

[SÖZLÜ ŞİİR ORTAMINDA]  
İZLEYİCİ, BAĞLAM VE İŞLEV\*

(Oral Poetry)

Its nature, significance and social context

Ruth FİNNEGAN,  
(Çev.: Mustafa SEVER)<sup>1</sup>

Sözlü şiir de yazılı edebiyatta olduğu gibi toplumdaki rolüyle ilgili tartışmalara maruz kalmıştır. Edebiyatın (sosyolojik ve diğer bilimler açısından) irdelenmesi sürecinde çok uzun süre uğraşılan benzer sorunlar ortaya çıkmıştır. Şiir sanatı ile toplum arasındaki bağlantı nedir? Şiir sanatı; toplumu, içinde var olanlarla birlikte yansıtır mı? Statüko ve geleneği desteklediğinden bir çeşit efsanevî bir imtiyaz mı oluşturur ya da toplumun elinde demokratik bir silah, hatta sosyal değişim için bir güç müdür?

Bu türde çok sayıdaki sorular, -edebiyatın sosyolojiyi ilgilendiren tipteki- soyut ve anlaşılması zor sorulardır. Bu sorular, şiir sanatına yönelik olarak sosyolojik yaklaşımda hiç de kaçınılmayacak sorulardır; fakat böylesi soyut bir kavram düzeyi üzerinde yalnızca hareket edilemez ve belirsiz soruları doğrudan çözmeye çalışmak yerine genel şartlar, terimler içinde kalarak ilkin şiir sanatının canlandırılması üzerine oluşan durumların ve daha belli olan amaçlar ve etkilerin bazıları üzerinde düşünmek ve daha sonra genel teorik problemlere geri dönmek daha aydınlatıcı gözükmektedir. Aksi takdirde ilk ilkelerden yola çıkma çabasının yaratacağı tuzağa düşmek ve teorik sonuç çıkarmak kolay olacaktır ve soyut kavramı içinde hoş ses veren genel öneriler olacaktır; ama sözlü edebiyatın güncel pratiğinden de çok sayıda nakiller etkili olacaktır.

**BAZI DİNLEYİCİ TİPLERİ**

Edebiyatın bir parçası olan ve edebiyatı yönlendiren, hüküm vereni olan dinleyiciyi göz önüne alarak konuyu tartışmaya başlamak uygun olur. Bu, bazan ihmal edilen veya sadece ikinci derecede algılanan, ki özellikle kişisel

---

\* FİNNEGAN, Ruth (1992), Oral Poetry, Its nature, significance and social context, Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis, s.214-231.

<sup>1</sup> Doç. Dr., Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi

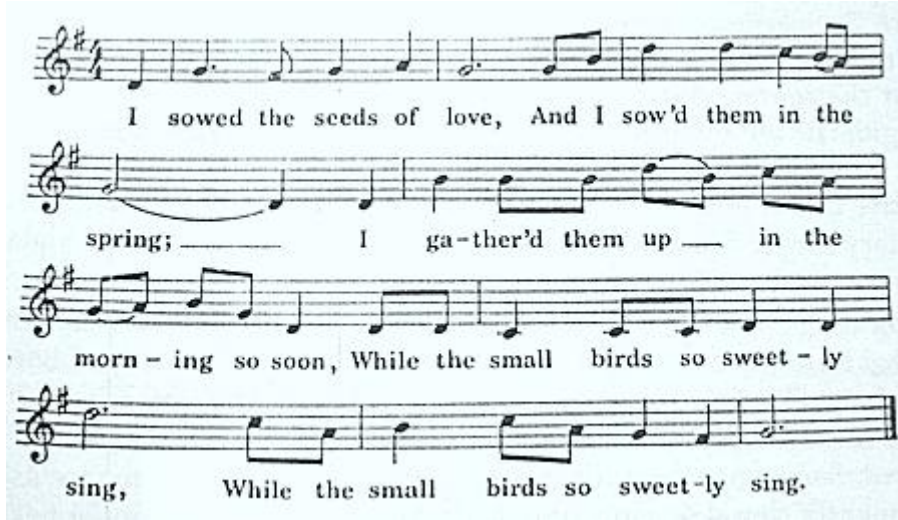
bir yetenek olarak addedilen şairin/yazarın modeli veya metnin etkisi ve kalıbı üzerinde yoğunlaşan bir tür çalışma için de bir faktördür; ama dinleyicinin tabiatı, edebiyatın aktarımı ve yaratılışı süreci içinde muhakkak önemli bir faktördür. Bu, özellikle sözlü edebiyat içinde açıkça görülür. Burada tipik özellikleri olan “bağlam” doğrudan dinleyiciye sunulmaktadır. İzleyiciler dinleyici ve seyirci olarak, ama bazan daha etkin bir rol üstlenerek doğrudan edebiyatın sahnelenmesi sırasında olduğu gibi şiirin gerçekleştirilmesinde ihtiyaç olarak hissedilir; izleyiciler ister dinleyici ister seyirci olsunlar, bu asla sözlü şiir sanatının bağlamları ve işlevlerinin kuramsal irdelenmesinin ana bölümü boyunca boş verilemeyen düşünüşten sonra asla önemsiz değildir. İzleyicilere sunulmuş, gerçekten sözlü şiir sanatının karakteristik zamanı ve mekânı içindeyse, bu durumda hiçbir izleyicinin, kendi başına sahneye koymasının mümkün olmadığı fırsatları bile kabul etmek zorunda bırakılmasıdır. Bu duruma daha az rastlanılmaktadır; asla daha iyi bilinen sözlü anlatım, hikâye etme biçiminde vuku bulmaz; ama meydana gelir. Güney Sudan’ın kır hayatını anlatan Nuerler ve Dinkalar, sığırlarını güderken kendi başlarına yalnız olarak şarkılarını söylerler. Burada sığırlar da bir çeşit izleyicidir. Sığırlar, Nuerler ve Dinkalar’a insanlar kadar yakındırlar ve belirli sığırlara yakılan şarkıların bazıları bu yolla dikkate alınabilir; fakat bu şarkılarda kişi, çevresindeki dünyanın güzelliğini ve kendi taşıdığı rolü, kendi bakış açısıyla betimleyebilir (Lienhardt 1963: 828). Dinkalar arasında,

*“Dinkalar yolda yürürken, ormanda hayvan güderken ya da evde sürüyü beslerken kendi kendilerine şarkı söyleyerek eğlenebilirler. Hasat mevsiminde pek çok insan tarlasında yüksek sesle söylenen her şarkıyı duyabilir. Gecenin dinginliği içinde bir ana, herhangi bir şarkıyı, yüksek sesle söylenen bir ninni olarak duyabilir.”(Deng 1973: 78).*

Benzer şekilde Eskimo, Somalili, Gilbertese ve daha pek çok halkın şarkıları, halk içinde icrâ edildikleri gibi yalnızlık içinde de bestelenebilir ve icrâ edilebilirler. Kendi başına şarkı çalışması hiçbir suretle ender değildir (bazı ninniler aynı kategori içinde marjinal bir olay biçiminde olabilir). Darı öğütmek, inekleri sağmak, tarlalarda çalışmak ve kürek çekmek gibi birinin sıklıkla yerine getirdiği etkinlikler için şarkılar bulunmaktadır. Buna ek olarak İngiliz ve Amerikan halk şarkılarının uzatılmış koleksiyonu dışında Sharp’ın bestelediği ünlü bir şarkı vardır; ki Sharp, şans eseri bekçi John

[Sözlü Şiir Ortamında] İzleyici, Bağlam Ve İşlev

England'ın kendi papazın çayırını biçerken kendine kendine sessizce söylediği "Tohumların Aşkı" adlı şarkıya kulak misafiri olmuştur:



Aşkın tohumlarını ektim.  
Ve ektim (tohumları) baharda.  
Topladım onları sabaha yakın,  
Küçük kuşlar tatlı tatlı öterken.  
Küçük kuşlar tatlı tatlı öterken.

Bahçemde iyi bitkiler,  
Her yer (dolu) çiçeklerle.  
Ve ben özgürce seçemem endim için,  
Çiçeklerin içinde sevdiğimi.

