

Büyükanne”nin (*Magna Mater*) Halısını Yeniden Dokumak: Geyikli Duvar Halısı’ndaki Mitik Söylemin Analizi¹

Sema Becerikli ^{2,3}

ÖZET

Geyik Türk kültüründe ve mitolojisinde oldukça önemli bir yere sahiptir. Geyikli duvar halısı Anadolu coğrafyasında yaygın olarak kullanılan bir halı türüdür. Geyik, pek çok kadim kültürün mitolojisinde yarı-ilahi bir varlık, kutsal bir rehber, bolluk, bereket sembolü bir totem, Ana Tanrıça’nın bedenlenmiş hali olarak kabul edilir. Bu metinle Geyikli Duvar Halısı’nın Türk Toplumu’nun kolektif psişesindeki anlamlarını ortaya koymak amacıyla çoklu bir okuma pratiği gerçekleştirilmiştir. Bir yandan Jung ve ekolünün kavram setiyle halıdaki sembollerin analizi gerçekleştirilirken diğer yandan da toplumbilimsel bir çözümleme kullanılmıştır. Jung’un teorileri eşliğinde, geyikli duvar halısının bilinç-bilinçdışı, somut mekân-soyut mekân, akan zaman-durmuş zaman, anima-animus, çoklu dini ve inanç sistemleri arasında yer alan melez bir metin olduğu sonucuna varılmıştır. Metin bu haliyle kolektif psişemiz açısından bir ulusun temel taşı olan aileyi, onu oluşturan unsurları aynı anda barındıran ve onları bir arada tutan tutkal görevi görmektedir. Ana-Tanrıçanın varlığı bu kez de zamansız, mekânsız, bilinçdışı bir şekilde Geyikli Duvar Halısı’nda tezahür etmektedir.

Anahtar Kelimeler: Ana Tanrıça, Geyikli Duvar Halısı, Jungyen Analiz

Re-Waving The Carpet of The “Great Mother” (*Magna Mater*): Analysis of The Mythical Discourse in the Deer Carpet

ABSTRACT

Deer have a very important place in Turkish culture and mythology. Deer tapestry is a type of tapestry widely used in Anatolia. Deer is considered a semi-divine being, a sacred guide, a symbol of abundance and fertility, a totem, and the embodiment of the Mother Goddess in the mythology of many ancient cultures. With this text, a multiple reading practice was carried out in order to reveal the meanings of Deer Tapestry in the collective psyche of Turkish Society. While the analysis of the symbols in the tapestry was carried out with the conceptual set of Jung and his school, a sociological analysis was used on the other hand. In line with Jung's theories, it was

¹ Bu çalışma, KADEM’in 10 Nisan 2025 tarihinde düzenlediği “Mitik Söylem ve Kadın” başlıklı 10. Kadın Araştırmaları Sempozyumu’nda sunulan bildiriden hareketle kaleme alınmıştır.

² İletişim Yazarı: semabecerikli@gmail.com

³ Prof.Dr., Ankara Üniversitesi İletişim Fakültesi, ORCID: 0000-0002-3253-2365

(Makale Gönderim Tarihi: 03.07.2025 / Yayın Tarihi:30.09.2025)

Doi Numarası: [10.18026/cbayarsos.1733804](https://doi.org/10.18026/cbayarsos.1733804)

Makale Türü: Araştırma Makalesi

concluded that Deer Tapestry is a hybrid text located between conscious-unconscious, concrete space-abstract space, flowing time-stopped time, anima-animus, multiple religious and belief systems. In this form, the text acts as the glue that simultaneously contains the family, which is the cornerstone of a nation, and the elements that form it in terms of our collective psyche, and holds them together. This time, the existence of the Mother Goddess manifests itself in the Deer Tapestry in a timeless, spaceless and unconscious way.

Keywords: *Magna Mater, Deer Tapestry, Jungian Analysis*

1. GİRİŞ

Magna Mater ya da “Büyük Anne” başlığı, mitolojide Anadolu kökenli bir ana tanrıça olan Kibele’ye kadar uzanan bir kavramdır. “Büyük Ana”, belirli bir zaman ve mekânda var olan somut bir imgeyi değil, insan ruhunda işleyen içsel bir imgeyi ifade eder. “Büyük Ana” arketipi, insanların ritüellerinde, mitlerinde ve sembollerinde gözlemlenebilir. Rüyalarda, fantezilerde ve sanat eserlerinde de görülür. Jung, arketipi ebedi varoluş anlamında yapısal bir kavram olarak kullanır. Daha sonra diğer arketiplerin doğduğu ilk arketipe göre (Büyük Ana da bu arketiplerden biridir); bilinçte var olamayacak olumlu ve olumsuz, eril ve dişil gibi çok farklı ve zıt semboller bir arada var olabilir. Ancak bu semboller zıtlık ilkesi doğrultusunda birbirinden ayrılmıştır (Neumann, 2024). Bu çalışmada; Anadolu kültüründe çok önemli ve yaygın bir metin olarak dolaşıma giren halı üzerinden Büyük Anne’nın izi sürülecektir. Halının analizi, dönemin sosyo-ekonomik koşulları, Jungcu arketipler ve cinsiyet analizine uygun diğer sosyolojik yaklaşımlar açısından yürütülmektedir. Temel olarak “Geyik Halısı”nın toplumsal ve ideolojik bir metin olduğu, bilinç ve bilinçdışına ait ataerkil/anaerkil biçimler içerdiği, mekânlar arası bir yapı sergilediği, cinsiyet dengelerini gözetken bir anlatı olduğu ve din, inanç temelli bir yaklaşıma ve semboller dizgesine (İslam, Hristiyanlık, Şamanizm, Budizm vb.) sahip olduğu ileri sürülmektedir.

1.1. Geyik Sembolü ve Geyikli Duvar Halısı

Semboller; imge kullanımından başka şekilde ifade edilemeyen ve karmaşık bir dizi olgunun toplamını anlatmak için kullanılmaktadır. Sembol sözcüğü bir araya getirmek anlamına gelen Yunanca *symbollein* sözcüğünden gelmektedir. Sembol sözcüğü “bir bütün olarak görülen ya da bir bütün haline getirilen şeylerin vizyonu” olarak çevrilebilir (Jung, 2021). Toplumu bir arada tutan semboller yapısı gederek yok olduğunda, Chul-Han’ın (2022) da belirttiği gibi; ‘ortak semboller sayesinde oluşturduğumuz birbirimize bağlı olma halimiz giderek yok olmakta, sembollerin giderek yok olduğu toplumlar da giderek atomize olmaktadır.

Geyik; mağara resimleri döneminden bu yana yaklaşık 40,000 yıl öncesine dayanan insanlık tarihi açısından oldukça önemli bir semboldür. Prototürk topluluklarda da özellikle kaya resimlerine bakıldığında, geyik sıklıkla kullanılan bir figürdür. Sibiry’a’dan Alaska’ya kadar orman kenarlarında yaşayan halklar benzer geyik kültürleri geliştirmişlerdir. Altay efsanelerinde de ölenlerin ruhlarının bulunduğu yere ve yeryüzündeki her şeye hayat veren göksel geyik sürüleri anlatılır. Altaylarda geyiğin bağırması gök gürültüsünü temsil etmiştir Ortak nokta geyiğin Ata Ana olarak tasvir edilmesidir. (Candan, 2024).

Geyik Güney Sibiry halklarında at, koyun ve sığırdan önce ilk evcilleştirilen hayvan ve binek hayvanıdır. Etinden, derisinden yararlanılmış, boynuzlarından ve kemiklerinden de av aletleri yapılmıştır. Geyiğin insan yaşamının devamlılığını sağlayan bu özelliği de onun kutsal sayılmasında ve totem haline gelmesinde rol oynamıştır (Somuncuoğlu, 2013). Freud’un dediği gibi (2023); totem ilk uygarlıklarda kabilenin atası, kehanetlerde bulunan koruyucu ruh ve yardımcısıdır. İklimdeki değişimleri insanlardan önce hissetmeleri nedeniyle de ilk “yol göstericiler” olarak kabul edilmişlerdir. Geyik kültüründe dişillik, anaçlık ve yol göstericilik bu açıdan belirleyici olmuştur. Yaşam döngüsünün ve yeniden doğuşun simgesi olması da her yıl dökülen ve yenilenen boynuzlarından kaynaklanmaktadır (Candan, 2024). Geyik imgesi bu nedenlerle, inançları ve mitleri yoğun bir şekilde sembolize eden ayrıntılı bir metin işlevi üstlenmeye başlamıştır. Geyik, mağara resimlerinden bugüne kadar sanatta, hanedanlık armalarında, inanç sistemlerinde ve edebiyatta önemli bir figür haline gelerek, ilgili tarih ve mitleri okurken bir anahtar sembole dönüşmüştür (Jacobson, 1993; Stuart, 2023).

Geyikli duvar halısı; Anadolu coğrafyasında, Trakya’da ve Azerbaycan’da yaygın olarak görülmektedir (Kakaç, 2013:86). Halının merkezinde büyük bir Kızıl Geyik’in yer aldığı, yanında yavrusunun su içtiği, arka planda bir dişi geyiğin onlara baktığı görülmektedir. Arka plandaki orman ve çiçekler ise bu kompozisyona derinlik kazandırmaktadır.

