kendisinin veya bir başkasının yarattığı metin de olabilir.

“Ortak kaniya göre, eski bir yazar ‘ilk kez’ yazmış, ardından başka bir yazar (çoğu zaman taklitçi ya da kopyacı diye anılan) yeni bir metnin sayfalarını yazarken aslında eski bir metnin yazılarını silip bir başka türlü yeniden yazmıştır. Öyleyse artık ilk metin yok, kopya bir metin vardır. Sonuçta en yeni, en özgün kabul edilen bir metin bile daha önce yazılmış bir metne dayanır.” (Aktulum, 1999:217)

İlk metnin muhtevasını ve anlamını kendi süzgecinden geçiren yazar, kalan malzemeye eklediği anlam ve yorumla eserini yaratır. Yazar, ilk metnin biçimine sadık kalabileceği gibi değiştirebilir de. Kısaca söylemek gerekirse, metinlerarasılık yaratılan her yeni metnin aslında öncekinden bağımsız olmamasıdır. Metinlerarasılık bu bağlamda değerlendirildiğinde, bir çeşit eski malzemeyle yeni bir yapı oluşturma çabası olarak karşımıza çıkar; ancak metinlerarasılık, yalnızca bir metni kısmen veya tamamen başka bir metne aktarmak değil, aynı zamanda yeni bir anlam oluşturmaktır da.

Gelenek, insanların birlikte yaşamadan kaynaklanan sorunlarını ortadan kaldırarak toplumun bir düzen içerisinde ilerlemesini sağlar. İformel yollarla öğrenilen bu davranış kalıpları, topluluğun ortak düşüncelerinin yansımasıdır. Toplamların ortak bilincinde var olan bu tecrübeler, geleneği dolayısıyla insanı şekillendirir. Kasıtlı veya değil kesin bir kültürlenmeye maruz kalan bireyin dili de elbette bu süreçten ayrı tutulamaz. Metinler arasında gerçekleşen alışverişi bu bağlamda açıklamaya çalışan Bakhtin’e göre kurulan her cümle başkalarından izler taşır. Bu nedenle metni yaratanların kullandığı sözler dil ile edinilen bir bilincin ürünüdür. Bahktin, bu düşünceleriyle dile toplumsal ve tarihsel bir boyut kazandırır.

Eren Rızvanoğlu, “Söyleşimcilik, Metinlerarasılık: Bakhtin, Kristeva, Barthes” adlı yüksek lisans tezinde Bakhtin’in Söyleşimcilik ile ilgili görüşlerini şöyle özetlemiştir:

“Bakhtin’in söyleşimciliği ben ve öteki arasındaki bu tür bir ilişkiyi farklı bir bakışla anlama çabasıdır. Söyleşimciliğin dil üzerine temellenen yapısında, Bakhtin’in bilincin dil içinde olduğu düşüncesi bulunur. Yine Bakhtin’in dili toplumsal bir etkinlik olarak ele alması ve bu etkinlik sürecinin çok katmanlı ve karmaşık yapısının belirleyici olduğunu düşünmesi bakımından söyleşimcilik, söylemlerin veya sözcelerin bir etkileşim biçimidir. Bakhtin’e göre bilinç de söyleşimseldir; çünkü bilinç bir etkileşimin ve karşılıklığın ürünüdür. Aynı biçimde bilinç tarihseldir; çünkü içinde önceki sözcelerin ve söylemlerin izini taşır ve ondan önceki bir söyleme karşıt olarak var olur. Dili bütünüyle somut yanıyla ele alan Bakhtin, dili, egemen söylemin bir dayatma aracı haline getiren ve onda hakikatin yansımasını bulan her anlayışa karşıt olarak insanı bu dil içinde oluşmakta olan ve hep oluşmakta olacak bir varlık olarak tasarlamıştır. Dolayısıyla insan, hep başkasına dönük olarak var olabilir.” (Rızvanoğlu, 2007:77)

Görüldüğü gibi Bakhtin’in dil merkezli Söyleşimcilik kuramı, metinler arasında gerçekleşen söz alış veriş üzerinde durur. Bu bağlamda gerçekleşen bir metinlerarası ilişkinin alıntı biçiminde gösterildiğinde kavranması oldukça kolaydır; ancak aksi bir durumda metinde yer alan her sözün kaynağına ulaşmak olanaksızdır. Bakhtin’in Söyleşimcilik kuramının evrensel bir niteliğinin olması, bu bağlamda gerçekleşen metinlerarası ilişkinin tespitini güçleştiren bir diğer unsurdur.

“Söyleşimcilik olgusu, biçimsel olarak oluşmuş yanıtlar arasındaki ilişkileri aşar; neredeyse evrensel niteliktedir ve tüm insan söylemini, tüm ilişkileri ve insan yaşamının tüm görünümelerini, genel olarak, anlamı ve değeri olan her şeyi kapsar.” (Bakhtin, 2004:77)

“Metinlerarasılık” terimini ilk kez kullanan ve Bakhtin’in Söyleşimcilik kuramını geliştiren Julia Kristeva, her metnin daha önce oluşturulan metinlerin tesiriyle yaratıldığını öne sürerek, her metnin içerisinde başka metinlerin var olduğunu söylemektedir. Mehmet Rifat, bu metinlerin hem geçmişteki kültürün, hem de

çevresel kültürlerin metinleri olduğunu dile getirir. Rifat'a göre her metin eski ve çevresel metinlerin yeni bir dokusudur. Bu da metnin var oluş koşulu olan metinlerarası ilişkileri ortaya çıkarmıştır. Kristeva'ya göre metinlerarasılık, metin okur ilişkisinden bağımsızdır. Ona göre metinlerarasılık, metinler arasında gerçekleşen gözle görülür bir yer değiştirmeyi ifade etmektedir. Bu alışveriş elbette anlamda gerçekleşecek farklılıklardan bağımsız değildir. Metin içerisinde yer alan karakterler, bulundukları eserden başka bir esere nakledildiklerinde temsil ettikleri değerler, yazar tarafından değiştirilebilir veya yazarın başka metinlerden aldığı sözler, mevcut anlamları dışında kullanılabilir. Yazarın metinler arasında gerçekleştirdiği bu transferin amacı, yergide bulunma veya vermek istediği mesajı kuvvetlendirmeye çalışmadır. Kristeva'nın bağlam değiştirme (transposition) adını verdiği bu uygulamayı Kubilay Aktulum şöyle tanımlamaktadır:

“Bir sözce, bir gösteren dizgesinden alınıp başka bir gösteren dizesine aktarılırken, bir başka metne ait bir sözce bağlam değiştirirken anlamsal bir dönüşüme uğrar. Sözcenin eski anlamı yıkılarak yerine yeni bir anlam konur.” (Aktulum, 1999:262)

Riffaterre, “Semiotica of Poetry” (Şiirin Göstergebilimi) adlı kitabında metin çözümleme ve metinlerarasılık ile ilgili düşüncelerini şiir türü üzerinden aktarmakta, edebiyatın metin ve okuyucu arasında geçen bir diyalektik olduğunu belirtmektedir. Bu diyalektiği formüle etmek isteyen kişinin de diyalektiğin okuyucunun metinden algıladığı şey olduğunu bilmesi gerektiğini söylemektedir. Metnin doğasında yapısal bir sistem olduğunu düşünen Riffaterre'e göre, edebi metnin okur tarafından algılanması taklit (mimesis) ve anlamlandırma (significance) şeklinde iki aşamada gerçekleşir. Taklit (mimesis), edebi metnin kurgusalılığı dışında kalan dış gerçekliğin belirli özellikleriyle taklit edilerek metinde yer almasıdır. Okur, metinle ilk karşılaştığında yaptığı okumayla metinde yer alan imgeleri gerçek hayattaki karşılıklarıyla kavrar ve metnin gerçek anlamını çıkarmakta başarısız olur. Böylece okur, metnin kendisini dış dünyaya yönlendirdiğini düşünür. Riffaterre, bu tür okumayı “taklitçi (mimetic) okuma”, okuma düzeyini ise “taklitçi düzey (mimetic level)” olarak adlandırmaktadır.

Anlamlandırma (significance) ise okuyucunun metnin derinindeki anlamı bulmasıdır. Riffaterre'e göre okuyucunun bu anlamı bulabilmesi için göstergebilimsel bir okuma yapması gerekmektedir. Okur, bu tarz bir okuma ile metinde yer alan göstergelerden hareketle açıkça görülmeyen anlamları ortaya çıkarır. Elbette bunda taklitçi (mimetic) düzeyden getirdiği deneyimin de katkısı vardır. Riffaterre, metnin gerçek anlamının keşfedildiği bu düzeye "anlamlandırma düzeyi (significance level)" adını vermektedir. Göstergebilimsel okuma, okuyucuyu metinlerarasılığa yönlendirmekte ve okuduğu metinle diğer metinler arasında anlam ilişkileri kurmasını sağlamaktadır. Okurun, metinlerarası ilişkinin gerçekleşmesini sağlayacak anlamlandırmayı yapabilmesi için, metin içerisinde yer alan hipogramı (hypogram) keşfetmesi gerekmektedir. Riffaterre, hipogram ile herkesçe iyi bilinen bir düşüncüyü, bir klişeyi, başka metinlerden alınan bir cümleyi kast etmektedir. Metindeki hipogramı bulan okur, metinlerarasılık sürecini de başlatmış olacaktır. Riffaterre'in metinlerarasılık tanımı şu şekildedir:

"Metinlerarası, okurun kendinden önce ya da sonra gelen bir yapıtta başka yapıtlar arasındaki ilişkileri algılamasıdır. Öteki yapıtlar ilk yapıtın metinlerarası göndergesini oluştururlar. Bu ilişkilerin algılanması öyleyse bir yapıtın yazınsallığının temel unsurlarından birisidir." (Aktulum, 1999:61)

Okuyucunun okuduğu metindeki hipogramı keşfetmesi elbette belirli bir düzeyi gerektirmektedir. Aksi halde metne yerleştirilen mesaj anlaşılamadığından yazarın çabası sonuçsuz kalacaktır. Yazarın metinlerarası göndermelerini, metne yüklediği anlamı veya göndermelerinin kaynağını keşfedip yorumlamak güç bir iştir. Bu nedenle okur yapılan göndermeleri kavramak için duraksayabilir.

"Bu durumda okurun, söz konusu aykırılığı saptayıp çözümlemesi, anlamını bulması ekinsel birikimine, büyük ölçüde de belleğin etkinliğine bağlıdır. Belleği, onu, okuduğu metne sokulan ayırışık bir metin konusunda uyarır. Okur, daha önce bir yerlerde okuduğu metnin arayışına belleğinin uyarışıyla çıkar." (Aktulum, 1999:196)

Muhlise Coşkun Ögeyik'e göre yazarın dili kullanma biçimi; yazarlar arası, eserler arası, türler arası açık veya kapalı göndermelere neden olmakta, böylece okuru bu göndermeleri keşfetmeye yönlendirmektedir. Bu bağlamda değerlendirildiğinde metinlerarasılık, okurun metni kendi bakış açısıyla yorumlaması ve onu başka metinlerle ilişkilendirerek anlamını çözmeye çalışmasıdır. Yazarın üslubunun metni çok anlamlı hale getirdiğini vurgulan Ögeyik, metinlerarasılığın bir üslup tercihidir. Muhlis Coşkun Ögeyik'in metinlerarasılık ilgili bu değerlendirmesi, Riffaterre'in kuramla ilgili ortaya koyduğu düşünceleriyle benzerlik göstermektedir.

“Metinlerarası ilişkileri yakalayabilmek, okurun dünya bilgisi ile doğrudan ilişkilidir; çünkü bazı yazın metinleri neredeyse bir kütüphane yapıtı gibi ele alınabilir. Bu bağlamda yazarın veya şairin özgün tercihi ile kaleme alınan ve yapıtın içine yerleştirilen metinlerarası unsurlar; ancak okuru ile bulunduğu zaman bir kütüphane yapıtı niteliği kazanır.” (Coşkun Ögeyik, 2008:48)

Fransız düşünür Gérard Genette'in yazınbilim anlayışı temelde şu şekildedir: “Söylemin var olan özelliklerinden kalkarak var olabilecek çeşitli anlam olasılıklarını ortaya koymak.” (Rifat 2008b:160) Söylemin biçim ve anlam yönünden çeşitlenip zenginleşmesi temelli bu görüş, Genette'in metinlerarası ilişkileri açıklamasının da dayanağıdır. Genette, metin incelemesinde “öykü”, “metnin kendisi” ve “öyküleme” şeklinde üç ana bölüm belirlemiştir. Öyküleme, bir metnin yeniden yazılmasıdır ki bu yeniden yazma işlemi de Palempsest'i yaratmaktadır. Genette'in kuramına adını verdiği “Palempsest” sözcüğü matbaa öncesi dönemde kâğıt sıkıntısından dolayı üzerindeki yazılar silinerek yerine yenilerinin yazıldığı kâğıda verilen addır.

“Zamanla farklı sanat dallarında da karşılık bulan yeniden yazma metodu, metinde bir önceki metnin izlerini sürmek ve bunu da dikkatli okuyucuya sezdirmek ya da buldurmak amacını taşır.” (Gökâl Alpaslan, 2005:128).

Palempsest, bir önceki metin veya metinlerden arta kalanların tespit edilerek yorumlanmasını gerektirir. Metnin kaynağına götüren düşünsel bir kapı açan Palempsest, metinler arasında bir bağın olduğu fikrini öne sürer. Burada okuyucudan beklenen metinde yer alan göstergelerden hareketle alt metni keşfetmesidir. Çünkü söylenen her söz başka sözlerin, oluşturulan her metin başka metinlerin tesiriyle yaratılmıştır. Genette, bu düşüncüyü Palempsest ile kavramlaştırır. Kubilay Aktulum “Metinlerarası İlişkiler” isimli kitabında, Thomas De Quincey’nin Palempsest’ten ne anladığını şöyle açıklamaktadır:

“Palempsest’in yüzeyi ilk anda bir birlik, bütünlük düşüncesi dayatsa da, altından, gizlenmiş bir çokluk, çeşitlilik düşüncesi çıkar. Ancak, kâğıdın yüzeyi kazınarak, geriye doğru gidildikçe bu ayrışıklık da yine tek bir kökene çıkar. Sonuçta, Palempsest üzerinde yapılan kimyasal işlemle, bu kökene yeniden ulaşılmaya uğraşılır. Öyleyse görünürde, önce bir benzeşiklik özelliğinden açık bir ayrışıklık özelliğine götüren, ardından ilk metni bulmak için yapılan uzun geri dönüş ile Palempsest’te yer alan eski ve yeni metinler (yazılar) arasında, zamanın yok edemediği bir ‘sürerlik’, bir ‘bütünlük’ bulunduğu düşüncesine ulaşılır.” (Aktulum, 1999:219)

Palempsest kuramına göre meydana getirilen her yeni eser, aslında eskinin yeniden yazılması sonucu oluşturulan farklı bir yorumudur. Söylenmiş her söz, aslında daha önce söylenmiştir. Yazar, her ne kadar özgün bir eser yarattığını düşünse de, zihnini şekillendiren düşünce kalıplarından ve edebi kültürünü oluşturan yapıtlardan kopamaz. Bu durumda da ortaya koyduğu eser, eskinin yeniden yazılmış bir kopyası, kullandığı sözler de eskinin tekrarı olur. Bu düşünce, ortaya çıkan metnin orijinalliği ve üreticinin yaratıcılığıyla ilgili tartışmaları da beraberinde getirmiştir.

“Son yirmi otuz yıldır tartışılan metinlerarası ilişki öğretileri, Romantizm’e özgü matbaa kültürünün yalıtıcı estetiğine karşı geliştirilmiş ve büyük şaşkınlık uyandırmıştır. Edebiyat tarihinin ve kendi yapıtlarının bilfiil başka metinlerden etkilendiğinin bilincinde olan modern yazarlar büsbütün huzursuz olmuşlardır. Çünkü yeni ve özgün yapıtlar üretmek yerine tümüyle başka yazarların metnlerinin ‘etkisinde’ yazdıkları endişesine kapılmışlardır.” (Ong, 2003:158)

G rard Genette, bir metnin başka bir metne biçim ve anlam bakımından dönüşmesini “ temetinsellik” kavramı altında ele almış, metinlerarasılı ın yorumsal boyutundan çok biçimsel de i ikler i üzerinde durmuştur. Ancak Genette, biçimsel de i ikli in getirdiği anlam de i ikli ini de yadsımaz. Genette,  temetinselli i “arametinsellik (metinlerarasılık, intertextualit ), yanmetinsellik(paretextualit ), anametinsellik (hypertextualit ), üstmetinsellik (metatextualit ) ve önmetinsellik (architextualit )” şeklinde be  bölüme ayırmıştır.

Metinlerarasılık (Arametinsellik, Intertextualit )

Metinlerarasılık, pek çok düşünür tarafından bir metnin başka bir metin içerisinde gözle görülür varlığı olarak tanımlansa da Genette, bu kavramla metinler arasında gerçekleşen her türlü alı  veri i kastetmez. Böylece metinlerarasılı ı Barthes, Kristeva, Riffaterre ve Bahktin’den farklı biçimde tanımlayarak anlamını daraltır. Çünkü metin yaratıldıktan sonra, okuyucunun yeni anlam ba larıyla ger ekle tirece i metinlerarası ilişkiyi, kavramın sınırlarına dahil etmez. Metinlerarasılık kavramıyla alıntı, intihal ve telmih yoluyla kurulan ilişkiyi kast eder.

Yan metinsellik (Paretextualit )

“Bir metnin kendisine eşlik eden bazı ikincil göstergelerle (başlıklar, altba lıklar,  ns zler, notlar, epigraflar, resimlemeler, vb.), yani yan metinlerle kurduğu ilişkidir.” (Aktulum, 1999:114) Yanmetinsel   geler, metnin biçimsel çözümlenmesinde gözardı edilse de, alt ve ana metin arasında somut göndermelerin önemli göstergeleridir. Yazar, yazdığı  ns zle veya metnine verdiği isimle aslında alt metnine açık bir göndermede bulunur. Böylece, okuruna verdiği ip uçlarıyla onu ko ullandırarak alt metne yönlendirir.

 nmetinsellik (Architextualit )

Metinlerarasılık kuramı her metnin  u veya bu nedenle başka metinlerle benzerliği üzerine kuruludur. İster sözlü ister yazılı olsun her metin, hangi edebi türde yaratılmışsa o türün belli özelliklerini taşımaktadır. Burada okuyucudan beklenen, diğer metinleri okurken edindiği deneyimleri kullanarak bu özellikleri keşfetmesi ve metnin türünü belirlemesidir.

Üstmetinsellik (Métatextualité)

Üstmetinsellik, bir metnin yorumlama yoluyla bir başka metne dönüştürülmesidir. Yazarın yaptığı bu yorum, eleştirel bir yorumdur. Bu durum metinde gerçekleşen bir anlam dönüşümünü beraberinde getirir de, üstmetinsellik bir metin ile bu metni yorumlayan diğer metin arasındaki eleştirel ilişkidir.

“Özellikle roman ve özyaşamöyküsel anlatılarda karşımıza çıkar. Yazarlar roman üzerine ileri sürdükleri kuramlara, ya da düşüncelere anlatılarının içerisinde yer verirler. Az çok kurgusal özyaşamöyküsel anlatılarda ise anlatılan öyküde eleştirel tepkilere yer verilir.” (Aktulum, 1999:88)

Anametinsellik (Hypertextualité)

Gérard Genette, diğer ötemetinsellik türlerine oranla daha fazla üzerinde durduğu ve önemseydiği anametinsellik kavramını şu şekilde tanımlar: “Bir B metnin (ana metin) daha önce var olan bir A metnine (alt metnine) yorum yapmadan bağlayan her türlü ilişki.” (Allen, 2000:108) Alt metin, yazarın ana metnini yaratırken biçim, konu ve anlam bakımından dönüştürdüğü metindir. Genette’e göre ana metin dönüşümü “dolaylı” ve “yalın” olmak üzere iki şekilde gerçekleşmektedir. Mehmet Rifat, bu iki dönüşüm biçimini şöyle açıklamaktadır: “Dolaylı Dönüşüm: söylenen şeyi etkiler, söyleyiş biçimini değil. Yani konu farklıdır ama biçim aynıdır. Yalın Dönüşüm: anlatım biçimi farklıdır ama konunun (temanın) benzerliği unutturulmaz.” (Rifat, 2008b:148) Gérard Genette, anametinsellik dönüşümlerini biçimsel ve anlamsal olarak ikiye ayırmaktadır. “Çeviri, Nazma Çekme, Düz Yazılaştırma, ve Üslup (Biçem) Dönüşümü” biçimsel değişiklikler olarak belirtilirken anlam dönüşümü ise “Öyküsel ve Edimsel” olarak iki başlığa ayrılmıştır. Ayrıca Genette’in anametinsellik içerisine aldığı anlamın değiştirilmesine dayalı diğer metinlerarasılık uygulamaları ise Parodi ve Alaycı Dönüştürüm’dür.

Sonuç olarak, Bahktin, Kristeva, Genette ve Riffaterre'in metinlerarasılık kavramına getirdikleri tanımlar, aynı zamanda metin çözümlemesi yapılırken göz önüne alınması gereken noktaları da göstermektedir. Kristeva, başka metinlerden hareketle yeni bir metin yaratılırken metinlerarasılığın biçim değişikliğinden çok anlam dönüşümü ve bağlam değişikliği ile gerçekleştirildiğini vurgulamış, bir metinden alınan herhangi bir unsurun başka metinlerde nasıl kullanıldığı üzerinde durmuştur. Bahktin ise, metinlerarasılığı metin dışı bir faktör olan toplumsal etki ile açıklamaya çalışarak biçim ve anlam değişikliklerine değinmemiştir. Bahktin'e göre toplumun dili metni yaratan kişiye bir bilinç kazandırmaktadır. Bu nedenle yarattığı metinlerde kullandığı sözler, toplumun etkisinden bağımsız değildir ve yanlıdır. Riffaterre'de meseleye farklı bir açıdan yaklaşarak okur yazar arasındaki ilişkiden hareketle kavramı tanımlamaya çalışır. Riffaterre, metinlerarasılığı okurun imgeleri çözerek metindeki anlamı keşfetmesi ve yeni anlamlar yaratması olarak görür. Riffaterre de Bahktin gibi, yazarın gerçekleştirdiği biçim ve anlam dönüşümünü, kavramı tanımlarken metinlerarasılığın sınırlarına dahil etmez. Hem Bahktin'in hem de Riffaterre'in yaptıkları tanımlar, metinlerarası ilişkinin incelenmesine yönelik bir tekniği veya uygulamayı içermez.

Metinlerarasılığı biçim ve anlam dönüşümü üzerinden açıklamaya çalışan Genette, bu dönüşümleri yaratılan yeni metinde belirleyebilmek için metin incelemesi esnasında kullanılabilecek metinlerarasılık yöntemlerini Palempsest kuramını açıklarken sıralar. Gérard Genette'in öne sürdüğü Palempsest kuramı; Bahktin, Kristeva ve Riffaterre'in metinlerarasılık kuramlarıyla bu bağlamda kıyaslandığında daha geniş bir değerlendirme olanağı sunmaktadır. Bu nedenle tezde Dede Korkut Hikâyeleri ile metinlerarası ilişkisi incelenecek eserlerin çözümlenmesinde kullanılacak metinlerarasılık kuramı olarak Palempsest belirlenmiştir.

Ferdinand de Saussure'ün genel dilbilim derslerinin etkisiyle dili merkeze alan felsefi düşüncelerin yaygınlaştığı 20. yüzyılda ortaya atılan ve sadece yazılı metinler arasında var olduğu düşünülen metinlerarasılığın, sözlü geleneğin doğası gereği sözle yaratılan metinlerde de var olduğu tartışılmaz bir gerçektir. Elbette sözlü

gelenek ve yazı birbirlerinden bağımsız alanlar değildir. Yazıyla yaratılmış alt metinlerden söze dayalı ana metinler oluşturulabileceği gibi sözlü ürünlerden hareketle yazılı metinler de yaratılabilir. Örneğin, Metin Özarslan “Ferhat ile Şirin - Mukayeseli Bir Araştırma” adlı çalışmasında Ferhat ile Şirin Halk Hikâyesi’nin Hüsrev ü Şirin mesnevisin bir bölümü olduğunu ve zaman içerisinde yazılmış farklı mesneviler ve şiirler sayesinde sözlü edebiyata geçtiğini belirtmektedir. Bu geçişle, yazılı metin sözlü metne alt metin olarak kaynaklı etmiştir. Özarslan’ın belirttiği bu durumun aksi ise, Nazım Hikmet’in “Ferhad ile Şirin” adlı oyununda gerçekleşmiştir. Ferhat ile Şirin Hikâyesi’nin Nazım Hikmet tarafından yeniden yazılarak “Ferhad İle Şirin” oyunu haline getirilmesi, sözlü geleneğin yazılı metne tesiri olarak göze çarpmaktadır. Bu nedenle, basit tanımıyla eski yapının aynı malzemeye yeniden yaratılması veya eskinin biçimsel ve anlamsal olarak dönüştürülmesi olan metinlerarasılık kuramı araştırılırken sadece yazınsal türler üzerine yoğunlaşılmalıdır. Zira kültürün yaratıcısı toplum da sürekli olarak değişmekte ve geleneğini değişen koşullara göre yeniden kurgulamaktadır. Bunun sonucu olarak da sözlü gelenek içerisinde yeni metinlerarasılık bağları oluşmaktadır.

Dede Korkut Hikâyeleri’nin farklı türlerde yeni metinlere dönüşümünün Gérard Genette’in Palempsest kuramıyla inceleneceği bu çalışmanın amacı, sözlü gelenek içerisinde yaratılan Dede Korkut Hikâyeleri’nin Türk edebiyatına ne denli geniş bir çapta tesir ettiğini ve yazılı metinleri incelemek için ortaya atılan metin eleştirisi kuramlarının, söze ve uygulamaya dayalı folklor yaratmalarına da uygulanabilir olduğunu göstermektedir. Elbette Dede Korkut Hikâyeleri temel alınarak oluşturulan eserler, bu tezde incelenmek üzere belirlenenden misliyle fazladır. Bu durum, çalışmanın bir sonuca ulaşabilmesi için, incelenecek metinlerin sınırlandırılmasını zorunlu hale getirmiştir. Dede Korkut Hikâyeleri ile metinlerarası ilişkisi incelenecek metinler belirlenirken, metinlerin farklı edebi türleri, edebi gelenekleri ve metinlerarası uygulamaları örnekleyebilmesi ölçüt olarak kullanılmıştır. Bu nedenle Dede Korkut Hikâyeleri’nin etkisiyle teşekkül eden 9’u sözlü 19’u yazılı toplam 28 eser, Gérard Genette’in Palempsest kuramı aracılığıyla ele alınmak üzere belirlenmiştir. Metinler, “Dede Korkut Hikâyeleri’nde Metin Ötesi Uygulamalar” ana başlığı altında incelenirken Genette’in önerdiği ötemetinsellik türleri olan “metinlerarsılık (arametinsellik), yanmetinsellik ve

anametinsellik” ayrı alt başlıklar olarak açılacaktır. Genette’in bu ötemetinsel türleri tarif ederken belirttiği metinlerarasılık yöntemleri eserlerin incelenmesinde kullanılacaktır. Elde edilen bulgular, metinlerden alınacak örneklerle desteklenerek belirtilen alt başlıklar içerisinde sıralanacaktır. Önmetinsellik ve üstmetinsellik türleri için ayrı başlıkların açılmamasının nedeni ise incelenen eserler ile alt metin olan Dede Korkut Hikâyeleri arasında metinlerarası ilişki kurmada kullanılmamış olmalarıdır.

