



Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi

Journal of Academic Language and Literature

YAZILI, SÖZLÜ VE ELEKTRONİK ORTAMDA KAHRAMANLIK

(Cilt/Volume: 5, Sayı/Issue: 3, Kasım/November 2021)

Gökçe EMEÇ

Araş. Gör., Ege Üniversitesi
emecgokce@gmail.com



<https://orcid.org/0000-0002-1932-828X>

Geleneksel Anlatmadan Parodiye Kahramanın Dönüşümü ve Kurgunun Yeniden Yaratımı: “Bamsı Beyrek” Filmi Örneği

*Transformation of the Hero from Traditional Narrative to
Parody and Re-creation of Fiction:
The Example of the Film “Bamsı Beyrek”*

Araştırma Makalesi/Research Article

Geliş Tarihi/Received: 15.10.2021

Kabul Tarihi/Accepted: 08.11.2021

Yayın Tarihi/Published: 30.11.2021

Atıf/Citation

EMEÇ, G. (2021). Geleneksel Anlatmadan Parodiye Kahramanın Dönüşümü ve Kurgunun Yeniden Yaratımı: “Bamsı Beyrek” Filmi Örneği. *Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi*, 5(3), 170-198.

<https://doi.org/10.34083/akaded.1010323>

EMEÇ, G. (2021). Transformation of the Hero from Traditional Narrative to Parody and Re-creation of Fiction: The Example of the Film “Bamsı Beyrek”. *Journal of Academic Language and Literature*, 5(3), 170-198 <https://doi.org/10.34083/akaded.1010323>



Bu makale iThenticate programıyla taranmıştır.
This article was checked by iThenticate.

Öz

Halk bilgisi ürünlerinin doğduğu ve aktarıldığı kültür ortamları incelendiğinde üç kültür ortamından söz etmek mümkündür. Bu kültür ortamları birincil sözlü kültür ortamı, yazılı kültür ortamı ve ikincil sözlü kültür ortamıdır. Halk bilgisi ürünlerinin değişime açık yapısı, onların bu kültür ortamları arasında geçiş yapmalarına olanak sağlamış; birincil sözlü kültür ortamında doğan bir yaratmanın, ikincil/ elektronik sözlü kültür ortamında aktarılmasının önu açılmıştır. Teknolojinin gelişmesi, bilgi aktarımında medyanın ortaya çıkması ve etkin bir biçimde kullanılabilir hale gelmesi, kültürün aktarımındaki araçları da etkilemiştir.

Sözlü kültür ortamında yaratıldığı düşünülen ve günümüze yazılı olarak gelmiş olan Dede Korkut anlatmaları Türk kültürü için oldukça önemli bir yere sahiptir. Dede Korkut anlatmaları pek çok çağdaş edebî türe, tiyatroya, sinemaya, genel anlamıyla güzel sanatların diğer alanlarına da kaynak olmuştur.

Senarist olarak tanıdığımız Burak Aksak, Dede Korkut anlatmalarını kendine has üslubuyla senaryolaştırmış ve izleyicilere sunmuştur. Aksak, 2017 yılında Dede Korkut anlatmalarından “Salur Kazan’ın Evinin Yağmalanması”, “Kam Püre oğlu Bamsı Beyrek” ve “Duha Koca oğlu Deli Dumrul” anlatmalarını “Salur Kazan: Zoraki Kahraman”, “Bamsı Beyrek” ve “Deli Dumrul” adlarıyla sinemaya uyarlamıştır. Dede Korkut anlatmalarını sinemaya uyarlarırken mizahi bir üslupla metinleri yeniden yazmış, yeniden yazım sürecinde absürt parodiden yararlanmışır.

Çalışmamızda bazı araştırmacıların halk hikâyesi, bazı araştırmacıların ise destan özelliği gösterdiğini belirttikleri Bamsı Beyrek anlatması odak noktamız olacaktır. “Bamsı Beyrek” sinema filminde kahramanın dönüşümü anlatı metniyle karşılaştırılarak metinlerarası ilişkiler bağlamında metin merkezli yaklaşımla değerlendirilecektir. Ayrıca senaristin metne dâhil ettiği mizahi unsurlar parodi ve anakronizm çerçevesinde ele alınacaktır.

Anahtar Kelimeler: Dede Korkut, Bamsı Beyrek, metinlerarasılık, anakronizm, parodi.

Abstract

When the cultural environments in which folklore creations are created and transferred are examined, it is possible to talk about three cultural environments. These cultural environments are the primary oral cultural environment, the written cultural environment, and the secondary oral cultural environment. The fact that folklore creations are transferable enabled them to carry between these cultural environments. The way has been cleared for a creation created in the primary oral cultural environment to be transferred into the secondary/electronic oral cultural environment. The development of technology, the emergence of the media in information transfer and its effective use have also affected the tools in the transfer of culture.

Dede Korkut narratives, which are thought to have been created in the oral cultural environment and have come to the present in written form, have a very important place for Turkish culture. Dede Korkut narratives have also been used as a source for many contemporary literary genres, theatre, cinema, and other branches of fine arts in general.

Burak Aksak, who is known as a screenwriter, scripted Dede Korkut narratives with his unique style and presented them to the audience. In 2017, Burak Aksak recounted the Dede Korkut narratives; "Salur Kazan'ın Evinin Yağmalanması", "Kam Püre oğlu Bamsı Beyrek" and "Duha Koca oğlu Deli Dumrul" in "Salur Kazan: Zoraki Kahraman", "Bamsı Beyrek" and "Deli Dumrul" adapted it into a movie. He rewrote the texts with a humorous style while adapting Dede Korkut narratives for the cinema, and used absurd parody in the rewriting process.

In our study, our focus will be on the story of Bamsı Beyrek, which some researchers view as a minstrel-poets story and some researchers mention it as an epic. The transformation of the hero in the movie "Bamsı Beyrek" will be compared with the narrative text and evaluated with a text-centered approach in the context of intertextual relations. In addition, the humorous elements that the screenwriter included in the text will be discussed within the framework of parody and anachronism.

Keywords: Dede Korkut, Bamsı Beyrek, intertextuality, anachronism, parody.

Giriş

Halk bilgisi ürünlerinin aktarımındaki kültür ortamları incelendiğinde üç kültür ortamı karşımıza çıkmaktadır. Bu kültür ortamlarından ilki "Birincil Sözlü Kültür Ortamı"dır. Birincil Sözlü Kültür Ortamı; mit, destan, efsane, masal gibi sözlü kültür yaratmalarının şifahi yolla aktarıldığı ve henüz yazının bilinmediği dönemi ifade etmektedir. Daha sonra yazının bulunması ve matbaa sayesinde "Yazılı Kültür Ortamı" doğmuş, yazı sözlü kültür ortamını beslemeye başlamış, bir sanat olarak sözlü hitabetin kurallarını belirlemiştir (Ong, 2014, s. 22). Ayrıca sözlü kültür ortamında üretilen ürünler, yazının icadıyla kayıt altına alınarak yazılı kültür ortamına geçişi sağlanmıştır. Ahmet Özgür Güveç, yazının sözü kayıt altına alması bakımından sözlü kültür ortamına katkı sağladığını ve böylelikle sözlü geleneğin sonunu getirmediğini; aksine devamlılığını sağladığını belirtmiştir (2020, s. 46). Kültür ortamları arasındaki geçiş, bir önceki kültür ortamının bitişi şeklinde değerlendirilmemeli, aksine yazının icadıyla halk bilgisi yaratmalarının gelecek nesillere aktarımının hız kazandığı gözden kaçırılmamalıdır.

Sözlü ve yazılı kültür ortamlarından sonra, çeşitli teknolojik gelişmelere bağlı olarak üçüncü bir kültür ortamı doğmuştur. Bu kültür ortamı "Elektronik çağ 'ikincil sözlü kültür' çağıdır; varlığı yazı ve matbaa teknolojilerine dayanan telefon, radyo ve televizyona özgü sözlü kültürün çağıdır" (Ong, 2014, s. 15). İçinde bulunduğumuz

elektronik çağ ile henüz yazının bilinmediği birincil sözlü kültür çağı ve yazılı kültür çağını birbirinden bağımsız olarak değerlendirmek yanlıştır. Sözlü kültür, kendisinden sonra ortaya çıkmış yazılı kültüre ve elektronik çağa kaynaklık etmektedir. Elektronik çağın kazanımlarından biri olan sinema, kaynaklarından birini sözlü kültür ortamında üretilen yaratımlara dayandırmaktadır.

Sinemaya kaynaklık eden sözlü anlatmaları değerlendirirken, onların yapısını da ele almak gerekmektedir. Sözlü anlatmaların değişmeden aktarılması neredeyse imkânsızdır. Halk bilgisi ürünlerinin değişmeden aktarılması, onun çağın gerisinde kalmasına yol açacak, çağı yakalayamayan ürünler aktarılmayacak, dolayısıyla da unutulmaya yüz tutacaktır. Kubilay Aktulum “Folklor ve Metinlerarasılık” adlı çalışmasında kültürel yaratmaların güncellenmeleriyle ilgili şunları ifade etmiştir:

Bir ulusun kültürünün temel unsurlarını canlı tutmanın yolu onların sürekli olarak başka dönemlerde güncellenmelerine bağlıdır. En etkili güncellenme yolu ise başka yapıtlarda yeniden kullanıma sokulmaları, bir başka deyişle söylemlerarası/ metinlerarası bir sürece katılmalarıdır (2013, s. 9).

Söylemlerarası/ metinlerarası sürece dâhil edilen her metin güncellenirken çeşitli değişimler görülmektedir. Çünkü metinlerarası bakış aracılığıyla gelenekselleşen kültürel unsurlar dönüştürülerek yeniden yaratılır (Aktulum, 2013, s. 15). Yeniden yaratım sürecindeki değişimlerin hem olumlu hem de olumsuz yanlarının olabileceği dikkatlerden kaçırılmaması gereken bir husustur. Bu konuda Metin Ekici, değişimin iki şekilde gerçekleştiğine, toplum tarafından benimsenen ve kültürel unsurlarla çatışmayan değişimin olumlu karşılanarak “gelişme”, benimsenmeyen ve kültürel unsurlarla çatışan değişimlerinse olumsuz değerlendirilerek “bozulma” olarak adlandırıldığına dikkat çekmektedir (2016, s. 20). Bu hususta söylemlerarası/ metinlerarası sürece dâhil edilen metinlerdeki değişimin olumlu ya da olumsuz olmasının tespiti Halk Bilimi disiplini için oldukça önemlidir. Böylelikle halk bilgisi ürünlerinde değişimin ölçütü tespit edilebilecek, kültürel yaratmaların aktarımında çeşitli sorunların ortaya çıkması önenebilecektir.

