

T.C.  
KIRKLARELİ ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI  
YÜKSEK LİSANS TEZİ

**YAVUZ TURGUL'UN EŞKIYA FİLMİNDEKİ  
TÜRKÜLER ÜZERİNE YAPISAL BİR İNCELEME**

**Hakan YAŞAR**

TEZ DANIŞMANI:  
**Yrd. Doç. Dr. ERHAN AKTAŞ**

ŞUBAT – 2017




**T.C.**  
**KIRKLARELİ ÜNİVERSİTESİ**  
**Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğü**


Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı Yüksek Lisans Programı öğrencisi Hakan YAŞAR'ın "Yavuz Turgul'un Eşkîya Filmindeki Türküler Üzerine Yapısal Bir İnceleme" başlıklı tezi 17/02/2017 tarihinde, aşağıdaki jüri tarafından Lisansüstü Eğitim ve Öğretim Yönetmeliğinin ilgili maddeleri uyarınca, değerlendirilerek kabul edilmiştir.

Yrd.Doç.Dr. Cengiz CEYLAN  
**Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürü**

Bu tezin Yüksek Lisans derecesi elde etmek için gerekli olan koşulları sağladığını onaylarım.

  
Doç.Dr. Fatih BAŞPINAR  
**Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı Başkanı**



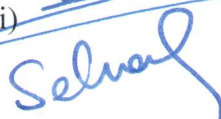
Bu tezi okuyarak içerik ve nitelik açısından incelediğimizi ve Yüksek Lisans derecesi almak için yeterli olduğunu onaylıyoruz.

  
Yrd. Doç. Dr. Erhan AKTAŞ  
**Tez Danışmanı**

**Jüri Üyeleri:**

(Doç.Dr. Fatih BAŞPINAR)  
(Yrd.Doç.Dr. Erhan AKTAŞ)  
(Yrd.Doç.Dr. Selma Sol Ergin)

(Kırklareli Üniversitesi)  
(Kırklareli Üniversitesi)  
(Trakya Üniversitesi)





**Tez içindeki bütün bilgilerin etik davranış ve akademik kurallar çerçevesinde bizzat elde edilerek sunulduğunu, ayrıca tez yazım kurallarına uygun olarak hazırlanan bu çalışmada özgün olmayan tüm kaynaklara eksiksiz atıf yapıldığını, aksinin ortaya çıkması durumunda her türlü yasal sonucu kabul ettiğimi beyan ediyorum.**

**İmza**

**Hakan YAŞAR**

**.../.../2017**



## ÖZ

### YAVUZ TURGUL'UN EŞKIYA FİLMİNDEKİ TÜRKÜLER ÜZERİNE YAPISAL BİR İNCELEME

Yüksek Lisans, Türk Dili ve Edebiyatı

Tez Yöneticisi: Yrd. Doç. Dr. Erhan Aktaş

Şubat 2017

Sinema türünün tüm örneklerinde olduğu gibi Yavuz Turgul'un Eşkîya filminde yer alan türkülerin ve diğer ses unsurlarının da olay örgüsünden ayrı düşünülmemesi türküler ve tüm ses unsurlarının filmin anlamlandırılmasındaki etkisini, işlevini, kullanım amacını, hangi kesitin hangi ayrımında hangi enstrümanla hangi duygunun aktarımında yer aldığı, kimliği, yöresi ve ses unsurlarını meydana getiren Erkan Oğur, Kazancı Bedih ve Alvarlı Efe'nin özellikleri ile senaryodaki olay örgüsü etkileşimini incelemeyi gerektirmektedir. Yapısalcı kuram tekniklerinden kesitleme yöntemiyle incelenen çalışmamızdaki amacımız filmde yer alan türkülerini ve bununla birlikte ilgili kesitlerin anlamlandırılmasında etkili olduğunu düşündüğümüz diğer ses unsurlarını tespit etmeyi amaçladık. Amacımız doğrultusunda tespit ettiğimiz ses unsurlarının kesitlerin anlamlandırılması ve yorumlanmasındaki etkisini, kullanım şeklini, ayrımlardaki işlevini, duygunun seyirciye aktarımda görüntü ve sinemada kullanılan tüm teknik özelliklerden daha etkili olduğunu, filmin Türk sinemasına olan etkilerini ve film gösterime girdikten sonra filmde yer alan türkülerin nasıl bir popülerlik kazandığını inceleyeceğiz.

**Anahtar Kelimeler:** Yavuz Turgul ve Eşkîya, türkü, kesitleme, Erkan Oğur- Kazancı Bedih- Alvarlı Efe.

# ABSTRACT

## YAVUZ TURGUL MOVIE BANDITS A STRUCTURAL REVIEW ON FOLK SONGS

Master of Arts, Turkish Language and Literature

Supervisor: Assistant Professor Erhan Aktaş

February 2017

As in all instances of cinematic genre Yavuz Turgul Bandit elephant-min Located songs and other audio elements of the not be considered separately from the plot folk songs and all the sound elements of the film's significance-in effect, function, intended use, and which instruments that which the sense in which the separation section where the transfer, identity, local and audio elements forming Erkan Ogur, Gain Bediha and Alvarl Efe features of the lattice interaction events in the scenario analysis is ga-rektir. We aimed to identify the other sound elements we think are effective in the structuralist theory of thin-section method of the technical objective of our work is consistent for songs in the film and meaning of sections related with it. Our goal was detected in line-Food is the sound elements of the cross section of the meaning and the interpretation, use form, the function of the separation, the feeling of the audience ak-pain in my images and movies using the all specifications that are more effective, the film in the film the song after the entry into effect and film screenings in the Turkish cinema We will examine how the popularity win.

**Key Words:** Yavuz Turgul and Eşkıya, folk song, sectional, Erkan Oğur - Kazancı Bedih - Alvarlı Efe.



## ÖNSÖZ

Sinema, duyguları seyircisine ulaştırmada elindeki görüntü ve teknik özellikleriyle eksik kaldığından kültür öğelerimizden biri olan türkülerini kullanmış ve zamanla müzik unsurunun görüntü ve teknik özelliklerin önüne geçtiği görülmüştür.

Çalışmamızın konusunu, senarist-yönetmen Yavuz Turgul'un Eşkıya filmindeki olay akışını yönlendiren, iletilmek istenen duygunun seyirciye ulaşmasında sinemayı oluşturan diğer faktörlerden daha etkili olduğunu düşündüğümüz türküler ve duyulan sesler oluşturmaktadır.

Bu çalışmada birçok kişinin emeği bulunmaktadır. Öncelikle tezin oluşumunda fikir öncülüğü yapan, tezin zorlukları, sistemsellerleyişi konusunda değerli fikirlerinden ve tecrübelerinden yararlandığım değerli hocam Arş. Gör. Sayın Evrim Ulsan Öztürkmen'e teşekkür ederim.

Tezimin her aşamasını titizlikle takip eden, heyecanımı ve yanlışlarımı sabırla karşılayıp gösterdiği kaynaklarla yoluma ışık tutan tez danışmanım Yrd. Doç. Dr. Erhan Aktaş'a teşekkür ederim.

Desteğini ve tezin oluşumunda etkili olan fikirlerini eksik etmeyen güzel insana, ayrıca arşivini, türkü repertuarını ve gelenekten gelen birikimini çalışmalarımıza her zaman açık tutan, bünyesinde bulunduğum TRT İstanbul Radyosu Türk Halk Müziği Gençlik korosunun eski şefi, şuan TRT İzmir Radyosu sanatçısı ve şefi Erol Köker hocama teşekkür ederim.

Maddi ve manevi desteğini hiçbir zaman esirgemeyen sevgili anneme, babama ve çalışma boyu gösterdiği anlayışıyla beni rahatlatan sabır örneği eşim Hatice Hanım'a, son olarak tezde emeği geçip de adını unuttuğum herkese teşekkürü bir borç bilirim.

Birçok kişinin desteği ile ortaya çıkan bu çalışmadaki eksik ve kusurların tarafıma ait olduğunu bildiririm.

Hakan Yaşar  
Şubat, 2017  
Kırklareli



## İÇİNDEKİLER

BEYAN .....	iii
ÖZ .....	v
ABSTRACT .....	vi
ÖNSÖZ .....	vii
KISALTMALAR .....	xv
ŞEKİLLER.....	xvii
GİRİŞ .....	1

### BİRİNCİ BÖLÜM

TEZDE ADI GEÇEN TERİMLER .....	3
1.1. Tezde Adı Geçen Türk Halk Müziği İle İlgili Kavramlar .....	3
1.1.1. Ağıt .....	3
1.1.2. Akor .....	4
1.1.3. Bağlama .....	4
1.1.4. Barak .....	6
1.1.5. Birinci Derece (Karar Sesi veya Durak) .....	10
1.1.6. Bozlak .....	11
1.1.7. Bekâr (Natürel) .....	13
1.1.8. Bemol .....	13
1.1.9. Cura .....	14
1.1.10. Davul .....	14
1.1.11. Def .....	18
1.1.12. Dem ve Ostinato .....	19
1.1.13. Detone .....	21
1.1.14. Diyez .....	21

1.1.15. Divan Bağlama .....	21
1.1.16. Durgu(puandorg) .....	21
1.1.17. Ebow (electronic bow) .....	21
1.1.18. Ege(teke) Zortlatması .....	22
1.1.19. Enstrüman .....	23
1.1.20. Enstrümantal .....	23
1.1.21. Erzurum Kılıç Kalkan Oyunu .....	23
1.1.22. Es .....	23
1.1.23. Gazel .....	23
1.1.24. Gazelhan .....	24
1.1.25. Geçki .....	27
1.1.26. Hoyrat .....	27
1.1.27. İntro .....	28
1.1.28. Kabak Kemane .....	28
1.1.29. Kanun .....	28
1.1.30. Kaval .....	29
1.1.31. Keman .....	30
1.1.32. Kemence .....	31
1.1.33. Kırık Hava .....	32
1.1.34. Koma .....	32
1.1.35. Kopuz .....	32
1.1.36. Makam .....	34
1.1.37. Maya .....	37
1.1.38. Mey .....	37
1.1.39. Metronom .....	38
1.1.40. Müzik Teorisi .....	38
1.1.41. Ney .....	38

1.1.42. Nüans .....	38
1.1.43. Perdesiz Gitar .....	38
1.1.44. Perküsyon .....	39
1.1.45. Ritim(Düzüm) .....	39
1.1.46. Sazbüş .....	39
1.1.47. Ses .....	39
1.1.48. Ses Rengi .....	40
1.1.49. Sessiz Süre(Sus veya Es) .....	40
1.1.50. Sipsi .....	40
1.1.51. Sol Anahtarı .....	41
1.1.52. Süsleme .....	41
1.1.53. Şelpe .....	41
1.1.54. Şiddet .....	41
1.1.55. Tambur .....	41
1.1.56. Tar .....	42
1.1.57. Tekne .....	43
1.1.58. Tempo .....	43
1.1.59. Tını .....	43
1.1.60. Ton .....	44
1.1.61. Tulum .....	44
1.1.62. Tril .....	44
1.1.63. Türkü .....	44
1.1.64. Ud .....	46
1.1.65. Uzun Hava .....	46
1.1.66. Yöre .....	47
1.1.67. Yükseklik .....	47

1.2. Tezde Adı Geçen Sinema İle İlgili Kavramlar.....	48
1.2.1. Ayrım(Sequence) .....	48
1.2.2. Belirti(İndex).....	48
1.2.3. Bindirme(Superimposition).....	48
1.2.4. Bürün(Prosody) .....	48
1.2.5. Çarpıcı Montaj(Montage Of Attractions).....	48
1.2.6. Geriye Dönüş(Flashback).....	48
1.2.7. Hızlı Kurgu(Fast Cutting) .....	48
1.2.8. Kararma(Fade Out) .....	48
1.2.9. Nedenlilik(Motivation).....	48
1.2.10. Parçauüstü Birim(Supramegsental Unit).....	49
1.2.11. Zincirleme(Dissolve).....	49
1.3. Tez Çalışmasının Problematığı .....	49
1.4. Amaç .....	50
1.5. Kapsam .....	51
1.6. Yöntem .....	53

## İKİNCİ BÖLÜM

### KÜLTÜR, ETNOMÜZİKOLOJİ, TÜRKÜ ve SİNEMA ÜZERİNE

#### **BAZI TESPİTLER .....** 57

2.1. Kültürel Öge Olarak Türküler, Etnomüzikal Anlamda Sinemada Nasıl Yer Almaktadır? .....	57
--	----

## ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

#### **YAVUZ TURGUL SANATI ve GÖRÜŞLERİ .....** 69

## DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

<b>İNCELEME</b> .....	<b>77</b>
4.1. Eşkîya Film Bilgileri .....	77
4.2. Eşkîya Filmi Oyuncu Listesi .....	77
4.3. Eşkîya Filminin Müzikleri .....	78
4.4. Eşkîya Filminin Künyesi .....	79
4.5. Eşkîya Filminin Özeti .....	79
4.6. Eşkîya Filminde Zaman .....	85
4.7. Eşkîya Filminde Mekân .....	87
4.8. Eşkîya Filminin Fotoğraflı Epizotları .....	87
4.9. Eşkîya Filminin Kesitleri/Ses ve Müzik Unsurları .....	128
4.9.1. Kesit: Eşkîya'nın Viranşehir Ceza ve Tutuk Evi'nden Çıkması .....	129
4.9.2. Kesit: Eşkîya'nın Yılar Sonra Köyüne Gitmesi .....	131
4.9.3. Kesit: Eşkîya'nın 35 Yıllık Esaretinin Aslını Mustafa'dan Öğrenmek İçin Şehre İnmesi .....	140
4.9.4. Kesit: Eşkîya'nın Berfo'yla Hesaplaşmak İçin İstanbul'a Doğru Yola Çıkması ve Bindığı Trende Cumali'yle Karşılaşması .....	150
4.9.5. Kesit: Eşkîya'nın Tüm Engellemelerine Rağmen Cumali'nin Kendisini Aldatan Emel İle Sevgilisi Sedat'ı Öldürmesi .....	171
4.9.6. Kesit: Cumali'nin Otel Odasındaki İtiraflarını Duyan Deli Selim'in Demircan'a Olup Biteni Anlatmasının Üzerine Eşkîya'nın Cumali'nin Tüm Borcuna Kefil Olması .....	178
4.9.7. Kesit: Cumali'nin Çeki Karşılıksız Çıkan Uyuşturucu Taciri Demircan'ın Adamları Tarafından Kurşuna Dizilmesi Üzerine Eşkîya'nın Bu Ölümüne Sebep Olan Herkes İle Hesaplaşması .....	180
4.9.8. Kesit: Eşkîya'nın Hapse Girmemek Adına Polisle Çatışması ve Son Şakinin De Yıldız Olup Kayması .....	185

4.10. Eşkîya Filmine Yön Veren Bazı Kahramanların İsim Sembolizasyonu Üzerine Tespitler .....	189
4.10.1. Baran .....	189
4.10.2. Keje .....	190
4.10.3. Berfo.....	190
4.10.4. Ceren Ana .....	190
4.11. Eşkîya Filmindeki Türkü, Enstrümantal, Enstrüman, Doğal ve Yapay Ses Unsurlarının Filmdeki Kahramanlarla Sembolizasyonu .....	193
4.12. Eşkîya Filmindeki Ses Unsurlarının İcracıları Erkan Oğur ve Kazancı Bedih'in Müziklerinin Dokusu Üzerine Bazı Tespitler .....	195
4.13. Eric Hobsbawm'ın Halk Bilimi Alanında Yapısal Kuramla İncelediği Sosyal Haydut veya Halk Kahramanı Kalıbı Doğrultusunda Eşkîya'nın Benzerlikleri Üzerine Bazı Tespitler.....	198
4.14. Eşkîya Filminde Geçen Türkülerin Notaları.....	202
4.14.1. Fırat Türküsü .....	201
4.14.2. Urfa'nın Etrafı .....	203
4.14.3. Seyreyle Güzel Kudret-i Mevla Neler Eyleyler .....	204
<b>SONUÇ ve DEĞERLENDİRME.....</b>	<b>205</b>
<b>KAYNAKÇA .....</b>	<b>211</b>
<b>DİZİN .....</b>	<b>223</b>



## KISALTMALAR

<b>age.</b>	: Adı geçen eser
<b>agm.</b>	: Adı geçen makale
<b>bk.</b>	: Bakınız
<b>çev</b>	: Çeviren
<b>drl</b>	: Derleyen
<b>ed</b>	: Editör
<b>s.</b>	: Sayfa
<b>ss.</b>	: Sayfadan sayfaya
<b>S.</b>	: Sayı
<b>C.</b>	: Cilt
<b>dk.</b>	: Dakika
<b>sn.</b>	: Saniye
<b>vb.</b>	: Ve benzeri
<b>K.S.</b>	: Kaynak kişi
<b>y.l.</b>	: Yüksek Lisans
<b>İTÜ</b>	: İstanbul Teknik Üniversitesi
<b>SBE</b>	: Sosyal Bilimler Enstitüsü
<b>TDK</b>	: Türk Dil Kurumu
<b>TRT</b>	: Türkiye Radyo ve Televizyon Kurumu
<b>THM</b>	: Türk Halk Müziği
<b>TSM</b>	: Türk Sanat Müziği
<b>TMDK</b>	: Türk Musikisi Devlet Konservatuarı
<b>TTK</b>	: Türk Tarih Kurumu



## ŞEKİLLER

Şekil 1: Müzikte Doku Türleri.....1





## GİRİŞ

Halk edebiyatı türlerinden türküler, geçmişten bu güne farklı iletişim kanallarıyla yaşatılmaktadır. Türkülerin icra edildiği yerler köy odaları, halk evleri, kahvehaneler, sıra geceleri, seyirlik oyunlar, konserler, filmler, albümler, internet ortamı, televizyon programları, türkü barlar vb. olmuştur. Biz bu çalışmamızda türkülerin icra edildiği sinema alanını incelemeyi seçtik. Çünkü sinema, insanın kendisiyle baş başa kaldığı, dışarıdan soyutlanıp yeni bir dünya bulduğu sanat dalıdır.

Sinemanın içerisinde bulunan kahramanlar, yeni ve farklı yaşamlar kitleleri etkilemede önemli güce sahiptir. Yeni hayatları tanıtan sinemanın, insanlara istenilen duygu ve düşüncelerin aktarılmasında ve kültürü yaşatma açısından önemli rolü vardır. Örneğin; incelediğimiz Eşkîya filminde görev almış Erkan Oğur ve Kazancı Bedih gibi üstatların yaşadıklarından, kişiliklerinden ve icra ettiği eserlerden habersiz olan birçok kişi sinema aracılığıyla icracıların dünyasına girer, farklı bir yaşam tarzına tanıklık eder. Eşkîya filminden önce isimleri duyulsa da önemi pek anlaşılmayan Oğur ve Bedih gibi film içerisinde görev alan icracılar, gösterime giren filmle birlikte film dışında da popülerlik kazanmış, icra ettikleri türküler albüm haline getirilmiş, film müziği ve icracıların önemi konusunda da çeşitli görüşleri beraberlerinde gündeme getirmişlerdir. Bununla birlikte türkülerde de sinemada olduğu gibi farklı kahramanlar, farklı yaşamlar ve yeni bir dünya vardır. Bu dünyaya girdiğinizde yaşanan zamandan ayrılıp kendinizi farklı zaman ve mekânda, farklı bir suretin içerisinde bulursunuz. Bu açıdan sinema ve türkünün kişileri etkilemede önemli özellikleri olduğunu düşünmekteyiz.

Kültürümüzün önemli bir türü olan türkü, insanın duygusal sisteminde yoğun değişiklikler meydana getirmektedir. Sinemada müziğin, yani çalışmamızda inceleyeceğimiz türkünün, bu işlevini filmin ayrımlarına uyarlar. Sinema, ayrımlarda veremediği ya da yetersiz kaldığı duyguları seyircisine ulaştırmada müziği/türküyü öncü olarak görevlendirir. Görüntüyle ya da diğer teknik özellikleriyle veremediği, seyircisine ulaştıramadığı, seyirciyi yeni gelecek ayrıma hazırlayamadığı, görüntü ve diğer özellikleriyle iki

ayrımı birbirine bağlayamadığı zamanlarda müzik/türkü unsurundan faydalanır. Genellikle de müzikten, bir olayı yorumlaması istenir. İncelediğimiz Eşkîya filminde türkü unsurunun sağladığı bu faydanın çalışmamızda açıklamaya çalışacağımız film kesitlerindeki duyguları seyircisine ulaştırmada sinemanın kullandığı tüm özelliklerin önüne geçtiğini düşünmekteyiz.

Sonuç olarak, Oğur ve Bedih gibi profesyonel icracıları, ayrımlarda duyguların en yoğun şekilde hissettirilmesinde asıl öneme sahip türküleri, türkülerde görev alan enstrümanları sinema türünde yöre, görenek, makam, icra, icracı, coğrafya, kimlik, toplum vb. unsurları incelemeye çalışacağız.



# 1. BÖLÜM

## TEZDE ADI GEÇEN TERİMLER

### 1.1. Tezde Adı Geçen Türk Halk Müziği İle İlgili Kavramlar

#### 1.1.1. Ağıt

Türkçe sözlüklerde ağıt kelimesinin iki anlamının var olduğu görülmektedir: Birinci anlam olarak ‘Ölen bir kimsenin iyiliklerini ve onun ölümünden duyulan acıları sayıp dökmek üzere söz ya da okunan ezgi, yazılan yazı.’; ikinci anlam ise ‘ağlama’dır.<sup>1</sup>

İsmet Zeki Eyüboğlu ağıt kelimesini şu şekilde incelemiştir: “Ağıt: ağmak (yükselmek, yukarı çıkmak)tan ağ-ıt/ağıt(yükselen, yukarı çıkan). Anlam genişlemesiyle: İçten gelen, yakınmalı, acınmalı, duygulu, etkili söyleyiş, ağıt.”<sup>2</sup>

Türkler tarih boyunca çeşitli dinlere inanmış ve inandıkları dinin gereklerini yapmışlardır. “Ağıt kelimesinin karşılığı olarak İslamiyet’ten önceki ilk dönemlerde “sığıt” kelimesi kullanılmıştır.”<sup>3</sup> Şükrü Elçin’e göre; “İslamiyet’ten önceki devirlerde ‘sagu’ deyimini ile karşılanan ve hiç şüphesiz ‘sıgtamak: ağlamak’ fiilinden türemiş”<sup>4</sup>tir.

Tarih boyunca çeşitli inanç sistemlerine bağlı kalan Türkler ağıt konusuna ayrı bir önem göstermişlerdir.

Türklerin dinî nitelikli ayinlerinden en önemlisi, tarihçe çok eski zamanlardan beri varlığı bilinen yoğlar yani matem ayinleridir. Ölen aile mensupları hakkında ‘ağıtlar’ tanzim etmek bu ayinlerin en gerekli işlerinden kabul edilmiştir.<sup>5</sup>

<sup>1</sup> Şaban Sözbilici, *Ağıt Kelimesinin Kökeni*, TDK Dergisi, C. 2002/1, S. 604, 2002, s. 326.

<sup>2</sup> İsmet Zeki Eyüboğlu, *Türk Dilinin Etimolojik Sözlüğü*, İstanbul: Sosyal Yayınları, 1988, s. 2.

<sup>3</sup> Annemarie Von Gabain, *Eski Türkçenin Grameri*, çev. Mehmet Akalın, Ankara: TDK Yayınları, 1988 s. 293.

<sup>4</sup> Şükrü Elçin, *Türkiye Türkçesinde Ağıtlar*, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1990, s.1.

<sup>5</sup> Adem Aydemir, *Manevi Kültürümüze Ait İki Kelime ‘Ağıt’ ve ‘Sığıt’ Üzerine: Semantik Bir Yaklaşım*, Ankara: Turkish Studies, 2013, s. 782.

Halk şiirinde ölüm, ayrılık, göç, gurbet, hasret vb. konularının işlendiği kendisine has ezgisi olan hece ölçüsüyle yazılmış bir türdür. Türk dünyasında ağıt âdetlerinin bugünkü hâlini eski yuğ ayininin olgunlaşmış ve değişmiş şekli olarak düşünebiliriz.

Dinî inançların gelişmesine uygun olarak ‘ağıt’ ve ‘sığıt’ âdetleri de gelişim göstermiş, ölülerin ruhu için Hatim-i Şerif yapmak, Yasin-i Şerif ve Fatiha-i Şerif okumak, Mevlit-i Şerif okutmak, helva ve sadaka dağıtmak, kurban kesmek, çeşmeler yapmak ve benzeri gibi dinî âdetler hâline gelmiş olup sürüp gitmektedir.<sup>6</sup>

### **1.1.2. Akor**

“Üç ya da daha fazla sesin aynı anda duyulmasına verilen addır.”<sup>7</sup>

### **1.1.3. Bağlama**

Anadolu’nun benimseyerek çeşitli türevlerini yapıp duygularına tercüman ettiği bağlamanın kopuz soyundan geldiği bilinmektedir.

17. yüzyıl sonlarına doğru Anadolu’da genel olarak kopuz adı unutulmaya başlamış, zaman içinde biraz da şekil, biçim değiştirmiş olan bu enstrümana bağlama denmeye başlanmıştır. Musikinin her türlü aletine “saz” denmesine karşın, Anadolu’da, bağlama çalgısına özel anlamda saz da denir.<sup>8</sup>

Anadolu insanının bu enstrümana neden bağlama dediği konusunda birçok rivayet olsa da,

Anadolu insanının bu enstrümana bağlama demesinin iki rivayeti vardır. Bunlardan birincisi, eskiden perdesiz olan kopuzun sapı üzerine kirişten yapılan perdelerin sapa bağlanması üzerine bu enstrümana bağlama dendiği; ikincisi ise, eskiden deriden yapılan göğsün yerine sonradan göğüs kısmının ağaç ile kaplanması, ağaç ile bağlanması sonucu bu çalgıya bağlama dendiğidir.<sup>9</sup>

<sup>6</sup> Adem Aydemir, *Manevi*, s. 797.

<sup>7</sup> Nail YAVUZOĞLU, *Uygulamalı Müzik Teorisi 1*, İstanbul: İnkılâp Yayınları, 2010, s. 121.

<sup>8</sup> MEB, *Müzik Aletleri Yapımı Bağlama Yapımı İçin Ön Hazırlık*, Ankara: MEGEP, 2007, s. 5.

<sup>9</sup> MEB, *Müzik*, s. 5.



Bağlamanın özelliklerinden bahsedecek olursak; Bağlamanın kökeni kopuza dayanır. Kopuz Orta Asya'dan Çin'e, Kıpçaklara, oradan da Avrupa'ya yayılmış, Hunlulardan Bizans'ageçmiş, Oğuzlarla Anadolu'ya girmiş, Selçuklularla da yerleşmiştir.<sup>10</sup>

Bununla birlikte,

bağlama, adını alan ailenin temel sazıdır. 17-24 perdesi vardır. Üçerli gruplar hâlinde 6 ile 9 tel takılır. Alt telleri "la" sesine akort edilir. Orta ve üst tellerde devamlı akort değişikliği yapılır. Bağlama düzeni alt (la), orta (re), üst (mi) seslerine akort edilmekle beraber, Kara düzen, Abdal düzeni gibi ayrı düzende de çalınır.<sup>11</sup>

Özelliklerini verdiğimiz enstrümanın "Adına ister kopuz, ister saz, bağlama densin, bir gerçek var ki, bu çalgı aleti yüzyıllar boyu Anadolu insanının, duygularını aktaran bir tercüman olmuştur."<sup>12</sup>

İnsanoğlunun hissedebildiği tüm duygulara cevap verebilecek nitelikte enstrümanımız için şunu söyleyebiliriz ki;

bağlama ile çalınamayacak hiçbir müzik türü yoktur. Perdelerinin hareketli oluşu her sistemdeki müziği çalma imkânı sağlamaktadır. 2,5 oktavlık ses sahası, ses tablosunun üzerine yapıştırılarak perdeler ile 4 oktava kadar genişletilebilmekte, çok çeşitli mızrap(tezene) atma, çırpma, tarama, düz, kazıma, fırıldak, vurma, çekme, okşama ve parmakla şekilleri sazımızın ne kadar zengin ve esnek icra tarzı olduğunu göstermektedir. Ayrıca 19 çeşit düzende akort edilebilmektedir.<sup>13</sup>

Bir aile oluşturmasıyla da 7 oktava yakın ses sahasına yükselmektedir. İstenildiğinde binlerce saz aynı tezeneyi vurma tekniğine de sahiptir. Sazı-

---

<sup>10</sup> Cemil Demirsipahi, *Türk Halk Oyunları*, Ankara: Türkiye İş Bankası Yayınları, 1975, s. 165.

<sup>11</sup> MEB, *Müzik*, s. 10.

<sup>12</sup> Cafer Açın, *Bağlama Yapım Sanatı*, İstanbul: Emek Basımevi, 2004, s. 35

<sup>13</sup> Elmas Erdoğan, , *Türk Halk Müziği Mızraplı Sazlarının Özellikleri ve Önemi*, (Yayımlanmamış Bitirme Tezi), İTÜ, TMDK, SBE, İstanbul, 1994, s. 29.

mızdaki yüksek ajilite(beceri ve kıvraklık), ses rahatlığı, denge ve icra kolaylığı hiçbir sazda yoktur.<sup>14</sup>

Anadolu'nun kültürel mirasına katkıda bulunan bağlama, insanoğluyula birlikte yaşamış ve varolmuştur.

Kopuz ve onun devamı olan bağlama, en önemli değişim ve gelişimini Anadolu'da sağlamıştır. Asya müzik kültürünün köklü bir uzantısı olarak Anadolu'ya taşınan kopuz, çeşitli medeniyetlerin beşiği olan Anadolu topraklarının zengin kültürü içinde yoğrulmuş, zamanla çok gelişmiş bir yapıya ulaşmıştır.<sup>15</sup>

Gerek kopuz olarak bilindiği devirlerde gerekse bağlama olarak çalındığı dönemlerde kutsal bir alet gibi sevgi saygı görmüştür. Evlerin en güzel yerlerine asılmış, çalanlara da büyük bir saygı duyulmuştur. Bu gün dahi hikâyelerini sözlerini ve türkülerini dilimizden düşürmediğimiz birçok hikâye ve efsane kahramanlarının ve bir o kadar da halk ozanının doğmasını sağlamış önemli bir sazdır. THM'nin var olduğu hemen her icrada kendisini duyuran ve bundan sonra da duyuracak olan bir enstrümandır.

#### **1.1.4. Barak**

Tarihte “Barak adına Halep Türkmenleri arasında Kanuni devrine ait kayıtlarda rastlanmaktadır.”<sup>16</sup>

Barak sözcüğü eldeki verilere bakıldığında köklü bir geçmişinin olduğu görülmektedir.

Barak isimi, mitolojik devirlere ait Türk efsanelerine kadar dayanan tarihi geçmişe sahip bir isimdir. Etimolojik olarak varmak fiilinden dolayı çabuk yürüyen, koşan anlamına gelen bu kelime farklı sözlüklerde mitik ifadelerle de tanımlanmaktadır.<sup>17</sup>

<sup>14</sup> Cafer Açın, *İTÜ Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı Enstrüman Bilgisi Ders Notları*, İstanbul: 1986, s. 30.

<sup>15</sup> Erol Parlak, *Türkiye'de El İle (Şelpe) Bağlama Çalma Geleneği ve Çalış Teknikleri*, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 2000, s. 60.

<sup>16</sup> Karkamış Kaymakamlığı, *Tarihi ve Kültürü İle Barak Karkamış*, Gaziantep: 2006 s. 19.

<sup>17</sup> Mehmet Ali Yıldırım, *Gaziantep Yöresinde Barak Boyu*, Gaziantep: Damla Matbaası, 2011, s. 2.

Yine “Altay Türklerinde (Tülüetlerde) kamı, trans halindeyken göğe çıkartan atın adı; Barak’tır.”<sup>18</sup>

Barak kelimesi Lehçe-i Osmânî’de “yünlü, kıllı, tüylü çuha”<sup>19</sup>, Türk Dialecte’de “uzun kuyruklu ve yallı soylu bir at cinsi, sıküyünlü koyun, kıvrıkcık tüylü köpek cinsi”<sup>20</sup>, Kâmûs-ı Türkî’de ise “uzun kıllı, uzun tüylü”<sup>21</sup> şeklinde açıklanmaktadır.

Barak kelimesinin kökeni daha önce belirttiğimiz gibi uzun yıllar öncesine dayanmaktadır. Bu sebeple zaman içerisinde değişik anlamları karşılamıştır.

Barak, uzun tüylü bir av köpeği, kurt başı anlamlarını taşımaktadır. Şamanlar ise oturdukları mukaddes evleri bark ve barak isimlerini vermişlerdir. Orta Asya’dan göç eden Türkmenlerin bir kısmı yerleşik hayata geçerek ziraatla uğraşmış, diğer bir kısmı ise göçebe hayatı devam ettirmişlerdir. Yerleşik hayata geçen Türkmenlere barak, göçebe hayatı devam ettirenlere ise Türkmen adını koymuşlardır.<sup>22</sup>

Yaşamış veya yaşamakta olan topluluklardan kim olursa olsun, mevcut konumdan daha güzel yere göçmek bile insanda bir burukluk yaratır. Asırlardır yaşanan yerlerden, yurt tutulan topraklardan kopmak kolay değildir. Ata dede yurdu üzerinde unutulmaz acıtatlıolayların yaşanıldığı yerler hep hatırasında yaşar insanın. Zorunlu, zahmetli, meşakkatli ve sonu görülmeyen bu tür yer değiştirmeler sonraları kuşaktan, kuşağa aktarılır. Türkü olur, şiir olur, öykü ve destan olur. Anlatılanlara bakılırsa bu göçe 84 bin çadır katılmıştır. Sivas, Gemrik, Zile üzerinden Yozgat bölgesine gelinir ve oraya yerleşilir. Sonraları bunlar için yeni il denilen bir iskân bölgesi kurulur ve oraya alınır. Barak ve Beydilliler yaşamlarını göçebe ve hayvancılık üzerine kurmuşlardır. 17. yüzyılın sonlarına doğru devlet yeni bir iskânı uygulamaya koydu. Bunda amaç; konargöçer halkın merkezîyetçi bir

<sup>18</sup> Yıldırım, *Gaziantep*, s. 3.

<sup>19</sup> “Barak”, *Lehce-i Osmanî*, Ankara: TDK Yayınları, 2000.

<sup>20</sup> Wilhelm Radloff, *Wörterbuches Der Türk-Dialecte*, St. Petersburg: 1911, C. IV.

<sup>21</sup> “Barak”, *Kâmûs-ı Türkî*, İstanbul: Enderun Kitabevi, 1989.

<sup>22</sup> Ömer Özbaş, *Gaziantep Dolaylarında Türkmenler ve Baraklar*, Gaziantep: Cihan Matbaası, 1958, s. 21.

devlet nizamı ile bağdaşmayan hayat tarzları yüzünden yerli ve çevre halkına zarar vermelerini önlemek, harap ve boş yerleri imar etmek o günkü anlamda şenlendirmek bu gibi yerleri yeniden tarıma açmak, devleti uğraştıracak unsurları etkisiz hale getirmek ve bölgelerin sosyal etnik yapısını devlet politikası çerçevesinde değiştirip yeniden düzenlemek için bir dizi iskân hareketine girişildi.<sup>23</sup>

Bu girişimle birlikte Baraklar uzun, yorucu ve zahmetli bir yolculuktan sonra devletin denetiminde yeni iskân bölgesine vasil olunur. Burası artık onların deyimiyle bilip bilmedikleri yaban elleridir. Başlarına gelenler ancak düşlerinde bile göremeyecekleri olaylardır. Sıcak çöl ikliminin altında yanık yürekleriyle birlikte şimdi kendileri de yanacaklardı. Acı ve hüznü günler onların her şeyini acılı kılacaktır. Yaşantılarını türkülerini ve öykülerini kara gün, kara yazgı ve kara haber onların içlerini karartacaktı. Doğa ile düşman ile devlet ile mücadele onları yaşamdan ve anlarından bıktıracaktı. Kısaca tatsız, tuzsuz bir yaşamın içindelerdi artık. Ne gergiler kurdukları günler kalmıştı ne de soğuk sulu badeleri, her şeyleri kararmıştı. Oysa yaşamları iyi, keyifleri yerindeydi, Urum dedikleri Anadolu'da, Anadolu bereket dolu, sevgi ve huzur doluydu onlar için. Yurt olmuştu, vatan olmuştu Anadolu.<sup>24</sup>

Baraklar geniş bir coğrafyada hayat sürdürmüş bir toplumdur.

Baraklar, bugün Gaziantep civarında Barak Ovası ve Barakeli olarak da bilinen bölgede bulunmaktadır. Bu bölge Güneydoğu Anadolu bölgesinde Kilis'in güneydoğusundan, Gaziantep'in Oğuzeli ilçesinin güneyinden ve Nizip ilçesinin kuzeydoğusunda bulunan Belkıs köyünden başlayarak doğuda Fırat nehri kıyısına ve güneyde Suriye sınırına kadar uzanan oldukça geniş bir alanı içine almaktadır.<sup>25</sup>

Toplumların yaşayışında gelenek ve göreneklerinde yerleşik hayata geçmeleriyle birlikte önemli değişiklikler meydana gelmiştir.

Barakların yerleşik düzene geçmelerinden sonra çadır geleneğinin yerini oda geleneği almaya başlamıştır. Bununla birlikte kımız da yerini mır-

---

<sup>23</sup> Karkamış Kaymakamlığı, *Tarihi*, ss. 19-20.

<sup>24</sup> Karkamış Kaymakamlığı, *Tarihi*, s. 21.

<sup>25</sup> Yıldırım, *Gaziantep*, s. 2.

raya bırakmıştır. Bilhassa iskân döneminde yaşanan olayları tasvir eden iskân türkülerinin zamanımıza ulaşması odalar sayesinde olmuştur. Bu düzen binlerce yıllık bir gelenektir ve hemen bütün Türk illerinde mevcuttur.<sup>26</sup>

Baraklar savaşçı kimliğe sahip bir topluluk olarak bilinmektedir.

Baraklar, savaştan önce vücutlarını çamura belerler. Bu işlem çamur kurdukça birkaç kez tekrarlanır. Böylece vücutlarını bir zırh gibi kaplayan çamur tabakasına ok ve mızrağın işlemesi güçleşir.<sup>27</sup>

Yine,

başlarını, kollarını ve vücutlarını kıllı derilerle kaplarlar. Böylece gerçekten acayip bir görüntüye sahip olup düşmanı caydırdıkları gibi ok ve mızrakların etkisini de azaltmış olurlar. Barak erkeklerinin neden çirkin ve kıllı olduklarını neden kıl sıfatının Barak adı önünde yer aldığını bu örneklerden anlayabiliriz.

Bölgede yüksek hava da denilen uzun havalar oldukça tiz seslerden başlayarak pes seslere doğru bir seyir izlemekte; ağlamaklı, isyankâr ve sitem dolu bir tavırla söylenmektedir. İskân türkülerinde çoğunlukla hükümet başkanlarına karşı isyanlar, kendi aralarında çıkan sürtüşmeler anlatılmaktadır.

Kalktık horasandan sökün eyledik.

Düşürdüler bizi uzun yollara.

Omuzlarda parıldayan uzun şelfeler,

Aşırdılar bizi karlı dağlara.

Muharrem Ertaş'ın şiddeti 3-4 km uzak tarlalardan duyulan sesiyle tanıdığımız eserini de burada örnek verebiliriz. Barak ve bozlaklar hemen hemen aynı temadan beslenmiş fakat ağız ve söyleniş farklılaşmasından ötürü isim değişikliğine gitmiştir.

Kalktı göç eyledi de Avşar elleri.

Aşıp aşıp giden eller bizimdir.

<sup>26</sup> Bahaeddin Ögel, *Türk Mitolojisi*, Ankara:TTK Yayınları, 1989, C.1, s. 372.

<sup>27</sup> A. Zeki Velidi Togan, *Oğuz Destanı*, İstanbul: Enderun Kitabevi, 1982, ss. 24-26.

Aman devlet kesmiş hakkımızda fermanı.

Ferman padişahın dağlar bizimdir.

Bunlardan başka kahramanlık ve sevgi üzerine söylenen türküler de oldukça fazladır. Kahramanlık konulu türkülerin çoğunluğu Gaziantep'in kurtuluşunda büyük yararı olan çete reis üzerinedir. Şahinbey, Ali Paşa gibi sevgi üzerine yakılan türküler de ise, kavuşamayan sevgililer, evlenen eşlerden birine bir başkasının sevdalı olması veya evlendiği kişiye layık görülmemesi gibi konuları işlenmektedir. Ezogelin, Haco gelin bu bölgede en çok söylenen uzun havalar Beyvelet, Şahinbey, Beymayıl, Urum garibi, Topal Abdo'dur. Bunlardan başka yörede Hurşut, Ali Paşa, Köroğlu, Haco gelin, Döne gelin, Dertli Kerem ile ilgili uzun havalar da icra edilmektedir.<sup>28</sup>

Baraklar sevdalarını, kahramanlıkları ve duygularıyla birleştirip şiirlerine konu ederek kendilerine özgü bir ezgiyle yoğrulmuş ve söylenmiştir. "Folklor araştırmaları sonucu çoğunlukla uzun hava formunda söylenen barak türkülerini iskân türküleri, kahramanlık türküleri ve sevda türküleri olmak üzere üç ana başlık altında toplayabiliriz."<sup>29</sup> Bölgedeki düğünlerde davul ve zurna yaygın bir şekilde kullanılmakla beraber barak odası toplanmalarında uzun havalar için eşlik çalgısı olarak bağlama kullanılmaktadır.

#### **1.1.5. Birinci Derece (Karar Sesi Veya Durak)**

Her müzik eserinin belli bir nota düzenine ve makama göre icra edildiği su götürmez bir gerçektir.

Makamların seyrini tamamladıktan sonra karar verdikleri veya durdukları perdedir. Dizi meydana getiren seslerin en önemlisidir çünkü o diziden yapılmış herhangi bir eser veya makam mutlaka birinci derece üzerinde sona erecektir. Bunun için birinci derece idrak veya karar perdesi de denilir. Makamları tanımak için mutlaka karar perdesine bakılır.<sup>30</sup>

---

<sup>28</sup> Özbaş, *Gaziantep*, s. 21.

<sup>29</sup> Özbaş, *Gaziantep*, s. 21.

<sup>30</sup> Fatma Gökdel ve öte., "Makam Teorisi 1, Birinci Yarıyıl Ders Notları" İTÜ Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı, İstanbul: 2013, s. 15.

### 1.1.6. Bozlak

Bozlak kelimesi çeşitli sözlüklerde ve diğer bazı kaynaklarda şu anlamlara gelmektedir:

Orta Anadolu'da türkü, mani, uzun hava; Seyhan bölgesinde hikâye; Orta ve Güney Anadolu'nun birçok bölgesinde bir türkü ezgisi, bu ezgiyle söylenen, konusu acıklı türküler. “Bozlamak” ya da “bozularnak” sözü ise, “devenin acı acı bağırması (Dinar-Afyon, TokatEskişehir, Yozgat, Bor, Beyşehir, Misis, Adana, Serik-Antalya),” “deve gibi bağırarak (Ankara), acı, inilti, haykırmak, ağlamak, insan feryadı(Kırşehir, Bor, Niğde)”, “suyun çağlaması (Isparta)”; “bozulaşmak” ise “develerin bir arada bağırması (Mut-İçel).<sup>31</sup> Bozlak kelimesi,

Ortak görüşe göre “bozulamak” kelimesinden gelen ve kelime anlamı acı acı feryat etmek olan bozlak daha çok Orta Anadolu, Orta Toroslar, Çukurova'nın Toroslara bakan kesimlerinde icra edilen bir uzun hava türüdür.<sup>32</sup>

Anadolu insanının duygularını ifade ettiği uzun hava çeşitlerinden biri de bozlaktır.

Bir uzun hava formu olarak bozlak, Orta Anadolu'da Kırşehir, Kırıkkale, Yozgat, Ankara, Ayaş, Beypazarı, Ürgüp, Çorum, Kayseri, Niğde ve Nevşehir dolaylarında yoğun olarak görülmektedir. Bozlaklar serbest ritimli usulsüz ezgiler olmasının çok ötesinde, birtakım icra özellikleri taşımaktadır. Bozlağın sözlük anlamı acı acı bağırarak ve feryat etmektir. Develer yaz gelince yaylaları sonbahar ayından sonra da kışlakları özlerler. Bu zamanlarda yanık, uzun sesler çıkararak özlemlerini dile getirirler. Develerin çığlık koparır gibi çıkardıkları bu sese Türkmenler “bozulamak” veya “bazlama” demektedirler. Bozlak kelimesinin de buradan çıktığı düşünülmektedir. Ayrıca “bozuk” adı verilen bir çalgı ile çalındığı için adına bozlak denildiği konusunda düşünceler de vardır.<sup>33</sup>

<sup>31</sup> “Bozlak”, *Türkçe Sözlük*, Ankara: TDK Yayınları, 1988.

<sup>32</sup> Yavuz Şen ve Cahit Aksu, “Uzun Havalarımızdan Bozlak ve Ustaları”, Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi, S. 12 (1999), s. 107.

<sup>33</sup> “Bozlak”, *Büyük Kültür Ansiklopedisi*, Ankara: Başkent Yayınevi, 1987, s. 1152.

İç Anadolu’da doğan bozlaklar, yörede yaşayanların kültürüne sahip çıkan özellikleri sayesinde hayat bulmuştur.

Özellikle Ankara'nın Keskin kazası ile Kırıkkale ve Kırşehir yörelerinde yaşayan Abdallar yüzyıllar boyunca sevgi dolu, inançlı yürekleri ile bozlak geleneğine sınımsız sarılmışlar, bu geleneğe omuz vererek, yaşadıkları bu bölgenin, bozlağın merkezi olmasını sağlamışlardır.<sup>34</sup>

Anadolu insanı çeşitli duyguları bir arada yaşayan bir hissiyattadır. Bu his doğrultusunda bozlakların konusu da çeşitlenmiştir.

Bozlaklar diğer halk türküleri gibi aşk, yiğitlik, mertlik, ayrılık, gurbet, sıla özlemi gibi konularla birlikte, özellikle Çukurova'ya has bir konu olan aşiret kavgaları üzerine söylenmektedir.<sup>35</sup>

Bununla birlikte,

bozlakların konularını başta yiğitlik ve kahramanlık olmak üzere aşk, sevgili, hasret konuları teşkil eder. Dizeler çoğunlukla 11’li ve 14’lü hecelerdir. Sözler anonim olabildiği gibi çeşitli saz ozanlarına da ait olabilirler. Vurguladıkları konulara göre birkaç türü vardır. Yiğitleme, güzelleme, yankı, ağırlama ve kerem bozlağı gibi adlar alırlar. Çoğunlukla erkeklere özgü seslendirilen bozlakların ses genişliklerinin 8-12 bazen de iki 8’li ses içerisinde olduğu görülür. Bozlaklar bu ses genişliği ve söyleyiş biçimi ile söylendikleri yerlerdeki dağ, oymak ve uçurumları anlatacak kadar etkilidir. Ses dizileri inici özellik gösterir. Tiz seslerden başlanarak karar sesinin 8’lisinde ve 7’lisinde belirgin bir biçimde dolaşıldıktan sonra karar sesine inilerek uzun hava bitirilir. Daha çok cura ve bağlamanın eşliğinde bozlakların Avşar bozlağı, Sarıyaylam bozlağı, Mor koyun bozlağı, Göç bozlağı, Aydest bozlağı gibi türleri de mevcuttur.<sup>36</sup>

Bozlaklar Anadolu insanının feryadının sesidir. Bu yüzden “bozlak ezgilerinin dinleyiciler üzerinde bıraktığı etki neşelendirici değil, tamamen hüznü verici duygulardır.”<sup>37</sup> Bozlaklar birçok dizi ve makamda da olabilir.

<sup>34</sup> Erol Parlak, *Bozlaklar* (Yüksek Lisans Tezi), İTÜ, SBE, İstanbul 1990, ss.8-13.

<sup>35</sup> Halil Atılgan, “Çukurova Türkülerinin Müzik Yapısı”, *İçel Kültürü*, S. 24 (1992), s. 8.

<sup>36</sup> Sabri Yener, “Karadeniz Teknik Üniversitesi Fatih Eğitim Fakültesi Müzik Eğitimi Yüksek Lisans Ders Notları”, Trabzon 1997, s.5.

<sup>37</sup> Fatma Gülay Mirzaoğlu, *Çukurova Bozlağı*, Ankara: Binboğa Yayınları, 2003, s. 13.



Neşet Ertaş ile ilgili yapmış olduğu çalışmanın bozlaklar bölümünde Bayram Bilge Tokel,

bozlaklar bir tek makamda değil çok çeşitli makamlarda icra edilen ve kendine özgü makam seyirleri gösteren estetik bir formudur. Yani bozlaklar bir makamda değil birçok makamda olabilirler ve başka eserlere benzeyebilirler.<sup>38</sup>

diyerek düşüncelerimizi desteklemektedir.

Bozlak icracıları genel itibariyle bozlak geleneğinin anavatanı İç Anadolu yöresinden yetişmiştir.

Muharrem Ertaş, Neşet Ertaş, Çekiç Ali, Hacı Taşan ve bu büyük bozlak ustalarının yanı sıra Kırşehirli Şemsi Yastıman, Kayserili Ahmet Gazi Ayhan, Yozgatlı Nida Tüfekçi, Ankaralı Mehmet Erenler, Kırklarelili Ekrem Çelebi<sup>39</sup>

ve Gülşen Kutlu da bozlak icracılığında başarılı sanatçılardandır.

“Bozlak” hem şiir ve ezgi, hem de kısa bir nesir kısmı içermesi nedeniyle olacak, araştırmacılar tarafından kimi zaman geleneksel bir anlatım tarzı, kimi zaman da geleneksel bir müzik tarzı olarak ele alınmıştır.”<sup>40</sup> Genellikle geniş aralıklar içeren bozlak ezgileri, bugün İç Anadolu(Kırşehir, Konya vb.) yöresinde söylenegelen konusunu aşk, savaş, göç, gurbet gibi konuların oluşturduğu icra türüdür.

#### **1.1.7. Bekâr (Natürel)**

Notalar Anadolu insanının ince ayrımlı ve detaylı hislerini ifade ederken aynı nota üzerinde incelik kalınlaşma özelliği göstermektedirler. “Herhangi bir değiştirme işareti almış notayı ilk haline dönüştürür.”<sup>41</sup>

#### **1.1.8. Bemol**

“Önüne geldiği notayı yarım ses kalınlaştırır.”<sup>42</sup>

<sup>38</sup> Bayram Bilge Tokel, *Neşet Ertaş Kitabı*, Ankara: Akçağ Yayınları, 1999, s. 83.

<sup>39</sup> Parlak, *Bozlaklar*, s.103.

<sup>40</sup> Fatma Gülay Mirzaoğlu, *Toroslar'dan Çukurova'ya Yankılanan Ses: “Bozlak”*, Ankara: Folkloristik: Prof. Dr. Dursun Yıldırım Armağanı, 1998, s, 410.

<sup>41</sup> Nail Yavuzoğlu, *Uygulamalı Müzik Teorisi I*, İstanbul: İnkılâp Yayınları, 2010, s. 42.

### **1.1.9. Cura**

Hacim olarak “bağlama ailesinin en küçük sazlarındandır. 7-16 perdesi, 3-6 teli bulunmaktadır. Genellikle 6 teli olduğu gibi 3 tek telli olanları ve ayrıca altta iki, ortada iki, üstte tek telli olanları da vardır. Bağlama ve bozuk düzenine akort edilir.”<sup>43</sup>

Cüra, “bağlamanın ve tamburanın küçüğüdür. 6 teli seri ve oynak çalınması gerekenmelodiler için çok kullanışlı bir sazdır.”<sup>44</sup> Tiz sesinden ötürü onlarca bağlama içerisinde kendisini duyurmayı başaran bir sazdır. İç Anadolu ve Ege, Burdur yöresi kırık havalarında sıklıkla kullanılan sazdır.

### **1.1.10. Davul**

Davul enstrümanının geçmişi eski uygarlıklara dayanmaktadır.

Davul kelimesinin eski söylenme biçimi olarak geçen Tabl veya Tabıl teriminin Asur uygarlığında kullanılan tabbalu adlı davul benzeri vurmali bir çalgıdan gelmiş olabileceği<sup>45</sup>

düşünölmektedir. “Türk Halk Oyunları ve Türk Halk Müziği içinde önemli bir yere sahip olan ve bütün ritüellerde (düğün, savaş, barış, haberleşme, inanç) karşımıza çıkan bir enstrümandır.”<sup>46</sup> Davulun bundan başka isimleri “...köbürge, küvrüğ, tuğ, tavul, tuvıl, tabiidir. Davul çalanlara davulcu, tabılzen, tabbal gibi adlar verilirdi. Davul mehterhanenin vurmali sazlarındandır.”<sup>47</sup> Bununla birlikte “VIII. yüzyılda köbrüğe, VIII.- IX yüzyıllarda tuğ, IX. küvrüğ aynı zamanda kös’ü de ifade etmişler ise de tuvıl, tavul, davul ve tabii kelimeleri yalnız davulu işaret eder.”<sup>48</sup>

---

<sup>42</sup> Yavuzoğlu, *Uygulamalı*, s. 42.

<sup>43</sup> MEB, *Müzik*, s. 11.

<sup>44</sup> MEB, *Müzik*, s. 10.

<sup>45</sup> Ahmet Say, “Davul” Müzik Ansiklopedisi, C. 1, Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları, 2005, s. 425.

<sup>46</sup> MustafaŞahin, “Türk Halk Oyunları Türlerine Göre Asma Davulun Yapısal Olarak ve Çalım Teknikleri Açısından İncelenmesi”, *Akademik Bakış Dergisi*, , S. 27 (2011), s. 1.

<sup>47</sup> Süleyman Sırrı Güner, “Osmanlı Musikisi ve Mehter”, *Karadeniz Araştırmaları Dergisi*, S. 14 (2007), s. 115.

<sup>48</sup> Bahaeddin Ögel, *Türk Kültür Tarihine Giriş*, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1987, s. 40.

Müzik unsuru tarih boyunca milletlerin savaşı içerisinde de yerini almıştır.

Hunlardan beri Türk savaş tekniğinin vazgeçilmez unsuru olan askeri müziğin amacı, çok uzaklardan duyulan gitgide yaklaşan gök gürültüsüne bezer yabancı bir müziğin sesiyle düşmanın moralini bozup savaştan güç bırakmamak, düşmanı teslim almak suretiyle savaşı en kısa zamanda bitirmek ve böylece bir bakıma insan kıyımını önlemektir.<sup>49</sup>

Hun devletinde davul enstrümanı önemli bir yere sahiptir.

Hunların resmi ve dini çalgısı olan Davul hem devletin varlık, bağımsızlık ve egemenlik simgelerinden biri, hem de devletin askeri müzik topluluklarını oluşturan Tuğ Takımları ile Şaman dininin ve din uluları Kam'ların baş çalgısıydı.<sup>50</sup>

Askeri zaferlerin kazanılmasında önemli rol oynayan,

tuğ takımlarının başlıca eylemi olan Tuğ Vurma, bir savaş alameti olarak nitelendirilir, savaşa giderken ve savaştan gelirken çalınırdı. Kulakları sağır edercesine çalınan davul sesleri, savaş alanlarında bir güç ve gövde gösterisi sergileyerek düşmanın ürkmesine sebep olurdu.<sup>51</sup>

Nevbet vurma geleneğinin başlıca unsuru olarak davul Türk milletinde önemli bir yere sahiptir.

Temel çalgı aleti olan ve nevbet vurma geleneği ilk şekilleriyle Orta Asya Türk tarihinde karşımıza çıkmaktadır. Batıda egemenlik sembolü olarak karşımıza çıkmaktadır. İslamiyet öncesi Orta Asya Türk tarihinde kurtayın açılış ve kapanışlarında, Hakan'ın Kurultay'a gelişinde davulların çalınıp tuğların çekildiği birçok kaynaklarda anlatılmaktadır.<sup>52</sup>

Bunun dışında,

---

<sup>49</sup> Güner, *Osmanlı*, s. 106.

<sup>50</sup> Ali Uçan, *Geçmişten Günümüze, Günümüzden Geleceğe Türk Müzik Kültürü*, Ankara: Evrensel Müzik Yayıncılık, 2000, s. 22.

<sup>51</sup> Emin Erdem Kaya, "Türk Ordu Geleneğinde Askeri Müzik Olgusu", *İdil Sanat ve Dil Dergisi*, S. 3 (2012), s. 96.

<sup>52</sup> Güner, *Osmanlı*, s. 102.

nöbet manasında kullanılan nevbetin, kaynaklarda her ne kadar İslamiyet sonrası Türk toplumlarında namaz vakitlerinde çalındığı vurgulansa da, nevbetin İslamiyet öncesi Türklerde zamanı bildirmede ve nöbet değişimlerinde de çalındığına dair farklı bulgular bulunmaktadır.<sup>53</sup>

Türklerin inandığı dinler arasında Şamanizm de vardır. “Türklerdeki şamanik ayinlerin vazgeçilmez öğeleri, davul ve kamçıdır.”<sup>54</sup> Şamanizm’de “Ayin için elbisenin önemi yoktur, fakat şaman davulu önemlidir ve bu olmadan ayin bir kuvvet ifade etmez.”<sup>55</sup>

Şamanların davul sahibi olmaları koruyucu ruhlarının emriyle olur. Hiçbir şaman kendi arzı ve isteğiyle davul yaptıramaz; yaptırdığı davulu koruyucu ruh veya ruhlar tarafından kabul edilmedikçe kullanamaz.<sup>56</sup>

Şamanizm’de davul kadar davulun tokmağı da önemlidir.

Davulun tokmağı da davul ve cüppe gibi özel törenle hazırlanır. Bu tokmak kayın ağacından yahut sığın (geyik) boynuzundan yapılır. Şaman, davulu sol eliyle sapın ortasından tutar, sağ eline de “orbu” adı verilen tokmağı alır. Tokmak ağaçtan yapılmış olup, bazen oldukça ustalıkla oyulmuştur. Tokmak kendisi yassı, üzeri davula vurulduğunda boğuk ses çıkmasını temin etmek için keçe ile onun da üzeri, kılı hayvan derisiyle (samur, kakım veya tavşan derisi) kaplanır.<sup>57</sup>

Şaman öldüğünde de davuluyla birlikte dir.

Her davul, şamanın ölümünden sonra ormana götürülüp parçalanır ve bir ağacın dalına asılır; şamanın ölüsü de bu ağacın yanına gömülür. Şamanın defni esnasında hususi ayin ve merasim yapılmaz, ilahiler de okunmaz. Şamanlar, mümkün olduğu kadar, obadan ve yollardan uzak bir tepeye hayvan sürülerinin yaklaşamayacağı yere defnedilir.<sup>58</sup>

---

<sup>53</sup> Kaya, *Türk*, s.97.

<sup>54</sup> Yıldırım, *Gaziantep*, s. 3.

<sup>55</sup> William Radloff, *Sibirya’dan (Seçmeler)*, çev. Ahmet Temir, İstanbul: Milli Eğitim Basımevi, 1976, s. 234.

<sup>56</sup> Abdülkadir İnan, *Tarihte ve Bugün Şamanizm, Materyaller ve Araştırmalar*, Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları, 2000, s. 94.

<sup>57</sup> İnan, *Tarihte*, s. 95.

<sup>58</sup> İnan, *Tarihte*, s. 95.

İnsanlığın ilk enstrümanlarından olan davul birçok alanda işlevsel olarak kullanılmıştır.

Davul bir halk müziği çalgısı ve zurnanın değişmez eşidir. Anadolu ve Rumeli'nin her yerinde zurna eşliğinde görülür. Törenlerde, düğünlerde, pehlivan güreşlerinde ve toplumun olduğu her yerde çalınır. Davul Türk halk müziğinin olduğu kadar mehter müziğinin de baş çalgısıdır. Mehterle birlikte Balkanlar, Avrupa, Kuzey Afrika ve Ortadoğu'nun bir bölümüne Osmanlı egemenliği sırasında girmiş ve bölgenin müziklerini vurduğu ritimlerle etkilemiştir. Silindir şeklinde olan kasnak, genellikle gürgen, çam, kayın ve ceviz ağacından yapılır. Davula deri olarak ise, çoğunlukla tokmak tarafında keçi derisi, kalın çubuk tarafında ise ince deri kullanılır. Kasnak kenarlarına monte edilen çemberler deri germeye işlevini görür. Kasnak bağı(çember bağı) genellikle ketenden yapılmıştır. Ender olarak kayış veya klip kullanılır. Bağlanmış şekillerinde değişiklikler görülür.<sup>59</sup>

Enstrümanın oluşumundan bahsedecek olursak,

davulun kısımları şunlardır:

1. Kasnak
2. Deri çemberi
3. Çakşır kayışı
4. Davul tokmağı
5. Çıbık
6. Davul dersi
7. Kayış<sup>60</sup>

Davulun ses kalitesi kullanılan malzemeye göre değişiklik göstermektedir.

Silindir şeklinde olan kasnak, genellikle gürgen, çam, kayın ve ceviz ağacından yapılır. Davula deri olarak ise çoğunlukla keçi derisi, tokmak tarafında kalın, çubuk tarafında ise ince deri kullanılır.<sup>61</sup>

<sup>59</sup> Furkan Ösme, *Türk Sazları*, (Yayımlanmamış Bitirme Tezi), İTÜ, TMDK, SBE, İstanbul, 1997, s. 20.

<sup>60</sup> Çiğdem Çelik, *Türk Halk Müziğinde Vurmalı Sazlar*, (Yayımlanmamış Bitirme Tezi), İTÜ, TMDK, SBE, İstanbul, 1992, s.19.

<sup>61</sup> Ösme, *Türk*, s. 20.

Birçok inanç sisteminde yerini almış olan davul, insanoğlunun yaşamı boyunca ayrılmaz bir parçası olmuştur.

Asyalı boylarda davulun yeri oldukça önemlidir. Asya'da davul ve çingiraklar kötü ruhları ürkütmede oyuncu şamanın yardımcısıdır. Cinlerin kovulmasında da yine davul kullanıldığı böyle bir inancın olduğu Anadolu da görülmektedir.<sup>62</sup>

Bununla birlikte “eski ramazanlarda halkı sahura kaldıran davulcular ve dini bayramlarda davul çalarak dolaşan mahalle bekçileri çeşitli maniler okurlardı.”<sup>63</sup>

### **1.1.11. Def**

Vurmalı sazlar ailesinden bir enstrümandır.

Saray içi ve küçük mekânlarda davulun yerini almış enstrümandır. Bu defler Eski Ortadoğu'daki gibi tek şekilli değil defler topluluğu halinde görülmektedir. Doğu Anadolu'da da derviş törenlerinde kullanılan 60-70 cm çapında olan defler göze çarpmaktadır. Derviş defi orijinaldir. Zilli ve orta boy bir defdir.

Kasnağının içinde zincirleri mevcut olup kasnağa vurularak çalınanları da vardır. Bu defler günümüzde bilinen deflerden biraz daha büyüktür. Erbani adıyla da bilinmektedirler. Çapı 40 cm kadardır. Türkülere eşlik ettikleri gibi def soloları da mevcuttur.<sup>64</sup>

Türkçe tarih boyunca birçok coğrafyada konuşulduğundan aynı nesne farklı farklı adlandırılmıştır.

