

SÖZLÜ KOMPOZİSYON TEORİSİ BAĞLAMINDA LATİF ŞAH HİKÂYESİNDEKİ ŞİİRLER ÜZERİNE BİR İNCELEME

Mustafa GÜLTEKİN*

Özet: *Bu çalışmada, halkbilimi kuram ve inceleme yöntemlerinden birisi olan sözlü kompozisyon teorisine göre Türk halk hikâyelerindeki şiirler, Çıldırlı Âşık Şenlik tarafından tasnif edilen Latif Şah hikâyesinde yer alan şiirler dikkate alınarak incelenmiştir.*

Anahtar Kelimeler: Sözlü Kompozisyon Teorisi, Latif Şah hikâyesi, sözlü şiir.

A Study on the Poetries in Latif Sah Story in Context of Oral Composition Theory

Summary: *In this study, according to the theory of oral composition which is one of the theory and research methods in Folklore, the poetries in the Turkish folk stories is analysed considering to poetries take part in the Latif Şah folk story which was classified by Çıldırlı Âşık Şenlik.*

Keywords: The Theory of Oral Composition, The Tale of Latif Şah, oral poetry.

Halkbilimi çalışmalarına öncelikle metin merkezli ve romantik yaklaşımlar hakim olmuş, daha sonra da bu çalışmalar, ulaşılan kuramsal açılımlar sayesinde bağlam/anlatım ortamı/icra ortamı merkezli yaklaşımlarla günümüze kadar gelişmiş ve günümüzde de gelişimini sürdürmekte-

* Gaziantep Üni. Fen-Ed. Fak. TDE Böl. Araş. Gör. gultekin@gantep.edu.tr

dir. Bu yaklaşımların bir kısmı, inceleme konusu olan halkbilimi malzemesinin tarihî derinlikte ve coğrafi genişlikte bütün varyantlarını ele alarak “urform” a ulaşmayı; bir kısmı, ele alınan malzemenin yapısal özelliklerini tespit etmeyi; bir kısmı da icra ortamında söz konusu malzemenin işlevlerini ve icra ortamının geleneksel anlatıya etkilerini incelemeyi amaçlamıştır.

Türk halkbilimi çalışmaları da ilmî olarak yeni bir ilim olan “halkiyat” ı tanıtmaya yönelik çalışmalarla başlamış, metin tespitleri ve neşirleriyle devam etmiştir. Türk dünyasının bağımsızlığını kazanmasıyla birlikte de mukayeseli araştırmalar ağırlık kazanmıştır. Böyle olmakla birlikte, yeni kuramlar çerçevesinde Türk halkbilimi malzemeleri birkaç çalışma dışında (Çobanoğlu, 2000, Çobanoğlu, 2003, Görkem, 2000, Ersoy, 2003, Mirzaoğlu, 2003) yeniden ele alınmış ve değerlendirilmiş değildir.

Bu çalışmada, 20. yüzyılda ortaya çıkan kuramlardan birisi olan “Sözlü Kompozisyon Teorisi” nin ortaya çıkışı ve temel paradigmaları üzerinde kısaca durulduktan sonra, söz konusu teorinin Türk halk hikâyelerinde yer alan şiirlere uygulanıp uygulanamayacağı sorusuna cevap aranacaktır. Örnek olarak da Çıldır Aşık Şenlik tarafından tasnif edilen “Latif Şah” hikâyesinin yedi varyantında yer alan şiirler kullanılacaktır.

“Sözlü Kompozisyon Teorisi”, bağlam merkezli halkbilimi kuramlarından birisi olup¹, 20. yüzyılda ortaya çıkmıştır. Teori, Homer’ in “Odessa ve İlyada” sının sözlü kültür ortamının ürünü olup olmadığını anlamaya çalışan, klasistler ve filojistler arasındaki yaygın ismiyle “Homer Meselesi” olarak bilinen araştırma sahası üzerine çalışmaya başlayan Milman Parry ve öğrencisi Albert Bates Lord tarafından ileri sürülmüştür (Çobanoğlu 2002: 238).

