

Folkloristik:

Prof. Dr.
Dursun Yıldırım
Armağani

Pars Yılı
ANKARA 1998

SÖZLÜ KOMPOZİSYON TEORİSİ VE GÜNÜMÜZ HALKBİLİMİ ÇALIŞMALARINDAKİ YERİ

Yard. Doç. Dr. Özkul ÇOBANOĞLU*

19. yüzyılda ileri sürülen folklor kuramları artsüremli (diachronic) olmalarının yanısıra, geçmişini yeniden kurmaya yönelik ve ele alınan folklor mahsülünün ne kadar eski olduğu ve ne zaman nerede ortaya çıktığını ortaya koymayı hedefleyen paradigmalara sahip olmuşlardır. 20. yüzyılda ise ele alınan folklor mahsülünün muhtemel kaynağını ortaya koymaktan ziyade onun yapısının, muhteva ve stilistik özelliklerinin ne olduğu ile icra hâlinde bulunduğu sosyo-kültürel bağlamda ne iş gördüğü, icracının dinleyicilerle olan etkileşimi ve bu etkileşimin icra edilen geleneksel anlatının tür ve şekil başta olmak üzere; icrasına, yapısına ve işlevine tesirlerinin araştırılması ön plana çıkmıştır.

Bu çalışmanın konusunu da 20. yüzyılda ortaya çıkan folklor kuramlarından birisi olan “Sözlü Kompozisyon Teorisi”nin (The Theory of Oral Composition) ortaya çıkışı ve kendisine yöneltilen eleştirilerle yeniden şekilleniş süreci ile temel padigmalarını oluşturan “sözlü kültür”, “geleneksel sözlü formül”, “tema” ve “sözlü kompozisyon” kavramlarını yorumlayışı ve bunun günümüz halkbilimi çalışmalarına tesirlerinin tesbiti oluşturmaktadır.

Teorinin Ortaya Çıkışı ve Homer Meselesi:

20. yüzyılda ortaya çıkan en önemli folklor kuramlarından birisi olan ve önceleri “Sözlü Formüsel Teori” (Oral-Formulaic Theory) (Lord 1960) olarak adlandırılırken son yıllarda “Sözlü Teori” (Oral Theory) (Finnegan 1992: 41) veya gittikçe yaygınlaşan şekliyle “Sözlü Kompozisyon Teorisi” (The Theory of Oral Composition) (Foley 1988) olarak adlandırılan teori, Homer’ın Odessa ve İlyada’sının sözlü kültür ortamının ürünü olup olmadığını anlamaya çalışan ve akademiya üzerinde yüzyıllardan beri uğraşılan ve özellikle de klasistler ve filojistler arasında yaygın ismiyle “Homer Meselesi” (Homeric Question) olarak bilinen araştırma sahası üzerine, 20. yüzyılın ilk yarısında çalışmağa başlayan Milman Parry ve Albert B. Lord adlı araştırmacılarla takipçileri tarafından ileri sürülmüştür.

* Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü Öğretim Üyesi

Yakın zamanlara kadar Sözlü Kompozisyon Teorisi'nin ortaya çıkışında, Slovenyalı Matija Murko gibi son derece önemli roller oynayan öncü veya öncülerin rolü yeterince vurgulanmayarak neredeyse tamamen, Milman Parry'nin başlatıp erken yaşta ölmesiyle öğrencisi Albert B. Lord'un ve öğrencilerinin devam ettirdiği çalışmaların ürünü olarak takdim edilen teorik yapılanışın tarihçesi ve özelliklerine geçmeden önce, yukarıda işaret ettiğimiz "Homer Meselesi"ni ana hatlarıyla da olsa üzerinde durarak tanımlamamız gereklidir.

Çünkü, daha önce de işaret ettiğimiz gibi, klasik filoloji çalışmalarının başlamasından itibaren ortaya çıkan ve asırlar boyunca süre gelen ve kısaca "Homer Meselesi" olarak bilinen bilgi ve araştırma alanı, Sözlü Kompozisyon Teorisi'nin ortaya çıkışında doğrudan etkili olmuştur. Bu nedenle kısaca "Homer'in kim olduğu, ona ait kabul edilen Odessa ve İlyada Destanları'nı ne zaman yazdığı, destanların hazırlanışına ve yorumlanışına dair bu gibi kuşkuların giderilmesine yönelik cevaplar ve tartışmalar" (Foley 1988: 1) olarak tanımlanan "Homer Meselesi"nin ortaya çıkışı ve gelişmesini J. M. Foley'in çalışmasından (1988) hareketle en yalın şekliyle de olsa özetlemek konunun daha iyi anlaşılması için yararlı olacaktır.

Eski Yunan'dan devralınan Klasik kültürün ürünlerinin başında gelen Odessa ve İlyada Destanları'nın sözlü kültür ortamında kompoze edilmişliğine dair "Truva Savaşı'nın Homer'in zamanından çok önceleri yapılmış olması ve Homer'e ulaşan ve doğrudan savaş zamanından kalma yazılı şiirler olmayışından hareketle" söz konusu destanların "daha eski zamanlardan kalma şiirlerin hatırlanarak bir araya getirilmesiyle oluşturulduğu ve pek çok uyumsuzluğun da bu nedenle ortaya çıktığı" şeklindeki bilinen ilk spekülasyonlardan birisi, M.S. 38'de doğan Musevi Haham Flavius Josephus tarafından yapılmıştır. Flavius Josephus'un yorumuna benzerleri ara sıra daha sonraki yüzyıllarda da ortaya çıkmasına rağmen, Homer'in Odessa ve İlyada'sı üzerindeki tartışmalar, onların yazılı edebiyatın ürünü olduğu yönündeki, klasistler arasındaki genel kanaatleri değiştirmez. Fakat söz konusu genel kanaatin yanında ona karşı olan ve dolayısıyla Homer Meselesi'ne dair farklı fikirler ortaya atılmağa devam eder.

Bunlar arasında yer alan ve John F. Miley'e göre (1988: 4) Sözlü Kompozisyon Teorisi'nin ortaya çıkışının gerçek öncül kaynağı olarak kabul edilen Friedrich Wolf'un 1795 yılında yayınladığı "*Prolegomena ve Homerum*" adlı çalışmadır. F. Wolf çalışmasında, Odessa ve İlyada'nın yazılı bir metnin Homer döneminde hazır olmayışının tarihi ve arkeolojik nedenlerini ortaya koyup hâlihazırda Homer'e ait kabul edilen destan metinlerinin daha sonraki dönemlerde redaktörler tarafın-

dan kendilerine kadar gelen ilkel sözlü şarkıların (sözlü destan parçalarının) redakte edilerek birleştirilmesiyle bugünkü birlik ve şekle kavuşturulduğunu ileri sürmüştür. Dahası, F. Wolf, söz konusu sözlü destan parçalarını profesyonel aktarıcılar tarafından aktarılagelmiş “halk hafızası”nın ürünleri olarak görmüş ve birleştirilen parçaların tesbitine yönelik analizleri kendine uğraş edinen ve kendilerini “edebiyat arkeolojisi” yapanlar olarak tanımlayan Analistler (Analyst) ile metinlerin baştan beri tek bir kişinin kaleminden doğmuş olduğunu ve bütünlüğünü savunan Yunitaristler (Unitarian) arasında, bir başka söyleyişle “bir Homer mi, yoksa pek çok Homer mi olduğu”nun araştırılmağa başlandığı Homer Meselesi’nin 19. yüzyıl boyunca da sürecek olan tartışmasının yönünü şekillendirmiştir (Foley 1988: 4).

Bu dönemde de, “eğer Homer’in zamanında yazı yoksa bu kadar uzun şiirlerin nasıl oluşturulduğu, yazıya geçinceye kadar nasıl saklandığı” (Lord 1960: 8) sorusuna tatmin edici cevap verilemediği için söz konusu edilen husus, tartışmanın en önemli katolizörü olmaya devam etmiştir.

Analistlerden Karl Lachmann, 1816 yılında, yaşadığı dönemin romantik milliyetçilerinin geleneksel sözlü şiir parçalarını derleyerek onların etrafında oluşan millî kahramanları tanımlamaya yönelik çalışmalarından hareketle geliştirdiği ve Alman Destanı Nibelungenlied ile Homer’in İlyada’sına uyguladığı “şarkı teorisi” (liedertheorie) (Foley 1988: 5) veya günümüzde bile takipçilerinin bulunduğu “kollektif yaratma teorisi”nin ilk şeklini ortaya koymuştu. Buna göre, bir Homer’den ziyade gelenek içinde yer alan birden çok bilinmeyen Homerlerin söz konusu destanları küçük şiir parçalarını bir araya getirerek ve zamanla da elimizdeki metinlere kollektif yaratma ile dönüştüğü düşünülüyordu.

1840’lara gelindiğinde tartışmanın F. Wolf’un başlattığı Odessa ve İlyada’nın sözlü kültür ortamında üretilmiş olabileceği noktasından Gottfried Herman’ın ifadeleriyle “Kompozisyonun yapı ve birleştirmedeki tipik özellikleri, vezinin adapte ediliş ve uygulanışı, uzun sıfat cümleleri ile yapılan süslemeler, yaygın kabul görmüş atasözü, deyim ve tekerlemeler gibi halk kültüründe hazır malzemelerin kullanılmasıyla oluşan genel ifadelerin ortaya koyduğu Odessa ve İlyada şiirlerinin okunmak için değil işitilmek için” (Foley 1988: 4) oldukları noktasına gelindiği görülmektedir.

Analistler ve Yunitaristler arasında kuşaklar boyu süren bu tartışmada, metinleri Homer’in yazdığı veya dikte ettirmesiyle oluşan tarihi ve bütün bir obje kabul eden Yunitaristler cephesinde söz konusu fikirlerin tekrarının ötesinde pek bir şey ortaya çıkmazken, görüşlerini ispatlayabilmek için çeşitli metodolojiler oluşturup metinleri ve benzerlerini tara-

arak mukayeseli çalışmalar yapan Analist okul mensupları, gittikçe gelişen sözlü teorinin (oral theory) (Foley 1988: 5-6) ortaya çıkışını sağlamışlardır.

Milman Parry'nin Homer Meselesi ile uğraşan bir klasist bilim adamı hüviyetiyle, Odessa ve İlyada metinlerinin sözlü gelenekte teşekkül ettiğini ispatlayışına yönelik çalışmalarıyla oluşturulmaya başlanan Sözlü Kompozisyon Teorisi'nin ortaya çıkış bağlamının kısa geçmişi budur.

Teorinin Kavramsal Çatısının Oluşması:

Milman Parry ve Çalışmaları.

Bu bağlamda Milman Parry'nin konuya bakışına dair ilk bilgiler, 1923 yılında Berkeley'de Kaliforniya Üniversitesi'nde (Univeristy of California) hazırladığı master tezinde yer alır. J. M. Foley'in (1988: 20) aktardığına göre, M. Parry'nin bu ilk (1923) çalışmasında, Homer, şiirlerini irticalen meydana getirip sözlü olarak aktaran bir ozan olarak değil, onları yazan bir şâir olarak kabul edilmektedir.

Milman Parry 1928 yılında Paris'te hazırladığı doktora tezinde ise Homer geleneğini takip eden bir şâirdir. Tez danışmanı, A. Meillet ve Slovenyalı halkbilimci Matijs Murko'nun, kabul edilen teze (Parry 1928), tezde söz konusu edilip özellikleri ve muhtevası yeterince açık olarak ortaya konmayan geleneğin "sözlü gelenek" olabileceğine dair yaptıkları tenkitler ve onu bu konuda çalışmaya teşvikler (Foley 1988) Harvard Üniversitesi'nde çalışmaya başlayan genç profesör Milman Parry'nin çalışmalarının doğrultusunu değiştirir. Nitekim Parry'nin müteakip çalışmaları (1930 ve 1932) İlyada ve Odessa'nın tekrarlanan formüllerle (epiteths)¹ oluşturulma tekniğiyle oluşmuş olmasından hareketle, destanların geleneksel destanlar olduğu konusundaki kanaatini pekiştirdiğini ve söz konusu destanların sözlü olarak kompoze edildiğini düşündüğünü görmektedir. M. Parry bu süreci daha sonraları "Benim ilk çalışmalarım Homer'in şiirlerinin stili üzerineydi. Bu çalışmalar bana Homer'in şiirlerinin formüller yoluyla dolayısıyla da geleneksel olduğunu anlamama yardım etmişti. Bununla birlikte ben o zaman Homer'in şiirinin sadece geleneksel değil aynı zamanda da sözlü olduğunu anlayamamıştım. İlk

¹ Türkçe'ye "tavsif kalıbı" şeklinde düşünülmesi mümkün olmakla beraber, Türkçeleştirilmesi en zor olanı gibi görünen "epitetler" (Epiteths) (Başgöz 1998) olarak teklif edilen bu terimin ifade ettiği kavramın tanımlanışı sürecinde, kavram diğer araştırmacılarca "repetitions" (tekrarlar), "sterotyped phrases" (sterotipik ibareler), "stock epiteths" (Stok epitetler), "epic clichés" (destan kilişeleri) şeklinde eş değer terimlerle karşılanmıştır. Milman Parry kendisine kadar ileri sürülen yukarıdaki terimlerin "ya çok dar ya da çok geniş bir anlam içermeleri nedeniyle" hiçbirisini kullanmamış ve yukarıda aktardığımız tanımıyla "formula" (formül) terimini ihdas etmiş, teorisine paralel olarak da bu terimin kullanılışı yaygınlaşmıştır. Bu konudaki tartışma için bak. (Lord 1960: 30-67).

olarak hocam M. Antonie Meillet bu konuya dikkatimi çeken kişidir." (Parry ve Lord 1954: 3) şeklinde ifade etmiştir. Bundan sonraki adım ise, epik destanların sözlü olarak kompoze edilip yaşadığı "yaşayan bir laboratuvar" olacak olan yerin tesbit edilerek, söz konusu geleneğin gözlenip derlenmesidir.

