

## ORTAÇAĞDA SÖZLÜ KOMPOZİSYON VE ‘SÖZLÜ KALINTI’\*

Albert Bates Lord\*\*

Çev.: Yrd. Doç. Dr. Tuğçe Erdal\*\*\*

Bir anlamda Avrupa’da Ortaçağ, tabiatının gereği ve varış noktasına göre mükemmel bir geçiş süreci idi. Daha açıkçası, paganizmden Hıristiyanlığa ve bir sosyal düzenden diğerine geçiş periyodu idi. Aynı zamanda birkaç yöresel dilde sözlü edebiyatın ilk defa yazıya geçirildiği ve peyderpey yöresel dile ait yeni edebiyatların ortaya çıktığı bir dönemdi. Prestijli Latin dilinin ve onun edebiyatı ve kültürünün hâlihazırda kendilerine ait geleneksel yerel edebiyata sahip olan Latince kökenli olmayan kültürlerle ilk defa tanıtıldığı bir zaman dilimi idi. Zaman içerisinde bu dil ve onun edebiyatı yeni yöresel edebiyatları oluşturan karışımların (amalgam) meydana gelmesinde çok önemli bir rol oynadılar.

Aşağıdaki yazının yazıldığı temel varsayım Ortaçağda Avrupa’nın sözlü geleneksel yöresel edebiyatlarının onları yaratan ve uygulayan insanlar arasında yazı yayılmadan önce oluştuğu ve bir gelişmişlik düzeyi kazandığıdır. Bu deneyimin amacı edebiyatın tamamen sözlü olduğu dönemden gelişmiş yazılı edebiyat tarzına kadar olan döneme değin Ortaçağın yöresel edebiyatlarındaki biçimsel devamlılığın bazı unsurları üzerinde yorum yapmaktır.<sup>1</sup>

Sözlü geleneksel edebiyat ne sıkı sıkıya monolitik ne de bir hikâyenin veya şarkının durağan bedenidir. Kendi içerisinde bir dönemden diğerine farklı oranlarda olsa bile değiştirilebilir pek çok şey içerir. Bu yüzden pagandan Hıristiyan dini düşüncesine doğru değişim yazının müdahalesi olmaksızın sözlü geleneksel edebiyat sitili içerisinde gerçekleşmiş olabilir. Yeni düşünce unsurları yeni kelime hazinesi açısından ya da eski kelimelerin yeni kullanımları ile ifade edilmiş olabilir. Ancak böylesi bir geçiş süreci sözlü sitilden yazılı sitile doğru değil fakat sözlü geleneksel sitil içerisinde pagandan Hıristiyan sitiline doğru olmuştur. Temel ölçü veya şiirsel yapıda hiçbir değişiklik gerekmemiştir. Yeni şarabın eski şarap tulumlarına konulması ihtimali tehlikeli olabilir. Yeni formeller olmalı ve eski kelimeler ve formeller yeni anlam katmanı ve mana kazanabilir ancak temel dilbilimsel ve akustik yapılar, sözcük sınırları ve şiirsel tarzın yapısı etkilenmemeliydi; tüm bunlar “yazılı dönem” boyunca devam edebilirdi. İşte ortaya koymaya çalışacağım şey tam olarak Ortaçağda neler olduğudur.

§

“Sözlü kompozisyon” terimini baş-

\* ‘Sözlü Kalıntı’ terimini Walter J. Ong., S.J’nin özellikle *Belagat, Romans ve Teknoloji* kitabının “Tudor Nesir Tarzında Sözlü Kalıntı” bölümündeki yazılarından aldım, burada sözlü kalıntıyı şu şekilde tanımlıyor: “Sözlü Kalıntı ile yazıdan önceki vaka ve uygulamalara dayanan veya belli bir kültürde araç olarak oral hakimiyetinden sağlanan, ya da yazılı ortamı bilinçli olandan ayırıtma isteği veya beceriksizliğini gösteren düşünce ve ifade alışkanlıklarını kastediyorum. Daha eskilerden ayrılmayan, bu kozasından çıkaracak kendi teknikleri ve eski ortamı köreltecek özellikler için yeteri kadar içselleştirilene kadar daha aşına araçlar olan düşünce ve ifade alışkanlıklarının tek kelimeyle yeniler ait oldukları farz edilir.”

\*\* Albert Bates Lord, “Oral Composition and Oral Residue in the Middle Ages”, edit by: W.F.H. Nicolaisen, *Oral Tradition in The Middle Ages, Medieval&Renaissance Texts&Studies*, Binghamton, New York, 1995, 7–30. (ç.n)

\*\*\* Bozok Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü Öğretim Üyesi.  
tugceisikhan@yahoo.com

langıçta açıklamak ve sözelliğin üzerinde bıraktığı ve onu antik çağa, ortaçağa ya da modern çağa ait yapan ayırt edici özellikleri tanımlamak uygun olacaktır.<sup>2</sup> Homeros şiirleri üzerine çalışmasında, Milman Parry formellere ve dönemsel olmayan artlamalara sözlü kompozisyonun özellikleri olarak değinir, çünkü onun yaratılışındaki rolleri uygulamada sabit bir metin olmaksızın hızlı kompozisyonun gereklerini yansıtmıştır. Formeller düzenli kullanılan şiirin temel fikrini kullanılacakları en yaygın metrik şartlarda ifade şekilleri sağladılar. Ve ozan bir dizinin ardından diğerini bestelediği için, birkaç cümlecik içeren bir cümle bu noktada tam anlamıyla bitirilmiş olmasa bile, bir düşünce dizinin sonunda tamamlanma eğilimine girer; bunu Parry dönemsel olmayan artlama diye adlandırır. Daha sonra Parry geleneksel ozana pek çok şarkıda tekrar edilen pasajlar ve hadiseler için hazır modeller sağlayan şiirin “temalarını” araştırmaya başlar. Bu özellikler, Parry’nin ana hatlarıyla belirttiği gibi esasen doğrudur ve Homerik şarkılarda ve Slav sözlü geleneksel epide temel olarak gösterilmişlerdir ve inaniyorum ki Güney Slav, Rus veya Ukraynacada da öyledir. Eski Fransızcada da mevcuttur, inaniyorum ki, aliterasyonlu teknikten kaynaklanan birkaç düzenleme ile birlikte Anglo Saxon da dâhil olmak üzere ortaçağ Cermen anlatı şiirinde de vardır.

“Performansta kompozisyon” türünden bir metot – “doğaçlama”dan kati bir şekilde ayırt edilmeli- geleneksel bir kültürün geleneksel şairleri vasıtasıyla söylemek istediğini ifade etmenin tam anlamıyla yeterli bir şeklidir. Bu onun sözlü performansta kompozisyon kısıtlamalarının sona ermesinden çok sonra da devam etmesinden de aşikârdır.

#### Formel

Formelin ve teması tanımı her bir kültür açısından yorumlanmaya muhtaçtır çünkü, Hint-Avrupa semsiyesi al-

tında bile, çok önemli bazı detaylar bakımından biri diğerinden farklılık gösterir. Şükür ki, Parry’nin tanımı zihinde Homer ile yapılmış olmasına rağmen özellikle Arkaik Yunan için değil fakat pek çok gelenek için hazır düzenlemeye yetecek kadar geneldir. O *L’epithete traditionnelle dans Homere*’de şu şekilde tanımlar: “aynı metrik şartlar altında temel fikri ifade etmek için düzenli olarak kullanılan bir ifade.”<sup>3</sup>

“Temel fikir” terimi tanım için önemlidir, çünkü o olmaksızın kişi fikirlerden ziyade kelime gruplarının tekrarından bahsediyordur. Örneğin, Chanson de Roland’ın “Carles li re nostre emperere magnes”in Oxford kopyasının sabit dizesinin temel fikri “Kral Charles”dir. Dizedeki kelimelerin geri kalanı “Kral Charles”in geleneksel *chanson de geste* dizesinde söylenmesini mümkün kılmaktadır. Bununla birlikte, bu “nostre emperere magnes” kelimelerinin anlamsız ya da önemsiz oldukları anlamına gelmez. Sadece ne demek istiyorlarsa o anlama gelir; dahası “Kral Charles”i tanımlarlar ve şiirsel geçmişlerinin yanı sıra kendi semantikleri vardır.<sup>4</sup>

#### Tema<sup>5</sup>

Bir tema oluşumları arasında az veya çok sözlü yazışmalar ile tekrarlanan metindir. Belgrat’ta 1967’de Uluslar arası Karşılaştırmalı Edebiyat Birliği toplantılarında okunan bir bildiri de şu şekilde ifade edilir:

Tekrarlanan metin kelimesi kelimesine aynı olmamasına rağmen, en azından ifade biçiminde ozanın az ya da çok zihninde oluşturduğu hikayenin bir parçasını kullandığını göstermek için yeterli seviyede bir benzerlik olacaktır...bu tür bir metinde yansıtılan kompozisyon türü “serbest doğaçlama” olarak tanımlanamazdı. Diğer yandan onlar (temalar) ezberlenmiş metinler olarak da tanımlanamazdı.<sup>6</sup>

Bana göre, ezberleme daha önceden

tespit edilmiş metnin kelimesi kelimesine dikkatle ve bilinçli olarak yeniden oluşturulması anlamına gelir.