Bahçıvan ayaktaydı.  
Ve ben seçmesini istedim benim için.  
Menekşe, zambak ve karanfil seçti bana.  
Fakat bunların üçünü de kabul etmedim

Menekşeden hoşlanmam,  
Çünkü o hemen solar.  
Zambak ve karanfili gerçekten düşünüp taşındım.

Böylece hazirana kadar beklemeye karar verdim.

Haziranda kırmızı gülün goncası vardı.  
Ve o benim için çiçektir.  
Çoklukla koparıyorum kırmızı gülün goncasını  
Söğüt ağacını görünceye kadar.

Söğüt ağacı salınacak.  
Ve söğüt ağacı sarılacak.  
Genç bir adamın kollarında olduğumu sandım çoklukla.  
Ta içimde hissettim bir keresinde onu.

Her şeyinle gel yalancı genç adam.  
Burada dertlere terk etme beni.  
Genellikle ayak altında ezilmiş çimlere,  
Fırsat ver, yeniden kalksınlar ayağa.

(Karpeles 1973: 93-94)

Bu yalnız mekânlar, sözlü edebiyatın halk ve toplum üzerindeki işlevlerinin sıklıkla tekrarlanan bir vurgusu olarak hatırlanmaya değerdir. Edebiyat sosyologları, kişinin romantik modellerine karşı tepkilerinde sosyal bir şair olarak, bazan sosyal olarak yaratılmış olan edebiyatın şekli ve geleneklerini yalnızca ima etmezler, ama sonraki basamak olan doğru yoldan saptırmaya çalışmanın yol açtığı gayr-ı meşruluğu hayatımızın bütün halleriyle ilişkili bütün sözlü edebiyatı imâ ederler. Bu, özellikle yalnız başına söylenen böylesi çok sayıda şarkının özelliklerini taşıyan edebiyatın kişisel düşünceyle ilgili yanını unutmak içindir. Edebiyatın sosyologları bizlere bir dereceye kadar bunu güzellik ve düş gücünün yardımıyla yapmak için uzun bir sürede can sıkıntısını defetmeye çalışsalar bile, estetik bir söz dizimi içinde “kalbimizin sırlarını” açık bir şekilde ifade etmenin, güzel kelimelerle tecrübelerimizi formüle etmenin, insanoğlunun isteği için edebiyatın sosyologları için de bir yer ayırmanın gerekli olduğunu hatırlatırlar. Her nasılsa sözlü edebiyatın çoğu temsillerinde izleyici gerekli olmaktadır. Bazan izleyici gerçekten gösterinin bir parçası haline gelir. Koroyla söylenen şarkılarda veya kısmen solist olarak bir kılavuz şarkıcı gibi izleyici ile birlikte seçilmiş bir şarkıyı söylerken. Böylesi durumlarda

izleyici, temsilde doğrudan yer alır. Ayırt edilmenin gerekli olduğu öteki durumlarda bu uzmanın işidir. Bu durumda temsili sahneye koyan ile izleyicinin arasına sınır çekilmiş, izleyici işlevsel olarak yalıtılmıştır.

Sözlü şiir sanatının belirli/özel gösterilerinin amaçları ve işlevlerini tartışırken izleyicinin değişik türleri birbirlerine göre farksız olmaya başlasalar bile, sunulan şiir sanatının ortağı olan izleyici ile yalıtılmış izleyici arasında bir fark vardır. Ne yazık ki bu fark sözlü edebiyat hesaba katılmaksızın verilen bir çeşit bilgi konumuna indirgenmiştir; ki sonuçta önemli kuramlar sıklıkla bu küçük ayrıntıları olan kanıtlar üzerine temellendirilir.

İzleyici göz önünde bulundurulduğunda bazı ortak durumların geçici olarak betimlenmesi için yeteri kadar bilgi bulunmaktadır. İlk olarak temsilde gerekli olan bütün hediyeler hemen hemen vardır. Bu, sözlü şiir sanatının seçilmiş koroya uygun şarkı söyleme veya dua etme biçiminde yer alışında rastladığımız gibi toplu bir iletişim de olabilir; fakat daha çok bu durum, nakarat ve birlikte cevap veren grubun hareketsizliği ve kılavuzluğu ele almış bir ya da iki kişinin konusudur. Bu durumda genellikle sözlü sanat olarak hazırlanmış bir amaç ve işlevler listesi yoktur ve burada seçilmiş temsilcileri ve izleyicileri elde edebilen böylesi sözlü şiir sanatının amaçları içinde, hemen hemen sınırsız bir değişkenlik olması olağan görünmektedir. Her nasılsa çoklukla belirli düzende tekrarlanan kalıplar bulunmaktadır.

Sözlü şiir sanatının seçilmiş bir temsilinin içinde temsilciler grubunun birleşmişliği pekiştirilir ve dışa vurulur. Mesela bu durum çağdaş Amerika ve Batı Avrupa'da söylenen aşağıdaki benzeri dizelerde olduğu gibi:

Yeneceğiz,  
Yeneceğiz,  
Suyun kıyısında duran ağaç gibi tam,  
Yeneceğiz.

Veya Doğu Africa işçi sendikası Swahili'nin şarkısında olduğu gibi:  
Yaparız onun işin, artırırız onun parasını.  
Dokunur kumaşlar işçilerin gayretleri arasında.  
Bırak bizi böyle birlik halinde, patronları sıkıştır.

(Whitley 1964b: 22)

Belirli bir düşüncenin açık şekilde söylenmesine imkan verdiği ölçüde katılımcıların birlikte yönlendirilmesine yardım eder ve onları biçimlenmiş hareketin farkına vardırırtır veya bu şarkı, Matsushita Elektrik Fabrikası'nda çalışan Japon işçiler tarafından hâlâ söylenmekte olan günlük ilahîler benzeri, birlikte çalışan gruba herhangi birinin üyeliğinin kabul edilmesi işlevinde olabilir. Dışarıda kalan işçilerin ister istemez karşı çıkması biçiminde değildir.

Aklımızı ve gücümüzü bir araya koyalım,  
Üretimi artırmak için gücümüzü artıralım,  
İyiliğimizi yollayalım dünyadaki insanlara,  
Sonsuzca ve süreklince.  
Su gibi fışkırsın bir pınardan.  
Gelişim, endüstri, gelişim, gelişim,  
Uyum ve samimiyet.  
Matsushita Elektrik

(Macrea 1975: 16)

Bu paralellikleri siyasî bağlamlarda olduğu kadar dinî bağlamlar içinde de bulmak kolaydır. İlahî söylenen metodist siyasî toplantılarda kitleye şarkı söyletmek için okul şarkıları, ayin şarkıları, siyasî parti şarkıları ve diğer türlerde şarkılar kullanılır.

İş şarkıları, can sıkıcı veya zahmetli, yorucu bir iş olsa bile bir izleyici ortaklığı içinde heyecan ve estetik zevk yaratabilen sözlü şiir sanatının izlediği yolun özellikle net örnekleridir. Bu iş şarkılarının pek çok tanımları, işlevlerinin tanımları içinde ortaya çıkar. Bu, özellikle Hebridean'ın son zamanlarındaki İskoç halk şarkıları koleksiyonu içinde canlı biçimde anlatılır. İskoç halk şarkıları (waulking songs), ev yapımı giyeceklerin büzülmesi ve ona yeni bir yapı özelliği vermek için kumaşı dövmek gibi ağır işlerde çalışan nişanlı bayanlar tarafından söylenmiştir. Bu, zahmetli bir iştir; ama kadınlar bu iş ortamında sıkıntılarından uzaklaşmış ve neşelenmişlerdir. 19. yüzyıl sonunda bir tanık ve katılımcı, sahneyi şöyle betimliyor:

*“Sabunlu su ile ıslatılmış dokuma kumaş, gevşek bir biçimde eğreti masanın üstüne yatırıldı ve derhal iş başladı. Telaşın ve neşenin yarattığı memnuniyetin tümü, kumaşın tutuluşunda gözüküyordu. Her birinin kolları, omuzlarına doğru kıvrılmıştı. Herhangi biri, ortaya koydukları kuvvetin tümünü kolaylıkla görebilirdi. Bu güzel kadınlar*

