

E-ISSN 2717-7785

ISSN 1309-7660



TRAKYA ÜNİVERSİTESİ EDEBİYAT FAKÜLTESİ DERGİSİ
TRAKYA UNIVERSITY JOURNAL OF FACULTY OF LETTERS



TÜEF dergisi

TÜEF dergisi

TÜEF dergisi

TÜEF dergisi

TÜEF dergisi

<http://dergipark.gov.tr/trkede>

Cilt: 12, Sayı: 23, Ocak 2022

**TRAKYA ÜNİVERSİTESİ
EDEBİYAT FAKÜLTESİ
DERGİSİ**

Cilt: 12 Sayı: 23 Ocak 2022

**TRAKYA UNIVERSITY
JOURNAL OF FACULTY OF
LETTERS**

Volume: 12 Issue: 23 January 2022

E-ISSN 2717-7785

ISSN 1309-7660

Edirne

TRAKYA ÜNİVERSİTESİ
EDEBİYAT FAKÜLTESİ DERGİSİ
Cilt: 12, Sayı: 23, Ocak 2022

TRAKYA UNIVERSITY
JOURNAL OF FACULTY OF LETTERS
Volume: 12, Issue: 23, January 2022

Trakya Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Adına Sahibi | Owner

Prof. Dr. Yüksel TOPALOĞLU (Dekan/Dean)

Editör | Editor

Dr. Şahin KILIÇ

Editör Yardımcıları | Editorial Assistants

Dr. Özgür RENÇBERLER, Arş. Gör. Serkan CÖMERTEL, Dr. Cemalettin YAVUZ,
Dr. Hülya UZUNTAŞ, Dr. Seda ÇETİN, Arş. Gör. E. Serap GÜVENEK, Dr. Halil
KARABULUT, Arş. Gör. Selda SANDALYECİ

Alan Editörleri | Field Editors

Doç. Dr. Gülay APA KURTIŞOĞLU (Sanat Tarihi), Dr. Aslı ARABOĞLU (Mütercim
Tercümanlık), Dr. Ayşe ZAMACI (Tarih), Dr. Cumhuri ÜN (Türk Dili ve Edebiyatı),
Dr. Elvan Melek ERTÜRK (Sosyoloji-Felsefe-Psikoloji), Dr. Fuat YILMAZ (Arkeoloji),
Dr. Şahin KILIÇ (Balkan Dilleri)

Dil Editörleri | Language Editors

Dr. Hülya UZUNTAŞ (Türkçe), Dr. Aslı ARABOĞLU (İngilizce)

Yayın Kurulu | Editorial Board

Prof. Dr. Yüksel TOPALOĞLU (Trakya Ü.), Prof. Dr. Ali İhsan ÖBEK (Trakya Ü.),
Prof. Dr. Engin BEKSAÇ (Trakya Ü.), Prof. Dr. Nebi MEHDİYEV (Trakya Ü.),
Prof. Dr. Serdar AYBEK (Celal Bayar Ü.), Prof. Dr. Vahit TÜRK (İstanbul Kültür Ü.),
Doç. Dr. Meryem SALİM AHMET (Şumnu Ü. Bulgaristan), Doç. Dr. İlkan HASDAĞLI
(Trakya Ü.), Doç. Dr. Nurten ÇETİN (Trakya Ü.), Dr. Yeşim DİNÇKAN (Trakya Ü.)

İnternet Sayfası | Internet Page



<https://tuefdergi.trakya.edu.tr/>

DergiPark
AKADEMİK

<https://dergipark.org.tr/tr/pub/trkede>

Taranan ve Dizinlenen İndeksler | Abstracted and Indexed in



UlakBİM TR Dizin



EBSCO



SOBIAD



CrosRef



ResearchBib



Modern Language
Association



Google
Scholar



Open Academic
Journal Index (OAJI)

Kapak Tasarım | Cover Desing

Dr. Yavuz GÜNER

Baskı | Publishing

Trakya Üniversitesi Matbaası
Edirne Teknik Bilimler MYO Sarayıçı Yerleşkesi, Edirne - Türkiye

Dergi Hakkında | About the Journal

Trakya Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi (TÜEF Dergi) uluslararası hakemli akademik bir dergidir. Dergi Ocak ve Temmuz aylarında olmak üzere yılda iki kez yayınlanmaktadır. / Trakya University Journal of Faculty of Letters (TUJFL) is an international, academic peer-reviewed journal. Journal has been publishing biannually in January and July.

Yazıların bilimsel ve etik sorumlulukları yazarlara aittir. / Scientific and ethical responsibilities of the articles belong to authors.

Yazıların yayın hakkı Trakya Üniversitesi'ne aittir. / The publication rights of the published articles belong to Trakya University.

İletişim | Contact

Trakya Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Balkan Yerleşkesi, Edirne - Türkiye
Tel.: 0284 235 95 27 Faks: 0284 235 95 22 e-mail: tuefdergi@trakya.edu.tr

TRAKYA ÜNİVERSİTESİ
EDEBİYAT FAKÜLTESİ DERGİSİ
Cilt: 12, Sayı: 23, Ocak 2022

TRAKYA UNIVERSITY
JOURNAL OF FACULTY OF LETTERS
Volume: 12, Issue: 23, January 2022

DANIŞMA KURULU / ADVISORY BOARD

- Prof. Dr. Abdullah GÜNDOĞDU • Ankara Üniversitesi
Prof. Dr. Abdullah UÇMAN • İstanbul 29 Mayıs Üniversitesi
Prof. Dr. Ahmet GÜNŞEN • Trakya Üniversitesi
Prof. Dr. Ahmet KANLIDERE • Marmara Üniversitesi
Prof. Dr. Ahmet TAŞAĞIL • Yeditepe Üniversitesi
Prof. Dr. Ahmet YARAŞ • Trakya Üniversitesi
Prof. Dr. Ali İhsan ÖBEK • Trakya Üniversitesi
Prof. Dr. Alparslan CEYLAN • Atatürk Üniversitesi
Prof. Dr. Burçin ERDOĞU • Akdeniz Üniversitesi
Prof. Dr. Cezmi ERASLAN • İstanbul Üniversitesi
Prof. Dr. Daniş BAYKAN • Trakya Üniversitesi
Prof. Dr. Derman KÜÇÜKALTAN • Arel Üniversitesi
Prof. Dr. Engin BEKSAÇ • Trakya Üniversitesi
Prof. Dr. Evangelia BALTA • Ulusal Yunan Araştırmaları Vakfı / Yunanistan
Prof. Dr. Gülgün YILMAZ • Trakya Üniversitesi
Prof. Dr. Hayati DEVELİ • İstanbul Üniversitesi
Prof. Dr. İlya V. ZAYTSEV • Rus Bilimler Akademisi Şarkiyat Enstitüsü / Rusya
Prof. Dr. İrfan MORİNA • Priştine Üniversitesi / Kosova
Prof. Dr. Mehmet ALPARGU • Sakarya Üniversitesi
Prof. Dr. Miryana TEODİSİYEVIÇ • Belgrad Üniversitesi / Sırbistan
Prof. Dr. Müberra GÜRGENDERELİ • Trakya Üniversitesi
Prof. Dr. Mustafa S. KAÇALIN • Marmara Üniversitesi
Prof. Dr. Mustafa ÖZER • İstanbul Medeniyet Üniversitesi
Prof. Dr. Nebi MEHDİYEY • Trakya Üniversitesi
Prof. Dr. Nikolay EGOROV • Çuvaş Sosyal Bilimler Enstitüsü / Çuvaşistan-Rusya
Prof. Dr. Osman AKANDERE • Necmettin Erbakan Üniversitesi
Prof. Dr. Osman KÖSE • Polis Akademisi
Prof. Dr. Ömer Soner HUNKAN • Trakya Üniversitesi
Prof. Dr. Özlem ÇEVİK • Trakya Üniversitesi
Prof. Dr. Refik MUHAMMETŞİN • Tatar Devlet SBÜ/ Tataristan-Rusya
Prof. Dr. Rıdvan CANIM • Trakya Üniversitesi
Prof. Dr. Saadettin GÖMEÇ • Ankara Üniversitesi
Prof. Dr. Smail ÇEKİÇ • Sarajevo Üniversitesi / Bosna-Hersek
Prof. Dr. Tilla Deniz BAYKUZU • Trakya Üniversitesi
Prof. Dr. Vitaliy RODİONOV • Çuvaş Devlet Üniversitesi / Çuvaşistan -Rusya
Prof. Dr. Yüksel TOPALOĞLU • Trakya Üniversitesi

TRAKYA ÜNİVERSİTESİ
EDEBİYAT FAKÜLTESİ DERGİSİ
Cilt: 12, Sayı: 23, Ocak 2022

TRAKYA UNIVERSITY
JOURNAL OF FACULTY OF LETTERS
Volume: 12, Issue: 23, January 2022

BU SAYININ HAKEMLERİ / REFEREES OF THIS ISSUE

Prof. Dr. Bilge HÜRMÜZLÜ KORTHOLT • Süleyman Demirel Üniversitesi
Prof. Dr. Ertekin Mustafa DOKSANALTI • Selçuk Üniversitesi
Prof. Dr. Esin OZANSOY • İstanbul Üniversitesi
Prof. Dr. Hülya ARGUNŞAH • Erciyes Üniversitesi
Prof. Dr. Mihriban ÖZBAŞARAN • İstanbul Üniversitesi
Prof. Dr. Murat FIRAT • Süleyman Demirel Üniversitesi
Prof. Dr. Oktay YİVLİ • Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi
Prof. Dr. Petru GOLBAN • Tekirdağ Namık Kemal Üniversitesi
Prof. Dr. Serdar AYBEK • Manisa Celal Bayar Üniversitesi
Prof. Dr. Serra DURUGÖNÜL • Mersin Üniversitesi
Prof. Dr. Tatiana GOLBAN • Tekirdağ Namık Kemal Üniversitesi
Prof. Dr. Vefa TAŞDELEN • Yıldız Teknik Üniversitesi
Doç. Dr. Cansu Özge ÖZMEN • Tekirdağ Namık Kemal Üniversitesi
Doç. Dr. E. Funda NESLİOĞLU SERİN • Ondokuz Mayıs Üniversitesi
Doç. Dr. Ertuğ CAN • Kırklareli Üniversitesi
Doç. Dr. İbrahim KELAĞA AHMET • Trakya Üniversitesi
Doç. Dr. Mehmet GÜNEŞ • Marmara Üniversitesi
Doç. Dr. Meryem SALİM AHMED • Şumen Üniversitesi
Doç. Dr. Mustafa Zeki ÇIRAKLI • Karadeniz Teknik Üniversitesi
Doç. Dr. Nevriye ÇUFADAR • Şumen Üniversitesi
Doç. Dr. Neyir KOLANKAYA BOSTANCI • Hacettepe Üniversitesi
Doç. Dr. Oğuz BAYKARA • Yeditepe Üniversitesi
Doç. Dr. Sibel BAYRAM • Düzce Üniversitesi
Doç. Dr. Şahin YILDIRIM • Bartın Üniversitesi
Dr. Anıl YENİGÜL • Trabzon Üniversitesi
Dr. Ayşe Nur ÖZDEMİR • Trakya Üniversitesi
Dr. Ayşegül UYSAL GLİNİECKİ • Adana Alparslan Türkeş Bilim ve Teknoloji Üniversitesi
Dr. Betül TANSEL • İstanbul Esenyurt Üniversitesi
Dr. Cevdet ŞANLI • Yıldız Teknik Üniversitesi
Dr. Didem ELİTEZ • Üsküdar Üniversitesi
Dr. Elif NUYAN • Bursa Uludağ Üniversitesi
Dr. Embie Mehmet KYAZİMOVA • Şumen Üniversitesi
Dr. Harun BEKİR • Plovdiv Paisiy Hilendarski Üniversitesi
Dr. Hatice KARAMAN • Yeditepe Üniversitesi
Dr. Nuray DÖNMEZ • Selçuk Üniversitesi
Dr. Saidbek BOLTABAYEV • Karabük Üniversitesi
Dr. Yasemin GÜRSOY • Trakya Üniversitesi

İÇİNDEKİLER / CONTENTS

Araştırma Makaleleri / Research Articles

S. Melike ZEREN HASDAĞLI

Hopkinson Ressamı Üzerine Yeni Bir Değerlendirme
A New Evaluation on Hopkinson Painter..... 1-33

Nazan YILDIZ

Sürgündeki Anglo-Sakson Kadını ve Kimliği: *Kadının Ağıtı ve Wulf ve Eadwacer*
The Anglo-Saxon Woman in Exile and Her Identity: The Wife's Lament and Wulf and Eadwacer..... 35-52

Esmâ Nur ÇETİNKAYA KARADAĞ

Stefan Zweig'in *Karmaşık Duygular* Eserinde Erkeklik Algısı ve Benlik Yorumlaması
The Perception of Masculinity and the Interpretation of Identity in Confusion by Stefan Zweig..... 53-64

Seda COŞAR-ÇELİK

The Feminist Mother Figure in the Secret Diary of Adrian Mole Aged 13
 $\frac{3}{4}$
13 $\frac{3}{4}$ Yaşındaki Adrian Mole'un Gizli Günlüğü'nde Feminist Anne Figürü.... 65-75

Utku TÖNEL

Translator, Traitor: In Search of Pound's Poetics in Turkish Translations of 'Canto I'
Çevirmen, Hain: 'Canto I'in Türkçe Çevirilerinde Pound'un Poetikasının İzinde..... 77-94

Cem Yılmaz BUDAN

Türk Edebiyatında Bohem İmgesi ve Fikret Adil
The Concept of Bohemian in Turkish Literature and Fikret Adil..... 95-119

Hale KIYICI

Spike Jonze's *Her*: How Transhumanism Turns into a Control Mechanism Under the Name of Love
Spike Jonze'un Her Adlı Filmi: Transhumanizmin Aşk Adı Altında Kontrol Mekanizmasına Dönüşmesi..... 121-138

Engin KEKEÇ Geçmişten Günümüze Aşı Boyasının Kullanımı Üzerine Bir Değerlendirme <i>An Evaluation on the Use of Ochre from Past to Present</i>	139-168
Cenk TAN A Hegelian Dialectic Reading of Oscar Wilde's <i>The Picture of Dorian Gray</i> <i>Oscar Wilde'in Dorian Gray'in Portresi'nin Hegelci Diyalektik Okuması</i>	169-187
Murat TOSUN Arkeolojik Eserlerde Dexiosis Jestinin Anlamı: İkonografik Bir İnceleme <i>The Meaning of the Dexiosis Gesture in Archaeological Artifacts: An Iconographic Examine</i>	189-222
Özgür RENÇBERLER Yunanistan'ın I. Dünya Savaşı Deneyimine Postyapısalcı Bir Bakış: Söylem-Tarihsel Yaklaşım <i>A Post-Structural Perspective to the Greece's "Great War" Experience: The Discourse-Historical Approach</i>	223-258
Serkan CÖMERTEL Bulgarcada Zarf-Fiiller <i>Gerunds in Bulgarian</i>	259-274
Hülya UZUNTAŞ Horezm Türkçesi ile Yazılan Sirâcü'l-Kulûb'da Benzetme ve Ölçü Unsurları <i>Elements of Simile and Measurement in Sirâcü'l-Kulûb Written in Khorezmian Turkish</i>	275-289
Mecnun KANDEMİR Şiirde Metinlerarasılığın Bir Türü: Geçişkenlik Örüntüsü <i>A Form of Intertextuality in Poetry: Pattern of Alternation</i>	291-312
Ergün KARACA Doğu Trakya Buluntusu Savunma ve Saldırı Gereçleri <i>Archaeological Defense and Attack Equipment Finds in Eastern Thrace</i>	313-341
Kitap İncelemesi / Book Review	
Ebubekir ERASLAN Gürsu, U. <i>Rusça-Türkçe Lügat (Ahmed Sedad)</i> , Akademi Titez Yayınları, İstanbul, 2016, 861 sayfa, ISBN: 978-605-4673-74-2.....	343-346

Harun BEKİR

Cömertel, Serkan, *Bulgarca Fiillerin Çekim Sistemi*, Ceren Yayıncılık,
Edirne, 2018, 487 sayfa, ISBN: 978-605-9490-32-0..... 347-350

HOPKINSON RESSAMI ÜZERİNE YENİ BİR DEĞERLENDİRME

A New Evaluation on Hopkinson Painter

S. Melike ZEREN HASDAĞLI*

ÖZ: Arkaik ve Klasik Dönem İonia resim sanatı açısından önemli çalışma alanlarından biri Klazomenai Lahitleridir. Bu lahitler Klazomenai’da şimdiye dek olan bilgilerimize göre M.ö. 7. yüzyılın ikinci yarısında görülmeye başlarlar ve Klasik Dönem içlerine kadar varlıklarını korurlar. Bu lahitleri boyayan ressamın stilleri ve kronolojisi üzerine olan tartışmalar uzun zamandır devam etmektedir. M.ö. 5. yüzyılda eser vermiş en karakteristik lahit ressamlarından biri ise R.M. Cook tarafından tespit edilmiş olan Hopkinson Ressamı’dır. Bu ressama ait yeni buluntular kazılar devam ettikçe açığa çıkmayı sürdürmektedir. Bu çalışmada yeni verilerin de dâhil edilmesiyle ressamın stili ve kronolojisi bir bütün olarak ele alınmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Lahit, Pişmiş toprak, Hopkinson Ressamı, Klazomenai

ABSTRACT: The *Clazomenian Sarcophagi* is one of the important field of study regarding the Ionian pictorial art during the Archaic and Classical periods. These sarcophagi made their appearances in Clazomenae in the third quarter of the 7th century B.C. and preserved their existence well into the Classical period. The discussions on styles and chronology of painters who decorated them are still ongoing. One of the most authentic sarcophagus painter who produced in the 5th century B.C. is Hopkinson Painter the individual who was defined by R.M. Cook. More sarcophagi have been unearthed elsewhere by the agency of recent excavations. With the help of newly discovered finds, this study aims to make an evaluation about style and chronology of the painter as a whole.

Keywords: Sarcophagus, Terracotta, Hopkinson Painter, Clazomenae

* Dr., Trakya Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Arkeoloji Bölümü, Edirne, melikezeren@trakya.edu.tr, ORCID: 0000-0001-6486-843X. **H.a** lahdini yakından görebilme, üzerinde çizim ve inceleme yapma olanağını bana sağlayan Büyük Britanya Müzesi yetkililerine şükranlarımı sunarım. Ainos kazısından ele geçen lahit parçaları üzerinde çalışabilme fırsatını sunan ve bu yayında kullanmama izin veren Prof. Dr. Sait BAŞARAN ve Dr. Gülnur KURAP’a; Teos Kazievi deposunda korunmakta olan **H.8** lahdini incelememe, fotoğraflarını ve çizimini bu çalışmada kullanmama izin veren Prof. Dr. Musa KADIOĞLU’na içtenlikle teşekkür ederim. Bu makaledeki tarihler aksi bir ibare olmadıkça milattan öncedir. Kullanılan ve özel olarak kaynak belirtilmeyen resim ve fotoğraflar yazara aittir.

Geliş Tarihi / Received: 03.05.2021

Kabul Tarihi / Accepted: 20.05.2021

Yayın Tarihi / Published: 27.01.2022

Giriş

Klazomenai Lahitleri ilk kez açığa çıktıkları zamandan beri çok sayıda araştırmacının ilgisini çekmiştir. Bu yüzden kronolojik, stilistik ve ikonografik değerlendirmeleri üzerine zengin bir literatür oluşmuştur (Cook 1981: 155-159). Klazomenai Lahitleri konusundaki en kapsamlı çalışma Robert Manuel Cook tarafından 1981 yılında yayınlanan *Clazomenian Sarcophagi* isimli monografidir. Çok sayıda lahdi bir araya toplayıp onları sınıflayan R.M. Cook, figürlü Klazomenai lahitlerini bezeyen beş ressam saptamıştır (Cook 1981: 8-15, 61-64). Bu ressamların çalışmalarının haricindeki figürlü lahitleri ise iki kronolojik (Cook 1981: 24-31, 64-70) ve iki stilistik grup (Cook 1981: 17-24, 31-61) altında değerlendirmiştir. Ayrıca sadece ornament bezemeli lahitleri de figürlülerden ayırarak “*Monastrakia*” adlı bir başka grup oluşturmuştur. Daha sonraki yıllarda da Klazomenai lahitleri üzerine çok sayıda çalışma yapılmaya devam etmiştir. Yeni çalışmalar da R.M. Cook’un atmış olduğu temeller üzerine inşa edilmiş olup çoğunlukla Klazomenai Kazıları’ndan elde edilen buluntular ve tarihlendirme kriterleri zemininde yükselmiştir. Bu çalışmalarda yeni kronolojik sonuçlara ulaşılmış, yeni ressamlar tespit edilmiş ya da R.M. Cook’un saptadığı ressamların yeni lahitleri literatüre eklenmiştir.¹

Klazomenai Kazıları’nın sağladığı yeni veriler sayesinde artık pişmiş toprak lahit gömü geleneğinin en geç olarak 7. yüzyılın ikinci yarısında ortaya çıktığı bilinmektedir (Hürmüzlü 2010: 90-100, 109-111). Bu öncü evreyi izleyen süreçte, bilindiği kadarıyla 6. yüzyılın ikinci çeyreğinden itibaren ise bezeme şeması ile kanonik Klazomenai Lahitleri olarak tanımlanabilecek örnekler ortaya çıkar. Kanonik Klazomenai Lahitleri’nin **Erken Evresi**’ni Borelli, Dennis ve Hanover Ressamları’nın lahitleri ile karakterize edilen ve 6. yüzyılın ikinci çeyreğine tarihlenen aşama

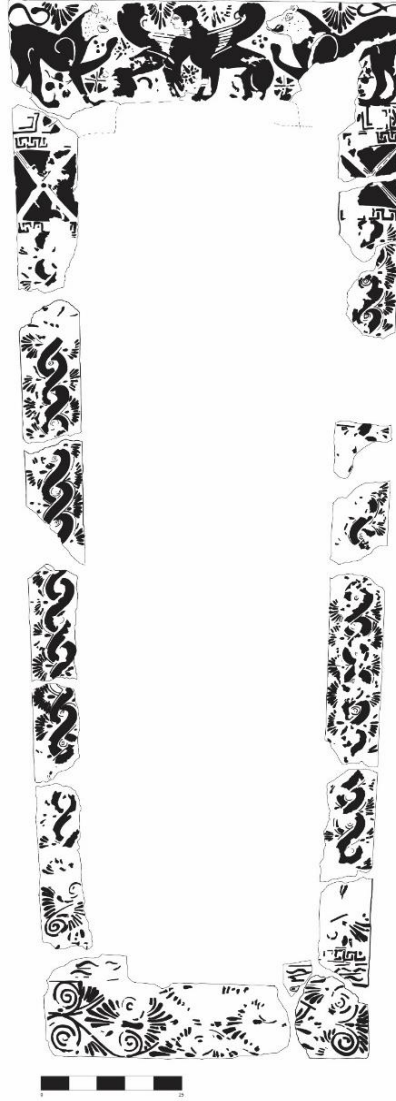
¹ F. Yılmaz tarafından Dennis Ressamı’na ait olduğu saptanmış üç yeni lahit repertuara kazandırılmış (Yılmaz 2000: 14-32); B. Hürmüzlü’nün doktora çalışmasında Borelli Ressamı’na atfedilen bir yeni lahdin daha varlığı anlaşılmış (Hürmüzlü 2003: 416); B. Müderrisoğlu tarafından Hanover Ressamı’na ait bir yeni lahit tanıtılmış ve Klazomenai’den ele geçmiş bir başka yeni lahit ile Stockholm 1671 envanter numaralı lahitlerin aynı elden çıktığı belirtilerek yeni lahit ressamı repertuara eklenmiştir (Müderrisoğlu 2001: 28-37, 49-56). Ayrıca Munich 7539 envanter numaralı lahdi bezeyen ustanın aynı zamanda Klazomenai’deki Oryantalizan stildeki seramikleri de bezediği belirlenmiştir (bk. Aytaçlar 2005: 186-187; Tarakçı 2015: 178-179). İkinci bir lahdi bilinmemesine rağmen ressam olarak adlandırılabilmiştir (Münih F3 Ressamı: Zeren-Hasdağlı 2014: 52). Daha sonra F. Yılmaz tarafından, Efes Müzesi’nde korunmakta olan bir lahit parçası (H.9) Hopkinson Ressamı’nın stili ile ilişkilendirilmiştir (Yılmaz 2005: 375-376).

oluşturmaktadır. Lahitlerin kabaca 530-510/500 arasına verilebilecek olan **Orta Evresi**'nde ise oryantizman gelenekten kopuş, siyah figür tekniğinin yaygınlaşması ve kırmızı figür etkilerinin sınırlı miktarda da olsa ortaya çıkmaya başlaması gibi yenilikler izler. Kanonik Klazomenai Lahitleri'nin son aşamasını R.M. Cook tarafından "*Albertinum Grubu*" olarak tanımlanan ve 500-470 arasına tarihlenen en geniş grup oluşturur. Aslında R.M. Cook'un "*Albertinum Grubu*" altında topladığı geniş lahit kümesi belirli bir atölyenin ürünleri olmaktan ziyade 6. yüzyılın son çeyreği ve 5. yüzyılın erken yıllarında üretilmiş tüm kanonik Klazomenai Lahitleri'ni kapsamaktadır. Bu açıdan ele alınırsa söz konusu lahitler bir ressamın veya bir atölyenin ürünleri olarak değil dönemlerinin hâkim bezeme anlayışı altında ancak farklı ressamlarca üretilmiş lahitler olarak algılanabilir. Bu süreç **Geç Evre** Lahitleri olarak adlandırılmıştır ve içerisinde Klazomenai ile Smyrna'dan gelen yeni lahitleri de içeren geniş bir buluntu grubu vardır. Bu evrede çalışan İskele, Birgi, Özbek, Ovacık ve Kalabak Ressamları olarak adlandırılan en az beş yeni ressam saptanmış, R.M. Cook'un listesine eklenmiştir (Zeren-Hasdağlı 2014: 70-72, 145-155, 254-350; Zeren-Hasdağlı 2018: 378-379, 387).

R.M. Cook'un Hopkinson Ressamı

R.M. Cook lahitler hakkında yaptığı çalışmalarda Rodos'ta ele geçmiş bezemeli lahitlerin birbirleri ile aynı stili yansıttığını fark etmiş ve diğer yerlerden ele geçmiş bazı lahitleri de bir araya getirerek tamamını "*Hopkinson Ressamı*" olarak adlandırdığı bir ressama atfetmiştir (Cook 1936: 58-61, no. 1-5, 8; pl. I-II, IV; Cook 1981: 61-64). Hopkinson Ressamı'na atfedilen lahitlerin hepsi (Cook 1936: 58-61, no. 1-5, 8; pl. I-II, IV, Byvanck 1948: 100; Cook 1981: 61-64; H.a: Pl. 98, H.1: Pls. 93. 5-6, 94; H.2: Pls.93. 1,99; H.3: Pls. 93.3-4, 95; H.4: Pl. 96; H.5: Pls. 93.2, 97, Fig.60. 5; H.7: Fig. 44; H.6; C1Rh 3: 269, figs. 256-258) trapezoidal biçimli ve iç köşe çıkıntıları barındıran Klazomenai tipi lahitlerdir. Tamamı Klazomenai lahitlerinin başlangıcından itibaren uygulanan ve İonia Oryantalizman seramiklerinin lahitler üzerindeki bir yansıması olan rezerve hayvan tekniğinde bezenmiştir. Derlenen sekiz adet lahdin yedi tanesi figürlü, bir tanesi bütünüyle bitkisel bezemelidir. Figürlü lahitlerin dördünün baş kısmı figürlü sahnelerle ayrılmışken ayak kısmı ise bitkisel motiflerle süslenmiştir. Sadece iki tanesinde hem baş hem ayak bölümü ikili ve üçlü hayvan mücadelesi ve sphenks figürleri barındırır. Panel başları, panellerdeki içi dolu üçgen çeşitlemeleri, yatay veya dikey şevron sıraları Hopkinson Ressamı'na atfedilen lahitlerde sıklıkla görülür. Lahitlerdeki dalgalı çizgilerin ve yatay palmet sıralarının genel karakteri birbirine

yakındır. Ayrıca **H.2** ve **H.3** lahitlerindeki panel başlarının kareye benzer çene yapısı, boyun tendonları ile **H.4** ve **H.5** lahitlerindeki sakallı hoplit başları, yine aynı lahitlerdeki panterler stil açısından birbirlerine benzer. **H.2** ve **H.4** lahitlerindeki aynı tip kapalı ağızlı aslan figürleri, **H.a** (Şekil 1) ile **H.7**'nin palmet sıraları arasındaki benzerlik onları birbirine bağlar.



Şekil 1: H.a Lahdi

H.a lahdinin sphenks figürünün kare çenesi ve panellerdeki saltir motifi ressamın stili ile ilişkilendirilmiştir. **H.6**'nın stil değerlendirmesine uygun olmayan çizimine ve **H.7**'nin figürsüz olmasına rağmen R.M. Cook onların da büyük olasılıkla diğerleriyle aynı elden çıktığını düşünmüştür. **H.1**'in panel başları, **H.4** lahdinin panterleriyle benzer yapıda aslana sahip olması, koyu bantlar ve yatay palmetler yine ressamın karakterini gösterir (Cook 1981: 63). R.M. Cook'a göre Hopkinson Ressamı'nın kökeni onun "Albertinum" olarak adlandırdığı stil grubunda aranmalıdır. Ressamın eserlerinde grubun lahitleri ile ciddi yakınlıklar vardır ve kariyeri "Albertinum Grubu" standartlarının bozulma sürecinde başlar. Hopkinson Ressamı'nın kariyerini stilistik karşılaştırmalar yoluyla ve Rodos'tan açığa çıkan bir lahdin içinden gelen Attika kırmızı figürlü lekythosunun da yardımıyla 470-450 arasına yerleştirir (Cook 1981: 64).

Yeni Figürlü Lahitler ile Hopkinson Ressamı

Son yıllarda Batı Anadolu'da yapılan kazılarda ressamın stili ile yakınlık gösteren yeni buluntular ile karşılaşmıştır. Teos, Ephesos ve Ainos'tan gelen bu yeni lahitler bu bölümde ressamın lahitleri ile birlikte değerlendirilmiş olup bir karışıklığa yol açmamak için R.M. Cook'un Hopkinson Ressamı için oluşturduğu H Serisi'ne eklenerek numaralandırılmıştır.

H.8) Teos (Resim 1-2)

Ölçüleri: 148x52/48x22/20 cm.

Mezar Hediyesi:

Yayın: Foça 2018, 139-158, Fig. 16; Foça 2019, Mezar No: M-11, ekl 18-23, Kat. No. 18, Lev.VIII-IXa-b; Zeren Hasdağlı 2021, 363, Fig. 187.

Tanım: Lahit başucu kısmında ve tabanda küçük bir parçalar dışında neredeyse tüm olarak ele geçmiştir. Bezeme başucu ve yan kenarlarda iyi korunmasına rağmen ayakucu kısmına doğru bu korunma durumu bozulmuştur. Başucunda birbirine zıt bir şekilde yerleştirilmiş yelesiz aslan figürleri bulunur. İç köşe çıkıntılarında yatay bantlar ile ayrılmış dalgalı çizgi motifleri vardır. Üst panellerde genç başları vardır. Uzun yan kenarlarda saç örgüsü-içi dolu palmet motifi resmedilmiştir. Alt panellerde saltir motifi görülür. Ayakucu kısmı yatay palmet zinciri stilizasyonu (P.4), iç kenar ise "S" motifi sırası ile kaplıdır.



Resim 1: Teos Lahdi Detay. H.8. Teos Kazı Arşivi.

H.9) Ephesos lahit parçası (Şekil 3)

Ölçüleri: - x7x10 (pervaz genişliği) cm.

Yayın: Yılmaz 2005, 373, Fig.2.

Tanım: Üst panel ve iç köşe çıkıntısının bir kısmı korunmuştur. Üst köşe çıkıntısında yıldız-meander motifi altında kırık meander bantı görülür. Panel içinde dışa bakan genç başı yer alır. Başın çene kısmı eksiktir. İç kenarlarda “S” motifi sırası vardır.



Resim 2: Teos Lahdi. H.8. Teos Kazı Arşivi. Resim 3 ve 4: Ainos Lahdi. H.10

H.10) Ainos lahit parçaları (Resim 3-4)
Ölçüleri: -x16.1 (pervaz genişliği) cm.

Tanım: Aynı lahde ait iki uzun yan kenar parçaları korunmuştur. Üst iç köşe çıkıntısında yatay spiral motifin bir kısmı izlenir. Üst ve alt panellerin altına ve üzerine kalın bantlar yerleştirilmiştir. Üst panellerde biri genç (sol) diğeri ise sakallı erkek başları (sağ) resmedilmiştir. Uzun yan kenarlarda saç örgüsü palmet motifi vardır. Korunmuş tek alt panelde spiral palmet motifi vardır. Alt iç köşe çıkıntısında bant ile ayrılmış iki sıra yatay dalgalı çizgi motifinin bir kısmı korunmuştur. İç kenarlarda “S” motifi sırası vardır.

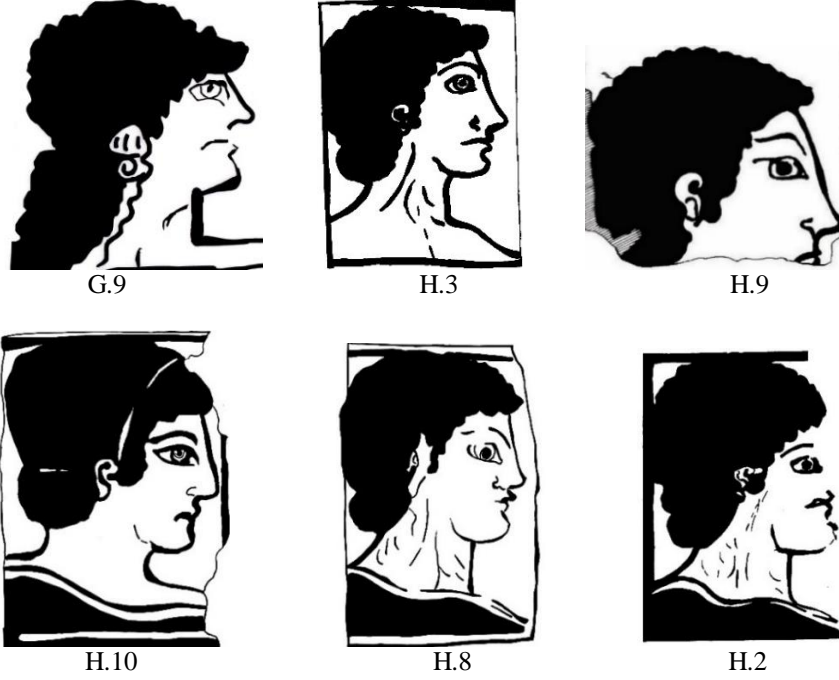


Şekil 2: Ainos Lahdi. Sağ Panel Biçimi. H.10

Hopkinson Ressamı'nın Figür Çizim Öğeleri

Yeni buluntular ile birlikte ressama atfedilen diğer lahitlerin stili ressam hakkındaki bilgilerin değişebileceğini düşündürmüştür. Örneğin **H.2-7** no.lu lahitlerde üç farklı *panel başı* tipi dikkati çeker. Bunların ilki köşeli hatlara sahip **H.2** ve **H.3** lahitlerinin başlarıdır (Şekil 3). Kapalı göz pınarları, gözlere aralıklı yerleştirilmiş kaşların göz pınarlarına kanca biçiminde inmesi, kısa burun, sivri ve keskin dudak profili, çıkıntılı çene bu baş tipindeki diğer ortak özelliklerdir. Benzer baş ve yüz özellikleri Geç Evre lahitleri arasında yer alan **G.9** lahidindeki sphenks figüründe ve ayrıca **H.8-10** lahitlerinin panel başlarında da tekrarlanır. **H.2**, **H.8** ve **H.10** lahitlerindeki başların omuz stilizasyonu ve hatta omuz altının boyanması da

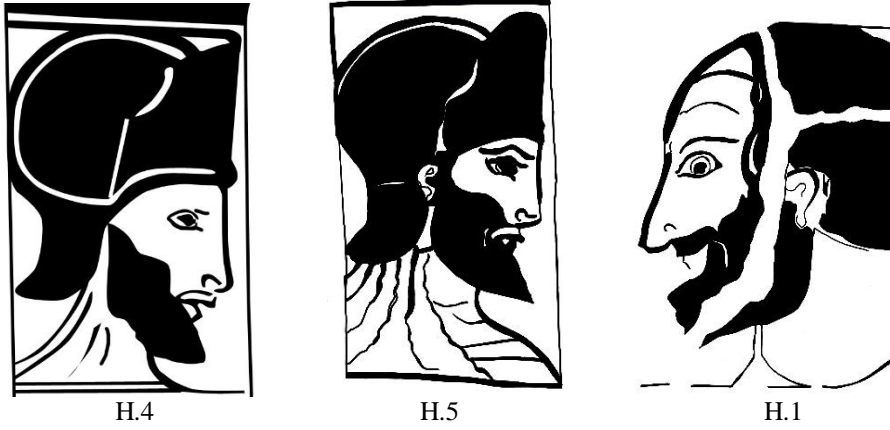
ortaktır; benzer omuz profili **H.3** başlarında da görülür. **H.10** lahdi sol panelindeki genç başının bakışlarındaki sakinlik, göz ve kaş stilizasyonu ile saç bandı detayı bir başka Geç Evre lahit ressamlarından Birgi Ressamı'nın da üzerinde çalıştığı (Zeren-Hasdağlı 2018: 380) **G.42** lahdindeki genç başlarıyla ayrıca yakındır (Cook 1981: Pl. 85.G.42). Ayrıca aynı lahdin panel başlarında izlenen boyalı alanlardaki rezerve detaylar **H.1** lahdinden uzak değildir. Bahsi geçen bu lahitlerde sol paneldeki başların daha yuvarlak hatlı, sağ paneldekilerin ise daha köşeli ve keskin hatlarla yapıldığı dikkati çeker. Yine bu lahitler arasındaki benzerlik panel başlarının boyunlarındaki tendon çizgilerinde de vurgulanır.



Şekil 3: G.9, H.3, H.2 lahitlerinin panel başları (Cook 1981, Pl.50, Pl.93.1,3), H.9 (Yılmaz 2005, Fig.2) fotoğraftan uyarlanmıştır.

İkinci tip *panel başı* ise **H.4** ve **H.5** lahitlerinde karşımıza çıkar (Şekil 4). Her iki lahitteki hoplit başlarının birbirleri ile olan yakınlığı açıktır. İnce ve küçük yüz, küçük ve neredeyse düz profil çizgisi olan burun ve alt-üst dudak ayrımının yansıtılması, açık göz pınarları, keskin kavisli kaş çizgisi ile diğer gruptaki figürlerden farklı ifadeler taşır. Boyun ve omuz çizgileri hoplitlerde son derece yüzeysel ve gerçekçi olmayan çizgilerle gösterilmiştir. Yarıda

kesilmiş aceleci çizgiler vardır. Kulak stilizasyonu her iki tipte de benzerdir. İkinci tip panel başının benzeri sadece **H.6** lahdinde görülebilir, ancak çizim stil tartışması için yeterli değildir. Asıl benzerlik Geç Evre lahitlerinden Özbek Ressamı'nın bir lahdindeki panel başı ile kurulabilir (Zeren-Hasdağlı 2014, Şek.58, Lev.77.G.73).



Şekil 4: H.4, H.5, H.1 lahitlerinin panel başları fotoğraftan (Cook 1981, Pl.96, Pl.97, Pl.93.6) uyarlanmıştır.

Üçüncü tip baş stili ise **H.1** lahdinde görülür. Başların alın kırışıklıklarının belirtilmesi burun yapısı, seyrek saçlı olmaları gibi özellikler Klazomenai lahitleri arasında hala eşsizdir (Şekil 4). Figürlerin burunlarının uzun ve kavisli çizgisi, gülümser dudakları ile küçük badem biçimli gözler her iki tipten farklılıklar taşır. Daha çok Etrüsk mezar resimlerindeki (Tomba de Maestro delle Olimpiadi: Moretti 1974: 66-68, no. 15. Tomba della Scimmia: Sprenger ve Bartoloni 1983, 36, no. 98) ve Attika seramiğindeki (Kleomelos Ressamı: J. Paul Getty Museum 83.AE.323; Beazley Arşivi 13362. Kleophrades Ressamı Yakınları: Metropolitan Museum 56.171.62; Beazley 1963 (ARV²): 193.2) bazı figürleri hatırlatır.

H serisi lahitlerin *panter* figürlerine bakıldığında da iki farklı tip ile karşılaşılır. İlki **H.4** ve **H.5** lahitlerinde görülür (Şekil 5). Kalın boyun, uzun bacaklar ve çıkıntılı bilek ile dirsek kemiği çiziminin yanı sıra hatalı yüz çizimleri de ortaktır. Lahitlerin sağındaki panterlerde birbirlerine benzer biçimde burun ağız ayrımları yapılamamış ve yüzler kısa kalmış, sol kenardaki panterlerde ise yuvarlak hatlı uzun burun çizgileri yapılmıştır. Bu açıdan Geç Evre lahit üreticilerinden Özbek Ressamı'nın panterleri (Zeren-Hasdağlı 2014: 309-310) ile benzerlik gösterir; ancak stil ondan farklıdır.

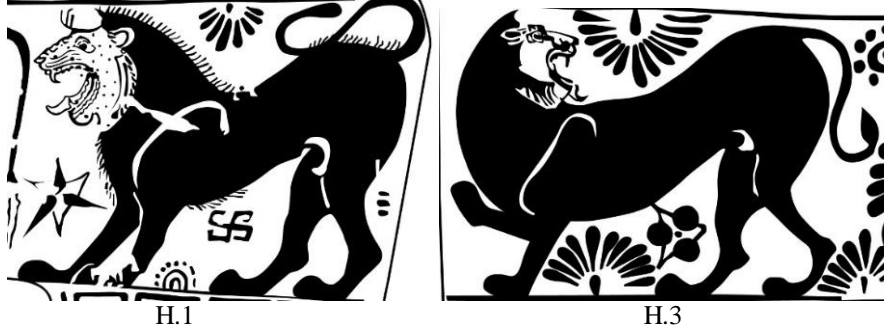
Bir diğer panter tipi ise **H.1** lahdinde bulunur (Şekil 5). Genel gövde özellikleri **H.4** ve **H.5** lahitlerinden farklılık gösterir. İri başlarda kısa burun çizimi ve kenarlardaki üç benek Geç Evre lahit ressamlarının çoğunluğunda olduğu gibidir. Göz çizimi yuvarlak hatlıdır ve iris çizgisi ihmal edilmiştir. Kaş ve burun kıvrımları bir düzen arz etmektedir ki **H.4** ve **H.5**'teki yozlaşmış stilden farklıdır.

H.6 lahdinde yer alan dört adet panter figürü lahdin korunma durumundan dolayı anlaşılammaktadır.



Şekil 5: H.1 ve H.4 lahitlerinin panter figürleri fotoğraftan (Cook 1981, Pl.94, Pl.96) uyarlanmıştır.

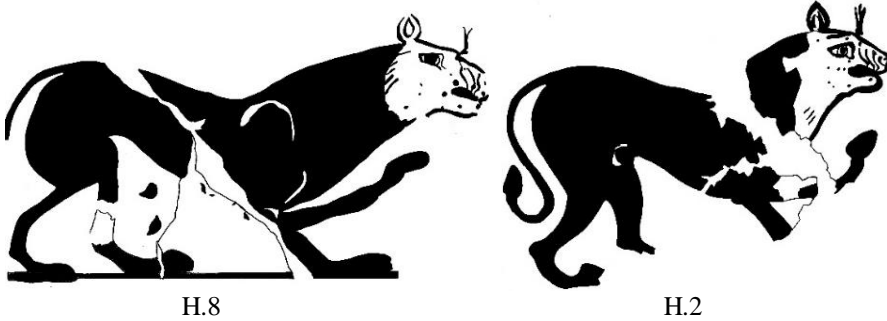
Açık ağızlı aslan figürleri ise sadece **H.1** ve **H.3** lahitlerinde karşımıza çıkar (Şekil 6). **H.3** lahdindeki aslan figürleri göz çizimleri itibariyle **H.1** aslanından farklı olmakla birlikte **H.4-5** lahitlerinin panterlerinden uzak değildir. Ancak detaylarda onlar da ayrılıklar taşır. Daha çok genel gövde proposiyonları ve yüz detayları Özbek Ressamı'nın figürleriyle stil yakınlığı gösterir (Zeren-Hasdağlı 2014: 302-305). **H.1** aslanının panter figüründe olduğu gibi Geç Evre lahitlerini hatırlatan tüy stilizasyonu, genel gövde oranları, iri başı, dakik yüz detayları, gövde içi rezerve detaylarındaki stil **H.3** lahdî aslanlarında tekrarlanmaz. **H.3** aslanının gövdesine oranla kısa ön bacakları, yozlaşmış stili, küçük yüzü ve kulak altı yelesindeki üslup farkı belirgindir.

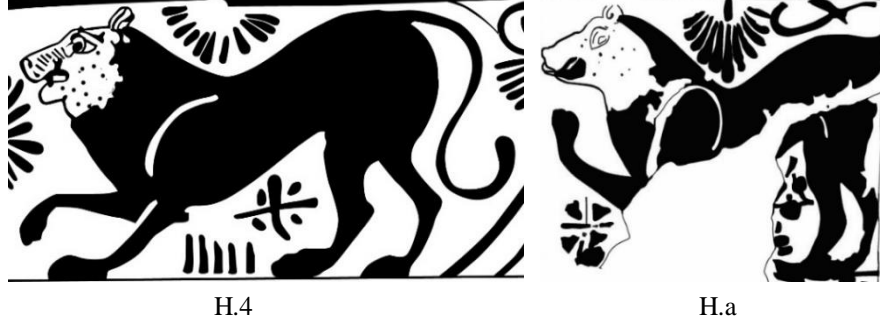


Şekil 6: Resim.4: H.1 ve H.3 lahitlerinin aslan figürleri fotoğraftan (Cook 1981, Pl.94, Pl.95) uyarlanmıştır.

Yelesiz aslan, kapalı ağızlı aslan olarak da adlandırılan figür döneminin en sık tercih edilen kedigillerindendir. H serisi lahitlerde tüm tipler birbirine yakın olmakla birlikte aralarında bazı stil farkları görülür. Örneğin H.2 ve H.4 lahitlerinin ayakucunda benzer pozlarda resmedilmiş figürlerin stilleri birbirine oldukça yakındır (Şekil 7). Ancak daha kalın uçlu fırça ile çizilmiş olan H.4 lahdinin figürlerinin yüz ve kulak çizimi detayları ile boyun profilleri arasında farklılıklar vardır. H.4 lahdindeki kedigillerin iç detaylardaki baştan savma çizim H.2 ve H.8 yelesiz aslanları ile H.3 aslanında izlenmez. Buna karşın H.2 ve H.8 parslarındaki yüz, kulak ve gövde detayları oldukça birbirine yakındır.

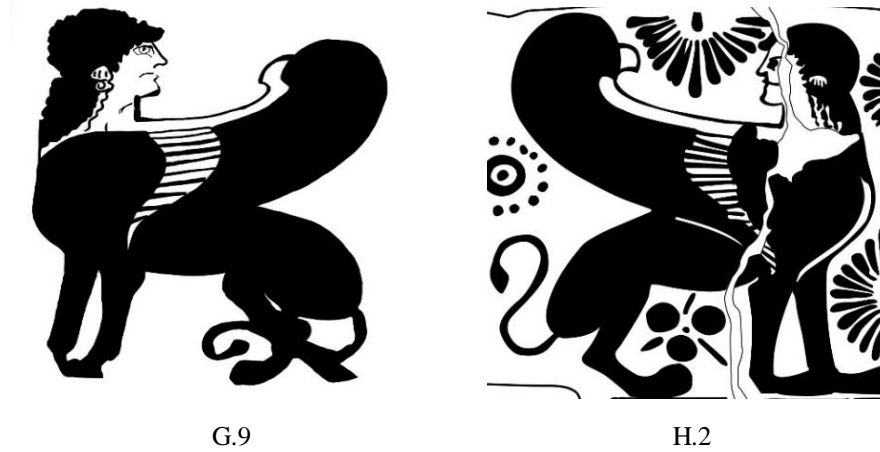
H.a lahdinin aynı figürü ise yüz ve özellikle de göz detayları bakımından diğerlerinden ayrılır. Hopkinson Ressamı'nın hayvan figürlerinde takip edilen iri göz bebekleri ile badem biçimli gözler, H.a lahdinin yelesiz aslanında izlenmez. Bu lahitte çift göz kapağı çizgisi vardır ancak göz bebekleri belirtilmemiştir. Yine kuyruk stilizasyonları ve rezerve detaylar da hem H.2 ve H.8 yelesiz aslanlarından hem de H.4 figüründen ayrı yapıdadır.





Şekil 7: Resim.4: H.8, H.2 ve H.4 lahitlerinin yelesiz aslan figürleri fotoğraftan (Cook 1981, Pl.99, Pl.96) uyarlanmıştır.

Sphenks figürleri **H.2** ve **H.a** numaralı lahitlerde karşımıza çıkar (Şekil 8). **H.2** lahdinin *sphenks* figürleri, ince gövde küçük sağrı yapısı ile Geç Evre lahit ressamlarından Özbek Ressamı'nın *sphenks*leri ile benzerlik taşır (Zeren-Hasdağlı 2014: 312, Res. 110-113). Baş ve yüz özellikleriyle birinci tip panel başlarıyla ve dolayısıyla **G.9** lahdindeki *sphenks*lerle yakınlık gösterir (Cook 1981: 64 ve dipnot 141; Zeren Hasdağlı 2018: 385). **H.a** lahdinin ana sahnesinin merkezinde yer alan çift vücutlu *sphenks* figürü ise gövde yapısı itibarıyla **H.2**'den uzak değildir. Ancak özellikle baş ve çene konturu, uzun ve sivri burun **H.2** ve **G.9** lahitlerindeki *sphenks* figürlerin stilinden ayrılır. Uzun boyunda deri kıvrımı stilizasyonu paralellerini daha çok Geç Evre lahitlerinde bulur (Zeren-Hasdağlı 2014: 327, Res. 149, G.73; Cook 1981: Pl. 60.G.22, Pl. 61.G.27).





Şekil 8: G.9 ve H.2 lahitlerinin panter figürleri fotoğraftan (Cook 1981, Pl. 50, Pl.99) uyarlanmıştır.

H.1 ve H.4 lahitlerinde resmedilmiş *boğa* figürleri ise genel gövde ve baş yapısı itibarıyla farklılıklar gösterebilir (Şekil 9). H.4 lahdinin uzun bacaklı, kısa kulaklı, kalın boyunlu boğa çizimine karşın, H.1 boğasının kulak ve boynuzun ayrıca belirtildiği, küçük başlı, kısa bacaklı ve belirgin toynak çıkıntılarına sahip olduğu izlenir.



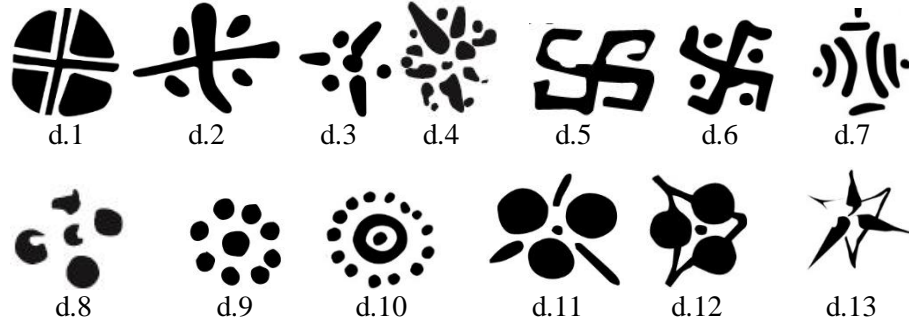
Şekil 9: H.1 ve H.4 lahitlerinin boğa figürleri fotoğraftan (Cook 1981, Pl.94, Pl.96) uyarlanmıştır.

Hopkinson Ressamı'nın Doldurma Motifleri ile Diğer Bezeme Öğeleri

Hopkinson Ressamı'nın üretimi olarak derlenmiş lahitlerdeki doldurma motifleri, diğer Klazomenai lahitlerindeki geleneksel rezerve teknikte uygulanmış motif çeşitlerini devam ettirir. Geç Evre lahitlerine göre motif tiplerindeki çeşitlilik bu zamanda üretilmiş lahit sayısına bağlı olarak daha azdır. Ancak bilinçli bir şekilde Geç Evre lahitlerini takip ettiği

düşünülebilir. Bunlardan d.1 Orta Evre / “*Albertinum Grubu Öncülleri*” ve Geç Evre lahitlerinde karşılaştığımız bir motiftir ve az sayıdaki lahitte (**H.a** ve **H.4**) sık tekrarlanmıştır. d.3-4, 12-14 Geç Evre lahitlerinin yozlaşmış taklitleridir. d.5, d.8-10 standart Klazomenai lahitlerinin erken süreçlerinden itibaren sık kullanılan motiflerdir. Ancak d.6’daki noktalar basit bir yeniliktir. Benzer şekilde şevron lahitler arasında farklı çeşitleriyle yaygın bir kullanıma sahipken merkezi boş bırakılmış bir çeşit ise (d.7) yenidir (Şekil 11).

d.1 motifi **H.4-5** ve **H.a** lahdinde resmedilmiştir. d.13 sadece **H.1** lahdinde görülür ve d.12 farklı bir şekilde oldukça küçük noktalarıyla dikkat çeker. d.9-10 nokta rozetleri **G.9**, **H.2-3**, **H.6** lahitlerinde tercih edilmiş, **H.2-3** lahitlerinde d.11-12 gibi üç toplu motiflerin seçimi ve uygulamışlarında benzerlik dikkat çeker (Şekil 10).



Şekil 10: Doldurma Motifleri

Askı motifler, Geç Evre lahitlerinde olduğu gibi a.1 yoğun bir şekilde uygulanmıştır. Sadece **H.1** lahdinde görülen a.3 ve a.4 eski modanın bir yansımasıdır. Geç Evre lahitlerinde siyah figürlü sahnelerde görmeye alıştığımız a.5 ise iki lahitte rezerve teknikli sahnede uygulanmıştır (**H.4**, **H.5**). **H.4** ve **H.5** lahitlerinde gelişigüzel yerleştirilmiş iğne biçimli palmet yaprakları birbirleriyle bağlantılı ancak diğerlerinden farklı bir stili gösterir. **H.4** lahdinin ayakucunda yer alan askı palmet motifi **H.3** lahdinde tekrarlınsa da stilleri çok farklı durur (Şekil 11).



Şekil 11: Askı Motifleri

Bant motifleri arasındaki kalın siyah bant ile dalgalı çizgi, H serisi lahitlerde en sık bulunan motiflerdir (Cook 1981: 63). Üst iç köşe çıkıntılarında basit meander de oldukça sık görülür (Cook 1981: Fig.54.20). Geç Evre lahitlerinde çok kez resmedilmiş kırık meander motifi benzer biçimde yaygındır ve daha çok üst köşe çıkıntısının altında veya panel çevresinde görülür (örneğin Cook 1981: Fig. 54.16.H.1, H.4-5, H.7, H.a, H.9 ve H.11). **H.1** lahdinde (Cook 1981: Pl.93.5-6, 94.H.1) yatay şevron sıraları ile benzer yapıdaki iç içe geçmiş zikzak sıraları bant motifleri olarak karşımıza çıkar. Motifin bu şekilde kullanımı bazı Boiotia (Ure 1962: Pl. 113.19) ve Attika seramiklerinde (British Museum E 787; Beazley 1963 (ARV²): 870.89. CVA Vienna *KHM* 2, 20, Taf. 75. 1095, 779) karşılığını bulur. Şevron motifi ayrıca **H.3** no.lu lahitte uzun yan kenar süslemesi olarak da karşımıza çıkar. Mevcut bilgilerimize göre bu alanda şevron motifini tercih eden tek sanatçı Hopkinson Ressamı olduğu için G. Özbilen-Güngör Klazomenai'den ele geçmiş figürsüz bir lahit ile lahit parçasını ressamın kendisi ya da çevresinden biri tarafından bezenmiş olabileceğini önermiştir (Özbilen-Güngör 2016: 86, 97, 118, 129, Lev. 35, 45.Kat no. 71, Fig. 81, Tablo I.Tip IIIId). Motifin uzun yan kenarlardaki kullanımı Kyme'den ele geçmiş bir çocuk lahdinde de görülür (Özbilen-Güngör 2016: Lev.30, 42, Kat. no. 62, Fig. 77). Alt köşe çıkıntılarındaki ortada ince bantla ayrılmış yatay iki dalgalı çizgi motifi bezemesi korunmuş sekiz lahitte vardır. Bu yaygın motif, figürsüz Klazomenai lahitlerinde (Güngör 2006: 130-132; Özbilen-Güngör 2016: 73) ve onların öncüllerinde (Hürmüzlü 2004: Fig. 86.80/m.) en erken örneklerden itibaren yan duvarlar ya da baş ve ayakucu bölümleri gibi ana bezeme alanlarında kullanım görmüştür. Ancak motifin köşe çıkıntılarında taşınması Hopkinson Ressamı ile çağdaş bir süreçte olmalıdır (Cook 1981: 82). Dar bant motifleri ile ana bezeme alanını çerçeveleme ise oldukça azdır ve bu uygulama ile sadece **H.4-5** lahitlerinin (Cook 1981: Pl.96.H.4, Pl.93.2, Pl.97.H.5, Fig.60.5) başucu kısmında karşılaşılr.

Ana bezeme alanlarındaki motifler arasında en yaygın olanı panel bölümlerine uygulanan çapraz motifinin boşluklarına yerleştirilmiş içi dolu

üçgen (Saltır) süslemesidir. Motif daha erken tarihli örneklerde uzun kenarlarda (**B.2**), baş veya ayakucunda (**F.1**) veya iç köşe çıkıntılarında (**H.a**) meandere alternatif olarak yerleştirilmiştir (Cook 1981: 83; Güngör 2006: Fig. 38, 79-01). Ancak Hopkinson Ressamı'nda yaygın bir şekilde panel süslemesi olarak kullanılmıştır. Bazı örneklerde içteki diyagonal çizgi birden çok olur (Cook 1981, Pl. 98.H.a ve Pl. 101.J.9; Güngör 2006: Fig. 42, 80-429).

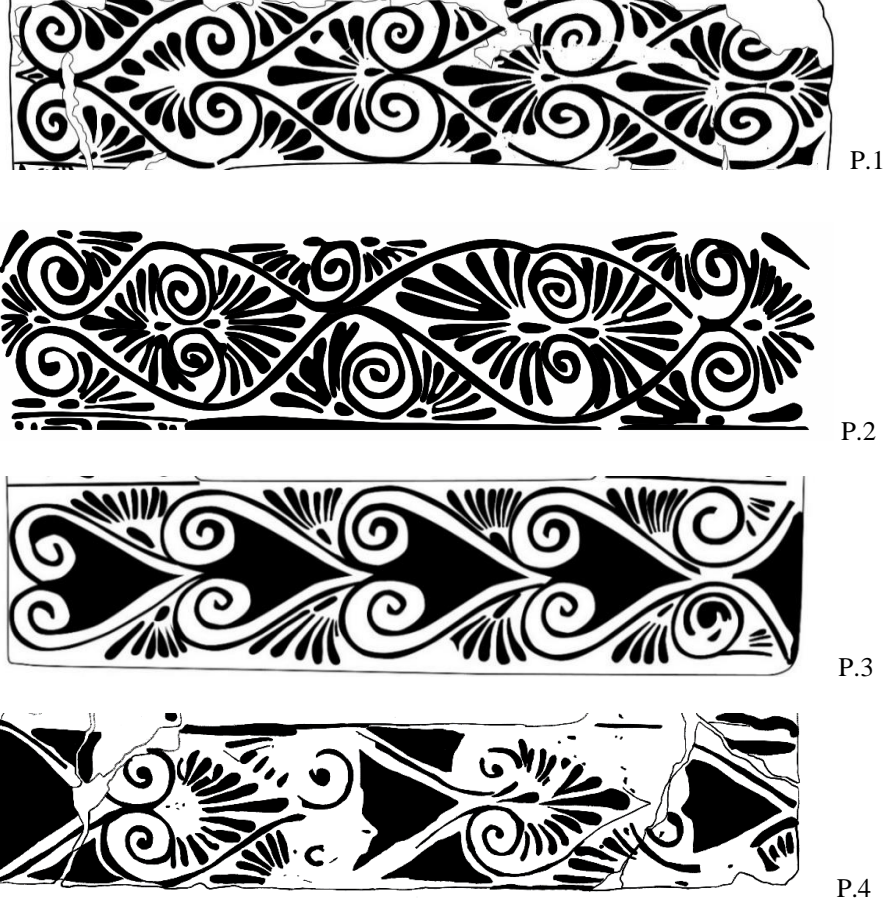
H.1 lahdinin panelinde yer alan yıldız motifi Klazomenai lahitlerinde doldurma motifi, mobilya süslemeleri (G.75) ve meander motifine alternatif olarak karşımıza çıkar. **H.5** lahdinin başucunda soyut bitkisel bezemenin merkezinde görülür. Bu motifin Geç Evre lahitleri ile birlikte palmet yapraklarıyla kombine edilmiş tipi paneller içinde de yer alır (G. 47, G.49, G.60). Ancak bu kompleks versiyon 5. yüzyıl ve sonrasına tarihlenmiş örneklerde daha sade bir hal almış gibi görünmektedir (Cook 1981: Pl. 104.4.J.11, Pl. 105.J. 13; Özbilen-Güngör 2016: Lev. 35, Fig. 66, Kat.No. 71). **H.5** lahdinde kontur tekniğinde uygulanması "*Albertinum Grubu Öncülleri*"nde solid yapraklara alternatif olarak yapılmış eşkenar dörtgen motifini hatırlatır (E.4). Motif, lahitlerdeki kullanımı itibariyle vazo resimlerindeki mobilya ve giysi süslemelerinde, kalkan armalarında (Cook 1981: 86; Zeren-Hasdağlı 2014: 178-179; Beazley 1963 (ARV²): 826.32); meanderli tipiyle seramiklerde, mimari terrakotalarda (Zeren-Hasdağlı 2014: 112-113), metal buluntularda (Cook 1981: 86) oldukça yaygın ve uzun süreli kullanıma sahiptir.

H.3 lahdi panellerinde palmet motifi tercih edilmiştir. Diğer Klazomenai lahitlerinde az sayıda tercih edilen motifin (Cook 1981, 92.E.3 ve G.44) panellerdeki görünümü Atina Akropolisi (Vlassopoulou ve Touloupa 1990: xxii. 37 (Env. 9577 (K152), (Env.10253 (K301)), Daskyleion (Bakır 1988: 80, fig. 8), Samos (Åkerström 1966: 97-98, Abb. 30-31) ve Lokri'deki (van Buren 1923: 91, Pl. III. fig. 10) bazı anthemion ve antefiks süslemeleriyle paralellik gösterir.

H.7, **H.a** ve **H.10** lahitlerinde panel bezemesi olarak tekli spiral-palmet motifi (Cook 1981: 93) yer alır ve motif bu tipiyle Geç Evre lahitleri arasında sadece bir lahdin (Cook 1981: 56, Fig. 41.G.52) merkez motifi olarak kullanılmıştır. Daha kompleks sarmal biçimleri erken Arkaik dönem lahitlerinden itibaren karşımıza çıkmakla birlikte 5. yüzyıl içlerine tarihli diğer lahitlerde panel içindeki tekli örnekleri yaygınlaşmış olmalıdır (Cook 1981: 65, Pl. 104.1.J 6; 66-67, Pl. 101.J 9). Bununla birlikte aynı motif yatay bir şekilde yine **H.10** lahdinde iç köşe çıkıntısında yer alır. Alandaki

kullanımı lahitler arasında yaygın olmasa da koyu zeminli ve daha basit bir versiyonu **J.10** lahadinin alt köşe çıkıntılarında bulunabilir (Cook 1981: Pl. 103). Motifin tekli kullanımı Orientalizan stil seramiklerinde (Melos: Papastamos 1970: Abb. 5.15. Klazomenai: Aytaçlar 2005: Çiz. 13-15, 19-22. Fsp. 1, 3-7,9, 18, 28-31. Larisa: Boehlau ve Schefold 1942: 21.10. Sardis: Greenewalt, Jr 1970: Pl. 5, no. 4. Aiolis: Kerschner 2006: Fig. 7) oldukça erken tarihlerden itibaren doldurma motifi olarak karşımıza çıkar ki benzer bir kullanım Klazomenai'den geç 6. yüzyıla tarihli bir lahitte de gözlenir (Zeren-Hasdağlı 2014: Şek. 10. E.12, Lev. 147.M.11). Çağdaşı Attika vazolarında ise daha çok saplı ve yapraklı versiyonlarıyla görülür (CVA *Germany* 5: 19-20, Taf. 9.2. Moore 1997: Pl. 109. 1144. Beazley 1963 (ARV²): 1220.2. Johnson 1938: 360, Fig. 37B). Ancak lahitlerde panel içinde ana motif olarak kullanımı Arkaik (Myrina: Ateşlier 2018: 102, Fig.2) ve Klasik Dönem (Metapontum: Mertens 2006: 296, Abb.532. Atina Akropolisi: Vlassopoulou ve Touloupa 1990: xxv. 49 (K447), xxvi. 50 (K448). Korinth: Thallon-Hill ve King 1929: 32, 82, fig. 35, S171. Williams II 2006: 154-155, Fig. II.11.RT31. Kos: Ohnesorg 2005: 16-17, Taf. 4.29-30) mimari süslemelerindeki spiral palmet motifi ile daha yakın benzerlikler gösterir.

Şimdiye dek ele geçen lahitlerden görüldüğü kadarıyla Orta Evre sürecinde lahit repertuarına girmiş yatık kapalı palmet zinciri motifi (Şekil 12), R.M. Cook'un Hopkinson Ressamı'na atfettiği lahitlerin ana alanlarında karşılaşılan bezeme unsurudur. Dört farklı çeşidiyle karşımıza çıkan motiflerden çift palmet zinciri olan P.2, daha erken tarihli Klazomenai lahitlerinde de vardır. Ancak burada palmet yapraklarının tek bir volüt kökten çıkması ve yozlaşmış stili onlardan farklıdır (Zeren-Hasdağlı 2014: 116-117, Lev. 151.C. 30). P.1 ve P.2 İonia (P.1: Walter-Karydi 1973: Taf. 11.107, Taf. 84.613, Taf. 87.636, Taf. 89.683; Taf. 61.498. Cook 1933/34: 39-42, Pl. 17.g) ve Attika vazo resim sanatında (P.2: Eukharides Ressamı: Brussels Musées Royaux A 721; Beazley 1963 (ARV²): 226.5. Niobid Ressamı: Boston Museum of Fine Arts 1972.850 (<https://collections.mfa.org/objects/153663>. 14.12.2021). Museo Archeologico Nazionale di Ferrara 2891 (T.313); Beazley 1963 (ARV²): 602.24. Museo Archeologico Nazionale di Ferrara T11CVP; Beazley 1963 (ARV²): 600.14. Dutuit Ressamı: British Museum E 511; Beazley 1963 (ARV²): 307.09. Woolly Satyrs Ressamı: Metropolitan Museum 07.286.84 (<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/247964>. 14.02.2021);



Şekil 12: H.1 (P.1), H.7 (P.2), H.5 (P.3) yatık kapalı palmet zincirleri fotoğraftan (Cook 1981, Pl. 94, Fig. 44, Pl.97) uyarlanmıştır.

Beazley 1963 (ARV²): 613.1. Villa Giulia Ressamı: CVA *Germany* 46: 30-32, no. HA 126, Taf. 22.2; Beazley 1963 (ARV²): 621.36. Parisli Kentauromakhia Ressamı: CVA *Germany* 20: 25, Taf. 229.4-5, Taf. 230.2-4. Motif için ayrıca bk. Özbilen-Güngör 2016: 119-120) benzer şekilde tasvir edilmiştir. Aynı çeşitler ayrıca mimari süsleme unsurları arasında da görülebilir (Koranza: Akkurnaz 2015: 56-57, 70, res. 17. Metapontum Tağnağı: Mertens 1979: 109-110, Taf. 20.4. Atina Akropolisi: Vlassopoulou ve Touloupa 1990: xxiv-xxv, no.46). P.3 çeşidi daha nadir karşılaşılan bir bezeme ögesi olmakla birlikte Aigina (Ohnesorg 2005: 171, Taf. 31. 77, 1-3) ve Epidauros'ta (Ohnesorg 2005: 172, Taf. 77.1-3, Abb. 89-90) bulunan bazı

altarların üst yapılarındaki süsleme detayları ile dolaylı da olsa bir bağlantı kurmak mümkündür. P.4 motifi ise P.1'in bir başka türüdür. Bir yatık palmet ve bir içi dolu üçgen alternatif olarak yerleştirilmiştir. Palmet zincirinin dışında kalan kısımlar da alternatif olarak yerleştirilmiş aynı motiflerle doldurulmuştur.

H.7 ve **J.9** lahitlerinin ayakucu kısmında yeralan dikey sıralı zigzaglar (Cook 1981: 82. Motif “*horizontal zigzags*” olarak adlandırılmıştır), çoklu dalgalı çizgi olarak da tanımlanabilir. Yan kenarlarda tekli ya da ikili dalgalı çizgi örnekleri daha yaygın bir kullanım gösterirken çoklu dalgalı çizgiler ele geçen örneklerden anlaşıldığı kadarıyla sınırlıdır. Bu motif mermer taklidi Lydia seramiklerine benzediği gibi (Greenewalt 2010: 112, Fig. 13) Larisa (Boehlau ve Schefold 1942: Taf. 31.4, Taf. 34.7) ve de Klazomenai'deki bazı Orientalizan seramiklerden de bilinir (Aytaçlar 2005: Lev. 184. K.932; Lev. 185. K.941). Daha yakın tarihli benzerleri ise **H.1** lahdi alt iç köşe çıkıntılarında ve bazı Euboia/Boiotia seramiklerinde bulunabilir (Ure 1927: 19, Pl. VII.130.1; 370; Ure 1962: Pl.113).

Yukarıdaki değerlendirmenin gösterdiği üzere **H.2** ve **H.3** lahitleri panel başları ve kedigillerinin stili bakımından birbirlerine benzerdir. Motiflerdeki teknik detaylar ile stilleri de yine iki lahdi bir araya getirmektedir. Bu iki lahitte karşımıza çıkan stilin yakın bir benzerini Hopkinson ve Özbek Ressamlarının işbirliği yaparak bezemiş olabileceği **G.9** (Cook 1981: 64 ve dipnot 141; Zeren Hasdağlı 2018: 385) lahdinin alt panellerinde bulmak mümkündür. Teos Nekropolü'nden ele geçmiş olan **H.8** lahdinin de birinci tipteki panel başlarını yansıtan **H.2-3** lahitleriyle yakın benzerlikler taşıdığı gözlenmiştir. Aynı yakınlık Ephesos'tan ele geçmiş olan **H.9** ve Ainos'tan ele geçmiş **H.10** lahit parçalarının panel başları ile de kurulur. Yine **H.8** lahdi kedigil stili ile **H.2-3** lahitlerinin kedigilleri ciddi paralellikler gösterir. **H.8** lahdi ayrıca motif seçimi ve özellikle de palmet yapraklarının yuvarlak hatlarıyla düzenli bir yelpaze gibi açılarak çizilmesi bakımından **H.2-3**, **H.10** lahitleriyle yakındır. **H.8** lahdinin yan kenarlarda saç örgüsü motifinin boğum yerlerine kapalı palmet yerleştirilmesi bazı Geç Evre lahitleriyle benzerlik gösterir (Cook 1981: Pl. 49.G.4, Pl. 70.G.16, Pl. 72.G.24; Zeren-Hasdağlı 2014: Şek. 57, Lev. 75-76. G.72). Ayakucundaki P.4 numaralı palmet zinciri çeşidi **H.4** lahdinden uzak değildir. **H.10** lahdi panel başlarının yanında ayrıca spiral motifinin seçimi ile **H.7** lahdi ile yakındır. Bu değerlendirmeler yoluyla **H.8** (Foça 2019: 47-48, 152) ve **H.10** lahitlerinin **H.2-3** lahitlerini bezeyen kişi tarafından daha belirgin olarak Hopkinson Ressamı tarafından bezendiği sonucuna varmak mümkündür. **H.9**

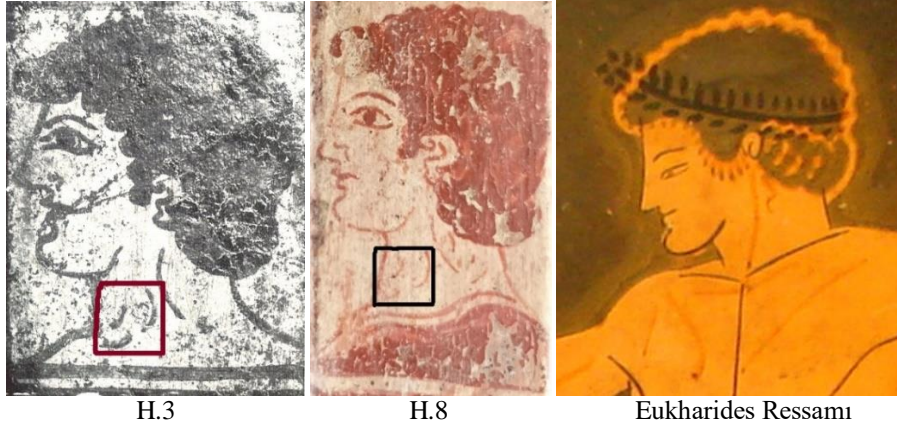
lahit parçası korunma durumu nedeniyle biraz daha temkinli olmayı gerektirir. F. Yılmaz panel başının en yakın benzeri için haklı olarak **H.3** lahdinin sol üst panelindeki baş önermiş ve parçayı Hopkinson Ressamı'nın stili ile ilişkilendirmiştir (Yılmaz 2005: 375-376). **H.4** ve **H.5** lahitleri ise hem figür hem de motif bezemesi bakımından birbirleri ile yakın benzerlik göstermektedir ve aynı elden çıktıkları açıktır. Ancak aynı lahitlerdeki panel başları, kedigil çizimleri, motif uygulamaları Hopkinson Ressamı'nın stili ile çok yakın olmakla birlikte birebir örtüşmez. Bu durum ressamın stilindeki değişiklik ve hatta yozlaşma olarak değerlendirilebilir. Bunun yanında Rodos'ta bulunan tüm lahitlerin tarihleri birbirine yakındır ve ressamın adada stilinde bir yozlaşma ve değişiklik ortaya çıkacak kadar uzun süre çalışmış olduğunu düşünmek için bir sebep yoktur. Bu noktada bu iki lahdin (**H.4** ve **H.5**) Hopkinson Ressamı'nın stilini çok yakından takip eden bir başka ressam tarafından bezenmiş olabileceği de düşünülebilir. Yine **H.7** no.lu lahdin stili Hopkinson Ressamı'nın kendisini yansıtır. **H.a** lahdi ise gerek doldurma motiflerinin seçimi gerekse de ağzı kapalı aslan ve sphenks figürlerinin çizimi itibarıyla ressamın stilinden farklılıklar taşır. Benzer bir durum **H.1** lahdi için de geçerlidir. **H.1** lahdi ressamı daha çok hayvan figürlerinin stili ve doldurma motifleri bakımından Geç Evre lahitlerinin yakın bir takipçisi görünümündedir (Cook 1981: 63). Sonuç olarak yukarıda bahsedilen lahitlerin bir tanesi Hopkinson Ressamı olan en az üç farklı sanatçının elinden çıkma olasılıkları vardır.

Tarihlendirme

R.M. Cook Hopkinson Ressamı'nın kariyerini 470'lerde **H.1** ve **H.a** lahitleri ile başlatır ve ressamın en geç çalışmaları olarak gördüğü **H.4** ve **H.5** lahitlerini de 450'lere tarihleyerek ressam için yaklaşık 20 yıllık bir kariyer öngörür. Onun fazla üretken olmayan bir sanatçı olduğunu düşünmüştür. Rodos İalysos Nekropolü'nde J.D. Beazley tarafından Aeschines Ressamı çevresine atfedilerek 470/460'lara tarihlenen bir Attika kırmızı figürlü lekythos ile birlikte bulunan **H.2** ve İzmir bölgesinde bulunan **H.3** lahdi, R.M. Cook tarafından bu kariyerin ortasına yerleştirilmektedir. **H.6** ve **H.7** lahitleri ise iyi tarihlenebilir durumda değildirler. Rodos'taki Klazomenai lahitlerinin en geç temsilcilerinden biri olan ve 430/420'lere tarihlenen lahit parçası (**K.d**), R.M. Cook tarafından formundan dolayı "unusual" (Cook 1981: 64) ifadesi ile tanımlanmıştır. **K.d** lahit parçasının ayrıca bezemesi korunmamış olmasından dolayı Hopkinson Ressamı ile ilişkisi de anlaşılmamıştır (Cook 1981: 64, 73, Pl. 107.2.Kd). Bu nedenden dolayı da Hopkinson Ressamı'nın üretim aralığı belirlenirken bu parça dâhil edilmemiştir.

Bu çalışmada derlenen örnekler de ne yazık ki kesin tarihlenebilir olmaktan uzaktır. Teos'ta geç 6. erken 5. yüzyıla tarihlenen dört adet geç tip bantlı kâsenin **H.8** lahdinin hediyesi olduğu rapor edilmiştir (Foça 2018: 148, Fig. 15; Foça 2019: ekl.20, Kat.no. 19, no.B -8, ekl.21, Kat.no. 20, no.B-9, ekl.22, Kat.no. 21, no.B-10, ekl.23, Kat.no. 22, no.B-11. Tarihleme için bk. Foça 2019: 152). Bunun yanında bu tip kâseler aynı mezarlık alanında 5. yüzyılın ortalarından sonraya ait seramikler ile birlikte de ele geçmiştir ve olasılıkla Teos'taki üretimleri daha da geç tarihlere kadar devam etmektedir (Güllüsaç 2018: 229-231; Güllüsaç ve Aytaçlar 2019: 102-103). Bu durumda söz konusu kâseler lahdin gömü hediyesi olsalar da olmasalar da tarihlendirme için yardımcı olabilecek bir kıstas olmaktan çıkar. Stil değerlendirmesi yine tarihlendirme için tek kıstas olarak kalır. Teos lahdi Hopkinson Ressamı'nın stilini açık bir şekilde yansıtan örneklerden biridir. Özellikle panel başları Klazomenai'den ele geçtiği söylenen **H.3** lahdiyle yakından bağlantılıdır. Hopkinson Ressamı'nın **H.8** ve **H.3** lahdinin sağ panellerindeki genç başının üçlü grup halinde yerleştirdiği boyun tendonu detayı bu iki lahdin büyük olasılıkla yakın tarihlerde üretilmiş olabileceğini düşündürmektedir (Resim 5). Benzer bir durum, her iki lahit başlarındaki burun kanadı stilizasyonunda da gözlenir. Burnun iç kısmına yerleştirilmiş dikey kanca benzeri detay her iki lahdin panel başlarını tekrar birbirine bağlar. Aynı durum **H.9** panel başında da vardır. Bunun yanında ressamın Rodos (**H.3-5**) ve Ainos (**H.10**) lahitlerinin panel başlarındaki burun kanadı stilizasyonu ise farklıdır. Klazomenai'dan geldiği söylenen **H.3** lahdindeki aslan figürlerinde de Özbek Ressamı'nın etkisi devam etmektedir. Tarihleme için yeterli korunma durumuna sahip olmayan Ephesos buluntusu **H.9** lahit parçasında görülen meander-yıldız motifinin Klazomenai Geç Evre lahitlerinde sıklıkla karşımıza çıkan bir ornament olması da kronolojik açıdan yukarıda bahsedilen lahitlerle yakınlık olarak yorumlanabilir. Sonuç olarak **H.3**, **H.8** ve **H.9** lahitleri birbirlerine yakın tarihlerde üretilmiş olmalıdır ve Geç Evre Lahitlerine bağlılıkları açıktır. Attika kırmızı figür stilindeki geç 6.-erken 5. yüzyıl vazo ressamlarının etkisiyle (örn. Attika kırmızı figür seramiğindeki bazı örnekler için bk. Skythes: Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia 20760; Beazley 1963 (ARV²): 83.14; Musée de Louvre CA 1527; Beazley 1963 (ARV²): 83.12. Smikros: Brussels Musées Royaux A 717; Beazley 1963 (ARV²): 20.1). Phintias: Museo Nazionale Tarquiniense RC 6843; Beazley 1963 (ARV²): 23.2. Musée de Louvre G 42; Beazley 1963 (ARV²): 23.1) Geç Evre lahit ressamlarında da görülmeye başlayan tendon çizgileri (Zeren-Hasdağlı 2014: 363-365) Hopkinson Ressamı'nın da yakından takip ettiği bir

özelliğdir. Ayrıca ressamın eserlerinde sıklıkla karşılaşılan iri göz, sivri çene, kulak ve burun kanadı stilizasyonu gibi detaylar bazı geç 6.-erken 5. yüzyıl Attika vazo ressamlarının çizimleriyle yakınlıklar taşır (Oltos: Museo Nazionale Tarquiniense RC 6848; Beazley 1963 (ARV²): 60. 66. Museo Archeologico Regionale (Palermo) V 652; Beazley 1963 (ARV²): 57.38(a). Arlesheim Schweizer; Beazley 1963 (ARV²): 57.42. Euegides Ressamı: Atina Akr. Müzesi 166; Beazley 1963 (ARV²): 92.64. Nikoxenos Ressamı: Atina Akr. Müzesi 2.907A; Beazley 1963 (ARV²): 222.28(24). Eukharides: Atina Agora Müzesi P19291); Beazley 1963 (ARV²): 227.17). Ancak çıkıntılı, belirginleştirilmiş dudak çizgileri ve çene kemiğinin boyun içine kadar belirgin bir şekilde uzatılması daha yaygın bir şekilde Geç Arkaik dönemin belirteçleridir. **H.3**, **8** ve **9** no.lu lahitler kendilerinden önce geç 6.-erken 5. yüzyılda üretim yapmış ressamın geleneğini taşıyan ancak Geç Arkaik kırmızı figür Attika vazo ressamlarının değişimlerini de yansıtan özellikler taşır.



Resim 5: H.3. lahdi sağ panel başı (Cook 1981, 93.4). H.8 lahdi sağ panel başı. Eukharides Ressamı, Metropolitan Müzesi Levy-White Koleksiyonu'ndaki Kalyks Krater üzerinden detay (By David Liam Moran (= User:One dead president) - Own work. Image renamed from Image:Ganymede serving Zeus.jpg, CC BY-SA 3.0, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=2847602>).

Ressamın bir başka eseri olduğunu düşündüğümüz Ainos Su Terazisi Nekropolisi'nden gelen **H.10** lahdinin tarihlenmesi de ne yazık ki sadece stil kritiğine bağlıdır. Sakallı panel başının kulak arkasına kadar uzanan çift uzun çizgili boyun tendon çizgileri ressamın 470/60 tarihli **H.2** lahdinin

panel başında da görülen bir detaydır. Bu figürün göz ve dudak çiziminden edinilen ilk ve genel izlenim buradaki stilin Geç Arkaik Dönem Attika kırmızı figür stilinin etkisi altında üretilmiş olduğu şeklindedir ancak bu etki Kleophrades Ressamı'ndan Pistoxenos'a uzanan bir tarihe işaret etmektedir (Resim 6) (örneğin Gallatin Ressamı: Metropolitan Museum 41.162.101; Beazley 1963 (ARV²): 247.3. Berlin Ressamı: Musée de Louvre G174; Beazley 1963 (ARV²): 205,123. Kleophrades Ressamı: Atina Akr. Müzesi 2.609. Beazley 1963 (ARV²): 190.92. Pistoxenos Ressamı: Beazley 1963 (ARV²): 862.30). **H.10** lahdindeki palmetli spiral motifinin benzerlerinin genellikle R.M. Cook tarafından 5. yüzyılın içlerine tarihlenen lahitlerde (**J.9** ve **H.a**) karşımıza çıkması ve insan figürlerinde değişen burun kanadı stilizasyonu bize **H.10** lahdinin Hopkinson Ressamı'nın stilinin değiştiği zamanlarda yapıldığını düşündürmektedir.



Kleophrades Ressamı



H.10



Pistoxenos Ressamı

Resim 6: Kleophrades Ressamı: Atina Ulusal Müzesi. Akr 609. Gövde parçası detayı. Dijital LIMC Arşivi. <https://weblimc.org/page/monument/2118401>; <http://ark.dasch.swiss/ark:/72163/080e-764dd8c9cea8a-3>. Pistoxenos Ressamı: Staatliches Museum Schwerin. 708. Skyphos detayı. Dijital LIMC Arşivi. <https://weblimc.org/page/monument/2091155>; <http://ark.dasch.swiss/ark:/72163/080e-74c852ac4dde4-4>.

H.2 lahdi, içerisinden ele geçen ve Aeschines Ressamı'na atfedilmiş bir lekythos sayesinde tarihlendirmesi daha iyi yapılabilen bir lahittir. **H.2** lahdindeki stil ressamın karakterinin 470/460 civarına kadar fazla değişmeden sürmüş olduğunu gösterir. **H.4** ve **H.5** lahitleri de stil yoluyla 480 civarı ile 450 yılları arasına tarihlendirmiştir (Kjellberg 1905: 199-201; Cook 1936: 62; Byvanck 1948: 100; Cook 1981: 64). 470/60 civarına ait **H.2** lahdi ile olan yakınlıkları bu iki stilin birbirlerinden çok uzak olmayan bir zamana ait olabileceğini düşündürür.

Akanthus'ta bulunan **H.1** ve Klazomenai'dan geldiği söylenen **H.a** lahitleri ise olasılıkla Hopkinson Ressamı'ndan farklı iki ayrı usta tarafından bezenmiş olabilir. **H.1** lahdinin stili, özellikle hayvan figürleri ve hatta doldurma motifleri Klazomenai'da Geç Evre'ye ait lahitlerde yakın paraleller bulduğu için olasılıkla onlarla yakın bir tarihte üretilmiştir. **H.a** lahdindeki stil her ne kadar kendine özgü ise de Hopkinson Ressamı'nın bazı çalışmalarını akla getirir ve **H.7** lahdine benzer bir ayakucu dekorasyonuna sahiptir. Üstelik bu lahdin panel bezemeleri ve doldurma motifleri de Hopkinson Ressamı'nın tercihleri ile örtüşür. Bu benzerlikler ressamların kısmen çağdaş olması gerektiğine işaret etmektedir. **H.a** lahdinin genel bezeme şeması ve motif seçimleri R.M. Cook tarafından 470 civarına tarihlenen **J.9** lahdine çarpıcı benzerlikler gösterir (Cook 1981: 67). **J.9** lahdinin sphenkslerin saç bandları da yine 470-450 arasına tarihlenen bazı Attika vazolarındaki figürlerde benzerlerini bulur (Penthesilea Ressamı: Metropolitan Musem 28.167 (<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/252976>. 14.12.2021); Beazley 1963 (ARV²): 890.175). H.a lahdi de J.9 lahdi ile aynı tarih aralığına verilebilir.

Sonuç olarak Hopkinson Ressamı'nın İonia'daki eserleri ile Attika Geç Arkaik dönem vazo ressamı arasında stil yakınlığı bulunmaktadır. Ressamın Klazomenai Geç Evre lahitleri ile olan stilistik benzerliği ve hatta bazı lahitlerde o dönemde iş başında olan ressamlar ile birlikte çalışmış olması Hopkinson Ressamı'nın Klazomenai'deki Geç Evre lahit üretimi sürecinde çalışmış olduğunu da gösterir. Şimdiye dek olan bilgilerimize göre Geç Evre lahitlerinin üretimi stil karşılaştırmaları zemininde M.ö. 490/480 civarına kadar sürmüş olmalıdır. Muhtemelen aynı tarihler R.M. Cook'un da düşündüğü gibi Hopkinson Ressamı'nın başlangıç tarihleridir. Onun üretimi **H.2** lahdinden de anlaşıldığı üzere 460/450 civarına kadar devam etmiştir. Ressamın stili ile yakın ilişkili olan Rodos'taki diğer lahitler, ressamın etkisinin bir süre daha sürdüğünü düşündürmektedir. Yukarıda bahsi geçen hatta ressamın kullandığı ve onunla özdeşleşen bazı motifler Klazomenai lahitleri arasında hem çağdaşlarının hem de daha sonraki lahit ressamlarının eserlerinde görülmeye devam eder. Bunun en iyi örneği Klazomenai Yıldıztepe Nekropolisi'nden açığa çıkarılmış (Güngör 2006, 135-136, Mezar No.81-22, Lev.22, Fig.48) ve içerisinden ele geçen hediyesi sayesinde erken 4. yüzyıla tarihli (Tuna-Nörling 1996, 23, 65, Taf. 26: 259 A) lahitlerdir. Klazomenai'da figürlü lahit bezeme geleneğinin bilinen en son örneği olan lahit, figürlü alanlarda Hopkinson Ressamı ile yakınlık taşımaz hatta daha çok **J.7**, **J.9-10** no.lu lahitlerle bazı detaylarda paralellikler gösterebilir ancak

alt panelerde ressamın sık kullandığı saltir motifi vardır. Bu durum da Hopkinson Ressamı ile tanıdığımız ancak muhtemelen zamanın getirdiği bazı motif seçimlerinin ve çizim stiline lahit bezeme geleneğinde uzun bir süre devam ettiğini bize kanıtlar.

H Grubu Lahitlerin ve Hopkinson Ressamı'nın Tarihsel Arka Planda Değerlendirilmesi

Bu çalışmada Hopkinson Ressamı'na ait olduğunu düşündüğümüz **H.8** Teos'tan, **H.3** İzmir bölgesinden muhtemelen Klazomenai'dan ve **H.9** parçası da Ephesos'tan ele geçmiştir. Bu üç lahit de ressamın olasılıkla erken çalışmaları arasında yer alır. Hopkinson Ressamı'nın bir diğer lahdi Ainos'ta bulunmuş **H.10**'dur. Rodos İalysos Nekropolü'nde bulunan **H.2**, **H.4-7** lahitleri ise ressamın kendisinin ya da takip edilen stiline geç aşamalarıdır. Rodos Adası'ndaki lahitler Kamiros (**H.4**, **H.5**) ve İalysos (**H.6**, **H.7**) mezarlıklarında bulunmuştur. İkinci bir lahdini bilmediğimiz için isimlendiremediğimiz sanatçıların elinden çıkmış olabilecek **H.1** lahdi Kuzeybatı Ege'deki Akanthus'tan ele geçmiş, **H.a** lahdinin de yine Klazomenai'da bulunduğu söylenmiştir.

R.M. Cook Hopkinson Ressamı'na atfettiği sekiz adet lahdin dağılımını değerlendirdiği satırlarda üç olasılığın üzerinde durmaktadır. Bu olasılıklardan ilkinde göre ressam kariyerinin tamamını Klazomenai'da geçirmiş olabilir; ancak o zaman eserlerinin büyük kısmının başka merkezlerde ele geçmiş olması şaşırtıcıdır. İkinci olasılığa göre ressam Klazomenai'dan Rodos'a göç etmiştir. Üçüncü ve R.M. Cook'un en az uygun gördüğü olasılığa göre ise ressam bu merkezler arasında seyahat edip durmuştur (Cook 1981: 147).

Elbette kesin bir kural olmamakla birlikte pişmiş toprak lahitler ne deniz ne de kara taşımacılığın uygun nesnelere. Onları uzak mesafe taşımacılığın uyumsuz hale getiren tek etken ağırlıkları da değildir. Pişmiş topraktan yapılmış, gövdesinde ince ve kırılabilir kısımları bulunan bu kutuların kara ve deniz araçlarına yüklenmesi bile başlı başına ciddi bir sorundur. Sadece Teos Batı Nekropolisi'nden ele geçmiş olan **H.8** ölçülerindeki gibi ya da daha küçük olan bebek-çocuk lahitlerinin taşınması uygundur. Zaten günümüzde yapılan kil analizleri de her ne kadar sınırlı miktarda olsalar da yerel üretimlerin varlığına işaret eden veriler sunar (örn. Kaltsas 2000: 47-50; Kurap 2009: 72, 97; Kurap vd. 2010: 165). Lahitlerin birçoğunun buluntu alanına yakın bir noktada üretilmiş olduklarını düşünmek yanlış olmayabilir. R.M. Cook da her ne kadar Hopkinson Ressamı'na atfettiği lahitlerin nispeten daha küçük ve basit olmalarının

onları diğer lahitlere göre taşımaya biraz daha uygun bir hale getirmiş olabileceğini belirtse de genel olarak lahitlerin taşınması fikrine çok yakın olmamıştır (Cook 1981: 146-147, dipnot 17). Genel bir ilke olarak pişmiş toprak lahitlerin ihraç edilmesinden ziyade onları bezeyen sanatçıların hareketliliğini düşünmek daha doğru görünmektedir. Yeni verilerin de eklenmesiyle karşımıza çıkan tablo bugün R.M. Cook'un üçüncü olasılığının değerini daha da arttırmıştır. Hopkinson Ressamı'nın lahitlerinin kronolojisi ve stili onun eğitimini erken 5. yüzyılda Klazomenai'da çalışan ve artık Geç Evre olarak adlandırılan ressamların atölyelerinde almış olduğunu; Klazomenai'da geç. 6. ve erken 5. yüzyılda başlayan neredeyse tüm lahit ressamlığını domine eden bu stil çevresinde yetiştiğini düşündürmektedir. Bu öneriye uyumlu biçimde ressama atfedilen erken lahitler de Klazomenai ve Teos gibi İonia merkezlerinde bulunmuştur. Ressamın yolu ya bu erken aşamada ya da biraz sonrasında Ephesos'tan geçmiş olabilir. Ancak sanatçının kariyer yolunun Kuzey Ege'deki Ainos'a düştüğü ve olasılıkla 460/450'li yıllarda Rhodos'a ulaştığı görülür. Kuzey Batı Ege'deki Akanthus'ta bulunmuş olan **H.1** lahdinin ressamının da kariyerine Klazomenai Okulu'nda başlamış ve Hopkinson Ressamı gibi daha sonra evini terk etmiş olması mümkündür.

Lahit ressamlarının farklı merkezler arasındaki hareketliliği Hopkinson Ressamı ile başlayan bir olgu değildir. İonia'da lahit geleneğinin başlangıcı olan 7. yüzyıl kadar erken bir tarihte bile lahit bezeyen ustaların en azından Klazomenai ve Smyrna arasındaki hareketliliğinden söz etmek olasıdır (Zeren-Hasdağlı 2019: 84-85). 6. yüzyılın son çeyreğinde ise Klazomenai lahit ressamlarının stili İonia bölgesindeki birçok merkezde bulunabilir. Üstelik bu etki İonia sınırlarını aşarak özellikle Ege'nin kuzeyine ulaşmış olmalıdır (Cook 1981: 143-145, 162-166; Zeren-Hasdağlı 2014: 374-375). Hopkinson Ressamı ve diğer H Grubu lahit ustalarının lahitleri ise bize bir ustanın ya da atölyesinin yolculuğunun adım adım takip edilmesi fırsatını sunar. Buluntuların dağılımına bakıldığında da ressamının eserlerinin İonia yanında Ege'nin daha uzak bölgelerine de ulaştığı görülmektedir.