Geyikli duvar halılarının hangi tarihten itibaren ortaya çıktığına yönelik kesin bir bilgi bulunmamakla birlikte, Anadolu’da genellikle ev, kahvehane gibi kapalı mekânlarında, 1950 sonrası 1980’lerin ortasına kadar olan dönemde popüler bir süs nesnesi olarak yer bulduğunu söyleyebiliriz. Bu dönem Türkiye’nin siyasal ve ekonomik açıdan oldukça çalkantılı bir dönemidir. Askeri müdahale ve darbeler, siyasal istikrarsızlıklar, ideolojik çatışmalar ve ekonomik kriz gibi olgular toplumsal yaşamı sık sık kesintiye uğratmıştır. Nurdan Gürbilek *Kötü Çocuk Türk* kitabında (2010) *Acıların Çocuğu* başlıklı bölümde ağlayan çocuk kartpostalını analiz ederken, “80’lerdeki askeri darbenin ardından toplumun kendini siyasi iktidar karşısında bir “çocuk” konumunda bulduğundan ve bu yazgıyı sevmek zorunda kaldığından” bahseder. Ağlayan çocuk kartpostalının bu kadar popüler olmasını da Türk toplumunun kendini kırılğan, masum ama aynı zamanda dirençli bu çocukla özdeşleştirmesinden kaynaklanabileceğini ifade eder. Gürbilek’in bu saptamasını aynı derecede popüler olmuş *Geyikli Duvar Halısı* üzerinden ilerletecek

olursak, kendini vesayet altında, yoksul ve zor durumda bir çocuk olarak gören toplumun ilk olarak koşacağı yer annesinin dizinin dibidir. Anne şefkati ve korumasına sığınan, istikrar ve düzen isteyen, altın bir döneme ihtiyaç duyan bir çocuğun bakışları bu halıyı 25-30 yıl boyunca kolektif hafızamıza nakşetmiştir. Köy evlerinde, kahvehanelerde, gecekondularda sürekli karşımıza çıkan bu halı kentleşmenin artmasıyla, toplumun bireyleşme ve erginlenme sürecinin ilerlemesiyle, değişen siyasi, ekonomik, fiziksel, sosyal, kültürel ve teknolojik yapıyla birlikte artık eski popüleritesini kaybetmiştir. Günümüzde daha sıklıkla dizi ve filmlerde, kliplerde, nostalji duygusunu canlandıran mekânlarda ve sandıkların bir köşesinde rastlamaktayız. Halı olarak mevcudiyeti ve kullanımı bu şekilde azalsa da bu döneme tanıklık eden herkesin hafızasında bir sembol olarak yaşamaya devam etmektedir. Mitler ölmezler ancak dönüşürler.

Mitler günümüzde kendilerini efsaneler/destanlar/masalların yanı sıra kitle iletişim araçlarıyla da sürdürmektedirler. Binlerce yıllık insanlık tarihindeki mitolojik figürlerin uzantılarını artık sinemada ve diğer medya metinlerinde görmekteyiz. Bu anlamda geyik figürü gerek Türk sinemasında (Ala Geyik filmi) gerekse uluslararası sinema örneklerinde (*Harry Potter*, *Prensler Mononoke* vs.) karşımıza çıkmaktadır. *Ala Geyik* filmi, Yaşar Kemal'in *Üç Anadolu Efsanesi* adlı romanından uyarlanarak çekilmiş ve halk arasındaki Ala Geyik efsanesinden beslenmiştir. Lantimos'un *Kutsal Geyiğin Ölümü* filmi, eski bir Antik Yunan efsanesi olan Agamemnon ve Athena'nın hikâyesine kadar uzanır. Agamemnon Av Tanrıçası Athena'nın (Magna Mater'in bir başka görünümü) kutsal geyiğini öldürür ve Athena'da rüzgârın esmesini engelleyerek Truva Savaşı'na doğru yola çıkan Agamemnon'un gemilerini durdurur. Bu laneti kaldırmak için Agamemnon kendi kızını Iphigenia'yı kurban eder ve ancak böyle yoluna devam edebilir. Lantimos'un filminde de aile babası rolündeki karakterin suçunun bedeli olarak ailenin en masumu olan oğlu can vermekte ve ailenin üzerindeki lanet böylece ortadan kalkmaktadır. Tüm bu metinlerin birbirine evrilmesi, destandan, romana, romandan filme, çizgi filme vs. bize mitlerin kendilerini dönüştürerek ve günümüze uyarlanarak var olduklarını gösterir. Eliade'nin (2017) kitabında mitin canlı bir şey olduğunu ve dinsel yaşamın temelini teşkil ettiğini söyler. Mit bir kurmaca olmaktan çok hakikati yansıtan bir kültür incelemesi yoluyla anlamlandırılabilir.

Bir metnin bu kadar yaygın olarak kullanılması ve dolaşıma girmesi, bize toplumsal olarak çoklu anlamları içinde barındıran ve toplumun kolektif psişesinde önemli bir ifade aracı olan bir yapıyla karşı karşıya olduğumuzu anlatmaktadır. Anadolu coğrafyasında bu kadar popüler olan bu metin de pek çok anlatı ve yapının iç içe geçtiği bir tür "dişil labirent" vazifesi görmek ve pek çok anlamın içinden çekilip çıkarılmasına olanak tanımaktadır. Bir diğer deyişle toplumsal bilinçdışı alana adım atmamızı sağlamaktadır. Her okur metninle buluştuğunda, hem kolektif bilinçdışına ait söylemlerle yüz yüze kalmakta hem de kendine ait biricik okuma deneyimi üzerinden alternatif okumalar gerçekleştirebilmektedir. Bu anlamda hem toplumsal yapı kendini devretmekte hem de

tarih sahnesinin öznesi olan “insan” kendi anlamını eklektik bir biçimde yeniden üretebilmektedir.

1.2. Ana Tanrıçanın (Magna Mater) Türk Mitolojisinde Geyikle Bağlantısı Üzerine

Büyük Anne sembolüğü ya da arketipi, zaman ve mekânda somut olan bir imge değil, insan psişesinde faaliyet gösteren içsel bir faaliyettir. Bu psişik olgu, simgesel olarak kendini Büyük Tanrıça figürü ve tasvirlerinde göstermektedir (Neumann, 2024). Arketip insanların kolektif bilinçdışında yer alan evrensel sembol ve temalardır. Neumann (2024); içinden Büyük-Ana’nın de doğduğu Büyük Dişil kavramından bahsederken onu uroboros (kuyruğunu yiyen yılan/çember) sembolüğüyle özetleyebileceğimizi söyler, yani büyük dişil kendinde zıtlıkları barındırır. Geceyle gündüzü, ölümle yaşamı, yer ve göğü birleştirir ve dünyanın canlılığını korur. Büyük Çember/Büyük Dişil’in bu dünyevi bölümünün yanı sıra göksel bir yanı da vardır. Bu göksel yan; yukarıya doğru, ölümsüzlüğe ve gökyüzüne doğru uzanır. Campbell (2017) Sümer ve Babil mitolojisinde kozmik dişinin özelliklerinin Venüs gezegeninin gökyüzündeki hareketleri ve evrelerine göre tanımlandığını belirtir. Bulut (2018) Büyük Ana arketipinin yani ilksel ana imgesinin, bu şekilde sayısız görünüm taşıdığını belirtmektedir. Kişisel anne, büyükanne, bilge kadın, genç kız, sevgi dolu anne, korkunç anne vs. gibi olumlu ya da olumsuz anlam taşıyabilmektedir. Kâse, toprak, su, gök, mağara (Çivici, 2018), yuvarlak ve oval formlar gibi semboliklerle temsil edilmektedir. Ulaşabildiğimiz en eski medeniyetlerin mitolojileri bu şekilde her zaman gökyüzü-yeryüzü arasında bir paralellik ve anlam bağı kuran metinlerden oluşmaktadır.

Yunan mitolojisinde Artemis Büyük Ana’nın görünümlerinden biridir. Tanrıça Artemis, Apollon’un ikiz kardeşidir. Avcıların hamisi ve zayıfların koruyucusu olan Artemis geyik ve selvi ağacıyla sembolize edilir. Bir başka sembolü de dişî ayıdır. İkiz kardeşi Apollon’dan bir gün önce doğup, kardeşinin doğumu için annesine yardımcı olmuştur. Annesinin çektiği acıyı görerek evlenmemeye ve bakire kalmaya yemin etmiştir. Ay ışınlarının sembolüdür. Av ve avcılığı temsil eder. Hem hayat veren hem hayat alandır. Tüm doğa güçleri Artemis’in şahsında simgeleşir. Bolluk verendir ve vahşî hayvanların hanımıdır. Doğa dünyasındaki bütün varlıkları doğuran ve her şeyin çok memeli annesidir. Artemis hiç evlenmemiştir bu özelliğiyle partenogenetik (kendi kendini üreten) bir gücü barındırır. Aynı zamanda genç kadınlar ve vahşî hayvanlar üzerinde kontrol sahibidir ve onları evcilleştirir. Kadınları ergenliğe geçişini, evliliğe hazır hâle gelmesini, hamilelik ve doğum süreçleri gibi önemli dönüm noktalarında kadınların yardımcısıdır. Hem kadınların hayatlarındaki önemli geçişlerin hem de avdan ayrı düşünilemeyen bir şiddetin simgesidir. Demeter, Persephone, Hestia, Hekate, Selene, Afrodite, Athena, Hera Büyük Ana’nın diğer görünümleridir (Wilkinson, 2019; Campbell, 2020; Merlini, 2021; Eriçdem, 2017).