Türkler deflerine bazı yerlerde “dap” bazı yerlerde “doyra” yani daire derler.

- A) Pullu, zilli defler
- B) Halkalı defler

Pullu, zilli deflere def, dyaf ve gaval da derler. Deri ağaçtan bir kasnak üzerine geçirilmiştir. Kasnak denilen deliklere madenden yapılmış ziller

---

<sup>62</sup> Çelik, *Türk*, s. 5.

<sup>63</sup> Nebi Bozkurt, “Davul”, *İslam Ansiklopedisi*, C. 9, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 1994 s. 53.

<sup>64</sup> Çelik, *Türk*, s. 7.

geçirilmiştir. Eski Anadolu’da olduğu gibi Osmanlı’da da zilli defler çok yaygındır. Keçi derisi veya işkembe ile yapılan bu derilerin kasnağı kavaktan yapılmaktadır. Def derisine zambur iç tarafında dizilmiş veya asılmış demir halkalara ise zılgıt denir. Kısacası defler çok eski Türk geleneğini gösteren önemli kültür belgesidir.<sup>65</sup>

#### **1.1.12. Dem ve Ostinato**

Doğaçlanan ve daha çok serbest ritimli olan bir ezgiyi ses ya da ezgiyle asıl soloyu besleme tekniğine dayalı olarak gerçekleştirilen ilkel çok seslilik türüdür. “Burdon (Bourdon), drone gibi alternatif isimlerle kullanılan dem çok sık karşılaşılan birçok seslilik unsurudur.”<sup>66</sup>

Dem müzikteki coşkunun, hareketliliğin sınırlarını bildiren müziği dinginleştiren bir unsurdur.

Açık, sakin, hareketsiz, durağan durumdaki dem sesi, müzisyenlerin melodilerinin uçtukları, yol alıp ve tekrar oraya döndükleri bir yer gibidir. Gerçekte bu, görüntü, hareket ve renklerin üzerine yansıtıldığı, boş bir sinema perdesine benzer; aslında perde hiçbir şey yapmamaktadır, ama o olmazsa da film kaybolup, hiçliğe yansiyacaktır.<sup>67</sup>

Dem icra edilen müziğin türüne göre şekillenmektedir.

Dem çok sesliliği sürekli devam eden dem sesleri ve ritmik hareketler yapan ritmik dem sesleri olarak iki ana gruba ayırmıştır. Sürekli devam eden tek bir sestem oluşan dem için pedal terimi kullanılmaktadır. Ritmik dem ise bu tek sesin çeşitli ritmik kalıplar biçiminde duyurulmasıdır. Bu iki grup da kendi içinde tek sesli dem (single note drone) ve hareketli dem (moveable drone) olmak üzere iki alt başlıkta incelenebilir. “Hareketli dem”, yakın aralıklarda hareket eden dem (narrow range moveable drone) ve uzak aralıklarda hareket eden dem (wide-range drone) olmak üzere ikiye ayrılır. “Yakın aralıklarda hareket eden dem” Kafkas, Balkan, Baltık bölgesi ve Polonya’da yaygındır. Bu tür dem çok sesliliğinde genelde eserin farklı bölümlerinde ikili aralığa hareket eden demler bulunur. Bu anlamda dem

---

<sup>65</sup> Çelik, *Türk*, s. 10.

<sup>66</sup> Sinan Ayyıldız, *Teke Yöresi Yörük Türkmen Müzik Kültüründe Yerel Çok Seslilik Özellikleri*, İTÜ SBE, İstanbul 2013, YÖK: Ulusal Tez Merkezi (Tez No.331913), s. 54.

<sup>67</sup> Okan Murat Öztürk, *Zeybek Kültürü ve Müziği*, İstanbul: Pan Yayınları, 2006, s. 194.

değiştğinde ezginin tonalitesi yahut modalitesi değişebilir. Ya da değişen dem aynı tonalite içinde farklı fonksiyon üstlenebilmektedir. Demin daha çok dörtlü veya beşli aralıklarla hareketinin belirlediği “uzak aralıklarda hareket eden dem” ise “Avrupa geleneksel müzikleri”ne özgüdür.<sup>68</sup>

Dem icra edilen müziğin oluşumuna göre kalın ve ince seslerde müziğe destek olabilir. Bununla birlikte hem pes hem tiz seslerin bir arada kullanılarak dem de tutulabilir.

Dem, polifonik yapı içinde genellikle en alt partide yer alsada orta partide ve üst partide de yer alabilir. Vokal çok sesliliğinde dem, bir grup tarafından ya da bir kişi tarafından yapılabilir. Bütün bu unsurlar birlikte de kullanılabilir. Ayrıca farklı frekanslarda ikili üçlü demler de kullanılabilir ve tabii ki bütün bu ikili üçlü demler de aralıklarına göre sınıflandırılabilir. ... Görüldüğü gibi pek çok tipte dem çok sesliliği oluşabilmektedir.<sup>69</sup>

Deme çok yakın bir kavram olan ostinato da ana ezginin yaslandığı bir yerdir. Aynı zamanda ana ezginin sınırlarını belirleyen bir unsurdur.

Ostinato ana ezgiye oranla kısa olan bir ezginin, bir veya birkaç partide birden, belli ritmik kalıplarla ana ezgiye statik destek olarak kullanıldığı çok seslilik türüdür. Ostinato ezgisel bir hareketlilik göstermesine rağmen tıpkı dem gibi ana ezginin yaslanması için dizi içerisinde güçlü bir referans noktası olur. Ayrıca müziğin içinde ritmik organizasyon sağlayarak ritmik referans noktası da olurlar. Bu ritmik yapının yarattığı etkiden dolayı bazı çok seslilik geleneklerinde, özellikle dans müziğinde, ostinato diğer çok seslilik unsurlarına yer bırakmayacak şekilde daha dominant bir karakterde kullanılmaktadır.<sup>70</sup>

---

<sup>68</sup> Joseph Jordania, “Who Asked First Question”, *Tbilisi Ivane Javakhishvili State University Institute of Classical, The Origins of Human Choral Singing, Intelligence, Language and Speech*, Logos, 2006, s. 27.

<sup>69</sup> Ayyıldız, *Teke*, s. 55.

<sup>70</sup> Ayyıldız, *Teke*, s. 55.



#### **1.1.13. Detone**

Müzik icrası sırasında mevcut nota dışındaki notalara basma olarak bilinen müzik icra hatalarından biridir. “Eserin seslendirilişi sırasında seslerin bulunması gereken perde frekansının dışına çıkması, ton dışına çıkma.”<sup>71</sup>

#### **1.1.14. Diyez**

Doğal(naturel) notayı inceltici bir etkiye sahiptir. “Önüne geldiği notayı yarım ses inceltir.”<sup>72</sup>

#### **1.1.15. Divan Bağlama**

Divan sazları saz icralarında tüm sazları toparlayıcı, şef görevindeki sazdır. Sesinin ağırlığı ve tokluğu kendisini onlarca bağlama içerisinde kolayca duyurur. “Meydan sazından biraz daha küçüktür. Üçerden dokuz teli vardır. Meydan sazından dört ses tiz akort edilir. Alt teli “re” sesine akort edilir.”<sup>73</sup>

#### **1.1.16. Durgu(puandorg)**

Müziğin icrasını gerçekleştiren solist ya da şefin yorumuna bağlı olarak üzerine geldiği notayı uzatıp icraya farklı bir yorum katan işarettir.

Üzerlerine geldiği notayı genellikle normal uzunluklarının iki katı uzatır. Ancak müziksel nedenlerden dolayı yorumcuya bağlıdır. İstenilen sürede seslendirilir. Genellikle son nota üzerinde belirtilir.<sup>74</sup>

#### **1.1.17. Ebow (electronic bow)**

Electronic Bow’un kısaltılmış halidir. Ney, kaval, keman, elektro keman, kemençe, yaylı tambur sesine benzer bir sesi vardır. Sonsuza kadar uzayabilen bir sesi vardır. Gitardan üflemeli saz gibi bir ses almak için kullanılan mıknatısın üzerine bobin tel sarılarak yapılmış pille çalışan bir alettir. Gitar telini gözle görülür derece titreterek çıkarılan sestir.

---

<sup>71</sup> Levent Sezgin ve Şule Nurdan Caf,*Batı Müziği Koro Eğitimi*, Ankara: MEB Yayınları, 2012, s. 126.

<sup>72</sup> Yavuzoğlu, *Uygulamalı*, s. 42.

<sup>73</sup> MEB, *Müzik*, s. 10.

<sup>74</sup> MEB, *Müzik Aletleri Yapımı Alanı Müzik İşaretleri*, Ankara: MEGEP Yayınları, 2007, s. 12.

### 1.1.18. Ege(teke) Zortlatması

Ege yöresinin köşeli, hareketli türkülerine verilen metronomu yüksek icra türüdür.

Teke Zortlatması, Teke yöresinin en yaygın oyun havalarından biridir. Bu hava için, "Teke Zotlaması", "Teke zorlatması", "Teke zoltlatması" gibi isimler de kullanılmaktadır. Bir görüşe göre teke zortlatması adını yörede en çok beslenen hayvanlardan kılkeçisinin, yani kara davarın erkeği olan tekeden almıştır. Aşağıdaki bilgiden de anlaşılacağı üzere bu oyundaki figürler, bu hayvanın hareketlerine benzemektedir. Araştırmacıların bulguları ve yaşlıların aktardıkları da bu görüş doğrultusundadır.<sup>75</sup>

Anadolu, her dönemde hayvancılıkla geçimini sağlayan, hayvanları seven ve onları her zaman gözlemleyen bir coğrafyadır. Hayvanlarını otlatan Anadolu insanı, onların hareketlerinden dahi kültürlerine birçok şey katmıştır. "Tekeler, heyecanlı ve kızgın davranışlar gösterirler. Tekenin o kızgın hareketlerine "zortlama" denilir."<sup>76</sup> Anadolu insanının gözlemci bir özelliği de bulunmaktadır.

Teke zortlaması" kara davarın erkeği olan tekenin birleşme zamanlarındaki kızgın hareketlerinden esinlenerek ortaya çıkarılmıştır. Oyundaki figürler, bu hayvanın hareketlerine benzemektedir. Teke zortlaması, erkek ve kadın oyunudur. Eğlencelerde genel olarak zeybek ve teke oyunları oynanır. Tüm yöre oyunları, karakteristik figürleriyle yeteneğe dayanan kişisel oyunlardır. Zaman zaman seyirlik için ekipler halinde de oynanır. "Teke zortlaması (zortlatması)"nın pek çok ezgisi vardır. Kıvraklıkla insanı coşturan ve hoplatan bir özelliği vardır.<sup>77</sup>

Zortlama kelimesi için Anadolu'da başka kullanımlar da mevcuttur.

Tekenin teke katımı mevsimindeki siygin(idrarlı), sinirli, ileri, geri, yana zıplayarak hareket etmesine "zortlamış" denir. Ayrıca sinirlenen kişi için

---

<sup>75</sup> Parlak, *Türkiye'de*, s. 149.

<sup>76</sup> Gökay Yıldız ve Şevkiye Kazan, "Teke Yöresinin Merkezi Burdur Halk Kültürü İle Müziğinden Esintiler", *Turkish Studies*, C. 4, S. 8(2009), s. 1725.

<sup>77</sup> Hamit Çine, *Burdur'dan Damlalar*, Burdur: Burdur Valiliği Yayınları, 2003, s. 144.

'ne oldu buna zort zort gitti' deyimini de günümüzde köylerde kullanılmaktadır.<sup>78</sup>

Ege yöresinde beslenen teke hayvanı yörenin oyun havalarından birine ilham kaynağı olmuş ve bu güne kadar süregelmiştir. "Yörede zortlatma ailesinde kabul edilen datdiri, dımıdan, gakkili gibi 9 zamanlı oyunlar da mevcuttur."<sup>79</sup> Bununla birlikte,

Datdiri havaları çalgı ile çalındığında "gakkili" adını alır ve datdiri havalarına göre daha ağırdır. "Gakkili" ismi özellikle Isparta ve çevresinde kullanılır. Teke zortlatması oyunu erkek ve kadın oyunu olup karşılıklı oynanır. Ezgileri çok çeşitli olabilmesine rağmen oyunu tek çeşittir.<sup>80</sup>

#### **1.1.19. Enstrüman**

Müzik eserlerinin icrasında kullanılan, yöreden yöreye çalınıp söylenen ezgilerde kullanımı farklılık gösteren araçların tümüne verilen addır.

#### **1.1.20. Enstrümantal**

Eserin sadece enstrümanlarla icra edilen sözsüz kısmıdır. Yalnız çalgılarla olan kısım.

#### **1.1.21. Erzurum Kılıç Kalkan Oyunu**

Doğu Anadolu yöresine ait davul zurna eşliğinde önemli gün ve gecelerde oynanan kendisine has ezgisi olan bir oyun türüdür.

#### **1.1.22. Es**

Müzikte belirli yerlerde değerine göre verilmiş duraklardır. "Es, notanın duraklama zamanını ve nerede susulacağını gösteren işaretin adıdır."<sup>81</sup>

#### **1.1.23. Gazel**

Divan edebiyatında kadın güzelliği ve kadına duyulan aşkın anlatıldığı bir türken zaman içerisinde müziksel olarak icra edilmeye başlanmıştır.

<sup>78</sup> Çine, *Burdur'dan*, s. 113.

<sup>79</sup> Yücel Paşmakçı, "Türk Halk Müziği Genel Bilgiler(Ders Notları)", İstanbul, 1995.

<sup>80</sup> Ayyıldız, *Teke*, s. 54.

<sup>81</sup> Haydar İldan, *Bona Müzik Teorisi Nota Okuma ve Öğrenme Metodu*, İstanbul: Bemol Müzik Yayınları, 2013, s. 5,

Biçimsel olarak serbest ritimle söylenen keman ya da bendir gibi çalgılarla dem tutularak(ostinato), çok seslendirilen içerik olarak hüznü dünyasal konular gibi dinsel konuları da kapsayan bir türdür.<sup>82</sup>

Gazel, müzik eşliğinde söylenen bir tür olarak da karşımıza çıkmaktadır. “Okuyucunun irticalen doğaçlama olarak serbest bir şekilde icra ettiği bir formdur. Sözler genellikle gezer formundan alınmıştır. Bununla beraber farklı formlardaki şiirlerde kullanılmıştır.”<sup>83</sup> Klasik Türk müziğinde belli kurallara bağlı kalmadan bir kişi tarafından herhangi bir makamda gezinerek yapılan taksimdir. Nice Bu Hasret-i Dildar İle Giryan Olayım gazelinin de belli bir makamı yoktur. Gazelhanlardan Kazancı Bedih hem icra ediş usulü hem icra ettiği nağmeleriyle gazel örneğini kendisine has ağız, hançere özelliğiyle seslendirirken geleneğin temsilcilerinden Münevver Özdemir daha ayrı seslendirir.

Urfa sıra gecelerinde ve musiki meclislerinde eğlence ve eğlendirme işlevi gören gazeller, diğer yandan klasik kültürün halka aktarımını sağlar. Ayrıca divan şiiri ürünü olan gazellerin Urfa türkülerine yansıyan söz varlığı ve mistik örüntüsü kültürel değerlerin sürekliliğini katkıda bulunur.<sup>84</sup>

Tezimizde bahsi geçen gazeller ve meclisleri önceleri Urfa, Erzurum gibi küçük bir coğrafyada yaşatılmaya çalışılırken incelediğimiz Eşkıya filmiyle geniş kitlelere sesini duyurmuştur.

#### **1.1.24. Gazelhan**

Makam içerisinde gazel okuyan kişilerdir.

Günümüzde sıra gecelerinde ve medya organlarında icra edilen gazelhanlık geleneğinin geçmişini 17. Yüzyıla kadar dayandıranlar vardır. Hatta Kuloğlu Mustafa adlı bir âşıkla IV. Murat arasında geçtiği rivayet edilen bir öykü anlatılır. Büyük olasılıkla âşık edebiyatının 17. yüzyılda yetiştirdiği Kuloğ-

---

<sup>82</sup> Banu Mustan Dönmez ve Ünsal Deniz, “Kısa Yöresi Müzisyenlerinin Bölgesel Urfa Sound’undan Elde Ettiği Üslupsal Özellikler”, *Alevilik Araştırmaları Dergisi*, S. 4 (2012), s. 172.

<sup>83</sup> Bakırköy Musiki Konservatuvarı Vakfı, *Türk Müziğinde Makamlar Usuller ve Seyir Örnekleri*, İstanbul: 2012, s. 24.

<sup>84</sup> Muhsin Macit, “Urfa Sıra Gecelerinde ve Musiki Meclislerinde Okunan Gazellerin İşlevi”, *Millî Folklor Dergisi*, S. 87(2010), s. 93.

lu Mustafa'nın gazelhanlık geleneğinin ilk temsilcisi sıfatına büründürüldüğü Urfa folklorunda anlatılan bu rivayete göre; IV. Murat, Bağdat seferinden dönerken Urfa'da konakladığı sırada Kuloğlu Mustafa'yı dinlemek ister. Ancak Kuloğlu Mustafa padişahın huzuruna çıkmayı kabul etmez. Bunun üzerine kılıç zoruyla kendisini padişahın huzuruna çıkarırlar. Padişaha mahur makamına yakın, maya ile başlayan“ Bülbül güle kon dikene konma” adlı türküyü okur. Padişah hiç duymadığı bu türkünün makamını sorduğunda Kuloğlu Mustafa, “Kılıçlı makamıdır.” diye cevap verir. O günden sonra Urfa'da bu makamda okunan eserlere “Kılıçlı Makam” adı verilmiştir.<sup>85</sup>

Gazel okuyan birçok kişi gazellerin ve gazelhanlık geleneğinin bu güne taşınmasında önemli rol oynamıştır.

19. yüzyılda Urfa'da gazelhanlık geleneğinin en önemli temsilcisi Mihiş'inoğlu Ali Hafız'dır. Bütün makamları çok iyi bildiği söylenir. Tasavvuf erbabından Dede Osman Avni'nin müezzinliğini yapmıştır. Gayet berak ve yüksek perdelere çıkan sesiyle klasik şarkı ve türkülerde söylemiştir. Bir ara İstanbul'a gitmiş ve orada birçok hafızla tanışmıştır. Hatta dönemin padişahının da kendisini dinlediği ve ödüllendirdiği rivayet edilir. Birçok ilahi, mevlit ve gazelin günümüze gelmesinde önemli rol oynamıştır. 20. yüzyılın başından itibaren Dede Halil, Kirişçi Halil, Cürre Mehmet, Saatçi Yusuf, Hacı İbiş, Kekeç Muhittin, Damburacı Derviş, Kuşcu Yusuf, MukimTahir, Herli Ahmet Ağa, Hafız Ahmet, Bekçi Bakır, Tenekeci Mahmut, Hacı Mahmut Ağa, Kazancı Bedih, Halil Hafız, Kel Hamza, Demir İzzet gibi gazelhanları yetiştiren Urfa'da bu gelenek, günümüzde de Bekir Çiçek, Naci Yoluk, Azem Osman ve Mercan Özkan gibi gazelhanlar tarafından sürdürülmektedir.<sup>86</sup>

Gazelhanlar geçimlerini sağlamak amacıyla başka işlerle de uğraşmaktadırlar. Çeşitli meslek erbabından kimseler bu geleneğe katkıda bulunmaktadır.

---

<sup>85</sup> Abuzer Akbıyık ve İlhan Başgöz, *Urfalı Tenekeci Mahmut Güzelgöz*, İstanbul: FRS Matbaacılık, Kalan Müzik, 2007, s. 68-69.

<sup>86</sup> Abuzer Akbıyık, *Şanlıurfa Halk Müziği*, Şanlıurfa: Şanlıurfa Valiliği Kültür Yayınları, 1999, s. 557.

Urfalı gazelhanların büyük çoğunluğu esnaf veya zenaat erbabıdır. Az sayıda da devlet memuru bu sanatı icra etmektedir. Klasik Türk müziğinin ustaları gibi gazelhanların da önemli bir kısmı müezzin veya hâfızdır. Aralarında mevlithanlar vardır. Orta sınıftan bu insanların usta-çırak ilişkisine dayalı meşk sistemiyle geleneğe dâhil oldukları muhakkaktır.

Urfa halk müziği ile birlikte gazelhanlık geleneğinin de kayıt altına alınmasında Fikret Otyam, Prof.Dr. İlhan Başgöz, Muzaffer Sarısözen ve Mehmet Özbek'in derlemelerinin payı büyüktür. Bu derlemeleri ve sıra gecelerinde okunan gazelleri günümüzde de Abuzer Akbıyık başta olmak üzere Urfa folkloru üzerine çalışan araştırmacılar, basılı ve elektronik ortamda yayınlamaktadırlar.<sup>87</sup>

Gazeller sözlü geleneğin bir parçası olduğundan gazelhanlar yetiştikleri geleneğin etkisiyle aynı gazeli farklı varyantlarda icra edebilirler. Bu değişim gazelin özünü bozacak nitelikte değildir. Makamına uygun kelime değişimi, gazelde kullanılan nida söz söz sanatının farklılaşması, bu düşüncemize örnek olarak gösterilebilir. Bu doğrultuda,

gazelhanlar belli makamlarda gazel okurlar. Bu makamların öğrenilmesinde nota yazısı değil, meşk geleneğinin kuralları geçerlidir. Dolayısıyla başlangıçta yazılı metinler olsa da sözlü gelenek içinde gazeller icra edildiğinden zaman zaman orijinal metinlere müdahale söz konusudur. Sözgelimi gazelhan, yedi beyitli bir gazelin sadece beş beytini okur. Bazen vezni bozmayacak şekilde söz ve söz gruplarının yerine muhitin aşına olduğu, yerel çağrışımları olan ve anlamı pekiştirdiğine inanılan farklı tercihlerde bulunabilir. Leylâ Hanım gazeline “dünyâda” sözcüğüyle başladığı halde Kazancı Bedih, bu gazele “aldanma” sözü ile başlar. Bu tercihte dizede ikinci sırada yer alan “gönül” kelimesinin etkisi vardır. “Aldanma gönül” ibaresi, vezin bakımından bir sorun oluşturmadığı gibi muhitin türkülerden aşına olduğu bir kullanım olması bakımından da geleneğe daha uygundur. Bazen de müzik cümlesini tamamlamak için gazel dizesinin başına, sonuna “aman aman, eyvah, âh” gibi sözcük ve ünlemler ekler. Bu çeşit tercihler bir yana bırakılırsa, meşk geleneğiyle metinleri ezberleyen gazelhanların tahmin edilemeyecek düzeyde doğru okudukları görülür. Bu da gazelhanların gazelleri anlayarak okuduklarını gösterir. CD ve kaset yazılarındaki güfteler-

---

<sup>87</sup> Macit, “Urfa” s. 87.

de karşılaşılan yanlışlar, büyük ölçüde divan şiiri konusunda yeterli bilgi ve birikimi olmayan günümüz okur-yazarlarına aittir. Gazelhanlık geleneği, Urfa halk müziğini hem söz hem de icra bakımından etkilemiştir. Urfa türkülerinde divan şiiri hususiyetlerinin belirgin olmasında gazelhanlık geleneğinin de etkisi vardır. Daha doğrusu Urfa musikisinde karşılıklı etkileşim söz konusudur. Halk türküleri ezgilerle söylendiği halde Urfa türkülerinin klasik makamlarla söylendiği görülür. Sazların kullanımında da aynı durum vardır. Halk kültürü ile divan kültürü Urfa’da yeni bir sentez oluşturmuştur.”<sup>88</sup>

Bu sentez, gazel okuyuculuğunun ve geleneğinin bu güne taşınmasında önemli bir rol oynamıştır.

Böylece hangi kültür geleneğine bağlı olursa olsun, çok geniş bir halk kitlesinin seveceği, benimseyeceği, zevkle söyleyip dinleyeceği bir müzik geleneği çıkmış ortaya. Böyle bir sentezi Erzurum ve Harput gibi bölgeler de yapmışlardır.<sup>89</sup>

#### **1.1.25. Geçki**

Makamlar arası geçişler, müziğin oluşturan kişinin hislerinin çeşitliliğinden kaynaklanmaktadır. “Bir makamdan başka bir makama geçmeye denir. Makam dizilerinde 4 veya daha fazla ortak ses varsa yakın geçki, 4’ten daha az ortak ses var ise uzak geçki olarak değerlendirilir.”<sup>90</sup>

#### **1.1.26. Hoyrat**

Litaratüre bakıldığında hoyrat kelimesinin birçok anlamı karşımıza çıkmaktadır. “Hoyratın Birincil sözlük anlamı kaba, kırıcı, hırpalayıcı, nezaketsiz ya da huysuzdur. İkincil sözlük anlamı ise bu adla anılan Doğu’ya özgü bir müzik türüdür.”<sup>91</sup>

Müzik kültürümüzün çeşitli güzelliklerinden biri olan

---

<sup>88</sup> Macit, “Urfa”, s. 92.

<sup>89</sup> Akbıyık ve Başgöz, *Urfalı*, s. 80.

<sup>90</sup> Bakırköy Musiki Konservatuvarı Vakfı, *Türk Müziğinde Makamlar Usuller ve Seyir Örnekleri*, İstanbul: 2012, s. 25.

<sup>91</sup> “Hoyrat”, *Büyük Türkçe Sözlük*, İstanbul: Pınar Yayınları, 2008.

hoyratlar, Doğu ve Güneydoğu Anadolu'da Erzurum, Erzincan, Diyarbakır, Elazığ, Şanlı Urfa ve Irak Türklerinin yaşadığı Kerkük'te çok yaygın olan bir uzun hava türüdür.<sup>92</sup>

Doğduğu coğrafyanın sert olmasından ötürüdür ki “hoyratlar, diğer uzun hava örneklerine göre daha özgür daha sert ve kuvvetli bir şekilde tiz sesle okunur.”<sup>93</sup> Güney Doğu Anadolu yöresinin yanık sesli yiğitlerinin aşk acısı, gurbet, ölüm konularında söyledikleri kendine has ezgisi ve tavrı olan türdür. Konusu itibarıyla hoyratlarda isyan, başkaldırı havası sezilmektedir.

#### **1.1.27. İntro**

Bir eserin nakarat denilen kısmının belirli enstrümanlarla icra edildiği kısımdır. Müziğin giriş kısmı, sözlerden önceki kısımdır.

#### **1.1.28. Kabak Kemane**

Kabak kemaneler de bahsini geçtiğimiz perdesiz sazlardan biridir. Hacim olarak küçük fakat duygu yoğunluğu çok büyüktür. Birçok yörenin türkülerinde renk sazı olarak görev alabilmektedir. Türkü açışlarında, türkü arası veya başındaki dolaşmalarda az da olsa bozlak açışlarında kabak kemane kendisine has duygu yoğunluğu yüksek olan sesinden faydalanılır.

Sonuç olarak kabak kemane,

Türk halk müziği yaylı sazlarından. Ege Bölgesi türkülerinde sıklıkla kullanılır. Gövde su kabağındandır. Boy uzunluğu 60-70 cm arasındadır. Kabak kemaneler genellikle 3 veya 4 tellidir. Yay ile çalınır.<sup>94</sup>

#### **1.1.29. Kanun**

Kanun daha çok lirik tarzdaki türkülerde duyguyu çeşitlendirici renk saz dediğimiz sazlar arasında yer almaktadır. Perdesizdir. Bu sebeple duygusal yoğunluğu fazla sazlardandır. Telleri çekme suretiyle icrası gerçekleştirilmektedir. Ülkemizde daha çok Türk sanat müziği eserlerinde görev alan sazlardandır.

---

<sup>92</sup> Atınç Emnalar, *Tüm Yönleriyle Türk Halk Müziği ve Nazariyatı*, İzmir: Ege Üniversitesi Basımevi, 1998, s. 358.

<sup>93</sup> Aylin Evin, *Uzun Havalara*, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 2002, s. 50.

<sup>94</sup> Ösme, *Türk*, s. 60.



Kanun, Doğu müziği âleminde yaygın çalgılardan biridir. Kanun yapımında göğüs kısmında çınar, sırtta ıhlamur, bulgulara ise pelesenk, kızılçık veya abanoz gibi sert ağaçlar kullanılır. Telleri naylondur. Yamuk trapez şeklindeki gövdesinin yaklaşık kalınlığı 5 cm kadardır. En uzun kenarı da 84-86 cm'dir. Telleri 3'erdiden 24 perdede 72 adettir. Diyez ve bemol sesleri bulduran mandallar her perdede 2'li 3'lü den 10'luya kadar kanundan kanuna değişir. Ambitüsü(ses aralığı) 3,5 oktavdır.<sup>95</sup>

### **1.1.30. Kaval**

Nefesli saz ailesinin üyelerindedir. Zengin Türk folklorunun en zengin çalgı çeşitlerinden biri de kavaldır. Hayvancılıkla geçimini sağlayan köylerde yoğun olarak kullanılır.

Günümüzde yaygın bir şekilde üflenen ve halk müziği toplulukları arasında önemli bir yer tutmuş olan nefesli(üflelemeli) sazlardan birisidir. Kavalın kelime anlamı içi boş manasına gelen "kav" kelimesinden türetilmiştir. Kavalın Orta Asya Türk uygarlıklarından itibaren kullanılan bir saz olduğu bilinmektedir.

Dilli ve dilsiz olmak üzere kaval ailesini iki grupta görmekteyiz. Dilli kavalda adından da anlaşılacağı gibi dil denilen bir parça vasıtasıyla ses çıkarılır, dilsiz kavalda ise ses çıkarmak tamamen dudak marifetiyle gerçekleşmektedir.<sup>96</sup>

Birçok insanın nefesine duygu katmış sazın geçmişi uzun yıllar öncesine dayanmaktadır.

Kavalın geçmişiyle ilgili kesin bir bilgi olmamasına rağmen yapılan bir takım incelemeler ve araştırmalar sonucu kavalın geçmişinin kavimler göçüne kadar uzandığı Mahmut Ragıp Gazimihal'in "Türk ötkü çalgıları" isimli kitabında belirtilmektedir. Bu konuyu inceleyen Macar "denes von bartha" bu tür örneklerin yayılma merkezinin Ural-Altay dağları arasındaki ön Türklere ait eski ortak uygarlık ürünü olduğunu doğrulamıştır. Bu konuyla ilgili olarak Macaristan'ın Zolnak ili Jonoshid yöresinde 1933 yıllarında

<sup>95</sup> İsmail Şençalar, *Kanun Öğrenme Metodu*, İstanbul: Müzik Dünyası Yayınları, 1976, s. 54.

<sup>96</sup> Haydar Tanrıverdi, *Türk Halk Musikisi Nefesli Sazları*, (Yayımlanmamış Bitirme Tezi), İTÜ, TMDK, SBE, İstanbul, 1998, s. 2.

yapılan arkeolojik kazılar ile ortaya çıkarılan bir mezarda Avar Türk çobanına ait kemikten çifte kavala rastlanmıştır.<sup>97</sup>

Kaval, sosyal hayatta sıkça kullanılan, üfleme yeteneği olan kişileri ön plana çıkaran sazlardan biri olmuştur.

Orta Asya'dan Anadolu'ya göç sırasında kavalın Anadolu insanının ayrılmaz bir parçası olduğu görülmektedir. O zamanlar iyi kaval çalamayan çobana sürü teslim edilmezmiş. Rıza Yılğın'ın "Cenup'ta Türkmen Çalgıları" adlı kitabında kavalın koyunların sevgili sazı olduğu, çobanların çaldığı havalara göre hareket ettiklerini, otlatıldığını ve bu havaları iyi çalamayan çobanların ise koyunların aç kalmalarına sebep oldukları yazılmıştır.

Eskiden beri kaval yalnız çobanlara mahsus olan bir çalgı olarak görülmüş, kaval denildiğinde akla çoban, çoban denildiğinde akla kaval gelmektedir. Bu tanımlamanın sebebi, eskiden beri çobanların kullanmış oldukları saz olmasından ötürüdür. Günümüzde Halk müziği sazları arasında yaygın olarak kullanılmaktadır. Ses yapısı bakımından Türk müziğinin en geniş nefesli sazıdır.<sup>98</sup>

### **1.1.31. Keman**

Bütün dünya müziklerine girip yerleşebilmiş bir sazdır. Türkiye'ye girişi ise 1740 yıllarındadır. Keman daha sonraları Türk folklorüne de girmiş ve özellikle Orta ve Batı Anadolu köylerine kadar yayılmıştır.

Keman yapımında genellikle göğüs kısmında ladin (çam); sırt, kenarları ve eşikte akçağaç(kelebek ) tuşe tahtası ve kuyrukta abanoz; yay tahtasında fernabuk; yay kısmı için ise erkek atkuyruğu kullanılır. Gövde uzunluğu 35-36 cm arasında değişir. Gövde üzerine gerili dört tel beşli aralıklarla düzenlenmiştir. Keman, çene altına ve omuz arasına sıkıştırılarak çalınır. Köylünün kendi el becerisi ile yaptığı kemanlar ise göğse değil de sol dize dayanarak çalınır. Ambitüsü(ses aralığı) 4 oktavdır.<sup>99</sup>

<sup>97</sup> Tanrıverdi, *Türk*, s. 3.

<sup>98</sup> Tanrıverdi, *Türk*, s. 3.

<sup>99</sup> Mesut Üldaş, "Keman ve Keman Yapımcıları", *Antik Dekor Dergisi*, S. 18 (1993).

### 1.1.32. Kemeñçe

Ülkemizde Karadeniz Bölgesi'nin türkülerinde kullanılan yaylı sazlar-  
dandır. "Kemeñçe; genellikle dip kısmı diz üstüne, baş kısmı sol göğseyer-  
leştirilerek veya serbest bir biçimde yay ile çalınabilen; kısa boylu, perdesiz  
saplı, uzun tarihî geçmişi bulunan telli bir Türk çalgısıdır."<sup>100</sup>

Kemeñcenin "basit bir tasnifi yapılacak olursa iki çeşidi bulunmaktadır.  
Biri Türk sanat müziğinde kullanılmakta olup armudi kemeñçe olarak bi-  
linmektedir."<sup>101</sup> Kemeñçe sazının bahsettiğimiz ikinci çeşidi,

Karadeniz kemeñçesi bir diğeriştir. Türk halk müziğinde özellikle Rize ve  
Trabzon sahil yörelerinde kullanılır. Karadeniz kemeñçesinin çelikten yapı-  
lan üç teli vardır. Bazı kemeñçelerde telin biri bağırsak veya naylondur.  
Kemeñçelerde boy uzunluğu 55-60 cm arasında bir yay ile çalınır. Dörtlü  
aralığı ile akort edilen kemeñçelerde hayret edilecek değişik akortları rast-  
lanır.<sup>102</sup>

Kemeñçeyle alakalı birçok çalışma mevcuttur.

Kemeñçe adının anılmasında sanat değeri yönünden ilk akla gelen Türk sa-  
nat müziğindeki klasik kemeñçe de denilen (üç telli şimdilerde bazen dört  
telli olarak bilinen) kemeñçedir. Kemeñçe tabiri yönünden bugün unutul-  
muş şu isimlerle de vaktiyle anılmıştır. İlki tavşan kemeñçedir. Kemeñçe-  
nin yüzüstü yatırıldığında tavşana benzetilmesinden dolayı bu ismi almış-  
tır.<sup>103</sup>

#### Bahsini ettiğimiz kemeñçelerden

ikincisi ise Akdeniz kemeñçesidir. Karadeniz kemeñçesi adına karşılık ola-  
rak Girit gibi Akdeniz civarı adalarda da kullanılan kemeñçedir. Kemeñçe-  
nin benzerleri de Türk halk müziğinde tırnak kemanesi, kemane gibi adlarla  
çeşitli yörelerde kullanılmaktadır. Kemeñçe yapımında tekne kısmı için sert  
ağaçlar, göğüs için ise selvi ağacı kullanılır. Boyu yaklaşık 40 cm civarın-

<sup>100</sup> Necati Demir, "Trabzon ve Yöresinde Kemeñçe", *Karadeniz Araştırmaları Dergisi*, S. 4  
(2005), s. 79.

<sup>101</sup> Demir, "Trabzon", s. 79.

<sup>102</sup> Mahmut Ragıp Gazimihal, *Şarki Anadolu Türküleri ve Oyunları*, İstanbul: Evkaf Matba-  
ası, 1929, s. 82.

<sup>103</sup> Ösme, *Türk*, s. 57.

dadır. Kemeñçe sol diz üzerine oturtularak telleri tırnak yüzü değdirilerek (diğer yaylılar gibi tellere parmak basılmaz) seslendirilir. Yay ile çalınır. Telleri yegâh, rast, neva olarak akort edilir.<sup>104</sup>

Karadeniz kemeñçesi Karadeniz havalarının vazgeçilmez sazıdır. Hacim olarak küçük olduğundan dize konulmadan icra eden sanatçılar da vardır. Yöresine has ses renginden ötürü yöresinin türkülerinde aktif rol alırken yöre dışı türkü icralarında tercih edilmez. Kemeñçeci yayı her çekişinde Karadeniz yaylarının kokusunu dinleyenlerine duyurur.

### **1.1.33. Kırık Hava**

Ölçü ve ritmi bilinen ezgilere kırık hava denilir. Uzun havalar gibi serbest tarzda değil belli bir seyri olan belli kalıplar dâhilinde icrası gerçekleştirilen, uyulması gereken bir metronomu olan ve o metronoma göre sonlandırılan havalardır.

Kültürümüzün bir parçası olan,

zeybek, zortlama, bengi, güvende, halay, bar, horon, kaşık havası, karşılama, sallama, yallı, şıkırdım havası, ninanay havası, gâkgili havası, dımıdım, sipsi havası, sağma, zahma, samah, metelik, kolbastı<sup>105</sup>

vb. ezgiler kırık havalar olarak bilinmektedir.

### **1.1.34. Koma**

“Kulakla duyulabilen en küçük ses parçasıdır.”<sup>106</sup>

### **1.1.35. Kopuz**

Kopuzun kelime anlamı ve söyleniş kaynaqlara göre değişiklik göstermektedir.

Kaşgarlı Mahmud, kopuzu Arapların kullandığı uda benzeterek, “kobzamak”, “kobzaltmak”, “kobzatmak”, “kobuzlug”, “gobsalmak” gibi aynı kökten türeyen bir takım kelimeleri belirtmekle yetinmiştir. Kaşgarlı'nın

<sup>104</sup> Haldun Menemencioğlu, “Kemeñçe Hakkında Etüt”, *Musiki Mecmuası*, S. 260(1970), s. 56.

<sup>105</sup> Ösme, *Türk*, s. 12.

<sup>106</sup> Fatma Gökdöl ve öte. “Makam Teorisi 1”, İTÜ, TMDK Birinci Yarıyıl Ders Notları, İstanbul, 2013, s. 2.

buçı, buçı kupuz çalgısı için verdiği karşılık ise “inleyen utlardan bir ut, kaz göğsü adı verilen sazlardan bir saz<sup>107</sup>

şeklinde açıklamaktadır.

Kopuz da insanoğlunun yeni sesler duyma isteğinden ortaya çıkmıştır.

İlk çağlarda insanlar, avlanma yayına oku sürerek bir takım sesler çıkarmışlar ve adına “okluğ” demişlerdir. Sonraları okluğun ucuna su kabağı ilave ederek “ıklığa” dönüştürmüşler ve at kılından (At kuyruk kılı) yapılan yaylar ile de çalmaya çalışmışlardır. Su kabağının üst kısmına ince deriler gerdirip sap ilave etmişler ve kiriş telleri (Bağırsak teller) deri üzerinden geçirmek suretiyle sesin daha net çıkmasını sağlamışlardır. Yay ile çalınanlarına “İklığ”, parmak veya mızrap ile çalınanlarına da “kopuz” adını verdikleri tarihsel belgelerden anlaşılmaktadır.<sup>108</sup>

#### Bilinen

ilk Türk kopuzunun göğüs kısmı deriden imal edilmiştir. Sapında perdeler bulunmaktadır ve telleri at kılından yapılmıştır.<sup>109</sup> Kopuz Ataman’a göre, “uzun saplı armudî veya üç kenar gövdeli olup, önceleri perdesizken Anadolu’ya gelişle birlikte bağırsak ya da at kılından yapılan telleri madenî tele dönüşmüş, sapına perdeler bağlanmış bir çalgıdır.”<sup>110</sup> İlk Türk müzikologlarından Abdülkadir Merâgî ise; “Bir tahta parçasını oyarlar ve küçük bir ud şekline koyarlar. Yüzüne deri gererler, üzerine beş tane çift tel bağlarlar.<sup>111</sup>

şeklinde tarif ettiği kopuzun düzeninin ud sazına benzediği söylenebilir.

Kopuz, birçok coğrafyada sesini duyurmuş bir enstrümandır.

Kopuzun adı İslam dünyasına ve hatta Araplara bile geçmiştir. Kopuz, Türk kültür ve duygu birliğini kendisinde toplayan bir sembol olarak görülüyordu. Kopuzun sosyal ve birleştirici rolü de büyük kesin ve belirliydi. Bundan dolayı, kopuz da ayrı bir önem vermiştir.<sup>112</sup>

<sup>107</sup> “Kopuz”, *Divan-ı Lugati't-Türk*, Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları, 1940-41.

<sup>108</sup> MEB, *Müzik*, s. 4.

<sup>109</sup> Mahmut Ragıp Gazimihal, , “Kopuzdan Son Hâtıralar”, *Türkiye Folklor Araştırmaları Dergisi*, C.VI, S. 144 (1961), s. 2437-2438.

<sup>110</sup> Sadi Yaver Ataman, *Anadolu Halk Sazları*, İstanbul: Burhanettin Matbaası, 1938, s.11.

<sup>111</sup> Murad Bardakçı, *Abdülkadir Meragî*, İstanbul: Pan Yayıncılık, 1986, s. 91-99.

<sup>112</sup> Ösme, *Türk*, s. 8.

Eski Türklerde eğlenceyi sağlayan seslerden biri de kopuz sesidir.

Uygurlarda kadın ve erkeklerin bir araya toplanarak mûsikî âletleri çalıp, raksettikleri ve şarkı söylediklerini belirten kaynaklardan bazıları da Çinlilere aittir. Uygurlardan sonra eski Türk hayat ve ananelerini olduğu gibi korumuş olan Altay Türklerinin de kullandıkları başlıca mûsikî âleti kopuzdur. Baksılar bütün icraatını bu âletle yapmakta idi.<sup>113</sup>

Fuad Köprülü de, eserlerinde kopuzun Anadolu sahasındaki önemini izah ederken “Dede Korkut, İbn-i Bibi, Âşık Yûnus, Gülşehrî, Revânî, Şeyhî, Deli Lutfî, Yahya Bey gibi şair ve âşıkların kopuzu severek işlediklerini”<sup>114</sup> belirtir.

Sonuç olarak,

kopuz, tarih içindeki seyahati sırasında geçtiği coğrafyalarda onu kullanan toplulukların şarkı ve melodilerine göre şekillenmiş, Türk kavim ve kabileleri arasında başka mûsikî âletleri ile karışmış ve farklı bazı sazlar da kopuz ismi ile anılmıştır. Bu sebeplerle olsa gerek, Türkler arasında asırlardan beri kökleşen kopuz, kendi aslî şeklini her yerde muhafaza edememiştir.<sup>115</sup>

### **1.1.36. Makam**

Müzikte usûl, tempoya verilen addır. Türk müziğinde bir dizinin işleniş biçimine verilen ad. Metronom ve notasal açıdan eserlerin değişik ezgilerde icra ediliş tarzıdır.

Bir dizide durak, güçlü seyir, asma, karar, genişleme gibi temel konuların belirli kurallar dâhilinde nağmelerle işlenmesidir diyebiliriz. Esasen her makamı bir şahsiyet olarak kabul etmek gerekir. İşin özü bestekârın kullanmış olduğu makamların kişiliğini yansıtacak özellikleri kendi anlayışı içinde verebilmesidir. Makamlar üç kısımda incelenmektedir: 1. Basit makamlar, 2. Şed makamlar, 3. Mürekkep makamlar.<sup>116</sup>

<sup>113</sup> Ahmed Caferoğlu, “Cihan Edebiyatında Türk Kopuzu I”, *Ülkü Mecmuası*, C. 12, S. 71(1936), s. 394.

<sup>114</sup> Fuad Köprülü, “Türk Edebiyatının Menşei”, *Millî Tetebbular Mecmuası*, S. 2 (1331), s. 65.

<sup>115</sup> Nesrin Feyzioğlu, “Türk Dünyası’nda ve Anadolu’da Kopuz”, *Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, S. 31 (2006), s. 236 -237.

<sup>116</sup> Bakırköy Musiki Konservatuvarı Vakfı; “Türk”, s. 26.

Türkü yakıcılar, geleneği meydana getiren âşık ve ozanlar, anane ve dedeler yaktıkları türkünün makamsal ve diğer müziksel unsurlarını bilmeden türkülerini oluşturmaktadırlar.

Türkü yakıcılar ve âşıklar farkında olmadan belli formatlarda türküler yakmış ve söylemişlerdir. Kültür, gelenek ve görenekler bununla birlikte yaşanan coğrafyanın da etkisiyle zaman geçtikçe belirli formatlarda o yöreye has türküler ve o türkülerini söyleyiş tarzı ve biçimi meydana gelmiştir.

Türk Halk Müziği ve Türk Sanat Müziği, Türk halkının duygu ve düşüncelerinin ifadesidir. Birinde “makam” adıyla anılan sesler topluluğu, diğerinde “ayak” olarak isimlendirilmektedir. T.H.M’deki ayaklar, T.S.M’deki makamlarla büyük oranda benzerlikler taşırlar.<sup>117</sup>

Aynı coğrafyanın ürünleri olan halk müziğimiz ve sanat müziğimiz söyleniş tarzı bakımından benzerlik göstermektedir.

Türk Halk Müziği ve Türk Sanat Müziği’nde usuller gerek tasnif, gerek yapı ve düzüm açısından büyük oranda benzerlikler göstermektedirler. Türk Sanat Müziğinde her usulün bir ismi vardır ve o isim, usulün kaç zamanlı olduğunu, mertebesini, düzümünü belirtmektedir. Türk Halk Müziğinde ise usul, rakamları ile söylenmektedir. Türk Halk Müziği ve Türk Sanat Müziği, birbirlerini tamamlayıcı bir bütün olarak değerlendirilmelidir. Tatbikat ile nazariyat arasındaki fark, bu iki türün farklı yazım ve esaslarla müstakil ele alınmasına ve kullanılmasına neden olmuştur.<sup>118</sup>

İkisi de Türk halkının duygu ve düşüncelerinin ifadesidir.

Anadolu insanı acı, tatlı birçok yaşanmışlığa sahip olduğundan çeşitli hislere sahiptirler. Bu hisler doğrultusunda da çeşitli türkü yakmışlardır. Bu yüzden,

Türk Müziği, gerek makamsal gerek sazların çeşitliliği ve buna bağlı olarak yöresellik özelliği bakımından çok zengin bir müziktir. Yıllardan beri, Türk sanat müziği Saray müziği, Türk halk müziği ise kırsal kesimin müziği olarak bilinmektedir. Hangisi bizim için ikisi de Türk halkının özünden mey-

<sup>117</sup> Metin Eke, “Türk Musikisi Teorik ve Uygulamalı Bilgilerinin Eğitim ve Öğretimde Verilebilmesine İlişkin Bir Model Önerisi”, *13. Ulusal Eğitim Bilimleri Kurultayı*, Malatya, 2004, s. 1.

<sup>118</sup> Metin Eke, “Türk”, s.1.

dana gelmiş ve hala icra edilmeye devam edilmektedir. Sanat müziğinde makam adıyla anılan sesler halk müziğinde ayak olarak isimlendirilmektedir.

Makam; Bir dizide durak ve güçlünün önemini belirtmek ve diğer kurallara da bağlı kalmak suretiyle nağmeler meydana getirerek gezinmeye denir.<sup>119</sup>

THM’de her ayak bir makamla benzerlik göstermektedir. “Türk Halk Müziğinde “Ayak” deyimi; dizi ve dizi içindeki seyri, ritmik yapıyı, aranağmeyi, üslûp ve tavrı, makamsal yapıyı kapsayan bir deyimdir.”<sup>120</sup> T.H.M.’deki bu ayaklar, T.S.M.’deki makamlarla büyük oranlarda benzerlikler taşırlar. Örnek verecek olursak;

Yahyalı Kerem Ayağı	:Hüseyni Makamı
Garip Ayağı	:Hicaz Makamı
Düz Kerem Ayağı	:Karcıgar Makamı
Yanık Kerem Ayağı	:Nikriz Makamı
Muhelif Ayağı	:Segâh Makamı
Tatyan Kerem Ayağı	:Hüzzam Makamı
Misket Ayağı	:Eviç Makamı
Bozlak Ayağı	:Kürdî Makamı
Kalenderi Ayağı	:Sabâ Makamı
Müstezat veya Beşirî Ayağı	:Mahur Makamı <sup>121</sup>

<sup>119</sup> İsmail Hakkı Özkan, *Türk Musikisi Nazariyatı ve Usulleri*, İstanbul: Pan Yayınları, 1990, s.77.

<sup>120</sup> Nida Tüfekçi, *Türk Halk Müziği Bilgileri Ders Notları*, İTÜ, TMDK, İstanbul, 1988.

<sup>121</sup> Eke, “Türk”, s. 1.



### **1.1.37. Maya**

Daha çok Doğu Anadolu ve çevresinde uzun hava formatında söylenen türkülerimizden biridir. “Ölçü ve ritim bakımından özgür oldukları halde dizisi bilinen ve dizi içindeki seyri belli kalıplara bağlı bulunan ezgilerden biridir.”<sup>122</sup>

### **1.1.38. Mey**

Üflemeli sazlarımızdan biridir.

Türk halk müziğinin Doğu Anadolu’ya mahsus nefesli çalgısıdır. Genellikle Erzurum ve çevresinde kullanılır. Dolgun ve yumuşak sesi en büyük özelliğidir. Yedi perdeli bir kaval şeklinde olup özel bir kamış ile karakteristik sesi elde edilir. Meyin gövde yapımında da zurna ve kavalda olduğu gibi erik, zerdali, dişbudak, ceviz gibi ağaçlar kullanılır. Gövde uzunluğu 26 santimetre ile 40 santimetre arasındadır. Meylerdeki kamış ağızlıklarının boyları 10 santimetre ile 14 santimetre arasında değişir ve ayrıca ağızlık ilaveleri de kullanılır.<sup>123</sup>

Meyin kısımlarından bahsedecek olursak;

gövde kamış ve kısaç olmak üzere üç kısımdan oluşur. Sesin hareketliliği ise dudak hareketleriyle sağlanmaktadır. İcra sırasında melodinin kesilmesi için nefes devridaimi tekniği kullanılır. Tok ve canlı bir sese sahip olan sazımızı iyi bir icracıdan dinlerken duyulanmamak elde değildir. Günümüzde yaygın bir şekilde saz topluluklarında icracı olarak görev almaktadır.<sup>124</sup>

Hacim olarak ney ve kaval gibi üflemeli ailesi üyelerinden kısadır. Gurbet türkülerinin, ninnilerin, ağıtların, ölüm ve ayrılık havalarının vazgeçilmez nefesli sazıdır. Perküsyon ve mey türkünün ilk introsunu icra ederken, dönüşte saz topluluğunun tamamı türkü icrasına başlar. Kullanım şekli genellikle bu çerçevede olup solosu bol olan, halk müziğimizin sıkça başvurduğu nefesli sazıdır.

---

<sup>122</sup> Ösme, “Türk”, s. 11.

<sup>123</sup> Ethem Ruhi Üngör, “Halk Çalgılarımız Üzerine İnceleme Gezisi Notları”, *Musiki Mecmuası*, S. 247-331(1969), s. 34.

<sup>124</sup> Tanrıverdi, “Türk”, s. 15.

### **1.1.39. Metronom**

Müzik, icra ediliş amacına, konusuna göre belirli bir hıza sahiptir.

Üzerindeki ayar demirine işaretli yerlere getirerek ya da elektronik metronomlarda rakam ayarlanarak periyodik tempo sesleri elde edilir. Diğer bir anlatımla her iki metronom sesi arasındaki geçen sürede bir dörtlük notanın çalınma ya da söylenme zorunluluğudur.”<sup>125</sup>

Buna ek olarak “notanın çalınma ya da söylenme hızı”<sup>126</sup> metronom olarak adlandırılabilir.

### **1.1.40. Müzik Teorisi**

Sözlü gelenekle meydana gelen müzik, sonraları bir bilim özelliği kazanmıştır. “Seslerden oluşan duygularımızın evrensel bir dile dönüşme sanatına müzik ve bu kuralları inceleyen bilim dalına denir.”<sup>127</sup>

### **1.1.41. Ney**

Üflemeli sazlarımızdan biridir.

Sıcak ülkelerde yetişen ve belirli özellikleri bulunması gereken kamıştan yapılır. Türk ses sistemi ölçülerine göre ön yüzde 6, arka yüzde 1 olmak üzere 7 perde deliği bulunur. Neyde 3 oktava yakın ses genişliği vardır. Nehirlerde boy uzunluklarına göre ses alanları değişik olan çeşitler bulunur. Mansur şah, Davut, bolahenk, kız, müstehcen, süpürde ve girift.<sup>128</sup>

### **1.1.42. Nüans**

Müzikte “ani ses değişikliği”<sup>129</sup> olarak bilinen kavramdır.

### **1.1.43. Perdesiz Gitar**

Erkan Uğur’un keşfettiği bilineni, nota basma yerleri sabit olmayan, genellikle altı telli, parmak ya da pena ile tellerin iki parmak arasında çekilmesi tekniğiyle çalınan çalgı.

---

<sup>125</sup> İldan, *Bona*, s. 2.

<sup>126</sup> İldan, *Bona*, s. 2.

<sup>127</sup> İldan, *Bona*, s. 3.

<sup>128</sup> Rauf Yekta, *Türk Musikisi*, İstanbul: Pan Yayınları, 1986, s. 90.

<sup>129</sup> Sezgin ve Caf, *Batt*, s. 50.

#### **1.1.44. Perküsyon**

Vurmalı çalgılar grubuna verilen isimdir.

#### **1.1.45. Ritim(Düzüm)**

Müziğin hangi türü olursa olsun belli bir metronoma sahiptir. Müziğin kendi içerisindeki bu metronomuna, akış hızına ritim de denilmektedir. “Müziksel eserlerde ritmik yapının 3. ve en üst katmanıdır.”<sup>130</sup>

#### **1.1.46. Sazbüş**

Ara Dinkjian'ın icadıdır. Cümbüş gövdesine saz sapı takılarak elde edilmiştir.

#### **1.1.47. Ses**

Nesnelerin titreşimi sonucu havada meydana gelen kavram ses olarak adlandırılmaktadır. Her canlının yaratılışından ötürü nesnelere algılayabileceği belirli bir frekans aralığı vardır. Bu yüzden canlıların işittikleri sesler birbirinden farklıdır. “Cisimlerin titreşiminden meydana gelen fiziki bir olaydır. Sesin meydana gelebilmesi için mutlaka esnek bir ortama ihtiyaç vardır.”<sup>131</sup> Esnek ortam sesin oluşumunda etkili rol oynamaktadır.

Bir nesneden yükselen hareketin eşit aralıklı ve periyodik titreşim sonucunda hava akımı yoluyla kulağımıza kadar gelen sıkışık dalgalarına denir. İnsan sesleri ikiye ayrılır:

Kadın sesleri:

-Soprano (ince)

-Mezzosoprano (orta)

-Alto (kalın)

Erkek sesleri:

-Tenor (ince)

-Bariton (orta)

-Bas (kalın)<sup>132</sup>

---

<sup>130</sup> Adnan Atalay, “Müzik Eğitiminde Ölçü Gruplamaları ve Tanımlamalarına Yeni bir Bakış”, 8. Ulusal Müzik Eğitimi Sempozyumu Bildirisi, Samsun, 2009, s. 2.

<sup>131</sup> Gökdal ve öte., “Makam”, s. 1.

<sup>132</sup> İldan, Bona, s. 1.

#### **1.1.48. Ses Rengi**

Aynı canlılar da dahi farklı yüzler, farklı renkler, farklı yaratılışlar mevcuttur. Sesler de çıktıkları yer itibariyle farklı yerlerden çıkıp geldiğinden kendi içerisinde farklı yapılara sahip olmuşlardır. “Seslerin birbirinden farklı rengi, tınısı”<sup>133</sup> ses rengine verilen addır.

#### **1.1.49. Sessiz Süre(Sus veya Es)**

Müzikte belirli yerlerde değerine göre verilmiş duraklardır.“Bir müzik parçası içerisinde susulması gereken yerleri gösterirler. Her notanın süresi kadar bir sus vardır.”<sup>134</sup>

#### **1.1.50. Sipsi**

Ege yöresinin hareketli türkülerini ve yayla havalarını icra ederken kullanılan küçük kamıştan yapılmış 6 delikli ince ve yüksek sesli enstrümandır. Ağaç dallarından yapılmış gemici düdüğü de denilen sazdır. Üflemeli sazlar ailesinin en küçük üyesidir. Boyu ve çapı küçük olsa da tezeneli saz ailesinin üyelerinden cura gibi sesi kocamandır. Onlarca üflemeli, vurmali ve tezeneli saz topluluğunun içerisinde kendisini duyurabilmektedir. Ege zortlatmalarında, Burdur’un yerde oturtmayan kırık havalarında ve bireysel anlamda sıkça duyduğumuz sevimli bir sestir.

Sipsi,

Batı Anadolu’da özellikle Burdur yöresi civarında kullanılan en küçük boy-  
lu Türk halk müziği çalgısıdır. Yaklaşık 1 cm çapında ince kamıştan yapı-  
lır. Boyu ortalama 15-30 cm arasındadır. Genellikle 7 perdeli olup 5-6 per-  
deli olanları da vardır.<sup>135</sup>

Kendisine has sesiyle, yöreselliğiyle,

Burdur’a özgü nefesli çalgılardan en önemlisi sipsidir. Sipsi, Türk halk müziği nefesli çalgıları içinde en küçüküdür ama boyuna göre, gür bir ses vardır. Sipsinin dünyada birçok benzer türleri olmasına rağmen, çalım tekniği ve çıkartılan ses bakımından, hiç biri Burdur sipsisinin yerini tutmaz. Boyu, 15-25 cm’dir. İç çapı 5 mm çapında kesilmiş su kamışı üzerine ön

<sup>133</sup> İldan, *Bona*, s. 1.

<sup>134</sup> İldan, *Bona*, s. 1.

<sup>135</sup> Üngör, “Halk”, s. 247.

kısımında 5, arkada 1 olmak üzere küçük perde delikleri açılır. Perde aralıklarındaki boşluklara, yörede “ala eğri” veya “ala zehir” adı verilen yabani erik cinsinden bir ağacın ince dallarının kabuğu boru şeklinde çıkartılarak süs olsun diye geçilir. Yörede demir kargı adı verilen ince 3-5 cm uzunluğunda su kamışlarından “cuk cuk” ağızlık yapılır. Nefes ve parmak kullanma tekniğine dayanır. Bir oktav ses genişliği vardır.<sup>136</sup>

#### **1.1.51. Sol Anahtarı**

Dizeğin birinci ve ikinci çizgisine konur ve konulan çizgilere yazılan notalara sol adını verir.

#### **1.1.52. Süsleme**

Süs, doğal halindeki olguyu güzelleştiren, güzel gösteren unsurdur. Müzikte de doğal(naturel) notalar duyguyu dinleyicisine aktarmada yetersiz kaldığından ya da daha güzel sesin dinleyiciye ulaştırılmak istenmesinden süsleme tekniğine başvurulmuştur. “Müzikte renk ve duyguyu artırmak amacıyla kullanılan küçük noktaldır.”<sup>137</sup> Bununla birlikte “herhangi bir melodi grubunu süsleyen renklendiren belirgin hale getiren kalıplaşmış ve özel kısaltma işareti ile belirlenmiş ses guruplarına süsleme denir.”<sup>138</sup>

#### **1.1.53. Şelpe**

Bağlama çalınırken birçok teknik kullanılmaktadır. Bunlardan biri de şelpedir. Şelpe “elle tezenesiz bağlama çalma tekniği”<sup>139</sup> olarak adlandırılır.

#### **1.1.54. Şiddet**

Sesler arasındaki kuvvetlilik hafiflik farklıdır.

#### **1.1.55. Tambur**

Telli sazlarımızdan biridir. Tambur,

---

<sup>136</sup> Mehmet Bedel, “Teke Yöresi nefesli Halk Çalgılarından Sipsi ve Kaval”,*I. Burdur Sempozyumu*, Burdur, 2007, C.2, s.1230-1237.

<sup>137</sup> İldan, *Bona*, s. 36.

<sup>138</sup> Yavuzoğlu, *Uygulamalı*, s. 203.

<sup>139</sup> Erol Parlak, *El İle Bağlama Çalma (Şelpe) Tekniği Metodu 1*, İstanbul: Ekin Yayınları, 2001, s. 75.

Türk sanat müziği çalgısıdır. Pek çok çalgının milletler arasında benzerleri görülmekte ise de tambur Türklerden başka bir millete görünmez. Tambur yapımında tekne kısmında sert ağaçlardan tercihen dikenli ardıç kullanılır. Göğüs kısmı çam ağacındandır. Sap için yeni ardıç tercih edilir. Tamburun boy uzunluğu yaklaşık 35 cm'dir. Tamburda 3 çift ve bir de tek olmak üzere 7 tel bulunur. Genellikle mızrapla ender olarak da yay ile çalınır.<sup>140</sup>

Çok perdeli ve uzun sapı ile dikkatleri çeken bir sazdır. Daha çok şarkı açışlarında, dolaşmalarda solo olarak yer alan kendisine has ses rengine sahip tezeneli sazımızdır. Türk sanat musikisi şarkılarında söz sahibi olan, kendisine sıkça başvurulmuş duygu yüklü bir sazımızdır.

Tambur,

değişik şekiller ile kullanılan en eski Türk sazlarından biridir. Kopuz, tamburun bir prototipidir. Tamburun atası olan sazlara Mezopotamya kazılarında İslamiyet'ten önce 2000 yıllarına ait kalıntılara da rastlanmıştır. Bu saza benzeyenlerin göçlerle batıya taşındığını bebekte çok ülkede benzer türlerinin bulunduğunu musiki tarihi araştırmaları ortaya koymuştur. Tambur ilk zamanlar ikitelli olarak kullanılmıştır. Bu şekli Kırgızlarda hala yaşamaktadır. Türk sazı olan tambur ilk zamanlar kaplumbağa kabuğu, Hindistan cevizi kabuğu, kurutulmuş kabak gibi malzemelerden yapıldığı da bilinmektedir.<sup>141</sup>

#### **1.1.56. Tar**

Telli sazlardan olan tar,

aslında dış Türk çalgısıdır. Son yıllarda Türk halk müziğine sokulmaya çalışılmaktadır. Tar çanağının (gövdesi) cepheden görünüşü 8 rakamına benzer. Gövde tercihen dut ağacından yekpare veya iki parça halinde oyulur. Ön yüzüne deri kaplanır. Sap için gürgen benzeri sert ağaçlar kullanılır. 5 veya 6 tel olup bunun haricinde iki veya dört ahenk teli vardır. Taylor çelikten ve sarıdır. Boyu 90 cm civarındadır.<sup>142</sup>

<sup>140</sup> Ethem Ruhi Üngör, *Türk Folklor Araştırmaları Musiki Mecmuası*, S. 286 (1973), İstanbul.