Milman Parry, hocaları Slovenyalı Matija Murko ve M. Antonie Meillet’ in tavsiyeleri üzerine Homer’ in “Odessa ve İlyada” sının sözlü gelenekte teşekkül ettiğini, Homer’ in şiirlerinin formüller yoluyla meydana getirildiğini ispatlamak amacıyla 1933 yılı yaz aylarında Yugoslavya’ da çalışmalara başlar. Haziran 1934’ ten Eylül 1935’ e kadar kendisine öğrencisi ve asistanı Albert B. Lord eşlik eder. Milman Parry’ nin çalışmalarının başlangıç noktasını, Matija Murko’ nun, yaptığı çalışmalar neticesinde, o dönemde yaygın olan sözlü şiirin değişmeksizin aktarıldığı tezine karşı çıkması ve aynı anlatıcının farklı zamanlarda ve farklı icra ortamlarında söylediği şiirlerde bile farklılaşmalar olduğunu ortaya koyması oluşturmuştur. Milman Parry, yaptığı çalışmalar neticesinde Homer’ in Destanları ile Güney Slav destanlarının sözlü kültür ortamında

¹ Sözlü Kompozisyon Teorisinin bağlam ve metin merkezli kuramlar karşısındaki durumu ve teoriye yöneltilen eleştiriler hakkında daha fazla bilgi için bkz. (Çobanoğlu 2002: 260-263); (Çobanoğlu 1998: 161-164).

formüllerle meydana getirildiğini ortaya koymuştur (Çobanoğlu 2002: 241-243).

Milman Parry erken yaşta ölünce, çalışmalarına kaldığı yerden Albert Bates Lord devam eder ve “Sözlü Kompozisyon Teorisi”nin temel kitabı olan “The Singer of Tales” (Destanların Söyleyicisi)² adlı eseri 1960’ta yayınlar. “Sözlü Kompozisyon Teorisi”nin temel kavramları ve paradigmaları ile ilgili bilgiler, bu eserde yer almaktadır.³

“Sözlü Kompozisyon Teorisi”nde dikkati çeken iki temel kavram “formül” ve “tema” kavramlarıdır. Milman Parry, formülü, “anlatılmak istenen bir ana fikri anlatmak için aynı vezin şartları altında düzenli olarak kullanılan bir grup sözcük” olarak; temayı ise “formüllerin kullanılmasıyla inşa edilen geleneksel bir şiirin (destanın) söylenişinde düzenli olarak kullanılan bir grup fikir” şeklinde tanımlamaktadır. Bu tanımlar, Albert B. Lord tarafından da aynen kullanılmıştır (Çobanoğlu 2002: 223-224; Çobanoğlu 1998: 144; Ekici 2004: 106; Mirzaoğlu 2003: 102-103).

Söz konusu teoriye göre bir hikâye anlatıcısı/âşık, öncelikle icra ortamında, ustaları dinleyerek onların sık sık kullandıkları formül ve temaları öğrenir (Dinleme ve özümseme). İkinci olarak anlatıcı/âşık öğrendiği ve özümsemediği formülleri tekrarlayarak, ustalarını taklit ederek kendini geliştirir (Uygulama). En sonunda bu formülleri ve temaları kullanarak bir hikâyeyi ya da destanı icra edebilir (Eleştirel bir dinleyici önünde icra). Bu durum bütün formüllerin, âşıkların tamamı tarafından bilindiği ve formülleri öğrenen herkesin onları kullanarak sözlü şiir söyleyebileceği anlamına gelmemelidir. Her anlatıcı/âşık, bildiği temaları ifade edebilecek kadar formül bilmektedir (Çobanoğlu, 2002: 247-253).

Türk halk hikâyeleriyle ilgili bilgi verilen kaynaklarda âşıkların hikâyelerin nesir kısımlarında serbest oldukları yani, nesir kısımlarına istedikleri gibi ilave veya çıkarmalarda bulunabilecekleri; nazım kısımlarında ise âşığın serbest olmadığı, hikâyede yer alan şiirleri aynen ezberlemek ve nakletmek zorunda olduğu belirtilmektedir (Boratav, 2002: 33; Alptekin, 1997: 10). Ancak her yeni icranın, bir yeniden yaratma olduğu dikkate alındığında, halk hikâyelerindeki nesir kısımların yanında, şiirlerin de bazı değişikliklere uğrayacağı muhakkaktır. Burada kastettiğimiz değişiklikler, icra ortamından kaynaklanan değişiklikler değildir. Bu, hikâyenin farklı icralarında anlatıcının formülleri kullanarak şiirleri meydana getirmesinden kaynaklanan değişikliklerdir.

² Türkiye’de halkbilimi kuramları üzerine en kapsamlı çalışmalara imza atan Özkul Çobanoğlu, kitabın adının birebir tercümesinin “masalların şarkıcısı” olduğunu; ancak bunun yerine “destanların söyleyicisi” olarak tercüme etmenin daha doğru olacağını, hatta Dursun Yıldırım’ın kullandığı “âşık” teriminin kullanılmasının gerektiğini belirtmektedir (Çobanoğlu 2002: 244).

³ Eserin içeriği hakkında daha fazla bilgi için bkz. (Çobanoğlu 2002:244-259).