Makalemizin malzemesini oluşturan ve Türk kültürünün en önemli eserlerinden olan Dede Korkut anlatmaları, günümüze kadar pek çok öykü, roman, tiyatro eseri gibi farklı yaratmalara kaynaklık etmiştir. Bu durum Dede Korkut anlatmalarıyla ilgili metinlerarası pek çok ilişki kurabileceğimizi göstermektedir.¹ Burak Aksak, 2017 yılında Dede Korkut anlatmalarından “Salur Kazan’ın Evinin Yağmalanması”, “Kam Püre oğlu Bamsı Beyrek” ve “Duha Koca oğlu Deli Dumrul” anlatmalarını “Salur Kazan: Zoraki Kahraman”, “Bamsı Beyrek” ve “Deli Dumrul”

¹ Bu anlamda yapılan öncü çalışmalardan biri Metin Ekici’nin yüksek lisans tezi olarak hazırladığı ve 1995 yılında yayımladığı “Dede Korkut Hikâyeleri Tesiri ile Teşekkül Eden Halk Hikâyeleri” adlı çalışmasıdır.

adlarıyla sinemaya uyarlamıştır. İnceleme konusu olarak Bamsı Beyrek filminin seçilmesinde Dede Korkut anlatmaları içerisinde türsel bakımdan geçişli yapısı etkili olmuştur. Bu yapıyı Evrim Ölçer Özünel, “Baharı Getiren Kahraman: Bamsı Beyrek” adlı makalesinde bugüne kadar yapılan çalışmalarda bazı araştırmacıların Bamsı Beyrek anlatmasını destandan halk hikâyesine geçiş dönemi eseri olarak, bazı araştırmacıların ise masalla karışık halk hikâyesi olarak değerlendirdiklerini belirtmiştir (2015, s. 35). Örneğin Veysel Şahin ve Aysuda Şahin Bamsı Beyrek anlatmasının halk hikâyesi özelliği gösterdiğini vurgulamışlardır (2019, s. 105). Sözü edilen türsel çeşitlilikle birlikte anlatma, diğer Dede Korkut anlatmalarından ayrılmaktadır.

Folklor merkezli sinema çalışmalarında üç yaklaşım önerilmektedir. Bunlar; görüntü, ses ve metin merkezli yaklaşımlardır. Ahmet Özgür Güvenç çalışmanın hedefleri ve kapsamı doğrultusunda bu yaklaşımlardan birinin kullanılabileceğini belirtmiş; metin merkezli yaklaşımda en önemli ölçütün senarist olduğuna vurgu yapmıştır (2020, 67, 69). Makalemizde birincil sözlü kültür ve yazılı kültür ortamında pek çok varyantı bulunan Bamsı Beyrek anlatmasının² ikincil kültür ortamına taşınması ve bu sırada geçirdiği dönüşümleri metin merkezli olarak ele almayı tercih ettik. Benzer bir biçimde bu çalışmada inceleme konusu edilen anlatmanın, başka bir ifadeyle birincil sözlü kültür ortamında yaratılıp yazılı kültür ortamında aktarımı devam eden bir edebî eserin sinemaya postmodern bir şekilde aktarımı “parodi” ekseninde değerlendirilecektir. Kısacası edebî metnin alt metin/ ana metin olarak biçimsel ve anlamsal dönüşümlerden de yararlanarak kurduğu metinlerarası ilişkiler değişen mizah anlayışı çerçevesinde incelenecektir. “Metinlerarası yöntem bir folklor bağlamında geleneksel unsurların daha çok kurgusal bağlamda dönüştürülerek yeniden kullanıma sokulmasını sağlayan bir araç olarak karşımızda durmaktadır” (Aktulum, 2013, s. 18). Sinemada metin merkezli bir çalışma yapabilmek için senaryoya odaklanmak gerekmektedir. Bu sebeple söz konusu yeniden yaratım sürecini belirlemek için öncelikle hem alt metin olarak Kam Püre Bey Oğlu Bamsı Beyrek anlatmasının hem de Burak Aksak’ın senaryo metnini oluşturduğu sinema filminin olay örgüleri karşılaştırılacaktır. Alt metin olarak Dede Korkut anlatmalarının Dresden nüshası kullanılmıştır. Bu çalışmada geleneksel bir anlatmanın postmodern bakış açısıyla farklı bir kültür ortamında yeniden yaratımı metin merkezli bakış açısıyla değerlendirilecektir.

² Ayrıntılı bilgi için bk. Mehmet Alptekin. (2016). Bamsı Beyrek Destanı Üzerinde Karşılaştırmalı Bir Araştırma (İnceleme-Metin). Ankara: Ankara: Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Türk Halk Edebiyatı Bilim Dalı, Yayınlanmamış Doktora Tezi.

1. Sinema ve Anlatma İlişkisi

Sinema ve halk bilgisi yaratmaları arasında güçlü bir ilişki bulunmaktadır. Nebi Özdemir “Medya Kültür ve Edebiyat” adlı çalışmasında, sinemanın farklı alanlarla sıkı bir bağlantısı olmasını sinema değerlendirmelerindeki dikkat çekici ortak bir nokta olarak belirtmiştir (2012, s. 217). Genel anlamıyla medyanın, farklı biçim, içerik ve anlamlarla da olsa geleneği canlandırıcı niteliğe sahip olduğunu vurgulayan Özdemir’e göre, “medya, geleneklerin, özellikle de sözlü kültür geleneklerinin doğurganlığını sürdürebilmeleri için elverişli ortamlar sunmuştur” (2012, s. 188). Ahmet Özgür Güvenç, “Folklor ve Sinema” adlı çalışmasında sinemanın malzeme olarak sözlü geleneğe yönelmesini, 20. yüzyılın ilk çeyreğinde kurulan film şirketlerinin halkın dikkatini çekecek filmler üretmeyi hedeflemeleriyle açıklamaktadır (2020, s. 11). Süleyman Fidan da “Âşıklık Geleneği ve Medya Endüstrisi” adlı çalışmasında sinemanın gelenekten beslendiğini, bağımsız bir çalışma alanı olarak sinemanın sözlü kültürle yakından ilişkili olduğunu vurgulamıştır (2017, s. 123). Ayrıca Fidan, son dönem Türk sinemasında izleyicinin dikkatini çekmek için kültürel bellekte var olan değerlere yönelme yoluna gidildiğini belirtmiştir (2017, s. 134). Görüldüğü üzere sinema ve halk bilimi disiplinleri arasında karşılıklı bir kazanım ilişkisinin olduğunu söylemek mümkündür. Bu bağlamda sinema sanatı, halk bilgisi ürünlerinin en zenginlerinden biri olan Dede Korkut anlatmalarından yararlanmış; bu anlatmalarla metinlerarası bir ilişki kurmuştur. Dede Korkut anlatmaları bazen doğrudan yansıtma, bazen dönüştürüm ve yeniden yaratım gibi yollarla yeniden kültürel aktarıma katılmıştır. Son zamanlarda ise farklı yazım teknikleriyle karşımıza çıkmaktadır.

Güvenç, halk anlatılarından hareketle yapılan filmlerde senaryolaştırma sürecinde bazı yöntemlerin kullanıldığını belirtmiştir. Bu yöntemler, “1. Uyarlama (a. Aslına yakın uyarlamalar, b. Yoruma dayalı uyarlamalar), 2. Esinlenme”dir (s. 295). Aslına yakın uyarlamalar, alt metne en yakın şekilde senaryolaştırma sürecini işaret etmektedir.

Uyarlama metnin alt metne benzerliğini belirlemek için anlatı sisteminin temel unsurlarına bakılması gerekir. Olay örgüsü, şahıs kadrosu, zaman, mekân ve motif bu bağlamda göz önünde bulundurulacak anlatı öğeleridir. Bilhassa olay örgüsü ve şahıs kadrosunun üzerinde durulmalıdır. Çünkü olaylara yön veren, olayların başlamasında önemli bir rolü olan çatışma ve çatışmaları başlatan şahıs kadrosudur (Güvenç, 2020, s. 297).

Yoruma dayalı uyarlamalar ise, alt metnin olay örgüsüne sadık kalınmadığı durumları işaret etmektedir. Alt metinle senaryo metni arasındaki ilişki aslına yakın uyarlamalara göre daha zayıftır. Esinlenmede ise, alt metin net bir biçimde senaryo metninde görülmemekte, sadece fikir olarak alt metinden yararlandığı izleyiciye/okuyucuya sezdirilmektedir.

Manfred Jahn, anlatı türlerinden bahsederken “anlatı”yı “yazılı/basılı” ve “icra edilen” olarak ikiye ayırmıştır. Yazılı/basılı anlatıların alt başlıklarında roman, kısa öykü, anlatısal şiir ve senaryo bulunmaktadır. Senaryo alt başlığı içinde de oyun senaryosu, film senaryosu ve opera senaryosu bulunmaktadır (2015, s. 49). Bu sebeple metinde senaryo metninden bahsederken de anlatı terimi kullanılacaktır.

Sinema sanatı hem halk bilgisi ürünlerinden malzeme olarak yararlanmış hem de Halk Bilimi disiplinine kültür taşıyıcısı ve aktarıcısı olarak katkı sağlamıştır. Güvenç, “Yazınsal ve sözel kültürü barındırması sebebiyle zaten bir kültür taşıyıcısı ve aktarıcısı konumunda olan sinema, gerçekçi filmlerle birlikte özellikle maddi kültürün de taşıyıcısı ve aktarıcısı işlevine sahip olur. Konusu ne olursa olsun belge türündeki filmler dışında kalan kurmaca yapımlar da gerçekçi öğeler barındırdıklarından birer belge niteliğindedirler” (2020, s. 14) şeklindeki açıklamalarıyla bu karşılıklı ilişkiyi açıklamıştır. Güvenç aynı zamanda sinemanın bir kültür aktarıcısı olmasının yanında, kültüre dair farkındalık oluşturan ve kültürü gündemde tutan bir sanat dalı” (2020, s. 17) olduğuna da vurgu yapmıştır. Sinema aynı zamanda “... zamanın tanığı, kültürün aktarıcısı ve hatırlatıcısı, gerçeğin veya hayalin canlandırıcısıdır” (Güvenç, 2020, s. 62). Bu açıdan bakıldığında sinema ve halk bilimi arasındaki ilişki belirgin bir biçimde ortaya çıkmaktadır. Yukarıda sözü edilen yöntemlerin kullanılmasıyla halk anlatıları senaryo metni haline dönüşmüştür. Çalışmamızda malzeme olarak değerlendireceğimiz Bamsı Beyrek filminin hem kurgusal hem de kahraman bakımından dönüşümünde hangi yöntemin kullanıldığını belirlemek için alt metin olan Kam Püre Bey Oğlu Bamsı Beyrek anlatmasının ve Bamsı Beyrek senaryo metninin olay örgülerindeki farklılıkları belirtmek gerekmektedir.

2. Anlatı Metninin ve Senaryo Metninin Olay Örgüsü

Çalışmamızın bu bölümünde alt metin olan Kam Püre Bey Oğlu Bamsı Beyrek anlatması ile senaryo metninin olay örgüleri farklılıkları üzerinde durularak karşılaştırılmıştır. Alt metninin olay örgüsü (AO1), senaryo metninin olay örgüsü (SO1) olarak belirtilmiştir. Karşılaştırma yapıldıktan sonra alt metin ve senaryo metni arasındaki benzerlikler ve farklılıklar belirlenmiştir.

AO1. Kam Gan oğlu Han Bahadır, İç Oğuz ve Taş Oğuz beylerine büyük bir ziyafet verir.

SO1. Film ziyafet sahnesiyle başlar.

Alt metin ve senaryo metni aynıdır.

AO2. Pay Büre Bey, Kara Göne oğlu Kara Budak, Kazan oğlu Uruz, Kazılık Koca oğlu Bey Yigenek gibi gençlere bakarak ağlamaya başlar. Neden ağladığı sorulunca, oğlu olmadığı için ağladığını söyler.