Dede Korkut Hikâyeleri ile metinler arası bağı incelenecek olan yazılı ve sözlü metinler şunlardır:

Yazılı Metinler

METNİN YAZARI	METNİN ADI	METNİN TÜRÜ
Hasan ERKEK	Boğaç Han Destanı	Tiyatro Oyunu
Güngör DİLMEN	Deli Dumrul	Tiyatro Oyunu
Füruzan TOPRAK	Boğaç Han	Tiyatro Oyunu
Abay DAĞLI	Dede Korkut	Tiyatro Oyunu
Turan OFLAZOĞLU	Korkut Ata	Tiyatro Oyunu
Suat TAŞER	Ölüm ve Aşk –Deli Dumrul–	Tiyatro Oyunu
Ali Halim NEYZİ	Alas Hatun	Tiyatro Oyunu
Turgay NAR	Tepegöz	Tiyatro Oyunu
Şükrü DÖLEN	Tarih Bizim	Tiyatro Oyunu
Rahmi ÖZEN	Boğaç Han	Tiyatro Oyunu
İffet HALİM ORUZ	Burla	Tiyatro Oyunu
Suat TAŞER	Aşk ve Barış	Tiyatro Oyunu
Rahmi ÖZEN	Bamsı Beyrek ile Banı Çiçek	Öykü
Muharrem KILIÇ	Deli Dumrul Boğaziçi Köprüsünde	Öykü
Murathan MÜNGAN	Dumrul ile Azrail	Öykü
Oğuz YALÇIN Fatih YILDIZ	Deli Dumrul Kurtlar Kuşlar Aleminde	Senaryo
Ziya Gökalp	Deli Dumrul	Şiir
Yaşar MİRAC	Deli Dumrul	Şiir
Ziya Gökalp	Aslan Basat	Şiir

Sözlü Metinler

METNİN ADI	KAYNAK KİŞİ	DERLEYEN
Sevdakâr Şah ile Gülenaz Hanım	İsmail ERDENER	Doğan KAYA
Beyböyrek Hikâyesinin Acıyurt Varyantı	Abdullah BUDAK	Doğan KAYA
Deli Dumrul Destanının Rumeli Varyantı	(Belirtilmemiş)	Nezahat AYAZ
Latif Şah	Çıldırılı Âşık Şenlik	Ensar ASLAN
Sevdakâr Şah ile Gülenaz Hanım	Âşık Şevki Halıcı	Fikret TÜRKMEN Mustafa CEMİLOĞLU
Diligam Yahya Bey	Âşık Şevki Halıcı	Fikret TÜRKMEN Mustafa CEMİLOĞLU
Kerem İle Aslı	Âşık Şevki Halıcı	Fikret TÜRKMEN Mustafa CEMİLOĞLU
Kirmanşah	Laçın Aladağlı	Ali Berat ALPTEKİN
Yusuf İle Züleyha	Meddah Behçet Mahir	Saim SAKAOĞLU

DEDE KORKUT HİKÂYELERİ'İNDE METİN ÖTESİ UYGULAMALAR

1. Metinlerarasılık (Arametinsellik)

1.1 Alıntı (İktibas) ve İntihal

Türk Dil Kurumu'nun Güncel Türkçe Sözlüğü'nde "Bir yazıya başka bir yazarın yazısından alınmış parça." olarak tanımlanan alıntı, metinler arasındaki ilişkinin en açık şeklidir. İki metin arasında açık bir bağ kuran alıntı; ayraçlar, dipnotlar ve noktalama işaretleri vasıtasıyla metin içerisinde belirginleştirildiğinden açık bir biçimde gözlenebilir. Yazarın alıntıyı belirli bir oranda yapması gerekmektedir. Aksi halde metnin orijinalliği tehlikeye girer. Bu nedenle yazar, eski bir metni yeniden yazsa da özgün cümleler kurmaya, yeni vaka parçaları kurgulamaya çalışır. Dede Korkut Hikâyeleri'nin tamamının veya bir bölümünün yeniden yazılması yoluyla oluşturulmuş olan ve tezde ana metin olarak incelenen yazılı metinlerde, Dede Korkut Hikâyeleri'nden alınan sözlerin sınırlı kalmasının nedeni de yazarların bu orijinal eser yazma gayretidir; çünkü yazarlar, eserlerinde Dede Korkut Hikâyeleri'ni konu edinmiş olsalar da hikâyeleri kendi üsluplarına ve hayal güçlerine göre yeniden kurgulayarak kaleme almışlardır. Yazarların yaptıkları alıntılar, ayraçlarla veya italik yazıyla belirtilmemiştir. Eksik bir alıntılama şekli de olsa bu durumun bir alıntı olarak değerlendirilmesinin nedeni, yazarların eserlerine verdikleri isimler ve okuyucu için yazdıkları açıklamalardır. Yazarlar, bu yolla sözlerinin kaynağını işaret etmektedirler. Yaşar Miraç'ın "Deli Dumrul" adlı şiirinde, Abay Dağı'nın "Dede Korkut" adlı oyununda, Ali Halim Neyzi'nin "Alas Hatun" adlı oyununda, Murathan Mungan'ın "Dumrul ile Azrail" adlı öyküsünde, Muharrem Kılıç'ın "Deli Dumrul Boğaziçi Köprüsü'nde" adlı öyküsünde ve "Deli Dumrul Kurtlar Kuşlar Alemi" filminin senaryosunda alt metin olan Dede Korkut Hikâyeleri'nden alıntı yapılmadığı belirlenmiştir.

"BÜYÜK OZAN: At ayağı çabuk

KÜÇÜK OZAN: Ozan dili çevik olurmuş.

BÜYÜK OZAN: Günler çabuk geçmiş." (Erkek, 2008:31)

“Ne dersin, ne söylersin?

Gözüm açıp gördüğüm,

Gönül verip sevdiğim,

Koç yiğidim şah yiğidim!” (Dilmen, 1998:72)

“Salkım salkım tan yelleri esende

Sakallı boz çayır kuşu ötende

Göğsü güzel kaba dağlara gün değinde” (Toprak, 1973:11)

“Kül tepecik olmaz, güveyi evlad olmaz.” (Özen, 1997:25)

Seçtiği alt metni biçim ve anlam bakımından dönüştürerek yeni bir ana metin yaratan yazar, eserini başka eserlerle kurulacak metinlerarası ilişkiye kapatmaz. Yazar, alıntı yoluyla alt metni dışında başka metinlerden de sözleri yapıtına taşıyabilir. Yazarın gerçekleştirdiği bu metinlerarası işlem, alt metin ve ana metin arasında var olan metinlerarası ilişkiyi gölgelemez. Abay Dağlı, “Dede Korkut” adlı oyununu her ne kadar Dirse Han Oğlu Boğaç Han Boyu’nu yeniden yazarak meydana getirmiş olsa da, Göktürk Yazıtları’ndan Bilge Kağan Yazıtı’nda geçen “Üstte gök basmasa, altta yer delinmese, Türk milleti, ilini, töreni kim bozabilecekti.”(Ergin 2000:26) sözünü eserinde kullanarak bu doğrultuda bir metinlerarası uygulama yapmıştır. Abay Dağlı, alt metni olan Dirse Han Oğlu Boğaç Han Boyu dışında başka bir metinle bağ kurmuştur.

“Yukarıdan gök basmazsa,

Yer de parçalanmazsa,

Kim yıkar özgürlüğü.

Yaşatırız Türklüğü.” (Dağlı, 1977:46)

Yazar, yaptığı alıntıyı italik yazıyla veya ayraçlarla belirtmemiştir; ancak Dede Korkut’a söylediği şu sözlerle yaptığı alıntının kaynağını göstermektedir:

“Göktürk Atalarımızın şu tarihî sözlerini erlerimize bir marş olarak söyletiyordum.” (Dağlı, 1977:46)

Dede Korkut Hikâyeleri’nin içerisindeki pek çok sözün başka sözlü metinlerde de geçmesi, Dede Korkut Hikâyeleri’nin alıntılar yoluyla sözlü gelenek içerisinde metinlerarası sürerliliğini sağladığını göstermektedir. Dede Korkut Hikâyeleri’nde geçen “Kül tepeçük olmaz, güyegü oğul olmaz” (Ergin 1971: 74) atasözü Âşık Şevki Halıcı’nın anlattığı “Sevdakâr Şah ile Gülenaz Sultan” hikâyesinde şöyle tekrarlanmaktadır.

“Biz bu memleketin ölümüne sebep olmahdansa **elden oğul, külden tepe olmaz**, biz gedeh tapşırak, aha şu Abbas’ın oğludu.” (Türkmen, 2009:419)

Yine Âşık Şevki Halıcı’nın anlattığı “Diligam Yahya Bey” hikâyesinde aynı atasözünün geçtiği görülmektedir.

“Bu yerde bosdan olmaz bağ olmaz
Bağ olsa da gabah gibi tav olmaz

Külden tepe olmaz, çöpden dağ olmaz
Yel esende alçahlara indirir” (Türkmen, 2009:212)

Âşık Şenlik’in “Sevdakâr Şah ile Gülenaz Hanım” hikâyesini aynı adlı kitabında inceleyen Doğan Kaya, hikâyenin İsmail Erdener anlatmasının metnini de eserine almıştır. Yazılı metinlerde özellikle de Dede Korkut’tan hareketle yaratılmış tiyatro oyunlarında, zamanın çok çabuk geçtiğini belirtmek için kullanılan “At ayağı külüng ozan dili çevük olur.” (Ergin 1971: 186) sözü, Erdener’in anlattığı metinde de geçmektedir.

“Uzatmayak hikâyeti,

Koparmayak kıyameti,

Aziz canlarınıza

Vermiyek zahmeti.

Âsık dili yüyüng olur,

At ayağı külüng olur,

Tez vurur tez yetirir.” (Kaya, 2009:79)

Âşık Şevki Halıcı’nın anlattığı “Kerem ile Aslı” hikâyesinde de “At ayağı külüng ozan dili çevük olur.” sözü kullanılmaktadır.

“Hikmeti ilahi. Hagigaten ikisi de çocuğa gebe oldular. Şöyle diyiller ki, **at ayağı yörük olar, usta dili külünk olar**. Artıh çocuk yetişer. O çocuğun başına olmaz işler geler.” (Türkmen, 2009:494)

“Latif Şah” hikâyesinin Çıldırılı Âşık Şenlik anlatmasında da Dede Korkut Hikâyeleri’nden alınan bu sözün yer aldığı görülmektedir.

“Âşık dili yüyürüğü olu

At ayağı külüng olu

Tez vurur, tez yetirir

Menziline tez götürür” (Aslan, 2007:260)

Âşık İlyas Kaya’nın anlattığı, daha çok hikâyelerin başında yer alan, bölgede sersuhana olarak bilinen, Erzurumlu Behçet Mahir’in selçuk dediği tekerleme şeklindeki kalıp ifade de aynı söz geçmektedir.

“Derelerden sel kimi

Tepelerden yel kimi

Hamza Pehlivan kimi

Bade-yi serser kimi

Âşih dili yüyrüh olar

At ayağı külüng olar " (Alptekin, 2008:5)

“av avlamak kuş kuşlamak” sözü Dede Korkut Hikâyeleri’nden sözlü metinlere alıntı yoluyla geçen bir diğer unsurdur.

“Av avladı kuş kuşladı, sığın geyik yıkdı.” (Ergin, 1971: 157). **“Av avladılar, kuş kuşladılar.** Ol kırk namerdün birkaçı Oğlanun yanına geldi” (Ergin, 1971: 85). ^

“Kirmanşah” hikâyesinin Laçin Aladağlı anlatmasında Dede Korkut’tan alınan bu söz karşımıza çıkmaktadır.

“Evet değerli dinleyiciler. Kirman gardaşlarına teselli ettikten sonra, üşü beraber yine **ava guşa çıktılar.**” (Alptekin, 1999: 296)

Meddah Behçet Mahir, anlattığı “Yusuf ile Züleyha” hikâyesine aynı sözü yerleştirmiştir.

“Haydi oğlum gardaşlarına get, **av-guş yapacahlar,** sen de seyret.” (Sakaoğlu, 1999:156)

Ali Berat Alptekin, “Doğu Anadolu Bölgesinde Anlatılan Halk Hikâyelerinde Dede Korkut Hikâyelerinin Tesirleri” adlı yazısında “**av avlamak kuş kuşlamak**” sözünün “Haydar Bey” hikâyesinde de geçtiğini vurgulamaktadır.

“Garşiki dağı görür misen? İşte o Elvan Dağı’dı. O dağa gidek. Birez **av guş yapah** gezek gelek. Burlarda.” (Alptekin, 2008:5).

İntihal, başka bir metinden alınan sözün, metin içerisinde yazar ve eser adı anılmadan, ayraçlarla veya italik yazıyla belirtilmeden kullanılmasıdır. Böylece yazar, metninde kullandığı sözü sahiplenmiş olur. Sözlü metinlerin yapısının söz alış verişine açık olması, gelenek içerisinde yaratılmış bir metnin başka bir sözlü metne alıntılar yoluyla tesir edebilmesine olanak sağlar; fakat sözlü metin yaratıcıları, başka metinlerden aldıkları sözleri, kendi metinlerine eklediklerinde kaynak gösteremezler, ayraçlar ve italik yazı kullanarak sözün kendilerine ait olmadığını belirtmezler. Bu nedenle Dede Korkut Hikâyeleri’nden alınarak halk hikâyelerine yerleştirilen bu parçaların metinlerarası ilişkiler bağlamında nasıl değerlendirileceği bir sorun olarak ortaya çıkmıştır. Bunun nedeni de metinlerarasılığın yalnızca yazılı eserler için tanımlanan bir kuram olmasıdır. Ana metinlerde kullanılan bu parçaları, biçim bakımında yaratıcısı belirtilmeden yapılan alıntı çeşidi olan intihal olarak nitelendirmek mümkündür; ancak intihalden farklı olarak sözlü metin yaratıcısının alıntılacağı sözü kendisininmiş gibi göstermesi söz konusu değildir. Âşık, metninde kullandığı atasözlerini ve kalıp ifadeleri sözlü gelenek içerisinde öğrenir. Bu sebeple Dede Korkut’tan alınan sözler, sözlü metinlerde teknik olarak alıntı biçiminde gösterilmemiş olsa da iktibas olarak değerlendirilmelidir.

İncelenen yazılı metinlerin tamamının Dede Korkut Hikâyeleri’ne bilinçli göndermeler yapması ve bu yolla yanmetinsel bir metinlerarasılık kurması; sözlü ürünlerin doğası gereği gelenek içindeki metinlerden beslenmesi ve sözlü metinlerin yaratıcılarının bu uygulamayı gayri ihtiyari yapmaları; Dede Korkut Hikâyeleri’nin Türk toplumunun ortak malı sayılması nedeniyle intihal, hikâyelerin yazılı ve sözlü

metinlere dönüşümünde kullanılan metinlerarasılık yöntemlerinden biri olarak değerlendirilmemiştir.

1.2. Telmih

Telmih, anlatılmak istenen şeyi doğrudan söylemeden, ima yoluyla üstü kapalı bir biçimde hatırlatmadır. Yaratılan ana metinde; herhangi bir sanat eserine, düşünce hareketine, ortak bir anlayışa ve olaya göndermeler yapılabilir. Yapılan telmihin amacına ulaşmasının okuyucunun birikimiyle doğrudan ilişkisi vardır. Zira okuyucu gönderme yapılan metni kavrayamazsa yazarın yaptığı telmih sonuçsuz kalacaktır.

Dede Korkut Hikâyeleri'nin bilge kişisi olan Dede Korkut, aşağıdaki örneklerde de görüldüğü gibi anlattığı her hikâyeden sonra o hikâyeye bir ad koymaktadır. Murathan Mungan, "Dumrul ile Azrail" adlı öyküsünde, öykünün kaleme alınma nedenini açıklarken Dede Korkut'un anlattığı hikâyelere ad koymasını hatırlatmaktadır.

"Dedem Korkut geldi, boy boyladı, soy soyladı. Bu boy, Deli Dumrul'un olsun, benden sonra alp ozanlar söylesin, alını açık cömert erenler dinlesin, dedi." (Gökyay, 2006:143)

"Dedem Korkut gelip şadılık çaldı. Bu Oğuznameyi düzdü, Koştı, Begil Oğlu Emren'in olsun, dedi. Gazilerin başına ne geldiğini söyledi." (Gökyay, 2006:200)

Murathan Mungan, öyküsünün sonunda, başından geçenleri bir yazara anlatmasıyla ilgili olarak Azrail'e söylediği şu sözlerle Dede Korkut'un, anlattığı öykülere ad vermesine bir telmih yapmıştır:

"Ölürken bile, kendi sonumu başkalarının eline emanet ettim. Gün gelsin biri bilsin, o da tutsun adını versin istedim. (Mungan, 2007:51)

Yaşar Miraç, Türk tarihinin belirli dönemlerini Deli Dumrul ve köprüsü üzerinden anlattığı "Deli Dumrul" adlı şiirinde, Duha Koca Deli Dumrul Boyu'nun kahramanı olan Deli Dumrul'a ve yaptığı köprüye telmih yoluyla metinlerarası gönderme yapmaktadır.

“Noldu neydi denesiye

Dumrul kaşla göz arası

Kim varsa kovmuş köprüden

Ayıklamış otları bir güzel

Azgın incileri sökmüş

Köprüyü silmiş süpürmüş” (Miraç, 1999:15)

Yazar, ister özgün isterse daha önce işlenmiş bir konuyu ele alsın, metnini yaratırken yapacağı telmihlere sınırlama getirmek söz konusu değildir. Yazar, alt metni yeni bir ana metne çevirirken, alt metin dışında başka metinlere telmih yoluyla göndermeler yapabilir. Başka metinlerden parçaları alt metninde olmamasına rağmen eserine katabilir. Tezde ana metin olarak incelenen yazılı metinlerde, yazarların bu tür bir metinlerarası uygulama yaparak Dede Korkut Hikâyeleri dışında farklı metinlere de telmihte bulundukları gözlenmiştir.

Turan Oflazoğlu’nun “Korkut Ata” adlı oyununda Dede Korkut, Dede Korkut Hikâyeleri’nde olduğu gibi yine Oğuz’un bilgesidir; fakat bu kez Oğuz Beylerine öğüt vermenin yanı sıra canını kurtarmak için de öykülerini anlatır.

“AZRAİL: Ezgilerin, öykülerin devam ettikçe yaklaşmayacağım sana, Korkut.

KORKUT: Ama ezgilerin, öykülerin sonu gelirse senin de sonun gelir, demek istedi bana. (Tutkuyla çalmaya başlar yeniden) Ey Oğuz boyları, canlarım benim! Yalnız kendim için çalmıyorum, yalnız benim için değil bu ezgiler. Ey Oğuz boyları, canlarım benim!” (Oflazoğlu, 1998:7)

Korkut, önce Azrail’e karşı koymaya çalışsa da, ondan kurutuluş olmadığını anlayarak çaresizce (yazarın deyimiyle) ezgi söylemeye başlar. Yazarın, Binbir gece masallarına yaptığı bu telmih iki metin arasında arametinsel bir bağ kurar.

Hasan Erkek, çocuklar için yazdığı “Boğaç Han” adlı oyununda, metne kahraman ekleme yoluyla Dede Korkut Hikâyeleri’nden başka bir metne telmihte bulunmuştur. Dirse Han’ın en büyük düşmanı olan Tilkiç Han; kurnaz, kötü, hain ve iki yüzlü birisidir. İsminin “Tilkiç” olmasının nedeni de budur. “Tilki gibi” anlamına gelen bu sözcükle ve kahramanın sergilediği davranışlarla yazar, dünya edebiyatında yaygın olarak kullanılan tilkinin kurnaz olması mazmununa telmih yapmıştır.

Murathan Mungan, “Dumrul İle Azrail” adlı öyküsünde hikâyenin sonunu, alt metni olan Duha Koca Oğlu Deli Dumrul Boyu’ndan farklı bir biçimde bitirmiştir. Alt metinde olay, Tanrı’nın Deli Dumrul’un canını bağışlamasıyla biterken, ana metinde Azrail’in Deli Dumrul’a aşık olması ve onun canını alamamasıyla son bulur. Yazarın yaptığı bu değişiklik, Gılgamış destanında Gılgamış ve Engidu arasında geçenleri hatırlatmaktadır. Bu benzerliği Sakine Çelik Öztürk, “Murathan Mungan’ın ‘Dumrul ile Azrail’ Öyksünü Postmodernist Açıdan Okuma” adlı yazısında şöyle açıklamaktadır:

“Gılgamış destanında Gılgamış basta Engidu’yu kendine düşman olarak bilir, onu yok etmek ister, onunla dövüşür. Sonrasında ise aralarında bir dostluk olur, hatta buna aşk da denilebilir. Azrail ve Dumrul arasında da böyle bir ilişki vardır. Azrail canını almak istediği Dumrul’a aşık olur. Ayrıca, Gılgamış’ın kendisiyle özdeşlik kurduğu Engidu’nun ölümünün ardından ölümsüzlüğü aramaya çıkması ile Dumrul’un kendisi gibi yiğit olan bir gencin ölmesinin ardından Azrail’e / ölüme meydan okuması arasında da bir metinlerarasılık bulunmaktadır. Gılgamış-Engidu ile Azrail-Dumrul ilişkisi ve Gılgamış ile Dumrul’un ölümsüzlüğü araması açısından örtük bir metinlerarasılıktan söz edilebilir.” (Çelik Öztürk, 2004:6)

Milattan sonra 7. yüzyılda dikilen Orhun Yazıtları, gelecek kuşaklara seslenen ve onları iç ve dış tehditlere karşı uyaran, öğüt verici didaktik bir eserdir. Yazıtların dikildiği dönemde Türkler için en büyük dış tehdit olan Çin'in stratejilerine karşı Türk milleti uyarılmaktadır. Yazıtlarda, Çinlilerin Türk milletini etkilemek için altın, ipek kumaş ve gümüş hediye ettikleri söylenmekte ve Türk milletinin bu oyuna karşı tedbirli olması gerektiği nasihat edilmektedir.

“Bir yerde oturup Çin milletiyle anlaştım. Altını, gümüşü, ipekliyi, ipeksizi öylece veriyorlar. Çin milletinin sözü tatlı, ipek kumaşı yumuşak imiş. Tatlı sözle, yumuşak ipek kumaşla aldatıp, uzak milleti öylece yaklaştırmış.” (Ergin, 2000:32-33)

Abay Dağlı'nın üç perde ve yedi tablo olarak yazdığı, Aliekber Fahratlı'nın yayınladığı “Dede Korkut” adlı oyunda, vezirler tarafından düşmanla işbirliği yaptığı iddia edilen Dede Korkut'un, bu iş birliği için yumuşak ipek kumaş aldığı ima edilmektedir. Yazar, 1.Vezir'e söylediği şu sözlerle Orhun yazıtlarına telmih yapmaktadır:

“DEDE KORKUT: Ne soracaklar? Öğrenmek istedikleri ne olabilir?

1.VEZİR: Mesela askeri hazırlığımız, malzememiz, silahlarımız.

DEDE KORKUT: Bunları bilsem de onlara söyler miyim ben?

1. VEZİR: Söyleten bir şey olur. Düşmanda altın var. İpek var. Altınları çok sarı. İpekleri çok yumuşaktır.” (Dağlı, 1977:30)

Muharrem Kılıç, politik eleştiriler yaptığı “Deli Dumrul Boğaziçi Köprüsü'nde” adlı öyküsünde 1983 genel seçimlerinde Turgut Özal'ın kullandığı “Halka hizmet hakka hizmet” sloganını metnine alarak, Turgut Özal'a ve dönemine telmih yapmıştır.

“Eğer hizmet etmemişsek Allah bunu bizden sorar. Biz buraya kendi çıkarımız için gelmedik. Halka hizmet Hakka hizmet diye düşünerek geldik. Kendimiz için bir şey istiyorsak namerdiz.” (Kılıç, 1999:198-199)

Ayrıca, yazarın Marshal yardımlarından ve bu yardımları kullanan bir siyasetçiden bahsetmesinin amacı, Adnan Menderes’i ve iktidarda olduğu dönemi okuyucuya anımsatmaya çalışmaktır.

“Daha ucuza gelen ve güvenli olan demiryolu taşımacılığı her nedense (Marşal yardımının şartlarından birisidir belki de) görmezlikten gelinmişti.” (Kılıç, 1999:199)

Rahmi Özen’in manzum olarak kaleme aldığı “Bamsı Beyrek İle Banı Çiçek” adlı öyküde, Melik Tekür’ün kızının arzuladığı sevdayı anlatmak için Mecnun’u örnek göstermesi Leyla ile Mecnun hikâyesine bir telmihtir.

“Söyle bana yiğidim!

Geriye döner misin?

Yoksa bir yıldız gibi

Kaybolup söner misin?

Aşkıma cevap verip

Mecnunca sever misin?” (Özen, 2000:111)

Ayrıca yazarın, Türklerin Anadolu'ya girişini sağlayan Malazgirt Savaşının tarihini anması eserindeki bir diğer telmihtir.

“Bu cihad anısına

Mescid açalım burada.

Bin yetmiş bir yılında

Böyle girmiştik yurda.” (Özen, 2000:181)

Yaşar Miraç, Duha Koca Oğlu Deli Dumrul Boyu'nu nazma çekerek oluşturduğu “Deli Dumrul” adlı şiirinde, hikâyenin kahramanı olan Deli Dumrul'u ve yaptığı köprüyü şiirde işlediği konuya dâhil etmiştir. Duha Koca Oğlu Deli Dumrul Boyu, şairin, Türk tarihinin önemli olaylarını Deli Dumrul ve köprüsü üzerinden anlattığı şiirinde gönderme yaptığı metinlerden yalnızca birisidir. Şair, Dede Korkut Hikâyeleri dışında pek çok olaya ve tarihi kişiliğe telmihte bulunmaktadır. Osmanlı padişahları, Birinci ve İkinci Dünya Savaşları, Kurtuluş Savaşı, Kore Savaşı, cumhuriyetin ilanı, siyasi çatışmalar ve yolsuzluklar şairin Dede Korkut Hikâyeleri dışında gönderme yaptığı diğer metinlerdir.

“Gökçelerden ağan

Sarı yıldızın gücü

Dumrul'a bir can katmış

Yetti yeten diyen Dumrul

Yedi canlı ayaklanmış

Başına toplananları

Dört yanınan koşup gelen

O azgın yağmanları

Yaka paça tepip atmış.” (Miraç, 1999:14)

İffet Halim Oruz, Salur Kazan'ın Evinin Yağmalandığı Boy'dan ilham alarak yazdığı ve Cumhuriyetin 10. yılında İstanbul Devlet Matbaası tarafından basılan "Burla" adlı oyununda, Salur Kazan'ın obasını savunan kahraman ve fedakâr kadın Burla'nın öyküsünü anlatmaktadır. Yazar, alt metnin kurgusunda yaptığı bu değişikle, milli mücadeleye ve tereddüt etmeden cepheye evlatlarını gönderen Türk kadınına telmih yapmıştır.

"Burla: Oruz, yeter, sus biraz da beni dinle...

Sen kalbinden coşarken unuttun ki kiminle

Konuşuyorsun, düşün bu varlığın sonunu,

Karşında duran yalnız anan mı? Türk kadını!

Varsın seni düşmanlar etsin lokma lokma,

Tek yaşımı akıtmam, Oruz'um bundan korkma!

Düşman Türk anasını kancık mı sanıyordu,

Oruz'u kesin derken neye dayanıyordu?...

Başbuğun karısı mı tarasun sunacaktır,

Burla mı el oğluna el pençe duracaktır?

Var git onlara söyle, biz Türk denen milletiz,

Biz, anası, babası böyle er oğlu eriz!" (Halim Oruz, 1933:26-27)

Rahmi Özen, "Boğaç Han Destanı" adlı oyununun manzum bölümlerinde andığı peygamber isimleriyle, peygamber menkıbelerine telmih yapmaktadır. Yazar, doğrudan bu peygamberlerin mucizelerini anlatmak yerine isimlerini anarak okuyucuya hatırlatmaya çalışmaktadır.

“Sen Adem’e taç giydirdin.

Şeytana lânet kıldın.

Bir gûnahtan ötürü dergâhtan kovdun.

İbrahim’i tutturdun, hanım deriye sardın

Ateşi gülîstan kıldın.” (Özen, 1997:27)

Herkesçe bilinen bir olayı, bir kişiyi veya bir düşüncüyü dolaylı bir biçimde anımsatmaya çalışan yazar, alt metnini ana metin haline getirip eserini yaratırken alt metnine eklemeler veya ondan eksiltmeler yapabilir. Yazar, alt metinde yapılan telmihleri metnine taşıyabilir veya aksi bir uygulamayla metinden çıkarabilir. Rahmi Özen’in peygamber menkıbelerine yaptığı bu telmihler, Dede Korkut Hikâyeleri’nde de sıkça geçmektedir. Yazarın “Boğaç Han Destanı” adlı oyunundan alınan yukarıdaki sözler, yazarın hikâyesini dönüştürdüğü Dirse Han Oğlu Boğaç Han Boyu’ndan alınmış olmasa da Dede Korkut Hikâyeleri’nden olan Kazılık Koca Oğlu Yigenek Boyu’nda şöyle geçmektedir:

“Sen daim ve baki olan Allah’sın

Adem’e sen taç giydirdin

Şeytana lanet kıldın

Bir suçtan ötürü huzurundan sürdün

Nemrud göğe ok attı

Karnı yarık balığı karşı tuttun

Ululuğuna haddin yok.” (Ergin, 1971:101)

Kazılık Koca Oğlu Yigenek Boyu'ndan yapılan bu alıntı, Rahmi Özen'in eserini Dede Korkut Hikâyeleri'nin tamamından ilham alarak oluşturduğunu ve alt metinde yapılan telmihi tekrarladığını göstermektedir.

2.Yanmetinsellik

Bir eserin, yazarının, adının, önsözünün, başlıklarının ve kahramanlarının başka bir metinde kullanılması, iki metin arasında yanmetinsel bir metinlerarası ilişkiyi ortaya çıkarır. Yazar, yarattığı yanmetinsellik ile okuru doğrudan alt metnine yönlendirmeyi ve ele alacağı konuyla ilgili okuyucuya ipuçları vermeyi amaçlar. Dede Korkut kitabında bulunan öykü ve kahraman adlarının, tezde incelemeye alınan yazılı metinlerin isimlendirilmesinde kullanıldığı görülmektedir. Yazarların, eserlerini bu yolla isimlendirmeleri yanmetinsel bir uygulamadır.

Ayrıca incelenen yazılı metinlerde yazarların eserlerine düştükleri notların, okuyucuyu doğrudan alt metne yönlendirdiği görülmektedir. Yazarların eserlerinde yaptıkları bu açıklamalar, Dede Korkut Hikâyeleri'yle kendi eserleri arasında gerçekleşen yanmetinsel ilişkiyi belirgin hale getirmektedir. Hasan Erkek, “Boğaç Han” adlı oyununun kapağına “Bir Dede Korkut Hikâyesi” açıklamasını yazmıştır. Ali Halim Neyzi ise “Alas Hatun” adlı oyununun giriş bölümünden önce “Bir ‘Dede Korkut’ öyküsünden sahneye uygulanmıştır.” notunu düşmüştür. Güngör Dilmen, “Toplu Oyunlar 4” adlı kitabında yer alan “Deli Dumrul” adlı oyunu ile ilgili kitabının arka kapağında şu açıklamayı yapmıştır:

“Deli Dumrul, Dede Korkut Masallarındaki ünlü efsaneyi, yeryüzündeki adaletin, sevgi, eşitlik ve barışla kurulabileceğini, seyirlik oyun yapısı içinde yansıtan bir ‘ibret’ oyunudur.”

Tezde değeriendirilmeye alınan sözlü metinlerde ise yanmetinsellik, eserler oluşturulurken kullanılan metinlerarası bir yöntem olarak belirlenmemiştir.

3. Anametinsellik

Genette'in, alt metnin türünü sıradan bir olaya uyarlamak olarak belirttiği parodinin kullanılma amacını "Metinlerarası İlişkiler" adlı kitabında Kubilay Aktulum, "destan gibi soylu bir metinle alay etmek" (Aktulum, 1999:118) olarak belirtmektedir. Genette'in, anametinsellik içinde belirttiği diğer metinlerarasılık yöntemi olan "alaycı dönüştürüm" ise, parodiden farklı olarak metnin konusunu hedef alır. Yazarın, bu tür bir dönüştürümdeki amacı, alt metni yermektir. Dede Korkut Hikâyeleri ile metinlerarası ilişkisi incelenen yazılı ve sözlü eserlerde alt metni tür ve anlam bakımından dönüştüren bu iki metinlerarasılık yönteminin kullanılmadığı görülmektedir.

Alt metin, yeni bir ana metin haline getirilirken her zaman yergi ve alay amacı güdülmez. Ana metin oluşturulurken, biçimsel ve anlamsal dönüşümler de sıkça başvuru lan metinlerarası yöntemlerdir. Genette, gönderme yapılan metnin değıştirimini "Biçimsel Dönüşümler" ve "Anlamsal Dönüşümler" olmak üzere ikiye ayırmaktadır.

