DOI: 10.58242/millifolklor.1428222

ÇIRAĞIN USTASI İLE "GİZLİ" MÜCADELESİ: ÂŞIK EDEBİYATINDA ETKİLENME ENDİŞESİ*

The Secret Struggle Between The Apprentice and The Master: The Anxiety of Influence in Minstrel Literature

Doç. Dr. Tuğçe ERDAL**

ÖZ

Türk edebiyatı içinde âşıklık geleneği, yüzyılların birikimi ile bir geleneğe sahip olmuş ve kendini günümüze kadar taşımıştır. Âşıklığın gelenek hâline dönüşmesinde âşık kollarının önemli rolleri vardır. Usta âşık hem çevresindekileri hem de kolun dışında kalan âşıkları etkileme kabiliyetini haizdir. Böylelikle saz çalma ve etkili söz söyleme becerisine sahip gençleri etrafında toplayabilmektedir. Bu sebeple âşık tarzı şiir geleneğinde çırak yetiştirme, yüzyıllar boyu yaşatılan geleneklerden biridir. Usta âşık, saza ve söze yeteneği olan bir genci çırak edinir, yanında gezdirir, saz ve söz meclislerine sokar ve belli sınavları geçerse mahlasını verir. Yıllarca ustasının yanında âşıklığın bütün kurallarını öğrenen çırak da doğru zamanda ustasının onayı ile şiirlerini çalıp söylemeye başlar. Âşık kolunun ortaya çıkması için usta âşığa ait dil, üslup, ayak, halk hikâyesi, ezgiler, hatıralar, âşığın yaptığı karşılaşmalar ve ağırlıklı olarak işlediği konular gibi bazı esasların var olması gerekir. Halef olan âşığın şiirlerinde ustasının tekniği, üslubu, söyleyiş edası, tavrı, kültürü ve kelime dağarcığı açıkça kendini hissettirir. Ustasının ölümünden sonra saz ve söz meclislerinde onun şiirleriyle söze başlar, çeşitli vesilelerle ustasının ismini zikreder ve onun izinden gittiğini belli etmek ister. Bütün bunlar, ustasının adını yaşatmak için yapılan eylemlerdir. Ustada hâkim olan tavır, üslup, icra, geleneğe bağlılık yetiştirdiği çırağa da sirayet eder. Âşıklık geleneğindeki usta-çırak ilişkisi, halef-selef düzleminde Harold Bloom'un ortaya koyduğu şiir teorisi ile okunabilir. Şiir tarihini haleflerin selefleriyle mücadelesi olarak değerlendiren Bloom'un teorisinde şairlerin özgünlük ve özgürlük idealinde eserler verme gayreti vurgulanır. Halef şair, eserler vermeye başladığı andan itibaren bu ideasını takip eder. Özgün olma veya kendini özgün hissetme ancak bir öteki ile karşılaşıldığı anda deneyimlenecek bir durumdur. Karşılaşma anında ortaya çıkan ilişkide, önceki ve sonraki arasındaki ilişkinin psikolojik boyutu önem arz eder. Bu ilişkide, halef şairi özgün yapacak olan şeyin ancak seleflerinin varlığı olduğu kesin bir gerçektir. Selef şairlerin kurdukları bu dünyanın diğer adı gelenektir ve gelenek ise halef şairin kullanacağı her şeyi belirlemiştir. Bu yüzden halef şairin şiir adına inşa edeceği her yapıt, meşruluğunu kendinden önce yazılmış şiirlere borçludur ve halef şair de geleneğe eklemlenen yeni şair olarak şiire başlar. Bu çalışmada âşıklığın önemli bir geleneği olan âşık kolları bağlamında usta-çırak ilişkisi, usta malı deyişler söyleme, çırağın ustasını her fırsatta anma gayreti Bloomcu bakış açısından değerlendirilecektir. Bir taraftan çırağın ustasını anarken kendi varlığını gelenek içinde kabul ettirme çabası, diğer taraftan bir âşık kolluna mensup olmanın getirdiği gelenekte çabuk ve kolay yer edinme avantajı arasındaki âşığın sanatsal anlamda etkilenme ve ustasından veya bağlı olduğu koldan özgürleşerek özgünlüğünü inşa etme süreci irdelenecektir.

Anahtar Kelimeler

Âşık kolları, Harold Bloom, etkilenme endişesi, usta-çırak, halef-selef.

ABSTRACT

The tradition of minstrelsy in Turkish literature, has a long tradition dating back hundreds of years, and has managed to survive to this day. Minstrel branches played an important role in turning minstrel literature into a tradition. Master minstrels have the ability to influence their apprentices, as well as minstrels who are not part of their branch. This allows them to attract young people who have the talent to play the saz and create effective lyrics on the go. As a result, the tradition of training apprentices has survived for centuries. The master minstrel accepts a youngster with a talent for the saz and words as an apprentice, lets the apprentice accompany him, takes him to minstrel meetings, and eventually selects a pen name for him when the time is right. The apprentice, who spends years serving his master and learning all the rules of minstrelsy, starts singing his own songs with the permission of his master when he is deemed sufficiently capable. There are a number of requirements for a minstrel branch to emerge, including a specific style of music and lyrics, a preferred rhyming style, the folk tales told, the tunes used, the memories drawn upon, the sorts of comparisons

* Geliş tarihi: 30 Ocak 2024- Kabul tarihi: 23 Temmuz 2024
Erdal, Tuğçe. "Çırağın Ustası ile Gizli Mücadelesi: Âşık Edebiyatında Etkilenme Endişesi", *Millî Folklor* 143 (Güz 2024): 87-98

** Yozgat Bozok Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Yozgat/Türkiye, tugceisikhan@yahoo.com, ORCID ID: 0000-0003-1687-9171.

made, and the topics covered in the songs. The successor's songs reflect his master's technique, culture and word choices. Following the death of his master, the successor starts meetings and assemblies with his master's songs, creates occasions to mention his name, and generally makes it clear that he is following in his master's footsteps. He does all that to commemorate his master's name. The style of music and lyrics, the manner of playing the instrument, the culture, and linguistic preferences of the master influence his apprentice. The master-apprentice relationship in the minstrelsy tradition can be explained on the basis of Harold Bloom's theory of poetry in the context of predecessors and successors. Bloom views the history of poetry as one of a struggle between predecessors and successors and emphasizes poets' efforts to create original and independent works. The successor poet, from the moment they start producing works, follows this ideal. Being or feeling original requires a comparison. The psychological aspects of the relationship between the predecessor and the successor play an important role in the connection that emerges through this comparison. The existence of predecessors is a prerequisite for a successor poet to be original. Another name for this world created by predecessor poets is tradition, and tradition shapes the material that the successor has to work with. This is why all the works created by a successor poet owe their legitimacy to the poetry that came before, and the successor poet begins their career as a new poet joined to the tradition. This study will use a Bloomian perspective to examine the master-apprentice relationship, an important part of the minstrelsy tradition, in the context of minstrel branches, as well as the efforts by the apprentice to perform their master's songs and mention the master's name at every opportunity. This will shed light on the process by which a new minstrel is influenced and starts producing independent and original works, making an effort, on the one hand, to attach himself to the tradition by mentioning his master's name, and on the other hand, taking advantage of the opportunity to easily and quickly become part of the tradition by emphasizing his connection with a specific minstrel branch.

Key Words
Minstrel branches, Harold Bloom, anxiety of influence, master-apprentice, predecessor-successor.