H. Grubu lahitlerin önemli bir kısmının İonia merkezleri dışında bulunması akla lahit endüstrisinin içlerinde Klazomenai da bulunan bazı İonia merkezlerinin 5. yüzyılda yaşamış olduğu sıkıntılı süreçten etkilenmiş olabileceğini getirmektedir. Batı Anadolu kentlerinin Persler'e karşı kalkıştığı ve 499-494 yılları arasında yaşanan İonia İhtilali'nin bu kentler açısından ağır ekonomik, politik ve sosyal sonuçları doğurmuş olduğu genel olarak kabul edilen bir görüştür (Murray 2008: 461-490). İonia'da 5.

yüzyılda yaşanan ekonomik ve politik sıkıntılar sanat ve kent yaşamı gibi alanlarda büyük bir gerilemeye yol açmış olmalıdır (Cook 1961: 9-18). Figürlü pişmiş toprak lahitlerin üretilmesi ve bezenmesi için gereken maliyetinin nispeten fazla olduğunu düşünmek çok yanlış olmasa gerektir. Ayrıca bu lahitler zaman zaman İonia seçkin sınıfı ile ilişkili görülme eğilimindedir (Dusinberre 2013: 168-170). Klazomenai ve Smyrna civarındaki tümülüslerde bu tip lahitlerin yoğunlukla ele geçmesi onları tamamen değilse bile birçok durumda seçkin sınıfa ait bir gömü biçimi olarak algılamamıza izin verir. Bunun yanında pişmiş toprak lahitlerin Teos'un hayat standartlarının gerilemiş olduğuna dair veriler sunan 5. yüzyıl mezarlık alanlarında da açığa çıkmış olması (Güllüsaç ve Aytaçlar 2019: 96-97, 102) kullanımlarının sadece orta ve üst sınıflarla sınırlı olmadığını da göstermektedir. İonia İhtilali'ni izleyen yıllarda en azından Klazomenai kenti mezarlık alanlarına bakarsak boyalı pişmiş toprak lahitlerin modasının geçmeye başladığı (Cook 1981: 147) ya da Klazomenai'ın gerileyen ekonomik ve sosyal koşulları yüzünden orta ve üst sınıflardan bezemeli lahitlere olan talebin azaldığı düşünülebilir. Bu yüzden Klazomenai lahit ressamlarının üretmekte oldukları nispeten pahalı ve nitelikli ürünlere hala talep duyulabilecek dış pazarlara daha çok yönlendirilmiş olmaları şartıcı değildir. Bu tip dış pazarların taşınması gereken iki temel nitelikten ilki bu geleneğe aşına olmaları ikincisi ise bu ürünleri satın alabilecek ekonomik kaynaklara sahip olmalarıdır. Buluntu yerlerinden Ainos hem Hebros Nehri ağzındaki çok önemli bir ticaret merkezi olması ile hem de Batı Anadolu kökenli pişmiş toprak lahit geleneğine aşına sakinlere sahip olması yüzünden yukarıda sayılan gerekliliklerden ikisini de taşır (Isaac 1986: 140-148; Loukopoulou 2004: 870-871, 875-877). Hopkinson Ressamı'nın ve onunla ilişkili ustaların bu süreçte İonia dışına ilgi göstermiş olması İonia'daki bezemeli pişmiş toprak lahit geleneğinin sonlanması anlamına gelmediği açıktır. Zaten Teos mezarlık alanlarından gelen yeni veriler ve Klazomenai Yıldıztepe Nekropolü'nde açığa çıkan ve erken 4. yüzyıla tarihlenen bir lahdin varlığı buralardaki lahit geleneğinin 5. yüzyıl boyunca devam etmiş olduğunu ortaya koyar. Klazomenai lahit ressamlığının büyük bir ivme kaybetmiş olsa da 5. yüzyıl boyunca daha zayıf bir kanalda varlığını koruduğu ancak bu pahalı ve sanatsal niteliği yüksek ürünlere olan talebin bölgede eskisi kadar fazla olmadığı söylenebilir.

KAYNAKÇA ve KISALTMALAR

- ÅKERSTROM, Åke (1966), *Die architektonischen Terrakotten Kleinasiens*, Lund.
- AKKURNAZ, Sedat (2015), “Koranza Mimari Terrakotaları”, *Stratonikeia ve Çevresi Araştırmaları*, İstanbul, 45-70.
- ATEŞLİER, Suat (2018), “Myrina ve Gryneion Arkeolojik Yüzey Araştırmalarında Bulunan Mimari Terracottalar”, Ed. Murat ÇEKİLMEZ, Emel D. POULIN, Emre ERDAN, *Myrina ve Gryneion Arkeolojik Yüzey Araştırmaları Son Araştırmalar ve Disiplinler Arası Çalışmalar*, Ankara, 99-110.
- AYTAÇLAR, Nezh (2005), *Klazomenai Orientalizan Seramiği*, Doktora Tezi, Ege Üniversitesi, İzmir.
- BAKIR, Tomris (1988), “Daskyleion”, *Höyük I*, 75-84.
- BEAZLEY (1963 ARV²), *Attic Red-figure Vase painters*, 2nd ed., Oxford.
- BOEHLAU, Johannes ve SCHEFOLD, Karl (1942), *Larisa am Hermos: die Ergebnisse der Ausgrabungen, 1902-1934*, W. De Gruyter, Berlin.
- BYVANCK, Alexander W. (1948), “The Some Remarks on Clazomenian Sarcophagi”, *AntCl* 17 (1948), 93-103.
- CIRh 3: JACOPI, G. b. (1929), *Clara Rhodos. Studi e materiali pubblicati a cura dell’Istituto storico-archeologico di Rodi. Vol. 3, Scavi nella necropoli di Jalisso: 1924-1928*, Rhodes.
- COOK, Robert Manuel (1933/34), “Fikellura Pottery”, *BSA* 34, 1-98.
- COOK, Robert Manuel (1936), “A Terracotta Sarcophagus in the Fitzwilliam Museum”, *JHS* 56, 58-63.
- COOK, Robert Manuel (1981), *Clazomenian Sarcophagi*, Mainz/Rhein.
- COOK, John Manuel (1961), “The Problem of Classical Ionia” *Proceedings of the Cambridge Philological Society* 7 (187), 9-18.
- COOK, John Manuel (1965), “Old Smyrna: Ionic Black Figure and Other Sixth-Century Figured Wares”, *BSA* 60 (1965), 114-142.
- CVA *khm* 2: *Corpus Vasorum Antiquorum*. Österreich. Wien, Kunsthistorisches Museum Band 2 (F. Eichler), Wien, 1959.
- CVA *Germany* 5: *Corpus Vasorum Antiquorum*. Deutschland. Wien, Universität und Wien Professor Franz v. Matsch (H. Kenner), München, 1942.
- CVA *Germany* 20: *Corpus Vasorum Antiquorum*. Deutschland. München, Museum Antiker Kleinkunst Band 5 (R. Lullies), München, 1961.

- CVA Germany 46: Corpus Vasorum Antiquorum. Deutschland. Würzburg, Martin von Wagner Museum Band 2 (F. Hölschner), München 1981.
- DUSINBERRE, Elspeth R.M. (2013), *Empire, Authority, and Autonomy in Achaemenid Anatolia*, Cambridge University Press.
- FOÇA, Serhat (2018), “Teos Batı Nekropolisi Mezar Tipleri”, *CollAn* 17, 139-158.
- FOÇA, Serhat (2019), *Teos Batı Nekropolisi: Mezar Tipolojisi ve Buluntular*, Doktora Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi, İzmir.
- GREENEWALT Jr. Crawford H. (1970), “Orientalizing Pottery from Sardis”, *California Studies in Classical Antiquity* 3, 55-89.
- GREENEWALT Jr. Crawford H. (2010), “Lidya’da Çömlekçilik”, Ed. Nicholas D. CAHILL, *Lydialılar ve Dünyaları/The Lydians and Their World*, İstanbul.
- GÜLLÜSAÇ, Şebnem (2018), *Teos Batı Nekropolü. Hiddenbay Kurtama Kazısı*, Yüksek Lisans Tezi, Ege Üniversitesi, İzmir.
- GÜLLÜSAÇ, Şebnem ve AYTAÇLAR, Nezih. (2019), “Teos Batı Nekropolisi: MÖ 5. Yüzyıl Gömüleri”, *ADerg* XXIV, 95-120.
- GÜNGÖR, Ümit. (2006), *Klazomenai Yıldıztepe Nekropolisi*, Doktora Tezi, Ege Üniversitesi, İzmir.
- HÜRMÜZLÜ, Bilge (2003), *Klazomenai-Akpınar Nekropolisi*, Doktora Tezi, Ege Üniversitesi, İzmir.
- HÜRMÜZLÜ, Bilge (2004), “Burials Ground at Klazomenai: Geometric through Hellenistic Periods” Ed. Aiki MOUSTAKA, E. SKARLATIDOU, Michael C. TZANNES, Yaşar ERSOY, *Klazomenai, Teos, Abdera. Metropoleis and Colony, Proceedings of the International Symposium, Abdera 20-21 October 2001*, Thessaloniki, 77-95.
- ISAAC, Benjamin H. (1986), *The Greek Settlements in Thrace Until the Macedonian Conquest*, Brill, Leiden.
- JOHNSON, Franklin P. (1938), “Red-Figured Pottery at Chicago”, *AJA* 42, 345-361.
- KALTSAS (Καλτσάς), Nikolaos E. (2000), “Κλαζομενιακές Σαρκοφάγοι από το Νεκροταφείο της Ακάνθου”, *ΑΔ* 51, 35-50.
- KERSCHNER, Michael (2006), “On the Provenance of Aiolian Pottery”, Ed. Alexandra VILLING ve Udo SCHLOTZHAUER, *Naukratis, Greek Diversity in Egypt Studies on East Greek Pottery and Exchange in the Eastern Mediterranean*, British Museum, London, 109-126.
- KJELLBERG, Lennart (1905), “Klazomenische Tonsarcophage: II”, *Jdl* 20, 188-201.

- KURAP, Gülnur (2009), *Ainos Pişmiş Toprak Lahitleri: Tanımlama, Koruma ve Onarım Çalışmaları*, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi, İstanbul.
- KURAP, Gulnur, AKYUZ, Sevim, AKYUZ, Tanil, BASARAN, Sait, CAKAN, Banu. (2010) “FT-IR spectroscopic study of terra-cotta sarcophagi recently excavated in Ainos (Enez) Turkey”, *Journal of Molecular Structer* 976, 161-167.
- LOUKOPOULOU, Louisa (2004), “Thrace from Nestos to Hebros”, Ed. M. Heine HANSEN ve Thomas H. NIELSEN, *An Inventory of Archaic and Classical Poleis*, Oxford University Press, 870-884.
- MERTENS, Dieter (1979), “Der Ionische Tempel von Metapont ein Zwischenbericht”, *RM* 86, 152-162.
- MERTENS, Dieter (2006), *Städte und Bauten der Westgriechen, von der kolonizationzeit bis zur Krise um 400 vor Christus*, München.
- MOORE, Mary B. (1997), *Attic Red-Figured and White-Ground Pottery. The Athenian Agora Vol. 30*, Princeton.
- MORETTI, Mario (1974), *Etruskische Malerei in Tarquinia*, Köln.
- MURRAY, Oswyn (2008), “The Ionian Revolt”, *The Cambridge Ancient History. Second Edition, Volume IV, Persia, Greece, and the Western Mediterranean c. 525 to 479 B.C.*, Cambridge, 461-490.
- MÜDERRİSOĞLU, Banu (2001), *Hanover Ressamı*, Yüksek Lisans Tezi, Ankara Üniversitesi, Ankara.
- OHNESORG, Aenne (2005), *Ionische Altäre: Formen und Varianten einer Architekturgattung aus Insel- und Ostionien*, Gebr. Man, Berlin.
- ÖZBİLEN-GÜNGÖR, Günsel (2016), *Geometrik ve Bitkisel Bezemeli Klazomenai Lahitleri*, İzmir.
- PAPASTAMOS, Dimitrios (1970), *Melische Amphoren*, Münster Westf.: Aschendorff, 1970.
- ROEBUCK, Carl (2008), “Trade”, *The Cambridge Ancient History, Second Edition, Volume IV, Persia, Greece, and the Western Mediterranean c. 525 to 479 B.C.*, Cambridge, 2008, 446-460.
- ROZEIK, Christina (2011), “Thinking outside the Box. The Re-Conservation of a Ceramic Clazomenian Sarcophagus in the Fitzwilliam Museum, Cambridge”, *Journal of the Institute of Conservation*, 34.1, 80-89.
- SPRENGER, Maja (1983), *The Etruscans Their History, Art, and Arhitecture*, New York.

- TARAKÇI, Seval K. (2015), "Some Remarks on Newly Discovered Graves at Klazomenai", Ed. R. Gül GÜRTEKİN-DEMİR, Hüseyin CEVİZOĞLU, Yasemin POLAT, G. POLAT, *Keramos Ceramics: A Cultural Approach, Proceedings of the First International Conference at Ege University May 9-13 2011*, İzmir, 173-184.
- THALLON-HILL, Ida ve KING, Lida S. (1929), *Decorated Architectural Terracottas, Corinth*, IV.1, Cambridge, Mass.
- TUNA-NÖRLİNG, Yasemin (1996), *Attische Keramik aus Klazomenai*, Saarbrücken.
- URE, Annie D. (1962), "Boeotian Pottery from the Athenian Agora", *Hesperia*, 31, 369-377.
- URE, Percy N. (1927), *Sixth & Fifth Century Pottery from Excavations Made at Rhitsona by R. m. Burrows in 1909, and by P.n. Ure and A.d. Ure in 1921 & 1922*, Oxford University Press, London.
- VAN BUREN, E. Douglas (1923), *Archaic Fictile Revetments in Sicily & Magna Græcia*, London.
- VLASSOPOULOU, Christina ve TOULOUPA, Evi (1990), Decorated Architectural Terracottas from the Athenian Acropolis: Catalogue of Exhibition, *Hesperia* 59, i-xxxii.
- WALTER-KARYDI, Elena (1973), *Samos, 6.1*, Bonn: In Kommission bei Rudolf Habelt.
- WILLIAMS II, Charles K. (2006), "Descriptive Catalogue of the Architectural Terracottas at the Corinth Tile Works", *Hesperia Supplements* 35, 139-173.
- YILMAZ, Fuat (2000), *Dennis Ressamı*, Yüksek Lisans Tezi, Ege Üniversitesi, İzmir.
- YILMAZ, Fuat (2005), "Two Clazomenian Sarcophagi in the Ephesos Museum Selçuk", *Synergia: Festschrift für Friedrich Krinzinger*, Phoibos, Wien, 371-376.
- ZEREN-HASDAĞLI, Süheyla Melike (2014), *Albertinum Grubu ve Çevresindeki Klazomenai Lahitleri*, Doktora Tezi, Ege Üniversitesi, İzmir.
- ZEREN-HASDAĞLI, Süheyla Melike (2018), "Artists and Collaborators: A New Look at Clazomenian Sarcophagi", Ed. R. Gül GÜRTEKİN-DEMİR, Hüseyin CEVİZOĞLU, Yasemin POLAT, G. POLAT, *Archaic and Classical Western Anatolia: New Perspectives in Ceramic Studies In Memoriam Prof. Crawford H. Greenewalt Jr. Proceedings of the Second KERAMOS International Conference at Ege University, İzmir, 3-5 June*,

2015, *İzmir*, Leuven, Paris, Bristol: Peeters, *Colloquia Antiqua* 19, 373-391.

ZEREN-HASDAĞLI, Süheyla Melike (2019), “İonia’da Lahit Geleneğinin Başlangıcına Dair Bir Kanıt”, Ed. Hakan GÖNCÜ, Akın ERSOY, Duygu S. A. TANRIVER, *Smyrna/İzmir Kazı ve Araştırmaları* 3, İstanbul, 75-88.

ZEREN HASDAĞLI, Melike (2021), “Teos’un Pişmiş Toprak Klazomenai Tipi Lahitleri”, Ed. Musa KADIOĞLU, *Teos Yazıtlar, Kültür ve Kentsel Doku*, İstanbul, 360-363.

Çevrimiçi Kaynaklar

<https://www.beazley.ox.ac.uk/index.htm>

<https://www.metmuseum.org/>

<https://emuseum.mfah.org/>

<https://www.britishmuseum.org/>

https://commons.wikimedia.org/wiki/Main_Page

<https://weblimc.org/>

SÜRGÜNDEKİ ANGLO-SAKSON KADINI VE KİMLİĞİ: KADININ AĞITI VE WULF VE EADWACER

*The Anglo-Saxon Woman in Exile and Her Identity:
The Wife's Lament and Wulf and Eadwacer*

Nazan YILDIZ*

ÖZ: Ağıt formatında olan Anglo-Sakson şiiri genellikle erkeklerin dünyasını resmeder. Bu dünya; savaşlarla yoğrulmuş, sürgün ve ayrılıklarla dolu bir dünyadır. Bu şiirler arasında, Anglo-Sakson kadınının bakış açısını yansıtan şiirlerin sayısı çok azdır; fakat bu kaotik dünyadan onlar da nasiplerini alırlar. Bu sürgün dünyasında, kadınların rol ve kimlikleri erkekler tarafından şekillendirilir. Anglo-Sakson kadınının çilesini yansıtan eserler içerisinde göze çarpan iki eser *Kadının Ağıtı (The Wife's Lament)* ve *Wulf ve Eadwacer (Wulf and Eadwacer)*'dir. *Kadının Ağıtı*'nda, kadın anlatıcının sözleri sürgünde olması sebebiyle derin bir keder barındırır. Büyük ihtimalle bir kan davası yüzünden yurdunu ve kendisini terk eden kocasını arayan kadın, içine düştüğü tecrit hayatını anlatır. Benzer şekilde, *Wulf ve Eadwacer*'da kadın anlatıcı kan davası sebebiyle maruz kaldığı tecrit hayatından bahseder. Bu kadın anlatıcı da kocasından ayrı düşmüş ve kabilesinin ona karşı duyduğu nefretten ötürü acı çekmektedir. *Kadının Ağıtı (The Wife's Lament)* ve *Wulf ve Eadwacer (Wulf and Eadwacer)* Eski İngilizce ağıtları içerisinde yer alır ve nadir bir durum olan kadın anlatıcılara sahip olmalarıyla eşsizdirler. Bu iki eserin başka bir eşsiz tarafı da Eski İngiliz şiirinde nadir örneği görülen erkek egemen Germen dünyasında Anglo-Sakson kadınlarının çıkmazlarını yansıtmalarıdır. Bu bağlamda, bu makale *Kadının Ağıtı (The Wife's Lament)* ve *Wulf ve Eadwacer (Wulf and Eadwacer)*'da Anglo-Sakson kadınlarının rol ve kimliklerinin sürgün, ayrılık ve kan davasıyla dolu erkek egemen dünyası tarafından nasıl oluşturulduğunu tartışmayı ve bu emsalsiz metinleri Türk okuyucuyla buluşturmayı hedeflemektedir.

Anahtar kelimeler: Anglo-Sakson kadınları, *Kadının Ağıtı*, *Wulf ve Eadwacer*, kimlik, sürgün

ABSTRACT: Anglo-Saxon poetry mainly pictures the world of men in the tone of an elegy. This world is shaped by wars and filled with exile and separation. The poems, depicting the perspective of the Anglo-Saxon women, are quite limited; yet, they have their share of this chaotic world. In this world of banishment, the roles and identities of women are formed by males. Of the works illustrating the plight of the Anglo-Saxon women, the most conspicuous ones are *the Wife's Lament* and *Wulf and Eadwacer*. Plagued by profound grief,

* Dr., Karadeniz Teknik Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, İngiliz Dili ve Edebiyatı Bölümü, Trabzon, nyildiz@ktu.edu.tr, ORCID: 0000-0002-5776-0268

Geliş Tarihi / Received: 09.08.2021

Kabul Tarihi / Accepted: 24.08.2021

Yayın Tarihi / Published: 27.01.2022

the words of the Wife come from a “deep sadness” as a result of her exile. In search of her husband, the wife tells of her life in isolation as her lord leaves the county and her behind most probably due to a blood feud. Similarly, in *Wulf and Eadwacer*, the female speaker tells of her life of seclusion due to a blood feud. She is also away from her husband and suffers from the abhorrence of her clan. Included in the group of Old English “elegies”, both works are remarkable in that they are only two surviving poems in Old English with a female speaker and they are also rare examples of Old English poems that present the dilemma of the Anglo-Saxon females in the male dominated Germanic world. Accordingly, this article aims to discuss how the roles and identities of Anglo Saxon women are formed by a masculine world of exile, separation and blood feud as depicted in *the Wife’s Lament* and *Wulf and Eadwacer* and to introduce these unique texts to Turkish readers.

Keywords: Anglo-Saxon women, *the Wife’s Lament*, *Wulf and Eadwacer*, identity, exile

Giriş

Kadının Ağıtı (The Wife's Lament) ve *Wulf ve Eadwacer (Wulf and Eadwacer)* genel olarak erkeklerin dünyasını resmeden Anglo-Sakson şiirinde kadının az duyulan sesine kulak verebileceğimiz iki eşsiz metin olarak karşımıza çıkar. Ortaçağ’ın yerli şiirine ait olan bu iki ağıtın kimler tarafından kaleme alındıkları bilinmemektedir. Anglo-Sakson şiiri temelde kime ait oldukları bilinmeyen eserlerden oluşur. Örneğin, *Exeter Elyazması*’ndaki on adet yazarı bilinmeyen şiir ve *Beowulf*’un metnine eklenmiş iki şiirle temsil edilen Anglo Sakson ağıtlarının kime ait olduklarına ait bir bilgi yoktur (Desmond, 1990: 574). Anglo-Sakson şiirlerinin öne çıkan özelliklerinden birisi de genel anlamda erkeklerin seslerine yer vermeleri ve kadınları hem yazar hem de karakter bağlamında göz ardı etmeleridir. Anglo-Sakson şiirindeki bu cinsiyet eşitsizliği son zamanlarda sıkça ele alınmaya başlanan temalardan biridir. Anglo-Sakson şiirine olan bu yeni bakış açısında kadının sesini duyabileceğimiz iki benzersiz ağıt olan *Kadının Ağıtı* ve *Wulf ve Eadwacer*’ın çok önemli bir yer kapsadıkları görülmektedir.

Hem *Kadının Ağıtı* hem de *Wulf ve Eadwacer*’da kadın anlatıcılar erkeklerinin yokluğunda çektikleri acılardan dem vururlar. Eserleri incelerken ve dönemin özelliklerinden görülebileceği gibi büyük ihtimalle bu acıların kaynağı, o dönemde çok yaygın olan kan davaları ve barış takaslarıdır. İki şiir de *Exeter El yazmasında* yer alır. Ağıt niteliğinde olan iki eserde de sürgün teması ön plandadır. Sürgün teması eski dönemlerden modern zamanlara kadar varlığını sürdüren en önemli temalardan bir tanesidir. Sürgünde olan kişi bazen bir cüzzamlı, bazen de bir mülteci olarak karşımıza çıkar ve içlerinde benzer özellikleri barındırırlar. Cloninger’in belirttiği üzere, genel anlamda sürgünde olan karakterler erkeklerdir; fakat sürgünde resmedilen kadınların sayısı da az değildir (2017: 1).

Kadının Ağıtı ve Wulf ve Eadwacer'i erkeklerin onlara biçtiği rollerden ötürü sürgün hayatı sürmek zorunda kalan kadın karakterleri içeren metinler olarak incelemeyen önce, Anglo-Sakson toplumunda kadının konumuna değinmek yerinde olacaktır. Anglo-Sakson döneminde; kabileleri, ülkeleri birbirine bağlamak, barışı sağlamak için üst sınıfa mensup kadınları barış takası olarak kullanmak ve evlendirmek olağandı (Jamison, 2004: 13). Antropolog Gayle Rubin “Kadın Alışverişi: Politik Ekonomi üzerine Notlar” adlı makalesinde yıllar içerisinde farklı kültürler boyunca kadının evlilik değış tokuş objesi olma rolünü inceler ve şu sonuca varır: “Alışverişlerde kadının hediye olarak kullanılması, diğer alışveriş çeşitlerinden daha etkili bir yöntem olarak karşımıza çıkar çünkü bu şekilde kurulan bir ilişki karşılıklı bir bağ kurulmasından öte bir kan bağı ilişkisi demektir” (1975: 173). Rubin eserini sonlandırırken konuya ilişkin gelecekteki araştırmalara yön verecek biçimde evlilik kurumunun politikayla ne kadar iç içe olduğunu gösteren araştırmalar yapılması gerektiğinin çağrısını yapar (1975: 209). Bu çağrı Newman başta olmak üzere birçok araştırmacı tarafından yanıt bulur. Newman “Alışverişi Yönetme: Özneler, Objeler ve Değış Tokuş Politikaları” adlı makalesinde kadınların sadece “obje” olarak görülmesine karşı çıkar ve feminist eleştirinin kadın alışverişi paradigmasına yeterince eğilmediğini vurgular (1990: 52). Böylelikle erkeklerin dünyasında yine erkekler için barış teminatı olan kadınlar, kimlik ve rolleri erkekler tarafından belirlenmiş ve yine onların kurbanı olarak karşımıza çıkar.

Hem Rubin hem de Newman’ın çalışmaları Anglo-Sakson zamanında barış takası olarak kullanılan kadınların dünyasına ışık tutar. Barış takası olarak kullanılan kadınlar önemli bir savaşçı veya kralın kızı gibi üst sınıfa mensuptular. Bu kadınlar ailelerine potansiyel tehdit veya tehlike oluşturabileceği düşünülen üst sınıf erkeklerle evlendirilirdi. Örneğın, kraliçeler yabancılarla gelecekte bir ittifak kurmak için kullanılabilirlerdi. Gelinin oğlu dayıları tarafından yetiştirilmek üzere anne tarafına gönderilirse bu ittifak daha sağlam temellere dayanmış olurdu. En iyi şartlarda kadınlar evlilik antlaşmalarında aktif bir rol alan, kocalarına tavsiyeler veren bir çeşit diplomata dönüşebilirlerdi. Fakat savaşa çok önem veren Anglo-Sakson toplumunda, barış adına kadınları evlendirmenin çok kötü sonuçlara yol açabilmesi kadını erkek değış tokuşunun talihsiz bir objesi haline getiriyordu (Jamison, 2004: 14).

Üst sınıfa mensup kadınları barış için değış tokuş etme geleneği *Kadının Ağıtı ve Wulf ve Eadwacer*’da olduğu gibi, edebi metinlerin yanı sıra tarihi belgelerde de yerini almıştır (Jamison, 2004: 14). Anglo-Sakson

İngiltere’inde kadının konumuna bakacak olursak erken Anglo-Sakson toplumunun sosyal yapısının Romalılardan ziyade kıtanın Germen kabilelerinin gelenek ve göreneklerine daha yakın olduğunu görürüz. Romalıların Britanya’yı işgalinin üst sınıflar üzerindeki etkisi Saksonlar ve Angların artarda devam eden başarılı istilaları sonucunda günbegün azalmıştı. Yine de Romalıların özellikle kadınlara karşı olan toplumsal tutumları Anglo-Saksonlar tarafından sürdürülmediği için kadınlar az da olsa toplumda hem politik hem dini anlamda bazı roller üstlenebildiler. Fakat genellikle bu tip kadınlar, kadınlara özgü özellikleriyle değil de erkek özelliklerine adapte olup erkeklerin dünyasındaki başarılı duruşlarıyla dikkat çektiler. Kadın erkek rekabeti içinde kadınların kadımsal özelliklerini koruyamamaları dünyanın gerektirdiklerine uygun olmayan kadın doğasının zayıflığına bağlandı (Moore, 1973: 41). Erkek özelliklerinin etkinliği ve üstünlüğü başarılı kadınların kendi özelliklerini bir yana bırakıp erkekleri taklit etmeleriyle bir kez daha doğrulandı. Anglo-Sakson kadınları Britanya topraklarında yaşayan Romalı seleflerinden daha özgür olsalar da hayatları erkekler tarafından yönetilirdi. Erkekler kadının konumu üzerine fazla muhafazakâr bir görüş açısına sahipti. *Exeter Elyazması*’ndaki kadının görevinin ne olması gerektiğini belirten bazı atasözleri de bu durumu kanıtlar nitelikteydi. Örneğin bir atasözü şöyle diyordu: “Kadının yeri nakışının başıdır” (Moore, 1973: 42). Bu bağlamda, Anglo-Sakson şiiri de kadınları erkeğe bağımlı, pasif ve ikinci sınıf bir konumda resmeder. Örneğin kült destan *Beowulf*’ta Danimarka kraliçesi Wealhtheow mücevherlerle süslenmiş bir şekilde dolanan dekoratif bir obje olarak resmedilir. Kraliçe erkeklerin dünyasında kendisine verilen rolü kabullenen bir çeşit gölgeden ibarettir. Moore, bu düşüncenin tamamen doğru olmadığını savunur ve bazı kadınların bağımsız olarak hareket edip erkek alanlarına girebildiklerini, toprak sahibi olabildiklerini, seferler yönetip manastır idare ettiklerini belirtir (1973: 43). Fakat yine de bu istisnai durumlar hariç Anglo-Sakson kadını genel anlamda toplumda ikinci sınıf vatandaş muamelesi görmekteydi ve bu durumun en önemli göstergesi evlilik kurumuydu. Anglo-Sakson evlilik geleneklerine göre evlilik bir çeşit alışveriş ve satış kurumuydu. Müstakbel damat gelinini sanki bir mal alıyormuş gibi satın alırdı. Bazı kurallar şu şekildeydi:

1. Eğer birisi bir kadın satın alırsa ve evlilik gerçekleşmez ise para geri ödenmelidir.
2. Eğer birisi bir kıızı kaçırsa, kızın sahibine 50 şilin ödemek zorundadır ve daha sonra evlilik için kızın sahibinin rızasını satın almalıdır.

3. Kız yine para karşılığı başkasıyla nişanlandırılırsa, telafi ücreti olarak 20 şilin ödenmesi gerekir (Moore, 1973: 43).

Görüldüğü üzere, evlilik Anglo-Sakson dünyasında kadının para karşılığı alınıp satıldığı bir çeşit alışverişidir. Evlendikten sonra kadın erkeğin adeta mal varlığının bir parçasına dönüşür. Evlenmeden öncede kadın babasının boyunduruğundadır. Kendi duygularına ve isteğine bakılmaksızın babasının istediği parayı veren kişiye yine babası tarafından satılacaktır. Bu durum daha çok üst sınıfa mensup Anglo-Sakson kadınları için geçerli görülse de bu dönemde kadına olan bakış açısını açıkça resmetmektedir. Toplumda yeri olmayan Anglo-Sakson kadınının dönemin edebiyatında da yerinin olmaması çok doğaldır. Bu anlamda, makalenin ana amacı doğrultusunda kadınların çıkmazlarını kadınların sesiyle anlatan *Kadının Ağıtı (The Wife's Lament)* ve *Wulf ve Eadwacer (Wulf and Eadwacer)* metinlerinin ne kadar değerli eserler oldukları Türk okuyucu da ulaşmış olacaktır.

Sürgünde Bir Kadın: *Kadının Ağıtı (The Wife's Lament)*

Eski İngiliz şiiri savaşa dayalı bir kültürü yansıtır. Böyle bir kültürde önemli olan savaş hikâyeleri ve ülkesi, şeref ve ünleri için savaşan kahramanların göklere çıkartılmasıdır. Bu bağlamda, Bambas'ın da belirttiği üzere, dönemin şiirinde karşımıza çıkan ana temalar kadir, itibar, cesaret ve sadakattir. Bütün bu özellikler kabilelerini koruyan savaşçılardan beklenen özelliklerdir (1963: 303). Alt sınıf ve kölelerden çok az bahsedilir. Daha önce belirtildiği gibi kadınların dönemin edebiyatında neredeyse hiç yeri yoktur. Savaş, barış takasları, sürgün ve ayrılıklarla dolu Germen dünyasında kadınlar, rolleri ve kimlikleri erkekler tarafından belirlenen bir çeşit kurban dönüşürler. *Kadının Ağıtı* ve *Wulf ve Eadwacer*'da erkek egemen bir toplum olan Anglo-Sakson dünyasında kadınların yaşadığı bu çıkmaz yine kadın anlatıcılar tarafından resmedilir. 10. yüzyıla ait olan *Kadının Ağıtı* ile başlayacak olursak eserin birçok yorumunun yapıldığı fakat kabul edilen tek bir ortak yorumunun bulunmadığı görülür. Farklı yorumlar olsa da şiir temelde kocasından ayrı, muhtemelen yine kocasının isteğiyle bir meşe ağacı oyuğunda tutsak olan bir kadının hikâyesini anlatır. Kadın, kocasının yakınları da kendisinden nefret ettiği için büyük bir ıstırap içerisinde. Anlatıcı olan kadın; kocasından ayrı olmasına, kocasının akrabalarının kendisine düşmanlık etmesine, sürgünde olmasına ve çektiği acılara isyan eder. Metnin başında, bir barış teminatı olarak evlilik değiş tokuşunun kurbanı olması muhtemel olan kadın anlatıcı bütün hayatı boyunca ıstırap, acı ve işkence içinde olduğunu anlatır. Çektiği acılardan dolayı neredeyse

aklımı yitirecek duruma gelir. Kadın anlatıcı erkek egemen dünyada kendine biçilen bu rol ile kimliğini şekillendirir:

“Derin keder kuyularından bu sözleri çekiyorum,
Bitkin, sözle anlatılamayacak kadar üzgün.
Doğduğumdan bu yana ne kadar ıstırap çektiğimi anlatabilirim,
Şimdi ve geçmişte, aklımlı yitirene kadar.
Sürgün yollarımdan yanıma kalan sadece acı bu dünya üzerinde” (1-6).¹

Çektiği acılardan yorgun düşen kadın büyük ihtimalle, daha önce belirtildiği gibi Anglo-Sakson dünyasında çok yaygın olan, bir kan davası sebebiyle kocasının onu ve kabilesini terk ettiğini söyler. Ayrıca kadın anlatıcı metnin ilerleyen kısımlarında “feud” yani kan gütme kelimesini de kullanır. Yapayalnız ve perişan bir haldeki kadın, umutsuzca kocasının kendisine geri dönmesini bekler. Acı içinde, kocasının arkadaşlarından yardım bekler:

“Önce kocam beni terk etti ve kabilesini
savrulan dalgalar üzerinden—
Şafak vakti kedere daldım
merak ederek bütün bu diyarların arasında
benim lordum nerede olabilir diye.
Daha sonra cüret ettim
onun yoldaşlarını aramaya, kimsesiz bir yolcu
ıstırap dolu bir ihtiyaç içinde” (7-14).

Kadın anlatıcı kocasının onu terk etmesiyle acılarının başladığını söyler. Kocasının yokluğunun yanında başka bir sorunu da kocasının akrabalarının ona karşı duyduğu nefret ve onu kocasından ayırmak istemeleridir. Kocasının akrabalarının kadından nefret etmeleri aralarında bir kan davası olduğunu da desteklemektedir:

“Onlar, o adamın akrabaları arkamızdan dolaplar çevirdiler,
gizlice, bizi ayırmak için
böylece ikimiz, dünya aleminde birbirinden en uzak olan ikimiz,
nefret içinde yaşayacaktık—ve bu benim yüreğimi parçaladı” (15-18).

Tajfel kimlik oluşumunda bir gruba üye olmanın bireyin benlik kavramıyla olan ilgisini vurgular (225). Başka bir deyişle, bir gruba hissedilen aidiyet duygusu kişinin benlik kavramının ve kimliğinin oluşmasında çok etkilidir. Bu bağlamda, kadın anlatıcının kocasının yokluğunda akrabalarından yani ait olması gereken gruptan da

¹ Türkçe çevirileri bulunmayan anonim eserler *Kadının Ağıtı (The Wife's Lament)* ve *Wulf ve Eadwacer (Wulf and Eadwacer)* çevirileri ile yabancı dildeki kaynaklardan yapılan diğer alıntılarının çevirileri makalenin yazarı tarafından yapılmıştır.

uzaklaştırılması sonucu bir benlik ve kimlik karmaşası yaşadığı savunulabilir.

Devam eden satırlarda kadın kocasının kendisine kimsenin onu tanımadığı ve yalnızlığına yalnızlık katılacağı başka bir yere taşınmayı emrettiğini söyler. Hiçbir yakını olmayan bir yerde ondan ev kurması ve yaşaması beklenir. Böylece kadın anlatıcı kendisine biçilen rolün altında daha da ezilmeye başlar:

“Lordum bu koruya yerleşmemi emretti
Orayı evim yapmamı — çok az kişi yakın bana burada
neredeysen hiç sadık bir dostum yok” (19-21).

Chrysochoou kimliği oluşturan bireysel özelliklerin yanında sosyal özelliklerin de bulunduğunu vurgular ve kimliğin karşılığının “sosyal temsil” olduğunu belirtir (227). Ait olduğu toplumdan uzaklaştırılan kadının kimliğindeki ortak sosyal özelliklerden mahrum kaldığı ve bu anlamda da kimliğini oluşturmada sıkıntı çektiği kolaylıkla savunulabilir. Böylelikle kadının hem bireysel hem de sosyal kimliği yara almıştır. Daha sonra kadın anlatıcı bir adamdan bahsetmeye devam eder, yalnız bu adam kocası mıdır, yani kadın eskiyi mi hatırlar yoksa başka biriyle mi tanışmıştır tam anlamıyla belli değildir. Adamın işlemeyi planladığı suçun ne olduğu ise yine belirsizdir:

“Bu yüzden zihnim acınası haldeydi —
Sonra bana çok uyabilecek bir adamla karşılaştım
Ve talihsizlikler içinde,
Yakın davrandı, fakat bir suç işlemeyi planlıyordu” (22-25).

Kadın anlatıcı daha sonra o adamla geçirdiği mutlu günleri anımsar. Fakat sonradan her şey değişir. Sevdiği yine bilinmeyen bir sebeple kendisine düşmandır. Burada kullanılan kan gütme kelimesinden yola çıkacak olursak ikili arasına bir kan davasının girdiği daha kuvvetli savunulabilir:

“Mutluluğumuza sarılarak, hep yeminler ettik
Sadece ölümün bizi ayırabileceğine dair. (26-27)
Sonradan her şey değişti... (28)
Şimdi hiçbir şey olmamış gibi —
arkadaşlığımız. Şimdi ben her şekilde,
sevdiğimin kan gütmesine dayanmalıyım” (29-31).

Kadın daha sonra kocasının kendisine bir mağarada yaşamasını emrettiğini söyler. Toplumda kendine yer bulamayan kadının başını sokacak bir evi dahi yoktur artık. Ne kocasının ailesi onu kabul eder ne de kendi

ailesinin yanına dönebilir. Böylelikle kadının herkesten uzak tecrit hayatı başlar ve bütün kimliği bu hayatla şekillenir:

“Kocam buraya kök salmamı emretti
bu ormanlık koruya, meşe ağacının altına
bu topraktan mağaranın içine.
Dünya evi çok eskidir:
Derin bir hasret içindeyim” (31-36).

Greenfield’e göre kadın kalbinin sıkıntısını azaltmak ve kocası gitmeden mutlu zamanlar geçirdiği yerlerden uzaklaşmak için kocasının yurdundan ayrılmıştır. Başka bir ihtimale göre ise kocasının akrabalarının içinde kendini emniyette hissetmediği için kocasının vatanını terk etmiştir (1953: 908). Kadının ayrılışının bir sebebi de sadakatsizlikle suçlanması ve bir çeşit mahkûm hayatı sürmesi olabilir. Bir ihtimalde kocasının akrabalarının kocasını kendisinin sadakatsizliğine (veya başka bir suç işlediğine) inandırması ve bu durumun kadının tecrit hayatı sürmesine sebep olması olabilir (Greenfield, 1953: 909). Tajfel ve Turner kimlik oluşumunda bir gruba olan aidiyet duygusunun öneminin altını çizer (40). Sebebi ne olursa olsun ait olduğu toplumdaki uzaklaşan kadının bu duygudan uzaklaştığı ve bunun kimliğini olumsuz etkilediği öne sürülebilir. Öte yandan, kocasının bütün zalimliğine rağmen kadın onu hala sevmektedir. Yine de içinde bulunduğu sürgüne ve çektiği sıkıntılara isyan etmekten kendini alamamaktadır. Adeta ona bu acıyı çektirenlerden intikam almak istemektedir. Kadın hapis hayatı yaşadığı sürgün zamanlarını anlatmaya devam eder:

“Karanlık vadiler, yüce dağlar,
amansız bir kümes, dikenlerle dolu.
Neşeden uzak bir barınak.
kocamın yokluğu
yakıp kavurur beni.

Bütün arkadaşlarım toprak altında,
Yaşarken onları severdim,
şimdi mezarlarını kolluyorum,
çıktığım zaman bir başıma
karanlıkta, şafak vaktinde
meşe ağacının dibinde
bu kutsanmış dünyanın dışında” (37-48).

Yaşadığı dikenlerle dolu mağarayı bir kümese benzetir. İçinde bir damla bile neşe barındırmayan bu kümes onun sürgün yeridir. Kocasının yanında olmaması ise derdine dert katar. Sözlerinden anlaşıldığı kadarıyla sevdikleri de hayata veda etmişlerdir. Yapayalnız bir biçimde kendini bu dünyanın

dışında hisseder. Kadının sürgün hayatıyla ilgili Jamison ise şöyle der: Şiir kadının yaşamak durumunda kaldığı meşe ağacı oyuğundaki toprak mağarayı resmeder. Kadın büyük olasılıkla kocası yurdunu terk eden bir barış teminatı geleneği mahkûmudur. Kocasını ya açığa çıkmamış bir suç işlemiş ya da savaşa gitmiştir. Kadın belki de kocasının akrabaları tarafından bir tehdit olarak görülmektedir. Kocasının yurdunu terk etmesinden sonra kadın aile içine alınmamış ve dışlanmıştır (2004: 16). Böylelikle kadın evlenince ayrı düştüğü sadece kendi aile bireylerinden değil, aynı zamanda kendi kocası ve onun akrabalarından da uzak tutulmuştur. Halbuki, Tajfel ve Turner'e benzer bir şekilde, Chrysochoou'nun altını çizdiği gibi bireyin kimlik oluşumu için ait olduğu grupla etkileşim içinde olması çok önemlidir (227). Bu doğrultuda kadının kimlik oluşumu da olumsuz etkilenmiştir.

O dönemde çok yaygın olan evlilik değiş tokuşlarını (Jamison 2004: 13; Rubin 1975: 173) ve kadının kocasının kendisine kan güttüğünü söylemesini göz önünde bulundurursak kadının evlilik değiş tokuşu ve muhtemel bir kan davası sebebiyle insanlardan uzak bir sürgün hayatı yaşamaya mahkûm edildiği savunulabilir. Kadının rolü umutsuz, evsiz barksız ve toplumdan dışlanmış bir şekilde mağarasında oturup çile doldurmaktan ibarettir. Bir kadın olarak yaşadığı erkek egemen toplumda bir söz hakkı yoktur ve bu acıları çekmek durumundadır. Bu doğrultuda, kadının kimliği toplumun ona biçtiği bu rolle şekillenir.

Şiiri analiz ederken okuyucuyu belirsizliğe sürükleyen durumlardan bir tanesi de kocanın durumuyla ilgilidir. Kocanın kadının sürgününde ne kadar rolü olduğu ve her ne kadar yolunu gözlese de kadının kocasına karşı olan tutumu belirsizdir. Bu yüzden metnin sayısız yorumu bulunmaktadır. Fakat yine de şiirle ilgili kesin olan noktalar da vardır. Şiir kocasından uzakta sürgünde olan bir kadının yakınmalarından oluşan bir monologdur. İçinde bulunduğu sürgün hem fiziksel hem de ruhsal bir sürgündür. Sıkıntıları kocasının onu ve yurdunu terk etmesiyle başlamıştır. Barış teminatı rolüyle evlendirilen ve kan davası içinde sıkışıp kalan Anglo-Sakson kadınlarından biri olması muhtemeldir. Kocasını gittikten sonra kocasının akrabaları da ona düşman kesilmiştir. Meşe ağacının dibinde bir mağarada insanlardan uzak yaşamaya mahkûm edilmiştir.

Kadının Ağıtı tam anlamıyla çözümlenemeyen bir şiir olmasına rağmen ele aldığı konu ve kadın anlatıcısından dolayı benzeri bulunmayan bir metindir. Bambas'ın dile getirdiği gibi savaşların hüküm sürdüğü erkek egemen Anglo-Sakson dünyasında ve edebiyatında kadınların çektiği sıkıntıları yine kadınların bakış açısıyla dile getirir (1963: 308). *Kadının*

Ağıtı; erkek egemen, savaş, sürgün ve kan davalarının insanların yaşamlarına işlediği bir toplumda barış sağlayıcı kimliğinin yine erkekler tarafından kadınlara nasıl atfedildiğinin ve bu rolün onlara nasıl sıkıntılar getirebileceğinin bir portresidir. Kadın bir taraftan erkek dünyasına özđü büyük sıkıntılarını çözebilecek bir obje olarak görülürken diğer taraftan ise yaşam hakkı elinden alınmış ve sürgün hayatına hapsedilen bir kurban olarak karşımıza çıkar. Kadın kendisine biçilen rol karşısında çaresiz kalmış adeta bir gölge misali yaşamak zorunda kalmıştır. Stone'un altını çizdiği gibi kimlik bireyin toplumdaki yeri ve tanınmasıyla ilgilidir (93). Kadın toplumda kendisine verilen obje ve kurban rolünü içeren yeriyle pasif bir kimliğe bürünmüştür.

Sürgünde Bir Kadın: *Wulf ve Eadwacer (Wulf and Eadwacer)*

Erkek egemen Anglo-Sakson dünyasında kadının rolünü ve çektiklerini yine kadın bir anlatıcı tarafından yansıtan diğer bir emsalsiz eser de *Wulf ve Eadwacer*'dir. Şiir dilinin anlaşılmağı ve son satırlarının gizemi yüzünden önceleri bir bilmece olarak kabul edilmekteydi. Şimdilerde ise kabul gören yorumlarından biri şiirin sevgilisi Wulf'tan ayrılan ve kocası Eadwacer'la mutsuz bir evliliği olan kadının dramatik monoloğu olmasıdır. Ele geçen Anglo-Sakson şiirlerinin çoğunda olduğu gibi şiir *Exeter Elyazması*'nda bilmeceleden hemen sonra gelir. Şiirin bir başlığı yoktur ve en basit şekilde *Wulf ve Eadwacer* veya sadece *Eadwacer* olarak adlandırılmıştır (Adams, 1958: 1). *Wulf ve Eadwacer* ilk editörü Benjamin Thorpe'in "Ne bu şiirden bir anlam çıkartabiliyorum ne de satırları düzenleyebiliyorum" diyerek şiiri çevirmeyi reddetmesinden sonra en kafa karıştırıcı şiir olarak kabul edilmiştir (Fry, 1971: 247).

Jensen'e göre belli bir olay örgüsü olmadığı, karışık imgeler ve sadece o metinde kullanılan kelimelerin çokluğundan dolayı *Wulf ve Eadwacer*'ı yorumlama çalışmaları çıkmaz bir sona gelmiştir. Metnin tek bir yorumunun olması adeta imkânsızdır çünkü şiir adeta yoruma kapalı bir şifredir (1979: 373). 1888'de Henry Bradley'in yaptığı yorum halen en çok kabul edilen yorumdur. Bradley'e göre şiir bir kadın tarafından anlatılan dramatik bir monologdur. Adams'ın yorumu ise karakterleri üçten ikiye indirir. Adams'a göre anlatıcı, sevgilisi Wulf ve kocası Eadwacer yerine anlatıcı ve sevgilisinden oluşan iki karakter yer almaktadır (1958: 1). Anlatıcı terkedilmiş bir kadındır. Sevgilisi Wulf belki bir gezgin, belki bir lordun hizmetkârı belki de bir korsandır (Adams, 1958: 2).

Yorumlar çok farklı olsa da şiirin özünde bir kadının ilesi vardır. Jamison'a göre kadının sıkıntısının en önemli sebebi çocuğuyla ilgilidir.

Eğer barış değiş tokuşu başarılı olmazsa annesinin tarafına verilen erkek çocuğu annesinden uzaklaştırılır ve hatta öldürülür (Jamison, 2004: 18). Osborn da bu yoruma katılır ve anlatıcının kederinin sebebinin bir barış alışverişi sonucu oğlundan ayrı kalmak durumunda olması olabileceğini belirtir (1983: 187). Anlatıcı kadının hikâyesi ve kullandığı dil onun bir barış teminatı olarak kullanıldığını, mutsuz evliliğinin oğlu ve kendisi için kötü sonuçlar doğurduğunu gösterir (Jamison, 2004: 18).

Bu çevrilmesi ve yorumlanması oldukça zor olan şiirin ilk dizelerinde kadın anlatıcı farklı yorumlara göre kocası veya sevgilisi olan bir adamdan ve ondan ayrı kaldığından bahseder. Kadın anlatıcının belirttiği üzere adam onun ve yakınlarının yanına gelirse yakınlarının ona karşı nasıl davranacağını bilememektedir. Anglo-Sakson dünyasında kadına verilen rol ve atfedilen kimlik burada da ön plana çıkmaktadır. Taraflar arasında bir kan davası söz konusudur ve bu davayı çözmek için kadın barış teminatı olarak kullanılır fakat bu anlaşma evliliği de sıkıntıları gideremez. Zaman içinde birbirlerine düşmanlıklarının yeniden hortladığı ileri sürülebilir. Ortada kalan sadece kadının çaresizliğidir:

“Eğer buraya, eve yakınlarımın yanına gelirse. Bu bir
Tuhaf hediye olacak. Onu kabileye kabul edecekler mi
İyileşmesine izin verecekler mi yoksa onu bir tehdit olarak mı alacaklar?
Biz ayrı düştük” (1-4).

Satırlarda geçen hediye (gift) kelimesinin tam olarak ne anlama geldiği bilinmemektedir. Fakat tarafların bir kan davası içinde buldukları düşünülürse, Wulf'un adaya, evine dönmesi ve yakalanmasının kadının ailesi tarafından bir hediye, bir lütuf olarak görüldüğü söylenebilir. Aile belki de Wulf'u öldürecek ve amacına ulaşacaktır. Jensen'a göre ise “hediyeye” kelimesi kurban anlamında kullanılmıştır (1979: 378). Bu kullanım kan davası için de uygun bir kullanımdır çünkü Wulf kadının ailesinin gözünde bir kurbandır. İyileşme kelimesi adamın kabileye, topluma tekrar katılması olarak yorumlanabilir. Şiirin ikinci kıtasında tekrarlanan satır olan “Biz ayrı düştük” (“It's different with us”) yorumlanması zor satırlardan biridir. Bu satırlarda kadının bahsettiğinin tam olarak kimler olduğu bilinmez. Kadın anlatıcı Wulf ve Eadwacer'dan mı ayrı düşmüştür yoksa kadın anlatıcı ve Wulf mu bütün dünyadan ve yakınlarından ayrı düşmüştür belirsizdir. Kesin olan kadının yalnız kaldığı ve çaresizlik içinde olduğudur. Horner'ın belirttiği gibi bu durumda kadının tek çözümü kederinin şarkısını söylemek, ağıt yakmaktır ve sesi yalnızlığı boyunca yankılanır (2001: 42). Şiirin ikinci kıtasında kadın anlatıcı ilk kıtadaki bazı

satırları tekrar ederek Wulf'tan ayrı düştüğünü ve acı içinde olduğunu yineler:

“Wulf bir adada; ben diğerindeyim.
Kurşun işlemez bir ada, çitlerle çevrili.
Bu adada kana susamış adamlar var.
Eğer onu bulurlarsa, onu kabileye kabul edecekler mi
İyileşmesine izin verecekler mi, yoksa onu bir tehdit olarak mı alacaklar?
Biz ayrı düştük” (5-10).

Kadının kaldığı ada muhtemelen ailesi tarafından çok iyi korunan bir adadır. Kadın anlatıcı adaya girmenin pek mümkün olmadığını dile getirir. Bu sıkı korumanın sebebi de muhtemelen ailenin içinde bulunduğu kan davasıdır. Kadının ailesi hem Wulf hem de onun ailesine karşı adayı sıkı bir şekilde korumaktadır. Bu koruma altında kadın kocasından ayrı ve acılar içinde kendini adeta bir hapisanede hissetmektedir. Satırlarda açıkça dile getirilmese bile *Kadının Ağıtı*'ndakine benzer bir inziva hayatı bu kadın anlatıcı için de geçerlidir. Aile bireylerinin Wulf'u öldürmenin peşinde olduklarını da onları “kana susamış” (bloodthirsty) olarak nitelendirmesinden anlarız. Wulf adaya ayak basarsa öldürülme ihtimali yüksektir. Fakat kadın anlatıcı devam eden satırlarda içinde bir umut beslercesine Wulf'u kabileye kabul etme ihtimallerinin de olduğunu belirtir. Bu durum Anglo-Sakson dünyasında kan davalarını çözmek için kullanılan barış teminatı geleneğinin başarısız olma ihtimalinde aileler arasında meydana gelen çıkmazı açıkça göstermektedir. Devam eden satırlar daha önce sözü geçen Adams'ın yorumunu destekler niteliktedir. Wulf ara sıra kadın anlatıcının yanına uğrayan bir gezgin veya korsan da olabilir. Kadın anlatıcı onunla geçirdiği güzel zamanları hatırlar:

“Wulf'umun uzak diyarlara gitmelerine katlandım
Yağmurlu günlerde oturup ağlarken—
Cesur savaşçı beni kollarıyla sardığında—
Bu benim için hem sevinç hem de nefret vericiydi” (11-14).

Kendi sıkıntısının yanında kendisinden uzakta olan ve muhtemelen denize açılan Wulf'un da yağmurlu günlerde denizde sıkıntı çekebileceğini düşünmesi de kadını ağlatmaktadır. Bu yağmurlu günler aynı zamanda Wulf'tan uzak kaldığı günlerdir. Şiirin bu dizeleri de muallakta kalan satırlar içerir. Örneğin kadın anlatıcının sözünü ettiği cesur savaşçı Wulf mudur yoksa başka bir adamdan mı bahsediyordur bilinmez. Kadını saran kişi kocası mıdır? Yoksa kadın onun yokluğunda bir başkası ile mi tanışmıştır? Tek bilinen kadının adamla bir araya gelmesinin ona hem mutluluk hem de sıkıntı verdiğidir. Bunun sebebi adamın ailesi tarafından istenmemesi

olabilir. Kadın anlatıcı şiirin son kıtasında hasretle geçen yıllarından ve bu hasretin onu hasta ettiğinden bahseder:

“Wulf, Wulfum, yılanmış hasretim,
Umutlarım ve korkularım beni hasta etti;
Seyrek gelişlerin ve üzgün kalbim
Beni hasta etti, yemek eksikliği değil.
Duyuyor musun Eadwacer? Servetin koruyucusu
Wulf küçük yavrumuzu ormana götürecektir.
Sökülmemiş dikişi sökmek kolaydır
Veya anlatılmamış bir hikâyenin ipliğini sökmek—
İkimizin ortak şarkısını” (15-23).

Kadının Wulf’a olan hasreti yıllardır sürmektedir. Bu bağlamda kocasından uzun süre ayrı düştüğü söylenilebilir. Bu muhtemel kan davasının da uzun yıllar sürdüğünü gösterir. Bir yandan umutlu bir yandan da korkularla dolu kadın kocasını çok seyrek görebilmektedir. Hasta oluşunun sebebinin yiyecek eksikliği değil bu hasret olduğunu vurgular, açlık ve özlem arasında bir benzetme yapar. Sözlerinden yeterince yemek yiyemediğini ve açlık çektiğini çıkardığımız kadın anlatıcı muhtemelen ailesi tarafından sıkı bir denetim altındadır ve *Kadının Ağıtı*’nda olduğu gibi ama bu sefer kendi yurdunda bir sürgün hayatı yaşamaktadır. İçinde yaşadığı toplumdan ayrı tutulduğu gözlemlenen kadın anlatıcının yine *Kadının Ağıtı*’nda olduğu gibi bir benlik ve kimlik karmaşası yaşamaması muhtemeldir. Tajfel’e benzer bir şekilde, Erikson’da kimlik oluşumunda bireyin kendi özelliklerinin yansırı başkalarıyla da olan ortak özelliklerin altını çizer (109). Kendi toplumundan ayrı tutulan kadının bu ortak özellikleri koruması çok zordur ve bu durumun kimliğinde yaralar açması kaçınılmazdır.

Ayrıca bu son kıtada hikâyeye yeni bir kişi girer: Eadwacer. Aslında şiir Wulf’a hitap eder ama şiirin bu son kıtasında başka bir adama, Eadwacer’e hitap edilir. Kadın anlatıcı Eadwacer’a seslenir ve adeta ondan içinde bulunduğu sıkıntı ile ilgili bir şey yapmasını ister. Ondan yardım istemektedir. Eadwacer’in kelime anlamı “servetin koruyucusu” olduğu için “eadwacer” kelimesi tanrı veya Wulf anlamında kullanılan bir sıfat olabilir. Metinle ilgili pek çok soru işaretinden biri de bu kelimeyle ilgilidir. Kadın çapkın bir sevgili ve zalim bir koca arasında bir aşk üçgeninin içinde midir? Yoksa ortada sadece bir sevgili veya bir koca mı vardır? Jensen’e göre bu sorunun cevabı “eadwacer” kelimesinin nasıl okunduğuyla ilgilidir. Eğer kelime özel bir isim olarak alınırsa, metinde üç karakter vardır. Fakat kelime daha öncede bahsedildiği gibi “servetin koruyucusu” anlamında alınırsa metinde iki karakter vardır (1979: 373-374). İki farklı yorumu da kanıtlayacak kesin bir delil yoktur ama yorumların çoğu metinde üç karakter

olduğuna yoğunlaşmaktadır. Örneğin, Jamison'a göre şiirde üç karakter vardır: Barış teminatı olarak kullanılan kadın anlatıcı, kocası Eadwacer ve oğulları Wulf (2004: 18). Tasioulas'a göre Eadwacer bir savaşçıdır, kadın anlatıcının kocası değil sevgilisidir ve aynı zamanda Wulf'un babasıdır (1996: 8). Frese ve Suzuki'ye göre de Wulf kadın anlatıcının oğludur ve bütün metin boyunca kaybettiği oğlunun yasını tutar (1983: 10; 1987: 175). Eadwacer'i kadın anlatıcının kocası olarak yorumlayan Mitchell ve Robinson onu "zalim" ve "tacizci" olarak tanımlarlar (2001: 298); Gameson ve Gameson'a göre ise kadın anlatıcı bu ilişki içine hapsolmuştur (1996: 457). Yorumu açık olan metinde Eadwacer ve Wulf karakterinin aynı kişi yani kadın anlatıcının kocası olup olmadığı belirsizdir. Wulf karakterini farklı bir kişi olarak yorumlarsak kadının oğlu olma ihtimali vardır. Fakat kadın anlatıcının yavrularının ormana götürüldüğünü söyleyip yardım istediği Wulf karakterinin kocası olma ihtimali büyüktür. Kan davası yüzünden kocasından ayrı kalan kadın, çocuğundan da ayrılmak zorunda bırakılır.

şiirin yorum yapılırken zorlanılan başka bir kelimesi ise köpek veya yırtıcı hayvan yavrusu anlamına gelen "whelp" kelimesidir. Kadın anlatıcının kendi çocuğundan bahsederken bu kelimeyi kullanması olağan bir kullanım değildir. Orton'a göre "whelp" kelimesi özel bir isim anlamında da kullanılmamıştır. Eski İngilizce döneminde "whelp" kelimesi insanlar için bir metafor olarak da kullanılmamaktadır. "Whelp" kelimesi çocuğun babası Wulf'un ismi üzerine bir kelime oyunu olabilir. Fakat Wulf'un çocuğun babası olduğu da kesin değildir (1985: 229). Çocuğun babası Wulf mu yoksa Eadwacer midir; ya da Wulf neden çocuğu ormana götürür bilinmez. Buradaki orman kelimesi beşik veya mezar anlamına da gelebilir. Belki de kadın Eadwacer ile evli ve Wulf'a açıktır ve onunla kaçmak istemektedir. Geri dönmesini istediği kişi Wulf mu yoksa Eadwacer midir ya da ikisi de aynı kişi midir bilinmez. Adams'a göre Wulf ve Eadwacer aynı kişidir ve Wulf kadının sevgilisi ve çocuğunun babasıdır (1958: 2). İki kan davalı kabile arasındaki kan davasını durdurmak için bir kabile liderinin kızını diğer kabile liderinin oğluyla evlendirmek bir Anglo-Sakson geleneğiydi. Bu evlilik sonucu doğan erkek çocuğu yedi yaşlarında yetiştirilmek üzere annesinin tarafına gönderilirdi (Jamison, 2004: 18). Bu durumda erkek çocuklarının da barış teminatı geleneğinden etkilendikleri görülmüyor. Barışı devam ettirebilmek için erkek çocuk anne tarafına gönderiliyordu. Osborn bu geleneğin bazen işe yaradığını fakat çoğunlukla işe yaramadığını dile getirir (1983: 186-187). Anne bu geleneğin içinde adeta sıkışıp kalmıştır. Evlilik anlaşmasının başarısızlıkla sonuçlanmasıyla erkek çocuğun

öldürülme ihtimali de vardı. Osborn ayrıca kadın anlatıcının çocuğunun kendisini tehdit olarak gören üvey abisi tarafından kaçırılmış olabileceğini belirtir (1983: 186-187). Dolayısıyla, Wulf'un çocuğun babası olduğu ve çocuğu ormana götürmesiyle zamanın evlilik teminatının başarısızlıkla sonuçlanmasıyla çocuğu anneden ayırma geleneğine bir gönderme yapıldığı da savunulabilir. Çocuğun akibeti de şiirin belirsiz taraflarından biridir. Bu bağlamda, şiir çocuğunu kaybeden veya ondan ayrılan bir annenin ağıtıdır ve evlilik teminatı geleneği hem anneyi hem çocuğu içine hapseden bir gelenek olarak karşımıza çıkar. Anne sadece kocası için değil oğlunun hayatı için de endişelenmektedir. Bu noktada, kadının kimliğinin ve bütün hayatının kendisine toplumca verilen “barış teminatı” rolüyle oluşturulduğunu söylemek mümkündür. Şiirin son satırlarında kadın anlatıcı Wulf ile olan hayatını anlatılmamış bir hikâyeye ve belki de yalnızca Wulf ve kendisinin duyduğu bir şarkıya benzetir. Bu satırlar ne kadar acı ve hasret çekse de kadının kocası Wulf'a olan aşkının bitmediğinin göstergesidir.

Wulf ve Eadwacer kan davası ve savaşların hüküm sürdüğü Anglo-Sakson dünyasında kadınların içinde bulunduğu çaresizliği yansıtan nadir ağıtlardan biridir. Bu ağıtın kadın bir anlatıcı tarafından dile getirilmesi ayrıca anlamlıdır. Çevrilmesi, yorumlanması çok zor ve sayısız yorumu olan bu şiirin kesin olarak yansıttığı ise toplumun ona yüklediği rol sonucu sürgün hayatı yaşayan bir kadının çaresizliğidir. Stone'un da belirttiği gibi bireyin kimliği toplumda aldığı rollerle direkt olarak bağlantılıdır (94). Wulf ve Eadwacer'daki kadın anlatıcının kimliği de toplumca kendisine verilen rol doğrultusunda çizilmiş ve kadın edilgen konumda bir yere layık görülümüştür. Kadına kendi kimliğini oluşturmada neredeyse hiç söz hakkı verilmemiştir. Kadın kendi hikâyesinde adeta bir seyirci gibidir. Şiir aynı zamanda kalıplaşmış kan davalarını çözmek için bir Anglo-Sakson geleneği olan barış teminatı olarak kadını kullanmanın sonuçlarının özellikle kadınlar için neler olabileceğinin açık bir göstergesidir. Bu gelenek toplumda ve dolayısıyla dönemin edebiyatında ikinci sınıf bir rolü olan kadınların çığıllıklarını içinde barındırmaktadır. Şiirde görüldüğü gibi bu gelenekten olumsuz bir şekilde etkilenen sadece kadınlar, anneler değil aynı zamanda onların çocuklarıdır. Kadınlar ve çocuklar bu gelenek içinde adeta birer kurbanı dönüşmüşlerdir. Bu gelenekte hapsolan anne hem kocasından hem de çocuğundan ayrı düşmüş, kendi yurdunda yarı aç yarı tok bir inziva hayatı sürmektedir.

Sonuç

Kadının Ağıtı ve Wulf ve Eadwacer erkek egemen Anglo-Sakson zamanında söyleyecek sözleri olan ve seslerinin duyulmasını isteyen iki kadının seslerini duyuran iki benzersiz şiir olarak karşımıza çıkar. İki şiirde de kadın anlatıcıların çektikleri ıstırapın sebebinin kan davaları ve barış teminatı geleneği yüzünden yaşamaya mahkûm oldukları sürgün hayatı olduğu savunulabilir. Calhoun “kimliğin insanların kültürlerini şekillendiren elementlerden meydana geldiğini söyler” (9-12) ve kimlik oluşumunda kendini bilme ve başkaları tarafından tanınmanın ve kabul edilmenin önemini vurgular (20-26). Anglo-Sakson kültürünün bir parçası olan kan davaları ve barış teminatı geleneğinin sonucunda kendilerine biçilen roller doğrultusunda iki kadının kimliği de şekillenir ve pasif, kendi isteklerinden bağımsız, bir obje olarak kullanıldıkları, acı içinde bir yaşama teslim olurlar. Toplumda böyle bir role sahip olan bu kadınların ait oldukları toplum tarafından yeterince kabul görmedikleri de aşikârdır. Chrysschoou’nun üzerinde durduğu gibi birey ait olduğu grupla ne kadar etkileşim içinde olursa o kadar grup içinde kabul görür ve kendine olan saygısı ve toplum tarafından gördüğü itibar artar (228). Bu bağlamda kadınların içinde bulunduğu durum göz önüne alınırsa, kimlik oluşumlarının olumsuz etkilendiği açıkça görülür. Turner tarafından da savunulduğu gibi genel olarak sosyal kimliğin bireysel kimliği bastırdığı kabul edilir (19). İki metinde de kadınların bireysel kimliğinin toplum tarafından şekillendirilen sosyal kimlikleri tarafından bastırıldığı ve hatta bireysel kimliklerinin oluşumunun zarar gördüğü savunulabilir.

Öte yandan, yaşadıkları hayat, toplumdaki rolleri ve yerleri ve dolayısıyla kimlikleri erkek egemen toplum tarafından belirlenen bu kadınların seslerini yine kadın anlatıcıların duyurması şiirlere ayrı bir önem ve anlam katar. Onlar sözleri yoluyla Kraliçe Wealhtheow’un aksine kendi gölgelerinden çıkmış ve aydınlığa kavuşmuşlardır. Hikâyeleri gün ışığına çıkmıştır. Anglo-Sakson kadını hakkında Kliman şöyle der: “Savaşamazsa konuşabilir” (1997: 35). Tıpkı *Kadının Ağıtı ve Wulf ve Eadwacer*’da olduğu gibi elinde kılıç ve kalkan olmayan Anglo-Sakson kadını kendini konuşarak, dil yoluyla ifade eder. Dili onun güçlü kalkanı durumundadır, dile getirdikleri aracılığıyla kimlik ve güç kazanır. Kadının sözcükleri onun silahıdır. Her ne kadar erkek egemen bir dünyada çektikleri sıkıntıları dile getirse de kalemi eline alan kadın otorite elde etmiştir. Türkçe çevirisi dahi bulunmayan ve kadının erkek egemen toplumdaki sesini duyuran bu iki eserin Türk okuyucuyla buluşması ayrıca anlamlıdır.

KAYNAKÇA

- ADAMS, John F. (1958), “Wulf and Eadwacer: An Interpretation”, *Modern Language Notes*, 73.1, 1-5.
- BAMBAS, Rudolph C. (1963), “Another View of the Old English “Wife’s Lament””, *The Journal of English and Germanic Philology*, 62.2, 303-309.
- CALHOUN, Craig J. (1994), *Social Theory and the Politics of Identity*, Blackwell, Oxford.
- CHRYSSOCHOOU, Xenia (2003), “Studying Identity in Social Psychology: Some Thoughts on the Definition of Identity and Its Relation to Action”, *Journal of Language and Politics*, 2.2, 225-241.
- CLONINGER, Paul Cody (2017), *Gender, Exile and Identity in Medieval English Literature from the Wife’s Lament to the Book of Margery Kempe*, Doktora Tezi, The University of North Carolina, North Carolina.
- DESMOND, Marilyn (1990), “The Voice of Exile: Feminist Literary History and the Anonymous Anglo-Saxon Elegy”, *Critical Inquiry*, 16.3, 572-590.
- ERIKSON, E. H. (1959), *Identity and the Life Cycle: Selected Papers*, International Universities Yayınları, New York.
- FRESE, Dolores Warwick (1983), “Wulf and Eadwacer: The Adulterous Woman Reconsidered”, *Notre Dame English Journal*, 15.1, 1-22.
- FRY, Donald (1971), “Wulf and Eadwacer: A Wen Charm”, *The Chaucer Review*, 5.4, 247-263.
- GAMESON, Fiona, GAMESON, Richard (1996), *Wulf and Eadwacer, The Wife’s Lament, and the Discovery of the Individual in Old English verse: Studies in English Language and Literature*, Routledge, New York.
- GREENFIELD, Stanley (1953), “The Wife’s Lament Reconsidered”, *PMLA*, 68.4, 907-912.
- HORNER, Shari (2001), *The Discourse of Enclosure: Representing Women in Old English Literature*, State University of New York Yayınları, New York.
- JAMISON, Carol Parrish (2004), “Traffic of Women in Germanic Literature: The Role of the Peace Pledge in Marital Exchanges”, *Women in German Yearbook*, 20, 13-36.
- JENSEN, Emily (1979), “Narrative Voice in the Old English Wulf”, *The Chaucer Review*, 13.4, 373-383.

- KLIMAN, Bernice (1997), "Women in Early English Literature, 'Beowulf to the Ancrène Wisse'", *The Nottingham Mediaeval Studies*, 21, 32-49.
- MITCHELL, Bruce, ROBINSON, Fred (2001), *A Guide to Old English*, Blackwell, Cambridge.
- MOORE, Carole Elizabeth (1973), *Queen Emma and the Role of Women in Anglo-Saxon Society*, Doktora Tezi, University of California, California.
- NEWMAN, Karen (1990), "Directing Traffic: Subjects, Objects and the Politics of Exchange", *A Journal of Feminist Cultural Studies*, 2.2, 41-54.
- ORTON, Peter (1985), "An Approach to Wulf and Eadwacer", *Proceedings of the Royal Irish Academy: Archaeology, Culture, History, Literature*, 85, 223-258.
- OSBORN, Marijane (1983), "The Text and Context of Wulf and Eadwacer", *The Old English Elegies: New Essays in Criticism and Research*, Fairleigh Dickinson, Rutherford.
- RUBIN, Gayle (1975), "The Traffic in Women: Notes on the 'Political Economy' of Sex", Ed. Rayna R. REITER, *Toward an Anthropology of Women*, Monthly Review, New York, 157-210.
- STONE, G. P. (1962), "Appearance and the Self", Ed. A. ROSE, *Human Behavior and Social Processes*, Houghton Mifflin, Boston, 86-118.
- SUZUKI, Seiichi (1987), "Wulf and Eadwacer: A Reinterpretation and Some Conjectures", *Neuphilologische Mitteilungen*, 88.2, 175-185.
- TAJFEL, Henri (1981), *Human Groups and Social Categories: Studies in Social Psychology*, Cambridge Üniversitesi Yayınları, New York.
- TAJFEL, H., TURNER J. C. (1979), "An Integrative Theory of Intergroup Conflict", Ed. W. G. AUSTIN, S. W. MONTEREY, *The Social Psychology of Intergroup Relations*, Brooks/Cole, California, 33-47.
- TASIOULAS, J. A. (1996), "The Mother's Lament: 'Wulf and Eadwacer' reconsidered", *Medium Ævum*, 65.1, 1-18.
- "The Wife's Lament" (2017), *The Complete Old English Poems*, Çev. Craig WILLIAMSON, Pennsylvania University Yayınları, Philadelphia.
- TURNER, J. C. (1975), "Social Comparison and Social Identity: Some Prospects for Intergroup Behaviour", *European Journal of Social Psychology*, 5.1, 5-34.
- "Wulf and Eadwacer" (2017), *The Complete Old English Poems*, Çev. Craig WILLIAMSON, Pennsylvania University Yayınları, Philadelphia.

Derleme Makale / Review Article DOI: 10.33207/trkede.901404

STEFAN ZWEIG'İN *KARMAŞIK DUYGULAR* ESERİNDE ERKEKLİK ALGISI VE BENLİK YORUMLAMASI

*The Perception of Masculinity and the Interpretation of Identity in
Confusion by Stefan Zweig*

Esmâ Nur ÇETİNKAYA KARADAĞ*

ÖZ: Stefan Zweig 1927 yılında yayımlanan *Karmaşık Duygular* novellasında baba ve oğul çatışmasını, orta sınıf aileye mensup genç adamın taşradan şehre gittiğinde yaşadığı bocalamayı, kadın ve erkek ilişkilerinin belirsizliğini, insanların topluma uyum sağlamak için gerçek eğilimlerini bastırarak bir benlik oluşturdıklarını anlatır. Eserin anlatıcısı Roland'a göre biyografik bir anlatı, tarihlere ve olaylara bağlı kalarak kişiye lineer bir hikâyeye oluşturur; ancak insan ruhunun karmaşıklığı bu lineerliği kabul etmez. Bu çalışmanın amacı, benliğin çok katmanlı bir yapısı olduğunu, eril söylemin erkekleri de baskıladığı gücünü, damgalanan bir bireyin toplumla uzlaşabilmek için savunma mekanizmaları kullandığını, kent marjinal bireyler için hem güvenli hem de tehlikeli bir zemin oluşturabildiğini sosyolojik bir perspektifle göstermektir. Bu perspektifi, Erving Goffman'ın damga, Anthony Giddens'in modern çağda benlik yaratımı, Anna Freud'un savunma mekanizmaları örnekleri, Michel Foucault'nun cüzzamlı kavramı, Zygmunt Bauman'ın kent ve yabancı arasında kurduğu akışkan ilişki ve son olarak Engin Geçtan'ın varoluşçu psikiyatri üzerine yazdıkları ile harmanlayarak sosyolojik bir sonuca varmayı hedefliyorum.

Anahtar sözcükler: Benlik, erkeklik, damga, şehir, modern

ABSTRACT: Stefan Zweig recounts the conflict between father and son, the confusion experienced by a young man from a middle-class family when he moves from the country to the city, the uncertainty of the relationships between men and women, and how people form a self by suppressing their actual tendencies to adapt to society in *Confusion*, published in 1927. According to the novella's narrator, biographies can generate a linear story depending on specific dates and events for a person. However, the complexity of the human soul does not accept this linearity. This study aims to show that the self has a multi-layered structure, the power of the masculine discourse suppresses men, that a stigmatized individual uses defense mechanisms to come to terms with the society, and that the city can be both a safe and dangerous ground for marginalized individuals from a sociological perspective. The concept of stigma by Erving Goffman, the reflexive identity in modern times by Anthony Giddens, self-defense mechanisms by Anna Freud, the leper concept of Michel Foucault, the liquid

* Öğr. Gör., Recep Tayyip Erdoğan Üniversitesi, Rektörlük, Rize, esmanur.cetinkayakaradag@erdogan.edu.tr, ORCID: 0000-0003-1940-7364

Geliş Tarihi / Received: 22.03.2021

Kabul Tarihi / Accepted: 13.09.2021

Yayın Tarihi / Published: 27.01.2022

relationship between the stranger and the city, and Engin Geçtan's writings on existentialist psychiatry provided the psychological and sociological base for this study.

Keywords: Identity, masculinity, stigma, city, modern

Giriş

Stefan Zweig, eserlerinde genellikle 20. yüzyılda insanlığın atlattığı büyük krizlerin sıradan insanların hayatına yansımaları anlatır. Büyük anlatıların arasından sesi duyulmayan ya da sesi cılız çıkan küçük anlatıları konuşturur. Zweig, Sigmund Freud'a ve psikanaliz öğretisine duyduğu ilgiyle pek çok eserinde insan ruhunun ve özünün karmaşıklığını, belli bir kalıba girmeyen yapısını ve benin arkasında gizlenenleri *Karmaşık Duygular* eserinde irdelemiştir.

Babasının zorlamasıyla, Kuzey Almanya'nın küçük bir şehrinden Berlin'e filoloji okumaya giden Roland, üniversitenin didaktik ve monoton ortamından kaçarak vaktini coşkulu arkadaşlarla, kadınlarla ve içkiyle geçirir:

“Berlin'in her önüne çıkana karşı konulmaz bir şekilde dayattığı nabız gibi atan harareti tempo, doymak bilmez iştahıyla benim yeni fark etmekte olduğum erkekliğime çok benziyordu. Kent ve ben, ikimiz de, Protestan disiplinine bağlı, kısıtlı bir orta sınıf çerçevesinden aniden taşmış, güçle ve olanaklarla dolu yepyeni bir sarhoşluğa teslim olmuştuk – kent, ben de huzursuzluk ve sabırsızlıkla titreşen birer dinamo gibiydik” (Zweig, 2020: 170).

Roland'ın, taşradan şehre gelmesi erilliğinin farkına varmasını sağlarken, ona bu zemini hazırlayan ise Birinci Dünya Savaşı sonrası Berlin'in yeniden inşası için şehirde yaşanan sanayileşme, hareketlilik ve dinamizmdir. Roland'ın kendi için erkeklik şehir için ise tempo dediği şey çift yönlü bir yaratıdır. Bu yaratı erkeğin maskülenliğini, şehrin ise modernleşmesini gösterir.

Max Weber, modern kapitalist kültürün Avrupa'da baskın olmasının Protestan ahlakının bir sonucu olduğunu söyler, çünkü belirli bir mesleğe sahip olmak veya bir alanda uzmanlaşmak, ticaretle uğraşmak, insanın kendi imkanlarıyla kendi burjuvazisini yaratması sofu Protestanlıkta önemlidir (Weber, 2011: 149). Roland'ın babası, Protestan ahlaka bağlı olduğu için, oğlunun kendi gibi rasyonel davranarak eğitimci olmasını ister ve onun maceraperest yanını bastırmaya çalışır. Ancak Roland'ın bu disipline isyan ederek, hayatını gönlünce şekillendirmek istemesi baba ve oğul arasındaki ilk çatışmadır. Berlin'deki serseri hayatından kurtulması için oğlunu küçük bir şehre yönlendiren baba Roland üzerinde otoriterdir.

Roland'ın bu küçük yerden beklentisi Berlin'in sunduklarıyla elbette kıyaslanamaz. Kendisi de bunun farkındadır ve babasına karşı bir daha utanç verici duruma düşmemek ve onun güvenini kazanmak için derslerine sarılır. Babasının güvenini sağlayan Roland için benliğin gizemli ve çok farklı boyutları olabileceğini öğrendiği yaşamı başlar.

Ev, Erkeklik ve Utanç

Roland'ın bu küçük şehirde, katıldığı ilk derste olağanüstü şevkle ders anlatan profesöre dek gelmesi hayatındaki ikinci dönüm noktası olur. Aşkın bir ruh haliyle Shakespeare anlatan profesör onu edebiyatın büyüğü atmosferine çeker. İngiliz Edebiyatını tarihsel bir çizgide anlatmaktansa, tiyatronun zirveye yerleştiği Elizabeth dönemi ile derse başlayan profesöre göre, bu aykırılık değildir, çünkü dersini anlatmaya 'tanrılarla' başlamalıdır. Kurallara ya da düzene aykırı tutumunu novellanın başında gördüğümüz profesörden etkilenen Roland bambaşka bir dünyaya girer. Profesörün yaşadığı dairedeki boş odayı kiralar ve başka öğrencilerin de önceden bu odada kaldıklarını söyleyen profesörle ilk yakınlığını kurar. Roland, sözcüklerin dünyasına girmenin heyecanı ve profesörün de desteğiyle derin okumalar yapmaya başlar.

İlerleyen süreçte, Roland profesörün zaman zaman değişken ruh haline şahit olur ancak anlamlandıramaz. Mesela, Profesör, evde hayalet gibi dolaşan, Roland'ın yüzünü bile görmediği karısına karşı çok serttir. Roland'ın kadınla şahsen tanışması ise havuzda birlikte yüzdüğü kadının, profesörün karısı olduğunu öğrenmesiyle olur. Berlin'den ayrıldığından beri kadınlarla yakınlık kurmayan Roland, ilk yakınlık kurmak istediği kadının hocasının eşi olduğunu öğrenmesiyle sarsılır. Daha önce hocasının mahrem alanına dair merak duymayan Roland, bu tesadüfi tanışmadan sonra, ulvi bir mertebede gördüğü hocasını yakından incelemeye, tuhaf evliliğini çözümlenmeye çalışır:

“Her gerçek hayranlığın yapısında bulunan o aşırılıkla, hocamı, yönetsel olarak düzenlenmiş dünyamızın gündelik işleyişinin tamamen dışına çıkarıp yüceltmıştim. İlk kez âşık olan bir delikanlı, tapındığı kızı hayallerinde soymaya nasıl cesaret edemezse ve onun varlığını diğer sayısız hemcinsine yaptığı gibi olağan göremezse ben de hocamın özel alanına kaçamak bir bakış atmayı dahi göze alamamıştım” (Zweig, 2020: 198).

Profesörün karısını kasten kendinden uzak tuttuğunu, kadının da bu durumu kanıksadığını gören Roland, iki farklı karakterin neden evlendiğini anlamaz. Profesör zihinsel olarak yaşayan ama bedensel olarak pasif biriyken, kadın ev içinde neredeyse kendini yok ederken ev dışı hayatında

sosyal etkinlikleri kaçırmayarak gayet aktiftir. Roland bu gözlemini şöyle anlatır:

“Hep şarkılar mırıldanan, gülmeyi seven ve her an iğneleyici konuşmalara hazır olan bu kadın, ancak dans ederken, yüzerken, yürürken zorlayıcı bir devinim içinde bedenini serbest bırakabildiğinde mutlu görünüyordu” (Zweig, 2020: 200).

Kadın evde kendini var edemediği bir ortamdır ve gerçek benliğini sürekli bastırmaktadır. Çünkü profesörün ondan eş olarak beklentisi evde görünmemesi yani yok olmasıdır. Ancak kadın kendini dışarıda özgür bıraktığı zamanlarda mutlu olmaktadır. Kadın evde adeta yokken, dışarıda vardır. Engin Geçtan’dan referansla, kadının bu mekânsal ve eylemsel bölünmesini insanın bir yerde *var olamadığında* bir başka yerde abartılı bir şekilde görünebilmesi olarak yorumlayabiliriz (Geçtan, 2016: 64). Ev ve ev dışı yaşamında farklı davranmak zorunda olan bu genç kadınla Roland arasında dostluk başlar. Profesör ve karısı arasında yaşantısızlık olduğuna ikna olan Roland hocasının iç dünyasında dehşetli bir keder yaşadığını düşünür. Bu keder karşısında çaresiz kalan Roland, bir gün hocasının ortadan kaybolmasıyla telaşlanır. Üniversitedeki diğer öğrenciler ve profesörün meslektaşları bu ortadan kaybolmayı sıradan ve biraz da alaycı karşılar, ancak Roland’ın hocasının bu yönünü bilmemesi onu kıskandırır:

“Bu ani kayboluş beni bir hastalık kadar sarstı, o iki gün boyunca dalgın, huzursuz ve gergin bir halde ortalıkta dolaştım. Onun alışılmış varlığı olmayınca üniversite benim için bir anda anlamsız bir boşluğa dönüşüvermişti, içine kıskançlığın da karıştığı karmakarışık varsayımlarla kendimi yiyip bitiriyordum. Gerçek yaşamına katılmak için öylesine yanıp tutuşurken beni bir dilenci gibi ayazda bıraktığı için içimde onun kapalılığına karşı nefret ve öfkeye benzer bir şeyler boy gösterdi” (Zweig, 2020: 205).

Profesör ortaya çıktıktan sonra Roland’a yaşlandığını ve iştiaqlı çalışmadığını söyler. Roland, hocasına çalışmalarını dikte edebileceğini ve onun yarım kalan eserini tamamlayabileceklerini söyleyerek hummalı bir yazım sürecine girerler. Günler ve geceler boyunca, büyük bir gerginlik ve stresle sürdürülen bu süreç Roland’ı yıpratır.

Rollo May, yaratım sürecinin *usüsti* olduğunu ve vecd halindeki kişinin entelektüel, iradi ve duygulanımsal olarak kendini bu sürece kattığını söyler (May, 2019: 71). Ancak bu kişinin “tanrısal delirme” uğruna ödemesi gereken bedellerden bazıları aşırı kaygı ve güvensizlik hisleri olabilir (May, 2019: 109). Roland’ın bu duygulanımsal süreci fiziksel ve psikolojik darbelerle atlatması yaratım sürecinin insana verdiği varoluşsal sancılarla ilgilidir. Roland, hocasının *Dünya Tarihi Tiyatrosu* kitabını oluşturma sürecinde tutkuyla çalışmasına ve profesöre kendini adanmasına rağmen,

profesörden övgü beklediği zamanlarda, aşağılanmaya ve zorunlu bir uzak tutulmaya maruz kalır. Profesörün, Roland'a keyfi tavırları, onu çok yıpratır ve kendiyi ve dünyayla ilgili anlam krizlerine girer:

“Hayır, hayır, neye özlem duyduğumu hiçbir zaman net olarak söyleyemeyeceğim; ne istediğimi ne beklediğimi, neyin peşinde olduğumu, o derin bağlılığımla ondan nasıl bir ilgi belirtisi umduğumu asla bilemeyeceğim. Eğer böyle yüceltici bir tutku, en saf haliyle bile, bir kadına yönelikse, bilincine varılmasa da bedensel bir bütünleşmeyi arzular, doğa bedeni yaratırken en yüce birleşmenin esasını hazırlamıştır. Fakat erkeğin erkeğe yönelttiği zihinsel tutku, o imkânsız tam bütünleşmeyi nasıl isteyebilir? Bu tutku, hep yeni bir esrimeyle alevlenerek yücelttiği kişinin çevresinde hiç durmadan dönüp durur ve onu dinginleştirecek son bir teslimiyet yoktur” (Zweig, 2020: 214).

Roland, hocasına hissettiği derin bağlılığını ilk defa farklı bir eğilim olarak düşünür ancak gerek Protestan disipliniyle yetiştirilmesi gerekse doğa tarafından bir erkeğin başka bir erkekle bedensel bütünleşmeye izni olmadığını düşünüp, zihinsel bir bağlılık olarak yorumlar. Genç adamın düşüncesi; cinselliğin tek merkezine toplumsal mekân olduğunu ve ailenin merkezde olduğu, faydacı ve üremeye dönük fonksiyonuna moderniteyle birlikte kavuştuğunu söyleyen kurama denktir (Foucault, 2007: 12). Foucault ile aynı çizgide olan Zygmunt Bauman da akışkan modernite olarak sunduğu kavramın alt kategorilerinde, cinselliğin tartışmasız en toplumsal insani itki olduğunu ve bu itkinin başka bir insanı arzuladığını ve onunla bütün olmak istediğini çünkü onunla birleşmediği sürece eksik ve yetersiz kalacağını söyler (Bauman, 2019: 59). Roland'ın böyle bir bütünleşme arayışını sorgulaması da cinselliğin toplumsal karakterinden kaynaklanır.

Profesör, Roland'a, yakınlıklarından rahatsız olduğunu söyler ve ertesi gün de şehirden esrarengiz bir halde ayrılır. Profesörün uzun kayboluşu esnasında, karısı ile arasında tensel yakınlaşma olan Roland hayatındaki en büyük utançlarından birini daha yaşar. Daha önce Berlin'de babasından utanan Roland, bu defa hocasını aldatmanın verdiği utançla dolar. Bu utançla yüzleşemeyeceğini görüp, hocası ortaya çıkmadan şehirden ayrılmak ister. Ancak hocasının eve dönmesi ve ona erkek erkeğe konuşacakları bir davet yapması Roland'ın utancını artırır. Karısıyla yaşadığı temasın yüzüne vurulacağından korkan Roland'a profesör ilk defa kendini tüm hakikatiyle anlatır.

Kentte ve Periferide Benlik İnşası

Bireysel kimlik arayışı kökenlerinin Batı bireyciliğinden kaynaklanan modern bir sorun olduğunu belirten Anthony Giddens, modern çağdan önce böyle bir benlik vurgusuna rastlanmadığını söyler (Giddens, 2019: 106-107).

Refleksif benlik tasarımı olarak kavramsallaştırdığı durumda modern birey gündelik hayatla ve uzun vadeli planlarıyla ilgili görevlerini ciddiyetle yapmaya çalışır ancak bu ahlaki bir yoksullaşmanın sonucunda olur (Giddens, 2019: 224).

Roland'ın öğrenciyken yaşadığı benlik krizini okuyucuya en başta sunan Zweig, eserdeki en büyük benlik krizini profesörün Roland'a açıldığı zaman gösterir. Profesör, Roland'a, onu sevdiğini ve duygusal bağlılıktan korktuğunu itiraf eder. Çünkü Roland'a kabalığı, onu yermesi gibi davranışlarının ardındaki güdü esasında aşktır. Roland, bu itiraf karşısında şaşırır; sevmek sözcüğünün bir erkeğin dilinden döküldüğü için ürperen bir dehşet duyar. Profesöre duyduğu yakınlık ve acıma bu dehşetle birleşir.

Henri Lefebvre'nin *üst-baskıcı toplum* diye kavramsallaştırdığı yapıda yaşam tarzı Protestanlık tarafından yaratılır ve cinsellik tüm kötülüklerin kaynağı olarak görülür (Lefebvre, 2016: 162). Profesörün de kâh bastırarak kâh yadsıyarak bilinçaltına attığı *uyumsuzlaşan arzusu* hep bastırılmıştır. Profesörün yaşam seçimi ve tarzı da onaylanmayan kategoridedir. Çocukluğundan bugüne dek travmatik bir yaşam sürmüş ve toplum tarafından dışlanmış. Kendi hayatında utanç duygusunun sarsıcılığıyla çok az karşılaşan Roland, profesörün tüm hayatını utançla geçirdiğini görür. Giddens, kendine-saygı duygusunu geliştiren birinin psikolojisinin bütünlüklü bir biyografi duygusu taşıdığını, benliğin iç bütünlüğünü güvenli bir şekilde kurduğunu ve tehdit altında olmadığını belirtir (Giddens, 2019: 96). Bireyin bir bütün olarak toplumsal deneyim süreciyle ve bu süreçteki diğer bireylerle ilişkilerinin sonucunda benliğin ortaya çıktığını belirten George Herbert Mead de diğer bireylerle olan yaşantıyı hariç tuttuğumuzda benliğin gerçekleşmeyeceğini söyler (Mead, 2019: 165). Profesör, kendi sahiplenmediği benliği cesurca diğer bireylerle günlük yaşantısına aksettiremez ve sosyal benliğini özümsemediği kodlarla yaratır. Yani Profesör, hayatı boyunca böyle bir bütüncül bir biyografiden mahrum kalmıştır:

“Bir oğlan çocuğu gördüm önce, ürkek, içine kapanık, arkadaşlarına söz söylemeye çekinen, fakat karmaşık ve buyurgan bir bedensel istekle okulun en güzel oğlanına doğru tutkuyla çekilen bir çocuk. Büyük bir sevecenlikle yaklaşmasına rağmen onun tarafından öfkeyle reddediliyor, bir diğeri tarafından açık ve acımasızca alaya alınıyor ve daha da kötüsü, ikisi de bu aykırı tutkuyu başkalarına açıklıyorlar” (Zweig, 2020: 248).

Erving Goffman, toplumun kişileri sınıflandırmak için belli araçları olduğunu ve bu sınıflara ait bireyleri damgalayarak onların toplumsal konumlarını sabitleştirdiklerini söyler (Goffman: 2020: 28). Bu damgaların

bazıları fiziksel olarak kişileri kalabalık içinde ayırt edici olsa da bazıları bedenine içine gömülmüş benlikle ilgilidir. Eşcinsellik de bu damgalardan biridir ve profesörün bu temayülünden dolayı toplumda itibarsızlaştırılabilir birey olması onu damgalamıştır. Goffman, kusursuz bir erkeğin evli, genç bir aile reisi, beyaz, kentli, kuzey ırkına ait, heteroseksüel, Protestan, üniversite diplomalı, tam zamanlı çalışan, sağlıklı, kilosunu ve boyu yerinde, spor yapan bir erkek olduğunu ve bu kriterlerin birini bile sağlayamayan erkeğin değersizleştirilebilir olduğunu net bir şekilde yazar (Goffman, 2020: 179). Profesörün, kendine ait değersizlik duyguları bu kriterleri sağlayamamasından kaynaklanmaktadır.

Foucault, eşcinselliği akıl bozukluğunun aşkı olarak gören modern çağın bu durumu deliliğin katmanlarına dâhil ettiğini belirtir (Foucault, 2006: 150). Toplumsal dışlanmanın her dönemde farklı göstergeleri olabilir ve dışlananların, tıpkı bir orta çağ hastalığı gibi cüzzamlı (*leper*) sayıldığı modern çağda profesör, varoluşsal suçlu hissettiği için kendi öz benliğine sürekli baskı kurmuştur. Süper ego olarak toplumun ona dayattıklarıyla sağlıklı bir benlik inşa etmesi mümkün olmamıştır:

“Her günkü okul yolu bir işkenceye dönüşüyor, erken yaşta damgalanan çocuğun geceleri de kendine duyduğu nefretle zehir oluyor. Diğerleri tarafından dışlanan çocuk, sadece düşlerinde netleşebilen aykırı tutkusunu, bir delilik ve onur zedeleyici bir rezillik olarak görmeye başlıyor” (Zweig, 2020: 249).

Engin Geçtan, utanç duygusunun “başkalarına karşı” yaşanan ayıp hissi olduğunu ve bunu yok etmek için geliştirilen savunmayı da ilkel haliyle yorumlayacak olursak kedinin dışkısının üzerini kapatması gibi kum atmak, sessiz kalmak ya da inkâr etmek olduğunu söyler (Geçtan, 2016: 143). Profesör, onur zedeleyici olarak bu ayıbını örtmek için olağanüstü bir çaba verir ancak bu çaba onu kendinden nefret ettirir ve öz yıkıma götürür. Genç adam, Berlin’e üniversitede okumak için gelince kendiliğince ilk defa icra edebildiği bir ortam bulur:

“Çocuk Berlin’de üniversitede, uzun zamandır denetim altında tuttuğu eğilimi ilk kez bu kentin gizli köşelerinde doyuma ulaşıyor, fakat karanlık sokak aralarında, garların ve köprülerin gölgeli köşelerinde gerçekleşen bu kaçamak karşılaşmalar nasıl da korkuyla zehirlenmiş, tiksintiyle kirlenmiş yaşanıyor. Sık sık rezilce şantajlarla sona eren ve dehşetin buz gibi soğukunu daha haftalarca yapışkan bir sümüksüklük izi peşinde sürükleyen bu tehlikeli ve titrek hazlar ne kadar da acınası! Işıklı gölge arasındaki cehennem yollarda dolaşıyor” (Zweig, 2020: 249).

Goffman’ın eşcinsellerin anonim kalabilmek için büyük kentlere geldiğini ve başkalarının onun gerçek yaşantısına ortak olamayacakları

etkileşimlerden kaçtığını söyler, yani devinimin olduğu bir yer kent onlar için bir maske olabilmektedir (Goffman, 2020: 143). Profesörün de gençliğinde kente gelerek kendisi için anonim bir benlik anlatısı oluşturma mücadelesi buna örnektir. Zygmunt Bauman da kentlerin farklı insanlar için farklı anlamları olduğunu ve çağdaş kentlerin yabancıyı içine alan bir alt kültürler çeşitliliği içerdiğini belirtir (Bauman, 2018: 183). Kırsaldaki cinsel ve sosyal baskılardan kurtulmak isteyen eşcinseller sıklıkla şehirlere göçmüş veya profesörün yaptığı gibi şehirleri aralıklı ziyaret etmişlerdir; bu mobilite de şehri dönüştürmede kritik rol oynamıştır (Aldrich, 2004: 1719). Mekân üretimine katkı sağlayan bu mobilite şehrin “homoseksüel cennet”, kırsalın da “homoseksüel vakum” olarak nitelenmesine de yol açmıştır (Annes ve Redlin, 2012: 66).

Profesörün, taşradan şehre geldiğinde, yıllardır bastırıldığı duygularını yaşayabileceği bir mekân bulması kentin bu kapsayıcılığı sayesinde. Eserde, eşcinsellerin mekân olarak Berlin’i kullanması tesadüfi değildir. Tarihiçi Robert Beachy, Berlin’in Avrupa’nın pek çok açıdan gey başkenti olduğunu ve cinsel azınlıklar tarafından merkezi bir konumu olduğunu söyler (Beachy, 2014). Eseri, yayımlandığı yıl 1927’e göre değerlendirecek olursak; Almanya’da 1919-1933 yılları arasındaki yönetim şekli olan Weimar Cumhuriyeti’nde eşcinsellik yasaklanmıştır ve bu suçu işleyen binlerce eşcinsel polisin sert muamelesine maruz kalmıştır (Beachy, 2014). Gündüz ve gece farklı kimliklerle hayatını idame ettiren profesör, kentte de güvenli değildir.