Temanın içinde bulunduğu Homeric şarkılar ve Slav gelenekleri formu *chanson de geste* tarafından da paylaşılır. Iliad'daki savaş sahneleri Bernard Fenik tarafından bu açıdan tanımlanmışlardır.<sup>7</sup> *Chanson de Roland*'takiler de aynı türdendirler. *Chanson de Roland*'dan alınan aşağıdaki örneklerle dikkat ediniz:<sup>8</sup>

Sun cheval brochet, si li laschet la reñse,

Si vait ferir Escremiz de Valterne.  
L'escut del sol li freint e escantelet,  
De sun osberc li rimpit la ventaille,  
Sil fiert el piz entre les dous furceles,

Pleine sa hanste l'abat mort de la sele.

He spurs his horse and gives him free rein

And goes to strike Escremis of Valterne,

He smashes and breaks in pieces the shield hanging from his neck,

He tears the mail coif from his hauberk,

He strikes him through, he throws him dead from the saddle.<sup>1\*</sup>

[1290–95]

Siet el cheval qu'il cleimet Gramimund,

Plus est isnels que nen est uns falcuns.

Brochet le bien des aguz esperuns,  
Si vait ferir li riche duc Sansun.

L'escut li freint e l'osberc li derumpt,  
El cors li met les pans del gunfanun,

Pleine sa hanste l'abat mort des arcuns.

He sits astride the horse he calls Gramimont,

It is swifter than a falcon.

He urges it on hard with his sharp spurs,

He goes to strike mighty Duke Samson.

He smashes his shield and rips open his hauberk,

He forces the tails of his ensign into his body,

Running him through, he throws him dead from his saddle.<sup>2\*</sup>

[1571–77]

Temanın Anglo Saxon ve diğer Cermen şiirlerindeki durumu nispeten farklıdır. Bunun sebebi kısmen aliterasyonun kısıtlamaları içerisinde yatmaktadır. Durum benim için bu çalışmada tartışılmayacak kadar karmaşıktır.

### Dönemsel Olmayan Artlama

Formel ve tema dizelerin ve şarkıların bestelenmesinde kullanılan şiirsel dilin unsurlarıdır ve bu dilin birden fazla satırına dağıtıldığı yolların bir sonucu olan dönemsel olmayan artlamadan farklı kategoridedirler. Parry bu tür bir artlamayı Homeric tarzın bir özelliği olarak kaydeder ve ayrıca Sırp-Hırvat on heceli epiğinde de güçlüdür; en sık görülen istisnalar önceden gelen yan cümleler içerirler. Aşağıda Avdo Medjedović'in *Osmanbeg Delibegović i Pavičević Luka*'dan bir örnek:<sup>9</sup>

Jedno jutro begler poranijo,  
Beg Osmanbeg Delibegoviću,  
Na bijele u Osjeku dvore,  
Prije zore dva sahata ravna.  
A beg zove svoju vernu ljubicu:  
"Ljubo moja, Ismihan hanumo!  
A vidiš li gospodara svoga,  
Kako su me sani ostavili?  
No, hanumo, Osmanbegovice,  
Skoči do kahve odžaka,  
I nalozi vatru na odžaku,  
Tur' mi, hanko, kahve nekolike!  
Nešto su me derti zauzeli.  
Sana mene na očima nema."  
One morning the bey rose early,  
Bey Osmanbey Delibegović,  
In his white court in Osjek,  
Two full hours before dawn.  
The bey called his true love:  
"My true love, Lady Ismihan!  
See you your lord,  
How sleep has left me?"

My lady, Osmanbegovica,  
Go quickly to the hearth room  
And light a fire on the hearth!  
Make me several coffees!  
A sadness has come upon me.  
Sleep has left my eyes.”<sup>3\*</sup>

Ortaçağ epiğinde, *Nibelungenlied*\*  
de dönemsel olmayan artlamanın mü-  
kemmel örnekleri ile başlar:<sup>10</sup>

I  
Uns ist in alten maeren wunders vil  
geseit  
von helden lobebaeren, von grôzer  
arebeit,  
von frôuden, hôchgezîten, von wei-  
nen und von klagen,  
von kueener recken strîten muget ir  
nu wunder hoeren sagen.

II  
Ez wuohs in Búrgónden ein vil édel  
magedîn,  
Daz in allen landen niht schoeners  
mohte sîn,  
Kriemhilt geheizen: si wart ein sco-  
ene wîp.

Dar umbe muosen degene vil  
verlîésén den lîp.

I  
In stories of our fathers high mar-  
vels we are told  
Of champions well approved in pe-  
rils manifold.

Of feasts and merry meetings, of  
weeping and of wail,

And deeds of gallant daring I'll tell  
you in my tale.

II  
In Burgundy there flourish'd a maid  
so fair to see,

That in all teh world together a fai-  
rer could not be.

This maiden's name was Kriemhild;  
through her in dismal strife

Full many a prowess warrior there-  
after lost his life.

Chanson Roland'ın ilk *laisse*'si<sup>5\*</sup>  
aynı zamanda bu tür epikte dönemsel ol-  
mayan artlamanın sıklığını gösterir:

Carles li reis, nostre empere mag-  
nes,

Set anz tuz pleins ad estet en Es-  
paigne:

Tresqu'en la mer cunquist la tere  
altaigne.

N'i ad castel ki devant lui remaigne;  
Mur ne citet n'i est remes a fraind-  
re,

Fors Sarraguce, ki est en une mun-  
taigne.

Li reis Marsilie la tient, ki Deu nen  
aimet.

Mahumet sert e Apollin reclément;  
Nes poet garder que mals ne l'i  
ateignet.

Carloun the King, our Emperor  
Charlemayn,

Full seven years long has been ab-  
road in Spain,

He's won the highlands as far as to  
the main;

No castle more can stand before his  
face,

City nor wall is left for him to break,  
Save Saragossa in its high mounta-  
in place;

Marsilion holds it, the king who ha-  
tes God's name,

Mahound he serves, and Apollyon  
prays:

He'll not escape the ruin that awa-  
its.<sup>6\*</sup>

Gerekli artlama sadece bir ve ikinci  
satırlar arasında meydana gelir. Kalan  
satırlar ya dönemsel olmayan artlamaya  
örnektirler ya da hiçbirine örnek oluş-  
turmazlar.

§

Öyküleyici şiirde sözlü geleneksel  
biçim bilgisinin diğer özellikleri vardır,  
ancak bu üçü, özellikle formeller, temalar  
ve dönemsel olmayan artlama hakkında  
en çok konuşulan ve yazılandır. Parry'ye  
göre, yukarıda ortaya konulan değerlen-  
dirme ölçütlerinin hâkimiyeti belirli bir  
metnin sözlü geleneksel öyküleyici şarkı  
kategorisine ait olduğunu gösterdi. Bu-  
nunla beraber geçmişte sözelliği tespit

etmek için kullanılan istatistiksel metot çok fazla eleştirildi, çünkü yinelemeler olarak, yazılmış olduklarını bildiğimiz bazı epik şiirlerde bazen yaklaşık olarak eşit miktarlarda, formeller de bulunur. İnanıyorum ki, şimdi biz istatistiklerin gerçekte ilgili metnin sözel geleneksel bir şair tarafından dikte ettirilip ettirilmediğinin değil de daha ziyade belirli bir metnin sözel geleneksel sitile katılıp katılmadığının seviyesinin göstergesi olduğunu farkına varmış durumdayız. Bazı durumlarda özellikler kalıntıydılar.

“Sözlü kalıntı” ifadesini tam olarak anlamak için kişinin sözlü geleneksel öyküleyici şarkı dizelerinin geleneksel elementinin ne olduğunu bilmesi gerektiği açıktır.

§

Herhangi bir kültürde sözlü edebiyat geleneğinin taşıyıcıları o kültürdeki anlatım edebiyatı veya şarkı söyleme uygulamasının başlangıcından beri beste yapanların tamamını kapsar. Onların arasında çok az becerikliler olduğu gibi en yeteneklilerde ve aradaki seviyelerde bulunur. Bununla beraber, tam anlamıyla geleneksel bir ozanın pek çok bireysel tarz özelliklerine sahip olduğu söylemekte çelişki olmaz. Bir gelenek çerçevesinde, bana öyle geliyor ki, birey ve onun geleneği arasında herhangi bir muhalefet ve uyumsuzluk yoktur. Ne kadar bireysel olursa olsun, o geleneğin bir parçasıdır. Gelenek Homer’i ve cesaretim varsa şair Beowulf’u kapsar.

İçerik açısından bakıldığında, büyük veya küçük olması bakımından, herhangi bir coğrafi bölgedeki sözlü öyküleyici gelenek formellerin, temaların ve tüm geleneksel ozanların geleneğin başlangıcından beri bütün “performanslarında” kullandıkları ya da söyledikleri şarkıların gövdesi olduğu düşünülür.