SO2. Senaryo metnine Bahadır Han’ın havadan sudan konuşması eklenmiştir. Örneğin; Bayındır Han: “Valla aslında bu hanlık hiç yapılacak iş değil ha. Maaşı maaş değil, elektriği yok. Şu sofrayı kurabilmek için tam bir hafta at üstünde koştum. Elim belim tutmuyor Allah canımı alsın. Hepi topu da avladığımız iki tane geyik ha. Yok ya yok ben bırakacağım bu işi. Bak göreceksiniz önümüzdeki seçimlerde ben aday da olmayacağım. Bırakacağım bu işi” demiştir. Sonrasında anlatı metninde olduğu gibi, Pay Büre Bey ağlamaya başlar. Bayındır Han Pay Büre Bey’in ağlamasına sinirlenir ve “Niye ağlıyorsun oyunağı elinden alınmış bebe gibi?” diye sorar. Oğlu olmadığı için ağladığını söyler. Tüp bebek deneyip denemediklerini sorar. Bu soru anakronik³ bir unsur olarak senaryo metninde karşımıza çıkmaktadır. Daha sonra kendi oğlundan şikayet eder.

Alt metin ve senaryo metni benzerdir. Senaryo metninde eklemeler söz konusudur. Bayındır Han’ın han görevinden yorulması ve bırakmak istemesi mizahi bir unsur olarak metinde işlenmiştir. Mizah aynı zamanda anakronik unsurlarla da örülmüştür.

AO3. Beyler Pay Büre Bey’in oğlunun olması için dua ederler.

SO3. Pay Büre Bey oğlunun olması için öncelikle Dede Korkut’a gider. Bunu zamanda geriye dönme tekniği olan flashback ile görürüz. Pay Büre Bey ve hanımı çocukları olmadığı için Dede Korkut’un okuyup üflemesini isterler. Ancak cevap oldukça farklıdır: “Arkadaş ben Dede Korkut’um bugüne bugün. Ben ne anlarım okuyup üflemeden? Ben kopuz çalarım, destan söylerim, soy soylarım, boy boylarım... Bazen de gelirsiniz çocuğunuza ad koyarım” der. Burada Dede Korkut’un kutsal kişiliği yok sayılmıştır. Daha sonra Beyler Pay Büre’nin oğlunun olması için dua ederler.

Olay örgüsünün bu noktasında beylerin dua etmesi ve bunun sonucunda Bamsı Beyrek’in dünyaya gelmesi benzerdir. Ancak bu noktadaki temel fark Dede Korkut’un kutsal kişiliğine bakış açısıdır.

AO4. Pay Bican adlı bey de kızı olsun diye dua ister, onun için de dua ederler. Pay Bican kızı olursa Pay Büre’nin oğlu ile beşik kertme olacağını vaat eder.

SO4. Pay Bican beyin oğlu vardır; ancak bir de kızı olsun diye dua ister. Ancak bu isteği bir beyden beklenmeyecek şekilde gerçekleşmiştir. Bayındır Han’a “hadi be, hadi be, hadi be” şeklinde çocuksu bir tavırla ısrar eder. Kara Güne borcu olduğu için dua ister. Pay Bican obasının kentsel dönüşüme gireceğini söyler ve hemen bitmesi için dua ister. Bu kadar istek karşısında

³ Anakronik, Türkçe Sözlük’te “çağı geçmiş, çağa uymaz, eskimiş” ve “tarhlandırmede yanılığ içinde bulunan” (2005, s. 95) olarak tanımlanmıştır. Bizim “anakronik” teriminden kast ettiğimiz sözlükte bulunan ikinci anlamı karşılamaktadır.

Bayındır Han öfkelenir. Tam bu sırada Pay Bican kızı olursa Pay Büre Bey'in oğluyla beşik kertmesi olacağına müjdesini verir. Ancak Bayındır Han'dan "bize ne?" şeklinde bir cevap gelir.

Anlatı metninde kısa bir biçimde yer alan bu aşama, senaryo metninde uzatılmıştır. Anakronik unsurlar göze çarpmaktadır.

AO5. Bir müddet sonra Pay Büre'nin oğlu, Pay Bican'ın kızı olur.

SO5. Hem Pay Büre, hem Pay Bican eve geldiklerinde eşleriyle konuşurlar. Pay Büre eşinin hamile olduğu müjdesini kendi verir; dokuz ay on gün sonra çocukları olacağını söyler. Pay Büre'nin hanımı "Bir avuç bey oturup dua etti diye çocuk mu olurmuş?" diyerek inanmaz. Pay Bican'ın hanımı da "keşke bana da danışsaydın" diye veryansın eder. Geçiş olur. Pay Büre'nin oğlu, Pay Bican'ın kızı olur. Pay Büre'nin oğlunun doğumunda ebe ve hemşire ile Pay Büre arasında yaşananlar mizahi unsurla örülmüştür. Pay Büre oğluna ad koyması için Dede Korkut'u çağırmasını emreder; ancak çevreden itiraz gelir: "Erkek çocuğu büyüüp de kahramanlık yapana kadar adı konmaz bilmez misin?" diye sorarlar. Pay Büre Bey: "Bilirim canım bilmez miyim ya, ben siz biliyor musunuz bir deneyeyim dedim" der.

Anlatı metninde kısa biçimde yer alan bu aşama senaryo metninde uzatılmıştır. Senaryo metninde ise geçiş sahnesinde balonların üzerinde yazan "9 ay 10 gün" ifadesiyle zaman geçmiştir. Bir önceki aşamada yer alan dua motifi irdelenmiş ve eşler tarafından mantıksız bulunmuştur. Hemşire ve obanın etrafındaki taraftarlar da günümüze ait unsurlardır. Ayrıca Pay Büre Bey'in ad alma geleneğine uzak olması mizahi unsur olarak karşımıza çıkmaktadır.

AO6. Pay Büre Bezirgânlarını oğluna benzersiz hediyeler almak üzere Rum iline gönderir. Bezirgânlar bir boz aygır, bir ak kirişli katı yay, bir de altı kanatlı gürz alırlar.

SO6. Pay Büre Bezirgânlarını oğlunun babyshowerı için benzersiz hediyeler almak üzere Rum iline gönderir. Bezirgânlar yolda tartışır. Bu sırada Banı Çiçek doğar ve Dede Korkut adını "Gül Bahar" koymak ister. Ancak Pay Bican'ın ısrarıyla adı "Banı Çiçek" olur.

Baby-shower günümüze ait bir unsurdur. Senaryo metninde güldürü amaçlı kullanılmıştır. Bezirgânların tartışmaları da aynı amacı taşımaktadır.

AO7. On beş sene geçer. Çocuk delikanlı olur. Av için babasının tavlasına gelir.

SO7. Yirmi yıl geçer. Çocuk delikanlı olur. Delikanlının henüz adını alamamış olması babası tarafından dile getirilir. Dirse Han Oğlu Boğaç Han'ın ad almasından bahsedilir. Ancak Bamsı Beyrek "insan neden boğayla güreşir ki?" der ve durumu mantıksız bulur. Ad alabilmek için ebe ananın çuvallarını ve kendisini

taşır, yemeğini yapar. Yalancı Oğlu Yaltacuk delikanlının yanında en yakın arkadaşı olarak karşımıza çıkar.

Anlatı metninde ve senaryo metninde geçen zaman farklıdır. Bunda günümüzde 15 yaşın delikanlı olarak değil; çocuk olarak değerlendirilmesi etkilidir. Bamsı Beyrek günümüz düşünce yapısıyla duruma yaklaşarak boğayla boğuşmanın anlamsız olduğunu dile getirmektedir. Onun zihnindeki kahramanlık insanlara yardım etmekten geçmektedir. Bu sebeple ebe anaya yardım eder, yemeğini yapar. Ancak Pay Büre, “tarihte nerede görülmüş er kısmının yemek yaptığı” diyerek geleneksel kahraman kalıbına uymadığını dile getirmiştir. Anlatı metninde Yalancı Oğlu Yaltacuk bu aşamada karşımıza çıkmamaktadır. Muhtemelen Bamsı Beyrek’in yaşadığı ihanetin daha iyi anlatılması için senaryoda bu aşamada karşımıza çıkmıştır.

AO7. Rum ilinden dönen Bezirgânlara Şöklî Melik’in askerleri saldırır ve mallarını yağmalar.

SO7. Rum ilinden dönen Bezirgânlara Şöklî Melik’in askerleri saldırır, üç Bezirgândan sadece biri yiğitlik gösterir. Diğer ikisi korkup kaçar.

Anlatı metni ile senaryo metni arasındaki tek fark, anlatı metninde iki, senaryo metninde ise üç Bezirgânın yer almasıdır.

AO8. Bezirgânlardan biri Oğuz’a kaçarak tavlada gördüğü yiğitten yardım ister.

SO8. Bezirgânlardan ikisi Bamsı Beyrek’ten yardım ister. Bamsı Beyrek ad almak için bu fırsatı değerlendirmek ister ve kâfirlerin karşısına dikilir; ancak bir yandan da korkmaktadır. Bezirgânlara “neden bu kadar kalabalık olduklarını söylemediniz?” der. Arkalarında kocaman bir ordu olduğu yalanını söyler.

Anlatı metninde Bamsı Beyrek büyük bir cesaret örneği sergiler ve bu aşamadan sonra kahraman olarak anılır. Ancak senaryo metninde cesareti kadar korkularıyla da var olan biri karşımıza çıkmaktadır. Senaryo metnindeki Bamsı Beyrek gerçek insana daha yakındır.

AO9. Yiğit, kâfirleri yakalar ve malı kurtarır. Bu malların kendisine getirildiğini öğrenir. Bezirgânlar kendilerini kurtaran yiğidin o olduğunu anlarlar ve Pay Büre Bey’e söylerler.

SO9. Bu aşamada “bu sahneler kan, şiddet ve vahşet içerdiğinden dolayı çocukların olumsuz etkilenmemesi için çıkarılmıştır. Hatta nasılsa çıkarmak zorunda kalırız diye yönetmen tarafından çekilmemiştir (RTÜK’ten ceza yeriz filan diye bir alakası yok yani)” uyarısı çıkmaktadır. Ancak daha sonra yiğidin kâfirleri yakaladığı ve malı kurtardığı gösterilir. Bu malların kendisine getirildiğini öğrenir. Kurnazlık yaparak babasının yanına bezirgânlardan daha önce varır. Bezirgânlar zil çalarak Pay Büre’nin çadırına gelirler ve oğlunun

yiğitliğini anlatırlar.

Senaryo metninde Radyo Televizyon Üst Kurulu için bir uyarı bulunmaktadır. Ayrıca zili çalarak çadıra girerler. Bu iki unsur metinde anakronik unsurlar olarak karşımıza çıkmaktadır. Hem anlatı metninde hem senaryo metninde Bamsı Beyrek kahramanlık yapmaktadır.

AO10. Çocuk baş kesip kan döktüğü için Dede Korkut ona “Bamsı Beyrek” adını verir.

SO10. Dede Korkut ad verirken kucığına alır ve ad vermek için biraz büyük olduğunu söyler. Bamsı Beyrek adını verir. Pay Büre'nin hanımı ve Bamsı Beyrek adını beğenmez.

Anlatı metninde de senaryo metninde de kahramanlıktan sonra ad konur. Ancak senaryo metninde bu ad günümüz şartlarında değerlendirilir ve beğenilmez.

AO11. Kutlamak için av düzenlenir.

SO11. Bamsı Beyrek ve Yalancı Oğlu Yaltacuk kutlama için ava çıkarlar.

Anlatı metninde Yalancı Oğlu Yaltacuk yer almamaktadır.

AO12. Bamsı Beyrek avda bir geyiği yakalamak için yavuklusunun otağına gelir.

SO12. Bamsı Beyrek ve Banı Çiçek aynı geyiği vurmak için hedef alırlar.

Arada farklılık bulunmamaktadır.

