

ÂŞIK TARZI HİKÂYELERDE NAZIM TARTIŞMASI VE KÖROĞLU ŞİİRLERİNİN FORMÜL KAVRAMI ÇERÇEVESİNDE İNCELENMESİ

Discussions of Versification in Minstrel Tale Tradition and Analysis of Köroğlu Poems in Formulaic Theory

Dr. Serdar ERKAN*

ÖZ

Bu çalışma, Anadolu sahası âşık tarzı hikâye geleneğinde dogmatik bilgi hâline gelen “hikâyenin manzum kısımlarının gelenekten alındığı gibi korunması gerekliliği” fikri üzerine yapısal bir tartışmadır. M. Fuat Köprülü, Pertev Naili Boratav, Şükrü Elçin, Umay Günay, Ali Berat Alptekin gibi alanın önemli isimlerine ait çalışmaların bu algının gelişip sabitleşmesinde büyük rol oynadığı; üzerine bir bibliyografya oluşturulabilecek takipçi çoğunluğun ise bu fikri hâlen savunmakta olduğu görülmektedir. Âşıklık geleneği üzerinden şekillenen bu algının halk edebiyatı çalışmalarında ele alınan türkü, destan, ninni, mani gibi türler ile halk müziği çalışmalarında ele alınan otantiklik ve çeşitlenme gibi kavramlar üzerine ortaya konan genel kabullerle akademik fikirleri şekillendirdiği iddia edilebilir. Bahsedilen problematiğin ele alınışında bu çalışmanın örnekleme, ülkemiz halk edebiyatı araştırmaları alanında yoğun akademik mesainin harcandığı ve akademik geleneğin anlaşılması için zengin bir önerme havuzu sunan Anadolu sahası Köroğlu anlatılarında oluşmaktadır. Çalışmada araştırmacıların gerek yalnızca Köroğlu anlatma geleneği üzerine söyledikleri ve gerekse halk edebiyatı incelemelerinde tüm âşık tarzı hikâyeler için genelleme yaparak elde ettikleri tanımlar incelenmektedir. Bahsedilen metinlerin ve araştırmacıların fikirlerinin incelenmesi sırasında sözlü kompozisyon teorisinin temel kavramı olan formül kavramı ele alınacaktır. Köroğlu anlatılarının birden fazla varyantı kullanılarak, geleneğe atfedilen değişmezlik teorisi nedeniyle ortaya çıkan açmazlar ve bu teorisinin kabulünün yarattığı dogma fikirler irdelenecek ve netice olarak bahsi geçen sözlü kompozisyon teorisi aracılığıyla akademinin kuralları değil, âşıkların devam ettirdikleri âşıklık geleneğinin kendi işleyiş biçimi anlatılmaya çalışılacaktır.

Anahtar Kelimeler

Köroğlu, destan şiiri, sözlü kompozisyon teorisi, formül, yapısal çözümleme.

ABSTRACT

This study is a structural debate on dogmatic idea of “poems of minstrel tales should be and is preserved as inherited from traditional heritage” developed in Anatolian minstrel tale tradition studies in the course of time. Studies of pioneers of area such as M. Fuat Köprülü, Pertev Naili Boratav, Şükrü Elçin, Umay Günay, Ali Berat Alptekin are said to have an affective role on developing and fixing of this perception, while a mass of followers, even could be considered in a bibliographic study are still defending. It can easily be said that the perception rooted in minstrel tradition still forms the approaches toward other folk literature products such as folk song, epic, mani etc. and specially some polemical concepts of Turkish folk music studies like authenticity, variation etc. In treatment of the problematic, this study contextualizes Anatolian Köroğlu narratives, on which extensive research labour was given and serves as a proposal repository to understand academic tradition. The study examines definitions of researchers on both Köroğlu narrating tradition and generalizations in folk literature researches paying attention to all minstrel tales. The texts and personal ideas will be examined through formula conceptualization of Oral Composition Theory. Using more than one version of Köroğlu narratives, dilemmas and dogmatical compliances stemming from inalterability theory will be examined; in other words, using the Oral Composition Theory, self rules of minstrelsy and not the academic ones will be explained.

Keywords

Köroğlu, epic poetry, oral composition theory, formula, structural analysis.

* Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Halkbilimi Bölümü Öğretim Görevlisi. Ankara/Türkiye, serdarer@gmail.com

Giriş

Köroğlu anlatılarının¹ Anadolu, Azerbaycan, Kazakistan, Kırgızistan, İran, Doğu Türkistan, Özbekistan, Gagavuz Yeri, Kerkük, Tacikistan, Tataristan, Bulgaristan gibi, Türk halklarının başlıca vatan tuttıkları yahut demografik varlık gösterdikleri coğrafyalar ile Ermenistan, Tacikistan ve Arabistan gibi Türk dışı halk edebiyatı geleneklerinde yer aldığı bilinmektedir. Bu yaygın görünümüyle Köroğlu anlatıları, farklılık ve benzerliklerin, kültürel anlam ve biçim alışverişlerinin ortaya konulması için geniş bir laboratuvar oluşturmakta; ayrıca âşık tarzı hikâye geleneğinin yapısal olarak incelenmesi için de fazlasıyla malzeme sağlamaktadır.

Gelenekteki icrasının ne zaman başladığı bilinmemekle birlikte Köroğlu anlatıları tahminen 15.-16. yüzyıldan başlayarak cönklerde; 19. yüzyıldan başlamak üzere ise tedricen yaygınlaşarak halk kitaplarında yalnızca şiirler veya bütün olarak şiirler ve hikâyeleri şeklinde yer almaya başlamıştır².

Destan olarak sınıflandırılması tercih edilen anlatıların akademide ilk ele alınmış evresi Köroğlu'nun kim olduğu, nerede ve ne zaman doğduğu gibi, anlatının ve anlatı kahramanının kökenine dair sorular ve bu sorulara aranan yanıtlara sahne olmuştur. Bu çalışmalarda kök anlatı (urform) ve motif kavramlarının ele alınması beraberinde “varyantların bir kök anlatıya bağlı olması” fikrini doğurur ki asıl kaynağa göre bu varyantların hata, eksiklik ve onarımlar içerdiği

iddiası, karşılaştırmalı metin çalışması yapan araştırmacıların dikkatlerini aktardıkları başlıca noktalardan birini teşkil etmiştir. Öcal Oğuz'un (2000:46) destan ve hikâye metinlerini “kahramanın hayat hikâyesi” olarak anlamak ve bu metinlerde geçen “yer adları” ile ilgili bilimsel çıkarımlarda bulunmakla ilgili uyarıları yönlendirici olmakla beraber halk edebiyatı alanında çalışanlar tarafından yeterince dikkate alınmamış³ görünmektedir.

Metin odaklı bu çalışma biçiminin ironisi, anlatının oluşum süreçlerinde (hikâye tasnifi) sanatı bakımından yeterince önemsenmeyen icracının (âşık, meddah, amatör anlatıcı), derleme metinlerinin birbiriyle aynı veya tutarlı olmamasından sorumlu tutularak tartışmaların daima son noktasında konuya dâhil edilmesi ve anlatıyı *unutma*, *değiştirme* ve *tahrif etme*⁴ ile suçlanmasıdır. Anadolu sahası araştırmalarına temel teşkil eden bu görüşlerden birkaçını, hem konunun takipçilerine bir hatırlatma yapmak ve hem de çalışmanın eleştiri çatısını oluşturmak bakımından ele almak önemlidir.