Giriş

Âşıklık geleneği, edebiyat açısından önemli bir birikime sahip olduğu gibi uygulama açısından da çağlar boyunca devam eden köklü bir yapıya sahiptir. Geleneğin bu kadar kuvvetli hissedildiği âşık edebiyatı için usta-çırak ilişkisi, başat bir unsur olarak kabul görmektedir. Gelenekte âşıklığa başlamanın çeşitli yöntemleri mevcuttur. Bunlar arasında çıraklık ve usta malı şiir söyleme ile çevredeki âşıklardan etkilenme ilk sıralarda sayılır. Âşığın bir ustasının olmasının farklı yöntemleri vardır. Bu yöntemlerin en başında çırak yetiştirme geleneği gelmektedir. Usta âşık, saza ve söze yeteneği veya ilgisi olan birini çırak olarak yanına alır. Yanında gezdirir ve günü gelince ona mahlasını verir. Yetişme sürecini tamamlayan çırak, gelenek gereği, zamanı gelince ustanın izniyle şiirlerini çalıp söyler. Ölümünden sonra da meclislerde ve sohbetlerde ustasının şiirleriyle söze başlar, adını yaşatır ve izinden gider. Birkaç kuşak geçecek kadar süre zarfında bu gelenek zinciri içinde bir âşık kolu ortaya çıkar. Usta-çırak ilişkisi geleneğinde kabul gören bir diğer yöntem ise bir âşığın daha önce yaşamış bir âşığı kendisine üstat seçmesidir. Doğan Kaya bu durumu "Er Mustafa, Şah Hayatî'yi; Kul Himmet Üstadım ve Sefil Kul Himmet, Kul Himmet'i; Nedimî, Deliktaşlı Ruhsatî'yi manevî usta olarak benimsemiştir." ifadeleri ile örneklendirmiştir (URL-1). Dolayısıyla âşıkların, ister kendi ustaları isterse usta saydıkları âşıklar olsun, icralarında kendilerinden önceki isimleri anmaları âşıklık geleneğinin en önemli parçası hâline gelmiştir. Bütün bu uygulamalar, usta-çırak ilişkisi bağlamında âşık kollarından bağımsız düşünülemez. Bu bakımdan geleneğin bir parçası olan âşık kolları, bir âşığın geçmişinin vesikası niteliğindedir. Geleneğin temel bir belirleyen olduğu âşık edebiyatını, bu kavramdan bağımsız düşünmek neredeyse imkânsızdır. Bir âşığın sanatsal yeterliğinin ölçütü gelenektir. Bu açıdan ontolojik olarak "gelenek" âşık tarzı şiirin varlık alanıdır. Sezai Karakoç'un da belirttiği gibi "geleneğe bakış, her şeyden önce, o geçmiş zaman eserlerini sevmek, onlardan zevk almayı bilmek, geçmiş sanatları ve şairleri daha yakından tanımaya çalışmak, âdeta onlarla birlikte olmak, onlarla gün geçirmek, zihinde ve hayalde olsun,

onların eserlerini vermelerini izlemek, buna tanık olmak ve bu izleyiş ve tanıklıktan sonra, sonsuz bir mutluluk duymak demektir" (2014: 111).

Âşığın geleneğe bağlı olarak hem bir usta tarafından yetiştirilmesi hem de usta malı şiirleri söyleyecek olması halef-selef ilişkisinin psikolojik boyutu açısından önemlidir. Âşık, bu ilişki içinde usta malı icra etmenin yanı sıra kendi sanatsal kimliğini göstermenin de çabasına girer. İşte bu çaba, halef şairin psikolojik dünyasındaki karmaşanın bir ürünü olarak okunabilir. Bu bağlamda âşıkların usta âşık olma yolunda inşa etmeye çalıştıkları geleneğe bağlı kimlik oluşumuna etkilenme endişesi eşlik eder. Bu sebeple makalede usta âşık ile çırak âşık arasındaki ilişki etkilenme endişesi kavramı çerçevesinde ele alınacaktır. Harold Bloom, *Etkilenme Endişesi* (2008) adlı eserinde, bir şiir teorisi hâline gelen "etkilenme endişesi" kavramını, halef şairlerin özgünlüklerini inşa etme sürecinde seleflerinin simgesel varlıklarını üzerlerinde hissetmeleri yorumuna dayandırır. Bloom, sunduğu altı revizyon kategorisiyle Freud'un savunma ve bastırma mekanizmalarına yüklediği anlamları, halef şairlerin selefleriyle nasıl mücadele ettiklerini açıklamak için kullanır. Murat Kacıroğlu'na göre "bu kategoriler, halef şairlerin baş etmek zorunda oldukları selefleriyle temelde bir özdeşleşme arzusunun baskın olduğu ancak bu baskınlığın özgünlük ve bireyselleşmenin önündeki en büyük engel olarak halef için gerilimli bir kendilik savaşı anlamına geldiğini ortaya koyar. Bu sebeple bütün bir şiir tarihi, bu kategorilerin yansıdığı bir mücadele alanı olarak okunabilir" (2021: 60-61). Etkilenme endişesinin yaratmış olduğu içgüdü ve tekinsizlik ruh hâli, halefi kendi üslubunu oluşturmak için bir özel bir çaba içine sokar. Bu bağlamda Gökhan Tunç'un da belirttiği gibi "temelde halefin, sanatsal babasına duyduğu hayranlık ve şükranla birlikte etkilenmeyi bir endişe şeklinde duyumsamasıyla ortaya çıkar. Böylelikle halef, gölgede kalmanın yerine, kendi gölgesini ve sesini oluşturma çabasına girer" (2021: 91). Bu değerlendirmeler ışığında makalede, âşık kolları geleneğinde âşıkların baskın bir usta-çırak ilişkisine rağmen işte bu kendi "gölgesini", söyleyiş edası ve üslubunu oluşturma süreci konu edilecektir. Söz konusu süreçte ilk olarak gelenek ve etkilenme endişesi kavramına değinilecek sonrasında ise âşıkların gelenek ile etkilenme endişesi arasındaki araf durumu ve gelenekteki babaya karşı sanatsal var olma çabası tartışılacaktır. Makalenin tezi, Bloom'un bir şiir teorisi olarak kavramsallaştırdığı etkilenme endişesini açıkladığı revizyon kategorilerinden biri olan "Apophrades ya da Ölülerin Dönüşü" ile usta-çırak/selef-halef ilişkisini açıklamak olacaktır.

Âşık Kolları Bağlamında Halef-Selef İlişkisi

Geleneğin âşığın özgürlüğünü ve özgünlüğünü bulmasını zorlaştıran iki unsuru vardır. Bu unsurlar, usta-çırak ilişkisi ve usta malı şiir söyleme şartlarıdır. Geleneğin dayattığı bu iki unsur, âşığın bütün sınırlarını belirleyen bir güce sahiptir. Gelenek, hem âşıklığın usta-çırak hem de modern şiirin halef-selef ilişkisinde önemli bir başlangıç noktasıdır. Pek çok şair ve düşünür tarafından ele alınmış olan gelenek, farklı noktalardan değerlendirilmiş bir kavramdır. Edebî gelenekten bahsederken bir şairi öncesi ve sonrasından bağımsız olarak değerlendirmek mümkün görünmez. Bir şairi övmenin, onu diğer şairlerden ayıran özelliklerine vurgu yapmak olarak anlaşıldığını belirten Thomas Stearns Eliot'a göre "Bu ayırıcı unsurlarda şairi ötekilerden ayıran, onu en çok kendisi yapan özelliklerin bulunmasına özen gösterilir. Şair ile kendisinden önceki ve özellikle bir evvelki nesil arasında mevcut olan fark üzerinde memnuniyetle durulur; onun şiirinde onu diğerlerinden ayıran, zevkine varılabilecek bir şey bulup çıkarılmaya gayret edilir". Yazısının devamında "Bu durumun bir önyargı olduğunu şairin eserindeki en ayırıcı vasfın bilakis kendisinden öncekileri, yani onun atalarını hâlâ dipdiri ayakta tutan, ölümsüzleştiren vasıflar olduğuna" dikkat çeker (2007: 2). Gelenekten söz etmek

için mutlaka geçmiş, şimdi ve vaat edilmiş bir gelecekten söz edilebilmelidir. Bu bakış açısına göre bir şairden "tek başına" bahsederken gelenekten söz etmek mümkün değildir. Eliot'un da belirttiği gibi "hiçbir şair ve hiçbir sanatçı, kendisinden sonrakilere iletmek istediği bütün bir dünya görüşünü tek başına veremez. Onun bize vereceği dünya görüşü, hayat felsefesi, geçmişteki şair ve sanatçıların görüşleriyle ilişkisi bakımından değerlendirilebilir. Onu tek başına değerlendiremezsiniz; onu ölülerin arasına yerleştirip eserlerini onlarınki ile karşılaştırmalı ve mukayese etmelisiniz" (2007: 3). Halef şairin geleneği bilmesi, selefini de bilmesi anlamına gelir. Makale bağlamında değerlendirildiğinde bir âşığın gelişmesi; onun kendi şuurunun sınırları dışına taşabilmesi ve kendisini geleneğin bir parçası hâline getirebilmesi demektir. Âşık geleneğinin önemli bir husus olan âşık kolları, bu bakış açısına göre değerlendirebilir. Başka bir ifadeyle Eliot'ın belirttiği gibi "herhangi bir şiir, yazılmış olan bütün şiirlerin meydana getirdiği organik bütünün bir parçasıdır" (2007: 6).