Daha eski bir medeniyet olan Sümer mitolojisinde de Enlil'in kızkardeşi olarak gösterilen Ninhursag da geyikle temsil edilmektedir. Geyik yalnızca Ninhursag'ın hayvan arkadaşı ya da sembolü olmaktan ziyade Ninhursag'ın kendisidir (Steinkeller, 2019). Ninhursag, doğum veren rolünderken “doğum kulübesinin hanımı” anlamına gelen *Nintur* olarak bilinirdi *Tanrıça İnanna*'nın da dağların derinliklerinde vahşi bir geyikten doğduğu söylenmektedir (Merlini, 2021).

Mısır'da *İsis* için “Eskinin de Eskisi” denmektedir. O, içinden bütün varoluşu çıkaran Tanrıçanın kendisidir (Murdock, 2023). Laponlar Doğa Ana'ya seslenirken ona “geyiklerin anası” diye de hitap ederler. *Kadın Ata* imgesi Eskimoların geleneklerinde de bulunurdu (Simçenko, 2022). Sıklıkla toprağın ya da suyun hâkimesi olarak karşımıza çıkan *Yüce Anne* ya da Doğa Ana her kültürün mitolojisinde farklı isimlerle karşımıza çıkmaktadır. Mısır'da *İsis*, Girit'de (Bulut, 2022) Demeter (De-Meter; arpa ana), Eski Yunan'da Athena, Afrodit, Hekate, Roma'da Diana, Venüs, Ceres olarak görmekteyiz.

Türk mitolojisine geldiğimizde, türkülerde, efsanelerde, Dede Korkut hikâyelerinde çoğu hikaye ve masallarda geyiğin önemli bir yeri olduğunu görürüz. Türk efsanelerine hâkim olan geyik sembolü, genellikle dişi geyiktir. Orhun Yazıtları'nda geyik bolluk ve bereketin, lüks ve refah yaşamın göstergesi olarak anlatılır. Geyik, Tanrı ile ilgili olan, ilahelerle alakalı, dişi Tanrı ve dişi ruh sembolüğüdür. Göktürklerin varoluş destanlarında da deniz ilahesi bir dişi geyiğin kavmin soyunu başlatan Tanrısal bir varlık olarak anlatıldığını görürüz. Ak-Ene ya da Ak-Ana gibi deniz ilaheleri Altay Türkleri'nin anlatılarında da karşımıza çıkar. Ak sözcüğünün Altay Türkçesi'nde ‘cennet’ anlamına gelmesi Göktürkler'de de beyaz bir geyik şeklinde tasvir edilen Ak-Ana'nın, ruhsal ya da Tanrısal olanla bağını göstermektedir. Hunların efsanelerinde de kavimlere yol gösteren bir geyik yer almaktadır. Bu kavramlar bir dişi yaratıcıya işaret eder. Bu inanış biçimi tarih boyunca Türk mitolojisinde ve dinsel inanç sistemlerinde etkisini göstermiştir (İnayet, 2013; Ögel, 2013).

Antik Çin'deki Ay Tanrıçası'nın da geyikle ilişkisi totemik Asya geyik kültüründen kaynaklanmakta, geyik hem hayat veren hem de hayatı alan yaratıcı olarak kabul edilmektedir (Schuetz Miller, 2012). Avrasya Üst Paleolitik'ine kadar uzanan bu anlatımda dişi geyik, ataların hayat vereni olarak kabul edilir, insanların ve hayvanların doğumunu destekleyen ve koruyan bir Tanrıça olarak görülmektedir. Mezolitik dönemde geyik büyük bir ekonomik bir öneme sahip olduğu için insanın hayal gücü, öldürülen geyiğin yeniden doğduğuna dair yani ona ölümsüzlük kazandıran bir inanç ortaya çıkmıştır. Yaşamı ve evreni yaratan Geyik Anne'nin inançları ve kültürleri atalardan kalma geleneklerde her zaman yeniden ortaya çıkmıştır. Dişi geyiğin ya da hamile geyiğin “mistik hayat veren anne” olduğuna dair inanç antik çağlardan beri var olmuştur. Örneğin, Kafkas folklorunda *Hayvanların Hanımı* olarak yeniden ortaya çıkmıştır. Kuzey Asya'da hala yer yer kozmik doğum yapan Ana Tanrıça'nın, hamile bir doğaüstü geyik

şeklinde görüldüğüne inanılmaktadır. Kuzey Asya halkı olan Tunguslarda, “Dünyanın Annesi” bir geyik ya da dişi bir ren geyiği olarak hayal edilmektedir. Tarih öncesi resimler, kabartma, mozaiklerde Ana Geyik, kuyularla, tatlı su akarsuları ve yaşam suları ile ilişkilendirilmektedir (Merlini, 2021).

Görüldüğü üzere, tarih öncesi dönemde pek çok kültürde bir Yüce Tanrıça figürüne tapan anaerkil bir hâkimiyet söz konusudur. Erkek tanrıları onun refakatçileri, çocukları ya da kurbanları olarak görmüşlerdir. Ataerkil dönemden sonra ise; tüm bu inanç ve ritüeller tersine dönmüştür (Graves, 2015).

1.3. Geyiğin Farklı İnanç Sistemlerindeki Yeri

Geyiğin kutsallığı Tanrı veya Tanrıça’nın bedenlenmek için geyik suretine girmesi, totem hayvanı oluşu, Tanrı kutunun somutlanmasıdır. Paleolitik dönemde gökyüzü ve yeryüzü birbirinin uzantısı olarak görüldüğünden, gökyüzündeki her gezegen de bir hayvanla temsil edilmiştir. Güneş ve Ay gibi Dünya için en önemli iki ışık kaynağı da “geyik” olarak sembolize edilmiştir (Straizys ve Klimka, 1997). Babil’de hem Ea hem de Marduk antilop ve gazalla yakından ilişkilidirler. Mısır’da da aynı şekilde hem Osiris hem de Horusla ilişkilidir. Ege bölgesi, Avrupa ve Ön Asya’da antilop, gazal ve geyik Yüce Anne’nin sembolüdür. Geyiğin en eski formu olan ejderha ise yine Yüce Annenin temsilidir ve suyun hâkimesidir (Elliott Smith, 2016). Kızılderi’deki Geyik-Kadın sembolü ise; kadınları ve çocukları koruyan, sadakatsiz ve tehlikeli erkekleri cezalandıran bir ruh anlamını taşır (Williamson ve McMenemy, 2023). Kelt mitolojisinde de geyiklerin sihirli diyarlardan seslenip, insanları tuzaklardan kurtaran, ruhsal doğalarını keşfetmeye çağıran bir tarafı olduğuna inanılır (Arıt, 2020). Geyik Anne’ye duyulan inanç, binlerce yıl Avrupa folklorunda özellikle İrlanda ve İskoçya’da çok güçlüydü. Bu bölgelerde hâlâ doğaüstü geyiklere ve geyik tanrıçalara atıflar bulmak mümkündür (Wood, 1997). Kuzey Türk Mitolojisi’nde de Tanrı ve geyik ilişkisi sıklıkla işlenmiş bir konudur. Bir destanda ağlayan geyiği gören Tanrı’nın üzüntüye kapıldığı ve onunla beraber ağladığı söylenir. Yakut Türkleri’nde de geyik ve Tanrı yakınlığı vurgulanırdı. Yakutlar geyiklerin kulaklarına küpeler takarak onları süslerler ve daha sonra Tanrı’ya hediye etmek için serbest bırakırlardı (akt.Gezgin, 2019).

