

# “ALAGEYİK”TEN YARALI GEYİK’E METİNSEL-AŞKINLIK (TRANSTEXTUALITÉ) İLİŞKİLERİ

## Transtextual Relations From “Alageyik” to Yaralı Geyik

Gülşah DURMUŞ\*

ÖZ

Bu çalışmada Ahmet Necati Cumalı'nın *Yaralı Geyik* adlı tiyatro oyunu, Gérard Genette'in metinlerarası ilişkileri açıklamak için önerdiği “Metinsel-Aşkınlık İlişkileri Kuramı”na göre çözümlenmiştir. Genette, kuramında metinlerarasılığı (*intertextuality*) ana-metinsellik (*hypertextuality*), yan-metinsellik (*paratextuality*), üst-metinsellik (*architextuality*) ve yorumsal üst-metinsellik (*metatextuality*) birlikte beş metinsel-aşkınlık (*transtextuality*) ilişkisinden biri kabul etmiştir. Metin merkezli bir yakın okuma vasıtasıyla uygulamaya konulan bu farklı bakışta *Yaralı Geyik*'in alt metinleri ve bu metinlerin yazar tarafından “bilinçli” bir şekilde seçilmiş olması etkili olmuştur. Eserde geleneksel işleyişe uygun olarak sözlü geleneğe ait metinler (öykülü türkü), yazılı geleneğe ait bir metne (dram sanatına) kaynaklık etmiş ana-metinsellik ilişkisi metinlerarası kuramcıların büyük çoğunluğunun üzerinde uzlaştıkları şekilde gerçekleştirilmiştir. Çalışmada *Yaralı Geyik*, “ana metin/ *hypertext*”; öykülü türkü, “alt metin/ *hypotext*” kabul edilmiş bu metinler arasındaki biçimsel ve izleksek değişimler ile yazarın benöyküsel dönüşümle (*transposition homodiegetique*) “yeniden yazdığı” esere kendi izleksel anlamını verme süreci üzerinde durulmuştur. Ana-metinsellik ilişkisi merkeze alınmakla birlikte esere diğer metinsel-aşkınlık ilişkileri açısından da yaklaşmıştır. Yan-metinsellikte yazarın eserine seçtiği başlık vasıtasıyla ilişki kurduğu diğer metinler tespit edilmiş, üst-metinsellikte eserin ait olduğu yazınsal tür belirtilmiş, yorumsal üst-metinsellikte yazarın başka metinlerinde *Yaralı Geyik* ve alt metinleri hakkında yaptığı değerlendirmeler üzerinde durulmuştur. Gerçekleştirilen biçimsel dönüşümler, anlamsal dönüşümleri de beraberinde getirmiş yazar, “geyik avlamanın uğursuzluğu”nu işleyen “alt metin”leri “bir ideale adanmışlığın memnuniyeti”ni işleyen bir “ana metne” dönüştürmüştür.

### Anahtar Kelimeler

Ahmet Necati Cumalı, öykülü türkü, tiyatro metni, metinsel-aşkınlık ilişkileri, *palempsests*.

### ABSTRACT

In this study, Ahmet Necati Cumalı's play *Yaralı Geyik* has been analysed in accordance with “The Transtextual Relations Theory” put forward by Gérard Genette in order to reveal intertextual relations in literary texts. In his theory, Genette has regarded intertextuality as one of the five transtextuality relations including hypertextuality, paratextuality, architextuality and metatextuality. In this new respect that is put into practice by text-centered close reading, the hypotexts of *Yaralı Geyik* and the fact that these texts have been chosen by the author deliberately, have been effective. In the work, in accordance with the traditional forms, texts of oral tradition (folk ballad and story) have been the basis for a text of written tradition (the art of drama) and the hypertextuality relation has been put into practice in a way that many intertextuality theorists agree on. In the study, *Yaralı Geyik* is regarded as the hypertext and the folk ballad and story as the hypotext. Furthermore, the process in which the author gives his own thematic meaning to the work that he rewrites with a transposition homodiegetic and the intertextual formal and thematic variations have been emphasized in the study. The work has been analysed in terms of not only the hypertextuality relation but also other transtextual relations. In paratextuality, other texts that the author interrelates by means of the title he's chosen for his work have been determined; in architextuality the literary form of the work has been stated and in metatextuality the evaluations of the author that he made about *Yaralı Geyik* and its hypotexts in other texts, have been stressed. Formal transformations also brought along semantic transformations and the author has transformed the hypotexts that are about “the ill luck of deer hunt” to a hypertext that is about “the pleasure of the dedication to an ideal”.

### Key Words

Ahmet Necati Cumalı, folk ballad, theatre text, transtextual relations, *palempsests*.

\* İnönü Üniversitesi Eğitim Fakültesi Türkçe Eğitimi Bölümü Araştırma Görevlisi (gulsah.durmus@inonu.edu.tr)

## Giriş

“Bir yapıtın, bir yazarın olduğunu ileri sürmek (modern) bir ‘kuruntu’dan başka bir şey değildir” (Schneider 1985: 58, Aktulum 1999: 217’den).

İnsanlığın estetik zevkine hitap eden ve ihtiyaçlar hiyerarşisinin felsefe ile birlikte en üst basamağında yer alan edebî metinlerin yaratılma biçimleri ve gerekçeleri ile temel işlevleri hem disiplinler hem disiplinlerarası olarak yüzyıllardır sorgulanagelmıştır. Kimileri, sözlü ve/ya yazılı edebiyat geleneklerine ait bu metinlerin sözlü kültüre ait olanlarının farklı coğrafyalardaki ve milletlerdeki gelişim çizgilerinin benzerliğinden hareketle onları “insanlığın/ milletlerin ortak zekâ ürünü” kabul ederken kimileri anonimleşerek halk arasında söylenilegelen bu ürünlerin başlangıçta mutlaka bir “ilk yaratıcı”larının olduğunu öne sürerek dikkatleri “bireysel yaratım süreci”ne çekmişlerdir.

Aktulum’a göre XIX. yüzyılda kimya bilimindeki gelişmelerle (özellikle Karbon 14 Testi) eski metinlerin yaşına ve silinmiş yazıların kökenine erişebilmeyi başaran modern çağ, keşfettiği arkeoloji ve psikanalizle birlikte modern ve postmodern eleştirmen ve kuramcılarının çoğunu yeryüzünde daha önce kullanılmamış sözcük, kurulmamış cümle ve yaratılmamış metin olmadığı gerçeğinde birleştirmiştir (1999: 216- 222). Aktulum’un *Metinlerarasılık* adlı kitabından hareketle metinlerarasılığın tarihsel gelişimini şu şekilde özetlemek mümkündür: Yenilik ve orijinallik kavramlarının sorgulandığı ve büyük ölçüde yadsındığı bu süreçte Kristeva’nın, özünü Bakhtin’in Söyleşimcilik Kuramı’ndan alarak öne sürdüğü metinlerarasılık kavramının ilk ayak sesleri Rus Biçim-