Bir bütünün parçası olarak yorumlandığında "kol" kavramı da önemli bir unsur arz etmektedir. Doğan Kaya'nın âşık ve çıraklık geleneği içinde, "birbiri ardınca yetişen âşıklar tarafından, odak hüviyetindeki usta âşığa bağlılık duyarak ona ait üslup, dil, ayak, ezgi, konu, hatıralar ve hikâyelerin devam ettirildiği mektebe "kol" denilmektedir" tanımı parça-bütün bağlamında değerlendirilebilir (2000: 14). Türk edebiyatında "âşık kolu"ndan ilk söz eden araştırmacı Eflatun Cem Güney, "Her usta âşığın çırak yetiştirmesi, halk edebiyatımızda eski bir ananedir. Bu şifahi edebiyatımızın bugüne kadar sürüp gelmesini daha çok bu geleneğe borçluyuz" (1953: 65) ifadelerine yer vermiştir. Sağlam bir usta-çırak geleneği sonucu 19. yüzyıldan itibaren, Anadolu sahası âşık tarzı şiir geleneğinde önemli kollar olan Erzurumlu Emrah, Ruhsatî, Dertli, Sümmanî, Derviş Muhammed, Deli Derviş Feryadî, Huzurî ve Şenlik Kolları bu şekilde vücut bulmuştur.

Yukarıda da belirtildiği gibi bir âşığın gelenek içinde kendi varlık mücadelesine başka bir ifadeyle ustasından/selefinden daha ön plana geçme çabasına rağmen kendi ustasını veya usta olarak benimsediği başka bir âşığı icra esnasında mutlaka anması gelenekten kabul edilir. Bu kabulden hareketle halk hikâyesi anlatan bir âşık, fasıl bölümünde mutlaka bir Köroğlu türküsü söyler. "Rivayete göre, Köroğlu fasıllarda kendinden bir türkü söylemeyecek âşıklar için beddua etmiştir" (Boratav 2011: 33). Boratav, usta malı söylemenin önemine Âşık Şenlik'e değinerek devam eder. "Âşıklar tarafından Şenlik'in deyişlerinin aynen tekrarlanmasına özen gösterildiğine sadece esas mevzuda dinleyicinin değişiklik istemediğine iyi bilmediği nazım kısımlarını uydurmaya kalkan âşığın adının kötüye çıktığına ve bir hikâyecinin, ustasından öğrenirken bu kısımları aynen nakletmeyi düstur edindiğine" dikkat çeker (2011: 33). Âşığın hikâyesini anlatırken hikâyede kurallar çerçevesinde değişiklik yapabildiği ve hiçbir şekilde değişiklik yapamadığı yerler vardır. Boratav, Köroğlu hikâyesini anlatan Âşık Müdâmî'den örnek vererek bu kural gereği "Köroğlu hikâyelerindeki türkülerin icrasında edanın bozulmamasına dikkat edildiğini" belirtir (2011: 33). Türkiye'de halk hikâyesi anlatma geleneğinde hikâye bir fasılla başlar. Fasılda mutlaka usta malı deyişler söylenir. İlerleyen kısımlarında "koşmayı bir destan takip eder. Bu arada âşıkların piri kabul edilen Köroğlu'ndan bir parça söylemek şarttır. "Eğer Köroğlu'ndan bir parça söylenmezse onun güceneceğine hatta kır atın sabaha kadar âşığın kayınvalidesinin kapısında kişneyeceğine inanılır. Anlatıcı, anlatılan hikâyenin musannif âşık ve anlatıcı âşığın ustası âşıktan deyiş söylemek zorundadır" (Alptekin 2002: 42; Çetin 2020: 69).

Âşık meclisinde geleneğin inceliklerini ustasını gözlemleyerek detaylıca öğrenen çırak, usta bir âşık oluncaya kadar ustasının yanındadır. Bayram Durbilmez'e göre

"Âşık edebiyatı şiir sanatında üslûp özellikleri de genellikle ortaktır" (2020: 33). Gelenek içinde şairlerin mutlaka kendilerinden önceki şairler ile ya bizzat kendileri ya da eserleri aracılığı ile bir şekilde faydalanma halinde bulunmaları sanatsal gelişimleri açısından önem arz etmektedir. Âşıkların usta malı geleneğine uyarak kendilerinden önceki usta âşıkların şiirlerini her fırsatta icra etmeleri bu geleneğin bir ögesi olan "tekrar" unsurunun önemine de işaret etmiş olur. "Tekrar", sözcüğün kaynağının kurumasını önler. Şiir sanatına bu açıdan bakıldığında şiirin asıl sahibi olan atası ile onu tekrarlayıp söyleyen öğrencisi yani mirasçısı arasında aynı eserin, ortak bir mirasa dönüştüğü anlaşılmaktadır. Atası da kendi atasından aynen aldığı için mirasçının, atasından aldıklarını bir yük saymadığına işaret eden Özdemir İnce, "böylece mirasçının ortak mirasa bir özgünlük ekleyerek onu kendisinin yaptığını" belirtir (2011: 126). Sözlü kültürle birlikte bu ortak miras bir süre sonra mirasçının ya da eseri okuyanın veya yazanın özgünlüğü ile farklı bir özelliğe bürünür. Tekrar etmenin usta-çırak ilişkisi içerisindeki rolüne ise Âşık Feymanî'nin görüşlerine yer vererek değinebiliriz. Âşık Feymanî, usta malı söyleme konusunda şu bilgileri verir:

> Usta malı söylemeyen âşıkta bir eksiklik vardır. Büyük âşıkların arşivlere kitaplara geçmeyen dilden dile söylenip bilinen türküleri vardır. Bunlar unutulmadığı için güçlüdür. Halk güçlü ve güzel türküleri belleğinde saklayarak günümüze getirmiş. Geçmişteki âşıklar, usta malı türküleri söyleyerek nasıl günümüze getirdiyse bizler bugünün âşıkları olarak usta malı türküleri söyleyerek gelecek kuşaklara aktarmalıyız. Günümüzde yalnızca bir türküsünü bildiğimiz âşıklar var. Geriye hiçbir şey kalmamış. Onun bir türküsü bile o âşığın gücünü, kuvvetini, ölümsüzlüğünü gösterebilir. Genç âşıklara, tanınmak istiyorlarsa, onlara önce usta malı şiirleri okumalarını öğütlüyoruz. Toplum seni tanımıyorsa ustanın güzel bir türküsüyle başla, senin türkünde eksiklik olur, ustanın türküsünde eksiklik olmaz. Halk, genç âşığı değerlendirirken seçtiği usta malı türkülerden değerlendirir. Güzel bir konunun, güzel bir sözün kıymetini bilenin de güzel bir sözü, konusu vardır diye düşünür. Usta malı çalıp dinlemeden usta olunmaz. Usta malı söylemenin faydaları çoktur, âşığı ustalaştırır, törenin yaşatılmasını sağlar. Sazlı sözlü meclisin olgunlaşmasını sağlar (Artun 1996: 41).