Geyiğin kahramanları dönüştüren ve onları bir macera yolculuğuna çıkaran mistik bir anlamı vardır. Tanrısal düzenin doğal uyumunu gösterirler. Geyiğin ilahi niteliği, daha sonraki kültürel aşamalarda Budist kültüründe geyiğin kazandığı anlam ve değerle yani Budist mitolojisindeki *Geyik Buda* ile bütünleşecektir. Bektaşî kültüründe de geyik doğanın zarıflığını, huzurunu ve dengesini anlatır. Hem Budizm’de hem Bektaşîlik’te geyik sembolü manevi aydınlanmanın, yolculuğun ifadesidir. Ruhsal arayışın bir parçası olarak görülür ve insanın içsel dengesini bulmasını anlatır. Hacı Bektaş-ı Velî’nin de geyik donuna girmesi onun manevi açıdan içsel bir yolculuğa çıkışını ifade eder. Geyiğin sulak bölgelerden kirlenmeden geçebilmesi, her zaman iyi ve olumlu değerlerle anılması,

insanın masumiyetini ve günahlarından arınmasını da temsil etmektedir. Kısaca Bektaşilik ve Budizm’de geyiği ortaklaşa biçimde saflık ve zarafet, doğayla uyum, manevi rehberlik olarak nitelendirmektedirler (Alan, 2024). Geyik motifinin İslam’la birlikte ele alınışı, peygamberimizin mucizelerinden biri olarak Geyik Hikayesi’nde anlatılır. Tarih-i Taberi de bu olayın bir bölümü nakledilmiştir. Hikâye peygamberimizin bir avcı tarafından yakalanan geyikle sohbeti ve yavrularını emzirip gelmek için izin istemesiyle başlar. Geyik yavrularını emzirip gelirse geyiği yakalayan avcı Müslüman olacak, gelmezse avcı peygamberimizin canına kastedecektir. Geyik vaat ettiği zamandan da önce gelince avcı Müslüman olur. Hz. İsa ile ilgili bir menkıbede de boynuzları arasında haç taşıyan bir geyiğin, kendisinin Hz. İsa olduğunu söyleyip peşine takılan avcıyı nasıl durdurduğu anlatılır. Geyikli Baba ve Abdal Musa gibi figürlerin geyik kılığında dolaştığı rivayet edilir, bir kutsallık ve mistisizm atfedilir. Bu şekilde evliya menkıbeleri ve peygamber kıssalarında da geyik sıklıkla yer almıştır (Gedikli, 2013; Sarıkaya, 2013; Gürani Arslan, 2013). Bu açıdan değerlendirdiğimizde Geyikli Duvar Halısı anlatısı Şamanizm, Budizm, İslam ve Bektaşilik kültürü, Hristiyanlık gibi inanç sistemlerinin tümünde yer bulmaktadır. Geyikli Duvar Halısı tarihsel ve kültürel açıdan pek çok mitik söylemin, inancın ve anlatının kesişim noktasında yer almaktadır. Geyik evrensel bir motiftir.

2.YÖNTEM

Çalışmada öncelikle konuya ilişkin literatür disiplinlerarası kapsamda araştırılmış ve duvar halısındaki motiflerle ilgili yapılan akademik çalışmalar analiz edilmiştir. Özellikle C. Jung’ın arketipsel analizi duvar halısıyla ilgili yapılan görsel metin çözümlemesinin ana damarını oluşturmaktadır. Halıdaki tüm görsel unsurlar tarihsel, sosyal, kültürel ve mitik anlamları itibarıyla araştırılmış ve yorumlanmıştır. Tarihsel ve bağlamsal bir analiz yapılarak halının popüler olduğu dönemlerde aynı popülerliliği yakalamış metinlerle arasındaki *metinlerarası ilişki* ortaya konmuştur. Halıdaki eli belinde motifleriyle bezenmiş oval form açılışı, hayvan ve bilinçdışı göstergeler, geyik sembolüğü, toprak, hava, su göstergeleri, lotus çiçeği, üç sayısı belirtilen eksenlerde yorumlanmıştır. Ayrıca halıdaki eril-dişil dengesi, zaman ve mekân analizi, dini ve inanç göstergeleri, bilinç-bilinçdışı sembolüğü gibi konular da analiz edilen diğer temalar arasındadır. Çalışmada görsel unsurların tarihsel, toplumsal, kültürel formları incelendiği gibi, Jung’un kavramsallaştırmasında ‘kollektif bilinçdışı’ adını verdiği kavram üzerinden de açıcı perspektiflere başvurulmuştur. Çalışmanın sonucunda elde edilen veriler yorumlanarak, halıdaki göstergelerin ikilikleri aynı anda bir arada barındırarak, ikiliğe dayalı anlatımların üzerine çıktığı sonucuna varılmıştır.

3.BULGULAR

Geyik sembolüğünün tüm Dünya kültürlerinde ve mitolojisindeki anlamına ve önemine değindikten sonra, halıdaki motif ve göstergeler üzerinden bir analiz gerçekleştirmek yerinde olacaktır. Bu halı, binlerce yıllık insanlık tarihinin geyik figürü etrafında örgütlenen anlam ağına giriş yapmamıza olarak tanıyan bir kapı gibidir. Farklı versiyonları olmasına rağmen temel ve en yaygın metin anne, baba ve çocuk geyik figürünün olduğu üçlü bir kompozisyonudur. Jung’a göre; “kolektif bilinçdışı” dediğimiz şey, psişenin insanlığın ortak psikolojik mirasını içeren ve ileten bölümünden gelmektedir (akt. Henderson, 2015). Geyikli duvar halısı da bu anlamda “kolektif bilinçdışının” bir parçasıdır. Analizin teması, kolektif bilinçdışından aktarılan “Büyük Dişil”in izlerinin sürülmesidir. Alt temalar olarak da halıda saptanan, dokuma ve büyük anne, oval form, eli belinde motifi, hayvan ve bilinçdışı, geyik temsili, eril-dişil dengesi, üç sayısı, Türk aile yapısı, halıda mekan ve zaman, lotus çiçeği, hava, su toprak üçlemesi belirlenmiştir.



Kaynak: Yazar tarafından çekilmiş bir halı fotoğrafıdır.

a.Dokuma ve Büyük Anne

Dokuma ve eğirme faaliyeti doğrudan Büyük Anne’yle ilgilidir. Büyük Annenin hayatı dokuyan ve kaderin ipini eğiren bir yönü vardır. Bu sembolik, kadının karnında büyüyen bebeğin doku ve bağlarının oluşmasıyla paraleldir. Kadınlar halı dokurken iplikleri,

anneler ise anne karnındayken bebeklerinin doku ve bağlarını beslerler. Kadın rahminde bizzat dokuduğu şey hayat ve kader olarak görünür. Örne, dokuma, ilmikleme, düğümlleme ile hayat ve kaderin dokusunda bizzat rol almak aynı şeydir.

Büyük Anne, halıları, insanları ve dünyanın kaderini, karanlığını ve ışığını da aynı anda dokumaktadır. Egeli doğum tanrıçası *Eileithya* tıpkı Yunan kader tanrıçaları *Moiralar* gibi iplik bükücülerdendir. (Neumann, 2024) Bu nedenle örümcekler ve dokuma tanrıçaları da hep birbirleriyle ilişkilidirler. Kadim zamanlardan bu yana Tanrıça Athena da dokumayla ilgili olarak tasvir edilir. Dokuma tezgâhı ağırlıkları üzerinde Athena'yı temsil eden kutsal sayılan baykuşun olması bunun kanıtıdır. Athena hem kendi dokur hem dokuma yapan kadınları korur. Sümer efsanelerinde de Tanrıça Uttu dokuma tanrıçasıdır ve örümcekle sembolize edilir (Özpınar, 2023). Semboller binlerce yıl birbirinin üzerine eklenerek varlıklarını sürdürmüşlerdir. Bu yüzden dokumanın kendisi bir alan olarak zaten doğrudan dışı imlemektedir.

b.Oval Form

Halıdaki figürler oval bir form içine yerleştirilmişlerdir. Biz tüm olup biteni bu oval çerçevenin içine yerleşik olarak görürüz. Hem Jung (2019) hem de Neumann (2024) yuvarlak ya da oval formların doğrudan dışı temsil ettiğini söylemektedirler. Burası bir bakıma içinden dünyanın doğduğu bir boşluktur. Kozmik dışı ifade eder. Lacan anne karnındaki bebeğin yaşamını kusursuz olarak yani tüm ihtiyaçların tam anlamıyla karşılandığı bir alan olarak işaret eder. Burası günlük hayatın tüm çatışmalarından ve sorunlarından uzak bir alandır. Ancak bu yaşamın hareketsiz oluşu, eksiksiz oluşu demek aslında ölüme eşdeğerdir. Çünkü eylem yoktur ve mutlak mutluluk kültürün düşmanıdır (Korucu, 2019). Burada doğa durumu kültürle karşı karşıyadır. Bizim olduğumuz yer kültürün yeridir, oval motifin içi ise hepimizin dünyayla daha tanışmadan ilk var olduğu yer, yani hem cennet hem de bir durağanlık ve ölüm halidir. Bu okuma biçimiyle de merkezdeki geyiğin gözlerini anne rahminin dışına yani dünyaya diktiğini oradaki hayata baktığını, onu irkilten ve tedirgin eden şeyin bu olduğunu söyleyebiliriz. *Metin anne karnının/rahminin içi ve dışını birlikte temsil etmektedir.*

c.Eli Belinde Motifi

Oval formun kenarları halıda eli belinde motifleriyle çevrelenmiştir. Eli belinde motifi Türk halı dokumacılığında çok sık kullanılan bir motiftir. Annelik, doğurganlık, dişilik, verimlilik göstergesidir. İnsan figürüne benzer ve önemli bir mutluluk, neşe, kısmet, bereket vurgusu taşır. Bozkurt (2020) eli belinde motifinin doğrudan doğurganlıkla ilgili olduğunu söylemektedir. Özkara da (2011); eli belinde motifinin kadın bedenini temsil ettiği çok çocuk sahibi olmak, doğurganlık, çocukları korumak ve yaşatmak gibi anlamları olduğunu belirtir. Gelin-kız, Çocuklu kız, Ana kız gibi isimlerle de anılan bu motifin doğurganlık ve bereketi simgelemesi nedeniyle sıralar halinde dokunduğunda o

eve bereket getireceğine inanılır. Ayrıca elini beline atmış sinirli, öfkeli bir kadın anlamı da taşımaktadır.

