

ISSN: 1308-4445

YIL: 2019 CİLT: 12 SAYI: 26

MAD

# MOTİFAKADEMİ

HALKBİLİMİ DERGİSİ  
MOTİF ACADEMY JOURNAL OF FOLKLORE

Halk Bilimi

Antropoloji

Etnoloji

Sosyoloji

Müzikoloji

Kültür İncelemeleri

Edebiyat

Dil Bilimi

## **Bu sayıda:**

Mehmet Aça Muhittin Turan

Nursel Uyaniker Nagihan Çetin

Derya Özcan Sağıp Atlı

Ekber Enveri Seçil Hirik

Berna Ayaz Esra Karaca

Yılmaz Kaval Sevgi Yüksel Uzunöz

Ebru Çatalkaya Gök Ahmet Aytaç

Bilgehan Ece Şakrak Emel Koşar

Albulena Blakaj Gashi Aykut Günaydın

Hale Torun



**MOTİF AKADEMİ HALKBİLİMİ DERGİSİ**  
**Motif Academy Journal of Folklore**

**ISSN: 1308-4445**

2019, Yıl/Year: 12, Cilt/Volume: 12, Sayı/Issue: 26

**Sahibi/Owner**

Motif Halk Oyunları Eğitim ve Öğretim Vakfı

**Editör/Editor**

Prof. Dr. Mehmet AÇA  
(Marmara Üniversitesi-Türkiye)

**Yayın Kurulu/Editorial Board**

Prof. Dr. Mehmet AÇA (Marmara Üniversitesi-Türkiye)  
Prof. Dr. Gürbüz AKTAŞ (Ege Üniversitesi-Türkiye)  
Prof. Dr. Özkul ÇOBANOĞLU (Hacettepe Üniversitesi, Türkiye)  
Prof. Dr. Abdulkadir EMEKSİZ (İstanbul Üniversitesi-Türkiye)  
Prof. Dr. Aynur KOÇAK (Yıldız Teknik Üniversitesi-Türkiye)  
Doç. Dr. Mehmet Ali YOLCU (Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi-Türkiye)  
Dr. Öğr. Üyesi Mustafa AÇA (İzmir Demokrasi Üniversitesi-Türkiye)

**Redaksiyon & Dizgi**

Buse Asena KARA  
Serap CENGİZ

**Baskı/Print**

Universal Copy Center  
Karadeniz Teknik Üniversitesi  
Kanuni Kampusu-Trabzon

## **Bu Sayının Hakemleri:**

- Prof. Dr. Mehmet AA (Marmara Üniversitesi-Türkiye)  
Prof. Dr. Gonca GÖKALP ALPASLAN (Hacettepe Üniversitesi-Türkiye)  
Prof. Dr. Metin ARIKAN (Dokuz Eylül Üniversitesi-Türkiye)  
Prof. Dr. Serpil AYGÜN CENGİZ (Ankara Üniversitesi-Türkiye)  
Prof. Dr. Ayşe YÜCEL ÇETİN (Gazi Üniversitesi-Türkiye)  
Prof. Dr. Salim ÇONOĞLU (Balıkesir Üniversitesi-Türkiye)  
Prof. Dr. Ülkü ELİUZ (Karadeniz Teknik Üniversitesi-Türkiye)  
Prof. Dr. Beyhan KESİK (Giresun Üniversitesi-Türkiye)  
Prof. Dr. Aynur KOÇAK (Yıldız Teknik Üniversitesi-Türkiye)  
Doç. Dr. Pervin ERGUN (Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi-Türkiye)  
Doç. Dr. Ahmet zgr GÜVENÇ (Atatürk Üniversitesi-Türkiye)  
Doç. Dr. Onur Alp KAYABAŐI (Aksaray Üniversitesi-Türkiye)  
Doç. Dr. Nuran MALTA MUHAXHERİ (PriŐtine Üniversitesi-Kosova)  
Doç. Dr. Ferudun Hakan ÖZKAN (Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi-Türkiye)  
Doç. Dr. Selçuk PEKER (Necmettin Erbakan Üniversitesi-Türkiye)  
Doç. Dr. Nezir TEMUR (Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi-Türkiye)  
Doç. Dr. Mehmet Ali YOLCU (Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi-Türkiye)  
Dr. Mustafa AA (İzmir Demokrasi Üniversitesi-Türkiye)  
Dr. Mehmet ALTUNMERAL (Bartın Üniversitesi-Türkiye)  
Dr. Berna AYAZ (Bandırma Onyediy Eylül Üniversitesi-Türkiye)  
Dr. Ali Emre BİLİŐ (15 Kasım Kıbrıs Üniversitesi-KKTC)  
Dr. Ertan DAŐ (Ege Üniversitesi-Türkiye)  
Dr. Mustafa DİN (Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi-Türkiye)  
Dr. Süleyman FİDAN (Gaziantep Üniversitesi-Türkiye)  
Dr. Bilgin GÜNGÖR (Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi-Türkiye)  
Dr. Bülent HÜNERLİ (Kırklareli Üniversitesi-Türkiye)  
Dr. Abonoz KÜÇÜK (Giresun Üniversitesi-Türkiye)  
Dr. Derya ÖZCAN (UŞak Üniversitesi-Türkiye)  
Dr. Remziye KÖŐE ÖZELÇİ (İstanbul Gelişim Üniversitesi-Türkiye)  
Dr. Ali SELÇUK (Erciyes Üniversitesi-Türkiye)  
Dr. Kezban SÖNMEZ (Akdeniz Üniversitesi-Türkiye)  
Dr. Bilgehan Ece ŞAKRAK (İstanbul Kültür Üniversitesi-Türkiye)  
Dr. İlker TOSUN (Kırklareli Üniversitesi-Türkiye)  
Dr. Tuncer YILMAZ (Karadeniz Teknik Üniversitesi-Türkiye)



*Motif Akademi Halkbilimi Dergisi, üç aylık periyotlarla yılda dört kez yayınlanan hakemli bir dergidir. Motif Akademi Halkbilimi Dergisi'nde yayınlanan tüm yazıların hukukî açıdan, dil, bilim açısından bütün sorumluluğu yazarlarına, yayın hakları ise Motif Halk Oyunları Eğitim ve Öğretim Vakfı'na aittir. Dergide yayınlanan yazıların yayın dili Türkçe ve İngilizcedir. Yayıncının yazılı izni olmaksızın kısmen veya tamamen herhangi bir şekilde basılamaz, çoğaltılamaz. Yayın Kurulu dergiye gönderilen yazıları yayınlayıp yayınlamamakta serbesttir. Dergiye gönderilen yazılar iade edilmez. Dergide yer alan yazıların dijital baskı, grafik tasarım, DOI numaralarının alınması ve uluslararası indekslere tanıtılması gibi işlemler Motif Halk Oyunları Eğitim ve Öğretim Vakfı tarafından ücret karşılığında yapılmaktadır.*



### **Temsilcilikler**

#### **Yurt İçi**

Ankara: Doç. Dr. Nezir TEMUR  
Ardahan: Dr. Fatih ŞAYHAN  
Bandırma: Dr. Berna AYAZ  
Balıkesir: Dr. Yonca ALTINDAL  
Bayburt: Dr. Turgay KABAK  
Çanakkale: Doç. Dr. Mehmet Ali YOLCU  
Edirne: Dr. Selma ERGİN SOL  
Eskişehir: Doç. Dr. Aslı BÜYÜKOKUTAN  
TÖRET  
Gaziantep: Dr. Süleyman FİDAN  
Giresun: Dr. Abonoz KÜÇÜK  
İstanbul: Dr. Nursel UYANIKER  
İzmir: Dr. Mustafa AÇA

Kırklareli: Prof. Dr. Bülent BAYRAM  
Konya: Doç. Dr. Selçuk PEKER  
Nevşehir: Dr. Serkan KÖSE  
Trabzon: Arş. Gör. Berk YILMAZ

#### **Yurt Dışı**

Belarus: Dr. Kristina LAVYSH  
Kosova: Doç. Dr. Nuran MALTA MUHAXHERİ  
Litvanya: Doç. Dr. Galina MIŞKİNIENE  
Ukrayna: Doç. Dr. Tudora ARNAUT  
Polonya: Dr. Kamila STANEK  
Rusya Federasyonu: Prof. Dr. Elfine  
SIBGATULLİNA



**Motif Akademi Halkbilimi Dergisi aşağıda belirtilen indeksler tarafından  
dizinlenmektedir:**

ULAKBİM Tr Dizin (*Uluslararası Akademik Ağ ve Bilgi Merkezi*)



ASOS Index (*Akademia Sosyal Bilimler İndeksi*)



SOBİAD (*Sosyal Bilimler Atıf Dizini*)



ERIHPLUS (*European Reference Index For The Humanities And Social Sciences*)



CEEOL (*Central And Eastern European Open Library*)



MLA (*Modern Language Association*)



**İletişim:**

[dergipark.gov.tr/mahder](http://dergipark.gov.tr/mahder)

[motifakademidergisi@gmail.com](mailto:motifakademidergisi@gmail.com)

Motif Halk Oyunları Eğitim ve Öğretim Vakfı  
Derviş Ali Mah. Kariye Yağhanesi Sokak No: 5 Fatih-İstanbul  
0505-3785167 / 0505-5715444

## İÇİNDEKİLER – CONTENTS



<b>MEHMET AÇA</b> .....	286
Toplumsal Değerlerle Normların Öğretilip Hatırlatılmasında Barış Manço'nun Rolü <i>The Role Of The Barış Manço In The Teaching And Reminding Of The Social Norms And Values</i>	
<b>EKBER ENVERİ</b> .....	292
Eski Türk Kültüründeki Döngüsel Zaman Üzerine <i>On The Cyclicity Of Time In The Old Turkish Culture</i>	
<b>BERNA AYAZ – AYKUT GÜNAYDIN</b> .....	305
Zonguldak Madencilik Mesleği Geleneğine Bağlı Oluşan Memoratlar Üzerine Bir Değerlendirme <i>Evaluation Of Memorates Formed Based On Zonguldak Mining Tradition</i>	
<b>DERYA ÖZCAN – YILMAZ KAVAL</b> .....	317
Tunceli Masallarında Şekil Değiştirme Motifi <i>The Transformation Motifs In The Fairy Tales Collected From Tunceli</i>	
<b>NURSEL UYANIKER</b> .....	330
Cinsiyetçilik Sarmalında Kadın Güreşçiler: Sorunlar ve Çözüm Önerileri <i>Women Wrestling In Gender: Problems And Solutions</i>	
<b>NAGİHAN ÇETİN</b> .....	344
Rap Müzikte Deyimlerin Kullanımının Sagopa Kajmer Örneği Üzerinden Metinlerarasılık Bağlamında Değerlendirilmesi <i>The Evaluation Of The Use Of Idioms In Rap Music In The Context Of Intertextuality On Sagopa Kajmer Sample</i>	
<b>SAGIP ATLI</b> .....	359
Manisa'da Avcılık Geleneği-1 <i>Hunting Tradition In Manisa-1</i>	
<b>EBRU ÇATALKAYA GÖK</b> .....	379
Türk Tekstil Sanatında Görülen Geyik Figürü <i>Deer Figure In Turkish Textile Art</i>	

<b>SEVGİ YÜKSEL UZUNÖZ - AHMET AYTAÇ - ESRA KARACA</b> .....	394
Azerbaycan Millî Tarih Müzesi'nde El Dokuma Bir Şal Örneği <i>A Hand-Woven Shawl Example In Azerbaijan National History Museum</i>	
<b>BİLGEHAN ECE ŞAKRAK</b> .....	406
Vampir Figürünün Sinema ve Dizi Filmlerde Uyarlanması Türkiye Örneği: <i>Yaşamayanlar</i> <i>Adaptation Of Vampire Figure In Cinema And Serials Turkey Case:</i> <i>Yaşamayanlar</i>	
<b>HALE TORUN</b> .....	426
Jean Luc Godard'ın 'Müziğimiz' Filmi Ve Bir Tanık Olarak Saraybosna <i>Jean Luc Godard's Film 'Our Music' And Sarajevo As The Witness</i>	
<b>EMEL KOŞAR</b> .....	440
"Herkes Kalbinin Kafesinde Yaşar, Yarasından Bakar Dünyaya": Hilâl Karahan Şiiri <i>Everyone Lives In Heart's Cage, Watching The Earth Through Wounds":</i> <i>Hilâl Karahan Poetry</i>	
<b>SEÇİL HİRİK</b> .....	449
Türkçede Çekim İlgeçlerinin İstem Değişikliğine Art Zamanlı Bakış <i>A Diachronic Overview To Valency Change Of Postpositions In Turkish</i>	
<b>MUHİTTİN TURAN</b> .....	468
Divan Şiirinde Toprak Motifi Soil Motif In Divan Poetry	
<b>ALBULENA BLAKAJ</b> .....	488
Friedrich Schiller: A Writer Of Freedom And German Idealism <i>Friedrich Schiller: Özgürlük ve Alman İdealizmi Yazarı</i>	

## EDİTÖRDEN

Merhaba saygıdeğer okur,

*Motif Akademi Halkbilimi Dergisi'* nin 26. sayısı ile bir kez daha karşınızdayız. Dedem Korkut'un deyimiyle, "Hak yandıran çırağımız yana dursun!" Öğrenme ve öğretme azmimiz daim olsun!

Siz değerli bilim insanlarımızın desteğiyle gücüne güç katan *Motif Akademi Halkbilimi Dergisi'* nin 26. sayısında birbirinden değerli 15 bilimsel makale yer almaktadır. Okuyucularımız, bu sayıda, halkbilimi konulu yazıların yanı sıra dil, edebiyat, sinema ve el sanatlarıyla ilgili makaleleri de okuyabileceklerdir.

*Motif Akademi Halk Bilimi Dergisi'* nin 26. sayısının hazırlanmasında değerli yazarlarımızın yanı sıra, hakemlerimizin de büyük emeği vardır. Kendilerine anlayışları, sabırları ve destekleri için ayrıca teşekkür ediyoruz. Değerli bilim insanlarımızın makale ve hakemlik desteklerinin bundan sonraki sayılarımızda da devam edeceğini umut ediyoruz. Eylül 2019'de yayımlanacak olan 27. sayımızda buluşmak dileğiyle...

**Mehmet AÇA**  
Editör



## TOPLUMSAL DEĞERLERLE NORMLARIN ÖĞRETİLİP HATIRLATILMASINDA BARIŞ MANÇO'NUN ROLÜ\*



### THE ROLE OF BARIŞ MANÇO IN THE TEACHING AND REMINDING OF THE SOCIAL NORMS AND VALUES

**Mehmet AÇA\*\***

**ÖZ:** Toplum hayatının uyumlu ve dengeli bir şekilde sürdürülmesinde, toplumsal değerlerle normların önemli bir yeri vardır. Değerler ve normlar sisteminin zayıflaması ya da işlevsizleşmesi, birey ve toplum hayatında kargaşaya yol açar. Bu nedenle değerlerle normların küçüklere öğretilmesi, yetişkinlere de sık sık hatırlatılması gerekir. Öğretme ve hatırlatma çabalarında sözlü gelenek de önemli bir görevi yerine getirir. Sözlü geleneğin şairleri, anlatıcıları, söyleyicileri ve gösterimcileri, eğlendirip hoşça vakit geçirtmenin yanı sıra değerleri ve normları da öğretip hatırlatırlar.

Gelenekteki süreklilikle değişim ve dönüşümün icracı bağlamındaki en önemli temsilcilerinden Barış Manço da, tıpkı, sözlü geleneğin icracıları gibi, eğlendirip hoşça vakit geçirtmenin yanı sıra, değerlerle normların öğretilip hatırlatılması sürecinde de oldukça etkili olmuştur. Kendisini insana ve topluma karşı sorumlu ve borçlu hisseden aydın bir sanatçı olan Barış Manço, ölümsüz şarkılarıyla toplumsal değerlerle normların küçüklere öğretilmesi ve yetişkinlere hatırlatılması sürecine katkıda bulunmaya çalışmıştır. Bu yönü, onu, sanatı ve sanatçılığı ile birlikte, Dede Korkut geleneğinin çağdaş bir uzantısı haline getirmiştir. Barış Manço'nun özellikle "Arkadaşım Eşşek", "Bugün Bayram" ve "Halil İbrahim Sofrası" gibi şarkılarının değerlerle normların küçüklere öğretilmesi ve yetişkinlere hatırlatılması çabalarında özgün bir yere sahip olduğu görülmüştür.

**Anahtar Kelimeler:** Değer, norm, gelenek, toplum, Barış Manço.

**ABSTRACT:** Social values and norms play an important role in maintaining the harmony and balance of social life. The weakening or dysfunction of the system of values and norms leads to turmoil in individual and community life. Therefore, values and norms should be taught to children and should be reminded to adults frequently. Oral tradition also plays an important role in teaching and reminding efforts. The poets, narrators, narrators, and demonstrators of the oral tradition teach and remind the values and norms, as well as entertaining and entertaining time.

Barış Manço, one of the most important representatives of change and transformation in the context of the performer, has been very influential in the process of teaching and reminding the values and norms as well as entertaining and entertaining, as the performers of the oral tradition. Barış Manço, an enlightened artist who is respectful and responsible for people and society, has tried to contribute to the process of teaching and reminding social values and

\* Bu çalışma 14.02.2019 tarihinde İstanbul Büyükşehir Belediyesi tarafından düzenlenen "Çağdaş Halk Ozanı Barış Manço Sempozyumu"nda sunulan bildirinin gözden geçirilmiş halidir.

\*\* Prof. Dr. - Marmara Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü/İstanbul - [mehmet.aca@marmara.edu.tr](mailto:mehmet.aca@marmara.edu.tr)



This article was checked by Turnitin.

norms with his immortal songs. This feature of him, together with its art and craft, has made him a contemporary extension of the tradition of Dede Qorqud. It has been seen that Barış Manço's songs such as "Arkadaşım Eşşek (My Friend Donkey)", "Bugün Bayram (Today is Holiday)" and "Halil İbrahim Sofrası (Halil İbrahim's Table)" have a unique place in their efforts to teach and remind the values and norms.

**Keywords:** Value, norm, tradition, society, Barış Manço.

Toplumsal hayatın uyum ve denge içerisinde sürdürülebilmesi, ortak duygu ve düşüncenin yanı sıra, değerlerle normların işlevlerini icra edebilmesiyle statü ve rollerin gereklerinin yerine getirilebilmesine de bağlıdır. Bireylerle toplum arasındaki ilişkileri düzenleyen değerler ve normlar sisteminin zayıflaması ya da işlevsizleşmesi, toplum hayatının işleyişinde kargaşa ve belirsizliklere yol açabilir. Bu nedenle değerler ve normlar sisteminin bireye öğretilmesi, zamana ve olaylara bağlı bir şekilde sık sık hatırlatılması gerekir.

Birey, değer ve normları yaşayarak, gözleyerek, konuşarak, dinleyerek, diğer insanlarla etkileşim içine girerek öğrenir ve hatırlar. Öğretme ve benimsetme süreci aile ortamında başlayıp toplum içinde devam eder. Toplum, bireyleri denetler, çeşitli araçlar üzerinden ona değerlerle normları hatırlatır. Toplum, bütün bunları, parçayı (bireyi) bütünü (toplumun) bir sonucu olarak değerlendiren Durkheim'ın ifadesiyle, var olabilmek için yapar. Var olmak isteyen toplum, bireylerin bilincine nüfuz eder ve onu kendi imajı ve benzerliği ile şekillendirir (Durkheim, 2016: 161).

Değerlerle normların, başka bir deyişle toplum hayatının işleyiş kurallarının öğretilmesi ve hatırlatılması söz konusu olduğunda sözlü kültür de devreye girerek şairleri (ozanları, dervişleri, âşıkları), anlatıcıları (masalcıları, meddahları, kıssahanları, hikâyecileri), söyleyicileri (destancıları, türkücüler, manicileri) ve gösterimcileri (orta oyuncular, gölge oyuncular) üzerinden görevini yerine getirmeye çalışmıştır. Şairler, anlatıcılar, söyleyiciler ve gösterimciler tarafından yaratılıp icra edilen ürünler, eğlendirip hoşça vakit geçirtmenin yanı sıra, değerlerle normların öğretilip hatırlatılması görevini de üstlenmişlerdir.

Destan ve kahramanlık şiiri söyleyen ozanlar, kahramanlık ruhunu yüceltirlerken ve tarih bilinci aşılarken rol modelleri sunmayı, öğüt (yom/yöm) vermeyi, toplumsal değerlerle normları aktarmayı ve hatırlatmayı da ihmal etmemişlerdir. Dedem Korkut'un ağzından dökülen şu hikmetli sözler, ozanların değer ve norm odaklı işlevlerini yansıtmaları bakımından önemlidir:

*"Tekebbürlük eyleyeni Tañrı sevmez, köñlin yüce tutan erde devlet olmaz (...) Eski panbuk biz olmaz, karı düşmen dost olmaz (...) Kız anadan görmeyince öğüt almaz, oğlan atadan görmeyince sufra çekmez (...) Konuğı gelmeyen kara ivler yıkılsa yig (...) Ata adını*

*yoritmayan hoyrad oğul ata bilinden inince inmese yig (...) Yalan söz bu dünyede olunça olmasa yig...*" (Ergin, 1989: 73-74).

Ozanlardan sonra ortaya çıkan pek çok âşık da güzellemelemler söyleyip aşk konulu hikâyeler anlatırken benzer görevleri yerine getirmiş, birey ve toplum kaynaklı sorunları dillendirip değer ve norm odaklı çözüm önerileri sunmuştur. En güzel aşk şiirlerinin şairi Karacaoğlan'ın dilinden dökülen şu "değer"li sözler, bugün de değerini korumaktadır:

*"Dinle sana bir nasihat edeyim / Hatırdan gönülden geçici olma / Yiğidin başına bir iş gelince / Onu yad ellere açıcı olma // Mecliste arif ol, kelamı dinle / El iki söylerse, sen birin söyle / Elinden geldikçe sen ey(i)lik eyle / Hatıra dokunup yıkıcı olma // Dokunur hatıra kendisin bilmez / Asilzadelerden hiç kemlik gelmez / Sen eyilik et de o zayı olmaz / Darılıp da başa kakıcı olma // El ariftir, yoklar senin bendini / Dağıtırlar duzağını fendini / Alçaklarda otur gözet kendini / Katı yükseklere uçucu olma..."* (Sakaoğlu, 2004: 389)

Olgun insan olma peşinde koşan derviş âşıklar, şiiri bireyi ve toplumu dinginleştirip olgunlaştırmak için bir araç olarak kullanarak *"Bir kez gönül yıktın ise / Bu kıldığın namaz değil / Yetmiş iki millet dahi / Elin yüzün yumaz değil"* (Başgöz, 1990: 156); *"Döğüp bir kardeşin hatırın yıkma / Eğilüp kıldığın secde değildir"* (Artun, 2010: 157) dizeleri eşliğinde sevgi, saygı, değer ve ahlakla yoğrulmuş bir gönül uygarlığı kurmaya çalışmışlardır.

Sözlü geleneğin iyi ile kötünün çatışması üzerine kurgulanan masalları her ne şart altında olursa olsun iyilikten, doğruluktan ve erdemlilikten vazgeçmemeyi öğütlerken muayyen olay, kişi ve yerler etrafında anlatılan efsaneler toplumsal değerler ve normlar söz konusu olduğunda tavizsiz bir tutum sergileyerek bunları ihlal edenleri taşla çevirip ibretlik belgelere dönüştürmüştür.

Sözlü geleneğin şairleri, anlatıcıları, söyleyicileri ve gösterimcileri, toplumsal değişim ve dönüşüme bağlı bir şekilde değişip dönüşmüşler, kimileri yerlerini yeni çağların yeni şairlerine, anlatıcılarına ve gösterimcilerine bırakmışlardır. Yeni çağların şairleri, anlatıcıları ve gösterimcileri eğlendirip hoşça vakit geçirtme görevinin yanı sıra, toplumsal değer ve normları öğretme ve hatırlatma görevini de üstlenmişlerdir.

Dursun Yıldırım'ın ozanlıktan dervişlik ve âşıklığa, oradan da modern çağın ozanlığına dönüşüm kapsamında ele aldığı Barış Manço da tıpkı çağdaşı diğer bazı sanatçılar gibi, toplumsal değerlerle normları öğretme ve hatırlatma görevini de üstlenmiştir. Yıldırım'ın Dede Korkut geleneğinin 20. yüzyıldaki en önemli temsilcilerinden birisi olarak gördüğü Ozan Barış, Türk toplumunun zamana uygun biçimde kendini ifade edecek yeni ozan tiplerini arayışının bir ürünüdür. Sözün devamını Yıldırım'ın cümleleriyle getirecek olursak,

*“Türk toplumunda bu yeni ihtiyaç ve talepleri karşılamak üzere saza ve söze akli eren ve yeteneği bulunanlar, veya bu işi becerebileceğini düşünenler bu yeni tür ozanlığı denemişlerdir. Bunlar arasında çağın bilgisine ve tekniğine olduğu kadar, kendi kültürünün köklerine hâkim olduğunu kanıtlayanlar veya kanıtlamaya çaba gösterenler de olmuştur. Hâkim olduğunu ürünleriyle Türk toplumuna kanıtlayanlar, halkıyla her anlamda bütünleşenler de bunlar arasından çıkmıştır. Bu yeni tür Türk ozanlığının en mükemmel modelini, ürünleri ile, Ozan Barış ortaya koymuştur, kanısındayım. O, bu özelliğinden dolayı, halkıyla gerçek anlamda bütünleşmeyi başardığından dolayı ezgileri/türküleri ve öğütleriyle, yediden yetmişe, herkesin gönlüne yerleşmeyi başarmıştır. (...) Ozan Barış, yaratıcılığına söz konusu bu birikimi katarak, çağa uygun koşup düzdüğü deyişler ile, tüm toplum üyelerine yol göstermeye, öğüt vermeye çalışıyor, bireyler arasında sevginin, saygının ve görgünün etkin duruma gelmesi için çarpınıyordu. Kendimizi bize, bizi dünyaya tanıtmak için diyar diyar, ülke ülke geziyordu.” (Yıldırım, 1999: 529-530).*

Sanatçılığının yanı sıra sözü, tutumu, yaşantısı ve yorumlarıyla da bir rol modeli olan Barış Manço'nun yediden yetmişe herkesin sevgilisi olması, Dursun Yıldırım'ın da dikkat çektiği gibi, Türk toplumunun zamana uygun bir şekilde kendini ifade edebilecek yeni ozan tipini bulmasındandır. O, şarkılarında sadece sevgi ve aşkı dile getirmemiş, sözü ve ezgisiyle halk hayatını resmetmiş, geleneksel hayatın güzelliklerine dikkat çekmiş, doğa sevgisini aşlamış, toplumsal değerleri ve normları çocuklara öğretmeye, büyüklere de hatırlatmaya çalışmıştır. “Arkadaşım Eşşek” adlı şarkısıyla bir yandan eşşğin itibarını iade etmiş, diğer yandan da kent hayatının boğucu atmosferi içinde boğulup giden mutsuz çocuklarla umutsuz yetişkinleri arada bir de olsa öze ve doğala dönmeye davet etmiştir. Silasından turnalar vasıtasıyla haber almaya çalışan gurbetçi âşık, bu şarkıda, karşımıza bir eşekten haber soran bir çocuk olarak çıkıvermiştir: *“Uzun kulaklarını son bir kez salla / Tüm eski dostlarımdan bir haber yolla / Ayrılık geldi başa, katlanmak gerek / Seni çok özledim, arkadaşım eşşek.”*

Geleneklere ve dolayısıyla değerlerle normlara verdiği önemle bilinen Barış Manço, “Bugün Bayram” adlı şarkısıyla zamane çocuklarını bayram geleneklerini icra etmeye, değerlere ve normlara sahip çıkmaya davet etmiştir. Onun için bayramlar anneye, başka bir deyişle ana rahmine dönüş anlamına gelmektedir. Her bayram, yeni bir doğuş, yeni bir başlangıçtır. Bu nedenle bayram günü erken kalkılmalı, en güzel elbiseler giyilmeli, elde taze kır çiçekleriyle anneler ziyaret edilmelidir. Barış Manço için elde taze kır çiçekleriyle ziyaret edilmesi gereken anneler, şarkının başında da dikkat çekildiği üzere, sadece hayatta olan anneler değildir. Mezarlarında her bayram çocuklarının ziyaretini bekleyen anneler de hatırlanmalı ve ziyaret edilmelidir bu bayram günlerinde. Söz konusu şarkı, çocuklara hitap etmenin ve onları geleneğe iştirake davet etmenin yanı sıra,

yetişkinlere de bir hatırlatmada bulunmaktadır: *Annemiz bugün bizi bekliyor / Bayramlarda hüznülenir melekler / Gönül alır, bu güzel çiçekler.*

Şarkılarında atasözlerinden<sup>1</sup> bol bol yararlanan ve bunlar üzerinden değerlere ve normlara vurgu yapan Barış Manço, yetişkinlere toplumsal değerleri ve normları hatırlatma görevini, "Sarı Çizmeli Mehmet Ağa" adlı şarkısıyla çok başarılı bir şekilde yerine getirmiştir. Çağın Dedem Korkut'u, sözünün kayda geçirilmesini isteyerek başlamaktadır şarkısına: "Yaz dostum!"

Söze, tıpkı Yunus Emre gibi, sevgi ve sevmekle başlayan Ozan Barış için güzel sevmeyen adam değildir. Adam ya da yiğit olmanın en önemli göstergelerinden biri selam vermek, verilen selamı almaktır. Kültürümüzün selam verip almaya verdiği öneme dikkat çeken Barış Manço, aslında söze, hitap ettiği dinleyiciye, tıpkı geçmişin ozanları ve âşıkları gibi selam vererek başlamakta, geleneksel icracıların yolundan gitmektedir. Çağının ozanı Barış Manço, tıpkı "Kitab-ı Dedem Korkut"un mukaddimesinde yapıldığı gibi, peş peşe öğütler vermekte, çağının yetişkinlerine toplumsal değerleri ve normları hatırlatmaktadır. Onun için ömrün sonu altı üstü beş metrelik beze sarılıp gömülmektedir. Kimse bu dünyadan mal ile göçmemiştir, göçemeyecektir. Bu nedenle ömrü boşa geçirmemek, yoksulu kaymak ve bal ile beslemek, garipleri ipek şal ile giydirmek, öksüze kol kanat olmak gerekir. Adamlığın ve yiğitliğin gereği budur. İdeal olan, olması gereken budur. Bunları yapmak zordur ve her insanın kârı değildir. Yetişkinleri adamlığa ve yiğitliğe davet eden Ozan Barış, "Barış söyler kendi bir ders alır mı?" diyerek kendini sorgulamayı da ihmal etmemiştir.

Barış Manço'nun yetişkinlere toplumsal değerlerle normları hatırlattığı bir diğer şarkısı, "Halil İbrahim Sofrası"dır. Ozan Barış, sözlerine, masalcıların "bir varmış bir yokmuş, evvel zaman içinde..." formelini hatırlatır bir şekilde "başlangıç"tan söz ederek başlar. Bu "başlangıç"ta insanoglu, bir sabi gibi saf ve temizdir. Henüz cennetten kovulmamıştır. Haddini bilir, kem söz söylemez, el âlemin namusuna kem gözle bakmaz. Bu "başlangıç" ya da "cennet" in insanının bozulma ya da kirlenme süreci, maddi âleme intikaliyle başlamıştır. Bozulma ya da

---

<sup>1</sup> Birgül Yangın'ın (Yangın, 2002) Barış Manço'nun şarkılarından tespit ettiği atasözlerinden bazıları şunlardır:

"Altın çöpe düşse, değerini kaybetmez.", "Babası oğluna bir bağ bırakmış, oğlu babasına bir salkım bırakmamış.", "Beceriksiz kişi düz ovada yolunu şaşırır.", "Bir çiçekle bahar olmaz.", "Bir fincan kahvenin kırk yıl hatırı vardır.", "Davul bile dengi dengine çalar.", "Doğru söyleyeni dokuz köyden kovarlar.", "Evdeki hesap çarşıya uymaz.", "İğneyi kendine çuvaldızı, başkasına batır.", "Kaz gelen yerden tavuk esirgenmez.", "Keskin sirke küpüne zarardır.", "Kızını dövmeyen dizini döver.", "Kitabına uyduran, kervanı yükleyip yüksek dağlardan aşırır.", "Komşunun tavuğu, komşuya kaz görünür.", "Lafla peynir gemisi yürümez.", "Sabreden derviş, muradına ermiş.", "Sabrın sonu selamettir.", "Silahla mertlik olmaz.", "Söz gümüşse sükül altındır.", "Tenekeyi parlatsan çeyrek altın etmez.", "Usta terzi dar kumaştan bol gömlek diker.", "Yuvayı dişi kuş kurar."

kirlenmeye yol açan şey, pay alma kavgasıdır. Peygamber Halil İbrahim'in başına misafirsiz oturmadiğı sofrasına telmihte bulunan Ozan Barış, alnı açık gözü tokları, çoluk çocuk geçindirenleri ve haram nedir bilmeyenleri sofranın baş köşesine, kula kulluk edenleri ise taş köşeye buyur eder. Para, pula ve ihtişama aldanmamayı öğütleyen Barış Manço için, içi boş tencerenin sofrada yeri olmadığı gibi, içi boş insanın da bu dünyada yeri yoktur.

“Halil İbrahim Sofrası”yla insanın bozulup kirlenmesini nefesine kul olmasına ve kendini paylaşım kavgasına kaptırmasına bağlayan Ozan Barış için, yukarıdaki sınırlı tespitlerden de anlaşılacağı üzere, insan doğuştan insan değildir. İnsan olmak, ancak iyi ve doğru vasıflarla donanarak mümkündür. İnsan olma süreci, değerler ve normlar üzerinden yaşanabilir. Barış Manço için toplum hayatının uyum ve denge içinde sürdürülebilmesi, insan olma kararlılığına, toplumsal değerlerle normların öğretilmesine, hatırlatılmasına ve yaşanmasına bağlıdır. Değerlerin ve normların işlevsizleştiğı bir toplum hayatı, köksüzlüğü ve gelecekte yoksunluğu ifade eder. Kendisini insana ve topluma karşı sorumlu ve borçlu hisseden aydın bir sanatçı olan Barış Manço, bu nedendir ki ölümsüz şarkılarıyla toplumsal değerlerle normların öğretilmesi ve hatırlatılması sürecine katkıda bulunmaya çalışmıştır.

İnsan ve toplum hayatını dünü, bugünü ve yarını içeren bir bütün olarak algılayan ve evrensel bir bakış açısına sahip olan Barış Manço, sadece ezgi ve sözleriyle değil, tutum ve davranışları ile değerlere ve normlara verdiği önemle de yerli ve millidir. Çağına inanan ve onu yaşayan Barış Manço, yerlilik ve millilik konusunda yalnız değildir. O, Neşet Ertaş'la, Mahzuni Şerif'le, Cem Karaca ile Attilâ İlhan'la birlikte yerli ve millidir. Yerlilik ve millilik peşinde koşanların gözlerini sadece uzak geçmişe dikmelerine gerek yoktur. Gözlerini günümüz Türk toplumuna çevirdiklerinde Neşet Ertaşların, Mahzuni Şeriflerin, Cem Karacaların, Barış Mançoların, Attilâ İlhanların hâlâ yaşamakta olduğunu göreceklerdir.

#### KAYNAKÇA

- ARTUN, Erman (2010). *Dini-Tasavvufi Halk Edebiyatı Metin Tahlilleri*. İstanbul: Kitabevi.
- BAŞGÖZ, İlhan (1990). *Yunus Emre Araştırma ve Şiirlerinden Güldeste*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- DURKHEIM, Émile (2016). *Ahlak ve Toplum*. (Çev.: Duygu Çenesiz), İstanbul: Pinhan Yayıncılık.
- ERGİN, Muharrem (1989). *Dede Korkut Kitabı I Giriş-Metin-Faksimile*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- SAKAOĞLU, Saim (2004). *Karaca Oğlan*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- YANGIN, Birgül (2002). *Çağdaş Türk Ozanı Barış Manço*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- YILDIRIM, Dursun (1999). “Dede Korkut'tan Ozan Barış'a Dönüşüm”. *Türk Dili*, 570, 505-530.

## ESKİ TÜRK KÜLTÜRÜNDEKİ DÖNGÜSEL ZAMAN ÜZERİNE



### ON THE CYCLICITY OF TIME IN THE OLD TURKISH CULTURE

**Ekber ENVERİ\***

**ÖZ:** En arkaik toplumdaki modern topluma birçok kültürde “zaman” a farklı şekillerde de olsa hep bir güç ve kutsiyet atfedilmiştir. Yani kendisinden başka her şeyi yok etme gücüne sahip olduğu gibi her şeyin var olmasını sağlayan da yine “zaman”dır. Özellikle henüz “tanrı” düşüncesinin gelişmediği en eski dönemlerde “zaman”ın tanrının görevini üstlendiğini anlaşılmaktadır. Hatta günümüzde bile halk arasındaki kabullere göre dünyadaki her şeyden sorumlu olan “döngüsel zaman”ın sembolü durumundaki “felek”tir. Dolayısıyla döngüsel zamanın doğa taklidi/benzeri zaman anlayışı da hep doğa yasalarıyla hareket eden halk inanışlarının doğmasını sağlamıştır.

Öte yandan halk düşüncesinde “felek” e bağlı bir “kader” anlayışı vardır. Bu kader de feleğin altında onun yörüngesinde doğal bir yasa sonucu olarak dönmektedir. Ancak istenmeyen bir kaderi değiştirecek ve geleceği mutlu sonla bitirecek olan “kurtarıcı” anlayışıdır. Bir bakıma geçmişten tanıdığımız ulu şaman ruhunun yeniden doğuşu anlayışı tarihsel değil doğanın döngüsel yasalarına uygun tasarımlar olup bu yasaların baskısından kurtulmanın da ilk yolu olmuştur. Yani “kurtarıcı” anlayışı doğal yasalara karşı halk düşüncesinde ortaya çıkmış ilk zihinsel üretim olan bir doğa dışılıktır.

**Anahtar Kelimeler:** Mitos, tarih, bengi dönüş, Türk, mesihçilik.

**ABSTRACT:** In many cultures from the most archaic to modern society, the concept of time has always been attributed to power and holiness in different ways. In other words, as it had the power to destroy everything except itself, it was also the concept of time which enabled everything to exist. It is understood that in the earliest periods, where God thought was not developed, time took over the task of God. In fact, even today, the public is responsible for everything in the world “cyclical time” as the symbol of the “felek” is. Therefore, the conception of nature-like time of cyclical time has always led to the emergence of folk beliefs acting with the laws of nature.

On the other hand, there is a inde fate inde destiny connected to the pele in folk idea. This fate revolves as a result of a natural law in his orbit beneath the galaxy. However, it is an understanding of the savior that will change an undesirable fate and end the future with a happy ending. In a sense, the understanding of the rebirth of the great shamanic spirit that we know from the past has been designs that are not in a historical, but in accordance with the cyclical laws of nature. In other words, the idea of redemption is natural, the first mental production that has emerged in folk idea against natural laws.

**Keywords:** Mythos, history, eternal recurrence, Turkish, messianism.

\* Dr. / Nevşehir - [ekberenveri@hotmail.com](mailto:ekberenveri@hotmail.com)



This article was checked by Turnitin.

## Giriş: Zihinsel Bir Ürün Olarak Tarih

Bilindiği üzere “tarih” ile ilgili en ürkütücü düşünceleri “tarih felsefesi” adı altında ilk dile getiren düşünür Hegel olmuştur. Öyle ki Hegel tarih felsefesi denebilecek yeni bir tür tarih önerir; ama tarih felsefesi onun için tarih üzerine felsefi olarak düşünme değil, daha büyük bir güçle ortaya çıkan “tarih”in bizzat kendisidir. Bu da salt deneysel tarihten farklı olarak felsefi tarih, yani yalnızca olgu olarak saptanmakla kalmayıp, olguların niye oldukları gibi olup bittiğinin nedenleri kavranarak anlaşılabilir tarih haline gelir. Bu felsefi tarih insanlığın evrensel bir tarihi olacak ve ilkel çağlardan bugünkü uygarlığa doğru bir ilerlemeyi sergileyecektir. Bu öykünün konusu, gerçek bir toplumsal ilişkiler dizgesi içerisinde sergilenen ahlâkî insan aklıyla özdeş olan özgürlüğün gelişmesidir. Son olarak, felsefi tarih yalnızca insan sürecini değil, kozmik bir süreci, dünyanın kendinin bilinci içerisinde tin olarak kendini gerçekleştirdiği bir süreci de sergiler (Collingwood, 1990: 123-124).

Ancak çizgisel zamana yahut “tarih”in bunca ilerlemesine rağmen henüz zamanı döngüsel olarak algılama biçimini kendi bünyesinde barındıranın da yine halk anlatıları olduğunu belirtmemiz gerekir. Örneğin folklorun en eski türlerinden biri olan “masal” bu özelliğiyle öne çıkmaktadır. Söz konusu masal anlatılarında zaman kesinlikle bizim bugün alışık olduğumuz kesinliğe ve ilerlemeci anlayışa sahip değildir. Yani bu anlatılarda “çizgisel zaman” kolaylıkla göz ardı edilebildiği gibi bükülebilen ve canlıdır.

Öte yandan “döngüsel” yahut “mitsel zaman” anlayışı “tarihsel” anlayış doğrultusundaki anlatıların başlamasıyla tamamen terk edilmemiş, tarihsel gerçeklikleri anlatma gayesindeki kimi dinsel metinlerin de önemli bir kısmına kaynaklık etmeye devam etmiştir. Hooke’un bu bağlamda söyledikleri önemlidir. Ona göre; “Tanrının [evreni] yaratış eyleminin, tarih ufkunun dışına düşmesinden dolayı, ancak mitos diliyle betimlenebilmesinde olduğu gibi, Tanrının tarihi sona erdiren eylemi de, ancak mitos terimleriyle anlatılabilir. Mitos kategorisinin İncil öykülerini açıklamada kullanıldığını söylemenin, hiç bir biçimde bu öykülerin asal tarihsel gerçekliklerini sorgulamaya kalkmak amacını taşımadığını belirtmekte yarar var. Çünkü İsrail peygamberlerinin ve İsa’nın ilk havarilerinin yaptığı gibi, Tanrı’nın insanlık tarihine (fiilen) girdiğine inananlar için, tarihte, olayların nedenlerinin ve doğalarının tarihsel nedensellik sınırının ötesine taştaıkları belli bazı anlar vardır. Burada mitosun işlevi, insanlara başka yollarla dile getirilemeyecek, anlatılamayacak şeyleri, imgeleri kullanarak simgesel terimlerle anlatmaktır. İşte burada mitos, simgeciliğin bir uzantısı olarak görünür” (Hooke, 1993: 15).



## Döngüsel Zaman Anlayışı

Arkaik ve geleneksel toplumların insanıyla Musevi-Hıristiyanlığın güçlü etkilerini taşıyan modern toplum insanı arasındaki başlıca fark öncekinin kendisini Kozmos'la ve kozmik ritimlerle ayrılmaz biçimde bağlantılı olarak görürken ötekinin sadece "tarih" ile bağlantılı olduğunu iddia etmesinde yatar. Elbette, arkaik toplum insanı için de Kozmos'un bir "tarihi" vardır, bunun nedeni sadece tanrılar tarafından yaratılmış ve doğaüstü varlıklar ya da mitsel kahramanlar tarafından düzenlenmiş olması olsa bile. Ama Kozmos'un ve insan toplumunun bu "tarihi" mitoslarla korunan ve aktarılan bir "kutsal tarih"tir. Dahası, mitosların zamanın başlangıcında gerçekleşen büyük olayları periyodik olarak yeniden güncelleştiren törenler için bir model oluşturması anlamında sonsuza kadar tekrarlanabilen bir tarihtir (Eliade, 1994: 11-12).

Burada söz konusu bu iki çeşit zaman algısının yani "döngüsel" ve "çizgisel" zamanın neyi ifade ettiğine geçmeden önce insanlık bilincinin ufkunda insan tarafından algılanmaya başlayan ilk zaman algısının hangi şart ve durumlarda ortaya çıktığına bakmamız gerekir. Bilindiği üzere zamanla "zihinsel bilinç" seviyesinin geliştiği düşünülen insan türünün gökyüzüne dönük olarak algıladığı ilk cisimlerden biri "ay" olmuştur<sup>1</sup>. Özellikle ayın "doğup batma" eyleminin sürekli tekrar edilmesi insan bilincinde sürekli bir "yeniden doğuş" yahut "yeniden yaratılma"yı yani kısaca "döngüsel zaman" algısını yaratmıştır. Dolayısıyla ilk insan "zaman"ı belirli bir noktada başlayıp ve önünde sonunda biten, yani sonu olan bir çizgisel zaman olarak değil, durmadan yenilenen bir süreç olarak algılamıştır<sup>2</sup>. Bu da aslında doğayı anlayıp onu taklit etmekten başka bir şey değildir.

Öte yandan bu sürekli yenilenen "ay"ın ve ardından da özellikle tarımın insan bilincinde yaratmış olduğu "bitişlerin olmadığı döngüsel zaman algısı" canlılardaki "ölüm" olgusunu da sadece yeni bir başlangıç olarak algılamasını sağlamış ve böylece insandaki "ölümlülük" duygusunun yaratacağı büyük yıkım ve acıyı da bir nebze hafifletmiştir. Daha doğrusu "ölüm"ü bir "yok oluştan" öte bir "yeniden doğuş" olarak algılamasını

<sup>1</sup> Bayat'a göre, "Hıristiyanlığın peygamberi her ne kadar Ay olarak takdim edilse de dinin simgesi daha sonraları Güneşin simgesi olan haç olarak kabul edilmiştir. İslâm'ın simgesine çevrilen yarım Ay tasviri, bu dinin göçebe muhitte ortaya çıkmasından dolayıdır. Ayrıca tarih boyunca hilal ve haç'ın mücadelesi, aslında bu monoteist dinlerin ortaya çıkmasından önceki mitolojik çağların mücadelesinin yeni şeklidir. Hıristiyan Avrupa'nın İslâm'ın hilalini söndürmek için düzenlediği haçlı seferleri de, eski boğa-inek mücadelesi mitinin yeni yorumundan başka bir şey değildir" (Bayat, 2007: 271).

<sup>2</sup> İnsanın ilksel zaman algısının aya göre şekillendiği düşünülmüştür. Özellikle bu konuda Eliade'nin söyledikleri düşündürücüdür. Ona göre: bu periyodik yeniden doğuşun karmaşık simgeciğinin temeli "tarım" değil ay gizemliliğindedir; dolayısıyla, etnografik bakış açısından bunu tarım-öncesi toplumlarda bile görebiliyoruz. İlk ve esas olan yeniden doğuş düşüncesi, yani yaratılışın tekerrürüdür (Eliade, 1994: 71).

sağlamıştır. Böylece ölen kişinin yeniden yeşermesi için toprağa gömüldüğünün mantığını da anlamış bulunuyoruz. Hatta kimi Doğu dinlerindeki reenkarnasyon gibi inançların ortaya çıkması da aslında bu anlayışının bir yansıması olduğu görülmektedir.

Doğa kaynaklı döngüsel zaman anlayışı sadece dinsel metinlerin kaynağı niteliğindeki mitosların yapısını oluşturmakla kalmamış hatta XIX. yüzyıl felsefi anlayışının, özellikle de Nietzsche'nin felsefesinde de "ebedi dönüş mitosunun canlandırılması" olarak yer almış ve böylece bir nevi Alman romantik felsefesinin bir parçası haline gelmiştir.

Aslında bir gösterge, Aynı'nın Bengi Dönüşü'nün tanımı olduğu sürece, Kısırdöngü göstergesiyle birlikte, bir gün olabilecek her şeyle, olmuş her şeyle, dünyada veya düşüncede olmuş olabilecek her şeyle ilgili olan bir olay olarak Nietzsche düşüncesine girmiştir (Klossowski, 1999: 108). Bengi Dönüş'ün öğretisi olarak içerdiği şey, anlığın temeli olarak, özdeşlik ve çelişmezlik ilkesinin ilk ve son kez tam anlamsızlığıdır: eğer her şey ilk ve son kez geliyorsa, yoğunluk eksikliği nedeniyle bu şeylerin hepsi anlamın anlamsızlığının içine düşerler. Ama yoğunluk Bengi Dönüş'ün ruhu olduğu için, her şey ancak Kısırdöngü'nün yoğunluğuna göre anlam kazanır (Klossowski, 1999: 332).

Elbette Nietzsche'yi bu felsefeye iten esas etken "aydınlatma" dönemiyle başlayan "akılcı" ve "rasyonel" felsefi hareketlerin ivme kazanması, özellikle de XIX. yüzyıl "bilimsel teoloji" ve "evrimci" düşüncelerin dinsel metinleri birer mitolojik anlatı olarak değerlendirmeye başlaması olmuştur.

"Tarih" ile "tanrı"yı özdeşleştiren İbranî ve Hıristiyan din anlayışının evrimci ve bilimsel teolojik düşünce sahipleri tarafından çökertildiğini gören Nietzsche, "tarihin çöktüğünü" dolayısıyla da "tanrının öldüğünü" iddia etmiş ve buna alternatif olarak felsefesinde ebedi dönüş mitosunun canlandırılması gerektiğini savunmuştur. Nihayetinde iki bin yılı aşkın İbranî-Hıristiyan din ve ahlâk anlayışının çöküşünü düşünen Nietzsche'nin böyle bir arayışa başvurması anlaşılabilir bir durum değildir.

Burada yanlışlıkla "gamalı haç" olduğu düşünülen ve ne yazık ki Alman "Nasyonal Sosyalizm" gibi ırkçı bir hareketin sembolü olan işaretin aslında "ebedi dönüş mitosunu", "döngüsel zaman" yahut zamanın çarkı yani "çarkifelek"i simgeleyen eski bir sembol olduğunu vurgulamamız gerekir. Yeri gelmişken bu zaman çarkının esas mucitlerinden biri olup sözlü kültürlerinde halen bu anlayışın izlerini gördüğümüz Türklerin kültürü hakkında bilgi verebiliriz.

### **Türklerde Zaman ve Tanrı Kavramı**

Türk mitolojik sisteminde Ay merkezli inanç sistemi astral kültürün başlangıçta tanrı olarak tasarlanmasının bir kalıntısıdır, diyen Bayat'a göre;

mükemmel olan, başlangıçta mükemmellik simgesi gibi gözüken Ay, bütün yaratılışın kaynağı olan güneşle işlevlerini paylaşmış görünür. Nitekim Ay, bazı göçebe ve yarı göçebe halklarda yaşamın ilk kaynağı olma özelliğini de taşır. Zamanla Güneş mitinin etkinlik kazanması, Ay merkezli inanç sisteminin arka plana itilmesi ile sonuçlanmıştır. Ay merkezli inançlar uzun bir mücadeleden sonra yerini Güneş merkezli inanç sistemine terk etmiştir. Ancak bu sürecin ortaya çıktığı zamana kadar “Ay Tanrı”, evrenin tek gücü olmuştur (Bayat, 2007: 268). Bilindiği üzere sözlü kültürün oldukça yaygın ve canlı olduğu genel olarak İç Asya’nın Altay halkları ve özel olarak Türklerde söz konusu bu kavramların halen daha çok önemli bir yeri vardır. Tarihsel olarak da irdelediğimiz bir araştırmamızda durumun bu şekilde olduğunu açıklamaya çalışmıştık<sup>3</sup>. Söz konusu bu yazımızdaki sonuç şöyle özetlenebilir: Türklerin “Oğuz” yahut “Öd-Tengri”si de İranlıların “Zurvan” yahut “Yazdan”ı da Hintlilerin “Kala Yama”sı ve Kuran’ın meçhul “Zülkarneyn”i de eski bir zaman tanrısından başka bir şey değildir. Ancak önemli olan tüm bu tanrıların hepsinin zaman (özellikle “döngüsel” zaman) ile bağlantılı olup bir biçimde eski zaman çarkını (çarkıfeleği) çeken iki boynuzlu boğa yahut öküz ile bir anlam ilişkisinde bulunmalarıdır. Ancak zaman çarkını (çarkıfelek’i) çeken bir öküz yahut at gibi bir hayvan ile ilişkilendirilmesini, net olmamakla birlikte, İç Asya’nın hayvan odaklı Şamanik evren algısında aramak gerekir (Enveri, 2018: 92).

Türklerdeki eski zaman algısını biraz açmakta fayda vardır. Bilindiği gibi ilk döneme ait Türk yazıtlarını ilk okuyanlar “Öd Tengri”yi bilmiyorlardı. Dolayısıyla içinde geçtiği en eski yazıtı çevirirken, “Tengri zamanın sahibidir” diye aktarmışlardır. Ayrıca Minusinsk ve Altın Köl’deki metinlerde de karşımıza çıkmaktadır. Orhon Yazıtında şöyle der: “Zaman tanrısı karar verir, tüm insanoğulları ölümcül olarak dünyaya gelmiştir”. Kâşgarlı Mahmut, neredeyse aynı tümceyi ele alırken, zamanı artık tanrısallaştırmaz ve şu saptamayla yetinir: “İnsan hiç fark etmeden zaman (öd) geçer gider; insanoğlu ölümsüz değildir” (Roux, 2011: 105).

Aynı şekilde “Kutadgu Bilig’de, ‘evren’den başka bir zaman timsali de, eski Türk zaman tanrısı ‘öd’ün bir şekli olan ve gece gündüz ilerleyen bir at olarak tasvir edilen ‘ödleg’ de yer almaktadır. Nitekim Atlı Arvaveda’da da, zaman tanrısı ‘kala’, bir at veya bir araba sürücüsüdür (eski Türk tanrısı, Yol-tengri gibi). Ejder ve at motifleri ile birlikte, semavi çark mefhumu ise, Buddhism’in ‘kala-çakra’ (zaman çarkı/çarkıfelek) tasavvuruna benziyordu” (Esin, 1978: 167)<sup>4</sup>.

<sup>3</sup> Söz konusu tanrısallık ve zaman kavramı için daha geniş bilgi için bkz. (Enveri, 2018).

<sup>4</sup> Burada özellikle “öküz” anlamındaki “ud” ve at anlamındaki “ödleg” sözlerinin zaman anlamındaki “öd” sözüyle aynı oluşu oldukça dikkat çekicidir. Bu konuda detaylı bilgi için bk. (Enveri, 2018).

## Tarih Yahut Çizgisel Zamanın Doğuşu

Collingwood'un "Teokratik tarih ve mitos" başlığı altında eskiçağ kaynaklarındaki anlatıları tam olarak tarih addetmenin doğru olmayacağını kaydeder. Ona göre; "Tanrıların, insan hükümdarlara benzetilerek, kralların, şeflerin kendi uyruklarının eylemlerini yönetmesi gibi, kralların ve şeflerin eylemlerini yönettikleri tasarlanır; hiyerarşik yönetim dizgesi bir çeşit genişletmeyle yukarı taşınır" (Collingwood, 1990: 33). Görüldüğü gibi mitsel anlatılar belirli bir zaman silsilesi içinde anlatılmaya çalışılsa bile tam olarak "tarih" addedilemezler. Yani bunlara ancak "mitsel tarih" diyebiliriz.

Bir diğer taraftan arkaik insanların bu "yeniden yaratılma" ve "ebedi dönüş mitosu" anlayışlarının insandaki ölümlülük duygusuna uzun süre galip geldiği görülmektedir. Ancak bu süreç "Tanrı'nın tezahürü olarak tarihin anlamını ilk keşfeden İbraniler" (Eliade, 1994: 106) tarafından başlatılan "tarihsel" zaman algısıyla değişime uğramıştır. Hatta XVII. yüzyıldaki aydınlanmacı düşünürlerin "çizgiselcilik" ve "ilerlemeci tarih" anlayışıyla adeta sonsuz bir ilerleme düşüncesine evrilmiştir<sup>5</sup>. Yani "Tanrı'nın tarihin tekerrürü (doğada olduğu gibi) olarak değil "tarih" olarak var olduğunu düşünen modern insana, tarihin teröründen korunmak için her türlü mitos, ayin ve ananeyi elinin altında bulunduran arkaik ve geleneksel kültürlerin insanına kıyasla çok daha şiddetli biçimde dayatılmıştır" diyen Eliade'ye göre; Kelimenin Musevi-Hıristiyan anlamıyla (yani, tanrı için her şey mümkündür) imanının "icadı"ndan itibaren arketipler ve tekerrürün ufkunu 'terk eden insan artık tarihin terörüne karşı' sadece "Tanrı" fikriyle korunabilir. Ancak Tanrı'nın var olduğunu farz ederek bir yandan özgürlüğü, öte yandan da tarihsel trajedilerin her zaman insanlık için o durumda görülmesi bile tarih üstü anlamları bulduğuna dair bir kesinlik kazanır. Böylece, Hıristiyanlığın "düşmüş insan"ın dini olduğu kesin olarak kanıtlanmaktadır: modern insanın geri dönülmez biçimde tarih ve ilerlemeyle özdeşleştiği ve tarih ve ilerlemenin bir düşüş olduğu ölçüde arketipler ve tekerrür cennetinin nihai olarak terk edilmesi anlamına gelmektedir (Eliade, 1994: 154). Ancak ne olursa olsun Toynbee'nin de dediği gibi, "tarih"ten öğrenebileceğimiz en değerli şey,

<sup>5</sup> Tarih algısının değişimiyle ilgili Eliade'nin bu aktardıkları önemlidir. Ona göre; "On yedinci yüzyıldan itibaren "çizgiselcilik" ve "ilerlemeci tarih" anlayışı giderek daha belirginleşir ve sonsuz bir ilerleme inancını, Leibniz tarafından savunulan, "aydınlanma" çağına egemen olan ve on dokuzuncu yüzyılda evrimci teorilerin zaferiyle popülerleşen inancı başlatırlar. Bu tarihsel çizgiselcilğe karşı yeni tepkilerin ortaya çıkması ve döngüler teorisine olan ilginin canlanması için bu yüzyıla kadar beklememiz gerekecektir. Ondan sonra politik ekonomide devre, dalgalarına, periyodik gidiş geliş kavramlarının yeniden itibar kazanmasına, felsefede ebedi dönüş mitosunun Nietzsche tarafından canlandırılmasına, felsefesinde bir Spengler veya bir Toynbee'nin dönemsellik sorunuyla ilgilenmelerine tanık oluruz (Eliade, 1994: 139).

Tanrı'nın niteliği ve anlamı ile Tanrı'nın insanla olan ilgisinin kavramıdır; bu kavram sezilmesi güç olduğu nispette kıymetlidir (Toynbee, 1978: 241).

Nihayetinde belki de on binlerce yıl boyunca süregelen bu “döngüsel zaman” anlayışı, rasyonel aklın icadı diyebileceğimiz, “tarih”in ortaya çıkması yahut tarihin başlangıcıyla sorgulanmaya başlanmıştır<sup>6</sup>. “Tarihin doğuşu” olarak da bilinen bu dönem “kültür” tarihimizde önemli bir kırılma noktasıdır. Bu da aynı zamanda insan aklının mitolojik kökenli “eş süremlî” zaman algısından tarihin “art süremlî” zaman algısına geçiş yaptığı bir dönem olmuştur<sup>7</sup>.

Ayrıca “tarih” olarak adlandırdığımız bu düşünce hareketinin (doğayı taklit eden döngüsel zaman anlayışından farklı olarak tarih bir algı değil, şuur sonucudur) ortaya çıkışı, prehistoryanın dolaylı biçimde belirttiği gibi “yazı”nın icadıyla yakından ilişkilidir (Goody, 2011: 210). Yazı, kültürel (kalıtımsal olmayan) bilginin kuşaktan kuşağa aktarılmasını sağlar. Konuşmanın kendisi de bunu sağlar fakat yazı böyle bir aktarımı yüz yüze olmaya gerek bırakmadan ve tamamen sözel bir durum olan daha önceki ifadelerin sürekli tekrarlanmasına gerek olmadan yapar. Örnek olarak yazı, geçmişin yeniden kurgulanmasında kökten farklı bir yol olabileceğini göstermektedir, zira bu şekilde “tarih” “mitoloji”yi desteklemiş ve hatta onun yerini almıştır. Yazı aynı zamanda depolama, biriktirmeye yol açar ve biriktirme de bilgi çoğaltma olasılığını artırır. Böylece yazı, geçmiş günümüzde muhafaza eden bir işlemin ilk aşaması olarak, en fazla uzaklara erişen etkiye sahip olmaktadır (Goody, 2013: 82).

Goody'nin “tarih”in (elbette çizgisel tarihin) ortaya çıkma nedeni olarak gördüğü “yazı”ın tek başına bir etken olması durumu bizce insanlığın bilişsel yolculuğunun rasyonel devrimi olan “tarih” anlayışını açıklamaya yetmeyebilir. Çünkü “yazı” teknolojik bir devrimdir, ancak “tarih” tüm teknik bilgilerin ötesinde bir rasyonel aklın zaferinin başlangıcıdır. Bu akılsal beşerî yolculuk insanı doğayı taklit etmekten yavaş yavaş koparıp doğaya aklıyla hükmetmeye başladığı modern dönemimize taşımıştır.

Peki “tarih” bilinci nasıl oluştu? Bilindiği üzere, efsane (mit) yazımının tarih bilimine dönüşmesi Yunan ruhunda doğuştan değildi, beşinci yüzyılın bir icadıydı, icat eden adam da Herodotos'tu. Herodotos için tarihin, mitosal ya da teokratik olmaktan farklı olarak, insancı olduğu

---

<sup>6</sup> Tarihin mitosa dönüştürülmesi İbrani şairlerinin vizyonlarında da görülmektedir. İbraniler “tarihe katlanabilmek”, yani, askeri yenilgi ve siyasi aşağılanmalara dayanabilmek için çağdaş olayları, ejderin o anlık zaferini kabul etse de sonunda bir Kral-Mesih tarafından yok edileceğini ima eden çok eski kozmogonik-kahramanlık mitosuyla yorumlamışlardır (Eliade, 1994: 50).

<sup>7</sup> Bu konuda detaylı bilgi için bk. (Enveri, 2018).

aynı şekilde açıktır. Herodotos'un kendisinin de söylediği gibi, amacı insanların işlerini betimlemektir (Collingwood, 1990: 38).

### **Dünya (Evrensel) Dinlerinin Mitosa ve Tarihe Bakışı**

Bilindiği üzere üç tektanrıci inanç da, bir ölçüde, mitolojik değil tarihsel olduklarını ileri sürerler. Oysa diğer önemli dinlerin mite yönelik tutumları o kadar kararsız değildir. Hinduizm'de tarihe geçici ve yanıtıcı gözüyle bakılır. Hindular mitlerin ilk örneksel dünyasında kendilerini daha rahat hissederler. Budizm büyük ölçüde psikolojik bir dindir, psikolojinin erken biçimi olan mitolojiyi kendine yakın görür. Konfüçyüsçülükte kuttören her zaman mit anlatılarından daha önemli olmuştur. Fakat Yahudiler, Hıristiyanlar ve Müslümanlar kendi tanrılarının tarih içinde etkin olduklarına ve bu dünyadaki güncel olaylarda kendini gösterdiğine inanırlar. Bu olayların hepsi gerçekten yaşanmış mıydı yoksa “yalnızca” mit miydiler? Platon ve Aristoteles ile birlikte mite karşı Batılı zihinlerin takındığı tedirgin tutum nedeniyle tektanrıcular belli aralıklarla kendi dinlerini felsefenin akılcı ölçütlerine uygun kılmaya kalkıştılar (Armstrong, 2006: 73-74).

Kısacası Armstrong'un da anlattığı gibi üç tektanrıci inancın kendilerini, bir ölçüde, mitolojik değil tarihsel olarak tanımlamalarının nedeni Batı felsefi düşüncesinin yani ilk rasyonel aklın mitolojiye karşı tutumu olmuştur. Ancak yine de Ong'un ifade ettiği gibi: “insanlık tarihindeki tüm dini geleneklerin uzak kökleri sözlü geçmişte yatar; hepsinin de söylenen kelimeye büyük değer verdiği görülür” (Ong, 2013: 209).

Bir diğer taraftan “döngüsel zaman” anlayışından “çizgisel zaman” anlayışına geçişin yaşandığı dinler üzerinde önemli sonuçlar doğurması beklenebilirdi. Kanımızca eskatoloji mitlerinin doğuşu çizgisel tarihin bir doğal sonucu olmalıdır. Yani eskatoloji mitleri döngüsel zaman anlayışından kurtulmaya çalışan tarihsel dinlerin bir sonucudurlar. Bu konuyu biraz açmakta fayda vardır.

### **Tarihin Sonu ve Eskatoloji Mitleri**

Eskatoloji mitleri yahut “tarihin sonu” mitleri doğal olarak “döngüsel zaman” anlayışının bir ürünü değil “çizgisel zaman”ın yahut “ilerlemeci tarih” anlayışının doğal bir sonucu olmalıdır. Bu da “döngüsel zaman” anlayışına sahip Türk mitolojisinde neden eskatoloji mitlerinin olmadığını da açıklamaktadır. Çünkü eskatoloji mitleri yahut dünyanın sonunu tasarlayan bu anlayış ancak bir başlangıç çizgisine sahip “tarihsel” bir anlayışın sonucunda ortaya çıkabilirdi. Oysa genel olarak İç Asya ve özel olarak Türklerde durum oldukça farklıdır. Yukarıda da belirttiğimiz gibi söz konusu bu topluluklarda zaman anlayışı döngüsel olup zaman çarkı yahut “felek” kavramıyla ifade edilmekteydi.

Öte yandan bu husus söz konusu döngüsel zaman anlayışının hâkim olduğu İç Asya medeniyetleri dairesinde neden çizgisel bir zaman ürünü olan çizgisel “tarih”in olmadığını da açıklar niteliktedir. Çünkü bu coğrafyada zamanın kolayca yok edeceği ve bir parçası olan insansı krallar değil, bizzat zamana hükmeden Tanrı-kral yahut Tanrı-oğlu hükümdarlar mevcut olmuştur. Dolayısıyla da bu kralların tahta çıkışıyla (ki bu da doğanın yenilediği yani bahar gelişi olan “yeni gün” yahut “nevruz”da gerçekleşir) yeni bir “çağ” başlayıp çöküşüyle de o çağ kapanırdı. Yani bir bakıma buradaki tarih de doğanın kendisi gibi sürekli olarak yenilenerek her seferinde “yeniden doğuş” yahut “yeniden yaratılış” gerçekleşiyordu. Bu da yukarıda da değindiğimiz gibi İç Asya tarihinin neden bu kadar muğlâk olduğunu da açıklamaktadır<sup>8</sup>.

### **Ebedi Dönüş Mitosu ve Ulu Şaman Ruhu'nun Geri Dönüşü**

Her ne kadar kimilerince bir ebedi dönüş mitosu anlayışına uygun olan “Mesihçilik” İbranilerin çizgisel tarih anlayışına bir tepki olarak Ortadoğu sözlü geleneğinde “çizgisel tarihin” bir telafisi olarak görülse de, kanımızca bu, iki durumdan kaynaklanmış olma ihtimalinden uzak olmamalıdır.

Birincisi Eliade'nin de tespit ettiği gibi, “Mesihçilik tarihin eskatolojik değerlendirilişini tam olarak gerçekleştirilememiştir: gelecek zamanı yeniden doğuracaktır. Yani, onun ilk saflığını ve bütünlüğünü yeniden kuracaktır. Böylece, in illa tempore sadece zamanın başlangıcında değil sonunda da yerleştirilmiş olmaktadır. Bu geniş ufuklu Mesihçi tasavvurlarda “yaratılış”ın tekrar edilmesi ve acı çeken kralın draması ile kozmosun yeniden doğuşu şeklindeki çok eski senaryonun izlerini bulmak mümkün. Mesih, daha önce kralın üstlendiği kralın tanrı olarak veya esas görevi doğanın periyodik yeniden doğuşunu sağlamak olan yeryüzündeki ilahi varlık rolünü üstlenir. Çektiği acılar kralın çekmiş olduğu acıları andırır, ancak eski senaryolarda sonunda zafer kazanan kral olurdu. Burada tek fark karanlık ve kaos güçleri karşısında kazanılan zaferin her yıl düzenli biçimde tekrarlanmayıp, bir geleceğe, Mesihvari illud tempus'a aktarılmasıdır” (Eliade, 1994: 107).

İkincisi yahut bizim üzerinde durmak istediğimiz ise, ister Ortadoğu İbrani geleneğindeki “Mesihçilik” isterse de İran Zerdüş geleneği kaynaklı olduğu da düşünülen “Mehdicilik”in kaynağının dışarıda olma ihtimalidir. Yani bu hususun sadece bir Ortadoğu sözlü geleneğinden kaynaklanan ve

---

<sup>8</sup> Vasary'nin de üzerinde durduğu gibi İç Asya bölgesi halklarının tarihinde yerleşik Avrupa'da olduğu gibi Eskiçağ, Ortaçağ yahut Yeniçağ vb. dönemlerden kesin çizgilerle bahsedilmesi mümkün görülmemektedir. Ancak bozkırın yapısını ve etnik görünümünü değiştiren ve yenileyen sarsıntılardan, dönüşümlerden ve kökten değişikliklerden doğan dönemlerden (örneğin; Cengiz dönemi, Timur dönemi vb.) bahsedilebilir (Vasary, 2003: 35).

“çizgisel tarih”e tepki olarak doğduğu düşünülen bir sistem olmayışıdır. Buna en önemli kanıtımız ise “Mesihçilik” anlayışının Hıristiyanlığın esasen kurumsallaştığı batı bölgelerinde değil İran coğrafyasına yakın bölgelerde yani Hıristiyanlığın doğusunda şekillenmiş olmasıdır.

Bu da aklımıza direkt olarak bu anlayışın dış kaynaklı olabileceğini getirmektedir. Tam da burada Lewis’in savımızı doğrulayacak olan tespitini aktaralım. Ona göre, “Mesihçiliğin öncülleri de Pers dininde, zamanın sonunda Zerdüş’tün kutsal tohumundan birinin doğacağı, yeryüzünde iyi olan her şeyi yeniden kuracağı doktrininde bulunmaktadır. Mesihçi düşüncenin, Babil’den dönüş sonrasında dek, yani Yahudilerin Pers etkisine girmesinden sonrasında dek Kutsal Kitap’ta karşımıza çıkmaması önemsiz değildir hiç. Judeo-Hıristiyan gelenekte Mesihçiliğin önemi açıktır”(Lewis, 2008: 79)<sup>9</sup>.

Öte yandan Lewis’in üzerinde durduğu Mesihçiliğin İran sahasındaki eskiliği doğru olmakla birlikte, söz konusu Mesihçilik motifinin Zerdüş’tün dinine Şamanizm’den geçtiği hakkında düşünceler mevcuttur. Bilindiği gibi Türk mitolojisinde de ulu Şaman ruhu, yeniden başka bir Şaman ruhunda doğmaktadır (Bayat, 2006: 210). Yine Bayat’a göre, “Şamanlıktan gelen kurtarıcılık doktrini hem Zerdüş’tlükte hem de sonradan Şiilikte geniş şekilde yayıldı. Türkistan İslamlaştıktan sonra kurtarıcılık doktrini Mehdilik ile birleşip dini karakter aldı” (Bayat, 2006: 210).

Türklerce yaşatılan bu gelenek daha sonraki dönemlerde de kendini gösterecektir. Şöyle ki “ebedi kurtarıcı” Şaman karakteri 1239-1240 yıllarında baş göstermiş Babailer isyanında da görülmüştür. Malum olduğu gibi isyancılar evvelce Baba İlyas’ı, sonra ise onun müridi Baba İshak’ı yeniden doğan Mehdi olarak kabul ederler. Tanrı Türklerin, devleti, Türk elini kurtaracak bir hükümdar beklemesi gibi, Müslüman Türkler de hakkı yeniden kuracak Mehdi’yi beklemekteydi. Hatta bu kurtarıcılık doktrini 16. yüzyılda yoğun şekilde göçebe Oğuz boylarının Şah İsmail’in simasında zamanın kurtarıcısını görmeleri şeklinde meydana çıktı (Bayat, 2006: 211). Çünkü söylensel tarih, yanlış bile olsa, tarihsel olayın öz niteliklerini gözler önüne sermekten geri durmaz, hem de en arı durumunda ve en belirli biçimi altında. Bu nitelikler bir yandan olumsuzluğundan (ata şurada belirlemiştir; şuraya, sonra buraya gitmiştir; şu, şu kahramanlığı yapmıştır), bir yandan da yoğun ve çeşitli coşkular uyandırabilme gücünden gelir (Levi Strauss, 1994: 284).

---

<sup>9</sup> Lewis’e göre, “İran en azından bir asır boyunca İslam’la, son yüzyıllarda ise Şii İslam’la ilişkilendirilmiştir. Bazılarına göre Şii İslam, Pers dehasının İslamî bir kisvede yeniden doğmuş halidir. Bazıları daha da ileri gitmiştir; Gobineau gibi XIX. asrın Avrupalı yazarları, Şiiliğin zaferini, İran’ın Aryanizmi’nin, İslam’ın Semitizmi’ne karşı direnişi olarak görülmesi gerektiğini iddia etmişlerdir” (Lewis, 2008: 80).



Kısaca “tarih”, anlama ulaşmak istediği oranda, bölgeler, dönemler, insan toplulukları ve bu topluluklar içinden bireyler seçmek ve bunları, birer kopuk resimcik olarak, fazla fazla bir dip perdesi işi gören bir süreklilik üzerinde göstermek zorundadır. Gerçekten tüm bir tarih kendi kendini felce uğrattırır: ürünün sifıra eşit olurdu. Tarihi olanaklı kılan şey, bir olaylar altkümesinin, belirli bir dönem süresince, bu olayları ille de yaşamış olmaları gerekmeyen, hatta bunlara birkaç yüzyıllık bir uzaklıktan bakabilen bir bireyler toplamı için yaklaşık olarak aynı anlamı taşımasıdır. Öyleyse tarih hiçbir zaman tarih değildir, birileri için-tarihtir (Levi Strauss, 1994: 301).

Sonuç olarak tarih öncesi düşünce yahut yaban düşüncenin özelliği zamansal olmamasıdır; dünyayı, aynı anda, eşsüremlili ve artsüremlili bir tümlük olarak kavramak ister; dünya konusunda vardığı bilgi, karşı duvarlara yerleştirilip de birbirini yansıtan, ama hiçbir zaman kesinlikle birbirine koşut olmayan aynaların bir oda konusunda sağladıkları bilgiye benzer. Aynı anda bir yığın görüntü oluşur, hiçbiri tam olarak ötekilerin aynı değildir; bunun sonucu olarak, dekor ve mobilya konusunda ancak yarım bir bilgi sağlar her biri, ama oluşturdukları küme, gerçeği dile getiren, değişmez özelliklerle nitelenir. Yaban düşünce bilgisini *imagines mundi*'ler yardımıyla derinleştirir. Kendine benzedikleri oranda dünyanın anlaşılmasını kolaylaştıran düşünsel yapılar kurar. Bu anlamda, benzeşimsel düşünce olarak tanımlanabilmiştir (Levi Strauss, 1994: 306).

## Sonuç

Bilindiği gibi Hegel haklı olarak tarihe doğadan yaklaşmayı reddeder. Doğa ile tarihin farklı şeyler olduğunu vurgular. Her biri bir süreçtir ya da süreçler kümesidir; ama doğa süreçleri tarihsel değildir: doğanın tarihi yoktur. Doğa süreçleri döngüsel; doğa döner durur ve böyle dönüşlerin yinelenmesiyle hiçbir şey oluşturulmaz ya da kurulmaz. Her gündeğümü, her bahar, her gelgit bir önceki gibidir; döngü kendini yinelediğinden, döngüyü yöneten yasa da değişmez. Doğa daha yüksek ve daha aşağı organizmalar dizgesidir, yüksek olan aşağı olana bağlıdır; mantıksal olarak, yüksek organizmalar aşağı olanlardan önce gelir, ama zamansal olarak öyle değildir; Hegel yüksek organizmayı zamanca aşağı organizmadan önce geliştiren evrim kuramını, buna inanan insanların mantıksal bir ardılığın zamansal bir ardılıkla karıştırdıklarını ileri sürerek, peşin peşin reddeder. Tarih, tersine, hiçbir zaman kendini yinelemez; onun hareketleri daireler üzerinden değil, sarmallar üzerinden geçer ve görünüşteki yinelenmeler hep yeni bir şey edinmiş olmakla farklılaşmıştır (Collingwood, 1990: 124).

Tüm yukarıda anlattıklarımızdan yola çıkarak şöyle bir toparlama yapabiliriz. Öncelikle ilk zaman algısının “ay” merkezli ve dolayısıyla doğanın kendisi gibi “döngüsel” olduğunu ve bu zaman algısının ancak

birkaç bin yıl önce “tarih”in çizgisel zaman anlayışına yaklaşarak yeni bir ilerlemeci yola girdiğini söyleyebiliriz.

Elbette bu geçiş süreci içinde, yani mitsel tarih anlayışının yerini çizgisel tarihin almaya başlamasında “yazı”nın rolünü yadsıyamayız. Ancak bu zaman anlayışını değiştirenler arasında esasen eski Batı’nın rasyonel düşüncesi etrafında gelişen felsefî aklın (mitsel düşünce üzerindeki) baskısını da eklememiz gerekir. Çünkü ilk İbrani-Hıristiyan din anlayışı söz konusu felsefî düşüncelerden doğan mitsel aklın eleştirisi üzerine rasyonel akıla yönelmiş ve bunun sonucunda, (yani ilerleyen tarihin baskısı sonucunda) şimdiki durumu düzeltmek için geçmişe müdahale etmeyi bırakıp geleceğe yönelmiştir. Böylece de mitsel tarihe eskatoloji mitlerini eklediği gibi, çizgisel tarihin sonuna da kıyamet senaryolarını inşa ettirmiştir.

Oysa bu durumun tersine biz Türk mitolojisinde eskatoloji yahut dünyanın sonuyla ilgili mitlerin yok denecek kadar az olduğunu biliyoruz. Olanlar da genelde semavî dinlerin etkisindeki Türk topluluklarınca aktarılmıştır. Dolayısıyla Türk mitolojisindeki eskatolojik mitlerin yokluğunun esas sebebini ise söz konusu Türk mitolojik yahut düşünce sistemindeki çizgisel olmayan zaman algısında aranması gerektiğine inanıyoruz.

Böylece döngüsel zaman algısının bir ürünü olan, yani her olgu ve olayın her dönem yeniden tekrar edilmesi sonucunda ortaya çıktığı düşünülen “ulu şaman ruhunun geri dönüşü” gibi yeniden doğuş yahut yeniden yaratımı simgeleyen düşüncelerin de bu zaman anlayışına bağlı olarak oluşması söz konusudur. Elbette “tarih” öncesi toplulukların yahut yaban düşüncenin neredeyse tümünde “döngüsel zaman” algısı mevcut olmuştur. Ancak kimi topluluklar, özellikle örneklem olarak bu yazıda ele aldığımız Türk topluluklarında bu düşüncenin oldukça sistemli doktrinler inşa ettiğini görüyoruz.

### KAYNAKÇA

- ARMSTRONG, Karen. (2006). *Mitlerin Kısa Tarihi*. (Çev.: Dilek Şendil), İstanbul: MK Yayınları.
- BAYAT, Fuzuli. (2006). *Oğuz Destan Dünyası, Oğuznamelerin Tarihi, Mitolojik Kökenleri ve Teşekkülü*. İstanbul: Ötüken Yayınları.
- BAYAT, Fuzuli. (2007). *Türk Mitolojik Sistemi, 1 Ontolojik ve Epistemolojik Bağlamda Türk Mitolojisi*. İstanbul: Ötüken Yayınları.
- COLLINGWOOD, R. G. (1990). *Tarih Tasarımı*. (Çev.: Kurtuluş Dinçer), İstanbul: Ara Yayıncılık.
- ELİADE, Mircea. (1994). *Ebedi Dönüş Mitosu*. (Çev.: Ümit Altuğ), Ankara: İmge Kitabevi.

- ENVERİ, Ekber, (2018). “Zülkarneyn ve Boynuzlu İskender (İskender-Nâmelerin Kökenine Dair)”. *Uluslararası Uygur Araştırmaları Dergisi*, S. 2018/12, s. 86-97.
- ENVERİ, Ekber. (2018). “Tarihin Yeniden Tasarlanmasında Halk Anlatılarının Rolü: Kerbela Vakası”. *Kültür Araştırmaları Dergisi*, 2018, 1 (1), s. 47-63.
- ESİN, Emel (1978). *İslamiyet'ten Önceki Türk Kültür Tarihi ve İslam'a Giriş*. (Türk Kültürü El Kitabı II, Cilt I/b'den Ayrı Basım) İstanbul: İÜ Edebiyat Fakültesi Matbaası.
- GOODY, Jack (2011). *Yaban Aklın Evcilleştirilmesi*. (Çev.: Koray Değirmenci), İstanbul: Pinhan Yayınları.
- GOODY, Jack (2013). *Yazılı ve Sözlü Arasında Etkileşim: Okur-Yazarlık, Aile, Kültür ve Devlet Üzerine İncelemeler*. (Çev.: Osman Bulut), İstanbul: Pinhan Yayınları.
- HOOKE, S. H. (1993). *Ortadoğu Mitolojisi, Mezopotamya Mısır Filistin Hitit Musevi Hristiyan Mitosları*. (Çev.: Alâeddin Şenel), Ankara: İmge Kitabevi.
- KLOSSOWSKI, Pierre (1999). *Nietzsche ve Kısırdöngü*. (Çev.: Mukadder Yakupoğlu), İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- LEVİ STRAUSS, Claude (1994). *Yaban Düşünce*. (Çev.: Tahsin Yücel), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- LEWIS, Bernard (2008). *Babil'den Dragomanlara*. (Çev.: Ebru Kılıç), İstanbul: Kapı Yayınları.
- ONG, Walter J. (2013). *Sözlü ve Yazılı Kültür, Sözün Teknolojileşmesi*. (Çev.: Sema Postacıoğlu Banon), 4. b., İstanbul: Metis Yayınları.
- ROUX, Jean-Paul (2011). *Eski Türk Mitolojisi*. (Çev.: Musa Yaşar Sağlam), Ankara: Bilge Su Yayınları.
- TOYNBEE, Arnold J. (1978). *Tarihçi Açısından Din*. (Çev.: İbrahim Cânan), İstanbul: Kayıhan Yayınları.
- VASARY, Istvan (2003). *Eski İç Asya Tarihi*. (Çev.: İsmail Doğan), 2. b., İstanbul: Ötüken Yayınları.

## ZONGULDAK MADENCİLİK MESLEĞİ GELENEĞİNE BAĞLI OLUŞAN MEMORATLAR ÜZERİNE BİR DEĞERLENDİRME



### EVALUATION OF MEMORATES FORMED BASED ON ZONGULDAK MINING TRADITION

Berna AYAZ\*

Aykut GÜNAYDIN\*\*

**ÖZ:** Folklor, özellikle de meslek folkloru bağlamında ele alındığında, her mesleğin kendine özgü kurallarının yanı sıra anlatılarının, jargonunun, inanış ve uygulamalarının olduğu görülür. Başka bir deyişle, bireyle meslek arasındaki ilişki sadece maddi değil, aynı zamanda manevidir. Madencilik, yerin altına inilerek yapılan bir meslek olması bakımından çalışanların kaygı ve korku duygusunu yoğun bir şekilde yaşadıkları bir meslektir. Yerin metrelerce altında olmak bireyin güven duygusunu zedelemektedir. Yeraltı dünyası, kolektif bilinçaltında insana ait bir yer değildir. İnsana ait olmayan madenin de bir sahibi “iyesi” olduğuna inanılır. Bu da bir yeryüzü varlığı olan insanoğlunun doğüstü bir varlığın tehlikelerle dolu egemenlik sahasına girdiği anlamına gelmektedir. Bu nedenle yeraltına girmek ve ona ait olanı yer yüzüne çıkarmak yasak ve tehlikelidir. Tehlike arz eden bu tekinsiz mekân, insanoğlunu inanma ve uygulamalara (ritüellere), özellikle de tabu ve kaçınımlara zorunlu kılmıştır. Söz konusu tekinsiz mekân, sadece inanış ve uygulamaların ortaya çıkmasına neden olmamış, günümüzde “memorat” olarak adlandırılan çok sayıda anlatının da meydana gelmesine vesile olmuştur. Zonguldak maden işçilerinden derlenen sözlü gelenekten elde edilen verilere dayanılarak oluşturulan bu çalışmada maden ocakları ve işçileriyle ilgili memoratlar değerlendirilmeye çalışılacaktır. Çalışma ile Türkiye’deki meslek folkloru ve halk inanışları konulu çalışmalara, Zonguldak maden işçilerinin meydana getirdikleri inanışlar ve anlatılar (memoratlar) üzerinden katkıda bulunulması amaçlanmaktadır.

**Anahtar Kelimeler:** Zonguldak, maden, gelenek, memorat, iye.

**ABSTRACT:** *It is seen that every profession has its own specific rules as well as narratives, jargon, beliefs and practices in Folklore, especially in the context of professional folklore. In other words, the relationship between the individual and the profession is not only material but also spiritual. Mining is a profession where employees experience anxiety and fear intensively due to it is a profession under the ground. Being under meters of the ground damages the individual's sense of trust. The underground is not a place of human in the collective subconscious. It is believed that mine which does not belong to human, has an “owner”. This means that a human being with a Earth's presence enters the dominance with full of danger of a supernatural being. This weird and dangerous space made human has to believe in beliefs and to practice (rituals), especially taboo and avoidance. The uncanny space*

\* Dr. Öğretim Üyesi - Bandırma Onyediy Eylül Üniversitesi İnsan ve Toplum Bilimleri Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü/Bandırma-Balıkesir - [bayaz10@gmail.com](mailto:bayaz10@gmail.com)

\*\* Zonguldak Bülent Ecevit Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Lisansüstü Öğrencisi/Zonguldak - [aykut.gunaydin34@gmail.com](mailto:aykut.gunaydin34@gmail.com)



*in question has not only caused the emergence of beliefs and practices, but also created many narratives called "memorate". In this study, which is based on the data obtained from the oral tradition compiled from Zonguldak mine workers, it will be tried to evaluate the memorates related to mines and workers. It is expected to contribute professional folklore and folk beliefs studies Turkey with this study, through Zonguldak mine workers and their beliefs and memorates.*

**Keywords:** Zonguldak, mine, tradition, memorate, owner.

## Giriş

8 Kasım 1829'da Uzun Mehmet tarafından kömürün bulunması, Zonguldak'ın kaderini değiştirmiştir. Batı Karadeniz'in en önemli şehirlerinden biri olan Zonguldak, adını zengin taş kömürü yatakları ile duyurmuştur. Kaynak şahıslarımız Zonguldak'ın Cumhuriyet'in ilk şehri olduğunu beyan etmekte ve bu ilk olma özelliğiyle de gurur duymaktadırlar (KK-1, KK-2). Zonguldak'ın geçim kaynakları ve iş sahası anlamında da taş kömürü ve madencilik önem arz etmektedir. Her meslek kolunda olduğu gibi, madencilik mesleği etrafında da oluşan halk anlatıları, inanışlar ve uygulamalar mevcuttur. Konuyla ilgili olarak Mustafa Aça'nın, Jack Santino'dan aktardığı bilgilere göre çoğu meslek grubunun, kendi mesleki anlatımlarını üyeliği vurgulamak, üyeler arasındaki hiyerarşiyi göstermek veya daha farklı dahili işlevleri belirtmek için meslek anlatılarını kullandıkları tespit edilmiştir. Bu bağlamda Jack Santino, mesleki anlatımları içerikleri itibarıyla a) uyarıcı hikayeler; b) işte ilk gün; c) eski güzel günler; d) muziplikler; e) karakterler ve kahramanlar şeklinde beş grupta değerlendirmiştir. Mesleğin folklorik temelli iletişiminin bir diğer dahili işlevini de meslek grubuna mensup üyeler arasında gerilim yaratabilecek kimi olay ve durumların, mesleki anlatımlar üzerinden hafifletilebilmesi oluşturmuştur. Mesleki anlatılar, taraflar arasındaki sürtüşmeyi azaltan bir tür uzlaştırıcı görevi görüp işlerin daha sakin bir şekilde halledilmesine imkân sağlayabilmektedir (Aça, 2016: 47). Bu anlamda madencilik geleneği etrafında oluşan memoratlar da dikkat çekmektedir. Günümüzde efsaneden ayrı bir tür olarak değerlendirilen memoratlar, Özkul Çobanoğlu'nun Kvidelan'dan aktardığı tanıma göre "tabiatüstü ferdi bir tecrübenin yaşayan veya ondan dinlemiş birisi tarafından anlatılan şahsa bağlı hikâye"dir. Bu noktada memoratlarda tabiatüstünden kastedilenin cin, peri, şeytan, alkız, karabasan veya çeşitli ruhlardan oluşan ve sosyal bir hayat yaşadığına inanılan varlıklarla, görme, konuşma, dokunma, hissetme, rüya veya bunlardan başka bir yolla kurulan bir iletişim olduğu unutulmamalıdır (Çobanoğlu, 2003: 21). *Ansiklopedik Halkbilimi/Halk Edebiyatı Sözlüğü*nde memorat "yaşanıldığına inanılan metafizik bir hadisenin, kişinin kendisi veya bir başkası tarafından anlatıldığı hikâyeye verilen addır" şeklinde yer almaktadır (Artun, 2014: 353). *Halk Kültürü ve Edebiyatı Sözlüğü*nde memorat "yaşanıldığına inanılan metafizik bir olayın hikâyesi. Bu tür hikâyelerde cin, peri, mekir,

alkarısı, şeytan gibi varlıklar bulunur. Memoratların masal, efsane gibi anlatmalardan farkı söz konusu olayı birilerinin bizzat yaşadığını iddia etmesi yanında bunların yakın zamana ait olmasıdır” şeklinde açıklanmıştır (Erşahin, 2011: 234).