*güçleriyle, istekli kollarıyla, elleriyle kumaşın ucunu tutarlar ve çalışma önce yavaş yavaş ilerler; ama şarkılar başladığında potansiyel heyecan birdenbire alevlendiğinde iş sona erer.” (Mac Cormick 1969: 12)*

Biten işin ortasındaki bu heyecan ve zevk atmosferi, muhakkak en azından şarkıların yer aldığı bölüm içinde düşünülmelidir. Bu Hebridean olayında şarkılar sıklıkla uzun tutulmuştur ve karmaşıklaşmıştır. Ama tüm şarkılar kısa ve kaba değildir. Onlar bazan ahenk içinde, bazan gruplara ve bazan da bir solistin kelimelerini tekrar ederek söylenen şiir sanatını hikâye eden birini göklere çıkan övgüleri ve aşk şarkılarını içermektedir. Mac Cormick’in baskısından Keltçeden çevrilmiş “Çok uzakta görürüm sisi” şarkısı, kısa olanlarına bir örnektir:

Çok uzakta görürüm sisi.  
Görürüm Ben Beg’i, Ben More gibi,  
Görürüm çimenlerin uçlarında çiyi.  
İştittiniz mi başıma gelenleri?  
Yolcular yorgun, yelkenler yırtık,  
Geminin direği denizin derinliğinde,  
Cesur gemici çok uzaklarda.  
Babamın oğlu vazgeçmiş,  
Anamın oğlu beni kederlendirmiş.  
Enkazın altında nefes alıyor değil,  
Şimdi vücudunun giysiye ihtiyacı yok,  
Ayaklarını örtmüyor otlar.  
Neşeli, samimi arkadaşlar olun siz,  
Haydi gösterin bize meyhanenin stoklarını,  
Bardakları getirin ve ölçekleri doldurun.  
Fırlatın bereleri masanın etrafında,  
Sürün kederleri görünmezliğe,  
Ölüm gelmez ağlamakla hayata.

Öteki iş şarkıları daha az karmaşık görünen kelimeler içerebilir; ama farklı biçimde zevk ve özgünlük için imkân sağlar. Onlar bir soliste doğaçlama söyleyebilme ve içinde bulunulan anın ihtiyaçlarına uyabilme ve izleyicilere şarkıya katılabilmeye şans verir. Yönlendirici/Şef tarafından hangi kelimeyle başlanırsa başlansın bu durum fark etmez. Pek çok şarkı, çalışan ve iştirak eden grubun ihtiyaçlarıyla çok iyi uyum içinde giden tekrar üzerine

yapılan vurguların olduğunu gösteren zamanlı çalışma ile uyumlu olmak için düzenlenmiştir. Llyod, bu türün tipik bir “gemici kürek çekme şarkısı”nı alıntılıyor:

Bir Yankee gemisi gelir nehirde aşağı doğru  
Shallow, Shallow Brown  
Bir Yanki gemisi gelir nehirde aşağı doğru  
Shallow, Shallow Brown  
Düşündün mü onun kaptanı kim?  
Shallow, Shallow Brown  
Düşündün mü onun kaptanı kim?  
Shallow, Shallow Brown  
Bir Yanki arkadaş ve bir limonata kaptan  
Shallow, Shallow Brown  
Bir Yanki arkadaş ve bir limonata kaptan  
Shallow, Shallow Brown  
Ne düşündün akşam yemekleri için?  
Shallow, Shallow Brown  
Ne düşündün yedikleri akşam yemeği için?  
Bir papağan kuyruğu ve maymun ciğeri  
Shallow, Shallow Brown  
Bir papağan kuyruğu ve maymun ciğeri  
Shallow, Shallow Brown

(Llyod 1967: 302)

Tüm bu durumlarda sahneye koyanların bizzat kendileri de bir çeşit izleyicidirler. Bu yüzden bizlerin sözlü şiir sanatının sahnelenmesinin doğrudan etkileri için sahneye koyucular üzerindeki etkisini göz önünde bulundurması gerekir. Bu yol, şarkıyı hafifletir veya ritmik olarak cesaretlendirir ve işlerini toplum gözünde olduğundan çok düzenler.

İzleyicilerin ortaklığı ile bu şiirler sahne koyuculara her nasılsa bir yolunu bulup kelimelerle ele geçirdikleri çevrelerini denetlemek imkânı sağlar. Bu, kanıtlanabilen veya ölçülebilen bir tür nokta değildir; ama önemini yadsımak zordur. Jackson bunu Teksas mahkûmlarının işçi olarak çalışırken söyledikleri şarkılarda bulur:



*“Şarkılar bir başka işleve sahiptir. Yukarıda adı geçen bu başka işlevi belirli ve açık işlevler grubu ile listeleyebilir miyim, çok emin değilim (iş için gerekli ritmi karşılamak, zamanın geçmesine yardımcı olmak, hüsrana ve gerilimler/heyecanlar için bir çıkış yeri bulmak); ama burada bunu bir öneri olarak sunmak için yeterli derecede ilgiliyim. Şarkılar, işin tabiatını bekçilerden daha çok işçilerin yapısı içinde ortaya konulan iş aracılığı ile değiştirirler. Şarkıları eşliğinde işin ortaklaşa yapılması yoluyla uygulama anında istekli olarak işçiler herhangi bir şey yapmakta zorlanmazlar.” (Jackson 1972: 30)*

Can sıkıntısı, baskı ve büyük üzüntü içindeki insanlar, bir şiirin edebi biçimiyle içlerindeki dışa vurarak bunların üstesinden gelebilirler. Bu, bütün sözlü sanatların gerçeği olarak değerlendirilmelidir. Bu yüzden kesinlikle dinleyen insanlardan daha çok, sahneleyen/sunan kişi veya şair biraz daha farklı biçimde buna başvurabilir. Bu dışa vurum, böylesi önemli bir izleyici katılımı ile icracı grubun bütününün geniş şekilde paylaşımıdır. Tekrar edersek, bu yüzden izleyicinin kim ve ne tür bir izleyici olduğunun sorulması önemlidir.

Pek çok sözlü şiirde, katılımcı şarkıcılar çevrelerini daha doğrudan ve daha etkin bir yolla denetlemeye gayret etmektedir. Bir anlamda bu, seçilerek söylenen en koyu dinî şarkılar, özellikle de kurtuluşu vurgulayan ya da bu dünyayı ya da öbür dünyayı kutsayan şarkılardır. Ama bu, en çok siyasî şarkılarda fark edilebilir. Seçim şarkıları 1950'nin sonlarından beri modern Afrika'da çok önemli olmuşlardır. Bu şarkılarda –ki, bazan yazılmış, ama esasında sözlü olarak dolanımdadırlar- şarkıcılar sıklıkla siyasî yaklaşımlarını ifade ederler ve böyle yaparak hem kendi inançlarını güçlendirirler hem de başarmayı amaçladıkları siyasî amaçların ve yaklaşımların temeli olan tüm üyelerinin hareketlerini garanti ederler. Kuzey Rodezya'daki 1962 seçimlerinde ortaya çıkan bulaşıcı bir kalipso dansı, seçmenlerin seçim sürecinin işleyişini anlamalarına yardımcı olmuştur:

Üstteki seçim kâğıtlarının tomarı yeşil olacak.

Aşağıdaki seçim kâğıtlarının tomarı pembe olacak.

**Koro:** Yeşil kâğıtlar yeşil kutuya gider,

Pembe kâğıtlar pembe kutuya gider.

