

DEDE KORKUT ANLATMALARINDA METİNLERARASI SÖYLEM

Intertextual Discourse among the Narratives in the Book of Dede Korkut

Seda UYANIK*

“Bir anlatıyı daha iyi aydınlatan onun iç anlatısıdır”.
(André Gide)

ÖZ

Hikâye anlatıcıları, anlatıyı kendi belleklerinde saklı tutmak ve her yeni icrayı doğaçlama söyleyebilmek için söz gruplarından veya sabit ölçütlü yapıdan yararlanırlar. Bu aşamada bireysel yaratıcılara dönüşen halk şairlerinin kalıplara başvurdukları görülür. Dolayısıyla anlatılar etrafında varyantlaşma kaçınılmaz hâle gelmektedir. Bu bağlamda verilebilecek örneklerden biri sözlü kültür çağına ait olan Dede Korkut anlatımlarıdır. Söz konusu anlatımların günümüze ulaşan varyantlarına bakıldığında benzer kalıpların kullanıldığı görülür –ki bu durum aynı zamanda bir yeniden üretimin ve metnin kapalı, değişmez, benzersiz olmadığının en açık göstergelerinden olan metinlerarasılığa işaret etmektedir. Çalışmamızda sözlü edebiyat ürünlerine, onların bir çıkış noktası, bir ilk metni, üretildiği bir coğrafya olduğu varsayımı ile yaklaşmanın sakıncalarından yola çıkılarak Dede Korkut anlatımlarındaki metinlerarası ilişkiler ele alınmaktadır. Bu bağlamda sözel belleğe ait olan bir “metin” ile bu metnin bir televizyon dizisinin kurgusuna kaynaklık edip yeniden üretilerek dönüştürülmesi ve bu dönüşümün gösterdiği işlev metinlerarasılık düzleminde incelenmektedir.

Anahtar Sözcükler

Dede Korkut Anlatımları, Metinlerarasılık, Varyantlaşma, Kalıp İfade.

ABSTRACT

The story-tellers have benefited from word groups or fixed metered structures in order to keep the narration in their minds and to carry out every new performance extemporarily. At this level the minstrels who turn out to be individual creators have been observed to facilitate from patterns and therefore it leads variants to occur inevitably in the narratives. The narratives in The Book of Dede Korkut of oral culture are one of such instances in this context. When the variants of oral culture narratives reaching nowadays are examined, the usage of similar common narrations can be monitored and that situation implies on intertextuality which is the most explicit sign of the fact that text is not close and invariant and incomparable and besides free for rebuilding as well. Intertextual relations among the narratives in The Book of Dede Korkut are discussed in this study considering that it is not correct to approach oral literature works with the estimation that they have a starting point, a primary text and belonging to a piece of land. In this sense, a “text” belongs to oral literature and its becoming a source for a serial fiction and its rebuilding and transformation and the function displayed due to the transformation are analyzed on the basis of intertextuality.

Key Words

The Narratives in the Book of Dede Korkut, Intertextuality, Variants, Pattern.

Roland Barthes, metnin bir “kendilik” olduğu düşüncesini eleştirdiği “S/Z”de metni bir “gösterenler galaksisi” (127) olarak tanımlar. Barthes metnin başlangıcının olmadığını ve geriye çevrilebileceğini söyler. Çünkü metinde pek çok bağlantı ağı vardır ve bir metni yorumlamak ona bir anlam vermek değildir; tam tersine, hangi çoğuldan oldu-

ğunu kestirmektir (127). Yani Barthes’a göre metin, kapalı bir bütün değildir. Kendinden önce gelen diğer metinlerden izler taşır ve bu nedenle de parçalı yapıyla öne çıkar. Barthes’ın “Metin (Kuramı)” başlıklı yazısı da, bu bahsedilen parçalılığın anlamlandırılması bağlamında önem taşır. Yazara göre “Her metin bir metinlerarasıdır; onda farklı düzeylerde

* Bilkent Üniversitesi Türk Edebiyatı Bölümü Doktora Öğrencisi, sedak@bilkent.edu.tr

az çok tanınabilecek biçimler altında öteki metinler yer alır: Daha önce edinilen ekinden gelen metinler ile etrafımızdaki ekinden gelen metinler. Her metin eski alıntılarını yeni bir örgüsüdür” (Aktaran Aktulum 25-26). Burada Barthes’ın metni diğer metinler içinden tanımladığı ve metnin üretim sürecinde öteki metinlerle etkileşimi doğrultusunda metinlerarasılık kavramına dikkat çektiği görülmektedir –ki bu kavram üzerine yapılan kuramsal tartışmaların yoğunluklu olarak bu parçalılık, çoğulluk üzerinde durdukları söylenebilir. Yöntemlerindeki farklılıklara rağmen bir metnin önceki metinlerden aldığı parçaların yeni bir dağılım işleminden geçirilip dönüştürülmesiyle üretildiğini söyleyerek metnin heterojen yönüne işaret eden Julia Kristeva (Işık 85), bir metnin içinde başka metinleri barındırması, başka metinlerden açık ya da örtük alıntılar, göndermeler taşımasını temel alan diyalojizm kavramını geliştiren Mihail Bakhtin (Rifat 33), eski bir yapının yeni bir yapıya yeni bir işlevle katılması ilkesine dayanan palempst kavramıyla Gerard Genette (Aktulum 38) bu bağlamda örnek verilebilir. Söz konusu yazarlar dolayımında konuya baktığında metinlerarasılıkta bir metnin başka bir metnin ya da metinlerin uzamına gönderildiği ve kurulan bu ilişkiler sonucu metnin bir yeniden yazmaya tabi tutulduğu noktasında uzlaşıldığı görülmektedir. Yani metinlerarasılık kapsamında dışsal olan içselleştirilmektedir. Dolayısıyla metin kavramının “açık” oluşu, çok katmanlı yapısı, metinlere yaklaşımın da çok boyutlu olmasını gerektirirken alt metinlerden bağımsız bir ana metnin olduğunun söylenmesini de zorlaştırmaktadır. Nitekim metinlerarasılığın özünde varolan yeniden üretim de metnin kapalı, değişmez ve benzersiz