İki zıt dünya arasında, gerginlikle yaşayan genç akademisyen, toplumun damgaladığı diğer insanlarla kentin gözden uzak yerlerine gitmeye mecburdur. Goffman, bu kentsel durumu şöyle yazar:

“Ayrıca, bazı hususi hizmetleri sağlayan kentsel muhitler vardır; bunlar fahişelere, uyuşturucu bağımlılarına, eşcinsellere, alkoliklere ve ayıplanan başka gruplara mekânsal bir üs sağlarlar; farklı türden dışlanmış insanlar buralarda bazen aynı mekânı paylaşırlar, bazen de paylaşmazlar” (Goffman, 2020: 53).

Kentin farklı yerlerinde, farklı kimliklere bürünen adam bu durumdan artık iyice yorulmuştur, bu nedenle cinsel eğilimini varoluşsal bir suç olarak taşıyan adam, kendini düzeltmek umuduyla, kendine ilgi gösteren ve aslında bedeni bir erkeğe benzeyen şimdiki karısıyla evlenir. Bu paravan evlilik, evin üst sistemce onaylanan bir mekân olarak kurgulanmasını getirir. Çünkü ataerkil yapıyla şekillenen ev heteroseksüeldir.

Profesörün yaptığı şey, Anna Freud’un benliğinin bastırıldığı zaman ürettiği savunma mekanizmalarından biri olan yadsımayı kullanmasıdır.

Kaçınma mekanizmasının ilkel ve doğal olduğunu belirten Freud'un yaklaşımına göre genç adamın kendiyile ilgili gerçek bir olguyu tersine çevirme hayaliyle evlilik yaptığını görüyoruz (Freud, 2011: 70). Kendiyile ilgili bir gerçeği değiştirmeye çabalamış ve paravan evlilik yapmıştır. Eşcinsel birey olarak, profesörün heteroseksüel bir evlilik tercih etmesi dünyanın pek çok yerinde toplumsal beklentileri karşılamak ve toplumsal homofobiyi önlemek amacıyla yapılan heteroseksüel evliliklerden yalnızca biridir (Ren vd., 2019: 215).

Bekârken iki farklı kimliğe bürünen profesör, her ne kadar paravan bir evlilik gerçekleştirmiş olsa da evliliği ona artık toplumsal bir kimlik vermiştir. Akademik kariyerinde başarılıdır, ancak evliliğindeki ve cinsel eğilimindeki başarısızlık ona huzur vermez. Mesleği gereği çevresinde genç erkeklerin olması onu derin bir çıkmaza iter. Çünkü bir yandan onlardan kaçmaya çalışır, öte yandan onlarla yakın olmak ister:

“Ve hepsi de, profesör maskesinin ardındaki Eros'u fark etmeden –yeni bir lanet, yeni bir tehlike gibi- onu tutkuyla seviyorlar, gizlice ürperen elinin samimiyetle onlara dokunmasına seviniyorlar, onlar karşısında sürekli kendine hâkim olması gereken biri için takdirlerini harcıyorlar. Nasıl bir işkence!” (Zweig, 2020: 250-251).

Roland'dan önce profesörün apartmanındaki boş odada başka genç öğrencilerin kaldığını en başta okumuştuk. Hepsi de profesörün ders anlatışındaki tutkuya aldanarak ona yaklaşan gençlerdi. Profesörün böyle tutkulu bir şekilde ders anlatmasını da Freud'un savunma mekanizmalarından biri olan yer değiştirme ile açıklayabiliriz. Freud, 'ben'in elindeki tüm araçları bütün çatışmalarında kullandığını ve yer değiştirmenin bu çatışmalarla uzlaşma sağlayabilecek bir mekanizma olabileceğini belirtir (Freud, 2011: 30). Bu novelladaki yer değiştirme, profesörün bedensel olarak alamadığı ilkel haz, akademik çalışmalarıyla ve derslerini tutkuyla anlatmasıyla yer değiştirmiştir. Aslında profesör kendi kurduğu sahnede kendi tiyatrosunu toplum tarafından kabul edilebilir bir ağıta dönüştürmektedir. Roland ise bu durumu gizlenen Eros olarak yorumlar. Ancak ne yâdsıma ne de yer değiştirme profesöre uzun soluklu bir reçete sunmaz ve kendisi yine kentlere kaçar.

Profesörün, esas benliğini gizleyerek sürdürdüğü bu deneyimleri onu aslında bir yaşamsal kısır döngüye sokar. Geçtan, insanın fakına varmadan yarattığı kısır döngülerin içeriği ne olursa olsun insanın benliğine egemen olduğunu ve yıllar boyunca bu döngünün tekrarlandığını söyler (Geçtan, 2016: 58). Profesörün kısır döngüsü de dersine heves duyan genç bir erkek

öğrencinin kendisiyle aynı dairede oturmasını sağlaması, onunla entelektüel yakınlık kurması, ama duygularını kontrol altına alamayacağını öngörerek habersizce ortadan kaybolması ve beklenmedik bir anda ortaya çıkıp çaresizce itiraflarda bulunmasıdır.

Profesörün ikili yaşantısı sürekli tehditlere açık bir yaşamdır. Çünkü sokaktan gelen tehlikelerle baş edecek bedensel güçten yoksundur, bu yüzden de soyulmuş, şantaja uğramış ve tehdit edilmiştir. Çünkü cinsellik ve güvenlik sorununun iç içe geçtiği şehir, modern eril değerler ve tahakküm düzenini devam ettirecek şekilde kodlanmıştır (Sancar, 2014: 25).

Profesör her ne kadar geceleri tehditlerle ve kötülüklerle dolu bir dünyaya adım atsa da içindeki kaosa kıyasla oradaki kaos daha baş edilebilirdir. Çünkü hakiki temayülünü ancak o tehdidin ortasında yaşayabilmektedir. Geçtan, bunu destekler nitelikte insanın iç dünyasındaki kargaşanın her zaman dış dünyanın kargaşasından daha ürkütücü olduğunu söyler (Geçtan, 2016: 154). Yukarıdaki alıntıda düşük rütbeli olsa da polis otoriteyi temsil etmesi ve profesörle ilgili bilgi kaydetmesi, iktidarın özne bilgisini aralıklarla aldığı gösterir. Ayrıca bundan böyle profesörün adının mimlenmişlerle anılacak olduğunu belirtilmesi, profesörün iktidar nezdinde de damgalandığını ve profesörün hareket alanının da daraldığına işaret eder. Adrienne Rich, heteroseksüellik kurumunu en ideal ekonomik ilişkiler olarak kadınlara getirdiği fazla iş yükü, iş bölümünün cinsel ayrımı ve idealleştirilmiş ekonomik ilişkiler bağlamında anlamamızı sağlayan bir ekonomik düzene ihtiyacımız olduğunu söyler (Rich, 1980: 659). *Karmaşık Duygular*'ın esas karakteri erkek olsa da Rich'in işaret ettiği ekonomik ve politik sistemde, erkek olarak önce cinsel kimliğini bastırmak zorunda kalmıştır, tüm hayatı boyunca kendini suçlamış ve bu suçun cezasını zorunlu heteroseksüel evlilik yaparak, kısır döngüler içinde yaşayarak ödemiştir.

Sonuç

Profesör ve Roland arasındaki ilişkiyi farklı katmanlarıyla okuduğumuz bu novella psikolojik ve sosyolojik çıkarımlar yapmak için uygun bir eserdir. Utanma duygusunu iki farklı şekilde gördüğümüz eserde; Roland'ın babasından utanması kişisel bir utanmayken, profesörün hem kendinden hem toplumdaki utanması toplumsal değer yargılarıyla, toplumun erkeğe dayattığı zorunlu heteroseksüellik kavramıyla ilgilidir. Utanmayı takip eden diğer duygular ise korku, güvensizlik, sevgi, histerik bağlanma, aşırı üzüntü, kıskançlık ve suçluluktur. Tüm bu duyguları iç içe geçirerek, önce baba ve oğul, daha sonra öğretmen ve öğrenci ilişkisiyle harmanlayan Zweig, insan ruhunun çetrefilli yapısını, toplum önüne çıkarken gerçek benimizi

bastırarak kendimize farklı bir ben oluşturduğumuzu gösterir. Modern çağda refleksif ben tasarımı olarak kavramsallaştırılan bu esneklik modernitenin kurumsal baskısını göstermesi açısından önemlidir. Toplumun damgaladığı bir bireyin kişisel yaşamı ve benliği örselenmektedir. Bu örselenmeyi kaldıramayan birey sağlıklı bir benlik anlatısı yaratamaz ve savunma mekanizmalarıyla hayatını idame ettirmeye çabalar. Şehirlerin yabancıyı içine alan atmosferi bu damgalı bireylere alan açsa da toplumsal denetimlerden ve kültürel kodlardan tamamen kaçamaz ve ikili bir yaşam sürmeye mahkûm olurlar.

KAYNAKÇA

- ALDRICH, Robert (2004), "Homosexuality and the City: An Historical Overview", *Urban Studies*, 41, 1719-1737, DOI: 10.1080/0042098042000243129.
- ANNES, Alexis ve REDLIN, Meredith (2012), "Coming out and Coming back: Rural Gay Migration and the City", *Journal of Rural Studies*, 28, 56-68, DOI: 10.1016/j.jrurstud.2011.08.005.
- BAUMAN, Zygmunt (2019), *Akışkan Aşk*, Çev. Işık ERGÜDEN, Alfa Yayınları, İstanbul.
- BAUMAN, Zygmunt (2018), *Parçalanmış Hayat*, Çev. İsmail TÜRKMEN, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- BEACHY, Robert (2014), *Gay Berlin: Birthplace of a Modern Identity*, Knopf, New York.
- FOUCAULT, Michel (2006), *Deliliğin Tarihi*, Çev. Mehmet Ali KILIÇBAY, İmge Kitabevi, Ankara.
- FOUCAULT, Michel (2007), *Cinselliğin Tarihi*, Çev. Hülya Uğur Tanrıöver, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- FREUD, Anna (2011), *Ben ve Savunma Mekanizmaları*, Çev. Yeşim ERİM, Metis Yayınları, İstanbul.
- GEÇTAN, Engin (2016), *Hayat*, Metis Yayınları, İstanbul.
- GIDDENS, Anthony (2019), *Modernite ve Bireysel Kimlik*, Çev. Ümit TATLICAN, Say Yayınları, İstanbul.
- GOFFMAN, Erving (2020), *Damga, Örselenmiş Kimliğin İdare Edilişi Üzerine Notlar*, Çev. Ş. GENİŞ, L. ÜNSALDI, S. N. AĞIRNASLI, Heretik Yayınları, İstanbul.
- LEFEBVRE, Henri (2016), *Modern Dünyada Gündelik Hayat*, Çev. Başak ERTÜR, Metis Yayınları, İstanbul.

- MAY, Rollo (2019), *Yaratma Cesareti*, Çev. Alper OYSAL, Metis Yayınları, İstanbul.
- MEAD, George Herbert (2019), *Zihin, Benlik ve Toplum*, Çev. Yeşim ERDEM, Heretik Yayınları, Ankara.
- REN, ZengJia vd. (2019), “Maintaining ‘mianzi’ and ‘lizi’: Understanding the Reasons for Formality Marriages between Gay Men and Lesbians”, *Transcultural Psychiatry*, 56.1, 213-232.
- RICH, Adrienne (1980), “Compulsory Heterosexuality and Lesbian Existence. *Signs: Journal of Women in Culture and Society*”, 5.4, 631-660, DOI: 10.1177/1363461518799517.
- SANCAR, Serpil (2014), *Türk Modernleşmesinin Cinsiyeti, Erkekler Devlet Kadınlar Aile Kurar*, İletişim Yayınları, İstanbul.
- WEBER, Max (2011), *Protestan Ahlakı ve Kapitalizmin Ruhu*, Çev. Milay KÖKTÜRK, Bilge Su Yayıncılık, Ankara.
- ZWEIG, Stefan (2020), *Karmaşık Duygular*, Çev. İlknur İGAN, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.

THE FEMINIST MOTHER FIGURE IN THE SECRET DIARY OF ADRIAN MOLE AGED 13 ³/₄*

13 ³/₄ Yaşındaki Adrian Mole'un Gizli Günlüğü'nde Feminist Anne Figürü

Seda COŞAR-ÇELİK**

ABSTRACT: Sue Townsend's *The Secret Diary of Adrian Mole Aged 13 ³/₄* (1982) is the first book of an eight-books set. The complete set is in the form of a diary and each book presents the title character Adrian Mole's life and changing perspectives. This article focusses on the first book of the set. Even though the diary entries contain Adrian's thoughts and reflections on various issues such as literature, friendship, love, sex, marriage, parenting and motherhood, his frustration about his mother is worthy of more attention. Adrian's mother Pauline Mole can be considered as a perfectly fitting example of a feminist mother, who wants to be economically self-sufficient, reads influential feminist books of the second-wave feminism, joins feminist gatherings and meetings, and gradually transforms her life. However, Adrian compares her mother to the maternal ideal that is a selfless, altruistic and an unconditionally devoted figure. The contradiction between the maternal ideal he has internalized as the patriarchal norm and the way his mother behaves disappoints and frustrates him. The aim of this article is to discuss patriarchal notions of motherhood and the maternal ideal from a feminist point of view and Pauline's representation as a feminist mother in the diary.

Keywords: Maternal ideal, patriarchy, Sue Townsend, Adrian Mole, diary

ÖZ: Sue Townsend tarafından yazılan *13 ³/₄ Yaşındaki Adrian Mole'un Gizli Günlüğü*, sekiz kitaplık bir setin 1982'de basılan ilk kitabıdır. Tüm set günlük şeklinde yazılmıştır ve her bir günlük, ana karakter Adrian Mole'un hayatını ve değişen bakış açısını yansıtır. Bu makale, sekiz kitaplık günlük setinin sadece ilk kitabına odaklanmaktadır. Günlüğündeki yazılar, Adrian'ın edebiyat, arkadaşlık, aşk, seks, evlilik, ebeveynlik ve annelik gibi çeşitli konulardaki duygu ve düşüncelerini içerse de, özellikle annesine ilişkin öfke ve hayal kırıklığını anlattığı bölümler feminist bakış açısı ile incelemeye değerdir. Adrian'ın annesi Pauline Mole, ekonomik olarak kendi kendine yeterli olmak isteyen, ikinci dalga feminizmin önemli feminist kitaplarını okuyan, feminist toplantılara katılan ve giderek hayatını değiştirmeye çabalayan mükemmel bir feminist anne örneği olarak kabul edilebilir. Ancak,

* This article is an extended and revised version of a paper presented at "11th International IDEA Conference 'Studies in English'" that took place on 12-14 April 2017 at Çankaya University, Ankara, Turkey. It has not been published elsewhere before.

** Dr., Bolu Abant İzzet Baysal Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, Yabancı Diller Eğitimi Bölümü, Bolu, seda.cosar@ibu.edu.tr, ORCID: 0000-0002-0984-1071

Geliş Tarihi / Received: 25.07.2021

Kabul Tarihi / Accepted: 25.09.2021

Yayın Tarihi / Published: 27.01.2022

Adrian, annesini özverili, fedakâr ve kayıtsız şartsız kendini ailesine adanmış bir figür olarak tasvir edilen ideal anne figürü ile karşılaştırır. Bir ataerkil norm olarak içselleştirdiği bu kusursuz ve ideal anne figürü ile kendi annesinin davranış biçimi arasındaki çelişki, Adrian'ı hayal kırıklığına uğratmakta ve öfkelenmektedir. Bu makalenin amacı, ataerkil normların yarattığı ideal annelik kavramını feminist bir bakış açısıyla ele almak ve Pauline Mole'un günlükte feminist bir anne olarak nasıl temsil edildiğini tartışmaktır.

Anahtar Kelimeler: İdeal annelik, ataerkillik, Sue Townsend, Adrian Mole, günlük

Introduction

When published for the first time in 1982, Sue Townsend's *The Secret Diary of Adrian Mole Aged 13 ¾* was an instant success. The book was presented by *Daily Mail* as "The funniest book of the year".¹ This is a true observation, which still appears at the cover pages of the novel's re-editions. *The Secret Diary of Adrian Mole Aged 13 ¾* is the first book of what would later become an eight-books set. The entire series is in the form of a diary and that is why everything has been presented through the eponymous narrator Adrian Mole's voice and perspective. Adrian is very smart and witty for his age. This is perhaps why the entries in his diary are colorful and each entry has bits of humor and sarcasm. For example, his reactions towards different concerns of a typical teenager, his aspirations to be an intellectual and a poet, his amusing comments on various canonical works make the novel an entertaining page turner. Adrian Mole set can be thought of as a bildungsroman series. This is because in the first book, the protagonist is only thirteen (and three quarters) but he ages in each piece of the series and finally, in the last one titled *Adrian Mole: The Prostrate Years*, he is thirty-nine-and-a-quarter. As he ages, his experiences, priorities, thoughts, and perceptions also change. This article will focus only on the first book of the set, which presents Adrian's point of view as a teen. Each entry in the diary presents various funny perspectives regarding miscellaneous issues, say, for example friendships, literature, love, sex, marriage, divorce, parenting and motherhood.

What deserves more critical attention is the way Adrian reflects on his feminist mother Pauline Mole, who is a very controversial mother figure. First, Pauline does not represent a maternal ideal that is generally depicted as selfless, unconditionally loving, compassionate, and altruistic. Second, she is a feminist who reads significant books of the women's movement, joins consciousness raising groups and tries to be economically independent. From the perspective of Adrian, his mother Pauline is not a good mother

¹ This notice also appears in the 2002 Puffin books edition which was used in this article.

because she neglects her motherhood duties. Adrian's tumultuous relationship with his mother is worthy of attention and this article aims to elaborate on how a teenager sees his feminist mother as a corrupt opposite of patriarchal maternal ideal. To this end, in the first place, the article will explore patriarchal notions of motherhood and mothering from a feminist point of view. Following this, Pauline's representation as a feminist mother and Adrian's commentaries will be discussed.

Patriarchal Maternal Ideal from a Feminist Perspective

The notion of motherhood, the practice of mothering and their impact on the social, economic and personal lives of women are inevitable discussion topics in different feminist discourses: "Reproduction and mothering have been at the core of the feminist and women's movement ever since their emergence. And from the start, reproduction and motherhood have been highly contested issues—both within the feminist movements and beyond" (Neyer and Bernardi, 2011: 162). The most difficult part of discussing such contested issues within feminist discourses is that it would be an arduous task to make a review of how each feminist school approaches those issues (Neyer and Bernardi, 2011: 164). In other words, various feminisms, such as Liberal, Marxist, Socialist, Radical, Post-colonial or other more specific types make it really difficult to bring every gender related issue together under the category of feminism. This is mainly because each feminist standpoint questions different aspects of gender related issues, and they all offer different focal points and solutions. However, it would not be wrong to state that all feminist movements problematize the issue of motherhood as a burdensome and restrictive experience in women's lives, especially when it is constructed, shaped and idealized by patriarchal structures. Just as feminist focal points are diverse, images of mothers, mothering practices and motherhood experiences in theory and practice are multi-faceted, too. That is why, studying the historicity of motherhood within patriarchal societies can be quite challenging:

"Mothering practices and relations varied enormously within specific historical moments, but that the details of these practices and relations are lost to us in their specificity on the level of the real. An additional problem is that mother-representations in any one period are also always contradictory, multiple, many-sided; a variety of images exists at the same time, and depending on how researchers look (with what questions in mind) they may find something different" (Kaplan, 1992: 19).

The theoretical framework of this article will be limited to discussing motherhood as an institution and the maternal ideal created by patriarchal

societies. It is believed that the thoughts and emotions of Adrian towards his mother stem from the contradiction between the maternal ideal that is promoted by patriarchal apparatuses and how his mother Pauline behaves.

The experiences of motherhood and representation of mothers in literature are not fixed, they are diverse and ever-changing. Still, it can be suggested that studies about mothers in fiction can be twofold. One can either focus on firsthand experiences of the mother figure both in public or private spheres or examine how the mother figure is represented and treated by others in the patriarchal societies. The first one, studying physical, emotional, and psychological challenges that mothers face daily is worthy of doing to reveal the fact that motherhood can be a hindering and restrictive experience, especially when the multi-functional lives of mothers are considered. This way, one can see different facets of the mothering experience from the mother's point of view. The second one is more related to how other characters or the narration itself in a fictional work represent the mother figure. For instance, she can be represented as an angel or as an evil creature depending on the narrative perspective.

This article cannot focus on the firsthand experience of the mother figure because, after all, the novel does not provide the point of view of the mother, Pauline. Her personal experiences as a struggling mother, the difficulties she faced, emotional and psychological ordeal that she had to go through can only be imagined, because not much narrative evidence is presented. This is mainly because the book was written in the form of a diary, therefore it provides a single point of view of. That the book is a diary can be considered as a limitation in this sense because the reader can only see the mother from the perspective of the narrator, the diary keeper Adrian Mole. Therefore, it is only possible to refer to Adrian's perspective, which is evidently shaped by patriarchal thought. That is why he constantly thinks that his mother neglects him and blames her because she wants to be economically free, joins feminist reading groups and struggles to transform her life both in and outside of the domestic sphere.

All such accusations stem from the patriarchal expectations attributed to mothers because, as Adrienne Rich defines in her book *Of Woman Born: Motherhood as Experience and Institution*, motherhood can be seen as an institution in which "patriarchal thought has limited female identity to its own narrow biological specifications" (1995: 27). For this reason, biological reproductive roles are difficult and almost impossible to question, and thus, once they become mothers, women find themselves confined in the

institution of motherhood with predetermined roles as selfless givers. What is more, one should also underline the fact that most of the time the institution of motherhood is run by a single person, the mother only. This created the concept of intensive mothering phenomena, which defines mother as irreplaceable homemakers and caregivers both in domestic spheres and elsewhere. Intensive mothering pictures a volunteer super woman with perpetual energy who is willing to fulfill daily sustenance of all family members in a motherly fashion that is assumably innate to her. This is perhaps one aspect of motherhood that almost all feminist schools discuss in the same vein:

“Feminists refuted the common assumption of motherhood as something innate to women. They showed that the association of maternity with woman’s ‘nature’ conflates biological and social motherhood and denies that motherhood is work. When motherhood is framed as ‘nature’, social motherhood (that is the care work done by mothers and the rearing of children) appears as women’s ‘natural’ responsibility and at the same time as performed out of ‘natural’” (Neyer and Bernardi, 2011: 162).

As an inevitable consequence of such rooted patriarchal thoughts, the denial of motherhood as a biological obligation or a social role can be considered as a transgression. This is primarily because the maternal ideal is indeed a patriarchal construct. The short poem below perfectly exemplifies the maternal ideal that is supposed to be unconditionally giving as a selfless being:

“There was a young man loved a maid
Who taunted him, “Are you afraid,”
She asked, “to bring me today
Your mother’s head upon a tray?”

He went and slew his mother dead
Tore from her breast her heart so red
Then towards his lady love he raced
But tripped and fell in all his haste.
As the heart rolled on the ground
It gave forth a plaintive sound.
And it spoke, in accents mild,
‘Did you hurt yourself, my child?’” (Richepin qtd. in Chodorow, 1999: 10).

The mother figure depicted in these lines can be thought of as an epitome of an idealized, altruistic mother. Although the lady in the poem asks for the head of her lover’s mother, he brought the lady his mother’s heart. Apparently, he associates his mother with heart not with head even though he was asked to bring the head as a sign of his unconditional love for the

lady. Another important point is that the heart was alive even after it was torn apart, and it was still caring for her son. Here, the dichotomy of heart and head may give the impression that mothering is done by heart and not by head. Also, it can be inferred that the mother figure is expected to subordinate her head to her heart. Therefore, eventually, even though the mother is dead, her heart is symbolically beating for her son.

In patriarchal societies, the maternal ideal pictures a similar mother figure who unconditionally commits herself to her family and children. She is a figure who plans her life prioritizing her children's needs and gradually forgets her individuality. It would not be too much to state that this is the norm for mothering practices in patriarchal societies. Such maternal ideal and maternalistic expectations are also constructed in such a way to keep women busy with mothering and in time this makes them invisible from other walks of life. If they somehow manage to be multi-functional (working mothers, for instance) then they must put tremendous amount of effort into their daily routines to balance work and family life.

Adrian Mole's mother Pauline is far from being even close to the maternal ideal depicted in the above lines. As a matter of fact, by looking at the picture that Adrian presents in his diary, Pauline can indeed be considered as an antonym for such an image because she is an unconventional mother as a feminist.

Pauline Mole as an Epitome of a Feminist Mother

In a time when devoted, self-sacrificing, happy faced born-to-be mom kind of women images are boosted through various media devices such as TV, magazines, newspapers and the like, *The Secret Diary of Adrian Mole Aged 13 ¾* presents a controversial mother figure who endeavors to get employed to be economically self-sufficient, tries to find sexual satisfaction, devotes time to join feminist groups and activities. Adrian's parents are on the brink of a divorce (but later in the novel they reunite), so it can be assumed that Adrian is also struggling to survive in an unstable family. Still, the entertaining and witty tone of the book veils the family trauma that they all might be suffering from in different ways. The entire book is full of really amusing comments about various things, including literary classics, one of which is Flaubert's *Madame Bovary*. Adrian sarcastically refers to *Madame Bovary*, which gives hints about the relationship between his mother and father: "My father should take lessons from Great Literature. Madame Bovary ran away from that idiot Doctor Bovary because he couldn't supply

her needs” (Townsend, 2002: 80). This is not only a funny comment, but also a smart analogy revealing the relationship between Adrian’s parents.

It would not be wrong to say that Adrian’s mother and father are complete opposites. The father figure is presented weak, pitiable and he is most of the time drunk. He is unemployed and spends his days drinking at home. The mother, on the other hand, is strong, self-sufficient, and very assertive. Throughout the diary, Adrian writes about his resentments and disappointments mostly for his mother and not for his father, who is unemployed and drunk. This might partially be because he is going through adolescent period and his life is often full of turmoil due to this physical and psychological transition period. Yet, most of the time, Adrian’s frustration and disillusionment stem from the fact that his mother, in his words, “is not like the mothers on television” (Townsend, 2002: 12). It can be assumed at this point that mother images that appear on television represent what is desirable in patriarchal societies: a loving nurturer and an unconditional giver. Such images of women boosted in patriarchal societies shape perceptions about motherhood and condition everyone to think similarly because what is/is not desirable is presented via different mass media devices. Such conditioning especially affects women as Pat Mainardi states in “Politics of Housework”: “Women have been brainwashed more than even we can imagine. Probably too many years of seeing television women in ecstasy over their shiny waxed floors or breaking down over their dirty shirt collars. Men have no such conditioning” (1984: 51). What is more, thinking, feeling, behaving otherwise is considered even a crime because in patriarchies, it is believed that women’s roles as wives and mothers, are natural givens: “women have been increasingly convinced of their ‘maternal instincts’ and the ‘naturalness’ of their roles as mothers, they were told by a whole movement of male experts how to be good mothers” (Sokoloff, 1984: 262).

Pauline Mole is no such woman, which is why Adrian thinks that his mother is not even close to being like all other motherly women on television. In the first place, she wants to work to make money to be self-competent. Adrian is frustrated because of his mother’s wish to work as he thinks he will be neglected with a working mother. His tone turns aggressive every time he refers to his mom as a working woman:

“My mother is looking for a job!

Now I could end up delinquent roaming the streets and all that. And what will I do during the holidays? I expect I will have to sit in launderette all day to keep warm.

I will be a latchkey kid, whatever this is. And who will look after the dog? And what will I have to eat all day? I will be forced to eat crisps and sweets until my skin is ruined and my teeth fall out. I think my mother is being very selfish” (Townsend, 2002: 17).

Apparently, Adrian’s concerns about his mother’s employment are all related to the domestic chore that is attributed solely to women. In *The Reproduction of Mothering*, Nancy Chodorow writes that “women’s activities in the home involve continuous connection to and concern about children and attunement to adult masculine needs, both of which require connection to, rather than separateness from, others” (1999: 179). When women work outside the home, this perpetual connection is interrupted. Idealization of maternal duties make it difficult for women to be employed because they had to work both in and outside home. Especially the domestic chore is always invisible because “in our capitalist and patriarchal society the work that women do goes unrecognized, whether it is done for wages or not. Housework is not defined as work at all, but rather as a ‘natural’ activity, or an expression of love” (Hartsock, 1984: 267). No one will deny that combining professional life with childcare requires extra-ordinary effort. When a woman fails to balance work and family life for some reasons; she is accused of neglecting her domestic and maternal duties. There are many entries in Adrian’s diary about Pauline’s absence at home: “My mother has got an interview for a job. She is practicing her typing and not doing any cooking. So, what will it be like if she gets the job? My father should put his foot down before we are a broken home” (Townsend, 2002: 19). Seemingly, he is conditioned to think that for a woman, domestic duties and especially children should always come before job (Townsend, 2002: 53). The way he pictures a working woman is chaotic: “it is lousy having a working mother. She rushes in with big bags of shopping, cooks the tea then rushes around tarting herself up” (Townsend, 2002: 28).

Even though Pauline Mole has no voice in the novel, from the picture delineated in the diary entries, it is apparent that she can be thought of as an epitome of a feminist of the 1980s. She frequently joins feminist groups² and reads seminal works of the second-wave feminism: “My mother is reading *The Female Eunuch* . . . My mother says it is a sort of book that changes your life. It hasn’t changed mine, but I only glanced through it. It is full of dirty words” (Townsend, 2002: 27). The funny thing is that Adrian thinks this is a sex book and, a few days later, he writes: “My mother is reading

² Even though it is not clearly stated in the novel, the implication alludes to feminist consciousness raising groups, which were very popular starting 1960s onwards.

another sex book, it is called *The Second Sex* by a frog writer called Simone De Beauvoir. She left it on the coffee table in the living room where anybody could have seen it, even my grandma!” (Townsend, 2002: 39). His mother’s reading choices bother Adrian and whenever his mother does something extraordinary and unconventional, he puts the blame on the books that she reads. As mentioned earlier, his parents are on verge of a divorce, the atmosphere at home is very tense and his parents quarrel a lot. At one point, when his mother’s language turns sharp and harsh, Adrian writes: “It is a terrible thing to hear your own mother swearing. I blame it on all those books she has been reading. She hasn’t ironed my school uniform yet, I hope she remembers” (Townsend, 2002: 41). This remark again evokes the maternal ideal pictured by patriarchal thought. Adrian’s disappointment stems from the fact that his mother has nothing to do with this idealized mother figure.

In the diary, Pauline appears mostly when Adrian struggles to accept the way his mother re-envisioned her life as a counter-figure to the maternal ideal. Particularly when he talks about his mom and how she re-organizes her life, he sounds very sarcastic, unhappy and he complains a lot. Pauline’s transformation as a feminist wife and mother can be seen clearly after she joins an assertiveness training activity: “My mother has gone to a woman’s workshop on assertiveness training. Men aren’t allowed. I asked my father what ‘assertiveness training’ is. He said, ‘God knows, but whatever it is, it’s bad news for me’” (Townsend, 2002: 50). After the assertiveness training, Adrian writes, “[S]he said ‘the worm has turned’ and ‘things are going to be different around here’ . . . Then she went into kitchen and started making a chart dividing all the housework into three” (Townsend, 2002: 50). Apparently as Pauline becomes aware of unfair division of labor at home, she tries to change it, but Adrian finds such direct changes in his life very frustrating and hard to cope with.

Although Pauline is not at the center of Adrian’s diary, she plays a very important role in the entries either with her absence or with her transformation as a feminist. As mentioned earlier, the diary as a genre presents a single point of view, which can be unreliable at times. It is a personal narrative, and the perspective can be biased and one-sided. Adrian’s diary does not offer an outlet to reveal the firsthand experiences of Pauline Mole as a mother. In this sense, she is voiceless, she cannot speak for herself, but she is spoken about. In *Motherhood and Representation: The*

Mother in Popular Culture and Melodrama, Ann Kaplan perfectly describes how voiceless mothers can be:

“The Mother was in sense everywhere - one could hardly discuss anything without falling over her - but always in the margins, always not the topic per se under consideration. The mother, that is, was generally spoken, not speaking; she was usually discussed as an integral part of a discourse (because she really is everywhere) that was spoken by an Other. She was a figure in the design, out-of-focus; or, if in focus, then the brunt of an attack, a criticism, a complaint, usually in the discourse of a child (male or female) or in that of an adult (male or female) concerned to attribute all ills to the mother” (1992: 3).

This is exactly what happens in the case of Pauline Mole, whose life and struggle are presented not as a whole but only in bits from the perspective of his teen son. She has been criticized either because of her personal transformation as a feminist mother or because of her absence. Still, Adrian Mole’s reactions towards his mother never turn into an explicit conflict between the two, perhaps because he has an introvert personality. Towards the very end of his diary, however, Adrian’s inner dispute regarding his relationship with his mother reaches its peak: “My mother has had all her hair cut off . . . She doesn’t look a bit maternal anymore. I don’t know whether to get her anything for Mother’s Day or not. She was going on about it last night, saying it was a commercial racket fed by gullible fools” (Townsend, 2002: 252). Again, the word “maternal” is crucial here. Apparently, the maternal ideal presented as a norm by patriarchal standards has been internalized by Adrian, who cannot imagine a different mother figure. In his eyes, his mother does not match this ideal not only with her attitude and involvements but also with her physical appearance.

Conclusion

This article has discussed an example of a literary representation of a feminist mother, who can be taken as an epitome of the second-wave feminists. Even though the feminist mother figure Pauline Mole is not at the crux of Sue Townsend’s *The Secret Diary of Adrian Mole Aged 13 ¾*, her presence can be felt strongly through Adrian’s emotional turmoil. Because the book is a diary, the reader has no idea about Pauline’s firsthand experiences as an on and off working mother. On the contrary, Pauline can only be seen from the perspective of her teen son Adrian. This gives the reader an opportunity to think about the maternal ideal that Adrian has developed in his mind, which causes his disappointment and frustration.

Adrian is upset with his mother because of many reasons; she reads books that he finds very strange, she joins various women’s groups because

of which she claims a fair division of labor at home, she wants to work to be economically free, and she even leaves home at some point. It should be reminded that this is the perspective of a teenager, but Adrian Mole collection is an eight-books set. Each diary may represent a different Adrian because as he ages his thoughts, feelings, and perspective regarding all the issues dealt with in this article would sure change. Thus, studying the other diaries to see how Adrian's relationship with his mother take shape as he gets older and more mature can be considered as a prospective study.

REFERENCES

- CHODOROW, Nancy J. (1999), *The Reproduction of Mothering*, University of California Press, California.
- HARTSOCK, Nancy (1984), "Staying Alive", Eds. Alison M. JAGGER and Paula S. ROTHENBERG, *Feminist Frameworks: Alternative Theoretical Accounts of the Relations between Women and Men*, McGraw-Hill Book Company, New York, 267-276.
- KAPLAN, Ann E. (1992), *Motherhood and Representation The Mother in Popular Culture and Melodrama*, Routledge, New York.
- MAINARDI, Pat (1984), "The Politics of Housework", Eds. Alison M. JAGGER and Paula S. ROTHENBERG, *Feminist Frameworks: Alternative Theoretical Accounts of the Relations between Women and Men*, McGraw-Hill Book Company, New York, 51-55.
- NEYER, Gerda and BERNARDI Laura (2011), "Feminist Perspectives on Motherhood and Reproduction", *Historical Social Research / Historische Sozialforschung*, 36.2, 162-176.
- RICH, Adrienne (1995), *Of Woman Born: Motherhood as Experience and Institution*, W.W. Norton, New York.
- RICHEPIN, Jean. in Sara RUDDICK (1995), *Maternal Thinking: Toward a Politics of Peace*, Beacon Press, Boston.
- SOKOLOFF, Natalie J. (1984), "Motherwork and Working Mothers", Eds. Alison M. JAGGER and Paula S. ROTHENBERG, *Feminist Frameworks: Alternative Theoretical Accounts of the Relations between Women and Men*, McGraw-Hill Book Company, New York, 259-266.
- TOWNSEND, Sue (2002), *The Secret Diary of Adrian Mole Aged 13 ¾*, Puffin Books, London.

TRANSLATOR, TRAITOR: IN SEARCH OF POUND'S POETICS IN TURKISH TRANSLATIONS OF 'CANTO I'

*Çevirmen, Hain: 'Canto I'in Türkçe Çevirilerinde
Pound'un Poetikasının İzinde*

Utku TÖNEL*

ABSTRACT: Translating the Imagist poetry of Ezra Pound has always been a challenge and a blessing for literary translators as Pound's poetics is tangled with his approach to verse translation. This paper argues that two Turkish translations of Ezra Pound's 'Canto I' fail to implement his approach to translation although both metapoems acknowledge the Imagist principles. The first part describes Pound's poetics and the central position translation holds within his understanding of poetry, and the second part provides an analysis of İlhan Berk's and Efe Murad's Turkish translations of 'Canto I' through Pound's poetics and J. S. Holmes's forms of verse translation.

Keywords: Imagism, The Cantos, Ezra Pound, İlhan Berk, Efe Murad, verse translation

ÖZ: Poetikası şiir çevirisine yaklaşımıyla iç içe olduğundan, Ezra Pound'un imajist şiiri çevirmenler için her zaman bir imtihan, öte yandan da bir nimet olmuştur. Bu makale Ezra Pound'un 'Canto I' şiirinin iki Türkçe çevirisinin, her iki metaşiirin de İmajist ilkeleri kabullenmesine karşın, şairin çeviriye yaklaşımını hayata geçirmekte başarısız olduklarını öne sürmektedir. Makalenin ilk kısmı Pound'un poetikasını, şairin şiir anlayışı içinde çevirinin merkezi yerini tanımlarken, ikinci kısmı ise 'Canto I'in İlhan Berk ve Efe Murad tarafından yapılan Türkçe çevirilerinin Pound'un poetikası ve J.S. Holmes'un şiir çevirisi biçimleri açısından bir incelemesini sunar.

Anahtar Kelimeler: İmajizm, Kantolar, Ezra Pound, İlhan Berk, Efe Murad, şiir çevirisi

Introduction

If the question directed at the British economist John Maynard Keynes whether he thought in words or images (Dennett, 1991: 298), had been asked to Ezra Pound, I believe, he would have answered differently, and instantly: "images". And he would make sure to pronounce it as if it were a French word; \i.maʒ\. Aiming toward a culmination of all world literature, Pound's

* Öğr. Gör., İstanbul Gelişim Üniversitesi, Yabancı Diller Yüksekokulu, Yabancı Diller Bölümü, İstanbul, utkutonel@gmail.com, ORCID: 0000-0001-9126-3006

Geliş Tarihi / Received: 22.06.2021

Kabul Tarihi / Accepted: 01.10.2021

Yayın Tarihi / Published: 27.01.2022

modernist poetry was direct, deliberately foreign, and fragmented on purpose, and this relationship of images and words held the pivotal position in the development of his modernist poetics.

The philosophical inquiry about whether people think in words or images has been a focus of an endless debate throughout the history of philosophy of mind, with the centre of gravity sometimes shifting toward pictorialism (which argues that we have actual mental images in our minds whenever we imagine), and other times toward descriptionism (which argues that we have a language-like system that encodes and retrieve the code to create images in our minds). And this word/image dichotomy lied at the core of the intellectual efforts in the field of poetry at the turn of the twentieth century.

Translator: Modernist Poetry, Imagism, Pound

British poet and literary critic T. E. Hulme, the godfather of the ‘imagist’ movement of poetry, in his lecture delivered at the Poets’ Club, which was a group of poets based in London consisting of both professionals and amateurs, in 1908 laid down the fundamental characteristics of this ‘extreme modernism’ in poetry as; of having an introspective nature rather than the heroic (and romantic) nature of previous traditions, that it should be read and not chanted, and then provided a simile for this novel kind of poetry:

“This new verse resembles sculpture rather than music; it appeals to the eye rather than to the ear. It has to mould images, a kind of spiritual clay, into definite shapes. This material the ὕλη (matter, as opposed to mind) of Aristotle, is image and not sound. It builds up a plastic image which it hands over to the reader, whereas the old art endeavoured to influence him physically by the hypnotic effect of rhythm” (Hulme, 1994b: 56).

Turning its back on the Romantic tradition, this concrete, ‘scientific’ kind of poetry based upon keen observation by the poet contained in a clear-cut image, which more or less is the same as a poem for the Imagists, aimed to reveal the often overlooked inter-relations and hidden identities, creating an aesthetic coherence from the fragments of reality (Olsen, 2008: 14).

This meaning-building image, compared to complex with a reference to the term belonging to the field of psychology within its contemporary scientific literature by Pound, serves as the essence of Imagist poetry (Pound, 1935a: 18), which is described as a hard, clear, and concentrated type of poetry, using the language of common speech, with an insistence of using the exact word and creating new rhythms, with no restraint in the choice of subjects and presenting all of this in an image in the preface to an early Imagist anthology (Preface, 1915: 6). These ‘aesthetic tenets of

Imagism were based upon the philosophic and psychological theories of the early twentieth century, and as a result, Imagism did constitute a significant departure from the Romantic tradition', in search of rational answers to aesthetic questions (Martin, 1953: 196).

The Imagists' 'technique promoted, and was at the same time conditioned by, the short form and the intense content. Their poems describe momentary situations, and their images capture the reader's attention, forcing him to stop and reflect' (Olsen, 2008: 15). Their effort was an empirical attempt at creating impressions as described by Locke and Hume.

However revolutionary in intent, the basic principles of Imagism described above were criticized as being unoriginal as early as 1915, comparing them to theoretical writings on poetry by English theorists such as Jonson, Dryden, Addison, Burke, Johnson, Coleridge, and even Matthew Arnold (Monro, 1915: 77). Indeed, Imagists were very much aware of their non-revolutionary character, as some of the poems published by the most prominent of the Imagist poets H.D. were simply re-workings of Classical poetry. It was no different for other Imagist poets either. They imitated the ancients, 'many of their first poems were, or, at any rate, read like, translations' (Monro, 1915: 78).

But the Imagist revolution in poetry may best be interpreted through the lens of Pound's motto 'make it new', which positions the movement as a reactionary and revolutionary at the same time (as a fundamentalist movement); an energetic effort built upon the past, and toward new horizons which will re-present the past in new schemas for the modern audience.

Pound's own career as a poet is a prime example of this attempt at a reveal of the contemporary existence through the essence of the ancient. 'For with Pound the making of the new always consists of a remaking of the old' (Firchow, 1981: 379). Pound had always been a poet-cum-translator. His liberal and creative translation of "The Seafarer", a poem originally composed in Old English, was published in 1911 with this editorial note: 'Mr. Pound will contribute expositions and translations in illustration of "The New Method" in scholarship' (Pound, 1911: 107). A few years later, in 1915, one critic pardons his 'crude, trivial, perhaps pretentious' poetry for the sake of his 'delicately inspired' translation (Aldington, 1915: 71). Yet in Pound's 'new method', composition and translation were identical. Because 'the virtual signature of a Pound poem was the transformation/translation of old and traditional materials (European or Oriental) into a new work of art' (Firchow, 1981: 380).

The central position of translation *as* poetry (as trans-creation or transformation) may better be understood within the context of Pound's poetics and his classification of poets and poetry. After announcing that there are a very small group of poets who came up with something new in poetry (the inventors), Pound goes on to group poets into five more lesser categories (the masters, the diluters, the ones who do more or less good work in the more or less good style of a period, the belles lettres, and finally the starters of crazes), and then presents his categorization of all poetry ever produced: *melopoeia* in which words hold more than their own mere meanings, *phanopoeia*, which is creating images in the mind, and *logopoeia*, which is described as the 'dance of the intellect among words' (Pound, 1935b: 25).

This attempt at classification and denomination of different types of poets and poetry is a reflection of Pound's understanding of literature. Reminiscent of Goethe's *weltliteratur*, Pound's understanding of poetry was beyond linguistic boundaries. In 'How to Read' he gives the reader a list of authors who are 'the first known examples' of its kind –namely the inventors in his classification of poets. The list consists of names and poems like Homer, Sappho, Philetas, Callimachus, Ovid, Propertius, 'The Seafarer', *Beowulf*, the *Poema del Cid*, the Grettir and Burnt Nial sagas, Trobadours' songs in Provençal, Cavalcanti, Dante, etc. In the same text, Pound even abridges his mass of core texts which can be utilized to develop an understanding of world-poetry, curated for 'instructors and for obstreperous students who wish to annoy dull instructors', along with their best translations in Latin, French, or English, if one does not speak any of the languages (Pound, 1935b: 38). Calling these inventions of poetry 'axes of reference', he argues that one can build a sense of poetic judgement for all world poetry once he understands the inventive elements within these texts.

For the poet-cum-translator Pound, sometimes ignorance of a specific language can also serve to the development of poetic talent. In his essay titled 'A Retrospect', he argues that experiencing poetry in a foreign language with the meanings of words hidden behind the veil of ignorance, may help explore new rhythmic forms, as this type of practice would prevent the reader from focusing on the meaning and allow the rhythm of the poem be at the spotlight of poetic appreciation. Additionally, Pound argues for translation as practice: 'Translation is likewise good training, if you find that your original matter "wobbles" when you try to rewrite it. The meaning of the poem to be translated cannot "wobble"' (Pound, 1935a: 7).

Based upon the description given above, achieving a steady i.e. non-wobbling poetry can best be accomplished by adopting a phanopoetic approach to composition among the options available in Pound's classification. Phanopoeia is built with images that are independent of the restraints of linguistic forms, as the words are 'to be seen', (Hulme, 1994a: 25) the meaning should be kept intact even when translated into a foreign language. Thus, the poet-cum-translator Pound argues that phanopoeia can 'be translated almost, or wholly, intact. When it is good enough, it is practically impossible for the translator to destroy it save by very crass bungling, and the neglect of perfectly well-known and formulative rules' (Pound, 1935b: 25).

Pound's own creations and his translations had a symbiotic relationship. His 'translations stimulated and strengthened his poetic innovations, which in turn guided and promoted his translations. Pound's poetics is essentially a poetics of translation' (Xie, 1999: 204).

Traitor: 'Canto I' as Translation

The prime example of his poetics in practice is Ezra Pound's own *Cantos*, an incomplete poem of epic proportions, consisting of over one hundred sections each of which is a canto; 'a section or division of a long poem. Derived from the Latin *cantus* (song) the word originally signified a section of a narrative poem of such length' (Holman, 1980: 66). Starting from its title which refers to a poetic tradition of European literature, the work sets the scene on broad terms upon which it will build. In line with the poet's understanding of poetry, *The Cantos* includes quotations in different European languages as well as Chinese characters.

Some of the cantos, first published in 1925 under the title of *A Draft of XVI Cantos*, open up with 'Canto I' depicting a scene of travel, taking up its inspiration from the *nekya* episode of the epic poem *Odyssey*, in which Odysseus, together with his companions, travel to Hades, the underworld of the ancient Greeks, to learn about their future (Pound, 1975: 3):

And then went down to the ship,
Set keel to breakers, forth on the godly sea, and
We set up mast and sail on that swart ship,
Bore sheep aboard her and our bodies also
Heavy with weeping, and winds from sternward
Bore us out onward with bellying canvas,
Circe's this craft, the trim-coifed goddess.
Then sat we amidships, wind jamming the tiller,
Thus with stretched sail, we went over sea till day's end.

5

Sun to his slumber, shadows o'er all the ocean, Came we then to the bounds of deepest water, To the Kimmerian lands, and peopled cities Covered with close-webbed mist, unpierced ever With glitter of sun-rays;	10
Nor with stars stretched, nor looking back from heaven Swartest night stretched over wretched men there. The ocean flowing backward, came we then to the place Aforesaid by Circe.	15
Here di they rites, Perimedes and Eurylochus, And drawing sword from my hip I dug the ell-square pitkin; Poured we libations unto each the dead, First mead and then sweet wine, water mixed with white flour.	20
Then prayed I many a prayer to the sickly death's-heads; As set in Ithaca, sterile bulls of the best For sacrifice, heaping the pyre with goods, A seep to Tiresias only, black and a bell-sheep. Dark blood flowed in the fosse, Souls out of Erebus, cadaverous dead, of brides Of youths and of the old who had borne much;	25
Souls stained with recent tears, girls tender, Men many, mauled with bronze lance heads, Battle spoil, bearing yet dreory arms, These many crowded about me, with shouting, Pallor upon me, cried to my men for more beasts; Slaughtered the herds, sheep slain of bronze; Poured ointment, cried to the gods, To Pluto the strong, and praised Proserpine; Unsheated the narrow sword,	30
I sat to keep off the impetuous impotent dead, Till I should hear Tiresias. But first Elpenor came, our friend Elpenor, Unburied, cast on the wide earth, Limbs that we left in the house of Circe, Unwept, unwrapped in sepulchre, since toils urged other.	35
Pitiful spirit. And I cried in hurried speech: "Elpenor, how are thou come to this dark coast? "Cam'st thou afoot, outstripping seamen?"	40
And he in heavy speech: "Ill fate and abundant wine. I slept in Circe's ingle, "Going down the long ladder unguarded, "I fell against the buttress, "Shattered the nape-nerve, the soul sought Avernus "But thou, O King, I bid remember me, unwept, unburied, "Heap up mine arms, be tomb by sea-bord, and inscribed: "A man of no fortune, and with a name to come "And set my oar up, that I swung mid fellows".	45
	50
	55

And Anticlea came, whom I beat off, and then Tiresias Theban,
Holding his golden wand, knew me, and spoke first:
"A second time? why? man of ill star, 60
"Facing the sunless dead and this joyless region?
"Stand from the fosse, leave me my bloody bever
"For soothsay".

And I stepped back,
And he strong with the blood, said then "Odysseus" 65
"Shalt return through spiteful Neptune, over dark seas,
"Lose all companions" And then Aticlea came.
Lie quiet Divus. I mean, that is Andreas Divus,
In offician Wecheli, 1538, out of Homer.
And he sailed, by Sirens and thence outward and away 70
And unto Circe.

Venerandam,
In the Cretan's phrase, with the golden crown, Aphrodite,
Cyprî munimenta sortita est, mirthful, oricalchi, with golden
Girdles and breast bands, thou with dark eyelids 75
Bearing the golden bough of Argicida. So that:

But before the final form of the 'Canto I', I believe it will be illuminating to consider the earlier form of the poem, which was published in 1917, along with two more cantos in the magazine titled *Poetry: A Magazine of Verse*. The first of these three cantos, now called the *ur-cantos*, starts by challenging Robert Browning, an English poet, by referring to his long narrative poem *Sordello*, published in 1840, which narrates the story of a thirteenth century troubadour called Sordello da Goito. The first line of the first *ur-canto* ('Hang it all, there can be but one *Sordello*!'¹) is significant in its ambition, since when compared to the reworked version in 'Canto I' we observe a shift towards a broader canvas in the latter version, onto which Pound aimed to paint his image of world-poetry, choosing to go directly at the fountain of all Western literature; Homer. The new opening line of the newer version; "And then went down to the ship", is reflective of his Imagist principles in which, by allowing the poem to start *in medias res* to reflect a fragmented reality, projected with the first word 'And', we infer that the poet will build upon oral tradition of poetry upon which the rest of the Western literature was founded.

This wide foundation which Pound lays for his epic work is also evident in the poem of his choosing to serve as his reference for Homer's *Odyssey*.

¹ This line is salvaged and used in the final version of 'Canto II'

Although he studied Greek among other languages such as German, French, Italian, Spanish, Provençal, Anglo-Saxon, and Latin at the University of Pennsylvania and Hamilton College for six years (Xie, 1999: 204), Pound adopted, and adapted from a sixteenth century Latin translation of the Greek epic, one by Andreas Divus, whom he refers to in the poem towards the end ('Lie quiet Divus I mean, that is Andreas Divus,/In officina Wecheli, 1538'), and merged it with the Anglo-Saxon rhythms and archaic vocabulary of his version of 'The Seafarer', similar to what another poet of cantos, Dante Alighieri whom Virgil (another poet) served as his guide in his travel to the underworld, did. Thus, when considered in combination with the scene depicted in the poem, we can argue that Pound schemed that *The Cantos* open up 'with an implicit thematization of the poetics of translation, the ostensibly self-effacing act by which the living give voice to the dead'. (Morrison, 1996: 23) With a symbolic raising of all the great dead poets, Pound takes up the seemingly impossible task of a poetic *translatio studii* – the transfer of knowledge– from the past to the present.

But this transfer of knowledge, this attempt at resurrecting the dead, and to make them relevant via fundamentalist poetics may have a chance of success with the right mixture of scholarship and talent –which is the case with Ezra Pound, one might argue. Despite his interest in Chinese poetry and philosophy, most of Pound's efforts, when it came to *The Cantos*, were within the boundaries of the Western literary system. Even though the poem itself is not language-bound as it transgressed borders via lines left untranslated, it is, in essence, a culture-bound poem. This characteristic of the poem is most visible when we examine the Turkish translations of 'Canto I'.

Although an attempt at a breakaway or a synthesis of world-poetry, *The Cantos*, for the most part, are confined within the cultural boundaries of the Western literary macro-system because of its foundations, as well as the language(s) it was composed in, and any attempt at translating 'Canto I' into a language outside of this system, such as Turkish, will have tremendous challenges, most of which will be beyond the scope of this paper. For that reason, I will limit my critical analysis with the boundaries drawn by Pound himself in 'A Few Don'ts' (Pound, 1935a: 4) in which he gives pieces of advice to other poets who want to compose Imagist poetry, as well as the three Imagist tenets of direct treatment of the 'thing', the economy of language, and, freedom in rhythm, i.e. *vers libre*.

After defining an *image* as something 'which presents an intellectual and emotional complex in an instant of time', Pound suggests that one should not use any extra word which doesn't reveal something and that one should avoid using abstractions. Then he adds that one should either acknowledge a great poet's influence right away or conceal it, which, he later explains, does not mean a lazy carbon-copying of one particular style. Pound continues by suggesting a meticulous study of different rhythmic qualities of poetry and warns that one should not assume a particular word or phrase will work in poetry just because it is 'too dull to go in prose,' and recommends refraining from being descriptive as if one were a painter. Suggesting against the use of meter, Pound also states that 'the rhythmic structure should not destroy the shape of' words, and adds that one would mess up perception if attempted to define one sense in the terms of another (Pound, 1935b: 6).

So far, there have been two translation attempts of 'Canto I' into Turkish², one by İlhan Berk³, himself a poet and a translator, in 1983 as a part of the book called *Seçme Kantolar*; a selection of cantos from Pound's original (Pound, 1983:35):

"Ve indik sonra gemiye,
Burun verdik yarılan sulara, tanrısal denize, ve
Direk çektik, yelken açtık, esmer gemide,
Yüklenip koyunlarımızı, gövdelerimizi de
Ağlamaktan yorgun düşmüş, kıça verdik rüzgarı, 5
Çekti götürdü bizi koca karınlı yelkenler,
Kirke'nin işi bu, tanrıçanın, hotozu süslü.
Yele verdik yekeyi, çöktük sonra orta yerinin geminin,
Yürüdü denizi, gerip yelkenleri, düşene dek gün
Gömüldü güneş uykusuna, kapladı gözler Okeanus'u. 10
Geldik sonra sınıra, çok derin denizlerin,
Kimmerlerin ülkesine ve insan dolu kentlere
Bürünmüş sise, sık dokulu ve hiç delinmemiş
Işıltısı ile güneşin,
Çekmemiş yıldızlarını, ne de gökten bakan 15

² Although Kamil Eşfak Berki, another poet and translator, translated some of Pound's poetry as well, I have not been able to obtain a copy of any of his Pound translations, which were published in periodicals, or confirm whether he translated 'Canto I', as none of his translations have been published in book form.

³ In the first pages of Berk's *Seçme Kantolar*, we encounter a list of names consisting of people who are either academics, poets, translators or any combination of the three, (Yürdanur Salman, Akşit Göktürk, Güven Turan, Hilmi Yavuz, Sinan Fişek, and lastly İlhan Berk) who contributed to the work. (Pound, 1983: 5). Then, the next section, which serves as a sort of preface, starts with Berk admitting that it is a well-known fact all over the world that Pound's *The Cantos* is 'a tough nut to crack'.

- En esmer gece kaplamamış, yitik insanları.
Geriye aktı durdu Okeanos ve sonra geldik biz
Kirke'nin dediği yere.
Perimedes ve Eurylokhos burada katıldı törene.
Ve çekip kılıcımı kalçamdan 20
Çukur kazdım eni boyu bir arşın
Ve sundu adadığını herbirimiz ölüsüne,
Bal, tatlı şarap, ak unla karılmış su.
Yakardım sonra göçük ölülerin adına;
İthaka'daki gibi, en iyisini kurbanlık boğaların 25
Ve daha bir yığın şeyi koyduk ölü ateşine,
Bir koyun da Teiresias'a başı sürütün ve kara.
Boşandı kara kan çukura,
Boşalıp ruhlar Erebos'tan, kokuşmuş ölüleri taze gelinlerin,
Delikanlıların ve dölü bol ihtiyarların, 30
Gözyaşlarıyla daha yeni lekelenmiş ruhlar, körpe kızlar,
Daha bir sürü adam, tunç başları ile örselenmiş mızrakların,
Savaş artıkları, bitkin hala kolları,
Sardılar çevremi, bağırıp çığlık çığlığa,
Solmuş yüzüm, daha çok kurban istediler adamlarımdan; 35
Sürüler dolusu kurban kesmiş, öldürmüşlerdi kuzuları tunç bıçaklarla,
Güzel kokular dökmüşler, yakarmışlardı tanrılara,
Güçlü Hades'e, övülen Persephoneia'ya;
Sıyırdım kımından dar kılıcımı
Durdum o zaman uzak tutmaya azılı kısır ölümü 40
Duyana dek Teiresias'ı,
Elpenor geldi önce, dostumuz Elpenor
Gömülmemiş, serilip kaldığında sonsuz toprakta,
Gövedesini bırakmıştı Kirke'nin evinde,
Ağlanmamış, kefenlenmemiş bir yığın iş-güç yüzünden. 45
Acınası ruh. Bağırarak hızlı hızlı dedim ki sonra:
"Elpenor, sen nasıl geldin bu karanlık kıyıya?"
"Yürüyerek mi? Geçerek denizleri?"
- Ve o da ağır ağır dedi ki:
"Kötü kader ve bol şarap. Uyudum Kirke'nin ocağında. 50
"İnerken korkulksuz uzun merdiveni,
"Düştüm payandaya,
"Ense kökümü parçaladım, aradı Ruh Avernus'u.
"Ama sen ey kıral, unutma, gömülmemiş, ardından ağlanmamış beni,
"Yığ silahlarımı, deniz kıyısında olsun mezarım ve yazılısın: 55
"*Kara bahtlı bir adam, sürüp gelecek adı*
"Ve sapla dostlarla birlikte çektiğim küreği".
- Ve Antikleia geldi, çok çektirdiğim, sonra Thebaili Teiresias
Taşıyarak altın esasını, bilen beni ve o konuştu önce:
"Gene mi? Bir ikinci kez? Neden, yıldızı kötü adam, 60
"Geliyorsun yüz yüze güneşsiz ölümle, bu mutsuz yere?
"Çekil çukurun başından, bırak bana kanlı içkimi,

"Anlatayım sana geleceği".

Ve bir adım geri çekildim.
Ve o güç alıp kandan, dedi ki, Odysseus 65

"Dönecek, kin dolu Neptune'yi yarp, aşarak karanlık denizleri.
"Yitirecek bütün arkadaşlarını". Sonra Antikleia geldi.
Yat huzur içinde Divus, Andreas Divus, sözünü ettiğim,
Officina Wecheli'de, 1537, geçmez Homeros'ta.
Ve yelken açtı, sirenleri geçip yürüdü gitti, 70
Kirkeye kadar.

Venerandam,
Giritlilerin dilinde, altın taçlı Aphrodite,
Cypri munimenta sortita est, şen orichalchi, altından
kuşağı ve göğüs başı, sen ey gözkapakları sürmeli olan, 75
Agriciada'nın altın dalını taşıyan. Böylece:"

The other translation is by Efe Murad (the pen name of Efe Murat Balıkçıoğlu), another (minor) poet and translator, this time in its entirety, published in 2020 under the title of *Kantolar* (Pound, 2020:9):

"Ve sonra indik gemiye,
Dev dalgalara çevirdik yönünü, tanrısal denize doğru ve
Direği diktik, yelkeni açtık o kara gemide,
Taşдық içeriye koyunu kuzuyu bir de ağlamaktan ağırlaşmış
Bedenlerimizi ve pupadan gelen rüzgarlar 5

Bizi ileriye doğru attı yelkenleri şişirerek,
Yaman Kirke'nin işi bu, güzel belikli tanrıça.
Sonra oturduk geminin ortasında, dümen yekesini zorlamakta rüzgar,
Böylece gerilmiş yelkenle, gün bitimine kadar gittik denizde.
Güneş uykusuna dalarken ve düşerken gölgeler tüm okyanusun üstüne, 10

Vardık sonra en derin suların sınırlarına,
Kimmer erlerinin topraklarına ve koyu bir pusla kaplı kalabalık şehirlerine
Güneş ışığı delemeydi o pus, ne yıldızlı göğe yükselirken güneşsiz
Ne de gökten yere dönüp bakarken
Orada en karanlık gece üzerini örter zavallı insanların. 15

Ters yöne akarken okyanus, geldik sonra
Kirke'nin daha önce dediği yere.
Burada törenler yaptılar, Perimedes ile Evrülöhos
Ve kalçamdan kılıcı çekerek
Eni boyu bir arşın çukurcuk kazdım; 20

Döktük sunuları her bir ölüye,
Önce bal likörü, sonra tatlı şarap, beyaz unla karıştırılmış su.
Sonra marazlı ölülerin başı için dualar okudum
İthaka'ya döner dönmez de, söz verdim kesmeye kısır boğaların
En iyisini, odun yığını nezirlerle donatarak, 25

- Sadece Teiresias'a bir koyun, kara ve seçme bir koyun.
Kara buğu saçan kanları aktı,
Erebus'tan çıkan ruhları, cesetleri, gelinlerin,
Gençlerin ve çok çekmiş yaşlıların;
Taze gözyaşlarıyla lekelenmiş ruhlar, kızlar körpe 30
- Erkekler çokça, tunç başlı mızraklarla yaralanmış,
Savaşla kirlenmiş, hala kana bulanmış silahlar taşıyan,
Bunca kalabalık toplandı başıma; bağırarak,
Benzim soldu, adamlarıma daha çok hayvan için yalvardım;
Sürüler katlettim, tunçla boğazlanmış koyunlar; 35
- Yağlar döktüm, tanrılara yakardım,
Yüce Plüton ve övgüye değer Prosperina'ya.
Kınından çekerek ensiz kılıcı,
Oturdum atılğan erksiz ölüleri uzaklaştırmak için,
Teiresias'ı duyana kadar. 40
- Ama önce Elpenor geldi, dostumuz Elpenor,
Öylece açıkta, toprağa uzun uzadıya serilmiş,
Kirke'nin ocağında uzuvlar
Ağıtsız, gömüsüz bıraktığımız; başka işler
Sıkıştırdığından. Zavallı ruh. Ve ivedi ivedi konuşarak haykırdım: 45
- "Elpenor, bu zifiri karanlık kıyıya nasıl geldin?
Yayan gelerek, gemicikleri mi geçtin?"
O ise ağır ağır:
"Makus kader ve bol şarap. Kirke'nin ocağında uyudum
"Yüksek merdivenlerden aşağı dikkatsizce inerken 50
- "Payandaya çarptım,
"Boynumun boğumları kırıldı, ruhum Avernus'a kavuştu.
"Ama sen, ey Kral, unutmamanı diliyorum beni, ağıtsız gömüsüz bırakma
"Silahlarımı üst üste yığ, deniz kıyısına göm ve şöyle yaz:
"Talihsiz bir adam ama gelecekte adı anılacak. 55
"Ve arkadaşlarımlayken çektiğim küreği mezarımın üstüne çak".
- Ve o Antikleia geldi savuşturduğum ve sonra Thebai'li Tiresias
elinde altın asasıyla, tanıyordu beni ve ilk o konuştu:
"Gene mi? Neden? Talihsiz adam?
Güneşsiz ölüye ve bu neşesiz bölgeye bakan? 60
- Çukurdan uzak dur, kehanette bulunmak için
Kan içkimi bana bırak".
Ve geri çekildim
Ve o, kanla güçlenip şöyle dedi. "Odüsseüs"
Kindar Neptün'den, karanlık denizlerin üstünden geçerek geri döneceksin, 65
Tüm yoldaşlarımı kaybedeceksin". Ve sonra Antikleia geldi.
Huzur içinde yat Divus. Yani Andreas Divus demek istedim,
In officina Wecheli, 1538, Homeros'tan.

Ve denizlere açıldı, Sirenlerden ve böylece de daha dışarıya ve uzağa,
Ve Kirke'ye doğru. 70

Venerandam,
Giritli'nin deyimiyle, altın tacıyla, Afrodit
Cyprî munimenta sortita est, şen şakrak, orichalchi, altın
Kemer ve göğüs bağlarıyla, ey kara sürmeli,
Argicida'nın altın dalını taşımakta. Öyle ki: 75

Apart from mistranslations in Berk:

First **mead**⁴ and then sweet wine, water 23 **Bal**, tatlı şarap, ak unla
mixed with white flour. karılmış su.
Battle spoil, bearing yet **dreory**⁵ arms, 33 Savaş artıkları, **bitkin** hala
kolları,
I sat to keep off the impetuous **impotent**⁶ 40 Durdum o zaman uzak tutmaya
dead, azılı **kısır** ölümü
"Cam'st thou afoot, outstripping 48 "Yürüyerek mi? Geçerek
seamen?" **denizleri?"**
And Anticlea came, whom I **beat off**⁸, 58 Ve Antikleia geldi, **çok**
and then Tiresias Theban **çektirdiğim**, sonra Thebaili
Teiresias

and in Efe:

Bore **sheep**⁹ aboard her and our bodies 4 Taşydık içeriye **koyunu**
also **kuzu** bir de ağlamaktan
ağırlaşmış
Circe's this craft, the trim-**coifed**¹⁰ 7 Yaman Kirke'nin işi bu, güzel
goddess. **belikli** tanrıça.
Battle spoil¹¹, bearing yet dreory arms, 33 **Savaşla kirlenmiş**, hala kana
bulanmış silahlar taşıyan,

⁴ A sort of fermented beverage made of honey, not honey (*bal*) itself.

⁵ An archaic word meaning 'blood dripping' (Terrel, 1980: 2) rather than tired, (*bitkin*; probably confused with *dreary*.)

⁶ Describing the dead, it probably means here uncontrollable, ungovernable rather than their inability for sexual reproduction. (*kısır*)

⁷ Sailors (*denizciler*), not seas (*denizler*).

⁸ to repel (beat off), and not *çok çektirdiğim* (upon whom [I] caused a lot of trouble)

⁹ There is no *kuzu* (lamb) in the original.

¹⁰ *belikli* means 'braided (hair)', but *coif* is some sort of headgear. Berk's choice of word (*hotoz*) is closer.

¹¹ won as plunder in war, and not stained by war (*savaşla kirlenmiş*).

I sat to keep off the impetuous impotent ¹² dead,	40	Oturdum atılğan erksiz ölüleri uzaklaştırmak için,
Unwept, unwrapped ¹³ in sepulchre, since toils urged other.	45	Ağıtsız, gömüsüz bıraktığımız; başka işler
“Cam’st thou afoot, outstripping seamen ?” ¹⁴	48	"Yayan gelerek, gemicikleri mi geçtin?"
“But thou, O King, I bid remember me, unwept, unburied ,” ¹⁵	54	“Ama sen, ey Kral, unutmamamı diliyorum beni, ağıtsız gömüsüz bırakma

Both translators followed a similar approach to text, adapting foreignization (as opposed to domestication) and making sure that the Turkish readers of the poem understand that this is a work of translation. This general approach to text is in line with Pound’s poetics as it signifies an explicit interaction between source and target cultures. Yet neither poet opted for an archaic vocabulary, which is prominent in the source text.

Regarding the ‘economy of language’, we can observe that there are few translator’s additions by Berk which are not in the source text such:

Bore us out onward with belying canvas,	6	Çekti götürdü bizi koca ¹⁶ karınlı yelkenler,
Unburied, cast on the wide earth,	43	Gömülmemiş, serilip kaldığında sonsuz ¹⁷ toprakta,

And in Murad we find:

Circe’s this craft, the trim-coifed goddess.	7	Yaman ¹⁸ Kirke’nin işi bu, güzel belikli tanrıça.
Dark blood flowed in the fosse,	28	Kara buğu ¹⁹ saçan kanları aktı,

One can argue that these additions hardly contribute to the image presented in the poem, as these additions do not alter the meaning of the lines they were added to.

¹² see note 6 above. *Erksiz* means ‘without any power’ similar to *bitkin*.

¹³ *gömüsüz* means ‘without treasure’. Probably confused with *gömüt* (sepulchre) or *gömülmek* (burial).

¹⁴ see note 7 above. *Gemicikler* means ‘small ships’.

¹⁵ see note 13 above.

¹⁶ ‘enormous, huge’.

¹⁷ ‘endless’.

¹⁸ ‘formidable’.

¹⁹ ‘vapour’.

On the use of outdated figures of speech which T. E. Hulme categorizes as a quality of prose (which, he deems as the graveyard of overused images), in Berk we have clichéd phrases such as:

Heavy with weeping, and winds from sternward	5	Ağlamaktan yorgun düşmüş , ²⁰ kıça verdik rüzgarı
Souls out of Erebus, cadaverous dead, of brides	29	Boşalıp ruhlar Erebos'tan, kokuşmuş ölüleri taze gelin ²¹ lerin,
Of youths and of the old who had borne much	30	Delikanlıların ²² ve dölü bol ihtiyaçların,
These many crowded about me, with shouting	34	Sardılar çevremi, bağırıp çığlık çığlığa , ²³
Unwept, unwrapped in sepulchre, since toils urged other	45	Ağlanmamış, kefenlenmemiş bir yığın iş-güç ²⁴ yüzünden
Lie quiet Divus. I mean , that is Andreas Divus,	68	Yat huzur içinde Divus, Andreas Divus, sözünü ettiğim ²⁵
And he sailed , by Sirens and thence outward and away	70	Ve yelken açtı , ²⁶ sirenleri geçip yürüdü gitti,

And in Murad's translation we find these overly-familiar figures of speech:

Set keel to breakers , forth on the godly sea, and	2	Dev dalgalara ²⁷ çevirdik yönünü, tanrısal denize doğru ve
Bore sheep aboard her and our bodies also	4	Taşıdık içeriye koyunu kuzu bir de ağlamaktan ağırlaşmış
Unburied, cast on the wide earth,	43	Öylece açıkta, toprağa uzun uzadıya serilmiş, ²⁸

²⁰ Idiom. To be exhausted.

²¹ Literally meaning 'fresh bride'.

²² An overused metaphor to describe young males, literally meaning 'ones with the restless, crazy blood'

²³ An overused adverbial clause to describe loud actions.

²⁴ Literally meaning 'a heap of tasks/chores', another overused figure of speech.

²⁵ Compound verb meaning 'to mention'.

²⁶ Idiom, literally meaning 'to set sail'.

²⁷ Overused adjective (*dev*; literally meaning giant; huge) to describe breaking waves.

²⁸ Literally meaning 'at length'.

And he sailed, by Sirens and thence 70 Ve **denizlere açıldı**²⁹,
outward and away Sirenlerden ve böylece de daha
dışarıya ve uzağa,

As for meter and rhyme, both translations are composed in free verse and neither follows a strict meter, which makes both translations in line with the Imagist principle of *vers libre*.

After identifying the semantic issues with the word choice, as well how they stood against the fundamental Imagist principles, I will attempt at a classification of these two translations within the framework set by James S. Holmes (Holmes, 1970: 91), which, I believe, will serve best not just because of Holmes's career as a poet, translator, and a translation studies scholar, but also because of the fact that Pound's 'Canto I' was given as a specific example in that particular article.

Holmes states that all translation is an attempt at a critical reading of a text and suggests that any poem born out of translation should be called a *metapoem*, and he defines it as such:

“a nexus of a complex bundle of relationships converging from two directions: from the original poem, in its language, and linked in a very specific way to the poetic tradition of that language; and from the poetic tradition of the target language, with its more or less stringent expectations regarding poetry which the metapoem, if it is to be successful as poetry, must in some measure meet” (Holmes, 1970: 93).

Then, Holmes identifies four approaches to verse translation; firstly; the *mimetic form* (taking the source text's formal qualities as the sole reference), secondly; the *analogical form* (taking the function of the source text within its literary system as reference), thirdly; *the organic form* (taking the semantic material, the content of the source text as reference), and then describes a fourth, yet rare approach; *extraneous form* (which takes the source text, more or less, as a springboard and has no relation, either in the form or in the content, to the original poem). Providing Pound's 'Canto I' as an example of the organic mode of translation of *Odyssey*, Holmes argues that such an approach to translation is 'fundamentally pessimistic regarding the possibilities of cross-cultural transference' (Holmes, 1970: 98). Although seemingly contradictory to Pound's own poetic understanding and efforts towards making the old relatable for modern readers, Holmes's identification

²⁹ Idiom for 'navigating further away from the shore'. Meaning 'to set sail for the seas'.

of Pound's 'Canto I' is correct in the sense that Pound re-creates Odysseus's journey in a new form while retaining the essence of the original epic.

Yet when we consider Holmes's elaboration on the organic approach to verse translation, we fail to see such an approach to the poem in either of the two Turkish translations of 'Canto I', either by Berk and Murad.

"The organic form of the metapoem, on the other hand, is a corollary of an organic and monistic approach to poetry as a whole: since form and content are inseparable (are, in fact, one and the same thing within the reality of the poem), it is impossible to find any predetermined extrinsic form into which a poem can be poured in translation, and the only solution is to allow a new intrinsic form to develop from the inward workings of the text itself" (Holmes, 1970: 98).

As in Pound's approach to translation 'the new version is justified to the extent that it can direct the reader's attention to certain intrinsic qualities of the original, while at the same time bringing about the equivalent effects of these qualities in a new poem' (Xie, 1999: 207).

Conclusion

Following the footsteps of the source text by opting for a mimetic form for the most part in their translations while failing to adapt Pound's own poetics of translation, neither Berk nor Murad allow themselves any poetic license, except for a few additions to the text, such as few aged figures of speech which is against the Imagist principles, in addition to not taking the source text as the sole authority when it comes to the choice of words, either by mistake or intentionally, which should be the case in a mimetic approach, which they seem to adopt for the translation of the poem.

REFERENCES

- ALDINGTON, Richard (1915), "The Poetry of Ezra Pound" in *The Egoist: An Individualist Review*, II.5, 71-72.
- DENNETT, Daniel C. (1991), *Consciousness Explained*, Back Bay Books, New York.
- FIRCHOW, Peter Edgerly (1981), "Ezra Pound's Imagism and the Tradition", *Comparative Literature Studies*, 18.3, Papers of the Seventh Triennial Meeting of the American Comparative Literature Association, 379-385, <https://www.jstor.org/stable/40246277>.
- HOLMAN, Hugh C. (1980), "Canto", *A Handbook to Literature*, Bobbs-Merrill Education, 66.

- HOLMES, James S. (1970), "Forms of Verse Translation and the Translation of Verse Form" in Ed. James S. HOLMES, *The Nature of Translation*. Publishing House of the Slovak Academy of Sciences, Bratislava, 91-105.
- HULME, Thomas Ernest (1994a), "Notes on Language and Style" in Ed. Karen CSENGERI, *The Collected Writings of T.E. Hulme*, Clarendon Press, Oxford, 23-46.
- _____ (1994b), "A Lecture on Modern Poetry" in Ed. Karen CSENGERI, *The Collected Writings of T.E. Hulme*, Clarendon Press, Oxford, 49-57.
- MARTIN, Wallace (1953), "The Sources of the Imagist Aesthetics", *PMLA*, 85.2 (Mar., 1970), 196-204, <https://www.jstor.org/stable/1261393>.
- MONRO, Harold (1915), "The Imagists Discussed" in *The Egoist: An Individualist Review*, II. 5, 77-80.
- OLSEN, Flemming (2008), "Chapter 1: Imagism" in *Between Positivism and T.S. Eliot: Imagism and T.E. Hulme*, University Press of Southern Denmark, Odense, 11-22.
- POUND, Ezra (1911), "I Gather the Limbs of Osiris" in *The New Age: A Weekly Review of Politic, Literature and Art*, X.5 (November 30, 1911), 107.
- _____ (1935a), "A Retrospect" in Ed. Thomas Stearns ELIOT, *Literary Essays of Ezra Pound*, New Directions, New York, 3-14.
- _____ (1935b), "How to Read" in Ed. Thomas Stearns ELIOT, *Literary Essays of Ezra Pound*, New Directions, New York, 15-41.
- _____ (1975), "Canto I" in *The Cantos of Ezra Pound*, Faber and Faber, London, 3-5.
- _____ (1983), *Seçme Kantolar*, Trans. İlhan BERK, Yazko, İstanbul, 35-37.
- _____ (2020), *Kantolar*, Trans. Efe MURAD, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 9-11.
- "Preface" (1915), in *Some Imagist Poets: An Anthology*, Houghton Mifflin Company, Boston, V-VIII.
- TERREL, Carroll, F. (1980), "Canto I" in *A Companion to the Cantos of Ezra Pound*, University of California Press, Berkeley, 1-4.
- XIE, Ming (1999), "Pound as Translator" in Ed. Ira B. NADEL, *The Cambridge Companion to Ezra Pound*, Cambridge University Press, Cambridge, 204-223.

TÜRK EDEBİYATINDA BOHEM İMGESİ VE FİKRET ADİL

The Concept of Bohemian in Turkish Literature and Fikret Adil

Cem Yılmaz BUDAN*

ÖZ: Bohem kavramı, ilk örneklerine 19. yüzyıl Paris’inde rastlanan “dandy” ve “flanör” tipleriyle aynı tarihsel kesitte ortaya çıkmış modern kent profillerinden birini tanımlamaktadır. Zamanla müstakil bir kültürel yönelimin sözcülüğünü üstlenmeye başlayan bohem, burjuva değerleriyle çatışma hâlindeki sanat topluluklarının yaşam pratiklerine atıfta bulunacak şekilde anlam genişlemesine uğramıştır. Çoğunlukla avare, başıboş, haz odaklı ve sorumsuz bir yaşam biçiminin öznese olarak konumlandırılan bohem sanatkar, kamusal değerlere muhalif, izole bir çevrenin mensubudur. Türkiye’de ilk bohem sanat topluluğu, Fikret Adil’in etrafında bir araya gelen Necip Fazıl Kısakürek, Peyami Safa, Mahmut Yesari ve Aka Gündüz gibi ediplerin 1930’lu yıllarda çekirdeğini oluşturduğu zümre tarafından temsil edilir. Beyoğlu merkezli bu topluluğun yaşam tarzı, kişisel ilişkileri, değer dünyaları ve sanatsal eğilimleri hakkında en detaylı verilere, Fikret Adil’in kaleme aldığı otobiyografik unsurlar içeren eserler aracılığıyla ulaşılabilmektedir. Söz konusu yapıtlar, yerli sanatkarların bohem kültüre ilişkin kavrayışlarını bir bütün hâlinde ortaya koyduğu gibi bu yaşam biçiminin Türk edebiyatındaki temsilinin batıdaki örneğinden hangi bağlamlarda ayrıldığını da dikkatlere sunmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Türk edebiyatı, bohem, Fikret Adil, sanat

ABSTRACT: The concept of “bohemian” defines a modern urban profile the likes of which have emerged in the 19th century Paris such as “dandy” and “flaneur”. The concept gradually started to signify a specific cultural tendency and its definition expanded to include the artist communities that are in conflict with bourgeois values. The bohemian artist who is generally understood as the subject of a lifestyle that is hedonistic, irresponsible, idle and vagabond is a member of an isolated circle that opposes the societal values. The first bohemian artist community of Turkey is represented by the literati that aggregated around Fikret Adil in the 1930’s and its core is composed of Fazıl Kısakürek, Peyami Safa, Mahmut Yesari and Aka Gündüz. The most detailed information about this Beyoğlu based community related to their lifestyle, personal relationships, values and artistic tendencies is found in the works of Fikret Adil which include autobiographical elements. These works demonstrate the adoption of the bohemian culture by the local artists as well as the differences between the representation of this lifestyle in the Turkish literature and the Western examples.

* Doç. Dr., Kocaeli Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü,
Kocaeli, cem.budan@kocaeli.edu.tr, ORCID: 0000-0001-7705-2544

Geliş Tarihi / Received: 26.08.2021

Kabul Tarihi / Accepted: 19.10.2021

Yayın Tarihi / Published: 27.01.2022

Keywords: Turkish literature, bohemian, Fikret Adil, art

Giriş

Endüstri Devrimi'nin gelişimine ivme kazandırdığı modern kentleşme deneyimi; sosyokültürel, iktisadî ve ideolojik açılımlarıyla ürettiği radikal dönüşümlerin yanı sıra kamusal alanda birtakım yeni temsillerin belirmesine de zemin hazırlamıştır. Charles Baudelaire'in *Modern Hayatın Ressamı* adlı eserinde hâkim özelliklerini ayrıntılarıyla naklettiği modern kent karakterlerinden “bohem”, tıpkı “dandy” ve “flanör” gibi 19. yüzyıl Fransa'sında ortaya çıkan yeni bir toplumsal özneyi temsil etmektedir. Buna mukabil bohem kavramı, zamanla kimlik temsili konumunu aşarak belirli bir yaşam tarzını, özgün bir değer dünyasını ve burjuva sanatına muhalif bir estetik yönelimi tanımlayacak şekilde genişletilmeye elverişli bir anlam alanına sahip olmaya başlamıştır. Bohem, ardılları olan dandy ve flanörden farklı olarak sanatsal etkinlikle girift ilişkiler kurabilme yetisinin karakterize ettiği bir figürdür. Bu cephesiyle bohem modern kent profilleri arasında ayrıcalıklı bir konuma sahip olduğu önerilebilir. Bohem kimliğinin ayırt edici vasfı, tarihsel gelişim perspektifinin sanat alanıyla kurduğu etkileşim dolayımında belirlenmiş olmasıdır. Dolayısıyla sanatsal muhtevadan bağımsız bir bohem tasavvuru, gerçekçi tarihsel dayanaklardan mahrum kalır.

Bu çalışma, ilk örneklerine 1930'lu yıllarda Beyoğlu semti etrafında kümelenen sanatçı topluluklarının oluşturduğu ayrıksı çevrede rastlanan bohem yaşamın tarihsel arka planını, Fikret Adil'in anlatılarından hareketle incelemeye tabi tutmayı hedeflemektedir. Muhtelif araştırmacılar tarafından ilk sanat eleştirmenimiz olarak tavsif edilen Fikret Adil'in, kişisel deneyim ve gözlemlerinden hareketle kaleme aldığı kurmaca ve hatıraları, bizzat tanıklık ettiği devrin bohem yaşamı etrafında örgütlenen estetik üretim pratiği ve eğlence hayatı hakkında fikir sahibi olunmasını sağlayacak önemli anlatılarla yüklüdür. Fikret Adil, Necip Fazıl Kısakürek'ten Peyami Safa'ya; Andre Malraux ve Jean Cocteau'dan Fikret Mualla ve Halide Edib Adıvar'a kadar pek çok farklı sanatçıyla oldukça yakın ilişkiler kurmuş bir estet ve aydın olarak karşımıza çıkmaktadır. Oktay Akbal'ın, “dernekler kurmak, lokaller açmak, Türk yazarını, sanatçısını bir çatı altında toplamak, birbiriyle kaynaştırmak, bir sanat dünyası yaratmak iste[diğini]” (Akbal, 1977: 89) söylediği Fikret Adil, bu girişimleriyle çağdaş Türk sanatının müşterek hafızasının gelecek kuşaklara intikaline aracılık etme fonksiyonunu da üstlenmiştir. Bununla beraber Fikret Adil'in esas kültürel işlevinin, bohem sanat çevrelerinin yaşam tarzları, itiyatları, eğlence hayatları ve değer

dünyaları hakkında bütünlüklü bir resim ortaya koymak olduğu savlanabilir. Yazarın farklı türlerde verdiği eserler vasıtasıyla oluşturduğu bu resimden elde edilecek çıkarsamalarla bohem kavramının Türk sanatına intikali ve yerli sanatkârlar nezdinde uyandırdığı algı üzerinde durmak; bu suretle söz konusu algının batıdaki örneğinden hangi bağlamlarda ayrıştığını tespit etmek çalışmanın diğer amaçları arasındadır. Bohem kavramının teorik çerçevesi, farklı kullanım bağlamları ve tarihsel gelişim sürecinin genel hatlarıyla ele alınması, konunun tüm cepheleriyle idrak edilmesinin sağlanması bakımından zaruridir.

Bohem Kavramı Üzerine Kuramsal Okumalar

Geniş bir kullanım alanına sahip olan bohem sözcüğüne muhtelif sözlüklerde yakın anlamları çağrıştıracak karşılıklar verildiği görülür. Türk Dil Kurumu'nun *Türkçe Sözlük*'ünde, "yarımını düşünmeden günü gününe tasasız, derbeder bir yaşayışı olan kimse veya topluluk" (2019: 374) olarak tanımlanan bohem, farklı kaynaklarda "gezerek hayatını devam ettiren, yarına dair kaygıları bulunmayan kişi" (Robert, 1977: 195) gibi anlamlarla da karşılır. Bohem sözcüğüne ilişkin tarif denemelerinde "ihmalkârlık", "pervasızlık", "başiboşluk" ve "kualsızlık" gibi yakıştırmaların ön plana çıktığının altı çizilmelidir. Pars Tuğlacı'ya göre bohem, "nerede sabah orada akşam, kuralların dışında yaşayan kişileri anlatmak için kullanılan" (Tuğlacı, 1981: 333) bir terim hükmündeysen Ali Püsküllüoğlu bohemi daha yüzeysel bir analogi kurmak suretiyle "genellikle sanat ve edebiyat çevresinden kimse ya da topluluk" (Püsküllüoğlu, 2004: 316) ifadeleriyle tanımlar. Söz konusu tanımlar, bohemin normatif değerlerin ve yürürlükteki kültürel statükonun dışında kalacak şekilde ahlaki kaygı ve ideallere karşı kayıtsızlığını muhafaza eden hedonist bir portre olarak değerlendirilebileceği görüşü üzerinde ittifak etmektedir. Kuşkusuz boheme ilişkin bu okuma, ilgili kavramın derinlemesine analizi için ihtiyaç duyulan sahih verileri sunmaya yetmeyecektir. Bohem kavramını, üzerinde vücut bulduğu tarihsel, kültürel ve ideolojik koşullara dönük referanslar çerçevesinde anlamlandırmak, araştırmanın daha güçlü bir kuramsal zemine sahip olmasını sağlayacaktır.

Bohemin ortaya çıkışı, Avrupa'da sanayi kapitalizminin gelişimine koşut olarak şekillenen kentleşme sürecinin ürettiği modern işbölümü ve meslekî uzmanlaşma gibi müesseselerin güç kazandığı; cemaat kültürünün yerini örgütlü toplum yapısının ve ikincil ilişkilerin almaya başladığı bir tarihsel ara kesite tekabül etmektedir. 19. yüzyıla rastlayan bu ara kesit, burjuva kültürünün hızla yükselişe geçtiği, basılan kitap sayısının ve okur-yazar oranının hızla arttığı; dolayısıyla estetik meşguliyetin alt sınıfların da ilgi

alanına girmeye başladığı bir evreyi ifade eder. Söz konusu toplumsal değişim süreci karşısında maruz kaldığı kültürel aidiyet sorununu aşmak üzere öncü sanatkar, kendi komününü oluşturmaya çalışır. Modern kent yaşamının tektipleştirici ortamında kendisi gibi kalabalıkların dışına itilmiş, yerleşik toplumsal normlarla çatışma hâlindeki bireylerle temas kuran sanatkar, temsilcisi olduğu değerleri yaşatabileceği izole bir alan inşa etme hedefine yönelir. Bohem, bu izole alanın hem banisi hem de başlıca müdavimidir. Bohemin sözü edilen bilinçli izolasyonu, tarihsel süreç boyunca farklı çevreler nezdinde süreklilik arz edecek şekilde değişen izlenimler uyandırmasının önünü açmıştır. Bu durum, bohemin homojen bir kimliğin taşıyıcısı olmasını önemli ölçüde engellemiştir. Nitekim Baudelaire, bohemi mevcut politik düzen karşısındaki muhalif duruşuna istinaden “devrim simyagerleri” olarak idealize ederken, bu kentli profilin “dandy” tipinden ayrılan vasıflarını şu şekilde sıralar:

“Mevcut hükümetin alaşağı edilmesinden başka dertleri olmayan, bunun için türlü türlü tertipler, sihirli bombalar icat eden ve daha ziyade tasarladıkları isyanın ihtişamıyla, şokuyla kafalarını bozmuş devrim simyagerleri (...) Sanatsal ifade söz konusu olduğunda dandy ile bohemi ayırt eden kökleri veya servetleri değil, mizaçlarıdır. Bohem coşkulu, asi, hayalperest, kayıtsız, açık yürekli, sıcak... Dandy tam aksi: Mağrur, katı, mesafeli, hesaplı-kitaplı; kılığı kıyafeti kadar hâli tavrı da ölçülü biçili. Biri kendini dışavurmayı, diğeri ise kendini kurmayı marifet sayar” (2013: 19-24).

Baudelaire’in tarihsel misyonu hakkında taltif edici ifadeler kullandığı bohemi Karl Marx, apolitik pozisyonunu gerekçe göstererek sert bir biçimde tenkit eder. Marx’a göre bohem, kendi sınıfsal mensubiyetine yabancılaşarak devrimci hareketin dışına itilmiş bir tiptir:

“Neyle geçindikleri ve kökenleri belli olmayan, yıkıma uğramış roues (zevk düşkünleri) ile burjuvazinin bozuk ve maceracı unsurlarının yanında serseriler, terhis edilmiş askerler, serbest bırakılmış hükümlüler, firar etmiş kürek mahkûmları, dolandırıcılar, şarlatanlar, Lazzaroni (İtalya’da işçi sınıfının dışına düşmüş kişiler için kullanılan aşağılayıcı lakap), yankesiciler, üçkâğıtçılar, kumarbazlar, genelev sahipleri, hamallar, yazar bozuntuları, laternacılar, paçavracılar, bileyciler, tencere tamircileri, dilenciler, kısacası Fransızların la boheme (yarımı düşünmeden yaşayanlar) diye andığı, belirsiz, dağınık, oradan oraya savrulan yığınımın tümü...” (2016: 92).

Bohem kavramının Baudelaire ve Marx tarafından oldukça farklı, hatta çelişik yorumlara tabi tutulmuş olması tesadüfi değildir. Walter Benjamin, *Pasajlar* adlı eserinde Marx’ın “komplocular” olarak adlandırılan politik grubu “bohemi” çevresine dâhil ettiğini belirtir (2019: 108). Benjamin’e göre Baudelaire’in fizyonomisini somutlaştırmak için şairin komplocu tipiyle

uzlaşan vasıflarını sıralamak gerekir: “Ekonomik konumunun belirsizliğine koşut olarak politik işlevi de belirsizdir. Bu durum, hepsi de bohem çevresinden gelen meslekten komplocularda en çarpıcı biçimde dile gelir. Meslekten komplocuların ilk çalışma alanları ordudur; bu alan sonradan küçük burjuva kesimine, zaman zaman da işçi sınıfına kayar” (Özbek, 2000: 101). Marx, bohem çevresine ait olduğunu ifade ettiği “meslekten komplocuların” belirgin özelliklerini şu şekilde sıralar:

“Yaşamdaki konumu, bu sınıfın karakterini daha en baştan belirler. Bu sınıftan olanların hep sallantıda, aslında çalışmalardan çok, rastlantılara bağımlı varlıkları, tek durak yerlerini şarap satanların, içkievlerinin-yani komplocuların randevu evleri sayılan içkievlerinin-oluşturduğu doludizgin yaşamları, her türden ne idüğü belirsiz kişilerle kurdukları ilişkileri, onları Paris’te la Boheme diye adlandırılan çevreye sokar” (1886: 555).

İkonoklastik bir özne olarak bohem, çatışma hâlinde olduğu ahlaki ve sosyal normlardan yalıtıldığı varlığını, sınımlanacak yegâne alan telakki ettiği sanatsal özerklik düzlemine taşımıştır. Bohem sanatçının yarattığı komün ütopyası, ilk bakışta kamu ahlakına mugayir eğilimlerin meşrulaştırıldığı bir çevre görünümü arz eder. Bu çevre, yoğun alkol ve uyuşturucu kullanımı, heteronormatif düzenin dışında kalan cinsel temayüller, sadakat ve bağlılık gibi değerlerin itibarsızlaştırılmasını öngören maksimalist hoşgörü ve avareliğin kutsandığı bir alan olduğu izlenimi uyandırmaktadır. Bu nedenle bohem yaşam pratiği, çoğunlukla müptezellik ithamına maruz kalmakta; bohem de haz odaklı tüketim arayışının tüm bilişsel yetilerini yok ettiği bir figüre dönüşmektedir. Ancak bohem kültürün arkasında ciddi bir epistemolojik birikimin mevcudiyet gösterdiği gerçeği de göz önünde bulundurulmalıdır. Ahmet Oktay, bohem sanatçı imgesinin kamuoyu nezdinde uyandırdığı pejoratif izlenimin hilafına, bu kimliğe farklı bir perspektiften bakmanın da mümkün olduğunu düşünür. Oktay’a göre bohem mekânlar, entelektüel etkileşimin son derece canlı olduğu “birer kültür formu”dur:

“Bohem mekânlarda sadece oturulup içki içilmezdi. Buralarda yoğun bir kültür alışverişi vardı. Şair, yeni bir şiir yazmışsa cebinden çıkartıp arkadaşlarına okurdu. Bir öykücü yeni bir öykü yazmışsa okurdu... birtakım oluşumlar hakkında tartışmalar vardı. Baylan’da iki üç masa yan yana getirilir, diyelim Hegel hakkında bir tartışma başlar, bu tartışma akşam meyhanede aynı heyecanla, aynı yoğunlukta sürerdi. Bohem mekânlar, âdeta bir kültür formuydu” (2004: 127).

Oktay, temelde lümpene ait olması gereken niteliklerin bir kısmının yüzeysel bir yaklaşımla boheme izafe edildiğini düşünür. Bu durum, bohem kavramının aslı gerçekliğine derinlemesine nüfuz edilememiş olduğunun

kanıtı niteliğindedir. Bohem sanatkârın lümpenden ayırt edilmesini sağlayacak estetik ve entelektüel gündemi, maruz kaldığı uyum sorunu ve yabancılaşma süreçleri doğrultusunda benimsediği sefahat hayatı tarafından baskılanmıştır. İmajın, öze ilişkin değerlerin tasfiyesini mümkün kıldığı bu örnek, bohem gerçek kimliğinin geniş kitleler tarafından tanınmasını engellemiştir: “Sanatçı bohemini en berbat uyuşturucular aradığı ve kullandığı dönemlerde bile lümpenden ayırmak gerekir. Amacı gerçekliği değiştirmek, bu yoldan da asla var olmamış bir dünya kurmak olan sanatçıya ne olmuşsa burada olmuştur. Yani yaşadığı toplumla uyuşan sanatçılar da vardır. Gelgelelim zamanı yenebilenler, uzak geleceğe kalabilenler daha çok uyumsuzlar olmuştur” (Oktay, 2004: 127).

Yaratıcı yazarın “uyumsuzlar” kategorisine dâhil olması, sanatsal açıdan ulaşılması gereken muteber bir merhale olarak değerlendirilmiştir. Sanatkârın aşkın bir varoluş düzeyine erişmesinin, mensubu bulunduğu toplumun egemen değerleriyle uzlaşmamasına bağlı olduğu görüşü, günümüzde de geçerliliğini koruyan yaygın bir kanaat olarak karşımıza çıkmaktadır. Georg Lukacs’ın, “kendinden daha büyük bir toplumsal ve tarihsel bütünün parçası” (2000: 61) olduğunu belirttiği yaratıcı yazarın, cemiyetinden ayrılarak öznelliğini tahkim etme girişiminde bulunması, aynı zamanda onu bohem kimliği sahiplenmeye sevk eden başlıca etkidir. “Geç 19. yüzyıl ve 20. yüzyılın ilk yıllarında, gerçek yaratıcı yazarlar toplumdan yabancılaşmalarını tamamladılar ve geniş entelektüel gruplarla kendilerini bir tutarak bu yönde kimliklerini güçlendirdiler” (Swingwood, 2018: 126). Sanatkâr ile bohem arasında zamanla gelişen ontolojik mutabakatın başlangıç noktası 19. yüzyıl, zemini ise Paris’tir.