(Mulford 1964: 134-5)

Seçimlerde genelde olduğu gibi, liderlerin okur-yazar olmayan çok sayıdaki seçmenlerin kendilerine bağlılık göstermeleri ve katılmalarını arzu

ettiklerinde koronun lideri bu bağlam içinde özellikle etkili olabilir. Bu durum, Kuzey Rodezya'daki bir başka seçim şarkısında, Afrika Ulusal Kongresi'nin güncel şikâyetlerle meşgul olduğunda ve bu güncel şikâyetleri izleyicilerle birlikte ortaklaşa parti programına belli amaçlar olarak yerleştirdiğinde daha belirgin şekilde ortaya çıkar. Bu şarkıda solist kendi kişiliği içinde şarkı söyler ve izleyiciyi doğrudan koraya katar:

Bir gün yol kıyısında oturdum.  
Geçen arabaları seyrettim.  
Baktım arabaların içine,  
Yalnızca beyaz yüzleri gördüm onlarda.  
Bunlar Avrupalı göçmenlerdi;  
Arabaların arkasından giden  
Siyah yüzlü bisikletlilerdi.  
Onlar zavallı Afrikalıları.  
Nakarat:

Afrikalılar söyler,  
Bize ver, bize ver arabaları da.  
Bize ver, bize ver ülkemizi,  
Ki kendimiz yönetebilelim.

Oturuyorum hâlâ, fakat düşünüyorum.  
Nasıl ve niçin bu beyaz yüzlüler,  
Siyahlar bisikletleyken onlar arayla gider.  
Sonunda keşfettim, o bina idi,  
Avrupalıların toplandığı Parlamento Binası.  
Başka sözlerle söylenirse, çünkü bu ülke,  
Beyaz yüzlülerce yönetilir.  
Bu beyaz yüzlüler istemezler hiçbir iyi şey,  
Siyah yüzlüler için.

(Rhodes 1962: 19)

Temel olarak katılımcı izleyicinin geniş yapısı, diğerlerine göre kendine güvenen ve dışarıda ayakta duran izleyicinin olmadığı durumda ortaya çıkar; ama ne yazık ki grubun dışında varsayılan ya da bir an'ı dinlemek için geçici bir izleyici olarak davet edilen birisinin çıkarı için ara sıra yorum yapar. Bu

durum seyrek rastlanılan bir olay değildir. Teksas hapisanesi iş şarkıları, öncelikle ilk dinleyicilerini çalışan mahkûm grubun oluşturduğu kişiler tarafından söylenir. Fakat dinliyor gibi gözükken hapisane görevlileri veya gardiyanlar da vardır. Benzer şekilde siyasî şarkılar birleşik bir grup tarafından zevkli bir paylaşım ya da dayanışmanın ifadesi olarak söylenebilir; ama siyasî şarkılar ikinci derecede var sayılan rakipler veya seyirci kalanlara yöneliktir. Mesela 1950’li yılların sonlarında İngiltere’deki Nükleer Silahsızlanma Kampanyası yürüyüşçülerinin eylemleri sırasında yol boyunca söylemiş oldukları şarkılar veya Kenya’daki Mau Mau destekçilerinin İngiliz Milli Marşı’na karşı ateşli protestoları ve Avrupalı düşmanlarına karşı ortaya koydukları melodiler gibi (Leakey 1954: 72-3). Yine burada tekrar edersek kişi sadece ilk ve geçici dinleyiciler tarafından tarif edilmiş arkadaşça ve şaka yollu takılmanın, protesto etmenin, denenmiş olan yüzleştirmenin, bilinçli ikna etmenin ve aldatmanın veya saldırganca dayanışmanın ve bunlar üzerindeki muhtemel etkilerinin mümkün olan işlevlerini keşfedebilir yalnızca.

İlkiyle çakışan/üst üste gelen bir durum ise, çoklukla tekrarlanan bir kalıp gibi belirtilen yeterli farklılık, sosyal ve ferdî hayatın dönüştüğü (geçiş yaptığı) noktalardan birisiyle bağlantılı olan törenin bir parçası olarak sözlü şiir sanatının icrâsının var olduğu yerlerde meydana gelir. Bunlar pek çok toplumdaki evlenme törenleri, cenaze törenleri, taç giyme törenleri, üyeliğe kabul edilme törenleri, çiftçiliğin veya hasat mevsiminin göze çarpan olayları, askerî kuttörenler (ritüeller) ve kanunî yargılama törenleri gibi eşlik edilen gösterilerdir. Toplumlarda böylesi törenlerde sözlü şiir sanatının, uzmanlaşmanın karmaşık biçimlerinin etkilemiş olduğu sanatların, bazan açık şekilde ayrılmış izleyicilere profesyoneller veya uzmanlar tarafından sahnelendiği görülür; ama burada benim ayırdığım durum içinde söylenen şarkılar (ilkin törenle) bazı duyguların sahneye konulmasında dinleyici olarak doğrudan veya doğrudan olmayarak ilgili olan daha büyük bir halk kitlesiyle bağlantısı olan bir toplumsal grubun üyeleri tarafından canlandırılır. Amatör yanı baskın sanatların profesyonelleşmesinin öteki bağlamlarda da uzun bir yol kat ettiği kendi toplumumuzda bile müşterektir.

Sierra Leone’nin Limba’sında ölüm ile ilgili törenlerden biri karakteristik bir örnek olarak ele alınabilir. Burada hem ilk bildirme hem de

ölümün yasını tutma ve daha sonraları bilindik gömme, sözlü şiir sanatının gereğinden fazla icrâsı tarafından belirlenir. Bu, aslında aileyle çok yakın bağları olan yakın akraba bir kadın tarafından başlatılır, saatlerce sürer ve pek çok Limba köyünde, son zamanlara kadar varlığı sürmüş olan sazdan samandan örülmüş kulübelerin çan sesleri arasından açık bir şekilde işitilebilir. Bu icrâ, kendi kendine ağıt söyleyen gruba bir saygı olarak onlara katılan dinleyiciler için de aynıdır. Ama devam etmekte olan ağıdı duyan köyün öteki sakinleri içinde var olan dinleyiciler için ise farklıdır.

Bu, önemsiz veya teorik olarak farklı değildir. Çünkü, köydeki dinleyiciler dışında diğerlerine göre kalıcı olan ölüm gerçeğinin çevresinde bir araya toplanarak toplumun bir parçası rolünü üstlenen ve kesinlikle özel bir olay olmayan sözlü şiir sanatının işlevinin analizinde büyüleyici bir faktördür.

Böylesi olaylar üzerine söylenen ağıdın yaygınlaşması, onlara toplumsal yaşamda büyüleyici ve özel bir işaret konulmasına hizmet eder. Şiir sanatının sırasını değiştirmek için virgül konulması veya italik harflerle basılması gerektiği söylenilmiştir. Bu, gerçekten burada sözü edilen işlevlerden yalnızca biridir. Tıpkı diğer bağlamlarda olduğu gibi kut törenin/ritüelin veya giysinin özel biçimleri, --gündelik yaşamdan ayrı olarak- bazı durumları veya bölümleri belirler. Böylece burada sözlü şiir sanatının sahnelenmesi gerçekleşir. Bu hem katılımcılar hem de bir bütün olarak köy için olaya ağırlık ve anlam vermeye yardım eder –izleyici onların arasında sürmekte olan yas ağıtlarını işitmektedir. Şiir yoluyla italik şekilde belirtilen bu sürecin bir bölümü, ölümün ve kaybetmenin yeni toplumsal durumunun halk tarafından kabullenilmesidir.

Böylece, işlevlerin bütün olarak sıralanışı, bir Limba ölüm törenine katılan şarkıcıları başlıca etkileyen şey, dinleyicilere bağlı icrâ edıştır. Grup için sıkıntılı dönemlerde yerine getirilmiş uygun toplumsal zorunlulukların doyumu olduğu kadar sahneleyenlerin kendi kendilerine denedikleri anlam ve teselli duygusu vardır. Köy için genel olarak sözlü şiirin icrâsı yoluyla geniş şekilde dikkat ve ağırbaşlılık şeklinde bir erdem belirmiştir. Bu, daha geniş bir izleyici kitlesi için büyüleyici bir olay olarak yayılmış ve kılavuzluğu üstlenmiş, sıkı teşkilatlanmış bir grup tarafından özel bir sorumluluk olarak sahiplenilir. Bu tür bir durumun başka değişik bir biçimi,