Pertev Naili Boratav'ın, halk hikâyelerinin nazım kısımlarının değişmemesi gerektiği yönündeki görüşü, özellikle âşık tarzı halk hikâyeciliği çalışmalarında önemle tekrarlanan ve sorgusuzca kabul edilen görüşlerden biridir. Boratav'ın farklı iki çalışmasındaki (2002, 2009) görüşleri şöyledir;

“Hikâyede değişmemesi icabeden parçalar, nazım parçalarıdır. Burarlarda yapılacak değişmelere, hikâyeyi bilen, eksikleri veyahut tahrifleri fark

eden dinleyiciler kızarlar; iyi bilmediği nazım kısımlarını uydurmaya kalkan âşığın adı kötüye çıkar... bir hikâyeci, ustasından öğrenirken bu kısımları aynen nakletmeyi düstur edinmiştir... Nazım kısımlarında, hikâyeci sanatkâr, hikâyesinin buralarına dahi çeşni vermek ihtiyacını tatmin imkânını başka şekilde bulur. Bilhas- sa Azerbaycan ve İranlı Türk âşıkları her türkünün her dörtlüğünden sonra bir mani (bayatı) şeklinde nazım par- çası ilavesini ihmal etmezler... Fakat her halde asıl türkünün kütasında an- latılan haleti ruhiyeye uygun olmaları lazımdır” (Boratav, 2002: 33).

“Hikâyelerin, muayyen şairlerin malı olarak gösterilebilecek yerleri yal- nız iyi muhafaza edilen nazım kısım- larıdır. Mensur hikâye kısımları, her hikâyecinin kendi üslubuna göre deği- şir” (Boratav, 2009:184).

Ancak yukarıdaki çalışmasından çok önce, akademideki ilk çalışması olan Köroğlu Destanı’nda Boratav yu- karıdaki fikirlerini hem destekleyen hem onların zıddı olan;

“Çok müşterek şiirlerin, ihtimal eskiden bir şair tarafından yazılmış olduğu ve sonra, destanla beraber bu şiirler de intişar ettikçe tahriflere uğra- dığı, bunlara nazireler söylendiği, eski epizotlara bu suretle yeni şiirler ilave olunduğu ve nihayet, destanın yeni epizotları meydana çıktıkça, bunlara mahalli şairler- ki bunları destancı, hikâyeci olarak da kabul edebiliriz- ta- rafından bu epizotlarla beraber şiirler ilave edildiği söylenebilir” (Boratav, 1984:113).

fikrini dile getirir.

Boratav’ın “tahrif” olarak yo- rumlamayı tercih ettiği bu dönüşüm, yaşayan âşıkların “usta malı şiirle- ri değiştirmeden okuma” söylem ve inançlarını⁵ tez olarak kabul etmesin- den kaynaklanıyor görünümü vermektedir. Bilakis diğer bir çalışmasında Boratav, şiirin, yakıcısının (kompo- zitör) elinde nasıl şekil alabileceğine dair aşağıda verilen açıklamayı yapar;

“Mesela bir köyde herhangi bir vaka üzerine türkü yakan adam, o za- mana göre icap eden değişiklikleri yap- tıktan sonra terkip etmek suretiyle yeni bir türkü meydana getirmiş olur. Bun- lar hiçbir zaman hakiki sanat eserleri değildir, yani bir sanatkârın titiz ve sabırlı yaratma, işleme ameliyesinden geçmemiş, bazen ferdî mahsul olarak doğuşları anındaki ilk güzelliklerini de, çok defa değişen zaman ve şartla- rın, yerlerin çeşitli cilvelerine kurban etmiş mahsullerdir” (2011:81)

Bu durum Boratav’ın sözlü sana- tın kurallarına uzak olmadığını göstermektedir. Şükrü Elçin’in de Boratav’ın görüşlerini benimsediği görülür;

Geniş bir şekilde sergilenen hikâyenin monotonluğunu ortadan kaldıran ve destan geleneğinin tesiri ile saz eşliğinde söylenen türkülerin bir kısmının asıl konu ile ilgili olduğu gö- rülür. Bu türküler sabittir, değişmez, şair-hikâyecinin kendi yarattığı eser- lerdir (2013:446).

Bir diğer önemli fikir, Umay Günay’ın Anadolu sahası âşıklık ge- leneğinde rüya motifi üzerine yaptı- ğı çalışmasında, Natalie Kononeko Moyle’un doktora tez çalışmasının so- nuçlarından (1990) yola çıkarak yaptı-

ğın değerlendirilmedi. Günay, Moyle'un fikirlerini olduğu gibi kabul eder ve halk hikâyelerinin manzum kısımlarıyla ilgili olarak;

“Âşıkların usta malı türküleri ezberlemeğe çalıştıkları gerçek olmakla beraber zaman zaman sayıları binleri bulan usta malı türkülerin en usta âşıklar tarafından bile ezberlenmeleri hemen hemen imkânsızdır. Bu sebeple âşıkların hafızasındaki sabit bir metin değil, ancak her türkünün doğru şeklinin ne olduğuna dair kesin fikridir. Türkülerin çekirdekleri sabittir ve farklılık yardımcı unsurlarda meydana gelmektedir. Yardımcı unsurlar söyleyenin zevkine ve seçimine bağlıdır. Bu yolla âşıklar ezberleme konusunda yüzde yüz başarıya ulaşmamakla beraber bu amaca büyük ölçüde yaklaşmaktadırlar. Bu tarz çalışmalarda âşıklar çok kere yarattıkları varyantlardan habersizdirler. Kendilerinin aynen tekrarladıklarına inanmaktadırlar. Âşıkların söz ettikleri vecid hali onları kalıplaşmış metin fikrinden bir ölçüde uzaklaştırmaktadır. Ezberleme gayretleri Türk âşıklarını kudretsiz kılmamakta ve hafızasının yanıldığı hallerde telaşlanmadan irtical güçlerini kullanmalarını sağlamaktadır. Türkünün çekirdeği ezberlenirken yardımcı unsurlar serbest bırakılmaktadır” (Günay, 2005:59-60).
değerlendirmesinde bulunur.

Günay'ın ve dolayısıyla Moyle'un fikri, ezberlenmesi herhangi bir insanoglu için mümkün olmayan binlerce şiir karşısında unutma zafiyeti gösteren âşığın ustasından devraldığı şiiri değiştirmesidir. Moyle⁶, doktora

tezinde (1990), adı Albert Lord ile özdeşleşmiş bulunan sözlü kompozisyon teorisinin Türk hikâyecilik geleneğinde birebir uygulanamayacağını dile getirerek yalnızca iki âşıktan derlenen Köroğlu hikâye varyantlarını değerlendirmiş ve şiirlerdeki değişimin tematik bağlamını, her nedense, değerlendirmeden ve dolayısıyla teoriyi eksik uygulayarak, kesin kanılarına varmış görünmektedir.

Elbette bu kabullenişlerde, yukarıda verilen Pertev Naili Boratav örneğinde olduğu gibi, âşıkların şahsi beyanlarının da rolü olduğunu belirtmek gerekir. Örneğin yakın tarihli bir çalışmada Âşık Şeref Taşlıova, hikâyelerdeki usta malı şiir kısımlarıyla ilgili olarak *“...eski ustalarındır şiir kısımları. Onun için biz çok dikkat ederiz. Özellikle ben çok dikkat ederim. Çünkü onlar çok güzel kurmuşlar hikâyeyi. Hemen hemen hiç değişmez. Yani çok az. Âşıkların kendi aralarında bazı unutup oraya ilave ettikleri hariç”* (Türkmen vd., 2008: 43) der. Ancak, araştırmacı Nail Tan'ın âşığa yönlendirdiği; *“bu hikâyelerdeki şiir kısımları hiç değişmiyor değil mi?”* (Türkmen vd., 2008: 43) sorusu, akademik anlayışa göre beklenen cevabın ne olduğunu göstermesi bakımından göz ardı edilmemelidir.