Âşık tarzı şiir söyleme geleneğinde özellikle "usta malı icra etme" geleneğin yapı taşlarından biridir. Bu sebeple bu geleneği icra eden her âşık mutlaka kendi ustası olsun veya olmasın kendisinden önceki âşıkların şiirlerinden söyleyerek onları anar. Bu şekilde ilerleyen âşıklar yıllarla birlikte kendi şiir söyleme üslubuna, ahenk ve biçimine özgün bir değerde sahip olur. Bu bağlamda İnce (2011: 127) "İbn Raşid'in "hiçbir şair hırsızlıktan kurtulamaz" sözüne gönderme yaparak özellikle genç şairlerin kendisinden önceki şairlerin şiirlerinden etkilenmenin kaçınılmazlığını" vurgular. Bu noktada "gelenekten yararlanmak" ifadesi/içgüdüsü kaçınılmaz bir sonuç olarak karşımıza çıkmaktadır.

Modern şiir açısından "tekrar" kavramı ise şairi tam bir kaosa sürükleyecek sürecin başlangıcı niteliğindedir. Modern şiir için âşık tarzı şiir geleneğindeki "tekrar"ın âşığın ustasını anması ve saygı göstermesi, yeknesaklık ve kısırlık anlamlarına gelir ki, bu da yaratım sürecinde halef şair için büyük bir sınavdır. Harold Bloom da eserinde halef-selef ekseninde "tekrar" kavramına genişçe yer verir. Bloom'a göre, "halef şair seleflerini tekrar etmenin dışına çıkmak ister. Bu sebeple halef şair için tekrar, sonradan gelmenin yarattığı bir sorundur. Tekrarın en azından diyalektik açıdan yeniden-yaratım düzeyine çıkması, halef şairi kendisinin bir kopya ya da suret olduğunu öğrenme korkusundan uzaklaştıran bir yoldur" (Bloom 2008: 111). "Halef şairin tekrardan kurtulmak için yapacağı şeyin bozma ve yalıtma olması, selefin gücünü kendi içinde bozması anlamına gelir. Bu şekilde halef, kendisini selefinden yalıtmış olur. Bloom'un ortaya attığı

altı maddeden biri olan Kenosistik tepki de yapılanı bozma ve yalıtma mekanizmaları tekrara karşı verilen bir tepki olarak ortaya çıkar" (Kacıroğlu 2021: 55).

Bir şairin ister divan şairi ister modern şair veya âşık olsun, kendisinden önceki şairlerden etkilenmesi ya da şiirlerinden izler taşıması kaçınılmaz bir durumdur. Ancak sözü edilen etkilenme, âşık geleneğinde üretilen şiirler ve icra performansları bağlamında zaten bir gelenek içinde kendiliğinden olması gereken hatta olmazsa olmaz bir edim olarak yer almaktadır. Usta-çırak geleneğinin akışındaki genç âşık, ustasının şiirlerini terennüm ederek yetişir. Ustanın şiirindeki muhteva ve üslup, henüz bir çırak olan âşığı derinden etkiler. Bir süre sonra o da ustası gibi söylemeye başlar. Âşıkların elde ettikleri şöhretleri ve halk nezdinde rağbet görmeleri, etkilenmeyi de beraberinde getirir. Yaşadıkları muhitlerde sanata, saza, şiir söylemeye eğilimi olan âşık adayları gerek o yöredeki âşığın gerekse önceden yaşamış Karacaoğlan, Âşık Ömer, Pir Sultan Abdal, Emrah ve Sümmanî gibi âşıkların şiirlerini ezberler ve sazla terennüm etmeye çalışırlar. Doğan Kaya'ya göre, "gençlerin, ustalarına ait şiirleri ezberlemeleri yahut çevrede ünlü âşıkların hikâyelerini, deyişlerini sık sık duymaları hatta onların meclislerine girmeleri, âşık olmalarında önemli rol oynar. Böyle bir ortamın olmadığı yörelerde, âşığın yetişmediği yahut pek az yetiştiği de bir gerçektir" (URL-1). Geleneğin kuvvetli yaşandığı bölgeden olan Karslı Âşık Şenol Muratoğlu âşık kollarına dair görüşlerini şu şekilde ifade etmektedir:

> Geleneğin devamında çok mühim bir yer teşkil eden çırak yetiştirme uygulayışında usta, çırak yetiştirirken kendisine ve tarzına en yakın olan çırağı seçer. Usta âşık, seçtiği çırağı önce ahlâken yetiştirir, sonra yeteneklerine bakarak saz ya da şiirle işe başlar. Eğer saza eli biraz daha yatkınsa bu dalda eğitilir. Sonra usta âşık, çırağını yanında gezdirir, topluma alıştırır. Sonra edebiyata ve topluma kazandırır. Çıraklık dönemini aşan ve ustalaşan âşık bundan sonraki dönemde sanatını icra ederken ustasına karşı tutumunda öncelikle saygılı olur. Ustasının şiirlerini türkülerini kendisinden sonra gelen nesle ulaştırmayı kendisine borç bilir. Saygısında hürmetinde kusur etmez. Benim ustam babam Âşık Murat Karahanlı'dır. Sanatımı gerçekleştirirken usta malı şiirler söylerim. Çünkü bu usta-çırak ilişkisinin önemli bir gereğidir. Bu bağlamda ben bir kol varlığının bugün için devamlılığında önemli bir yerim olduğunu düşünüyorum. Usta malı hikâye de söylerim." (Öncül 2011: 579-580).

Ensar Aslan, âşıkların yaşadıkları çağda ve bölgede etkili olmalarına Âşık Şenlik ve Sümmânî'den örnek vermiştir. Nitekim her iki âşık da gelenekte kolları olan âşıklardır. Aslan'a göre, "19. yüzyıl sonlarında yaşamış olan Âşık Şenlik'in tarzı ve sanatı ile âşık şiiri bu bölgede değişik bir şekil ve yeni bir usul kazanmıştır. Bu devrede Doğu Anadolu'nun iki âşığı Çıldır'da Şenlik ve Narman'da Sümmânî, âşık geleneğinin iki okulu niteliğindedir. Bunların etrafında toplanmış genç âşıklar, yıllarca bu iki ustanın çıraklığını yapmış ve onların tekniğiyle yoğrulmuş olarak yetişmişlerdir. İshak Kemali, Erbabi, Bardızlı Nihani, Ümmani ve Yaşar Reyhani gibi Erzurumlu âşıklarla, Çoruh boyu âşıklarında Sümmanî'nin kuvvetli etkisi görülür. Diğer yandan Âşık Şenlik, son dönemlerde Doğu Anadolu'da büyük âşıklar yetiştiren geleneğin gerçek hocası ve onların tanımıyla piridir" (2007: 12). "Âşık Şenlik, zamanında ve kendisinden önce yaşamış birçok usta âşıktan etkilenmiş, onları kendisine örnek almıştır. Özellikle Azerbaycan sahası âşıklardan Dede Kasım, Tufarganlı Abbas ve Hasta Hasan'ın, Şenlik'in sanatı üzerindeki etkisi büyüktür. Çok beğenip takdir ettiği Hasta Hasan'ın birçok şiirine nazire söylemiştir. Bu etki, daha çok divanî türündeki şiirlerinde görülür. Ayrıca âşık şiirine kazandırdığı "cigalı tecnis" şeklini[1] de Hasta Hasan'dan öğrenmiştir" (Aslan 2007: 23). Aslan'ın "Âşık Şenlik'in destan ve koçaklamalarında Köroğlu ve Dadaloğlu edası ve