3.1 Biçimsel Dönüşümler

Bir metin, biçim bakımından dönüştürölürken kullanılan metinlerarasılık yöntemleri çeviri, nazma çekme, düz yazılaştırma (nesre aktarma) ve biçim değışikliğidir. Metnin biçimi değıştirilirken alt metnin içeriği de farklılaşır. Alt metnin olay örgüsü genişletilebileceği gibi kısaltılabilir de. Bu tarz dönüştürümde anlam öncelikli hedef değildir. Anlamla oynanmaz; ancak biçim değıştirilirken ister istemez anlam az da olsa değışir.

3.1.1 Çeviri: Bir eserin biçim bakımından dönüştürülmesi esnasında sıkça kullanılan çeviri, bir metni bir dilden başka bir dile aktarmaktır. Dede Korkut Hikâyeleri, evrensel bir kültür hazinesi olması bakımından okurlar için pek çok dile çevrilmiştir. Yapılan bu çeviriler, iki metin arasında metinlerarası ilişki oluştursa da, bu çalışmada çeviri eserler konu edinilmemiştir.

3.1.2 Nazma Çekme: Düz yazı biçiminde yazılmış bir metni, dizeler halinde kafiye bir biçimde tekrar yazmaya “nazma çekme” denir. Alt metin yeni bir metin haline getirilirken yapılan bu uygulama, hem biçim hem de anlam bakımından bir dönüşümü beraberinde getirmektedir. Rahmi Özen, “Bamsı Beyrek ile Banı Çiçek” adlı öyküsünde, Baybüre Oğlu Bamsı Beyrek Boyu’nu manzum biçimde yazarak nazma çekmiştir. Ziya Gökalp ise çocuklar için yazdığı “Altın Işık” adlı şiir kitabında Basat’ın Tepegözü Öldürdüğü Boy ile Duha Koca Oğlu Deli Dumrul Boyu’nu nazma çekmiştir. Duha Koca Oğlu Deli Dumrul Boyu’nu nazma çeken bir diğer şair de Yaşar Miraç’tır. Şairin “Deli Dumrul” adlı şiiri, nazma çekme yoluyla oluşturulan bir eserdir.

3.1.3 Düz yazılaştırma (Nesre aktarma): Bir eser, nazma çekilebileceği gibi tam tersi bir uygulamayla nesirleştirilebilir de. Dizeler halinde kafiye bir şekilde oluşturulmuş bir metnin nesirleştirilmesi yaygın olarak kullanılan bir metinlerarasılık yöntemidir. Murathan Mungan, “Dumrul ile Azrail” adlı öyküsünü, Muharrem Kılıç’sa, “Deli Dumrul Boğaziçi Köprüsünde” adlı öyküsünü meydana getirirken nesri kullanmıştır. Dede Korkut Hikâyeleri’nden ilham alarak oluşturulan bu ana metnin, alt metnin olay örgüsüne sadık kalınmadan yeniden kurgulama yoluyla meydana getirildikleri görülmektedir. Bu nedenle bu iki eseri tam anlamıyla bir nesre aktarma saymak mümkün değildir.

3.1.4 Biçem dönüşümü: Sanatçının eserinde aktardığı görüş ve düşüncelerini anlatış tarzı olan biçem, sanatçıya ait bir özgünlüğü de beraberinde getirir. Yazar, herhangi bir eseri yeniden yazarak oluşturduğu ana metninde, alt metnin biçimini taklit edebileceği gibi özgün bir biçimde kullanabilir. Yazarın alt metinde bu

bağlamda bir değişikliğe gitmesinin nedeni, aktarmak istediği mesajın net bir biçimde okura geçmesini sağlamaya çalışmaktır.

“Burada biçimsel yönden bir yeniden yazma, bir biçim değişikliği ya da bir metni biçimsel olarak düzeltmek, kapalı bir biçemi olan bir metnin biçimini daha açık, anlaşılır duruma getirmek söz konusudur.” (Aktulum, 1999:144)

Dede Korkut Hikâyeleri'nin dönemin diline uyarlanarak yeniden basılması farklı yayın evleri tarafından yaygın bir şekilde gerçekleştirilmektedir. Elbette yapılan bu uyarlamaların amacı, hikâyeleri okuyucu için anlaşılır hale getirmektir. Bu nedenle bir biçim dönüşümünden bahsedilebilir; ancak hikâyelerin kurgusal ve anlamsal yapısında bir değişiklik yapılmaz. Bu sebeple uyarlamalar, Dede Korkut Hikâyeleri'yle metinlerarası bağı incelenecek olan eserler arasına alınmamıştır.

Gérard Genette, alt metnin yeni bir metin haline getirilmesi esnasında biçim değişikliğini sağlayan metinlerarasılık uygulamalarının indirgeme ve genişletme olduğunu dile getirmektedir. İndirgemeye veya genişletmeye başvuran yazarın amacı, olay örgüsüne eklenen veya çıkarılan vaka parçaları aracılığıyla ele alınan konuyu daha anlaşılır hale getirmektedir.

3.1.4.1 İndirgeme: İncelenen ana metinlerde sıkça kullanılan bir metinlerarasılık yöntemi olan indirgeme, alt metnin belli bölümlerini olay örgüsünden çıkararak kısaltmak ve bu yolla ondan türeyen yeni bir metin üretmek demektir.

“İndirgeme çeşitli biçimlerde uygulanır. Bir metni indirgemenin en kolay yolu (aynı zamanda yapısına ve anlamına en fazla zarar veren) metinden bir parçayı kesip çıkarmaktır (excision). Ya da kimi yazarlar kendi yapıtlarını kendileri kısaltırlar.” (Aktulum, 1999:144)

Turan Oflazoğlu, Dede Korkut Hikâyeleri'nin giriş bölümünden, Dirse Han Oğlu Boğaç Han, Kanlı Koca Oğlu Kan Turalı ve Duha Koca Oğlu Deli Dumrul boylarından hareketle yazdığı “Kokut Ata” adlı oyununda olayları genel hatlarıyla ele almış, yaratacağı metin için seçtiği sevgi temasına uygun sahnelerle ulaşmak için metinleri kısaltmıştır. Örneğin, oyunda Bamsı Beyrek'in başından geçenler anlatılırken, Bay Büre'nin oğluna türlü hediyeler alması için bezirgânlarını gönderdiği, bezirgânların gittikleri yerlerde yaptıklarının anlatıldığı ve Bamsı Beyrek'in bezirgânların malını kurtardığı bölümler atlanmıştır. Bu durum olayların akışında bir kopukluğa da neden olmaktadır. Dede Korkut kitabında uzun uzun anlatılan Kan Turalı'nın Selcen Hatun için mücadelesi oyunda birkaç cümleyle özetlenmiştir. Yazar, kısalttığı bölümlerde olan biteni okuyucuya oyunun ana karakterlerinden Korkut'un ağzından söylediği sözlerle veya diyaloglar arasına koyduğu açıklamalarla aktarmaktadır.

“KORKUT: Bu sevgili kulların dileği kabul görür Tanrı katında. Gerekli zaman dolar, Bay Büre'nin bir oğlu. (Işıklı zaman geçimi) Beş yaşına girer oğul, beş yaşından on yaşına girer, on yaşından on beşine girer; çalımlı kartal hünerli bir güzel yiğit olur, Oğuz'a layık.(Bay Büre ile oğlu girer, Bay Büre oğlunu sağ yanına oturtur.) Bir gün bezirgânlar gelirler, Bay Büre'yi görmek isterler.

BAY BÜRE: Bezirgânlar buyursunlar. (Bezirgânlar girip selâm verirler, derken varıp oğlunun elini öperler. Bay Büre önce şaşkın, sonra öfkeli) Bre yol yordam bilmez, kavat oğlu kavatlar! Baba dururken, oğlun eli öpülür mü? (Bezirgânlar şaşırırlar.)” (Oflazoğlu, 1998:45)

Turan Oflazoğlu'nun, “Korkut Ata” adlı oyununda alt metindeki olay örgüsünü, seçtiği sevda temasını izleyiciye aktarmak için kısaltması özlülük bağlamında yapılan bir indirgemedir. Özlülük, Kubilay Aktulum'un “Metinlerarası İlişkiler” adlı kitabında şöyle tanımlanmaktadır:

“Bir metni kısaltırken, izleksel olarak hiçbir anlamlı bölümü çıkarmadan, onu daha kısa ve özlü bir biçimde yazarak yeni bir metin üretmek olan “özlülük” (la concisionn) indirgeme çerçevesinde yer alır.” (Aktulum, 1999:144)

Sözlü eserler; yaratılış, icra ediliş ve aktarılış doğası gereği eklemelere ve eksiltmelere açıktır. Bağlam ve anlatıcı özellikleri metne yerleşerek metni yeniden şekillendirir. Nezahat Ayaz'ın derlediği ve Tuncer Gülensoy'un VI. Milletlerarası Türkoloji Kongresi'nde sunduğu "Dede Korkut Hikâyeleri'nin Anadolu ve Rumeli'deki İzleri: Kampüre Oğlu Bamsı Beyrek Destanı'nın Bünyan; Deli Dumrul Destanı'nın Rumeli Varyantı" adlı bildirisinde "Deli Dumrul'un Rumeli Varyantı" olarak ele aldığı metinde, Duha Koca Oğlu Deli Dumrul Boyu'nda yer alan manzum kısımlar ve Deli Dumrul'un Azrail'le mücadelesinin anlatıldığı bölümler metinden çıkartılarak indirgenmiştir. Deli Dumrul'un ailesinden can istemesi ise kısaca anlatılmıştır.

"Halk, kendi beylerinin eceliyle öldüğünü, Azrail'in gelip canını aldığını söylemişler. Bizim Deli Dumrul bu ya, Azrail'in karşısına çıkmasını söylemiş. Aradan uzun seneler, günler geçmiş ve Deli Dumrul bir gün evlenmiş. Evlendiği gece, gelinle odalarına çekildiklerinde kapı birden çalınmış ve Azrail çıkagelmiş. 'Deli Dumrul, işte karşına geldim, haydi canını ver!' demiş." (Gülensoy, 1994:111)

"Yedi Kapılı Kırk Oda" adlı kitabının ilk öyküsü olan "Dumrul ile Azrail" adlı öyküsünde Murathan Mungan, alt metin olan Duha Koca Oğlu Deli Dumrul Boyu'nun olay örgüsünü farklı bir şekilde kurgulamıştır. Yazar, alt metnin olay örgüsünde yer alan Deli Dumrul'un köprüden geçenlerden ve geçmeyenlerden haraç almasının, Deli Dumrul'un Azrail'e kafa tutmasının ve Deli Dumrul'un Azrail'le cenk etmesinin anlatıldığı bölümleri metnine almayarak indirgeme yapmıştır. Azrail'in gözünden anlattığı hikâyeye yazar, Azrail'in Deli Dumrul'un canını almaya gittiği bölümden başlamaktadır.

"Avucunu taşların üzerinde gezdirdi.

Senden önce köprüle tanıştık Deli Dumrul, dedi.

Yeniden yola düştüğünde, gene de akli, geride bıraktığı köprüdeydi."
(Mungan, 2007:14)

Öyküsünde Deli Dumrul'u Dede Korkut Hikâyeleri'ndeki bağlamından kopararak Boğaziçi Köprüsü'ne çıkaran Muharrem Kılıç, öykünün olay örgüsünde de değişiklik yapmıştır. Duha Koca Oğlu Deli Dumrul Boyu'nun olay örgüsünde yer alan Deli Dumrul'un köprüden geçenlerden ve geçmeyenlerden haraç aldığı, Azrail'e kafa tuttuğu, Azrail'le cenk ettiği ve kendi canı yerine can aradığı bölümler ana metnin olay örgüsüne dâhil edilmemiştir.

Abay Dağlı, Dirse Han Oğlu Boğaç Han Boyu'ndan hareketle yazdığı "Dede Korkut" adlı oyununda alt metninde yer alan şu vaka parçalarını ana metnine almamıştır:

- 1.Boğaç Han'ın boğayla mücadele ederek ad kazanması.
- 2.Yiğitlerinin Dirse Han'ı Boğaç Han'a karşı kışkırtması.
- 3.Dirse Han'ın Boğaç Han'ı av bahanesiyle vurması ve Hızır'ın Boğaç Han'a görünmesi.
- 4.Boğaç Han'ın annesi tarafından tedavi edilmesi ve babasını kurtarması.

Yazar, Bayındır Han'ın beylere verdiği şenliğin anlatıldığı bölüme odaklanarak hikâyesini bu bölüm üzerinden anlatmış ve bu yolla bir indirgeme yapmıştır.

Turgay Nar, "Tepegöz" adlı oyununda Basat'ın Tepegöz'ü Öldürdüğü Boy'un yalnızca Basat'ın aslanlar tarafından büyütülmesinin, Tepegöz'ün doğuşunun ve Tepegöz'ün obadan kovulmasının anlatıldığı bölümlerine odaklanmıştır. Yazar, Çoban'ın Peri'yi iğfal etmesi, Tepegöz'e elçi olarak Dede Korkut'un gönderilmesi, Oğuz beylerinin Tepegöz'e saldırması, Basat'ın Tepegöz'le mücadele etmesi gibi alt metinde yer alan vaka parçalarını olay örgüsünden çıkarmıştır.

Şükrü Dölen, "Tarih Bizim" adlı oyununda Dede Korkut Hikâyeleri'nden Bay Büre Oğlu Bamsı Beyrek Boyu'nu Türk tarihinin bilinen karakterlerini de olay örgüsüne katarak yeniden yazmıştır. Yazar, oyunun önsözünde de belirttiği amaca uygun olarak Türk milletinin cengâverlik, kahramanlık ve sadakat gibi vasıflarını ön plana çıkarmak için alt metnin vakasını kısaltarak indirgeme yapmıştır. Şükrü Dölen, Beyrek'in tutsak olduğu kalede yaşadıklarının, Dede Korkut'un elçi

olarak Deli Karçar'a gitmesinin, Dede Korkut'un Deli Karçar'a isteklerini teslim ederken ona ders vermesinin, Deli Karçar'ın Bayındır Han'ın huzuruna çıkmasının ve Yaltacuk'un Beyrek'in kanlı gömleğini getirmesinin, Beyrek'in tutsak olduğu Bayburt kalesinden kaçıışının, Oğuz iline gelen Beyrek'in ozan kılığında gezmesinin, Beyrek'in Yaltacuk'la yüzleşmesinin, Beyrek'in Banı Çiçek'in çadırına giderek kopuz çalmasının, Bay Büre'nin gözlerinin açılmasının ve Beyrek'in Bayburt kalesine sefer düzenlemesinin anlatıldığı bölümleri yarattığı ana metne almamıştır.

İstanbul Devlet Matbaası tarafından 1933 yılında mektep temsilleri serisinin sekizinci eseri olarak basılan üç perdelik "Burla" adlı oyununda İffet Halim Oruz, alt metinde yer alan şu vaka parçalarını çıkararak indirgeme yapmıştır: Salur Kazan'ın obası için kurttan ve kara köpekten haber sorması, Şökli Melik'in adamlarının Salur Kazan'ın koyunlarını almaya gelmesi ve Karaçuk Çoban'ın kafirle mücadelesi, esir düştüklerinde Burla ve Uruz'un kafirlerin yapacaklarıyla ilgili konuşmaları, Salur Kazan'ın anasını kafirden istemesi ve Karaçuk Çoban'ın Şökli Melik'le atışması, Uruz'un ağaçla söyleşmesi, beylerin cenk edecek Salur Kazan'a yardım etmeleri ve Burla ile Uruz'u kurtarmaları. Yazar, Salur Kazan'ın obasının yağmalanması üzerinde durmuş, alt metinde yer alan diğer olayları göz ardı etmiştir.

Doğan Kaya'nın 1973 yılında Sivas'ın Ulaş ilçesinin Acıyurt köyünde Abdullah Budak'tan derlediği ve "Beyböyreğ Hikâyesinin Acıyurt Varyantı" olarak adlandırdığı metin, Bay Büre Oğlu Bamsı Beyrek Boyu esas alınarak yaratılmıştır. Anlatıcı, alt metindeki şu bölümleri ana metninde kullanmayarak indirgeme yapmıştır.

1. Bay Büre'nin ve Bay Bican'ın Bayındır Han'ın meclisinde çocuksuzluktan yakınması ve beylerin onların çocuk sahibi olması için Allah'a dua etmesi.
2. Bay Büre ve Bay Bican'ın çocuk sahibi olmaları ve çocukları beşik kертmesi yapmaları.
3. Bay Büre'nin, bezirganları Beyrek'e hediyeler alması için göndermesi ve baskına uğrayan bezirganları Beyrek'in kurtarması.

4. Bezirganların Bay Büre dururken önce Beyrek'in elini öpmeleri ve Bay Büre'nin, Beyrek'in yiğitliğinden haberdar olması.
- 5.Dede Korkut'un Banı Çiçek'i istemek için Deli Karçar'a elçi olarak gönderilmesi.
6. Dede Korkut'un Deli Karçar'a isteklerini getirmesi ve ona ders vermesi.
- 7.Yalancı oğlu Yaltacuk'un Beyrek'in kanlı gömleğini getirmesi ve Banı Çiçek'le söz kesmesi.
8. Beyrek'in serçe parmağını mendile sürmesi ve Bay Büre'nin gözlerinin açılması için mendili gözlerine sürmesi.

Ziya Gökalp, Milli Eğitim Bakanlığının ilköğretim okulları için belirlediği yüz temel eserden bir olan “Altın Işık” adlı şiir kitabında Dede Korkut Hikâyeleri'nden Duha Koca Oğlu Deli Dumrul Boyu'nu nazma çekmiştir. Yazar, bu metinlerarası uygulamayı yaparken alt metnini kısaltarak indirgeme yapmıştır. Ziya Gökalp, Deli Dumrul'un Azrail ile cenk ettiği ve can istemeye gittiğinde Deli Dumrul ile ailesi arasında yaşananların anlatıldığı bölümleri alt metnin olay örgüsünden çıkarmıştır.

3.1.4.2 Genişletme: İndirgenen bir metin, aksi bir işlemle genişletilebilir de. Bu yolla alt metinde olmayan mekânlar, kişiler ve olaylar metne girebilir. Yazarın bu uygulamasının amacı, yararlandığı alt metni anlatmak istedikleri için yetersiz görmesi ve metne kendi anlamını yüklemeye çalışmasıdır. Gérard Genette, biçimsel genişlemenin anlamsal genişlemeyi de beraberinde getirdiğini söylemektedir. Dede Korkut Hikâyeleri kaynak alınarak oluşturulan ve bu çalışmada incelenen ana metinlerde, eklemeler yoluyla alt metnin olay örgüsünün genişletildiği görülmektedir. Ana metin olarak ele alınan tiyatro oyunlarının tamamında, “Murathan Mungan'ın “Dumrul ile Azrail” adlı öyküsünde, Muharrem Kılıç'ın “Deli Dumrul Boğaziçi Köprüsünde” adlı öyküsünde ve “Beyböyreğ” hikâyesinde alt metinde olmayan kişiler ve vaka parçaları metinlere eklenmiştir.

Turan Oflazoğlu, “Korkut Ata” adlı oyununda alt metnin şahıs kadrosundaki kişilerin sayısını arttırmış, metne eklemelerde bulunmuş, iletmek istediği mesaja uygun bölümleri genişletmiştir. Yazar, “Korkut Ata” adlı oyununda, alt metinde yer almayan karakterler olan kadınları, erkekleri, delikanlıları ve genç kızları şahıs kadrosuna dâhil etmiştir. Bu kişilerin oyundaki işlevi, anlatıcıyı seyirciye karşı desteklemek ve “Korkut’un anlattığı hikâyeleri dinlemektir. Ayrıca yazarın eklediği bu kişilerin öykülerin anlatıcısı olan Korkut’tan isteklerde bulunarak olayların akışına da etki ettikleri görülmektedir.

“I. KADIN: Aman Kokut Atam, gözünü seveyim, Bamsı Beyrek’e bir şey olmasın bu güzel destanında.

I.ERKEK: Onun başına kötü bir iş gelirse, yüzümüz gülmez bir daha. Göreyim seni.

II:KADIN: Sakın ölmesi Bamsı Beyrek, Oğuz’un eşsiz şanlı yiğidi.

II.ERKEK: Kurtar onu Korkut Ata, Korkut Beyrek’in düşmanlarını, korkut.

BİRLİKTE: Kurtar onu, kurtar, kurtar! (Korkut gülümseyerek başını sallar, derken kopuzunu çalmaya başlar. Beyrek bezirgânları görüp yanlarına gelir.)

KORKUT: Konuş onlarla Bamsı Beyrek, konuş bezirgânlarla.” (Oflazoğlu, 1998:45)

Oflazoğlu, Dede Korkut kitabında yer alan öykülerin olay örgüsüne, alt metinde olmayan bazı bölümler ilave etmiştir. Örneğin, oyunun çatısını oluşturan Azrail ile Korkut arasında geçenler ve Dumlul’un köprüsünü beğenmeyenlerden de para almasının anlatıldığı bölüm, alt metinde olmayan; ancak yazarın ana metne yerleştirdiği olaylardır.

“IV. ADAM: Köprü de köprüye benzese bari.

DUMRUL: Dur bir dakika! Nesi varmış köprünün? Söylesene hödük!

IV. ADAM: Köprü dediğin...

DUMRUL: Ee, nasıl olurmuş köprü dediğin (Adam kemküm edince) sen daha önce köprü gördün mü hiç?

IV.ADAM: Çook!

DUMRUL (yumruğunu kaldırarak): Ulan bozguncu, geçiyor musun, geçmiyor musun?

IV. ADAM (çıkarıp para vererek): Al sana kırk akçe.

DUMRUL(parayı alarak): Yani geçmiyorsun öyle mi?

IV. ADAM: İyi bildin.

DUMRUL: O zaman elli akçe vereceksin.

IV.ADAM: Niye?

DUMRUL: Köprüyü beğenmediğin için, kötü örnek olduğun için. (IV:Adam öder. I. Adam ödeyerek bir daha geçer köprüden, bir daha, bir daha geçer. Dumrul şaşırarak) Geçmeye doyamadın galiba.

I.ADAM: Doyulacak gibi değil ki ağam, Geçtikçe geçesim geliyor vallaha. Elin kolun dert görmesin, e mi?” (Oflozoğlu, 1998:76-77)

Hasan Erkek, “Boğaç Han” adlı oyununda, alt metindeki kahraman isimlerini değiştirmiş, bunun yanı sıra metne yeni kahramanlar ekleyerek alt metinde olmayan bir çatışmayı yaratmıştır. İyi ile kötünün çatıştığı, sevgi ve iyilik temalı çocuk oyununda yazar, iyiliği temsil eden Dirse Han’ın, Dirse Han’ın oğlu Boğaç Han’ın ve Dirse Han’ın karısı Ayla Hatun’un karşısına kötülüğü temsil eden Otsu Hanı, Otsu Han’ın oğlu Tilkiç Han’ı ve Otsu Han’ın karısı Tütsü Hatun’u çıkartır. Ayrıca yazar, hikâyenin anlatıcısı olarak iki ozanı metne eklemiştir. Büyük ve Küçük ozanın görevi, alt metinde Dede Korkut’un yaptığı gibi hikâyeyi anlatmaktır.

Yazar, bir çocuk oyunu yazması nedeniyle, Boğaç Han’ın büyüyerek ad ve beylik kazandığı bölümleri genişletmiş; Dirse Han Oğlu Boğaç Han Boyu’nun olay örgüsünde olmayan, Boğaç Han ile Aysu’nun nikâh törenlerini, Ayla Hatun ve Tütsü Hatun’un çocuklarını büyütürken yaptıklarını, Tilkiç Han’ın isim kazanmaya çalıştığı sahneyi, Tilkiç ve Boğaç’ın oymak başı olmak için güreştiği ve babalarının onlar üzerinden iddialaştığı bölümleri metne eklemiştir.

“TİLKİÇ HAN: Ben de büyük bir iş başardım. Ben de adımlı almayı hak ediyorum.(Herkes susar ona döner.)

BAYINDIR HAN: (Güler.) Sen ne iş başardın bakalım delikanlı?

TİLKİÇ HAN: Ben de... Ben de dün ormanda bir tilki öldürdüm...

BAYINDIR HAN: Aferin sana da... Nerede öldürdün? (Yardımcılarına) Gidin getirin bakalım delikanlının öldürdüğü tilkiyi. Hazır Dede Korkut gelmişken ona da adını versin.

TİLKİÇ HAN: (Düşünür) Şey...getiremezler...

BAYINDIR HAN: Getiremezler mi? Oradaysa güçlü adamlarım gider getirir.

TİLKİÇ HAN: Orada değil... Çünkü kartallar yedi.

BAYINDIR HAN: (Güler) Öyle mi? Demek kartallar yedi ha? Ne diyorsun bu işe Otsu Han?

OTSU HAN: (Yalan söylediği bellidir) Oğlum doğruyu söylüyor Han'ım...Bir tilki öldürdü gerçekten...Ama kartallar yedi, bitirdi...

BAYINDIR HAN: (Dede Korkut'a) Ne diyorsun Dede Korkut? Ne yapalım?

DEDE KORKUT: Bir delikanlı “tilki öldürdüm” diyorsa öldürmüştür. Bize yakışan ona inanmamızdır.

BAYINDIR HAN: Öyleyse?

DEDE KORKUT: (Tilkiç Han'a seslenir.) Gel yanıma evladım.

TİLKİÇ HAN: (Dede Korkut'un yanına gelir.)

OTSU HAN: (Seslenir) Öp Dede Korkut'un elini. (Tilkiç, Dede Korkut'un elini öper.)

DEDE KORKUT: Mademki tilki öldürmüştür. Onunda adı Tilkiç Han olsun. Adını ben verdim yaşını Allah versin.” (Erkek, 2008:46-47)

Genişletme, Füruzan Toprak'ın "Boğaç Han" adlı oyununda yoğun olarak kullandığı anametinsellik yöntemidir. Yazar, yazdığı metnin hemen her bölümünde genişletmeye başvurmuştur. Ozan Sorgut, Tellal, Yavuz Bey, Dağ, Kuş ve Ağaç gibi alt metinde olmayan kahramanların yer aldığı oyunda; alt metnin olay örgüsünde yer alan bölümler, kahramanların ruh hallerini yansıtmak, Boğaç Han'ın halk yararını düşünen eşsiz bir yiğit olduğunu göstermek ve yazarın metne yerleştirdiğı yiğitlik ve aşk temasını desteklemek için genişletilmiştir. Yazarın, bu genişletmeyi yaparken başvurduğu yol ise alt metinde olmayan diyalogları metne katmasıdır. Dirse Han'ın, Bayındır Han'ın eğlencesinden döndüğünde, karısıyla yaptığı konuşmalar, 40 yiğidin Dirse Han'ı kışkırtması, Dirse Han'ın Boğaç Han'ı vurduğu avda yaşananlar, Boğaç Han'ın annesi ve eşi tarafından aranması, Dirse Han'ın 40 yiğit tarafından tutsak edilmesi ve Dirse Han'ın kara çadıra oturtulmasından sonra Bayındır Han ile arasında geçen konuşmalar alt metinde de yer alan olaylardır; ancak yazılan diyaloglarla genişletilmişlerdir.

"DİRSE HAN: (şaşkın, sedirden fırlar, ayağa kalkar) Bu ne ki? (O sırada nefes nefese Birinci Bey içeri girer.) Ne var? Bu sesler ne ola?

BİRİNCİ BEY:şeyy...

DİRSE HAN:Ne var? Açıkla hele.

BİRİNCİ BEY:Göl kenarındaki Oğuzlar...

DİRSE HAN: Ne istermiş benden? Bağrışları nedendir?

BİRİNCİ BEY: Senden değil han'ım yakınmaları.

DİRSE HAN: Öyleyse burada niye bağrışırlar?

BİRİNCİ BEY:Dilim söylemeğe bir türlü varabilemez.(Dışardan Boğaç, Boğaç! Hain Boğaç! diye sesler gelir.)

DİRSE HAN: Ne isterler benim Boğaç'ımdan bunlar? Bir sözcü çağır gel hele! (Dışarı çıkar, üstü başi eski pşk adamla içeri girer.)" (Toprak, 1973:46-47)

Ayrıca Füzûzan Toprak, Dirse Han'ın Bayındır Han'ın toplantısına katılmadan önce hazırlık yapmasının, ismi olmadığı için çocukların Boğaç Han'la dalga geçmesinin, Boğaç Han'ın yiğitlik gösterdiği cirit, güreş ve ok atma yarışmalarının düzenlenmesinin ve Boğaç Han'ın suikasta uğramasının anlatıldığı bölümleri alt metnin olay örgüsüne eklemiştir.

“(Tam Boğaç oku atacağı zaman, uzaktan bir ok atılır. Bunu gören Boğaç yana sıçrar, ok omzunu sıyrır geçer. Herkes “Ay! Aman!” diye bağırır.)

DİRSE HATUN: Ellerin kırıla, e mi?!

TELLAL: (Oku yerden oku alır) Ayy zehirli bir ok bu!

KAGAN BEY: (Yerinden fırlar koşar, durur uzağa bakar.) Vay namert vay! (At kışnemesi) Atına binip kaçar.,

BİR GRUP HALK: (Bağırır.) Atanı bulup bir güzel dövmeli!

BAŞKA GRUP HALK: Dövmeli değil öldürmeli!

BAŞKA GRUP: Kırk katıra bağlayıp sürmeli!

BOĞAÇ: Saygı değer Oğuzlar! Yalvarırım kulak verin bana. Neden öfkelenirsiniz? Suçlu olan er geç bulur belasını, çeker cezasını. Her insanın olduğu gibi benim de düşmanım vardır bilirim. Çıkarı zedelenen bazı kişiler yırtıcı ve saldırgan olurlar. Bunu böyle bilirsiniz.” (Toprak, 1973:36)

1997 yılında Milli Eğitim Bakanlığı tarafından basılan, Milli Eğitim Bakanlığı Yayınlarının 3065'nci, Milli Eğitim Bakanlığı Bilim ve Kültür Eserleri Dizisinin 939'uncu ve Milli Eğitim Bakanlığı Türk Dünyasından Seçmeler Dizisinin 5'nci kitabı olan Rahmi Özen'in 3 perdelik “Boğaç Han Destanı” adlı oyununda da genişletmenin kullanıldığı tespit edilmiştir. Alt metin olan Dirse Han Oğlu Boğaç Han Boyu'nun olay örgüsü; Bayındır Han'ın şenlik hazırlıkları yapmasının, Dirse Han'ın Bayındır Han'ın şenliğine katılmak için yiğitleriyle görüş alış verişinde bulunmasının, Dirse Han'ın adını aldıktan sonra Boğaç Han'a öğütler vermesinin ve Dirse Han'ın Boğaç Han'a karşı kışkırtılmasının anlatıldığı bölümlerin dahil edilmesiyle genişletilmiştir.