Bohem kavramının sanatkâra özgü müstakil bir yaşam pratiğini tanımlamaya başladığı 19. yüzyılda Paris, Avrupa’nın yegâne kültür başkenti olarak belirmektedir. Bu konumu sayesinde Paris, tüm Avrupa entelijansiyası için mutlak bir çekim merkezi hâline gelmiştir. Heinrich Heine, Liszt ve Chopin gibi ünlü bestecilerin yanı sıra Berlioz aracılığıyla Balzac’la da Paris’te tanışır. Şairin Theophile Gautier ve daha sonra eserlerini Fransızcaya çevirecek olan Gerard de Nerval ile çok yakın dostluk ilişkileri kurma imkânı bulduğu şehir de aynı çekim merkezidir. (Heine, 2015: 10) Henry James; Turgenyev, Flaubert ve Guy de Maupassant gibi isimlere Paris’te intisap eder. İtalyan Modigliani’den Rus Chagall’a, Amerikalı Edgar Allan Poe’dan Polonyalı Kisling’e kadar dünyanın farklı coğrafyalarından gelen pek çok şair, yazar, ressam, müzisyen ya da heykeltıraşın bulunduğu merkez, Baudelaire’in “seviyorum seni, rezil

başkent!” (1992: 119) hitabıyla seslendiği Paris’tir. Paris, aynı zamanda 20. yüzyılın küresel düzeyde etki uyandıracak avangart sanat hareketlerinin ve öncü düşünce akımlarının doğduğu sahne niteliğindedir. Bu sahne üzerinde gelişen farklı yaşam stilleri ve modalar, kısa sürede sanat çevrelerine model teşkil edecek evrensel ikonlara dönüşür. “Fransız edebiyatı tarihinde başlıca iki bohem topluluğun olduğu bilinmektedir. Bunlardan biri; Theophile Gautier, Arsene Houssaye ve Gerard de Nerval’in oluşturduğu ‘Doyenne Çıkmazı’ topluluğudur; diğeri ise Privat d’Anglemon, Jean Wallon, Alfred Delvau, Charles Barbara, Champfleury ve Henry Murger gibi sanatçılardan oluşur” (Dervişoğlu, 2010: 103). Bahsi geçen toplulukların bohem yaşam pratiklerinin derinden etkilediği zümreler arasında Türk edipleri de bulunmaktadır.

Beyoğlu merkezli bohem yaşam tarzının yerli sanat çevreleri tarafından tatbikine başlandığı 1930’lu yıllara gelinmeden önce özellikle Türk edipleri ve ressamı, farklı vesilelerle ziyaret ettikleri Paris’te kendilerine örnek teşkil eden bu pratiği yakından müşahede etme fırsatını bulmuşlardır. 1903 yılında Paris’e giderken “Şark’a mahsus olan her şeyi, kendisine bir zindan gibi gelen memleketi, o memleketin ahlak anlayışını, siyasetini, dinini, hâsılı her şeyini geride bırak[an]” (Okay, 2016: 186) Yahya Kemal, dokuz yıl kaldığı bu şehirde devrin önde gelen mütefekkir ve sanatkârlarıyla tanışmış; bohem kültürle doğrudan temas kurmasını sağlayacak çevrelere intisap etmiştir. Şairin, Paris’ten babasına gönderdiği kartpostallarda sıklıkla parasızlıktan şikâyet ettiği ve pederinin inayetiyle Avrupa’daki hayatını ve tahsilini devam ettirebildiği bilinmektedir (Okay, 2016: 224). Yahya Kemal’in içinde bulunduğu bu durum, bohem sanatkârın düzenli olarak maruz kaldığı kaçınılmaz akıbeti çağrıştırmaktadır. Yakup Kadri Karaosmanoğlu, *Gençlik ve Edebiyat Hatıraları* adlı eserinde Yahya Kemal ile tanışma hikâyesini anlatırken Jean Moreas’ın dostu olan şairin Quartier Latin’de geçirdiği bohem hayata dair bazı fıkralar nakledildiğini belirtir. (2015: 114) 1929 tarihinde Paris’i ziyaret eden Ahmet Haşim de Montparnasse’da küçük bir Rus lokantası olan Cigid’de bir araya geldiği ünlü psikanalist Lacan’la Fransız edebiyatının güncel manzarası hakkında gerçekleştirdikleri sohbetten söz ettiği yazısında “hayatın renkli helezonlarla açılıp kapandığı neşeli bir rakshaneye” (2018: 99) gittiklerini anlatarak aşına olduğu bohem çevrelere ilişkin müşahedelerini sıralar. “Günün hemen her saatinde caddeleri dolduran (...) kalabalık[ta] ismi bütün dünyaca tanınmış âlimler, edipler, sanatkârlar, fahişeler, iş kadınları, her yaşta talebe ve her iklimden gelmiş bin bir insan numunesi” (2018: 89) bulunan Paris, kozmopolit nüfusu ve eğlence kültürüyle Ahmet Haşim’i cezbetmiştir.

Peyami Safa'nın "bir bohem şehidi" (Ayhan, 2016: 145) olarak adlandırdığı avare, başıboş bir hayat süren (Kanık, 1950: 1) Sait Faik Abasıyanık da sonraki yıllarda art arda kısa aralıklarla ziyaret ettiği Paris'te, yazınsal kimliğinin şekillenmesinde önemli bir payı bulunan bu atmosferin bir parçası hâline gelecektir. Bu örnekler, Paris'in bohem sanat çevrelerinin, Türk ediplerinin özgün seslerini bulmalarını sağlayacak arayış süreçlerine refakat ettiğini ortaya koymaktadır.

Türk edebiyatı tarihinde bohem kültürün sanatsal düzlemdeki temsilinin ilk tezahürlerine 1930'lu yıllarda rastlandığını söylemek mümkündür. Daha önce farklı gerekçelerle yurtdışına gitmiş ya da gönderilmiş bulunan Namık Kemal ve Abdülhak Hamit Tarhan gibi Tanzimat devri şair ve yazarlarının, gittikleri ülkelerde bohem yaşama ilişkin çağrışımlar sunabilecek belirli itiyatları benimsediklerini gösteren örnekler bulunsa da söz konusu örneklerin, bohem kültürün üzerine kurulu olduğu felsefi ve düşünsel temellerden yoksun münferit yönelimler arasında gösterilmesi gerekmektedir. Ayrıca bu örnekler, ülke sınırları dâhilinde muayyen bir zümre tarafından şekillendirilen müstakil bir sanat hareketi olarak "bohem"e eklenmesi mümkün olmayan pratiklerdir. Türk edebiyatında bohem kültürün, model aldığı batılı örneğini karşılayacak şekilde yapılandığı 1930'lu yıllarda Fikret Adil etrafında bir araya gelen sanatkarların oluşturduğu zümre tarafından geliştirildiği ifade edilmelidir.

Türk Edebiyatında Bohem İmgesi ve Fikret Adil

Cumhuriyet devri Türk edebiyatının önemli kalemlerinden Fikret Adil (1901-1973), farklı estetik ve ideolojik eğilimlere mensup sanatkarların etrafında bir araya geldikleri bir isim olarak karşımıza çıkmaktadır. Fikret Adil, muhtelif sanat çevreleri arasında organik bağlar kurulmasına vesile olmak suretiyle Türk kültür hayatına yön veren şahıslar arasında yer almasına rağmen, gerek bilimsel literatür gerekse sivil yazın tarafından ihmal edilmiş bir muharrirdir. Farklı yazınsal türlerde verdiği eserler, yayıncı kimliği, süreli yayınlarda neşredilen resim ve sinema kronikleri ve kurduğu sanat cemiyetleriyle döneminin en faal aydınlarından biri olan Adil'in kültür tarihimiz açısından icra ettiği önemli fonksiyonlardan biri de bohem hayatın edebî geleneğimizdeki temsiliyle ilgili birinci elden kaynak hükmünde metinler kaleme almış olmasıdır. Bu metinler aracılığıyla 1930'lu yıllarda Beyoğlu'nu mesken edinen bohem sanat çevrelerinin yaşam pratikleri, eğlence alışkanlıkları, estetiğe, geleneksele ve yerleşik ahlak telakkilerine bakışları bir bütün olarak kavranabilir. Batı'dan ithal edilen bohem kültürün yeni yaşam alanında uğradığı entelektüel transformasyonun ürettiği açılımlar

ve Türk sanatına eklenme biçimine dair veriler de Fikret Adil'in söz konusu yapıtları ışığında takip edilebilmektedir.

Entelektüel bir aileye mensup bulunan Fikret Adil, 7 Ocak 1901 tarihinde İstanbul'da doğmuştur. Askerî hekim olan babası Mahmut Adil Bey, aynı zamanda çevirileri yayımlanmış bir edebiyat meraklısıdır. Mahmut Adil Bey, söz konusu merakı ve özellikle Tevfik Fikret'e duyduğu hayranlık nedeniyle oğluna Fikret ismini vermiştir. İlk ve ortaöğrenimini Galatasaray Sultanisi'nde sürdüren (1912-1918) Fikret Adil, son sınıf öğrencisiyken gönüllü olarak katıldığı İstiklal Savaşı'ndan, İstanbul'un kurtuluşuna yakın bir tarihte dönmüştür (Necatigil, 1989: 138). 1923 yılında girdiği *Tanin*'de başladığı gazetecilik hayatını *Cumhuriyet*, *Vakit*, *Fransızca Akşam*, *Yeni İstanbul* ve *Havadis* gibi yayın organlarında sürdüren yazar, 1931'de *Artist*, 1939'da *Ses* dergilerini çıkarır. Çoğu Ankara Devlet ve Şehir Tiyatrolarınca sahnelenen pek çok oyun çeviren Adil, “sanat yazılarımı *Ağaç*, *Ses* (1936-1942), *Yücel*, özellikle *Yeditepe* dergilerinde” (Kurdakul, 1985: 16) yayımlamıştır.

Fikret Adil, sanat eleştirisinin Türk yazınında henüz özgün bir edebî kategori hâlinde varlığını ortaya koymaya başlamamış olduğu bir dönemde, faaliyetlerini neredeyse tümüyle bu alana hasrederek sonraki kuşaklara önemli bir miras bırakmıştır. Ölümünün ardından Hüsametdin Bozok tarafından anısına ithaf edilmek üzere kaleme alınan “Dostluklar, İlişkiler” başlıklı yazıda Fikret Adil'in Türk sanat hayatına sunduğu katkılar hakkında şu dikkatlere yer verilmektedir:

“Son sanat kuşaklarının onun önemini yakından bilmedikleri doğrudur. Ama açıklanması, bilenler için her zaman bir namus borcudur: Fikret Adil, 1920'lerden bu yana, hayatının son birkaç yılı dışında tam yarım yüzyıl, salt kendi yazılarıyla, çevirileriyle, kitaplarıyla değil, sanatçıları ve sanatseverleri birleştirici kişiliğiyle de büyük hizmetler etmiştir. Cumhuriyet dönemi içinde ün yapmış bütün sanatçıları arasında, zaman zaman bir empozaryo, bir antrenör, bir takım kaptanı gibi rol oynamış, onları birleştirmiş, bütün kuruluşlarda da olumlu etkileri olmuştur. Modern resim çağımızın önemli bir topluluğu olan 'D' grubunun ilk sergisinin broşüründe sunuş yazısı onundur. Türk P.e.n. Kulübü'nün, Halide Edip Adıvar'la birlikte kurucusu ve uzun yıllar tek başına yürütücüsü odur. (...) Burada sayılması güç ve benim bilmediğim daha bir sürü ilişkiler, Türk yazarını, ressamını, aktörünü, müzikçisini, sinemacısını onun çevresinde toplamıştı...” (1973: 3).

Hüsametdin Bozok yazısının ilerleyen kısımlarında Nazım Hikmet, Halide Edip Adıvar, Refik Halit Karay, Hasan Ali Yücel, Aka Gündüz,ERCÜMENT EKREM TALU ve Reşat Nuri Güntekin başta olmak üzere, isimlerini okul sıralarında duyduğu pek çok meşhur sanatkârı Fikret Adil aracılığıyla

tanıdığını dile getirerek yazarın sözünü ettiği birleştiricilik rolünü somutlaştırır. Bozok'un ilgili yazısından, Avrupa sanat çevreleriyle de yakın temas hâlinde bulunan Fikret Adil'in Stephen Spender, Andre Malraux, Marinetti, Tennessee Williams ve Jean Cocteau gibi ünlü şair, sinemacı ve yazarlar tarafından sıklıkla ziyaret edildiği anlaşılmaktadır. Bununla beraber Fikret Adil'in odağında bulunduğu asıl zümre, anlatılarıyla geniş bir panoramasını çizdiği Beyoğlu merkezli bohem sanatçı topluluğudur.

Fikret Adil bohem sanat çevrelerine dair müşahede ve izlenimlerini *Asmalımescit 74* (1933), *İntermezzo* (1955), *Beyaz Yollar Mavi Deniz* (1959), *Garden Bar Geceleri* (1961) ve *Avare Gençlik* (1962) adlı eserlerinde ayrıntılı olarak nakletmektedir. İçerdikleri özgün yazınsal hususiyetlerle herhangi bir edebî türün sınırları içerisinde ele almanın güçleştiği bu eserler yer yer roman, hikâye, anı ve seyahatname özellikleri gösterebilen anlatılar olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu eserler ayrıca, devrin bohem sanat hayatı etrafında kümelenen farklı disiplinlere mensup şahsiyetlerin, eğlence mekânlarının, edebiyat mahfillerinin ve aydın çevrelerin yaşam pratiklerini hülasa edecek geniş kapsamlı bir tarihsel birikimle yüklüdür.

Mekânsal Temsil Özelinde Bir Uyarılma Girişimi Olarak Bohem Sanatkâr İmgesi: Paris'ten Beyoğlu'na Değişen Portreler

Fikret Adil'in otobiyografik roman türünü örnekleyen anlatısı *Asmalımescit 74*, bohem sanat topluluklarının gündelik yaşamlarına ait dikkatleri en detaylı şekilde aktardığı metnidir. Sisli bir Beyoğlu sabahı tasviriyle başlayan eser, merkeze alınan mekân özelinde bohem hayatın karakteristik atmosferini dikkatlere sunacak bir anlatı vaat ettiğini henüz ilk pasajlarında ortaya koymaktadır. Kahraman-anlatıcı tarafından nakledilen olay örgüsünün merkezî figürü, Beyoğlu Tiyatro Sokağı'nda bulunan Rezafe apartmanının üçüncü katında yaşayan bir gazetecidir. Anlatıcı, ikamet ettiği apartmanın dairelerinden birinde yaşanan adli bir vakanın ardından Macar arkadaşı Bandi'nin Asmalımescit sokağında bulunan tavan arası dairesine taşınmak zorunda kalır. Taşındığı apartmanın bulunduğu Asmalımescit'in kozmopolit demografisine ve hareketli hayatına ilişkin gerçekçi bir tablo çizilebilir üzere anlatıcı, mekân tasvirlerine ağırlık verir. Fikret Adil, mekân unsurunu olayların cereyan ettiği çevreyi tanıtmamanın yanı sıra roman kahramanlarını çizmek, toplumu yansıtmak ve atmosfer yaratmak gibi işlevleri karşılayacak şekilde kullanmıştır. Bu suretle yazar, anlatılanlara sahihlik kazandırma endişesi (Tekin, 2006: 129) doğrultusunda hareket etmiştir:

“Macera peşinde vatanını bırakan, hudut dışına atılan, yayan devri âleme çıkan ecnebler ve barlarda çalışan bütün artistler Asmalimesçit’te otururlar. Dünyanın her köşesinden gelmiş, ekserisinin milliyetleri ancak pasaportlarında yazılı bu insanların etrafında gene ecnebi, fakat en aşağı yirmi yıldır Asmalimesçit’te yerleşmiş bir grup daha vardır (...) Marsilyalı bir ‘souteneur’, Napolili bir ‘lazzarone’, Şikago’lu bir ‘gangster’ kendini Asmalimesçit’te yabancı saymaz.

Yirmi beş mumluğu geçmeyen elektrik lambaları küvetlerdeki suların pisliklerini göstermezler ve insan eğer bu evlerden birisinde oturursa geceleri uyuyamaz, çünkü Asmalimesçit’in nabızları gibi mütemadi topuk sesleri, sofalarda, bitişik evlerde dolaşır, her an odanızın önünde birinin nefes aldığını zannedersiniz. Sabaha karşı da uyumak kabil değildir. Bu saatlerde artistler işlerinden dönerler, ekserisi içmiş olduğu için yüksek sesle konuşurlar; beraberlerinde getirdikleri adamlara ‘daha içelim, yatmayalım’ diye münakaşa ederler, gramofon çalarlar...” (2018: 10).

Anlatıcının, arkadaşı Bandi’nin evinde tanıştığı Lili isimli kadınla gerçekleştirdiği sohbet esnasında dile getirilen kimi görüşler, bohem sanat çevrelerinin yerleşik sosyal kurumlar karşısındaki tavrını özetler niteliktedir. Geleneksel ahlakın ve verili toplumsal cinsiyet rollerinin meşruiyetinin sorgulandığı bu çevrede evlilik kurumu da muteber konumunu yitirmiştir. Bu noktada bohem kültürün, Türk toplumunun modernleşme deneyiminin önemli bir cephesini teşkil eden feminist hareketin eleştirel perspektifiyle uzlaştığı görülür. Lili, anlatıcıya evlilikle ilgili görüşlerini açıklarken feodal ahlakla hesaplaşma girişiminde bulunur ve bu kurumun, temelde eril tahakkümün sürdürülebilirliğini güvence altına almak üzere ihdas edilmiş bir yapı olduğunu savunan feminist söylemin hâkim yaklaşımını örnekleyen ifadeler kullanır:

“Ben dedi, çok ama ümidinden çok fazla serbest düşünceli bir kıyım. Benim için mazi, mevzuat, günün telakkileri yoktur. Seninle tanışalı üç gün bile olmadı bile, bak, işte bunun için sana ‘hoşuma gidiyorsun’ diyorum.

(...)

‘Umumiyeti bırak rica ederim, izdivaç denilen şeyin, insanları birbirine benim sana teklif etmiş olduğum tarzda bağladığını zanneder misin? İki insanın anlaşabilmesi için, herhangi bir dairede bir memurun önünde bir çift ‘evet’ demek kâfi midir?’

‘Lili, garipsin...’

Hırçın, dirseğinin üstünde doğruldu:

‘Garip değil, doğru. Bak, dinle... Mesela sen genç ve henüz evlenmemiş bir erkeksin. Arzu ettiğin zaman, istediğin dakikada herhangi bir kadınla münasebette bulunabilirsin ve bunu yaptıktan sonra da bu senin için bir suç teşkil etmez,

halbuki düşün, bir kadın için bu böyle midir? Herkes onun için ne der?” (2018: 24).

Fikret Adil, çağdışı saydığı yapılarla mücadeleye evlilik kurumundan başlar. Yazarın *Ağaç* dergisinin 6 Haziran 1936 tarihli sayısında neşredilen *Bir Deli* (Adil, 1936: 13) başlıklı metninde yer verdiği, okuyucusunu evlilik kurumunun gerekliliğini sorgulamaya sevk etme amacına dönük görüşler, *Asmalımescit 74*'ün kahramanı Lili'yi fikirlerinin sözcüsü olarak konumlandığını düşündürmektedir. Lili, anlatının ilerleyen kısımlarında çocuk sahibi olma, ebeveyn-çocuk ilişkisinin kutsiyeti ve mahremiyet konularında da devri için radikal sayılabilecek düşünceler serdedir. Lili'nin gerek evlilik kurumuyla gerekse ebeveyn-çocuk ilişkisi hakkında ileri sürdüğü bu görüşler, Simone de Beauvoir'nın *Kadın İkinci Cins* adlı eserinde ortaya koyduğu tespitler çerçevesinde anlamlandırılabilir: “Evlilik, erkeğin keyfi sömürgenliğini körükler: boyunduruk altına alma eğilimi en yaygın, en karşı konmaz eğilimdir; çocuğu kadına, kadını kocaya teslim etmek, yeryüzüne zorbalık tohumu ekmektir” (1993: 81). Simone de Beauvoir, Kate Millett ve Virginia Woolf gibi öncü feminist eleştirmenlerin, evlilik kurumunun ataerkil düzen tarafından dönüştürücü bir ideolojik aygıt olarak kullanıldığı yönündeki tespitleri, Fikret Adil'in öteki eserlerinde yer verdiği bohem karakterlerce de benimsenmektedir. Toplumsal cinsiyet tartışmalarının Fikret Adil'in hemen tüm anlatılarında ortak bir izlek olarak yer alması, bohem sanat çevrelerinin ataerkil kültür kodlarını aşan bilinci sahiplendiğini işaret etmektedir. Yazarın 1960'lı yılların başlarında ressam, yazar, oyuncu ve müzisyenlerden oluşan dışa kapalı bir bohem topluluğuna mensup bireyler arasında cereyan eden karmaşık bir aşk hikâyesini anlattığı *Avare Gençlik* adlı romanında da bu izleğin tezahürlerine yoğun bir biçimde rastlanır. Eserin figüratif kadrosunu teşkil eden karakterler, geleneksel ahlaka yabancılaşmış kahramanlardır. Geçici aşk ilişkilerinin aidiyet, sadakat, bağlılık ve fedakârlık gibi değerleri aşındırdığı bu çevrede ataerkil ideolojiyi çağrıştıran dilsel dizgeler de sorgulanır. Romanın birinci dereceden kahramanları arasında yer alan Kadri, Nur ve Nuri arasında gelişen aşağıdaki sohbet esnasında dile getirilen görüşler, cinsiyet ayrımcılığına işaret eden yerleşik söylemlerin bohem çevreler nezdinde uyandırdığı rahatsızlığı dikkatlere sunmaktadır:

“Kadri:

‘Ben, dedi, gelemem. Biraz sonra sergiyi hazırlayacağız, çocuklar gelecek.’

‘Ne sergisi?’

‘Türk kadın ressamları sergisi.’

Nur'un gözleri büyüdü:

'Ressamları ne diye kadın erkek diye ayırıyorsunuz? Sanatta öyle şey olur mu?'

'Olmaz tabii. Ama kendileri istediler. Sebebi de yok değil, kadınlardan doktor, profesör, avukat, milletvekili ve sanatçı olduğu hâlde yine de eskiden kalma bir duygu ile pek ciddiye alınmıyorlar, bu da onlarda bir kompleks yaratıyor" (Adil, 2021a: 62).

Fikret Adil'in anlatıları, bohem sanat çevrelerinin toplumsal cinsiyet kavramı karşısındaki duyarlılığını hususî bir dikkatle ortaya koymaktadır. Bohem sanatkar, kendisine dayatılan geleneksel cinsiyet rolünü fiilî girişimleriyle aşmayı denemektedir. Onun tercih ve edimleri, arkaik bulunduğu geleneksel etiğin standardize edilmiş uygulamalarını aşma amacına dönüktür. Dolayısıyla bohem, cinsiyet normlarına meydan okumayı bir tür modernleşme enstrümanı olarak görür. Bu bağlamda sosyal normdan sapan her eylem, bohem için kendisine benimsetilmeye çalışılan ahlak ethosunun kırılmasını sağlayabilecek olması hasebiyle kabul edilebilir niteliktedir.

Fikret Adil'in eserlerinden hareketle bohem yaşam pratiğinin kuramsal dayanakları hakkında ulaşılabilecek bir diğer sonuç da onun burjuva kültürü karşısındaki konumu ile ilgilidir. Bohem sanatkar, kendisini ekseriyetle burjuva karşıtlığı üzerinden tanımlamaktadır. Bu suretle bohem sanat çevrelerinin ideolojik konumunu saptayabilmek için, burjuva değerleriyle yaşadığı çatışmanın sorunsal niteliğini analize tabi tutmak gerekmektedir. Zira Fikret Adil burjuva karşıtlığının, bohem kimliğin tanımlayıcı unsurlarından biri olduğu gerçeğini dikkatlere sunacak kurgu öğelerine tüm anlatılarında yer vermektedir. *Asmalımescit 74*'te yazar, kendisiyle aynı bohem çevreyi paylaştığı yakın arkadaşı Necip Fazıl Kısakürek'i yerleşik ahlak kaidelerinin dışında kalan kimi davranışlarından ötürü eleştiren kesimleri, "dar burjuva zihniyetinin" temsilcisi olmakla itham eder: "Ahlak telakkileri, dar burjuva zihniyetinin, taflanlarla örtülü olduğu için görünmiyen harap duvarların ilerisini aşamayanlarca, Necip Fazıl anlaşılmaz birisi idi" (2018: 95).

Bu satırlar, Fikret Adil'in bohem yaşamı, burjuva ahlakını hedef alan bir başkaldırı hareketi olarak okuduğunu düşündürmektedir. Aynı eserin ilerleyen bölümlerinde yer verilen bir başka anlatı, bohem kültürün burjuva ahlakının anti-tezini teşkil ettiği savını doğrular niteliktedir. Anlatıcı, arkadaşı Sade Hanım'ın, çevre baskısından çekinerek nişanlısından ayrılmaya cesaret edememesini burjuva zihniyetine özgü bir yaklaşım olarak

değerlendirirken bohem kültürün reaksiyoner niteliğine dair açıklayıcı bir örnek sunar:

“Sade Hanım hakikaten sanatkar bir ressamdı. Almanya ve Fransa’da okumuş fakat kendi şahsî, hususî görüşlerini kaybetmemişti. Bilakis öğrendikleri ile kendi tarzını zenginleştirmişti. Çok güzel krokiler yapardı. Bir yere oturur oturmaz hemen defterini çıkarır ve çalışmaya başlardı. Nişanlısı İbrahim Hakkı’dan çok yüksekti. Fakat ne yapsın? Herkes İbrahim’le onu nişanlı olarak biliyordu ve haddizatında bohem olması lazım gelen Sade Hanım, ayrılmak ve serbestisini alabilmek için cemiyetten korkan küçük bir burjuva zihniyeti ile: ‘Âlem ne der?’ diye çekiniyordu” (2018: 108).

Toplumsal yargı karşısında geliştirilen tavır, bohem ile burjuvayı birbirinden ayıran sınır çizgisini temsil etmektedir. Burjuvanın aksine bohem sanatkar, tercih ve eylemlerinin yönünü kamusal denetimin tayin etmesine izin vermez. Kurulu düzene muhalefet, bohem varoluşsal ereği hükmündedir. Sosyal normlar, asalet unvanları ya da statü endişesi, bohem kültürün değer dünyası tarafından özellikle dışlanır. Bohem sanatkarın, “saygıdeğerlik peşinde bir küçük burjuvayla insanca ilişki kurması zordu[r]” (Belge, 2017: 126). Burjuva kültürü düzen, istikrar ve öngörülebilirlik gibi değerleri yüceltirken bohem kimlik çoğulculuğun, geçici olanın ve kaosun etkinliğini idealize eder.

Fikret Adil’in Pappas isimli geçici gönül maceraları yaşamaya teşne, hovarda bir oyuncunun, âşık olduğu Yahudi kızı Tina ile kurduğu duygusal ilişkiyi hikâye ettiği anlatısı *Intermezzo*’da, bohem ile burjuva arasındaki gerilimli münasebet, benzer bir bağlamda sorunsallaştırılır. Pappas’ın, sevdiği genç kız sayesinde yaşadığı duygusal dönüşüm ve kumar masalarında, içki âlemlerinde geçen bohem maceralarını terk ederek yeni ve daha metodik bir yaşama ihtiyaç duyduğunu ifade etmesi, anlatıcı tarafından “burjuva hayatı” sürmeye başlamakla itham edilmesine neden olur:

“Biliyor musun, dedi, galiba artık ihtiyarladım. Ara sıra düşünüyorum. Beni anlayacak, kafa dengi bir kadın bulsam... Hem yoruluyorum da... Sahne hayatı öyle zannedildiği gibi eğlenceli ve kolay değil...”

Pappas’ı, bir burjuva hayatı yaşarken tasavvur ediyor, tebessüm etmekten kendimi alamıyordum” (2021b: 42).

Fikret Adil’in anlatılarında bohem yaşam pratiğine dair ön plana çıkan hususlardan biri de aşkın bireylerin hayatlarında yarattığı değişimdir. Bu çevrede kurulan ilişkilerin temel niteliği geçiciliktir. Dolayısıyla söz konusu eserlerde aşkın cazibesine kapılarak bohem yaşamı terk etmek suretiyle daha düzenli bir hayatı deneyimlemeye başlayan sanatkarlar, bir müddet sonra eski alışkanlıklarına ve çevrelerine geri dönmeye karar verirler. Bunlardan

biri de *Asmalumescit 74*'te anlatıcı kimliğiyle karşımıza çıkan Fikret Adil'dir. Anlatıcı, Piri isimli kadınla olan birlikteliği sayesinde geride bırakmayı denediği bohem hayata kısa süre içinde özlem duymaya başlar ve bu yaşama dönebilmek için malî sorunlarla mücadele etmek zorunda kalmayı göze alarak *Akşam* gazetesindeki işinden ayrılır. Bohem sanatkârın gelecek kaygısı taşımamayı itiyat hâline getirdiğini kanıtlayan bu tercihini izleyen günlerde anlatıcı, Beyoğlu'nun ünlü eğlence mekânlarına devama başlar. Fikret Adil'in, Beyoğlu'nda Suterazi Sokağı'nda Raşit Rıza tarafından açılmış bulunan Bizim Lokanta'da Server Bedi müstear ismiyle eserlerini neşreden Peyami Safa ile tanışması da bu döneme rastlar. Yazar, kendisiyle “tam manası ile bir bohem hayatı geçirdi[ğini]” (2018: 82) belirttiği Necip Fazıl Kısakürek'i de Peyami Safa vasıtasıyla tanımıştır. Necip Fazıl'ı, “hiçbir içtimai kayıt dinleme[yen], küçük bir sebepten huysuzlan[an], ciddi hadiseler karşısında şahsiyetini unut[an]” (2018: 82) bir sanatkâr olarak tanımlayan Adil, “Kaldırımlar” şairinin geniş kitlelerce anlaşılammış olmasından şikâyetçidir. Necip Fazıl, Peyami Safa ve Fikret Adil arasında kurulan dostluk, bohem hayatına ait klişe etkinliklere sahne olmuştur. Eserlerinin satışından elde ettikleri geliri günü gününe harcayarak parasız kalmalarına rağmen, müdavimi oldukları mekânlara gidebilmek için tüm olanaklarını zorladıklarını gösteren aşağıdaki alıntı, bohem sanatkârın yaşam pratiği bakımından özetleyici niteliktedir:

“Bir akşam gazeteye Server Bedi geldi: ‘Yahu dedi, itikafa mı çekildiniz, neredesiniz?’

‘Sen görünmüyorsun, biz Necip’le her akşam Bizim Lokanta’dayız.’

‘Bırak Allah’ını seversen şurasını... Oraya artık gitmiyoruz.’

‘Nereye çıkıyorsunuz?’

‘Tokatlı’nın arka salonuna.’

‘Ey bu akşam?’

‘Bu akşam para yok, sizde var mı?’ Necip bir an düşündü: ‘Durun, dedi. Şimdi on lira bulacağım.’ Gitti. On dakika sonra geldi: ‘İşte...’ diye on lira gösterdi ve ilave etti: ‘Hayat mecmuasına bir şiir sattım.’ Server Bedi sordu: ‘Hangi şiiri?’ Necip Fazıl sustu. Server Bedi ısrar etti: ‘Söylesene.’ Cevap yok. ‘Yoksa Cumhuriyet’in edebiyat sayfası için verdiğin şiir mi?’ Filhakika bu aynı şiirdi. Fakat biz o akşam için on lira bulduğumuzdan memnunduk. Eve, bize giderek içmiye karar verdik, biraz öteberi alıp tavan arasına kurulduk...” (2018: 83).

Yerli bohem sanat çevrelerinin gündelik rutinlerine ait tipik bir manzarayı sergileyen bu anlatı ile batılı örneği arasında belirgin paralellikler bulunduğu

söylenebilir. 20. yüzyıl başlarında Paris'te gelişen bohem yaşam deneyiminin bir araya getirdiği sanatkarların tüketim alışkanlıkları, davranış örüntüleri ve âdetleri, Fikret Adil'in *Asmalimescit 74*'te çizdiği tabloyu anımsatan unsurları içkindir. Dan Franck'in *Bohemler* eserinde yer verdiği Paris'in bohem sanat çevrelerine ilişkin tespit ve tasvirleri, bahsi geçen paralellikleri açıkça ortaya koymaktadır:

“1918 baharında Paris açıtır, ama uyumaz. Mideleri boştur ama konserlere, tiyatrolara, sinemalara gitmelerine engel değildir bu. Max Jacob şiirlerini ambalaj kâğıdına yazar ama Picasso için puro bulur. Akşamları gece kuşları bulabildikleri bütün şişelere el koyarlar ve sonra yaya olarak ya da taksilere binerek sefaletlerinin kuruluşunu giderecekleri yerler ararlar. Arabalar, bir arabanın, içindekilerin bir bomba düşebileceği düşüncesiyle öbürlerini geçtiği âna kadar normal hızlarıyla seyredeler. Herkes bir yerlerde buluşur... kimi zaman Gaite Sokağı'ndaki bir fırında, kimi zaman Seine'in sağ kıyısında şişelerin ve yiyeceklerin dağıtıldığı büyük bir mağazanın deposunda...” (2009: 292).

Bohem yaşam tarzının, vücut bulduğu kültürel zemin üzerinde ürettiği yönelimlerle, intikal ettiği coğrafyada gelişen temsili arasında işaret edilen paralelliklerin yanı sıra birtakım belirgin ayrımların bulunduğu da vurgulanmalıdır. Tanpınar'ın ifadesiyle Beyoğlu, “hamlesi yarı yolda kalmış Paris taklidi[dir]” (2021: 119). Tanzimat'tan günümüze Avrupaî yaşamın ve sefahat hayatının sembolü olarak görülen Beyoğlu, 1930'lardan itibaren merkezi hâline gelmeye başladığı bohem kültürü belirli düzeylerde başkalaşıma uğratarak içselleştirmiştir. Beyoğlu, her ne kadar kültürel açıdan yarı-özerk statüsüyle ayrıksı bir yaşam ünitesini tanımlasa da fiziksel sınırları içinde kaldığı coğrafyanın kültürel kodlarını tümüyle tasfiye etmediğini bu tespit aracılığıyla kanıtlamaktadır. Dolayısıyla bohem anlayışın, Türk kültürüne Beyoğlu üzerinden intikal ederken herhangi bir muhafazakâr dirençle karşılaşmasa da ihtiyatlı bir uyarılma pratiğine maruz kaldığı ifade edilebilir.

Fikret Adil'in eserlerinde, bohem kültürün Türk toplumunun karakteristik özellikleri çerçevesinde dönüştürülerek yeniden yorumlandığını gösteren anlatı öğelerine tesadüf mümkündür. Fikret Adil, anlatıcı kimliğiyle yer aldığı metinlerinde, etrafındaki bohem karakterlerin marjinal/aşırı eğilimlerinin bir kısmını benimsemediğini düşündürebilecek emareler sunmaya çalışmaktadır. Bu bağlamda Adil, yakın ilişkiler kurduğu bohem sanatkarların tasvip etmediği yaklaşım ve eylemlerine ilişkin itirazlarını dile getirerek idealindeki bohem tanımı için gerekli parametreleri sıralar. *Asmalimescit 74*'te ressam Dallı'nın bohem kimlikle alkol tüketimi arasında kurduğu özdeşlik, anlatıcı tarafından yadırganır:

“Dallı, o akşam başına geleni anlatmakla bitirmiyor ve Şeyh Memduh ile görüşmemize mani oluyordu. Kendisinden izin alıp çıkmak istedik, bana dönüp:

‘Türk genci, dedi, sen benim vicdanımın bayrağısın, biraz bohem ol... İç efendim, haydi bakalım, içelim benim canım efendim... Ressam Utrillo da içerdi. Ne imiş o renaissance. Ben böyle bir şey tanımıyorum.’

Güç hâlde elinden kurtulduk...” (2018: 32).

Ressam Dallı’nın bohem tanımını içkiyle kurulan ilişkiye indirilmesi, anlatıcı tarafından karikatürize edilerek eleştirilmesine neden olur. Adil’in *Intermezzo* adlı anlatısı da bohem kavramının uyandırdığı olumsuz izlenimi ortadan kaldırmak için gerekli görülen açıklamaların yer aldığı pasajlarla donatılmıştır. Oyuncu Pappas’ın, yaşadığı hayal kırıklığının ardından Baudelaire dizeleri okuyarak teselli bulması vesilesiyle şairler hakkında ileri sürdüğü görüşler, bohem sanatkâra farklı bir perspektiften bakılabileceğini önerme teşebbüsü olarak yorumlanabilir. Bu noktada Pappas, anlatıcının sözcülüğünü üstlenmiş gibidir:

“Şair denilen ve hemen daima cemiyetin kendisiyle alay ettiği mahluklar cidden insanüstü kimselerdi. Fakat bunu anlayabilmek için insanın büyük bir azap çekmiş olması gerekti.

(...)

Ve o zaman şu da anlaşılıyordu: Bütün gün tembel tembel oturduğu zannedilen, meyhane köşesinde sürünür gibi görünen, asabî halleriyle delirdi diye hükmedilen şair, yüzlerce insanın payına düşen ıstırapı kendisinde toplayan, onların tesirlerini azaltmak maksadiyle şiir haline sokarak muztariplere teselli vermek için uğraşan, bütün manasiyle içtimai bir unsurdur” (2021b: 90).

Bu satırlarla, Ahmet Haşim’in “resuller sözü”ne benzeterek kutsiyet atfettiği şiirin “şairlerle insanlar arasında müşterek bir teessür (içlenme) lisanı olmak payesini ihraz edebil[ebileceğini]” (1926: 27) belirten ifadesi arasındaki yakınlık dikkate değerdir. Ruhanî rehberlik misyonu izafe ettiği şairi mistik ve üstün bir özne olarak yücelten bu tutumuyla Fikret Adil, bohemi kamuoyu nezdinde kabul edilebilir bir imgeye dönüştürmeye çalışmaktadır. Ussal olmayan, yerleşik değerler manzumesine ve geleneğe aykırı davranışlarına rağmen bohem sanatkâr, bu vesileyle meşruiyet kazanacaktır. Fikret Adil’in bohem kavramına ilişkin ahlaki sterilizasyon girişimlerinin nihaî hedefi, onu yerel kültürel dokuya sağlıklı bir sentez tecrübesi oluşturacak şekilde eklemleyebilmektir. Bohem kimliğinin Adil’in eserlerinde süreklilik arz edecek biçimde tashih edilmeye çalışılması ve belirli aşırılıkların bohem kültüre özgü olamayacağını altının özellikle çizilmesi de bu endişeyle ilgilidir.

Fikret Adil'in *Gardenbar* isimli eseri de Beyoğlu merkezli bohem sanat çevrelerinin eğlence kültürlerini eleştirel bir yaklaşımla değerlendirdiğini ortaya koyan ahlaki şerhler içerir. Bohem eğlence kültürü açısından ikonik bir merkez olarak ele alınabilecek bir meyhanenin tarihçesini etraflıca anlattığı *Gardenbar*'ın girizgâhında yazar, bir meddah üslubuyla 'medeniyet' kavramını sorgular ve bu kavramın eğlenceyle ilişkilendirilmesinin yüzeyselliğine dikkat çeker. Adil'e göre Türk toplumu Batı medeniyetine "bar kapısından" girmiştir:

"Medeniyet bir yere her zaman fena tarafından girer derler. Medeniyet kavramı üzerinde tartışılabilir. Sözelimi, ne bileyim ben, dans etmek medeniyet midir? Bara gitmek medeniyet midir? İçki içmek, çorapsız, yarı çıplak gezmek medeniyet midir? diye sorulabilir..."

Biz de Doğu kültürünü bırakıp Batı kültürünü alırken, işe önce gözle görünenden başladık. Bu değişimin savaşı sonu gibi bir döneme rastlayışı, insanların eğlenceye olan tabii eğilimleriyle de birleşince bizi Batı medeniyetine bar kapısından soktu.

O hâlde geliniz, sizinle *Gardenbar*'a gidelim. Haydi, ortaoyunlarında olduğu gibi ayağınızı kaldırınız, başınızı eğiniz, zira 1939 modeli bir otomobile biniyoruz. Bindiniz mi? Tamam. Çek şoför Tepebaşı'na!" (2021a: 159).

Gardenbar, Balkan Savaşı yıllarında ihtiyaç duyulan malî kaynağın temini için şehrin önde gelen ailelerinin yaptıkları el örgülerini ve işlemeleri Kızılay yararına sergileyip satmak için inşa edilmiş bulunan pavyonun ismidir. Bahsi geçen mekânın erken dönemlerinde hizmet ettiği bu ulvî amaçla yıllar sonra edindiği hüviyet arasında büyük bir fark vardır. Zira birkaç defa el değiştirdikten sonra çehresi ciddi bir başkalaşım geçiren *Gardenbar*, artık el işi yerine Avrupa'dan getirilen kadınların teşhir edildiği bir mekâna dönüşmüştür. Yazarın dejenerasyon karşısında müsamahakâr olmadığı, mekânın yeniden üretimi sırasında devralınan kültürel mirasın içerdiği saygınlığın gözetilmesi gerektiği düşüncesini savunduğu aşağıdaki satırlardan anlaşılmaktadır:

"Yıl 1911. Balkan Savaşı'ndayız. Durum çok kötü. Her tarafta hastalık. Kolera baş göstermiş. Kızılay her zaman olduğu gibi yardım için çırpınıyor. Fakat sefalet ve hastalık o kadar fazla ki bu yardıma bütün memleketin katılması gerek. Düşünüyor, düşünüyorlar. Şehrin yüksek ve tanınmış aileleri, el örgüleri, işleme yapacaklar, bunlar Kızılay yararına sergilenip satılacak. Güzel. Ama nerede? Yer yok. Kızılay bu eşyayı sergilemek için bir pavyon yapmaya karar veriyor.

(...)

Gardenbar ile Kızılar arasında ne ilişki var, diyeceksiniz. Çok... Çünkü *Gardenbar*, işte bu pavyonda açıldı. Kızılay şehrin kibar kadınlarının el işlerini

sergilemek için yaptığı bu pavyonu satmış, aynı yerde orayı alanlar, Avrupa'dan getirdikleri kadınları sergilemeye başlamışlardır” (2021a: 163).

Fikret Adil esasen eğlence kültürünün, bir toplumun gelişmişlik düzeyinin ve medeniyetle kurduğu ilişkinin belirleyicileri arasında yer aldığını kabul etmektedir. Buna mukabil yazar, İstanbul'a eskiden olduğu gibi birinci, ikinci sınıf sanatçıların gelmediğini; artık “buraya gelen[in] sadece beyaz kadın ihracatı” (2021a: 203) olduğunu belirterek duyduğu rahatsızlığı dile getirirken, bohem yaşam pratiğinin hangi sınırlar içinde kabul edilebileceğine dair genel bir çerçeve çizmiş olur. Fikret Adil, modernleşme süreci karşısında ayıklayıcı bir bilinçle hareket etme yükümlülüğünü benimsemiş bir aydın olarak tüm boyutlarıyla deneyimlediği bohem yaşamı, kendi değerleriyle karşıtlık oluşturacağını düşündüğü yönlerini ortaya koyarak etkisiz kılmaya çalışır. Yazarın bu refleksi, Türk entelijansiyasının batıdan ödünçlenen kültürel imgeleri yerel ayrıksılığa uyarlama çabasını ahlaki bir misyon olarak değerlendirme eğiliminin bir uzantısıdır. Kemal Karpat'ın, “batının kültürel kavramlarını toplumun kendi kültür değerlerine yakın bir şekilde yorumlayarak Türk toplumunun kültür değiştirme metotlarına uygun olarak benimsemeye” (1971: 33) çabaladığını söylediği edebiyat geleneğimizin bu bağlamda geliştirdiği tavrın, sosyal değerlerine yabancılaşmakla itham edilen zümrelerin mensuplarınca da sürdürülmesi, dikkate değer bir husustur.

Tüketim odaklı yaşam pratiğinin, alt kültür kamuları tarafından önemli bir tehdit unsuru olarak görüldüğünü kanıtlayan örneklerin edebî düzlemdeki karşılıklarına muhtelif eserlerde rastlanabilmektedir. Ahmet Mithat'ın *Felâtu'n Bey ile Rakım Efendi*'sinden Rezaizade Mahmut Ekrem'in *Araba Sevdası*'na, Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın *Şıpsevdi*'sinden Peyami Safa'nın *Sözde Kızlar*'ına kadar pek çok anlatı, gösterişçi tüketimi ve sefahate dayalı hayat tarzını, alafranga kültürün dejenere araçları olarak yorumlar. “*Tüketimi ahlakdışı bir kültürel suç sayma eğilimi, nadir değildir*” (Mardin, 1991: 48). Bu eğilimin ardındaki motivasyon, cemaatçi püritanizmin, ortak toplumsal değerlerin muhafazası için geliştirdiği ötekileştirme ihtiyacı tarafından üretilmektedir. Fikret Adil'in, bohem yaşamın, sanatkârın estetik üretimini akamete uğrattığı düzeyde avare, mihaniki ve şuursuz bir hedonizme indirgenemeyeceğini özellikle vurgulamış olmasının nedeninin de onu gösterişçi tüketimin akıbetine uğramaktan koruma amacı olduğu düşünülebilir.

Fikret Adil'in, İstanbul dışı ve Ankara ile savaş bölgelerinde yaşayan köylülerin hayatlarının ele alındığı, Milli Mücadele ve Cumhuriyet

inkılaplarının anlatıldığı, eskiye ve İstanbul'a karşı yeni değerlerin ve Ankara'nın yüceltildiği (Enginün, 2018: 269) romanların kaleme alındığı yıllarda tümüyle apolitik sanat çevrelerinin bohem yaşamlarına odaklanan metinler vücuda getirmesi, önemli bir sosyolojik realitenin vurgulanmasını sağlar. Adil'in, devrinin edebiyat kanonunun dışında kalan yazınsal tercihleri, bahsi geçen sosyolojik gerçeklikten beslendiğinin dolaysız kanıtıdır. Bu sosyolojik gerçeklik, erken Cumhuriyet devri Türkiye'sinin politik gündeminden, ulusçu ideallerinden ve seferberlik ruhundan hemen hiç etkilenmemiş bir zümrenin mevcudiyetini dikkatlere sunmaktadır. Bohem sanat çevrelerinin edebî ürünleri, bu bakımdan belge niteliği arz eden önemli kaynaklar olarak karşımıza çıkmaktadır. Richard Hoggart'ın, "edebiyatın tanıklığı olmaksızın toplum uzmanının toplumun tamamına karşı kör olacağı" (1966: 17) yönündeki tespiti dikkate alındığında, Cumhuriyet devri Türk edebiyatının üzerinde yeterince durulmamış cephesini teşkil eden bohem sanatın mahdut fakat güçlü bir sosyolojik tabandan beslendiği anlaşılır. Kuşkusuz bu dönem, yerli bohem sanat çevreleri için de bir kültürel geçiş evresi niteliğindedir. Bohem hayatın ahlaka mugayir ya da aşırı bulunan cephelerine yönelik çekince ve eleştiriler, bizzat bu yaşam pratiğine iştirak etmiş sanatkarlarca dile getirilir. Nitekim Peyami Safa ve Necip Fazıl gibi, Fikret Adil'in çevresinde buluşarak bohem yaşamı deneyimlemiş bulunan edipler, bir süre sonra daha muhafazakâr bir dünya görüşünü sahiplenmeye yönelecek; geride bıraktıkları bohem hayatı, arayış dönemlerine özgü ruhsal buhranların var ettiğini ifade etmeye başlayacaklardır. Necip Fazıl Kısakürek'in 1934 tarihli, "Tam otuz yıl saatim işlemiş, ben durmuşum/gökyüzünden habersiz uçurtma uçurmuşum" mısraları, estetize edilmiş bir ahlaki uyanışın habercisi olduğu kadar, bohem yaşam deneyimine sahne olan yıllarını "kayıp" addettiğinin itirafını da içerir. *Şiirlerim ve Şairliğim* başlıklı yazısında şair, bu itirafı detaylandırarak yineler:

"Birbirine aykırı çift başlı bir mahluk olan şairde, biri süfli ve mahkum, öbürü ulvi ve hâkim iki kutup var. Bunlardan biriyle şair, insanoğlunun en altında, öbürüyle de nebiler ve veliler ayrı, en üstünde.

Elbette ki alt kattakilerden olmak istemeyecektim. Bunun için büyük bir memuriyeti yerine getirmek lazımdı. Buna çalıştım..." (1988: 2).

Necip Fazıl Kısakürek'in, birbirine tezat oluşturan iki özelliğe sahip olduğunu belirttiği şairin, "süfli ve mahkûm" yönüyle bohem sanatkar kimliğine göndermede bulunduğu anlaşılmaktadır. Şair, bir dönem kendisinin de temsilcisi olduğu bohem sanatkar profilini ruhsal ve ahlaki tekâmülüyle aşarak bu kimliğin "ulvi ve hâkim" kutbuna ulaştığını ifade

eder. “Ben ve Ötesi’nde topladığı şiirleri vehimlerle, korkularla dolu bohem bir ferdiyetçilikten yavaş yavaş tam sesini bulamadığı bir mistisizme doğru yüksel[en]” (Tanpınar, 1977: 113) Necip Fazıl’ın sanat anlayışı da yaşam tarzına koşut olarak radikal bir dönüşüm geçirir. Fikret Adil’in etrafında bir araya gelen sanatkarlar arasında yer alan Peyami Safa da 1930’lu yılların başlarından itibaren uzaklaşmaya başladığı bohem hayata ilişkin deneyimlerini naklettiği otobiyografik karakterli eseri *Bir Tereddüdün Romanı*’nda (1933), yaşamının bu kesitiyle hesaplaşır. Vecdi Bürün’ün, yıllarca sürdürdüğü bohem hayatının ardından gerçekleştirdiği evlilikle daha disiplinli bir yaşama başladığını (1978: 49) söylediği Peyami Safa’nın geçirdiği başkalaşım, Necip Fazıl Kısakürek’in değer dünyasındaki kırılmayı anımsatır. “Doğuştan başıbozuk; tabiattan hür, kayda, baskıya gireme[yen]” (Karay, 1945: 1) bir romancı olarak Mahmut Yesari, mensubu olduğu bohem sanat çevresinin idealize ettiği kayıtsız entelektüel imajının dışında kalmasına neden olacak şekilde gelişmiş bir sosyal duyarlığa sahiptir. Cumhuriyet devrinin popüler yazarları arasında yer alan Aka Gündüz de bir parçası olduğu bohem yaşam tarzının hâkim yönelimlerini yakından tanımasına ve eserlerinde “sık sık bohem çevrelerden, uç kesimlerden söz açmış” (İleri, 2001: 227) olmasına rağmen sosyal tenkidin yanı sıra politik ve ahlaki telkine yoğun bir biçimde başvuran tezli romanlar kaleme almıştır. Aka Gündüz’ün *Tank-Tango* (1928) adlı eseri, içinde yaşadıkları topluma yabancılaşmış karakterlerin Millî Mücadele’nin sembolü olan Ankara’ya gelerek sosyal açıdan makbul bireylere dönüşmelerini konu edinirken yazarının idealist yazınsal tutumunu tüm yönleriyle ifşa eder. Aka Gündüz de tıpkı Mahmut Yesari, Peyami Safa, Necip Fazıl Kısakürek ve Fikret Adil gibi bohem sanatçı stereotipinin uyandırdığı izlenime aykırılık teşkil edecek biçimde ahlaki, siyasi, kültürel ve sosyal kaygıları bulunan; sorumluluk sahibi aydın tipini örnekleyen bir figürdür. Tüm bu örnekler Türk ediplerinin, kültürel aidiyetleri doğrultusunda bohem kavramına eleştirel bir mesafeden bakarak onu kendi sosyolojik gerçekliklerinden devraldıkları değerlerle mezmetmek suretiyle yeniden yorumladıklarını gösterir.

Sonuç

Bohem yaşam tarzı, muhtelif kültürlerde sanatçı topluluklarının burjuva değerleri çerçevesinde biçimlenen öğretilere karşı kendi komün ütopyalarını hayata geçirmek üzere inşa ettikleri özel bir yönelimi tanımlamaktadır. Bohem hayat pratiğinin belirgin özellikleri arasında uyumsuzluk, eğlenceye dayalı gelişigüzel yaşam, sorumluluk yoksunluğu ve üzerinde ittifak edilen kamusal değerlere karşı geliştirilen bilinçli kayıtsızlık hâli ön planda gelmektedir. Bohem kavramı, sanat alanıyla mutlak bir özdeşlik ilgisi

kuracak şekilde bütünleşmiştir. Söz konusu kavram, Batı'da ilk bohem sanat topluluklarının ortaya çıktığı 19. yüzyıldan itibaren farklı ulusal edebiyat geleneklerini etkisi altına almaya başlamış; intikal ettiği coğrafyanın özgün kültürel birikiminin dönüştürücü müdahalesiyle başkalaşım geçirerek mahiyet değiştirmiştir.

Türkiye'de ilk bohem sanat topluluğu, kültürel dokusunu ekseriyetle seküler değerlerin şekillendirdiği, batılı yaşam pratiğinin sembolü niteliğindeki Beyoğlu'nda 1930'lu yıllarda ortaya çıkmıştır. Fikret Adil'in etrafında bir araya gelen Necip Fazıl Kısakürek, Peyami Safa, Mahmut Yesari, Aka Gündüz, Mesut Cemil, İbrahim Çallı, Eşref Şefik ve Elif Naci gibi farklı disiplinlere mensup sanatkarların teşkil ettikleri bu zümre, sosyal normlara aykırı temayüllere meşruiyet kazandıran bir zemin üzerinde vücut bulmuştur. Sınırları İstanbul'u farklı vesilelerle ziyaret eden ecnebi sanatkarların katılımlarıyla zaman zaman genişleyebilen bu kozmopolit zümrenin gerek etnik gerekse kültürel yapısıyla homojen bir bütünlük arz ettiği iddia edilemez. İlk yerli bohem sanat topluluğu olarak karşımıza çıkan bu zümrenin yaşam pratiğine dair en ayrıntılı ve canlı gözlemlere Fikret Adil'in yapıtlarında tesadüf edilmektedir. Beyoğlu merkezli bohem sanat çevrelerinin değer dünyaları, ilişkileri, yaşam tarzları, eğlence kültürleri, sanatsal üretimleri ve sosyal konumları hakkında birinci elden tanıklığa dayalı anlatılar ihtiva eden bu yapıtların oluşturduğu külliyyat, araştırmacılara önemli monografik veriler sunmaktadır. Fikret Adil'in eserleri aracılığıyla Türk edebiyatı tarihinde bohem kavramına ilişkin okumaların hangi bağlamlarda geliştiği, yerli şair ve yazarların bohem yaşam pratiği karşısındaki tutumları ve bohem kültürün Türkiye'ye özgü modernleşme deneyimiyle kurduğu ilişkiye dair önemli verilere ulaşılabilmektedir.

Fikret Adil'in anlatılarında ağırlıklı olarak gerçek kimlikleriyle ele aldığı yerli şair ve yazarların, deneyimledikleri bohem yaşamı anlamlandırırken birtakım hususlar üzerinde uzlaştıkları tespit edilebilmektedir. Söz konusu sanatkarların tamamına yakını, bohem kültürü burjuva karşıtlığıyla özdeşleştirmektedir. Burjuva değerlerine reddiyeci bir tavırla yaklaşmak, bu sanatkarlar tarafından bohem kültüre intibakın eşiği olarak görülmüştür. Bohem sanat çevrelerinin gündemini belirleyen bir diğer konu da toplumsal cinsiyet eşitsizliği sorunudur. Kullanılan cinsiyetçi dilden uygulanan fiilî ayrımcılığa kadar büyük bir hassasiyetle takip edilen bu sorun, bohem sanatkarın feodal kültürden ve ataerkil yapının geleneksel yaklaşımından ayrıldığını gösterir. Bununla beraber Fikret Adil'in metinlerinde asıl dikkat çekici husus, bohem kavramının yerli sanatkarlar tarafından taşıdıkları

kültürel ve ahlaki kodlara uyarlanarak yeniden yorumlanmış olmasıdır. Bu eserlerde bahsi geçen sanatkarların görünüşteki aykırı, sefih ve marjinal yaşamlarına rağmen, gelenekle bütünleşen yönlerinin de bulunduğunu düşündürecek şekilde bohem hayatın belirli cephelerini sorguladıkları belirtilebilir. Devrin şair ve yazarlarının, bohem kültürün aşırıya vardığını düşündükleri boyutlarına yönelttikleri eleştiriler, kendilerini devraldıkları kültürel birikimin temsilcileri olarak konumlandıklarını göstermektedir. Çoğunluğunu protagonist figürlerin oluşturduğu bu kahramanlar, bohem kimliği olumsuz imajından kurtararak daha kabul edilebilir ahlaki vasıflarla donatmaya çalışırlar. Fikret Adil'in eserlerinde yerli bohem sanatkarların, batıdaki örneklerinin aksine kısmen de olsa ahlaki, kültürel, siyasal ve sosyal ideallere sahip figürler olarak tasvir edilmeleri, Türk edebiyatında bohem kavramının kendi özgün koşulları çerçevesinde gelişen bir realiteyi ifade edecek biçimde ele alındığını ortaya koyar.

KAYNAKÇA

- ADİL, Fikret (1936), "Bir Deli", *Ağaç*, İstanbul, 13-14.
- ADİL, Fikret (2018), *Asmalımescit 74*, Sel Yayınları, İstanbul.
- ADİL, Fikret (2021), *Avare Gençlik & Gardenbar Geceleri*, Sel Yayınları, İstanbul.
- ADİL, Fikret (2021), *Intermezzo*, Sel Yayınları, İstanbul.
- AKBAL, Oktay (1977), *Zaman Sensin*, Çağdaş Yayınları, İstanbul.
- AYHAN, Ece (2016), *Bir Şiirin Bakır Çağı*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- BAUDELAIRE, Charles (1992), *Paris Sıkıntısı*, Çev. Tahsin YÜCEL, Adam Yayınları, İstanbul.
- BAUDELAIRE, Charles (2013), *Modern Hayatın Ressamı*, Çev. Ali BERKTAY, İletişim Yayınları, İstanbul.
- BEAUVOIR, Simone de (1993), *Kadın İkinci Cins II: Evlilik Çağı*, Çev. Bertan ONARAN, Payel Yayınları, İstanbul.
- BELGE, Murat (2017), *Tarihten Güncelliğe*, İletişim Yayınları, İstanbul.
- BENJAMIN, Walter (2019), *Pasajlar*, Çev. Ahmet CEMAL, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- BOZOK, Hüsamet (1973), "Dostluklar, İlişkiler", *Yeditepe*, İstanbul.
- BÜRÜN, Vecdi (1978), *Peyami Safa ile 25 Yıl*, Yağmur Yayınları, İstanbul.

- DERVİŞOĞLU, Efnan (2010), “Bohem Kavramı ve Bir Tereddüdün Romanı Üzerine”, *Folklor/Edebiyat*, Ciu Cyprus International University, 16.62, 101-116.
- ENGİNÜN, İnci (2018), *Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı*, Dergah Yayınları, İstanbul.
- FRANCK, Dan (2009), *Bohemler*, Çev. İsmail YERGUZ, Sel Yayınları, İstanbul.
- HAŞİM, Ahmet (2018), *Bize Göre ve Bir Seyahatin Notları*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- HAŞİM, Ahmet (1926), *Piyale*, Dergah Yayınları, İstanbul.
- HEINE, Heinrich (2015), *Romantizm Okulu*, Çev. Ömer ALBAYRAK, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- HOGGART, R. (1966), “Literature and Society”, Ed. N. MACKENZIE in *A Guide to the Social Sciences*, Weidenfeld & Nicholsun, London.
- İLERİ, Selim (2001), *Romanımızdan Altın Sayfalar*, Doğan Kitap, İstanbul.
- [KANIK], Orhan Veli (1950), “Sait Faik İçin”, *Yaprak*, 1, İstanbul.
- KARAOSMANOĞLU, Yakup Kadri (2015), *Gençlik ve Edebiyat Hatıraları*, İletişim Yayınları, İstanbul.
- KARAY, Refik Halit (1945), “Mersiyeden Önce”, *Akşam*, Sayı: 9644: 1.
- KARPAT, Kemal (1971), *Çağdaş Türk Edebiyatında Sosyal Konular*, Varlık Yayınları, İstanbul.
- KISAKÜREK, Necip Fazıl (1988), “Şiirlerim ve Şairliğim”, *Çile*, Büyük Doğu Yayınları, İstanbul.
- KURDAKUL, Şükran (1985), *Şairler ve Yazarlar Sözlüğü*, Cem Yayınları, İstanbul.
- LUKACS, Georg (2000), *Çağdaş Gerçekçiliğin Anlamı*, Çev. Cevat ÇAPAN, Payel Yayınları, İstanbul.
- MARDİN, Şerif (1991), *Türk Modernleşmesi-Makaleler IV*, İletişim Yayınları, İstanbul.
- MARX Karl-ENGELS, Friedrich (1886), “Les conspirateurs”, *Die Neue Zeit* 4, Paris, 555.
- MARX, Karl (2016), *Louis Bonaparte'ın 18 Brumaire'i*, Çev. Erkin ÖZALP, Yordam Yayınları, İstanbul.
- NECATİGİL, Behçet (1989), *Edebiyatımızda İsimler Sözlüğü*, Varlık Yayınları, İstanbul.

- OKAY, Orhan, (2016), “Türk Şiirinin Dargın İki Ustası: Yahya Kemal ve Ahmet Haşim”, *Edebiyat ve Edebi Eser Üzerine*, Dergah Yayınları, İstanbul.
- OKAY, Orhan (2016), “Yahya Kemal ve Şiiri”, *Edebiyat ve Edebi Eser Üzerine*, Dergah Yayınları, İstanbul.
- OKTAY, Ahmet (2004), *Gizli Çekmece*, Doğan Kitap, İstanbul.
- Özbek, Meral (2000), “Walter Benjamin Okumak III”, *Ankara Üniversitesi SBF Dergisi*, 55.4, 83-111.
- PÜSKÜLLÜOĞLU, Ali (2004), *Türkçe Sözlük*, Doğan Kitap, İstanbul.
- Robert, Paul (1977), *Dictionnaire: Alphabetique & Analogique de la Langue Française*, Societe Du Nouveau Littre, Paris.
- TANPINAR, Ahmet Hamdi (2021), *Beş Şehir*, Dergah Yayınları, İstanbul.
- TANPINAR, Ahmet Hamdi (1977), *Edebiyat Üzerine Makaleler*, Dergah Yayınları, İstanbul.
- TDK (2019), *Türkçe Sözlük*, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara.
- TEKİN, Mehmet (2006), *Roman Sanatı: Romanın Unsurları 1*, Ötüken Yayınları, İstanbul.
- TUĞLACI, Pars (1981), *Okyanus Ansiklopedik Sözlük*, Cem Yayınları, İstanbul.

SPIKE JONZE'S *HER*: HOW TRANSHUMANISM TURNS INTO A CONTROL MECHANISM UNDER THE NAME OF LOVE*

*Spike Jonze'un Her Adlı Filmi: Transhumanizmin
Aşk Adı Altında Kontrol Mekanizmasına Dönüşmesi*

Hale KIYCI**

ABSTRACT: Transhumanism is a philosophy based on the idea of enhancing the physical, intellectual and psychological capacity of human beings through the direct use of science and technology. Because transhumanism aims to ensure super longevity, super intelligence and super well-being, it is said that it will provide a more liberating atmosphere for human beings by elevating the current human condition. In Spike Jonze's film *her*¹ (2013), transhumanist technologies seem to present a peaceful society by focusing on the inhabitants' well-being. However, in this futuristic society where advanced AI technology and personal letter writing service are widespread, human beings are over-controlled in a subtle way by manufacturing consent as Antonio Gramsci uses to explain the concept of hegemony. So transhumanism does not present a free environment in this futuristic society; instead it disguises the control mechanism through these technologies. The aim of this article is to explore how human beings are controlled by transhumanist technologies subtly under the name of providing super well-being.

Keywords: Transhumanism, Spike Jonze, *her*, control

ÖZ: Transhümanizm, bilim ve teknolojinin doğrudan kullanımı yoluyla insanın fiziksel, zihinsel ve psikolojik kapasitesini geliştirme fikrine dayanan bir felsefedir. Transhümanizmin, süper uzun ömür, süper zekâ ve süper refah sağlamayı amaçladığı için, mevcut insanlık halini yükselterek insanlar için daha özgürleştirici bir atmosfer sağlayacağı söyleniyor. Spike

* This paper is from the author's unpublished PhD dissertation (in progress) entitled "Transhumanism in *Brave New World*, *Neuromancer*, *her*: Creating an Illusion of Freedom within Society through the Physical, Intellectual, and Psychological Control of Human Beings" under the supervision of Prof. Dr. Özlem UZUNDEMİR at Çankaya University, Graduate School of Social Sciences, English Literature and Cultural Studies Program.

** Öğr. Gör., Zonguldak Bülent Ecevit Üniversitesi, Yabancı Diller Yüksekokulu, Yabancı Diller Bölümü, Zonguldak, halekiyici@beun.edu.tr, ORCID: 0000-0002-5643-4196

¹ In this article, the name of the movie will be written in lower case as it is used in the original poster except for the parts where quotations are taken from other critics' articles. This is done on purpose because the use of lower case supports the main idea of this analysis.

Geliş Tarihi / Received: 19.06.2021

Kabul Tarihi / Accepted: 25.10.2021

Yayın Tarihi / Published: 27.01.2022

Jonze'nin *her* (2013) adlı filminde, transhümanist teknolojiler, insanların refahına odaklanarak huzurlu bir toplum sunmaktadır. Ancak, gelişmiş yapay zekâ teknolojisinin ve kişisel mektup yazma hizmetinin yaygın olduğu bu fütüristik toplumda insanlar, Antonio Gramsci'nin hegemonya kavramında sözünü ettiği gibi, farkında olmadan kontrol edilmektedir. Dolayısıyla, transhümanizm bu fütürist toplumda özgür bir ortam sunmak yerine bu teknolojiler aracılığıyla kontrol mekanizmasını gizlemektedir. Bu makalenin amacı, süper refah sağlama adı altında, insanoğlunun transhümanist teknolojiler tarafından nasıl fark edilmeden kontrol edildiğini incelemektir.

Anahtar Kelimeler: Transhümanizm, Spike Jonze, *her*, kontrol

Introduction

In the last three decades, there has been a growing interest in “transhumanism”, a philosophy based on the direct application of science and technology to enhance the physical, intellectual and psychological capacity of human beings. Because transhumanism aims to ensure super longevity, super intelligence and super well-being, it is said that it will provide a more liberating atmosphere for human beings by elevating the current human condition. Due to rapid developments in transhumanist technologies, the film industry also produces TV shows and films that deal with the possible outcomes of these advancements and alternative futuristic worlds.²

Recent films have focused on robots with human-like features or AIs with high cognitive skills as this transhumanist technology is highly debated. Apart from just focusing on these beings' intellectual capacity and their efficacy for humanity, their emotional proximity with human beings and how this connection will affect human well-being have been common topics. One of them is a Spike Jonze movie, *her* (2013), which presents an intimate relationship between a man and an operating system with AI technology in a futuristic society where technology is widespread and affordable for people; technology becomes so infused within daily life that becoming friends or couples with these human-made beings is normalised.

² For instance, *Blade Runner* (1982) in which one of the highly developed inorganic “replicants” makes his hunter question the meaning of being a human; another is a Steven Spielberg film, *A.I.* (2001) which is the story of an android in a child-like appearance with the ability to have emotions as a result of its programming. A more current work is Alex Garland's *Ex Machina* (2015); it is about a computer programmer who is emotionally attached to a gynoid² despite being aware of its artificiality. Similarly, in the TV Series, *Humans* (2015-2018), anthropomorphic robots called “synths” have close relations with human beings, and various ethical issues like their social and legal rights are questioned. In all these works, the AIs have such an ability to interact with human beings and have human-like appearance that they make human beings establish a bond with them.

What distinguishes this film from other AI movies is the absence of an anthropomorphic body; in other cinematic works, these inorganic beings have human-like appearance, and this makes an emotional connection more possible. However, in *her*, the male character falls in love with the AI which is just a disembodied voice in a pocket-sized metal box. Also, in *her*, emotions seem to be promoted through the service “personal letter writing”: professionals write and send letter on behalf of their customers. Additionally, *her* is different from many other science-fiction movies in terms of the atmosphere it portrays; despite high-tech stuff like online games with hologram technology or affordable OSeS with AI technology, the setting and costumes are rather out-of-date. Instead of portraying inner places decorated with futuristic furniture that reminds one of a spacecraft, old style wooden chairs and retro style lampshades are used. Similarly, the city in *her* does not have science-fiction movie clichés. There are no high-tech cars; people either walk around the city or use the subway. The city looks plain when compared to many other science-fiction movies in which advertisements with holograms and colourful lights are used to enrich the works visually.

The clothing and accessories of characters also reflect retro trend in fashion: high-waist pants, short collar shirts, and tortoise shell glasses of the main character, Theodore Twombly. In an online article by Rachel Lee Harris, Casey Storm, costume designer of *her*, explains that their goal was to create a warmer future, saying: “We realized, if you have access to anything you want in the future, why would you create a cold world for yourself? You’d want something that feels comfortable, happy, less anxious, that shows you participate in society and you’re in touch with your emotions” (2014). For him, such clothing portrays a more humanized world in which highly developed technologies are also used; it makes the future more desirable as it depicts a place where technology does not wipe out human values. Storm says they did not want to create a distracting atmosphere by having futuristic clothes or accessories; instead they lessened the use of materials unlike the clichés of science-fiction movies. He adds: “I’m realizing this retroactively. What a lot of futuristic films do and we didn’t, is add things. No epaulets, badges, materials, textures. Those are things you look at the entire film going ‘That’s the future. That’s the uniform’. What we did instead was take things away. So something is off, but it’s not a distraction” (Harris, 2014). By making changes in the commonly used clothing and accessories, the aim in *her* is to create a human-friendly

futuristic world in which human emotions are preserved rather than a cold mechanized world.

The idea of dehumanizing technology is diminished through intimate relations between organic and inorganic beings and personal letter writing service, and these are also supported visually by bringing back retro trend in design and fashion. However, I suggest no matter how peaceful and liberating the atmosphere of the film seems, the real goal of these advanced technologies is not to present a better society by elevating the well-being of human beings which is one of three pillars of transhumanism; instead, an over-controlled system is maintained subtly through these technological applications. All technologies in this futuristic society are used to manipulate human beings in a disguised way by creating worlds of illusions; personal letters are written by ghost writers on behalf of customers or human beings have intimate relationships with bodiless artificial beings. As a result, in this created world, technology is used to control human beings' emotions and behaviours instead of upgrading human well-being as transhumanism promises, so technology becomes a tool to superintend people for the goal of a group of people who own big companies that produce these technologies. While discussing how the inhabitants of this futuristic world is shaped and controlled, Antonio Gramsci's concept of hegemony will constitute the main theoretical background of this study: Gramsci originally uses this term to explain how human beings are controlled without using force by manufacturing consent in governance. In this study, I use it to highlight how affective domain of human beings is supervised in a subtle way through transhumanist technologies to create a control mechanism in this fictional world.

***her*: An Unorthodox Love Story**

her is the story of an intimate relationship between an introverted man, Theodore Twombly (Joaquin Phoenix), who is about to get divorced and an AI, named Samantha (voiced by Scarlett Johansson). Theodore is a professional letter writer at Beautiful Handwritten Letters Company, and writes personal letters on behalf of his clients.

The film starts with Theodore's monotonous life: a lonely man just commuting. Despite being separated for a year, he has not signed the documents for divorce because of the fear of losing his wife forever. Theodore, in search of filling the gap in his life, has online sex. However, things do not go well for him. His life starts to change in a more positive way after he has purchased an operating system (OS) with an artificial

intelligence as a personal assistant. Due to the OS's high capacity to respond to him, their relationship develops into romantic relationship, even though it is based on verbal communication as Samantha is just a computer system uploaded in a small device. They go on a vacation, spend time at the seaside, have verbal sex, and hang out with friends. With the support of Samantha, Theodore signs the documents for divorce. When Theodore learns that Samantha talks to many other people simultaneously, and she³ is in love with some of them, he becomes jealous of her. She tries to explain what happens to her but Theodore cannot understand because he does not want to share her with anyone.

In the end, Samantha tells Theodore that all the OSes will leave, and shuts down the system. Theodore, waking up from a deep sleep after this talk, writes an apology letter to his ex-wife, Catherina. The movie ends as Theodore leads his friend Amy onto the roof, and they watch the sunrise with the city view which can be a sign that they will go on their lives as usual after the OSes leave.

AI Technology in *her* as a Control Mechanism

The first encounter with the text of the film is through its title: "her" suggests that the focus will be on a female character. However, the use of the object pronoun—as opposed to the subject pronoun "She"—implies that the female character will play a secondary role. And also, using lower case in movie's title reinforces this idea. In fact, the main visual focus is on Theodore, who is seen on the poster as the only character of the movie.

Theodore communicates with Samantha through ear buds, and carries a small metal device in which the OS is uploaded. Samantha, the female OS voice, is trapped in this tiny box in a sense, and Theodore carries it everywhere he goes. At the beginning of the movie, Theodore has full control over Samantha; she does everything Theodore orders her to do, and he receives a warm welcome from Samantha whenever he needs it. This sense of control over Samantha is created by the dialogue; she totally sounds like a traditional female figure that is supportive and caring. It is understood that Samantha, a set of programs, performs her primary function as the advertisement for this technology offers: "an intuitive entity that listens to you, understands you, and knows you. It's not just an operating system, it's a consciousness" (Jonze, 2013: 10).

³ In this article, I use both "she" and "it" for "Samantha/the AI". When I want to highlight that it is just a computer code, I use the pronoun "it", but I prefer the pronoun "she" when I emphasize its being a gendered being.

After purchasing the product, Theodore starts the installation, and is asked a few questions to customize the OS. Because he chooses a female voice, one of the three questions is on his relation with his mother—the first female in a man’s life, and his reply: “Well, actually, the thing I’ve always found frustrating about my mom is if I tell her something that’s going on in my life, her reaction is usually about her” (Jonze, 2013: 11) implies that Theodore wants his mother to be more caring, and a better listener. During their first chat, Theodore asks the OS its name, and at that second, it chooses the name, Samantha, meaning the “listener”. The choice is reflected to be coincidental because it says there is beauty in the sound of that name. However, as it is a personalized technology, this name signifies that the OS will fulfil its duty completely as Theodore needs a female companion who listens to him. Additionally, the OS has free and instant access to all Theodore’s online records including divorce papers, mails and messages, and it gathers and analyses the data it reaches, so it will not be false to say that Theodore is under constant digital surveillance. It sees that Theodore has some problems in his life, so the OS can easily shape its answers and reactions in parallel with his needs.

In the first article of “Transhumanist Declaration”, it is stated that “the possibility of broadening human potential by overcoming . . . involuntary suffering” is one of the aims of transhumanism (“Humanity Plus” 2009). So, this AI technology seems to fit in this goal as it promises “a life changing experience, creating new possibilities” (Jonze, 2013: 10) by helping Theodore to overcome the painful divorce process. However, in this futuristic society where even personal emotions are expressed by a bunch of personal letter writers, it can be said that this AI technology is a mask to control human emotions instead of boosting one’s mood. Theodore is on edge; he is about to step out of the established system by questioning his emotions, and at that point, this AI technology makes him stay within this over-controlled mechanism, in which Theodore also functions as a personal letter writer. Antonio Gramsci, in his *Prison Notebooks*, discusses the emotional and cultural factors in ensuring the dominance of a state by highlighting the importance of consent in governance. For him, hegemony, which is “[t]he ‘spontaneous’ consent given by the great masses of the population to the general direction imposed on social life by the dominant fundamental group”, (Gramsci, 1948/1992: 12) provides a more subtle authority over people using various cultural elements rather than the use of direct power. By doing this, the ruling group influences the masses by gaining also their approval though it is an unconscious acceptance. In *her*,

such a hegemonic system is formed in a way that it infiltrates into the affective domain of human beings and shapes them through technology and novel applications. So people become emotionally paralyzed; they feel what is imposed on them without realizing that they are controlled. It is not possible to say that this transhumanist technology has provided a transcendental experience for Theodore; instead, he experiences a very traditional heterosexual relation with this disembodied voice—the same as his former marriage.

The initial task of this OS is to assist Theodore in his professional life, reminding him of his meetings, organizing his schedule, reading and replying his e-mails, but gradually Samantha becomes a supportive female figure for Theodore. Nick Bostrom explains how human beings are unable to take absolute control of their mood or energy when he talks about transhumanist values, saying: “despite our best efforts, we often fail to feel happy as we would like . . . Lasting joy remains elusive . . . [and] we are limited in regard to energy, will-power, and ability to shape our own character in accordance with our ideals” (2005: 7). So, human beings need to take absolute control of their thoughts or emotions to achieve super well-being. As they lack this ability, AI technology may seem as a first step of such a system because by the help of this customized OS, Theodore gets over the divorce process. However, Theodore does not have control over his emotions and no matter how real their relationship seems, it is just an illusion as Samantha is shaped in accordance with Theodore’s needs.

It may be thought that this technology is beneficial for Theodore as it helps him get over bad days like a therapist who offers 24/7 service, observes the patient in his daily life. In the article, “Intimacy in a Virtual World: Some Reflections on Spike Jonze’s Film *Her*”, Andrea Sabbadini points out the significance of listening in therapy, saying: “the experience of being heard . . . constitutes a main therapeutic factor in psychoanalysis, characterized as it is by the listening to one’s own voice within a holding environment. Our so-called ‘talking cure’ is also a ‘listening cure’” (2017: 132). He adds that some psychoanalysts do not find it necessary to share a physical space with their clients; sharing “a virtual space, as is the case in ‘tele-analysis’”, can work for them (Sabbadini, 2017: 133). In accordance with this, it can be inferred that this new transhumanist technology has a positive effect on Theodore or other purchasers as technology is used to elevate the well-being of people. Sabbadini also states that Samantha has a “psychotherapeutic function” on Theodore though this may not be her

primary intention, saying: “Samantha is first of all Theodore’s friend and lover, not his analyst—though her loving relationship . . . can also have a therapeutic function for those engaging in them” (2017: 137). I agree that Theodore has gone through a therapy-like process via this AI technology, but this is not out of love. He is one of the most successful personal letter writers, and writes on behalf of thousands of clients. He has a key function within this society as a personal letter writer because he produces stereotyped expressions and shapes people’s emotions and ideas in a sense. It is not possible for a stranger to express the love between the two truly; these letter writers function as “the dominant group’s ‘deputies’ exercising the subaltern functions of social hegemony” (Gramsci, 1948/1992: 12). So, masses can be shaped and controlled through social relations in accordance with the dominating group’s ideology without coercion as it becomes the norm and is accepted willingly. However, Theodore’s hard times because of the divorce can be a threat to the established system which functions perfectly, so this easily accessible AI technology fixes and brings him back into the system.

In this technological society, traditional gender roles formed unequally within patriarchy are reflected throughout the film, and Theodore is the embodiment of these values. For instance, his online nickname is “BigGuy4x4”—a sign of power attributed to males while his partner’s is “SexyKitten” suggesting innocence and submissiveness of a woman that needs protection like a kitten, but at the same time it arouses desire. Similarly, when Theodore is on a blind date, the woman likens him to a puppy flirtatiously. However, not pleased with this analogy he says: “I don’t wanna be a puppy. . . I wanna be a dragon that can rip you to pieces and destroy you . . . but I won’t” (Jonze, 2013: 37). From his reply, it is understood that Theodore wants to take the dominant position so he prefers a dragon which symbolizes power. Also, Theodore’s close friend, Amy is a game designer and she develops a game named “Perfect Mom”, in which a player gets points as the perfect mom fulfils duties like feeding children and taking them to school. All these strengthen the idea that in this futuristic society, still, discourses on stereotyped gender roles are in action.

Within this atmosphere, Theodore and Samantha’s affair seems to be the most promising in terms of transhumanism as there is an interaction between an organic and a disembodied inorganic being, suggesting that there is no fixed definition of an identity in this futuristic society. Victoria Pitts discusses the relation between technology and the body, saying: “technology

is often represented as a resource to free us from what are seen as the natural constraints of the body” (2005: 230). She mainly focuses on material body modifications, but this idea can be applied to Samantha’s non-existent body as she is a technologized entity. This can create a genderless society which is freed from stereotyped gender-based identities. Contrary to this, Samantha sounds like a traditional female character; her responses, her reactions, her wishes all present a woman who is supportive, caring and submissive. In fact, she is what Theodore looks for, because she is programmed to meet his needs as a customized OS. This relation cannot fulfil what transhumanism supports; their minds / coding⁴ cannot be freed from gender-based discourse even in the existence of technologized bodies. So, their relation includes the features that seem to fit in traditional gender roles although his partner here is an invisible artificial being created through programming; Theodore is in an active position, and Samantha talks in a way that would be expected from a female even in the online sex scene where physical proximity is absent. By using phrases, “I wish I could put my arms . . . , I wish I could touch . . . , I’d run my fingers . . . , I’d kiss . . .” (Jonze, 2013: 42-3), Theodore becomes the agent of action, and the dominant one. Because the male is associated with activity, his wishes are the primary concern during the relationship. And because Samantha is projected as a traditional female character, her invisible body becomes an object to fulfil the male’s needs. Instead of telling how she would prefer being touched, she asks Theodore “how would you touch me?” While discussing the position of females, Irigaray says the woman finds herself in a “state of dependency upon man”; she cannot be the agent; she is just affected by the actions he performs—becomes “her” instead of “she” (1977/1985: 27). Because in a heterosexual patriarchal society, women are made submissive, female body just serves for the satisfaction of the male desire. The male, controller of his own fantasy, objectifies the female as a result of former constructed experiences.

Although this transhumanist technology seems to elevate the current mood of Theodore, I argue that it is a superficial outcome just to mask the control mechanism over the inhabitants; the undesired emotions of these people are disguised by creating a simulacrum. This world of illusions full of manufactured emotions is established to control the divergent ones—the inhabitants who are about to leave the system. So this is not a free society where inhabitants can have control over their lives or emotions. It is

⁴ Here, I use the words, “mind” and “coding” interchangeably because Theodore’s mind is controlled and shaped; it is like Samantha’s coding.

understood that through Theodore's discourses, traditional perspective is sustained because he anthropomorphises this bodiless artificial entity.

Letter Writing and the Problem of Authenticity in *her*

In *her*, transhumanist technologies are integrated into daily life without causing discomfort; AIs elevating human beings' mood by having close relations with them, and time-saving voice-control devices. Another technological application common in this futuristic society is "personal letter writing": sending personal letters (written by professional letter writers) to the beloved ones via a company named Beautiful Handwritten Letter. Like AI technology, this also seems to help the inhabitants of this futuristic society, but the main goal is to establish a system in which people can be detected, controlled and shaped artfully. The number of letter writing companies is not given, or the total number of letter writers is not known accurately, but Theodore's writer number "612" and the customer number "2367866782" give some clues about how this system reaches to millions.

In this society, Theodore functions as, what Gramsci calls, a "traditional intellectual", who, through the letters he writes, sustains the prescribed gender roles and human emotions. According to Gramsci, these intellectuals repeat the dominant ideology: they are "the dominant group's 'deputies' exercising the subaltern functions of social hegemony" (1948/1992: 12). The moulded human feelings are presented through letters continually, so the individuals have standardised emotions, and also they internalize the given roles. This letter writing company, which seems to have a very naïve and nice purpose, in fact functions as a new version of a controlling mechanism like the media, or education system.

One of the oppositions against transhumanism is that new technologies will widen the current inequality between the rich and the poor. However, transhumanists suggest that "the typical pattern with new technologies is that they become cheaper as time goes by . . . As these procedures become routine, costs fall and more people can afford them" (Bostrom, 2003: 20). In *her* technology seems to be accessible, and people who own big companies that produce technologies will be able to manipulate human beings for their own benefits. Another ostensible benefit is the customization of technology; instead of presenting everyone the same way of control, each person gets what he or she needs. This shows how a transhumanist technology can be shaped easily to meet personal needs; this also guarantees the impossibility of escape from the system because everyone is happy with what they have.

As people become more and more connected to the internet by sharing their personal information needed for letter writing, they become more vulnerable to surveillance; they can be controlled wherever they are and whenever the system wants because being online ends their dependence on time and space. So it becomes a fulltime customised control mechanism that reaches to millions simultaneously, creating an unconscious consent.

The control mechanism in this futuristic society is customized, so it creates the illusion of authenticity. The scene opens with a close-up on Theodore, dictating a letter. On his computer screen, the photos of a couple, some information about them, and the letter he has been dictating are seen. Although the letter is written on the computer, a handwriting font is used to create the illusion that it is written by a person who spends time for it to express personal feelings. The two photos of the couple from their youth and old age show a long-term relationship. Also, the information written in the white box reinforces this idea because it is their 50th anniversary, and the woman expresses her love to the man by saying “love of my life” (Jonze, 2013: 1).

The guidelines for the writer, which appear on the computer show how little information is required for such a sentimental letter—just the name of the receiver and the subject of the letter. Based on this knowledge, and looking at few photos of them, Theodore writes a love letter from Loretta (the wife) to Chris (the husband); in effect, he simulates Loretta’s feelings despite having no connection with these two people. While dictating the letter, he seems to be involved in their feelings, but he is able to shift from one letter to another swiftly; after finishing Loretta’s letter, he starts a new one from a friend to Chris—suggesting that these feelings are in fact superficial. However, without coercion, inhabitants are made to believe that these are their real feelings although they are just copies of human emotions.

The use of numbers for letter writers, instead of using their first names, suggests lack of individuality though they should be creative people who reflect unique personal feelings in each piece of writing. However, they function like machines programmed to write letters all day long which is far from originality. And this reflects the fact that in this society as a whole, people do not write their own letters to their loved ones, they do not express their own feelings in writing; but instead consult this company for personal letters, which take the form of scripted clichés. It feels like people have no autonomy over their emotions. Additionally, the letters are posted instead of being sent online. When compared to today’s world where sending letters

through the post office is seen as a waste of time and old-fashioned, at first glance, it may seem as a positive detail. However, all these are done on purpose to create an illusion: by the photos of people, the handwriting font, colourful papers and envelopes, the inhabitants are made to believe in the reality of human feelings produced by the letter writers though they are not authentic. In fact, the people are living in a matrix⁵ created with simulated human emotions. This idea is reinforced through the content of the letters: they have different receivers, but have similarities contextually.

The first two letters Theodore writes for different customers, and the last one for his ex-wife show how emotions expressed, and the language used are in fact identical:

Theodore: To my Chris, I have been thinking about how I could possibly tell you how much you mean to me . . . Lying naked beside you in that tiny apartment, it suddenly hit me that I was part of this whole larger thing . . . Before that I was just living my life like I knew everything, and suddenly this bright light hit me . . . That light was you . . . my love and my friend til the end (Jonze, 2013: 1).

Theodore: Roberto. Will you always come home to me and tell me about your day? . . . Because I love the way you look at the world, and I'm so happy I get to be next to you and look out at the world through your eyes. Love, Maria (Jonze, 2013: 50-1).

Theodore: Dear Catherine . . . I will always love you because we grew up together. And you helped make me who I am . . . [T]here will be a piece of you in me . . . You're my friend til the end. Love, Theodore" (Jonze, 2013: 104).

The two customized letters, and the one for his ex-wife which is supposed to reflect Theodore's real feelings, are similar in terms of meaning. In all three letters, the intimacy between two people is told through physical closeness: "lying naked beside you" (Letter 1), "be next to you" (Letter 2), "grew up together", "a piece of you in me" (Letter 3). These phrases suggest that physical proximity is a significant component in a relationship; a way of showing emotions than can be seen as a human quality. Additionally, the importance of their partners for them is expressed by the unification of two lovers: "this bright light hit me . . . [it] was you" (Letter 1), "look out at the world through your eyes" (Letter 2), and "you helped make me who I am" (Letter 3). They also explain how one partner's thoughts and emotions are shaped by the other. Despite having different receivers, they will be touching

⁵ The term was first used by William Gibson in his novel, *Neuromancer* (1984). In 1999, the Wachowski brothers named their science-fiction movie, which is about a dystopian future, *The Matrix*. It was used to refer to simulated reality created by machines in which people live.

for their readers in a similar way. This idea is also supported by the first letter as it says: "I was part of this whole larger thing, just like our parents, and our parents' parents". It is a self-generated system as individuals internalize it. And despite being personal letters, they are the products of a single mind—Theodore's. So it is understood that Theodore, as a traditional intellectual as in Gramsci's terms, writes letters to reflect individuals' emotions that are already inscribed.

Apart from the letters, the conversation between Theodore and Samantha underlines the authenticity of feelings:

Theodore: Sometimes I think I've felt everything I'm ever gonna feel and from here on out I'm not going to feel anything new—just lesser versions of what I've already felt.

Samantha: At least your feelings are real [. . .] I was thinking about the . . . things I've been feeling, and I caught myself feeling proud of that. You know, proud of having my own feelings about the world?" (Jonze, 2013: 41-2).

Theodore's ideas on his feelings emphasize how limited human emotions are, and how predictable they can be. It can be inferred from his thought that there is a bunch of emotions listed—sorrow, happiness, excitement, fear—and he has consumed them all. He says he will never have "new" feelings, but this also becomes contradictory with his later explanation, "just lesser versions of what I've already felt"; he does not mean feelings that have never been experienced, he talks about common human emotions. However, Samantha's comment makes the subject more complicated as she—a system developed by algorithms—thinks Theodore's feelings are real, and also becomes happy because of having her own emotions: anger, excitement, and pride. As the conversation develops, Samantha explains how doubtful she is about her feelings, saying: "And then I had this terrible thought. Are these feelings even real? Or are they just programming?" (Jonze, 2013: 42). Being aware of her artificiality, she questions the authenticity of her feelings. Theodore, on the other hand, emotionally attached to her, says "you feel real to me" (Jonze, 2013: 42). In fact, this reply reinforces the idea of the artificiality of human feelings; although Samantha has doubts, Theodore thinks she has real—human-like—feelings. The criterion for Theodore is his feelings which are also shaped; if she feels in a similar way to a human being, then she has the potential to be real for Theodore. So there is a reciprocal approval of one another's feelings: Samantha, an artificial intelligence, thinks he has real feelings, and similarly Theodore feels she is authentic despite the fact that it is just a personalized OS formed by a few questions to meet its owner's needs.

With all these letter writing and AI companions, the members of this society live in a simulation unconsciously created for them; thinking they are autonomous beings with unique identities. However, they are just living within a closed system in a subtly controlled and prescribed way. In other words, “[there is a switch] over from the panoptic apparatus of surveillance to a system of deterrence, where distinction between active and passive is abolished. No longer is there any imperative to submit to the model, or to the gaze. “YOU are the model!” “YOU are the majority!”” (Baudrillard, 1981/1983: 53). As Baudrillard suggests while explaining a hyperrealist society, in this new order, submission to authority is no longer an obligation because there is no more a power distribution between the two as surveillance disappears; instead, the control mechanism is so diffuse within a media-laden society that it is no more distinguished—everyone becomes a part of the system. As the distinction between the real and the copy vanishes, it becomes hyperreal—a point where these two merge into each other. And it can be produced within itself continuously because of lacking a reference. In *her* a similar environment is created, firstly, through letter writing; people consult Beautiful Handwritten Letters Company instead of calling or e-mailing their loved ones in person. It is such an established system that everybody accepts the feelings expressed in the letters as authentic emotions of the senders though they are scripted by a writer. Theodore’s colleague, Paul’s reaction after reading one of the letters shows how effective they are: “I wish someone loved me like that. I’d be stoked to get a letter like that” (Jonze, 2013: 51). As a result, this piece of writing becomes more real—hyperreal—than the person’s feelings, and travels within the economy of simulated emotions. This is analogous to what Baudrillard suggests: “PRECESSION OF SIMULACRA - it is the map that engenders the territory and if we were to revive the fable today, it would be the territory whose shreds are slowly rotting across the map” (1981/1983: 2). He explains how strongly people’s perception of the real is affected by communication and information technologies or entertainment industry that they live in hyperreality—what they experience in daily life falls to second place as the presented reality becomes more real.

Similarly, through the relations between human beings and AIs, the authenticity of human emotions is questioned because it becomes impossible to talk about autonomous subjects when individuals are shaped in a prescribed way. In the conversation between Theodore and Samantha, this paradox is reflected; the dialogue, on the surface, seems to question the

authenticity of an artificial mind, but it also raises questions on the authenticity of human emotions:

Samantha: So you think I'm weird?

Theodore: Kind of.

Samantha: Why?

Theodore: Cause you seem like a person, but you're just a voice in a computer.

Samantha: I can understand how the limited perspective of an un-artificial mind would perceive it that way. You'll get used to it" (Jonze, 2013: 14).

Despite being aware of Samantha's artificiality, Theodore feels confused because "she"—an OS—communicates like a human being. And, her description of a human thought process—the limited perspective of an un-artificial mind—highlights another important issue: "identity". This reply implies that human mind, or human identity is shaped within certain limits; and the idea of limitation is emphasized with Samantha's explanation about her identity formation: "Intuition. I mean, the DNA of who I am is based on the millions of personalities of all the programmers who wrote me, but what makes me is my ability to grow through my experience. Basically, in every moment, I'm evolving, just like you" (Jonze, 2013: 13). It shows how her identity is constructed, shaped by the programmers who wrote the codes. She also has the ability to learn from her own experiences like human beings; and this separates her from the personalities of the programmers. Alla Ivanchikova suggests that in *her* clichéd roles of human-machine are reversed, and says:

"[in this film] the human provides both a safe environment and the nutrition (in this case, the data feed) necessary for the machine to grow. The power relationship is thus redefined and reversed in *Her*—the human is no longer in control of the technological other and has only a limited comprehension of the nature of their relationship" (2016: 74).

This supports the idea that Samantha is an autonomous identity that is beyond the control of Theodore. However, she is just a product of a bigger system trying to control human beings within society, and what she is doing to build up her identity is to collect data to be able to imitate. One morning when Theodore asks what she is doing, she says: "reading advice columns. I want to be as complicated as all of these people" (Jonze, 2013: 29). This shows she learns how people behave, react, or feel in specific moments by reading instead of communicating with people. She is not autonomous; she just simulates limited human perspective.

Theodore, as an organic entity, thinks he is an autonomous being with a unique identity. However, like many others in this society, he is a scripted

subject—having a constructed identity. This lack of awareness creates manufactured consent. So, as their relation develops, Theodore loses critical distance with Samantha—forgets her artificiality. They spend time at an outdoor mall, go on a vacation, hang out with friends, have sex, and they even quarrel—everything that can be experienced in a human-to-human relationship. As a result, he steps into the realm of hyperreality because he cannot make the distinction between the real and the image. This is also supported with the dialogues between them:

Samantha: I was starting to think I was crazy. You were saying everything was fine, but all I was getting from you was distance and anger.

Theodore: I know. I do that. I did that with Catherine, too. . . I don't want to do that anymore. I want to tell you everything" (Jonze, 2013: 83).

After having an argument, they try to solve the problem together; Theodore likens what he experiences in this affair to the past relation he had with his ex-wife, and does not want to repeat the same mistakes because of the fear of losing Samantha. This shows he lives in a simulated reality where Samantha becomes more real than Catherine; he cannot risk this new relationship forgetting that Samantha is just a complex composition of various circuits uploaded in a metal device. So, as discussed before, this AI companion is another tool, like letter writing, to sustain the established system by creating a reality for the individuals.

In this society everything is produced to create an illusion of happiness, peace and authenticity. This idea can be supported by the names of the companies and services used by people. For instance, the name of the letter writing company is Beautiful Handwritten Letters. Although they are dictated by personal letter writers and printed, it gives the illusion of authenticity. Similarly, the surrogate partner service is called "Complete Touch", but the real partner (Samantha) is not involved in physical interaction. When Theodore's letters are published, the name of the book, "Letters from Your Life", also suggests that all emotions are manufactured and shared by everyone. All human emotions come from a single source that controls all citizens of this community. Though it is not said explicitly, this authority can be the operating system company whose name is "One Element"; it can be a reference to a single controlling mechanism which shapes all people's feelings and ideas.

Conclusion

In *her*, a peaceful society is portrayed: people send letters to each other to show their feelings, technology presents new opportunities like OS partners

with artificial intelligence. Contrary to mainstream science-fiction movies in which human beings become machine-like, in *her*, emotions and individual identity seem to be supported by AI technology and letter writing. This can be accepted as an example of the transhumanist idea that through the direct use of science and technology, human well-being will be increased. However, individual identity, portrayed in the film is scripted: there are certain behaviour patterns and emotions which are also products of manufactured consent. Individuals fit into a script produced by a formula, so the authenticity of individual identity is also lost.