tavrı vardır" (2007: 24) tespiti etkilenme açısından önemlidir. Aslan, Âşık Şenlik özelinde bir âşığın örnek aldığı ve usta yerine koyduğu âşıklara değindiği gibi aynı âşığın çıraklarına yani kendisini usta sayan diğer âşıklara da değinmiştir. "Şenlik, zamanında ve kendinden sonra gelen birçok şaire etki etmiştir. Bunların en önemlileri Zülali, Hıfzı, Müdami, Nihani, Ozani, Şeref Taşlıova ve Murat Çobanoğlu'dur. Şenlik ile Sümmânî, aynı dönemde yaşamış, karşılıklı deyişmiş, birbirlerini etkilemişlerdir. Bazı şiirleri arasında büyük benzerlikler vardır. Şenlik, âşıklığı süresince yanında meclislerinde bulunup âşıklık öğretmiş birçok çırak yetiştirmiştir" (2007: 25-26). Usta-çırak ilişkisi bağlamında ele alındığında bugün dahi Doğu Anadolu'da yaşayan âşıkların hemen hepsinde "Şenlik etkisi" olduğu görülmektedir. Bu etki hikâye anlatma tekniği ve şiir tarzında kendini göstermektedir. En az üç kuşak birçok âşık, Şenlik kolunu devam ettirmiş, bir usta olarak onu kabul etmiş ve fasıllarında şiirlerini mutlaka terennüm etmiştir.

Âşıkların usta malı deyişler söyleme geleneği, Çukurova âşık fasıllarının hatırlatma (canlandırma) bölümünde de yer almaktadır. "Âşıklar gelenekte iz bırakmış eski usta âşıklardan şiirler okur. Gelenekteki şekliyle usta-çırak ilişkisi olmadığı için usta malı deyiş okunmaz. Ancak zaman zaman faslın herhangi bir yerinde Karacaoğlan, Dadaloğlu vb. gibi usta âşıklardan güzellemeler, koçaklamalar okunur. Bazen Karacaoğlan, Dadaloğlu, Ferrahî vb. için âşıklarca söylenmiş şiirler okunur. Son yıllarda âşıklar çeşitli toplantılarda usta malı türküler okumaya başlamışlardır" (Turgut 1995: 153'ten akt. Artun 2013: 78). "Çukurova âşıklık geleneğinde deyişmenin ikinci bölümünde de âşıklar ustalarının deyişlerinden örnekler okurlar" (Artun 2013: 75). Usta malı deyişler, söyleme geleneğinin bir benzeri de başka âşıklardan bahsetme geleneğidir. "Âşıklar, yanlarında yetiştikleri usta âşıkları ve/veya manevî olarak usta kabul ettikleri âşıklar ile hayranlık duydukları âşıkları anarlar" (Durbilmez 2008: 115). "Bir kol içerisinde yer alan âşık, saz meclisine ustaya ait bir divanla başlar. Fırsatına getirip ustasına ait bir veya birkaç hatırayı yâd eder. Sık sık yaptığı karşılaşmalardan örnekler verir. Âşık şiirinde, her ne kadar işlenen bazı konular müşterek ise de ustanın temayül gösterdiği konulara daha fazla ağırlık verilir. Şiirlerinde ustaya ait yahut onun kullandığı ezgiler ve kullandığı ayaklara benzer ayaklar, açıkça kendini hissettirir. Şayet usta âşık, hikâye(ler) tasnif etmişse çeşitli vesilelerle o hikâyeleri yahut hikâyelerden bir bölümü anlatır. Kendisini bir kol içinde gören âşığın bunları yerine getirmesi, kolun icaplarındandır" (Kaya 2000: 15-16). Bloom'un şiir teorisine göre, selef usta-halef çırak arasındaki bağ basit bir şiirsel ilişki olarak okunamaz. Bu sebeple Bloom, şairler arası ilişkileri niteleyen altı revizyon kategorisi belirlemiştir. Bu kategorilerden "Apophrades ya da Ölülerin Dönüşü" kategorisi selef-halef ya da usta-çırak ilişki düzleminde yorumlanabilir. Bloom'a göre "halef şair, neredeyse tek benciliğe denk düşen muhayyel bir yalnızlığın altında ezildiği son aşamada, kendi şiirini selefinin şiirine o kadar açık tutar ki, onun başladığı yere, çıraklığına döndüğüne inanabiliriz" (Kacıroğlu 2021: 59). Bloom bu revizyonda halef şairin selefine karşı savunmasız durumda olduğunu belirtir. "Ölülerin yani ölmüş büyük ötekilerin evlerini yeniden ele geçirmek için geri döndükleri bu huzursuz edici süreçten en çok güçlü şairler etkilenirler. Selefine sınırsızca kendisini açan şair, ondan gelen etkiyi de dönüştürmek zorundadır." Bloom için, "halef şair kendi eserinde, "selefini, kendi eserlerinden alan değil de başarısını kendisinden sonra gelen şaire borçlu olan hatta kendisinden sonra gelen şairin daha ihtişamlı olması yüzünden başarısı azalan gibi görür. Halef şaire göre belli alanlarda da olsa, kendilerinin tavır ve edaları ile güçlü ölüler kendilerinin değil haleflerinin kalıcılığına delalet eden anlarda geri dönerler. Eğer tamamen kendi kuvvetleriyle geri dönerlerse, o zaman zafer onların-

dır" (2008: 167). "Apophrades", şiir düzleminde daha çok üslubun kullanımında kendini gösterir. Seleflerinin üslup izleri, halefin şiirinde açık bir şekilde görünmeye başladığı zaman, endişenin yüzeye çıkışı da gerçekleşiyor demektir" (Kacıroğlu 2021: 60). Bloom'un da belirttiği gibi "güçlü şairin şiirine kendisi olarak, duyduğu sevgi diğer bütün şiirlerin gerçekliğini dışlamak zorundadır, selefin şiirleriyle ilk başta kendisini özdeşleştirmiş olması dışlanamayan tek şeydir" (2008: 172). Bloom'un, yukarıdaki iddiasını âşıklık geleneğindeki usta selef âşık ve halef çırak âşık arasındaki gelenekte görmek mümkündür. Âşık kollarının oluşmasındaki en önemli pay, usta malı deyişlerin söylenmesine ve ustanın yani selefin üslubunun aynen tekrar edilmesine aittir. Özellikle âşık fasıllarındaki hatırlatma/canlandırma denilen bölümde âşıklar kendilerinden önce yaşamış ve sevilen âşıkların deyişlerini sıra ile söylerler. Âşık fasıllarının diğer bölümlerinde de zaman zaman usta malı deyişlerin söylendiği olur. Kol içinde yetişmiş çıraklar, saz meclislerinde sık sık ustanın ezgilerine yer verir. Bunu örneklendiren Doğan Kaya, "Erzurum'da, hatta Erzincan ve Sivas'ta, Sümmânî'ye ait olan Sümmanî Makamının vazgeçilmez olduğunu" belirtir. Makalesinin devamında "Kars'ta ise, Şenlik'ten miras kalan ve bununla beraber âşık şiirinin bir şekli olan Tecnis Makamı ile aynı ezgi olmakla beraber Şenlik Divanı / Çıldır Divanı / Şenlik Güzellemesi / Çıldır Güzellemesi adlarıyla tanınan makamların hemen her mecliste icra edildiğini örnek olarak gösterir. Nitekim Karslı bir âşık olan Âşık Şenol Muratoğlu da âşıklık geleneğinde kol anlayışının işlevinin bir kültür aktarımı sağladığını ve âşıklık geleneğinin olmazsa olmazlardan olduğunu belirterek ustalarına ait olan ve kendisinin bugün için devam ettirdiği makamları "Sümmani Makamı, Şenlik Güzellemesi, Çıldır Divanı" şeklinde sıralar (Öncül, 2011: 580). Çırakların, ustasının kullandığı ayağı kullanmakta hiçbir sakınca görmediğini, aynı ayakla ve aynı konuda bir başka şiir vücuda getirdiklerini" ifade eden Kaya, sözgelişi; "Sivaslı âşıklardan Minhacî, Meslekî, Zakirî, Emsalî ve Tabibî gibi âşıkların, usta Âşık Ruhsatî'ye ait ayaklara bağlı kalarak pek çok şiir söylediklerinin bilindiğini" yazar (1994: 189-194). "Şenlik'in pek çok çırağının da kendisine ait ayakları kullandıkları bilinmektedir" (Kaya 2000: 17). Usta âşıkların çağdaşlarını ve ardıllarını etkilemesi beklenen bir durumdur. Aynı durum Emrah kolunda da görülmektedir. Erzurumlu Emrah'ın çıraklarından Tokatlı Nuri, Tokatlı Nuri'nin çıraklarından Ceyhunî ve onun yetiştirdiği başka çıraklar yoluyla ortak ayak kullanımının yaygın olduğunu ileri süren Durbilmez'e göre bu etki sebebiyle Emrah kolunun yayılma alanı genişler. Sözgelişi; Hüznî, İkramî, Türkmenoğlu ve Yükselî gibi Yozgatlı âşıklar Ceyhunî'ye ait ayaklara bağlı şiirler söyler (2012: 142-152).