AO13. Pay Bican Bey'in kızı Banı Çiçek kendisini önce Banı Çiçek'in dadısı olarak tanıtır ve Bamsı Beyrek'le ok atar, at koşturur, güreş tutar. Üçünde de kızı yener.

SO13. Pay Bican Bey'in kızı Banı Çiçek kendisini önce Banı Çiçek'in dadısı olarak tanıtır, Yalancı Oğlu Yaltacuk ona sevdalanır. Banı Çiçek ve Bamsı Beyrek ok atar, at koşturur, güreş tutar. Üçünde de kızı yener. Ancak bu aşamada ses efektlerinden yararlanılır. Örneğin Bamsı Beyrek'in okunun daha ileriye gitmesi ses efektiyle izleyiciye anlatılmıştır.

Yalancı Oğlu Yaltacuk'un Banı Çiçek'e âşık olması temel farklılıktır.

AO14. Kızın Banı Çiçek olduğunu anlayınca yüzük takar ve nişanlanır.

SO14. Kızın Banı Çiçek olduğunu anlayınca evlilik teklifi etmeye çalışır, balık tutar ve yüzüğü balığın ağzına yerleştirir. Ancak bu balığı ve yüzüğü Banı Çiçek'in dadısı yer. Yalancı Oğlu Yaltacuk onu vazgeçirmeye çalışır. Yine de Bamsı Beyrek Banı Çiçek'e evlenme teklifi eder. Otlardan Banı Çiçek'e bileklik yapar.

Banı Çiçek’in dadısı aracılığıyla mizah unsuru eklenmiştir. Ayrıca Yalancı Oğlu Yaltacuk’un onu evlilikten vazgeçirmeye çalışması anlatı metninde olmayan bir unsurdur. Anlatı metni ve senaryo metni arasındaki farklardan biri de yüzük değil; otlardan yapılmış bileklikle nişanlanmalarıdır.

AO15. Avdan dönünce Bamsı Beyrek Banı Çiçek’le evlenmek istediğini babasına söyler. Ancak Banı Çiçek’in Delü Karçar adında kardeşi vardır. Kız kardeşiyle evlenmek isteyenleri öldürür. Ne yapmaları gerektiğini beylere danışır.

SO15. Bamsı Beyrek evlenmek isteğini babasına açıklar. Babası, annesi ve Dede Korkut Pay Bican Bey’e gider ve kızı isterler.

Anlatı metni ile senaryo metninde bu aşamada farklılık ortaya çıkmaktadır. Senaryo metninde Pay Bican kızını Bamsı Beyrek’e verir; ancak bir de Deli Karçar’dan da istemeleri gerektiğini söyler.

AO16. Beyler Delü Karçar’a Dede Korkut’u göndermeye karar verirler.

SO16. Senaryo metninde de Deli Karçar’ın yanına Dede Korkut’un gitmesine karar verilir.

AO17. Dede Korkut kaçma kovalamaca olursa diye iki atla kız istemeye gider.

SO17. Bu kısım yoktur.

AO18. Dede Korkut kızı ister. Delü Karçar sinirlenir, onun peşine düşer ve yakalar. Tam kılıç çektiği sırada Dede Korkut’un duasıyla eli havada kalır.

SO18. Bu kısım aynıdır. Ancak Dede Korkut kerametinin farkında değildir ve Delü Karçar’ın eli taş olduğunda o da şaşırır.

AO19. Delü Karçar Dede Korkut’a yalvarır ve kardeşini vermeye razı olur. Dede Korkut dua eder ve kolu iyileşir.

SO19. Bu kısım aynıdır.

AO20. Delü Karçar kardeşi için dişi deve görmemiş bin erkek deve, hiç kısrakla çiftleşmemiş bin aygır, koyun görmemiş bin koç, bin kuyruksuz kulaksız köpek ve bin pire ister.

SO20. Bu istekler aynıdır.

AO21. Dede Korkut bin at, bin deve, bin koç, bin köpek ve pireleri alır ve Delü Karçar’a götürür.

SO21. Dede Korkut bin at, bin deve, bin koç, bin köpek ve pireleri alır ve Delü Karçar’a götürür. Dede Korkut Deli Karçar’ın yanına gidince “bu kadar kısa sürede nasıl topladınız bu kadar hayvanı?” diye sorar. Dede Korkut da “yeşilde

çektik, montajla çoğalttık” der. Burada kurgu ön plana çıkarılmıştır.

AO22. Malları teslim ederken Delü Karçar’ı soyar ve pireleri topladığı ahıra sokar. Delü Karçar pirelerin saldırısı karşısında Dede Korkut’tan medet diler, onun sözü üzerine suya atlar ve kurtulur.

SO22. Deli Karçar “siz benden daha delisiniz” diyerek kız kardeşini verecekken pireleri sorar. Pirelerin olduğu yere Deli Karçar’ı sokar. Deli Karçar kurtulmak için Dede Korkut’a yalvarır.

AO23. Düğün hazırlığına başlanır. Beyrek okunu attı, düştüğü yere gelin otağı kuruldu.

SO23. Aynı şekilde ilerler. Pay Büre Bey, gelin otağının kurulduğu yer için “ileride çok değerlendirilecek bu çadır, önü açık” değerlendirmesini yapar.

Tam bu noktada senaryo metninde ekleme yapılmıştır. Pay Büre Bey, Bezirgânlara evlilik hediyesi için gidin değerli hediyeler bulun diye emir verir.

Banı Çiçek Bamsı Beyrek’e kürk alır. “Değiştirme kartını sorar” Bamsı Beyrek, “hayvanların kürk için katledilmesine karşı olduğunu açıklar. Ama Banı Çiçek onun imitasyon olduğunu söyler. Bamsı Beyrek hediye için beğenmez.

AO24. Gerdeğe girileceği gece Bayburt hisarının beyi yedi yüz kâfirle gelerek Beyrek’i ve otuz dokuz yiğidini tutsak eder.

SO24. Bamsı Beyrek Yalancı Oğlu Yaltacuk ile bekârlığa veda partisi avına çıkacağını söyler. Banı Çiçek önce sinirlenir, sonra Yalancı Oğlu Yaltacuk üzülmesin diye kabul eder. Ava çıktıklarında Yalancı Oğlu Yaltacuk’a ak kirlişli yayını, kürkünü verir. Şekli Melik’in askerleri Bamsı Beyrek’i kaçırarakken Yalancı Oğlu Yaltacuk Bamsı Beyrek’i bıçaklar, yayla ve kürkünü kendisine yetmeyeceğini Banı Çiçek’i de istediğini söyler ve kürkle beraber kaçır. O kaçarken Bamsı Beyrek “saçın dökülsün Yaltacuk” diyerek beddua eder.

Tamamen farklıdır

AO25. Aradan on altı yıl geçer. Beyrek’in ölü ya da diri olduğuna dair haber gelmez.

SO25. Aradan yıllar geçer Bamsı Beyrek’ten haber gelmez.

AO26. Delü Karçar Bayındır Han’a başvurur. Bamsı Beyrek’in diri olduğu haberini getirene hediyeler, ölüm haberini getirene de kız kardeşini vereceğini söyler.

SO26. Delü Karçar Bayındır Han’a başvurmadan önce kardeşi Banı Çiçek’le konuşur. Deli Karçar insanların kendisini anlamadığını kurdun kuşun anladığını ama yalnızlığın zor olduğunu söyler. İnsanların ona da deli demesini istemediğini söyler. Banı Çiçek’i vazgeçirmeye çalışır. Ancak Banı Çiçek vazgeçmez, yolun

başında oturmaya devam eder. Bu yoldan ya ölüsünün ya dirisinin geleceğini söyler.

AO27. Yalancı oğlu Yaltacuk Beyrek’in gömleğini kana bulayarak Beyrek’in ölüm haberini getirir.

SO27. Aynıdır.

AO28. Banı Çiçek’le küçük düğününü yapar, büyük düğününe mühlet koyar.

SO28. Bu madde sinema filminde yer almamaktadır.

AO29. Pay Büre Bey oğlu Bamsı Beyrek’i aramaları için bezirgânlarını gönderir.

SO29. Bezirgânlar ellerinde hediyelerle gelir. Bezirgânlara Bamsı’dan haber getirin diye emir verir.

Bezirgânlar anlatmada başlı başına mizah unsuru olarak kullanılmışlardır.

AO30. İki bezirgân Bayburt’ta Beyrek’i bulur ve olanı biteni anlatırlar.

SO30. Bamsı Beyrek’i zindanda unutmışlardır. Emlakçı kaleyi gezdirir ve Şöklî Melik’in taşındığı haberini vermiştir. Kışın kaleyi ısıtmak zor olduğu için taşınmış ve Bamsı Beyrek’i zindanda unutmışlardır. Emlakçı onu serbest bırakır.

Anlatı metninde olayların çözülmesini bezirgânlar sağlarken senaryo metninde tamamen farklıdır. Çünkü beceriksiz olarak tasvir edilmiş ve onlardan mizahî unsur olarak yararlanılmıştır.

AO31. Bamsı Beyrek kendisine âşık olan Bayburt Beyi’nin kızından yardım ederse onu helallğine alacağı sözünü vererek kurtulur ve Oğuz’a gelir.

SO31. Bu kısım yoktur.

AO32. Yaltacuk’un geçeceği yolda suikast hazırlayan babasının çobanları ile karşılaşır.

SO32. Aynıdır.

AO33. Atını bir ozanın kopuzuyla değiştirip evlerine uğrar. Kendisini tanıtmaz. Kız kardeşlerinden biri onu neredeyse tanıyacak gibi olur.

SO33. Ozan kılığına girer; ancak evine uğramaz. Kız kardeşleri ise senaryo boyunca hiç gözükmez.

AO34. Eski bir deve çuvalını boynuna geçirerek deli ozan kılığında düğüne gider.

SO34. Senaryo metninde doğrudan düğüne gider.

AO35. Düğünde Yalancı oğlu Yaltacuk, Budak, Uruz, Yigenek ve Şir Şemseddin ok atar. Beyrek (Deli ozan)Yalancı oğlu Yaltacuk dışındakileri över. Bunun üzerine Yaltacuk kızarak yayını çekmesini söyler.

SO35. Senaryo metninde de aynıdır.

AO36. Deli ozan Yaltacuk'un yayını çekince yay iki parça olur. Yay ile ok atarak güveyinin yüzüğünü parçalar.

SO36. Senaryo metninde bu durum farklıdır, Bamsı Beyrek hedefe nişan alır ve tam doksandan vurur.

AO37. Kazan Bey Deli ozana o günkü beyliğini verir ve hareketlerinde serbest bırakır. Deli ozan düğün yemeklerini döker, çalgıcıları döver. Kadınların otağına gelir, gelini oynatmak ister. Kısırca Yengeyi ve Boğazca Fatma'yı gelin diye oynattırır da deli ozan aldanmaz. Sonunda Banı Çiçek oyuna kalkar.

SO37. Senaryo metninde de aynıdır. Ancak kadınların otağında gelinden önce sadece bir kadın "ben gelinim" diyerek oynar. Kısırca Yenge ve Boğazca Fatma isimleri geçmemektedir.

AO38. Deli ozan kimliğini Banı Çiçek'e verdiği yüzük sayesinde açık eder.

SO38. Deli ozan kimliğini Banı Çiçek'e verdiği otlardan yapılmış bileklik sayesinde açıklar.

AO39. Yaltacuk kaçarak Tana sazına gider.

SO39. Yalancı oğlu Yaltacuk kaçır; ancak sazlığa gitmez. Çobanların kapattığı yola gelir.

AO40. Bamsı Beyrek sazlığı ateşe verir, Yaltacuk yalvarır. Beyrek de bağışlar.