Madencilik yerin metrelerce altında icra edilen bir meslek olması noktasında, yeraltı-yerüstü, karanlık-aydınlık gibi zıtlıkları bünyesinde barındırmaktadır. Bu noktada çalışma saatleri de göz önüne alındığında günün büyük bir bölümünün yeraltında geçmesi ve risk faktörü yüksek bir meslek olması bakımından “korku”, “endişe” gibi duyguların yaşandığı bir meslek koludur. Mustafa Aça, tekinsizlik kavramını açıklarken bunun bir deneyim olarak değerlendirilebileceğini ve bu deneyimin kişiye tedirginlik, kaygı, rahatsızlık, üzüntü ya da dehşet verir nitelikte olduğunu belirtir. Aça’nın Nuri Taner’den aktardığı bilgilere göre Türk halk inanışlarında doğaüstü varlıkların etkinlikleri sebebiyle tehlikeli/sakıncalı görülen mekânları; kenefler, değirmenler, samanlıklar ve merekler, çöplükler, eski ahırlar, ıssız yerler (çöller, dağ başları, vb.), hamamlar, her türlü yıkıntı ve terk edilmiş yerler (örenler), ormanlıklar, kuytuluk yerler, bataklıklar, tandırliklar, tüm pis yerler olarak sıralamış; bu listeye mezarlıklar, şehitlikler -savaş alanları, boğazlar ve dört yol ağızları, ırmak kenarlarını da eklemiştir (Aça, 2018: 7). Kanaatimizce bu listeye maden ocakları da eklenmelidir. Yerin metrelerce altında olmak düşüncesiyle birlikte yerin altında bir mekânda çalışmak durumunda olmak, doğal olarak korku, tedirginlik gibi duyguları da meydana getirmekte ve maden ocaklarını da tehlikeli/sakıncalı yerler arasına sokmaktadır. Bu bağlamda maden ocaklarını “sahipli yerler” olarak değerlendirmek gerekmektedir. Bu makalede Zonguldak yöresinden derlenen memoratlar, halk inançları ve ritüeller çerçevesinde değerlendirilmeye çalışılacaktır.

### **1. Maden Ocağının Sahibi**

Zonguldak’ta maden ocağında çalışan madencilerden edindiğimiz bilgilere göre her ocağın bir sahibi bulunmaktadır. Bu sahibe “ocağın Arap’ı” denilmektedir (KK-3). “Her ocağın bir Arap’ı olur. O, ocağın sahibidir. Ocağa ‘besmele’ çeker girersin. Karşına çıkınca ‘Bu ocağın sahibi kim?’ diye sorar. Eğer Filancanın dersen başına bir musibet gelir mutlaka. ‘Senin!’ dersen bir şey yapmaz, çeker gider” (KK-3). Pertev Naili Boratav da 1939 yılında Zonguldak kömür ocaklarında edindiği bilgiler çerçevesinde şu bilgileri aktarmaktadır: “İşçilerin çoğu ocakta bir “Arab”ın (zenci) zaman zaman görüldüğüne inanırlar. Onu ocağın “sahibi” sayarlar. O, rastladığı işçiye sorarmış, “Bu ocak kimin?” İşçi “Falan şirketin...” gibi bir karşılık verirse kızar, onu ya çarpar ya boğar ya da direkleri çökerterek ezermiş. Onun sorusuna “Ocak senin” diye karşılık vermek gerekirmiş. O zaman Arap hoşnut olur, işçinin gücünün yetmeyeceği kadar kömür çıkarmasını sağlamış.... Arab’ın yardımları sayesinde çok kömür çıkarmayı başarmış olan işçinin, ona rastladığını başkalarına bildirmesi hayırla sonuçlanmaz.

Dayanamayıp başından geçenleri anlatan işçilerin, çalıştıkları yerde ölülerinin bulunduğu bu inanişaya kanıt olarak belirtilir.” (Boratav, 2013: 82).

Kaynak şahıslarımız, ocağın sahibi olan Arap'ı “kocaman, iri yarı, simsiyah bir erkek şeklinde tasvir etmektedirler (KK-3, KK-4).

Ahmet Naim *Yeraltında Kırk Beş Sene* adlı kitabında ocağın Arap'ı hakkında şu bilgileri vermektedir:

“Bir gün tek başıma nefesliğe gidiyorum. Nefeslikle bizim çalıştığımız yer arasında yaklaşık olarak iki yüz metrelik kör bir yol var. Elimde lamba, iki metre ötesini zar zor aydınlatıyor. Çevrede tıs yok. İlerde eski direk bağlarda peydahlanan mantarların kustuğu fosfor benekleri, yüzlerce göz gibi parlayıp sönüyor. Ara sıra da ensemeye, tavandan soğuk su damlaları düşüyor. Ürperiyorum... uzaklarda bir bağ esniyor, yankılana yankılana gelip geçiyor sesi. Birden içime korku düştü. Kafamın içinde eski madencilerin anlattığı Arap hikâyeleri de dönüp duruyor bu arada. Panikledim. Koşmaya başladım. Birden ne oldu anlayamadım. Ansızın tepeme tokmak gibi bir şey indi, gözlerim şimşeklendi, sendeledim, düşmemek için yandaki direk bağlardan birine yaslandım. O an Arabı karşımda buldum. Elinde kısa bir sopa tutuyordu. Dev gibiydi. Çok korkutucuydu. Elindeki sopa ile bana “geri dön” işareti yapıyordu. Bayılmışım...” (Ahmet Naim, 2014: 39).

Kaynak şahıslarımız ocağın Arap'ının bir korku unsuru olmakla birlikte, ocağın uğuru sayıldığını, ocağı koruduğunu da ifade etmişlerdir (K.K-3). Adem Terzi de ocağın Arap'ının madenciler için hem uyarıcı hem de cezalandırıcı rolü olduğunu ifade etmektedir (Terzi, 2017: 77).

Zonguldak'ta yapmış olduğumuz derlemelerde bir kaynak şahsımızın anlattığı memoratta ocağın sahibi, Arap değil, madende çalıştığına inanılan bir çoban olarak karşımıza çıkmaktadır.

*“Bu olay Dilaver'de Hacının Ocağında geçmektedir. Mesela kendi başına ocakta kaldığın zaman bir yerden bir yere gitmen gerekiyor. Bu yalnız başına gitme işleri de genellikle tulumbacılar arasındadır. Tulumbacı kendi başına işini yapmaya gider. Tulumbacının görevi, ocakta belli yerlerde bulunan suyu kontrol etmek ve dışarı atmaktır. Bu görünen çoban da çoğunlukla tulumbacılarla görünürmüş. Tulumbacılar hafta sonu kendi başlarına giderken korka korka giderlermiş, korktukları zaman da hep bu çobanı görürlermiş. Bu vatandaş, yani çoban ocakta senin karşına çıkıyor. Bu kişinin ocakta ölmüş işçilerden biri olduğu da rivayet ediliyordu. Mükellefiyet zamanlarında bölgedeki herkes ocağa zorla alınırdı. Bu da muhtemelen orada çobanlık yapan ve bu ocakta ölen bir vatandaştı. Bu çoban karşına geçiyor, dikiliyor, seni ocakta hiçbir yere geçirmiyor. Sen de zaten adamı tanımıyorsun. Sana soruyor bu çoban: ‘Hop dur bakalım! Burası kimin?’ Eğer sen benim dersen vay haline; yandın,*

*dayağı yedin. 'Benim!' dediğin an 'Olur mu lan burası benim!' diye tokat attığı söylenir. Bir de ocakta bu adamın yani çobanın koyunları var sana onları da soruyor: 'Bu koyunlar kimin?' Eğer ona da benim veya ben bilmiyorum ya da ocağın dersin yine yiyorsun tokadı. Yani burada dayak yeme şansın çok yüksek illa o dayağı yiyeceksin. Orada bu çobana, şu cevabı vermen gerekiyor: 'Bu ocak senin. Bu koyunlar da senin.' Eğer bu cevabı vermezsen yersin dayağı. Ama sen o anda yerin bilmem kaç metre altında kendi başına tabi ki de böyle bir cevap veremiyorsun. Düşünsene o anda karşına tek başına çıkıyor ne dersin ki? Genelde anlatılan tabi dayak yenildiğidir. Bunun sonucunda 'Ben oraya gitmem, vay efendim benim karşıma çoban dikildi, bana soru sordu, dayak attı' diye işçiler arasında yayılıyor. Ki bu hikâye bu zamanda da anlatılıyor. Ben 2011 yılında Dilaver'de çalıştım. Ben ocağa girerken bana böyle böyle bir şey karşına gelirse: 'Senin de! Dayak yeme!' diye oranın kıdemli işçileri beni tembüh ederlerdi" (KK-4).*

Maden ocağının bir sahibi olduğu düşüncesi "iye" (koruyucu ruh) kavramını akla getirmektedir. "Kimi araştırmacılarca yanlış bir şekilde "Tanrı" ya da "İlah / İlahe" olarak nitelendirilen (Beydili, 2003: 402) "iye" ('idi', 'izi', 'ege', 'ezi', 'eye', 'yeye', 'eke', 'ike', 'is', 'issi', 'iççi', 'es', 'eçe') kavramı, kelimeden de anlaşılacağı üzere, "sahip", "koruyucu" ruh anlamına gelmektedir. "Tanrı" ya da "İlah / İlahe" olarak algılanamayacak olan ve iyiyi temsil eden Tanrı ile bağlantılı olan bu kutsal ruhlar, kötülüğün temsilcisi olan Erlik'le bağlantılı diğer şerir (kötü, zarar verici) ruhlar gibi, kendilerine karşı saygısızlık edilmediği müddetçe insanlara zarar vermemekte, koruma ve yardım görevlerini yerine getirmektedirler.<sup>1</sup> "Evin bekçisi" ya da "evin koruyucusu" olarak nitelendirilen ve kendilerine yönelik çeşitli uygulamalar gerçekleştirilen "öy iyesi", hayatlarının büyük bir bölümünü evlerinde geçiren, ocağın tütmesini hayatın devamlılığı olarak algılayan insanlar için "tayga iyesi", "su iyesi", "orman iyesi", "mal iyesi", vb. isimlerle adlandırılan diğer koruyucu, sahip ruhlara nazaran çok daha önemli bir konumda olmuş, etrafında çok daha zengin bir inanış ve pratik halkası oluşturulmuştur (Aça, 2006, 122-124). Ocağın, mekânın sahiplenilmesi noktasında iye kavramının İslamiyet'in de etkisiyle cine dönüştüğü düşünülmektedir. Bu noktada cinler tarafından sahiplenilmiş, "huylu" veya "cinli" denilen yerlerin olduğu ve buralara destursuz girenlere veya oturanlara musallat olup cezalandırdıklarına dair pek çok memorat örneği de vardır (Çobanoğlu, 2003: 105-107).

Maden ocaklarının iye ya da sahiplerine dair inancı diğer Türk bölgelerinde de görmek mümkündür. Nitekim Tatar Türklerinde maden ocağının "Şahta İyâse" adı verilen bir iyesi olduğuna inanılmaktadır. Bu iye maden ocağında yaşamakta, ancak insanlara görünmemektedir. Kendisini

<sup>1</sup> Bu konu hakkında bk. (Memmedov 2002: 332; Taş 2002: 57-66).



ıslık çalarak, kedi gibi miyavlaması, bebek ağlaması, ayı bağırması ya da köpek uluması gibi sesler çıkararak belli etmektedir. Maden ocağında çalışan işçilere yardım etmekte, maden ocağı çökeceği zaman “gidin” diyerek işçileri uyarmaktadır. Fakat işçilerden biri maden ocağı iyesinin kendisini uyardığını başkasına söylerse ona çok kızarak üzerine maden ocağını yıkıp o kişiyi öldürebilmektedir (Çetin, 2007: 25).

Maden ocaklarının sahipleri olduğuna dair inancın evrensellik arz ettiğini söylemek mümkündür. Bunun temel nedeni dağ, mağara kültürü ile alakalı olmakla beraber madenin canlı bir varlık olarak düşünülmesidir. Eliade, madenlerin büyümlü güçlerle yüklü olduğunu, Çin’de ve Hint’te maden eritilen kazanlar ile bu ritüelleri bilen “erginlenmişler”in kutsal sayıldığını, büyümlü güçlerle beslenip korunduklarına inanıldığını ifade etmektedir (Eliade, 2002: 51). Fransa’nın güneyi ile Belçika’da yer alan inanışlara göre madenlerin koruyucusu aziz Peran’dır. Eliade’ye göre madenlerin sahipleri, koruyucuları ya da cinleriyle ilgili anlatıların temel sebebi madenin bir döl yatağı olarak görülmesidir. “Maden filizleri burada sanki ana karnındaymış gibi dölleniş büyüme bırakılmıştı. Madencilerin inancına göre madenler her türlü yeraltı cinini barındırıyordu. Bunlar iyi ya da kötü olabilirdi. Halkın dağdaki keşiş dediği Hoemmerling Usta ile göçükleri haber veren Beyaz Hanım ve sayısız hayalet ile gulyabani bunların arasında yer alır” (Eliade, 2002: 54). Başka geleneklerde de maden işleri ve metalürjinin kökeninde yine bir yarı tanrı ya da bir uygarlaştırıcı kahraman, bir Tanrı elçisi vardır. Bu durum Çinlilerin “dağları delen” Büyük Yu efsanelerinde de açıkça ortaya çıkar. Yu “toprağı kirleten değil sağaltan mutlu bir madenciydi. Mesleğin ayinlerini biliyordu (Eliade, 2003: 57).<sup>2</sup> Gana’da da altın madenlerinde çalışan işçiler altının bir ruhu olduğuna inanmaktadırlar. Bu nedenle madene inmeden önce ruhlara mutlaka yemin ederler (Addei ve Amankwah, 2011: 252).

Gallerde ve Birleşik Devletler’de yer alan madenlerde ise “knockers”, “knackers” olarak adlandırılan bir varlıktan söz edilmektedir. Bu varlığın fiziksel özellikleri ise iki feet (yaklaşık 60 cm.) yüksekliğinde, büyük bir kafa, uzun kollar, buruşuk suratlı ve beyaz bıyıkları olan küçük bir insan olarak tanımlanmaktadır. Standart madenci kıyafetinin ufak bir versiyonunu giyerek, madencilerin araçlarını ve yemeklerini çalmak gibi yaramazlıklar yapmaktadır.

Adı, maden duvarlarının tokmakla çalınmasından gelmektedir. Bazı madenciler için tokmaklar kötü ruhlardı. Onları temelde iyi niyetli pratik sakacılar olarak gören başkaları içinse madencileri yaşamı tehdit edici bir çöküşün yaklaştığı konusunda uyarma yoluydu. (URL-2). Onlar yaklaşık 60 cm olan boyları nedeniyle “cüce madenciler” olarak adlandırılmaktaydılar. Genellikle madenciler gibi giyinirdi. Genellikle

<sup>2</sup> Konuyla ilgili daha fazla örnek için bk. (Eliade, 2003: 57-68).

madencilere zarar vermezler, iş de yapmazlar. Nadiren işçileri yaralarlar. Maden cüceleri madenlerin bulunduğu ya da bulunacağına dair umutturlar (Ronald, 1992: 155).

Ukrayna'da ise madencilerin mitolojik ruhu "shubin" olarak adlandırılmaktadır. Donbass adı verilen maden bölgesindeki madenciler arasındaki inanışa göre bu ruh genellikle iyi olmakla birlikte kötü de olabilir. Bir rivayete göre Shubin ölen bir madencinin hayaletidir. Bir başka rivayete göreyse Donbass'ta çalışan bir maden ustasıdır. Madenin çökeceğini ya da gaz sızıntılarını önceden görebilme gibi bir yeteneği vardı. Bu usta her vardiyadan önce madene iner ve tehlike hissederse diğer madencileri uyarırdı. Bu nedenle madenciler zor zamanlarda onun adını anarlar. Bir zamanlar adamın biri madendeyken ışıklar söner, adam karanlıkta kalır. Yönünü kaybeder ve çıkışı bulamaz. Umutsuzluk içindeyken birden ruh parıldayan bir fener tutarak yaklaşır. Adam korkar ama yine de itaatkâr bir şekilde onu takip eder. Shubin karşısına çıktığı kişiye bağlı olarak iyi ya da kötü olabilir. Shubin Rusya'da da bilinmektedir. 19. yüzyılda Urallarda, yeraltında çalışan insanları iten Shubin adında acımasız bir ustanın yaşadığı ve öldürüldüğü anlatılmaktadır. O zamandan beri yeraltı kanalizasyonlarına musallat olduğu ve genellikle kürk mantolu ve keçe botlarıyla yaşlı bir adamın görüntüsünde tasavvur edilmektedir. Shubin'i görenlerin hayatta kalamayacaklarına inanılmaktadır (URL-2).

İnsana ait olmayan mekânların başında gelen yeraltı dünyası, insanın müdahalelerine karşın "sahip" olgusunu yerleştirmiştir. Bu yerlere girmenin bir bedeli olmalıdır. Bu noktada öncelikle ocak sahibinin kim olduğunun belirlenmesi gerekir. İnsan kendisine ait olmayan bir yere girerek bu anlamda bir hata yapmıştır. Yerin sahibinin tanınması bu hatanın devam edip etmeyeceğinin de bir sınavıdır. Kuralı ihlal eden kişi nereye ve kime ait bir mekâna girdiğinin ve bu mekânda yine kendisine ait olmayan bir şeyi almak istediğinin idrakinde midir? Burada bireyin sınavı/sorgusu yapılmaktadır. Eğer birey kendisine ait olmayan bu yerde sınavı başarıyla geçerse söz konusu Arap ona bir şey yapmayacaktır. Çünkü artık yeraltının/madenin kime ait olduğu hususu netleşmiştir. Konuyla bağlantısı olduğunu düşündüğümüz bir diğer husus ise "sahipli" yerler hususunda folklor araştırmalarında önemli bir yere sahip olan define folkloruyla ilgili anlatılardır. Bu noktada yapılan çalışmalara bakıldığında toprak altına saklanan (bir anlamda toprağa emanet edilen) definelerin de sahipleri bulunmaktadır. Pek çok define arama hikâyesinde sahipli olan bu yerlerle ilgili memoratların olduğu görülmektedir.<sup>3</sup>

Zonguldak'ta maden işçilerinden derlediğimiz bir diğer memorat da ocakta kendi kendine çalışan kazma ve küreklerin olduğuna dair anlatılan anlatılardır. Bu anlatının da yine ocağın sahibi temeline dayandığını

<sup>3</sup> Konuyla ilgili olarak bk. (Yolcu ve Karakaya, 2017: 117-133; Şenesen, 2016: 283-298).

düşünmekteyiz. Bu anlatıların temel özelliği, ocakta çalışan işçilerin çalışma sırasında kürek ve kazmaların kendi kendine çalıştığına şahit olmaları, bu durumdan yararlanarak iş yapmayı bırakmaları ve sonucunda dayanamayarak bu durumu başka arkadaşlarına söyleyerek ifşa etmeleridir. Sırrın ifşası neticesinde ya olayı yaşayan işçinin başına bir iş gelmekte ya da ocak çökmektedir. Zonguldak'ta maden işçileri tarafından yaygın olarak bilinen “kanlı baca” anlatısı kaynak şahsımız tarafından şu şekilde aktarılmıştır:

*“Kanlı baca hikâyesi Zonguldak ilçesi Dilaver Mahallesinde geçmektedir. Burada 225 numaralı baca ağızı vardır. Bu baca ağzının 300-400 metre üstünde o zamanlarda Fransızların daha sonra TTK'nın devraldığı ocaklar var. Bir bahar ayında tam böyle yağmurların yoğun bir şekilde yağdığı zamanlarda tarihi belli olmayan 1800 veya 1900 yıllarında gerçekleşmiştir. Yağmur bu bölgede 3 gün boyunca çok şiddetli bir şekilde yağmış. Yağmurdan sonra ocağı gündüz vardiyasını tertip eden işçiler devralır. Her zaman sayı olarak gündüz vardiyası diğer vardiyalardan daha fazladır. Gece tabi çok yağmur yağmış. Sabah işçiler burayı tertip ediyor. Herkes bir iş peşinde koşturuyor. Ocağın şu işi yapılacak. Sen bağ yapıcan. Sen sarma yapıcan şudur budur işçiler kendileri aralarında hummalı bir iş paylaşımı yaparlar. O zamanlarda bu bir vardiyanın 100-200 kişi arasında bazılarına göre daha fazla kişiyle olduğu söyleniyor. Bu işçi sayısı sadece o bacayı tertip ediyor. Sayının bir ocakta ne kadar fazla olduğunu siz düşünün. O yağmurdan mütevellit arazinin yapısı değişiyor. İşçiler üst yüzeye yakın kotlarda çalıştıkları için arazi suyu daha fazla çektiğinden zayıflamış. Arazi zayıflayınca içindekilerle beraber bacayı komple kapatıyor ve bu işçilerin hepsi göçük altında kalıyor. Tabi bundan sonra işçileri almak için uğraşıyorlar fakat işçileri alamıyorlar. Anlatılanlara göre 2 ya da 3 vardiya bacadan sürekli oluk oluk kan akıyor. 2 ya da 3 vardiyaya açıklık getirecek olursak bu 3 gün ya da 4 günü kapsayabilir. Sürekli bir müdahale ediliyor ama baca sürekli göçüyor. Sonunda müdahale etmeyi bırakıyorlar. Oradan sürekli bir kan akmaya devam ediyor tabi. Ondan sonra o bölgeyi yani bacayı komple işletmeye kapatıyorlar. Seneler sonra işte 50 sene 60 sene sonra TTK, Fransızlardan ocakları alınca bu bacanın kontrollerini yaptıktan sonra içeride cevherin yani kömürün olduğunu tespit ediyor. Bacayı açıyor. Çünkü kömürün oradan alınması lazım. Bacayı açıyorlar. Üç vardiya insan bacada çalışıyor. Bu üç vardiyanın bir vardiyası çalışırken bir farklılık seziyorlar. İlk önce bir tanesi fark ediyor. Bakıyor ki kazma kendi kendine çalışıyor. Tabi olan bu olayı ilk başta bu işçi kimseye söylemiyor. Daha sonra sadece kendi vardiyasındaki arkadaşına söylüyor. Söylediği arkadaş da daha sonra bakıyor görüyor ki kürek kendi kendine çalışıyor. Belli bir vakitten sonra bu vardiyada çalışanlar ocaktaki bu garip olayı görüyor ve şahit oluyor.*

Daha sonra bu işçiler kendi aralarında diyorlar ki “burada biz iş yapmadan da zaten iş kendi kendine yürüyor. En iyisi biz çalışmayalım. Kimseye de bu durumu söylemeyelim. Diğer vardiyalar bu durumu anlamasın ki şef, mühendis başımıza bela olmasın”. Bir süre bu durum olay her neyse böyle devam ediyor. İşler sürekli tıkrında devam edip ilerliyor. Bağ yapılıyor, ocak kazılıyor, makinalar çalışıyor. Her iş, işçiler çalışmadan yürüyor. İşler bir zaman sonra değişmeye başlıyor. Bu garip olayı bilen vardiyadaki işçilerden birisi bu olayı diğer vardiyadakilerden birine anlatıyor. “Biz çalışmadan yevmiye alıyoruz. Siz çalışıp durun” diyor. Diğer vardiyadaki işçi soruyor tabi adama nasıl oluyor bu durum diye. Adam anlatıyor bütün olayı. Daha sonra bu olayı anlattığı işçi de vardiyadaki arkadaşlarına söylüyor biz de yapalım çalışmayalım diye. Harbiden bakıyorlar ki bu durum onlarda da oluyor. Çalışmadan işler tıkr tıkr ilerliyor. Ama tabi bu iş kısa sürüyor. Bu olayı anlattıktan birkaç gün sonra bu baca tekrardan kimsenin çalışmadığı bir zamanda bu sefer hiçbir işçi zarar görmeden komple göçmeye başlıyor. Sürekli baca göçüyor kapatıyor, göçüyor kapatıyor. Burayı tekrardan hummalı bir çalışma ile açmaya çalışıyorlar ama nafile artık hiç açamıyorlar. Artık orada ne görülen efsane adamlar çalışıyor. Ne o zamanda çalışan sağ işçiler çalışabiliyor orası öyle kalıyor. Daha sonra baca tamamen işletmeye kapatılıyor. Şu anda da bu Dilaver’de 225 baca ağız dediğimiz yer işletilmiyor ve üst kısımlarda kalmış kapalı bir yerdir” (K.K-4).

Benzer bir olay, başka bir kaynak şahsımız tarafından da şu şekilde ifade edilmektedir:

“Benim bir arkadaşım bir gün bana geldi dedi ki ‘Ben bu ay ilk kez rahat para aldım’. Dedim ‘Nasıl oldu bu iş?’. Bana ocakta çalışan biri olduğunu ama kendisinin onu göremediğini bütün işi onun yaptığını söyledi. Ben ilk başta inanmadım. Birkaç gün sonra o arkadaşım kaza geçirdi vefat etti. O zaman doğru söylediğini anladım” (KK-5).

Zonguldak’tan derlenen bu olayın Amerika’da tespit edilmiş bir benzeri şöyledir: Ronald, benzer bir olayı Amerikan Flat’teki Baltimore madeninde dolaşan iki adamdan aktarılan bir anlatıya göre şöyle anlatır; iki adam bir gece yarısı madende karlı çıkacak kadar cevher olup olmadığını öğrenmek için madene girerler, bir patikaya tırmanırken, çekiç sesleri duyarlar ve yıllardır hiç kimsenin orada bulunmadığını bildiklerinden çok şaşırırlar ancak kimseyi göremezler ve kaçarlar. (Ronald, 1992: 163-164).

## 2. Maden Ocağındaki Göçükten Gelen Ses

Derlemiş olduğumuz bir diğer memorat ise maden ocağından gelen seslerle ilgilidir. Kilimli Karadon Maden İşletmesinde çalışan kaynak şahıslarımızdan biri, Ermenek maden ocağı kazasında arama kurtarma ekibinde yer alır. Burada başından geçen bir olayı şu şekilde aktarmaktadır.

*“Birkaç gün sonra görev değişimi olacaktı, akşamüzeri çay içmek için çadırların yanına gitmişim arkadaşım ile otururken yanıma yaşlı bir amca geldi ve konuşmaya başladık. Madendeki arama çalışmalarından haber sordu. Ben de bilgi vermemizin yasak olduğunu söyledim. Bir oğlu trafik kazasından dolayı sakattı. Diğer oğlu da içerideydi. Görevimiz bitmişti gidiyorduk. Amca elime sarılıp oğlunu çıkarmamız için yalvardı. O ağlıyor ben ağlıyorum. Yatmaya gittim. Biraz uyuduktan sonra biri beni kaldırdı, herkes uyuyor. Kimse yok tekrar uyudum. Sabaha kadar 10 dakikada biri beni uyandırıyor ama uyandığım da kimse yok. Sonra 4 kişi ocağa indik vardiya değişimi olduğu için 4 kişi kalmıştık. Çalışma yerimize gittiğimizde yolun ortasında ezilmiş büzülmüş kömür vagonunu yoldan kaldırmaya çalışırken biri kulağımın dibinde nefesiyle “İsa beni kurtar” diye bağıyordu, duraksadım, tekrar dinledim daha net duydum. “İsa beni kurtar. Beni burada bırakma” diye seslendi. Ondan sonra bu sesi arkadaşlarım da duydu. Döndük arkamıza baktığımızda kimse yoktu. Döndük 50 metre geriye gittik sağa sola baktık kimse yoktu. Sonradan diğer ekipler geldi, çalışmamıza devam ettik. İş bitiminde bu olayı arkadaşlarım daire başkanımıza anlatmışlar. Yanıma gelip olayı anlatmamı istedi ve ne yapmamız gerektiğini söyledi. Hiç çalışma olmaması gereken yerde çalışma istedim. İkinci bir ekip kuruldu ve kulağıma ses gelen tarafta çalışmalar başladı. 15-16 saat çalışmadan sonra bir tane ceset bulduk. Otopsi sonucunu özellikle istedim. Otopsi raporu geldikten sonra çıkan cesedin dışarıda bana oğlumu bulmadan gitmeyin diye yalvaran amcanın oğlu olduğunu öğrendim” (KK-6).*

Hayatın geçiş aşamaları içerisinde en son nokta olan ölüm, aynı zamanda bilinmezliklerin de en fazla olduğu geçiş sürecidir. Bu noktada ölümle ilgili uygulamaların temelinde, ruhun sağlıklı bir şekilde bu geçiş sürecini tamamlaması amacı görülmektedir. Bu anlamda ölünün ritüellere uygun bir şekilde defnedilmesi önem arz etmektedir. Ölen kişinin mezarının, mezar taşının olması, ölüm olgusu içerisinde önemli bir unsurdur.

### **3. Sonuç**

Zonguldak madencilik geleneği çerçevesinde derlenen memoralara bakıldığında maden olgusunun dağ, mağara kültüründen ayrılmadığı, onun bir parçası olduğu görülmektedir. Dağ/mağara, her zaman doğurganlığın sembolü olmuş ve içinde cevher barındıran madenlere de dışil unsurlar yüklenmiştir. Bu noktada bir canlı olarak madenin de elbette bir sahibi olmalıdır. Madenin sahibi olan ruh, koruyucu olmakla birlikte cezalandırıcı vasfa da sahiptir. Etrafı kutsallarla dolu “ilkel” insan doğadaki her şeyin bir ruhu olduğuna inanıyor ve bu ruhları kızdırmamaya, korumaya, saygı duymaya özen gösteriyordu. “İye” olarak adlandırılan bu koruyucu ruhlar yaşayış, inanış ve düşünüş kalıplarındaki değişimlere bağlı olarak şekil

değiştirmiştir. Madenin sahibi olan “Arap” da kendi kendine çalışan görünmeyen insanlar da bu bağlamda değerlendirilmelidir. Mitolojik anlatılara bakıldığında yeraltı karanlığı simgelemektedir. Yer ile ilgili tasvirlerle bakıldığında yerin, “kara” rengiyle tanımlandığı görülmektedir. Bu bağlamda maden ocağının sahibi olana verilen isim yeraltının ve kömürün karanlığına bağlı olarak Arap’tır. Kömür ateşin de kaynağıdır. Bu anlamda ateş ve kömür alt dünyaya ait unsurlardır. Kömürle birlikte ateş de yeryüzüne dolaylı olarak çıkarılmış olmaktadır. Bu nedenle madenin sahibi olan Arap’ın onayına ihtiyaç duyulmakta, kendisini kızdırmamaya dikkat edilmektedir. Maden ocağının sahibi olarak Arap’ı tanımak, onu yeraltı dünyasının sahibi olarak meşrulaştırmakta ve itaat etmeyi de beraberinde getirmektedir. Madene inen kişi ak/aydınlık/güneşli dünyaya ait olan bir insandır. Onun yeraltına her inişi kara olan yeraltı dünyasının bir unsuru olma riskini de beraberinde getirmektedir. Madenden her çıkış onu aydınlık/ak/güneşli dünyanın bir ferdi yapmakta ve sembolik olarak yeniden doğmasına sebep olmaktadır. Maden ocağından çıkamayan kişi ise yeraltı dünyasının bir unsuru olmakta ve orada çalışmaya devam etmektedir. Bu anlamda maden işçilerinin madene gitmeden önce aileleriyle vedalaşmaları, helallik istemeleri, maden ocağına girerken ‘besmele’ çekmeleri yeraltından çıkamama ve oraya ait bir unsur olma tehlikesinin karşılığıdır. İnsana ait olmayan bir mekânda ve karanlıkta yine insana ait olmayan bir şeyi (madeni) almak, elbette belirli ritüelleri, memoratları da halk tahayyülünde oluşturacak ve anlatı geleneğine de yansiyacaktır.

## KAYNAKÇA

### *Yazılı Kaynaklar*

- AÇA, Mehmet (2006), “An Example of Tatar National Folklore’s Extension on The Other Turkish Communities: ‘Öy İyesi’ Belief”, *Preservation and Development of Native Languages in Multinational States: Problems and Perspectives*. International Scientific Conference (Kazan/Russia June 23-24, 2006), (Kazan), s. 122-124.
- AÇA, Mustafa (2016). *Denizin Çocukları-Giresun ve Trabzon Yöresi Balıkçılarının Meslek Folkloru*. Saarbrücken/Deutschland: Türkiye Alim Kitapları Yayınları.
- AÇA, Mustafa (2018). “Türk Halk İnanışlarında Tekinsiz Mekân Algısı ve Doğu Karadeniz Memoratlarına Yansımaları”. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, C. 11, S. 55, s. 5-20.
- ADDEI, C. – AMANKWAH, R. K. (2011). “Myths and Superstition in the Small Scale Gold Mining Industry of Ghana”. *Research Journal of Environmental and Earth Sciences* 3(3), pp. 249-253.
- Ahmet Naim (2014). *Yeraltında Kırk Beş Sene (Bir Maden İşçisinin Anıları 1886-1931)*. (Hzl.: Sina Çıladır), İstanbul: Evrensel Basım Yayın.
- ARTUN, Erman (2014). *Ansiklopedik Halkbilimi/Halk Edebiyatı Sözlüğü Terimler-Motifler-Kavramlar*. Adana: Karahan Yayınevi.

- BEYDİLİ, Celal (2003). *Türk Mifoloji Sözlüğü*, Bakı.
- BORATAV, Pertev Naili (2013). *100 Soruda Türk Folkloru (İnanışlar, Töre ve Törenler, Oyunlar)*. Ankara: BilgeSu Yayınları.
- ÇETİN - ZARİPOVA Çulpan (2007). "Tatar Türklerinde Mitolojik Varlıklarla İlgili Mitler ve İnanışlar (İyeler ve Yaratıklar)". *Bilig*, S. 43, s. 1-32.
- ÇOBANOĞLU, Özkul (2003). *Türk Halk Kültüründe Memoratlar ve Halk İnançları*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- ELİADE, Mircea (2002). *Babil Simyası ve Kozmolojisi*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- ELİADE, Mircea (2003). *Demirciler ve Simyacılar*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- ERŞAHİN, İbrahim (2011). *Halk Kültürü ve Edebiyatı Sözlüğü*. 2. Baskı, İstanbul: Ötüken Yayınları.
- MEMMEDOV, Celal B. (2002). "Eski Türklerde Gizli Tabiat Kuvvetlerine İnanma (İye İnci)". *Türkler*, C. 3, s. 332, Ankara: Yeni Türkiye Yayınları.
- RONALD, James M. (1992). "Knockers, Knackers, and Ghosts: Immigrant Folklore in the Western Mines". *Western Folklore*, 51, April, pp. 153-177.
- ŞENESEN, İsmail (2016). "Türkiye'de Define ve Definecilikle İlgili İnanışlar ve Bu İnanışların Motif İndex'e Göre Değerlendirilmesi". *Ç. Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, C. 25, S.2, s. 283-298.
- TAŞ, İsmail (2002). *Türk Düşüncesinde Kozmogoni-Kozmoloji*. Konya: Kömen Yayınları.
- TERZİ, Âdem (2017). "Kömürün Dili Madenci Anlatıları". *Türk Dili*, Şubat 2017, S. 782, s. 76-82.
- YOLCU, Mehmet Ali - KARAKAYA, Hüseyin (2017). "Definecilik Folkloru". *Karadeniz Araştırmaları*, XIV/54, Yaz, s. 117-133.

### **Elektronik Kaynaklar**

- URL 1: [https://en.wikipedia.org/wiki/Knocker\\_\(folklore\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Knocker_(folklore)) (Erişim: 14.02.2019)
- URL 2: [https://www.revolvy.com/page/Shubin-\(ghost\)?source=folders](https://www.revolvy.com/page/Shubin-(ghost)?source=folders) (Erişim: 14.02.2019)

### **Sözlü Kaynaklar**

- KK-1: Leman Toptan, Zonguldak 1960, Lise mezunu, çalışmıyor (Görüşme: 25.02.2018).
- KK-2: Zekiye Delibalta, Zonguldak 1964, Lise mezunu, çalışmıyor (Görüşme: 25.02.2018).
- KK-3: Osman Olgunsoy, Sinop 1934, İlkokul mezunu, Maden Ocağından Emekli Çavuş (Görüşme 14.07.2018).
- KK-4: Cenk Çelikel, Zonguldak 1985, Ön Lisans, Kozlu Maden Ocağı İşletme Müessesinde Maden Teknikeri (Görüşme: 12.01.2018).
- KK-5: Kasım Olgunsoy, Sinop 1954, İlkokul mezunu, Emekli Maden işçisi (Görüşme: 18.02.2019).
- KK-6: İsa ÇAVUŞ, Zonguldak 1979, Lise mezunu, Maden İşçisi (Görüşme: 17.03.2018).

## TUNCELİ MASALLARINDA ŞEKİL DEĞİŞTİRME MOTİFİ\*



### THE TRANSFORMATION MOTIFS IN THE FAIRY TALES COLLECTED FROM TUNCELI

Derya ÖZCAN\*\*

Yılmaz KAVAL\*\*\*

**ÖZ:** Sözlü anlatı geleneğinin bir parçası olarak masallar, bir kültür mirası şeklinde günümüze ulaşmış en eski ürünlerdendir. İnsanların masal türüne dair temel beklentisi olağanüstülükler üzerine kuruludur. Masalarda görülen olağanüstülüklerin en ilgi çekici olanlarından biri herhangi bir masal kahramanının çeşitli sebeplerle şekil değiştirerek başka varlıklara dönüşmesidir. Bu dönüşüm bazen kahramanın iradesi ile bazen de iradesi dışında gerçekleşir. Bu türde aslında şekil değiştirme zor durumdaki kahramanı kurtarma, ödül ve ceza işlevleriyle kullanılmakta ve işlev tamamlandıktan sonra cezalandırma dışındaki şekil değiştirmelerin geriye döndüğü görülmektedir.

Tunceli ilinden derlenen masallar içinde de şekil değiştirmeye yer verilmiştir. Bu motifin öne çıktığı masallar Tunceli ilinde dokuz kaynak kişiden derlenmiştir. Derlenen on bir masala göre şekil değiştirme motifi; taşa dönüşme, hayvana dönüşme, bitkiye dönüşme, suya dönüşme, tabiatüstü varlıklara dönüşme, madene dönüşme ve insana dönüşme alt başlıkları dâhilinde ele alınmış ve bu motifin masallardaki işlevi ve bağlamı incelenmiştir.

**Anahtar Kelimeler:** Tunceli, masal, şekil değiştirme, ceza, ödül.

**ABSTRACT:** *Tales, as part of the oral narrative tradition, are the oldest products that have reached the present day as a cultural heritage. The basic expectation of people on the tale type is based on extraordinary events. One of the most interesting ones of these extraordinary events seen in tales is that any tale heroes are transformed into other beings by shifting their shapes for various reasons. This transformation takes place sometimes with and sometimes without the will of the hero. In this type, shapeshifting is indeed used to rescue the hero who is in trouble and with reward and punishment functions, and it is seen that the shapeshifting is reversed except for punishment when these functions are completed.*

*It was seen that the shapeshifting was included among tales compiled from Tunceli. The tales, in which this motif came forward, were compiled from nine source people in Tunceli. According to eleven tales compiled, the shapeshifting motif are addressed within the subtitles of transformation into stone, an animal, a plant, water, a supernatural being, a mine, and a human and the reflection of this motif in fairy tales are investigated.*

**Keywords:** *Tunceli, tale, shapeshifting, punishment, reward.*

\* Bu çalışma Uşak Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Ana bilim dalında hazırlanan *Tunceli'den Derlenen Masallar (Metin-İnceleme)* adlı doktora tez çalışması temel alınarak hazırlanmıştır.

\*\* Dr. Öğretim Üyesi - Uşak Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü/Uşak - [derya.ozcan@usak.edu.tr](mailto:derya.ozcan@usak.edu.tr)

\*\*\* Arş. Gör. - Munzur Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü/Tunceli - [yilmazkaval@munzur.edu.tr](mailto:yilmazkaval@munzur.edu.tr)





## Giriş

Mitlerden sonra en eski tür olarak kabul edilen masalları toplumsal hafızanın yansıması olarak okumak gerekmektedir. Masal, toplumun kültür kodlarını içeren bu nedenle de onu üretip yaşatan halkın kültür haritası olarak ele alınması gereken bir türdür.

Tunceli ili, sahip olduğu özgün yapısı ile zengin bir sözlü kültür hazinesine sahiptir. Bu sözlü kültürün en önemli unsurlarından olan masallar yüzyıllardır bu coğrafyada anlatılmaktadır. Tunceli ilinde anlatılan masallar, zengin motif yapısı ile ön plana çıkmaktadır. Masallar hacimli; formeller, motifler ve olağanüstü hadiseler bakımından zengindir.

Bu makalede Tunceli masalları içinden tespit edilen şekil değiştirme motifi, Metin Ergun'un "*Türk Dünyası Efsanelerinde Değişme Motifi*" adlı çalışması referans alınıp incelenecektir. Makalede şekil değiştirme motifi; taşınma, dönüşme, hayvana dönüşme, bitkiye dönüşme, tabiatüstü varlıklara dönüşme, suya dönüşme, madene dönüşme, insana dönüşme başlıkları altında ele alınacaktır. Tunceli masallarında şekil değiştirmenin meydana gelişi, nedenleri, sonucu yöre halkının sosyolojik yapısı, inanç ve değerleri ile bağlantısı da göz önünde bulundurulurken incelenecektir.

Motif, Stith Thompson'a göre; bir masaldaki en küçük unsur olup, bu unsur gelenekte sürekli bir varoluş gücüne sahiptir. Bir unsurun motif olabilmesi için görülmemiş ve çarpıcı bir özelliğe sahip olması gerekmektedir (Ekici, 2014: 75). Motif farklı eserlerde tekrar ederek karşımıza çıkan bölünmez, parçalanmaz tematik ünitelerdir (Aslan, 2008: 49-50).Tunceli'den derlenen masalarda karşımıza çıkan en çarpıcı unsurlardan biri şekil değiştirme motifidir. Halk anlatılarının her türünde "insanların, hayvanların, bitkilerin, cansız varlıkların öz niteliklerini yitirip birinden ötekine geçmesi; cansız varlığın canlanması, canlı varlığın cansız madde hâline gelmesi şekil değiştirmedir" (Boratav, 1973: 76).

Masalların temel motiflerinden olan şekil değiştirme, bir anlamda yeniden var olmaktır. Varlığın dönüşüm dileğinin gerçekleşmesi, isteyerek dönüştüğü ya da istemeden dönüştürüldüğü nesnelere ve dönüşümlerin iyi/kötü, güzel/çirkin olumlu/olumsuz özellikleri, kişinin temsil ettiği değerler merkezinde anlam kazanır. Bu bilgiler sayesinde varlığın iradeli, erdemli vb. ya da tam tersi vasıflara sahip olduğu yargısına ulaşılır (Şenocak, 2010: 22). Şekil değiştirme ile ilgili Ahmet Yaşar Ocak'ın görüşleri şöyledir: "Eskiçağ insanının kafasında yeryüzünde mevcut her cisim, her madde, bir kuvvetin taşıyıcısıdır. Aynı görünseler de, türler arasında esasta yine de birtakım benzerlikler vardır. Bu benzerlikler, aralarında bazı şekil değişikliklerine yol açarlar. O hâlde bir cisim birden fazla görünüşler altında ortaya çıkabilir; bir insan, hayvan, bitki yahut bir eşya biçimine girebilir. Fakat bu görünüşte değişik şekilleri geçici olup o cismin asıl mahiyetini değiştirmezler(Ocak, 2003: 206)". Bir başka ifadeyle

şekil değiştiren unsur işlev yerine gelene değin geçici bir süre başka bir şekle dönüşür ve işlev gerçekleşince eski haline geri döner.

Tunceli'den derlenen masalarda şekil değiştirme motifi altı ana başlıkta ele alınmaktadır:

### 1. Taş Dönüşme (Taş Kesilme)

Taş kesilme halk anlatılarında sık rastlanan bir motiftir. Bir varlığın genelde insanın şekil değiştirerek taşla dönüşmesi olarak tanımlanır. Halk edebiyatının anlatma esasına bağlı bütün türlerinde görölmekle birlikte daha çok efsanelerde ve masalarda karşımıza çıkan bu motifin bu türlerde görünüşü birbirinden farklıdır.

Efsanelerde taşla dönüşmenin çeşitli sebepleri vardır. Bazen, taş kesilmeye bir beddua sebep olur, bazen günah işleyenler Allah'ın gazabına uğrayarak taşlaşır. Kimi zaman da taş kesilme, bunu dilemekle gerçekleşir. Zor durumda kalanlar, içinde buldukları durumdan kurtulmak için Allah'tan kendilerini taşla çevirmesini dilerler (Feyzioğlu, 2011: 122). Masalarda ise taş kesilme sihir, büyü sahibi peri ve cadı gibi güçler tarafından gerçekleşir. Masalarda taş kesilmenin hiçbir esası, hiçbir işareti yoktur (Ergun, 1997: 47). Bazen kahraman olağanüstü bir mekâna girdiğinde aniden taş kesilir, bazen de kötü huy sahibi biri olağanüstü bir varlık tarafından taşla dönüştürölür.

Efsane ve masalda insanın taşla dönüşmesi her iki türde de uydurma olduğu hâlde efsanede bu duruma inanılır. Masalarda ise taşla dönüşme olayı inanılmaz ve uydurma olarak kabul edilir. Bu yüzden masal içinde taşla dönüşme hiçbir sebebe bağlı olmadan gelişen bir durum olarak karşımıza çıkar. Olağanüstü bir şekilde taşla dönüşen kahraman yine olağanüstü bir şekilde canlanıp insan olur.

Taş kesilme, Tunceli'de anlatılan masalarda da rastlanılan bir motiftir. Bu motifin ortaya çıkışı ile ilgili Tunceli'de anlatılan *Üç Fakir Kız* masalı örnek olarak verilebilir.

Masalda kız kardeşinin ısrarı üzerine çengel dişli kızı almak için yola çıkan altın saçlı oğlan, kızın yaşadığı yere vardığında etrafında yüzlerce insanın taş olduğunu görür. Üç kere besmele çekip çengel dişli kıza seslenen oğlan ona sesini ulaştıramayınca orada taş kesilir. Kız oğlanın yanına gidip dua edince altın saçlı oğlan tekrar insan olur. Orada taş kesilen diğer insanlar da insana döner ve asker olup yola çıkarlar (KK-1).

Bu masalda taş kesilen unsurun insan olduğu görölmektedir. Taş kesilen insanın bu duruma neden geldiğı açıkça verilmemektedir. Efsanelerdeki gibi ne bir beddua ne bir dileme ne de Allah'ın gazabı sebep olmuştur. Altın saçlı oğlan, çengel dişli kızın bahçesine girer ve orada taş kesilir. Taş kesilmeye sebep olan durum için olağanüstü özelliklere sahip birinin yaşadığı yere gelmek yeterli olmuştur.

Taş kesilen kahraman, masal türünün gereği olarak bu şekilde sonsuza kadar kalmaz. Masalarda taş kesilen insan, “*yeniden canlanıp kötülere karşı mücadele eder.*” (Ergun, 1997: 47). Çünkü masalın mutlu son ile bitmesi gerekir. Taş kesilen kahraman da mücadelesini mutlaka tamamlamak zorundadır. Tekrar insana dönüşmesi için bir çıkış yolu her zaman vardır. Bazen üzerine bir kandamlası düşer canlanır, bazen de birinin duası üzerine canlanır. Üç fakir kız masalında da çengel dişli kızın duası üzerine hem kahraman canlanır hem de orada daha önce taş kesilen diğer insanlar canlanır ve kötüler ile mücadele için maceraya devam ederler.

## 2. Hayvana Dönüşme

Halk anlatılarında insanın çeşitli sebeplerden dolayı tür değiştirerek hayvan şekline girmesi olarak kabul edilen durum, “*hayvana dönme ya da hayvana dönüşme*” (Ergun, 1997: 177) motifi olarak ifade edilir.

Halk anlatılarında hayvana dönüşme basit bir iş olmasa da öyle görünmektedir. Tür değişimi çok çabuk ve kolay ortaya çıkar. Kanat çırpma, kişneme, bedenin kıvrılıp bükülmesi gibi bir hareket sonrasında kuş, at ya da yılan ortaya çıkabilir (Roux, 2005: 234).

Tunceli masallarında hayvana dönüşme iki şekilde meydana gelmektedir. Bu durum ya kahramanın iradesine bağlı gerçekleşen bir özelliktir ya da kahraman dışında olağanüstü bir güç tarafından gerçekleştirilen bir fevkaladeliktir. Hayvana dönüşme motifinde insan unsurunun ön plana çıktığı görülmektedir. İnsan dışında başka bir varlığın hayvana dönüşmesi örneğine rastlanmaz. Hayvana dönüşen insanın bu durumu süreklilik göstermez, tür değişimine neden olan durum ortadan kalktıktan sonra tekrar insan olur.

Tunceli masallarında kahramanların suretine girdikleri hayvanlar yöre insanının çevresinde her daim karşılaşılabileceği hayvanlardır. Bu hayvanlar yöre insanının sembolik yakıştırmalar yaptığı genelde gücünden ve yırtıcılığından korktuğu hayvanlardır. Hayvan biçimine dönüşen kişi o hayvanın fiziksel yapısının gereği olarak hayvanın güç ve kuvvetini kendi arzuları doğrultusunda kullanır. Bu kahramanlar, dönüştükleri hayvanın gücünü bazen insanların iyiliği ve mutluluğu; bazen de insanların ölümü, felaketi için kullanır.

*Devzihan'ın Kızı* masalında padişahın oğlu, sular altındaki ülkeye gidip Devzihan'ın kızını kaçıtır. Bu duruma razı olmayan Devzihan ve oğulları onların peşinden giderler. Devzihan'ın kızı bu durum karşısında önce kurbağaya sonra da yılanı dönüşür. Tehlikeyi atlattıktan sonra tekrar insan şekline girer (KK-2).

Hayvana dönüşme motifi kapsamında ele alacağımız bu masalda ana karakterin kendisini takip eden tehdit durumuna karşı geliştirdiği bir korunma yöntemi olduğu görülmektedir. Bu durum kahramanın kendi

iradesi ile gerçekleşen bir fevkaladeliktir. Temel amaç mutluluk ve iyilik olarak görülmektedir.

*Kurt Olan Gelin* masalında ise; yeni doğan bir erkek çocuğun annesine oğlunun evlendiği gün bir kurt tarafından öldürüleceği söylenir. Çocuk büyüyüp evlenme çağına geldiğinde annesi oğlunun evlenmesine izin vermez. Kadının bütün engellemelerine rağmen oğlan bir gün evlenir. Düğün günü kadın durumu köylülere anlatır. Herkes düğün bittikten sonra evin önünde nöbet bekler. Sabah olduğunda oğlunun kurtulduğunu düşünen kadın eve girdiğinde gelinin kurt olup oğlunu öldürdüğünü görür (KK-2).

Buna göre şekil değiştiren kahraman bunu kendi iradesi ile yapmamaktadır. Üstün bir güç tarafından hayvana dönüştürülen kişi bu durumu insanların ölümü ve felaketi için bir araç olarak kullanmaktadır. Bu hadise hayvana dönüşen kişinin dilemesi olmayıp başka bir gücün takdiri olarak görülmektedir.

Bu bilgiler gösteriyor ki Tunceli masallarında kahramanların şekline girdiği hayvanlar, zehirli özellikleri olan veya yırtıcı, güçlü hayvanlardır. Tabiat ile iç içe yaşayan insanlar, çoğu zaman bu hayvanlar karşısında zayıf ve savunmasız kalabilir. Bu korku neticesinde insanlar sözlü anlatılarında bu hayvanların şekline girerek bir anlamda hem onların güç ve kuvvetinden yararlanma hem de onlara karşı bir savunma yolunu seçerler.

### 3. Bitkiye Dönüşme

Tabiat ile iç içe yaşayan Tunceli insanının sözlü anlatılarına bakıldığında bitkilerin önemli bir yer tuttuğu görülür. Şekil değiştirmenin önemli yapılarından biri olan bitkiye dönüşme motifi; ağaca dönüşme, çiçeğe ve ota dönüşme (Ergun, 1997: 180) olarak iki başlık altında ele alınmaktadır. Tunceli masallarında bitkiye dönüşme motifi içinde en çok ağaca dönüşme vardır, diğer bitki türlerine dönüşme çok az görülmektedir. Bitkiye dönüşmeyi işleyen masalarda esas kahraman insandır. İnsan dışındaki varlıkların bitkiye dönüşmesine çok az rastlanmaktadır.

Ağaca dönüşme genelde kahramanın iradesi dışında gerçekleşen bir durumdur. Cadı, dev gibi olumsuz karakterler tarafından öldürülen kahramanın kanının aktığı yerde ruhu ağaca geçer ve ağaç şeklinde tekrar canlanır. Ağaç suretinde canlanan kahraman bir müddet bu sır ile yaşadıktan sonra mücadelesine devam eder ve mutlu sona ulaşır.

Tunceli'deki derleme aşamasında en çok karşılaşılan masal olan *Alık ile Fatık* masalında Fatık, üvey annesinden kaçıp başka bir ülkeye gider. Gittiği ülkede onu gören şehzade, Fatık ile evlenmek ister. Bunu üzerine kızını şehzade ile evlendirmek isteyen cadı, Fatık'ı öldürür. Fatık öldüğünde bedeninden akan kandan bir kavak ağacı biter (KK-3).

Ağaçlar, ilkelerin dinsel ve büyüsel yaşamlarında etken olmuştur. Ağaçların bir ruhu olduğu ve ruhların barınağı olduğu inancı çok eskidir. Ağaç; su ve toprak gibi, ilk insanlara ölüp dirilmenin simgesi olarak görünmüştür (Hançerlioğlu, 2013: 17). Kış mevsiminde yaprak döken ağaç; ölümü, ilkbahar ile birlikte yapraklarının yeşermesi ve meyve vermesi yaşamı simgeler. Bundan dolayı ilkel insanların inancından beri ağaç, ölümsüzlük simgesi olarak bilinmektedir. Aktardığımız bu masalda da ölen kahramanın ruhunun bedeninden ayrıldıktan sonra ağaç şeklinde tekrar canlanması, ağaca yönelik bu eski inanışların bir yansıması olarak düşünülebilir.

Tunceli sahasında derlenen masalarda ağaca dönüşme dışında ota, çiçeğe dönüşmeye dair örneklere de rastlanır.

*Güneş Çiçeği* masasında güneşin oğluna âşık olan paşanın kızı, güneşin oğlunun yüzüne hiçbir zaman bakmamak şartı ile evlenir. Güneşin oğlu bir gün kızın kendisini izlediğini fark edince onu evden kovar. Kız, güneşin oğluna olan aşkıdan tarlada uzanıp güneşi seyre dalınca ayçiçeğine dönüşür (KK-4).

Yörede tespit edilen masalarda genelde şekil değiştirip bitkiye dönüşenler insanlardır. Bunun dışında çok az masalda insan dışında başka unsurlarında bitkiye dönüştüğü görülmektedir.

*Alık ile Fatık* masasında şehzade kış mevsiminde her aileye yaza kadar bakması için bir at verir. Fatık'ın birlikte yaşadığı yaşlı kadına da hasta ve ölmek üzere olan bir at verilir. Fatık ahırda elini su ile yıkayınca suyun döküldüğü yerden çimenler yeşerir, ahırın içi çimenle dolar (KK-3). Bu masalarda görülüyor ki insan hayatının bir parçası olan bitkiler, masal içinde insan ruhu ile ilişkilendirilmektedir. Bitkinin canlılığı ile insanın canı paralel düşünülmüş, insanın ruhu bir başka formda yaşamaya devam etmiştir. Bu durum yöre insanının tabiata, tabiattaki varlıklara bakışını anlatmakta; ayrıca insanların bitkilere yüklediği yakıştırmalar bitkiye dönüşmenin masalarda motif olarak işlenmesine neden olmaktadır.

#### **4. Suya Dönüşme (Denize, Göle, Nehre, Pınara Dönüşme)**

Tunceli masalarında su, ruhların yaşadığı yer olarak kahramana şekil değiştiren bir unsur olarak kullanılmıştır. Yörede tespit edilen masalarda zor durumdan kurtulmak isteyen kahramanların suya dönüştüğü ve bu sayede kurtuldukları görülmektedir.

*Devzihan* masasında Devzihan'ın kızına âşık olan padişahın oğlu, kızın yaşadığı ülkeye gider. Devzihan'ın kızı padişahın oğlu ile annesinin rızası olmadan kaçır. Devzihan ve oğulları ikisinin ardından gelince Devzihan'ın kızı padişahın oğlunu su şekline getirir. Kendisi de bir kurbağa olup suda yüzer (KK-2).

Görüldüğü üzere zor durumda kalan kahramanlar suya dönüşerek kendilerini tehdit eden durumdan kurtulurlar. Kahramanların suret değiştirip suya dönüşmesi rastlantısal bir durum değildir. Bu insanın en eski devirlerden itibaren suyu kutsallaştırması ve su ile ilgili sembolik yakıştırmalarından gelmektedir. Mircea Eliade'ye göre; su simgeciliği ölümü olduğu kadar, yeniden doğumu temsil etmektedir. Suyu temas, her zaman bir yeniden canlanma içermektedir çünkü çözülmenin arkasından bir yeni doğum gelmektedir. Sudan çıkma hayat potansiyelini artırmakta ve verimliliştirmektedir (Eliade, 1991: 108). Dolayısıyla suya dönüşme Tunceli masallarında zor durumdaki kahramanı iyileştiren ve kurtaran bir işlevde kullanılmıştır.

### 5. Tabiatüstü Varlıklara Dönüşme

Tunceli'de sözlü anlatım ürünleri içinde olağanüstü vasıflar taşıyan, kimsede olmayan güçlere sahip oldukları düşünülen tabiatüstü varlıklarla ilgili pek çok anlatı vardır. Bu tabiatüstü varlıklar genelde cin, peri gibi gizli güçlere sahip yaratıklar olarak bilinmektedir. Bu tekinsiz varlıklar insana kaygı, korku, dehşet ve tedirginlik duyguları verecek niteliklere sahiptir.

Yöreden tespit edilen masalarda da tabiatüstü varlıklar ile ilgili inanışlar vardır. Bu inanışlar neticesinde masal kahramanlarının şekil değiştirerek tabiatüstü varlıklara dönüştüğü görülmektedir. Yöre masalarında kahramanların dönüştüğü bu varlıklar genelde cin ya da peri olarak karşımıza çıkmaktadır.

Metin Ergun'a göre halk anlatılarında yasak ilişkiye girenler cine ve periye dönüşür. Perilerin kaçırıldığı kız da periye dönüşür, çeyizini az bulan kız cin suretine girer (Ergun, 1997: 190). Tunceli masalarında da yasak ilişkiye girenlerin cine, perilerin temas ettiği kızların ise periye dönüştüğü görülmektedir.

Tabiatüstü varlıklara dönüşme ile ilgili yöreden derlenen *Helika* masasında; çok eski zamanlarda, dünyada çok büyük günah işleyen insanlar, yerin yedi kat dibindeki ateşli sudan geçirilip cine dönüşürlermiş. Hamile kalamayan bir kadın olan Helika da çok zina işlediği için yerin kat altında ateşli sudan geçirilerek hamile kadınlara musallat olan bir cin olur (KK-5).

Dikkat edilirse yaptığı davranışlar ile toplum tarafından dışlanan kişiler, korku ve dehşet duyguları uyandıran varlıklara dönüştürülmektedir ve "değişikliğin temel sebebi cezadır" (Sakaoğlu, 1980: 29). İyi ve kötü olan cinler, şeytanlar birbirinden ayrı yaşarlar ve çok az birbirleriyle münasebet kurarlar. Buna karşılık onların dünyamızda yaşayan kişilerle ilişkisi daha çoktur. İyi olanlar insanlara iyilik ettikleri gibi kötülerini de düşmandır. İyi olanlar arasında periler önde gelir (Tezel, 2009: 11).

Cinlerin dişileri olarak bilinen periler, güzellik ve yardımseverlik sembolü olarak kabul edilmektedir. Periler, problemleri çözme ve becerikli

olma özellikleriyle de tanındıkları için daha çok masal kahramanları arasında yer alırlar (Duvarcı, 2005: 131). Tunceli masallarında masal kahramanları arasında yer alan periler; iyilik, güzellik, yardımseverlik yönleri ile yer almaktadır. Bu varlıkların yardım ettiği insanların da onların gizli güçlerine sahip olduğu ve diğer insanlardan farklı özellikler taşıdığı görülmektedir.

*Gülen Kız* masalında; dilencinin karısının doğum yapacağı sırada yanında kimse olmaz. Kadının bu halini gören üç peri kızı gelip doğumu gerçekleştirir. Perilerden biri yeni doğan kızın ağzına tükürür 'güldüğünde ağzından güller saçılınsın' der. İkinci peri kızın gözlerine tükürüp 'ağladığında gözlerinden altınlar saçılınsın' der. Üçüncü peri ise kızın parmağına bir yüzük takıp 'bu parmağından çıktığı vakit öl' der. Bir müddet sonra büyüyen kız güldüğünde ağzından güller saçılır, ağladığında ise gözlerinden altınlar saçılır. Yüzük parmağından çıkarıldığında ise ölür (KK-6).

Masalarda büyü yapan, büyüleyen çok güzel ve hünerli olan perilerin, sahip oldukları tabiatüstü güçleri, yardım ettikleri insanlara da kazandırdıkları görülmektedir. Masal içinde eğer peri bir kıza yardım ederse o artık insan değil peri olarak kalır. Tunceli'den derlenen masal örneklerinden hareketle toplumun benimsemediği davranışları sergileyen kişiler cine dönüşmektedir. Kişi, cine dönüştükten sonra bu gücünü insana karşı kullanır ve insanlara kötülük eder. Buna karşın yardıma muhtaç olan, çaresiz kişiler periye dönüşmektedir. Perilerin yardım ettiği kişiler ise peri özelliği kazandıktan sonra güzellik ve yardımseverlik özellikleri ile karşımıza çıkarlar.

## 6. Madene Dönüşme

Madene dönüşme başlığı altında ele alınan masalarda çeşitli nesnelerin madene dönüştüğü görülmektedir. Nesnelerin dönüştüğü maden ise genelde altındır. Tunceli masallarında kahramanların yaptığı bir iyilik neticesinde olağanüstü varlıklardan aldıkları hediyeler vasıtası ile en değersiz nesnelerin altına dönüştüğü görülmektedir. Bu dönüşüm bazen sihirli bir hayvan vasıtası ile bazen de olağanüstü bir varlık tarafından verilen tılsımlı bir obje ile gerçekleşmektedir. Altına dönüşen nesnelere hiçbir değeri olmayan nesnelere. Bu nesnelere kahramanın ihtiyacı olduğu bir zamanda sihirli hayvan ve bir obje vasıtası ile altın olur.

*Vur Tokmağım Vur* masalında; kuruması için dama serilmiş darı başında nöbet tutan bir kız, aç olan yavruları için darı isteyen kargaya bütün darılarını verir. Kızın ninesi gelip darıyı görmeyince kızı döver ve darıyı alması için kargaya gönderir. Kız, kargaya gidip darısını isteyince karga bunun karşılığında 'sıç eşeğim sıç' denildiği vakit altın döken bir eşek hediye eder (KK-7).

Halkın yardımsever ve cömert davranışlarının kutsandığı bu masalda yapılan iyilik karşısında hayvan dışkısı bile altın olmaktadır. Başka bir masalda ise külün altına dönüştüğü görülmektedir.

*Fakir Çocuk* masalına göre; fakir bir genç şahmeranın oğlunu kartalın ağzından kurtarır. Yaptığı bu iyilik karşılığında şahmeran bu gence dilinin altındaki tılsımlı mavi boncuğu verir. Oğlan, boncuğa emir verdiğinde evde tepsi içindeki bütün kül altına dönüşür. Zenginleşen oğlan padişaha damat olur (KK-8).

Görüldüğü üzere yörede anlatılan masalarda kül, dışkı gibi hiçbir karşılığı olmayan değersiz nesnelere yer geldiğinde altın olmakta ve kahramanı herkesten daha çok zengin etmektedir. Ahmet Yaşar Ocak'a göre; halk anlatılarındaki şekil değiştirme motifi, insanın bilinçaltından ve yaratıcı gücünden ortaya çıkan arzuların yansımasıdır. (Ocak, 2003: 206). Ele alınan masalarda dünyadaki en değersiz nesnelere bile altın gibi bir madene dönüşmesi insana mutsuzluğunu, sıkıntısını ya da çaresizliğini bir süre de olsa unutturur. Böylece masalı anlatan da dinleyen de var olan sıkıntılarından uzaklaşarak psikolojik bir rahatlığa kavuşur.

## 7. İnsana Dönüşme

Tunceli masallarında insana dönüşme yaygın olarak görülen bir motiftir. Bu motifin görüldüğü masalarda kahramanlar kimsenin bilmediği güçlere ve sırlara sahiptir. Dışarda farklı bir suret taşıyan kahramanlar eve girince insan şekline dönüşürler. Bunlar dışarıdaki hayatlarında bazı hayvan topluluklarının kralı, prensi ya da prensesi konumundadır. *“Bu hayvanların kralı bazen insan şekline girerek dünya insanı ile evlenirler”* (Tezel, 2009: 12). İnsana dönüşen bu varlıklar, sahip oldukları tılsım yok edildikten sonra bir daha dönüşüm geçirmez ve kalıcı olarak insan şeklinde yaşar.

*Boyu Bir Karış Sakalı İki Karış* masalında; padişahın küçük oğlunun attığı ok göle düşer. Oğlan, okunu gölden alırken ucuna bir kurbağa takıldığını görür. Kurbağayı alıp eve gelen küçük kardeş, ertesi gün dışarı çıkıp akşam geldiğinde evinin tertemiz ve sofrasının hazır olduğunu görür. Birkaç gün bu durum devam edince gizliden evi gözetler ve evdeki kurbağanın postundan çıkıp çok güzel bir kıza dönüştüğünü görür. Oğlan kızın postunu hemen ateşe atıp yakınca kız bir daha kurbağaya dönüşmez ve insan şeklinde kalır (KK-9).

İnsana dönüşme motifine rastladığımız bu masalda, hayvanın insan şeklinde kalıcı olması ateş sayesinde. Çünkü varlıkları değiştirip dönüştüren *“ateşin sınavından geçen, türdeşlik kazanmış olur”* (Bachelard, 1996: 94). Tılsımı ateşte yanan kurbağa da bir daha hayvan suretine dönüşmez ve tür değiştirerek insan olur.

Tunceli masallarında gördüğümüz kadarıyla dışarda ve evde farklı suretlere giren masal kahramanları, sırlarını eş olarak seçtikleri kişiler



dışında kimseye anlatmazlar. Bunların güçleri ve sırları ifşa olduğunda ise ortadan kaybolurlar. Buna örnek olarak *Fakir'in Kaplumbağa Oğlu* adlı masalı gösterebiliriz. Padişaha damat olan kaplumbağa, akşamları çok yakışıklı bir erkek olup karısı ile sabaha kadar sohbet eder. Sabah olduğunda ise tekrar kaplumbağaya dönüşür. Kaplumbağa bu sırrını karısı dışında kimseye anlatmaz. Karısı bir gün dayanamayıp sırrını padişaha söyleyince kaplumbağa ortadan kaybolur (KK-1).

Tespit ettiğimiz masalarda görüldüğü üzere çeşitli güçlere sahip hayvanların insana dönüştüğü görülmektedir. Gizli güçlere sahip olan bu hayvanların sırları ifşa edildiğinde ya da sahip oldukları tılsım ateşte yakıldıktan sonra hayvanlar âlemine bir daha dönüşmez ve insan olarak yaşamaya başlar. Bu yönü ile insana dönüşme diğer şekil değiştirme motiflerinden farklılık göstermektedir. Diğer şekil değiştirmelerde insan hangi şekle girerse girsin sonunda mutlaka insan olur, insana dönüşme motifinde ise tılsımı yok edilen ya da sırrı ifşa olan canlı, kalıcı olarak insan suretinde kalır.

### **Sonuç**

Tunceli'den derlenen masalların 11 tanesinde şekil değiştirme motifine rastlanmıştır. Bu masalların varyantları eklendiğinde bu sayı 16 masala çıkmaktadır. Bu masalarda tespit edilen şekil değiştirme motifi; taşa dönüşme, hayvana dönüşme, bitkiye dönüşme, suya dönüşme, tabiatüstü varlıklara dönüşme, madene dönüşme ve insana dönüşme şeklinde meydana gelmektedir.

Taşa dönüşme motifine rastladığımız masalarda; kahramanların sihir ve büyü ile taş suretine girdiği görülmektedir. Sihir ve büyü yapabilen güç, bizzat olayın içinde geçer. Taşa dönüşen insan, girdiği surette kalıcı olmaz. Üzerine kan damlaması ya da dua gibi yollarla tekrar insan şekline dönüşen kahraman, macerasına kaldığı yerden devam eder ve kötüler ile mücadele ederek masalın sonunda mutlu olur.

Hayvana dönüşme motifine göre; şekline girilen hayvanlar, yöre insanının simgesel anlamlar yüklediği ve genelde korktuğu yırtıcı veya zehirli hayvanlardır. Hayvana dönüşen kişi şekline girdiği hayvanın güç ve kuvvetini kendi arzuları doğrultusunda kullanır. Hayvanın gücünü bazen insanların iyiliği ve mutluluğu için, bazen de insanların ölümü, felaketi için kullanan kahramanlar, masal içinde mutlaka insan suretine geri dönüşürler.

Bitkiye dönüşme suretiyle insanların şekil değiştirdiğini Tunceli masallarında görmekteyiz. İnsanların her türlü bitkiye dönüşmekle birlikte en çok ağaç şeklini almaktadır. Cadı, dev gibi güçler tarafından öldürülen kişinin ruhu, kanının aktığı yerde yeşeren ağaca geçer ve ağaç olarak tekrar hayata döner. Masal kahramanlarının ağaç dışında çiçeğe, ota dönüştüğü de görülmektedir. Buradan hareketle yöre insanının bitkilerin bir ruhu ve

insan gibi duyguları olduğu şeklinde animist inanışlara sahip olduğu çıkarımında bulunabiliriz.

Suya dönüşme motifinin bulunduğu masallara göre su, ruhların yaşadığı yer kabul edilip kahramana şekil değiştiren bir unsur olarak karşımıza çıkmaktadır. Masalarda zor durumdan kurtulmak isteyen kahramanların suya dönüştüğü görülmektedir. Buradan yöre halkının suyu; yaşamın, canlılığın, kaynağı ve insanların kurtuluşu olarak gördüğü sonucuna varılabilir.

Tabiatüstü varlıklara dönüşme motifine göre; toplum tarafından tasvip edilmeyen davranışlar sergileyenler ve çok büyük günah işleyen insanlar, cine dönüşmekte ve bir daha insan haline dönüşmemektedir. Bir anlamda toplumdaki dışlanma olarak da görülen bu hadise bir cezalandırma unsuru olarak kabul edilebilir. Bunun dışında perilerin temas ettiği insanlar ise periye dönüşmektedir. Periye dönüşenler insanlara kötülük etmez ve güzellik unsurları ile ön plana çıkarlar.

Madene dönüşme diyebileceğimiz motife yer veren masalarda ise insan madene dönüşmez. Kahramanın yaptığı bir iyilik neticesinde olağanüstü canlıların verdiği sihirli bir hayvan ya da obje sayesinde kül, dışkı gibi değersiz nesnelere madene dönüşür. Nesnelere dönüştüğü madene ise genelde altındır. Altın dışında başka madene dönüşme görülmemektedir. Bu dönüşümün gerçekleştiği masalarda kahraman genelde yokluk çeken, evine ekmeği bile zor götürebilen biridir. En değersiz nesnelere dahi altın gibi değerli bir madene dönüşmesi hayatın zorlukları ile mücadele eden insanın zor yaşam şartlarından kaçıp hayal dünyasında mutlu olmaya çalıştığını kanıtlar niteliktedir.

İnsana dönüşenler genelde gizli güçlere sahip hayvanlardır. Bazı hayvanların kralı, prensi ya da prensesi durumunda olan bu hayvanların insan suretine girip dünya insanları ile evlendikleri görülmektedir. Bunlar gündüz hayvan suretinde iken gece ise insan suretine girerler. Sahip oldukları bu sırları eşleri dışında kimse bilmez. Gizli güçlere sahip olan bu hayvanların sahip olduğu tılsım ateşte yakıldıktan sonra bir daha hayvan şekline girmez ve insan olarak yaşamaya devam ederler. İnsana dönüşen canlıların insan olarak yaşamaya devam etmesi ve bir daha eski türlerine geri dönüşmemesi insanı kutsallaştırma ve ödül olarak kabul edilebilir.

Tunceli masalarında en çok hayvana dönüşme motifinin olduğu anlaşılmıştır. Bunu insana dönüşme ve bitkiye dönüşme motifleri takip etmektedir. Çalışmada kahramanların kuşa, köpeğe, kelebeğe, kediye, eşeğe, koça dönüştüğüne dair örnekler de ulaşılmıştır. Bu örnekleri hayvana dönüşme başlığının altında verilmemesinin sebebi, bunların kalıcı şekil değişiklikleri olmasıdır. Kalıcı şekil değişiklikleri efsanelerde görüldüğü için masal türünün gereği olarak kalıcı şekil değişikliklerinin olmadığı masaları ele alınmıştır.

Tunceli'den derlenen masalarda görülen şekil değiştirme motifi, iki şekilde meydana gelmektedir. Şekil değiştirme ya kahramanın iradesine bağlı gerçekleşen bir hadisedir ya da olağanüstü güçler ve objeler vasıtası ile gerçekleşen bir olağanüstülüktür. Masal kahramanı üstün güçlere sahipse kendi iradesi ile istediği zaman, istediği şekle girdiği gibi tekrar istediği zaman eski şekline de geri döner. Eğer masal kahramanı üstün güçlere sahip değilse masal içinde olağanüstü bir güç tarafından farklı suretlere sokulur. Böyle kahramanların tekrar eski şekline girmesi de kendi iradelerine bağlı olmaz, başka bir güç tarafından eski suretlerine getirilir. Kahraman için üstünlük belirtisi olan tılsım, sihir ve büyü ile meydana gelen bu motifin çok sık görölmesi yöre masallarının olağanüstülüklerle kurulmuş olay örgüsüne sahip olduğunu göstermektedir. Bu olay örgüsü içinde karşılaşılan şekil değiştirme motifleri sayesinde doğaüstü ve olağandışı her şeyin gerçekleştiği anlaşılmaktadır. Yöreden derlenen masalarda şekil değiştirmenin zor durumdan kurtulma, ödöl ve ceza işlevleri ile kullanıldığı ve sık kullanılan bir motif olduğu görölmektedir.

## KAYNAKÇA

### *Yazılı Kaynaklar*

- ASLAN, Mustafa (2008). *Denizli Yöresinden Derlenmiş Masallar*. Denizli: Zirve Yayınları.
- BACHELARD, Gaston (1996). *Mekânın Poetikası*. (Çev.: Aykut Derman), İstanbul: Kesit Yayıncılık.
- BORATAV, Pertev Naili (1973). *100 Soruda Türk Folkloru*. İstanbul: Gerçek Yayınevi.
- BORATAV, Pertev Naili (1988). *100 Soruda Türk Halk Edebiyatı*. İstanbul: Gerçek Yayınevi.
- DUVARCI Ayşe (2005). "Türklerde Tabiat Üstü Varlıklar ve Bunlarla İlgili Kabuller, İnanmalar, Uygulamalar". *Bilig*, S. 32, s. 125-144.
- EKİCİ, Metin (2014). "Kuramlar Ve Yöntemler". *Türk Halk Edebiyatı El Kitabı*. Ed: M. Öcal Oğuz, 11.Baskı, Ankara: Grafiker Yayınları.
- ELİADE, Mircea (1991). *Kutsal ve Dindışı*. (Çev.: M. Ali Kılıçbay), Ankara: Gece Yayınları.
- ERGUN, Metin (1997). *Türk Dünyası Efsanelerinde Değişme Motifi*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- FEYZİOğLU Nesrin (2011). "Gelin Kaya Efsanelerinde Taş Kesilme Motifi Üzerine Bir Değerlendirme". *Gazi Türkiyat Araştırmaları*, S. 9, s. 115-133.
- HANçERLİOğLU, Orhan (2013). *Dünya İnançları Sözlüğü*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- OCAK, Ahmet Yaşar (2003). *Alevî-Bektaşî İnançlarının İslâm Öncesi Temelleri*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- ROUX, Jean Paul (2005). *Orta Asya'da Kutsal Bitkiler ve Hayvanlar*. (Çev.: Aykut Kazancıgil- Lale Arslan), İstanbul: Kabalcı Yayınları.

- SAKAOĞLU, Saim (1980). *Anadolu-Türk Efsanelerinde Taş Kesilme Motifi ve Bu Efsanelerin Tip Katalogu*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- SAKAOĞLU, Saim (2012). *Masal Araştırmaları*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- ŞENOCAK, Ebru (2010); "Mitolojik Konulu Bir Halk Hikâyesi: 'Leylâ İle Mecnûn Hikâyesi' Merkezinde Yıldız Dönüşüm". *Milli Folklor*, S. 86, s. 20-29.
- TEZEL, Naki (2009). *Türk Masalları*. İstanbul: Bilge Kültür Sanat Yayıncılık.

### **Sözlü Kaynaklar**

- KK-1: Zinnete Kılıçer, Merkez/Tunceli, 85 Yaşında, Okuryazar Değil, Ev Hanımı. (Görüşme: 3. 01. 2018)
- KK-2: Nezir Balık, Derviş Kemal Köyü/ Hozat/Tunceli, 97 Yaşında, Okuryazar Değil, Çiftçi. (Görüşme: 12. 04. 2018)
- KK-3: Ayşe Söylemez, Merkez/Tunceli, 82 Yaşında, Okuryazar Değil, Ev Hanımı. (Görüşme: 28. 2. 2018)
- KK-4: Fatma Asal, Mazgirt/Tunceli, 54 Yaşında, Okuryazar Değil, Ev Hanımı. (Görüşme: 10. 03. 2018)
- KK-5: Bülent Yüksel, Merkez/Tunceli, 42 Yaşında, Lise Mezunu. (Görüşme: 17. 05. 2018)
- KK-6: Tahsin Sevinç, Pınarlar Nahiyesi/Pertek/Tunceli, 74 Yaşında, İlkokul Mezunu, Çiftçi (Görüşme: 25. 12. 2017)
- KK-7: Zeynep Yılmaz, Ulukale Köyü/ Çemişgezek/Tunceli, 80 Yaşında, Okuryazar Değil, Ev Hanımı. (Görüşme: 9. 01. 2018)
- KK-8: Melek Güneş; Çığırlı Köyü/Hozat/Tunceli, 90 Yaşında, Okuryazar Değil, Ev Hanımı. (Görüşme: 04. 19. 2018)
- KK-9: Hüseyin Yakıcı, Merkez/Tunceli, 71 Yaşında, Lise Mezunu, Emekli. (Görüşme: 11. 06. 2018)

## CİNSİYETÇİLİK SARMALINDA KADIN GÜREŞÇİLER: SORUNLAR VE ÇÖZÜM ÖNERİLERİ



### WOMEN WRESTLING IN GENDER: PROBLEMS AND SOLUTIONS

**Nursel UYANIKER\***

**ÖZ:** Cinsiyet yani, “kadınlık” ve “erkeklik” doğuştan getirilir ve değişmezdir; cinsiyet rolleri ise bir toplumda değiştirilebilir özelliktedir. Cinsiyet biyolojik bir gerçeklik iken; toplumsal cinsiyet rolleri kültürel bir olgudur. Geleneksel kültürlerde toplumsal roller bireylere öğretilmektedir. Bu bağlamda Türk toplumu, geleneksel bir kültüre sahiptir ve bireylere birtakım rol ve sorumluluklar biçmiştir.

Çalışmanın konusu geleneksellikten modernliğe geçişte güreş sporunu, toplumsal cinsiyet merkezli bakış açılarına göre yorumlamaktır. Çalışmada toplumsal cinsiyet yaklaşımı ile spor kurumunun etkileşimi genel olarak değerlendirilecektir. Türk kültüründe kadının geleneksel sporlara olan ilgisi, kadın güreşçilerin sorunları ve çözüm önerileri belirtilecektir. Çalışmanın kapsamı, İstanbul’da Serbest Güreş kategorisinde güreşen kadınların yaşadıkları zorluklardır.

Toplumda sosyal, ekonomik, psikolojik ve kültürel etkenlerin belirleyici olduğu cinsiyet ve roller meselesi, bazı kuramların oluşturulmasına sebep olmuştur. Türkiye’de de kadının konumu ve sorunlarının çözümüne dair bilimsel çalışmalar olmakla birlikte örneklendirme bakımından yetersiz kalmaktadır. Bu çalışma, toplumsal cinsiyet kuramları çerçevesinde değerlendirilmiştir. Makalede ele alınan kadın güreşçiler konusuyla Türkiye’de toplumsal cinsiyet çalışmalarına katkı sağlamak amaçlanmıştır.

**Anahtar Kelimeler:** Halkbilimi, toplumsal cinsiyet, geleneksel Türk sporları, kadın güreşi, İstanbul.

**ABSTRACT:** Gender, femininity and masculinity are brought from birth and are immutable; gender roles are changeable in a society. Gender is a biological reality; gender roles are cultural phenomena. In traditional cultures, social roles are taught to individuals. In this context, Turkish society has a traditional culture and has made some roles and responsibilities to individuals.

*The subject of the study is to interpret wrestling sport in terms of transition from tradition to modernity according to gender-based perspectives. In this study, the interaction between the gender approach and the sports institution will be evaluated in general. In Turkish culture, women's interest in traditional sports, problems of women wrestlers and solution suggestions will be indicated. The scope of the study is the difficulties experienced by women wrestling in the Free Wrestling category in Istanbul.*

*The question of gender and roles, in which social, economic, psychological and cultural factors are determinant in the society, has led to the creation of some theories. While in Turkey in terms of exemplifying scientific studies on the status of women and the solution of the problem*

\* Dr. Öğretim Üyesi - Marmara Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü/İstanbul - [nuyaniker@marmara.edu.tr](mailto:nuyaniker@marmara.edu.tr)



*are inadequate. This study was evaluated within the framework of gender theories. The female wrestlers are discussed in this article is intended to contribute to the topic of gender studies in Turkey.*

**Keywords:** *Folklore, gender trouble, traditional Turkish sports, female wrestler, Istanbul.*

## **Giriş**

Cinsiyet yani, “kadın” ya da “erkek” olmak anatomik ve fizyolojik özelliklerin yanında; sosyo-kültürel bir anlam da taşımaktadır. Biyolojik ve toplumsal temelli ortaya çıkan kavram, toplumsal cinsiyet (gender) kavramıdır.

İlk kez Ann Oakley tarafından kullanılan toplumsal cinsiyet terimi, başlangıçta kadın-erkek arasındaki biyolojik ayrımı anlatmıştır. Anlamı günümüze doğru zenginleşen cinsiyet terimi, erkek ve kadının sosyo-kültürel rollerini tanımlamaktadır.

Toplumsal cinsiyet kuramları, cinsiyet rolleri ile ilgili kuramları ve feminist kuramları içine almaktadır. Cinsiyet rolleri kuramları kendi içinde biyolojik kuram, sosyal öğrenme kuramı, bilişsel gelişim kuramı, etkileşimsel model, psikoanalitik kuramlar olarak çeşitlenmektedir. Feminist kuramlar ise liberal, radikal, Marksist ve kültürel feminizm olmak üzere sıralanmaktadır<sup>2</sup>.

Kadının sporda ikincil konuma düşmesini tam olarak açıklayabilmek için, Türklerin Orta Asya’dan Anadolu’ya ve yerleşik düzene geçişlerini, yeni dinin kabulü ile tarih içinde toplumsal düzeyde nasıl değiştiğini anlamak gereklidir. Geniş kapsamlı bakış açıları içine alan bu yaklaşım, makalenin sınırlarını aşacağından, çalışmanın konusu daha çok toplumsal cinsiyet kuramları çerçevesinde değerlendirilmiştir.

Toplumsal cinsiyet çerçevesinde sporda kadının ikincil pozisyonda yer almasının ya da belirli spor branşlarının kadınlara kapalı olmasının önemli bir nedeni, dinî-kültürel bakış açısı ve sporu kontrol eden kişilerin erkek olmasıdır.

Judith Butler’in toplumsal cinsiyeti performans (icra) olarak gördüğü kuramsal yaklaşımına göre, bireyler kendi toplumsal cinsiyetleriyle tutarlı davranışlar gösterirler. Spor ortamında kadınlar da toplumsal beklentilerin farkında olarak davranırlar. Bu bağlamda kadınlık performansı bilinçli bir eylemdir (Butler, 1990: VIII). Toplumsal normlara uymayan ve “kadınca” davranmayanlar “Erkek Fatma” olarak adlandırılmakta ve üçüncü bir cinsiyet olarak gösterilip dışlanmaktadır.

Makale konusu kapsamında İstanbul-Beyoğlu Belediye Spor Kulübü adına çalışan bayanlar serbest güreş U-23 stilindeki güreşçi kızlar ve

---

<sup>2</sup> Toplumsal cinsiyet kuramları hakkında ayrıntılı bilgi için bk. (Pehlivan, 2017; Keskin ve Ulusan, 2016).

antrenörleriyle görüşme/mülâkat gerçekleştirilmiştir. Bu görüşmede derlenen bilgilere ait yan başlıklar;

- Güreşe başlama
- Ailenin ve toplumun tepkisi
- Kadın güreşçilerin kendilerini tanımlamaları
- Güreşçilerin rakipleri hakkındaki düşünceleri
- Kadın güreşçilerin uluslararası arenadaki duyguları
- Beslenme
- Geleneksellik bağlamında usta-çırak ilişkisi
- Güreşe hazırlanma
- Maddî destek
- Okul ve kulüp arasında yaşadıkları zorluklar
- Güreşte başarılı oldukları teknikler
- Güreşte cinsiyet faktörü
- Evlilik
- Kadın güreşçilerin hedefleri şeklinde on dört maddeyle sınıflandırılmıştır.

### **1. Türk Kültüründe Kadının Geleneksel Sporlarla İlişkisi**

Türk topluluklarında oluşum süreci yüz yıllar öncesine dayanan, Türklerin yaşama biçimini, sosyo-kültürel özellikleri ile yaşadığı coğrafyaya ait özellikleri bünyesinde barındıran, millî kimliği ve dinî ritüelleri içeren sportif faaliyetler, “Geleneksel Türk Sporları” olarak adlandırılmaktadır. Geleneksel Türk Sporları, başta avcılık ve güreş olmak üzere binicilik, atıcılık/okçuluk, ağırlık kaldırma, kılıç-kalkan, seyirtme/koşu, tepük/futbol olmak üzere dallara ayrılmaktadır.

Kâşgarlı Mahmut, XI. yüzyılda “Divanü Lügâti’t-Türk” isimli ilk Türkçe sözlük ve dilbilgisi kitabında, “Kız birle küreşme, kısrak birle yarışma” atasözünü kaydetmiştir (Kâşgarlı Mahmut, 1941: 238/2). Kâşgarlı bu atasözünü şu şekilde açıklamaktadır; “Kızla güreşme, çünkü kızlar kuvvetli olur seni alt eder; kısrakla yarışma, kısrak da attan daha çevik ve sıçrayışlı olduğundan seni yener”. Kâşgarlı bu açıklamaya ilaveten sözün, Karahanlılardan bir kızın gerdek gecesi Sultan Mes’ud’u ayağıyla dokunarak yıktığı için söylendiğini de ifade etmektedir (Kâşgarlı Mahmut, 1941: 238).

Eski Türk geleneğinde eş seçiminde kadının, sosyal statü bakımından yüksek, yiğit, güçlü ve sağlıklı erkeği kendisine eş olarak seçtiği

görülmektedir. Aynı şekilde erkek de kendisiyle birlikte savaşan, düşmanı basan, neslin devamını sağlayacağı için güçlü kadını eş olarak tercih etmektedir (Güngör, 2006: 17-21).

Türk tarihinin her devrinde kadının anne olarak ehemmiyetli bir yeri vardır. Oğuz Türklerinin bilinen en eski destansı hikâyelerinin toplandığı Dede Korkut Kitabı, Türklerde kadının toplumdaki rolünü yansıtan en önemli eserlerden birisidir. Dede Korkut Kitabı'nda kadının analık nitelikleri, özellikle de koruyuculuk vasfı, diğer faaliyet sahalarına da taşıdığı, sıkça işlenen temalardandır (Güngör, 2001: 10). Destandan hikâyeye geçiş dönemi özelliği gösteren ve XV. yüzyıl sonlarında yazıya geçirildiği tahmin edilen Dede Korkut hikâyelerinde, kadınlar da erkekler kadar kahraman ve sportif faaliyetlerin içindedirler (Sağol Yüksekaya, 2015: 199-201). "Bay Börenün Oğlu Bamsı Beyrek Boyunu Beyan Eder" isimli hikâyede Banu Çiçek, beşik kertme nişanlısı Bamsı Beyrek'i sınamak istemiştir: "Gel imdi senüñile ava çikalum, eger senüñ atuñ menüm atumu geçerise onuñ atını dahı geçersin. Hem senüñile oh atalum; meni geçeriseñ anı dahı geçersin ve hem senüñile güreşelüm; meni basarsañ anı dahı basarsın, dedi" (Özçelik, 2016: 163, 165). Buradan yola çıkarak Türklerde eş seçiminde kadının mantıklı ve objektif davrandığını söylemek mümkündür.

"Kañlı Koca Oğlı Kan Turalı Boyunu Beyan Eder" hikâyesinde Kan Turalı evleneceği eşte aradığı özelliği şu şekilde anlatmıştır: "Baba men yerümden turmadın ol turmuş ola. Men kara koç atuma binmedin ol binmiş ola. Men kanlu kâfir eline varmadın ol varmış, maña baş getürmüş ola". Kadının da erkek kadar güçlü ve bahadır olduğu, Kañlı Koca'nın yorumundan anlaşılmaktadır: "Ogul, sen kız istemezmiş-sin, bir cilasun bahadır istermişsin" (Özçelik, 2016: 349). Dede Korkut Kitabı'nın erkekler kadar önemli sorumlulukları olan bey kızı kadınlarıyla onların kırk ince belli kızları savaşçı, dayanıklı ve olgun davranışlarıyla dikkat çekmektedir.