Erkeğin üremedeki biyolojik rolünün anlaşılmadığı dönemlerde öne çıkan Ana Tanrıça kültürünün günümüze kadar ulaşan halidir (<http://egitim.tarimormann.gov.tr>)



Şekil 1. Eli belinde motifi (<https://sohoantiq.com/blog/kilim-motifleri-ve-anlamlari>)

d.Hayvan ve Bilinçdışı

Resmin öznesinin hayvan olması metnin, insanın bilinçdışının değerlendirmesine ne kadar açık olduğunu göstermektedir. Jung (2019, s.114); “hayvan, neredeyse tümüyle bilinçdışı olması nedeniyle, ezelden beri insanın içgüdüsel yaşamının karanlıklarında gizli psişik alanın simgesidir” demektedir. *Büyük Tanrıça*, sadece kozmik yaşama ve bitkilere değil aynı zamanda hayvanlara da hükmetmektedir. Hindistan’dan Akdeniz’e kadar uzanan bir coğrafyada Mısır’da, Afrika’da, Sicilya, Güney İspanya’da, Girit’de, Yunanistan’da, Mezopotamya’da ve Anadolu’da ‘hayvanların hâkimesi’ olarak anılmıştır. Bu nedenle Büyük Tanrıça’nın hayvan olması ya da hayvanlarla birlikte temsil edilmesi çok doğaldır. Bunlardan bir tanesi de geyikle temsil edilen, balık-kurt ve kuşla, su, toprak ve havayla birlikte anılan Artemis’tir yani Diana’dır. Büyük Tanrıça’nın pek çok ismi ve görünüşü vardır; Artemis onlardan yalnızca biridir. Büyük Tanrıça, bitkilerin ve hayvanların hâkimesi olmasının ötesinde insani köklerle bağını yitirmeden ruhsal gerçekliğin en üst düzeyine ulaşmayı simgeler (Neumann, 2024).

Halıdaki geyiğin ayaklarının suda gövde arka zemininin toprakta boynuzlarının gökyüzüne uzanması bunun göstergesidir. Henderson’un belirttiği gibi (2015) hayvanlar içgüdüsel hayatın, bitkiler ve ağaçlar da psişik hayatın büyümesini ve gelişimini ifade ederler.

e.Geyik Temsili

Geyik aileleri genellikle üçlü gruplara dayanan anaerkil bir yapı arz eder ve dişiler geçen yılın ve bu yılın yavrularıyla birlikte dirler. Erkek ve dişi geyikler ancak çiftleşme dönemlerinde bir araya gelirler. Bu nedenle halıdaki geyiklerin merkezde olanının aslında bir er-dişi karakter olduğunu yani boynuzları olması sebebiyle erkek geyik sayılabileceğini ancak hayatın olağan akışına aykırı bir durum olması nedeniyle de geyiğin olağanüstü özelliklere sahip bir varlık olarak kabul edilebileceğini ifade edebiliriz. Bilindiği üzere Geyikgiller ailesinde yalnızca dişi ren geyikleri ve erkek kızıl geyiklerin boynuzları vardır. Boynuzlu dişi kızıl geyik bu yüzden tek boynuzlu at veya anka kuşu gibi imgelem bir varlıktır. Boynuzlu bir dişi geyik doğada istisnai olarak ortaya çıktığında doğal normun ihlali olarak korku uyandıran bir göstergedir. Büyük ve güçlü boynuzlarıyla birlikte büyümlü güçleri de vardır. Geyik Tanrıça doğurganlık, süt verme, genç kızların evliliğe ve anneliğe geçişiyle de bağlantılıdır. Geyiklerin kuşların üstünde konumlandırıldığı buluntular, geyiklerin göksel karakterini vurgular (Merlini, 2021).

Geyiğin boynuzları Tanrıça'nın göğsüne açılan kollarıdır. Hayat Ağacına benzeyen boynuzlar doğurganlığı simgeler. Boynuzlu dişi geyik, bir toprak ya da kabile üzerindeki egemen gücü anlatır (Merlini, 2021). Geyik Ana Tanrıça için çok güçlü bir semboldür çünkü geyik bedeniyle bir hayvan, boynuzlarıyla bir ağacın dallarını yani bitki dünyasını canlandırır. Artemis'in bir başka sembolüğü arıdır, arı da bitkilerle hayvanlar arasında aracılık eden bir göstergedir. Geyik de hayvanlarla ağaçlar/bitkiler dünyasını bünyesinde bir arada tutan bir gösterge niteliği taşır.

Geyiğin boynuzları Altaylar'da güneş ışınlarına benzetilir ve Güneş kültüyle ilgilidir. Güneş sistemine yönelik işaretler taşır. Bu boynuzlar yeniden doğuşun ve yenilenmenin simgesidir. Ayrıca ağaç dalları formuna çok yakın çizimler kadim kültürlerde oldukça yaygındır. Hatta doğum yapan kadınlarla geyikleri bir arada gösteren tasvirler Prototürklerin geyiğe “Ene” statüsünü verdiğini ve geç dönemlerde Umay olarak adlandırılan tanrıçanın ilk tasvirleri olduğunu göstermektedir. Ağaç Ene de tıpkı Geyik Ene gibi yapraklarını döküp tekrar yeşillenerek doğadaki yeniden doğuşun simgesiydi. Bu nedenle ikisinin bir arada bu şekilde sembolize edildiği görülmektedir.

Geyik boynuzlarının güneş ve ışıqla yakın ilişkisi üç faktöre bağlıdır. Öncelikle geyik boynuzları güneş gibi parlak bir renge sahiptir. İkinci olarak günlük ve yıllık olarak güneş döngüsüne paralel olarak doğar, büyür, düşer ve tekrar büyür. Son olarak boynuzlar ortaya çıktığında güneş ışığını olağanüstü bir şekilde yansıtan çok ince bir kadifeyle kalın bir şekilde kaplanır ve ışıktan yapılmış gibi görünürler. Özetleyecek olursak geyiğin boynuzlarının her yıl yaprak döken ve açan ağaçlara hem de güneşle ilintili olan anlamlara benzemesi nedeniyle yeri ve göğü birbirine bağlayan bir semboldür (Merlini, 2021)

Devasa boynuzlara sahip geyiğin bu anlamda ormandaki tüm yaratıkları koruma gücü olduğuna inanılır. Bu anlamda Ninhursag, Kibele, Potnia Theron ve Artemis gibi farklı kültürlerdeki hayvanların korumasını üstlenen “hanım”lara dönüşürler. Bu geyik, cenneti ve dünyayı birbirine bağlama göreviyle bu tanrıçaların güçlü bir paredrus’u (yoldaş) gibi davranır (Merlini 2021)

Geyiklerde boynuzlar mart-nisan aylarında atılmakta ve ağustos ayına kadar yeni boynuzlar ortaya çıkmaktadır (Hızal vd., 2013). Geyiğin 12 boynuzunun bulunması günümüzde güneş takvimiyle, yani gündüzle ve bilinçle ilgilidir. Ancak 17.yy’dan kalma bir gravürde antikitenin ay tanrıçası başında 12 yıldızlı bir taçla gösterilmektedir. Eski Ahit’in Sapientasını (Sophia; bilgelik tanrıçası) andırır (Von Franz, 2015). Geyiğin boynuzlarının 12 tane oluşu onun hem yetişkin/ergin bir geyik olduğunu hem de kozmik düzenle ve gökyüzüyle ilişkili olduğunu göstermektedir. Eliade (2018) Altaylılarda 7, 12, 16, 17 gökten bahsedildiğini söyler. Geyiğin 12 boynuzunun göklerle ilgili bir anlamı olduğuna ilişkin kanıtlardan biri de budur. Ayrıca eli belinde motiflerinin sayısı 44’tür. 44 sayısı Kuzey ya da Güney yarımkürede bulunan takım yıldızları sayısını ifade eder. Toplamda 88 adet takım yıldızı vardır. Ayrıca 44, iki tane dördün yani tam ve bütün olanın, Jung’ın (2019) belirttiği gibi dişil olanın ifadesidir. Geyikler kara hayvanı olmalarına rağmen sıçrayarak koşarlar ve yerçekiminden muaf gibi hareket ederler bu da onları aynı zamanda havaya yakın kılar. Böyle bir hayvan psişik varlığın yani duygu ve düşüncenin gücünü ve hafifliğini işaret etmek için oldukça uygundur (Jung, 2021). Geyiğin bağırması da gök gürültüsüyle ilişkilendirilmiştir ve onun göksel yanını sembolize eder. Tuva Şamanları davullarını “maral” olarak adlandırırlar ve geyiklerden nineleri olarak söz ederler (Candan, 2024). *Bu açılardan Geyikli Duvar Halısı hem yeryüzü hem gökyüzüdür.*