§

Eski Yunan epik araştırmaları arasındaki yakın tarihli bazı çalışmalar gelenek ve birey ile ilgili düşüncelerimizde faydalı olabilir. Charles Segal

“Demeter’e ilahi’ deki Sözellik” üzerine yaptığı çalışmasında *I poemi epici i rapsodici non omerici e la tradizione orale*’e yönelik bir yığın araştırma ve tartışmasında aşağıdaki hikmetli sözleri söyler:

Bir formel gelenekte ‘yaratıcılığı’ veya bireysel sanatçılığı tanımlamak şüphesiz ki mevcut sözlü şiir sanatının en ihtilafı ve zor problemidir. İlahi sitilimizin şairi ritmin, söyleyiş tarzının ve temanın formel yapıları sistemine sıkı sıkıya bağlıyken, bu miras yoluyla gelen yapılar Rhodes’in Apollonius’u veya Smyrna’nın Quintus’u ya da doğrusunu söylemek gerekirse daha sonra gelen bazı “Homerik” ilahiler gibi taklitçi şiirin mekanik olarak uyandırılmış eko özelliklerine dönüşüp kemikleşmemişlerdir. Onu formelleri edebi “eklentiler” değildirler, ancak yinede belli sınırlar içerisinde değiştirebildiği yaşayan bir dili oluştururlar – muhtemelen onu atalarından daha fazla özgür kılan sınırlar.<sup>11</sup>

Bu özellikle faydalı bir alıntıdır çünkü Segal sözlü ve yazılı arasındakinden ziyade “gelenek” ve gelenek çerçevesindeki bireysel özellikleri ayırt etmeye çalışır.

§

Sözlü-geleneksel sitil ve sözlü geleneğin kendisi ile ilgili daha fazla şey öğrendikçe, geleneksel ozanların çok büyük özgürlüklere sahip olduklarının ve olabildiklerinin ve bazen şiirin parametrelerine bağlı kaldıklarının ve hatta yeni sözcükler oluşturduklarının daha çok farkına varıyoruz. Sözlü geleneksel edebiyat dinamiktir. Eski hikâyeleri muhafaza ederken, daha eski materyallerden veya geleneksel öyküleyici unsurlar ile kıyas yoluyla yenilerini meydana getirir. Gelenek geleneksel toplum ve onun geleneksel medyasının parametreleri çerçevesinde daima değişmektedir. Sözlü geleneksel edebiyata kolayca benzetilemeyen değişen düşünce ve kavramlar veya “yabacı” etkisinden değişmiş şiirsel yapılar geleneksel sitili yazılı geleneksel olmayan edebiyat yönünde hareket

ettirir. Geleneksel yapılara uyum sağlamayan ancak ifade edilmek zorunda kalınan yeni fikirler yeni, geleneksel olmayan ifade metotlarının oluşmasına sebep olabilir. Ya da gelenek dışından gelen bu yeni şiirsel teknikler onun kalesine nüfuz edebilir. Bazı kültürlerde dış etkilerin geleneksel ozan veya şairle ilgilenmeye başladıkları zaman geliyor gibi görünüyor.

§

Yazının “sözel bir kültüre” girişi aslında kuşaklar boyunca kullanılan gelen ve anadilde şiiri bestelemenin bilinen tek yolu olan öyküleyici şiirin kompozisyon tarzını değiştirmez. Orta çağlarda, manastırlardaki papazlar dışında okuryazarlık yaygın değildi. M.B Parkes “Ruhban Sınıfı Dışındakilerde Okuryazarlık” kitabında der ki:

Ortaçağın büyük bir kısmı boyunca profesyonel okuyucu (örneğin bilgin veya profesyonel yazar) genellikle kutsal düzen içindeydi...6.yüzyıldan 12. Yüzyıla kadar okuma ve yazma kabiliyeti az ya da çok profesyonel okuyucu ile sınırlı idi veya en azından inançlı kesim ile... kitaplar çoğunlukla manastırlarda yazıldı, çoğaltıldı, muhafaza edildi ve okundu. Az miktarda okuryazar rahip olmayan insan hükümdar ailelerinde ve onların mahkemelerinde bulunurdu... 10.yüzyılda veya 11.yüzyılın başlarında İngiltere’de üretilen dinsel nesirden başka, bu erken dönemin yazılı edebiyatı Latince idi: âlimler ve hâkimlerin dışı kapalı dairesinin öğrenilmiş edebiyatı. Kültürlü ruhban sınıfı dışındaki halk eğlenceleri için halk şairi veya ozan dönüştü ve anadile ait edebiyat (vaazlar hariç) muhtemelen okuryazar olmayan profesyonel ozanlar tarafından sözlü olarak aktarıldı. Bu dönemde anadile ait metinler yazıya geçirilmeye teşebbüs edildiğinde, onlara ilgisi olan rahipler tarafından kaydedildiler ve Eski İngiliz şiirinin Exeter kitabı gibi günümüze kadar gelebilen el yazmaları manastır kütüphanelerinde muhafaza edildiler.<sup>12</sup>

Bu yüzden ana dile ait şiirleri uzun yıllar sözlü geleneksel formel tarzında yazılmış olarak etmesi şaşırtıcı değildir; yazı ilk başlarda zahiri bir olgu idi. Bir bakıma, “performansın” usulünden başka değişen bir şey olmadı. Ozan “tamamıyla sözel” olandan bir çeşit özel yazılı performansa taşındı, ancak kompozisyonun geleneksel teknikleri ve geleneksel vezin tekniği uzun süre dokunulmaksızın kaldı. Geçiş kompozisyonun bir türünden diğerine değil de daha ziyade performansın bir türünden diğerine idi. Bu olgu Güney Slav gibi tam anlamıyla geleneksel ozanların yazının temellerini öğrendikleri ve kendi şarkılarını yazdıkları yaşayan geleneklerde gözlemlendi. Önceleri sadece yapıyor oldukları şeyi onsuz yazmaya devam ettiler. Harvard’daki Milman Parry koleksiyonu bu türden pek çok metne sahiptir.

M. T. Clanchy şöyle yazar:

Belgelerin sayısı arttıkça ve sessiz görsel okuma alışkanlıkları yaygınlaştıkça, okuryazarlık oranı da (modern anlamda) büyük bir olasılıkla arttı; bununla beraber birdenvire pek çok okuryazara ihtiyaç duyulduğuna dair bir kiriz bulgusu yoktur. Yazı öncesi söylenen söze ısrar edildiği için, sözlüden okuryazar usulüne değişim yavaş olabildi ve pek çok kuşak boyunca hemen hemen algılanabilecek düzeyde değildi.<sup>13</sup>

Daha sonra, “avukatların Almanak ve el kitaplarından” bahsederken şöyle der:

Onları âşıkların ana dile ait romantizmin ilk defa yazıya geçirilmiş olduğu düşünülen “sahne senaryoları” ile birlikte görmek kışkırtıcı olurdu. Senaryolar, ister âşıklar için olsun isterse avukatlar için, genç bir erkeğe nasıl kurnazca konuşması gerektiğini görme ve “durumu açıkça görme” (The Court Baro’un sözlerinde) imkânı verdi. Bir öğrenci şimdi hocasının sözlerini duymak yerine, okuyarak, “sesleri gösteren şekilleri” (John Salisbury’nin ifadesi) bir kitapta görerek öğrenmiş oldu. Ancak bu hızlı gelişimi

abartmamamız lazım; yazı sadece el yazmasına bağlı olduğu sürece, sözlüden okuryazar usule değişim peyderpey oldu. Sembolik vücut hareketlerine ve konuşma sözlerine olan bağlılık kanun ve edebiyatta devam etti ve ortaçağ kültürü boyunca, okuryazarlığın gelişimine rağmen.<sup>14</sup>

Diğer dönmelerin yanı sıra, Ortaçağda da edebi ve fiziksel olarak yazılmış metinler oldu, kompozisyon tarzları bakımından sözlü idiler. Bazen yazılı metin sözlü geleneksel şair veya ozan tarafından bir kâtime dikte ettirildi. Bazen sözlü geleneksel ozan ya da şair başkası için kendi cümleleri ile yazmaları istenmiş olabilir. Bu süreçlerin her ikisinin de Parry koleksiyonunda örnekleri vardır. Yazıya rağmen, eğer formel idiyeler ve sözlü-formel sitilin diğer alametlerini taşıyor idiyeler ve eğer tamamıyla geleneksel bir ozandan geldiyeler her iki tür metinde sözlü geleneksel kompozisyonlardı.