<sup>141</sup> Ösme, *Türk*, s. 53.

<sup>142</sup> Ethem Ruhi Üngör, *Folklor ve Etnografya Araştırmaları*, İstanbul, 1984, s. 573.

Azeri coğrafyası türkülerinde kullanılan, göğsün üzerine alınıp çalınan tezene ve telli bir enstrümandır. Tar öncelikli olarak Azeri türkülerinin vazgeçilmez sazıdır. Kerkük türkülerinin kırık havalarında, şef tabiriyle türküyeye başlamadan dolaşma sırasında, ön açışlarda tezeneliler ailesinden tara başvurulur. Yöresi dışında ses rengi sebebiyle pek tercih edilmemektedir. Karadeniz yayla havalarında, Ege ve Burdur yörelerinde, İç Anadolu kırık havalarında kendisine başvurulmaz. Yöre itibariyle o ses yabancı gelmektedir. İcra ediliş tarzı da diğer tezeneli sazlardan farklıdır. Tezeneli sazların büyük çoğunluğu diz üzerine konulup icrası gerçekleştirilirken tar, cura gibi boyunun kısa oluşu sebebiyle göğüs üzerine alınır ve bilek kıvraklığı ile icrası gerçekleşir. Çok farklı ses rengine sahip saz Türk halk müziği icralarında yöresinin türkülerinde görev yapmaktadır.

#### **1.1.57. Tekne**

“Bağlamanın ses kutusu”<sup>143</sup> olarak adlandırılan bölümüdür.

#### **1.1.58. Tempo**

Hayata dair her şey belirli bir hız üzerine kuruludur. Tempo, “müzik eserlerinin icra edildiği hıza denir. Çok ağırdan çok hızlıya dek tüm dereceleri ifade eden bir terimdir. Bir müzik eserinin en başına sol üst köşeye yazılırlar.”<sup>144</sup>

#### **1.1.59. Tını**

“Seslerin birbirinden farklı bir renk taşımalarına tını, ses rengi denir.”<sup>145</sup> Yeryüzünde birçok ses duyulmaktadır. Hepsinin de farklı farklı ses renkleri vardır. “Muhtelif insan veya başka cisimlerin seslerini birbirinden ayıran özelliklerdir ki armonikler ile ilgilidir.”<sup>146</sup>

---

<sup>143</sup> MEB, *Müzik*, s. 5.

<sup>144</sup> İldan, *Bona*, s. 34.

<sup>145</sup> İldan, *Bona*, s. 1.

<sup>146</sup> Gökdöl ve öte., *Makam*, s. 1.

### **1.1.60. Ton**

“Ses perdesidir.”<sup>147</sup> Bu ses perdesi her canlıda farklı büyüklüktedir. Bu yüzden her seslinin tonu farklıdır.

### **1.1.61. Tulum**

Karadeniz yöresinin horonları icra edilirken kullanılan, küçük yaştaki koyunların derilerinin özel bir işçilikten geçirilerek üretilen üflemlili bir enstrüman türüdür. Gövdesi tulumdan üflemlili sazdır. Gayda olarak da bilinir.

### **1.1.62. Tril**

“Üzerine yazılan sesin üst komşu derecesiyle çok çabuk olarak tekrar edileceğini gösteren işarete denilir.”<sup>148</sup> THM’ de her yörenin kendisine has trilleri bulunmaktadır.

### **1.1.63. Türkü**

Türküler Anadolu insanının sesidir.

Âşık tarzı halk şiirinin hece ölçüsüyle yazılmış halk ezgileriyle bestelenmiş türlerinden biridir. Genel olarak halkımızın ürettiği beste ve güfte yönüyle anonim olan klasik musiki ve temel teşkil eden bir türdür yörelere göre de özelliklere sahip olan türkülerimiz başlı başına araştırılması gereken bir konudur.<sup>149</sup>

Türkü, Türklerin her hali üzerine varolmuş bir sesleniş türüdür.

Türkü teriminin kaynağı Türk kelimesidir. Türk kelimesinin sonuna ilgi eki eklenerek Türk’e ait anlamında Türkî yapılmış ve bu kelime zamanla türkü biçimine girmiştir.<sup>150</sup>

Türkü, konusu ve söyleniş biçimindeki farklılıklardan ötürü çeşitli isimlerle adlandırılmaktadır. “Türkü kelimesi yerine şarkı, deme, deyiş, hava, gayda, ninni, ağıt adları da kullanılmaktadır.”<sup>151</sup>

---

<sup>147</sup> Seçil Büker, *Sinemada Anlam Yaratma*, Ankara:İmge Kitabevi, 1991, s. 189.

<sup>148</sup> Yavuzoğlu, Uygulamalı, s. 205.

<sup>149</sup> Bakırköy Musiki Konservatuarı Vakfı, “Türk”, s. 25.

<sup>150</sup> Nejat Birdoğan, *Notalarıyla Türkülerimiz*, İstanbul: Özgür Yayın Dağıtım, 1998, s. 23.



Türkü söyleneni belli olmayan bir türdür. Bu yüzden halkın ortak malıdır. “Türkü, anonim Türk halk edebiyatında ezgiyle söylenen bir nazım biçimi ve nazım türüdür. Türkü, ezgisiyle diğer türlerden ayrılır. Mani ve koşma nazım şekliyle söylenen şiir, türkü ezgisiyle söylenirse türkü olur.”<sup>152</sup>

Türküyü birkaç tanımla sınırlandırmak elbette mümkün değildir. “Halk müziği repertuarını oluşturan sözlü, sözsüz, uzun, kırık bütün halk müziği eserine “Türkü” diyoruz.”<sup>153</sup> Türkünün belli bir zümreye ait olmaması, sesinin geniş bir coğrafyada duyulmasını sağlamıştır.

Türküler halkın ortak malıdır. Sevilen, beğenilen, ağızdan ağıza dolaşan kültür ürünleri oldukları için de yayılmaları çok doğaldır. Eskiden şimdiki gibi yayma araçları olmadığından türkülerin yayılması çok ağır fakat sürekli olmuştur. Ticaret kervanları, gezgin âşıklar, askerler, savaşlar, göçler türkülerin taşınmasını sağlar.<sup>154</sup>

Türküler yoğun ve çeşitli duygular içerdiğinden belli kalıplara göre şekillenemeyen bir türdür. Duygular bazen kısa bazen de uzun cümlelerle anlatılmaktadır. Kafiye şeması, dize sayısı da aynı şekilde tek kalıp şekillenmemektedir.

Türküler, belli bir nazım biçimine sahip olmayan, hece ölçüsüyle meydana getirilmiş anonim ürünlerdir. Yani, hem koşma, hem mani nazım şekilleriyle söylenebildikleri gibi iki, üç, beş dizeden oluşan bentlerle de söylenebilmektedir. Türküler hece ölçüsünün hemen her çeşidiyle meydana getirilebilmiştir.<sup>155</sup>

---

<sup>151</sup> Pertev Naili Boratav, *100 Soruda Türk Halk Edebiyatı*, İstanbul:Gerçek Yayınevi, s. 150.

<sup>152</sup> Cevdet Kudret,*Örneklerle Edebiyat Bilgileri*, İstanbul: İnkılap ve Aka Basımevi, 1980, s. 295.

<sup>153</sup> Furkan Balategin Eroğlu, “Türk Halk Müziğinde Yöre, Üslûp ve Tavır Kavramları Üzerine”, *Türük Dil, Edebiyat ve Halkbilimi Araştırmaları Dergisi*, S.3 (2014), s.234.

<sup>154</sup> Erman Artun, “Türkü Söyleme Geleneği ile Türkülerde Tür, Şekil ve Tasnif Üzerine Düşünceler”, *4. Uluslararası Türk Dünyası Kültür Kurultayı, Türkü, Türkülerimiz, Öyküleriyle Türküler Sempozyumu*, 2013,s. 1, Muğla.

<sup>155</sup> Nurettin Albayrak, “Türk Halk Şiirinde Biçim ve Tür Sorunu”, *Motif Akademi Halkbilimi Dergisi*, İstanbul (2009), s. 142.

Sonuç olarak,

türkü; farklı nazım şekillerinden oluşmuş, farklılığı genellikle ezgilerinde görülen bir nazım türüdür. Türküler, bent ve kavuştak adı verilen bölümlerden oluştuğuna, bent ile kavuştakların kendilerine göre mısra sayısı, kafiye örgüsü olduğuna ve bunlar da şiirin dış yapısının, yani biçim özelliklerinin öğelerini teşkil ettiğine göre bu tür türkülerini türküye özel nazım biçimi kabul edersek bir “nazım biçimi”dir. Ancak çeşitli nazım şekillerinde yazılmış şiirlerin müzik eşliğinde söylenmesi yönüyle “nazım türü”dür.<sup>156</sup>

#### **1.1.64. Ud**

Daha çok klasik müzikte sesini duyuran bu telli saz, müzik tarihinde uzun bir geçmişe sahiptir.

Doğu milletlerinin en uygun çalgısıdır. Genellikle Farabi'nin icadı olarak geçse de daha da eskiden bilindiği söylenir. Armudi gövdesinin sırtı genellikle 19 santimdir. Bu dilimler maun, ceviz, gürgen gibi sert ağaçlardan yapılır. Göğüs ve karnı çam, köknar; sap gürgen veya ceviz göğüs kafesleri de boynuz, sedef veya fildiştir. Odun boyu ortalama 70-75cm'dir. Biri tek ve 5 çift olarak 11 tel üzerine sol re mi la seslerine akort edilir. Ambitüsü(ses aralığı) 3 oktav kadardır.<sup>157</sup>

Ud'un büyük bombeli armut görümlü gövdesi olup, kısa boynunda perdeler yoktur ve ayar kolları geriye dönüktür. Perdesiz bir sapa sahiptir. Perdesiz veya tam tersi olması gerektiğinden fazla perdeye sahip sazlar duygu bakımından klasik sazlardan daha yoğundur. Süsleme dediğimiz teknik perdesizlerde bilhassa yoğun olarak kullanılır. Bu sayede ud, dinleyenlerine farklı duygular yaşatır. Her icracı kendi hissiyatına göre eserleri seslendirir. Mızrabı klasik bağlama mızrabından uzun ve tutuşu farklıdır. Daha çok TSM şarkılarının icrasında görev yapmaktadır.

#### **1.1.65. Uzun Hava**

Her yörenin kendisine has özellikleriyle duyduğumuz, serbest fakat kendi içerisinde düzenli türkü çeşitidir.

---

<sup>156</sup> Artun, “Türkü”, s. 7.

<sup>157</sup> Ösme, *Türk*, s. 41.

Ölçü ve ritim bakımından özgür oldukları halde dizisi bilinen ve dizi içindeki seyri belli kalıplara bağlı bulunan ezgileri uzun hava denir. Bozlak, maya, garip, kerem, hoyrat, divan, kesik, yanık, müstezat, Aydos, eğin, türkmeni, kayabaşı, yüksek hava, dağ havası, gurbet havası gibi adlar altında yöre yöre söylenen ezgiler uzun havalardır.<sup>158</sup>

#### **1.1.66. Yöre**

“Bir bölgenin belli bir yer ve çevresini kapsayan sınırlı bölümü, havali, mahal, civar, dolay”<sup>159</sup> anlamlarını karşılayan yöre kelimesi “çevrilmiş, sınırlandırılmış, örülmüş”<sup>160</sup> anlamlarına da gelmektedir.

Türkülerin kendisine has bir nefes ve tavır bulduğu, varyantlaşmayı ortaya çıkaran bölgesel bir terimdir. Havali, civar, bölge. Daha farklı özellikleriyle bir bölümün diğer kesimlerden ayrılan alanı, mahali.

Türkülerde yöre kavramı denilince genellikle türkünün doğduğu coğrafya aklı gelmektedir. Mahmut Ragıp Gazimihal bu konuyla ilgili olarak, türkülerin iklimlere tabi bulduklarını ifade ederek “Şimali Anadolu Karadeniz), Şarki (Doğu) Anadolu, Orta Anadolu ve Cenubi Anadolu”<sup>161</sup> diyerek Türkiye’deki Halk müziği yörelerini türkülerin doğduğu coğrafyayı esas alarak dört yöreye ayırmıştır.

#### **1.1.67. Yükseklik**

Sesler arasındaki kalınlık incelik farkıdır.

---

<sup>158</sup> Ösme, *Türk*, s. 11.

<sup>159</sup> Gülden Sağol Yüksekaya, “Yöre Kelimesi Üzerine”, *VI. Uluslararası Türk Dili Kurultayı*, 2008, Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları, s. 1.

<sup>160</sup> Yüksekaya, “Yöre”, s. 7.

<sup>161</sup> Mahmut Ragıp Gazimihal, *Anadolu Türküleri ve Musiki İstikbalimiz*, İstanbul: Ötüken Neşriyat, 2006, s.87.

## **1.2. Tezde Adı Geçen Sinema İle İlgili Kavramlar<sup>162</sup>**

### **1.2.1. Ayrım(Sequence)**

“Sahnelerden oluşan film birimi.”

### **1.2.2. Belirti(Index)**

“Nesnesi ile arasında varlıksal bir bağ bulunan gösterge. Örneğin fotoğraf.”

### **1.2.3. Bindirme(Superimposition)**

“İki ayrı görüntünün aynı anda görülmesini sağlama işlemi.”

### **1.2.4. Bürün(Prosody)**

“Ton, vurgu, durak, süre gibi ses olgularına verilen addır.”

### **1.2.5. Çarpıcı Montaj(Montage Of Attractions)**

“Kısa yakın çekimlerin izleyicide şok etkisi yaratacak biçimde kurgulanması.” Eşkıya'nın Berfo'yu gördüğü an.

### **1.2.6. Geriye Dönüş(Flashback)**

“Önceki sahnelere dönüş. Bir nevi sahne ayrımıdır. Dönme esnasında müzikle destek verilerek ayrımındaki duygu izleyiciye daha etkili bir biçimde verilmiştir.”

### **1.2.7. Hızlı Kurgu(Fast Cutting)**

“Çok kısa sahnelerin birbirini hızlıca izlemesi.”

### **1.2.8. Kararma(Fade Out)**

“Git gide görüntünün silinmesi tersi ise açılma.”

### **1.2.9. Nedenlilik(Motivation)**

“Göstergeyle gösterenin arasında ilişki bulunmasıdır. Tam tersi nedensizliktir.” Zenginlik alameti olarak Berfo'nun köpekleri, adamları, köşkü, çalışma odasının şatafatlı olması vb.

---

<sup>162</sup> Başlık altında verilen terimler Büker, (1991): s. 185-190'dan alınmıştır.

### **1.2.10. Parçaiüstü Birim(Supramegsental Unit)**

“Ton, vurgu, süre gibi uzamda tek başına yer kaplamamasına karşın anlam oluşturan öge.”

### **1.2.11. Zincirleme(Dissolve)**

“Bir geçiş türüdür. İlk görüntü yavaş yavaş silinirken ikinci görüntünün izlerinin yavaş yavaş belirmesidir.”

## **1.3. Tez Çalışmasının Problematığı**

Tezimizin ortaya koyacağı düşüncelerin tek film üzerinden incelenmesi, film içerisindeki ses çeşidinin birbirleriyle iç içe ve yoğun oluşu beraberinde birçok problemi ve problemi çözümleyecek soruları meydana getirmektedir.

Çalışmamızda “Filme bulunan türküler filmin hangi bölümlerinde yer alır?”, “Türkü ile film arasında içerik açısından örtüşme olması gerekli midir?”, “Gerekli görülüyse, türkünün içeriği ile filmin içeriğinde ne tür örtüşmeler vardır?”, “Türkünün yöresi ve icracısı; türküde kullanılan enstrümanlar; filmin bölümlerinde yer alan çalgı aleti sayısı ve çeşidi, filmin içeriğinin film zaman-mekân-kahraman unsurlarıyla örtüşmeli?”, “Türkünün çeşidi, yöresi, ayağı, ritmik yapısı önemli midir?”, “Türkünün icracısı önemli midir?”, “Yönetmen ile icracı arasında bir bağ, benzerlik var mıdır?”, “Yönetmen icracıyı hangi yönleriyle filminde görevlendirir?”, “İcracının kesitlerde çalıp söylediği türkülerin işlevi nedir?”, “Türkü hangi işlevle hangi duygunun aktarılmasında kullanılmıştır?”, “İcra edilen film içerisindeki türküler film dışında nasıl popülerlik kazanmıştır?” vb. sorulara yanıtlar aradık. Yukarıda belirttiğimiz soruların cevabı için Yavuz Turgul’un yönetmeni olduğu Eşkîya filmi incelemeyi uygun bulduk. Çünkü Turgul’un Eşkîya adlı filmi ve diğer eserlerinden hareketle filmlerindeki kahramanlardan, filmlerinin geçtiği coğrafyadan, özellikle de seçtiği müziklerin Doğu yöresine ait türkülerden oluşmasından gelenekçi, kültürüne bağlı biri olduğunu söyleyebiliriz. Turgul, Doğu’nun havasını soluyan, o bölgenin esintisini tasvir ederken yine o bölgenin rüzgârının sesi, kimliği, çeşidi, yöresi, tarzı ve tavrı neyse onu duyurmaya çalışan bir sanatçıdır. Doğulu olmasından ziyade, o yöredeki kaynağı ve zenginliği keşfedebilmiş bir sanatçı özelliğiyle Turgul bu havayı duyurur ve hissettir. Bu yüzden Turgul,

filmlerinde türküleri Doğu insanının hisleriyle ve titizliğiyle seçer. Onun türkülere verdiği görev, görüntüde izlettiği olayı seyircisine daha yoğun bir hissiyatla duyurur. Sular altında kalmış köyün görüntüsü türküsüyle anlam kazanır, türkü ayırımın duygusal yoğunluğunu en üst seviyeye çıkarır.

Sonuç olarak daha önceden kendimize sorduğumuz sorularla tezimizin istikameti şekillenmiştir. Tez çalışmamızın problematiği, epizotlara ayırma ve kesitleme yöntemleriyle sistemli bir şekilde çözümlenmeye çalışılmıştır.

#### **1.4. Amaç**

Çalışmanın amacı, Yavuz Turgul'un Eşkîya filmi üzerinden halk türkülerinin biçimsel, yapısal ve işlevsel açıdan nasıl dönüştürüldüğü ve sinema gibi karma bir tür içerisinde ne gibi görünüşler sergilediğini tespit etmektir.

Her filmde bilinen gerçekler tahmin edilmeyecek bir bilinmezlikle izleyicinin merakını arttıracak şekilde seyircisine sunulmaktadır. Seyircinin düşünce ve duygularını etkileyecek, onu şaşırtacak, tahmininden farklı sonuçlara varacak şekilde içerik şekillendirilir. Bu yapılırken sinemanın kendisine has tekniklerine başvurulmaktadır. Müziğin de bu unsurlardan biridir. Yönetmenin bilinen içeriklerle bilinmeyenleri sunarken başvurduğu en önemli araçlarından biri müziktir. Zira sahne geçişlerinde kullanılan müzikler, müziklerin yöreleri, kullanılan enstrümanlar hatta enstrümanların nota akortlarına kadar müziği icra eden eser sahibinin duyusu da katılarak filmlerde asıl duygunun hissettirilmesi sağlanır.

Filmlerde tek başına görüntü, düşüncenin ve duygunun seyirciye aktarılmasında yetersiz kalmaktadır. En basit öyküye sahip bir filmde bile sadece görüntülerin yeteri kadar ileti sağlamadığı bilinen bir gerçekliktir. Ses olgusunun kendine özgü estetik bir yükleme sahip oluşundan ötürü, sinemanın ilk anlarından itibaren filmler ses eşliğinde gösterilmeye başlanmıştır.<sup>163</sup>

Bu gösterim filmin belirlenmiş ayrımlarında titizlikle seçilmelidir. Genel olarak filmlerde müzik unsuru olsa da her film kültüründen öğeler taşıyabilir. Filmin içeriği ile kullanılan müziğin geldiği kültür, kimliği, coğraf-

---

<sup>163</sup> Mustafa Sözen, "Estetik Bir Öğe Olarak Sinemada Ses Tasarımı ve Örnek Bir Film Çözümlemesi", *Turkish Studies*, C. 8, S. 8 (2013), s. 2097.

yası, icra şekli vb. unsurlar ne kadar uyumluysa filmin seyircide ortaya çıkardığı duygu yoğunluğu da o kadar artacaktır. Belirttiğimiz amaç doğrultusunda Eşkîya filmi seçmemizin sebebi Turgul'un eserlerinde halk kültürü unsurlarına yoğun bir şekilde yer vermesidir. Örneğin, müzik unsuru olarak filmde görev alan türküler, Doğu kültürünün en önemli unsurlarındandır. Türkülerin icra edildiği ortamlardan biri olan sıra geceleri yine Turgul'un Eşkîya filminde karşımıza çıkan halk kültürü unsurlarındandır. Köy yaşamından sunulan kesitler filmdeki kültüre bağlılığın göstergelerinden biridir. Filmde geçen şehrin gelişmişliğine rağmen şehrin boğucu, karanlık taraflarını gösterip Doğu'ya duyduğu özlemle kahramanlarına daima Doğu'yu aratması, onları şehir merkezinde Doğulu gibi giydirip, Doğu'nun ağzıyla konuşturması Turgul'un eserlerinde halk kültürüne verdiği önemi göstermektedir.

Sonuç olarak amacımız, kültür unsurlarımızın içerisinde yoğun olarak bulunduğunu düşündüğümüz Eşkîya filminde duyulan kültürümüze özgü müzik ve seslerin sinemanın diğer teknikleriyle birlikte anlam ve duygu yaratımındaki etkisini ve uyandırdığı duyguları ortaya koymaktır.

### **1.5. Kapsam**

Çalışma, tek bir filmin müzikleri ve ses unsurlarının incelenmesiyle sınırlandırılmıştır. İki ayrı tür olan türkü ve film sinema sanatı içerisindeki birlikteliği çeşitli açılardan değerlendirilecek ve değerlendirme yapılırken sinema, kültür, coğrafya, kimlik ve müzik kavramlarını üzerinde durulacaktır.

Yoğun bir anlam örgüsüne, konu zenginliğine, ses ve müzik unsuruna sahip olan Eşkîya filmi bu yönüyle amacımızı gerçekleştirmede yeterli veriyi sağladığından çalışma için yeterli görülmüştür. Ancak, bu çalışmanın yöntemiyle elde edilecek sonuçlar diğer filmlerle karşılaştırılabilir, başka çalışmalara yol açabilir.

İncelediğimiz filmin kapsamına bakıldığında bir film üzerinden dar bir saha görünse de hem içerik olarak hem de duyulan seslerin birbirleriyle olan ilişkileri yönünden yoğun bir çalışmadır. İki ayrı tür olan türkü ve film sinema sanatı içerisindeki birlikteliği çeşitli açılardan değerlendirilecek ve

değerlendirme yapılırken sinema, kültür, coğrafya, kimlik ve müzik kavramlarını üzerinde durulacaktır. Konunun kapsamının genişliği dolayısıyla tek bir filmle sınırlandırmayı uygun bulduk.

İncelemeye aldığımız eser sinema filmidir. Gerek bu alandaki çalışmaların sınırlı olması gerekse türkülerin etkisinin yoğun olarak gözlenebildiği tür olması sebebiyle sinema dalını seçtik. Bu alanda yapılan çalışmalar genellikle sinemacılar tarafından çalışıldığından müzik unsuru görüntünün destekleyici bir parçası olarak gösterilmiştir. Bu düşüncenin aksini savunduğumuz çalışmada Eşkîya filminin senaryosundan yola çıkarak filmin olay örgüsünü belirledikten sonra filmdeki ayrımları tek tek fotoğraflı epizotlara ayırdık. Ardından filmdeki olay örgüsünün iskeletini oluşturan köşe taşı kesitlere değinerek duygunun seyirciye aktarılmasında görüntünün aksine filmdeki ses unsurlarının etkisini derinlemesine incelemeye çalıştık.

Filmin yaratıcısının, filmde geçen türkünün, icra edilen türkünün icracısının aralarındaki uyumun ve beslendikleri kaynakların neler olduğunu bu kapsamda ortaya koymaya çalıştık.

Neden Yavuz Turgul? Neden Turgul'un Eşkîya filmi? Çünkü incelemeye çalıştığımız eserde türkülerin olaylara olan etkisi, bir duygunun aktarımında sahne, kostüm, mekân vb. sinemaya dair etkilerden daha önce gelmektedir. Turgul'un düşünce yapısı ve eserlerinden, kültür olarak o coğrafyadan beslenmiş, gelenekten gelmiş, geldiği Doğu'yu özlemiş, eserlerini de o doğrultuda oluşturduğunu görüyoruz. Turgul'u ve Eşkîya eserini seçmemizin sebebi, kendisinin ve Eşkîya'sının çalışmamızı ortaya çıkarmada en etkili isimler olduğunu düşünmemizdir.

“Türkiye'nin kalbi 31 Ocak Pazar günü Los Angeles'ta atacak. Çünkü o gün Oscar ödülüne aday olan Eşkîya filminin akademi üyelerine ilk gösterimini yapıyor.”<sup>164</sup> “... yabancı film dalında Oscar adayı olan Eşkîya filminin basın gösterimi... New York'ta yapıldı.”<sup>165</sup> “... Eşkîya, Fransa'da dü-

---

<sup>164</sup> Serdar Turgut, “Haydi Eşkîya” *Hürriyet*, <http://m.hurriyet.com.tr/haydi-eskiya-39004184> (Erişim: 24.02.2016).

<sup>165</sup> Hürriyet Arşiv, “Eşkîya New York'ta”, *Hürriyet*, <http://m.hurriyet.com.tr/eskiya-new-yorkta-39005126> (Erişim: 24.02.2016).



zenlenen 13. Akdeniz Film ve Kültür Festivali'nde eleştirmenlerin seçtiği en iyi film ödülünü aldı.”<sup>166</sup> “2001 yılına kadar Türk sinemasının en yüksek gişe hasılatı elde eden filmi olan Eşkîya, 2004 yılına kadar da Türkiye dışında en çok izlenen Türk filmi oldu.”<sup>167</sup> “2015 Şubat ayı itibarı ile Internet Movie Data Base'de en iyi 250 film arasında bulunan ilk ve tek Türk filmi olarak 130. Sırada yer alan filmidir.”<sup>168</sup> Eşkîya filminin bu kadar başarılı olmasında film içerisinde geçen türkülerin ve diğer ses unsurlarının da rolü olmalıdır değil mi? Biz bu öngörüden hareketle Eşkîya'yı incelemeyi seçtik.

Filmimiz coğrafya-kimlik-kültür-gelenek-yöre kavramlarını içerisinde bulunduran, gelenekten gelen, birçok toplumsal olayı ve duyguyu kültürel kodlarla içeriğinde barındıran bir yapıya sahiptir. Eşkîya'da bu duyguların aktarımının en etkili yolu olarak usta icracıların türkülerinin seçilmiş olması, bizim tezde Turgul'u ve Eşkîya eserini seçmemizde etkili olmuş ve tezimizin kapsamını oluşturmuştur.

### 1.6. Yöntem

Alan literatürüne bakıldığında Yavuz Turgul'un eserleri ile ilgili yapısal bir çözümlenmeye rastlanmamıştır. Metnin yaratılış sürecinin ortaya konulmasının okura metni okuma sürecinde farklı bir bakış açısı kazandıracığı düşünülmektedir. Bu amaçla öncelikle film okunabilir bir metin gibi ele alınarak kesitlere ayrılacak, her kesitin sahip olduğu çekirdek işlevler belirlenecek, ardından kesitlerde yer alan ayrımlar filmdeki müziklerin/türkülerin kullanım özelliklerine göre incelenecektir.

Metin merkezli halkbilim inceleme kuramlarından biri olan yapısalılık, bütünü yani metnin belirli kurallar ve amaçlar çerçevesinde parçalara ayrılmasına dayalı bir yöntemdir. Ayşegül Yüksel'e göre, “Yapısalcı yaklaşım, bütünü parçalarına olan mantıksal önceliğine ağırlık verir. Bütün ve

---

<sup>166</sup> Hürriyet Arşiv, “Eşkîya'ya Fransa'dan Ödül”, Hürriyet, <http://m.hurriyet.com.tr/eskiyaya-fransadan-odul-39275693> (Erişim: 24.02.2016).

<sup>167</sup> Milliyet Magazin, “Eşkîya'nın pabucu dama atıldı”, Milliyet, <http://www.milliyet.com.tr/eskiyanin-pabucu-dama-atildi/magazinetay/20.02.2004/959401/default.htm> (Erişim: 24.02.2016)

<sup>168</sup> <http://www.imdb.com/chart/top>

parça doğru olarak ancak parçalar arasındaki ilişkiler bağlamında açıklanabilir. Bu da bütünün önce ‘parçalara ayrılması’, sınıflandırılması, üst ve alt birimler biçiminde sıralanması ve sonra da ‘yeniden kurulması’ yoluyla gerçekleşebilir.”<sup>169</sup> Film daha ayrıntılı bir hal alır ve “böylelikle metindeki derinliklere ulaşılmış olunur. Çünkü yapısalci eleştiride de yüzey yapıdan derin yapıya, yani temel dizgeye ulaşmak esastır.”<sup>170</sup>

Halkbilim araştırmacılarından Özkul Çobanoğlu’na göre,

Yapısal çözümlemenin problemleri aşağı yukarı hangi tür olursa olsun aynıdır. Problemler en küçük bir yapısal birimin ne olduğunun keşfi veya tanımlaması ile bu en küçük yapısal birimlerin geleneksel modelleri oluştururken nasıl birleştiklerinin anlaşılmasıdır. En küçük yapısal birimi ortaya koymadan yapısal bir çözümleme neredeyse imkânsızdır.<sup>171</sup>

Yapısalci çözümlemenin araştırmacılarından biri olan Todorov “her metnin küçük birimlere bölünebileceği”<sup>172</sup> görüşündedir. Metin içindeki bu bölünmeler yani kesitlemeler rastgele değil bir sisteme göre gerçekleşmektedir.

Bir metni kesitlere ayırmak demek metni basit bir şekilde parçalamak değil, onu anlamlı birimlere ayırmak demektir. Bu aşama metin çözümlemesinin giriş basamağını temsil eder ve anlatının kurgu ile anlatı seviyesinin anlaşılmasında büyük kolaylık sağlar.<sup>173</sup>

Anlatma ve göstermeyle birlikte duyuşal esaslara da dayalı eserleri kesitleme yöntemiyle incelenerek, eserlerin yapısını meydana getiren unsurların metin içindeki işlevleri ayrı ayrı ortaya koyulabilir. Araştırmacıların ya-

<sup>169</sup> Ayşegül Yüksel, *Yapısalcilik ve Bir Uygulama*, Ankara: Gündoğan Yayınları, 1995, s. 47.

<sup>170</sup> İlknur Ay, “Akşemsettinzâde Hamdullah Hamdî’nin “Yusuf ve Züleyha” Mesnevisi Üzerine Biçimbilimsel Bir İnceleme”, *e-Şarkiyat İlmi Araştırmalar Dergisi*, S. 12 (2014), s. 119.

<sup>171</sup> Özkul Çobanoğlu, *Halkbilimi Kuramları ve Araştırma Yöntemleri Tarihine Giriş*, Ankara: Akçağ Yayınları, 2008, s.189.

<sup>172</sup> Tzvetan Todorov, *Poetikaya Giriş*, İstanbul: Metis Yayınları, 2008, s.77.

<sup>173</sup> Ay, “Akşemsettinzâde”, s.120.

pısalcı yöntem tanımlarından hareketle yapısalcı eleştiride yüzey yapıdan derin yapıya, yani temele ulaşmak esastır. Bu da bütünü önce parçalara ayrılması, sınıflandırılması, üst ve alt birimler biçiminde sıralanması ve sonra da yeniden kurulması yoluyla gerçekleşebilir. Biz de bu çalışmada, film içindeki müziklerin kullanılma nedenleri ve kullanılma biçimlerini belirlemek için yapısalcı yönteme başvurmayı uygun bulduk. Çünkü film bir yapıdır. Çeşitli unsurlardan ve unsurların birlikteliğinden doğan daha büyük unsurların birleşimiyle oluşmuş anlamlı bir sistemdir. Anlam sunan bir metin olarak ele alacağımız film, çeşitli sözel ve görsel araçlardan kuruludur. Film içinde yer alan bir müziğin/türkünün filmin bütününe olan katkısını belirlemek için önce filmi parçalara ayırmak, bu parçaları incelemek sonra da müziğin/türkünün bu parçalar arasındaki kurduğu bağlantıları belirlemek gerekmektedir.

Yapısalcıların kullandığı parçalara ayırma yöntemi olan kesitlemede metinler kendi içinde anlamlı bütün oluşturan, aynı zamanda asıl metnin bütünselliği içerisinde görev üstlenen parçalara yani, anlamlı dönüm noktalarına ayrılır. Bir anlatıda her bir kesit, karakterlerin hareketleri, duyguları, düşünceleri veya kişilikleri üzerinde derin dönüşümlere neden olan, anlatının duygusal boyutunun değiştiği, kırılmaların yaşandığı kavşaklardır. Biz de Eşkiya'yı anlamlı parçalarına, kesitlerine daha da küçük parçalara indirgeyerek epizotlarına ayıracağız. Ardından ayrımları belirleyeceğiz. Ayrımlardaki müzik unsurunu ve yöresini, müziğin icrasında kullanılan enstrümanları ve kullanım zamanlarını, kullanılan unsurların hangi yöntemle hangi işlevde, hangi ayırmda, hangi duyguyu vermek için kullanıldığını, anlatıyı meydana getiren unsurların her birinin metin içindeki değerlerini ve birbirleriyle olan ilişkilerini tespit etmeye çalışacağız.



## 2. BÖLÜM

### KÜLTÜR, ETNOMÜZİKOLOJİ, TÜRKÜ ve SİNEMA ÜZERİNE BAZI TESPİTLER

#### 2.1. Kültürel Öge Olarak Türküler, Etnomüzikal Anlamda Sinemada Nasıl Yer Almaktadır?

Anadolu tek bir kültüre değil, tarihi boyunca birbirinden belli farklılıklar gösteren kültürlere sahip olmuştur. Bu farklılık, bünyesindeki çeşitli toplumların, kimliklerin çeşitliliği sonucunda meydana gelmektedir. Kültür, dolayısıyla, belli bir topluluğun belli zaman ve koşullarda oluşan sosyal yapısıdır diyebiliriz.

Halk kültürü incelemelerinin ilk dönemlerinde, “gelenek” önce ilkelde sonraki dönemlerde ise köylerde yaratılan ve yaşatılan bir unsur olarak görülüyordu. Teknolojide, sosyete, kıyafette, Venedik’ten alınan saatle, Fransa’dan alınan parfümle, Paris’ten alınan çantayla önde gelen kesimler kültürü yaşattıklarını, Anadolu insanının kendi yaşantılarından habersiz olduklarından o insanların kültürsüz olduklarını düşünmekte. Konçerto dinlemeleri, bale izlemeleri, operaya gitmeleri, çelik çomak yerine golf, tenis oynamaları, türkü yerine Batı’nın anlamadıkları müziklerini dinlemeleri onları kültürleştirmemiş daha da alafranga bir yapıya sürüklemiştir. Kendini kültür taşıyıcısı zanneden bu kesim modaya bağımlı kendine benzeyen birçok insanla kültürsüz bir şekilde hayata devam eder. Doğduğu, çıkıp geldiği yerle olan bağımlı gizler, utanç duyar. Dilinin zengin ağız özelliklerinden, gelenek ve göreneklerinden kısacası kültürüne ait her şeyden çevresinde ayıplanmamak için uzak durur. Başka bir bakış açısı da kültür ve kültür sahibi olma kavramlarının yanlış algılanması mevzusudur. Zira Anadolu insanının yaşattığı yaratım dünyası da Avrupalı veya Avrupa özentisi toplumun yapay da olsa yarattığı bir kültür birikimi ve dünyasıdır. Bu sebeple kültür kavramı git gide değersizleştirilmektedir. Tek tip kültür, tek insan, tek yaşayış yaratmak isteyen bir sistem bunu bir anda değil kumbarada biriken para misali yavaş yavaş hissettirmeden yapmaktadır. Bu açıdan Anadolu, yapay Avrupa kültürüne karşı elindeki kültür birikiminin farkına varıp

Avrupa'nın yanlış taraflarını kültür diye benimsememesi kültürümüzün yaşatılmasında önem göstermektedir.

Türküler kültürden gelen, Anadolu'nun tüm yaşantısını içerisinde bulduran halk bilimi unsurudur. Türküler gibi yozlaşmaya yüz tutmuş kültür unsurlarımız bazı sanat dallarında yaşatılmaya çalışılmaktadır. Sanat dallarıyla gerçekleştirilen bu etkileşim, kültür öğelerinin tek başlarına var olma durumlarından daha etkili bir yoldur. Nitekim halk bilimi unsurlarından biri olan türküler, tek başına bahsettiğimiz sebeplerden ötürü doğduğu toprağın insanlarına etki edebilirken sinemayla olan etkileşimiyle birçok insanın duygusal yoğunluğunu üst seviyeye çıkarmada, kişilere kültürlerini yaşatmalarında ve sahiplenmelerinde daha etkili olduğu görülmektedir.

Her milletin bir kültürü, kültürünü oluşturan bir de kimliği vardır.

Kimlik, bireyin 'ben kimim?' sorusuna verdiği yanıtıdır. Bununla birlikte kişinin içinde yaşadığı topluma aidiyet hissini de vurgular. Toplumsal bir varlık olan insanın bir gruba ya da topluluğa ait olmaksızın yaşamını sürdürmesi söz konusu değildir. Bir gruba dâhil olan insan sosyalleşerek ortak bir toplumsal aidiyet bilincine sahip olur. Böylece yaşadığı topluluğun değer yargılarını benimseyerek, kendini ve içinde bulunduğu toplumu tanımlar, 'ben' ve 'öteki' arasındaki farklılığı ve benzerliği ortaya koyar. Etnik topluluğu ortak soy miti, tarihi ya da kültürel belleği ve kültürleri ile dayanışma duygusu içinde, belli bir toprak parçası ile özdeşleşmiş insanlardan oluşan topluluk olarak tanımlarsak, bu topluluğa karşı hissedilen aidiyet duygusuna da etnik kimlik demek mümkündür.<sup>174</sup>

Etnomüzikoloji kültürel kimlikten hareketle her topluluğun kendisine ait, farklı yapıtaşları olduğunu ve kültür öğelerinden biri olan müzik unsurunun da bu farklılaşmadan etkilendiğini ortaya koymaktadır.

---

<sup>174</sup> Engin Sarı, *Kültür, Kimlik, Politika: Mardin'de Kültürlerarasılık*, Ankara Üniversitesi, SBE, Ankara 2007, YÖK: Ulusal Tez Merkezi (Tez No. 218142), s. 69.

Müzik kültürün soyut bir ögesidir ve çeşitli amaçlarla kullanılan bir sanat olarak toplumlarda yaratılır. Onun kültürel anlamı ise toplumdan topluma değişir ve her toplum müziğin anlamını farklı olarak yorumlayabilir.<sup>175</sup>

Tezimizle ilgili açıklamak istediğimiz diğer bir mevzu da müzik-toplum, müzik-kimlik, müzik-kültür ilişkisidir. Bu ilişkili disiplinleri genel başlıkta inceleyen bilim dalı etnomüzikolojidir.

Macar Müziği'nin Macar halk müziği üzerine kurulması gerektiği temelli bir müzik anlayışına sahip olduğu bilinen Macar besteci Bela Bartok, yerel müzik üzerine folklor ürünleri üzerine derleme çalışmalarında bulunmak üzere Türkiye'ye davet edilmiştir. Bartok ve Macar besteci ve etnomüzikolog Zoltan Kodaly, Avrupa'yı Doğu ve Batı olmak üzere birbirinden ayrı düşünerek çalışmada bulunmuşlardır. Çünkü iki kültürün sahip oldukları müzik geleneklerinin farklı olması müzik yapılarının ve oluşumlarının da farklı olacağını düşünmektedirler.

Bartok ve Kodaly'ın çalışmalarından yola çıkarak, köklü müzik geleneğine sahip olmayan milletlerin kendi müzik geleneğini oluştururken ana kaynaklarına ve kendi yerel müzik kültürlerine başvurması gerektiğini söyleyebiliriz. Bu düşünceyle çalışma yapan Bartok, Türkiye'ye gelerek Türk ulusal müzikleri üzerine birçok konser, seminer ve derleme çalışması yapmıştır. Ahmet Ayhan Saygun'un da aralarında bulunduğu bir ekiple Anadolu'da derleme çalışmalarında bulunan Bartok'a göre, “köylü musikisinin esas şartı, kompozitörün, memleketinin köylü musikisini tanıması ve onun ifade vasıtalarına, şairin ana diline olduğu gibi sahip olmasıdır.”<sup>176</sup>

Derleme yapılırken zaman kavramının kısıtlı oluşu, çalışılan yöre ve bölgenin dar bir çerçevede oluşu, kayıt alınırken ezgilerin tamamının değil bir kısmının kaydedilmesi, kaydedilen eserlerin doğuşu, kaynağı ve hikâyesi hakkında bilgilerin kısıtlı oluşu gibi nedenlerle Bartok'un Türkiye'deki çalış-

---

<sup>175</sup> Bruno Nettl, Nettl's Elephant: *On the History of Ethnomusicology*, Foreword by Anthony Seeger, Urbana: University of Illinois Press, 2010, s. 217.

<sup>176</sup> Bela Bartok, “Küçük Asya'dan Türk Halk Musikisi”, çev. Bülent Aksoy, İstanbul: Pan Yayıncılık, 1991, s. 276.

masında birçok kısıtlılık bulunmaktadır. Bartok'un incelemelerinden vardığı sonuç:

Türk milli karakterini taşıyan musikiyi yaratmanın esas şartının köylerinizdeki musikinin mümkün olduğu kadar esaslı öğrenilmesine bağlı olacağını zikir (hatırlatma) zaittir (gereksiz) sanırım. Tabii milli musikiyi ilerlemenin ikinci şartı yaratıcı kabiliyette kompozitörlerin gelmesine bağlıdır... İkinci şart yakın bir atide (gelecek) tahakkuk (gerçekleşme) etmese bile zararı yok. İlk şartın, yani halk musikisini derhal toplama işini başarmanın daha mühim olduğu kanaatindeyim. Toplanan ve kurtarılan malzeme uzun seneler bekledikten sonra da salahiyyetli (yetkili) sanatkâr ona dayanarak Türk milli musikisini yaratabilecektir.<sup>177</sup>

Tüm uluslarda olduğu gibi ülkemizde de kültür unsurlarımız yeterince araştırılmamakta, gelenek ve göreneğimizdeki zenginliğin bilincine varılamamaktadır.

Bartok'un da belirttiği ilk şart olan yerel müziklerin her yönüyle araştırılması, toplanması ve korunması, tam anlamıyla gerçekleştirilememiştir. Günümüzde de hala bu konuda hâkim bir arşiv olmaması, var olanların yeterince korunamaması, araştırmacıların bu konudaki bilgi ve belgelere ulaşmada çektiği güçlükler, genel külliyat eksikliğinin bir parçasıdır. Aynı şekilde Çağdaş Türk Müziği alanında da tam bir gelenek oluşturulamamış olması, Türk toplumunun miraslarına ne kadar sahip çıktığının bir göstergesi olmuştur!<sup>178</sup>

Bartok gibi besteciler etnomüzikolojinin öncüsü oldular, halkın yaşayışını işlediler ve "... hızlarını Halk'tan almışlardır"<sup>179</sup> diyebiliriz. Etnomüzikologlar, müzikte ilerlemenin zorunlu olduğunu belirtmiş, ancak, "bu ilerlemenin halk kaynağına bağlı ulusalcılık temelindeki olması gerekliliğini

---

<sup>177</sup> Bartok, *Küçük*, s. 288-289.

<sup>178</sup> Paolo Susanni, Uzay Bora, *İzmir Ulusal Müzik Sempozyumu Bildiriler Kitabı*, 2010, s. 18, İzmir.

<sup>179</sup> Ahmed Adnan Saygın, *Yalan-Sanat Konuşmaları*, Ankara: Doğu Matbaası, 1945, s. 31-39.



savunmuştur.”<sup>180</sup> Bu paragrafın sonucu olarak halk kültürü ve halk müziği, kökleriyle beslenen, özünü kaybetmeden bir kaynaktan beslenerek oluşan bir kültür unsurudur.

Ülkemize gelen müzisyenlerin incelemeleriyle de anlaşılan halk kültüründeki kaynağın bolluğu, gün yüzüne çıkmıştır.

Etnomüzikoloji disiplininin kapsamına giren müzik tarzları, kültür-müzik ilişkisi, müzik eğitimi, müzik-toplum gibi konularda bilimsel araştırmalar ve yayınlar ülkemizde son yıllarda ağır aksak da olsa artmaya başlamıştır.

Kültür ve müzik bilimleri arasında yer alan ve kültür-müzik ilişkisini inceleyen bir ara disiplin olan “kültürel müzikoloji”, bir toplumun kültürünü anlamının yollarından birinin müziğini anlamak, ya da yukarıdaki örnekte görüldüğü gibi müziğini anlamak için kültürünü ve toplum yapısını da bilmek gereği temel sayılına dayanan bir sosyal bilim disiplindir. 19. yüzyılda Doğulu müzisyenin Batı müziği konserinde deneyimlediği yorum, müziğin evrensel olmasına rağmen anlamını kültürden aldığına ve farklı toplumlardan gelen bireylerin müziği farklı şekillerde yorumladıklarına çarpıcı bir örnek teşkil etmektedir.<sup>181</sup>

Yaşanılan coğrafya, oluşmuş olan kültürel duyuş tarzı ve daha artırabileceğimiz birçok özellik toplumların müzik konusundaki algıda seçiciliğini, duyuşunu farklılaştırmıştır.

Kültürel sistemlerin en önemli parçalarından biri niteliği taşıyan müzik incelemesi ise kültürel müzikoloji alanında yer almaktadır. Şüphesiz milletleri tanımanın, kültürleri hakkında bilgi sahibi olmanın yollarında biri de müziğine kulak vermektir.

Sanat ve bilim olarak müzik incelemesi olması yanında, daha çok insan ve toplumbilim çalışmaları olarak nitelendirebileceğimiz kültürel müzikoloji çalışmaları, müziği teknik bir disiplin veya sanat dalı olarak görmenin öte-

---

<sup>180</sup> Yöre, S. (2010). Ahmed Adnan Saygun’un Çoksesli Müzikte Ulusalçılık Görüşleri ve Yönlerinin Değerlendirilmesi. Doktora Tezi, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya, s. 57.

<sup>181</sup> Metin Özasan, “Etnomüzikoloji Üzerine Yeni bir Kitap: “Kültürel Müzikoloji””, *Bilge Dergisi*, S. 45 (2005), s. 1.

sinde, kültür ve toplum ile bağlamını inceleyerek ele almakta ve böylece insan ve toplum davranışlarının anlaşılmasına da katkı sağlamaktadır. Çünkü her müzik doğasında o topluma ait, kendisini meydana getirmiş olan insanlığına ait özellikler taşır. Kültürel müzikoloji de bu özelliklerden yola çıkarak toplumların müziklerinden onlara ait kültür öğelerini, kültür-müzik ilişkisini ortaya koyar.

Hangi tür toplumların (geleneksel-modern; Doğulu-Batılı; köylükentli; yerel-ulusal vb.) ne tür müzikler sergilediğini araştırmayı amaçlayan bir disiplin olarak etnomüzikoloji toplumların müzik türlerini incelerken, aynı zamanda o toplumların kültür yapısının da çözümlemesini yapmayı amaçlamaktadır.<sup>182</sup>

Eşkiya filminin kahramanı Eşkiya'nın, Viranşehir Ceza ve Tutuk Evi'nden çıkıp köye giderken duyulan müziğin çeşidi, dili, hangi coğrafyaya ait olduğu, hangi toplum düzeyine ait bir müzik olduğu gibi konuları inceleyip, otobüsteki barak havasını söyleyen kültür taşıyıcısının icra ettiği müzik türünü inceleyen ve müzik-kültür-toplum-kimlik bağlamında çözümleyen bilim dalı etnomüzikolojidir. Çünkü etnomüzikoloji bir toplumun müziğini anlamının, toplum örgüsünü ve kültürel yapısını anlamaya bağlı olduğu temel varsayımından hareket etmektedir. Bunu yaparken de belli bilimlerden, disiplinlerden faydalanmaktadır.

Her ne tür müzik olursa olsun ezgisinden dolayı bir müzik sevgisi duyulabilir fakat caz dinlemiş, rock müzikle ilgilenmiş biri için barak havası anlam ifade etmeyebilir. Her müzik kendi kültürel bağlamında anlam kazanacağından müzikler toplumlara has özellikte oluşum gösterir diyebiliriz. Bir müzik, ancak o toplumun kültürel bağlamında anlaşılabilir. Bölgeler arası ağız değişiminden kaynaklanan farklılıklar dahi kültürel ayrılığa sebep olabilir. Çünkü etnomüzikoloji en küçük kültür ayrımında bile toplumların müzik anlayışında değişim gösterebileceğini savunmaktadır. Kişiler sosyal düzen içinde kendilerine yer bulmaya, kimlik edinmeye çalışmaktadır. Bu değişim sürecinde, kişi ya karşılaştığı yeni düzenin kültürel özelliklerini özümseyerek yaygın kimlik tipini benimseyecek ya da sahip olunan gele-

---

<sup>182</sup> Özaslan, "Etnomüzikoloji", s. 2.

neksel niteliklerin varlığından bir toplumsal güç elde etmek amacıyla, benzer durumda olan diğer bireylerle bir araya gelerek toplulaşacaktır. Oluşan bu kimlik, toplumu kendisine has kültürün ürünü olan müziği ortaya koyacak, meydana çıkaracaktır. Çünkü her toplumun, aidiyet duygusunu yaşadığı bir müziği vardır ve bu müzik o kimliğe, topluma ve oluşan kültüre göre biçimlenmiştir. Etnomüzikoloji, bir toplumun müziğini inceler. Toplumu inceleyenler, bizim gibi bir eseri(film) ele alıp içerisindeki müziğin etkisini incelemek isteyenler, vb. ise müziğin, kendine özgü kurallarını işlettiğinin bilincinde olmak ve müziği olduğu kültürel bağlamda anlamaya çalışmak durumundadır.

Türk kültürün ögesi olarak halk biliminin türlerinden türkülerin, etnomüzikal anlamda son zamanlarda sinema türünde kendisini daha sık gösterdiğini görebiliyoruz.

Sinema, temelde bir kent eğlencesi olarak hayatın içine girmeye başlar ve kısa zamanda kent yaşamının bir vazgeçilmezi haline gelir. Bunun yanı sıra sinemaya gitmek, sosyal yaşamın da ayrılmaz bir parçasıdır. Başka bir deyişle, sinema başlangıcı itibarıyla kent yaşamının olmazsa olmaz parçalarından biridir ve seyircisini kendi "ormanlarına" ve "dehlizlerine" çekip alma gücüne sahiptir.<sup>183</sup>

Bu düşünceden yola çıkarak sinemanın halk bilim unsurlarının kişilere ulaştırılmasında ve kültürel değerlerin kazandırılmasında önemli bir etken olduğunu söyleyebiliriz. Kültür öğelerimiz sinema ile çok geniş kitlelere ulaştırılıp yaşatılmaktadır. Sinemada yer alan bu kültürel öğeler zamanla insan hayatında birçok değişikliği de beraberinde getirir. Filmin içeriğinin etkisi türkü faktörünün baskın etkisiyle duygusal yoğunluk en üst seviyeye çıkarılır. Böylece toplumun geniş kesiminin ötekileştirdiği inanç, değer yargısı ve bakış açısı gibi bazı yaşantılar da değişir diyebilir.

Kültür unsurlarımızın teknolojik olarak gelişim göstermekte olduğu bilinen bir düşüncedir.

---

<sup>183</sup> Serpil Kirel, Kültürel Çalışmalar ve Sinema, İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınları,2010, s.14.

Örneğin birkaç kuşak öncesine kadar canlı bir şekilde masal dinleyen çocuklar, yavaş yavaş popüler medyanın güdümüne girmiş ve bugün artık çocuklar için masalların yerini, benzer motif ve nitelikler taşıyan çizgi film ya da animasyon filmleri gibi yapımlar almıştır.<sup>184</sup>

Önceleri bağlama kültür taşıyıcı ustadan öğrenilirken şimdilerde internet ortamında video kayıtlardan öğrenilmektedir. Türküler türkü meclislerinde hayat bulurken teknolojinin gelişmesiyle internet ortamından takipçi sayısını artırmak isteyen kişilerin sosyal medya adreslerinde izlenebilmektedir. Bilinmeyen birçok türkünün sinema da öne çıkarak popülerlik kazandığını, teknolojinin yoğun olarak kullanıldığı sinemanın da önemli kültür taşıyıcısı olduğunu düşünmekteyiz.

Sinema insanların boş vakitlerini doldurup kalabalıktan kendilerini soyutladıkları bir etkinliktir.

Film başladıktan sonra bu kez çok farkında olunmasa da daha karmaşık bir süreç başlar. Filmdeki karakterlerle özdeşleşilir, sevgilinin eli tutulur, filme yalnız gidildiyse yeni insanlar, mekânlar, coğrafyalar görülüp bu duygu geçici olarak yerini "kalabalık" olmaya, kalabalıklar içinde olmaya bırakır. Gündelik yaşamda karşılaşamayacak olaylara tanıklık edilir, hayaller kurulur ya da filmlerde kurulan hayallere ortak olunur. Kısaca, salona girdikten sonra dışarıya dışarıda bırakılır. İçerde ve izole bir mekânda bulunduğu için artık dışarısının içeride olana 'dokunamayacağı' bilinir. Bu dokunulmazlık duygusu eşliğinde karanlık salon sizi içine alır.<sup>185</sup>

Geçici de olsa gerçeklerden uzak, kendinizi karakterlerin yerine koyarsınız. Saçlarınız, boyunuz uzar, gözünüzün rengi değişir, zamanda yolculuk kolaylaşır. Görüldüğü üzere sinemanın kitleleri etkilemede önemli güçleri vardır. Sinemayla insan farklı bir dünya tanır, hiç görmediği bir karakter tanır. Basit, rutin başlasa da o salondan sonunda bir dünya sahibi olarak çıkarılır.

Türküler doğasındaki oluşum özellikleri bakımından anlam yoğunluğu yüksek halk bilim unsurudur. Bu yoğunluk sinema gibi sanat dallarıyla bir-

---

<sup>184</sup> Mehmet Çevik, "Kültürel Değişim, Gelenek ve Türk Halk Hikâyeciliği", *Turkish Studies*, C.9, S.12 (2014), s. 120.

<sup>185</sup> Kirel, *Kültürel*, s.15.

leşerek duyguların en yoğununu hissettirmektedir. Sinema bu duygusal yoğunluğa ulaşmak adına müzik faktöründen yararlanmaya başladığından bu yana anlatmak istediklerini daha etkili bir şekilde anlatabildiğini söyleyebiliriz. Çünkü seslerin görüntü ve diğer özelliklerin üzerinde seyircisine kendine has duygu yükleme özelliğini hissedebiliyoruz.

“Müzik her şeyden önce bireysel ve toplumsal bir ihtiyaçtan doğmuştur. Müzik, bireyin kendini ifade edebilmesinin bir yoludur.”<sup>186</sup> Ayrımdaki görüntüsüyle, yapacağı konuşmasıyla kendini yeterince ifade edemeyen kahraman ayrımda verilen müzikle yoğun bir duygu halini seyircisine yükleyebilir. İnsanların duygu yoğunluklarının yönünü belirlemek adına türkü verilir. Duygusal yoğunluğu yaşama, olayı anlama seyirciye bırakılsa da duygunun yönü ayrımdaki türkü sayesinde verilmiş olur.

Türküler insanın yaşadığı olayları, toplum içinde karşılaştığı her türlü aşk, hasret, gurbet gibi duyguları ve insana dair tüm konuları ele almasıyla kültürümüzün önemli öğelerinden biridir. Geldiği, doğduğu toprakların havası, hikâyesi beraberindedir. Türküler, “Anadolu insanının romanıdır.”<sup>187</sup> Türk milletinin öyküsünü, tarihini, kültürünü türküler aracılığıyla öğrenebiliriz. Anadolu insanı, türküyü hayatının bir parçası gibi yaşar, derdini, öfkelerini, isyanını, sevdasını türkü ile anlatır. “Nerede bir türkü varsa orda mutlaka ya insani bir dram, ya toplumsal bir yara, ya da millî bir duygu şahlanışı veya ilahi olan karşısında duyulan haşyet yahut teslimiyet vardır.”<sup>188</sup>

Filmlerin uzunluğu, senaryosunun kalabalık kahraman ve dolayısıyla konuşmalardan oluşması seyircinin filmde kopmasına sebep olduğu görülmektedir. Bu uzunluktan sıkılan seyirci beklenmedik bir ayrımda müzikle tekrardan canlanır, filme olan konsantresi tazelenir. Müzik ve ses öğeleri filmin sıkıcılığını ortadan kaldıracak güce ve işleve sahiptir. Eşkıya filminde, Baran’ın Keje’yi aramasından sıkıldığı varsayılan seyirci “Seyreyle

---

<sup>186</sup> Hatice SelenTekin, “Popüler Kültür ve Türkülerimiz”, *Motif Akademi Halkbilimi Dergisi*, C. 1 (2012), s. 156.

<sup>187</sup> Ahmet Hamdi Tanpınar, *Beş Şehir*, İstanbul: Devlet Kitapları, 1989, s. 55-56.

<sup>188</sup> Bayram Bilge Tokel, *Bağımıza Gazel Düştü, Müziğe Dair*, Ankara: Akçağ Yayınları, 2002, s.292.

güzel Mevla neler eyler” türküsüyle meraklandırılıp, duygusal değeri değiştirilip filme tekrardan yönlendirilir. Polislerden kaçan Baran’ın uzun sürecek olan kaçış ayrımında görüntüyle davul sesleri buluşturulur. Böylelikle görüntüden sıkılması muhtemel seyircinin davulun heyecan veren sesiyle ayrıma dikkati çekilerek etki daha da güçlendirilir. Yani,

konusu ne kadar ilginç olursa olsun bir film uzunluğuyla seyirciyi yorar. Yorgunluğun belireceği sanılan bir an’a müzik yerleştirildiğinde izleyici yeniden canlanır. Bu yeni şaşırtıcı unsur sayesinde diyalog ya da oyuncunun sözlerine yeniden ilgi gösterebilir.<sup>189</sup>

Müzik sahneler arası geçişe başlıca yardımcı olan etkenlerden bir diğerridir. Geçişler, bir sahneden, gelecek sahneye kadar sahnelerin sürekliliğini sağlayan aynı müzikle, gelecek sahnenin öncesinde devam eden (ruh durumunu, atmosferi, yeri, sahneyi kuran) müzik tarafından sağlanabilir.<sup>190</sup>

Böylelikle görüntüden olay akışını tahmin edemeyen seyirci müziğin etkisiyle çıkarımlarda bulunabilir. Görüntüyle olayların yorumu yaptırılmayacak seyirciye müziğin geçişleri sağlayan işleviyle ayrımlar yorumlatabilir. Ayrım geçişleri arasındaki müziğin olayları yorumlatabilme gücü kurgu ile müziğin tutarlı olması derecesinde artar. Anlatılmak istenen seyircisine ulaştırılabildiği ölçüde filmin tüm öğeleri tutarlıdır diyebiliriz.

Sinema zıtlıklar üzerine kurgulanıp seyirciye sunulmaktadır. Haklı-haksız, suçlu-suçsuz, cezalanan-cezalandıran, doğru-yanlış, iyi-kötü, güzel-çirkin, umutlar-umutsuzluklar vardır. Bu zıtlıklar belirsiz bir şekilde seyircisine sunulup gerginlik yaratılır. Film sonunda gerginliğe sebep olan tüm belirsizlikler çözülür. Bütün bu etkenler, belirsizlik ve gerginlikler bu tür duygu geçişlerini seyircisine aktarmada tek başına ayrımda yeterli olmayabilir. Müziğin sinemadaki işlevlerinden biri de ayrımlardaki belirsiz duyguları seyircisinde belirgin hale getirmektir. Bu açıdan sinemada müziğe ihtiyaç duyulmaktadır.

---

<sup>189</sup> Andrzej Wajda, *Sinema ve Ben*, çev. Füsün Ant, İstanbul: Es Yayınları, 2006, s. 91.

<sup>190</sup> Nadi Kafalı, *Televizyon Yapımında Teknik ve Kurumsal Temeller*, Ankara: Ümit Yayınları, 2000, s. 101.

Film ayrımlarında kullanılan müziğin nasıl kullanıldığı seyircilerin nasıl bir duygusal boyuta geçeceğini etkilemektedir. Filmlerde müzik kullanım nedenlerinden biri olarak belirli ayrımlarda seyirci duygularının yönlendirilmesi bahsini geçmiştik. Müzik, sinemada ayrımların duygusal boyutunu artırmak veya görselliğe yeni bir duygusal ortam hazırlamak için kullanılabilir. Ses, kendine özgü bir duygu hali oluşturup filmin seyircisini izlediği görüntüyü nasıl algılaması ve yorumlaması hususunda yönlendirebilmektedir. Görüldüğü üzere sinema müzik için vazgeçilmez bir öğedir.

“Kültürel öge olarak türküler, etnomüzikal anlamda sinemada nasıl yer almaktadır?” düşüncesinden hareketle bazı tespitlerde bulunduğumuz bu bölümde sonuç olarak sesler, incelediğimiz Eşkîya filmi ve diğer filmlerde genel olarak ayrımlardaki olay değişimlerinde kültürel unsurların da yer aldığı, filmin etnomüzikal yapısına uygun bir şekilde ayrımlarla eş zamanlı şekilde görev almaktadır.





### 3. BÖLÜM

#### YAVUZ TURGUL SANATI ve GÖRÜŞLERİ

Yavuz Turgul, 5 Nisan 1946 İstanbul doğumludur. İstanbul Üniversitesi İktisat Fakültesi Gazetecilik Enstitüsü'nü bitirip gazetecilik yapar. Daha sonra Ertem Yenilmez'in desteğiyle senaryo yazmaya başlar. Çiçek Abbas ve Züğürt Ağa filmleriyle başarı kazanır. İlk çektiği film Fahriye Abla'dır. İncelediğimiz Eşkîya filmiyle gişe rekoru kırar ve birçok ödüle layık görülür. Tosun Paşa (1976), Sultan (1978), Erkek Güzeli Sefil Bilo (1979), Banker Bilo (1980), Davaro (1981), Hababam Sınıfı Güle Güle (1981), İffet (1982), Aile Kadını (1983), Şekerpare (1983) filmlerinin de senaryo yazarlığını yapar. Fahriye Abla(1984), Muhsin Bey(1986), Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni (1990), Gölge Oyunu (1992), Eşkîya (1996) filmlerinin senaryo yazarlığını ve yönetmenliğini yapar. Çiçek Abbas, Züğürt Ağa, Muhsin Bey, Gölge Oyunu, Eşkîya filmlerinden birçok ödül alır.