Biz, “Sözlü Kompozisyon Teorisi”ne göre anlatıcı/âşıkların değişik icra ortamlarında ustalarından dinleyerek öğrendikleri hikâyeleri anlatırken, hikâyelerde yer alan şiirleri aynen muhafaza etmediklerini, her anlamda değişen ve değişmeyen bazı yönler olduğunu ve dolayısıyla farklı anlatıcı/âşıkların aynı hikâyeyi anlatmalarında da değişmeyen bazı unsurlar olduğunu savunmaktayız. Eğer anlatıcı/âşıklar, hikâyede yer alan şiirleri olduğu gibi aktarsalardı, bugün derlenen hikâye metinlerindeki şiirlerin birbirinin aynısı olması gerekirdi. Hatta Türk dünyasının tamamında bilinen halk hikâyelerinde bile şiirlerin ortak olması gerekirdi. Mevcut duruma baktığımızda her ne kadar gelenekte anlatıcı/âşıklar şiirlerin değiştirilemeyeceğini söyleseler de “Sözlü Kompozisyon Teorisi”ne göre hikâyedeki temaları ve bu temaları anlatabilecekleri formülleri akıllarında tutmaktalar ve icra ortamında, bu temalara bağlı olarak formüllerle şiirleri söylemektedirler. Muhakkak ki şiirlerdeki değişikliklerde anlatıcı/âşıktan, icra ortamından ve unutulmadan kaynaklanan farklılaşmalar olduğu gibi, bütün farklılık ve değişimleri de bunlarla açıklamak mümkün değildir.

Şeref Taşlıova, hikâye anlatırken nesir kısımlarını değiştirmediklerini, aksine şiirleri kendilerinin söylediklerini, yani hikâyelerdeki şiirlerin değiştiğini söylemektedir (Taşlıova, 2003). Kanaatimizce Taşlıova, hikâyelerin nesir kısımlarındaki olayları; yani temaları değiştirmediklerini, şiirleri ise formüller yardımıyla yeniden söylediklerini, ezberlemediklerini ifade etmektedir.

Burada Türk halkbilimi çalışmaları açısından özellikle vurgulanması gereken çalışma, Natalia K. Moyle’un çalışmasıdır. Moyle, “Sözlü Kompozisyon Teorisi”ne göre Türk âşık tarzı şiir geleneğini doktora tezi olarak ele almış ve çalışmasının özeti sayılabilecek bir kısmını, I. Uluslararası Türk Folklor Kongresi’nde bildiri olarak sunmuştur (Günay 1992: 181).

Natalia K. Moyle, bu çalışmasında 1946 yılında Latif Yılmaz’dan; 1956 yılında da Dursun Cevlanî’den “Koroğlu” kollarından “Dağıstanlı Hasan Bey” ve “Silistre Hasan Paşa” kollarını derlemiş ve bunlar arasındaki farkları değerlendirmiştir. Ayrıca Müdamî’den derlediği “Emrah ile Selvi” ve “Kurbanî” hikâyelerinin şiirlerindeki ortak noktaları da değerlendirmiştir (Moyle 1976: 189-220).

Umay Günay, Moyle’un çalışmasının, şiirlerin muhafaza edilmele-ri ve yeniden yaratılmaları konularına ışık tutmakla birlikte; çalışmada şiir çekirdeği olarak kabul edilen unsurun veya unsurların ne olduğunun açıkça ifade edilmediğini, bu çekirdeğin kafiyeye+redif olduğunu; kelime hazinesinin büyük ölçüde müşterek olmasından dolayı da âşıkların aynı kafiyeye+redifi kullanarak birbirinin hemen hemen aynı şiirler söyleyebileceğini belirtmiştir (Günay, 1997:182).

Umay Günay’ın tespitlerini doğrulayacak pek çok örnek bulmak mümkün olmakla birlikte, icra ortamında irticalen şiir söyleme hadisesini

açıklamak için Muhan Bali'nin 1970'lerde Âşık Namaz Sazcı'dan yaptığı derleme kayıtlarındaki ilginç bir örneği vermeyi uygun görüyoruz.

Muhan Bali'nin yaptığı derleme sırasında icra ortamında bulunan ve şiir söyleme yeteneği olan bir kişi, Âşık Namaz Sazcı'ya bazı dörtlükler söylemekte, âşıktan da kendisine cevap vermesini istemektedir. Bu durumda âşık (Derleme kayıtlarına göre âşığın, sürekli kendisine söylenenleri tekrar ettirmesinden, işitme sorunu olduğunu düşünmekteyiz.) kendisine söylenen dörtlüğü dinledikten sonra, kafiye+redifi tekrarlamakta, daha sonra da bu kafiye+redife uygun cevap vermektedir (Bali 1970).