cileri ile duyulmaya başlanmış, Barthes tarafından öğrencisi Kristeva’nın görüşleri desteklenerek sürdürülmüştür. Riffaterre’in kuramsal ve uygulamalı çalışmalarında alımlama estetiği ve okuma etkisi açısından değerlendirilen metinlerarasılık, okur merkezli yeni bir boyuta taşınmıştır (11- 60). Kendisinden önceki eleştirmenlerden derin çizgilerle ayrılmamakla birlikte metinlerarasılık kavramını belirgin kılarak sistematikleştirmeye çalışan Jenny’nin gayretleri, Genette tarafından etkili ve tutarlı bir biçimde sürdürülerek büyük ölçüde tamamlanmıştır. Genette, metinlerarasılığı ortaya koyduğu beş tip metinsel-aşkılık ilişkisinden sadece biri olarak kabul etmiştir (11- 80). Bu süreçte metinlerarasılık üzerinde teorik ve/ya uygulamalı olarak görüş bildiren her yeni kuramcı, kendisinden önce gelen kuramcı/lar/ın görüşlerini yeniden yorumlayarak kuramsal ve/ya uygulamalı yeni bir dizge oluşturma yoluna gitmiş ve süreci biçimsel ve izleksel olarak âdeta yeniden yaratmışlardır. Ancak metinlerarasılık konusunda henüz son sözler söylenilmemiş, kuramın kendisinin metinlerarası yorumlanma dizgesi tamamlanmamıştır.

Bu çalışmada bütün bu söylenilenler değerlendirilerek halk zekâsının ortak ürünü kabul edilen, sözlü kültüre ait bir edebî metin olan Alageyik efsanesinin ve bu efsaneye dayanılarak oluşturulmuş bir halk baladı ile öyküsünün Ahmet Necati Cumalı tarafından biçimsel ve izleksel ciddi değiştirim süreçlerinden geçirilerek bireysel bir edebî metne dönüştürülmesi üzerinde durulmuş, anonim kabul edilen edebî metinlerin bireysel bir edebî metne dönüştürülürken ge-

çirdiği “yeniden yaratılma süreci” sorgulanmıştır.

Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosunun önemli isimlerinden biri olan Ahmet Necati Cumalı (1921- 2001), Eski Çin ve Hint tiyatrolarını örnek göstererek tiyatro ve folklor arasındaki güçlü ilişkiye dikkat çekmiş ve eserlerinde folklor malzemelerini bilinçli bir şekilde esin kaynağı olarak kullanmıştır. “Oyunlarımızda Folklorun Yeri” başlıklı yazısında Yunan halk imgeleminin yarattığı mitlere dayanan Eski Yunan trajedi yazarlarını örnek göstererek seyircilerin bunlar vasıtasıyla çocukluktan başlayarak öykülerini dinledikleri ve bu yüzden çok iyi tanıdıkları, yazgılarını çok iyi bildikleri kahramanlarla yeniden buluşmaya gittiklerini belirtmiştir (1985: 50). Bu ifadeleriyle tiyatro eserlerinde öykünün halka tanındık gelmesine dikkat çeken Cumalı, halk baladları/ öykülü türkülerden yararlanarak oluşturduğu *Boş Beşik*, *Kaynana Ciğeri* ve *Yaralı Geyik* için “Bu üç oyunum benim kaynağını doğrudan doğruya folklordan aldığım oyunlarımdır” demiştir (54). *Boş Beşik* adlı oyununa gösterilen yoğun ilgiyi de “Halkımız kendi yarattığı, sözlü olarak kuşaktan kuşağa ulaştırdığı mite sahip çıkıyordu” (51) şeklinde yorumlayarak tiyatro eserlerinde işlenen tanındık öyküyü halkın ona sahip çıkması için bir ölçüt kabul etmiştir. Buradan hareketle Cumalı’nın tiyatro eserlerinde folklor malzemesinden yararlanma gerekçesinin “halk tarafından sahip çıkılma arzusu” olduğu sonucuna ulaşılabilir. Bu üç oyuna kaynaklık eden öykülü türkülerden *Boş Beşik*, bir “bebek ağdı”, *Kaynana Ciğeri*, düğünlerde söylenen bir “oyun havası”, “Alageyik” bir “ağıt-

türkü”dür (Taş 2001: 33, 70- 71, 199; *Meydan Larousse* 264). Cumalı’nın gösterdiği şiir için kullandığı “halk baladı” (2004: 296) terimine karşılık Taş, “öykülü türkü”yü tercih etmiştir (2001: 201). Çalışmada bu terimler, halk arasında gerçekleştiğine inanılan bir öyküye dayanan türkü anlamında kullanılmıştır.

Bu çalışmada Cumalı’nın *Yaralı Geyik* adlı tiyatro oyunu, Taş tarafından yapılan çözümlemeden farklı olarak Gérard Genette’in metinlerarası alışverişleri açıklamak için önerdiği “Metinsel-Aşkınlık İlişkileri Kuramı”na göre çözümlenmiştir<sup>1</sup>. Metin merkezli bir yakın okuma vasıtasıyla uygulamaya konulan bu farklı bakışta *Yaralı Geyik*’in alt metin/ler/i (Alageyik öykülü türküsü) ve bu metin/ler/in yazar tarafından “bilinçli” bir şekilde seçilmiş olması etkili olmuştur. Eserde geleneksel işleyişe uygun olarak sözlü geleneğe ait bir metin (öykülü türkü), yazılı geleneğe ait bir metne (dram sanatına) kaynaklık etmiş, ana-metinsellik ilişkisi metinlerarası kuramcıların büyük çoğunluğunun üzerinde uzlaştıkları şekilde gerçekleştirilmiştir<sup>2</sup>. Çalışma, yazarın *Yaralı Geyik* adlı tiyatro oyunu ile sınırlandırılmıştır. Çalışmada bu eserin, “ana metin”; yazarı tarafından esin kaynağı olarak gösterilen üç dörtlükten kurulu öykülü türkünün “alt metin/ gönderge metin” kabul edilmesi ve bu metinler arasındaki biçimsel ve izleksek/ anlamsal değişimler ile yazarın benöyküsel dönüşümle (*transposition homodiégétique*) “yeniden yarattığı” esere kendi izleksel anlamını verme süreci üzerinde durulması da çalışmanın sınırlılıklarından biridir.

### **M e t i n s e l - A ş k ı n l ı k (Transtextualité) İlişkileri Açısından Yaralı Geyik**

“Eski yazarlar iyelik düşüncesi kadar ‘ilk kez’ düşüncesiyle de alay ediyorlardı” (Aktulum 1999: 217).

Cumalı (2004: 296) tarafından oyunun başında parantez içinde verilen “*Bu oyun ‘ALAGEYİK’ efsanesi olarak bilinen, aşağıda yazılı halk baladından esinlenmiştir*” cümlesi ve “kaynak kişi” gösterilmeden alınan üç dörtlükten kurulu halk baladı/ öykülü türkü ile esere bilinçli olarak seçilen esin kaynakları bizzat ortaya konulmuştur. Bununla yetinmeyen Cumalı, “Oyunlarımızda Folklorun Yeri” adlı yazısında oyunun dayandığı halk baladının öyküsünü yine “kaynak kişi” göstermeden kısaca şöyle özetlemiştir: “Üç kardeş geyik avına çıkarlar. Geyik, avcılarını aldatır. Dağdan dağa sekerek kendi dağına çeker. Bir görünür bir kaybolur. Avcılar geyiğe erişmeye çalışırken, içlerinden biri uçuruma yuvarlanır, ölür” (1985: 54).