SO40. Bamsı Beyrek Yalancı Oğlu Yaltacuk'u yakalar ve cezasını Deli Karçar'ın vermesini isteyerek ona götürür.

AO41. Bamsı Beyrek'in annesi ve babası sevinir. Babasının ağlamaktan kör olan gözleri Beyrek'in serçe parmağının kanı ile açılır.

SO41. Senaryo metninde aynıdır. Ancak Bamsı Beyrek serçe parmağından kan alırken Kara Güne eleştirel bir tavırla bu hareketin saçma olduğunu söyler.

AO42. Beyrek Bayburt Hisarı'nda tutsak otuz dokuz yiğidi ve iki bezirgân için Bayburt Hisarına gider.

SO42. Bamsı Beyrek senaryoda otuz dokuz yiğit yer almamaktadır. Sadece Bamsı Beyrek tutsak edilmiştir.

Anlatı metni ve senaryo metni farklıdır.
AO43. Kazan Bey, Şökli Melik’i; Deli Tundar, Kara Tekür’ü, Budak, Kara Aeslan Melik’i öldürür, yedi kâfir beyini kılıçtan geçirir. SO43. Senaryo metninde bulunmamaktadır. Anlatı metni ve senaryo metni farklıdır.
AO44. Hisarı alırlar, kiliseyi yıkıp cami yaparlar. SO44. Senaryo metninde bulunmamaktadır. Anlatı metni ve senaryo metni farklıdır.
AO45. Bayındır Han’a değerli hediyeler ayırırlar. SO45. Senaryo metninde bulunmamaktadır. Anlatı metni ve senaryo metni farklıdır.
AO46. Beyrek Melik’in kızını alıp geri döner. SO46. Senaryo metninde Şökli Melik’in kızı yoktur. Senaryo metninde bulunmamaktadır. Anlatı metni ve senaryo metni farklıdır.
AO47. Kırk gün kırk gece toy olur. Dede Korkut dua eder. (Ergin, 2016). SO47. Senaryo metninde de toy sahnesi yer almaktadır. Anlatı metni burada sona erer; ancak senaryo devam etmektedir. Mizahi unsurlar devam eder.
SO48. Bezirgânlar gelirler, Bamsı Beyrek’i bulamadıklarını söylerler. Bu sırada Bamsı Beyrek obadan çıkar ve kucığında çocuğu vardır. Bezirgânlardan biri sinir krizi geçirir ve bayılır.

Görüldüğü üzere Bamsı Beyrek’in geri dönüşü ve kimliğini açıklamasına kadarki bölümler anlatı metninde ve senaryo metninde büyük ölçüde benzerlik göstermektedir. Ancak kimliğini açıkladıktan sonra senaryo metninde Bamsı Beyrek Bayburt Hisarı’na geri dönmez, Banı Çiçek’le evlenir. Ayrıca senaryo metnine Bamsı Beyrek ve Banı Çiçek’in çocuklarının olduğu sahne de eklenmiştir. Anlatı metni Dede Korkut anlatmalarının ortak özelliği olarak sayılan Dede Korkut’un duasıyla biterken senaryo metninde bu dua kısmı bulunmamaktadır. Bu durum anlatı metninin biçimsel olarak dönüşmesine de örnek sayılmaktadır.

Eunkyung Oh, “Oğuz Türkleri ve Özbeklerin Kahramanlık Destanları Arasında Metinlerarasılık: Bamsı Beyrek ve Alpamış Destanları Üzerine Bir Karşılaştırma” adlı

çalışmasında Bamsı Beyrek anlatmasındaki olay akışını Doğu'da yaygın olan kahramanlık destanının olay geliştirme modelini takip ettiğini belirtmiştir. Bu olay geliştirme modeli şu şekildedir; “1. Soyluluk, 2. Olağanüstü doğum, 3. Üstün yetenek, 4. Açlık, 5. Kurtarma, 6. Kriz, 7. Üstesinden gelme ve zafer” (Oh, 2021, s. 428). Eunkyung Oh, Türk kahramanların açlık ve kurtarma aşamasını genellikle atladıklarını ancak; kahramanlığı kanıtlama aşaması birçok kez tekrarladıklarını vurgulamıştır (Oh, 2021, s. 428). Senaryo metninde de anlatı metninde olduğu gibi yukarıdaki olay geliştirme modelinin kullanıldığını söylemek mümkündür.

3. Anlatı Metninde ve Senaryo Metninde Zaman

Anlatı metni ve sinema filmi metni zaman bakımından karşılaştırıldığında küçük farklılıklar gözükmektedir. Anlatmada zaman sırasıyla Bamsı Beyrek'in doğumu, 15 yaşında ad alması, evlilik töreni, esir düşmesi, esarete geçen on altı yıl, yurduna geri dönmesi, toy olarak ilerlemektedir. Sinema filminde de bu sıralamaya uyulmuştur. Ancak Bamsı Beyrek'in doğumu sinema filminde balonlarla gösterilmiş ve “9 ay 10 gün sonra” şeklinde belirtilmiştir. Bir başka farklılık da sinema filminde Bamsı Beyrek 20 yaşında ad almıştır. Burada temel farklılık, günümüzde 15 yaşın delikanlılık çağı olarak görülmemesidir. Bamsı Beyrek anlatmada ad aldıktan sonra evlenir. Ancak 15 yaşındaki bir çocuğun evlenmesi günümüz koşullarında doğru kabul edilmemektedir. Bu sebeple senarist kahramanın doğumundan 20 yıl sonra ad almasını uygun bulmuştur.

4. Anlatı Metninde ve Senaryo Metninde Mekân

Anlatmada pek çok mekân adlarıyla birlikte yer almaktadır. Bu mekânlar; İstanbul (Rum ili), Evnük Kalesi, Dana Sazı, Gürcistan, Ala Dağ, Kara Derbent, Parasarın Bayburt Hisarı, Bayındır Han'ın otağı, Pay Püre Bey'in obası, Banu Çiçek'in kırmızı obası, Bamsı Beyrek'in alaca gölgesi, Deli Karçar'ın obasıdır.

Senaryo metninde bu mekânların bir kısmına yer verilmiştir. Örneğin Rum İli, Bayındır Han'ın otağı, Evnük Kalesi, Pay Püre Bey'in obası, Deli Karçar'ın obası sinema filminde de yer alan mekânlardır.

5. Anlatı Metninde ve Senaryo Metninde Şahıs Kadrosu

Mehmet Alptekin, “Bamsı Beyrek Destanı Üzerinde Karşılaştırmalı Bir Araştırma (İnceleme-Metin) adlı doktora tezinde Bamsı Beyrek anlatmasının varyantlarındaki şahıs kadrosunun değişik isimlerle karşımıza çıksa bile üstlendikleri görevin aynı olduğunu vurgulamıştır (2016, s. 43). Ancak anlatma ve senaryo metinlerinin şahıs kadrolarında bazı değişiklikler bulunmaktadır.

Anlatmada yer alan şahıslar: Bamsı Beyrek, Banu Çiçek, Pay Püre Bey, Pay Püre Bey'in Bezirganları ve Dede Korkut, Deli Karçar, Pay Bican Bey, Yalancı Oğlu Yaltacuk, Banu Çiçek'in dadısı, Şöklü Melik, Şöklü Melik'in kızı, Bamsı Beyrek'in yedi

kız kardeşi, Bamsı Beyrek’in otuz dokuz yiğididir. Anlatma metninde norm karakter olarak karşımıza çıkan tekfurun kızı (Alptekin, 2016, s. 51), kahramanın kız kardeşi (Alptekin, 2016, s. 59) senaryo metninde bulunmamaktadır. Emlakçı gibi yeni norm karakterler de senaryo metnine dâhil edilmiştir. Senaryo metninde ise; Şekli Melik’in/ tekfurun kızının yer almaması Bamsı Beyrek’in kimliğini açıklamasından sonra Bayburt Hisarı’na geri dönmemesi sebep olmuştur. Böylece senaryo metninde Bamsı Beyrek’in birden çok kahramanlığı görülmemektedir.

Anlatı metni ve senaryo metninde şahıs kadrosunun ele alınış şekli farklıdır. Örneğin Deli Karçar anlatmada kart karakter olarak karşımıza çıkmaktadır (Alptekin, 2016, s. 65). Senaryo metninde Deli Karçar tek boyutlu olarak ele alınmamış, tip değiştiren karakter olarak karşımıza çıkmıştır. Tip değiştiren karakterler, “bağlamsal ihtiyaçlar neticesinde ortaya çıkar ve bu ihtiyaçlar yapısal değişiklikleri beraberinde getirir. Anlatıcı, halihazırda anlatmasına dahil ettiği bir karakteri, onun tipini değiştirerek anlatmanın sonuna kadar kullanır” (Duman, 2020, s. 346). Burak Aksak da Deli Karçar’ı olumsuz bir tipten olumlu bir tipe dönüştürerek filmin sonuna kadar kullanmıştır. Bir başka deyişle, Deli Karçar senaryo metninde kart karakterden norm karaktere dönüşmüştür.

6. Anlatı Metninde ve Senaryo Metninde Kahraman

6.1. Geleneksel Kahraman Olarak Bamsı Beyrek

Anlatmaların yapısal benzerliği pek çok araştırmacının konusu olmuş, yapısal benzerliklerle ilgili çalışmalar daha çok olay örgüsü ve kahraman üzerinde yoğunlaşmıştır. Yapısal benzerlikle ilgili çalışmalardan en çok bilinen Joseph Campbell’ın “The Hero with A Thousand Faces” adlı çalışması Türkçeye “Kahramanın Sonsuz Yolculuğu” olarak çevrilmiştir. Campbell bu çalışmasında halk anlatılarında yer alan kahramanların macerasını, “monomyth (tekmit)” olarak adlandırmış ve bunu grafik olarak; dünyanın yıllık hareketine benzetmiştir. Ayrıca kahramanın macerasını erginlenme ritüellerinde yer alan ayrılma-erginlenme-dönüş şeklindeki yapının taklidi olarak değerlendirmiştir.

Joseph Campbell’ın bu teorisini Tuba Saltık Özkan Kam Püre Bey Oğlu Bamsı Beyrek anlatmasına uygulamıştır. Saltık Özkan, çalışmasında Bamsı Beyrek’in ayrılma/yola çıkış evresinin Bamsı Beyrek’in ad alması sonucunda kutlamak için ava gitmeleriyle başladığını vurgulamıştır (Saltık Özkan, 2009, s. 28). Campbell çalışmasında kahramanı harekete geçiren ve bir mucize gibi ortaya çıkan bir “haberci”nin olduğunu, bu habercinin kahramanın yola çıkış sürecinde etkili olduğunu belirtmiştir (Campbell, 2013, s. 65). Buradan hareketle Saltık Özkan’a göre, Bamsı Beyrek’in av sırasında karşısına çıkan geyik de “haberci” rolünü üstlenmiştir (Saltık Özkan, 2009, s. 28). Beyrek geyiğin peşine düşer ve “Beyrek’in yaşamındaki kavramlar, idealler değişmeye başlamıştır. Artık ‘karşı cins’ kavramı duygusal bir

anlam kazanacaktır. O, yiğitlik yapmış, erkeklerin toplumuna dahil olmuştur” (Saltık Özkan, 2009, s. 29). Senaryo metninde de geyik, bir haberci olarak karşımıza çıkmakta, Bamsı Beyrek Banı Çiçek’le bu sayede tanışmaktadır.