olmadığının en açık göstergelerindedir. Bu anlayışla sözlü edebiyat ürünlerine yaklaşıldığında metinlerarasılığın izlerine rastlamak mümkündür. Sözel şairin kalıpları kullanarak bir yeniden üretime gittiği düşüncesi bu noktada önem kazanır. Kubilay Aktulum, *Metinlerarası İlişkiler*’de yer alan “Basmakalıp Söz (le cliché - le stereotype)” başlıklı bölümde basmakalıp ifadelerin metinlerarası devinime geçirdiğini ve sözcük ya da izlek olarak tanımlanan, herkesin ortak kullanım alanına giren bu ifadelerin özgün olma yolundaki metinlerde bile karşımıza çıktığını belirtir (73). Böylece Aktulum, basmakalıp ifadelerin kullanılması ile oluşan anonimliğin, kolektif söylemin metinlerarasılığın yeniden üretme eğilimiyle paralellik ilişkisi içerisinde olduğuna dikkat çekmektedir. Bu doğrultuda Richard Dorson’un *Günümüz Folklor Kuramları*’nda “Sözel şair ezberlemez, belli kodları, kalıpları alır” düşüncesini temel alan sözlü formül kuramına göre sözlü aktarımların zorlukları yüzünden ozanların anlatıyı kendi belleklerinde saklı tutmak ve her yeni icrayı doğaçlama söyleyebilmek için söz gruplarından veya sabit ölçülü yapıdan yararlanmaları anlamlıdır (61). Çünkü bireysel yaratıcılara dönüşen halk şairlerinin kalıpları aktardıkları görülür. Dolayısıyla kalıp ifadelerle başvurma ile devam eden üretim sürecinde varyantlaşma kaçınılmaz hâle gelmektedir. Bu bağlamda verilebilecek örneklerden biri de Dede Korkut anlatımlarıdır.

Çalışmamızda sözlü edebiyat ürünlerine, onların bir çıkış noktası, bir ilk metni olduğu varsayımı ile yaklaşımın sakıncalarından yola çıkılarak Dede Korkut anlatımlarındaki metinlerarasılığın işlevleri ele alınacaktır. Ayrıca sözel belleğe ait olan bir “metin” ile bu metnin bir

yeniden üretim sonucu dönüştürülerek anlatı içinde anlatı hâline getirilen ve bir televizyon dizisinin kurgusuna kaynaklık eden ikincil bir metin arasındaki alışveriş incelenecektir. Medyanın sözlü kültür ürünlerini kullanma amaçları dâhilinde ulusalcılıktan popüler kültüre hitap etme yolunda değişen anlayışları, TRT 1’de gösterilen *Dede Korkut Hikâyeleri* dizisi odak alınarak yorumlanacak; *Dede Korkut Oğuznameleri*’nde ¹ yer alan “Duha Koca Oğlu Deli Domrul” hikâyesi ile *Dede Korkut Hikâyeleri* (2007) adlı televizyon dizisinin Deli Dumrul hikâyesinin işlendiği bölümü arasında kurulan metinlerarası ilişkilerin nedenleri değerlendirilecektir.

Varyantlaşma ve Metinlerarası Düzlem

Dede Korkut anlatmalarının sözlü geleneğe ait ürünler olduğu göz önüne alındığında hikâyelerin varyantlaşarak pek çok değişime uğradığı düşünülebilir. Dede Korkut araştırmalarında geniş bir coğrafyada farklı ortaklıklardan yola çıkılarak, anlatıların olduğu yer ve zamanla ilgili tahminlerde bulunmaktadır. Örneğin Michael Meeker, “The Dede Korkut Ethic” adlı makalesinde kuzeydoğu Anadolu ve kuzey Azerbeycan’da anlatılan hikâyelerin Türkmen halklar arasında dolaşımında olabileceğini söyler. Yazar, yer adlarından anlatılan olayların Doğu Anadolu, Gürcistan ve Azerbaycan’da geçtiği, hisaralarda yaşayan, yenilgiye uğratılan kâfirlerin Gürcüler ve Trabzon Rumları olduğunu dile getirerek Dede Korkut’ta Akkoyunluların 14. yüzyılda Gürcü, Abaza ve Trabzon Rumları ile giriştikleri mücadelelere yapılan göndermelerin olduğunu ifade eder (395). Benzer bir tespiti Anthony Bryer, “Greeks and Turkmens:

The Pontic Exception” başlıklı yazısında dile getirmektedir. Pontus Rumlarının Trabzon’da kendi kültürel kimliklerini korurken saklandıkları dağlık ve ormanlık alana işaret eden Bryer’a göre bu dağlık arazi ile Kan Turalı hikâyesindeki coğrafya arasında paralellik vardır. Bu savımı da Kan Turalı’nın babası, oğlunun yayladan aşağı inerek silahlı adamların aralarında gizlendiği ağaçlarla dolu karanlık Pontus vadilerine gitmesine karşı çıktığı sahneye dayanarak temellendirir (119-20). Ancak Bryer’ın bu yaklaşımı tartışmaya açıktır. Çünkü Kan Turalı’nın tehlikeli bir yere gidişi ve bu yerin de zorluklarla, engebelerle, dağlık arazilerle çevrilmiş olması bir hikâye motifi olabilir. Yani anlatı kişilerinin yaşadıkları yere işaret etmeyebilir. Meeker ve Bryer’ın anlatıdan anlatımın üretildiği coğrafyaya ulaşmaya yönelik yaklaşımları, sözlü geleneğin ürünü olan bir anlatımın çeşitli yer ve zamanda çeşitli dönüşümlere uğratılmış, anlatıların içinde yeniden üretilen toplum kültürünün anlayışlarıyla şekillenmiş ve değiştirilmiş olabileceğini dışlamaktadır. Örneğin Tepegöz hikâyesi dolayımında yapılan tartışma Dede Korkut’a tarihsel bir bakış açısıyla yaklaşmanın zorluklarını ortaya koymaktadır. Dede Korkut anlatmalarındaki Tepegöz hikâyesi ile Homeros’un *Odysseia*’sının dokuzuncu kitabındaki Polifemos arasında benzerlikler vardır. C. S. Mundy, *Dede Korkut Kitabı*’nda bulunan Tepegöz hikâyesinin Homeros destanında bulunan Polifemos’un basit bir uyarlaması olduğunu ileri sürmüştür (aktaran Meeker 396). Ancak bu benzerlik Tepegöz’ün Polifemos hikâyesinin bir varyantı olduğu düşüncesini doğursa bile Tepegöz, efsaneleştirilmiş Oğuz kavminin bir yaratmasıdır. Dolayısıyla birincil sözlü kültürde kahıpların, tiple-