“KADIN: Şu gördüğün Aladağın ardından kızıl güneş batarken

Ak pürçekli anacığım davarların sağarken

Oğlun Boğaç yelesi kara cins atına binip de bakarım karşımda durmaz mı?

Otağımız önünde tozu dumana katmaz mı?

Atından indi ve yaklaştı bana

Utancımdan bakamadım senin oğluna.

“Kız” dedi, “o güzelim belini bükmesene”,

“Al kınalı parmakların ver hele”,

“Ala göle benzeyen gözlerine bakayım”,

“Sırma sırma saçlarına liralarım takayım.”

Diye beni kandırdı, kanıma girdi.

İşte bu çocuğu bana o verdi.

DİRSE HATUN: (Ağlar...Hırçınlaşır...)Hayır, hayır olamaz, bunu bizim Boğaç yapamaz. Benim yavrum nikahsız bir kadın ile yatamaz.” (Özen, 1997:55)

Ayrıca yazar, bir anlatıcı karakter belirlememiş, olaylar arasındaki bağlantıyı “Okçu” adını verdiği bir karakterle sağlamıştır. Oyunda yer alan “Haberci, Meydancı, Okçu ve Temsilciler” yazarın alt metni genişletmesiyle metne yerleştirilen kişilerdir.

Güngör Dilmen, Devlet Tiyatroları’nda pek çok kez sahnelenen “Deli Dumrul” adlı oyununda Duha Koca Oğlu Deli Dumrul Boyu’nun olay örgüsüne şu vaka parçalarını katarak genişletme yapmıştır:

1. Deli Dumrul'un köprüyü niçin yaptığını anlatması.
2. Deli Dumrul'un gelin alayının önünü keserek Dede Korkut'un torunu Elif'i görmesi, ona aşık olması ve evlenmek için anlaşmaları.
3. Deli Dumrul'un kendisine pazardan yiğit alması.
4. Deli Dumrul'un kırk yiğitten can istemesi.
5. Deli Dumrul'un babasından can istemeye gittiğinde babasının çengillerle eğlence düzenlemesi.
6. Deli Dumrul'un Azrail'le Apostol Meyhanesi'ne gitmesi.

Güngör Dilmen, eserinde kendi anlamını oluşturmak ve istediği çatışmayı yaratmak için alt metnin şahıs kadrosunda ve mekanlarında değişiklikler yapmıştır. Oyunda yer alan, Canguzoğulları, Elif, Memo (Kırkyiğit), Pazarcı ve Apostol şahıs kadrosuna; Apsotol Meyhanesi² ve köle pazarı alt metnin mekânlarına bu bağlamda dâhil edilmiştir.

“DUMRUL: Neymiş önemli işin gözünü seveyim. Benimkinden önemli olamaz ya?

KIRK YİĞİT: Geçende Bamsı Beyrek'in seyisi ile tavla oynadık. Üç el üst üste yendi beni. Şimdi çadırdaki çergide övünürmüş. Kırk Yiğit'i mars ettim diye. Akşam onunla tavla atacağız.

DUMRUL: Hey Tanrım, önemli dediği işe bak.

KIRK YİĞİT: E, önemsiz kişilerin önemli işi bu kadar olur.” (Dilmen, 1998:45-46)

Nezahat Ayaz'ın derlediği ve Tuncer Gülensoy'un “Deli Dumrul Destanının Rumeli Varyantı” olarak adlandırdığı metinde, bağlamın sözlü mahsullere tesiri açıkça gözlenmektedir. Anlatıcı, alt metinde olmayan bir geleneği metne eklemiştir.

² 1970'li yıllarda İstanbul'da Kalamış ve Fenerbahçe arasında yer alan Rum meyhanesi.

“Azrail’e son kez karısıyla vedalaşmak istediğini söylemiş, karısının yanına gitmiş. O devirlerde gelinler, damat adayı yüzünü açmadan konuşmazlarmış. Gelin de daha yeni gelin olduğu için konuşamamış. İşaret parmağı ile saçını ortadan ayırır bir şekilde işaret yapmış Deli Dumrul’a. Bunun anlamı da ‘ömrümün yarısı senin, yarısı benim’ demekmiş.” (Gülensoy, 1994:111)

İki bölüme ayırdığı “Ölüm ve Aşk- Deli Dumrul-” adlı oyununda Suat Taşer, bölüm başlarında verdiği uzun nasihatlerle ve yaptığı betimlemelerle, kahramanlara karşılıklı olarak söylediği manzum sözlerle, manzum konuşmalar arasında yaptığı açıklamalarla, şahıs kadrosuna dâhil ettiği karakterlerle ve olay örgüsüne ilave ettiği vaka parçalarıyla alt metni olan Duha Koca Oğlu Deli Dumrul Boyu’nu genişletmiştir. Örneğin, Deli Dumrul’un beş esir kızla eğlence düzenlemesi ve burada yaşananlar alt metinde olmayan vaka parçalarıdır.

“Esir kızlar bir sıkımlık belleriyle bir o yana, bir bu yana süzülüp ince narin elleriyle altın kupalara içki doldururlar. Deli Dumrul’un okşayıcı çimdikleyici bakışlarından cesaretlendikleri için de bir ağızdan şu beyitleri dökerler:

KIZLAR: Görmedik senin gibisini,

Silip atmışsın ülkenden

Azrail’in gölgesini!

UŞAKLAR: Ağamızın gözü kara,

Hükmü geçer dağlara taşlara!

İçki sarhoşluğuna gurur sarhoşluğu da katılınca başı bütün bütün dönen Deli Dumrul bir daha buyurur:

D. DUMRUL: İçelim!” (Taşer, 1962:42-43)

Deli Dumrul'un köprüden geçenlerden ve geçmeyenlerden haraç aldığı, Deli Dumrul'un Azrail'e kafa tuttuğu ve Deli Dumrul'un Azrail'le cenk ettiği bölümleri yarattığı ana metne almayarak indirgeme yapan Murathan Mungan, Azrail'in Deli Dumrul'dan can istediği bölümden başlayarak alt metnin olay örgüsünü yaptığı kişi analizleriyle ve betimlemelerle detaylandırmıştır. Yazar, Duha Koca Oğlu Deli Dumrul Boyu'nda geçen kişileri, nesneleri ve olayları ayrıntılı bir şekilde tasvir edip yorumlayarak kahramanların iç dünyalarını okuyucuya yansıtmaya çalışmıştır.

“Babasının yanına vardığımızda, durumun büyük ölçüde umutsuz olduğunu anlamakla birlikte erken yargıda bulunmaktan kaçınıyorum. Adamın dışarıdan güçlü görünen kişiliğinde bir kesinlik duygusuna aslında hiçbir zaman sahip olmadığını sezmiş olmamın payıyla, şaşırtıcı bir şey olabileceği olasılığını göz ardı etmeden beklemeye koyuluyorum. Böyleleri, kararları ve eylemleriyle kendilerini de şaşırtabilirler çünkü.” (Mungan, 2007:34-35)

Murathan Mungan, “Dumrul ile Azrail” adlı öyküsünde alt metnin olay örgüsüne yeni vaka parçaları ekleyerek genişletmiştir. Deli Dumrul'un neden köprü yapıp insanlardan haraç aldığıının, köprüyü yaparken hissettiklerinin ve Azrail'in niçin Deli Dumrul'un canını alamadığının aktarıldığı bölümler bu bağlamda yazılmış yeni vaka parçalarıdır.

“Her mevsim saçımın kestiğim gür bir perçemi, iki taş arasına yerleştirdim, ben ölüp gittikten sonra, usul rüzgârlarda bilinmez bitkiler gibi salınsın ve onu görenler bilmedikleri bir ot sansınlar diye... En kunt taşlardan sağlam bir zırh ördüm ki köprüye, kimse bundan böyle bu azgın çaya ölü vermesin... Hem aya bir köprü, hem ölüme bir kale yaptım ben!

Köprü bittiğinde, ben bittim. Başka biri oldum artık. Başka kapılar açıldı içimde. Öyle bir ışık patlamıştı ki kendime bile yabancı derinliklerimde, hiçbir şey göremiyordum artık. Sevince benzeyen bir ağrı taşıyordum yüreğimde. Hem sevince benzeyen, hem sevinsizliğe... Eğilip baktığımda, çayın yüzündeki suretim bile aynı değildi sanki. O koca köprü sanki ardında kendisi kadar büyük bir boşluk bırakarak kopup gitmişti içimden.” (Mungan, 2007:26-27)

Yazar, yaptığı genişletme ile alt metne yeni kişiler eklememiş ancak; özel anlam yüklediği yeni bir mekânı eserine dahil etmiştir. Azrail'in Deli Dumrul ile baş başa kaldığı tepe, beş bölümlük öykünün başlangıç ve bitiş bölümlerinin mekânıdır. Yazar, anlatmak istediği olayları bu tepe aracılığıyla kurgular.

“Yalnızca ona değil bana da gizli bir oyun oynamıştı ve oyunun sonu ikimizin yazgısını aynı çaresizlikle birleştirerek, bizi bir tepenin başında baş başa ve yapayalnız bırakmıştı.” (Mungan, 2007:49)

“Deli Dumrul Boğaziçi Köprüsü'nde” adlı öyküsünde Muharrem Kılıç, Deli Dumrul'u okuyucuya tanıttığı, Deli Dumrul'un Boğaziçi Köprüsü'ne çıkışını anlattığı ve Beyefendi'nin Boğaziçi Köprüsü'nü yapmaya karar verişini aktardığı bölümleri alt metnin olay örgüsüne; Boğaziçi Köprüsü'nü alt metnin mekânlarına; Beyefendi'yi, polisleri, gişe memurunu ve vergi memurlarını alt metnin şahıs kadrosuna eklemiştir.

“Deli Dumrul kiminden akçe almış. Kiminden mal derken ilk kervanda kulübesine yiyeceklerle doldurduğu gibi bir miktar akçe sahibi de olmuş. Ve ulu Tanrı'ya şükretmiş, kendisine o rüyayı gösterip, o ilhamı verdiği için.

*

Beyefendi sinirliydi. Çünkü her şey canını sıkıyordu. İşler hep tersine gidiyor, vatandaşı memnun edemiyordu. Vatandaşı memnun etmek de çok zordu hani.” (Kılıç, 1999:198)

1977 yılında Üçler Matbaası tarafından yayımlanan üç perdelik “Dede Korkut” adlı oyunun önsözünde Abay Dağlı, hangi Dede Korkut Hikâyesi'nden hareketle oyununu yazdığını ve alt metin olarak seçtiği öykünün hangi konularına değindiğini şöyle belirtmektedir:

“Piyeste, Dirse Han Oğlu Boğaç hikâyesinden yıllık ziyafet, kara çadır uğursuzluğu ve Boğaç’ın yetişmesi konu edilmiştir.” (Dağlı, 1977:5)

Dirse Han Oğlu Boğaç Han Boyu’nu bu bağlamda ele alan yazar, alt metnin olay örgüsüne şu vaka parçalarını ekleyerek genişletme yapmıştır:

1. Kurt öldüren gence, Dirse Han’ın çadırında Kurter adının verilmesi.
2. Dede Korkut’un gençlerin Tepegözü taklit etmesinden duyduğu rahatsızlığı Dirse Han’a aktarması.
3. Hanımların, çocuğu olmayan Gülbike Hatun için Dede Korkut’a danışılmasını, ondan ilaç istenmesini konuşmaları.
4. Bayındır Han’ın eğlencesine gelen beylerin, ülkenin durumu ve eğlencenin içeriğiyle ilgili sohbet etmeleri.
5. Bayındır Han’ın Dede Korkut’a ulvî sözler söyletmesi ve eğlenceye onu neden çağırdığını anlatması.
6. Bayındır Han’ın, vezirlerini kale yapımı, Afşarlara karşı alınacak tedbir, Ararat ve Ermenilerle ilgili konularda sınaması.
7. Vezirlerin, Dede Korkut’u tehdit ederek vezirlikten çekilmesini istemeleri.
8. Vezirlerin, Dede Korkut’u Bayındır Han’a şikayet etmeleri ve Bayındır Han’ı Dede Korkut’a karşı kışkırtmaları.
9. Bayındır Han’ın Dirse Han’la sınır güvenliği üzerine konuşmaları.
10. Dirse Han’ın kara çadıra oturması nedeniyle şöleni terk etmesi üzerine Burla Hatun’un vezirleri azarlaması.
11. Dirse Han ve karısının çocuk için Dede Korkut’tan akıl alması, düşmanın harekete geçtiğinin haberinin alınması ve savaş hazırlığının yapılması.
12. Ermeni, Gürcü ve Rum birliklerinin Türklerle ilgili düşüncelerini aktarması ve savaş için birlik kararının alınması.

13. Türklerin marşlar eşliğinde savaşa hazırlanmaları.
14. Dede Korkut'un kan dökülmemesi için savaş öncesi düşmanlara elçi olarak gönderilmesi ve Dede Korkut'un düşman beyleriyle görüşmesi.
15. Bayındır Han'ın cepheye destek vermesi ve savaşın kazanılması.
16. Boğaç Han'la Bayındır Han'ın kızı Bulcan'ın evlenmek üzere sözlerinin kesilmesi.

Ayrıca Âşık, Gülbike Hanım, Rumlar, Ermeniler, Gürcüler, Nisenaz Hanım, Vezirler, Bulcan Hatun ve diğer hanımlar alt metnin şahıs kadrosuna yazarın sonradan eklediği kişilerdir.

“1.RUM: Biz Rumlarız. Hep böyleyiz. Şu Türkleri yalnız biz yeneriz.

2.3.RUMLAR: Yeneriz, yeneriz.

1. RUM: Sonra ne Ermeninin ihtirası kalır, ne Gürcünün macerası. Buraların ovası. Dik dağların sırası. Her yerin önü, arkası bizimdir, yalnız bizimdir.

2. 3. RUMLAR: Bizimdir, bizimdir.

1.RUM: Hemen keşfiyatımız bitsin. Ordumuz saldırısın. Haydi, ileri!

2.3 RUMLAR: İleri!... İleri!...” (Dağlı, 1977:49)

Suat Taşer, Dede Korkut Hikâyeleri'nden hareketle 1961 yılında yazdığı ilk oyunu olan Aşk ve Barış'ta, tıpkı Duha Koca Oğlu Deli Dumrul Boyu'ndan ilham alarak 1962 yılında yazdığı Aşk ve Ölüm Deli Dumrul adlı oyununda olduğu gibi olay örgüsünü ve şahıs kadrosunu genişleterek metinlerarası bir uygulama yapmıştır. Kan Turalı ve 2. Bey'in ok atma yarışının, Arız Koca'nın Bayındır Han'ın şölenine gelerek Canguz'un zulmüne karşı neden sessiz kaldığıyla ilgili Bayındır Han'a hesap sormasının, Kazılık Koca ve Gökçe Hatun'un doğacak çocuklarıyla ilgili düşüncelerinin, Bayındır Han'ın Canguz'a karşı sefer izni vermesinin, Arız Koca'nın haberci bekleyen beylerin yayına gelerek Kazılık Koca'nın zor durumda olduğunu bildirmesinin, Kazılık Koca'nın beylerden yardım istemesinin, Yüğnek'in ve Kınalı Kız'ın gizlice buluşarak sevgilerini dile getirmelerinin, Yüğnek'in Kınalı Kız'dan babasının tutsak olduğunu öğrenmesinin, Ak Kızın Kınalı Kız'a babasının Yüğnek

ile ilgili olumsuz düşüncelerini aktarmasının, babasının Kınalı Kız'dan Yüğnek'i veya ailesini tercih etmesini istemesinin, Kınalı Kız'ın evden kovularak evlatlıktan reddedilmesinin, babasını kurtarma fikrini annesiyle paylaşması üzerine annesinin Yüğnek'e karşı çıkmasının, Yüğnek'in Canguz'dan gelen elçiden babasını güzellikle istemesinin, Yüğnek'in Tekür'le babası ve barış üzerine konuşmasından sonra anlaşmasının, Yüğnek ile Kazılık'ın kavuşmasının, Kazılık'ın ve Yüğnek'in Tekür'le vedalaşarak kaleden ayrılmasının anlatıldığı bölümler alt metnin olay örgüsüne ilave edilmiştir. Olay örgüsündeki bu değişiklik, alt metnin şahıs kadrosunda da farklılaşmalara neden olmuştur. "Canguz, Arız Koca, Ak Kız, Kınalı Kız, Haberci, Nöker, Yaralı, Kınalı Kız'ın Babası ve Gökçe Hatun" ana metnin şahıs kadrosuna bu nedenle girmiştir.

"BAYINDIR HAN: Bir kusur mu işledim ki böyle söylersin?

ARIZ KOCA: İşledin ya... Hak yolundan, atalarının yürüdüğü bu şerefli yoldan uzaklaştın.

BAYINDIR HAN: Ne demiye varır bu sözün?

ARIZ KOCA: Uç obalarımızın başına gelenleri unuttun. Sel vurdu yurdumuzu aldırmadın. Aç, susuz, yalınca kaldık aldırmadın. Çiçek gibi gelinlerimizi, kızlarımızı, dal gibi güveyleylerimizi, oğullarımızı Canguz kırdı, kılıçtan geçirdi aldırmadın. Ak pürçekli analar, ak sakallı babalar gözlerinden kan yaş döke döke yas içinde eriyip gittiler, aldırmadın. İşte söylüyorum: Yediğini her lokmada bir yetimin ahı, içtiğin her yudumda bir öksüzün göz yaşı var! Bunu bil.

BAYINDIR HAN: Bu sözlerinle bana haksızlık ediyorsun Arız Koca.

ARIZ KOCA: Haksıza haksızlık etmek haktır." (Taşer, 1961:8-9)

Ayrıca yazarın, oyunda yer alan koronun seslendirmesi için perde başlarına yazdığı açıklamalar alt metni genişleten bir başka unsurdur.

Turgay Nar'ın iki perdelik "Tepegöz" adlı oyununda; oyunun temasının haber verildiği giriş bölümü, sahne başlarında yapılan açıklama ve betimlemeler, Dede Korkut'un Kervancıyla rastlaşması, Cinci Kadın'ın Kervancı'daki cini çıkarmaya çalışması, Aruz Koca'nın rüyasını Dede Korkut'a anlatması, Aslanana'nın Basat'ı almak için obayı basması ve Aslanana'nın öldürülmesi, Aruz Koca'nın Düşler Perisi'yle birlikte olması ve Düşler Perisi'nin hamile kalması, Basat'ın adını alması, Cinci Kadın'ın Basat'a kudret büyüsü yaparken tefinden Tepegöz'ün çıkması, Basat ve Menekşe'nin sevgi üzerine sohbet etmeleri, Aruz'un Tepegöz'ü evden kovarak evlatlıktan reddetmesi, Gökçeçiçek'in Tepegöz'ün gidişine üzülmesi, Basat'ın seferi öncesi yapılan şölen, Tepegöz'ün obayı basarak yönetimi ele geçirmesi ve halkı vergiye bağlaması, Genç Kadın'ın oğlu yerine kendini Tepegöz'e kurban olarak sunması, Basat'ın Tepegöz'le vuruşacakken öz kardeş olduklarını öğrenmeleri, Gökçeçiçek'in Tepegöz'ü kör etmesi ve halkın Tepegöz'ü etkisiz hale getirmesi, Tepegöz Yavrusu'nun halaya katılması Basat'ın Tepegöz'ü Öldürdüğü Boy'un olay örgüsünü genişleten vaka parçalarıdır. Alt metinde yer alan diğer olaylar ise yazılan diyaloglarla genişletilmiştir. Bu genişletme, şahıs kadrosunda da farklılaşmaya neden olmuş; Kervancı, Cinci Kadın, Gökçeçiçek, Obanın Delisi, Menevşe, Değirmenci, Genç Kadın, Genç Kadının Oğlu, Tepegöz Yavrusu, Cinler, Hayal Kişiler, 1. Zorba, 2. Zorba, Cellatlar, Askerler bu bağlamda ana metne girmiştir.

"DEDE KORKUT: Halkı rahatsız etmeyi bırak, çekil git buradan!..

TEPEGÖZ: Gitmek mi?... Dur hele yeni geldik Korkut Dedem... Basat kardaşımın sefere gittiğini duydum da... Obaya inip bir ihtiyacınız var mı diye sorayım dedim. Ne de olsa Basat ile kardaşız değil mi? Üç beş deve için beni kovdunuz, değer mi hiç? Ver ver elini öpeyim dedeciğim...(Dede Korkut'un elini öpecekmiş gibi eğilir, kolundan çekip yere fırlatır...)

1. ADAM: Dedem Korkut, Dedem Korkut!...

2. ADAM: Koşun!.. Dedem Korkut! Kaldırın, çadırına taşıyalım...

TEPEGÖZ: Şimdi beni iyi dinleyin!.. Şu andan itibaren yönetime el koyuyorum!.. Benden buyruk gelmeden kimse dışarıya çıkmayacak!..

Buyruğuma karşı gelenler askıya alınacaktır... Şimdi tahtımı getirin benim, şöylece en güzel yere koyun...” (Nar, 1994:105-106)

Rahmi Özen, 2000 yılında Milli Eğitim Basımevinde Milli Eğitim Bakanlığı Türk Edebiyatı Dizisi kitabı olarak basılan “Bamsı Beyrek ile Banı Çiçek” adlı manzum öyküsünde, yazdığı vaka parçalarıyla ve kahramanlar arasında diyalogu sağlayan manzum sözlerle alt metni genişletmiştir. Bayındır Han’ın Tanrı’ya dua etmesi ve beylerini ziyafet daveti için göndermesi, davete gelen beylerin tanıtılması, Bamsı Beyrek’in gömleğinin Banı Çiçek’e gösterilmesi ve Bay Büre’nin Yaltacuk’u yalancılıkla suçlaması, kaleden kaçan Beyrek’in kendisi için yas tutan çobanlara rastlaması ve onlarla söyleşmesi, Banı Çiçek’in Beyrek’in geldiğini haber vermek için Bay Büre’ye gitmesi, Salur Kazan’ın hakem olması ve Yaltacuk’a Beyrek’ten özür diletmesi, Beyler’in Melik Tekür’ü alt ettikten sonra savaşı yorumlamaları ana metni genişleten vaka parçalarıdır.

“Kazan dedi: **“Mübarek**

Mübarek olsun size...

Tekür gelmiştir dize.

Otuz dokuz yiğitle

İşte geldik yüz yüze...”

...

Atıldı orta yere;

“Ne müthiş savaş” diye

Eyitti, Deli Dünder,

Eyitti güle güle:

...

Şer Şemseddin atıldı,
 Güle güle katıldı.
 Sıra gelmişti ona;
 O da şöyle katıldı:

“Öyle darbe vurdum ki;

Melik Tekür sırtına,

Bir de tükürük attım;

O kara suratına.” (Özen, 200:178-180)

İffet Halim Oruz, Salur Kazan'ın Evinin Yağmalandığı Boy'dan hareketle yazdığı “Burla” adlı oyununda yer alan aşağıdaki vaka parçalarını alt metne ilave ederek genişletme yapmıştır. Yazarın, metinde genişletmeye gitmesinin sebebi, vermek istediği vatan sevgisi mesajına uygun bir kurguyu oluşturmak istemesidir.

1. Kahramanların yiğitliklerinin övülmesi ve kahramanların tanıtılması.
2. Türk milletinin meziyetlerinin anlatılması.
3. Burla'nın mecliste Oruz'la ve kızlarla güvenlik tedbirlerini tartışması.
4. Çoban'ın Burla'ya baskını anlatması.
5. Düşmana karşı giden Oruz'un öldü sanılması ve yas töreni düzenlenmesi.
6. Kızların Burla'ya Oruz'u yalnız başına düşmana karşı gönderdiği için hesap sorması.
7. Oruz'un geri verilmesi için Karaçuk Çoban'ın elçi olarak gönderilmesi.

“Burla

Yiğitleri boş komak yakışmaz askerliğe
 Erlik katmak istiyor avuçtaki erliğe
 Başbuğ bundan ulaştı, doğrudur düşüncesi
 Her iş gibi oluyor, bu işin de incesi
 İşlemiyen kol elbet, demir olsa pas tutar,
 Boş oturan insanı, baykuş gibi yas tutar.

Bir Kız

Düşüncen doğru ama, Oruz Beyin de sözü
 Alıp bir tek noktaya götürüyor her gözü;
 Dedi ki: “Onlar çokça biz de azlığız
 Nasıl kollanabilir batı yöndeki ağız?”
 Bu lafın üzerinde ben çok duraklıyorum,
 İçimdeki korkuyu doğrusu saklıyorum.” (Halim Oruz, 1933:17-18)

Sivas Acıyurt'ta Abdullah Budak'tan derlenen Beyböyreğ hikâyesinde anlatıcı, alt metin olan Baybüre Oğlu Bamsı Beyrek Boyu'nda Beyrek'in Banı Çiçek'le mücadele etmesinin, Beyrek'in esir düşmesinin, bezirganların kaleye gelmesinin ve Beyrek'e yurdundan haber verilmesinin, kafir beyinin kızının Beyrek'i kurtarmasının ve Beyrek'in ozan kılığında yurduna dönmesinin anlatıldığı bölümleri ele almış, alt metnin diğer kısımlarını göz ardı ederek indirgeme yapmıştır. Anlatıcı, indirgediği bölümlere şu vaka parçalarını ekleyerek genişletmiştir.

- 1 .Padişah ile Lele'nin dolaşmaya çıkmaları ve dervişle karşılaşmaları.
2. Dervişin padişaha çocuğunun olması için elma vermesi.
3. Padişahın ve eşinin elmayı yemesi ve padişahın karısının hamile kalması.
4. Padişahın çocuğuna isim konulması için herkesi toplaması.
5. Beybörek'in annesinin ölmesi ve padişahın yeniden evlenmesi.
6. Beybörek'in analığının kaz etiyle Beybörek'i zehirlemeye çalışması.
7. Beybörek'in analığının Beybörek'i kaynar suyla öldürmeye çalışması.
8. Benliboz'un Beybörek'e akıl vermesi.
9. Beybörek'in analığının ve Yahudi oynaşının Benliboz'u kestirmek için oyun etmesi.
10. Benliboz'un ve Beybörek'in kaçarak kayıplara karışması.
11. Beybörek'in yaşlı bir kadının evinde misafir olması ve güzel sultandan haberdar olması.
12. Beybörek'in değirmen taşının altından kılıç ve zırh alarak güzel sultanla cenge gitmesi.
13. Beybörek'in, Ahgavah kızıyla birlikte baba evine dönmesi.
14. Beybörek'in babasının kılıcını ve tespihini almak için yiğitleriyle birlikte kaleye sefer düzenlemesi.
15. Beybörek'in kaleden kaçarken Benliboz'un gelmesi için türkü söylemesi.

“Gılannan sona, oturuf gonuşarkene ağ saggalı bir dervüş peyda oldu.

Yannarına gelif:

- Selamünaleyküm padişaaam, dedi. O da:

- Ve aleykümüsselam dervüş baba! Gel şe le otu, dedi, yer görsetdi.

Dervüş vardı yannarına otdu. Padişah dervüşe:

- Sen benim padişah olduğumu bildiñ, derdimi de bilersen, diyende dervüş de:
- Senin çocuğun olmur. Al bu almayı gabuğunu ata ver, içini de garıñnan beraber ye. Yiyennen soona tohuz ay, tohuz gün, tohuz saat geçende bir oğluñuz olar. Amma men gelmeden adını gomañ. Zamanı gelende men geler adını goyaram, dedi, gözden gayboldu.” (Kaya, 1974:2-3)

3.2 Anlamsal Dönüşümler

Yazar, edebi eseri oluştururken yalnızca kurmaca bir dünya yaratmakla kalmaz, aynı zamanda metne bir anlam da yükler. Burada alt metnin anlamı, yazarın metne yüklemek istediği anlama göre bilerek ve isteyerek dönüştürülür. Yazarın edebi anlayışı, birikimi ve dünya görüşü bu dönüştürümde elbette önemlidir. Gérard Genette, anlamsal dönüşümün iki temel yönteminin motifssel (örgesel) dönüşüm (transmotivation) ve değersel dönüşüm (transvalorisation) olduğunu belirtmektedir. Kubilay Aktulum, “Metinlerarası İlişkiler” adlı kitabında bu anlam değiştirme biçimlerini şöyle tanımlamaktadır:

“Transmotivation (örgesel-dönüşüm), bir örgenin bir başka örge yerine konmasıdır. (Örneğin, tutkusal bir örgenin yerine siyasal bir örgeyi koymak. Transvalorisation (değersel-dönüşüm) ise, açık ya da kapalı bir biçimde bir eylem ya da eylemler bütününe bağlanmış olan (örneğin, bir roman kişisini belirleyen eylemler, tutumlar, duygular, nitelemeler dizisinin yıkılması) değer ya da değerler dizgesinin bütünüyle yıkılıp yerine başkası(ları)nın getirilmesidir. Bir roman ya da şiir, destan kişisi bir metinde üstün nitelikli değerler dizgesiyle donatılmışken yeniden yazma aşamasında yani bir ana-metinde yeni alçaltıcı değerlerle donatılmış olabilir. Bu değerler ana-metinden alt-metne, ya da tersine alt-metinden ana-metne olumlu olabileceği gibi olumsuz değerlere de sahip olabilir.” (Aktulum, 1999:148)

Genette'e göre yazar, bir metnin anlamını değiştirirken temel iki yönteme başvurur. Bunlardan ilki alt metnin olay örgüsünü değiştiren ve metnin içeriğinde farklılaşmaya sebep olan öyküsel dönüşümdür.  yk sel dönüşüm, yazarın vermek istediği mesajı metne yerleştirmek için olay örgüsüne kattığı vaka parçalarının anlama tesir etmesiyle gerçekleşmektedir. Alt metnin içeriğini değiştiren yazar, farklı bir metinlerarası uygulamayla eserin olay örgüsündeki eylemlerin meydana gelme nedenlerini de değiştirebilir. Metinde eylemi kuran yolların değiştirilmesi olan edimsel dönüşüm bir diğer anlam değiştirme yöntemidir.