Bu konuda, öncelikle, W. Radloff'un 19. yüzyılda Türkistan ve Sibirya'da yaptığı saha çalışmaları neticesi yayınlanan Türk epik destanlarına ait malzemenin (Radloff 1868; 1870; 1872; 1885), yaygın adıyla "Proben"den özellikle de Radloff'un "Kara-Kırgızların" destanlarına dair çalışmasından (1885) hareketle, kendisi ve diğer klasistlerin çalıştığı Homer'in destanlarının sözlü olarak kompoze edilmiş destanlar olup olmadığını anlamasını sağlayacak karakteristik özellikleri bulabileceği yaşayan sözlü epik şiir gelenekleri olduğunu düşünür (Foley 1988: 10) ve öğrencisi Albert B. Lord ile birlikte saha araştırması yapmak üzere Türkistan'a gitmeğe karar verir. Ancak devrin politik şartlarının bunu imkânsız kılması nedeniyle, benzer bir sözlü geleneğin yaşadığını öğrendiği Yugoslavya'ya gider. (Foley 1992: I-III).

Bu bağlamda Milman Parry'nin talebesi Albert B. Lord ile Yugoslavya'yı Homer'in Destanlarını geleneksel bir ozan olarak sözlü kültürde yaratmış olmasını deneysel olarak ispatlayacağı "epik şiirin canlı olarak yaşadığı bir laboratuvar" olarak seçip derleme çalışmalarına başlamasında ve daha sonra geliştirecekleri kuramsal yapının oluşmasında Slovenyalı halkbilimi Profesörü Matija Murko'nun tavsiye ve çalışmaları önemli yer tutmaktadır.

Homer'in Odessa ve İlyada'sının baştan sona bir kişi tarafından ezbere bilinebileceğinden şüphe eden ve bu nedenle söz konusu eserlerin yazılı kültür mahsulü olduğunu iddia eden bilim adamlarının tavrını, Matija Murko 1887 yılının 2 Ocak ve 17 şubat tarihleri arasında Zagreb'te (Boşnak) "Müslüman" Salko Vojnikoviç'ten Homer'in eserlerinin iki katı bir hacme sahip; 80.000 mısrayı aşkın 90 hikâyesini dinlediğinde, şiddetle eleştirmişti. (Murko 1990: 15). Matija Murko aynı çalışmasında döneminin epik şiir hakkındaki yaygın kanaati olan değişmeksizin aktarılmaların da yanlış olduğunu, aynı kişi tarafından bile söylenen şiirlerin farklı icralarda farklılıklar taşıdığını ve ezberlemelerin ötesinde her icra anında onları irticalen yeniden yarattıklarını deneyler yaparak ortaya koymuştu. Dahası, Matija Murko söz konusu varyantlaşmalar nedeniyle epik şiirlerin "urform"unu ortaya koymak maksadıyla yapılan "yeniden kurma" çalışmalarını reddediyordu. Bu bağlamda Milman Parry'nin eski Yugoslavya'daki çalışmalarının dönüm noktasını Profesör Matija Murko'nun çalışmalarından (1929; 1990) özellikle de 1990 yılında yayınlanan çalışmasından haberdar olması oluşturmaktadır.

Milman Parry 1933 yılı yaz aylarında Yugoslavya'da saha çalışmalarına başlar ve Haziran 1934'ten itibaren Eylül 1935'e kadar öğrencisi ve asistanı Albert B. Lord kendisine eşlik eder. Dubrovnik şehrinde başlayarak eski Yugoslavya'nın Novi Pazar, Biyelo Polye, Kolaşin, Gacko, Makedonya, Stolac ve Bihaç bölgelerinde 16 ay süren bu saha araştırması esnasında hristiyanlardan (Hırvat ve Sırp) derlenen destanlardan daha uzun ve "Homer'in şiirlerine stil bakımından daha yakın oldukları için" (Foley 1988: 32) özellikle "müslümanlardan" (Boşnaklardan) 1500'e yakın epik destan metni derlenir. Bu ilk dönem derlemelerinden elde edilen 1500 metnin hepsi ayrı ayrı destanlar değildir. Derlemelerin tamamının elektronik kayıt aletleriyle yapıldığı ve dolayısıyla dikte veya not edilen bir metin yerine doğrudan icranın, ses kayıt cihazlarıyla kaydedildiği bu saha araştırmaları dünya halkbilimi çalışmaları içinde bu yönüyle de dikkat çekici özelliklere sahiptir.

Araştırmacıların sahip oldukları bu teknik donanım avantajından hareketle daha önceleri Matiya Murko'nun da denediği yolu takip etmeleriyle, aynı âşık (guslar)'dan aynı destan metninin farklı yer ve zamanlardaki icraları da derlenir². Böylece destan metinlerinin ezberlenip aynen aktarılmadığı ve her icrada farklılıklara sahip metinlerin oluştuğunu ortaya koyacak malzeme derlenmiş olur. Aynı şekilde aynı destanın farklı âşıklarca icraları da derlenir.

Milman Parry derlediği malzeme için "İnanıyorum ki Amerika'ya, yaşayan sözlü epik destan geleneğini çalışabilmek için disklere kaydedilmiş ve metne dönüştürülmüş şekilde eşsiz ve muhteşem bir koleksiyon götüreceğim." (Foley 1988: 32) demektedir. Milman Parry A.B.D.'ye döner ve "Singer of Tales" adını verdiği kitabını yazmaya başlar ve kısa bir süre sonra Aralık 1935'te bir kaza neticesinde ölür. Derlenen malzeme ile Harvard Üniversitesi'nde "Milman Parry Sözlü Edebiyat Arşivi" (Milman Parry Collection of Oral Literature) oluşturulur.

Milman Parry'nin başlattığı saha araştırmasında derlenen malzemelerin tasnif ve tercüme edilerek yayınlanması ile eski Yugoslavya'da derleme faaliyetlerini, öğrencisi ve asistanı Albert B. Lord sürdürür. Ancak Albert B. Lord'un çalışmalarına geçmeden önce Milman Parry'nin kuramsal ve kavramsal olarak Sözlü Kompozisyon Teorisi'ne katkılarını özetlemek yararlı olacaktır.

Milman Parry'nin eski Yugoslavya'da saha araştırmalarına başladıktan sonra sağlığında yayınlanmış tek çalışmasında (1933) Vuk Karadziç'in 19. yüzyılda derlemelerinden hareketle Homer'in Destanları ile

² Bu çalışmaların bir benzerini Türk Halk Hikâyeleri ile ilgili olarak İhan Başgöz (1975) gerçekleştirmiştir.

Güney Slav Destanlarının geleneksel sözlü fomüllerle oluşturulması konusunu ele almıştır. Milman Parry formülü (formula) “anlatılmak istenilen bir ana fikri anlatmak için aynı vezin şartları altında düzenli olarak kullanılan bir grup sözcük” (1930: 80) olarak tanımlamıştır. M. Parry’nin başlattığı çalışmaları devam ettirip tamamlayan Albert B. Lord da aynı tanımlamayı değiştirmeksizin kullanmıştır. Ancak, Albert B. Lord formül’ün yanısıra “bir mısra veya yarım mısra şeklinde inşa olunan formül özelliği gösteren unsurları” “formüsel açıklama” (formulaic expression) (Lord 1960: 4) olarak tanımlamıştır. Tema (theme) ise M. Parry’nin tanımı olan “formüllerin kullanılmasıyla inşa edilen geleneksel bir şiirin (destanın) söylenişinde düzenli olarak kullanılan bir grup fikir” (Parry 1930: 80) şeklinde, Albert B. Lord tarafından aynen (1960) kullanılmıştır.

Milman Parry’nin erken yaşta ve çalışmalarının henüz başında ölmesinden sonra, başlattığı çalışmalar, öğrencisi ve asistanı tarafından sürdürülür ve varılan sonuçlar onun yazmaya başladığı kitapla adlandırılarak yayınlanır.

Teorinin Ortaya Çıkışı: Albert B. Lord ve Çalışmaları.

Yukarıda da ifade edildiği gibi, Milman Parry’nin ölümünden sonra, onun geliştirdiği araştırma projelerini devam ettirmeyi öğrencisi ve asistanı Albert B. Lord üstlenir. Lord 1935 yılından, muhtelif aralıklarla eski Yugoslavya’nın yanısıra, Arnavutluk ve Bulgaristan’ı da kapsayacak şekilde, 1960 yılına kadar sürdürdüğü saha araştırmalarının ve çalışmalarının neticesi olarak 1960 yılında hocasının tasarlayıp yazmaya başladığı kitabın adını taşıyan “Destanların Söyleyicisi”³ (The Singer of Tales) adlı kitabını yayınlar.

Sözlü kompozisyon teorisi’nin temel kitabı olan bu kitap yayınlandığı günden beri bir çok dile çevrilerek halkbilimi çalışmaları başta olmak üzere, pek çok ilmi disiplinin çalışmalarında müthiş bir tesir meydana getirmiştir.

Albert B. Lord’un *The Singer of Tales* (Destanların Söyleyicisi) adlı kitabı iki bölümden meydana gelmektedir. “Teori” başlığını taşıyan birinci bölümde Milman Parry’nin ve Albert B. Lord’un ileri sürdükleri teorinin temel kavramları ve tartışmaları “destan söyleyiciler: yetişmeleri ve icraları” (Singers: Performance and Training) “formül” (The Formula), “tema” (The Theme), (Songs and the Song), “yazı ve sözlü

³ “The Singer of Tales”ın bire bir kelime karşılığı olarak “masalların şarkıcısı” şeklinde tercüme tuhaf bir şey olacağı için İngilizce “tales” kelimesi ile ifade edilen türü “destan” ve onları icra eden de “singer” karşılığı “şarkıcı” olarak değil de “söyleyicisi” olarak Türkçeleştirdim. Ancak “destanın söyleyicisi” ifadesi kitabın adından başka yerde kullanılmamıştır. Onun yerine, çalışmamız boyunca Hocamız Prof. Dr. Dursun Yıldırım’ın (1986) kullandığı “âşık” terimi kullanılmıştır. Bu konuda ayrıca bak. (Çobanoğlu 1998).

gelenek" (Writing and Oral Tradition) gibi alt başlıklar taşıyan kısımlarda ele alınır. "Uygulama" (The Application) adını taşıyan ikinci bölümde ise sözlü kompozisyon teorisinin "Homer", "Odessa Destanı", "İlyada Destanı" ve "Orta Çağ Epiği Üzerine Bazı Notlar" başlıklı kısımlarda çeşitli örnek metinler üzerine uygulanışı yer almaktadır.

Birinci bölümün "Destan Söyleyiciler: Yetişmeleri ve İcraları" adlı ikinci kısmında Albert B. Lord (13-29), sözlü kültür ortamında şiirini meydana getiren kişinin onu oluşturma anının (kompoze etme), icra anının (performance) olduğunu⁴ ve sözlü bir şiirden kastının icra için önceden hazırlanan değil fakat icra anında irticalen meydana getirilmiş olmak olarak belirler. Bu bağlamda, sözlü şiiri icra anında oluşturan şâiri sadece daha önceden kendisince veya başkalarınca hazırlanmış olanları icra eden (çalıp-söyleyen) icracı (performer) değil; icra anında eserini oluşturan bir kompozitör (composer) ve şâir olarak, şiirlerinin şâiri, onlara müzikle eşlik eden müzisyeni, bestecisi, söylerek seslendiricisi ve bütün bunları aynı anda icra eden yaratıcı icracısıdır. Sayılan hareketlerin tamamı aynı eylemin, icra eyleminin değişik yüzlerinden başka bir şey değildir.

Albert B. Lord'un araştırmasının konusunu işte bu âşıklar "guslar"lar oluşturmaktadır. Bunun dışında kalan ve Lord'un karıştırmaları önlemek için örneklediği Batılı balad söyleyicilerinin (ballad singers) çok büyük bir çoğunluğu sadece mevcut olan baladları ezberleyip çalıp söyleyerek icra edenler⁵ gibi olduğunu ve Yugoslavya'da bu durumda olup yayın yoluyla veya benzeri şekilde destanları aynen ezberleyip icra etmekte olanların sadece icracılar olup, ele alınan çalışmada sözlü şiirin şâiri (oral poet) olarak kabullenilmediğini vurgulayarak araştırmasının sınırlarını ortaya koyar.

Albert B. Lord, eski Yugoslavya'da erkeklerin yakın zamanlara (1930'lardan-1960'lara) kadar en önemli eğlence formu olan epik destanların icra edildiği bağlamları ve icra töresini ise şu şekilde belirlemiştir: Küçük kasabalarda, köylerde ve bazen de (özellikle düğün tören-

⁴ Yukarıda planını ve genel bir hülasasını verdiğimiz bu çalışmanın içinde yer alan fikirlerin bir çoğu bugün Türkiye'de bilinmemektedir. Ancak çoğunlukla çıkış kaynağı bilinmeyen veya başkasına atfedilerek bilinen ve yine büyük bir çoğunluğu şifahi olarak ve bir kısmı da mehaz gösterilmesine rağmen yanlış olarak aktarılmış olan bu fikirlerin yanısıra doğrudan intihaller yoluyla aktarılıp Türk halkbilimi çalışmalarına taşınanlar vardır. Türk halkbilimi çalışmalarına sözlü kompozisyon teorisinin bazı temel kavramlarının intihal yoluyla ve mehaz gösterilmeden şifahi olarak taşınması hususu başka bir çalışmamızın konusunu oluşturmaktadır.

⁵ Türk âşık tarzı şiir geleneğinin terminolojisi ile söyleyecek olursak, sadece usta malı söyleyen veya âşıkların usta malı söyledikleri zamanki yahut icra edeceği şiiri daha önceden hazırlayıp ezberleyen ve icra eden âşıkların durumu A. Lord'un çalışmasının sınırları dışındadır.

leri esnasında) evlerde icra edilmektedir. Evler dışındaki icralar kahvehanelerde (metinde *kahvehane* kelimesi Boşnakça-Sırpça-Hırvatça söylenişi olan *kafana* şeklinde yer alır) tamamen erkeklerden oluşan bir dinleyici topluluğu (kahvehanelere kadınların girmesi yasaktır) önünde icra edilirler.