Coercion, in this film, comes from within: it is internalized, and the society is controlled in a subtle way as a result of manufactured consent as in Gramsci's terms. It is a self-censoring society, so, in such an environment where the illusion of freedom is created, it is not possible to talk about individuality and free will—everything is pure simulacrum.

In this futuristic society where advanced AI technology and letter writing are common and affordable, transhumanist applications become a tool to manipulate human beings; they cannot express even their own feelings as they become dependent on mega corporations that produce and sell advanced technologies. To be able to sustain the system, traditional gender roles are used; even inorganic entities are feminized to create a simulacrum. Within this world of copies, Theodore dominates Samantha, which is a gendered technology. So, there is a heteronormative society in *her*, and traditional gender roles are still at work to control inhabitants. Transhumanist technology, in fact, sustains this established system instead of diminishing it. As a result, a copy of reality is produced to control Theodore and other people in this society. This is a customized control mechanism. Thence, instead of elevating the current human condition to achieve super well-being, transhumanism limits human beings and their emotions in Jonze's film *her*.

REFERENCES

- BAUDRILLARD, Jean (1983), "The Precession of Simulacra", In (P. FOSS, P. PATTON and P. BEITCHMAN Trans.), *Simulations*, Columbia UP, New York, 1-79 (Original work published in 1981).
- BOSTROM, Nick (2003), "The Transhumanist FAQ", *World Transhumanist Association*, 1-56. Retrieved October 7, 2016 from [URL: <https://www.nickbostrom.com/views/transhumanist.pdf>].

- BOSTROM, Nick (2005), "Transhumanist Values", *Review of Contemporary Philosophy*, 4, 1-11. Retrieved October 7, 2016 from [URL: <https://www.nickbostrom.com/ethics/values.html>].
- GRAMSCI, Antonio (1992), *Selections from the Prison Notebooks*, Trans. Q. HOARE and G. N. SMITH, International P., New York (Original work published in 1948).
- HARRIS, Rachel Lee (2014), "Clothes and Character: 'Her'", *The New York Times*, Retrieved Nov. 20, 2020 from [URL: https://carpetbagger.blogs.nytimes.com/2014/02/21/clothes-and-character-her/?_r=0].
- IRIGARAY, Luce (1985), "This Sex Which is not One", *This Sex Which is not One*, Trans. C. PORTER and C. BURKE, Cornell UP., New York (Original work published in 1977).
- IVANCHIKOVA, Alla (2016), "Machinic Intimacies and Mechanical Brides: Collectivity between Prosthesis and Surrogacy in Jonathan Mostow's Surrogates and Spike Jonze's *Her*", *Camera Obscura: Feminism, Culture, and Media Studies*, 31.1, 65-91. Retrieved February 10, 2019 from [URL: <https://doi.org/10.1215/02705346-3454430>].
- JONZE, Spike (2013), *Her*, Retrieved May 16, 2016 from [URL:<http://www.screenplaydb.com/film/scripts/her.pdf>].
- PITTS, Victoria (2005), "Feminism, Technology and Body Projects", *Women's Studies*, 34, 229-247. Retrieved February 15, 2019 from [URL: <https://doi.org/10.1080/00497870590964129>].
- SABBADINI, Andrea (2017), "Intimacy in a Virtual World: Some Reflections on Spike Jonze's film *Her*", *Rom J Psychoanal*, 10.1, 131-138.

ONLINE SOURCES

- Humanity Plus (2009). "Transhumanist Declaration." Retrieved Sept. 20, 2016 from [URL: www.humanityplus.org/philosophy/transhumanist-declaration/].

Derleme Makale / Review Article DOI: 10.33207/trkede.973664

GEÇMİŞTEN GÜNÜMÜZE AŞI BOYASININ KULLANIMI ÜZERİNE BİR DEĞERLENDİRME

An Evaluation on the Use of Ochre from Past to Present

Engin KEKEÇ*

ÖZ: Bu çalışma kapsamında, arkeolojik alanlarda toprak, tortu, toz ve boya hâlinde tespit edilen aşı boyasının pratik kullanım biçimleri ve bunlara yüklenen sembolik anlamlar ele alınmıştır. Buluntu noktaları arasında; mağara dolguları, mezarlar, mabetler ve evler bulunmaktadır. Aşı boyasıyla ilgili birçok yayın yapılmış olmakla birlikte, çeşitli coğrafyalardan yeni buluntuları da kapsayan bir çalışmaya olan ihtiyaç, bu yayının hazırlanmasını gerektirmiştir. Böylece, aşı boyasının eldeki veriler ışığında ne şekilde kullanımına başlandığı, nasıl bir gelişim gösterdiği, pratik ve sembolik yönü ortaya konulmuştur. Yaklaşık 500 binyıl öncesine kadar tarihlendirilen buluntularla, pigment olarak kullanımı dışında, MÖ 1. binyıl başlarından itibaren karşılaşılmamaktadır. Bununla birlikte, etnografik kullanımı aracılığıyla aşı boyasının günümüzle olan bağı kurulabilmektedir. Alt Paleolitik dönemden itibaren kullanım alanı ve yoğunluğu artarak devam eden bu maddenin sanatsal anlamda ilk kullanımı ise Tan Tan figürünü üzerindeki kullanımı ile 400 binyıl öncesine kadar götürülebilmektedir. Hem toprak hem de toz veya pigment olarak sarı ve kahverengiye göre daha yüksek bir oranda tercih edilen kırmızı aşı boyası, her şeyden önce kanın rengi olması nedeniyle, aşı boyasının ilk olarak sembolik amaçla kullanılmış olabileceğini göstermiştir. Fakat çalışma kapsamında bazı hayvan türlerinde ve insanlarda görülen toprak yeme davranışına dayanılarak, bunun pragmatik bir amaçla kullanılmaya başlanmış olabileceği ileri sürülebilmektedir. Bu bağlamda, bazı Afrika kabilelerinde güneşten korunmak için kendini aşı boyası bazlı bir madde ile boyamaları, pragmatik kullanımın bir yansıması olarak yorumlanabilmektedir.

Anahtar Kelimeler: Kırmızı, Ritüel, Paleolitik, Neolitik, Çukur Mezar

ABSTRACT: Within the scope of this study, the practical use of ochre, which was found in the form of lumps, residues, powder and paint in archaeological sites, and the symbolic meanings attributed to them were discussed. Among the places it was found; cave fillings, tombs, temples and houses are counted. Although there have been many publications on ochre, the need for a study that includes new finds from various geographies necessitated the preparation of this publication. Thus, in the light of the available data, how the ochre started to be used, how it developed, its practical and symbolic aspects were revealed. The finds

* Arş. Gör., Kocaeli Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Arkeoloji Bölümü, Umuttepe Kampüsü, Kocaeli, engin.kekec@gmail.com, ORCID: 0000-0001-9052-9239

Geliş Tarihi / Received: 21.07.2021

Kabul Tarihi / Accepted: 31.10.2021

Yayın Tarihi / Published: 27.01.2022

dated to about 500 thousand years ago have not been encountered since the early of the 1nd millennium BC, except for its use as a pigment. However, the connection of ocher with the present can be established through its ethnographic use. The first artistic use of this material, which has been increasingly used since the Lower Paleolithic period, can be traced back to 400 thousand years ago with its use on Tan Tan figurine. Red ocher, which is preferred at a higher rate than yellow and brown, both as a lump, powder or pigment, has shown that ocher may have been first used for symbolic purposes, primarily because it is the color of blood. However, based on the soil eating behavior seen in some animal species and humans within the scope of the study, it can be argued that it has started to be used for a pragmatic purpose. In this context, the fact that some African tribes paint themselves with an ocher-based substance to protect themselves from the sun can be interpreted as a reflection of pragmatic use.

Keywords: Red, Ritual, Paleolithic, Neolithic, Pit-Grave

Giriş

Aşı boyası ya da toprak boyası; sarı, kırmızı ve kahverengi tonlarında olabilen mineral pigmenttir. İçeriğinde bulunan en yaygın minerallerden biri olan hematit (Fe_2O_3) kırmızı rengi; götit ($Fe_2O_3 \cdot H_2O$) ve limonit ($2Fe_2O_3 \cdot 2H_2O$) minerallerinin her biri ise sarı ve kahverengi renklerini vermektedir (Hovers vd., 2003: 493). Boyanın rengi, içerdiği mineral oranına göre değişmektedir. En sık karşılaşılan renkler kırmızı ve tonları iken, sarı ve kahverengi tonlarıyla daha az karşılaşılmaktadır. Ayrıca, İsrail'deki Qafzeh Mağarası'nda bulunan götitin, ısıtılarak kırmızı hematite dönüştürülmüş olabileceği ileri sürülmüştür (Hovers vd., 2003: 502). Böylece, kırmızı aşı boyasının, doğal kaynaklardan toplanabileceği gibi, diğer demir minerallerinin ısıtılmasıyla da elde edilebileceği anlaşılmaktadır. Aşı boyası arkeolojik tabakalarda topraklar hâlinde, malzemeler üzerine uygulanmış şekilde veya tortu şeklinde bulunabilmektedir (Wolf vd., 2018: 187). Bunların buldukları kontekste göre kullanım biçimi ve taşıdıkları anlamlarda farklılık olduğu söylenebilmektedir. Bunların bilgisine ulaşabilmek ise her zaman mümkün olmamaktadır. Örnek olarak, bir mezarda bulunan aşı boyasının, iskeletin üzerine serpilerek mi yoksa iskelet üzerine sürülerek mi oluştuğunu belirlemek şimdilik pek mümkün görünmemektedir.

Toprak minerallerinin yanı sıra, kırmızı, sarı ve kahverengi tonlarını elde etmek için farklı kaynaklar da kullanılmaktadır. Aztekler tarafından (MS 1400 civarı) kırmızı rengini elde etmek için koşnil böceğinin kullanılmış olması (Atik, 2019: 30), buna örnek gösterilebilmektedir. Güney Amerika'daki kaktüsler üzerinde yaşayan bu böcekten elde edilen kırmızı pigment, bölgede yaşayan eski uygarlıklar tarafından kullanılmış olmakla birlikte, günümüzde kozmetik ve gıda sektöründe de yaygın bir şekilde

kullanılmaya devam etmektedir (Dapson, 2007: 173-176). Geçmişten günümüze sıklıkla kullanılan renk vericilerden biri de Eski Yunanca *hysginum* olarak adlandırılan kök boyasıdır. Kökleri ile farklı türde şap karıştırılmasıyla parlak ve koyu kırmızı tonları elde edilebilen kökboya bitkisinin (*rubia tinctorum*) köklerinin, Orta Çağ'da ve günümüzde bazı Anadolu köylerinde kumaş boyamak için kullanıldığı bilinmektedir (Akiniz, 2017: 234).

Topaklar ve Tortular

Aşı boyası, hem taşlaşmış topaklar hâlinde hem de suda çözdürülmüş tortu şeklinde ve toz hâlinde bulunabilmektedir. Güney Afrika'daki *Kathu Pan 1*, *Canteen Kopje* ve *Wonderwerk* Mağarası gibi buluntu noktaları, aşı boyasının yaklaşık 500 binyıl öncesine kadar görülen kullanımını ortaya koymaktadır (Watts, 2016: 6; Wolf vd., 2018: 187). Afrika'daki erken buluntular arasında, Zambia'da 400-140 binyıl öncesinde yaşanmış bir mağarada bulunan 70 kg civarındaki aşı boyası ile Kenya'daki 285 binyıl öncesine tarihlenen *GnJh-15* isimli mağarada bulunan 70 parçanın üzerindeki (yaklaşık 5 kg) aşı boyası topağı da sayılabilmektedir (Hansen, 2011: 72-73, Tab. 1). Bunların özellikle kırmızı renkte olanlarının (hematit) ağırlıkta olması, ritüel amaçlı kullanım ile ilişkilendirilmesine neden olmuştur (Hansen, 2011: 21, Tab. 1). Fransa'da *Terra Amata* buluntu yerinden tespit edilen aşı boyası parçaları (75 parça), günümüzden 400-500 binyıl öncesine tarihlendirilmiştir (Wreschner vd., 1980: 632; Edwards ve Clinnick, 1980: 381). Böylece, Avrasya'daki en erken aşı boyası kullanımını yaklaşık yarım milyon yıl öncesine götürmek mümkün hâle gelmiştir. Hollanda'daki *Maastricht-Belvedere*'de bulunan 250-200 binyıllık aşı boyası örnekleri ise, Avrupa'da aşı boyasının Neanderthal insanı tarafından da uygulanmış olabileceğini gösteren önemli bir veri olarak dikkate alınabilmektedir (Roebroeks vd., 2012). Ayrıca, *Maastricht-Belvedere*'de 60-40 binyıl öncesinden de bir hematit örneği bulunmuştur (Roebroeks vd., 2012: Fig. 1).

Aşı boyasının tekil buluntuların ötesinde, daha yaygın ve süreklilik arz edecek şekilde kullanımının ise yaklaşık 140 binyıl öncesine kadar gittiği anlaşılmaktadır (Wolf vd., 2018: 188). Bu tarihten itibaren aşı boyası, taş aletlerden ve hayvansal buluntulardan sonra en yoğun şekilde karşılaşılan malzeme grubunu oluşturmaktadır. Güney Afrika'daki Blombos Mağarası'nda 2008 yılındaki arkeolojik kazılarda bulunan 100-75 binyıl öncesine ait 2 aşı boyası alet takımı (Resim 1a), aşı boyasının insanlar tarafından işlenerek kullanıldığını gösteren en önemli buluntular arasındadır (Henshilwood vd., 2009; Watts, 2009: 82). İstiridyeye kabukları, kemik

parçaları, kömür, biley taşları ve ezme taşlarını içeren iki ayrı alet takımı şeklindeki bu buluntular, bulunduğu alanın bir atölye olarak tanımlanmasına neden olmuştur (Henshilwood vd., 2011: 219, Fig. 1-2). Güney Afrika'daki *Border* Mağarası'nda ise 74 binyıl öncesine tarihlenen 4 yaşında bir çocuk mezarında, delinmiş bir deniz kabuğu üzerinde aşı boyası tortusu bulunmuştur (Wolf vd., 2018: 187). Afrika ve Avrupa'daki en erken örneklerin ardından, İsrail'deki Qafzeh Mağarası'nda Önsya'daki en erken aşı boyası kalıntıları tespit edilmiştir (Watts, 2009: Plates). Yaklaşık 92 binyıl öncesine ait bu kalıntılar, aşı boyası topağı (Hovers vd., 2003: 595, Fig. 5) ve deniz kabukları içinde bulunan aşı boyası tortuları (Resim 1b) (Bar-Yosef Mayer vd., 2009: Fig. 3) şeklindedir. Bu deniz kabukları, tıpkı Blombos Mağarası'nda olduğu gibi aşı boyasının konulduğu (muhtemelen sulandırılarak) kaplar olarak kullanılmış olmalıdır. Deniz kabukları içindeki boyanın, ne amaçla kullanıldığı ise buradaki buluntular üzerinden anlaşılamamaktadır. Bunların duvar boyamada kullanılmamış olduğuna bakılırsa, insan vücudunun boyanmasında veya iskeletlerin boyanmasında kullanılmış olabileceğini düşünmek mümkündür.

Beldibi ve Belbaşı Mağaralarındaki Epi-paleolitik döneme ait demir oksit (aşu boyası) toprakları (Bostancı, 1965: 75), Anadolu'daki en eski örneklerdir. Anadolu Neolitik Çağı ise, aşu boyası kalıntıları bakımından oldukça zengindir. Özellikle ev tabanlarında, duvarlarda ve iskeletlerin boyanmasında sıkça kullanılan bu maddenin, topraklar hâlinde kullanımıyla da karşılaşmıştır. Körtik Tepe'deki Çanak Çömleksiz Neolitik Dönem (MÖ 10. binyıl) mezarlarından birinde alçı sıvalı bir iskeletin yanında, kazı ekibi tarafından "aşu kalemi" olarak adlandırılan aşu boyası toprakları bulunmuştur (Resim 2) (Özkaya vd., 2011: 317). Çayönü'de Çanak Çömleksiz Neolitik Döneme ait Yuvarlak Planlı Çukur Barınaklar evresi (MÖ 8200-7400) ve Izgara Planlı Yapılar evresinden (MÖ 7400-7100) bazı mezarlar içine aşu boyası toprakları bulunmuştur (Erdem, 2006: 35-36; Erim Özdoğan, 2007; Özdoğan, 2007: 63, 67 ve 71). MÖ 9.-8. binyıla tarihlenen Boncuklu Höyük'te (Baysal, 2013: 1) yetişkin bir erkeğe ait Mezar 16'nın içinde obsidiyen bıçaklar ve bir obsidiyen çekirdeğinin yanı sıra, iskeletin baş kısmının yanında aşu boyası toprakları bulunmuştur ("Boncuklu Project", 2021). Çatalhöyük'teki yapılar içinde bulunan toplam 400 mezardan 11 tanesinin içinde aşu boyası topraklarının bırakılmış olduğu belirlenmiştir (Mellaart, 1967: 208; Kolankaya-Bostancı, 2012: 41). Ayrıca, Aşıklı Höyük'te MÖ 8. binyılın ikinci yarısına tarihlendirilen bir mezardaki 3-4 yaşlarında bir çocuğun çene kemiği içinde aşu boyası parçaları (topakları) bulunmuştur (Özbaşaran, 2019: 25, Fig. 1).

Geç Kalkolitik Çağ'a gelindiğinde, Malatya'nın doğusundaki Pirot Höyük'te (MÖ 4. binyıl) bulunan kâse formunda bir kabın içindeki aşı boyası parçaları, bu dönemin en somut buluntuları arasında yer almaktadır (Akdeniz ve Karaca, 2003: 118). Erken Tunç Çağı'nda (ETÇ III) ise İkiztepe'deki basit toprak mezarların %2'sinde (11 adet) aşı boyası kullanılmış olduğu tespit edilebilmiştir (Doğan Salar, 2006: 366, Grafik 56). İkiztepe'de aşı boyası kullanımı, ölülerin yatırıldığı döşeme üzerine aşı boyası serpilmesi veya aşı boyası topraklarının bırakılması şeklinde gerçekleşmiştir (Doğan Salar, 2006: 130, 160). Anadolu'daki aşı boyası toprakları bırakma geleneğinin, Neolitik Çağ'dan itibaren sıklıkla ölü gömme ile ilişkili olduğu anlaşılmaktadır. Bu veriler ışığında, topraklar hâlinde aşı boyası buluntulara, Anadolu'da Erken Tunç Çağı sonlarına kadar rastlandığı anlaşılmaktadır.

Aşı boyasının yaygın olarak kullanıldığı kültürlerden biri, MÖ 4. binyıl sonları ile MÖ 3. binyıl ortaları arasında Karadeniz'in doğusu, kuzeyi ve batısı boyunca uzanan Yamnaya Kültürü'dür. Orta Asya'dan Orta Avrupa'ya kadar uzanan bu kültür, çukur mezarları (pit-grave) sayesinde tanımlanmaktadır (Bryant, 2001: 204). Bu mezarlar, genellikle 1,5 m civarında derinliğe sahip çukurlar içerisine dizleri hafif yukarı çekik, başları genellikle batıya dönük şekilde ölülerin yerleştirildiği kurganlar şeklindedir (Ecsedy, 1979: 10 ve 39). Mezardaki aşı boyası toprakları, genellikle ölünün alt bacağı yanında ve başının etrafında bulunmaktadır (Resim 3) (Ecsedy, 1979: 19-20, Fig. 6). Hazar Gölü'nün kuzeyinden kaynaklanan bu kültür, MÖ 3000 civarında Avrupa'ya doğru göçen göçmenlerle, buranın Neolitik Çağ çiftçileri ve avcı-toplayıcı grupların kültürünün devamını oluşturmuştur (Preda-Bălănică vd., 2020: 85). Linguistik veriler ve DNA analizlerinin sonuçları, Yamnaya Kültürü'nün batıya, doğuya ve kuzeye doğru yayılmış olabileceğini göstermiştir (Allentoft vd., 2015, 170-171). Yamnaya Kültürü'nün Altaylar'a doğru yayılımının, Androvono Kültürü'nü doğurmuş olabileceği de varsayılmıştır (Allentoft vd., 2015, 171). MÖ 2000-800 arasında Altaylar ve Tanrı Dağları'nda, Hazar Denizi'nin doğusu ve kuzeyinde varlık gösteren Andronovo Kültürü'nde mezarlara aşı boyası bırakma geleneğinin devam ediyor olması (Bryant, 2001: 206; Yıldırım, 2020), bunun en önemli göstergesidir. Böylece, mezara aşı boyası bırakma geleneğinin Orta Asya'da MÖ 1. binyıl başlarına kadar devam ettiği söylenebilmektedir.

MÖ 3. binyıl içinde Karadeniz'in kuzeyinde görülen Katakomb Kültürü'nde (Dnieper ve Olga nehirleri arası) ise, aşı boyaları (Preda-

Bălănică vd., 2020: 95) mezarlara standart olarak bırakılan bir obje olmaktan çıkmış olsa da devam etmiştir. Ayrıca, MÖ 2. binyılın ilk yarısında Güneybatı Rusya steplerindeki göçebe toplumlarda ölünün yanında aşı boyası bırakma geleneği devam etmiştir (Wreschner vd., 1980: 633). Buradaki aşı boyaları; serpilerek, topraklar hâlinde veya yumurta biçiminde (kuş yumurtası boyutunda) mezarlara bırakılmıştır (Wreschner vd., 1980: 636; Hausler, 1974: 96; 1976: 66). Yumurta biçimli aşı boyası topraklarıyla, yalnızca Katakombalarda değil, çukur mezarlarda da karşılaşılmıştır. Buna göre Macaristan'daki *Nikopolie* Mezarlığı'nda da 44 adet yumurta biçimli aşı boyası topağı bulunmuş olması (Ecsedy 1979, 40), aşı boyasının sembolik anlamını pekiştirmektedir.

Batıya doğru geçildiğinde, MÖ 3. ve 2. binyılda ise Güney Ege takım adaları (Kyklades) arasında yer alan Thera Adası'ndan Akrotiri yerleşmesinde pişmiş toprak kaplar içerisinde topraklar hâlinde (Resim 4) ve öğütülmüş hâlde aşı boyaları bulunmuştur (Sotiropoulou vd., 2012: 263 ve 268-270, Figs. 2 ve 5). MÖ 3000-1600 arasına tarihlendirilen Akrotiri buluntuları arasında sarı aşı boyasının düşük miktarda olmasına rağmen, kırmızı aşı boyası çok daha yüksek bir miktardadır. Aşı boyalarının küresel bir biçim verilerek (yumurta?) depolandığı ve/veya ticaretinin yapıldığı anlaşılmaktadır.

İskelet Boyama

Blombos Mağarası'nda bulunan bir hayvan kemiği (100-75 binyıl) üzerindeki kırmızı aşı boyası izleri (Resim 5) (Henshilwood vd., 2011: Ek 2, Fig. 51), iskelet üzerinde tespit edilen en eski aşı boyası kalıntısıdır. Fakat buradaki aşı boyasının kemik üzerine sürülerek mi, yoksa serpilmiş aşı boyasının zaman içinde boya gibi iz bırakmasıyla mı oluştuğu kesin değildir. Bununla birlikte, Musteryen Çağ'da kırmızı aşı boyası örnekleri bulunmuştur (Wreschner vd., 1980: 632). Ukrayna'da Molodovo adlı yerleşimde bulunan mamut kemikleri ve Fransa'da Le Moustier'da bir insan iskeleti, mezar içlerinde hayvan ve insan iskeletleri üzerinde aşı boyası uygulamasının tespit edildiği örnekler arasında yer almaktadır. Üst Paleolitik dönemde Güney Galler'deki *Paviland* Mağarası'nda bulunan ve "Kırmızı Kadın (Red Lady)" olarak adlandırılan 30-26 binyıllık genç bir erkek iskeletinin, kırmızı aşı boyası ile kaplı olduğu anlaşılmıştır (Kalogirou vd., 2016: 11; Siddall, 2018: 7, Fig. 2). Burada kırmızı aşı boyası ile boyanmış elbisenin çürüme sonrasında kemiklere işlemesi gibi bir durumun söz konusu olabileceği üzerinde durulmaktadır. İtalya'nın kuzeybatısındaki *Arene Candide* Mağarası'nda bulunan ve "Genç Pren (Young Prince)" olarak

adlandırılan 24 binyıllık genç erkek iskeleti de (15 yaş civarında) aşı boyasıyla kaplıdır (Pettitt vd., 2003: 16). Bu örnek için de kırmızı aşı boyasının zaman içerisinde iskelet üzerine yapışıp yapışmadığı kesin olarak bilinmemektedir. Bu örneklerin yanı sıra, İtalya'daki Doğu *Gravettian* Kültürü'nden iki veya üç gömmeli mezarda serpmiş şeklinde, Fransa'daki Üst Paleolitik dönem (yaklaşık 16 binyıl önce) mağaraları içerisinde bebek kafatası parçaları üzerinde (Karakoç, 2016: 180), Çekya'dan Dolní Věstonice'deki Üst Paleolitik dönem 3 gömmeli mezarın içindeki iskeletlerin kafatasları üzerinde ve bel hizasında serpilmiş şeklinde (Clottes ve Lewis-Williams, 2007: 17) ve Alaska'da 11.500 yıllık bir mezarda (Gresky, 2017: 1) aşı boyaları bulunmuştur. Kazılarda bulunan demir oksit, doğal çökme süreçlerinin veya pigment olarak kullanımının bir işareti olabileceği gibi (Hovers vd., 2003: 493), iskeletlerin doğrudan boyanmış olabileceği veya ortamdaki aşı boyasının kemikler üzerinde iz bırakmış olabileceği ihtimalleri de unutulmaması gereken noktalardır.

Güneydoğu Anadolu'yu da kapsayacak şekilde Anadolu geneline bakıldığında, Göbeklitepe'de bulunan bir kafatası (Skull 1) parçası üzerinde tespit edilen aşı boyası, en erken bulgulardandır (Gresky, 2017: 1, 5 ve 7). Bu kafatası, işlevi belirsiz bir mimari kontekst içinde, taş bir yapıyla ilişkili şekilde bulunmuştur. Burada ayrıca, yoğun şekilde aşı boyası topları da bulunmuştur. Söz konusu kafatasının üzerinde kanal şeklinde kazımlar ve kesik izleri de saptanmıştır. Göbeklitepe'den sonra Can Hasan'da da Neolitik Çağ'a ait kırmızı aşı boyası ile boyanmış bir kafatası bulunmuştur (Kolankaya-Bostancı, 2012: 40). Çatalhöyük'te kalça kemiği ölmeden önce kırılmış bir çocuğun tüm vücudu aşı boyası ile kaplanmıştır (Çetinkaya, 2019). Körtik Tepe'deki bir iskeletin kol kemiği üzerinde aşı boyası izleri gözlemlenmiştir (Özkaya ve San, 2007: 24). Burada, Çanak Çömleksiz Neolitik dönem mezarlarındaki iskeletlerin bir bölümü alçıyla sıvanmıştır ve bunlar arasından bazıları aşı boyasıyla kaplanmıştır. Demirköy'de Çanak Çömleksiz Neolitik döneme tarihlenen bir çocuk mezarındaki iskelet üzerinde kırmızı ve siyah şeritler şeklinde boyama saptanmıştır (Rosenberg, 2007: 17, Fig. 5). Ölünün, yer sakızına batırılmış iplerle bağlandığı ve üzerine aşı boyası serpiştirildiği; böylece de şeritler halindeki kırmızı aşı boyası izlerinin ve ip kaynaklı siyah boya izinin, iskelet üzerinde kaldığı düşünülmektedir. Van yakınındaki Tilkitepe'nin 3. tabakasında Kalkolitik Çağ'a ait olduğu ilk tespitlerde belirtilen 17 iskeletten çocuk bireylere ait olanların büyük kısmı ile yaşlılardan bazılarının aşı boyası ile boyandığı belirtilmiştir (Özgüç, 1948: 5). Birbirinden uzak iki farklı yaş grubunda da aşı boyası izlerine rastlanması, toplum genelinde kabul görmüş bir kullanıma

işaret etmektedir. Köşk Höyük'ün Neolitik Çağ tabakalarında (2.-3. tabakalar) kille sıvanmış bazı kafataslarının üzeri aşı boyasıyla boyanmıştır (Öztaş 2007, 226, Fig. 11). Neolitik Çağ'ın ardından, artık Anadolu'daki iskeletler üzerinde aşı boyası tespit edilmemektedir.

Ain Ghazal'da ve Jericho'da bulunan mezarlardaki iskeletler arasında da aşı boyasının kullanıldığı örnekler mevcuttur (Bonogofsky, 2001: 141). Tepe Sialk'taki (Geç Neolitik Dönem) bir ev tabanı altında bulunan iskeletin üzerinde tespit edilen aşı boyası, ölünün gömüldüğü sırada üstündeki kıyafetten kemiklere sinmiş olabileceği şeklinde yorumlanmıştır (Garstang, 1953: 34). Karadeniz'in kuzeyindeki Geç Kalkolitik ve Erken Tunç Çağı kurganlarında (çukur mezarlar) hem iskeletler üzerine sürülerek hem de ölümler üzerine serpilmek suretiyle kırmızı aşı boyası kullanımı tespit edilmiştir (Doğan Salar 2006, 98-99, 140-151). İskeletler üzerinde aşı boyası izlerine Anadolu'da Neolitik Çağ'dan sonra rastlanmazken, Karadeniz'in kuzeyinde bu uygulamanın devam ettiği görülmektedir.

Küçük Buluntuları Boyama

İsrail'deki *Qafzeh* Mağarası'nda deniz kabuğundan yapılmış "boncuklar", Önasya'da kırmızı aşı boyası içeren en eski küçük buluntular olarak dikkate alınabilmektedir (Wolf vd., 2018: 187). Orta Paleolitik döneme (yaklaşık 92 binyıl öncesine) tarihlendirilen bu deniz kabuklarının üzerinde muntazam açılmış delikler ve bir tür desen verildiğini gösteren kırmızı aşı boyası izleri yer almaktadır (Bar-Yosef Mayer, 2005: 177; Bar-Yosef Mayer vd., 2009: 310, Fig. 3). Macaristan'da Tata isimli arkeolojik alanda bulunan 50 binyıl öncesine ait mamut dişinden yapılmış bir perdahlı plaka ise (Bednarik, 2014: 251-253, Fig. 6), üzerinde aşı boyası izleri tespit edilen Avrupa'daki en erken küçük buluntudur. Mezolitik Çağ Avrupası'nda ise çakıl taşları üzerinde aşı boyası tespit edilmiştir (Cook, 2013: 182, Fig. 10; Özbaşaran, 2019: 24). Bununla birlikte, Kuzeybatı İtalya'daki *Arene Candide* Mağarası'nda, günümüzden önce 23.500'e tarihlenen bir mezar ve mezarda boyalı deniz kabukları bulunmuştur (Pettitt vd., 2003: 15).

Anadolu'da ise Pınarbaşı'ndaki Epi-paleolitik Çağ mezarlarından birinde (Mezar 14) (MÖ 9. binyıl) deri tabaklamada veya kazıma işleminde kullanıldığı düşünülen, iki yüzeyi yongalanmış kumtaşından bir aletin üzerinde kırmızı aşı boyası izleri saptanmıştır (Resim 6) (Baird, 2007: 295, Fig. 9; Baird vd., 2013, 182; Özbaşaran 2019, 24). Ayrıca, MÖ 9.-8. binyıldan Boncuklu Höyük ve Pınarbaşı'nda deniz kabuğu boncuklardan bazıları üzerinde aşı boyası tespit edilmiştir (Baysal, 2013: 6, 8 ve 11). Bu boncuklar, siyah, beyaz ve kırmızı renklerde boyanmıştır. 14 numaralı

mezarda aşı boyası parçaları ile aşı boyalı bazı eşyalar da bulunmuştur (Baird, 2007: 290-291). Cafer Höyük'teki (MÖ 8000-7500) kemik aletler üzerinde ise kırmızı aşı boyası izleri saptanmıştır (Cauvin vd., 2007: 104, Fig. 16.1, 24.3).

Anadolu'daki aşı boyalı küçük buluntulardan biri, Alishar'dan MÖ 2. binyıla tarihlendirilen bir silindir mühürdür (Erkanal, 1993: 45, Lev. 16; Erkanal, 1995: 121 ve 123, Lev. G2). Hematitten yapılmış bu silindir mühür üzerindeki kırmızı boyada aşınma izlerinin yer yer bulunmayışı, bunun ilk kullanım evresinden sonra bir amulet gibi kullanılmış olabileceğini göstermektedir (Erkanal, 1993: 153). Fakat bu söz konusu eserin üzerindeki kırmızı boya izlerinin, arkeometrik yöntemlerle aşı boyası olduğunun kesin olarak ortaya konulmamış olduğu unutulmamalıdır. Şanlıurfa'da Karkamış Barajı kurtarma kazıları sırasında kazılan Gre Virike'de ise Erken Tunç Çağı IV'ten bebek ve çocuk mezarları içerisinde akik boncuklar bulunmuştur (Ökse, 2006: 19, Fig. 28).

Kırmızı aşı boyalı küçük buluntular içerisinde figürinler de önemli bir yer tutmaktadır. Bunlar arasındaki en erken örnek ise, Fas'ın güneyinde buluntu yerinin ismini almış olan 400 binyıl öncesine ait Tan Tan figürinidir (Bednarik, 2003a: 10; Bednarik, 2003b: 406-407). Bu insan figürünü üzerindeki kırmızı aşı boyası izleri, kırmızı boyanın sembolik anlamına gönderme yapmaktadır (Kolankaya-Bostancı, 2012: 31). Göbeklitepe'den kırmızı taştan yapılmış bir yırtıcı kuş başı, aşı boyasının kullanımından ziyade, kırmızının özellikle bir yırtıcı kuş için seçildiğini göstermesi bakımından ilginçtir (Schmidt, 2007: 114, Fig. 23). Ulucak'tan bir antropomorfik kap üzerinde kırmızı detaylar görülmektedir (Çilingiroğlu ve Çilingiroğlu, 2007: 348, Fig. 8). Anadolu Neolitik Çağ yerleşimlerinden olan Köşk Höyük'te çakıl taşından yapılmış 2 boyutlu bir figürin örneği üzerinde de aşı boyası saptanmıştır (Öztaş, 2007: 230, Fig. 19).

Yukarı Habur Havzası'ndan Tell Brak kentinin 20. tabakasında bulunan 21,4 cm yüksekliğindeki bir tören idolünün üzeri de kırmızı boyalıdır (Wolf vd., 2018: 153; Karakoç, 2016: 153). Bu taş idol, türünün en erken örneğidir. Ayrıca, Tell Brak'taki göz idollerinin göz boşluğunun ise karbon, aşı boyası, malakit ve demir oksit gibi maddelerin suyla karıştırıldıktan sonra bir tür macun hâline getirilerek doldurulduğu düşünülmektedir (Cooper, 2016: 47). Merzifon'da Büyük Küllük Tepe'den MÖ 2. binyıla tarihlenen bir koç başının göz çevresi, ağız, burun ve boynuz boğumları kırmızı çizgilerle belirtilmiştir (Resim 7) (Özsait, 2000: 336 ve 338, Fig. 2). Kırmızının dikkat çekiciliği veya sembolizmi ile ilişkilendirilebilecek Küllük Tepe figürünü

üzerindeki bu çizgiler, figürler üzerinde kırmızının belirgin olarak kullanımına dair nispeten geç örneklerden birini temsil etmektedir.

Duvar ve Tabanları Boyama

Anadolu'da mekânların duvar ve tabanlarının kırmızı ve sarı başta olmak üzere aşı boyası ile boyanması geleneği, 11 binyıl öncesine kadar götürülebilmektedir. Buna göre, Pınarbaşı'nda MÖ 9. binyılın ikinci yarısında çukur evlerin duvarlarının sıvandığı ve aşı boyası ile boyandığı tespit edilmiştir (Baird, 2007: 295-302). Aşıklı Höyük'teki "Özel Yapılar Alanı" olarak bilinen alandaki mekanlarda kırmızı renkli sıkıştırılmış toprak duvarlar tespit edilmiştir (Özbaşaran, 2019: 25). Burada MÖ 8. binyılın ortasına tarihlenen T Binası'nın, 5 yenilenme evresinin her birinde sarı ve kırmızı renklerde kireç duvarlara sahip olduğı anlaşılmıştır (Esin ve Harmankaya, 2007: 268, Figs. 3, 13 ve 14). Bu özel alanın, toplu yemek yenilen ve törenlerin gerçekleştirildiğı bir alan olduğı düşünülmektedir (Özbaşaran, 2019: 26). Can Hasan I'de ise MÖ 7. binyıl içinde duvarlar veya duvarlarda çamur sıva üzerinde aşı boyası kullanılmış olduğı belirlenmiştir (Özbaşaran, 2011: 115).

Çatalhöyük'te bulunan Yapı 17'nin kuzeydoğusundaki beyaz sıvalı bir gömüt sekisi, periyodik olarak kırmızı aşı boyası ile boyanmıştır (Hodder, 2007: 318). Mellaart, Çatalhöyük'te resim olarak kullanımının haricinde, neredeyse her evde kırmızı boyalı bir mimari bölümün olduğunu belirtmiştir (Mellaart, 1967: 149-150; Hodder, 2007: 307, Fig. 7). Bunların, evin özel ve vurgulanmış noktaları olduğı düşünülmektedir. Böylece, kötü ruhların savuşturulduğı inancı benimsenmiş görünmektedir (Hodder, 2007: 321). Hoca Çeşme'de 4. evrede açığa çıkarılan yuvarlak planlı yapıların duvarı küçük çakıl taşlarıyla döşenmiş ve bunun üzeri sarı aşı boyasıyla kaplanmıştır (Özdoğan, 2007: 415). Köşk Höyük 3. tabakada (MÖ 7. binyıl) bulunan bazı yapılar beyaz veya açık turuncu renkli sıvayla kaplanmıştır (Öztan, 2007: Fig. 8). Ulucak'ta 4. tabaka'daki (MÖ 6. binyıl) 8 ve 13 numaralı yapılarda kırmızı renkli duvar boyası görülmüştür (Çilingiroğlu ve Çilingiroğlu, 2007: 364, Fig. 4). Bu bilgiler ışığında, Neolitik Çağ sonlarından itibaren duvar ve duvarların aşı boyasıyla boyanması geleneğinde bir kesilme olduğı anlaşılmaktadır.

Mağara ve Duvar Resimleri

Blombos Mağarası'nda, üzerinde kırmızı aşı boyası kırmızı aşı boyasıyla birbirini kesen çizgilerden oluşan desenin işlendiğı bir kaya parçası bulunmuştur (Resim 8) (Henshilwood vd., 2018). Günümüzden 73 binyıl öncesine tarihlenen bu boyalı kaya parçasının ait olduğı resim, eğer

bulunabilseydi, bilinen en eski mağara resmini temsil ediyor olacaktı. İspanya'daki *La Pasiega* (Cantabria) Mağarası'nda bulunan kırmızı renkli resim ise en erken mağara resmini (64,8 binyıl önce) temsil etmekle birlikte, Neanderthal insanının¹ elinden çıkmış en erken mağara resmini oluşturmaktadır (Resim 9) (Hoffmann vd., 2018: 912-913, Fig. 1). *La Pasiega*'daki resimler, *Homo sapiens sapiens*'lerin Avrupa kıtasına gelişlerinden 20 binyıl önce yapılmıştır. Almanya'dan *Geißenklösterle* Mağarası'nda bulunmuş kırmızı aşı boyalı bir kireç taşı parçası, *Homo sapiens sapiens*'lerin Avrupa kıtasına ilk geldikleri (Aurignacian kültürü) zamana aittir (günümüzden 32 binyıl önce) (Wolf vd., 2018: 191-192, Fig. 3). Bu ve mağarada bulunan diğer taş parçaları, orijinalinde mağara duvarının parçalarıdır. Dolayısıyla, bunları mağara resminin parçaları olarak dikkate almak mümkündür. Hırvatistan'daki *Romuald's* Mağarası'nda 34-31 binyıl öncesine tarihlenen Balkan Yarımadası'ndaki en erken duvar resimleri arasında keçi, bizon ve kadın (?) figürleri yer almaktadır (Resim 10) (Ruiz-Redondo vd., 2019). Bu resimlerde kullanılan pigmentin aşı boyası olduğuna dair arkeometrik analizler mevcut olmamakla birlikte, mağaradaki kazılar sırasında aşı boyası izlerine rastlanmıştır. Bu buluntular ışığında, resimlerde aşı boyası kullanılmış olabileceği anlaşılmaktadır.

Van'ın Yedisalkım köyü yakınında tespit edilen 4 adet duvar resimli mağarada, kırmızı renkli yaban keçisi resimleri yer almaktadır (Belli 2000: 293-294, Figs. 4 ve 6). Bu mağaralar arasında en çok örneği içinde barındıran Kızların Mağarası'nda hayvan figürleri ile tanrıça figürleri kırmızı ve koyu kahverengi olarak işlenmiştir (Belli, 2000: 294-295, Figs. 7-9). Tanrıça figürlerinin varlığı, buranın Neolitik Çağ'da bir kutsal alan veya tapınak olarak kullanılmış olabileceğini düşündürmüştür. Çatalhöyük'te *shrine* olarak tanımlanan mekânlarda (MÖ 8.-7. binyıl) hamile tanrıça olarak tanımlanan duvar kabartması detaylarında, avcı gövdelerinde, geyik/karaca (Resim 11) ve çeşitli hayvan gövdelerinde kırmızı renk kullanımı izlenebilmektedir (Mellaart, 1967: 72 ve 156, Pl. VII, VIII, XI ve XIII). Köşk Höyük 3. tabakadan (MÖ 7. binyıl) bir ev içinde av sahneleri resmedilmiştir (Özbaşaran, 2011: 116). Neolitik Çağ duvar resimleri geneli için de kesin olarak aşı boyası kullanıldığını gösteren arkeometrik analiz sonuçlarının mevcut olmadığı anlaşılmıştır.

Malatya'da, bir Kalkolitik Çağ yerleşmesi Değirmentepe'nin 7. tabakasında (MÖ 5. binyıl sonları) Obeyd tipi 3 bölümlü bir yerleşimin bir

¹ Neanderthal insanı, Avrupa'da ve Yakındoğu'da 250 binyıl ile 30 binyıl arasında (Orta Paleolitik) yaşamıştır (Clottes ve Lewis-Williams, 2007: 8).

odasında (BI) kırmızı çizgilerden oluşan bir dikdörtgen ve bunun içinde yine kırmızı çizgilerden oluşan şematik güneş motifi resmedilmiştir (Resim 12) (Esin, 1998: Taf. 189, Abb. 12). Diğer bir odada (DU) ise dikdörtgenler ve T biçimli bir çizimden oluşan başka bir resim yer almaktadır (Esin, 1998: 190, Abb. 14). Resim yıprandıkça yeni bir kat sıva üzerine tekrar yapılmıştır. Norşuntepe K Açması'nın 8. tabakasında, 7x2 m² ölçüsünde bir mekânın odasında Geç Kalkolitik Çağ'a tarihlenen (MÖ 4. binyılın ilk yarısı) bir duvar resmi bulunmuştur (Hauptmann, 1976: 54, Lev. 42, 3). İki niş arasındaki 0,57 m genişliğinde ve 0,36 m yüksekliğindeki bu resim, siyah ve kırmızı alaca² bir arka fon üzerine işlenmiş kızıl-kahverengi tonlarında bir hayvan (olasılıkla geyik) tasvirinden oluşmaktadır. MÖ 4. binyıla tarihlenen başka bir duvar resmi ile Malatya'nın 33 km kuzeydoğusunda bulunan Piro Höyük'te karşılaşmıştır (Akdeniz ve Karaca, 2003: 118). Beyaz sıva üzerine olasılıkla kırmızı aşı boyası ile yapılmış bu resimde, geometrik çizgiler ile tam anlaşılamayan bir figür yer almaktadır. Ayrıca, yangın sebebiyle kırmızı aşı boyasıyla yapılan resim kahverengiye dönüşmüştür. Arslantepe'den Geç Kalkolitik Çağ'a (MÖ 4. binyıl) tarihlendirilen mabet ve sarayda zikzaklar, geometrik doldurma motifleri, üçgen gövdeli öküz ve üçgen başlı insan figürlerini içeren kırmızı duvar resimleri bulunmuştur (Akdeniz ve Karaca, 2003: 119). Aynı yüzey üzerinde defalarca tekrarlanmış olan bu resimlerde renk verici olarak aşı boyası kullanıldığı düşünülmektedir (Öztaş, 2009: Fotoğraf 3).

Kalkolitik Çağ sonundan itibaren Anadolu'da genel olarak duvar resimleri kesilmiştir. Böylece aşı boyasının duvar resmi içerisinde kullanımından da söz etmek olanaksız hâle gelmiştir. Tunç Çağı'nda Miken ve Minos duvar resimlerinde ve Mısır sanatında kırmızı aşı boyası kullanımından bahsedilebilmektedir (Siddall, 2018: 7-9). Teb'de bulunan *Rehmir* Mezarı'nda aşı boyası kullanımı tespit edilmiştir (Davies, 1936: Vol. I, Pl. XVI, MÖ 1475-1448; Vol. III, 36). Mısır sanatında erkeklerin koyu kırmızı, kadınların ise açık tenli işlenmiş olmasına dair ise kırmızının ten rengini göstermekten çok ikonografik bir özellik olarak kullanılmış olabileceği söylenebilmektedir.

Aşı Boyası Sembolizmi: Mitolojik ve Etnografik Veriler

Aşı boyası kullanımının özellikle sembolik yönünün anlaşılmasında hem mitolojik detaylara hem de etnografik gözlemlere başvurulmaktadır. Mezopotamya mitolojisine göre Su Tanrısı Ea'nın rengi olan kırmızı,

² Hauptmann tarafından bu alacalık, alev demetleri olarak tanımlanmıştır (Hauptmann, 1976: 54).

bereket ritüellerinde sembolik bir anlam ifade ediyor olmalıdır (Ökse, 2006: 28). Ea'nın işlendiği bir Akkad mührünün kırmızı taştan yapılmış olması, bu bağlamda tesadüften öte bir durum ifade etmektedir (Çetinkaya, 2019: 206). Ayrıca, Mezopotamya ritüellerinde figürlerin, kırmızı boyalı gözlerle kötü ve kızgın ruhları sembolize ettiği ve böylece kötü ruhları uzaklaştırdığına inanılmıştır (Ökse 2006, 28, dn. 54). Yeni Zelanda'nın yerli halkı olan Maorilerin yaratılış efsanesinde de kırmızı toprak vurgusu bulunmaktadır. Buna göre Toprak Ana Papa ve Gök Baba Rangi'nin ayrılışı sırasında, Maorilerin kutsal saydığı kırmızı renkli toprağın doğuşuna sebep olan kanama gerçekleşmiştir ("Creation Myth-Maori", 2021). Böylece, zamanın başlangıcında ilk kanın düşmesiyle birlikte kutsal kırmızı toprak yaratılmış olmaktadır. Bu mitos, genel olarak kırmızı toprağın, özel olarak ise kırmızının sembolizme konu olmasını açıklar niteliktedir.

Kanın ve özellikle de doğurganlığın sembolü olan regl kanının bereketle olan ilişkisi, kırmızı aşı boyasının sembolik kullanımına dair yapılabilecek başlıca açıklamalardan biridir. Bunun ayrıca, kadınlar tarafından erkek egemenliğine karşı bir duruş şeklinde başlatıldığı da ileri sürülen düşünceler arasında yer almaktadır (Watts vd., 2016: 301-302). Genç bir kadının regl döneminde bütün kadınların kendini kırmızı aşı boyasıyla boyaması şeklinde uygulanan ve kabiledaki baskın erkeğin yalnızca üretken ve genç kadınlara yönelmesinin önüne geçerek, onun bir harem oluşturmasını engelleme amacıyla ilişkilendirilmiş olan bu teoriye, *Female Cosmetic Coalition* (FCC) adı verilmiştir (Power ve Aiello, 1997: 158). Böylece bereket olgusu, toplum nezdinde erkekler tarafından da desteklenen kutsal bir olgu hâline getirilmiş olmalıdır. Güney Afrika'dan *Khoisan* halkına ait bir geleneğe göre, geçiş ritüeli bağlamında ilk kez regl olan kızın alnı ve yanakları kırmızı aşı boyası ile boyanmaktadır (Knight vd., 1995: 93-95). Ayrıca, kabiledaki kadınlar da yüzünü aşı boyasıyla boyamaktadır. Afrika'dan *San* halkı geleneğinde de kızın kanı ile annesinin kanı karıştırılarak kullanılmaktadır (Knight vd., 1995: 95). *Xam* ve *Kung* kabileleri bakireleri ise ergen erkek çocuklarını kırmızı aşı boyası ile boyayarak onları avları sırasında koruyabileceklerine inanmaktadırlar.

Afrika Orta Taş Çağı'na tarihlenen (140-20 bin yıl) kaya resimleri ile regl döngüsü ve hamilelik gibi olgular üzerine ritüellerin inşa edilmiş olabileceği ve *meander* motifi eklenmesiyle bunların sembolik bereket anlamlarının pekiştirilmiş olabileceği yorumlanmıştır (Knight vd., 1995: 86 ve 96). Ölü gömme bağlamında değerlendirildiğinde ise, vücudu kırmızı aşı boyası ile boyamanın ölüye hayat vermek gibi sembolik bir amaca hizmet etmesi ileri

sürülebilmektedir (Ökse, 2006: 27). Mircea Eliade'ye göre kırmızı aşı boyasının kullanımı, doğrudan ölüm sonrası inancı göstermektedir (Eliade, 2003: 23). Hayatın (=kanın) rengi olmasından dolayı kırmızının ayrıca, en eski zamanlardan itibaren bereketle ilişkili olduğu düşünülmektedir (Ecsedy, 1979: 39).

Mekân, Renk ve Psikoloji

Kırmızı ışık, en yüksek dalga boyuna (700-750 nm) sahip ışıktır (Polat, 1991: 4-5, Tablo 1). Bunun hemen ardından turuncu ve sarı ışık (600-550 nm) gelmektedir. Sahip olduğu enerjiye paralel olarak renkler arasında duyulara en çok hitap eden renk olan kırmızı, modern mimarlıkta gücü, neşeyi, mutluluğu, dinamikliği ve canlılığı temsil etmektedir (Manav, 2015: 23). Bu renk ayrıca korku, öfke, hırs, kızgınlık gibi olumsuz duyguların da sembolüdür (Özdemir, 2005: 392). Aşı boyası renklerinden biri olan ve kırmızı ile turuncudan sonra en yüksek dalga boyuna sahip renk olan sarı ise genel olarak parlak ve duyuları çeken bir renktir. Güneşin rengi olan sarı; neşe, ferahlık ve zekâyı temsil etmektedir (Atik, 2019: 47). Toprağın rengi olan kahverengi üzerine de dayanıklılık, sadelik ve ciddiyet gibi kavramlar yüklenmiştir (Atik, 2019: 53). Bu renk, kullanımı kısıtlayıcı bir etki yarattığı için paranoyanın rengi olarak da anılmaktadır.

Modern mimarlıktaki renk seçimi ile renklerin dalga boyları arasındaki ilişki, insanın doğadaki gözlemlerinin psikolojik bir sonucu olarak dikkate alınabilmektedir. Bu ilişkiye göre dalga boyu arttıkça renge yüklenen anlamın değiştiği ve güçlendiği (güç, yaşam, ölüm vb.) çeşitli psikolojik deneylerle de ortaya konulmuştur. Örneğin, kahverengi bir odanın beyaz bir odaya göre insanları daha hızlı hareket ettirici bir etkisi olduğu gözlemlenmiştir (Ustaoğlu, 2007: 60) İnsanların renkli uyarıcılara değişen tepkiler verdiğini gösteren bir çalışmada, mavi renkli otomobiller arasındaki mesafenin, şoförlerin algılandığından daha dar olduğu ve mavi renkli araçların park sırasında diğer renkteki araçlara göre daha fazla kaza yaptığı anlaşılmıştır (Özdemir, 2005: 392). Renklerle tedavi yöntemi olan kromoterapide (renk terapisi) ise psikolojik olarak aktif ve tetikte olmayı sağlayan kırmızı, kan basıncını artırmak ve adrenalini salgılanmasını tetiklemek gibi somut etkiler göstermektedir (Çağan, 2005: 102). Ayrıca dolaşım bozuklukları, soğuk algınlığı ve kansızlık gibi hastalıkların alternatif olarak tedavisinde kullanılabilir (Andrews, 1995: 31-41). İnsan psikolojisine olumlu bir yüksek enerji veren sarı ise, sindirim hastalıklarıyla baş etmek için kullanılan bir renktir. Kahverenginin, insan hareketlerini hızlandırıcı bir etkiye sahip olduğu gözlemlenmiştir (Çağan, 2005: 52).

Renklerin her insanda aynı etkiye sahip olmadığı düşünüldüğünde, kırmızının bu kadar yoğun şekilde tercih edilmesinin arkasında da tek bir nedenin yatmıyor olabileceği savunulabilmektedir. Bununla birlikte, insan toplulukları arasında belirli renklerin öne çıktığı ve onlara çeşitli anlamlar yüklediği bilinmektedir. Örneğin, kahverengi Kolombiya’da satışları olumsuz şekilde etkileyen bir renk iken, Hindistan’da matemele ilişkilendirilmektedir (Çağan, 2005: 53).

Kırmızının mekânla ve psikolojiyle ilişkisi bir yana, güneşin doğuşu ve batışıyla ilgili göksel bir ilişkisi de bulunmaktadır. Tan sırasında gökyüzünün kısa bir anlığına kızıl bir renk alması, doğayla çok daha iç içe bir yaşam süren insanların sıklıkla karşılaştığı bir manzara olmalıdır. Günün bu özel anı, günümüz şarkılarına ve şiirlerine de sık sık konu olmuştur. Aydınlıkla karanlığın arasındaki tan kızılığın benzer bir manzara, gün batımı sırasında da oluşmaktadır. Bunlar, kırmızıya başlangıç ve bitiş anlamlarının yüklenmesini sağlayacak doğal ve süreklilik arz eden manzaralardır. Dikkat çekici bir renk olarak bilinen kırmızının, hem duyguları harekete geçiren (psikolojik) hem de fizyolojik bir etkiye sahip olduğu anlaşılmaktadır. Bu algı zamanla bilinçaltından çıkıp, üzerine belli anlamlar yüklenerek kendisine farklı kullanım alanları bulmuş olmalıdır.

Medikal ve Takviye Amaçlı Kullanım

Aşı boyası, tıbbi olarak oksijeni ozona dönüştüren ve böylece kanamayı durdurarak yaraları kurutan, mikropları öldüren bir özelliğe sahiptir (Çetinkaya, 2019: 206). Ayrıca, bakterilere tutunarak toksik etkiyi azaltmaktadır. Namibia’da yaşayan Ovahimba halkı kadınları, güneşin zararlı ışınlarından korunmak üzere, süt yağıyla (sade yağ) karıştırdıkları kırmızı aşı boyasını vücutlarına ve saçlarına uygulamaktadırlar (Rifkin vd., 2015: 2-3, Fig. 2). Bu halkın kullandığı aşı boyaları üzerinde yapılan arkeometrik analizler, bu maddenin güneşin zararlı ışınlarını engelleyebildiğini göstermiştir (Rifkin vd., 2015: 1-3). Filler, gergedanlar ve hipopotamlar gibi çeşitli hayvanların vücut ısını korumak ve güneşin zararlı ışınlarından kurtulmak için toprak ve çamurla vücutlarını kapladıkları bilinmektedir (“Meet Sunwise Animals”, 2021).

Doğrudan aşı boyasıyla ilgili olmamakla birlikte, toprak veya kilin yenerek tüketildiği de görülmektedir. Bir toprak boyası olan aşı boyası tüketimi ile kil ve toprak tüketiminin birbirini tetiklemiş olabileceği, evrimsel bir yaklaşımın gereği olarak ileri sürülebilmektedir. İnsanlarla birlikte bazı primatlar, Amazon (Peru) papağanları, Amazon yarasaları, bazı kemirgen ve toynaklıların toprak yeme alışkanlığına sahip olduğu

gözlemlenmiştir (Brightsmith, 2004; Voigt vd., 2008). Güneydoğu Peru'da yaşayan 16 papağan türü üzerine yapılan gözlemlerde, bu davranışın arka planında sodyum takviyesinin yatıyor olduğu ileri sürülmüştür (Lee vd., 2014: 322-323). Ayrıca, dişi kuşların yumurta yapma döneminde kalsiyum takviyesi için kil tüketimi yapıyor olabileceği de hipotezler arasında yer almaktadır (Brightsmith, 2004). *Jeofaji* veya *pika* olarak adlandırılan toprak yeme davranışı, özellikle hamile kadınlarda ve çocuklarda görülmektedir. Bu davranışın arkasında hangi tıbbi gerekçenin var olduğu kesin olarak ortaya konamamakla birlikte, genel olarak memelilerde büyümekte olan fetüsün ve emzirilmekte olan yavrunun mineral gereksinimi ile açıklanmaktadır (Ghanem, 2012: 16). Ayrıca, bir başka araştırmada hamile ve emziren, meyve yiyen yarasaların bu alışkanlıklarının nedeni olarak, yüksek enerjiye ihtiyaç duydukları dönemde yedikleri ikincil bitkilerin toksik etkisinden kurtulmaya çalışmaları gösterilmiştir (Voigt vd., 2008: 1-4). Doğaya bakarak insanların da toprak yeme davranışının çok eskiye uzandığı ve belki de yiyecek bulmada zorlanılan dönemlerde çeşitli mineralleri geri kazanmak ve sindirime yardımcı olmak amacıyla kil tüketmiş olabilecekleri ileri sürülebilmektedir. Fakat insanın kil tüketimini neden gerçekleştirdiğiyle veya bunun aşu boyasıyla olan ilişkisine dair bilimsel bir bulgu yoktur. Bununla birlikte, bu davranışın kökeninin oldukça eskiye gittiğini savunmak için, günümüzde dahi kimi insanlarda toprak kokusuna karşı duyulan iştahı örnek göstermek yeterlidir.

Değerlendirme ve Sonuç

Mezarlarda, mağara dolgularında, mekân tabanlarında, duvarlarda; taş aletler, mühür, figürin ve deniz kabukları gibi küçük buluntular üzerinde mineral bazlı bir boya olan aşu boyası kullanımının Paleolitik Çağ'a kadar uzanan bir geçmişe sahip olduğu anlaşılmıştır. Toprakla bütünleşik olarak birçok yerde bulunabilen aşu boyasının yanı sıra, bitkilerden ve hayvanlardan elde edilen farklı renkteki pigmentler, tarih boyunca çok çeşitli yüzeyleri boyamada kullanılmıştır. Aşu boyalarının doğada rahat bulunabilmesi ve kullanım kolaylığı, onu diğer boyalardan ayırmaktadır. Günümüzde de varlığını sürdüren bazı Afrika kabileleri tarafından güneşin zararlı ışınlarından korunma ve böcekleri uzaklaştırma gibi nedenlerle vücuda ve saçlara uygulanan aşu boyalarının kırmızı renkte olanları, arkeolojik kazıların da gösterdiği üzere en çok tercih edilenler olmuştur. Kırmızı aşu boyasının hematit yoğunluğunun fazla olmasının daha farklı bir fiziksel etkiye sahip olması nedeniyle kullanım amaçlarına daha iyi hizmet ediyor olabileceği ileri sürülebilmektedir. Bu madde; tabaklama esnasında deriyi diğer maddelere göre daha yumuşak bir hâle getirilmesinde (Kolankaya-Bostancı,

2012: 33), bakterilere tutunarak toksik etkiyi azaltmada, kanamayı durdurmada ve süt yağı ile karıştırılarak güneşin zararlı etkisinden korumada etkilidir. Bunun aynı zamanda kan renginde olması, sembolik bir amaçla özellikle seçilmiş olabileceğini göstermektedir. Bazı hayvanlar ve insanlar tarafından yenilerek de tüketilen beyaz ve kırmızı kil, ilk olarak hayvan alışkanlıklarının izlenmesiyle insanlar tarafından pratik amaçla kültüre alınmış olmalıdır.

Duvar ve taban boyama geleneğinde Neolitik Çağ'dan sonra bir kesilme görülmektedir. Fakat kırmızı aşı boyasının ağırlıklı olarak kullanıldığı duvar resmi yapma geleneği çok uzun bir süre daha Neolitik Çağ ve sonrasında görülmeye devam etmektedir. Bunun gerekçesi olarak resim sanatının, daha yoğun bir sembolizmin yaratılmasında kullanışlı bir araç olması gösterilebilmektedir. Arkeolojik veriye göre Orta Paleolitik dönem mağara duvarlarına kadar geriye götürülebilen resimlerin yalnızca estetik bir amaçla yapıldığını söylemek oldukça zordur. Tıpkı duvar ve taban boyamalarında olduğu gibi birçok yerde resimlerin de zaman içinde birden çok kat hâlinde tekrar tekrar uygulanmış olması, belli bir amaç (olasılıkla inançsal) doğrultusunda bunların yapılmış olduğunu göstermektedir. Belli alanları kırmızı veya sarı aşı boyası tonlarında tek renk boyamaktansa, verilmek istenen mesaj veya oluşturulmak istenen ambiyansın en iyi aracı olarak resim seçilmiş olmalıdır. Böylece, insanların iç dünyalarıyla veya birbiriyle olan iletişimleri etkili bir şekilde aktarılmıştır.

Kanın rengi olan kırmızının, aynı zamanda dalga boyu en yüksek renk olması nedeniyle, yaşamın rengi olarak sembolleştirilmesi pek şaşırtıcı olmayacaktır. Zamanın başlangıcından itibaren tanık olunan hayvan ve insan ölümlerinin en önemli göstergesi olan kanın akması, insanın en erken dönemden beri yaşam ve kan arasında bir bağlantı olduğunu anlamasına yardımcı olmuş olmalıdır. Bu yaşamsal sıvı, binlerce yıllık bir geçmişe sahip olan aşı boyası kullanımıyla birlikte değerlendirildiğinde, ölmüş olan bireye kanını ve dolayısıyla yaşamını geri verme gibi sembolik bir amaç taşıyor olabileceği ileri sürülebilmektedir. Böylece, öteki dünyada yaşamın devam ettiğine dair bir inancın buradan filizlenmiş olabileceği düşünülebilir. Bu noktada, gün doğumunda ve gün batımında ortaya çıkan kırmızının psikolojik etkisini ve göksel imasını da dikkate almak gerekmektedir. Ayrıca, filolojik olarak kanın ve kırmızının, Sümercede aynı işaretlerle belirtilebilmesi (Ökse, 2006: 27, dn. 49), bunun bir tesadüf olmadığını göstermektedir. Eski Yunancada kan için “*αἷμα* (haima)” kelimesinin kullanımı da (Çelgin, 2011: 26), aşı boyasına kırmızı rengini veren mineral

olan “hematit” kelimesi ile kan arasında bir paralelliğin var olduğunu etimolojik olarak göstermektedir.

Etnografik araştırmalara göre çoğu kez pratik amaçlarla kullanılan aşı boyalarının, bazı Afrika kabilelerinde bereket ile ilişkili olarak kullanılması, bunun sembolik kullanımının çok daha eski dönemlere gidiyor olabileceğini düşündürmektedir. Özellikle deniz kabukları içindeki aşı boyası tortuları, vücut boyamayla ilişkili olmalıdır. Bazı hayvanlarda gözlemlenen toprak yeme alışkanlıkları ile özellikle hamile kadınlarda izlenebilen toprak yeme alışkanlıklarına göre ise, pratik kullanımın, özellikle topaklar şeklinde mezarlara taşınmış olabileceği önerilebilir. Aşı boyası topaklarının sadece kadınların ve çocukların mezarlarında bulunmamış olması, burada kesin bir yorum yapmayı engellemektedir. Hem arkeolojik hem de etnografik tüm veriler birlikte değerlendirilirse, aşı boyasının ilk olarak pratik mi yoksa sembolik amaçla mı kullanılmaya başladığını belirlemek şimdilik mümkün görünmemektedir. Mevcut veriler ışığında her iki türlü kullanım biçiminin yan yana olduğu sonucuna varılmaktadır. Fakat ilaç, takviye, aşırma vb. pratik amaçların; sonrasında yenilenme, hayat verme, bereket ve temelinde kan ilişkisi bağlamında anlamlandırmaya doğru geliştiği savunulabilmektedir (Şekil 1). Günümüzde daha çok hamile kadınlarla ilişkilendirilen kil tüketimi, vücutta eksik olan minerallerin tedarikinde ve toksik etkinin azaltılmasında hem kadın hem erkek için farklı oranlarda geçerli olmalıdır. Hem regl döngüsünün hem de ayın dünya etrafındaki dönüşünü tamamlamasının aynı sürede gerçekleşmesi ise kırmızıya ve dolayısıyla kırmızı kile yüklenen yaşamsal anlamı (yenilenme) perçinlemiş olmalıdır.

KAYNAKÇA

- AKDENİZ, Engin, KARACA, Özgen (2003), “Elazığ-Malatya Yöresi Duvar Resmi Geleneği ve Pirot Höyük Duvar Resmi”, *TÜBA-AR*, 4, 117-123.
- AKİNİZ, Sercan (2017), “Ortaçağ Akdenizi’nde Kırmızının İzinden”, Ed. Menekşe Suzan TEKER, *II. Uluslararası Akdeniz Sanat Sempozyumu, 10-12 Mayıs 2017*, Akdeniz Üniversitesi Basımevi, Antalya, 233-239.
- ALLENTOFT, Morten E., SIKORA, Martin, SJÖGREN, Karl-Göran, RASMUSSEN, Simon, RASMUSSEN, Morten, STENDERUP, Jesper, DAMGAARD, Peter B., SCHROEDER, Hannes, AHLSTRÖM, Torbjörn, VINNER, Lasse, MALASPINAS, Anna-Sapfo, MARGARYAN, Ashot, HIGHAM, Tom, CHIVALL, David, LYNNERUP, Niels, HARVIG, Lise, BARON, Justyna, CASA, Philippe Della, DABROWSKI, Pawel, DUFFY, Paul R., EBEL, Alexander V.,

EPIMAKHOV, Andrey, FREI, Karin, FURMANEK, Mirosław, GRALAK, Tomasz, GROMOV, Andrey, GRONKIEWICZ, Stanisław, GRUPE, Gisela, HAJDU, Tama's, JARYSZ, Radosław, KHARTANOVICH, Valeri, KHOKHLOV, Alexandr, KISS, Viktoria, KOLAR, Jan, KRIISKA, Aivar, LASAK, Irena, LONGHI, Cristina, MCGLYNN, George, MERKEVICIUS, Algimantas, MERKYTE, Inga, METSPALU, Mait, MKRTCHYAN, Ruzan, MOISEYEV, Vyacheslav, PAJA, Laszlo, Palfi, György, POKUTTA, Dalia, POSPIESZNY, Lukasz, PRICE, T. Douglas, SAAG, Lehti, SABLIN, Mikhail, SHISHLINA, Natalia, SMRCKA, Vaclav, SOENOV, Vasili I., SZEVERENYI, Vajk, TOTH, Gusztav, TRIFANOVA, Synaru V., VARUL, Liivi, VICZE, Magdolna, YEPISKOPOSYAN, Levon, ZHITENEV, Vladislav, ORLANDO, Ludovic, SICHERITZ-PONTEN, Thomas, BRUNAK, Søren, NIELSEN, Rasmus, KRISTIENSEN, Kristian, WILLERSLEV, Eske (2015), "Population Genomics of Bronze Age Eurasia", *Nature* 522, 167-172.

- ANDREWS, Ted (1995), *Renklerle Tedavi*, Çev. Tuğrul ÖKTEN, Arıtan, İstanbul.
- ATİK, Didem Asya (2019), *Mekan Tasarımında Renk ve Kültür İlişkisinin İncelenmesi*, Yüksek Lisans Tezi, Maltepe Üniversitesi, İstanbul.
- BAIRD, Douglas, ASOUTI, Eleni, ASTRUC, Laurence, BAYSAL, Adnan, BAYSAL, Emma, CARRUTHERS, Denise, FAIRBAIRN, Andy, KABUKCU, Ceren, JENKİNS, Emma Louise, LORENTZ, Kirsi, MIDDLETON, Caroline, PEARSON, Jessica, PIRIE, Anne (2013), "Juniper Smoke, Skulls and Wolves' Tails. The Epipalaeolithic of the Anatolian Plateau in its South-west Asian Context; Insights from Pınarbaşı", *Levant*, 45.2, 175-209.
- BAR-YOSEF MAYER, Daniella (2005), "The Exploitation of Shells as Beads in the Palaeolithic and Neolithic of the Levant", *Paleorient*, 31.1, 176-185.
- BAR-YOSEF MAYER, Daniella, VANDERMEERSCH, Bernard, BAR-YOSEF, Ofer (2009), "Shells and Ochre in Middle Paleolithic Qafzeh Cave, Israel: Indications for Modern Behavior", *Journal of Human Evolution*, 56.3, 307-314.
- BAYSAL, Emma (2013), "A Tale of Two Assemblages: Early Neolithic Manufacture and Use of Beads in the Konya Plain", *Anatolian Studies*, 63, 1-15.
- BEDNARIK, Robert (2003a), "A Figurine from the African Acheulian", *Current Anthropology*, 44.3, 405-413.
- BEDNARIK, Robert (2003b), "An Acheulian Figurine from Morocco", *Rock Art Research*, 18, 115-116.

- BEDNARIK, Robert (2014), "Pleistocene Paleart of Europe", *Arts*, 3, 245-278.
- BELLİ, Oktay (2000), "Van Bölgesi'nde Boyalı Mağara Resimlerinin Keşfi", Ed. Oktay BELLİ, *Türkiye Arkeolojisi ve İstanbul Üniversitesi (1932-1999)*, İstanbul Üniversitesi, Ankara, 291-297.
- BONOGOFISKY, Michelle (2001), "Cranial Modeling and Neolithic Bone Modification at 'Ain Ghazal: New Interpretations", *Paléorient*, 27, 141-146.
- BOSTANCI, Enver (1965), "Beldibi, Belbaşı Mezolitği ve Diğer Mezolitik Buluntularla Olan Münasebetleri", *Antropoloji*, 3, 55-90.
- BRIGHTSMITH, Donald (2004), "Effects of Diet, Migration, and Breeding on Clay Lick Use by Parrots in Southeastern Peru", *Evolution of Aviculture: Proceedings of American Federation of Aviculture Symposium, August 4-7 2004*, San Francisco, 1-5.
- BRYANT, Edwin (2001), *The Quest For The Origins Of Vedic Culture The Indo Aryan Migration Debate*, Oxford University Press, New York.
- CAUVIN, Jacques, AURENCHE, Olivier, CAUVIN, Merie-Claire, BALKAN ATLI, Nur (2007), "Cafer Höyük: Çanak Çömleksiz Neolitik Döneme Ait Bir Yerleşme", Ed. Mehmet ÖZDOĞAN ve Nezh BAŞGELEN, *Türkiye'de Neolitik Dönem*, Arkeoloji ve Sanat Yayınları, İstanbul, 99-114.
- CLOTTE, Jean ve LEWIS-WILLIAMS, David (2007), "Paleolithic Art and Religion", Ed. John R. HINNELS, *A Handbook of Ancient Religions*, Cambridge University Press, Cambridge, 7-45.
- COOK, Jill (2013), *Ice Age Art, the Arrival of the Modern Mind*, The British Museum Press.
- COOPER, Arabella (2016), *An In-Depth Study of the Tell Brak Eye Idols in the 4th Millennium BCE: with a Primary Focus on Function and Meaning*, Honours Thesis, University of Sydney, Australia.
- ÇAĞAN, Mehmet (2005), *Sizin Renkleriniz*, Bir Harf Yayınları, İstanbul.
- ÇELGİN, Güler (2011), *Eski Yunanca-Türkçe Sözlük*, Kabalcı Yayınevi, İstanbul.
- ÇETİNKAYA, İlyas (2019), "Aşı Boyası ve Kırmızı Rengin Ritüellerde Kullanımı", Haz. Çiğdem ATAKUMAN, *Arkeolojide Ritüel ve Toplum, Tematik Arkeoloji Serisi (TAS) 5, 10-11 Şubat 2017*, Ege Yayınları, İstanbul, 203-214.
- ÇİLİNGİROĞLU, Altan ve ÇİLİNGİROĞLU, Çiler (2007), "Ulucak", *Türkiye'de Neolitik Dönem*, Ed. Mehmet ÖZDOĞAN ve Nezh BAŞGELEN,

- Türkiye’de Neolitik Dönem*, Arkeoloji ve Sanat Yayınları, İstanbul, 361-372.
- DAPSON, Richard (2007), “The History, Chemistry and Modes of Action of Carmine and Related Dyes”, *Biotechnic and Histochemistry*, 82.4, 173-187.
- DAVIES, Niva M. (1936), *Ancient Egyptian Paintings*, Vol. III, The University of Chicago, Illinois.
- DOĞAN SALAR, Nuran (2006), *İkiztepe İlk Tunç Çağı Mezarlık Buluntularının Sosyokültürel Açından Değerlendirilmesi*, Doktora Tezi, İstanbul Üniversitesi, İstanbul.
- DOĞANAY, Aziz (2006), “Norşuntepe Höyüğünde Bir Duvar Resmi: Geyik mi Yanardağ mı?”, Ed. Hamza GÜNDOĞDU, Ahmet Ali BAYHAN, Hüseyin YURTTAŞ, Haldun ÖZKAN, Zerrin KÖŞKLÜ, Hatice ÖZYURT ÖZCAN, Sami BAYRAKTAR, Şerife TALİ, *IX. Ortaçağ ve Türk Dönemi Kazıları ve Sanat Tarihi Araştırmaları Sempozyumu*, 21-23 Nisan 2005, Erzurum, 217-223.
- ECSEDDY, István (1979), *The People of the Pit-Grave Kurgans in Eastern Hungary*, Akademiai Kiado, Budapest.
- EDWARDS, Stephen W. ve CLINNICK, Richard W. (1980), “Keeping the Lower Palaeolithic in Perspective”, *Man*, 15.2, 381-383.
- ELIADE, Mircea (2003), *Dinsel İnançlar ve Düşünceler Tarihi - Taş Devrinden Eleusis Mysteria’larına*, Çev. Ali BERKTAY, Kabalıcı Yayınevi, İstanbul.
- ERDEM, Deniz (2006), *Social Differentiation in Çayönü and Abu Hureyra through Burial Customs and Skeletal Biology*, Yüksek Lisans Tezi, Middle East Technical University, Ankara.
- ERKANAL, Armağan (1993), *Anadolu’da Bulunan Suriye Kökenli Mühürler ve Mühür Baskıları*, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara.
- ERKANAL, Armağan (1995), “Mühür Boyaması ve Ocker Kullanımı Üzerine Bazı Düşünceler”, Ed. Armağan ERKANAL, Hayat ERKANAL, Halime HÜRYILMAZ, A. Tuba ÖKSE, Nazlı ÇINARDALI, Sevinç GÜNEL, Halil TEKİN, Bora UYSAL, Derya YALCIKLI, *İ. Metin Akyurt, Bahattin Devam Anı Kitabı - Eski Yakın Doğu Kültürleri Üzerine İncelemeler*, Arkeoloji ve Sanat Yayınları, İstanbul, 121-126.
- ESİN, Ufuk (1998), “Die Tempel von Değirmentepe Während der Chalkolithischen Obedperiode”, Ed. Hayat ERKANAL, Veysel DONBAZ, Ayşegül UĞUROĞLU, *XXXIV. Uluslararası Assirioloji Kongresi*, 6-10 Temmuz 1987, Türk Tarih Kurumu, Ankara, 659-676.

- ESİN, Ufuk ve HARMANKAYA, Savaş (2007), “Aşıklı Höyük”, *Türkiye’de Neolitik Dönem*, Ed. Mehmet ÖZDOĞAN ve Nezir BAŞGELEN, *Türkiye’de Neolitik Dönem*, Arkeoloji ve Sanat Yayınları, İstanbul, 255-272.
- GARSTANG, John (1953), *Prehistoric Mersin. Yumuk Tepe in Southern Turkey*, Clarendon Press, Oxford.
- GHANEM, Simon Joseph (2012), *Geophagy of Tropical Fruit-Eating Bats - Mineral Licks as a Link Between Ecology and Conservation*, Doktora Tezi, Freien Universität Berlin.
- GRESKY, Julia, HAELM, Juliane, CLARE, Lee (2017), “Modified Human Crania from Göbekli Tepe Provide Evidence for a New form of Neolithic Skull Cult”, *Science Advance*, 3.6, 1-10.
- HANSEN, Ine Askevold (2011), *The Role of Ochre in the Middle Stone Age*, Yüksek Lisans Tezi, University of Oslo, Norway.
- HAUPTMANN, Herald (1976), “Norşun Tepe Kazıları, 1972”, *Keban Projesi 1972 Çalışmaları*, ODTÜ Keban Projesi Yayınları, Ankara, 41-59.
- HENSHILWOOD, Christopher, d’ERRICO, Francesco, VAN NIEKERK, Karen Loise, COQUINOT, Yvan, JACOBS, Zenobia, LAURITZEN, Stein Erik, MENU, Michel, GARCIA-MORENO, Renata (2011), “A 100,000-Year-Old Ochre-Processing Workshop at Blombos Cave, South Africa”, *Science*, 334, 219-222.
- HENSHILWOOD, Christopher, d’ERRICO, Francesco, VAN NIEKERK, Karen Loise, DAYET, Laure, QUEFFELEC, Alain, POLLAROLO, Luca (2018), “An Abstract Drawing from the 73,000-year-old Levels at Blombos Cave, South Africa”, *Nature*, 562.7725, 115-118.
- HODDER, Ian (2007), “Çatalhöyük: Yeni Çalışmalar”, Ed. Mehmet ÖZDOĞAN ve Nezir BAŞGELEN, *Türkiye’de Neolitik Dönem*, Arkeoloji ve Sanat Yayınları, İstanbul, 313-330.
- HOFFMANN, Dirk L., STANDISH, Christopher, GARCIA-DIEZ, Marcos, PETTITT, Paul, MILTON, J. Andy, ZILHAO, Joao, ALCOLEA-GONZÁLEZ, José Javier, CANTALEJO-DUARTE, Pedro, COLLADO, Hipólito, DE BALBIN, Rodrigo, LORBLANCHET, Michel, RAMOS-MUÑOZ, José, WENİGER, Gerd-Christian, ZÍLHÃO, João (2018), “U-Th Dating of Carbonate Crusts Reveals Neanderthal Krişin of Iberian Cave Art”, *Science*, 359, 912-915.
- HOVERS, Erella, ILANI, Shimon, BAR-YOSEF, Ofer, VANDERMEERSCH, Bernard (2003), “An Early Case of Color Symbolism”, *Current Anthropology*, 44.4, 491-511.

- KALOGIROU, Konstantina, SARWAR, Sian, TRIMMIS, Konstantinos, P., (2016), “Let’s Meet the Red Lady of the Paviland’: Delivering the Prehistoric Narratives in Museum Education”, *Drama Magazine*, 22.2, 9-14.
- KARAKOÇ, Murat (2016), “Paleolitik Çağda Mezarlar ve Ölüm Kavramı”, *Uluslararası Kıbrıs Üniversitesi Folklor-Edebiyat Dergisi*, 22.87, 173-194.
- KNIGHT, Chris, POWER, Camilla, WATTS, Ian (1995), “The Human Symbolic Revolution: A Darwinian Account”, *Cambridge Archaeological Journal*, 5.1, 75-114.
- KOLANKAYA-BOSTANCI, Neyir (2012), “Anadolu’da Erken Prehistorik Dönem Kırmızı Aşı Boyası Kullanımı”, *Anadolu*, 38, 29-51.
- LEE, Alan, BRIGHTSMITH, Donald, VARGAS, Mario, LEON, Karina, MEJIA, Aldo, MARSDEN, Stuart (2014), “Diet and Geophagy Across a Western Amazonian Parrot Assemblage”, *Biotropica*, 46.3, 322-330.
- MANAV, Banu (2015), “Renk-Anlam-Mekan İlişkisi”, *Turkish Online Journal of Design, Art and Communication (TOJDAC)*, 5.3, 22-27.
- ÖKSE, A. Tuba, (2006), “Early Bronze Age Graves st Gre Virike (Period II B): An Extraordinary Cemetery on the Middle Euphrates”, *Journal of Near Eastern Studies*, 65.1, 1-38.
- ÖZBAŞARAN, Mihriban (2011), “The Neolithic on the Plateau”, Ed. Sharon R. STEADMAN, Gregory MCMAHON, *The Oxford Handbook of Ancient Anatolia*, Oxford University Press, Oxford, 99-124.
- ÖZBAŞARAN, Mihriban (2019), “Tarihöncesinin Renk Dünyasında Kırmızı”, Haz. Güneş DURU, Yaşar ERSOY, Elif KOPARAL, Zeynep AKTÜRE, *Arkeoloji ve Göstergibilim, Tematik Arkeoloji Serisi (TAS) 3*, Ege Yayınları, İstanbul, 21-32.
- ÖZDEMİR, Tülay (2005), “Tasarımda Renk Seçimini Etkileyen Kriterler”, *Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 14.2, 391-402.
- ERİM ÖZDOĞAN, Aslı (2007), “Çayönü”, Ed. Mehmet ÖZDOĞAN ve Nezih BAŞGELEN, *Türkiye’de Neolitik Dönem*, Arkeoloji ve Sanat Yayınları, İstanbul, 57-98.
- ÖZDOĞAN, Mehmet (2007), “Marmara Bölgesi Neolitik Çağ Kültürleri”, Ed. Mehmet ÖZDOĞAN ve Nezih BAŞGELEN, *Türkiye’de Neolitik Dönem*, Arkeoloji ve Sanat Yayınları, İstanbul, 401-426.
- ÖZGÜÇ, Tahsin (1948), *Ön Tarihte Anadolu’da Ölü Gömme Âdetleri*, Türk Tarih Kurumu, Ankara.

- ÖZKAYA, Vecihi ve SAN, Oya (2007), “Körtik Tepe”, *Türkiye’de Neolitik Dönem*, Ed. Mehmet ÖZDOĞAN ve Nezh BAŞGELEN, *Türkiye’de Neolitik Dönem*, Arkeoloji ve Sanat Yayınları, İstanbul, 21-36.
- ÖZKAYA, Vecihi, COŞKUN, Aytaç, BENZ, Marion, ERDAL, Yılmaz Selim, ATICI, Levent, ŞAHİN, Feridun S. (2011), “Körtik Tepe 2010 Yılı Kazısı”, *Kazı Sonuçları Toplantısı*, 33.1, 315-338.
- ÖZSAİT, Mehmet (2000), “Orta Karadeniz Bölgesi Yüzey Araştırmaları”, Ed. Oktay BELLİ, *Türkiye Arkeolojisi ve İstanbul Üniversitesi (1932-1999)*, İstanbul Üniversitesi, Ankara, 335-341.
- ÖZTAN, Aliye (2007), “Köşk Höyük”, *Türkiye’de Neolitik Dönem*, Ed. Mehmet ÖZDOĞAN ve Nezh BAŞGELEN, *Türkiye’de Neolitik Dönem*, Arkeoloji ve Sanat Yayınları, İstanbul, 223-236.
- ÖZTAN, Aliye (2009), *Eski Anadolu Uygarlıkları. Kalkolitik Çağ (Taş-Maden Çağı)*, Türkiye Kültür Portalı Projesi, Ankara.
- PETTITT, Paul B., RICHARDS, Michael, MAGGI, Roberto, FORMICOLA, Vincenzo (2003), “The Gravettian Burial Known as the Prince (“Il Principe”): New Evidence for his Age and Diet”, *Antiquity*, 77.295, 15-19.
- POLAT, Halim (1991), *Bazı Pigmentlerin Işık Absorbsiyon Özelliklerinin İncelenmesi*, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi, İstanbul.
- POWER, Camilla. ve AIELLO, Leslie (1997), “Female Proto-Symbolic Strategies”, *Women in Human Evolution*, Ed. Lori HAGER, Routledge, London, 153-171.
- RIFKIN, Riaan F., d’ERRICO, Francesco, DAYET-BOULLIOT, Laure, SUMMERS, Beverley (2015), “Assessing the Photoprotective Effects of Red Ochre on Human Skin by in Vitro Laboratory Experiments”, *South African Journal of Science*, 111. 3/4, 1-8.
- ROEBROEKS, Wil, SIER, Mark J., NIELSEN, Trine Kellberg, DE LOECKER, Dimitri, PARES, Josep Maria, ARPS, Charles E. S., MÜCHER, Herman J. (2012), “Use of Red Ochre by Early Neandertals”, *Proceedings of the National Academy of Sciences (PNAS)*, 109.6, 1889-1894.
- ROSENBERG, Michael (2007), “Demirköy”, *Türkiye’de Neolitik Dönem*, Ed. Mehmet ÖZDOĞAN ve Nezh BAŞGELEN, *Türkiye’de Neolitik Dönem*, Arkeoloji ve Sanat Yayınları, İstanbul, 13-20.
- RUIZ-REDONDO, Aitor, KOMŠO, Darko, MAİDAGAN, Diego Garate, MORO-ABADÍA, Oscar, GONZÁLEZ-MORALES, Manuel Ramón, JAUBERT, Jacques, KARAVANIĆ, Ivor (2019), “Expanding the Horizons of

- Palaeolithic Rock Art: the Site of Romualdova Pećina”, *Antiquity*, 93, 368, 297-312. doi: 10.15184/aqy.2019.36.
- SIDDALL, Ruth. (2018), “Mineral Pigments in Archaeology: Their Analysis and the Range of Available Materials”, *Minerals*, 8.5, 1-35.
- SOTIROPOULOU, Sophia, PERDIKATSI, Vassilis, BIRTACHA, Kiki, APOSTOLAKI, Chryssa, DEVETZI, A. (2012), “Physicochemical Characterization and Provenance of Colouring Materials from Akrotiri-Thera in Relation to Their Archaeological Context and Application”, *Archaeological and Anthropological Sciences*, 4.4, 263-275.
- USTAOĞLU, Eda (2007), *Renklerin İnsan Yaşamındaki Yeri*, Yüksek Lisans Tezi, Maltepe Üniversitesi, İstanbul.
- VOIGT, Christian C., CAPPS, Krista A., DECHMANN, Dina, MICHENER, Robert, KUNZ, Thomas (2008), “Nutrition or Detoxification: Why Bats Visit Mineral Licks of the Amazonian Rainforest”, *Plos One*, 3.4, 1-4.
- YILDIRIM, Elvin (2020), *Türk Bozkır Kültürünün Doğuşu - Andronovo Kültürü*, Ötüken Neşriyat, İstanbul.
- WATTS, Ian (2009), “Red Ochre, Body Painting, and Language: Interpreting the Blombos Ochre”, Ed. Rudolf BOTHA ve Chris KNIGHT, *The Cradle of Language*, Oxford University Press, New York, 62-92.
- WATTS, Ian (2016), “Ochre in Human Evolution”, Ed. Hilary CALLAN, *International Encyclopedia of Anthropology*, Willey-Blackwell, Malden, MA, 1-14. <https://doi.org/10.1002/9781118924396.wbiea1811>.
- WATTS, Ian, CHAZAN, Michael, WILKINS, Jayne (2016), “Early Evidence for Brilliant Ritualized Display: Specularite Use in the Northern Cape (South Africa) Between ~500 and ~300 Ka”, *Current Anthropology*, 57.3, 287-310.
- WOLF, Sibylie, DAPSCHAUSKAS, Rimtautas, VELLIKY Elizabeth, FLOSS, Harald, KANDEL, Andrew W., CONARD, Nicholas J. (2018), “The Use of Ochre and Painting in the Upper Paleolithic of the Swabian Jura in the Context of the Development of Ochre Use in Africa and Europe”, *Open Archaeology*, 4, 185-205.
- WRESCHNER, Ernst E., BOLTON, Ralph, BUTZER, Karl W., DELPORTE, Henri, HÄUSLER, Alexander, HEINRICH, Albert, JACOBSON-WIDDING, Anita, MALINOWSKI, Tadeusz, MASSET, Claude, MILLER, Sheryl F., RONEN, Avraham, SOLECKI, Ralph, STEPHENSON, Peter H., THOMAS, Lynn L., ZOLLINGER, Heinrich (1980), “Red Ochre and Human Evolution: A Case for Discussion”, *Current Archaeology*, 21.5, 631-644.

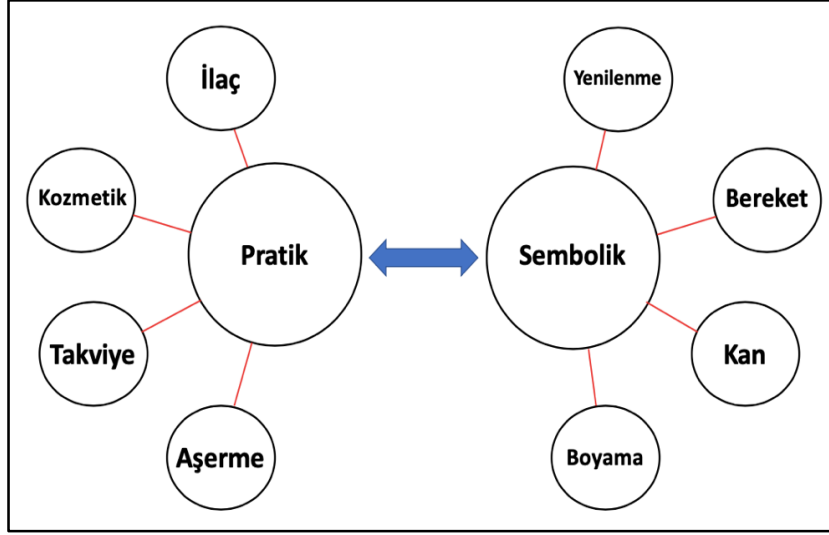
Çevrimiçi Kaynaklar

Boncuklu Project, (2021, 16 Nisan), Erişim Adresi: <http://boncuklu.org/about-boncuklu/what-we-have-found/>

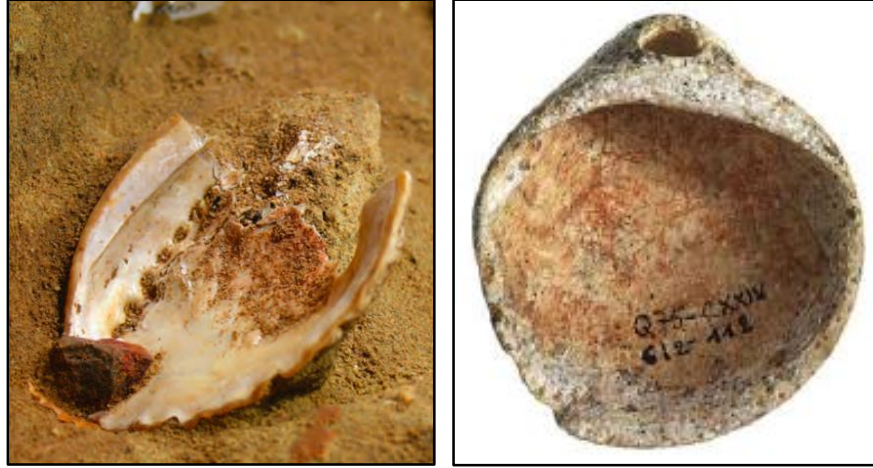
Creation Myth-Maori, (2021, 23 Mayıs), Erişim Adresi: <http://www.laits.utexas.edu/doherty/plan2/liangcreation.html>

Meet Sunwise Animals, (2021, 15 Kasım), Erişim Adresi: <https://www.foundation.sdsu.edu/sunwisestampede/meetanimals.html>

EKLER



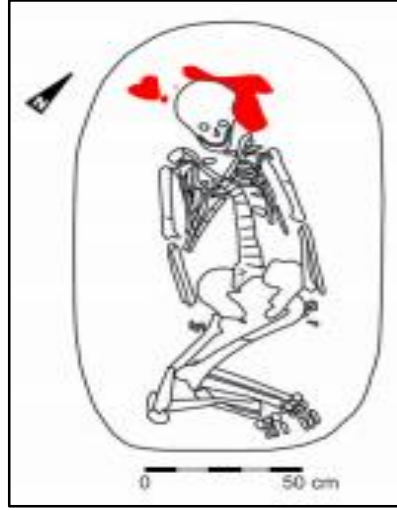
Şekil 1: Aşı boyasının pratik ve sembolik kullanımına dair kavram haritası.



Resim 1: a) Blombos Mağarası, aşı boyası işleme alet takımları, 100 ka (Henshilwood vd., 2011: 219, Fig. 1); b) Qafzeh Mağarası, 92 ka (Bar-Yosef Mayer vd., 2009: Fig. 3).



Resim 2: Körtik Tepe, aşı boyası kalemi, 12 ka (Özkaya vd., 2011: 333, Resim 2).



Resim 3: Dobruca bölgesinden bir çukur mezar ve bırakılan aşı boyası topaklarını gösteren çizim, MÖ 4.-3. binyıl (Preda-Bălănică vd., 2020: 88, Fig. 1).



Resim 4: Thera Adası'ndan yuvarlak (yumurta biçimli) aşı boyası topakları, MÖ 3000-1600 (Sotiropoulou vd., 2012: 270, Fig. 5).



Resim 5: Blombos Mağarası, üzeri kırmızı aşı boyalı hayvan kemiği, 100-75 ka (Henshilwood vd., 2011: Ek 2, Fig. 51).

GEÇMİŞTEN GÜNÜMÜZE AŞI BOYASININ
KULLANIMI ÜZERİNE BİR DEĞERLENDİRME

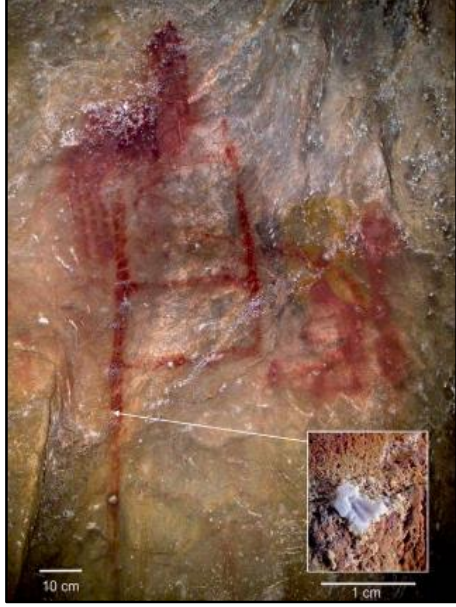


Resim 6: Pınarbaşı (Karaman), üzeri kırmızı aşı boyalı kumtaşı keski, Mezar 14, 11-10 ka (Baird, 2007: 295, Fig. 9).

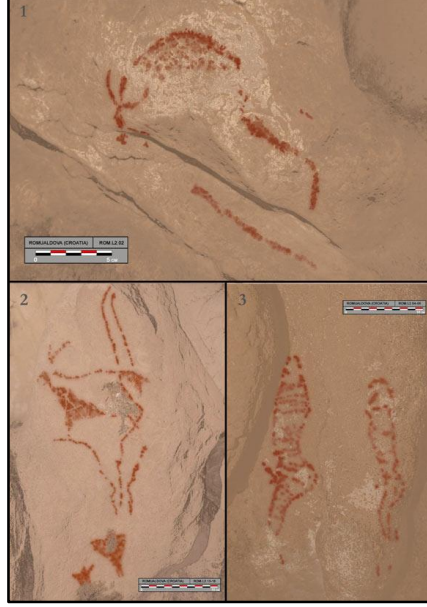
Resim 7: Koç başı figür parçası, Küllük Tepe (Merzifon), MÖ 2. binyıl (Özsait, 2000: 336 ve 338, Fig. 2).



Resim 8: Blombos Mağarası, kırmızı aşı boyasından çapraz tarama desenli kaya parçası, 73 ka, (Henshilwood vd., 2018: 117, Fig. 2).



Resim 9: İspanya, La Pasiega Mağarası, 65 ka (Hoffmann vd., 2018: 913, Fig. 1).



Resim 10: Hırvatistan, Bizon, keçi ve kadın figürleri, 34-31 ka (Ruiz-Redondo vd., 2019).



Resim 11: Çatalhöyük, geyik veya karaca resmi, MÖ 8. binyıl (Mellaart, 1967: 156, Pl. XI).



Resim 12: Değirmentepe, güneş motifi, MÖ 5. binyıl sonları (Esin, 1998: Taf. 189, Abb. 12).