f.Eril-Dişil Dengesi

Öte yandan Jung, eril veya dişil simgesel olarak, ne kadar kolektif bilinçdışının etkisine girerse, analizde dişil ve eril anlamları yer değiştirerek veya erilin içinden dişilin, dişilin içinden erilin çıkmasını gözlemleyerek, anima ve animus kavramlarını kullanabileceğimizi söyler. Bu resimde de eril bir tasavvur ve öznenin, arka planda kalan kalan dişil nesnelerle birlikte, dişil su ve doğa ortamında konumlandırılması eril ve dişil arasındaki dengeyi, yer değiştirmeyi göstermektedir. Ayrıca Neumann (2024) Büyük Dişil kavramının içinde hem erili hem dişil barındırdığını ifade etmektedir. Büyük Dişil gece ve gündüz, yaşam ve ölüm, yer ve gök, eril ve dişil gibi zıtlıkları içinde barındırır. Sembolikleri arasında annenin kapsama karakterini vurgulayıcı (karından ötürü) kap, kase, bardak, kadeh, kupa, yuva, beşik, yatak, gemi, araba, tabut, dağ (dağdan kopan taşlar), toprak ve su (anne rahmindeki amniyon sıvısını andıran yeraltı suları, göl, gölcük, durgun sular vs.)

Halıdaki su durgun bir sudur. Çünkü lotus çiçeği ancak göl, bataklık ve yavaş akan durgun sularda yetişir. Bu nedenle halıdaki su temsili doğrudan Büyük Dişil'in doğurganlığını ve besleyiciliğini ifade eder. Halıdaki toprak zemin de aynı şekilde Ana Tanrıça motiflerinden biridir ve doğurganlığı vurgular. Halıdaki gökyüzü temsili ise düşünce dünyasını ve ruhanı olanı vurgular bu anlamda eril bir vurgudur. Ancak halının merkezindeki Büyük Dişil temsili durumundaki geyiğin ayakları suda, gövdesi toprağın önünde ve boynuzları göğe uzanmaktadır yani burada da eril ve dişilin temsiliyet gücünü tek başına kendinde topladığını görürüz.

g.Üç Sayısı

Jung (2019) üç sayısının eril bir gösterge olduğunun altını çizer. Dört sayısı, dörtlülükler bilinçdışının bütünlüklü, boşluk bırakmayan alanını temsil ederken, anlatı bilinçdışını terk edip bilincin alanına girerken dörtten biri geride kalır. Çünkü bilinçdışının horror vacui'si (boşluk korkusu) nedeniyle alıkonulmuştur. Halıda olmayan dördüncü geyik bilinçdışı alanında hapsolmuştur. Bilinçdışı karanlık ananın diyarında alıkoyulmuştur. Çünkü bilinçdışı herhangi bir şeyin etki alanının dışına çıkmasına izin vermeyen açgözlü bir canavar gibidir. Dolayısıyla metin bilinçdışından fırlayan ama bilince bir eksikle çıkan bir anlatıdır.

Kaderi eğiren ve dokuyan kadınlara pek çok mitik anlatıda, efsanede ve masalda rastlanmaktadır. Bunlar genellikle 3, 9 ya da 12 şeklinde yani üçün katları şeklinde görünürler. Üçlü yapılar başlangıç-orta-son, doğum-yaşam-ölüm, geçmiş-şimdi-gelecek tasvirleridir (Neumann, 2024). Geçmiş-şimdi-gelecek, yer-deniz-gökyüzü, doğum-yaşam-ölüm, anne-kız-eş (Tanrıça'nın üç hali), baba-oğul-kutsal ruh (üçleme), baba-anne-çocuk, ruh-beden-zihin üçlemeleri insanlık tarihinde üç rakamıyla ilgili olan anlatıların bazılarıdır (Güner, 2017).

Halıda üç figür görülmektedir. Bu üç figür Jung'ın (2019) belirttiği gibi bilinçdışında alıkonulmuş dördüncüyü imleyen bir temsildir aynı zamanda insanın yaşam serüveni temsil eder. *Bu nedenle metin bilinçdışı-bilinç arasındadır. Alt metinde doğum-yaşam-ölüm döngüsü ve insanın tüm canlılar gibi sonlu bir varlık olduğu hatırlatılır.*

Jung'a göre (2019) kutsal üçlük, yeraltındaki bir üçlüğe göndermede bulunur. Yeraltındaki üçlükler Dante'nin üç başlı şeytanında olduğu gibi ya da mitolojideki Hades'in üç başlı Cehennem Köpeği Kerberos gibi varlıklar olabilir. Kutsal üçlükler kötülük simgeleriyle yakın ilişkidir Aralarındaki ilişki iyiliğin kötülüğün varlığını, aydınlığın karanlığın varlığını gerektirmesi gibidir. Bu karşıtlığın geriliminden de dengeye ulaşma arzusu doğar. Üç masum geyiğin olduğu bir kompozisyon aslında o kompozisyonda olmayan üç malefik karşıtını da zımni olarak varsayar. *Bu anlamda halıda iyilik ve kötülük arasında bir denge arayışının var olduğunu ileri sürebiliriz.*

h. Türk Aile Yapısının Temsili

Bu yapı ilk bakışta sosyolojik açıdan Türk ailesinin kısa bir özetidir. Baba geyik merkezde ve en büyük figür olarak karşımıza çıkar. Doğrudan metne bakan kişinin gözlerinin içine bakar. Özne pozisyonundadır. Türk aile yapısında da ilk bakışta erkek evin merkezi figürü olarak konumlanır. Dişi geyik toprak zemin üzerinde erkek geyiğe doğru bakmakta ve arka planda daha küçük bir figür olarak yer almaktadır. Kadının erkeğin arkasında, destekleyici bir rolde tanımlanışının toplumsal cinsiyet açısından simgeleştirilmiş halidir. Doğrudan bize değil, erkeğe bakarak onun merkezi ve özne rolünü tanıdığını ve onayladığını gösterir. Ancak merkezdeki erkek geyik hem bakan hem de bakılan konumunda olduğu için bunu hem eril hem dişil konumu aynı anda barındıran bir pozisyon olarak nitelendirebiliyoruz. Aynı şey dişi geyik için de geçerlidir. Dişi geyik de bizim tarafımızdan bakılmakta, aynı zamanda erkek geyiğe bakmaktadır. Bu nedenle metinde hem eril hem dişil sembolikler bir arada, iç içe ve dengeli bir şekilde yapılandırılmaktadır. Geyik yavrusu ise çocuk geyik olarak babasıyla birlikte aynı suyun içinde yer almakta ve su içmektedir. Anne ve babası onun güvenliğini sağladığı için kendini güvende hissederek su içme eylemini gerçekleştirmektedir. Burada bir aile bütünlüğü, huzuru ve dinginliği söz konusudur. Babanın korumacı tavrı merkezdeki geyiğin bir gürültü duymuşçasına tetikte olması ve bize bakmasıyla anlaşılmaktadır. Halıdaki geyikler sanki bir aile fotoğrafı çekirmektedirler. *Aile bütünlüğünü ve ailedeki kişilerin rollerini vurgulayan bir anlatı söz konusudur.*

ı. Halıdaki Mekân ve Zaman

Mekânı incelediğimizde; figürlerin bulunduğu ortam masalsı, etkileyici ve şiirseldir. Bize cenneti anımsatır. Dolayısıyla aslında yeryüzünde bir parçayı da temsil edebileceği gibi bir cennet tasviri etkisi de yaratmaktadır. Mekân bu olağanüstü güzelliğiyle hem yeryüzündedir hem de değildir iki yer arasındadır her ikisini birden temsil eder. Buradaki doğa hem dünyasal bir kesit gibidir hem de dünyada olmayan “Cennet” gibi bir yerdir. Mekân açısından da realist ve sürrealist bir yaklaşımın bir aradalığını görürüz. Mekân melezleşmektedir. Metin bu haliyle mekânlar arası bir nitelik taşır. Metinde geyiğin bir ses duymuşçasına dikkat kesildiği ana yoğunlaştığımızda, metnin şu an içinde olduğunu söyleyebiliriz. Ancak çok eskiden yaşanmış bir anı ya da gelecekte yaşanacak bir anı da aynı zamanda temsil ettiği açıktır. Mekân belirsiz ve melez olduğu için metnin zamanına ilişkin bir kestirim de yapılamamaktadır.