İlhan Başgöz, aynı anlatıcıdan farklı zamanlarda ve farklı icra ortamlarında yaptığı derlemelerle bir hikâyeye anlatımında değişen ve değişmeyen yönlerin neler olduğu üzerinde durmuş, bu arada hikâyede yer alan şiirlerdeki değişen ve değişmeyen unsurları da göstermiştir (Başgöz, 1986: 49-137). F. Gülay Mirzaoğlu, "Çukurova Bozlağı" adlı eserinde bozlakların türkülerini değerlendirirken, onların bünyesindeki değişmeyen unsurları yani formülleri de ortaya koymuştur (Mirzaoğlu 2003: 100-105).

Aynı anlatıcının, farklı icralarında benzerlikler bulunması doğal olmakla birlikte, kanaatimizce farklı anlatıcı/âşıkların aynı hikâyeyi icrasındaki değişmeyen formüllerin tespiti konunun daha da iyi anlaşılmasını sağlayacaktır. Bu nedenle bu çalışmada Latif Şah hikâyesinin yedi farklı anlatıcı/âşık tarafından anlatılan hikâyeye metinlerinde⁴ yer alan şiirlerdeki

⁴ Latif Şah hikâyesinin bu çalışmada kullanılan varyantları ve bu varyantlar hakkındaki bilgileri, şu şekilde sıralayabiliriz:

İslam Erdener Anlatması: Ensar Aslan'ın Âşık İslam Erdener'den 1971 yılı Eylül ayında derlediği metindir. Hikâyeyi anlatan İslam Erdener, Âşık Şenlik'in oğlu Âşık Kasım'ın yanında yetişmiştir. Ensar Aslan, Âşık İslam Erdener'in, Latif Şah hikâyesinin ustası olduğunu belirtmektedir. Hikâyenin metni, Ensar Aslan'ın "Çıldır Âşık Şenlik Hayatı, Şiirleri, Karşılaşmaları, Hikâyeleri" adlı eserinde yayımlanmıştır (Aslan 1992: 291-339). Bu varyant, bu çalışmada S₁ olarak gösterilmiştir.

Kiraz Maçavel Anlatması: Ahmet Caferoğlu'nun "Doğu İlleri Ağızlarından Toplamalar I" adlı eserinde yer alan metindir. Caferoğlu, bu varyantı Ahıska Koyundere köyünde, Kiraz Maçavel'den derlemiştir (Caferoğlu 1942:19-47). Bu varyant, bu çalışmada S₂ olarak gösterilmiştir.

Eset Polat Anlatması: Selâhattin Olcay, Ahmet Bican Ercilasun ve Ensar Aslan'ın hazırladığı "Arpaçay Köylerinden Derlemeler" adlı eserde yer alan metindir. Hikâyeyi anlatan Eset Polat (Kelbayı), Kineği köyündendir ve hikâyeyi anlattığı sırada 65 yaşındadır (Olcay, vd. 1998: 51-92). Bu varyant, bu çalışmada S₃ olarak gösterilmiştir.

Abdullah Ayyıldız Anlatması: Abdullah Adım tarafından 1970'de Erzurum'da hazırlanan "Tuzluca Folkloru" adlı lisans tezinde yer alan metindir. Anlatıcı Abdullah Ayyıldız, Tuzluca'nın Perçinis Harabe köyünden olup, hikâyeyi anlattığı sırada 42 yaşındadır (Adım 1970: 64-81). Bu varyant, bu çalışmada S₄ olarak

benzerlikler üzerinde durulacak ve bu benzerlikler, “Sözlü Kompozisyon Teorisi”ne göre izah edilecektir.

“Latif Şah” hikâyesindeki şiirlerin sayısı, varyantlara göre farklılıklar taşımaktadır. S₁’de 34 şiir (64 dördlük), S₂’de 17 şiir (55 dördlük), S₃’te 20 şiir (95 dördlük), S₄’te 19 şiir (79 dördlük), S₅’te 28 şiir (104 dördlük), Az₁’de 43 şiir (172 dördlük) ve Az₂’de 27 şiir (125 dördlük) bulunmaktadır. Şiirlerin sayısı farklı olmakla birlikte, birden fazla varyantta yer alan şiir sayısının 31 olduğunu görmekteyiz. Bu sayı da hikâyede yer alan şiirlerin içerisinde büyük bir oran teşkil etmektedir.