Campbell, kahramanın yolculuğunda ilk olarak kendisini koruyacak doğaüstü bir yardımcıyla karşılaşacağını vurgulamıştır (Campbell, 2013, s. 83-84). Carl Gustav Jung “Dört Arketip” adlı çalışmasında bu yardımcıyı yaşlı bir adam ya da bir hayvan olarak tasvir etmiştir; “Yaşlı adam akıllılık, bilgelik ve idrakin yanı sıra, ahlaki özelliklere de sahiptir, hatta insanın ahlakını sınar ve armağanlarını verip vermemesi bu sınava bağlıdır” (2012, s. 94). Bamsı Beyrek’in doğaüstü yardımcısı Dede Korkut’tur. Dede Korkut’un bilge bir ihtiyar olarak karşımıza çıkması Carl Gustav Jung’u doğrular niteliktedir. Dede Korkut, Bamsı Beyrek ile Banı Çiçek’in evlenebilmesi için Banı Çiçek’in ağabeyi Delü Karçar’dan kızı istemiştir ve isteme sırasında doğaüstü güçlerinden yararlanmıştır. Senaryo metninde de Dede Korkut, ilahi yardımcı konumundadır. Ancak her fırsatta onun ilahi güçleri sorgulanmakta, yer yer alay edilmektedir. Dede Korkut, doğaüstü bir eylemde bulunurken kendisinin bile şaşırması, onun senaryo metninde mizahi unsur olarak yer almasının kanıtlarından biridir.

Anlatıda Banı Çiçek’le evlenmeye hak kazanan Bamsı Beyrek’in macerası evlilikle sona erebilecekken kâfirlerin saldırısına uğrar ve kaçırılır. Bu durum maceranın sona ermediğine ve kahramanın dönüşümünü/ sonsuz yolculuğunu tamamlamadığının göstergesidir. Bamsı Beyrek’in geçmesi gereken ve erginlenmesini tamamladığı son sınav “esaret durumu”dur.

Joseph Campbell’in “balinanın karnı” olarak nitelendirdiği “büyülü eşikten geçişin bir yeniden doğum alanına geçme olduğu fikri, dünyanın her yerinde rahim imgesi olan balina karnıyla simgelenmiştir. Kahraman, eşiğin gücünü ele geçirmek ya da onunla uzlaşmak yerine bilinmeyenin içinde kaybolur ve ölmüş gibi görünür” (2012, s. 107) şeklinde açıkladığı aşama, Bamsı Beyrek’in Şöklü Melik tarafından kaçırıldığı ve on altı yıl boyunca esir tutulduğu zamana karşılık gelmektedir. Bu 16 yılda Bamsı Beyrek’in annesi, babası, kardeşleri ve Banı Çiçek onun öldüğünü düşünerek yas tutmuşlardır. Bu aşamada Yalancı Oğlu Yaltacuk’un hilesi Bamsı Beyrek’in simgesel ölümüne kanıt niteliğindedir. Bamsı Beyrek hisarda kaldığı süre zarfında erginlenmesini tamamlamıştır. Bezirgânla haberleşmesi ise dönüşe çağrı olarak değerlendirilmektedir. Bamsı Beyrek burada çoban kılığına bürünür ve bu durum yeniden doğumu simgelemektedir. Tuba Saltık Özkan, sözü edilen çalışmasında “bu metinde aksiyonu sağlayan eylemlerin aslında hiç de tesadüfi olmadığı, dairesel bir çizgide süren bu maceranın kahramanı erginlediği görülmüştür” (Saltık Özkan, 2009, s. 33) sonucuna ulaşmıştır.

Senaryo metninde de kahraman, anlatı metnine paralel olarak kâfirlerin saldırısına uğrar ve Şöklü Melik onu yıllarca esir tutar. Senaryoda, anlatı metninden

farklı olarak Bamsı Beyrek bezirgânlarla haberleşmez ve dönüşe çağrı bu şekilde gerçekleşmez. Senaryo metninde bezirgânlar beceriksizdir ve mizahi unsur olarak kullanılmışlardır. Bamsı Beyrek’in dönüşünü Şökli Melik’in hisarını satmaya gelen emlakçı sağlar. Şökli Melik’in Bamsı Beyrek’i unutmaması, Şökli Melik’in ısıtması zor olduğu için hisardan taşınması, emlakçının yeni müşterilere hisarı gezdirmesi senaryo metnindeki mizahi unsurlardır. Emlakçının hisar gezdirmesi, hisarın ısınma probleminden dolayı Şökli Melik’in taşınması, metindeki anakronik unsurlardır.

Anlatı metni ile senaryo metni arasındaki farkları daha da açık gösterebilmek ve kahramanın özelliklerini ve dönüşümünü belirleyebilmek için günümüze kadar yapılan kahraman kalıpları incelemelerinden yararlanmak yerinde olacaktır. Bunun için öncelikle Lord Raglan’ın “geleneksel kahraman kalıbı”ndan hareketle Bamsı Beyrek’in hem anlatı metninde hem de senaryo metninde bu kalıba uyup uymadığı tartışılacaktır.

Lord Raglan’ın Batı merkezli anlatılarda tespit ettiği ve 22 madde halinde verdiği geleneksel kahraman kalıbını pek çok araştırmacı Türk destan kahramanlarına uygulamıştır. Yapılan bu çalışmalarda bilim insanları Lord Raglan’ın “Geleneksel Kahraman Kalıbı”nın Batı merkezli anlatılar için geçerli olduğu; ancak Türk geleneksel kahraman kalıbına tamamen uymadığı konusunda fikirlerini beyan etmişlerdir. Örneğin M. Öcal Oğuz “Lord Raglan’ın Geleneksel Kahraman Kalıbı ve Boğaç Han” adlı makalesinde Türk Geleneksel Kahraman kalıbını ortaya koymanın önemi üzerinde durmuş ve Boğaç Han üzerinden değerlendirmelerde bulunarak, 2, 4, 6, 7, 9, 11 ve 13. maddelerin benzer maddeler olduğunu, 14. maddeden sonra hiçbir maddenin Lord Raglan’ın geleneksel kahraman kalıbına uymadığını belirtmiştir (Oğuz, 1998, s. 117). Kam Püre Bey Oğlu Bamsı Beyrek anlatmasında da benzer bir durum tespit edilmiş olup, 13. maddeden sonra hiçbir madde ile anlatma paralellik göstermemektedir. Adı geçen anlatı, Lord Raglan’ın geleneksel kahraman kalıbındaki 2., 4., 7., 9., 11 ve 12. maddelere uymaktadır. Senaryo metni de anlatı metniyle paralel olarak bu maddelere uymaktadır. 22 maddeden yalnızca 6 maddenin benzerlik göstermesi oldukça düşük bir orandır ve bizden önceki araştırmacıların da vurguladığı gibi, Lord Raglan’ın Batı merkezli oluşturduğu kahraman kalıbının Türk anlatılarında kullanılamayacağını en büyük kanıtıdır. Bu sebeple Türk anlatılarında kullanılabilecek bir kahraman kalıbının tespiti zaruri olmuştur.

Ülkü Kara Düzgün “Türk Destanlarında Merkezi Kahraman Tipinin Tipolojisi” adlı makalesinde Türk anlatılarına uygulanabilecek genel bir tipoloji oluşturmuş; ancak her Türk destanının bu ölçütlerin tamamına uyum sağlamasının beklenemeyeceğini, destanların teşekkül ettiği tarihî, siyasi, ekonomik şartlara ve konulara göre ölçütlerin değişebileceğini vurgulamıştır (2012, s. 10). Ülkü Kara

Düzgün'ün Türk destanlarında belirlediği merkezi kahraman tipinin özellikleri (2012, s. 11), anlatmada ve sinema filmindeki Bamsı Beyrek'in özellikleri şöyledir:

1. Kahramanın doğumu önceden müjdelendir. (Çocuksuzluk Motifi)

Anlatma ve senaryo metninde çocuksuzluk motifi bulunmaktadır. Ancak senaryo metninde Pay Büre Bey eşine hamile olduğu müjdesini verir. Bu durum senaryoda mizahî bir unsur olarak kullanılmıştır.

2. Kahraman olağanüstü şartlarda doğar. (Bu doğum ilahi bir oluşum sonucunda vuku bulur).

Hem anlatmada hem de senaryo metninde Bamsı Beyrek olağanüstü bir biçimde doğar. Oğuz Beylerinin duası sonucunda Bay Büre Bey'in eşi hamile kalır. Ancak senaryo metninde Büre Bey'in eşi bu durumla dalga geçer, beylerin duasıyla hamile kalınmayacağını söyler.

3. Kahraman, Tanrı katından gönderilmiştir ve genellikle soylu bir aileye mensuptur.

Anlatmada ve senaryo metninde kahraman soylu bir aileye mensuptur.

4. Kahraman genellikle tek çocuktur (Bazen en büyük ya da en küçük çocuk olarak da ortaya çıkabilmektedir).

Bamsı Beyrek anlatmada tek çocuk değildir. Yedi kız kardeşi vardır. Ancak onun tek erkek çocuk olduğunu söylemek mümkündür. Senaryo metninde ise kahraman tek çocuktur. Anlatma ile senaryo metni uymamaktadır.

5. Kahramanın çocukluğu olağan dışıdır ve kısa sürede büyür (Destanda kahramanın çocukluğu üzerinde uzun uzadıya durulmaz).

Hem anlatmada hem de senaryo metninde kahraman çok kısa sürede büyür ve çocukluğundan bahsedilmez.

6. Kahraman çocukluk döneminden çıktığını olağanüstü bir kahramanlık göstererek ispat eder.

Hem anlatmada hem senaryo metninde kahraman bezirgânları mallarıyla birlikte kâfirlerin elinden kurtarır.

7. Kahraman, kahramanlığını ispat ettikten sonra ad alır. Kahramana verilen ad kutsallık arz eder ve kutlu biri tarafından verilir.

Kahramanlığını ispat ederek "Bamsı" adını alır. Bu adı ona Dede Korkut yani anlatmada karşımıza çıkan kutlu kişi verir. Senaryo metninde bu adı hem Bamsı Beyrek hem de annesi beğenmez, Dede Korkut'tan değiştirmesini isterler. Dede

Korkut’un ad verirken 20 yaşında delikanlı Beyrek’i kucağına alması da mizahî bir unsur olarak senaryo metninde yer almıştır.

8. Kahramanın fiziki gücü yaradılıştan itibaren olağanüstüdür ve zaman zaman yırtıcı hayvanlarla mukayese edilerek tasvir edilir.

Anlatmada Bamsı Beyrek’in yiğitliğinden bahsedilmektedir; ancak yaradılıştan itibaren olağanüstü bir gücünün olduğuna değinilmemiştir. Senaryo metninde ise postmodern bir kahraman olarak karşımıza çıkar. Cesaretinin yanı sıra korkularıyla da sıradan bir insan gibidir.

9. Kahraman karşımıza yarı tanrı, ilk ata veya ilk insan olarak çıkabilir.

Hem anlatmada hem senaryo metninde bu durum karşımıza çıkmamaktadır.

10. Türk destanlarında avcılık önemli bir meziyettir.

Bamsı Beyrek anlatmasında ve senaryo metninde ava çıkmak, kutlamanın yanı sıra maceraya atılma yolunda ilk adım olarak da karşımıza çıkmaktadır.

11. Kahraman daima ilahi güçler tarafından korunur (Yardımcı eren tipi/ aksakal tipi)

Anlatmada ve senaryo metninde Dede Korkut, özellikle Banı Çiçek’i ağabeyi Deli Karçar’dan isterken yardımcı olmuştur. Ancak anlatmada ilahi bir kişilik olarak karşımıza çıkarken senaryo metninde bu ilahi kişiliğe şüpheli yaklaşılmıştır.