Yavuz Turgul, kendisini Doğulu bir sinemacı olarak tanımlamaktadır. Özü, gönü, arayışları, bakış açısı, tatmin oldukları hep Doğu'dadır. "Buna karşın, Turgul'un filmleri yoğun biçimde Batı ekseninde bir okumaya tabi tutulmuştur. Bu çalışma, Yavuz Turgul Sineması'nı keşfetmek yolunda bakış açısını değiştirerek, yüzünü Doğu'ya çeviriyor. Yavuz Turgul, dünyayı, her ne kadar zıtlıkları kendi içinde taşıyan tek bir varlık olarak tahayyül etmeye yatkınsa da, sık sık Doğu ve Batı diyerek ikiye ayırır. Ona göre bilenler Batı, sezenler ise Doğu'nun ruhunu temsil etmektedir."<sup>191</sup>

Ortaya konan her eser kişilerin, toplumların beğenisine sunulmaktadır.

Turgul'un filmlerinin Türkiye'de yaşanan belirli toplumsal değişim dönemlerinin izlerini başarıyla yansıttığı tespit edilse de, yönetmenin değişim kar-

---

<sup>191</sup> Oğuzhan Ersümer, "Yavuz Turgul'da Doğu Düşüncesi", *MEDAR Süfi Araştırmaları Dergisi*, S. 7 (2013), s. 2.

şısındaki insanı ele alış biçimi, geniş bir uzlaşma ve olumsuz bir vurguyla muhafazakar, nostaljik ve romantik bulunmuştur.<sup>192</sup>

Turgul, yüzünü zaman ve suç anlayışı farklı Doğu'ya çevirmiştir.

Yavuz Turgul, dünyayı zıtlıkları kendi içinde taşıyan tek bir varlık olarak hayal etmekte ve sürekli bu hayal doğrultusundaki düşüncelerini dile getirmektedir. Yönetmenin düşünce dünyasındaki bu zıtlık, filmlerde “Doğu” ve “Batı” medeniyetleri üzerinde işlenir. Turgul'a göre bilenler Batı, sezenler Doğu'nun ruhunu temsil ederler. Yönetmen, aklının erişemediği noktalara ulaşabilmek için, bilme noktasından sezme noktasına geçmeye çalışmış; senaryolarını düzenlerken olay ve kişileri klasik dramatik yapı ile test etmekle birlikte, onları ortaya çıkarma ve onlara (isin simyası olarak tanımladığı) ruh katma aşamasında sezgisel yaklaşımı kullanmıştır.<sup>193</sup>

Doğu'yu çok sevdiğini sezgilerin, hissiyatın membanın o topraklarda olduğunu düşünmektedir ve kıymet bildiği bu toprakların hissiyatından, konularından da faydalanmaktadır. Yavuz Turgul, Doğu ile ilişkisini kendi ağzından şöyle açıklamaktadır: “Doğu toplumunun insanı olduğuma inanıyorum. Batılılaşma süreci üzerinde çok tartışılması gereken bir konu. Doğu, insan karakteri, düşünme biçimi, masalları, felsefesi, her şeyiyle benim içinde var olduğum coğrafyayı oluşturan temel düşünce. Filmlerimde şarkılar, o felsefenin yansıması gelenekler, duygular, davranış biçimleri sekinde dışa vuruyor.<sup>194</sup>

Turgul, geleneğe önem veren bir sanatçıdır.

Turgul'un sinemasındaki anahtar kavramlardan asıl olanı tüm izleklerinin altını dolduran “gelenek” kavramıdır. Doğu'ya olan sezgisi, sevgisi, saygısı ve hissiyatı onu geleneklerine bağlı biri olarak yaşatmaktadır diyebiliriz. “Burada gelenekten kastedilen, çoğunlukla tespit edildiği gibi, Yeşilçam'la olan bağının ötesine uzanır gibidir. Daha kadim olan, insan yaşamını her yönüyle kuşatan evrensel bir hakikat arayışının sürdürülmesi anlamındaki

---

<sup>192</sup> Meral Gündoğdu, “Sinemamızda Bir Dönem Kapanırken...”, 25. *Kare Dergisi*, S. 18 (1997), s.9.

<sup>193</sup> Nuriye Akman, “Nuriye ile Akılda Kalan”, *TRT Haber Televizyonu*, 4. Program, <http://www.nuriyeakman.net/nuriye-akman-ile-akilda-kalan-8-Temmuz-2010-Yavuz-Turgul> (Erişim: 06.07.2011).

<sup>194</sup> Gamze Akdemir, “Doğu kültürünün insanıyım”, *Cumhuriyet*, (Erişim: 21 Nisan 2002).

gelenek, kalıcı değerlerin peşindeki Turgul sinemasında alttan alta kendini duyurur.<sup>195</sup>

Doğu düşüncesinin de karakteristiklerinden biri olan, parçadan çok bütüne yönelmeleridir. Tek tek parçalar ve olaylar anlam ifade etmeyebilir. Yavuz Turgul da parçadan çok bütüne yönelmiş, Doğu'nun düşünce yapısındadır. Eşkîya'nın ihanete uğraması, Keje'nin konuşmaması, Cumali'nin ölmesi, Emel'in aldatması, Hallac'ın Ene'l Hak demesi... Bu kesitler tek başına anlam ifade etmeyecektir. Nitekim dönemin zihniyetinde Hallac'ın Ene'l Hak düşüncesi de anlaşılmamıştır. Berfo asıl aşkı kendisinin yaşadığını düşünse de Baran aşkı ve inandıkları uğruna hiç olmayı seçmiştir.

Gelenek, görenek, kültür, sanat anlayışı gibi birçok alanda geçmişimiz örnek bir toplumdur. Buna karşın bu değerlerin kıymetini bilmeyen, kültüründen uzaklaşmaya başlamış bir nesil varlık göstermektedir. Turgul,

Biz her zaman çok iyi bir yerde duruyoruz ama köklerimizden gelecek olan her şey kesilmiş. Başka yerden besleniyoruz. Beslendiğimiz her yer bize Batı'yı gösteriyor.<sup>196</sup>

diyerek işaret ettiğimiz mevzuyu özetlemektedir.

Turgul, isminden ziyade işiyle ön planda olmayı amaçlayan bir sanatçıdır. Sanatıyla anlatmak istedikleriyle isminden söz etmeyi amaçlayan bir yönetmendir.

Benim hiçbir filmimde “Bu bir Yavuz Turgul filmidir.” yazmaz. Hayatta en nefret ettiğim şeylerden biridir.” Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni'nde “Bu bir Haşmet Asilkan filmi olacaktır.” denmesi bunun parodisidir. Bir böbürlenme hali hissederim bu cümlede.<sup>197</sup>

---

<sup>195</sup> İbrahimTürk, “Geleneğin Arayışında Yavuz Turgul Sineması”, [www.filmlerim.com](http://www.filmlerim.com/makale/2959/gelenegin-arayisinda-yavuz-turgul-sineması) (Erişim: 24.02.2016).

<sup>196</sup> Âla Sivas ve Zeliha Hepkon, “Yavuz Turgul ile Görüşme”, *Yavuz Turgul Sinemasını Keşfetmek*, İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınevi, 2011, s. 231-232.

<sup>197</sup> Alin Taşçıyan, “Sinema Yazarlarından Görüşler: Yavuz Turgul”, *Yavuz Turgul Sinemasını Keşfetmek*, İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınevi, 2011, s. 199.

Turgul kahramanlarında, olay örgüsünde rastlantıya sıkça yer verir. Tesadüfler ön plandadır.

Yavuz Turgul'un filmlerden beklediği ya da onlarda en çok değer verdiği şeylerden biri de olayların gidişatının kendiliğinden gelişmesidir. Onun için kendiliğinden gelişen ayrıntıların önemli bir yeri vardır. Plan, tasarı, kurgu kendisini korkutur. Kendisi için tasarlanmışlık, ürkütücüdür.<sup>198</sup>

Tarif edilemeyen, gizli olan, sözcüklerle, olgularla ve kanıtlamalarla ifade edilemeyen her ne olursa olsun dikkat çekici ve meraklandırıcıdır. Bir yapıt ne kadar tarifsizse ne kadar ucu açıksa, bir kılıfa sokulamıyorsa o kadar rağbet görür. Bir filmi başarılı kılan da, onun tarif edilemeyen havasıdır. Yavuz Turgul da bilgiyle hareket etmek yerine öğrendiklerini, bildiklerini unutmayı tercih ettiğini dile getirmektedir. Bilgiyle yola çıkmanın başarısızlığa sebebiyet vereceğini söylemektedir. “Ben akıl fikirden ziyade, sezgi, esen rüzgâr, burnuma gelen bir koku, tenime değen bir şeylerden hareket ederek bir şeyler oluşturmaya gayret eden birisiyim.”<sup>199</sup>

der.

Turgul sanatını icra ederken yaratıcılığın, bilimselliğin ve verilerle çalışmanın ötesinde tesadüflere, anlık hislere ve sezgilere dayalı duyguların dışı vurumuyla sanatını ortaya koyduğunu söyleyebiliriz.

Birçok sanatçı yola çıkmadan önce hesap yapmaz, plan yapmaz, kurgulamaz. Rastlantısal, bir anda gelen duygulardır. O an duyurur kendisini ve kaybolur gider. Dışa çıkarıp çıkarmamak sanatçının elindedir. Turgul, Picasso'nun “Ben resim yaparken, ne yapacağımı bilmeden başlarım. Ve o, bana gelir.” ifadesinden büyük haz duyar. Benzer başlangıçları aşağı yukarı tüm filmlerinde yaşadığı bilinen yönetmene göre bu yaratım anı çok müthiş, olağanüstü bir andır.<sup>200</sup>

Her yapıt az çok sanatçısından izler taşımaktadır. Yönetmenimiz de kendisini iyi tanıyıp gözlemleyen ve gözlemledikleriyle kahramanlarına hayat kazandıran bir kişiliktir. Bu doğrultuda Turgul, “Sezgilerimin, ruhu-

---

<sup>198</sup> Ali Cengizkan, “Yavuz Turgul ile Sokaklar, Meydanlar, Setler ve Kadrajlar Üzerine Söyleşi”, *XXI. Mimarlık Kültürü*, S. 8-10(2001), s. 37- 38.

<sup>199</sup> Ersümer, “Yavuz”, s. 11.

<sup>200</sup> Cengizkan, “Yavuz”, s. 33.

mun ortaya çıkıp, aklımın erişemediği noktalara doğru ulaşması için çalışıyorum.”<sup>201</sup> demektedir. Turgul’un bu sözlerinden, hissettiklerinden ve bakış açısından Doğu kültürünün izlerini taşıdığını söyleyebiliriz. Turgul’un eserlerine bakıldığında Doğu’yu yaşadığı, eserlerini oluştururken başladığı ve beslendiği yerin Doğu insanı olduğunu ve o bölge insanına has bakış açısına sahip olduğunu söyleyebiliriz.

Her yapıtın sanatçısının baktığı topraktan etkilendiği gibi Eşkîya da Turgul toprağındandır. Turgul neyse, ne düşünüyorsa, hangi hayalleri ve dünyaları varsa Eşkîya’da da o kadardır. Az ya da çok eserin bir yerinde Turgul’dan parçalar kendini hissettirecektir. “Eşkîya’nın belirgin özellikleri arasında değişim temasının yanı sıra mistik boyutundan da söz edilir.”<sup>202</sup> Turgul’a göre Eşkîya filmi, “Doğu mistisizmini de kendi içinde taşıyan ama Batı realitesini de gözden kaçırmayan”<sup>203</sup> bir eserdir. Bu aslında Turgul’un da özünde olan bir görüş, felsefedir. Eşkîya temada Doğulu aşkın anlatıldığı masalsi bir eserdir. Bu doğrultuda Baran ve Keje Doğulu iki âşık olarak Batı’yı temsil eden İstanbul’da karşımıza çıkmaktadır. Helikopteri görünce şaşırın Baran Doğu’da böyle bir varlık görmemiş ve bunun şaşkınlığını Batı’nın temsilcisi İstanbul’da görmüş, yaşamıştır.

Bazı ayrımlar vardır ki filmin ana düşüncesi, yönetmenin felsefesi, beslendiği kaynaklar, geleneği vb. faktörler o ayrımda kendisini gösterir. Bu etkenleri esere, yönetmene daha vakıf olan kimseler daha fazla sezer ve gerekli yorumlarda bulunur.

Yavuz Turgul 1997 yılında yaptığı bir söyleşide, Doğu düşüncesinin özellikle ön planda olduğu bir sahne üzerinde hiç durulmadığı için site mlidir. Bu, Uğur Yücel’in canlandırdığı Cumali karakterinin ölüm sahnesidir. Oysa Turgul’a göre filmin bütün özü buradadır.<sup>204</sup>

---

<sup>201</sup> Pınar Tınaz Gürmen, “Yavuz Turgul’dan Sinema Dersleri – Yavuz Turgul”, *Popüler Sinema Dergisi*, S. 78(2001), s. 122.

<sup>202</sup> Uygur Şirin, “Doğulu Aşk Masalı”, *Popüler Sinema Dergisi Eşkîya Özel Sayısı* (1997), s. 26.

<sup>203</sup> Sadık Battal, *Asıl Film Simdi Başlıyor*, Ankara: Vadi Yayınları, 2006, s. 296.

<sup>204</sup> Yavuz Turgul, “Damlardan Yola Çıktım”, *Popüler Sinema Eşkîya Özel Sayısı* (1997), s. 50.

Doğu anlayışının izlerinin yoğun olarak bulunduğu ayrımda Cumali'nin toprağa gidecek olması Doğu'da yaşanan inanç sisteminin bir parçasıdır diyebiliriz. Ayrımda Cumali vardır. Emel gibi Cumali de ansızın vurulmuştur. Ayrımlar bu ölümlere hazırlıksız bir şekilde verilmiştir. Her şey birden bire olmuştur. Olayların nasıl cereyan edeceği, şekilleneceği bilinmeyen neden ve sonuçlara bağlıdır. Cumali, “Ben şimdi cehenneme gideceğim değil mi?” diye sorar. Baran, “Kimin nereye gittiğini kim bilir?” diye cevap verir. Baran, oğlu gibi gördüğü Cumali'nin ölümünü anlaması ve ayrımdaki duygusallığın da etkisiyle gözleri dolmuş titrek sesiyle Cumali'nin nereye gideceğini şu şekilde anlatmaktadır: “Korkma.” der. Cumali, önce toprağa gidecek, sonra toprak olacaktır. Ardından sularla birlikte bir çiçeğin bedenine girecek ve özüne ulaşacaktır. Çiçeğin özüne bir arı konacak, belki o arı Eşkıya'nın kendisi olacaktır. Baran'ın belki diye konuşturulmasının sebebi olacakların belirsiz olmasındandır. Eşkıya oğlu gibi gördüğü Cumali'nin toprak olup topraktan olanların özüne karışarak var edene ulaşılacağını söyleyebiliriz. Tıpkı Hallac-ı Mansur'un düşündüğü gibi her varlığa yaratıcı ruhundan üfürmüş ve kendisinden varetmiştir. Nitekim dönüşte ancak O'na olacaktır. Nedenler ve sonuçların ansızın ortaya çıktığı Turgul'un filmlerinde belirsizlikler hâkimdir. Ucu açıktır. Yorumu izleyenlerine bırakır. Kahramanlarına belki dedirtir. Eşkıya'nın Cumali'ye dediği belki gibi. Kesin konuşturmaz. Onu izleyicinin bakış açısına bırakır fakat cennet cehennem gibi hakikatlere de karakterlerini göndermez. Bilinmezde bir yerdir ve belkidir.

Turgul'un eserlerini oluşturduğu anlayışa göre tek bir doğrudan yola çıkmayı ayrımlarda da zıtlıklara çokça yer verdiğini anlayabiliyoruz. Birden fazla bakış açısının hâkim olduğu ayrımlarda sonuca giderken bu zıtlıklar ve doğrular engel değil sonuca ulaştıran yardımcı etkenler olarak karşımıza çıkmaktadır. Bununla birlikte yönetmenimize göre bilenler ve sezenler vardır. O kendisini daima sezenler kısmına daha yakın görmektedir. Hissettikleri her şeyden önemlidir. Ve o hissin de üzerinde bulunduğumuz fakat değerini fark edemediğimiz Doğu olduğunu dile getirir. Bilenden değil hissedenden yanadır.

Turgul, bir bilim adamı ya da filozof değil; senaryo yazarı ve yönetmendir. Turgul'un dünyasından anladığımız, onun Doğu düşüncesiyle dirsek temasındaki "hakikat arayışı"nın, teorik bir yakıştırmanın ötesinde olduğudur. Bu arayışında sistemli olmasa dahi, Turgul'da belirli bir bakış açısı çerçevesinde takip edilen bir yolun izlerini görmekteyiz.<sup>205</sup>

Turgul'da geleneğin havası belirgin şekilde görünmektedir. Zira geleneklerinden kopmayan biridir. Motifler, kahramanlar, filmde yer alan türküler geleneğin unsurlarındandır. "Kaynaklar Orta Asya Türkleri için önce Şamanizm'dir, Hint'te Budizm, Çin'de Tao, Japonya'da Zen Budizm, sonra Orta Doğu'da İslamiyet ve diğerleridir."<sup>206</sup> Doğu kültürünün, gelenek ve göreneğinin yanında Şamanlar, Hallaclar, Şeyh Bedrettinler onun karakterlerinde ve felsefesinde etkili olan, görünmeyen fakat asıl beslediği kaynak olarak karşımıza çıkmaktadır. Turgul tüm yakın coğrafyayı gözlemlemiş, incelemiş, kültürlerini geleneklerini merak etmiş ve özümüz kültürüyle birleştirmenin yollarını aramıştır. "Bir yazısında Tamer Baran, Eşkîya filmi için, "Batılılaşma yolunda bunca ilerlemişken, aslında hep Doğulu kaldığımızı düşünüyorum." der ve Turgul'un, bu filmle, yerli filmi yeniden kurduğunu iddia eder."<sup>207</sup> Doğu ve yanlış yöneldiğimiz Batı, yönetmenimizin her zaman çözüm aradığı ve bunun için özünden yani Doğu'dan ayrılmadığını her defa gösteren konular olmuştur. Özümüzde var olanın kıymetini bilip yeni bakış açılarıyla yönetmenimiz nice eserler meydana getirecektir.

Verdiğimiz Turgul'un Doğululuk ve Doğu anlayışından sonra tezimizde ele aldığımız ayrımlarda bulunan bu temaların ve anlayışların etkisinin daha ileriye taşınması ve hissettirilmesinde en önemli vasıta olan türkülerin Turgul'da kullanım şekli, amaçları ve çeşidinden söz etmek istiyoruz. Turgul hissiyatı ve anlayışıyla Doğu'yu yansıttığından filmlerinde tercih ettiği türküler ve onu meydana getiren icracılar dahi kendi düşüncelerine yakın kim-

---

<sup>205</sup> Ersümer, "Yavuz", s. 16.

<sup>206</sup> Ersümer, "Yavuz", s. 16.

<sup>207</sup> Tamer Baran, "'Eşkîya' Bize Bizi Anımsatıyor", *Antrakt Sinema Gazetesi*, S. 62(1997), s. 24-25, İstanbul.

selerdir. Daha da öze indirgeyecek olursak kullanılan enstrümanlar dahi hissiyatları doğrultusunda seçilmiş ezgilerde görev almaktadır.

İncelediğimiz Eşkîya filminde her türkünün ve ses unsurunun bir karakterle özdeşleştiğini görüyoruz. Turgul'un seçtiği icracıdan ve icracının kullandığı enstrümanından beklentisinin sinema açısından yetersiz kaldığı, zaman ve kullandığı mekânlarda anlatımı daha yoğun bir seviyeye getirmek, ortamın duygusal yoğunluğunu güçlendirmek olduğunu söyleyebiliriz.

Sonuç olarak, Doğu ve Batı kültürünün izlerinin bir arada bulunduğu, toplumsal çeşitliliğin, ahlaki değerlerin, sadakatin, dostluğun, aşkın ve uğruna yapılan fedakârlıkların türkülerin eşliğinde anlamlandırıldığını, müzik unsuru olmadan bu duygu ve değer çeşitliliğinin tam olarak seyircisine ulaştırılamayacağını Turgul'un sinemasından, türküleri kullanım biçiminden ve amacından görebiliyoruz. Tezimizin kesitleme bölümünde detaylıca inceleyeceğimiz ses unsurları Turgul'un tüm eserlerinde karşımıza çıkmakta, Eşkîya filminde ayrıca önem taşımaktadır.



## 4. BÖLÜM

### İNCELEME

#### 4.1. Eşkîya Film Bilgileri

- (1997) 19. Sinema, Sinema Yazarları Derneği (SİYAD), Eşkîya ile en iyi film, en iyi senaryo, en iyi film müziği, en iyi yardımcı oyuncu ödülü.(1997) Antalya Altın Portakal Film Festivali, En İyi Film Yavuz Turgul, Eşkîya ile özel ödül.
- (1997) Bastia Film Festivali Eşkîya ile eleştirmenlerin seçtiği en iyi film ödülü.
- (1997) Birsad, Eşkîya ile en iyi film ödülü.
- (1997) İstanbul Film Festivali, Eşkîya filmi özel gösterimi.
- (1997) NTV Televizyonu, Eşkîya ile en iyi film, en iyi yönetmen, en iyi oyuncu (Şener Şen) ödülü.
- (1997) Portekiz Troia Film Festivali Eşkîya ile Golden Dolphin (en iyi film) ödülü
- (1997) Valencia Film Festivali Eşkîya ile en iyi erkek oyuncu ödülü (Şener Şen).
- (1997) Bogey Ödülü, Almanya
- En İyi Müzik Erkan Oğur
- En İyi Yardımcı Erkek Oyuncu Melih Çardak

#### 4.2. Eşkîya Filmi Oyuncu Listesi

- Baran, Eşkîya = Şener Şen
- Cumali = Uğur Yücel
- Keje = Şermin Hürmeriç
- Emel = Yeşim Salkım
- Berfo, Mahmut Şahoğlu = Kamuran Usluer
- Sedat = Özkan Uğur
- Ceren Ana = Zübeyde Erden
- Demircan = Melih Çardak
- Mustafa = Kemal İnce

- Hakan = Can Yılmaz
- Emel'in annesi = Ülkü Duru
- Andrey Mişkin = Necdet Mahfi Ayral
- Artist Kemal = Kayhan Yıldızoğlu
- Sevim Abla = Sevim Hokna
- Naci = Settar Tanrıoğen
- Deli Selim = Celal Perk
- Cimbom = Ümit Çırak
- Avarel = Rıza Sönmez
- Sekine = Romina
- Fatma = Kezban Altuğ
- Jilet Cemal = Kurtcebe Turgul
- Cumali'nin Halası = Yurdan Edgü

#### 4.3. Eşkıya Filminin Müzikleri

- Fırat Ağıtı
- Her Şeye Yabancı Olmak
- Urfa'dan Gazel
- Tünel
- Baran Yıldızı
- Karanlığın İçinden
- Haliç
- Seyreyle Güzel
- Fırat Ağıtı – Aşk
- Cumali'nin Ölümü
- Katil Olmak
- Fırat Final

“Erkan Oğur filmde geçen müzikleri albüm yaptı. Albümde Ozan Doğulu klavye ve piyano çaldı. Erkan Oğur ise bendir, cümbüş, e-bow ve klasik gitar ve kopuz çaldı.”<sup>208</sup>

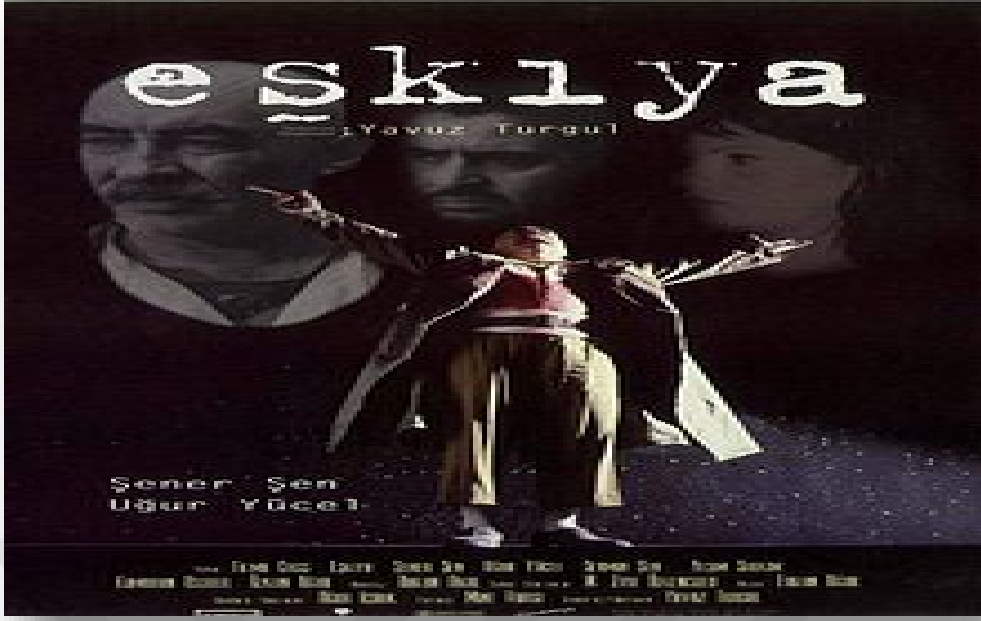
<sup>208</sup> Kalan Müzik, “Eşkıya (Orijinal Film Müziği) - Erkan Oğur”, *kalan.com*, <http://kalan.com/audio/eskiya-orijinal-film-muzigi-erkan-ogur/>(Erişim: 24.02.2016).

#### 4.4. Eşkıya Filminin Künyesi

- **Yönetmen:** Yavuz Turgul
- **Yapımcı:** Mine Vargı
- **Senarist:** Yavuz Turgul
- **Müzik:** Erkan Oğur, Aşkın Arsuman
- **Görüntü Yönetmeni:** Uğur İçbak
- **Kurgu:** Onur Tan, Hakan Akol
- **Stüdyo:** Filma-Cass
- **Dağıtıcı:** Warner Bros
- **Cinsi:** Sinema Filmi
- **Türü:** Dram
- **Renk:** Renkli
- **Yapım Yılı:** 1996
- **Çıkış Tarihi:** 29 Kasım 1996
- **Süre:** 121 Dk.
- **Dil:** Türkçe
- **Hasılat:** 7.785.793.22 TL

#### 4.5. Eşkıya Filminin Özeti

Avrupa Konseyi Eurimages Fonu'nun desteği ile hazırlanmış film, 35 yıl önce bir eşkıya çetesinin Cudi Dağı'nda jandarma tarafından yakalanması ile başlar. Cezaevinde geçen bu 35 yıl içerisinde gerek hastalıklar gerekse hesaplaşmalar olsun biri dışında çetenin tüm üyeleri öldü. EŞKIYA...



Baran'ın Viranşehir Ceza ve Tutuk Evi'nin kapısından üstünde haki yeşil uzun ceket, başında puşi, belinde ince kazağının üstüne sarılmış kabzımal tarzı kemer, elinde içerisinde birkaç parça elbise ve dağdaki günlerinden kalma dübünün bulunduğu küçük deri bavul, aklında ise tüm çabalara rağmen diğer eşkıyalar gibi ölmeyen onun için yaşadığı tek isim Keje ile çıkarak akşamında yıldızların sırlarının bulunduğu memleketindeki köyünün yolunu tuttu. Benim de bizzat şahit olduğum Doğu yıllarında seyahat esnasında yanık sesli, genç yürekli ihtiyarlar horoz ve tavuk gıdaklamaları, koyun kokusu birlikteliğiyle söylerdi türkülerini. Toprakların cılızlığı buhar yükselen sıcaklığı türkünün yanık yanık söylenmesine verirdim hep. Eşkîya da otobüste şimdiki teknoloji olmadığından hiçbir teknolojinin karşılayamayacağı Anadolu insanın yanık sesinden çıkan uzun havalar eşliğinde köyüne giden otobüse biner. Keje'den ayıranlarla yüzleşmek bir kenara dursun Keje'ye kavuşma hasretinden olsa gerek şehirde uykusuz geçen bir gecenin ardından Eşkîya yüreği ayaklarından bir adım önde köyünün yolunu tuttu.

Köyüne ulaşan Baran sular altında kalmış köyünü görünce Safa Merve tepeleri arasında oğlu için bir yudum su arayan “Hacer”<sup>209</sup> gibi Keje'sini

<sup>209</sup> İbn Abbas tarafından nakledilen ve genel kabul edilen rivayete göre Hz. İbrahim'in eşi Hacer'in, oğlu İsmail için su aramak amacıyla Safa ve Merve tepeleri arasında yedi kez

arıyor fakat sular altında kalmış evleri görünce umudunu yitiriyordu. Gön- lüne bir ferahlık gerekti. Ne olmuştu Keje’li köyüne? Yıllar yılı hasretiyle yandığı sevdiği neredeydi? Ceren ana her bir şeyi örten sebebin daha önce uyararak gidin buradan dedikleri su olduğunu, mahpusa gittikten sonra dü- zenin bozulduğunu, ezilenlerin ezildiğini, kötülerin bu işte galip geldiğini söyledi. Ceren anaya göre kötülüğe giden Baran kendisine yapılan işin he- sabını sormak için Mustafa’yı bulmak üzere ceren ananın muskasının da inancıyla buruk bir gönülle yola koyuldu. (sn.7.40) Kazancı Bedih’in de söylemiyle nice bu hasretle dildar olmuştu Eşkiya.

Şehre inip Mustafa’yı buldu. “Cahillik, yoksulluk ve zorba adamın da etkisiyle seni jandarmaya ihbar ettim. İçimi yakan âleme adı ihbarcı diye çıkan itibarı yok olan çocukları dahi yüzüne bakmayan bir adamı üç beş altına zorlayan Berfo, Keje’yi senin elinden almak için beni zorla ihbarda bulundurdu.” dedi. Berfo, Baran’ın altınlarıyla Baran’ın sevdiği kızı alıp gitmişti. Koskoca otuz yıllık hikâyenin özetiydi aslında bu birkaç kısa cüm- le. Berfo’dan aldığı altınlardan bir fayda görmeyen baraj suları altında kalan köyündeki herkesin de bir yana dağıldığını, kimsenin kimseden haberi ol- madığını söyleyen Mustafa, Baran’a verdiği silaha doğru başını uzatarak kendisine yaptığı hatadan canını almasıyla kurtulacağını sandığı arkadaşı Baran çoktan Cumali’nin diyeceği gibi bir kendisinin eksik olduğu İstan- bul’un yolunu tutmuştu.

İstanbul’un yolunu tutan Eşkiya trende kadın, kumar, esrar, eroin gibi il- letlerin meşru karşılandığı ortamların içinde, Beyoğlu’nun kirli sokaklarında yaşayan Cumali’yle karşılaşır. Cumali, babası aldatılma acısıyla hapse gir- miş, o küçük yaşta yaşamak zorunda olduğu halasının evinde eniştesinden gördüğü cinsel tacizle geçen çocukluğunun acısıyla halasının her defasında bu çirkin ayrımı görmemek adına kaçtığı hayata maruz kalmış kişinin port- resiydi. Beyoğlu’nun arka sokaklarını tasvir eden tablo kadar kirli bir hayat- ı onunki. Babasının hayranı olduğu Yılmaz Güney’in İnce Cumali filmin- den adını alan uyuşturucu kuryesi Cumali, Haydarpaşa garında kendisini

---

koşmuştur. (Buhari, Enbiya, 9). Ayrıca konuyla ilgili olarak bkz. Kur’an-ı Kerim, Bakara, 158. ayet.

bekleyen polisleri görünce uyuşturucu dolu çantasıyla Baran'ın çantasını değiştirir ve olanlardan haberi olmayan Eşkîya'dan çantasını Tarlabası'ndaki oto tamirhanesine getirmesini ister. Polislerin aramasından kurtulan Cumali patronu Demircan'ın sorgusundan kaçamamıştır. Polisin elinden kurtulan Cumali'nin muhbir olduğunu düşünen Demircan onu konuştururken adamlarından biri elinde çantayla tamirhanenin kapısında beliren Eşkîya'yı işaret eder ve Cumali payına düşen parayı alarak muhbir sıfatından kurtulur.

Demircan'ın zulmünden kurtulan Cumali Eşkîya ile başka çıkarı kalmadığı için vefa olarak onu dolandırmadan “Hadi eyvallah amca!” diyerek yanından uzaklaşır. Bir ara arkasına dönerek hiçbir adres bilmeyen Eşkîya'nın “Burası neresi?” sorusuyla çaresiz halini gören Cumali Tarlabası'ndaki (film içerisinde isminin değil, işlevinin önemli olduğu) Cumhuriyet Oteli'ne götürür. Küçük Hakan'la otel çatısında konuşan Eşkîya'nın hikâyesine kulak misafiri olup birbirlerinin hikâyelerini öğrenmeye başlayan, ömrünün yarısından fazlasını hapisanede geçirmiş Eşkîya ile pislik içerisinde ailesiz büyümüş Cumali arasında yavaş yavaş bir baba-oğul ilişkisi başlar.

Cumali'nin keşmekeş hayatındaki temiz aşkı fakat bu temiz aşkın yosma kızı Emel hapisanede olduğunu söylediği abisine aslında sevgilisi Sedat'a götürmesini ister. Sedat'ı ziyaret eden Cumali onun hapisaneden hastaneye gitme bahanesiyle kurtulabilmesi için ihtiyacı olan rüşveti bulmaya karar verir. Sedat için gereken parayı bulmak isteyen Cumali mahalledeki çetesiyle birlikte Demircan'dan iş isteyerek torbacılığa başlar.

İstanbul'da Keje'sini aramakta olan Eşkîya şehrin büyüklüğüne kapılır. Eli boş, yorgun, düşünceli fakat bir o kadar kararlı döndüğü aynı gece otelin diğer devamlı konuklarından işsizlik yüzünden otel kirasını dahi ödeyemeyen sinema oyuncusu Artist Kemal ve onun muhacir arkadaşı Andrey Mişkin ile televizyon seyredirken Eşkîya'dan çaldıklarıyla zenginleşmiş fakat kimsenin bu durumdan haberi olmayan ama bir o kadar meşhur fabrikatör Mahmut Şahoğlu'nu Berfo'yu tanır.

Eşkîya'nın Cumali'den tek isteği televizyonda gördüğü Berfo'ya onu götürmesidir. Ertesi gün Berfo'nun şatafatlı konağının önüne gelir. Koruma arabası önde malikânesinden çıkmakta olan özel aracındaki Berfo konağının

önünde duran 35 yıl önce gördüğü gardaşı Baran'ı tanır ve şoförüne gitmesi için işaret eder. Konvoy köşeyi döner dönmez Berfo'nun direktifleriyle Eşkîya ve Cumali'yi önce gözaltına aldırır ve bir süre sonra da serbest bırakır. Serbest kalmalarının ardından ne olduğunu anlamayan Eşkîya, Berfo'nun konağına getirilir. Berfo, neden ihanet ettiğini ve Eşkîya'nın bildiği fakat ondan duymak isteği 35 yıllık hikâyeyi anlattıktan sonra 35 yıldır konuşmayan Keje'yi konuşturması için adeta yalvarır. Sabahı bekleyen gece gibi güneşi muştulayacak şafak vakti gibi suya hasret cılız toprak gibi Eşkîya'yı gören sevdiğine kavuşan Keje de uzun sessizliğini bozar. Sesi yabancıdır Keje'ye vuslat vakti şerefine nefesi ses olmuştur nice zaman sonra. Eşkîya vakur başıyla ve kendinden emin ses tonula onu alma sözü vererek Keje'nin yanından ayrılır.

Cumali, sevdiği kız Emel'in abisi olarak tanıttığı Sedat'la mahalleden kaçtığını daha önce kendisini de aldatılmış Emel'in annesinden öğrenir. Aynı gün kendisinden mal çaldığından şüphelenen patronu Demircan Cumali'yi yanına çağırır. Bir şekilde Demircan'ı o anlık inandıran Cumali, Emel'in annesinin yakalama vaatleriyle verdiği otel adresinde Emel ile Sedat'ı kaldıkları odada basar. Eşkîya'nın yapma değmez tavsiyelerine rağmen aşkının öfkesine kapılarak ikisini de öldürür. Eşkîya ile kaçmaya başlayan Cumali parasını almak için gittiği otelin önünde bir polis tarafından vurulur ama kaçmayı başarırlar. Evinde bir kaç gün kalmak için geldiği halası tarafından reddedilir. Aslında Cumali ile eşinin yaşadıklarından ve çirkin hayatıyla yüzleşmemek istemediğindedir.

Cumali'nin otel odasındaki itiraflarını duyan Cimbom Demircan'a olup biteni anlatır. Kendisinden mal çalındığını anlayan ve parasını isteyen Demircan Cumali ve arkadaşlarını tamirhanesinde işkenceyle tutmaya başlar. Demircan'a olan borca kefil olan Eşkîya, Keje'ye karşılık olarak Cumali'yi kurtaracak olan parayı çek olarak Berfo'dan alır. Cumali, serbest kaldıktan sonra döndüğü mahallesinde çeki karşılıksız çıkan Demircan'ın adamları tarafından kurşuna dizilir. Ağır yaralı olarak çıktığı otelin terasında dilenciden çaldığı elindeki 14'lü ile ölümü bekleyen Cumali, Eşkîya'nın yanında nereye gittiğini bilmediğinden korkarak ölüme gider.

Cumali'nin ölümünden sonra buna sebep olan önce Berfo'yu ardından Demircan'ı ve son olarak kaldığı otelde çalışan hayat kadını Sevim'in satıcısını öldüren Eşkîya, Beyoğlu'nun bitişik çatılarında gizlenmeye başlar. Kısa zaman sonra bir evin çatısında polis tarafından kuşatılır. Hapse girmek adına polisle girdiği çatışma sırasında, Ceren Ana'nın ona kurşun gelmemesi için verdiği muskanın düşmesini bir ölüm işareti gören Eşkîya, yıldızlara olan zaafından ötürü havai fişek gösterilerinden birini görerek bütün gardını indirmiş patlayan silah seslerinin havai fişek seslerine karıştığı ortamda "Geliyorum Eşkîyalar!" diyerek dilinde Keje fısıltısıyla çatıdan atlayarak yaşamına son vermiş, son şaki de yıldız olup kaymıştır.

#### 4.6. Eşkîya Filminde Zaman

Bir yaşanmışlığın anlatıldığı türlerde zaman ve mekân önemli yapı taşlarıdır.

Zaman ve mekân zorunlu olarak gösterilmesi gereken öğelerdir; öykünün dramatik kurgusu açısından bir önem taşımazlar. Bu açıdan değerlendirildiğinde film kahramanlarının başlarına gelen olayların zaman ve mekânın ötesinde olduğu görülür.<sup>210</sup>

Filmin geçtiği zamanın ve dönemin bilinmesi filmin anlaşılmasına ve yorumlanmasına fayda sağlamaktadır.

Film bir zaman sanatı olması ve gerçek zamanı nasıl sunması gerektiğine ilişkin sorunlarla ilgilenmesi nedeniyle, zaman ögesi perdede etkin ve anlaşılır bir anlatımın başarılabilmesinde çok önemlidir.<sup>211</sup>

Zaman da mekân gibi filmin temel unsurlarındandır. Geriye dönüş (Flash back) tekniği Yavuz Turgul tarafından kullanılan bir zaman unsuru değildir. Onun yerine kahramanları konuşturur ya da incelediğimiz filmin başında olduğu gibi zaman unsurları, 35 yıllık esaret şeklinde yazılı olarak karşımıza çıkmaktadır. İncelediğimiz film, tam olarak filmin gerçekleştiği zamanı vermese de zamanı, dönemin toplumsal ve kültürel değerlerinden anlayabiliyoruz. 90'larda cereyan eden Eşkîya filmini Tarlabası'nda geçen

<sup>210</sup> Oğuz Adanır, *Sinemada Anlam ve Anlatım*, Ankara: Kitle Yayınları, 1994, s. 129.

<sup>211</sup> Lewis Jacobs, "Zaman ve Mekanın Anlatımı", der. Demir Yalçın, *Filmde Zaman ve Mekan*, Eskişehir: Turkuaz Yayınları, 1994, s. 149.



argo diyaloglardan, giyim tarzlarından, Cumali'nin uyuşturucu madde satmaya gittiği gece kulübünde çalan müzik tarzından, Cumali'nin trende "Bir sen eksiktin." diye işaret ettiği kalabalıklaşan İstanbul nüfusundan, gittikçe değişen kültürel değerlerden, yaşça küçük Jilet Cemal'in Baran'a kafa attığı ayrımdan, kötüleşmeye başlayan insan tavırlarından anlayabiliyoruz. Tüm bu ayrıntılar geleneğin, kültürel değerlerin ne kadar değiştiğine gösterebileceğimiz bir zaman değişim örneğidir.

#### 4.7. Eşkıya Filminde Mekân

Filmde mekân, uzam kavramı seyircinin anlatılmak istenen mesajı anlamasında etkin rol oynayan ögelerden biridir. Önemli olan filmde verilmek istenen mesaj olsa da mekân kullanımı sinemanın önemi arttıran, filmi ön plana çıkan özelliklerden biridir.

Eşkıya filminin geçtiği mekânlar, filmde işlenen konunun doğal ortamı olduğundan kullanılan mekânlar işlevsel bir şekilde filmde yer almaktadır. Karanlık sokakların yer aldığı, uyuşturucu, kadın vb. ahlak kurallarına aykırı ve yasa dışı işlerin ticaretinin yoğun olarak yapıldığı herkesçe bilinen mekânlar vardır. Kurmaca bir tür olan Eşkıya filminde kullanılan karanlık işlerin gerçekleştiği mekânlar, Türkiye gerçeklerinde karanlık işlerle sembolleşmiş mekânlardır.

Doğal ortamında gerçekleşen müzik icralarının dinleyenlerde stüdyo ortamına göre daha etkili olması gibi mekânların da konuyla ilintili doğal ortamında gerçekleşmesi seyirciye verilmek istenen mesajın daha etkili olmasında önem arz etmektedir. Doğu yöresinde yaşayan bir icracı şalvarı, libası, libas üzerine giydiği cepkeni, puşisi, belki kara lastiği ve dokuz köşe kasketiyle türküsünü daha kusursuz ve duygulu aktarabilir. Arkası çift yırtmaçlı italyan kesim smokin ve papyonla duyguyu verse de doğal ortamındaki kadar yoğun olamayacağını düşünüyoruz. Buna paralel olarak yıkık, virane, insan kalabalığının yoğun olduğu ve aşağıda örneğini vereceğimiz daha birçok karanlık hayatların nefes aldığı ortamda verilmek istenen mesaj derli toplu yerleşkelerde hissettirilemeyebilir. Bu bağlamda Eşkıya filminin geçtiği birden fazla mekân vardır.

Eşkîya'nın çıkış yaptığı Viranşehir Ceza ve Tutuk Evi, cezaevinden çıktıktan sonra gittiği Urfa'daki köyü, Urfa, İstanbul, Haliç, İstiklal Caddesi, Taksim, Tarlabası, Cumhuriyet Oteli filmin geçtiği mekânlardır. Eşkîyada kullanılan mekânlar kişilerle, kahramanların hayatlarıyla özdeşleşmiş şekilde verilmektedir. Filmde birçok ayrımda mekân olarak kullanılan Tarlabası, toplumun ikinci plana atıldığı kişilerin toplandığı yer olarak karşımıza çıkmakta ve karanlık kişilikleriyle Tarlabası'nın karanlık yapısı özdeşleşmiş olarak karşımıza çıkmaktadır.

Film mekânlarından döküntü haldeki Cumhuriyet Oteli, filmde çağrıştırdıklarıyla ön plandadır. Karanlık işlerle, uyuşturucu madde ticaretiyle kısa zamanda zengin olma hayaliyle yaşayanlar, değeri bilinmeyen eski İstanbul Beyefendileri, hayat kadınları ve pazarlayanları bu otelin sakinleridir. Apartman aralarında gerili iplere çamaşırların asıldığı, çamaşırlardan gelen sabun kokusu bir zamanlar yeni fakat filmdeki haliyle yıkılmaya yüz tutmuş evlerden gelen varoş kokusuna karışmış halde izleyenlerine sunulur. Baran'ın Keje'yi ararken dürbününden sunulanlar da plastik leğende çamaşır yıkayan teyzelerin olduğu, birbiri ile kavga eden çiftlerin bulunduğu yıkık dökük İstanbul evlerinin bulunduğu ve bu ortamda büyümeye mahkûm çocuklarının yaşadığı yer olan Tarlabası filmde mekân olarak kullanılmaktadır. Haliç, Taksim, İstiklal Caddesi yine Turgul'un Eşkîya'ya Keje'yi arattığı mekânlardandır.

Turgul'un yüksekçe bir yerden gördüğü, Eşkîya filminin oluşumunda etkili olan İstanbul çatıları da ayrımlarda oldukça ön plandadır. Karaköy, Galata Kulesi civarındaki Doğan Apartmanı Eşkîya'nın etkili ayrımların çekildiği mekân olarak karşımıza çıkmaktadır. İstanbul'un işlek caddeleri ve Beyoğlu yine kalabalık mekân çekimleri için seçilmiş yerlerdir. Seçilen bu işlek caddeler, Cumali ve Baran karakterinin farklılığı üzerinden Doğu ile Batı'nın, eski ile yeninin, modern ile gelenekten geleneğinin, kültür ile yozlaşmışlığın farklılığını gördüğümüz, bu sebepler çerçevesinde Baran ile Cumali'nin birbirleriyle olan ilişkilerini anlayabildiğimiz mekânlardır. Baran karşıdan karşıya geçmekte zorlanan İstanbul yabancı, eskinin temsilcisi; Cumali ise ona yardım eden, yeninin temsilcisidir. Beyoğlu insan yoğun-

luğunun fazla olduğu bir mekândır. Baran ise bu insan yoğunluğunun içerisinde aşkını arayan yalnız bir adamdır. Geleneksel olanla modern olanın, Doğu'yla Batı'nın, eskiyle yeninin bir araya geldiği mekân olarak İstanbul bu yönüyle kültürel çeşitliliği ve değişimin boyutunu gösterir. Eşkîya elbiseleriyle karşıdan karşıya geçemeyecek kadar eskiliğiyle, kara lastikleriyle İstanbul'un modernliğinden çok uzaktadır.

Baran'ın polislerden kaçarken kaldığı çatı otel çatısıdır. Özünden ayrılmadığı, her zaman dağa meyilli olduğu karakteri ile Baran, otel çatısını Cudi'ye benzetmiştir. Ölümü de yeryüzüne yakın yerde değil, yüksek bir çatıda gerçekleşmiştir. Eşkîya'nın dağda ölümüne benzer bir durumu sezdirmek amaçlanmıştır.

Mekânlar karakterler hakkında ipuçları vermek üzere kullanılmaktadır. Baran hakkında da cezaevinden bazı ipuçlarına ulaşabiliyoruz. Hapishane, Turgul filmlerinde kullanılan mekânlardandır. Turgul'un filmlerindeki Fahriye ve Muhsin Bey olay akışı içerisinde hapse girer. Gölge Oyunu filminde de Abidin karakterinin bir zamanlar hapse girdiği film içerisinde geçmektedir. Başkahraman Eşkîya da 35 yıllık esir hayatı sonucu cezaevinden çıkmıştır. Diğer bir ayrıntı kahramanın tekrardan o mekâna girmeyi göze almamasıdır. Nitekim Baran'da tekrar cezaevine girmeyi istemeyerek ölüme razı olacaktır.

Sonuç olarak, incelemeye çalıştığımız filmde seçilmiş olan mekânlar kişilerin karakterleri, yaşayış tarzları, gelenek ve görenekleri hatta nerede ve nasıl öleceklerine dair ipuçları vermektedir.

#### **4.8. Eşkîya Filminin Fotoğraflı Epizotları**

1. Epizot (20. sn) Eşkîyanın ne anlama geldiğinin söylenmesi.
2. Epizot (30. sn) Eşkîyaların neden Cudi Dağı'na çıktığının söylenmesi.
3. Epizot (? sn.) Eşkîya ve çetesinin Mustafa tarafından jandarmaya ihbar edilmesi.
4. Epizot (? sn) Eşkîya ve çetesinin tutuklanarak Viranşehir Ceza ve Tutuk Evi'ne sevk edilmesi.

5. Epizot (? dak.) Eşkîya ve çetesinin babasının kanlıları tarafından öldürülmek istenmesi.
6. Epizot (35. sn) Gerek hesaplaşmalar gerekse hastalıklardan şakilerin biri dışında tamamının ölmesi.

Bu 35 yıl içinde  
ya hastalıklardan,  
ya da hesaplaşmalardan dolayı  
şakilerin hepsi  
cezaevlerinde can verdi.

7. Epizot (47.sn) Eşkîya'nın tutuklandıktan 35 yıl sonra Viranşehir Ceza ve Tutuk Evi'nden çıkması.



8. Epizot (1. dak.) Eşkîya'nın hayatta kalmasına sebep olan Keje için yaşadığı köye doğru yol alması.



9. Epizot (4. dak.) Eşkîya'nın yıllar sonra kavuştuğu köyünü sular altında görmesi ve sağa sola koşturması.





10. Epizot (4.45dak.) Eşkiya'nın tanımakta zorluk çektiği Ceren Ana ile karşılaşması.





11. Epizot (5.44 dak.) Eşkıya'nın Ceren Ana'ya olanları sorması üzerine, Ceren Ana'nın Eşkıya'ya tüm düzenin kendisinin mahpusa girmesiyle bozulduğunu, her bir şeyi örten sebebin su olduğunu, ezilenlerin ezildiğini, kötülerin bu işte galip geldiğini söylemesi.



12. Epizot (7. dak.) Ceren Ana'nın Eşkîya'ya "Gitme!" ihtarlarına rağmen Mustafa'nın adresini öğrenip hesaplaşmak için Ceren Ana'nın boynuna bağladığı muska ile şehrin yolunu tutması.





13. Epizot (9. dak.) Eşkya'nın şehirde Mustafa'yı bulup neden kendisini ihbar ettiğini öğrenmesi.





14. Epizot (10. dak.) Mustafa'nın cahillik ve yoksulluktan dolayı Berfo ile iş yaptığını ve 35 yıla sebep olan ihanetin hikâyesini anlattıktan sonra kendisini öldürmesi için başını Eşkiya'ya uzatması.



15. Epizot (13.10 dak.) Eşkİya'nın kendisini bağışlayarak hesaplaştığı Mustafa'nın başının yanından, asıl hesaplaşma için Berfo'nun ve sevdiğinin yanına doğru yola çıkması.



16. Epizot ( 15.30 dak.) Eşkİya'nın PİRHASAN garından trene binen kadın, kumar, esrar, eroin gibi yasadışı iş ve bağımlılıkların meşru karşılandığı Beyoğlu'nun arka sokaklarında yaşamakta olan Cumali'yle karşılaşması.





17. Epizot (17.17 dak.) Cumali'nin Haydarpaşa garında kendisini bekleyen polisleri görünce uyuşturucu dolu çantasıyla Baran'ın çantasını değiştirmesi ve olanlardan haberi olmayan Eşkiya'dan çantasını Tarlabası'ndaki oto tamirhanesine getirmesini istemesi.





18. Epizot (21.04 dak.) Eşkya'nın getirdiği eroin çantasıyla Demircan'ın elinden kurtulmayı borç bilen Cumali'nin Eşkya'yı kaldığı otele götürmesi.



19. Epizot (30.37 dak.) Cumali'nin kirlil hayatındaki temiz aşkının yosma kızı Emel'i, kendisini aldattığı cezaevinde bulunan Sedat'a götürmesi.



20. Epizot (32.34 dak.) Eşkya'nın yol bilmez iz bilmez fakat vakur ve kararlı şekilde günlerce İstanbul'un mahpus gibi boğucu havasında Keje'sini araması.









21. Epizot (40. dak.) Eli boş, yorgun ve düşünceli bir vaziyette otele dönen Eşkîya'nın aynı gece otelin devamlı konuklarından otel kirasını dahi ödeyemeyen işsiz sinema oyuncusu Artist Kemal ve onun muhacir arkadaşı Andrey Mişkin ile televizyon seyrederken Eşkîya'dan çaldıklarıyla zenginleşmiş, meşhur fabrikatör Mahmut Şahoğlu'nu (Berfo'yu) tanınması.









22. Epizot (40.05 dak.) Eşkıya'nın televizyonda gördüğü Berfo'ya Cumali'den kendisini götürmesini istemesi.



23. Epizot (52.52 dak.) Birbirlerinin hayatlarını tanıdıktan sonra Eşkıya ile Cumali'nin arasında baba-oğul bağının oluşması.



24. Epizot (53.37 dak.) Korumaları eşliğinde özel aracıyla malikânesinden çıkan Berfo'nun en son 35 yıl önce görüp kardeşim dediği Baran'ı tanımasının ardından Baran ve Cumali'yi gözaltına aldırıp polislere gözdağı verdirdikten sonra serbest bıraktırması.





25. Epizot (57.17 dak.) Eşkİya ve Cumali'nin serbest kalmasının ardından Eşkİya'nın Berfo'nun konağına götürülmesi ve Eşkİya'nın Berfo'yla ilk hesaplaşması.





26. Epizot (57.53 dak.) Eşkîya'nın artık bildiği fakat 35 yıllık hikâyeyi kendisinden duymak istediği Berfo'dan ihanetinin sebebini sorması ve Berfo'nun 35 yıldır susmuş olan Keje'yi konuşturması için Eşkîya'ya yalvarması.



27. Epizot (1:09:03 dak.) Eşkîya'yı görüp ona kavuştuğunu zanneden Keje'nin yıllar süren sessizliğini bozmasının ardından Eşkîya'nın vakur bir baş, kendinden emin ses tonuyla kendisini almak için tekrar geleceğine söz vermesi.





28. Epizot (1:20:01 dak.) Cumali'nin, temiz aşkın yosma kızı Emel'le Sedat'ın mahalleden kaçtığını Sedat'la daha önceden ilişki yaşamış olan Emel'in annesinden öğrenmesi.



29. Epizot (1:27:01 dak.) Emel'in annesinin yakalama vaatleriyle Cumali'ye verdiği otel adresinde Cumali'nin Emel ile Sedat'ı kaldıkları odada basmasının ardından Eşkriya'nın tavsiyelerine rağmen aşkının öfkesine kapılarak Cumali'nin ikisini de öldürmesi.







30. Epizot (01:26:39 dak.) Cumali'nin aşkı için yaptığı kirli işleri otel odasında duyan Deli Selim'in Demircan'a olup biteni anlatmasının üzerine kendisine ait uyuşturucu maddelerinin çalındığını anlayan ve parasını isteyen Demircan'ın Cumali ve arkadaşlarını tamirhanesinde tutması, Eşkiya'nın da Keje'ye karşılık Cumali'yi kurtaracak parayı çek karşılığı Berfo'dan alıp Cumali'nin Demircan'a olan borcuna kefil olması.





31. Epizot (01:44:08 dak.) Cumali'nin serbest kaldıktan sonra döndüğü mahallesinde çeki karşılıksız çıkan Demircan'ın adamları tarafından kurşunlanması ve ağır yaralı olarak çıktığı otelin terasında Eşkîya'nın yanında nereye gittiğini bilmediğinden korkarak ölüme gitmesi.









32. Epizot (01:50:07 dak.) Cumali'nin ölümünden sonra Eşkya'nın buna sebep olan önce Berfo'yu ardından Demircan'ı ve son olarak kaldığı otele çalışan hayat kadını Sevim'in satıcısını öldürmesi ve Beyoğlu'nun bitişik çatılarında gizlenmeye başlaması.









33. Epizot (01:52:07 dak.) Eşkİya'nın kısa zaman sonra Cumhuriyet Otelİ'nin çatısında polis tarafından kuşatılması ve polislerden kaçmaya devam etmesi.







34. Epizot (1:57:28 dak.) Eşkıya'nın hapse girmek için polisle girdiği çatışma sırasında, Ceren Ana'nın kendisine kurşun değmemesi için verdiği muskanın düşmesi.







35. Epizot (1:58:50 dak.) Muskanın düşmesini bir ölüm işareti gören Eşkiya'nın havai fişek gösterilerinden birini görerek yıldızlara olan zaafından ötürü bütün gardını indirmesi, patlayan silah seslerinin havai fişek seslerine karıştığı ortamda Baran'ın "Geliyorum eşkiyalar!" diyerek dilinde Keje fişiltisiyle Cumali'ye dediği gibi korkmadan toprağa karışmak üzere çatıdan atlayarak yaşamına son vermesi.







36. Epizot (2:00:39 dak.) Son şakinin de yıldız olup kayması.





#### 4.9. Eşkîya Filminin Kesitleri/Ses ve Müzik Unsurları

Bu başlık altında Eşkîya filmini oluşturan temel öğeler arasındaki ilişkilerde müzik faktörünün filmde nasıl yer aldığını incelemeye çalışacağız. Filmi yapısal yöntemle kesitlere ayırırken müziğin filmdeki amacını ortaya koyarak yani yüzeysel parçalardan derinde yatan anlama, temele ulaşmaya çalışacağız. Bu sınıflandırma, kesit işlemi filmi ve aktarılmak istenen duyguyu en üst seviyeye çıkarmada kullanılan müziğin basit bir şekilde ayrımlara yerleştirilmeyip anlamlı ve planlı bir şekilde yerleştirildiğini göreceğiz. Kesitleme yapılırken kesitteki ana tema, varsa aktarılmak istenen alt temalar ele alınıp kesitte yer alan türkü hangi makamda hangi enstrümanla kaçınıcı dakikada hangi duyguyu aktarmak için kesitte görev almıştır? Soruları incelenecektir. Bu maddeler etrafında filmde yer alan ses ve türkülerin işlevini belirlemek amacıyla Eşkîya filmini şu sekiz kesitte incelemeyi uygun gördük:

1. Eşkîya'nın Viranşehir Ceza ve Tutuk Evi'nden çıkması.
2. Eşkîya'nın yıllar sonra köyüne gitmesi.
3. Eşkîya'nın 35 yıllık esaretinin aslını Mustafa'dan öğrenmek için şehre inmesi.
4. Eşkîya'nın Berfo'yla Hesaplaşmak İçin İstanbul'a Doğru Yola Çıkması ve Bindiği Trende Cumali'yle Karşılaşması.

5. Eşkîya'nın tüm engellemelerine rağmen Cumali'nin kendisini aldatan Emel ile sevgilisi Sedat'ı öldürmesi.

6. Cumali'nin otel odasındaki itiraflarını duyan Deli Selim'in Demircan'a olup biteni anlatmasının üzerine Eşkîya'nın Cumali'nin tüm borcuna kefil olması.

7. Cumali'nin çeki karşılıksız çıkan uyuşturucu taciri Demircan'ın adamları tarafından kurşuna dizilmesi üzerine Eşkîya'nın bu ölüme sebep olan herkes ile hesaplaşması.

8. Eşkîya'nın hapse girmemek adına polisle çatışması ve son şakinin de yıldız olup kayması.

#### **4.9.1. Kesit: Eşkîya'nın Viranşehir Ceza ve Tutuk Evi'nden Çıkması**

Kesitin ana teması özgürlük, alt temada ise cezaevinden çıkan Baran'ın yıllardır içinde olan Keje'ye duyduğu özlem ve bu özleme sebep olan hesaplaşma arzusudur. Baran'ın cezaevinden çıkışı sırasında duyduğumuz kapı sesi ve sessizliğin sesi kesitte görev yapmaktadır.

Eşkîya Cudi Dağı'na çıktıktan sonra Eşkîya ve çetesi Mustafa tarafından jandarmaya ihbar edilmiştir. Eşkîya ve çetesi tutuklanarak Viranşehir Ceza ve Tutuk Evi'ne sevk edilmiş kanlıları tarafından öldürülmek istenmiştir. Şakilerin gerek hesaplaşmalar gerekse hastalıklardan biri dışında tamamının ölmüştür. O biri de Baran'dır. Eşkîya 35 yıl aradan sonra Viranşehir Ceza ve Tutuk Evi'nden çıkmıştır.

Filmin ayrımlarındaki sesler çalışma konumuz olduğundan Baran'ın cezaevinin soğuk duvarlarından çıkarken menteşeleri yağsız ve paslı demir kapı sesi kulağımızı tırmalar. Kapı bir yerden bir yere geçmek için halk içinde kullanılan bir hacet olarak kullanılmaktadır. Bu kapının büyüklüğü, şekli, süslü oluşu ve detayları kapının kullanım amacına göre değişmektedir. Girip çıkılacak yerin güzelliğine ya da işlevine göre kapı ve çıkardığı sesler farklı farklıdır. Eğer kişi eşsiz bir mekana giriyor ve oradan çıkıyorsa kapı süslü, detaylarla dolu, görebilene mesaj yüklü ve bir o kadar da sessiz bir şekilde karşılar. Girilen veya çıkılan yer toplum tarafından dışlanmış, girip çıkıldığında kişiye güzel bir yaşam sunmayacaksa bu defa kapı, kişinin eline yapışacak kadar soğuk, detaysız, derme çatma, paslı ve bir o kadar

gıcırtilıdır. 1. Kesitte, filmin 00:00:41 saniyesinde duyduğumuz kapı sesi Baran'ın çektiği 35 yılın ve içeride kalanların çekeceği onlarca yılın acılı ve çileli sesidir. Ses unsurları ayırmadaki görüntüyü yorumlayıcı etkide bu ayırmda da karşımıza çıkmaktadır. Nitekim bu ayırım çekilen ıstıraplara gösterge olarak cezaevinin paslı kapısının sesi ile desteklenmiştir. Yağlanmış, rengârenk, detaylı ve sessiz bir kapı aynı duygu yoğunluğunu bize veremedi.

Filmde kapı, kuş, yaprak gibi birçok doğal ve tren sesinin doğallığına karışan yapma sesler duyulmaktadır.

Ses efektleri kendi içinde doğal ses efektleri ve doğal olmayan ses efektleri olmak üzere iki gruba ayrılır. Doğal ses efektleri, bir kapının açılıp kapanma sesi, bir ayak sesi, gök gürültüsü, yağmur ses, hayvan uluması vb. sesler doğal ses efektleri olarak tanımlanırlar. Bunlar doğada hangi koşullar altında ortaya çıkmışsa filmde de aynı koşullar altında ortaya çıkmış olarak yer alırlar ve uzamın/mekânın ambiyansının yaratılmasında önemli rol oynarlar.<sup>212</sup>

Bu kesitte duyulan kapı sesi de film içinde duygusal bir anlam yüklendiğini düşündüğümüz doğal ses olarak karşımıza çıkmaktadır. Kapı gıcırıtısı ile film şeridi gibi göz önünden geçen 35 yılın acısı bir kez daha Baran'ın, izleyenlerin duygusal yoğunluğunu artırmış ve Baran, o derin acının etkisiyle kapının şiddetli gıcırıtısına karşılık sessizliğiyle cihana sınırları belirsiz bir sus vermiştir ve bu amaç doğrultusunda kesitteki yerini almıştır.