Aynı yönde görüşlerin Ali Berat Alptekin (2002: 320) ve Mehmet Aça vd. (2007: 152) tarafından da metinler üzerinde detaylı inceleme ve kuramsal uygulama yapılmadan kabul edildiği görülebilir.

Yukarıda, çalışmanın sınırları gözetilerek verilen örneklerde de gö-

rülebileceği üzere, değişmezlik teorisi karşısında icracının, günümüz okur-yazar toplumlarındaki gibi sabit bir metinden yola çıkarak destanı/ halk hikâyesini yahut araştırmacıların tanımlarını oluştururken inceledikleri şiirleri, “hatasız” şekilde icra ettikleri/ etmeleri gerektiği algısı mevcuttur. Ancak, sorun tam bu noktada ortaya çıkmakta, günümüz okur-yazar düşüncesi, sözlü kültürün kendine has yaratım biçimine sahip icra geleneğini, okuma gözlüklerini takıp değerlendirmekte ve hatta birincil sözlü kültür ortamı âşığı ile okuma yazma bilen ikinci sözlü kültür ortamı düşünce yapısını, diğer bir deyişle sözlü zihin ile yazı teknolojisiyle tanışmış zihni birbirine karıştırmaktadır.

Âşık Şeref Taşlıova, “...*hikâyenin kitaba alındığı şekliyle söylendiği şekil ayırır. Kitaba basılan şeklini çok iyi anlatacaksın ki, değişmeden kalsın. Yoksa kitaba basılmış şeklini bir âşık önüne koyar, ondan dört hikâye daha çıkarır*” (Türkmen vd., 2008:39) ifadesiyle aslında tam olarak bu ikilemi işaret etmektedir.

Bu bakış açısı doğrultusunda metinsel farklılıkların ortaya çıkardığı sonuç, âşığın geleneği aktarmada başarısız olduğudur ki bu bakış açısının halen tartışmasız şekilde kabul edildiği görülmektedir. Ancak, büyük bir resme ufak bir kapı deliğinden bakmanın vereceği netice hep aynı olacak ve sözlü kültür araştırmaları bakış açılarını değiştirmedikçe farklı bir sonuç beklemek imkânsız hale gelecektir. Kuramın Anadolu sahasında uygulayıcılarından olan Oğuz (2003),

Gültekin (2010) ve Sheridan’ın (2011) görüşlerinin de bu yönde olduğu görülmektedir. Anadolu sahasından derlenmiş bazı Köroğlu metinlerinin sözlü kompozisyon teorisinin geliştirdiği formül kavramını çerçevesinde incelenmesi bu akademik tartışmanın gelişmesine katkıda bulunabilir. Bu amaçla öncelikle sözlü kompozisyon teorisi hakkında kısa bir bilgi vermek gerekmektedir.

Sözlü Kompozisyon Teorisi

Teori, Odessa ve İlyada destanlarının meşhur, teorideki yazarı “Homer’in kim olduğu, bu destanları ne zaman yazdığı⁷ gibi sorularla destanların hazırlanışına ve yorumlanışına dair kuşkuların giderilmesine yönelik cevaplar ve tartışmaların neticesinde gelişen bir anlatı çözümleme yöntemi üzerine kuruludur. Bilindiği kadarıyla Musevi Haham Flavius Josephus’un (d. M.S 38) Homer şiirleri üzerine eleştirilerinden başlayarak şekillenen tartışma, 1900’lerin başında Matijas Murko, Milman Parry ve Albert Lord tarafından günümüzde de aynı çizgileri taşıyan teorik çerçevesine oturtulmuştur.

Teoriye göre, okuryazar olmayan bir icra çevresinde mevcut destanlar⁸ birebir ezberler yoluyla değil asırlar boyunca aynı sanatı icra edenlerin geliştirdikleri, hatırlamayı, icra etmeyi ve icra ortamını sosyal bağlama göre devam ettirip anlatı sanatını bir sonraki nesillere aktarmayı garanti altına alıp kolaylaştıracak kompozisyon yöntemleriyle oluşturulmuştur. Diğer bir deyişle Walter Ong’un *birinci sözlü kültür ortamı* (2003) olarak

nitelendirdiği bu kültür çevresinde söz, hatırlanmak üzere insan zihnine muhtaçtır ve sözlü kültür ortamında tarih boyunca gelişen bu kompozisyon teknikleri, kültürün kendi bünyesinde barındırdığı anlatıları ve bu anlatıların barındırdığı anlamları yazı yardımı olmadan aktarmak için geliştirmiş fonksiyonel araçlardır.

Sözlü kompozisyon teorisinin amacı bu oluşturma/ yeniden oluşturma yöntemlerinin çözümlenmesi ve kavramlaştırılması çabası olarak karşımıza çıkmaktadır. Anlatıların oluşturulması ve sonraki icracılara aktarılma süreçleri bu nedenle geleneğin kendi içinde uzun denemelerden sonra gelişen bazı “söz söyleme” yöntemlerine muhtaçtır. Bu yöntemler Parry ve Lord tarafından *formül*, *formül benzeri ifade* ve *tema* (Lord, 2000: 30) kavramlarıyla çözümlenmeye çalışılmıştır.

Lord, **formül** terimini, “belirli bir temel fikri ifade etmek üzere aynı vezin şartları altında düzenli olarak kullanılan bir grup sözcük” olarak tanımlar. *formül benzeri ifade* (formulaic expression) ise “formül örnekleri üzerine yapılanmış tam ya da yarım mısra[yı]” ifade etmektedir. Tema kavramı ise “şarkılarda görülen, tekrarlanan olaylar ve tanımlayıcı pasajları” niteler (Lord, 2000: 68).

Formül Kavramı

Lord, en sabit formüllerin “şiiirin en genel fikirleri için kullanılanları” olduğunu belirtir. Buna göre bu formüller “kahramanların isimlerini”, “ana eylemlerini”, “zamanı” ve “yeri” ifade edenler olacaktır” (2000: 34-35). Parry’nin formül kavramını geliştir-

mesini sağlayan bu buluşunun temellerini Ong, Parry’nin doktora tezinden özetle şöyle gösterir;

“Homeros türü şiirlerin belli başlı hemen her özelliği, sözlü birleştirme yöntemlerinin zorunlu kıldığı bir tutumluluğa dayanır. Ve asırlardır süren okuryazarlık alışkanlığıyla ruhumuza sinen düşünme ve anlatım süreçleriyle ilgili varsayımları bugün bir tarafa itebilirsek, heksametrik⁹ ölçüyü dikkatle inceleyerek o yöntemlerin ne olduğunu keşfedebiliriz” (Ong, 2003: 34).

Lord, kendi çalışmasında formül kuruluşuna örnek olarak “Kral Marko şarap içer” (Vinopiye Karljevicu Marko) mısraındaki “Kral Marko” isminin, mısraın ikinci yarısını tamamlayan bir formül olduğunu belirtir. Başka bir mısra da, “Sultan Selim savaş açtı” mısraında “Sultan” unvanı, Selim’in adının dört heceli bir başlangıç formülünde kullanılmasını mümkün kılar.