Mekân temsiliinde gökyüzü, yeryüzü ve su, yani hava, toprak ve su elementleri bir arada bulunduğunu belirtmiştir. Hava eril, toprak ve su dişil elementlerdir. *Hava* tanrısal olanı, zihni ve düşünce gücünü, eril olanı, *toprak* doğurganlığı, verimliliği, dişil üretkenliği, *su* ise bilinçaltını, hayal gücünü, hafızayı ve Büyük Dişili temsil eder. Psikolojinin terimleriyle düşündüğümüzde bilinçaltı (su), bilinç (toprak) ve bilinçüstünün (hava) sembolleridir. Tasavvufi bakış açısından da su “abı hayatı” temsil etmektedir. Suyun

hayat verici ve canlılık kazandıran özelliği vurgulanır. İslami Türk edebiyatında da sıkça kullanılan bir motiftir. Yavru geyiğin babasının ayaklarının değdiği bu sudan içmesi hem hayatın, canlılığın nesilden nesile devam eden bir şey olduğunu hem de hayat bilgisi dediğimiz bilginin ebeveynden çocuğa aktarılan bir şey olduğunu ifade eder. Burada bir maneviyat aktarımı da vardır. Böylelikle buradaki kombinasyon kültürün, inancın, geleneklerin devamlılığına ve aktarımına, ideolojik yapısına da işaret etmektedir.

i.Lotus

Lotus'un Latince adı *Nymphaea*'dır, Nilüfer çiçeği olarak da bilinir. Lotus sembolüğü tıpkı geyik gibi bataklıklarda kirlenmeden saf ve temiz bir şekilde kalmayı anlatır. Yapraklarını daima temiz tutabilen çok nadide bir çiçektir. Latince adı bizi mitolojideki Nymphalara götürür onların çiçeğidir. Nymphalar doğa perileridir, çok güzeldirler ve uzun ömürlüdürler. Doğurganlık ve zarafet temsilidir. Pek çok türü vardır. Bir türü de bataklıklarda yaşar. Lotus çiçeğinin anlamı buradan gelir. Hint mitolojisine göre başlangıçta boşluk vardı. Daha sonra kozmik sularda bin yapraklı, ışıldayan, altından dev bir lotus çiçeği açtı. Bu kozmik lotus ilk yaratıcı güç olan evrenin rahim ağzı olarak kabul edilir. Yani kozmik lotus suların üreme organı olarak düşünülmüştür. Sağlık, bolluk bereket ve yaşam sağladığına inanılmaktadır (Gezgin, 2021).

Yaratılış esnasında güneş de lotus çiçeğinden doğmuştur. Lotus çiçeği Tanrı Nefertem ile güneş Tanrı Ra'yı sembolize eder. Mısır yaratılış mitinde ilksel sulardan devasa bir lotus çiçeği doğduğu ve ilk sabah güneşin bu lotus çiçeğinin ortasından doğduğu anlatılmaktadır. Hindistan ve Mısır'da Büyük Tanrıça'nın çiçeği lotustur (Gezgin, 2021; Neumann, 2024). Tanrı Vişnu suda göbeğinden çıkan bir ağaca ya da lotus çiçeğine tutunarak yüzerken, Buda da çiçeğin kalbinden doğmuştur (Candan, 2024). Bilgi, maneviyat, sevgi, merhamet ve saflığı, doğurganlığı ve aydınlanmayı simgeler. Lotus beş bin yıldan uzun bir süredir kutsal sayılan bir semboldür. Mısırdaki lotus güneş ışığıyla yapraklarını açmasından ötürü güneşi ve yeniden doğuşu temsil eder. Ölümle de ilgilidir. Ölen kişilerin lotusa dönüşüp yeniden doğabileceklerini de anlatır. Türk kültüründe de ölüm ve yaşam, güzellik ve bilgelik, zarafet temsilidir (Özçalık, 2017). Buda lotus çiçeği içindeki bir mücevher olarak tasvir edilir ve bin yapraklı lotus Buda'yı işaret ederek spiritüel aydınlanmayı anlatır (Gezgin, 2021). Lotus saflığı temsil ederken, içinde bulunduğu çamurlu su da, vücut, konuşma ve zihni temsil eder. Yani insanın bulunduğu kötü ortamlardan kendi ruhunu yükseltebileceği ve arındırabileceğinin sembolüdür (Güner, 2017).

Geyikli halıdaki merkezdeki geyik ve yavrusunun içtiği suda, lotus bitkilerinin önlerinde olduğu görülür. Bir tane merkezdeki geyiğin önünde bir tane de yavru geyiğin önündedir. Yavru geyik için bu sudan içmenin arınmayı, temizliği, erginlenmeyi ve ruhun yükselişini temsil ettiğini söyleyebiliriz. Doğurganlığın ve yeniden doğuşun sembolünü yudumlamaktadırlar.

j.Toprak, Su ve Hava

Hesiodos’un Theogonia’sına göre; ilk başta sadece Khaos vardı. Antik Helence’de Khaos “esneyen boşluk” anlamına gelmektedir. Khaos’tan sonra Gaia vardı (Carvalho de Magalhaes, 2007). Özen’in de belirttiği gibi (2023); Gaia yeryüzü olarak tasvir edilir. Yeryüzü yani toprak tanrıçanın bedeni olarak görülmektedir. Büyük Toprak Ana tüm bitkilerin anasıdır. Ağaçlar da bu bitkilerin dünyasına dahildir. Doğanın bağrında toprağın altında kökler ve yumrular büyür, ağaçlar meyvelerle dolar. Tarlalar ve ormanlar otlar, yapraklar, taneler, yemişler, meyveler ve pek çok zenginlikle doludur. Kadim dünya aslında Büyük Dişil’in, Büyük Anne’nin kucığıdır onun alemidir. Bu kucak çoğunlukla kap sembolüyle temsil edilir (Merlini, 2021). Göller, sular, bataklıklar da doğanın bu kabının içine dolan sulardan oluşur, dolayısıyla toprak gibi su da dişil bir göstergedir. Kadim su unsurunun doğu kültürlerinde yaygın bir şekilde yer aldığı görülmektedir. Örneğin Sümer ve Babiller evrenin oluşumunu suyla başlatırlar. Gökyüzü ise; ruhsal ve ilahi olanı temsil eder.

4.SONUÇ VE ÖNERİLER

Geyikli Duvar Halısı, pek çok anlatının, kadim öğretinin, mitik sembollerin iç içe geçtiği labirent yapıda bir metindir. Ancak halıyı oluşturan unsurlar bir bütün olarak incelendiğinde dokuma faaliyetinden başlayarak, eli belinde motifine, geyik tasvirlerine, su, toprak ve hava üçlemesine, doğa ananın çiçeklerine, lotusa, aile anlatısına vs. bakıldığında kendimizi dişil yaratım gücüne, doğurganlığa, bolluk ve berekete, aydınlanmaya ve ruhsal yükselişe yönelik bir anlam ağının içinde bulunduğumuzu görürüz. Metnin girift ve çokanlamlı yapısı, bakış açımız ve perspektifimiz değiştiğinde anlamları da çeşitlendirmektedir.

Geyikli Duvar Halısı tarihsel ve kültürel açıdan pek çok mitik söylemin, inancın ve anlatının kesişim noktasında yer almaktadır. Hindu inancından, İslamiyet’e, Şamanizm’e, Hristiyanlığa kadar pek çok sembol ve gönderme barındırmaktadır. Evrensel bir semboliktir. Metinde yaratılış mitlerinin çoğunda yer alan semboller yeniden canlandırılmakta ve dişil gücün yaratılış mitlerinde vurgulanan rolü bir kez daha hatırlatılmaktadır. Metin pek çok ikiliğin yer aldığı ve “hem o hem o”nun bir arada vurgulandığı yapılar içermektedir. Örneğin metin karnının/rahminin içi ve dışı, yeryüzü ve gökyüzü, eril ve dişil, bilinç ve bilinçdışı, iyilik ve kötülük gibi ikilikleri bir arada içermektedir. Zaman ve mekân sabit değil, değişken ve iç içe geçen bir yapıdadır bu nedenle de zamanlar ve mekânlar üstü bir nitelik kazanmaktadır. Alt metinde doğum-yaşam-ölüm döngüsü ve insanın tüm canlılar gibi sonlu bir varlık olduğu hatırlatılır. Bu da yaşam ve ölüm karşıtlığının bir arada sunulmasıdır. Tüm bu ikiliklerin aşılması okuyucu için özgülleştirici bir okuma eyleminin önünü açmaktadır. Tüm bunların yanı

sıra toplumsal cinsiyet rollerine dayalı bir aile yapısı da karşımızda durmaktadır. Metin bu nedenle ideolojik bir yapı da barındırdığını söylemek mümkündür.

Metin her bakanla ve yorumlayanla birlikte yeniden anlam üretim sürecine giren aktif bir yapılanmadır. Bu nedenle farklı teoriler ya da kavram setleriyle yapılacak okumalar önümüzde başka ufuklar da açacaktır. Ayrıca metin disiplinlerarası bir yapıdadır. Bu nedenle sosyoloji, psikoloji, halkbilim, iletişim çalışmaları açısından da odağa alınması gereken bir metindir. Bu çalışmada yalnızca metin odaklı bir analiz gerçekleştirilmiştir. Bunun yanı sıra metni gören, okuyan kişilerle de yapılacak alımlama çalışmalarının, metnin nasıl yorumlanabileceğine ilişkin yolları göstermesi de önemli olacaktır.

Araştırma ve Yayın Etiği Beyanı

Makalenin tüm süreçlerinde Manisa Celal Bayar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi'nin araştırma ve yayın etiği ilkelerine uygun olarak hareket edilmiştir.