Destanını icra eden âşık kendisini dinlemeğe gelen hatırlı kişileri “hoşlayan/karşılayan” ve ayrılanları “uğurlayan” parçalar söyler. Âşıkların sanatlarını icra ettikleri kahvehanelere (bizim âşık kahvehanelerinin aynısı olan bu kahvehaneleri “âşık kahvehaneleri” olarak adlandıracğız) devam eden müşterilerin genel nitelikleri kasabanın halkı ile çevre köylerden kahve veya *raki* (orjinalinde de aynı) içmeğe ve destan dinleyip eğlenmeğe gelen çiftçilerle, işleri gereği şehirlerarası yolculuk yapan tüccarlar ve kervancılar oluşturmaktadır.

Tüccarlar ve kervancılar genellikle âşıkların sanatlarını icra ettikleri kahvehanelerin bir çoğunun bulunduğu *han* (orjinalinde de aynı) ve otellerde kalırlar. Bunların pek çoğu eleştirel dinleyicilerdir ve aralarında pek çoğu da kendilerine ısmarlanan içecek karşılığında amatörce de olsa destan söyleyebilirler ve bunlar aynı zamanda bir yerden bir başka yere dolaşıp duran gelenek taşıyıcıdır. Özellikle köy veya kasabanın pazarının kurulduğu günler (pazarın kaldırıldığı gece de dahil), dışarıdan pazar için gelenlerin katılımı nedeniyle, destanların icra edildiği kahve veya kahvehanelerin en yoğun olarak çalıştığı günlerdir.

“Müslümanlar” (Boşnak-Türkler) arasında *Ramazan* (orjinali de aynı) ayında kahvehaneler aylarca önceden bir âşık ile anlaşma yaparlar ve aynı şehirde birden fazla âşık kahvesi varsa daha iyi ve meşhur bir âşıkı getirebilmek ve dolayısıyla daha fazla kâr için kahvehaneler arasında rekabet ortaya çıkar. Bütün gece boyunca destan söylenebilen bu zaman dilimi aynı zamanda, âşıkları her gece için bir destan söyleyebilecek şekilde en az 30 destanlık bir repertuar oluşturmaya zorlar ve müslüman (Boşnak-Türk) âşıkların, kaç destan bildikleri sorusunu “Ramazan’ın her gecesi bir tane söyleyebileceklerini” belirterek çoğunlukla 30 olarak cevapladıkları ifade edilir.

Âşıkların büyük bir çoğunluğu yarı profesyoneldir. Âşıklığın yanısıra ikinci bir iş de yapmaktadırlar. Âşıklar sanatlarını icra etmek için anlaştıkları kahvehane sahiplerinden para veya mal olarak avans alırlar, ayrıca icra sonrasında dolaştırılan tepsi ile toplanan “parsa” da âşığa verilir.

Albert B. Lord, Milman Parry ve kendisi tarafından yapılan saha araştırmaları neticesi kaynak kişi ve örnek olayları aktararak yukarıda yapı ve işlevini hülasa ettiğimiz Boşnak-Sırp-Hırvat Epik şiir ge-

leneğinin kaynağını, elimizde bir tek örneği ve yine bir tane bile yazılı belge olmadığı (vermediği/veremediği) hâlde hiç tereddüd etmeden “var saydığı”, “Türk işgali öncesi hristiyan soyluların saraylarında bulunan ozanlara (minstrels)” bağlar. Oysa Boşnak-Sırp-Hırvat âşıklık geleneğine dair, A. Lord’un çalışmasından yukarıda aktardıklarımızın tamamının Türk âşık tarzı şiir ve hikâye geleneğinin de özellikleri olduğuna ilk olarak işaret eden hocamız Prof. Dr. Dursun Yıldırım’ın (1986: 453-458) belirttiği gibi söz konusu gelenek Türk geleneğinin Balkanlardaki uzantısından, soydaş ve kardeş bir kültür içerisinde adapte edilip diğer komşu kültürlerle yayılışından başka bir şey olmadığı Türk Âşık tarzı şiir ve hikâye geleneğini bilen uzmanlarca tartışma gerektirmeyecek kadar açıktır⁶.

Bu konuya burada girmekten sarfınazar ederek⁷, Albert B. Lord’un Boşnak-Sırp-Hırvat epik şiir geleneğine (metinde “Boşnaklar” daima herhangi bir milliyetten soyutlanmış “Moslems” ibaresi ile belirtilmiştir oysa metinde konuşmalarına yer verilen Sırp ve Hırvat ozanlar, müslümanları “Türk”ler olarak adlandırmaktadır) dair açıklamalarına dönecek olursak, Sırp ve Hırvat âşıklar da Boşnak-Türkler tarafından Ramazan ayında ve diğer zamanlarda kahvehanelerine getirilmekte ve dinlenilmektedir. Sırp ve Hırvat âşıklar, Boşnak-Türklerle beraber olduklarında ya onların destanlarını söylemekte veya kendi destanlarını “müslümanların” galip geldikleri şeklinde değiştirerek söylemektedirler.

Yugoslavya’da sözlü gelenek âşığı herhangi bir sınıf veya zümreye mensup değildir. Âşıklar çiftçi, esnaf veya bir *bey* (orjinal metinde de aynı) olabilir.

Âşıkların destanlarını söyledikleri dinleyici kitlenin özelliği destanların şekline, hacmine uzunluğuna veya kısalığına neden olabilir. Âşık, dinleyicisinin anlattıklarından hoşnut olmadığını veya dinlemeye istekli olmadığını anladığı zaman uzun tanımlayıcı formüllerden başlayarak destanı kısaltmaya veya bunun tersi bir durum olduğunda da aynı formülleri kullanarak uzatmaya eğilimlidir. Bu nedenle de aynı destanın aynı âşık tarafından söylenenlerinde bile sonuç ve uzunluk-kısalık itibarıyla farklılıklar oluşmaktadır. Bütün bunlar dinleyiciye bağlı

⁶ Bu konuda geniş bilgi, yayına hazırlamakta olduğumuz “Âşık Tarzı Şiir Geleneği ve Boşnak Âşık (Gusları) Tarzı Şiir Geleneğinde Ortaklıklar Üzerine Tespitler” adlı mukayeseli çalışmamızda ele alındığı için burada detaya girilmekten kaçınılmıştır. Bak. (Çobanoğlu 1998). Ayrıca, Türk Âşık Tarzı Şiir Geleneği’nin ortaya çıkışı ve icra töresinin şekillenışı için bak. (Çobanoğlu 1996).

⁷ Albert Lord 1960’tan sonra 1972 ve 1987c ve diğer bazı çalışmalarında konuyu Türk tesirlerini ele alarak çalışmasına rağmen ya olumsuz ya da ağırlıklı olarak Orta Asya Türk Destan geleneğinin tesirleri bakımından ele almış, çalışmalarında Anadolu-Rumeli Türk Âşık Tarzı Şiir Geleneği’nden neredeyse habersizmiş gibi davranmayı sürdürmüştür.

olarak meydana gelen değişimlerdir ve aynı zamanda her icra, âşığın dramatik kabiliyetinin sanatını icra etmede dinleyiciyi kurduğu iletişim ile şekillendirip değiştirebilme hünerinin test edilmesi olarak da değerlendirilebilir.

Âşıkların yetişme ve eğitimleri ise üç temel döneme ayrılmaktadır. Bunlar dinleme ve özümseme (listening and absorbing), uygulama (application) ve eleştirel bir dinleyici önünde icradır (singing before a critical audience).

Birinci dönemden başlayacak olursak, her şeyden önce âşıklar arasında iki ortak noktanın olduğunu görürüz. Birincisi âşıkların çok büyük bir çoğunluğunun okuma yazma bilmemesi (illiteracy) ve hemen hepsinin epik destan söyleyebilmeye karşı duydukları büyük arzudur. Bu dönemde içi âşık olma arzusu dolu olan aday genç (isteğinin şuurlu olarak farkında bile olmasa), âşıklar çalıp söylerken onları dinler. Bu onun hikâyeleri, kahramanların adlarını, uzak diyarlardaki yerleri, daha önceki zamanlardaki alışkanlıkları ve benzeri sosyal değerleri öğrenerek, sanatçı kişiliğinin temellerini attığı dönemdir. Böylece hikâye ve şiirlerin temalarını öğrenmekte ve bunlar üzerine büyüklerin tartışmalarını da dinleyerek gittikçe bilgi sahibi olmaktadır. Aynı zamanda da icra edilen destanların ritmini ve müziğini öğrenmekte ve bu dönemden başlayarak destanlarda sık sık tekrarlanmakta olan "formül" olarak adlandırılan ibareleri öğrenip özümsemektedir.

Âşık olma yolunda ikinci dönem ise, adayın ister çalgı eşliğinde, isterse çalgısız olsun, destan söylemek üzere ağzını açmasıyla başlar. Böylece o destanın ana elementi olan ritim ve destanın sözlerinden oluşan formunu oluşturmağa başlar. Destanın ritmi veya melodisi *tambura* (orjinal metinde de aynı) veya *gusle* olarak adlandırılan iki telli çalgıyla oluşturulur⁸. Destanların ölçüsü 4+6 duraklarıyla oluşturulan 10 hecedir. Bu oluşturulacak olan fikirlerin dışı vurulma şemasıdır. Bu şekilde oluşturulmuş olan bir mısra bazı melodik varyasyonlara rağmen devamlı tekrarlanır. Burada ritmin tamamlanmış bir yapı olarak (fixed) âşığın geçemeyeceği bir sınır veya sınırlanış olduğunu görüyoruz. Ritmik tamamlanış veya bağlayıcı ölçü, âşığın karşılaştığı ilk gerçek zorluk ve gelenekleşmiş bu yapı onu söz konusu zorluktan kurtarıcıdır.

Âşık, ancak, kendisinden daha önceki kuşaklara mensup âşıklar tarafından geliştirilmiş ve aktarılagelen ritmin ve ölçünün sınırlarını

⁸ Eski Yugoslavya epik destanları üzerindeki literatürde eski metinlere doğru gidildikçe *tanbur*, *tambura* ve *çiftelli* olarak isimlendirilen enstrümanın günümüze doğru gelindikçe *gusle* veya *gusları* olarak adlandırılışının yaygınlaştığını ve böylece Türk kültürü ile ilgili en önemli referans noktalarından birinin daha yavaşça fakat sistematik bir biçimde ortadan kaldırılıp Slavlaştırıldığı görülmektedir.

aşmayan, şiir geleneği içinde geleneksel olarak yaygın olan fikirleri ifade eden hazır kalıp ritmik ibareleri veya formülleri kullanarak bu zorluğu aşabilir. Bunun içinde âşık adayının yetişmesinin veya çıraklığının ikinci devresinde destanını dinleyici sıkılma noktasına gelmeden oluşturup söyleyebileceği hızda oluşturmasına yetecek kadar bu geleneksel formülleri öğrenmesi gerekmektedir. O, bu formülleri, destanları söylerken ve ifade etmek istediği bir fikri ifade edip tekrarlarlarken öğrenir ve her söyleyişte ihtiyaç duydukça tekrar eder ve böylece vaktiyle başkalarından duyarak öğrendiği bir formül onun kendi şiir düşüncesinin bir parçası olur. Bu süreç adeta bir çocuğun kelimeleri veya yabancı dil öğrenen birisinin herhangi bir okul yöntemi kullanmaksızın öğrenmesi gibidir, ancak burada öğrenilen, epik destan geleneğinin özel dilidir. Bu devre bir âşık adayının (çırağın) bir öğretmene (ustaya) ihtiyaç duyduğu veya bir öğretmenin en önemli unsur olduğu devredir.

Aday (çırak) önceleri babasını, amcasını veya meşhur bir âşık olan bir komşusunu dikkatle dinlemek jüzere seçer, doğal olarak bazen, aynı zamanda başkalarını da dinler ve öğrenir. Dahası bazen eğer okuma yazma biliyorsa, basılmış destanları okuyarak da öğrenebilir. Bir başka ifadeyle bir âşığın yetişmesinde (çıraklığında) ikinci devre, onun ustasını veya ustalarını taklit ederek hem *tambura* veya *çifttelli*'yi (gusle) çalmasını öğrendiği, hem de geleneksel kompozisyon tekniği bakımından formül veya dizi formüllerle işlenen konu ve temaları taklit ve tekrar ettiği dönemdir. Çırakta öğrenmeye karşı olan *merak* (orjinal metinde de aynı) ölçüsünde o ustaları dinleyip taklit ederek çalışmak suretiyle yavaş yavaş sözlü kompozisyon tekniğini öğrenir. Şüphesiz bu, kesin programı olan bir çalışma olmayıp; dinleyerek uygulamaya dayanan bir taklit ve özümseme sürecinden ibarettir.

İkinci devre, bir âşık çırağının baştan sona bir destanı eleştirel bir dinleyici topluluğu önünde icra etmesiyle sona erer. Bu esnada o belki başka destanlar da biliyor ve öğreniyor olabilir. Dahası ve en önemlisi onun kendisini ve dinleyicisini tatmin edecek bir destan söyleme noktasına gelmiş olmasıdır. Bu bir dönüm noktasıdır. Onun söylediği destanı icrası çok mükemmel olmayabilir, bu aşamada bu hiç önemli değildir. Muhtemelen de bu aşamada destanını icra ederken süslemeleri, kullandığı nakışlar ve bezemeler, sanatı öğrendiği ustadan öğrendikleriyle sınırlıdır ve daha öğreneceği pek çok süsleme ve nakış vardır. Bütün bunlar hiç önemli değildir. Öncelikle onun okuma yazma bilmemesi ve her icrada farklılaşan metinleri dinliyor olması, onun bir takım tamamlanmış metinleri (fixed text) ezberleyip aktaran bir otomat hâline dönüşmesini önler. Öte yandan, destanını icra ederken ağırlıklı olarak ustasından öğrendiklerini kullanmış olsa da, başkalarından duyduklarını da kat-

masıyla onun repertuarı gittikçe zenginleşirken kendine olan güveni ve rekabet duygusu da büyür. Bu da bir âşığın yetişme devresinde en son öğrenme sürecidir.

Bu süreçte âşık, bir yandan yeni destanlar öğrenirken, öte yandan hâlihazırda bildiklerini de yeni öğrendiği süslemelerle genişleterek geliştirir. Öte yandan dinleyicinin önüne çıkıp destan anlatabilen bu genç insanı, yaşını göz önünde bulunduran dinleyici çoğunlukla hoş görüyle dinlemektedir. Eski destanları genişleterek ve yeni destanlar öğrenerek ve bunları söylemek suretiyle dinleyicisini bütün bir gece eğlendiren âşığın bu en önde gelen amaçlarından birisidir.