12. Kahramanın en önemli yardımcısı olağanüstü özellikleri olan atıdır.

Pay Büre Bey oğlu doğduğunda Bezirgânlarını Rum iline gönderir ve oğluna bir at, bir yay ve bir gürz almalarını emreder. Bamsı Beyrek hisardan kurtulduğunda atı onu beklemektedir. Ayrıca Bamsı Beyrek atına, “at dimezem sana kartaş direm kartaşumdan yig” (Ergin, 2016, s. 136) diyerek atının önemini göstermiştir. Bu özellikleriyle anlatmada olağanüstü at kahramanın yardımcısı olarak karşımıza çıkmaktadır. Ancak senaryo metninde ön planda değildir.

13. Kahraman bir ülküyü gerçekleştirmek, yiğitliği ispatlamak veya intikam almak için maceraya atılır.

Kahramanın maceraya atılışı kendi isteğiyle değildir; Bayburt hisarının beyi yedi yüz kafirle gelerek Beyrek’i ve otuz dokuz yiğidini tutsak eder. Senaryo metninde Bamsı Beyrek’in otuz dokuz yiğidi yoktur. Onu Yalancı Oğlu Yaltacuk yani en yakın dostu tuzağa düşürür.

14. Maceraya atılan kahraman yurdundan uzaklaşır.

Hem anlatmada hem senaryo metninde bulunmaktadır.

15.Kahraman mücadelesinin büyük bir bölümünde veya en tehlikeli durumlarda genellikle yalnızdır.

Anlatmada Beyrek tutsaklık yıllarında yalnızdır; ancak onu Bayburt hisarının beyi Şöklü Melik'in kızı ziyaret etmektedir. Senaryo metninde yoktur.

16.Kahraman cesurdur. Kendisi ile denk güç ve yaratılıştta olmayanlarla savaşmaz.

Anlatmada Bamsı Beyrek çeşitli mücadeleleriyle cesaretini kanıtlamıştır. Senaryo metninde Bamsı Beyrek'in cesur olduğu söylenemez. Savaşçı bir karakter değildir.

17.Kahraman kendisine dűřman olan varlıklarla hatta gerektiđinde babası ile de mücadele eder.

Anlatmada ve senaryo metninde Bamsı Beyrek Yalancı Oğlu Yaltacuk ile zekice mücadele eder.

18.Macerada birçok zorlukla karşılaşılır. a.Olağanüstü varlıklar (devler, canavarlar, cadılar vb. b.Kötü akrabalar ve yakınlar (Kardeş, eř, arkadaş vb.) c.Ülkeyi kötü yöneten liderler d.Sihir, entrika, hile (Kahraman uykuya dalınca entrika ile karşılaşır)

Bamsı Beyrek anlatmada Yalancı Oğlu Yaltacuk tarafından hileyle (kanlı gömlek) bertaraf edilmeye çalışılır. Bu durum sinema filminde daha güçlü şekilde vurgulanmıştır. Yalancı Oğlu Yaltacuk sinema filminde daha erken karşımıza çıkar, Bamsı Beyrek'le olan yakın arkadaşlığı daha iyi anlatılmıştır. Bamsı Beyrek'in karşılaştığı en büyük zorluk ihanettir.

19.Kahraman mücadelesi esnasında yeraltı ve üstüne seyahatler yapar ve nadir de olsa bazı destanlarda ölüp dirilir.

Anlatmada ölüp dirilme motifi farklı şekilde kullanılmıştır. Bayburt hisarında esirken Yalancıoğlu Yaltaçuk, Bamsı Beyrek'in öldüğünü söyler ve kanlı gömleği kanıt olarak sunar. Bamsı Beyrek'in annesi, babası, kardeşleri ve Banı Çiçek yas tutmaya başlar. Anlatmada bu ölüp dirilme motifi olarak karşımıza çıkmaktadır. Senaryo metninde kanlı gömleğin yerini kanlı kürk almıştır.

20. Kahramana yardım eden olağan kişiler vardır.

Anlatmada Bamsı Beyrek'e yardım eden kişiler vardır. Bezirđanlar ve Bayburt Hisar Bey'inin kızı yardımcı kişilerdendir. Bamsı Beyrek'in olağanüstü yardımcıları da bulunmaktadır. Dede Korkut ve atı olağanüstü yardımcılarındandır. Senaryo metninde emlakçı ve bezirđanlar yardımcılarıdır. Ancak bu yardımcıları mizahi unsurlarla örölmüştür. Dede Korkut olağanüstü yardımcıdır. Fakat ele alınış biçimi anlatma metninden farklıdır.

21. Kahraman macerası esnasında evleneceği kız ile tanışır.

Kahraman ad aldıktan sonra kutlamak için Oğuz Beyleri ile ava çıkar. Avda gördüğü geyiğin peşinden gider ve beşik kertmesi olan Banı Çiçek’i görür. Anlatmada bu ana kadar birbirlerini tanımadıkları bilinmektedir. Kısacası kahraman macerası esnasında evleneceği kız ile tanışır. Senaryo metninde de benzerdir.

22. Kahraman maceradan döner.

Anlatmada ve senaryo metninde Bamsı Beyrek maceradan döner ve Banı Çiçek ile evlenir.

23. Kahraman ölür.

Anlatmada ve senaryo metninde yer almamaktadır.

24. Kahramanın ölümünden sonra ülküleri, soyundan gelenler tarafından devam ettirilir.

Anlatmada ve senaryo metninde yer almamaktadır.

Kam Püre Bey Oğlu Bamsı Beyrek anlatmasında merkezi kahraman tipi olarak Bamsı Beyrek, Ülkü Kara Düzgün’ün kahraman tipolojisi bakımından değerlendirildiğinde Türk anlatmalarındaki kahraman tipine uymaktadır. Kara Düzgün’ün belirlediği 24 maddeden 18’i anlatma metnindeki Bamsı Beyrek’e uymaktadır. Yalnızca 6 madde Bamsı Beyrek anlatmasında karşılık bulamamıştır. Senaryo metninde ise, 17 madde Türk kahraman kalıbına uymaktadır. Hem anlatma metnine hem de senaryo metnine baktığımızda Bamsı Beyrek’in Türk kahraman tipolojisine uyduğunu söylemek mümkündür. Ancak bu noktada, anlatma metni ile senaryo metni arasında temel bir farklılık mevcuttur. Erkeklik imgesi anlatmada ve senaryo metninde farklı ele alınmıştır⁴. Cevdet Avcı, Dede Korkut anlatmalarında erkekliğin sınırlarının keskin olarak çizildiğini ve erkeğin hüner ve erdem gibi becerilerle kendini ispat ederek çeşitli aşamaları geçtiğini belirtmiştir (2020, s. 130). Buradan hareketle Bamsı Beyrek anlatma metninde gözü kara bir yiğit olarak tasvir edilirken, senaryo metninde korkuları da olan sıradan bir insan gibidir.

6.2. Postmodern Kahraman Olarak Bamsı Beyrek

Sinema üzerine yapılan çalışmalarda üç anlatı biçiminden söz edilmektedir. Bu anlatılar; geleneksel, modern ve postmodern anlatılardır. Geleneksel anlatılarda öykü doğrusal bir gelişme içinde anlatılmakta, izleyici verilmek istenen mesajı kolaylıkla almakta ve filmin kahramanıyla özdeşleşmektedir (Erdemir, 2009, s. 25). Modernist anlatıda öykü eğrisel bir gelişme içinde anlatılmakta, izleyici tarafından metin daha zor anlaşılabilirler (Erdemir, 2009, s. 25-26). Postmodernist anlatılar ise;

⁴ Dede Korkut anlatmalarında erkekliğin ele alınışı hakkında bk. Cevdet Avcı. (2020).

“bir yandan geleneksel anlatı biçiminin, diğer yandan da modernist anlatı biçiminin özelliklerini taşırlar. Bunun için de, karmaşık bir yapıya sahiptirler. Postmodern metinlerin bir özelliği, bu metinlerin, başka metinlerden (geleneksel ya da modernist) alıntılar yaparak ya da o metinlere göndermede bulunarak yazılmasından kaynaklanır” (Erdemir, 2009, s. 26).

Hakan Çelikten de postmodern sanat anlayışıyla birlikte, yüksek kültür ve popüler kültür arasındaki hiyerarşinin ortadan kalktığını, postmodernistlerin geleneğe yöneldiklerini ve geleneği kullanma şekillerinin dikkat çekici olduğunu vurgulamış ve şu değerlendirmeyi yapmıştır:

“büyük anlatıların yıkımı, bozma, kurguya vurgu, oyunsal yaklaşım tarzı, kuralsızlık vb. gelenek içinde alışılmış olan ürün yapısında, ciddi değişikliklere gidilmesine sebep olmuş, bu da geleneksel bir ürünün muhafazası, yaşatılarak korunması noktasında yeni dönemde üzerinde düşünülmesi gereken hususlar olduğunu göstermektedir” (2018, s. 113).

Ayrıca Bamsı Beyrek filmi üzerinde değerlendirme yapan Çelikten, yönetmenin geleneksel metni mevcut bağlamından çıkarıp kendi kurgusunu oluşturarak onu postmodern anlayışa uygun bir ürün haline getirdiğini de belirtmektedir (2018, s. 116-117).

Postmodernist anlatı, hiçbir şeyin yeni olmadığı görüşünü savundukları için, kendilerinden önceki anlatıları göz ardı etmemiş, bu anlatıların konularını, şahıs kadrolarını kullanmıştır. “Bunu yaparken de postmodern sanatın pastiş, parodi, ironi, çift kodlama, şizofreni gibi kavramlardan yararlanmıştır” (Erdemir, 2009, s. 26). Ayrıca sözünü ettiğimiz düşüncelerinden hareketle “eski metinlerin yeniden ele alınarak dönüştürülmesi parodi adı verilen tekniği öne çıkarır”lar (Güvenç, 2019, s. 362-363).

Burak Aksak’ın senaryo metni postmodern bir anlatı olarak karşımıza çıkmaktadır. Dede Korkut Hikâyelerini dönüştürürken parodi tekniğinden yararlanmıştır. Parodi Türkçe Sözlük’te “ciddi sayılan bir eserin bir bölümü veya bütününe alaya alarak, biçimini bozmadan ona bambaşka bir özellik vererek biçimle öz arasındaki bu ayrılıktan gülünç etki yaratan bir oyun türü” (2005, s.1578) olarak tanımlanmıştır. Kubilay Aktulum, parodiyi “bir metni başka bir amaçla kullanmak, ona yeni bir anlam yüklemek” (2007, s.117) şeklinde tanımlar ve ekler “bir yapıtı değiştirip yeni bir yapıt oluştururken aranan şey daha çok destan türüyle (aynı biçimde soylu ya da, yalın bir biçimde, ciddi olarak kabul edilen bir tür ile) alay etmektir” (2007, s. 117).

Parodiden yararlanılarak oluşturulan postmodern anlatıyla birlikte, kahramanın sunumunda farklılıklar belirmiştir. “Epiğin gelişmesi, kahramanın çeşitli biçimlerde yeteneğini sergilemesiyle sürdürülür” (Greene, 1998, s. 130). Postmodern anlatıda ise

“güçlü, sert, savaşçı, girişimci, babaerkil gibi niteliklerle özdeşleştirilen kahraman tipi, yerini daha çok kaos içinde yaşayan, zayıf, şizofrenik ve güvensiz karakterlere bırakmıştır” (Erdemir, 2009, s. 31). Postmodern kahramanlar, geleneksel kahramanların aksine bizden biri gibidir. Olağanüstü özellikleri yoktur ve oldukça sıradandır. “Geleneksel sinemada güçlü erkek imgesi, postmodern sinemada bir anlamda yok olmuş, kahramanlar daha esnek ve yumuşak olmaya başlamıştır” (Erdemir, 2009, s. 36).