rin destan anlatıcıları tarafından farklı sahalara taşınabileceği düşünüldüğünde Polifemus'un Tepegöz tipine dönüştürülmesinden çok, tek gözlü canavar motifıyla Tepegöz hikâyesinin yeniden yaratıldığını söyleyebilmek mümkündür. Ayrıca Semih Tezcan'ın "Oğuznameler" adlı yazısında belirttiği üzere 13. yüzyıl sonlarında Memluk yazarı İbnu'd Davadari'nin "Oğuzname"sinde Tepegöz hikâyesinin değişik bir versiyonu da bulunmaktadır (608). Dolayısıyla bu anlatıların hangisinin önce yaratıldığına ya da hangisinin diğerinden uyarlandığına ilişkin değerlendirmelerin kesinlik taşıdığını söylemek güçtür.

Buradan yola çıkıldığında sözlü geleneğin kalıpları aktarmasıyla oluşan anlatının toplumun ihtiyaçlarına, inanışlarına, beklentilerine göre değiştirildiği söylenebilir. Bu noktada Dede Korkut anlatmalarının yazıya geçirilmiş Dresden ve Vatikan olmak üzere iki farklı nüshasının bulunması anlamlıdır. Dresden nüshasında birçok yazım yanlışlığı bulunmaktadır. Muharrem Ergin, *Dede Korkut Kitabı*'nda Dresden nüshasındaki dili, hikâyelerin geçtiği sahanın dili olan Azeri Türkçesi olarak kabul etmiştir. Ona göre Vatikan nüshası ise Batı Oğuzca yani Osmanlı Türkçesidir. Ancak *Dede Korkut Oğuznameleri*'nde Boeschoten ve Tezcan'a göre Dresden nüshasının dili Azeri Türkçesi değil, Doğu Anadolu ağız özellikleri karışmış Eski Anadolu Türkçesidir (12). Ergin, iddiasını Oğuznameler'de anlatılan olayların Doğu Anadolu, Gürcistan ve Azerbaycan'da geçmesine dayandırır. Ancak Ergin, hikâyelerin o coğrafyada yeniden üretilebileceğini düşünmeksizin bu metinlerin ilk kez sadece o alanda konuşulan Türkçe ile yazıya geçirilmiş olduğunu dile getirmiştir. Ayrıca nü-

halardaki ağız farklarını da dikkate almamıştır. Dresden nüshasında dil, Doğu Anadolu ağız özellikleri taşıyan eski Anadolu Türkçesiyken Vatikan nüshasında Doğu Anadolu ağız özellikleri daha az görülmektedir. Michele Bernardini, Dede Korkut anlatmalarının tarihsel bir kaynak olarak kullanılabilmesine ilişkin "The Kitab-ı Dede Qorqut as an Historical Source" başlıklı makalesinde Tezcan ve Boeschoten'in Dede Korkut'un dilinin Doğu Anadolu ağız özellikleri karışmış Eski Anadolu Türkçesi olduğu yönündeki iddialarını Louis Bazin ve Altan Gökalp'in tamamladıklarını öne sürüyor. Bu araştırmacılara göre eserin zihinsel ve coğrafi sınırları son derece önemlidir. Onlara göre hikâyelerin geçtiği bölgenin en doğu sınırı Maveraünnehir'dir. Bu da hikâyelerde sık sık adı geçen Kazılık'a denk gelmektedir (292). Ancak bu coğrafi sınırlar hikâyelerdeki mekânla benzeşse de nüshalar arasındaki dil ve ağız farklılıklardan yola çıkılarak anlatıların sadece o coğrafi sınırlar içinden üretildiği varsayımı da sorgulanmalıdır. Nüshalardaki ağız farklılıkları çekimleyen bir müdahalesi olabileceği gibi metinlerin farklı ağız özellikleri taşıyan farklı coğrafyalarda üretilebileceği düşüncesini de doğurmaktadır. Aynı şekilde hikâyeye sayısındaki farklılık da bizi Dede Korkut anlatmalarının varlık gösterdiği birçok saha olabileceğini gösteriyor. Çünkü Dresden nüshası 12 hikâyeden ve bir "Giriş" bölümünden oluşmaktayken, Vatikan nüshası 6 hikâye ve bir "Giriş" bölümünü içermektedir. Dolayısıyla *Dede Korkut Kitabı*'nın yayımında Muharrem Ergin, Orhan Şaik Gökyay gibi araştırmacıların nüshaların birindeki bozuk, anlaşılamayan yerleri diğer nüsha ile kapatmaya çalışmaları bu açıdan sakıncalıdır. Çünkü Tezcan ve Boeschoten'in

Dede Korkut Oğuznameleri'nin "Giriş" bölümünde belirttikleri gibi bu iki metinden biri doğru diğeri de yanlış değildir (12). Bu nedenle de söz konusu metinlerin farklı metinler olduğuna odaklanmak gerekmektedir. Yani önümüzde varyantlaşarak yayılmış Dede Korkut anlatmaları bulunmaktadır ve anlatılardaki ortaklıklar, benzer kalıpların kullanılması günümüze kadar gelen bu metinlerin aynı olduğunu değil, aralarında metinlerarası bir ilişkinin olduğunu göstermektedir. Nitekim bu durum Kubilay Aktulum'dan aktardığımız "*kalıp ifadelerin metinlerarasını devinime geçirdiği*" düşüncesiyle örtüşmektedir. Bu doğrultuda Yugoslav kahramanlık şiirleri üzerinde duran ve hikâye anlatıcısının sadece aktarmak yerine yeniden düzenlemek için basmakalıp sözleri kullandığını gözlemleyen Albert Lord'un, *The Singer of Tales* adlı eserine değinmek gerekmektedir. Anlatıların ortaya çıkış koşullarının ve yaratma sürecinin öneme değinen Lord, "Singers: Performance and Training" adlı bölümde Yugoslav hikâye anlatıcılarının temsilinde izleyici profili ve yaşanan toplumsal olayları da anlatıya dâhil ederek ölçüye uygun düşen kelime gruplarına başvurduklarına işaret etmektedir. Bu nedenle bütün temsiller birbirinden farklı gerçekleşmiştir (13-17). Lord'un kurucularından olduğu sözlü formül kuramında sözlü kültür içindeki her anlatı her anlatılışında uyarlanarak, değiştirilerek anlatılır. Kuramın bir diğer önemli temsilcisi olan Milman Parry ise Homeros anlatılarını incelemiş ve kelime seçiminin heksametrik dizi ölçüsüne bağlı olduğu gözlemden hareketle, sözlü kültürün "*bellekte saklama*", "*dönüştürme*", "*kalıplaştırma*" ve "*hatırlama*" gibi yazılı kültürün ihtiyaç duymadığı yaratma süreçlerini