Cumalı’nın *Yaralı Geyik*’in başına aldığı üç dörtlükten kurulu halk baladının farklı kaynaklarda değişik varyantlarına yer verilmektedir (*Türk Dili ve Edebiyatı Ansiklopedisi/ Devirler/ İsimler/ Eserler/ Terimler I* 1977: 100- 101, *Meydan Larousse I* 1969: 264, Seyidoğlu 1985: 134- 137, Turhan, Dökmetaş ve Çelik 1996: 46- 52, Özbek 1975: 309- 310).

*Yaralı Geyik*’in yazarı tarafından bilinçli bir şekilde tercih edilen alt metinlerin de daha eski metinlere dayanma gerçeği dikkate alındığında “Homeros epiği” şeklinde ifade olunan aşamalı değerlendirme devreye girer. Palempsest kavramı içinde şair ve yazarların metinlerinin ilişkisinin “Homeros etkisi”ne kadar götürülüp

tartışıldığını vurgulayan Yeliz Özay (2007b: 171), Jonathan Burgess’in Homeros’tan öncesini de göz önünde bulundurarak anlatının üç derecesini “A) devirsel mit, B) devirsel epik, C) Homeros epiği” şeklinde ifade ettiğini belirtmiştir. Buna göre Burgess, C derecesinin (Homeros epiği) tam anlamını gerçekleştirmek için A derecesini (mitolojik gelenekler) ve B derecesini (devirsel epik) kullanarak onlara daha karmaşık bir görünüm sunmasından dolayı Homeros epiğine “devirötesi” (*metacyclic*) denilebileceğini, Homeros epiğinin önceki mit ve epiğe saygılı ve bağlı bir şekilde yine onlardan büyü-yüp geliştiğini vurgulamıştır (171). Jonathan Burgess’in Homeros epiği için öne sürdüğü “devirsel mit ve devirsel epiğin bilinçli bir şekilde genişletilmesi” süreci göz önünde bulundurularak Alageyik üzerine oluşturulmuş sözlü ve yazılı geleneğe ait metinlerin geçirmiş oldukları art ve eşzamanlı değişim ve dönüşüm süreçleri şu şekilde derecelendirilebilir:

Alageyik efsaneleri ve öyküleri. Hem kendi aralarında birbirleriyle, hem anlatmaya dayalı diğer metin türleriyle (mit, masal, destan) hem de B basamağında yer alan öykülü türkülerle etkileşim içindedirler.

Alageyik öykülü türküsü ve varyantları. Hem kendilerinden önceki basamakta yer alan efsane ve öykü metinleriyle hem kendi aralarında birbirleriyle hem de kendilerinden sonra oluşturulmuş/ oluşturulacak metinlerle etkileşim içindedirler.

*Yaralı Geyik* tiyatro oyunu. Hem artzamanlılık ilişkisinin bir sonucu olarak A ve B basamaklarında yer alan metinlerin tamamıyla hem eşzamanlılık ilişkisi içinde kendileriyle aynı dönemde oluşturulmuş/ oluşturulmakta

olan bütün metinlerle hem de yine art-zamanlılık ilişkisinin bir sonucu olarak kendilerinden sonra oluşturulacak metinlerle etkileşim içindedirler.

Bu çalışmada anlatmaya dayalı metinlerden (Alageyik efsane ve öyküleri), şiir metinlerine (öykülü türküler) ve bu ana derecelerin her ikisinde yer alan metinlerden göstermeye dayalı bir metne (*Yaralı Geyik* tiyatro oyunu) geçiş olmak üzere üç basamaklı bir ciddi dönüşüm (ya da değiştirim) süreci tespit edilmiştir. Ancak çalışma, yazar tarafından bilinçli bir şekilde esere “esin kaynağı” olarak gösterildikleri için “alt metin” kabul edilen “öykülü türkü” ile “ana metin” kabul edilen “tiyatro oyunu” arasındaki metinsel- aşkınlık ilişkilerinin tespit edilmesiyle sınırlandırılmıştır.

Aktulum’a göre VII. yüzyıldan XII. yüzyıla kadar kâğıt israfını önlemek için klasik metinlerin kazınarak yerine Tanrıbilim ile ilgili metinlerin yazıldığı “*palempsests*”, Thomas de Quincey tarafından “daireysel zaman kavramı”na bağlı olarak insan beynine benzetilmiş Genette, bu eski imgeyi eski bir yapının yeni bir yapıya yeni bir işlevle katılması olan metinlerarası ilişkilerin kafada yarattığı düşüncüyü işlemek için kullanmıştır (Aktulum 1999: 216, 219).

“Metinsel- aşkınlık” ı (*transtextualité*) “bir metni açık ya da kapalı bir biçimde öteki metinlerle ilişki içine sokmak” şeklinde tanımlayarak yazınsal dizgenin temel unsuru olarak gören Genette’a göre “metinlerarası ilişkiler”, metinsel ilişkiler alanındaki tüm öteki ilişki türlerinden sadece birisidir ve Genette, iki yapıt arasındaki olası her tür alışverişe “metinlerarası” yerine “metinsel-aşkınlık” adını vermiştir (81- 82). İnce-

leme alanını bu şekilde sınırlamakla Kristeva’dan ayrılan Genette, *Palimpsestes, la littérature au second degré* adlı eserinde saptadığı beş tip metinsel aşkınlık türünden sadece aname-tinsellik (*hypertextualité*), *Seuils*’de yan-metinsellik (*paratextualité*) başlığı altına giren konuları ele alarak her bir tür üzerinde tek tek durmanın bile ne kadar güç olduğunu göstermiştir (82- 83).

Genette’in tespit ettiği beş tip metinsel-aşkınlık (ya da metin-ötesi) ilişkisi “metinlerarası (*intertextualité*)”, “ana-metinsellik (*hypertextualité*)”, “yan-metinsellik (*paratextualité*)”, “üst-metinsellik (*architextualité*)” ve “yorumsal üst-metin (*métatextualité*)”dir (83).

Aktulum (83-84), Genette’in metinlerarasını “iki ya da daha fazla metin arasındaki ortakbirliktelik ilişkisi, yani temel olarak ve çoğu zaman bir metnin başka bir metindeki somut varlığı” şeklinde tanımladığını belirterek onun bu başlığın içine çoğu zaman ayraçlarla belirtilen “alıntı”yı, sözcüğü sözcüğüne yapılan gizli bir alıntı olan “*plagiat*”yı ve dolaylı bir alıntı olan “anıştırma”yı yerleştirdiğini vurgulamıştır. Cumalı’nın (347- 348), *Yaralı Geyik*’in ikinci bölümünün beşinci tablosu olan “Ormanda Uyku”da tavşan, tilki, sincap ve çiğdeme dans ettirerek söylediği: “Sümüklü katır/ Ne anlar hatır/ Gevşek mi gevşek/ Ne at ne eşek/ Anası attır/ Babası eşek..” şiiri halk kültüründen beslenen bir tekerlemeyi hatırlatmaktadır. Yazarın ne tırnak içine aldığı ne de bir “kaynak kişi” gösterdiği bu şiir, onun halk kültüründen beslenerek yazdığı bir “sanat tekerlemesi” kabul edilebilir. Şiir için “sanat tekerlemesi” ifadesinin kullanılmasında Ong’un “sözün öyküleme