İsimlerde olduğu gibi “Kral Marko konuştu”, “kahverengi atını hazırlattı” gibi fiiller; “güneş dünyayı ısıttığında” gibi zaman belirteçleri; “Prilip’te, o beyaz şehirde” gibi olayın yer bulduğu mekânlar, Lord’un ifadesiyle “sözlü biçimin temel yapı taşlarıdır” ve bunların kullanışlı olduğunun göstergesi “*icracının birden fazla kelimeyi formülün anahtar kelimesi için değiştirerek kullanabilmesidir*”. Lord buna örnek olarak “U Prilip” (Prilip’te) örneğini verir ve icracının, altı heceli heksametrik yapıda üç heceyi yakalayabileceği (u Stambolu, u Travniku, u Kladusi gibi) herhangi bir şehir isminin Prilip’in yerine koyabileceğini (2000: 35) belirtir.

Lord'un hocası Parry'den devraldığı bu formül kavramı, Walter Ong'un aktardığına göre (2003: 34-35) edebiyat çevrelerinde devrim olarak nitelendirilebilecek bir buluştur. Kendisinden önce gelen J. E. Ellendt ve H. Dünzter, Homer şiirlerinin heksametrik yapısına dikkat çekmektedirler. Dünzter, Homer'in örneğin "şarap" kelimesine her biri ayrı ölçüde sıfatlar taktığını ve bu sıfatları anlam farkından ziyade, *dize ölçüsünü tutturmak için* seçtiğini belirtir (aktaran Ong, 2003: 35). Ancak, Parry bu gelişmelerden haberdar değildir.

Dize ölçüsünün bu sistematik şiir yaratma kurallarını ortaya koyması çok önemlidir. Çünkü Ong'un aktardığına göre sözlü gelenek ozanının sıfat dağarcığı çok zengindir ve öyküleme boyunca her dize ölçüsünün gerektirdiği sıfatı kolaylıkla ekleyebiliyor ve böylece her ozanın hatta aynı ozanın aynı eseri icrası bile birbirinden *farklı oluyordu*. Bu durum günümüz şairinin de olmazsa olmaz kural olarak benimsediği "farklılaşma" çabasını ve bu bakış açısıyla eski şiir geleneklerini değerlendiren anakronik bakış açısını yerle bir ediyordu. Böylece sözlü gelenekteki şairin çabası "herkesin düşündüğünü" ele aldığı anda bunu "hiç yapılmadığı kadar güzel ifade etmek" (2003: 36) oluyordu.

Lord, şiirin grameri (2000: 36) olarak ifade ettiği formül yapısının, dilin grameriyle aynı olduğunu belirtir. Dize kavramına ait metrik sınırlandırmalar olmadan da dil, aynı fiili veya ismi sabit tutarak bir nesneyi yalın haliyle diğerinin yerine koyar.

Diğer bir deyişle nazım sanatının gerekirciliğinin ortaya koyduğu, dilin grameri içinde özel bir gramer yapısı buluruz. Formüller, bu özel şiir gramerinin cümleleri, tümceleri ve yan cümlecikleridir. Bu dili konuşan biri bir kere uzmanlaştığı zaman, sıradan konuşmada olduğu gibi, konuşma içinde mekanik olarak hareket etmez.

Kuramın Anadolu sahasında yaygınlık kazanmamış olmasında örnek uygulamaların azlığının etkili olduğu görülmektedir¹⁰. Bu nedenle formül kavramının Anadolu sahası Köroğlu anlatıları üzerinden ele alınması kuramın ve kendine has kavramlarının daha açık şekilde algılanmasını sağlayarak anlatılardaki farklılıkların kuram çerçevesinde anlaşılmasına yardımcı olabilir.

Anadolu sahası Köroğlu anlatılarında anlatıya özel olarak gelişen formüller 7-8 ve 11'li hece ölçüsünün oluşturduğu yapısal sınırlar içinde, anlatıcının icrasını kurgulamasında öncül rol oynamaktadır. Köroğlu anlatılarında (ve diğer halk hikâyelerinde) bu formüllerin nadiren değişikliğe uğradığı görülür. Bunun nedeni usta âşıkların hikâyenin belirli kısımlarını nazma döküp müzik eşliğinde hatırlanması daha kolay bir hale getirmeleri ve anlatıyı yeni öğrenen âşığın ilk olarak geleneğin ustalarının oluşturdukları bu kısımları öğrenmeleridir.

Formül kavramı, Albert Lord'un belirttiği "belirli bir temel fikri ifade etmek üzere aynı vezin şartları altında düzenli olarak kullanılan bir grup sözcük" olarak ele alındığında akla ilk gelen soru "belirli bir temel fikir"

ifadesiyle anlatılmak istenilenin ne olduğudur. Bu noktayı, formül yapısı belirgin birkaç Köroğlu şiirinden yola çıkarak açıklığa kavuşturmak gerekmektedir.

Köroğlu anlatıları karşılaştırmalı olarak ele alındığında¹¹ fark edilecek ilk mevzu şiirlerin neredeyse birbirlerinin aynı olmalarına karşın özel isimlerin değişiklik gösterdiği olacaktır. Buna örnek olarak Anadolu'da yaygın olarak bilinen “Benden Selam Olsun Bolu Beyi'ne” mısralarıyla başlayan şiiri göstermek mümkündür;

Benden selam olsun Bolu Beyine
Çıkıp seyran etmek ister Köroğlu
Ala dağlar mor sümbüllü bağlara
Çıkıp seyran etmek ister Köroğlu
(Ersoy, 2004: 374)

Benden selam olsun Han Oğlu
Han'a
Şindi Han Ayvaz'ım yanımda gerek

Dar gününde arka gerek insana
Şindi Han Ayvaz'ım yanımda gerek
(Bayaz, 1981:107)

Benden selam olsun Cafer Paşa'ya
Yeminliyim bugün savaş olmasın
İzin verin koç kır atım terlesin
Yeminliyim bugün savaş olmasın
(Kaftancıoğlu, 1974:147)

Yukarıda verilen üç örneğin ilk mısralarındaki “Benden selam olsun” ifadesi 6 hecelidir ve görüleceği üzere 5 heceli ve her biri birbirinden farklı Bolu Beyi, Han Oğlu Han ve Cafer Paşa isimleri baştaki ifadenin arkasına gelmektedir. Bu durumda şiirin genel yapısı bozulmadan 6+5=11 heceli (Benden selam olsun + Bolu Beyi-ne/ han oğlu hana/ Cafer Paşa'ya) bir mısra elde edilmiş olur. Buradaki özel isimler yalnızca şiirin mısraını dol-

durmak amacıyla konulmuş olmayıp asıl dikkat edilmesi gereken nokta bu 11 heceli hazır mısraya, âşığın anlatı içinde geliştirdiği hikâyeye göre, ele alınan figürün isminin yerleştirilerek anlatının nazım-nesir yapısının kuruluyor olmasıdır. Anlatıların nesir bölümlerinde gelişen hikâyelere bakarak bu farkları görmek mümkündür ki bu şiirde az önce ele aldığımız “belirli bir temel fikir” tanımının “anlatı içinde düşmana meydan okuma”, “yardım için adamlarını çağırma” ve istisnai olarak karşımıza çıksa da “düşmanla cenk etmemek için ona seslenme” olduğunu söylemek mümkündür. Diğer taraftan, yukarıdaki üç örnekte değişim yalnızca şiirlerin ilk mısralarındayken aşağıda verilen örneklerde tüm mısraların aynı olduğu ancak yine yalnızca formül boşluklarının hikâyeye, daha doğru bir ifadeyle, âşığın zihnindeki “temel fikre” göre şekil alıp âşık tarafından kullanıldığı görülecektir.