Hikâyedeki şiirler, *ortak şiirler* ve sadece bir varyantta yer alan *farklı şiirler* olmak üzere iki başlık altında değerlendirilecektir.

a) Ortak Şiirler⁵: “Latif Şah” hikâyesinde yer alan şiirlerin büyük çoğunluğu varyantlar arasında ortaktır. Bu şiirler ortak olmakla birlikte bazı şiirler varyantlarda aynen tekrarlanırken, bazıları tamamen birbirinin tekrarı niteliğinde değildir. Bu da bazı şiirlerin ezberlendiğini, bazılarının da formüller yardımıyla meydana getirildiğini göstermektedir.⁶ Şimdi hikâyede yer alan ortak şiirleri teori zemininde değerlendirmeye çalışacağız.

Ele aldığımız varyantlarda ilk şiiri Mihriban Sultan söylemektedir. Hindistan’dan Yemen’e Latif Şah’ı görmeye gelen Mihriban Sultan, Elvan dağlarında Latif Şah ile karşılaşır. Mihriban Sultan’ı karşısında gören Latif Şah düşer bayılır. Bunun üzerine Mihriban Sultan, bir mektup yazar ve Latif Şah’ın koynuna bırakarak Yemen’den ayrılır. Bu şiir incelediği-

gösterilmiştir.

Âşık Ahmet Anlatması: Doğan Kaya tarafından derlenen ve “Türk Dili ve Edebiyatı Makaleleri” dergisinin 3. sayısında yayımlanan metindir. Sivas’ın Yıldızeli ilçesinin Bakırcıoğlu köyünden Âşık Ahmet’ten 1989 yılında derlenmiştir (Kaya 2003). Bu varyant, bu çalışmada S₅ olarak gösterilmiştir.

Azerbaycan Varyantı 1: 1983 yılında Ehliman Ahundov tarafından derlenen ve Aydın Ahundov tarafından tertip edilen “Dastanlar” adlı eserde yer alan metindir (Ahundov 1993: 33-73). Bu varyant, bu çalışmada Az₁ olarak gösterilmiştir.

Azerbaycan Varyantı 2: Ensar Aslan’ın “Çıldırılı Âşık Şenlik Hayatı, Şiirleri, Karşılaşmaları, Hikâyeleri” adlı eserinde yer alan metindir. (Aslan 1992:340-370). Bu varyant, bu çalışmada Az₂ olarak gösterilmiştir.

⁵ Burada “ortak şiirler” ifadesi, birden fazla varyantta yer alan şiirler için kullanılmıştır.

⁶ Hikâyedeki ortak şiirlerin kısmen ezberden nakledilmesi, kısmen de formüllerle meydana getirilmesi, Umay Günay’ın bu teorinin temel paradigmalardan biri olan ezber ve irticalin yan yana olamayacağı şeklindeki görüşünün aksine, Türk âşıkların repertuarlarında ezber ve irticalin birlikte var olduğu tespitini desteklemektedir. Ancak, burada kastedilen ezberin, usta malı şiirler olduğu da unutulmamalıdır.

miz bütün varyantlarda görülmektedir. Bu şiirin ilk dörtlüğü varyantlarda şu şekildedir⁷:

Hab içinde yatan beyhavar *oğlan*,
Bir od saldın şirin cana, gederem.
Yağın bil kesildi, *sabrı gararım*,
Ataş aldım, yana yana gederem.(S₁)

Hâb-i nazda yatan bi-haber *oğlan*,
Bir od saldın şirin cana, giderim.
Çabuk gel kalmadı *sabrım kararım*,
Ateş aldın, yana yana giderim. (S₅)

Hab içinde yatan biheber *oğlan*,
Bir od saldın şirin cana, gedirem.
Vallahı kesildi *sabrım, kararım*.
Ateş tutup yana yana gedirem (Az₁)

Derdi gem içinde yatan *ey oğlan*,
Bir od saldın şirin cana gederem.
Derdinden men oldum deli-divana,
Ataş alıb yana yana gederem.(Az₂)

Bu dörtlüklere bakıldığında tema, ölçü, kafiye ve kafiye örgüsünün aynı olduğu görülmektedir. Şiir xaxa şeklinde kafiyelenmiştir. Şiirler arasındaki bu ortaklıkların yanında ilk bakışta, şiirlerin birinci ve üçüncü mısralarındaki farklılıklar göze çarpmaktadır. Bu farklılıkları, bağlam/anlatım ortamı/icra ortamından kaynaklanan farklılıklar olarak değerlendirmek doğru olmaz. Çünkü, anlatıcı/âşık, aklında bulunan temaları ifade edebilmek için formülleri kullanmakta, bu formüllerin dışında kalan bölümleri de temaya uygun olarak doldurmaktadır. Şiirde değişmeyen kâfiye, kâfiye örgüsü gibi unsurlar formül olarak değerlendirilmelidir.