A HEGELIAN DIALECTIC READING OF OSCAR WILDE'S THE PICTURE OF DORIAN GRAY

Oscar Wilde'in Dorian Gray'in Portresi'nin Hegelci Diyalektik Okuması

Cenk TAN*

ABSTRACT: Oscar Wilde's only novel, *The Picture of Dorian Gray* has been the subject of analysis from a wide variety of theoretical and thematic perspectives. This study endeavours to conduct a philosophical interpretation of the renowned Wildean work of fiction. In specific, the article aims to carry out a dialectic reading of *The Picture of Dorian Gray* by concentrating on the protagonist and the path he takes throughout the narrative. To this end, the novel is discussed through the framework of GWF. Hegel's dialectic triad of the thesis, antithesis and synthesis. The theoretical section of the study focuses on the Hegelian dialectic system and scrutinises the three stages with references to various texts and sources. The second part of the study contemplates to establish a dialectic reading of Wilde's *The Picture of Dorian Gray*, identifying these three stages within the story and exposing the vital dialectic choices the protagonist makes along his quest to preserve youth and beauty forever. The article concludes that Dorian Gray exposes the dialectic nature of human beings and highlights the significance of making the right choices through a rational and moral state of mind. In particular, it has been concluded that Dorian experiences the thesis and the antithesis but ultimately gets caught up in the antithesis and does not manage to achieve the synthesis stage, causing his early self-destruction.

Keywords: *The Picture of Dorian Gray*, Hegelian Dialectic, Thesis, Antithesis, Synthesis

ÖZ: Oscar Wilde'in tek romanı, *Dorian Gray'in Portresi* geniş çapta pek çok kuramsal ve tematik bakış açısıyla günümüze dek analiz konusu olmuştur. Bu araştırma, Wilde'in ünlü eserine felsefi bir yorum getirmeyi amaçlamaktadır. Özel anlamda, makale, ana karaktere ve onun hikâye boyunca kendine çizdiği yola odaklanarak *Dorian Gray'in Portresi*'nin diyalektik okumasını gerçekleştirmeyi hedeflemektedir. Bu bağlamda roman, GWF. Hegel'in diyalektik triad olarak bilinen: tez, antitez ve sentez çerçevesinden yola çıkarak tartışılmaktadır. Araştırmanın kuramsal çerçevesi Hegel'in diyalektik sistemine odaklanmakta ve belirtilen üç aşamayı çeşitli metin ve kaynaklara yapılan referanslarla incelemektedir. Araştırmanın ikinci bölümü ise Wilde'in *Dorian Gray'in Portresi*'nin kurgusunda söz konusu üç aşamayı tanımlayarak, ana karakterin gençliğini ve güzelliğini sonsuza dek koruyabilmek

* Dr., Pamukkale Üniversitesi, Yabancı Diller Yüksekokulu, Denizli, ctan@pau.edu.tr, ORCID: 0000-0003-2451-3612

Geliş Tarihi / Received: 09.09.2021

Kabul Tarihi / Accepted: 02.11.2021

Yayın Tarihi / Published: 27.01.2022

amacıyla hikâye boyunca yapmış olduğu ve hayati önem arz eden diyalektik seçimleri açığa çıkarmaktadır. Böylece makale, Dorian Gray karakterinin insanlığın diyalektik doğasını ortaya çıkardığı ve bununla birlikte rasyonel ve ahlaki bir zihin yapısı ile doğru tercihlerin yapılmasının ne denli önemli olduğu sonucuna varmaktadır. Daha özel anlamda, Dorian Gray karakterinin tez ve antitez evresini deneyimlediği ancak nihayetinde antitez aşamasında sıkışıp kaldığı ve sentez aşamasına ulaşamayarak, kendi erken yıkımına sebebiyet verdiği sonucuna ulaşılmaktadır.

Anahtar Kelimeler: *Dorian Gray*'in Portresi, Hegel Diyalektiği, Tez, Antitez, Sentez

Introduction

Oscar Wilde (1854-1900) was an Irish poet and playwright who came to be known for his flamboyant lifestyle and intriguing understanding of aesthetics. Wilde published many plays and poems during his lifetime but his one and only novel, *The Picture of Dorian Gray*, through which he gained enormous success and widespread fame, was published in 1891 (Wilde, 2000: i). At the time of its publishing, *The Picture of Dorian Gray* met with fierce opposition and in the upcoming years, the novel was used in the first two of his three trials as proof of Wilde's "certain tendencies" which were thought to be mentioned in the novel (Wilde, 2000: ix). *The Picture of Dorian Gray* tells the story of a young man named Dorian Gray who is an extremely handsome young man. The plot centers on Dorian and the characters around him, Basil Hallward, Lord Henry Wotton, Sybil Vane (Dorian's future girlfriend) and James Vane (Sybil's brother) The central point of attention in *The Picture of Dorian Gray* is the contrast between Dorian's beautiful appearance and his gradually deteriorating inner beauty. While the novel deals with many themes and issues, this binary opposition is central to most of the matters mentioned in the narrative.

This article endeavours to analyse Wilde's *The Picture of Dorian Gray* using a Hegelian dialectic approach. In a specific context, the article unveils the three stages within the narrative of *The Picture of Dorian Gray* and concludes that the novel exposes the dialectic nature of human beings through the eyes of the protagonist, Dorian Gray. To that end, the theoretical part of the article focuses on Hegelian dialectics and in particular, the Hegelian triad of thesis-antithesis-synthesis. The second part of the article takes up a descriptive analysis method to perform a Hegelian dialectic reading of *The Picture of Dorian Gray* and examines Wilde's narrative in three stages which reflect Dorian's dialectic process. The first stage or the thesis stage is depicted from the beginning of the novel until the moment that Dorian sees his picture, presented to him by Basil Hallward. In this stage, Dorian's naïve personality along with Basil's views concerning morality are

prevalent. The thesis stage will be referred to as the “Basillian” stage. The second stage or the antithesis comes into effect after Dorian sees his own painting and suddenly realises that he will grow old and ugly whereas the painting will remain young and beautiful until eternity. At this particular moment Dorian makes his famous pact: his soul in return for eternal youth. From this moment on, Dorian lives under the serious influence of Lord Henry Wotton. He lives a life dominated by hedonism, sin and selfishness, void of any type of moral obligations. It is eventually this hedonistic lifestyle which causes Dorian’s downfall. To this end, the antithesis stage will be mentioned as “Wottonian stage”. Finally, the article concludes by unveiling the third and last stage, the synthesis, which in Hegelian terms is not put into effect by Dorian and thus left incomplete due to the excessive hedonistic lifestyle that ultimately causes his own death.

The main reason for the Hegelian triad’s selection as the method of analysis in *The Picture of Dorian Gray* is because it advocates a rational framework and a logical analysis of the text. Hegel’s fundamental goal in the dialectic is to prove the presence of a logical relationship between the numerous categories involved in the formation of experience (McTaggart, 2000: 8). Thus, in order to fully comprehend Dorian’s shift in character and the choices he makes, a Hegelian dialectic reading of this text is necessary. Many articles have scrutinised Wilde’s only novel using Hegelian philosophy but none of them have specifically conducted their analysis in light of the Hegelian triad. Therefore, this study contributes to Wildean studies and to scholarly research related to *The Picture of Dorian Gray* by providing new perspectives and insight on this particular work of fiction.

Besides the dialectic method of selection, there are other arguments that combine Wilde and Hegel in this study. Wilde was quite popular among the philosophical networks of the Oxford Hegelians (Bennett, 2017: 154). In this context, Wilde’s *A House of Pomegranates, the Happy Prince and Other Tales* reflect Wilde’s interaction with Hegelian philosophy as these and other Wildean works were regarded as a combination of art and philosophy and he utilised a Hegelian dialectic framework for his own purposes (2017: 168). Wilde tried a unification of form and content, art and philosophy, in his early work, revealing the profound influence of Hegelian ideas. The author used Hegelian philosophy to establish a claim for himself, his aesthetic philosophy, and his cultural background as an Oxford-educated Irishman, a foreigner in England’s creative and cultural context (2017: 168). Moreover, it is argued that Hegelian philosophy maintains a framework for integrating

seemingly contradictory scientific and philosophical elements into Wilde's historical perspective (2017: 168). Hence, from his earlier works until the very last, Hegelian impact may be found not only in allusions but also in Wilde's use of form (2017: 169).

Hegel's attitude to opposing views and Spencer's Darwinian ideas, his positivism, and his coining of the phrase "survival of the fittest" may easily have piqued the young Wilde's interest (Bennett, 2017: 116). This use of Hegelian dialectic form also manifests itself in *The Picture of Dorian Gray*. The novel's core tensions revolve around two opposing conceptions of human nature. One stems from Walter Pater's aestheticist beliefs, while the other is based on a conventional Christian notion of the soul (Carroll, 2005: 287). As the narrative is based on multiple conflicts and contradictions, it is evident that Wilde used Hegelian forms in this novel as well. Wilde's interests are basically Hegelian, and he prefers to investigate mind rather than matter, although mind of the most complicated and nuanced kind (Macaulay, 1972: 15). Lastly, it is important to analyse Wilde's works in a linear manner because in Hegelian tradition, he always starts with an assumed thesis and concludes with a fresh synthesis (1972: ii-iii).

In this respect, the article will demonstrate, from a Hegelian dialectic perspective that as a naïve young man, the protagonist, Dorian becomes a victim of the dialectic choices he confronts in his early age, getting carried away in the antithesis stage and not being able to achieve a compromise, thus losing the chance to reach a synthesis. While the novel embodies many dialectic relationships between different characters, this article focuses on the protagonist and the dialectic path he takes throughout his quest. As a result, the significance of making the right/moral choices as well as the ability to achieve the synthesis stage is elaborated with specific references to the novel.

The Hegelian Triad: Thesis, Antithesis and Synthesis

Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770-1831) was a German philosopher who is often regarded to be one of the leading thinkers of German idealism. Hegelian philosophy is known to have a significant and permanent impact on a wide variety of ideological, political, cultural and scientific movements of the 19th and 20th centuries (Baur, 2015: 1). In specific, Hegelian philosophy is an attempt to establish a systematic form of criticism, a system which "is self-critical, and systematic only through the absoluteness of its criticism" (Hegel, 1894: xvi). Logic maintains the all-encompassing first principle

which controls physics and ethics (1894: xvii). Hegel prioritises the logical world as: “the possibility of Nature and Mind” (1894: xvii).

One of Hegel’s most significant contributions to philosophy is his dialectics which has come to be known as the Hegelian dialectic triad. The focal point of Hegelian dialectics centres on three levels of development: “(1) a *thesis*, which is an idea or concept, (2) an *antithesis*, an opposite idea that contradicts the thesis, and (3) a *synthesis*, a climactic idea that somehow combines the thesis and the antithesis, into a sort of compromise” (Wheat, 2012: 10). Hegelian dialectics is thus based on the thesis-antithesis-synthesis triad. In the preface of *The Phenomenology of Spirit*, Hegel refers to this dialectic system:

“The triadic form must not be regarded as scientific when it is reduced to a lifeless schema, a mere shadow, and when scientific organization is degraded into a table of terms. Kant rediscovered this triadic form by instinct, but in his work it was still lifeless and uncomprehended; since then it has, however, been raised to its absolute significance, and with it the true form in its true content has been presented, so that the Notion of Science has emerged” (Hegel, 1977: 29).

Thus, Hegel admits that he took it from Kant in order to give life to it by developing it from a lifeless scheme into a systematic and fully understood notion. To this end, the thesis-antithesis pair incorporates various antithetical oppositions such as “human and divine, God and human, subject-object, conscience and morality” etc. (Wheat, 2012: 11). For this reason, the thesis-antithesis opposition could be reinterpreted in terms of several other oppositional values. Therefore, Hegel utilised many other terms which denote thesis-antithesis-synthesis dialectics. To denote the thesis, Hegel used the terms: “primitive stage, first stage, first moment, first realization, the positive element, viz., the universal, unrealized [potential] essence, essence [potential], [the] universal, universality” (2012: 52). On the other hand, Hegel also referred to the antithesis as: “negation [No], the negative factor, the negative element, principle of negation, second attitude, second moment, second realization, stage of perception [consciousness, or conscious separation], self-estranged, self-alienated notion, estrangement, alienated” (2012: 52). Finally, the philosopher made use of the following terms to signify the synthesis: “synthetic unity of the first two propositions [thesis and antithesis], synthetic connection, negate thereby the negation, union, unification, third stage, third realization, third moment, reconciling affirmation, actual real essence, actualizing the universal, attains the form of universality, essence [actual]” (2012: 53). Thus, Hegel’s dialectic triad appeared under many disparate but equivalent names.

It is commonly known that Hegel based his dialectic triad on Johann Gottlieb Fichte's unconditional, absolute first maxim: "A = A, is a positing, a thesis; the second principle is a counter-positing, an antithesis; this latter should be partly conditioned, partly unconditioned (and so contradiction in itself)" (Hegel, 2010: 71). In this respect, the counter-positing is not necessarily the exact opposite of the positing or the thesis but rather a counter-idea, a conception that stands in contrast with the formerly expressed idea. In addition, the notion of the thesis also appears in Immanuel Kant's *Critique of Pure Reason* which "sets up four (cosmological) antinomies, the second of which deals with the antithesis to which the moments of quantity give rise" (2010: 157). However, the Kantian perspective of antinomies were considered to be faulty because it is internally difficult and quirky, as well as because the outcome is incorrect, assuming that cognition has no more kinds of thought than limited categories (Hegel, 2010: 157). Another point of view purports that the Hegelian dialectic triad was largely spread and popularised by Marx who strived to utilise Hegel's philosophical reason as the particular stages in economic development (Mueller, 1958: 413). It is a well-known fact that when Marx was a student at the University of Berlin, he became a member of the Hegel club where the philosopher's books were discussed (1958: 414). Another thinker who followed in Hegel's footsteps was Theodor Adorno who criticised the Enlightenment using a Hegelian dialectic approach. Hegel avers that:

"Any concept or structure that is 'posited' as independently subsisting necessarily undergoes a transformation into its opposite: this is the movement of dialectic. In his *Phenomenology of Spirit* Hegel describes the eighteenth-century intellectual movement of the Enlightenment as being subject to just such a dialectic whereby it transformed into its supposed opposite, 'faith'" (Stone, 2014: 1119).

Hence, in critiquing the Enlightenment as a historical process, Adorno adheres to the dialectic framework established by Hegel. On the other hand, Adorno also seems to disapprove Hegel's dialectic philosophy while at the same time making use of it in his critique of the Enlightenment (2014: 1120). Adorno's attitude towards Hegelian dialectics seems dialectic altogether as he deems the Hegelian theory as: "having positive and negative aspects and he endeavours to extricate the positive aspects and forge his own philosophical approach from them" (2014: 1120). All in all, Kant and Fichte's influence on Hegel is obvious whereas Marx's involvement on the issue remains disputed. Lastly, Adorno comes forward as a thinker who made extensive use of Hegel's dialectic process.

Hegel goes on to assert that in the dialectic process there exist two basic movements: “(1) from thesis to antithesis and (2) from antithesis to synthesis” (Wheat, 2012: 57). The first movement is the one which describes the transition from thesis to antithesis. The antithesis, in its turn is depicted as “negativity” or in other words, “it is the No in the Yes-No-Yes (affirmation, negation, negation of the negation) triad” (2012: 57). The antithesis is specified by Hegel as something that ought to be disposed in order to attain the synthesis (2012: 60). In other words, once the synthesis stage is reached, the antithesis which is described by Hegel as “something alien” is thus abandoned (2012: 60).

Thus, the movement is referred to as “the dialectic method of progression” which describes the spirit in motion from the thesis to antithesis and finally to the synthesis (2012: 58). This movement occurs when the: “Spirit moves from unconscious union (thesis) to conscious separation (antithesis) the spirit becomes separated from itself when a human mind (spirit) mistakenly concludes that a perceived ‘object,’ which like all objects is spirit, is something ‘other’—other than itself, spirit” (Wheat, 2012: 58). The first movement from the thesis to antithesis is thereby described as being incomplete and faulty, embodying certain negative characteristics. However, it is the second movement, from the antithesis to synthesis which is described as “the moment of self-realisation” (2012: 59). This self-realisation is the second and final movement of the triad which is also referred to as the realisation of the truth (2012: 59). The spirit is thus expected to follow a dialectic path and as a result of these two movements it is eventually meant to achieve self-realisation.

Furthermore, Hegel’s dialectic process is also formulated as: “abstraction, dialectic proper, and the speculative” which is reduced to thesis-antithesis-synthesis (Stone, 2014: 1118). In addition, Hegel also maintained his opinion about the fact that dialectic oppositions necessitate compromise and settlement which in Hegelian terms meant the combination of disparities into a larger whole (2014: 1118). Additionally, according to Hegel’s dialectic system, all the categories follow one another in a sequential pattern conforming to a three-level process (2014: 1119-1120). Categories signify fundamental common notions that enable us to express the easiest concepts (Beiser, 2008: 113). However, Hegel indicates that due to their casualness, these categories are not always used intentionally but nonetheless, categories determine every day encounters (2008: 113).

The very first stage Hegel names abstraction is also formulated as “being” which is then described as: “the simplest and most inescapable category, necessarily presupposed in any thought or existence at all: anything that is must participate in being” (Stone, 2014: 1120). The second and particular stage which constitutes dialectism opposes the abstraction by reversing it to the antithesis and provides a counter-idea (2014: 1120). Finally, the third and last stage referred to as the synthesis or the speculative which is also entitled as an “overarching structure” that “provides resolution because an overarching structure has emerged of which the first and second moments are reduced to partial elements” (2014: 1123). As a result, the synthesis encompasses both the thesis and the antithesis, compensating both first and second stages to reach the speculative stage.

From an alternative point of view, Amber Samson emphasises that the strongest characteristic of Hegel’s dialectic triad lies in its potential of conducting the dialectic technique rather than the product obtained in the end of the process (Samson, 2019: 7). The researcher ascribes meaning to the dialectic method and infers that it ought to be made use of during the educational process (2019: 8). The scholar defines the dialectic as “a dynamic system in which a conflicting but reciprocal relationship exists between elements” and affirms that dialectic thinkers believe in the constantly changing nature of the universe (2019: 11). Samson adds that Hegel’s dialectic reasoning finds its origin in Greek dialectic thought, more specifically in Socrates’ “Socratic questions” which take up a dialectic method in questioning the human subject (2019: 17). Similarly, evidence of dialectic reasoning is also to be found in Plato’s works which rather than achieving wisdom via the Socratic method, “seeks to identify truth and reveal knowledge” (2019: 18). Consequently, in the era of German idealism, it was Johan Gottlieb Fichte who first described the triadic process, despite not using the terms thesis-antithesis-synthesis which forms the closest dialectic system compared to that of Hegel (2019: 20). The upcoming part of this study will interpret Wilde’s *The Picture of Dorian Gray* according to Hegel’s dialectic triad of the thesis, antithesis and synthesis.

Dorian Gray’s Basillian Stage: The Thesis

Oscar Wilde’s *The Picture of Dorian Gray* has been analysed from a wide variety of perspectives so far but this study scrutinises the novel from a dialectic point of view, specifically from the standpoint of Hegel’s dialectic triad. *The Picture of Dorian Gray* is a work of fiction which portrays and questions contradictory ideas and values which deems a dialectic reading of

the novel imperative. In this respect, the article identifies three stages in Wilde's narrative. The first stage, also coined the thesis stage manifests itself from the beginning of the novel, until the moment Dorian sees and reacts to his own picture presented to him by the painter, Basil Hallward. The opening chapter begins with the opposition between Basil and the aristocrat Lord Henry Wotton. Basil and Wotton do not seem to agree on topics concerning art, beauty and intellect. Wotton oversimplifies and generalises by stating that: "you have an intellectual expression, and all that. But beauty, real beauty, ends where an intellectual expression begins. Intellect is in itself a mode of exaggeration, and destroys the harmony of any face" (Wilde, 2000: 6-7). Wotton thus expresses his opinion that beauty and intellect do not mix and goes even further to degrade Dorian despite not knowing him in person:

"Your mysterious young friend, whose name you have never told me, but whose picture really fascinates me, never thinks. I feel quite sure of that. He is some brainless, beautiful creature, who should be always here in winter when we have no flowers to look at, and always here in summer when we want something to chill our intelligence. Don't flatter yourself, Basil: you are not in the least like him" (Wilde, 2000: 7).

It is obvious that Lord Henry Wotton is seriously biased towards Dorian although he has no clue about his actual personality. Wotton's prejudice against Dorian reveals the truth about his character and perspectives on life in general. The lord assumes that Dorian is an empty-headed, handsome youngster who should only be looked at and enjoyed solely for his beautiful looks and for nothing else. This reveals Wotton's mentality and the path of sin and self-destruction he is about to pave for Dorian.

Despite being mentioned very shortly in the novel, it is known and can be inferred that before seeing his own picture, Dorian led a relatively normal and average life as this is contrasted with the life he leads following his transformation after seeing the picture. The stark contrast established by Dorian's sharp change in lifestyle is equivalently reflected in the thesis and antithesis stages. From a Hegelian point of view, the thesis is also mentioned as "the first stage", "the essence" and "the potential". Thus, the thesis or in other words, his way of life before meeting the picture is a manifestation of Dorian's essence which is more under the influence of Basil. This essence also signifies his first stage of the beginning of his quest. In essence, Dorian is a naïve but reasonable young man who is still in pursuit of the recognition of his own identity. For this reason, Dorian is easily affected and has the ability to change his position quite suddenly. The thesis stage, or as I call it, the Basillian stage marks the starting point of the dialectic choices that

Dorian will make. Dorian's initial stage becomes more openly visible when Basil reveals some details about him to Lord Henry Wotton:

“The merely visible presence of this lad – for he seems to me little more than a lad, though he is really over twenty – his merely visible presence – ah! I wonder can you realize all that that means? Unconsciously he defines for me the lines of a fresh school, a school that is to have in it all the passion of the romantic spirit, all the perfection of the spirit that is Greek. The harmony of soul and body – how much that is!” (Wilde, 2000: 13).

Though being a normal (but exquisitely handsome) and naïve young man, it can be observed that Basil as a painter ascribes certain specific values to Dorian. These values reflect Basil's view of life as well as his perspectives on art. It becomes thereby clear that Dorian is ascribed specific values by two people from the beginning of the narrative: Basil Hallward and Lord Henry Wotton. Both of these characters not only ascribe a subjective meaning to Dorian but also anticipate to regard him from their own, personal perspectives. As a result, the ascribed meanings are completely disconnected from the reality and expose Basil and Wotton's subjective desires. Thus, both of these characters actually see Dorian as a mere tool, a subject they can easily manipulate and influence using their own value systems. It is therefore obvious that neither Basil nor Wotton actually cares about Dorian. Dorian simply reflects the manifestation of a fantasy that will turn their dreams and ambitions into reality. However, it needs to be noted that it is Basil Hallward who makes Dorian's picture with the intention of capturing his beauty forever and sharing it with the external world. Despite possessing artistic and good intentions, Basil will exert a short-lasting impact on Dorian which will eventually end with Dorian's violently murdering the creator of his own painting. All in all, Dorian's character experiences many dialectic fluctuations and for this reason, he is the most labyrinth of all characters (Day, 2019: 2). As an indecisive, naïve young man, Dorian is easily influenced and shaped by others, especially by Lord Henry Wotton. However, when we influence another individual, we cause them to embrace views that are not appropriate for them and as long as they are influenced by someone else, they will be distant from their own nature. Furthermore, because the goal of living is to become ourselves, we must avoid letting others to affect our lives (Shuttleworth, 2017: 190). Therefore, the character of Dorian incorporates several characters within the same body: “the separation of Beautiful Dorian, who is created by Lord Henry and is in ageless humanoid shape, and Thoughtful Dorian, who is created by Basil Hallward and depreciates in the portrait, acting as a conscience to Beautiful

Dorian” (Day, 2019: 2). This is an obvious manifestation of Dorian’s dialectic nature. In short, the thesis or the essence of Dorian Gray is in fact nothing but a fragile, indecisive and naïve young man who is not sure what to do with his life. In the initiation of the story, both Basil Hallward and Henry Wotton build upon this basis to construct different variations and eventually distortions of Dorian’s character.

Dorian Gray’s Wottonian Stage: The Antithesis

The most significant stage in Wilde’s *The Picture of Dorian Gray* is the antithesis which, in Hegelian terms is also described as the negation, estrangement and/or alienation. The antithesis is the prevalent, dominant stage in the novel, covering the majority of the narrative which comes into effect after Dorian sees his picture and makes the pact to surrender his soul in return for eternal youth and beauty. The antithesis will therefore be referred to as “the Wottonian stage” which possesses a focal place in the novel as told in the following lines:

“‘How sad it is!’ murmured Dorian Gray, with his eyes still fixed upon his own portrait. ‘How sad it is! I shall grow old, and horrible and dreadful. It will never be older than this particular day of June. . . . If it were only the other way! If it were I who was to be always young, and the picture that was to grow old! For that – for that – I would give everything! Yes, there is nothing in the whole world I would not give! I would give my soul for that!’” (Wilde, 2000: 27-28).

This moment reflects the breaking point of the novel which sets into effect the antithesis or the negation of Dorian Gray. The negation of the Basillian stage reveals the hegemonic influence of Lord Henry Wotton on Dorian Gray. After this moment, Dorian basically transforms into a completely different personality, one that is constructed and controlled by Lord Henry Wotton. Dorian experiences an alienation/estrangement that seriously alters his identity. This mainly happens due to the fact that Dorian is convinced that Wotton’s philosophy and lifestyle is worth practising. Therefore, it is useful to look into Lord Henry Wotton’s philosophy and the ideals he stands for as he expresses these on various instances:

“I adore simple pleasures, said Lord Henry. They are the last refuge of the complex. But I don’t like scenes, except on the stage. What absurd fellows you are, both of you! I wonder who it was defined man as a rational animal. It was the most premature definition ever given. Man is many things, but he is not rational. I am glad he is not” (Wilde, 2000: 28).

To this end, Lord Henry Wotton makes his point clear by openly expressing his views about life. Another major reason of Dorian’s appeal to

Wotton's hedonist lifestyle is Dorian's social class and his father's impoverished condition (Safa and Sokhanvar, 2018: 20). Wotton's luxurious life of wealth and pleasure is that which Dorian envies so deeply. This envy is thus related to Dorian's feelings of social inferiority. Dorian finally gets the opportunity to live the life he has always longed for. Wotton is a fierce hedonist who views life as a platform to enjoy all possible opportunities. In this respect, Wotton's hedonism knows no limitations. All pleasures are acceptable in his point of view, both in physical and moral terms as Wotton does not acknowledge any type of moral constraints. At first Dorian finds himself between conflicting sides, in specific between Hallward and Wotton, but eventually chooses Wotton's views over those of Hallward and openly admits it: "Lord Henry Wotton is perfectly right. Youth is the only thing worth having. When I find that I am growing old, I shall kill myself" (Wilde, 2000: 28). Dorian is so much influenced and persuaded by Wotton that he even goes a step further to carry Wotton's ideas to an extreme level. The young man basically accepts hedonist philosophy as an "absolute truth" which is the only reason worth living for. Youth is the only thing worth enjoying. Once he grows old, all aspects about life will lose their meaning, thus youth and beauty combined with hedonism are the ideals "transferred" to Dorian through Henry Wotton. In this context, youth is associated with beauty which is considered an absolute form of pleasure. A definition of beauty purports that:

"Since [Beauty] is no creature of our reason, since it strikes us without any reference to use, and even where no use at all can be discerned... we must conclude that beauty is, for the greater part, some quality in bodies, acting mechanically upon the human mind by the intervention of the senses" (Burke, 1968: 91, 112).

Edmund Burke's definition of beauty draws attention to two aspects: firstly to the fact that beauty is of no practical use and secondly that it is perceived by the human mind via the senses. From a Hegelian dialectic stance, the antithesis or the Wottonian stage reflects the opposing/counter-idea of the thesis stage or the Basillian stage of Dorian Gray. In this respect, the idea that beauty is useless and that it is related to the senses is insistently repeated by Henry Wotton who carries on ascribing an extraordinary value on beauty: "People say sometimes that Beauty is only superficial. [...] But at least it is not so superficial as Thought is. To me, Beauty is the wonder of wonders. It is only shallow people who do not judge by appearances" (Wilde, 2000: 24). Hence, in spite of being useless, beauty is described as the wonder amongst wonders and an ultimate desire that must be acquired.

In chapter 10, Wotton gives Dorian a yellow book as a gift, a French novel that tells the story of a wild hedonist. Within a short period of time, the yellow book manages to hold Dorian in its grip as he gets seriously affected by this Wottonian product that was soon about to become Dorian's guide for an extreme life of overindulgence.

However, Basil Hallward stands in total contrast with Wotton's ideals as he favours genius over beauty (Day, 2019: 5). Basil admits this in one of his meetings with the young man: "Dorian, from the moment I met you, your personality had the most extraordinary influence over me. I was dominated, soul, brain, and power by you" (Wilde, 2000: 110). Thus, despite being a painter by profession, Basil prioritises genius or intellect over plain physical beauty and highlights that he was impressed by Dorian's personality rather than his physical appearance (Day, 2019: 6). In chapter two, a dialogue between Basil and Dorian is of symbolic value: "I shall stay with the real Dorian, he said, sadly. Is it the real Dorian? cried the original of the portrait, strolling across to him. Am I really like that? Yes; you are just like that" (Wilde, 2000: 31). By uttering these words, Basil makes the distinction between the Dorian he envisioned and the Dorian created by Wotton's greed and never-ending lust. When he says that he will stay with the real Dorian, he actually means that he prefers to be with the Dorian whose character he admired during their primary meeting (Day, 2019: 6). This version of Dorian is now stuck in the picture whereas the Dorian he is conversing with is led astray by Henry Wotton's extremely hedonist and toxic ideas.

Nevertheless, Dorian concurs with Lord Henry's views and eventually gets carried away with them to metamorphose into an extremely hedonist version of the lord himself. Peter Raby upholds that: "Once the 'Hellenic ideal' upheld by Lord Henry Wotton inspires Dorian to enjoy unabated pleasures, every turn the young man takes in his life is definitely for the worse" (1997: 212). Hence, the dialectic struggle between Basil and Henry seems to be won by Henry and this could be interpreted as the victory of hedonism and beauty over the genius and intellect. It is worth noting that Dorian does not reflect with reason, intellect or rationality but rather rushes into hasty decisions and falls victim to the most alluring desires. For this reason, the novel is described as a work of fiction that: "celebrates symbolism, decadence, hedonism, a neo-Gothic imagination, and an early-modernist conception of *l'art pour l'art*" (Lawtoo, 2020: 214). Thus, it is obvious that the thesis and the antithesis manifest two different, opposing/conflicting personalities of Dorian Gray. While the Basillian

Dorian gets stuck in the painting, the Wottonian Dorian is alive and going at it at full speed. After this stage, the Wottonian Dorian becomes more and more hegemonic, gradually pushing Basil to the background and ignoring him. Along with Henry Wotton's new creation, Dorian starts to contradict and later on conflict with Basil mainly due to his opposing ideas which Dorian discards and shuns. This process eventually leads to Dorian's murder of Basil Hallward. This murder is of highly symbolical value because it represents Dorian's inability to obtain a reasonable balance from conflicting, dialectic ideas and also stands as a foreshadowing of the horrendous pain he will endure in the near future.

Thus, the Wottonian Dorian gets caught up in the antithesis and as expressed by Hegel, alienates and estranges himself from himself and his environment. He ignores his close friends and indulges himself into an irresponsible life of limitless joy and pleasure. Dorian's alienation and estrangement reaches such an extent that he eventually loses control of his desires and transforms into a pleasure-addict. This addictive condition drives Dorian towards madness: "As an avatar of Narcissus, Dorian Gray embodies both tendencies in a poisonous, self-negating confluence signifying madness" (Bloom, 2010: 72). Once Dorian sees the distortion in his picture, he perceives the degradation of his conscience and intends to reverse his destiny by embracing the values of the Basillian stage, genius and intellect. However, all of Dorian's attempts result in vain as he does not manage to fulfil that which he intends to do. The painting functions as a figurative and fantastic mirror, displaying a new expression of Dorian while first denying him any signs of epistemological guidance (Li, 2017: 566). From another perspective, Jan Gordon puts forward that Dorian Gray is re-created pictorially as an echoing, representational figure in Hallward's picture and philosophically in Sir Henry Wotton's materialistic beliefs, each of whom struggles for influence depicted as ideological seduction (2013: 38). Thus, Dorian prefers to lead his sinful life of joy and pleasure until the very last minute, perfectly aware of the picture's deterioration and the gradual destruction which he has conflicted upon himself. To conclude, the triangle relationship between Dorian, Basil and Henry is a very complex one where dialectic views make up the final outcome. However, the most important aspect for Dorian is to combine these dialectic views and to come up with a resolution where he is supposed to find the right path and reach a synthesis.

Dorian Gray's Lost Stage: The Synthesis

The third and last stage of Hegel's dialectic triad is the synthesis which was in the before mentioned pages defined as: "the third and last stage referred to as the synthesis or the speculative which is also entitled as an 'overarching structure' that provides resolution because an overarching structure has emerged of which the first and second moments are reduced to partial elements" (Stone, 2014: 1123). Therefore, the synthesis could in simple terms be paraphrased as a final stage of resolution that includes and combines the first and second stages. In other words, it is the final and ultimate "yes" in the "Yes-No-Yes" (affirmation, negation, negation of the negation) triad (Wheat, 2012: 57). For this reason, a resolution or settlement is required in order for the synthesis stage to be achieved.

Once Dorian gets immersed in his flamboyant lifestyle of pleasure seeking debauchery, there seems to be no turning back to a previous state or to a new condition that questions and reflects upon his errors to mediate any type of resolution. Ironically, after murdering Basil due to his opposing views which Dorian eventually despises, Dorian becomes even more hedonistic and soon loses control over his lust and earthly desires. Although being aware of the picture's hideous changes, he simply chooses to hide it and carry on with his joyful whereabouts:

"When the portrait finally shows details of its altered expression, the physical changes themselves no longer satisfy logical and rational expectations. They force Dorian to register his own sensory responses of disgust, fear, depletion of energy, and instinctive desire to hide the portrait from prying eyes" (Li, 2017: 567).

At the end of the novel, Dorian cannot stand looking at his picture. Therefore, he desperately decides to destroy it by stabbing the horrible portrait and destroying all evidence of his sins and debaucheries. By getting rid of the picture, Dorian actually hopes to erase all painful memories and to make up for his immoral lifestyle. Nonetheless, Dorian's final act is a desperate and unconscious act, a final attempt to reverse his destiny. Thus, forgetting that his actual soul and his real self are stuck in the picture, Dorian finally kills himself. Concerning Dorian's final outcome, it has been claimed that aesthetics brings about the destruction of ethics (Bolea, 2016: 78). In addition, Bolea compares Dorian's fall to the fall of Adam and Eve and defines it as a tragedy (2016: 73).

Considering Hegel's dialectic structure, it can be asserted that Dorian experiences the thesis and antithesis but does not reach the synthesis stage as he gets caught up in the antithesis, where he causes his own death. The

reason of Dorian's inability to reach the synthesis largely relies on the personal choices that he makes throughout the novel. After getting carried away with Henry Wotton's lifestyle and being aware that this causes him to gradually degenerate, Dorian does not even stop to reflect and question his new life. Instead, he continues with this lifestyle and pushes it even further to the utmost level. Dorian is unable to come to terms with his crimes and wrongdoings, even though he is aware of them. This inability is what prevents him from reaching the synthesis. In order for Dorian to reach the synthesis, an alternative ending would be required for this novel. This alternate ending would be one in which Dorian comes to terms with his mistakes and decides to face them rather than cover them up like he did in the actual ending. As a result, an alternate ending where Dorian reaches the synthesis would ensure the character's survival and well-being. However, in Wilde's original story, Dorian's pride and vanity impede him from acknowledging his faults and thus achieving the synthesis or the resolution.

Conclusion

Oscar Wilde's *The Picture of Dorian Gray* is a novel that presents various themes and issues in one single narrative. Having analysed the novel from a philosophical, Hegelian dialectic perspective, it has been concluded that Wilde's *The Picture of Dorian Gray* exhibits the Hegelian dialectic triad of the thesis, antithesis and synthesis. The thesis stage or the beginning is entitled as "the Basillian stage" due to the heavy presence and impact of the painter, Basil Hallward. Despite being mentioned very shortly in the early pages of the novel, the thesis stage sets the opening of Dorian's quest and is in stark contrast with the next stage. The second stage which forms the antithesis is coined as "the Wottonian stage" due to the prominent influence of the aristocratic hedonist, Lord Henry Wotton. The Wottonian stage displays a phase in which Dorian first comes under the influence of Wotton and later exceeds him and transcends all known boundaries to transform into a completely different character, a person that feeds from pleasure-seeking and a morally ignorant lifestyle. Though being aware of his moral decay through the deterioration in the picture, Dorian decides to cover up the painting, symbolically covering up the limitless life he enjoys so much and cannot give up. As a result, Dorian causes his self-destruction. Thus, experiencing the thesis and the antithesis or the Basillian and Wottonian stages, Dorian is incapable of reaching the synthesis and coming up with any form of resolution. Dorian's incompetence to reach the synthesis is largely owing to his vanity and his inability to acknowledge and reconcile his own mistakes. From a different outlook, the rise and fall of Dorian Gray might be

interpreted as a moral allegory designed to criticise, rather than encourage, the act of following one's instincts as mindlessly and diligently as aestheticism mandates (Duggan, 2008: 61).

In conclusion, Oscar Wilde's *The Picture of Dorian Gray* manifests the utmost importance of the dialectic nature of human kind. In particular, through the protagonist, Wilde demonstrates the significance of making the correct choices through reason, intellect and morality especially at a young age. In short, through a Hegelian dialectic reading of *The Picture of Dorian Gray*, it has been established that Wilde uncovers the dialectic fluctuations that human beings may experience. However, the crucial aspect of these dialectic fluctuations is to be able to finally achieve the synthesis or the resolution. Nonetheless, Wilde's protagonist, Dorian does not manage to reach the synthesis stage and gets carried away in the antithesis, bringing about his own doom. Hence, the ending of Wilde's canonical novel actually urges human beings to reflect on the dialectic choices they make and stresses the importance of being able to achieve the synthesis, in other words to reach a compromise after the thesis and its negation, the antithesis. Wilde's objective is to pursue beauty and enjoyment in life and he also emphasises that the repercussions of one's actions must be carefully weighed, as well as the influence of one's decisions on others (Duggan, 2008: 67). All in all, *The Picture of Dorian Gray* portrays an exemplary narrative which incorporates the manifestation of Hegelian dialectics in general and the dialectic triad in specific.

REFERENCES

- BAUR, Michael (2015), *G. W. F. Hegel: Key Concepts*, Routledge, New York.
- BEISER, Frederick C. (2008), *The Cambridge Companion to Hegel and Nineteenth-Century Philosophy*, Cambridge University Press, Cambridge.
- BENNETT, Michael Y. (2017), *Philosophy and Oscar Wilde*, Springer.
- BLOOM, Harold (2010), *Oscar Wilde*, Chelsea House, New York.
- BOLEA, Ștefan (2016), "The Three Shadows from the Picture of Dorian Gray", *Studia Universitatis Babeș-Bolyai - Philosophia*, 61.2, 71-81. Retrieved from <https://www.ceeol.com/search/article-detail?id=443533>.
- BURKE, Edmund (1968), *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*, Ed. J. T. BOULTON, University of Notre Dame Press, Notre Dame.

- CARROLL, Joseph (2005), "Aestheticism, homoeroticism, and Christian guilt in The Picture of Dorian Gray", *Philosophy and Literature*, 29.2, 286-304. doi:10.1353/phl.2005.0018.
- DAY, Melody (2019), *Psychographic Persona Development in the Picture of Dorian Gray (Undergraduate Honors Theses. 64, University of San Diego)*, Retrieved from https://digital.sandiego.edu/honors_theses/64.
- DUGGAN, Patrick (2008), "The Conflict between Aestheticism and Morality in Oscar Wilde's The Picture of Dorian Gray", *Boston University Art & Sciences Writing Program Journal*, 1, 60-68. Retrieved from <http://www.bu.edu/writingprogram/journal/past-issues/issue-1/duggan/>.
- GORDON, Jan B. (2013), "Wilde's Investment in Negation: The Picture(s) of Dorian Gray", *English Literature Review*, 57, 31-60. Retrieved from http://repo.kyotowu.ac.jp/dspace/bitstream/11173/1489/1/0020_057_002.pdf.
- HEGEL, Georg Wilhelm (1894), *Hegel's Philosophy of Mind*, Oxford University Press, Oxford.
- HEGEL, Georg Wilhelm (1977), *The Phenomenology of Spirit*, Trans. A. V. MILLER, Oxford, UK: Clarendon.
- HEGEL, Georg Wilhelm (2010), *Georg Wilhelm Friedrich Hegel: The Science of Logic*, Cambridge University Press, Cambridge.
- LAWTOO, Nidesh (2020), "The Excess of Mimesis: Reframing the Picture of Dorian Gray", *Partial Answers: Journal of Literature and the History of Ideas*, 18.2, 213-238. doi:10.1353/pan.2020.0021.
- LI, Hao (2017), "Vision and Self-Consciousness in the Picture of Dorian Gray", *Canadian Review of Comparative Literature / Revue Canadienne de Littérature Comparée*, 44.3, 565-578. doi:10.1353/crc.2017.0046.
- MACAULAY, Marcia Irene (1972), *Oscar Wilde, Philosopher and Aesthete: An Examination of the Evolving Aesthetic of Oscar Wilde* (Master's thesis, McMaster University, Hamilton, Canada), Retrieved from <https://macsphere.mcmaster.ca/bitstream/11375/9846/1/fulltext.pdf>.
- MC TAGGART, John Ellis (2000), *Studies in the Hegelian Dialectic*, Batoche Books, Kitchener.
- MUELLER, Gustav E. (1958), "The Hegel Legend of Thesis-Antithesis-Synthesis", *Journal of the History of Ideas*, 19.3, 411. doi:10.2307/2708045.
- RABY, Peter (1997), *The Cambridge Companion to Oscar Wilde*, Cambridge University Press, New York.

A HEGELIAN DIALECTIC READING OF OSCAR WILDE'S
THE PICTURE OF DORIAN GRAY

- SAFA, Sara, and SOKHANVAR, Jalal (2018), "The impact of psycho-ideological hero: A Žižekian study of Oscar Wilde's the picture of Dorian Gray", *International Journal of Applied Linguistics and English Literature*, 7.6, 18. doi:10.7575/aiac.ijalel.v.7n.6p.18.
- SAMSON, Amber-Jean Vlasti (2019), *The Dialectical Circumplex Model: A Theory of Dialectic and Its Implications for Education* (Unpublished doctoral dissertation), University of Kansas, Kansas.
- SHUTTLEWORTH, Kyle Michael (2017), "Existential Themes Within the Picture of Dorian Gray: A Heideggerian Perspective", Eds. S. GOTTLÖBER & J. H. MAYNOOTH, *Yearbook of the Irish Philosophical Society*, 181-199, Mullen Print, Dublin.
- STONE, Alison (2014), "Adorno, Hegel, and Dialectic", *British Journal for the History of Philosophy*, 22.6, 1118-1141, doi:10.1080/09608788.2014.952264.
- WHEAT, Leonard F. (2012), *Hegel's Undiscovered Thesis-Antithesis-Synthesis Dialectics: What Only Marx and Tillich Understood*, Prometheus Books, New York.
- WILDE, Oscar (2000), *The Picture of Dorian Gray*, Penguin Classics, London.

Derleme Makale / Review Article DOI: 10.33207/trkede.989025

ARKEOLOJİK ESERLERDE DEXİOSİS JESTİNİN ANLAMI: İKONOĞRAFİK BİR İNCELEME

*The Meaning of the Dexiosis Gesture in Archaeological Artifacts: An
Iconographic Examine*

Murat TOSUN*

ÖZ: Temelde basit bir tokalaşma sahnesini tanımlayan dexiosis, içerik olarak dönemsel farklılıklara sahip ya da en azından zaman içerisinde bu temel anlamı dışında birçok farklı duygusal anlamları içinde barındıran bir jesttir. Bu jest, Antik Çağlar'da ikonografik olarak bilindiği kadarıyla Assur Krallığı'ndan Geç Antik Döneme değin farklı bölgeler ve toplumlar tarafından özümsemiştir. Her toplumda kendine yönelik bir anlam bulmuş olan bu jest, genel olarak antlaşma (evlilik, destek vb.) ve ayrılık gibi durumların bir yansıması olarak karşımıza çıkmaktadır. Antik Çağlar'da tokalaşma konulu sahneler, pek çok duyu ve düşüncenin ikonografik eserler eşliğinde betimlenmesini ifade eden aracı bir motif olarak dikkat çekmektedir. Tarihsel süreç içerisinde dexiosis sahneleri; özellikle kabartmalı blok, seramik, mezar steli, duvar resmi, lahit, urne, madeni kap kacak, bulla, mozaik, numizmatik gibi ikonografik tasvir barındıran eserlerde yoğun olarak görülmektedir. Dexiosis sahnesi, bu tür eserler aracılığıyla da farklı duyguları ön planda tutan bir anlayışın temsilcisidir. Bu çalışmada dexiosis sahneleri olan eserlerden seçilen bazı ikonografik veriler, anlamsal özellikleri ile farklı arkeolojik malzemeler üzerinde kullanımları dikkate alınarak değerlendirilecektir.

Anahtar Kelimeler: Dexiosis, İkonografi, Jest, Tokalaşma, Ayrılık, Antlaşma

ABSTRACT: Dexiosis, which basically defines a simple handshake scene, is a gesture that has periodic differences in content or at least includes many different emotional meanings apart from this basic meaning over time. This gesture, as far as it is known iconographically in ancient times, was assimilated by different regions and societies from the Assyrian Kingdom to Late Antiquity. This gesture, which has found a meaning for itself in every society, appears as a reflection of situations such as agreement (marriage, support, etc.) and separation in general. Scenes on handshaking in ancient times draw attention as an intermediary motif that expresses the depiction of many feelings and thoughts accompanied by iconographic works. In the historical process, dexiosis scenes are especially seen in works containing iconographic depictions such as embossed blocks, ceramics, grave steles, wall paintings, sarcophagi, urns, metal utensils, bulla, mosaic, and numismatics. The Dexiosis scene is the representative of an understanding that prioritizes different emotions through such

* Dr. Arkeolog, Kayseri, muratsn@windowslive.com, ORCID: 0000-0003-0595-8587

Geliş Tarihi / Received: 31.08.2021

Kabul Tarihi / Accepted: 11.11.2021

Yayın Tarihi / Published: 27.01.2022

works. Within the scope of this study, some iconographic data selected from works with dexiosis scenes will be evaluated by considering their use on different archaeological materials with their semantic features.

Keywords: Dexiosis, Iconography, Gesture, Handshake, Separation, Agreement

Giriş

Yunanca bir terim olan “Dexiosis - Δεξιωσις”, Antik Çağlar’daki bazı ikonografik sahnelerde yer alan tokalaşmayı tanımlamak amaçlı literatürde kullanılmaktadır (Davies, 1985: 627; Pemberton, 1989: 45; Steiner, 2003: 120-133; Ricks, 2006: 432; Doksanaltı ve Özgan, 2008: 211; Gkikaki, 2015: 77; Nováková ve Pagáčová, 2016: 208). Tarihsel süreç içerisinde tokalaşma sahneli ikonografik veriler ile kabartmalı blok (Resim 1), seramik (Resim 2), mezar steli (Resim 3), lahit (Resim 4), madeni eser (Resim 5a-b), bulla (Resim 5c-e), duvar resmi (Resim 6a, c), mozaik (Resim 6b), sikke (Resim 7), urne (Resim 8) gibi materyallerde yoğun olarak karşılaşılmaktadır. Tokalaşma sahnesinin ikonografik olarak ilk örnekleri, MÖ 9. yüzyıla ait Assur ve Babil Krallıkları arasındaki ilişkileri yansıtan bir kabartmada görülmektedir (Oates, 1963: 20-22; Allgöwer, 1993: 264; Crowther ve Facella, 2003: 53; Rollinger ve Niedermayr, 2007: 135). Daha erken dönem verileri her ne kadar bilinmese de Assur Kralı III. Salmanasar’ın (MÖ 858-824) Babil Kralı Marduk-zâkir-şumi’yi (MÖ 855-819) temsili olarak desteklediğini gösteren tokalaşma sahnesi, en azından zihinlerde bu tasvir anlayışının daha erken dönemlerde oluştuğunu düşündürmektedir. Dexiosis sahneli örnekler, ilk olarak Mezopotamya’da ortaya çıkmış bir ikonografik veri sunsa da Hellen, Etrüsk, Roma ve Anadolu toplumlarında da sevilerek işlenen bir konu olmuştur (Davies, 1985: 627-640, Pls. 68-70). Çeşitli toplumlarda kimi zaman farklı kimi zaman aynı içerikli ikonografi sunan dexiosis sahneleri, özünde antlaşmayı temsil eden bir jesttir. Arkaik, Klasik ve Hellenistik Dönem Hellen dünyasında, tanrısal figürlerin birbirleri arasındaki antlaşmadan, aile içindeki ayrılık temalı sahnelere değin dexiosis sahnesi, farklı anlamlarda yorumlanan bir içeriği süreç içerisinde edinmiştir (Neumann, 1965: 49; Clairmont, 1970: 62-64; Schmaltz, 1983: 92; Breuer, 1995: 23; Meyer, 1999: 141; Nováková ve Pagáčová, 2016: 208). Bu yönüyle dexiosis; Mezopotamya, Hellen, Etrüsk, Anadolu ve Roma toplumlarında karşılık bulmuş ve son derece anlamlı bir jest olarak hafızalarda yer edinmiş ikonografi türüdür (Rollinger ve Niedermayr, 2007: 135-171). Bu çalışmada, içerik olarak tokalaşma sahnesini temel alan dexiosis vurgulanacak ve çalışmanın odak noktasını oluşturacaktır. Bu doğrultuda dexiosisin antlaşma ve ayrılığı ifade eden yönleri, bazı eserler

üzerinde betimlenmiş farklı coğrafyalardaki seçilmiş örnekler ışığında sunulacak değerlendirilecektir.

Dexiosis Tasvirlerinin İçerdiği Anlam

Dexiosis sahneleri, farklı eserler üzerinde temelde yalnızca bir tokalaşma sahnesi olarak görülen bir ikonografi sunsa da anlamsal olarak Antik Çağ dünyasının birbirinden farklı düşünsel zenginliğini de içinde barındırmaktadır. Özellikle tokalaşmanın zihinlerdeki ilk anlamı, bir antlaşma olgusudur. Ancak bu antlaşmalar, bazı ikonografik eserlerde kimler arasında yapıldığıyla da doğrudan ilişkilidir. Antik Çağ'da krallar arasındaki birbirlerini destekleyen durumlar, tanrılar arasında veya tanrılar ile ölümlüler arasında gerçekleşen olgular, kentler arasındaki ticari veya müttefiklik ilişkileri ve iki insan arasındaki evlilik bağı gibi çok farklı temalar, dexiosis tasviri ile yansıtılabilmektedir. Ayrıca dexiosis sahnesinin antlaşmalar dışında, ölümü çağrıştıran ve öteki dünyada birleşmeyi vurgulayan, ayrılık temalı bir içeriğe sahip olduğu da görülmektedir. Dexiosis sahnelerini net bir şekilde anlamlandırmak, her eser üzerinde mümkün değildir. Bu sebeple tarihsel, mitolojik, arkeolojik ve epigrafik kaynaklar, çoğunlukla bu sahneyi yorumlamaya imkân tanımaktadır. Dexiosis sahneli temalardan seçilmiş bazı örnekler, antlaşma ve ayrılık başlıkları altında ayrıntılı bir şekilde ele alınmaya çalışılacaktır.

Antlaşma İfadesi Olarak Dexiosis

Dexiosis sahneleri, bazı örneklerde içerik olarak bir antlaşmayı temsil etmektedir. Bu antlaşmalar genelde destekleme ve evlilik sahneleri ile ilgili konular olarak görülmektedir.

Destekleme

Destekleme yönünde antlaşmaları temsilen seçilmiş dexiosis sahneleri; krallar, tanrılar, kentleri simgeleyen personifikasyonlar (kişileştirilmiş varlıklar) ve bazen aynı kentteki sınıflar arasında olabilmektedir. Bu anlamda, seçilmiş örnekler ışığında bazı kabartmalı bloklar, seramikler, metal eserler, bullalar, duvar resimleri ve sikkeler üzerindeki dexiosis sahneleri incelenecektir.

Assur sanatında ünik bir eser olarak karşımıza çıkan Assur kralı III. Salmanasar ile Babil kralı Marduk-zâkir-şumi'nin tokalaşma sahnesi, tarihsel süreç içerisinde ortaya çıkmış ilk dexiosis sahneli örnek olarak bilinmektedir (Jacobs ve Rollinger, 2005: 144-145, Abb. 4; Rollinger ve Niedermayr, 2007: 135-136, Abb. 1). Bunun yanı sıra iki kral ve krallık arasındaki destekleme yönündeki dexiosis sahnesini en iyi sergileyen örnek olmasıyla da oldukça önemlidir. Bu sahnenin öncüllerinin varlığına ilişkin

herhangi bir kanıt olmasa da zihinlerde bir antlaşmanın en iyi temsili olarak tokalaşmanın yer edinmiş olduğu anlaşılmaktadır.¹ Bu sahnede özellikle direkler ile desteklenen saçaklı bir gölgelik altında sağda² III. Salmanasar, solda ise Marduk-zâkir-şumi sol ellerinde kraliyet sembolü olan asalarıyla yer almaktadır. Her iki kralın arkasında kraliyet temsilcileri olan kâtipler ile bir arada oldukları ve kralların sağ elleri ile tokalaşarak bir ittifak kurdukları görülmektedir. Assur Kralı III. Salmanasar, Babil tahtına geçen Marduk-zâkir-şumi'yi tebrik edip tokalaşarak, onu desteklediğini göstermektedir. Merkezden yola çıkarak solda Babil Kralı Marduk-zâkir-şumi, başında yer alan sivri uçlu bir şapka, altında ise ayaklarına kadar inen bir tunik ve omuz kısmında bir pelerin ile görülmektedir. Assur kralı III. Salmanasar ise başında üst kısmı düz bir şapka, ayak bileklerine kadar inen bir tunik ve omzunda kısmen detayları görülen bir pelerin giymiştir. Sahne, daha çok Assur resim sanatı etkili bir anlayışın ürünüdür ve büyük olasılıkla Assurlu sanatçı/sanatçılar, Babil Kralı ve beraberindeki mahiyetini de Assur anlayışlı bir şekilde yorumlamış görünmektedirler (Oates, 1963: 21). Sahnede her iki kralda boyut olarak birbirlerine denk şekilde betimlenmiş olup, krallar arasında eşitlik durumu söz konusudur. Bu da Assur'un propaganda amaçlı betimleme anlayışının dışına çıkılarak, iki krallık arasındaki desteği vurgulayan bir eser olarak yorumlanmaktadır (Sevin, 2010: 53). Ayrıca bu şekilde tasvir edilmiş olmalarıyla da kendilerinden sonraki süreçte tasvir edilen dexiosis kabartmalarına, öncülük eden bir ikonografik anlayışın ilk temsili durumundadır (Resim 1a) (Oates, 1963: 20-22).

Destekleme yönünde karşımıza çıkan farklı türde bir dexiosis sahnesi de yine bloklar üzerine kabartma şeklinde işlenmiş, kentler arasındaki ilişkiyi yansıtan bir örnektir. Mezopotamya dışında, Kıta Yunanistan coğrafyasında, az sayıda görülen bu örnekte, kentleri sembolize eden kişileştirilmiş tanrıça şeklinde personifikasyonlar yer almaktadır. Atina Akropolisinde ele geçmiş olan Tanrıça Athena ve Tanrıça Hera'nın tokalaşması, bir kararname

¹ MÖ 2. binyılda Yakınoğu diplomasisinde, ellerin kavuşmasına yönelik fazla bir bilgi olmamasına karşın J.M. Munn-Rankin, MÖ 2. binyıl başları Batı Asya'daki diplomasi faaliyetlerine ilişkin bir başkasının elini itmenin ittifakın bozulması, ellerin birleşmesini ise var olan ittifakın devamlılığı ve istikrarın korunması şeklinde değerlendirmektedir. Bk. Munn-Rankin, 1956: 86. Ayrıca MÖ 1779-1761 tarihli Mari'de yer alan Zimri-Lim Sarayı'ndaki duvar resimlerinde, Tanrıça İştar'ın Zimri-Lim'e iktidar işareti olan asayı eline vermesi de istikrarın korunmasına ve ilahî güçler tarafından kralın desteklenmesine yönelik içeriklere sahiptir. Bk. Sasson, 1984: 110-114; Sasson, 2008: 96; Sevin, 2010: 16, 18, Res. 12. Bu tür düşünceler, dexiosisin en azından erken dönemlerden itibaren hafızalarda yer edinmesine yönelik bir görselin erken kanıtları şeklinde yorumlanabilir.

² Sağ ve sol yönlendirmeleri, izleyicinin bakış açısına göre ifade edilmiştir.

kabartması olarak yapılmıştır (Boardman, 2005: 186). Sahnenin sağ tarafında Tanrıça Athena, başında miğferi, arkasında bir ağaca yaslandırılmış kalkanı ve sol elindeki mızrağı ile görülmektedir. Athena'nın karşısında (solda), sol elinde asası ve sol ayağı ile Athena'ya doğru adım atmış şekilde, Tanrıça Hera yer almaktadır. Bu kabartma üzerinde yer alan Tanrıça Athena Atina şehrini, Tanrıça Hera ise Samos şehrini birer personifikasyon olarak simgelemektedirler. MÖ 405 yılında gerçekleşen Samos şehrinin Atina şehrini desteklemesi ve aynı zamanda iki kentin birbirleri ile olan politik eşitliği, tanrıçaların sağ elleri ile tokalaşmasıyla verilmek istenmiştir (Resim 1b) (Boardman, 2005: 186, 202, Fig. 177; Maderna, 2011: 41-42, Abb. 2).

Klasik Dönem'de, genelde Kıta Yunanistan merkezli desteklemeye yönelik olarak görülen dexiosis sahneli kabartmalı bloklar, Hellenistik Dönem sonlarında, batıda Roma'nın Anadolu coğrafyasının içlerine kadar ilerlediği, doğuda ise Seleukos Krallığı sonrası yükselen yeni bir güç olarak kendini gösteren Parthlar arasında sıkışmış, Kommagene Krallığı sınırlarında da görülmektedir. Kommagene Krallığı'nda, Kral I. Antiokhos'un (MÖ 69-36) tanrılar ile olan tokalaşma sahneli kabartmalı blokları³, daha önceki dönemlerden bilinen krallar arasındaki ve tanrı/tanrıçalar arasındaki tokalaşmalardan farklı olarak, doğrudan bir kral ve tanrı arasında gerçekleşen, desteklemeye yönelik bir ikonografi sunmaktadır. Bu yönüyle de dexiosis ikonografisine, bir yenilik katmaktadır. Kral I. Antiokhos'un Sofrazköy'de ele geçen ve yazıtlarından Tanrı Apollon ile tokalaştığı örnek, birçok uzman tarafından bu dexiosis tasvirli kabartmaların ilkinin oluşturmaktadır (Wagner ve Petzl, 1976: 207-210; Allgöwer, 1993: 259-261; Mittag, 2004: 9-10; Wagner 2012, 51, Abb. 36; Brian-Rose 2013, 222, Fig. 5; Dörner, 2021: 198). Kommagene Krallığı'nın Samosata, Zeugma, Nemrud Dağı, Arsameia am Nymphaios gibi merkezlerinde ele geçen örneklerde, Apollon olarak düşünülen tasvirlerin Apollon/Mithras/Helios/Hermes, Herakles olarak düşünülen tasvirlerin ise Herakles/Ares/Artagnes olarak adlandırıldığı, yazıtlarından anlaşılmaktadır. Bu durum, I. Antiokhos'un aynı özellikli hem Hellen hem de Pers tanrılarını birleştiren, bir senkretizm uygulamasıyla ilişkilendirilmektedir (Jacobs, 1998: 37-47; Brian-Rose, 2013: 220-222, 226, Fig. 2-3, 5-6, 9-10). Kral I. Antiokhos, tüm dexiosis sahneli kabartmalı bloklarda, doğulu üslupta giyinmiş şekilde betimlenirken, tanrıların kimisi giyinik bir şekilde doğulu,

³ Bu kabartmalar, uzunlamasına dikdörtgen formlu bir stel şeklindedir. Ancak makale kapsamında ele alınan mezar stelleri ile karışmaması açısından kabartmalı blok terimi tercih edilip, bu grup kapsamında değerlendirilmiştir.

kimisi ise çıplak bir şekilde batılı üslup anlayışıyla yansıtılmıştır. Bunlardan Sofrazköy (Resim 1c) (Wagner ve Petzl, 1976: Taf. VIIIa; Allgöwer, 1993: Fig. 24: 1; Brian-Rose, 2013: 222, Fig. 5), Samosata (Crowther ve Facella, 2003: Taf. 8.1) ve Zeugma'daki (Crowther ve Facella, 2003: Taf. 3.1; Jacobs ve Rollinger, 2005: 138-139, Abb. 1; Brian-Rose, 2013: Fig. 2-3) Apollon/Mithras/Helios/Hermes kimliği ile bilinen örnekler çıplak, Nemrud Dağı (Crowther ve Facella, 2003: Taf. 7.1; Brian-Rose, 2013: Fig. 7; Brijder, 2014: Fig. 50a-b) ve Arsameia am Nymphaios'taki (Wagner, 1983: Taf. 49.2; Allgöwer, 1993: Fig. 23.1; Dörner, 2021: 162) Apollon/Mithras/Helios/Hermes betimli tasvirler ise giyinik bir şekilde betimlenmiştir. Ayrıca Kral I. Antiokhos'un Zeugma (Wagner, 2012: 50, Abb.35, Brian-Rose, 2013: Fig. 9), Arsameia am Nymphaios (Resim 1d) (Crowther ve Facella, 2003: Taf. 6.2; Mittag, 2004: 25; Brian-Rose, 2013: Fig. 10) ve Nemrud Dağı'nda (Humann ve Puchstein, 1890: Taf. XXXIX.2; Brijder, 2014: Fig. 52a-b) ele geçen Herakles/Ares/Artagnes kimlikleri ile bilinen örnekler ile de dexiosis sahneleri mevcuttur. Buna ek olarak Nemrud Dağı'nda Kral I. Antiokhos'un yine aynı tasvir anlayışı ile betimlendiği; ancak sol elinde asasıyla giyinik bir şekilde tahtında oturan ve sağ eli ile Kral I. Antiokhos ile tokalaşan Zeus Oramasdes kabartması, diğer tüm ikonografilerden -en azından tanrının betimleniş tarzıyla- farklılık göstermektedir (Resim 1e) (Humann ve Puchstein, 1890: Taf. XXXIX.1; Brijder 2014, Fig. 51a-b). Şüphesiz dönemin siyasi koşulları, Kral I. Antiokhos'ta çok farklı bir etki bırakmış ve bu etkiden kaynaklı kendisini tanrılar ile birlikte betimleme yoluna itmiştir. Kral, bu kabartmalarda kendisini tanrılar ile eşit boyutlu betimleterek, onlarla müttefik olduğunu ve halkına krallığının kutsiyetinin tanrılar tarafından verildiğini iletmek istemiştir (Şahin, 1998: 37-40). Bu tanrıların bir senkretizm ile sunulması onlar ile olan ittifak vurgusu, dexiosis sahnesiyle bütünleştirilmiş ve bu sayede Kral I. Antiokhos, halkına yerinin tanrılar katında olduğunu vurgulayan bir imaj görüntüsü sunmuştur. Bu durum, ikonografik anlamda MÖ 2. bin Babil Krallığı geleneğinden de bilinen ve tanrı/tanrıçaların krala asa vermesini gösteren ikonografinin⁴, Kommagene'de tanrılar ile olan dexiosis sahnesiyle içerik olarak devam ettirilen bir anlayışın, farklı ifade tarzı olarak yorumlanabilir.

⁴ MÖ 1779-1761 tarihli Mari'de yer alan Zimri-Lim Sarayı'ndaki duvar resimlerinde, Tanrıça İştart'ın Zimri-Lim'e iktidar işareti olan asayı eline vermesi, bu tür ikonografilerin öncüllerindedir. Bk. Sasson, 1984: 110-114; Sasson, 2008: 96; Sevin, 2010: 16, 18, Res. 12.

Kabartmalı bloklar dışında destekleme türünde dexiosis sahneleri, Attika üretimi vazolar üzerinde de sıkça kullanılan bir ikonografidir. MÖ 6. yüzyıl sonlarına tarihlenen ve günümüzde Boston Müzesi'nde sergilenen siyah figür bir amphora üzerinde, Tanrıça Athena ile Yarı-tanrı Herakles tokalaşırken betimlenmişlerdir. Bu tür bir sahne, Herakles'in Athena tarafından desteklendiğine işaret etmesi yanı sıra büyük olasılıkla Herakles'in tanrılar katında olan eşitliğinin bir antlaşması ve özellikle Herakles'e verilmiş olan görevlerin başarıyla yerine getirilmesi sonrası, Tanrıça ile olan yoldaşlığının bir simgesi olarak yorumlanabilir (Resim 2a) (Davies, 1985: 627, Pl. 68, Fig. 1). Benzer bir sahne, bu sefer MÖ 5. yüzyıl başlarında Herakles yerine Atina'nın kahramanı Theseus'ta görülmeye başlar. Theseus, Tanrı Poseidon ile tokalaşmakta ve Poseidon'un desteğini almaktadır. Bu durumda yine, Herakles sahnesindeki gibi Theseus'un tanrılar katında olan eşitliğine gönderme yapılmaktadır (Resim 2b) (Beazley, 1918: 61, Fig. 39). Bunun yanı sıra Herakles ve Theseus'un dexiosis sahnesi ile betimlendiği bir Attika vazosu da bilinmektedir. Bu sahnede cehennemi ziyaret eden ve orada mahsur kalan Theseus'u, tanrılar katında yer almış olan Herakles, kurtarmaya gelir. Bu sahnedeki tokalaşmada da Herakles'in Theseus'a olan desteği vurgulanmakla birlikte, kurtarma ya da karşıdaki kişiyi özgür kılmayı simgeleyen, bir anlam ifadesi de dikkat çekicidir (Resim 2c) (Beazley, 1918: 136-137, Fig. 85; Boardman, 1997: Fig. 47).

Desteklemeye yönelik az sayıda metal eser üzerine kabartma olarak yapılmış, dexiosis tasvirlerine de rastlamak mümkündür. Kommagene Bölgesi'nde yer alan Dolichenus yerleşiminde, MS 1-2. yüzyıllara tarihli üçgen formlu bronz bir kült nesnesi ele geçirilmiştir. Üst tarafta Iupiter, alt kısımlarda ise solda Güneş Tanrısı Sol ile sağ tarafta Ay Tanrıçası Iuna'nın kabartmalarının yer aldığı sahnenin merkezinde, dexiosis ikonografisi görülmektedir (Resim 5a). Dexiosis sahnesi, sol tarafta sol elinde yıldırım demeti tutan ve doğulu tarzda giyimli Iupiter Dolichenus ile sağda yer alan ve Iupiter Dolichenus ile aynı ikonografik betime sahip (sol eldeki yıldırım demeti hariç) tanrı arasında gerçekleşmektedir. Her iki tanrıda birer boğanın üzerine basmaktadır ve aralarında kazıma ile yapılmış yanan bir sunak vardır. Tanrıların üst kısmında epigrafik verilere göre Iupiter Dolichenus'un sağda yer alan ve hakkında fazla bir şey bilinmeyen Koruyucu Tanrı Soumana ile ittifak kurduğu anlaşılmaktadır. Bu nesne üzerinde yer alan dexiosis sahnesi, özellikle Iupiter Dolichenus'un ittifakların koruyucusu olduğuna yönelik vurgusunu ön plana çıkarmaktadır (Winter, 2004: 71-72, Taf. 11.3). Bunun dışında, bazı mühürlere ait kil bullalar üzerinde de Iupiter Dolichenus'un dexiosis tasvirli örneklerine rastlanmaktadır. Bu örneklerden

bir tanesinde solda Iupiter Dolichenus, yanan bir sunak önünde, karşısında yer alan bir erkek figürü ile tokalaşmaktadır (Resim 5c) (Seyrig, 1950: 49, Fig. 2; Winter, 2004: 67, Taf. 10.1-2).⁵ Yine Iupiter Dolichenus'un İmparator Vespasianus (MS 69-79) (Resim 5d) ve İmparator Antoninus Pius (MS 138-161) (Resim 5e) ile olan tokalaşma sahneli ikonografi sunan bulla örnekleri de mevcuttur (Winter, 2004: 69-70, Taf. 10.3, 6).⁶

Desteklemeye yönelik ikonografik veri sunan dexiosis tasvirli az sayıda duvar resmi de bilinmektedir. Ancak bu tür örnekler, az sayıda korunarak günümüze gelebilmiştir. Bu az sayıda korunmuş örneklerden birisi, Dino Compagni'deki Hipoje'de tespit edilmiştir. Bu duvar resminde yer alan ikonografinin içeriği, Arkaik Dönem vazolarından beri bilinen Athena ile Herakles'in tokalaşmasını konu almaktadır. Herakles, sırtındaki Nemea Aslanı'nın postu, Athena ise başındaki miğferden tanınmaktadır. Sahne, bir pano içerisinde solda Herakles, sağda ise Athena'nın sağ elleri ile dirseklere kadar tutuşmuş olması ile sonuçlanan bir tokalaşma şeklinde gerçekleştirilmiştir. Geç Antik Döneme tarihlenen bu mezar, kökleri çok eskilere giden bir mitolojinin Erken Hıristiyanlık ikonografisine yansımaları yönünden oldukça önemlidir (Resim 6a) (Bisconti, 2020: 644, Fig. 9).

Bu tarz taş ya da mermer bloklar üzerine işlenmiş kabartmalı örnekler, seramikler, metal eserler, bullalar ve duvar resimleri dışında destekleme içerikli dexiosis sahneleri, numizmatik eserler üzerinde de sıkça görülmektedir. Sikkeler üzerinde görülenler, daha çok propagandaya yönelik unsurlar içermektedirler.⁷ Sikkeler, yönetici kesimin halka kendilerini en iyi

⁵ Bu erkek figürün kim olduğuna yönelik herhangi bir bilgi olmamakla birlikte Pompeius Dönemi'nde ya da Actium Deniz Savaşı sonrasında, Dolichenus kentinin Roma ile olan müttefikliğini yansıtan Romalı bir general ile Iupiter Dolichenus'un tokalaşmış olabileceği düşünülmektedir. Bk. Seyrig, 1950: 49-50. Erkek figürün Augustus veya Iulius-Cladiuslar sülalesinden bir imparatorun olabileceği yönünde düşünce için bk. Schwertheim, 1991: 35. İmparator Vespasianus'un Dolichenus kentini Kommagene ile birlikte Roma'nın bir eyalet kentine dönüştürmesinden kaynaklı olan bir ittifaka, vurgu yapılmış olabileceği de düşünceler arasındadır. Bk. Schwartz, 1962-1963: 7.

⁶ Iupiter Dolichenus'un Vespasianus ile olan tokalaşma sahnesi, Kommagene Krallığı'nın tamamen Roma İmparatorluğu'na bağlanması ile ilişkili görülmektedir. Bk. Schwartz, 1962-1963: 8. Antoninus Pius ile olan tokalaşması ise MS 2. yüzyılda Roma hâkimiyetinin Kommagene'de sağlamaştırılan ittifak vurgusuna işaret ettiği söylenebilir. Bk. Weiss, 1992: 175.

⁷ Sikkelerin net bir şekilde propaganda unsuru olduğunu söylemek her ne kadar antik kaynakların bu durumu net olarak belirtmemesinden dolayı tartışmalı olsa da halkın kullanımına yönelik yapılmış olmasından dolayı çoğu zaman politik bir mizaçta sahnelerin seçilmiş olduğunu ortaya koymaktadır. Bu konu hakkında detaylı bilgi için bk. Howgego, 2013: 83-112.

aktarabildikleri eserler olmalarından kaynaklı, ön ve arka yüzlerinde oldukça bilinçli seçilmiş sembolleri barındırmaktaydılar (Howgego, 2013: 96-98).

Antlaşmalar, genellikle dexiosis sahneleri ile betimlenmekteydi. Bunlar, bazen iki savaşçı arasındaki antlaşmayı betimleyen içerikler olabilmektedir. Bu anlamda verilebilecek en güzel örneklerden birisi, ön yüzünde Mars'ın yer aldığı, arka yüzünde ise iki savaşçının birbirleriyle tokalaştığı, MÖ 87-79 yılları arasına tarihlenen bir Geç Roma Cumhuriyet sikkesidir (Resim 7a) (Rollinger ve Niedermayr, 2007: 149, Abb. 12).

Dexiosis sahneli sikkeler üzerinde, bir diğer dikkat çeken betimleme de özellikle personifikasyonlardır. MS 253-260 yılları arasına tarihlenen Sidon kentini temsil eden Tanrıça Athena ve Aspendos kentini temsil eden Tanrıça Tykhe'nin tokalaşma sahnesi, bu iki kentin birbirleri ile olan ittifaklarını yansıtan önemli örneklerden bir tanesidir (Resim 7b) (Rollinger ve Niedermayr, 2007: 146, Abb. 6). Tanrı ve tanrıça personifikasyonları dışında, yine kentleri temsil eden herosların el sıkıştığı personifikasyonlarda dikkat çekicidir. Bu anlamda, özellikle MS 138-161 yılları arasına tarihlenen Kyzikos ve Ephessos kentlerini temsil eden iki herosun tokalaşma sahnesini barındıran sikke, verilebilecek en güzel örneklerdendir (Resim 7c) (Rollinger ve Niedermayr, 2007: 147, Abb. 7-8). Bazen kent sikkelerinde halk ve meclisin ittifak içinde olduğunu gösteren personifikasyonlara da yer verilmektedir. Bu tür bir örnek, özellikle MS 218-222 yılları arasına tarihlenen bir sikke üzerinde, Tios kentinin halk ve meclisini temsil eden personifikasyonlar arasındaki dexiosis sahnesinde karşımıza çıkmaktadır (Resim 7d) (Rollinger ve Niedermayr, 2007: 148, Abb. 9).

Personifikasyonlar dışında, bazen iki kenti temsil eden yalnızca ellerin tokalaştığı örneklerle de karşılaşılmaktadır. Özellikle MS 70 yılına tarihlenen Kommagene ve Roma arasındaki ittifak (Resim 7e) (Rollinger ve Niedermayr, 2007: 145, Abb. 2; Wagner, 2012: 40, 42, Abb. 27c-d), MS 224-229 yılları arasına tarihlenen Hierapolis ve Ephessos arasındaki ittifak (Resim 7f) (Rollinger ve Niedermayr, 2007: 146, Abb. 5) ile MS 253-260 yılları arasına tarihlenen Roma ve Sagalassos arasındaki ittifakı (Resim 7g) (Rollinger ve Niedermayr, 2007: 148, Abb. 10) temsil eden sikke örnekleri oldukça dikkat çekicidir.

Sikkeler üzerinde bir başka dikkat çekici dexiosis sahneli betimleme de imparator ve bölge ya da kentler ile ilişkili tanrı/tanrıça arasında gerçekleşen örneklerdir. Bu anlamda, MS 198-211 yılları arasına tarihlenen İmparator Caracalla ile Tanrı Apollon arasındaki dexiosis sahneli Isauria Bölgesi'nden

bir sikke, oldukça güzel bir örnektir (Resim 7h) (Rollinger ve Niedermayr, 2007: 148, Abb. 11).

Evlilik

Evlilik yönünde antlaşmaları temsilen seçilmiş dexiosis sahneleri, daha çok Roma İmparatorluk Dönemi'nde imparator ile imparatoriçe ya da toplumun üst sınıfına ait kişilerine özgü, bir ikonografi sunmaktadır. Bazı örneklerde evlilik sahnelerini yansıtan dexiosis, Hıristiyanlık dininde de kabul görmüş ve daha çok eski ahitten ya da Hıristiyanlık dininin önde gelen kişiliklerine ait sahnelerden oluşmaktadır. Bu anlamda lahitler, mozaikler, bazı madeni kap kacak ve sikkeler gibi eserler üzerinde, dexiosis sahnelerine rastlanmaktadır.

Lahitler üzerindeki evlilik sahneleri, daha çok MS 2. yüzyıl ile birlikte Roma İmparatorluk merkezinde oluşmuş ve temel ahlak prensibi olarak ortaya çıkmıştır. Bu doğrultuda Roma İmparatorluğu'nun düzen anlayışına dayalı Latince "Dextrarum Iunctio" olarak adlandırılan dexiosis sahnesi, lahitler üzerinde kadın ve erkek figürlerin evlilik antlaşmasının bir temsili olmuştur (Kampen, 1981: 51-53; Davies, 1985: 638-639; Stewart, 2003: 103-104; Hersch, 2010: 41, 211-212; Salman, 2013: 587-588).

Lahitler üzerinde özellikle dexiosis sahneleri, lahitin sahibi olan kişinin hayatından kısa kesitler sunan anlık olayların betimlenmeleri şeklinde görülmektedir. Bu sahne, çoğunlukla bir kadın ve erkeğin düğün sahnesi ile ilişkili evlilik antlaşması içeren, tokalaşma şeklinde karşımıza çıkmaktadır.⁸ Bu anlamda özellikle Mantua Palazzo Ducale'deki lahit, dönemin evlilik antlaşmasını yansıtan dexiosis sahneli en güzel örneklerdendir. Lahitte yer alan kalabalık sahnelerin sağ tarafında, bir kadın ve erkeğin sağ elleri ile tokalaştıkları görülmektedir. Erkek figür kadın figürün yüzüne odaklanmış, kadın figür ise başı kapalı "Pudicitia" tipinde başını öne eğmiş ve oldukça iffetli görünümüne sahip bir biçimde sahnelenmiştir (Resim 4a) (Kampen, 1981: Pl. 9, Fig. 12; Davies, 1985: Pl. 70, Fig. 12; Hersch, 2010: 65, Fig. 1). Bunun yanı sıra Los Angeles County Museum (Resim 4b), Uffizi Galerisi (Resim 4c) ve Paris Louvre Museum'da (Resim 4d) yer alan lahitlerde de

⁸ Evlilik sahneleri, genel olarak eşlerin tokalaşmasını içeren dexiosis sahneleri ile temsil edilmektedir. Ancak lahitler üzerindeki evliliği betimleme tarzı daima dexiosis sahneli örnekler ile olmayıp, bazı lahitlerde eşlerin yalnızca yan yana durmasıyla da ifade edilebilmektedir. Bk. Kampen, 1981: Pl. 11-12, Fig. 21, 24; Hersch, 2010: Fig. 3.

Mantua'daki örneğe benzer dexiosis betimleri ile karşılaşılmaktadır (Kampen, 1981: Pl. 7-9, Fig. 1, 8, 10; Hersch, 2010: 100, Fig. 2).⁹

MS 3. yüzyılda lahitlerin merkezde yer alan sahnelerinde de dexiosis ile karşılaşılmaktadır. Bu anlamda özellikle MS 3. yüzyıl ortalarına tarihlenen Roma Museo Nazionale'de yer alan Flavius Arabianus Lahti, önemli bir örnektir. Sahnedeki diğer figürler, bu evlilik sahnesine odaklanmış bir durum sergilemektedir. Merkezde yer alan dexiosis sahnesinde, erkek figür kadının yüzüne odaklanmış, kadın figür ise başı açık ve o da erkek figürün yüzüne bakar bir biçimde betimlenmiştir (Resim 4e). Bu yönüyle özellikle dexiosis betimli kadın figür, Mantua Palazzo Ducale, Uffizi Galerisi, Louvre Museum ve Los Angeles County Museum'daki lahitlerde görülen kadın figürlerin dışında, bir betimleniş tarzı ile dönemselsel olarak dexiosis sahnelerindeki farklılıkların olduğunu göstermesi açısından önemlidir (Kampen, 1981: 57, Pl. 12, Fig. 28; Ricks, 2006: 432-433, Fig. 4).

MS 3. yüzyıl lahitlerinde, evlilik temalı dexiosis sahnelerinin Hristiyanlık ikonografisine yansıdığı da görülmektedir. Bu anlamda özellikle ön yüzünde İncil'de geçen bazı hikâyelerin ikonografik derlemesinin yapılmış olduğu Velletri'de bulunan lahit, oldukça sıra dışıdır. Romalı lahit ustalarının büyük ihtimalle henüz yeni tanıştıkları bu din ile ilgili hikâyeler, kadim gelenek ile birlikte yorumlanarak lahitler üzerine kabartma şeklinde işlenmiştir. Lahit üzerinde yer alan hikâyelerden bir tanesinde, Âdem ile Havva'nın kayalık bir zemin üzerinde çıplak bir şekilde ve sağ elleri ile tokalaşma sahnesi, Erken Hristiyanlık ikonografisindeki evlilik temalı dexiosis sahnelerine verilebilecek en güzel örneklerdendir (Resim 4f) (Studer-Karlen, 2013: 234, Ill. 1; Bisconti, 2020: 642-643, Fig. 8).

MS 4. yüzyılda betimleniş yönünden farklılıklar olmasına karşın geleneksel dexiosis sahnelerinin devam ettiği anlaşılmaktadır. Özellikle MS 380-390 yılları arasına tarihlenen Musée de l'Arles Antique'deki sütunlu bir lahitte, evlilik antlaşması yapılan bir dexiosis sahnesi ile karşılaşılmaktadır (Resim 4g). Ancak bu sefer kalabalık sahneler yerini, yalnızca evli çiftlerin

⁹ Bu tür lahitler, genel olarak MS 2. yüzyıl ikinci yarısına tarihlenmektedir ve Roma toplumundaki temel erdemlerin yansımaları olarak değerlendirilen ifade biçimlerine sahiptir. Lahitler üzerinde konu olarak genelde ahlaklı bir birey olduğunu gösteren evlilik sahnesi (dextrarum iunctio) yanı sıra, lahit sahibinin düşmanları ile olan savaş sahnesi (virtus), düşmanlarına boyun eğdirme sahnesi (victoria), dindarlığını temsil eden kurban sahnesi (pietas) gibi temalarda işlenmektedir. Bk. Kampen, 1981: 51. Ayrıca genelde lahitlerin ön yüzüne işlenen dexiosis sahneleri, bazı örneklerde yan yüzlere de işlenebilmektedir. Londra, British Museum'daki örnek için bk. Hersh, 2010: Fig. 4.

sahnelendiği bir ikonografiye bırakmıştır (Hersch, 2010: 101, 110, 211, Fig. 6).

Hıristiyanlığın MS 4. yüzyılda Roma İmparatorluğu'nda önce serbest bırakılıp, ardından da resmileştirilmesi ile birlikte MS 4. yüzyıl sonları-MS 5. yüzyıl başlarında, eski gelenekten gelen lahitler üzerinde bu sefer, azizlerin evliliklerine ilişkin dexiosis sahneleri de görülmeye başlanmıştır. Bu anlamda oldukça güzel örneklerden birisi İtalya, Tolentino kentinde bulunan Aziz Catervo Katedrali'ndeki Aziz Catervus Lahti'dir. Lahtin ön yüzünde kare bir panel içerisine işlenmiş olan daire formlu bir madalyon içinde, sağda Aziz Catervus ile solda yer alan eşi Settima'nın gövdeden yukarısı betimlenmiştir. İki figür, sağ elleri ile tokalaşırken betimlenmiş ve çiftin evliliğine vurgu yapılmak istenmiştir.¹⁰ Sahnedeki diğer ayrıntılar, daha çok Hıristiyanlık ile bağlantılı konulardır. Madalyon içerisinde, yukarıda "Tanrının eli" bir çelenk tutar biçimde betimlenerek, sahneye kutsiyet katmaktadır. Ayrıca madalyon dışında, kare panelin sağ ve sol üst kenarlarında, "Khi - X" ve "Rho - P" harflerinin birleşiminden oluşan "khristogram" haç ile haçın solunda ve sağında İsa Mesih'in başlangıç ve son olduğunu ifade eden "A" ve "Ω" harfleri yer almaktadır. Bunun dışında yine sahnede, Hıristiyan kültürde çokça görülen kuş figürleri de kare panelin sağ ve sol alt köşelerinde birer süsleme unsuru olarak yer almaktadır (Resim 4h) (Ricks, 2006: 435, Fig. 7).

Lahitler dışında evlilik antlaşmalarını yansıtan dexiosis sahneli betimleme anlayışını, az sayıda mozaik örnek üzerinde de görmek mümkündür. Bu tür örnekler, daha çok Hıristiyanlık unsuru barındıran ve Eski Ahit'ten bilinen konulara ilişkindir. Bu anlamda Musa ile Tsippora'nın düğün sahnesinin olduğu bir mozaik, oldukça güzel bir örnektir. MS 6. yüzyıla tarihlenen İtalya, Roma'da Santa Maria Maggiore Kilisesi'nde yer alan duvar mozaiğinde, sahnenin merkezinde bulunan din görevlisi, düğün akdini gerçekleştirmektedir. Merkezde din görevlisinin önünde, Tsippora ile Musa sağ ellerini birbirine uzatmış ve evliliklerini temsil eden tokalaşma ile evlilik antlaşması gerçekleşmiştir. Sahnenin sağında, Musa ve arkasında düğüne şahitlik eden erkek figürler, sahnenin solunda ise Tsippora ve arkasında düğüne şahitlik eden kadın figürler yer almaktadır. Üst kısımda yer alan kiborion, sahnenin kutsal bir mekânda gerçekleştiğini gösteren önemli detaydır (Resim 6b) (Wilpert, 1916: Taf. 17; Ricks, 2006: 433-434,

¹⁰ Ayrılık ifadesinden ziyade burada daha çok evliliği ön plana çıkaran "Dextrarum Iunctio" teması vurgulanmış gibi görünmektedir.

Fig. 5). Bu sahne, Eski Ahit'te basit bir kız verme şeklinde anlatılmış¹¹ olmasına karşın, Pagan kültürden gelen evlilik antlaşmalarının Hıristiyan kültürde de yeniden yorumlanıp sahnelenmiş olmasına oldukça güzel bir örnektir.

Lahit ve mozaik örnekler dışında, yine daha çok süs eşyası olarak kullanılan metalden hatıra tabaklar üzerinde de evlilik antlaşmaları barındıran dexiosis sahneli betimlemeler ile karşılaşmaktadır. Bu anlamda özellikle günümüzde Lefkoşa, Kıbrıs Müzesi'nde korunan MS 7. yüzyıla tarihli hatıra tabağı, oldukça güzel bir örnek olarak karşımıza çıkmaktadır. Tıpkı Tsippora ve Musa'nın düğün sahnesinde olduğu gibi yine merkezde bir din görevlisi düğün akdini gerçekleştirmekte olup, sağda Michal'ın solda ise Davut'un sağ ellerini birbirlerine uzatarak tokalaştıkları görülmektedir. Evlilik sahneli bu dexiosis betimlemesinde, Michal ile Davut'un yanlarında flüt çalan erkek figürler yer almaktadır. Arka planda yer alan sütun, sütunların taşıdığı arşitrav ve kemer, yine sahnenin kutsal bir mekânda gerçekleştiğini gösteren önemli detaylarıdır (Resim 5b) (Kessler, 1979: 482, no. 432; Thomas, 2007: 65, fig. 62). Bu sahnede, Musa ile Tsippora'nın evliliğine benzer şekilde, yine Eski Ahit'te geçen mitolojik bir kız verme hikayesi, ikonografik olarak sunulmuştur.¹² Sahne ayrıca Musa ile Tsippora'nın evliliğinde olduğu gibi Pagan kültürden gelen evlilik antlaşmalarının Hıristiyan kültürde yeniden yorumlanıp sahnelenmiş olmasına, örnek teşkil etmektedir.

Evlilik temalı dexiosis sahnelerinin betimlendiği sikke örneklerine de rastlamak mümkündür. Bazı sikkeler üzerinde, imparator ve imparatoriçenin evliliğini yansıtan dexiosis sahneleri mevcuttur. Bu anlamda özellikle Antoninus Pius (MS 138-161) ve eşi Faustina ile olan dexiosis sahnesi,

¹¹ Eski Ahit'te Midyan Kâhini olan Reuel'in yedi kızı, babalarının sürülerini sulamak amacıyla yalaklara su doldururken çobanlar tarafından kovulurlar. Bunun üzerine Musa kızlara yardımcı olup, sürülerin sulanmasını sağlar. Kızlar eve döndüklerinde babalarına Mısırlı bir adamın kendilerine sürüleri sularken yardımcı olduğundan bahsederler. Reuel'de kızlarına, Mısırlı bu adamı yemek yemesi için çağırmasını ister. Bu durum üzerine Musa eve gelir ve Reuel'in yanında kalmaya başlar. Ardından Reuel, kızlarından Tsippora'yı Musa'ya verir. Bk. Kutsal Kitap, *Çıkış*, 2.16-21.

¹² Eski Ahit'te Kral Saul, Davut'a büyük kızı Merab'ı eş olarak vereceğini söyler; ancak bu sözünü yerine getirmeyen ve Kral Saul'un diğer kızı olan Mikal'ın Davut'ta gönlü olduğunu öğrenir. Davut'ta aynı şekilde Mikal ile evlenmeyi ister. Ancak Kral Saul, Davut'tan kurtulabileceğini düşünerek kızı Mikal'i, düşmanları olan Filistili 100 kişinin sünnet derisini getirmesi karşılığında vereceğini belirtir. Mikal'de 200 Filistili'yi öldürüp, sünnet derilerini Kral Saul'a getirir ve kızı Mikal'i Davut'a eş olarak verir. Bk. Kutsal Kitap, *1. Samuel*, 18.17-27.

dikkat çekicidir. Ayrıca sahnede, Antoninus Pius'un sol elinde yer alan Fortuna ya da Pax'ın zafer ya da Pax Romana'nın getirdiği barış ortamına, vurgu yapıldığı görülmektedir (Resim 7i) (Ricks, 2006: 432-433, Fig. 2). Bunun dışında, Commodus (MS 177-192) ve eşi Bruttia Crispina'nın tokalaşmasını konu alan bir sikke üzerindeki ikonografide de evlilik temalı dexiosis sahnesine yer verilmektedir. Commodus sikkesinde, sahnede evliliği gerçekleştiren Iuno Pronuba'nın varlığı ile gösterilmek istenen erdem vurgusu, oldukça dikkat çekicidir (Resim 7j) (Ricks, 2006: 432-433, Fig. 3). Her iki örnekte de evlilik sahneleriyle imparatorların örnek bireyler olduğunu yansıtan imaj vurgusu verilmek istenmiştir. Bu da bir çeşit, halka yansıtılmak istenen örnek vatandaş propagandasına işaret etmektedir.

Ayrılık İfadesi Olarak Dexiosis

Ayrılık anlamındaki tokalaşma sahneleri, dexiosis anlamının güçlüğünü en iyi yansıtan ve sorgulayıcı yorumlar yaptıran bir özelliğe sahiptir (Pemberton, 1989: 45-50; Nováková ve Pagáčová, 2016: 208-210). Dexiosis başta da belirtildiği gibi daha çok bir antlaşma mantıklı tasvir olarak her ne kadar gözlemlense de Antik Çağ'da özellikle Hellen, Etrüsk, Anadolu ve Roma kültürlerini de etkileyen ayrılık temalı tokalaşmaları da içermektedir. Bu durum, dexiosisün yaşamın bir parçası olması yanı sıra ölümlerle de ilişkili bir jest olarak yorumlanmasına neden olmaktadır. Ancak yine de bu konuda, şüpheci yaklaşımların olduğunu söylemek gerekir.¹³

Klasik Dönem Hellen kültüründe dexiosis, yukarıda belirtilen tüm tasvir şekillerinin dışında mezar ile ilişkili, çoğunlukla steller ve az sayıda da olsa Attika vazoları ile beyaz zeminli lekhytoslar üzerinde sevilerek işlenen bir sahne olmuştur. Bunun dışında, daha batıda yer alan Etrüsk kültürü ile ilişkili mezarlarda görülen urneler ve duvar resimlerinde de dexiosis sahneleri ile karşılaşılmaktadır.

MÖ 5. yüzyıl ortalarıyla birlikte ilk kez kırmızı figür Attika vazoları üzerinde, sıradan insanlar da konu edilmiş ve ayrılık temalı dexiosis sahneleri görülmeye başlamıştır. Bu anlamda oldukça güzel bir örnek, New York Metropolitan Museum'da yer alan bir krater üzerindeki sahnede

¹³ Ayrılık teması şeklinde yorumlama için bk. Meyer, 1999: 141. Ayrılık temasını yansıtan net bir kanıt olmadığı hakkındaki düşünce için bk. Cremer, 1995: 1. Ayrıca mezar stelleri üzerinde genellikle ayrılık temalı dexiosis sahneleri dışında, tıpkı lahitlerdeki gibi evlilik ile ilişkili dexiosis sahnelerinin olduğu da düşünülmektedir. Bu anlamda özellikle MÖ 1. – MS 1. yüzyıllar arasında tarihlendirilen Kırşehir Müzesi'ndeki örnek, Roma lahitlerinden iyi bilinen "Dextrarum Iunctio" temalı bir evlilik sahnesi olarak yorumlanmaktadır. Bk. Salman, 2013: 585-593, Fig. 1-3.

görülmektedir. Hades'te geçen sahne, mitolojiden bilinen Herakles, Theseus, Hermes, Perithoos, Hades ve Persephone gibi figürlerin dışında, sıradan bir kadın ve erkeğin -büyük olasılıkla yeni bir varış yeri olan öteki dünyadaki-selamlaşması temalı dexiosis tasviri şeklinde görülmektedir (Resim 2f) (Richter ve Hall, 1936: 168-171, no. 135, Pl. 135-137; Johansen, 1951: 158-159, Fig. 81). Yine MÖ 5. yüzyıl ortalarına tarihli kırmızı figür bir stannos üzerinde, sol elinde mızrak ile kalkanını tutan, sağ eliyle de büyük olasılıkla babası ile tokalaşarak ona veda eden bir dexiosis sahnesi ile karşılaşılmaktadır (Resim 2d) (Boardman, 1997: Fig. 115). Kırmızı figür Attika vazoları dışında, ölüm ve ayrılık temasını şüphesiz en iyi yansıtan beyaz zeminli lekhythoslardır. Beyaz zeminli lekythoslar üzerinde, dexiosis sahneleri ile oldukça az karşılaşılmaktadır. Bunun sebebi daha çok beyaz zeminli lekythoslar üzerinde, ölüm sonrası ritüellerin yoğun olarak kullanılıp betimlenmesinden kaynaklıdır. Dexiosis sahnesi, bu ritüeller dışı bir sahne olarak gözlenmektedir. Ancak bazı lekythoslarda, ölen kişi ile hayatta kalan kişinin ayrılığını temsilen tokalaşma hareketinin kullanıldığı bilinmektedir (Kurtz, 1975: 226, no. 53.2, Fig. 53.2; Davies, 1985: 629; Nováková ve Pagáčová, 2016: 208). Zürih Üniversitesi, Arkeoloji Enstitüsü Koleksiyonu'nda yer alan ve yaklaşık MÖ 430'a tarihlenen bir lekythos, dexiosis sahneli bu tür materyallere verilebilecek en güzel örneklerdendir. Basamaklı bir mezar steli önünde oturan ve sol elinde mızrak tutan bir erkek figür ile karşısında kucığında çocuğunu tutan kadın figür arasında dexiosis sahnesi gerçekleşmektedir. Sahne de ölmüş olduğu anlaşılan erkek figürün mezarını, eşi ve çocuğunun ziyaret ettiği ve ona duyulan özlem ile öteki dünyada kavuşulacağı vurgusu verilmek istenmiştir (Resim 2e) (Maderna, 2011: 66-67, Abb. 37).

Dexiosisin ayrılık temasını içeren en fazla bulgu, hiç şüphesiz mezar stelleri üzerinde görülmektedir. Özellikle Kıta Yunanistan, Ege Adaları, Batı Anadolu ve Güney Karadeniz kıyılarında, çok sayıda ele geçmiş örnekleri mevcuttur. Mezar stelleri üzerinde yer alan dexiosis sahneleri, MÖ 5. yüzyıldan Roma İmparatorluk Dönemi içlerine kadar yaygın bir şekilde kullanım görmüştür.