Mahgül Kılıç'tan derlenen anlatıda şiir, Köroğlu'nu esir eden Bolu Beyi'ne İsabalı'nın ağzından söylenmektedir. Şiirin ilk mısraında yer alan “Benden selam olsun” formülü, Köroğlu şiirleri okundukça daha iyi gözleneceği üzere genelde ya düşmanın tehdit etmek ya da keleşlerden yardım istemek için kahramanın söz söylediği noktalarda ortaya çıkmaktadır. Köroğlu'nun esir olmasının nedeni, Bolu Beyi'nin bacısı Benli Döne'yi kaçırmış olmasıdır.

İkinci şiir, Hüseyin Bayaz'ın Gaziantep derlemesinde yer alır ve şiirin söylendiği noktaya kadar hikâyeye örgüsü şöyle gelişir;

Köroğlu Çamlıbel'de konaklarken yanına Dellek Deli Hasan adında biri

gelir ve Koroğlu'nun askeri olmak istediğini söyler. Koroğlu onu sınamak için adam kesip yiğitlik göstermesi gerektiğini söyler. Dellek Deli Hasan kendisine verilen vazifeyi yerine getirir ve Çamlıbel geçidinden geçen bir Bezirgan'ı öldürerek üzerinden çıkanları Koroğlu'na getirir. Koroğlu, Bezirgan'ın heybesinden çıkan, Beyşehir Beyi'nin bacası Benli Döne'nin resmine âşık olur ve Beyşehir'e giderek Döne'yi bulur. Koroğlu Benli Döne'yi kaçırap Yumurta Dağı'na saklanır ve bu sırada Demircioğlu'na, Çamlıbel'e ulaştırması için bir nâme (ferman) verir.

Şiir bu noktada Koroğlu tarafından Ayvaz'ı yardıma çağırarak için söylenir. Burada "Han Oğlu Han" ismi Koroğlu anlatılarında yer alan özel bir isim olmaktan ziyade mısra doldurmak için söylenmiş izlenimi uyandırmaktadır çünkü anlatının geri kalanında Han Oğlu Han ismi geçmez ve Han Oğlu Han herhangi bir şekilde Koroğlu'nun, karşısında eylemde bulunmasını gerektiren bir karakter değildir. Bu mısra doldurmanın nedeni, olay örgüsünde düşmanı tehdit etme unsurunun bulunmayıp âşığın şiiri bu formül ile kurmak istemesinden kaynaklanmaktadır. Diğer Koroğlu anlatılarında âşıkların "asker çağırma" için kullandığı "yanımda gerek" formüsel yapısını kullanan başka bir şiir ise şu şekildedir;

Tek başına ordulara saldıran
İran şahın bayrağını yolduran
Şeşber vurup bedenleri böldüren
Kizroğlu Mustafa'm yanımda gerek

Derya atı biner demir donludur
Meydana girende aslan canlıdır
Aslını sorarsan Dağıstanlıdır

Şimdi Kocabeyim yanımda gerek
(Kaftancıoğlu, 1979: 48)

Üçüncü şiir, Ümit Kaftancıoğlu derlemesinde Demircioğlu kolunda yer alır. Âşık Cünun, Koroğlu'nun himayesinde çalıp söyleyen bir âşıktır. Koroğlu'ndan sılasını görmek için 3 ay izin ister lâkin 6 ay kadar geri dönmez. Tavsiye üzerine Koroğlu'nun bağışlayıcılığına sığınarak yola düşer ki Erzurum'a vardığında Erzurum Beyi Cafer Paşa'nın kızı Telli Nigâr hanımı eğlendirmek için paşanın adamları tarafından kiralanır. Âşık Cünun burada Koroğlu'nun âşığı olduğunu söylediğinde Telli Nigâr Koroğlu'nu merak ederek âşıktan onu anlatmasını ister ve neticede Koroğlu'na âşık olup bir mektup yazar ve Âşık Cünun'a, Koroğlu'na iletmesi için verir. Cünun mektubu Koroğlu'na ulaştırınca Demircioğlu Telli Nigâr'ı Erzurum'dan getirmeye talip olur ve amacını gerçekleştirirken Cafer Paşa'nın askerleri Demircioğlu'nun etrafını kuşatırlar. Demircioğlu burada, ilk iki şiirin aksine herhangi birini savaşa yahut yardıma davet etmek için değil ancak taraflar arasında çatışma olmaması için söyler.

Görüleceği üzere "Benden Selam Olsun" yarım dizesinin ardından gelen formül (Bolu Beyi, Han Oğlu Han ve Cafer Paşa) kurgu içerisinde âşık tarafından kullanılır ve kurguya göre şiirdeki yerini alır.

Koroğlu anlatılarındaki formül yapısını kolaylıkla görebileğimiz

diğer bir şiir, pınar başındaki güzel-
den su isteyen kahramanın ağzından
söylenmektedir ve icracının temel ak-
siyonu, anlatı nasıl gelişirse gelişsin
hikâye içerisinde yer alan ve formül
görevi gören yer isimlerini değiştir-
mektedir.

Sizin elin bayırına
At koyarım çayırına
Anan baban hayırına
Güzel bir su ver içelim (Ersoy,
2004: 363)

Harmandalı bayırına
Ay çakarlar çayırına
Ana babanız hayırına
Bir su verin içem kızlar (Arsunar,
1963: 131)

Pınar başı bayırına
At çakarlar çayırına
Kız babayın hayırına
Nolur bir su ver içeyim (Bayaz,
1981: 131)

Üç şiir de, belirtildiği gibi, pına-
ra varıp su isteyen kahraman figürü
ağzından söylene de ilk mısralardaki
yer ismi değişikliği anlatıcının anlık
kompozisyonuna göre gerçekleştiril-
mektedir.

Buna göre, Mahgül Kılıç anlatı-
sında Köroğlu Çamlıbel'e dönerken
Benli Döne'ye rastlar ve burada söyle-
şirler. Anlatı içinde Köroğlu ile Benli
Döne'nin karşılaştığı yerin ismi hak-
kında özel bir bilgi verilmediğinden ic-
racı şiirin başındaki formül boşluğunu
“sizin elin bayırına” olarak icra eder.

Arsunar derlemesinde Köroğlu,
pınar başındaki kızlarla söyleşerek
âşık olduğu kızın hangi köyden oldu-
ğunu öğrenmek ister, kızlar köyün
adının “Harmandalı” köyü olduğunu

söylerler ve şiir buna göre “Harman-
dalı bayırına” şeklinde okunur.

Hüseyin Bayaz derlemesinde ise
Gürcistan'a sefer düzenleyen Köroğlu
bir yerde mola verir. Bu yerin yakını-
da bir pınar vardır ve anlatıda burası
“pınar başı” olarak verilir. Köroğlu,
Çamlıbel yiğitlerine layık gördüğü kız-
larla bu pınar başında söyleşir ve şiir
“Pınarbaşı bayırına” olarak şekillenir.

Üçüncü bir örnek verilecek olur-
sa, yine Köroğlu anlatılarının yaygın
temalarından biri olan “eşkiyalar ta-
rafından soyulma” teması, formül de-
ğişimleri bağlamında incelemeye de-
ğer gözükmektedir.