Seyirlik halk oyunlarında da kadın üzerinden birtakım mesajlar verilmektedir. Anadolu düğünlerinde temsili olarak oynanan kaynana ile kaynata arasındaki güreş oyununda daima kaynana galip getirilir. Bu temsili güreşin amacı, aileye katılan geline gözdağı vermek, ailenin düzenini korumaktır (Koç, 2016: 16). Bunun yanında düğünlerde gelinin gücü de sınanmaktadır. Gelin yeni evine varmadan atının önü, elinde koç yahut kuzu bulunan bir çoban tarafından kesilir. Gelin atından inmeden, tek koluyla kuzuyu/koçu kaldırabilirse çoban hayvanı ona hediye eder. Gelin bu hayvanı kaldıramazsa da çobana yüklü bir bahşış verirdi. (KK-1)

Orta Asya Türk topluluklarında yaşanan coğrafyanın toplumsal cinsiyet rollerine etki ettiği görülür. Türk Ergenekon (Nevruz), Hıdırellez gibi bahar bayramlarında, düğünlerde, eğlencelerde sportif oyunların oynandığı bilinmektedir. Atlı bir oyun olan ve Anadolu'da "oğlak kapmaca"



olarak da bilinen “Gökbörü” oyunu, evlenme törenlerinde gelin-damat arasında oynanarak “Kız Börü” adını alır (Çapan, 1990: 13).

Türk Dünyası’nda atlı olarak ve evlenme törenlerinde, gelin-damat arasında oynanan başka bir oyun da “Kız Kuu” ya da “Kız Kovalamaca” adını taşır. Özel, resmî ve dinî günlerde oynanan at yarışı şeklindeki bu oyun, eskiden sadece nişanlı çiftler arasında oynanır ve nişan akdinin tamamlanmasını sağlardı. Günümüzde ise, kendine güvenen kızlar ve erkekler arasında oynanmaktadır. Kadın ile erkek arasında oynanan ve at yarışı şeklindeki diğer bir oyun da “Beyge” adını taşır. Bu oyunda toplanan yarışçılar, yarış için çizilen çizgi boyunca durup yarışı yöneten yöneticinin işaretleriyle aynı anda çıkarak dörtlüye koşarlar. Yarış 5 ile 10 km. arasında yapılırdı. Yarışın varış çizgisine gelen atlı galip gelmiş olur ve ödülü kazanırdı (Tüzün, 2010: 86-88).

Bu mücadelelerde kadın ile erkeğin maharetlerini sergileme noktasında aralarında hiçbir farkın olmadığı ve başa baş rekabet ettikleri görülür.

## **2. Cinsiyetçilik Sarmalında Kadın Güreşçilerin Sorunları ve Çözüm Önerileri**

Cinsiyetin toplumsal algılanışı, kültürel temellidir. Toplumda kadına yüklenen geleneksel roller, başka milletlerin tutum ve davranışlarıyla uymayabilir. Çünkü geleneksel roller, bir millete özgü kolektif bilinçaltını yansıtır. Bu açıdan da millî davranış kalıpları olarak kabul edilirler.

Toplumda öncelikle geleneksel sporlar olmak üzere sporun erkeğe ait bir alan olarak tanımlanması, bireyin kimlik gelişiminde belirleyici rol oynamaktadır. Sporu, erkeğin biyolojik yapısı ile bütünleştirerek ona özgü bir etkinlik olarak görmek, ataerkil toplumların anlayışıdır. Öğrenilmiş bu kimlik ile toplumda kadın ve erkeğin spora katılımları arasında bir bağ bulunmaktadır.

Geleneksel Türk toplumunda da kadının güreş ile ilgilenmesi, Anadolu coğrafyasına geldikten sonra olumsuz yönde değişmiştir. Bunda “her şey ihtiyaçtan doğar” düşüncesinden hareketle; yerleşik düzenin, din değiştirmenin ve Orta Asya bozkırlarına nazaran daha ılıman Anadolu ikliminin ve coğrafyasının büyük ölçüde etkisi bulunmaktadır. Sağlıklı olmak, tehlikelere karşı idmanlı olmak amacıyla ciddi yapılan sporların yerini; eğlence amaçlı yapılan sportif faaliyetler almıştır. Derleme yapılan kaynak kişiler, güreşe başlayan kadınların ailelerinin ilk başta tepki verdiklerini şu şekilde anlatmaktadırlar: “*Babam başta güreşe karşı çıktı gidemezsin, dedi. Mesela voleybola gittiğim zamanlarda bu kadar tepki göstermemişti ama güreş olunca böyle bir erkek sporu, kızsın sen gitme gibisine düşündü. Annem ise, sen benim kızıma karışamazsın, ne isterse onu yapacak dedi. Evet, bu şekilde babam da sonrasında bana karışmadı,*

*başarılar geldikçe, Türkiye’de derece yaptıkça o da sevindi, benimle gurur duydu” (KK-2).*

Toplumsal algıda kadının bedeni, yaralanabilir, hassas bir varlık olarak görülmekte ve kuvvet gerektiren fiziksel etkinlikleri yapmaktan alıkonulmaya çalışılmaktadır. Ailede erkek çocuk spora teşvik edilirken; kız çocukları vücutlarını korumaları ve kadınsı özelliklerini kaybetmemeleri için yarışma sporlarından uzak tutulmaktadır: *“Akrabalarımız da aynı tepkiyi veriyorlar. İşte bayandan güreşçi mi olur, hani bırakın erkekler yapsın diyorlar. Mesela benim kulağım kırıldı. Kulağımı görüyorlar diyorlar ki kendine yazık ediyorsun neden uğraşıyorsun bu kadar zor sporla. Bu şekilde tepkiler alıyorum” (KK-2).*

Bedensel temasın yüksek olduğu sporların başında gelen güreş, özellikle erkeklikle özdeşleştirilen ve kadın katılımının sınırlandırıldığı alanlardandır. Toplumda, güreşin erkek sporu olduğu düşüncesi yaygın olmakla birlikte, güreşe dair genel bilginin az olduğu da görülmektedir: *“Başta güreşçiyim deyince yağlı güreş olarak algılıyorlar ve erkekler gibi bu şekilde yağlı sürüp çıkıyoruz zannediyorlar. Bu yüzden bu şekilde tepki aldığımı düşünüyorum” (KK-2).*

Spor sayesinde kadın, hem fiziksel hem de psikolojik olarak güçlenir, kendisine duyduğu güven sayesinde de başarılı olur. Ancak güreş gibi zor bir sporun kişiye sağladığı hem olumlu hem de olumsuz tarafları bulunmaktadır: *“Benim için zararları da oluyor tabii ama faydaları da var. Fiziksel olarak kendimi güçlü hissediyorum. Psikolojik olarak da kendimi güçlü hissediyorum, yani spor yapmayan arkadaşlarımın yanında kendimi daha özgüvenli hissediyorum ama zararları da mesela kulağım kırılıyor. İşte antrenmanlarda çok sakatlık çıkıyor çünkü gerçekten zor bir spor yapıyoruz, yani atıyoruz, düşüyoruz” (KK-2).*

Cinsiyet rolleri açısından geleneksel kültürler ile bireyci kültürler arasında farklılıklar bulunmaktadır. Bireyci kültürlerde cinsiyet rol beklentileri toplumda açıkça tanımlanmamıştır ve koşullara özgü değişiklikler gösterebilir. Geleneksel kültürlerde ise cinsiyet rolü öğrenilmektedir (Pehlivan, 2017: 505). Buna göre Türk toplumu geleneksel kültüre sahiptir ve toplumdaki cinsiyet rolleri öğrenilmektedir.

Bireyler tarafından toplumsal cinsiyet rollerine uygun davranılmaması halinde kınama, dışlanma vb. gibi toplumsal yaptırımlar devreye girmektedir (Demirbilek, 2007: 20). Bu bağlamda kadın güreşçiler, toplum tarafından kendilerine belirlenen alanın dışına çıkmışlar ve neticede dışlanmışlardır. Nitekim İstanbul’da daha önce üç kulüpte (ENKA Spor Kulübü, Beyoğlu Spor Kulübü ve Sancaktepe Belediyesi) kadın güreşçiler sportif faaliyetlerde bulunurlarken, daha sonra bu sayı ikiye düşmüştür: *“Mesela biz Sancaktepe’de antrenman yapıyorduk, kulübümüzün içerisinde erkekler de güreş yapıyorlardı. Erkeklerin lisansları Sancaktepe Belediyesi adınaydı, biz yine Gençlik Spor adına güreşiyorduk çünkü bizim*

*lisanslarımızı almıyordu. Daha sonra da tepkileri biz burada bayan güreşçileri istemiyoruz oldu. Çünkü onlara göre kadından güreşçi olmazdı” (KK-2).*

Toplumsal cinsiyet bakış açısıyla, kadın-erkek arasındaki biyolojik farklılıklar erkeğin üstünlüğü şeklinde yorumlanmış ve kadınların spor deneyimleri önemsizleştirilip alçaltılmıştır. Bu sebepten kadın güreşçiler manevî destek görmedikleri gibi, maddî olarak da desteklenmemişlerdir. Son yıllarda erkek sporculara oranla az olmakla birlikte, kadın sporculara da maddî destek verilmektedir. Ancak bu oranın artırılması gerekmektedir: *“Kulübümüz Beyoğlu Belediye Spor Kulübü şu anda, kulüpten maaş alıyor, herkes derecesine göre belli bir miktar harçlık gibi alıyor. Bir de üniversitede bize millilik bursu getirisi oluyor. Milli sporcu olduğumuz zaman, uluslararası turnuvalara katıldığımız zaman üniversite boyunca başarılı olduğumuz sürece üniversitede ve güreşte millilik bursu alıyor bu şekilde maddi yönden getirisi oluyor. Ama örneğin biz maça giderken yol paramızı bile cebimizden verdiğimiz halde; erkeklerin çoraplarına varana kadar destek veriliyor” (KK-2).*

Biyolojik olarak kadın-erkek arasında farklılıklar bulunur. Bu nedenle sporcular da beslenmelerine cinsiyetlerine göre ayrı ayrı dikkat etmek zorundadırlar. Örneğin kadınların, erkeklere nazaran beslenmelerine daha çok dikkat etmeleri gerekmektedir. Çünkü fiziksel yapı olarak bayanların yağ oranları erkeklere oranla daha çabuk artmaya müsaittir (KK-5).

Kadın güreşçiler, uluslararası arenada daha da başarılı olmak için karşı cinsten erkek güreşçilerle veyahut da erkek antrenörleriyle idman yapmalarının onlara fayda sağladığını söylemişlerdir. Farklı milletlerdeki kadın güreşçiler bu olanağı kullanarak daha da güçlendikleri halde; ne yazık ki Türkiye’de kadının erkekle idman yapması pek hoş görülmemektedir. Ancak Türkiye’de de serbest güreş stilineki kadın güreşçileri, greko-romen stildeki erkek güreşçilerle çalıştıran ve kendileri de destek olan antrenörler bu işin ciddiyetini fark etmişlerdir (KK-4).

Kadın güreşçiler özellikle uluslararası güreş maçlarında farklı duygu ve düşüncelerle hareket ettiklerini, Kurtdereli Mehmet Pehlivan gibi, arkalarında Türk milletini düşündüklerini ifade etmişlerdir: *“Aslında bir Türkle güreşmektense yabancıyla güreşirken yani maça çıkarken daha çok gaza geliyorum açıkçası. Çünkü Türk bayrağını taşıyoruz mayomuzda. O milliyetçiliğin vermiş olduğu bir şeyle maça daha böyle bir hırslı çıkıyorsunuz” (KK-2).*

Güreş, yenen ile yenilen arasındaki dostluğun bozulmadığı, içerdiği ahlâki kurallar nedeniyle de Türk milletinin karakteristik yapısını gösteren millî bir spordur. Kadın güreşçiler de rakiplerini, bu kardeşleme kültürü içinde gördüklerini ifade etmişlerdir: *“O kardeş çerçevesi oluyor ama sadece maçlardan önce mesela fazla konuşmuyoruz ama maçtan sonra yine*

*tanıdığımız kişilerle işte yapıyorsun, nasılsın şeklinde yine muhabbetimizi sürdürüyoruz. Yani yensek de yenilsek de surat asıp veya o kişiye cephe alıp o şekilde tavırlar sergilemiyoruz. Yani her şey minderde olup bitiyor. Rekabeti onun dışına yansıtıyoruz” (KK-2).*

Serbest stilde güreşen ve Türkiye’yi temsil eden kadın güreşçiler, aynı zamanda da okullarını devam ettirmektedirler. Usta-çırak ilişkisi, antrenörleriyle yakından irtibat kurmalarıyla şekil değiştirmiştir: *“O erkeklerde çok var bence, hepsi de usta ya da çırak şeklinde hitap ediyorlar birbirlerine ama bizde öyle değil, yani abladır büyükse, küçükse kardeştir yani usta-çırak olarak devam etmiyoruz biz” (KK-2).*

Fakültede teorik bilgilerin, uygulamalı derslerin yanında spor kültürü dersleri de öğrencilere öğretilmektedir (KK-4).

Eğitim kurumlarında kadınlar için spor etkinliklerinin az ve sınırlı alanda olması, kadına biçilen toplumsal rolü ve bakış açısını göstermektedir. Kadın güreşçiler, güreşe erken yaşta başlamanın kişiye fayda sağlayacağını belirtmişlerdir. Bunun için en uygun yaş, ilkokul düzeyinde yedi-sekiz yaşlarıdır (KK-2).

Hedeflerinin 2024 Olimpiyatlarında birincilik olduğunu söyleyen kadın güreşçiler, az ama öz güreşçi olduğunu, diğer spor dallarına oranla daha çok başarılı olduklarını ve ilgi istediklerini söylemişlerdir: *“Sadece kadın-erkek olarak değil de güreş sporuna böyle değişik bir algı var. Mesela futbola ilgi daha çok şu an Türkiye’de ama güreşte daha fazla başarı var. Yani biz daha çok dünya şampiyonu çıkarıyoruz ama futbolda UEFA’ya bile zor gidiyorlar, bu şekilde yani bu da kötü bir durum” (KK-2).*

Güreşçilerin, rakiplerini yenmeyi kolaylaştıran birtakım teknikleri, güreş oyunları bulunur. Günde en az beş-altı saat antrenman yapan kadın güreşçilerin de kendilerine has teknikleri vardır: *“Benim en çok yaptığım yan dalış, yukarda dana bağ ve tek kol var. Yerde kilidi çok iyi yapıyorum, kilit tekniğini. O şekilde rahat bir kırk-elliye yakın teknik vardır. Çünkü sadece bir tane dalış türü yok, yan dalış var, topuk dalışı var, çift dalış var, tekten çiftleme var. Mesela size biri daldığı zaman künde atıyorsunuz, yan baş atıyorsunuz” (KK-2).*

Antrenman yapmak kadar diğer güreş maçlarını izlemek de teknik bilgisi açısından gerekli olmaktadır: *“Genel olarak maç izledikçe insan orada mesela yani hocanız bütün teknikleri bilemeyebilir. Siz orada farklı teknikler görüyorsunuz. Zaten belirli teknikler yok aslında müsabaka esnasında herkes kendini daha farklı şeyler üretiyor. Çünkü güreş, öyle sabit bir spor değil yani sabit o teknik bu teknik değil, çok farklı şeyler çıkıyor müsabakada. Maç izledikçe de onları görüyorsunuz daha farklı şeyler öğreniyorsunuz o yüzden maç izlemek aslında iyidir” (KK-2).*

Türkiye’de spor kültürünün olmaması, sportif başarılarla verilecek ödüllerin az olması, medyanın futbol dışında örneğin geleneksel sporlara

fazlaca yer vermeyişi, önemli bir nüfusun özellikle de kadınların, bu alanın dışında kalmasına neden olmaktadır: “*Medyada sadece futbola göz önünde bulundurmamaları gerekiyor. Futboldan daha çok diğer branşlara yönelip hani diğer branşlara ilgi gösterip ilgi çekmeleri gerekiyor ki çocuklar da sadece futbola, voleybola, basketbola değil, diğer branşlara da yönelsinler. Yani mesela birinci olanlara biraz daha göz önünde biraz düzgün ödüller verilse, bir şekilde teşvik edilseler öyle daha çok artabilir diye düşünüyorum*” (KK-2).

Son yıllarda kadının spora yönlendirilmesi noktasında ailelerin ve toplumun eskisi kadar katı ve kesin olmadığı görülmektedir. Toplumda spor tercihleri yine cinsiyet algılarına göre belirleniyorsa da kızların yarışmalı sporlara yönlendirildiği görülmektedir: “*İstanbul'a babamın işi nedeniyle geldik. Okula başladım, zaten hiperaktif bir çocuktum. Yani enerjiktim, ordan oraya atlıyordum. Beden eğitimi öğretmenim keşfetti beni de. Zaten sınıfımda bir tane arkadaşım vardı. O benden önce güreş yapıyormuş. Madalyayla geldi sınıfa. Ben de çok özendim. Sırf o madalyayı alabilmek için bu işe devam ettim. İlk maçına gittim şampiyon oldum. Sonra daha çok yapmak istedim, daha çok madalya almak istedim. Küçük yaşta beni yıldızlara aldılar. Yıldızlar ekibinde kampa aldılar. Çok ilgilendiler gerçekten. Millî takım antrenörleri olsun, kulüp antrenörleri olsun. Benim daha çok istediğim oldu spora karşı yani iyi insanlarla tanıştım diyebilirim sporu sevebilmek için, böyle gelişti*” (KK-3).

Hırsın ve çok çalışmanın başarıyı da getirdiğini anlatan kadın güreşçiler, rakiplerini asla küçümsemediklerini belirtmişlerdir: “*Ben bir maça çıkmadan önce heyecandan ağlarım, şey zannederler korkudan mı ağlıyor acaba rakibinden mi korkuyor falan diye. Maçlara ağlayarak çıkıyorum, rahatlıyorum ben öyle maç yapıyorum. Minderde başarılı olduğumu düşünüyorum, hırslı olduğumu düşünüyorum zaten başarı ve hırs olmazsa yani madalya da alamam. Kendimi böyle tanımlayabilirim. Rakibimi hiçbir zaman küçümsemem, yeni başlamış olsun, çok eski bir sporcu olsun, şampiyon olsun. Ne gözümde çok büyültürüm ne de küçümserim. Hep maça çıkarken; ben de çalıştım, ben de çok istiyorum, hak ettiğimi düşünüyorum derim*” (KK-3).

Hint yapımı “Dangal” isimli filmde de bahseden güreşçiler, kendi ülkelerinde de aynı sorumlulukla ve tüm kadınların istemeleri halinde neler yapabileceklerini gösterdiklerini, bu konuda örnek olduklarını düşünmektedirler: “*Genelde kadınları çok küçümseyenler yani bu da çoğu zaman bizim moralimizi bozuyor tabii ki. Toplumumuzda şu düşünce var kadından sporcu mu olur, güreşçi mi olur, gitsin evine yemek yapsın. Evet, moralimiz bozuluyor ama sonra biz kenetleniyoruz birbirimize, yapıcız, başarıcız diyoruz ve ki çoğu branştan daha çok başarı geliyor bayan güreşinde, yani judo olsun, karate olsun, voleybol olsun yani çoğu başarımız var bizim de ama bizi arka planda tutmayı tercih ediyorlar ama artık öyle değil. Dünya şampiyonumuz var, dünyada çoğu derece alan ablalarımız var.*”

*Biz onların izinde ilerliyoruz artık yani birazcık da olsa kırdılar o yargıyı” (KK-3).*

Güreşte ilklerin kadını olan Yasemin Adar da, kadın güreşçilerin önünü açmayı ve toplumun önyargısını kırmayı istediğini belirtmiştir: *“Bütün sporcuların bir kırılma noktası var. Ben o anlarda en çok arkamdan gelen genç kadınları düşünüyorum. Ben bırakırsam, ben başarılı olamazsam sanki kadın güreşi de yarı yolda kalacakmış gibi hissediyorum. Çünkü toplumumuz ancak başarı geldikçe bu konuya ilgi duyuyor ve destekliyor. Ben o kadınların önünü açmak istiyorum, bunun için de çok çalışmam ve vazgeçmemem gerek. O yüzden minderde son ana kadar hiç pes etmiyorum” (URL-1).*

Radikal feministlere göre, kendi bedeni üzerindeki denetime sahip olmayan ve onu kontrol edemeyen hiçbir kadın özgür değildir (Kaylı Şaşman, 2013: 25). Zamanı geldiğinde evlenmeyi de düşünen kadın güreşçiler, başarılarını kabullenecek ve her konuda kendilerini destekleyecek eş adayına sıcak bakmaktadırlar: *“İnşallah düşünürüz tabi ki evliliği belirli bir yaştan sonra. Güreşi 2028’e kadar yapmayı düşünüyorum. Olimpiyatları görmek istiyorum, derecelerimi kabullenecek birisini istiyorum yani beni her konuda destekleyecek birini istiyorum. Yani öyle biri olursa tabi ki evlenirim ama küçümser ya da yaptığım spora hakaret gibi sözlerde bulunursa ya da baskılar ne bileyim kapan gibisinden falan baskılar olursa tabi ki düşünmem ben de. Yani içinde olması gerekiyor ki bir şeyleri yaşıyım, her zaman arkamda olacak, destekleyecek birisi olması gerekiyor ki hayatımızı ilerletebilelim. Yoksa anlaşılamayız” (KK-3).*

## **Sonuç**

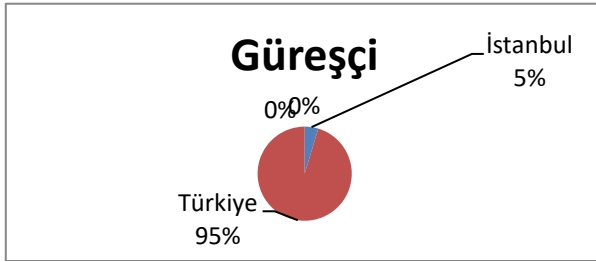
Türkiye’de sporla ilgili her türlü uygulamalar, spor işlerinden sorumlu Devlet Bakanlığı’na bağlı Gençlik ve Spor Genel Müdürlüğü (GSGM) tarafından yapılmaktadır. Geleneksel ve modern sporların aynı federasyona bağlı olduğu Türkiye’de spor kurumlarının erkek egemen bakış açısına sahip olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır.

Türkiye’de Gençlik ve Spor Genel Müdürlüğü (GSGM) cinsiyet ayırımında eşitlikçi bir politika geliştirilmelidir. Türkiye Güreş Federasyonu’nda kadın-erkek güreşçi oranı; kadın: 8.273, erkek: 132.442, toplam: 140.715 güreşçi olarak belirtilmektedir. İstanbul’da ise toplam 57 branşta yaklaşık 501.459 sporcunun sadece 107.754 kadarını kadın sporcular oluşturmaktadır. Güreşte ise bu oran, 386 kadın güreşçi sayısına karşılık; 6.504 erkek güreşçi olarak belirlenmiştir.

Tablo 1’de İstanbul’daki lisanslı sporcu sayıları, geleneksel Türk sporları kapsamındaki branşlarda bulunan sporcu sayılarının istatistiki görünümü ile diğer branşlardaki toplam sporcu sayısı gösterilmiştir.

BRANŞLAR	Lisanslı Sporcu Sayısı			Faal Sporcu Sayısı		
	Kadın	Erkek	Toplam	Kadın	Erkek	Toplam
Güreş	380	5.837	6.217	6	667	673
Atıcılık / Avcılık	313	2.450	2.763	21	261	282
<i>Binicilik</i>	874	677	1.551	248	160	408
Eskrim	358	683	1.041	41	47	88
Genel Spor Dal.	88	185	273	14	57	71
Halter	102	567	669	17	27	44
Judo Kuraş	1.372	3.738	5.110	281	531	812
Okçuluk	385	1.048	1.433	95	206	301
8 Branşta Toplam	3.872	15.185	19.057	723	1.956	2.679
57 Branşta Toplam	90.514	242.431	383.264	17.240	47187	118.195

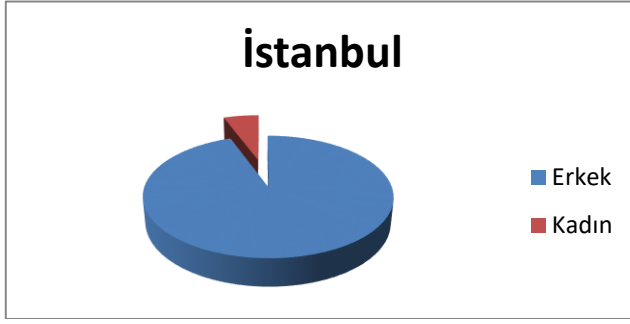
Tablo 1: (URL-2)



Tablo 2: Türkiye ve İstanbul toplam güreşçi oranı.



Tablo 3: Türkiye'deki kadın-erkek güreşçi oranı.



Tablo 4: İstanbul'daki kadın-erkek oranını gösterir.

Türkiye'de dünya ülkelerine kıyasla kadının spor yapma oranının düşük olmasını;

- a) Küçük yaşta evlenme,
- b) Genç annelik,
- c) Kadının ev hayatındaki sorumlulukları,
- d) Kadın hayatında baba ve koca rolü,
- e) Toplumsal baskı,
- f) Kadının yeterli bilince sahip olmayışı,
- g) Kadının ekonomik bakımdan bağımsız olmayışı,

h) Halkın töresine göre kadın-erkek eşitsizliği ya da toplumsal cinsiyet sorunu vb. gibi faktörlerle açıklamak mümkündür.

Kadın güreşçilerin sportif faaliyetlerini, toplumsal cinsiyet kuramlarına göre şu şekilde değerlendirmek mümkündür:

Zihinsel, duyuşsal ve fiziksel sağlığa etki eden spor, farklı gruplardan toplumun her sınıfındaki kadınlara sunulmalıdır. Eşit olanaklara sahip kadınlara uygun etkinlikler düzenlenerek spora katılımları sağlanmalı ve cesaret verilmelidir.

Ulusal ve uluslararası platformlardaki müsabakalarda kadına ekonomik desteğin az oluşu, ekonomik açıdan bağımlı olan kadının önünde erkeğe oranla daha fazla engel oluşturmaktadır. Kadın ekonomik olarak bağımsızlaşırsa kendisini geliştirmek ve yeterli donanımına sahip olabilmek için harekete geçebilir. Bu çerçevede kadın ile erkeğe eşit sportif olanaklar sağlanmalıdır.

Belirtilen kuramlara göre, cinsiyet rol beklentilerinin olduğu ve basmakalıp (stereotype) yargıların katı olarak uygulandığı geleneksel toplumlarda, kadın-erkek tüm fertlerin davranışlarında bir tutarlılık gözlemlenmektedir. Bu doğrultuda Türk toplumunda kadın güreşçilere



bakış açısı geleneksel olmakla birlikte; güreşin Türk hayatındaki yerinin bilinmesi ve bu konuda başta medya olmak üzere olumlu farkındalığın arttırılması, akademik yayınların sayıca çoğalmasıyla genel kanaatin değiştirilebileceği değerlendirilmektedir. Bununla birlikte sportif arenada futbol, basketbol, voleybol vb. gibi toplumda ön plana çıkartılan alanlardan çok daha fazla güreşte başarı gelmektedir. Türk toplumunda kadın sporcuların başarı kazanmakla ön plana çıkartılmadığı görülmektedir. Bu sebepten kadın güreşçilerin tanıtıldığı, başarılarının anlatıldığı bir internet hesabı kurulmalı ve hesabın medya kuruluşları tarafından tanıtımı yapılmalıdır. Geleneksel Türk sporlarının tanıtılmasında ve yeniden toplum hayatına kazandırılmasında tüm bireyler üstlerine düşen vazifeleri yapmalıdırlar.

Değişik bilim dallarınca bu konuda yapılacak çalışmalar sayesinde kadının toplumdaki yeri daha iyi anlaşılacak ve çözüm yollarının geliştirilmesine olanak sağlanacaktır.

## KAYNAKÇA

### *Yazılı Kaynaklar*

- BUTLER, Judith (1990). *Gender Trouble: Feminism and The Subversion of Identity*. New York: Routledge.
- ÇAPAN, M. Şevki (1990). "Dede Korkut Hikâyeleri'nde Spor İzleri ve İlk Güreş Şeklimiz Üzerine Bir Araştırma II". *Türk Dünyası Tarih Dergisi*, S. 42, s. 13-22.
- DEAUX, K. - MAJOR, B. (1987). "Putting Gender into Context: An Interactive Model of Gender Related Behavior". *Psychological Review*, 94/3, pp. 369-389.
- DEMİRBİLEK, Sevda (2007). "Cinsiyet Ayrımcılığının Sosyolojik Açıdan İncelenmesi". *Finans & Politik & Ekonomik Yorumlar Dergisi*, 44 (11), s. 12-27.
- GÜNGÖR, Şeyma (2001). "Dede Korkut Hikâyelerinde Kocalarını Güç Durumdan Kurtaran Kadınlar". *Kadın/ Woman 2000*, Aralık, 2 (2), s. 25-48.
- GÜNGÖR, Şeyma (2006). *Türk Halk Edebiyatına Dâir*. İstanbul: Çantay Yayınları.
- KAHRAMAN, Âtîf (1989). *Cumhuriyete Kadar Türk Güreşi*. C.1, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- KAYLI ŞAŞMAN, Derya (2013). *Kadın Bedeni ve Özgürleşme*. İzmir: İlya Yayınevi.
- Kâşgarlı Mahmud (1941). *Divanü Lügati't-Türk Tıpkıbasımı "Faksimile"*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- KESKİN, Fatih - ULUSAN, Aycan (2016). "Kadının Toplumsal İnşasına Yönelik Kuramsal Yaklaşımlara Dair Bir Değerlendirme". *Akdeniz Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, S. 26, s. 47-68.
- KOÇ, Adem (2016). "Eşikteki Mücadele: Anadolu Düğünlerinde Kaynana-Kaynata Güreşi". *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 9 (42), s. 252-274.

- ÖZÇELİK, Sadettin (2016). *Dede Korkut -Dresden Nüshası-Metin, Dizin*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- ÖZTEK, İbrahim (2011). *Bilimsel Kuraş*. Antakya: Antakya Belediyesi Kültür Yayınları.
- PEHLİVAN VARGEL, Pelin (2017). "Toplumsal Cinsiyet Bağlamında Kuramsal Yaklaşımlar: Bir Literatür Taraması". *İstanbul Ticaret Üniversitesi SB Dergisi*, S. 31, s. 497-521.
- SAĞOL YÜKSEKKAYA, Gülden (2015). "Geleneksel Türk Sporlarının Destanlardaki Yansımaları". *Türk Halklarının Geleneksel Spor Oyunları*, s. 199-201, Bişkek: Kırgızistan-Türkiye Manas Üniversitesi Yayınları.
- TÜZÜN, Ahmet (2010). *Türk Dünyasında Ortak Sporlar*. Ankara: T.C. Başbakanlık Gençlik ve Spor Genel Müdürlüğü Yayınları.

### **Elektronik Kaynaklar**

- URL-1: <https://www.sozcu.com.tr/2018/gundem/gureste-ilklerin-kadini-2621447/> (Erişim: 12.09.2018)
- URL-2: <http://www.istanbulsporevanteri.com/tr/lisansli-sporcu-sayilari.html> (Erişim: 2014)

### **Sözlü Kaynaklar**

- KK-1: Ali Karaca, Kelkit/Gümüşhane 1956, Üniversite Mezunu, Öğretim Üyesi. (Görüşme: 12.06.2014)
- KK-2: Esra Koç, Havza/Samsun 1998, Marmara Üniversitesi Spor Akademisi Antrenörlük Eğitimi Bölümü 3. Sınıf öğrencisi, Beyoğlu Belediye Spor Kulübü sporcusu. (Görüşme: 28.01.2019)
- KK-3: Zeynep Yetgil, Erzurum 2000, Bartın Üniversitesi Beden Eğitimi Öğretmenliği Bölümü 1. Sınıf öğrencisi, Beyoğlu Spor Kulübü sporcusu. (Görüşme: 28.01.2019)
- KK-4: Hamdi Sancaklı, Yenipazar/Yugoslavya 01.07.1959, Marmara Üniversitesi Spor Bilimleri Fakültesi, Antrenörlük Eğitimi Bölümü Dr. Öğretim Görevlisi. (Görüşme: 21.03.2017)
- KK-5: Zeynep Yıldırım, 1981, Marmara Üniversitesi BESYO Mezunu, İstanbul Gençlik ve Spor İl Müdürlüğü Antrenörü. (Görüşme: 28.01.2019)

## RAP MÜZİKTE DEYİMLERİN KULLANIMININ SAGOPA KAJMER ÖRNEĞİ ÜZERİNDEN METİNLERARASILIK BAĞLAMINDA DEĞERLENDİRİLMESİ



### THE EVALUATION OF THE USE OF IDIOMS IN RAP MUSIC IN THE CONTEXT OF INTERTEXTUALITY ON SAGOPA KAJMER SAMPLE

Nagihan ÇETİN\*

**ÖZ:** Müzik, yapım şekilleri, işlevleri ve insanlar üzerindeki etkileri düşünüldüğünde tanımlanması oldukça zor olan bir sanattır. Müzik enstrümantal bir icraya sahip olduğu gibi müziğin sözlü icrası da mümkündür. Müziğin yanı sıra ona eşlik eden sözlü unsurlar da onu meydana getiren kişinin duygu, düşünce ve hayalleri kadar o kişinin mensubu olduğu kültürden izler taşır. Metinlerarasılık açısından düşünüldüğünde hiçbir metin, içinde oluşturulduğu kültürden bağımsız olarak ortaya çıkmaz; metni oluşturan, bilinçli ya da bilinçsiz oluşturduğu metnine kültürel unsurları taşır. Bu kültürel unsurlar inanç, inanış, değer yargısı ya da bir söz kalıbı olabilir. Yapılan bu çalışma ile de Sagopa Kajmer'in şarkı sözlerinden hareketle rap müzikte kültürün durağanlık yanında değişim ve dönüşüm özelliklerini deyimler üzerinden gösterebilmek amaçlanmıştır.

Çalışmanın giriş kısmında, kuramsal çerçevede, metinlerarasılık üzerinde durulmuştur. Kültürel değerlerin varlığını devam ettirmesinin bir yolu olarak metinlerarası sürece dâhil edilmeleri ve ihtiyaca göre yeni bağlamlarda kullanılmaları gerekliliğine dikkat çekilmiştir. Çalışmanın devamında Türkçedeki deyimler ve bunların temel özellikleri ana hatları ile açıklanmıştır. Deyimlerin kalıplaşmış söz grupları olma özelliğinin bağlam içerisinde metinlerarasılığa uygun olarak değişebileceği belirtilmiştir. Çalışmanın inceleme alanını oluşturan rap müzik türünün ne olduğu ve bunun özellikleri ile Türkiye'de rap müziğin etkin olduğu alanlardan bahsedilmiş; çalışma kapsamında şarkıları incelenen Sagopa Kajmer hakkında bilgi verilmiştir.

Çalışmanın inceleme ve değerlendirme bölümünde ise Sagopa Kajmer'in şarkılarında deyimlerin oldukça sık kullanıldığı, tercih edilen deyimlerin bir kısmı kalıplaşmış şekli ile kullanılırken bir kısmında deyimlerin bazen söz dizimi bazen de kelime bazında değiştirilerek kullanıldığı saptanmıştır. Temelinde eleştiri olduğu bilinen rap müzik örneklerinde deyimlerin genellikle olumsuz anlama sahip olanlarının tercih edildiği, deyimler vasıtasıyla eleştirilerin yapıldığı görülmüştür. Tüm bu kullanım özellikleri ile deyimlerin rap müzikte metinlerarası sürece dâhil edildiği saptanmış, bu durum kültürel bir özellik taşıyan deyimlerin güncellenerek, yeni bağlamlarla varlıklarını devam ettirmelerine bir katkı olarak değerlendirilmiştir.

**Anahtar Kelimeler:** Kültür, rap müzik, metinlerarasılık, değişim, deyim.

**ABSTRACT:** Music, when considering the forms of performing it, its functions and its effect on people, is a very difficult branch of art to define. As music can be performed with instruments, it is also possible to perform it vocally. In addition to the music itself, the verbal elements that accompany it carry the traces of the culture, as well as the emotions, thoughts and dreams of

\* Dr. / İstanbul - [nagihan-cetin@hotmail.com](mailto:nagihan-cetin@hotmail.com)



This article was checked by Turnitin.

*the person who makes it. When considered from the viewpoint of intertextuality, no text comes into existence independent of the culture in which it is created; the one who creates the text, adds cultural elements to the text consciously or unconsciously. These cultural elements may be faith, belief, value judgment, or a phrase.*

*In the introduction of this study, intertextuality is emphasized in the theoretical framework. It is pointed out that cultural values, as a way of continuing their existence, should be included in the intertextual process and they should be used in new contexts as needed. Later on in the study, the idioms in Turkish and their basic characteristics are outlined. It is stated that the characteristic of idioms being established phrases can be changed within the context in compliance with intertextuality. Definition and properties of rap music, which constitutes the research area of the study, and the fields in which the rap music is active in Turkey are mentioned; information about Sagopa Kajmer, whose songs were analyzed within the scope of the study, is given.*

*In the review and evaluation section of the study, it was found that the idioms were used quite frequently in the songs of Sagopa Kajmer, while some of the preferred idioms were used in their established form, others had their syntaxes or words modified. In the examples from rap music, which is known to have criticism on its basis, it is seen that the idioms which have a negative meaning are generally preferred, and criticism is made through idioms. It was determined that with all these usage characteristics, idioms are included in the intertextual process in rap music, and this situation is considered as a contribution to the updating of the idioms that have cultural qualities and to continue their existence in new contexts.*

**Keywords:** Culture, rap music, intertextuality, change, idiom.

## Giriş

Bir sanat alanı olan müziğin tarihinin insanlık tarihi kadar eski olduğu bilinmektedir. Ortaya çıktığı zamandan günümüze müzik çeşitli işlevler yüklenerek var olmaktadır. “İnsanoğlu müziği çok eski çağlardan günümüze kadar eğlence, dinlenme, eğitim, askeri, terapi, dinsel, rehabilitasyon, pazarlama, sağlık vb. alanlarda bir araç olarak kullanmıştır. Bu ve benzeri alanlarda müzik, kullanımı gün geçtikçe yaygınlaşmış ve alternatifi olmayan etkili bir araç haline gelmiştir” (Angı, 2013: 62).

Müziğin yanı sıra söz vardır. Günümüzde bestekârlığın ve müzik icracılığının yanı sıra müziklere uygun söz yazarlığı da önemli bir meslektir. Resim, sinema, edebiyat gibi birçok alandaki eser, eseri üretenin kültüründen bağımsız olmadığı gibi şarkı sözü yazarları da eserlerinde kültürel unsurları az ya da çok kullanmaktadırlar. Kültürel unsurların üretilen bu eserlerde kullanımı, söz konusu kültürel unsurun aynı şekilde ya da değiştirilip dönüştürülerek kullanılması şeklinde olabilir. Değiştirip dönüştürme ise bir bozulma değil geleneğin güncellenmesi olarak görülmektedir. Çünkü “Gelenek terimi olumlu kabul edilen değişimlere her zaman izin veren bir özelliğe sahip olmuştur. Sözü edilen bu türden değişimlerin “gelişme” kavramı ile örtüşen değişimler olduğu kabul edilmelidir. Başka bir ifadeyle söylemek gerekirse; zaman, mekân ve sosyal yapıyla uyumlu hale getirmek için yapılan her değiştirme olumlu karşılanmakta ve gelişme olarak kabul edilmektedir” (Ekici, 2008: 36).

Kültürün durağanlığın yanında sahip olduğu bu değişme ve dönüşme özellikleri bağlamla birlikte anlam kazanmaktadır ve kültürün devamlılığını sağlamada da etkin bir işlev yüklenmektedir. “Folklorik bir ürünün değişmeden, değiştirilmeden bir dönemden ötekine aktarılması klişeleşme, basmakalıplaşma, müzeleşme tehlikesi doğuracaktır. Oysa kültürel unsurlar durağan değil, devingen bir özelliğe sahip oldukları sürece varlıklarını sürdürebilecektir. Bu nedenle tutucu bakışın, duruşun baskın çıktığı folklor alanında yapıtların yalnızca kendi bağlamlarında değerlendirilmeleri arayışı yetersiz kalacaktır. Bir ulusun kültürünün temel unsurlarını canlı tutmanın yolu onların sürekli olarak başka dönemlerde güncellenmelerine bağlıdır. En etkili güncelleme yolu ise başka yapıtlarda yeniden kullanıma sokulmaları, bir başka deyişle metinlerarası bir sürece katılmalarıdır” (Aktulum, 2013: 9).

“Metinlerarası bakış gelenekselleşen ve/veya klasikleşen kültürel unsurları yeniden üreterek yaratır. Olduğu gibi yinelemez, dönüştürerek yeniden yaratır. Böylelikle gelenek geçmişin şimdide durağan bir yinelemesi olmaktan çıkar, yeni bir bağlamda devingen bir unsur durumuna gelir” (Aktulum, 2013: 15). Bu bağlamda kültürün kalıplaşmış bir kısmını oluşturan deyimlerin rap müzikte kullanımı onların değişen bağlamıyla birlikte metinlerarası bir sürece dâhil edilmesi anlamına gelmektedir. Çünkü “Şarkıların sözlerinde hem geleneksel, hem popüler kültürden unsurlar birer metinlerarası göndermeler biçiminde yer alırlar” (Aktulum, 2017: 129).

### **Deyimler ve Deyimlerin Kalıplaşmış İfade Olma Özelliği**

Türk kültürünün şarkı sözlerinde kendisine yer bulan önemli unsurlarından biri deyimlerdir. Çünkü “İnsan, bilinçli veya bilinçsiz olarak sahip olduğu kültürün kalıp anlatmalarına müracaat ederek doyurucu bir anlatıma ulaşır” (Uğur Çerikan, 2018: 172). Özellikle deyim ve atasözleri gibi kalıplaşmış ifadelerin kullanımı ortaya konan eserin akılda kalıcılığını, toplum tarafından beğenilirliğini arttırmaktadır. Bu durum eseri ortaya koyanın da bir başarısı olarak görülmektedir. Örneğin Umay Günay, Barış Manço’nun başarısını birçok sebeple birlikte onun eserlerinde “...Türk milletinin kabul ve değerlerini aktaran atasözü, deyim ve halk deyişlerini kullanmasına...” bağlamaktadır (Günay, 2005: 294).

“Bir kavramı, bir durumu, ya çekici bir anlatımla ya da özel bir yapı içinde belirten ve çoğunun gerçek anlamlarından ayrı bir anlamı bulunan kalıplaşmış sözcük topluluğu ya da tümce” (Aksoy, 1988: 52) olarak tanımlanan deyimlerin en bariz özelliklerinden biri olarak kalıplaşmış ifadeler olmaları belirtilmektedir. “Deyimler de, atasözleri gibi, kalıplaşmış sözlerdir. Bir deyim sözçükleri değiştirilip yerlerine aynı anlamda da olsa başka sözcükler konulamaz ve deyim söz dizimi bozulamaz” (Aksoy, 1988: 38).

Deyimler her ne kadar kalıplaşmış kelime grupları olarak nitelendirilse de bu özellik deyimlerin kimi zaman farklı bağlamlarda, değiştirilerek kullanılmasına engel değildir. Bu çalışmanın konusu olan rap müzikteki şarkı sözlerinde deyimlerin gerek bir kelimesinin başka bir kelime ile değiştirilerek gerekse de söz diziminin değiştirilip kullanıldığı görülmektedir. Örneğin incelenen şarkılardan Foseptik isimli şarkının sözlerinde “*Kulak zarı patlamak*” deyimini, “Ayağımın altı yer altı, soluk beniz karardı betim benzim attı kulak kolonların patladı” (*Foseptik*) dizelerinde “*Kulak kolonları patlamak*” şeklinde kullanılmıştır. Bu durum deyim bozulması ya da yanlış kullanılması değil deyim söz konusu şarkıda metinlerarası bir sürece dâhil edilerek farklı bir kullanım ile değişik bir bağlamda yorumlanması olarak değerlendirilmektedir.

Çünkü “Metinsel unsurlar yeni bir yapı içerisinde sessel bakımdan güncellenme olanağı bulurlar. Saussure’nin tanımlamalarına uygun olarak söylersek; yinelenen, alıntılanan metinler rap sanatçısının dili, elinin altında bulunan, kullanıma hazır dilsel çevresini oluşturan bir dil’e karşılık gelir; rap sanatçısı alıntılıdığı metinlerden yola çıkarak kendi sözünü metinlerarası göndermeler aracılığıyla yaratırken, bildirisini karşısındakine bu düzlemde aktarır. Şarkı sözleri, çağrışımsal değeri güçlü, kültürel göndermeleri yoğun, okurun etken katılımını zorunlu kılan düşünsel birer aracı unsur durumuna gelirler” (Aktulum, 2017: 131).

### **Rap Müzik**

Türk halk müziği, Türk sanat müziği, tasavvuf müziği, arabesk müzik, blues/caz müzik, hiphop/rap müzik, klasik müzik, pop müzik, rock/metal müzik Türkiye’de icra edilen başlıca müzik türleridir. Bu müzik türlerinden özellikle pop, rock/metal, blues/caz ve hiphop/rap gibi müzik türlerindeki şarkı sözlerinin, bu müzik türlerinin yurtdışı kaynaklı olmaları gibi sebeplerle kültürel açıdan incelemeye tabi tutulduğu çalışma sayısı azdır. Bu konuda, Kubilay Aktulum’un 2017 yılında yayınlanan “Müzik ve Metinlerarasılık” isimli kitabı ve Seçkin Sarpkaya tarafından hazırlanıp 2018 yılında bir kongrede sunulan sonrasında ise kongre kitabında yayınlanan “Türk Dünyası Metal Müzik Gruplarının Şarkılarında Türk Halk Bilgisi Ürünlerinin Kullanımına Dair Karşılaştırmalı Bir İnceleme” adlı çalışma önemli birer örnektir.

“RAP’in ‘Rhytm And Poem’ (‘Ritim ve Şiir’ ya da ‘Ritmik Şiir’) veya ‘Rhythmic African Poetry’ (Ritmik Afrika Şiiri) sözcüklerinin kısaltması olduğu görüşü yaygın olsa da aslında rap kelimesi, İngilizce sözlük anlamı olarak ‘ağır eleştiri’ anlamına gelmektedir. Rap çoğunlukla hızlı ritimle söylenen sözlerdir. Bu şekilde müziğin temposuna uygun olarak kafiyeli kelimelerden oluşan sözler söylemek de MC’lik olarak adlandırılmaktadır. MC’nin açılımı olarak Master of Ceremonies (Seremoni Ustası), Microphone Control ya da Mic Check (Mikrofon Kontrol) gibi terimler söylenebilir” (URL-1).

Rap müziğin Türkiye’de bir kesim tarafından benimsenmesinde Türk kültüründe önemli bir yeri olan âşık edebiyatı ile rap müzik arasında bulunan benzerliklerin de etkisi olduğu düşünülmektedir. “Rap müzikte yapılan Freestyle (doğaçlama), Anadolu’daki âşık atışmalarına benzer. Hiphop ve rap müzik besteleyen, söyleyen, dinleyen insanlar genellikle rahatlık adına bol giyinirler. Düzgün fiziği belli etmeyi ve dar giyimden oluşan rahatsızlığı sevmezler. Dünyada Akon, Timbaland, Eminem, 50 Cent, Snoop Dogg, Usher, Missy Elliot, Türkiye’de ise Sagopa Kajmer, Ceza bu türün bazı öncü temsilcileridir” (Angı, 2013: 69).

Rap müzik sadece bir müzik türü olarak görülmemektedir. “Rap müziğin etkisi, filmlerde, modada ve müzik endüstrisinde görülebileceği gibi üretkendir. Rap müzik sadece bir müzik biçimi değil, bir yaşam tarzı olarak kabul edilir” (Cohen, 2008: 9). Rap müziğin etki alanları ve kullanım yerlerine örnek olarak Türkiye’deki filmlere bakıldığında, 2008 yılında yayınlanmaya başlanan ve üç sezon yayınlanan “Adanalı” isimli televizyon dizisindeki müziklerin büyük bir kısmını Türkiye’de rapin önde gelen isimlerinden olan Ceza’nın yaptığı hatta dizinin Ceza’nın “Fark Var” isimli şarkısıyla özdeşleştiği görülmektedir. 2004 yılında vizyona giren G.O.R.A. isimli sinema filminde Sagopa Kajmer’in “Al Bir de Burdan Yak” isimli şarkısı film müziği olarak kullanılmıştır. 2018 yılında yayınlanmaya başlayan “Avlu” isimli dizide de sık sık Sagopa Kajmer’in şarkılarına yer verilmektedir.

### **Sagopa Kajmer**

Asıl adı Yunus Özyavuz olan Sagopa Kajmer, 17 Ağustos 1978 tarihinde Samsun’da doğmuştur. Sagopa Kajmer, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Fars Dili ve Edebiyatı bölümünden mezun olmuştur. 1998 yılında profesyonel müzik hayatına giriş yapan Sagopa Kajmer, rap oluşumu Kuvvetmira’yı kurmuştur. Aynı yıl ilk rap albümü "Yeraltı Operasyonu"nu yayınlamıştır. İlk projesinde "Silahsız Kuvvet" mahlasıyla yer alan Sagopa Kajmer dikkatleri üzerine çekmiştir. 2001 yılında Silahsız Kuvvet mahlasıyla "Sözlerim Silahım" ve "İhtiyar Heyeti" albümlerini yayınlamıştır. 2002 yılında "Sagopa Kajmer" mahlasını yaratan rapçinin bu isimle çıkardığı ilk albüm "On Kurşun" adını taşımaktadır. Sagopa Kajmer ismini, Mısır’da bulunan piramitlerden birisinin adı olan Sagopa ile bu piramidin içindeki gizemleri keşfederken ölen bir arkeoloğun soyadı olan Kajmer kelimelerinin birleşmesinden almıştır. (URL-2).

Sagopa Kajmer, rap alanında birçok single ve albüm çıkarmış, bir müzik yapım şirketi kurmuş ve Ceza, Kolera, Cem Adrian gibi birçok isimle düetler yapmıştır. Kajmer bateri, gitar, turntable ve piyano çalabilmektedir. Sagopa Kajmer şarkılarında başta kendisi olmak üzere toplumda gördüğü aksaklıkları eleştirmektedir.

## İnceleme ve Değerlendirme

Çalışma kapsamında sanatçının on şarkısındaki deyimler incelenmiştir. Birden fazla deyim içeren, deyimlerin bir kısmının anlamı veya yapısı değiştirilerek kullanıldığı şarkılar seçilmiştir. Deyimlerin orijinal hali, anlamları, bulunduğu şarkılar ve şarkılarda geçtikleri satırlar şu şekildedir:

1- *Ağzına sakız olmak* (dedikodusuna konu olmak)

Körkütük asalağız bu yağız delikanlının adı Sago, rapî sakız olacak ağız yorulacak (*Marifetname*)

2- *Ağzının tadını kaçırmak* (neşesini, keyfini bozmak)

Ağzının tadını ben kaçırdım sen kaşındın yalan mı (*Foseptik*)

3- *Akıllı geçinmek* (kendini çok akıllı sanmak)

Akıllı geçinen cehennem odunları akar gözlerinden yaş cennetin ırmaklarından (*Tımarlı Hastane*)

4- *Aklında tutmak (bir şeyi) (unutmamak/hatırından çıkarmamak/hatırında tutmak)*

Altı senedir aklımdayım çekemedin yok farkındayım (*Vasiyet*)

5- *Aklını başına almak* (akılsızca davranışlardan kendini kurtarmak)

Kolo gezer kol saçını başını yol, akli başına koy (*Foseptik*)

6- *Ayıbını yüzüne vurmak* (birinin kusurunu yüzüne söylemek)

Kendine bir gün kötü gözlerle bak ayıbını yüzüne vur (*Kır Kalbini Ver Elime*)

7- *Başa dönmek* (bir iş için çaba harcıyıp sonunda başarılı olamamak)

Başa dönsün başım olmadı (*Marifetname*)

Aslen okuduğum zırvalar hep den den yeniden başa dön (*Cümle Mühendisi*)

8- *Başını duvarlara vurmak* (çok pişman olmak)

Sözüm kulaklarına değsin, duvara vursun başını gücüm (*Kır Kalbini Ver Elime*)

9- *Beş para etmemek* (hiçbir değeri olmamak)

Beş para etmez incilerin dökse (*Cümle Mühendisi*)

10- *Beti benzi atmak* (herhangi bir sebeple kanı çekilip yüzü solmak, korkmak)

Ayağımın altı yer altı, soluk beniz karardı betim benzim attı kulak kolonların patladı (*Foseptik*)



11- *Bin dereden su getirmek* (birini kandırmak için birçok sebep ileri sürmek, dil dökmek)

Beni boğmak için bin dereden su getirdiniz (*Tek Başınalığın Yolcusu*)

12- *(Bir hiç uğruna) feda etmek* (kıymak, gözden çıkarmak)

Rabbenamı bir hiç uğruna tersledim (*Vasiyet*)

13- *Boyun eğmek* (isteyerek veya istemeyerek uymak, katlanmak)

Sosyetik namertlere boyun eğmek mi doğru olan (*Tımarlı Hastane*)

14- *Canını yakmak* (acı verecek bir biçimde cezalandırmak)

Münasebetsiz küfür bastım onurun canını yaktım (*Vasiyet*)

15- *(birine) Ceza kesmek* (görevli, para cezası yazmak)

Sahana ceza kestim, ben ağlamazken vurur dilim (*Kır Kalbini Ver Elime*)

16- *Çamur atmak* (birini kötü bir işe karışmış göstermek, kara çalmak, iftira etmek)

Atacakları bol çamur batacağım çok batacak var (*Tek Başınalığın Yolcusu*)

17- *Çetin ceviz* (bir konuda kendisiyle anlaşmak zor olan, düşüncesinde direnen kişi/başarılması güç iş)

Egolarıyla evlilik çetin ceviz numunelik (*Marifetname*)

18- *Darısı başına*(bir başarı, bir mutluluk başkası için istendiğinde söylenen bir söz)

Darısı başına bir temenni stili (*Marifetname*)

Darısı başına kaşına gözüne bak çok itici (*Marifetname*)

19- *Derinlere dalmak* (bir konuyu kafa yorarak ayrıntılarıyla düşünmek)

Kapalı tıklı kutuda kafayı fazla takma deline dalma (*Bas Damarlarıma Sızlasın*)

20- *Derdine deva bulmak* (sıkıntıyı çözümlenmek, anlatmak, çaresizliği yenmek)

Dertle anlaş deva bul (*Baytar*)

21- *Dibe vurmak* (kötü duruma düşmek)

Toparlanın apar topar sopar bataktaki dibe batar (*Marifetname*)

22- *Dil (diller) dökmek* (kandırmak, inandırmak veya yararlanmak için tatlı sözler söylemek)

Ne diller döker de teslim olur kapana Juliet (*Aşk Yok Artık*)

23- *Dili çözülmek* (konuşamayan veya susan kişi konuşmaya başlamak)

Dilsiz şairin dili çözülse kulak duymaz sağırım (*Tek Başınalığın Yolcusu*)

24- *Dilini tutmak* (sonunu düşünmeden, rastgele söz söylemekten sakınmak)

Diline hâkim ol bak sol elimde alyans (*Tek Başınalığın Yolcusu*)

25- *Dilini kesmek* (susmak)

Benimle ay'lı ben'li konuşma dilini keserim (*Kır Kalbini Ver Elime*)

26- *Düşünüp taşınmak* (konuyu bütün yönleriyle inceleyip ona göre davranmak, iyice düşünmek)

Düşünür taşınır anlayamaz (*Aşk Yok Artık*)

27- *El bebek gül bebek* (nazlı, şımarık bir biçimde)

El bebek gül bebek bu yaşına kadar geldin (*Aşk Yok Artık*)

28- *Elinde kalmak* (birinin bakımında, yönetiminde olmak/ bir şey satılmayıp sahibinde kalmak)

Sahtekârın diss telleri ellerimde kalsın (*Cümle Mühendisi*)

29- *Elinden tutmak* (yardım etmek/kayırmak)

Paçozların elinden tutanlara (*Tımarlı Hastane*)

30- *Elinin kiri olmak* (önemsiz, değersiz olmak)

Erkeklerin elimin kiri kadının boğaza geçirin ipi (*Aşk Yok Artık*)

31- *Gelişi güzel yapmak* (özentsiz bir şekilde yapmak)

Gelişi güzel doğar büyür ölürdük (*Aşk Yok Artık*)

32- *Ağzını açıp gözünü yummak* (öfke ile sonunu düşünmeden ağzına gelen bütün ağır sözleri söylemek)

Kaf keş yum gözü vur sözü (*Cümle Mühendisi*)

33- *Güllük gülistanlık* (neşe/gönül rahatlığı/bolluk içinde olan/sorunları bulunmayan)

Her şey güllük gülistanlık olacak olsaydı gerçekten (*Aşk Yok Artık*)

34- *Hali vakti yerinde* (paraca durumu iyi, zengin)

Hali vakti yerindeyken (*Aşk Yok Artık*)

35- *Hatırı sayılır* (oldukça çok/ önemli, saygın, saygıdeğer)

Hatırı sayılı döşeli dayalı narı üstüne yıkılı vidası sıkılı (*Bas Damarlarıma Sızlasın*)

36- *İğneyi kendine çuvaldızı başkasına batırmak* (başkasından önce kendi kusurlarını görmek)

İğnen anca sana batar için kapkara (*Cümle Mühendisi*)

37- İki yakasını bir araya getirememek (maddi sıkıntıdan kurtulup rahata erememek)

Sağlı sollu punchline getirmez bir araya iki yakanı (*Foseptik*)

38- İncileri dökülmek (bir işi beğenmeyerek yapmaktan kaçınmak)

Beş para etmez incilerin dökse (*Cümle Mühendisi*)

39- İpin ucunu kaçırmak (yönetimde veya bir şeyi kullanmada gereken ölçüyü yitirmek)

Aklımın ipinin ucu da kaçmış (*Baytar*)

40- Kabına sığmamak (duygularına engel olamayıp taşkın davranışlarda bulunmak)

Özgürlüğüm sığmaz kabına atım gemini paraladı, Kolera perde araladı (*Foseptik*)

41- Kafayı takmak (devamlı bir konuyu/ kişiyi düşünmek, onunla uğraşmak)

Kapalı tıklı kutuda kafayı fazla takma deline dalma (*Bas Damarlarıma Sızlasın*)

42- Kafa yormak (derin düşünmek)

Kafamı yoramam kafam ağrısız kaygısız oh ne ala suyundan da koy (*Foseptik*)

43- Kalbini kırmak (birini küstürecek, kendisinden soğutacak kadar gücendirmek, üzme)

Kalbim kırık tıbbi atık (*Bas Damarlarıma Sızlasın*)

Tepelemesine çık Sago omzuna yüklen kır kalbini ver elime (*Kır Kalbini Ver Elime*)

44- Kambur üstüne kambur (sıkıntı ve tersliklerin üst üste geldiğini anlatan bir söz)

Kambur kambur üstüne (*Bas Damarlarıma Sızlasın*)

45- Kanına girmek (birini öldürmek veya öldürtmek)

İblis kanıma girmeni üstelerse bil ki hile vardır (*Tek Başınalığın Yolcusu*)

46- Kapısında köpek olmak (çıkar için birinin her dediğini yapmak)

Kapımda köpek olan işi bitince yabancı (*Aşk Yok Artık*)

47- Kaşlarını çatmak (kızmak, öfkelenmek)

Melek yanında yüzünü saklar, felek yüzüme kaş çatar (*Baytar*)

48- Kendi kaşınmak (Kötü muameleyi hak edecek davranışta bulunmak)

Ağzının tadını ben kaçırdım sen kaşındın yalan mı (*Foseptik*)

49- *Kendini paralamak* (çok çaba ve özen göstermek)

Özgürlüğüm sığmaz kabına atım gemini paraladı, Kolera perde araladı (*Foseptik*)

50- *Kendi pisliğinde boğulmak* (bir insanın kendi yaptıkları yüzünden kendisinin zarar görmesi)

Kendi deryalarımda kendimi zorla boğdum (*Vasiyet*)

51- *Kol gezmek* (*güvenlik amacıyla dolaşmak/dolaşmak*)

Kolo gezer kol saçını başını yol, akli başına koy (*Foseptik*)

52- *Kul köle olmak* (bir kimseye karşı büyük bir saygı ve bağlılıkla fedakârlık yapmaya hazır olmak)

Paraya köle olmak mı (*Tımarlı Hastane*)

53- *Kötü gözle bakmak* (bir kimse için iyi olmayan düşünceler beslemek, bunu belli edercesine bakmak/ cinsel duygu ile bakmak)

Kendine bir gün kötü gözlerle bak ayıbını yüzüne vur (*Kır Kalbini Ver Elime*)

54- *(birinin) kulağının zarı patlamak* (gürültü yüzünden rahatsız olmak)

Ayağımın altı yer altı, soluk beniz karardı betim benzim attı kulak kolonların patladı (*Foseptik*)

55- *Küfrü basmak* (küfretmek)

Münasebetsiz küfür bastım onurun canını yaktım (*Vasiyet*)

56- *Maymun iştahlı* (*sevgi ve eğiliminde kararlılık bulunmayan, bugün şunu yarın ötekini beğenen*)

Ahbaplar maymun iştah sahibi, benim içim senle tok (*Baytar*)

57- *Anasını sat!* (*satayım!*) (önem verme/vermem, aldırma/aldırmam, umursama/umursamam) anlamında kullanılan bir söz)

İyiden iyiye para için satmışız anamızı (*Tımarlı Hastane*)

58- *Perde aralamak* (imkân vermek)

Özgürlüğüm sığmaz kabına atım gemini paraladı, Kolera perde araladı (*Foseptik*)

59- *Rehavet çökmek* (*basamak*) (gevşeklik, ağırlık duymak ve uyumak istemek)

Rehavet çöker omuzlarımın üzeri dolu (*Cümle Mühendisi*)

60- *Saçını başını yolmak* (çok üzölmek, üzüntüsünden dövünmek)

Kolo gezer kol saçını başını yol, akli başına koy (*Foseptik*)

61- *Sele gitmek* (sele kapılmak/ gereksiz yere telef olmak)

Sele gitti ağustosum (*Vasiyet*)

62- *Sıraya dizmek* (sıralamak/ topluluk içinde herkese aynı biçimde davranmak)

Çıkar savaşlarında gazilerimi sıraya dizdim bozmadan (*Marifetname*)

63- *Sözünü kesmek* (biri konuşurken söze karışıp onun konuşmasına fırsat vermemek)

Sözümü kesme girişiminde bulunan herkeseydi radikal argolar (*Vasiyet*)

64- *Şahken şahbaz olmak* (alay/ bir kimsenin herhangi bir sebeple cirkinliği veya durumunun kötülüğü artmak)

İstanbul'un şahı şahbaz oldu (*Foseptik*)

65- *Mat etmek* (hacamat yoluyla kan almak/ argo hafifçe yaralamak)

Kalbin neyse nefretini de kendi elinle şah mat ettin (*Kır Kalbini Ver Elime*)

66- *Tadı kaçmak* (tatsız bir duruma gelmek/ bir şey hoşta gidecek yönlerini yitirmek)

Tadım iyice kaçmakta köküne işlemiş bir fobia (*Bas Damarlarıma Sızlasın*)

67- *Tadından yenmemek* (çok tatlı, çok hoşta gider olmak)

Tadından yenmez cümlelerimin balı (*Tek Başınalığın Yolcusu*)

68- *Tilki gibi* (kurnaz kimse)

Aşk denen illet çorak arazide tilki misal kurnaz bekçi (*Baytar*)

69- *Üç kuruşa satmak* (çok basit bir şey için vazgeçmek)

Üç kuruş için verdin ödünü sosyete denen paragöze (*Tımarlı Hastane*)

70- *Yerden göğe kadar* (pek çok)

Yerden göğe kadar haklı bu aşmış (*Cümle Mühendisi*)

71- *Yoldan çıkmak* (doğru yoldan ayrılmak)

İyiden iyiye bakıyorum da yoldan raydan çıkmışsın (*Aşk Yok Artık*)

72- *Taş koymak* (engelleyecek biçimde davranmak)

Cümle yolumun önüne taş (*Baytar*)

73- *Yüzüne vurmak* (bir insanın yanlısını ya da utanacağı bir özelliğini açıkça söylemek)

Bunu da yüzüme vurmasınlar (*Vasiyet*)

İncelenen şarkılarda yetmiş üç tane deyim tespit edilmiştir. Bu deyimlerin elli sekiz tanesi Türk Dil Kurumunun *Atasözleri ve Deyimler Sözlüğü* (URL-3) ile Ömer Asım Aksoy'un *Atasözleri ve Deyimler Sözlüğü* 1 adlı eserinde geçmektedir. Bu sözlüklerde yer almayan deyimler, ayıbını

yüzüne vurmak, başa dönmek, başını duvarlara vurmak, derinlere dalmak, elinin kiri olmak, gelişi güzel yapmak, üç kuruşa satmak, iğneyi kendine çuvaldızı başkasına batırmak, incileri dökülmek, kafayı takmak, kafa yormak, kendi pisliğinde boğulmak, kendi kaşınmak, perde aralamak ve kapısında kul köle olmaktır.

On şarkıda yetmiş üç tane deyim bulunması ortalama olarak bir şarkıda yedi/sekiz deyim kullanıldığını göstermektedir. Bu durum, rap müzik türünün sözlerinde kültürün sahip olduğu yeri deyimler yoluyla göstermesi bakımından dikkate değerdir.

Deyimlerin rap müzikte bu şekilde sıklıkla kullanılmasının birçok sebebi bulunmaktadır. “Rap müziğin metinsel yanını oluşturan şarkı sözleri sahnede sanatçının edimi aracılığıyla ve her defasında sözlü olarak yeniden gerçekleştirilirken dinleyici, içerisinde kültürel göndermelerin bolca bulunduğu metinlerarası bir yapı ile karşı karşıya kalır” (Aktulum, 2017: 131). Deyimler bir durumu ifade etmenin özleşmiş şekilleri olarak kelime tasarrufu sağlamaktadırlar. Aynı zamanda deyimlerin toplum tarafından bilinirliği yüksek olduğundan deyimler, söz konusu şarkı sözlerinin akılda kalıcılığını arttırmaktadırlar. Yine rap müzik kafiye uyumuna dayalı bir yapı olduğundan fiillerle bitme özelliğine sahip deyimleri kullanmak canlı performanslarda kafiyenin hatırlanmasını kolaylaştırmaktadır.

Bu çalışma sırasında temelinde eleştiri olan rap müzik sözlerinde kullanılan deyimlerin çoğunun olumsuz anlama sahip deyimler olduğu (kedi gibi nankör olmak, kendi pisliğinde boğulmak, yüzüne vurmak, yoldan çıkmak gibi) ve bu deyimlerin eleştiri amaçlı olarak kullanıldığı görülmektedir. Eleştiriler kişinin kendisinden başlanarak; [Kendine bir gün kötü gözlerle bak ayıbını yüzüne vur (*Kır Kalbini Ver Elime*)]; ahlak konusunda toplumdaki kadın ve erkeği farklı değerlendirenlere; [Erkeklerin elimin kiri kadının boğaza geçirin ipi (*Aşk Yok Artık*)]; akıllı geçinerek insanları kandırmaya çalışanlara; [Akıllı geçinen cehennem odunları akar gözlerinden yaş cennetin ırmaklarından (*Tımarlı Hastane*)]; varıncaya kadar pek çok kişi ve düşünce yapısına yöneltilmektedir.

Yapılan incelemede şarkılarda kullanılan deyimlerin büyük bir kısmının anlam ve sözdizimi olarak olduğu gibi kullanıldığı görülmüştür. Bu deyimlerden bir kısmı şunlardır: Ağzının tadını kaçırmak, akıllı geçinmek, aklında olmak, ayıbını yüzüne vurmak, başa dönmek, beti benzi atmak, boyun eğmek, canını yakmak, derine dalmak, elinde kalmak, elinin kiri olmak, kanına girmek...

İncelenen şarkıların bir kısmında ise deyimlerin söz dizimi açısından değiştirilerek kullanıldığı, özellikle devrik yapıların tercih edildiği belirlenmiştir. Sığmaz kabına, sakız olacak ağız yorulacak, duvara vursun başını, atacakları bol çamur, yum gözü vur sözü, gibi kullanımlar

bunlardan birkaçıdır. Ayrıca bazı deyimlerin sözlük anlamı dışında yeni bir anlam yüklenerek de kullanıldığı görülmüştür. Örneğin “*Ağızına sakız olmak*” deyimini Türk Dil Kurumunun *Atasözleri ve Deyimler Sözlüğü*nde “dedikodusuna konu olmak” şeklinde açıklanmıştır. Bu deyim, Sagopa Kajmer’in “*Marifetname*” isimli şarkısında ise “Körkütük asalağız bu yağız delikanlının adı Sago, rap sakız olacak ağız yorulacak” çok fazla tekrar edilmek, çok sevilip dillere dolanmak anlamlarında kullanılmıştır. Bu kullanım deyimini yeni bir anlam yüklenerek farklı bir bağlamda kullanılmasıdır. Diğer taraftan deyimlerin kelime bazında değiştirilerek kullanıldığı da saptanmıştır. “Kendi pisliğinde boğulmak: Kendi deryalarımda kendimi zorla boğdum; kulak zarı patlamak: ...kulak kolonların patladı” örneklerinde olduğu gibi... Çünkü rap müzikte “Özellikle sözcükler, sözcüklerin hece dizileriyle oynama işlemine dayanan verlan (terstenleme) kullanımıyla yeni sözcükler türetilerek sözcüksel bir örnekleme biçimi yaratılır. Sözcükler, bu yolla biçimsel dönüşümlere uğratılmakla kalmayıp, bağlamın değiştirilmesine bağlı olarak anlamsal dönüşümlere de uğratılırlar” (Aktulum, 2017: 121).

İncelenen şarkı sözlerinde deyimlerin kalıplaşmış halleri yanında bu şekilde, söz dizimi ya da kelime olarak değiştirilerek kullanılmaları bir bozulma değil, kişinin bireysel yaratıcılığını da kullanarak deyimleri kendisine ve ürettiği şarkının hece ölçüsü, ritim gibi özelliklerine göre güncelleyerek yeni bir bağlamda kullanması olarak düşünülmektedir. Benzeri kullanımlar rap müziğin Türkiye’de etkin olmasından çok daha önceki yüzyıllarda yaşayan âşık, ozan ya da halk şairleri tarafından da tercih edilmiştir ve bu örnekleri inceleyen çalışmalar da yapılmıştır.<sup>1</sup>

Yapılan incelemenin sonucu olarak; Sagopa Kajmer örneği üzerinden, rap müzik yapanların kültürün önemli bir kısmını teşkil eden deyimleri şarkılarında oldukça fazla kullandıklarını söylemek mümkündür. Bu kullanım esnasında deyimlerin dört farklı şekilde kullanıldığı görülmüştür. Bir kısım deyimler söz dizimi, kelime ve anlam yönünden değiştirilmeden hatta sözlüklerde yer aldıkları şekil ve anlamda kullanılmışlardır. Bazı deyimler söz dizimi açısından, bazıları ise sadece kelime açısından değiştirilmiştir. Deyimlerin bir kısmı ise anlam olarak değiştirilerek kullanılmıştır. Bu değiştirmeler ritim, kafiye, hece sayısı gibi ihtiyaçlar dâhilinde gerçekleştirilmiştir. Ayrıca rap müziğin dünyadaki genel yapısına uygun olarak çoğunlukla olumsuz anlama sahip deyimlerin kullanıldığı görülmüştür.

Sagopa Kajmer örneğinden hareketle deyimlerin, rap müzikte bu şekilde ihtiyaç halinde farklı bağlamlarda güncellenerek kullanılmasının,

---

<sup>1</sup> Ahmet Dağlı ve Cafer Özdemir tarafından hazırlanmış olan “Halk Şairlerinin Diliyle Deyimler” isimli makalede, Ruhsatı, Dertli, Kuloğlu, Ercişli Emrah, Seyranı, Bayburtlu Zihni, Karacaoğlan gibi birçok âşığın şiirlerinden örneklerde deyimlerin gerek söz dizimi gerek kelime olarak değiştirilerek kullanıldığı üzerinde durulmuştur.

özellikle bu müzik türünü dinleyen gençlere taşınmasında oldukça etkili olabildiklerini/olabileceklerini söylemek mümkündür. Ayrıca bu çalışma, bu tür incelemelerin günümüzde Türkiye’de etkin olan pop, rock, hip-hop gibi müzik türlerine dayalı şarkılar üzerinde de yapılmasının, kültürel unsurların şarkı sözlerinde kullanımlarını ve üstlendikleri işlevleri belirlemek açısından uygun olacağını düşündürmektedir.

### **EK: İncelenen Şarkılar**

- 1- Aşk yok artık (URL-4)
- 2- Bas damarlarıma sızlasın (URL-5)
- 3- Baytar (URL-6)
- 4- Cümle mühendisi (URL-7)
- 5- Foseptik (URL-8)
- 6- Kır kalbini ver elime (URL-9)
- 7- Marifetname (URL-10)
- 8- Tek başınalığın yolculuğu (URL-11)
- 9- Tımarlı hastane (URL-12)
- 10- Vasiyet (URL-13)

## **KAYNAKÇA**

### **Yazılı Kaynaklar**

- AKSOY, Ömer Asım (1988). *Atasözleri ve Deyimler Sözlüğü 1*. Ankara: İnkılap Yayınevi.
- AKTULUM, Kubilay (2013). *Folklor ve Metinlerarasılık*. Konya: Çizgi Kitabevi.
- AKTULUM, Kubilay (2017). *Müzik ve Metinlerarasılık*. Konya: Çizgi Kitabevi.
- ANGI, Eda Çiğdem (2013). “Müzik Kavramı ve Türkiye’de Dinlenen Bazı Müzik Türleri”. *İdil Dergisi*, 2 (10), s. 59- 81.
- COHEN, Droll (2008). *The role of Rap/Hip Hop music in the meaning and maintenance of identity in South African youth*. Faculty of Humanities University of the Witswatersrand Johannesburg, in partial fulfillment of the requirements of the Degree of Master of the Arts (Clinical Psychology).
- DAĞLI, Ahmet - ÖZDEMİR, Cafer (2015). “Halk Şairlerinin Diliyle Deyimler”. *Dede Korkut Türk Dili ve Edebiyatı Araştırmaları Dergisi*, 4 (8), s. 101-110.
- EKİCİ, Metin (2008). “Geleneksel Kültürü Güncellemek Üzerine Bir Değerlendirme”. *Milli Folklor*, S. 80, s. 33-38.
- EROL, Lütfü (2001). *Neden Klasik Müzik... Klasik Müziğe İlgi Duyanlar İçin Kılavuz Kitap*. Ankara: Yurtrenkleri Yayınevi.
- GÜNAY, Umay (2005). *Türkiye’de Âşık Tarzı Şiir Geleneği ve Rüya Motifi*. Ankara, Akçağ Yayınları.
- SARPKAYA, Seçkin (2018). “Türk Dünyası Metal Müzik Gruplarının Şarkılarında Türk Halk Bilgisi Ürünlerinin Kullanımına Dair Karşılaştırmalı Bir



İnceleme". VII. Uluslararası Karşılaştırmalı Edebiyat Bilimi Kongresi Bildiri Kitabı, 10-12 Ekim 2018 Sivas, (Ed.: Bekir Zengin), s. 415-432, İstanbul: Kriter Yayınları,

UĞUR ÇERİKAN, Fidan (2018). "Türk Atasözlerinde Demirin Anlamı ve İşlevselliği". *Türk Uluslararası Dil, Edebiyat ve Halkbilimi Araştırmaları Dergisi*, S. 13, s. 162-176.

### **Elektronik Kaynakları**

URL-1 : <http://tr.wikipedia.org/wiki/Rap> (Erişim: 11.03.2012)

URL-2: <https://www.haberler.com/iste-bilinmeyen-hikayesi-sagopa-kajmer-kimdir-11194260-haberi/> (Erişim: 19.01.2019)

URL-3: <http://sozluk.gov.tr/> (Erişim: 25.05.2019)

URL-4: <https://www.youtube.com/watch?v=EEFuRA7vyXc> (Erişim: 21.03.2019)

URL-5: <https://www.youtube.com/watch?v=-x7JPe1SWs> (Erişim: 21.03.2019)

URL-6: <https://www.youtube.com/watch?v=01n1S9b7QUE> (Erişim: 21.03.2019)

URL-7: <https://www.youtube.com/watch?v=U48R5jVxdGI> (Erişim: 21.03.2019)

URL-8: <https://www.youtube.com/watch?v=a94uKQFCJFs> (Erişim: 21.03.2019)

URL-9: <https://www.youtube.com/watch?v=11S1ILBpPIU> (Erişim: 21.03.2019)

URL-10: <https://www.youtube.com/watch?v=k1tokTG4CyI> (Erişim: 21.03.2019)

URL-11: [https://www.youtube.com/watch?v=TIR\\_13SdBss](https://www.youtube.com/watch?v=TIR_13SdBss) (Erişim: 21.03.2019)

URL-12: <https://www.youtube.com/watch?v=sRUHCUEAFes> (Erişim: 21.03.2019)

URL-13: <https://www.youtube.com/watch?v=NzM7kdKctyg> (Erişim: 21.03.2019)

## MANİSA'DA AVCILIK GELENEĞİ-1



### HUNTING TRADITION IN MANISA-1

Sagıp ATLI\*

**ÖZ:** İnsanlık tarihinin ilk dönemlerinden itibaren var olan avcılık, geçmişten günümüze kadar farklı amaç ve yöntemlerle yapılagelmiştir. Avcılık, beslenme, hobi, güç gösterisi, savaşa hazırlık ve korunma gibi toplumdan topluma ve zamanın şartlarına göre değişiklik gösteren farklı amaçlarla ve kendine özgü yöntemlerle yapılan bir uğraş alanıdır. Türklerde avcılığın çok önemli bir yerinin olduğu tarihî metinler, minyatürler ve yazıtlar gibi farklı kaynaklardan öğrenilmektedir. Türkiye'nin farklı bölgelerinde sürdürülen avcılığın aktif olarak icra edildiği yerlerden birisi de Manisa'dır.

Bu yazı, Manisa'da avcılık geleneği (balık ve türevleri hariç) hakkında 10.01.2018-20.04.2019 tarihleri arasında yapılan alan araştırması ve kaynak taraması sonucunda elde edilen bilgilerden hareketle ortaya konulmuştur. Makalenin giriş kısmında yazılı kaynaklardan hareketle avcılıkla ilgili genel bilgi verilmiştir. Ardından Manisa'da avcılık geleneği; tarihi geçmişi ve güncel durumu, avcılıkla ilgili kulüp ve dernekler, avlaklar (av bölgeleri), av hayvanları, avlanma süreleri, avcılarının kullandığı av malzemeleri, av çeşitleri, avlanma yöntemleri, avcılıkla ilgili inanç ve uygulamalar, av esnasında yaşanan kazalar, avcılıkla ilgili terimler alt başlıklarıyla açıklanmıştır. Manisa'da avcılık geleneği hakkında elde edilen diğer veriler ise ikinci makede ele alınacaktır.

**Anahtar Kelimeler:** Manisa, avcılık geleneği, av, avcı.

**ABSTRACT:** *Hunting, which has existed since the first periods of human history, has been carried out with different purposes and methods from the past to the present. Like nutrition, hobby, show of strength, preparation for war and protection, hunting is a field of interest which varies from society to society and according to time conditions with different purposes and their specific methods. It is learned from different sources such as historical texts, miniatures and inscriptions in which hunting has a very important place for Turks. One of the places where hunting is actively done in different regions of Turkey is Manisa.*

*This article is based on the information obtained as a result of field study and literature review conducted between 10.01.2018-20.04.2019 on the hunting tradition in Manisa (excluding fish and its derivatives). In the introduction of the article, general information about hunting is given from the written sources. Then hunting tradition in Manisa, its historical background and current status, hunting related clubs and associations, hunting grounds (hunting zones), prey animals, hunting times, hunting materials used by hunters, hunting types, hunting methods, hunting related beliefs and practices, the accidents experienced during hunting, hunting related terms are explained with subtitles. The other data obtained on the hunting tradition in Manisa will be discussed in the second article.*

**Keywords:** Manisa, hunting tradition, hunt, hunter.

\* Arş. Gör. Dr. - Manisa Celal Bayar Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü/Manisa - [sagipatli@hotmail.com](mailto:sagipatli@hotmail.com)



This article was checked by Turnitin.

## Giriş

İnsanlık tarihinin ilk dönemlerinden itibaren var olan avcılık, geçmişten günümüze kadar farklı amaç ve yöntemlerle yapılagelmiştir. İlk insanların yiyecek et ve giyecek post ihtiyaçlarını sağlamak için başlattıkları av, medeniyetin gelişmesine paralel olarak bir geçim vasıtası olmaktan çıkmış, bir spor ve eğlence hâlini alıp özellikle süreklilikli avı şeklinde Eskiçağ ve Ortaçağ hükümdarlarının askerî talim yerine uyguladıkları bir sportif oyun durumuna gelmiştir. Kişilerin tek başlarına veya gruplar hâlinde yaptıkları av bugün bütün medeni dünyada bir spor olarak kabul edilmekte, ancak hayvanların neslini tüketmek ve millî servetleri heba etmek gibi sebeplerle bazı kısıtlamalara tâbi tutulup özellikle hayvanların üreme mevsimlerinde yasaklanmaktadır (Erdem, 1991: 100).

Avcılığın çok eski bir geçmişe dayandığı ve farklı kavim, topluluk ve milletlerde ayrı bir öneme sahip olduğu değişik kaynaklar vasıtasıyla öğrenilmektedir. Moğollarda Cengiz Han döneminde, barış zamanlarında savaş oyunları yerine av partileri tertip edilirdi (Özaydın, 1991: 102-103). Karahanlılar ve Selçuklular gibi Türk devletlerinde avcılığın bir merasim, bir askeri spor veya manevra mahiyetinde devam etmesi ve av partisinden sonra hükümdarların umumî ziyafetlerle (toy, şölen) eğlenceler tertip etmeleri, bu çok eski Türk geleneğinin İslami devirde de aynen sürdürüldüğünü göstermektedir (Hacıgökmen, 2012: 27-29). Avcılık zaman içerisinde Türklerde millî bir gelenek hâline gelerek özellikle sürgün avı XI. yüzyıldan itibaren şahıslara mahsus bir hüner olmaktan çıkıp hükümdarların halk ve askerle birlikte yaptıkları manevra mahiyetinde millî bir spor hâline dönüşmüştür (Özaydın, 1991: 102-103).

Avcılığın düzenli bir örgüt hâline gelmesi ise Selçuklular dönemine rastlamaktadır. Büyük Selçuklu Devleti Sultanı Melikşah, avcılık konusunda ayrı bir araştırma ve çalışma yaptırmıştır. Ülkenin önde gelen avcılarında oluşan bir kurula danışılarak içerisinde minyatürlerin de bulunduğu "Saydnâme-i Melikşâh" isimli kitabı Farsça olarak Felhak b. Mehmed'e hazırlatmıştır. Bu kitap avcılık konusunda hazırlatılan ilk bilimsel çalışma niteliği taşıması bakımından ayrı bir öneme sahiptir (Üçbaşı, 1999: 22).

Osmanlı döneminde de avcılık aynı geleneksel özellikleriyle sürdürülmüş ve av yalnız bir oyalanma, bir spor olmayıp bir çeşit savaşa hazırlık, bir cenk oyunu olarak kabul edilmiştir. Osmanlı padişahlarının çoğu ava çok düşkün olup çok ehemmiyet vermişlerdir. Örneğin Orhan Gazi'nin oğlu Süleyman Paşa av esnasında vefat etmiştir. Fatih Sultan Mehmed çağında samsonculuk ve seksonculuk kurulmuştur. Ava düşkünlüğüyle bilinen IV. Mehmed'e "Avcı" lakabı verilmiştir. Padişahla birlikte ava çıkan görevlilere "Şikâr Ağaları" adı verilmiştir. Bunların arasında çakırcıbaşı, şahincibaşı, atmacacıbaşı gibi kişiler de bulunmaktaydı. Ayrıca padişahların ve saray zümresinin avlanması için özel alanlar da bulunmaktaydı. Padişahlar savaş zamanları dışında büyük

av partileri düzenleyerek, gençlerin binicilik ve atıcılık gibi önemli spor dallarında yetişmelerini de sağlamışlardır (And, 1970: 17-19). Ayrıca Osmanlı Devleti zamanında ise sadece padişahların ve saray ayanlarının avlandığı “Hassa Avlakları” bulunmaktaydı (Bayat, 2007: 2007: 219). Osmanlı İmparatorluğu döneminde avla ilgili ilk mevzuat ise 1586 yılında III. Murad’ın, ülkedeki tüm avcılarının ellerindeki avcı kuşların saraya gönderilmesini istediği fermanıdır. Hassa avcılığı Tanzimat’ın ilanı ile sona ermiş ancak, avcılığın düzenlenmesi kurallara bağlanamamıştır. Büyük sürekle avları, savaş stratejisini geliştirme ve askeri eğitim aracı olarak kullanılmıştır (Yalınkılıç vd., 2009: 368).

Türk hükümdarlarının ava gösterdikleri merak ve ilgi edebiyatta bu mevzuya dair pek çok eserlerin yazılmasına sebep olmuştur. Selçuklu sultanları, Anadolu beyleri, Memluk ve Osmanlı hükümdarları hakkında yazılan eserlerin genel adına “baznâme” denmiştir (Sümer, 1953: 2406). Ayrıca av ve avcılıkla ilgili inançlar, ritüeller, terimler ve uygulamalar gibi birçok husus destan, masal, efsane (Bayat, 2009: 4), mâni ve türkü (Uslu, 2009: 492-505; Köksel, 2009: 464-478; Eke, 2009: 479-491) gibi edebî türlerde, güzel sanatlarda (Çoruhlu, 1997: 13-25) da farklı şekil ve işlevlerde karşımıza çıkmaktadır. Özellikle destan metinlerinde ve ayrıca Türk kültürü içinde önemli bir yeri olan Dede Korkut Kitabı’nda ava ve avcılığa ayrı bir önem verildiği görülmektedir (Kaya, 2009: 96-106; Yazıcı, 2009: 107-122).

1869-1877 yılları arasında yayınlanan “Mecelle-i Ahkâm-ı Adliye” ile avlanma işleri istenilen düzene sokulamamıştır. Ardından 1882 tarihli “Zabıta-i Saydî-i Berrî vü Bahrî Nizamnâmesi” (Kara ve Deniz Avcılığı Zabıtası) ile bazı önlemler getirilmiş fakat bu düzenleme de yeterli olmamıştır. Etkisiz düzenlemelerle yürütülen avcılık, Cumhuriyet döneminde 13.05.1937 tarihli 3167 sayılı Kara Avcılığı Kanunu ile belirli disipline sokulmuştur. Av mevsimleri, yasak ve kısıtlamalarıyla genel kurallar konusunda Merkez Av Komisyonu oluşturulmuştur. Günümüz koşullarına uygun olan temelde av ve yaban hayatının korunması, geliştirilmesi ve sürdürülebilir yönetimi için 2003’te 4915 sayılı Kara Avcılığı Kanunu ve bu kanun doğrultusunda zamanla çeşitli yönetmelikler de yürürlüğe girmiştir (Yalınkılıç vd., 2009: 368).

Günümüzde kaçak ve bilinçsiz avlanmayı önlemek, av hayvanlarını ve doğayı korumak amacıyla Merkez Av Komisyonu tarafından birtakım yasal düzenlemeler yapılmıştır. Bu düzenlemelerle yörelere göre avlaklar, hayvan türlerine göre av sezonlarının açılış kapanış tarihleri, yasal ve yasadışı avlanma yöntemleri, hangi yasadışı durum karşısında ne gibi yaptırımın uygulanacağı ve hayvan türlerine göre avlanma limitleri belirlenmiştir. Her bölgedeki av alanları, avcıları ve av hayvanları Doğa Koruma ve Millî Parklar Müdürlüğü’ne bağlı görevliler tarafından sürekli denetlenmektedir.

Bu çalışma, 10.01.2018-20.04.2019 tarihleri arasında yapılan alan araştırması ve kaynak taraması sonucu ortaya çıkarılmıştır. Bu tarihler arasında çeşitli zamanlarda usta avcılarla avlara gidilerek gözlem tekniğiyle derleme yapılmıştır. Diğer zamanlarda ise mülakat tekniğiyle usta avcılardan derleme yapılmıştır. Ayrıca Manisa'daki avcılık geleneğiyle ilgili elde edilen diğer veriler ise ikinci makalede ele alınacaktır.

## **1. Manisa'da Avcılık Geleneği**

### **1.1. Tarihi Geçmişi ve Güncel Durumu**

Ege Bölgesi'nde yer alan Manisa, çok eski bir geçmişe sahip olmasının yanında Osmanlı Devleti zamanında uzun yıllar şehzade sancağı olması, verimli arazisinin bulunması ve ticaret merkezlerine yakınlığı gibi stratejik özellikleriyle her dönem önemli yerleşim yerlerinden birisi olmuştur.