Ustasının şiirlerini, ezgilerini ustasına benzer şekilde terennüm eden çırak zamanla ustası gibi olmaya bir süre sonra da ustasının önünde olmak için çabalamaya başlar. Bloom, halef-selef şair arasındaki bu ilişkiyi Freud'dan ödünçlediği Oedipal kavramı ile açıklamaya çalışır. Bloom, başka şairlerin hayranlık uyandırıcı, acı verici, keyif verici varlığı yanında başka güçlü şair olma arzusu anlamındaki şiirsel etkilenmenin altındaki genç şair için "Şiir onun *içindedir*, ama o kendi *dışındaki* şiirler –büyük şiirler– tarafından *bulunmuş olmanın* utancını ve ihtişamını hisseder" (2008: 65) demiştir. Bloom'un ifadesiyle "*ephebe* yani genç/çırak şair, bu merkezde özgürlüğünü kaybetmek, asla bağışlamamak ve özerkliğinin sonsuza dek tehdit altında olmasının dehşetini öğrenerek etkilenme endişesi hissini içinde taşır" (2008: 65). Çırak âşık, içinde taşıdığı bu endişe hissiyle usta âşık ile edebî manada bir mücadeleye girer. Bu bağlamda çırak âşığın (halef), usta âşık (selef) ile kurduğu ilişki Oedipal anlamda baba-oğul arasındaki iktidar mücadelesini hatırlatır. Usta âşık baba, çırak âşık oğul, ilham da kadın yerine konumlandırılarak aralarındaki mücadele şiirsel bağlamda ele alınır. Böylece Bloom, "etki-

lenme endişesini somutlarken Freud'un aile romansı diye tabir ettiği düşünceden ilham alır" (2008: 97). Oğul/halef/çırak - baba/selef/usta bağlamsal dizgesinde okunabilecek ilişki, derinlerdeki nevrotik bir durumun gelenek zemininde su yüzüne çıkması şeklinde değerlendirilebilir. Sezai Karakoç usta-çırak arasındaki bu aşina olunan örtük mücadeleyi eski ile yeni şair arasındaki ilişki bağlamında değerlendirir. Eski edebiyatımızda, yenilerin genellikle eskilere saygı ve sevgi gösterdiğine, onları üstat bildiğine ve onlara hayranlık duyduğuna vurgu yapan Karakoç bu durumu "şairin, kendini ortaya koyması için ünlülerle gizli bir mücadele içinde olduğu" şeklinde açıklar. Ancak bu savaşın eski şairleri yıkmak için olmadığını, belki daha çok kendisini kabul ettirmek için olduğunu savunur. Karakoç'a göre "yeni şairin kendisini kabul ettirmesi hiç de kolay değildir. Daha öncekilere saldırma ya da onları açıktan açığa küçümseme ile şairin kendini kabul ettirmesi mümkün değildir. Kendisini kabul ettirmenin kestirme yolu, eser vermektir" (2014: 109-110). Karakoç'un eski şair ile yenisi arasındaki ilişkiye dair düşünceleri ile yeni şairin eskiye bakış açısının nasıl olması gerektiğine dair düşünceleri âşıklığın usta-çırak geleneğinde usta malı söyleme düsturu ile benzerlikler göstermektedir. Karakoç'a göre, "şair öncelikle kendinden önce gelenlere sevgiyle bakmalıdır. Onlardaki bir mısra, bir beyit, onu içten mutlu etmelidir. Şairlerin böyle eserleri olduğunu âdeta herkese göstermeli, söylemeli, sanki onlar kendi eseri imiş gibi öğünmelidir. Katıldığı yolun onurudur bu. O şairleri izlediği, en temiz gönül ve en saf hayranlıkla izlediği her hâlinden belli olmalıdır. Çünkü: onlar bir nevi manevi baba durumundadırlar" (2014: 110-111). Usta da olsa bir âşığın gerek kendi ustasının gerekse çevresinde bulunan kendinden güçlü âşıkların etkisinde kalması kaçınılmazdır. Bu etkilenme kendisine, farkında olmadan taklitçi bir özellik verir. Usta âşık zamanla bu durumu da atlatarak kendi üslubuna dayalı terkibini bulur. Âşık bu taklit dönemini aştıktan ve geleneksel âşık şiirinin bütün katı kuralları içinde şiirlerine kendi damgasını vurmayı başardıktan sonra artık usta bir âşık olmuştur (Artun 2015: 64). Bu bağlamda Bloom, "taklitten yola çıkarak çarpıcı bir soru sorar. Birisi bir gelenek fikri olmaksızın yazmaya ve öğrenmeye veya düşünmeye hatta okumaya kalkarsa ne olur? Buna "hiçbir şey olmaz" cevabını verir. Çünkü taklit etmeden yazamayacağı, öğretemeyeceği ve düşünemeyeceğini" ileri sürer (2007: 27).

Âşık geleneğinde usta âşığı kendisine usta olarak belirleyen çırak ile Bloom'un halef-selef şair arasında benzer bir davranış biçimi olduğu söylenebilir. Bloom'un vurguladığı anlamda halef şair "önce bir şey olacağını keşfeder ve geleneğin dışlayıcı değil kapsayıcı olduğuna, böylece ona bir yer açacağına ikna olarak kendini ortaya atar" (2007: 26). Buna rağmen seçme hakkına sahip değildir; aksine kendisi gelenek tarafından seçilmiştir. Halef şair, herhangi bir gelenek fikri olmadan yazmaya, öğrenmeye ve düşünmeye kalkışamaz ancak kendinden önceki yazılmış olanların benzerini yaparak yola çıkar ve bir şey yapmış olmak için başka bir şeyi taklit etmek zorunda kalır. Bloom'a göre "taklit olmadan hiçbir şey olmaz. Taklit ettiğimiz şey, başka birinin yaptığı, o kişinin yazdığı, öğrettiği, düşündüğü ve okuduğudur. O kişiyi bilgilendiren şeyle sizin aranızdaki bağ gelenektir. Çünkü gelenek bir nesli aşan bir etki ve bu etkinin aktarımıdır. Gelenek, şairin ortaya çıktığı ilk sahnesidir" (2007: 27). Bloom'un "yazma sahnesi" adını verdiği bu "ilk sahne"de halef şair, kendini keşfettiği andan itibaren "öğretim sahnesi" bağlanmıştır. Bloom'dan özetle, "şiirin kökeni ve işlevi itibarıyla can alıcı şekilde pedagojik olduğunu ve edebî geleneğin yeni bir yazarın kendisinden önceki yazarların biçimlerine ve varlığına karşı kendi mücadelesinin [özgünlük mücadelesi] bilincinde olup aynı zamanda da ondan önce gelenin kendinden önce gelene göre yerini anlamaya zorlandığında başladığını" belirtir (2007: 28). "Geleneği yaratan selefleri