Bu dörtlükleri söyleyen anlatıcı/âşık, bir hikâyedeki temaların sıralanışını (epizot) bilmekte, bu sıralanış içerisinde temalara bağlı olarak şiirleri, formüller yardımıyla meydana getirmektedirler. Yukarıda verdiğimiz örnekte anlatıcı, “oğlan” sözünü hatırlarda tutmakta ve temaya uygun söyleyişi gerçekleştirmektedir.

Burada değerlendireceğimiz ikinci şiir, Latif Şah’ın sevgiliyi aramak için Yemen’den Hindistan’a giderken söylediği şiirdir.

⁷ Burada, ağız ve şive özelliklerinden kaynaklanan farklılaşmalar dikkate alınmamıştır.

Kesildi nişanam yad oldu veten,
Gözden itdi bizim yerin dağları.
Leyli nahar intizarı var canda,
Figan eder, seher subhu çağları. (S₁)

Kesildi nişanam yad oldu vatan.
Gözden itdi, bizim yerin dağları
Leylayı indizarı, çünkü var canda,
Her seher figan eyler sünbül çağları. (S₂)

Kesildi nişanam yad oldu vatan,
Gözden itdi bizim yerin dağları.
Leyli nehar intizarı var canda,
Bülbül figan eyler süfün çağları. (S₃)

Kesildi nişana, yad oldu veten,
Gözden itdi bizim yerlerin dağları.
Leyli-nahar intizarım var canda,
Bülbül feğan eyler sübhün çağları. (Az₁)

Kesildi nişanam yad oldu veten,
Gözden itdi bizim yerin dağları.
Çünkü Leyli intizarı Mecnun'du,
Figan eler seher, subhun çağları. (Az₂)

Görüldüğü gibi bu dörtlüklerin ilk iki mısraları aynı olmakla birlikte, son iki mısra da farklılaşmalar görülmektedir. Bu örnek, Türk halk hikâyeciliği geleneğinde anlatıcı/âşıkların şiirleri kısmen ezberledikleri, kısmen de formülleri kullanarak ortaya koyduklarını göstermektedir. Özellikle bu dörtlüklerin üçüncü mısrasında yer alan leyl (gece) kelimesinin anlatıcı/âşık tarafından Leyla olarak düşünülmesi, beraberinde anlatıcı/âşığı Mecnun kelimesini kullanmaya sevk etmiştir.

Hikâyenin icrası sırasında anlatıcı/âşık tarafından temaların yerlerinin değiştirilmesi, o temaya bağlı olarak söylenecek şiirin de yerini değiştirmektedir.

S₁, S₅ ve Az₁ varyantlarında Latif Şah, Mihriban Sultan ile Yemen'de karşılaştığında Mihriban Sultan'ın yanında bulunan kırk kız, Latif Şah'tan kendilerinin adlarını sayan bir şiir söylemesini, bunu yaparsa onun gerçek âşık olduğuna inanacaklarını söylerler. Bunun üzerine Latif Şah, bir şiir söyler. Az₂ varyantında aynı şiir, kahraman gurbete çıkmadan önce ailesinin gurbete gitmemesi için ülkede bulunan kızları toplamaları üzerine söylenmiştir. Bu da bize temanın değişmesine bağlı olarak, söylenen şiirlerin yerlerinin de değişeceğini göstermektedir. Şimdi varyantlara göre bu

şiiirdeki değişen ve değişmeyen unsurlar üzerinde duralım. Şiiirin yer aldığı dört varyanttaki ilk dörtlüğü şu şekildedir:

*Seher, seher seyrangâha çıhıflar,
Böyün oluf bayram günü kızların
Sona teki nazı cilve satallar,
Serinde tamahı, harı kızların.(S₁)*

*Bugün güzellerin seyrine geldim,
Gördüm ne edalı hâli kızların.
Görüp güzellerin hayranı oldum
Akar ummanlara seli kızların.(S₅),*

*Yığılıban seyrangaha çıhıblar,
Bugün eziz bayram günü kızların.
Birbirine nazı-gemze satırlar,
Meclisler sagısı hanı kızların? (A₁)*

*Yığılıblar seyrangâha çıhıblar,
Bugün bayram mıdı günü gızdarın?
Sona kimi nazı gamze çatırlar,
Meclisler sagısı hanı kızların? (A₂)*

Görüldüğü gibi şiiirde tema aynı olmakla birlikte, farklılaşmalar da hemen göze çarpmaktadır. Bu farklılaşmaların nedeni anlatıcı/âşıkların şiiirleri olduğu gibi ezberlemeyip, formüller yardımıyla meydana getirdiklerini göstermektedir.

Şiiirin devamında sayılan isimlerin de farklı olması, anlatıcı/âşıkların bunları ezberlemediğini göstermektedir.