#### §

Sözlü geleneksel kompozisyon ile yazılı geleneksel olmayan kompozisyonun karşılaştırılmasında rastlanılan en ehemmiyetli problemlerden birisi kelimelerin bilinçli manipülasyonlarının, kelime guruplarının alenen bilinen kurallarının ve bütün yazarların itina ile takip etmek için çaba harcadıkları veya kasıtlı olarak ihmal ettikleri ve hatta reddettikleri “stratejilerin” aksine, formun, yapının ve sözlü geleneksel şiirdeki estetiğin bilinçaltı duygusunun rolüdür. Kısacası, geleneksel şiir herhangi bir dilin öğrenildiği gibi öğrenilen-sezgisel olarak ve birlik tarafından- ve şairin günlük konuşma kadar doğal olarak bilinçsiz bir şekilde kullandığı şiirsel bir dilde bestelenir.

John D. Niles “Cermen bölgelerinde hiçbir zaman yazılı antlaşmalar düzenlenememiş olmasında rağmen, Latin yazarlarının stratejilerinin istediği kadar

*belagat* ismini isteyen bir dizi yerel Cermen şiirsel stratejisinin bulunduğuna işaret etmiştir.<sup>15</sup>

Bir kültürün temel sözlü geleneksel şiirsel dili, dilin kendi yapısını, formleri, kafiye gibi çeşitli akustik yapıları, ünlü yinelemesi ve aliterasyon, ön yinleme ve sondan yinleme gibi söz bilimsel araçlar içerir.<sup>16</sup> Sözlü geleneksel sitilde bu unsurlar göz önüne alındığında, kişi benzetmeleri ve karşı tezleri de hesaba katmalıdır çünkü ister kelimeler, ister insanlar veya kavramlar olsun (cesur ve korkak gibi) sevilen ve seilmeyenlerin denge duygusu herhangi bir şiirsel düzende eski zamanlardan beri mevcuttur. Diğer Hint-Avrupa vezin tekniklerinin yanı sıra Slav dilinde de yaygın olan Chiasmik düzenlemeler, biri diğerine benzeyen ya da benzemeyen şeyleri tanımak ve çeşitli mekânsal ilişkiler içerisinde yerleştirmek için oluşan ani bir isteğin alametleridirler. Ayrıca “sözlü kalıtların” parçalarıdır.

Öyleyse, bir insan bütün formel sistemin sadece dize oluşumunda kullanılan bir sistem değil, ayrıca anlamı ifade etmenin ve açıklamanın sistemlerinden biri, bizim için şu an daha önemlisi, şair kuşakları tarafından geliştirilen ve parlatılan - sözlü geleneksel vezin tekniğinin bir sistemi, kendi içinde en başında yapılan bir vezin tekniği- olduğunu görebilir. Tek bir insan hatta tek bir kuşak tarafından icat edilmiş olamayacak kadar karmaşık bir vezin tekniğidir, basit değil. Ortaçağın veya daha öncesinin tek bir ana dil şairi o dönemin kültürünün geleneksel vezin tekniğini Homer’in arkaik Yunan şiirinin karmaşık vezin tekniğini yarattığı kadar yaratamazdı. Parry kendisi 1923’te benzer bir şeyi Berkeley’de hocasının tezinde yazar:

Fark ettik ki diksiyonun geleneksel, formel kalitesi sırf kolaylık için bir araç değildi, fakat en yüksek ihtimal bir yarışın kahramanlık masallarını anlatmak için altı ayaklı dize aracının gelişimiydi... Bunun gibi tüm ihtimalleri yüzyıl-

lar boyunca biriktirmiş bir şiirdi – yarışı memnun eden dilin bütün dönüşlerini, tüm kelimeleri, ifadeleri ve pozisyonun etkilerini... Ve miraslarına hiçbir şey eklememiş olan az zeki insanlar tarafından papağan gibi öğrenilebilecek bir tekniken, aynı zamanda dahiler için bitmez tükenmez malzeme sunan teknik idi: mükemmelleştirme işi hiç bitmedi.<sup>17</sup>

Tüm bunlar yazının öğrenilmesinden sonra çalışmaya devam eden “sözlü kalıntının” kısımlarını oluşturur. Doğal olarak varisi olduğu geleneksel tarzda, geleneksel bir seyirci için, geleneksel konular üzerine yazan şairin hala geleneksel bir şair olduğu iddia edilebilir. O hala “içeriden biri”dir.

Bununla beraber geleneksel ozan dışarıdakiler tarafından, onun geleneğinin dışındakiler tarafından, yazılı edebiyat geleneği içerisindeki insanların okuyazar “usulleri” tarafından etkilenir. Bana sabit, Parry koleksiyonundaki bazı Sırp-Hırvat metnlerinin yayınlanmış bir metni ezberlemeye çalışan geleneksel olarak eğitim almış bir ozan tarafından dikte ettirilmiş (veya söylenmiş) olduğu hatırlatıldı. Hafızası yeterli olmadığında, alışık olduğu geleneksel tarzda beste yaptı; o tekniği unutmamıştı. Ozanımızın ezberlemiş olduğu yayınlanan metin geleneksel bir ozandan derlenmişti. Bu yüzden, sahip olduğumuz metin kısmen bir ozanın bir başkasının geleneksel metninden ezberlediklerini ve kısmen de kendi geleneksel kompozisyonunu içeriyor. Sonuçta ortaya çıkan metnin sözlü-formel kompozisyon ile ezberleme arasında bir geçiş süreci olduğu düşünülebilir. İki tekniğin karışımını kullanır. Benzer bir durumun ortaçağda da meydana geldiği üzerine şüphelerim var, özellikle “ortaçağ halk şairi kitaplarının” mevcut olduğu zamandan daha sonraki dönem içerisinde, kompozisyon sanatının kendisinin hala canlı olduğu dönemde.

“Geçiş metni” olarak böyle bir şey var mıdır? En basit düzeyde hem sözlü-

dikte edilmiş hem de el yazması sözlü metinler “geçitirler”. Sözlüden yazılıya geçiş metni sestem yazıya taşıma sürecinde edebi olarak devam ediyor. Sital, kompozisyon temposunu yavaşlatan ve melodiyi ve müzik enstrümanını elimine eden bu süreçten etkilenir mi? Bu mevzuyu “Masalların Ozanı”nda bir dereceye kadar tartıştım. Bazı ozanlar herhangi bir müzik eşliği olmaksızın doğru düzgün dizeler üretmekte zorluk yaşıyorlar, ancak pek çoğu nihayetinde işleri bu şekilde yürütmeye alışmış oluyorlar. Aynı ozan tarafından söylenen veya dikte ettirilen aynı şarkının versiyonları arasındaki farkların araştırılması üzerine pek çok materyalimiz olmasına rağmen, bildiğim kadarıyla, etrafıca bir araştırma yapılmış değil. Söylenilen versiyonda olduğu gibi, dizelerin dikte edilmiş versiyonda meydana geliş formu besteleme anının ritmik şartlarına bağlıdır. Bu açıdan dikte edilmiş versiyon söylenilen versiyondan artık söylenilen versiyonların birbirlerinden farklı olduklarından daha fazla farklı olmalıdır. Ayrıca yine o anın şartlarına bağlı olmak bir temanın şarkı ya da şarkının kendi içerisinde genişlemesinin seviyesidir. Söylenilen versiyonlar daha uzun ya da daha kısa olabilirken, dikte edilmiş versiyonlar da daha uzun veya daha kısa olabilirler.

#### §

Bireysel ozanın veya şiirsel tarzın kendisinin bir tane olduğu yazılı ve sözlü tarz arasındaki geçiş döneminin bazı noktalarında, kişi geleneksel meseledeki farklılıkları, değişimleri fark etmeye başlayabilir. Şiirsel tarzın kendisi için, bazı Güney Slavca şiirlerindeki uyak genelleme durumundan örnek olarak bahsedeyim. Sözlü gelenek ara sıra hem iç hem de son uyak metodunu kullanır. Bununla beraber, bu yüzyılın başlarında (belki de muhtemelen daha uzun bir süre önce) bazı “geleneksel” şiirler bazı bilinen formeller kullanılarak geleneksel usul imiş gibi gözükten bir usul ile



yazılmaya başlandılar, ancak kafiyeli beyitler halinde. Tek bir elemente, kafiyeli beyitler üzerine yoğunlaşan formel diksiyonunun devamlılığından dolayı bu sitili “geçiş” olarak isimlendirebiliriz, dış etkilerden gelen bir yoğunlaşma eklenmiştir. Sital içerisinde hem eskiyi hem de yeniye, hem yeni formel dili ve hem de sözlü-geleneksel edebiyat aracının son uyağının geleneksel olmayan kullanımını buldurmıştır.