Manisa'daki avcılığın geçmişi ile ilgili kısıtlı bilgilere Osmanlı dönemine ait kaynaklardan ulaşılabilmektedir. Osmanlı kanunnâmeleri ile arşiv vesikalarından anlaşıldığı üzere Osmanlı hükümdarlarının av teşkilatında maaşlı, tımarlı ve her türlü vergiden muaf olmak üzere üç çeşit avcı vardı. Maaşlı olanlar sarayda hizmet görenler, diğerleri Anadolu ve Rumeli'nin muhtelif yerlerinde av kuşları yetiştirmek üzere vazifeli olanlardır. Taşradaki bu avcılar yuvacı, yavrucu, götürücü, gürenççi ve sayyadlardan oluşmaktaydı (Sümer, 1953: 2406). Osmanlı devletinin önemli sancaklarından birisi olan Manisa'da padişah ve şehzadelerin yaşadıkları dönemlerde avcılıkla ilgili mesleklerin var olduğu ilgili belgelerden anlaşılmaktadır. Manisa'nın 1630-1631 yıllarına ait şer'iyye sicili defterinden hareketle burada "yuvacı, doğancı" gibi avcılıkla ilgili mesleklerin var olduğu öğrenilmektedir. Yuvacı; Osmanlı sarayı için gerekli avcı kuş yavrularını yuvalarından yakalayıp getiren kimse. Doğancı; padişahın av kuşlarından olan doğanları yetiştiren, bunlara bakan ve av törenlerinde hizmet edenlere verilen ad (Çetin, 2013: 352). Osmanlı sarayında bulunan Doğancı Koğuşu'nun personelinin seçildiği yerlerden birinin de Manisa olduğu bilinmektedir (Türkmen, 2013: 40). Ayrıca avcı kuşu yetiştiricilerinin bulunduğu yerler arasında Manisa'da vardır. Örneğin; Manisa sancağında 1531 yılında otuz beş doğancı köyü varken bu sayı 1575'te altmış yediye yükselmiştir (Özcan, 1994: 488). Bu bilgilerden hareketle av ve avcılığın 17. yüzyılın ilk yarısında Manisa'da yaşamış Osmanlı padişahları arasında önemli bir yere sahip olduğu anlaşılmaktadır. Padişahların saraylarında av için avcı kuşlar yetiştirttikleri, bunun için görevlendirilmiş yuvacı ve doğancı gibi isimler verilen kişilerin bulunduğu, belli dönemlerde av törenleri düzenledikleri öğrenilmektedir.

Padişahların özel av alanlarının dışında şehzade sancağı olan yerler de şehzadelerin av alanlarıydı. 1 Cemaziyelahir 1040 (5 Ocak 1631) tarihli bir belgede "Saruhan, Foça, Kale-i Atik ve Manisa şehzadelerin av alanı olduğundan odun kesilmemesi" istenmektedir (Türkmen, 2013: 70).

Manisa'yla ilgili bir diğerkaynak olan 1650-1651 yıllarına ait şer'iyye sicili defterinde saraya ve dini kurumlara belli hizmetlerde bulunmakla mükellef olan kişilere "hademe tımar" adı verildiği ifade edilmektedir. Bu konuyla ilgili başka bir kayıтта, Manisavî Sarı Çavuş-zâde Mahmud Ağa ibn Mustafa Çavuş'un "Saruhan Doğancıbaşılığı<sup>1</sup>" unvanıyla tımar tasarruf ettiği anlaşılmaktadır (Yılmaz, 2005: 315).

Osmanlı padişahları ekseriyetle Istranca, Kâğıthane, Üsküdar mıntıkası, Sarıyer, Bahçeköy, Belgrad Köyü, Terkos Gölü civarı, Alemdağ ormanları, Silivri ve Çatalca kesimlerinde avlanmışlardır. Padişahların uzun süren avlanmalarında tercih ettikleri yerler arasında Manisa yöresi de bulunmaktadır (Türkmen, 2013: 73).

Cumhuriyet döneminde Manisa'da avcılık faaliyetlerinin gelişmesi ve yaygınlaşmasında etkili olan kurumlardan biri Manisa Halkevi'dir. Manisa Halkevi'nin Spor Şubesi, Manisa'da sporun kökleşmesine ve gençliğin eğitiminde beden eğitiminin önemini ortaya koymaya çalışmıştır. İlk yıllarda birkaç sürekk avı ve spor gezisinden başka bir etkinlik gösteremeyen şube, zamanla bulunduğu bölgede çeşitli spor kuruluşlarının gelişmesine olanak sağlamıştır. Çevre köy ve merkezlerle düzenlenen spor karşılaşmaları, toplumsal kaynaşmayı arttırmıştır. İlk planda mahalli sporları teşvik ederek; dağcılık, avcılık, güreş, atlı spor, kayak sporları, futbol, basketbol, atletizm, voleybol ve bisiklet gibi alanlarda etkinlikte bulunmuştur (Halkevlerinin..., 1935: 79'dan Güneş ve Güneş, 2007: 64).

1934 yılında spor işlerini düzenlemek amacıyla Türk Atletizm Federasyonu antrenörü Mösyö Abraham'ın Manisa'ya gelmesiyle birlikte, Atlı Spor Kulübü başta olmak üzere Bozkurt ve Okspor gibi Manisa'da pek çok kulüp halkevinin katkılarıyla oluşturulmaya başlanmıştır (Güneş ve Güneş, 2007: 64). Bu kapsamda avcılık sporunu yaygınlaştırmak için Manisa Halkevi Spor Şubesi tarafından 1937 yılında 1 Ağustos günü Av Bayramı olarak ilan edilmiştir. Spor şubesi düzenlediği çok geniş bir program içinde ve yedi sekiz köyü faaliyet alanı kapsamına dâhil eden ilk av bayramı büyük sürekk avıyla, av şenlikleri yaparak, av müsabakaları tertip ederek, hediyeler dağıtılarak kutlanmıştır. Böylece her yıl bu tarihte av bayramı tertip edilerek millî bir geleneğimiz olan av sporunun disiplinli bir çalışma ile ileriye götürülmesi amaçlanmıştır. Ayrıca 1937 yılında av mevsimlerine tesadüf eden zamanlarda Emlâk Dere, At Alanı, Manastır Yaylası, Akpınar ve Merdivencik mevkilerine beş büyük sürekk avı yapılmıştır. Bunun dışında aynı yıl içinde her hafta Pazar günleri programlaştırılmış bir şekilde muhtelif gruplar hâlinde av gezileri de yapılmıştır (Özakın, 1938: 11). Spor şubesi içinde oluşturulan kollardan biri olan Dağcılık Kolu, Ödemiş-Bozdağ'a çeşitli zamanlarda kayak gezileri düzenlemiş, haftada ya da iki haftada bir Spil'e çıkmış ve Yunt Dağı

<sup>1</sup> Doğancıbaşı: Padişahların şikâr halkı denilen avcılardan bir sınıfın başına verilen addır. bk. (Pakalın, 1993: 470).

çevresinde sürek avları tertip etmiştir (Güneş ve Güneş, 2007: 64). Bu şekilde Manisa Halkevi Spor Şubesi'nin cumhuriyetin ilk yıllarında av ve avcılığın Manisa'da yaygınlaşmasına katkı sağladığı görülmektedir.

1980 ihtilaliyle sivil toplum alanına getirilen kısıtlamalar sonucunda Türkiye'deki dernek ve vakıflar da kapatılmıştır. 1980 darbesiyle ortaya çıkan bu kısıtlamalar dernekleşme ve üye sayıları konusunda da azalmalara sebep olmuştur. Kapatılan dernek ve vakıfların birçoğu daha sonra yeniden açıl(a)mamıştır (Bayburt ve Duman, 2017: 422). Kapatılan ve yeniden açıl(a)mayan dernekler arasında av ve avcılık üzerine kurulanlar da vardır. Bu durumun da avcılığın gelişmesine, bilinçli ve örgütsel bir biçimde sürdürülebilir olmasını sekteye uğrattığı anlaşılmaktadır.

Günümüzde avcılığın sürdürülmesi ve av hayvanlarının korunması amacıyla Manisa'da resmî kurumlar tarafından birtakım önlemler de alınmaktadır. Av hayvanlarının sayısının artırılması, yaban hayatın ve doğal dengenin korunması amacıyla T.C. Orman ve Su İşleri Bakanlığı Manisa Şube Müdürlüğü Doğa Koruma ve Millî Parklar Müdürlüğü tarafından 2017 yılında 5500 adet kınalı keklik Alaşehir, Gölarmara, Köprübaşı, Salihli ve Soma'da doğaya salınmıştır. Ayrıca 2017 kış döneminde zor iklim şartlarında yaban hayatının desteklenmesi amacıyla doğaya 500 kg yem bırakılmıştır (Belge-1).

Günümüzde Manisa'da avcılığı daha yaygın ve bilinçli bir şekilde yapılıır hâle getirebilmek için Orman ve Su İşleri Bakanlığı Manisa Şube Müdürlüğü, il ve ilçelerdeki halk eğitim merkezleri ile özel kurumlar tarafından yılın belirli dönemlerinde avcılık kursları açılmaktadır. Bu şekilde avcı belgesi alan kişiler av dönemlerinde kanunların ön gördüğü çerçevede yasal olarak avlanabilmektedir.

## **1.2. Avcılıkla İlgili Kulüp ve Dernekler**

Manisa'da avcılıkla ilgili dernek ve kulüp gibi oluşumların ilk örnekleri yirminci yüzyılın ortalarına kadar gitmektedir. Manisa'da avcılık ve atıcılıkla ilgili olarak 2017-2018 av dönemi itibariyle 68 tane kulüp ve dernek kurulmuştur. Bu dernek ve kulüplerden bir kısmı 1980 askeri darbesiyle kapatılarak belirli bir süre faaliyet gösterememişlerdir. Askeri vesayetin sona ermesiyle birlikte bu kuruluşların bir kısmı tekrar aktif hâle gelmiştir (Bayburt ve Duman, 2017: 422). 2018 itibariyle Manisa'nın ilçelerindeki avcılıkla ilgili dernek ve kulüplerin sayısı şu şekildedir: Saruhanlı: 13, Kırkağaç: 11, Soma: 7, Akhisar: 6, Şehzadeler: 5, Salihli: 4, Yunussemre: 3, Köprübaşı: 3, Alaşehir: 3, Demirci: 2, Selendi: 2, Kula: 2, Ahmetli: 2, Gölarmara: 2, Sarıgöl: 1, Gördes: 1, Turgutlu: 1. Bu dernekler en eskisi 1954'te kurulan Gördes Avcılar Kulübü Derneği'dir. Avcılıkla ilgili dernek ve kulüplerin Manisa'nın Saruhanlı ve Kırkağaç ilçelerinde daha fazla bulunduğu ve buradan hareketle de avcılıkla ilgili dernekleşme faaliyetlerinin bu bölgelerde daha yaygın olduğu anlaşılmaktadır (Belge-1).

2017-2018 av döneminde Doğa Koruma ve Manisa Millî Parklar Müdürlüğü'nden dernek çatısı altında av pulu satın alan avcılıkla ilgili 31 dernek/kulüp vardır. Bu derneklere toplam 4144 pul satışı yapılmıştır. Ayrıca Manisa'da avcılıkla ilgili olup 2017-2018 av döneminde üyelerinin av pulu satın almadığı 37 dernek ve kulüp bulunmaktadır. Üye olduğu derneğin bünyesinde av pulu satın almayı şahsî olarak av pulu alan avcılar da vardır. Manisa'da herhangi bir dernek ya da kulübe üye olmayan ve avcı belgesi bulunan kişilere de pul satışı yapılmakta olup bu şekilde 2017-2018 av döneminde 614 pul satışı yapılmıştır. Toplamda Manisa'da 2017-2018 av sezonunda Doğa Koruma ve Manisa Millî Parklar Müdürlüğü tarafından 4758 pul satılmıştır (Belge-1).

Manisa'daki avcılık ve atıcılıkla ilgili derneklerden bazıları il genelinde düzenlenen bazı festival ve kutlamalarda çeşitli gösteriler ve yarışmalar da yapmaktadır. 2017'de 477'ncisi düzenlenen Uluslararası Manisa Mesir Macunu Festivali etkinlikleri kapsamında 8'inci skeet yarışması ve tek kurşun atış müsabakaları gerçekleştirilmiştir. Manisa Avcılık ve Atıcılık İhtisas Spor Kulübü işbirliğiyle Mesir Kupası 8'inci skeet yarışması Vali Parkı atış poligonunda, Karaköy Avcılık Atıcılık ve Spor Kulübü Derneği işbirliği ile de tek kurşun atış müsabakaları Emniyet Müdürlüğü atış poligonunda yapılmıştır. Müsabakaların ardından dereceye giren atıcılara kategorileri ve derecelerine göre çeşitli ödüller takdim edilmiştir (URL-2).

2017'de 558'incisi düzenlenen Akhisar Çağlak Festivali kapsamında yarım asırdır süre gelen Akhisar Trap Atışları farklı bölgeden katılan yaklaşık 420 sporcunun katılımı ile gerçekleştirilmiştir. Akhisar Belediyesi ile Akhisar Avcılık ve Atıcılık Spor Kulübü'nün ortaklaşa düzenlediği trap atışları Çağlak Kent Ormanı, Akhisar Belediyesi Trap Atış Poligonu'nda dört kategoride yapılırken yarışmalar iki gün sürmüştür. Yarışmalarda dereceye girenlere, kupa, madalya, fişek, tabanca ve tablet hediye edilmiştir (URL-3).

Manisa'nın Demirci ilçesinde Demirci Avcılık ve Av Hayvanlarını Koruma İhtisas Kulübü Derneği tarafından 2016 yılında ödüllü Tek Kurşun Atış Yarışması düzenlenmiştir. Yarışma, dernek tarafından organize edilip Demirci'nin Akıncılar Mahallesi'nde bulunan Demirci Avcılık ve Av Hayvanlarını Koruma İhtisas Kulübü Cevdet Demirel Atış Poligonu'nda yapılmıştır. Dereceye girenlerden birinciye tam altın ve kupa, ikinciye yarım altın ve kupa, üçüncüye ise otomatik av tüfeği verilmiştir (URL-5).

Manisa'daki avcılıkla ilgili dernek ve kulüplerin fazla olması avcılar tarafından memnuniyetle karşılanmakta ve desteklenmektedir. Bu derneklerin belirli aralıklarla tertip ettikleri organizasyonlar avcıların birbirleriyle tanışmalarına, bilinçli ve yasal avcılığın yaygınlaşmasına zemin hazırlaması bakımından önemlidir (KK-2, 5).



### 1.3. Avlaklar (Av Bölgeleri)

Avlak, 4915 sayılı Kara Avcılığı Kanunu'nda; "av ve yaban hayvanlarının doğal olarak yaşadıkları veya sonradan salındıkları sahalara" şeklinde tanımlanmaktadır. Kanunda avlak, mülkiyet esas alınarak "devlet, genel, örnek ve özel" olmak üzere dört başlıkta sınıflandırılmıştır.

**a. Devlet Avlağı:** Devlet ormanları, toprak muhafaza ve ağaçlandırma sahaları ve benzeri yerlerle devlet tarım işletmeleri, baraj gölleri ve emniyet sahalalarında ilgili kuruluşun muvafakatı alınarak bakanlıkça avlak olarak ayrılan yerler.

**b. Genel Avlak:** Özel ve devlet avlakları dışında kalan bütün av sahaları ile göl, lagün, bataklık ve sazlık gibi sahalara.

**c. Örnek Avlak:** Devlet avlakları ve genel avlaklar içinde bakanlıkça belirlenecek esaslara göre ayrılan ve işletilen veya işletirilen avlaklar.

**d. Özel Avlak:** Bir bütün teşkil eden özel mülkiyetteki tapulu arazilerden, bakanlığın avlaklar için tespit ettiği ve tanımladığı şartlara uygun olan avlaklar olarak tanımlanmıştır (Akbaş, 2014: 40).

Avlakların günümüzdeki gibi Oğuzlar ve Osmanlı Devleti döneminde de sınıflandırıldığı görülmektedir. Oğuz beylerinin kendi arazileri dâhilinde "koru" denilen özel avlanma yerleri vardı (Sümer, 1953: 2404). Osmanlı Devleti zamanında ise sadece padişahların ve saray ayanlarının avlandığı "hassa avlakları (Bayat, 2007: 219), şikârgâh-ı selâtin, hâssa şikârgâh, saydgâh-ı hâssa" (Türkmen, 2013: 69) gibi isimler verilen yerler bulunmaktaydı. Padişahların avlakları korucular tarafından korunur ve sıradan avcılar bu toprakların dışında avlanmak zorundaydılar. Daha sonraları belge verilen Hassa Avcıları da bu bölgelerde avlanmışlardır. Halk, padişah ve saray görevlilerine ait olan "hassa avlakları" dışındaki arazilerde avlanmışlardır (Bayat, 2007: 219). Padişahların av alanlarının dışında şehzade sancağı olan yerler de şehzadelerin av alanlarıydı. 1 Cemaziyelahir 1040 (5 Ocak 1631) tarihli bir belgede "Saruhan, Foça, Kale-i Atik ve Manisa şehzadelerin av alanı olduğundan odun kesilmemesi" istenmektedir (Türkmen, 2013: 70).

Günümüzde Manisa'nın il genelinde toplam 31 adet avlak vardır. Bunlardan üçü il merkezinde olmak üzere diğerleri ilçelerdedir. Ayrıca bu avlakların birisi genel avlak olup diğerleri devlet avlağı kapsamına girmektedir. En fazla avlak Akhisar ve Gördes'te bulunmaktadır. Manisa'da özel ve örnek avlak sahası ise bulunmamaktadır (Belge-1).

Manisa'daki Avlaklar			
Avlak Alanı	İlçe	Avlak Alanı	İlçe
Osmanlı Devlet Avlağı	Merkez	Ahmetli Devlet Avlağı	Ahmetli
Yuntdağı Devlet Avlağı	Merkez	Uluderbent Devlet Avlağı	Alaşehir
Manisa Devlet Avlağı	Merkez	Alaşehir Devlet Avlağı	Alaşehir
Akhisar Devlet Avlağı	Akhisar	Akpınar Devlet Avlağı	Demirci

Başlamış Devlet Avlağı	Akhisar	Başalan Devlet Avlağı	Demirci
Kavakalan Devlet Avlağı	Akhisar	Demirci Devlet Avlağı	Demirci
Zeytinliova Devlet Avlağı	Akhisar	Gölmarmara Devlet Avlağı	Gölmarmara
Gökseki Devlet Avlağı	Gördes	Marmara Gölü Genel Avlak	Gölmarmara
Şahinkaya Devlet Avlağı	Gördes	Kırkağaç Devlet Avlağı	Kırkağaç
Gördes Devlet Avlağı	Gördes	Sarıgöl Devlet Avlağı	Sarıgöl
Güneşli Devlet Avlağı	Gördes	Selendi Devlet Avlağı	Selendi
Salihli Devlet Avlağı	Salihli	Kula Devlet Avlağı	Kula
Adala Devlet Avlağı	Salihli	Turgutlu Devlet Avlağı	Turgutlu
Göktepe Devlet Avlağı	Soma	Saruhanlı Devlet Avlağı	Saruhanlı
Soma Devlet Avlağı	Soma	Sarıçam Devlet Avlağı	Saruhanlı
Köprübaşı Devlet Avlağı	Köprübaşı		

#### 1.4. Av Hayvanları

Her bölgenin özelliği ve hayvan popülasyonuna göre avlanacak hayvan türleri resmi olarak belirlenmekte ve bu çerçevede avcılık faaliyetlerine müsaade edilmektedir. Manisa’da avlanan hayvanlar; “*ada tavşanı, keklik, yaban tavşanı, bozkaz, sakarca kazı, çakal, bıldırcın, sakarmeke, çulluk, kaya güvercini, su çulluğu, öter ardıç, karatavuğu, tahtalı, üveyik, tilki, çakal, kara sansarı, yaban domuzu ve ördek (yeşilbaş, bozördek, fiyu, çamurcun, macar ördeği, tepeli patka, elmabaş patka, çıkırıkçın, kaşıkgaga)*” (Belge-1). Bu av hayvanlarının dışında kalan ve Manisa’da bulunan diğer hayvan türlerinin avlanması yasaktır.

Manisa’da en çok avlanan av hayvanları; tavşan, domuz, ördek ve kekliktir. Özellikle domuz ve tavşanın popülasyonu fazla ve arazi şartları da onların avlanmasına daha elverişlidir. Tavşan avı da tarım arazisine yakın orman olan bölgelerde yapılır. Sadece orman ya da düz arazide tavşan bulunmaz (KK-1). Çünkü tavşan açık arazide yayılımını yaptıktan sonra ormana çekilir. Keklik de fazla bulunan ve avlanan türler arasındadır. Son zamanlarda ise sayısında azalma olduğu gözlenmektedir (KK-2). Ayrıca sulak arazinin fazla olduğu, Gediz Nehri’nin etrafında çeltik yetiştirildiği dönemlerde ördek popülasyonu da fazlaydı. Bu sebeple o dönemlerde ördek avı da günümüzdekine göre çok fazla olurdu. Çulluk, ormanlık arazide bulunan bir av hayvanıdır. Kıracağın, soğuk havanın olduğu zamanlarda geceleri ovaya inip su kenarlarında bulunan kurtçuklarla beslenir ve sabaha karşı ise ormana çekilir (KK-2).

En az avlanan av hayvanları ise karatavuğu, sığırcık, tilki, sakarmeke, öter ardıç, suçulluğudur. Karatavuğu, avcılığa ilk başlayan kişiler tarafından daha çok avlanmaktadır. Manisa’da profesyonel avcılar tarafından çok tercih edilen bir av değildir. Bu sebeple köpeklerinin de karatavuğa alışmaması istenir. Çünkü çullukla karatavuk aynı bölgelerde yaşadığı için köpeklerin karatavuğa alışıp av esnasında ona yönelmesini avcılar istememektedir. Fakat az avlandığı için popülasyonu daha fazladır (KK-2, 5).

Bıldırcın, çulluk, ördek gibi göçmen hayvanların mevsimlere göre sayıları değiştiği için az ya da çok avlandığı konusunda bir çıkarımda bulunulamamaktadır. Fakat bu hayvanlar avcılarının tercih ettikleri avların başında gelmektedir (KK-2).

### 1.5. Avlanma Süreleri

Avlanma süresi, av hayvanlarının avının av hayvanı gruplarına göre serbest olduğu tarihler arasındaki avlanma günlerini kapsayan zamandır (URL-4). Türkiye’de avlanma süreleri avlanma bölgelerine ve av hayvanı gruplarına göre değişiklik göstermektedir. Avlanma süreleri genel olarak şu şekilde tasnif edilmektedir:

a. Kuşlar için avlanma süreleri: Kendi içerisinde hayvan türlerine göre dört gruba ayrılmaktadır.

b. Memeliler için avlanma süreleri: Kendi içerisinde hayvan türlerine göre iki gruba ayrılmaktadır.

Avlanma süreleri aşağıdaki tabloda belirtilen tarih aralıklarındaki haftanın her günü için geçerli olmayıp sadece Çarşamba, Cumartesi, Pazar ve resmî tatillerde (idarî tatiller de dâhil) avlanmak serbesttir (Belge-1). 2017-2018 av dönemi Manisa’daki avlanma süreleri hayvan türlerine göre aşağıdaki tabloda verilmiştir.

2017-2018 Av Dönemi Manisa’daki Avlanma Süreleri		
Avın Türü	Av Başlangıç Tarihi	Av Bitiş Tarihi
Yaban Domuzu	19.08.2017	25.02.2018
Tilki-Yaban Tavşanı	14.10.2017	07.01.2018
Kınalı Keklik	14.10.2017	07.01.2018
Bıldırcın-Üveyik	19.08.2017	14.01.2018
Karatavuk, Öter Ardıç, Sakarmeke, Suçulluğu, Çulluk, Tahtalı, Sakarca Kazı, Fiyu-Boz Ördek-Çamurcun-Yeşilbaş-Kilkuyruk-Çıkırıkcın-Macar Ördeği-Elmabaş Patka Ördeği	14.10.2017	25.02.2018

### 1.6. Avcıların Kullandığı Av Malzemeleri

Av malzemeleri avcılarının av esnasında kullandıkları her türlü araç ve gereci kapsamaktadır. Teknolojinin gelişmesi ve buna bağlı olarak da zamanla av tekniklerinin değişmesiyle birlikte av malzemelerinde de bir yenilenme/güncellenme meydana gelmiştir. Geleneksel avcılıkta kullanılan ilkel yöntemlerdeki av malzemelerinden günümüzde icra edilen avcılıkta kullanılan modern malzemelere bir geçiş yaşanmıştır. Bu değişim en belirgin olarak kullanılan silahlarda görülmektedir. Eskiden at, ok, yay, kılıç, davul, tokmak, mızrak (Hacıgökmen, 2012: 59-64), sapan gibi aletler kullanılırken günümüzde bunların yerini ateşli silahlar almıştır. Diğer giyim-kuşam eşyaları da daha modern ve korunaklı kıyafetlere dönüşmüştür (KK-1, 2).

Avcılıkta kullanılan malzemeler; tüfek, fişek, av yeleği, kamufraj kıyafeti, düdük, mühre, bipır (hareket sensörü), takarak (çan), çizme ya da bottur. Yapılan avın türüne, hava şartlarına göre kullanılan malzemeler özellikle de fişekler vardır. Örneğin; ördek avı için özel olarak kasık/boy çizmesi, canlı ya da cansız mühre, düdük kullanılır. Keklik avında genellikle turuncu gibi belirgin renkli kıyafetler tercih edilir. Çünkü dağın yamacına av yaparken ekibindeki kişiler önde ya da arkada kalmış olabilir. Avcıların birbirlerini görüp herhangi bir kaza yaşanmaması için turuncu gibi belirgin renkli kıyafetler giyilir. Ayrıca ormanda, sık meşelik yerlerde, çalılık arazide yapılan avlarda da avcıların birbirlerini fark edebilecekleri kıyafetler giymeleri gerekmektedir. Fakat avcının hayvanı beklediği bek avlarında belirgin kıyafet yerine hayvanın avcıyı fark etmemesi için kamufraj giyilmelidir. Tavşan avında kırmızı renkli kıyafet giyilmemelidir. Çünkü kırmızı, tavşanın hemen fark edebildiği bir renktir. Yabani domuz avında kurşun kullanılırken diğer avlarda ise saçma ve çeşitleri tercih edilmektedir (KK-1, 2, 3).

Bu malzemelerin dışında avlanırken hayvan da kullanılmaktadır. Manisa'daki avcıların avlarında kullandıkları av köpekleri meziyetlerine göre ikiye kategoriye ayrılmaktadır.

**1. İz Sürücü/Kovucu Köpekler:** Bu tür köpekler kokuyla birlikte avı bulduktan sonra onu yakalama ve avcı tarafından vurulana kadar takip etme özelliğine sahiptir. Daha çok tavşan avında kullanılmaktadır. Çünkü tavşanı gördüğü andan itibaren onu sürekli kovalayıp takip ederek avcının avı kaybetmemesine ve vurmasına yardımcı olmaktadır (KK-1, 2). Bu başlığa tazı da girmektedir. Tazı ile yapılan avda silah kullanılmaz ve tazı, avını kovalayarak yakalar (KK-2).

**2. Fermacı/Kuşçu Köpekler:** Bu tür köpekler özelliklerine bağlı olarak kendi içinde "yerden koku alanlar" ve "havadan koku alanlar" şeklinde ikiye ayrılabilir. Bunlar iz sürmeden kokuya odaklı olarak hareket ederler. Kokuyu bulduğu an ava kilitlenip bekler. Yerden koku alanlar, avın bol olduğu yaklaşık yirmi yıl öncesinde çok iyi iş yapar, burnunu yerde gezdirerek avı bulurdu. Fakat günümüzde av çok azaldığı için hızlı bir şekilde burnu havadayken avını bulan köpekler daha makbuldür (KK-2).

Türkiye genelinde av çeşitlerine bağlı olarak ilk iki kategorideki köpek cinsleri kullanılmaktadır. Av köpeklerinde aranan temel özellikler; kondisyonunun, koku alma duyusunun, sesinin ve eğitiminin iyi olmasıdır (KK-1, 2). Örneğin; köpekler tavşanın yatağına yaklaşıncaya ayrı, tavşan yatağından çıkıp kaçmaya başlayınca farklı, köpek avı kovalarken de değişik şekilde ses çıkartır. Bu da avın hangi pozisyonda olduğunun köpek tarafından avcıya verilen bir işarettir (KK-1).

Avcılıkta tercih edilen köpek cinslerinin başında; pointer, kopay, setter, drahtaar, kurzhaar ve breton gelmektedir. Bu cins köpeklerin tercih

edilmesinin sebebi kokuyu alma özelliklerinin fazla olmasıdır. Ayrıca kurzhaar, drahtaar ve kopay cinsi köpekler kokuyu yerden diğerleri ise havadan daha iyi alma özelliğine sahiplerdir. Her avcı, köpeğinin bakım ve barınmasını kendisi yapmaktadır. Köpekler yavruyken alınıp usta bir köpeğin yanında ava çıkartılarak ya da avcının yönlendirmesi ve eğitmesiyle yetiştirilmektedir. Köpeğe göre ava çıkma yaşı/ayı değişmekle birlikte ortalama altı aylıkken bir köpek araziye çıkartılmaktadır. Bu süre köpeğin cinsi, avın türü, aldığı eğitim ve gelişimi gibi etkenlere bağlı olarak değişkenlik göstermektedir. Kaçar avında köpeğin istenilen seviyeye gelmesi daha uzundur. Örneğin tavşan avında kullanılan köpeklerin eğitimi arazide tecrübeli köpeğin yanında yapıldığı için sürekli ava çıkarılarak eğitilmektedir (KK-1, 2).

### 1.7. Av Çeşitleri

Manisa'daki av çeşitleri "yapılma amaçlarına" ve "hayvan türlerine" göre ikiye şekilde tasnif edilmiştir.

**a. Yapılma Amaçlarına Göre Av Çeşitleri:** Manisa'da belirli amaçla yapılan av çeşitleri; korunma amaçlı, eti/postu için ve tutku (hobi) için yapılan avlar olarak üç kategoride ele alınmıştır.

1. *Korunma Amaçlı Yapılan Avlar:* Yabani hayvanların mahsulüne ya da meskenine zarar vermesini önlemek için bazen de zarar verdikten sonra bunun tekrar yaşanmasını engellemek amacıyla yapılan av çeşididir. Manisa'da bu amaçla yaban domuzu ve tilki avı yapılırken bunlar arasından yaban domuzu avı daha yaygındır. Bu av türü çoğunlukla köylüler tarafından yapılmaktadır (KK-1, 2, 3).

2. *Eti/Postu İçin Yapılan Avlar:* Yaban sansarı, porsuk ve tilki gibi hayvanlar postu için bunların dışındaki bütün av hayvanları, yabani domuz dışında, eti için avlanmaktadır. Günümüzde postu için yapılan av neredeyse yok denecek kadar azdır. Bundan yaklaşık yirmi-yirmi beş sene önceleri Taşmescid'in orada bulunan tacirler tarafından sansar, porsuk, tilki gibi hayvanların postlarının ticaretinin yapıldığı bilinmektedir. Ayrıca "tahnit" için av yapıyorsa bütün av hayvanları bu amaç doğrultusunda avlanmaktadır (KK-2).

3. *Tutku (Hobi) İçin Yapılan Avlar:* Yapılan avlardan zorunlu durumlarda korunma amaçlı olanların dışındakilerin hepsi bu amaç doğrultusunda yapılmaktadır (KK-1, 2, 3, 5).

**b. Hayvan Türlerine Göre Av Çeşitleri:** Manisa'da hayvan türlerine göre yapılan av çeşitleri; uçar avı ve kaçar avı olmak üzere ikiye ayrılmıştır.

1. *Uçar Avı:* Bütün kanatlı av hayvanları bu kategoride yer almaktadır. Manisa'da bu kategoride bulunan av hayvanları; bildircin, üveyik, karatavuk, öter ardıç, sakarmeke, suçulluğu, çulluk, tahtalı, sakarca kazı,

fiyu-boz ördek-çamurcun-yeşilbaş-kılkuyruk-çıkırcın-macar ördeği-elmabaş patka ördeği (KK-2).

2. *Kaçar Avı*: Sadece karada yaşayan av hayvanlarının avlandığı bir av çeşididir. Manisa'da bu şekilde yaban tavşanı, yaban domuzu ve tilki avlanmaktadır (KK-1). Manisa'nın Selendi, Soma, Demirci, Gördes gibi ilçelerinde Karaca avı da yapılmaktadır (KK-2).

### 1.8. Avlanma Yöntemleri

Avlanma yöntemleri, avlanan hayvanın türüne ve avlanma zamanına göre farklılık göstermektedir. Özellikle modern dünyadaki gelişmeler doğrultusunda ortaya çıkan yeni silahlar avlanma yöntemleri üzerinde etkili olmuştur. Bu doğrultuda avlanma yöntemleri kullanılan silah ve araçlara göre "geleneksel avlanma yöntemleri" ve "modern avlanma yöntemleri" olarak iki başlıkta tasnif edilebilir. Geleneksel avlanma yöntemleri; yırtıcı kuşlarla avlanma, ok, kılıç, mızrak ve yayla avlanma<sup>2</sup> ve tuzak kurarak avlanma gibi alt başlıklara ayrılabilir. Modern avlanma yöntemleri ise ateşli silahlar ve bunlara bağlı olarak ortaya çıkan diğer araçların kullanılması sonucu meydana gelen tekniklerdir.

Manisa'da geleneksel avlanma yöntemlerinden ok ve sapanla avlanma az da devam etmektedir. Okla domuz, sapanla da ava yeni başlayanların kuş avladıkları tespit edilmiştir. Günümüzdeki avlanma yöntemlerinin büyük bir kısmı modern avlanma yöntemleri kapsamına girmektedir.

Avcılığın devlet denetiminde yapılmasıyla birlikte avlanma yöntemleri de resmî olarak yasal ve yasadışı şeklinde tasnif edilmiştir. Buna bağlı olarak yasadışı avlanan kişilere suçun niteliğine göre çeşitli cezalar verilmeye başlanmıştır. Biz de yaptığımız araştırmalar neticesinde Manisa'daki avlanma yöntemlerini "yasal avlanma yöntemleri" ve "yasadışı avlanma yöntemleri" olmak üzere iki başlıkta tasnif edip ele alacağız.

#### a. Yasal Avlanma Yöntemleri

Yasal avlanma, Merkez Av Komisyonu tarafından tespit edilen ve avlanmasına izin verilen ilk grup av hayvanlarının avının açıldığı tarih ile son grup av hayvanlarının avının kapandığı tarih arasındaki süre içerisinde (URL-4) yasadışı olarak nitelendirilen yöntemler dışında yapılan her türlü avdır. Bu av yöntemleri arasında; üstü açık güme yöntemi, yasal bek avı, yürüyüş avı gibi yöntemler sayılabilir.

1. *Üstü Açık/Uçar Güme Yöntemi*: Bir su kenarında doğal malzemelerle ve üstü açık şekilde gizlenerek yapılan avdır. Gündüz

<sup>2</sup> Geleneksel avlanma yöntemleri hakkında ayrıntılı bilgi için bk. (Baycın, 2014: 164-171; Uzuntaş, 2014: 172-181; Hacıgökmen, 2012: 59-64).

yapılması ve üzerinin açık olması şartıyla serbesttir. Bu yöntemle ördek, keklik, kaz gibi hayvanlar avlanır (KK-2).

2. *Yasal Bek Avı*: Avın geçeceği geçitlerde kamuflajla beklenerek yapılan bir av yöntemidir. Güneş doğarken yapılmaya başlanı yasal, gece yapılanı ise yasadışıdır. Bu yöntemle üveyik, ördek, çulluk, tavşan ve domuz gibi hayvanlar avlanmaktadır (KK-2).

3. *Yürüyüş Avı*: Avlaklarda yürüyerek yapılan en yaygın av çeşididir. Yürüyüş avı, köpekli ya da köpeksiz, bireysel ya da grup hâlinde avlanma şeklinde yapılmaktadır. Köpekli yapılan avlarda; domuz, tavşan, keklik, bıldırcın, çulluk vb., kepeksiz yapılan avlarda ise tahtalı, üveyik, ördek, kaz gibi hayvanlar avlanmaktadır (KK-2).

### **b. Yasadışı (Usulsüz) Avlanma Yöntemleri**

Yasadışı avlanma yöntemleri, 4915 sayılı Kara Avcılığı Kanunu ve Merkez Av Komisyonunca korunan veya avına izin verilen yaban hayvanı türlerini; izin verilen yerler, belirlenen zamanlar ve miktarlar dışında canlı veya ölü ele geçirmek amacıyla zehirleyerek, tuzak ve kapan kurarak veya men edilen diğer usullerle elde etme şekilleridir (URL-4). Bu avlanma yöntemleri silahlı ve silahsız olmak üzere ikiye ayrılabilir. Silahsız avlanma yöntemi tuzak avı; silahlı avlanma yöntemleri ise güme yöntemi, far avı, bek avı ve teyp avıdır.

1. *Tuzak Avı*: Av hayvanının geçeceği yerlere zehirli yemler/ yiyecekler atarak, ip, tel, demir gibi cisimlerle farklı tuzaklar kurup yapılan avlanma yöntemidir. Bu yöntemle domuz, sansar, tilki ve keklik gibi hayvanlar avlanmaktadır.

2. *Güme Yöntemi*: Canlı mükre ya da plastik ördeklerin bir su birikintisinin içine konularak avı çağırma yöntemidir. Suyun üstünde mükre dururken avcı da kapalı ve kamuflajlı bir yerde avı beklemektedir. Av, mükrenin yanına gelmesiyle avcı tarafından avlanmaktadır.

3. *Far Avı*: Tüfekçi/tetikçi ve lambacı olmak üzere en az iki kişiyle geceleri yapılan bir av yöntemidir. Bir lambanın ışığının aydınlatma özelliği en yüksek dereceye getirilir. Bu lambayı bir kişi tutarak arazide gezerler. Avın görülmesiyle birlikte ışık avın gözüne tutulunca av hareketsiz kalarak beklemeye başlar. Bu esnada da tüfekçi olan kişi ateş edip avı avlar. Bu şekilde çoğunla tavşan avlanmaktadır (KK-2).

4. *Yasadışı Bek Avı*: Çoğunlukla gün batımından sonra gece yapılan bir avdır. Avın gece arazide yayıldığı zamanlarda silahın altına ışık takılmak suretiyle avın görülüp vurulmasıdır. Çoğunlukla yabani domuz avında mahsulü zarar gören kişiler tarafından başvuru olan bir yöntemdir (KK-2, 5).

5. *Teyp Avı*: Avın bulunduğu yere, hava karardıktan sonra av hayvanını çekebilecek olan sesi çıkartan teyp adı verilen elektronik bir

cihaz yerleştirilir. Hava kararınca ötmeye başlar ve hava aydınlanınca da durur. Bu sesi duyan hayvan teybin olduğu yere gelince avcı tarafından ya canlı yakalanır ya da vurulur. Avcılar sürekli orada beklediği gibi belirli zaman aralıklarında gelip avın gelip gelmediğini de kontrol eder. Ördek, keklik, bildircin gibi hayvanları avlamak için kullanılmaktadır (KK-2).

Yasadışı avlanma yöntemleriyle avlanan avcılara yakalanmaları hâlinde idari para cezası verilmektedir. Manisa’da 2017 yılında Doğa Koruma ve Millî Parklar Manisa Şube Müdürlüğü tarafından 4915 sayılı Kara Avcılığı Kanunu’nu ihlal edip yasadışı yollarla avlanan 280 avcıya toplam 233 bin 792 TL para cezası kesilmiştir. Ceza kesilen 280 avcıdan 30’una sosyal medyada paylaştıkları avlanma fotoğraflarından dolayı cezai işlem uygulanmıştır (URL-1).

### **1.9. Avcılıkla İlgili İnanç ve Uygulamalar**

Avcılıkla ilgili olarak av öncesinde, av esnasında ya da av sonrasında olmak üzere farklı inanç ve uygulamaların değişik toplumlarda geçmişten günümüze kadar uygulandığı bilinmektedir. Örneğin; Altay Türklerinde avcı, ava çıkmadan önce avın verimli ve başarılı geçmesi amacıyla avcı ruhlara yönelik inançları doğrultusunda çeşitli dinî ibadetler yapar ve birtakım geleneksel uygulamaları da yerine getirir. Bu şekilde avcı, avı koruyacak olan ruha bağlılığını göstermiş olur. Buna benzer bir uygulama ise Çukurova sahası avcılarında da vardır. Avın verimli ve başarılı geçmesi için sahada bulunan evliya yatırırlarından yahut avlak bölgesindeki ağaçtan vb. şeytana karşı uğur dilerler. Av esnasında silahı kendisine yar olmazsa, şeytanın ortadan kaldırılması için yanındaki köpek silahın üstünden atlatılır. Köpek olmadığında ise bizzat kendisi atlar. Bu merasim bir nevi “ateş kültü”nden kalma eski bir inançla kötü ruhlardan temizlenmeyi gösterir (Caferoğlu, 1972: 170).

Manisa’da avın verimli ve başarılı geçmesi için ava çıkmadan önce, av sırasında, av sonrasında ve ava gidilen kişilerle ilgili olmak üzere farklı inanç ve uygulamalar vardır. Bu inanç ve uygulamalar aşağıda verilmiştir.

- Uğursuz olduğuna inanılan kişiyle ava gidilmez. Çünkü avın bereketli geçmeyeceğine inanılır (KK-1, 2).

- Ava başlamadan ve tüfeğe fişek sürülürken “Bismillahi Allahuekber” denir. Bu yapılmazsa avın uğursuz geçeceğine inanılır (KK-2).

- Ava başlarken köpek araziye bırakılmadan önce sırtı sıvazlanarak “Bismillahi Allahuekber” denir (KK-2).

- Karaca vuranın ocağının söneceği, eşine ve çocuklarına zarar geleceği inancı vardır. Bu sebepler karaca avlanmamaktadır (KK-2).

- Cuma günleri, bayram günler ve arife günleri av yapılmaz. Bu günlerde yapılan avın uğursuzluk getireceğine inanılır (KK-1, 2).



- Mesir Macunu Festivali'nde düzenlenen atıcılık yarışmasında ilk sırayı alanlara verilen ödül töreninin ardından atıcılık geleneği gereği birinci olan atıcıların şapkaları havaya atılarak atıcılar tarafından vuruldu (URL-2).

- Hanımının, bekâr olanların ise ailesinin rızası olmadan ava gidenin avının iyi geçmeyeceğine inanılır (KK-2).

- Avcıyı uğurlayan evin hanımı eşinin ardından avının kanlı ve bereketli geçmesi için süpürge atar (KK-2).

### **1.10. Avlanma Esnasında Yaşanan Kazalar**

Avlanma esnasında yaşanan kazalar, avcılara, av hayvanlarına ve doğa/hava şartları gibi farklı sebeplere bağlı olarak ortaya çıkmaktadır. Bundan dolayı kazalar; silahla yaşanan kazalar, hayvan saldırısı sonucu yaşanan kazalar ve diğer kazalar olmak üzere üçe ayrılmıştır.

*a. Silahla yaşanan kazalar:* Bu tür kazalar iki şekilde yaşanmaktadır. Birincisi avcının tüfeğine fişek sürerken ya da yanında gezdirirken kendi silahının ateş alması sonucunda, ikincisinde ise av esnasında diğer avcının yanlışlıkla silahını ateşlemesi veya ava atarken diğer avcıyı vurması şeklinde yaşanmaktadır. Her iki kaza da yaralanma veya ölümlle sonuçlanabilmektedir (KK-1, 2).

*b. Hayvan saldırısı sonucu yaşanan kazalar:* Bu tür kazalar çoğunlukla kaçır avında özellikle de yabani domuz avlanırken yaşanmaktadır. Yaralı domuzun ya da av esnasında sürüden ayrılan hayvan(lar)ın kendisini veya yavrusunu korumak için avcılara saldırması sonucunda yaşanmaktadır. Böyle kazalar yaralanmanın dışında ölümlle de sonuçlanabilmektedir. Ayrıca avcılarının dışında hayvan saldırısı sonucu avcı köpeklerin de yaralandığı hatta öldüğü olmaktadır (KK-2).

*c. Diğer kazalar:* Av esnasında hastalanma, dere ve göl gibi su birikintisinde boğulma, kayalık, uçurum ve taşlık gibi arazilerde düşüp yuvarlanma diğer kazalar arasında sayılabilir. Bu kazalar yaralanma ve kimi zaman da ölümlle sonuçlanabilmektedir. Örneğin; Gölarmara'da kayıkla ava çıkan avcılarının kayıkları ters dönüp suya düşünce üzerlerindeki boy çizmeleri suyla dolduğu için suyun üstüne çıkamayıp boğularak vefat eden avcı olmuştur (KK-2).

### **1.11. Avcılıkla İlgili Terimler**

Avcıların av esnasında ve sonrasında ava bağlı olarak kullandıkları çeşitli terim ve kalıp ifadeler bulunmaktadır. Yapılan alan araştırması sonucunda tespit edilen bu ifadeler aşağıda açıklamalarıyla birlikte alfabetik sırayla verilmiştir:

*Av bozmak:* Avlanma esnasında avcılarının verdiği mola (KK-2).

*Avı kaldırmak:* Avcı ya da av köpeğinin avı uçurması ya da harekete geçirmesidir (KK-1).

*Çakaralmaz:* Av silahının tetiğine basılmasına rağmen patlamaması (KK-2).

*Çelgin:* Av esnasında vurularak yaralanan kuşa verilen isim (KK-4).

*Et vermemek:* Bir av hayvanının kolay av olmamasına denir.

*Ferma:* Av köpeğinin, avı bulup avcı gelinceye kadar onu gizlendiği yerden gözetleyerek hareketsiz şekilde durması (KK-2, 5).

*Kedilemek:* Av köpeğinin avın kokusunu bulup ona yaklaşırken hareketlerinin yavaşlaması hâlidir. Fermadan önceki durumdur (KK-2).

*Köpek yanması:* Av köpeğinin tavşanı yatağından kaldırdığı andaki acı acı bağırma şekli (KK-1).

*Canlı ya da Maket Mühre:* Sesi veya görüntüsünden faydalanarak av ve yaban hayvanlarını çağırma ve yakına getirmede kullanılan canlı ya da maket herhangi bir yabani veya evcil hayvan (KK-2, 5).

*Semer bindirmek:* Bir avcının ava ateş edip vuramadığı zaman hemen ardından başka bir avcının aynı ava ateş edip vurmasına denir (KK-2).

*Soyak yapmak:* Av köpeğinin av hayvanının kokusunu almasıyla hareketlerinin değişmeye başlaması (KK-1, 2).

*Teyp inmek:* Teyp yöntemiyle yapılan avda avın ses çıkartan teybin yanına ya da çevresine inmesi ya da gelmesine dendir (KK-2).

*Tıraş çayı:* Avda ilk atışı yapan kişinin avını kaçırmaması durumunda o kişiye av bitiminde arkadaşları tarafından çay ismarlattırılmasına denir (KK-2, 4).

*Tıraşlamak:* Bir avın ateş edilmesine rağmen vurulamamasıdır (KK-2).

*Torbacı:* Av esnasında vurulan av hayvanlarını taşıyan kişi (KK-2, 5).

*Bir liralık tüfek, on liralık köpek:* Köpekle yapılan avcılarda özellikle tavşan avında köpeğin kabiliyetinin ne kadar önemli olduğunu belirtmek için söylenen bir sözdür (KK-1, 2, 4, 5).

*Bulursan av, bulamazdan cılık:* Avlanma sonucunda herhangi bir av bulunabilirse “av”, bulunamazsa “cılık” olarak o av adlandırılmaktadır (KK-2, 3, 4, 5).

## **Sonuç**

Manisa’da avcılık geleneğinin çok eski bir geçmişe sahip olduğu bu çalışma sonucunda anlaşılmaktadır. Osmanlı Devleti zamanında padişah ve şehzadelerin yaşadıkları dönemlerde avcılığın yaygın olduğu ve avcılıkla

ilgili mesleklerin de var olduğu yazılı kaynaklardan öğrenilmektedir. Cumhuriyet döneminde Manisa'da avcılık faaliyetlerinin gelişmesi ve yaygınlaşmasında ise Manisa Halkevi'nin katkısı olmuştur. Manisa Halkevi Spor Şubesi tarafından 1937'de 1 Ağustos günü Av Bayramı olarak ilan edilmiş ve bu kapsamda çeşitli tarihlerde farklı organizasyonlar yapılmıştır. Günümüzde avcılığın sürdürülmesi, av hayvanlarının sayısının arttırılması, yaban hayatın ve doğal dengenin korunması amacıyla Manisa'da resmî kurumlar tarafından avcılık kurslarının açılması, bilinçli avcılarının yetiştirilmesi, yetiştirilen çeşitli av hayvanlarının doğaya salınması gibi birtakım önlemler alınmaktadır. Bu çalışma neticesinde elde edilen diğer veriler şunlardır: Manisa'da avcılık ve atıcılıkla ilgili olarak 2017-2018 av dönemi itibarıyla 68 tane kulüp ve dernek vardır. Bunlar arasından en fazla derneğe/kulübe sahip olan ilçe 13 taneyle Saruhanlı'dır. Manisa'da üçü il merkezinde diğerleri ilçelerde olmak üzere toplam 31 adet avlak vardır. Bu avlakların birisi genel avlak olup diğerleri devlet avlağıdır. Manisa'da en çok avlanan av hayvanları; tavşan, domuz, ördek ve keklik, en az avlanan av hayvanları ise karatavuğu, sığırcık, tilki, sakarmeke, öter ardıç ve suçulluğudur. Bildircin, çulluk, ördek gibi göçmen hayvanların mevsimlere göre sayıları değiştiği için az ya da çok avlandığı konusunda bir çıkarımda bulunulamamaktadır. Manisa'daki avcılarının avlarında kullandıkları av köpekleri meziyetlerine göre; iz sürücü/kovucu köpekler ve fermacı/kuşçu köpekler olmak üzere ikiye kategoriye ayrılmaktadır. Manisa'daki avcılığın “yapılma amaçlarına (korunma amaçlı, eti/postu için, tutku için)” ve “hayvan türlerine (uçar avı, kaçır avı)” göre olmak üzere iki farklı şekilde yapıldığı tespit edilmiştir. Avlanma yöntemlerinden “yasal avlanma yöntemleri” ve “yasadışı avlanma yöntemleri”nin kullanıldığı belirlenmiştir. Avın verimli ve başarılı geçmesi için ava çıkmadan önce, av sırasında, av sonrasında ve ava gidilen kişilerle ilgili olmak üzere farklı inanç ve uygulamalar tespit edilmiş ve bunlar ilgili kısımda aktarılmıştır. Avlanma esnasında yaşanan kazalar; silahla, hayvan saldırısı sonucu ve diğer kazalar olmak üzere üç başlıkta ele alınmıştır. Avcılar arasında avcılığa bağlı olarak kullanılan literatürde olan ya da olmayan birtakım terimler mevcuttur. Bu terimler de açıklamalarıyla birlikte verilerek okuyucuların istifadesine sunulmuştur.

## KAYNAKÇA

### *Yazılı Kaynaklar*

AND, Metin (1970) “XVI. Yüzyılda Av ve Avcılık”. *Hayat Tarih Mecmuası*, 5/2 (12), Ocak, s. 17-21.

BAĞCI, Ali ve diğerleri (2017). *Sürdürülebilir Avcılık İçin Temel Eğitim*, Ankara: Orman ve Su İşleri Bakanlığı Doğa Koruma ve Milli Parklar Genel Müdürlüğü.

BAYAT, Fuzuli (2007). *Türk Mitolojik Sistemi-2*. İstanbul: Ötüken Neşriyat.

- BAYAT, Fuzuli (2009). "Sosyo-Ekonomik Bağlı Avla Bozkır Sürek Avlarının Bazı Müşterek ve Farkları". *Acta Turcica Çevrimiçi Tematik Türkoloji Dergisi, Türk Kültüründe "Av"*, 1/1, s. 1-11.
- BAYBURT, Berrin - DUMAN, Doğan (2017). "28 Şubat Post-modern Darbesi'nin İslami Dernek ve Vakıflara Etkileri". *The Journal of Academic Social Science Studies*, 64, s. 413-430.
- BAYCIN, Ali (2014). "Yırtıcı Kuşlarla Avlanma". *Sürdürülebilir Avcılık İçin Temel Eğitim*, s. 164-171, Ankara: Orman ve Su İşleri Bakanlığı Doğa Koruma ve Milli Parklar Genel Müdürlüğü.
- BELGE-1: Talebimiz doğrultusunda tarafımıza gönderilen T.C. Orman ve Şu İşleri Bakanlığı IV. Bölge Müdürlüğü-Manisa Müdürlüğü'nün "60014808-622.03-11945" sayılı ve 12.01.2018 tarihli dilekçe.
- CAFEROĞLU, Ahmet (1972). "Türklerde Av Kültü ve Müessesesi". *VII. Türk Tarih Kongresi (25-29 Eylül 1970)-Kongreye Sunulan Bildiriler*, C. 1, s. 167-175, Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.
- ÇETİN, Osman (2013). *64 No'lu Manisa Şer'iyeye Sicili*. Manisa: Manisa Celal Bayar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- ÇORUHLU, Yaşar (1997). "Türk Sanatında Av Sembolizmi". *Arkeoloji ve Sanat*, 76, s. 13-25.
- EKE, Metin (2009). "Türk Halk Müziğinde Av Konusunu İçeren Türküler", *Acta Turcica Çevrimiçi Tematik Türkoloji Dergisi, Türk Kültüründe "Av"*, 1/1, ss. 479-491.
- ERDEM, Sargon (1991), "Av", *DİA*, C. 4, s. 100-101, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- GÜNEŞ, Günver - GÜNEŞ, Müslime (2007). "Cumhuriyet Döneminde Manisa'nın Sosyo-Kültürel Yaşamında Halkevi'nin Yeri ve Önemi". *Çağdaş Türkiye Tarihi Araştırmaları*, VI/15, Güz, s. 55-72.
- HACIGÖKMEN, Mehmet Ali (2012). *Türkiye Selçuklularında Avcılık*. Konya: Kömen Yayınları.
- Halkevlerinin 1934 Senesi Faaliyet Raporu Hulasası*. Ankara, 1935.
- KÖKSAL, Behiye (2009). "Halk Türkülerinde Avla İlgili Semboller". *Acta Turcica Çevrimiçi Tematik Türkoloji Dergisi, Türk Kültüründe "Av"*, 1/1, s. 464-478.
- ÖZAYDIN, Abdülkerim (1991). "Av". *DİA*, C. 4, s. 101-104, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- ÖZCAN, Abdülkadir (1994). "Doğancı", *DİA*, C. 9, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yay., s. 487-489.
- PAKALIN, M. Zeki (1993). *Osmanlı Tarih Deyimleri ve Terimleri Sözlüğü I*. İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları.
- SÜMER, Faruk (1953). "Türklerde Avcılık". *Resimli Tarih Mecmuası*, 4/12, Haziran, s. 2404-2406.

TÜRKMEN, Mustafa Nuri (2013). *Osmanlı'da Av Kültürü*. İstanbul: Bilge Kültür Sanat Yayınları.

USLU, Mustafa (2009). "Halk Türkülerimizde Av". *Acta Turcica Çevrimiçi Tematik Türkoloji Dergisi, Türk Kültüründe "Av"*, 1/1, s. 492-505.

UZUNTAŞ, Rıdvan (2014). "Ok ve Yay ile Avlanma". *Sürdürülebilir Avcılık İçin Temel Eğitim*, s. 172-181, Ankara: Orman ve Su İşleri Bakanlığı Doğa Koruma ve Milli Parklar Genel Müdürlüğü.

YALINKILIÇ, Kemal ve diğerleri (2009). "Sürdürülebilir Avcılık ve Uygulamalar". *Acta Turcica Çevrimiçi Tematik Türkoloji Dergisi, Türk Kültüründe "Av"*, 1/1, s. 366-191.

YILMAZ, Caner (2005). *H. 1060-1061/M. 1650-1651 Tarihli 100 Nolu Manisa Şer'iyye Sicili*, Manisa: Manisa Celal Bayar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

### **Elektronik Kaynaklar**

URL-1: <https://www.haberler.com/manisa-da-280-kisiye-yasak-av-cezasi-10515762-haberi/> (Erişim: 05.02.2018).

URL-2: [http://www.manisa.bel.tr/Haberler/11812\\_mesir-kupasi-nefes-kesti.aspx](http://www.manisa.bel.tr/Haberler/11812_mesir-kupasi-nefes-kesti.aspx) (Erişim: 27.02.2018).

URL-3: <http://www.akhisarhaber.com/558-caglak-festivali-trap-atislari-sona-erdi-32211h.htm> (Erişim: 27.02.2018).

URL-4: <http://www.resmigazete.gov.tr/eskiler/2011/06/20110618-13.htm> (Erişim: 21.03.2019).

URL-5: <http://www.manisadasondakika.com/2016/04/24/manisada-avcilar-12-den-vurdu%E2%80%8F/> (Erişim: 19.04.2018).

### **Sözlü Kaynaklar**

KK-1: Ekrem German, 1953, İlkokul, Esnaf/Emekli, Elli senedir av yapıyor, Yunusemre/Manisa, (Görüşme: 20.03.2019).

KK-2: Murat Baysal, 1975, Lise, Memur, Otuz yedi yıldır av yapıyor, Yunusemre/Manisa, (Görüşme: 02.04.2018, 12.11.2018, 20.03.2019).

KK-3: Adem Sağdıç, 1987, Lise, İşçi, On yedi yıldır av yapıyor, Yunusemre/Manisa, (Görüşme: 17.04.2019)

KK-4: Tanju Kahraman, 1986, Doktora, Öğretim Üyesi, On senedir av yapıyor, Yunusemre/Manisa, (Görüşme: 02.04.2018, 12.11.2018).

KK-5: Hasan Çağlın, 1971, Lise, Otomobil elektrikçisi, Yirmi altı senedir av yapıyor, Şehzadeler/Manisa, (Görüşme: 12.03.2019).

## TÜRK TEKSTİL SANATINDA GÖRÜLEN GEYİK FİGÜRÜ

### DEER FIGURE IN TURKISH TEXTILE ART

Ebru ÇATALKAYA GÖK\*

**ÖZ:** Farklı coğrafyalarda ve dolayısıyla farklı iklimlerde yaşayan Türklerin gerek en önemli av gerekse evcil hayvanlarından biri olan geyiğin figürüne geçmişten günümüze kadar efsanelerde, kalıntılarda ve birçok sanatsal ürünlerde rastlanmaktadır. Gerek çevikliği gerekse güçlülüğü ile Türkün hayatında kutsal bir hayvan olarak önemli yeri bulunan bu figür, kimi zaman efsanelerde türeyiş unsuru, av hayvanı, yol gösterici, şekil değiştirme unsuru, hükmedilen hayvan, inanma unsuru, benzetme unsuru, gök unsuru, yer-su sembolü gibi çeşitli anlamlarını temsilen, kimi zaman da sadece bir süs unsuru olarak kullanılmıştır. Çalışmada; duvar resimlerinden, pişmiş toprak eserlere, metal eserlerden, taş eserlere kadar birçok sanat alanında yer alan geyik figürünün halı ve kumaş örneklerinin incelenmesi amaçlanmaktadır. Araştırma tarama yöntemi kullanılmıştır. Çalışmanın evrenini geyik figürünün görüldüğü kalıntı ve sanatsal objeler, örneklemini ise geyik figürünün görüldüğü halı, keçe, yazma ve kumaşlar oluşturmaktadır. Makalede, ilk olarak geyik figürünün kökenlerine ve eski örneklerine yer verilmiştir. İkinci alt başlık altında ise; önce Türk mitolojisindeki anlamları değerlendirilerek diğer ülkelerin mitolojileri ile karşılaştırılmış, sonrasında da üç dokuma, iki keçe applike ve dört yazma ürün üzerinde rastlanan geyik figürünün ne amaçla kullanıldığı tartışılmıştır.

**Anahtar Kelimeler:** Geyik figürü, tekstil, kumaş, halı, mitoloji.

**ABSTRACT:** The deer figure, which is one of the most important hunting and domestic animals of the Turks living in different geographies and hence in different climates, is seen in myths, ruins and many artistic products from the past to the present. This figure, which has an important place as a sacred animal in Turks' life with its agility and strength, has been used as a representation of its various meanings such as a symbol of descendants in the legends, game animal, guiding, shape shifting element, the ruled animal, the element of belief, the element of analogy, the celestial element, and the symbol of ground-water while it has also been used as an element of ornament. In this study, it was aimed to examine the carpet and fabric samples of the deer figure, which can also be found in many art fields such as wall paintings, terracotta works, metal works, and stone works. Survey method was used in this study. The population involved remnants and art objects reflecting deer figure while the sample involved carpets, felt, hand printing and fabric reflecting deer figure. In this study, the origins of deer figure and the old examples were presented firstly. Then, its meanings in Turkish mythology were revealed and compared with the mythologies of other countries. Finally, the goal of using the deer figure on three weaves, two felt applique and four hand printing was discussed.

**Keywords:** The deer figure textile, fabrics, carpets, mythology.

\* Arş. Gör. - Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi Geleneksel Türk Sanatları Bölümü/Ankara - [catalkayaebru@gmail.com](mailto:catalkayaebru@gmail.com)



This article was checked by Turnitin.

Teşekkür: Gazi Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Türk Sanatında Mitoloji İkonografi dersi kapsamında gerçekleşen bu çalışma için yardımlarını esirgemeyen sayın hocam Prof. Dr. Mustafa Sever'e teşekkür ederim.

## 1.Giriş

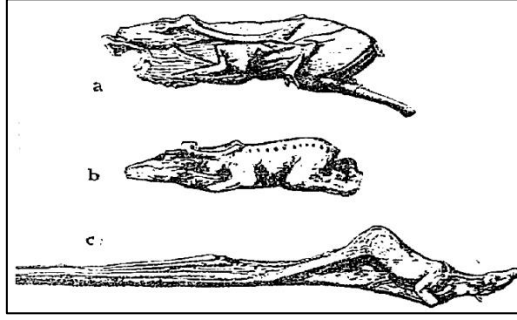
Demirel'e göre duyularla ifade edilemeyen bir şeyi belirten somut nesne, remiz, timsal, simge anlamına gelen sembol kelimesi, herkes tarafından kabul edilmiş itibarî bir mananın maddede sabitleşmiş şeklidir. İşaret, iz, ima gibi anlamları da olan semboller (Çatalbaş, 2011: 49), geçmişte aktarmaları yönüyle insanlık hayatında önemli bir yere sahiptirler. Toplumun bu hayat tarzı arasında yakın ilişkileri olan sembollerden birisi de çeşitli dinsel inanışlara ve coğrafi şartlara uygun olarak gelişen (Çoruhlu, 2007: 147) hayvan üslubudur. Gerek Türk destanlarında gerekse Türk sanatlarında hayvan sembolleri; bazen savaşılan, bazen yol gösterici, bazen binek olarak kullanılan, bazen kutsal sayılan, bazen de yerilen ve kötünün simgesi olarak (Özkartal, 2012a:59) karşımıza çıkmaktadır. Birol ve Derman'a göre, Hayvan motifleri ejder, evren, simurg, zümrüd-i anka gibi hayal mahsulü efsanevi motifler ve tavşan, geyik, aslan, pars, leylek gibi tabiat kaynaklı üsluplaştırılmış motifler olmak üzere iki gruba ayrılmaktadır.

Orta Asya kökenli olduğu düşünülen hayvan üslubu kavimler göçü, ticaret ve diğer faktörlerin etkisiyle çevre ülkelere yayılmış ve çeşitli sanat eserlerinde bezeme unsuru olarak kullanılmıştır. Hayvan üslubu bir konu ya da olaydan çok, yansıttığı figürün özelliğine bağlı olduğundan tek kullanıldığında bile kendi özelliğini hissettirmektedir. Koşma veya kaçma gibi hız kavramını ortaya koyan tek figürlü örnekler de karşımıza en çok çıkan figür ise geyiktir (Mülayim, 1994: 164-166).

Türk boylarında keyik, bolan, buğı, bulan, buğu, suğun, buğa, sığın, mıyrak adlarıyla anılan (Atnur, 2005: 215) geyik figürünün kökleri, Paleolitik çağ ile tarihlendirilmektedir Mülayim (1994: 170-171). Hayvan dışının oyulup şekillendirilmesiyle oluşan geyik figürü örnekleri bugün British Museum'da sergilenmektedir. Aynı tarihlere bağlanan başka bir örnek ise Fransa'nın Dardogne bölgesinde bulunmuş olup, bugün St. Germain en Laye'deki müzede sergilenmektedir (Mülayim, 1994: 170-171) (Resim 1). Bir diğer örneği ise Mezolitik çağların Sibiryaya topluluklarına ait olan kaya resimlerinde (Çoruhlu, 1995: 33) görülmektedir (Resim 2). Esin'e (1978: 17) göre Erken Altay mezarlarından çıkan küçük geyik heykeli ve atlara geçirilmiş geyik maskeleri geyiğin ongun olması imkânına işaret etmektedir. Ongun olması ihtimaline bir diğer izi ise Göktürk soyundan Toharistan yabgularına ait sikkelerinde yer alan hükümdar tacı üzerindeki geyik tasviridir (Esin, 1979: 135).

Geyik; soğuk iklim şartlarına uyum sağlayabilmesi, neslini tüketmemek için büyük göçleri göze alabilmesi, peşine düşülmesi gereken cazip bir av hayvanı olması (Mülayim, 1994: 177-178) nedenleriyle geçmişte göçebelerin hayatında kutsal bir hayvan olarak önemli yer işgal ettiği görülmektedir. Bu nedenle de birçok efsanede, kalıttı, türküde ve sanatsal üründe karşımıza çıkmaktadır. Makalede; duvar resimlerinden,

pişmiş toprak eserlere, metal eserlerden, taş eserlere kadar birçok sanat alanında karşılaştığımız geyik figürünün tekstil örneklerinin incelenmesi amaçlanmaktadır. Araştırma tarama yöntemi ile yapılmış ve geyik figürü içeren üç dokuma, iki keçe applike ve dört yazma bölgesi incelenmiştir. Araştırmanın evrenini geyik figürünün görüldüğü kalıntı ve sanatsal objeler, örneklemini ise geyik figürünün görüldüğü halı, kumaş, keçe ve yazma örnekleri oluşturmaktadır.



Resim 1: Paleolitik Devre ait Geyik figürleri a) ve b) British Museum, c) St. Germain en Laye (Mülayim, 1994: 171).



Resim 2: Mezolitik çağların Sibiryaya topluluklarına ait olan kaya resmi (Esin, 1979:194).

## 2. Efsanelerde Görülen Geyik Figürünün Anlamları

Geyik kelimesi, Divan-ı Lugat'it Türk'te, "ıwık" olarak geçmektedir. Bu kelime ayrıca, "keyik" biçiminde yaban hayvanı, av hayvanı ve av karşılığı olarak (Mandaloğlu, 2013: 385) kullanılmıştır. Eski Türklerde, kutsal bir hayvan ve bir totem olarak değerlendirilen geyik, bozkurt gibi bazı Türk boylarının sembolü olmuştur (Aytaş, 1999: 1-16). Bu bakımdan çeşitli Türk mitolojisi, efsane, destan ve masallarında geyik motifine sıkça rastlanılmaktadır. Bu efsanelerde geyik; türeyiş unsuru olarak, av hayvanı olarak, yol gösterici olarak, şekil değiştirme unsuru olarak, hükmedilen hayvan olarak, inanma unsuru olarak, benzetme unsuru olarak, gök unsuru olarak, yer-su sembolü olarak bazense kötünün simgesi olarak ele alınmaktadır.

-Türeyiş unsuru olarak; Türk mitolojisinde yer alan türeyiş efsanelerinin temelini, Göktürklerin ve Uygurların kurttan türeyişi ile ilgili efsaneler oluşturmaktadır. Ancak çeşitli kaynaklarda hayvandan türeme



olarak Türk mitolojisinde kurttan başka geyiklerin de yer aldığı bahsedilmektedir. Bahsedilen efsanede geyik, Göktürklerin anası olarak yer almaktadır. Başka bir deyişle Türk boyları arasında geyik “kutsal ana” olarak kabul edilmiş ve ona olağanüstü özellikler atfedilerek saygı gösterilmiştir (Mert, 2007: 245-246). Türeme konusuyla ilgili olarak yabancı kaynaklı bir efsanede “Göktürk hükümdarından birinin bir mağarada geyik şekline girmiş tanrıçayla birlikte olması” bahsedilmektedir (Çoruhlu, 1998: 33).

-Av hayvanı olarak; “geyik” kelimesi Kaşgari’de bütün vahşi hayvan avlarını (al-vahş) kapsayan “az-zib” terimi ile kullanılmaktadır (Esin, 1979: 126). İslamiyet öncesi konargöçer Türk toplumları geyiği avda kullanarak ekonomik ihtiyaçlarını karşılamaya çalışmışlardır (Karadavut ve Yeşildal, 2007: 104). Ancak Dede Korkut Hikâyeleri’nde ise geyik avının ekonomik kaygı güdülmeden spor amaçlı yapıldığı yer almaktadır. Bunlar dışında eski “Orta Asya ve Sibiryaya inançlarına göre, ongon kabul edilen bu kutsal hayvanların insanlara iyilik verdiği gibi kötülük de getirebileceği” (Ögel, 1993: 35) toteminden dolayı geyiğin gelişi güzel avlanması yasaktır. Bu yüzden avcılığın, tabiatın dengesini koruyarak yapılması, avcının her hayvanı avlamaması gerektiği de (Atnur, 2005: 215) kaynaklarda yer almaktadır.

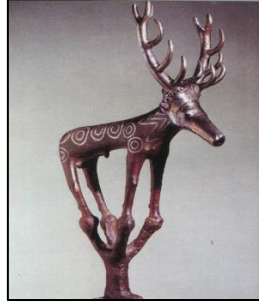
-Yol gösterici olarak; yol göstericilik bazen maddi, bazen de manevi anlamdaki bir yol göstericiliği içermektedir. Geyik maddi anlamdaki yol göstericilikte, genellikle bir mekâna ya da sevgiliye giden yolu, manevi anlamdaki yol göstericilikte ise İslamiyet’e götüren yolu gösterir (Parla, 2014: 873-874). Werner’in Hunlara yeni bir yurda doğru yol gösteren geyik efsanesi (Esin, 2004: 40) örnek olarak verilebilir.

-Şekil değiştirme unsuru olarak; Geyik şaman törenlerinde biçimine girilen hayvan ruhlarından birisidir (Çoruhlu, 1998: 159). Erken devir insanları geyik sesi çıkararak ve geyik postu giyerek (Çatalbaş, 2011: 52) kolay avlama, başka hayvanlardan korunma veya hayvan gücüne sahip olma isteği ile onları taklit etmektedir (Çoruhlu, 1995: 34). Bazen de şamanların şenliklerde öldürdükleri geyiğin postuna bürünerek geyiğin ruhunu geri çağırdıkları (Mülayim, 1994:174) yazılı kaynaklarda yer almaktadır. Ayrıca kaynaklarda İslamiyet öncesi geyik biçimine girmenin, dini yaymak için keramet olarak kullanıldığı (Çoruhlu, 1995: 41) bahsedilmektedir.

-Hükmedilen hayvan olarak; Türk folklor ürünlerinde ilkel insanın zihninde, geyikler ile ilişki kurup onların güçlerinden faydalanma gibi arzular (Karadavut ve Yeşildal, 2007: 109) önemli yer tutmaktadır. Ayrıca İslam velilerin kerametleri gibi İslami özellikler taşıyan anlatılarda görülmektedir.

-İnanma unsuru olarak; özellikle dini temelli inanışlarda geyik kutsal bir varlık olarak kabul edilmiştir. Örneğin geyik sürüsünün geçtiği yere

hayır ve iyiliğin geldiğine inanılır (Karadavut ve Yeşildal, 2007: 110). Erken Altay mezarlarındaki bir bayrak direğinin tepesine dikildiği düşünülen geyik heykeli ise töz (ruh) örneklerinden birisidir (Çoruhlu, 1998: 57-58). M.Ö. 2500-1700 yılları arasında Hatti Uygarlığı'nın hüküm sürdüğü Anadolu kültür tarihinde Hattiler'in dinsel törenlerde geyik gibi hayvanlara tapınma âdeti bulunmaktadır (Öz, 2015: 99-102). Alacahöyük'te yapılan kazılar sırasında M.Ö. 2100-2000 yılları ile tarihlendirilen gümüş kakmalı tunç geyik heykeli buna örnek oluşturmaktadır. (Resim 3) Bunun dışında geyik Anadolu Yörüklerinde bolluk ve bereketin sembolü sayılmakta ve boynuzları güçlü bir nazarlık (Çoruhlu, 2011: 166) olarak kabul edilmektedir. Geyiklerin rengi de kutsallık açısından dikkate değerdir. Ak geyik su ilahesi ile ilişkili bir motiftir (Esin, 2001: 88). Orta ve İç Asya'da görülen beyaz geyikler Türklere kutsal sayılmaktadır. Beyaz geyik gök ile (Ögel, 1993: 575), al ya da kahverengi geyikler ise daha çok yer ya da yeraltı unsurlarla ilgili anılmaktadır (Çoruhlu, 2011: 165). Esin'e göre (1979: 136) geyiği temsil eden renkler ise; don renkleri, ak, dokuz arlı (al ve ak alacalı) ve altın öng'dür.



*Resim 3: Hatti Sanatı ürünü, Gümüş kakmalı tunç geyik heykelciği (Öz, 2015: 103).*

-Benzetme unsuru olarak; geyik Türk edebiyatında süsleyici bir benzetme unsuru olarak kullanılmıştır. Gerek özel olarak gözlerinin gerekse de bütün itibarıyla vücudunun benzetilmesiyle (Karadavut ve Yeşildal, 2007: 111) Türk edebiyatında yerini almaktadır.

-Huzur mutluluk unsuru olarak; geyik, hükümdarlarla ilgili sahnelerde ve Leyla ile Mecnun gibi hikâyelerde barış, huzur, mutluluk, sevgi ve sevgilinin sembolüdür (Atilla, 2011: 39). Yörükler arasında ise bolluk ve bereketin simgesi (Çoruhlu, 2011:166) sayılmaktadır.

-Kötünün simgesi olarak; Türk mitolojisinde avcının kovaladığı geyiğin bir mağarada kaybolması ve avcıyı mağaraya çekmesi (Aytaş, 1999: 1-16), geyiğin zaman zaman karanlığın (ölümün) sembolü olarak (Çoruhlu, 1998:159) görülmesine de sebep olmuştur. Radloff'un Kan-Pergen masalı (Ögel, 1993: 582-583) buna örnek verilebilir.

Esin'e (2001: 88) göre geyiğin hem gök hem de yer-süv'a (yer-su) ait iki şekli vardır. Geyik zamanla yeni dini unsurların ortaya çıkmasıyla "Yer-Su ruhlarının veya tanrılarının ve göğün sembolüdür" (Çoruhlu, 1995: 35).

Gök ve Yer ayinlerde genç ve erkek cinsinden hayvanlar kurban seçilmektedir (Esin, 1978: 189). Bununla birlikte Türk efsanelerinde yer alan geyik genellikle dişidir (Ögel, 1993: 369). Yani Tanrı ile ilgisi olan birer ilahe, dişi tanrı ve dişi ruh durumunda kullanılmaktadır. Batılı Hun'ların göç efsanesinde yeni yurdun yolunu boylara gösteren geyiğin dişi olması buna örnek verilebilir (Esin, 1979: 134). Esin'e (1979: 4) göre "gök", Çince'de "yang" Türkçe'de "yarug (parlak)" anlamlarında erkeği, "yer" ise Çince'de "Yin" Türkçe'de "Kararık (karanlık)" anlamlarıyla dişiyi temsil etmektedir. Buradan yola çıkarak Geyiğin Gök unsuru olarak ele alındığında erkek olduğu, Yer-su sembolü olarak ele alındığında ise dişi olduğu düşünülebilir.

-Gök unsuru olarak; Göktürk harfleriyle yazılmış "İrk-bitig" fal kitabında geyiğin gök tanrısı ile ilişkili olduğu kabul edilmektedir. Kitapta "Dokuz arlı sığın-keyik" şeklinde geçen dokuz sayısı güneş veya gök'ü temsil etmektedir (Esin, 1979: 134-135). Bir Göktürk kitabesinde geyik resmi altında ygç (yağış/kurban) yazısı, mezar taşlarında kiyik ve sığın resimleri ve bahisleri gibi remzler kurban edilme merasimlerinin farklı manalara gelebileceğini düşündürmüştür (Esin, 1978: 95). Orta ve İç Asya'da Esin'e (1978, 95) göre mezar taşlarında resim ve bahislerde görülen av sahnesi ile geyik bazen tabiat dışı şekillerde kanatlı olarak yer almakta ve bu tasvirler kurban olduktan sonra öbür dünyada kazandıkları kimleri hakkında fikir vermektedir. Yine gök unsuru olarak beyaz geyik Orta ve İç Asya'da önemli bir yere sahiptir (Çoruhlu, 1998: 159).

Yer-su sembolü olarak; Göktürklerde vatan toprağı anlamına gelen yer-su terimi, hem koruyucu ruhlar, hem de vatan (Parla, 2014: 874) ifade edilmektedir. Çoruhlu'ya (1995: 35) göre Koço'da bulunan bir duvar resminde geyiğin su içerisinde bir ejder ile birlikte yer alması onun Yer-Su'ya ait şekli hakkında fikir vermektedir. Su unsuruna bağlı geyik ve geyik başlı ejder düşüncesi Çin efsaneleri dışında, göçebe Türk ve Budist Uygur ikonografisinde de görülmektedir (Esin, 2001: 86). "Bu konuyla ilgili olmak üzere geyiğin yer veya yeraltı unsurlarıyla ilişkisini gösteren bir takım eski efsane ve masallar" (Çoruhlu, 1995: 35) mevcuttur. Bu efsanelerde geyiğin, ruhları öteki dünyaya taşıdığına inanılmaktadır (Tekçe, 1993: 114).

Kendi efsanelerimizle diğer ülkelerin efsanelerine baktığımızda bazı benzerlik ve farklılıklar görülmektedir. Örneğin bizde beyaz; temizliğin, arılığın, ululuğun sembolü olarak hayvanlarda sıfat olarak kullanılmıştır (Ögel, 1993: 570-571). Bu nedenle de beyaz geyiğin Türklerde kutsal sayıldığını söyleyebiliriz. Benzer şekilde Orta ve İç Asya'da ve Çin'de de beyaz geyik refahın mutluluğun ve zenginliğin sembolüdür (Eberhard, 2000: 124). Kore tarihi ve edebiyatı ürünleri de incelendiğinde de geyiğin kutsal bir hayvan sayıldığı görülmektedir (Kim, 2004: 172-173). Yine bizde Anadolu'ya kadar gelen öykülerde geyik, sığın otu (geyik ya da teke otu) olan adamotuna benzeyen ginseng otu (panax quinquefolia) yiyerek "ölümsüzlük simgesini" (Esin, 1979: 132) kazanmıştır. Benzer şekilde

Çin’de de geyik uzun süre yaşadığı için, uzun ömrün simgesi olarak (Eberhard, 2000: 124, Gibson, 2012: 148) kabul edilmektedir. Ayrıca bizim efsanelerimizde de yer alan şekil değiştirme ve yol gösterici özelliğinin Kore efsanelerinde de işlendiği görülmektedir. Geyiğin yer-su sembolünün ise Kore halk Edebiyatında benzer şekilde “yer-gök olarak dünya ağacını simgelediği” (Kim, 2004: 173-175) dikkat çekmektedir. Genel olarak bakıldığında ise geyik dünya mitolojisinde çabukluğu, hızlığı, uzun ömürlülüğü, sevimliliği, sonbaharı, boynuzlarıyla da güneşin ışınlarını (Atnur, 2005:214) temsil etmektedir.

### **3.Türk Tekstil Sanatlarında Görülen Geyik Figürü**

Görünay’a göre boylara ait eşya ve hayvanların birbirine karışmaması için yüzyıllar boyu çadırlardan giysilere, at koşumlarından eyerlere kadar hemen her tarafta damgalar kullanılmıştır. Göktürk devrinde hükümdar armalarında veya damgalarında (Çoruhlu, 1995: 36) geyik tasvirlerinin görülmesi buna güzel bir örnek oluşturmaktadır. Bunun dışında bozkırda yaşayan Türkler ise geyiği kimi zaman sembol olarak (Diyarbakirli, 1972: 123) kullanmış ve eserlerine yansıtılmışlardır. Heykelerde, minyatürlerde (Atilla, 2011: 39), mühürlerin, taş eserlerin (Bilici, 1983: 24-25), pişmiş toprak eserlerin, metal eserlerin ve tekstillerin üzerinde görülen geyik figürleri de buna örnek oluşturmaktadır (Otlu, 2014: 26-63).

Türklerde geyiğin önemli bir hayvan olduğunu gösteren önemli bir kaynak ise kurganlardan çıkarılan Pazırık halısıdır. Türk kültürünün önemli sanat eserlerinden biri olan Pazırık halısı, eski Türk yurtlarından Altay Dağları’nın Pazırık Vadisi’ndeki V numaralı Hun kurganında bulunmuştur (Tekçe, 1993: 19). Bu halı üzerinde geyik motiflerinin yer alması, ona sanat eseri olarak önem verildiğinin göstergesidir. Halının içteki kalın suyunda sıralanmış yirmi dört tane güvezi renkte geyik figürü realist bir üslupla resmedilmiştir. Diyarbakirli’ye göre bu geyik figürleri İç Asya’da yaşayan “Alces Macis” denen bir türdür. Geyikler çatalı boynuzlu ve benekli olarak işlenmişlerdir. Tekçe’ye göre, geyiğin kol küreği ile but hizasında ise işlenmiş iri nokta ya da virgüllerin derinlik vermek amaçlı kullanıldığı düşünülmektedir. Ayrıca geyiğin 24 adet olması hem Asya Hunları’nın 24’lü devlet örgütünü, hem de Oğuz’ların 24 boyunu anımsatmaktadır (Tekçe, 1993: 155) (Resim 4-5). Pazırık üzerinden yer alan geyik figürünün (Resim 5) benzer bir örneğinin Diyarbakır Tek Beden’deki kufi kitabenin başında (resim 6) rastlanmaktadır. Kanay ve diğerlerine (2017:329) göre geyik dönemin hükümdarı tarafından adına yazılan 1083 tarihli kitabenin başında tanrı ve tanrıçalarının simgesi olarak kullanılmıştır.



Resim 4: Pazırık halısı (Tekçe, 1993: 19).



Resim 5: Pazırık halısında yer alan geyik figürü (Özkartal, 2012b:96).



Resim 6: Diyarbakır Tek Beden'deki kufi kitabenin başında yer alan geyik figürü (Kanaç vd., 2017:329)

Bir başka örneğe ise Milli Saraylar Halı Koleksiyonu'nda rastlanılmaktadır. Örneğin dış bordüründe güvez zemin üzerine açık renklerde şakayık, çin bulutu, hançer yapraklar arasında geyik figürü simetrik olarak yer almaktadır. Geyik figürü üzerinde yer alan benekler ise geyiğin renklerle ilgili sembolizmini anımsatmaktadır. İslamiyet'ten sonra da devam eden bu sembolizme bir minyatür örneğinde rastlanılmaktadır (Resim 8). Minyatürde İslamiyet öncesine uygun olarak gövdesinde uğur getirdiği düşünülen beneklerle tasvir edilmiş bir geyik figürü (Çoruhlu, 1995: 41) yer almaktadır. Bu halı örneğinde de geyiğin gövdesinde yer alan beneklerin uğur amaçlı süs unsuru olarak kullanılmış olabileceği düşünülebilir (Resim 7).



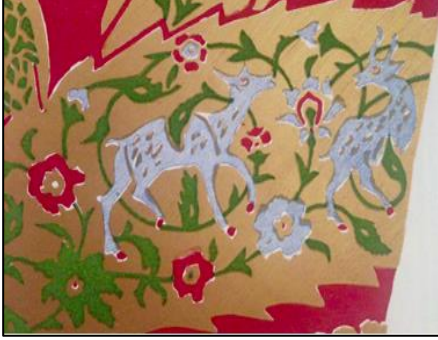
Resim 7: Hereke'de dokunmuş bugün Beylerbeyi Sarayı, Sarı köşk, 41 numaralı oda da sergilenen geyik figürlü halı (Kaya vd., 1999: 179).  
Env. No: 3/470, Ölçüleri: 5,30 x 5,25 m



Resim 8: Sultan Süleyman avda. Arifi, Süleyman-name, R1558, TSM, H. 2517, y. 403a, (Bağcı vd., 2006: 100).

Halıyla beraber konargöçer hayatın önemli parçalarından olan kumaş üzerinde de geyik figürünün kullanıldığı görülmektedir. İki parça olarak bulunmuş olan altın telli kemha (Öz, 1951: 103) kumaşın zemininde

kırmızı kullanılmıştır. Talas tunç levhalarındaki gibi Yış'da (ormanda) serbest gezen (Esin, 2004: 42) çift geyik, dolaşmalı düzende yerleştirilmiş mızrak biçimli yapraklar üzerinde mavi kırmızı çiçekler ve yeşil çiçek açan rumiler arasında mavi renkte yer almaktadır. "Biri erkek ve biri dişi olan" (Atasoy vd., 2001: 271) bu iki geyiğin gözleri kırmızı, toynakları ise koyu kahverengi olarak betimlenmişlerdir. "Yüksek kaliteli kumaş, beş Z bükümlü iplikten ipek desen atkılarıyla" (Atasoy vd., 2001: 271) dokunmuştur (Resim 9-10).



Resim 9: Bohça parçası üzerinde rastlanan geyik figürü (Öz, 1951: 104).



Resim 10: Geyik figürlü bir bohça parçası, 16. Yüzyılın ortaları 15,2 x 14,2 cm Topkapı Sarayı Müzesi, İstanbul, env.no. 13/1746 (Atasoy vd., 2001: 271).

Bu örnekler dışında kaynaklarda Noin-Ula kurganında çıkartılan yünlü kumaştan aplike şeklinde keçe üzerine işlenmiş hayvan kavgası içeren örneklerin olduğu yer almaktadır (Resim 11). Renkli derilerden kesilmiş parçalar ile kanatlı aslana benzer bir griffonun arkadan geyiğe saldırısı canlandırılmıştır. Üsluplanmış bir kompozisyon içerisinde can çekişen geyiğin realist bir şekilde ifade edildiği görülmektedir (Aslanapa, 1989: 6).

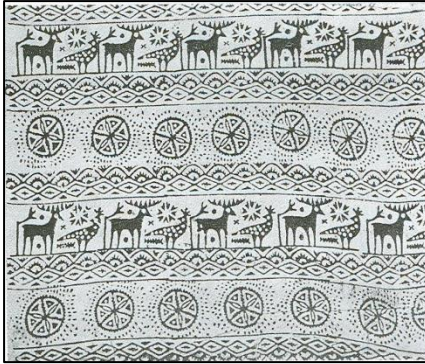


Resim 11-12: Noin-Ula, Griffon mücadelesi, keçe aplike (Aslanapa, 1989: 4).

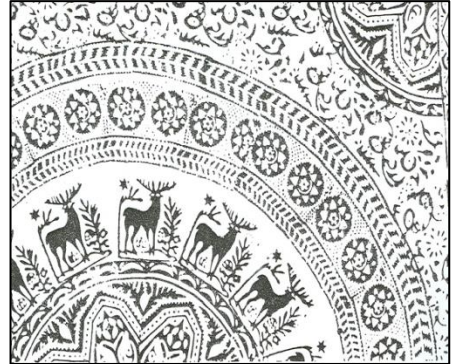


Resim 13: Kazılardan çıkarılmış geyik figürlü ağaç yazma kalıbının arka yüzü (Sarıoğlu, 2017: 9).

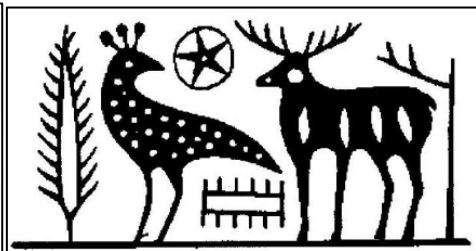
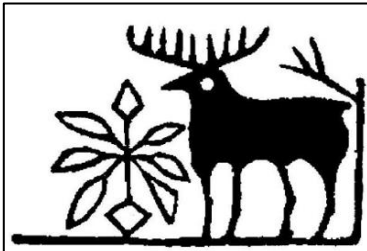
En eski Türk kavimlerinden olan Hiong-nular (Roux, 2010: 55) tarafından da yazmacılık sanatında geyik figürünün kullanıldığı levhaların olduğu kaynaklarda yer almaktadır (Kaya, 1988: 42). Anadolu'da ise Tokat, Ankara, Kastamonu ve Elazığ'da yapılan yazmalarda geyik motifleri kullanılmaktadır. Ankara yazmalarında geyik figürünün üst üste dizilmiş yatay sıralardan oluşan örnekleri bulunmaktadır (Resim 14). Karadeniz Bölgesinde Kastamonu yazmalarında merkezden başlayarak dışa doğru gelişen kompozisyonlarda geyik figürüne yer verilmiştir (Resim 15). Elazığ'da kullanılan yazmalarda geyik figürünün içerden dışarıya doğru genişleyen veya üst üste dizilmiş yatay sıralardan oluşan kompozisyonlar ile uygulandığı yazılı kaynaklarda yer almaktadır (Öz, 2006: 61) (Resim 18). Tokatta güncel üretim örnekleri olarak geyik motiflerine yer verilmektedir (Soysaldı ve Kemer, 2018: 288).



Resim 14: Geyik motifli Ankara yazması.  
(Kaya, 1988: 79)



Resim 15: Geyik figürlü Kastamonu yazması  
(Kaya, 1988: 76).





Resim 16: Tokat yazmalarında kullanılan geyik figürü (Türker, 1996: 80).



Resim 17: Geyik figürlü Elvan Baskı tekniği ile yapılmış Masa Örtüsü (Sevinç ve Ardahanlı, 2017: 70).