Boratav, “Köroğlu” kollarında şiiirlerin yer değiştirmesini “Hikâye zaman ve mekân değiştirirken, anlatıcıların hafızalarının onları aldatması neticesinde boş kalan yere, hatırladıkları en uygun türküyü getirmesi” (Boratav 2002: 123) şeklinde açıklamakta ve değişik anlatıcı/âşıkların rivayetlerindeki yer değiştiren şiiirleri örnelemektedir.

Ortak şiiirlerden burada değerlendireceğimiz son şiiir, Latif Şah’ın, Mihriban Sultan’ı gördüğünü Lala’sına anlatırken söylediği şiiirdir.

Lele vardım dost bağına,

Lele girdim dost bağına,

Meşegget divanı gördüm.

Bir ezim möcüzetinen,

Cengi Nuh Tufanı gördüm. (S₁)

Lele *vardım* dost bağına,

Bağdaki divanı gördüm.

Evrişin sağı solunda,

Mihriban Sultan'ı gördüm. (S₃)

Vardım dostun bağına,

Meşegget divanı gördüm.

Ziyaret edib Tur dağın,

O şuhi terlanı gördüm. (Az₁)

Meşegget divanı gördüm.

Bir eziz möcüzatınan,

Sevdüğüm cuvanı gördüm. (S₂)

Lele *vardım* dos bağına,

Adalet divanı gördüm.

Ne dedi ne de danışdı,

Sevdiğim cavanı gördüm. (S₄)

Dost bağına *girdim* Lele,

İşretli divanı gördüm.

Bir ezim mücizet ile,

Sanki Nuh Tufanı gördüm. (Az₂)

Burada ele aldığımız dörtlükler, aynı temaya bağlı olarak söylenen şiirin ilk dörtlükleridir. Bu şiir, hikâyedeki şiirlerin anlatıcı/âşıklar tarafından tema ve formüllere bağlı olarak ortaya konduğu görüşünü destekleyen çok güzel bir örnektir. Bu dörtlükler arasında tema, ölçü ve kafiye birlikteliğinin yanında görülen değişiklikler anlatıcı/âşıklar tarafından formüllere bağlı olarak meydana getirilmelerinden kaynaklanmaktadır.

b) Farklı Şiirler: “Latif Şah” hikâyesinin varyantlarına bakıldığında bazı şiirlerin sadece bir varyantta yer aldığı görülmektedir. Bunun nedeni, hikâyede yer alan bazı temaların unutulması veya yeni temaların hikâyeye eklenmesidir.

Bu tarz şiirlere en fazla S₅ varyantında rastlamaktayız. Diğer varyantlarda yer almayan ve hikâyenin aslında olmadığını, anlatıcı/âşık tarafından ilave edildiğini düşündüğümüz kahramanın sevgiliyi aramak için çıktığı yolculuk esnasında karşılaştığı bir ejdarha ile mücadelesi ile ilgili şiirler bu gruba girmektedir.

Bu şiirlerden sadece birinin ilk dörtlüğünü örnek olması için buraya alıyoruz.

Koca Lala'm düşüp gelme peşime,

Ölürsem başının çaresine bak.

Vuramazsam kılıcınan başına,

Körpe vücudumun paresine bak. (S₅)

Temanın unutulması ya da hikâyeden çıkarılması neticesinde, bu temaya bağlı şiirlerin de hikâyeden çıkarıldığını; bu nedenle bazı şiirlerin

varyantların birkaçında yer almadığını yukarıda söylemiştik. Buna örnek olarak da kahramanın gurbete çıkmasından önce söylenen şiirleri gösterebiliriz.

Latif Şah, gurbete çıkmadan önce anne ve babasına uğramakta, onlar da Latif Şah'ı bu kararından vazgeçirmeye çalışmaktadırlar. Bu durumda yaşanan duygusal diyaloglar şiirle dile getirilmiştir. Ancak ailesinin kahramanı gurbete çıkmaktan vazgeçirmeye çalışmadığı ya da bu temanın yer almadığı varyantlarda bu şiirler de yer almamaktadır.

Şüphesiz “Latif Şah” hikâyesinden aldığımız örneklerin sayısını arttırmamız mümkündür. Ancak, ele aldığımız örneklerin konunun anlaşılması için yeterli olacağı kanaatindeyiz.