Çamlıbel'den İstanbul'a giderken
Iras geldi kabağıma dört gidi
Biri Arap biri Türkmen biri Tat
Birisinden haber aldım kürt gibi
(Kaftancıoğlu, 1979: 42)

İndim şu Bolu şehrinin çölüne
Öğrümeye çıktı dört dane gidi
Biri Arap biri Ermen, biri Kürt
Dilinden belliydi birisi de Türk
(Arsunar, 1963: 82)

Bey şehrine ikinci ava giderken
Annacıma çıktı benim dört tane
gidi

Biri Arap biri Türkmen biri Kürt
Öbürünü bilmem amma Tat kişi
(Bayaz, 1981: 83)

Görülebileceği üzere anlatıdaki şi-
irler âşığın hikâyeyi kurgulama biç-
miyle etkileşimli olarak değişebilmek-
tedir. Örnekleri çoğaltmak mümkün
olmakla birlikte geniş bir araştırma
yapıldığında Köroğlu anlatılarında
kullanılan şiirlerin yalnızca Köroğlu
anlatı çevresi içinde usta âşıklar ta-
rafından oluşturulan şiirlerle kısıtlı

kalmadığı da görülecektir. Buna örnek olarak aşağıdaki iki şiir verilebilir.

Birinci örnek, Karacaoğlan mahlasıyla bilinen ve kabul edilen aşağıdaki şiirdir;

Bana kara diyen güzel,
Kaşların kara değil mi?
Dökülmüştür dal gerdene
Saçların kara değil mi?
Çenlibel'de kurdum bina,
Benzemişsin aya güne
Ak yüzünde dane dane,
Halların kara değil mi?
Koroğlu maildi size,
Kulak verin saza, söze,
Siyah sürme ela göze,
Çektiğin kara değil mi? (Birdoğan, 1996: 218).

Şiir, Kırat'ını çaldırın Koroğlu'na Nigâr Hanım tarafından "bir daha yüzün kara olmasın, zaten yettiği kadar kara" demesinin ardından işe koşulur. Bu şiir ve hikâye örgüsü, incelenen diğer Koroğlu anlatılarında bulunmamaktadır. Bu durumda anlatıcının, gelenekte bilinen ve âşığın repertuarında bulunan bu şiiri de hikâyede "yeni bir olay örgüsü yaratarak" Koroğlu anlatıları içine dâhil ettiğini söylemek mümkündür.

Diğer örnek ise şöyledir;
Birisine aldık astar
Öteki de ondan ister
Allah ikisinin de yüzünü ölü göster

Yandım iki avrat elinden
Birisine aldık edik
Ötekine alak dedik
İkevlelendik boklar yedik
Yandım iki avrat elinden (Bayaz, 1981: 277)

Yukarıdaki şiir TRT İstanbul Radyosu Türk Halk Müziği Şubesi tarafından derlenen 3517 repertuar numaralı "Ger Ali Dedikleri" adlı türküde de görülür. Anlatıda, Koroğlu'nun eşi Döne, Koroğlu'nun Dağıstan'da başka bir kadınla evlendiğini öğrenir. Koroğlu'nun keleşleri Benli Döne'ye çok saygı duymaktadırlar ve bu duruma tepki göstermektedirler ancak Koroğlu da bu durumu onlara kabullendirmeye çalışmaktadır. İşte şiir bu noktada Dellek Hasan tarafından Koroğlu'na, ders alması için söylenmektedir.

Sonuç kısmına geçmeden önce, formüllerin şiiri yeniden oluşturmadaki¹² rolü hususunda Türk halk edebiyatı üzerine yapılan çalışmaların sayısının giderek arttığını¹³ belirtmek gerekir. Ancak, icracıyı değerlendirme dışında tutan iki çalışma, formül kavramının sözlü kültür içindeki dinamik işlevselliğinin daha iyi anlaşılması amacıyla burada zikredilmeye değerdir.

Dede Korkut boylarındaki formülleri inceleyen İlhan Başgöz, Milmann Parry'nin doktora tezindeki "Epitetler bağlı oldukları isimleri uzatarak veyne uydururlar, bunun dışında o isimle başka bir ilişkileri yoktur" tezine karşı çıkan, Gregory Nagy'nin "Epitet, niteliği isimle bağlı olan olayı, minicik bir biçim içinde anlatır. Epitet küçük bir kapsüle sıkıştırılmış epizottur" (Başgöz, 1998: 23) tanımını benimsemiş¹⁴ ve Dede Korkut boylarında yer alan epitet, sözlü kuramın ifadesiyle formülleri ele almıştır. Başgöz'ün Albert Lord'un 1960 tarihli "Singer of Tales" çalışmasını görmesine rağmen *epitet*

kavramından yola çıkılarak geliştirilen “formül” kavramını kullanmaması ilginçtir. Başgöz bu çalışmasında Dede Korkut kitabında kahramanlar üzerine koşulan epitetleri¹⁵ (1998: 24) 17 ayrı bölümde ele alıp incelemiş, epitetlerin yalnızca mısra doldurma için değil, Dede Korkut boylarında yer alan kahramanların sosyal statüsünü yansıtacak şekilde biçimlendiğini ve epitet olarak kullanılan “deli”, “yüzü nıkablı” gibi sıfatların açıklamalarının destanın içinde yer aldığını belirlemiştir.

Köroğlu anlatılarındaki formülleri ele alan Selahattin Bekki ise, Başgöz’ün epitet kavramı algısını olduğu gibi kabul edip Behçet Mahir’den derlenen Köroğlu anlatısına uygulamış ve o da Lord’un formül kavramının anlatı içinde kullanımını değerlendirmemiştir (Bekki, 2012). Bekki, epiteti, çalışmasında yer verdiği tanımlardan da yola çıkarak şöyle belirtir;

Epitet, sözlü gelenek ürünlerinde, estetik özellik kazandırılmak istenen kahraman yahut herhangi bir nesnenin rengini, hacmini, güzelliğini veya çirkinliğini yansıtmak için o kahraman ya da nesneye koşulan öğelerdir (Bekki, 2012: 204-205).

Her iki araştırmacının çalışmasında kültür karşısında formül kavramına muhalif bir savunma mekanizması oluşturulduğu görülür. Ancak formül kavramını tek başına tüm anlamları bünyesinde taşıyan, kültürden ve insandan ayrı bir organizma gibi görmek mümkün değildir. Neticede kültürel anlamların formül diline dönüşmesini sağlayan, kültür tarafından

geliştirilen bir kompozisyon sistemi ve o sistemin yapı taşlarının oluşturulmasını sağlayan gelenek işçileri, diğer bir deyişle geleneksel sözlü şiir söyleme sanatının ustaları olan icracıları vardır. Dahası sözlü kültür ortamı yaratıcılığı incelenmeye devam edildikçe, formül ifadelerdeki anlamların, Walter Ong’un sözlü kültürde “homeo stasis” (Ong, 2003: 63) kavramıyla dile getirdiği, yaşayan kültür ortamının günün gerekliliklerine göre bu formül ifadelerdeki anlamları değiştirme hususu rahatlıkla görülecektir. Bu nedenle Fatma Ahsen Turan’ın bir formül indeksi oluşturulması yönündeki teklifini (2000: 673) geleneğe katkısı açısından değerlendirmek gerekir.