Böyle bir şarkı, otuzlu yıllardaki Karadağlı birkaç ozan için standart haline gelmiş bir şiir *Prva varnica svjetskog pozara, spomen na 10-godisnjicu atentata 1914 g.* “Dünya Yangınının İlk Kıvılcımı” Aleksa Guzina tarafından yazıldı, Nevesinje’den gönüllü (dobrovoljac iz Nevesinja), Saraybosna 1926, Nikšić, 1928 ve 1931 diye adlandırıldı. Bu şans eseri Parry’nin alanda duyduğu ilk şarkı oldu. Şarkıların derlenmesinde en yakın yardımcı olan ozanın şarkısıydı. Parry, *Ćor Huso* diye adlandırdığı alan notlarında bu olaydan bahseder:

Söz konusu ozan Stolac Hersek’ten ben ve Kutuzov vardığımızda şarap içen ve gusle (yaylı bir müzikal enstrüman) çalan Nikola Vujnović idi. İlk akşam bizim için oldukça hevesli bir şekilde çaldı. Söylediği ilk şarkı yani dinlediğim şarkılardan ilki *Prva varnica svjetskog požara...* şiirinin ilk başlarıydı. Şiir eski kahramanlık şarkılarını modern olaylara uyarlamaya çalışan tipik şiirlerden kötü bir teşebbüs idi. Önce Franz Ferdinand’ın suikastını anlatan şiir beraberlerindeki haberler ile Avusturya İmparatorunun kalesine uçan iki karganın geleneksel teması ve İmparatorun müttefikleriyle yaptığı telefon konuşması (mektup yazmak yerine) ile başlar. Bununla beraber, şiir yeni şiirlerin çoğu nasıl yazıldıysa öyle yazılmıştır, kafiyeli olarak ve şiirin ifadeleri ve temaları bir tarafta eski şiirin alışkanlıklarını gösterirken, diğer dördlükler gazetelerin etkisini açıkça ortaya koymaktadırlar... Şiirsel olarak bu şiir popüler düşüncenin

bir belgesi olarak değeri ne olursa olsun göz ardı edilebilir. Popüler bir şiir sadece dördlükleri içerisinde sembolize edilen veya tasvir edilen tam bir hayat anlayışını gösteren ölçü içinde yüceliğini artırır (daha sonra, tabii ki, sadece beğenilen bir hayat olarak). Ancak medeni dünya, anladığımız kadarıyla yalnızca eğitilmiş beyin tarafından kavranabilen karmaşaları ile birlikte, daha önceki hayata yayıldığında, sonuç farklı derecelerin safıdır... Nikola’ya şiiri başından itibaren okumasını rica ettiğimde bunu sadece on iki dördlük için yapabildi ve daha sonra kendisini kafiyeye yapma işinde kaybeder... Şüphesiz ki kendisi açısından doğru olan açıklaması kafiyeli olan şiirlerin çok kolay bir şekilde unutulması idi. Bu Demail Zogić’in hiçbir iki ozanın aynı şarkıyı söylemediklerini fark ettiğinde Novi Pazar’da bir hafta önce söylediği cümle ile karşılaştırılmalıdır. Daha sonra tek istisnanın kafiyeli şiirlerle olduğunu ifade etti. Tüm bunlar geleneksel şiire alışık bir durumda işitilen kafiyesiz bir şiirin her seferinde her bir ozan tarafından az ya da çok kendi dizeleri ile doğaçlama olarak tekrar yaratıldığı anlamına gelir. Bununla beraber, kafiyeli şiir ezberlenmelidir ve unutulduğunda kafiyeler bu türden bir doğaçlama için çok büyük engel teşkil ettikleri için hemen tekrar doğaçlama yapılamaz. Geçen sene Milovan’ın söylediği bunu destekleyen bir cümle kafiyeli olarak *gusle*<sup>7\*</sup> ile doğaçlama yapılmadığını fakat eğer kafiyeli bir şiiri besteleyecekse yazmak için zamanının olması gerektiğini ifade eder.<sup>18</sup>

Parry’nin bu geleneğin performansındaki kompozisyonun ihtiva ettiği süreç için kullandığı “doğaçlama” ifadesi ile ilgili tereddütlerim var – ve eminim ki o da bu kullanımdan kaynaklanan yanlış anlaşılmaları görmüş olsaydı aynı tereddütlere sahip olurdu. Ancak bu gelenekteki kafiyeli şiirlerin tam olarak hatırlamanın zor olduğu ve ezberlemenin gerektiği önemli bir husustur. Bize

sıklıkla kafiyenin hatırlatıcı olduğu söylenir. Açıkça belli ki bu gelenekteki ozanlar bunun doğru olduğuna inanmıyorlar.

§

Nadiren içinde yetiştiği sözlü-geleneksel sitilden yazılı edebiyat sitiline geçiş yapan bir ozanı gösteren bir dizi metinler bulabiliyoruz. Başka yerde on dokuzuncu yüzyılın ilk yarısında Karadağ prens-piskoposu, sözel bir şair olan Petar Petrović II Njegoš'un<sup>19</sup> durumundan bahsettim, ancak Rusya ve diğer yerlerdeki seyahat vasıtasıyla ve Rusça ve Fransızcadaki yazılı edebiyat bilgisi yoluyla, kendi kişisel sitilini geliştiren tam anlamıyla yazılı bir eser sahibi oldu (Fakat hala geleneksel usulde beste yapabiliirdi). Onun sitilindeki bu gelişimi detaylarıyla birlikte en eski geleneksel dörtlüklerinden, geçiş metinleri yoluyla, *Luča mikrokosma* gibi oldukça ileri düzeydeki edebiyat eserlerine kadar takip edebiliriz. "Evrenin Işını", felsefi şiir, şiirini tercümesinden bildiği Milton'u ve onun parlak eseri *Gorski vijenac*, "Dağ Halkası" nı – kahramanlık draması-hatırlatıyor.<sup>20</sup> O şiire aksine geleneksel durumda yazılmış geleneksel olmayan yapıları tanıtıyor. Örneğin, "Pjesna za vida i Mirčetu, kako su skupili cetu uzeli top a Spuža" (Vido ve Mirčeta'nın bir akında nasıl bir araya geldiğini ve sistemi Spuž'dan aldıkları ile ilgili bir şarkı) isimli geleneksel sitilde bir şarkı yazdı.<sup>21</sup> Sital geleneksel, ancak eğer bir kişi eğitilmiş bir gözle bakarsa, tam olarak geleneksel bir şarkı olmadığına dair küçük alametler var. Bu tür şarkıların dikkatli bir analizi yazar üzerindeki geleneksel olmayan etkiyi gösteren hususiyetleri ortaya çıkarır.

Bununla beraber, "Cestitanje novoga ljeta gospodinu Gagića" gibi diğer şiirlerde Njegoš açıkça yazılı-edebiyat, geleneksel olmayan tarzda yazdı.<sup>22</sup>

Gledaj Feba ka'je uhitao  
na krilatim svojim konj'ma  
i plamenosipnoj kolesnici  
da nam Novo ljetu dopoteže.

Zevs je njemu starcu otsudio  
(a za kakvo ne znam prestupljenje  
il' nagradu- to je od nas skrito)  
Da kurirski trči po Uranu.  
See Phoebus as he hastens  
with his winged horses  
in his flaming chariot  
to bring us the New Year.  
Zeus decreed the old one  
(for what misdemeanor I know not  
or reward-that is hidden from us)  
to run as courier in Uranus.<sup>8\*</sup>  
[1-8]

Bu dizelerle ilgili ne içeriklerinde ne de sitillerinde pek fazla geleneksel bir şey yok.<sup>23</sup>

Öyleyse, Njegoš'un sözlü geleneksel sitili yazılı geleneksel olmayan sitilinden ayırt edilebilir. Onun durumunda bir tür geçiş metni dahi gözlemlenebilir.

§

Muhtemeldir ki en azından bazı Eski Fransız veya Anglo-Saxon sözlü geleneksel epikleri kimileri papaz ve rahiplerden olup yazmayı öğrenmiş geleneksel ozanlar tarafından bestelenmiştir. Kendi olağan repertuarlarını söylemenin yanı sıra, yeni bir dinin kavramlarını ifade eden yeni şarkılar da bestelemiş olduklarını farz etmek makul olabilir. Cædmon bunun tipik bir örneği gibi görünüyor.<sup>24</sup>

§

İstatistiksel yöntemlerle belli bir metnin "sözlü" veya "yazılı" olup olmadığını tespit etmenin "objektif" metodlarından daha önce bahsetmiştim. Kişi aynı zamanda iki sitilin Fred C. Robinson'un son çalışması tarafından ortaya atılan estetik analiz türü ile tespit edilip edilemeyeceği sorusunu da yöneltmeli.<sup>25</sup> Onun Beowulf'un eşlemeli araştırması şiirin yazılı bir edebiyat metni ya da en azından sözlü geleneksel sitilde de bulunan bir durum olduğunu ispatlar mı? Bu çok önemli bir soru. Böylesi durumlar

“sözlü kalıntının” parçası mı ya da yenilerine mi aitler?

Beowulf'un miğferindeki yaban domuzu figürüyle ilgili çıkarımlardan bahsederken, Robinson 1451. satırda başlangıçta tanımladığı şöyle der:<sup>26</sup>

befongen freawrasnum, swa hine fyrndagum

worhte wæpna smið, wundrum teode,

besette swinlicum, þæt hine syðþan no

brond ne beadomecas bitan ne meahton.