psikodinamiğinin gerektirdiği eski işlemleri taklit eden bilinçli düzenlemeler” (2003:186) şeklinde tanımladığı ve sözlü kültüre ait asıl destanları taklit eden “yapay” düzenlemeler olduğunu ifade ettiği (2003:186) “sanat destanları” ile kurulan analogi süreci etkili olmuştur. Cumalı'nın bu şiiri de sözlü kültür ortamında oluşmuş gerçek tekerlemelerle metinlerarası ilişkiler kurarak ve onları bir ölçüde taklit ederek üretilmiş, yazılı kültüre mal edilmiş bir “sanat tekerlemesi”dir. Yazarın (350), eserin aynı bölümünde ormanda uyuyan Duran'a Bahar'ın ağzından yine dans ederek söylediği “Ormanda yatmış uyurken/ Duran'ı rüyada gördüm/ Eğildim ağzından öptüm../ Ormanda yatmış uyurken/ Rüyada gördüğüm bendim/ Ben Duran'ımı gördüm/ Ormanda yatmış uyurken..” şiiri de ne tırnak içinde ne italik verilmiş ne de yazar tarafından bu şiir için bir “kaynak kişi” gösterilmiştir. Yazarın, oluşturduğu tiyatro metnine şair kimliğiyle yerleştirdiği bu şiiri ile tiyatro metni arasında sanatçının kendi eserleri arasında gerçekleştirdiği metinlerarası bir ilişki mevcuttur.

“ A n a - m e t i n s e l l i k ”  
(*hypertextualité*), Genette'in *Palimpsestes*'in başından sonuna değin ele aldığı ve öteki metin-ötesi ilişkilere göre en çok önem verdiği ilişkidir. Ana- metinsellik “Bir B metnini (yani ana metin: ‘yalın ya da dolaylı bir dönüşüm işlemleriyle önceki bir metinden türeyen her metin’) ondan türeyen bir A metnine (alt metin, gönderge metin) yalın bir dönüşüm ya da öykünme ile bağlayan ilişkidir” (84). Cumalı (2004: 296)'nın, *Yaralı Geyik*'in başında yer alan “Bu oyun ‘ALAGEYİK’ efsanesi olarak bilinen, aşağıda yazılı halk baladından esinlenmiştir” ifadesi

ve daha sonra bu baladla ilgili vermiş olduğu “kısa öykü” (1985: 54) *Yaralı Geyik* “ana metni”ne kaynaklık eden “alt metin”lere işaret eder.

Genette'in *Seuils* adlı kitabında ele aldığı “yanmetinsellik” (*paratextualité*) ilişkisi, bir metnin ilk bakışta aynı metnin dışında kalan, ikinci dereceden metinsel unsurlarla yani başlıklar, alt-başlıklar, ara-başlıklar, ön sözler, son sözler, uyarılar, notlar, tanımlıklar, yer verilen resimler, kapağı ve metin-öncesi unsurlar (yani karalamalar, taslaklar) ile olan ilişkilerini kapsamaktadır (Aktulum 85). Cumalı, yazdığı oyunun adını *Yaralı Geyik* koyarak bu adda geçen “geyik” kelimesi vasıtasıyla alt metinleriyle yan-metinsellik bağlamında bir ilişki kurmuştur. Yazarın (293), metnin başlığının altında belirttiği “Pastoral Oyun” ifadesi de doğrudan doğruya metnin ait olduğu türü belirten “yan-metinsel bir gösterge”dir (Aktulum 86). Yazarın, eseri için seçtiği bu başlıkla yan-metinsellik ilişkisi kurduğu tespit edilen diğer sanat eserleri, Ziya Gökalp'in *Alageyik* başlığını taşıyan manzum masalı (Tansel, 1977: 51- 54), Yaşar Kemal'in (2011) *Üç Anadolu Efsanesi Köroğlu, Karacaoğlan, Alageyik* adlı romanı, 1959'da Atıf Yılmaz'ın, 1969'da Süreyya Duru'nun yönettiği *Alageyik* adını taşıyan sinema filmleri ile 2010 yılında Ali Can Meydan'ın yönettiği *Alageyik Efsanesi* adını taşıyan sinema filmidir.

“ Ü s t - m e t i n s e l l i ğ i ”  
(*architextualité*) “her özgün metnin bağlı olduğu, genel ya da aşkın ulamların –söylem tipleri, sözcelem biçimleri, yazınsal türler vb.- bütünü” olarak tanımlayan Genette'in bu tanımından hareket eden Aktulum'a göre burada bir metnin türsel olarak hangi

ulama ait olduğunun belirlenmesi söz konusudur (86). Cumalı (292), oyununun isminin altına yazdığı “Pastoral Oyun” yan-metinsel göstergesi vasıtasıyla eserin ait olduğu yazınsal türü doğrudan belirtmiştir. *Yaralı Geyik*, üst-metinsellik ilişkisi içinde bütün pastoral oyunlarla etkileşim içinde olmakla birlikte bu yazınsal türün de içerisine dâhil edilmesi gereken üst daire “Dram Sanatı” ve “Tiyatro Sanatı” olacaktır.

Aktulum’un (88) “yorumsal üst-metin”, Rifat’ın (148) “üstmetinsellik” şeklinde Türkçeye aktardığı “*métatextualité*” ilişkisi, “Bir metin ile bu metni yorumlayan metin arasındaki eleştirel ilişki; bir başka deyişle, daha önce gerçekleşmiş bir A metninin yorumu (çoğunlukla da eleştiri) olarak ortaya çıkan bir B metninin özel statüsüne denk düşen aşama” (Rifat 148) şeklinde tanımlanmaktadır. Cumalı’ya ait “Oyunlarımızda Folklorun Yeri” ve “Raik Alıncaçık’a Mektup” metinleri yazarın *Yaralı Geyik* üzerine bir öz değerlendirme ve eleştiride bulunduğu yorumsal üst -metinlerdir. Yazar (52), “Raik Alıncaçık’a Mektup”ta *Boş Beşik* adlı oyunuyla birlikte sahneye aktarmayı düşündüğü oyunu ancak “otuz yıl” aradan sonra yazdığını belirtmiştir. *Yaralı Geyik*’in folklordan doğrudan yararlandığı üç oyunundan biri olduğunu vurguladığı “Oyunlarımızda Folklorun Yeri” adlı yazısında yazar (1985: 54), türkünün özüne inmeye, insancıl anlamını bulup oyunlaştırmaya, oyunda bu özü geliştirmeye çaba gösterdiğini ifade etmekle kalmamış halk baladının öyküsünü de kısaca özetlemiştir (1985: 54). Yazar, bu yazı vasıtasıyla *Yaralı Geyik* oyununda ge-yiğe yüklediği sembolik değeri de açıklamıştır: “Bence geyik bir simgeydi

bu türküde. Yaşamda ulaşılması güç olanı simgeliyordu. Geyik güç bir avdı. Geyik avcısının zahmetlerinin karşılığını alması söz konusu değildi. Avın tehlikesi, dağların büyüğü, güç olana erişmenin kişiyi soylu, ayrıcalıklı kılan çekiciliği onu çeken. Tutkulu bir kişiydi o! Bir şair, bir yaratıcı gibi anlaşılmalıydı. İdeal bildiği bir düşüncenin ardından koşan kişiydi. Oyunumdaki Duran avcı, bu uğurda sevdiği kızı yitiriyor, babadan kalan tarlasını yüz üstü bırakıyordu. Sonunda türküdeki gibi yaşamından oluyordu. Ama son nefesini vermeden yaşamının hesaplaşmasını yaparken mutlu duyuyordu kendini. ‘Hiç değilse yaraladım boşuna yaşamadım’ diyordu. Düşünülürse o en büyük eserin ardında ömür tüketen bir sanatçı gibidir. Diyelim bir şair bir oyun yazarıdır. Hamlet’i açacak bir oyun yazmak istemiştir, bu amacına erişememiştir ama yine de bir yerlere kadar uzanabilmiş, Hamlet’ten üstün olmasa da ona yaklaşan oyunlar yazabilmiştir” (54).