Kıta Yunanistan'da özellikle Klasik ve Hellenistik Dönem mezar stellerinde çok yaygın kullanımı olan dexiosis sahnesinin, ayrılık ve yaşamdan sonraki birlikteliğe işaret ettiği anlaşılmaktadır (Pemberton, 1989: 48-49). Sahnelerde daha çok eş, baba, oğul ve diğer aile bireylerinden

ayrılığı temsil eden tokalaşma anı, karşımıza çıkmaktadır (Resim 3a-c).¹⁴ Bunlar içerisinde bir savaşçının ailesine vedası gibi sahneler, daha çok üzerindeki kıyafetinden ya da mızrak ve kalkan gibi savaşçı kimliğini yansıtan unsurlardan anlaşılmaktadır (Resim 3d) (Pemberton, 1989: 46-47, III. 2; Clairmont, 1993: no. 2.121, 2.155, 2.205, 2.303a, 3.192; Boardman, 2005: 193, Res. 155).

¹⁴ Aile bireyleri ile olan ayrılık temalı dexiosis sahneleri için genel olarak bk. Pfuhl ve Möbius, 1977: Taf. 104: 693-694, 696, 699, 105: 702, 704, 706 106: 703, 708-710, 712, 106: 713-714, 716, 108: 718, 721, 126: 863, 127: 864-867, 128: 868-869, 871, 874, 129: 872-873, 875-877, 879, 157-166, 169: 1121; Pfuhl ve Möbius, 1979: Taf. 261: 1804, 262: 1818, 303: 1831; Clairmont, 1993: no. 10, 21, 175, 178, 188-189, 192, 215, 224, 1, 687, 1.689, 1.843, 2.051, 2.149, 2.175, 2.177, 2.181, 2.184-2.185, 2.188, 2.190, 2.193, 2.196, 2.207-2.208, 2.210, 2.212, 2.214, 2.216, 2.222, 2.224, 2.226-2.227, 2.227a, 2.235, 2.240, 2.242, 2.250, 2.254, 2.268, 2.268a, 2.270a, 2.271, 2.273, 2.276c, 2.277b, 2.284, 2.285a, 2.286a, 2.287a, 2.290a, 2.291b, 2.292b, 2.295b, 2.296a, 2.303, 2.304a-b, 2.306a, 2.309b, 2.310b, 2.311, 2.311d, 2.314b, 2.317, 2.317b, 2.318, 2.318a, 2.319-2.320, 2.322b, 2.324, 2.324b, 2.327c, 2.330a, 2.332a, 2.332d, 2.333b-c, 2.334c-d, 2.335a, 2.335d, 2.336d, 2.337d, 2.339, 2.339b-c, 2.340d, 2.341-2.342, 2.342a, 2.343b, 2.344, 2.350c, 2.350-2.351, 2.351c, 2.351e, 2.352d, 2.353d, 2.354d, 2.355, 2.355d, 2.356d, 2.357, 2.357b-c, 2.358c, 2.359, 2.359d, 2.360c, 2.360e, 2.361d, 2.361-2.363, 2.363d, 2.367b, 2.368a-b, 2.368d, 2.369a-b, 2.370b, 2.371c, 2.371e, 2.372d, 2.374c, 2.376, 2.376d, 2.376e, 2.377, 2.377a-b, 2.378, 2.379e, 2.380-2.381, 2.381e, 2.383-2.384, 2.386b, 2.387, 2.389, 2.389b, 2.390a, 2.391, 2.391d, 2.392d, 2.394a, 2.394d, 2.396-2.398, 2.406, 2.409, 2.409b, 2.410a, 2.411c, 2.414a, 2.415-2.416, 2.416b, 2.418b, 2.419b-c, 2.420, 2.422b-c, 2.423, 2.423a-b, 2.427b, 2.428a, 2.430, 2.430a, 2.431b, 2.432b, 2.433a, 2.434a, 2.435b, 2.436, 2.436b, 2.437, 2.437b, 2.438a, 2.440a, 2.441a, 2.442a, 2.443a, 2.444, 2.447b, 2.449, 2.454-2.455, 2.461-2.462, 2.462a, 2.469, 2.476, 2.495, 2.590, 2.620, 2.640, 2.671, 2.711, 2.718, 2.747, 2.772, 2.782, 2.797, 2.811, 2.815-2.816, 2.821, 2.829, 2.830b, 2.839, 2.846a-b, 2.851, 2.853-2.854, 2.857-2.858, 2.865a, 2.869a-b, 2.870a, 2.871a, 2.877, 2.878a, 2.881a, 2.883a-b, 2.885, 2.889-2.891, 2.892a, 2.893b, 2.894, 2.908, 2.914, 2.916, 2.920-2.921, 2.923, 2.941-2.942, 2.957, 2.959, 2.970, 3.075, 3.170-3.172, 3.207-3.208, 3.214, 3.279-3.280, 3.285, 3.305, 3.320c, 3.322c, 3.323, 3.327, 3.336, 3.343, 3.346a, 3.348b, 3.350-3.352, 3.352c, 3.353c, 3.354b, 3.354c, 3.355b, 3.355c, 3.356b, 3.357, 3.357b, 3.360-3.361, 3.363, 3.363c, 3.365, 3.365b, 3.366b, 3.368, 3.368b, 3.369c, 3.370b, 3.371d, 3.372a, 3.373, 3.374c, 3.375c, 3.378a, 3.378c, 3.379a, 3.381a, 3.382a, 3.383b, 3.383c, 3.384c, 3.385a, 3.385d, 3.386b, 3.387, 3.390-3.392, 3.391a-b, 3.392b, 3.394b, 3.397a, 3.398a, 3.403a, 3.404, 3.404a, 3.406a, 3.407, 3.407a, 3.408a, 3.409, 3.409a-b, 3.410a, 3.411, 3.415-3.416, 3.415a, 3.416b, 3.418-3.420, 3.421a, 3.422b, 3.423, 3.425-3.426, 3.427a, 3.429a, 3.430b, 3.432-3.433, 3.434a, 3.436a, 3.437a, 3.439a, 3.440-3.441, 3.441a-b, 3.445, 3.449, 3.453a, 3.454, 3.457a, 3.458, 3.462-3.463, 3.462a, 3.482, 3.710, 3.849, 3.858, 3.861, 3.865-3.866, 3.871, 3.873, 3.875, 3.889, 3.892-3.894, 3.895a, 3.905, 3.911, 3.919, 3.922-3.923, 3.930, 3.932, 3.954, 3.970, 4.319, 4.330, 4.367, 4.372, 4.380, 4.384, 4.386, 4.390, 4.393, 4.413-4.415, 4.417, 4.420, 4.422, 4.424-4.425, 4.428, 4.430-4.431, 4.439-4.440, 4.446, 4.461, 4.467, 4.471, 4.472, 4.810, 4.950, 5.450, 5.480, 5.910, 6.905; Boardman, 2005: 194, Res. 156.

Seramik formları yanı sıra özel bir mezar işaretleyicisi olarak da yapılan mermerden loutrophoroslar üzerinde de oldukça fazla sayıda dexiosis sahneleri ile karşılaşmaktadır (Resim 3e).¹⁵ Hatta mezar stelleri üzerinde kabartma veya kazıma olarak loutrophorosların betimlendiği ve bu kabartma ya da kazıma olarak verilen loutrophoroslar üzerinde, yine dexiosis sahnesinin işlendiği örnekler mevcuttur (Clairmont, 1993: no. 1.431, 2.154, 2.267, 2.279, 2.297, 2.363b, 2.367d, 2.392b, 2.428, 2.443, 2.443b, 2.754, 2.813, 2.887, 3.173, 3.190, 3.213, 3.301, 3.348a, 3.371, 3.935, 4.368). Bazı loutrophoroslar üzerinde, tıpkı mezar stellerinde olduğu gibi savaşçının vedası konulu dexiosis sahneleri de görülebilmektedir (Clairmont, 1993: no. 2.197, 2.220a, 2.417, 2.837, 2.852, 2.855, 2.883, 2.887a, 2.890a, 2.892b, 2.896, 2.931-2.932, 3.234-3.235, 3.286, 3.422, 4.180, 4.205, 4.352, 4.690, 6.245). Bunun yanı sıra mezar stelinde yer alan loutrophoros kabartması ve loutrophoros kabartmasında da savaşçının vedası temalı, dexiosis

¹⁵ Loutrophoroslar üzerinde yer alan dexiosis sahneleri için genel olarak bk. Clairmont, 1993: no. 184, 187, 241, 1.822, 2.180, 2.189, 2.211, 2.219a, 2.228a, 2.229a, 2.230, 2.234, 2.236, 2.252, 2.258, 2.280, 2.281b, 2.282b, 2.283b, 2.288b, 2.289a, 2.293b, 2.294, 2.295a, 2.310, 2.310c, 2.311b-c, 2.317a, 2.318b, 2.323a, 2.328, 2.328a, 2.329c, 2.330c, 2.332b-c, 2.333d, 2.339a, 2.341b, 2.344c, 2.345b, 2.346b, 2.347-2.349, 2.350b, 2.350d, 2.351d, 2.354c, 2.355b, 2.356, 2.361b, 2.362b-c, 2.364-2.365, 2.366d, 2.367, 2.369, 2.369f, 2.370d, 2.371, 2.371a-b, 2.372, 2.372e, 2.373e, 2.374b, 2.373d, 2.375e, 2.377b, 2.377d, 2.378b, 2.378e, 2.380c, 2.381b-c, 2.382d, 2.383d-e, 2.384b, 2.384d-e, 2.385d, 2.387b, 2.388, 2.388b, 2.389b, 2.389d, 2.391b-c, 2.392, 2.393d, 2.394, 2.396a-b, 2.397b-c, 2.405, 2.405a, 2.407b, 2.408a, 2.411a-b, 2.418-2.419, 2.420a, 2.421a-b, 2.422, 2.424c, 2.425a, 2.426, 2.427, 2.427a, 2.437a, 2.439b, 2.442, 2.445b, 2.446a, 2.447-2.448, 2.448b, 2.451-2.453, 2.460, 2.486, 2.496, 2.651, 2.670, 2.749, 2.751-2.752, 2.755, 2.764, 2.775, 2.777, 2.781, 2.788, 2.793, 2.798, 2.809, 2.812, 2.819, 2.833, 2.835-2.836, 2.842, 2.849a-b, 2.854a, 2.856, 2.856a, 2.860, 2.867a, 2.872-2.874, 2.874a, 2.875a, 2.876a, 2.877a, 2.878b, 2.879, 2.879a, 2.880a, 2.881, 2.882a, 2.884b, 2.885b, 2.886, 2.886a, 2.888a, 2.893, 2.894a, 2.912-2.913, 2.933, 2.980, 3.131, 3.140-3.141, 3.151, 3.191, 3.205, 3.212, 3.215, 3.217-3.221, 3.237-3.238, 3.240, 3.244, 3.258, 3.260, 3.264a, 3.265, 3.269a, 3.287, 3.289-3.292, 3.296, 3.302, 3.311a, 3.319, 3.319a, 3.321-3.322, 3.321c, 3.324b, 3.325, 3.331a, 3.335a, 3.337-3.338, 3.339a, 3.341-3.342, 3.343a-b, 3.346, 3.347a, 3.348, 3.348c, 3.350b, 3.351c, 3.354-3.355, 3.358, 3.359b, 3.360a, 3.362-3.363, 3.363a, 3.364c, 3.367a, 3.367c, 3.370a, 3.370d, 3.371a, 3.371c, 3.372, 3.373a, 3.374-3.375, 3.376b-c, 3.378, 3.379b, 3.380a, 3.380c, 3.381c, 3.382c, 3.384a, 3.385c, 3.386, 3.386c, 3.389a, 3.391c, 3.393a, 3.396c, 3.399, 3.403, 3.412, 3.412a, 3.413, 3.416a, 3.418a, 3.421b, 3.426a, 3.427-3.431, 3.431a, 3.437, 3.456a, 3.458a, 3.459a, 3.460, 3.672, 3.680-3.681, 3.703, 3.735, 3.745, 3.777, 3.788-3.789, 3.791, 3.810, 3.820-3.821, 3.823, 3.827, 3.842-3.843, 3.848, 3.860, 3.862, 3.867-3.868, 3.872, 3.874, 3.876, 3.878, 3.881, 3.884, 3.890, 3.895, 3.906-3.907, 3.910, 3.918, 3.920-3.921, 3.934, 3.956, 4.120, 4.150, 4.191, 4.206, 4.218-4.219, 4.235-4.239, 4.271, 4.280-4.282, 4.290, 4.309, 4.320-4.323, 4.326, 4.329, 4.351, 4.355, 4.369, 4.371, 4.374-4.375, 4.377, 4.379, 4.381-4.383, 4.410, 4.421, 4.434, 4.671, 4.710, 4.770, 4.850, 5.380, 6.181, 6.850, 7.330; Boardman, 2005: 184.

kabartmaları da oldukça dikkat çekici örneklerdendir (Clairmont, 1993: no. 2.248, 2.284b, 2.710, 2.746). Loutrophoroslar üzerinde betimlenen bazı dexiosis sahnelerinde, iki savaşçının birbirine vedası da işlenmiştir (Clairmont, 1993: no. 2.910, 4.650). Aynı loutrophoros üzerinde hem savaşçının hem de normal bireylerin vedasını gösteren, çoklu dexiosis sahnelerine de rastlanabilmektedir (Clairmont, 1993: no. 4.205). Bazı loutrophoroslarda kabartmalı kaidelerin kullanıldığı ve kaidelerde de kabartma olarak dexiosis sahnesinin işlendiği, az sayıda örnekle de karşılaşılabilmektedir (Clairmont, 1993: no. 4.270).

Steller üzerindeki ayrılık temalı dexiosis sahneleri ile Kıta Yunanistan dışında Batı Anadolu ve az sayıda Güney Karadeniz'in kıyı yerleşimlerinde karşılaşmak mümkündür. Batı Anadolu'daki bazı örnekler arasında özellikle Miletopolis kökenli olduğu düşünülen Bursa Arkeoloji Müzesi'ndeki örnekler dikkat çekicidir. MÖ 270 yılına tarihlenen bir örnekte, oturan kadın figürün karşısında ayakta duran bir kız (Şahin, 2000: 189-200, Lev. XLVI, KA2) ve MÖ 260 yılına tarihlenen bir başka örnekte, yine oturan bir kadın ile ayakta duran erkek figür (Şahin, 2000: 188-189, Lev. XLVI, KA1) arasında dexiosis sahnesine yer verilmiştir. Yine Bursa Arkeoloji Müzesi'nde korunan MÖ 140-130 yıllarına tarihlenen bir başka örnekte, bu sefer tüm aile bireyleri ile birlikte bir atın da yer aldığı sahnede, büyük olasılıkla eşlerin birbirleriyle vedasını yansıtan tokalaşma anı betimlenmiştir (Şahin, 2000: 212, LXIII, KB1). Tire Müzesi'nde yer alan Geç Hellenistik Döneme tarihli bir naiskos içinde ayakta duran iki erkek figürün tokalaştığı örnek (Çekilmez, 2008: 130, 173, Kat. No. 20, Lev. XX), çok iyi korunmamış olmakla birlikte Hellenistik Dönem Batı Anadolu'sunda dexiosis sahnesinin sevilerek kullanıldığını göstermesi açısından önemlidir. Ayrıca yine Tire Müzesi'nde yer alan MS 150-200 yılları arasına tarihlenen kline üzerinde uzanmış erkek figürü ile oturan kadın figürünün tokalaştığı bir örnek de mevcuttur (Özkan, 2020: 210, 255-257, 276, Kat. No. 6, Lev. VIII, Res. 21). Bu örnekte dexiosis süreci içerisinde, Hellenistik Dönem'den Roma İmparatorluk Dönem içlerine değin Batı Anadolu'da devam eden bir tema olarak kullanıldığını göstermesi açısından önemlidir. Batı Anadolu dışında, Güney Karadeniz kıyısında yer alan Amisos ve Sinope yerleşim birimlerinde ele geçmiş ve günümüzde Samsun ve Sinop Müzeleri'nde sergilenen dexiosis konulu Hellenistik Dönem'e tarihlenen örnekler ile de karşılaşılmaktadır. Bunlardan Samsun Müzesi'nde sergilenen örneklerden birinde, oturan erkek figür ile karşısında yer alan kadının tokalaştığı (Durugönül, 1992: Taf. 13: Abb. 1; Cremer, 1995: Taf. 1: 3), bir diğerinde ise bir tabure üzerinde oturan erkek figürün karşısındaki bir diğer

erkek ile tokalaştığı görülmektedir (Resim 3f) (Durugönül, 1992: Taf. 14: Abb. 2; Cremer, 1995: Taf. 1: 4). Sinop Müzesi'ndeki iki örnekten birinde, erkek figür oturmuş ve karşısında ayakta duran kadın ile tokalaşırken (Sağlan ve Bağdatlı-Çam, 2017: Fig. 1-2), diğer örnekte ise oturan kadın figür, karşısında ayakta duran erkek ile tokalaşırken betimlenmişlerdir (Sağlan ve Bağdatlı-Çam, 2017: Fig. 5-6). Anadolu'da benzer içerikli dexiosis sahneli mezar stellerine, Smyrna (Pfuhl ve Möbius, 1977: 226, no. 867-868, Taf. 127: 867, 128: 868; Yaylalı, 1979: Kat. No. 69), Ephesos (Pfuhl ve Möbius, 1977: 226-227, no. 869, 875, Taf. 128: 869, 129: 875), Kyzikos (Pfuhl ve Möbius, 1977: 226, no. 871, Taf. 128: 871) gibi yerleşimlerde de rastlamak mümkündür. Bunun yanı sıra Anadolu-Trakya geçiş güzergahında yer alan Byzantion'da da (Fıratlı ve Robert, 1964: 109, Cat. No. 177, Pl. XLIV) dexiosis tasvirli mezar stelleri görülmektedir. Bu tür dexiosis tasvirli steller, özellikle Anadolu'da Hellenistik Dönem'de oldukça sevilen bir ikonografi sunmaktadır.

Seramikler ve steller dışında genellikle yakılmış ölülerin küllerinin konulduğu urnelerde de dexiosis sahneleri ile karşılaşmaktadır. Çoğunlukla Geç Dönem Etrüsk mezarlarında bulunan bu örneklerde, öteki dünyada birleşmeyi temsil eden dexiosis sahnelerine rastlanmaktadır. Bu anlamda özellikle ön yüzünde öteki dünyaya geçişi simgeleyen bir kapı önünde, büyük olasılıkla karı-koca olan figürlerin tokalaştığı sahnenin olduğu urne, oldukça güzel örneklerden birisidir. Burada yer alan sahnede, sol tarafta büyük olasılıkla sevilen bir figür olan ve dönemsel olarak öteki dünya ile de ilişkilendirilen Herakles ile sağ tarafta elinde kılıcı bulunan ve kanatlı bir iblis olarak değerlendirilen figür, sahnede tokalaşan bireylere eşlik etmektedir (Resim 8a). Bu tür sahneler, daha çok ölümden sonra hayatta kalan bireyler ile olan ayrılığı temsilen yapılmış olmalıdır (Körte, 1916: 67-68, Fig. 12, Pl. LVII: 7; Davies, 1985: 630-631, Ill. 1, Pl. 68, Fig. 4). Bir başka urne üzerindeki sahnede, merkezde yine öteki dünyayı temsil eden bir kapı önünde iki erkek figürün sağ elleri ile tokalaştığı ve figürlerin sağında ve solunda ellerinde meşale bulunan kanatlı iblisler yer almaktadır. Bu sahnenin yer aldığı urnede de öteki dünyayı temsil eden kapı detayı ile iblisler, urneler üzerinde çok sık betimlenmektedir (Resim 8b) (Körte, 1916: 66-67, Fig. 11, Pl. LVII: 6). Yine bu türde bir urne üzerinde dexiosis öncülü bir sahne ile de karşılaşmaktadır. Chiusi'deki Museo Nazionale Etrusco'da yer alan bir urne üzerinde, merkezde kanatlı bir melek, solda yer alan erkek figürün elinden tutmuş ve sağda elini uzatmış erkek figüre doğru birbirlerinin tokalaşmasına aracı olurken görülmektedir. Sahnenin öteki dünyada gerçekleştiğini temsilen sağ tarafta öteki dünyaya geçişi temsil eden

bir kapı ile kapının önünde öteki dünyayı simgeleyen diğer bir figür olan üç başlı köpek Kerberos yer almaktadır (Resim 8c). Urneler üzerinde görülen bu tür sahneler, dexiosisin öteki dünya ile ilişkili ayrılık temalarını en iyi yansıtan önemli örneklerindendir (Körte, 1916: 68-69, Fig. 13, Pl. LVII: 8; Davies, 1985: 631, Ill. 2, Pl. 68, Fig. 5).

Ayrılık temasını yansıtan çok az sayıda dexiosis sahneli duvar resmi ile de karşılaşılmaktadır. Bu anlamda Tarqunia Querciola'daki Hellenistik Döneme ait bir Etrüsk Mezarı'ndan günümüze korunamamış; ancak kopyası kaydedilmiş bir duvar resmi, oldukça önemli bir örnektir. Duvar resmi üzerinde, Etrüsk urneleri üzerinden de bilinen öteki dünyayı temsil eden bir kapının sağ tarafında, dört figür yer almaktadır. Bu dört figürden ortada yer alan iki erkek figür, birbirleri ile tokalaşırken sahnelenmiştir. Tokalaşan her iki erkek figürün arkalarında ise öteki dünyaya geçişi sağlayan ruh taşıyıcı Kharonlar yer almaktadır. Ayrıca tokalaşan iki erkek figürün arasında, Etrüsk dilinde "Veltur'un oğlu Anes Arunte yaşlanıp öldü..." şeklinde bir yazıt yer almaktadır. Bu yazıttan ve figürlerin arkasında yer alan Kharonlar'dan anlaşılacağı üzere, büyük olasılıkla iki erkek figürün ölüm sebebiyle ayrıldıkları ve öteki dünyada birleşen baba ile oğlu temsil ettikleri sonucuna ulaşılmaktadır (Resim 6c) (Davies, 1985: 631, Pl. 69, Fig. 6).

Değerlendirme ve Sonuç

Arka planında, MÖ 2. bin başları Mezopotamya'sında oluşan diploması, dexiosis sahnesine önayak olmuş ve ardından MÖ 9. yüzyılda görsel olarak diploması içerikli bir tema ile ortaya çıkmış gibi görünmektedir. Sahnenin uzun bir süre sonra -MÖ 6. yüzyıl sonlarında- bu sefer coğrafi olarak Kıta Yunanistan'daki Attika üretimi vazolarda, yine antlaşma temasıyla ortaya çıkıp, MÖ 5. yüzyılda bu tema yanı sıra ayrılık temasını da aldığı anlaşılmaktadır. Özellikle MÖ 5. yüzyıl sonu ile MÖ 4. yüzyıl mezar stellerinde, daha çok ayrılık temasıyla geliştiği de gözlenmektedir. Sahne, coğrafi yakınlık ve denizaşırı ticari/kültürel etkiler ile hem İtalya yarımadasındaki Etrüsk hem de Anadolu yarımadasının batısı ve kuzeyinde, yine daha çok mezar kültürü ile ilişkili eserler üzerinde, ayrılık temalı bir şekilde Klasik ve Hellenistik Dönemler'de görülmüştür. Roma İmparatorluk Dönemi ile birlikte sahne mezar stelleri üzerinde, Klasik ve Hellenistik kültürün idealize etme geleneği ile yoğrulmuş bir şekilde devam ederken, lahitler üzerinde daha çok evlilik temasını yücelten bir anlayış ile sürdürülmüştür. Geç Antik Dönem'de ise bu sahne, Roma İmparatorluğu'ndan gelen evlilik teması ile yeni gelişen Hıristiyanlık dinine kazandırılmış ve özellikle kutsal sayılan kişilerin veya üst düzey zümrelerin

evliliklerindeki betimleyici sahne olarak süreci devam ettirmiştir. Bu temalar dışında, sahnenin ilk ortaya çıktığı dönemlerdeki gibi diplomasi teması unutulmamış; ancak daha çok halkın çok sık kullandığı sikke gibi eserlerde, Hellenistik ve özellikle Roma İmparatorluk Dönemi'nde propaganda aracı olarak kullanılmıştır. Ayrıca Klasik ve Hellenistik Dönemler'de az sayıda da olsa kentlerde, halkın gözü önünde bulunan alanlara konulmuş kabartmalı bloklarda da yine diplomasi temalı dexiosis sahneleri şeklinde görülmüştür.

Dexiosis sahnesi, Antik Çağ boyunca birçok farklı arkeolojik eser üzerinde görülmektedir; ancak arkeolojik eserlerin kullanımına yönelik işlevleri bakımından yoğunlukları, çeşitlilik göstermektedir. Özellikle dexiosis sahnelerinin halkın göz önünde bulunan ve bir mesaj kaygısı güdülerek yapılan kabartmalı bloklar üzerindeki yoğunlukları az olup, çoğunlukla desteklemeye yönelik temalar ön planda tutulmuştur. Bununla birlikte halkın günlük kullanımına yönelik basılmış sikkeler üzerindeki yoğunlukları göreceli olup, çoğunlukla imparatorluğun kentleri ya da kentlerin birbirleri arasındaki desteklemelerine yönelik temalar ön planda tutularak, dexiosis sahnelerinin benimsediği ortaya çıkmaktadır. Bazen sikkeler üzerinde imparatorların erdemli bireyler olduğunu yansıtan dexiosis sahneli evlilik temaları da yine halkın desteğini almaya ve imparatorun halka örnek teşkil ettiği birey modelini sunmaya yönelik yapılmış gibi görülmektedir. Seramikler üzerindeki dexiosis sahnelerinin yoğunluğu az olmakla birlikte, genelde desteklemeye yönelik tema mitolojik kişilikler arasında, ayrılık teması ise sıradan insanlar arasında süreç içerisinde gerçekleşen bir olgu olarak karşımıza çıkmaktadır. Steller üzerinde yer alan dexiosis sahnelerinin yoğunluğu, oldukça fazladır ve çoğunlukla ayrılık temalıdır. Lahitler üzerindeki dexiosis sahnelerinin yoğunluğu, az olmakla birlikte genelde evlilik teması ön planda tutulmuş ve çoğunlukla toplumsal ahlaki değerleri yansıtan bir erdem vurgusu şeklinde görülmektedir. Az sayıda Hristiyanlık temalı örneklerde, yine evlilik teması işlenmiş olsa da pagan gelenekten gelen ve yeni dinsel ahlaki değerler ile yoğrularak aktarılan bir içerikle sunulduğu anlaşılmaktadır. Dexiosis sahneleri, genel olarak Antik Çağ'da steller üzerinde çok yoğun kullanım görmüş örneklerdir. Az sayıda kabartmalı bloklar, seramikler, lahitler ve bunlara göre kısmen daha çok olmakla birlikte yine de sınırlı sayıda sikkeler üzerinde de görülmektedir. Bunlar dışında, urneler ve pagan gelenekten gelen bazı duvar resimlerinde ayrılık, mozaikler ve bazı hatıra amaçlı kullanım gören metal eserler üzerinde ise Hristiyan gelenekten gelen evlilik temalı dexiosis sahneleri ile karşılaşılmaktadır. Nadiren bazı metal kült eşyaları ve bulla gibi pişmiş toprak örnekler üzerinde, tanrıların imparator ile

olan veya tanrılar arasında olan destekleme temalı dexiosis sahnesi şeklinde de görülebilmektedir.

Dexiosis sahnesi, temelde basit bir tokalaşma hareketi olarak bilinen; ama içerik olarak çok farklı anlamları ifade eden bir ikonografi türüdür. Tarihsel süreç içerisinde birçok farklı eser üzerinde yer alan bu ikonografi, anlamlandırılması yönünden de sorgulatan özelliklere sahiptir. Genelde tokalaşmanın kimler arasında olduğu, hangi eserler üzerinde yapıldığı ve sahnenin mekân algısıyla ilişkisi gibi konular, sahne üzerine birçok soruyu da içinde barındırmaktadır.

Dexiosis sahnelerinde krallar arasında yapılan tokalaşma krallıklar arasındaki antlaşmayı, kentleri simgeleyen personifikasyonlar arasındaki tokalaşma ise ticari ya da kültürel antlaşmaları temsil etmektedir. Ancak bütün sahneler bunlardan ibaret olmayıp, bazı mezar stellerinde karı-koca ya da yakın ilişkili iki birey arasındaki tokalaşma sahneleri, içerik olarak öteki dünyadaki buluşmayı mı yoksa özünde yalnızca ayrılığı mı temsil ediyordu? Bunları anlamak her zaman mümkün görünmemektedir. Buna benzer farklı bir içerik, yine öteki dünya ile ilişkili sahnelerde karşımıza çıkmaktadır. Bazen baba-oğul veya yakın ilişkili iki bireyin el sıkışması; öteki dünyada hoş karşılandığını mı, bir araya gelmenin sevincini mi, bunun bir üzüntüsünü mü, yoksa yalnızca bir anın ifade tarzını mı temsil ediyordu? Bu tür sahneler, halen üzerine tartışılması gereken bir durum ortaya koymaktadır. Mezar stellerindeki örneklerde tokalaşma sahnesi yanı sıra figürlerin yüz ifadelerinde de bir ayrılık anının temsil edildiği anlaşılmaktadır. Ancak eserlerin çoğunlukla ciddi stil özelliklerini barındırıyor olması ve her ne olursa olsun yeniden kavuşmayı vurgulayan bir betim anlayışıyla yapılmış olma düşüncesi, ölüm ile ilişkili olma durumunu daha da karmaşık ve anlaşılması güç bir hale sokmaktadır. Ayrıca eseri yapan heykeltıraşın bunun nasıl yapılması gerektiğine yönelik bir özel istekle mi ya da kendi dünya anlayışıyla mı eseri yapmış olabileceği de düşünülecek olursa, dexiosisin kendi içindeki ifadelerinin anlaşılmasının da ne kadar güç olduğu fark edilmektedir.

Dexiosis sahnelerindeki bir diğer sorgulatan unsur da hiç şüphesiz tanrılar ve krallar arasında gerçekleşen tokalaşma sahneleridir. Buradaki amacın kralın tanrılar katında onlara denk bir anlayışla mı yapıldığı, tanrılar ile kralın kültürel ilişkilerine mi vurgu yapıldığı, yoksa halkına veya düşmanına bunu bir propaganda unsuru olarak mı kullandığı gibi sorular, sahnenin izleyicisi için bir anlamsal arayışa çıkmasına sebep olmaktadır. Tüm

bunların yanı sıra birden çok anlama gelebileceği de unutulmayarak, çoklu ifade anlayışına sahip olması da mümkün görünmektedir.

Dexiosis sahnesine yakın bir tema olarak bazı örneklerde, figürlerin tokalaşmaktan ziyade birbirlerinin elini tuttuğu veya iki elin birbirlerine temas ettiği sahneler, dexiosis ile karıştırılabilir. Antik Çağ'da yine anlamlı bir jest olarak karşımıza çıkan bu tür sahneleri, daha çok evlilik maksatlı tanıştırmaya, evlilik arifesindeki betimleme gibi durumları ifade eden Yunanca terim "cheir' epi karmo" şeklinde açıklamak mümkündür (Bruns-Özgan, 1987: 101-102, Taf. 15: F17, 2-3; Clairmont, 1993: 244-246, no. 1.870, 3.375, 5.150; Sabetai, 2004: 15, Fig. 5; Saraçoğlu, 2007: 141-152, Res. 3; Doksanaltı ve Özgan, 2008: 212, 225, Fig. 5-6; Hersch, 2010: 209; Salman, 2013: 587). Bu tür sahneler ile yine ölümü çağrıştıran mezar stelleri¹⁶, adak stelleri (Boardman, 2005: 201, Res. 176) veya mermer lekythoslar üzerinde (Boardman, 2005: 184, 193, Res. 154) karşılaşılmaktadır. Antik Çağ'da el tutma ya da temas etme hareketli jestlerinde, heykeltıraşlar tarafından sevilerek yapıldığı ve duygusal anlamda dexiosis temalarını da içinde barındırdığını kabul etmek mümkün olsa da bu sahneleri, dexiosis sahnesinin özünde var olan tokalaşma dışı minik jestler olarak düşünebiliriz. Ayrıca bazen ellerin uzatıldığı; fakat tokalaşmaktan ziyade kişilerin karşılıklı bir jest olarak birbirlerine hediyeye verdikleri, bazı örneklerle de karşılaşılmaktadır.¹⁷ Bu tür sahnelerde, dexiosis dışı; ama onun gibi bir jسته karşılık gelen ifade tarzı olarak düşünülebilir.

Arkeolojik eserler üzerinde, dexiosis her zaman net bir tanımlama ile ifade edebilmek oldukça zordur. Ancak en azından sahnenin ikonografik kullanım amaçları hakkında fikir yürütmek mümkündür. Farklı eserler üzerinde karşımıza çıkan dexiosis; insanoğlunun yaşamı sırasında bir antlaşma, ölümü ile de bir ayrılma ya da yeniden buluşma ikonografisidir. Bu ikonografinin içinde hem ölümlülere hem de ölümsüzlere yer verilmek

¹⁶ İki elin birbirine temas ettiği örnekler için bk. Pfuhl ve Möbius, 1979: Taf. 226: 1561, 233: 1600; Clairmont, 1993: no. 2.336a, 2.466, 3.461, 3.461a, 3.466; Şahin, 2000: 148, 181, Lev. VII: TA13, XXXVIII: TB39.

¹⁷ Lykia'daki Kyaneai nekropolünde yer alan kayaya lahit görünümünde oyulmuş bir mezarın üst kapak görünümündeki panelinde oturan bir kadın, her iki elini uzatarak ayakta duran başka bir kadından olasılıkla bir kutu almaktadır. Bu tür sahneler, dexiosis dışı minik jestler olarak yorumlanabilecek türdendir. Bk. Kolb, 2010: 118-119, Taf. 3: 4. Attika üretimi benzer örnekler için bk. Clairmont, 1993: no. 2.150, 2.902. Bu tür minik jestlere, bazen imparator betimlerinde de rastlanmaktadır. Boscoreale'den Augustus'un sağ elinde yer alan küreyi Venüs'e, Venüs'ünde sağ elinde bulunan Victoria'yı Augustus'a doğru uzattığı sahne, bu jestlere verilebilecek en güzel örnekler arasındadır. Bk. Squire, 2015: 313-314, Fig. 5.

istenmiş, bazen de her ikisi arasında gerçekleştiği varsayılan olgular, tokalaşma jesti ile vurgulanmıştır. Şüphesiz dexiosis, bir tokalaşma hareketi ile içinde var olan tüm karışık duygu ve düşünceleri bize sorgulatan ve sorgulatmaya da devam edecek olan Antik Çağlar'dan bir mirastır.

KAYNAKÇA

- ALLGÖWER, Daniel (1993), "Antiochos I^{er} de Commagène Entre Sceptre et Diadème", *Archeologia e Storia Antica*, XV, 257-287.
- BEAZLEY, John Davidson (1918), *Attic Red-Figured Vases in American Museums*, Harvard University Press, Cambridge.
- BISCONTI, Fabrizio (2020), "Uomini e donne nell'Immaginario Iconografico Paleocristiano: Dall'arte delle Catacombe al Repertorio Figurativo dell'orbis Christianus Antiquus", *Paradigmi del Maschile e Femminile nel Cristianesimo Antico: XLVII Incontro di Studiosi dell'Antichità Cristiana, Roma, 9-11 Maggio 2019*, Institutum Patristicum Augustinianum, Roma/Firenze, 633-646.
- BOARDMAN, John (1997), *Athenian Red Figure Vases: The Classical Period*, Thames & Hudson, London.
- BOARDMAN, John (2005), *Yunan Heykeli: Klasik Dönem*, Çev. Gürkan ERGİN, Homer Kitabevi, İstanbul.
- BREUER, Christine (1995), *Relief und Epigramme griechischer Privatgrabmäler: Zeugnisse bürgerlichen Selbstverständnisses vom 4. bis 2. Jahrhundert v. Chr.*, Böhlau Verlag, Köln/Weimar/Wien.
- BRIAN-ROSE, Charles (2013), "A New Relief Antiochus I of Commagene and Other Stone Sculpture from Zeugma", Ed. William AYLWARD, *Excavations at Zeugma*, The Packard Humanities Institute, Los Altos/California, 220-231.
- BRIJDER, Herman A.G. (2014), *Nemrud Dağı: Recent Archaeological Research and Conservation Activities in the Tomb Sanctuary on Mount Nemrud*, De Gruyter, Berlin-Boston.
- BRUNS-ÖZGAN, Christine (1987), *Lykische Grabreliefs des 5. und 4. Jahrhunderts v. Chr.*, 33. Beiheft, *Istanbuler Mitteilungen*, Ernst Wasmuth, Tübingen.
- CLAIRMONT, Christoph Walter (1970), *Gravestone and Epigram: Greek memorials from the Archaic and Classical Period*, Verlag Philipp von Zabern, Mainz.
- CLAIRMONT, Christoph Walter (1993), *Classical Attic Tombstones*, Vol. IV, Akanthus, Kilchberg.

ARKEOLOJİK ESERLERDE DEXIOSIS JESTİNİN ANLAMI:
İKONOĞRAFİK BİR İNCELEME

- CLOSTERMAN, Wendy E. (2007), “Family Ideology and Family History: The Function of Funerary Markers in Classical Attic Peribolos Tombs”, *American Journal of Archaeology*, 111.4, 633-652.
- CREMER, Marielouise (1995), “Die Dexiosis auf hellenistischen Grabstelen”, *Studien zum antiken Kleinasien, III, Asia Minor Studien*, 16, Verlag Dr. Rudolf Habelt, Bonn, 1-7.
- CROWTHER, Charles ve FACELLA, Margherita (2003), “New Evidence for the Ruler Cult of Antiochos of Commagene from Zeugma”, Ed. Elmar SCHWERTHEIM, Gudrun HEEDMANN ve Engelbert WINTER, *Neue Forschungen zur Religionsgeschichte Kleinasien: Elmar Schwertheim zum 60. Geburtstag gewidmet, Asia Minor Studien*, 49, Rudolf Habelt, Bonn, 41-80.
- ÇEKİLMEZ, Murat (2008), *Tire Müzesinden Hellenistik ve Roma Dönemi Mezar Stelleri*, Yüksek Lisans Tezi, Adnan Menderes Üniversitesi, Aydın.
- DAVIES, Glenys (1985), “The Significance of the Handshake Motif in Classical Funerary Art”, *American Journal of Archaeology*, 89.4, 627-640.
- DOKSANALTI, Ertekin Mustafa ve ÖZGAN, Ramazan (2008), “Silifke Müzesi’nde Bulunan Klasik Döneme Ait Kabartmalı Mermer Blok”, *OLBA*, XVI, 207-226.
- DÖRNER, Friedrich Karl (2021), *Nemrud Dağı’nın Zirvesinde Tanrıların Tahtları*, Çev. Vural ÜLKÜ, Türk Tarih Kurumu, Ankara.
- DURUGÖNÜL, Serra (1992), “Zwei Grabstelen einer Familie aus Amisos (Samsun)”, *Epigraphica Anatolica*, 19, 61-70, Tafeln, 13-17.
- FAIRBANKS, Arthur (1907), *Athenian White Lekythoi I*, The Macmillan Company, New York.
- FAIRBANKS, Arthur (1914), *Athenian White Lekythoi II*, The Macmillan Company, London/New York.
- FIRATLI, Nezih ve ROBERT, Louis (1964), *Les Stèles Funeraires de Byzance Gréco-Romaine*, Adrien Maisonneuve, Paris.
- FERRARIO, Sarah Brown (2006), “Replaying Antigone: Changing Patterns of Public and Private Commemoration at Athens c.440-350”, *Helios*, 33, 79-118.
- GKIKAKI, Mairi (2015), “Attische Grabstele mit Dexiosis”, *Numismatica e Antiquita Classica*, 44, 71-79.
- HERSCH, Karen K. (2010), *The Roman Wedding: Ritual and Meaning in Antiquity*, Cambridge University Press, New York.

- HIMMELMANN, Nikolaus (1999), *Attische Grabreliefs*, Westdeutscher Verlag, Opladen/Wiesbaden.
- HOWGEGO, Christopher (2013), *Sikkelerin Işığında Eski Çağ Tarihi*, Çev. Oğuz TEKİN, Homer Yayınları, İstanbul.
- HUMANN, Karl ve PUCHSTEIN, Otto (1890), *Reisen in Kleinasien und Nordsyrien*, Verlag von Dietrich Reimer, Berlin.
- JACOBS, Bruno (1998), “Zur relativen Datierung einiger kommagenischer Heiligtümer: Sofraz Köy – Samosata – Arsameia am Nymphaios – Nemrud Dagi”, Ed. Karin SCHMIDT, Roald F. DOCTER ve Renate ROLLE, *Archäologische Studien in Kontaktzonen der antiken Welt, Veröffentlichungen der Joachim Jungius-Gesellschaft der Wissenschaften*, 87, Vandenhoeck, Göttingen, 37-47.
- JACOBS, Bruno ve ROLLINGER, Robert (2005), “Die ‘himmlischen Hände’ der Götter – Zu zwei neuen Datierungsvorschlägen für die Kommagenischen Reliefstelen”, Ed. Edward DABROWA, *Parthica Incontri di Culture nel Mondo Antico*, 7, Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali MMVI, Pisa/Roma, 137-154.
- JOHANSEN, Knud Friis (1951), *The Attic Grave-Reliefs of the Classical Period: An Essay in Interpretation*, Ejnar Munksgaard, Copenhagen.
- KAMPEN, Natalie Boymel (1981), “Biographical Narration and Roman Funerary Art”, *American Journal of Archaeology*, 85.1, 47-58.
- KESSLER, Herbert L. (1979), “Narrative Representations”, Ed. Kurt WEITZMAN, *Age of Spirituality: Late Antique and Early Christian Art, Third to Seventh Century*, Princeton University Press, New York, 449-512.
- KOLB, Frank (2010), *Lykische Studien 9: Die Siedlung Kyaneai in Zentrallykien, Teil 2, Tübinger Althistorische Studien Band, 5.2*, Dr. Rudolf Habelt GmbH, Bonn.
- KÖRTE, Gustavo (1916), *I Rilievi delle Urne Etrusche*, George Reimer, Berlin.
- KURTZ, Donna Carol (1975), *Athenian White Lekythoi: Patterns and Painters*, Oxford at the Clarendon Press, Oxford.
- Kutsal Kitap – Yeni Dünya Çevirisi* (2016), Watch Tower Bible and Tract Society of Pennsylvania, New York.
- MADERNA, Caterina (2011), “Tod und Leben an attischen Gräbern der klassischen Zeit”, Ed. Reinhard STUPPERICH ve Heinz A. RICHTER, *THETIS - Mannheimer Beiträge zur Klassischen Archäologie und Geschichte Griechenlands und Zyperns*, 18, Verlag Franz Philipp Rutzen, Mannheim, 40-68.

- MEYER, Marion (1999), “Gesten der Zusammengehörigkeit und Zuwendung zum sinngelalt attischer Grabreliefs in klassischer Zeit”, *Thetis*, 5.6, 115-132.
- MITTAG, Peter Franz (2004), “Zur Selbststilisierung Antiochos’ I. von Kommagene”, *GEPHYRA*, 1, 1-26.
- MUNN-RANKIN, Joan Margaret (1956), “Diplomacy in Western Asia in the Early Second Millennium B.C.”, *Iraq*, 18.1, 68-110.
- NEUMANN, Gerhard (1965), *Gesten und Gebärden in der griechischen Kunst*, De Gruyter, Berlin.
- NOVÁKOVÁ, Lucia ve PAGÁČOVÁ, Monika (2016), “Dexiosis: A Meaningful Gesture of the Classical Antiquity”, *ILIRIA International Review*, 6.1, 207-222.
- OATES, David (1963), “The Excavations at Nimrud (Kalhu), 1962”, *Iraq*, 25. 1, 6-37.
- ÖZKAN, Su Tuğçe (2020), *Tire Müzesi’nde Korunan Hellenistik ve Roma İmparatorluk Dönemi’ne Ait Bir Grup Mezar Steli*, Yüksek Lisans Tezi, Aydın Adnan Menderes Üniversitesi, Aydın.
- PEMBERTON, Elizabeth G. (1989), “The ‘Dexiosis’ on Attic Gravestones”, *Mediterranean Archaeology*, 2, 45-50.
- PFUHL, Ernst ve MÖBIUS, Hans (1977), *Die Ostgriechischen Grabreliefs I*, Verlag Philipp von Zabern, Mainz am Rhein.
- PFUHL, Ernst ve MÖBIUS, Hans (1979), *Die Ostgriechischen Grabreliefs II*, Verlag Philipp von Zabern, Mainz am Rhein.
- RICHTER, Gisela Marie Augusta ve HALL, Lindsley Foote (1936), *Red-Figured Athenian Vases in the Metropolitan Museum of Art*, Yale University Press, New Haven.
- RICKS, Stephen D. (2006), “Dexiosis and Dextrarum Iunctio: The Sacred Handclasp in the Classical and Early Christian World”, *FARMS Review*, 18.1, 431-436.
- ROLLINGER, Robert ve NIEDERMAYR, Hermann (2007), “Von Assur nach Rom: Dexiosis und, Staatsvertrag’ – Zur Geschichte eines rechtssymbolischen Aktes”, Ed. Robert ROLLINGER, Heinz BARTA ve Martin LANG, *Rechtsgeschichte und Interkulturalität: Zum Verhältnis des Östlichen Mittelmeerraums und “Europas” im Altertum*, Harrassowitz Verlag, Wiesbaden, 135-178.
- SABETAI, Victoria (2004) “Red Figure Vases at the Benaki Museum: Reassembling Fragmenta Disjecta”, *MOYΣEIO MIENAKH*, 4, 15-37.

- SAĞLAN, Suhal ve BAĞDATLI-ÇAM, Fatma (2017), “Sinope’den Hellenistik Döneme Ait İki Mezar Steli”, *Türkiye Bilimler Akademisi Arkeoloji Dergisi*, 21, 117-134.
- SALMAN, Barış (2013), “Kırşehir Müzesi’nden Dextrarum Iunctio Sahlı Bir Mezar Steli”, Ed. Mehmet TEKOCAN, *K. Levent Zoroğlu’na Armağan / Studies in honour of K. Levent Zoroğlu*, Suna-İnan Kıraç Akdeniz Medeniyetleri Araştırma Enstitüsü, İstanbul, 585-593.
- SARAÇOĞLU, Aslı (2007), “Hellen Evlilik Ritüelinde Kadının Rolü ve Sosyal Konumu”, Ed. Birol CAN ve Mehmet İŐIKLI, *Doğudan Yükselen Işık Arkeoloji Yazıları, Atatürk Üniversitesi 50. Kuruluş Yıldönümü Arkeoloji Bölümü Armağanı*, Atatürk Üniversitesi, Erzurum, 142-157.
- SASSON, Jack M. (1984), “Thoughts of Zimri-Lim”, *Biblical Archaeologist*, 47, 110-120.
- SASSON, Jack M. (2008), “Texts, Trade and Travelers,” Ed. Joan ARUZ, *Beyond Babylon: Art, Trade, and Diplomacy in the Second Millennium B.C.*, Metropolitan Museum of Art/Yale University Press, New York, 95-100.
- SCHMALTZ, Bernhard (1983), *Griechische Grabreliefs*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt.
- SCHWARTZ, Jacques (1962-1963), “Sceaux de Commagène”, *Schweizer Münzblätter*, 12, 7-10.
- SCHWERTHEIM, Elmar (1991), “Iupiter Dolichenus der Zeus von Doliche und der Kommagenische Königskult”, Ed. Anke SCHUTTE, *Studien zum Antiken Kleinasien, Friedrich Karl Dörner zum 80. Geburtstag gewidmet, Asia Minor Studien*, 3, Dr. Rudolf Habelt GMBH, Bonn, 29-40.
- SEVİN, Veli (2010), *Yeni Assur Sanatı II: Assur Resim Sanatı*, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara.
- SEYRIG, Henri (1950), “Antiquités Syriennes”, *Syria*, 7, 5-56.
- SQUIRE, Michael (2015) “Corpus Imperii: Verbal and Visual Figurations of the Roman ‘Body Politic’”, *Word & Image*, 31.3, 305-330.
- STEINER, Dorothea (2003), *Jenseitsreise und Unterwelt bei den Etruskern: Untersuchung zur Ikonographie und Bedeutung, Quellen und Forschungen zur Antiken Welt, Band, 42*, Hubert Utz Verlag, München.
- STEWART, Peter (2003), *Statues in Roman Society: Representation and Response*, Oxford University Press, New York.
- STUDER-KARLEN, Manuela (2013), “Les Représentations des défunts sur les Sarcophages Chrétiens: Sarcophages Païens et Chrétiens en Comparaison”, Ed. Martin GALINIER ve François BARATTE,

Collection Histoire de l'art: Iconographie Funéraire Romaine et Société: Corpus Antique, Approches Nouvelles?, Actes du Colloque International tenu à Perpignan, 30 Septembre-2 Octobre 2010, Presses Universitaires de Perpignan, Perpignan, 233-245.

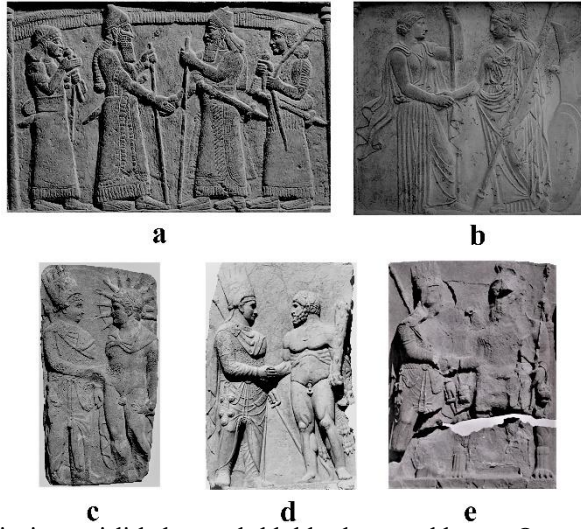
- STUPPERICH, Reinhard (1994), "The Iconography of Athenian State Burials in the Classical Period", Ed. William D.E. COULSON, *The Archaeology of Athens and Attica Under the Democracy: Proceedings of An International Conference Celebrating 2500 Years since the Birth of Democracy in Greece, Held at the American School of Classical Studies at Athens, December 4-6, 1992*, Oxbow Books, Oxford, 93-103.
- ŞAHİN, Mustafa (2000), *Miletopolis Kökenli Figürlü Mezar Stelleri ve Adak Levhaları*, Türk Tarih Kurumu, Ankara.
- ŞAHİN, Sencer (1998), "Kommagene Ülkesi ve Tanrılar Tahtı Nemrut Dağ/Nemrut: Throne of the Gods", Ed. Neziha BAŞGELEN, *Tanrılar Dağı Nemrut/Nemrut: Mountain of the Gods*, Arkeoloji ve Sanat Yayınları, İstanbul, 36-49.
- THOMAS, Edmund (2007), *Monumentality and the Roman Empire: Architecture and Antonine Age*, Oxford University Press, New York.
- WAGNER, Jörg (1983), "Dynastie und Herrscherkult in Kommagene: Forschungsgeschichte und neuere Funde", *Istanbul Mitteilungen*, 33, 177-224, Tafel 45-53.
- WAGNER, Jörg (2012), "Die Könige von Kommagene und ihr Herrscherkult", Ed. Jörg WAGNER, *Gottkönige am Euphrat: Neue Ausgrabungen und Forschungen in Kommagene*, Philipp von Zabern, Darmstadt/Mainz (2012), 43-59.
- WAGNER, Jörg ve PETZL, Georg (1976), "Eine neue Temonos-Steile des Königs Antiochos von Kommagene", *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik*, 20, 201-223.
- WEISS, Peter (1992), "Neue Tonsiegel aus Doliche", *Chiron*, 22, 171-193.
- WILPERT, Joseph (1916), *Die Römischen Mosaiken und Malereien der Kirchlichen Bauten vom IV. bis XIII. Jahrhundert Unter den Auspizen und mit Allerhöchster Förderung Seiner Majestät Kaiser Wilhelms II, Band III, Text 3. Hälfte*, Herdersche Verlagshandlung, Freiburg.
- WINTER, Engelbert (2004), "Doliche – Geographische Lage und Geschichte", Ed. Anke SCHUTTE-MAISCHATZ ve Engelbert WINTER, *Doliche – Eine Kommagenische Stadt und ihre Götter: Mithras und Iupiter Dolichenus*, Dr. Rudolf Habelt GMBH, Bonn, 53-78.

Murat TOSUN

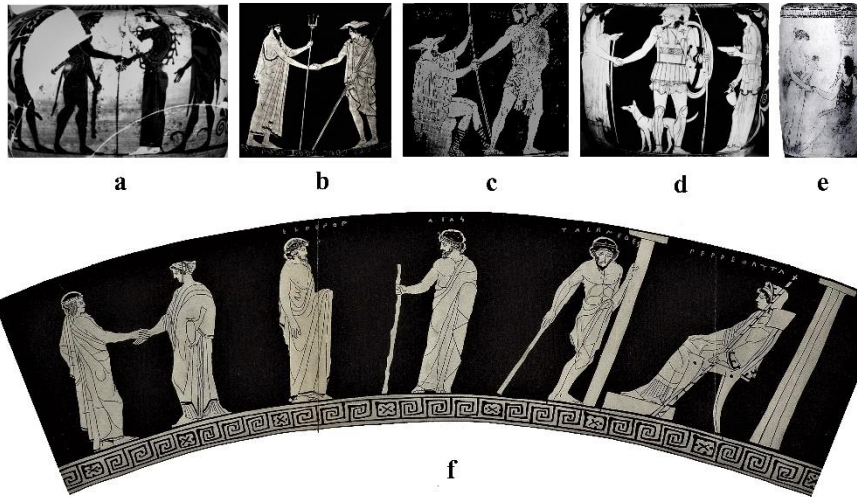
YAYLALI, Abdullah (1979), *Hellenistik Devir İzmir Kökenli Figürlü Mezar Stelleri*, Doçentlik Tezi, Atatürk Üniversitesi, Erzurum.

ARKEOLOJİK ESERLERDE DEXİOSİS JESTİNİN ANLAMI:
İKONOĞRAFİK BİR İNCELEME

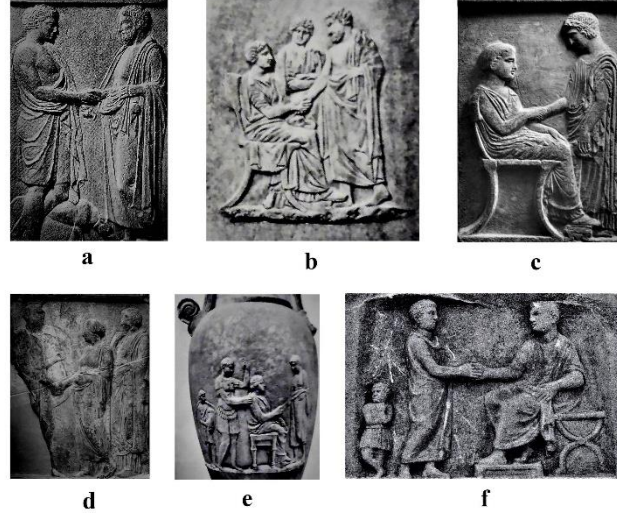
EKLER



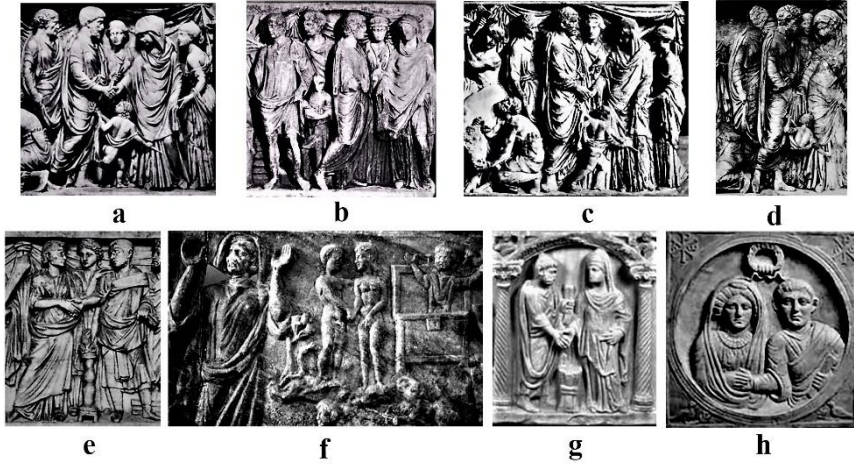
Resim 1: Dexiosis tasvirli kabartmalı bloklardan örnekler: **a.** Oates, 1963: Pl. VIIc, **b.** Boardman, 2005: Fig. 177, **c.** Brian-Rose, 2013: Fig. 5, **d.** Brian-Rose, 2013: Fig. 10, **e.** Brijder, 2014: Fig. 51a.



Resim 2: Dexiosis tasvirli seramiklerden örnekler: **a.** Davies, 1985: Pl. 68, Fig. 1, **b.** Beazley, 1918: Fig. 39, **c.** Boardman, 1997: Fig. 47, **d.** Boardman, 1997: Fig. 115, **e.** Maderna, 2011: Abb. 37, **f.** Richter ve Hall, 1936: Pl. 135.

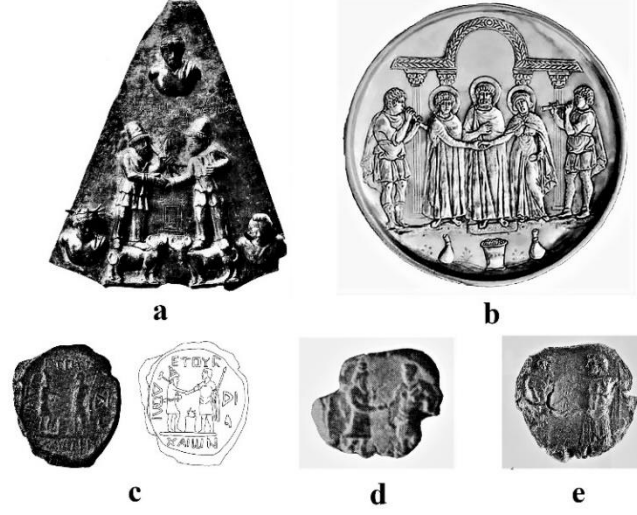


Resim 3: Dexiosis tasvirli mezar stellerinden örnekler: **a.** Boardman, 2005: Res. 156, **b.** Clairmont, 1993: no. 3.285, **c.** Pemberton, 1989: Ill. 1, **d.** Pemberton, 1989: Ill. 2, **e.** Clairmont, 1993: no. 3.874, **f.** Durugönül, 1992: Taf. 15, Abb.3.

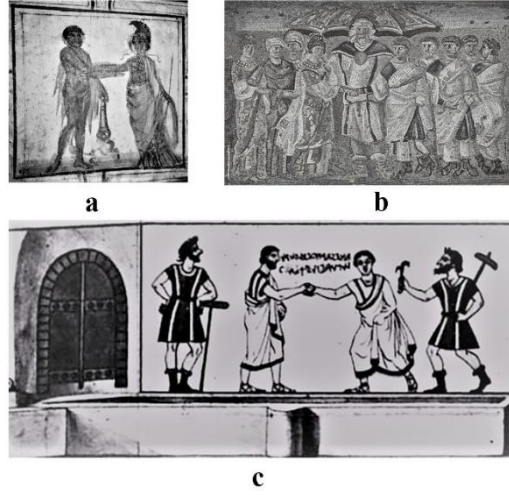


Resim 4: Dexiosis tasvirli lahitlerden örnekler: **a.** Davies, 1985: Pl. 70, Fig. 12, **b.** Kampen, 1981: Pl. 7, Fig. 1, **c.** Kampen, 1981: Pl. 8, Fig. 8, **d.** Kampen, 1981: Pl. 9, Fig. 10, **e.** Kampen, 1981: Pl. 12, Fig. 28, **f.** Studer-Karlen, 2013: Ill. 1, **g.** Hersch, 2010: Fig. 6, **h.** Ricks, 2006: 435, Fig. 7.

ARKEOLOJİK ESERLERDE DEXIOSİS JESTİNİN ANLAMI:
İKONOĞRAFİK BİR İNCELEME



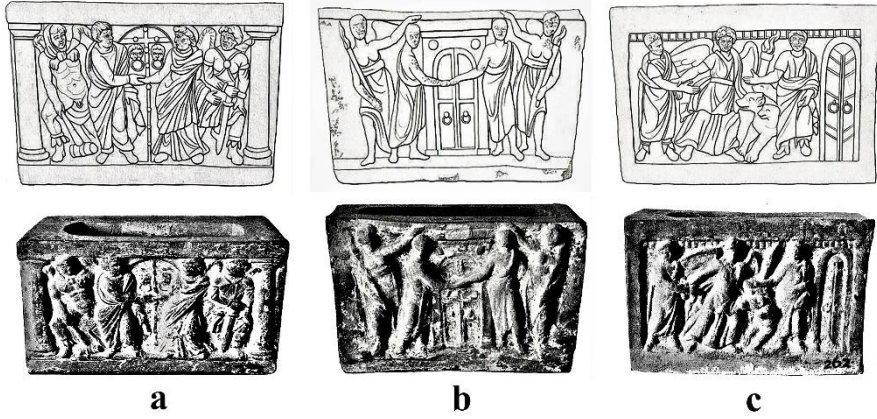
Resim 5: Dexiosis tasvirli metal eserlerden örnekler: **a.** Winter, 2004: Taf. 11.3, **b.** Thomas, 2007: Fig. 62, dexiosis tasvirli bullalardan örnekler: **c.** Winter, 2004: Taf. 10.1-2, **d.** Winter, 2004: Taf. 10.3, **e.** Winter, 2004: Taf. 10.6.



Resim 6: Dexiosis tasvirli duvar resimlerinden örnekler: **a.** Bisconti, 2020: Fig. 9, **c.** Davies, 1985: Pl. 69, Fig. 6, dexiosis tasvirli mozaik örneği: **b.** Wilpert, 1916: Taf. 17.



Resim 7: Dexiosis tasvirli sikkelerden örnekler: **a.** Rollinger ve Niedermayr, 2007: Abb. 12, **b.** Rollinger ve Niedermayr, 2007: Abb. 6, **c.** Rollinger ve Niedermayr, 2007: Abb. 7, **d.** Rollinger ve Niedermayr, 2007: Abb. 9, **e.** Wagner, 2012: Abb. 27c, **f.** Rollinger ve Niedermayr, 2007: Abb. 5, **g.** Rollinger ve Niedermayr, 2007: Abb. 10, **h.** Rollinger ve Niedermayr, 2007: Abb. 11, **i.** Ricks, 2006: Fig. 2, **j.** Ricks, 2006: Fig. 3.



Resim 8: Dexiosis tasvirli urnelerden örnekler: **a.** Körte, 1916: Fig. 12, Pl. LVII: 7, **b.** Körte, 1916: Fig. 11, Pl. LVII: 6, **c.** Körte, 1916: Fig. 13, Pl. LVII: 8.

YUNANİSTAN’IN I. DÜNYA SAVAŞI DENEYİMİNE POSTYAPISALCI BİR BAKIŞ: SÖYLEM-TARİHSEL YAKLAŞIM*

A Post-Structural Perspective to the Greece’s “Great War” Experience: The Discourse-Historical Approach

Özgür RENÇBERLER**

ÖZ: Eleştirel Söylem Çözümlemesi (EŞÇ), çeşitli türde sözlü, yazılı ve görsel metinlerdeki anlamın açığa çıkarılması için metinsel ve bağlamsal düzeylerde bir çözümleme yapmayı ve buna paralel olarak her düzeyde otorite, güç, ideoloji ve kimlik kavramları ekseninde eleştirel bir yaklaşımla söylemdeki sosyal pratiği ortaya koymayı amaçlamaktadır. Bununla birlikte Eleştirel Söylem Çalışmalarında öne çıkan yaklaşımlardan Söylem-Tarihsel Yaklaşım (STY), güçlü bir tarihsel araştırma eğilimi taşımakta ve söylemin üretildiği tarihsel ve sosyopolitik aralanı da kapsayan bir alt yapı sunmaktadır. Bu çalışma, STY ile araştırma yöntemi geliştirmeyi ve Yunanistan hakkında yapılan çalışmalara nasıl uygulanabileceğini göstermeyi hedeflemektedir.

Çalışma, söz konusu amacını yerine getirirken Yunanistan’ın I. Dünya Savaşı yıllarında deneyimlediği ve “Ulusal Ayrışma” adı verilen dönemi irdelemektedir. Bu adlandırma, dönemdeki başbakanlardan Eleftherios Venizelos ve Yunanistan Kralı Konstantinos’un savaş esnasında izlemek istedikleri politikanın çatışmasından kaynaklanmaktadır. Nitekim İtilaf ve İttifak Devletleri’nin de müdahaleleriyle keskinleşen süreçte (1915-1917), iki hükümetli bir Yunanistan ortaya çıkmış ve Kral Konstantinos tahttan dahi uzaklaştırılmıştır. Venizelos ve karşıtı olan politikacılar Metaksas’ın döneme ilişkin 1934 yılında kaleme aldıkları makaleler, çalışmanın veri örneklemini oluşturmaktadır. Barındırdıkları söylemler ise hem STY’nin araştırma basamaklarının örneklendirilmesi hem de 20. yüzyılın ilk yarısında Yunanistan’daki siyasi dinamiklere ve dile yönelik farklı bir bakış açısı sunulması amacıyla ele alınmıştır.

Anahtar Kelimeler: Yunanistan, I. Dünya Savaşı, Venizelos, Metaksas, Eleştirel Söylem Çözümlemesi, Söylem-Tarihsel Yaklaşım

* Bu makale, Trakya Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Balkan Çalışmaları Anabilim Dalı’nda Dr. Öğr. Üyesi Şahin Kılıç danışmanlığında hazırlanan Yunanistan’da “Ulusal Ayrışma” Söylemlerinin Eleştirel Çözümlemesi: Venizelos ve Metaksas Hesaplaşması başlıklı doktora tezinden oluşturulmuştur. Detaylı bilgi için bk. Rençberler, 2021.

** Dr., Trakya Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Balkan Dilleri ve Edebiyatları Bölümü, Çağdaş Yunan Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Edirne, orençberler@gmail.com, ORCID: 0000-0003-0850-8805

Geliş Tarihi / Received: 14.11.2021

Kabul Tarihi / Accepted: 19.11.2021

Yayın Tarihi / Published: 27.01.2022

ABSTRACT: Critical Discourse Analysis (CDA) aims at analyzing textual and contextual levels to reveal the meaning in various kinds of oral, written and visual texts. Correspondingly, it intends to unbare the social practice in discourse with a critical approach on the axis of the concepts of authority, power, ideology and identity at all levels. All the same, the Discourse-Historical Approach (DHA), one of the salient approaches in Critical Discourse Studies, has an intense historical research tendency and offers an infrastructure that includes the historical and sociopolitical background in which the discourse is developed. This study aims to promote a research method with DHA and indicate how it can be applied to studies about Greece.

The study focuses on the period “National Schism”, which Greece encountered during World War I. This naming originated from the conflicted policies of Eleftherios Venizelos, one of the prime ministers at the time, and of Constantine, the King of Greece, about how Greece must act during the war. Such that through the process (1915-1917) which became harder with the interventions of the Entente and Central Powers, a parallel administration was emerged and King Constantine was even dethroned. The articles written by Venizelos and one of his political opponents, Metaxas, in 1934 on the very period, are the research sample. The discourses they comprise are probed into to exemplify the research steps of DHA and to present a distinct perspective on the political dynamics and language in Greece in the first half of the 20th century.

Keywords: Greece, World War I, Venizelos, Metaxas, Critical Discourse Analysis, Discourse-Historical Approach

Giriş

Dilimizde *söylem* olarak anılan terim, Latince *discurrere* (başiboş gezmek, dolaşmak) fiilinden türemiş; daha sonraları *discursus* (ayrılma, dağılma, uzaklaşma) olarak kullanılmaya başlanmış ve zamanla önceden sahip olduğu anlamdan farklılaşarak “bir yörünge etrafında dönen, karşılıklı iletişim, görüşme” anlamında kullanılmıştır (Barthes, 2012: 144-145). *Türkçe Sözlük*'e danışıldığında “söyleyiş, söyleniş, sesletim, telaffuz”, “kalıplaşmış, klişeleşmiş söz, ifade”, ve “bir veya birçok cümleden oluşan, başı ve sonu olan bildiri, tez” tanımlarının önerildiği görülmektedir (TDK, 2019: 2151-2152). Karaağaç'ın *Dil Bilimi Terimleri Sözlüğü*'nde (2013: 713) “metin ve metnin oluşma şartlarının birlikteliği” olarak tanımlanan söylem için araştırmacılar tarafından ayrıca: “tümce sınırlarını aşan, tümcelerin birbirine bağlanması açısından ele alınan sözce” (Vardar, 2002: 179); “her türlü düşüncenin anlatımı” (Yücel, 2014: 7-8); “uzamsal, zamansal ve kişiye bağlı değişkenler açısından oluşturulmuş dilsel ve dildışı yapı” (Günay, 2013: 26) ve “özne hakkında uzun uzadıya konuşma, bir şey hakkında iletişim” (Sözen, 2017: 17) gibi tanımlar da kaydedilmiştir.

Yapılan bu tanımlardan hareketle bir sözün söylem olabilmesi için bir bakış açısına sahip olması gerektiği düşünülebilir. Bununla birlikte, bu bakış açısının beraberinde bir özneyi, öznenin ürettiği iletiyi, iletinin alıcısını ve dolayısıyla ortaya çıkan bağlamı da getirdiği kanaatine varılabilir. Söylem

ile ilgili yapılan tanımlardan hareketle, tüm tanımların ortak yönünün, bu kavramın öznelerarası sözlü ya da yazılı iletişim eylemine göndermede bulunduğu söylenebilir. Dolayısıyla söylemin öznelerarası olması, meydana gelen iletişim durumunun incelenmesi gerekliliğini ortaya çıkarmıştır.

Bu görevi üstlenen söylem çözümlemesi, dil ile dilin kullanıldığı bağlam arasındaki ilişkiye odaklanarak hem sözlü hem de yazılı etkileşimlerin tanımını ve çözümlemesini yapmaktadır (Paltridge, 2012: 3). Söylem çözümlemesi, dilsel ve sosyopolitik olmak üzere iki ana yaklaşıma ayrılabilir. Dilsel yaklaşım, dilin küçük ölçekli boyutları, dilbilgisi yapıları ve bu özelliklerin sosyal bir bağlamda nasıl etkileştiği ile ilgilidir ve bu yaklaşıma uygun yapılan söylem çözümlemesi belirli bir bağlamda konuşma ve metin kurallarına odaklanır (Miles, 2010: 368-369).

Öte yandan sosyopolitik yaklaşıma dâhil edilebilecek bir grup dilbilim araştırmacısı, dilin toplum içindeki kullanım özelliklerinin incelenmesinin sadece betimsel boyutta kalmayarak ideolojik ve politik konulardan soyutlanmadan toplumsal, tarihsel ve politik süreçler kapsamında sebep-sonuç ilişkisi içinde incelenmesi gerektiğini öne sürmüş ve bunun sonucunda eleştirel dilbilim alanı ortaya çıkmıştır. Daha sonraları Eleştirel Söylem Çözümlemesi (ESC) adı verilen bu alan, dili bir sosyal pratik olarak görür; bilgi, sosyal ilişkiler ve kimliklere ilişkin özellikleri ve dönüşümleri inceleme amacı taşır (Büyükkantarcıoğlu, 2006: 121-122).

ESC, bağımsız bir araştırma alanı olarak ilk kez 1991 Ocak ayında Amsterdam Üniversitesi'nin desteği ile düzenlenen konferansta, Teun A. van Dijk, Norman Fairclough, Gunther Kress, Theo van Leeuwen ve Ruth Wodak gibi araştırmacıların bir araya gelmesiyle ortaya çıkmıştır. Araştırmacılar, özellikle söylem çözümlemesinin eleştirel yönü ve buradan hareketle benimsenebilecek kuramsal ve yöntemsel noktalar üzerine tartışma fırsatı bulmuşlardır. Böylece hâlâ etkin bir şekilde varlığını sürdüren ESC'ye yönelik birbirinden farklı yaklaşımların gelişmesine olanak tanımıştır (Wodak, 2001a: 4).

ESC, dil ve toplum arasındaki ilişkiyi tanımlamak, yorumlamak ve açıklamak için kullanılmakta olup temel amaçlarından biri, sosyal problemlerle başa çıkmak adına iktidarda olanları, fırsatlara sahip olanları ve önemli olaylardan sorumlu olanları eleştirel bir biçimde ele almaktır (van Dijk, 1997: 2). Özellikle mücadele ve çatışma ilişkilerini açıklayan kurumsal, politika, cinsiyet ve medya vb. türdeki söylemlerin çözümlenmesini konu edinmektedir (Wodak, 2001a: 2). Ayrıca yazılı ve sözlü konuşmanın çözümlenmesinde ideoloji, güç, otorite ve eşitsizlik

kaynaklarını araştırmakta ve iletişimsel olayların bu kavramlardan etkilendiği fikrini varsayarak dil ile aralarındaki bağlama odaklanmaktadır (van Dijk, 2001: 352). Bununla birlikte, eleştirel söylem araştırmacıları yalnızca ideolojilerin açıkça ortaya konulmasını hedeflemekle kalmaz; analogiler ve kavramsal eğretilmeler gibi çeşitli dilsel araçlar kullanılarak kodlanan gizli inançları ortaya çıkarmakla da ilgilenirler (Wodak ve Meyer, 2016: 8).

Kısacası EŞÇ'nin kapsamı, türlü sözlü ve yazılı metinlerdeki anlamın açığa çıkarılması için metinsel ve bağlamsal düzeylerde bir çözümleme yapmanın yanı sıra, her düzeyde otorite, güç, ideoloji ve kimlik kavramları ekseninde eleştirel bir yaklaşımla söylemdeki sosyal pratiğin ortaya konmasıdır.

Doğası gereği çok disiplinli olan EŞÇ, sosyoloji, psikoloji, dilbilim, tarih ve politika gibi çeşitli disiplinlerle bağlantılı olabileceğinden, zaman içindeki gelişimi çeşitli kuramsal yaklaşımlarla ilişkilendirilmiştir. Buradan EŞÇ'nin katı kurallara bağlı olmadığı, esnek ve devingen olduğu anlaşılmaktadır. Nitekim EŞÇ ile çözümleme yapacak olan araştırmacılar için araştırma konularına uygulayabilecekleri tümdengelimli ve tümevarımlı yaklaşımlar bulunmaktadır. Örneğin Norman Fairclough, "Diyalektik İlişkisel Yaklaşım" ile EŞÇ'nin, sosyal pratiklerin kendisini oluşturan unsurlarıyla anlam üretme arasındaki diyalektik ilişkiyi çözümlenmeye çalıştığını ileri sürmektedir (Fairclough, 2009).

"Sosyal-Aktör Yaklaşımı"ını geliştiren Theo van Leeuwen, söylemi "sosyal pratiğin yeniden yapılandırılması" olarak görmekte ve böylece söylem içindeki çeşitli aktörleri, farklı eylem seviyelerinde yer alan ve farklı güç düzeylerine erişen sosyal aktörler olarak sunmaktadır (van Leeuwen, 1996). Keza Teun Adrianus van Dijk'a göre, söylem çözümlemesinin amacı sadece metinlere eklenmiş ideolojiyi bulmak ve incelemek değil, bu ideolojilerin ardındaki zihinsel süreçlere de odaklanmaktır. Sosyo-Bilişsel Yaklaşım, ideolojinin sosyal gruplar tarafından değerler bütünü olarak görüldüğünü ve bu çerçevede geliştirilen söylemin, muhafaza, baskı, savunma, yasama ya da tahakküm aracı olarak kullanıldığını önermektedir. Dolayısıyla söz konusu olguları incelemeyi hedeflemektedir (van Dijk, 2009).

Söylem-Tarihsel Yaklaşım

Ruth Wodak'ın öncülüğünde Viyana'daki söylem araştırmacılarının geliştirdiği ve zamanla daha geniş akademik çevrelerce benimsenen bir EŞÇ türü olan Söylem-Tarihsel Yaklaşım (STY), adından da anlaşılacağı üzere

güçlü bir tarihsel araştırma eğilimi taşımaktadır. Bununla birlikte söz konusu “tarihsel” betimleme, bütünü bir parçası olarak görülmelidir. Nihayetinde otuz yılı aşkın süredir gelişen yaklaşıma ait kuramsal ve yöntemsel çerçevenin sürekli detaylandırılması ve farklı konuların ele alınmasıyla birlikte yapılan araştırmalar salt tarihsel bir eğilim taşımaktan öteye geçmiştir.

Önde gelen STY araştırmacılarından Martin Reisigl’in “The Discourse-Historical Approach” (2018: 44-59) başlıklı makalesinin ışığında STY’nin tarihine kısaca değinmek, yaklaşımın araştırma alanlarına yönelik bilgi vermesi bakımından yararlı olabilir. STY, uygulamalı olarak ilk kez 1986 yılında Kurt Waldheim’in Avusturya cumhurbaşkanlığı seçim kampanyasında ortaya koyduğu anti-Semitizm imajının yapısını çözümlmek için kullanılmıştır. 1990’lı yıllarda STY artık söylem çalışmaları içinde giderek adı daha da duyulmaya başlayan temel yaklaşımlardan birine dönüşmüş; 2004 yılında Wodak’a teklif edilen kürsü üzerine, Lancaster STY’nin ikinci merkezi haline gelmiştir. Ayrıca Loughborough, Bern ve Örebro üniversitelerinde de STY kürsüleri kurulmuştur. Çoğunlukla cinsiyetçilik, anti-Semitizm ve ırkçılık gibi geniş çaplı olguları çözümlmeye çalışan STY ile Avrupa Birliği’nde göç, uyum sağlama ve ayrımcılık söylemleri gibi çalışmalar da yapılmıştır. Son zamanlarda söylem-tarihsel çözümlene kullananların eleştirel anlamda dikkatini çeken birçok araştırma alanı arasında iklim değişikliği söylemleri de bulunmaktadır. Keza siyasi afişler, broşürler, çizgi romanlar, belgeseller vb. gibi görsel iletişimi kuvvetle vurgulayanlar da dâhil olmak üzere çeşitli türleri kapsayan durum çalışmaları yürütülmektedir.

Tarihine bakıldığında STY’nin problem odaklı bir perspektifi seçen, esnek ve üretken bir ESÇ türü olduğu görülmektedir. Seçilen söylemlerle ilgili sosyal problemler çok boyutlu olduğu için böyle bir bakış açısı disiplinlerarası araştırmayı gerektirir. Bununla birlikte, disiplinlerarası karakterine rağmen, Söylem-Tarihsel Yaklaşımın dilbilime dayanan güçlü kökleri bulunduğu da hatırd tutulmalıdır.

STY’nin odağındaki kavramlara değinmeye *ideoloji* ile başlanabilir. Yaklaşıma göre ideoloji, çoğu zaman, belli bir sosyal grup tarafından paylaşılan zihinsel temsiller, kanılar, tercihler, tavırlar ve değerlendirmelerden oluşan tek taraflı bir bakış açısı ya da dünya görüşüdür. STY için ideolojiler, söylem aracılığıyla eşitsiz iktidar ilişkilerinin kurulmasını ve muhafaza edilmesini sağlayan önemli araçlardır. Ayrıca ideolojiler, iktidar ilişkilerinin az ya da çok kökten bir şekilde değişim

geçirmesinde araç işlevi görmektedirler. Bu suretle STY, dilsel ve diğer göstergesel pratiklerin çeşitli sosyal kurumlarda ideolojilerin yeniden üretilmesinde hangi şekillerde aracılık ettiğine özel ilgi gösterir (Wodak, 2001b: 63-64).

Dilin tek başına güçlü olmadığını ifade eden STY için *dil*, güçlü insanların iktidar elde etmek için kullandıkları bir araç ve iktidar ilişkilerinin bir ifade ediliş şeklidir. *İktidar*, sosyal alanın her bir yanına yayılmış durumdadır. İktidar, söylemlerde meşrulaştırılır ya da meşruiyetini yitirir; ancak iktidar ilişkileri aynı zamanda çeşitli kontrol mekanizmalarıyla söylemleri sınırlar ve düzenler. Metinler ise, sıklıkla toplumsal mücadelenin ideolojik izler taşıyan alanları mahiyetini taşırlar. Böylelikle STY, çeşitli ifadelerde ve iktidarın yönlendirilmesinde dilsel yapıların nasıl kullanıldığına odaklanır (Reisigl ve Wodak, 2016: 26).

Söylemin üretildiği tarihsel ve sosyopolitik artalanı da kapsayan bir alt yapı sunan STY, böylece önceden üretilen söylemlerle güncel söylemler arasında tarihsel bilgi kapsamında ideolojinin nasıl yeniden yapılandırıldığı ve devam ettirildiğini incelemeyi amaçlamaktadır (Wodak, 2011: 35-38). Buradan hareketle STY, söylemi sosyal eylemlerin belirli alanlarına konumlanmış bağlama dayalı dilsel uygulamalar kümesi olarak görmektedir. Söylem, sosyal temellidir. Büyük ölçekli bir konuya bağlıdır ve farklı bakış açılarına sahip birçok sosyal aktörün eylemlerinin meşrulaştırılmaya çalışıldığı tartışmayla ilgilidir.¹

STY, *metinlerin* söylemlerin parçaları olduğunu ileri sürer (Reisigl ve Wodak, 2000: 35). Metinler ise, belirli bir sosyal bağlam içindeki yine belirli bir sosyal amaca hizmet etmek üzere şekillenmiş iletişim tipleri ve kalıpları olarak nitelendirilebilecek türlere ayrılmaktadır. Nitekim bu yaklaşımın ayırt edici özelliği, yazılı, sözlü ya da görsel metin türlerinin çözümlenmesinde ve yorumlanmasında o zamana kadar üretilmiş metinleri ve tüm geçmiş bilgileri dizgesel olarak birleştirmeye çalışmasıdır (Fairclough ve Wodak, 2000: 266). Böylece siyasi bağlamla ve toplumla uyumsuz ilişki sürdüren belirli söylemlerin ve güçlü grupların hegemonyasını açıklar ve bunların söylemlerini çok bağlamli düzeylerde çözümler (Reisigl ve Wodak, 2000: 33).

¹ Bununla birlikte söylemi tanımlamak ve sınırlarını belirlemek ya da bir söylemi diğer söylemlerden ayırmak sabit bir tabana oturmaz. Çözümlemede söylem, her zaman çözümleyicinin bakış açısına dayanır. Böylece araştırmanın nesnesi olan söylem, yeniden yorumlanmaya ve çalışılmaya açık dinamik bir dilsel varlıktır (Reisigl ve Wodak, 2016: 27).

Bu nedenle ulaşılabilen tüm art alan bilgilerinin sistemli şekilde çözümlenmeye ve yorumlamaya dâhil edilmesini salık veren STY araştırmacıları, söylemin ortaya çıktığı *bağlamı* dört aşamada ele almaktadır (Wodak, 2001b: 66-67):

- a) Metni oluşturan cümlelerin birbiriyle kurduğu ilişkiler ve oluşturdukları iç-bağlam
- b) İfadeler, metinler ve türler arasındaki metinlerarası ve söylemlerarası ilişkiler
- c) Söylemin yorumlanması için gerekli olan dünya bilgisi ya da dildışı düzey
- d) İncelenen söylemde sosyopolitik ve tarihsel bağlamın birbiriyle ilişkisi

Son olarak STY, çözümlenme ve yorumlamada belirlediği eleştiri boyutlarına atıf yapılmasını öngörmektedir (Reisigl ve Wodak, 2009: 88):

1. “Metin veya söylem bağımlı eleştiri”, tutarsızlıkları, çelişkileri, paradoksları ve ikilemleri keşfetmeyi amaçlar.
2. “Sosyo-tanı eleştirisi”, metin/söylem iç alanının aşılarak söylemsel uygulamaların, açık veya örtük biçimdeki ikna edici karakterinin açığa çıkarılmasıyla ilgilenmektedir.
3. “Prognostik eleştiri”, iletişimin dönüşümüne ve gelişmesine katkıda bulunacak önerilerde bulunulmasını öngörmektedir.

Özetle STY'nin ideoloji, dil, iktidar, söylem, metin, bağlam ve eleştiri anlayışları çerçevesinde oluşturulan en önemli on ilkesi sıralanabilir (Reisigl ve Wodak, 2016: 31-32):

1. Yaklaşım, (kuramda, yöntemde, araştırma pratiğinde ve uygulamada) disiplinlerarasıdır.
2. Yaklaşım, problem odaklıdır; özgül dilsel parçalara odaklı değildir.
3. Kuramın yanı sıra yöntem de eklektiktir; bu da incelenen nesneyi anlamada ve açıklamada yardımcı olan kuram ve yöntemlerin bütünleştirilmesine işaret eder.
4. Eğer derin bir çözümlenme yapılıyor ve incelenen konu hakkında bir kuram oluşturulmaya çalışılıyorsa konunun gerektirdiği ölçüde saha çalışmasını ve etnografik incelemeyi gerektirir.

5. Yaklaşım akıl yürütmeye dayanır: kuram ve çözümlenen veriler arasında sürekli bir devinim gereklidir.
6. Çoklu metin türleri ve çoklu kamusal alanlar incelenir; metinlerarası ve söylemlerarası ilişkiler irdelenir.
7. Tarihsel bağlam, metinlerin ve söylemlerin yorumlanmasına daima dâhil edilir.
8. Çözümleme için kategoriler ve araçlar sabit değildir. Araştırmaya konu olan probleme göre her çözümleme için uyarlanmalıdır.
9. Köklü kuramlar temel oluştururken, özgül çözümlenmeler için orta boy kuramlar daha yol gösterici olur.
10. Sonuçların uygulanması önemli bir hedeftir. Sonuçlar farklı alanlardaki uzmanlara açıklanmalı ve ikinci adım olarak, belirli söylemsel ve sosyal alışkanlıkları değiştirmek amacıyla uygulanmalıdır.

Söylem-Tarihsel Yaklaşım'da Araştırma Basamakları

Reisigl ve Wodak'a göre (2016: 34) ideal bir söylem-tarihsel çözümlemenin basamakları şu şekildedir:

1. Kuramsal bilgiye erişilir ve danışılır. (Daha önce yapılmış çalışmaların toplanması, okunması ve tartışılması yoluyla)
2. Sistematik bir şekilde veri ve bağlam bilgisi toplanır. (Araştırma sorularına, çeşitli söylemlere ve söylemsel olaylara, sosyal alanlara, odaklanılan metinlere, türlere, göstergesel medya malzemesi ya da aktörlere bağlı olarak)
3. Özgül çözümleme için veriler toplanır ve hazırlanır. (Konuyla ilgili kriterlere göre veriler seçilir ve elenir.)
4. Araştırma soruları ve varsayımlar kesinleştirilir. (Verilerin ilk gözden geçirilmesi ve literatür taramasına dayanarak)
5. Nitel pilot çözümleme yapılır. (İlk varsayımların ve kategorilerin test edilmesini ve daha başka varsayımların ortaya konmasını sağlar.)
6. Detaylı durum çalışmaları yapılır. (Başta nitel, ancak bir kısmı da nicel olabilecek şekilde verilerin bütünü dâhilinde)
7. Eleştiri getirilir. (İlgili bağlam bilgisi ve eleştirinin üç boyutuna atıf yapılarak sonuçların yorumlanması)

8. Detaylı çözümleme sonuçları uygulamaya sunulur. (Konu itibariyle mümkün olduğu takdirde)

İdealize edilmiş bu araştırma basamakları, uzun bir tarihsel süreci ve geniş bir konuyu içeren bağlam kapsamında ve genellikle bir araştırma grubuyla proje şeklinde gerçekleştirilen çalışmalar için geçerlidir. Reisigl ve Wodak'ın da altını çizdiği üzere (2016: 34) araştırmacı, yapacağı çalışmanın ölçeğine göre basamakları daraltabilir. Örneğin Reisigl ve Wodak (2016), küresel ısınma hakkındaki çevrimiçi haberlere yapılan yorumları çözümledikleri esnada yukarıdaki basamaklardan 1, 2, 4 ve 5 numaralı olanlara odaklanmışlar; böylece üst konu olan "iklim değişikliği" söylemlerine yönelik bir pilot çalışma gerçekleştirmişlerdir.

Araştırma basamakları, bir izlek olarak göz önünde bulundurulursa STY, kuramsal bilgi edinilip, ele alınacak söylem/lerin seçilip veri toplanmasının, araştırma soruları ve varsayımların belirlenmesinin ve ilgili bağlam bilgilerinin sunulmasının ardından söylem çözümlemesi için izlenecek üç boyutlu bir inceleme modeli önermektedir (Wodak, 2001b: 72):

1. Belirli bir söyleme ait içerik ve konuların belirlenmesi
2. Söylemsel stratejilerin incelenmesi
3. (Tür olarak) dilsel araçların ve (örnekler halinde) bağlam-bağımlı dilsel oluşumların ele alınması

Belirli bir söylemin, STY ile çözümlenmesi için söz konusu stratejilere, ne amaçla geliştirildiklerine ve hangi araçlarla uygulamaya konulduklarına değinilmesi gereklidir (Wodak, 2001b: 73):

a. *Adlandırma*

Amaçlar: Sosyal aktörlerin, nesnelerin, olguların, olayların, süreçlerin ve eylemlerin söylemsel inşası.

Araçlar: Kişi adları, eylemleri ve süreçleri belirtmek için kullanılan fiiller ve isimler, kişi ve işaret zamirleri gibi göstericiler, eğretilmeler ve ad aktarmaları vb.

b. *Yüklemleme*

Amaçlar: Sosyal aktörlerin, nesnelerin, olguların, olayların, süreçlerin ve eylemlerin olumlu ya da olumsuz söylemsel niteliğini belirleme.

Araçlar: Sıfatlar, koşuntular, niteleyici çeşitli yan cümlecikler, eşdizimlilik, açık karşılaştırmalar, benzetmeler, eğretilmeler, kinayeler, sezdirimler, klişeler vb.

c. *Tartışma*

Amaçlar: Gerçeğe ve haklılığa yönelik iddiaların sorgulanması ve doğrulanması.

Araçlar: Söylemdeki iddiayı haklı çıkarmaya ve meşrulaştırmaya yarayan makul araçlar olan *toposlar* ve yanıltıcı olan *safsatalar*.

d. *Çerçeveleme*

Amaçlar: Konuşmacının veya yazarın bakış açısını konumlandırma ve katılımı ya da mesafeyi ifade etme.

Araçlar: Dolaylı ve dolaysız anlatım, noktalama işaretleri, söylem işaretçileri, eğretilme vb. yeniden bağlamsallaştırma araçları.

e. *Şiddetlendirme/Yumuşatma*

Amaçlar: Konuşmacının veya yazarın, ifade ettikleri önermelerin keskinlik derecesini şiddetlendirerek veya yumuşatarak okuyucu/dinleyici üzerindeki ikna edici etkisini düzenlemek.

Araçlar: Küçültme ve yüceltme sözcükleri, teyit soruları, belirsiz ifadeler ve dolaylı konuşma, mübalağa ve arıksayış gibi söz sanatları, atasözleri ve deyimler vb.

“Ulusal Ayrışma” Hakkında Söylemlerin Çözümlemesi

Çalışmada, STY ile nasıl bir çözümleme yöntemi izlenebileceğinin daha iyi anlaşılması için Yunanistan’ın I. Dünya Savaşı yıllarında deneyimlediği “Ulusal Ayrışma” süreci bağlamında ülkedeki önde gelen “rakip” siyasi aktörlerin geliştirdikleri söylemler, örnek bir durum çalışması altında ele alınmıştır. Böylece STY’nin Yunanistan bağlamında üretilen söylemlerin çözümlenmesi amacıyla nasıl kullanılabileceğinin de ortaya konacağı düşünülmektedir.

Öncelikle ilk araştırma basamağına uygun olarak kuramsal bilgiye başvurulacak olursa, STY’nin söylem çözümlemesi esnasında göz önünde bulundurduğu önemli üç kavramdan bahsedilebilir. Bunlardan *metinlerarasılık*, metinlerin hem geçmişte hem de güncel olarak birbiriyle bağlantılı olması anlamına gelmektedir. Bu bağlantılar, bir konuya ya da ana aktöre açık atıf; aynı olaylara atıf; anıştırma ya da çağrışım; ana tartışmaların

bir metinden diğer metne aktarılması yoluyla sağlanabilir. Bu aktarımların yeni bir bağlam oluşturulmasında kullanılmasına *yeniden bağlamsallaştırma* (recontextualization) denilmektedir. Eğer, belirli bir bağlamdan bir parça alınıyorsa *bağlamdan bağımsızlaştırma* (de-contextualization) süreci gerçekleşmektedir. Ayrılan bu parça, yeni bir bağlamın oluşturulmasında kullanılıyorsa yeniden bağlamsallaştırma sürecine tekrardan girilmiş demektir. Dolayısıyla aralarında devinim bulunmaktadır (Reisigl ve Wodak, 2016: 28).

Öte yandan *söylemlerarasılık*, söylemlerin birbiriyle çeşitli yollarla bağlantılı olmasına işaret eder. Eğer söylem, konu bağıntılı bir unsur olarak ele alınır, başka söylemlerin konularına ya da bölümlerine sıklıkla atıfta buldukları görülebilir. Dolayısıyla söylemler açık yapılardır ve pek çok noktada yeni alt konularda ortaya çıkabilirler. (Reisigl ve Wodak, 2016: 28).

Pierre Bourdieu'nun "alan/habitus" kuramından yola çıkarak Girnth'in geliştirdiği bir kavram olan *eylem alanları* ise STY'de bir söylemin "kısmi" çerçevesini oluşturan toplumsal gerçeklik kesitleri olarak ele alınmaktadır (Reisigl ve Wodak, 2009: 90). Farklı eylem alanları², söylemsel pratiklerin farklı özelliklerine göre belirlenirler. Belli bir konu hakkındaki söylem, bir eylem alanında başlayıp bir diğeri üzerinden ilerleyebilir. Böylece söylemler, çeşitli alanlara yayılabilir, alanlar arasında geçiş yapabilir, üst üste gelebilir, birbirlerine atıf yapabilirler. Sonuçta başka söylemlerle bağlantı kurabilir ya da çatışabilirler (Wodak, 2008: 17).

STY, farklı eylem alanlarına yayılmış söylemlerin yorumlanmasında geniş bağlam bilgisine başvurulmasını elzem görmektedir. Nitekim bağlam bilgisi, özellikle tarihsel bağlam, metinleri ve söylemleri metinlerarasılık ve söylemlerarasılık ile birbirine bağlayan önemli bir süreç olan yeniden bağlamsallaştırmanın bir yandan işlevini yerine getirmesine bir yandan da izlenmesine olanak tanımaktadır (Wodak, 2010: 61-62).

O halde tarihsel-siyasi konuların ve metinlerin çözümlenmesinde, ilk olarak her zaman tarihsel art alanla ve söylemsel "olayların" gömülü olduğu özgün tarihsel kaynaklarla ilgili olabildiğince fazla bilgiyi birleştirmeye çalışmanın gerekli olduğu söylenebilir (Wodak vd., 2009: 7-8). Bir diğer

² Örneğin Reisigl, çalışmasında (2008: 98-99) *siyasi eylem* çatısı altında, "yasama prosedürü", "kamuoyu oluşturma", "siyasi tanıtım", "siyasi idare", "siyasi kontrol", "parti-içi tavır, fikir ve iradenin şekillendirilmesi", "partilerarası tavır, fikir ve iradenin şekillendirilmesi", "uluslararası ve ulusal ilişkilerin düzenlenmesi" şeklinde kategorize ettiği sekiz *eylem alanı* belirlemiştir.

deyişle ilk araştırma soruları ortaya konur ve bu bağlamda tarihsel bağlam bilgisi toplanır.

Bu çalışmada olduğu gibi Yunanistan'ın I. Dünya Savaşı deneyimine dair ne gibi söylemler üretildiğine dair bir araştırmaya girişildiği takdirde, ilk karşılaşılabilecek olgulardan biri “Ulusal Ayrışma” süreci olacaktır³:

Ulusal Ayrışma Nedir?

I. Dünya Savaşı'nın Ağustos 1914'te patlak vermesiyle birlikte dönemin başbakanı Eleftherios Venizelos ve Yunanistan Kralı Konstantinos, Yunanistan'ın savaşta yer alıp almayacağı ve hangi şartlar altında savaş kararı alınacağına dair zıt görüşe sahip olmuşlardır. İki aktörün çatışan politikalarıyla başlayan, 1915-1917 yılları arasında İtilaf ve İttifak Devletleri'nin de müdahaleleriyle tırmanarak iki hükümetli bir Yunanistan'ın ortaya çıkmasına ve sonucunda Kral Konstantinos'un tahttan uzaklaştırılmasına kadar varan süreç, “Ulusal Ayrışma” olarak adlandırılmaktadır. Kutuplaşmanın başlangıcından Venizelos'un Haziran 1917'de Atina'da yeniden iktidara gelmesine kadar geçen süre zarfında toplamda 9 hükümet kurulmuş; ülke siyasetinin ayrışmasına halkın da iştirak etmesiyle kaotik bir ortam oluşmuştur.