Baran Viranşehir Ceza ve Tutuk Evi'nin kapısından üstünde haki yeşil uzun ceket, başında puşi, ince kazağının üstüne beline sarılmış kabzımal tarzı kemer, elinde içerisinde birkaç parça elbise ve dağdaki günlerinden kalma dürbünün bulunduğu küçük deri bavul, aklında ise tüm çabalara rağmen diğer eşkıyalar gibi ölmeyen onun için yaşadığı tek isim Keje ile çıkar. Eski bir adamın yeni ve farklı dünyaya vermiş olduğu bir nefes miktarı kadar duraklar. O özgür teneffüs bedene ağırlık verir. Hüzün, zafer, ihanet, en önemlisi de hesaplaşmanın duraklamasıdır. Ayırmda sessizlik hâkimdir.

---

<sup>212</sup> Nijat Özön, *Sinema Sanatına Giriş*, İstanbul: Agora Yayınları, 2008, s. 149.

Nice olaylara gebe sessizlik, nice çığlıklara gebe sessizlik, nice feryatlara, yakılacak gazellere, haykırırlara gebe sessizlik. Sessizlik de bir müziktir aslında. Notasız, enstrümansız, sessiz... Sessizliğin sesi ya huzur verir ya da madalyonun diğeri yüzü felaketlere habercidir.

Türküler icra edilirken belli yerlerde durak verilir. Her notanın değeri olduğu gibi “Es” teriminin de bir değeri yani susma miktarı vardır. Sustan sonra müziğe girilip devam edilecek an çok mühimdir. Es ile hemen ardından gelen notanın arası çok iyi ayarlanıp organize bir şekilde tüm enstrümanların aynı anda giriş yapması gerekmektedir. Aksi takdirde boş bir alanda atılmış ses misali dalga dalga sesler icra sırasında birbirine karışarak büyür ve kötü bir eser ortaya çıkar. Bunun yanında beklemenin miktarına göre sonraki notaların ve icranın akıbeti belli olur. Kapının acı gıcirtısından sonra duyduğumuz bu sessizliğin sesinin duyurulmasının amacı Eşkıya’nın bundan sonra olacıklara verdiği bir Es, bir Durgu(puandorg)’tur. Eşkıya’nın verdiği es Es’in miktarı ve Durgu ise uzundur. Gelecek kesitlerin önemi ve heyecanı bu Sus ve Durgu’dan hissedilmektedir.

#### ***4.9.2. Kesit: Eşkıya’nın Yılar Sonra Köyüne Gitmesi***

Kesitin ana teması sevgiliye özlem, sılaya hasret, alt temalarise köyde gördüklerine hayret, Fırat’a sitemdir. Kesitte ses unsuru olarak “Zalimsin Fırat” isimli barak havası, “Fırat” türküsü ve Ceren Ana’nın sesi görev yapmaktadır. Barak havasında enstrümansız, doğal ortamında insan sesi, “Fırat” türküsünde kopuz ve perdesiz gitar enstrümanlarının introsunun ardından Erkan Oğur’un sesi ayrımda kendisini duyurur. Son olarak, Ceren Ana’nın enstrümansız, yalnızca tok kadın sesi duyulan enstrümanlar ve sesler olarak kesitteki ayrımlarda görev almaktadır.

Ayrımda yer alan kültürel unsurlar izleyicisinde yönetmenin dahi vermeyi düşünmediği çok değişik anlamları beraberinde getirebilir, görüntüyü ve filmde sunulan tüm ayrıntıları geçerek farklı yorumlar oluşmasını sağlayabilir.

Yönetmenler gelenekten yararlınsalar da (gelenekten yararlanmaları gerekir kuşkusuz) geleneği aşabilir, çok değişik anlatımlar yaratabilirler. Yönetmen parçaüstü birimleri kültürel kodlara dayanmadan, dilediğince kulla-

nabilir ama bu kez anlamı filmin bağlamından ötürü oluşmak zorunda.  
Yoksa izleyici kodu açılmayamaz.<sup>213</sup>

Filmdeki herhangi bir ayırmda kültürümüze ait müzik türlerinden bozlak, barak ya da hoyratla ayırım geçişleri ya da destekleri sağlandığında izleyici yabancılaşma yaşamayacaktır fakat duygusal yoğunluğu artırma işleviyle Mozart'ın herhangi bir duygusal senfonisi icra edilerek kesitteki ayırma geçiş sağlanmış olsa aynı duygusal hazırlık Mozart senfonisiyle verilemeyecek ve izleyici yabancılaşma yaşayacaktır. Kültürel öğeler ve kullanım alanları bu açıdan önemlidir. İç Anadolu bölgesi halk ozanlarından Çekiç Ali'nin bir bozlağı, Mozart'ın senfonisine göre sevda konulu ayırmda duygusal yoğunluğu hissettirmede daha etkili olacaktır. Yine Eşkiya filmindeki birçok ayırmda "Fırat" türküsü vardır. "The water of the Fırat" diye başlayan bir ezgi "Fırat" türküsüyle aynı duygusal etkiyi yaratmayacaktır.

Kesitteki ve filmdeki türkülere bakıldığında hemen hemen aynı coğrafya (Mezopotamya) içerisinden doğup dillenmiş türkülerdir. Türküleri seslendiren icracılar da Yavuz Turgul gibi o coğrafyanın özünden gelmiş, Doğu'nun kültürünü ve duyuş tarzını yansıtan kişiliklerdir. Kesitteki ve filmdeki enstrümanlar da bahsettiğimiz coğrafyaya ve geleneğe uygundur. Saksafonun yerine kaval tercih edilmiştir. Mandolin değil kopuz çalınmıştır. Davul yerine bir trampet yoktur. Def yerine bir bateri yer almamıştır. Bu seçimler belli bir duyuşun sonucudur. O duygu ve duyuş, seslerle ve kullandığı enstrümanlarla özdeştir.

Film başlayınca müziklerin etkisiyle biz de filmdeki kesitleri birleştirmeye başlıyoruz. Ayırt edici özellik olarak duyduğumuz türküler filmin coğrafyasından, hangi kültürden beslendiğinden ipuçları vererek bizi yeni ayırlara hazırlıyor. Doğu'da geçen film, Doğu türküleri, Doğu kültürüyle yetişmiş icracılar, Doğu enstrümanları, Doğu makam ve usulleri... Bu unsurların bizde birleşimini sağlayan önemli bağlayıcı öge filmdeki türkülerdir. Geldikleri ve beslendikleri coğrafya toplumların yapısını çözümlenemeye yardımcı olmaktadır.

---

<sup>213</sup> Büker, *Sinemada*, s. 172.



Bulunulan coğrafya ve kimlik biz insanların duyuş tarzlarını ve beklentilerini de o yönde şekillendirmektedir. Adet, gelenek ve göreneklerin de etkisiyle yaşayışındaki farklılaşma, müziklerdeki farklılaşmayı ve dolayısıyla duyuşlarındaki farklılığı da ortaya çıkarmaktadır.

Yüzyıl kadar önce, Doğu ülkelerinden Avrupa'ya gelen çok ünlü bir müzisyen J. T. Titon bir konsere davet edilmişti. Ev sahipleri ilk kez Batı müziği konseri dinleyen Doğulu müzisyene, konseri beğenip beğenmediğini sordular. Doğulu müzisyen ise konserin ilk bölümünün çok hoşuna gittiğini belirtti. Doğulu müzisyenin ilk bölümünden kastettiği konserden önce enstrümanların akort edildiği hazırlık bölümü idi. Batılılar için müzik bile sayılmayan ve hatta rahatsızlık uyandıran bu akort sesleri Doğulu müzisyen için konserdeki tüm öteki parçalardan daha güzel bir müzikti.<sup>214</sup>

Örnekleri daha da artırabiliriz. Keman dünyada genellikle opera, bale gibi dev orkestraların vazgeçilmez enstrümanıdır. Bu salon enstrümanını İç Anadolu bölgemizdeki abdalılar kendi duyuşuna göre şekillendirmiş kırık havalarını dünya operalarının enstrümanı olan kemanı kendi cılız tarlasında, bozkırda seslendirmiştir. Abdal duyuşuna, geleneğine göre keman bu çerçevede şekillenmiştir. Akort yapıları da yine kendi duyuşlarına göre değişkenlik göstermektedir. Yine Erkan Oğur havaalanında bağlamasını düşürdüğünde herkes çok üzölmüştür. Fakat üstad bağlamasını çıkarıp teline vurduğunda “Evet tam istediğim, aradığım ses!” diyerek tebessüm etmiştir. Sonuç olarak her kültürün, icracının, farklı bir duyuş arayanın algısındaki seçicilik farklı farklıdır. Bu farklılaşmanın oluşumunda kültür ve coğrafya büyük etkendir.

Baran, hiçbir teknolojinin bulamayacağı Anadolu insanın yanık sesinden çıkan uzun havalar eşliğinde köyüne giden otobüse biner. Keje'den ayrılanlarla yüzleşmek bir kenara dursun Keje'ye kavuşma hasretinden olsa gerek şehirde uykusuz geçen bir gecenin ardından Eşkıya, yüreği ayaklarından bir adım önde köyünün yolunu tutar. Ayrımda asfaltsız, cılız, kurumuş toprak köy yolu vardır. En az Eşkıya kadar eski, terkedilmiş ve semtine uğranmamış bir yoldur. 2. Kesitte, filmin 00:01:17. dakikasında derinlerden bir ses gelir. Acıklı bir barak havasıdır. Ağıttır adeta. Bozlak gibi hayata

<sup>214</sup> Özaslan, “Etnomüzikoloji”, s. 1.

atılmış bir feryattır. “Barak havaları, bölgede yüksek hava da denilen uzun havalar oldukça tiz seslerden başlayarak pes seslere doğru bir seyir izlemekte; ağlamaklı, isyankâr ve sitem dolu bir tavrıyla söylenmektedir.”<sup>215</sup> Kesitteki barak yerine Fransızca bir beste bu duygusal havayı sağlamada, Türkçe Konya tavrı bir türkü aynı acıyı, yürek burukluğunu yaşatmada yetersiz olabilir. Bununla birlikte kişilerin sesleri onların karakterleri, yaşam tarzı, toplumsal sınıfı hakkında da az çok bilgi vericidir. Kişinin sözcük dağarcığı, sözcükleri kullandığı ağız yapısı, bilgisi ve deneyimi onun ses tonundan, sözcüklere yaptığı vurgu, tonlamalardan ve duraklardan anlaşılabilir. Kişinin yumuşak sesi, tiz veya sert, pes sesi onların karakterleri ve yaşam tarzları ve şartları hakkında bilgi sahibi olmamızı sağlar diyebiliriz. “Zalimsin Fırat” türküsü, Doğu ağızıyla vurgu ve tonlamasıyla Doğu kültürünü hissettiren yöre insanının yaşanmışlığını ve yaşadıklarını ayrıma kadar getirebilen bir eserdir.

“Zalimsin Fırat” isimli barak havası bizi bir ayrıma, bir duyguya hazırlar nitelikte düşünülmüş ve seçilmiştir.

Müzik sahneler arası geçişe başlıca yardımcı olan etkenlerden bir diğeridir. Geçişler, bir sahneden, gelecek sahneye kadar sahnelerin sürekliliğini sağlayan aynı müzikle, gelecek sahnenin öncesinde devam eden (ruh durumu, atmosferi, yeri, sahneyi kuran) müzik tarafından sağlanabilir.<sup>216</sup>

Kesitteki barak, sular altında kalmış köyün acısına Baran’ı ve izleyenleri hazırlar nitelikte duygusal yoğunluğu artırmak amacıyla yer almıştır. Enstrümansız, yalnızca bir insan sesi ayrımı destekler nitelikte verilmiş. Perküsyon, telli ve üfleli sazlardan hiçbiri ayrımda barak okuyan kişiye eşlik etmemektedir. Filmin geneline hâkim olan yalınlık, bu kesitte de aynı yalınlığını korumaktadır. Türkünün kullanımında kurgulanan bir gerçeğin, verilmek istenen düşünce ve duygusallığın en üst seviyeye çıkarılması amaçlanmaktadır. Bu kesitte de barak havası sular altında kalmış köyün duygusal yoğunluğunu artırıcı işlevde ayrımdaki içerikle tutarlı bir şekilde yer almak-

---

<sup>215</sup> Özbaş, *Gaziantep*, s. 21.

<sup>216</sup> Kafalı, *Televizyon*, s. 101.

tadır. Barak havası bu açıdan iki ayırım arasında da duygusal zemini hazırlama açısından köprü işlevi görmektedir.

Kesitler birbirini destekler biçimlerde ayırılarak müziğin olmazsa olmaz etkisiyle birbirine bağlanmaktadır. Seçilen coğrafya, materyaller ve onu en çok etkileyecek müzik özenle, bilinçli olarak seçilir ve kesitler bağlanır. Yemyeşil ağaçlar arasında uzanan, bakımlı, şeritlere ayrılmış, uyarı levha ve lambalarının hatta trafik polislerinin bulunduğu yoldan giden son model bir araba, içerisindeki cd çalardan çalan Beethoven, Keje'sine giden Baran'ı etkileyemezdi. Bu yüzden eskimiş bir Eşkîya ile eskimiş bir yol, eski bir araç, eski, köklü bir kültür ögesi olan türkü ile desteklenip duygusal yoğunluğumuzu artırarak yeni bir ayırımın acı tadını yüreğimize haber verir.

“Zalimsin Fırat” isimli barak havasıyla geçiş yapılan 2. Kesitteki diğer ayırım, filmin 00:04:16. dakikasında Baran'ın sular altında kalan köyünü görmesiyle başlar. Eşkîya, Safa Merve tepeleri arasında oğlu için bir yudum su arayan Hacer gibi Keje'sini arar fakat sular altında kalmış evleri görünce umudunu yitirir, gönlü daralır. Yıllar yılı hasretiyle yandığı sevdiği nerededir? Keje'li köyü nerededir? Ayrımda bu mesajlar yer alırken duygusal yoğunluğu üst seviyelere çıkaran Erkan Oğur'un çalıp söyleyerek icra ettiği, filmin başroldeki “Fırat” türküsü ayrımda duyulur. Görüntünün türküden bağımsız olamayacağı, görüntünün duyguyu aktarmadaki asıl unsur olarak seçilmiş olan türküyü desteklemesi gerektiği için “Fırat” türküsü Yavuz Turgul tarafından bilinçli seçilmiştir.

Köye geldiğinde bir felaketle karşılaşacak olan Eşkîya ve seyirci, duyguların daha yoğun hissettirilmesi işleviyle “Fırat” türküsünün introsu ile ayrıma hazırlanır. Ayrıma intro ile başlanmasının amacının duygusal yoğunluğu yavaş yavaş artırıp şok etkisi yaratmamak olduğunu düşünüyoruz. “Görüntünün yavaş yavaş kararıp yavaş yavaş açıldığı kararırma ve aydınlanma teknikleri”<sup>217</sup> gibi ayrımdaki türkünün de duygusal ses yoğunluğunun yavaş yavaş belirginleştirdiğini görüyoruz. Çünkü Eşkîya asıl şoku köyün sular altında kaldığını gördüğü an yaşar ve o an “Fırat” türküsü ayrıma bir ağıt misali girer, amaç doğrultusunda da Erkan Oğur'un sesi Eşkîya'nın

---

<sup>217</sup> Büker, Sinemada, s. 188.

yürek sızısını izleyenlere duyurur. Kesitteki türkü, insanın duygusal sisteminde yoğun değişiklikler meydana getirmektedir. Sinema da bu kesitte olduğu gibi müziği ayrımlara uyarlayarak müziğin görüntüyle aktarmakta yetersiz kaldığı duyguları seyircisine ulaştırmadaki işlevinden yararlanmıştır. “Fırat” türküsü bu kesitte öncü olarak görevlendirilmiştir. İzleyenleri etkilemesinin yanında olayı açıklar, yorumlar biçimde duyulmakta ve işlev görmektedir.

Erkan Oğur’un tiz bir sese sahip olmasından ötürü sesinin renginde adeta bir ağıt vardır. Baran’ın yıllar yılı hasretiyle yandığı yâri, tüm hatıraları sular altında kalmıştır. Anlam veremediği duruma anlamsız koşuşturmalar, sebepsiz bakışlar eşlik etmektedir. Bu duygu da doğal olarak sesi ağıt misali suya minnet, feleğe sitem Erkan Oğur’un sesinden cihana yükselir. Konuyla bağlantılı olarak örnek verecek olursak, göç eden bir halkın konu alındığı eserlerde Muharrem Ertaş’ın havaya atılan çığlık olarak nitelendirdiği o tiz sesinden duyulan “Aman göç eyledi de Avşar elleri” bozlağı yine ayırmadaki duygusal yoğunluğu artırabilecek icralardan biri olarak işlevine uygun olacağını düşünmekteyiz. Yine Âşık Reyhanî Erzurum’dan göç ederken Palandöken Dağı’nı ardına alıp “Öz canımdan çok sevdiğim Erzurum/ Pılımı pırtımı topladım gidirem.” sözlerini icra ederken ince tiz sesiyle Palandöken’i ardına almış göç eden bizmişiz misali yüreklere duyguyu, göç hadisesini işletir. Muharrem Ertaş’ta da Âşık Yaşar Reyhanî’de de kullanılan tekenstrüman kendileri gibi yanık, tiz sesli bağlamadır. Kullanılan başka enstrüman yoktur. Müziğin gelişmesiyle, Batı ve diğer dünya müziklerinin etkisiyle bizdeki duyuş ve enstrümanlarda çeşitlilik gözlenmeye başlandı. Dem olarak basgitarın verildiğine artık şahit olabiliyoruz. Neşet Ertaş sadece vurmalı çalgılar dediğimiz perküsyon takımı ve bağlamasıyla türkülerini icra ederdi. Bunun dışındaki sazları duyguyu olumsuz ya da eksik aktaracağına kanaat ettiği için kullanmazdı. Bu açıdan kesitteki ayrımlarınseyrine göre icracının, icracının enstrümanının, tavrının, ses renginin ve icra ettiği türkünün seçilmesi istenen duygunun seyirciyeulaştırılması açısından önemlidir.

Müzikteki makam ve tavır unsurları da coğrafyaya göre şekillenmektedir. Kültürlerin duyuş tarzları onların müzikteki ezgi çeşitliliğini belirlemek-

tedir. 2. Kesitte işlev gören “Fırat” türküsü Hicaz makamında bir türküdür. THM’de Garip ayağına denk gelir ki adından da anlaşılacağı üzere garip, acıklı, yürek sızlatan, aksak bir havası vardır. Bu açıdan seçilen icracı, türkünün tavrı ve kullanılan enstrümanlar garip, sade ve naif bir havada ayırım-daki yerini almıştır diyebiliriz. O iç yangını, havayı bozmayan naif enstrümanlara başvurulmuştur. Darbuka, zilli def hatta def gibi ritim unsurları enstrüman olarak tercih edilmemiştir. Klavyenin dem tuttuğu kesitte telli sazlardan perdesiz gitarın yumuşak sesi görevli enstrüman olarak tercih edilmiştir. Türkünün yöresi, kökeni gereği makam ve enstrüman şekli belli bir dairede toplanmakta ve icrası o yöreye has özellikleri temsil etmektedir. Bulunulan coğrafya, oluşan kültür etnomüzikolojinin de incelediği bağlamda yörenin kültüründen, geleneğinden ortaya çıkan müzik unsurunu, icra ediliş biçimini ve kullanılan enstrümanları kendisine göre şekillendirmiştir.

Fırat türküsünün sözleri şu şekildedir:

Şu Fırat’ın suyu akar serindir oy oy.  
Ölem ölem derdo ölem akar serindir oy.  
Yârimi götürdü anam kanlı zalimdir.  
Ölem ölem kanlı zalimdir nasıl gülem oy.  
Daha gün görmemiş taze gelindir oy oy.  
Ölem ölem derdo ölem taze gelindir oy.  
Söyletmeyin beni anam yaram derindir.  
Ölem ölem yaram derindir nasıl gülem oy.

Kömürhan köprüsü Harput’a bakar oy oy.  
Ölem ölem derdo ölem harput’a bakar oy.  
Kör olası zalim Fırat ocaklar yıkar.  
Ölem ölem ocaklar yıkar nasıl gülem oy.

Ahbapların gelmiş ağıtlar yakar oy oy.  
Ölem ölem derdo ölem ağıtlar yakar oy.  
Söyletmeyin beni anam yaram derindir.  
Ölem ölem yaram derindir nasıl gülem oy.

Eşkîya'nın hikâyesini kesitleme öncesinde vermiştik. "Fırat" türküsünün sözlerine bakıldığında yöre, olayın cereyan ettiği coğrafya ve yaşanan duygu Eşkîya'nın kesitte yaşadığı olayla benzerlik göstermektedir. Türküde hikâye edilen ayrılık, ölüm Eşkîya filminin de ana temalarıdır. Fırat nehrinin köyü yok etmesiyle Eşkîya'nın geçmişi de yok olmuştur. Dolayısıyla Eşkîya'daki benzer konu ve temalar nedeniyle ayırımıda "Fırat" türküsü kullanılması son derece isabetli olmuştur.

Eşkîya sular altında kalmış köyünü görüp şaşırınca onun bu şaşkınlığını gidermek için kesite filmin 00:04:33. dakikasında köyün tek sakini Ceren ana gelir. Köyün eski düzeninin kalmadığını, kötülerin galip geldiğini söylerken türkü yine "Fırat"tır. Onu destekleyen ayırımın görüntüsünde köyün yıkılmışlığı, sular altında kalması eski bir kadınla verilmiştir. Film genelinde olduğu gibi eskimiş karakterler, eskimiş coğrafya, solgun ayrımlar vb. unsurlar yine eski ve köklü müziklerle anlamlandırılmaktadır. Kültürün, duygunun oluşumunda ve aktarımında önem arz ettiğinin bir kez daha Ceren Ana'nın ağız özellikleriyle, tarih kokan, yöre ve kültür özellikleriyle özdeşleşmiş elbisesiyle de görmekteyiz. Ses tonu dahi belli bir kültürün temsilcisidir. Kendisine özgü ağız yapısı, vurgu, tonlama ve duraklamaları vardır. Bununla birlikte toplumsal sınıflarla, kimliklerle ses türleri arasında bir bağ olduğunu söyleyebiliriz. Bu açıdan Ceren Ana'nın sesi klasik kadın seslerinden çok farklıdır. Tok, bas sesler genel itibariyle kadın ses karakteri arasında değildir. "Kadın sesleri soprano, mezzosoprano ve alto olmak üzere 3'e ayrılır ve genel itibariyle ses rengi olarak ince karakterlidir."<sup>218</sup> Kadınlarda ender rastlanan Ceren Ana'nın bu ses tonu eskimişliği de işaret etmektedir. Görüntüdeki tüm etkenler Ceren Ana'nın sesine zemin oluşturmaktadır. Bu kültür unsurları da nitekim diğer bir kültür unsuru olan türkülerini destekler biçimde karşımıza çıkmaktadır. Ceren Ana zeminde kısık bir sesle karşımıza çıkar. Buna karşın geleceği de sezmektedir. Kendinden emin durumuyla ağır başlılığı, dini bir motif olarak karşımıza çıkan Eşkîya'ya takacağı muskası, Ceren Ana'yı seçkin ve farklı kılan özelliklerdendir. Fakat tüm uyarılara rağmen dinlenmemiştir. Çünkü Doğu'daki cinsiyet ayrımcılığı

---

<sup>218</sup> İldan, *Bona*, s. 1.

ğı, kadının eşya gibi satılması, coğrafyaya dayalı sıkıntılar incelediğimiz filmde eleştirilen toplumsal sorunlar olarak karşımıza çıkar. Kadınlar ikinci planda kalmış. Ceren Ana'lar dinlenmemiş, söyledikleri anlaşılmamış, Keje'ler hep susmak zorunda kalmıştır.

“Gitme! Gidersen seni de vururlar.” Demenin öngörülü hali ve tüm seçkin özellikleri Ceren Ana'nın tok sesine zemin olan özellikler olarak karşımıza çıkmaktadır. Eşkiya'nın geçtiği coğrafyanın sert oluşu, iklim, dil ve kültür gibi etkenler ses tonunun farklılaşmasında etkilidirler. Geleneği, kültürel değerleri yaşatan, aktaran ve etkileşime geçiren bireydir. Bu etkileşim sonucu coğrafya, kimlik, kültür ve ses rengine farklılaşmalar meydana gelmektedir diyebiliriz. Film Doğu'da geçtiğinden tipler de bahsettiğimiz kadın tipi ve ses tonuyla karşımıza çıkmaktadır.

Hem solist hem de görevdeki asıl enstrüman dem sayesinde asıl nota da-iresinden ayrılmaz. Detone olma olasılığı da dem sayesinde azalır, çok farklı bir hava vererek türküyeye renk katar. Dem genellikle çok ağır nüanslara sahip, metronomu çok yavaş eserlerde karşımıza çıkmaktadır. Dem tutulan eser çok içli, icrası zor ve duygusu bir o kadar yoğundur. Yöreye göre de dem verilen enstrüman değişiklik göstermektedir. Ege'de sipsi, kabak kemane; Karadeniz'de tulum, kemençe; İç Anadolu'da genellikle meydan sazlarından biri olan büyük ses ve hacme sahip, geniş tekneli, tok sesli bağlama divan bağlama, kaval, ney, mey, kabak kemane bozlak altı demi olarak yer alırken Doğu'nun uzun havalarında mey, bağlama, hoyrat havalarında klarinet, ud; Güney Doğu barak havalarında bağlama, gazellerde ise cümbüş, sazbüş, klarnet, keman, kanun gibi enstrümanlar demde görev yapan sazlardır. Bunun yanında deme yardımcı, kısmi dem ya da renk olarak belli yerlerde kendisini gösterip kaybolan; küp, telli rüzgar sesi aleti, kestane kabuğundan yapılmış perküsyon görevlisi, kum topu, def, davul gibi enstrümanlar da vardır. Bu enstrümanlar duygunun en yoğun olduğu yerde kendisini gösterip deme destek olur ve kaybolurlar. Örneğin bağlama ile dem verilirken davul en duygusal zamanda duygunun birkaç tokmak sesi ile yüreğe işletilmesinde kullanılır. Ardından rüzgâr sesi gelir, kestane kabuklarının sesi sonrasında küp sesi duyulur ve hepsi yerini deme bırakır. Batı'nın müziği-

mize etkisinin olduğu genel geçer bir yargıdır. Bu açıdan Batı enstrümanlarından viyola, viyolonsel, basgitar ve yan flüt gibi enstrümanları da dem olarak görmekteyiz.

Sonuç olarak, Ceren Ana'nın tok ve bas sesine de "Fırat" türküsü dem olmuştur. Duygusal yoğunluğu fazla olan bir ayırmda Ceren Ana tok, bas sesini ağır ağır Baran'a duyurmaktadır. "Fırat" türküsü kimlik, coğrafya ve kültür açısından Baran ve Ceren Ana ile uyumlu bir şekilde yönetmen tarafından seyircilerine sunulmuştur. Ceren Ana'ya göre kötülüğe giden Baran, kendisine yapılanların hesabını sormak için Ceren Ana'nın muskasının da inancıyla buruk bir gönülle Mustafa'yı bulmak üzere yola koyulur. Artık yeni bir kesit Kazancı Bedih'e zemin olma hazırlığındadır.

#### ***4.9.3. Kesit: Eşkya'nın 35 Yıllık Esaretinin Aslını Mustafa'dan Öğrenmek İçin Şehre İnmesi***

Kesitin ana teması hesaplaşma, alt temalar ise ihanete karşı hayret, asıl hesaplaşma isteği ve sevgiliyi bulma arzusudur. Nice Bu Hasret-i Dildar İle Giryan Olayım gazeli, Urfa'nın Etrafı türküsü ve Mustafa'nın tren sesine karışan haykırışı ses unsuru olarak bu kesitte görev yapmaktadır. Nice Bu Hasret-i Dildar İle Giryan Olayım gazelinde nefesli sazlardan kaval, telli sazlardan bağlama, kanun ve cümbüş; Urfa'nın Etrafı türküsünde yaprak seslerinin dahi duyulduğu doğal ortamında telli sazlardan bağlama, kaval, cümbüş, kanun, nefesli sazlardan kaval ve vurmali sazlardan darbuka; son olarak Mustafa'nın çığlığına eşlik eden klavye sesi duyulan enstrümanlar ve sesler olarak kesitteki ayrımlarda görev almaktadır.

Kesit filmin 00:07:14. dakikasında Kazancı Bedih'in icra ettiği "Nice Bu Hasret-i Dildar İle Giryan Olayım" gazeline açış yapan kaval sazıyla başlamaktadır. Kaval THM'de genel itibariyle Doğu Anadolu türkülerinde görev alan bir enstrümandır. Uzun hava, barak havası, gazel ve kırık havalarda sıkça görev alan bir enstrümandır. Gazeller bu ayırmda da duyulduğu gibi herhangi bir metronoma, kalıba girmiş eser değildir. Belli bir düzen dâhinde icra edilse de aksak, icracıya bağlı olarak değişik yapıda seslendirilebilecek eserlerdir. Kavalın yanık sesi bu ayırmda gazelhanlardan Kazancı Bedih'e gazel açışı yapar. Türküyü icra eden kişi ve eser yine yönetmenin



diğer eser ve icracılarında olduğu gibi ortak amaç doğrultusunda aynı bilinçle seçilmiştir. İcracı tüm orkestrayı kullanabilecekken üflemelileri, vurmaları, tellileri ya da sadece doğal ortamında kendi sesini seçerler. Sinemada da kimi kez siyah beyaz, renkten çok daha etkili olabilir. Yönetmen de kimi zaman yüksek sesli kimi zaman naif bahar esintisi misali ezgiler seçer. Nitekim bu durum ayırımın gidişatı, olayların seyrine bağlıdır. Eşkıya'nın esaretine ve hasretine sebep olanların sorgulandığı ayırımında duygusal yoğunluğun sınırının olmadığı metronomsuz gazelle hissettirilmektedir.

Kazancı Bedih de Erkan Oğur misali seçkin ve farklı tarzda, yeni zaman içerisinde eski, kendisine has duyularla olan sanatçıdır. Yüzlerce mahalli bantta gazel, maya ve türkü okumuş, müzik meclislerinde birçok şairin gazelini kendi tavrına göre çeşitli makamlarda icra etmiştir. Makamları ve makamlarındaki bir makamdan bir başka makama geçme olarak adlandırılan geçkileri çok iyi bilmektedir. Okuryazar olmadığı için önceleri gazelleri dinleme yoluyla ezberleyen ama uzun gazelleri bu şekilde öğrenmek zor olduğu için gece mektebine giden Bedih okumayı öğrenmiştir, meramını anlatabilecek kadar da yazabilmektedir. Sesi pes ve kendine has güzelliğindedir, bu nedenle gazelleri ve mayalarını dinleyen sesinin farklılığından ötürü sesinin tonunu, rengini, duygusunu, havasını ve okuma tarzını unutamaz. Kendisine has özellikler taşıyan Kazancı Bedih, bazen sanat müziğinden bir şarkıyı kendi üslubunda, değişik bir yorumla uzun hava gibi okumaktadır. Buna örnek olarak “Kara Gözlüm Efkârlanma Gül Gayri” adlı rast makamındaki şarkıyı gösterebiliriz. Bu şarkıyı başka makamda uzun hava olarak birçok meclislerde okumuş ve dinleyenlerin beğenisini kazanmıştır.

Birçok şair ve padişahın gazelini kendine has tavrıyla okuyan kültür taşıyıcısı Kazancı Bedih bu kesitteki gazelin icracısıdır. Eser daha önce işlediğimiz kimlik, coğrafya, duyuşsal faktörler ve coğrafya olarak eser icracısıyla, eserin geçtiği ayırım ve eserin geneliyle ilintilidir.

Erkan Oğur gibi Kazancı Bedih de farklı duyular peşindedir. Makamdan makama geçkiler kullanır. Keşfedilmemiş, duyulmamış duyguları aramakta ve duyurmaktadır.

Nice bu hasreti dildar olayım gazelinin sözleri şu şekildedir:

Nice bu hasret-i dildâr ile giryân olayım.  
Yanayım ateş-i aşkın ile büryan olayım.  
Görmedim gül yüzünü âh-u figân etmedeyim.  
Kapladı bu nâr-ı firrât hüsn-ü gam al u demi.  
Korkarım haşre kadar böylece suzân olayım.  
Sevdiğim rahmet et yeter incitme artık kalbimi.  
Ger dilerse Yûsûf-âsâ bend-i zindân olayım.  
Lütfi'yim bülbül gibi gülşende feryâd eyledim.  
Vuslât-ı yâr ile ancak şâd-u handân olayım.

LÜTFİ<sup>219</sup>

---

<sup>219</sup> Tezimizin konusu olan Eşkıya filminde geçen Gazelhan Kazancı Bedih'in seslendirdiği gazelin yazarı Lütfi'yi kısaca tanımak filmin çözümlenmesinde faydalı olacağını düşündüğümüzden kısa bir bilgilendirmede fayda gördük. Bu gazel "Mirine Hoca" lakaplı Şanlıurfalı Hafız Şair Mehmet Lütfi Okumuş tarafından yazılmıştır. 20 yıl Şanlıurfa Tuzeken Camii'nde fahri imamlık ve daha sonra da Merkez Vaizliği yapan Mirine Hoca, halk arasında, kimseden çekinmeden doğru bildiğini söyleyen cesur, sözü özü bir ve güldürürken düşündürülen nükteli sözler söyleyen biri olarak tanınır. Şanlıurfa'da 1887-1964 yılları arasında yaşamıştır. Divan tarzında şiirler yazmış ve şiirlerinde "Lütfü" mahlasını kullanmıştır. Yukarıda sözleri yer alan bu gazel, Şanlıurfalı Gazelhan Kazancı Bedih (Yoluk) tarafından okunduktan sonra bütün yurt çapında tanınmıştır.

Tevhit, naat, aşk, rintlik ve hikemi tarzda şiirler yazan şairimiz Divan şiirinin etkisinden kurtulamamış, Tanzimat'la başlayan konulardaki yenileşme hareketlerinin etkisinde kalmamıştır. Konu bakımından şiirleri tasnif ettiğimizde 1 tevhit, 4 naat, 1 Nakş-ı bendi tarikati şeyhine methiye, 41 tasavvufi mazmunla yazılmış aşk, şarap hikemi tarzda şiirler karşımıza çıkar.

Şairimizin dili klasik kültüre aşına olan herkesin rahatlıkla anlatabileceği yumuşaklığa sahiptir. Klasik şiirimizdeki tüm şairler gibi bir takım mazmunları ustalıklı tekrar yoluna gitmiştir. Bu da onun klasik şiiri iyi bildiğini göstermektedir. Son devirde yetişen ve yirminci asrın ikinci yarısına kadar eski tarz şiiri devam ettirmesi bakımından Lütfi dikkatle değer ve üzerinde durulması gereken bir şairdir. Okumuş, Mehmet Emin, Okumuş, Mehmet Lütfi, Sabri, Kürkçüoğlu, Edessa Dergisi, (2000), Şanlı Urfa.

Daha önce de belirttiğimiz gibi filmimizde eski üstatlar, eski ve farklı duyuşa sahip sanatkârlar yer almaktadır. Onların duyuşları, kimlikleri, içinde buldukları toplum, toplumun oluşturduğu kültür, eserlerini ortaya koyarken ve genel itibari ile içinde buldukları psikoloji eserlerin ortaya konmasında etkili olduğu gibi bizim de filmi çözümlememizde, kesitleri anlayıp yorumlamamızda önemlidir.

Kişilerin ses tonları onların ruh halleri, kişilik ve karakterleri, bağlı buldukları toplumun özellikleri kendi ağız yapılarıyla duyulduğundan bahsetmiştik. Mustafa'nın Eşkîya'ya 30 yılın hikâyesi diye anlattığı sırada ses tonundan onun pişmanlığını, yıllardır içinde bulunduğu ruh halini, toplumdan, çocuklarından dahi uzaklaştığını kendisine has ağız yapısıyla birlikte duyabilmekteyiz. Mustafa cahillik ve yoksulluktan dolayı Berfo ile iş yaptığından utanç duymaktadır. Hikâyenin aslını anlatırken filmin 00:09:46. dakikasında ayırmadaki türkü sıra gecesini ekibinin icra ettiği Urfa yöresine ait Urfa'nın Etrafi türküsüdür. Kaval, bağlama, cümbüş ve darbuka kesitteki türküde duyulan seslerdir. Tüm sazların türküye aynı anda giriş yaptığı kesitte duyulmaktadır. Eşkîya ve Mustafa'nın hesaplaşması sırasında sıra gecesini ekibi Urfa'nın Etrafi türküsünü söylemektedir. Türkünün sözleri şöyledir:

Urfa'nın etrafı dumanlı dağlar,  
Ciğerim yanıyor aney gözlerim ağlar.  
Benim zalim derdim cihanı yakar.

Gezme ceylan bu dağlarda seni avlarlar.  
Anandan babandan yardım ayrı koyarlar.

Urfa dağlarında gezer bir ceylan.  
Yavrusunu kaybetmiş ağlıyor yaman.  
Yârimin derdine bulmadım derman.

Gezme ceylan bu dağlarda seni avlarlar.  
Anandan babandan yardım ayrı koyarlar.

Ceylan senin gibi yüreğim yara.  
Cihanda derdime aney bulmadım çare.  
Bir yavru kaybettim gözleri kara.

Gezme ceylan bu dağlarda seni avlarlar.  
Anandan babandan yardan ayrı koyarlar.

Baran da Urfa türküsündeki ceylan misali avlanmış, en güvendiği can dostları, gardaşları onu avcının eline bırakmıştır. Türkünün de sözlerinde dağlarda gezen ceylan anadan, babadan, yardan ayrılır, gezme bu dağlarda denmiştir. Baranda ceylan misali Keje'ye olan sevdası yüzünden Berfo'nun ihanetine uğramış yârinden, eş dostundan ve köyünden olmuştur. Onun ihbar edilmesi ile türkünün sözlerinde geçen ceylanın (Baran) avcı (Berfo) tarafından vurulma hadisesiyle özdeşleştirilmiş olduğunu düşünüyoruz.

Kesitte yer alan sıra gecesi geleneğini filmimizin daha iyi anlaşılması açısından kısaca açıklamaya çalışacağız. Urfa sıra gecelerinin ne zaman başladığı ile ilgili yazılı kaynaklar bulunmamaktadır. Yörenin yaşlılarının anlattıklarından yola çıkarak bu geleneğin yüz elli iki yüz yıldan daha eski birgeçmişinin olduğu söylenebiliriz. Urfalıların, dedelerinin dedeleri zamanında da sıra gecesinin yapıldığı şeklindeki ifadeler, geleneğin geçmişinin çok daha eskilere uzandığına işaret etmektedir.

Geleneksel kültürümüzün önemli bir parçasını oluşturan Urfa sıra gecesi, çağdaş edebiyat ürünlerimize yansımış, roman, öykü ve sinemada önemli yer bulmuştur. Tezimize konu olan Eşkîya filminde de sıra gecesi örneğini görmekteyiz.

Sıra gecesi, genel bir tanımla, her meslekten oluşan arkadaş gruplarının haftada bir gün, sırayla birinin evinde yaptıkları sazlı sözlü, yemekli sohbet toplantıdır. Sıra gecesi, sırayakatılan kişilerin resmi kurumlarda ve esnaf sınıfından olmaları dikkate alınarak hafta sonları, özellikle cumartesi geceleri yapılır. Sıra gecelerinin kimi zaman, gecenin ortamına göre, sabahın ilk ışıklarına kadar sürdüğü olur.

Erkeklerin kendi aralarında yaptığı sosyal ve kültürel içerikli bu oluşumun, geçmişi çokeskilere dayanan geleneksel bir yapısı olduğu dikkati çekmektedir. Asıl amacı yardımlaşma, dayanışma ve geleneksel kültür değerlerini yaşatarak gelecek nesillere aktarma olarak ortaya çıkan sıra gecelerinin bu yapısı, Osmanlı Ahilik teşkilatının bir tür devamı ve kalıntısı olduğu düşünülebilir.<sup>220</sup>

Bu nedenle bugün Anadolu'nun çeşitli yörelerinde, değişik ad ve usullerle devam etmekte olan sıra gecesi geleneğinin geçmişine ve geçirdiği değişikliklere bakacak olursak, bu geleneğin dünü, bugünü ve yarını arasında bir köprü kurmuş ve oluşumu hakkında daha mantıklı sonuçlara ulaşabiliriz.

Urfa sıra gecelerinin çok eski dönemlerden beri sürüp gelmesinin, yaşamasının ve büyük bir keyifle yaşatılmasının en önemli sürükleyici unsuru ve nedeni müzik ve müzikli yemek sohbetleridir. Başka bir söyleyişle müzik, Urfa sıra gecesinin hamuru, harcıdır diyebiliriz.<sup>221</sup>

Müzik icrası gecenin belirli bir bölümünde yapılırsa da, yemek faslı sırasında yapılan sohbet ve muhabbetlerin ana temasında müzik ve eski ustaları yâd etme gibi müzikle ilgili konular vardır.

Urfa musiki meclislerinde Urfalı Abdî ve Kânî gibi mahallî klasiklerin, Kuddusî gibi mutasavvıfların ve ilginç bir tesadüfle Yaşar Nezihe Bükülmez'in gazellerinin yanı sıra Ahmet Paşa, Nabî ve Fuzulî gibi divan şairlerinin şiirleri de okunmaktadır. Kazancı Bedih (Yoluk) ve Tenekeci Mahmut (Güzelgöz) başta olmak üzere Urfalı gazelhanlar tarafından okunan gazeller, meşk geleneğine bağlı olarak klasik kültürün halka aktarımında önemli işlevlere sahiptir.<sup>222</sup>

Özellikle de Kazancı Bedih incelediğimiz Eşkîya filminde bu geleneği tanıtmış ve filmde sıra gecesinin yer aldığı bu kesitten sonra gelenek, daha geniş kitlelere ulaşma imkânı bulmuştur.

---

<sup>220</sup> Ensar ASLAN, "Ahi Örgütlerinden Urfa Sıra Gecesine Uzanan Bir Kültür Geleneği", *Ahi Evran Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, C. 1, S. 1(2014), s. 6.

<sup>221</sup> Aslan, "Ahi", s. 9.

<sup>222</sup> Muhsin Macit, "Urfa Sıra Gecelerinde ve Musiki Meclislerinde Okunan Gazellerin İşlevi", *Millî Folklor Dergisi*, S. 87, (2010), s. 1.

Çeşitli amaçlarla Urfa'ya gelen yerli ve yabancıların sıra gecelerine büyük ilgi duydukları ve mutlaka katılmak istedikleri dikkati çekmektedir. Hatta illerden sıra gecelerine katılmak isteyen gruplar için turlar düzenlenmekte, tarihi, coğrafi ve dini mekânlar gezilmekte ve Şanlıurfa turizmine büyük katkı sağlamaktadır. Haftanın belirli gecelerinde bu tür ortamlarda yapılan sıra geceleri tamamen müzik ve oyun ağırlıklıdır. Müzik programlarında çoğunlukla Urfa türküleri ve Urfa oyun havaları çalınıp söylenir. Bu bağlamda sıra gecelerinde program yapan profesyonel müzik grupları oluşmaya başlamıştır. Bugün basta Urfa olmak üzere İstanbul ve Ankara'da Urfalı sanatçıların oluşturduğu çeşitli gruplar, televizyonlarda, odalarda, lokanta ve otel restoranlarında düzenlenen sıra gecelerinde müzik programları yapmaktadırlar.<sup>223</sup>

Eskiden sıra gecesini geleneği evlerde, arkadaşlık ortamında samimi bir havada gerçekleştirirdi. Urfa dışından gelenlerin geleneği merakından dolayı yoğun ilgisi ve isteği üzerine son yıllarda sıra gecesini geleneği ticarete dökülmeye başlanmıştır.

Urfa sıra gecelerinde içecek olarak çay, kahve ve çiğköftenin yanında sunulan ayran ikram edilir. Kahve, yörede "mırra" denilen sade, acı kahvedir. Bildiğimiz Türk kahvesinden daha yoğun bir tada sahip ve oldukça acıdır.

Gecenin başlangıcında ve sonunda verilen mırmanın yapılması, sunumu ve içimi, geleneksel kurallara bağlı olarak yapılmaktadır. Kahve, güğüm denilen bakır ibrikte iyice kaynatılır. Bir süre dinlendikten sonra başka bir güğüme süzülür ve küçük kulpsuz fincanlara bir yudum kadar konularak ikram edilir. Acı kahve bir yudumla içildikten sonra boş fincan, kahveyi sunana verilir.

Urfa'da sıra gecelerinin önemli unsurlarından birisi de yemek ve yemek faslıdır. Sırada, müzik programı ve söyleşileri bittikten sonra yemek faslına geçilir. Urfa Sıra gecesinin özgün yemeği çiğköftedir. Aslında çiğköfte bütün Şanlıurfa yöresinin geleneksel mutfağının başyemeğidir. Çiğköfte yapımında kullanılan malzemenin özelliği ve hazırlanması ayrı bir ustalık isidir. Tadını, kıvamını tutturmak maharet ve deneyim ister. Herkes iyi

---

<sup>223</sup> Aslan, "Ahi", s. 10.

çiğköfte yapıp yoğuramaz. Çiğköfte, sıra gecesine katılan kişiler arasında bulunan usta yoğurucular tarafından yapılır.<sup>224</sup>

Urfa sıra gecesi, mevsime göre açık veya kapalı alanlarda yapılır. İncelediğimiz Eşkîya filmimizde dışarı bir han içerisinde geleneksel sıra gecesi karşımıza çıkmaktadır. Soğuk havalarda yapılan sıra gecesi yukarıda da belirttiğimiz gibi sıraya katılan kişilerin evlerinde, oda ve salonlarında yapılır. Sıcak mevsimlerde ise açık alanlar tercih edilir. Son zamanlarda tarihi dokunun yoğun olduğu mekânlarda, görselliğin üst seviyede olduğu estetik mekânlarda ticari amaçlı sıra gecesi ekipleri geleneği icra etmeye çalışmaktadırlar.

Sıra gecesi ekibi Doğu'nun eski bir geleneğidir. Kesitte yer alması tesadüf değil yönetmenin tercihidir. Kazancı Bedih de diğer icracılar gibi Doğu'nun toprağından, kültüründendir.

Müzik bir olgu olarak, her toplum, daha da indirgersek her bireyin yaşamında vardır. Her kültürün müzik geleneğinin var olduğundan söz edebiliriz ama nasıl bir gelenek olduğunu sorgulamaya başladığımızda, seslerin düzenlenişinde ve müziğin içeriğinde farklılıklarla karşılaşırız. O müzik, ancak o toplumun kültürel bağlamında anlaşılabilir.<sup>225</sup>

Sıra gecesi seslendirildiği ortam itibariyle doğal seslerin yoğun olarak bulunduğu, yöreselliğin hâkim olduğu bir kültür unsurudur. Sıra gecesi her ne kadar son zamanlarda stüdyo ortamında yapay şekilde ekonomik amaçla icra edilse de filmde olduğu gibi bir han içerisinde doğal ortamında kıyafetleri, oyunları, yiyecek ve içecekleriyle yöresel havayı verebilir ve duygusal yoğunluğu dinleyenlerine geçirebilir.

Müzikte algı hem görsel hem de duysal olarak eşgüdümlü işlemektedir. Geleneksel müziklerin icra edildiği iki önemli yapı çalgısal ve sözel seslendiriciliktir. Bu yapı, seslendirilen ortam, görsel öğeler, yöresel diller, danslar, sözel ve görsel (giyim, kuşam, kişiye özgü aksesuar ve tasarımlar vb.) uyaranlarla kişilik kazanarak sanatsal bir kimlik oluşturmaktadır. Dolayısıyla bu kişilik dinleyicinin algısını da etkileyen bir öneme sahiptir. 'Anadolu' denilen geniş coğrafyanın müziklerinden biri olan geleneksel halk müziği,

<sup>224</sup> Aslan, "Ahi", s. 10.

<sup>225</sup> Özaslan, "Etnomüzikoloji", s. 6.

yörelerle, tavırlarla, oyunlarla, bir kısım alışkanlıklarla bezenen ve güçlenen, halkın yaşamına da değinen baskın bir dokuya sahiptir. Sözelimi bir zurna icracısının oturduğu toprak ya da ahşap kütükte seslendirdiği bir halay, bir açış, bulunduğu ortam alışkanlıkları, yöresel dili, arkadaşları ve çevresel uyaranlar ile yaptığı müzik onun icrasına doğrudan etki etmektedir. Aynı şekilde bir yöre oyununun dansçı tarafından kendi vatanında, kokusuyla, toprağıyla, doğal yaşam ortamında oynandığında, izleyiciyi ve oyuncuya keyif vermesi bu mekânsal ve ortamsal algılarla gerçekleşmektedir.<sup>226</sup>

Sıra gecesinin bulunduğu filmin kesitinde çığ köfte yoğuran, nargile içen, bakır güğümle meclisten çıkan, hatta burnunu kaşıyan kişilerin bulunduğu tüm durumlarda Kazancı Bedih az önce belirttiğimiz yöresel ortamdaki doğal ses ve görüntüde icrasını gerçekleştirmekte ve kültürdeki duyguyu yoğun şekilde izleyicisine aktarabilmektedir. Söz konusu kültür, belirttiğimiz her türlü durumdan arınık bir ortamda kaydedilmiş olsa belki de aynı duygu yoğunluğu kayıta alınamayacak ve kayıt için tekrar tekrar başa dönelecekti.

Sıra gecesi ekibi Urfa türküsü Urfa'nın etrafı dumanlı dağlar türküsünü seslendirirken Baran Mustafa'yla ilk hesaplaşmasını gerçekleştirmektedir. Mustafa Eşkîya'ya başını uzatıp işi bitirip kendisini öldürmesini istediğinde gerilim müziği çalmaktadır. Mustafa'nın ses tonundan anladığımız bıkkın, yorgun, pişmanlık dolu ruh hali ile müzik aynı doğrultuda gergindir. Ve bu gerginlik müzikle birlikte daha da şiddetini artırmıştır çünkü Eşkîya Mustafa'yı "He seni öldüreceğim!" demesine rağmen öldürmemiş ihanetin ıstırabını çekmesini istemiş ve onu affederek cezalandırmıştır. Eşkîya'nın ses tonundan içinde bulunduğu ruhsal durumunu, kararlılığını, kelime dağarcığını, öldüreceğim, gardaş gibi kelimeleri kullanım şeklinden geldiği toplumun ağız özelliklerini öğrenebilmekteyiz.

Eşkîya, Mustafa'nın başının yanından asıl hesapla için Berfo'nun ve sevdiğinin yanına doğru yola koyulmuşken ayırmadaki gerginlik sesi yerini, filmin 00:13:35. dakikasında Mustafa'nın sesine karışmış tren sesine bırakır.

---

<sup>226</sup> Çağrıhan Erkan, "Geleneksel Müziklerin Seslendirildiği Mekân ve Ortamın Dinleyiciye/İzleyiciye Olan Etkisi", *Ege Üniversitesi Devlet Türk Musikisi Konservatuvarı Dergisi*, S.3(2013), s. 125.



Tren sesi Mustafa'nın ıstırabını yansıtır nitelikte verilmiştir. Mustafa'nın sesi ile karışmış tren sesi cihana atılan acı çığlık misali bilinmezde kaybolur. Mustafa'nın haykırırken başını kaldırdığı gökyüzü, tren görüntüsü gibi ayırmadaki tüm unsurlar öncelikle gerginlik müziğini ardından Mustafa'nın çığlığını ve hemen sonra Mustafa'nın çığlığıyla birleşen tren sesini destekler biçimde aynı anda ekranda belirme<sup>227</sup> anlamında da gelen bindirme görüntü tekniği desteği ile verilmiştir.

Seyirci filmde birbiriyle ilişkili ya da ilişkili olmayan unsurları birleştirerek anlamlı kılma gayretindedir. İzleyici birbiriyle ilgisi yokmuş gibi duran görüntüleri anlaksal çağrışımlarla bağladığı sürece filmin dilini anlayabilir.<sup>228</sup>

Bu ani çağrışımlar filmde nedensiz değil belli bir amaç dâhilinde parçaüstü birimlerle bir olarak filmin mesajını izleyicisine kavuşturur.

1930'larda Hollywood'da pek çok yönetmen vardı. Ama stüdyolar yönetmenleri serbest bırakmadıkları için yönetmenler kendi biçimlerini yaratamıyorlar, kesmeyi diledikleri gibi kullanamıyorlardı. Ama Hitchcock bu dönemde kesme ile sesi çok etkin kullanıyordu. 1935'te çektiği *The 39 Step*'te (39 basamak, 1935) ev sahibi odaya girer, cesedi görür, çığlık atmak için ağzı açılır ama çığlık duyulmaz çünkü Hitchcock izleyiciyi kesmeyle Scotland'a gitmekte olan ve düdüğünü alabildiğine öttüren tren görüntüsüne geçirir. Böylece Hitchcock bir eğretileme yaratmakla kalmaz, çok etkili bir anlatıma da ulaşır.<sup>229</sup>

Sesin ayırmadaki etkisini destekler nitelikteki düşüncelerimize örnek olarak söylediğimiz, Mustafa'nın Baran ile yüzleşme sahnesinde başını öldürmesi için uzattığı *Eşkîya*'nın bir anda kaybolması, ayağa kalkıp sağa sola koşması ardından ıstırabı sonlanmayan Mustafa'nın "Eşkîya!" çığlığı ve tren düdüğünün birleşmesi hadisesi yönetmen Hitchcock'un yöntemine benzemektedir diyebiliriz.

---

<sup>227</sup> Büker, *Sinemada*, s.186.

<sup>228</sup> Büker, *Sinemada*, s.140.

<sup>229</sup> Büker, *Sinemada*, s.144.

Mustafa'nın haykırdığı "Eşkîya!" sözünün üzerine bindirilen filmdeki doğal ses efektlerinden tren düdüğünün sesi görüntüyü yorumlayıcı işlevde ayrımda yer almaktadır. Mustafa'nın içinde bulunduğu durumun duyulan ses ile ne kadar acı olduğu seyirciye yorumlatılmaktadır. Aynı zamanda bu ses unsuru ayırım geçişinde işlev görmüş Mustafa'nın haykırışıyla tren sesinin birbirine bindirildiği an yeni ayrıma Keje'ye kavuşma arzusuyla İstanbul trenine binmiş Baran gelmiştir.

Mustafa'nın sesi uzamsal bir boşlukta yankılanır. Rüzgârın etkisiyle oluşan doğal efektlerden yaprak sesinin bulunduğu bir ortamda Mustafa'nın sesi tren sesiyle birleşerek ses yankılanır ve bir boşluk oluşur. Boşluk, yankılanan sesle dolar ve bir başka mekân olan İstanbul yolundaki Baran'ın tren vagonunda duyulur. Bu tespit de ayırımdaki sesin mekânları ayırma işlevinde kullanıldığını söyleyebiliriz.

#### ***4.9.4. Kesit: Eşkîya'nın Berfo'yla Hesaplaşmak İçin İstanbul'a Doğru Yola Çıkması ve Bindiği Trende Cumali'yle Karşılaşması***

Kesitin ana teması hesaplaşma, alt temalarsa, sevgiliye kavuşma arzusu, Doğu-Batı çatışması, memlekete duyulan özlem, büyük şehrin karanlık işleri, olacıklara karşı umut, aile ve toplum yargılarının değersizliği, hayata karşı isyan, baba-oğul bağı, cezaevi korkusu, kadınlarda sadakat anlayışı, kadınların değersizleştirilmesi, dostluk, erkeklerde sadakatve bağlılık, siyasi düşünce sistemlerinin insanlara olan etkisi, sanata ve sanatçılara sahip çıkılmaması ve kültürümüzün yok olup gitmesidir. Tünel, Baran Yıldızı, Haliç, Seyreyle Güzel Kudret-i Mevla Neler Eyler?, araba alarmı, kanun ve ud taksimi, Karanlığın içinden, nezaret kapısının ve kapı pencere sürgüsünün sesi, Fırat enstrümantal, Bir Bahar Akşamı ses unsurları olarak bu kesitte görev yapmaktadır. Tünel'de telli sazlardan perdesiz gitar, Baran Yıldızı'nda vurmali sazlardan def, üflemeli sazlardan kaval, telli sazlardan ud, Haliç'te telli sazlardan kopuz, perdesiz gitar, üflemeli sazlardan yan flüt, vurmali sazlardan çubuklu zil ayrıca tuşlu enstrümanlardan klavye, Seyreyle Güzel Kudret-i Mevla Neler Eder'de telli sazlardan kopuz, vurmali sazlardan davul, Karanlığın İçinden'de doğal ortamda bulunan seslerin yanında rüzgar efekti veren vurmali çalgı sazı yine perküsyon sazlarından küp, tuşlu enstrümanlardan klavye, Fırat enstrümantalde telli sazlardan perdesiz gitar,

cümbüş, tuşlu sazlardan klavye, Bir Bahar Akşamı'nda telli sazlardan tanbur, ud, kanun, vurmali sazlardan def, yaylı sazlardan keman, kemanca, viyola sesi duyulan enstrümanlar ve sesler olarak kesitteki ayrımlarda görev almaktadır.

Mustafa'nın yanından ayrılan Eşkîya, Berfo'yla hesaplaşmak için İstanbul'a doğru yola çıkar. Filmin 00:15:05. dakikasında Eşkîya'nın bindiği tren karanlık bir tünelden çıkar ve kesitte duyulan ses Tünel enstrümantalidir. Enstrümantalde Erkan Oğur'un icra ettiği telli sazlardan perdesiz gitar duyulmaktadır. Saz kendisini duyururken Anadolu'nun cılız toprakları ve seyrek kurulmuş müstakil evleri görüntüden bir bir geçmektedir. Anadolu toprağının saf, bozulmamış yapısı aydınlık bir havayla desteklenerek ayrımda yer almıştır. Filmin 00:15:29. dakikasında trenin karanlık bir tünele girişiyle Tünel Enstrümantali sona ermektedir. Görüntüye karanlık bir vagonun içinde Eşkîya ve Cumali gelir. Karanlık işlerin adamı Cumali'nin görüntüye gelmesiyle son bulan müziğin bu ayrımdaki işlevinin Anadolu'nun saflığı ve bozulmamışlığını seyircisine yoğun duygularla hissettirmek olduğunu söyleyebiliriz. Ayrıca işlevsel olarak Tünel enstrümantali iyi ile kötüyü, saflıkla bozulmuşluğu, Doğu ile Batı'yı ayırmaktadır. Müzik tünelin diğer yanında kalıyor. Diğer yanda kalan coğrafya gibi...

Haydarpaşa garı Türk sinemasının mekânlarından birini oluşturmaktadır. İstanbul'a yönelik iç göç ilk olarak bu garla seyirciye gösterilmiş ve toplum, içgöç olgusunu Haydarpaşa garıyla özdeşleştirmiştir. İç göç olgusu Haydarpaşa garıyla özdeşleşerek, Türk sinemasının kullandığı mekânlardan biri olmuştur.

Anadolu'dan büyük şehrin simgesi İstanbul'a atılan ilk adım Haydarpaşa garıyla başlardı. Bu ilk adım elde tahta bavul, yorgan ve bağlama ile büyük ahşap kapıya doğru atılırdı. Kişilere ürkek ve mahcup bastıkları taş zemin dahi farklı gelirdi. Mekânda yankılanan seslere, hoparlörden gelen cızırtılı anonsa anlamsız kulak verilir. Kapıya doğru ilerledikçe bilmediğin bir şehir, solumadığın hava, duymadığın martı sesi, işine geç kalmış bir insan omzu kendini tanıtırdı. Gözüne vuran ışıkla tanıştığın omzun darbesiyle sarsılırken gözüne vuran ışıkla o uzun merdiven başında bekleyen göçerin

bulunduğu birçok Türk sinemasına ev sahipliği yapan gar, Eşkîya filminde de mekân olarak seçilmiştir. Eşkîya'nın İstanbul'a geldiğinin işareti olarak Haydarpaşa garı görüntüdedir.

Cumali Haydarpaşa garında kendisini bekleyen polisleri görünce uyuşturucu dolu çantasıyla Baran'ın çantasını değiştirmesi ve olanlardan haberi olmayan Eşkîya'dan çantasını Tarlabası'ndaki oto tamirhanesine getirmesini ister. Polisin elinden kurtulan Cumali'nin muhbir olduğunu düşünen Demir-can'dan Eşkîya'nın getirdiği eroin çantasıyla kurtulan ve bunu belki de bir borç bilen Cumali'nin Eşkîya'yı kaldığı otele götürür. Kesitteki diğer ses unsuru filmin 00:29:59. dakikasında duyulmaktadır.

Polislerden kaçarak otel çatısına çıkan Cumali'nin peşinden giden Eşkîya, otel çatısından ilk kez İstanbul'u görür. Def, perdesiz gitar, kaval ve klavye enstrümantalde duyulan sazlardır. Enstrümantale ilk olarak def sazıyla girilir ve defin solosundan sonra perdesiz gitar ile Oğur'un mırıldanan sesi enstrümantalde duyulur. Eşkîya, müziğin etkisi ve duygusal yoğunluğu arttıkça kollarını açarak adeta Cudi Dağı'nın tepesinde olduğunu hissederek. Baran Yıldızı enstrümantalinin def ile başladığını söylemiştik. Türkülerde bazı havalar türkünün duygusallığını artırmak için perküsyon sazlarından davul, def, darbuka, kaşık, zil ile atılan boş ritimlerle başlar. Bu kendisinden sonra gelecek notaların üzerine çekilecek dikkati önceden toplar niteliktedir. Yörenin türküsüne göre boş atılacak ritim sazı değişiklik gösterir. İç Anadolu yöresi kırık havası çalınacaksa zil, kaşık, def, darbuka, köşeli davul kullanılabilir. Doğu Anadolu yöresi bar havalarında, halaylarında davul sesi; Elazığ yöresi türkülerinde zilli def, darbuka; Ege yöresinde genel itibariyle kaşık; Güney Doğu Anadolu yöresinde darbuka, def, zilli def, davul bu görevi üstlenen ritim sazlarıdır. Bu ayırmda da yöre itibariyle def kendisinden sonra gelecek perdesiz bağlamanın, kaval sesi ve ardından Oğur'un sesinin geleceğinin haberini verir. Ayrıntıda Oğur'un sesi vardır. Kaval sesi kadar yanık gelen Oğur'un enstrümantali mırıldanan sesi Eşkîya'ya adeta Cudi Dağı'nın havasını yaşatmaktadır. Kaval gurbetin, özlemin sesidir. Kaval; özlem, gurbet, kavuşmama, vuslat arzusu gibi birçok konuda yakılmış türkülerin baş enstrümanlarından biridir. Enstrümantal def sessiyle es verilip başlandıktan hemen sonra kaval solo olarak enstrümantalin introsunda yer

alır. Aynı notaların çalınacağı dönüşte, şefin işaretiyle görevli diğer enstrümanlar kavala eşlik ederek notları basmaya başlarlar. Enstrümantal müziklerde de bu icra örneğine sıkça rastlanmaktadır. Yine Eşkıya ve Cumali'nin çatıda bulunduğu bu ayırıda def, kaval, perdesiz gitar, klavye ve Oğur'un enstrümanlarla birleşen sesiyle yer alırken, İstanbul'un görüntüsü, ayırındaki kişiler, ayırım öncesi ve sonrası ögeler ayırımın anlamlandırılmasında ve duygusal yoğunluğunun artırılmasında müziğe yardımcı bir biçimde yerini almaktadır.