Sonuç olarak “Latif Şah” hikâyesini örnek alarak yaptığımız inceleme neticesinde halk hikâyelerinde yer alan şiirlerin anlatıcı/âşıklar tarafından olduğu gibi ezberlenmediği, sadece hikâyedeki temaları ve bu temalara bağlı olarak söylenecek şiirlerin kafiyi+rediflerini akıllarında tuttukları, yani ezberledikleri ve icra anında bu formülleri kullanarak şiirleri yarattıkları görülmüştür. Hikâye anlatılmaya ve yayılmaya devam ettikçe, içerisine yeni yeni temaların ekleneceği, bazı temaların unutulacağı muhakkaktır. Buna bağlı olarak da hikâyedeki şiirler de değişecek, artacak veya eksilecektir. Ancak, bütün bu değişmelere rağmen hikâyede korunacak olan ana temaya bağlı şiirlerin izleri de hikâyede yaşamaya devam edecektir.

KAYNAKÇA

- ADIM, Abdullah, 1970, **Tuzluca Folkloru**, Erzurum Atatürk Üniversitesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Yayınlanmamış Lisans Tezi.
- AHUNDOV, Aydın, 1993, **Dastanlar**, Bakü.
- ALPTEKİN, Ali Berat, 1997, **Halk Hikâyelerinin Motif Yapısı**, Akçağ Yay., Ankara.
- ASLAN, Ensar, 1992, **Çıldırli Âşık Şenlik Hayatı, Şiirleri, Karşılaşmaları, Hikâyeleri**, Dicle Üniv. Eğitim Fak. Yay., Diyarbakır.
- BALİ, Muhan, 1970, Muhan Bali'nin Âşık Namaz Sazıcı'dan yaptığı derleme kayıtlarından. Bu kayıtlar, Muhan Bali tarafından tarafımıza gönderilmiştir.
- BAŞGÖZ, İlhan, 1986, “*Hikâye Anlatan Âşık ve Dinleyicisi*”, **Folklor Yazıları**, Adam Yay., İstanbul, s. 49-137.
- BORATAV, Pertev Naili, 2002, **Halk Hikâyeleri ve Halk Hikâyeciliği**, Üçüncü Basım, Tarih Vakfı yay., İstanbul.
- CAFEROĞLU, Ahmet, 1942, **Doğu İllerimiz Ağızlarından Toplamalar I**, TDK Yay., İstanbul, s. 20-47.

- ÇOBANOĞLU, Özkul, 1998, “*Sözlü Kompozisyon Teorisi ve Günümüz Halkbilimi Çalışmalarındaki Yeri*”, **Folkloristik: Prof. Dr. Dursun Yıldırım Armağanı**, Ankara, s.138-170.
- ÇOBANOĞLU, Özkul, 2000, **Âşık Tarzı Kültür Geleneği ve Destan Türü**, Akçağ Yay., Ankara.
- ÇOBANOĞLU, Özkul, 2002, **Halkbilimi Kuramları ve Araştırma Yöntemleri Tarihine Giriş**, Akçağ Yay., Ankara.
- ÇOBANOĞLU, Özkul, 2003, **Türk Halk Kültüründe Memoratlar ve Halk İnançları**, Akçağ Yay., Ankara.
- EKİCİ, Metin, 2004, “*Araştırma Yöntemleri*”, **Türk Halk Edebiyatı El Kitabı**, Grafiker Yay., Ankara, s. 69-111.
- ERSOY, Ruhi, 2003, **Baraklı Âşık Mahgül ve Hikâye Repertuarı**, Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Basılmamış Doktora Tezi.
- GÖRKEM, İsmail, 2000, **Halk Hikâyeleri Araştırmaları, Çukurovalı Âşık Mustafa Köse ve Hikâye Repertuarı**, Akçağ Yay., Ankara.
- GÜNAY, Umay, 1992, “*Halk Şiirinde “Ayak” Konusunda Düşünceler*”, **Türkiye’de Âşık Tarzı Şiir Geleneği ve Rüya Motifi**, Akçağ Yay., Ankara.
- KAYA, Doğan, 2003, “*Latif Şah Hikâyesi*”, **Türk Dili ve Edebiyatı Makaleleri**, Sivas.
- MİRZAOĞLU, F. Gülay, 2003, **Çukurova Bozlağı**, Binboğa Yay., Ankara.
- MOYLE, Natalia K., 1976, “*The Techniques of Turkish Minstrelsy*”, **I. Uluslararası Türk Folklor Kongresi Bildirileri**, II. Cilt Halk Edebiyatı, Millî Folklor Araştırma Dairesi Yay., Ankara, s. 189-257.
- OLCAY, Selahaddin-vd., 1998, **Arpaçay Köylerinden Derlemeler**, TDK Yay., Ankara.
- TAŞLIOVA, Şeref, 2003, 20.09.2003 Tarihinde Tarsus’ta yaptığımız derleme kayıtlarından. Söz konusu kayıtlar şahsî arşivimizdedir.