Çevirisini de şöyle yapar: “etrafi azametli çetelerle kuşatılmış, demirci onu son günlerde şekillendirdi, doğaüstü güçlerle donattı, yaban domuzu figürleriyle başladı,” daha sonra ne bir kızgın demir ne de savaş kılıcı onu çentebildi, sonra devam eder;

*Wundrum* doğaüstü güçlere işaret ettiği için ve yaban domuzu İskandinav mitolojisinde Freyr ile ilgili bir hayvan olduğu için, eşiz bileşim *freawrasnum*'da bir Anglo-Saxon tanrısı olan Frea'ya kinaye görmek çekici gelebilir (freyja ile aynı kökten, Eski İzlanda ilahı). Ancak bir pagan tanrısı ile bu kadar aşikâr isimlendirme pek muhtemel görünmüyor; muhtemelen kelime “efendi” anlamına gelmekteydi ve şimdi burada *Beowulf*'ta görülen eski zamanlarda pagan tanrılarına atfedilmiş ve Hıristiyan döneminde Hıristiyan ilahına transfer edilmiş dikkatlice korunmuş çift anlamlı bir kelime *Beowulf* dünyası bağlamında hesaplanmış belirsizlik ile birlikte kullanılır.<sup>27</sup>

Yukarıda beni rahatsız eden tek kelime “hesaplanmış”. Eğer “geleneksel ozanlar tarafından dikkatlice korunmuş” anlamındaysa, “dikkatlice korunmuş” ifadesini kabullenmeye hazırım, ancak “freawrasnum”un kullanımını oldukça bilinçli bir şekilde hesaplayan *Beowulf* şairinin tasavvuru ile bir sorun var, çünkü muhtemel bir “Anglo-Saxon tanrısı Frea'ya kinaye” vardı. Planlı bir

belirsizlik, iki yöne kasıtlı bir işaret olup olmadığı konusunda şüpheliyim.

Güney Slav sözlü geleneksel epide benzer bir durumun olabileceği ile ilgili ne düşündüğümün kısa bir örnekleme vereyim. Kosova döngüsüne ait meşhur bir şarkıda “Smrt majke Jugovića” (Jugović'inin annesinin ölümü),<sup>28</sup> kocasının ve dokuz oğlunun kaderlerini görmek için Kosova savaş meydanına uçabilsin diye bir şahinin gözlerine ve bir kuğunun kanatlarına sahip olabilen dokuz Jugović'inin annesi. Tasvirler gelenekseldir. Kuşlar şiirde büyük rol oynarlar. Kahramanlar kendilerini genellikle “şahinler” (sokolovi) olarak ifade ederler. İki siyah karga (dva vrana gavrana) sıklıkla mesaj taşıyıcı olarak bulunurlar. Kişi kendi terimleriyle olan tasvirlerle hayran kalabilir, yani güçlü tasvirler olarak, fakat içerdiğinden daha fazlası vardır. Bu gibi figürler inanıyorum ki kaynaklandıkları, özel yetenekleri olan insanların bir müddet insandan daha üstün olabildikleri, kuşlar veya hayvanlar gibi seyahat edip görebildikleri şamanik kültürleri anımsatırlar. Kahramanları “şahinler” olarak isimlendirmek sadece hızlarına ve cesaretlerine vurgu ve övgü yapmak değil, aynı zamanda onlara doğaüstü güçlere sahip kılmaktır. Haberci olarak hizmet eden iki siyah karga bir katliam sahnesinden bildirilen ölmüş kahramanların ruhlarıdır.<sup>29</sup> Şahin gözlere ve kuğu kanatlara sahip Jugović'inin annesinin müdafasının altında endişeli hanımefendinin Kosova savaş meydanına uçmak için şaman güçlerini elde etme isteği iması var. Orada bir belirsizlik olmasına rağmen ne ozan ne de seyirci tarafından bilinçli olarak hissedilmiyor. Bunlar gelenek tarafından şiire verilen çok sayıda kaynaklar. Çağdaş ozan figürün kaynağından haberdar değil, ancak onu uygun bir şekilde kullanıyor çünkü gelenek onu uygun şartlarda muhafaza ediyor.

Robinson'un iddialı ve muhteşem kitabının son sayfalarından yapılan aş-

ğdaki alıntı cidden dikkatimizi celbediyor:

Yeminden bahseden kelimeler içeceklerle ilgili kelimelerin yanında bulunuyor; yaban domuzu figürü ile ilgili terimler doğaüstü güçlere atfedilen wundor gibi kelimelere ilave olarak ortaya çıkıyor; daha sonra genel hatlarıyla insani eserler ile ilişkilendirilseler de, tabiat ile alakalı kelimeler insanlardan daha çok canavar tanımları etrafında bir araya gelmiş gibi görünüyor. Şiirdeki pek çok önemli anlam gibi bunların anlamları birbirine yakın olanlardan çıkarılmalıdır ve ortaklıkları çözülmelidir ve Beowulf boyunca, okuyucuların zihinleri bu türden çıkarımlar yapmaya şartlanır. Şiir tarzında daima geçerli olduğu için, sözlü düzenlemeler ve birbirine yakın bulundurmalarından sonuç çıkartarak okuyucuların hayal dünyalarında egzersizler yapmak apozisyonel araçlardır... Dar dilbilgisel ilave etme (apozisyon) bağlamında görülsün, ya da genel olarak daha geniş ilave pozisyonunda olsa da, iddia yoluyla değil de öneri yoluyla ortaya çıkmak zorunda kalan, temanın anlamlı ihtiyaçlarını karşılayarak edebi araç veya kafa yapısı Beowulf'ta her seviyede güçlü bir şekilde sunulur. Kullanılan iki terimden, "kafa yapısı" apozisyon "araç" tan daha temel ifade seviyesinde kullanıldığı için, muhtemelen "edebi araç" a tercih edilebilir. Gramer ve sitil arsında, sentaks ve öyküleyici metot arasında bir orta yo işgal eder. Apozisyon ve apozitive sitil bir Eski İngilizce şairi tarafından düşünceden düşünceye sürdürülen otomatik araçlardır. Olayların, motiflerin ve kelimelerin karmaşık anlamlarının önerilmesi yoluyla isimleştirerek ve vurgulama yaparak aynı anda geçişken olabilirler. Belki de en önemli fonksiyonları Eski İngilizce diksiyonunun eşsesli özelliği üzerine dikkat çekme rolleridir, çünkü bu şairi çok yakından ilgilendiren pagan-Hıristiyan gerginliklerinin ifadesine en yaygın bir şekilde hizmet eder. Bu ilgi ve şaire varisi oldu-

ğu diksiyondan diğer hiçbir Anglo-Saxon şiiri ile uyuşmayan bir şekilde vazgeçme imkânı veren apozisyonel sitilin birleşimidir.<sup>30</sup>

Burada hemfikir olabileceğim pek çok şey var. Ancak, Robinson "okuyucu"dan bahsettiğinde, daha ziyade geleneksel seyirci ve onun bir parçasını oluşturan ozanları mı düşünmeliyiz diye merak ediyorum ki vezin tekniği onlar tarafından ve onlar için yaratılmıştır. "Kafa yapısı" terimi en mükemmel olanıdır ve esinlenmiş bir öneridir, çünkü "araç" son anlatıcı tarafından bilinçli bir işleme ima eder. Geleneksel vezin tekniği şarkıda hikâyeci kuşakların kullanımının sonucudur. İç kaynakları bu anlatımlardan çıkmaktadır. Ancak birisi kelimelerin ve kelime guruplarının çoklu içeriklerine önem vererek geleneksel şiirin büyük bir bölümünü tecrübe ettiğinde, geleneksel vezin tekniğinin kendisini, değişik ifadeler arasındaki çetrefilli ilişkileri anlamaya başlar.

Robinson'un kitabında Beowulf'taki apozitive sitil üzerine yaptığı çok güzel tanımlamanın bir kısmının Anglo-Saxon halk şairlerinin sözlü-geleneksel vezin tekniği olduğunu saygıyla ifade etmek isterim. Dokuzuncu veya onuncu yüzyılların herhangi bir şairinin Robinson'un Beowulf şairine isnat ettiklerinin tamamını bilinçli olarak bilebildiler mi merak ediyorum; ancak gelenek onu bilebildi ve şiire onu aşılatabildi. Geleneksel Beowulf şairi bilinçsiz ve sezgisel olarak kullandığı geleneksel vezin teknikleri ile Anglo-Saxon geleneğinde yazdı ve söyledi. Yetenekli şair/ozan ait olduğu geleneksel toplumun kavramlarını tüm miras kalan derinliği ve pek çok yönü ile ifade eder, ancak bu geleneksel toplumun hala birey için odası vardır. Onunki si gelenekteki en iyinin en mükemmel ifadesidir.

Sonuç olarak, bana öyle geliyor ki, becerebilirsek, önümüzde anadildeki ortaçağ epik hikâyelerinin geleneksel sitilden ayrıldıkları noktaları ve niçin ve

nasil böyle olduklarını tespit etmek gibi bir görev var. Büyük bir ihtimal ile en azından biraz cevap elde etmek için Latin dili ve edebiyatına ve ortaçağın rahip okullarına başvurmak zorundayız. Bu arada, şiirin anadile ait geleneksel kökleri hakkında daha fazla şeyler öğreniyorum gibi görünüyor.