Resim 18: Elazığ çit baskıcılığında kullanılan Geyik figürlü kalıp (URL-1)

Anadolu'da geyik figürünün uygulandığı bu dört bölgedeki yazmalara genel olarak bakıldığında yazmalarında görülen geyik motiflerinin hafif değişikliklerle tekrar edildiği görülmektedir. Anadolu'da geyik boynuzlarının güçlü bir nazarlık olarak kullanıldığı düşünüldüğünde, dört bölgede de geyik figürlerinin boynuzları dikkat çekicidir. Tokatta kullanılan bazı geyik figürlerinin gövdelerinde yer alan beneklerin halı örneğinde olduğu gibi uğur amaçlı olarak kullanılmış olabileceği düşünülebilir. Dikkat çekici bir diğer özellik ise geyiklerin otlar içerisinde doğal ortamı ile birlikte ele alınmasıdır.



Resim 19: Geyik figürü, Kubadabad, Büyük Saray-Karatay Müzesi (Arık, 2000: 112)



Resim 20: Topkapı Sarayı Sünet Odası çinileri (URL-2)





Resim 21: Topkapı Sarayı Bronz Ayna (Aslanapa, 1989: 338).



Resim 22: Hitit imparatorluğu çağı damga geyik figürlü mühür baskısı (Otlı, 2014: Levha 21/ 3-A)

#### 4. Sonuç

Tabiattaki bütün figürlerin gerçeğe yakın ancak dengeli şekilde sadeleştirilerek sanata uyarlanması üsluplaştırma olarak isimlendirilmektedir. Üslup, Türk sanatında genel olarak üç sınıf altında karşımıza çıkmaktadır. Bu sınıflamadaki hayvan üslubuna daha çok İslamiyet'ten önce, geometrik ve bitkisel üslubuna ise İslamiyet'ten sonra yer verildiği kaynaklarda görülmektedir. İslamiyet'ten önce karşılaştığımız bu hayvansal üslubu; çeşitli hayvanların kutsal sayılması, onlara karşı duyulan korku ve onlardan korunmak için kuvvetli olabilme isteğini ortaya koymak için bir sanat üslubu olarak birçok sanat dalında tercih edilmiştir.

Bu hayvan üsluplarından geyik ise, soğuk iklim koşullarına uyum sağlayabilmesi ve cazip bir av hayvanı olması nedenleriyle İslâm öncesi Türk kültüründe kutsal bir hayvan kabul edilmiş ve Anadolu Türk folkloru ürünlerinin hemen hepsinde yerini almıştır. Kökeni Paleolitik Devre, dokumalarda ilk kullanışı ise Pazırık halısına dayandırılan geyik figürü Türk mitolojisinde; türeyiş unsuru olarak, av hayvanı olarak, yol gösterici olarak, şekil değiştirme unsuru olarak, hükmedilen hayvan olarak, inanma unsuru olarak, benzetme unsuru olarak, yer-su sembolü olarak, gök unsuru olarak bazense kötünün simgesi olarak ele alınmaktadır. Geyik figürü Dünya mitolojisine bakıldığında ise çabukluğu, hızlılığı, uzun ömürlülüğü ve yol göstericiliği gibi özellikleriyle de ön plana çıkmaktadır.

Noin-Ula'daki keçe aplike üzerine uygulanan geyik mücadelesi sahneleri (resim 10-11), Kuzey ve Orta Asya maden sanatında olduğu gibi gelişmiş üslubu yansıtmaktadır. Kemha'dan dokunmuş bohça üzerinde yer alan geyik figürleri (resim 8-9) yine İstanbul Topkapı sarayında bulunan bronz ayna'nın arka yüzünde yer alan geyik figürü (resim 21) ile benzerlik göstermektedir. Bu örnekler dışında tekstil sanatlarında kullanılan geyik figürünün maden sanatlarındaki resimsel karakterleri ile ortak özellikler taşıdığını söyleyebiliriz.

Şahkulu'nun eserlerinde ejder, simurg, leopar gibi geyik figürünü de hem yazma eserlerde hem de tezini sanatların diğer alanlarında görmek mümkündür. Tezyini sanatında içerisinde yazma eserlerde geyik figürleri

doğa tasvirleri, av sahneleri vb. örnekler ile sıklıkla karşımıza çıkmaktadır. Geyikler doğadaki renklerine uygun biçimde tasvir edilmiştir. Yazma sanatı içerisinde kullanılan kalıplarda da geyik figürü minyatür sanatında olduğu gibi doğal ortamlarında kullanılmıştır.

İslamiyet öncesinden, Anadolu Selçuklulara ve Osmanlı dönemi çini eserlerinde geyik figürü görülmektedir. Kubadabad Sarayı (Büyük Saray-Küçük Saray) ve Topkapı Sarayı Sünnet Odası çinilerinde bunları görmek mümkündür. Çinilerde kullanılan geyik figürleri geleneksel tekstil sanatlarında kullanılan hali ile karşılaştırıldığında Selçuklu dönemindeki örnekler ile benzerlik göstermekte ancak Osmanlı dönemindeki Uzak Doğu kökenli iki efsanevi geyik figürü (resim20) ile ise farklılık göstermektedir.

Minyatürlerden, mühürlere, taş eserlerden halk edebiyatına kadar birçok alanda karşımıza çıkan bu geyik figürünün kimi zaman Türk mitolojisindeki anlamları ile kimi zamanda sadece süsleme amaçlı kullanıldığı gözlenmektedir. Kültürel aktarım aracı olarak kullanılan halı, yazma, keçe ve kumaş örnekleri incelendiğinde ise daha çok süs unsuru olarak kullanıldığı anlaşılmaktadır.

Geleneksel Türk sanatları içerisinde yer alan halı, yazma, keçe ve kumaş vb. gibi eserler ve bu eserlerin üzerinde kültürümüzü yansıtan yansı (motif) ve figürler yer almaktadır. Geleceğe aktarılması adına bu ve bunun gibi kültürümüzü yansıtan figürlerin tekstil sanatlarında daha çok kullanılması önem arz etmektedir.

## KAYNAKÇA

### **Yazılı Kaynaklar**

- ASLANAPA, Oktay (1989). *Türk Sanatı*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- ATASOY, Nurhan ve diğerleri (2001). *İpek Osmanlı Dokuma Sanatı*. İstanbul: TEB İletişim ve Yayıncılık.
- ATNUR, Gülhan (2005). "Kozi Körpeş İle Bayan Sulu Destanında Geyik Motifi". *A.Ü. Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*. 28/Prof Dr. M. Fahrettin Kırzioğlu Özel Sayısı, s. 213-222.
- BAĞCI, Serpil ve diğerleri (2006). *Osmanlı Resim Sanatı*, İstanbul: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- BİLİCİ, Ziya Kenan (1983). "Anadolu Taş Tezyinatında Hayvan Üslubu (Erken Devir Örnekleri Üzerine Bir Deneme)". *Arkeoloji Sanat Tarihi Dergisi*, 2, s. 19-27.
- BİROL, İnci ve DERMAN, Çiçek (2012). *Türk Tezyini Sanatlarında Motifler*. İstanbul: Kubbealtı Neşriyatı.
- ÇATALBAŞ, Resul (2011). "Türklerde Hayvan Sembolizmi ve Din İlişkisi". *Turan-Sam Turan Stratejik Araştırmalar Merkezi Dergisi*, 3 (12), s. 49-60.
- ÇORUHLU, Yaşar (1995). "Türk Sanatı'nda Görülen Geyik Figürlerinin Sembolizmi". *Toplumsal Tarih*. 3 (18), s. 33-42.
- ÇORUHLU, Yaşar (1998). *Türk Mitolojisinin ABC'si*. İstanbul: Kabalıcı Yayınevi.
- ÇORUHLU, Yaşar (2007). *Erken Devir Türk Sanatı, İç Asya'da Türk Sanatının Doğuşu ve Gelişimi*. İstanbul: Kabalıcı Yayınevi.

- ÇORUHLU, Yaşar (2011). *Türk Mitolojisinin Ana Hatları*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- DEMİREL, Şener (2012). "Sembol, Sembolik Dil ve Bu bağlamda Mesnevi'nin İlk 18 Beyitindeki Sembol Unsurları". *International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, Volume 7 (3), s. 915-947.
- DİYARBEKİRLİ, Nejat (1972). *Hun Sanatı*, İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- EBERHARD, Wolfram (2000). *Çin Simgeleri Sözlüğü*. Ankara: Kabcacı Yayınları.
- ESİN, Emel (1978). *İslamiyet'ten Önceki Türk Kültür Tarihi ve İslam'a Giriş*. İstanbul: Edebiyat Fakültesi Matbaası.
- ESİN, Emel (1979). *Türk Kosmoloji (İlk Devir Üzerine Araştırmalar)*. İstanbul: Edebiyat Fakültesi Matbaası.
- ESİN, Emel (2001). *Türk Kozmolojisine Giriş*. İstanbul: Kabcacı Yayınevi.
- ESİN, Emel (2004). *Orta Asya'dan Osmanlıya Türk Sanatında İkonografik Motifler*. İstanbul: Kabcacı Yayınevi.
- GIBSON, Clare (2012). *Semboller Nasıl Okunur? Resimli Sembol Okuma Rehberi*. İstanbul: YEM Yayınları.
- GÖRÜNAY, Nermin (2002). *Oğuz Damgaları ve Göktürk Harflerinin El Sanatlarımızdaki İzleri*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- GÜRSU, Nevber (1988). *Türk Dokumacılık Sanatı Çağlar Boyu Desenler*. İstanbul: Redhouse Yayınevi.
- KANAY, Zeki ve diğerleri (2017). "Diyarbakır Surlarında ve Ulu Cami'de Bulunan Geyik Figürleri Üzerine". *Dicle Üniversitesi Mühendislik Fakültesi Mühendislik Dergisi*, 8 (2), s. 327-334.
- KARADAVUT Zekeriya - YEŞİLDAL, Ünsal Yılmaz (2007). "Anadolu-Türk Folklorunda Geyik". *Milli Folklor*, 19 (76), s. 102-112.
- KAYA, Mehmet Kaan ve diğerleri (1999). *Milli Saraylar Koleksiyonu'nda Hereke Dokumaları ve Halıları*. İstanbul: TBMM Milli Saraylar Daire Başkanlığı Yayını.
- KAYA, Reyhan (1988). *Türk Yazmacılık Sanatı*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- KIM, Hyo-Joung (2004). "Kore'nin Eski Kaynaklarında Görülen Geyik Motifinin Anlamı". *International Journal of Central Asian Studies*, 9, Seoul.
- MANDALOĞLU, Mehmet (2013). "Türk Mitolojisinden Anadolu'ya Taşınan Kültür: Geyik Motifi". *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 6 (27), s. 382-391.
- MERT, Osman (2007). "Kemaliye'de Eski Türk İzleri: Dilli Vadisindeki Petroglif ve Damgalar". *A.Ü. Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, 34, s. 233-254.
- MÜLAYİM, Selçuk (1994). "Kuzeyde Geyik Kültü ve Hayvan Üslubunun Doğuşu". *Ege Üniversitesi Sanat Tarihi Dergisi*, S. 7, s. 163-184.
- OTLU, Öznur (2014). *Arkeolojik ve Filolojik Belgeler Işığında M.Ö. 2. Binde Anadolu'da Geyik Tasvirleri*. Ankara: Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- ÖGEL, Bahaeddin (1993). *Türk Mitolojisi- Kaynakları ve Açıklamaları ile Destanlar I. Cilt*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.

- ÖZ, Naime Didem (2006). *Türk Yazmacılık Sanatı ve Son Dönem İstanbul Yazmaları*. İstanbul: Mimar Sinan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- ÖZ, Naime Didem (2015). *Yazmacılık Sanatımız İçinde Hitit Eserlerinin Yorumu*. İstanbul: Mimar Sinan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi.
- ÖZ, Tahsin (1951). *Türk Kumaş ve Kadifeleri II (XVII. - XIX. Yüzyıl ve Kumaş Süslemesi)*. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- ÖZKARTAL, Mehmet (2012a). "Türk Destanlarında Hayvan Sembolizmine Genel Bir Bakış (Dede Korkut Kitabından Örnekler)". *Milli Folklor*, 24 (94), s. 58-71.
- ÖZKARTAL, Mehmet (2012b). "Türk Destanlarında Geçen Halı Anlatımları, Halılardaki Hayvan Motifleri ve Renklerinin Dili". *Arış Halı, Düz Dokuma, Kumaş, Giyim ve İşleme Sanatları Dergisi*, 8, s. 92-101.
- PARLA, Canan (2014). "Büyük Selçuklu Sultanı Melik Şah'ın Diyarbakır'da Yaptırdığı Zafer Anıtı İki Burca İkonografik Yaklaşım". *Turkish Studies - International Periodical For The Languages, Literature And History Of Turkish Or Turkic*. 9 (10), s. 865-884.
- ROUX, Jean Paul (2010). *Türklerin Tarihi*. İstanbul: Kabcacı Yayınevi.
- SARIOĞLU, Esin (2017). "Geleneksel Sanatlardan Yazmacılık Sanatının Günümüz Tekstilinde Çağdaş Bir Yorumla Uygulanması". *Uluslararası Geleneksel Sanatlar Sempozyumu (20-21 Nisan 2017 Trabzon) Bildiriler Kitabı*, s. 5-10.
- SEVİNÇ, Berna - ARDAHANLI Emel (2017). "Geçmişten Günümüze Kalıp Baskı (Yazmacılık) Sanatı, Yaşayan Usta Eller (Tokat Örneği)". *Uluslararası Geleneksel Sanatlar Sempozyumu (20-21 Nisan 2017 Trabzon) Bildiriler Kitabı*, 6s. 4-71.
- SOYSALDI, Aysen - KEMER, Güzde (2018). "Tokat Yazmacılığında Geçmişte Kullanılan Motiflerin Güncel Motifler ile Karşılaştırılması". *Uluslararası Geçmişten Günümüze Tokat'ta İlmî ve Kültürel Hayat Sempozyumu 18-20 Ekim 2018 Tokat*, s. 273-291.
- TEKÇE, E. Fuat (1993). *Pazırık Altaylar'dan Bir Halının Öyküsü*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- TÜRKER, Kemal (1996). *Ağaç Baskı Tokat Yazmaları*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

### **Elektronik Kaynaklar**

URL-1: "Çit Baskıcılığı – Elazığ".

<https://www.kulturportali.gov.tr/turkiye/elazig/kulturatlasi/cit-baskiciligi>  
(Erişim: 17/04/2019)

URL-2: "Zamanı Dolduran İki Işıltı; Mozaik ve Çini".

<http://ismek.ist/blog/icerik.aspx?p=1090> (Erişim: 17/04/2019)

## AZERBAIJAN MİLLÎ TARİH MÜZESİ'NDE EL DOKUMA BİR ŞAL ÖRNEĞİ

### A HAND-WOVEN SHAWL EXAMPLE IN AZERBAIJAN NATIONAL HISTORY MUSEUM

Sevgi YÜKSEL UZUNÖZ\*

Ahmet AYTAÇ\*\*

Esra KARACA\*\*\*

**ÖZ:** Yüzyıllar içerisinde Orta Asya'dan Balkanlara kadar uzanan Türk kültürünün izleri, etnoğrafik ürünlerde de görülmektedir. El dokumaları buna en iyi örnektir. Oğuz boyulu iki devlet olan Azerbaycan ile Türkiye'nin tekstil ürünlerinin benzerliğinde bu izler görülebilir. Azerbaycan'ın başkenti Bakü'de merhum Hacı Zeynelabidin'e ait konak 1920'li yıllardan bu yana Milli Tarih Müzesi olarak kullanılmaktadır. Coğrafyaya ait zengin bir arkeolojik ve etnoğrafik malzemeye sahip olan müzenin envanterlerinde bulunan bir kumaş 13 Nisan 2017 tarihinde müzede yapılan bir alan çalışmasında tespit edilmiş ve müze idaresinin oluru ile incelenmiştir. Makalede 18. ve 19. yüzyıl başlarında üretilen el dokuma yün şallardan Azerbaycan Milli Tarih Müzesi'nde bulunan 36,5x41,5 cm ölçülerindeki dimi örgülü şal kumaş parçası, özellikleri, yapılan analizler üzerinde durulacak ve Vedat Nedim Tor Müzesi'nde bulunan benzer örnekten bahsedilecektir.

**Anahtar Kelimeler:** El dokuma, yün şal, kumaş, kültür, desen, gelenek.

**ABSTRACT:** The traces of the Turkish culture having extended from the Middle Asia to the alkans within centuries are also seen in ethnographic products. Hand-weavings are the best examples of this. These traces can be seen in the similarity of the textile products of Azerbaijan and Turkey, two states descending from the Oghuz tribe. The mansion belonging to the deceased Hadji Zeynelabidin in Baku, the capital of Azerbaijan, has been used as a National History Museum since 1920. A fabric included in the inventory of the museum and having a rich archeological and ethnographic material belonging to the geography was found during a field survey made in the museum on the 13th April, 2017 and examined via the approval of the museum administration. In the article, both the piece of twill-braided shawl fabric in the sizes of 36,5x41,5 cm, one of the hand-woven woolen shawls produced in the early 18th and the 19th century, included in the Azerbaijan National History Museum, its characteristics and the analyses made and the similar example included in the Vedat Nedim Tor Museum will be mentioned.

**Keywords:** Hand-woven, woolen shawl, fabric, culture, design, tradition.

\* Öğr. Gör. - Uludağ Üniversitesi Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Resim-İş Eğitimi Anabilim Dalı /Bursa - [yukseluz@uludag.edu.tr](mailto:yukseluz@uludag.edu.tr)

\*\* Öğr. Gör. Dr. - Selçuk Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi El Sanatları Tasarımı ve Üretimi Bölümü/Konya - [cicimsumak@gmail.com](mailto:cicimsumak@gmail.com)

\*\*\* Prof. Dr. - Uludağ Üniversitesi Mühendislik Fakültesi Tekstil Mühendisliği Bölümü/Bursa - [ekaraca@uludag.edu.tr](mailto:ekaraca@uludag.edu.tr)



This article was checked by Turnitin.

## Giriş

Türklerin Orta Asya'da başlayan dokumacılık kültürü Azerbaycan ve Anadolu'da gelişerek günümüze kadar devam etmiştir. Başlangıçta hayvan postunu taklit ederek, çözümlenmiş ipliklerine uçları dışarı sarkan renkli tiftikleri ve yünleri düğümleyerek oluşturulan dokuma türler (Aslanapa, 1976:636-650) tarih süzgecinden geçerek gelenekli halde gerek kültürel anlamda, gerekse günlük kullanım ile ticari manada gelişerek günümüze ulaşmıştır (Aytaç, 2014: 7).

İnsanoğlunun ihtiyaçları bugün oldukça büyük bir sektör olan tekstil endüstrisini meydana getirmiştir. Tekstil endüstrisi içerisinde bulunduğumuz yüzyılda önemli bir sektör haline gelmiştir. Büyük ve hızlı gelişen tekstil endüstrisinden önce birçok alanda olduğu gibi bu alanda da tamamıyla el sanatlarına dayanan bir üretim söz konusu idi (Aytaç, 2002: 9-12). Tekstil süsleme sanatlarının temelini ise dokuma sanatları oluşturur. Birden fazla katlanmış ve bükülmüş ipliklerin yan yana dizilmesiyle oluşturulan çözümlenmiş ipliklerinin, gruplar halinde, çerçeveler yardımıyla aşağı yukarı hareket ettirilmesiyle arada oluşan ağızlığa mekik yardımıyla atkı/desen ipliklerinin geçirilmesi ile oluşturulan dokuma olarak tanımlanan mekikli dokumaların tekstil tarihinde önemi büyüktür.

Dokumacılığın gelişimi, kirkitli dokumaların yapıldığı tezgâhlarda gücü ağacına paralel olarak gelişen bir metotla çözümlenmiş ipliklerini uçları delik ince ağaçlardan yapılmış bir çeşit tarak ve gücüler ile kaldırıp arada oluşan ağızlıktan atkı ipliğini geçirmek olmuştur. Ancak bu metotla bezayağı tekniğinin dışına çıkılmadığından, Tunç Çağı sonlarında, çerçeve gücü sisteminin geliştirilmesiyle çözümlenmiş grupları, ayrı ayrı kontrol edilmeye ve böylece değişik tekniklerle örgüler yapılmaya başlanmıştır (Aytaç, 1982: 146).

Gelişen endüstri ile birlikte büyük bir ivme kazanan alanlardan biri de hiç şüphesiz ki tekstil endüstrisidir (Aytaç, 2016: 39). Günümüze kadar gelişen çok zengin kültürel miraslardan biri de giyim-kuşamdır. Giyim-kuşam kültürü, genellikle bölgesel ve yöresel olarak kullanılan materyaller, motifler ve üretim tekniği bakımından belirleyici özellikler taşır. Bu kültürün önemli bir ögesi olan "şal", kadın ve erkek giyiminde oldukça önemli bir kullanım alanına sahiptir.

Dokuma kumaşların isimlendirilmesinde; şallar genellikle dokunduğu şehrin ismi ile birlikte adlandırılmıştır. Lahor şalı, Gürün şalı, İran şalı gibi. Bu tarz isimlendirme dokumanın künyesini oluşturması bakımından da önem taşımaktadır.



Fotoğraf-1: Berlin Staatliche Müzesi'nden XIII. yüzyıl Konya ipekli kumaş. (Öney, 1992: 167).

Kumaş dokumacılığı Selçuklu ve akabinde Osmanlı döneminde de yaygındı. Selçuklu döneminde altın telli ipek kumaşlar dokunmuş, yabancı hükümdarlara da hediye olarak gönderilmiştir (Bilgi,2007:11). Ankara tiftik keçisinden elde edilen yünlü dokuma Ankara sofu olarak ün yapmış ve ülke dışında da aranılan kumaşlar sınıfında yer almıştır (Dölen, 1992: 375). Osmanlı devri Narh Defterleri'ne bakıldığında “Akşehir ve civarında kumaş dokumacılığının yaygın olduğu ve bu kumaşların Akşehir Bezi” olarak adlandırıldığı görülmektedir ki (İnalçık, 2008: 93), Türk kumaş işçiliğinin gelişimi ancak XV. yüzyıldan itibaren sistemli olarak izlenebilir (Öney, 1992: 166). Kumaşların kalitesinin bozulmaması için devlet büyük gayret göstermiş, imalatta tespit edilen esaslara uyulmasını titizlikle denetlemiştir (Önsoy, 1988: 3-8). O dönemlerde değerli kumaşların, özellikle ipekli ve sırmalı kumaşların dokunması, devletin denetimi altındadır (Küçükerman, 1987: 19). Tafta, valâ, atlas, kutnu, kadife, kemha, seraser, futa olarak gruplanabilen kumaşlar XVI. yüzyıldan itibaren kaynaklarda geçmektedir. 1567 tarihli bir belgede kadın kaftanı yapımında kullanılan 90 cm boyunda, 6500 tellik, ipek, kutnu dokumalardan söz edilmekte, Hint, Acem, Bursa kutnularının perdahlanan kumaşlar olduğu en iyi kalitesine “tekyeli” denildiği belirtilmektedir (Atalayer, 1993: 57).

Osmanlı padişahlarının giysilerinin bir parçası da olan şal/kuşak dokumalar ipek ve yünden dokunmuşlardır. Atkıda altın ve gümüş klaptan ipliklerde kullanılmıştır.



Fotoğraf 2-3: TSM III. Selim'in portresi ve detay resmi. Kostantin Kapıdağlı, 1803 yağlıboya, 89x110 cm env. no.17/30. (Yüksel Uzunöz, 2016: 94).

Sultan III. Selim'in portresi, kuşağın bele dolanma şekli ve deseni hakkında bilgi vermektedir. Kuşağın uç kısımları, kenar bordür oluşturacak şekilde farklı renk ve çok az kenar püskülünden oluşmaktadır. Dokuma deseni, boyuna çizgili yeşil ve turuncu zemin renklerinin üzerine çiçek motifleri belirli aralıklarla sıralanmakta ve kenar bordüründe mavi renkli çiçekler dikkat çekmektedir. Bu tablo Selimiye kumaşının tarihlendirilmesi ve kullanılması için iyi bir belgedir (Gürsu, 1988: 138). Tablo aynı zamanda kuşak olarak kullanılan şal dokumanın tarihlendirmesi açısından da önemlidir.

### Şal Dokumaları

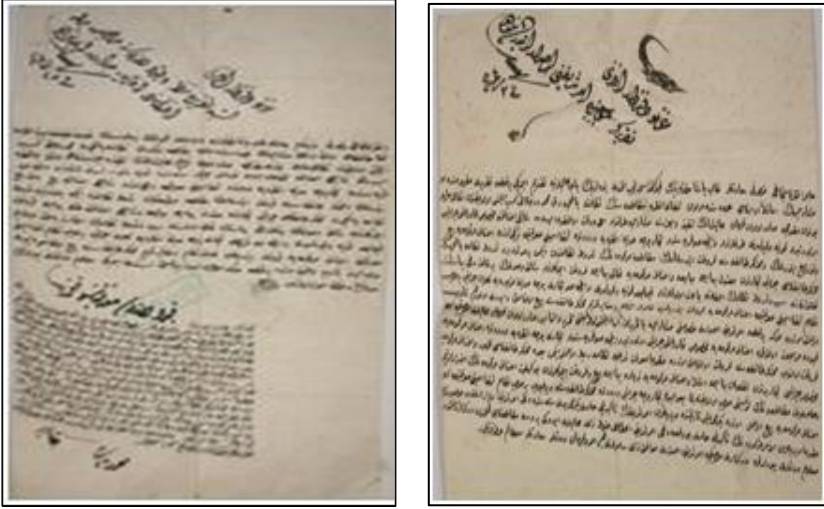
Kelime olarak Farsça kökenli olan şal, asıl olarak kuşak, omuz atkısı olarak (Koçu, 1967:213), ayrıca, kuşak, entari, bohça, perde, örtü gibi amaçlarla da kullanılmıştır. Osmanlı döneminde de şal dokumaları önemliydi.



Fotoğraf 4: 5525 Gömlek numaralı arşiv belgesi. (Aytaç, 2014: 129).



Başbakanlık Osmanlı Arşivlerinde, Maliyeden Müdevver Evrakı, 5525 Gömlek numaralı belgede “Adları yazılı müteaddid zevat ve eshal için muhtelif kimseler eliyle mübayaa olunan çeşitli ecnasta hil’atle ile atlas, kemha, kadife, destar, kalıçe, çuka, astar, şal vs. nevi, mikdar ve bedelatını ihtiva eden mübayaat defteri” nden (Aytaç, 2014: 129) bahsedilmektedir.



Fotoğraf 5-6: 2060 Gömlek numaralı arşiv belgesi. (Aytaç, 2014: 121).

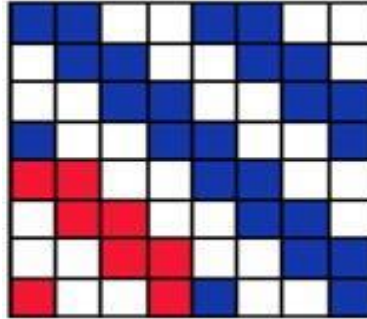
Yine Cevdet Tasnifi, İktisat Defterleri, 42 Dosya, 2060 gömlek numaralı, 1818 tarihli belgede “Şalcı esnafına mahsus kavrulmuş çiriş Konya, Kırşehir ve İncesu taraflarından Ankara’ya gelip damga emini marifetiyle satılmakta iken muhtekirlerin müdahalelerinin men (Aytaç, 2014: 121) edilmesinden” bahsedilmektedir. Arşivlerde şal ile alakalı daha çok sayıda belge olduğu bilinmektedir.

Türk şalları 18. yüzyıl da Bursa ve Gürün’de dokunmuştur. Bursa şalları desen itibariyle Lâhur şallarına benzese de onlardan çok daha ince ve daha parlaktır. Bu şallar iki renk ve bir çeşit desende dokunmuşlardır. Bu renkler genellikle kırmızı ve sarı veya kırmızı ve mavinin yoğun kullanımı ile oluşmuştur. Desenler çubuklu denen boyuna yollu ve içleri desenlidir. Şal, Anadolu’da kuşak olarak bele bağlanır, çocuk kundağı, bohça, sarık, boyun atkısı ve hırka yüzü olarak kullanılırdı. Şalların muhtelif desenlerinin yanı sıra elbiselik olarak kullanılan düzleri de vardı. Gürün’de yünden dokunan şallar, bitkilerden elde edilen boyar maddelerle boyanarak güveye karşı da bir apre oluşturulurdu. Lâhur, Kaşmir, Trablus, Horasan ve Kirman gibi tanınmış olanları da vardır (Yatman, 1957: 57). El dokuma şallar, “çubuklar arasında resmedilmiş çiçek motifleri ile ve bilhassa badem şekilli motifleri ile kendine mahsus güzellikte bir yünlü kumaştır” (Yatman, 1957: 213).

İstanbul Kapalı çarşı esnafının 1450'lerde simgesi haline gelmiş olan şallar; Türk ve Yabancı esnafı birbirinden ayıran özelliği de taşımaktaydı. İstanbul Kapalı çarşı esnafının en önemli giysi parçası esnafın beline bağladığı Gürün şalından yapılmış kuşaklar idi. Türk esnafı kırmızı renkten olanını beline bağlarken, Yahudi ve Rum esnafı da sarı renkte dokunmuş kuşakları tercih etmekteydi (URL-1).



Fotoğraf 7: V. N. T. Müzesi koleksiyonundan E-117 envanter numaralı, 21x25 cm ölçülerinde bir şal dokuma örneği ve detay. (Fotoğraf: Sevgi Yüksel Uzunöz arşivi)



Şekil 1: V. N. T. Müzesi'ndeki kumaşın örgüsü "S" yönlü Dimi 2/2.

Çözümlenmiş iplikleri dörtlü sıra taharla taharlanmıştır. El dokuması olan bu kumaşa renkli atkı iplikleri motif eninde devam etmektedir.

Fotoğraf 7'de görülen V. N. T. Müzesi'ne ait kumaşın çözgü renk raportu;

Renkler	İnce Çizgi	Zemin
Kırmızı:		8
Lacivert:		48
Kırmızı:	8	
Sarı:		48
Lacivert:	8	
Kırmızı:		48
Lacivert:	8	
Bej:		48
<b>Toplam:</b>	<b>24</b>	<b>+ 192 : 224</b> tel/raport.

Zemin renkleri dört farklı renk ve 48'er iplikten oluşmaktadır. İnce çizgiler 8 ipliklidir. İplik sayıları örgü sayısının katlarına eşittir. Çözgü iplik sayıları 48 olan açık sarı ve bej zemin üzerinde su yolu şeklinde devam eden motif, bir sağa bir sola dönerek hareket etmektedir. Benzer özellik Tarih müzesi örneğinde de görülmektedir. Mavi ve kırmızı zemin üzerindeki çiçek motifleri, renklerin yer değiştirmesi ile devam etmektedir.

### **Bakü Millî Tarih Müzesi**



*Fotoğraf 8-9: Azerbaycan Milli Tarih Müzesi'nin dış cephe ve iç mekânından görüntü (Fotoğraf: Ahmet Aytaç arşivi).*

Azerbaycan'ın başkenti Bakü'deki en büyük ve önemli müzelerden birisidir. 1920 yılında kurulmuştur. Tagiyev Sokağında konumlanır. Azerbaycan'ın en eski dönemlerinden itibaren elde edilen arkeolojik ve etnografik malzemelerin sergilendiği Milli Müze kısmı ile ünlü petrol zenginlerinden Hacı Zeynelabidin'in yaşadığı ev ve mekânlardan oluşan bölümden ibarettir. Arkeolojik malzemeler Manna, Med, Skif, Atropatene, Albanlar ve Hürremiler dönemlerine aittir. Bunlardan başka burada Azerbaycan coğrafyasından derlenmiş değerli etnografik malzemeyi de bulmak mümkündür.

### **Tarih Müzesi Envanterinden Bir Dokuma Analizi**

Tarih Müzesi envanterlerinde bu tarz çok sayıda kumaş yer almaktadır. Aşağıda analizi yapılan kumaş, Vedat Nedim Tor Müzesi'nden verilen örnek ile kullanılan motif ve kullanım şekli bakımından ayrıca renkler olarak da çok benzerdir.



*Fotoğraf 10: Azerbaycan Milli Tarih Müzesi'nde bulunan, D.K.6101/E.op.4056 envanter numaralı kumaş (Fotoğraf: Ahmet Aytaç, Sevgi Y. Uzunöz arşivi).*

Tarih müzesi D.K.6101/E.op.4056 envanter numaralı 36,5x41,5 cm ölçülerindeki kumaş parçasında yer alan çözü ve atkı iplik çeşitlerinin her bir lifi ayrı ayrı mikroskop altında incelenmiştir. İnceleme sonucunda, çözü ipliklerinin tamamının yün, atkı ipliklerinden motif oluşturmak için kullanılan kahverengi ipliğin pamuk diğerlerinin yün olduğu anlaşılmaktadır. Kumaşta yün lifinin incelik, hafiflik ve özellikle ısı izolasyon özelliğinden yararlanıldığı, pamuk lifinin atkı ipliği olarak yapıya dahil edilmesi ile kumaş mukavemetinin artırılmaya çalışıldığı düşünülmektedir.

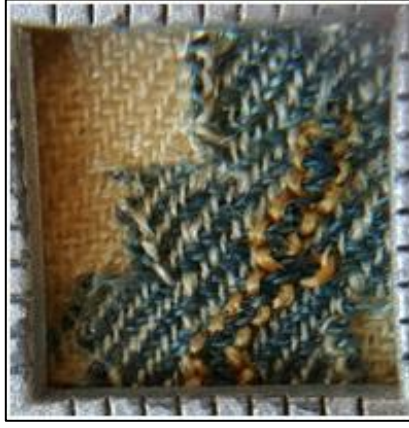


*Fotoğraf 11-12: Tarih Müzesi'nde alan çalışmasından bir görüntü.*

Türkiye V. N. T. Müzesi koleksiyonunda yer alan 117 envanter numaralı yün şal örneğinde olduğu gibi "S" yönlü Dimi 2/2 örgüsü ile dokunmuştur. Atkı iplikleri bölgeseldir ve motif eni kadar atılır. Atkılar her renk için kumaş eni boyunca devam etmiştir.



*Fotoğraf 13-14: Kumaş ön yüzü atkı iplikleri hareket detayı ve arka yüzü atkı iplikleri hareket detayı ile dokuma tekniği görüntüsü. ( Fotoğraf: Ahmet Aytaç, Sevgi Y. Uzunöz arşivi)*



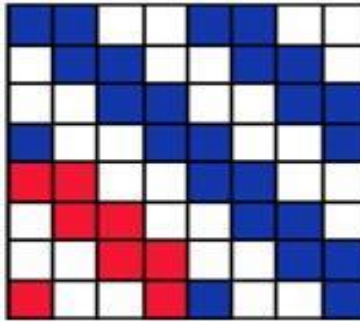
Fotoğraf 15: Kumaşın arka yüzeyinden 1 cm<sup>2</sup>'lik detay. (Fotoğraf: Sevgi Y. Uzunöz arşivi)

Bir cm<sup>2</sup>'lik lupla incelendiğinde çözgü 34/cm tel ve atkı 34/cm tel olarak sayılmaktadır. Ancak iplik sıklıkları kumaş yüzeyinde değişkenlik göstermekle birlikte ortalama bir değer olarak kabul edilebilir. Aynı ağızlığa atılan atkı ipliklerinin sıra ile birbirlerine dolanarak bir sonraki ağızlığa taşınması da net olarak görülmektedir.

Kumaşa ait raport ve örgülemesi ise aşağıdaki gibidir.

Çözgü renk raportu;

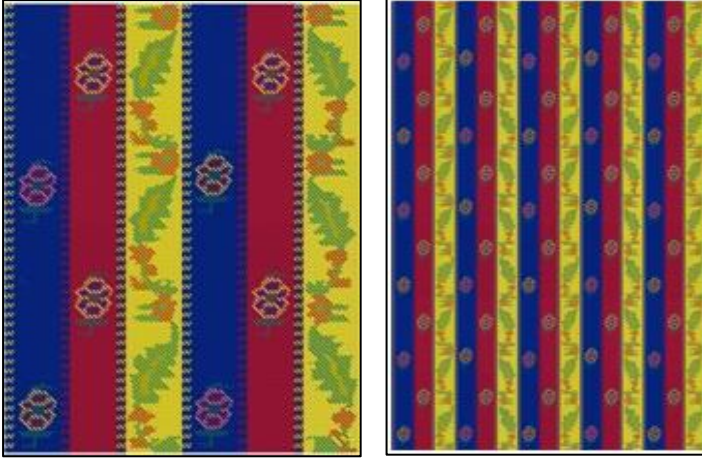
Renkler	Şerit	Zemin Renk	Şerit
Lacivert	: 8	+ 40	+ 8
Kırmızı:		40	
Lacivert	: 8		
Sarı	:	48	
Lacivert	: 8	+ 40	+ 8
Kırmızı:		40	
Lacivert	: 8		
Sarı	:	48	
<b>Toplam</b>	<b>: 24</b>	<b>+ 256</b>	<b>+ 16: 304 tel /raport</b>



Şekil 2: Tarih müzesi D.K.6101/E.op.4056 envanter numaralı dokuma kumaş parçasının birim örgüsü.

Şal dokuma kumaşın tahar planı sıra tahar ve örgü "S" yönlü dimi örgüdür. Sarı zemin üzerinde yer alan motifler simetrik bir düzene sahiptir. Sol yollu ve düz tahar bir çözgüye simetrik desenin yerleştirilmesi oldukça zor ve maharet gerektirir. Birim raport da desen genel hatlarıyla benzer görünmesine rağmen, tam anlamıyla simetriyi yakalayamamaktadır.

V. N. T. Müzesi örneği ile karşılaştırıldığında sarı zemin çözgü 48 tel dir. Mavi ve kırmızı alanlarda çözgü iplik sayısı 40 tel dir. Motif karakteristik özellikleri bakımından benzerlik göstermektedir.



Şekil 3-4: Tarih müzesi D.K.6101/E.op.4056 envanter numaralı dokuma kumaş parçasının birim raportu ve raport tekrarı.



Şekil 5: Kumaşın çözgü renk raporunun uygulanışı.

## Sonuç

Sonuç olarak, Selçuklulardan beri gelenekli üretimlerden olan dokumacılıkta şal dokumalarının kültürel manada önemli bir yerinin olduğu anlaşılmaktadır.

Azerbaycan Milli Tarih Müzesi'nde yer alan kumaşın "S" yönlü Dimi 2/2 örgüsünün Anadolu'da ki üretimlerle renk, desen, kullanılan motifler benzerlik gösterirken, simetrik kompozisyon kullanımı ile belirgin bir farklılık göze çarpmaktadır. Ancak, bej, beyaz ve sarı zemin çözüğü ipliklerinin sayısı (48) eşit miktarda kullanılmıştır. Bu zemin üzerine yerleştiren çiçek motifleri benzerdir. Badem veya çiçek olarak tanımlanan motiflerin yerleştirildiği zemin çözüğü iplikleri sayısı Tarih Müzesi'ndeki kumaş çözüğü iplik sayısı 40 iken Vedat Nedim Tor Müzesindeki kumaşta 48 dir. Bu durum, kırmızı ve mavi zemin renginin dimi 2/2 örgüsünün iki tekrar daha fazla uygulandığını gösterirken, belirli bir kalitenin tutturulması ve desen uygulamasında belirgin kuralların uygulandığının da göstergesi olabilir. Kumaş boyunca farklı renklerle şeritlere ayrılmış alanlarda birim raport, çiçek bezemesi ve kıvrık dal üzerine suyolu tarzı bitkisel bezemeleri içermektedir.

Çözüğü iplikleri yündür. Enine bölgesel olarak atılan atkı ipliklerinden sadece kahverengi ipliğin pamuk diğerlerinin yün olduğu tespit edilmiştir.

Azerbaycan'ın en köklü ve önemli müzelerinden olan Milli Tarih Müzesi bu tür gelenekli etnografik eser bakımından zengin bir müzedir. Azerbaycan ile Anadolu Türk dokumaları arasında da neredeyse aynılığa varan teknik ve desen benzerliğinin olması köken olarak birlikteliğin de bir başka göstergesidir.

36,5x41,5 cm ölçülerindeki örneğin büyük bir dokumadan elde kalan küçük bir parça olduğu sökülmemesi için bir tarafının el dikişi ile çevrilmiş olmasından anlaşılmaktadır.

Hem Anadolu'da hem de Azerbaycan'da üretimin artık kalmadığı somut olmayan kültürel miras ürünlerine etnoğrafik önemlerinden dolayı sadece müzelerde rastlanabilmektedir.

Orta Asya kökenli olarak Azerbaycan ve daha batıda yer alan Anadolu coğrafyasında yaşayan kardeş iki devletin topraklarında aynılığı bariz olarak tespit edilen maddi kültür öğelerinin olması folklorik devamlılığın sürdürülebilirliğine de incelenen şal ile iyi bir örnek teşkil etmektedir.

## KAYNAKÇA

ASLANAPA, Oktay (1976), "Türk Halı Sanatı". *Türk Sanatı, Türk Dünyası El Kitabı*, s. 636-650, Ankara: TKAE Yayınları.

ATALAYER, Günay (1993). "Dünden Bugüne Anadolu'da Kumaş Dokuma Sanatı", *Türk Kültüründe Sanat ve Mimari*, S/41-72, İstanbul: 21. Yüzyıl Vakfı Yayınları.

- AYTAÇ, Ahmet - İLBAK, Merve (2014). *Başbakanlık Osmanlı Arşiv'lerinde El Dokumalarına Dair Önemli Kayıtlar*. İstanbul: İstanbul Büyükşehir Belediyesi Yayınları.
- AYTAÇ, Ahmet (2016). "Bekir Yaman Koleksiyonda Bulunan 18. yüzyıla Ait Bir Kumaşa Dair". *VI. Uluslararası Türk Sanatı, Tarihi ve Folkloru Kongresi/Sanat Etkinlikleri (VI. International Turcic Art, History and Folklore Congress / Art Activities)*, Konya, 12-13-14 Mayıs, s. 39-43.
- AYTAÇ, Ahmet (2002). "Beledi Dokumaları". *İlgi Dergisi*, İstanbul, S. 103, s. 9-12.
- AYTAÇ, Çetin (1982). *El Dokumacılığı*. Ankara: MEB Yayınları.
- BİLGİ, Hülya, (2007). *Osmanlı İpekli Dokumaları Çatma ve Kemha*. İstanbul: Vehbi Koç Vakfı Sadberk Hanım Müzesi Yayınları.
- DÖLEN, Emre (1992). *Tekstil Tarihi*. İstanbul: Marmara Üniversitesi Teknik Eğitim Fakültesi Yayınları.
- GÜRSU, Nevber (1988). *Türk Dokumacılık Sanatı*, İstanbul, Redhouse Yayınevi.
- İNALCIK, Halil (2008). *Türkiye Tekstil Tarihi Üzerine Araştırmalar*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- KOÇU, E. Reşat (1967). *Türk Giyim Kuşam ve Süslenme Sözlüğü*. Ankara: Başnur Matbaası
- KÜÇÜKERMEN, Önder (1987). *Hereke Fabrikası*. İstanbul: Sümerbank Yayınları.
- ÖNEY, Gönül (1992). *Anadolu Selçuklu Mimari Süslemesi ve El Sanatları*. Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- ÖNSOY, Rifat (1988). *Tanzimat Dönemi Osmanlı Sanayii ve Sanayileşme Politikası*, Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- YATMAN, Nurettin (1957). *Türk Kumaşları*. Ankara: Ankara Halkevi Neşriyatı.
- YÜKSEL UZUNÖZ, Sevgi (2016). *Üsküdar Dokumalarının (18. ve 19. Yy) Müzelerde Bulunan Örnekleri Üzerine Bir Araştırma*. İstanbul: Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Sanatta Yeterlilik Tezi.

### **Elektronik Kaynaklar**

- URL-1: <https://gazi.academia.edu/ZahideImer>Erişim tarihi: 10 Mayıs 2018.  
Saat:15:00



## VAMPİR FİGÜRÜNÜN SİNEMA VE DİZİ FİLMLERDE UYARLANMASI TÜRKİYE ÖRNEĞİ: YAŞAMAYANLAR

### ADAPTATION OF VAMPIRE FIGURE IN CINEMA AND SERIALS TURKEY CASE: YAŞAMAYANLAR

**Bilgehan Ece ŞAKRAK\***

**ÖZ:** Edebiyat, hiç kuşkusuz ki hem sinemanın hem de televizyonun modern dünya insanının hayatına girdiği ilk zamanlardan bugüne kadar, teknolojiyle birlikte sürekli ilerleyen bu iki mecra için üretilen kurmaca yapımların beslendiği en önemli kaynaklarından biridir. Vampirler ise yüzyıllardan beri hem sözlü, hem yazılı, hem de görsel-işitsel sanatların korku türüyle özdeşleşen en ikonik imgelerden birisidir. Vampirlerle ilgili çok geniş bir yazınsal alan bulunmasına rağmen Bram Stoker'ın 1896'da yazdığı ünlü romanı *Dracula*, belki de sinema ve televizyon için uyarlamasının en çok yapıldığı romandır. Bu nedenle *Dracula*'nın vampir anlatısının büyük ölçüde karakteristiğini oluşturduğunu söylemek yanlış olmayacaktır.

Bu çalışmada, *Dracula*'nın vampir miti içindeki yerine değinilmiş; sinema ve televizyondaki vampir mitiyle ilgili birçok uyarlamanın karakteristiğini oluşturan *Dracula*'yı esas alan örneklerle yer verilmiş; korku, canavar ve kurban ilişkisi "ötekilik" üzerinden değerlendirilmiştir. Bu kuramsal çerçeve dâhilinde, *Dracula*'ya dayanan vampir anlatısının, Türkiye'de Eylül 2018- Ekim 2018 tarihleri arasında toplam sekiz bölümden oluşan yerli vampir dizi filmi *Yaşamayanlar*'daki dönüşümü incelenmiştir.

**Anahtar Kelimeler:** Dracula, vampir, uyarlama, sinema, dizi film.

**ABSTRACT:** Literature is undoubtedly one of the most important sources of fictional productions produced for these two channels, which are constantly advancing along with technology, from the early times when both cinema and television entered the life of the modern world people. Vampires have been one of the most iconic images that have been identified with the horror genre of both oral, written, and audio-visual arts for centuries. Although there is a very large literary field about vampires, Bram Stoker's famous novel *Dracula*, written in 1896, is perhaps the most adapted novel for cinema and television. Therefore, it would not be wrong to say that *Dracula* constitutes largely the characteristic of vampire narrative.

In this study, the place of *Dracula* in the vampire myth is mentioned; examples based on *Dracula*, which constitute the characteristics of many adaptations about vampire myth in cinema and television are given; the relationship between fear, monster and victim is evaluated in relation to "otherness". In this theoretical frame, Turkish vampire serial *Yaşamayanlar*, released in September 2018-October 2018 as eight episodes, is examined in the meaning of transformation of vampire narrative based on *Dracula*.

**Keywords:** *Dracula*, vampire, adaptation, cinema, serial.

\* Dr. Öğretim Üyesi - İstanbul Kültür Üniversitesi İletişim Tasarımı Bölümü / İstanbul - [ecesakrak@gmail.com](mailto:ecesakrak@gmail.com)



This article was checked by Turnitin.

## 1. Giriş

Farklı coğrafyalarda ve tarihsel dönemlerde, benzer düşsel varlıklar biçiminde farklı kültürel metinlere giren imgelerin en güçlülerinden biri hiç şüphesiz ki vampirlerdir. Bu düşsel varlığın birbirinden farklı toplumlardaki varoluşu, temsil biçimlerindeki değişik yaklaşımları da beraberinde getirir. Bu durum, düşsel ama olabildiğince güçlü olan vampir imgesinin barındırdığı anlamlar bağlamında, içinde belirlediği kültürü besleyen toplumsal hafızanın nasıl canlı tutulduğuyla sıkı bir ilişki içindedir.

Borges (2018: 53), Doğu ve Batı kültürlerinin toplumsal hafızasını şekillendiren metinlerde yer alan mitolojik ve masalsi yaratıkları derlediği çalışması *Düşsel Varlıklar Kitabı*'nda şöyle der: "Evrenin anlamı konusunda ne denli cahilsek, ejderhanın anlamı konusunda da o ölçüde cahilizdir, ama ejderha imgesinde çekici gelen bir şey vardır, o yüzden de ejderhaya çok farklı yerler ve çağlarda rastlarız. Ejderha... deyim yerindeyse onsuz edilemez bir canavardır." Çünkü canavar, farklı dönemlerde farklı toplumlar için temsil ettiği şeyler bağlamında, güçlü bir metaforudur; ve bu metafor, toplumla, özellikle kurmaca kültür ürünleri aracılığıyla buluşur. İşte, tarihsel olarak dönemden döneme ve toplumdan topluma göre içinde barındırdığı metaforik anlamların yeniden kodlanarak kurmaca kültür ürünleri aracılığıyla topluma sunulduğu canavar figürlerinin en önde gelenlerinden birisi de vampirlerdir.

Bu noktada, özellikle birçok alana kaynak oluşturması göz önünde bulundurulduğunda edebi literatürü besleyen güçlü vampir imgeleri, oldukça eskilere dayanmakta, konuyla ilgili geniş bir yazınsal alan bulunmaktadır. Ancak bu çalışmada, referans olarak alınan vampir imgesi, popüleritesi ve uyarlamalardaki sıklığı nedeniyle ikonlaşmış bir figüre dönüşmüş Bram Stoker'ın *Dracula*'sıdır. Bu nedenle çalışmanın inceleme konusunu oluşturan *Yaşamayanlar* dizi filmindeki anlatı ve temsil biçimleri *Dracula*'yla ilişkilendirilerek değerlendirilecektir.

Bu bağlamda, öncelikle *Dracula* ve vampir mitine; ardından sinema, dizi film, televizyon filmlerinde popüler hale gelen *Dracula* ve *Dracula*'dan beslenerek anlatısını oluşturmuş yapımlara değinilecek; canavar ve kurban ilişkisi değerlendirilecektir. İkinci bölümde çalışmanın Türkiye örneği olarak seçilen *Yaşamayanlar* dizi filmi çözümlenecek, *Yaşamayanlar*'ın, *Dracula* romanı ve ona büyük ölçüde sadık kalınarak yapılmış uyarlamalarla benzerlik ve farklılıkları saptanacaktır. Son bölümde ise sonuç ve değerlendirmeye çalışma tamamlanacaktır.

### 1.1. *Dracula* ve Vampir Miti

*Dracula*, hem karakter, hem de içinde yer aldığı anlatı bağlamında vampir mitinin kurgusal olarak yapılandırılmış belki de en popüler ikonlarından. Bram Stoker, kendinden önceki edebi örneklerle

dayanarak *Dracula*'yı tarihi folklorik unsurlarla bezemiş, cinsel çağrışımlarla zenginleştirmiş ve antik edebiyattan beri boy gösteren kan emicileri gözden geçirerek yapıtını oluşturmuştur (Scognamillo, 2014: 84). Stoker'ın eserini oluşturmak için yararlanabileceği gerçek hayattaki vakalarla ilişkili olarak, vampirlerin varlığının iddia edildiği ilk kayıtlara, Batılı yetkililerin Doğu Avrupa'da 18. Yüzyılda tutmuş oldukları kayıtlarda rastlanmaktadır (Özkaracalar, 1999a: 27). Bu doğrultuda eski dönemlerde, ölen kişinin vampire dönüştüğü iddiasıyla görevlilerin harekete geçerek raporlar tutmaları, şahitlikler yapmaları, mezarların açılması, bu doğrultuda mahkemelere taşınan onca davanın varlığı, gerçek hayatta vampirin, dönem dönem inanılan, sorgulanan, araştırılan bir fenomen olarak toplumu meşgul eden bir konu olduğunu göstermektedir. Stoker, Kont Dracula olarak yarattığı karakteriyle, tarihte gerçek bir kişilik olan, Kazıklı Voyvoda olarak da bilinen Eflak Prensi Vlad Tepeş'i işaret etmiştir. Vlad Tepeş, Osmanlı'ya karşı Hristiyanlığın savunucusudur; siyasal tutumu, sert kişiliği ve işkenceleriyle ünlüdür (Er Pasin, 2013: 278-279). Özellikle onun "Kazıklı Voyvoda" olarak anılmasını sağlayan, 1462'de başkent Tirgovişte'yi kuşatmaya hazırlanan Türklerin, kentin 100 km kuzeyindeki bir ormanda karşılaştıkları işkence manzarasıdır. III. Vlad, yirmibin kadar Türk tutsağı kazıklara oturtmuş, bedenlerinin yırtıcı hayvanlarca parçalanmasına izin vermiş, tüm bölgeyi çürümüş et kokusuna terk etmiştir (Florescu ve McNally, 2000: 173,175).

Florescu ve McNally (2000: 59, 271-272), *Drakula ya da Kazıklı Voyvoda Eflak Prensi III. Vlad Tepeş'in Yaşamı* adıyla yayımladıkları eserde, onbeşinci yüzyılda yaşamış tarihi karakter Eflak Prensi III. Vlad Tepeş'in gerçek dünyasına ve halkı için göstermiş olduğu mücadelelere yer vermiş, Stoker'ın kurmacası *Dracula*'yı tasarlarken III. Vlad'la kurduğu bağlantılara değinmişlerdir. Gerçekte vatanının savunucusu ve halkına göre kahramanı olan III. Vlad, kurmacada korkunçluğu ve kötülüğü ön plana çıkarılmış bir karakterdir. Öyle ki, Rumence'de "drac" sözcüğü hem "ejderha" hem de "şeytan" anlamına gelmektedir. "Dracul" ise Latince "ejderha" anlamı taşımaktadır. Ejderha Tarikatı'nın üyesi III. Vlad, görevi nedeniyle onurlandırılır; kendini savaşmaya adanmış bir "drakonist" olduğu için de "Dracul" şeklinde adlandırılır. Aslında bu ad, III. Vlad'ın kahramanlığı nedeniyle kullanılmıştır ve kesinlikle karanlık güçlerle ilişkili kötü bir kişilik anlamına gelmemektedir. "Dracul"un sonuna eklenen "a", kelimeye "ejderhanın oğlu" anlamı vermektedir. "Dracula" adıyla ilgili olumsuz yorumlar, sonraları, *Dracula* karşıtları tarafından üretilmiştir ve romanda da karanlık karakter Kont Dracula, gerçekteki anlamıyla örtüşmeyen bu isimle adlandırılmıştır. *Dracula*, tarihçilerin üzerinde tartıştıkları, efsaneleşmiş tarihi kişiliklerden yalnızca biridir. Stoker'ın, tüm zamanların en korkunç ve kalıcı vampir hikâyesini tasarlarken gerçek hayatta halkı tarafından önder kabul edilen yarı karanlık ve efsaneleşmiş III. Vlad Tepeş'i seçmesi, bu efsanenin gizeminin kurmacaya sunabileceği katkı nedeniyle,

Stoker'ın eserinin eskimeyen popüleritesini canlı tutan başarılı bir tercih olmuştur.

*Dracula*'da III. Vlad Tepeş ve Romanya bağlantıları kurmacayla harmanlanmış olsa da, Rumen folk kültüründe Dracula ve vampir miti ilişkisine rastlanmaması (Nandris, 1966: 369), bu kurmacanın neredeyse tamamen işaret ettiği coğrafyanın dışında tasarlandığını göstermektedir. Stoker'ın bu tasarımda bir araya getirdiği gerçek ya da kurmaca parçaların özellikle aynı coğrafya üzerinde toplanması, yazarın kişisel ilgisinden kaynaklı hayali bir seçim olarak değerlendirilebilecek niteliktedir.

Onaltıncı yüzyılda Macaristan'da yaşamış toprak sahibi zengin Ferenc Nadasdy'nin, gençliğini korumak için genç kızların kanıyla yıkandığı iddia edilen karısı Kontes Erzsébet Bathory, kurmaca vampir imgesinin yaratılmasında, Stoker'ın kendisinden esinlenmiş olabileceği gerçek bir karakterdir. Sheridan Le Fanu'nun *Carmilla* (1897) romanı da kadın vampir karakteriyle, Stoker'a *Dracula*'yı tasarlamasında fikir vermiş olabilecek, kurmaca kadın vampir imgesidir. Ayrıca *Daughters of Darkness* (*Karanlığın Kızları*) (1971) Bathory'e (Teleky, 1997: 90-91), *The Blood Spattered Bride* (1972) Fanu'nun *Carmilla*'sına doğrudan işaret eden lezbiyen vampir figürleriyle, *Dracula* dışında, sinema tarihinde kültleşmiş lezbiyen vampir filmlerinin öncülleri olarak yerini almıştır. Dünyada kadın hareketlerinin yükselişte olduğu 70'li yıllarda, kadın vampir filmlerinin arka arkaya üretilmesini, o süreçte içinde bulunulan politik arka planla ilişkilendirmek anlamlıdır. Bu vampir filmlerinde kadın vampirler, erkek egemen bakış açısının karşısında yer alırlar.

Bram Stoker, vampir mitine kendisi de bir şeyler katmıştır. Örneğin görüntüsünün aynada yansımaması, gölgesinin olmayışı, haçlardan ve kutsal sudan, kutsal ekmekten korkuyor oluşu, sarmısak kokusuna yaklaşmaması, gündüz gücünü kaybedip güneş ışığının onu yok edebilmesi, yarasa ve kurda dönüşüp duman ya da sis olabilmesi, fiziksel olarak çok güçlü olması, teninin ölü gibi bembeyaz oluşu, nefesinin çok kötü kokması, avuçlarının kılı olmasına gibi özellikler Bram Stoker'ın yaratıcılığına dayanmaktadır (Scognamillo, 2014: 96). Bugün vampir mitiyle özdeşleşerek genel olarak akıllarda kalan ve hem sinemada hem de televizyonda boy gösteren vampirlere ilişkin klişeleşmiş bir çok unsurun, Bram Stoker'ın yaratıcı hayal gücüne dayandığını ifade etmek yanlış olmayacaktır.

*Dracula* romanının anlatısı, karakterlerin günceleri ve birbirlerine yazdıkları mektuplarla ilerler. Öykü, Jonathan Harker'ın İngiltere'de mülk edinmek isteyen müşterisi Kont Dracula'yla görüşüp gerekli belgeleri imzalatmak için Dracula'nın Karpat Dağları'ndaki ürkütücü şatosuna gelmesiyle başlar. Harker'ın yolda karşılaştığı köylüler ve çingenelerin anlattıklarına göre Dracula şeytani korkunçluğa ve kötülüğe sahip bir varlıktır. Harker başlangıçta duyduklarına batıl inanç gözüyle bakar, ancak

şatoda karşılaştıkları, anlatılanlarla örtüşür niteliktedir. Harker, şatoya kapatıldığını anlar ve gündüzleri kaçmak için yol arar. O, şatoda hapsolmuşken, Kont Dracula içine konduğu tabutun gemiye bindirilerek Carfax kasabasında satın aldığı malikaneye gönderilmesini sağlar. Carfax'a ulaşan Kont, şatodayken şatodayken fotoğrafını görüp etkilendiği, Harker'ın nişanlısı Mina'nın peşine düşer. Harker şatodan kaçır, türlü zorlukları atlatarak İngiltere'ye gelir. Döndüğünde Dracula'nın Mina'nın arkadaşı Lucy'e saldırdığı, ve Mina'nın da peşinde olduğunu fark eder. Dracula'yı yok etmek için Jonathan Harker, Lucy'nin nişanlısı Lord Godalming, vampir avcısı Doktor Abraham Van Helsing, Doktor Seward, Amerikalı Quincey P. Morris iş birliği yapar. Lucy'nin gerçek bir ölü gibi ölmediğini, vampire dönüştüğünü anlayınca tabutunu açarak kalbine kazık çakarlar ve onu gerçek ölüme kavuştururlar. Bu sırada Mina, Dracula'nın etkisine girmiştir. Vampire dönüşmek isteyen Renfield ise Dracula'dan emir alıp yerine getirmek için can atar durumdadır. Kont, durumu anlaşılıp da çıkmaza girince, şatosuna dönmek ister ama kaçamaz, kalbine çakılan kazıkla ortadan kaldırılır (Stoker, 2009).

Frayling (2009: 78-79), *Dracula*'yı değerlendirirken romanın emperyalizmin yükselişte olduğu bir dönemde yazıldığı için o dönemin özelliklerini yansıttığını düşünmekte; işçi sınıfını, kadınları, çingeneleri aşağıladığını; Doğu'yu da tekinsizlikle ilişkilendirildiğini ifade etmektedir. Toplumsal resmi oluşturan karakterlerin görevi ise, dışarıdan gelen Kont Dracula'nın İngiltere'yi sömürgeleştirmesini engellemektir. Moretti'nin (2005: 114-118) bu noktadaki düşünceleri de yer yer aynı paralelliktedir. *Dracula*, on dokuzuncu yüzyılda varolmuştur ve onun olumsuzlamasını içerir. Bu burjuva yüzyılında tekeli yoğunlaşma Britanya'da daha azdır ve Britanya'ya göre daha yabancı olduğu için tehdit edici bir dış tehlikedir. Dracula karakteri Britanyalı değildir ve kurulu düzene dışarıdan gelmiş bir tehdittir; oysa karşısındaki karakterler tamamen Britanyalıdır. O, sözde bir aristokrattır; şatosunda yalnız, lüksten uzak ve yaşamayan bedeninin varlığını devam ettirebilmek için kana muhtaçtır. Bu beden somut bir görüntüsü dahi aynada belirmez; değişim değeri olan ama kullanım değeri bulunmayan para gibidir. Bu nokta, sermayenin, tıpkı bir vampir gibi yaşayan emeğin kanını emerek yaşayabileceği ve ne kadar çok emeğin kanını emerek sömürebilirse o kadar güçlenebileceğine ilişkin, Marx'ın kapitalist sistem ve vampir arasında kurduğu analogiyi hatırlatır (Marx, 1976: 342'den akt. Moretti, 2005: 114-115).

## 1.2. Sinema, Dizi Film, Televizyon Filmlerinde Vampir Dracula

Sinemada Bram Stoker'ın *Dracula*'sından uyarlanan ilk yapım, Kont Dracula'yı anlatan ve dünya sinema tarihinde Alman dışavurumculuğunun en kült yapımları arasında yer alan F. W. Murnau'nun *Nosferatu, eine Symphonie des Grauens* (*Nosferatu, Bir Dehşet Senfonisi*) adlı 1922 yapımı, yasal olmayan uyarlamasıdır. Ancak *Dracula*'yı *Dracula* olarak tanıyabilmek

için, tamamen yasal bir uyarlama olan Tod Browning'in yönettiği, Bela Lugosi'nin oynadığı Amerikan Universal şirketinin 1931 yapımı *Dracula* filmine bakmak önemlidir. Nosferatu ne kadar yaşayan bir ölü görünümündeyse, Dracula cezbedici bir dünya insanı görünümündedir ve zaman zaman gotik unsurları geride bırakarak modern dünyada var olduğunu hissettirmektedir. *Dracula*'nın dünya çapında başarı kazanmasıyla Universal Stüdyoları, anlatıya yeni karakterler ekleyerek *Dracula's Daughter* (*Dracula'nın Kızı*, 1936), *The Son of Dracula* (*Dracula'nın Oğlu*, 1943) gibi yapımlarla, ardından da *The House of Frankenstein* (*Frankenstein'in Evi*, 1944), *The House of Dracula* (*Dracula'nın Evi*, 1945), *Abbott and Costello Meet Frankenstein* (*İki Açık göz Frankenstein'a Karşı*, 1948) gibi farklı hikâyelerin canavarlarını takım halinde bir araya getirdikleri yeni hikâyelerle izleyici karşısında sergilemişlerdir (Scognamillo, 2006: 65-68). 1950'li yıllarda İngiliz Hammer firması, *Dracula*'nın en kült yapımlarından birine imza atmıştır: Christopher Lee ve Peter Cushing'nin oynadığı, Terence Fisher'in yönettiği 1957 yapımı *Dracula*, *The Horror of Dracula* (*Dracula*, *Dracula'nın Dehşeti*), romanın genel çizgisini takip etse de senaryodaki bazı değişikliklerle beyaz perdede yerini almıştır. Ardından değişik senaryolardaki *Dracula* filmleri Hammer Stüdyoları tarafından 70'li yıllara kadar üretilmeye devam etmiştir. Meksika'da çekilen kadın vampir filmi *Las Vampiras* (*Dişi Vampirler*) (1968); siyahı vampir *Blacula* (1972), F. Ford Coppala'nın çektiği *Bram Stoker's Dracula* (*Bram Stoker'in Dracula'sı*) (1992) ve daha niceleri beyaz perdede izleyicisiyle buluşmuştur. *Dracula*, özellikle 1970'lerde tamamen uluslararası bir figür haline gelmiş olup İspanya, İsviçre, Fransa, Almanya, İtalya, Avustralya, Filipinler, Japonya, Kore, Rusya ve daha birçok ülke, kendi *Dracula*'sıyla filmler üretmiştir. Son yıllarda, ismi *Dracula* olmasa da, *Twilight* (*Alacakaranlık*)(2008, 2009, 2010, 2011, 2012) serisi, melezleşmiş vampir imgesiyle küresel ölçekte popülerlik kazanmıştır.

Vampir *Dracula*'nın Batılı örnekleri, sinema perdesinden taşarak televizyon ekranlarında da boy göstermiştir. Bu yapımlar televizyona *Dracula* (Patrick Dromgoole, 1969) gibi televizyon filmleri ya da *The Curse of Dracula* (*Dracula'nın Laneti*) (1979) ve *Dracula: The Series* (*Dracula Dizisi*) (1990-1991) gibi dizi filmlerle taşınsa da başlangıçta beyaz perdedeki itibarı görmemiştir (Scognamillo, 2006: 73). Diğer yandan belirtmek gerekir ki adı *Dracula* olmayan, ancak vampir mitini yansıtırken *Dracula*'dan esinlenen birçok dizi film de izleyici karşısında boy göstermiştir. *Buffy the Vampire Slayer* (*Buffy Vampir Avcısı*) (1996-2003), *Angel* (1999-2004), *True Blood* (2008-2014), *Vampire Diaries* (*Vampir Günlükleri*) (2009-2017) küresel ölçekte dikkat çeken; okula giden, aşık olan, iyilerin ve kötülerinin bulunduğu, insanlık için kendi türleriyle savaşan, "blue-jean-t-shirt" giyen, dini öğelerin silikleştiği, siyah ya da beyaz tüm dünya insanının renklerine referans veren, gün ışığında

herkesin arasında gezebilen vampirlere sahip bu yapımlar, Batı kökenli dizi filmlerin, küresel üne kavuşmuş popüler örnekleri arasındadır.

Türkiye ise kendi Dracula'sıyla 1954'te Mehmet Muhtar'ın *Drakula İstanbul'da* filmiyle tanışmıştır (Scognamillo, 2006: 68-76). Özkaracalar (1999b: 5-6), Türkiye versiyonu Dracula'nın, 1931 Hollywood yapımı kült uyarlamasından kopya değil, oldukça özgün bir uyarlama olduğunu belirtmektedir. Örneğin sinemada Dracula'nın uzun sivri köpek dişlerinin ilk görüldüğü film, *Drakula İstanbul'da*'dır. Romanda Kazıklı Voyvoda ve Dracula arasında kurulan bağ ve Dracula'nın şato duvarından aşağıya bir sürüngen gibi inmesi, Bela Lugosi'nin oynadığı kült versiyonda yer almaz ancak *Drakula İstanbul'da*'da yer alır. Romanda Kont Dracula'nın kadın vampire bir çocuğu yem olarak getirmesi, yine ilk defa imalı da olsa *Drakula İstanbul'da*'da gösterilmiştir.

Romanın, 1954 yapımı Türkiye uyarlaması, o güne kadar perdeye yansımamış orijinal anlatıya sadık kalan sahneler barındırsa da, aynı zamanda mevcut bazı anlatımlara da hiç yer vermemiştir. Örneğin Türkiye versiyonu *Dracula İstanbul'da* da haç, kutsal su gibi Hristiyan kültürüne özgü elemanlar görülmemektedir. *Dracula*'nın farklı ülke sinemalarında boy göstermesinin, Dracula figürüne ve anlatı elemanlarına o ülkelerin kültürel unsurlarını dahil edebileceği, bu bağlamda da farklı toplumlarda ve kültürlerde yapılan uyarlamalarda, benzerlikler olabileceği gibi farklılıklar da bulunabileceğini vurgulamak önemlidir. Vampir Dracula'nın Batı kökenli olması nedeniyle -tıpkı Türkiye versiyonunda haçların, kutsal suyun olmaması gibi- uyarlamaların çoğunda inançlar, ritüeller, kültürel unsurlar vb. konularda bazı yerelleşmeler söz konusudur. Ancak Türk kültüründe vampir imgesinin farklı adlarla yer aldığını belirtmek önemlidir. Bu imge, birebir Batılı vampir olmasa da, temelde kan içen olağanüstü güçlere sahip şeytani varlık tasviriyle uyuşmaktadır.

Bu bağlamda Sarpkaya'nın (2018: 17-71) belirttiği şekilde, eski dönem metinlerinde “Yek İçkek”, “Obur (Hobur, Upir, Veber, vb.)”, “Yalmavuz (Celmoğuz)”, “Emegen”, “Celbegen”, “Dev”, “Cadı”, “Albastı” isimlerle alınan mitolojik varlıklar, Türk kültürüne özgüdür. Birbirinden farklı özellikler taşıyalar da temel nokta kan içen kötüler olmalarıdır.

Çobanoğlu (2015: 82-91), Türk halk kültürü içinde halk inançları ve memoratlar<sup>1</sup> üzerine yaptığı çalışmada, halk inançları arasında memoratların oluşumunu sosyokültürel süreçler bağlamında değerlendirmiştir. Yapmış olduğu sınıflandırmadaki geleneksel olağanüstü varlıkları “cin”, “şeytan”, “peri”, “Alkarısı/Alkızı”, “Ağırlık/Karabasan”, “Hınkur-munkur”, “Erkebit”, “Demirkıynak”, “Kul”, “Yol Azdıran”, “Gelincik”, “Çarşamba karısı”, “Hırtık”, “Kara Ura”, “Kara kura”, “Çıtlık kuşu”, “Kırk

<sup>1</sup> Memorat: Doğaüstü kişisel bir deneyim yaşayan ya da kendisinden dinlenmiş biri tarafından anlatılan, kişiye bağlı hikâyledir (Kvideland 1991: 19'dan akt. Çobanoğlu, 2015: 25).

basması”, “Hızır ve Hızır’ın büründüğüne inanılan farklı kılıklar”, “Evliya”, “Şehit”, “Ölü” olarak belirtmiştir. Bunun yanında yaşanan olağanüstü olaylar ve doğaüstü varlıklarla iletişimden başka nazar etme gücü olan insanları, fal bakanları, gördüğü rüyanın gerçekleştiğini iddia edenleri, olacakları önceden tahmin etme gücüne sahip kişileri ve bazı doğaüstü durumları yaradılışı veya temiz kalpliliği sebebiyle tecrübe ettiği öne sürülen kimseleri de değerlendirmeye almıştır.

Çobanoğlu (2015: 245-247, 263-265), olağanüstü durumlardaki doğaüstü varlıkların geleneksel halk kültüründeki yerinin ardından, tarım toplumundan şehre göç olgusu ve sanayi toplumuna geçilen süreçte, halk kültüründe meydana gelen dönüşüme dikkat çekmiştir. Sosyokültürel bağlamdaki değişimlerle birlikte modern kent yaşamı içindeki memoralatların birçoğunun kaynağının günümüz teknolojik ürünlerinden sesli ve görsel iletişim araçları olduğuna yer vermiş; ruh çağırma, astral yolculuk, ufolarla kurulan iletişim biçimlerini bu gruba örnek vermiş, geleneksel inançların yeni ve modern unsurlar etrafında örgütleniyor oluşunun altını çizmiştir. Sonuç olarak da memoralatların toplumun umut, özlem, çaresizlik ve diğer dünya görüşlerini şekillendiren halk felsefesini içinde barındıran halk kültürünü yansıttığını ifade etmiştir.

Vampirleri kurgusal vampirler ve modern dönem öncesi folklorik vampirler olarak ayıran, folklorik vampirleri kurgusal vampirlerin öncülleri olarak değerlendiren ve bu bağlamda da genel kabullere göre folklorik vampirlerin ortaya çıktığı 15.-18. yüzyıl arasındaki coğrafyanın Osmanlı İmparatorluğunun sınırları içinde olduğunu göz önünde bulunduran Kırgı (2018), *Osmanlı Vampirleri* adlı çalışmasında, Osmanlı Avrupası içindeki dini-etnik toplulukların iletişimleri ve birbirleriyle etkileşimlerinde vampir mitinin nasıl şekillendiğini kültürel perspektiften değerlendiren çalışmasıyla, Türk kültüründe vampir mitine ilişkin sınırlı sayıdaki çalışmaya yeni bir örnek eklemiştir.

Bu çalışmalarda tespit edilen ve Türk halk inanışlarında yeri olan varlıklardan bahsetmek, edebiyatın ve halkbilimin hem sinema hem de televizyon için üretilen kurmaca yapımların beslendiği ya da beslenebileceği temel kaynaklardan biri olması nedeniyle önemlidir. Bu noktada Türk halk kültürü içinde adı geçen doğaüstü varlıkların belirtilmesi, kökeni Batılı vampir Dracula’dan yapılan uyarlamaların geldiği noktalardan biri olarak bu çalışmanın inceleme konusunu oluşturan *Yaşamayanlar* dizi filminde, vampir figürünün Türkiye’de üretilmiş yerli bir yapımda nasıl temsil edildiği konusunda fikir verici olacaktır.

### **1.3. Korku, Canavar ve Kurban**

Korku, farklı yaklaşımlara göre, canavar ve kurbanla ilişkili anlamlar barındırmaktadır. Carroll (1981: 17) tür olarak korkunun bastırılan cinsellik, nekrofil, sadizm gibi psikanalitik temaları dışavurmak için kullanılan bir araç olarak görürken Wood (1986: 71-75), bastırılanın geri



dönüşü üzerinde durmuştur. Ona göre Batı kültüründe normal kabul edilen “tek eşli, burjuva, heteroseksüel, erkek-egemen, capitalist birey” yapısı dışındaki her durum, psikanalizin aydınlatığı bir kavram olan “öteki” ile karşılık bulmaktadır; bastırılan öteki olarak korku filmlerinin dramatik yapısı içindeki canavar figürüyle geri döner. Benzer şekilde Moretti (2005: 130) de bastırılanın, zihnin kabul etmediği arzu ve korkuları filtre işlevi görerek hazmedilir kılan “canavar”la geri döndüğünü belirtir.

Vampir, ideolojik eleştiri içeren kurmaca yapımlarda aristokrasi-kapitalizm ve iktidar ilişkisi bağlamında bir metafor olduğu gibi; bilinçdışına itilen korku, aşk nefret gibi ögelere atfedilen anlamlar doğrultusunda psikanalitik yaklaşımlarla çözümlenmeye çalışılan kodların vücut bulmuş halidir. Vampir imgesinin çözümlenmesinde kimi zaman ideolojik eleştirel kuramlardan, kimi zaman da psikanalitik yaklaşımlardan yararlanma sebebi budur.

Canavar’ın kurulu düzenin ortasına dışardan gelerek o düzenin bireylerini tehdit edişi, canavarın karşısındaki “kurban”ı tanımlar. Romandaki canavar Dracula iken kurbanlar, kurulu düzendeki sonuna kadar İngiliz olan karakterlerdir. Bu çalışmanın inceleme konusu olan *Yaşamayanlar*’daki canavar-kurban temsiline, bir sonraki bölümde anlatı elemanlarının incelenmesi sırasında yer vermek anlamlı olacaktır.

## 2. Türkiye Örneği: *Yaşamayanlar*

Bu bölümde, *Yaşamayanlar*’ın çözümlemesini yapabilmek amacıyla öncelikle hikâye, karakterler, mekânlar, kostüm ve makyaj, aydınlatma, müzik anlatı elemanları olarak ele alınacaktır. Ardından, *Dracula*’yla özdeşleşen vampir ikonunu ve içinde yer aldığı kült anlatının, *Yaşamayanlar*’la benzediği ve ayrıldığı noktalar saptanacaktır.

Bu bağlamda, uyarlanan vampir ikonunun ve içinde yer aldığı anlatının çözümlenmesinde, Bram Stoker’ın *Dracula* romanı referans alınmıştır. Ayrıca, önceki bölümlerde belirtildiği gibi Bram Stoker’ın *Dracula* romanına büyük ölçüde sadık kalarak yapılmış iki kült uyarlama, romandaki anlatının sinemada görsel ve işitsel olarak somutlaşması anlamında önemlidir. Dünyaca ünlü bu uyarlamalardan ilki, Tod Browning’in yönettiği, Bela Lugosi’nin oynadığı Amerikan Universal şirketinin 1931 yapımı *Dracula* filmi, ikincisi de Christopher Lee ve Peter Cushing’in oynadığı, Terence Fisher’in yönettiği İngiliz Hammer Stüdyoları’na ait 1957 yapımı *Dracula* filmidir. Bu iki film, romanın beyaz perdedeki en kült örneklerini oluşturması anlamında, *Dracula* romanın referans alındığı bu çalışmada için ayrıca destekleyici birer sinema yapımı olmuştur.

*Dracula* romanı, öncelikle defalarca sinemaya uyarlanmış edebi bir eserdir. Sinemadaki *Dracula* ve *Dracula* kaynaklı uyarlamalar, dizi filmler için yapılmış uyarlamaların öncüllerini oluşturmaktadır. Bu nedenle,

uyarlamalarda içeriksel anlamda *Dracula* romanının ve ona büyük ölçüde sadık kalan sinemadaki 1931 ile 1957 uyarlamaları kült *Dracula* filmlerinin temel alındığı göz önünde bulundurulduğundan, bu çalışma için, format olarak sinema ya da dizi film oluşunun uyarlamadan bir şey kaybettirmeyeceği düşüncesiyle sinema örneklerinden yararlanılarak *Yaşamayanlar* dizi filmi incelenmek üzere seçilmiştir.

## 2.1. Yaşamayanlar'ın Anlatı Elemanları

*Yaşamayanlar*'ın anlatı elemanlarının çözümlenebilmesi için, bu başlık altında, öncelikle hikâye özetlenecek, ardından anlatı elemanlarından karakterler, kostüm-makyaj, mekânlar, aydınlatma, müzik öğelerine yer verilecektir.

### 2.1.1. Hikâye

Mia, eski zamanlarda bir vampir tarafından ısırılarak vampire dönüştürülmüştür. Tekrar insan olabilmesinin tek şartı, kendisini ısırıldığını düşündüğü Dmitry'i öldürmektir. Bu amacı için İstanbul'a Dmitry'i bulup öldürmeye gelir. Fakat İstanbul'da iyilik, kötülük, merhamet, aşk, hırs, öfke birbirine karışan bir çok duygunun içinde bulunduğu farklı bir serüvene dahil olur. Mia'ya yol gösteren Karmen, geçmişi büyük bir gizem içeren savaşçı ruhlı Numel, Mia'nın ve İstanbul'un kenar mahallelerinin vampirlere karşı direnen avcılarının yanındaki iyi vampirlerdir. Diğer yandan Mia'yı dönüştüren kişi aslında Dmitry değil, Numel'dir. Tüm bunlar yaşanırken insanlar ve vampirler arasında büyük bir savaş başlamak üzeredir; vampirlerin lideri Dmitry'dir. Mia'nın gördükleriyle birlikte yaşadığı gelgitler, savaşın hangi tarafında olacağı sorusunun en karmaşık noktalarındandır. Vampir-insan savaşı, vampirlerin büyük ayiniyle başlayacaktır. Ayinin olmasını planladıkları gece, Mia Dmitry'i öldürür; o anda da onu dönüştürenin kendisi olmadığını anlar. Bir süre sonra aynı yere gelen Numel, Mia'nın insanlığına dönebilmesi için kendi kendini öldürür. Karmen'i dönüştürenin de Numel olduğu ve Karmen'in gizemli planları da anlaşılmış olur.

Yönetmenliğini Alphan Eşeli'nin üstlendiği, senaryosu Şamil Yılmaz'a ait olan *Yaşamayanlar*'ın başrol oyuncularını Elçin Sangu (Mia), Kerem Bursin (Dmitry), Selma Ergeç (Karmen), Birkan Sokullu (Numel)'dur. Yapım, hem sinema filmi hem de dizi filmlerin içerik olarak yüklenip izleyicilere internet aracılığı ve ücretli üyelik koşuluyla erişim olanağının tanındığı dijital platform Blu TV'de özel yapım olarak yer almaktadır.

### 2.1.2. Karakterler

Mia: Eski zamanlarda, ölmek üzereyken onun ölümüne göz yummadığı için Numel tarafından ısırılarak vampire dönüştürülen ana karakterlerdendir. Ancak kendisini Dmitry'nin öldürdüğünü sanar ve yeniden ölümlü olabilmek için Dmitry'i bulup öldürme hedefiyle İstanbul'a

gelir. Karmen'den yardım alır. Numel'in hala kendisine ilgisi vardır. Dmitriy'le yakınlaştığı duygusal dönemleri olsa da onu öldürme fikrinden ayrılmaz. Vampir-insan savaşında, insanların yanında yer alacaktır.

Dmitry: Kendisine itaat eden vampir topluluğunun başında yer alır. En büyük amacı eski hançeri ele geçirip vampirlerin başında onları dünyaya hükmederken görmektir. Mia'yla arasında bir yakınlaşma olur. Dmitry, eski zamanlarda yüzü parçalanmış Karmen'i, kendisine güç savaşlarında itaat eden bir yardımcı olarak kullanmak karşılığında ölümsüzlüğe kavuşturur; Karmen böylece yaralı güzünden kurtulup daima genç ve güzel kalabilecektir.

Karmen: Geçmiş gizemli bir diğer vampire karakterdir. Mia'ya yardım edip ona Dmitry'yi hedef gösterirken, aslında kendi hedefine ulaşmak istiyordur. Dmitry'nin ölmesi, Karmen'in ölümlü yaşamına tekrar insan olarak dönmesi anlamına gelmektedir. Numel'le de geçmişe ait kapanmamış hesabı vardır.

Numel: Kimsenin bilmediği eski bir güce sahiptir. Bu güç, Dmitry'nin de peşinde olduğu ve bu dünyaya hükmetmesini sağlayacak olan bir hançerdir. Numel'in geçmişi karanlıktır ve bu geçmişten kaçmaya çalışır. Mia'yı eski dönemlerde vampire o dönüştürmüştür ve ondan hala etkilenmektedir. Diğer yandan Karmen'in ölümlü olduğu zamanlarda yüzünü parçalayarak hayatına mal olan da Numel'dir ve bu nedenle Karmen'in gizli hedefidir. Numel de insan türünün karşısında olmayanlar arasındadır.

Zehra: Önceleri İstanbul'un kenar mahallerlerinde yaşayıp vampirlerle mücadele eden insan çetesinin içindedir. Ancak zayıflık, aciz kalma, parasızlık, yaşam sıkıntısı, ezilmişlik gibi durumlardan ve sürekli kaybetmekten çok sıkılır. İçindeki "güce sahip olma" hırsına yenik düşer ve kendi isteğiyle dönüştürmeyi seçer. İnsan saflarından vampirlerin safına geçer.

Melisa: Dmitry'nin en gözde vampiridir. Onunla ilişkisi vardır. Mia'nın gelişinden hiç hoşlanmaz ve onu bir tehdit olarak görür. Hayalleri, Mia'yla birlikte yok olur.

Sercan: Vampir avcılarının başıdır. Çocukluğunun geçtiği Kızılkuyu'nun artık vampirlerle çatışma mekânı olduğu bu dönemde, ailesini bile geride bırakarak vampirleri alt etmeye gözü kapalı yemin etmiştir. Bu uğurda her şeyi yapar. Zehra'nın da sevgilisidir.

Ayşe: Bir hastanede hemşirelik yapar. Mia'ya insanlara saldırmadan beslenebilmesi için kan temin eder. Sercan'ın kardeşidir. Hasta annesine bakar. O ölmeden önce Mia'dan annesini yaşatabilmek için vampire dönüştürmek ister ama Mia'nın bunu kabul etmemesinden sonra kendisi de

fikrinden vazgeçer. Masumdur. Günün birinde beklenmedik şekilde Dmitry tarafından vampire dönüştürülür.

Yavuz: Dmitry'nin sağ koludur ve onun emirlerini yerine getirmek için her şeyi yapar. Mia'nın gelişi, onu da hedeflerinden alıkoyar.

### **2.1.3. Kostüm-Makyaj**

Vampir karakterler genellikle siyah renkte giyinirler. Siyah deri pantolon, deri ceket ve pardesü, deri pantolon ve deri aksesuarlar, vampir karakterlerde sıklıkla görülen kostümler arasındadır.

Mia ve Karmen gibi güçlü ve kendi hedefine odaklanmış kadın vampir karakterlerin giysilerinin, daha maskülen giysiler oldukları; siyah pantolon ve üstleriyle daha çok kadın savaşçıları çağrıştırdıklarını söylemek mümkündür. Bu karakterler için doğala yakın makyaj tercih edildiği görülse de, vampir imgesinin soğukluğu, ara ara bu makyaj seçimine dahil edilmiştir.

Melisa ve Zehra gibi, Dmitry'nin bir parçası olarak gücünden yararlanmak isteyen kadın vampir karakterlere de siyah tonlarda deri ağırlıklı kostümler giydirilmiştir. Ancak bu karakterler, Mia ve Karmen gibi maskülen değil, daha feminen çizgilerde tasarlanmış kostümlerle bağdaştırılmıştır. Bu noktada ataerkil düzendeki toplumsal cinsiyet kodlarının, daha güçlü olanın maskülen, daha zayıf olanın feminen tasarımlarla giydirilerek, görsel anlamda kostümler üzerinden de yeniden üretildiğini söylemek mümkündür. Ayrıca Melisa'nın abartılı göz makyajları, renk renk perukları, onu diğer karakterlerden görsel olarak ayıran en belirgin farklardandır.

Vampirlerle savaşıyan kenar mahalle çocukları Sercan ve arkadaşları, sokak kültürüyle özdeşleşmiş lüks olmayan, kapüşonlu sweat-shirt'ler, eşofmanlar, kasketler gibi spor ve koyu renk kostümler giyerler. Çoğunun vücudunda dövme vardır. Bu anlamda kostümleri, Hiphop/Rap kültürünü destekler niteliktedir. Makyaj anlamında genellikle olabildiğince doğal bir görünüme sahiptirler. Makyajın, yapılmış olsa bile yalnızca kamera önü doğal yüz dengesini yakalamak adına kullanılmış bir unsur olduğunu düşünmek mümkündür.

Yapımın vampirler üzerine olduğu düşünüldüğünde, kan ve korkuyu ön plana çıkaran makyaj ve kostüme ilişkin yoğun tasarımlardan bahsetmek pek mümkün değildir.

### **2.1.4. Mekânlar**

*Yaşamayanlar'* da hikâye, birkaç ana mekân dahilinde ilerlemektedir. Bu mekânlar:

Sessiz Karanlık: Vampirlerin toplandığı, yiyip içip eğlendikleri, müzik dinledikleri Dmitry'e ait gece kulübüdür. Zaman zaman birbirleriyle

buluşma mekânı olarak kullanılır. Karanlık bir mekândır. Gelen vampirler siyah deri pantolon, deri ceket, üst, deri pardesü giyer ve deri aksesuarlar kullanırlar.

**Kızıl Kuyu:** İstanbul'da bir kenar mahalledir. Tekinsiz, sürekli kavgaların ya da vampir-insan avlarının yaşandığı ara sokakları güvensiz bir mahaldir. Vampirleri avlamaya ant içmiş kenar mahalle gençlerinin yaşadıkları semttir. Bu gençler, vampirlere "çürükler" diye hitap eder. Vampir avcılarının birlikte kaldıkları, buluştukları, oturup kalktıkları, depoyu andıran görünümüyle derme çatma evleri de burada yer alır.

**Mia'nın Evi:** Mia'nın yalnız başına kaldığı evdir. Önceleri saklanma alanı olarak kullanılır, ancak sonraları evinin yeri deşifre olur. Tabutu, yatağı ve beslenmek için sakladığı kan poşetlerini bu evde muhafaza eder.

**Dmitry'nin Evi:** Oldukça büyük, kendisinin ve ona yakın kişilerin kaldığı bir evdir. Kendine yakın olan öldürülen vampirler buraya getirilir; bazı toplantılarını burada yapar; çoğu karar ve uygulama burada gerçekleşir. Evden çok, Dmitry'nin amacına ulaşırken kullandığı karargah gibidir.

**Numel'in Evi:** Numel'in hançeri sakladığı evidir. Burada eskiden birlikte olduğu, ölümlü olduğu için artık yaşlandığı ve ona her işinde yardımcı olan kadınla yaşar.

**Numel'in Ofisi:** Atölye tarzı karanlık, تنها bir ofistir.

**Karmen'in Ofisi:** Tekinsiz bir mekândır. Gözden uzak görüşmelerini, para alışverişini bu mekânda yapar.

### **2.1.5. Aydınlatma**

Dizi film boyunca, genellikle iç çekimlerin yoğunluğu söz konusudur. Aydınlatmanın dramatik etkiyi destekleme konusundaki kullanımını, tipik olarak, tekinsiz mekânların daha karanlık gösterilmesiyle gerçekleştirilmiştir. Karanlık ara sokaklar, kenar mahalle çocuklarının her an vampirler tarafından basılabilecek güvensiz mekânları, vampirlerin gece kulübü gibi anlatının ana mekânları, karanlığı vurgulayan bir aydınlatmayla tekinsizliği destekler niteliktedir. Ancak tekinsizliği yaratacak dramatik ışık kullanımının, ışık-gölge tasarımıyla sanatsal anlamda adından söz ettiren bir çok kült gerilim-fantastik-korku filminde olduğu gibi ön planda tutulduğunu ifade etmek de mümkün değildir.