Böylelikle âşığın sanatında dinleyicinin oynadığı önemli rol başlar. Bu noktaya kadar onun destanını kompoze etmesinde, yeterli bir hıza ve geleneksel ritmik bir kalıba uygun olarak yapması yeterlidir. Eğer âşık geleneksel materyali yeterince dinlemiş ve öğrenmişse, bunları yapabilir ancak destanın uzunluğu ve süslemelerle bezenmesi ve genişletilmesi ise dinleyicinin talebine bağlıdır. Onun dinleyicisi artık ona karşı "genç-delikanlı" tavrından ziyade, onu yetişmiş bir âşık olarak kabul etme yolundadır.

Âşık, öğrendiği ve geliştirdiği formülleri ve temaları yeniden şekillendirmeyi, değişik şekillere sokarak söylemeyi hiç durdurmaz, bu onun söylediklerini zenginleştirir ve onu sanatında mükemmelleştiren de budur. Duyduğu bir destanı söylemesi istenilen bir âşık onu kelime kelime tekrarlamaz, o destanı kendi seçimi olan kelimelerle yeniden inşa eder ve ona kendi mührünü vurur. Tabii bütün âşıklar bütün bu devreleri başarıyla tamamlayarak bu hâle gelemeyiz. Bu geleneğe "yaratıcı usta" noktasına gelemeyen, formüllere dayalı inşayı, tematik yapıyı yeterince bilmeyen ve yeterli hünere sahip olmadığı için bu işi yeterince estetik ve artistik bir şekilde oluşturamayan pek çok âşık vardır.

Bunlar da geleneğin en başarılı yaratıcı ustalarının yetişmesinde gelenek ve çok çalışarak uygulamanın neticesi ortaya çıkan en güzel ve en uzun destanları söyleyen bireylerin kendi destanlarını daha iyi yaratıklarını anlamamızı sağlar. Usta yaratıcı bir âşık, duyduğu herhangi bir destanı anında yeniden söyleyecek kadar formül ve tema bilgisine ve destanına istediği uzunluğu veya kısalığı verebilecek ve bunları yaparken de yeni bir destan meydana getirebilecek olandır. Bu bir yönüyle geleneği muhafaza eden bir koruyucu, diğer yönüyle yaratıcı bir sanatkârdır.

Albert B. Lord'un kitabının üçüncü kısmı "Formül" (The Formula) (s. 30-67) başlığını taşımaktadır. Lord bu kısımda, Homer'in destanları üzerine araştırma yapanların "tekrarlar" (repetitions), "stok tekrarlar" (stock epithets), "destan klişeleri" (epic clichés), "sterotipik ibareler"

(stereotyped phrases) olarak adlandırdığı ve bu terimlerin ya çok dar ya da çok geniş olmaları nedeniyle Milman Parry tarafından yeniden tanımlandırıldığı şekliyle “anlatılmak istenilen bir ana fikri anlatmak için aynı vezin şartları altında düzenli olarak kullanılan bir grup sözcük “ olarak tanımlar.

Bugüne kadar, epik destanlar üzerine çalışanlar metin tahlilinde metinlerde tekrarlanan ibareler üzerine onları toplayıp, sayarak ve özellikle de aynı olanları tasnif ederek formülleri manipüle etmek suretiyle kompozisyon tekniğini anlamaya yönelik uygulamalarda bulunmuşlardır. Daha sonraları başka türlere ait metinlere de uygulanan bu tür çalışmalardan çok şey öğrenilmiştir ve daha öğrenilecek pek çok şey vardır. Ancak bu tür metin tahliline girenlerin bugüne kadar gözden kaçırdığı bir husus, söz konusu tekrarların dinamik hayatları ve onların nasıl oluşturulduğuna dair bilgidir.

Parry’nin formül’ün vezinsel şartları üzerine tanımlaması ve vurgulaması ile formül’ün sadece dinleyiciler açısından faydalı olmasının çok daha ötesinde son derece hızlı olarak destanını irticalen kompoze etmekte olan âşık için faydalı olduğu ortaya çıkmıştır.

Bugüne kadar yapılan derleme çalışmaları esnasında henüz çıraklık devresini yaşamakta olan birinden derlenmiş çok az metin olduğunu görüyoruz. Sadece çıraklık dönemini yaşamakta olan âşıklarla ilgili bir çalışmanın, onların aktaracaklarının “mükemmel olmaması” gibi nedenlerle yapılmamış olması da şaşırtıcıdır. Bugüne kadar derleme çalışması yapanlar, çoğunlukla yaşlı ve meşhur olan en iyi âşıklardan derlemişlerdir. Oysa, destanların, formülleriyle ve onların işlevleriyle, oluşmalarına dair bilgiyi ancak formülleri henüz öğrenme ve özümseme devresinde olan genç bir âşığın kariyerinde gelişmesini takip ederek öğrenebiliriz.

Tabiatıyla “formül” olgun, yetişmiş bir ustayla, henüz çıraklık devrindeki genç bir âşık açısından aynı değere ve yere sahip değildir. Bu bağlamda onu kullanmada hüner sahibi olanla olmayan ve yaratıcı bir zihine sahip olma da önemli bir rol oynar. Aksi hâlde formülleri her ağzına alanın onları değiştirmeksizin bir başarı elde edeceğini düşünmek gibi bir yanıla düşeriz. Formüller bu bağlamda tıpkı dil gibidir nasıl ki dil onu her konuşanın damgasını taşır. Formüller veya bir formül düşünce ile müzik eşliğinde söylenen mısranın ortak ürünüdür. Teorik olarak her ne kadar hür de olsa, sonuçta müzik eşliğinde ölçüyle söylenen mısra sınırlamalar taşır. Bu bakımdan formül üzerine her çalışma önce şiirin ölçüsünü ve müziğini dikkate alarak başlamalıdır; unutulmamalıdır ki, çıraklık devresindeki genç bir âşık açısından da, âşıklık sanatının kendisinden ilk talep ettiği hususlar müzik ve ölçüdür.

O, bunların hakim olduğu bir çevreye doğar, ölçü ve müziği etrafında söylenen epik destanların ritminden hareketle en erken yaşlardan itibaren özümser. O belki hiçbir zaman saymadığı hâlde 10 hecelik mısraları ve onun ilk 4 hecesinden ve bitiminden sonraki yapay durak ve duraklamaları ses tonu, ünlü uzunluğu ve melodik dizge arasındaki uyumları ve bunların sınırlayıcı özelliklerini özümseyip sahiplenir. Ölçüyü onlarla ifade edilen ve geleneksel hikayelerde sıklıkla tekrarlanan düşüncelerden öğrenir. Hatta çıraklık devresindeki genç, destan söylemeye başlamadan önceki döneminde bile ritim ve düşüncenin birarada olduğu ve formül konusunda fikrinin yeterince açık olmadığı dönemde bile o, şiir ve müzikteki başarılı vurgu ile vuruşların ve farklı uzunluklarıyla formül olarak adlandırdığımız tekrar edilen düşüncelerin farkındadır. Bu bağlamda ölçü kalıpları, kelime sınırları ve melodiyi özümseyerek öğrenip sahiplenir ve gelenek onun içinde kendini yeniden üretmeğe başlar.

Geleceğin âşığı, daha çocukluk yıllarında konuştuğu günlük dil ile destanlardaki cümlelerin kelime seçimi ve yerleşiminin aynı olmadığını farkederek. Fiiller günlük konuşma dilinden farklı yerdedir ve ekler gerektiği hâlde düşürülüp kullanılmayabilmektedir ve dilin farklı kullanımları ile karşı karşıyadır. Dahası ibareler arasında ulamalar yapılmakta paralelizm gereği denklikler kurulmakta, dengeleyen ve birbirine karşıt kelimelerin seçimi ile oluşturulan yapılar, alliterasyon ve asonanslar karşısına çıkmakta ve o bunları bir bir öğrenip kendisine mal etmektedir. Bir kelime, başka bir kelimeyi bir ibare başka bir ibareyi aralarında sadece bir fikir ilgi ve ilişkisi bulunmasının ötesinde sahip oldukları ses değeri gereği çağrıştırmaya başlamıştır. Onun kafasında formül fikri oluşum sürecindedir ve kısa bir süre sonra da zihninde, melodik, vezinsel, akustik ve sentaksa dair kalıplar şekillenecektir.

Bu dönemde formül fikrinin ön plana çıkarak tam anlamıyla teşekkül etmeyişinin nedeni, formülün bizzat destanı icra etme anında oluşabilmesi gereğidir. Bu bağlamda formül, icra anında oluşup ortaya çıkan fenomendir ve sadece icra anında var olup açık-seçik bir tanıma kavuşabilir.

Geleceğin âşığını, başlangıçtan itibaren bekleyen bir diğer problem çalgı çalmayı öğrenmektir ki, çoğu çok gelişmiş olmayan bu aletleri ya kendisi büyüklerinin kullandığı aletleri kopya ederek veya bir yakını ona yapabilir. Ritim ise değişkenlik göstermeyen temel bir ritimdir ve beş notaya sahip bu basit aletle büyüklerinin çaldığı melodiyi, parmaklarını kullanmasını, kullanış tavrını onları taklitte veya bir büyüğün göstermesiyle kolayca öğrenebilir. Bu dönemde öğrendiği ritim ve melodiler onun hayatının sonuna kadar kullanacağı temel melodi ve ritimler olacaktır, ilerleyen yaşlarında başkalarından öğrenecekleri de

ilk öğrendiklerinin üzerine eklenerek gelişecektir.

Çıraklık dönemindeki bu genç çocuk, zaman zaman hatırladığı tam veya mısra parçalarını söylemeyi deneyecektir. İşte bu andan itibaren o büyüklerinin söylediği mısra ve ibareleri daha dikkatle dinleyecektir. Dinlediklerini kimin söylediğini duyarsa duysun hatırlayacak ve onları öğrenmeğe çalışacaktır. Kendi kendine pratik yapı söylemeyi denediği zamanlarda bu parçalara ne kadar ihtiyaç duyduğunu farkedecek ve onları söylemeyi denerken bazen bilinçli olarak bazen de bilinçsizce onları kendi ihtiyaçlarına göre uydurduğu görülecektir. Formüller kutsal değil fakat yararlıdır. O da vaktiyle büyüklerinin öğrendiği yolla onları öğrenecek ve kendi formül alışkanlıklarını edinmeğe başlayacaktır. Yaptığı kendinden önceki âşıkların yaptığından başka bir şey değildir.

En çok sabit olan formüller, şiir geleneğinde en çok yaygın olan fikirlerle ilgili olanlardır. Bunlar kahramanların adları, olay örgüsündeki ana hareketler, zaman ve yerle ilgili olanlardır.

Hikâyelerdeki en yaygın hareketler ve onları ifade eden ve mısranın ilk yahut ikinci yarısını dolduran fiillerin bizzat kendileri çoğunlukla tam formüllerdir.

Üçüncü tür formüller ise, hareketin ortaya çıkıp oluşmağa başladığı zamanı tanımlayıp belirleyen bir takım formüllerdir.

Âşığın öğrenmesi gereken bir başka çeşit yaygın formül ise, hareketin ortaya çıkıp oluşmağa başladığı yeri tanımlayıp ortaya koyan formüllerdir.

Bu sıraladığımız formül çeşitleri sözlü stilin temel taşlarıdır. Bunlar bazen bir grup formül olarak birarada da bulunabilirler.

Formüllerin kalıpları ve grupları tıpkı bir dilin deyim, ibare ve cümleleri gibidir; zaten bir dilin grameri içinde, çalıştığımız da şiirin kendine has gramerinden başka bir şey değildir. Onu, bu geleneksel şiirin gramerini, yani formülleri, bir kez öğrenip kullanmada ustalaşan, tıpkı dili kullanırken kullandığımız mekanizmanın işleyişi gibi, daha önce öğrendiğimiz kelimeleri nasıl ezberleyip kullanma ihtiyacı hissetmezsek, aynı şekilde ezberleme ihtiyacı duymaksızın söz konusu formülleri kullanarak sözlü şiirini meydana getirir. Genç âşık adayının yetişme sürecinde başkalarının icralarında kullandığı formülleri öğrenmeden daha da önemlisi, onlara benzeterek onların benzerlerini yaratmaya çalışmasıdır. Bu onun sanatının temeli, kelimenin tam anlamıyla ortaya çıkış noktasıdır. O formülleri öğrendikten sonra bunları harmanlayıp yeniden oluşturamazsa ve icra anında öğrendiklerinin ötesinde o ana uygun olarak istediği gibi yeniden bir araya getirip söyleyemezse, ne kadar formül bilirse bilsin, onun yaratıcı bir âşık olma şansı yoktur.

Yeni formüller eski formül kalıplarına yeni kelimeler koymak suretiyle oluşturulur. Yeni formüller eğer oluşturuldukları yer ve durum için uygunsa kullanılabilir; değilse kullanılamazlar. Öte yandan, o kadar çok formül kalıbı vardır ve bunların yapısı o kadar girifttir ki, birkaç kelimenin dışında bütün kelimeler bu kalıplara uydurulabilir.

Bu arada bir yanlış anlaşılmayı önlemek için vurgulamakta yarar olan bir husus, âşığın icra anında orjinal olmayı aramak gibi bir derdi olmadığını. Bu bağlamda “orjinal” kavramı bile ona yabancıdır; o, irticalen yaptığı icra anında, fikrini ifade edecek en iyi kalıbı bulup fikrini ona dökerek ifade etmenin derdindedir. Onu bulup söylerken bildiği hazır yapılmış hâldeki ibareyi söylemekten hiç çekinmez; bunu yaparken de geleneksel şiir bakımından uygun ve güzel olan, içinde orjinal olmayı da tabii ki taşıyabilir.