#### NOTLAR

- 1 Konu üzerinde değişik açılardan daha önce çok şey yazıldı. Örneğin; Adeline Courtney, *The Larger Rhetorical Patterns in Anglo-Saxon Poetry*, Columbia University Studies in English and Comparative Literature, no. 122 (New York: Columbia Univ. Press, 1935). Bir de anımlı: Stanley B. Greenfield, *The Interpretation of Old English Poems*, (London ve Boston: Routledge & Kegan Paul, 1972); Francis P. Magoun, Jr., "A Note on Old West Germanic Poetic Unity", *Modern Philology* 43 (August 1945): 77-82; Robert L. Kellogg, "The South Germanic Oral Tradition", in *Franciplegius: Medieval and Linguistic Studies in Honor of Francis Peabody Magoun, Jr.*, ed. Jess B. Bessinger, Jr. And Robert P. Creed (New York: New York Univ. Press, 1965), 66-74.
- 2 John Miles Foley, *The Theory of Oral Composition: Theory and Methodology* (Bloomington: Indiana, Univ. Press, 1988). Konunun künyesi için bkz. John Miles Foley, *Oral Formulaic Theory and Research: An Introduction and Annotated Bibliography* (New York and London: Garland Press: 1985), ve dergi *Oral Tradition*.
- 3 Adam Parry tarafından çevrilen *The Making of Homeric Verse The Collected Papers of Milman Parry*, ed. Adam Parry (Oxford: Clarendon Press, 1971), 13'den alıntlandı.
- 4 "Beowulf madelode / beðrn Ecgðeowes" "Beowulf spoke"un temel anlamına sahiptir. Şiir, yarım çizgiden ziyade tam çizgide "the son of Ecgðeow" eşanlamı kullanılarak "Beowulf spoke" söylemek mümkün oldu."Nostre emperere magnes", "bearn Ecgðeowes" tanımlanır ki Beowulf'a refere eder.
- 5 Tema. Bkz. Alexandra Hennessey Olsen, "Oral-Formulaic Research in Old English Studies: P", *Oral Tradition*, vol. 1, no. 3 (October 1986): 548-606, özellikle 577-588. O benim makalemi bilmedi, "Perspectives on Recent Work on Oral Literature", *Oral Literature: Seven Essays*, ed. Joseph J. Duggan (Edinburgh: Scottish Academic Press and New York: Barnes and Noble, 1975), 1-24 ki orada ben *The Singer of Tales*'deki temanın tanımlarını açıkladım. Formel blokları: Formel ile tema arasında kişi ozanın şarkının fark edilebilir birimi olarak işlediği dizeler bloğu ayırt edebilir. Her ikisi de

belirgin bir başlangıcı ve bitişi vardır. Genişletilmiş bir formel ya da kısa bir tema olarak görülebilir. Bu bloklar kişi aynı ozanın aynı iki şarkısını metinlerini karşılaştırdığı zaman kolayca görülürler.

- 6 Bkz. Duggan, 20.
- 7 Bernard Fenik, *Typical Battle Scenes in the Iliad. Studies in the narrative techniques of Homeric battle description* (Wiesbaden: F. Steiner, 1968).
- 8 La chanson de Roland, çeviren Joseph Bédier (Paris: H. Piazza, 1931).
- 1\* Chanson de Roland destanının ilgili kısmının Türkçesi şu şekildedir:  
Atına mahmuz verip dizginini boşalttı,  
Valterneli Escremiz'in üzerine saldırdı.  
Askı bağı boynuna geçirilmiş kalkamı kırdı ve parçaladı;  
Zırhın havalandırma deliğine denk gelen vuruş içe uzandı,  
Göğsün tam ortasına kadar geldi uzandı.  
Bir kere daha vurdu, yere devirdi onu atının eyerinden, canı çumuş teninden.  
Destan hakkında bilgi ve devamı için bkz. *Roland Destanı*, (Çev. Bilge Umar), İstanbul: YKY, 2005. (ç.n.)
- 2\* *Chanson de Roland* destanının ilgili kısmının Türkçesi şu şekildedir:  
Gramimund denilen atımın üstündeydi,  
Bu at avcı şahinden daha da hızlı idi;  
Sivri mahmuzlarıyla dürtükledi iyice bu tez giden atını,  
Erki çok Dük Samson'un üzerine saldırdı.  
Kalkanını kırarak zırh gömleğini yardı,  
Harbesinin ucunu, takılı şerit ile gövdesine daldırdı.  
Atlı Bey mızrağını bir vurunca gövdeye, ölüyü eyerinden aşağı yuvarladı,  
Destan hakkında bilgi ve devamı için bkz. *Roland Destanı*, (Çev. Bilge Umar), İstanbul: YKY, 2005. (ç.n.)
- 9 Serbo-Croatian Heroic Songs, Milman Parry tarafından toplandı, vol. 6, *Zenidba Vlahinjić Alije, Osmanbeg Delibegović i Pavičević Luka, kazivao i pjevao Avdo Međedović, önsözü ve notları ile David E. Bynum tarafından yayıma hazırlanır.* (Cambridge, MA: Harvard Univ. Press, 1980), II. 31-44.
- 3\* Yukarıda yer alan *Osmanbeg Delibegović i Pavičević Luka* destanının Türkçesi şu şekildedir: (ç.n)  
Bir sabah Bey erkenden ayağa kalktı  
Bey Osmanbey Delibegović'dir.  
Osjek'de onun beyaz sarayında  
Şafak vaktinden iki tam saat önce  
Bey çağırıldı doğru aşkını:  
"Benim doğru aşkım, Lady Ismihan!  
Lordun seni görür,  
Uyku nasıl terk eder beni?  
Leydim, Osmanbegovica,