şarkı ve şiir sanatının icrâsı, kişiler ve gruplar arasındaki düşmanlıkları ifade ettiği ya da ortadan kaldırdığında meydana gelir. Mesela evlenme törenlerinde gelin ve güveyinin akrabaları zaman zaman dönüşümlü olarak şarkı söylerler. her biri karşı grup olarak ortaya çıkar ve tahminen düğündeki hizmetçiler izleyici olarak rol alırlar. Kırgız aileleri arasındaki rekabetler sıklıkla halk türküsü yarışmaları veya “aytı” yarışmaları şeklinde olmaktadır (Chadwick ve Zhirmunsky 1969: 329). Benzer şekilde Eskimolarca düello-şarkıları, acıyı anlatan uzun şiirler bestelenir ve icrâ edilir. “Küçük keskin kelimeler, baltamla yonttuğum kıymık gibidirler ve her biri bir şiirde yer alır” (Hoebel 1972: 93). En çok alkış alan şarkıcı, kazanan kişidir ve bu şarkıcı zaferinden dolayı saygınlık kazanır. Düşmanlığı dışı vuran böylesi etkinliklerin etkilerini tarif etmede bu, alışıldık bir yöntemdir. Fakat bizler seyircinin tabiatını ve muhtemel durumunu aklımızda taşımak ihtiyacını duyarız. Birisi böylesi icrâlarda uygun bir rol de oynayan eğlence ve ziyafeti tahmin edebilir. Gerçekten bizler Doğu Grönland Eskimolarının yıllardır eğlenmek için şarkı düelloları yaptıklarını bilmekteyiz (Hoebel 1972: 93). Siyasî şarkılar zaman zaman bir çeşit düello durumunda da kullanılmaktadırlar. Batı Nijerya’da 1959 yılında yapılan federal seçimler, böylesi bir değiş-tokuş açısından karakteristik özellikler göstermekteydi. NCNC Partisi’nin destekleyicileri (sembolleri bir horoz olan) ve sembolü hurma ağacı olan Aksiyon Grubu birbirlerine karşı, birbirlerinin sembollerinin taklidini yaparak şarkı söylemişlerdir.

#### **İcrâ grubu**

Horoz pirinçle hoştur,  
Biraz yağ katılabildiyse.  
Biraz tuz ile  
Ve bir iki parça soğan.  
Oh, horoz ne güzeldir pirinçle

#### **NCNC**

Hurma ağacı çalılıktan uzakta yetişir.  
Hiç kimse kabul etmez kasabada cüzamlının ev kurmasını.  
Hurma ağacı canlılıktan uzakta yetişir.

**Aksiyon grubu**

Boşver ne kadar çok horoz var oralarda.  
Onların yirmisini, hatta otuzunu içine alacak,  
Hurma ağacından yapılmış,  
Sadece bir piliç sepeti.

(Beier 1960: 66-67)

Bazan, ilk izleyicileri tek bir kişiden meydana gelir. Bu, üçüncü alışıldık durumdur. Bu üçüncü durum, Kongo'nun Kivu bölgesindeki Bashi şarkıcıları göz önünde tutularak Merriam tarafından tanımlanmıştır. Tarlalarda çalışan kızlar, çalışma şartlarından memnun değillerdir; ama bu durumu doğrudan ortadan kaldırmak yönünde işverenlerini zorlamaya güçleri yetmemektedir. Kızlar içinde yaşadıkları şartlar hakkında yakınmalarını şarkı söyleme fırsatını kullanarak yakaladılar; fakat bu şekilde şikayetlerini ortadan kaldırmayı arzu etseler de kaldıramadılar. Ama bu durumu şeklen de olsa dolaylı yoldan dışa vurmuşlardır.

*“İşimizi bitirdik. Önceden almaya alışık olduğumuz yağ şimdi alamaz olduk. Bwana niçin bizlere yağ vermeyi kestir? Anlamıyoruz. Eğer Bwana bize yağ vermezse buradan ayrılacağız ve Katolik babalarımız için çalışmaya gideceğiz. Burada az iş yapabiliriz ve yağ sıkıntısı çekiyoruz. Bu yüzden Bwana'nın bizlere yağ vereceği günleri dört gözle bekliyoruz. Dikkatli olun! Eğer yağ alamazsak burada çalışmayız.” (Merriam 1954: 51-52)*

İsteklerin şairliğe has bir şiirsel ortam içinde söylenebilmesi ve bu söyleyişin daha doğrudan bir biçimde dile getirilemeyişi geleneği yaygın ve ilginçtir. Bunun şiir sanatı içinde dışa vuruluyormuş gibi yapılması iletişimin dışında bir acılığa sahiptir ve bu acılık toplumsal alanda ortaya çıkar ve şüphesiz bu durum hâlâ iletişimde yer almamıştır. Toplumda açık olarak yapılan içerik aynı kalsa da, ulaşılan yolu köktenci bir anlayışla etkilese de bu acılık toplumda değişik iletişim biçimlerini kuşatan geleneklerin garip bir örneğidir.

Nesir yöntemi ile iletişim çok geniş şekilde belgelenirken şarkılar ve şiirlerle dışa vurma yolu geleneksel olarak kabul görebilmektedir. Teksas hapisane şarkılarında hapisane memurlarına yapılan göndermeler, aşağılayıcı imâlar olsa da şarkı içinde makbul sayılır. Bu şarkılar, içeriklerinde asla düşünceleri açık bir şekilde ifade edemeseler ve bu amaç

için “gerçek bir yaşam” gibi sınıflandırılmasalar bile. Bu kalıp, Güney Amerika'nın her tarafında kullanılan alışıldık bir kalıptır; ki Güney Amerika'da bu kalıp zencilerin dile getiremedikleri düşmanlık duygularını ve hareketlerini şarkılarla dışa vurmak için kullandıkları ve uzun süredir devam edegelmekte olan geleneksel bir kalıptır (Jackson 1972: 126, 193). Benzer şekilde toplumsal gelenekler sıklıkla bir kadının kocası hakkında dile getirdiği şikâyetleri söylemeyi zorlaştırır ya da belki daha az sıklıkla diğer yönleme sıra gelir: Doğrudan dile getirme yöntemi. Ama toplumsal gelenekler şarkıda seyrekçe dile getirilmez. Mesela kocası tarafından tembellikle suçlanan bir Maori kadını bu olay hakkında bir şarkı besteleyerek ve genellikle bu yolla kocasına misilleme yaparak intikam alır (Best 1924: 158). Kadınların normal olarak daha az önemli olduğu Şili'nin Mapuche'leri arasında bu durum, yani kadınların evlilikle ilgili problemleri hakkında şarkılarını bir şarkıda dile getirmeleri kabul edilmektedir. Bu durumda sorumluluk kocaya aittir; ki kocanın hâtâlarının evliliğin iyi gitmesinde olumsuz rol oynadığı duyurulmaktadır. Kadın, şarkısında alenen kocasının bir hırsız ve günahkâr olduğunu imâ ettiğinde bu durum ilerleyen süreçte Mapuche'lerde değişiklik göstermiştir.

**Eşin şarkısı:**

Bir tilki gördüm rüyamda; bu kötüydü benim için, fakat ortaya çıkmış olduğu için yapacak bir şey yok.

**Adamın cevabı:**

Senin söylediğin kadar kötü değil bunlar, benim küçük karım. Eğer bir şeyleri yanlış yaptıysam bunlar geçmişte kaldı. Gözlerim sadece Seni görüyor. Bırakalım, kötülük son bulsun.

**Eşin karşılığı:**

Sevgili koca, tam şimdi senin bizzat ağzından duymak istediklerimi duydum. Şimdi gönlüm oldu. Doğru davranırsan seni her zamankinden daha fazla seveceğim.

(Titiev 1949: 8-9)

Bazan ikinci bir dinleyicinin varlığı bu gibi durumlarda önemli olabilmektedir. Şarkı veya şiir, ilk izleyici olarak bir kişiye doğrudan söylenebilir ve şiir, etkilemek için düzenlenir. Ama iletişime kulak misafiri olan daha geniş bir izleyici kitlesinin varlığı da kocasının yaptıklarını onarmak için baskı altında tutulan kadının yer aldığı ilgili denetleyicilerin aktarıldığı Mapuche olayındaki gibi kayda değer bir olay olarak algılanabilir.