irdelemiştir. Sonuçta da sözel şiirin asla ezberlenemediğini ileri sürmüştür (Dorson 62). Parry'ye göre Homeros bir kalıp işçisidir. Lord ve Parry'nin sözlü kültür şairinin kendi performansı sırasında, kalıpları birleştirirken anlatıya müdahalede bulunduğuna yönelik bu savlarına benzer bir biçimde Richard Dorson, *Günümüz Folklor Kuramları*'nda klasikten modern zamana kadarki Norveç baladlarının varyantlarına işaret etmiştir. Dorson, anlatılarda benzer epizotlar ve kalıplaşmış sözler yer alsada versiyonların hiçbirinin birbirini tutmadığını aktarır (60). Bu kuramsal yaklaşımların ortak yönü Walter J. Ong'un, birincil sözlü kültür olarak adlandırdığı yazısız kültürde hikâye anlatıcısının aktarımlarında belli başlı kalıplara başvurduğu ancak anlatıya kendi yaratıcılığını da katarak onu dönüştürdüğü üzerinedir. Pir Sultan Abdal, Karacaoğlan, Köroğlu şiirleri, "Kerem ile Aslı", "Ercişli Emrah ile Selvi Han", "Âşık Garip ile Şah Senem" gibi anlatılar sözlü kültür taşıyıcılarının söz konusu özelliğini yansıtmaktadırlar. Örneğin Fikret Türkmen'in yayıma hazırladığı *Âşık Garip Hikâyesi*'nin varyantları arasında yapılan karşılaştırma bu bağlamda ele alınabilir. Türkmen, eldeki kaynaklardan yola çıkarak hikâyenin kahramanı olan Âşık Garip'in doğum yeri olarak üç ayrı şehir adının anıldığını, ailesinin fakir ve zengin olmak üzere iki şekilde tanıtıldığını, Garip'i Tebrizli ve zengin gösteren varyantlarda kahramanın babasından kalan bütün mallarını bitirdiğinin ve sonrasında bir şairin yanında çırak olduğunun anlatıldığını, Garip'i fakir ve Tiflisli gösteren kaynaklarda ise bu bölümün yer almadığını belirtmektedir. Ancak varyantlar arasında bazı temel ortaklıklar da bulunmaktadır. Sözgelimi "rüyada bâde içme"

motifi, Garip'in Şah Senem'i babasından istemesi, Şah Senem'le evlenmek isteyen bir rakibin oluşu, hikâyenin sonunda Garip'in sevgilisine kavuşması gibi parçalar bütün varyantlarda ortaktır. Bu farklılıklar ve ortaklıklar varyantların birbirinden beslendiğinin ama hikâye anlatıcısının performansıya yeniden üretildiğinin göstergesidir. Dolayısıyla birçok versiyonu olan, zaman ve mekâna göre değişim gösteren dinamik bir sözlü performansla anlatılan hikâyeler arasında dinamik bir de ilişkiler ağı olduğunu söylemek gerekmektedir. Bu yaklaşımla Dede Korkut anlatmalarına bakıldığında anlatıların tematik içeriğinin oluşturduğu izlek bağlamında kalıp ifadelerinin kullanılmasının her anlatının yeniden üretildiği metinlerarası düzlemde önem taşıdığını söyleyebilmek mümkündür.

Metinlerarasılığın Diğer Boyutu: Medya ve Dede Korkut

Yazınsallığın bir ölçütü olarak ele alınan metinlerarasılık farklı türlerde de karşılık bulmaktadır. Yine Barthes'a dönüp söylersek *"bütün anlamlı kulgular metin doğurabilirler: resim, müzik, film vb."* ². Özellikle günümüzde medyanın sözlü kültürle kurmaya çalıştığı bağlantılardan ve metinlerarası ilişkilerden faydalandığı görülmektedir. Görsel medya alanında metinlerarasılık bağlamında değerlendirebileceğimiz uygulamalardan biri de *Dede Korkut Hikâyeleri* adlı televizyon dizisidir. TRT 1'de yayınlanan dizinin internet ortamındaki tanıtımı da "TRT'den Türk Kültürüne Armağan" başlığı altında şöyle yapılmıştır: *"Yine büyük bir projeye imza atan TRT, Dede Korkut Hikâyeleri'ni ekrana taşıyarak, Türk kültür hayatı ve Türk televizyonculuğuna görkemli bir armağan sunuyor. Efsanelerde yer alan gerçeküstü*