“ yk sel dönüşüm iki şekilde gerçekleşir: Birincisi, el yk sel bir dönüşüm (transposition h t rodi  g tique), yani bir metnin onun alt-metninin eylemi arasındaki izleksel benzeşim (ya da ayırım); ikincisi ise benöyküsel dönüşüm (transposition homodi  g tique) yani bütünüyle daha önce yazılmış bir yapıta yazarın kendi izleksel anlamını vermesidir.” (Aktulum, 1999:147)

Turan Oflazoğlu'nun konu edindiğimiz “Korkut Ata” adlı oyununda eylemleri kuran yolların değişmediği görülmektedir. Örneğin, Kan Turalı'nın Bayburt Bey'ine gitmesinin nedeni, Selcen Hatun ile evlenmektir. Dirse Han'ın Boğaç Han'ı öldürmeye çalışmasının nedeni, alt metinde olduğu gibi 40 yiğidinin yalanına inanmasıdır. Yazarın, alt metinde gerçekleştirdiği anlamsal dönüşüm, metne yaptığı eklemeler nedeniyle öyküsel dönüşümle sağlanmıştır.

“Korkut Ata” adlı oyunda göze çarpan öyküsel dönüşüm biçimi, yazarın metne kendi anlamını yükleme çabasından dolayı benöyküselliktir. Bir toplumun yiğitlik, cesaret ve mertlik vb. vasıflarının ön planda olduğu Dede Korkut Hikâyeleri, yazarın metne kendi anlamını yüklemesiyle yaşamı anlatan sevgi temalı bir metin haline gelmiştir. Oyunda bu sevgi, Boğaç Han anlatılırken anne, baba ve evlat sevgisi; Kan Turalı, Bamsı Beyrek ve Deli Dumrul anlatılırken yar sevgisi; Deli Dumrul anlatılırken yaşama sevgisi olarak karşımıza çıkar. Turan Oflazoğlu, sevgiyi insanın hayatını anlamlandırmasını, kendini bulmasını sağlayan etmen haline getirmiştir.

“AYSU: Sen de güneş gibi aydınlattın içimin karanlıklarını. Sayende ana oldum, seven oldum, böylece kendimi buldum, Dumrul’um! DUMRUL: Sayende baba oldum, seven oldum, böylece kendimi buldum, Aysu’m!” (Ofazoğlu, 1998:76-77)

Oğuz boyu yiğit ve cesurdur; ancak yazara göre yüreği aşkla dolu bir Oğuz’u dünyada hiçbir güç durduramaz. Ofazoğlu, sevgiyi Oğuz Boyu’nun gücünün kaynağı haline getirerek alt metinden farklı bir konuma yerleştirmiştir.

“KORKUT: Düşman kalabalık, onlar iki kişi. Ama sevenlerin gönlündeki aşk öyle güçlüdür, öyle güçlüdür ki, on değil, yüz değil, bin kişi gelse, ordu gelse baş edemez aşk denilen savaşçıyla. (Kan Turalı ile Selcen savaşarak düşmanı püskürtürler, sonra kucaklaşırlar. Korkut hayran) Gözünü sevdiğim Oğuz insanı safçadır biraz, tehlike kapıyı çalmadan uyanmasına uyanmaz ya... Ama bir davrandı mı Oğuz insanı, düşman dayanmaz ona; hele seviyorsa, âşıkça hele, âşıkça!” (Ofazoğlu, 1998:70-71)

Alt metin olarak seçilen öykülerde de sevgi temasını görmek elbette mümkündür; ancak Ofazoğlu, bu temayı oyunda alt metnine göre daha yoğun işlemektedir. Hatta metni yazmasının ana gayesidir denilebilir. Amacı insan doğasını ve güzel olan insani duyguları aktarmak olan yazar, savaşın, mücadelenin olduğu bölümleri birkaç cümleyle seyirciye aktarır ve hızla başka bölümlere geçer. Çünkü yazar bunları uygar bulmaz. Azrail ve Korkut arasında geçen şu konuşma yazarın konuya bakış açısını özetler niteliktedir.

“KORKUT(çaresiz): Anlaşıldı. (Birden parlayarak) Hayır, hayır, bin kez hayır! (Azrail ona doğru bir iki adım atınca topuzunu kavrayıp sallayarak) Sakın yaklaşayım deme!

AZRAİL(Gülümseyerek): Ne ayıp! Ne ayıp! O topuzla sen hayvanları korkutabilirsin ancak. Başka bir yol bulmaya bak, daha ince, daha uygarca. (Korkut’un topuz tutan eli yavaş yavaş iner.)” (Ofazoğlu, 1998:2)

Mitos/Boyut yayıncılığın çocuk oyunları dizisinin yirminci kitabı olarak bastığı ve kapağında da “Bir Dede Korkut Hikâyesi” ve “Epik Çocuk Oyunu” açıklamaları yapılan Hasan Erkek’in “Boğaç Han” adlı oyununda yazar, olayları kuran nedenleri değiştirmemiş, alt metnin içeriğini değiştirerek kendi anlamını oluşturmaya çalışmıştır. Yazarın bu eylemi, öyküsel bir dönüşüme neden olmuştur. Örneğin, Bayındır Han’ın Dirse Han’ı kara çadıra oturtmasının nedeni, alt metinde olduğu gibi çocuğunun olmamasıdır. Boğaç Han’ın öldürülmek istenmesinin nedeni, yine alt metinde olduğu gibi meziyetleri dolayısıyla kıskanılmasıdır.

Hasan Erkek, oyununda iyi ile kötünün çatışmasını anlatmak için alt metinde olmayan karakterler yaratmıştır. Dirse Han’ın rakibi Otsu Han’ı, Boğaç Han’ın rakibi Tilkiç Han’ı ve Ayla Hatun’un rakibi Tütsü Hatun’u bu bağlamda şahıs kadrosuna dahil etmiştir.

Alt metin olan Dirse Han Oğlu Boğaç Han Boyu’nda iyiliğin ve kötülüğün mücadelesi ihanet teması üzerinden anlatılmaktadır. Boğaç Han’ı kıskanan kırk yiğit Dirse Han’ı kışkırtarak Boğaç Han’ı öldürtmeye çalışır. Dirse Han’ı da tutsak eden yiğitleri ise sadakatsizliğin sembolüdür. Ancak hikâyede yer alsa dahi iyiliğin ve kötülüğün mücadelesinin alt metnin tamamında işlendiği söylenemez. Alt metinde asıl vurgulanan düşünce, evlat sevgisi ve anne baba sevgisidir. Ana metinde ise yazar, iyiliğin ve kötülüğün mücadelesini metnin tamamına yayarak, oyunun ana çatışması haline getirmiştir.

Sevgi teması, alt metinde olduğu gibi ana metinde de kendisine yer bulur. Ancak kast edilen sevgi, alt metinde olduğu gibi anne ve baba sevgisi değil hayata ve tüm canlılara duyulan sevgidir. Sevgi, iyiliğin ve iyi bir insan olmanın ön koşulu olarak sunulur. Yazara göre sevgiyle büyümeyen insan, iyi bir insan olamaz. Oyunda Boğaç Han’ın iyi, Tilkiç Han’ın ise kötü karaktere sahip olmasının sebebi Boğaç Han’ın sevgiyle büyütülmesi Tilkiç Han’ın ise sevgisiz yetiştirilmesidir.

Alt metinde yiğit bir cengaver ve iyi bir evlat olarak nitelendirilen Boğaç Han, Hasan Erkek'in oyununda sevginin, erdemin, iyiliğin, barışın ve alçak gönüllülüğün timsali haline getirilir. Örneğin Boğaç Han, Tilkiç'le yaptığı güreş müsabakasında elinde fırsat olmasına ve babası Dirse Han'ın telkinlerine rağmen rakibini yenmez. Çünkü düşmanlığa ve insanların rakip olarak birbirleriyle çatışmasına inanmaz. Bunu isteyen babası dahi olsa yerine getirmez. Boğaç'ın tek istediği barış içinde olmaktır.

“DİRSE HAN: (Boğaç Han'a kızıp bağırmaktadır.) Neden çökmedin üstüne! Korkak, seni korkak!

BOĞAÇ HAN: Korkak değilim baba!

DİRSE HAN: Neden öyleyse çökmedin üzerine! Neden çöküp yenmedin!

BOĞAÇ HAN: Yenmek de, yenilmek de istemedim baba...

DİRSE HAN: Ben sana, “Yen onu!” dedim! Düşmanla karşı karşıya gelince ne yapacaksın?

BOĞAÇ HAN: Düşman kimdir baba?

DİRSE HAN: Düşman kim mi? Düşman diye ona derler ki, biz onlara yetişirsek öldürürüz, onlar bize yetişirse öldürür.

BOĞAÇ HAN: Ben ölmek ya da kimseyi öldürmek istemiyorum.

DİRSE HAN: Ne demek, istemiyorum?! Korkuyorsun değil mi? Korkak! Korkak!

(Boğaç Han, cevap vermeden hızla çıkıp gider. Arkasından Dirse Han çıkar. Sonra rollerinden çıkarlar.)” (Erkek, 2008:41)

Dirse Han Oğlu Boğaç Han Boyu'nda Boğaç Han, babasını kendisine karşı kışkırtan ve babasına ihanet ederek onu tutsak eden yiğitlerini öldürür. Yazar, bu hesaplaşmayı metinde vermek istediği sevgi ve barış mesajı nedeniyle değiştirerek

okuyucuya sunar. Yazarın yaptığı değişiklikle Boğaç Han, kötülüklerin kaynağı olan, kendisini ve babasını öldürmeye çalışan Otsu Han'ı ve Tilkiç Han'ı Dirse Han'ın emrine rağmen iyi insanlar olmaları için affeder ve intikam almaz.

“DİRSE HAN: (Bir kez daha emir verir) Vurun! Öldürün hepsini!

(Yiğitler kılıçlarla saldıracakken, Boğaç Han araya girer.)

BOĞAÇ HAN: Durun. Canlarını bağışlayalım. (Yiğitlere) Götürün hepsini oymağa!

(Yiğitlerin silahları altında sahneden çıkarlar. Dirse Han ve Boğaç Han kalır.)

DİRSE HAN: Neden öldürmelerine izin vermedin?! Onlar az kalsın seni, beni öldürüyorlardı...

BOĞAÇ HAN: Biz onlar gibi olmayalım baba. Belki bu onlara bir ders olur. Onlara iyi insanlar olmaları için fırsat verelim.

DİRSE HAN: Yine aynı şeyleri yaparlarsa?

BOĞAÇ HAN: Kendimizi koruyacağız baba. Kötülük yapmalarına izin vermeyeceğiz. Bırakalım yeni bir hayata başlasınlar. İzin verelim iyi, dürüst insanlar olmalarına...Belki de başarılılar.” (Erkek, 2008:68)

Akıl ve bilgi, yazarın oyununda yer verdiği diğer unsurlardır. Alt metinde rastlanmayacak olan bu temalar, sorunları çözmenin yolu olarak okuyucuya sunulmaktadır.

“BOĞAÇ HAN: Ya güçlüler Dede, güçlülerin zalimliğiyle nasıl baş edeceğim?

DEDE KORKUT: En büyük güç akıl gücüdür,

En büyük güç bilgi gücüdür,

Bütün güçlükleri bunlarla aşarsın...

Zalimleri akılla durdursun ancak,

Bunu bilgiyle başarırısın ancak...” (Erkek, 2008:36)

Dirse Han'ın kara çadıra oturtulmasının nedeni, alt metinde olduğu gibi oyunda da Dirse Han'ın çocuğunun olmamasıdır; ancak her iki metinde bu olaya yüklenen anlam farklıdır.

“__Hânım, bugün Bayındır Han'dan buyruk şöyledir: Oğlu, kızı olmayanı, Tanrı Taâla hor görmüştür, biz de hor görürüz demiştir, dediler.” (Gökyay, 2006:33)

Görüldüğü gibi Dede Korkut kitabında Bayındır Han, Tanrı hor gördüğü için Dirse Han'ı kara çadıra oturtmuştur. Fakat Hasan Erkek, Dirse Han Oğlu Boğaç Han Boyu'nu yeniden yazdığı “Boğaç Han” adlı oyununda, Bayındır Han'ın Dirse Han'ı kara çadıra oturtmasına farklı bir anlam yüklemiştir. Buna göre Dirse Han'ın çocuksuzluğu Tanrı'nın hor görmesine değil, onun çocukları sevmemesine işaret eder. Çocuk sevmeyen kişinin Bayındır Han'ın gözünde değeri yoktur. Bu yüzden kara çadıra oturtulmalıdır.

“BAYINDIR HAN: Yiğit Dirse Han! Yiğitlerden yiğitsin! Yiğitliğine diyecek yok. Gel gör ki, ne oğlun ne kızın var. Dünyada teksin. Yiğitliğin seninle birlikte bitecek, yitip gidecek! Çocukları olmayanın bugünü de karadır, geleceği de. Çocuğun olmadığı için seni Kara Çadıra oturttuk. Çocukları sevmeyeni biz de sevmeyiz. Şölenimizde yeri yoktur.” (Erkek, 2008:22)

Hasan Erkek, çocuklar için yazdığı oyununda alt metnin anlamını sürdürse de, yarattığı yeni metne kendi anlamını da yerleştirmiştir. Bu nedenle oyunda tespit edilen öyküsel dönüşüm çeşidi benöyküselliktir.

Füruzan Toprak, halkı için mücadele eden bir yiğidin öyküsünü anlattığı oyununda, olayların gerçekleşme nedenlerini değiştirmeyerek öyküsel dönüşümle metnini oluşturmuştur. Ayrıca yazarın, alt metinde var olan değerlerin yanına kendininkileri eklediği belirlenmiştir. Bu nedenle benöyküsel dönüşüm oyunda belirlenen bir diğer metinlerarasılık yöntemidir.

Boğaç Han'ın öldürölmek istenmesinin nedeni, oyunda da tıpkı alt metinde olduğu gibi Bayındır Han'ın yiğitleri tarafından kıskanılmasıdır. Ancak yazar, Boğaç Han'ın yiğitlik ve halk arasında sevilmesi gibi kıskanılma nedenleri yanına yolsuzlukla mücadele etmesini de ilave etmiştir. Ayrıca yazar, halka değeri vermeyen yöneticileri Boğaç Han üzerinden yermektedir.

“ÜÇÜNCÜ BEY__ Ne günlerdi eski günler!

BİRİNCİ BEY__He ya... Dirse Han oğluna taht verdiği, beyler verdiği, binek verdiği, kaytabandan yüklet, ağıldan şişlik verdiği, gölge yapsın deyü altın başlı ev verdiği günden bu yana her şeyimizi alt üst etti Boğaç bizim. Seyir alanındaki özel yerimizi bile halka verdi.

İKİNCİ BEY__İşlerimizi bozdu.

ÜÇÜNCÜ BEY__Çıkarlarımıza bıçak koydu.

BİRİNCİ BEY, dişlerini sıkar__Hem de ne bıçak! Yararımıza olan töreleri bile çiğnedi geçti, çoğunluğu hoşnut edeceğim diye.(Bağırır) Çoğunluk ne ki?

HEPSİ__Sürü be sürü!” (Toprak, 1973:44)

Bir başka örnek ise, Dirse Han'ın Boğaç Han'ı öldürmesiyle ilgilidir. Bilindiği gibi Dirse Han, beylerinin, tahtında gözü olduğu ve canına kast edeceğii ile ilgili sözlerine kanarak Boğaç Han'ı öldürmeye karar verir. Ancak yazar, oyununda bir değışiklik yaparak Dirse Han'ın kararını başka bir nedenle sunar. Buna göre Dirse Han, beylerin tahtla ilgili sözlerine kulak asmaz. Ne zaman Boğaç Han'ın halka zulmettiği haberi gelir ve Boğaç Han'ın kendisini iğfal ettiğini iddia eden bir kadın Boğaç Han'dan olduğunu söylediği çocuğuyla birlikte huzura çıkar, o zaman Dirse Han, Boğaç Han'ı öldürmeye karar verir. Çünkü Boğaç Han, halka zarar vermeye başlamıştır. Bu değışiklik, toplumcu gerçekçi düşüncenin metne etkisidir.

“ADAM__Selam sana Dirse Han!

DİRSE HAN__Selam. Neden bağırırsınız?

ADAM__Yakınmamız senden değildir han'ım.

DİRSE HAN__Ya kimdendir.

ADAM__Oğlun Boğaç'tandır. Boğaç Han bildiğin gibisi değil han'ım.

DİRSE HAN__Açık konuş hele.

ADAM__Göl kenarında konaklayan Oğuzlara hiç rahat vermez Boğaç. Tüm davarlarımı alır, tüm bineklerimizi alır. Nasıl diyeyim, hepimizi kırar, geçirir oldu.

DİRSE HAN, Birinci Bey'e__ Dere boyundaki Oğuzları taşan dere zarara sokmuş idi bilirim, ama göl kenarındakiler beri yakada onların bir şeyciği yok idi.

ADAM__Bizi de Boğaç zarara sokar han'ım.

DİRSE HAN__ Bu adam ne söyler. Sanmam ki doğru söyler.

BİRİNCİ BEY__Babasın han'ım inanasın gelebilemez.

DİRSE HAN, Adama__Sen öbür Oğuzları al yanına da varın gidin yörenize.

ADAM__Han'ım, yer yurt kalmadı gayrı. Çoğumuzun çadırını, Boğaç Han yok eyledi. Sesimizi sana iletelim önce deriz, sen de kulak vermezsın." (Toprak, 1973:47)

Maksim Gorki, 1934 yılında Birinci Sovyet Yazarlar Birliği Kongresi'nde yaptığı konuşmada, toplumcu gerçekçi sanatçıların folklordan yararlanmasını istemiş; topluma örnek olacak olumlu kahramanların eserlerde yer alması gerektiğini ve bu kahramanların emekçi halkın sözlü edebiyatı ve folklorunda zaten var olduğunu da dile getirmiştir. Olumlu kahraman tipinin özelliklerini Berna Moran şöyle açıklamaktadır:

"Olumlu kahraman karşılaştığı türlü güçlükleri yener, yardım etmek istediği insanlar içinde, düştüğü yalnızlığa katlanarak tarihin kendisine verdiği görevi yerine getirir." (Moran, 1999:61)

Füruzan Toprak, “Boğaç Han” adlı oyununda Boğaç Han’ı, kendi değerleriyle donatarak yeniden konumlandırmış ve tıpkı “Ferhad ile Şirin” adlı oyununda Nazım Hikmet’in Ferhad’ı dönüştürdüğü gibi halk için savaşılan olumlu kahraman tipi haline getirmiştir. Bu nedenle Boğaç Han’ın bütün davranışlarının gayesi, halkın mutluluğunu sağlamaktır. Bedeli ölüm olsa bile bu düşüncesinden vazgeçmez.

“Boğaç Han: Hayır son söz halkındır. ... Bunlar yalnız benim değil, canımdan aziz tuttuğum halkım, tümümüzündür. Başarı benim değil tüm Oğuzlarındır. Bu kıymetli sunular tümümüzün oldukça ben mutluyumdur.” (Toprak, 1973:39-40)

Alt metnin anlamından çok indirgeme ve genişletme yoluyla biçimini değiştirerek “Boğaç Han Destanı” adlı oyununu yaratan Rahmi Özen, alt metnin anlamında da bazı değişiklikler gerçekleştirmiştir. Örneğin, alt metinde Dirse Han’ın Bayındır Han tarafından kara çadıra oturtulmasının sebebi, Tanrı’nın Dirse Han’ı hor görerek ona çocuk vermemesidir. Yazar, alt metinden getirdiği bu nedenin yanına kendininkini de eklemiş, Dirse Han’ın devletin geleceği için şart olan nüfusa katkı sağlayamamasını da bir diğer unsur olarak okuyucuya sunmuştur.

“DİRSE HATUN__ Düşmanla yapılan savaşlarda; kılıç ve ok gücüyle kırılan yiğitlerimizin, yiğit oğuz delikanlılarının yerlerine yenilerini koyamazsak... Ocaklarımızı tüttürecek yeni Oğuz erleri çoğalmazsa... Ve o yiğitleri doğuracak analar, gün be gün azalırsa n’olur Dirse Han, n’olur bilir misin?

DİRSE HAN__Gün gelir Oğuz birliği bozulur.

DİRSE HATUN__Ve Oğuz adı tarihten silinir.

DİRSE HAN__Ya da azaldıkça esir edilir....” (Özen, 1997:20-21)

Yazarın gerçekleştirdiği bir diğer değişiklik de Dirse Han'ın babalığıyla ilgilidir. Beylerinin sözüne çabucak inanarak kendi yerine geçmeye çalıştığını düşündüğü oğlunu öldürmekten çekinmeyen Dirse Han'ın bu süreçte yaşadıklarına dair duygularına alt metinde yer verilmez. Bu nedenle alt metinde Dirse Han, acımasız bir baba görünümündedir. Özen, Dirse Han Oğlu Boğaç Han Boyu'nu yeniden yazmak için seçtiği edebi tür olan tiyatronun tesiriyle diyaloglar yoluyla alt metni genişletmiş ve kahramanların iç dünyasını okuyucuya yansıtmaya çalışmıştır. Alt metinden farklı olarak Dirse Han'ın Boğaç Han'ı öldürme kararı alırken ve onu okla yaralarken neler düşündüğü okuyucuya gösterilmek istenmiştir. Oyunda Dirse Han, beylerinin Boğaç Han'ın Oğuz'un düzenini bozduğu, halkı yağmaladığı, komşu boylarla bilerek barışı bozduğu ve kendi yerinde gözü olduğuyla ilgili sözlerine inanmak istemez. Hatta Boğaç Han'ın tecavüzüne uğradığını söyleyen ve kucağında bir çocukla çıkagelen kadının iddialarını dahi kabullenmez.

“DİRSE HAN'IN SESİ__Bana öz oğlumu öldürtecekler;

Oğuzun kanından kan döktürecekler,

Dedikleri doğruysa öldürmekte haklıyım;

Eğer bir iftira ise bunu nasıl yapayım?” (Özen, 1997:63)

Dirse Han, Boğaç Han'ı okla vuracakken bile tereddüt içindedir. Sonunda istemeye istemeye onu vurur; ancak hemen pişman olur ve koşarak yanına gider. Oyunda Dirse Han alt metnin aksine acımasız değil merhametli bir babadır.

“DİRSE HAN'IN SESİ__Benim oğlum avda hile yapıp beni öldürmez.

I.TEMSİLCİ'NİN SESİ__Öldürecek Dirse Han, öldürecek.

DİRSE HAN'IN SESİ__Oğuz soyu asildir, öz babasına kıymaz.

II. TEMSİLCİ'NİN SESİ__Boğaç gibi evlattan her şey beklerim.

DİRSE HAN'IN SESİ__Hayatım tehlikeydeymiş gibi konuşuyorsunuz.

Tertemiz hislerimi kuşkulandırıyorsunuz.

I. TEMSİLCİ'NİN SESİ__Dirse Han,oğlun seni öldürecek. Kaç ya da
öldür. Seni öldürecek oğlanın hayatını sen
söndür.

II. TEMSİLCİ'NİN SESİ__Bak, şu gelen ok, az kalsın bağrına
Saplanacaktı. El çabukluğuyla hayatına
kıyacaktı.

...

TÜM TEMSİLCİLER'İN SESİ__Haydi Dirse Han, çabuk tut elini...

I. TEMSİLCİ'NİN SESİ__Haydi bitir.

II. TEMSİLCİ'NİN SESİ__Bitir.

....

DİRSE HAN__Oğlum!.. Biricik yavrum!.. Boğayı deviren hünerli
yiğidim!.. Uyy oğul, canım oğlulllllll!" (Özen, 1997:66-67)

Oyunda, olayların gerçekleşmesini sağlayan sebeplerin değişmemesi nedeniyle ana metinde sınırlı da olsa gerçekleşen anlam değişikliği edimsel değil öyküseldir. Ayrıca Rahmi Özen'in alt metne kendi anlamını yüklemeye çalışması, öyküsel dönüşüm biçiminin benöyküsellik olduğunu göstermektedir.

Toplumdaki eşitsizliği ve adaletsizliği yediği "Deli Dumrul" adlı oyununda Güngör Dilmen, sevdayı ve sınıf çatışmasını "Dumrul" karakteri üzerinden anlatmaktadır. Yazar, alt metinde var olan yaşama tutkusu ve sevgi temalarının yanına toplumsal yergiyi de yerleştirir. Olay örgüsünde yer alan vaka parçalarının gerçekleşmesini sağlayan nedenleri değiştirmeyen Dilmen, alt metnin anlamını tamamen yadsınamış, öykülerde verilen mesajın yanına kendininkini de katarak benöyküsel bir dönüşümle metnini yaratmıştır.

Alt metinde yer almayan; ancak ana metin oluşturulurken yazar tarafından şahıs kadrosuna katılan Canguzoğlu, baskı ve sömürüyle otoriteyi sağlayan bir azınlığı temsil etmektedir. Dumrul ise zulmüyle halkı canından bezdiren Canguzoğlu'na karşı olgunlaşmamış da olsa bir direnişin sembolüdür. Çünkü Deli Dumrul, Dede Korkut'un Canguzoğlu'na gelin gidecek torunu Elif'le evlenir ve böylece Canguzoğlu'nun elinden bir şey alabilen ilk kişi olur. Ancak yazarın yarattığı bu çatışma oyunun tamamında ele alınmamıştır.

“DUMRUL: Söyle kimin kervanı bu?

BEZİRGANLAR: Efendimiz Canguzoğlu

Başımızdır Canguzoğlu

DUMRUL: (Elif'e) Hele şükür, nişanlınla tanıştık.

Ünlü talancı, soyguncu.

BEZİRGANLAR: Canguzoğlu, Canguzoğlu.

DUMRUL: Geçer kervan, göçer kervan

Çangul çungul, çangul çungul.

ELİF: (Küçümseyici) Arkasından şaşkın şaşkın

Bakakalır Deli Dumrul.

DUMRUL: Nişanlıyım diyorsun ya, bana öyle geliyor ki...

Senin gönlün yok bu Canguzoğlu'nda.

Seni yeniden görebilir miyim?

ELİF: Nişanlım ne der sonra?

DUMRUL: Kervan geçmeyen bir yerde?

ELİF: Yüreğin kaldırır, ayağın varsa

Gel dedem Korkut'tan sor beni.” (Dilmen, 1998:14)

Deli Dumrul'un insanlardan kendisi için can istemesi oyunda bencillik ve sömürü olarak değerlendirilmektedir. Örneğin, Dede Korkut Hikâyeleri'nde sıkça rastlanan beylerin yanında yiğitlerinin olması, Dilmen'in oyununda sömürünün yerildiği bir araç haline getirilmiştir. Deli Dumrul'un yiğit pazarından aldığı Kırk Yiğit aslında bir kişidir. Deli Dumrul'dan daha kurnaz olan Kırk Yiğit, beyi için canını verebileceğini söyleyerek kendisini satın aldırır. Ancak can verme zamanı geldiğinde kendisi gibi basit birinin canının Deli Dumrul gibi bir yiğidin canına karşılık gelemeyeceğini söyleyerek beyi için canını vermez. Kendini eşsiz gören Deli Dumrul'a büyük bir ders verir. Deli Dumrul, Kırk Yiğit'i hem şanını yükselterek insanlar arasında yer edinmek hem de hayatta kalmak için kullanır.

“DUMRUL: Hiç tanı mıyor gibi konuşuyorsun.

Ben halka dönük bir beyim.

KIRK YİĞİT: Evet, öyle dönersiniz işinize geldikçe yüzünüzü
gelmedikçe kıçınızı.

DUMRUL: Ne demek istersin, Kırk Yiğit'im?

KIRK YİĞİT: Kendi oyunumu kendim oynamam gerek.

DUMRUL: Yani, ne oluyoruz?

KIRK YİĞİT: Kendi ölümünü kendin ölmen gerek.

...

DUMRUL: Kırk Yiğit'im değil miydi, öl dediğim yerde ölürüm diyen?

KIRK YİĞİT: Benden artakalan otuz dokuzdan biri olmalı o.

DUMRUL: Behey, sen benim Kırk Yiğit'im değil misin?

KIRK YİĞİT: Behey, sen Kırk Yiğit'i benim sırtımdan ucuza getirmişsin.”
(Dilmen, 1998:46-47)

Canguzoğlu'nda gördüğü kusurun kendisinde de olabileceğini düşünemeyen Deli Dumrul'un, insanlardan kendisi için can istemesi yazara göre Canguzoğlu'nun

yaptıklarıyla eş değerdir. Duha Koca, can istemeye geldiğinde bu durumu Deli Dumrul'un yüzüne vurur.

“DUHA KOCA: Ya bu seninki oğulluk mudur?

can istersin benden Canguz gibi

ben sana ana karnında can vermişim.” (Dilmen, 1998:58)

Deli Dumrul'un insanlara verdiği bir diğer zarar da alt metinde olduğu gibi kurduğu köprüden geçenden otuz geçmeyen kırk akçe almasıdır. Deli Dumrul'un, yatırımının, alın terinin ve emeğinin karşılığı olarak gördüğü bu para düpedüz haraçtır.

“DUMRUL: Emeğe saygınız yok mu sizin?

Şurada bir yatırım yapmışım,

alın terimle bir köprü kurmuşum

alın akımla çalışıp gidiyorum,

tek amacım yurttaşlarıma hizmet.

Ben bugün bu köprüyü kurmuşum

altında su bile yok belki,

yarın başka yurttaşlar çıkar

çay ırmak geçirir altından

böyle kalkınır vatan.” (Dilmen, 1998:7)

Güngör Dilmen, alt metinde yer alan kaderciliği ve çaresiz teslimiyeti eleştirir. Bunun yerine yazar, insanın aklıyla kendi kaderini kendisinin çizmesini önerir.

“DUMRUL: Tanrısal adalet bunun neresinde ?

AZRAİL: Tanrısal adalet sözü sizin yakıştırmamız.