Mırıldanmalar, müzik dışı konuşmalar müzikteki duyguyu daha etkili kılmak, dinleyicisine aktarmak için yapılan kendiliğinden gelişmiş bir tekniktir. Bu teknik yörelere göre farklılaşma, varyantlaşma göstermektedir. İç Anadolu yöresinin kırık hava dediğimiz özellikle metronomu yüksek türkülerinde sözden sonra gelen bazen alaycı, bazen güldürü unsuru taşıyan, bazen duygu aktarımını o heyecanı artırıcı amaçta kullanılır. Kırık hava başlamış dinleyenler belli bir duygusal yoğunluğa ulaşmıştır. İcracı ilk kıtayı söyledikten hemen sonra cümle bitimine doğru ya da cümle bittikten hemen sonra makamların seyrini tamamladıktan sonra karar verdikleri veya durdukları ses, karar ses<sup>230</sup> verilirken doğaçlama kelimeler veya cümleler söyler. Goçlar, haydaaa, abariii, abooo, gâvur gızı, varolll, ellerrr, geniz ve gırtlak yardımıyla çıkan "ığ/ıh" sesi gibi ortamın duyuşsal havasını artıracak genellikle ünlem cümleleri kullanılır. İç Anadolu yöresinin semahlarında Ali, Hüseyin ve on iki imamlara yazılmış ağıtlardan önce yine duygusal yoğunluğu yaşatmak için ünlem cümlelerine yer verildiğini görmekteyiz. Semah başlamadan önce "Hü! Hüseynim Hü!" haykırışlı selamla başlar ve genellikle kısa sap bağlama türüyle icra edilen şelpe tekniğiyle semah icrasına başlar. Ege yöresinin zeybek havalarında yiğit bir eda, efe bir duygu hâkimdir. Yine ilk dörtlük solist tarafından efe bir üslupla icra edildikten sonra sazlar devreye girer. Hemen akabinde solistten Hayde efem, hayde efeler nidası duyulur. Dinleyenler ikinci ve sonrasında bulunan kıtalardaki yiğit, efe duyuşa hazırlanmış olur. Karadeniz yöresinin horon, Hemşin havalarında yine bu duyuşsal özellik yoğun olarak karşımıza çıkar. Horon öncesi sonrası arası kemençe ve tulum arası hemen hemen her yerde "uy, ha uşak ha,

<sup>230</sup> Gökdal ve öte., "Makam", s. 15.

uhuhuy, oyna oyna gibi ünlem kelime ve cümlelerine rastlarız. Dinleyenler horon ya da Hemşin oynarken bu ünlemlerin etkisiyle ayaklarını daha şiddetli vurup daha sık omuz salladığını daha seri hareket edip daha yükseğe zıpladığını görebiliyoruz. Doğu'da "hay maşallah, pırrr" gibi sözcükler ve daha çok gırtlak, damak, dil ve el yardımıyla çıkarılan zılgıt gibi yansıma sözcüklerle bu duygusal etki sağlanmaktadır. Ayrımda da Oğur, enstrümantalin duygu yoğunluğunu artırmak için müziğin icrası sırasındaki mırıldanışıyla gelenekten ayrılmamış ama geleneği güncellemiştir.

Kesitteki diğer bir müzik unsuru, filmin 00:32:32. dakikasında duyulmaktadır. Kopuz, yan flüt, perdesiz gitar, çubuklu zil ve klavye Haliç enstrümantalinde görev alan enstrümantallerdir. Eşkıya bilmediği İstanbul'un sokaklarında Keje'yi aramaya koyulur. Dürbünü ile Keje'den başka İstanbul'un tüm çirkinliklerini, varoşluğunu görür. Keje'yi ararken ayrımda yine enstrümantal müzik vardır. Bulamamanın üzüntüsü ama içinde bulunan umudun müziğidir. Oğur'un yüreğinden çıkıp ellerinde son bulan duygusal bir enstrümantaldir. Şakilikten kalmış bir yöntem olsa gerek "Başka türlü göremirem." diye kastettiği dürbünü ile her yerde Keje'yi arar fakat göremez. Ayrımdaki müziğin etkisiyle hâkim duygu üzüntü ve umuttur. Ayrımda Keje'den başka görünen her şey ayrımda yorumlanmasında etkin rol oynayan Haliç müziğine bağlantılı olarak verilmiştir. Müzik ayrımda duyulurken uzam olarak Haliç kullanılmıştır. İcracının enstrümantale bu ismi vermesinde olayın geçtiği bağlam etkili olmuştur diyebiliriz.

Oğur, şelpe tekniği ile icra ettiği bu enstrümantal hüznün habercisiyken duyulan trilli bölümler, Eşkıya'nın umut dolmasını sağlayan kısımlardır. Kaval ve özellikle yan flüt da yine aynı şekilde ara ara küçük notalar basıp kaybolarak umudun sesi niteliğinde ayrımda görev almış enstrümanlardır. Özellikle yan flütün insan duygularını alıp götüren onu umutlandıran bir sesi vardır. Kaval gibi üflemelilerin çoğu çoban kültüründen doğmuş ağaç, kamış vb. maddelerden yapılmış enstrümanlardır. Sesi yanıktır. Gurbet acısının temsilcisi, özlemin sesi, ayrılığın habercisidir. Anadolu nefeslidir. Her üfleyen kendinden bir duyuş katar. Farklı duyuşlar da farklı icraları beraberinde getirir. Yöreden yöreye duyuş özellikleri, üfleme tarzları, vurgu hareketleri, türkü başlangıç ve bitiş şekilleri, cümle bitişleri kişiden kişiye, çoğ-

rafyadan ve yöreden yöreye farklılaşır. Yan flüt, klarnet gibi enstrümanlar ise madeni oluşumlardır. Bu yüzden sesleri metalik gelir. Fabrikasyon malzeme gibi çıkar tüm parçalar ve basılan notlar. Kavaldaki gibi yanık bir ses bulamayız. Daha neşeli daha hareketli daha dinç bir sesi vardır. Teknikler, başlangıç ve bitişler benzerlik gösterir. Kavalda duygu yoğunluğu çok olduğundan gezilen nota aralığı daha genişken, basılan nota sayısı daha fazla iken, yan flütte bu özellikler daha azdır. Yan flüt uzun bir yolculuğa çıkarır. Bu sebeple aynı nota üzerinde uzun bir nefes verilir ve dinleyenler o notta kaybolur. İcracıda bunun peşindedir.

Eşkîya da kavalın sesiyle Keje'sine olan hasreti duyup içi sızlarken, yan flüt sesiyle aynı notada umut duygusunda Keje'sine kavuşmanın arzusunu yaşar. Perdesiz bağlamasının tirilleriyle bu iki duyguyu birbirine harmanlar. Çok farklı duyuş özelliklerine sahip olduğunu daha önce belirttiğimiz Oğur'a ait bir anekdotu yeri gelmişken paylaşmak istiyoruz. İcracılar için sesleri ve enstrümanları çok kıymetlidir. Candan bir parçadır onlar için. Oğur bir seyahatinde bağlamalarından birini düşürür ve bağlamasının teknesinde çatlak meydana gelir. Herkes çok huzursuz olur. Oğur bağlamasıdır çünkü kim bilir ne kadar üzülecektir diye düşünürler. Oğur bağlamayı kılıfindan çıkarır ve bir karar sesi vurur tellere. Bir tebessüm eder ve şöyle der: "Tam aradığım ses." Belki de bu enstrümantalleri farklı duyuşunun bir parçası olan çatlak tekneli bağlamasıyla bizlere duyurmuştur.

Baran Keje'yi aramaya çabaları kaybolana kadar devam eder. Otel zor bulur. Otelin küçük sakini Hakan Eşkîya'nın boynundakini sorar ve "Bakim mi?" sorusuna Eşkîya "Bağ." der. Hakan dürbünle, Eşkîya'nın Cudi'ye benzettiği çatıdan habersizce, annesi gibi hayat kadınlarına bakar.

Küçük Hakan ile Eşkîya arasında bu konuşmalar geçer. Küçük Hakan bir yandan dürbüne bakarken bir yandan "Ekşiya ne?" diye söyleyemediği kişiyi saflığı, küçüklüğü belirten ses tonu, vurgu ve sözcük duraklarıyla tanımaya çalışır. Eşkîya ise hiç yorulmadan ona kendini anlatır.

"Yol kesen, haraç alan, dağlarda yaşayan, yani senin benim gibi bir insan oğlu." Hakan:

- "Sen Ekşiya tanır mısın?" Eşkîya:

- "Birini bilirim. Adı Barandı."

Hakan ve Baran arasında yukarıdaki konuşma geçtikten sonra filmin 00:36:07. dakikasında “Seyreyle Güzel Kudret-i Mevla Neler Eyler” türküsü duyulur. Türkü telli sazlardan kopuzla girer. Davul ve mırıldanma sesi kopuza yardımcı olarak ayırımdaki türküde yer alırlar.

Kesitteki ayırımında bir huzur vardır. Eşkıya'nın Cudi'ye benzettiği, kendisine huzur verdiğini söylediği otel çatısında hissedilir ve seyirci de o huzura dâhil olur. Yüksekte düşünülür, yüksekte huzura erilir. İslam inancına göre varlığın yaratıcısı her yerde fakat temsili olarak hep yüksekte yüceliği ile anıldığından yerden yükseldikçe fikir efkâr olur, hissedilen huzur yükseklikten ötürü daha da yoğunlaşır. Bu duygular kesitte yer alırken bu duyguları daha da yoğun bir şekilde hissettirecek Oğur, perdesiz gitarı ve mırıldanan nefesi ayırımında duyulur. Erzurum yöresine ait, uşşak makamında icra edilen “Seyreyle Güzel Kudret-i Mevla Neler Eyler?” türküsü, Yahyalı Kerem ayağında ve 14'lü hece ölçüsü ile kaleme alınmış bir divan eseridir. Bu türkünün sözlerine ve anlam yüküne bakıldığında tasavvufi bir karakter taşımaktadır. Önceleri tekkelerde yalnızca vurmali sazlardan defle icra edilip dini duygu yoğunluğunun artırılması ve Allah'a tevekkülün önemini hissettirmek amacıyla söylenmekteydi. Sonraları türkü meclislerinde söylenen anlamlı ve duygu yoğunluğunu artırıcı etkiye sahip bir türkü olarak duyulmaya başlandı.

Enstrüman seçimi olarak da bahsettiğimiz huzuru daha da yoğunlaştıran enstrüman seçimine gidilmiştir. O iç huzuru, havayı bozmayan naif enstrümanlara başvurulmuştur. Darbuka, zilli def gibi ritim unsurları yerine, tok sesli davul tercih edilmiştir. Telli sazlardan perdesiz gitarın yumuşak sesi tercih edilmiştir. Türkünün yöresi, etnik kökeni gereği makam ve enstrüman şekli belli bir dairede toplanmakta ve icrası o yöreye has özellikleri temsil etmektedir.

Türkü çalarken Eşkıya karakteri, yaşadıklarını temsil eden emin ses tonuyla köyündeki aşiret reisinin babasını mayına gönderip öldürttükten dağa çıktığını, bir sevdiği olduğunu ve ağanın kendisini öldürtmek için gönderdiği eşkıyalarını da Hakan'ın baktığı dürbünle bulup öldürdüğünü Hakan'a anlatır. Türkünün ayırımında yer almasının amacının öncelikle dürbünle ilgili



olduğunu, türkü isminin Hakan'ın annesinin de içinde bulunduğu kirli hayatı seyretmesiyle ilgili olduğunu söyleyebiliriz.

Ayrımda dürbün olduğundan, Eşkîya'nın daha önce bahsettiğimiz gibi yaşayacaklarından ve daha görülecek birçok şey olduğundan habersizce kim bakar bunla demesi üzerine ayrıma “Seyreyle güzel Kudret-i Mevlâ neler eyler” türküsü dâhil olur. Eşkîya geçmişini anlatırken sabrın önemine dair, sıkıntılara durgunluk ve sükûnet veren bir ezgi izleyenlere ve Eşkîya'ya duyurulur. Türkünün sözleri ayrımda verilmek istenen mesajla aynı doğrultuda anlamlı bir işlevde yer almaktadır. Türkü sabrı işaret eder. Türkü “Bakmaya devam et ki Keje'yi bulasın ve asıl hesaplaşma vaktine yakınlaşsın.” der.

Ayrımdaki tüm nesnelere türküye zemin ve destek olacak biçimde verilmiştir. Eşkîya, Hakan'a köyüne yakın, yüksek bir dağdan dürbünle baktığını söylemişti. Bu yüzden ayrımda geçtiği mekân olarak Eşkîya'nın Cudi'ye benzettiği çatı seçilmiştir. Filmin başından beri önce bavulda daha sonra Eşkîya'nın boynunda bulunan dürbün, kavuşmak için aradığı Keje'yi ve hesaplaşmak için aradığı Berfo'yu temsil etmiştir. Hapishane dönemi dâhil tespit ettiğimiz tüm ayrıntılar bir sabrın hikâyesi olarak karşımıza çıkmaktadır. Sevgiliye olan hasret ve hesaplaşma gününe çekilen bir sabır ayrımlarında görülebilmektedir. “Seyreyle Güzel Kudret-i Mevlâ Neler Eyler?” türküsünde de sabır konusunu işlenmektedir. Ezgisinin naifliğinde, metronomunun yavaşlığında, icrasında yer alan enstrümanlarda vakur bir duruş, sükûnet ve didaktik bir hava hissedilmektedir. Alvarlı Efe<sup>231</sup>'nin gazelinden alınıp bestelenmiş bir türküdür. Türkünün sözleri şu şekildedir:

---

<sup>231</sup> Erzurum'un Hasankale Pasinler ilçesinin Fındığı Köyü'nde doğdu. Babası Hoca Hüseyin Efendi'den tahsil gördü. Babasından icazet aldıktan sonra Erzurum'da tanınmış bazı âlimlerin derslerini takip etti. 1891 yılında Hasankale'nin Sivaslı Camii'ne imam tayin edildi. Aynı yıl babasıyla birlikte Bitlis'e giderek Nakşibendi şeyhi Muhammed Pir-i Küfrevi'ye intisap etti. Siyasetini tamamladıktan sonra Piri Küfrevi'nin halifesi olarak Erzurum'un Dinarkom Köyü'ne giderek imamlık yaptı. 12 Şubat 1916'da Rusların Erzurum'un çevresini işgal ya başlaması üzerine babasıyla birlikte Erzurum'a geldi. Rus istilası sürecinde süresince Tercan'ın Yavi Köyü'nde imamlık yaptı. Rusların çekilmeye başlamaları ve Ermenilerin katliamı gelişmeler üzerine Yavi ve komşu köylerden topladığı 60 kişilik bir müfreze ile Ermenilere karşı koydu. Oyuklu Köyü yakınlarında Ruslara ait büyük bir silah deposunu ele geçirdi daha sonra Haydari boğazındaki vergide köyünde Türk ordusuna katıldı ve ordu ile birlikte Erzurum'a girdi. Aynı gün babası şehit düştü. Erzurum'un kurtuluşundan sonra tekrar Hasankale'ye döndü. Kendisine teklif edilen Hasankale Müftülüğü

Seyreyle güzel Kudret-i Mevla neler eyler.  
Allah'a sığın Adl-i Teâlâ neler eyler.  
Elbet yürüdür fermanını Kadir-i Kayyûm.  
Herkes layık sırr-ı tecellâ neler eyler.  
Âlemleri var eyleyen Allah'ı Âlim'dir.  
Gözler görecek mihr-i muallâ neler eyler.  
Eltâf-ı kâdim rahm-ı azim bari Teâlâ  
Kerem-i Kerim şems-i mücella neler eyler.  
Lütfi der-i dergâh-ı İlâhi'de sebat et  
Nazlı niyaz et Hakk'a temenna neler eyler.

Alvarlı Muhammed Lütfi Efe

Türküde yer alan enstrümanlar, görevini yaptıktan sonra türkünün bahsettiğimiz duygusallığında vakurla, sükûnetle diğer bir enstrümana yerini bırakmaktadır. Defe her vurduğunda, ayırmda Eşkîya'ya ve seyirciye yeni bir öğüt verilmektedir. Eşkîya ayırmdaki özgürlüğüne sabır ile kavuşmuştur ve sabrecek daha çok olay yaşayacaktır. Dürbün, Eşkîya ve sabır kelimeleri "Seyreyle Güzel Kudret-i Mevlâ Neler Eyler?" türküsü ile anlam kazanmıştır. Aynı zamanda türkünün seyreyle ki bundan sonra neler olacak göresin manasını Eşkîya'ya ve seyirciye işaret etmekte olduğunu, Oğur'un kopuzundan çıkan kendine has sesin, gelecek günlerin habercisi, sabrın öğreticisi ve terbiyecisi özelliklerini taşımakta olduğunu söyleyebiliriz. Bu açıdan film sanki bu kesitte durdurulmuş Yavuz Turgul'un, Alvarlı Efe ve Oğur'un düşünce yapısıyla oluşmuş ara söze, bir mesaja yer verilmiştir.

Ara söz, bir motif veya epizodun anlamını açıklar ve karakterize edilmiş şeklini yorumlar. Bu tür ara sözü kullanmak suretiyle, anlatıcı, ima etmek istediği hususu, anlayışı ve şahsi yorumlamayı, herne kadar doğrudan olmasa da, ifade eder. Anlatıcı, hikâyede ifade edilen bir görüş veya fikrin sa-

---

kabul etmeyerek Hasankale bağlı Alvar Köyü halkının isteği üzerine oraya yerleşti. Halk arasında Alvar imamı ve Efe hazretleri unvanıyla anıldı. 12 Mart 1956'da vefat etti. Arapça, Farsça ve Türkçe şiirler yazan Alvarlı Muhammed Lütfi Efendi'nin şiirleri ölümünden sonra oğlu Seyfettin Mazlumoğlu tarafından derlenerek Hülasatü'l Hakayık adıyla yayınlanmıştı. Bu divanda çeşitli nazım şekilleri ile söylenen 700 aşkın şiir mevcuttur. Hece vezni ve oldukça sade bir Türkçe'nin kullanıldığı bu şehirlerden bazıları da bestelemiştir. Muhammed Lütfi, *Hülasatü'l Hakayık*, İstanbul 1974, s. 508-512.

vunulmasında veya onu reddetmek için veya bir hususu dahaiyi bir yoldan açıklamak için, ara sözü bir delil veya şahit olarak tanır.<sup>232</sup>

“Ara söz, hikâyedeki bilinmeyeni bilinen, mantıksız mantıklı, anlamsız açık ve net, inanılmazı inanılır, kabul edilmezi kabul edilebilir yapmak suretiyle”<sup>233</sup> işlev görür. Bu ayırmda da “Seyreyle Güzel Kudret-i Mevla Neler Eyler?” türküsü ara söz niteliğinde işlev görmekte, filmin içerisinde yorumlanamayan fikirleri ve görüşleri açıklamaya yardımcı olmaktadır.

Böyle şahsi değerlendirmeler ki onlar bir duyguyu, fikri, anlatıcının seçtiği geleneksel halk bilgisini veya yorumları asıl anlatmanın içine katar ve bu değerlendirmeler “ara söz”, “dinleyiciden ayrı” veya “parantez içine konulacak değerlendirme” olarak kabul edilir kültürler arası halk bilgisi yaratmalarıdır. Bu tür sözler çok eski veya çağdaş destanda, hikâyede, halk masalında, fıkrada, efsane deve daha küçük boyutlu olarak da halk türkülerinde bulunur. Anlatmanın yapısı ve halk bilgisinde yansıtılan bu değerlendirmelerin milli değerler ve anlatıcının şahsiyetinin incelenmesindeki önemine rağmen, halk bilimciler ara sözleri ciddi olarak ele almamıştır. Ara sözler metin diye adlandırılan şeyin bir parçası olarak görülmemiş ve bundan dolayı da çok nadir olarak kaydedilmiş ve yayımlanmıştır. Her ne kadar, halk bilim araştırmacıları tarafından ara sözün varlığı bilinmekte ve bazı karakteristikleri tanınmış ve kabul edilmişse de<sup>234</sup>

sahada önemli çalışmalar bulunmamaktadır.

Ayırmda yer alan türkü yüklendiği anlam itibariyle olacaklar hakkında haber vermektedir. Sinema, olay örgüsü bakımından uzun anlatıya sahip bir sanat olduğundan içerisinde anlatıcılar, icracılar tarafından söylenen birçok ara söz bulunmaktadır.

---

<sup>232</sup> İlhan Başgöz, “Digression In Oral Narrative A Case Study Of Individual Remarks By Turkish Romance Tellers/Sözlü Anlatımda Ara Söz: Türk Hikâye Anlatıcılarının Şahsi Değerlendirmelerine Ait Bir Durum İncelemesi”, çev. Metin Ekici, *Milli Folklor Dergisi*, S. 50(2013), s. 89.

<sup>233</sup> Başgöz, “Digression”, s. 94.

<sup>234</sup> Maria Kosova, “The Category of the Narrator in the Structure of Folklore Genres.”, *Fabula Dergisi*, S. 22(1981), s. 302.

Sözlü gelenekteki icra durumlarını da ara sözü incelediğimizde, tarif ve kimlik yeni bir etken tarafından kolaylaştırılır. Bu etken; dinleyici karşısındadır, kendisini anlatmanın içine dâhil eden anlatıcıdır. Anlatıcı, icra sırasında kuralları ve prensipleri, toplum ve kendi sanat anlayışı tarafından belirlenen sosyal bir rol oynar. Anlatıcı, icra süresince aracılık edendir. Bu süre içerisinde başka karakterler, başka çevreler adına ve de hikâyenin macerası hakkında konuşur.<sup>235</sup>

“Seyreyle Güzel Kudret-i Mevla Neler Eyler?” türküsü de ayrımda Eşkıya’ya olacıklara karşı sabrederek Allah’a tevekkül etmenin gereklerini konuşmaktadır.

Hikâye anlatıcısı, icra parçalarını ahenk içine sokacak çok güçlü bir teknik olarak ara sözü kullanır. Böylece ara söz, geleneksel hikâyenin anlamını değiştirmede, anlatıcının hayat felsefesini ifade etmede, ahenkli bir yolla dinleyicinin beklentilerine cevap vermede, önemli bir rol oynar.<sup>236</sup>

Sonuç olarak, filmde geçen ara sözlerden, incelediğimiz filmi oluşturan icracıların hayat felsefesini ve görüşlerini temsil ettiğini ve bu görüşler sayesinde filmin monotonluktan çıkarak seyircinin filmde sıkılmayacağını anlayabiliriz. Bunun yanında ara söz, icracının ima ettiği halk bilgisinin işlevlerinin araştırılmasında önemli bir rol oynayan güce sahiptir.

“Seyreyle Güzel Kudret-i Mevla Neler Eyler?” türküsü işlevsel açıdan çok yönlü kullanıldığını düşündüğümüz bir türküdür. Genellikle film senaryolarının uzun olması, seyircilerin filmde kopmasına, olay örgülerini ve ayrımda geçen mesajları anlamlandıramamasına neden olmaktadır. Anlatıcı yerindeki bazı karakterler ara sözlerle her ne kadar anlatıyı vermeye çalışsa da seyirci filmin uzunluğundan sıkılmaktadır. Müziğin bu kesitteki işlevlerinden birisi de sıkılan seyirciyi tekrardan canlandırmaktır. Baran’ın Keje’yi aramasından sıkılması muhtemel seyirci ayrımdaki türküyle tekrardan canlanmakta ve konsantresi tazelenmektedir. Bununla birlikte türkünün sözleriyle seyircide merak duygusu da işlevsel bir şekilde uyandırılmaktadır.

---

<sup>235</sup> Başgöz, “Digression”, s. 87-88.

<sup>236</sup> Başgöz, “Digression”, s. 94.

Kesitte duyulan ses, filmin 00:40:04. dakikasındaki davul sesidir. Otel girişindeki lobide Eşkîya, Artist Kemal ve onun muhacir arkadaşı Andrey Mişkin ile televizyon izlemektedir. Davul ve çubuklu zil ailesinden üçgen çelik dışında herhangi bir enstrüman ayırında duyulmamaktadır. Davul olacakların habercisi işlevinde kullanılmıştır. Asıl hesaplaşma vaktinin geldiğinin haberini davul sesleri verir.

Açık alanlarda, uzaktan uzağa haberlerin verilmesinde sıkça kullanılmıştır. Sesi gür bir vurmali sazdır. Türküleri ve enstrümantalleri, görüntü tekniklerinin, sinemadaki kişilerin ve diğer öğelerin desteklediğini vurgulamıştık. “Görüntünün tözü ve biçimi tekniklerini ele alacak olursak yönetmen kahramanı olduğundan büyük ya da küçük gösterebilir. Bunu da belirli bir amaç için yapar kuşkusuz.”<sup>237</sup> Filmin bu kesitindeki davul sesleri asıl duyguyu aktarırken görüntü de enstrümanlara destek olmaktadır. Davulun şiddeti arttıkça Berfo’nun görüntüsü git gide büyümektedir. Baran’ın otel odasında Keje’yi arayıp bulamadığı ve yorgun düştüğü bir gün, televizyon izlerken Berfo’yu yavaş yavaş yaklaşan görüntüde tanınması ve kendisinin şok olma ayrımı çarpıcı montaj tekniğiyle normal sahnelerden daha büyük şekilde gösterilmiştir.

“Davul vb. kasnağa deri gerilmesi ile elde edilmiş enstrümanların birçoğu bir haber vericidir. Bir felaket anında, sevinçli bir hadisede, coşturmada, düşmanı yıldırmada ve korkutmada”<sup>238</sup>, önemli haberlerin ilan edilmesinin öncesinde, obaya gelen yabancı birinin işaret edilmesinde ve buna benzer birçok kesitte davul haber verici, dikkat çekici olarak kullanılmıştır. Bugün de metronomun haberini verir. Türküdeki duygunun ritminin haberini verir. Deri üzerine vurulan tokmağın adedi ve metronomu arttıkça türkü daha da hareketlenir yahut hararetlenir. Davul üzerindeki sesin adedi azaldıkça duygusal yoğunluk da artar. Huzur, içtenlik, sükûnet haber verilir. Davulun türkülerimizdeki kullanım amacı da bu doğrultudadır.

Ayrımdaki ses Baran’ın hesaplaşma vaktinin geldiğinin habercisidir. Tokmak sesleri seridir. Hararetli bir hava vardır. Seyircinin davul sesleriyle filme tekrar odaklanması amaçlanmıştır. Davul sesine Baran’ın büyüyen

---

<sup>237</sup> Bükler, *Sinemada*, s. 49.

<sup>238</sup> Çelik, “Türk”, s. 17.

gözleri, sıkılıp doğrulan bedeni ve televizyona yaklaşan ekran destek olmaktadır. Ekranın yaklaşıp uzaklaşması tekniği bu ayırmada savunduğumuz gibi asıl olan müzik unsuru davul sesini destekler biçimde verilmiştir.

Eşkîya'da çatışmayı kuran karakterlerden biri de Berfo ya da İstanbul'a geldikten sonra kullandığı adla Mahmut Şahoğlu'dur. Baran ve Berfo arasında kurulan çatışma, iki karakterin de Keje'ye âşık olmalarından kaynaklanır. Berfo buuğurda bir zamanlar en yakın arkadaşı olan Baran'ı jandarmaya ihbar etmekten çekinmemiştir ve bu durum Keje'ye duyduğu aşkın gücünü göstermektedir. Baran'ın, Cumali'nin hayatını kurtarmak için aşkını feda etmesi ise Berfo için anlaşılması güçbir durumdur ve bunu, "Sıradan bir adamı ölümden kurtarmak için sevdiğin kadından vazgeçiyorsun." sözleriyle belirtir. Turgul, böylece Berfo karakteri aracılığıyla aşkı sorgular ve "Kimin aşkı daha güçlü?" sorusunu ortaya atar. Bu soru, cevaplanması güçbir soru olsa da, yönetmen bu durum karşısındaki tavrını net bir biçimde ortaya koyar. Aşk, dostluk, bağlılık, fedakârlık gibi değerlerle bütünleşen bir ahlak anlayışını gerektirir ve gücünü bu değer yargılarının getirdiği safliktan, temizlikten alır.

Filmin 00:42:09. dakikasında Cumali ve arkadaşlarının soymaya çalıştıkları arabanın alarm sesi kesitte duyulur. Alarm sesi yapma ses olarak karşımıza çıkmaktadır. Cumali ve arkadaşlarının içerisinde buldukları hayatın ne kadar acı olduğunu hissettirmek amacıyla alarm sesi yoğun şekilde duyulmaktadır. Bir sonraki ayırmada hayata isyan edecek olan Cumali ve arkadaşlarının isyanına zemin oluşturacak şekilde düştükleri halin acı sesi ayırmada işlevsel sesini duyurmaktadır.

Arabanın alarmı ayırmada duyulurken Eşkîya duyduğu sese anlam veremez ve eğilerek arabanın içine bakar. Duyulan sesin ardından Cumali ve arkadaşlarının kaçması ve Eşkîya'nın orada kalıp sesi anlamlandırmaya çalışması Batı ve insanının yozlaşmış, bozulmuş ahlaki değerleri ile Doğu ve insanının saflığını anlatmaya çalışmaktadır. Bu açıdan da alarm sesi, bahsettiğimiz kültürel farka dikkat çekmek amacıyla yoğun bir sesle kendisini duyurmaktadır. Aynı zamanda duyulan alarm sesi kültür ve ahlak gibi değerlerde vardığımız yeri yorumlayıcı şekilde de duyulmaktadır.

Kesitte duyulan ses, filmin 00:42:24. dakikasında duyulan ud ve kanun taksimidir. Cumali ve arkadaşlarına göre küçük iş olan araba soyma girişimleri başarısızlıkla sonuçlanınca soluğu kahvehanede alırlar. Bir masada Doğulu Eşkîya, diğer masada Batılı Cumali ve arkadaşları ayrımdadır. Eşkîya televizyonda gördüğü Berfo'yla hesaplaşamamanın, diğer masadaki Cumali ve arkadaşlarıysa içinde buldukları halin can sıkıntısını çekmektedirler. Duyulan enstrümantal Uşak ve Muhayyer Kürdi makamlarında birbirine geçkili şekilde taksimde yer almıştır. Ayrımda öncelikle telli sazlardan udun solosu yer alır. Daha sonra kanun taksimi duyulur. Tütün sararken hesaplaşacağı anı düşünen Eşkîya'nın, isyan eden Cumali ve arkadaşlarının sıkıntıları hicaz makamındaki ud ve kanun taksimiyle duygusal yoğunluğu üst seviyede duyulmaktadır. Hayata isyan edilen ayrımda aile yapısının yozlaştığının, zenginlik ve para hırsının insanları değer yargularından ne kadar uzaklaştırdığının mesajları verilmektedir. Kısa yoldan zenginlik hayallerinin kurulduğu ayrımda geçkili makamdaki müzik, içinde bulunulan karmaşık, birbirine girmiş hali yorumlayıcı işlevde kullanılmaktadır.

Filmin 00:47:01. dakikasında “Karanlığın İçinden” müziği ayrımda duyulmaktadır. Rüzgar borusu ve küple birlikte yapma perküsyon sesleri ayrımda duyulan enstrümanlardır. “Karanlığın İçinden” müziği perküsyon sazlarından rüzgâr borusu ile başlamaktadır. Yapma rüzgâr sesi birazdan ayrıma gelecek olan karanlık ortama zemin oluşma işlevinde duyulmaktadır. Rüzgâr sesiyle İstanbul'da karanlık hayatların yaşandığı gece kulüplerinden biri ayrımda görünür. Ayrımda küp sesi duyulmaktadır. Perküsyon sesleri ve zaman zaman duyulan bayan mırıldanma sesleriyle birlikte konuşur gibi seslendirilen müzik unsuru aynı zamanda ortamın karmaşası ve karanlığını da anlatmaktadır.

Serbest şekilde yazıldığını düşündüğümüz “Karanlığın İçinden” müziğinin sözleri şu şekildedir:

Burada, karanlığın ortasında, gölgelerin arasında, kör gecenin sabahında, sabahın kör karanlığında, beklerken, gelirken, giderken, susarken, söylerken, ararken, bulamazken kolay mı? Yaşamak kolay mı? Savaşmak, ko-

lay mı ağlamak? Üstüme üstüme, koşa koşa, döke saça, basa basa, tika basa, gözlerini aç aça, bana yavaş yavaş gelirken.

Yağmurun altında, bir çıkmaz sokakta, bir ölü yatıyor duvarın arkasında. Hayat fani ölüm ani. Sokaklar dar her zamanki gibi. Kim korkutuyor beni şehir mi? Niye korkutuyor şehir deli mi? Kim bulamış bunu bir pisliğe biri mi? Nerden çıkıyor çamurlu sular benden mi? Karanlık suratlar sizin mi?

Müziğin sözleri ortamın karanlığını daha da koyulaştırmaktadır. Cumali'nin yaşamında yer alan karanlık, kör gece, korku, karanlık suratlar, savaş, çamur, çıkmazlar, bulamayıp, koşa koşa, döke saça yaşam, ölü, kelimeleri müzik unsuruyla örtüşür nitelikte duyulmaktadır. Karanlıkta İçinden duyulan müzik, duymazdan gelse de Cumali'ye söylenmektedir. Cumali satmak için Demircan'dan aldığı uyuşturucu maddenin Emel'in abisi sandığı sevgilisini hapisten çıkaracak kadarını satmak üzere gece kulübüne getirir. İcracı ayrımda yer alan müzik unsuru içerisindeki “Yağmurun altında, bir çıkmaz sokakta, bir ölü yatıyor duvarın arkasında.” kısmını söylediği anda görüntüye Cumali gelmektedir. Yaptığı iş belli ki onu ölüme götürecektir. İcracı “Kim korkutuyor beni şehir mi?” sözlerini söylerken görüntüye yine sağı solu kontrol eden Cumali gelmektedir. “Kim bulamış bunu bir pisliğe biri mi?” sözlerindeki “pislik” kelimesinin duyulduğu an uyuşturucu madde Cumali'nin elinde görünmektedir. Ayrıca “Kim bulamış bunu pisliğe? sorusunun cevabı Emel'i işaret etmektedir. Cumali, uyuşturucu maddeyi Emel'in mutluluğu için çalmıştır. “Nerden çıkıyor çamurlu sular benden mi?” sözleri çamur niteliğinde olan uyuşturucu maddesine işaret etmektedir. Sözler adeta Cumali'nin ağzından çıkmaktadır. İcracı “Karanlık suratlar sizin mi?” sözleriyle Cumali ve arkadaşlarının da bulunduğu karanlığın içindeki yaşamı kastetmektedir diyebiliriz. Müzik, Cumali ve arkadaşlarının gece kulübünden çıkışıyla bitmektedir. Düşüncelerimizden hareketle müzik unsuru Cumali'nin yaşadığı hayatı, içerisinde bulunduğu durumu özetlemek amacıyla ayrımda yerini almıştır. “Karanlığın İçinden” isimli müzik unsuru ayrımda karanlığında görülemeyen ayrıntıları yorumlayan bir işlevle filmdeki yerini almaktadır.



Kesitte duyulan ses, filmin 00:49:56. dakikasında duyulan Baran Yıldızı enstrümantalinden küçük bir kısımdır. Enstrümantalde görev alan sazlar vurmali sazlardan davul, üflelemeli sazlardan kavaldır. Davul dem tutarken kaval ayırmda serbest metronomla solo almıştır. Cudi'ye benzettiği Cumhuriyet Oteli'nin çatısındaki Eşkya kollarını açar, "Keje" diye seslenir. Ayırma öncelikle davul girer ardından kavalın sesi duyulur. Eşkya'nın Keje'yi bulamamasının verdiği üzüntü kaval ile sağlanırken olacakların habercisi görevini de davul üstlenmiştir diyebiliriz.

Eşkya, otel çatısında Keje'yi bulamamanın üzüntüsünü yaşarken Cumali ayırmda görünür. Eşkya ona baba yerinde yaptığı işlerin yanlış olduğunu söyler. Cumali de Eşkya'nın onu düşünmesinden olsa gerek, kendi isminin ve babasının hikâyesini anlatır. Her sesin sahibinden, sahibinin kişiliğinden izler taşıdığını belirtmiştik. Eşkya Cumali'yi kollayan, yaşadıklarından yola çıkarak kendinden emin analizler yapan bir ses tonuyla duyulurken Cumali, babasından ve kendisinden örnekler bularak hayata her seferinde yeniden isyankâr bir ses tonuyla duyulmaktadır. Eşkya, Cumali'ye benzeyen Dodo Kemal'in hayat hikâyesini anlatmaya başlar. Duygusal yoğunluğun arttığı çatıda, filmin 00:52:08. dakikasında Baran Yıldızı müziği ayırmda duyulur. Def, kaval ve perdesiz gitar enstrümantalde görev alan sazlardır.

Oğur, perdesiz gitarında Eşkya ve Cumali'nin hissettiklerini aramaktadır. Def, duygusallığın ritmini ayarlarken kaval da o duyguları tüm ayırmda hissettirecek şekilde öz sesiyle ayırmda duyulur. Senaryo, replikler, ayırmdaki Eşkya ve Cumali, havanın karanlık olması gibi tüm ayrıntılar Oğur'un perdesiz gitarında aradığı duygunun sesini destekler biçimde bir kez daha seyircisine sunulmuştur. Cumali'yi Dodo Kemal'e benzeten Eşkya, Cumali'nin yaşını oğluna, Cumali de hikâyesini anlattığı babasının yaşını Eşkya'ya benzetir. Enstrümantalin bu ayırmdaki işlevinin Turgul'un filmlerinde genellikle iki erkek arasında kurduğu dost ve baba-oğul bağının duygusal boyutunu seyircisine daha yoğun şekilde hissettirmek olduğunu düşünüyoruz.

Eşkîya'nın ısrarlarıyla Berfo'nun malikânesine gelen Cumali ve Eşkîya, Berfo'nun adamları tarafından nezarete atılır. Ayrımdaki ses bu kez filmin 00: 55: 20. dakikasında duyulan Eşkîya'nın 35 yıllık esaretin ardından tahammül edemeyip yumrukladığı nezaret kapısının acı sesidir. Eşkîya'nın “Çıkarın beni burdan!” seslenişi ve yumrukladığı kapının sesi yankılı bir şekilde duyulmaktadır. Sesler, tüm insanlığa duyurulmaya çalışılmış gibi yankılanmaktadır. Eşkîya'nın bu ayrımdaki ses tonu, onun isyankâr tarafını bize sezdirmektedir. Kapı sesinin ve Eşkîya'nın hırçın sesinin ayrımdaki işlevi cezaevi ortamının boğucu ve dayanılmaz bir yer olduğunu hissettirmektedir. Eşkîya'nın hızla aldığı soluğunun sesi ve terleyen bedeni de duyulan diğer seslere yardımcı olmak amacıyla ayrımda duyulan ve görülen ayrıntılardır. Mustafa'nın sesi de ilgili kesitte yankılanmaktaydı. Yankı, hiç bitmeyecekmiş gibi devam eden sanki mekânda duyulmasa da var olmaya devam ediyormuş gibi bir sestir. Eşkîya'nın isyanı sonsuzlukta, büyük ve hiç kaybolmayacak bir isyan. Zamanın sonsuzluğu ve sonsuz isyan yankı ile anlatılmış. Eşkîya'nın isyanı ardından filmin 00:55:27. dakikasında, nezaret kapısının hayata açılan mazgal sesi duyulur. Eşkîya'nın içinde bulunduğu isyana tanık olurcasına sessiz kalır. Mazgal sesi, cezaevinin ürkütücü havasını hissettiren bir işlevde ayrımda duyulmaktadır. Eşkîya'nın yumruklarının kapıya her vuruşunda çıkan ses nezaretin boş duvarlarında yankılanır. Nezaret kapısı ve mazgal sesi, bir bütün şeklinde cezaevinin insanlarda ortaya çıkardığı hissi anlatmak amacıyla ayrımda görev almıştır.

Eşkîya, sonunda televizyonda gördüğü Berfo ile yüzleşir. Eşkîya, nezaretten çıktıktan sonra Berfo'nun adamlarıyla Berfo'nun yanına gider. Berfo, Eşkîya'yı ihbar etmesinin sebebinin Keje'ye olan aşkı olarak açıklar. Eşkîya'ya göre Berfo'nun ihbarı ihanettir fakat Berfo, en sevdiklerini dahi ateşe atabilecek kadar âşık olmuştur. Berfo, Keje'nin sessizliğini hiç bozmadığını ve kendisini bu yüzden malikânesine çağırdığını söyler.

Kesitte duyulan ses, filmin 01:03:45. dakikasında duyulan “Fırat ağıtı-Aşk” enstrümantalidir. Klavye enstrümantalin altında pes bir şekilde dem tutarken telli sazlardan perdesiz gitar ve Oğur'un mırıldanışı enstrümantalde duyulan saz ve seslerdir. Eşkîya, Keje'ye hapiste neler yaşadığını anlatmaya

başlarken “Fırat” enstrümantale perdesiz gitar ile giriş yapılır. Ardından klavye ve Oğur’un mırıldanışı enstrümantalde duyulur. Eşkîya çok duyguludur, Keje ise bir o kadar şaşkın ve suskundur. Eşkîya yaşadıklarını anlatırken ayırmda duyulan “Fırat” enstrümantali ayırmdaki duygusallığı arttırmak amacıyla ayırmda duyulmaktadır. Sonunda Eşkîya Keje’sine kavuşmuştur. Ayırmdaki isim Keje’dir. Eşkîya’nın Keje’yi gördüğünde görüntünün büyük bir şekilde gösterilmesini görüntü tözü ve biçimine örnek olarak gösterebiliriz. Daha önce örnek olarak verdiğimiz ve yeri geldikçe vereceğimiz çarpıcı montaj tekniği, Fırat türküsünü destekleyen görüntü unsurlardan biri olarak ayırmda yer almaktadır. Filmin 01:05:07. dakikasında Keje, uzun süren suskunluğunu Baran’ı için bozar. Ses yaşamdır. Keje, Eşkîya gittiğinde sustu/öldü. Eşkîya geldiğinden nefes/ses de onunla birlikte geldi.

Filmin 01:05:19. dakikasında Berfo, yıllardır kendisiyle konuşmayan Keje’nin Eşkîya ile konuştuğu duyunca kederinden ayrıma bir nefes verir. 35 yıldır bir kere Berfo’ya ağzını açmayan Keje, demek ki kelimelerinin sahibini beklemiştir. Berfo’nun çektiği ıstırapların ahı ayırmda duyulur. Berfo, cihana, kadere, yaşananlara ah etmiştir. Bu nefes, Berfo’nun aşkına verilmeyen karşılığın, Berfo’nun o an hissettiklerinin ayırmda duyulan sesidir. Keje’nin neden ve kimin için sustuğunu anlatmak amacıyla ve duygusal yoğunluğun seviyesini arttırıcı bir işlevde Berfo’nun nefesi ayırmda yer almıştır. Berfo’dan sonra Eşkîya’nın tebessümü ayrıma gelir. Fırat türküsü ayırmda en önemli faktörü olarak tüm duygusallığıyla devam eder. Keje, Eşkîya’ya geceleri onu nasıl düşündüğünü anlatırken Fırat türküsü dem tutarak sesini düşürür ve ayırmda cümbüş solo duyulur. Dem tutulurken solo yapan enstrüman duygusal yoğunluğun fazla olduğu anda türküye dahil olur diye belirtmiştik. Keje, yıllardır kelimelerinin ve sesinin sahibi Eşkîya’ya emanetlerini teslim ederken âşıkların konuşmaları ve özlemleri daha yoğun hissedilir. Fırat enstrümantal dem tutulurken, cümbüş asıl enstrüman olarak ayırmda duyulur. Âşıkların sözleri bitince Cümbüş ve Fırat enstrümantalleri kesitten ayrılmıştır. Duyulduğu üzere Eşkîya ayırmda konuşturulurken yoğun olarak duyulan enstrüman perdesiz gitardır. Keje konuşturulmadan önce ağıt şeklinde duyulan kadın sesiyle Keje’nin konuşacağına, konuşacaklarına, ayrıma dikkat çekilir. Keje konuşmaya başladığında, Eşkîya’nın konuş-

masına eşlik eden perdesiz gitar yerine cümbüş sesi ayırında daha yoğun bir şekilde duyulur.

Keje ve Eşkîya coğrafya ve kimlik olarak Doğu'nun insanıdır. Ağız özellikleri de kimlik, coğrafya ve geldikleri kültürle birdir. O kültüre göre biçimlenmişlerdir. Kullanılan türküler de bu doğrultuda kendilerini göstermektedir. Fırat türküsünün yer aldığı ayırında perdesiz gitar dem tutarken cümbüş başrolüdür. Seçilen enstrümanlar da film kahramanlarıyla aynı kimlik ve coğrafyadandır. Fırat türküsünün dem tutarak zemine geçmesiyle sipsi, viyola, akordeon, tulum yahut kemençe başrol olarak kullanılmamış bunun yerine aynı kültürden, coğrafyadan gelen duygunun aktarımında daha etkin olacağı düşünülmüş cümbüş enstrüman olarak kullanılmıştır. Böylelikle ayırında istenilen duygu daha etkin bir şekilde sunulmuş verilmek istenen mesaj türkülerin öncülüğünde işlevsel bir şekilde alıcısına ulaştırılmıştır.

Jilet Cemal, Sevim'in oğlu Hakan'a oyuncak almak için kendisinden para çaldığını öğrenince ona zorbalık eder. Eşkîya'nın Jilet Cemal'e zorbalık yapmaması gerektiğini söylemesi üzerine Jilet Cemal Eşkîya'ya kafa atar. Sevim Eşkîya'nın odasına çıkarak kendisi için yaptıklarının o adama değmeyeceğini söyler. Oğlu Hakan'ın kendilerini Eşkîya'nın kuracağına inanarak hayal kurduğunu söyler. Hakan'ın söylediklerine Sevim inanmasa da Eşkîya'yla olan rastlantıları sebepsiz değildir. Andrey Mişkin, Artist Kemal, Sevim ve Eşkîya'nın otel lobisinde görüldüğü filmin 01:10:31. dakikasında ayırında Bir Bahar Akşamı Rastladım Size şarkısı duyulur. Hicaz makamında icra edilen şarkıya ud, tanbur, keman, viyola, kanun, def sazları hep birlikte şarkıya giriş yapar. Şarkının sözleri şu şekildedir:

Bir bahar akşamı rastladım size  
Sevinçli bir telaş içindeydiniz  
Derinden bakınca gözlerinize  
Neden başımızı öne eğdiniz.

İçimde uyanan eski bir arzu  
Dedi ki yıllardır aradığın bu  
Şimdi soruyorum büküp boynumu

Daha önceleri neredeydiniz.

Selahattin Pınar<sup>239</sup>

Şarkının Sevim'in ve oğlu Hakan'ın Jilet Cemal'den gördüğü zorbalığı işaret ederek bu zorbalıktan kendilerini kurtaracak Eşkîya'ya "Daha önce neredeydiniz gelip bizi kurtarmadınız?" sözlerini hissettirmek amacıyla ayırmda duyulduğunu söyleyebiliriz. Bunun dışında şarkı duyulurken Sevim hayattan bıkmış yorgun bir şekilde Jilet Cemal'in işaretiyle kendisine gelen müşterinin yanına gider. Artist Kemal bir yandan öksürürken diğer yandan kendisine gelecek film teklifinin gelmediğinden yakınır. Dilenci gibi itilip kakılmaktan yorulduğunu söyler ve bir sonun da haberini veriyormuş gibi hayata olan isyanını dile getirir. Ayırmdaki şarkı tüm bu duyguları yoğun bir şekilde hissettirirken duygusal yoğunluğu daha fazla olan bir ayırma da kahramanları ve izleyenleri hazırlayıcı bir işlevde görev almıştır. Şarkının ayırmdaki etki ve işlevlerine farklı bir bakış açısı olarak bu şarkıdaki nezaketin, asaletin incelmış bir güzelliğe ve aşka işaret ettiğini söyleyebiliriz. Televizyondan gelen bir yanılsamayla Sevim, Andrey Mişkin ve Artist Kemal, içinde buldukları çirkin dünyadan ancak bu kutu sayesinde çıkabilmektedir. Sevim, bir annenin ölümüne gidişi gibi fahişeliğe gidiyor, oturanların elinden bu trajediyi sonlandırmak gelmez. Televizyondaki bu yalancı, nazik dünyaya sığınmaktadırlar. Sevim bu şarkıyı hak ettiğini ya da izleyen Artist Kemal ve Andrey Mişkin bu şarkıdaki gibi yaşamak istediklerini söyleyebiliriz. Çünkü televizyondan başka sığınabilecekleri bir yer yok. Gerçekler yani yaşadıkları ise, sığındıkları televizyonun tam zıttıdır.

Andrey Mişkin kendisiyle oynadığı satranç tahtasının başında, Emel kaçmadan önce Cumali'nin odasında, hayat kadını Eşkîya'nın odasında, Artist Kemal ipin ucunda kat kat görüntüye gelmeden önce Oğur, filmin 01:18:13. dakikasında kopuzuyla Her Şeye Yabancı Olmak enstrümantali ile kesitteki yerini alır. Derinden bir davul sesi duyulmaktadır. Daha önce bahsettiğimiz gibi belli ki felaketlerin habercisi gibi derinden ve manalı bir şekilde davulun derisi titretilmektedir. Tokmak, haberci davula her vurdu-

---

<sup>239</sup> Şarkının icracısı ve oluşumu hakkında bkz. <http://www.youtube.com/watch?v=x0hqllh-zd0w> (Erişim: 10.01.2016).

ğunda, otelin her bir katındaki yaşam kesitteki ilgili ayrıma gelir. Oğur da hayatın katlarda gösterildiği gibi değişken duygulara sahip olduğunu söyler gibi kopuzunda birçok duyguyu izah etmeye çalışır. Davul ve kopuz bir duyguyu vermeye çalışırken kesite üflemeli sazlardan kaval dâhil olur. “Paralel iki ezgiden oluşan müzik türüne çok sesli müzik denilmektedir.”<sup>240</sup> Bu ayrımda çok sesli bir icra söz konusudur. Birbirinden bağımsız ezgiler seslendiren esnrümanlara tek bir duyguyu hissettirmek amacıyla kaval da enstrümantale dâhil olur. Acı gerçekler kat kat ayrımda gösterilirken çirkinliklere feryat, Artist Kemal’in ölümüne haberci işleviyle duyulan kaval, Artist Kemal’in cansız bedeninin gösterileceği ayrıma geçişi sağlamayı da amaçlamaktadır.

Üflemeli sazlardan kaval bağrındaki deliklerden yanık sesli bir sazdır. Andrey Mişkin’in yalnızlığı, Artist Kemal’in kendisini asması, Emel’in aldatığı Cumali’yle birlikte olması, Sevim’in içinde bulunduğu karanlık dünyayı Eşkîya’nın dürbününden belki de ilk görmesi, Baran’ın ise Keje’yi köyüne nasıl götüreceğinin hesaplarını yaptığı duygu çeşitliliğinde kopuz sesinden sonra davulla haber verilen tüm duygular filmin 01:18:59. dakikasında kaval sesiyle ayrıma sunulmuştur. Artist Kemal’in cenazesi otelden çıkarken duygusal yoğunluğu ve ebediyete yolcuğu temsil eden sesi, işlevsel bir biçimde kaval üstlenmiştir. “Kaval eşliğinde türkü söyleme özellikle göçebe ve yarı göçebe yaşamda görülen bir seslendirme biçimidir.”<sup>241</sup> Artist Kemal de göçebe olduğu dünyadan kaval sesiyle göç etmiştir. Ebediyete giden yolculuktaki manevi havayı hissettirmek amacıyla kavalın duygusal sesinden faydalanılmıştır. Kaval, genel olarak çok dar bir komada tek başına ölüm konusunu işleyebilecek ve ölüm duygusunu hissettirebilecek bir işlevde halk müziği geleneğinde yer almaktadır. Görüldüğü gibi bu kesitte de kaval, havaya atılmış feryat gibi kesitte duyulmaktadır. Bu karşın Batı müziğindeki saksafon, trompet, yan flüt gibi birden fazla üflemeli saz, çok ge-

---

<sup>240</sup> Levent Sezgin ve Şule Nurdan Caf, *Batı Müziği Koro Eğitimi*, Ankara: MEB Yayınları, 2012, s. 91.

<sup>241</sup> Levent Ergun, *Yörüklerde Müzik ve Boğaz Çalma*, (Doktora Tezi), Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Veri Tabanı (Tez No: 1), İzmir 2004, s. 21.

niş komada icra ettiğini varsaydığımız herhangi bir ölüm marşıyla kavalın hissettirdiği duygu yoğunluğunu ayrımda hissettiremezdi. Ayrımdaki hissi yaşayanlardan biri de Andrey Mişkin'dir. Andrey Mişkin, İstanbul'un kozmopolit yapısını ve kültürel çeşitliliğini temsil eden bir kahramandır. Artist Kemal'in ölümüyle anlatılmaya çalışılan sanat, kültür unsurlarının ve İstanbul'un diğer kültürel zenginlikleri gibi Andrey Mişkin'in temsil ettiği insan çeşitliliği de yok olma tehlikesiyle karşı karşıyadır. Turgul'un ortadan kaybolan tarihi ve kültüreldeğerler karşısındaki yer verdiği Andrey Mişkin eski İstanbul'a duyduğu özlemin yansıması olduğunu söyleyebiliriz.

Andrey Mişkin'in "Sen de artık vatanına dönmelisin Androşka Mişkin. Kendi topraklarına gömülmelisin. Varsın komünistler geri dönsün." sözleri duyulurken Artist Kemal'i ebediyete götüren aracın egzozunun sesi, Artist Kemal'in hayatındaki çirkinliklerin, yapamadıklarının, sanatının ve kültürünün değersizleştirilmesinin, sanata verdiği değerden ötürü babasının evden kovmasıyla başlayan itilmişliğinin sesini duyurmak amacıyla işlevsel bir şekilde kesitte duyulmaktadır.

#### ***4.9.5. Kesit: Eşkîya'nın Tüm Engellemelerine Rağmen Cumali'nin Kendisini Aldatan Emel İle Sevgilisi Sedat'ı Öldürmesi***

Kesitin ana teması sevgiye ve sevgiliye ihanet, hesaplaşma alt temalarsa kadın ve erkeklerde sadakatsizlik ve kaçıştır. Katil Olmak enstrümantali, Emel'le Sedat'ın kaçtığı otel odasında kibrit, ateş, nefes, kapı, Cumali'nin haykırışı, Cumali'nin kendisine, Emel ve Sedat'a attığı tokat, Sedat ve Emel'in haykırışı, şarjör, silah, Avarel'in öksürüğü, Emel ve Sedat'ın cansız bedenlerinin bulunduğu otel odasındaki sessizliğin sesi duyulan ses unsurlarıdır. Cumali'nin halasının evindeki kapı sesi, Cumali'nin halasının haykırışı duyulan diğer ses unsurlarıdır. Bunun dışında Cumali ve Eşkîya'nın bankta yattıkları ayrımda duyulan polis aracının siren sesi, Keje ve Baran'ın gördüğü Berfo'nun malikasında duyulan kuş sesi ve sessizliğin sesi kesitte ses unsuru olarak görev yapmaktadır. Katil Olmak enstrümantalinde tuşlu enstrümanlardan piyano ve klavye, nefesli sazlardan kaval, vurmali sazlardan dansa davul görev yapan enstrümanlardandır.

Artist Kemal'i götüren cenaze aracının ardından "Koskoca Elçinin oğlu kendini astı be. Ne memleket. Adam parasızlıktan ilaç alamadı. Doktora gidemedi. Bu ülke böyle abicim güçlüler kazanır. Yani para. Herkes paranın karşısında köpek oluyo. Paran varsa güçlüsün ağabeycim!" diye söylenen Cumali'nin konuşmasını Emel'in annesi böler. Kendisini de aldattığını söyleyen Emel'in annesinden Sedat'ın ve ona kaçan Emel'in ihanetini öğrenir.

Filmin 01:20:48. dakikasında Emel'in annesinin kendisine anlattıklarından sonra Emel'in kaçtığını kanıtlayan mektubu alan Cumali, Emel'in kendisini inek gibi sağdığını söyleyen Deli Selim'e attığı kafanın sesi duyulur. Ayrımdaki ses Cumali'ye edilen ihanetin şokunun, hayata isyanın, sadakatsizliğin sesi hesaplaşmanın kaçınılmaz ve ağır olacağının sesidir.

Emel'in annesinden sevgisine ihanet eden Emel'in adresini öğrenen Cumali, Avarel'in çaldığı arabayla Emel ve Sedat'ın kaldığı otele giderler. Kesitte duyulan ses, filmin 01:24:46. dakikasında duyulan ses Emel'le birlikte olduktan sonra Sedat'ın keyif sigarasını yakacağı kibritin sesidir. Sedat'ın her şeyin güzel olacağına inanıp yaktığı kibritin sesi ve yanan sigarasından aldığı keyifli nefes, onun bir sonraki ayrımda düşeceği en keyifsiz halinin duygusal etkisini artıracak ses unsuru olarak ayrımda duyulmaktadır. Kibrit sesinin ardından duyulan ateş sesi ise günahlarından ötürü yanacaklarına işaret ettiğini söyleyebiliriz.

Emel'in annesinin yakalama vaatleriyle verdiği otel adresinde Cumali'nin Emel ile Sedat'ı kaldıkları odada basması Sedat'ın aldığı keyifli nefesinden hemen sonra ayrımdaki yerini alır. Cumali'nin hesaplaşacağı bu kesitteki ayırım, menteşesiyasız bir otel kapısının gıcırdayan sesi ile başlar. Kapı gıcirtısıyla beraber, filmin 01:24:48. dakikasında "Katil Olmak" enstrümantali ayrımda duyulmaktadır. Herhangi bir makamı veya ayağı yoktur. Serbest metronomla icra edilmektedir. Enstrümantal piyano sesi ile başlanmaktadır. Kapı gıcirtısı dem tutarken piyano heyecan duygusunu yoğunlaştıran asıl enstrüman konumuna geçmiştir. Kapının dem tutması bitince dem tutma görevini klavye enstrümanı üstlenmektedir. Piyano ve klavye enstrümanları ayrımdaki heyecanı artırıcı işlevde ayrımda kullanılmıştır.



Kesitte duyulan ses filmin 01:25:10. dakikasında duyulan ses, sevdiği Emel’le Sedat’ın aynı yatakta gören Cumali’nin verdiği nefesin sesidir. Yıllardır Berfo’yla tek kelime konuşmayan Keje, Eşkîya’yı görünce konuşmuş ve Berfo da aşkının acısıyla feleğe bir “Ah” yükseltmişti. Sevdiği kadın tarafından karşılık göremeyen Berfo’nun çektiği “Ah” gibi Cumali de bir nefes “Ah” çekerek nefesini kesitin bu ayrımında işlevsel bir şekilde hem Emel’e hem izleyenlere duyurmaktadır. Nefes, yaşamdır fakat bu ayrımındaki nefes yaşamı sonlandırıcı bir işlevle duyurulmaktadır. Cumali’nin aslında bu sahnede öldüğünü söyleyebiliriz.

Babasının kaderi gibi Cumali de aldatılmışlığın acısıyla ayrımındaki duygusal yoğunluğu artırmak amacıyla seslerden diğer birini filmin 01:25:25. dakikasında duyurmaktadır. Sevdiği kadını, hırsızlık yaparak canından olma pahasına cezaevinden kurtardığı adamla aynı yatakta görünce isyan eden haykırışını duyurur. Cumali’nin sesi sadakatine karşı sadakatsizliğin, sevgisine karşı sevgisizliğin, bağlılığa karşı aldatılmışlığın haykırışıdır. Bu duyguların tamamını daha yoğun hissettirmek amacıyla belindeki silahı çeken Cumali, gerilim duygusunu daha da yoğunlaştıran piyano ve klavye sesinin son bulmasının ardından filmin 01:25:27. dakikasında kendisine attığı tokatın sesiyle seyircilerin dikkatini kendisine çekmektedir. Yaptığı hatalara, Emel’e verdiği değere, hayatın acımasızlığına, sevginin değersizleştirilmesine karşı atılan tokatın sesinden hemen sonra olacakları sezdirenen haberci sazlardan davul ayrımında kendisini duyurmaktadır. Bu seslerin tamamı belli ki yeni seslerin habercisiydi. Vurmalı sazlardan davul, filmdeki diğer ayrımlarda olduğu gibi kesitteki bu ayrımında da olacaklara haber vermek amacıyla işlevsel olarak kullanılmaktadır.

Filmin 01:25:59. dakikasında Cumali’nin elindeki silahını doldurduğu ses duyulur. Silah, ölümün sesi işlevini görmekte ve ölümü haber vermektedir. Yine kesitteki bu ayrımında kavalla birlikte ara ara duyulan davul sesi önemli bir ayrımın haberini duyurmaktadır. Davul sesi, serbest metronomda duyulmaktadır. Dikkatleri toplayıp o anki duygudan çıkmamanın haberini verip ayrımındaki ihanetin, yüzleşme anının acısını çektirirken bir sonraki ayrımın duygusallığını da sezdirme işlevi davulun görevidir. Davul sesinin

verdiği habercilik işlevi kaval sesiyle devam etmektedir. Silahın doldurma sesiyle birlikte ayırmadaki gerilim duygusunu artırmak amacıyla baykuş sesine benzer bir ses, üflemleri sazlardan kaval aracılığıyla duyulmaktadır.

Yüzleşme gerçekleşmiş sessizliğin yerini Emel ve Sedat'ın çığlıkları almıştı. Çığlıklara dem bir ses ayırında belirmeye başlar. Bundan önceki kesitlerde üflemleri sazlar sonsuzluğa yolculukta, bilinmezliğe gidişte, uçsuz bucaksız toprakların görüldüğü ayrımlarında, duygu yoğunluğu fazla olan (ayrılık, gurbet ve özellikle ölüm gibi) olayların haber verilmesinde sıklıkla sanatçılar tarafından kullanıldığını belirtmiştik. Kaval, incelediğimiz bu kesitte de içten yanık yanık gelen, yaşanacakların haberini veren bir ses olarak Emel ve Sedat'ın çığlıklarının altında gerilim duygusunu artırmak amacıyla dem tutarken bir sonraki ayırımın da duygusal alt yapısı oluşturmaktadır. Kesitteki ses filmin 01:26:46. dakikasında duyulan ses Cumali'nin Emel ve Sedat'a attığı tokatın sesidir. Bu tokatla birlikte film tekrar monoton ve sıkıcılıktan çıkarılmıştır. Tokat ihanetin bedelidir fakat Cumali'nin ve tokatın sesi ihanetin bedelinin daha başka olacağını haberini vermektedir.