karşısında halef şairin özgünlük ve özgürlük mücadelesi bazı tarihsel dönüm noktalarında daha farklı biçimlere bürünür. Büyük şiir geleneklerinin bazı kültürel, toplumsal ve siyasal değişimlere eşlik edip dönüşmeye başladığı devirlerde halef şairlerin özgünlük tutkusu daha da artar ve onlar selefleriyle açık bir mücadele içine girerler" (Kacıroğlu 2021: 62). Örtük şekildeki bu mücadelede halef şairin kendi ustasının önüne geçtiği hatta odak âşık olduğu durumlar söz konusudur. Kaya makalesinde "âşık kollarının genellikle, kola ismini veren âşıkla başlatıldığına işaret eder ve bazı kollarda ise, odak hüviyetindeki âşığın da bir ustası olduğuna" değinerek "Ruhsatî'nin ustasının Kusurî, Şenlik'in ustasının Nuri, Huzurî'nin ustasının İznî" olmasını örnek gösterir (2000: 14). Her ne kadar bu âşıklar bir usta yanında yetişmiş olsalar da şiirdeki gücü ve kabiliyetleri sayesinde ustalarından daha ön plana geçmiş, kendisinden sonra gelen nesiller üzerinde, ilk âşığa nazaran daha fazla etki bırakarak odak âşık olma hüviyetini kazanmışlardır. Halef âşığın gelenekte göstermiş olduğu kabiliyet, güçlü saz ve söz becerisi kendi ustasının da ötesine geçmesini sağlamış hatta âşık kolu ile anılmasına sebep olmuştur. Halef âşığın selef âşık karşısında ustalığını gösterme alanlarından biri de atışma sanatıdır. Durbilmez'in de belirttiği gibi usta-çırak ilişkisi sonucu uygulamalı bir eğitimden geçen âşık, atışma sanatının inceliklerini de uygulamalı olarak öğrenir. Usta-çırak ilişkisi içindeki "Çırak olma ve yetişme" aşamasında "usta malı şiir söyleme", "usta malı hikâye anlatma", "usta malı âşık makamları eşliğinde söyleme" ve "nazire söyleme" gibi uygulamalar âşığın yetişmesine önemli katkılar sağlamaktadır." (2016: 30).

Âşık kollarından birine bağlı olmak, âşık geleneğinde bir ustaya bağlı olmak demektir. Ustanın şiirlerini, sazını ve sözünü, üslubunu her fırsatta terennüm etmek; büyük bir saygı göstergesinin ötesinde geleneğin bir şekilde olmazsa olmazıdır. Bunu peşinen kabul ederek geleneğe dâhil olan âşıklar, bir yandan usta malı deyişlerle ustalarını anmayı, diğer yandan da kendi kabiliyetlerini ortaya koymayı amaç edinirler. Geleneğin getirdiği bu durum; bir ikilem gibi görülebilir ancak âşığın gelenekte var olması ve usta malı deyişler söylerken kendini kanıtlaması, benzersiz olduğuna inanmasından geçmektedir. Kacıroğlu'nun da belirttiği gibi "bu ancak seleflerin büyüklüğünü kabul etme anlamına da gelir çünkü bir şairin benzersiz olduğunu ve başka şairlere benzemediğini geçerli kılmak için sonuçta başka şairlere ve başka şiirlere ihtiyaç vardır. Bir şairin kendini başka şairlerle kıyaslamadan özgün olması mümkün değildir. Bu kıyaslamada selefler ve onların şiirleri karar vericidir" (2021: 70). Bir âşığın selefiyle yani usta bir âşıkla tanışması, âşıklık geleneğinde çok erken yaşlarda başlar. Âşıklığın başından beri bir okul ciddiyeti içinde geliştiğini ifade eden Umay Günay'a göre "âşık edebiyatının yaşatıldığı çevrelerde yetişen çocuklardan sanat kabiliyetine sahip olanlar, önce usta âşık ve gelenek taşıyıcısı durumunda olan âşıkları dinleyerek ve seyrederek usta malı hikâye ve deyişleri doğru olarak nakletmeyi öğrenirler" (2005: 116). Böylece âşıklık geleneği yetişmekte olan bir âşığa taklit etmeyi bir gereklilik olarak intikal ettirir. Bu sebeple kendisine uygun gördüğü bir ustayı taklit ederek işe başlamak âşık olabilmenin ilk şartıdır. Ancak bir süre sonra ustalaşmak için ustayı da sazda ve sözde geçmek gerekmektedir. Usta âşıklar, çıraklarındaki saz ve söz kabiliyetini deneyip uygun görürse çıraklığa kabul eder, çırağa saz çalma ve şiir söylemenin inceliklerini öğretir ve her yere beraber giderler. Olgunlaşan çırağa ustası, gelenek icabı bir mahlas verir ve sanatını tek başına devam ettirmesini sağlar. Böylece halef âşık bir nebze de olsa taklitten sıyrılmış ve kendi üslubunu ortaya koymaya başlamış olur. Kacıroğlu'na göre "taklit eden değil de taklit edilen şair olmak veya bunu ileri sürmek, en nihayetinde etkilenme endişesini aşmanın başka bir yolu olarak da yorumlanabilir" (2021: 69). Artık deyiş yerindeyse özgürlüğünü ve özgünlüğünü elde etmiş olan âşık, ustasının "gölgesinden" çıkmak ve -

gelenek kendisine usta malı deyişleri söylemesini devam ettirse bile- taklitten kaçınmak için farklı ayaklar kurmaya hatta hikâye(ler) tasnif etmeye başlar.

Sonuç

Usta bir âşığın çırağı olarak peşi sıra yetişen ve aynı üslup, eda, dil ve ezgilerle sanatını devam ettiren, şiirlerinde kolun odak hüviyetindeki âşığına ait ayakları kullanan ve onun tasnif ettiği hikâyeleri anlatan âşıkların uzun bir dönemde oluşturduğu silsile olan âşık kolları önemli işlevlere sahiptir. Usta-çırak geleneğinin varlığı, saz ve şiir sanatının yanında halk hikâyelerinin sistemli olarak yaşamasında, önceki kültür, bilgi ve birikimlerin aktarılmasında başat bir role sahiptir. Usta âşık köylere, saz ve söz meclislerine çırağı ile gider. Zaman içinde usta âşık, çırağın yetiştiğine inanırsa ona mahlasını da vererek sazı ve sözüyle sanatını icra etmesine izin verir. Gelenek içinde yetişen âşıklar kendi şiirlerinden önce usta malı deyişler okurlar. Çırak âşıklar, ustalarından benimsedikleri saz, söz ve tavırları devam ettirdikleri için âşık kolları ortaya çıkar. Usta malı deyişlerin gelenek içinde önemli bir yere sahip olduğu Türkiye'de farklı illerde yapılan Âşıklar Bayramı yarışmalarında "usta-malı şiir söyleme" kategorisinde ödüller verilmesinden anlaşılabilir.