DUMRUL: (Şaşırmış) Adalet diye bir şey yok mu yer yüzünde?

AZRAİL: Var diyorsanız vardır belki..

Ama bu siz insanların oluşturduğu bir kavram

özgürlük, eşitlik gibi.

Diyeceğim, Tanrının kavramlarla işi yok.

Bütün yaratıklarından esirgediği

usu vermiş size, daha ne yapsındı?" (Dilmen, 1998:67)

Alt metin olan Duha Koca Oğlu Deli Dumrul Boyu'nda ölüm, Tanrı'nın büyüklüğünün bir göstergesiyken, ana metinde hayatın bir gerçeği olarak sunulmaktadır. Yazara göre insan, ölüme derin anlamlar yüklememeli, sürekli ölümü düşünmemeli ve hayatı dolu dolu yaşamaya bakmalıdır. Yazarın aşağıda bahsedilen iki değişikliği yapması da bu düşüncenin ürünüdür.

Alt metinde Duha Koca, kendisinden can istenene kadar olay örgüsünde yer almaz. Ana metinde de durum böyledir; ancak Duha Koca alt metinde olduğu gibi çadırında eşiyle birlikte yaşamaz. Eşinden ayrılan Duha Koca, ikinci baharını yaşamakta, genç kızlarla gününü gün etmektedir. Deli Dumrul, ahının gidip vahının kaldığını düşündüğü babasından can istemeye gittiğinde onu cengi oynatırken bulur. Yazar tarafından yeniden konumlandırılan Duha Koca, insanın her zaman ikinci bir şansının olduğunun göstergesi haline getirilmiştir.

Yazarın olay örgüsüne ilave ettiği bir diğer olay da Azrail'in Deli Dumrul'u Apostol Meyhanesi'ne götürmesidir. Azrail, Deli Dumrul'u önce nasihat etmek için sonra da canı bağışlandığında kutlama için meyhaneye götürür.

"AZRAİL: Gerekliyim ben bu dünya için.

DUMRUL: Can alıcı melek, beni güldürüyorsun?

AZRAİL: Yaşamın özünde varım ben,

bak, adam gül ağaçlarını buduyor orda

acımasızca. Yedi veren güller
daha bir gür açsın diye mevsimde
benden fışkıran coşkuyla.” (Dilmen, 1998:66-67)

Güngör Dilmen, oyununda yerdiği toplumdaki eşitsizliğin yok edilmesi için çare olarak sevgiyi, barışı ve adaleti göstermektedir. Yazar, dünyanın daha güzel bir yer haline gelmesi için gerekli gördüğü bu değerleri yeniden konumlandığı Dede Korkut’a yüklemiştir. Dede Korkut’un temsil ettiği adalet geldiğinde de her şeyin yeniden başladığı bir çağ başlayacaktır. Aksi taktirde insanlık kendi sonunu getirecektir.

“AZRAİL: Dede Korkut adaleti yani, bugün

ağzınızda çiğneyip durduğunuz o kavramların....

Özgürlük, eşitlik, barış falan...

Gerçekten yaşama geçtiği yeni bir çağ.

DUMRUL: Ama niye bin yıl, hemen gerçekleşmeli bu.

...

AZRAİL: Yok canım, ortalama bir süre bu.

ya Dede Korkut düzeni gelecek yeryüzüne,

ya ben emekliye ayrılacağım.

DUMRUL: Ölüm kalkacak mı yeryüzünden?

AZRAİL: Yaşam kalkacak, bana iş kalmayacak.

DUMRUL: (Diretir) Niye bin yıl.

AZRAİL: Bende yeni öğrendim

Çinliler barutu bulmuşlar bugün

sonra nice nice ölüm yaratacaksınız

bin yıldan öte süremez bu gidiş.” (Dilmen, 1998:70-71)

Duha Koca Oğlu Deli Dumrul Boyu’ndaki aşk ve ölüm temalarını oyununun ana unsurları yapan Suat Taşer, “ Ölüm ve Aşk –Deli Dumrul-” adlı oyununda Deli Dumrul’u yeniden konumlandırmış ve onu alt metinden farklı bir statüye getirerek toprak ağası haline getirmiştir. Varlık içinde yüzen Deli Dumrul’un çevresinde de beyliğinin göstergesi olan yiğitleri vardır. Kibirli, başkalarının iltifatlarına muhtaç, zevke ve sefaya düşkün, paragöz Deli Dumrul’un gücünün kaynağı övgüdür. Deli Dumrul’da bu arzu o kadar kuvvetlidir ki ölürken bile gücünü geri kazanmak için çevresindekilere kendisini övdürür. Yazar, alt metindeki Azrail’i yolcu kılığında Deli Dumrul’ a yaklaştırmış, bu nedenle oyununda alt metindeki Azrail ismini değil Yolcu ismini kullanmıştır.

“D.DUMRUL: Durmayın öyle alık alık

Öğün beni, koltuklayın!

Artsın gücüm kuvvetim,

Bu can alıcıyı yok etmektir niyetim!” (Taşer, 1962:35)

Oyundaki hırslı ve bencil Deli Dumrul’un, alt metinde olmayan bir diğer özelliği de eşine ve çocuklarına karşı sorumluluklarını yerine getirmeyen sadakatsiz bir eş olmasıdır. Genç kızlarla zevk ve eğlenceye dalan Deli Dumrul, karısını ve çocuklarını ihmal eder.

“Kupaları tokuşturup içerler. Deli Dumrul’un coşkunu gitgide artar:

D.DUMRUL: Can bizim, cihan bizim

Geri dönmez benim sözüm,

Doldur kupamı sarı kız,

Yanar aşk içre özüm...

Esir kızlar bir sıkımlık belleriyle bir o yana, bir bu yana süzölüp ince narin elleriyle altın kupalara içki doldururlar. Deli Dumrul'un okşayıcı çimdikleyici bakışlarından cesaretlendikleri için şu beyitleri dökerler:

KIZLAR: Görmedik senin gibisi

Silip atmışsın ülkenden

Azrail'in gölgesini!" (Taşer, 1962:41-42)

Dünya nimetlerinin güzelliğine kapılarak babalık vazifelerini yerine getirmeyen Deli Dumrul, ailesini yalnızca yerine can bulması gerektiğinde hatırlar. Yaptığı her yanlışa rağmen kendisine duyulan karşılıksız sevgiyi gören Deli Dumrul, ailesiyle geçirmedığı zaman için pişmanlık duyar.

"ÇOCUKLAR: Ayırma bizi yanından,

Kokunu almak isteriz senin

İrağından, yakınından..

KADIN: Sensiz durmuyorlar,

Bağırsam da, çağırısam da

Çadıra girmiyorlar.

Sofraya oturmuyorlar.

Baba adı ana adından üstün;

Çok bekledik seni yiğidim,

Gönlümüz güm anda, gözümüz yolda kaldı,

Gittin de gelmeyiverdin.

De söyle, ne daldın, ne sustun?" (Taşer, 1962:74)

Yazara göre, insan olmanın koşullarından biri de iyiliktir. Öyle ki Deli Dumrul'un, Azrail'in pençesinden kurtulamayacağını anladığında hayatla ilgili ilk pişmanlığı iyilik yapmamış olmaktır. İnsanlara eziyet etmekten çekinmeyen Deli Dumrul, en sonunda iyiliğin hayat için gerekliliğine inanır.

“D.DUMRUL: Deli idim akıllandım,

Can da senin, cihan da;

İyiliğe, doğruluğa inandım,

Bağışla beni bana” (Taşer, 1962:57)

Alt metin olan Duha Koca Oğlu Deli Dumrul Boyu'nda, Deli Dumrul'un karısından can istemeye gitmesinin anlatıldığı son bölüme kadar aşk teması ele alınmaz. Alt metine oranla bu temayı daha fazla önemseyen Suat Taşer, aşkı hayatı anlamlandıran bir değer olarak izleyiciye sunmuştur.

“YOLCU: Aşka, güzelliğe, doğruluğa inan

Aşk içre döner devran.

Aşksız geçen ömür,

Uzunlu kısalı bir yalan!” (Taşer, 1962:82)

Suat Taşer, “Ölüm ve Aşk- Deli Dumrul-” adlı oyununda, olayların gerçekleşmesini sağlayan eylemleri değiştirmeden metnin anlamını dönüştürdüğü için öyküsel bir metinlerarasılık uygulaması yapmıştır. Ayrıca yazar, alt metnin anlamını tamamen yıkmamış, mevcut olanın yanına kendi anlamını katmıştır. Bu nedenle metindeki anlam dönüşümünü sağlayan öyküsellik türü benöyküselliktir.

Murathan Mungan, alt metinde ilahi bakış açısıyla anlatılan Deli Dumrul'un öyküsünü, anlatıcıyı değiştirerek Azrail'in ağzından anlattırmıştır. Yazarın yaptığı bu değişiklik, Azrail'i hikâyenin başkişisi yapmıştır. Bu durum, Deli Dumrul'un başından geçenlerin anlatıldığı alt metni, Azrail'in yaşadıklarının anlatıldığı bir öyküye

dönüştürmüştür. İşi can almak olan Azrail'in can almak için insanlara yaklaştığında hissettikleri ve dünya ile ilgili düşünceleri alt metinde olmayan; ancak bu bağlamda metne giren bölümlerdir.

“Kimsenin beni bekleme yaşı yoktur aslında. Ama olduğuna ve o yaşı henüz gelmediğine inanmak isterler. Bense, hep umulmadık zamanlarda çıkar gelirim. İnsanların korkusunu, sevgilerine yeğlerim. Buna, kendimi tanıdıkça değil, onları tanıdıkça karar verdim. Sonuçta, insanlara canı ben vermiyorum, bu yüzden alması daha kolay oluyor.” (Mungan, 2007:25)

Duha Koca Oğlu Deli Dumrul Boyu'nda karakterlerin iç dünyaları ve ruh halleriyle ilgili çözümlemeler sınırlıdır. Murathan Mungan'ın “Dumrul ile Azrail” adlı öyküsünde ise, alt metinden farklı olarak Azrail, Deli Dumrul'u ve onu sevenleri anlamaya çalışır. Örneğin, Deli Dumrul'un katı kişiliğinin sebepleri üzerine düşünen Azrail, kabahati Deli Dumrul'un erkek olmasında bulur.

“Dumrul'un yüzündeki sükûnet, daha çok, bir çocuğun sükûneti; süreksizliğiyle, güvenilmezliğiyle iyi tartılması gereken bir çocuk sükûneti bu; kalbinin ve aklının her köşesi aynı biçimde büyümemiş insanlarda kalmış yarım bir çocukluğun tekin olmayan sükûneti... Erkek olmayı öğrenirken, yaşamayı unuttuğu bir çocukluğun boşluğu belki de... Hep öyle olmaz mı, erkeklerin çocukluğu?” (Mungan, 2007:22)

Murathan Mungan, “Dumrul ile Azrail” adlı öyküsünde olayların gerçekleşmesini sağlayan unsurlarda bazı değişiklikler yapmıştır. Edimsel dönüşüm, yazarın alt metni anlam yönünden değiştirmesini sağlayan metinlerarasılık yöntemlerinden biri olarak gözlenmiştir. Ayrıca yazarın metne kendi anlamını eklemesi benöyküsel dönüşüme de neden olmuştur.

Öyküde de tıpkı alt metinde olduğu gibi annesi can istemeye geldiğinde Deli Dumrul'u geri çevirir. Ancak mazereti alt metinden farklıdır. Annesi, canının tatlı olmasından değil; hayatta yalnız olduğunu kabul etmesi, başkaları için yaşamaktan

kurtularak kendi hayatını yeni yeni yaşamaya başlaması, pazarlıkla can vermek istememesi ve kendi ölümünü yaşamak istemesi nedeniyle oğlunu geri çevirir.

“Yıllar boyu rahat yüzü görmedim. Bunca yıllık ömrümde ilk defa rahat yüzü görüyorum. Bir köşeciğim oldu. Kendi köşeciğim. Huzur içinde ölmek istiyorum. Bir pazarlıkla değil.

....

Hayır, senin için can veremem oğul. Artık hiç kimse için canımı veremem! İnsan ölürken değil yaşarken kimsesiz kalıyor. Bense, hayatta hiç kimsem olmadığını anlayacak kadar yaşadım. Artık çok geç.” (Mungan, 2007:32-33)

Murathan Mungan, alt metinde yiğitliğin ve gözü karalığının timsali olan Deli Dumrul’u yeniden konumlandırarak temsil ettiği değerleri değiştirmiş, onu yeterince ilgi ve sevgi göremediği babasının gözüne girmeye çabalayan mahcup bir evlat haline getirmiştir.

“Dumrul’un dünyaya karşı kuşandığı kimi silahlarını, babasının yanında sessizce bıraktığını gördüm. Dünyaya karşı iyi işlediğini gördüğü, deneyimlerin kendiliğinden ya da seçilmiş bilgisiyle öğrenilmiş bu silahları, babasının yanında çaktırmadan saklıyor. Bunları, ona karşı kullanamayacağını, kullanmaya kalkışsa bile, ona işlemeyeceğini seziyor ya da biliyor. Babasının güçlü, koyu, kalın gölgesi vuruyor üstüne. Onun yanında rahat değil. Rahatsızlığını bastırmak için zaman zaman takındığı o gürültücü hali bile, meydan okumaktan çok, sonunda babası tarafından hoş görülme, bağışlanmayı uman bir azarlanmaya ayarlı. Doğallıktan çok, yaptıklarıyla babasının bir gün takdirini kazanmak isteyen oğulların göze girme gayreti var davranışlarında. Babasını bir türlü elde edememiş, onun takdirini kazandığı duygusunu hiçbir zaman tadamamış, bu yüzden, hayatlarını bunun üzerine kurmuş, ömürlerinin sonuna kadar parçalanırcasına uğraşan, didinen çaresiz oğulları görmüştüm. Dumrul da, o kayıp oğullardan biri besbelli.” (Mungan, 2007:35-36)

Ana metinde gerçekleşen bir diğer değişiklikse karısının Deli Dumrul için can vermek istememesidir. Eşi, içindeki Deli Dumrul sevgisi nedeniyle kocasının istediğine olumlu bir yanıt vermez. Çünkü ölümün, içindeki Deli Dumrul sevgisini bitirmesini istemez.

“Ben, kendimi sana ölerек değil, yaşayarak kurban edebilirim belki, bu yaptığım için kendime verecek bir cevabım olur, hatta gerekirse, senin uğruna kendimi öldürebilirim, ama umutlarımı öldüremem Dumrul; ben ölürsem, umutlarım yok olur. Umutlarımdaki sen yok olursun. Sana âşığım elbet. Ama yaşadıkça ümit ediyorum.

...

Benden seni isteme Dumrul. Sen canımda saklısın. Onu sana veremem. Onu kimseye veremem.” (Mungan, 2007:45)

Murathan Mungan, Deli Dumrul’un kuru çay üzerine kurduğu ve geçenden 30 geçmeyenden 40 akçe aldığı köprü’nün yapılış amacını alt metnin aksine detaylı olarak anlatmıştır. Deli Dumrul’un emeğini göstermek, unutulmamak ve babasının gözünde değer kazanmak için yaptığı köprü, onun varlığının bir parçası ve ölüme direnişinin sembolüdür. Yazar, Deli Dumrul’dan sonra köprüsünü de yeniden konumlandırarak eserine almıştır.

“Ben her şeyimi koydum o köprüye. Sadece çay aşırın herhangi bir köprü yapmak istemedim. Ben, ölüp gittikten sonra da Dumrul’un köprüsü diye binlerce yıl parlak güneşin altında yaşasın istedim. İnsanlar ona baktıklarında benim bütün zamanlarımı görsün istedim.

...

Her mevsim saçımdan kestiğim gür bir perçemi, iki taş arasına yerleştirdim, ben ölüp gittikten sonra, usul rüzgarlarda bilinmez bitkiler gibi salınsın ve onu görenler bilmedikleri bir ot sansınlar diye... En kunt taşlardan sağlam bir zırh ördüm ki köprüye, kimse bundan böyle bu azgın çaya ölü vermesin... Hem çaya bir köprü, hem ölüme bir kale yaptım ben! Köprü bittiğinde, ben de bittim. Başka biri oldum artık. Başka kapılar açıldı

içimde. Öyle bir ışık patlamıştı ki kendime bile yabancı derinliklerimde, hiçbir şey göremiyordum artık..” (Mungan, 2007:26-27)

Öyküde Deli Dumrul, alt metinden farklı bir biçimde Tanrı'ya itaat edip, aman dilediği için değil kendisine duyulan aşk nedeniyle bağışlanır. Fakat bu aşk, karısının ona hissettiği değil, Azrail'in Deli Dumrul'a duyduğu aşktır. Çevresindekilerin gözüyle Deli Dumrul'a bakan ve onu anlamaya çalışan Azrail, zamanla ona âşık olur. Deli Dumrul'un yaşaması için kendinden vazgeçen Azrail'in hissettiği bu duygu, onun ölümden aldığı gücü de yok etmiştir.

“Şimdi gün batımını uğurlarken, manzarası giderek yoksullaşan tepenin başından, en az onun kadar çaresizdim. Dumrul'u öldürebilmek şöyle dursun, ölümüne bile seyirci kalabilecek gücüm kalmamış, ölüme ilişkin tüm gücümü tüketmiştim. Ben, gücümü ölümden alırken, ölüm benden gücümü almıştı. Bunca yılın döngüsü, görünmez elimin dengesinde benden habersiz terazi değiştirmişti. Beni öldüren aşk, aynı zamanda derin bir yaşama gücü vermişti bana. Ölümsüzlükten cayıp yaşayacaktım. Bir gün, onu bulmak ümidiyle yaşayacaktım.

Âşıkken zalim bir melek, ölürken kanatsız bir kurban olarak, ölümsüz bir canı, ölümlü bir bedenle değiştirebileceğimi böyle anladım. Anasının, babasının, yârinin yapamadığını ben yapacaktım. Ancak bir melek yapabilirdi bunu. Ölüm meleği de olsa, ancak bir melek! ” (Mungan, 2007:51)

1999 yılında yayımlanan “Deli Dumrul Boğaziçi Köprüsü'nde” adlı öyküsünde Muharrem Kılıç, alt metnin anlamını yıkarak, olay örgüsüne eklediği yeni vaka parçalarının da yardımıyla kendi anlamını oluşturmuştur. Yazar, Deli Dumrul'u alt metindeki zamanından ve mekânından kopararak günümüz İstanbul'una yerleştirmiştir. Yazarın bu eylemi, öyküsel bir anlam dönüşümünü de beraberinde getirmiştir. Alt metnin anlamının ana metinde sürdürülmemesi ve yazarın eserinde kendi anlamını oluşturması nedeniyle öyküsel dönüşüm türü benöyküselliktir.

Muharrem Kılıç'ın alt metinden karakter alma yoluyla meydana getirdiği eserinde, Deli Dumrul'un özelliklerinin değiştirildiği görülmektedir. Yazar, alt metinde yiğitliği, gözü karalığı ve bencilliğiyle tanınan Deli Dumrul'u, çektiği

yoksulluktan kurtulmak için kolay yoldan para kazanmaya çalışan, atından başka bir şeyi olmayan sefil bir kahraman haline getirmiştir.

“Tek başına olduğu zaman bile beş-on kişiye bana mısın demeyecek kadar kendine güvenirmiş. Ama hayat da devam ediyormuş tabi. Herkes gibi onun da yeme, içme giyinme-kuşanma, eğlenme gibi tabi ihtiyaçları varmış. İhtiyaçları varmış ama bu ihtiyaçları karşılayacak akçesi yokmuş.

...

Fakat o kolay yoldan para kazanması gerektiğine kendini inandırmış bir kere. Malum o zamanlar hayali ihracat, terlik tebliği, teşvikler, primler, krediler ve buna benzer günümüze has kolay para kazanma yolları bilinmiyormuş. Bırakın çomak sallayarak köşe dönmeyi, o zamanlar Deli Dumrul gibi kılıç sallayan bir yiğit bile geçim sıkıntısı çekebiliyormuş.” (Kılıç, 1999:185-186)

Yazar, Deli Dumrul’u ve köprüsünü devlet uygulamalarını yermek için bir araç olarak kullanmıştır. Öyküde, Boğaziçi Köprüsü’nün yapılışı, devletin aldığı vergiler, ülkeye yapılan dış yardımlar, izlenen tarım politikaları, yapılan kara yolları yatırımları ve bozulan toplum düzeni hicvedilmiştir. Muharrem Kılıç’a göre devlet yatırımları fırsatçıları zengin etmekte, onlara ilham olmakta, halk ise bundan yeterince faydalanamamaktır. Kılıç, bu düşüncelerini Deli Dumrul’un geçinmek için köprü yapmaya karar vermesinin anlatıldığı bir bölümle okuyucuya aktarmaktadır. Alt metinde, köprü yapmaya nasıl karar verdiği belirtilmeyen Deli Dumrul’a ana metinde bu fikri veren Boğaziçi Köprüsü’nden atıyla geçerken kendisinden istenen ücrettir. Yazar, devletin aldığı köprü geçiş ücretini Deli Dumrul’un kuru çay üzerine kurduğu köprüden geçenlerden aldığı haraca benzetmiştir.

“Deli Dumrul’un kafasında bir şimşek çakmış. Hızır gibi. Köprü. Evet tabi ya köprü. Neden olmasın? Hemen kararını vermiş. ‘Bu derenin üzerine bir köprü yaparım. Buradan geçenleri köprüden geçiririm. Ve her kişiden bir akça alırım.’ demiş kendi kendine.” (Kılıç, 1999:196)

Boğaziçi Köprüsü'nden usulsüz geçiş yaptığı için polis tarafından yakalanan Deli Dumrul, maliye denetçilerine götürülür. Vergi borcu olup, olmadığıyla ilgili kaydı aranan Deli Dumrul'un elbette kaydı çıkmaz. Altındaki atının vergisi ve taşıt pulu sorulan Deli Dumrul, neye uğradığını şaşırır. Muharrem Kılıç, bu olayla devletin vatandaşın durumunu düşünmeden aldığı vergileri yermeye çalışmaktadır.

“Ey kişi söyle bakalım, bu MUSTANG marka arabanın üzerindeki yük nedir? Senin mi, başkasına mı ait? Satın mı aldın, başkasına mı satıyorsun? Taşıyorsan sevk irsaliyelerin nerede? Satın aldıysan ve on gün geçtiyse faturasını, on gün geçmediyse sevk irsaliyesini göster. Gider pusulası, müstahsil makbuzu var mı? Vergi levhan nerede? Torpido gözünde mi? Neden asılı değil? Torpidoda olsa bile asılmamış hükmündedir ve Vergi Usul Kanunu hükmünce cezayı gerektirir, diye soluk aldırmadan soru yağmuruna tutmuşlar. Deli Dumrul boncuk boncuk terlemeye başlamış” (Kılıç, 1999:192)

“Deli Dumrul Boğaziçi Köprüsü'nde” adlı öyküye alt metinde yer alan Deli Dumrul'un Azrail ile yaptığı can pazarlığı, annesinden, babasından ve eşinden kendi yerine can istediği bölümler alınmamıştır. Yazar, öykünün finalini şahıs kadrosuna kattığı politikacı Beyefendi'nin odasında yapar. Öykü boyunca söylemek istediklerini, Beyefendi'nin odasında okuyucuya özetler. Muharrem Kılıç, olay örgüsüne eklediği bu bölümde politikacıların halka bakışını, devletin akaryakıt ve gübreye yaptığı sübvansiyonu, devletin milli geliri arttırmak amacıyla verdiği teşvikleri ve kredileri, Türkiye'nin 1948 ve 1951 yılları arasında ABD'den aldığı ekonomik kalkınma yardımlarını ve bu yardımlarla yapılan kara yolları yatırımını eleştirir. Yazara göre, batının yaptığı bu yardımlar, Türkiye'yi kendilerine bağımlı hale getirme çabasıdır.

“Ülkenin ulaşım politikası çok para götürüyordu. Zamanında demir yolu ulaşımı tercih edilip de yatırımlar ona göre yapılsaydı oluk oluk dışarıya akıtılan petrol paraları yurt içinde kalacaktı. Ama bugün bunlar olmuyordu. Çünkü tercihler karayolu ile ulaşım yapılmış, yatırımlarda o yöne kaymıştı. Daha ucuza gelen ve güvenli olan demir yolu taşımacılığı her nedense

(Marşal yardımının şartlarından birisidir belki de) görmezlikten gelinmişti. Böylece ülke büyük çapta (petrol, asfalt, otomotiv gibi) dış kaynaklı yatırıma bağlı tutulmuştu. Bugünden sonra kalkıp yatırımların yönünü değiştirmek hem akılcı değildi, hem ekonomik değildi.” (Kılıç, 1999:199)

Abay Dağlı, Dirse Han Oğlu Boğaç Han Boyu’ndan esinlenerek indirgeme ve genişletme yoluyla yazdığı “Dede Korkut” adlı oyununda, alt metnin anlamını tamamen göz ardı etmemiş, konu ve anlam benzerliğini sürdürmüş; ancak metne kendi anlamını da katmıştır. Yazarın gençlere, topluma ve devlet adamlarına öğüt gayesiyle yazdığı oyununda anlam dönüşümünü sağlayan metinlerarasılık uygulaması benöyküselliktir.

Dede Korkut, alt metinde olduğu gibi oyunda da Oğuz’un bilgesidir. Ancak yazarın oyunda söylemek istediklerini Dede Korkut üzerinden seyirciye aktarması, Dede Korkut’u yazarın sözcüsü haline getirmiştir. Bu durum Dede Korkut’un nasihatlerini alt metindekilerden farklılaştırmıştır. Dede Korkut’un ilk dersi Dirse Han’adır. Gençlerin Tepegöz’ü taklit ettiğini gören Dede Korkut, çocuklara iyi örnekler sunulması için Dirse Han’ı uyarır. Yazarın, bu uyarısı elbette çocuklara iyi örnek olmaları gereken büyükleredir.

“DEDE KORKUT__ Doğudan döndükten sonra burada yine halk arasındayım. Ortadaki bir sıra kötü haberlere üzüldüm. İştittiğime göre bâzı gençlerimiz bir azgınlık yolunu seçmişler. Sanki bir oyunmuş gibi gözlerinin birini kapatıp, Tepegöz’ü taklit ediyorlarmış.

DİRSE HAN__ Bu nasıl olabilir? Tepegöz kanlı bir canavardır.

DEDE KORKUT__ İşte bu canavarlıktır beni düşündüren. Kanlı canavarları, katilleri ve haydutları taklit edenler nihayet onlar gibi azgınllaşırlar. Bu azgınlık bütün varlığımızı kaybettirir. Buna karşı terbiye işlerimizi kuvvetlendirmeliyiz. Gençlerini iyi yetiştirmeyenlerin değişmez kaderi karanlık bir gelecektir.

DİRSE HAN__ Elbette böyledir. Gençlere bu gibi canavarlık hikâyelerinin anlatılmasını yasak edeceğim. Onlara daima iyi örnekler göstermeliyiz. Hepsini kahraman atalarımızdan örnek almalıdırlar.” (Dağlı, 1977:11-12)

Oyunda, Bayındır Han'ın vezirleri halktan kopuk bürokratları, halkın içinden gelen ve Bayındır Han'ın baş vezir yaptığı Dede Korkut ise, ideal yönetici tipini temsil etmektedir. Vezirler; tepeden baktıkları, eğitimsiz gördükleri, meczup, bilge çoban Dede Korkut'un bilgisine erişemezler. Bayındır Han'ın amacı Dede Korkut'u baş vezir yaparak huylarını bildiği vezirlerine ders vermektir. Yazar, uygun devlet adamının nasıl olması gerektiğiyle ilgili düşüncelerini yarattığı vezirler ve Dede Korkut çatışmasıyla anlatmaktadır. Abay Dağlı, eserinde yarattığı bu çatışma üzerinden devlet adamlarına nasihatlerde bulunmaktadır.

Abay Dağlı'nın "Dede Korkut" adlı oyununda Bayındır Han, düşmanlar hakkında sahip oldukları bilgiyi görmek ve düşmana karşı almayı düşündükleri tedbirleri öğrenmek için vezirlerini sınar. Bayındır Han'ın bu sinama esnasında sorduğu sorular Ararat ve Rumların hareketleriyle ilgilidir. Yazar, alt metnin olay örgüsüne eklediği bu vaka parçasıyla Ermeni meselesine ve Yunanlıların Megalo idea fikrine gönderme yapmaktadır. Abay Dağlı'nın gayesi bu konulara karşı insanları uyanık tutmaktır.

"BAYINDIR HAN__ Şimdiyse bir düşman iddiasına geldik. Yine işittim ki, doğuda bir düşmanımızın iddiasına göre Ararat'ın batılarına kadar her yer onlarınmış. Acaba neymiş bu Ararat? Nehir mi? Ova mı?

1.VEZİR__(Düşünerek.) Ararat... Ararat... Hatırlayamadım. Var mıdır böyle bir ad.

2.VEZİR__Yoktur galiba.

3.VEZİR__Böyle bir adı işitmedik hiçbir yerde.

DEDE KORKUT__ (Bayındır Han'a.) İzninizle.

BAYINDIR HAN__ Buyurunuz, buyurunuz.

DEDE KORKUT__ Böyle bir ad ne nehri bildiriyor, ne de herhangi bir ovayı. Ararat bizim Ağrı dağımız demektir. Düşman kendi dilinde ve kendi isteğiyle konuşuyor.

BAYINDIR HAN__ A!... Baksanıza. Ararat bizim Ağrı imiş. Düşmanın dilinden de anlamak gerek.

1. VEZİR__ Ağrı dağını elbette biz de biliyoruz. Hatta geçen yıl oraya asker sevk ederken uzun bir nutuk söylemiş ve demiştim ki: Ağrı'nın tek zirvesine hiçbir düşman kargası konamaz. O tek zirveye yalnız Türk kartalı konar.”
(Dağlı 1977:25-26)

Bayındır Han, yaptığı sınavda başarısız olan vezirlerine ülkeyi gezmelerini, halkı tanımalarını ve halka yaklaşımaya çalışmalarını emreder. Bayındır Han'ın vezirlerine verdiği bu ceza, aslında yazarın devlet adamlarına bir başka nasihatidir.