Herhangi bir âşığın repertuarında bulunan formüller başka âşıkların repertuarında da bulunabilir. Fakat bu, gelenekteki bütün formüller bütün âşıklar tarafından bilinmektedir demek değildir. En son tahlilde, temaların ifade şekli olarak da tanımlanabilecek formüllerden her âşık bildiği temalar kadar, onları ifade edebilecek kadar formül bilmektedir denilebilir. Bununla beraber, geniş bir formül grubunun bütün âşıklar tarafından bilindiği ve ortak olarak kullanıldığı görülecektir. Albert B. Lord’a göre bu tür bir formül indeksi çıkarılabilse, Motif-Index’in (Thompson 1958) tema çalışmalarına yaptığı katkının benzerini formüllerin dağılımı, mahallî olanları, ulusal bazda yaygın ve ortak olarak kullanılanları ve gelenek içinde ortaya çıkan bireylerin kendilerine has ve değişik kullanımlarını ortaya koymak mümkün olacaktır.

Albert B. Lord’un kitabının dördüncü kısmı “Tema” (The Theme) (s. 68-98) başlığını taşımaktadır. Albert B. Lord bu kısımda Parry’nin tanımını takip ederek bir destanın anlatımında düzenli olarak kullanılan fikir gruplarını “tema” (theme) olarak adlandırıp aynı terimi kullanmaktadır.

Meselâ “Bağdat Destanı”nın (Song of Bagdad) ilk ana teması bir konseyin toplanmasıdır. Bu, bütün epik şiir gelenekleri içinde en yaygın olarak bulunan ve kullanılan bir temadır. Bu nedenle aynı temanın *Chanson de Roland*’da da açış teması olarak bulunması hiç şaşırtıcı değildir. Osmanlı Sultanı, Bağdad’ı 20 yıldan beri kuşatmakta olan ordusunun kumandanından bir mektup almıştır. Konseyini toplar, kumandanlarından görüşlerini dinler ve neticede Bosna Beyi’ne, onu taşıyıp götüreceğinin öldürülmesini de içeren bir ferman yazılmasına karar verilir.

Bu tür olaylar, destan destan üstüne tekrarlanır ve temanın kalıbını dinleye dinleye çıraklık dönemindeki âşık bile onlara aşına hâle gelir. O

sayısız defa ordunun bir araya gelişine veya büyük bir düğünün misafirlerine dair örnekler dinler. Başbuğların emirlerindeki kumandanlara yazdığı mektupları, geçmişin liderlerinin adlarını, yerlerini, kahramanların giydiklerini, bindikleri atları onların özelliklerini ve hangi sıra içinde destanlarda ortaya çıktıklarını öğrenir. Bütün bunlar ve çok daha fazlası, onu bir kıyıda oturup büyüklerini dinlerken etkilemiş ve o onları daha o zaman özümsemiş, öğrenmiştir. O daha o çağlarda anlatılan formlerin kalıbını (pattern) ve ritmini öğrenirken temaları da öğrenmiştir.

Bir âşık kendisine söylemesi için verilen bir fikri veya bir temayı ifade ederken onu ifade edişinde belirli bir grup kelime olduğuna dair hiç bir tecrübeye sahip değildir. Âşıklar, duydukları bir temayı hiçbir zaman tamı tamına aynı kelimelerle ifade etmezler. Dahası durumun bu olduğuna dair de hiçbir fikirleri yoktur. Tema sözlü olmasına rağmen tamamlanmış değişmez bir metin (fixed text) değildir. Şüphesiz bazı âşıklar özellikle çok sık söyledikleri destanların kelimelerini pek değiştirmezlerse de bu, durumu değiştirmez. Aynı âşıktan altı değişik yerde ve zamanda derlenen aynı destanın bir temasının altı değişik söyleyişle söylendiği görülebilir.

Bir âşığın repertuarında bir temanın inşası, onun ilk destanları dinleyerek etkilendiği andan itibaren başlar, zaman içinde buna, dinlediği diğer âşıklardan aynı destana dair söylenenlerden öğrendikleriyle eklemeler olur ve nihayet onun icra anında o an gelen ilhamla bizzat kendinin temalar meydana getirme dönemine kadar süren bir süreçtir. Birden fazla destan bilen bir âşığın bildiği destanlardan birinin diğerine tesir etmeğe başlamasıyla bilinen tema büyümeğe başlar. Bir temanın bir âşıқта büyümesi onun o temayı içeren destanı söylemesiyle gerçekleşir. Fakat temanın temeli âşığın bir destanı gayet iyi öğrenmesinin öncesinde atılmağa başlamıştır. Bu bağlamda gencin ifade ettiği tema, onu öğrendiği hocasınınkindene çok yakınsa da zamanla bu değişebilir. Aradan geçen yıllar içinde o, diğer âşıkların destanlarını dinlerken aktif bir dinleyiciye dönüşür. Gerçekten maharet sahibi bir sözlü şâir, dinlemeyi ve öğrenmeyi bir süreç olarak bir araya getirir. Fakat bunu yapabilen âşıklar çok azdır.

Bu konuda Milman Parry ve Albert B. Lord'un yaptıkları bir deney çok dikkat çekici ve konuyu açıklayıcı bir örnektir. Eski Yugoslavya sınırları içinde en başarılı âşıklardan biri kabul ettikleri Avdo Medetović ile haftalarca süren derleme çalışmaları esnasında, kahvehaneye gelen Plevlyeli Mümin Vlahovljak'ın bilip Avdo'nun bilmediğini söylediği, binlerce mısradan oluşan bir destanın olduğunu öğrenen Parry, Mümin'e bu destanı söyletir ve ardından Avdo'dan bu destanı söyleyip söyleyemeyeceğini sorar. Avdo, Mümin'in destanının iyi bir destan olduğunu ve onun da

destanı çok iyi söylediğini, fakat kendisinin onu daha iyi söyleyebileceğini düşündüğünü söyler. Gerçekten de, Avdo'nun destanı Mümin'in destanından hem daha uzundur hem de kattığı süslemeler ve nakışların yanısıra karakterleri ele alıp işlediği ve onları Mümin'e nazaran daha derin bir hissedişle söylediği görülür. Avdo'nun söylediği ile Mümin'in söylediği destanın tema tahlilini yapan A. Lord, Avdo'nun muhteşem bir şekilde, bir yandan Mümin'in destanını takip ederken aynı zamanda onu genişletip kendi tavır ve üslubunu katarak kendisine mal ediverdiğini ortaya koyar.

Büyük bir tema (major theme) âşığın repertuarında pek çok değişik forma girebilir. Âşık yeni duyduğu bir destanda benzerine rast geldiği veya onu çağrıştıran bir büyük temayı o destanı yeniden söylerken hâlihazırda bildiği büyük temayı kullanarak üretir. Küçük temalar da (minor theme) pek çok değişik durumlarda kullanabilecekleri pek çok forma sahiptirler.

Destanını icra etmekte olan bir âşık, zihninde söylemekte olduğu temanın sonunu ve nereye gittiğini bilmektedir ve böyle bir mısraya diğerini, bir temaya diğerini ekleyerek gitmektedir. Âşık bu esnada destanın genel bütünlüğünü bozmaksızın bir tema üzerinde durarak ona bir element ekleyebilir veya çıkarabilir. Sözlü destan stili bu tür eklemelerle zenginleştirmelere veya çıkarmalara her zaman müsaade eder.

Temalar, âşığın zihninde başlangıçları, gelişme ve sonuç kısımlarıyla bir bütün olarak bulunup, âşığa onları birbirine ekleyerek bir destan meydana getirmesini sağlamada yol göstermelerine rağmen, tek tek ve yarı bağımsız, kendilerine has bir hayata da sahiptirler. Sözlü şiirde tema hem bir şiirin bütününde, hem de aynı zamanda kendi kendine bir varlığa sahiptir.

Albert B. Lord'un kitabının beşinci kısmı "Destan ve Destanlar" (Songs and the Song) (s. 99-123) başlığını taşımaktadır. Albert B. Lord, balad ve kısa epik destanların çalışılmasında karşılaşılan bir sözlü gelenek şâirinin bunu bir başka şâirden öğrenip zihninde aşağı yukarı aynı şekilde muhafaza etmesiyle ifade edilen "sözlü" oluşla, kendi çalışmasında söz konusu edilen sözlü destanların aynı şeyler olmadığını vurgular. Bu zihinde aynen muhafaza edilen balad ve kısa epik şiirlerin metni esas olarak herhangi bir şiir gibi sabit bir metne (fixed text) sahiptir. Fakat sözlü kompozisyon sürecine ve orada ele alınan şiirlere (destanlara) daha yakından bakıldığında, tamamen yaratıcı bir birey olarak âşığın geleneği daha ileriye taşıyan rolü anlaşılabilir. Bu nedenle, destan (song) kavramından başlamakta yarar vardır.

Bir âşık, formüller, temalar stoğu ve kompozisyon tekniğiyle do-

nanmış olarak dinleyici önüne çıkıp destanını icra etmeğe başladığında, mesleğine dair öğrendiği diğer elementlerin yanısıra bir planı takip eder. Âşık destanını, bazılarını birincil ve esas diğerlerini tâlî önemde gördüğü temaların esnek (değişebilir) bir planı olarak düşünür. Bu bağlamda biz onu her icrada değişen bir metin olarak görürüz. Esasen, âşığa nazaran destanların her icrası ve dolayısıyla ortaya çıkan metnin değişmesinin farkında olan biz, onları kasetlere kaydeden veya yazan araştırmacılarız. Bunun nedeni de, bir icranın sabitliği ve kaydedilerek metne dönüştürülmesi kavramlarına sahip olmamızdır. Destanın muhtevasının, kelime seçiminin ve kullanılışının değiştiğini ileri süren, bunları oturmuş ve donmuş bir yapı olarak düşünen biziz. Âşık ise, destanı “değiştirilemez” olarak düşünür. Çünkü değişmenin onun zihninde olması gerekir. Değişme aynı zamanda, onun zihninde gerçek olmayan bir hikâye ve tarihin tahrifi anlamı taşır. Âşık ve destan anlatma bağlamındaysa destan, tarihin ve gerçeğin nakli anlamında geleneğin temelidir. Âşığın, destanının sabit olma, değişmeme fikri ve dolayısıyla “değişemez” hükmü gerçekte destanın hiçbir zaman sabitlenmemiş olan kelimelendirilerek ifade edişi kapsamaz. Âşık icrasını inşa eder ve kendi anlayışıyla bu onun destanıdır. Bizim anlayışımızla, âşık, anlatının durağan iskeleti (stable skeleton) üzerine destanını söyler ve böylece kaydettiğimiz ve dolayısıyla da dondurduğumuz metin oluşur, bu anlayışlar farklılıklar taşır.

Bir âşığa bildiği destanlar sorulduğunda, o destanlarını onların ilk mısraları ile tanımlayarak “Marko Kralyeviç’in Musa ile Harbinin Destanı” örneğindeki gibi söyler. Başka bir söyleyişle destan birinin birine yaptığı veya birinin başına gelen bir hikâyedir. Fakat bu aynı zamanda mısralarla ifade edilmiş bir şiir, destanıdır. O anlatımdan soyutlanmış bir hikâye değildir. Süleyman Makîç’in *tambura* eşliğinde söylenmiş bir destanı bir dinleme ile tekrarlayabileceğine dair sözleri önemli bir ip ucutudur. Şâir-hikâyecinin (âşığın) zihninde bir hikâye, söylenen destan şeklindeki hikâyedir.

Belli bir destan onu her söyleyen âşığın ağzında farklıdır. Eğer biz bir âşığın destanını icra ettiği kariyerinin değişik dönemlerini kapsayan yıllara göre dikkat edersek farklılıklar görürüz. Destanın açık ve anlaşılabilirliğini sağlayan düzenlemenin akıcılığı, âşığın onu kaç kere söylediğine bağlı olarak değişecektir. İcra edilen destanın âşığın repertuarının tam anlamıyla oluşmuş bir parçası mı, yoksa çok nadir olarak söylediği bir parçası mı olduğu ortaya çıkacaktır. Destanın uzunluğu da önemlidir. Çünkü kısa olan ve çok sık tekrarlanan bir destan tabiatıyla daha durağan olacaktır.

Bu bağlamda her icra bir yönüyle, belirli özel bir destanıdır (the

specific song) ve aynı zamanda türüne ait varlık olarak (generic) destan türüne ait bir destandır. Bizim her icrada dinlediğimiz, kendi başına bağımsızlığı olan özel ve belirli bir destandır (the song) ve her icraı bir icra olmanın ötesinde onun yeniden yaratılmasıdır. Bu şekilde düşünerek, biz âşığın bir destanı ilk söyleyişini onun kendi tecrübesi içinde, destanın yaratılışı terimiyle ifade edebiliriz. Tarihî ve eşzamanlı olarak o destanın sayısız yaratılışı ve yeniden yaratılışı olacaktır. Bu bağlamda bir “destanlararası” ilişki (belli bir destanın icraları veya türün içine giren destanların icraları arasındaki) “orjinal” ve “varyantlar” kavramının gerçeğine daha yakındır. Destanın her icrası (performance) “orjinal” (the original) değilse de, (an original) “bir orjinal”idir. Bu noktada bizim asıl zorluğumuz, sözlü gelenek şairinin düşündüğü gibi akıcılık terimleri içinde düşümemizdir.

Kısaca tekrarlayıp toparlayacak olursak gerçek şudur: Sözlü gelenekte bizim “belli bir destanın orjinal”i (the original) kavramımız, hiç bir anlam ifade etmez. Oysa, sabit bir metnin ortaya çıktığı yazılı kültürün hakim olduğu bir toplumun fertleri olan bize, sanatın sabit yaratılışının ilk formu, norm ve kavramına sahip olduğumuz için mantıklı gelen her şeyin bir ilkinin, “orjinali”nin olması gereğidir. İlk oluş veya ilk söyleniş, sözlü gelenekte “orjinal” olmak gibi bir kategorizasyon ortaya çıkarmaz. Biz, sözlü geleneğin dünyasında, kendimizi farklı bir dünyada olduğumuza ve bu dünyanın düşünce kalıplarının her zaman bizim terimlerimizi karşılamadığına hazırlamalıyız. Orjinal düşüncesi, sözlü gelenekte mantıksızdır.