Sonuç

Görüleceği üzere “belirli bir temel fikri ifade etmek üzere aynı vezin şartları altında düzenli olarak kullanılan bir grup sözcük” (Lord, 2000: 30) tanımı, yeri geldiğinde “belirli bir temel fikri ifade etmek üzere anlatı içerisinde olduğu gibi kullanılan bir şiir” olarak yeniden tanımlanabilir hale gelmektedir. Bu durumda anlatıya eklenmek istenen duygu, gelenek tarafından kabul görmüş, bir başka âşığın mahlasıyla bilinen şiirleri de kullanılarak aktarılabilmektedir. Öcal Oğuz bu durumu sözlü kültürde sanatçıların “sözlü kültür tipine” dönüşmesi olarak açıklamakta; sözlü gelenek içinde sanatçıların bireysel kimliklerinden sıyrılarak belirli bir tarzın yaratıcısı durumuna geldiklerini belirtmektedir (Oğuz, 2003: 33). Bu durumda yazılı gelenekte Karacaoğlan’a ait olduğu metinsel olarak iddia edilen

bir şiir hem Karacaoğlan mahlasını kullanan birden çok bilinmeyen şaire ait olabilmekte ve hem de bireysel kimlik belirteci olan mahlas, anlatının teması uygun olduğu durumlarda Köroğlu, Dadaloğlu vd. gibi farklı mahlaslarda anlatı şiiri olarak karşımıza çıkabilmektedir.

Sözlü kompozisyon teorisinin kendine dayanak noktası olarak aldığı, aşığın geleneksel malzemeden yola çıkarak bir şiiri/hikâyeyi ya da destanı daha önce hiç söylenmediği kadar güzel (veyahut dinleyiciyi sıkmadan) söyleme çabası bu noktada anlam kazanmaktadır ki bu, âşığın, herhangi bir şekilde usta malî şiirleri bilinçli bir şekilde tahrif ettiği anlamına gelmemekte; aksine, anlatının, anlatıcı eliyle, gelenekte bulunan malzemeyi kullanarak tamamlandığı anlamına gelmektedir.

Verilen örneklerde görüldüğü üzere anlatıda yer alan şahıs ve yer adlarıyla belirli eylemler, hece vezni sınırları içinde belirli bir fikri (örn. Askerine haber verme, hikâyeye kurgusunda iki kişinin yer aldığı sahnelerde konuşma, keleşleriyle söyleşme, pınar başında söyleşme vs.) ifade etmek üzere aşığın hafızasında hazır halde bulunan şiirlerde kullanılmasını sağlayan temel yapı taşlarını oluştururlar ki bunlar Parry ve Lord tarafından “formül” (Lord, 2000: 30) olarak isimlendirilmiştir.

Anlatı geleneğinin icracıları, Lord’un da belirttiği üzere (2000) hikâyeyi-destanı icra ederken gelenekten devraldıkları belirli formül-lerden yola çıkarak nazımlar meydana

na getirirken, diğer nazım türlerinde yaratıcılık, icracının beslendiği diğer kaynaklara bağlıdır.

Yukarıda verilen örnekler bir makale boyutunu aşmamak ve geri kalan kısımda konuyla ilgili değerlendirmeleri yapabilmek amacıyla, formül yapıları belirgin ve birçok anlatıda ortak bulunan örneklerden özellikle seçilmiştir. Elbette halk hikâyelerinin tümünün tamamen ortak ve formül yapısı sergileyen şiirlerden oluştuğunu ima eden bir genelleme yapmak mümkün değildir¹⁶. Böyle bir teoriyi ortaya atmak, sözlü kültür geleneğinin oluşturma (kompozisyon) tekniklerini katı bir yapısal genellemeye dâhil edip sözlü kültür yaratıcılığı ürünü olan bu anlatıları yine metin bağlamı kuramlarda görülen (kök anlatı benzeri) kalıplara sokmaya neden olabilir.

Yazımızın girişinde yer verdiğimiz üzere, aynı anlatının farklı icracılardan derlenen/ dinlenen metinleri arasındaki farkları değiştirme, tahrif etme ve unutma gibi insani kusurlara yorarak anlamlandırmaya çalışan metin merkezli bakış açılarının karşısında sözlü kompozisyon teorisi, icracının zihinde bulunan tema ve şiirleri o anda icra edeceği anlatıyı kurmada şekillendirebileceğini söylemektedir. Eğer bu kompozisyon yöntemi âşığa/ icracıya icra anında sözlü oluşturma yöntemlerini sunmasa idi bilindiği üzere âşıkların sahnede birbirleriyle mücadele haline girdikleri “hikâyeye tasnifi” yarışmaları asla ortaya çıkmaz; dahası her âşıktan derlenen hikâyeye, tıpkı bir milli marş gibi sabit ve değişmesi/ değiştirilmesi tepkiyle

karşılana bir yapıya kavuşurdu¹⁷. Hâlihazırda bu değişimin olamayacağına bildiren araştırma notlarının mevcudiyeti bilinmektedir.

NOTLAR

- 1 Çalışma boyunca, metin merkezli yaklaşımların Köroğlu anlatıları içindeki mitolojik, dini ve millî unsurlardan yola çıkılarak yaptıkları bu “tür” belirleme tartışmalarına dâhil olmamak üzere “anlatı” kavramı kullanılmıştır.
- 2 Köroğlu anlatılarının yayımlanma süreçleri ile ilgili detaylı bilgi için Metin Ekici'nin Köroğlu Destanı (2004) adlı çalışması geniş bir bibliyografya niteliğindedir. Ayrıca bkz. Erkan 2010.
- 3 Sözlü formül kuramının akademide yerleşmiş bu bakış açısına karşı eleştirel bir bakış açısı geliştirdiği, Sheridan'ın (2011) ve Gültekin'in sırasıyla halk şiiri ve halk hikâyeleri konusunda yaptıkları çalışmalarda da gözlemlenmektedir.
- 4 Bu yönde görüş bildiren başlıca isim Pertev Naili Bortav'dır. Boratav, anlatılar arasındaki değişme ve adapte edilmişlerin nedenlerinin aşığın eksikliği (1984:59) şiirlerin ve hikâyenin tahrifatı (1984: 67,112,113) olarak görür.
- 5 Bkz aşağıda âşık Şeref Taşhova'nın ifadesi.
- 6 Günay'ın yukarıda verilen fikirleri, doğrudan Moyle'un fikirlerini yansıttığı için okuyucu kaynağın kendisine (Moyle 1990) başvurulabilir.
- 7 Tahmin edileceği üzere bu süreç Anadolu'da Köroğlu'nun kim olduğu ve Köroğlu anlatıları ile şiirlerinin kimin tarafından yazıldığına dair tartışmalara paralellik göstermektedir. Ancak, Homer tartışmasından farklı olarak Köroğlu anlatılarının, anlatı boyutuyla yapılan ilk derleme olan Chodzko'nun çalışmasından itibaren (1842) herhangi bir şekilde yazılı ortamda sabit bir metne ait olup olmadığı tartışma konusu olmamıştır.
- 8 Albert Lord, çözümlemelerini yapmak üzere Yugoslavya'da Sancak ve Novipazar Müslüman âşıklarının tamamı nazım biçiminde olan destanları okuma geleneklerini incelemiştir.
- 9 Bir uzun iki kısa heceden oluşan altı vuruşlu hece.
- 10 Özkul Çobanoğlu'nun Sözlü Kompozisyon Teorisini anlattığı makale boyutundaki çalışması (Çobanoğlu 1998) kurama dair ilk ve dilimizdeki en geniş çalışmadır. Yine

Çobanoğlu'nun, âşık tarzı destan türünü incelediği çalışmasında müstakil olarak ele aldığı, “Destanlarda Kullanılan Dilin Hazır Kalıp ve Formüllerden Oluşması” başlıklı bölüm (Çobanoğlu 2000: 322), Turan (1997 ve 2002), Sheridan (2008 ve 2011), Gültekin (2010) ve Kuanişbayeva'nın (2002) çalışmaları, sözlü formül kuramının geleneksel anlatıları incelemek üzere kullandığı başlıca çalışmalardır.