“BAYINDIR HAN__(Vezirlere) Hemen tedbir alacaksınız. Ustalarını çağırıp, konuşacaksınız. En iyisi kendiniz oraya gidiniz. Yurdun her köşesine ayak bastıkça başımız yücelir. Bana ayak tozunuzla haber getireceksiniz.”
(Dağlı, 1977:25)

İnsanları sınıflamanın kötülüğü, Abay Dağlı'nın oyunda vurguladığı düşünceler arasındadır. Dede Korkut, verdiği şölende insanları farklı renkte çadırlara oturtan Bayındır Han'a ayrımcılık yaptığı gerekçesiyle karşı çıkar. Çünkü insanların ayrışmasını istemez.

“DEDE KORKUT__ Şu çadırlarınız da ak, kızıl, kara renklere boyanmıştır. Hepsi bu ayırıcı renkleriyle görünsün. Yurtta ayrıcalık için ne mümkünse yapınız.

1.VEZİR__ Hah, artık kendini gösterdin. Demek Bayındır Han'ın yaptıklarını beğenmiyorsun, ha?

DEDE KORKUT__ Bunların yapılacağını daha önce de bilseydim, beğenmediğimi söylerdim. Şimdi söylersem de neye yarar. Renkler çeşitli. Çadırlar hazır. Konuklar da gelmişler.” (Dağlı, 1977:31)

İnsanların kan dökmeden, hayatı doya doya ve barış içinde yaşamaları, sorunları konuşarak çözmeleri Abay Dağlı'nın oyunda vermek istediği diğer mesajlardır.

“DEDE KORKUT__(Saz çaldıktan sonra)

İnsan hayat için gelmiş dünyaya.

Yaşam gerektir hep doya doya.

BAYINDIR HAN__ Aferin. Sonra?

DEDE KORKUT__(Saz çaldıktan sonra)

İnsanlar konuşup, anlaşılırsa,

Ne savaş bulunur,

ne dert, ne tasa.” (Dağlı, 1977:19)

Oyunda, kurt öldürdüğü için isim alan Kurter’e Dede Korkut’un saz eşliğinde söylediği sözler, Abay Dağlı’nın gençlere bir diğer nasihatidir. Buna göre insan, yerinde durmamalı, ilerlemek için gayret göstermeli, eleştiriye hoş görülmesi olmalıdır.

“DEDE KORKUT__(Sazını biraz çaldıktan sonra.)

Yine dinle, Kurter oğlumuz. Gürlersin, parlarsın, ilerlersin. Her yolcu bir gaye güder. Yol uzanıp gider. Yorulmadan git. Sonuna gelince dikkat et. Hedefi buldun mu? Ona ulaştın mı? İşte o zaman sevin. Hayatta başlasın yeni görevin.

Yiğit her işini başarıp, güler.

Gözleri sevinçle yaşarıp, güler.

Bunları unutma.

1. OĞLAN__Baş üstüne, baş üstüne.

DEDE KORKUT__(Yine biraz saz çaldıktan sonra.)

Bir daha dinle, Kurter oğlumuz. Her insanoğlu bir sıranın ferdidir. Bilesin ki, sıradakiler yan yana görünürler, fakat ayrı ayrı düşünürler. Seni dinleyen de olur, dinlemeyen de. Beğenirler de, beğenmezler de. Herkes kendi sözünü işittirir. Ola ki, seni eleştirirler. Sakin havanın bir gergin devri de gelir. Suları bazen bulanmış, bazen durulmuş gör. Hepsini hoş gör.” (Dağlı, 1977:9)

Suat Taşer, Kazılık Koca Oğlu Yegenek Boyu’nu biçim ve anlam bakımından değiştirerek “Aşk ve Barış” adlı oyununu yazmıştır. Yazar, alt metinde yer alan babaya bağlılık ve tedbirli hareket gibi temaları ana metninde sürdürmüş; ancak bunların yanına ön yargıyı, sevdayı, barışı ve töre eleştirisini katmıştır. Bu sebeple yazarın alt metni anlam bakımından dönüştürmesi benöyküsellikle gerçekleşmiştir. Olay örgüsüne vaka parçaları eklemek yoluyla alt metni genişleten yazar, olayların gerçekleşmesini sağlayan yollarda da değişiklikler yapmıştır.

Alt metinde Kazılık Koca, sarhoş olduğu bir anda Bayındır Han’dan sefer için izin ister. Ana metinde ise Kazılık Koca’nın sefere çıkma nedeni Arız Koca’nın sözleridir. Arız Koca, Canguz’un yaptığı zulme dur demeyen Bayındır Han’ın şölenine gelerek ondan hesap sorar. Arız Koca’nın söylediklerini haklı gören Kazılık Koca, sefer için izin ister. Yazarın “savaş ancak haklı nedenler varsa yapılmalıdır” düşüncesini vurgulamak için yaptığı bu değişikliğin nedeni, oyunun aşk ile birlikte ana temasını oluşturan barış temasını metne yerleştirebilmektir.

Esir bir babanın çocuğu olmanın zorluğu alt metinde de işlenen bir temadır. Ancak yazar, bu olguyu aşk ile birleştirerek bir töre hikâyesi yaratmış ve ana metnin tamamına yaymıştır. Yüğnek, babasının esir olduğunu alt metindeki gibi Kara Güne Oğlu Kara Budak’tan değil, düğünlerinin yapılmayacağından korkan sevdalısı Kınalı Kız’dan öğrenir. Çünkü töreye göre tutsak oğlu eşsiz, kızı da ersiz kalır. Ailesi Kınalı Kız’a baskı yapsa da Kınalı Kız Yüğnek’i seçer. Taşer, bu olayla geleneğin olumsuz etkilerini sorgular. Buna göre, hiçbir gelenek insani duyguların önüne geçmemelidir.

“KINALI KIZ__(*Hıçkırır*) Güz gelmiyecek.. gelse de düğünümüz olmayacak!

YÜĞNEK__ Neden?

KINALI KIZ__Çünkü... Ah, tanrım! Söyliyemeyeceğim. *(Yüğnek'in kollarından sıyrılır, bir iki adım uzaklaşır.)*

YÜĞNEK__*(Hemen varıp yakalar.)* Evet, çünkü?

KINALI KIZ__Sen... Sen... Bir tutsak oğlusun!

YÜĞNEK__Ne dedin?

...

YÜĞNEK__Kimden duydun bunu?

KINALI KIZ__Bilenlerden.

YÜĞNEK__Ananın, babanın da haberi var mı?

KINALI KIZ__Var.

YÜĞNEK__Tutsağın oğlu eşsiz, kızı ersiz kalır, değil mi?

KINALI KIZ__Evet. Töremiz böyle gerektirir.” (Taşer, 1961:45-46)

Yazarın geleneğe yaptığı eleştirinin metne bir diğer yansıması da Bayındır Han'ın temsil ettiği değerlerle ilgilidir. Alt metinde Oğuz'un birliğini sağlayan Bayındır Han, yazar tarafından yeniden konumlandırılarak ana metinde yeniliğin önünde duran, gelenekçi bir devlet adamı haline getirilmiştir. Bayındır Han, sonunun felaket olacağı durumlarda bile geleneğin buyruklarına karşı gelmez. Örneğin, Canguz'la mücadele eden Kazılık Koca'nın zor durumda olduğu Arız Koca tarafından Bayındır Han'a haber verilse de Bayındır Han yardıma gitmez. Çünkü töreye göre cenk eden yardımı kendi istemelidir. Bayındır Han, Arız Koca'nın konuyla ilgili uyarılarına da bu yüzden kulak asmaz. Yazar, “gereksiz gelenekleri yaşatmak anlamsızdır ve hiçbir şey insan hayatından önemli değildir” düşüncesini metne eklediği bu olayla okuyucuya aktarmaktadır.

“BAYINDIR HAN__ Sen ol da kabul et bakalım. Töremizi ayaklar altına almak istiyorsan o başka.

ARIZ KOCA__ Töre dediğin candan ileri değil ya.. Ölüm gelmiş uç obaların eşiğine dayanmış, cenk meydanında dersin kırılan kırıla.. sen ellerini

kavuştur, çekil köşene otur! Bu mu töre? Beni yaşatmıyan töreyi ben nasıl yaşatırım? De bakayım.

BAYINDIR HAN__ Boşa yorulursun Arız Koca. Oğuz'u Oğuz yapan töredir. Töreyi değiştirmek de kimsenin elinde değildir. Senin dediğin ne dün oldu, ne bu gün olur, ne de yarın olacaktır.

ARIZ KOCA__Göz göre göre ölelim öyle ise.” (Taşer, 1961:33-34)

Kazılık Koca Oğlu Yegenek Boyu'nda Yegenek, öykünün sonunda Tekür'ün kalesine sefer düzenler ve yiğitlik göstererek babasını kurtarır. Oyunda ise Yüğnek, Tekürle konuşarak babasını güzellikle ister. Tekür, eğer daha önce güzellikle istenseydi Kazılık Koca'yı vereceğini belirterek, barış yapılması koşuluyla Kazılık Koca'yı serbest bırakır. Yazarın yaptığı bu değişikliğin amacı, barış temasını metne yerleştirmektir. Suat Taşer'e göre, yapılan hatalar sonraki nesillerce sürdürülmemeli, ön yargılı hareket edilmemeli, insanlar dünyaya barışı getirmek için çabalamalıdır.

“TEKÜR__ Sen daha küçüksün, bu dünya aldatabilir seni. Ama ben yolumun sonuna geldim. İstiyorum ki, sevenlerimden de, sevmiyenlerimden de iyilikle ayrılayım. Benim pişmanlıklarım, hatalarım başkalarına ders olsun. Senden bir dileğim var Kazılık Koca oğlu; yapacağına söz ver, söylüyeyim.

YÜĞNEK__ Söz veriyorum. Söyle.

TEKÜR__ Yurduna vardığında bu dediklerimi Hanınız Bayındır'a anlat. Bizden sonra yerimize geçecek olanlar bizim işlediğimiz hataları işlemesin, biz yaşamasını bilemedik, bari onlar yaşasın dedi, de.

YÜĞNEK__Peki, derim.

TEKÜR__ Böylece bir taşla iki kuş vurmuş olacaksın, Yüğnek. Yalnız babana kavuşmakla kalmıyacak aynı zamanda Bayındır'ın da benim de bunca yıldır yapamadığımızı sen yapacaksın: Oğuz'la Canguz arasındaki eskimiş kinleri ortadan kaldırıp bir daha boş yere kan dökülmesini engelliyeceksin. Barış elçisi olacaksın. Buna da peki diyor musun?” (Taşer,1961:70)

Aşk ve Barış oyununda, Yüğnek ile Tekür arasında yapılan barıştan sonra Kazılık Koca kendisine Kazılık denmesini istemez. Bunun yerine Yüğnek'in babası şeklinde kendisine seslenilmesini ister. Çünkü Kazılık, eskiyi ve savaşı Yüğnek'in babası ise yeniyi ve barışı temsil etmektedir.

İnsanın nefesine hakim olmamasının ortaya çıkaracağı olumsuzlukların anlatıldığı Basat'ın Tepegözü Öldürdüğü Boy, Turgay Nar'ın yeniden yazması sonucu ihanet temalı bir ana metin haline gelmiştir. Yazar, ihanet temasının işleneceğini giriş bölümünde şöyle dile getirmektedir.

“İnsanoğlu ki,

her zaman güneşi arar;

gözlerinin biriyle güzelliği,

diğeriyle ihaneti görür...

Hanım derler ki,

İNSANOĞUNUN GÖZLERİNE ÇİĞ SÜT SAĞILMIŞTIR.

İhanet bir tutam balçık kadar bile olsa bazen güneşi sıvayıp karatmaya yetebilir. Oysa ki güneş, balçık altında da güneştir. Eğer bir insan ihanetin mayasıyla büyümüşse, istersen güneşin ortasına kurmuş olsun otağını, dili engereğin dilidir, yüreğiye zulme mengene olur. Ama zaman akar, zaman geçer, gün gelir insanoğlunun, güneşi balçıkla sıvayan elleri, ihanetin yüzünü tarihin duvarıyla örter ve kötülük o duvarın ardında yok olup gider...

Hânım, sözüm odur ki, ihanetin kem yüzüne örtülen tarihin duvarını hep birlikte kuşatıp, bakalım, öte yanda neler olup bitmiş, bir görelim hânım hey!..” (Nar, 1994:69)

Basat, alt metinde olduğu gibi oyunda da yiğitliği ile meşhurdur. Ancak alt metinden farklı bir biçimde ailesini bir arada tutan unsur olarak da konumlandırılmıştır. Oyunda, Basat kaybolduğunda Aruz Koca ve karısı birbirlerinden uzaklaşmaya ve yabancılaşmaya başlarlar. Aruz Koca, yazarın değersel dönüşümüyle alt metinden farklı olarak eşine ihanet eden mutsuz bir eş, Tepegöz gibi bir günahı olan çaresiz bir baba haline gelir. Alt metinde evlat edindiği Tepegöz, ana metinde Aruz Koca'nın öz oğludur. Çünkü, düşler perisin iğfal eden alt metindeki gibi çoban değil, Aruz Koca'dır.

“Günlerden bir gün Aruz Koca, nefsinin kılıcını bedeninin örsünde döver iken, düşünde gördüğü turkuaz kanatlı peri kızını yanında buldu... Nefsinin yalın kılıcı elinden düştü ve peri kızıyla kanat kanada geldi...” (Nar, 1994:86)

Oyundaki bir diğer ihanet de Tepegöz'ündür. Ailesi ve obadaki diğer kişiler, tüm kusurlarına rağmen ona sevgiyle yaklaşırılar. Basat'ın annesi dahi öz oğlu olmamasına karşın Tepegöz'ü Basat'tan ayrı tutmaz. Hatta Aruz Koca'nın Tepegöz'ü evden kovmasına bile üzölür.

“ARUZ KOCA: Tepegöz'ü kovmak zorunda kaldım.

GÖKÇEÇİÇEK: Onu bütün yaptıklarına karşın gene de seviyordum. Kovmak zorunda değildiniz.

ARUZ KOCA: Hiç kimse onu kovmak istemezdi... ama halk çaresiz kaldı... Ben de obanın halkına karşı bir utanç kuyusuna düştüm... Yola gelmedi, sözden anlamadı, kovmaktan başka yapacak bir şey kalmamıştı.

GÖKÇEÇİÇEK: Onu sanki öz oğlum Basat gibi dokuz ay karnımda taşımıştım, sanki Basat gibi göçerden birinde yitirmiş yıllarca hayal beşiginde büyötmüşüm.” (Nar, 1994:101)

Bütün bu iyi niyete rağmen Tepegöz, Basat sefere gittiğinde obayı basar ve yönetimi ele geçirir. Halkı vergiye bağlar. Sonunda seferden dönen Basat, alt metinde olduğu gibi Tepegöz'ü öldürür. Ancak Basat, kardeşi Kara Budak'ın intikamını almak için değil obayı basarak vergiye bağladığı için Tepegöz'ü öldürür. Yani Tepegöz'ü Basat'ın intikamı değil, kendi ihaneti öldürür.

Yazar, Tepegöz'ün ölümünün halk tarafından kutlandığı bir bölümü alt metnin olay örgüsüne ilave etmiştir. Basat, Tepegöz'ü öldürdüğü zaman halk kutlama için halay oluşturur. Oluşturulan halaya kenarda duran bir çocuk da sonradan dahil olur. Bu çocuk, Tepegöz'ün çocuğudur. Bu değişiklikte yazar, Tepegöz'ün temsi ettiği ihanet ve nefret gibi duyguların insana özgü olduğunu; insan yaşadığı sürece bu duyguların devam edeceğini vurgulamaktadır.

Şükrü Dölen, Banı Çiçek ile Bamsı Beyrek'in sevdasının anlatıldığı Dede Korkut hikâyesini, yiğitlik konulu bir ana metne çevirerek Türk tarihinin parçası haline getirmeye çalışır. Yazarın bu düşüncesinin sonucu olarak, Dede Korkut Hikâyeleri'nin tamamında Oğuz'un beyi olan Bayındır Han, Şükrü Dölen'in "Tarih Bizim" adlı oyunu oluşturulurken alt metnin şahıs kadrosundan çıkartılmış, yerine Göktürk hükümdarı Bilge Kağan getirilmiştir.

Şükrü Dölen, iki perdelik oyununda alt metindeki gibi Banı Çiçek ile Bamsı Beyrek'in sevdasını işlemek yerine, Beyrek'in yiğitliğini anlatmayı tercih etmiştir. Metinde kendi anlamını oluşturarak benöyküsel metinlerarasılık uygulaması yapan yazar, olay örgüsünde de değişiklikler yapmıştır.

Bayburt hisarının beyinin de Banı Çiçek'i istemesi, alt metinde Beyrek'in esir düşmesinin sebebiyken; "Tarih Bizim" adlı oyunda yurda saldırmak için harekete geçen düşmanı engellemeye çalışması Beyrek'in tutsak edilmesine neden olur. Beyrek, düşmanla yiğitçe cenk eder; ancak yaralı halde düşman eline düşer. Alt metinde, esir düştüğü Bayburt kalesinden kaçarak sevdiğini düğün günü Yaltacuk'un elinden geri alan Beyrek, ana metinde aldığı yaralardan dolayı şehit olur. Temsil ettiği değerler dönüştürülen Beyrek, sevdalı bir kahramanken yiğit bir cengaver olarak yazar tarafından tasvir edilir.

“BEYREK.___(Kendine gelerek titrek ve kesik sesle)

__Yiğitlerim; yerinizden ayağa kalkın, Ağ boz atımın kuyruğunu kesin; kale burcunu, çapraz belini gece aşın; aşkın suları delüp geçin. Kanım diyetini alın. Babamın yanına koşup varın,

Ak çıkarup kara geyin. (Soluyarak)

<Sen sağol, beyrek öldü> deyin.

(Yiğitler telaşla Beyrek’in üzerine kapanırlar, Beyrek derin bir nefes alır ve ölür.)

1.Yiğit__(Beyreğin kalbini yokluyarak) Can kesildi.

Yiğitler.___(Heyecanla) Öldü mü?...

1.Yiğit__(Ağlayarak) Öldü, Beyrek şehit oldu.

(Devamla) Beyrek, Beyrek. Boz aygırlı yiğit Beyrek kalk yerinden. Öcünü alamadın, şehit Beyrek.

Yiğitler__ (Yumruklarını sıkarak bağırırlar) öcünü biz alacağız, biz alacağız.” (Dölen, 1943: 21-22)

Cumhuriyetin onuncu yılında Devlet Matbaası tarafından liselerde sahnelenmesi için basılan iki perdelik “Burla” adlı piyesinde İffet Halim Oruz, Dede Korkut Kitabı’nda yer alan Salur Kazan’ın Evinin Yağmalandığı Boy’u, Birinci Dünya Savaşı sonrası işgal edilen Anadolu’nun durumuna benzeterek Türk milletinin kurtuluşunun öyküsünü anlatmaya çalışmıştır. “Türk” sözcüğünün sıkça vurgulandığı oyunda, Türk milletinin mücadeleciliğine ve savaşçı kimliğine vurgu yapılmaktadır. Türkiye’nin milli mücadeleden yeni çıkmış bir ülke olması ve bu mücadele sonunda kurulan ulus devlete dikkat çekilmek istenmesi, yazarın alt metinde yaptığı değişikliklerin nedenidir.

İffet Halim Oruz, yurt savunmasının önemini anlattığı “Burla” adlı piyesiyle, işgal altındayken ülkenin yaşadığı acıları, halkın gösterdiği kahramanlıkları ve Türk milletinin vatanperverlik, cesaret, esarete direnme gibi karakteristik özelliklerini gençlere unutturmamaya çalışmaktadır.

“Salur Kazan

Başbuğun öğüt vermek işidir, yiğitlere
 Sen olduğun gibi dur, ben diyeyim bir kere...
 Biliyorum o yürek, dökülmüştür tunçlardan
 Dağlardan çağlamıştır, o damarındaki kan
 Türk oğlu Türk olanlar baş eğmez elbet ele,
 Başı gökte olanlar meydan okur her şeye,
 Ecel bile diz çöker önünde kahramanın,
 Öğrenmeli sırrını, can verip yaşamanın.” (Halim Oruz, 1933:12)

Değersel dönüşüm, alt metinde yer alan herhangi bir varlığın temsil ettiği değer ve anlamın eserde verilmek istenen mesaja uygun olarak yazar tarafından değiştirilmesidir. “Burla” adlı piyesinde İffet Halim Oruz, Salur Kazan’ın karısı Burla’yı alt metindekinden farklı değerlerle donatarak yeniden konumlandırmıştır. Burla, alt metinde evi yağmalanmış ve oğluyla birlikte esir düşmüş acılı bir anne iken; ana metinde yurt savunması için mücadele eden ve bu uğurda oğlunu bile feda etmekten çekinmeyen, ülke sevgisiyle dolu fedakâr bir anneye dönüşmüştür.

“Burla

Oruz, yeter, sus biraz da beni dinle...
 Sen kalbinden coşarken unuttun ki kiminle
 Konuşuyorsun, düşün bu varlığın sonunu,

Karşında duran yalnız anan mı? Türk kadını!

Varsın seni düşmanlar etsin lokma lokma,

Tek yaşımı akıtmam, Oruz'um bundan korkma!

Düşman Türk anasını kancık mı sanıyordu,

Oruz'u kesin derken neye dayanıyordu?...

Başbuğun karısı mı tarasun sunacaktır,

Burla mı el oğluna el pençe duracaktır?

Var git onlara söyle, biz Türk denen milletiz,

Biz, anası, babası böyle er oğlu eriz!" (Halim Oruz, 1933:26-27)

İffet Halim Oruz, ülkenin düşmandan kurtulmasında erkekler kadar payı olan kadınların hiçbir alanda geri durmalarını istemez. Yazar, Burla'yı ve etrafındaki kadınları direnişin en ön safına bu nedenle yerleştirmiştir. Piyeste Burla, çevresindeki kadınları baskına uğramış vatani savunmaları için örgütler ve onları yüreklendirir. Bu durum, kadınlı erkekli topyekûn yapılan Kurtuluş Savaşı'nın ve cumhuriyetin idealize ettiği kadın tipinin metne yansımalarıdır. İffet Halim Oruz, konuyla ilgili düşüncelerini Burla'ya söylediği şu sözlerle dile getirir.

"Salur Kazan

Biz elele vererek tepelere varmışız,

Hep bir çetin davayı, biz böyle başarmışız,

Bu öyle bir varlık ki, bir can taşır kendinde,

Bu çevrede ne varsa ağaçlar, gökler bile

Duyar kendinde yalnız, sesini tek yüreğin

Türk'te yeri ayrılmaz bir kadınla, erkeğin;

Biz tarih yaprağını yan yana çevirmişiz

Karşımıza çıkanı biz böyle devirmişiz!" (Halim Oruz, 1933:48)

Ayrıca yazar, alt metinde yer alan din olgusunu ana metnine taşımamış, yurt sevgisini Tanrı sevgisinin önüne geçirerek vatan uğrunda ölmeyi kutsal bir görev saymıştır.

"Burla

Ben bu yurdu Tanrı'dan daha özge severdim;

Kanadım kırılrsa da, göğsüm parçalansa da,

Ben bu canı çoktandır bırakmışım bu yurda,

Korkma, ona kim varsa, ben yere sereceğim,

Mademki seviyorum, elbet can vereceğim!" (Halim Oruz, 1933:11)

İffet Halim Oruz, indirgeme ve genişletme yoluyla biçimsel olarak dönüştürdüğü alt metni, öyküsellik yoluyla anlam bakımından da değiştirmiştir. Ortaya çıkan yeni metinde kendi anlamını yaratmaya çalışan yazar, benöyküsel bir metinlerarasılık uygulaması yapmıştır.

Salur Kazan'ın evinin yağmalanmasının anlatıldığı Dede Korkut hikâyesinden esinlenilerek yazılan bir başka oyun da Ali Halim Neyzi'nin "Alas Hatun" adlı oyunudur. Ancak yazar, İffet Halim Oruz'dan farklı olarak oyununu öyküsel değiştirimden faydalanarak değil, alt metninden karakter alma ve yeniden konumlandırma yoluyla oluşturmuştur. Alt metinde ismi "Burla" olan Alas Hatun, esir düşen, namusu tehlikede bir annedir. Oyunda ise Alas Hatun, evlatlarını kaybeden ve onları diyar diyar arayan, herkesin çektiklerinden haberdar olduğu acılı bir anne olarak okuyucuya tanıtılır. Alas Hatun, evlatlarını ararken geldiği Semerkant'ta tesadüf eseri oğlunun kral olduğunu ve evlendiğini haber alır. Bir

müddet oğlunun yanında yaşadktan sonra öğrendiği bir gerçek intiharına sebep olur. Çünkü oğlu, bilmeden kayıp olan öz kardeşiyle evlenmiştir. Bu sırrın yüküyle yaşayamayan Alas Hatun, hayatına son verir.

“ALAS HAT. : Gül yüzlü yavrularımı.

Aradım. Aradım.

Yürüdüm. Yürüdüm.

Belki on yıl,

Belki yirmi,

Belki otuz yıl.

Yürüdüm. Yürüdüm.

Aradım. Aradım.” (Neyzi, 1999:26)

Salur Kazan’ın evini alt metindeki gibi Şökli Melik’in değil de Çinlilerin yağmalaması, yazarın eserini oluştururken yaptığı bir başka değişikliktir. Yapılan bu değişikliğin nedeni, oyunun vakasının Türk tarihinin bir bölümüne yerleştirilmeye çalışılmasıdır.

“ALAS HAT. : Değişik putlara tapınan

Dertlerini yabancı dillerle anlatan

Uzun saçlı Çinliler,

Kara bir bulut gibi sardı

Han balık kentini.” (Neyzi, 1999:22-23)

Oyununda “kader” temasını işleyen yazara göre her şeyi “Tanrı yapar Tanrı bozar.” (Neyzi, 1999:72) Kadere karşı gelmenin de sonu çaresiz ölümdür.

“K.K.B : Alas Hatun, ey soylu kadın.

Nihayet demek sen de, kadere

meşdan okuyanların

Çaresiz yoluna saptın!

KORO : Bu vakitsiz ölüm, sonsuza dek,

Gömüyor senin gizini içime.” (Neyzi, 1999:62)

Rahmi Özen, manzum olarak yazdığı Bay Büre Oğlu Bamsı Beyrek Boyu’nu indirgeme ve genişletme yoluyla biçimsel olarak dönüştürmüş; ancak alt metnin anlamında tam manasıyla bir değişiklik gerçekleştirmemiştir. Yazar, öyküsünde alt metindeki sevdâ ve yiğitlik temalarını sürdürmüş; bunun yanı sıra alt metinde var olan din olgusunu bir adım öne çıkarmıştır. Dede Korkut öyküsünde, esir tutulduğu kaleden kaçarak yurduna dönen Beyrek, intikam için Tekür’ün kalesine sefer düzenler. Ana metinde de bu durum değişmez; ancak alt metinden farklı olarak Beyrek’e Allah yolundan sapmaması sıkı sıkıya telkin edilir. Beyrek ve yiğitleri, sefer öncesi hep birlikte namaz kılıp, dua ederler. Beyrek yolunda savaşmayı Allah yolunda savaşmayla eş tutan yiğitleri, sefer sonrası zafer şerefine bir de mescit yaparlar.

“Kazan Han ki, eyitti:

Bu cihad anısına

Mescid açalım burada.

Bin yetmiş bir yılında

Böyle girmiştik yurda.

Tanrı’nın adı için

Hutbe okutalım biz.

Tanrım, Oğuz yolunu

Daima ışıık yolu çiz.” (Özen, 2000:181)

Doğan Kaya'nın derlediği Beyböyreğ hikâyesinin Acıyurt varyantında, alt metindeki sevdâ teması sürdürölse de, indirgeme ve genişletme yoluyla oluşturulan metinde anlam bakımından bazı değışikliklerin olduğu görölmektedir. Beyrek'in Banı Çiçek'le aşkının konu edildiği alt metin olan Bay Büre Oğlu Bamsı Beyrek Boyu, iyi ve kötünün çatışmasının anlatıldığı bir ana metin haline getirilmiştir. Hikâyede Beyböyreğ'in esir düşmesinin ve yurdunu terk etmesinin nedeni üvey annesidir. Çünkü Beyböyreğ'e esas yiğitliğin Ahgavah kızını alt etmek olmadığını, eğer kendisini yiğit görüyorsa babasının kılıcını ve tespihini kralın elinden alması gerektiğini söyleyen analıdır. Bunun üzerine Beyböyreğ sefere çıkar ve esir düşer.

“O zaman gaden Beyböyreğ'nen kız, çıhip geldiler. Guzular, gurbannar kesildi. Millet yedi, işdi padişaa göz aydınlığı verif getdiler.

Gedennen soona ahşamınan anası Beyböyreğ:

-Gedif Ahgavah kızını getirmeyi meerifet mi sanırsan? Bir

gıralda babayıñ gılcınnan, tasbehi var. Onnarı geti de yiğit olduđuñu biliyim, dedi.

Helvet oğlan yiğit kişı. Bu laf içine büyüdü. Zabahnın çıhdı, özünüñ emsellerinnen otuz toğuz kişı topladı. Bir de özü gırh kişı..

Padişah bunu duyanda Beyböyreği çağırdı. Yannaca otutdu.

-Etme oğlum bunnan neçe vahıt keşdi... Herb etdiyh, bitdi. Unutulmuş bişe. Seni öldüreller, dedi.” (Kaya, 1974:12)

Hikâyede, Dede Korkut'un alt metinde üstlendiği görevler dervişe ve Benliboz'a yüklenmiştir. Beyböyreğ'e akıl veren, kötülüklerden zarar görmemesi için ona yol gösteren ve onun doğru yolu bulmasını sağlayan Beyböyreğ'in atı Benzliboz'dur. Derviş ise, tıpkı Dede Korkut gibi sözü herkes tarafından dinlenen ve kendisinden derman beklenen bilge kişidir. Padişaha çocuksuzluğun dermanını o verir. Ayrıca Beyböyreğ'e ad konulması için herkes toplanır; ancak Beyböyreğ'e adını herkesin beklediği derviş verir. Alt metinde ise ad koyan ve akıl danışılan kişi Dede Korkut Hikâyeleri'nin tamamında olduğu gibi Dede Korkut'tur.

“Oğlan o sıralarda meyhdeypden gelerdi. Tavlanıñ öyünden geçerkene Beñliboza uğradı. Bahdı ki atı gene alıyr. Ata:

-Niye ağlıyırsan, dedi.