unsurları gerçekçi kılmak için kullanılan teknolojiyle ve destansı bir anlatımla izleyici masalsı ve gizemli bir yolculuğa çıkacak". Ayrıca tanıtımda dizi, *"sinemanın büyüülü diliyle buluşturacak olan proje"* ve *"sinematografik atmosferdeki destan"* gibi ifadelerle sunulmaktadır. Bunun yanı sıra dizinin oyuncu, yapımcı ve çekim ekibiyle göz doldurduğunun ve dizide teknolojinin sunduğu tüm imkânların kullanıldığının altı çizilmektedir. Tanıtımda dikkati çeken noktalardan biri de dizi ile birlikte milli değerlerin öne çıkarılmasıdır. Nebi Özdemir, *Medya, Kültür ve Edebiyat* adlı kitabında bu konuya dikkat çekmektedir. Özdemir, TRT'nin son dönemdeki yayın planları incelendiğinde kültür ve edebiyat kapsamındaki yayınlara önem verildiğini ve özellikle 2007 yılından itibaren bu yayın planlarının TRT tarafından *"Türk milli kültür politikasının temel görüş, amaç ve ilkeleri doğrultusunda; milletimizin düşünce ve hayat şekline konu teşkil eden ve nesilden nesile aktarılan inanç, bilgi ve uygulamaların korunması, yayılması ve zenginleştirilmesi için hazırlanan program türü"* (219) olarak tanımlandığını dile getirmektedir. Türk halk hikâyeleri, destanlar, atasözleri, deyimler gibi halk edebiyatı ürünlerinin yeni kuşaklara tanıtılmasının amaçlandığı bu politikada sözlü kültür ürünleri yoluyla milli değerlere sarılma durumu aynı zamanda devlet kanalının ulusalcı yaklaşımını da ortaya koyan bilinçli bir seçimdir. Nitekim kolonyalizm ve metinlerarasılık bağlamındaki ilişkilere işaret ettiği "Writing Empire, Underwriting Nation: Discursive Histories of Kabyle Berber Oral Texts" adlı makalesinde Jane Goodman, ulusalcı ideolojinin ve medyanın sözlü ürünlere artan oranlı ilgisini incelemektedir. Goodman, Fransız sömürge

hareketi etrafında yerli kültürel mirasın ulusalçı yaklaşımlarla dönüştürüldüğünü ve özellikle de medyanın etkisiyle modern dünya müziğine bu yaklaşımın dikte edildiğini söylemektedir. Özellikle Cezayir Berberî kabilesinin sözlü ürünlerinin dönüşümü üzerinde duran yazar, Kuzey Afrika'da şiir üretimine nüfuz eden Batı estetik değerlerini ve bu süreçteki metinlerarası ilişkiyi ön plana çıkarmaktadır. Millî değerlerin dönüşüme uğratarak medyaya yansıtılması, medyanın millî değerlerin korunmasına, hatta yüceltilmesine aracılık etmesi Goodman'ın da bahsettiği üzere metinlerarası bir ilişkiyi gerekli kılar. Nitekim TRT de böylesi bir ilişkiye başvurarak *Dede Korkut Hikâyeleri* dizisini tüketim kültürüne sunmuştur. Söz konusu kültür, küreselleşen dünyada halkın beğenilerinin değişmesi ile şekillenir. Bu durum, kültür ürünlerinin üretimi ve tüketiminin devamlılığını sağlayan kitle iletişim araçları ile hedef kitle arasındaki bir etkileşim sürecinin sonucunda ortaya çıkmaktadır. Dolayısıyla tüketim yapısını belirleyen bir ürün, halkın seçimlerine, eğilimlerine hitap etmelidir. Destanları genç kuşaklara tanıtmaya ve sevdirmeye amacıyla olduğunu belirten TRT'nin özellikle bu kitleyi yakalamak için ele aldığı malzemeyi (*Dede Korkut anlatmalarını*) modernin standartlarını yakalamaya çalışarak, tekniğin olanaklarını kullanarak popülerleştirme gayretinin gelenek ve modernin oluşturduğu bir sentezi de beraberinde getirdiği görülmektedir. Bu noktada öncelikle dizinin müziğine değinilmelidir. *Dede Korkut Hikâyeleri*'nin müziklerinde, özellikle jenerik akarken fonda duyulan müzikte, etnik müziğin tekno müzik türüne benzer bir alt yapıyla (yani eski ile yeninin) harmanlanması dikkat çeki-

cidir³. Bu aynı zamanda tanıtımda söylenen teknoloji ile hikâyelerin gerçekçi bir anlatıma büründürülerek sinemanın büyülü atmosferine taşınacağına ilk işaretidir.

Diğer bir önemli nokta Kubilay Aktulum'un *Metinlerarası İlişkiler*'de anlatıbilimde ve postmodern romanlarda üzerinde çokça durulduğunu söylediği metinlerarasılıkta "*anlatı içinde anlatı*" yönteminin senaryoda kendini göstermesidir. Aktulum'a göre anlatı içine bir başka anlatı yerleştirilirken, ilk anlatı, içerisine yerleştirildiği anlatıyı yansıtır:

Anlatılan birinci öyküye koşut olarak metinde yer verilen ikinci metin ilk öyküyü yineler. Anlatı içinde anlatı, yapının konusunu yinelediği gibi onun anlamına daha da açıklık getirir. Yapısal düzlemde ise dolantıyı yineler. Anlatı içinde anlatı, yansıma özelliği taşıyan, ilk anda "ayrışık", ancak içerisine sokulduğu metinle bir "benzeşiklik" ilişkisi kuran (izleksel ve anlamsal düzeyde), anlam üreten (koşut bir anlam) ve/ya metnin anlamını destekleyen (yani ona daha fazla açıklık katan) bir sözcüktür. (78)

Aktulum, anlatı içinde anlatıya ilişkin olarak Shakespeare'in *Hamlet*'ini örnek vermektedir. Burada oyun, "*oyun içinde oyun*" yöntemini en güzel biçimde somutlaştırır. Oyun içerisinde yer almayan, Hamlet'in babasının öldürülüş biçimi, saraya davet edilen oyuncuların oyunlarıyla, onu öldüren Kral ve Kraliçe'nin önünde, gösterilmek istenir (79). Benzer bir teknik *Dede Korkut Hikâyeleri* dizisinde kullanılır.