Bunu, şayet “orjinal” yoksa, onun çeşitlenecek “varyant”ının da yokluğu izler. Şüphesiz destanlardan biri, çeşitli derecelerde bir diğeri ile ilişkilidir. Ancak bu bir varyantın bir “orjinal”le olan ilişkisi değildir. Bütün bu yapıyı izah etmeğe çalışırken çok sık yapılan bir yanlış olan “sözlü geçiş” (oral transmission), “sözlü kompozisyon” (oral composition), “sözlü yaratma” (oral creation), ve “sözlü icra” (oral performance) kavramlarının tamamı bir ve aynı şeydir. Bizim en büyük yanlışımız, sıvı hâlde durmadan akmakta olan bir yapıyı (sözlü geleneği) “bilimsel olarak” dondurup katılaştırmamızdır.

Eğer biz bir “kulaktan kulağa oyun”un sonunda “orjinal”i bulabileceğimizden emin olursak, herhangi bir destanın ilk ve ideal şeklini yeniden kurup “urform”unu bulabileceğimiz serabının peşine düşebiliriz. Eğer biz, “Smaylegiç Meho” destanının bulmak mümkün olan bütün metinlerini toplayıp biraraya getirirsek ve bunun bütün parçalarını bir araya toplarsak, bugüne kadar gerçekte asla yaratılmamış ve âşıkların zihninde bile var olmayan bir şey yaratmış oluruz. Demek ki elimizdeki sınırlanmış bir miktar metinden ne daha fazlası, ne de daha azı var.

Sözlü gelenekte “müellif” (author) ve “orjinal” (original) kelimeleri ya hiç bir anlam ifade etmezler, ya da alışılmışın çok dışında farklı anlam taşırlar. Halk destanlarının (folk epic) anonimliği bir uydurmadır. Çünkü âşığın bir adı vardır. Bu terimlerle o kadar da önemli olmayan problemleri yaratan biziz. Buraya kadar anlatılanlardan sözlü bir epiğin, icranın metninin, müellifinin icracı, yani önümüzdeki âşığın olduğu ortadadır. Bir icra (performance) bir reproduksiyon değil bir yaratmadır ve sadece bir müellifi olabilir.

Aslında sadece yazılı kültür geleneğine mensup olanlar bu var olmayan, mantıksız ve alâkasız “orjinal”ın arayışı içindedirler. Âşıklar destanlarının yaratıcıları olduklarını bile inkâr ederler. Onlara göre, “onlar” destanlarını başka âşıklardan öğrenmişlerdir. Âşıkların, destanlarını anlamlandırdığı her iki anlamı da düşündüğümüzde söylediklerinin “doğru” olduğunu biliyoruz.

“Değişme” (change) ve “değişmezlik” (stability), geleneksel sürecin bir araya getirmek için çalışmamız gereken iki elementidir. Ne, niçin ve nasıl değişmektedir? Bu soruları cevaplandırabilmek için destan metinlerini adeta deney mahiyetindeki üç çeşit tematik tahlile tabi tutmamız gerekmektedir. Birincisi, bir destanın bir âşıktan bir âşığa geçişi, ikincisi bir âşığın bir destanı icralarının zaman bakımından farklılıklarının tesbiti, üçüncüsü ise bir âşığın repertuarındaki bir destanın uzun bir zaman diliminde, -diyelim ki 16-17 yıl içinde- nasıl bir hâle geldiğinin tesbitine yönelik olmalıdır. Albert B. Lord çalışmasında bu deneylerin gerçekleştirilmesini ve vardığı sonuçları ele alır. Sadece işaret ederek geçecek olursak; zamanla sınırsız doğrudan sözlü geçişler, olayların sıralanışındaki değişiklikler, tematik değişiklikler, destanın sonuna doğru yapılan değişiklikler, süslemelere daha detay katarak yapılan değişiklikler ele alınmaktadır.

Albert B. Lord’un kitabının altıncı kısmı “Yazı ve Sözlü Gelenek” (Writing and Oral Tradition) (s. 124-138) başlığını taşımaktadır. Albert B. Lord bu kısımda sözlü geleneğin yazıya geçirilişi ve yazılı kültür ortamının sözlü kültür ortamına tesirlerini ele alır.

Sözlü destan anlatma sanatı, yazının baş göstermesinden önce mükemmelleşmişti. Fakat yazı ile beraber âşıklara yaklaşanlardan bazıları, onlardan yazmaları için destan anlatmalarını istedi. Bu çalışma binlerce destan icrasına eklenecek bir yenisi gibi göründüyse de, hiç de öyle olmadı. Çünkü icrada müzik ve ritim yoktu ve bunlar olmayınca, geriye kalan onun düzenli olarak icraya sevkeden daha önceki icralardan hatırında kalanlar ve alışkanlıklarıydı. Müziksiz ve ritimsiz kelimeleri her zamanki gibi biraraya getirmek kolay değildi. Destanı kompoze etme temposu da farklıydı. Genelde âşık, fikirden fikire,

temadan temaya hızlı bir şekilde geçirdi. Fakat şimdi not tutmakta olanların yazabilmesi için her satırdan sonra duraklaması gerekiyordu. Bu iş çok güçlü, çünkü beyni anlattığının çok ilerisinde idi, âşık zorlanarak da olsa bu yeni sürece uyum sağlar gibi olmasına rağmen, en sonunda ve nihayet destanın bitmesi sevindiriciydi.

Böylece belki şaka gibi, ama sabit bir metin meydana getirilmişti. Yeni bir iletişim aracı olarak âşığa yeni ve değişik bir dinleyici kitlesi sağlıyordu. Öncelikle belki ilk defa kendi kendisine hitap ediyordu. Yeni dinleyici kitlesi gelişip büyüdükçe yeni temalar veya eski temalarda yeni düzenlemeler isteyecekti. Âşık artık daha fazla, bir kahvehanede hazır bekleyen dinleyicilerin sabırsız hâlleri önünde sözlü icranın zaman zaman tiranlaşan sıkıntısı ile sınırlanmamıştı.

Bir toplumda yazının varlığı sözlü gelenek üzerinde tesir meydana getirmesine rağmen bu tesirin toplumun tamamını etkilemesi söz konusu olmayabilir. Dahası bazen sözlü gelenek ürünlerinin toplanıp yayınlanması yeni destanların yaratılmasına da neden olabilir.

Ancak yeni kuşak üzerinde, onların destanları kitaplardan “ezberleme”si olgusunun ortaya çıkmasına neden olur. Onlar hâlâ bazı destanları büyüklerinden öğrenip icra ediyor olabilirler. Fakat basılmış metinleri ezberleyerek gelenekten uzaklaşmağa başlarlar. Sabit bir metni ezberleme süreci onların sözlü kaynaklardan öğrendikleri destanları da etkilemeğe başlar. Çünkü onlar artık sözlü gelenekten öğrendiklerini de ezberleme ihtiyacı duyarlar. “Doğru metin” (correct text) anlayışının ortaya çıkması ve gittikçe yaygınlaşmasıyla sözlü geleneğin de ölüm süreci başlamış demektir.

Sözlü kompozisyon tekniği destan söyleme alışkanlığı olarak yaşadığı ve ezberlemenin olmadığı zaman, destan kitaplarının bir mahâlden bir başka mahâle yayılması tıpkı bir âşığın bir yerden bir başka yere gitmesi gibidir.

Ancak, sabit metin fikrini kabul eden âşıklar, geleneksel sözlü süreç bakımından kaybedilmişler demektir. Bunun anlamı, sözlü geleneğin ölümü ve destanların yeniden yaratıcıları olmak yerine onları tekrarlayan (reproducers) bir âşık kuşağın yetişmesi demektir. Bu tür âşıklar, halk festivallerinde kostümler içinde Vuk Karadziç’in koleksiyonundan ezberlenmiş destanlar söyleyeceklerdir. Bunu kâfi derece eğitim ve bir kostümle siz de, ben de yapabiliriz. Bu tür sözde âşıklar gerçek âşıklardan aldıkları destanları baştan sona aktarırlar, onların aktardıkları destanları bir kitaptaki metinden satır ve satır takip edebilirsiniz. Sabit metin fikri onların zihnine yerleşmiştir. Fakat buna rağmen bunlar yazılı edebî gelenekten gelen şâirler de değildirler ve gerçekte pek çoğu okuma

yazma da bilmeyebilir.

Değişme, sözlü geleneğin amacı olan hikâyenin esasının durağanlığından, metnin kelimesi kelimesine aynı olan durağanlığına doğru olmuştur.

Albert B. Lord'un kitabının ikinci bölümü "uygulama" (the application) (s. 141-271) başlığını taşımaktadır. Albert B. Lord, bu bölümde yukarıda temel kavram ve ana fikirlerinin bu çalışmanın hacmini göz önünde bulundurarak yapabileceğimiz derecede en özlülerinin bir hülâsasını verdiğimiz teorik çerçeve doğrultusunda Homer'in *Odessa'sı*, *Ilyada*, *Betwolf*, *Chanson de Roland*, *Digenis Akritas* gibi Ortaçağ Avrupa epik destanları üzerine uygulamıştır.

Albert B. Lord'un halkbilimi çalışmalarında çığır açan ve yukarıda en özlü ana fikirlerini hülâsa ettiğimiz kitabının (1960) yayınlanmasıyla başlayan ve onu takip eden yüzlerce makalesi ile Harvard Üniversitesi'nde sürdürdüğü çalışmaları neticesinde, "Sözlü Kompozisyon Teorisi" çok kısa bir zamanda dünyanın her tarafına yayılmış ve halkbilimi çalışmalarına inanılmaz bir tesir yapmış ve yapmağa devam etmektedir. Bu hükmü biraz açıp örneklemek gerekirse, 1985 yılında yapılan bir çalışmada (Foley 1985), Sözlü Kompozisyon Teorisi'nin dünyanın hemen hemen her yerinde yapılan 1500'den fazla araştırmayı doğrudan etkileyip yönlendirdiği görülmektedir. Bu tesir, Harvard Üniversitesi bünyesinde son yıllarda yayınlanmaya başlayan ve Sözlü Kompozisyon Teorisi'nin tabir yerindeyse "amiral gemisi" görevini üstlenen *Oral Tradition* adlı dergiyle daha da güçlenmiştir. Ayrıca, A. Lord'un öğrencilerinin görev aldıkları Amerikan üniversiteleri başta olmak üzere, pek çok yerde Harvard'ın "Sözlü Gelenek Çalışmaları Merkezi"nin benzerlerini yaygınlaştırdıkları görülmektedir.

"Homer Meselesi"ni çözmek üzere yola çıkan bir insanın ortaya koyduğu kavramlar üzerinde, Hoca'sının öğretisine sahip çıkan bir talebenin sistemleştirdiği "Sözlü Kompozisyon Teorisi"nin temel kitabı bugün 20'den fazla belli başlı dile tercüme edilmiş durumdadır⁹.

Bilimin ve bilginin doğası gereği "Homer Meselesi" hâlâ tartışılmağa devam ediyor ve edecek. Ancak, ortaya çıkmasına neden olduğu "Sözlü Kompozisyon Teorisi"nin yayıldığı sınırlar bugün onunla boy ölçüşmektedir.

Teorinin Uğradığı Tenkitler:

Analitik düşüncenin temelinde yer alan diyalektik prensibin tez,

⁹ Ne yazık ki, Türkçe bu diller arasında hâlâ yoktur. Dileğimiz bu kitabın (Lord 1960) bir an önce dilimize çevrilmesidir.

antitezden senteze uzanan yapısı gereği, Sözlü Kompozisyon Teorisi'ne yapılan eleştirilerin de ayrı bir bibliyografya oluşturacak hacme ulaştığı görülmektedir. Burada böyle bir faaliyete girişmenin imkânı olmadığına göre, Sözlü Kompozisyon Teorisi'ne getirilen eleştirilerin belli başlıları şöylece sıralanabilir:

Bağlam (context) ve icra (performance) kavramları etrafında oluşturulan yeni halkbilimi paradigmasının takipçilerince Sözlü Kompozisyon Teorisine getirilen eleştiri bir çok yönden Tarihî-Coğrafi Fin Yöntemine ve özellikle de onun anıt eseri olan (Motif Indexs of Folk Literature)je yapılan eleştirilere benzemekteyse de, icracı Teori'nin temel kavramlarının genel tekâmülü ve gittikçe yaygınlaşarak akademiyada gördükleri kabul neticesi ondan çok daha anlamlı ve netice alıcıdır.

Sözlü Kompozisyon Teorisi'ne yapılan eleştirilerin başında bağlam (context) merkezli olmak yerine metin (text) yönelimli olması gelmektedir. Sözlü kompozisyon teorisinin hâlâ telâfi edemediği bu eksikliğine işaret eden Alan Dundes (1988: X) devamla bu metodolojik eksikliğin Milman Parry ve Albert B. Lord'un epik destanların icrasını çalışmayı teşvik etmelerine rağmen kütüphanelere intikal eden destan metinleri üzerinde çalışmayı sürdürdüklerine dikkati çeker ve aynı destanın pek çok varyantının mukayesesi ile onları oluşturan formüllerin ve temaların ortaya çıkarılmasına karşın destanların icrası esnasında dinleyicinin tepkilerine ve destanların muhtemel anlamlarının yorumlanışına dair Sözlü Kompozisyon Teorisi etrafındaki araştırma ve tartışmaların çok az durduğunu (1988: X-XI) vurgulamıştır.

Alan Dundes'in (1988: XI) getirdiği bir başka eleştiri ise, bir yönüyle yukarıdaki eleştiri ile bağlantılı olup tıpkı Propp'un morfolojik yaklaşımı gibi sözlü kompozisyon teorisinin de esas itibariyle bir destandan onu meydana getiren geleneksel formüllerin bir araya toplanması esasına dayanan işlemin son derece mekanik olduğudur. Bu bağlamda, A. Dundes, daha önce Propp'un formalizmine getirilen "Rus peri masallarının yapısının tanımlanıp, ortaya konulduğu ve son derece dikkatlice çizilen şemanın, söz konusu masalların muhtemel sosyal ve psikolojik anlam ve önemlerine dair hiç bir şey veya çok çok az birşeyler ortaya koyduğu" şeklindeki eleştirinin aynı zamanda Sözlü Kompozisyon Teorisi için de geçerli olduğu kanaatindedir.