Görüldüğü gibi yazar, yapmış olduğu bu açıklamalarla halk baladında yapmış olduğu izleksel değişimi ve ona yüklediği yeni anlamları yorumsal bir üst metinle yine kendisi ortaya koymuştur. Yazarın, *Yaralı Geyik*’te Duran avcı ile özdeşleştirdiği, kendini ideale adayın ve son nefesinde “memnuniyet” soluyan “şair” ve “oyun yazarı”, kendisinden başkası değildir.

Genette’e göre ana metin oluşumu iki olası dönüşüm sonucu gerçekleşebilmektedir. Birincisi, biçimin aynı kalıp konunun değiştiği “dolaylı dönüşüm”, ikincisi biçimin farklılaşıp konunun benzer olduğu “yalın dönüşüm”dür (Rifat 2005, C. I: 148). Cumalı, alt metin olan Alageyik halk baladı ve öyküsünün anlatım biçimini

değiştirerek konuyu benzer bırakmış, balada kendi yorumunu yükleyerek öykülü türküyü tiyatro metni biçiminde yeniden yaratmıştır. Böylece, “yalın dönüşüm” sonucu yeni bir ana metin ortaya çıkmıştır.

Aktulum (142-144), Genette’in *Palimpsestes* adlı eserinden hareketle ana-metinsellik dönüşümlerini “Biçimsel değiştirimler (dönüştürümler)” ve “İzleksel ya da anlamsal değiştirimler (dönüştürümler)” olarak iki ana başlığa ayırmış, biçimsel dönüşümleri de “çeviri (*la traduction*)”, “koşuklaştırma (*la versification*)”, “düzyazılaştırma (*la prosification*)”, “vezin-dönüşümü (*la transmétrisation*)” ve “biçem-dönüşümü (*la transtylistation*)” olmak üzere beş alt başlıkta değerlendirmiştir. Ona göre “koşuklaştırma”nın tam tersi bir devinim olan “düzyazılaştırma” sürecinde dizeler hâlinde yazılmış bir metni düzyazıya dönüştürme söz konusudur (143). Dram sanatının tiyatro sanatının sınırlarından daha ötele uzandığını ve tiyatro sanatının da dram sanatının sınırlarını aştığını belirten Nutku (1983:7), dram sanatının tiyatro olgusunun “kuramsal” ve “yazınsal” yanını işlediğini tiyatro sanatının da bu olgunun “deneysel” ve “görsel işitsel” yanını kapsadığını vurgulamıştır. Aktulum’un “düzyazılaştırma” tanımı ve Nutku’nun “dram sanatı” ile “tiyatro sanatı” arasında yapmış olduğu bu ayırım birlikte düşünöldüğünde Necati Cumalı’nın *Yaralı Geyik* adlı eserinin, “dram sanatı”nın sınırları içinde düzyazı ile kaleme alınmış bir “metin” olarak kabul edilmesi gerekmektedir. Dolayısıyla halk baladından dram sanatı metnine geçilirken gerçekleştirilen işlem, dizeler halinde oluşturulmuş bir metni düzyazı şeklinde yeniden üretme olduğundan

bir “düzyazılaştırma” söz konusudur. Ancak burada belirtilmesi gereken önemli noktalardan biri, yazarın tiyatro metni içerisinde iki şiir metnine yer vermiş olmasıdır (348- 350). Sözlü kültürde şiir şeklinde oluşturulan bir halk baladının “öyküsü”nün dram sanatına ait bir metne dönüştürölme sürecinde metne yerleştirilen bu şiir parçaları “kısmî” bir “koşuklaştırma” (*la versification*) işleminin de sürece dâhil edildiğinin belirtilmesini gerekli kılmaktadır. *Yaralı Geyik*, tiyatro sanatı kapsamında “deneysel” ve “görsel-ışitsel” bir sahne sanatı ürünü olarak ele alındığında bir şiir metninin göstermeye dayalı bir metne dönüştürölmesi söz konusudur. Bu durum, biçimsel bir dönüşümden bahsetmeyi mümkün kılmaktadır. Aktulum (146), “Biçimsel değiştirimler (dönüştürümler)”den biri olan “biçem-dönüşümü”nün üçüncü alt başlığı olan “kipsel- dönüşüm”ü “kurgusal bir yapıtın gösterim biçimine –anlatısal ya da dramatik- ve kipte yapılan değişikliğe verilen ad” şeklinde tanımlayarak burada bir kipten başka bir kipe geçilirken oluşan değişikliklerin ele alındığını vurgulamış ve bu sürece örnek olarak “Bir romanın sahneye aktarılması ya da sinemaya uyarlanması”nın ardından ortaya çıkan biçimsel, uzamsal, sölemsel, izleksel vb. değişiklikler[in] araştırıl[ması]”nı göstermiştir. *Yaralı Geyik*’te de dizeler halinde oluşturulmuş sözlü geleneğe ait bir halk baladının, kurgusal bir yapı olan “öykü”ye dayalı bir “türkü”nün gösterim biçimine yani tiyatro sanatına ait bir esere dönüştürölmesi söz konusudur. Buradan hareketle Cumalı’nın halk baladında yapmış olduğu bir diğer biçimsel değiştirim sürecinin –kısmen- “kipsel



bir dönüşüm” olduğu sonucuna ulaşılmıştır.

“Belli ancak ‘kötü’ bir biçimde yazılmış bir metnin biçimini çeşitli dilbilgisel işlemlerle yeniden düzenlemek” şeklinde tanımlanan “biçem-dönüşümü”nde (*la transtylistation*) “biçemsel yönden bir yeniden yazma, bir biçem değişikliği ya da bir metni biçemsel olarak düzenlemek, kapalı bir biçemi olan bir metnin biçimini daha açık, anlaşılır duruma getirmek söz konusudur” (Aktulum 144). “Nicel dönüşümler içerisinde bir metni kısaltmaya dayanan ve çok yaygın olarak başvurulan ‘indirgeme’ (*la réduction*) ya da onu uzatmaya, oylumunu artırmaya dayanan ‘artırma- genişletme’ (*l’augmentation*) yöntemleri yer alır.

Genişletme sürecinde yazarın yapıtına kimi zaman, kahramanın serüveni ile pek ilgili olmayan bölümler eklemesi söz konusudur (146). Biçemsel yayılım izleksel yayılımı da beraberinde getirdiği ve bu iki süreç çoğu zaman bir arada bulunduğu için Genette bu tür genişletmeye “*amplification*” adını vermiştir. Biçemsel “*amplification*”da ayrıntılar, betimlemeler, bölümler ya da kişilerin sayıları da çoğaltılabilir (146).