Dizinin Deli Dumrul hikâyesinin işlendiği bölümünde hikâyeye geçilmeden önce sahne farklı bir kurgu ile başlamaktadır. Hikâyede alt bölümlerle sahneler arası geçiş sağlanır. İki genç kadının, iki

genç erkeğin ve Korkut Ata'nın at sırtında dolaştığı görülür. Deli Dumrul'un yıkık köprüsünü gören gençler kuru çay üzerine köprü yapılması ile dalga geçerler. O sırada erkek karakterlerden biri olan Göne'nin babasının hastalandığı haberi gelir. Göne babasının hastalanmasını, ölüm döşeğinde oluşunu kabullenemez; üzüntü ve kızgınlıkla dolaşır durur. Korkut Ata ise Göne'nin babasını ziyaret eder ve ona bir ilaç yapar. Hasta baba, Korkut Ata'ya "Ölümü anlamayan hayatı anlayamaz derdin. Oğlumun da bunu öğrenmesinin zamanı geldi" der. Sonrasında Korkut Ata, Göne'nin de içinde bulunduğu obadaki kalabalığa ölümü işleyen bir hikâye anlatır –ki bu hikâye Deli Dumrul'un hikâyesidir. Burada ana anlatının içerisinde Deli Dumrul iç anlatısı devreye girmektedir. Sadece Göne adlı karakter değil Aksak, Aycan gibi yan karakterler de "Duha Koca Oğlu Deli Dumrul" ⁴ hikâyesinden bağımsız olarak kurguya dâhil edilmiştir. *Dede Korkut Oğuznameleri*'nde bu adı taşıyan hikâye doğrudan Deli Dumrul'un hikâyesinin anlatılmasıyla başlarken dizide hikâyenin olay örgüsü değişmekte, Dumrul hikâyesinin dışında farklı bir zaman düzleminde yeni bir kurgu metne dâhil edilmektedir. Dizide hikâye Göne'nin babasının hastalanması ile başlar, ardından Dumrul'un hikâyesi anlatılmaya başlanır, Dumrul'un hikâyesi biter ve sonrasında Göne'nin babasının iyileşmesi ile dizideki ana hikâye de kapanır. Yani dizide anlatı içinde başka bir anlatı yerleştirilmiştir ve bu yöntemin aynı zamanda metinlerarasılığın göstergelerinden olan bir yeniden üretime işaret ettiği söylenebilir. Bu nedenle de üretilen metni Deli Dumrul hikâyesinden farklı bir metin olarak değil, yeni bir metin olarak ele almak gerekmektedir.

dir. Bu yeni metinde destanın fantastik unsurlarla bezenmesi açısından ses ve görüntü efektlerine sıklıkla başvurulmuştur. Örneğin sisler içerisinde, ses efektleriyle sahneye giriş yapan Azrail figürü ve Deli Dumrul'un Azrail'le karşılaştığı sahnede müziğin ritminin yükselmesi ile gerilimin tırmandırılması biçim ve içerik ilişkilerini destekleyen unsurlardandır. Ayrıca Azrail ile Dumrul'un köprüyle gökyüzüne yükselmeleri, bu esnada dünya gezegeni görüntüsünün giderek küçülmesi, dünyaya yaklaşan ateş topu görüntüsü, sonrasında bu ateş topunun Azrail'e dönüşmesi, Azrail'in parmaklarından çıkan mavi-mor renkli ışık, Dumrul'un uzay boşluğundan tekrar dünyaya düşmesi sahneleri yine bu bağlamda örnek verilebilir. Fantastik unsurların teknolojiyle beslenmesi durumunu yine kültür endüstrisine bağlı olarak açıklayabilmek mümkündür. Nitekim Ünsal Oskay, *Çağdaş Fantazy: Popüler Kültür Açısından Bilimkurgu ve Korku Sineması* adlı incelemesinde yeni olanın karşısında duyulan merakın, yaşadığımız dönemde, eski günlerdeki gibi masal ya da hikâye anlatıcıların anlattıkları hikâyelerle değil, bir iletişim ve kültür endüstrisinin ürettiği birer ürün olan fantazyalarla karşılandığını dile getirmektedir (7). Yani kitleyi yakalamak için kültür endüstrisi, eskiyi teknolojinin aracılık ettiği yeni bir bilinçle dönüştürmekte Theodor W. Adorno'nun, "Kültür Endüstrisini Yeniden Düşünürken" adlı makalesindeki deyişle ifade edersek "eskil olanla tanıdık olanı yeni bir nitelikte birleştir[mektedir]" (89). Dolayısıyla daha önce Deli Dumrul hikâyesi varyantlarının hiçbirinde geçmeyen Deli Dumrul'un dere kenarına gidip suyun içine kafasını sokarak kendini boğmaya çalışması, bu sırada dereden uç peri ki-

zının çıkıp havada uçarak Dumrul'la konuşmaları, bir baykuşun Korkut Ata'nın hikâyesini dinlemek için ağaçtaki dalından yere inmesi ya da beyaz bir güvercinin Tanrı'nın buyruklarını dile getirmesi sahnelerinin bu doğrultuda anlam kazandığı söylenebilir. Çünkü fantastik izleklerle iki metin arasında belirli ilişkiler dizgesi kurmak yoluyla hem sözel kültürden yararlanılarak "millî" olan tanıtılacak hem de teknolojinin kullanıldığı fantastik sahnelerle hedef kitlenin ilgisi çekilmeye çalışılacaktır.

Bir diğer dikkat çekici özellik mekânın, karakterlerin kıyafetlerinin, yaşam alanlarının kurguda anlatılmak istenen dönemin atmosferine uygun bir şekilde tasarlanmasına rağmen oyuncuların günlük dilde konuşturulmalarıdır. Dizide daha önce de değindiğimiz Dede Korkut anlatısındaki Doğu Anadolu ağız özellikleri karışmış Eski Anadolu Türkçesi yerine İstanbul Türkçesi ile konuşan oyuncularla karşılaşmaktadır. Deli Dumrul, Azrail'le olan bir diyalogunda "*Ben dünya telaşına kendimi fazla kaptırdım galiba ya. Hele şu köprü var ya, tam bir saçmalıklı ya. Bak, inan bana, aldığım akçaların kurusuna bile dokunmadım, vallahi billahi. Umurumda bile değil ya, bana ne ya. Oraya öyle iş güç olsun diye böyle köprüyü şey ettim ya*" demektedir. Yine Dumrul babasından can istemeye gittiği sahnede onun çocuklarına ok atmayı gösterdiğini görür. Babasıyla yalnız kalabilmek için çocuklarına "*Hadi çocuklar biraz da kargalar üzerinde çalışın, bakalım böyle duran bir hedefi vurmaya benziyor mu?*" der. Hatta dizide izleyicinin dikkatini sürekli yukarıda tutabilmek için yer yer mizahi unsurlara başvurulduğu söylenebilir. Dumrul'un uzay boşluğundan yeryüzüne düşüp gözlerini açtığında bir kaplumbağa ile göz göze geldiği ve ona

"*Şşşt, şşt, hepsi kâbustu de bana. Şaraptan oldu de*" diyerek kendini inandırmaya çalıştığı sahne böyle bir yaklaşımın ürünü olarak yorumlanabilir. Buna ek olarak Deli Dumrul'u canlandıran oyuncunun performansı, jest ve mimikleri de diziye eklemeye çalışan bu mizahi unsur beslemektedir. Dumrul'un Azrail'e sinirlenerek:

N'aptın sen ya, hiçbir insanoğluna böyle bir şey yapılır mı ya. Ya beni nereden aşağıya attın ya. Bak ya, ya ben sana n'aptım ya. Tamam Tanrı canımı al dedi, ama o kadar eziyet edilmez ki ya. Ya ayın, yıldızın yanından geçe geçe düştüm. Tamam bir şey dediğim yok. Al şu kılıcı, sok şöyle böğrümeye "rak" diye. Ne bu canım, iki gündür bana çektiydiklerin.