İkinci derecedeki dinleyiciler ilk hedefe ulaşmak için çabalayan konuşmacı ya da şarkıcıya karşı muhtemel desteğin arka planını biçimlendirir. İki Yoruba kadını kavga ettiklerinde düşmanlıklarını diğer kadınların onları duyabileceği yerlerden olan çamaşır yıkama yeri gibi halkın kullandığı yerlerde birbirlerine karşı yüksek sesle şarkı söyleyerek gösterirler (Mabogunje 1958: 58). Burada yine mısra, genç bir kız baştan çıkarmaya çalışan Chopi gencine karşı yöneliktir. Buradaki genç kız, halkın duygularını uyandırmak için tasarlanmıştır:

Görürüz seni,  
Biliriz, sen çocukları baştan çıkarmada başta gelensin.  
Biliriz seni.

(Tracey 1948: 29)

Konular içinde şiir sanatının aracılığıyla kurallara karşı yaptırım gücü kullanılabilirliğine sıklıkla dikkat çekilmiştir. Bu da normalde kabul edilemez şeylere söylenme imkânı verir. Böylece Somali şairi, şiirini daha geniş bir dinleyici desteğini arkasına alarak ve sonunda da sultan'ın zorbalığına son vererek diktatörce güçleri olduğu varsayılan mahallî sultana karşı kullanabilir.

Ah olaylar dünyası, ah Olaad, mevsim bulutları gibidir,  
Kış, sonra ilkbahar gelir, sonra diğerleri sırada.  
Elbisesinin kenarının dikilmesine bile şanslı olduğu zaman bir adam,  
Hemen gururlu ve otoriter olur.  
Küçük bir süt taşı ağızına kadar doldurulursa hemen taşar.

(Andrzejewski 1963: 24)

Benzer bir yöntem, mahallî Lagos Belediye Başkanı'nı yönlendirmek için Yoruba şarkıcıları tarafından da kullanılırdı. Belediye başkanı Olorun Nimbe'ye karşı görünüşte övücü, popüler dans müziğinin bir parçasının içinde, belediye başkanının nasıl davranması gerektiği hakkında ciddi öğütler verilmektedir:

Selamlıyorum seni Logos'un belediye başkanı,  
Logos'un belediye başkanı Olorun Nimbe.  
Dikkatlice bak Logos.



Kaldırdık dikkatle bir librelik yam<sup>2</sup> gibi,  
Kaldırdık dikkatle bir bileği taşı gibi,  
Kaldırdık dikkatle bir çocuk gibi,  
Ele alabilirsin öyle dikkatle Lagos.

(Beier 1956: 28)

Bu tür iletişime paralel örnekler Afrika'daki kabile reislerine, Chopi ve Hottentot'un şairliğine özgü hücumlarından (Bkz. Finnegan 1970: 273-ve devamında) kurbanın yüzündeki kusurları yeteri derecede büyütmeye güçlü olduğu düşünülen toplum kurallarına karşı ilk zamanlar İrlanda kökenli taşlama şairlerine kadar çok geniş bir alana yayılmıştır (Knott ve Murphy 1967: 79).

Yöneticilere ve diğer yetkililere düzülen övgüler aynı açıklıkta değerlendirilebilir. Şiir, ilk hedef olarak seçilen bir kişiye veya (genellikle bir küçük gruba) yöneltiştir; ama büyük bir dinleyici kitlesi bu taşlamaları duymayı ve alkışlamayı beklemektedir. Burada yine, duygular/sezişler apaçık bir nesir tarzında veya günlük bir konuşma tarzında normal olarak dışa vurulmayabilir. Oldukça uzun ve abartılı övgüler çok aşırı ya da daha sıradan bir tarz içinde severek kabul edilebilecek veya usandırıcı olabilecektir. Mesela ünlü Zulu kralı Shaka'yı göklere çıkaran övgüde bu özetlenmektedir:

Güneş gibi yalnızdır o,  
Chube kabilesi arasındaki bir boşlukta sıkılmış o.  
Dlaba'nın oğlu Mvakela'yla geldi o.  
Dlaba'nın oğlu Moqobo'yla geldi o.  
Dlaba'nın oğlu Khwababa'yla geldi o.  
Chubelerin içinden Duluzana'yla geldi o.

(Cope 1968: 104)

Bu, şiir sanatı içinde güzel ve cesaret verici durumdur. Şüphesiz toplumsal kurala karşı şair çok fazla övgüler düzmekte, faaliyetleri içinde kendi gururuna moral kaynağı olmakta ve toplumun kuralı için görevli dinleyicilerin takdirini uyandırmaya ve pekiştirmeye çalışmaktadır. Ama her gün yapılan konuşmalar içinde bu hoşnut olmanın, yalvarmanın etkisi,

<sup>2</sup> Yam: Kökü sebze olarak yenilen, tropikal yüksekliklerde yetişen bir bitki. (Çevirenin notu)

muhtemeldir ki daha az olmaktadır. Benzer durumlara, saray şairlerinin gelişip büyüdüğü dünya üzerindeki bütün yerlerde rastlanabilir. Birinci derecedeki dinleyici toplumsal kurallara uyabilir; ama şairin icrâsı esnasında daha çok sayıda izleyicinin varoluşu ile şiirler anlam ve etki yaratır. Şairin kastettiği birinci derecedeki dinleyici ile şairin iletişimi bütün bağlamlarda kolaylaştırılır. Daha doğrudan bir şekilde ilgisiz nitelikte, sıkıcı ya da utandırıcı duygular yaratacak karşılıklı iletişim; şiir sanatı aracılığıyla kurulan, duyguların/sezişlerin ifadesi olan müşterek gelenek tarafından kolaylaştırılır. Aşkın aşırı tutkulu şekilde dile getirilişini değiştiren âşıklar veya bir araya gelişleri gizleyen kişiler çağrılır. Öğretmenle alay eden çocuklar, yoldan geçenlerden ısrarla para dilenen dilenciler veya gezgin şarkıcılar, saldırganca hücumlarını ve şiir sanatının ortalama kabul edilebilirliği içinde ücretleri için küfürlü isteklerini gizleyen Hausa'yı severler. Bir bağlam içinde bütün canlandırmalar, şiir olarak küfürlü veya utanmazca göze batacak bir dilenme değil, ama kabul edilebilir ve hoş giden bir toplumsal etkinlik biçiminde sunulan toplumsal gelenek tarafından gerçeklik kazanır.

Böyle türlerin yaşandığı durumlarda toplumsal işlevi görmek kolaydır. Bu toplumsal işlevler, toplumsal kurallara ve öteki yaptırımlara veya hemen göze çarpmayan ve dolaylı iletişime karşı olan toplumsal yaptırımlar ve onaylamalar şeklinde yerine getirilir ve bu işlevler çoklukla yorumlanmışlardır. Ama herhangi biri bağlamları ve dinleyicileri hesaba kattığında (özellikle ikinci derecedeki dinleyicileri kapsar) estetik keyif ve bütünüyle zevk veren elemanların da var olduğu apaçık belli olmaktadır. Bu, ne de olsa, sonuçta bu tür özel bir iletişimi uygulanabilir kılan, iletiyi cazipleştiren, büyüleyici veya esprili olarak ilginçleştiren ve olayın bütününe etki eden bir estetik yapılanma anlamına gelir.

Bu estetik görünüm, genellikle olduğu gibi kabul edilir ve bizlere genel bağlam bilgisinden yola çıkarak tahmin etmemiz için miras olarak bırakılmıştır. Yalnızca çok az sayıda yazar bunu doğrudan doğruya yorumlamıştır. Bu yorum, mesela açık şekilde Ibo şarkıcılarının tarifinin yapıldığı Green'in açıklamasında ortaya çıkar. Burada sözü edilen şarkılar, suçluyu zorlamak için doğrudan bir yaptırım olarak kullanılır. Bir kadın, yanlış bir suçlama için ondan zorla alınmak istenen parayı ödemeyi

reddetmiştir. Diğer kadınlar onu desteklemek amacıyla dans edip şarkı söylemek için onun evinde toplanmışlardır. Şarkılar, açıkça müstehcen şarkılardır ve olağan durumda söylendiği anlamı oluşturabilmek için ortalama bir şarkı olarak şiirin bir başka örneğini temsil ederler. Onun zarifliğine, hassaslığına, bir suçlunun ödeme yapması gibi bir etki taşır. Şimdiye kadar şarkıların amaç ve etkisi sanırım açık bir şekilde ortaya konulmuştur; ama bu var olanın hepsi değildir. Bütünüyle zevki de hem katılımcı dinleyicileri hem de seyirci kalan dinleyicileri kapsamaktadır.