Öte yandan Gösterimci Teori'nin önde gelen teorisyenlerinden Roger Abrahams'ın bu bağlamda sözlü kompozisyon teorisinin folklor ürünlerinin "icralarının ve icralar üzerine yerel estetiğin derlenmesine yönelik bir hipotez ve metoddan başka bir şey olmadığı hâlde, adeta kompozisyonun kanunu veya kuralı olarak kabul edilmesini, ve bilhassa "kompozisyon" kavramına yapılan vurgu ile tekrar yazılı yahut yazıya

geçirilmiş metinlere dönüşü getirmesini ve yaşayan, canlı icradan uzaklaşılmasını"¹⁰ tenkit etmektedir.

Sözlü Kompozisyon Teorisi'nin açmazlarından birisi olarak kabul edilen bir başka önemli husus ise, takipçilerin son 15 yıl içinde gittikçe artan bir şekilde yaklaşımlarını epik destanların dışındaki sözlü edebiyat tür ve şekillerine uygulama gayretlerine rağmen, hâlâ teorinin uygulamalarının kahir ekseriyetini epik destanların oluşturmuş olmasıdır. Bu konuda Sözlü Kompozisyon Teorisi'nin özellikle bilmece ve atasözü gibi "sabit metin" (fixed text) özelliği gösteren halkbilimi türleri için "her söylenişlerinde yeniden kompoze edilmelerinin mümkün olmaması" nedeniyle bütün geçerliliğini kaybetmekte olması (Dundes 1988: XI) onun yetersizliğini ortaya koymaktadır. Bu durum, söz konusu teorik yaklaşımın takipçilerince halkbilimi çalışmalarında yerleştirilmek istenen "bütüncüllük" mevkîi ve iddiasını akim kılmaktadır. Buna rağmen Alan Dundes'in (1988: XI) işaret ettiği gibi Sözlü Kompozisyon Teorisi'nin sadece epik destanların yapısının anlaşılıp araştırılmasında uygulanabilmesi bile, epik destanlar gibi halkbiliminin en büyük ve en temel türlerinden birisi olması hasebiyle son derece önemlidir. Sadece, bu nedenle dahi, Sözlü Kompozisyon Teorisi'nin 20. yüzyılda halkbilimi çalışmalarına katkısını ve önemini inkâr etmek mümkün değildir.

Öte yandan Sözlü Kompozisyon teorisinin yukarıda anlatılan metodolojik başarılarına rağmen R. Finnegan'ın işaret ettiği gibi (1992: 115) konunun en temel kavramı olan "sözlü" (oral) kavramı hususundaki tartışmalar devam etmektedir. Bu husustaki ilk yaklaşımı "ezberlenmiş ve kelime kelime muhafaza edilmiş metinler (icralar) sözlük anlamlarının ötesinde hiçbir şekilde "sözlü" (oral) kabul edilmez (Lord 1960: 280) ve "sözlü şiir" (oral poetry) " sadece icra anında irticalen ve sözlü olarak meydana getirilen"(Lord 1974: 591) olarak kabul edilirken, son yıllarda yapılan araştırmalarla bu sınırlamalara getirilen eleştiriler konuya bakışı değiştirmiştir. Bütün bunların neticesi olarak Albert B. Lord'un son yıllardaki çalışmalarında (1987a; 1987b) ağırlık noktasını sadece "sözlü" kavramına vermek yerine gittikçe "geleneksel" (traditional) kavramına da kaydırması ve ikisini bir arada kullandığı görülmektedir. (Finnegan 1992: 119).

Sözlü kompozisyon teorisine getirilen eleştirilerden bir başkası da, her geçen gün yaygınlaşmakta olan uygulamalarının doğrudan doğruya Parry ve Lord'un formülasyonlarını doğrulamaya yönelişi ve bu nedenle de araştırma yaptıkları kültür içinde sözlü kültürün kendine has özelliklerini ortaya koyabilmekten uzaklaşmalarıdır (Fine 1984). Dahası aynı

¹⁰ Bak. Abrahams 1977, aktaran Fine 1984: 66).

süreç içinde Parry ve Lord'un Yugoslavya merkezli teorik formülasyonlarının çalıştıkları kültüre özel özelliklerden sarfınazar eden söz konusu takipçilerince, gittikçe basitleştirilen bir anlayış ve algılayışla ortaya konulan uygulamalarının basit bir formül ve tema saymaya ve bunların tasnifine dönüşerek basitleşmesi ve bir bakıma "urform", "motif" ve "olay örgüsü" arasına sıkışıp kalan ve Motif-Index'in ötesinde hiçbir ciddi netice veremeyen Tarihî-Coğrafi Fin Yöntemi'nin düştüğü yanlışla düşme ve uğradığı akıbete uğrama ihtimalinin çıkmış olmasıdır. Bu noktada Ruth Finnegan'ın "sözlü kompozisyon kavramının değişik şartlar ve kültürlerde değişik şekilleniş ve formlara sahip olacağı" (1976: 158-59) hükmü, sözlü kültür araştırmacılarına yeni açılımlar getirmiştir.

Milman Parry'in metodolojik olmamakla birlikte terminolojik olarak yaptığı en büyük yanlışlardan biri olan ve daha önce Dursun Yıldırım tarafından (1986) ortaya konan Sırp ve Hırvat yanlış tutumudur. Milman Parry, 1933 yılında Yugoslavya'da saha araştırmasına henüz başladığında, okuduğu Vuk Karadziç'in çalışmalarının tesirinde kalarak derleyip değerlendirdiği metinler ağırlıklı olarak Müslüman Boşnaklar'dan derlendiği hâlde, bunları neredeyse daima "Sırp-Hırvat Kahramanlık Destanları" (Serbo-Croatian Heroic Songs) olarak adlandırmıştır. Farklı hristiyan mezheplerine (Katolik ve Ortodoks) mensup olmak, bu iki Slavik grubu milletleştirir Sırp ve Hırvat yaparken, Slavlaşmış Türkler olan (Yıldırım 1986) ve İslâm gibi ayrı bir dine tamamen farklı gelenek ve görenekler içinde, günümüzde bile 15.000 Türkçe kelime bulunan, Sırp ve Hırvatlarca çoğu zaman sadece "Türk" olarak adlandırılan Boşnak-Türk müslümanların sadece "müslüman" (Moslem) gibi garip bir tanımlamayla geçiştirilmesi, ayrı bir millet olarak tanımlanmaması Vuk Karadziç'in önce Sırp milliyetçiliğine sonraları da Yunan ve Bulgar milliyetçiliğine geçiş kabul gören yaklaşımıdır.

19. yüzyıl başlarında Grimm kardeşlerle yazışan ve derlediği Sırp halk kültürüne dair sözlü malzemeyi yayınlatabilmek için ihtiyaç olarak ortaya çıkan alfabeyi oluşturan, Sırp Milliyetçiliğinin her yönü ve her şeyiyle babası ve ideoloğu olan ünlü Sırp halkbilimci Vuk Karadziç'in tesiriyle ortaya çıkan bu terminolojik yanlış, Sözlü Kompozisyon Teorisi'nin Albert B. Lord başta olmak üzere bütün takipçilerince Milman Parry'ye olan hürmet dolayısıyla hiçbir tartışmaya bile konu olmaksızın ısrarla tekrarlanılmağa ve Sırp-Hırvat milliyetçiliğine alet olmağa devam etmektedir¹¹.

Teorinin Halkbilimi Çalışmalarına Katkıları ve Bugünkü Durumu

Albert B. Lord'un çalışmasından sonra binlerce mısradan oluşan

¹¹ Bu konuda bak. dipnot 6.

uzunluktaki epik destanların herhangi bir yazılı metnin veya yazma eyleminin olmadığı, sözlü kültür ortamında gelenek kıstaslarına bağlı olarak oluşturulmuş fomüller ve formülse ifadelerle icra (performance) anında ve irticalen kompoze edilmesi süreci açıklamıştır (Finnegan 1992: 41). Bu bağlamda icra ve kompoze etme birbirinden ayrı işler olmaktan ziyade, aynı işin iki farklı yüzü olarak kabul edilmektedir.

Tarihî-Coğrafi Fin okulu mensuplarının yüz yılı aşkın bir süre ısrarla aradıkları “urform” anlayışı ve arayışın gereği onun temel kavramları olan “urform” veya “orjinal” ile “varyant” kavramları, sözlü gelenek edebiyatındaki geçersizliğinin ortaya konulması nedeniyle ortadan kalkmıştır.

Sözlü kompozisyon teorisi, sözlü kültür ortamında irticalen meydana getirilen (daha doğrusu icra edilen) metinlerin icradan icraya pek çok değişkene bağlı olarak farklılaştığını ortaya koymuştur. Dolayısıyla sözlü edebiyatta, yazılı edebiyat metinlerinde olduğu gibi “yazılıp tamamlanmış” (fixed text) olmadığı ve bilmece veya atasözü gibi istisnâ türler dışında sözlü edebiyat metinlerinde “orjinal” veya “otantik” bir metin aramanın, oluşturulan her metnin (gerçekte icranın) birbiriyle eşit olarak orjinal ve otantik olduğu gerçeği ortaya çıkmıştır.

Sözlü kompozisyon teorisinin ortaya çıkışının sonucu olarak sözlü kültür ortamında icra edilen anlatıların (her türlü sözlü edebiyat türü ve ürünü), yazılı edebiyat geleneği araştırmacılarının ortaya koyduğu klasik anlamda “metin” (text) olmayıp bir “süreç” (process) olduğu anlaşılmıştır.

Albert B. Lord’un ifadesiyle ortaya konulan bu “özel teknik” (1960: 17) kullanılarak insanlık tarihinde en yaygın olarak kullanılagelen sözlü iletişim ve yayılma konusu aydınlatılarak daha anlaşılır hâle gelmiştir. Aynı şekilde sözlü kompozisyon teorisi, sözlü veya sözlü kültür ortamından kaynaklanmış olabileceği düşünülen yazılı metinlerin tahlil edilmesinde birbirinden farklı metinlerin mukayeseli olarak çalışılabilmesini sağlayan bir çalışma şeması (framework) oluşturmuştur.

Sözlü kompozisyon teorisi’nin bugünkü durumu büyük ölçüde yukarıda sıraladığımız kendisine yöneltilen eleştirilere cevap verecek yönelimlere girişmesiyle şekillenmektedir.

Bunların başında, özellikle Dünya halkbilimi çalışmaları tarihinde “Genç Türkler” olarak da bilinen Gösterimci/İcra Teorisi’nin (Performance Theory) mensupları özellikle Richard Bauman ve Dan Ben Amos gibi “bağlamsal çalışmaları” (contextualist) vurgulayanların yönelttiği “bağlamsızlık” eleştirisinden hareketle, Sözlü Kompozisyon Teorisi’nin takipçilerinin son zamanlarda icranın bağlamına ve dinleyici-

lerinde durumunu kapsayan bağlamsal bilgilerin derlenip değerlendirilmesine (Finnegan 1992: 180) büyük önem verdikleri ve söz konusu eksikliği gidermeğe çalıştıkları görülmektedir¹².

Daha önce zikrettiğimiz gibi, sözlü kompozisyon teorisine getirilen eleştirilerden birisi olan “yaygın olarak epik destanlar” üzerinde çalışmaya ve elde edilen sonuçları bütün sözlü edebiyat türlerini içine alacak şekilde genellemiş olmaya cevap mahiyetinde kabul edilebilecek şekilde geliştirilen metodun farklı halk kültürü ürünleri üzerinde uygulandığı görülmektedir.

Nitekim, son yıllarda dünyanın dört bir yanında sürmekte olan ve ölmüş epik gelenekler üzerine yapılan çalışmalar arasında dikkat çekici bir kaç örnek olarak (Adams 1976; Coote 1976; Finnegan 1977; McDonald 1978; Başgöz 1990; Reichl 1992) verilebilecek çalışmaların yanısıra “masallara” (“âşik tarzı destan” muadili türler üzerine (Arant 1967, 1981; McDowell 1972; Warren 1981; Conroy 1980; Çobanoğlu 1996;), “Türk halk hikâyeleri üzerine” (Başgöz 1975, 1978a, 1978b) ve “Blues” üzerine (Barnie 1978), “kutsal kitaplar” üzerine (Culley 1986), “haftalık kilise vaazları ve vaizleri” üzerine (Rosenberg 1970) ve “mektuplar” üzerine (Bayer 1980) yapılan çalışmalarla “dar alan uygulaması” eleştirilerinin altından kalkılmağa çalışılmaktadır.

Sözlü Kompozisyon Teorisi’nde meydana gelen son gelişmelerden birisi de, bilgisayar teknolojisinde meydana gelen gelişmelerden kaynaklanmaktadır. Geliştirilen bilgisayar programlarıyla çok büyük miktardaki sesli ve görüntülü olarak kaydedilmiş sözlü edebiyat ürünlerinin icralarının transkribe edilmiş formlarıyla bir arada yer alabildiği “sanal metin” (hypertext) olarak aktarıldığı bilgisayar ortamında R. Finnegan’ın tesbitlerine göre (1992: 181), geleneksel formüllerin tesbiti (Goody 1981), derlemelerle elde edilen farklı varyantların mukayesesi (Rosenberg 1974), derlenmiş şiirlerin uezin kalıpları ve özellikleri (Foley 1978, 1981), mitlerin yapı tarama ve tahlilinde (Maranda 1967, 1972), tür sınırlama ve tasniflerinde (Peric-Polonnijo 1988) başarıyla kullanıldığı görülmektedir.

Dahası, sözlü kompozisyon teorisinin takipçilerine, (Gösterimci ve

¹² Özellikle “icra” (performance) kavramının halkbilimi çalışmaları içinde önemini bu denli ağırlıklı olarak ortaya koyan ve kendisine kadar gelen pek çok kavram ve metoda yönelttiği tenkitlerle değişmesine veya geçerliliğini yitirmesine neden olan “Sözlü Kompozisyon Teorisi” ile bu bağlamda ve bir anlamda bu yaklaşımın oluşturduğu zemin üzerinde yükseldiği söylenebilecek olan “Performance Theory” veya “İcracı/Gösterimci Teori” arasındaki paradigma ve onlara dayalı kavramsal farklılık ve tartışmaları buraya taşımaktan imtina etmemiz nedeniyle, bu konu Hocamız Prof. Dr. Dursun Yıldırım’ın teşvikiyle telif etmekte olduğumuz “Halkbilimi Çalışmalarında Kuramlar ve Kavramlar Tarihine Giriş” adlı çalışmamızda ele alınmıştır.

diğer teorilerin uygulayıcılarına olduğu gibi) bilgisayar teknolojisinin kaydedilen sözlü icra ile transkribe edilip metne dökülmüş hâlini yanyana getirmesi, icra edilen mısraların ses uzunlukları, sesteki değişiklikleri, duraklamaları, belirlenen kalıplaşmış ifadelerdeki dalgalanmaları, ses tonundaki vurguları ve benzeri, şimdiye kadar kolaylıkla tesbit edilip dikkati nazara alınamayan icra ve bağlam merkezli sese dayalı stil özelliklerini tesbit edip haritalarını çıkarma imkânı vermektedir.