Bu sırada gündelik dille konuşan oyuncu, kılıç sanki göğsüne sokulmuş gibi sesler çıkararak sahneye mizahi bir tat katmaya çalışmaktadır. Bunun yanında her ne kadar ortamla dil arasındaki uyumsuzluk belirginse de Dede Korkut'taki soylamaların⁵ senaryoya dâhil edilmesiyle bu uyumsuzluk aşılma çalışılmıştır. Dil bu sahnelerde günlük dilden kısmi olarak ayrılmaktadır. Örneğin "*Tavla tavla atlarım ona binit olsun / Katar katar develerim ona yüklet olsun*" ya da "*Bre Azrail aman / Tanrı'nın birliğine yoktur güman*" gibi ifadeler dizinin senaryosunda yer alan repliklerden bazılarıdır. Ancak yine de *Dede Korkut Oğuznameleri*'nde yer alan "*Duha Koca Oğlu Deli Domrul*"da bu soylamalarda geçen "*acı tırnağı ak yüze çalmak*", "*kargı gibi kara saçı yolmak*", "*sası dinli kafır*" gibi deyim ve benzetmelere dizide rastlanmamaktadır. Aşağıda "*Duha Koca Oğlu Deli Domrul*"da geçen bir soylama ile dizide geçen soylamalar karşılaştırıldığında dizide soylamalara sadık kalınmaya çalışıldığı görülmektedir:

Dede Korkut Oğuznameleri “Duha Koca Oğlu Deli Domrul”(Dresden Nüshası)

Oğul, oğul, ay oğul!
Cânım pâresi oğul!
Togduğında tokuz bugra öldürdüğüm aslan oğul!
Dünlüğü altın ban evümün kabzası oğul!
Kaza benzer kızumun gelinümün çiçeği oğul!
Karşı yatan tagum Azrâyilün yaylası olsun
Sovuk sonuk bınarlarum gerekise
Ana içit olsun!
Tavla tavla şehbâz atlarum ona gerekise
Ana binit olsun!
Katâr katâr develerüm gerekise
Ana yüklet olsun!
Agaylda agca koyunum gerekise
kara mudbak altında anun şöleni olsun!
Altın gümüş pul gerekise
Ana harçlık olsun!
Dünyâ şîrîn, cân azîz,
Cânımı kıyabilmen, bellü bilgîl.
Menden azîz menden sevgilü anandur,
Oğul, anana var!

Dede Korkut Hikâyeleri Dizisi Deli Dumrul Bölümü

Oğul, oğul, ey oğul!
Canımın paresi oğul!
Dokuz deve kurban ettiğim aslan oğul!
Penceresi altından evimin kabzası oğul!
Kaza benzer gelinimin çiçeği oğul!
Karşı yatan dağım Azrail'e yayla olsun!
Soğuk pınarlarım ona içit olsun!
Tavla tavla atlarım
Ona binit olsun!
Katar katar develerim
Ona yüklet olsun!
Akça koyunlarım kara mutfakta
Ona şölen olsun!
Altın, gümüş gerekirse ona harçlık olsun
Dünya güzel, can tatlı,
Canıma kıyamam bunu iyi bilesin.
Benden sevgili benden aziz anandır,
İyisi mi sen anana gidesin.

Bir önceki bölümde de bahsettiğimiz gibi nasıl ki Vatikan ve Dresden nüshaları hatta diğer varyantların farklı metinler olduğu söylenebiliyorsa dizideki Deli Dumrul hikâyesinin de “Duha Koca Oğlu Deli Domrul” hikâyesinin bir uyarlaması değil hikâyenin ve senaryonun birbirinden tamamen farklı ve yeni iki metin olduğu da söylenebilir. Dede Korkut anlatmalarının çıkış noktasını, yarattığı coğrafyanın neresi olduğunu ya da Dresden, Vatikan nüshalarının ve diğer bütün varyantların birbirinin devamı olduğunu söylemek ne kadar zor ise *Dede Korkut Hikâyeleri*'ndeki “Deli Dumrul” bölümünün senaryosuyla *Dede Korkut Oğuznameleri*'nde yer alan “Duha Koca Oğlu Deli Domrul” hikâyesinin benzer olduklarını söylemek bir o kadar zordur. Ancak parçalar, kalıp ifadeler gibi bağlantılar korunduğu için dizinin senaryo metni ile hikâyenin metni arasında metinlerarası ilişkiler olduğu söylenebilir. Dizide anlatı içinde anlatı olması, diya-

logların günlük dilde varolan terimler içermesi, bazı kalıp ifadelerin alınıp dönüştürülmesi metinlerarasını oluşturan bir parçalılık ilişkisinin sonucudur. Soy-lamalar da bu parçalardan biridir.