### **2.1.6. Müzik**

Yaşamayanlar'da müzik, en dikkat çeken anlatı elemanları arasındadır. Kenar mahalle gençleri Kızıl Kuyulular'ın vampir avcısı olduğu dizinin müzikleri, sokak kültürünün içinden gelerek sistemi eleştiren Hip Hop/ Rap türüdür. Tekinsiz sokakları ve tekinsiz dünyayı anlatan dizinin, yine sokakları ve sistemi eleştiren müzik türüyle örtüştüğünü, bu noktada

da müziğin anlatıyı güçlü biçimde desteklediğini ifade etmek doğru olacaktır.

Eskiz Ft. Kamufle'nin seslendirdiği *Sallan Yuvarlan, Yaşamayanlar* dizi filminin tanıtım müziği olarak geçmekte, ayrıca anlatıda da yer yer verilmektedir. Şarkının sözleri ise şöyledir:

*Gelecek söyle baba kime gelecek/ Geçecek bu dertler aha nah geçecek/  
Çekilecek dert çok bizi seçecek ya da piyangoya denk gelecek/ Hangi  
sebepten hangi neden için için kan ağlıyo/ Söyle bana neye geçecek /Bu  
şarkı kimine fazla kimine de şaka/ Belki ama dinleyince inan buna  
geçecek/ Kadıköy'den memlekete/ Sokak bugün yine faça gel de bizi  
seyret/ Bi eskiz çaldı ve ben umutlarımı resmettim tarihe geçecek/  
Dinle bunu toparlan hayırlı evlatların edepsiz işi bu heyhat/ Ben hayale  
daldım/ Sen sallan yuvarlan/ Gel sallan yuvarlan (X3)/ Ben hayale  
daldım sen sallan yuvarlan/ Yandık bu akşam/Sıkıyorsa gelsin/ Biz  
duvarları yıkıp zehri saldık/ Felakete davetiye gibi/ Beton duvarların...  
(URL-1).*

Şarkının, yer yer eleştirel, yer yer argo kullanımına açık, türsel anlamda da sokak kültüründen beslenen doğası gereği Hip Hop/Rap türünün, dizide çizilen Kızıl Kuyu'lu kenar mahalle gençleri mizansenine uygun olduğu ve bu noktada anlatıyı desteklediğini ifade etmek yanlış olmayacaktır. Dizide kullanılan diğer şarkıların da aynı paralellikte olduğunu söylemek mümkündür.

## 2.2. *Dracula ve Yaşamayanlar*'da Benzeyen Noktalar

1800'lerin sonunda yazılan *Dracula* romanının bugüne kadar yapılmış birçok uyarlamaya kaynaklık ettiği, en kült ve romana sadık kalan uyarlamaların da 1931 ve 1957 yıllarında yapılan sinema filmi uyarlamaları olduğu önceki bölümlerde de ifade edilmiştir. Romandan yapılan birçok uyarlama direkt olarak *Dracula* adı ve hikâyesiyle çıkmaya bile, Stoker'ın yarattığı güçlü vampir imgesi farklı adlar altında sinema ve televizyon yapımlarında boy göstermiştir. Bu bağlamda, *Yaşamayanlar*'la, *Dracula* romanı ile ona büyük ölçüde sadık kalarak sinemaya uyarlanmış 1931 ve 1957 yapımı *Dracula* filmlerinin benzer noktalarına yer vermek, uyarlamanın aslına ne derece bağlı kaldığı ve bu bağlılığı hangi konular üzerinde tercih ettiğinin saptanması açısından anlamlı olacaktır.

Yasal olmayan uyarlama *Nosferatu*'daki ucubeye benzeyen Kont Orlok, oldukça çirkin bir vampir olarak karakterize edilse de, 1931 ve 1957 yapımı kültleşmiş *Dracula* uyarlamalarında vampir, modern dünyanın içinde var olan çekici ve etkileyici vampir imgesi olarak perdeye yansıtılmıştır. *Yaşamayanlar*'daki Dmitry de genç, güçlü, yakışıklı, etkileyici ve kendi türü için lider olmuş bir vampir figürü olarak yansıtılmıştır. Baş vampir Dmitry'nin *Dracula* gibi kadınlar üzerindeki etkisi hissedilmektedir.

Aynı şekilde beraberindeki kadın ve erkek vampirler de görsel anlamda, çekici ve etkileyici vampirler olarak anlatıdaki yerlerini almıştır.

*Dracula*'daki gibi *Yaşamayanlar*'da da vampirler, yüzyıllar boyunca vampir olarak varlıklarına yaşlanmadan devam edebilmektedirler. Stoker'ın romanındaki gibi kalplerine çakılan kazıkla öldürülebilirler; *Yaşamayanlar*'da buna ek olarak ölü insan kanı içmek de vampir için öldürücüdür. Fiziksel güçleri çok fazladır. Çok hızlı hareket edebilirler. Beslenmek için kan içmek zorundadırlar. Sivri ve uzun köpek dişleriyle kurbanlarını ısırırlar. Isırdıkları kişileri vampire dönüştürebilir ya da tamamen öldürebilirler.

*Dracula* gibi Dmitry'de aşk duygusunu içselleştirmiştir ve sevdiği kadına karşı oldukça naziktir. *Dracula*'nın şatosunda olduğu gibi Dmitry'nin yaşadığı büyük evde de ona itaat eden kadın hizmetkârları vardır; ancak o, *Dracula*'nın Mina'ya olan ilgisi gibi Mia'ya ilgi duymaktadır.

### 2.3. *Dracula* ve *Yaşamayanlar*'da Farklılaşan Noktalar

Bram Stoker'ın *Dracula*'sının, sinema ve televizyon dünyası için esin kaynağı olan temel anlatısı ve bu bağlamda orijinal romana büyük ölçüde sadık kalarak uyarlanmış en kült yapımlar olması anlamında 1931 yapımı *Dracula* ile 1957 yapımı *Dracula* göz önünde bulundurulduğunda, *Yaşamayanlar*'ın uyarlamasında hikâye, vampir ve kurbanlarına ilişkin orijinalinden farklılaşmalar ortaya çıktığı görülmektedir.

*Yaşamayanlar*'da, hikâye, yer yer geri dönüşlerle (flashback) eski zamanlara gitse de, genel olarak bugünün kozmopolit şehri İstanbul'da yaşanan vampir ırkı- insan ırkı hesaplaşmasında, kenar mahalle gençlerinin kadim vampir Dmitry ve beraberindekilere direnişini konu almaktadır. Uyarlamadaki vampirlerin amacı, dünyanın yönetiminde insanların değil, klan şeklinde vampirlerin söz sahibi olmasını sağlamaktır. *Dracula*'da ise vampir, nerdeyse tek başınadır. Diğer yandan *Dracula*, ölümlü bir insanı ısırıp dönüştürerek kendine sonsuza kadar birlikte olabileceği bir eş seçer; ancak Dmitry, yüzyıllar önce dönüştürülen, kendi türünden olan Mia'da bu ışığı görür.

Karakter isimlerine bakıldığında, birkaç isim dışındakiler Türkiye'de yaşayan insanlar arasında sıklıkla kullanılan Zehra, Sercan, Ayşe, Melisa, Yavuz gibi isimlerdir. Bunun dışındakiler Mia, Numel, Karmen, Dmitry'dir<sup>2</sup>. Hikâyedeki güçlü ve belirleyici kadim vampirlerin Dmitry, Mia, Karmen, Numel olduğu göz önünde bulundurulduğunda, vampir imgesinin geldiği

<sup>2</sup> "Benim" anlamında İskandinav- Alman kökenli ve Maria'nın kısaltması olan Mia (URL-2); eski İspanyol kökenli Carmel'den Carmen olarak türeyerek Sloven ve Hırvatların kullandığı Karmen (URL-3 ); Yunan tanrıçası Demeter'den türeyen Demetrios'un Rus dilinde kullanıldığı şekliyle Dmitry (URL-4) ve Numel (bu isme özel anlam ve köken bulunmamıştır); Yaşamayanlar dizisindeki güçlü vampire karakterlerdir. Geldikleri köken Batı olduğu gibi isimler ve anlamları da farklı coğrafyalara aittir.

kökenin Türk toprakları dışında olduğunu ifade etmek yanlış olmayacaktır. *Dracula*'da vampir Romanya'dan İngiltere'deki kurulu düzene geldiği düşünüldüğünde, *Yaşamayanlar*'da Batı'dan Türkiye'ye ayak bastığı söylenebilir niteliktedir.

Vampir imgesi çözümlenirken üzerinde sıklıkla durulan noktalardan biri, hiç kuşkusuz ki "ötekilik"tir. *Dracula*, İngiltere için Doğulu bir ötekidir. Sözde aristokrat bir ötekidir. Bilinçdışına itilen korku, aşk ve nefretin bedensiz benliğinde bulunduğu yalnız bir ötekidir. Dışarıdan geldiği kurulu düzende, İngilizler arasında ötekidir. Ancak *Yaşamayanlar* dizisinde, Başta Dmitry olmak üzere Mia, Karmen, Numel, diğer vampirler ve de karşılarında kurban konumunda olan -her ne kadar bazen kurban "çürükler" de olsa- kenar mahalle çocukları Kızıl Kuyulu gençler, ayrı ayrı düşünüldüğünde hepsi birer ötekidir. Vampirler, kendi amaçlarını gerçekleştirmek için kendi planlarına göre hareket eden yalnız ötekilerdir; Kızıl Kuyulu gençler ise toplumda tutunamamış, işsiz, parasız, itilmiş, madde bağımlılığı olan, çoğu ailelerinden dahi kopmuş, gücü arayan, çaresiz gençlerdir; toplumun ötekileridir. Diğer yandan zayıflıktan kurtulup güç ve ölümsüzlük için bir ötekilikten diğerine gönüllü olarak geçmek isteyenler de vardır. Zehra yoksulluk, güçsüzlükten bıkmışken vampire dönüştürülmeyi ve saf değiştirmeyi, Ayşe ölmek üzere olan annesini kaybederse yalnız kalacağı düşüncesiyle annesinin vampire dönüştürülmesini, genç gazeteci Suat yaşlanıp çirkinleşmekten korktuğu için tüm değerlerini bir tarafa bırakıp Dmitry'nin emellerine alet olmak karşılığında vampire dönüştürülmeyi istemektedir. Vampirlerin başı Dmitry, *Dracula* gibi "sözde aristokrat" değildir. *Dracula* lüksten uzak şatosunda, ona itaat eden bir uşak ve birkaç vampirleşmiş kadın dışında yalnızdır. Oysa Dmitry, lüks hayatının içinde hizmetkârları, itaat eden kadınları, arkasındaki vampir güruhuyla kalabalığın lideridir. Anlatıda, diğer ölümlülerden daha zengin bürokrasinin ellerinde olduğu ve vampirlerle anlaşma içinde olan toplumun üst ve ayrıcalıklı kesimi de bir nevi ötekidir. Onun dışındaki orta halli ve üst sınıf, tüm hikâye "ölümlüler ve vampirler" üzerinden ilerlemesine rağmen gösterilmemiş ve onlara anlatıda yer verilmemiştir. Bu nedenle, bugünün dünyası, farklı farklı ötekilere ayrılmış, birbirine bağlı bireylerden oluşan bir toplum yerine, yalnızlaşan ve git gide "birçok öteki"ye bölünerek farklılaşan bir yapı içinde olduğu şeklinde yansıtılmıştır. Egemen sınıf, gücü ve parayı elinde tutan sınıftır.

*Dracula*'da yakalanan vampirler, kalplerine kazık çakılarak gerçek bir ölüme kavuşturulur. Bu anlamda, aslında şeytanlaşmış ruhlar, huzura kavuşturulur. Oysa *Yaşamayanlar*'da, bu durum, kimin şeytani ruha sahip olduğunu sorgulatacı niteliktedir. Kenar mahalle gençlerinden bazıları, "çürükler" diye hitap ettikleri vampirleri yakaladıklarında, yalnızca kalplerine çaktıkları kazıkla öldürüp bırakmazlar; onlara işkence yapıp, insanlık dışı davranışlarda bulunarak hırslarını almak isterler. Örneğin bir



sahne de yakaladıkları vampirin üzerine işerler, zaten tamamen ölmüş bedenini defalarca bıçaklayıp üzerine kanla “çürük” yazarlar; tam kahkahalar eşliğinde görüntüleri cep telefonlarıyla kaydedip başkalarıyla zevkle paylaştıkları anda tüm bunlara insanlara düşman olmayan Mia tanık olur. O noktada Mia kimin ve neyin canavar olduğu ikilemi içinde, insan olmaya geri dönmek isterken insanların canavarca hareketleri karşısında gel gitler yaşar, çünkü güç ve iktidar neredeyse, kendinden olmayanı canice sınır dışı etmektedir. Bu noktada “öteki” olanın kim olduğu tekrar tekrar izleyici karşısına, sorgulaması gereken bir mesele olarak çıkarılır. Dizinin anlatısındaki bu durum, gücü elinde bulunduranın, o gücü nasıl kullandığıyla ilişkili olarak değerlendirildiğinde, şeytani vampir-insan karşılaştırmasında, insanın her zaman çok da masum olmadığını altını çizmektedir.

Hem *Dracula* romanında, hem de 1931 ve 1957 yapımı kültleşmiş *Dracula* sinema filmi uyarlamalarından farklı olarak, *Yaşamayanlar*'da vampirlerin görüntüsü aynada görülmektedir. Vampirler gün ışığında gezebilmektedir, ama yine de tabutta uyumakta uyumayı tercih ettikleri zamanlar olmaktadır. Tabut kullanımı, dizi filmde, vampir imgesinin ölüm olgusuyla ilişkisini sürekli canlı tutmak ve onu orijinalindeki sivri diş, kan, soluk beniz gibi vampirle özdeşleşmiş temel elemanlardan koparmamak için tercih edilmiş bir nesne olarak okunabilmektedir.

Dizi filmdeki anlatıya göre, Stoker'ın romanında vampiri öldürme şekli yalnızca kalbine kazık çakmak iken dizi filmde buna ek olarak, vampir için ölü bir insanın kanını içmek öldürücüdür. Roman ve kült uyarlamalarda böyle bir mit yoktur. İnsan nesliyle dost olan vampirler, beslenmek için insan kanı emmek yerine hastanelerden poşetlenmiş stok kanlardan temin etmektedirler. Orijinal *Dracula* eserinde, modern dünyaya bu şekilde ayak uydurmuş vampir figürüne rastlanmaz. Bununla birlikte vampire dönüşüm, sadece vampir olanın insan olanı vampirleştirmesi gibi tek taraflı değil, kendisini dönüştüren vampiri öldüren vampirin yine ölümlü insana dönüşebiliyor olması gibi iki türdür.

Dizi filmdeki vampirlerin görünüşleri, bugünün dünyasına uyarlanmış gotik unsurlar taşımaktadır. Siyahı tercih ederler, ancak Viktoryen-gotik yerine bugünün dünyasındaki rock-gotik stilini yansıtır. Siyah postallar, deri pantolonlar, deri ve siyah bluzlar dizideki vampirlere özgü giysi kodlarının en belirgin olanlarıdır. Giysi kodları, bugüne göre uyarlanmıştır.

Bu uyarlamadaki vampirler, *Dracula* romanındaki ve Batı kökenli yapımlarda rastlanan haçlar ya da kutsal su gibi Batı kökenli dinsel öğelerle karşılaşmazlar. Uyarlama, Türkiye'de yapıldığı için Batılı dinsel kodlara yer verilmemiştir; aynı zamanda İslami kodlar da görülmemektedir. Bu bağlamda uyarlamada yerleşmenin olduğunu, ancak dinsel kodlara yer verilmediğini ifade etmek doğrudur.

*Yaşamayanlar*, küresel bir popüleriteye kavuşmuş Batılı vampir dizi filmlerinden *Buffy the Vampire Slayer* (*Buffy Vampir Avcısı*) (1996-2003), *Angel* (1999-2004) gibi gençlik dizileri arasında değerlendirilebilecek niteliktedir. Türsel anlamda değerlendirildiğinde ise, *Yaşamayanlar*'ın *Dracula* gibi sadece korku değil, korkudan daha ağır basan macera, aksiyon, gizem, fantastik türleri de barındıran melez türe sahip olduğu söylenebilir.

### 3. Sonuç

Bram Stoker'ın *Dracula* (1896) romanı, önce sinemada, ardından televizyonda boy gösteren anlatılarda, vampir mitinin belki de en çok uyarlandığı eserdir. Bu nedenle, sinema ve televizyon için üretilen uyarlamalarda, vampir anlatısının temel özelliklerinin *Dracula* romanı ve bu romana sadık kalarak üretilmiş iki kült sinema uyarlaması olan 1931 ve 1957 yapımı *Dracula* filmleri tarafından oluşturulduğunu ifade etmek yanlış olmayacaktır.

Bu doğrultuda, vampirlerin kanla beslenmesi, kurbanlarının kanını sivri ve uzun köpek dişleriyle emmeleri, yüzyıllarca genç kalarak ölümsüz ölümler olarak devam edebilmeleri, kalplerine çakılan kazıkla ortadan kaldırılabilmesi, çok güzlü olmaları ve çok hızlı hareket edebilmeleri, etkileyici olmaları gibi özellikler, *Yaşamayanlar*'da da aynı şekilde yer almaktadır.

Diğer yandan, *Yaşamayanlar*'ın uyarlamasında hikâye, vampir ve kurbanlarına ilişkin anlatıda belirli dönüşümler olduğu saptanmıştır. *Yaşamayanlar*'da, anlatı bugünün kozmopolit şehri İstanbul'da yaşanan vampir ırkı-insan ırkı hesaplaşmasında, kenar mahalle Kızıl Kuyulu gençlerin, kadim vampir Dmitry ve beraberindeki vampirlerle mücadelesi üzerinedir. Bu mücadelede vampirler, dünyanın yönetiminde insanların değil, vampirlerin söz sahibi olması için, Kızıl Kuyulu gençler de onları ortadan kaldırmak için savaş verirler.

*Yaşamayanlar*'da, anlatıda zayıf kalan birkaç noktayı, kısaca belirtmek önemlidir. Ana karakterlerden Dmitry dışındaki vampirlerde, vampir gücü, kararlılığı, ürkütücülüğü yoktur; bunu yerine adeta kalabalık bir yığın görüntüsü çizen vampir topluluğu, başarısız bir mizansenin göstergesidir. Bu nedenle ana karakter dışındaki oyuncu yönetimindeki zayıflığı, anlatının gücünü kırdığını belirtmek mümkündür.

Dmitry'nin kadim vampir imajını yansıtmak için kullandığı şiirsel cümleler, çatalı ve kısık ses tonu, abartılı tonlamalar, karakteri güçlü göstermekten çok yapaylaştırmaktadır. Onun, "Benim İstanbul'um" dediği bu büyük ve kadim şehir, belki de dünyaya egemen olmayı hedefleyen vampirlerin ana şehri olacaktır. İstanbul, tarihi, coğrafyası, kültürü, görselliğiyle anlatı için adeta görsel bir şölen sunma olasılığı taşıırken, şehrin gücünün bu anlamda dizide yeterinde yer almadığını belirtmek mümkündür. Belirli iç mekânlar ve Kızıl Kuyulu olarak adlandırılan bölgenin

birkaç sokağı ile seyrek şekilde gösterilen genel İstanbul planları dışında İstanbul'un sunumu, şehir olarak sahip olduğu güç doğrultusunda verilmemiştir.

*Yaşamayanlar*'ın uyarlamasında, belki de üzerinde en çok durulabilecek dönüşümün, "ötekilik" üzerine olduğunu ifade etmek yanlış olmayacaktır. Stoker'ın romanında ve kült uyarlamalarda öteki olan Dracula'dır; Doğulu, sözde aristokrat, yalnız olmasıyla bir ötekidir. Ancak *Yaşamayanlar* dizisinde, başta Dmitry olmak üzere Mia, Karmen, Numel, diğer vampirler, kenar mahalle çocukları Kızıl Kuyulu gençler, ayrı ayrı düşünüldüğünde hepsi birer ötekidir. Bugünün dünyası, vampir ya da insan, hiç kimse için birleştirici değildir; herkes kendi amacı uğruna toplumun yalnızlaşan ve birbirine ötekileşen bireyleri halini almıştır.

Bu doğrultuda *Yaşamayanlar*'ın anlatı olarak en çok sorgulattığı konulardan birisi de kimin canavar olduğudur. *Dracula*'da canavar vampirdir; ancak *Yaşamayanlar*'da güç ve iktidarın, eline geçtiği herkesi canavarlaşma konusunda baştan çıkarabileceğine ilişkin keskin bir argümanın varlığından söz etmek mümkündür.

*Yaşamayanlar*'da çizilen vampir imgesi, görüntüsü aynaya yansıyan, gün ışığında gezebilen, bugünün dünyasında herkes gibi giyinip sokaklarda dolaşabilen vampirlerdir. Yemek yiyebilen ancak temelde kanla beslenen, insan ırkına karşı hem iyilerinin hem de düşman karakterde olanların var olduğu bir anlatı içinde yer alırlar. Kısacası, tıpkı "ötekilik" kavramının tek tip olmaktan çıktığı gibi; gerçekte canavarın kim olduğu sorgulanır hale geldiği gibi; keskin sınırların muğlaklaşması gibi; vampirlerin de kütleleşmiş özellikleri, dönüşüme uğramıştır.

Böyle bir melezlik, sınırların erimesi, iç içe geçmesi şeklinde de yorumlanabilecek niteliktedir. *Yaşamayanlar*'da haçlar, kutsal su gibi Batılı dinsel kodlar yer almaz; ancak Türkiye örneği olarak İslami kodlar da bulunmaz; kısacası keskin her çizgi gibi dinsel kodlara atfedilen anlamlar da kaybolmuştur.

*Yaşamayanlar*'ın incelendiği bu çalışmada, bu yapımın, sınırların kayboluşunu sorgulayan ve bugünün dünyasında bugünün insanının sahip olduğu erdemlere ilişkin dönüşümü irdeleyen yaklaşımı, onu *Dracula* romanı ve kült örneklerinden farklılaştıran en belirgin ve dikkat çekici özellik olarak saptanmıştır.

## KAYNAKÇA

### *Yazılı Kaynaklar*

BORGES, Jorge Lois (2018). *Düşsel Varlıklar Kitabı*. (Çev.: Celal Üster), 3. b., İstanbul: İletişim Yayınları

CARROLL, Noël (1981), "Nightmare and the Horror Film: The Symbolic Biology of Fantastic Beings", *Film Quarterly*, 34.3, pp.16-25

- ÇOBANOĞLU, Özkul (2015). *Türk Halk Kültüründe Memoratlar ve Halk İnançları*. 2. b., Ankara: Akçağ Yayınları
- FLORESCU, Radu R. - MCNALLY, Raymond T. (2000). *Dracula ya da Kazıklı Voyvoda Eflak Prensi III. Vlad Tepeş'in Yaşamı*. İstanbul: Doğan Kitap
- FRAYLING, Christopher (Der.). (2009). *Vampirizm*. (Çev.: Elif Ersavcı), İstanbul: Varlık Yayınları.
- KIRGİ, Fikret Salim (2018). *Osmanlı Vampirleri*. İstanbul: İletişim Yayınları
- MORETTI, Franco (2005). *Mucizevi Göstergeler*. (Çev.: Zeynep Altıok Akatlı), İstanbul: Metis Yayınları.
- NANDRIS, Grigore (1966). "The Historical Dracula: The Theme of His Legend in the Western and in the Eastern Literatures of Europe", *Comparative Literature Studies*. Vol. 3, No. 4, pp. 367-396.
- ÖZKARACALAR, Kaya (1999a). "Halkınanışından Edebiyata Vampir İmgesi Vampir Dosyası", *Geceyarısı Sineması*, S. 3, s. 26-35.
- ÖZKARACALAR, Kaya (1999b). "Vampir Dosyası II Beyaz Perdede Dracula". *Geceyarısı Sineması*, S. 4, s. 2-15.
- ER PASİN, Gülay (2013). *Vampirin Kültür Tarihi*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- SARPKAYA, Seçkin (2018). "Köyün Delisi'nin Kaleminden Türk Halk Bilgisi Ürünlerinde Vampirler", *Türk Kültüründe Vampirler, Oburlar, Yalmavuzlar ve Diğerleri*, Seçkin Sarpkaya ve Mehmet Berk Yalıtık, Ankara: Karakum Yayınevi, s. 17-71.
- SCOGNAMILLO, Giovanni (2006). *Canavarlar, Yaratıklar, Manyaklar*. 2. b., İstanbul: +1 Kitap.
- SCOGNAMILLO, Giovanni (2014). *Korkunun ve Dehşerin Kapıları*. İstanbul: Bilge Karınca Yayınları.
- STOKER, Bram (2009). *Dracula*. (Çev.: Zeynep Akkuş). İstanbul: Bilge Karınca Yayınları.
- TELEKY, Richard (1997). *Hungarian Rhapsodies: Essays on Ethnicity, Identity, and Culture*. USA: University of Washington Press.
- WOOD, Robin (1986). *Hollywood From Vietnam to Reagan*, USA: Columbia University Press.

### **Elektronik Kaynakları:**

- URL-1: "Eskiz Ft. Kamufle-Sallan Yuvarlan".  
<https://www.youtube.com/watch?v=j56cst9cBIY> (Erişim: 4 Mart 2019)
- URL-2: "Behind the Name". <https://www.behindthename.com/name/mia> (Erişim: 4 Mart 2019)
- URL-3: "Behind the Name". <https://www.behindthename.com/name/karmen> (Erişim: 4 Mart 2019)
- URL-4: "Behind the Name". <https://www.behindthename.com/name/dmitriy> (Erişim: 4 Mart 2019)

## JEAN LUC GODARD'IN 'MÜZİĞİMİZ' FİLMİ VE BİR TANIK OLARAK SARAYBOSNA



JEAN LUC GODARD'S FILM 'OUR MUSIC' AND SARAJEVO AS THE WITNESS

Hale TORUN\*

**ÖZ:** Dünya yeni bir savaş çağına daha adım atarken diğer yandan Hümanizma da yükselen bir değer olarak karşımıza çıkmaktadır. Dante Alighieri *İlahi Komedyayı* sadece bir edebiyat eseri ve düşsel bir gezi olarak değil aynı zamanda devrin siyasal otoritesine tepki duyarak yazmıştır. Üç bölümden oluşan *Cennet, Cehennem ve Araf* anlatıları öylesine güçlü metaforlar yarattı ki döneminden bu yana Avrupalı sanatçıların gerçekten ilham kaynağı oldu. Dante, okuyucuyu ölüm sonrası bir seyahat macerasına davet ederken gerçekler, yalanlar ve imgeler dünyasında insanı inceledi. Sandro Botticelli'den Salvador Dali'ye kadar tüm ressamlara ilham verdi. Çünkü güçlü görseller güçlü sözlerle yapılır. Dante'nin zamansızlığı Hollywood ve tüm dünya sinemasında da ilham kaynağı olarak kullanılmasıyla açıklanabilir. Batı sinemasının fantastik, felsefi düşüncesinin altında mutlaka Dante vardır. Çünkü 'İlahi Komedyası' kök kültür olarak koca bir uygarlığa ilham veren metindir. Jean Luc Godard'ın sineması ise 'Yeni Dalga' ile başlayıp apayrı bir dünya diliyle devam eden sinemadır. Çalışmada, Godard'ın 2015 yılı yapımı "*Müziğimiz*" filminin içinde yer alan Dante çizgisinde yarattığı Saraybosna Savaşı'nın anlatısı ele alınmıştır. Filmde, en önemli metafor *Saraybosna'dır*. "*Müziğimiz*" Batı uygarlığının "öteki" ne hoşgörü sınırının nerede ne zaman biteceğini sorgulayan bir film olarak görülse de yarı deneysel bir belgeseldir.

**Anahtar Kelimeler:** Sinema, Kök Faşizm, Umberto Eco, Saraybosna, Jean Luc Godard.

**ABSTRACT:** While the world is stepping into a new era of war, Humanism also emerges as a rising value. Dante Alighieri wrote the Divine Comedy not only as a literary work and an imaginary voyage, but also as a reaction to the political authority of that era. Heaven, Hell, and Purgatory, which consist of three chapters, created such powerful metaphors that they have been a real inspiration for European artists since then. Dante studied humanity in the world of truths, lies, and images while inviting readers to a post - mortem travel expedition. He inspired all painters, from Sandro Botticelli to Salvatore Dali because strong visuals are achieved with strong words. Dante's timelessness can be explained by the fact that Hollywood and the whole world of cinema use it as a source of inspiration. The fantastic, philosophical thought of Western cinema is always based on Dante because the divine comedy is the text of a root culture that inspires a massive civilization. Cinema of Jean Luc Godard is a cinema that starts with the New Wave and continues with a totally different world of language. The study addresses the narrative of the Battle of Sarajevo, which takes place in his film "Our Music" that he created in 2015, in line with Dante's style. The most important metaphor here is Sarajevo. Although 'Our Music' may seem as a film which questions where and when the Western civilization's tolerance for "the other" would end, it is a quasi - experimental fiction documentary.

**Keywords:** Cinema, Root Facism, Umberto Eco, Sarajevo, Jean Luc Godard.

\* Dr. Öğretim Üyesi - İstanbul Aydın Üniversitesi İletişim Fakültesi Radyo Televizyon ve Sinema Bölümü/İstanbul - [haletorun@gmail.com](mailto:haletorun@gmail.com)



This article was checked by Turnitin.

## Giriş

*“Tufan ve Yağmurlardan sonra, silahlı insanoğlu yeryüzünü yok etti. 1. Krallık Cehennem.”* Yönetmen Jean Luc Godard tarafından 2004 yılı yapımı *“Müziğimiz”* filminin açılış sahnesi oldukça çarpıcı bir biçimde bu cümleyle başlar. Bu cümleden önce yaklaşık bir dakika boyunca sahneye dünya tarihinden savaş görüntüleri hemen arkasından da sinemada yaratılmış kurgusal savaş sahneleri gelir. Yönetmen gerçek savaş görüntülerinin ardına, kurgulanmış savaş görüntülerini getirerek izleyicinin neyin gerçek neyin kurgu olduğunu anlamakta güçlük çekeceği bir yanılsama izlenimi ortaya koymaktadır.

Bir kararsızlık anında ise uzakta yanan bir geminin ardından *“tufan ve yağmurlardan sonra, silahlı insanoğlu yeryüzünü yok etti”* sözü ile karşılaşırız. Birinci aşamada sinematografik olarak film, kurmaca ve belgesel arasında gidip gelen muazzam bir savaş manifestosu olarak karşımıza çıkar. Savaşın aslında bir oyun olduğunu filmde yer verilen çocukların tahta oyuncaklarla oynadıkları savaş oyunlarından algularız. Dünyanın tüm savaşları kurgudur aslında ama Godard film boyunca şunu sorar: *“Gerçek nedir?”*

## 1. Yöntem

Çalışmada söz konusu filmin sinemasal dilini incelemekten çok, Godard'ın *‘Müziğimiz’* filminde öncelikli olarak ilgilendiği *uygarlık* üzerinden *savaş ve öteki Avrupa* kavramının incelenmesi amaçlanmıştır. Çalışmada bu amacı gerçekleştirmek için *siyasal analiz, kültürlerarasılık ve göstergebilimden* yararlanılacaktır. Makalede, *siyasal analiz* yöntemi, ülkelerarası diplomasının savaşa bakışını ve özellikle de Bosna Savaşı'nı değerlendirmek için bir kılavuz olarak kullanılmıştır. Savaşın ardından Bosna'ya gelen aydınların gözünden politik dışlanmışlık ve göçmenlik sorunları aktarılmıştır. Filmde, aydınların siyasal tavırları bariz biçimde bellidir. Siyasal analiz yöntemine ek olarak *kültürlerarasılık* kavramı gazeteci ve aktivistlerin ağzından aktarılmıştır. Filmde görülen farklı dinlerin simgeleri ve renkleri akışta belirleyici rol oynamıştır. Göstergebilimsel analiz yöntemi ise Umberto Eco'nun *savaş ve ötekileştirme* kavramından yola çıkılarak kullanılmıştır. Topluları ayıran karşıtlık ve özdeşlik göstergeleri gözönüne alınarak Godard'ın *‘Müziğimiz’* filmi üzerinden Bosna Savaşı sorgulanmıştır.

## 2. Amaç Ve Kapsam

Çalışma bir film ile sınırlı olsa da *“Müziğimiz”* filminin amacı, savaş ve uygarlıklararası dengelerin hümanizma ile çatıştığı zamanları anlatmaktır. Burada konu aslında bir metafor olarak Saraybosna'dır. Ama filmde asimilasyona uğramış ya da hâlâ çatışmalarla boğuşan Filistinliler ve Kızılderililer gibi başka milletlere de yer verilmiştir. Filmde iki kadın karakter bulunmaktadır. Bunlardan birincisi Musevi kökenli aktivist *Judith*

Lerner, diğeri de *Olga*'dır. Bu filmin seçilmesiyle kadınlar ve uygarlıklar üzerinden yapılan göndermelerle *yıkım*, *tecavüz* ve *masumiyet* kavramları sorgulanmıştır.

### 3. Jean Luc Godard Bu Filmde Neden Var?

'*Müziğimiz*' filminin içinde yer alan sahnelerin farklı özellikleri vardır. Örneğin, filmin ilk aşamasında savaş ve metin üzerine gidilirken, sonrasında görüntüler üzerinde dağılma görülür. Asker, sivil ölümleri ve sırasıyla dünya savaşlarının yarattığı cehennem görülmektedir. Gazeteci Judith'in "*bize zulmedenleri başışladığımız gibi, sen de günahlarımızı başışla!*" sözüyle bir kadının üzerinden arınma duası duyulmaktadır. Godard bu filmin içinde sürekli gezinir. Avrupa kitap günleri kapsamında röportaj yapan bir gözlemci, gazeteci, öğrencilere konferans veren bir konuşmacı olarak karşımıza çıkar. Bu bir dünya gezgini modelidir. Godard, bu dünyanın tanığıdır. '*Müziğimiz*' filminin teması olan Saraybosna'yu ve savaşı imgelemek kavramını da anlatır.

#### 3.1. Godard Sineması

Sinemada kaos ve parçalar hakkında konuşmak ve bunu görselleştirebilmek, diğer sinema akımlarının aksine en fazla '*Fransız Yeni Dalga*' akımında karşılığını bulur. '*Fransız Yeni Dalga*' sinemasında birbiri ile kopuk düşüncelerin alt metinde bağlandığı bir uç vardır. Bu ucu bulabilmek için filmlerde parçalanmış görüntüler arasından kıyıya çıkmak için uğraşan izleyici, bunu asla başaramayacaktır. İzleyicinin yönetmenle zor bir yolculuğa çıkması gerekmektedir. Yeni Dalga'nın başat yönetmenlerinden Godard sineması ise tam da bu yolculuğa izleyici ile birlikte çıkan, ama onu çoğu zaman filmin ortasında bırakıp giden bir sinemadır. "*Godard sineması, her şeyden önce politik estetik bir sinemadır. Godard sineması genel özellikleri ile yapı bozumcu niteliklere sahiptir; çekim açıları, oyunculuk, kurgu, müzik ve öyküleme ile neredeyse tüm Godard filmleri yapı bozumcu ve bu bağlamda karşı sinemaya yakındır.*" (Uğur ve Yılmaz, 2016: 216). O'nun sinemasından düz anlatı çıkartılamaz, ancak her şey geri plana itilebilir. Godard, izleyiciyi kendi siyasal politik evreninde oturttuğu bir karşı – evren düzeneğinde durdurur ve sürekli sarsar. "*Godard aslında 'karşı sinema' dediğimiz Ortodoks akla karşı geliştirdiği bir sinema düzeneğine oturttuğu sinemanın akışını gelişigüzel rastlantılar ve birbirine bağlı olmayan hayatlar üzerinden parçalı metinler halinde aktarır.*" (Derman, 1993: 70). Çoğu zaman bir isyankar, tarihin sürükleyici atmosferinde var olan anarşist ve kaotik teoriyi geliştiren bir yönetmendir. Godard'ın sinemasında izleyiciyi odaktan kovmak gibi bir alışkanlık vardır. O'nun sineması filmin içerisine serpiştirilen parçaların izleyiciye doğrudan verilmediği bir sinema türüdür. "*Godard başkaldırmayı seven bir anlatıcıdır ve onun filmleri hem sinema tekniği hem de anlatımsal özellikler olarak üretildikleri zamanın ana akım sinemasının alışlageldik biçimlerini reddederler*" (URL-1).

Godard'ın içinde yer aldığı Fransız Yeni Dalgasının kendi içerisindeki dizgesi daha sıradışı ve politik olayları içerirken, konuların bağımsız bir biçimde sadece anlatı bağlamında anlatıldığını görürüz. Konular atlayabilir, başka bağımsız karakterler birbiri ile hiç karşılaşmayabilir. Godard, film olarak değil kendi sinemasını bir eser olarak görmektedir. Kurguyu da kısa aralıklarla izleyiciyi konudan daha güçlü kılan birer imge gücü olarak da görmektedir. O'nun için sinema bir sorgulama aracıdır.

*“Jean Luc Godard'ın sineması içinde kentlerin, kadınların, gangsterlerin, solcu öğrencilerin, entelektüellerin, filmlerin, kitapların geçtiği bir sinemadır. Ve her biri bir bütünü tamamlamaktan çok bütünün kendisi için var olduğunu ortaya koyan bir sinemayı anlatmaktadır. Godard sineması, modern sinema tarihinin özetidir”* (Gürbüz, 2014: 173). Godard filmleri adına iktidarın hegemonyası üzerine düşünen bir sinemadan bahsederek bunu imgenin iktidarını sorguladığı bir başka tanımlamaya da bağlayabiliriz, şöyle ki *“Başka bir çağa, askerlerin, bilimcilerin ağırlıklarını daha çok koyduğu bir çağa girdik. İnsanın kendi yaşamında, bir şeyleri başka türlü yapma biçimlerini, hayata yeniden doğar gibi, yeniden bulması gerekiyor; ama, kabaca söylenirse, bu konuda imgeler hiçbir işe yaramayacaktır”* (Godard, 2014: 21).

Filmin ilerleyen sahnesinde öğrencilerine imgeyi anlatırken gerçek- imge, gerçek ve sinema üzerine yaptığı konuşmada kurgunun aslında her şeyi, özellikle de tarihi bize yeni baştan yazdığını anlatmıştır. Godard hem gerçeği hem de kırılğan imgeyi aktarırken göstergeler evreninin bizdeki yansımalarını örneklendirdiği *'Kambrey Bakiresi'* ikonası ile yüzleşmek zorunda kalırız. Bu ikona İkinci Krallık zamanında aranan kutsal bir rüyanın anlatısıdır. Köylü Bernadette rüyasında gördüğü Meryem Ana'yı piskopos ve rahibelere anlatınca heyecan içinde onun kime benzediğini sorarlar ve kendisine bir sürü ikona gösterirler. Bartolome Esteban Murillo ve Rafael gibi ünlü ressamların eserlerini inceletirler. Ama o *'Kambray Bakiresi'* olarak nitelendirilen ikonayı gösterir (Resim 1). İkonada ne hareket ne derinlik ne de yanılısma vardır. Hatta yüzü bile belirsizdir. Burada boşluğun çekiciliği ile karşılaşırız. Godard, tabloyu örnek gösterirken kamerayı öğrencilerinin yüzünde gezdirir. Görüntüyü Olga'nın yüzü ile karşılaştırarak bize bir ikon sunar ve böylelikle beynimizde *'Kambray Bakiresi'* imgesini biçimlendiririz (Resim 2).



Resim: 1



Resim: 2



### 3.2. Araf: Saraybosna Havalimanı

Filmde, işaret edilen şeyle yüzleşmeye başlanır. Genç aktivist Judith Lerner'in söylemiyle ölümle "imkânlılığın imkânsızlığı, imkânsızın imkânlılığında" karşılaşılır. Judith, bir de sonuna "*Ben ötekiyim*" diye bir not düşer. Ardından kan izleri ile belli belirsiz bir sokak görüntüsünün üzerinde bir cümle belirir: "*Saraybosna'yı hatırlıyor musun?*"

Godard sinemasında, kadınların yeri hep ayrı olmuştur. Godard kadın merkezli sinemayı sıkça kullanan bir yönetmendir. Godard'ın sinemasındaki kadınlar, iç dünyalarını sıkça izleyiciyle paylaşmazlar, ancak içerden bakmamızı sağlarlar. Yukardaki sorunun ardından görüntüye ateşler içerisindeki Saraybosna gelir. Ama en çarpıcı olan suskun genç kadınlardır. Filmde bu nokta ve suskun kadınların filmografik tablosunda tarihsel gerçeklerin görsel işaretleri vardır ve kadınların sessiz yüzleri (en çok da gerçek görüntüler olması) bütün dünyaya çektikleri bedensel acıdan daha önemlisi suskun kalmanın çaresizliğini göstermektedir. Aslında bu, sessizliğin görüntüsel gücünü anlatmaktadır. Saraybosna'da savaşın binlerce yıllık insanlık suçu insan gözüne görünmüştür. Savaş stratejisi olarak kadın tecavüzü ve ırkın genetik olarak değişmesini sağlamak için erkek bedeninin kullanılması ve Saraybosna'da kadınların hatta erkeklerin tecavüze uğrayıp aşağılanmaları bir beden suçu olmaktan ziyade bir savaş silahı olarak gösterilmiştir.<sup>1</sup>

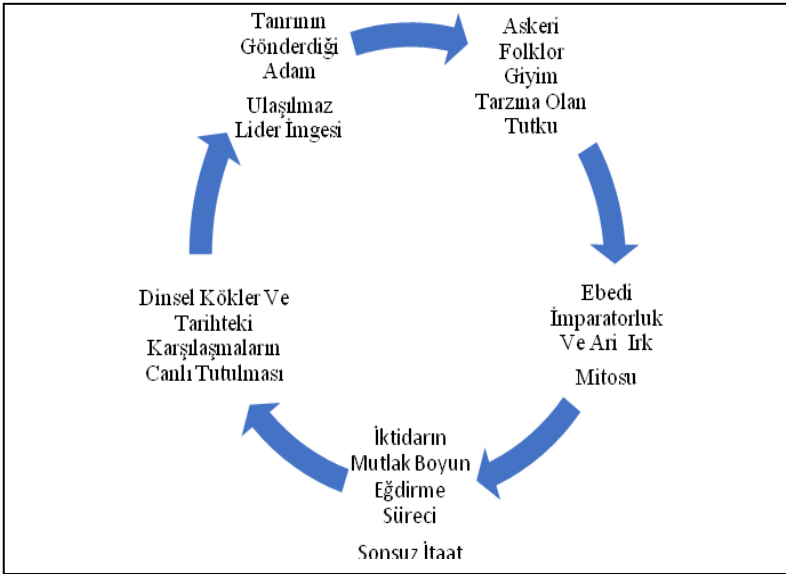
Avrupa'da Faşizm hayaleti hâlâ dolanmaktadır. Klâsik dönemden bu yana ırkçılık, gömülüp gömülüp ortaya çıkan bir platformdur. Çünkü araçlar yeni, canavarlar eskidir. Umberto Eco, 25 Nisan 1995'de kaleme aldığı '*Ebedi Faşizm*' başlıklı yazısında çok önemli tespitler yapar. O'na göre '*kök faşizm ya da ebedi faşizm*' diye adlandırılan olgunun bir dizi tipik özelliği vardır. Herhangi birinin varlığı, faşizm gölgesinin oluşması için yeterli olmaktadır.

Eco, kök-faşizmin ilk özelliğinin, gelenek kültür tutkusu olduğunu söyler ki bu noktada bahsettiği geleneğin ideolojik bir boyutu vardır. Kendi başına yaşanan gelenek, sakin sulara ilerlerken "öteki" devreye girdiğinde

---

<sup>1</sup> 1992 - 1995 yıllarındaki Bosna Savaşı'nda, ülke genelindeki toplama kamplarında tutulan kadın ve erkeklerin maruz kaldıkları cinsel istismarları Yönetmen Huseinoviç "Savaşta Tecavüz-Görünmeyen İzler" isimli belgesel ile kayıt altına almıştır. Belgeselin galasında Bosna Hersek Toplama Kampı Mağdurları Birliği Başkanı Jasmin Meskovic konuşmasında bu belgesel aracılığıyla vatandaşlara net bir mesaj göndermek ve onları 1992 - 1995 yıllarında toplama kamplarında yaşananlar hakkında bilgilendirmek istediklerini dile getirmiştir. Meskoviç, çok sayıda erkeğin de cinsel istismara maruz kaldığını, köle gibi para karşılığı satıldığını belirtir. Bosna Hersek'te bulunan Toplama Kampı Mağdurları Birliği'nin verilerine göre, 1992 - 1995 yılları arasında, toplam 657 toplama kampı kurulmuştur. Yaklaşık 200 bin sivilin esir tutulduğu bu "ölüm" kamplarında 30 bine yakın insan öldürülmüş, yaklaşık 25 bin kadın ve erkek tecavüze uğramıştır. Bu rakamların giderek artmasına rağmen savaşın üzerinden geçen yılların çok önemli bir konuyu örtbas etmesi söz konusudur (URL-2).

korkunç bir dışlama ve soğuk bakış yaratır. Burada temel sorun, her halkın kendisini soylu ve ilk olan olarak görmesinden kaynaklanır. Sonsuz efsaneler ve kahramanlık zinciri her zaman gelenekçi toplumların içe kapanmasına, dışarıya ise sert tepkiler ortaya koymasına yol açar. Gelenekçi toplumun tanımı burada değişik bir gözle yapılmalıdır. Çünkü Batı dünyası, tüm uygarlık tarihi boyunca geçirdiği tüm evrelerin arka küresinde bu ebedî hayaleti yaşar. Akdeniz uygarlıklarının çevresi, ilk dinlerin, büyük ve muhteşem Helen – Roma dünyasının ardında bulunan büyük Mısır ve Mezopotamya uygarlıkları ile çevrilidir. Avrupa’da bu kök faşizmin hayaletleri askeri iktidar, mit ve kahramanlığın yüceltilmesi, kutsal topraklar ve ideal savaş düşüncesi, silaha ve efendi olmaya duyulan fallik bir tutkudur ki bu tecavüzün geçerli görünmesi için erkeğin cinsel şiddetini kendi dairesinde haklı kılar. Saraybosna aslında bir hayaletin yeniden dirilmesidir. Bosna Savaşı, Avrupa dünyasında hâlâ fark edilemeyen sonuçlara yol açar. Bu savaş, Avrupa’da savunulan hümanizmayı, birleşik Avrupa ruhunu, komşu ve kardeşlik kavramını yok etmiştir. Şiddet yaraları açmış, katliamın izleri hâlâ silinmemiştir. Juan Goytisolo’nun filmdeki söylemi ile *‘komşusunun kendisine sırt çevirdiğini görenler sonsuza değin derilerine yapışan bir korku ile yaşamak durumundadırlar’*. Avrupa’da kök faşizmin döngüsünü oluşturan göstergeler şu biçimde gösterilebilir:



Şekil: 1

Bu biçimsel kavganın arkasında savaşın Avrupa’nın gözünün önünde üç yıl boyunca devam etmesinin köksel nedenlerinin de sorgulanması gerekmektedir. Yukarıdaki şekilde (şekil: 1) belirtilmeye çalışılan faşizmin temel döngüsünün ilk motifi kutsal ve gönderilmiş adamın lider olarak seçilmesidir. Bu ulaşmazlık duygusu, kendisine distopik bir dünya

yaratması ile başlar. İkinci adım ise kıyafet göstergeleridir. Farklı ve tarihsel bir çağrışım yapmak için askeri ve folklorik giyim tarzı bir çeşit ikona canlandırması oluşturmaktadır. Bu giyim tarzı, toplumsal alt – bilincin coşkusuyla harekete geçirir. Diğer bir adımda sonsuza kadar uzanan bir imparatorluk düşü, en üstün ırk iddiası, hükmetmek ve yönetmek arzusu olan bir muktedir mitosuna ortaya çıkar. Sürekli köklerini tarihsel olaylardan ve kutsal olan motiflerden besleyen bu olgu tekrar seçilmiş kişiye yönelir. Döngü tekrar başlar ve bu dünyanın cehennem çemberi de savaştır.

Godard, ikinci adımda karlar içerisinde bir tren yolculuğu ile bu cehennemden geçişimizi sağlar. Huzur hissederiz. Aracımız önce gündüz savaşın tanığı olan demir yollarıdır. Gece ise arabayla Bosna sokaklarını dolanırız. Cehennem sona ermiştir. Düşünmek ve konuşmak için Saraybosna Havalimanında toplanılmaktadır. Burada Saraybosna Havalimanı metafor olarak cennet ve cehennem arasında kalan arafı simgelemektedir Saraybosna Havalimanı tıpkı insanlar gibi bir savaş kahramanıdır. Bu toplantı önemlidir. Çünkü dünyanın dört bir yanından gelen entelektüellerin bulunduğu uluslararası '*Avrupa Kitap Günleri*' adlı bir konferans başlamak üzeredir. Savaş sırasında Saraybosna'da uluslararası toplum zorla bir hava köprüsü kurulmasını kabul ettirmiş, böylece insani yardım Saraybosna'ya ulaştırılmış ve yardım konvoyları ülkenin diğer yerlerine de gidebilmişlerdir. Saraybosna havalimanının altından geçen dar, karanlık ve gizli bir tünelden insanlar ve malzeme şehre veya şehir dışına taşınmıştır (Murphy, 2013: 92). Saraybosna havalimanının araf olarak nitelendirilmesi biraz da bu yüzdendir.

Dünya şiirinin başyapıtı *İlahi Komedya*, Dante'nin Cehennem'e, Âraf'a ve Cennet'e yaptığı düşsel bir geziyi destanlaştırır. Godard, filmde sadece Dante'den alıntı yapmaz. Film boyunca savaşın izlerini takip ederken izleyiciye Homeros'tan başlayarak Avrupa'nın ve Doğu'nun yaşayan aydınlarına rehberlik ettirir. Juan Goytisolo, Mahmud Derviş, Jean Paul Curnier, Pierre Bergounioux, Giles Pecqueux gibi çok önemli düşünürler yarı gerçek yarı imge karakterlerle bir araya gelirler. Godard'ın ilk röportajı Mısır'da doğmuş Ramos Garcia adlı Musevi kökenli bir Fransız çevirmendir. Röportajında sık sık bir Fransız gibi yetişmiş olduğunu ama isteyerek İsrail'de askerlik yaptığını söyler. Burada ilk azınlık ve göç kavramı ile karşılaşırız. Avrupa'nın önceliği olan Musevi göçleri 1948'de dünyanın her yanından İsrail'e yapılan göçlerdir ki özellikle kadınların İsrail'e göçleri çok önemlidir. Ramos Garcia'nın da annesi Siyonist ideallerle Mısır'dan İsrail'e bir tren ile gitmiştir. Babası ise bir militandır. Aile daha sonra Fransa'ya göç eder. Garcia'nın kız kardeşinin kızı Olga ise Sırp kökenli bir babanın kızı olduğu için film bölümü içinde aktivist bir savaş karşıtı olan Slav bir kadının bakışından savaş ve masumiyet sorgulanacaktır.

Judith de Musevi ve Fransız kökenli aktivist gazeteci, Olga da Ortodoks ve Musevi dünyası içerisinde büyümüş Slav kökenli bir sinema öğrencisidir. Bu iki kadın filmde hiç karşılaşmaz ancak her ikisinin de

çabası savaşı ‘hümanizma’ ile sorgulatıp insanın zorbalığını ortaya koymaktır. Judith, ortak bir bildiri yayınlatarak Filistin sorununu da Saraybosna üzerinden okumak isteyecektir. Olga ise katliamları protesto için sadece kendi bedenini kurban etmek için Kudüs’e giderek herkesin gözü önünde intihar ederek savaşa karşı durmaya çalışacaktır. Judith ile Olga aynanın iki yüzü gibidirler. Judith, savaşın askeri ve politik çözümleri ile değil psikolojik ve etik konuları ile ilgilenmektedir. Bu yüzden ünlü Lübnanlı şair, Gazze ve Filistin asıllı aktivist Mahmud Derviş ile bir röportaj yapar ve Mahmud Derviş’e Filistin – İsrail sorunları üzerinden sorular sorar. Derviş ise söyledikleri ile onun bakış açısını değiştirecektir: “*Kendi hikâyelerini yazarlar Dünyada kendilerinden sonra miras bırakanlardır*” der Mahmud Derviş. Bu sözlerin ardından da Filistin’in hikâyesini Truva Savaşı ile okur. Homeros’a artık yer kalmadığını, halkların bir diğerini anlamak için önce birbirlerinin dillerini çözmek zorunda olduklarını anlatmaya çalışır. Herkes bir diğerinin dilinden şiir yazmalıdır. Mahmud Derviş, 1948’de ailesi ile birlikte Lübnan’a göç etmiştir. Sonra Nasra (İsrail) bölgesinde okur, bu sırada çok defa tutuklanır. O’na göre militanist bir Filistin gerçeğinden aynanın ikinci tarafına da geçmek gerekmektedir. Sürgün bir yaşam sürerken ‘*Arap şoku*’ denilen bir duygudan bahseder. 1971’de bazı Arap ülkelerini dolandığında bu dış yakanın söylenen şeyden uzak olduğunu hisseder. “Kendi sorunlarının çözümlenmesinde samimidirler, ama Filistin sorunu onları kesinlikle ilgilendirmiyordur. Bütün sorunları da “İsrail ile savaş” örtüsünün altında gizlidir, ama her Arap yurttaşın gerçekten yaşadığı ve gördüğü tek savaşım şudur: “*Arap rejimlerinin Filistinlilere ve bizzat Arap yurttaşına karşı yürüttükleri savaşım*” (Çakır, 1983: 18).

Mahmud Derviş, Arap dünyasının kendisi ile ilgili kabilevî geleneğin, gerçek düşüncesinin önüne her zaman geçtiğini savunmuş ve her zaman bunun en önemli eleştiricisi olmuştur. Bir düşünce insanı olarak Arap ülkelerinde değişime kapalı toplum yapısının dünyaya kendini güçsüz bir biçimde sunan halklara dönüştürdüğünü sıkça ifade etmiştir. “*Araplar çözümü hep düşmanın evriminde aradılar. Bu evrimden, değişmeden medet umdular.*” (Varlık Dergisi, Sayı: 909: 18, 19). Mahmud Derviş, filmde Judith ile olan röportajında “*insan şiir yazmadan güçlü kalabilir mi? Savaşta zaferden çok yenilgi doğru olandır. İlham aslında yenilgidedir İsrail – Filistin’in hem hasmı hem de onun en çok zikredenidir. Filistin sorunu olması demek, İsrail’in hep gündemde kalması demektir*” sözleriyle aslında Filistin’in bir metafor olduğunu aktarmaya çalışır.

İki taraf da görünmeyen imgelerle savaşmaktadırlar. Tarihsel süreçte yaşanan büyük çöl sürgünlerini açıklarken Derviş’in soruna başka türlü bir yaklaşımı da vardır: “*Niye göç ettiler? Göç vatani boşaltmak anlamına gelmez. Göç meseleyi soru haline getirir*” (Derviş, 2009: 27). Yenilgi ve farkındalık hem kurban edilenin hem de kurban edenin mücadelesinin

devam etmesine neden olur. Epik bir düşünce ile incelenirse kahramanın ötekine hep ihtiyacı olacaktır. Mahmut Derviş bir şiirinde:

*Ben ki hem av hem okları,  
Ben ki söz.  
Ben ki müebbin<sup>2</sup>  
Hem müezzin.  
Hem şehit... ( Derviş, 2015: 52)*

Dizelerinde yukarıda ifade edilen metanomiye açıklar. Judith, diğer Avrupalı aydınlarla birlikte bir savaş gözlemcisi olarak Saraybosna sokaklarını gezerken, gazeteci, savaş muhabiri, Juan Goytisolo, savaş sonrası kalan kütüphaneleri ve kentlerden geriye kalanları gezdiğini belirtir. Birleşmiş Milletleri bir yandan sorgulayıp birlikte şunu sorarlar: *Kimin için Birleşmiş Milletler?*



*Resim 3: Jean Luc Godard (Notre' Musique)*

Goytisolo'nun geçmiş yıllarda akıl ve barışa karşı yazdığı bir gazete yazısında aktardığı bir gözleminde aydın mücadelesini şöyle tanımlar: *"Akıl yoluna ve farklı kültür ve inanışların barış içinde birlikte olması uğruna baş koymuş olan bizler, siyasal partilere bu sorunlar karşısında sergiledikleri tavra göre destek vereceğiz ya da mücadele açacağız"* (Goytisolo, 1993: 111).

Goytisolo o dönemden bu yana tüm savaş merkezlerini bir hümanist olarak gezmiştir. Yarı belgesel olarak kurgulanan bu filmde de bu sorumluluğu hisseden aydınların varlığı ile karşılaşırız. Takside Bosna Savaşı üzerinde konuşurken Judith'in bu noktada aydınlara yönelttiği soru son derece önemlidir. Neden devrim uygar insanlar tarafından yapılmıyor? Cevap bir diğer aydından gelir. Uygar insanlar devrim yapmaz, kütüphaneler kurar ve mezarlık inşa ederler. Mezarlık ve uygarlık kavramı tam da Greimas'ın karşıtlıklar ilkesine göre birbirini deyişkeleyen iki ayrı işarettir. Uygar insan burada aslında 'efendi' ve 'öteki' kavramını birden çağırıştırır. Bir yandan Rönesansı, Hümanizmayı, demokrasiyi inşa etmiş görkemli bir Avrupa uygarlığı vardır, seçkin ve bilgedir. *"Batının ötekiyle*

<sup>2</sup> Müebbin: Cenaze töreninde ölüye methiye düzen kişiye denir.

tarihsel ilişkisinde aslında evrensellik görünümüne bürünen kültürcülüğün temel bir belirleyen olduğunu söyleyebiliriz” (Tatal, 2006: 81). Kültür zaman zaman ötekinin izinin sürüldüğü baskın bir model olarak Avrupalı olmak düşüncesini belirleyen bir *üst dil* haline gelmiştir. Üstelik Homeros’un inşa ettiği ideal romantik Helen dünyası, kendisi ile dünyada yaşamış diğer halkların üzerine kurduğu sömürgeci dünya ile yükselir. Batının uygarlığı kütüphane ile inşa edilir. Ancak refah ve zenginliği başka uygarlıkların mezarları üzerinde yükselir. Bu da o uygarlığın sahipleri olan ruhların ona sorular sormasına yol açar. Filmde gerçek üstü bir anlatıyla tarihi yazan Avrupalı beyaz adamın masasının etrafına dolaşan kadim ruhlar görülür. Onlar hesaplarını kendince sormaya başlarken beyaz adam onları görmez. Homeros’un körlüğü burada metaforik olarak temsil edilmektedir sürekli masasına bir kitap bir uygarlık gelir, o kitap ve uygarlık ateşte kaybolur. Bir diğeri kitabını getirir, onunki de yanar. En son masaya Müslüman bir kadın tarafından konulan kitabı görürüz. Bu tam da yeni dalga sinemasının bize getirdiği şok bitişlerdendir. Filmin sonunda da Olga, Kudüs’te toplu bir yere giderek polise sırt çantasında bomba olduğunu söyler, savaş için değil, barış için öldüğünü söyler ve kendini vurur. Oysa sırt çantasında sadece ‘*kitap*’ vardır. Görüntülerin etkileyiciliği devam etmektedir. Bosna ile diğer savaşanlar arasında görüş müzakereleri başlarken görüntüye Saraybosna’da Markale pazar yeri gelir. Gerçek bir anekdotta bu katliam şöyle açıklanmaktadır. “5 Şubat 1994 Cumartesi günü saat 12:37’de bir Sırp bombası, Markele Pazar yerine düştü. Saraybosna Katedraline ve Cumhurbaşkanlığına yakın gerçekleşen bu saldırıda 69 kişi yaşamını yitirdi” (Murphy, 2013: 104). Saraybosna’nın sessizliğinde patlayan tüm bombaların en çok da sakin saatlerde olduğu belirtilir. Sakin saatler daha çok insanın bodrum ve sığınaklardan çıkmasına neden olur. Godard bu durumu insanlara sessizlikte aydınlık bir günün ortasında arkadan gelen bomba sesleri ve karlı bir görüntüde kucağında çocuğu ile oturan bir anne olarak gösterir (Resim: 4). Bu durum Michelangelo’nun *La Pietta*’sını anımsatır (Resim: 5).



Resim: 4



Resim: 5

#### 4. Mostar (İhtiyar Anne) ve Sonsuza Uzanan Köprü

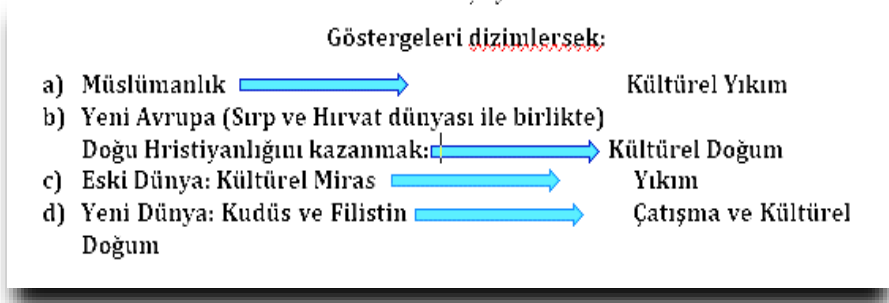
Mostar Köprüsü'nün<sup>3</sup> yıkılışı özellikle İslam dünyası için son derece önemli bir kırılma noktasıdır. Mostar, öncelikle Saraybosna dışında Avrupa'daki Doğu – Batı sınırının yıkıldığı yerdir. O saate kadar Avrupa uygarlığı, içinde İslam dünyasını barındırırken köprünün yıkılması her şeyden önce Avrupa'da güven dünyasının yıkılışıdır. Bu yıkım, artık Avrupa'da Müslüman olmak korkusunu yaratacaktır.

*“Boşnakçada ‘most’; ‘köprü’, ‘stari most’; ‘eski köprü’, ‘mostar’ ise ‘köprü tutan’ anlamına gelmektedir. Hiçbir köprü, Mostar Köprüsü kadar beğeni, hayret ve hayranlık uyandırmamıştır” (Sert, 2012: 2739). Mostar Köprüsü, savaşa kadar her yıl üzerinde Bosnalı gençler tarafından üzerinden atlanıp yüzülen bir ritüel alanıydı. Burada köprü 'ye atfedilen deyimle “ihtiyar kadın” da buluşan Bosnalılar için bu tören hala çok önemlidir. “1566 yılında inşa edilen benzersiz güzellikteki Mostar Köprüsü (Stari Most), Boşnak – Hırvat Savaşı sırasında, 1993 yılının Kasım ayında Hırvat güçlerinin tank ve toplarıyla ateş altına alınarak yıkılıp, köprünün taşları Neretva ırmağının sularına karışincaya dek 427 yıldır kullanılmaktaydı” (Yavuz: 2017: 165).*

Godard, *'Müziğimiz'* adlı filmin bir sahnesinde Mostar köprüsünün yıkılışını gerçek görüntülerle aktarmıştır. Bir diğer önemli görüntü de köprü tamir edilirken üzerinde işaretlenmiş taşlarla yüzleşen Judith'in Neretva ırmağının üzerinde oturarak kadim ruhlarla yüzleştiği sahnedir. Köprünün inşasını Türkiye, İtalya, Hollanda ve Hırvatistan'ın ayrıca dünya Bankası'nın verdiği kredilerle yeniden yapılması ise ayrı bir öneme sahiptir. Köprü, Mimar Hayreddin'e tamir ettirilirken Osmanlı taş ocağı olarak kullanılan Mukoşa taş ocaklarından taşlar getirilmiştir. Köprü üzerinden yansıtılan göstergeler bize kültürel doğum ve yıkımı anımsatmaktadır. Buna göre kültürler sadece zaman içerisinde tarihin doğal akışında gelişmezler, zaman içerisinde zorlukla da değişebilirler. Savaş ve göç bunlardan birisidir. Yenilenmeyen coğrafyayı yeni gelen halklarla kaynaştırmak zorunlu göçün sonucudur. Savaş ise kaos ve yeniden yapılanmayı getirir. Böylelikle bir kültürün ölümü, geleneksel mirasın yok oluşu, dilin ve onu ayakta tutacak fertlerin yok oluş süreçleri ile ilgilidir. Yıkımın göstergeleri daha çok doğum anına benzer ve her yıkılan uygarlık kendi içinde bir diğerinin kültürü ile doğar. Buna göre, Mostar Köprüsü'nün kırılma noktası olmasının nedeni, Doğu'da kurulan ve yıkılan kültürlerin Batı dünyasındaki göstergesini temsil etmesindedir.

<sup>3</sup> Her gören karşısındaki köprünün estetik değerlerini, çevresi ile uyumunu söyleyegelmiştir. Mostar Köprüsü'nü XX. yüzyılda gören ve köprüyü “Taştan dondurulmuş bir hilal.” diye niteleyen bazı Avrupalı seyyahlar gibi, XIV. yüzyılda yaşamış ve farklı şehirlerde kadılık yapmış ünlü tezkire yazarlarından Âşık Çelebi köprüyü, “Kudret Kemeri” olarak adlandırmış, XVII. yüzyılın ünlü seyyahlarından Evliya Çelebi ise, “Kavs – i Kuzah (Gökkuşağı)” diyerek başladığı dörtlüğünde, köprünün güzelliğini, görkemini vurgulayarak yapım tarihini M.1566 (H.974) olarak vermiştir (Sert, 2012: 2739).

Saraybosna sonrası bu tablonun panoromik görüntüsü Irak'ta, Suriye'de nihayetinde tüm Ortadoğu, hatta Yemen ve Suudi Arabistan'da başlayan akımın tamamıdır.



Şekil: 2

Bu da aslında değişmekte olan dünyanın gittiği noktayı göstermektedir. Görülen yalnızca Doğu - Batı çatışması değil, uygarlıklar arası birer mücadele sürecinin başladığı noktadır. Avrupa, bu kadar yakın zaman içinde bir şiddete ancak II. Dünya Savaşı'nda şahit olmuştur. II. Dünya savaşının yıkımı, yeni bir Avrupa ve dünya düzeni getirmiştir. Bosna ile başlayan da bir iç yıkımdır. Avrupa'nın kültür duvarlarından birisi daha yok olmuş, yeni bir bölünme ve paylaşım haritası ortaya çıkmıştır. Bu çıkışın sonucu, Doğu dünyasının içine doğru yükselen bir karşı harekete dönüşmüştür.

### Sonuç

Doğu ile Batı düşüncesinin yüzyıllar içerisinde uzlaşımını sağlamak için ortaya atılan bütün savlar ne yazık ki çürütülmüştür. Batı dünyası yalnızca tek bir ırkı ya da ulusu simgelemez. Doğu dünyasının karşılığında olan her yer Batıdır. "Şark, antik çağdan beri egzotik varlıkların, olağanüstü deneyimlerin, çok farklı görünümünün, aşk maceralarının mekânı olarak bilinen, neredeyse Avrupa'ya özgü bir buluştur. Şark, Amerikalılar için Avrupalılardan farklı hisler taşır. Amerikalılar Şark için genelde Çin ve Japonya'yı temel alarak Uzakdoğu'yla bağlantı kurar. Oysa Şark, Avrupa için yalnızca onun komşusu olmaktan ötedir" (Şakrak: 2019, 145). Tüm ihtişamı ve görkemi ile sürekli büyüyen ve dünyayı geliştiren Batı dünyası, hümanizma üzerinde Rönesansı inşa etmiştir. Ancak bu yükseliş geleneksel olan dip tiranlıkların ruhunu öldürmedi. Şövalyeler çağından bu yana gelen yükseliş ve ilerleme hayali idealarla kendi kültürünün ve soyunun sonsuza kadar devam edeceği düşüncesi üzerinde temellenen devletler oluşturmuştur. Doğu dünyası ise tıpkı Batı gibi tek bir ırk, ulus hatta tek bir dini de kapsamaz. Uzak Doğu ve Asya bölgeleri de Doğu'yu göstermektedir. Doğu'nun akli ise tarımdan ticarete ayakta kalmak ve



kazanmak için savaşı ve daha çok da düşünce dünyasına doğru ilerler. Ancak Doğu, özellikle de Müslüman dünyasındaki bölünmüş kavim mantığı geleneği ve anlayışından dolayı bu akli henüz tutamamıştır. Bir Batılı aydının gözünden Saraybosna'nın anlatıldığı deneysel bir belgeselde görülmüştür ki Batı dünyası Doğu'yu Homeros'un gözünden görmektedir. Homeros kökenini oluşturduğu Roma - Germen dünyasına şairliğinden dolayı ideayı hediye etmiştir. İdealar ütopyalara dönüştüğünde ise bunu her ne pahasına olursa olsun gerçekleştirmek isteyen kahramanları yaratmıştır. Kahramanlık mitosunu ile beraber büyüyen savaş ve emperyalist dünya düşüncesi kültürel yıkımı ve doğumu yaratmıştır. Bu noktada Dante nasıl Orta Çağ'ın tüm hikayelerine ilham verdiyse Homeros'da Roma İmparatorluğu'nun ilham perisidir. Bu bağlamda Saraybosna ise bir metafor olarak karşımıza çıkar. Savaş boyunca Saraybosna, kendi mücadelesini direnerek ve ölümü seçerek vermiştir. Avrupa'nın en merkezi noktasında bulunan savaşa karşı, dünya uygarlığının, ciddi bir atalet ve başka tarafa bakma durumu tüm aydınların ruhunu dondurmuştur. Bu bağlamda geçmişten günümüze *"bütün yerel ve ulusal hatırlama biçimleri, geçmişi anımsama ve hatırlatma eylemleri tarihsel süreç içerisindeki uygulamaları dikkate alındığında nesnel kabul edilmiyor. Her hatırlama ve unutkanlık "siyasal olduğu" görüşü yaygındır* (Köse Özelti, 2010: 11). İşte bu noktada Godard *'Müziğimiz'* filmiyle kendi mücadelesiyle baş başa bırakılmış Saraybosna'yı, görsel bir hafıza mekanına dönüştürmektedir.

Film baz alınarak yapılan bu kültürel çözümleme çalışmasında aynı zamanda, insan bedeni ve suretlerinin, Batı uygarlığının arkaik öykülerinde olduğu gibi yer yer ortaya çıkması incelenmiştir. Bu suretlerin filmde işaret ettiği metaforlar, aslında bizler ve Bosna Savaşı'nın geride bıraktıkları üzerinedir. Bosna, Müslümanlık kavramı üzerinden hesaplaşmanın başladığı yerdir. Aynı zamanda da uluslararası kamuoyunun dikkatini çekerek kazanılan sivil bir savaştır. Godard, Bosna savaşının kendi sinemasına yansımaları, bu yaşanmışlıklar üzerinden izleyiciye aktarmaktadır. Saraybosna ise tarih sahnesinde derin bir iz bırakan ve unutulması zor yaşanmışlıkları barındıran bir geçmişin tanığıdır.

## KAYNAKÇA

### *Yazılı Kaynaklar*

- COLUM, Murphy (2013). *Aza Beast*. (Çev: Sina Baydur). Ankara: Terazi Yayıncılık.
- DERMAN, Deniz (1993). *Jean - Luc Godard'ın Sinemasında Kadının Yeniden Sunumu*. Ankara: Değişim Yayınları.
- DERVİŞ, Mahmud (2009). *Gazze için Sessizlik*. (Çev.: Hakan Özkan). İstanbul: Özgür Yayınları.

- DERVİŞ, Mahmud (2015). *Mural*. (Çev.: Mehmet Hakkı Suçin). İstanbul: Kırmızı Yayınları.
- ECO, Umberto (2014). *Beş Ahlak Yazısı*. (Çev.: Kemal Atakay). İstanbul: Can Yayınları.
- GÜRBUZ, Özge (2014). "Modern Sinemanın Erken Tarihi Ve Modern Sinema Örneği Olarak Jean Luc Godard Sineması". *Gümüşhane Üniversitesi İletişim Fakültesi Elektronik Dergisi*, 2 (4), 1 – 21.
- GÜRSEL, Nedim (1999). *Yüzyıl Biterken*. İstanbul: Kavram Yayınları.
- GODARD, Jean Luc (2014). *Godard, Godard'ı Anlatıyor*. (Çev.: Aykut Derman), İstanbul: Metis Yayınevi.
- GOYTİSOLO, Juan (1993). *Yeryüzünde Bir Sürgün*. (Çev.: Neyire Gül Işık), İstanbul: Metis Yayınevi.
- ÖZELÇİ KÖSE, Remziye (2010). *Toplumsal Belleğin Dramatik Kurgulanması: Hatırla Sevgili TV Dizisi*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- SERT, Halide (2012). "Mostar Köprüsü / Bosna – Hersek", 38. ICANAS Uluslararası Asya ve Kuzey Afrika Çalışmaları Kongresi Bildirileri. (Hızl.: Zeki Dilek, Mustafa Akbulut, Salim Cöhce, Zeynep Bağlan Özer, Reşide Gürses, Banu Karababa Taşkın), 2735 – 2751, Atatürk Kültür, Dil Ve Tarih Yüksek Kurumu.
- ŞAKRAK, Bilgehan Ece (2019). "Alternatif İran Filmleri, Oryantalizm ve İki Bacaklı At". *MotifAkademi Halkbilimi Dergisi*, 12 (25), 135 – 151.
- TUTAL Nilgün (2005). *Küreselleşme, İletişim, Kültürlerarasılık*, İstanbul: Kırmızı Yayınları.
- UĞUR İlkay ve YILMAZ Mehmet (2016). "Karşı Sinema Perspektifinden Godard Sineması ve 'Serseri Aşıklar' Film Örneği". *Ordu Üniversitesi Sosyal Bilimler Araştırmaları Dergisi*, 206 – 219.
- "Yaralı Filistin'in Ozanı Mahmut Derviş", (1983). Le Monde Gazetesi Röportajı, (Çev.: Yunus Çakır), Varlık Dergisi, Sayı: 909, s – s: 18 – 19.
- YAVUZ Hakan (2017). "Bir Savaş Suçu Olarak Kültürel Miras Niteliğindeki Eserlere Yönelik Saldırı Eylemi Uluslararası Ceza Mahkemesi'nin Al Mahdi Kararı Üzerine Bir İnceleme". *Ankara Barosu Dergisi*, 75 (3), 161 – 196.

### **Elektronik Kaynaklar**

- URL-1: GÜR Ceylin (2016). "Godard Sinemasına Bir Bakış", <http://iletisim.ieu.edu.tr/univers/?p=34609> (Erişim: 10.10.2019)
- URL-2: "Savasta Tecavüz-Görünmeyen İzler" Saraybosna'da Gösterildi", <https://www.sondakika.com/haber/haber-savasta-tecavuz-gorunmeyen-izler-saraybosna-da-8426688/> (Erişim: 01.04.2019)

## “HERKES KALBİNİN KAFESİNDE YAŞAR, YARASINDAN BAKAR DÜNYAYA”: HİLÂL KARAHAN ŞİİRİ

“EVERYONE LIVES IN HEART’S CAGE, WATCHING THE EARTH THROUGH  
WOUNDS”: HİLÂL KARAHAN POETRY

Emel KOŞAR\*

**ÖZ:** Hilâl Karahan 2000 yılından itibaren şiir, röportaj ve inceleme yazıları yayımlıyor. Karahan, lirik ve tasavvufî şiirleriyle geleneği dönüştürürken anlatımcı şiirleriyle kadının toplumdaki yerini sorgular. Hilâl Karahan ağıtları, mektupları, şarkıları çağrıştıran şiirleriyle özellikle kadınların ve çocukların acılarına ortak olur. Karahan’ın şiirlerinde sağa yaslı, italik ve farklı puntoyla yazılmış bölümler dikkati çeker. Şiirde postmodern bir usul olan kolaj tekniğini kullanır. Söz konusu şiirler tek veya iki şiir olarak da okunabilir. Şiirde birden fazla şiir öznesi vardır. Bu bilinçaltı kolajları şairin şiirlerinin çok sesliliğini gösterir. Karahan makamla okunan Zebur surelerinin, âyinlerde okunan ilahilerin ve tekvinlerin (Allah’ın sıfatı, yoktan var etme, Tevrat’ın ilk bölümü, insanın yaratılışı) ritmini şiirlerinde yakalamaya çalışır. Evrenin yaratılışı sırasındaki ilk sesi -ona göre bütün sesler ondan türemiştir- şiirlerinde çoğaltmaya çalışan Hilâl Karahan dil insan ilişkisini sorgular ve dilin insan yaratılışındaki rolünü tasavvufî terimlerin ışığında okura yansıtır.

Çalışmamızda Karahan’ın şiirinin katmanlı yapısı gösterilmiştir. Çalışmamızın amacı Hilâl Karahan’ın şiirlerinin kaynaklarını (tasavvuf, Tevrat, Yoga öğretisi...), şiir yazma yöntemini (kolaj) ve edebiyatımıza katkısını örneklerle göstermektir.

**Anahtar Kelimeler:** Hilâl Karahan, şiir, tasavvuf, kadın, kolaj.

**ABSTRACT:** Hilâl Karahan is publishing poetry, interview and research texts since 2000. Karahan interrogates tradition with her lyrical and mystical poems and questions the woman’s place in society with her narrative poems. Hilâl Karahan’s poems, which are connotative to laments, letters, songs, share the pain of women and children especially. In Karahan’s poems, sections that are written on the right, in italics and different fonts are noteworthy. She uses collage technique which is a postmodern method in poetry. These poems can be read as one or two poems. Poems have various distinct poetry personas. These subconscious collages show the polyphony of the poet’s poems. Karahan tries to catch the rhythm of the psalms of Psalter, the hymns read in the rituals and the monuments (The God’s attribute, the first part of the Torah, the creation of man) read in the verses. Hilâl Karahan, who tries to reproduce the first voice during the creation of the universe -and all sounds derived from it- in her poems, questions the human relationship and reflects the role of language in human creation in the light of the mystical terms.

In our study, the multilayered structure of Karahan’s poetry is shown. The aim of our study is to show the sources of the poems of Hilâl Karahan (Sufism, Torah, the doctrine of Yoga ...), poetry writing method (collage) and its contribution to our literature with examples.

**Keywords:** Hilâl Karahan, poetry, mysticism, woman, kolaj.

\* Doç. Dr. - Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü / İstanbul - [kosaremel@gmail.com](mailto:kosaremel@gmail.com)

## Giriş

Bir şairin şiirlerinin biçim ve içerikteki uyumu, özgün ses tonu, duygu yoğunluğu ve şiirde yaptığı yenilikler onu çağdaşlarından ayırır. Şair, şiirin biçim özelliklerini -ses tonu, ritim, söyleyiş, ölçü, hız, doku, hitap, söz dizimi, noktalama işaretleri- (Eagleton, 2011: 105) ustalıklı kullanırsa okura iletmeye çalıştığı duyguda derinleşebilir. Kolaj daha önce var olan yapıtlardan bir unsuru alıp yeni bir yapıtın içinde kullanılması ve iki metnin kaynaşmasıdır (Aktulum, 2007: 222). Hilâl Karahan kolaj (şiirlerdeki iç konuşmayı, iç sesi yansıtan sağa yaslı, başka bir eserden alıntılanmış hissi veren italik ve farklı puntuyla yazılmış bölümler) tekniğini şiirlerinin çok sesliliğini sağlamak ve okuru şiir üzerine düşünmeye davet etmek için kullanır.

Şairin şiirlerindeki italik bölümler o şiirlerin tek veya iç içe geçmiş iki şiir (metin/şiir içinde metin/şiir) olarak okunabileceğini gösterir. Şiirlerde birden fazla şiir öznesi olması çok anlamlılığı sağlar. Bilinçaltı kolajları şairin şiirlerinin çok sesliliğini ve metinlerarasılığını gösterir. Şiirlerdeki italik/italik olmayan parçaların tek başlarına ve bütün içindeki ritmi, insanın parçalanmış duygusuna karşılık gelir. Metinlerde kırılan ritimle yeni bir ritim meydana getirilerek anlamda/sezgide bütünlük ve kopukluk karşıtlığı sağlanır.

Karahan'ın şiirlerindeki tabakaların (ses tabakası, anlam tabakası, psikolojik tabaka, alınyazısı) bütünlüğü (Tunalı, 2014: 113) onun başarısını gösterir. 2000'lerin öne çıkan şairlerinden Hilâl Karahan sadece şiirleriyle değil, şiir üzerine yazıları, röportajları ve düzenlediği festivallerle de edebiyatımıza katkıda bulunmaktadır. Karahan, kitaplarının sonunda şiirlerinde gönderme yaptığı şair, mısra ve kaynakları sıralar. Şiirlerinin metinlerarasılığını vurgular.

## Tepenin Önünde

Karahan *Tepenin Önünde*'de<sup>1</sup> (Karahan, 2017) suyun köşelerini, akşamın müziğini ve sokakların kokusunu şiirleştirirken tarihin ellerinden tutar. İnsanın her şeye dönüşebileceğini vurgulayan şair, şiirlerini bir ağ gibi örür. Onun kitaplarında her şiir başka bir şiire açılan kapıdır. Kapıların ardındakiler ise, şiirleri bitmeyen bir yolculuğa dönüştürür:

*İnsanın ömründe çıktığı*

*en uzun yolculuktur akşam (s. 9)*

“suyun köşeleri”nde söz, yazıya geçerek ete kemiğe bürünür, kalıcılığa doğru adım atar. Suyun köşeleri, hayatın akarken biriktirdiklerini, zamanın ve acının tortularını simgeler. Şiirin her mısraına sinen özlem, külle harmanlanır:

<sup>1</sup> Karahan'ın ilk şiir kitabı *İç Sözlük-Bir Günün Özeti* (Kül Yayınları, Ankara 2003) daha sonra *Tepenin Önünde*'nin son bölümü olarak yer aldı.

*Yazılsa nesneye ve mekâna dönüştürebilirdi  
sizi sevdiğim zamanlar  
Susmak keskin bir ifade biçimiydi  
İbadet eder gibi büyüttüm  
mezar toprağında ulu bir çınar  
Acıyla terbiye olmaktı acının tek erdemi  
Ölü denizatları biriktirdim suyun köşelerinde (s. 10)*

“suyun köşeleri”nde Divân şiirindeki gül, kadının erkeğe seslenişinde yeni bir kimlik kazanır: “durup durup gül kırıyordunuz” (s. 10) “tütün ıslağı”nda ise, tütün kokan erkeğin sertliği kadının gözünden şiirleştirilirken tekrarlanan mısraların yeri değiştirilir ve şiirin ikinci bölümüyle (italik bölüm) okurun dikkati ara söze, söylenmek istenmeyen parantez içi ifadeye doğru çekilir. Şiirin musikisi kırılarak, farklı bölümlerde tekrarlanan mısralarla yeni bir musiki meydana getirilir. Şiir iki şekilde okunabildiği için şiir tabakaları (ses tabakası, anlam tabakası, psikolojik tabaka, alinyazısı) iki farklı bütünlük sağlar:

*Sert adamdınız, öyle söylenirdi  
Aceleye getirilmiş duygular gibi yarım  
Alelacele bir gülüş denli ince  
Çiy gibi, soğuk ve soylu susardınız (s. 11)*

“sır” şiirindeki gece-ateş ilişkisi *Ateşi Bölen Gece*’nin (Karahan, 2017) habercisi niteliğindedir. Sesini hüküm gibi taşıyan Karahan’ın karanlığı aydınlatan şiirlerinde, ışık ve ayın halleri (özellikle hilâl) bir pusula gibi okuru yönlendirmektedir.

“veda”da “seni seversem gürültü olur--” ( s. 17) diyen Karahan’ın suskunlukla beslenen şiirlerinde genellikle mekân Ankara’dır. Şairin direncini numaralandırılmış şiirlerinin her bölümünün tek başına ve diğerleriyle birlikte okunmasıyla sağlanan sağlam şiir tekniği gösterir:

4/  
*Eski sevgililerin teğet geçtiği  
iç içe iki çember  
tenin cismi ve rengi*

*Bu yüzden kalabalıktır sevişmeler*  
5/  
*İnsan,  
kuyruğunu yutan yılan (s. 21)*

Erotik ifadelerin, kabaran gövdelerin, şehvetli sözcüklerin yer aldığı *Tepenin Önünde* “iç sözlük”le son bulur. “iç sözlük”teki her madde, şiirin bir bölümü veya ayrı şiir gibi değerlendirilebilir:

### **Hilâl**

*İlk ay*

*ağırlığıyla eğilen buğday* (s. 34)

### **Giz ve Sis**

*Giz ve Sis*'te (Karahana, 2017) soruların çengeline takılı şiirler, çekirge sevişmeleri gibi kokulara ve korkulara bulanır. Harflerin ve kurşun kalemlerin sesi geçmiş geleceğe taşırken bazen şarkılarla renklenir bazen de kırık rüzgârla birlikte yalnızlaşır.

Hilâl Karahana, Behçet Necatigil gibi “--”i kullanarak okuru şiirlerine dahil eder. Tutkuyla harmanlanmış şiirlerini suskunluklarla tamamlar.

“yürüyüş” şiirinde, gecenin karanlığına gömülmüş sokaklarda evlerden taşan tutku, erotik ifadelerle tasvir edilirken kum saati zamanın acımasızlığını vurgular:

*kokası şehre gelmiş kadınların soluğu itinayla soğuyordu*

*: tabakta yarım bırakılmış ön sevişme, oksitlenmiş dudak izleri* (s. 11)

Kolajın yer aldığı, diyalog şeklinde bir şiir veya iki şiir olarak okunabilen “eleştiri”de denizin (kadın) ateşle (erkek) cinsel birlikteliği anlatılır ve ataerkil toplumun kadını aşağılayan eril söylemi eleştirilir. Ateşle suyun (erkek-kadın) karşıtlığı kadar birbirlerine muhtaçlığı örtük bir şekilde okura sezdirilir:

*kaliteli bir vajenden öğrendiği*

*düğündür ganimeti*

*yaşlı denizcilerin*

*eleştiri ritüelinde* (s. 13)

Ağaç, yaprak, tohum, toprak, örümcek, böcek, çiçek, rüzgâr, gece, akşam, şafak, ay, kent içgüdüleriyle dile gelir Karahana'nın şiirlerinde. Kökleri suya değen ağaç, yeniden doğmuşçasına şehvetle suyun dalgalarıyla buluşur, âdeta suyla sevişir. Suyun berraklığı şairin şiir dilinin berraklığını yansıtır:

*İçgüdü mü incelik mi*

*itinayla sarıyor damarları*

*her şeye rağmen, her şeye hazır*

*bir ikindi...* (s. 16)

*Giz ve Sis*'te “ağızdan anüse düşen iplikleriyle kozmosa asılı” (s. 17) insan ve “duyulmanın ritmiyle büyülenen ses” (s. 20) tabiatın dengesini

gösterir. Tabiat kişiselleştirilerek kâinatın akıl almaz kanunları sorgulanır. Zaman (akrep ve yelkovan), insanın yüzünü tırmalayarak okşar. Aşk ise ruhların sınanmasından başka bir şey değildir.

“günebakan mezmurları”nda “Tekvin”lerle Allah’ın dünyadaki yansımaları şiirin aynasında gösterilir. Sesi soyunan şair için insanın yaratılışını ve nesnenin ağırlığını kavramak zordur. Arzküreyi kozmosa sarkıtan acı, bütün şiirlere siner. Bu acıya alışan insan, mezmurların (makamla okunan Zebur sureleri, âyinlerde okunan ilahiler) ve tekvinlerin (Allah’ın sıfatı, yoktan var etme, Tevrat’ın ilk bölümü, insanın yaratılışı) ritmiyle (kolaj tekniğiyle sağlanan ritim) hayatın ritmini yakarlar:

*biri köye baktı: Allah izi çitler  
ve dökme bir öğle karnında tarlanın  
ve تنها  
sarsıntı (s. 25)  
--işte tanrı bu, bir hareket-- (s. 29)*

### **Gecikmiş Mumya**

*Gecikmiş Mumya*’da (Karahan, 2017), zamana direnen sesin ilmekleri şiirleştirilirken şairin sözcüklerle ilişkisi kimi zaman hüznü bir şarkıyı kimi zaman da iç patlamayı çağırıştırır:

*Sizi yalnız gecelerde dinleriz  
sökülmüş ilmekleri seslerin (s. 11)*

“bir pazartesi kentini terk eden valiz” şiirinde yolculuğa benzetilen hayatta insanın eksiklik hissini, tamamlanma arzusunun, kuşularının, beklentilerinin, nesneyi görme biçimlerinin, nesneyle ve kâinatla ilişkisinin daraldığı noktalar vurgulanır. Nesnel gerçekçiliğin yağmur yüklü bulutların ağırlığı gibi insana yük oluşu dile getirilir:

*bu ‘a r a l ı k’ın daraldığını, nefes  
alamadığını hissetmek... nesnel gerçekliğin  
dayatmalarına daha çok razı olmak, alışmak  
bu acımasız girdaba gömülmek... (s. 20)*

“Özgürlüğe mahkûm” (Sartre’a göre başka seçimi olmayan ve yaptığı her şeyden sorumlu olan insan.) olan insan, zaman ve mekân arasında sıkışmıştır. Hilelerle dolu bir oyunu çağırıştıran hayatta, insanlar birbirlerinin geçmişi ve geleceğidir:

*oysa hep gidiyor olmakta mahkûm olduğun,  
belirsiz bir zaman-mekân mefhumudur  
ki ayak izlerini koklamanın dışında  
bir özgürlük yoktur!-- (s. 22)*

“ebrar” (ibadetinde samimi, sağlam bir inanca sahip)da akson ağında beyinden harfe, harften sözcüğe, sözcükten düşe, düşten imgeye sıçrayan ses/sessizlik ve dilin insan yaratılışındaki rolü “Kün” (Allah’ın yaratmak istediği şeye “Ol” diye emretmesi ve böylece onun varlık sahasına çıkması) ve “Om” (Evrenin yaratılışı sırasındaki ilk sestir, bütün sesler ondan türemiştir.) sözcükleriyle, hayatın ritmini belirleyen dilin ritmiyle (kolaj tekniğiyle sağlanan ritim) yansıtılır:

*--önce s e s s i z l i k vardır. adımdan önce, yola çıkmaktan, varmaktan, yolda olmaktan önce; harften, dilden, sestem (KÜN!=OM!)dan önce, insandan önce sessizlik vardır. Hak’lıdır, tam’ın yar’ısı (s. 23)*

“hendek musiki cemiyeti beraber ve solo saz eserleri” bölümündeki “KORO (hüseynî müşterek taksim)” şiirinde, insanın ruhunu yansıtan müzik, Kundalini enerjisinin (Kadîm zamanlardan beri sakrum kemiğinde uyuduğu bilinen, tüm yoga yöntemlerince uyarılmaya çalışılan ezeli Tanrıça, anne güç. Âdem’e yasaklı elmayı uzatan dişî yilandır. Kundalini annenin uyanışı aydınlanmayı, Tanrısal farkındalığı simgeler.) anaçlığı gibi dünyayı aydınlatır, ferahlatır:

*BAHŞEDECEĞİMİZ SİZE ŞÜKRAN ŞARKISIDIR,  
YARADAN BİZ DEĞİLİZ;  
O SAKRUMDA UYUYAN DIŞİ BİR YILANDIR (s. 32)*

“gecikmiş mumya” bölümünde bir sıkıntıdan ibaret olan hayatın (ilüzyon) algı biçimine dönüşen acısından kurtulmak için intihar eden Sylvia Plath’in duyguları şiirleştirilir. “iç sözlük”te ise dans eden harf ve kelimelerle ses/sessizlik resmedilir.