Yazarların Makaleye Katkı Oranları

Makalenin tamamı yazar tarafından kaleme alınmıştır.

Çıkar Çatışması Beyanı

Yazarın herhangi bir kişi ya da kuruluş ile çıkar çatışması yoktur.

KAYNAKÇA

- Alan, S. (2024). Budizm'de Buda-Geyik Münasebetinden Bektaşilikteki Veli-Geyik Münasebetine. *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Dergisi*, Sayı: 112, 263-277.
- Arit, A.N. (2020). *Şamanizmde Kutsal Rehberler*. İstanbul: Ray Yayınları.
- Bozkurt, S. (2020). Geleneksel Türk Halı Sanatında Kullanılan Motiflerin Anlamları: Sındırgı-Yağcıbedir Halıları Üzerine Göstergebilimsel Bir Analiz. *Gümüşhane Üniversitesi İletişim Fakültesi Elektronik Dergisi*, 8 (1): 698-731.
- Bulut, G. (2018). *Mitolojik Astroloji&Psikoloji*. İzmir: Zodyak Astrolojik Yayıncılık.
- Bulut, G. (2022). *Tanrı ve Tanrıçanın Uyanışı*. İzmir: Zodyak Astrolojik Yayıncılık.
- Campbell, J. (2017). *Kahramanın Sonsuz Yolculuğu*. (S. Gürses çev.) İstanbul: İthaki.
- Campbell, J. (2020). *Tanrıçalar ve Tanrıça'nın Dönüşümleri*. (N. Küçük çev.). İstanbul: İthaki.
- Carvalho de Magalhaes, R. (2007). *Antikçağ'dan Günümüze Sanatta Mitoloji*. İstanbul: Alfa Yayınları.
- Candan, V. (2024). *Türk Tanrıça*. İstanbul: Kabalcı.

- Chul-Han, B. (2022). *Ritüellerin Yok Oluşuna Dair*. (Ç. Tanyeri çev.). İstanbul: İnka.
- Çivici, D. (2018). *Vahşi Kadın'ın Yolculuğu*. İstanbul: Ganj Yayınevi.
- Eliade, M. (2017). *Arayış*. Ankara: Doğubatu yayınları.
- Eliade, M (2018). *Şamanizm*. (İ. Birkan çev). Ankara: İmge.
- Elliot Smith, G. (2016). *Ejderhanın Evrimi*. (Y.B. Gülgeç çev.). İstanbul: Altıkırkbeş.
- Eriçdem, S. (2017). *Astereoidlerin Büyülü Dünyası*. İstanbul: Martı Ofset.
- Freud, S. (2023). *Totem ve Tabu*. (Z.A. Yılmazzer). İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.
- Gedikli, F. (2013). Geyik Destanı. E.G.Naskali, E. Demir (ed), *Geyik Kitabı* içinde (119-1409). İstanbul: Kitabevi.
- Gezgin, D. (2019). *Hayvan Mitosları*. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Gezgin, D. (2021). *Bitki Mitosları*. İstanbul:Pinhan.
- Graves, R. (2015). *Ak Tanrıça*. (Ç.Çakın çev.). İstanbul: Kabalcı.
- Güner, M. (2017). *Sırlar Bohçası*. İstanbul: Destek Yayınevi.
- Gürani Arslan, N. (2013). Efsaneden Günümüz Edebiyatına Geyikler ve Lanetleri. E.G.Naskali, E. Demir (ed), *Geyik Kitabı* içinde (189-208). Kitabevi: İstanbul.
- Gürbilek, N. (2010). *Kötü Çocuk Türk*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Henderson, J.L. (2015). Kadim Mitler ve Modern İnsan. C.G. Yung (ed.) *İnsan ve Sembolleri* içinde (101-153). İstanbul: Kabalcı.
- İnayet, A. (2013). Uygur Kültüründe Geyik. E.G.Naskali, E. Demir (ed), *Geyik Kitabı* içinde (45-54). İstanbul: Kitabevi.
- Hızal, E., Beşkardeş, V., Arslangündoğdu, Z. (2013). Türkiye'de Kızıl Geyiğin Popülasyon Durumu ve Geleceği. E.G.Naskali, E. Demir (ed), *Geyik Kitabı* içinde (283-301). İstanbul: Kitabevi.
- Jacobson, E.(1993). *The Deer Goddess of Ancient Siberia: A Study in The Ecology of Belief*. Leiden: E.J. Brill.
- Jung, C.G. (2019). *Dört Arketip*. İstanbul: Metis.
- Jung, C.G. (2021). *Kundalini Yoga Psikolojisi*. (B. Tümkaya çev.). İstanbul: Pinhan.
- Kakaç, M.D. (2013). Geyikli Duvar Halıları. E.G.Naskali, E. Demir (ed), *Geyik Kitabı* içinde (85-102). İstanbul: Kitabevi.
- Korucu, A.A. (2019). Freudyen ve Jungiyen Yaklaşımlarla Anne Olgusu. *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi* . 23(1): 133-143.
- Merlini, M. (2021). Mother Ranaldi: A Post-Paleolithic Goddess Gives Birth Flanked by Supernatural Stags. *Acta Terrae Septemcastrensis*, XX: 5-100.
- Murdock, M. (2023). *Kadın Kahramanın Yolculuğu*. (A.D. Yurdakul çev.). İstanbul: Beyaz Baykuş.
- Neumann, E. (2024). *Büyük Ana: Dişilin İmge ve Simgeleri*. (Z.A. Yılmazzer çev.). İstanbul: İş Bankası Yayınları.
- Ögel, B. (2013). Türk Mitolojisinde Geyik. E.G.Naskali, E. Demir (ed), *Geyik Kitabı* içinde (27-43). İstanbul: Kitabevi.

- Özçalık, M. (2017). Lotus Çiçeğinin Farklı Kültürlerdeki Önemi ve Peyzaj Tasarımında Kullanımının İrdelenmesi. *Uluslararası Uygur Araştırmaları Dergisi*, 10: 22-28.
- Özen, B. Ç. (2023). Tanrıça'nın Bedeni Olarak Yeryüzü ve Mitlerde Yaratım Süreçleri. B. Tatar, Z.K. Şerefoglu Danış, N. Keskin Aksay (ed). *Kadın ve Mekân* (403-421). Kadem Yayınları: İstanbul.
- Özkara, N. (2011). *Sarıkamış ve Çevresi Halı Dokumaları*. (Yüksek Lisans Tezi, Atatürk Üniversitesi, Ankara). Erişim adresi: <http://tez2.yok.gov.tr/>
- Özpınar, B. (2023). Kadının İp, Dokuma/Örme/ Dikişle Bağlantısının Türk Mitolojisine Yansıması. *Türklük Araştırmaları Dergisi*.2 (1-2): 19-33.
- Sarıkaya, B. (2013). Acaibü'l Mahlukat ve Geyik Motifi. E.G.Naskali, E. Demir (ed), *Geyik Kitabı* içinde (177-188). İstanbul: Kitabevi.
- Schuetz-Miller, M.K. (2012). Spider Grandmother and Other Avatars of the Moon Goddess in New World Sacred Architecture. *Journal of the Southwest* . Vol. 54, No. 2.
- Simçenko, Y.B. (2022). Kuzey Avrasya Halkları Arasında Ana Kültü. H.İ. Erkoç (çev.) *Sibirya'dan Balkanlara Şamanlar ve Cadılar içinde*. (67-78) C. Sungur (ed.) İstanbul: Pinhan Yayıncılık.
- Somuncuoğlu, S. (2013). Kutsalın Yolculuğu. E.G.Naskali, E. Demir (ed), *Geyik Kitabı içinde* (105-115). İstanbul: Kitabevi.
- Steinkeller, P. (2019). Texts, Art and Archaeology an Archaic Plaque From Mari and The Sumerian Birth-Goddess Ninhursag. G.Chambon, M. Guichard & A.-I. Langlois (ed), *De l'argile au numérique. Mélanges assyriologiques en l'honneur de Dominique Charpin*. Peeters: Leuven-Paris-Bristol.
- Straizys, V., Klimka, L. (1997). The Cosmology of The Ancien Balts. *Archaeoastronomy*. No:22.
- Stuart, A. (2023). *Çakralar ve Hayvanlar*. (A.G. Korkmaz, çev.). İstanbul: Mona Kitap.
- Von Franz, M.L. (2015). Bireyleşme Süreci. C.G. Yung (ed.) *İnsan ve Sembolleri içinde* (155-225). İstanbul: Kabalcı.
- Wilkinson, P. (2019). *Efsaneler&Mitler*. (E. Lakşe çev.). İstanbul: Alfa Yayınları.
- Williamson, J., McMenemy, G. (2023). *Dünya Mitolojisinde Kadınlar: Tanrıçalar, Kahramanlar ve Canavarlar*. İstanbul: Say.
- Wood, J. (1997). *The Concept of The Goddess*. UK: Routledge.
- <http://egitim.tarimorman.gov.tr>
- <https://sohoantiq.com/blog/kilim-motifleri-ve-anlamlari>