Halk baladının Cumalı tarafından (1985: 54) verilen öyküsünde geyik avına çıkan üç kardeşten ikisi “indirgeme” sürecine başvuran yazar tarafından *Yaralı Geyik*’e alınmaz. Yazar tarafından kendisine “Duran” ismi verilen avcının sadece “Seyran Sağlam” adında bir ablası vardır ve kendisi ava yalnız gitmektedir. Kısa öyküde yer alan “üç kardeş” halk baladının her üç dördüğüünün son mısrası olan “Siz gidin kardeşler kaldım kayada” mısrasında somutlaştırılmıştır. Cumalı, alt metinlerdeki bu “üç kar-

deş” imgesini Duran, İlyas ve Hüseyin üçlüsü arasındaki “kuvvetli dostluk” ilişkisiyle eserine taşımıştır. Kaderleri birbirine çok benzeyen bu üç genç, arkadaşlığın ötesinde birbirlerine “can yoldaşı” olmuştur.

Halk baladının ikinci dördüğü vasıtasıyla alt metinlerin şahıs kadrosuna “gerdekte küsülü bırakılan bir nişanlı” dâhil edilirken “gerdekte” kelimesiyle nişanlılık sürecinin “düğün”le tamama erdirildiği de vurgulanmıştır. *Yaralı Geyik*’te ise Duran ile yavuklusu Güldü arasında bir nişanlanma süreci gerçekleşmemiştir. Kırk günlük bir aradan sonra avdan dönen Duran, sevdiği kızın o gün “bir başkası ile nişanlandığını” öğrenir.

Eserinde kişi sayısını artırarak “genişletme” sürecine başvuran Cumalı’nın eserin alt metinlerine eklediği yeni kişiler, “İlyas Yarkın: Saraç”, “Hüseyin Duman: Seyis”, “Ali Kopar: Tüccar”, “I. Köylü”, “II. Köylü”, “Hatice Çakır: Genç bir dul”, “Gülbahar Şahlan: Orta yaşlı bir kadın”, “Yiğit Sağlam: On yaşlarında bir çocuk, Duran’ın yeğeni, Seyran’ın oğlu”, “Seyran Sağlam: Duran’ın ablası, Yiğit’in annesi”, “Fatma Sarıca: Duran’ın annesi”, “Sefer Ürkmez: Lokantacı”, “Turist Kız”, “Turist Erkek”, “Bahar: Genç kız, Duran’ın sevgilisi”, “Köylü Erkek”, “Köylü Kadın”, “Oduncu”, “I. Jandarma”, “II. Jandarma”, “Kaçak”, “Delikanlı”, “Genç Kız”, “Tavşan”, “Tilki”, “Çiğdem”, “Sincap”, “Katır”, “I. Çocuk”, “II. Çocuk: Kasap çırağı”, “Kasap”, “Bakkal”, “I. Kasabalı”, “II. Kasabalı”, “III. Kasabalı”, “Davulcu”, “Zurnacı”, “Nişanı Götürenler”, “Bir Garson” ve “Kadın- Erkek Kasabalılar”dır (Cumalı, 2004: 295- 296).

Bu yeni kişiler, *Yaralı Geyik*’e doğal olarak yeni mekânlar ve olaylar

katmak suretiyle eseri genişletmiştir. Yazarın, bu yeni kişilerle birlikte eserine dâhil ettiği yeni olaylar eserde içeriği sezdiren başlıklarla oluşturulmuş sekizer tabloluk iki bölüm hâlinde verilir: I. Bölüm “Nişan”, “Duran’ın Dönüşü”, “Yükseklerde Uçanlar”, “Gece Yarısı”, “Ertesi Sabah”, “Dögüş”, “Şenlik”, “Şenlik Alayı”; II. Bölüm “Eski Dostlar”, “Âşık Ayı Restorani”, “Bahar”, “Dağ Yolu”, “Ormanda Uyku”, “Pazar Yeri”, “Kokusuz Çiçekler”, “Koca Geyik”.

Alt metinlerin kapsamadığı ya da belirtmediği kısımlara sokulan bu yeni örgeler, anlamsal dönüşümün iki temel yönteminden biri olan “örgeşel- dönüşüm”ü (*transmotivation*) de beraberinde getirmiştir (Aktulum 1999: 148). Yazarın, alt metinlerini detaylandırıp genişletmek amacıyla eklediği bu yeni olaylar, eserin yazıldığı dönemin sosyo-kültürel-ekonomik özelliklerini de metne taşırlar. “Benzin istasyonu”, “benzin pompaları”, “park edilmiş bir motosiklet”, “turistik anı eşyaları satan bir dükkân” (332), “turfandacılık”, “tavukçuluk”, “sütçülük”, “kabzımal”, “beş dönüm yeri daha camlatmak”, “İstanbul’daki deri palto fabrikası”, “kurt ya da tilki derisinden kürk” (334), “ayı postunun kasabanın ‘arma’sı sayılması” (338), “kadın erkek ilişkilerini kasaba ve köylüler kadar büyütmeyen yabancılar”, (339), “sigara ve çakmak”, “dağdan odun çekme işlevini oduncuların elinden alan kamyonlar” (343), “elektrikli fırınlar” (344), “kaba dikişli fabrika malı kemer” (352) bu unsurlardan bazılarıdır.

Esere alt metinlerden farklı olarak dâhil edilen yeni mekân isimleri Batık Manastır (305), Aladağ (305), İstanbul (309, 334, 337, 338), Ankara (309, 336), Üç Değirmenler (327), Ko-

cadağ (353), Akdeniz (337), Almanya (338) ve Hollanda (340)’dır.

Metinde dikkat çeken noktalardan biri Duran’ın “belediye başkanlığı ve nişanı”yla ödüllendirilme gerekçesidir. Metni kurgularken halk şiiri ve anlatılarına yaslanan yazar, Duran’ın “siyasî yeterlilikleri” üzerinde durmak ve neden-sonuç ilişkisi içinde rasyonel bir “demokrasiye dayalı adalet” mekanizması işletmek yerine sürecin bu boyutunu halk inançları içerisinde mutlaka bir anlam ifade etmesi gereken “ayının kadına düşkünlüğü” ve “kadını bu belâdan kurtarma” inancı üzerinden anlatmayı yeterli ve uygun bulmuştur.

Yazar, metinde Türkiye’den Almanya ve Hollanda’ya yapılan işçi göçleri üzerinde durmakla güncel tarihe de göndermelerde bulunmuştur. Türkiye’de yurtdışına işçi göçü 1957 ve 1964 yılında yapılan işgücü gönderme anlaşmalarıyla başlamıştır (Şahin 2008: 55, Özyurt 2011: 259-260) Ayının âşık olduğu Hatice Çakır, Almanya’ya çalışmaya gitmiş ve giderken de Duran’ın öldürdüğü ayının postunu dönünce geri almak üzere Sefer Ürkmez’e emanet etmiştir (Cumalı 2004: 338). Duran’ın ablası Seyran Sağlam’ın kocası da oğulları Yiğit’i alıp çalışmak için Hollanda’ya gitmiştir ve Seyran, Yiğit oralardan bir kız alacak, yerleşecek, kalacak diye korkmaktadır (340).