- 11 Köroğlu anlatılarında nesir ve nazım kısımları birbiriyle etkileşimli olarak değiştiğinden dolayı yalnızca anlatı şiirlerini ele alan çalışmaların verimsizliğini belirtmek gerekir.
- 12 Oluşturma yerine yeniden oluşturma kavramının tercih edilmesinin nedeni, “oluşturma” kavramının sıfırdan yaratma anlamına gelmesine ve urform kavramını çağrıştırmasına rağmen yeniden oluşturma kavramının elde hazır bulunan malzemenin duruma göre şekillendirilerek kullanımını ifade etmesidir ki sözlü kompozisyon teorisinin iddiası da hâlihazırda budur.
- 13 Bkz. Çobanoğlu 1998 ve 2000; Oğuz 2000 ve 2003; Turan 1997 ve 2002; Aksoy 2008 ve 2011; Kuanişbayeva 2002; Gültekin 2010 ve Erkan 2012.
- 14 Turan'ın da (2002) anlatı içinde kullanılan sıfatların halkın estetik zevkinin tekâmül yolunu izlemek için kullanılabileceği yönündeki görüşünü burada zikretmek gerekir.
- 15 Eпитет коşма tabiri Başgöze aittir.
- 16 Bu iddia sözlü kültür teorisine Batı klasik edebiyatı alanından yöneltilen en büyük eleştiriyi oluşturmaktadır. İddia halen güncelliğini korumakla birlikte aslında sözlü kültür anlatılarının “gerçekten” yoğun bir şekilde formüllerden oluştuğunu kanıtlama çabaları güncelliğini korumuştur. Örnek olarak, Merritt Sale'nin (1996) geleneksel anlatılar üzerine matematiksel analizlerle yaptığı formül yoğunluğu belirleme çalışması görülebilir.
- 17 Gültekin de aynı görüşleri paylaşmakta, değişmeme koşulunun yerine gelmesi durumunda en eski tarihli şiirlerin dahi yazılı kültürde aynı şekilde karşımıza çıkması gerektiğini belirtmektedir (Gültekin 2010).

KAYNAKÇA

- Aça, M., Yılmaz vd. “Anonim Halk Edebiyatı”, *Türk Halk Edebiyatı El Kitabı*. Ankara; Grafiker Yayınları, 2007.
- Alptekin, A. B. “Halk Hikâyeleri”, *Türk Dünyası Edebiyat Tarihi, 2.c*, Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları, 2002.

- Arşunar, Ferruh. *Köroğlu*. Ankara: Türkiye İş-bankası Kültür Yayınları, 1963.
- Başgöz, İlhan. "Dede Korkut Destanında Epitetler" [Çev. Nebi Özdemir], *Millî Folklor* 37 (Bahar 1998): 23-35.
- Bayaz, Hüseyin. *Köroğlu Antep Rivayeti*. Karacan Yayınları, 1981.
- Bekki, Selahaddin. "Türkiye'de Epitetler Üzerine Yapılan Çalışmalar ve Köroğlu'nun Bir Şiirinin Tahlili", *Millî Folklor* 95 (Güz 2012): 202-214.
- Birdoğan, Nejat. *Köroğlu: Bir Toplumsal Direnişin Destanı*. İstanbul: Kaynak Yayınları, 1996.
- Boratav, P.N. *Köroğlu Destanı*. İstanbul: Adam Yayıncılık, 1984.
- Halk Hikâyeleri ve Halk Hikâyeciliği*. İstanbul: Tarih Vakfı, 2002.
- İzahlı Halk Şiiri Antolojisi. İstanbul: Tarih Vakfı, 2009.
- Halk Edebiyatı Dersleri*. İstanbul: Tarih Vakfı, 2011.
- Chodzko, A. *Specimens of the Popular Poetry of Persia*. London, 1842.
- Çobanoğlu, Özkul. "Sözlü Kompozisyon Teorisi ve Günümüz Halkbilimi Çalışmalarındaki Yeri", *Folkloristik: Prof.Dr. Dursun Yıldırım Armağanı*. (ed. M.Özaslan ve Ö.Çobanoğlu) Ankara: TDV Matbaası, (1998): s.138-170.
- Âşık Tarzı Kültür Geleneği ve Destan Türü. Ankara: Akçağ Yayınları, 2000.
- Ekici, Metin. *Türk Dünyası'nda Köroğlu İlk Kol*. Ankara: Akçağ Yayınları, 2004.
- Elçin, Şükrü. *Halk Edebiyatına Giriş*. [4.Baskı] Ankara: Akçağ Yayınları, 2013.
- Erkan, Serdar. "Anadolu Sahası Köroğlu Anlatılarında Tema ve Ezgi Meselesi", *Yayımlanmamış Doktora Tezi*. Ankara: Hacettepe Üniversitesi, 2012.
- Ersoy, Ruhi. "Baraklı Âşık Mahgül ve Repertuarı", *Yayımlanmamış Doktora Tezi*. Ankara: Hacettepe Üniversitesi, 2004.
- Gültekin, Mustafa. "Sözlü Kompozisyon Teorisi Bağlamında Latif Şah Hikâyesindeki Şiirler Üzerine Bir İnceleme", *TÜBAR XXVII* (Bahar 2010): 191-202.
- Günay, Umay. *Türkiye'de Âşık Tarzı Şiir Geleneği ve Rüya Motifi*. Ankara: Akçağ Yayınları, 2008.
- Kaftancıoğlu, Ümit. *Köroğlu Kolları*. İstanbul: Büyük Dağıtım Yayınevi, 1974.
- Köroğlu Kol Destanları*. İstanbul: İş Bankası Yayınları, 1979.
- Kuanışbayeva, Asem. "Formül Nazariyesi ve Koblandı Batır Destanındaki Formüller", *Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi*. Ankara: Gazi Üniversitesi, 2002.
- Lord, Albert. *The Singer of Tales* [ed. Stephen Mitchell ve Gregory Nagy]. London: Harvard University Press, 2000.
- Moyle, Natalie K. *Turkish Minstrel Tale Tradition*. Newyork: Garland Publishing, 1990.
- Oğuz, Öcal. *Türk Dünyası Halkbiliminde Yöntem Sorunları*. Ankara: Akçağ Yayınları, 2000.
- "Birincil Sözlü Kültür Çağı ve Karac'oğlan Şiiri", *Millî Folklor* 58 (Yaz 2003):31-38.
- Ong, Walter. *Sözlü ve Yazılı Kültür Sözüün Teknolojileşmesi*. İstanbul: Metis Yayınevi, 2003.
- Sale, Merritt. "In Defense of Milman Parry: Renewing the Oral Theory", *Oral Tradition* 11/2 (1996): 374-417.0
- Sheridan, R. Ashıhan Aksoy. "Sözlü Formül Kuramı Işığında Dede Korkut Kitabı'na Bakış", *Millî Folklor* 79 (Güz 2008): 21-32.
- "Türk Halk Şiirini Sözlü Formül Kuramı Bağlamında İncelemek", *Millî Folklor* 90 (Yaz 2011): 70-77.
- Turan, Fatma Ahsen. "Dede Korkut ile Oğuz-Name'deki Ortak Formüller", *V. Milletlerarası Türk Halk Kültürü Kongresi Halk Edebiyatı Sektörün Bildirileri II*. Ankara: T. C. Kültür Bakanlığı, 1997.
- "Formül Nazariyesi", *Uluslararası Türk Dünyası Halk Edebiyatı Kurultayı Bildirileri*. Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı, 2002.
- Türkmen, Fikret ve diğerleri. *Âşık Şeref Taşhova'dan Derlenen Halk Hikâyeleri*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları, 2008.