Sonuç olarak, 20. yüzyılda ortaya çıkan folklor kuramlarından birisi olan ve bu çalışmamızda, ortaya çıkışı, şekilleniş süreci ile temel paradigmalarını oluşturan “sözlü gelenek”, “sözlü kültür”, “formül”, “tema” ve “sözlü kompozisyon” gibi kavramları yorumlayışıyla, tenkit edildiği noktaları ve günümüz halkbilimi çalışmalarına tesirlerini ana hatlarıyla da olsa tesbit etmeğe çalıştığımız, Sözlü Kompozisyon Teorisi’nin daha yakından takip edilerek, hiç tereddütsüz dünyanın yaşayan en zengin geleneği olan “Türk Sözlü Şiir Sanatı” (Yıldırım 1986) çalışmalarında uygulanmasının, Adriyatik’ten Bering Boğazı’na kadar uzanan coğrafyada yayılan Türk sözlü kültürünün ekolojisini çözümleyerek daha iyi anlamamıza getireceği katkılar unutulmamalıdır.

Kaynakça

- Adams, Kenneth. 1976. “The Yugoslav Model and the Text of the Poema de Mio Cid.” içinde **Medieval Hispanic Studies, Presented to Rita Hamilton.** (ed.) Alan D. Deyermond. London: Tamesis, s. 1-10.
- Arant, Patricia. 1967. “Formulaic style and the Russian Bylina” **Indiana Slavic Studies**, S. 4, s. 7-51.
- Arant, Patricia. 1981. Aspects of Oral Style: Russian Traditional Oral Lament. **“Canadian-American Slavic Studies**, S. 15, s. 42-51.
- Barnie, John. 1978. “Oral Formulas in the Country Blues.” **Southern Folklore Quarterly**, S. 42, s. 39-52.
- Başgöz, İlhan. 1975. “The Tale Singer and His Audience: An Experiment to Determine the Effect of The Different Audiences on Hikâye Performance.” içinde **Folklore: Performance and Communication.** (ed.) Dan Ben-Amos ve Kenneth S. Goldstein. The Hauge: Mouton. s. 153-192.
- Başgöz, İlhan. 1978a. “Formula in Prose Narrative Hikâye.” **Folklore Preprint Series**, (Indiana University), 6, i: 1-25.
- Başgöz, İlhan. 1978b. “Epithet in a Prose Epic: The Book of My Grandfather Korkut.” **Folklore Preprint Series** (Indiana University), 6, i: 1-23. içinde **Studies in Turkish Folklore, in Honor of Pertev Naili Boratav** (ed. İlhan Başgöz ve Mark Glazer), Bloomington: Indiana Turkish Studies No: 1, s. 25-42. Bu makalenin yazarınca eklenmek üzere mütercimine gönderilen notlarla tercüme ve neşri için bak. Nebi Özdemir, 1998. (çev.) “Dede Korkut Destanında Epitetler.” **Millî Folklor**, Bahar, S. 37, s. 23-35.
- Başgöz, İlhan. 1990. (ed.) “Oral Traditions of the Turkic Peoples.” **Oral Tradition** s. 5, (Türk Dünyası Destan Gelenekleri Özel Sayısı).

- Baumel, Franz H. 1986. "The Oral Tradition and Middle High German Literature." **Oral Tradition**, S. 1, s. 398-445.
- Conroy, Patricia. 1980. "Oral Composition in Faroese Ballads." **Jahrbuch für Volksliedforschung**, S. 25, s. 34-50.
- Coote, Robert. 1976. "The Application of the Oral Poetry to Biblical Hebrew Literature." içinde **Oral Tradition and Old Testament Studies**. (ed.) R. C. Culley, **Semeia**, S. 5, s. 51-64.
- Culley, Robert C. 1986. "Oral Studies and Biblical Studies." **Oral Tradition**, S. 1, s. 30-65.
- Çobanoğlu, Özkul. 1996. "Âşık Tarzı Şiir Geleneği İçinde Destan Türü Monografisi." Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Doktora Tezi (Basılmamış).
- Çobanoğlu, Özkul. 1998. "Âşık Tarzı Şiir Geleneği ve Boşnak Âşık (Guslar) Tarzı Şiir Geleneğinde Ortaklıklar Üzerine Tesbitler." **Çanakkale 18 Mart Üniversitesi IV. Uluslararası Karşılaştırmalı Edebiyat Araştırmaları Sempozyumu**. Çanakkale.
- Dundes, Alan. 1988. "Editor's Foreword." içinde J. M. Foley. **The Theory of Oral Composition**. Bloomington: Indiana University Press. s. IX-XII.
- Fine, Elizabeth. 1984. **The Folklore Text: from Performance to Print**, Bloomington: Indiana University Press.
- Finnegan, Ruth. 1976. "What is Oral Literature Anyway?" içinde **Oral Literature and Formula**, (ed. Benjamin A. Stolz ve R. Shannon) Ann Arbor: Center for Coordination of Ancient and Modern Studies, University of Michigan Press, s. 151-159.
- Finnegan, Ruth. 1977. **Oral Poetry: Its Nature, Significance, and Social Context**. Cambridge: Cambridge University Press.
- Finnegan, Ruth. 1992. **Oral Traditions and Verbal Arts**. London: Routledge
- Foley, John M. 1978. "A Computer Analysis of Metrical Patterns in Beowulf." **Computer and the Humanities**, S. 12, s. 71-80.
- Foley, John M. 1981. "Editing Oral Texts: Theory and Practice." **Yearbook of the Society for Textual Studies**, S. 1, s. 75-94.
- Foley, John M. 1985. **Oral-Formulaic Theory and Research: an Introduction and Annotated Bibliography**. New York: Garland Folklore Bibliographies 6.
- Foley, John M. 1988. **The Theory of Oral Composition**. Bloomington: Indiana University Press.
- Foley, John M. 1990. (ed.) **Oral-Formulaic Theory: a Folklore Case Book**. New York: Garland Publishing Inc.
- Foley, John M. 1992. "General Editor's Foreword." içinde **Turkic Oral Epic Poetry**. Karl Reichl. New York: Garland Publications. s. I-III.
- Goody, J. ve Dully, C. 1981. **Studies in the Use of Computers in Social Anthropology**.
- Lord, Albert . 1960. **The Singer of Tales**. Cambridge: Harvard University Press.
- Lord, Albert . 1972. "The Effect of the Turkish Conquest on Balkan Epic Tradition." içinde **Aspects of the Balkans: Continuity and Change**. (ed.) Henrik Birnbaum and Speros Vryonis, Jr. Paris: Mouton and The Houge. s. 298-318.
- Lord, Albert. 1974a. "Oral Poetry" içinde **Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics**, (ed.) A. Preminger. Princeton: Princeton University Press.
- Lord, Albert. 1974b. "Perspectives on Recent Work on the Oral Traditional Formula." **Forum for Modern Languages Studies**, S. 10, s. 1-21.

- Lord, Albert. 1986. "Perspectives on Recent Work on the Oral Literature." **Oral Tradition**, S. 1, s. 467-503.
- Lord, Albert. 1987a. "Characteristics of Orality." **Oral Tradition**, C. 2, S. 1, s. 54-72.
- Lord, Albert. 1987b. "The Nature of Oral Poetry." içinde **Comparative Research on Oral Traditions: a Memorial for Milman Parry**. (ed.) J. M. Foley. Columbus Ohio: Slavica Publications.
- Lord, Albert. 1985. "Central Asiatic and Balkan Epic." içinde **Fragen der mongolischen Heldendichtung. IV. Asiatische Forschungen**, 101, Wiesbaden (ed.) W. Heissing. Yeni basımı içinde **Epic Singers and Oral Tradition**. A. Lord, New York: Ithaca. 1991, s.211-244. Türkçe tercümesi, Metin Ekici "Orta-Asya ve Balkan Destanları Arasındaki İlişkiler" içinde **Türk Kültüründe Nevruz** (Haz. Sadık Tural) Ankara: AKM Yay. s. 273-308.
- Lord, Albert. 1991. **Epic Singers and Oral Tradition**. New York: Ithaca.
- Maranda, P. 1967. "Computers in the Bush: Tools for the Automatic Analysis of Myths." içinde **Essays on the Verbal and Visual Arts**, (ed.) J. Helm, Seattle: University of Washington Press.
- Maranda, P. (ed.). 1972. **Mythology**. Harmondsworth: Penguin.
- McDonald, M.V. 1978. "Orally Transmitted Poetry in Pre-Islamic Arabia and Other Pre-literature Societies." **Journal of Arabic Literature**, S. 9, s. 14-31.
- McDowell, John H. 1972. "The Mexican Corrido: Formula and Theme in a Ballad Tradition." **Journal of American Folklore**, S. 85, s. 205-220.
- Parry, A. 1971. (ed.) **The Making of Homeric Verse: The Collected Papers of Milman Parry**. Oxford: Clarendon Press.
- Parry, Milman. 1923. "A Comparative Study of Diction as One of the Elements of Style in Early Greek epic Poetry." M.A. thesis, University of California, Berkeley, içinde **The Making of Homeric Verse: The Collected Papers of Milman Parry**. (ed.) A. Parry Oxford: Clarendon Press. 1971, s. 421-36.
- Parry, Milman. 1928a. *Lépitète traditionnelle dans Homère: Essai sur un problème de style homérique*. Paris: Société Editrice "Les Belles Lettres. (İngilizce tercümesi) içinde, **The Making of Homeric Verse: The Collected Papers of Milman Parry**. Oxford: Clarendon Press. (ed.) A. Parry 1971, s. 1-90.
- Parry, Milman. 1928b. "Les Formules et la métrique d'Homère. Paris: Société Editrice "Les Belles Lettres. (İngilizce tercümesi) içinde, **The Making of Homeric Verse: The Collected Papers of Milman Parry**. (ed.) A. Parry Oxford: Clarendon Press. 1971, s. 191-239.
- Parry, Milman. 1930. "Studies in the Epic technique of Oral Verse-Making. I. Homer and Homeric Style." **Harvard Studies in Classical Philology**, S. 41, s. 73-147.
- Parry, Milman. 1932. "II. The Homeric Language as the Language of an Oral Poetry." **Harvard Studies in Classical Philology**, S. 43, s. 1-50.
- Parry, Milman. 1933a. "The Traditional Metaphor in Homer." **Classical Philology**, S. 28, s. 30-43. içinde, **The Making of Homeric Verse: The Collected Papers of Milman Parry**. Oxford: Clarendon Press. (ed.) A. Parry 1971, s. 365-375.
- Parry, Milman. 1933b. "Whole Formulaic Verses in Greek and South Slavic Heroic Song." *Transactions of the American Philological Association*, 62:XXIV, içinde, **The Making of Homeric Verse: The Collected Papers of Milman Parry**. Oxford: Clarendon Press. (ed.) A. Parry 1971, s.376-390.

- Parry, Milman ve A. Lord. 1954. **Serbocation Heroic Songs I. Novi Pazar: English Translations.** Cambridge and Belgrade: Harvard University Press and Serbian Acedemy of Science
- Peric- Polonnijo, T. 1988. "Criteria for Classification of Oral Poetry" içinde **Contributions to the Study of Contemporary Folklore in Croatia,** Special Issue, 9, Zagreb: Institute of Folklore Research.
- Radloff, V. W. 1868. **Proben der Volkslitteratur der Türkischen Stämme Süd-Sibiriens. I. Die Dialecte des Eigentlichen Altai: der Altajer und Teletuen, Lebed-Tataren, Schoren und Sojonen.** St. Petersburg.
- Radloff, V. W. 1870. **Proben der Volkslitteratur der Türkischen Stämme Süd-Sibiriens. III. Kirgisische Mundarten.** St. Petersburg.
- Radloff, V. W. 1872. **Proben der Volkslitteratur der Türkischen Stämme Süd-Sibiriens. IV. Die Mundarten der Barabiner, Taraer, Toboler und Tümenischen Tataren.** St. Petersburg.
- Radloff, V. W. 1885. **Proben der Volkslitteratur der Nördlichen Türkischen Stämme. V. Kara-Kirgisen.** St. Petersburg.
- Radloff, V. W. 1896. **Proben der Volkslitteratur der Nördlichen Türkischen Stämme. VII. Die Mundarten Krym.** St. Petersburg.
- Reichl, Karl. 1992. **Turkic Oral Poetry: Traditions, Forms, Poetic Structure.** New York: Garland Publishing Inc.
- Rosenberg, Bruce. 1970. **The Art of the American Folk Preacher.** New York: Oxford University Press.
- Murko, Matija. 1990. [1929]. (ter.). "The Singers and Their Epic Songs." içinde **Oral-Formulaic Theory.** J. M. Foles. (ed.) s. 3-30.
- Thompson, Stith. 1958. **Motif-Index of Folk Literature.** 6 Cilt, Bloomington: Indiana University Press.
- Walker, Warren S. 1981. "Cooper's Use of the Oral Tradition." içinde **James Fenimore Cooper: His Country and His Art.** (ed.) George A. Test, Oneonta: State University of New York. s. 24-39.
- Yen, Alsace. 1975. "The Parry-Lord Theory Applied to Vernacular Chinese Stories." **Journal of the American Oriental Society,** S. 95, s. 403-416.
- Yıldırım, Dursun. 1986. "Orta Asya Bozkırlarından Urumuneli'ne: Türk Sözlü Şiir Sanatının Yayılması Üzerine.", **III. Milletlerarası Türk Folklor Kongresi Bildirileri,** C. II, Ankara. s. 441-458.