-Niye ağlamım Beyböyreğh. Anan su gaynatdı. İçine ağı gatdı. Sen içinde çimende öleceyhsen.

Beyböyreğh:

-Men de çimmem, dedi.

Beñliboz da:

-Çimmemeyh olmaz. Sen indi gedersen. Anañ çimdirmeyh isderse, gaabil etmezsen. İçeri girip suyu tökersen, dedi.” (Kaya, 1974:5)

Hikâyenin anlatıcısı Abdullah Budak, alt metinden farklı olarak, edimsel bir dönüşümle eylemlerin gerçekleşmesini sağlayan nedenleri değiştirmiştir. Yapılan bu metinlerarasılık uygulaması, alt metnin anlamında meydana gelen bir değişikliği de beraberinde getirmiştir.

Duha Koca Oğlu Deli Dumrul Boyu'nun kahramanı Deli Dumrul, Azrail'e kafa tutmaktan çekinmeyen gözü kara bir yiğittir. Yaşar Miraç, yazdığı “Deli Dumrul” adlı şiirinde, Deli Dumrul'un bu özelliklerini Türk milletine mal etmiştir. Şair, Duha Koca Oğlu Deli Dumrul Boyu'nda Azrail ile Deli Dumrul arasında geçen ölüm kalım

savaşını Türk milletinin düşmanlarıyla mücadelesi haline getirmiş; Deli Dumrul'u Türk milletine, yaptığı köprüyü vatan toprağına, Azrail'i ise vatan toprağına göz koyan düşmanlara benzetmiştir. Şiirinde Türk tarihini Deli Dumrul ve yaptığı köprü üzerinden anlatan şaire göre Türk ulusunun, etrafını çevreleyen düşmanlarla tek başına mücadele etmesiyle Deli Dumrul'un Azrail'e kafa tutması arasında bir fark yoktur. Yaşar Miraç, yazdığı şiirde Deli Dumrul'u yeniden konumlandırmıştır. Bu yeniden konumlandırma sonucu, Duha Koca Oğlu Deli Dumrul Boyu'nda insanoğlu olarak sınırını bilmeyen ve Tanrı'ya karşı geldiği için cezalandırılan Deli Dumrul, Yaşar Miraç'ın şiirinde zorluklara rağmen vatani olarak gördüğü köprüsünü terk etmeyen vatanperver bir kahramana dönüşmüştür.

“Üç deniz ortası köprü

Yerli yerinde durmada

Biraz soluklanır gibi

Olmuş Deli Dumrul bu sıra

Yarım yamalak doğrulmuş

Ne oldu ne bitti demeden

Dört bir yanda sular durulmuş

Köprüye dikilmiş gözler yine

O ki doğuyu batıya

O ki kuzeyi güneye

O ki dünü bugüne bağlayayazmış

Böyle çok yönlü köprü

Hiç kemgözsüz kalmazmış.” (Miraç, 1999:18)

Senaryosunu Oğuz Yalçın ve Fatih Yıldız'ın yazdığı “Deli Dumrul Kurtlar Kuşlar Alemi” filminin kahramanı Durul, işlemediği bir cinayet sebebiyle hapse girer ve hayatı değişir. Üzerine kalan cinayet sebebiyle cezaevinde kendisine duyulan korku ve saygı onu gözü kara biri haline getirir. Durul’a Deli Dumrul lakabının verilmesi de bu karakter değişiminin bir sonucudur. Çünkü Duha Koca Oğlu Deli Dumrul Boyu’nda Deli Dumrul’un Azrail’e kafa tutması gibi Durul da ölüme kafa tutmaktadır. Hapisten çıkıp askere giden Durul, güneydoğuda yaptığı askerliği boyunca teröristlere karşı düzenlenen operasyonlarda canını hiçe sayarak tehlikeye atılmış ve komutanları onun bu davranışlarını Deli Dumrul’luk olarak nitelendirmişlerdir. Duha Koca, Oğlu Deli Dumrul Boyu’nun kahramanı olan Deli Dumrul’un yiğitlik, gözü karalık ve cesurluk gibi özellikleri filmin ana karakteri Durul’a yüklenmiş, kahramanın kişilik özellikleri Deli Dumrul’a benzetilmiştir. Yazarlar, Deli Dumrul’u alt metindeki olay örgüsünden alıp kendi metinlerine yerleştirirlerken Deli Dumrul’a geleneklere bağlılık ve milliyetçilik gibi özellikleri de eklemişlerdir. Deli Dumrul, alt metinde yaptıkları Tanrı’ya hoş gelmediği için cezalandırılan bir karakterken, “Deli Dumrul Kurtlar Kuşlar Alemi” filminde, halka zulmeden mafya babalarına karşı mücadele eden bir halk kahramanı haline getirilmiştir. Yazarların alt metinde yaptıkları bu anlamsal değişiklik değersel dönüşümle gerçekleşmiştir.

Ziya Gökalp’in “Altın Işık” isimli kitabında nazma çektiği bir diğer Dede Korkut Hikâyesi Basat’ın Tepegözü Öldürdüğü Boy’dur. Gökalp’in “Aslan Basat” adını verdiği şiiri, çocuklarda milli duygular uyandırmak ve onlara milli kimliğin niteliklerini aşılama amacıyla yazılan didaktik bir eserdir. Ziya Gökalp, alt metnin anlamını bu bağlamda değiştirerek oluşturduğu ana metne kendi anlamını yüklemeye çalışmıştır. Alt metin olan Basat’ın Tepegözü Öldürdüğü Boy’u Kayı Boyu’nun düşmandan kurtuluşunun anlatıldığı şiire dönüştüren Gökalp, Atatürk’ü Basat’a Tepegözü de Türk iline göz koyan düşmanlara benzetmiştir. Ziya Gökalp’e göre Türklüğü ve Türk ilini kurtaran Atatürk, tıpkı Oğuz’u Tepegöz’ün zulmünden kurtaran Basat gibi yiğit bir kahramandır. Yazarın gerçekleştirdiği anlamsal değişiklik benöyküsel dönüşümle sağlanmıştır.

“Bir Mustafa Kemal adlı kahraman...

Kurtarıp Türklüğü bu Tepegözden,

Kılacak vatani mutlu, huzurlu ve şen.

Türkün Basat gibi çoktur aslanı,

Mustafa Kemal'dir başkahramanı.” (Ziya Gökalp, 2005:132)

SONUÇ

Başka metinlerden parça, karakter ve söz alma; göstergeler aracılığıyla başka metinlere göndermelerde bulunma veya eski bir metni yeniden yazma yoluyla eserler arasında çeşitli bağların kurulduğu düşüncesi, metinlerarasılık kuramının çıkış noktasıdır. Tezde, Dede Korkut Hikâyeleri ile hikâyeler temel alınarak oluşturulan eserler, Gérard Genette'in metin dışı unsurlardan çok metin içinde gözlenebilen değişmeler üzerine kurulu Palempsest kuramı aracılığıyla değerlendirildiğinde, farklı metinlerarasılık uygulamalarının kullanıldığı ve Dede Korkut Hikâyeleri'nin Türk edebiyatının pek çok edebi türüne etki ettiği görülmüştür.

Ayrıca ele alınan eserler ile Dede Korkut Hikâyeleri arasındaki metinlerarası ilişkinin karakter alma, alıntı yapma ve öykünün yeniden yazılması yoluyla oluşturulduğu tespit edilmiştir. “Deli Dumrul Kurtlar Kuşlar Alemi” adlı film ve Ali Halim Neyzi'nin “Alas Hatun” adlı oyunu, alt metinden karakter alma ve yeniden konumlandırma yoluyla oluşturulmuş eserlerdir. Âşık Şevki Halıcı'nın anlattığı “Sevdakar Şah ile Gülenaz Sultan”, “Diligam Yahya Bey” ve “Kerem ile Aslı” hikâyeleri, İsmail Erdener'in anlattığı “Sevdakar Şah ile Gülenaz Sultan” hikâyesi, Çıldırılı Âşık Şenlik'in anlattığı “Latif Şah” hikâyesi, Laçın Aladağlı'nın anlattığı “Kirmanşah” hikâyesi ve Meddah Behçet Mahir'in anlattığı “Yusuf ile Züleyha” hikâyesi ile Dede Korkut Hikâyeleri arasındaki metinlerarası ilişki alıntı yoluyla sağlanmıştır. Dede Korkut Hikâyeleri'nin yeniden yazılması yoluyla oluşturulan ana metinlerse Hasan Erkek'in “Boğaç Han Destanı” adlı oyunu, Güngör Dilmen'in “Deli Dumrul” adlı oyunu, Füzûzan Toprak'ın “Boğaç Han” adlı oyunu, Abay Dağlı'nın “Dede Korkut” adlı oyunu, Suat Taşer'in “Ölüm ve Aşk- Deli Dumrul-” adlı oyunu, Turgay Nar'ın “Boğaç Han” adlı oyunu, Şükrü Dölen'in “Tarih Bizim” adlı oyunu, Rahmi Özen'in “Boğaç Han” adlı oyunu, İffet Halim Oruz'un “Burla” adlı oyunu, Suat Taşer'in “Aşk ve Barış” adlı oyunu, Rahmi Özen'in “Bamsı Beyrek ile Banı Çiçek” adlı öyküsü, Muharrem Kılıç'ın “Deli Dumrul Boğaziçi Köprüsünde” adlı öyküsü, Murathan Mungan'ın “Dumrul ile Azrail” adlı öyküsü, Yaşar Miraç'ın “Deli Dumrul” adlı şiiri, Ziya Gökalp'ın “Aslan Basat” ve “Deli Dumrul” adlı şiirleridir.

Dede Korkut Hikâyeleri'nden karakter alma yoluyla oluşturulmuş olan “Deli Dumrul Kurtlar Kuşlar Aleminde” filmi ve Ali Halim Neyzi'nin “Alas Hatun” adlı oyunu dışında kalan diğer yazılı metinlerin yazarları, alt metnin olay örgüsünü yeniden kurgulayarak metnin vakasını kendi cümleleriyle kaleme almışlardır. Yazarların yaptığı bu uygulama, alt metinden taşınan sözlerin uyarlamadan ziyade kısaca metnin başka bir metin içerisindeki somut varlığı olarak tanımlanan alıntı (iktibas) şeklinde değerlendirilmesine neden olmuştur. Yapılan alıntıların italik yazılarla veya ayraçlarla belirginleştirilmemesine rağmen intihal olarak değerlendirilmemesinin sebebi, Dede Korkut Hikâyeleri'nin Türk milletinin ortak malı sayılması ve yazarların eserlerinde yaptıkları açıklamalardır.

Sözlü metinlerin, başka metinleri etkilemeye ve onlardan etkilenmeye açık bir doğasının olması, alıntının sözlü eserler arasında sık kullanılan bir metinlerarasılık yöntemi haline gelmesine neden olmuştur. Tezde değerlendirmeye alınan Âşık Şevki Halıcı'nın anlattığı “Sevdakar Şah ile Gülenaz Sultan” “Diligam Yahya Bey” ve “Kerem ile Aslı” hikâyeleri, İsmail Erdener'in anlattığı “Sevdakar Şah ile Gülenaz Sultan” hikâyesi, Çıldırılı Âşık Şenlik'in anlattığı “Latif Şah” hikâyesi, Laçın Aladağlı'nın anlattığı “Kirmanşah” hikâyesi ve Meddah Behçet Mahir'in anlattığı “Yusuf ile Züleyha” hikâyesi ile Dede Korkut Hikâyeleri arasındaki metinlerarası bağın, alt metnin öyküsünün değiştirilmesiyle değil, alıntı yapma yoluyla sağlandığı tespit edilmiştir. Bahsi geçen bu sözlü metinlerde alıntının gerçekleşmesini sağlayan unsur elbette bağlamdır. Dede Korkut Hikâyeleri'ndeki sözlerin, aynı hikâyenin bir anlatmasında geçerken diğerinde geçmemesi yine bağlamla açıklanabilir. Dede Korkut Hikâyelerinde geçen “Kül tepeçük olmaz, güyegü oğul olmaz” atasözü, Âşık Şevki Halıcı'nın anlattığı “Diligam Yahya Bey” hikâyesinde geçerken aynı hikâyenin İzmir Yapraklı'da derlenen Âşık Ali Rıza Ezgi anlatmasında geçmemesi bağlamın sözlü ürünlere tesirini açık bir biçimde göstermektedir.

Manzum ve mensur olarak yaratılan Dede Korkut Hikâyeleri'nden Baybüre Oğlu Bamsı Beyrek Boyu Rahmi Özen tarafından, Duha Koca Oğlu Deli Dumrul Boyu Ziya Gökalp ve Yaşar Miraç tarafından, Basat'ın Tepegöz'ü Öldürdüğü Boy ise Ziya Gökalp tarafından nazma çekilmiştir. Ayrıca Duha Koca Oğlu Deli Dumrul Boyu, hem Muharrem Kılıç hem de Murathan Mungan tarafından öykü türünde nesre aktarılmıştır. Yazarların metin üzerinde gerçekleştirdikleri bu metinlerarası

uygulamalar, alt metnin anlamında ve olay örgüsünde gerçekleşen bir değişikliği de beraberinde getirmiştir.

Bir düşünceyi, olayı veya durumu doğrudan dile getirmeden okuyucuya hatırlatmak olan telmih, tezde ana metin olarak ele alınan yazılı metinlerde aranırken yeniden yazma yoluyla oluşturulan eserler üzerinde durulmuştur. Bu sınırlandırmanın amacı, alt metinlerin ana metin haline getirilmesi esnasında meydana gelen değişiklikleri tespit edebilmektir. Bu nedenle Dede Korkut Hikâyeleri'nden karakter alma ve yeniden konumlandırma yoluyla oluşturulan eserler inceleme dışı bırakılmıştır. Yazılı eserler bu bağlamda değerlendirildiğinde, yazarların alt metindeki telmihleri tekrarladıkları, bunun yanı sıra metne yüklemek istedikleri anlama göre Dede Korkut Hikâyeleri dışında başka metinlere de telmih yoluyla göndermede bulundukları belirlenmiştir. Yazılı eserler içerisinde yalnızca Murathan Mungan'ın "Dumrul ile Azrail" adlı öyküsünde Dede Korkut Hikâyeleri'ne telmih yapılmıştır. Sözlü metinlerde ise Dede Korkut Hikâyeleri'nde olduğu gibi peygamberlere ve din büyüklerine hatırlatmalar yapıldığı görülmüştür.

Bir metnin ifade ediliş şekli olan biçem, alt metni daha anlaşılır kılmak veya ona yeni bir anlam katmak amacıyla değiştirilebilir. Genette, metindeki biçem değişikliğinin incelenmesiyle ilgili metinlerarasılık yöntemlerini, metnin olay örgüsündeki farklılaşmaya dikkat çekerek açıklamıştır. Gérard Genette'in biçem değişikliğinin tespiti için önerdiği iki yöntem, indirgeme ve genişletmedir. Dede Korkut Hikâyeleri ile metinlerarası bağı incelenecek eserler indirgeme ve genişletme bağlamında değerlendirilirken, telmihte olduğu gibi hikâyelerden karakter alma yoluyla oluşturulan eserler inceleme dışı bırakılmıştır. Rahmi Özen'in "Bamsı Beyrek İle Banu Çiçek" adlı manzum eseri dışında bütün yazılı eserlerin olay örgüsünde indirgeme yapılmıştır. İndirgeme yapılan bu eserlerin karakter ekleme ve detaylandırma yoluyla genişletildiği de belirlenmiştir. Sözlü metinlerde ise, "Beyböyük" hikâyesinin Abdullah Budak anlatmasında indirgemenin ve genişletmenin, Nezahat Ayaz'ın derlediği Tuncer Gülensoy'un da "Deli Dumrul Destanı'nın Rumeli Varyantı" olarak adlandırdığı metinde de indirgemenin yapıldığı tespit edilmiştir. Elbette sözlü ve yazılı metinlerde gerçekleşen bu uygulamaların gerekçesi farklıdır. Yazılı metinlerde biçem değişikliğinin sebebi, yazarların yaptığı

bilinçli değişikliklerken, sözlü metinlerde biçem değişikliğine neden olan unsur bağlamdır.

Anlamsal dönüşümün temel yöntemlerinden olan değersel dönüşüm, alt metindeki bir kahramanın, olayın veya eylemin temsil ettiği değerlerin değiştirilerek yerlerine yazar tarafından başkalarının konulmasıdır. Dede Korkut Hikâyeleri'nin esas alınmasıyla oluşturulan yazılı eserlerde, alt metindeki karakterlerin yeniden konumlandırıldığı ve metnin ana düşüncesine göre yeni değerlerle donatıldıkları görülmüştür. Murathan Mungan dışındaki bütün yazarlar, oluşturdukları metinlerde eylemlerin gerçekleşmesini sağlayan yolları alt metindeki gibi bırakarak değiştirmemişler; ancak eserde vermek istedikleri mesaja göre metinleri anlam bakımından dönüştürmüşlerdir. Yazarların alt metne kendi anlamlarını verme gayretleri benöyküsel bir metinlerarasılık uygulamasıdır. Sözlü metinlerde ise, Abdullah Budak'ın anlattığı "Beyböyre" hikâyesinde hem edimsel dönüşüm hem de öyküsel dönüşüm tespit edilen anametinsellik yöntemleridir. Ayrıca Gérard Genette'in belirttiği diğer anametinsellik yöntemleri olan parodinin ve alaycı dönüştürümün, Dede Korkut Hikâyeleri'nin tezde incelenen yazılı ve sözlü ana metinlere dönüştürülmesinde kullanılmadıkları belirlenmiştir.

Gérard Genette'in Palempsest kuramı içerisinde önerdiği ötemetinsellik türlerini kesin çizgilerle birbirlerinden ayırmak olanaksızdır. Bir metin başka bir metne dönüştürüldüğünde anametinsellik dışında diğer ötemetinsel türler de gözlenebilir. Dede Korkut Hikâyeleri ile incelenen yazılı ve sözlü eserler arasında metinlerarası ilişki büyük oranda anametinsellik ile sağlanmıştır. Gerçekleşen anametinsel dönüşümün türü ise yalın dönüşüm olarak belirlenmiştir. Metinler arasındaki arametinsellik telmih ve alıntı yoluyla, yanmetinsellik ise Dede Korkut kitabındaki hikâye ve kahraman isimlerinin eserlerde kullanılmasıyla gerçekleştirilmiştir.

KAYNAKLAR

- AKTULUM, Kubilay; **Metinlerarası İlişkiler**, Ankara, Öteki Matbaası, 1999.
- ALLEN, Graham; **Intertextuality**, London, Routledge, 2000.
- ALPTEKİN, Ali Berat; **Doğu Anadolu Bölgesinde Anlatılan Halk Hikâyelerinde Dede Korkut Hikâyelerinin Etkileri**, Ankara, Türk Dili Dergisi, C: XCVI, S: 683, Kasım 2008, s. 413-422.
- ALPTEKİN, Ali Berat; **Kirmanşah Hikâyesi**, Ankara, Akçağ Yayınları, 1999.
- ALPASLAN GÖKALP, Gonca; **Metinlerarası İlişkiler Bağlamında Cumhuriyet Dönemi Türk Şiirine Genel Bir Bakış**, 1. Türkiyat Araştırmaları Sempozyum Bildirileri Kitabı, Ankara, Hacettepe Üniversitesi Türkiyat Araştırma Enstitüsü Yayınları, 2005, ss 127-153.
- ALPASLAN GÖKALP, Gonca; **Tanzimat Edebiyatında Gelenekten Gelen Unsurlar (Sözlü Kültür Etkileri Doğrultusunda XIX. Yüzyıl Yazılı Anlatılarında Yapı: Konu, Kurgu, Öykü, Kişi)**, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Ankara, Hacettepe Üniversitesi, 1999.
- ASLAN, Ensar; **Çıldırılı Âşık Şenlik –Hayatı, Şiirleri, Karşılaşmaları, Hikâyeleri-**, Ankara, Maya Akademi, 2007.
- BAHKTİN, Mihail Mihailoviç; **Dostoyevski Poetikasının Sorunları**, Çev. Cem Soydemir, İstanbul, Metis Yayınları, 2004.
- BARTHES, Roland; **Göstergebilimsel Serüven**, Çev. Mehmet Rifat-Sema Rifat, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2009.
- BRANDIST, Craig; **Bahtin ve Çevresi- Felsefe, Kültür ve Politika**, Çev. Cem Soydemir, Ankara, Doğu Batı Yayınları, 2011.

- ÇELİK ÖZTÜRK, Sakine; **Murathan Mungan'ın "Dumrul ile Azrail" Öyküsünü Postmodernist Açıdan Okuma**, Ankara, Sosyal Bilimler Dergisi, 2004, ss1-8
- DAĞLI, Abay; **Dede Korkut**, (yayınevi yok), İstanbul-1977
- DİLMEN, Güngör; **Deli Dumrul**, İstanbul, Mitos Boyut Yayınları, 1998.
- DÖLEN, Şükrü; **Tarih Bizim**, Çankırı, Vilayet Matbaası, 1943.
- DUNDES, Alan; **Doku, Metin ve Konteks. (Texture, Text and Context.)**, Çev. Metin Ekici, Ankara, Milli Folklor Dergisi , Sayı 38, 1998. ss. 106-119.
- EKİCİ, Metin; **Dede Korkut Tesiri İle Teşekkül eden Halk Hikâyeleri**, Ankara, Atatürk Kültür Merkezi Yayınları, 1995.
- ERGİN, Muharrem; **Dede Korkut Kitabı**, İstanbul, MEB Basımevi, 1971.
- ERGİN, Muharrem; **Orhun Abideleri**, İstanbul, Boğaziçi Yayınları, 2000.
- ERKEK, Hasan; **Boğaç Han**, İstanbul, Mitos Boyut Yayınları, 2008.
- GENETTE, Gérard; **Palimpsests: Literature In The Second Degree**, Çev. Channa NEWMAN, Claude DOUBINSKY, Universty of Nebraska Press. 1977.
- GÖKYAY, Orhan Şaik; **Dede Korkut Hikâyeleri**, İstanbul, Kabalcı Yayınevi, 2006.
- **Güncel Türkçe Sözlük ve Yazım Kılavuzu**, Ankara, Türk Dil Kurumu Yayınları, 2009.

- GÜLENSOY, Tuncer; **Dede Korkut Hikâyelerinin Anadolu ve Rumeli'deki izleri "Kam Püre Oğlu Bamsı Beyrek Destanı"nın Bünyan; Deli Dumrul Destanı'nın Rumeli varyantı**, VI. Milletlerarası Türkoloji Kongresi Bildirisi, (Yayınevi yok),1994.
- HALİM ORUZ, İffet; **Burla**, İstanbul, Devlet Matbaası, 1933.
- KAYA, Doğan; **Âşık Şenlik'in Sevdakâr ile Gülenaz Hanım Hikâyesi**, İstanbul, Vilayet Matbaası, 2009.
- KAYA, Doğan; **Beyböyreğ Hikâyesinin Acıyurt Köyü Varyantı**, (1974)
http://turkoloji.cu.edu.tr/HALKBILIM/dogan_kaya_beyboyrekin_aciyurt_varyant.pdf
- KARABAŞ, Seyfi; **Bütüncül Türk Budunbilimine Doğru**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 1999.
- KILIÇ, Muharrem; **Deli Dumrul Boğaziçi Köprüsü'nde**, İstanbul, Prizma Press.,1999.
- KRİSTEVA, Julia; **Revolution in Poetic Language**, Çev:Margaret Waller, Columbia University Press.,1984.
- MİRAC, Yaşar; **Deli Dumrul-Sarı Yıldız**, İstanbul, Bulut Yayınları, 1999.
- MORAN, Berna; **Edebiyat Kuramları ve Eleştiri**, İstanbul, İletişim Yayınlar, 1999.
- MÜNGAN, Murathan; **Dumrul ile Azrail, Yedi Kapılı Kırk Oda**, İstanbul, Metis Yayınları, 2007.

- NAR, Turgay; **Tepegöz** , İstanbul, Gerçek Sanat Yayınları, 1994.
- NEYZİ, Ali Halim; **Alas Hatun**, İstanbul, Mitos Boyut Yayınları, 1999.
- OFLAZOĞLU, Turan; **Korkut Ata**, Ankara, Türk Dil Kurumu Yayınları, 1998.
- OKTAY, Ahmet; **Toplumcu Gerçekçiliğin Kaynakları**, İstanbul, İthaki Yayınları, 2008.
- ONG, Walter; **Sözlü ve Yazılı Kültür -Sözün Teknolojileşmesi**, İstanbul, Metis Yayınları, 2003.
- ÖGEYİK COŞKUN, Muhlise; **Metinlerarasılık ve Yazın Eğitimi**, Ankara, Anı Yayıncılık, 2008.
- ÖZARSLAN, Metin; **Ferhat ile Şirin-Mukayeseli Bir Araştırma-**, İstanbul, Doğu Kütüphanesi, 2006.
- ÖZAY, Yeliz; **Metinlerarası İlişkilerde Türk Halk Hikâyeleri**, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara, Gazi Üniversitesi, 2007.
- ÖZEN, Rahmi; **Boğaç Han Destanı**, Ankara, Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, 1997.
- ÖZEN, Rahmi; **Bamsı Beyrek ile Banı Çiçek**, Ankara, Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, 2000.
- RIZVANOĞLU, Eren; **Söyleşimcilik, Metinlerarasılık:Bakhtın, Kristeva, Barthes**, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara, Hacettepe Üniversitesi, 2007.

- RİFAT, Mehmet; **Yaklaşımlarıyla Eleştiri Kuramcıları**, İstanbul, Sel yayıncılık, 2008a
- RİFAT, Mehmet; **Göstergebilimin ABC'si**, İstanbul, Say Yayıncılık, 1992.
- RİFAT, Mehmet; **XX. Yüzyılda Dilbilim ve Göstergebilim Kuramları 1**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2008b
- RİFAT Mehmet, RİFAT Sema, KOŞ Ayşenaz, TEKGÜL Duygu, **Göstergebilim, Dilbilim ve Çeviribilim Terimleri Sözlüğü**, İstanbul, Sel Yayıncılık, 2010.
- RİFFATERRE, Michael, **Semiotics Of Poetry**,
http://books.google.com/books?id=V5sOAAAAQAAJ&printsec=frontcover&hl=tr&source=gs_ge_summary_r&cad=#v=onepage&q&f=false
- SAKAOĞLU Saim, ALPTEKİN Ali Berat, SAKAOĞLU Yurdanur, ŞİMŞEK Esmâ; **Meddah Behçet Mahir'in Bütün Hikâyeleri**, Ankara, Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları, 1999.
- SALTİK ÖZKAN Tuba; **Beyböyre Anlatılarının Kahramanın Yolculuğu Açısından İncelenmesi**, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara, Gazi Üniversitesi, 2006.
- **Sanat ve Edebiyat Terimleri Sözlüğü**; Ankara, Türk Dil Kurumu Yayınları, 1948.
- TAŞER, Suat; **Aşk ve Barış**, İstanbul, Varlık Yayınları, 1961.
- TAŞER, Suat; **Ölüm ve Aşk -Deli Dumrul-**, Ankara, Dost Yayınları, 1962.

- TOPRAK, Füruzan; **Boğaç Han**, İstanbul, Yedi Tepe Yayınları, 1973.
- TÜRKMEN Fikret, CEMİLOĞLU Mustafa; **Âşık Şevki Halıcı'dan Derlenen Halk Hikâyeleri**, Ankara, Türk Dil Kurumu Yayınları, 2009.
-  NAL, Emre; **“Metinlerarasılık ve Metinlerarası Okuma”**, VI. Ulusal Sınıf  ğretmenliğı Eğıtimi Sempozyumu Poster Bildirisi, http://www.universite-toplum.org/pdf/pdf_UT_323.pdf, Nisan-2007.
- YALÇIN, Oğuz; **Deli Dumrul Kurtlar Kuşlar Aleminde**, Sen. Oğuz Yalçın, Fatih Yıldız, Oyun. Atıf Emir Benderlioğlu, Mustafa  st ndağ vd., DVD, Doğan Home Video, 2009.
- Ziya Gökalp; **Altın Işık**, İstanbul, Parıltı Yayıncılık, 2005.
- ZÜLFİKAR, Hamza; **Terim Sorunları ve Terim Yapma Yolları**, Ankara, Türk Dil Kurumu Yayınları, 1991.

ÖZET

Bir metnin anlamının ve biçiminin başka bir metin içerisinde sürerliliğinin farklı boyutlarını inceleyen metinlerarasılık kuramına göre, yeni bir metin oluşturulurken ilk metin ne derece değiştirilirse değiştirilsin, ikinci metnin derinine inildiğinde yine ilk metinle karşılaşılacaktır. Gérard Genette, bir metnin başka bir metne biçimsel ve anlamsal dönüşümünü “ötemetinsellik” kavramı altında ele almış ve kavramı arametinsellik (metinlerarasılık, intertextualité), yanmetinsellik (paretextualité), anametinsellik (hypertextualité), üstmetinsellik (metatextualité) ve önmetinsellik (architextualité)” şeklinde beş bölüme ayırmıştır. Bu çalışmada, seçilen yazılı ve sözlü ana metinler, Gérard Genette’in metinlerarası ilişkileri açıklamak için önerdiği Palempsest kuramı aracılığıyla ele alınarak, Dede Korkut Hikâyeleri’nin yeni ana metinlere biçimsel ve anlamsal dönüşümü tartışmaya açılacaktır.

Anahtar kelimeler:

- 1.Palempsest
- 2.Ötemetinsellik
3. Alt metin
- 4.Ana metin

ABSTRACT

According to Intertextuality theory which investigates the different dimensions of permanence of the meaning and the style of a text in another text, when composing a new text however much the first text changes we will face with the first text if we deeply analyze the second text. Gérard Genette has investigated the stylistic and semantic transformation of a text to another text under the concept of "beyond-textuality" and divided this concept into five sections as; "Intertextuality, paratextuality, hypertextuality, metatextuality and architextuality ". In this study, chosen writing and oral hypertexts will be discussed in Palempsest theory which has been suggested by Gérard Genette to explain intertextual relations. Also stylistic and semantic transformation of Dede Korkut Stories into a new hypertext will be investigated.

Key Words:

- 1.Palempsest
- 2.Beyond-textuality
- 3.Hypotext
- 4.Hypertext