Dede Korkut anlatmaları epik karakterli anlatmalardır. Dede Korkut anlatmalarındaki kahramanlar da geleneksel kahramanlardır. Burak Aksak’ın Bamsı Beyrek filmiyle epik karakterli bir anlatma mizahi bir anlatmaya dönüşmüştür. Bamsı Beyrek Filmi’nde mizah çoğu zaman uyumsuzlukla karşılanmıştır. Gülin Ögüt Eker “İnsan Kültür Mizah” adlı çalışmasında uyumsuzluk kuramının temelini Aristo’nun attığını belirtir ve “insanların belli bir beklenti içindeyken beklenmedik başka bir sonuçla karşılaşmanın gülme eylemini ortaya çıkardığı düşüncesi oluşturmaktadır” (2014, s. 137) şeklinde açıklamaktadır. Ögüt Eker bu kuramla ilgili olarak “akıl, beklenmedik/ mantıksız/ uyumsuz/ aykırı olarak algıladığı sürpriz sonuca gülmeye tepki verir” (2014, s. 138) açıklamasını yapmıştır. Uyumsuzluk teorisi, senaryo metninde diyaloglarda kendisini göstermektedir.

Sonuç

Bamsı Beyrek anlatması sözlü kültür ortamında doğmuş, yazılı kültür ortamı sayesinde günümüze ulaşmıştır. Gelişen teknolojiyle birlikte yeni bir aktarım ortamı olarak “sinema” doğmuştur. Sinemanın kaynaklarından birini halk bilgisi ürünleri oluşturmaktadır. Böylelikle sinema ve halk bilimi arasında karşılıklı bir alışveriş başlamıştır. Sinema kaynak olarak halk bilgisinin yaratmalarından yararlanırken, halk bilgisi de yeni bir aktarma ve yayılma ortamı bulmuştur. Bu anlamda Dede Korkut anlatmalarından biri olan Kam Püre Bey Oğlu Bamsı Beyrek metninin senaryolaştırılarak sinema filmi olarak sunulması, onun pek çok insanla buluşmasını sağlamıştır. Böylelikle genelde Türk kültürü, özelde ise Dede Korkut anlatmaları daha geniş kitlelere ulaşmıştır.

Kam Püre Bey Oğlu Bamsı Beyrek anlatmasının senaryolaştırılması, yoruma dayalı uyarılama olarak dikkat çekmektedir. Olay örgüsü, alt metniyle birebir uyum sağlamamaktadır. Özellikle Bamsı Beyrek’in kimliğinin açığa çıkmasından sonraki bölüm senaryoda yer almamaktadır. Ancak yine de anlatı metni ile senaryo metni arasındaki metinlerarası ilişkinin esinlenme boyutunda olmadığı aşîkârdır.

Anlatma metni ve senaryo metninin olay örgüleri karşılaştırıldığında, senaryodaki olay örgüsünün anlatı metniyle büyük ölçüde paralellik gösterdiği tespit edilmiştir. Uyarılama sırasında senaryo metni için anlatmanın uzatıldığını ve mizahi unsurların eklendiğini söylemek mümkündür. Anlatma metni ve senaryo metni

zaman ve mekân bakımından karşılaştırıldığında da, zamansal öğelerin ufak değişikliklerle korunduğu, mekânsal öğelere senaryo metninde daha az yer verildiği tespit edilmiştir.

Anlatma metni ve senaryo metni şahıs kadrosu bakımından karşılaştırıldığında Şöklü Melik'in kızı, otuz dokuz yiğit ve yedi kız kardeş gibi şahısların senaryoda yer almadığı; Pay Büre Bey ve Pay Bican Bey'in hanımlarına senaryoda daha çok yer verildiği saptanmıştır. Şahıs kadrosu incelendiğinde dikkat çekici bir husus daha bulunmaktadır. Hem anlatı metninde hem de senaryo metninde bulunmasına rağmen, farklı özellikleriyle ele alınan şahıslar mevcuttur. Örneğin Deli Karçar anlatı metninde kaba saba, duygusuz, vahşi biri olarak karşımıza çıkmaktadır. Oysa senaryo metninde yaşadıkları, deli olarak anılma sebebi ve iç dünyası kardeşi Banı Çiçek ile konuşması sırasında verilmiştir. Deli Karçar senaryo metninde tek boyutlu olarak ele alınmamış, tip değiştiren karakter olarak karşımıza çıkmıştır.

Deli Karçar'ın yanı sıra Dede Korkut'un senaryo metninde sunuluşu da anlatı metnindeki sunuluşundan oldukça farklıdır. Anlatı metnindeki ilahi kişilik, yerini mizahi bir kişiliğe bırakmıştır. Olağanüstü güçlerinin farkında bile olmayan Dede Korkut, gösterdiği hünerleri şaşkınlıkla karşılamıştır. Bu bağlamda senaryo metninde Dede Korkut da postmodern bir kahraman olarak karşımıza çıkmaktadır.

Bamsı Beyrek, anlatmada cesur, korkusuz bir yiğit olarak idealize edilmiş şekilde karşımıza çıkarken senaryo metninde sıradan bir insan gibi korkuları, çekinceleri ve beceriksizlikleri olan bir kahramandır. Anlatmadaki erkeklik imgesi ile sinema filmindeki erkeklik imgesi birbirinden oldukça farklıdır. Bamsı Beyrek senaryoda geleneksel kahramandan postmodern kahramana dönüşmüştür. Senaryo metninde Bamsı Beyrek, postmodern anlayışa uygun olarak kahramanlığı sorgulanabilir hâle getirilmiştir. Kahramanın dönüşümü mizahi unsurlarla gerçekleşmiş, metinlerarası ilişki parodi yoluyla kurulmuştur. Bu durum "postmodern sinemada kahraman olarak karşımıza çıkarılan tipler gerçekten kahraman mıdır?" sorusunu beraberinde getirmektedir. Çünkü; "...postmodern kahramanların hiç de özenilecek kahramanlar, daha doğrusu karakterler ya da bireyler olmadıkları görülmektedir. Klasik filmlerde izleyiciler rahatlıkla kahramanlarla özdeşleşirken, postmodern filmlerde postmodern kahramanların özellikleri nedeniyle bu mümkün olamamaktadır" (Erdemir, 2009, s. 35). Açıkça görülmektedir ki postmodern kahramanlar alışlageldik kahraman kalıbının oldukça dışında kalmaktadır. Sonuç olarak, Bamsı Beyrek filminde geleneksel kahramanın güçlü, korkusuz, savaşçı ve kendinden emin hâli, yerini zayıflıkları ve korkuları bulunan bir kahramana bırakmıştır. Burak Aksak'ın Dede Korkut anlatmalarından uyarladığı senaryo metni alt metne büyük ölçüde sadık kalması bakımından başarılı olmakla birlikte, aynı zamanda postmodern bir kahraman yaratma bakımından da oldukça başarılıdır.

Kaynaklar

- Aktulum, K. (2007). *Metinlerarası ilişkiler*. Öteki Yayınları.
- Aktulum, K. (2013). *Folklor ve metinlerarasılık*. Çizgi Kitabevi.
- Alptekin, M. (2016). *Bamsı Beyrek destanı üzerinde karşılaştırmalı bir araştırma (inceleme-metin)*. [Yayımlanmamış Doktora Tezi]. Gazi Üniversitesi.
- Avcı, C. (2020). Dede Korkut kitabı'nda toplumsal cinsiyet tipolojisi üzerine bir inceleme. *TÜRÜK Uluslararası Dil, Edebiyat ve Halkbilimi Araştırmaları Dergisi*, 8(22), 117-135.
- Campbell, J. (2013). *Kahramanın sonsuz yolculuğu*. (Çev. Sabri Gürses,). Kabalca Yayınları.
- Çelikten, H. (2018). “Postmodern dönemde geleneğin kullanımı noktasında halkbiliminin tavrı”. 9. *Milletlerarası Türk Halk Kültürü Kongresi –Genel Konular- Bildiri Kitabı 1*. 111-120. Kültür Bakanlığı.
- Duman, M. (2020). *Türk halk anlatmalarında olumsuz tipler -mit, destan, halk hikayesi*. Karakum Yayınları.
- Ekici, M. (1995). *Dede Korkut tesiri ile teşekkül eden halk hikâyeleri*. Atatürk Kültür Merkezi Yayınları.
- Ekici, M. (2016). *Halk bilgisi (folklor) derleme ve inceleme yöntemleri*. Geleneksel Yayınları.
- Erdemir, F. (2009). Postmodern sinemada kahramanın dönüşümü. *İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, 35, 21-40.
- Ergin, M. (2016). *Dede Korkut kitabı 1-2*. Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Fidan, S. (2017). *Âşıklık geleneği ve medya endüstrisi-geleneksel müziğin medyadaki serüveni-*. (2. Baskı). Grafiker Yayınları.
- Greene, T. (1998). *Epik Normlar*. (Çev. F. Gülay Mirzaoğlu,). *Millî Folklor*, 38, 129-135.
- Güvenç, A. Ö. (2020). *Folklor ve sinema*. Ötüken Yayınevi.
- Jahn, M. (2015). *Anlatıbilim anlatı teorisi el kitabı*. (Çev. Bahar Dervişcemaloğlu). Dergâh Yayınları.
- Jung, C. G. (2012). *Dört arketip*. Metis Yayınları
- Kara Düzgün, Ü. (2012). Türk destanlarında merkezi kahraman tipinin tipolojisi. *Folklor/Edebiyat*, 18(69), 9-46.

- Oh, E. (2021). Oğuz Türkleri ve Özbeklerin kahramanlık destanları arasında metinlerarasılık: Bamsı Beyrek ve Alpamış destanları üzerine bir karşılaştırma. *Dünyada Dede Korkut Araştırmaları*. (Haz. Fikret Türkmen, Gürol Pehlivan). Ötüken Yayınları.
- Oğuz, M. Ö. (1998). Lord Raglan'ın geleneksel kahraman kalıbı ve Boğaç han. *Türk Dili Araştırmaları Yıllığı- Belleten*, 46, 113-118.
- Ong, W. J. (2014). *Sözlü ve yazılı kültür sözün teknolojileşmesi*. Metis Yayınları.
- Öğüt Eker, G. (2014). *İnsan kültür mizah- eğlence endüstrisinde tüketim nesnesi olarak mizah*. Grafiker Yayınları.
- Ölçer Özünel, E. (2015). Baharı getiren kahraman: Bamsı Beyrek. *Millî Folklor*, 27 (107), 34-48.
- Özdemir, N. (2012). *Medya kültür ve edebiyat*. Grafiker Yayınları.
- Raglan, L. (1998). Geleneksel kahraman, (Çev. Metin Ekici). *Millî Folklor*, 10 (37), 126-138.
- Saltık Özkan, T. (2009). Kahramanın yolculuğu bağlamında Bamsı Beyrek ve erginlenme süreci. *Millî Folklor*, 21 (81), 27-33.
- Şahin, V. ve Aysuda Ş. (2019). *Epik dünyanın kurmaca mitosu Dede Korkut anlatıları -Dede Korkut anlatılarında kurmaca Yapı-*. Akçağ Yayınları.
- Türkçe Sözlük. (2005). Türk Dil Kurumu Yayınları.