Çırak âşık, bir taraftan ustasını anmak bir taraftan ustasını aşmak gerektiğinin yarattığı ikilemde kalır. Gelenek, halef âşıktan ustasını anmasını beklerken sanatın ve sanatçının doğasında ise ustayı geçme arzusu vardır. Bu noktada Freud'dan ilham aldığı baba-oğul arasındaki Oedipal bağlamdaki mücadeleyi halef-selef şairler arasındaki şiirsel etkilenme ilişkisine uyarlayan Harold Bloom, altı revizyon kategorisi belirleyerek konuya açıklık getirmiştir. Bu kategoriler içinde ele alınan ve "apophrades" olarak açımlanan kategorideki "ölülerin dönüşü"nü; bizzat halefin -âşıklık geleneğinin icabı olarak- kendi iradesi ile yerine getirmesi söz konusudur. Bloom'un düşüncelerinden hareketle, halef ve selef arasındaki amansız mücadelenin âşıklıkta geleneğin bir önemli ve doğal bir parçası olarak kendiliğinden tezahür ettiğini (yansıdığını) söylemek mümkündür. Çırak/halef/oğul, âşık fasıllarında her usta malı deyiş terennüm ettiğinde ve ustasının adını her andığında onu yeniden sanatsal bağlamda diriltmektedir. Diğer taraftan ise kendi sanatsal varlığını kabul ettirmek için bir mücadeleye girişmektedir. Âşık kolları geleneği, halef ve selef arasındaki taklit ve tekrar, ustayı anma; ancak bir taraftan da ustayı aşma mücadelesinin örtük bir mecrası gibidir. Âşık kolları genellikle kola adını veren âşıkla başlatılır. Bazı kollarda ise, odak olan âşığın da ustası vardır. Ancak bazı âşıklar bir ustanın yanında yetişmiş olsalar da şiirdeki güçleri ve ustalıklarıyla onları geçer; kendilerinden sonra gelen kuşaklar üzerinde usta âşığa nazaran daha fazla etki bırakarak odak kişi olma özelliğini kazanırlar. Âşıklar usta malı deyişlerde kendilerini yetiştiren usta âşıkların veya kendilerine örnek aldıkları ve manevi olarak usta kabul ettikleri âşıkların şiirlerini söylerler. Âşıkların yer aldığı geleneğe uygun davranarak ustası olarak kabul ettiği âşığı fasıllarında anması kendisinden beklenen bir harekettir. Gelenek, zaten kendisinden önce gelmiş olan usta âşıkların bulunduğu ve onların oluşturduğu bir yapıdır. Bu yapının dışına çıkmak adeta "kanonun" dışına çıkmak olarak düşünülebilir. Ancak diğer taraftan ustasını her fırsatta anan, şiir tarzını, edasını, üslubunu tekrar ve taklit eden, geleneğin gerekliliği olarak kendisini bir âşık kolunun içinde gören âşık, diğer taraftan sanatın bir gereği olarak kendi ustalığını da göstermek gayreti içinde, ustasının gölgesinden çıkmak için çaba gösterir. Ferdi yaratmaların ön planda olduğu âşıklık geleneğinde çırak/halef/oğul âşığın, usta malı deyişleri terennüm ettikçe ustasının gölgesinde kalma korkusunun belirmesi, âşıklığının ve yaratıcılığının zarar görebileceği düşüncesinden kaynaklı olabilir. Bütün değerlendirmeler göz önüne alındı-

ğında çalışma bağlamında parça-bütün veya şair-gelenek ilişki dizgesi usta-çırak ve halef-selef ilişki dizgesi bağlamında okunabilir.

YAZARLARIN KATKI DÜZEYLERİ: Birinci Yazar %100.
ETİK KOMİTE ONAYI: Çalışmada etik kurul iznine gerek yoktur.
FİNANSAL DESTEK: Çalışmada finansal destek alınmamıştır.
ÇIKAR ÇATIŞMASI: Çalışmada potansiyel çıkar çatışması bulunmamaktadır.

NOTLAR

1. Ensar Aslan künyesi verilen eserinde cigalı tecnis için "tür" ifadesini kullanmıştır.

KAYNAKÇA

Alptekin, Ali Berat. *Halk Hikâyelerinin Motif Yapısı*. Ankara: Akçağ Yayınları. 2002.
Artun, Erman. *Günümüz Adana Âşıklık Geleneği ve Âşık Feymanî*. Adana: Adana Valiliği Yayınları. 1996.
--. "Çukurova Âşıklık Geleneğinde Atışma". *Folklor/Edebiyat*. 75. (2013/3): 73-116.
--. *Âşıklık Geleneği ve Âşık Edebiyatı Edebiyat Tarihi/Metinler*. Adana: Karahan Kitabevi. 2015.
Aslan, Ensar. *Çıldırlı Âşık Şenlik Hayatı, Şiirleri, Karşılaşmaları, Hikâyeleri*. Ankara: Maya Akademi. 2007.
Bloom, Harold. "Edebî Geleneğin Diyalektiği". (Çev. Başak Bingöl). *Pasaj Dergisi*. 6. (Kasım 2007-Mayıs 2008): 24-33.
--. *Etkilenme Endişesi Bir Şiir Teorisi*. (Yay. Haz. Tuncay Birkan). İstanbul: Metis Yayınları. 2008.
Boratav, Pertev Naili. *Halk Hikâyeleri ve Halk Hikâyeciliği*. (Yay. Haz. Sabri Koz). İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları. 2011.
Çetin, İsmet. *Türk Halk Hikâyeciliği Türkiye Sahası*. Ankara: Nobel Akademik Yayıncılık. 2020.
Durbilmez, Bayram. *Âşık Edebiyatı Araştırmaları Taşpınarlı Halk Şairleri*. Ankara: Ürün Yayınları. 2008.
--. "Zileli Âşık Ceyhunî'nin Yozgatlı Halk Şairleri Üzerine Etkileri". *Tarihi ve Kültürü ile II. Zile Sempozyumu (6-9 Ekim 2011)- Bildiriler*. (Yay. Haz. Mehmet Yardımcı). İzmir: Zile Belediyesi Kültür Yayınları. 2012: 142-152.
--. *Âşık Hasretî'nin Atışma Sanatı Üzerine Bir İnceleme*. Ankara: Lâçin Yayınları / Bizim Büro Matbaası. 2016.
--. *Âşık Edebiyatında Şiir Sanatı- Hasretî'den Örneklerle*. Ankara: Akçağ Yayınları. 2020.
Günay, Umay. *Türkiye'de Âşık Tarzı Şiir Geleneği ve Rüya Motifi*. Ankara: Akçağ Yayınları. 2005.
Güney, Eflatun Cem. *Meslekî Hayatı ve Şiirler.* İstanbul: İstanbul Maarif Kitaphanesi. 1953.
Eliot, Thomas Stearns. "Gelenek ve Şair". (Çev. Sevim Kantarcıoğlu). *Edebiyat Üzerine Düşünceler*. İstanbul: Paradigma Yayıncılık. 2007.
İnce, Özdemir. *Tabula Rasa*. Ankara: İmge Kitabevi. 2011.
Kacıroğlu, Murat. *Edebî Babanın Peşinde Etkilenme Endişesi Açısından Ahmet Haşim'in Poetik Yazıları*. Konya: Çizgi Kitabevi. 2021.
Karakoç, Sezai. "Şair ve Gelenek". *Edebiyat Yazıları I Medeniyetin Rüyası Rüyanın Medeniyeti Şiir*. İstanbul: Diriliş Yayınları. 2014.
Kaya, Doğan. *Sivas'ta Âşıklık Geleneği ve Âşık Ruhsatî*. Sivas: T.C. Cumhuriyet Üniversitesi Yayınları. 1994.
--. "Edebiyatımızda Âşık Kolları ve Şenlik Kolu", *Âşık Edebiyatı Araştırmaları*. İstanbul: Kitabevi Yayınları. 2000.
Öncül, Kürşat. *Kars Âşıklarının Hayatları, Sanatları ve Şiirlerinden Örnekler*. Kars: Kafkas Üniversitesi Türk Halkbilimi Uygulama ve Araştırma Merkezi Yayınları. 2011.
Turgut, Osman. *Adana'da Âşıklık Geleneği ve Yaşayan Adanalı Âşıklar*. Yüksek Lisans Tezi. Adana: Çukurova Üniversitesi. 1995.
Tunç, Gökhan. ""Gölgeye Girenin Gölgesi Olmaz": Etkilenme Endişesi Merkezinde Muharrem ve Neşet Ertaş İlişkisi". *Millî Folklor*. 129. (2021): 90-97.
URL-1: Doğan, Kaya. "Âşıklığa Başlama". Erişim Tarihi: 13 Mart 2023. https://dogankaya.com/fotograf/asikliga_baslama.pdf.