*“Kadınlara gelince, bu denli hiç heyecanlılarını görmedim. Kadınlar geceyi dışarıda geçiriyorlardı ve gecenin zevkini içenlikle yaşamaktaydılar. Olaya kendine has bir değer kattıkları her şey hakkında bir hız ve enerji vardı. Bu köyde yaşayan herkesin kendi kendilerine niyetlerini açık açık dile getirdikleri yegâne olaydı. Gerçek eğlence gibi bir görünüm arz eden bu karışıklık içinde denetimden çıkmış, kendini kaptırmış gülüşler çokça vardı. Burada bütün mesele, olay hakkında dizginleri koparmış, bilinçli biçimde yapılmış bir öneri vardı.” Green 1964: 202-203)*

Burada dikkate değer bir başka durum daha vardır. Dinleyiciler sahneye koyanlardan özellikle ve açık biçimde ayrılmışlardır ve büyük ölçüde sunumu dinlemek için orada bulunmaktadırlar. Bu tür bir durum, özel bir dikkate değer durumdur. Sözlü sanatın ve güncel toplumsal bağlamlar içinde sözlü sanatın rolünün işlevsel görünümleri üzerine sık sık tekrarlanan yorumların ortasında bu kolaylıkla unutulur. Sunum, bazan gösterinin özel bir zaman ve yer açısından kurgulanması bir yana, gösterinin zevki açısından sonunda açıkça değer kazanmış özellikli bir etkinlik niteliği kazanır. Endüstrileşmemiş toplumlardaki (veya bir başka yerdeki) sanatın tabiatındaki faydacılık veya topluma ait olması hakkında öne sürülen yaygın kuramlara aykırı olan böylesi özellikli durumlar oldukça iyi biçimde ortak hâle gelmişlerdir. Sözlü gösterilerin temel amacına dinleyicilerin bakış açısından bakarsak ortaya çıkan zevk ve eğlence hesaplarının sayısı açık biçimde ortaya çıkar. Misal olarak 19. yüzyıldaki “baksı/bahşısı” adı verilen epik şairler tarafından sunulan Türkmen gösterileri için Vambery’nin yaptığı tanıtımları ele alalım:

*“Bazı bahşılar eğlence fırsatı doğduğunda ya da geceleyin yapılan eğlencelerde Mahdumkulu’nun misralarını ezberden okumak için kullandılar. Etrek’teyken saz şairlerinin birisinin çadırı benim çadırımın çok yakınıdaydı. Saz şairi çalgısı ile birlikte bize gece*

*oturmasına geldiğinde yanında toplu halde genç erkek arkadaşları vardı. Saz şairi, (meslekten olmayan) arkadaşlarının bazılarını kendisiyle birlikte gelmeye mecbur etmişti. Şarkı söyleyişi, bir şarkıdan çok tıkrıtı gibi algılanabilecek, zorlanarak gırtlaktan çıkarılan sesleri içermekteydi. Önceleri saz şairi, çalgısının tellerine yumuşak dokunuşlarla eşlik etti; ama sonraları heyecanlandığında çalgısına daha sert vuruşlar yapmaya başladı. Daha sıcak, daha mücadelecı ve daha sert dokunuşlar şarkıcının şevkini ve genç dinleyicilerin hevesini artırdı. Şöyle ki genç göçebeler birbirleriyle dövüşmek için gözü dönmüş gibi ellerini kıvrıcık saçları içinde gezdiriyorlar, şapkalarını bütün bütün derinden gelen iniltiler içinde yere fırlatıyorlar ve duygusallıklarını bu görüntülerle dile getiriyorlardı.”*

*(Vambery'den aktaran Chadwick iii, 1940: 175)*

Kara Kırgız şarkıcılar da kendilerini dinlemek için özellikle gelmiş olan dinleyicilerin beğenisini ve hevesini uyandırmak için güçlerine değer vermişlerdir. Rus gezgin Venyukov, 1860 yılında bu halk şairlerin en ünlüsü olanlarından birini dinlemiştir:

*“Her akşam arzuyu hikâyelerini ve şarkılarını ağız açık şekilde dinlemeye gelmiş bir hayran kitlesi ile çevresi dolup taşıyordu. Şairin hayâl gücü, kimisi hanların oğlu olan, kahramanı için başarılar yaratmada olağanüstü verimliydi ve mucizevî alanlar içinde en cesaretli uçuşları elde etmekteydi. Kendinden geçerek ezberden okuduğu parçanın büyük bir bölümü bizzat kendisi tarafından irticalen söylenmekteydi. Saz şairi genellikle bazı geleneklerden ödünç aldığı konuyu yalnız başına ilerletiyordu. Saz şairi, anlamlarını tahmin etmek için kelimeleri bilmeseyse bile, herkese sunulan düzgün vurgusunu ve beceriklice sesine verdiği yanıklığı ve acınma duygusunu Kırgızların baş saz şairi olarak adaletli biçimde hak verdiren tarzda gösterdi.”*

*(Venyukov'dan alıntılan Chadwick iii, 1940: 179)*

Böylesi durumların ayrıntıları doğal olarak değişiklik gösterir; ama şiir sanatından zevk almak için orada bulunan dinleyiciye karşı özellikle şairin bizzat seslendiği biçim olan genel kalıp, beraber yapılan bir harektir. Dinleyiciler aynı zamanda içki içebilir, dans edebilir veya dinleyebilirler; ama söyleyişlerde veya şarkılarda yaygınlaşan şiir sanatı sık sık istenen eğlencenin ana parçası olur. Bu tür bir durumun, İrlanda'da edebiyat çevrelerinin toplandığı, şarkı söylenen ocak başı veya birahanelerden başlayıp (Delargy 1945: 192) epik âşığın temsilini dinlemek için çevredeki değişik ailelerden gelmiş erkeklerin oluşturduğu Yugoslav kırsal kesiminin toplandığı evlere ya da alış-veriş yapmak için kasabaya inmiş dinleyicilerden

bahşış toplamak için heyecanlı ve güzel söylenmiş kahramanlık masalları ile dinleyicilerini memnun etmek zorunda olan halk şairlerinin yaşadığı Yugoslav kasabalarındaki kahvehanelere kadar (Lord 1968a: 14-15) hemen hemen dünyanın her yerinde benzerlerine rastlanır. Aynı genel kalıba uygun şekilde yapılan şairliğe has müşterek yarışmalarda da bu olay vardır. Bu yarışmalarda yalnız başına bir şair ya da oyuncularından oluşmuş bir grup, rakiplerinden daha çok alkış almayı amaçlar ve böylece yarışmanın galibi ilan edilir. Böylesi yarışmalar Orta Asya ve Japonya'dan Afrika ve Polinezya'ya kadar tüm dünyada yapılır.