Filmin 01:27:16. dakikasında Eşkîya, Cumali ve arkadaşları, Emel'in Cumali'yi Sedat'la aldattığı otel odasından çıkarken duyulan kapının kapanma sesidir. Kapının kapanmasıyla duyulan bu ses hesaplaşmanın bittiğine işaret etse de sessizliğin sesi ayırmadaki duygusal yoğunluğu merak ve korku duygularına yöneltmektedir. Kapı sesinin etkili kılan Cumali'nin hesaplaşmasının bittiğine inandıran diğer bir ses unsuru ise kesitteki tek enstrümantal Katil Olmak icrasının da kapının kapanmasıyla aynı anda klavye enstrümanı ile sona ermesidir. Enstrümantalin ayırmadan çekilmesiyle ayırmada sessizliğin sesi duyulmaktadır. Sessizliğin sesi belli ki olacılara haykırmaktadır. Sessizliğin sesi arttıkça olacılara haykıran ses derinlerden acı bir şekilde duyulmaktadır. Seyirciler hesaplaşmanın bittiğine inansa da Emel ve Sedat'ın kapıya bakan gözleri ve nefes sesleri ihanetin bedelinin bu kadar basit olmayacağını farkındadır. Heyecan ve korku duygularını yaşayan Emel ve Sedat'ın hissettiklerini hissettirebilmek ve izleyicilerde de onlarla birlikte nefes alıp verecek kadar duygusal etkiyi yaratabilmek amacıyla nefes sesi işlevsel bir şekilde görev almaktadır.

Sessizliğin sesinden sonra kesitte duyulan sesler, filmin 01:27:26. dakikasındaki kapı sesi, Cumali'nin bağırın sesiyle birlikte duyulan dört el silah sesidir. Sessizliğin sesinin işaret ettiği bu ayrım Cumali'nin Emel ve Sedat'la hesaplaştığı, Emel ile Sedat'ın ihanetlerinin bedelini ödedikleri kesittir. Ayrımdaki silah sesinden önce gürültüyle açılan kapı ardından gelecek felaketin habercisi işleviyle kesitte yer almaktadır. Cumali'nin sakin bir halde kapıyı bağırmadan nezaketle açması, edilen dört el ateşi ayrımdaki kadar etkili kılmayacağını düşünüyoruz.

Filmin 01:27:30. dakikasında silah sesinin ardından ayrımda oluşan duygunun ne kadar mide bulandırıcı olduğunu, bu kadar kötü bir hayatın yaşandığı ayrıma insan vücudunun daha fazla dayanamayacağını anlatabilmek amacıyla duyurulan Avarel'in öksürük sesidir. Öksürük sesi ayrımdaki hesaplaşmayı, ihanetin bedelini yorumlayan bir işlevde ayrımda yer almaktadır. Bununla birlikte Cumali'nin odaya girerken açtığı kapının sesi, bağırışı ve dört el silah sesinin ayrımda oluşturduğu duygusal etki mide bulantısı oluşturan öksürük sesiyle daha da artırılmak istenmektedir.

Cumali, Eşkîya'nın "Yapma! Mapusa bunun için girme. Yazıhtır sana, gençliğine. Bağışla onları!" tavsiyelerine rağmen aşkının öfkesine kapılarak ikisini de öldürür ve filmin 01:27:52. dakikasında Emel ve Sedat'ın cansız bedenlerinin bulunduğu ayrımda sessizliğin sesi tekrardan kendisini duyurmaktadır. Bu sessizlik hesaplaşmanın ardından yaşanacaklara, ödenecek bedellere işaret etmek amacıyla kesitte görev almaktadır. Seyircilere sus payı verilmekte, olayların nasıl sonuçlanabileceği hakkında yorum yapabilecekleri bir mola verilmek istenmekte ve bu işlev doğrultusunda sessizliğin sesi kesitte duyurulmaktadır.

Eşkîya, Keje'yi ve aralarında baba oğul ilişkisi kurdukları Cumali'yi de alarak dağa çıkmayı düşünür. Cumali çaresiz kabul eder. Oteldeki eşyalarını ve parasını almak isteyen Cumali'yi polisler karşılar. Polislerden kaçan Eşkîya ve Cumali, filmin 01:31:54. dakikasında Cumali'nin halasının evinin kapı sesi duyulur. Kapı sesi, içeride yaşanan zorbalığın, kötü hayatın sesi olarak ayrımda duyulmaktadır. Kapı açıldığında havasız, rutubetli evde ya-

şanan mazideki kötü anılar Cumali ve Eşkîya'nın yüzüne vurmak amacıyla işlevsel bir biçimde eski kapı sesiyle duyurulmak istenmektedir.

Kesitte duyulan ses filmin 01:31:54. dakikasında duyulan Cumali'nin halasının evinin kapısının açılırken çıkardığı ses duyulur. Bu ses, evde yaşayanların ve yaşananların açılmakta zorluk çeken kapının sesi gibi kötü bir yaşanmışlığa sahip olduğunu yorumlatabilmek amacıyla ayırmda yer almaktadır. Cumali'ye açılacak tüm kapıların bu ses kadar kötü ve çıkmaz olduğunu da kapı sesinden yorumlayabiliriz. Cumali, çocukluğunda zorbalığa maruz kaldığı halasının evine gider fakat mazilerinin kirliliğini hatırlamak istemeyen halası Cumali ve Eşkîya'yı eve kabul etmez.

Filmin 01:32:54. dakikasında duyulan Cumali'nin halasının haykırışıdır. Gerçeklerle yüzleşmek istemeyen Cumali'nin halası "Polis!" diye haykırmaya başlayınca Eşkîya ve Cumali geceyi dışarda geçirirler. Daha önce incelediğimiz kesitte, Mustafa'nın "Eşkîya!" diye haykırışı tren sesine karışmış ve görüntüye tren vagonu gelmişti. Kesitteki bu ayırım da aynı doğrultuda işlevsel bir şekilde kullanılmakta, Cumali'nin halasının sesi bir sonraki ayırma geçişi sağlayan ses unsuru olarak görev yapmaktadır. "Polis!" haykırışının duyulduğu Cumali ve Eşkîya'nın Tarlabası'ndaki uzamından sahil kenarındaki bir bankta yattıkları ayırma geçilmiştir. Cumali'nin halasının sesi, ayırım değiştirici bir işlevde duyulmaktadır.

Cumali ve Eşkîya kalacak yer bulamadıklarından geceyi bankta yatarak geçirirler. Kesitte duyulan ses filmin 01:33:15. dakikasında duyulan Cumali'nin halasının çağırdığı "Polis!" aracının siren sesidir. Eşkîya ve Cumali önceki akşam yaşadıklarının etkisi sonucu sahil yolundan geçen polis aracının sireniyle irkilerek uyanırlar. Siren sesi Cumali'nin hala kaçak olduğunu, Emel ve Sedat'ı öldürdüğünü seyircilere unutturmamak adına ayırmda görev yapmaktadır.

Paraya ihtiyaçları vardır. Cumali'nin "Birini götürsek yani soygun falan." teklifinin üzerine Eşkîya "Yav ben öyle şeylere tövbe etmişem." der. Yine Eşkîya'nın Doğu insanı olduğunu örnekleyen bir ağız özelliği ayırmda görülmektedir. Cumali'ninse haksız kazanç elde etmek istediği ve kötü ahlakıyla karanlık hayatına devam ettiği görülmektedir. Cumali otele gider. Bu

sırada Eşkîya Keje'sinin yanına gider. Filmin 01:34:15. dakikasında kuş sesiyle birlikte Keje ve Baran ayrımdadır. Keje ve Baran'ı incelediğimiz ve inceleyeceğimiz hemen her kesitte Fırat türküsü iki karakterle sembolleşmiş bir şekilde kesitlerde görev yapmaktayken bu kesitteki buluşmalarında Fırat türküsü yerini kuş sesine bırakmıştır. Görüntüde Berfo'nun malikânesinin bahçesinde çiçeklerini budayan Keje vardır. Eşkîya ansızın ayrıma gelerek "Benimle gelir misin?" der. Keje de tebessüm ederek "Gelerem." cevabını verir. Cumali'nin durumundan bahseden Eşkîya, Keje'ye "Seni gelip alacam." der. Görüldüğü üzere duyulan sesler, duyguların aktarımında görevli olarak kesitteki yerlerini alırken görüntü ve kişiler, müzikleri ve olayların yorumlanmasını sağlayan tüm sesleri destekler nitelikte ilgili ayrımlarda yer almaktadır.

Keje ve Baran'ın bulunduğu mekân çiçeklerle dolu bir gülistandır. İç huzurları gibi kesit de rengârenktir. Duyulan sessizliğin sesi ve sese destek olan görüntüdeki diğer unsurlar belli bir amaç doğrultusunda düzen içindedir. Çiçek bahçesindeki renk düzeni rastgele değil, belli bir düzen dâhilindedir. "Açık sarıların yanı başında açık maviler, morların omuz başındaaynı koyulukta turuncular, grilerin hakkından gelen pembeler."<sup>242</sup> diyen Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun renk uyumuna verdiği önemi filmdeki ayrımların ve etkili geçişlerin renk düzeni için de söyleyebiliriz. Hemen ardından "Renkleri su gibi rüzgâr gibi elektrik gibi bir kudret haline getirip toplumun emrine katabilenlere ne mutlu!" sözleri de renkleri kullanmada yetkinlik gösterebilen ustaların ve kullandıkları tekniğin önemini gösterir biçimdedir. "Anlıyoruz ki ayırım geçişlerinde ya da belli sahnelerde özenle seçilmiş renkler de filmdeki duyguyu etkileyen, destekleyen tekniklerden bir tanesidir."<sup>243</sup> Bedri Rahmi'nin renklerin düzeni ve anlamı ile ilgili bu tespitleri doğrultusunda Eşkîya filmindeki ayrımların renkleri Eşkîya filmindeki türkülerin, doğal ve yapay seslerin düzenine, ayrımları yorumlamada, anlamlandırmada ve ayırım geçişlerindeki etkisine destek olacak bir biçimde görev yaptığını söyleyebiliriz. Filmde yer alan müzik örnekleri, insan sesinin kullanımı,

---

<sup>242</sup> Büker, *Sinemada*, s. 58.

<sup>243</sup> Büker, *Sinemada*, s. 63.

doğal ve yapay sesler ya da sessizliğin sesi, enstrümanlar, enstrümanların akort düzeni, türkünün yöre seçimi belli bir düzen dâhilinde sunulmuştur. Bu sunuşlar da filmdehissettirilmek istenen duyguların aktarımına, verilmek istenilen mesajın verilmesine, izleyicide çok anlamlılık yaratmaya katkı sağlayacak şekilde kullanılmıştır.

**4.9.6. Kesit: Cumali'nin Otel Odasındaki İtiraflarını Duyan Deli Selim'in Demircan'a Olup Biteni Anlatmasının Üzerine Eşkîya'nın Cumali'nin Tüm Borcuna Kefil Olması**

Kesitin ana teması itiraf, gerçeklerin ortaya çıkması, hesaplaşma alt temalarda ise korku, ikiyüzlülük, erkek dostluğudur. Fırat enstrümantali, Cumali'nin yüzüne serpilip suyun sesi, Cumali'nin bağırma ve yutkunma sesi, kuş sesi, çeki yazılırken duyulan kalem sesi, gerilim yaratan klavye sesi, ayrımda duyulan ses unsurlarıdır. Fırat enstrümantalinde telli sazlardan perdesiz gitar, tuşlu sazlardan klavye görev yapmaktadır.

Cumali, otelden para almaya gittiğinde Emel'in sevdasından uyuşturucu maddesini çaldığı Demircan'ın adamları onu beklemektedir. Başlı sadece polislerle belada değildir. Deli Selim'in olan biteni Demircan'a anlatması üzerine hesaplaşma için Cumali ve adamlarını Demircan tamirhaneye getirip yüzleşir. Bu sırada Kız Naci'den olanları öğrenen Eşkîya, Cudi'ye benzettiği otel çatısında Keje'ye karşılık Cumali'yi kurtaracak parayı Berfo'dan istemeyi planlar.

Filmin 01:36:18. dakikasında işkenceden baygın düşmüş Cumali'nin yüzüne serpilip suyun sesi ve ne olduğunu anlamayan Cumali'nin bağırma ve yutkunma sesi duyulur. Cumali, parasından başka bir şey istemeyen Demircan'a onun için değeri olmayan her şeyi itiraf eder. Su sesi ile ayrılan Cumali yutkunduktan sonra kaybedecek bir şeyinin olmadığını fark edince ihanete uğradığını Demircan'a itiraf eder.

Kesitte duyulan ses filmin 01:38.12. dakikasında duyulan klavye sesidir. Cumali'yle aralarında baba oğul ilişkisi oluşan Eşkîya'nın Kız Naci'den olup biteni öğrenen Eşkîya, Tarlabaşında'ki tamirhaneye gelir. Eşkîya, Cumali'nin bütün borcuna kefil oluşunu, bir mesele olursa aralarında halledeceklerini söylerken gerilim duygusunu artıran bir işlevle klavye sesi ayrım-

daki yerini alır. Bu ses aralarındaki meselenin bitmeyeceğine, kefillikte anlaşılmasına rağmen bir şeylerin ters gideceğine işaret etmektedir.

Borca kefil olan Eşkîya Cumali'yi Demircan'dan kurtaracak parayı Keje'ye karşılık Berfo'dan almak üzere Berfo'nun malikânesine gelir. Filmin 01:38:18. dakikasında gülistandaki Keje ve Baran buluşmasında duyulan yine kuş sesidir. Kuş seslerinin duyulduğu ayırmda Baran'ı gören Keje, tebessüm ederken Baran'ın yüz ifadesinden kötü giden bir şeylerin olduğunu anlar. Keje'nin tebessümü son bulduğu an kuş sesleri de ayırmdan işlevsel bir şekilde çekilir.

Cumali'nin durumunu Keje'ye anlatan Baran, zamanında Baran'ın paralarıyla kurduğu Berfo'nun fabrikasına gider. Berfo, Cumali'nin kurtulması için gerekli paranın karşılığını Baran'ın bilmediği çeke yazarken filmin 01:39:36. dakikasında kalemin sesi duyulmaktadır. Kalem, filmdeki birçok kişinin sonunu yazarken çeke dikkat çekilmek istenmekte ve amaç doğrultusunda kalemin çekin üzerinde çıkardığı ses unsuru duyulmaktadır.

Cumali'nin, Eşkîya'nın, Jilet Cemal'in, Demircan'ın ve adamlarının hatta kendisinin ölüm fermanını yazan Berfo, çeki Baran'a uzatır. Berfo'dan kanlı çeki alan Baran, Keje'ye "Daha ne kadar yaşarım bilmiyem ama son nefesimi vermeden senden vazgeçmem." der. Baran ve Keje'nin konuşulduğu kesitte ağız özelliklerinden ve ses tonlarından birbirlerine sevdalı Doğulu iki gönlü görebilmekteyiz. Kesitteki ses unsuru filmin 01:41:05. dakikasında duyulan Fırat ağıtı enstrümantalidir. Perdesiz gitar ile perdeleri sığmayan tarifsiz duygular yine ayırmdadır. Birbirlerine kavuştu denen âşıklar, bir can için kendi aşklarından vazgeçmişlerdir. Eşkîya bilinmezliğe giderken Keje susmaya söz verir. Erkan Oğur, perdesiz gitarın teline dokunduğu kesitteki ayırmda duygusallığı daha da artmaktadır. Eşkîya'nın üstündeki eskiden kalma yeşil ceketiyse Keje'nin giydiği filmdeki zamana uygun şehirli bir hanımefendinin takımı arasındaki farkı gördüğü gibi dikkatli bir izleyici, müzik unsurlarının, kullanılan enstrümanların ve yöre unsurlarının ayırmdaki etkisini kolaylıkla duyarak kesitle ilişkilendirebilir.

**4.9.7. Kesit: Cumali'nin Çeki Karşılıksız Çıkan Uyuşturucu Taciri Demircan'ın Adamları Tarafından Kurşuna Dizilmesi Üzerine Eşkîya'nın Bu Ölüme Sebep Olan Herkes İle Hesaplaşması**

Kesitin ana teması hesaplaşma, alt temalarsa ihanet, sözünde durmama, gerçeğin ortaya çıkmasıdır. Cumali'nin ölümü, Fırat Final, perdesiz gitar, davul, klavye, piyano, ebow, nefes sesi, inleme sesi, silah sesi, oksijen tüpünden çıkan hava sesi, köpek sesi, kanın tabloya sıçrarken çıkardığı sesi ve yer yer sessizliğin sesi kesitte duyulan ses unsurlarıdır. Cumali'nin Ölümü enstrümantalinde perdesiz gitarla başlanır. Telli sazlardan perdesiz gitar Cumali'nin ölüm anını izleyicilere yorumlatma işlevindeyken zemindeki ölüm duygusunu tuşlu enstrümanlardan klavye dem tutarak sağlamaktadır. Ebow son olarak enstrümantalde görev yapan ses unsurudur. Fırat Final türküsündeyse telli sazlardan perdesiz gitar, klavyeli sazlardan klavye ve ney sesini sağlayan Ebow kesitte yer almaktadır.

Eşkîya, Berfo'dan Cumali'nin hayatına karşılık aldığı çok değerli çeki Demircan'a verir. Çekin karşılıksız çıkması üzerine otel yakınlarında Demircan'ın adamları tarafından vurulur. Kesitteki ses unsuru, filmin 01:44:09. dakikasında duyulan Demircan'ın adamlarının silah sesidir. Ayrımdaki duygusal yoğunluğu artırmak amacıyla filmin 01:44:19. dakikasında klavye sesi duyulur. Klavye sesi kesitteki bu ayrımda da gerilim duygusunu artıran bir işlevde duyulmaktadır. Klavyeden hemen sonra davul sesi duyulur. Davul sesinin Cumali'yle başlayacak ölümlere haberci olarak ayrımda yer aldığını söyleyebiliriz. Klavye ve davul sesinden sonra Cumali'nin acıyla ve zorla alındığı nefes sesi, derinden ve yavaşlatılmış bir biçimde duyulmaktadır.

Cimbom'dan Cumali'ye olanları öğrenen Eşkîya, vurulduktan sonra polislerden kaçan Cumali'yi otelin çatısında bulur. Filmin 01:45:22. dakikasında Cumhuriyet Oteli'nin çatısında yaralı halde uzanan Cumali'nin nefesinin sesi kesitteki ayrımda duyulur. Eşkîya'nın Cudi'ye benzettiği otel çatısı ayrımdadır. Duyulan derin ve acılı nefes, Cumali'nin bedenindeki sıcaklık sonunun habercisidir. Cumali'nin yaralı ve zor durumda, filmde Cudi Dağı'na benzetilen otel çatısına çıkması Cumali'nin ruhunun Allah'a yakınlaşıp yükseleceğinin göstergesi olduğunu söyleyebiliriz. Cumali'nin vuruldu-



ğu yeryüzünden uzaklaştığının habercisidir. Artist Kemal'in kendisini astığı kesitte de kamera yeryüzünden göğe doğru yükselmekteydi. Bu düşünce-mizden hareketle otel çatısının işlevsel bir şekilde duyulan seslere destek olduğunu düşünmekteyiz. Ayrımdaki vakit ikinci vaktidir. Güneş de Cumali gibi vaktini doldurmak üzeredir. Yine ayrımdaki renklerin duyulan seslerle aynı doğrultuda görüldüğünü söyleyebiliriz. Erkan Oğur perdesiz gitarında hala bulamadığı duyguyu ararken gitar sapında basmadığı yer kalmamıştır. Eskimiş gün, eski bir adam olan Eşkîya, eskimiş hayatıyla sona yaklaşan Cumali ve bu duyguları notaya döken eski bir üstat Oğur, ayrımda birlikte-dir. Müzik, bu faktörler içerisinde başroldeyken batmakta olan güneş, Cumali misali eskimektedir.

Cumali bedenini saran sıcaklığın tarifini Eşkîya'ya anlatırken kesitteki ses, filmin 01:45:37. dakikasında duyulan Cumali'nin Ölümü enstrümantalidir. Enstrümantal perdesiz gitarla başlamaktadır. Herhangi bir ritimle değil, kendi içyapısında dengeli ve ahenkli bir metronomla serbest tarzda icra edilmektedir. Enstrümantale klavye sesi dem tutmaktadır. Cumali'nin aklına ansızın ölümüne şahit olduğu üvey annesi ve sevdiği kız Emel gelir. Öksürük ve inleme sesleriyle ölüm duygusunun yoğun olarak hissedildiği ayrımda Cumali, Eşkîya'ya "Ben şimdi cehenneme gideceğim demi?" diye sorar. Havanın rengi, konuşturulan Cumali ve Eşkîya, izleyenleri ölüm duygusuna hazırlamakta ve bu duygu duyulan seslerle daha da yoğunlaştırılmaktadır.

Cumali merminin acısı ile can çekişirken sesi tizleşir. Oğur'un perdesiz gitarda bastığı notanın da aynı doğrultuda tizleşip inceldiğini duymaktayız. Duyulan ses tizlere çıkarken ayrımdaki Cumali de can çekişmektedir. Müziğin ayrımdaki ayrıntıları, etkenleri kendisine göre şekillendirdiğini söyleyebiliriz. "Hitchcock kesmeyle sesi birleştirdiği gibi kesmeyle müziği de birleştirir. Kendisi ile yapılan bir söyleşide kesmenin müzikle birlikte olduğunda çok etkili olduğunu söyler."<sup>244</sup> Hitchcock, kesitleri müziğin ritmine uydurur. Müzik ağır olduğunda kesitler de ağırdır, hızlı olduğunda kesitler de hızlıdır. Ayrımdaki görüntüler ağır çekimdeyken müzik de aynı doğrultuda ağır ve iç burkturucudur. Bahsini geçtiğimiz Cumali'nin Demircan'ın

---

<sup>244</sup> Bükler, *Sinemada*, s. 145.

adamları tarafından Tarlabası'nda vurulduğu ayırım ağır çekimde verilmiştir. Bununla birlikte duyduğumuz Cumali'nin bedeninden çıkan nefes de aynı doğrultuda ağırlığıyla ayırında duyulmaktadır. Bu ayırımın karşıtı olarak kesitini henüz vermediğimiz Eşkîya'nın polislerden kaçtığı ayırında davulların metronomu ve desibeli koşmanın hızıyla artmaktadır.

Filmin 01:46:56. dakikasında duyulan ses Cumali'nin "Hani senin memlekete gidecektik?" sorusundan sonra duyulan ney sesini duyuran ebow sesidir. Cumali, feleğe sitem eder, Eşkîya'ya da yardım dilercesine söyledikleriyle sonun haberini vermektedir. Ölüm haberini veren enstrüman, bu hikayede ney sesini sağlayan ebow olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu ayırında da perdesiz gitar üzerinde yine birkaç nota çevresinde Cumali'nin bedeninin yukarı yükselmesini bizlere hissettiren, betimleyen bir ses kesitte yanılır. Ney sesini sağlayan ebow sesi duyulmaya başlandığı anda Cumali de artık sona geldiğini anlar ve "Korkuyorum." diyerek son nefesini verir. Klavye Cumali'nin Ölümü enstrümantaline dem tutarken ebow, Cudi'yle sembolleşmiş bir işlevle otel çatısında duyulmaktadır. Ölüm kesitlerinde duygu yoğunluğunu artırmak için kullanılan ebow, ayrılığı, yükselişi, sonu işaret etmektedir. Cumali'nin ölümüne duyulan duygusal yoğunluk yavaş yavaş artarken güneşin ömrü de yavaş yavaş tükenir ve yerini geceye bırakır.

Ebow ölüm anının duygusunu yoğunlaştırırken Eşkîya, Keje'sine karşılık canını koruduğu, aralarında oğul-baba ilişkisi kurduğu Cumali'ye: "Korkma! Önce toprak olacaksın sonra bir çiçeğin özüne girip karışacaksın. Çiçeğin özüne bir arı konacak. Belki o arı ben olacam." der. Cumali'nin canının hesabını sormak için bu ölüme sebep olan kişilerle hesaplaşacaktır. Hesaplaşmayı ise ayırında duyulan yeni bir enstrüman haber vermektedir. Kesitte duyulan ses, filmin 01:48:01. dakikasında duyulan davul sesidir. Enstrümantale dâhil olan davulun işaretini duyan Eşkîya, çiçeğin özüne konan arı gibi Cumali'nin elinden aldığı silahla Cudi'ye benzettiği yine otel çatısında son bulan bir hayatın yanından yeni bir hesaplaşma için ayrılır.

Yeryüzü pistir. İhanet vardır. Acı vardır. Dikkat edildiğinde filmdeki çoğu duygusal ayırım Cudi'ye benzeyen çatıda geçmektedir. Çatı ferahlıktır.

Varılacak son yere en yakındır. Bilinen, temiz, rahatlatıcı ve güvende olunan yerdir. Cumali, hayattayken her şeyini çatıya saklar, polislerden kaçınca oraya sığınır, canını dahi orada verir. Eşkîya'nın köyüne en yakın olduğu yerdir, İstanbul'un her yeri koğuş gibi kokarken orası ona huzur verir. Çatıda yaşanan her ayırım bir türkü eşliğinde verilmiştir. Keje'yi aramaktan yorğun düşen Baran otel çatısında Keje'nin adını mırıldanırken "Baran Yıldızı" enstrümantali, Cumali'nin son nefesini verirken "Cumali'nin Ölümü" enstrümantali, Eşkîya'nın küçük Hakan'a eşkıyalığı anlattığı kesitte ve çatıların üzerinde polislerden kaçacağı kesitte "Seyreyle Güzel Kudret-i Mevla Neler Eyler?", Eşkîya'nın vurulacağı son kesitte "Fırat" türküsü çatıların görüldüğü ayırımdaki ses unsurları ve türküler olarak karşımıza çıkmaktadır. Üzerinde durduğumuz tüm ayrıntılar da müziği destekler bir biçimde ilgili kesitlerde yerini almaktadır.

İlk hesaplaşma nitekim Cumali'nin ölümüne sebep olan kişiyledir. Cumali'nin öleceğini bile bile ateşe atan, çocukken dahi Eşkîya'yı aldattığını söyleyen Berfo ile ilk hesaplaşmayı filmin 01:48:34. dakikasında duyulan "Fırat Final" türküsü haber vermektedir. Klavye ile başlayan Fırat final türküsünde davul sesi duyulmaktadır. Davul sesleri bu sefer daha net duyulmaktadır. Çünkü Berfo'nun ölümü artık kaçınılmazdır.

Eşkîya, Berfo'nun malikânesine girmiştir. Berfo, Eşkîya'yı sezdiği anda gerilim sesi veren klavye duyulur. Klavye dem konumuna geçince davul net ve yoğun bir şekilde kendisini duyurur. Davul sesi hesaplaşma boyunca duyulan ses konumundadır. Berfo, Eşkîya'ya ettiği ihanetin itiraflarını anlattıktan sonra filmin 01:50:07. dakikasında Eşkîya'nın silah sesi ayırımda duyulur. Hesaplaşmanın sesiyle birlikte ayırım izleyenlerin yorumuna sunulmaktadır.

Kesitteki ses filmin 01:50:12. dakikasında duyulan oksijen tüpündeki havanın sesidir. Oksijen tüpüne bağlı yaşayan Berfo, merminin etkisiyle tekerlekli sandalyesiyle duvara kadar sürüklenir. Oksijen tüpündeki havanın sesi Berfo'nun hayatının son bulduğunu işlevsel olarak göstermek amacıyla ayırımda yer almaktadır.

“Doğru, sevdanın karşısında ne önemi var hayatın.” sözlerini söyleyen Eşkîya, malikânenin olanca korumalarını aşarak Berfo’nun ihanetini bu kez affetmemiştir. Filmin 01:50:26. dakikasında malikânenin korumasında görevli köpeklerin havlaması duyulur. Duyulan köpek sesleri Berfo’nun şanın bitişine, korumalarının da etkisizliğine nükteli bir işlevle işaret etmektedir. Eşkîya ilk ve büyük hesaplaşmasını gerçekleştirerek malikânedeki ayırmadan Demircan’ın Tarlabası’ndaki Kısmet Tamirhanesi’ne gelir. İlk hesaplaşma gerçekleşmiş Eşkîya Berfo’yu Cumali’nin silahıyla vurmıştır. Davullar yoğun bir şekilde duyulurken yeni hesaplaşmaların haberi de verilmektedir.

Kesitteki ses unsuru, filmin 01:50:38. dakikasında Kısmet Tamirhanesi’nde duyulan silah sesidir. Yeni hesaplaşma Demircan’ladır. Davul sesinin yoğunluğu ve ritmi daha da artmıştır. Belli ki bu hesaplaşma daha çetin olacaktır. En az Berfo kadar bu işi gerçekleştiren Demircan da suçludur. Tamirhaneyi basan Eşkîya, silahın acı sesi, davulun şiddetli ve içten sesi ile önce Demircan’ın adamlarını vurur. Art arda duyulan silah sesi, mermi acısıyla birlikte duyulan bağırma sesi, kırıldığı duyulan cam sesi ayırmda duyulmaktadır. Gerilim duygusunu ve heyecanı artırmak amacıyla ayırmda görev alan seslerdir. Eşkîya, Demircan’ın adamlarını öldürür. Duyulan seslerden sonra Demircan’ın ofisine yönelir. Tuşlu enstrümanlardan klavye ayırmdaki gerilimi artırmak amacıyla duyulmaktadır. Eşkîya, Demircan’a “Sözünü tutmadın. Çocuğu öldürdün.” sözlerini söyledikten sonra klavye, davul enstrümanlarının sesiyle Demircan’ın korkudan çıkardığı tüm sesler Demircan’ın kafasının Eşkîya’nın önünde çıkardığı çarpma sesiyle son bulur ve ayırmda sessizliğin sesi duyulur. Ayırmdaki heyecanı artırmak amacıyla tüm sesler çekilmiştir. Sessizliğin sesi ardından gelecek felaketleri duyurmak istercesine daha da sessizleşmektedir. Demircan’ın ofisindeki sessizliğin sesinden sonra Eşkîya’nın Demircan’ın kafasına ateş ettiği silahının sesi ve Demircan’ın kafasından duvardaki tabloya sıçrayan kanın sesi duyulur. Kesitteki ayırma tekrar sessizliğin sesi hâkim olur. Sessizlik bir yüzleşme, gerçekleri görme olarak bu ayırmda yerini almıştır. Ayırmdaki sessizlik bir sona işarettir. Ayrıca sessizliğin sesi, yoğunlaşan duygu farklılıklarının anlamlandırılması amacıyla verilmiş bir mola, müzikteki bir

Es'tir. Anlamı, yorumu seyircisine bırakılan olaylar zincirine verilmiş bir aradır.

Seyircinin olaylar zincirini yorumlamasına destek olacak işlevde duyulan sessizliğin sesine filmin 01:51:24. dakikasında Demircan'ın adamlarından birinin can çekişirken elindeki silahın zeminde çıkardığı ses, ayrıma destek olarak duyulmaktadır. Duyulan ses, Berfo'nun yazdığı çekin yaşananları ne kadar acı bir sona getirdiğini göstermek amacıyla kesitte duyulmaktadır.

Kesitteki ses unsuru filmin 01:51:48. dakikasında duyulan hesaplaşma aracı silahın sesidir. Daha önce kendisine kafa atan Sevim'in zorbası Jilet Cemal'i Eşkîya bu sefer affetmez ve hesapta olmayan bir şekilde yüzleşir. Jilet Cemal'le olan karşılaşma hesapta olmadığından ayrımda herhangi bir türkü ya da enstrümantal yer almamıştır. Silah sesi ayrımdaki hesapsız hesaplaşmanın duyulan tek ses unsuru olarak duyulmakta ve Jilet Cemal'in ölümünü işaret eden yoğun nefes sesiyle kesit sona ermektedir.

#### ***4.9.8. Kesit: Eşkîya'nın Hapse Girmemek Adına Polisle Çatışması ve Son Şakinin De Yıldız Olup Kayması***

Kesitin ana teması bir ömrün tamam olması, alt temalarsa esarete karşı teslim olmama, sevgiliye veda, fedakârlık, sadakat, bir hayatın daha yıldız olup kaymasıdır. "Seyreyle Güzel Kudret-i Mevla Neler Eyler?" türküsü, "Fırat Final" türküsü, kopuz, perdesiz gitar, davul, klavye, piyano, silah sesi, nefes sesi, kırılan tuğla sesi, helikopter sesi, havai fişek sesi ayrıca Eşkîya, Keje ve Ceren Ana'nın mırıldanmaları kesitte duyulan ses unsurlarıdır. "Seyreyle Güzel Kudret-i Mevla Neler Eyler?" türküsüne kopuz enstrümanı ile başlanmaktadır. Oğur'un mırıldanma sesine klavye dem tutarken, vurmali sazlardan davul da türkünün ritmini sağlamaktadır. "Fırat Final" türküsüne tuşlu enstrümanlardan klavye ve piyano ile başlanmaktadır. Telli sazlardan perdesiz gitar ile vurmali sazlardan davul türkünün icrasında görev yapan diğer sazlardır.

Film, Eşkîya, Keje ve Berfo ile Cumali ve Emel üzerinden yaşanan olaylar zinciridir. Onların sorunları, insanlığa ışık tutan olumlu veya olumsuz yönleri, filmin olay örgüsünü oluşturmaktadır. Yönetmen, kişisel soru

ve sorunlarını, insanlıkta gördüğü sorunları, değerleri ve değersizleşenleri haklı-haksız, suçlu-suçsuz vb. kavramlarla seyircinin takdirine bırakarak film aracılığıyla ortaya koyulmuştur.

Bu sebeptendir ki çağdaş anlatı filmi “adalet” kavramı üzerine bir tartışma açar. “Suçlu” kime, neye göre suçludur, suç nedir vb. gibi soyut sorunları el alan bu filmlerde karakterler olay örgüsünden çok daha önemlidir. Bu yüzden çağdaş anlatı filminin temeli filmin kişileridir. Çünkü çağdaş anlatı filmi kişileri öykünür. Bundan dolayı kişilerin sayısı kadar olay örgüsü olabilir. Bu filmler insana ilişkindir. Bu filmlerde birey ve ona ilişkin sorunlar gündeme gelir. Filmin yönetmeni de bu sorunları filme koyar. Kendini sorgular.<sup>245</sup>

Eşkîya'nın hesaplaşacağı kimse kalmamıştır. Kendini güvende hissedeceği, içini ferahlatacak bir yere ihtiyacı vardır. Eşkîya, Cudi'ye benzettiği otelin çatısına çıkar. Peşinde polisler vardır. Yaşanan olaylar, Eşkîya'nın içi, gecenin rengi gibi karadır. Kesitteki ses filmin 01:52:23. dakikasında duyulan “Seyreyle Güzel Kudret-i Mevla Neler Eyler?” türküsüdür. Ayrıma bir türkü girer ve hava geceden güne döner. Sözler seyreyle güzel Mevla neler eyler ile başladığından gün rengi de türküyü destekler biçimde yer almaktadır. Türkünün sözleri seyreyle dediğinden yüksek bir yerden İstanbul seyirciye seyrettirilir. Türkünün içeriğiyle onu destekleyenler aynı doğrultudadır. Türkü ayrımdan çekilince haberler Berfo'nun ölümüyle uyuşturucu çetesinin bir bağlantısı olup olmadığını vermektedir. Kararan havanın görüldüğü ayrımda hiçbir sesin durulmayışı, yeni ve duygu yoğunluğu yüksek olan olaylara işaret etmektedir. Türkülerde verilen Es, ardından gelecek notaları ve o notayı icra edecek solisti ve enstrümanları bekler. Buradaki sessizlik de olacıklara verilmiş bir Es gibi karanlıkta yaşanacakları bekler. Çünkü yıldızlar karanlıkta kayar.

Filmin 01:55:03. dakikasında duyulan ses unsuru, “Fırat Final” türküsüdür. Türküye ilk olarak korku ve gerilim duygusunu yoğunlaştıran klavye ve piyano sesiyle başlanmaktadır. Ayrımda yer alan Eşkîya gözünü açınca vurmali sazlardan davul ayrımda duyulmaktadır.

---

<sup>245</sup> Büker, *Sinemada*, s. 174.

Polisler Eşkîya'nın etrafını sarmıştır ama Eşkîya "Artık ben hapse girmem. Kapalı yere dayanmam!" diyerek kaçar. Kesitteki ses unsuru, filmin 01:56:19. dakikasında duyulan Fırat final türküsündeki davul sesidir. Davul sesi ayırımdaki duygu yoğunluğunu artırmak amacıyla duyulmaktadır. Davul sesleri ayırımdaki ses yoğunluğunu daha da artırmıştır. Davul sesleri artınca Eşkîya koşmaya başlar. Davul sesiyle birlikte Eşkîya'nın sıklaşan nefes sesi de ayırında duyulmaktadır. Davul sesleri ansızın ayırımdan çekilir, karşısına bir polis çıkar ve birbirlerine silah doğrulturlar. Polis, Eşkîya'ya üç el ateş eder fakat silahı boştur. Eşkîya, polise "Bir gün dağda bir kurtla burun buruna geldim. Tüfeğimi doğrulttum heman. O da hırlamaya başladı. Dedim ki kendi kendime: Birazdan ikimizden biri yok olup gideceg. Kimin gücü kime yeterse..." der ve Eşkîya "Hayde git. Sen daha çok gençsin. Yazıhtır sana." diyerek polisin yanından uzaklaşır.

Davul, film boyunca daha önce belirttiğimiz gibi hesaplaşma, coşturma ve haber verme işlevleriyle film kesitlerinde yer almaktadır. Eşkîya'nın genç polise anlattığı hikâyede de davul yine heyecan verici işleviyle yer almaktadır. Duyulan davul sesleri aynı zamanda habercidir. Genç polis ayırımdan çekilir çekilmez silah sesleri ayırında duyulur. Davul sesi olayın etkisini artırarak o duyguyu daha da coşkulu hale getirmektedir. Klavye, her zamanki gibi davul ve silah seslerinin altında gerginlik ve korku duygusunu yoğunlaştıran dem konumunda duyulan enstrümandır. Silah sesleriyle birlikte Eşkîya kaçmaya başlar. Filmin 01:57:27. dakikasında silah sesleri ve merminin etkisiyle kırılan tuğlaların sesi duyulurken Ceren Ana'nın Eşkîya'ya kurşun değmemesi için onun boynuna taktığı muskanın düşmesiyle ayırında ney sesini sağlayan ebow duyulmaktadır. Klavye, davul ve ebow ayırında yoğun şekilde ve serbest bir tarzda duyulmaktadır.

Ney sesini karşılayan ebow acıyı, gurbeti, ayrılığı, ölümü hissettiren halvalarda kullanılan bir alettir. Belli ki ayırım bir acıya, ayrılığa işaret etmektedir. Muskanın düştüğünü anlayan Eşkîya, sonunun geldiğini hissederek filmin 01:58:02. dakikasında kendisini çeken garip sesduyar ve anlamlandıramadığı helikopterin sesine gider. Helikopter, Eşkîya'nın görmediği bir şeydir. Eskinin yanında çok yeni bir nesnedir. Ne olduğunu anlamadığı için

oradan kaçar. Helikopter sesi, eskinin karşısındaki yeniyi temsil eden bir işlevle alay edilircesine ayırırda yer almaktadır.

Baca dibine sığınan Eşkîya, yıldızlara olan zaafından ve yıldız olup kayan şakilere karışacağını anladığından filmin 01:58:34. dakikasında duyduğu havi fişek sesiyle tüm gardını indirir.

Kesitte duyulan ses unsuru, filmin 01:50:50. dakikasında duyulan Fırat final türküsüdür. Türkü, introsuz bir biçimde doğrudan söze girer. Türkünün sözleri girer girmez Eşkîya tüm gardını indirerek ayağa kalkar. Eşkîyaları anımsayan Baran, havai fişek patlamaları, ışıklar ve Oğur'un sesinden duyulan Fırat türküsü ile tebessüm ederek "Geliyorum eşkıyalar, geliyorum." der. Işığın geldiği yöne doğru kavuşamadığı sevdalısı Keje'ye seslenerek kararlı bir şekilde yürür. Türkünün sözleri "kanlı zalımdır." derken Eşkîya'nın vücudundan kanlar boşalmaktadır. Silah sesleri, havai fişek sesleri ve en önemlisi Fırat türküsünün sesi ayırırda duyulurken ayırırda havai fişek gösterisiyle vurulmakta olan Baran görülmektedir. Klavye dem tutarken perdesiz gitar, Oğur'un sesini desteklemektedirler. Yoğun bir enstrümantal yoktur. Davul artık susmuş, vereceği haberi çoktan vermiş, vereceği bir haber kalmamıştır. Tüm sesler dem tutarken Baran'ın Keje mırıldanışı ayırırda duyulan tek ses olur. Baran derin bir patlama ile kollarını açar ve bir yıldız olup Keje'nin "Güle güle Eşkîya" uğurlamasıyla şakilere karışır. Ceren Ana da tüm olanlara sitem edercesine "Gitme Eşkîya." dediği yerden "Ah Eşkîya ahhhh..." diyerek filmi sonlandıran son tok ses olur.

Sonuç olarak film, filmin başroldeki türküsü Fırat ile biter. Eşkîya'nın çatıdan aşağı atladıktan sonra bilinmezde kaybolduğu, toprak olup bir bitkinin özüne girip o öze de bir arının konup eşkıyalığı devam ettirdiği, yıldız olup gökyüzünde görüldüğü gibi çeşitli yorumlar çıkarabiliriz. Yorumu açık bırakılmış bir son şüphesiz.

...Önceleri insan evren üzerinde çok şey bildiğini düşünüyordu. Kopernik, Pasteur, Darwin, Freud, Aizenştayn'dan sonra evrenin gizemini koruduğunu biliyoruz. Bu durumda anlamın tek ve değişmez olduğu düşünülebilir mi? Yönetmen de artık olayın ya da durumun tek yönünü göstermek istemiyor, izleyiciyi özgür bırakmak istiyor. Kuşkusuz kendisi de özgür



olmak istiyor. Tek yorum, tek anlam yok artık. Her şeyi bilen “baba” da yok. İzleyici boşlukta. Çaresiz kendisine sunulanlardan birini seçiyor ama izleyici kuşkulu. Acaba seçimi doğru mu?<sup>246</sup>

Bu yüzden Eşkîya'nın öldüğü ya da diğer seçeneklerin doğruluğundan ziyade anlamın çeşitliliği dikkati çekmektedir. Yorum ve anlam seyirciye bırakılmıştır. Yönetmen olayları değişik açılardan göstermektedir. Film boyunca yöneltilen görüş ve türkülerin özel etkisiyle seyircilerin filme baktığı anlam açılarını genişletiliyor. Dolayısıyla tek anlam, tek yorum kahramanlarla ya da türkülerle verilmeyip çok anlamlılık, anlam yaratma ve oluşturma izleyiciye bırakılıyor. “Yapıt kendisini yaratandan bağımsız. Ama kendisini algılayan öznenen bağımsız değil.”<sup>247</sup> Bu düşünceden hareketle yapıtı anlamlandırırken boşlukları dolduranın, çok anlamlılığa götürenin izleyiciye ait duygu ve düşünceler, kısacası kendisinin olduğunu söyleyebiliriz.

#### **4.10. Eşkîya Filmine Yön Veren Bazı Kahramanların İsim Sembolizasyonu Üzerine Tespitler**

Filmin konusu ile incelemeye çalıştığımız isimlerin herhangi bir sembolizasyon tespitine varılmamıştır. Fakat olası düşüncelerimizle Turgul'un belirli sembolizasyonlara gidebileceği üzerinde durulmuştur.

##### **4.10.1. Baran (ba:ra:n/bârân Farsça isim)**

Yağmur<sup>248</sup>, ulu<sup>249</sup>, yüce.

Keje'ye duyduğu aşkın, sadakatin, sabrın, Cumali'ye yaptığı fedakârlıkların film boyu kendisinde yüceleşmesi, yağmur olup filmdeki kahramanlara belirttiğimiz ayrı ayrı duygularla yağması Turgul tarafından sembolize edilmiş olabilir.

---

<sup>246</sup> Bükler, *Sinemada*, s. 13.

<sup>247</sup> Bükler, *Sinemada*, s. 15.

<sup>248</sup> “Baran”, *TDK Güncel Türkçe Sözlük*.

<sup>249</sup> “Baran”, *TDK Türkiye Türkçesi Ağzıları Sözlüğü*.

#### 4.10.2 Keje

Doğu coğrafyasında sarı, sarışın parlak tenli kız çocuğu olarak kullanılan isimdir. Kezban vb. herhangi bir ismin kısaltılmışı ya da yerine kullanım şekli olmadığı görülmüştür.

Sonbaharda sararan yapmak gibi aşkına kavuşamayıp susmuş, durgunlaşmış bir kadın Turgul Tarafından temsil edilmiş olabilir.

#### 4.10.3. Berfo

Berf, Doğu coğrafyasında kar anlamını karşılayan sözcüktür.

Berfo karakterinin film genelindeki özelliklerine bakıldığında, karın gelişiyile havanın soğuması gibi ayrımlara soğuk havası düşen bir karakter olduğu görülmektedir.

#### 4.10.4. Ceren (Ana)

Ceylan. Türk kültüründe ceylan; gizemli, zarif, duygusal ve kutsallaşmış bir motif olarak karşımıza çıkmaktadır.

Diğer milletlerde olduğu gibi, Türk milletinin de kendince kutsal saydığı hayvanlar vardır. Bunlardan biri de geyiktir. Geyik tıpkı Bozkurt gibi bazı Türk boylarının sembolü olmuştur. Bu bakımdan Türk mitolojisi ve efsanelerinde geyik motifine sıkça rastlanır. Geyik motifi, dilimizde, edebiyatımızda, halımızda, kilimimizde; velhasıl bütün sosyal hayatımızda farklı renk ve şekillerde yer alır.

Edebiyatta benzetme unsuru olarak geyiğin şu özelliklerinden yararlanır: Sevimli, çevik, hassas ve içli bir hayvandır. İnce zarif bir vücuda sahip ve ürkektir. İnsandan kaçır, peşinden sürüklediği insanı dermansız bırakır. Tenha yerlerde yaşar. Avlayan iflah olmaz, avlanmış geyiğin gittiği ev tarumar olur, yerinde ot bitmez. Bedduası avcının soyuna da etki eder. Mukaddes bir hayvandır. Kurt gibi aniden ortaya çıkar ve çoğu kere insanlara doğru yolu gösterir. Birdenbire ortadan kaybolur. Mutlu sona erdiricidir. Sevgi perisidir. Totemdir, ruhların üzerinde dolaştığı ilahi bir varlıktır. Tanrı'nın elçisidir. Gökte dolaşan yarı ilahi yaratıktır.<sup>250</sup>

<sup>250</sup> Gıyasettin Ayaş, "Geyik Motifi ve Haza Destan-ı Geyik", *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi*, S. 12(1999), s. 1-2, Ankara.

Baran ve sular altında kalmış köyü ayırmadayken Ceren Ana gizemli bir şekilde kimseciklerin olmadığı tarumar olmuş viraneden çıkar, Baran'ın yanına gelir. Tenha yerlerde yaşaması, gizemli oluşu gibi bahsettiğimiz ceylanın özelliklerine dayanarak Turgul, Ceren Ana'yı ceylanla sembolize etmiş olabilir.

Hayvanların içgüdüsel yeteneklerinden olan yön bulma, bu özelliğe sahip olmayan ilkel insan tarafından her zaman ilginç ve olağanüstü bir güç olarak kabul edilmiştir. Bu özellik, birçok halk anlatmasında temel unsur olarak yerini almıştır. Yol göstericilik bazen maddi, bazen de manevi anlamdaki bir yol göstericiliği içermektedir. Maddi anlamdaki yol göstericilikte geyik, genellikle bir mekâna ya da sevgiliye giden yolu gösterir.<sup>251</sup>

Ceren Ana Baran'a şehre gitmemesi konusunda uyarılarda bulunmuş, kendisine bir yön tayin edip köyde kalmasını söylemiştir. Turgul, Ceren Ana'yı geyiğin Türk kültüründeki yön tayin edici özelliğiyle olağanüstü güce sahip biri olarak sembolize edip ayırmda kullanmış olabilir.

“Geyiğin uğurlu bir hayvan olduğuna, dolayısıyla kötü gözden, nazardan koruyucu bir vasfı bulunduğu Tahtacı ve Yörüklerde olduğu gibi Anadolu'nun hemen her tarafında inanılmaktadır.”<sup>252</sup> Ceren Ana'nın tüm uyarılarına rağmen Baran gitmekte kararlıdır. Baran'ın kötülükten, kurşundan korunması için Ceren Ana kendisine muska takar. Muska, kişiyi kötülüklerden, kem gözlerden yani nazardan koruduğuna inanılan bir tür inanıştır. Nazar,

belli özelliklere sahip kimselerde bulunduğu inanılan; özellikle savunmasız veya göz alıcı insanlara, evcil hayvanlara, eve, mala-mülke hatta cansız nesnelere zarar veren, bakışlardan fırlayan çarpıcı ve öldürücü bir kuvvet<sup>253</sup>

---

<sup>251</sup> Zekeriya Karadavut ve Ünsal Yılmaz Yeşildal, “Anadolu-Türk Folklorunda Geyik”, *Millî Folklor Dergisi*, S. 76(2007), s. 105.

<sup>252</sup> Ahmet Yaşar Ocak, *Alevî ve Bektaşî İnançlarının İslam Öncesi Temelleri*, İstanbul: İletişim Yayınları, 2003, s. 217.

<sup>253</sup> Mine Erbek, *Çatalhöyük'ten Günümüze Anadolu Yanışları*, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 2002, s. 120.

olarak tanımlayabiliriz. “Nazarlıklar tüm kem bakışların etkisini azaltan, nazarı uzaklaştıran ve etkisiz kılan, kötü gözlerden koruyan çeşitli nesnelere şeklinde tanımlanmaktadır.”<sup>254</sup>

Mavi renkli ve göz şeklindeki tüm boncuklar, üzerlik otu, hurma çekirdeği, çörek otu, sarımsak, kaplumbağa-deniz-yumurta kabukları, kartal pençesi-tırnağı, kurban gözü, hayvan kafatası, tavuk-güvercin pisliği, koç-geyik boynuzu, kuru karanfil, iğde dalı, incir, soğan-sarımsak kabukları, şap, çan, eski para, nal, delikli taş, ağaç parçası, üzerlik kurşun, civa, altın ve gümüşten yapılmış maşallah yazılı ya da el şeklindeki tüm objeler, hocalara yazdırılan muskalar nazarlık olarak gündelik hayatta karşımıza oldukça çok çıkmaktadır.<sup>255</sup>

Nazarlık taşıyan kişinin kötülüklerden korunacağına olan inançla birlikte ortaya çıkan muskalar sahibini bir hastalıktan ve tehlikeli dış faktörlerden korumak ya da tedavi amaçlı sihirli, büyüsel ve dini bir güce sahip olduğuna inanılan yazılı bir tılsımdır.<sup>256</sup>

Genellikle konusunda uzman şeyhler, hocalar tarafından, şerit şeklinde hazırlanan bir kâğıda Kuran-ı Kerim’den bir veya birkaç sure, dua ya da Allah’ın 99 güzel isimlerinden yazılır. Başlangıcından sonuna doğru 7 kat kıvrıla kıvrıla üçgen şeklinde toplanan muska daha sonra muşamba, deri, teneke, gümüşten ya da altından yapılmış bir hazneye sarılır. Bazen de kumaşa dikilerek bir kordon ile boyuna asılır, kola takılır, sağ omuza iğnelenir ya da giysinin iç tarafına bir yere dikilir.<sup>257</sup>

“Günümüzde halen yaşantımızın bir parçası olan nazar inancı ve nazara karşı önceden alınan tedbirler arasında yer alan muska yazdırma gibi adetle-

---

<sup>254</sup> Şükrü Haluk Akalın, “Üzerlik”, II. *Uluslararası Karacaoğlan ve Çukurova Halk Kültürü Sempozyumu (20-22 Kasım 1991 Adana) Bildiriler*, Adana: Çukurova Üniversitesi Basımevi, 1993, s. 247.

<sup>255</sup> Durmuş Tatlılıoğlu, *Türkmen İrımları (Halk İnançları)*, Sivas: Cumhuriyet Üniversitesi Yayınları, 1998, s. 9.

<sup>256</sup> Duran Kömürcü, *Büyü, Fal, Burç, Muska ve Nazar*, İstanbul: Şamil Yayınları, 2005, s. 85.

<sup>257</sup> Kömürcü, *Büyü*, s. 85.

rin kaynağının Şamanizm olduğu düşünülmektedir.”<sup>258</sup> Muskanın da kullanım amacı ve inanılan işlevinden hareketle Turgul, Ceren Ana’ya koruyucu özellik yükleyerek yine ceylana ait bir özelliği sembolize etmiş olabilir.

Sonuç olarak, sanatın tüm ürünleri yoruma açık şekilde icracısı tarafından ilgisine sunulur. İlgililerin yapması gereken açık veya gizli olarak anlatılmak istenene, işaret edilen yoldan giderek anlaşılması gerekene ulaşmaktır. Eşkîya’da da Turgul işaret ettiği yoldan giderek isimlerin sembolizasyonu konusunda bazı tespitlerde bulduk ve isim sembolizasyonlarının filme kattığı anlamlar üzerinde durduk. Bu sembolizasyon, isimlerin anlamları ile kahramanların özellikleriyle filmde nasıl yer aldıkları arasında kurduğumuz basit bir tespitten ibaret olmadığını söylersek yanlış olmaz. Bu düşüncemizden hareketle Turgul ve eserlerinin Doğu kültürüne has özellikler taşıdığını belirtmiştik. Mekân, içerik, müzik ve filmi oluşturan birçok etkenin Doğu kültüründen gelmesi karakter isimlerinin de o doğrultuda isimlendirilmesini gerektirmiştir diyebiliriz.

#### **4.11. Eşkîya Filmindeki Türkü, Enstrümantal, Enstrüman, Doğal ve Yapay Ses Unsurlarının Filmdeki Kahramanlarla Sembolizasyonu**

Enstrümanların filmdeki kahramanlara yol gösterdiğini, farklı birinin konuşacağını göstermek amacıyla kullanıldığını söyleyebiliriz. Bununla birlikte duyulan türkü, enstrümantal ve ses unsurlarının da kişilerle sembolleştirilerek kesitlerde ve kesitlerdeki ilgili ayrımlarda yer aldığını söyleyebiliriz. Nitekim Fırat türküsü filmde genel itibarıyla Eşkîya ve Keje ayrımdayken kullanıldığını görmekteyiz.

Eşkîya ayrımdayken dinlendiren, sevdasını anlatan Fırat türküsü dışında Eşkîya’nın yaşadığı duygu çeşitliliğini hissettiren, şaşkınlığını anlatan Tünel, Baran Yıldızı enstrümantali, sabırlı yanını gösteren “Seyreyle Güzel Kudret-i Mevla Neler Eyley?” türküsü, heyecanı daha da yoğunlaştıran davul enstrümanı, cezaevi kapısının sesi, kapı üzerindeki mazgal sesi, ney sesini karşılayan ebow duyulan ses unsurları olarak karşımıza çıkmaktadır.

---

<sup>258</sup> Ayşegül Koyuncu Okca, “Geleneksel Anadolu Halı ve Kilimlerinde Nazar İnanç: Muska Yanışı”, *Turkish Studies*, C. 10, S. 8(2015), s. 1670.

Keje ayırımıdayken sevdasını anlatan Fırat türküsü dışında sadakati, Doğulu kadınların geri plana itilip toplumdan soyutlaştırıldığını temsil eden suskunluğun sesi, çektiği aşkın ıstırabını anladığımız ağıt şeklinde mırıldanan kadın sesleri, konuştuğunda duyulan kısık, hırıltılı, kendisine dahi yabancı gelen Doğulu özelliklerin yüklendiği kadın sesi, kuş cıvıltıları, cüm-büş duyulan ses unsurlarıdır.

Berfo ayırımıdayken Keje'ye olan aşkıdan ötürü her şeyi yapabileceğine dair duyduğumuz kararlı sesi, gerginlik yaratan davul ve klavye enstrümanları, ebow, kaybedecek hiçbir şeyi olmadığını gösteren hastalıklı hırıltılı sesi, nefesinin sesi ve oksijen tüpünden gelen ses, öksürük krizinden sonra içtiği sudan çıkan ses duyulan seslerdir.

Cumali'nin yer aldığı kesitlerdeki müzikler, kendisinin kişilik özelliklerini yansıtan "Karanlığın İçinden" müziği, isyanlar ses tonu, gerilim yaratan klavye sesi, ölümünü işaret eden ebow ve nefesinin sesi, tabanca sesi, soydukları arabanın alarm sesi duyulan ses unsurlarıdır.

Mustafa ayırımıdayken yaptıklarından pişmanlık duyduğunu anladığımız ses tonu, feryadı ve feryadına karışan acı tren düdüğü düşüncemiz doğrultusunda verebileceğimiz kişilere özel duyduğumuz ses unsurlarına örnektir.

Ceren Ana'nın yer aldığı kesitte olacakları önceden tahmin ve analiz edebilen, kararlı ve Doğulu özelliklerinin yüklendiği ses tonu duyulan en önemli ses unsurudur. Düşüncemizden hareketle film içerisinde kahramanların kişilik özellikleri ve filmdeki görevleri doğrultusunda türkü, enstrüman ve diğer ses unsurlarının sembolizasyonunun yapıldığını söyleyebiliriz.

Artist Kemal'in yer aldığı kesitte kültürün yozlaşması, sanata ve sanatçıya değer verilmemesi konuları işlenmektedir. Bu değersizleştirme de öksürük sesiyle sembolleşerek ayırımıda duyulmaktadır. Bunun dışında Bir Bahar Akşamı Rastladım Size şarkısı ve ney sesini karşılayan ebow, Artist Kemal'in bulunduğu kesitlerde duyulan ses unsurlarıdır.

Hayat kadını Sevim'in yer aldığı kesitlerde hayata karşı isyan eden, iflas eden bir insanın hayattan yılmış ses tonu ilgili kesitlerde duyulmaktadır. Bir Bahar Akşamı Rastladım Size şarkısı, içki ve sigara içmekten kalınlaşmış

ses tonu Sevim'in görüldüğü kesitlerdeki ilgili ayrımlarda kendisiyle sembolleşmiş duyulan ses unsurlarıdır.

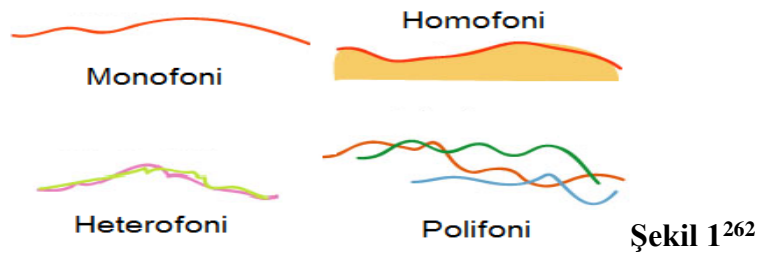
#### 4.12. Eşkya Filmindeki Ses Unsurlarının İcracıları Erkan Oğur ve Kazancı Bedih'in Müziklerinin Dokusu Üzerine Bazı Tespitler

Film sonrasında popülerlik kazanan müzikleriyle Eşkya filmi, bu ününü Erkan Oğur ve Kazancı Bedih'e borçlu olduğunu söyleyebiliriz. Müziklerindeki duygu çeşitliliği, doku farklılığından kaynaklanmaktadır.

“Müziğin dokusu kabaca, o yapıtta her bir sesin tüm ayrıntılarıyla birlikte oluşmasına katkıda bulunduğu bütünsel ses örgüsüdür.”<sup>259</sup> “Doku, müzik yazısının tümünde veya belli kesitinde, sesin ne şekilde ve yoğunlukta yansıtıldığının saptanmasıdır.”<sup>260</sup>

Doku, eserin ritmik ve armonik yapısını açıklayan terimdir. Aynı zamanda sesin yüksekliği, gürlüğü ve tınısal özelliklerini de kapsar. Dolayısıyla kavramsal olarak doku, “eserde kaç parti var”, “bu partiler nasıl bir araya getirilmiş”, “tınısal dinamik ve ritmik oluşumlar nelerdir”, “yatay ya da dikey bir yapı mı barındırıyor”, “çoklu katmanlar veya bölünmeler var mıdır” sorularına cevap vermektedir.

Eserin karmaşıklığı dokunun yoğunluğu ile izah edilir. Yoğunluk "seyrek" ve "yoğun" olarak nitelendirilebilir. Dokunun alanı ise dokunun içindeki frekansı en düşük sesle en yüksek ses arasındaki aralık olarak tanımlanır. "geniş" ya da "dar" olarak nitelendirilir.<sup>261</sup>



<sup>259</sup> Mehmet Nematlu, Müzikte Doku Kavramı, Mimar Sinan Üniversitesi Yüksek Lisans Tezi, İstanbul 1995, s. 7.

<sup>260</sup> Gökçe Altay, *Kontrpuan-Yatay Çok Seslendirme*, Ankara: Müzik Eğitimi Yayınları, 2011, s. 9.

<sup>261</sup> Bruce Benward ve Marily Saker, *Music in Theory and Practice (8.th Ed.)*, New York: M. Mc Graw-Hill Press, 2008, s. 145.

<sup>262</sup> Ayyıldız, *Teke*, s. 51.

Doku türlerinden Monofoni (Monophony) Türkçe'ye tek sesli doku şeklinde çevrilebilir. Müzikte, tek bir ezgisel hat içeren en basit doku biçimidir Monofonik doku yörede sipsi veya zurna demsiz çalındığında, eşliksiz tek bir insan sesi ile yapılan icralarda yahut yaylı veya telli bir sazda tek telle icra yapılırken ortaya çıkmaktadır.

“Polifonik doku yalnızca farklı ezgilerin birleşerek yatay anlamda oluşturduğu doku için kullanılır.”<sup>263</sup>

Homofonik doku “Ezgi ve eşlik seslerinden oluşan doku”<sup>264</sup> olarak açıklanmaktadır.

“Heterofonik doku bir tür karmaşık monofoni olarak tanımlanabilir. Birden fazla icracının aynı ezgiyi, aynı zamanda, farklı ritmik veya melodik şekillerde icra etmesini ifade etmektedir.”<sup>265</sup>

Heterofoni, ancak, kalabalık ve farklı çalgı gruplarının bir aradaki icrasında ortaya çıkar. Sözelimi, zurna, bağlama, ud ve keman gibi çalgılar bir arada icra edildiğinde, çalgıların her biri, kendi teknik ve rejistir özelliklerine göre kendilerine özgü süslemelerle ezgiyi çalarlar. Bunlar arasında ritmik, ezgisel ornamental değişiklikler ortaya çıkar ki, bu tipik birheterofonik icradır.<sup>266</sup>

Kontrpuantal çok seslilik sık sık birbirinden bağımsız seslerin olduğu durumda “serbest çok seslilik” gibi isimlerle karşımıza çıkmaktadır.

Sözcük anlamı "notaya karşı nota" olan Latince punctus contra punctus teriminden türetilen ancak; müzikte "ezgiye karşı ezgi anlamında kullanılan kontrpuan terimi, iki ya da daha fazla ezginin kendi bağımsız yolunda belli kurallarla ilerleyerek polifonik doku oluşturmasında kullanılan yöntemi tanımlamak için kullanılır.<sup>267</sup>

Oğur ve Bedih'in filmde karşımıza çıkan müzik yapılarına bakıldığında çok sesliliğin söz konusunu olduğunu söyleyebiliriz. Çok seslilik konusu ile

---

<sup>263</sup> Ayyıldız, *Teke*, s. 52.