Eserin ikinci bölümünün beşinci tablosu olan “Ormanda Uyku”, kır- çoban konulu pastoral oyunların türe getirdiği metinlerarası “yeni” unsurlar açısından dikkate değerdir. *Yaralı Geyik*’in alt metinlerinde yer almayan bu yeni unsurlar, “tavşan”, “tilki”, “sincap”, “çiğdem” ve “katır”dır.

“Orman”da konuşurularak kişileştirilen ve böylelikle oyuna alegorik bir hava kazandıran bu unsurların, “yaşamak” ve “ölmek”le ilgili düşünceleri, Duran, İlyas ve Hüseyin’in hayat karşısındaki duruşlarıyla paralellik göstermesi açısından önemlidir. Duran’ın ormanda gördüğü “rüya” da hem ana metinlerde yer almadığı hâlde *Yaralı Geyik*’e eklenen “yeni” bir unsur hem de oyuna Sürrealist bir yapı ve anlam kazandıran önemli bir motiftir.

Bir yapıtın biçimsel olarak dönüştürülürken alt-metnin anlamının ister istemez değişikliğe uğradığını vurgulayan Aktulum, iki tip anlamsal dönüşümden söz edebileceğini belirtmiştir. Bunlardan ilki öyküsel ya da içeriksel (*diégétique*) değişikliği öne çıkaran “öyküsel dönüşüm”, ikincisi olayları ve eylemleri kuran yolların değiştirilmesi olan “edimsel (pragmatik) dönüşüm”dür. Genette’in “öykü” (*la diégése*) ile tarihsel ve coğrafi çevreyi anladığını belirten Aktulum, bir eylem bir öykü zamanından başka bir öykü zamanına aktarılırken eylemde meydana gelecek değişikliklerin “öyküsel dönüşüm” (*transdiégétisation*) adı altında ele alındığını belirtmiş ve bunun sonucunda edimsel bir dönüşümün yani eylemin- olayın akışında bir dönüşümün ortaya çıkacağını vurgulamıştır. Aktulum’a göre öyküsel dönüşüm iki biçimde gerçekleştirilir. Bunlardan birincisi olan elöyküsel dönüşüm (*transposition hétérodiégétique*) bir metnin eylemi ile onun alt- metninin eylemi arasındaki benzeşim (ya da ayırım) iken ikincisi benöyküsel dönüşüm (*transposition homodiégétique*) yani bütünüyle daha önce yazılmış bir yapıta yazarın kendi izleksel anlamını vermesidir (147). *Yaralı Geyik*’te be-

nöyküsel bir dönüşüm gerçekleştiren Cumalı, “özellikle geyik yavrusu avlamanın sonucunun musibetle biteceğine dair Anadolu’daki yaygın inancı” işleyen (*Türk Dili ve Edebiyatı Ansiklopedisi Devirler, İsimler, Eserler, Terimler* 1977: 100) bir halk baladından ve öyküsünden “İdeal uğruna tutkuyla koşmak ve zoru başarmaya çalışmak hayatı anlamlı kılar” millî ve evrensel temasını işleyen (Taş 2001: 203) yeni bir metin yaratarak bilinçli bir şekilde seçtiği alt metinlere kendi izleksel damgasını vurmuştur. Cumalı’ya göre kendini bir ideale adayan insan ömrünün sonunda bu ideale kavuşamamış olsa bile son nefesinde “memnuniyet”i soluyacaktır. Buradan hareketle “yazar, inandığı fikri metne yerleştirmek ve bu metin vasıtasıyla kendisine ait yeni bir izleksel anlam yaratmak için seçtiği alt metinleri yeniden yazmıştır” sonucuna ulaşılmıştır.

Aktulum (148), anlamsal dönüşümün “örgesel dönüşüm”le (*transmotivation*) birlikte iki temel yönteminden biri olan “değersel dönüşüm”ü (*transvalorisation*) “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) değerler ya da değerler dizgesinin bütünüyle yıkılıp yerine başka(lar)ının getirilmesi” şeklinde tanımlamıştır. Cumalı, “urganı kayada asılı”, “esvabı sandıkta dürülü”, “gerdekte nişanlısı küsülü kalan” ve geyik avına “tövbeler tövbesi” diyen bir avcı vasıtayla “av tutkusunun olumsuzlandığı” alt metinleri son nefesinde “Nişanlım kaldın telsiz duvaksız..” (359) diyerek veda ettiği sevdiği genç kızın (Bahar) “Mutlu ettin beni. Senin gibi

yürekli bir avcı bir daha zor gelir bu dağlara” (359) dediği, can yoldaşlarından birinin (İlyas) “Kendine sadık yaşadın. Kendine ihanet etmedin” (359) diyerek takdir ettiği ve ölmüş annesinin (Fatma) “Yoksulları horlamadın. Güçlülere boyun eğmedin. (...) Bir insanın yaşarken yapabileceği ne gelirse elinden, yaptın. Boşuna yaşamadın” (360) diyerek övündüğü bir avcı (Duran) vasıtasıyla “bir ideale adanmışlığı” olumlu gösterildiği bir ana metne dönüştürerek bir “değersel dönüşüm” (*transvalorisation*) süreci gerçekleştirmiştir.

Berna Moran (2005: 61), olumlu kahramanın temel nitelikleri hakkında şunları söylemektedir: “Olumlu kahraman karşılaştığı türlü güçlükleri yener, yardım etmek istediği insanlar içinde, düştüğü yalnızlığa katlanarak tarihin kendisine verdiği görevi yerine getirir”. Özellikle ideal peşinde koşanlar ile para [ve çıkar] peşinde koşanların hayatları arasındaki tezatla anlam kazanan (Taş 2001: 201) oyunun ideal olumlu kahramanları Hüseyin, İlyas ve Duran’dır. “Yükseklerde uçanlar yalnız uçarlar..” cümlesinin iki defa tekrarlandığı oyunun (298, İlyas; 325, Geyik), birinci bölümünün üçüncü tablosu “Yükseklerde Uçanlar” başlığını taşımakta ve bu bölümde ideal peşinde koşmayı para ve çıkar peşinde koşmaya tercih eden Hüseyin, İlyas ve Duran’ın bu konudaki düşünceleri konuşmaları vasıtasıyla ortaya konulmaktadır (308- 313). Bunlardan “at yarışı” tutkunu olan Hüseyin’in atı sonunda “Gazi Koşusu”nu kazanmış (336), saraç olan İlyas’ın elinden çıkan her şey (para çantaları, bel kemerleri, tel üstüne kamçılar, vb.) orijinal birer sanat eseri gibi tanınıp itibar görmeye

başlamış (311, 336), “av tutkunu” olan Duran önce bir yavru geyik vurmuş (350), ardından Koca Geyik’i yaralayarak (358) onu öldüremese de son nefesini kendini idealine adayan birinin “memnuniyetiyle” vermiştir.

Yazarın, bilinçli bir şekilde seçtiği alt metinlerde gerçekleştirdiği bu ciddi dönüşümler (Genette’in ifadesiyle biçimsel ve izleksel/ anlamsal değişimler), gelenek ve bireysel yaratıcılık ilişkisini “arketip” ve “imza” kavramları aracılığıyla yorumlayan Leslie Fiedler’in “bir yapıttaki bireyselleştirici faktörlerin toplamı” şeklinde tanımladığı “imza”ya (Özay 2007b: 169) ve Saussure’ün “dil” ile “söz” arasında kurduğu “artzamanlılık-eşzamanlılık ikilikarşılımlar ilişkisi”ndeki “söz”e karşılık gelmektedir (Saussure 1998, Yavuz 2010: 27).