Avdo Mededoviç ve Kırgız baş ozanı gibi temsil veren bir kişi olayında, benzer konserleri veya artistik gösterinin takdir edilmesinin amaçlandığı kültürümüzdeki resitalleri, aslında bir estetik olarak algılanan böylesi olayları görmek kolaydır. Fakat her zaman muhtemel işlevlerden daha az olan bir durumun özel bir amacını sınırlandırmak (kültürümüzdeki halk böylesi gösteriler için farklı gerekçeler taşısalar bile) kolay olmamaktadır. Elbette bir ya da daha fazla göstericiyi dinlemek için toplanmış özel seyircilerin yer aldığı pek çok olay, özellikle üzerinde durulmuş ve maksatlı şekilde önceden tasarlanmış artistik olaylar olarak tartışmalı biçimde tarif edilebilir. Fakat diğerlerinden farklı nitelikte olmayan veya açık biçimde diğer bazı türlere aynı olabilen bir amacı taşıyan bağlamlarda dinî veya siyasî bir söyleyiş vardır. Rosenberg tarafından anlatılanlara göre, bu grubun dışında olan bir kimse, Güney Amerika'daki şarkı formunda söylenen vaazları duyma, şarkıların estetik ve şairliğe has karakteristik özelliklerini analiz etme isteği duyabilir; ama dinleyiciler “Tanrı'nın kelâmını duymak” ya da Kuzey Rodezya'da parti şarkılarını yeniden dinleyip ona göre hareket etmek gibi dinî sebepler yüzünden gelirler. 1962 yılının seçim kampanyası mitinglerinde söylenen şarkılar göze batacak biçimde kitlesel mitinglerin popüler bir parçası olarak düzenlenmişlerdir ve bizler bu şarkıları daha çok sayıda izleyiciyi mitinge katmak için bir araç olarak kullanıldığını varsaymaktayız. Mulford, UNİP tarafından tipik bir adam toplama olayını şöyle aktarmaktadır:

*“Binlerce insan, muazzam karınca tepelerinin birinin üstünde genç partililer tarafından kurulmuş büyük resmî bir platform çevresinde çok geniş bir yarım daire içine sıkı sıkıya doldurulmuştu. Yakındaki, insanların karınca gibi yığıldığı tepelere, konuşmacıları daha iyi*

*görmek için çabalayan gözlemciler akan etti. Kalabalığın üzerinde UNİP'in renkli parti bayraklarının yüzlerce ipe dizili olarak dalgalanıyordu. Zambia polisi olarak bilinen ve aslan derisinden yapılmış şapkalar giymiş olan partili genç üyeler, parti görevlileri mitinge gelen ya da ayrılan kalabalığı kontrol ediyorlar ve kabin görevlileri olarak görev yapıyorlardı. UNİP'in caz bandosu her konuşma arasında geleneksel kalipso parçalarını çalıyordu. Küçük kilise korosu ise UNİP ve parti liderlerini göklere çıkaran siyasî şarkılar söylüyordu:*

*Kaunda, siyasî olarak alacak Afrikalıların hürriyetini,  
Haksızca muamele eden ve bizi her gün döven İngiltere'den.  
UNİP bir teşkilat olarak bir meydanda kalmaz,  
Çeşitli şekillerde insanlara ve yerlere gider,  
Rengimizden dolayı (karşılaştığımız) zorlukları bilelim diye.  
Beyazlar bizim için sadece döşeme malzemesidir,  
Geliriz pürüzsüzce, bizzat kendimiz hakim olalım diye."*

*(Mulford 1964: 133-134)*

Bu durumlarda şiir ve şiirin sahnelenişi ( dinleyiciler ve şair arasında) farklı etkiler yaratabilmesi açıkça görülmektedir. Ekonomik görüş, düşmanlığın ve yarışan grupların birleşmesinin yarattığı deyimler, dinî formların iletilmesi veya siyasî görüşlerin ve benzerlerinin yayılması gibi... Fakat dinleyiciler açısından temel amaç muhakkak eğlenmektir. Bu katkısız saf bir eğlenme olarak algılanacak daha alt bir terim biçiminde sınıflandırılmamalıdır. Bu eğlenme, mesela Yugoslav şarkıcı Avdo Mededoviç benzeri bir halk şairi tarafından güzel bir diksiyonla yüksek kahramanlık faaliyetlerinin muhteşem ve uzak dünyalar içinde akla getirilişini, karakterin tasvir edilmesi sırasında Yugoslav dinleyicilerinin keyfini, iki üç anlamı olan şiirlerin anlamının çözülüşünü, yeteneklice oluşturulmuş mecazların çözümü yoluyla Tongan ada halkının tatmin oluşunu (Luomala 1955: 33), Markililerin kendi şairlerinin entelektüel yarışmalarının değerbilirliğini (Luomala 1955: 48), ya da Kırgız dinleyicilerinin halk şairlerinin her usta deyiş, her nükteli kelime oyununun canlı alkışlarla takdir edildiği canlı söyleniş sırasında duyduğu keyfi (Radlov-Proben V: III'ten alıntılanan Chadwick 111 1940: 179) kapsamaktadır. Bu estetik değerbilirlikten etkin bir eleman şeklinde söz etmek ve bu tür bir reaksiyonu ihmal etmek, sanatın işlevlerinin

anlaşılmasının zor oluşunun bir göstergesidir. Fakat bu görünümü önemsememek, dinleyicinin ilk ilgisinin unutulmasıdır.

Dinleyici ilgisinin bu kalıpları, bizleri gösteri ile yönlendirilmiş dinleyicinin istekleri ve tabiatı hakkında sorular sormanın ne derece önemli olduğuna götürür. Şairlerin etkinlikleri ve rolü arasındaki ilişkinin tekrarlandığı bu kalıpları (ileride 6. bölüm) onun ayrı ve kolayca ayırt edilebilen kendine has kategorileri olarak kabul etmek veya bunları kuramsal tiplerinde yapmak bir hâtâ olacaktır. Burada tasvir edilmiş farklı durumlar ile geniş kapsamlı ve ayrıntılı bir liste olmayan bu tartışmalar arasında üst üste binmenin yarattığı bir boşluk vardır. Tüm bu yapıların yaygın bir şekilde meydana geldiği iddia edilmekle birlikte herhangi bir sözlü şiirin beklenen “işlevlerinin” incelenmesinde dinleyicinin doğası ve durumunu tanımlamamız gerekmektedir.

#### KAYNAKÇA

- Andrzejewski, B. W., (1963), Poetry in Somali society, New Society, 1, 25 (21 March)
- Beier, H.U., (1956), Yoruba vocal music, African Music, 1, 3.
- Beier, H.U., (1960), Transition without tears, Encounter, 15, 4.
- Best, E., (1924), The Maori as he was. Dominion Museum, Wellington (3rd impression, 1952)
- Chadwick, N. K.- Zhirmunsky, V., (1969), Oral epics of Central Asia, Cambridge University Press.
- Cope, T (ed.), (1968), Izibongo. Zulu praise-poems. Clarendon Press, Oxford.
- Delargy, J. H., (1945), The Gaelic story-teller, Proceedings of the British Academy, 31.
- Deng, F. M., (1973), The Dinka and their songs. Clarendon Press, Oxford.
- Green, M. M., (1964), Igbo village affairs. 2nd ed., Cass and Co., London.
- Hoebel, E. A., (1972), The law of primitive man. Atheneum, New York.
- Jackson, B. (ed.), (1972), Wake up dead man; Afro-American worksongs from Texas prisons. Harvard University Press, Cambridge, Mass.
- Karpeles, M., (1973), An introduction to English folk song. Oxford University Press, London.
- Knott, E.-Murphy, G., (1967), Early Irish Literature, Rautledge and Kegan Paul, London.
- Lienhardt, G., (1963), The Dinka of the Nile Basin, The Listener, 69.
- Llyod, A. L., (1967), Folk song in England. Lawrence and Wishart, London.
- Lord, A. B., (1968a), The singer of tales, Atheneum, New York, (1st pub. 1960).

Luomala, K., (1955), *Voices on the wind, Polynesian myths and chants*. Bishop Museum Press, Honolulu.

Mabogunje, A., (1958), *The Yoruba home*, Odu, 5.

Mac Cormick, D., (1969), ed. J. L. Campbell, *Hebridean folksongs. A collection of waulking songs*. Clarendon Press, Oxford.

Macrea, N., (1975), *Pacific Century, 1975-2075?*, *The Economist*, Vol. 254, No. 6854, 4 Jan.

Merriam, A.P., (1954), *Song texts of the Bahsi*, *African Music*, 1, 1.

Mulford, D. C., (1964), *The Northern Rhodesia general election 1962*. Oxford University Press, Nairobi.

Rhodes, W., (1962), *Music as an agent of political expression*, *African Studies Bulletin*, 5, 2.

Titiev, M., (1949), *Social singing among the Mapuche*. *Anthropological Papers*, University of Michigan, 2. Ann Arbor.

Tracey, H. T., (1948), *Chopi musicians. Their music, poetry, and instruments*. Oxford University Press, London.

Whiteley, W. H., (1964b), *Problems of lingua franca: Swahili and the trade-unions*, *Journal of American Language*, 3/3.