### **Ateşi Bölen Gece**

*Ateşi Bölen Gece*’de (Karahana, 2017) gece lirikleri ayın hâlesine bürünür. Işığın bin bir türlü hâli şiirleştirilirken sesin imkânları zorlanır. Gecenin kapısı sönmüş yıldızlarla aralanır. Gecenin içinden geçen kelimeler soğuktur.

“gecenin kemikleri üzerinde yükselir ay” şiirinde, gece kişileştirilir, ayın ışık oyunları ve gölgenin karanlığa bürünen sırları göğü tutuşturur:

*Hançerdir hilâl  
hançeresi lâl  
Geceye  
Gölgenin  
âhı sorulmaz... (s. 11)*

Kitabın “gece âyetleri” bölümünde yer alan, bir kora dönüşen ve sesle tamamlanan şiirlerin ritmi âyetlerin ritmini anımsatır. Hilâl Karahana’nın “sestiniz, ağır ağır indiriz merdivenlerini gecenin” şiirinde Ahmet Hâşim’in “Merdiven”indeki (Ahmet Hâşim, 2001) “Ağır ağır çıkacaksın bu



merdivenlerden” (s. 91) mısraına gönderme yapılarak hayatı simgeleyen merdivenlerden yanarak inenlerin acısı resmedilir:

*Ne çabuk geçti ateşin zamanı  
akrep ne vakit soktu yelkovanı*

*Her solukta kora dönüyorsa söz  
közün düğümünü ne çözebilir ağızdan* (s. 28)

Hilâl Karahan’ın şiirlerinde, gök gürültüsüne sarılan ses, küllere bulanarak “ay valsı” yapar. Sesin tellerine takılan, sarmaşığına dolanan insan, ateşin diliyle ağıtlar yakar, şarkılara tutunur. Her makam ayın bir evresine eştir.

“Ortadoğu” şiirinde, tarihi doğurduğundan beri ayaklarında sallayan kadınların baharat ve barut kokusu sinmiş, kana, kine, vahşete ve cehalete bürünmüş hayatları tasvir edilir. Ortadoğu’daki kadınlara değer vermeyen ataerkil toplumlar eleştirilir:

*Deveyle alınır ve satılır, sünnetlidir  
hayattan: yüzleri erkeğine dövmeli  
yürekleri biçer döver kadınlar... (s. 76)*

### **Kırk Yama Kırk Yara**

“ege denizi’nde ölüm”de (Karahan, 2017) *Hürriyet*’in 05.09.2015 tarihli haberi şiirleştirilirken mültecilerin dramına (Yunanistan’a geçmeye çalışırken botlarının alabora olması sonucu hayatını kaybeden ve cesedi Bodrum’da sahile vuran Suriyeli çocuk) duyarsız kalanlar eleştirilir:

*Tırnaklarıyla okşar ölüm  
Sırat köprüsünden geçen şişme botları  
dökülür ümitler ateş okyanusuna* (s. 11)

Karahan’ın şiirlerinde Suriyeli mültecilerin çadırdaki yaşam mücadelesi, Nijerya’da kaçırılıp intihar bombacısı yapılan öğrenci kızlar, Mersin’de okuldan eve dönerken tecavüz edilmek istenen ve öldürülen Özgecan Aslan, Hatay’ın Reyhanlı ilçesindeki terör saldırısında ölenler, Soma’daki kömür ocağında çıkan yangında mahsur kalarak ölen madenciler, Grizu kazaları sonucunda ölen madencilerin eşleri ve Çin’de ikinci çocuğu doğurma hakkı olmayan kadınların kürtaja zorlanması konu edilir.

Hilâl Karahan’ın anlatımcı şiirlerinin sonunda şiire konu olan gazete haberlerinden alıntılar ve fotoğraflar yer almaktadır. Fotoğraf, nesir ve şiirin bulunduğu *Kırk Yama Kırk Yara*’da şair, eleştirel bakışla çağının trajedilerini dile getirir. Kitaptaki her şiir, okurun yüzüne vurulan bir tokat kadar serttir.

Uçurumun kıyısındaki hayatlar (aşğılanan, işkence gören, parayla alınıp satılan, küçük yaşta zorla evlendirilen, tecavüze uğrayan kadınlar) zamanın bittiğı yeredir. “fındık çadırında gerdek” şiirindeki çocuğun utancı okura bulaşır, onu sarsar, çünkü “hayat boşluk tanımaz insana” (s. 78):

*Uzun kadife fistanı  
ve altın hızmayı çıkarmadan  
kınalı elleriyle örterek yüzünü,  
kumasından utana sıkıla  
gerdeğe girdi henüz on üçünde... (s. 57)*

### **Sonuç**

Hilâl Karahan şiirlerinde kolaj tekniğini başarıyla uygulamış ve metinlerinin çok sesliliğini, farklı ritim oluşturma yöntemini göstermiştir. İç konuşmayı, iç sesi yansıtan italik bölümler bağımsız birer metin veya şiirin diğer bölümleriyle birlikte diyalog şeklinde ilerleyen bir metin olarak okunabilir/değerlendirilebilir.

Karahan’ın şiirleri tabakalara (ses tabakası, anlam tabakası, psikolojik tabaka, alinyazısı) ayrılarak incelendiğinde özgün bir ses, anlam ve duygu yoğunluğu yakaladığı söylenebilir. Anlatımcı şiirlerinde ise fotoğrafın ve gazete haberlerinin katkısıyla şiiri görselleştiren Karahan, metnin inandırıcılığını vurgularken tarihe not düşme amacını da okura yansıtır.

2000’lerde kitap yayımlayan şairler toplumdan kopuk olmakla ve yaşadıkları devri şiirlerinde yansıtmamakla -sanki böyle bir mecburiyetleri varmış gibi- suçlanıyorlar. “mülteci çadırı”, “ege denizi’nde ölüm” gibi şiirleri ve şiirlerine eşlik eden görsellerle tanıklık ettiği zamanı yansıttığı için Karahan’ın *Kırk Yama Kırk Yara’sı* bir belge niteliğindedir (Koşar: 2017).

Hilâl Karahan altı şiir kitabında, lirik ve tasavvufi şiirleriyle geleneği dönüştürürken anlatımcı şiirleriyle kadının toplumdaki yerini sorgular. Ağıtları, mektupları, şarkıları çağrıştıran şiirleriyle yaşadığı dönemi yansıtırken kendi yarısından bakar dünyaya.

### **KAYNAKÇA**

Ahmet Hâşim (2001). *Bütün Şiirleri*. (Hzl.: İnci Enginün, Zeynep Kerman), İstanbul: Dergâh Yayınları.

AKTULUM, Kubilây (2007). *Metinlerarası İlişkiler*. İstanbul: Öteki Yayınevi.

EAGLETON, Terry (2011). *Şiir Nasıl Okunur*. (Çev.: Kaya Genç), İstanbul: Agora Kitaplığı.

KARAHAN, Hilâl (2003). *İç Sözlük-Bir Günün Özeti*. Ankara: Kül Yayınları.

- KARAHAN, Hilâl (2017). *Ateşi Bölen Gece*. İstanbul: Yasak Meyve Komşu Yayınları.
- KARAHAN, Hilâl (2017). *Gecikmiş Mumya*. İstanbul: Yasak Meyve Komşu Yayınları.
- KARAHAN, Hilâl (2017). *Giz ve Sis*. İstanbul: Yasak Meyve Komşu Yayınları.
- KARAHAN, Hilâl (2017). *Kırk Yama Kırk Yara*. İstanbul: Yasak Meyve Komşu Yayınları.
- KARAHAN, Hilâl (2017). *Tepenin Önünde*. İstanbul: Yasak Meyve Komşu Yayınları.
- KOŞAR, Emel (2017). “Rakamlara İndirgenen Hayatların Şiiri”, [www.yenicikanlar.com.tr](http://www.yenicikanlar.com.tr), Erişim: 21.12. 2017.
- TUNALI, İsmail (2014). *Sanat Ontolojisi*. İstanbul: İnkılâp Kitabevi.

## TÜRKÇEDE ÇEKİM İLGEÇLERİNİN İSTEM DEĞİŞİKLİĞİNE ART ZAMANLI BAKIŞ

### A DIACHRONIC OVERVIEW TO VALENCY CHANGE OF POSTPOSITIONS IN TURKISH

Seçil HİRİK\*

**ÖZ:** Bir dilde sözcüklerin anlamlı birimler durumuna gelebilmesi için kullanıldıkları sözcüde yer alan diğer öğelerle etkileşime geçmeleri ve bu etkileşimin de çeşitli yollarla sağlanması gerekmektedir. Bir sözcüğün belli bir anlamı karşılayabilmesinde gerekli olan diğer tüm öğelere tamlayıcı, her sözcüğün tamlayıcı ile olan ilişkisine *istem* adı verilmektedir. İstem kategorisi, *Durum Dil Bilgisi* (Case Grammar), *Bağlantılı Dil Bilgisi* (Dependence Grammar) ve *Evrensel Dil Bilgisi*'nin (Universal Grammar) bir alt kuramı olan *Yönetim ve Bağlama Kuramı* (Government and Binding Theory) gibi dilbilimsel yaklaşımlar çerçevesinde değerlendirilmektedir.

Eylemden ada kadar tüm biçimbirimlerin istemi bulunmaktadır. Çalışmanın konusu olan çekim ilgeçleri de söz diziminde işlevini yerine getirebilmesi için öbek oluşturduğu ad ya da ad soylu sözcüğe bazı eklerle veya durumlara bağlanmaktadır (Ör. *Senin için yaşıyorum; Eve kadar yürümek istiyorum*).

Köktürkçeden bugüne kadar kullanılagelen çok sayıda çekim ilgeci bulunmaktadır. Söz konusu ilgeçler kendilerinden önce gelen ad veya ad soylu sözcüklerle aralarında bağ kurmakta ve sözcüde belirli bir işlevi üstlenmektedir. Bahsedilen işlevin yerine gelmesinde ilgecin anlam alanının yanında, ardından geldiği sözcükle aralarındaki bağı sağlayan bağımlı biçimbirim/biçimbirimler de rol oynamaktadır. Bağımlı biçimbirimin varlığı dönemlere göre değişiklik göstermektedir. İncelenen sınırlı sayıdaki örnekler (*öte, ötrü, kodı/koyu, asra/isre/esre, cânib, bigi/gibi/kibi/kimi, saru/sarı* ve *sıyaru/sıyarı*) dahi göstermektedir ki, herhangi bir çekim ilgecinin bir veya daha fazla istemi vardır ve bu istemler Türkçenin tarihî dönemleri arasında değişiklik gösterebilmektedir.

Bu çalışmada çekim ilgeçlerinin isteminden, istemin de art zamanlı olarak değişebileceğinden bahsedilmiş ve bu durum metinlerden tanıklanan örneklerle açıklanmaya çalışılmıştır.

**Anahtar Kelimeler:** İstem, tamlayıcı, çekim ilgeci, Türkçe, art zamanlı yaklaşım.

**ABSTRACT:** *In order to be meaningful units, words should interact with other units of a sentence and this interaction ought to be provided through various methods. All other necessary items for fulfilling the meaning of a word are called as determiners, while the relation of the word with a determiner is named as valency.*

*From verbs to nouns, all free morphemes have valency. Postpositions, the subject matters of this article, require some suffix adjuncts to nouns, which constitute word groups (i.e. *Senin için yaşıyorum; Eve kadar yürümek istiyorum*).*

*There are a lot of postpositions that have been used from Old Turkic to Turkish. Postpositions in question can interact with nouns which are used before those postpositions themselves; they also have some specific functions in a sentence. Both the meaning of a postposition and a*

\* Dr. Öğretim Üyesi - Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi Eğitim Fakültesi Türkçe ve Sosyal Bilimler Eğitimi Bölümü/Nevşehir - [seculhirik@nevsehir.edu.tr](mailto:seculhirik@nevsehir.edu.tr)

bound morpheme, which has been used before a postposition, share a role in meeting the role of a function. Existence of bound morphemes varies with respect to periods. Even surveys of limited examples (*öte, ötrü, kodı/koyı, asra/isre/esre, cânib, bigi/gibi/kibi/kimi, saru/sarı ve sıjaru/sıjarı*) show that any postpositions have at least one valency or even more, whereas all valency differs considering various historical periods of Turkish.

This article aims to demonstrate valency of postpositions and diachronic valency changes as well as providing clarifications by way of evinced examples.

**Keywords:** Valency, complement, postposition, Turkish, diachronic approach.

## 1. Giriş

### 1.1. İlgeçler

Dilde görevli sözcükler olarak kabul edilen ilgeçler, tek başlarına anlamlı olmayan birimlerdir<sup>1</sup>. Ancak birlikte kullanıldığı sözcükle bir anlam kazanmakta, o sözcüğün anlamını çeşitli bakımlardan sınırlamakta ve öbek yapı kurmaktadır. İlgeçlerle ilgili yapılmış çalışmaların bir kısmında ilgeçlerin kalıplaşmış, donmuş veya anlamca aşınmış sözler olduğu, dilde anlam elemanı olarak değil sadece görev elemanı olarak kullanıldığı dile getirilmektedir. Buna göre bağlaçlar, ünlemler ve çekim ilgeçleri *ilgeç* kapsamı içine alınmaktadır (Efendioğlu 2007: 27). Görevli birimler olarak kabul edilen ilgeçlerle ilgili olarak Gencan; bu ulamın özne, tümleç öbekleri arasında ve sözcüklerle yüklem arasında ilgi kurduğunu dile getirmektedir (Gencan, 1967: 908).

İlgeçler, ad ve ad soylu sözcüklerle birlikte kullanılmaktadır. Bu durum ilgeçlerin varlık şartlarından biridir. Birlikte kullanıldıkları adların amaç, sebep, benzerlik, yer-yön, karşılaştırma, azlık-çokluk vb. pek çok yönden belirtilmesine yardımcı olmaktadır. Örneğin *annesi kadar güzel kız* dendiğinde *kadar* ilgeci “anne” ile “kız” arasında güzellik ilgisi kurmakta ve karşılaştırma yapmaya imkân tanımaktadır. Karaağaç’a göre ilgeçler, bağlı bilgilerin ve ilişkilerin adlarıdır. Bu özellikleriyle, sözlük birimleri arasında apayrı bir yere sahiptirler (Karaağaç, 2009: 157).

İlgeçlerin kullanım durumlarına göre farklı türleri çeşitli çalışmalarda yer almaktadır<sup>2</sup>. Bu türlerle ilgili araştırmacıların farklı veya ortak görüşleri bulunmaktadır. Ortak görüşlerden biri olan çekim ilgeçlerinin varlığı, bu kategorinin durum eklerine<sup>3</sup> yakınlığı meselesini ortaya çıkarmaktadır. Örneğin, “*Rüzgâr şiddetli estiği için uçağın havalanması zor olabilir.*” tümcesinde *çin* ilgecinin sağladığı sebep anlamı - *DAn* ekiyle de verilebilir: “*Rüzgâr şiddetli estiğinden uçağın havalanması zor olabilir.*” (I) “*Sana göre bu film başarılı mı?*”, (II) “*Sence bu film başarılı mı?*”

<sup>1</sup> bk. Karpuz ve Salan, 2014: 2; Demiray, 1968: 14, Kara, 2009: 1287; Delice, 2008: 113.

<sup>2</sup> Durmuş (2009), Bilgegil (2009), Gencan (2007), Erdem, Karataş ve Hirik (2015), Korkmaz (2007)’de ilgeçler, bağlaç ve ünlemlerden ayrılırken Ergin (2002), Karaağaç (2002), Gülensoy (2010) gibi çalışmalarda ilgeçler, çekim ilgeci olarak görevli sözcükler arasında, bağlama ve ünlem ilgeçleri ile birlikte yer almaktadır.

<sup>3</sup> Ayrıca bk. Banguoğlu, 2007: 385, 386; Korkmaz, 2007: 1053; Öner, 1999.

tümcelerinde de aynı durum söz konusudur. Birinci tümcedeki *göre* ilgecinin görevini ikinci tümcede eşitlik durumu eki yerine getirmektedir. Durum eki gibi görev yapan ilgeçler bağımsız biçimbirimler gibi sözcükten ayrı yazılmakta ve ses uyumlarına göre değişiklik göstermemektedir. Bir yönüyle durum ekleri gibi davranan fakat bir taraftan da bağımsız olan ve tümceye anlambilimsel ve söz dizimsel rolle katılan çekim ilgeçleri ara kategoriler arasında yer almalıdır.

Türkçede ilgeçlerle ilgili önemli çalışmaları bulunan Hacıeminoğlu (1992), ilgeçleri çekim ilgeçleri, bağlama ilgeçleri, kuvvetlendirme ilgeçleri, karşılaştırma-denkleştirme ilgeçleri, soru ilgeçleri, çağırma-hitap ilgeçleri, cevap ilgeçleri, ünlemler, gösterme ilgeçleri ve tekerrür ilgeçleri olmak üzere 10 alt kategoride incelemiştir. İlgeç türleri arasında yer verdiği çekim ilgeçlerinin, iki kavram arasında benzetme, sebep, zaman, vasıta, birliktelik, denklik, miktar, derece gibi anlam ilgileri kuran dil bilgisel anlamlı sözcükler olduğunu belirten Balcı, bu ilgeçlerin oluşturduğu anlam ilgilerini geçici olarak değerlendirmektedir. Bunlar eklendikleri sözcük ile birlikte çekim ilgeci öbeği oluştururlar (Balcı, 2014: 74). Türkçede, varlık ile varlık (söz öbeği) ve varlık ile eylem (tümce) ilişkilerinin adlarından ekleşmiş olanları, ad durum ekleri; ekleşmemiş olanları ise, çekim ilgeçleri şeklinde değerlendiren Karaağaç, Türkçenin ad çekiminin hem ek hem de ilgeçlerle yapıldığını vurgulamaktadır. Türkçenin ad çekimi, eskiden beri, ekleşmiş ilgeçler, ad durum ekleri ve son çekim ilgeçleriyle yapılmaktadır (Karaağaç, 2009: 160).

Çekim ilgeçleri, kendilerinden önce kullanılan adlarla kurdukları anlam ilgilerini bağımlı biçimbirimler yani ekler aracılığı ile sağlamaktadır. Her ilgeç, anlamını sınırlandırdığı ad, adın durumlarından biriyle bağlanmaktadır. Eylemlerde olduğu gibi ilgeçlerin de bir ek istemi bulunmaktadır. Söz konusu anlamın ortaya çıkması için ilgeçler kendilerinden önce gelen sözcüğün bir ek almasını veya adın durumlarından birine girmesini isterler. Genel olarak istem kategorisi altında değerlendirilebilecek olan bu durum, ilgeçlerin işlevini yerine getirebilmesi yani çalışabilmesi gereklidir ve söz dizimsel olarak zorunludur.

## 1.2. İstem

İstem ulamı, dünyada ve Türkiye’de araştırmacıların son yıllarda ilgi duydukları araştırma alanlarından biri durumuna gelmiştir. Bu alan, tümceyi oluşturan unsurlar arasındaki ilişki, ilişkinin yönü, derecesi gibi konuları temel almaktadır. Tümceyi kuran ulamsal unsurların birbirlerine bağlanma şekilleri, bağlanma koşulları *İstem Dil Bilgisi* içinde incelenmektedir.

İstem kategorisinin temel dil bilgisi kuramları içinde ele alındığını söylemek mümkündür. Yaylagül’e göre ilk olarak, Tesnier (1959) tarafından ortaya konulan *Bağlantılı Dil Bilgisi*’nden (Dependence Grammar) gelişen

İstem Dil Bilgisi'nde, tümce yapısının eylemin istemi tarafından kurulduğu ileri sürülmüştür. Bağlantılı Dil Bilgisi Kuramı'nın iki önemli kavramı, *bağımlılık* ve *istem olup bağımlılık*, sözcüklerin yalnızlığına son veren ve onları bir yapı durumuna getiren söz dizimsel bir öge olarak kabul edilir ve üst ögeyi alt ögeye bağlayan bir bağıntı ilişkisidir. Üst öge *yöneten*, her alt öge ise *bağımlı*<sup>4</sup> adını alır (Yaylagül, 2015: 90)<sup>5</sup>. İstem kategorisi, Tesnier'den sonra Fillmore (1968) tarafından *Durum Dil Bilgisi* (Case Grammar) içinde ele alınmıştır. Durum Dil Bilgisi, her ne kadar Chomsky'nin *Üretici Dönüşümsel Dil Bilgisi Kuramı*'na (Generative Transformational Grammar Theory) karşı görüş olarak ortaya konmuş olsa da Chomsky, kuramını 1980 sonrasında yayınlarıyla geliştirmiş ve bazı değişiklikleri kuramına yansıtarak istem konusuna farklı bir bakış açısı getirmiştir. Tümcede yer alan her unsurun anlambilimsel rolünden bahseden kuramlar, bu rolün yüklemcil öge konumunda olan eylem tarafından verildiğini göstermektedir.

Üretici Dönüşümsel Dil Bilgisi Kuramı, *İlkeler ve Değiştirgenler Kuramı* ve ona bağlı *Yönetim ve Bağlama Kuramı* gibi pek çok altkuramı barındırmaktadır. Chomsky, istem kategorisinden *Yönetim ve Bağlama Kuramı* çerçevesinde ele alınan *Rol Kuramı*'nda (Theta Theory) bahsetmektedir (Chomsky, 1981: 153-222). Kerimoğlu, Rol Kuramı'nın eylemin eyleyeni gibi birtakım tematik rollerle ilgili olduğunu ve bu rollerin eylem tarafından belirlendiğini belirtmektedir (Kerimoğlu, 2014: 89).

Chomsky, Rol Kuramı'nda ayrıca *yan kategorileme* kavramından bahsetmektedir. Buna göre, yan kategorileme, bir sözlüksel birimin söz dizimsel yapıda birlikte görüleceği diğer kategorilere yönelik seçimini sunar. Yankategori çerçevelerine göre tümcelerin dil bilgiselliği ilk bakışta eksikliğe veya fazlalığa dayanmaktadır. Tamamıyla sayıya dayanan bir bilgisellik, tümcelerin dil bilgiselliğinde belirleyici olmaktadır (Uzun, 2000: 97). Örneğin "*Adam, kırdı.*" tümcesi eksiklik; "*Öğrenci dersi öksürdü.*" tümcesi ise fazlalık taşıması bakımından dil bilgisel olarak bozuk yapıya sahiptir. *Kır-* eylemi kıran (eyleyen) ve kırılan (etkilenen) üyelerine ihtiyaç duyarken *öksür-* eylemi yalnızca öksüren (eyleyen) üyesini istemektedir. Roller, yüklemcil ögenin anlambilimsel özelliklerine göre belirlenirken "üye sayısı" parametresi rol dağılımında devreye girmektedir. *Kır-* ve *öksür-*

<sup>4</sup> Bağımlı ögeler için tamlayıcı kavramını kullanan Yaylagül, eylemin açtığı istem boşluklarının söz dizimsel tamlayıcılar'la doldurulduğunu söylemektedir. Eyleme özgü, sınırlı sayıda oluşan istem boşlukları yüzey yapıda tamlayıcılarla doldurulurken anlamsal düzeyde katılanlarla (participants) ve onların yüklendiği rollerle gerçekleşir. Söz konusu tamlayıcıların haricinde herhangi bir istem boşluğu doldurmeyen diğer unsurlar isteğe bağlı ögeler'dir (2015: 96). Eylem tarafından alınan tamlayıcılar konusunda o eylemin keyfi özelliğinden bahsederek eylemin istemine vurgu yapan Black, *died* (öldü) eyleminin herhangi bir tamlayıcı almazken *relied* "güvendi" eyleminin mutlaka on (üzerine, üstünde) edatını istediğini söylemektedir (relied on Max, 1999: 3)

<sup>5</sup> İstem konusu, çeşitli çalışmalarda "eylem-tamlayıcı ilişkisi" şeklinde geçmektedir. İstem veya eylem-tamlayıcı ilişkisi için bk. Doğan, 2015; 2016; Kahraman, 1996; Sev, 2001; Özkan, 1999; Karahan, 1997.

eylemlerinin istediği üyeler eylemin içmerkezinde zorunlu konumundayken başka eylemlerde bu sayı farklılık gösterebilmektedir.

İstem konusu, yukarıda bahsi geçen çalışmaların yanı sıra eylemlerin *tamlayıcılarla*<sup>6</sup> (complement) ilişkisi olarak da ele alınmaktadır. Çalışmalarda kullanılan tamlayıcı kavramı, yukarıda bahsi geçen rollerin karşılığı olan sözlüksel unsur olarak görülmektedir. Doğan'a göre istem yalnızca eylem ve tamlayıcı ilişkisini konu alan bir kavram değildir. Her sözlüksel unsurun mutlaka tamlayıcısı bulunmaktadır. Bu durumu istem boşluğu şeklinde açıklayan Doğan, bu boşluğun morfolojik ya da sözlüksel unsurla/unsurlarla doldurulabileceğini dile getirerek rol dağılımında sözlüksel unsurların tümcedeki konumlarının belirlemesini sağlayan morfolojik birimlere dikkat çekmektedir. Söz konusu unsurlar, mantıksal üyelerini morfolojik, söz dizimsel, anlambilimsel ve eş dizimsel kimi sınırlılıkları yüklenmeye zorlamaktadır (Doğan, 2011: 27; 2016: 252).

İstem, daha önce bahsedilenlerin yanı sıra bir tarafıyla yöneten ve yönetilen unsur ilişkisine dayanmaktadır. Öbek yapılarında görülen yönetme eğilimi, tümce adı verilen en büyük öbek birliğinde kendini göstermektedir. Chomsky'nin (1981: 162-170) *Yönetim Kuramı* çerçevesinde değerlendirilebilecek olan bu konu, tümceyi kuran temel unsur yüklemcil ögenin yönetme gücünün yansımaları şeklinde görülmektedir. Tıpkı yüklemde yer alan eylemin hareketin zamanını, şahsını ve kipini belirlemesinden başka, tümceye katılan diğer unsurların ya da üyelerin rollerini belirlemekle yükümlü olması gibi öbeğin yöneticisi<sup>7</sup> de öbeği kuran tüm unsurlara belirli görevler vermektedir.

Bağımsız biçimbirimlerin diğer biçimbirimleri yönetmesi şeklinde de tanımlanabilecek olan istem, söz konusu sözcüklerin anlamını vermesi ve anlam inceliklerini yerine getirebilmesi için tamlayıcıya ihtiyaç duymasıdır. İstem kavramı, biçimbirimlerin diğer birimleri yönetme ihtiyacından doğmuştur. Örneğin bir önad öbeğinde yöneten unsur durumda olan ad kendisinden önce gelen önadı yönetmektedir. Bu yönetim için belli koşulların sağlanması gerekmektedir. İlgeç grubunda ise yöneten unsur durumda olan çekim ilgeci kendisinden önce gelen adla arasındaki bağı, durum eki/ekler vasıtasıyla kurmaktadır.

Her sözcük türünün istediği bir tamlayıcı bulunmaktadır. İsimler, önadlar, bağlama ilgeçleri ve ünlem ilgeçleri ad türünden tamlayıcı isterken

<sup>6</sup> Kuram (2006), *tamlayıcı kavramı için tümleç*, Tuğcu (2009) *tümleyici* sözcüklerini tercih etmektedir. Ayrıca eylem-tamlayıcı ilişkisi için bk. Kahraman, 1996; Karahan, 1997; Özkan, 1999; Sev, 2001; Doğan, 2011; 2015; 2016.

<sup>7</sup> Yönetici kavramı karşılığında öbek yapıyı yöneten anlamında *baş* (head) terimi de kullanılmaktadır (bk. Chomsky, 1981). Haegeman, (1994: 38) öbeğe eklenen sözcüklerin, tümcenin başındaki söz dizimsel kategoriyi ve böylece öbeğin kategorisini belirleyeceğini söylemektedir. Türkçe, yönetici yani baş unsurunda bulunması bakımından öbek yapılar sondaki ad, eylem, edat ve zarf kategorisinden ad olarak *ad öbeği*, *eylem öbeği*, *edat öbeği* ve *zarf öbeği* şeklinde gösterilmektedir.



belirteçler, çekim ilgeçleri ve eylemler ayrıca durum eki/ek isteminde bulunmaktadır. İstemler de kendi içinde zorunlu ve seçmeli olarak iki alt kategoriye ayrılmaktadır<sup>8</sup>. Örneğin *dün* belirteci geçmiş zaman eklerinden birini zorunlu olarak istemektedir: *Dün size geldim / gelmişim / gelmiştim / gelecektim*. *Kalk-* eylemi ise -bağlama göre- yönelme durumu ekini zorunlu olarak isterken ayrılma durumu ekini seçimlik olarak kabul etmektedir:

<u>Sandalyeden</u>	<u>ayağa</u>	<u>kalktı.</u>
seçmeli	zorunlu	eylem

Görülmektedir ki sözcüklerin başta bağımlı biçimbirimler olmak üzere istemlerinin yanı sıra sözlüksel, söz dizimsel ve bağlamsal istemleri<sup>9</sup> de bulunmaktadır. Eşdizimlilikle açıklanabilecek olan sözlüksel istemli kategoriler (önad, belirteç, eylem) olduğu gibi söz diziminde yer alabilmek için morfolojik istemi bulunan kategoriler de bulunmaktadır. Bu çalışmada morfolojik istemi bulunan çekim ilgeçleri ele alınmaktadır. İlgeçler söz diziminde öbek oluşturan yönetici unsur konumundadır. Asıl unsur olarak sonda yer alan ilgeçlerin öbek oluşturabilmesi için kendinden gelen sözlüksel unsurdan bağımlı biçimbirim türünde istekleri bulunmaktadır. Art zamanlı bir yaklaşımı esas alarak yapılan bu çalışmada Eski Türkçeden Türkiye Türkçesine kadar istem değişikliğine uğramış çekim ilgeçleri incelenmektedir.

### 1.3. İlgeçlerde İstem

Çekim ilgeçleri, bağlama ve ünlem ilgeçlerine göre daha çok tamlayıcı isteminde bulunan ve mutlaka öbek yapı içinde söz dizimine katılan birimlerdir. Çalışmanın konusu olan çekim ilgeçlerinin istemi ve art zamanlı istem değişiklikleri Türkçenin en eski devirlerinden bugüne kadar sınırlı sayıda örnek vermiştir.

Tüm sözcük türlerinde olduğu gibi ilgeçler de söz dizimi içinde anlambilimsel rol yüklenebilmesi için tamlayıcıya/tamlayıcılara ihtiyaç duymaktadır. Farklı düzeylerde istemi bulunan ilgeçler aldıkları tamlayıcılara göre anlam değişikliğine uğrayabilmektedir<sup>10</sup>. Kimi ilgeçler tek tamlayıcı isterken kimileri de birden fazla tamlayıcı istemektedir.

<sup>8</sup> bk. Balcı, 2014: 77.

<sup>9</sup> bk. Doğan, 2014: 109.

<sup>10</sup> Ergin, istedikleri durum eklerine göre çekim ilgeçlerinin bildirdikleri anlam değişikliklerini şu şekilde özetlemektedir (Ergin, 2002: 365): Kim durumu isteyenler, miktar ve nitelik karşılaştırmaları yapar: *deve kadar, kum gibi, çocuk için, kazma ile, dönmek üzere, deniz aşırı, yabancı diye, baba olarak, cihan içre* vb. Kime durumu isteyen takılar, karşılaştırma yaparlar ve yer yön, sınır ilişkileri kurarlar: *havaya göre, yağmura karşı, eve doğru, sabaha dek, bayrama değin (kadar), eskiye bakarak, buna karşılık, güçlüye rağmen, İsvaç'e dair* vb. Kimden durumu isteyen takılar, zaman, yer yön ilişkileri kurarlar ve sebep, sonuç, ayrıklık göstermeye yararlar: *namazdan önce, tatilden sonra, dünden beri, bağdan öte, yoldan aşağı, bizden yana, kapıdan dışarı, pazardan başka, mayıstan itibaren, uzaklıktan dolayı* vb. Adı katkı alan takılar, takı öbeğinin tabanı bir belirsiz adtakımıdır: *ev içi, saçak altı, ay başı, edep dışı*.

Örneğin *kadar* ilgeci yönelme durumu ekinin yanı sıra ilgi durumu eki de alabilmektedir. İstemlerdeki bu farklılık, çekim ilgecinin tümceye kattığı anlamda değişikliğe sebep olmaktadır<sup>11</sup>. “*Eve kadar koşmak zorunda kaldım.*” tümcesinde yer-yön, yönelme ve sınırlandırma gibi anlamlar söz konusu iken “*Onun kadar çok konuşanını görmedim.*” tümcesinde karşılaştırma ve benzerlik anlamları bulunmaktadır. Doğan, ilgeçlerin söz konusu farklı işlevlerinin ortaya çıkışında onun yönettiği unsurlarla olan ilişkilerinin yanı sıra bağımlı olduğu unsurlarla olan ilişkilerinin de etkili olduğunu vurgulamaktadır (Doğan, 2014: 106).

Her ilgecin birincil, ikincil, üçüncül vs. düzeyde istemi bulunmaktadır. İstemlerin düzeyini ise kullanım sıklığı belirlemektedir. Bir ilgeç aynı düzeyde iki farklı ek isteminde de bulunabilir. Kimi çalışmalarda ilgeçlerin yalnızca tek istemine vurgu yapılmakta, diğer istemleri göz ardı edilmektedir<sup>12</sup>.

İlgecin istemi çoğunlukla bir durum eki<sup>13</sup> veya iyelik eki olabileceği gibi fiilimsi eklerinden biri de olabilmektedir. Çekim ilgeçleri, eklerin yanı sıra yine eklerle beraber kullanılmak üzere adları ya da adları da tamlayıcı olarak kullanılmaktadır. Örneğin Türkiye Türkçesinde *gibi* ilgeci, ilgi durumu eki ile beraber bir şahıs adını da istemektedir: “*Senin gibi güzel kadın görmedim.*” Çekim ilgeçlerinin söz konusu bağımlı biçimbirim istemlerinin yanı sıra Doğan; *canlı, cansız, insan, insan dışı, yer, zaman, somut, soyut, sayılabilir, sayılamaz* gibi anlam bilimsel sınırlılıkları olan tamlayıcıları istediğini de vurgulamaktadır (Doğan, 2014: 109).

İlgeçler kendilerinden önceki sözcükle durum eki ile bağlanmaktadır ancak bağlandıkları sözcük ile ilgeç arasındaki ilgi yalnızca ek ile değil anlamca da sağlanmış olmalıdır. Örneğin *kadar* ilgeci Türkiye Türkçesinde yönelme durumu eki istemesinin yanı sıra çoğunlukla zaman ya da mekân ile ilgili adlarla bir arada bulunmak istemektedir: *sabaha kadar, eve kadar* gibi. *İçin* ilgeci ise doğrudan bir varlık adı, adıl ya da fiilimsi eki almış bir tamlayıcı kullanılmaktadır: *senin için, annem için, yaşamak için, okuyan için* gibi.

Tüm sözcük ulamları için istem, değişiklik gösterebilen bir niteliğe sahiptir. Örneğin bir eylem daha önceden yönelme durumu ekli tamlayıcı isterken zamanla istemsel değişikliğe uğrayarak yükleme durumunu tamlayıcı olarak kabul edebilir. Aynı durum ilgeçler için de geçerlidir. Eski

<sup>11</sup> Alkaya, (2007: 42) yönelme ve çıkma durumundan sonra kullanılan ilgeçlerin anlamlarının, yalın durumdan sonra kullanılan ilgeçlere nazaran daha açık sezildiğini dile getirmektedir.

<sup>12</sup> Bk. Banguoğlu, 2007; Delice, 2008; Alkaya, 2007; Korkmaz, 2007: 1061; Oruç, 2011: 541; krş. Karaağaç, 2012; Bilgegil, 2009; Demirci, 2015.

<sup>13</sup> Banguoğlu, (2007: 386) ilgeçlerin dört türlü isteminin olduğunu belirtmektedir: kim durumunu isteyen ilgeçler, kime durumu isteyen ilgeçler, kimden durumu isteyen ilgeçler, adı katkı alan ilgeçler.

Türkçeden günümüze kadar kullanılagelen veya belirli dönemler içinde kullanılmış olan çekim ilgeçleri zamanla istem değiştirmiş olabilmektedir.

Türkçenin yazılı dil olarak kullanılmaya başlandığı Eski Türkçeden itibaren ortaya konan eserlerde ilgeçlerin kullanımları dikkat çekmektedir. Bu çalışmada Orhun Yazıtları'ndan başlamak üzere günümüze kadar kullanılagelmiş ve yalnızca istem değişikliğine uğramış ilgeçler tespit edilmiş; istem farklılıkları vurgulanmıştır. Çalışmada yer alan ilgeçler kullandıkları dönem belirtilerek tarihî metinlerden örneklerle tanımlanmıştır. Türkiye Türkçesinde kullanımı devam eden ilgeçlerin örnekleri ise günümüzdeki edebi eserlerde geçtiği tümceyle beraber ele alınmıştır.

## 2. Yöntem

Bu çalışma, nitel araştırma yöntemi ile hazırlanmıştır. Veri toplama aracı olarak doküman analizi yöntemi kullanılmış, seçilen metinlerde geçen ilgeçler ve ilgeçlerin istemleri tespit edilmeye çalışılmıştır. İstemsel farklılıkları belirlenen ilgeçler tablo halinde sunulmuştur.

## 3. Bulgular

Köktürkçeden Türkiye Türkçesine kadar pek çok çekim ilgeci kullanılmıştır. Çekim ilgeçlerinin tümcede söz dizimsel rolünün belirlenmesi ve amaç, sebep-sonuç, karşılaştırma, benzerlik, yer-yön gibi ilişkiler bildirmesi için kendinden önceki bağımsız biçimbirimle morfolojik bir bağ kurması gerekmektedir. İstem olarak adlandırılan bu morfolojik bağ ise her ilgeçte değişiklik gösterebilmektedir.

Söz konusu eş zamanlı değişikliğin yanı sıra Türkçenin tarihî dönemleri içinde de çekim ilgeçlerinin istemleri farklılık arz etmektedir. *Besre, iye, yöre* gibi ilgeçler ile Farsça ve Arapçadan Türkçeye girmiş *güne, misillü, mümasil, nâşi* vs. çekim ilgeçleri gibi sadece belirli bir dönemle sınırlı kalmış ve başka bir tarihî dönem içinde örnekleri görülmemiş ilgeçler de bulunmaktadır. Bu ilgeçler çalışmanın kapsamı dışında bırakılmıştır.

Hacıeminoğlu (1992), Eski Türkçeden günümüze kadar kullanım sahası en geniş olandan daha sınırlı olana kadar yaklaşık 200 kadar çekim ilgecinin varlığını metinlerle tespit etmiştir. Bu ilgeçler içinde Türkiye Türkçesine kadar herhangi bir istem değişikliğine uğramadan gelenler olduğu gibi farklı tamlayıcı isteminde bulunan ilgeçler de görülmektedir. Söz konusu ilgeçlerden istem değişikliği görülenler, kullanım yerleriyle birlikte aşağıdaki gibi örneklendirilebilir:

### 3.1. *asra/isre/esre* ilgeci

Eski Türkçede çekim ilgeci olarak kullanılmayan ve Türkiye Türkçesine '-DAn aşağı, -DAn öte' olarak aktarılabilir olan *asra* ilgecinin *isre* ve *esre* biçimleri de bulunmaktadır. İlgecin ayrılma, uzaklaşma

bildiriyor olmasından dolayı ayrılma durum ekini istemesi beklenen bir durumdur. İlgecin Karahanlı Türkçesinde görülen *-DA* ayrılma durumu ekli kullanımının [Ör. DLT'de *ol andan isre* 'o andan sonra' (I 126-15)] yanı sıra Harezmi Türkçesinde yalın ve ayrılma durum ekli tamlayıcıları bulunmaktadır: *ol tag asrasında taht kılıp ol taht üzesinde kesrî olturup erdi* 'o dağın aşağısında taht kurup taht üzerinde Kesri oturuyordu.' (NF 82-3); *andag esre siz taht üze olturup suâl kılmakınız takı men tahtdın asra turup sizke cevab aymakım munasib ermez* 'öyleyse sizin taht üzerinde oturup bana sormanız ve benim tahttan aşağıda oturup size cevap vermem uygun düşmez.' (NF 204-10).

Çağatay Türkçesi döneminde ise iyelik eki istemli kullanımları görülmektedir. *haylıñ adakı isre sal* 'sol ayağımı altına al' (ÇEK 125).

Karahanlı Türkçesinden itibaren görülmeye başlanan *asra/isre/esre* ilgecinin istemleri tarihi dönemler içinde değişkenlik göstermektedir. Buna göre ilgecin ayrılma durumu eki istemi bir sonraki dönem olan Harezmi Türkçesinde söz konusu istemin yanı sıra yalın halli kullanımı da gerektirmektedir. Çağatay döneminde ise iyelik ekli tamlayıcı ile kullanılması dikkat çekmektedir.

### 3.2. *bigi/gibi/kibi/kimi* ilgeci

*Bigi, gibi, kibi, kimi* biçimleri görülen ve Karahanlı Türkçesinden<sup>14</sup> Türkiye Türkçesine kadar yaygın kullanıma sahip olan *gibi* ilgeci, dönemler içinde benzer istemlere sahip olsa da 14.-15. yüzyıldan itibaren aitlik eki tamlayıcı kabul etmeye başlamıştır. İlgeç, en çok Batı Türkçesinde örnek vermekle birlikte Harezmi döneminde de diğer dönemlerden farklı bir istemle kullanım sahasına çıkmıştır.

*Kibi/kipi* ilgeci, Karahanlı Türkçesinde, DLT'de adların yalın, adılların ilgi durumu eki ile tamlanmaktadır (Hacıeminoğlu 2008: 87): *kuşlar kibi uçtımız* 'kuşlar gibi uçtuk' (DLT I: 483-22); *bu er anuñ kipi denir ki* 'bu adam onun gibi denir ki' (DLT III: 119-29).

İlgecin Eski Anadolu Türkçesinde, Karahanlı döneminden farklı olarak iyelik ekli tamlayıcı ile kullanımı dikkat çekmektedir: *saña sadi oglı gibi hoş öğüt virür sen atan öğüdi gibi tut* 'sana Sadi'nin öğüdü gibi öğüt verir, sen atanın öğüdü gibi tut' (FS 697). İlgecin Eski Anadolu Türkçesindeki diğer kullanımları da şu şekildedir: *kimisi âdem başlu gövdesi at / kimi kuş gibi uzadıpdı kanat* 'kimisi insan kafalı gövdesi at, kimisi kuş gibi kanat uzatmıştı' (SN 3433); *hakikat budur çünkü gitmiş idüm / anuñ gibi key sarp iş itmiş idüm* 'gerçek budur çünkü gitmiştir, onun gibi çok zor iş yapmışım' (SN 3702); *sen sağ ol kadın ana babam sağ olsun / bir*

<sup>14</sup> İlgeç olarak kullanım örneklerine Karahanlı Dönemi'nden itibaren rastlanan *kibi/kipi* biçimlerinin Eski Uygur Türkçesinde ad olarak kullanıldığını belirten Dinar, (2015: 104). *kep ~ kip-kibi* olarak "model, örnek" anlamında metinlerde geçtiğini söylemektedir. İlgeç işlevi ve benzerlik anlamı ilk defa Divanı Lügati't-Türk'te geçmektedir.

*menüm gibi oğul bulunmaz mı olur* 'kadın anam sen sağol babam sağ olsun, benim gibi oğul bulunmaz mıdır' (DK D55-1); *lülüfer bigi oldı su içre garķ* 'nilüfer gibi suyun içine girdi' (SN 1446). İlgecin aynı dönemde önad-eylem eki almış bir sözcükten sonra geldiği örnekler de bulunmaktadır: *beni görmüş gibi söyler dedi, vardı yirinde oturdu* 'beni görmüş gibi söyler dedi, yerine oturdu' (DK D113-8).

Harezmi Türkçesi döneminden bugüne kadar ilgecin aitlik eki istemi tamlayıcılar arasında yerini almıştır: *dünki gibi bilürven* 'dünkü gibi bilirim' (KE 94-2). Çağatay Türkçesinde *kibi* olarak görülen ilgeç, *siz kibi* 'sizin gibi' (ÇEK 91); *zülfüñ kibi* 'saçların gibi' (GD 495) örneklerindeki gibi hem yalın durumdaki hem de iyelik eki ve ilgi durumu eki almış bir adla birlikte kullanılmaktadır.

Osmanlı Türkçesi metinlerinde de sıkça kullanılan *gibi* ilgecinin farklı istemleri örneklerle tespit edilebilmektedir: *Bu nazm-ı rûh-bahşı okur su gibi revân* 'bu ruh bağışlayan şiiri akıcı su gibi okur' (BD 1-27); *sana bu izz ü câhı veren mülk-i nazmda/devrinde bir benim gibi sâhib-kıran verir* 'nazm ülkesinde sana yücelik veren ey, devrinde benim gibi birinin olmasıdır' (ND 4-55); *ki bir sen gibi düstûr-ı güzîne eyleyüp tevfiķ inâyet eyledi* 'senin gibi seçilmiş kurallar kitabına kavuşup iyilik etti' (ND 6-41); *tevfike re'yi râstgele geldiği gibi* 'Allah'a fikri rastgele geldiği gibi' (ŞGD 12-20);

Türkiye Türkçesinde ilgecin yalın durum, ilgi durumu, iyelik eki ve aitlik eki, ad-eylem ve önad eylem eki istemlerinin örneklerine sıkça rastlanmaktadır: *Yolcuların ekserisi bu gibi hadiselerle alışık oldukları için sadece başlarını sallıyorlar ve sepetlerini, çıkınlarını açarak bir şeyler yiyorlardı* (KS 112); *Siyah ve güzel gözleri, şimdi aydınlıkta ve açık olduğu durumda, bana o akşam gördüğüm gibi yarı kapalı hissini verdiler* (KS 117); *Ben de kendisi gibi düşünmekle beraber, daha akıllı görünmek için şöyle diyordum* (KS 116); *Bu diyar içinde, gece, göklere yakın yıldızlarıyla, gökyüzünde açılan bir gönül bahçesi gibi pırıldardı* (ÇE 199); *Gittikçe büyüyen, bütün gövdeye yayılmaya kalkışılan bir yarayı kızgın demirle dağlamak gibi acıtıcı, dondurucu bir şey* (Öde 50); *Sefer'le Kemal'i görecekmış gibi baktı* (YG 5); *Uyunacak gibi değil* (YG 5).

*Bigi / gibi / kibi / kimi* ilgecinin Türkçenin tüm dönemlerinde ilgi durumu ekli bir tamlayıcı istediği görülmektedir. Bunun yanı sıra yalın halli bir ad veya adilla kullanımı tespit edilmektedir. Ancak söz konusu tamlayıcılara ilaveten dönemselsel olarak önad-eylem, iyelik veya aitlik ekli istemler de dönemselsel farklılıklara işaret etmektedir.

### 3.3. *cânib* ilgeci

Arapçadan Türkçeye giren *cânib* sözcüğü, ad ve belirteç olarak kullanımlarının yanı sıra Çağatay ve Osmanlı Türkçesi dönemlerinde çekim ilgeci olarak yer almaktadır. Çağatay Türkçesinde bünyesine yönelme durumu eki alan ilgeç, yalın durumda bulunan bir addan sonra

kullanılmaktadır: *Horasan canibga*<sup>15</sup> *müteveccih bolduk* 'Horasan tarafına yöneldik' (ÇEK 95). Osmanlı Türkçesi döneminde ise Çağataycadan farklı olarak ayrılma durumu eki almış bir adla işlevini yerine getirmektedir: *karşu tutdum sine-i sad-çâki senden canibe / gönder ey kaşı kemânum târi benden canibe* 'yüz parça göğü senden tarafa karşı tuttum; ey kaşı kemanım oku benden tarafa gönder' (BD 440-1).

Sınırlı kullanım sahasına sahip olan *cânib* ilgeci, yalnızca Arapça ve Farsça etkisinin yoğun olarak görüldüğü dönemlerde örnekler vermiştir. Çağatay Türkçesinde yalın durumda bulunan bir adı tamlayıcı olarak kabul eden ilgeç, Osmanlıca döneminde ayrılma durumu eki isteminde bulunmaktadır.

### 3.4. *kodı/koyı* ilgeci

Türkçenin tarihi dönemleri içinde istem değişikliğini tanımlayan çekim ilgeçlerinden biri de 'aşağı' anlamına gelen *kodı* ilgecidir. İlgeç, Eski Türkçede yalın durum ve ayrılma durumu ekli tamlayıcı istemektedir. Orhun Yazıtları'nda, *Seleñe kodı yorıpan karagan kısılta ebin barkın anta buzdum* 'Selenga (nehri boyunca) aşağıya yürüyüp Karağan geçidinde, evini barkını orada bozdum.' (OY: BK D37) tümcesinde *kodı* ilgecinin yalın durumlu bir adla kullanılması dikkat çekmektedir. Uygur Türkçesinde ise ilgecin ayrılma durumu ekli kullanımı örneklenmektedir: *yüksek ediz orunlukın kodı öz kamıştı ögsiredi taltı ölüg teg kamılı tüşti* 'Yüksek ve değerli tahtından kendini aşağı attı; bilincini yitirdi, bayıldı, ölü gibi boylu boyunca yere düştü.' (İKPÖ LXI 5).

Karahanlı Türkçesinde ilgeç, yalın ve ayrılma durumune ilaveten yönelme durumu ekini de tamlayıcı olarak kullanabilmektedir: *tevazu' kılığlını kötrür idi / tekebbür tutar erni keşmür kodı* 'tevazu göstereni Tanrı yükseltir, kibirli olanı aşağı atar' (KB 282); *uluşış küwez kür kişi ol turı / küniñe kodı ol küwezlik kurı* 'saadet aslında göç atı gibidir, göçer-gider, onu bulunduğu yerde tutan kök, alçak gönüllülüktür' (KB 1704), *anı kördi erse bu ay toldı çın/katığ korktı özke kodı aldı tın* 'bunu görünce, Ay-Toldı, gerçekten, çok korktu ve nefesi kesildi' (KB 773); *tagdın kodı* 'dağdan aşağı' (DLT I: 165-5).

Harezmi Türkçesi döneminde ilgecin, *olar hudnı tepedin kudı salıp sen bizni teñrilerimizdin adırgalı mu keldiñ tediler* 'onlar hudun tepesinden aşağı inip, sen bizi tanrılarımızdan ayırmaya mı geldin dediler' (KE 29r-14) örneğindeki gibi yalnızca ayrılma durumu eki istemesine rağmen Çağatay Türkçesinde yalın durumda bulunan bir sözcüğüyle birlikte yükleme durumu ve ayrılma durumu eki istemine de rastlanmaktadır: *yer kodı* 'yerden aşağı', *mescidiniñ merdivenni kodı* 'mescidin merdiveninden aşağı', *atıda kodı* 'atından aşağı' (Ost. Gr. 183, 184). Aynı dönemde *kodı*'nın yanı

<sup>15</sup> Hacıeminoğlu, (1992: 29) ilgecin yönelme durumu eki aldığını fakat yine de çekim ilgeci özelliğini koruduğunu söylemektedir.

sıra *koyı* biçiminin örneklerinde ayrılma durumu ekine ilaveten ilgi durumu eki de tamlayıcı olarak görülmektedir: *belidin koyı inçke idi* 'belinden aşağısı incedi' (ÇEK 94).

### 3.5. öte ilgeci

Öte ilgeci, Eski Anadolu Türkçesi döneminde kullanım sahasına çıkmıştır. İlgecin yalın durumlu, ayrılma durumu ve ilgi durumu ekli tamlayıcılarla kullanımları görülmektedir: *göksinden yalabıdak öte kiçdi* 'göğsünden şimşek gibi öte geçti' (DK D302-11); *bir oh urdı geçti geyikten öte* 'bir ok geyikten öteye vurup geçti' (SN 203-4); *süheyl'i kogıl nevbahar'un öte* 'Nevbahar'ın ötesine Süheyl'i koy' (SN 123). *Yusuf öz karındaşlarının küçin kuvvetin bilür erdi, kaçan olar öwkelese tügleri öre kopup tonlarıdın öte çıkar erdi* 'Yusuf kardeşlerinin gücünü bildirdi, nasıl ki onlar sinirlense tüyleri diken diken olup giysilerinden öteye çıkardı' (KE 98r-12) örneğindeki gibi Harezmi sahasında ilgecin, *-DIn* ayrılma durumu eki istemi bulunmaktadır. Çağatay Türkçesinde sınırlı kullanıma sahip ilgeç, Harezmi Türkçesindeki gibi yalnızca *-DIn* ekini istemektedir: *totkavuldın öte* 'karakoldan öte' (ÇEK 94).

Öte ilgeci, Osmanlı Türkçesinde *çarh-ı çârümden öte arş-ı mu'allâdan beri* 'dört felekten öte dokuz kat arştan beri' (ND 5-18) örneğindeki gibi ayrılma durumu ekli bir adı tamlayıcı olarak kullanılmaktadır. Bu mısranın yanı sıra ilgecin iyelik eki istemi de görülmektedir: *sâyem öte ben bu yana düşdüm* 'Gölgemden öteye bu yana düştüm' (ŞGD 24). İlgecin, Türkiye Türkçesinde de kullanımı istemsel özelliğiyle beraber aynen devam etmekte ve kimi zaman da *öteye* biçimi görülmektedir: *Oysa yeni uygulamalar devleti partinin hizmetine sokuyordu ki hâlıkı inkılaptan soğutmaktan öte sonuç vermeyecekti* (Uçu 58); *Söylediklerin varsayımdan öte/öteye gitmeyecek.; Uçları aşağıya çekik, kirpiksiz gözlerinde, arada bir çakıp sönen kurnazlık ışıltısı, hayvansı aptallığını hiç azaltmamakta, hele yerli yersiz patlattığı kahkahalar, aptallıktan öte, sinir dengesizliğini belirtmekteydi* (DA 57).

### 3.6. ötürü ilgeci

Ötürü, Eski Türkçeden beri kullanılagelen ilgeçlerden biridir. Köktürkçede *ötrü* biçiminde ve ayrılma durumu ekli tamlayıcı ile kullanılmaktadır: *anta ötrü kağanıma ötüntüm* 'ondan sonra kağanıma ricada bulundum' (OY T1-G5), *anta ötrü çaştanı elig beg bar küçin üntürüp tölükün sekriyü barıp urumukı atlıg töpüsinteki saçın tarta tutup kılıcın örü kötürüp başın bıçkalı uğradı* 'Bundan dolayı Hükümdar Çaştanı bütün gücünü ortaya koyarak (ve bütün) gücüyle sıçrayarak Urumukı adlı şeytanın tepesindeki saçını tutup çekerek, kılıcını yukarı kaldırıp (şeytanın) başını kesmeye niyetlendi' (EUDÇ 54-10).

Köktürk ve Eski Uygur Türkçesi dönemlerinde ayrılma durumu ekleriyle (*-DA* ve *-DIn*) kullanılan ilgeç, Karahanlı Türkçesi döneminde adın ayrılma durumu ekli kullanımının yanı sıra yalın durum, vasıta durumu ve

ilgi durumu ekli tamlayıcılarını da istemektedir: *kayu erse begler tapuğçı kulin / tapındurğu ötrü açinsa yolın* 'Hangi kul olursa-olsun, önce ona hizmet götürmeli, ondan sonra usûlü dâiresinde ihsanda bulunmalıdır' (KB 635), *ogul kızda ötrü ata yir etin* 'oğul-kızıdan dolayı baba dâima eziyet çeker' (KB 1166); *meger andan ötrü ki eglendüm uş* 'meğer ki işte ondan dolayı eğlendim' (SN 2401), *anın ötrü bilge kılur er özüg* 'insan bu suretle âlim olur' (KB 2629), *yana bilse söznün içi hem taşı / itilse anıñ ötrü tüzmiş işi* 'vazifesinde muvaffak olabilmesi için, elçinin bir de sözün içini ve dışını bilmesi lâzımdır' (KB 2601).

İlgeç; Eski Anadolu, Osmanlı ve Türkiye Türkçesi olmak üzere Batı Türkçesinde ve Harezmi Türkçesinde, Karahanlı döneminden farklı olarak yalnızca ayrılma durumu eki almış bir adla kullanılmaktadır.

Eski Anadolu Türkçesi metinlerinden Dede Korkut'ta, *bu kadar nesneden ötüri niye saht olursız* 'bu kadar eşyadan dolayı neden kızarsınız' (DK D90-11) örneğindeki gibi ilgeç, ayrılma durumu ekli tamlayıcı isteminde bulunmaktadır. 16. yüzyıl Osmanlı Türkçesi içinde diğer ilgeçlere nazaran az kullanılmasına rağmen *ötüri* biçiminde görülen bu çekim ilgecinin ayrılma durumu ekli ad ve adlarla kullanımı örneklerle gösterilmiştir: *bu nedenden ötüri, ondan ötüri, bundan ötüri, senden ötüri* (Adamoviç, 2009: 223).

Söz konusu ilgeç, Harezmi Türkçesi metinlerinden Kısasü'l-Enbiya'da *Hâbilniñ koyları meniñ aşlıkımğa kirmiş erdi andın ötrü uwtanıp kelmes* 'Habil'in koyunları benim mutfağıma girmişti, bu sebepten utanıp gelmez' (KE 16v-3) şeklinde *andın ötrü* kalıbı içinde geçmektedir. *Ötrü* ilgeci, Nehcü'l-Feradis'te yine 'dolayı, sebebi' anlamıyla *ol manidin ötrü Peygamberimiz 'as habar berü yarlıkadı* 'ondan dolayı Peygamberimiz as. haber verip buyurdu'<sup>16</sup> (NF 2-15) tümcesindeki gibi ayrılma durumu eki ile birlikte kullanılmaktadır.

Türkiye Türkçesinde ise ilgecin standart kullanımda örnekleri görülmemekte, çoğunlukla ağızlarda ayrılma durumu ekini tamlayıcı olarak yaşamaktadır: *senden ötüri*.

### 3.7. saru/sarı ilgeci

Türkçenin tarihi dönemleri içinde farklı istemleri görülen *saru/sarı* ilgecine Köktürkçe döneminde rastlanmamaktadır. Hacıeminoğlu, *sarı* ilgecinin *sınaru/sınar* biçimlerinden geldiği görüşünü taşımakta ve *saru/sarı* biçiminin Uygur döneminde, çekim ilgeci vasfından ziyade mekân belirteci göreviyle kullanım sahasında görüldüğünü belirtmektedir (Hacıeminoğlu, 1992: 79, 81). İlgeç *saru/sarı* biçiminde Harezmi, Çağatay ve Batı Türkçesi metinlerinde çekim ilgeci olarak kullanılmaktadır. Aynı dönemde Hacıeminoğlu'nun *sarı* ilgecinin geldiğini düşündüğü *sınaru/sınar*

<sup>16</sup> Nehcü'l-Feradis'in Türkiye Türkçesine aktarımı için Aktan (2006)'dan yararlanılmıştır.



biçimleri de görülmekte ve üstelik Uygur metinlerinde de çok sayıda örneklerine rastlanmaktadır.

Harezmi Türkçesinde yalın durumda bulunan adlar ve ilgi durumu eki almış adlardan sonra gelen *sarı* ilgeci, '-A doğru, -A taraf' olarak anlamlandırılabilir: *yusuf ata sarı bardı* 'Yusuf ata doğru gitti', *özge sarı* 'başka tarafa' (Ost. Gr. 171); *kılıç ilige al hak yâri birgey/ köp il köñlin sarı evürgey* 'pek çok halk gönlüne doğru çevirecek' (HŞ 1724).

Çağatay Türkçesi metinlerinde *sarı* ilgeci çekim işleviyle ve yalın durumlu, ilgi durumu eki, iyelik eki ve önad-eylem eki almış sözcüklerle sıkça kullanılmıştır: *şeyhka çün kim müşerref boldı ol/ötti dağı ka'be sarı tuttı yol* 'şeyh için müşerref oldu, dağı geçti ve kabeye doğru yol aldı.' (LT 309), *eyâ serv-i sehi kılğıl akar su sarı bir meyli* 'ey düzgün servi (sevgili), akar suya doğru meylet' (SD 668-13); *ni gam seniñ sarı kılıç sehmidin ok atsa* 'düşman kılıç korkusuyla sana doğru ok atsa ne gam' (SD 115-7); *rişte-i canım sarı üzülür zülfi sarı meyl itip* 'zülüne doğru meyl edip canımın teline doğru kırılır' (HB 13-4), *ger şeker erniñ sarı pervaz eter bolsa meges* (GD 154) 'eğer sinek senin tatlı dudaklarına doğru uçarsa'; *rahşını kilgen sarı ok yandurup* (TDE 79).

Eski Anadolu Türkçesi ve Osmanlı Türkçesinde ilgecin *sarı* biçiminin yanında *saru* da tercih edilmiştir: *her saru baksam surâhî tek sücûd etmek işim* 'her tarafa baksam sürahi gibi işim secde etmek' (FD 120-2), *ejdehâdir kim çıkarlar gök sarı bârân-ârâ* 'yağmurun arasından göğe doğru ejderha gibi çıkarlar' (ND 13-2). İlgecin kendinden önceki addan iyelik durumu eki almasını beklemektedir: *indi ünin sarı sefer kıl* 'şimdi şöhretine doğru sefer et' (TDE 79). Batı Türkçesinde Harezmi ve Çağatay Türkçesinden farklı olarak ilgecin yönelme durumu eki istemi görülmektedir: *dergaha saru nazar kılur ol* 'dergaha doğru bakardı' (TDE 79).

İlgecin yöne belirtme işlevinden dolayı yönelme durumu ekli tamlayıcı ile kullanımı aşikârdır. Bunun yanı sıra yalın durumda bulunan adlarla, iyelik ekli ve önad-eylem ekli tamlayıcılarla öbek oluşturduğu görülmektedir.

### 3.8. *sıjaru/sıjar* ilgeci

*Saru/sarı* ilgecinin daha eski biçimi olduğu düşünülen *sıjaru/sıjar*, Eski Türkçenin sonlarından itibaren kullanım sahasına çıktığı anlaşılmaktadır. Köktürk döneminde görülmeyen bu ilgecin, Eski Uygur Türkçesinden bu yana pek çok örnekleri varlık göstermektedir. İlgecin bu dönemde, *sıjar* biçiminde olduğu ve adların ayrılma durumu eki ile kullanıldığı anlaşılmaktadır: *ötrü ol altun öñlüg sıgunlar begi kayudın sıjar dantipala ilig erdi anda ok sıjar bardı* 'bunu takiben o altın renkli geyikler beyi dantipala hanın bulunduğu yana gitti' (U IV C 104-105), *küntin sıjar tagtın yınak* (SY 84), *ontun sıjar etüz kötgürür ol* 'on yönde (yani her yönde) görünür' (KİP 189).

Karahanlı döneminde ilgecin istemi Eski Uygur Türkçesindeki gibi ayrılma durumu ekidir: *özünni arığ tut kamuğdın sınar* 'her bakımdan kendini temiz tut' (KB 4109); *anı artuğ emgek tegürme añar/bayat ol saña haşmı andın sınar* 'onlara kudretlerinin fevkinde işler yaptırıp, eziyet etme, aksi durumda karşında Tanrıyı bulursun' (KB 4529), *tiril edğü fi'lin köñüller alıp/isizliktin özni sınaru salıp* 'iyi hareket et gönüller alarak yaşa, kötülükten kendini bir yana çek' (AH 366). İlgeç, Harezmi Türkçesi metinlerinde diğer dönemlerden farklı olarak yalnızca yalın durum istemi ile kullanıma çıkmaktadır: *bahadurlar bakıp baylar sınar* 'zenginlere doğru yiğitler bakıp' (HŞ 2912), *tag sınar* 'dağa doğru' (Ost. Gr. 190).

#### 4. Sonuç ve Tartışma

Türkçe gibi eklemeli dillerde sözcüklerin işlevlerini yerine getirebilmesi, kullanılan bağımlı ve bağımsız biçimbirimler arasındaki ilişkiyle mümkün olabilmektedir. Söz konusu ilişki, anlamsal nitelikli olabileceği gibi morfolojik bağla da kurulabilir. Daha açık bir ifadeyle her sözcüğün tümcede işlevlik kazanabilmesi için diğer sözcüklerle kurdukları bu ilişki sözcüğün türüne göre değişkenlik gösterebilmektedir. Örneğin eylemlerin tümcede anlamlı birimler durumuna gelmesi için yerine getirmesi gereken ölçütler arasında, birlikte kullanıldığı diğer sözcüklerin bahsi edilen eylemin anlam dairesine uygunluğu ve eylemle sözcüklerin arasında köprü vazifesi görececek olan tamlayıcıların kullanımı yer almaktadır. Bu iki ölçüt sağlandığı takdirde eylem, tümcede anlamlı bir birim durumuna gelebilir.

Benzer durum diğer sözcük türleri için de geçerlidir. Herhangi bir sözcük türünün tümcede çalışabilirliği bakımından eylemlerle benzer ölçütleri ortaklaşanlar arasında, çekim ilgeçleri de yer almaktadır. Çekim ilgeçleri, tıpkı kendisi gibi tamlayıcı isteminde bulunan eylemlerden farklı olarak tek başına belli bir anlam dairesinin içinde yer almayan, ancak yanına geldikleri sözcüğüyle belli bir anlam alanını işaret eden yarı bağımlı yarı bağımsız biçimbirimlerdir.

Hacıeminoğlu'nun tespitleriyle ortaya konan yaklaşık 200 çekim ilgecinin bir kısmı Eski Türkçeden bugüne kadar ya aynen ya da ses/şekil değişikliklerine uğrayarak gelmiş veya kullanımdan kalkmış, belirli bir dönemle sınırlı kalmıştır.

Bu çalışmada art zamanlı istem değişikliğine uğradığı tespit edilenler içinden *öte*, *ötrü*, *kodı/koyı*, *asra/isre/esre*, *cânib*, *bigi/gibi/kibi/kimi*, *saru/sarı* ve *sınaru/sınarı* ilgeçleri ele alınmıştır. Söz konusu ilgeçlerin Eski Türkçe, Karahanlı Türkçesi, Eski Anadolu Türkçesi, Harezmi Türkçesi, Çağatay Türkçesi, Osmanlı Türkçesi ve Türkiye Türkçesindeki biçimleriyle birlikte istemleri örneklerle açıklanmaya ve istemlerinde görülen değişiklikler vurgulanmaya çalışılmıştır. Çalışmada ele alınan ilgeçlerin istem tablosu aşağıdaki gibi gösterilebilir:

İlgeçler	Kök türkçe	Uygur Türkçesi	Karahanlı Türkçesi	Eski Anadolu Türkçesi	Harezm Türkçesi	Osmanlı Türkçesi	Çağatay Türkçesi	Türkiye Türkçesi
<i>asra/isre/esre</i>			-DA/-DIn				<i>iyelik eki</i>	
<i>bigi/gibi/kimi /kibi</i>			Ø <sup>17</sup> , -nIn	Ø, -nIn, <i>iyelik eki,</i> <i>önad-eylem eki</i>	-ki	Ø, -nIn, <i>iyelik eki</i>	Ø, -nIn, <i>iyelik eki</i>	Ø, -nIn <i>iyelik eki,</i> <i>eylemimsi</i> <i>eki, -ki</i>
<i>câ nib</i>						-DAn	-KA	
<i>kodı/ koyı</i>	Ø	-DIn	Ø, -DIn, -KA		-DIn		Ø, -DIn	
<i>öte</i>				Ø, -DAn,-nIn	-DIn	-DAn, <i>iyelik eki</i>	-DIn	-DAn
<i>ötürü/ ötrü/ ötüri</i>	-DA	-DA	Ø, -DA/-DIn -n,-nIn,	-DAn	-DIn	-DAn	-DIn	-DAn
<i>saru/sarı</i>				Ø, -A, <i>iyelik eki</i>	Ø, -nIn	Ø, -A, <i>iyelik eki</i>	Ø, -nIn, <i>iyelik eki,</i> <i>eylemimsi ekleri</i>	
<i>sıgar(u)</i>		Ø, -DA/-DIn	-DIn		Ø,			

<sup>17</sup> İsmın yalın durum kullanımı için “Ø” işareti uygun görülmüştür.

## KAYNAKÇA

### **Yazılı Kaynaklar**

- ABDİ GOLZAR, Habib (2015). *Türkçe Eylemlerde İstem (Ettirgen Yapılar)*, Ankara: Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- ADAMOVIĆ, Milan (2009). *16. Yüzyıl Türkçesi: Floransalı Filippo Agenti'nin Notlarına göre (1533)*. Ankara: TDK Yayınları.
- AKTAN, Bilal (2006). *Cennetlerin Açık Yolu: Nehcü'l-Feradis*. Ankara: Edebiyat Otağı Yayınları.
- ALKAYA, Ercan (2007). *Kuzey Grubu Türk Lehçelerinde Edatlar*. Elazığ: Manas Yayıncılık.
- BALCI, Onur (2014). "Kazak Türkçesi ve Türkiye Türkçesinde Çekim Edatlarının İstemleri". *Uluslararası Türkçe Edebiyat Kültür Eğitim Dergisi*, 3 (3), s. 72-93.
- BANGUOĞLU, Tahsin (2007). *Türkçenin Grameri*. Ankara: TDK Yayınları.
- BİLGEGİL, Kaya (2009). *Türkçe Dilbilgisi*. Erzurum: Salkım Söğüt Yayınevi.
- DELİCE, Halil İbrahim (2008). *Sözcük Türleri*. Sivas: Asitan Yayıncılık.
- DEMİR, İmdat (2014). "Türkçede Belirtme-Yönelme Durumu Ekleri ve Güneybatı Anadolu Ağızlarındaki Kullanımları". *Sosyal Bilimler Dergisi*, 16 (1), s. 129-147.
- DEMİRAY, Kemal (1968). "Edatlar Üzerine". *Türk Dili*, 18 (199), s. 13-15.
- DEMİRCİ, Kerim (2015). *Sözcük Bilgisi El Kitabı*. Ankara: Anı Yayıncılık.
- DİNAR, Talat (2015). "Kibin ve Kibik Edatlarının Yapıları Hakkında Bazı Tespitler". *Dil Araştırmaları*, 103, 118.
- DOĞAN, Nuh. (2011). *Türkiye Türkçesi Fiillerinde İsteme Göre Anlam Değişiklikleri*, Samsun: Ondokuz Mayıs Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Doktora Tezi.
- DOĞAN, Nuh (2014). "Çok İşlevlilik Açısından Türkçe Edatların Söz Dizimsel ve Anlam Bilimsel Yapısı". *Dil Araştırmaları*, 15, s. 105-119.
- DOĞAN, Nuh (2015). "Türkçe Sıfatların İstem Bilgisi". *Modern Türklük Araştırmaları Dergisi*, 12 (3), s. 77-90.
- DOĞAN, Nuh (2016). "İstem Sözlükleri ve Türkçe". *The Journal of Academic Social Science Studies*, 42 (3), s. 251-268.
- DURMUŞ, Mustafa. (2009). *Türk Dili Kitabı*. Ankara: Grafiker Yayınları.
- EFENDİOĞLU, Süleyman (2007). "Edatların Sınıflandırılması". *Erciyes Dergisi*, 30 (353), s. 27-29.
- ERDEM, Mehmet Dursun ve diğerleri (2015). *Yeni Türk Dili*. Ankara: Maarif Mektepleri Yayınları.
- ERGİN, Muharrem (2002). *Türk Dil Bilgisi*. İstanbul: Bayrak Yayınevi.
- GENCAN, Tahir Nejat (1967). "Edat Tümleçleri". *Türk Dili Dergisi*, 16 (192), s. 907-911.
- GÜLENSOY, Tuncer (2010). *Türkçe El Kitabı*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- HACİEMİNOĞLU, Necmettin (1992). *Türk Dilinde Edatlar*. İstanbul: MEB Yayınları.

- HACIEMİNOĞLU, Necmettin (2008). *Karahanlı Türkçesi Grameri*. Ankara: TDK Yayınları.
- KAHRAMAN, Tahir (1996). *Çağdaş Türkiye Türkçesindeki Eylemlerin Durum Ekli Tamlayıcıları*. Ankara: TDK Yayınları.
- KARA, Funda (2009). “İlgeç ve Belirteç Üzerine Bazı Düşünceler”. *Turkish Studies*, 4 (3), s. 1281-1300.
- KARAAĞAÇ, Günay (2009). “İlgeç Üzerine Düşünceler”. *Gazi Türkiyat Türkoloji Araştırmaları Dergisi*, 1 (5), s. 157-169.
- KARAAĞAÇ, Günay (2012). *Türkçenin Dil Bilgisi*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- KARPUZ, Hacı Ömer - SALAN, Erkan (2014). “Evluya Çelebi Seyahatnâmesinde Çekim İlgeci İşlevinde Kullanılan /-Inca/ Ekli Zarf-fil Yapıları”. *Selçuk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, 35, s. 1-20.
- KORKMAZ, Zeynep (2007). *Türkiye Türkçesi Grameri*. Ankara: TDK yayınları.
- ORUÇ, Birsal (2011) “Türkiye Türkçesinde Kullanılan Çekim Edatları Üzerinde Görüş Farklılıklarından Kaynaklanan Problemler”. *Türk Gramerinin Sorunları Bildiriler*. Ankara: TDK Yayınları.
- ÖNER, Mustafa (1999). “Edatların Karşılaştırma ve Sınırlandırma Bağlantıları”. *TDAY-Belleten*, I-II, s. 147-157.
- ÖZDEMİR, Mükerrrem (2011). *Yabancı Dil Olarak Türkçe Öğretiminde Edatlar*. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- ÖZKAN, Abdurrahman (1999). “Türkçede Fiil-Tamlayıcı İlişkisi ve Fiillerin İstem Değiştirmesi”. *Arayışlar-İnsan Bilimleri Araştırmaları*, 1, s. 125-143.
- ÖZKAN, Abdurrahman (2011). “Eski Anadolu Türkçesindeki Bazı Eylemlerin Durum Ekli Tamlayıcıları ve Bu Tamlayıcılarda Zaman İçinde Görülen Değişiklikler”. *Turkish Studies*, 6 (1), s. 521-532.
- SEV, Gülsel (2001). *Etmek Eylemiyle Yapılan Birleşik Eylemler ve Tamlayıcılarla Kullanılışı*. Ankara: TDK Yayınları.
- İlgeç Örnekleri için Yararlanılan Kaynaklar (Kısaltmaları ile Birlikte)**
- AH ARAT, Reşit Rahmeti (2006). *Atabetü'l-Hakayık*. Ankara: TDK Yayınları.
- ÇE HİSAR, Abdulhak Şinasi (1967). *Çamlıcadaki Eniştemiz*. İstanbul: Varlık Yayınları.
- ÇEK ECKMANN, Janos (2005). *Çağatayca Elkitabı*. (Yay. Haz.: Günay Karaağaç). Ankara: Akçağ Yayınları.
- DA TAHİR, Kemal (2004). *Devlet Ana*. İstanbul: Tekin Yayınevi.
- DK ERGİN, Muharrem (2004). *Dede Korkut Kitabı I*. Ankara: TDK Yayınları.
- DLT ATALAY, Besim (2006). *Divanü Lûgati't-Türk*. Ankara: TDK Yayınları.
- EUDÇ DEMİRCİ, Ümit Özgür (2014). *Eski Uygurca Dört Çatik*. İstanbul: Kesit Yayınları.
- FD TARLAN, Ali Nihat (2001). *Füzûli Divanı Şerhi*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- FS GÜLENC, Halil (2010). *Ferhengnâme-i Sa'dî: İnceleme-Metin*. Manisa: Celal Bayar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- GD ERDEM UÇAR, Filiz Meltem (2015). *Gedâyî Divanı*. Ankara: Gazi Kitabevi.

- HB YILDIRIM, Talip (2010). *Hüseyin Baykara Divanı*. İstanbul: Hat Yayınevi.
- HŞ HACIEMİNOĞLU, Necmettin (2000). *Kutb'un Hüsrev ü Şirin'i ve Dil Hususiyetleri*. Ankara: TDK Yayınları.
- İKPO HAMILTON, James Russell (1998). *İyi ve Kötü Prens Öyküsü*. (Çev.: V. Köken). Ankara: TDK Yayınları.
- KE ATA, Aysu (1997). *Kıyasü'l-Enbiya I-II (Giriş-Metin-Tıpkıbasım-Dizin)*. Ankara: TDK Yayınları,
- KİP TEKİN, Şinasi (1960). *Kuanşi İm Pusar*. Ankara: TDK Yayınları.
- KS ALİ, Sabahattin (2014). *Kağrı, Ses, Esirler*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Kv. ÜMİT, Ahmet (2010). *Kavim*. İstanbul: Doğan Kitap.
- LT ATEŞLİ, Nilgün (2010). *Gülşehri'nin Mantıku't-Tayr'ı ile Ali Şir Nevayi'nin Lisanü't-Tayr'ının Şekil ve Muhteva Özellikleri Açısından Karşılaştırılması*. Edirne: Trakya Üniversitesi Edirne Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- NF TEZCAN, Semih - ZÜLFİKAR, Hamza (2004). *Nehcü'l-Feradis (Metin-Tıpkıbasım)*. Ankara: TDK Yayınları.
- Ost. Gr. BROCKELMANN, Carl (1954). *Osttürkische Grammatik der Islamischen Litteratur-Sprachen Mittelasiens*. Leiden.
- OY TEKİN, Talat (2010). *Orhon Yazıtları*. Ankara: TDK Yayınları.
- Öde UYAR, Turgut (1982). *Ödeşmeler*. İstanbul: Yazko Yayınları.
- SD ERASLAN, Kemal (1999). *Mevlana Sekkâkî Divanı*. Ankara: TDK Yayınları.
- SN GADDAR, Zeliha (2012). *Süheyl ü Nevbahâr'ın Dilbilgisel Özellikleri ve Dizini*. Denizli: Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Doktora Tezi.
- SY von GABAIN, Annemarie ve diğerleri (1956). *Türkische Turfantexte*.
- TDE HACIEMİNOĞLU, Necmettin (1992). *Türk Dilinde İlgeçler*. İstanbul: MEB Yayınları.
- U IV MULLER, Friedrich Wilhelm Karl - von GABAIN, Annemarie (1946). *Uigurica IV-B, C, D: Uygurca Üç Hikâye*. (Çev.ˆ: S. Himran). İstanbul: İstanbul Horoz Basımevi.
- Uçu ATASÜ, Edis (1998). *Uçu*. Ankara: Bilgi Yayınevi.
- YG AĞAOĞLU, Adalet (2011). *Yüksek Gerilim*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

#### **Elektronik Kaynaklar (Kısaltmaları ile Birlikte)**

- BD KÜÇÜK, Sabahattin (2017). *Baki Divanı*, <http://kulturturizm.gov.tr>, (Erişim: 16.11.2016)
- KB KAÇALIN, Mustafa. (2017). *Kutadgu Bilig*, <http://kulturturizm.gov.tr>, Erişim: 16.11.2016)
- ND MACİT, Muhsin. Nedim Divanı, <http://ekitap.kulturturizm.gov.tr/TR,78391/nedim-divani.html>, (Erişim: 16.11.2016)
- ŞGH OKÇU, Naci (2017) *Şeyh Gâlib Dîvânı*, <http://kulturturizm.gov.tr>, (Erişim: 16.11.2016)

## DİVAN ŞİİRİNDE TOPRAK MOTİFİ



### SOIL MOTIF IN DIVAN POETRY

**Muhittin TURAN\***

**ÖZ:** Bütün canlılar için vazgeçilmez bir unsur olan ve dolayısıyla her zaman insanlığın gündemini meşgul eden toprak, hemen her kültürde olduğu gibi Divan edebiyatında da başat öğelerden biri olmuştur. Tabiatı inceleyerek, idealize edilmiş bir dünyayı şiirlerine aksettirmeye çalışan Divan şairleri, gerek renk gerek şekil ve gerekse koku ekseninde hareket ederek, toprağı çeşitli sanatlarla, bilhassa da hüsn-i ta'lîl ve teşbih sanatlarıyla ele alarak çok yönlü bir şekilde işlemişlerdir. Farklı anlam dünyalarına sahip olan toprak, Divan şairinin elinde mitolojik, folklorik, felsefî, dinî, fennî unsurlarla beslenmiş bir motif olarak karşımıza çıkmaktadır. İçerisinde mücevherler barındırması, ölüm ile ilişkilendirilmesi; kapı, at, gönül, sine, secdegâh, süvari, tavla oyuncusu, yatak vb. kavramlara benzetmelik olması, onu kültürümüzde dikkate değer bir unsur hâline getirmektedir. Ayrıca atasözleri, deyimler, inançlar ve âdetlerle birlikte ele alınarak geniş bir hayal dünyasına konu olmuştur. Bu yazıda, Divan şairlerinin benzetme ve hayal dünyalarında “toprak” motifinin nasıl şekillendiği ve dolayısıyla kültürümüzdeki tezahürü, farklı yüzyıllardaki divanların taranmasıyla ortaya konmaya çalışılacaktır.

**Anahtar kelimeler:** Toprak, motif, benzetme, hayal dünyası, Divan şiiri.

**ABSTRACT:** Soil is an indispensable element for all living things. Therefore, it has always occupied the agenda of humanity. It also has an important place in Divan literature. Divan poets have studied nature and created a perfect world. Divan poets used color, shape, fragrance and various arts. Mythology, folkloric, science, religion and philosophy have benefited from the motifs. Includes jewels, associated with death; door, horse, heart, breast, prostration, cavalry, backgammon player, bed etc. It is similar to concepts. Because of It is noteworthy in our culture. They created a new world by using proverbs, idioms, beliefs and customs. Quince feathers, mirrors, horses, doors, prostrations, cines, treasures, ore, water concepts such as Divan poets have shaped the world of imagination. In this article, it will be tried to reveal how the concept of land in the parables and imagination of the Divan poets is shaped by scanning the divans from different centuries.

**Keywords:** Soil, motif, comparison, dream world, Divan poetry.

Divan şairlerinde sanat kudretinin, şiirlerindeki iç ve dış yapıyı oluşturan unsurların niteliği ile paralel olduğu bilinmektedir. Bunlardan vezin, kafiye, redif, söz sanatları vb. dış yapıyı oluşturan unsurların şiirin kalitesine ve dolayısıyla orijinalitesine katkısı hemen bütün Divan şairinde birbirine benzer bir özellik göstermektedir. Diğer taraftan şiirin ruh

\* Dr. Öğretim Üyesi - Zonguldak Bülent Ecevit Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü/Zonguldak - [muhit\\_33@hotmail.com](mailto:muhit_33@hotmail.com)



This article was checked by Turnitin.

dünyasını aksettiren yani mana yönünü veren mazmun veya verilmek istenen anlam, bir şairi diğer bir şairden ayıran en önemli özellik olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu durum diğer taraftan da Divan şiiri geleneğinin gelişmesinde önemli rol oynamaktadır. Şairin vermek istediği bu mana, ilk bakışta anlaşılabilir bir nitelik olmaktan çok, okuyucuyu tefekkür dairesinde gezdiren ve bir tek beytini bile anlamamız için birden çok kitaba başvurmamızı gerektiren bir yapıya sahiptir. Bu durum bizi her beytin, yüzyılları aşan bir kültür birikiminin ifadesi olduğu sonucuna götürür. Dolayısıyla şairler önce temanın/hayalin/mazmunun kurgusunu yapıyorlar, onu aruz ve kafiye örgüsüyle donatıyorlar. Bunu yapabildikleri ölçüde de yeteneklerini ortaya koyuyorlar (Kut, 2000: 171). Diğer taraftan, bu şiirin mana yönü belirlenirken şairler en ve tek'e layık olan memduhu kendilerine ulaşılması gereken bir hedef olarak seçerler. Onu methetmek için tabiatın olabildiğince malzeme toplarlar. Bu malzemeleri mecazlar âleminde gezdirirler. Tabiat unsurlarına mecazlar ekler ve bizlere bunları somut olarak anlatırlar. Bir anlamda Divan şairi gerçeği şiir diliyle anlatır (Dilçin, 2011: 196).

Toprak, Divan şairlerinin dilinde daha çok "hâk" ve "türâb" şeklinde kullanılır.<sup>1</sup> Saflığın ve temizliğin ve en aşağıda bulunduğu mezellet, ednâdan ednâ vb. sözlerle tevazuun, kibri silmenin sembolü olarak (Kurnaz, 1996: 505) kullanılmasının yanında sevgilinin veya memduhun ayağının değmesiyle o, en yüksek bir değeri kazanmış olur. Hatta bazı beyitlerde, böyle bir toprak, kıymet itibarıyla âb-ı hayat ile eşdeğerde görülür (Tolasa, 2001: 444). Kinayeli olarak çeşitli kavramlarla birlikte tevekkülle ilişkilendirilerek kullanılan ve tasavvufi olarak da ele alınan toprak, mezara ve değersiz nesnelere de benzetilmiştir. Toprak, "fena toprağı" yani yokluk olarak da kullanılır. Bazen de "hatt-ı gubâr" olarak tasavvur edilen sevgilinin yanağındaki veya dudağının üstündeki ayva tüyleri, tasavvuftaki "sır" ile ilişkilendirilir. Sevgilinin mahallesi, yaşadığı yer, kapısının eşiği sürmenin söz konusu olduğu yerlerde ilk olarak karşımıza çıkan mekânlardır. Maşuğa kavuşma yolunda bir vasıta olan toprak, âşığın bedeninin söz konusu olduğu yerlerde âşıklık alametine işaret edecek şekilde kullanılır. Hz. Meryem, rakîb, nerrâd (tavla oyuncusu), sünbül, saç, safha ile ilgili tasavvurlarda yer alır (Sefercioğlu, 2001: 406). Zindana teşbih edilebilir (Çavuşoğlu, 2001: 272). Âşık bazen Mecnun olur ve bâd-ı sabâdan, Leylâ'nın memleketinden kendi mezarına toprak getirmesini talep eder. Memduhun ayak toprağından yüz Kâbe yapılabilir. Sevgilinin ayağının toprağına düşen âşık gerektiğinde bunun sevgili tarafından hazine olarak görülmesi gerektiğini üstü kapalı bir tehditle söyler ve serveti ayağıyla itmemesini ister. Memduhun ayak toprağı, meleklerin başında övünç tacı olarak kalır. Âşık onu, iki dünyada da yanına almak ister. O zamana kadar en büyük iki cisim olarak bilinen Güneş ve Ay,

<sup>1</sup> Toprakla eş anlamda kullanılan kelimeler için bk. Şeyhülislâm Mehmed Esad Efendi, 1999: 658.



memduhun ayak toprağı sayesinde parlar. İnsanlığın yaratıldığı madde ve gömüleceğı yer olması, topraktan bazı kullanılacak eşyaların yapılması (*kûze* “su testisi” gibi), çocukların toprakla oynaması, yaraya toprak basılması vb. telakkiler Divan şiirinde sıkça yer almaktadır. Ayrıca varlığın dört ana maddesi olan anâsır-ı erba'a (hava, ateş, su, toprak) içinde toprağın da bulunması, onun kullanım alanını genişletmiştir.

Toprak, “kaynak, maden” anlamlarına gelen “kân” kavramıyla da kullanılmıştır. Toprak, içerisinde çeşitli cevherler barındırması ve zenginlik, cömertlik, mütevekkil olma gibi kavramlarla ilişkide olması münasebetiyle “kân” kavramı ile birlikte ele alınır.

Divan şiirinde toprak (hâk, türâb), birbirleriyle ilişkili olmaları sebebiyle tozla (gerd, gubâr) birlikte anılır. Örneğın memduhun ayak tozu/toprağı kimi yerde “gubâr-ı pây”, kim yerde ise “hâk-i pây” şeklinde ele alınmıştır. Gubâr, gussa ve gam kavramlarıyla birlikte, toprakta olduğu gibi Divan şiirinde, sevgilinin büyüklüğünü ve yüceliğini anlatmak için kullanılır. Toprakla birlikte toz, ayaklar altında ve aşağıda bulunması münasebetiyle tezat ve mübalağa sanatlarına müsait bir durum arz eder.