- Git hızlıca oda şöminesine  
Ve yak bir ateş şöminede!  
Bana çeşitli kahveler yap!  
Bir üzüntü karşıladı beni.  
Uyku terk etti benim gözlerimi.”
- 4\* *Nibelungenlied* Destanının yukarıda verilen ilk iki dörtlüğünün Türkçesi şu şekildedir:  
I  
Anlatır durur bize, eski zaman destanları  
Çok mucize becermiş nice şanlı, korkusuz yiğidi;  
Mutluluklar, şölenler, gözyaşları, ağıtlar gözüpük savaşçıların çarpışmaları  
Bu türden nice işi dinleyeceksiniz şimdi.  
II  
Burgund'lar yurdunda soylu bir hanım kız bü-yüdü  
Öylesine güzeldi ki daha güzeli yoktu hiçbir ülkede.  
Kriemhild'di adı; güzel bir kadın oldu  
Uğruna çok yiğitler çatışıp can verdi, bedenleri çürüdü.  
Destan hakkında bilgi ve devamı için bkz. *Nibelung'lar Destanı*, (Çev. Bilge Umar), İstanbul: YKY, 2001. (ç.n.)
- 10 Das Nibelungenlied, nach der Ausgabe von Karl Bartsch, ed. Helmut De Boor (Wiesbaden: F. A. Brockhaus, 1979).
- 5\* Birbirine bağlama, bağlantı, tirad, bölüm, kısım. (ç.n.)
- 6\* *Chanson de Roland* destanının birinci bağlantı kısmının Türkçesi şu şekildedir:  
Hakanımız Büyük Kral, o pek görkemli Hünkâr  
Tam tamna yedi yıl İspanya'da savaştı,  
Bu dağlık memleketi aldı denize kadar.  
Ona teslim olmadık hiçbir kale kalmadı,  
Surları yarılmadık tek hisar bırakmadı  
Zaragoza dışında. Bu kent dağ üstündedir,  
Marsil Han onu tutar, Tanrı'yı umursamaz;  
Muhammed yolundadır, Şeytan'la düşer kalkar.  
Felakettir yazgısı, bundan hiç kaçınamaz.  
HAYDA!  
Destan hakkında bilgi ve devamı için bkz. *Roland Destanı*, (Çev. Bilge Umar), İstanbul: YKY, 2005. (ç.n.)
- 11 Yayımlayanlar, C. Brillante, M. Cantilena, ve C. O. Pavese (Padua: Antenore, 1981), 110–11.
- 12 Editörlüğünü David Daiches ve Anthony Thorlby'nin yaptığı *The Mediaeval World*'deki makalede Parkes okuryazarlığın üç farklı türünü birbirinden ayırt eder: profesyonel katipler ve bilginlerin okuryazarlığı olan profesyonel okuyucu, eğlencenin okuryazarı olan kültürlü okuyucu, ve herhangi bir mesleki işlem gereği okumak veya yazmak zorunda olan pragmatik okuyucu.”
- 13 From Memory to Written Record: England 1066–1307 (Cambridge, MA: Harvard Univ. Press, 1979), 219.
- 14 A.g.e., 225-26. Ayrıca Bkz. The Court Baron, ed. F. W. Maitland ve W. P. Bailden, Selden Society IV (1890).
- 15 John D. Niles, *Beowulf: The Poem and its Tradition* (Cambridge, MA: Harvard Univ. Press, 1983), 79. Duke Üniversitesinin Psikoloji Bölümünden David Rubin şiirsel dili öğrenmenin ikinci bir dil öğrenmek gibi olduğunu söyler, belki şu da eklenebilir, ilki ile aynı kökten yakın bir ikinci dil.
- 16 Bu araçlardan bazıları satırların ve satır gruplarının hatırlanmasını kolaylaştırmalarına rağmen, inanyorum ki, hatırlatıcı olmaları kastedilmemiş, ancak fikirleri desteklemek ve güçlendirmek için bazı özel güçler bahsedilmiş yapı ve ses yinelemeleriydiler, ya da sadece estetik olarak sevimli idiler.
- 17 *The Making of Homeric Verse: The Collected Papers of Milman Parry*, ed. Adam Parry (Oxford: Clarendon Press, 1971), 425'den alıntılanı.
- 7\* Balkanlarda Slav ve Hırvatların kullandığı yaylı çalgı (ç.n)
- 18 Orijinal daktilo metninden alıntılanmıştır. Bu sayfanın bölümleri babasının topladığı 441–42 sayfalarının cildinde Adam Parry tarafından yayımlandı. Bkz. Not 18.
- 19 Bkz. Benim “The merging of Two Worlds: Oral and Written Poetry as Carriers of Ancient Values”, Oral Tradition in Literature içinde ed. John Miles Foley (Columbia: Univ. Of Missouri Press, 1986) özellikle 30 ff.
- 20 a.g.e., 19-64. Comparative Literature 32 (1980): 390-401 içinde, Edward R. Haymes sözlü destanın birinin formül sıklığını karşılaştırdığı “Formulaic Density and Bishop Njegoš” adlı bir makaleyi editörlüğünü Adam Parry'nin yaptığı Milman Parry tarafından toplanan vol. 2 of Serbo-Croatian Heroic Songs (Cambridge, MA: Harvard Univ. Press, 1958) sözlü destan geleneği tarzında yazılan Njegoš'un bir şiirleri ile yayımladı. Formüllerin yüzdesi, yani tekrarlanan replikler önce 34.8 ve sonra 29.6dır; farkı önemsizdir. Onun nihai yorumları dikkate değer:  
Gerçek sözlü metin ve aynı geleneğin taklidi arasındaki yineleme yoğunluğundaki farklılık bizim için yalnızca bu temelde bariz bir fark oluşturmak için yeterli değil... Njegoš'un şiirlerinde bulduğumuz taklit türü boşlukta vücut bulmaz; formları, dilleri ve temaları bakımından tam anlamıyla yaşayan bir sözlü geleneğe bağlıdır. Ortaçağ şiirindeki sözlü formu tanımak dikte ettiren şairin gerçek bir masal ozanı olduğu bir dikte ettirme sürecinin ürünü olduğu anlamına gelmez. Ancak, böyle ozanların mevcut olduğu ve neredeyse aynı dil ve aynı öyküleyici araçlar ile temelde benzer şarkıları söyledikleri anlamına gelir (400–401).
- 21 Petar Petrović Njegoš, Songs, The Sunbeam of the Microcosm, Prose, Translations, Petar

- Petrović Njegoš'un çalışmalarını topladı. No. 20: 93–98.
- 22 a.g.e. no.41: 146–47.
- 8\* Yukarıdaki şiirin Türkçesi şu şekildedir: (ç.n)  
Hızlı olarak Phoebus'u gör  
kanatlı atları ile  
onun alevli at arabasında  
Bizi yeni yıla getirmek için  
Zeus karar verdi eski bir  
(Bilmediğim suç  
veya bizden saklanan ödül için)  
kurye gibi koşmaya Uranus'de  
[1–8]
- 23 Birisi ikinci mısranın sekiz heceli olduğunu ve üçüncüsünün dördüncüden sonra durağının olmadığını dikkatle dikkat eder. Şarkı şöyle devam eder:  
On je valjda za njegove trude  
i obdaren najsjajnijom krunom  
il' za kazan može biti kakvu  
valjda su mu duge i sijede  
iz zavisti zapalili vlase.  
Ta otsuda tko zna dokad mu je-  
il' je vječna ili vremenita,  
el' dovoze ovo Novo ljetu.  
Possibly for his labors he was  
granted a resplendent crown  
or as punishment perhaps  
his long gray  
locks they kindled out of envy.  
Who knows how long this judgement will last-  
whether it's eternal or temporary  
as he brings this New Year.<sup>9\*</sup>  
[9–15]  
Yukarıdaki 9–13. satırların yapısı kesin olarak Njegoš'un yazılı-edebiyat tarzına aittir. Satır 9'un sonundaki gerekli artlama satır 9 ve 10'u birbirine bağlar. Aynı şey satır 11 ve 1 için de söylenebilir; satır 11'in yüklemi yoktur (parantez içerisindeki hesaba katılmayan "može biti" hariç), satır 12 "su" yardımcı fiiline sahip ancak sadece satır 13'te fiil geçmiş zaman ortacı "zapalili" ile tamamlanmış. Bununla beraber, 12. satırın sonundaki "duge i sijede" sıfatları 13. satırın sonunda "vlase"yi biraz değiştirir. Son olarak, 15 numaralı satır bildik bir geleneksel yapı takip etse de, metinde hiç formel yoktur.
- 9\* Yukarıdaki şiirin Türkçesi şu şekildedir: (ç.n)  
Onun emeği için ona  
Göz kamaştırıcı bir taç verilmiş olabilir  
veya belki de ceza olarak  
onun uzun gri  
kilitleri onları kıskançlıklarından dolayı tutuş-  
turdular  
Kim bilir bu yargı ne kadar sürecek  
Onun sozsuz ya da geçici olduğunu  
Yeni yıl getirdiği gibi  
[9–15]
- 24 Pek çok bilim adamı büyük bir ihtimal ile Caedmon'un kendi ilahisini üretmeden önce dinlediği ve iyi derecede bir pasif bilgiye sahip olduğu bir şarkı repertuarının olduğuna dikkat çekmişlerdir. Bu ilahi kayıtlarımızdaki en eski Anglo-Saxon sözlü geleneksel şiir olarak görülüyor. Kesinlikle pagan ve hıristiyan arasında bir geçiş değil ve sitili tam anlamıyla geleneksel görünüyor. İlk şiirin geleneksel tarzda yazılmış olduğu ortada. (Bkz. Dobbie *Anglo-Saxon Poetic Records*'da, 1942, yayımladı ve onun kitabı, *The Manuscripts of Caedmon's Hymn and Bede's Death Song, with a critical text of the Epistola Cuthberti de obitu Bedae, by Eliot Van Kirk Dobbie* [New York: Columbia Univ. Press, 1937], ve Donald K. Fry.'ın çalışması. Daha başka örnek için bkz. Olsen [not 6 üzerindeki referanslar]).
- 25 Fred C. Robinson, *Beowulf and the Apposite Style, The Hodges Lectures Series* (Knoxville: The Univ. of Tennessee Press, 1985).
- 26 Dobbie'nin *Anglo-Saxon Poetic Records*'un vol.4'deki yazısını takip ediyorum.
- 27 Robinson, 69.
- 28 Vuk Stefanović Karadžić'deki klasik yazı şu, *Serbian Folksongs*, vol. 2 (Belgrad, 1958), no. 47 (Croatia'dan), 296–99.
- 29 Volx Vseslaveviç'in bylina<sup>10\*</sup>sında kahramanın eğitimini karşılaştırma:
- 10\* Rus folklorunda epik destan (ç.n)  
And when Volx was already ten years old,  
Volx was instructed in high wisdoms.  
And the first wisdom Volx studied-  
To turn into a bright falcon;  
And the second wisdom Volx studied-  
To turn into a gray-haired wolf;  
And the third wisdom Volx studied-  
To turn into a bay aurochs,  
A bay aurochs with horns of gold.<sup>11\*</sup>
- 11\* Yukarıdaki şiirin Türkçesi şu şekildedir: (ç.n)  
Ve Volx henüz on yaşındayken  
Volx'a yüksek bilgeliği öğretildi.  
Ve ilk bilgeliği Volx çalıştı-  
Zeki bir şahine dönüşmeye;  
Ve ikinci bilgeliği Volx çalıştı-  
Gri tüylü bir kurda dönüşmeye;  
Ve üçüncü bilgeliği Volx çalıştı-  
Doru bir yaban öküzüne dönüşmeye,  
Altın boynuzlu doru bir yaban öküzü.  
"The Vseslav Epos"dan Roman Jakobson ve Marc Szeftel, *Russian Epic Studies*, ed. Roman Jakobson ve Ernest J. Simmons, (Philadelphia: The American Folklore Society, 1949), 28.
- 30 Robinson, 79–80.