<sup>264</sup> Ayyıldız, *Teke*, s. 52.

<sup>265</sup> Ayyıldız, *Teke*, s. 54.

<sup>266</sup> Okan Murat Öztürk, *Zeybek Kültürü ve Müziği*, İstanbul: Pan Yayınları, 2006, s. 52.

<sup>267</sup> “Kontrpuantal”, *Müzik Sözlüğü*, Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları, 2002.



ilgili net ve üzerinde uzlaşmış bir bilgi mevcut değildir. Birden fazla sesi sağlayan müzik unsurunun icrası şeklinde tanımlanmaktadır.

Sonuç olarak, belirttiğimiz tanımlamalardan hareketle Oğur'un filmde yer alan müziklerindeki doku genel olarak yoğun niteliktedir. Yatay ve dikey ses yapılarının armoni içerisinde birbiriyle uyumu dikkat çekmekte, kesitlerde yer alan olayların anlamlandırılması ve istenilen duygunun aktarılmasında etkili olmaktadır. Oğur'un müziklerindeki doku alanını geniş olarak nitelendirebiliriz. Nitekim ölüm ayrımlarında kullanılan ney sesini karşılayan ebow tiz sesleri duyurarak ölüm hissini işlevsel bir şekilde izleyenlere aktarmaktadır. Her şeye Yabancı Olmak, Baran Yıldızı, Tünel gibi filmde yer alan Oğur müzikleri ve enstrümantallerinin doku alanı geniş niteliklidir. Filmde yer alan Oğur müziklerinin seslerindeki yükseklik ve gürlük kesitte yer alan olaya göre zaman zaman yükselirken zaman zaman da alçalmaktadır. Bu nüans farklılığı kesitteki duygu farklılığından kaynaklanmaktadır. Ses unsurlarındaki ezgiyle birlikte karşıt ezgileri de yoğun olarak kullanan Oğur, bütün ezgileri armonik bir dokuda birbirleri arasında geçişler yaptırırken kaynaştırır, bir yerde buluşturarak gerekli duygusallığı ilgili kesitte sunmaktadır. Her biri belli özellik taşıyan birden çok ezgi aynı duygunun adı olarak duyulur.

İncelediğimiz Eşkıya filmindeki Bedih'in icralarını da Heterofoni olarak tanımlamasına yer verdiğimiz icralara örnek olarak gösterebiliriz. Birden çok saz icracısının aynı mekân ve zamanda aynı ezgiyi kendi sazlarına has özelliklerle farklı ritmik ve melodik (süsleme vb.) tekniklerle Bedih'in de içerisinde bulunup ifade ettiği sıra gecesi geleneği Heterofonik müzik türüdür. Cümbüş, ud, bağlama, kanun, zilli def, def, darbuka gibi birden fazla sazın yer aldığı sıra gecesi topluluğunda her bir saz kendisine has özelliklerle icrada kendisini göstermektedir. Bedih'in kendisine has, geleneksel ve farklı bir tavrı bulunmaktadır. Bedih'in sesiyle icrada yer alan sazların oluşturduğu ezgisel dokuda farklı fakat uyumlu bir icranın sunumunu meydana getirmektedir. Bedih'in filmde icra ettiği türkü ve gazelden yola çıkarak icra ettiği müzik unsurlarındaki doku alanının Oğur'daki gibi geniş olduğunu söyleyebiliriz. Bununla birlikte icra sırasında Bedih'in yaptığı nüanslar ke-

sitlerdeki duygunun aktarımını sinemadaki diğer tekniklere göre daha etkili kılmaktadır. Oğur ve Bedih'in müziklerindeki duygunun yoğunluğu, his, geleneksellik, enstrüman çeşitliliği, doku, nüans, faktörleri benzerlik gösterdiğinden aynı eserin sesi, duygu aktarıcısı konumundadırlar.

#### **4.13. Eric Hobsbawm'ın Halk Bilimi Alanında Yapısal Kuramla İncelediği Sosyal Haydut veya Halk Kahramanı Kalıbı Doğrultusunda Eşkîya'nın Benzerlikleri Üzerine Bazı Tespitler**

Yapısalcı kuram doğrultusunda incelediğimiz kesitlerde Eşkîya'nın yapıp yaşadıklarına bakıldığında haydut ya da eşkıyalık özelliği olup olmadığı akla gelen sorulardır. Halk bilim alanında yapısal kuram üzerine çalışma yapan Eric Hobsbawm'ın sosyal haydut veya halk kahramanı kalıbının belirli özellikler itibarıyla Eşkîya ile benzerlik gösterdiğini düşünüyoruz.

... köylü haydut veya eşkıyaların maceralarını ele alan ve onlar hakkında oluşturulan destan, efsane ve anlatılarda takip edilen yapısal kalıba göre halk kahramanı statüsüne yükselmeleri sürecini değerlendiren bir başka kahraman kalıbı da, Eric Hobsbawm tarafından (1959 ve 1981) geliştirilmiştir.<sup>268</sup>

Eric Hobsbawm'a göre "sosyal" veya "soylu haydut" olarak adlandırılan eşkıyalar "halk kahramanı statüsü"ne yükselinceye kadar yapısal olarak takip ettikleri veya daha doğru bir ifadeyle hikâyeleri gelişirken takip edilen biyografik şema şu şekildedir:

- i) Kahraman, kanundışılık kariyerine bir suçla değil adaletsizliğin kurbanı olarak başlar. Resmi otoritelerce aranmasına rağmen onun yaptığı toplumunun halk kültüründe "suç" olarak değerlendirilmez.
- ii) Kahraman, yanlışlıkları düzeltir
- iii) Kahraman, zenginden alır ve fakire, ihtiyaç içinde olana verir.
- iv) Kahraman, meşru müdafaa ve intikam dışında asla adam öldürmez.
- v) Kahraman, eğer yaşarsa halkının arasına saygıdeğer bir vatandaş ve hürmet gören bir birey olarak döner. Aslında, o halkının arasından hiçbir zaman ayrılmaz.
- vi) Kahraman, ona hayran halkı tarafından yardım görmüş ve desteklenmiştir.

---

<sup>268</sup> Çobanoğlu, *Halkbilimi*, s.194.

vii) Kahraman, toplumun üyelerinin resmi kurumlarla kendisine karşı işbirliğine girmemesi nedeniyle ancak toplum tarafından dışlanmış kişilerce kendisine yapılan kalleşlikler ve kurulan tuzaklar sonucu muhtelif yollardan biriyle öldürülür.

viii) Kahraman, en azından teorik olarak görülemez ve kolaylıkla ele geçirilemezdir.

ix) Kahraman, kralın veya imparatorun düşmanı değil fakat onların yerel despot idarecilerinin ve adaletsiz bürokratlarının düşmanıdır.<sup>269</sup>

“Sosyal haydutlar, [...] kriminal olmayan bir mücadeleyle, onur meselesiyle da kendilerinin ve komşularının haksızlık diye algıladığı bir şeyin kurbanları olarak mesleklerine başlarlar”<sup>270</sup> filmde mayına gönderilerek öldürülen bir babanın oğlu olan Baran’ın, babasının haksız yere öldürülmesi sebebiyle intikamını alır ve dağa çıkar. Yine kendisini ihbar edenlerden hesap sormak için 35 yıl sonra çıktığı cezaevinden olaylar olmaya başlar.

“Babasını aşiretin reisi mayına yolladı öldürdü. Baran da ağasına isyan edip dağa çıktı.” diye Eşkîya’nın Hakan’a anlattığı bu yaşanmışlıktan ve kendisini ihbar edenlerden hesap sormasından, Cumali’nin ölümünden sorumlu olanlardan hesap sormasından, Sevim Abla’nın zorbasından hesap sormasından Hobsbawm’ın, adaletsizliğe uğramasıneticsinde kahramanın kanundışıılığa başlama nedeni olarak sunduğubu kalıbın Eşkîya’ya da uygun söyleyebiliriz.

“Gerçek uygulama ne olursa olsun, haydutun adaletin temsilcisi, hatta ahlakın onarıcısı olarak düşünüldüğü ve onunda kendisine aynı gözle baktığı hakkında kuşku yoktur.”<sup>271</sup> Cumali’ye yaptığı kirli işlerden uzak durması gerektiğini her zaman adaletten yana olması gerektiğini baba şefkatiyle anlatır. Sevim’e yapılanları görünce Jilet Cemal’e zorbalık etmemesi gerektiğini söyler. Verdiğimiz önceki örneklerden yol çıkarak Eşkîya’nın adaletten yana olduğunu, ahlaktan ve doğruluktan vazgeçmemeleri gerektiğini belirten biri olduğunu söyleyebiliriz.

---

<sup>269</sup> Çobanoğlu, *Halkbilimi*, s. 195.

<sup>270</sup> Eric Hobsbawm, *Haydutlar*, çev. Fatma Taşkent, İstanbul: Logos Yayınları, 1990, s. 35.

<sup>271</sup> Hobsbawm, *Haydutlar*, s. 36.

“Keyfi şiddetten kaçınan sosyal haydutlar “haklı öldürme”ye bağlı ka-  
lırlar.”<sup>272</sup> Eşkîya, haksız yere cezaevine girişinin hesabını sorar ve kendi  
adaletli yapısı üzerinden bazı cezalar uygular. Kendisini jandarmaya ihbar  
eden Mustafa’yı öldürmez. Kendisinin oluşturduğu adalet sistemi üzerinden  
onu öldürmeyerek adaletli bir şekilde cezasını verir. Cumali’ye yapılanların  
hesabını sorduktan sonra peşine düşen polislerle dahi çatışmaz. Kaçarak geri  
çekilir. Polislerden biriyle karşı karşıya gelir, polis ateş eder fakat tabanca  
boştur. Eşkîya, polise “Bir gün dağda bir kurtla burun buruna geldim. Tüfe-  
ğimi doğrulttum hemen. O da hırlamaya başladı. Dedim ki kendi kendime:  
Biraz sonra ikimizden biri yok olup gidecek. Kimin gücü kime yeterse...  
Haydi git. Sen daha çok gençsin. Yazıktır sana.” der. Bu hikâyeden haksız  
yere kimsenin canına kıymadığını, zorbalara ve ihanet edenler dışında kim-  
seye işinin olmadığını, düşmanı ile hesaplaşırken dahi cömertlikten taviz  
vermediğini ayrımda görmekteyiz.

“Halktan sonsuz destek gören ve halkın içinden biri olan haydutlar kim-  
se onları ele vermeyeceğine ve sıradan insanlardan ayırt edilemez oldukları-  
na göre neredeyse görünmezdirler.”<sup>273</sup> Eşkîya babasını öldüren aşiret ağı-  
sından intikam aldıktan sonra da köyü tarafından sevilen biriydi ve dağlarda  
gezen halk tarafından kolayca görülemeyen biriydi. Berfo’nun ihaneti üzeri-  
ne ancak görülmüş ve cezaevine girmiştir. Yine günlerce polislerden kaç-  
ması kolaylıkla kaçarak görünmemesi bu düşüncemize örnek olabilir. Kü-  
çük Hakan’ın “Eşkîya nedir?” diye sorması üzerine Eşkîya’nın anlattığı  
hikâyeden sonra “Senin benim gibi biri.” demesi yaşadıkları toplumda bulu-  
nan sıradan insanlardan olduklarının göstergesidir.

Sonuç olarak, Eşkîya’nın olaylara başlama sebebine baktığımızda, kö-  
yün yöneticisi konumundaki aşiret reisinin adaletsizliklerinin düşmanı oldu-  
ğunu görebilmekteyiz. Ayrıca Berfo’nun ihaneti ve Cumali’yle tanışmasın-  
dan sonra yine girdiği mücadelede adaletten, ahlaktan, doğrudan ve cömert-  
likten ayrılmadığını görebilmekteyiz. Bu açıdan yapısalcı Eric Hobs-

---

<sup>272</sup> Hobsbawm, *Haydutlar*, s. 38.

<sup>273</sup> Hobsbawm, *Haydutlar*, s. 42.

bawm'ın sosyal haydut veya halk kahramanı kuramının Eşkıya ile benzer noktalarının olduğunu verdiğimiz örnekler üzerine söyleyebiliriz.



## 4.14. Eşkıya Filminde Geçen Türkülerin Notaları

### 4.14.1. Fırat Türküsü<sup>274</sup>

T R T MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI  
T H M REPERTUAR No : 3898  
İNCELEME TARİHİ : 26. 8. 1983

DERLEYEN  
İHSAN ÖZTÜRK

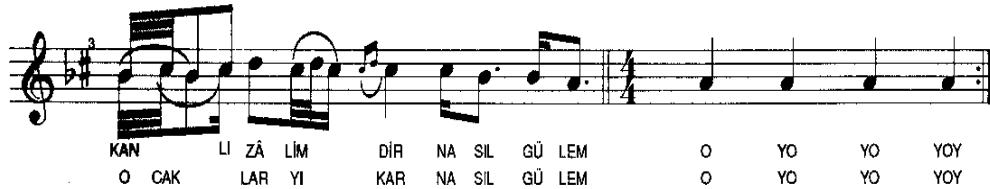
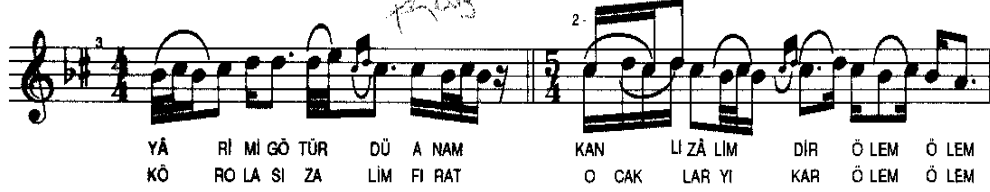
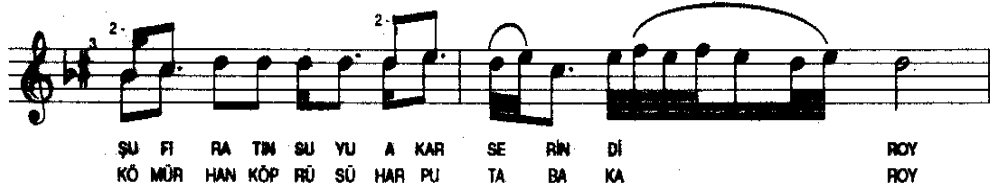
YÖRE  
ELAZIĞ  
KARNAK KÖYÜ  
İZZET ALTINMEŞE

### ŞU FIRATIN SUYU

DERLEME TARİHİ  
1987

NOTALAYAN  
İHSAN ÖZTÜRK

SÜRE : 72



<sup>274</sup> TRT Arşivi, Repertuar No: 3898



4.14.3. Seyreyle Güzel Kudret-i Mevla Neler Eyler<sup>276</sup>

T R T MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI  
T H M REPERTUAR SIRA No: 2402  
İNCELEME TARİHİ: 16. 2. 1984

YÖRESİ  
ERZURUM

KİMDEN ALINDIĞI  
RACİ ALKIR

SÜRESİ:

DERLEYEN  
RACİ ALKIR

DERLEME TARİHİ

NOTAYA ALAN  
MEHMET ÖZBEK  
13. 5. 1983

SEYREYLE GÜZEL  
KUDRETİ MEVLA NELER EYLER  
( KUDUSİ'DEN )

SEY REY LE GÜ ZEL KU D RE Tİ MEV LA NE LE RE Y  
MEY LEY LE ME ZEM GA Y RI Sİ NA HA Z RE Tİ HA K  
LE R SE NE GU R BA N AL LA HA Sİ ĞİN  
TA CA NA N CA NA N SOL YÜZ LE Rİ DOST  
A D Lİ TE A LA NE LE REY LE R  
Ö Z LE Rİ DÜS MA N DA NU SAN DI M  
AL LA HA Sİ Ğİ N A D Lİ TE A LA NE LE REY SAN  
SOL YÜZ LE Rİ DOST ÖZLERİ DÜŞ MANDAN USANDIM  
LE DI R M

- 1 -

SEYREYLE GÜZEL KUDRETİ MEVLA NELER EYLER SENE GURBAN  
ALLAHA SİĞİN ADLI TEALAN EYLER ( ALLAHA SİĞİN ..... )

- 2 -

MEY LEYLEMEZEM GAYRISINA HAZRETİ HAKTA CANAN CANAN  
SOL YÜZLERİ DOST ÖZLERİ DÜŞMANDAN USANDIM  
[ " " " " " " " " ]



## SONUÇ ve DEĞERLENDİRME

Yapısal çözümleme sonucunda elde edilen kesitleme ve epizotlarına ayırma tekniklerinden elde edilen verilerle kurmaca ve yaşam arasındaki ilişkiyi gösteren ve bu ilişkinin oluşumunda önemine dikkat çekmeye çalıştığımız müzik faktörünün etkisi incelenmiş ve ortaya konulmaya çalışılmıştır.

Önsözün ardından ve Giriş bölümünde filmin ve incelediğimiz kesitlerdeki ayrıntıların anlaşılmasında kolaylık sağlamak amacıyla, tezimizle ilgili olduğunu düşündüğümüz bazı müzik ve sinema kavramları açıklandı. Kurumsal çerçeve başlığı altında tezimizin amacı, kapsamı ve yöntemi üzerinde duruldu.

Birinci bölümde, kültürel öge olarak türküler, etnomüzikal anlamda sinemada nasıl yer almaktadır? Sorusu doğrultusunda sinema, müzik, kültür, kimlik, insan ve toplum arasındaki bağlar üzerinde duruldu.

İkinci bölümde, Yavuz Turgul'ün sanatı ve görüşleri üzerine tespitlerde bulunuldu.

Film içerisinde ne tür ses unsurlarından yararlanılmıştır (doğal ve yapay ses, türkü, enstrümantal, mırıldanma ve ortam sesi)?

Film içerisinde yer alan ses unsurlarının yapılanışı nasıldır? Film kesitlerinde yer alan ses unsurlarının yüksek veya alçak ses yoğunluğu nasıl kullanılmıştır?

İki sesin birleşiminden yararlanılmakta mıdır? Eğer yararlanılıyorsa sesler ayrımındaki görüntü ve diğer sinema öğeleriyle ilişkili midir?

Kullanılan sesler olaylar zinciriyle ilintili bir şekilde duyulmakta mıdır? Hangi enstrüman izleyenlerini hangi duygulara yönlendirmektedir?

Film içerisindeki enstrümantal ve türkülerde makam ayak ilişkisi filmin yapısıyla uygundur mudur?

Film içerisinde yer alan icracılar kimdir? İcralarında hangi enstrüman ve materyalleri kullanmışlardır?

Yapısalcı yöntemle incelediğimiz kesitlerde ses unsurları hangi amaç doğrultusunda hangi işlevde hangi duyguyu yoğunlaştırmak amacıyla yer almaktadır? Bu amaç doğrultusunda ayrımlara yerleştirilen ses unsurları ayrımındaki yoruma destek olabilmemiş midir?

Filmdeki kesitlerin anlamlandırılıp yorumlanmasında etkin rol oynayan ses unsurların ilgili kesitlere yerleştirilme biçimleri nasıl olmuştur?

Film içerisinde yer alan kesitlerdeki enstrümanların ve türkülerin duygu aktarımında üstlendikleri görevlerin birbiriyle benzerlikleri ya da farklılıkları var mıdır?

Filmdeki müziği oluşturan icracının müzik yolu, duyusu, dünya görüşü, hayat felsefesi, geldiği gelenek ve görenek filmdeki müziklerle ilişkili midir?

Filmin oluşumunda önemli rol oynayan yönetmen, yapımcı ve senaristin hayat görüşü, gelenek ve görenekleriyle filmin anlamlandırılmasında işlevsel öneme sahip olan ses unsurlarına etkisi var mıdır?

Üçüncü bölümde, yukardaki sorular etrafında müziğin filmdeki işlevlerini ve hangi duyguları yoğunlaştırmak amacıyla kesitlerde yer aldığını yönelttiğimiz sorular doğrultusunda incelemeye çalışıldı.

Eşkıya filmi hakkında genel bilgiler verildikten sonra, Eşkıya filmine yön veren bazı kahramanların isim sembolizasyonu üzerine tespitlerde bulunuldu. Ardından Eşkıya filmine yön verdiğini düşündüğümüz, filmin anlamlandırılmasındaki önemi üzerinde durulan Erkan Oğur müziği, müziklerin kahramanlarla ve olaylarla sembolizasyonu üzerine tespitlerde bulunuldu. Bununla birlikte yapısalcı Eric Hobsbawm'ın sosyal haydut veya halk kahramanı kalıbı doğrultusunda Eşkıya'nın benzerlikleri üzerine bazı tespitlerde bulunuldu.

Bir eserin özünde anlatmak istediği mesaj, eserde kullanılan ses, görüntü, enstrümanlar, sözcük, tümce vb. eserin oluşumunda görev almış tüm öğeler birbiriyle ilişkili bir biçimde oluşur ve aktarılır. İletilmek istenen her ne ise her zaman belirgin bir şekilde görülemeyebilir ve bulanık bir halde keşfedilmeyi bekler. Keşfi kolaylaştırıcı etkenler vardır. Bunların başında

tezimizin de konusu müzik unsuru gelir. Müziği destekleyen görüntü, konu ile ilgili ayrımlar doğru seçilmiş kahramanlar da eser de anlamı ve iletmek istenen mesajın keşfini kolaylaştırmada etkili rol oynamaktadır. Öncelikli olarak müzik eksenin de ve müziğe destek olacak şekilde diğer unsurları tek tek incelemeye çalıştık.

Eski zamanlarda köy evlerinde, kahvehanelerde vb. meclislerde aşğın elinde sazı gecelerce anlattığı hikâyenin arasında hikâye ile alakalı olarak yeri geldikçe kahramanlarına türkü söyletirdi. Zaman değişti, duyuş değişti. Âşıkların geçmişte olduğu gibi halka elinde sazı türküler eşliğinde bir hikâye anlatma kültürü kalmamıştır. Teknolojinin gelişimi, farklı kültürlerle etkileşim vb. etkenlerle yerini toplu iletişim araçları almıştır. Ancak güzel tarafı, bu toplu iletişim araçları geçmişinden bağımsız değildir. Bir başka deyişle teknolojik gelişmeler kültürün bir taklidi olarak karşımıza çıkmaktadır. Millet atasının kültür mirasından her zaman yararlanmıştı. Kültür aktarıcılığını âşıklar yerine filmlerde oynayan türkücüler veya yine savunmaya çalıştığımız türkünün önceliğine dayalı türküye uygun metinler ya da tam tersi metne göre türküler almıştır.

Âşıklar anlattıklarının etkisini artırmak için görüntü, sahne dekordan ziyade etkili anlatıma ulaşabilmek, anlattıklarının duygusuna dinleyenlerini sokabilmek için türkülere başvuruyordu. Hikâyenin en duygusal yerinde, sözlerin bittiği yerde kahramanın ağzından sevdiğine türküler söyleterek anlatımı yoğunlaştırırdı. Kültür ilk haliyle şuan cereyan etmese de gölgele-  
rinin rengi değişmedi. Anlatılan halk hikâyelerinin yerini dizi ve filmler aldı. Âşıkların yerini ise oyuncu icracılar ya da ilgili kesitlerde geçen türkü icraları aldı.

İncelediğimiz Eşkîya filminde, Anadolu coğrafyasında anlatılan, Doğu'nun izlerini bünyesinde barındıran halk hikâyelerinin kültür izleri bulunmaktadır. Kahramanlar sevinçlerini, üzüntülerini, önem verdiği kararlarını, korkularını, aşklarını, kutlamalarını, düğünlerini ve ölümlerini kısacası filmi devam ettiren ve sonlandıran birçok durum ve duyguyu, türkü, şarkı gibi müzik unsuru ile ve dansla yaşamaktadır. Eşkîya filminde de bu duygu aktarımı, bu aktarımın sağlanmasında öneminin en önde olduğunu savundu-

ğumuz türkülerle sağlanmaktadır. Diğer unsurlar da türkü kültür ögesine yardımcı olarak ayrımlarda yerini almıştır.

Filmde icracı, senarist ve yönetmen önemli kişilerdir. Besteci müziğini, senarist metnini ve yönetmen kamerasını birbirinden bağımsız oluşturamaz. İcralarının ortaya konacak olan filmin neresinde ne şekilde anlamlı olacağını bilirler ve ona göre aralarındaki uyumu sağlarlar. Bu uyum filmin konusuna, içeriğin derinliğine ve kahramanların duygu aktarımının sağlanmasına, filmde yer alan türkülere ve türkülerin yer aldığı kesitlerin olay örgüsüyle bütünleşmiş olmasına, filmi oluşturan icracı, senarist, yönetmen gibi faktörlerin tek tezgâhtan çıkmasına bağlıdır. Uyumsuzluğun bu ögelerin kendi içerisinde yeterince iş birliği yapmamasından kaynaklandığı görülmektedir. Hepsi arasında bir iş birliği olması gerekir ki bu Eşkîya filminde gerektiği gibi yapılmıştır. Şiiri oluşturan kelimelerdeki harfler dahi belli bir düzende seçilmiştir. Patlama anının tablosunda pembe renk yoktur. Güneş mor renkte hiç boyanmamıştır. Beethoven korosunda cura icracısı yoktur. Her sanat dalında belli bir uyum vardır. Eşkîya'da da yönetmen, icracı, türküler, türkü icrasında yer alan enstrümanlar, yöreleri, filmin geçtiği coğrafya, kahramanlar, kahramanların kimlikleri, örf, âdet ve gelenekleri birbiriyle uyumludur. Bu uyum sayesinde de gerekli olan duygu, mesaj özellikle türkülerin etkisiyle seyircisine aktarılmıştır.

Sinema tarihimizde oluşan tüm filmler sosyal ve toplumsal temeller üzerine inşa edilmiştir. Suçlu kimdi, aşk neydi, fedakârlık neydi, ihanet nasıl edilirdi, aldatmak ya da aldatılmak neydi, eski neydi, yeni neydi, dostluk neydi, düşmanlık neydi, yaşam neydi, ölüm neydi, hapis neydi, özgürlük neydi? Susmak-konuşmak, yokluk-zenginlik, kaçmak ya da yıllarca beklemek, yüzleşmemek veya hesap gününü beklemek, sevdalıların aşkı-zorbanın aşkı neydi? Eski neydi, yeni neydi, köy neydi, su neydi, bitki neydi, özü neydi, ayrılık neydi, kavuşmak neydi, mükâfat neydi, ceza neydi, imtihan neydi, her şeyin yolunda gitmesi neydi? İnsana dair tüm sosyal, toplumsal soru ve sorunlara cevap aranmıştır. İncelediğimiz Eşkîya filminde yönetmen soru ve sorunların cevabını cevaplamamış, bakış açıları sunarak seyircisine bırakmıştır. Cumali'yi toprağa gönderip bitkinin özüne karıştır-

mış, Baran'ı çatıdan atlatıp parlak bir yıldızla dönüştürmüştür. Bazımıza göre ise her ikisi de ölmüştür.

Eşkîya filmi bahsini daha önce ettiğimiz soru ve sorunlara temas edip cevabının seyircisine bırakıldığı, kaynağını coğrafyasıyla, kahramanlarıyla, kahramanların kimlikleriyle, filmdeki her ayrıntıyı etkilemiş türküleriyle, kısacası bütün yapı taşlarıyla bir bütün olup kültür unsurlarını Doğu'dan almış bir hayatın örneğidir. İncelemeye çalıştığımız türküler de tüm bu kültürel olayların şekillenmesinde, oluşumunda, anlaşılıp olayların ayrıştırılmasında önemli rol oynamıştır.





## KAYNAKÇA

Açın Cafer, *Bağlama Yapım Sanatı*, İstanbul: Emek Basımevi, 2004.

Açın Cafer, İTÜ Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı Enstrüman Bilgisi Ders Notları, İstanbul: 1986.

Adanır Oğuz, *Sinemada Anlam ve Anlatım*, Ankara: Kitle Yayınları, 1994.

Akalın Şükrü Haluk, “Üzerlik”, II. Uluslararası Karacaoğlan ve Çukurova Halk Kültürü Sempozyumu (20-22 Kasım 1991 Adana) Bildiriler, Adana: Çukurova Üniversitesi Basımevi, 1993.

Akbıyık Abuzer , *Şanlıurfa Halk Müziği*, Şanlıurfa: Şanlıurfa Valiliği Kültür Yayınları, 1999.

Akbıyık Abuzer, *Başgöz İlhan.Urfalı Tenekeci Mahmut Güzelgöz*, İstanbul: FRS Matbaacılık, Kalan Müzik, 2007.

Akdemir Gamze, “Doğu kültürünün insanıyım”, Cumhuriyet, (Erişim: 21 Nisan 2002).

Akman Nuriye, “Nuriye ile Akılda Kalan”, TRT Haber Televizyonu, 4. Program, <http://www.nuriyeakman.net/nuriye-akman-ile-akilda-kalan-8-Temmuz-2010-Yavuz-Turgul> (Erişim: 06.07.2011).

Albayrak Nurettin, “*Türk Halk Şiirinde Biçim ve Tür Sorunu*”, Motif Akademi Halkbilimi Dergisi, İstanbul (2009), ss. 133-186.

Altay Gökçe, *Kontrpuan-Yatay Çok Seslendirme*, Ankara: Müzik Eğitimi Yayınları, 2011.

Artun Erman, “Türkü Söyleme Geleneği ile Türkülerde Tür, Şekil ve Tasnif Üzerine Düşünceler”, 4. Uluslararası Türk Dünyası Kültür Kurultayı, Türkü, Türkülerimiz, Öyküleriyle Türküler Sempozyumu, 2013.

Aslan Ensar, “*Ahi Örgütlerinden Urfa Sıra Gecesine Uzanan Bir Kültür Geleneği*”, Ahi Evran Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, C. 1, S. 1 (2014), ss. 5-15.

Atalay Adnan, “Müzik Eğitiminde Ölçü Gruplamaları ve Tanımlamalara Yeni bir Bakış”, 8. Ulusal Müzik Eğitimi Sempozyumu Bildirisi, Samsun, 2009.

Ataman Sadi Yaver , *Anadolu Halk Sazları*, İstanbul: Burhanettin Matbaası, 1938.

Atılğan Halil, “Çukurova Türkülerinin Müzik Yapısı”, İçel Kültürü, S. 24 (1992), ss. 8-13.

Ay İlknur, “Akşemsettinzâde Hamdullah Hamdî'nin “Yusuf ve Züleyha” Mesnevisi Üzerine Biçimbilimsel Bir İnceleme”, e-Şarkiyat İlmi Araştırmalar Dergisi, S. 12 (2014), ss. 117-142.

Aydemir Adem, *Manevi Kültürümüze Ait İki Kelime ‘Ağıt’ ve ‘Sığıt’ Üzerine: Semantik Bir Yaklaşım*, Ankara: Turkish Studies, 2013, ss. 781-802.

Aytaş Gıyasettin , “Geyik Motifi ve Haza Destan-ı Geyik”, Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi, S. 12 (1999), ss. 1-16.

Ayyıldız Sinan, *Teke Yöresi Yörük Türkmen Müzik Kültüründe Yerel Çok Seslilik Özellikleri*, İTÜ SBE, İstanbul 2013, YÖK: Ulusal Tez Merkezi (Tez No. 331913).

Bakırköy Musiki Konservatuvarı Vakfı, *Türk Müziğinde Makamlar Usuller ve Seyir Örnekleri*, İstanbul: 2012.

Baran Tamer, “‘Eşkîya’ Bize Bizi Anımsatıyor”, Antrakt Sinema Gazetesi, S. 62 (1997), ss. 12-20.

Bardakçı Murad, *Abdülkadir Meragî*, İstanbul: Pan Yayıncılık, 1986.

Başgöz İlhan, “*Digression In Oral Narrative A Case Study Of Individual Remarks By Turkish Romance Tellers/Sözlü Anlatımda Ara Söz: Türk Hikâye Anlatıcılarının Şahsi Değerlendirmelerine Ait Bir Durum İncelemesi*”, çev. Metin Ekici, Milli Folklor Dergisi, S. 50 (2013), ss. 86-104.

Battal Sadık, *Asıl Film Simdi Başlıyor*, Ankara: Vadi Yayınları, 2006.

Bedel Mehmet, “Teke Yöresi nefesli Halk Çalgılarından Sipsi ve Kaval”, I. Burdur Sempozyumu, Burdur, 2007, C. 2, s. 1230-1237.



Benward Bruce, *Saker Marilyn. Music in Theory and Practice (8.th Ed.)*, New York: M. Mc Graw-Hill Press, 2008.

Birdoğan Nejat, *Notalarıyla Türkülerimiz*, İstanbul: Özgür Yayın Dağıtım, 1998.

Boratav Pertev Naili, *100 Soruda Türk Halk Edebiyatı*, İstanbul: Gerçek Yayınevi, 1978.

Bozkurt Nebi, *İslam Ansiklopedisi*, C. 9, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 1994.

Büker Seçil , *Sinemada Anlam Yaratma*, Ankara: İmge Kitabevi, 1991.

Büyük Kültür Ansiklopedisi, Ankara: Başkent Yayınevi, 1987.

Büyük Türkçe Sözlük, İstanbul: Pınar Yayınları, 2008.

Caferoğlu Ahmed , “*Cihan Edebiyatında Türk Kopuzu I*”, *Ülkü Mecmuası*, C. 12, S. 71 (1936), ss. 71-80.

Cengizkan Ali, “Yavuz Turgul ile Sokaklar, Meydanlar, Setler ve Kadrajlar Üzerine Söyleşi”, *XXI. Mimarlık Kültürü*, S. 8-10 (2001), ss. 28-38.

Çelik Çiğdem, *Türk Halk Müziğinde Vurmalı Sazlar*, (Yayımlanmamış Bitirme Tezi), İTÜ, TMDK, SBE, İstanbul,1992.

Çevik Mehmet, “*Kültürel Değişim, Gelenek ve Türk Halk Hikâyeciliği*”, *Turkish Studies*, C. 9, S.12 (2014), ss. 113-123.

Çine Hamit, *Burdur’dan Damlalar*, Burdur: Burdur Valiliği Yayınları, 2003, s. 144.

Çobanoğlu Özkul, *Halkbilimi Kuramları ve Araştırma Yöntemleri Tarihinine Giriş*, Ankara: Akçağ Yayınları, 2008.

Demir Necati, “*Trabzon ve Yöresinde Kemeçe*”, *Karadeniz Araştırmaları Dergisi*, S. 4 (2005), ss. 79-90.

Demirsipahi Cemil, *Türk Halk Oyunları*, Ankara: Türkiye İş Bankası Yayınları, 1975.

Divan-ı Lugati’t-Türk, Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları, 1940-41.

Dönmez Banu Mustan, *Deniz Ünsal*. “Kıyas Yöresi Müzisyenlerinin Bölgesel Urfa Sound’undan Elde Ettiği Üslupsal Özellikler”, *Alevilik Araştırmaları Dergisi*, S. 4 (2012), ss. 165-176.

Eke Metin, “Türk Musikisi Teorik ve Uygulamalı Bilgilerinin Eğitim ve Öğretimde Verilebilmesine İlişkin Bir Model Önerisi”, 13. Ulusal Eğitim Bilimleri Kurultayı, Malatya, 2004.

Elçin Şükrü, *Türkiye Türkçesinde Ağıtlar*, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1990.

Emnalar Atınç, *Tüm Yönleriyle Türk Halk Müziği ve Nazariyatı*, İzmir: Ege Üniversitesi Basımevi, 1998.

Erbek Mine, *Çatalhöyük’ten Günümüze Anadolu Yanışları*, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 2002.

Erdoğan Elmas, *Türk Halk Müziği Mızraplı Sazlarının Özellikleri ve Önemi*, (Yayımlanmamış Bitirme Tezi), İTÜ, TMDK, SBE, İstanbul, 1994.

Ergun Levent, *Yörüklerde Müzik ve Boğaz Çalma*, (Doktora Tezi), Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Veri Tabanı (Tez No: 1), İzmir 2004.

Erkan Çağrıhan, “*Geleneksel Müziklerin Seslendirildiği Mekân ve Ortamın Dinleyiciye/İzleyiciye Olan Etkisi*”, *Ege Üniversitesi Devlet Türk Musikisi Konservatuvarı Dergisi*, S. 3 (2013), ss. 125-128.

Eroğlu Furkan Balategin, “*Türk Halk Müziğinde Yöre, Üslup ve Tavrı Kavramları Üzerine*”, *Türk Dil, Edebiyat ve Halkbilimi Araştırmaları Dergisi*, S.3 (2014), ss. 231-238.

Ersümer Oğuzhan, “*Yavuz Turgul’da Doğu Düşüncesi*”, *MEDAR Sûfi Araştırmaları Dergisi*, S. 7 (2013), ss. 1-20.

Evin Aylın, *Uzun Havalar*, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 2002.

Eyüboğlu İsmet Zeki, *Türk Dilinin Etimolojik Sözlüğü*, İstanbul: Sosyal Yayınları, 1988.

Feyzioğlu Nesrin, “*Türk Dünyası’nda ve Anadolu’da Kopuz*”, Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi, S. 31 (2006), s. 233-245.

Gabain Annemarie von, *Eski Türkçenin Grameri*, çev. Mehmet Akalın, Ankara: TDK Yayınları, 1988 s. 293.

Gazimihal Mahmut Ragıp , *Şarki Anadolu Türküleri ve Oyunları*, İstanbul: Evkaf Matbaası, 1929.

Gazimihal Mahmut Ragıp, *Anadolu Türküleri ve Musiki İstikbalimiz*, İstanbul: Ötüken Neşriyat, 2006.

Gazimihal Mahmut Ragıp, *éKopuzdan Son Hâtıralar*”, Türkiye Folklor Araştırmaları Dergisi, C.VI, S. 144 (1961), ss. 2437-2438.

Gökdel Fatma, Yrd. Doç. Güvençoğlu Şerife, Yrd. Doç. Özek Eren, Öğr. Gör. Filizman Gökhan. “Makam Teorisi 1, Birinci Yarıyıl Ders Notları” İTÜ Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı, İstanbul: 2013.

Gündoğdu Meral, “*Sinemamızda Bir Dönem Kapanırken...*”, 25. Kare Dergisi, S. 18 (1997), ss. 9-14.

Güner Süleyman Sırrı, “*Osmanlı Musikisi ve Mehter*”, Karadeniz Araştırmaları Dergisi, S. 14 (2007), ss. 101-130.

Gürmen Pınar Tınaz, “*Yavuz Turgul’dan Sinema Dersleri – Yavuz Turgul*”, Popüler Sinema Dergisi, S. 78 (2001), ss. 13-18.

Hobsbawm Eric, *Haydutlar*, çev. Fatma Taşkent, İstanbul: Logos Yayınları, 1990.

Hürriyet Arşiv, “Eşkiya New York’ta”, Hürriyet, <http://m.hurriyet.com.tr//eskiya-new-yorkta-39005126> (Erişim: 24.02.2016).

Hürriyet Arşiv, “Eşkiya’ya Fransa’dan Ödül”, Hürriyet, <http://m.hurriyet.com.tr//eskiyaya-fransadan-odul-39275693> (Erişim: 24.02.2016).

İldan Haydar, *Bona Müzik Teorisi Nota Okuma ve Öğrenme Metodu*, İstanbul: Bemol Müzik Yayınları, 2013.

İnan Abdülkadir , *Tarihte ve Bugün Şamanizm, Materyaller ve Araştırmalar*, Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları, 2000.

Jacobs Lewis, “*Zaman ve Mekanın Anlatımı*”, der. Demir Yalçın, *Filmde Zaman ve Mekan*, Eskişehir: Turkuaz Yayınları, 1994.

Jordania Joseph, “*Who Asked First Question*”, Tbilisi Ivane Javakhishvili State University Institute of Classical, *The Origins of Human Choral Singing, Intelligence, Language and Speech*, Logos, 2006.

Kafalı Nadi, *Televizyon Yapımında Teknik ve Kurumsal Temeller*, Ankara: Ümit Yayınları, 2000.

Kalan Müzik, “Eşkiya (Orijinal Film Müziği) - Erkan Oğur”, kalan.com, <http://kalan.com/audio/eskiya-orijinal-film-muzigi-erkan-ogur/> (Erişim: 24.02.2016).

Kâmûs-ı Türkî, İstanbul: Enderun Kitabevi, 1989.

Karadavut Zekeriya, Yeşildal Ünsal Yılmaz. “*Anadolu-Türk Folklorunda Geyik*”, Millî Folklor Dergisi, S. 76 (2007), ss. 102-112.

Karkamış Kaymakamlığı, *Tarihi ve Kültürü İle Barak Karkamış*, Gaziantep: 2006.

Kaya Emin Erdem, “*Türk Ordu Geleneğinde Askeri Müzik Olgusu*”, İdil Sanat ve Dil Dergisi, S. 3 (2012), ss. 93-105.

Kirel Serpil , *Kültürel Çalışmalar ve Sinema*, İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınları, 2010.

“Kontrpuantal”, Müzik Sözlüğü, Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları, 2002.

Kosova Maria, “*The Category of the Narrator in the Structure of Folklore Genres.*”, Fabula Dergisi, S. 22 (1981), ss. 13-17.

Kömürcü Duran , *Büyü, Fal, Burç, Muska ve Nazar*, İstanbul: Şamil Yayınları, 2005.

Köprülü Mehmet Fuat, “*Türk Edebiyatının Menşei*”, Millî Tetebbular Mecmuası, C. 2, S. 2 (1331), ss. 5-78.

Kudret Cevdet, *Örneklerle Edebiyat Bilgileri*, İstanbul: İnkılap ve Aka Basımevi, 1980.

Lehce-i Osmani, Ankara: TDK Yayınları, 2000.

Lütfi Muhammed, *Hülasatü'l Hakayık*, İstanbul 1974.

Macit Muhsin, “*Urfa Sıra Gecelerinde ve Musiki Meclislerinde Okunan Gazellerin İşlevi*”, Millî Folklor Dergisi, S. 87 (2010), ss. 84-93.

MEB, *Müzik Aletleri Yapımı Alanı Müzik İşaretleri*, Ankara: MEGEP Yayınları, 2007.

MEB, *Müzik Aletleri Yapımı Bağlama Yapımı İçin Ön Hazırlık*, Ankara: MEGEP, 2007.

Menemencioğlu Haldun, “*Kemençe Hakkında Etüt*”, Musiki Mecmuası, S. 260 (1970). ss. 12-15.

Milliyet Magazin, “Eşkiya'nın pabucu dama atıldı”, Milliyet, <http://www.milliyet.com.tr/eskiyanin-pabucu-dama-atildi/magazindetay/20.02.2004/959401/default.htm> (Erişim: 24.02.2016)

Mirzaoğlu Fatma Gülay, *Çukurova Bozlağı*, Ankara: Binboğa Yayınları, 2003.

Mirzaoğlu Fatma Gülay, *Toroslar'dan Çukurova'ya Yankılanan Ses: “Bozlak”*, Ankara: Folkloristik: Prof. Dr. Dursun Yıldırım Armağanı, 1998, ss. 408-418.

Nemutlu Mehmet, *Müzikte Doku Kavramı*, Mimar Sinan Üniversitesi Yüksek Lisans Tezi, İstanbul 1995.

Nettl Bruno, *Nettl's Elephant: On the History of Ethnomusicology*, Foreword by Anthony Seeger, Urbana: University of Illinois Press, 2010.

Ocak Ahmet Yaşar , *Alevî ve Bektaşî İnançlarının İslam Öncesi Temelleri*, İstanbul: İletişim Yayınları, 2003.

Okca Ayşegül Koyuncu , “*Geleneksel Anadolu Halı ve Kilimlerinde Nazar İnançları: Muska Yanışı*”, Turkish Studies, C. 10, S. 8 (2015), ss. 1659-1676.

Ögel Bahaeddin , *Türk Kültür Tarihine Giriş*, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1987.

Ögel Bahaeddin , *Türk Mitolojisi*, Ankara: TTK Yayınları, 1989, C. 1.

Ösme Furkan, Türk Sazları, (Yayımlanmamış Bitirme Tezi), İTÜ, TMDK, SBE, İstanbul, 1997.

Özaslan Metin, “*Etnomüzikoloji Üzerine Yeni bir Kitap: “Kültürel Müzikoloji”*”, Bilge Dergisi, S. 45 (2005), ss. 54-60.

Özbaş Ömer, *Gaziantep Dolaylarında Türkmenler ve Baraklar*, Gaziantep: Cihan Matbaası, 1958.

Özkan İsmail Hakkı, *Türk Musikisi Nazariyatı ve Usulleri*, İstanbul: Pan Yayınları, 1990.

Özön Nijat, *Sinema Sanatına Giriş*, İstanbul: Agora Yayınları, 2008.

Öztürk Okan Murat, *Zeybek Kültürü ve Müziği*, İstanbul: Pan Yayınları, 2006.

Parlak Erol, Bozlaklar (Yüksek Lisans Tezi),İTÜ, SBE, İstanbul 1990.

Parlak Erol, *El İle Bağlama Çalma (Şelpe) Tekniği Metodu 1*, İstanbul: Ekin Yayınları, 2001.

Parlak Erol, *Türkiye’de El İle (Şelpe) Bağlama Çalma Geleneği ve Çalış Teknikleri*, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 2000.

Paşmakçı Yücel, “Türk Halk Müziği Genel Bilgiler (Ders Notları)”, İstanbul, 1995.

Radloff Wilhelm, *Wörterbuches Der Türk-Dialecte*, St. Petersburg: 1911, C. IV.

Radloff William, *Sibirya’dan (Seçmeler)*, çev. Ahmet Temir, İstanbul: Milli Eğitim Basımevi, 1976.

Sarı Engin, Kültür, Kimlik, Politika: Mardin’de Kültürlerarasılık, Ankara Üniversitesi, SBE, Ankara 2007, YÖK: Ulusal Tez Merkezi (Tez No. 218142).

Say Ahmet , “Davul” Müzik Ansiklopedisi, C. 1, Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları, 2005.

Sezgin Levent, Caf Şule Nurdan. *Batı Müziği Koro Eğitimi*, Ankara: MEB Yayınları, 2012.

Sivas Âla, Hepkon Zeliha. “*Yavuz Turgul ile Görüşme*”, *Yavuz Turgul Sinemasını Keşfetmek*, İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınevi, 2011.

Sözbilici Şaban, *Ağıt Kelimesinin Kökeni*, TDK Dergisi, C. 2002/1, S. 604, 2002, s. 325-333.

Sözen Mustafa, “*Estetik Bir Öğe Olarak Sinemada Ses Tasarımı ve Örnek Bir Film Çözümlemesi*”, *Turkish Studies*, C. 8, S. 8 (2013), ss. 2097-2109.

Şahin Mustafa, “*Türk Halk Oyunları Türlerine Göre Asma Davulun Yapısal Olarak ve Çalım Teknikleri Açısından İncelenmesi*”, *Akademik Bakış Dergisi*, , S. 27 (2011), s. 1-15.

Şarkının icracısı ve oluşumu hakkında bkz. <http://www.youtube.com/watch?v=x0hqhlh-zd0w> (Erişim: 10.01.2016).

Şen Yavuz, Aksu Cahit. “*Uzun Havalarımızdan Bozlak ve Ustaları*”, *Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, S. 12 (1999), ss. 107-109.

Şençalar İsmail, *Kanun Öğrenme Metodu*, İstanbul: Müzik Dünyası Yayınları, 1976.

Şirin Uygur, “*Doğulu Aşk Masalı*”, *Popüler Sinema Dergisi Eşkıya Özel Sayısı* (1997), ss. 5-16.

Tanpınar Ahmet Hamdi , *Beş Şehir*, İstanbul: Devlet Kitapları, 1989.

Tanrıverdi Haydar, *Türk Halk Musikisi Nefesli Sazları*, (Yayımlanmamış Bitirme Tezi), İTÜ, TMDK, SBE, İstanbul, 1998.

Taşçıyan Alin, “*Sinema Yazarlarından Görüşler: Yavuz Turgul*”, *Yavuz Turgul Sinemasını Keşfetmek*, İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınevi, 2011.

Tatlılıoğlu Durmuş, *Türkmen İrımları (Halk İnançları)*, Sivas: Cumhuriyet Üniversitesi Yayınları, 1998.

TDK Güncel Türkçe Sözlük.

TDK Türkiye Türkçesi Ağızları Sözlüğü.

Tekin Hatice Selen, “Popüler Kültür ve Türkülerimiz”, Motif Akademi Halkbilimi Dergisi, C. 1 (2012), ss. 153-179.

Todorov Tzvetan, *Poetikaya Giriş*, İstanbul: Metis Yayınları, 2008.

Togan A. Zeki Velidi , *Oğuz Destanı*, İstanbul: Enderun Kitabevi, 1982.

Tokel Bayram Bilge, *Bağımıza Gazel Düştü*, Müziğe Dair, Ankara: Akçağ Yayınları, 2002.

Tokel Bayram Bilge, *Neşet Ertaş Kitabı*, Ankara: Akçağ Yayınları, 1999.

TRT Arşivi

Turgul Yavuz, “Damlardan Yola Çıktım”, Popüler Sinema Eşkıya Özel Sayısı (1997), ss. 22-37.

Turgut Serdar, “Haydi Eşkıya” Hürriyet, <http://m.hurriyet.com.tr/haydi-eskiya-39004184> (Erişim: 24.02.2016).

Tüfekçi Nida, Türk Halk Müziği Bilgileri Ders Notları, İTÜ, TMDK, İstanbul, 1988.

Türk İbrahim, “Geleneğin Arayışında Yavuz Turgul Sineması”, [www.filmlerim.com](http://www.filmlerim.com) <http://www.filmlerim.com/makale/2959/gelenegin-arayisinda-yavuz-turgul-sineması> (Erişim: 24.02.2016).

Türkçe Sözlük, Ankara: TDK Yayınları, 1988.

Uçan Ali, *Geçmişten Günümüze, Günümüzden Geleceğe Türk Müzik Kültürü*, Ankara: Evrensel Müzikevi Yayınları, 2000.

Ültaş Mesut, “Keman ve Keman Yapımcıları”, Antik Dekor Dergisi, S. 18 (1993) ss. 33-45.



Üngör Ethem Ruhi, “*Halk Çalgılarımız Üzerine İnceleme Gezisi Notları*”, Musiki Mecmuası, S. 247 (1969), s. 34.

Üngör Ethem Ruhi, *Folklor ve Etnografya Araştırmaları*, İstanbul, 1984.

Üngör Ethem Ruhi, *Türk Folklor Araştırmaları*, Musiki Mecmuası, S. 286 (1973), İstanbul.

Wajda Andrzej , *Sinema ve Ben*, çev. Füsun Ant, İstanbul: Es Yayınları, 2006.

Yavuzoğlu Nail, *Uygulamalı Müzik Teorisi 1*, İstanbul: İnkılâp Yayınları, 2010.

Yekta Rauf, *Türk Musikisi*, İstanbul: Pan Yayınları, 1986.

Yener Sabri, “Karadeniz Teknik Üniversitesi Fatih Eğitim Fakültesi Müzik Eğitimi Yüksek Lisans Ders Notları”, Trabzon 1997.

Yıldırım Mehmet Ali, *Gaziantep Yöresinde Barak Boyu*, Gaziantep: Damla Matbaası, 2011.

Yıldız Gökay, Kazan Şevkiye. “*Teke Yöresinin Merkezi Burdur Halk Kültürü İle Müziğinden Esintiler*”, Turkish Studies, C. 4, S. 8 (2009 ), ss. 1691-1733.

Yüksekkaya Gülden Sağol, “*Yöre Kelimesi Üzerine*”, VI. Uluslararası Türk Dili Kurultayı, Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları, 2008.

Yüksel Ayşegül, *Yapısalcılık ve Bir Uygulama*, Ankara: Gündoğan Yayınları, 1995.



## DİZİN

### A

A. Zeki Velidi Togan, 9, 220  
Abdülkadir İnan, 16, 216  
Abuzer Akbıyık, 25, 26, 211  
Adem Aydemir, 3, 4, 212  
Ağıt, ix, x, xi, xii, xiii, xiv, 3  
Ahmed Caferoğlu, 34, 213  
Ahmet Hamdi Tanpınar, 65, 219  
Ahmet Say, 14, 219  
Ahmet Yaşar Ocak, 191, 217  
Akor, 4  
Âla Sivas, 71, 219  
Alvarlı Efe, v, vi, 157, 158  
Andrey Mişkin, 78, 82, 101, 161,  
168, 169, 170, 171  
Andrzej Wajda, 66, 221  
Ara Söz, 158  
Artist Kemal, 78, 82, 101, 161,  
168, 169, 170, 171, 172, 181,  
194  
Avarel, 78, 171, 172, 175  
Ayrım, 130, 135, 141, 150, 153,  
172, 175, 176, 177, 182, 183,  
187  
Ayrım, xii, 48  
Ayşegül Koyuncu Okca, 193, 217

### B

Bağlama, 4, 21  
Bahaeddin Ögel, 9, 14, 218  
Barak, 6

Baran, 65, 71, 73, 74, 77, 78, 80,  
81, 82, 83, 85, 86, 87, 96, 106,  
125, 129, 130, 133, 134, 135,  
136, 140, 144, 148, 149, 150,  
152, 155, 156, 160, 161, 162,  
165, 167, 170, 171, 177, 179,  
183, 188, 189, 191, 193, 197,  
199, 209, 220  
Bayram Bilge Tokel, 220  
Bayram Bilgetokel, 13, 65  
Berfo, 48, 71, 77, 81, 82, 83, 84,  
94, 95, 101, 105, 106, 108, 109,  
113, 117, 128, 143, 144, 148,  
150, 151, 157, 161, 162, 163,  
166, 167, 171, 173, 177, 178,  
179, 180, 183, 184, 185, 186,  
190, 194, 200  
Bozlak, 11  
Bruce Benward, 195, 213  
Bruno Nettl, 59, 217

### C

Cafer Açın, 5, 211  
Cemil Demirsipahi, 5, 213  
Ceren Ana, 77, 84, 90, 91, 92,  
123, 131, 138, 139, 140, 185,  
187, 188, 191, 193, 194  
Cevdet Kudret, 45, 217  
Ceylan, 144, 190  
Cimbom, 78, 83, 180

Coğrafya, 2, 47, 51, 53, 61, 132,  
133, 135, 137, 138, 139, 140,  
141, 168, 208

Cumali, 71, 73, 77, 78, 81, 82, 83,  
84, 85, 86, 95, 96, 97, 98, 105,  
106, 108, 110, 111, 113, 115,  
117, 125, 128, 129, 150, 151,  
152, 162, 163, 164, 165, 166,  
169, 170, 171, 172, 173, 174,  
175, 176, 178, 179, 180, 181,  
182, 183, 184, 185, 189, 194,  
199, 200, 208

Cumhuriyet Oteli, 82, 86, 121,  
165, 180

## D

Davul, 14, 15, 17, 18, 132, 156,  
161, 165, 170, 173, 180, 183,  
184, 187, 188, 213, 219

Davul, 14

Deli Selim, 78, 113, 129, 172, 178

Dem, ix, 19

Demircan, 77, 82, 83, 84, 97, 113,  
115, 117, 129, 152, 164, 178,  
179, 180, 181, 184, 185

Doğal ve Yapay Ses, 193

Doğu, 18, 23, 27, 29, 37, 46, 47,  
49, 51, 52, 69, 70, 71, 73, 74,  
75, 76, 80, 86, 132, 133, 134,  
138, 139, 140, 147, 150, 152,  
154, 162, 168, 176, 190, 193,  
207, 209, 211, 214

Doku, 195, 196, 217

Duran Kömürcü, 192, 216

Durgu, x, 21

Durmuş Tatlılıoğlu, 192, 220

Dürbün, 157

## E

Ebow, x, 21

Emel, 71, 74, 77, 78, 82, 83, 98,  
110, 111, 129, 164, 169, 170,  
171, 172, 173, 174, 175, 176,  
178, 181, 185

Ensar Aslan, 145, 211

Enstrüman, 44, 136, 137, 139,  
156, 161, 167, 168, 172, 182,  
194, 198, 205

Enstrüman, 23

Enstümantal, 23

Epizot, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93,  
94, 95, 96, 97, 98, 99, 101, 105,  
106, 108, 109, 110, 111, 113,  
115, 117, 121, 123, 125, 127

Eric Hobsbawm, 198, 199, 201,  
206, 215

Erkan Çağrıhan, 148, 214

Erkan Oğur, v, vi, 1, 77, 78, 79,  
131, 133, 135, 136, 141, 151,  
179, 181, 195, 206, 216

Erman Artun, 45, 211

Erol Parlak, 6, 12, 41, 218

Es, x, xi, 23, 40

Ethem Ruhi Üngör, 37, 42, 221

Etnomüzikoloji, 57

## F

Fatma Gülay Mirzaoğlu, 12, 217

Fırat, 8, 78, 131, 132, 134, 135,  
137, 138, 140, 150, 166, 167,  
168, 177, 178, 179, 180, 183,  
185, 186, 187, 188, 193, 194,  
202

Fuad Köprülü, 34, 216

## G

Gelenek, 25, 26, 35, 53, 57, 70,  
75, 87, 133, 147, 206

Gıyasettin Aytas, 190, 212

Gökçe Altay, 195, 211

Görüntü, 79

Gülden Sağol Yüksekaya, 47,  
221

## H

Haliç, 78, 86, 150, 154

Halil Atılğan, 12, 212

Halkbilim, 54

Hamit Çine, 22, 213

## İ

İcra, 1, 2, 5, 6, 10, 11, 13, 22, 23,  
24, 26, 28, 32, 34, 36, 37, 40,  
43, 44, 50, 52, 62, 72, 131, 132,  
135, 136, 137, 140, 141, 143,  
147, 151, 153, 154, 156, 160,  
168, 170, 171, 172, 181, 186,  
196, 197

İcracı, 2, 37, 46, 49, 137, 208

İlhan Başgöz, 25, 26, 159, 211,  
212

İntro, 135

İntro, 28

İsmail Hakkı Özkan, 36, 218

İsmet Zeki Eyüboğlu, 3, 214

## J

Jilet Cemal, 78, 85, 168, 169, 179,  
185, 199

## K

Kaval, 29

Kazancı Bedih, v, vi, 1, 24, 25,  
26, 81, 140, 141, 142, 145, 147,  
148, 195

Keje, 65, 71, 73, 77, 80, 81, 82,  
83, 84, 86, 89, 99, 109, 113,  
125, 129, 130, 133, 135, 139,  
144, 150, 154, 155, 157, 160,  
161, 162, 165, 166, 167, 168,  
170, 171, 173, 175, 177, 178,  
179, 182, 183, 185, 188, 189,  
193, 194

Kesit, 129, 131, 140, 150, 171,  
178, 180, 185

Kesitleme, v, 54, 76, 138, 205

Kırık Hava, 32

Kız Naci, 178

Kimlik, 58, 218

Klavye, 166, 180, 182, 183, 187,  
188

Kopuz, 4, 5, 6, 33, 34, 78, 131,  
132, 150, 170, 185

Kültür, 3, 6, 11, 14, 25, 28, 35, 45,  
52, 57, 58, 61, 63, 65, 145, 191,  
207, 211, 213, 214, 218, 220

Kültür, 57

## L

Levent Sezgin, 21, 170, 219

Lewis Jacobs, 84, 216

Lütfi, 142

## M

Mahmut Ragıp Gazimihal, 29, 31,  
33, 47, 215

Makam, 2, 10, 13, 35, 36, 132,  
136, 156, 205

Makam, 34

Marily Saker, 195, 213

Mehmet Ali Yıldırım, 6, 221

Mehmet Nemutlu, 195, 217

Metin Eke, 35, 214

Metin Özaslan, 61, 218

Metronom, 38

Mine Erbek, 191, 214

Motif, 64, 138, 158, 190

Muhammed Lütfi, 158

Muhsin Macit, 24, 145, 217

Mustafa, 14, 24, 50, 77, 81, 87,  
92, 93, 94, 95, 128, 129, 140,  
143, 148, 149, 150, 151, 176,  
194, 200, 219

Mustafa Sözen, 50, 219

## N

Nadi Kafalı, 66, 216

Nail Yavuzoğlu, 13

Nail Yavuzoğlu, 4, 221

Nejat Birdoğan, 44, 213

Ney, 38

Nida Tüfekçi, 13, 36, 220

Nijat Özön, 130, 218

Nota, 23, 215

## O

Oğuz Adanır, 84, 211

Oğuzhan Ersümer, 69, 214

Okan Murat Öztürk, 19, 196, 218

## P

Perdesiz Gitar, 38

Perküsyon, 39

Pertev Naili Boratav, 45, 213

Pınar Tınaz Gürmen, 73, 215

## R

Ritim, xi, 39

## S

Sadi Yaver Ataman, 33, 212

Saz, 4, 5, 12, 21, 28, 29, 30, 33,  
37, 39, 40, 43, 166, 170, 197

Seçil Büker, 44, 48, 213

Sedat, 77, 82, 83, 98, 110, 111,  
129, 171, 172, 173, 174, 175,  
176

Sembolizasyon, 189, 193

Serpil Kirel, 63, 216

Ses, v, 5, 12, 13, 16, 19, 21, 27,  
29, 30, 32, 38, 40, 41, 42, 43,  
46, 48, 50, 52, 53, 65, 76, 83,  
109, 128, 130, 131, 133, 135,  
136, 138, 139, 140, 143, 148,  
150, 151, 152, 153, 155, 156,  
161, 162, 163, 165, 166, 171,  
172, 173, 174, 176, 178, 179,  
180, 181, 182, 183, 184, 185,

186, 187, 188, 193, 194, 195,  
197, 205, 206

Ses, xi, 39, 40

Sessizliğin Sesi, 131, 174, 184

Sevim, 78, 84, 117, 168, 169, 170,  
185, 194, 199

Sıra Gecesi, 144, 147, 148

Sinan Ayyıldız, 19, 212

Sinema, v, 1, 48, 63, 64, 65, 66,  
71, 73, 75, 77, 79, 130, 136,  
159, 208, 212, 215, 216, 218,  
219, 220, 221

Sinema, 57

Solo, 42, 152, 165, 167

## Ş

Şaban Sözbilici, 3, 219

Şule Nurdan Caf, 21, 170, 219

Şükrü Elçin, 3, 214

## T

Tamer Baran, 75, 212

Tarlabaşı, 82, 84, 86, 96, 152,  
176, 182, 184

Tril, 44

Türk Halk Müziği, İx, Xv, 3, 5,  
14, 23, 28, 35, 36, 214, 218,  
220

Türkü, 7, 35, 44, 45, 46, 49, 156,  
157, 186, 188, 193, 211

Türkü, 44, 57

## U

Urfa, 24, 25, 26, 27, 28, 78, 86,  
140, 142, 143, 144, 145, 146,  
147, 148, 203, 211, 214, 217

Uzun Hava, 46

## Ü

Ünsal Yılmaz Yeşildal, 191, 216

## V

Viranşehir, 62, 80, 86, 87, 88,  
128, 129, 130

## W

Wilhelm Radloff, 7, 218

## Y

Yapısal, 50, 53, 54, 63, 128, 198

Yapısal Çözümleme, 205

Yapısalcı Yöntem, 54

Yöre, 2, 22, 32, 47, 53, 134, 138,  
148, 152, 178, 179

Yöre, 47

Yücel Paşmakçı, 23, 218

## Z

Zekeriya Karadavut, 191, 216