“Toprak” kavramı etrafında şekillenen benzetme ve hayal dünyası, farklı yüzyıllardaki divanların<sup>2</sup> taranmasıyla aşağıdaki şekilde tasnif edilmeye çalışılmıştır.

### 1. At

Aşağıdaki beyitte toprak, ata benzetilmiştir.

*İkbâl bād-pâyına devletle ol süvâr*

*Nice ki hâk lûngine ola süvâr âb<sup>3</sup> (Ahmed Paşa, Kaside 37/53, s. 105)*

“Nasıl ki su, ata (benzeyen) toprağa binici oluyorsa, sen de (memduh) yaver giden bahta mutlulukla binici ol.” Ata benzetilen toprağa nasıl su süvarisi biniyorsa, yaver giden ikbale de memduh binici olur. Dolayısıyla su nasıl toprağın üzerinde hızla gidiyorsa, memduh da ikbal atında mesafeler kat eder.

<sup>2</sup> Taradığımız divanlar şunlardır: *Ahmed Paşa Divanı*, 1966; *Ahmedî Dîvân*, (tarihsiz); *Bâkî Dîvânı*, 1994; *Behiştî Dîvânı*, 2000; *Cem Sultan'ın Türkçe Divanı*, 2013; *Emrî Divanı*, 2002; *Fehîm-i Kadîm Hayatı, Sanatı, Dîvân'ı ve Metnin Bugünkü Türkçesi*, 1991; *Fuzulî Türkçe Divanı*, 2014; *Hayâlî Bey Dîvânı*, 1945; *Mesîhî Dîvânı*, 1995; *Mezâkî, Hayatı, Edebî Kışılığ* *Divanı'nın Tenkidli Metni*, 1991; *Mîrzâ-zâde Mehmed Sâlim Dîvânı*, 1994; *Nâ'îlî Divanı*, 1990; *Necatî Beg Divanı*, 1963; *Nedîm Dîvânı*, 2017; *Nef'î Divanı*, 1993; *Nev'î Divanı*, 1977; *Neylî ve Dîvânı*, 2005; *Şâhî Divanı*, 1999; *Şeyhî Dîvânı*, 2018; *Usulî Divanı*, 1990; *Üsküblü İshâk Çelebi Divanı*, 1989.

<sup>3</sup> \* Örneklerde, beyitlerin alındığı divanların imlasına sadık kalınmıştır.

\*\* Beyitlerin sonunda bulunan şiir, beyit ve sayfa numaraları, divanların kaynakçada verilen baskılarına aittir.

## 2. Ayna

Divan şiirinde toz ve toprağın birlikte kullanıldığı unsurlardan biri de aynadır. Birçok kavrama benzetmelik olan ayna, bazen âşığın gönlünü bazen memduhun yanağını ve yüzünü temsil eder. Çelik, gümüş gibi madenlerden yapıldığından paslanabilir bir özelliğe sahiptir. Ayrıca aynaların çabuk toz tutma özellikleri, gönlün çabucak kederlenmesine ve ayrılık acısını ifade etmeye benzetmelik olmuştur. Diğer taraftan bazen de şairler gönül pasının, kirinin alınmasının ya saykal (cilâ) ya toz-toprak ya da şarap ile mümkün olabileceğini ifade etmektedir. Gönül aynasının tozlanması hadisesi, hem âşık hem de maşuk için kullanılabilir. Dolayısıyla toz ve toprak hem gönlü cila etmeye yarayan hem de gönle keder veren bir unsur olarak kullanılır. Sevgili yolunda toprak olan âşığın çıkardığı toz, sevgilinin gönül aynasını tozlandırır. Âşığın gönül evine sevgilinin misafir olabilmesi, diğer bir ifadeyle gönlünün sevgili için daha uygun bir yer olması için elem verici tozdan arınması yani gönlünü saf ve temiz tutması gerekir.

*Hāk-i pāyüñle olur çeşm-i cihān-bîn rüşen  
Gerd-i rāhuñla bulur āyīne-i cān şaykāl (Bâkî, Kıt'alar I-4, s. 440)*

“(Senin) ayağının toprağıyla cihanı gören göz, parlar. Yolunun tozuyla can aynası cila bulur.” diyen şair, sevgilinin ayak toprağının burada görüş kudreti verdiğini ve aynı zamanda âşığın gönül aynasını parlattığını yani gönlündeki kederi sildiğini söylemektedir.

*Ey Behiştî cām-ı şāfile cilā vir kalbüñe  
Ġam ğubārından şaķın āyīneyi kim jeng alur (Behiştî, Gazel 174/5, s. 323)*

“Ey Behiştî! Saf kadeh ile kalbine parlaklık ver. Elem tozundan aynayı sakın, yoksa (ayna) küflenir.” diyen şair, gönlü aynaya benzetir ve aynanın küflenmesine sebep olan gubâr yani tozun ancak bir kadeh saf şarapla cila yani parlaklık bulabileceğine dikkat çeker.

*Esdürmeyeydi şarşar-ı āhum cefā-yı yār  
Mir'āt-ı hüsni olmaz idi böyle pür-ğubār (Bâkî, Gazel 111/4, s. 170)*

“Sevgilinin cefası, âhımın sarsarını<sup>4</sup> estirmeseydi, güzelliğinin aynası böyle tozla dolmazdı.” diyen şair, âşığın sevgilinin verdiği cefa sebebiyle sarsara benzeyen kuvvetli bir âh ettiğini ve bu sebeple sevgilinin güzellik aynasını tozlandırıldığını söylüyor. Dolayısıyla tozlanan ayna, sevgilinin kendisini göstermemesi yani âşiğa kayıtsız kalması anlamına gelmektedir ki bu da kavuşamamayı ifade eder.

<sup>4</sup> Sarsar, pek şiddetli ve soğuk rüzgârdır (Şemseddin Sâmî, 1317/1900: 824).

*Temāşā eyleyüp hatt-ı ruḥında sünbül-i zülfin*  
*Ġubâr-ı ğuşşayı dilden süpürdüm tār-mār itdüm* (Nev'î, Gazel 303/3, s. 411)

“Yanağının ayva tüylerinde sümbüle benzeyen zülfünü görüp, gam tozunu gönülden darmadağın ettim, süpürdüm.” Zülûf bu beyitte, şekil açısından düşünülerek “süpürge” anlamında kullanılmıştır. Sevgilinin zülfü, âşığın gönül aynasındaki gam tozlarını süpürecektir.

### 3. Ayva Tüyleri

Ayva tüyleri, hem güzelliği artıran hem de güzelliğe gölge düşüren bir özellik olarak ortaya çıkmaktadır. Toprağın söz konusu olduğu beyitlerde gubâr, aynı zamanda ayva tüyleri anlamında da kullanılır. Daha çok, tıraş edilmesi; abîr, amber, misk gibi kokularla ilişkilendirilerek güzel kokması; sarhoş ediciliği; hat (yazı) ile olan ilişkisi gibi özellikleriyle ön plana çıkar. Yanak, yüz ve bilhassa dudakta çıkan tüyler hatt-ı gubâr, hatt-ı yâr, hatt-ı sebz, gubâr-ı hatt gibi tamlamalarla ifade edilir.

*Ķorkaram hatt-ı ğubâr olur lebüñde âşikâr*  
*Ey gözi ser-mest bâde kâşif-i esrârdur* (Emrî, Gazel 100/3, s. 83)

“Ayva tüyelerinin dudağında ortaya çıkmasından korkarım. Ey sarhoş gözlü! Şarap, sırları ortaya çıkarır.” “Hatt-ı gubâr”, sırların ortaya çıkmış şekli olarak telakki edilir. Gubâr, mest, bade ve esrar bir arada mütenasip olarak kullanılarak memduhun kırmızı renkli dudağından sarhoş edici sırların ortaya çıktığından bahsedilir.

*Nigâh itdük meger âyîne-i rûy-ı münîrîñde*  
*Ġubâr-ı hatt 'ayân olmuş anuñ hayrânıyuz cânâ* (Mezâkî, Gazel 2/5, s. 282)

“Ey sevgili! Parlak yüzünün aynasında ayva tüyelerinin ortaya çıktığını gördük. Onun hayranıyız”. Âşık, sevgilinin aynaya benzeyen ve aydınlık yüzündeki ayva tüyleri karşısında sarhoş olmaktadır.

*Olmazsa bâde-i leb-i la'li feraḥ-resân*  
*Vecdî ğubâr-ı hatt ile efkâra kâ'ilüz* (XVII. Yüzyıl D. Ş. Vecdî, Gazel 25/7, s. 95)

“Vecdî! (Sevgilinin) kırmızı dudağının şarabı (bizi) ferahlatmazsa, toz esrara benzeyen ayva tüyelerinin vereceği efkâr (sarhoşluk) ile yetiniriz.” Beyitte, sevgilinin sarhoşluk veren iki uzvundan yani dudak ve ayva tüyelerinden bahsedilmiştir. Sevgilinin dudağı şarap münasebetiyle, ayva tüyleri de gubâr kavramının “sarhoşluk veren ot” anlamında kullanılması münasebetiyle ele alınmıştır. “Gubâr-ı hatt” tamlaması ayrıca bir yazı çeşidi olan gubâr yazıyı düşündürecek şekilde kullanılmıştır (bk. “Yazı Çeşidi”).

#### 4. Esrar, Şarap

Gubâr/gerd, kavramı Divan şairlerince, hem toz/toprak hem de sarhoş edici bir madde anlamında kullanılmıştır. Gubâr, yerine göre içki sarhoşluğundan daha etkilidir ve sevgilinin ayva tüyleri olarak kullanılır. Bununla birlikte gam, bade ve esrar da yakın anlamlı ve kinayeli olarak kullanılmıştır. Esrarcılar arasında esrarın birçok adı vardır: Keyif, keyfiyet, gam, gubâr, gubâr-ı gam, gamze, toprak... Bütün bu isimler lisan ve edebiyatımıza geçmiştir (Onay, 2007: 142). Kadehin son yudumunun Cem (Cemşîd)'e atfedilerek toprağa dökülmesi hadisesi, âşık için meyhanenin kutsallığı vb. şairlerin benzetme ve hayal dünyaları arasındadır.

*Şahrâ-yı Çîn'i neyleyem bûy-ı cür'adan*

*Mey-hânedür meşâmumuza hâk-i tîb olan (Behîştî, Gazel 428/2, s. 463)*

"Çin sahrasını, şarap yudumunun kokusu varken ne yapayım? Burnumuza, güzel kokan toprak kokusu, meyhane kokusudur." Meyhane toprağının kokusu ile Çin sahralarındaki ahuların misk kokuları kıyaslanmıştır. Meyhane, aşk şarabının ve dolayısıyla sevgiliye daha çok âşık olma imkânının olduğu yer olması münasebetiyle daha üstündür. Şarabın son damlasının toprağa dökülmesi hadisesi<sup>5</sup> hatırlatılır. Şarabın döküldüğü toprak, tabii olarak burnun koklayabileceği en güzel koku olur.

*Zülfün o mest hâk ile yeksân idiüp gelür*

*'Uşşâk-ı pâymâli perişân idiüp gelür (Fehîm-i K., Gazel 111/1, s. 452)*

"Saçın, o sarhoş olmuş toprak ile birlikte gelir. (Dolayısıyla) ayaklar altındaki âşıkları perişan ederek gelir." Sevgilinin yerlere kadar uzanan zülfünün kokusu, toprağı sarhoş eder. Sevgilinin yolunda toprak olan âşık da bu güzel koku sebebiyle perişan olmaktadır. Divan şiirinde âşığın gönlünün, sevgilinin zülfüne asılmış bir şekilde tahayyül edildiği de unutulmamalıdır.

#### 5. Gönül

Gönül, toprakla ilgili olarak kullanıldığında daha çok suyla münasebettar olarak ele alınır (bk. "Su" bölümü).

*Göjülde fikr-i hâlünden gelüpdür eşküme keşret*

*Nihâyetsüz biter zîrâ türâba düşse bir dâne (Behîştî, Gazel 438/3, s. 469)*

"Gönlümdeki 'ben'inin düşüncesinden (sevdasından dolayı) gözyaşım artar. Çünkü toprağa bir tohum düşse (ondan) sonsuz sayıda çıkar." anlamındaki beyitte gönül toprağa, memduhun "ben"i ise bir tohuma benzetilir. Âşığın gözyaşı da topraktaki tohumu besler ve büyütür.

<sup>5</sup> Cem'in şarabı nasıl bulduğuna dair bilgi için bk. Tökel, 2016: 104.

Dolayısıyla bu “ben” yani tohum, beslendikçe âşığın duyacağı acı da artacaktır.

*Her dilde arasañ bulunur ‘ışkdan eser*

*Her toprağı ki kızsalar elbette mā’ çıkar (Necâtî, Gazel 78/7, s. 193)*

“Nasıl ki her toprağı kazınca su çıkarsa, her gönülde de aşktan bir ize rastlanır.” Nasıl topraktan suyun çıkması tabii ise toprağa benzetilen gönülde de aşkın izlerinin olması o derece tabiidir.

## 6. Hazine, İksir, Kimya, Cevher

Divan şiirinde toprak; cevher, kimya, iksir, hazine ve bunların çağrıştırdığı kavramlarla birlikte de kullanılır. Bazen hepsinin birlikte yer alıp farklı çağrışımları uyandırdığını bazen de tek birinin bir beyit çerçevesinde ele alındığını görürüz. İçerisinde cevher barındırması, toprağın tek başına bir cevher mahiyetinde olması (araz mukabili), iksirle toprağın cevhere dönüşmesi veya toprağa dökülen son yudumun (cür’anın) ilm-i kimya ile kendi rengini toprağa vermesi vb. şekillerde kullanılır. Bazı beyitlerde de cevher ve kimya kavramları sürme ile birlikte ele alınarak zengin bir çağrışıma kapı aralanmıştır.

Bu başlık altında şu benzetme ve hayal dünyalarına rastlamaktayız: Sevgilinin dudağı lal taşına benzetilir ve bu taş bazen sevgilinin ayak tozu ile eş değerdir. Sevgilinin dudakları bazen de Bedeşân, Bahreyn ve Aden<sup>6</sup> topraklarını yakut ve lal yapar. Sevgili nazın kimyasına sahiptir. Sevgilinin toprağının kimyası naz ve bereket barındırmaktadır ve lütfu, toprakta gizli bir hazine gibidir. Güneş, sevgilinin bulunduğu topraklardaki mücevherleri başına taç yapar. Âşık, sevgilinin kapısına yüzünü altın sarısı gibi yapmak için sürer. Âşığın gözyaşı ve cür’a, toprakta bir cevhere dönüşür. Toprağın altın madenini sakladığı bilgisi ile âşıklık alameti olan sarı yüz renk bakımından birlikte kullanılır. Sevgilinin kapısının toprağına, istek ve gayretle ulaşılamaz, çünkü bu bir kimyadır. Sevgilinin eşiğinin toprağı, hayat iksirinin cevheri, ayağının toprağı da mertlik ve iyilik kaynağıdır. Şaraba bulaşmış meyhane toprağı, Hüsrev’in hazinelerinden daha değerlidir. Dostlarla iyilik ve cömertlik barındıran sohbet, toprağın altında bulunan değerli birer maden değerindedir. Âşık, şarabın son damlası gibi sakinin ayağının toprağına düşmek ister vb.

*Cevher eyler çün kara toprağı lütfuñ tâbişi*

*Gam degül itmezse ayruğ sengden gevher güneş(Ahmed P., Kaside 20/40, s. 57)*

“Artık Güneş, taştan mücevher yapmazsa gam değil, çünkü senin lütfunun parlaklığı kara toprağı cevher eder.” Güneş’in kıymetli taş ve

<sup>6</sup> Divan şiirinde cevher, inci ve değerli taşların çıkarılması sebebiyle Aden, Bahreyn ve Bedeşân gibi yerleşim yerleri ile birlikte anılır. Geniş bilgi için bk., Yeniterzi, 2010: 304, 308.

madenler üzerinde tesiri olduğuna inanılır. Güneş, lal, yakut, inci gibi cevherleri terbiye eder (Küçük, 1988: 166). Beyte göre Güneş, taştan cevher yapmasa da memduhun ışığı, toprağı iksir hâline getirmektedir. Dolayısıyla birinci mısradaki “cevher” iksir, ikinci mısradaki “gevher” de mücevher anlamında kullanılmıştır (Şentürk, 1994: 41).

*Ṭālib-i genc-i vişāl olalı dünyāda baya*

*Kımyā hāk-i siyeh dürr-i güher taş gelür (Behiştî, Gazel 113/4, s. 289)*

“Sevgiliye kavuşma hazinesine talip olduğumdan beri, bana kimya kara toprak, inci de taş (gibi) gelir.” Toprağın inci ve diğer mücevherleri içerisinde barındırması çerçevesinde, sevgiliye kavuşmayı ifade eden toprak, inci tanesi ile kıyaslanamayacak kadar değerlidir.

## 7. Koku

Güzel kokunun kaynağı memduhtur. Divan şiirinde toprak-koku ilişkisi genellikle sabâ ve nesîm adı verilen rüzgâr çeşitleri ile ve koku ile ilgili kullanılan abîr, misk (müşk), anber, kâfur, gül suyu, müşgîn, bûy, nâfe, meşâmm, nûkhet kavramlarıyla birlikte ele alınır. Ayrıca sevgilinin ayağının/eşiğinin toprağı, Cennet toprağı, Çin sahrası, Tatar ve Hoten/Hıta, Hutun/Hıtta ile kıyaslanamayacak kadar güzel kokar. Sevgilinin merhametinin gölgesi, toprağa misk kokusunu verir. Yaratılışının o eşsiz güzel kokusu toprağa sirayet eder. Âşık, toprağın altında bin yıl bile kalsa, memduha olan muhabbetini hiç kaybetmeyecek, kaynağı memduh olan sevgisinin o güzel kokusu, rüzgâr estikçe ortaya çıkacaktır. Divan şiirinde en çok sevgilinin izi veya ayağı tozunu, zülfü kokusunu getirmesi yani haberci oluşu ile söz konusu edilen (Batislam, 2005: 95) bâd-ı şimâl (Kuzey Rüzgârı), sevgilinin yaradılışındaki güzel kokuya benzemesi hâlinde, suyu ve toprağı misk kokulu hâle getirebilir.

*Hâke zülfünden irişürse nesîm*

*Cân koşusun bula ‘izâm-ı remîm (Ahmed P., Gazel 188/1, s. 243)*

“Toprağa zülfünden nesim erişirse, çürümüş kemikler can kokusu bulur (canlanır).” Toprağa memduhun zülfünden güzel ve hafif bir esinti gelse, bu durum yerin altındaki çürümüş kemiklere can kokusunu getirir. Dolayısıyla zülfün kokusu hayat vermektedir.

*Sensin ol kim âsumân iklimine sulţân iken*

*Gerd-i haylünden urnur ‘anberîn efser güneş (Ahmed P., Kaside 20/22, s. 56)*

“Sen öyle birisin ki Güneş, gökyüzü ülkesine sultan olduğu hâlde senin süvarilerinin kaldırdığı tozdan amber rengi taç takınır.” diyen şair, memduh olan II. Mehmed’in ordusundaki süvarilerin atlarının ayaklarından kalkan toz bulutunun oluşturduğu manzarayı, Güneş’in başına güzel kokulu bir taç takınması olarak yorumlamıştır (Şentürk, 1994: 27).

## 8. Ölüm ve Toprakta Yaratılma

Divan şiirinde toprağın ölüm ile ilişkilendirilerek ele alındığını da görürüz. Âşık, mezar toprağında servi ağacının bitmesini ister. Toprak, bütün dünya zevklerinin geçici olduğunu ifade eder ve ölüm gerçeğini hatırlatır. Hz. İsa, toprak altında yatanlara nasıl can verdiyse sevgili de dudağı ile âşıklara can verir. Ayrıca toprak bu meyanda; Hz. Ali'nin lakabı olan Ebû Türâb; âşığın kâse şekline getirilmiş olan toprağının sevgili tarafından öpülmesinin talep edilmesi; nefis ile ilgili olarak ele alınması; âb-ı hayât; âşığın, mezar toprağına sevgilisinin basmasını istemesi; âşığın özünün toprak olduğunu hatırlaması, "ölmeden önce ölmesi"<sup>7</sup>; şehitlerin kefenlenmeden defnedilmesi; âşığın sevgili yolunda toprak olduğuna işaret eden vücudundaki tozların yıkanmamasını istemesi; âşığın mezar toprağından etrafa güzel kokular saçılması; aşktan toprak olan âşığın ıstırabının, gökten yağın ateş olarak anlatılması; bütün methe layık özellikleri bünyesinde barındıran sevgili kadar güzel olduğunu iddia edenlerin sonunun, başına toprak koymak<sup>8</sup> olması; toprağın, tasavvufi açıdan ele alınarak dünyayı, masıvayı ifade etmesi; düşmanın gözünün memduhun atının yerden kaldırdığı toprak ile dolması ve bu şekilde düşmanın alt edilmesi; şairin, sevgilinin ayağının tozuna yüz sürmeyenleri bir kimsenin belaya uğramasını, yokluk içine düşmesini, âciz kalmasını, ölmesini, hatta ölümden beter hâle gelmesini istemek (Yılmaz, 2014: 173) anlamlarında kullanılan "toprak başa" kargışına muhatap kılması; âşığın mezar toprağına selvilerin gölge yapması; sevgilinin yakıcı ateşinden dolayı toprak olan âşığın üzerindeki bitkilerin mahşer gününe kadar kebab gibi kokması; insanın topraktan yaratılması; yaraya toprak basılarak tedavi yöntemi uygulanması vb. münasebetiyle kullanılır.

Divan şiirinde toprağın "ölüm" anlamında kullanıldığı birçok deyim ve atasözleri mevcuttur. Bunlar genellikle dua veya ilenç<sup>9</sup> anlamı verirler. Örnek olarak şunlar verilebilir: Toprağı çekmek, toprağı bol olsun, gözünü toprağına dikmek, toprağına ağır gelmesin, gözü toprağına bakmak, toprak olmak, başına toprak saçmak, gözünü toprak doyursun, ağzı toprak ile dolmak, toprağına düşmek, toprağına vermek, toprak paklar, yaşı yerde (toprakta) sayılısı vb.

*Ğaddüye irmedin ölice bitüre benim*

*Toprağım üzre Hâlik-ı Perverdigâr serv (Üsküblü İ.Ç., Kaside 10/23, s. 48)*

"Eğer ben senin boyunu göremeden (şana ulaşmadan) ölürsem, Allah toprağımın üzerinde servi ağacı bitirsin." Âşık, yaşarken ulaşamadığı sevgiliye, mezar toprağı üzerinde bitirecek servi ile ulaşmayı arzular. "Perverdigâr" ifadesinin "besleyen, büyüten" anlamları, servinin âşığın

<sup>7</sup> Hadis için bk. Ceylan, 2000: 149.

<sup>8</sup> "Toprak başa" ilenci hakkında ayrıntılı bilgi için bk. Yılmaz, 2014: 174.

<sup>9</sup> Divan şiirinde yer alan beddualarla ilgili olarak bk. Kazan, 2009.

mezar toprağında büyütülmesi ile birlikte bir anlam ilişkisi olarak düşünülebilir.

*İşidilür ki uğrular giricek bir eve dünle*

*Ölü toprağını saçub uyudurlarmış insânı (Necatî, Kıt'a 90, s. 140)*

“Duyulur ki, gece vakti hırsızlar bir eve girdiğinde, (üzerlerine) ölü toprağı saçıp insanları uyuturlarmış.” anlamındaki beyitte toprak, “ölü toprağı saçmak” şeklinde deyimleşmiştir. Uyuyan kimse veya bir yerde hazır bulunanlar üzerine taze mezar toprağı saçılırsa hepsi de ölü gibi sakin ve sessiz kalırlarmış. Bunu ekseriya hırsızlar yaparlarmış (Onay, 2007: 307).

*Billâh ey gam egleme hâk ile yek-sân it beni*

*Oynaya hâkümle şâyed dil-ber oğlandur henüz (Ahmed P., Gazel 120/6, s. 200)*

“Ey gam! Beni oyalama ve hemen yerle bir et ki henüz çok genç olan sevgili benim toprağımla oynayabilsin.” diyen şair gama seslenmektedir ve ondan, sevgilinin toprakla oynama yaşı geçmeden kendisini toprağına karıştırması yani öldürmesi yönünde bir isteğı vardır. Bu sayede sevgili, âşığın ölü toprağıyla oynayacak ve böylece sevgiliye vuslat mümkün hâle gelecektir.

*Dest-büsü ârzüsüyle ger ölürsem dostlar*

*Kûze eylen toprağum sunuñ anuñla yâre su (Fuzulî, Kaside 4/13, s. 51)*

“Dostlar! (Sevgilinin) elini öpme arzusuyla eğer ölürsem, toprağımyı testi yapıp onunla sevgiliye su sunun.” Şair bu beyitte, sevgilinin elini öpmek arzusunda olduğunu, ölse bile bu isteğinden vazgeçmeyeceğini anlatıyor (Akar, 1994: 45). Dolayısıyla, insandaki ölümsüzlük arzusu şairlerde, ölümle birlikte bedeninin karıştığı topraktan eşya yapılması, toprağın kullanılması isteğı şeklinde kendini gösterir (Samancı, 2017: 46).

*İşigünjde yüzüñi görmege dil kıldı sefer*

*Anda bî-çâreyi yâ suyu yâ toprağı çeker (Mesîhî, Kaside 15/1, s. 61)*

“Gönül, senin eşiğinde yüzünü görmek arzusuyla (bulunduğı yerden) göç etti. Orada (sevgilinin eşiğinde) çaresiz âşığı ya suyu ya toprağı çeker.” “Suyu, toprağı çekmek” deyiminin “sürekli olarak oturduğı yerden kısa bir süre kalmak üzere başka yere gidip orada ölmek. Gömüleceğı toprak kendisini çekmiş gibi olmak” (Tanyeri, 1999: 233; Aksoy, 2016:1077) anlamına geldiğini düşünürsek âşığın, maşuğun eşiğinde, hemen yanında ölmek istediğine hükmedebiliriz.

## 9. Renk

Divan şiirinde toprak, renk münasebeti ile de ele alınır. Renk, toprağın altın ve diğere madenleri saklaması ve ona yüz süren âşığın yüzünün sararması; sevgilinin dudağı; toprağın çeşitli istiarelerle kara



olması şeklinde genellikle sarı, kırmızı ve kara renk etrafında şekillenir. Ayrıca ölümü hatırlatması münasebetiyle de karadır. Aşağıdaki beyitte anâsır-ı erba'a (dört unsur) anılmış ve âşık sevgilinin saçının siyahlığı sebebiyle "kara toprak" olmuştur.

*Şaçuy sevdâsı uş beni kara toprağ ider her dem*

*Dilümde od u başumda hevâ vü gözde âb eyler (Şeyhî, Gazel 80/2, s.*

105)

"Saçının sevdası beni her zaman kara toprak (gibi) yapar. (Bu durum aynı zamanda) gönlümde ateş, başımda hevâ (arzu) ve gözümde su yapar."

## 10. Rüzgâr

Rüzgâr da toprak etrafında oluşturulan hayal dünyasının içerisinde bilhassa nesim<sup>10</sup> ve sabâ<sup>11</sup> kavramlarıyla birlikte, kuvvetli bir varlık olarak yerini alır. Koku ve toprakla birlikte kullanılarak genellikle ulak vazifesi görür. Rüzgâr, nesimin Güneş'e, Ay'a, yıldızlara ve bütün âleme sevgilinin eşiğinin/ayağının toprağını götürerek onlara canlılık bahşetmesi; âşığın rüzgârdan, toprak olan vücudunun tozlarını sevgilinin mahallesine götürmesini istemesi; nesimin, sevgiliden haber getirerek âşığın gönlünden keder tozunu silmesi; sabah rüzgârının sevgilinin yolunun toprağını öpmesi gibi farklı hayallerle ele alınır.

*Subh-dem 'İsî-nefes olup eser bâd-ı nesîm*

*Ol nefesden cân bulup zinde olur hâk-i remîm (Ahmedî, Kaside 61/1)*

"Sabah vakti nesim, İsa'nın nefesi olup eser ve o nefesten çürümüş toprak hayat bulur." Bir bahar sabahının bereket ve cömertliğini ifade eden bu beytinde şair, nesimi Hz. İsa'nın ölülere diriltmesi ile maruf nefesine benzetmiş ve ona çürümüş topraklardaki ölülere kaldırma özelliği vermiştir.

*Yollar üstinde semâ' uran degüldür gird-bâd*

*Kim ayağın toprağı üstine ceng eyler nesîm (Mesîhî, Kaside 10/23, s.*

50)

"Yolların üzerinde dönüp duran kasırğa değildir. Nesim, senin ayak toprağının üstünde savaşıyor." Hafif ve latif esmesi ile maruf olan nesim, tabiatı dışında seyreden bir savaşıya benzetilir ve dolayısıyla sevgilinin ayak toprağına ulaşabilmek için savaşıyor bir kasırğaya dönüşür.

## 11. Secdegâh, Secde

Sevgilinin eşiğinin/ayağının toprağı âşık için bir secdegâhtır.

*Ne bütgede ne Ka'be gerek 'âşîka Nef'î*

*Hâk-i der-i meyhâne yeter secdegeh-i mest (Nef'î, Gazel 22/5, s. 292)*

<sup>10</sup> Hafif ve latif rüzgâr (Şemseddin Sâmî, 1317/1900: 1459).

<sup>11</sup> Bâd-ı sabâ ile ilgili olarak bk. Batislam, 2005.

“Ey Nef’î! Âşığa ne Kâbe ne de puthâne gerek. Âşıkların mest olacakları secdegâh olarak meyhanenin kapısının toprağı yeter.” Meyhane (harâbât), âşığın kıblesidir ve meyhanenin kapısının toprağı, âşık için bir secde yeri olarak görülür.

*Ayağuy toprağına secde itdüm*

*Cebñiümde görünür nür-ı tã’at (Necâtî, Gazel 37/4, s. 168)*

“Ayağının toprağına secde ettim (dolayısıyla) alnimda itaatın nuru görünür.” diyen şair, sevgilinin ayak toprağına secde etmeyi, ona itaatın bir gereğı olarak görmektedir.

## 12. Sine/Göğüs

*Güyyiyâ yir yir açılmış lâlelerdür hâkde*

*Sîne üstinde görinen tãze tãze dâğlar (Bâkî, Gazel 176/4, s. 210)*

“Göğüs üzerinde görünen taze yaralar, sanki toprakta yer yer açılmış laleler gibidir.” diyen şair, burada âşığın göğsünü toprağına, üzerinde sevgilinin açtığı yaraları ise lalelere benzetmiştir. Âşığın memduhtan gelecek olan her türlü eziyet ve cefaya açık olduğu bilgisi verilir.

*Sinedür şalın-ı çemen çâkleri âb-ı revân*

*Ya’nî hâlât-ı bahâr eyler-imiş toprağına kar (Nev’î, Kaside 18/10, s. 61)*

“Sine, çemen meydanıdır, yarıkları da akan su (gibidir) yani baharın hâlleri toprağına kar eylemiş.” Sineye benzeyen toprağın üzerini kaplayan kar kütleleri, bahar ayında yarık yarık olacaktır. O yarıklardan da âşığın gözyaşlarına benzeyen sular akacaktır.

*Hâşra dek şaklayayın mihr-i ruhuş sînemde*

*Çürümezmiş hele toprağda Kur’ân ehli (Necâtî, Gazel 619/5, s. 535)*

“Mahşere kadar yanağının Güneş’ini göğsümde saklayayım. Kur’ân ehli toprakta çürümezmiş.” Beyitte leff ü neşr sanatı yapılarak, sevgilinin yanağının Güneş’i Kur’ân’a, âşığın sinesi de toprağına benzetilmiştir.

## 13. Su

Su, Divan şiirinde genellikle gözyaşı ve hayat suyu (âb-ı hayât) çerçevesinde coğrafi bilgiler kullanılarak ve kuru-ıslak tezadıyla ele alınır. Su-toprak ilişkisinde şu hayallere rastlarız: Su, toprakla birleştiğinde insanlara hayat verir, onların azıklarını karşılar. Mecnun’un gözyaşına çölün toprağı teşnedir. Sevgiliye okyanuslar ve toprak üzerindeki kurumuş dudaklar susar. Toprağına âşığın gözyaşı döne döne düşer. Aşk evini yüksek ve sağlam imar etmek için âşık, toprakları kendi gözyaşlarıyla sulayarak çamur hâline getirir. Sevgilinin bastığı topraktan hayat suyu fişkirir. Âşığın içinde yanan aşk ateşi gökyüzüne çıkar ve toprağına gözyaşı damlaları olarak düşer. Bu düşüş, su ve ateşin kimyasından kaynaklı olarak, âşığın aşk ateşini artıracaktır. Hicran ve yalnızlığın sembolü olan çöller, âşığın sevgili

için döktüğü gözyaşlarına muhtaçtır. Birine karşı güçlü sevgi duymak, temayül etmek, gönül ilişmek (Tanyeri, 1999: 114) anlamına gelen “gönlü akmak” deyimini çerçevesinde, sevgilinin ayağının toprağı lütuf denizi olarak tasavvur edilir ve ırmak olan âşık ona doğru akar. Âşık, sevgilinin eteğinin tozlanmaması için onun yollarındaki toz-toprağı gözyaşı ile sular.

*Țutar ol āb-ı ‘izārııı yirini hatt-ı ğubār*

*Şu bulunmaduğı yirlerde teyemmüm cā’iz (Nev’i, Gazel 180/4, s. 337)*

“(Sevgilinin) o yanağının suyunun yerini ayva tüyleri alır. Suyun bulunmadığı yerde teyemmüm etmek caizdir.” Divan şiirinde yanak, duruluğu sebebiyle su gibidir (Erdoğan, 2013: 235). “Hatt-ı gubâr” tamlaması da hem “ayva tüyleri” hem de “toz, toprak” anlamı verecek şekilde düşünölmüştür. Dolayısıyla ortaya suyun bulunmadığı bir ortam çıkmaktadır. Suyun bulunmadığı yerde toprak ile abdest alınabileceği bilinmektedir. Ayrıca âşık teyemmüm yaparak sevgilinin toprağına yüz sürmüş olmaktadır.

*Āb-ı Hayāt yoluna diler ki cān vire*

*Dāyim anunıçun yüzi topraga sürlüdüir (Ahmedî, Kaside 156/6)*

“Āb-ı hayāt senin yolunda can vermek ister. Onun için sürekli olarak yüzü toprağa sürölü (bir şekilde) dür.” Teşhis sanatı yapılarak ölümsüz olarak bilinen bir varlık (âb-ı hayāt), sevgili için ölümlü hâle getirilmiştir. Sevgilinin toprağına yüz sürerek can vermek istemektedir.

#### **14. Sürme**

Divan şiirinde memduhun kudretini gösteren bir kavram olarak kullanılan sürme, daha çok “kühl” ve “tütüyâ” kelimeleriyle anlatılır.<sup>12</sup> Divan şairleri, sürmenin İnan sınırları içerisinde bulunan İsfahan’da neşvünema bulup oradan yayıldığı bilgisine dayanarak sürmeyi ele aldıkları beyitlerde genellikle bu şehri anarlar. Mısır da âşığın sürme yaptığı topraklar arasındadır. Şairlerce sürme, bir cevher veya varlığı kendinden kaim olan bir nesneye kudret veren bir özelliktedir. Sürme münasebetiyle toprak, daha çok başka varlıklarla kıyaslanmak suretiyle anlatılır. Sürme etrafında oluşın benzetme ve hayal dünyası şu şekildedir: Ceylan, cennet hurileri, yıldızlar, bulut, nergis gibi varlıklar, memduhun güzelliği ve kudreti karşısında aciz kalırlar. Bazen âşık, sevgilinin mahallesindeki itlerin ayağının tozunu gözüne sürme olarak çeker (Güler, 2010: 64). “Çeşm-i ‘alîl” yani hastalıklı veya sarhoş bakışı ifade eden nergis, sevgilinin ayak toprağının karşısında etkisiz hâle gelir. Sevgilinin ayak toprağı, bakış ehlinin ya da basiret gözü açık olanların da yolunu gözlediği bir unsur olarak karşımıza çıkar. Şair, bazen kaleminden bazen de atının nalından çıkarttığı tozla düşmanın gözüne zafer sürmesi çeker. Sevgilinin kapısının

<sup>12</sup> Sürme ayrıca “lümâk, peşme, hılb, kef, varh” kelimeleriyle de karşınır. Ayrıntılı bilgi için bk. Şeyhülislâm Mehmed Esad Efendi, 1999: 617.

toprağı, yıldızların gözüne cevherden yapılmış bir sürme (kühl-i cevâhir) olmak için gökyüzüne döne döne çıkar. Sevgilinin yolunun toprağını ancak seçkin kimseler gözüne çekebilir. Kanlı göze sevgilinin ayak toprağı sürülerek/basılarak tedavi uygulanır. Sevgilinin yolundaki bir avuç toprak, iri ve alımlı olmasıyla bilinen cennet hurilerinin<sup>13</sup> gözlerine sürme olur. Kimi zaman da sevgilinin ayak toprağı, başkalarının gözü değer korkusuyla âşık tarafından sürme olarak çekilmez.

*Kühl idinmek ğubâr-ı maqdemüyi*

*Cümle a'yân içinde resm-i kadîm (Bâkî Dîvânı, Gazel 342/2, s. 311)*

“Ayağının tozunu sürme olarak çekmek seçkinler arasında eski bir gelenektir.” Şair, “a'yân” kelimesinin “gözler” anlamını da kastedecek şekilde kullanarak göz sağlığını korumak için sürme kullanmanın pek eski bir âdet olduğuna işaret eder (Abdülaziz Bey, 1995: 353; Kemikli, 2007: 31). Dolayısıyla sevgilinin ayağının toprağının sürme olarak çekilmesinin gelenek ve faydalı olması, sevgilinin büyüklüğünü ifade etmek için verilen iki bilgi olmuştur.

*Kümeyt-i hâmemüzüñ Nev'iyâ ğubârından*

*'Adûlaruñ gözine sürme-i sitem çekerüz (Nev'î, Gazel 181/5, s. 338)*

“Ey Nev'î! Yağız ata benzeyen kalemimizin çıkardığı tozdan, düşmanların gözüne sitem sürmesi çekeriz.” Sürme bazen şairlik kudretini ifade etmek için de kullanılır. Nitekim bu beyitte şair, bir savaş meydanı oluşturarak yağız at misali kalemini çok iyi kullandığını ve düşmanlarını kalemiyle bertaraf ettiğini söyler. Bu “toz” bir anlamda, düşmanların gözünü, kullandığı kalem ile yani etkileyici şiirleriyle aydınlatmak ve onların gerçeği daha iyi görmesine vesile olmak anlamına gelir.

*Yürü penâh edin ol Şâhuñ eşiğini kim*

*Ayağı toprağıdır kuhl-i dâde-i ikbâl (Hayâlî, Kaside 10/8, s. 33)*

“Yürü, o şahın eşiğine sığın. (Çünkü) bahtın gözüne sürme, sevgilinin ayağının toprağıdır.” Şair, sevgilinin eşiğindeki toprağın, kişinin bahtını açabilecek bir özelliğe sahip olduğuna işaret eder.

## 15. Süvari/Binici

*Binsem 'aceb mi esbüye kim bād-ı şarşara*

*Gâhî ğubâr u gâh Süleymân olur süvâr (Ahmed P., Kaside 42/10, s. 116)*

“Senin, binicisi bazen toz bazen de Süleyman (olan) ve kuvvetli esen bir rüzgâra (benzeyen) atına binsem ilginç olur mu hiç?” Memduhun atı, siddetli esen bir rüzgâra (sarsar), süvari yani binici de Hz. Süleyman'a

<sup>13</sup> Kur'ân-ı Kerim'in muhtelif surelerinde, cennetteki hurilerin gözlerinin güzelliği hakkında malumat vardır: Kur'ân-ı Kerim, *Duhân Suresi/54*, *Tûr Suresi/19*, *Vâkıa Suresi/22* vd.

benzetilmiştir. Hızından dolayı “tozu dumana katmak” deyimini ve Hz. Süleyman’ın rüzgârlara emretme gücü<sup>14</sup> hatırlatılmıştır.

## 16. Tavla Oyuncusu

*Böyle haşmın ütmedi hergiz dahı nerrâd-ı hâk*

*Böyle şeh mât itmedi ferzîn-i çarh-ı hîle-ger* (Nev’î, Musammat I-1/4, s. 171)

“Tavla oyuncusu olan toprak, asla düşmanını böyle ütmedi. Hileci feleğin veziri (bile) böyle şah mat etmedi.” anlamındaki beyitte şair toprağı, herkesin toprak olacağı münasebetiyle, sonunda bütün canlılara galip gelecek olan ve dolayısıyla yenilmeyen bir tavla oyuncusu olarak göstermiştir.

## 17. Tevazu, Zelillik, Dünyanın Geçiciliğı

Genellikle zillet, mezellet, ayak toprağı gibi ifadelerle anlatılan toprak, anâsır-ı erba’a arasında en alta bulunduğundan tevazuu, hakir olmayı ifade eder. Sevgiliye ulaşabilmek ancak toprak yaradılışı olmakla yani tevazu ile mümkündür. Dolayısıyla tevazu, âşıkların bir özelliğidir.

*İder mi bir niğeh ol ser-firâz-ı nahvet ü nâz*

*Göyül fütâde-i hâk-i niyâz imiş tütalum* (Neylî, Gazel 130/2, s. 149)

“Diyelim ki gönül, yalvarış toprağının düşkünüdür. (Sevgili acaba) naz ve kibirle başını kaldırıp bir bakar mı?” Aşkı için toprağı düşen/ toprak olan âşık, kibirli, kendini beğenen sevgilinin kendisine bakmayacağını düşünerek kederlenir.

*Didüm İshâkı bilür misin ayıtdı kimdür ol*

*Yoluña cânın nişâr iden ayak toprağıdır* (Üsküblü İÇ, Gazel 62/5, s. 155)

“İshak’ı bilir misin?” dedim, ‘Kimdir o?’ dedi. (O, senin) yoluna canını veren ayak toprağıdır.” Bu beyitte şair, sevgilinin yoluna, kibri ve namusu bir yana bırakan âşığın en değerli varlığı olan canını verebileceğini ve bundan da mutluluk duyacağını anlatır.

*Ele alıp yıkılmış hâtırım hâlim su’âl etmez*

*Fütâde ‘aşkın kaldırılmaz aşlâ hâk-i zilletden* (Mîrzâ-zâde MS, Gazel 220/4, s.377)

“(Sevgili), yıkılmış gönlümü ele alıp (onun) hâlini sormaz. Düşkün âşığını zillet toprağından asla kaldırılmaz.” “Düşkün” kelimesi “yıkık olmak” ve “istekli olmak” şeklinde tevriyeli olarak kullanılmıştır. Şair, “hâk-i zillet” tamlamasıyla âşığın sevgili karşısında duyduğu acziyeti ve tevazuu anlatır.

<sup>14</sup> “Biz de rüzgârı onun buyruğına verdik. Rüzgâr, onun emriyle dilediğı yere hafif hafif eserdi.” Kur’ân-ı Kerim, *Sâd Suresi*/36.

## 18. Toprak Parçası, Memleket

Toprak, herhangi bir toprak parçası, ülke, şehir, mekân, bölge, vb. anlamında da kullanılmıştır.

*Hıttâ-i Rûmdadır 'ırk-ı nihâl-i ikbâl*  
*Özleme hâk-i Horâsân u 'Irâkı berü gel (Bâkî, Gazel 292/5, s. 281)*

“İkbal fidanının ırkı Rum toprağındadır. Horasan ve Irak topraklarını özleme, beri gel.” anlamındaki beyitte Anadolu toprakları terviç edilir.

*Mînâ-yı sebze döndi zemîn gül zamânudur*  
*Geldi bahâr şîşe ile mül zamânudur (Nev'î, Gazel 52/1, s. 261)*

“Zemin, yeşil bir şîşeye döndü, (artık) gül zamanıdır. Bahar geldi şîşe ile şarap zamanıdır.” diyen şair, bahar tasviri yaparak, baharın yeryüzündeki güzelliğini, her yerin yemyeşil olduğunu anlatmak için toprağı “mînâ-yı sebz” yani “yeşil şîşe” tamlamasıyla ifade etmiştir.

## 19. Yatak

*İşiğün taşı ile hâk-i harîmün besdür*  
*Bâkî-i haste-dile bâliş ü bister yirine (Bâkî, Gazel 422/7, s. 362)*

“Eşiğinin taşı ile temiz toprağın, gönlü hasta olan Bâkî'ye yastık ve yatak olarak yeter.” Burada sevgili uğrunda hasta olan âşığa toprak yatak, taş da yastık olmuştur.

*Hâk ü seng-i deşt-i gâmdur pister ü bâlînimüz*  
*Bir nefes âsûde-hâl-i h'âb-ı sengîn olmaduk (Mezâkî, Gazel 241/4, s. 432)*

“Yatak ve yastığımız, gam çölünün taşı ve toprağıdır. Bir an bile bu taşı yerdeki rahatsız edici uykuda dinlenmedik.” Sevgili uğrunda çekilen sıkıntıları ifade eden gam çölünde toprak, âşığın yatağı olmuştur.

## 20. Yazı Çeşidi

Gubâr, toz anlamına geldiği gibi aynı zamanda bir yazı çeşidi olan “gubârî hat”ı da ifade eder. Bu hat daha çok, sevgilinin ayva tüylerini de hatırlatacak şekilde kullanılır.

*Okudum haţtın lebinde kim gubâr-ı müşğ ile*  
*Çeşme-i cân üzre yazmış Süre-i Kevser güneş (Ahmed P., Kaside 20/57, s. 58)*

“Güneş'in, can çeşmesi olan dudağının üzerine, misk kokulu toz ile Kevser suresini yazdığını okudum.” diyen şair, memduhun dudağının can çeşmesine (âb-ı hayat) benzediğini ve bu çeşmenin üzerinde gubârî hat ile Kevser suresinin yazıldığını bildirmektedir.

*Muhakkak nesh edip reyhân-ı zârı*  
*Tozatsın dilleri hatt-ı gubârı (Usulî, Sebeb-i Tavsîf-i Dilberân/31, s. 50)*

“İnleyen reyhânı muhakkak hükümsüz bırakıp, gubârî hat gönülleri savursun.” diyen şair muhakkak, reyhânî, nesih, gubârî gibi yazı çeşitlerini bir arada kullanmıştır. Burada “hatt-ı gubâr” ile “reyhân” kıyaslanmıştır. Tevriyeli bir anlatımla, hem gubârî hattın reyhânî hatta hem de ayva tüylerinin eşsiz kokusunun reyhan çiçeğine olan üstünlüğü belirtilmeye çalışılmıştır.

## 21. Anâsır-ı Erba'a İle Birlikte Düşünülerek Vücuda Getirilen Beyitler

Anâsır-ı erba'a yani “toprak, ateş, su ve hava”nın<sup>15</sup> bir arada kullanıldığı beyitlerde toprak genellikle, insanın topraktan yaratılması, dört unsurun birbirini tamamlaması veya birbirlerinden farklı özelliklerde bulunmaları, “beden” kavramı etrafında anılması münasebetiyle kullanılır. Dört unsurun bir arada kullanıldığı beyitlerde, şairin asıl hedefinin bu unsurların hepsini kullanarak bir hayal dünyası aksettirmek istemesi olduğu için, toprağın genellikle birden fazla yönü ile karşılaşmamaktayız. Örneğin su, gözyaşı, yağmur, deniz; hava/hevâ, heves; ateş, nar şeklinde karşımıza çıkmaktadır.

*Göz yaşı döküb oduna yandığım ol kim  
Hâkîm ilede yollarına bād efendi (Ahmed P., Gazel 352/5, s. 352)*

“Efendi! Gözyaşı dökerek aşk ateşine yandığım o (sevgili) olduğu için, toprağımı yollarına rüzgâr götürsün.” Suyun ateşi harladığı bilgisinden hareketle, âşğın gözyaşı dökerek ne kadar çok yandığı anlatılır. Sonunda da külleri toprağa karışacak ve bu da rüzgâr vasıtasıyla memduha gönderilecektir.

*Ben bu derd ile ölüp toprağ olursam iy şabâ  
Şu yirine od çıka şıksan giyâhumdan benim (Şeyhî, Gazel 117/6, s. 121)*

“Ey sabah rüzgârı! Ben bu dert ile ölüp toprak olursam, kuru (toprağımın) otlarından su yerine ateş çıkar.” Normalde topraktan su çıkar fakat bu beyitte aşk, ölmüş âşğın toprağından su yerine ateş çıkmasını sağlamaktadır. Dolayısıyla sevgiliye duyulan aşkın derecesi ifade edilmektedir.

*Vādî-i şamdandır âb u hâk-i bünyâdum benim  
Küh-ı hasretten gelüpdür âteş ü bādum benim (Behiştî, Gazel 359/1, s. 425)*

“Benim su ve topraktan oluşan esasım, elem vadisinden (gelmekte)’dir. Ateş ve rüzgârım (ise) hasret dağından gelmektedir.” Âşğın sevgili için hasret ve elem çektiği, varlığın dört ana unsuru söz konusu edilerek anlatılmıştır.

<sup>15</sup> Bu dört unsur “çâr-âbâ” yani “dört baba” olarak da bilinmektedir.

## Sonuç

Tabiatı en ince ayrıntısına kadar gözlemleyen Divan şairi, bir idealizmin ifadesi olarak, soyut bir varlığa somut bir elbise giydirmek suretiyle, olanı değil olması gerekeni ifade etmiştir. Bir beyti kavrayabilmek için şair bizi bazen bir fizik, kimya, tıp, astronomi gibi fen alanlarına bazen Kur'ân, hadis gibi dini bir kaynağa bazen de sosyoloji, psikoloji, felsefe gibi toplum hayatının vazgeçilmez unsurları arasında dolaşmaya mecbur bırakır. Dolayısıyla Divan şiiri, tabiat ve insanın ürettikleri ve dahi dini kaynaklar arasında mesai harcayarak hayatın bizatihi kendisini keşfetmemizi istemektedir. Bunu yaparken en başa “memduh”u koyar. Ardından her türlü varlığı, memduha musahhar kılar. Diğer bir ifade ile bütün “varlık” memduha hizmet ederek görevini yerine getirmiş olur. Divan şairleri önce sevgilinin bir özelliğini neye benzeteceğine karar verir ve onu yeryüzündeki bilinen en güçlü temsilcisi ile kıyaslar. Bir anlamda “en ve tek”e layık olan sevgilinin güzelliği, dünyaya meydan okur ve bu sayede kıyaslanamaz bir üstünlük elde eder. Toprağın da mecazlar âleminde ve genellikle hadis ve ayetlerle, istiare, teşbih ve hüsn-i ta'lîl gibi sanatlarla işledikleri motiflerden biri olduğu görülmüştür. Toprak motifinin, atasözleri ve deyimlerimizde sıkça kullanılmış olması, şekil açısından dar bir çerçevede mahsul vermek durumunda olan Divan şairinin muhayyilesinin ne kadar geniş olduğu konusunda bir hükme varmakta bize kati bir kanaat vermektedir. Söz konusu motifle ilgili olarak farklı yüzyıllardaki şairlerin divanlarından verdiğimiz yukarıdaki örnek beyitlerin ilişkili oldukları kavramları başlıklar hâlinde vermeye çalışarak Divan şairlerinin bu kavramları hangi münasebetle ve hangi hayal dünyası ile şekillendirdiğini ortaya koymaya çalıştık. Bu konuda yapılacak diğer çalışmalar, “toprak” motifi etrafında şekillenen benzetme ve hayal dünyalarını daha iyi anlamamıza fırsat verecektir.

## KAYNAKÇA

- Abdülaziz Bey (1995). *Osmanlı Âdet, Merasim ve Tabirleri*. İstanbul: Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı Yay.
- Ahmed Paşa Divanı (1966). (haz. Ali Nihad Tarlan), İstanbul: Millî Eğitim Basımevi.
- Ahmedî Dîvân, (haz. Yaşar Akdoğan), T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı, e-kitap, ISBN 978-975-17-3344-3.
- AKAR, Metin (1994). *Su Kasidesi Şerhi*. Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı Yay.
- AKSOY, Ömer Asım (2016). *Atasözleri ve Deyimler Sözlüğü II-Deyimler Sözlüğü*. İstanbul: İnkılâp Kitabevi Yay.
- Bâkî Dîvânı (1994). (haz. Sabahattin Küçük), Ankara: TDK Yay.
- BATİSLAM, H. Dilek (2005). “Divan Şiirinde Sabâ”. *Osmanlı Araştırmaları, Prof. Dr. Mehmet Çavuşoğlu'na Armağan II*, S 26, s. 95-117.
- Behiştî Dîvânı (2000). (haz. Yaşar Aydemir), Ankara: MEB Yay.



- Cem Sultan'ın Türkçe Divan'ı* (2013). (haz. İ. Halil Ersoylu), Ankara: TDK Yay.
- CEYLAN, Ömür (2000). *Tasavvufî Şiir Şerhleri*. İstanbul: Kitabevi Yay.
- ÇAVUŞOĞLU, Mehmed (2001). *Necatî Bey Divanının Tahlili*. İstanbul: Kitabevi Yay.
- DİLÇİN, Cem (2011). *Divan Şiiri ve Şairleri Üzerine İncelemeler*. İstanbul: Kabalıcı Yay.
- Emrî Divanı* (2002). (haz. M. A. Yekta Saraç), İstanbul: Eren Yay.
- ERDOĞAN, Mehtap (2013). *Güzellik Unsurlarıyla Divan Şiirinde Sevgili*. İstanbul: Kitabevi Yay.
- Fehîm-i Kadîm, Hayatı, Sanatı, Dîvân'ı ve Metnin Bugünkü Türkçesi* (1991). (haz. Tahir Üzgör), Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yay.
- Fuzulî Türkçe Divan* (2014). (haz. İsmail Parlatur), Ankara: Akçağ Yay.
- GÜLER, Kadir (2010). "Klasik Şiirimizde Kûy-i Yâr". *Walter G. Andrews Armağanı-II, Türklük Bilgisi Araştırmaları (TUBA)*, II, S 34, s. 63-78.
- Hayâlî Bey Dîvânı* (1945). (haz. Ali Nihat Tarlan), İstanbul: İstanbul Üniversitesi Yay.
- KAZAN, Şevkiye (2009). "Klâsik Türk Şairlerinin Dilinden Beddualar". *Turkish Studies*, 4, S 2, s. 777-821.
- KEMİKLİ, Bilal (2007). "Divan Şiirinde Hastalık ve Tedavi". *Uludağ Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 16, S 1, s. 19-36.
- KURNAZ, Cemâl (1996). *Hayâlî Bey Divânı'nın Tahlili*. İstanbul: MEB Yay.
- KUT, Günay (2000). "Bir Şairi Değerlendirmedeki Yöntem: Ortak Malzemenin Kullanılışı ve İfade Şekli". *İlmî Araştırmalar: Dil, Edebiyat, Tarih İncelemeleri*, S 10, s. 169-176.
- KÜÇÜK, Sabahattin (1988). "Divan Şiirinde Güneş Üzerine Bir Deneme". *Mehmet Kaplan İçin, Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü Yay.*, s. 149-176.
- Mesîhî Dîvânı* (1995). (haz. Mine Mengi), Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yay.
- Mezâkî, Hayatı, Edebî Kişiliği Divanı'nın Tenkidli Metni* (1991). (haz. Ahmet Mermer), Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yay.
- Mîrzâ-zâde Mehmed Sâlim Dîvânı* (1994). (haz. Adnan İnce), Ankara: YÖK Matbaası.
- Nâ'ilî Divanı* (1990). (haz. Haluk İpekten), Ankara: Akçağ Yay.
- Necatî Beg Divanı* (1963). (haz. Ali Nihad Tarlan), İstanbul: Millî Eğitim Basımevi.
- Nedîm Dîvânı* (2017). (haz. Muhsin Macit), T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Kütüphaneler ve Yayımlar Genel Müdürlüğü, ISBN: 978-975-17-3638-3, e-kitap.
- Nefî Divanı* (1993). (haz. Metin Akkuş), Ankara: Akçağ Yay.
- Nev'î Divan* (1977), (haz. Mertol Tulum ve M. A. Tanyeri), İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yay.

- Neylî ve Dîvânı* (2005). (haz. Sadık Erdem), Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yay.
- ONAY, Ahmet Talât (2007). *Açıklamalı Divan Şiiri Sözlüğü*. (haz. Cemal Kurnaz), Ankara: Birleşik Yay.
- SAMANCI, Metin (2017). "Fuzûlî'nin Şiirinde Önemli Bir Anahtar Kavram: Toprak". *Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi*, 1, S 1, s. 41-60.
- SEFERCİOĞLU, M. Nejat (2001). *Nev'î Divanı'nın Tahlîli*. 2. bs., Ankara: Akçağ Yay.
- Şâhî Divanı* (1999). (haz. Filiz Kılıç), Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yay.
- Şemseddin Sâmî (1317/1900). *Kâmûs-ı Türkî*. İkdâm Matbaası, Dersâdet.
- ŞENTÜRK, Ahmet Atilla (1994). *Ahmed Paşa'nın Güneş Kasidesi Üzerine Düşünceler*. İstanbul: Enderun Yay.
- Şeyhî Dîvânı* (2018). (haz. Halit Biltekin), T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Kütüphaneler ve Yayımlar Genel Müdürlüğü, ISBN: 978-975-17-4078-6, e-kitap.
- Şeyhülislâm Mehmed Esad Efendi (1999). *Lehçetü'l-Lügat*. (haz. Ahmet Kırkkılıç), Ankara: TDK Yay.
- TANYERİ, M. Ali (1999). *Örnekleriyle Divan Şiirinde Deyimler*. Ankara: Akçağ Yay.
- TOLASA, Harun (2001). *Ahmet Paşa'nın Şiir Dünyası*. 2. bs., Ankara: Akçağ Yay.
- TÖKEL, Dursun Ali (2016). *Divan Şiirinde Şahıslar Mitolojisi*. 2. bs., İstanbul: Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi Yay.
- Usulî Divanı* (1990). (haz. Mustafa İsen), Ankara: Akçağ Yay.
- Üsküblü İshâk Çelebi Divan* (1989). (haz. Mehmed Çavuşoğlu ve M. Ali Tanyeri), İstanbul: İstanbul Üniversitesi Fen Fakültesi, Prof. Dr. Nâzım Terzioğlu Basım Atölyesi.
- XVII. *Yüzyıl Dîvân Şâiri Vecdî ve Dîvânçesi* (2002). (haz. Ahmet Mermer), Ankara: Millî Eğitim Bakanlığı Yay.
- YENİTERZİ, Emine (2010). Klasik Türk Şiirinde Ülke ve Şehirlerin Meşhur Özellikleri. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi, Klâsik Türk Edebiyatının Kaynakları Özel Sayısı, Prof. Dr. Turgut KARABEY Armağanı*, III, S 15, s. 301-334.
- YILMAZ, Ozan (2014). "Toprak Başa, Baş Toprağa' Tarihî Bir Türk Kargışının Klasik Türk Şiiri'ne Yansımaları". *Millî Folklor*, Yıl 26, S 101, s. 171-181.

## FRIEDRICH SCHILLER: A WRITER OF FREEDOM AND GERMAN IDEALISM

FRIEDRICH SCHILLER: ÖZGÜRLÜK VE ALMAN İDEALİZMİ YAZARI

Albulena BLAKAJ\*

**ABSTRACT:** Friedrich von Schiller is one of the most prominent German writers. Along with Goethe, they create the duo of the leading German writers. In addition to this, Schiller plays an important role in world culture. F. von Schiller (1759-1805) was born and developed as a creator in an exceptionally dynamic political and cultural period for Germany and Europe. He even qualifies as one of the protagonists who influenced European dynamism in the political and cultural dimensions.

Schiller is known as a poet, historian, and philosopher, but priority is given to his identity of a playwright. The main theme of his works, starting from his first play, which will concurrently be the main subject of this paper, is freedom. Even though in his earlier plays, he protects the heart's rights from the violent policy of the princes, in his later works being a good connoisseur of history, he chooses characters from history.

Therefore, history submitted sufficient material to the playwright Schiller who always strives to present the confrontation of the *man of action* with fate, with an exemplary brilliance and tragedy. Nevertheless, as we will witness, throughout his creativity, he remains faithful to his motive, and that is the motive of freedom. It is with his last completed play, where the ideal of freedom reaches the culmination that ensures him the leading position in German culture.

**Keywords:** Schiller, freedom, German idealism, history, fundamentals of Albanian theatre

**ÖZ:** Friedrich von Schiller en ünlü Alman yazarlardan biri olup Goethe ile birlikte, önde gelen Alman yazarların ikilisini oluşturmaktadır. Ayrıca Schiller, dünya kültüründe önemli bir rol oynamaktadır. F. von Schiller (1759-1805), Almanya ve Avrupa için son derece dinamik bir siyasi ve kültürel dönemde doğmuş ve gelişmiş bir yaratıcıdır. İlaveten, Avrupa dinamizmini siyasi ve kültürel boyutta etkileyen önderlerden biri olarak nitelendirir.

Schiller, şair, tarihçi ve filozof olarak tanınsa da öncelik onun oyun yazarı kimliğine verilir. Eserlerinin ilk dramlarından başlayarak, ana teması ve çalışmamızın da odak noktası, özgürlüktür. Gençliğinde yazmış olduğu dramlarında kalbin hakkını prenslerin şiddet politikasından korumasına rağmen, devamında gelen çalışmalarında, tarih uzmanı kimliğini ortaya çıkararak, tarihten karakterler seçmiştir.

Bu nedenle, tarih, girişken insanın kader ile yüzleşmesini sahnelemeye çalışan Schiller'e yeterli malzeme sunmuştur. Ancak, çalışmamızda kanıtlayacağımız üzere, yaratıcılığı boyunca, motifine sadık kalır ve bu da özgürlük motifidir. Son tamamlanmış dramı ile özgürlük idealinin zirvesine ulaşmış ve Alman kültüründe öncü konumunu elde etmiştir.

**Anahtar Kelimeler:** Schiller, özgürlük, Alman idealizmi, tarih, Arnavut tiyatrosunun temelleri

\* Assist. Prof. Dr. - University of Prishtina, Faculty of Philology, Department of German Language and Literature/Kosovo - [albulena.blakaj@uni-pr.edu](mailto:albulena.blakaj@uni-pr.edu)

## Introduction

Friedrich von Schiller is the writer who is always mentioned after Goethe, as the greatest German writer, who has furthermore taken an important place in world culture. F. Schiller (1759-1805) was born and developed as a creator in a very dynamic period, both politically and culturally. With his concepts and ideas expressed both in written works and rhetoric activities, he is considered as one of the protagonists who in the political and cultural dimensions dynamized initially Germany and later Europe. The best example of this is the great French revolution that appalled and disarranged Europe, during which the role of the creator and freedom-loving Friedrich Schiller is very precious. Danton himself signed a decree declaring Schiller honorary citizen of France. His masterful art is considered to be one of the powerful weapons of this revolution.

Ever since the years of his studies, being sent to a department which he didn't like with the duke's command, as it was required at that time, his opposition to such obligations and to absolute power was oriented to be expressed through literary art. In addition to sketches and other unsaved projects, the first work where he expresses such a revolt is the "The Robbers", written at the age of 22. This play had a startling success, and Schiller became an overnight star of the period known as Sturm und Drang.

In spite of the misfortunes with his poor health, with governmental obstructions and restrictions, as well as poverty, Schiller continued with his personal demand and pace "no day without a verse". As a result of such an unstoppable effort followed the works: "Fiesco's Conspiracy at Genoa", "Intrigue and Love", "Don Carlos", "Wallenstein", "Maria Stuart", "The Maid of Orleans", "The Bride of Messina", "William Tell", etc. Very frequently amid the writing of these great dramatic works, Schiller was interested in philosophy, poetry and ballads, but particularly in history. It was the French Revolution that made Schiller wonder, whether in Paris truly won the wisdom and arrived new, genuine freedom, or not? With such inquiries, Schiller began a second occupation, in addition to that of a poet, which was a philosopher of history. He became prominent in this field in the whole Europe. In the years of his publishing of the work "History of the Fall of the United Netherlands by the Spanish Government", he was the most popular author of the period. In a letter sent to a friend, he writes on the history: "History is becoming more and more valuable to me every day. This week I read a story of the Thirty Years' War and my head is still burning from this and the fact that the age of the highest misery of a nation is altogether the most luminous age of human strength! How many great names derived from this night! I wish I did not study anything other than history for ten years. I believe I would be a completely different person. Do you think I can still achieve it?" (Koopmann, 2000, p.242)

Nonetheless, he valued the poet over the philosopher and the historian. Though he was involved in philosophy and history, in his letter of 07.01.1795, to his great friend Goethe, he wrote: "It is clear, the Poet is the only true man, and the best philosopher is only a caricature compared to him". Undeniably, the poet who philosophizes is far better. It would be sufficient if we quote the verses when Wallenstein said: "The world is narrow, the brain is wide", as a philosophical formulation which offers us plenty. Concisely, it embraces a whole philosophy.

He honored the poet and was a poet himself, however, the knowledge of history helped him find the theme for his great works. Without deepening into the content, the titles of the works themselves speak of this.

Various social movements in Germany and Europe, at times, the disappointment with the course of the events, frequent changes of his health condition, and perhaps the domination of a poet over the scientist, made Friedrich Schiller return to artistic creativity without completely abandoning the history. At that point, he intensely wrote plays, mainly using the themes from history. Most of these works became part of what was called Weimar Classicism. Mutual impacts, co-operation, but first and foremost the strong friendship between Goethe and Schiller made their creativity to be considered classicism in German literature. This was especially true for the intensive cooperation period in Weimar, known as Weimar Classicism. In the phase of intense friendship and collaboration between Goethe and Schiller, owing to the cultural atmosphere created there, Weimar was called "German Athens".

Schiller, known as a writer of freedom, in his dramatic works sought things unheard thus far: "down despots" and "freedom of thoughts" in "Don Carlos"; a free republic in "Fiesco's Conspiracy at Genoa"; in the civil tragedy "Intrigue and Love" he judged hypocrisy and exploitation in duke's palaces.

Schiller, apart from being an author of poetry, of philosophical treatises, historical and creative works of a rich figurative language in plays such as "The Robbers", "Don Carlos", "The Maid of Orleans" or "William Tell", he was also a political writer of the German language who unequivocally expressed the ideals of reason, humanity, and freedom in the eighteenth century literature, or, as Schiller in his work "On the Aesthetic Education of Man", which deals with Immanuel Kant's transcendental aesthetics and the events of the French Revolution, stated himself: "construction of a true political freedom" is "the most perfect artistic work" (Schiller, 2016, p.4).

### **Schiller's plays and their influence in progressive world movements**

Schiller's plays, mainly dominated by the idealism of freedom, exerted a strong influence, both in the further development of German play and in the supporters of the demands for political freedom (in 1815 the wars for

freedom started up). "For Heinrich Heine, Schiller was the flag-bearer of the war and of the ideas of the French revolution" (Schiller, 2004, p.20), says Skënder Luarasi, the translator of Schiller's work "William Tell" into the Albanian language. The post-revolution France proclaimed Schiller an honorary citizen for the contribution in promoting the commoner's strata in his play "The Robbers".

Luarasi further wrote: "In 1848, before March, there were demands for the bourgeois revolution that was of interest to the public. *William Tell* was the first play performed at the Karlsruhe theater during the Baden uprising. *William Tell* appeared on the 16 of January 1849, in Nuremberg, on the occasion of the Proclamation of Fundamental Rights of the German people. A newspaper wrote: "A few days ago, the world read on the walls of our Opera house the words written with chalk: *William Tell*- day after tomorrow. In the first days of the war and the uprising, people longed to find a quiet place, and at the height of the thought of the poet's freedom, to seek expression of their feelings. *William Tell*'s today's performance (23 May 1848) became a national holiday" (Schiller, 2004, p. 20).

The nineteenth-century liberal bourgeoisie in Schiller's plays saw the poetic expression of its political views. Schiller's work had even more impact in France, England, and most of all in Russia. The themes he dealt with made him rather appealing. He focused on contradictions between reality and the ideal, on human freedom and the responsibility man had for himself, as well as the issue that things should not rule over man but be ruled by him.

Even so many years after his death, Schiller remains a great promoter. Since 1841 Dostoevsky worked on a *Maria Stuart*. He also had Schiller's *Don Carlos* on his desk, hence this is the time when he created the most powerful parable, the poetry of the great invader of The Karamazov Brothers. According to Freud's testimony, his early but paradigmatic theory of instincts originated from the influence of Schiller's poem "Die Weltweisen", with the closing verses on the power of hunger and love. Also, it is raised the question, whether Brecht's epic theater would have existed without Schiller's notion and the idea of the stage as a moral institution, or Brecht's play *Mother Courage* would exist without Schiller's *Wallenstein*? I chose these examples haphazardly. The list of Schiller's influences on world literature could go to hundreds. Thanks to *William Tell*, Schiller for a long time was Switzerland's national poet.

Schiller's creativity was influenced by many circumstances and was particularly sealed by his long illness. Schiller died on May 9, 1805, at the age of 46, in Weimar. The autopsy performed on his body showed that it was odd that he had lived for so long. It must have been his mind that kept him alive.

These sentences can be an explanation for many things that happened in Schiller's life, and especially for his idealism. "Idealism is when the man with the force of the enthusiasm and of his mind, lives at least ten years

longer than his body actually permits" (Safranski, 2004, p.11), summarizes Schiller's well-known biographer, Rüdiger Safranski.

### **Development of the ideal of freedom in Schiller's plays**

Friedrich Schiller gained worldwide fame primarily with his first play "The Robbers" and the latest "William Tell". Following the detailed analysis of these plays reveals the reasons why this may have happened.

Although it was his first play, "The Robbers" helped Schiller to achieve tremendous success and become one of Germany's greatest authors. Moreover, the peculiarities of such works constitute the essential features of the period called Sturm und Drang, in German culture. Being part of Sturm und Drang, he indeed carries the signs of a period of great transitions, precisely the Enlightenment (Aufklärung).

The Sturm und Drang era was developed as a result of Aufklärung, where the new generation was against the appropriate thinking and against the emphasis of the reason (Baumann, Oberle, 2000, p. 89). Deficiency of a culture built solely on the basis of reason, which led to strict rules, made young writers of Aufklärung concentrate on feelings. It was expected a breach of rationalism that would lead to an irrational literature. This blast was made by Sturm und Drang (Glaser, Lehmann, & Lubos, 1985, p.119). It was the first revolutionary youth movement in German literature carried by young writers of 20-30 years of age. The central theme of this literature is the genius, which characterizes a new approach that breaks all the restrictions of class and tradition. The far-reaching personality of the genius had to sum up the individuality, sensitivity, heart, reason, fantasy, and feeling within "fruitful chaos". Thus, nature, genius, power, passion, and feeling were the keywords of the poets of Sturm und Drang (Baumann & Oberle, 2000, p.91). Certainly, the Sturm und Drang movement makes a break which initiated a completely new concept for man and the world. In addition, the main representatives of this period, the young Goethe and Schiller will later become the main representatives of German literature. At the heart of the concept of a new man lies the idea of freedom, in terms of a social-political, personal, and artistic freedom. While against the despotism of the princes and the pressure of the tyrants stood the demand for equal rights and human rights (Glaser et al., 1985, p. 119).

These are the elements seen in the main works of Schiller, which is also the subject of our study.

In the works of his youth, we can observe the influence of Lessing's reason, as the leading author of German enlightenment, and the impact of the strong sense of Goethe's Werther. Though not absent in other writings as well, it seems that with "The Robbers" he managed to express all the hatred he had on the tyrants. This work of young Schiller includes tremendous rage through which he reflects his disappointment in the moral

decline of society and his demand for freedom, a demand that turns into the key idea that Schiller followed throughout his creativity. That's why Goethe wrote: "He, in his life and in his creativity, adhered to the greatest ethics that was called: freedom, dignity, and greatness".

The novels with the theme of "honest robber", a type of works where the main character, with his crimes, distances from the existing laws, while concurrently emerges as a protector and helper of the poor, were very famous. These themes originally appeared in the testimonies of Robin Hood, the well-known English hero of the late Middle Ages. In the eighteenth century, the fighter for freedom and the "noble savage" (according to J.J. Rousseau) sealed and characterized the appearance of the "honest robber", who found the proper reflection in Schiller's work "The Robbers" (1781). Schiller initially called this work "The Lost Son (The Prodigal Son)" due to the motive contained in the drama, which reminds us of the biblical motive (Grawe, 2011, p.13).

In this "play of robbers", vigorously bursts Schiller's demand for freedom along with his anger and revolt against the moral decline of society. Schiller's born-dramatic instinct lived in the fierce courage, that without any regard to psychological truth, the scenes are calculated for remarkable influence, the main characters of the play become the carriers of absolute principles: *Franz Moor* is the embodiment of wickedness by the nihilistic principle, *Karl Moor* almost the archangel, revolutionary due to his disappointment in parental love. Even if many things in this play are hyperbolized, they do not cover the essence of true Schiller.

*Franz Moor* convinced that man is just a piece of flesh, like machinery, and that could be dominated by desire, planned to kill his father through influence on his psyche, i.e. through psychological abuse and became the master of the castle. Psychological argumentation in Franz's great monologue contains literally quoted sentences from the Schiller's work which he graduated with, as a physician at the academy. His work was entitled "On the relationship of the animal nature of man and his spirituality" (1780). The essential idea of this paper is "the strange contribution of the body to the actions of the soul", hence the influence of the qualities, of the bodily characteristics of man, over his soul and mind.

Franz Moor, the younger of the boys of the count Maximilian von Moor, who is very intelligent, nevertheless ugly, like any other character of the Friedrich Schiller's plays, is the embodiment of evil that questions the world order, moreover the suspicion of the idea that God rules over nature, as well as distrust in the strength of family ties:

*No small cause have I for being dissatisfied with Dame Nature, and, by my honor, I will have amends! Why did I not crawl the first from my mother's womb? why not the only one? why has she heaped on me this burden of deformity? on me especially? ... On my word, the lady seems to have collected*



*from all the race of mankind whatever was loathsome into a heap and kneaded the mass into my particular person. (Shiler, 2000: 19)*

Being neglected since birth, ugly and implausible of becoming the heir of count Moor's name and house, Franz Moor renounces loyalty to the family and rejects the notion of "brotherly love" and with a cold rationale plots against his father and brother. Franz's plan of becoming the master and conspiring against his father and brother is revealed in the first scene of the first act, where he utters the words:

*"And shall I, too, be fooled like an infant? Up then! and to thy work manfully. I will root up from my path whatever obstructs my progress towards becoming the master. Master I must be, that I may extort by force what I cannot win by affection" (Shiler, 2000: 21).*

In order to achieve his goal, he puts into action the conspiracy that initiates the drama. He steals and conceals a letter of his brother Karl and exchanges it with a fictitious report of a bailman, according to which the older genius brother, once a model of the looks, mind, and character is a thief, since:

*"... having dishonored the daughter of a rich banker, whose affianced lover, a gallant youth of rank, he mortally wounded in a duel, he yesterday, in the dead of night, took the desperate resolution of absconding from the arm of justice, with seven companions whom he had corrupted to his own vicious courses." Father? for heaven's sake, father! How do you feel? (Shiler, 2000: 13).*

It is true that Karl, after several years of rattling studies in Leipzig, full of debts and quarrels, writes a letter in which he admits his guilt, repents and apologizes to his father. The fact that the father does not doubt that it can be false, and leaves it to Franz to answer Karl, makes him miserable and childish. In the second scene of the first act, Schiller presents Karl, the beloved, but a little naïve character, revealing the conflict of the play.

Through the sudden shift of the scenes, betimes around Karl and betimes around Franz, Schiller succeeds in giving his play effective contrasts and strengthened pace. He depicts Karl as a typical character of Sturm und Drang, very talented, but undisciplined, as a rebel eager for freedom, nurturing resentment against the circumstances of the provincial German life. From the very first sentence of his appearance, he emerges as such: *CHARLES VON M. (lays the book aside). I am disgusted with this age of puny scribblers when I read of great men in my Plutarch (Shiler, 2000: 22).*

Karl writes a letter asking forgiveness hoping his father would forgive him because, as he writes: *„... and where there is sincerity there is compassion and help (Shiler, 2000, p. 28).*

Nevertheless, this does not happen. Instead of the expected letter, he receives the letter written by Franz, allegedly in the name of his father,

where it writes he will not pardon him. Both Karl and his father fall prey to Franz's intrigue.

This is the moment when Karl decides to become the leader of the gang of robbers. At the same time, he desists from everything valuable and important to him, from people, from his father, from love ...

*“Away, then, with human sympathies and mercy! I no longer have a father, no longer affections; blood and death shall teach me to forget that anything was ever dear to me! Come! come! Oh, I will recreate myself with some most fearful vengeance; - 'tis resolved, I am your captain! and success to him who Shall spread fire and slaughter the widest and most savagely - I pledge myself He shall be right royally rewarded. Stand around me, all of you, and swear to me fealty and obedience unto death! Swear by this trusty right hand”* (Shiler, 2000: 37).

Karl Moor surrenders to his fate, does appalling things, becomes an offender and hence loses his freedom. He is obliged to walk through his own path. Only when he sees two men like himself who would ruin the entire world of morality, and when he is willing to pay for his deeds, to surrender to the law, only then he exceeds himself and thus regains his freedom.

Charles: *Oh! fool that I was, to fancy that I could amend the world by misdeeds and maintain law by lawlessness! I called it vengeance and equity. I presumed, O Providence! upon whetting out the notches of thy sword and repairing thy partialities. But, oh, vain trifling! here I stand on the brink of a fearful life, and learn, with wailing and gnashing of teeth, that two men like myself could ruin the whole edifice of the moral world. ... A victim is required - a victim to declare before all mankind how inviolable that majesty is - that victim shall be myself. I will be the death-offering!*

ROBBERS: *Take his sword from him - he will kill himself.*

Charles: *Fools that ye are! doomed to eternal blindness! Think ye that one mortal sin will expiate other mortal sins? Do you suppose that the harmony of the world would be promoted by such an impious discord? (Throwing his arms at their feet.) He shall have me alive. I go to deliver myself into the hands of justice* (Shiler, 2000: 147).

Karl Moor, the tragic hero of the work, along with other tragic heroes of the Sturm und Drang movement, such as Goethe's *Werter's* and *Goetz's* characters, have to see that their inner momentum of changing the world in the sense of a human being and greater equality, actually fails in real life. Even Sturm und Drang itself remained a literary revolution that was not carried on the people as a revolutionary political movement. Karl's revolt is not directed against the state system, respectively the Monarchy and the princes, not even against the church as such. Nevertheless, on the other hand, his revolt is directed to their deplorable, miserable representatives.

In general, the play “The Robbers” is amongst the typical plays of Sturm und Drang, particularly because of the typical motives such as hostile brothers, father’s authority, and fierce, powerful language.

When the play appeared for the first time, the young, 22-years old playwright, sitting in the audience and overwhelmed, witnessed a strong public reaction that was deeply shaken by this author's courage who judged violence and oppression so openly. The echo and the impact of the play on the social and cultural circles were negatively manifested for the author. The young playwright would pay dearly this courage of his, with many years of effort to ensure the mere existence and overcome great shivers of his health.

The play “The Robbers”, which Schiller himself said, had paid with “family of the homeland”, is still kept alive in the theater. Unlike the works of his youth, where he protects the heart's rights from the violent politics of the princes, in the later plays, respectively Classics, such as “Don Carlos”; “Wallenstein”; “Maria Stuart”; “The Maid of Orleans” and “William Tell”, he forms giant materials of history.

Schiller's experience in other fields, such as philosophy and history, as well as dealing with the Canton, made his work change. Schiller, in his culminating period as an author, deals with major historical themes. Nevertheless, as mentioned above, throughout his creativity he remains faithful to his motive, and that is the motive of freedom. What he deals with in his first play “The Robbers” as a hectic young man, he turns to later, now as a great poet, with his greatest play “William Tell”. With this work, which is also his last completed play, he ranks himself in the leading position in German culture beside Goethe.

Schiller, being a good acquaintance of history, for his own classic play, chooses characters from history. He perceives the dramatic figures as “symbolic beings” which must represent and express the integrity of mankind. In this sense, Classicism means symbolic, linguistic, rhetorical, allegorical, metric and dramatic densification of human history. “William Tell” became a popular play of dignity and freedom of a suppressed nation. Nevertheless, the play as such cannot be considered as an *embodiment of the nature of the people and freedom of the people, but as the aesthetic realization of man, according to Schiller, who from the existential pure freedom withdraws into the misery and blame of reality* (Martini, 2003, p.292).

Therefore, history submitted sufficient material to the playwright Schiller, who always strives to present the confrontation of *the man of action* with the fate, with an exemplary brilliance and tragedy. Schiller's Plays: “Wallenstein”; “Maria Stuart” and “The Maid of Orleans” have historical figures and events as themes. Unlike the firsts, “William Tell” deals with a story which is held for real historical event since the fifteenth century. However, this work does not reflect the victory of the devastating force of history on the man but raises a politically and morally justified uprising,

which is, in the same breath, rebellion against tyranny and arbitrary rule that ends well. The most famous scene of the play, that of apple shooting, is the scene of violation of Tells humanity, as it brings him to the murder of his son. Thus, in *Tell we do not only deal with the moral problem but the problem of simple existential freedom* (Martini, 2003, p.293).

“William Tell” is Schiller’s only play, which is envisioned as such according to poethological rules. It is true that Schiller called it a *drama*, when “The Robbers”, was first published. Soon this title seemed inadequate, so in the second edition which was published the same year, he called “The Robbers” a *tragedy*. As for “William Tell”, the death of *Gesler*, the emperor’s administrator, who is the embodiment of this evil authority, is not a tragic event and none of the direct participants in the event have any cause to mourn for him. Moreover, with his death, the people are released from the shackles of a violent authority. This play again, as well as his first play “The Robbers”, is about the man’s problem who takes the initiative, but who in that case does not break the rule and order. On the contrary, with his intervention, he unfolds the story as something useful. The idyll that appears in the introductory scene:

*“The smile-dimpled lake woo’d to bathe in its deep*

*A boy on its green shore had laid him to sleep”* (Shiler, 2004: 27).

is harsh and dramatically affected by the interference of historical reality, in this case, political violence. Conrad Baumgarten, a Schwyzer, is fleeing Habsburg horsemen after killing the administrator, who wanted to rape his wife. Since bad weather was approaching, Ruod, a fisherman refuses to carry Baumgarten across the lake. Then Tell appears and utters:

*“What man is he that here implores of aid?”* (Shiler, 2004: 35).

with this stance he helps fugitives pass across the lake while to those who are left behind, the horsemen destroy their huts and scatter their herds:

*“Righteous Heaven! Oh, when will come*

*Deliverance to this doom-devoted land?”* (Shiler, 2004: 39).

Through the oppression of freedom, Austrian foreign rulers provoke the self-defense of the inhabitants of Schwyz, Uri, and Unterwalden, whose naive-idyllic existence was left in the hands of the shifting force of:

*“For as their Alps through each succeeding year*

*Yield the same roots,—their streams flow ever on*

*In the same channels,—nay, the clouds and winds*

*The selfsame course unalterably pursue,*

*So have old customs there, from sire to son,*

*Been handed down, unchanging and unchanged;  
Nor will they brook to swerve or turn aside  
From the fixed even tenor of their life" (Shiler, 2004: 85).*

This natural balance of life is now ruined and Tell remains to lead the people out of a lost idyll to a new one. The delegates meet at night in a field and make the so-called Rütli's Oath, without Tell:

*By this fair light which greeteth us, before  
Those other nations, that, beneath us far,  
In noisome cities pent, draw painful breath,  
Swear we the oath of our confederacy!  
A band of brothers true we swear to be,  
Never to part in danger or in death!  
We swear we will be free as were our sires,  
And sooner die than live in slavery!  
We swear, to put our trust in God Most High,  
And not to quail before the might of man! (Shiler, 2004: 105).*

But Tell could not maintain his own autonomy. When he doesn't pay the necessary obeisance to the hat of the ruler Herman Gessler in Altdorf, he is forced to shoot the apple on his son's head in the well-known apple scene, risking the life of his son to save himself and his son. Now all of Tell's ambition is directed towards the murder of the administrator. Before the action comes the reflection. In a monologue, he thinks of the plan, which he legitimizes as a defensive act. Tell kills the tyrant. The motives of this action are not personal insults, but the salvation of all who, like Tell, through Gessler's wrongdoings, lose all opportunities for a normal life in harmony with themselves and nature:

*"Quiet and harmless was the life I led,  
My bow was bent on forest game alone;  
No thoughts of murder rested on my soul.  
But thou hast scared me from my dream of peace;  
The milk of human kindness thou hast turn'd  
To rankling poison in my breast; and made  
Appalling deeds familiar to my soul.  
He who could make his own child's head his mark,*

*Can speed his arrow to his foeman's heart.*

*My boys, poor innocents, my loyal wife,*

*Must be protected, tyrant, from thy rage!”* (Shiler, 2004: 171).

Things that happen, shooting of the apple, the imprisonment of Tell and Berta von Bruneck, push the followers to act quickly. The suppressors are followed. Meanwhile, the news of King Albrecht's murder came. He was killed by Duke Johann von Schwaben (“Parricida”). This news arouses the hope of choosing a king from another rich lord family. Tell's stance is legitimized again at the end of the play, at the meeting with Johannes Parricida, the Duke of Schwabia, who, for subjective reasons, becomes a murderer of his father and emperor. By doing the comparison between Tell's action as a moral action based on self-defense and the murders that himself does, namely the viewpoint of the guilt, he gives Tell the possibility of redemption. Insofar as Tell gains the possibility of reflection and speech in the dramatic process, thus much the Swiss are opened the dimensions of individual freedom and spontaneous action. The apple scene makes their decision inactive and pushes them to act according to the situation. With rejoice Tell is honored as a *protector and rescuer*. Even the aristocratic feudal Ulrich von Rudenz renounces his privileges:

*“And from this moment all my serfs are free!”* (Schiller, 2004: 212).

With this *Tell* became Schiller's only play in which utopian thoughts of his philosophical history and his aesthetics became a theatrical event and not only a regulatory idea upon which the tragic conclusion triumphs. But Schiller, *instead of the tragedy, finds a 'harmonious' solution in the victory of the freedom of the people over tyranny that profanities the natural, humane and divine order* (Martini, 2003, p.293). There were reasons to be satisfied with the success this work secured for him. While the play “Demetrius”, which remains unfinished, is another testimony to this great writer's dramatic life, albeit with great fame, but with such a short life.

Schiller is among the first authors of world literature that infuses into the Albanian culture as well. While other writers enter the Albanian literature initially with translations of their poetry in the journals, Schiller *chooses to come* with his specialty, that is, dramatic works and theatre. There are two plays, “The Robbers” and “William Tell” that brings Schiller close to the Albanian audience. Schiller's masterpiece, “William Tell”, in selected parts, appeared among the Albanians for the first time on 29 October 1909 and reappears many times in the years to follow. The “The Robbers”, for the first time appeared on stage in Tirana in 1929.

With the death of Schiller in 1805, the period of Classicism in German literature ends. Goethe in a letter to Zelter on June 1, 1805, a few days after

Schiller's death, writes: "... and I lost a friend and along with him half of my being" (Richter, 2000, p.275).

## BIBLIOGRAPHY

- ALT, Peter-André (2004). *Schiller, Leben- Werk- Zeit, Eine Biographie*. Munchen: C-H. Beck Verlag.
- BAUMANN/OBERLE (2000). *Deutsche Literatur in Epochen*, Ismaning: Max Hueber Verlag
- DAMM, Sigrid (2004). *Das Leben des FRIEDRICH SCHILLER Eine Wanderung*. Frankfurt am Main und Leipzig: Insel Verlag.
- GLASER/LEHMANN/LUBOS (1985). *Wege der deutschen Literatur*, Frankfurt am M.-Berlin: Ullstein
- GRAWE, Christian (2011). *Erläuterungen und Dokumente, Friedrich Schiller- Die Räuber*, Stuttgart: Philip Reclam jun.
- KOOPMANN, Helmut (2000). *Schillers Leben in Briefen*. Weimar: Verlag Herman Böhlau Nachfolger.
- MARTINI, Fritz (2003). *Deutsche Literaturgeschichte*, Köln: Komet.
- OELLERS, Norbert (2005). *Schiller-Elend der Geschichte, Glanz der Kunst*. Stuttgart: Philipp Reclam jun. GmbH & Co.
- RICHTER, Thomas (2000). *Die Dialoge über Literatur im Briefwechsel zwischen Goethe und Zelter*. Stuttgart-Weimar: J&B Metzler Verlag.
- SAFRANSKI, Rüdiger (2004). *Schiller oder die Erfindung des Deutschen Idealismus*. Wien- München: Hanser.
- SCHILLER, Friedrich (1999). *Wilhelm Tell*. Stuttgart: Philipp Reclam jun. GmbH & Co.
- SCHILLER, Friedrich (2009). *Die Räuber*. Stuttgart: Philipp Reclam jun. GmbH & Co.
- SCHILLER, Friedrich (2016). *Über die ästhetische Erziehung des Menschen*. Berlin: Hofenberg Sonderausgabe, Verlag des Contumax GmbH & Co., KG.
- SCHILLER, JOHANN CHRISTOPH FRIEDRICH (2014). *William Tell*. (Çev.: Theodor Martin), retrieved from:
- SHILER, Fridrih (2000). *Dramat në prozë*. (Çev.: Skender Luarasi), Tiranë: Mësonjtorja e parë.
- SHILER, Fridrih (2004). *Vilhelm Teli*. (Çev.: Skender Luarasi), Tiranë: Onufri.
- <http://www.gutenberg.org/cache/epub/2782/pg2782-images.html>
- [https://www.bookrix.com/book.html?bookID=bx.schiller\\_1211378307.01340603\\_83#8370.558.126756](https://www.bookrix.com/book.html?bookID=bx.schiller_1211378307.01340603_83#8370.558.126756)