Cumalı, bir öykülü türküyü temel alarak avcı ile sanatçı arasında derin bir bağ oluşturmuş, ideal uğruna adanan ömrün ancak anlam taşıyabileceğini belirtmek için folklor malzemesini yeni bir biçim ile dönüştürmüştür.

Yazarın folklordan doğrudan yararlanarak oluşturduğunu belirttiği diğer iki oyunu olan *Boş Beşik* ve *Kaynana Ciğeri* de *Yaralı Geyik*’le benzer şekilde ele alınmalı ve bu üç oyunda gerçekleştirilen biçimsel ve izleksel değişimler karşılaştırılarak yazarın bilinçli bir şekilde seçtiği folklor malzemelerinden yeni metin yaratma gerekçeleri somutlaştırılmalıdır. Bunun yanında yazarın şiir, roman ve tiyatro türünde kaleme aldığı bütün eserler hem kendi aralarında hem de sözlü ve yazılı geleneğe ait diğer metinlerle kurdukları metinsel-aşkınlık ilişkileri açısından ele alınmaya değerdir. Ayrıca Alageyik etrafında geleneksel yol-

larla ve/ya bireysel yaratıcılık kullanılarak oluşturulan bütün metinlerin eksiksiz bir şekilde tespit edilerek metinsel-aşkınlık ilişkileri açısından ele alındığı geniş kapsamlı bir çalışmaya da ihtiyaç vardır.

#### NOTLAR

- 1 Ahmet Necati Cumalı'nın (1921- 2001) bütün oyunları, Taş tarafından "Genel Tanıtım", "Öz ve Biçim", "Dekor", "Zaman", "Kişileştirme/ Kişiler", "Olay Dizisi", ve "Konuşma Örgüsü" açısından ayrıntılı bir biçimde incelenmiştir (2001).
- 2 Geleneksel işleyişten farklı olarak sözlü geleneğe ait ürünlerin Genette'in saptadığı beş tip metinsel-aşkınlık (ya da metin-ötesi) ilişkisinden biri olan ana-metinsellikte (hypertextualité) "ana-metin" olabilme özelliği için bakınız: Özay, Y. "Metinlerarası İlişkilerde Türk Halk Hikâyeleri". Yayımlanmamış yüksek lisans tezi. Ankara: Gazi Üniversitesi, 2007a; Özay, Y. "Metinlerarası İlişkilerde Sözlü Yapıtların ve Sanatçıların Konumu Üzerine". *Millî Folklor* 75 (2007b): 164- 173; Özay, Y. "Metinlerarasılık ve Türk Halk Hikâyelerinde Ana-Metinsel Dönüşümler". *Millî Folklor* 83 (2009): 6- 18.

#### KAYNAKLAR

- Aktulum, Kubilay. *Metinlerarası İlişkiler*. Ankara: Öteki Yayınevi, 1999.
- "Alageyik Türküsü". *Türk Dili ve Edebiyatı Ansiklopedisi Devirler/ İsimler/ Eserler/ Terimler* I (1977): 100- 101, İstanbul: Dergâh Yayınları.
- "Alageyik Türküsü". *Meydan Larousse* I (1969): 264, İstanbul: Meydan Yayınevi.
- Cumalı, Necati. *Bütün Oyunları 1- 2*. İstanbul: Cumhuriyet Kitapları, 2004.
- . "Raik Almaçık'a Mektup". *Türk Dili Dergisi* 30 (Mayıs-Haziran 1992): 51-54.
- . "Oyunlarımızda Folklorun Yeri". Hazırlayan: Feyzi Halıcı. *Türk Halk Edebiyatı ve Folklorunda Yeni Görüşler* I. Ankara: Konya Kültür ve Turizm Derneği Yayınları, 1985: 50- 57.
- Kemal, Yaşar. *Üç Anadolu Efsanesi Köroğlu, Karacaoğlan, Alageyik*. İstanbul: YapıKredi Yayınları, 2011.
- Moran, Berna. *Edebiyat Kuramları ve Eleştirisi*. İstanbul: İletişim Yayınları, 2005.
- Nutku, Özdemir. *Dram Sanatı (Tiyatroya Giriş)*. İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sa-

natlar Fakültesi Yayınları, 1983.

- Ong, Walter J. *Sözlü ve Yazılı Kültür*. İstanbul: Metis Yayınları, 2003.
- Özay, Yeliz. "Metinlerarası İlişkilerde Türk Halk Hikâyeleri". Yayımlanmamış yüksek lisans tezi. Ankara: Gazi Üniversitesi, 2007a.
- . "Metinlerarası İlişkilerde Sözlü Yapıtların ve Sanatçıların Konumu Üzerine". *Millî Folklor* 75 (2007b): 164- 173.
- . "Metinlerarasılık ve Türk Halk Hikâyelerinde Ana-Metinsel Dönüşümler". *Millî Folklor* 83 (2009): 6- 18.
- Özbek, Mehmet. *Folklor ve Türkülerimiz*. İstanbul: Ötüken Yayınevi, 1975.
- Rifat, Mehmet. *20. Yüzyılda Dilbilim ve Göstergebilim Kuramları I- II*. İstanbul: Om Yayınevi, 2005.
- Salih Turhan, Kubilay Dökmetaş ve Levent Çelik. *Notalarıyla Türkülerimiz ve Hikâyeleri*. Ankara: Cem Veb Ofset, 1996
- Saussure, Ferdinand De. *Genel Dilbilim Dersleri*. (çev. Berke Vardar) İstanbul: Multilingual Yayınları, 1998.
- Şahin, Levent. "Uluslararası İlgüçü Akımlarının Ekonomik Etkileri: Türk İşçi Göçü". Yayımlanmamış yüksek lisans tezi. Malatya: İnönü Üniversitesi, 2008.
- Tansel, Fevziye Abdullah. *Ziya Gökalp Külliyyatı 1 Şiirler ve Halk Masalları*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi, 1977.
- Taş, Songül. *Necati Cumalı ve Oyunları*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 2001.
- Yavuz, Hilmi. *Okuma Biçimleri Varlığın ve Sanatın Dili*. İstanbul: Timaş Yayınları, 2010.

#### İNTERNET KAYNAKLARI

- "Alageyik" 30 Ekim 2011. <<http://www.filmizle.org/alageyik-yilmaz-guney-filmini-izle>>.
- "Alageyik" 30 Ekim 2011. <<http://www.filmizle.com.tr/ala-geyik-1969.html>>.
- "Alageyik Efsanesi" 30 Ekim 2011. <[http://www.altinkozafestivali.org.tr/index.php?option=com\\_k2&view=item&id=365:alageyik-efsanesi&Itemid=244&lang=tr](http://www.altinkozafestivali.org.tr/index.php?option=com_k2&view=item&id=365:alageyik-efsanesi&Itemid=244&lang=tr)> 30 Ekim 2011.
- <<http://www.iudergi.com/tr/index.php/iktisatsosyoloji/article/viewFile/6253/5777>> 30 Ekim 2011.
- Özyurt, Selahattin. "Hollanda Türkleri ve Hollanda Türk Akademisyenler Birliği Vakfı". 04 Aralık 2011.