Bütün bu değerlendirmelerin ışığında Dede Korkut anlatmaları bağlamında metinlerarasılık ilişkisine bakıldığında gerek sözel anlatının gerekse de yazıya geçirilmiş metnin üretim sürecinde öteki metinlerle veya anlatılarla etkileşiminin kaçınılmaz olduğu görülmektedir. Bu etkileşim sonucu metinler üzerinden bir yeniden üretimin söz konusu olduğu ve hâlihazırda her bir metnin kendi dolaşımında “özgün” ve “yeni” olarak değerlendirilmesi gerektiği ileri sürülebilir. Bu bağlamda metnin benzerlerinden ya da metinden yola çıkarak metnin çıkış noktasını ya da ilk metni aramanın anlamını yitirdiği söyleyebilmek mümkündür. Bu durum metinlerarası ilişkilerin işlev görmesine zemin hazırlamaktadır. Mevcut varyantlarda klişelerin ve bas-

makalip ifadelerin kullanılarak metinlerin her defasında yeni baştan üretilmesi metnin devingen yapısını ortaya koymaktadır. Söz konusu bu yapı 13. yüzyılda bir Memluk yazarının metninde ortaya çıkabildiği gibi, 21. yüzyılda devlet kanalında yer alan bir televizyon dizisinde de karşımıza çıkabilir. Bu nedenle metin kavramının özünde varolan anlatı parçalarının, anlatı içinde yer alan anlatıların katmanlarının metinlerarası analizlerle yeniden yorumlanması ve üretilmesi kültürel ve edebî kaynakları anlamlandırma bakımından büyük önem taşımaktadır.

NOTLAR

¹ Dresden ve Vatikan yazmalarındaki Oğuznamelerin yer yer birbirinden oldukça farklılaşmış metinleri, ilk kez pek çok sorunları çözülmüş, onarılması gereken yerler onarılmış olarak ayrı ayrı yayımlandığı için çalışmamızda kaynak olarak Semih Tezcan ve Hendrick Boeschoten'ın yayıma hazırladığı *Dede Korkut Oğuznameleri* başlıklı akademik yayınları kaynak olarak seçilmiştir.

² Bu alıntı <metinlerarasiliskiler.com> adresinde yer alan Kubilay Aktulum'un henüz basılmayan "Metinlerarasılık-Göstergelerarasılık" adlı kitabının giriş bölümünden yapılmıştır.

³ *Dede Korkut Hikâyeleri* dizisinin müziği Gökhan Kırdar'a aittir. Ayrıca Kırdar, 2008 yılında, "Dede Korkut" adlı CD'sini de piyasaya sürmüştür. Bu CD, bestecinin kendi internet sitesinde belirttiğine göre "Korkut Ata'nın kopuzuyla çalıp söylediği 12 destanı işleyen müziklerden oluşan albüm serisinin başlangıç albümü" özelliğini taşımaktadır. Burada kurulan bir diğer metinlerarası ilişkinin de müzik ve anlatı arasında olduğu söylenebilir.

⁴ "Duha Koca Oğlu Deli Dumrul" hikâyesinde Deli Dumrul isminde bir yiğit vardır. Deli Dumrul kuru bir çayın üstüne köprü yapar. Geçenden 30 akçe geçmeyen döver döver 40 akçe almaktadır. Dumrul'un köprüsü yamacına kurulan bir obada bir yiğit ölü ve feryatlar üzerine Deli Dumrul atıyla oraya gelir. Feryatların nedenini sorar bir yiğidin öldüğünü öğrenir. Azrail'e kızar ona meydan okur. Bunun üzerine Azrail, Dumrul'un canını almaya gelir. Deli Dumrul önce direnir, Azrail ise ona bir can bulursa yaşamasına izin vereceğini söyler. Deli Dumrul, annesine ve babasına gider ama onlar canlarını vermezler. Karısı Dumrul'a canını vermek ister. Deli Dumrul karısının ve kendisinin canını bağışlaması için Allah'a yalvarır. Bunun üzerine Allah onları bağışlar, onlara 140 yıl ömür verir ve

annesinin, babasının canını alması için Azrail'e emir verir.

⁵ Semih Tezcan, *Dede Korkut Oğuznameleri Üzerine Notlar*'da soylamak eyleminin "özlü söz söylemek" ve "manzum bir parça okumak" (37) anlamlarına geldiğini ifade etmektedir.

KAYNAKLAR

Adorno, Theodor W. . "Kültür Endüstrisini Yeniden Düşünürken". *Cogito* 36 (Yaz 2003): 80-101.
Aktulum, Kubilay. *Metinlerarası İlişkiler*. Ankara: Öteki Yayınevi, 1999.

_____. "Metinlerarasılık-Göstergelerarasılık". <metinlerarasiliskiler.com>

Barthes, Roland. "S/Z". *Yazı ve Yorum*. Çev. Tahsin Yücel. İstanbul: Metis Yayınları, 1999.

Bernardini, Michele. "The Kitab-ı Dede Qorcut as an Historical Source". *Eurasian Studies* (December 2002): 289-297.

Bryer, Anthony. "Greeks and Turkmens: The Pontic Exception". *Dumbarton Oaks Papers* 29 (1975): 113-148.

Candemir, Atilla, yön. *Dede Korkut Hikâyeleri*. Sen. Atilla Engin. Oyun. Fuat Polat, Rüçhan Çalışkur, Burak Serger, Işıl Serger ve diğer. TRT 1, 2007.

Dorson, Richard. *Günümüz Folklor Kuramları*. Çev. Selcan Gürçayır, Yeliz Özay. Ankara: Geleneksel Yayıncılık, 2006.

Goodman, Jane. "Writing Empire, Underwriting Nation: Discursive Histories of Kabyle Berber Oral Texts". *American Ethnologist* 29 (Jan 2008): 86-122.

Işık, Emre. *Beden ve Toplum Kuramı*. İstanbul: Bağlam Yayınları, 1998.

Lord, Albert. "Singers: Performance and Training". *The Singer of Tales*. Cambridge: Harvard University Press, 2000.

Meeker, Michael E. . "The Dede Korkut Ethic". *International Journal of Middle East Studies* 24 (August 1992): 395-417.

Oskay, Ünsal *Çağdaş Fantazy: Popüler Kültür Açısından Bilimkurgu ve Korku Sineması*. Ankara: Ayko Yayınları, 1982.

Rifat, Mehmet. *Gösterge Eleştirisi*. İstanbul: Kaf Yayıncılık, 1999.

Tezcan, Semih ve Hendrick Boeschoten, haz. "Duha Koca Oğlu Deli Dumrul". *Dede Korkut Oğuznameleri*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2001.

Tezcan, Semih. *Dede Korkut Oğuznameleri Üzerine Notlar*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2001.

_____. "Oğuznameler". *Türk Edebiyatı Tarihi I*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 2006: 607-620.

Türkmen, Fikret, haz. *Âşık Garip Hikâyesi*. Ankara: Baylan Matbaası, 1974.