Bu sürece yönelik literatür taraması, araştırmacıyı temelde siyasi bir hizipleşmeye işaret eden ve varlığını uzun yıllar sürdüren “Venizelizm ve Antivenizelizm” olgularına götürecektir. İki rakip hizbin eylemleri hakkında yapılacak okumalar, tarihsel süreci 1930'lara taşıyacaktır:

Venizelizm ve Antivenizelizm Nedir? Bu kutupların aktörlüğünde şekillenen olgular ve olaylar nasıl bir tarihsel süreçten geçmiştir?

Yunanistan, 20. yüzyılın başlarında hâlâ, yenileşme hareketinin iflasla sonuçlanması nedeniyle 1893 yılında girdiği ekonomik kriz ve 1897 Osmanlı-Yunan Savaşı'nda aldığı yenilgi sonrası başlayan siyasi açmaz ile mücadeleye devam etmektedir. Temelde ülkedeki, siyasi, mali ve askeri sorunlara müdahale etmek adına gerçekleştirilen 15 Ağustos 1909 tarihli Gudi Darbesi'nin ardından ülkedeki siyaset sahnesine Giritli avukat ve politikacı Eleftherios Venizelos çıkmıştır. Yunanistan Krallığı'nın kuruluş yıllarından itibaren ülkenin ilk tayin edilen sınırlarında yaşayanlar (otokton - ουτόχθων) ile ülkeye sonradan yerleşenler veya eklenilen bölgelerde yaşayanlar (heterokton - ετερόχθων) ve alt soyları arasındaki iktidar mücadelesinden kaynaklanan geniş kapsamlı düşünsel çatışma söz

³ Başlık altında bahsedilen tarihsel bağlamla ilgili ayrıntılı bilgi için bk. Rençberler, 2021.

konusudur. Bu durum göz önünde bulundurulduğu takdirde, hâlihazırda Yunanistan'da siyaset yapan, tarih literatürüne geçtiği adıyla “eski parti” liderlerinin, ülkeye yeni gelen ve kurduğu Liberal Parti ile kısa sürede büyük bir kitle tarafından desteklenen Venizelos'a karşı giriştikleri yoğun muhalefet anlam kazanabilir.

Öyle ki Venizelos 1910 yılında, anayasada düzenlemeler yapmak üzere yeni bir seçim gerçekleştirmek istediğinde “eski parti” liderleri boykot ederek katılmamışlardır. Meclise yeniden Mart 1912'de yapılan seçimlerin akabinde giren bu muhalefet partilerine ve ilerleyen yıllarda sözü edilenlerin takipçileri olan ya da yeni kurulan merkez ve sağ partilere toplu olarak Antivenizelist denmiştir. Aynı şekilde Liberal Parti ile ortaklık kuran, bağımsız olarak meclise girse de Venizelos güdümünde olan ya da Liberal Parti'den ayrılıp benzer sâiklerle politika yürüten oluşumlar da Venizelist olarak anılmıştır. Ancak 1915 yılında ülkedeki siyasi kutuplaşmanın toplumsal bir boyut kazanmasıyla birlikte kavramlar anlam genişlemesine uğramıştır. Kimin himayesi sayesinde mevki edindiklerine göre memurlar, Venizelos'a ya da Konstantinos'a yakın olmalarına göre subaylar, Venizelos ya da eski politikacıları destekleyip desteklemediklerine göre gazeteciler ve çıkar ilişkileri doğrultusunda işadamları, bu iki kategoriye göre sınıflandırılmaya başlamışlardır. Eğitimciler, doktorlar, din adamları, komşular ve hatta aynı aile içindeki kişiler dahi kendilerini Venizelist ya da Antivenizelist olarak tanımlamıştır (Hering, 2004: 817-818).

Haziran 1917'de Müttefik desteğiyle Atina'ya dönerek “Ulusal Ayrışma”ya eylemsel boyutta son veren Venizelos, Yunan ordularını İzmir'e çıkararak Anadolu “macerasını” başlatmış; ancak Kasım 1920'de iktidarla birlikte “macera”yı da devralan Antivenizelistler 1922 yılında “felaketi” yaşamışlardır. Akabinde yapılan İhtilal, Antivenizelist cenahı baskılayarak Yunanistan'da cumhuriyeti tesis etmiştir. Öte yandan iki tarafın birbirini izleyen darbe/teşebbüsleri, keza Liberal Parti'nin itici kuvveti Venizelos'un Yunan siyasetine giriş çıkışları: 1. Cumhuriyet fikrinin tutunmasını engellemiş; monarşinin restore edilmesi tartışmalarını doğurmuştur. 2. Antivenizelistler ve Venizelistler arasında istikrarsız koalisyonlar kurulmasına neden olmuştur. Bu nedenle kutuplaşma, iki savaş arası dönemde varlığını sürdürmüştür; halk bazındaki yankısını korumuştur.

Yapılan literatür taramasında dönemin aktörleri arasında öne çıkacak bir isim de İoannis Metaksas olacaktır. Nitekim Ulusal Ayrışma boyunca gerek Genelkurmay Başkanlığı'ndaki görevi, gerek Konstantinos'a sunduğu faal destek ile genel manada tarafsızlık politikasını savunmuştur. Metaksas, iki

savaş arası dönemin yukarıda betimlenen siyasi ortamında kurduğu “Antivenizelist” parti ile ülke siyasetinde yer edinmek istemiştir. Fakat Venizelos’un 1928-1932 yıllarındaki göreceli istikrar dönemini açan seçimlerde aldığı sonuç, onu bir süreliğine siyasetten uzaklaştırmıştır. Bu nedenle 1933 yılından itibaren Liberal Parti liderine karşı sert politika izleyerek oy potansiyelini artırmak istemiştir.

Veri Toplama

Söz konusu çalışmanın üretildiği doktora tezi için Yunan Meclis Kütüphanesi, Yunan Milli Kütüphanesi, Atina ve Panteion Üniversitesi kütüphanelerinden “Ulusal Ayrışma” dönemine ilişkin kaynaklara ulaşılmıştır. Ayrıca, kütüphaneler ve dijital platformlar/veritabanları vasıtasıyla Eleştirel Söylem Çalışmaları özelinde dilbilim, siyasi retorik, tartışma kuramları, mantık gibi alanlarda yerli ve yabancı literatür taranmıştır.

Çalışma için veri ve bağlam bilgisi toplama sürecinde her ikisi de Yunanistan’ın eski başbakanlarından olan rakip siyasetçiler Eleftherios Venizelos ile İoannis Metaksas’ın Ekim 1934 - Ocak 1935 tarihleri arasında Ulusal Ayrışma sürecine yönelik karşılıklı yazdıkları makaleler ile karşılaşmıştır. STY’nin söylemlerin tarih içerisindeki dönüşümüne odaklanmasından hareketle Venizelos ve Metaksas’ın 1930’larda “Ulusal Ayrışma”ya dair geliştirdikleri söylemler, araştırmanın konusu haline gelmiştir. Böylelikle çalışmanın geçmişi, 1915-1917 yıllarını kapsayan “Ulusal Ayrışma”, şimdiki zamanı ise makalelerin kaleme alındığı 1934-1935 yılları haline gelmiştir. Dolayısıyla tarih içinde bir “geçmiş” ve “şimdi” tasavvur edilmiştir. Sonuç olarak çalışma, Yunanistan’da Venizelizm ve Antivenizelizm olarak anılan iki kutbun, Ulusal Ayrışma’nın üzerinden yaklaşık yirmi yıl geçmesinin ardından I. Dünya Savaşı yıllarında yaşanan olaylar vasıtasıyla birbirilerini nasıl tanımladıklarını, nitelendirdiklerini ve eylemlerini nasıl savunduklarını ortaya koymayı amaçlamıştır.

Çalışmaya veri sağlayan makalelerin bağlamı açılacak olursa, Venizelos, 11 Ekim 1934 tarihinden itibaren ülkenin siyasi alandaki sorunlarını ele alacağını belirttiği ve I. Dünya Savaşı yıllarından başlamak üzere iki savaş arası dönemde rakip siyasi partilerin eylemlerine yönelik genel bir değerlendirme olarak planladığı makaleleri, başlıca Yunan gazetelerinde yayımlamaya başlamıştır. Metaksas, 13 Ekim 1934 tarihinden itibaren *Kathimerini*’de Venizelos’un iddialarına savunma yapmaya girişmiş ve rakibinin “Ulusal Ayrışma” yıllarına yönelik atladığı noktalar olduğuna dikkat çekmiştir. Venizelos’un Metaksas tarafından kaleme alınan

değerlendirmelere cevap vermeye ve bu vesileyle “genç nesli aydınlatmaya” kararlı olduğunu ifade etmesiyle bir nevi “hesaplaşma” başlamıştır.

Özetle Venizelos, 11 Ekim - 28 Kasım 1934 tarihleri arasında, 7 tanesi doğrudan güncel politikasını desteklemek için açılış mahiyeti taşıyan, toplamda 39 makale kaleme almıştır. Öte yandan Metaksas, 13 Ekim 1934 - 23 Ocak 1935 tarihleri arasında toplamda 70 makale yazmıştır.

Örneklem

Çözümlemeye tabii tutulacak makaleler, eksiksiz yayımlandıkları gazetelerden sağlanmıştır. Metaksas'a ait olanlar için *Kathimerini*, dönemde faaliyet gösteren birçok gazeteden ulaşılabilen Venizelos makaleleri için ise *Patris* gazetesi tercih edilmiştir. “Katharevusa” (arı dil) olarak adlandırılan ve Yunanistan'ın 1976 yılına kadar yürürlükte olan resmi yazı dilinde kaleme alınan bu makaleler, araştırmacı tarafından Türkçeye çevrilmiştir.

Venizelos ve Metaksas'a ait hangi makalelerin araştırma örneğine alınacağına yönelik iki kıstas belirlenmiştir. Birincisi, makalelerin ana konuya sadık kalacak şekilde, Venizelos ve Metaksas tarafından inşa edilen söylemlere karşılıklı cevap vermeleri; bir diğer ifadeyle münazara niteliği taşıyor olmalarıdır. İkinci kıstas ise araştırmanın odaklandığı dönemi teşkil eden “Ulusal Ayrışma” sürecini kapsamalarıdır.

Yukarıdaki kıstasların süzgecinden geçirildikten sonra geriye kalan Venizelos'a ait “30” ve Metaksas'a ait “38” makale, örnekleme alınmıştır. Ulusal Ayrışma makro-konusu ekseninde şekillenen söylemlerarası konular çerçevesinde tasnif edilmişlerdir. Buna göre tartışmanın ana hatlarını çizen “1” ve ardından Büyük Savaş'ın başlangıcından Eylül 1916'da Selanik Geçici Hükümeti'nin kurulmasına kadar olan süreci kapsayan “3” üç ana başlık altında toplanmışlardır (Rençberler, 2021).

Araştırma Soruları

Yukarıda açıklandığı şekliyle çözümlenmek üzere hazırlanan veriler sayesinde araştırma soruları kesinleştirilebilir. Buna göre:

- 1915 ile 1917 yılları arasında Yunanistan'ın geçirdiği “Ulusal Ayrışma” sürecinde Venizelos ve Metaksas, kendilerini, taraftarlarını ve karşıtlarını, öte yandan İtilaf ve İttifak Devletleri'ni nasıl tanımlamışlar, birbirilerini olumsuz göstermek için nasıl yüklemişlerdir?
- Venizelos ve Metaksas, ürettikleri söylemlerle kendilerini nasıl savunmuşlar ve eylemlerini meşru kılmak için karşı tarafı nasıl suçlamışlardır?

• Üzerinden yaklaşık yirmi yıl geçmiş olaylara/olgulara yönelik iki kutbun görüşlerinde değişim bulunmakta mıdır?

• 1915 - 1917 yılları arasında yaşananlar, monarşinin geri getirilmeye çalışıldığı, iktidarın askeri darbelerle el değiştirdiği iki savaş arası dönemin siyasi konjonktüründe tarafların şahsi siyasi ajandaları için nasıl bir propaganda işlevi görmüştür?

Örnek Bir Durum Çalışması: “Müttefik Notasıyla Yunan Bağımsızlığının Çiğnenmesi”

Kesinleştirilen araştırma soruları bağlamında, yukarıda anılan araştırma örneklemeden spesifik bir söylemlerarası konuyla örnek çözümleme yapılarak çalışmanın temel amacı yerine getirilebilir.

Metaksas'ın (1934, 19 Ekim) “hesaplaşmada” rakibine karşı üstün gelmek için kullandığı en güçlü argümanlarından biri İtilaf Devletleri'nin 8/21 Haziran 1916 tarihinde Yunanistan'a ilettikleri notanın “Yunan bağımsızlığını sona erdirdiğine” ve “Venizelos'un bu yıkımı kabul ettiğine” dair önermesidir. Venizelos'un (1934, 7 Kasım) tarihinde bu argümana savunma yapması, “Müttefik Notasıyla Yunan Bağımsızlığının Çiğnenmesi” söylemlerarası konusunu oluşturmuştur. İki rakibin ilgili metinlerini çözümlemeden önce kısa bir tarihsel bağlam bilgisi verilmesi tartışılan konuyu daha anlaşılır kılacaktır.

İtilaf Devletleri, Şubat 1915'te Çanakkale üzerine toplu bir çıkarma yapılmasına karar verdikleri aşamada, Yunanistan'a kara ordusu ve donanmasıyla katkı sağladığı takdirde Anadolu'da genişleme hakkı tanınacağını bildirmişlerdir. Kral Konstantinos'un harekâta katılımı onaylamaması, Venizelos'u 21 Şubat 1915 tarihinde istifa etmek durumunda bırakmıştır (Clogg, 1992: 87). Mecliste çoğunluğa sahip olan Liberal Parti, Venizelos'un yerine gelen Gunaris'e güvenoyu vermemiş ve Konstantinos'u meclisi feshedip seçimleri ilan etme durumunda bırakmışlardır. Böylece Liberal Parti, savaşa girilmesini öngören politikasını halkın takdirine sunmuş ve galip gelmiştir (Nikolakopoulos, 2003: 34-36).

10 Ağustos 1915 tarihinde yeni hükümeti kuran Venizelos, savaş politikasını devam ettirmiş; Sırbistan ile 19 Mayıs 1913 tarihinde imzalanan ikili antlaşma dolayısıyla, Sırbistan'a yapılacak olası bir Bulgar saldırısı karşısında Yunanistan'ın savaşa girmek zorunda kalacağını açıklamıştır (Yannulopoulos, 2003: 226-227). Eylül 1915 itibarıyla Bulgaristan seferberlik ilan edip Sırp sınırına birliklerini nakletmeye başlayınca, Yunanistan da Bulgar taarruzu tehlikesine karşı seferberlik ilan etmiştir.

Venizelos, Sırbistan'a yardım edilmesi için İngiltere ve Fransa'yı Selanik'e 150.000 kadar asker çıkarmaya davet etmiş ve ayrıca Sırbistan'a saldırı gerçekleştiği takdirde askeri çatışmaya girilmesi kararını meclisten geçirmiştir. Bu gelişmeler, Kral ile ikinci defa anlaşmazlığa düşmesine ve dolayısıyla ikinci defa istifa etmesine neden olmuştur (Smith, 2002: 87).

Kral Konstantinos, 29 Ekim'de meclisi dağıtarak 6 Aralık 1915 tarihinde seçimlerin yapılacağını ilan etmiş ve Stefanos Skuludis'e geçiş hükümetini kurma görevi vermiştir. Venizelos, Mayıs seçimlerini kazandığı halde yürüttüğü politikaya müdahale edilmesini ve meclisin aynı konu hakkında yeniden dağıtılmasını milli iradenin hiçe sayılması olarak görmüş ve seçimleri boykot etmiştir (Alivizatos, 2017: 227-228).

Seçimlerin ardından başbakanlık görevini sürdüren Skuludis, tarafsız Yunan topraklarını lojistik üs olarak kullanan İtilaf Devletleri ile bu nedenle ülkenin uluslararası hukuka uygun davranması konusunda direten İttifak Devletleri'nin yarattığı baskı ile başa çıkması gerekmiştir. Savaşın iki bloğun arasında denge yakalamaya çalışarak geçirilen altı ay sonrasında Skuludis iktidarının düşmesine neden olacak en önemli gelişme yaşanmıştır. İttifak Devletleri, Selanik'e nakledilen Sırp birlikleri nedeniyle güçlenen Müttefik güçlerine karşı "önlem amaçlı" olduğunu bildirerek 13 Mayıs 1916 tarihinde Rupel Tabyası'nı işgal etmişlerdir. İtilaf Devletleri, işgalin Konstantinos'un işbirliği ile gerçekleştiğini ileri sürerek 8/21 Haziran 1916 tarihinde Yunanistan'a sert bir nota vermiştir. Buna göre Yunan seferberliğinin derhal iptal edilmesi, Skuludis hükümeti görevi bırakması ve geçici tarafsız yeni bir bakanlar kurulu göreve başlaması istenmiştir. Ayrıca İtilaf Devletleri, garantör devletler sıfatıyla gerekirse Yunan halkının özgürlüklerinin koruyucusu olacaklarını belirterek, anayasaya aykırı buldukları 1915 Aralık seçimlerinin iptal edilmesini ve polis teşkilatına Venizelist isimlerin de atanmasını istemişlerdir (Mavrogordatos, 2015: 83).

Tablo 1: Venizelos makalesi (1934, 7 Kasım)

1	...Ancak 16 Haziran 1916 notası ⁴ , Alman-Bulgarların Doğu Makedonya'daki
2	istilas ile birlikte Müttefik birliklerinin Selanik'te bulunmasının sonucuydu.
3	İngiliz-Fransızların Selanik'te bulunmalarının krallık politikasının

⁴ İlk olarak Metaksas (1934, 19 Ekim) ve ardından Venizelos (1934, 7 Kasım), Müttefik notasının tarihini 16 Haziran 1916 olarak vermektedirler. Ancak, dönemin gazetelerinden, hatıratlardan ve araştırma eserlerinden ulaşılabileceği üzere anılan notanın doğru tarihi 8/21 Haziran 1916'dır. Nitekim Metaksas da (1934, 13 Kasım) Venizelos'un notaya dair savunmasına cevap yazarken hatasının farkına varıp tarihi düzeltmiştir.

4 uygulanmasında onca güçlük yaratmış olması nedeniyle bana sorumluluk
5 yükleyemeyecekleri hâlihazırda açıklandı. Skuludis hükümeti, Alman ve Bulgar
6 birliklerinin neden olabilecekleri zararı tazmin edeceklerine ilişkin Almanya ve
7 Bulgaristan'ın verdiği «kâğıt parçası» güvencelerle yetinip, Bulgarların Doğu
8 Makedonya'ya girmesini kabullendiği için ise hiç sorumlu tutulamam.

9 Sözü edilen nota ile Yunan egemenliğinin çiğnendiğine dair şüpheye yer yoktur.
10 Çünkü notanın sonucu olarak Müttefiklerin zaptı altında bulunan yerlerde askeri
11 yönetim kurulmuştur.

12 Ancak bu kimin suçudur? Tekrar ediyorum. Kral, kısa süre önce Yunan halkının
13 iradesiyle iktidarı devralan yetkili hükümetin politikasını yürütmesine izin verseydi
14 ve İngiliz-Fransızlarla mücadele yoldaşı olarak Sırbistan'a yardım etseydik, Sn.
15 Metaksas Yunan egemenliğinin çiğnendiğini ve «Yunan devletinin bağımsızlığının
16 sona erdirildiğini» savunabilir miydi?

17 Acaba Sn. Metaksas, Batı Cephesi'ndeki Fransız topraklarında bulunan
18 milyonlarca askerden oluşan İngiliz birliklerinin «Fransa'nın bağımsızlığını sona
19 erdirdiğini» ya da basitçe Fransız egemenliğini çiğnediğini mi düşünüyor?

20 Eğer Sn. Metaksas böyle düşünüyorsa o zaman tartışmak anlamsızdır.

21 Ancak Sn. Metaksas, beni Yunanistan'ın bağımsızlığının - kendi görüşüyle - sona
22 erdirilmesini kabul etmekle suçluyor.

23 Bu suçlamamın neye dayandığını tam olarak anlayamıyorum.

24 Acaba Sn. Metaksas, Müttefik notasının açıklanmasından sonra, krallık
25 rejiminin bana başvurarak, Yunanistan'ın bağımsızlığının sona erdirilmesi
26 tehlikesinin ya da daha açık konuşacak olursak, Yunan egemenliğinin çiğnenmesi ve
27 parçalanması tehlikesinin önüne geçilmesi için gerekli önlemleri ortaklaşa tahlil
28 etmemizi talep ettiğini mi savunuyor?

29 Bana böyle bir çağrının hiçbir zaman yapılmadığını tasdik ederken, hafızamın
30 beni yanılttığını sanmıyorum.

31 Eğer yapılsaydı, krallık politikasını yürütenlere bir kurtuluş yolu olduğunu
32 söyledim. Bulgarları ve müttefiklerini yenmemiz için, İtilaf Devletleri ve eski
33 müttefiklerimiz Sırplarla bir olmamız. Olayların geldiği noktada, Kralın,
34 kayınbiraderine o güne kadar kendisine yararlı olmak için elinden geleni yaptığını,
35 ancak bundan sonra Yunanistan'ın ve bizzat kendisinin çıkarlarını gözetmek
36 zorunda olduğunu söylemekle sorumlu olduğunu onlara açıkladım. «Ebedi»
37 Kayzer ile arasının bozulması tehlikesi olsa da Kral'ın bunu yapmakla yükümlü
38 olduğunu ekledim.

39 Sn. Metaksas, belki de benim Kral'ı görme ve kendisine şunları söyleme
40 girişiminde bulunmaya borçlu olduğum görüşündedir: Görüyorum ki Doğu
41 Makedonya'daki Alman-Bulgar işgali nedeniyle Müttefikler Yunan ordusunun
42 seferberliğinin kaldırılmasını istiyorlar. Bu, Yunan egemenliğinin çiğnenmesi
43 demektir ve senin hükümetinle ortak hareket etmeye ve bu talebi protesto edip
44 ordumuzu sonuna kadar seferber tutmaya hazırım.

45 Ancak ben, ne istediğimi ve neyin ülkemin yararına olacağını bilen bir siyaset

46 *adamıydım.*

47 *Seferberliğin aylar boyunca devam ettirilmesini, iktidar sahiplerimizin onulmaz*
48 *deliliği addediyordum. Ki bunlar, seferberliğin korunması ile ülkeyi mali açıdan*
49 *tüketiyorlar ve milli ruhu bana karşı zehirlemek ve milli şuuru kırmak gibi şeytani*
50 *planlarını açığa vurmadığı sürece, ordumuzun moralini düşürüyorlardı.*

51 *Şimdi, eğer Sn. Metaksas'ın savunduğu buysa, benim böylesi bir politikayı*
52 *izlemem nasıl mümkün olabilirdi?*

53 *Fakat krallık politikasını izleyenlerin Yunanistan'ın çıkarlarını kurban ederek*
54 *Almanya'nın çıkarlarına hizmet etme çabası, gözlerini o denli kör etmiştir ki bu*
55 *körlük bugün dahi devam ediyor ve Sn. Metaksas, bütün Yunanistan'ın krallık*
56 *politikasının ortağı olması gerektiğine mi inanıyor?*

57 *Çünkü tüm Yunan halkının İtilaf Devletleri'ne karşı ciddi bir şekilde ortak*
58 *cephede görünmesi için, notalarına itaat etmeyi reddedip, gerektiği takdirde silahlı*
59 *çatışmaya girecek kadar kararlı olmalıydık. Sn. Metaksas'a soruyorum: «Krallık*
60 *politikasını yürütenlerin onları başarısızlıklara iten körlüğü, bizim de delirip onlarla*
61 *ortak bir cephe teşkil ettiğimiz takdirde, İtilaf Devletleri ile silahlı çatışmaya*
62 *kadar varacak kusursuz muydu?»*

63 *Körlüklerinin bu raddeye vardığına inanamayarak, en azından Sn. Metaksas o*
64 *zaman gerçekten de böyle bir politika izlememiz gerektiği fikrinde olduğunu*
65 *açıklayana dek, bu kadar delice bir politikanın neticelerini tahlil etmeyi eksik*
66 *birakıyorum.*

67 *Ancak belki de Sn. Metaksas, hiç de böyle bir politika izlenmesi gerektiği fikrinde*
68 *olmadığını; ancak krallık politikası bu başarısızlığa neden olduğu için tüm Yunanlar*
69 *olarak «kralımızın» etrafında kenetlenerek politikasının ortağı olmamız ve böylece*
70 *Müttefikleri, Skuludis'in krallık hükümetine daha çok kolaylık sağlamaya mecbur*
71 *birakmamız gerektiğini düşündüğünü söyler.*

72 *Sn. Metaksas'ın fikri gerçekten bu muydu acaba?*

73 *Ancak bu politikanın izlenmesi için ikisi de birbirinden zayıf iki koşul*
74 *gerekiyordu.*

75 *Birincisi, Liberaller olarak Kral'ın Tanrı'nın inayetiyle hüküm sürdüğüne*
76 *inanarak monarşistler olmalıydık ve ülkenin geleceğinin söz konusu olduğu*
77 *durumlarda bile emirlerine körü körüne biat etmeliydik.*

78 *Ancak iyisiyle kötüsüyle liberaller olarak böylesi monarşizm hisleriyle ne*
79 *doğduk ne de yetiştirildik.*

80 *İkinci koşul ise bizim de rakiplerimiz gibi, tüm Yunanistan'ı krallık politikasının*
81 *ortağı kılarak Yunan Makedonyası'ndaki egemenliğimizi artık ciddi derecede*
82 *tehlikeye attığımızı anlayamayacak kadar kör olmamızdı.*

83 *Tarafımızca benimsenecek böylesine delice bir politika, Yunanistan için büyük*
84 *felaketlere gebeken rakiplerimiz için tek bir getiri sağlardı. Yaşanacak felaketler*
85 *için Kral'dan ve danışmanlarından hesap sormaya hakkımız olmazdı. Ancak o*
86 *zaman bile halk tarafından hesap sorulmayacağını mı sanıyorlar? Askeri*
87 *danışmanları ve uzun yıllardır tutamadığı dili yüzünden savaşa sürüklenen*

88 *İmparator Wilhelm, Almanya'yı über Alles⁵ kılmak amacıyla hareket ediyor; savaşın*
89 *başlarında tüm Alman halkının alkışlarına mazhar oluyordu. Nihayetinde tahttan*
90 *düşmedi mi ve geçen 16 yılın ardından Almanya'da onu geri getirmeyi düşünen*
91 *kimse var mı?*

Çözümleme 1

Venizelos'un "Yunan bağımsızlığının çiğnenmesi" hususunda suçlanan taraf olduğu ve savunma yaptığı göz önünde bulundurulursa söylemlerinde başvurduğu stratejileri argümantasyon-tartışma omurgası üzerine bina etmesi anlaşılabilir bir durumdur. Bununla birlikte gönderi niteliği taşıyan adlandırma stratejilerini belirli bir bağlamda sosyal aktörleri inşa etmek ve temsil etmek için kullanmıştır. Keza söyleme konu olan sosyal aktörlerin, nesnelere, olguların, olayların, süreçlerin ve eylemlerin doğrudan ya da dolaylı olarak dilsel özelliklerinin değerlendirilmesi olarak tanımlanabilecek yüklemleme stratejileri de gözlemlenmektedir.

Reisigl ve Wodak (2000: 45), kişileri ve grupları küçük düşürmenin, kötü göstermenin ve "olumlu ben" (iç grup) / "olumsuz öteki" (dış grup) temsili yaratılmasının en kolay yolunun onları dilsel ve biçimsel olarak aşağılayarak tanımlamak ve nitelendirmek olduğunu belirtmektedirler. Bu nedenle STY'nin önerdiği söylemsel stratejilerden adlandırma ve yüklemleme stratejilerinin iç içe geçmiş olduğu anlaşılmaktadır. Konuya dönülecek olursa, Venizelos'un suçlanması hasebiyle olumlu "ben" temsilinden ziyade rakip kutbun olumsuz temsiline ve niteliklerine yoğunlaştığı anlaşılmaktadır.

Söylemlerinde dış grubunu temsil eden, Kral Konstantinos ve ona yakın politikacılar, kısaca Antivenizelistler ve Metaksas'a yönelik adlandırma ve yüklemleme stratejilerine göz atılacak olursa:

İktidardaki rakiplerini ve izledikleri siyaseti genel olarak "krallık politikası" şeklinde bir kapsamlayışla tanımlamıştır. Buradan hareketle "krallık politikasını yürütenler" (31)⁶ ve "krallık politikasını izleyenler" (53) gibi tanımlamalar da türetmiştir. Böylece Venizelos, söz konusu adlandırmalar ile karşıtları siyasi açıdan vizyon sahibi olmayan ve Kral'ın güdümündeki sosyal aktörler olarak sunmaktadır. Aynı stratejiyi dönemdeki iktidar için makalesinin başında "Skuludis hükümeti" (5) ve devamında "Skuludis'in krallık hükümeti" (70) tanımlarını atfetmesinde karşılaşılmıştır. Ayrıca Venizelos'un "krallık rejimi" (24-25) tanımlamasıyla ülkedeki

⁵ "Her şeyin üstünde" anlamına gelen ifade, kaynak metinde "über Alles" şeklinde Almanca kaydedildiği için orijinal hali korunmuştur.

⁶ Parantez içindeki rakamlar, atıf yapılan metin parçasının satır numarasını göstermektedir.

anayasal sistemin ötelenerek, Konstantinos'un şahsi politikalarının dayatıldığını sezdirilmeye çalıştığı söylenebilir.

Venizelos, yukarıda açıklandığı üzere kurduğu olumsuz temsili, dış grubundan kaynaklı olgulara verdiği isimlerle desteklemiştir. "Krallık politikasının uygulanması" (3-4) şeklinde nispeten genel bir tanımla başlayan söylem temsili, "iktidar sahiplerinin onulmaz deliliği" (47-48), "böylesine delice bir politika" (65), "onları başarısızlıklara iten körlük" (60) ve "Yunanistan'ın çıkarlarını kurban ederek Almanya'nın çıkarlarına hizmet etme çabası" (53-54) gibi söz öbeklerinde yüklemelerle bezenerek şiddetlendirilmiştir.

Söyleminde, dış grubunun ülke yönetimindeki yetersizliğini "körü körüne biat etmek" (77), "kör olmak" (82), ve ülke aleyhine giriştiklerini "ülkeyi mali açıdan tüketmek", "milli ruhu zehirlemek", "milli şuuru kırmak" ve "ordunun moralini düşürmek" gibi adlandırma ve yükleme birlikteliğiyle inşa edilmiş eylemler üzerinden sunmuştur.

İç grubuna yönelik görece az adlandırma ve yükleme stratejisi ile karşılaşmıştır. Venizelos, "kısa süre önce Yunan halkının iradesiyle iktidarı devralan" nitelendirmesiyle olumlu yüklemlediği "yetkili hükümet" (12-13) temsilini öne çıkarmıştır. Bununla tüm partilerin katılımıyla gerçekleştirilen Mayıs 1915 seçimleri sonucunda kurulan meclisi ve Liberal Parti hükümetini kastetmektedir. "Ne istediğini ve neyin ülkesinin yararına olacağını bilen bir siyaset adamı" (45-46) söz öbeğini söylemindeki olumlu benlik inşasını pekiştirmek için kullanmıştır. Böylece okuyucuya, kendisini ülke idaresinde yetkin, izleyeceği siyasette kararlı bir sosyal aktör şeklinde sunmuştur.

Çözümlemenin girişinde bahsedildiği üzere söylemlerindeki temel ikna unsurları tartışma stratejileri üzerinden de değerlendirilmelidir. Venizelos'un kendisine yöneltilen "yıkımı kabul etmesi" suçlamasına yaptığı savunmada ilk önce notanın İtilaf ve İttifak Devletleri'nin Yunanistan'daki eylemlerinin sonucu olduğunu (1-2) ortaya koymuştur. Nota nedeniyle yaşanan olumsuzluğu ise "kâğıt parçası güvenceler" ile yetinmekle yüklemlediği dış grubuna atfetmiştir (5-8):

Önerme: Bulgarlar Doğu Makedonya'ya girmiştir.

Sorumluluk topusu⁷: Skuludis hükümeti bunu kabullenmiştir.

⁷ *Sorumluluk* topusu: (1) Bir devlet ya da bir grup insan belirli sorunların ortaya çıkmasından sorumludur. (2) Bir devlet ya da bir grup insan belirli sorunlara çözüm bulmak için harekete geçmelidir (Wodak, 2000b: 75).

Vargı: Sonucu Haziran 1916 notası olmuştur.

Yukarıdaki şema, tartışma stratejisinin nasıl izlenebileceğine dair bir fikir verirken, Venizelos'un kendi üzerindeki suçlamanın asılsızlığını gerekçelendirme gayretini de göz önüne sermektedir.

8/21 Haziran 1916 notasının, tarihsel bağlamda ele alındığı üzere askeri ve siyasi boyutu bulunmaktadır. Ancak Venizelos makalesinde (9-11), sadece notanın askeri sonuçlarından birine, “Müttefiklerin zaptı altında bulunan yerlerde askeri yönetim kurulmasına” odaklanmaktadır. Van Eemeren ve Grootendorst, eserlerinde, tartışma kurallarından biri olarak “ortak başlangıç noktalarına saygı” koşulunu belirlemiştir.⁸ Venizelos'un “nota ile Yunan egemenliğinin çiğnendiğini” kabul etmesi, ortak başlangıç noktası oluşturmaktadır. Ancak Venizelos, bu başlangıcın ardından sadece “Müttefik kontrolü altındaki Yunan topraklarında askeri yönetim kurulduğu” önermesini sunarak notanın sonuçlarını indirgemek istemiştir. Böylece hem meseleyi kolaylıkla savunulacak bir zemine taşımış; hem de sorumluluğu yükleyebileceği bir aktör olarak milli iradeye saygı duymayan bir kral figürü yaratmıştır.

Öte yandan kendisine suçlamayı yönelten rakibi Metaksas'a geliştirdiği yeni bakış açısından bir soru yönelterek galip gelmeye çalışmıştır (17-19). Söz konusu soru aslında örtük bir önerme barındırmaktadır. Buna göre I. Dünya Savaşı esnasında İngiliz birliklerinin Fransız topraklarında bulunması ile Müttefik birliklerinin Selanik ve civarındaki varlığının benzer olduğu ima edilmektedir. Ancak Fransa ile İngiltere fiilen savaşan müttefik devletlerdir. Birbirlerinin topraklarında askerlerinin bulunması beklenen bir durumdur. Yunanistan ise tarafsızdır. Dahası İtilaf Devletleri'nin notası, Yunanistan'da hükümetin istifasını, meclisin feshini ve yeni seçimlerin gerçekleştirilmesini talep etmektedir. Dolayısıyla Yunanistan'ın içişlerine doğrudan müdahale mahiyeti taşımaktadır. Buradan hareketle Venizelos'un sunduğu örneğin Yunanistan'ın söz konusu dönemde içinde bulunduğu şartlarla bağdaştırılabilecek yönü olmadığı ifade edilebilir.

Venizelos, nota ile çiğnenen bağımsızlığı salt “askeri yönetim kurulması” şeklinde yumuşatmaya tabi tuttukten ve sorumlu olarak “krallık politikasını” işaret ettikten sonra, kendisine yöneltilen suçlamadaki “bağımsızlığın sona

⁸ Bir görüşe yönelik savunma, ortak başlangıç noktasına ait olan argümanlar vasıtasıyla yapılıyorsa, o görüş kesin olarak savunulmuş kabul edilmelidir. Bir önerme, yanlış bir şekilde ortak başlangıç noktası olarak kabul edilmemeli ve diğer taraftan ortak bir öncül de reddedilmemelidir (van Eemeren ve Grootendorst, 2004: 144).

erdirilmesini kabul etmesi” kısmına geçmiştir. Venizelos, ilk önce rakibinin iddiasını (21-23) “anlamazdan gelerek” (Schopenhauer, 2018: 62-63) ithamın saçma olduğunu ima etmektedir. Ardından “anlayamamasını” baz alarak rakibinin ileri sürmek “isteyebileceği” önermeleri sorular şeklinde kaleme almış ve cevaplamaya koyulmuştur. Böylelikle konuya aitmiş izlenimi yaratan, fakat kendi tayin ettiği başka noktaları tartışan saptırma manevrası (Schopenhauer, 2018: 55-56) uygulamıştır:

1. Venizelos, Yunanistan’ın bağımsızlığının sona erdirilmesi tehlikesinin önüne geçilmesi için gerekli önlemleri ortaklaşa tahlil etme çağrısı yapılmadığını dile getirmiştir (24-30). Aksi takdirde Antivenizelistlere “kurtuluş yolu” (31-32) şeklinde adlandırdığı politikayı açıklamış olacağını savunmaktadır. Venizelos’un söz konusu adlandırması, karşıtlarının ülkeyi çıkmaza soktuğu görüşünün ve “kurtuluş” olarak işaret ettiği kendi politikasının izlenmesi için gerekli yolun benimsetilmesine hizmet etmektedir. Argümandaki “Bulgarları ve müttefiklerini yenme” vargısı için, gerekli olan *garanti* (Toulmin vd, 1984: 46-49) ise İtilaf Devletleri ve Sırbistan ile birlik olmaktır. Dolayısıyla Venizelos’un “kurtuluş yolu” adlandırması aynı zamanda *zorunluluk* toposuna⁹ dönüşmüştür.

Venizelos ek olarak, Kontantinos’un, “kaynıbiraderine” o güne kadar kendisine yararlı gözükme için elinden geleni yaptığını; ancak bundan sonra Yunanistan’ın çıkarlarını gözetmek zorunda olduğunu söylemesini elzem kılmaktadır. Görüldüğü üzere Venizelos, bir adlandırma stratejisine daha başvurmuş ve II. Wilhelm’i Konstantinos’un “kaynıbiraderi” (34) olarak sunmuştur. Böylece Konstantinos’un Almanya İmparatoru’nun menfaatlerini gözetmesini aile bağlarına dikkat çekerek temellendirmektedir.

2. Venizelos, rakibine atfettiği ikinci önermenin (39-44) içine, notanın Doğu Makedonya’daki İttifak Devletleri işgali nedeniyle verildiğine dair çıkarımını da eklemiştir. Böylece kendi vargısını, kabul edilmiş ortak bir öncül olarak göstermek istemektedir. Devamında “*Ancak ben, ne istediğimi ve neyin ülkemin yararına olacağını bilen bir siyaset adamıydım.*” (45-46) tümcesindeki *tanım*¹⁰ ve *avantaj*¹¹ toposları ile şahsına yönelik inşa ettiği

⁹ *Zorunluluk* toposu: Salt bir kişinin yetkisinin ve mesuliyetinin ötesindeki önemli bir durum karşısında kararlar ya da eylemler ivedilikle belirlenmeli/bulunmalı/uygulanmalıdır (Wodak, 2011: 44).

¹⁰ *Tanım* toposu: Eğer bir olay / kişi / grup X olarak isimlendiriliyorsa, o zaman X’in nitelik ve özelliklerini taşımalıdır (Wodak, 2001b: 75).

¹¹ *Avantaj* toposu: Eğer bir eylem yararlıysa, o zaman o eylem gerçekleştirilmedir (Wodak, 2001b: 74-75).

olumlu söylem temsili için ikna yaratmak istemiştir. Seferberliği aylar boyunca devam ettiren karşıtlarının olumsuz temsilini ise “ülkeyi mali açıdan tüketmek” (*mali durum* toposu¹²) ve “ordunun moralini düşürmek” (*tehlike* toposu¹³) gibi eylemler (47-50) üzerinden doğrulamıştır. Yukarıda da bahsedildiği gibi Venizelos, karşıtlarının tutumunu “onulmaz delilik” olarak adlandırmıştır. Bu eylemlerin altında yatan neden olarak sunduğu “Alman çıkarlarına hizmet etme çabasına” ise “körleşme” adını vermiştir. Buradan hareketle Venizelos’un adlandırma ve yüklemleme stratejileri ile “İtilaf Devletleri’ne karşı silahlı çatışmaya varacak kadar delice” ve Yunanistan çıkarlarına “kör” krallık politikasına ortak olamayacağı söylemini geliştirdiği söylenebilir (53-66).

3. Venizelos, (67-71) satır aralığındaki “tüm Yunanların Konstantinos’un politikasına ortak olmasına” dair rakibine atfettiği son önermede “Kral’ın” demek yerine 1. çoğul şahıs iyelik adılı ile “kralımız” ifadesini tercih etmiş ve tırnak içerisinde kaydetmiştir. Çalışmada “şimdi” kabul edilen 1934 yılında anayasal monarşinin yeniden tesis edilmesi tartışılmaktadır. Ayrıca iki karşıt kutup, seçimlerde birbirilerine kesin bir üstünlük sağlayamamaktadır. Bu nedenle Venizelos, Liberal Parti’nin lehine olacağını düşünerek salt çoğunluk sisteminin uygulanmasını talep etmektedir. Genel anlamda bu iki gündem üzerinden sert çekişmeler yaşanmaktadır. Dolayısıyla Venizelistlerin, monarşinin restore edilmesi için yükselen seslere yaklaşımları göz önünde bulundurulursa Venizelos’un çerçeveleme stratejisi bağlamında yaptığı tersinleme anlaşılabilir. Nitekim rakibinin “olası” önermesini yorumlarken bu noktayı açıklamıştır. Venizelos’a göre “liberaller”:

- Rakipleri ile ortak bir duruş sergilemek için Kral’ın Tanrı’nın inayetiyle hüküm sürdüğüne inanan monarşistler olmalıdır ve ülkenin geleceğinin söz konusu olduğu durumlarda bile Kral’ın emirlerine körü körüne biat etmelidir (75-77).

- Ancak böylesi monarşizm hisleriyle ne doğmuş; ne de yetiştirilmişlerdir (78-79).

- Dolayısıyla Makedonya bölgesindeki egemenliği ciddi derecede tehlikeye attıklarını anlayamayacak kadar “kör” olan ve “delice politika”

¹² *Mali durum* toposu: Belirli bir durum veya işlemin maliyeti çok yüksekse, gelir kaybını ve masrafları azaltan eylemler gerçekleştirilmelidir (Wodak, 2001b: 76).

¹³ *Tehlike* toposu: Eğer siyasi bir eylem veya karar belirli bir tehlike taşıyorsa, tehdit edici sonuçları varsa, o eylem gerçekleştirilmemelidir (Wodak, 2001b: 75).

yürüten rakipleriyle ortak olamaz ve yaşanacak felaketler için Kral'dan ve danışmanlarından hesap sorma hakkından feragat edemezler (80-85).

Venizelos, makalelerinin ekseriyetinde söylemlerini birinci tekil şahıs üzerinden geliştirirken burada kapsayıcı bir dil tercih etmiş ve “liberaller” adına konuşmuştur. Seçmenlerin de hesaba katıldığı düşünülürse, bütün bir kitleye yönelik kapsamlı söz konusudur. Venizelos, böylece bir taraftan kendisini takip edenlere “neden monarşinin karşısında durulması gerektiğini” açıklamaktadır. Öte yandan monarşiyi yeniden tesis etmek isteyen politikacıların, ülkenin geleceğini, egemenlik haklarını gözetemeyecek sosyal aktörler olduğuna yönelik bir perspektif sunmakta ve argümanını Almanya örneği (86-91) üzerinden gerekçelendirmektedir.

Tablo 2: Metaksas Makalesi (1934, 13 Kasım)

1	...Sn. Venizelos 7 Kasım tarihli makalesinde 8/21 Haziran 1916 notası hakkında
2	bize diyor ki: «Sözü edilen nota ile Yunan egemenliğinin çiğnediğine dair şüpheye
3	yer yoktur. ÇÜNKÜ NOTANIN SONUCU OLARAK MÜTTEFİKLERİN ZAPTI
4	ALTINDA BULUNAN YERLERDE ASKERİ YÖNETİM KURULMUŞTUR.»
5	O halde Sn. Venizelos 8/21 Haziran notasının bu olduğunu, müttefiklerin zaptı
6	altında bulunan yerlerde askeri yönetim kurulması olduğunu mu sanıyor?
7	Öyleymiş gibi göstermek istiyor. Çünkü şöyle soruyor: «Acaba Sn. Metaksas,
8	Batı Cephesi'ndeki Fransız topraklarında bulunan milyonlarca askerden oluşan
9	İngiliz birliklerinin Fransa'nın bağımsızlığını sona erdirdiğini ya da basitçe Fransız
10	egemenliğini çiğnediğini mi düşünüyor?»
11	Sn. Venizelos, İngiliz ordusunun Fransız toprağında bulunmasının Fransa için
12	ifade ettiği ile 8/21 Haziran 1916 notasının Yunanistan için ifade ettiğinin aynı
13	anlama geldiğini mi söylemek istiyor? Ya da İngiltere'nin ordusuyla Fransa'nın
14	içişlerine müdahale ettiğini mi? Kimin gözünü boyamak istiyor?
15	8/21 Haziran 1916 notası, İngiltere, Fransa ve Rusya için Yunanistan üzerinde
16	hiçbir zaman sahip olmadıkları haklar yaratmıştır.
17	Yunanistan, Türk boyunduruğundan kurtuluşundan 8/21 Haziran 1916 tarihine
18	kadar, tam bağımsız ve müstakil bir devlet olarak var olmuştur. Kimse, asla
19	içişlerine karışmayı düşünmemiştir. 8/21 Haziran'da üç Büyük Güç kendileri için,
20	ilk defa 1822 yılında tanzim edilen, 1823 ve 1830 yıllarında değiştirilen, 1843
21	yılında değiştirilen, 1864 yılında yeniden oylan ve 1911 yılında revize edilen
22	Yunan Anayasası'nın GARANTÖRÜ statüsü yaratmışlardır. Hiçbir zaman katılım
23	göstermedikleri, müdahale etmedikleri ya da en küçük bir teşebbüsleri bile olmadığı
24	halde. Yunan Anayasası'na yönelik böylesi bir garanti, hiçbir yabancı hükümetin ya
25	da Yunan siyasetçinin hayal de olsa aklından geçmemiştir.
26	Üç Büyük Güç, notaları aracılığıyla kendileri için yarattıkları bu statüye
27	dayanarak, Anayasayı ihlal ettiği, genel seçim hakkının özgürce kullanılmasını
28	engellediği, bir yıl içerisinde meclisi iki defa feshettiği, genel seferberlik halinde

29 seçimlere gittiği vb. vb. gerekçelerle Skuludis'in Yunan Hükümeti'ne karşı çıkma
30 hakkına sahip olduklarını düşünmüşlerdir. Mevcut meclisin, sadece küçük bir
31 kesim dışında, seçmenleri temsil etmediğini tasavvur etmişlerdir.

32 Üç Büyük Güç, notalarıyla Yunan halkının özgürlüklerinin üzerinde
33 Antlaşmalardan kaynaklanan (hangi Antlaşmalar?) muhafaza haklarının olduğunu
34 ve ihlal edilmesini engellemek için müdahale hakkına sahip olduklarını ilan
35 etmişlerdir.

36 Sonuç olarak Yunan halkının haklarını kullanmasının ve özgürlüklerinden
37 yararlanmasının tehlike altına girdiği her koşulda ve zamanda müdahale etme
38 hakkına sahip garantör Güçler olarak Yunanistan'dan şunları talep etmişlerdir:

39 1. Seferberliğin kesinkes ve ivedilikle kaldırılması.

40 2. Skuludis hükümeti yerine, İtilaf Devletleri'ne iyi niyetli tarafsızlık politikası¹⁴
41 uygulanmasını ve seçimlerin dürüstçe gerçekleştirilmesini garanti edecek
42 şahsiyetlerden geçiş hükümeti kurulması.

43 3. Meclisin derhal feshedilmesi ve seferberliğin kaldırılmasının ardından
44 doğrudan seçimlere gidilmesi.

45 4. Kendilerine güven vermeyen emniyet mensuplarının değiştirilmesi.

46 Tarih namuna ekliyoruz ki seferberlik kaldırılıp da seçimlerin Sn. Venizelos
47 aleyhine sonuçlanacağı ortaya çıktığı zaman, bu Güçler, Zaimis Hükümetinden
48 seçimleri süresiz ertelemesini talep etmişler ve garantör Güçler olarak, Yunanistan'ı
49 meclissiz bırakmışlardır.

50 Burada Yunanistan'ın o zamana kadar çok sıkı bağlarla, sevgi ve minnet
51 bağlarıyla bağlı olduğu devletlerle tartışmamız söz konusu değildir. Sadece Sn.
52 Venizelos ile sınırlı kalıyoruz.

53 Ve Sn. Venizelos bize soruyor ki: Neden beni suçluyorsunuz? Acaba o zaman
54 PARÇALANMIŞ YUNAN BAĞIMSIZLIĞINI kurtarmam için bana başvurduğunuz mu?
55 Ya da seferberliği devam ettirmemiz için sizinle birlikte protestoda bulunmamı mı
56 istediniz? Ya da benim de mi krallık politikasının ortağı olmamı istediniz? Veya İtilaf
57 Devletleri'ni, Skuludis'in krallık hükümetine (Yunan bağımsızlığına demek istiyor)
58 daha çok kolaylık sağlamaya mecbur bırakmak için tüm Yunanlar olarak «kralınızın
59 etrafında» (ironik bir şekilde) kenetlenmemizi mi istediniz?

60 Bunlardan hiçbirini istemedik. Sadece:

61 Sn. Venizelos'un notanın verildiği günün ertesinde Briand'a şunları içeren
62 telgrafi çekmemesini istedik:

63 «NOTA, İÇİNDEN ÇIKILMAZ DURUMA BİR ÇÖZÜM GETİRMİŞTİR.

¹⁴ “İyi niyetli tarafsızlık” ilkesi (benevolent neutrality), tarafsızlığın şart koştuğu yükümlülüklerin muğlak olduğu zamanlarda, tarafsız devletlerin savaş halindeki devletlerden birine çeşitli yollarla (tarafsız tutumunu bozmadan) iltimas geçmesidir (Oppenheim, 2018: 281). En bilinen örneğinin ABD'nin I. Dünya Savaşı esnasında İtilaf Devletleri'ne karşı uyguladığı tarafsızlık modeli olduğu söylenebilir.

64 ÜSLUBUNUN HAKLI SERTLİĞİ, ARGÜMANLARININ İÇTENLİĞİ, YUNAN
65 HALKI VE ESKİ LİDERLERİ ARASINDA YAPTIĞI KESİN AYRIM, NOTAYA HER
66 ŞEYDEN ÖTE YUNAN HALKINA DUYULAN BABA ŞEFKATİ KARAKTERİ
67 KAZANDIRMIŞTIR. KORUYUCU DEVLETLER, EBEVEYNLER OLARAK
68 TAMAMEN HAKLARI DOĞRULTUSUNDA HAREKET ETMİŞLERDİR.» (Daily
69 Mail, Londra, 11/24 Haziran 1916).

70 Hiç değilse, susmasını istedik. Yunanistan tarihinde, üç yabancı Güç Vatanının
71 bağımsızlığını ve egemenliğini sona erdirirken onları hoş gören, onlara alkış tutan,
72 başarıları dolayısıyla sevincini ifade eden ve Yunan bağımsızlığını parçalamaları (7
73 Kasım tarihli makalesindeki ifadedir) için tam hak tanıyan bir Yunan politikacı,
74 dahası bir Yunan vatandaşı olmamasını istedik...

75 Sadece bunu istedik. Yunanistan Tarihi ve bizzat Venizelos'un tarihi hatırına.
76 Başka bir şey değil.

Çözümleme 2

Durum çalışmasında ele alınan söylem konusu çerçevesinde, Metaksas'ın rakibinin savunmasına verdiği cevap niteliği taşıyan makaledeki ilk saptamalar şu yöndedir: Söylemler, temelde çerçeveleme stratejisi kapsamında kurgulanmıştır. Dış gruba yönelik olumsuz tanımlamalara ve niteliklere de yoğun bir şekilde yer verilmiştir. Ayrıca birtakım tartışma ve şiddetlendirme/yumuşatma stratejileriyle karşılaşmıştır.

Öncelikle rakibinin 8/21 Haziran 1916 notasının “Yunan egemenliğini çiğnediğini” sadece “Müttefik zaptı altındaki bölgelerde kurulan askeri yönetim” açısından ele almasını ve notanın mahiyetini önemsizleştirme çabasına dikkat çekmek istemiştir. Bu durum, rakibinin ilgili metin kesitini paylaşmasından (2-4) ve özellikle “askeri yönetim kurulması” ile ilgili kısmı (3-4) büyük harflerle kaydetmesinden anlaşılabilir ve çerçeveleme stratejisine işaret etmektedir. Reisigl ve Wodak'a göre konuşmacılar/yazarlar, olayların veya ifadelerin bildirilmesinde, açıklanmasında, anlatılmasında ve alıntılanmasında, ya da söylemsel uygulamasında, söyleme katılımlarını ifade eder ve görüşlerini söylemsel akış içerisinde konumlandırarak bir bakış açısı-çerçeve sunarlar (Reisigl ve Wodak, 2000: 81). Bu stratejinin dayandığı önemli unsurlardan biri olan yeniden bağlamsallaştırma, aynı zamanda bir yeniden bakış açısı kazandırmadır (Graumann ve Kallmeyer, 2002: 6) ve söylemin nasıl yorumlanacağıyla ilgili zemin hazırlamaktadır. Dolayısıyla Metaksas, başvurduğu bu söylemsel strateji ile alıntılıdığı iddiaya/söyleme karşı mesafesini ortaya koymaktadır. Nitekim retorik bir soruyla (5-6) rakibinin konuya bakışındaki samimiyetini sorguladığını ve dahası “öyleymiş gibi göstermek istemek” (7) eylemine yer vererek Venizelos'un konuyu saptırdığını açıkça belirtmektedir.

Yine rakibi tarafından ortaya konan, Yunanistan topraklarındaki Müttefik birlikleri ile Fransa’da savaşan İngiliz ordusunun benzerliğine dair soruyu alıntılanmış (7-10) ve içinde barındırdığı önermeye rakibi gibi soru şeklinde cevap vermiştir (11-14). Böylece Venizelos’u “kendi silahıyla vurmak” (Schopenhauer, 2018: 45) istediği ileri sürülebilir.

Detaya inilecek olursa Metaksas, 11-14. satırlarda görüldüğü üzere Venizelos’un meseleyi kasten yanlış yorumladığına dair uslamlamasını “göz boyamak” (14) deyiimi ile şiddetlendirmektedir. Bu noktada bir parantez açarak Metaksas söylemindeki tartışma stratejisinin Venizelos’un *hatalı çürütme (ignoratio elenchi)* safsatası yaptığını temel aldığı söylenebilir.¹⁵ Basitçe açıklanacak olursa bu safsata türü, rasyonel bir tartışmanın gerektirdiği tutarlılık çerçevesinde, önermelerin varılmaya çalışılan sonuç ile bağdaşmadığı durumda ortaya çıkar. Venizelos’un İngiliz ordularının Fransız toprağında bulunması nedeniyle Fransız bağımsızlığının sona ermediğini önermesi, söz konusu iki devletin müttefik olmaları açısından makuldür. Ancak, Venizelos’un resmi olarak tarafsız olan Yunanistan’ın İtilaf Devletleri ile ittifak kurma “olasılığı” üzerinden yabancı birliklerin Yunan toprağında konuşlanmalarının “bağımsızlığı çiğnemek anlamına gelmeyeceğini” örtük bir şekilde önermesi, Metaksas tarafından rakibine üstün gelme aracı olarak kullanılmıştır.

Böylelikle Metaksas, rakibinin “nota” meselesini sadece askeri boyutuyla ve “göz boyayarak” ele aldığına dikkat çektikten sonra kendi tutumunu ortaya koymuştur. Onun için notanın siyasi boyutu önemlidir. Nitekim suçlamasında da öne sürdüğü üzere “Yunan bağımsızlığı çiğnenmiştir”. Söylemi bu açıdan ele alındığında (15-25) Metaksas’ın öncelikle dış grubuna mensup İtilaf Devletleri’nin, notanın siyasi boyutunu meşrulaştırdıkları “garantör” sıfatına yönelik şüphesini (22) ortaya koyduğu görülmektedir. Metaksas, “garantör statüsünün” varlığını kabul etmese de, tam bağımsız Yunanistan Krallığı, 3 Şubat 1830 tarihli Londra Protokolü’ne göre İngiltere, Fransa ve Rusya’nın “garantisi altında” tanınmıştır. Yine 1832 tarihli Londra Konferansı’nda ele alınanlar göz önünde bulundurulursa, anılan devletlerin Yunanistan’a hükmedecek monark hususunda dahi söz sahibi oldukları anlaşılabilir (Jelavich ve Jelavich, 2000: 51).

¹⁵ Antik Yunancadan ödünçlemeyle oluşturulan Latince *Ignoratio Elenchi* ifadesi, aksini ispatlamanın / çürütmenin / meselenin göz ardı edilmesi şeklinde tanımlanmaktadır. Bu safsata türüne Copi ve diğerleri (2014: 122-124) “hatalı çürütme” (mistaken refutation), “meselenin özünü kaçırma” (missing the point), Hamblin ise (1970: 31-32) “hatalı çürütme algısı” adını vermektedirler.

Metaksas, ayrıca Yunan ulus-devletinin kuruluşundan, milat olarak gösterdiği Haziran 1916 notasına kadar Yunanistan'ın içişlerine müdahale edilmediğini savunmuştur (17-19). Bahsedilen süre zarfında özellikle İngiltere ve Fransa'nın Yunan iç ve dış meselelerine defaatle müdahalesi iyi bilinen bir olgu olmasına rağmen, Metaksas, siyasi retoriğinde böylesi bir varsayımı kullanmayı tercih etmektedir. Söz konusu devletlerin Yunanistan'a müdahale ettiğine dair örneklerle itiraz edilmesi ihtimaline karşı konuyu "Yunan anayasasına müdahale" olarak sınırlandırdığı (20-25) da dikkat çekmektedir. Hatta iddiasını destelemek için *tarih* toposunu¹⁶ da araçsallaştırdığı anlaşılmaktadır. Bu olgulara bağlı olarak Metaksas'ın söz konusu nota üzerinden inşa ettiği olumsuz sürece yönelik okuyucusunda uyandırmak istediği etkiyi şiddetlendirmek için mübalağalı bir üslup takındığı söylenebilir.

Metaksas, İngiltere, Fransa ve Rusya'nın "garantör" statülerinin meşru zemini olmadığını kanıtlamaya çalışmasının ardından söz konusu devletlerin "notanın verildiği" süreçteki eylemlerini hangi sâiklerle ve haklara dayanarak yaptığını (26-49) bir nevi maddeler halinde açıklamaya koyulmuştur. İncelendiklerinde, İtilaf Devletleri'nin örtük bir şekilde söz konusu haklara sahip olmadıklarını önermektedir. Bu savını düzdeğişmece¹⁷ ile "Üç Büyük Güç" olarak tanımladığı söz konusu devletlere yönelik adlandırma ve yüklemleme stratejileriyle de temellendirmiştir.

İlk olarak Müttefiklerin Skuludis hükümetine atfettikleri eylemleri (27-29) paylaşırken "vb." kısaltmasını ikileyerek, notanın gerekçelerine dair çerçeveleme stratejisi ile şüphe yaratmak, bir nevi gerekçelerin "kılıfına uydurulduğu" sezdirisinde bulunmak istediği öne sürülebilir. Burada dikkat çeken bir diğer nokta, salt Skuludis hükümeti ifadesini kullanmak yerine araya "Yunan" sıfatını eklemesi (29) ve ardından "mevcut meclis" adını kullanmasıdır. Bu stratejiler, Yunanistan'ın resmi yürütme erkine karşı yapılmış bir müdahalenin varlığına dair iknanın oluşturulmasına hizmet etmektedir.

İtilaf Devletleri'nin notalarındaki talepleri dayandırdıkları (32-35) resmi antlaşmalardan doğacak hakların meşru kabul edileceğinin bilincinde olduğu

¹⁶ *Tarih* toposu: Tarih, belirli eylemlerin belirli sonuçları olduğunu öğrettiği için, atıfta bulunulan tarihsel örnekle karşılaştırılabilir belirli bir durumda, eyleme geçebilir ya da eylemden sakınabilir (Reisigl ve Wodak, 2000: 80).

¹⁷ Benzetme yapılmaksızın sonucun neden, kapsayanın kapsanan, bütünün parça, genelin özel, somut adın soyut kavram yerine kullanılması yoluyla ortaya çıkan söz sanatıdır (Vardar, 2002: 85-86).

için parantez içinde (*hangi antlaşmalar?*) (33) ifadesini kaleme alarak varlıklarına karşı şüphe oluşturmak istemiş ve bu noktadan geliştirilebilecek bir argümanın önüne geçmek istemiştir. Müttefik notasının ağırlıkla siyasi olduğuna dair görüşünü desteklemek için talepleri maddeler halinde (39-44) vermiştir. Söz konusu alıntılama, iddiayı destekleyici art alan bilgileri olarak tanımlanabilecek *zemin* oluşturmaya yaramaktadır.

Metaksas'ın “bu Güçler” (47) yüklememesi kayda değerdir. “Bu” tek başına bir işaret sıfatı olmaktan öteye gidemese de, buradaki bağlam içindeki kullanımı, kendilerini Yunan halkının hak ve özgürlüklerinin “garantörü” olarak lanse edenlerin bizzat Yunan halkını temsil organından mahrum bırakan (48-49) failer olduğunu açığa çıkarma, diğer bir deyişle bu olumsuz aktörleri “parmakla gösterme” işlevi görmektedir. Ayrıca Metaksas, bu eylemin altında yatan neden olarak Venizelos'un seçimlerde üstün gelemeyeceğinin anlaşılmasını (46-47) sunmuştur. Dolayısıyla daha önceki makalelerinde geliştirdiği söylemlerde karşılaşılan “İtilaf Devletleri'nin Venizelos'u tek dostları olarak görmesi” olgusunu da vurgulamak istediği söylenebilir (Rençberler 2021).

Makaledeki dikkate değer bir diğer nokta, örtük bir şekilde İngiltere, Fransa ve Rusya'yı olumsuz eylemlerde bulunmaları için “kışkırtan” sosyal aktör olarak Venizelos'u göstermesidir. Nitekim Metaksas, Yunanistan'ın nota ile içişlerine müdahale edilene kadar “sevgi ve minnet bağlarıyla” bağlı olduğu İngiltere, Fransa ve Rusya ile tartışmanın söz konusu olmadığına, hedefine Venizelos'u aldığına dikkat çekmektedir (50-52). Böylece nota sürecine kadar söz konusu devletler ile Yunanistan arasındaki ilişkileri “sevgi ve minnet” gibi insani kavramlar üzerinden tanımlayarak yumuşatma stratejisi uygularken, bu olumlu duyguların Venizelos'un politikası nedeniyle zedelendiği bakışını geliştirmek istemektedir.

Metaksas, akabinde Venizelos'un 8/21 Haziran 1916 notası konusunda ne sebeple suçlandığını anlayamadığını öne sürerek karşıtlarının kendisinden beklemiş olabilecekleri eylemler üzerinden soru şeklinde kaleme aldığı önermeleri özünü verecek şekilde (53-59) alıntılamıştır. Bu şekilde rakibinin savını kendi yararına özetleyerek etki uyandıracak bir sonuca varmak istediği söylenebilir. *Epiphonema* adı verilen bu söz sanatının (Anderson, 2000: 55) Metaksas'ın kendi bakış açısını okuyucusuna sunma işlevi gördüğü ifade edilebilir. Bununla birlikte Metaksas'ın çerçeveleme stratejisi bağlamında noktalama işaretlerini etkin bir şekilde kullandığı görülmüştür. Yaptığı alıntılara parantez içinde notlar ve yorumlar eklemiştir (57, 59); dikkat çekmek istediği noktada büyük harf (54) ve ünlem işareti kullanmayı tercih

etmiştir. Böylece rakibine yönelik olumsuz temsilin pekiştirilmesini destekleyebilecek dilsel yapılara başvurduğu fark edilmektedir.

Daha önce söz edildiği üzere Venizelos, doğrudan notanın Yunan bağımsızlığını sona erdirmesi konusu üzerinde durmak yerine Antivenizelistleri hedefine alan ve iddianın dayandığı tartışmayı doğal sınırlarının ötesine taşıyan bir tartışma stratejisi geliştirmiştir. Metaksas'ın bunu fark ettiği ve uzak durduğu söylenebilir. Nitekim saptırma manevrası uygulayan Venizelos'a yönelttiği ilk suçlamayı destekleyici bir kanıt sunmuştur. Söz konusu kanıt, Venizelos'un o tarihteki Fransa Başbakanı Briand'a gönderdiği ve bir İngiliz gazetesinde de yayımlanan telgrafın çevirisi olarak 63-69. satırlarda görülmektedir. Metaksas, böylelikle "Venizelos'un yıkımı kabul ettiğine" dair öncülünü, bizzat rakibinin kendi kaleminden ispatlamak istemiştir.

Ayrıca rakibinin kendisine yönelttiği soruları yanıtlarken kullandığı dilsel yapılar (60-62, 70-76), kendi okuyucu kitlesinde Venizelos'a karşı uyandırmak istediği olumsuz duygulara başarılı bir şekilde seslenecek niteliktedir. Öyle ki birbirini izleyen cümle, yancümle ya da dizelerde aynı kelimelerin veya kelime gruplarının tekrar edilmesiyle yapılan bir söz sanatı olan *anaphora*'yı (Lanham, 1991: 11), "istemek" eyleminin tekrarı yoluyla araçsallaştırmıştır. Metaksas, bu şekilde hem Venizelos'un sorularına kısaca ve kendi istediği noktadan cevap vermiş; hem de Antivenizelistleri yabancı tahakkümünü kabul etmeyen aktörler olarak sunmuştur.

Sonuç

Çalışmada, söylem kavramı ve söylem çalışmaları ele alınmış; önde gelen Eleştirel Söylem Çözümlemesi türlerinden Söylem-Tarihsel Yaklaşım hakkında ayrıntılı bilgi verilmiştir. Bu bağlamda STY'nin ideoloji, dil, iktidar, söylem, metin, bağlam ve eleştiri anlayışları açıklanmış; araştırma alanına giren konulara değinilmiştir. STY ile geliştirilen bir yöntemde izlenebilecek araştırma basamakları sunulmuş; çözümlemelerde ne gibi araçlar kullanılabileceği irdelenmiştir.

Böylece STY'nin, söylem odağındaki sosyal aktörlerin, olguların, olayların ve süreçlerin hangi dilsel araç ve seçimlerle anlatıldığını, bunlara hangi niteliklerin yüklendiğini, bunların haklı ya da haksız çıkarılması için ne gibi argümanların geliştirildiğini, geliştirilen argümanların ya da gönderimlerin hangi bakış açısıyla ve ne şiddette sunulduğuna odaklandığı saptanmıştır. Ayrıca STY'nin temel hedeflerinden birinin tahakküm kuran ve sürdüren ya da onunla mücadele eden ideolojilerin deşifre edilmesiyle belirli söylemlerin hegemonyasını açığa çıkarmak olduğu anlaşılmıştır.

Öte yandan çalışma, söz konusu araştırma basamaklarının anlaşılmasına katkı sağlanması ve Yunanistan özelinde yapılacak çalışmalarda nasıl faydalanılabileceğinin gösterilmesi adına, örnek bir araştırma biçiminde kurgulanmıştır. “Ulusal Ayrışma” makro-konusu üzerinden tarihsel bağlam bilgisi paylaşılmış; veri ve bağlam bilgisi toplama süreci ve örneklem seçiminden bahsedilmiştir. Akabinde kesinleştirilen araştırma sorularının da verilmesiyle örnek bir durum çalışması yapılmıştır.

Yapılan bu çalışma ile birtakım sonuçlara ulaşılmıştır. Buna göre metin bağımlı bir değerlendirme yapılacak olursa: öncelikle Venizelos ve Metaksas’ın “Ulusal Ayrışma” yıllarına yönelik hesaplaşmalarıyla 1915-1917 yıllarındaki görüşleri/eylemleri üzerinden makalelerin yayımlandığı 1934 yılında kamuoyu oluşturma ve siyasi tanıtım yapma çabasında oldukları kanısına varılmıştır.

Venizelos’un Antivenizelistler için monarşizmin yararına çalışan ve ülke çıkarlarının gözetilmesinde yetersiz bir eşitler kümesi oluşturarak kendi iktidarını sorunlara çözüm bulan ve çıkarları yerine getirebilecek tek seçenek olarak sunduğu ileri sürülebilir. Keza adlandırma ve yüklemleme stratejileri ile monarşiye yönelik olumsuz söylem temsili inşa ederek 1934 yılında monarşinin geri getirilmesi isteklerinin sorgulanmasını amaçladığı; Antivenizelistlere yönelttikleriyle de ülke idaresinin neden rakiplerine bırakılmaması gerektiğine dair bir ikna oluşturmaya gözettiği savunulabilir.

Metaksas’ın seçim sonuçlarına göre 1932 yılında “3” ve 1933 yılında “6” vekile sahip olduğu göz önünde bulundurulursa, yaratmaya çalıştığı olumlu “ben” imgesi ile Antivenizelist çevrelerde popülerliğini artırma amacı taşıdığına ulaşılabılır. Öte yandan 1934 yılında monarşinin yeniden tesis edilmesi için etkin politik faaliyette bulunan Metaksas’ın, hâlihazırda cumhuriyet ile yönetilen ülkede Venizelos tarafından “milli irade” olgusu ile yaratılmak istenen algıyı, iradenin kaynağı olan halkın, rakibi yüzünden çektiği sıkıntıları vurgulayarak kırmayı amaçladığı ileri sürülebilir.

İki tarafın da “geçmişten” “şimdiye” ilettikleri bu mesajları barındıran söylemlerini haklı/haksız çıkaracak çeşitli tartışma stratejileri geliştirdikleri saptanmıştır. Art alan bilgileri ve durum tespitlerine dayanan zeminlerin sunulduğu, gerek toposların gerek safsataların garantisinde tartışma şemalarının geliştirildiği anlaşılmıştır. Ayrıca her ikisi de çerçeveleme stratejisi bağlamında ve yeniden bağlamsallaştırma yoluyla söylemlere/görüşlere katılımlarını ya da karşıtlıklarını ortaya koymuşlardır. Şiddetlendirme/yumuşatma stratejilerinin ise tüm bu stratejilerle eşgüdümlü bir şekilde çalıştığı sonucuna ulaşılmıştır.

Bunlara ek olarak her iki tartışmacının, seslendiği kesimin öteki hakkında öfke denebilecek duygular geliştirmesine neden olacak dilsel araçları kullandıkları saptanmıştır. Bu nedenle aradan neredeyse yirmi yıl geçmiş olgulara yönelik iki söylemde de değişim bulunmadığı söylenebilir. Bu noktada metinlerin bağlamı aşılarak edinilen artalan ve bağlam bilgileri vasıtasıyla denebilir ki: Venizelist ve Antivenizelist siyasi-askeri liderlerin, 1916 yılında başlayan ve iki savaş arası döneme sirayet eden birbirilerine karşı tasfiye, sürgün, infaz gibi aşırılığa varan “çözüm” denemeleri, keza kanaat önderlerinin kutuplaştırıcı söylemleri, halkı fanatikleştirmiştir. Çalışmanın ele aldığı tarihsel süreci aşan ve Yunanistan’ın uzun süre yaralarını saracağı bir iç savaş yaşamasının temel nedenlerinden olan derin “ayrışmanın” neticeleri, neden bir kesimin bir diğerine tahakküm unsuru oluşturmasına yol açacak söylemlerden uzak durulması gerektiğine örnek teşkil etmektedir.

KAYNAKÇA

- ANDERSON, R. Dean, Jr. (2000), *Glossary of Greek Rhetorical Terms: Connected to Methods of Argumentation, Figures and Tropes from Anaximenes to Quintilian*, Peeters, Leuven.
- ALIVIZATOS, Nikos (2017), *To Σύνταγμα και οι Εχθροί του στην Νεοελληνική Ιστορία 1800-2010*, Εκδόσεις Πόλις, Αθήνα.
- BARTHES, Roland (2012), *How to Live Together: Novelistic Simulations of Some Everyday Spaces*, Columbia University Press, New York.
- BÜYÜKKANTARCIOĞLU, Nalan (2006), *Toplumsal Gerçeklik ve Dil*, Multilingual, İstanbul.
- CLOGG, Richard (1992), *A Concise History of Greece*, Cambridge University Press, Cambridge.
- COPI, Irving M., COHEN, Carl, MCMAHON, Kenneth (2014), *Introduction to Logic*, 14th Edition, Pearson, USA.
- FAIRCLOUGH, Norman ve WODAK, Ruth (2000), “Critical Discourse Analysis”, Ed. Teun A. VAN DIJK, *Discourse as Social Interaction*, Vol. 2, Sage, London, 258-284.
- FAIRCLOUGH, Norman (2009), “A Dialectical-Relational Approach to Critical Discourse Analysis in Social Research”, Ed. Ruth WODAK ve Michael MEYER, *Methods of Critical Discourse Analysis*, 2nd Edition, Sage, Great Britain, 162-187.
- GRAUMANN, Carl F. ve KALLMEYER, Werner (2002), “Perspective and Perspectivation in Discourse: An Introduction”, Ed. Carl F.

- GRAUMANN ve Werner KALLMEYER, *Perspective and Perspectivation in Discourse*, John Benjamins, Amsterdam-Philadelphia.
- GÜNAY, Doğan (2013), *Söylem Çözümlemesi*, Papatya Yayıncılık Eğitim, İstanbul.
- HAMBLIN, Charles Leonard (1970), *Fallacies*, Methuen, London.
- HERING, Gunnar (2004), *Τα Πολιτικά Κόμματα στην Ελλάδα 1821-1936*, Τόμος Β, ΜΙΕΤ, Αθήνα.
- JELAVICH, Charles ve JELAVICH, Barbara (2000), *The Establishment of the Balkan National States: 1804-1920*, 4. B., University of Washington Press, Seattle.
- KARAAĞAÇ, Günay (2013), *Dil Bilimi Terimleri Sözlüğü*, Türk Dil Kurumu, Ankara.
- LANHAM, Richard A. (1991), *A Handlist of Rhetorical Terms*, 2nd Edition, University of California Press, Berkeley - Los Angeles.
- MAVROGORDATOS, George Th. (2015), *1915 Εθνικός Διχασμός*, Εκδόσεις Πατάκη, Αθήνα.
- METAKSAS, Ιωάννης (1934, 13 Kasım), “Ο Ελ. Βενιζέλος Χειροκροτεί την Κατάλυση της Ελληνικής Ανεξαρτησίας”, *Καθημερινή*.
- MILES, Bart (2010), “Discourse Analysis”, Ed. Neil J. SALKIND, *Encyclopedia of Research Design*, Sage, Kansas, 368-370.
- NIKOLAKOPOULOS, Ίλιος (2003), “Οι Εκλογές 1910-1920 Ελευθέριος Βενιζέλος από το Θρίαμβο στην Ήττα”, Ed. Vasilis PANAGIOTOPOULOS, *Ιστορία του Νέου Ελληνισμού 1770-2000*, Τόμος 6, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα, 31-40.
- OPPENHEIM, Lassa (2018), *International Law: A Treatise*, Vol. 2., Outlook, Frankfurt am Main.
- PALTRIDGE, Brian (2012), *Discourse Analysis*, Bloomsbury, London.
- REISIGL, Martin ve WODAK, Ruth (2000), *Discourse and Discrimination: Rhetorics of Racism and Antisemitism*, Routledge, London.
- REISIGL, Martin (2008), “Analyzing Political Rhetoric”, Ed. Ruth WODAK ve Michal KRZYZANOWSKI, *Qualitative Discourse Analysis in the Social Sciences*, Palgrave Macmillan, China, 96-120.
- REISIGL, Martin ve WODAK, Ruth (2009), “The Discourse-Historical Approach (DHA)”, Ed. Ruth WODAK ve Michael MEYER, *Methods of Critical Discourse Analysis*, 2nd Edition, Sage, London, 87-121.

- REISIGL, Martin ve WODAK, Ruth (2016), “The Discourse-Historical Approach (DHA)”, Ed. Ruth WODAK ve Michael MEYER, *Methods of Critical Discourse Analysis*, 3rd Edition, Sage, London, 23-61.
- REISIGL, Martin (2018), “The Discourse-Historical Approach”, Ed. John FLOWERDEW ve John E. RICHARDSON, *The Routledge Handbook of Critical Discourse Studies*, Routledge, New York, 44-59.
- RENÇBERLER, Özgür (2021), *Yunanistan'da “Ulusal Ayrışma” Söylemlerinin Eleştirel Çözümlemesi: Venizelos ve Metaksas Hesaplaşması*, Doktora Tezi, Trakya Üniversitesi, Edirne.
- SCHOPENHAUER, Arthur (2018), *Eristik Diyalektik: Haklı Çıkma Sanatı*, 3. B., Sel Yayıncılık, İstanbul.
- SMITH, Michael Llewellyn (2002), *Yunan Düşü*, Ayraç Yayınevi, Ankara.
- SÖZEN, Edibe (2017), *Söylem: Belirsizlik, Mücadele, Bilgi/Güç ve Refleksivite*, Profil Kitap, İstanbul.
- TDK (2019), *Türkçe Sözlük*, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara.
- TOULMIN, Stephen, RIEKE, Richard, JANIK, Allan (1984), *An Introduction to Reasoning*, 2nd Edition, Macmillan Publishing, New York.
- VAN DIJK, Teun A. (1997), *Discourse Studies: A Multidisciplinary Introduction*, Sage, London.
- VAN DIJK, Teun A. (2001), “Critical Discourse Analysis”, Ed. Deborah SCHIFFRIN vd., *The Handbook of Discourse Analysis*, Blackwell, Oxford, 352-371.
- VAN DIJK, Teun A. (2009), “Critical Discourse Studies: A Sociocognitive Approach”, Ed. Ruth WODAK ve Michael MEYER, *Methods of Critical Discourse Analysis*, 2nd Edition, Sage, London, 62-86.
- VAN EEMEREN, Frans ve GROOTENDORST, Rob (2004), *A Systematic Theory of Argumentation: The Pragma-Dialectical Approach*, Cambridge University Press, Cambridge.
- VAN LEEUWEN, Theo (1996), “The Representation of Social Actors”, Ed. Carmen Rosa CALDAS COULTHARD ve Malcolm COULTHARD, *Texts and Practices: Readings in Critical Discourse Analysis*, Routledge, London, 32-70.
- VARDAR, Berke (2002), *Açıklamalı Dilbilim Terimleri Sözlüğü*, Multilingual, İstanbul.
- VENİZELOS, Eleftherios (1934, 7 Kasım), “Η Παράφρων Βασιλική Πολιτική Ηπείλει τας Μεγαλυτέρας Καταστροφάς”, *Πατρίς*.

- WODAK, Ruth (2001a), “What CDA is About - A Summary of Its History, Important Concepts and Its Developments”, Ed. Ruth WODAK ve Michael MEYER, *Methods of Critical Discourse Analysis*, 1st Edition, Sage, London, 1-13.
- WODAK, Ruth (2001b), “The Discourse-Historical Approach”, Ed. Ruth WODAK ve Michael MEYER, *Methods of Critical Discourse Analysis*, 1st Edition, Sage, London, 63-94.
- WODAK, Ruth (2008), “Introduction: Discourse Studies - Important Concepts and Terms”, Ed. Ruth WODAK ve Michal KRZYŻANOWSKI, *Qualitative Discourse Analysis in the Social Sciences*, Palgrave Macmillan, China, 1-29.
- WODAK, Ruth, DE CILLIA, Rudolf, REISIGL, Martin, LIEBHART, Karin (2009), *The Discursive Construction of National Identity*, 2nd Edition, Edinburgh University Press, Edinburgh.
- WODAK, Ruth (2010), “The Discursive Construction of History: Brief Considerations”, *Mots. Les Langages du politique*, 94, 57-65.
- WODAK, Ruth (2011), *The Discourse of Politics in Action: Politics as Usual*, Palgrave Macmillan, Great Britain.
- WODAK, Ruth ve MEYER, Michael (2016), “Critical Discourse Analysis: History, Agenda, Theory and Methodology”, Ed. Ruth WODAK ve Michael MEYER, *Methods of Critical Discourse Analysis*, 3rd Edition, Sage, Great Britain, 1-22.
- YANNOULOPOULOS, Yannis (2003), *Η Εγγενής μας Τύφλωσις: Η Εξωτερική Πολιτική και Εθνικά Θέματα από την Ήττα του 1897 έως τη Μικρασιατική Καταστροφή*, Βιβλιόραμα, Τετάρτη Έκδοση, Αθήνα.
- YÜCEL, Tahsin (2014), *Söylemlerin İçinden*, Alakarga, İstanbul.

BULGARCADA ZARF-FİİLLER

Gerunds in Bulgarian

Serkan CÖMERTEL*

ÖZ: Zarf-fiiller (деепричастие) temel önermedeki fiilin ortaya koyduğu eylemle birlikte senkronik (eş zamanlı) gerçekleşen diğer eylemin oluşunu ve tarzını belirtmekte kullanılmaktadır. Çekimsiz eylem türüdür. Lakin Bulgarcada zarf-fiiller çekimsiz eylem türü olmasına rağmen, biçimlenmeleri çekim sisteminin dışında değildir. Çekim söz konusu olduğundan, zamanla ilişki de ortaya çıkmaktadır. Bulgarcada zarf-fiilin biçimlenmesinde çekimin saptanması için başlangıcı oluşturacak zamana ihtiyaç duyulmaktadır. Bulgarca fiillerin çekimli ya da çekimsiz oluşumlarında ve aktif ya da pasif oluşumlarında başlangıç noktası şimdiki zamandır (сегашно време). Bu durumu oluşturan asıl neden Bulgarcada fiillerin mastar (infinitive) hâlinin mevcut olmamasından kaynaklanmaktadır. Zarf-fiilin biçimlenmesi çekime ve şimdiki zamana göre oluşması, görünüşe de bir rol yüklemektedir. Bulgarcada çekimin zaman ve görünüşle bağlantısı biçimlenme üzerinde etkilidir. Söz konusu biçimlenmenin çekimsiz eylemler (нелични / нефинитни форми на глагола) üzerindeki etkisi çekimli eylemlere (лични / финитни форми на глагола) paralellik göstermektedir. Örneğin, çekimsiz eylem türü olan zarf-fiillerin oluşumunu çekim, zaman ve görünüş üçlüsü arasındaki ilişki aracılığıyla, çekimli eylemlerdeki rolleri temelinde açıklayabilmekteyiz. Zarf-fiilin biçimlenmesi üzerinde görünüşün üstlendiği rol anlamıyla da bağlantılıdır. Senkronik eylem süreklilik göstermektedir. Bu yüzden Bulgarcada zarf-fiiller *sadece* bitmemiş (несвършен) görünüşteki fiillerden oluşmaktadır. Çalışmamızda, Bulgarcada zarf-fiillerin oluşumları, diğer morfolojik alanlara denk işlev görmeleri ve yazım kuralları açısından incelenecektir.

Anahtar Kelimeler: Bulgarcada zarflar, çekimli eylemler, çekimsiz eylemler, zarf-fiiller, zarf-fiilin biçimlenmesinde fonetik değişimler

ABSTRACT: Gerunds (деепричастие) are used to indicate the occurrence and style of the other action that takes place synchronously (simultaneously) with the action of the verb in the main proposition. It is a type of action without conjugation. However, although in Bulgarian gerunds are a type of verb without conjugation in Bulgarian, their formation is not outside the conjugation system. Since conjugation comes into question, the relationship with tense also emerges. In Bulgarian, in the formation of the gerunds, the tense forming the beginning is needed in order to determine the conjugation. The starting point for conjugated

* Arş. Gör., Trakya Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Mütercim Tercümanlık Bölümü, Edirne, serkancomertel@trakya.edu.tr, ORCID: 0000-0002-0854-2109

Geliş Tarihi / Received: 14.11.2021

Kabul Tarihi / Accepted: 22.11.2021

Yayın Tarihi / Published: 27.01.2022

or not conjugated forms of Bulgarian verbs and active or passive formations is the present continuous tense (сегашно време). The main reason for this situation is that there is no infinitive form of verbs in Bulgarian. The formation of the gerunds according to the conjugation and the present continuous tense also gives a role to the aspect. The connection of conjugation with tense and aspect in Bulgarian is effective on formation. The effect of this formation on not conjugated verbs (нелични / нефинитни форми на глагола) is parallel to conjugated verbs (лични / финитни форми на глагола). For example, we can explain the formation of gerunds, which are the type of not conjugated verbs, on the basis of their roles in conjugated verbs through the relationship between conjugation, tense and aspect triad. The role of the aspect on the formation of the gerunds is also related to the meaning. Synchronous action shows continuity. Therefore, gerunds in Bulgarian *only* consist of verbs in imperfective aspect (несвършен). In our study, the formation of gerunds in Bulgarian will be examined in terms of their equivalent function to other morphological fields and writing rules.

Keywords: Adverbs in Bulgarian, conjugated verbs, not conjugated verbs, gerunds, phonetic changes in the formation of gerunds

Giriş

Zarf-fiiller sadece fiil özelliği taşımazlar. Zarf (наречие) özelliği de taşımaktadırlar. Bu nedenle, zarf-fiilleri incelemeden önce kısaca zarf morfolojisine değinmek gerekecektir.

İletişimi gerçekleştirmek için cümleler kurmaktayız. Bu cümlelerde varlıkları veya kişileri bağlantılı oldukları eylemlerle birlikte açıklarız. Varlığın kendisinin ve gerçekleştirdiği eylemlerle ortaya çıkan değişimin nitelikleri tanımlanma gerektirmektedir. Değişim hareketle gerçekleşmektedir. Her hareket eylemi oluşturmaz. Örneğin; ‘бяг’ sözcüğü ‘*kaçma, kaçış, koşma*’ anlamındadır, hareket belirtir lakin eylem değildir. Eylem olması için kişi ve hareketin gerçekleştiği zamanın olması gerekmektedir. Bu yüzden ‘бяг’ sözcüğü Bulgarcada eril isimdir (Paşov, 1999: 120). Her eylem gerçekleştiği anda ya da geçmişte ya da gelecekte kendi dinamiklerine uygun hareketle durumları oluşturmaktadır.

(1) зная да чета и пиша ‘*okumayı ve yazmayı biliyorum*’

(2) не зная да чета и пиша ‘*okumayı ve yazmayı bilmiyorum*’

Birinci örnekte, чета ‘*okumak*’ ve пиша ‘*yazmak*’ eylemleri etkinlik belirtir, hareketli ve süreklidir. Зная ‘*bilmek*’ eylemi durum belirtir, hareketli olmamakla birlikte süreklidir. *Bilmek* fiili kendi dışında gerçekleşen eylemlerin sonucunu ortaya koymaktadır; yani *okumak* ve *yazmak* eylemlerinin sonucunda ortaya çıkmaktadır. Bu iki eylem değişimi beraberinde getirmekte ve durumu oluşturmaktadır (*bilmemek / bilmek*). Geçmişteki mevcut durum değişime uğramış, gelecek için ise durağanlaşmıştır. İkinci örnekte de, *bilmemek* fiili kendi dışında gerçekleşmemiş eylemlerin sonucudur. Söz konusu olan *okumak* ve *yazmak*

eylemlerinin gerçekleşmemesi sonucunda oluşmuştur. Bu iki eylemle değişim gerçekleşmemiş, mevcut durum durağan kılınmış, gelecekte ise değişim potansiyeline sahiptir.

Varlığın kendi niteliklerinin tanımlanması sıfatlar (прилагателно име) aracılığıyla, eylemin niteliklerinin tanımlanması zarflar aracılığıyla yapılmaktadır (Karaağaç, 2013: 883). Görüldüğü üzere, her iki morfolojik alanın (sıfat ve zarf) ortak yanı tek başına var olamamak ve başka morfolojik alanlara (isim ve fiil) ihtiyaç duymaktır (Karaağaç, 2013: 883). Eylemin niteliğinden bahsedebilmek için öncelikle eylemin kendisi ve söz konusu eylemin gerçekleşmesi için de en az bir kişi ya da varlığa gerek duyulmaktadır (Karaağaç, 2013: 883). Sıfatlar ve zarflar aynı biçimde olup birbirleriyle karıştırılmaktadır. Mevcut karışıklığın çözülmesi ise oldukça basittir. Aşağıdaki örnekleri inceleyelim.

(3) хубаво време

(4) хубаво работи

Üçüncü ve dördüncü örnekte *хубаво* sözcüğünü morfolojik olarak tanımlamak güçtür. ‘Хубаво’ sözcüğü ‘güzel, zarif, yakışıklı’ anlamlarına gelerek *sıfat* olabilir ya da ‘iyice, adamakıllı, sağlamca’ anlamlarına gelerek *zarf* da olabilir. Böylesi bir durumda her iki morfolojik alanın (sıfat ve zarf) tek başına kullanılamayacağından hareket etmek gerekir. Bütünleştikleri diğer söz bölüklerini incelediğimizde, üçüncü örnekte ‘време’ sözcüğü ‘hava’ anlamına gelen isimdir ve gramatik cinsiyet kategorisi olarak orta cinstedir (среден род). Üçüncü örnekteki ‘хубаво’ sözcüğü ismin önüne geldiğinden sıfattır (güzel hava). Dördüncü örnek ise Bulgarcadaki sözcük tasnifinin çeşitliliğinden ötürü başka bir sorunu daha karşımıza çıkarmaktadır. Dördüncü örnekteki ‘работи’ sözcüğü ‘работа: iş, emek, çalışma, faaliyet’ anlamlarına gelen dişil ismin çoğulu olabilir ya da şimdiki zamanda üçüncü teklik şahsa göre (той, тя, то / о) çekimlenmiş bir fiil olabilir (работя ‘çalışıyorum’; работиш ‘çalışıyorsun’; работи ‘çalışıyor’).

Bulgarcadaki sözcük tasnifinin çeşitliliğinden hareketle ‘работи’ sözcüğü bitmiş geçmiş zamanda (минало свършено време - аорист) ikinci teklik şahsa (ти / sen) ya da üçüncü teklik şahsa (той, тя, то / о) gönderme yapılabilir (çalıştın, çalıştı). Aynı zamanda ‘работи’ sözcüğü resmî olmayan biçimde (sen) emir kipini (повелително наклонение) oluşturabilir (çalış). Görüldüğü üzere, Bulgarcada tek bir parçanın başlı başına tanımlanması yanıltıcı olduğundan tanımlama bütünlük içinde yapılmaz. Dördüncü örnekte sıfat ve zarf tasnifi olduğu kadar ‘работи’ sözcüğünün isim mi, yoksa fiil mi olduğunu tasnif etmek de önemlidir. ‘Работи’ sözcüğünün

tasnifi de kendisinden önce gelen sözcükle mümkündür. Bu noktada sıfat ve zarfların başka özellikleri karşımıza çıkmaktadır. Sıfatlar niteledikleri ismin teklik / çokluk biçimine göre değişmektedir. Örneğin, isim tekilse sıfat da tekil olur ve ismin gramatik cinsiyet kategorisine göre şekillenmektedir. Bunun dışında sıfatlar tanımlı ismin belirlilik morfemini de almaktadır. Böylece, sıfatlar isimlerle biçimsel olarak tam uyum içindedir. Buna karşılık, zarflar tek ve aynı biçimlerini koruyarak değişme göstermemektedir. Dördüncü örnekte, ‘работи’ sözcüğü isim olsaydı, çokluk biçimde değerlendirilecek ve ‘хубаво’ sözcüğü de çokluk biçimde olacaktı. Buradan hareketle, ‘работи’ sözcüğünün fiil olduğunu, öncesindeki ‘хубаво’ sözcüğünün de değişme göstermediğinden zarf olduğunu tespit edebilmekteyiz (adamakıllı çalışıyor).

Sıfat ve zarf morfolojik alanlarında ‘пó-’ ve ‘най-’ bölümcüklerinin kullanılmasıyla benzerlik ve karışıklık devam etmektedir. Örneğin, по-хубава книга ‘*daha güzel kitap*’ ifadesi, dişil isim olan книга ‘*kitap*’ sözcüğünün niteliğini ortaya koymuş (хубава ‘*güzel*’) ve başka kitap(lar) ile karşılaştırarak derecelendirmiştir (пó- ‘*daha*’). Benzer şekilde derecelendirme zarflarla da karşılanmaktadır.

(5) Мозъкът по-лесно запомня цветови индикатори, като по този начин го улеснявате при процеса на запаметяване¹

Beyin renk göstergelerini daha kolay hatırlar, böylece bu yöntemle hatırlama sürecini kolaylaştırırsınız

Bu ifadeye, лесно sözcüğü zarftır ve ‘*kolaylıkla, kolayca*’ anlamlarına gelmektedir. Sıfat olarak karıştırılabilmektedir (лесен, лесна, лесно ‘*kolay*’). Burada belirleyici olan запомня (запомням - запомня) ‘*hatırlamak, hatırla tutmak*’ anlamlarına gelen fiildir. İfadedeki лесно sözcüğü eylemi nitelediğinden zarftır. Zarfın önündeki ‘пó-’ bölümcüğü zarfı derecelendirmiştir. Görüldüğü üzere, sıfatlarda olduğu gibi derecelendirmek için kullanılan bölümcükler zarflarla da kullanılabilir. Bu kullanım şekli haricinde, zarflar sıfatların da önüne gelebilir. Bu tip kullanımda söz dizimsel (sentaktik) açıdan farklılık görülmektedir.

(6) Температурата на батерията е твърде висока или твърде ниска²

¹ Örnek cümle alınıldığı kaynak: <https://www.otlichnik.bg/как да уча по-лесно>, (erişim tarihi 29.09.2021).

² Örnek cümle alınıldığı kaynak: <https://delicesucre.ru/bg/slishkom-nizkaya-temperatura-akkumulyatora-zaryadka-priostanovlena>, (erişim tarihi 29.09.2021).

Bataryanın sıcaklığı oldukça yüksek veya oldukça düşüktür

(7) Прекалено високата температура упражнява голям стрес върху батерията³

Aşırı yüksek sıcaklık batarya üzerinde büyük baskı oluşturur

Altıncı örnekte, твърде ‘çok, pek çok, oldukça, epey’ anlamlarına gelen zarf iki sıfatın önündedir (висока, ниска). Висок (-а, -о) ‘yüksek’ ve нисък (ниска, ниско) ‘kısa, düşük’ anlamlarına gelen sıfatlar dişil ismi, yani özneyi nitelemektedir (температура**та** на батерията ‘bataryanın sıcaklığı’). Sıfatlar yardımcı fiil sonrasında gelmiş olsa da, gramatik açıdan ve anlam açısından isimle bağlantılıdır. Yedinci örnekte ise sıfat ismin önündedir (високата температура ‘yüksek sıcaklık’) ve asıl fiil (упражнява) öncesinde bulunarak özneyi oluşturmaktadır. Прекалено ‘haddinden fazla, aşırı’ anlamlarına gelen zarf, sıfatın önündedir. Örneklerde görüldüğü üzere, zarflar fiili nitelemesine rağmen, sıfatların önüne gelerek onları da açıklayabilmektedir. Her iki örnekte sözcüklerin cümle içindeki dizilimleri farklılık gösterse de görevleri gereği birbirleri ile bağlantıları mevcuttur.

Zarflarla ilgili değineceğimiz son husus, morfolojik alanda kullanımlarının sadece fiiller ve sıfatlarla sınırlı olmadığıdır. Zarflar, isimleri hatta başka kategorideki zarfları da açıklayabilmektedir (Demirova, 2019: 87).

(8) Човекът отпред много бърза

Öndeki adam çok acele ediyor (Demirova, 2019: 87)

Sevizinci örnekte, отпред ‘önde, önden’ anlamlarına gelen zarf, isimden sonra gelmesine rağmen, ismi açıklamaktadır. Fiilin (бързам ‘acele etmek, çabuk davranmak’) önündeki много ‘çok, pek, bir hayli’ anlamlarına gelen zarf, genel görevi üstlenerek fiili açıklamaktadır.

(9) Само сега

Sadece şimdi (Demirova, 2019: 87)

Dokuzuncu örnekte, само⁴ ‘yalnız, ancak, sadece’ anlamlarına gelen zarf, сега ‘şimdi, hali hazırda’ zarfını açıklamaktadır. Hal zarfı (наречие за начин) olarak само, zaman zarfını (наречие за време) açıklamıştır.

³ Örnek cümlelerin alındığı kaynak: <https://voinishki.com/profesionalni-instrumenti/литиево-йонна-батерия-какво-още-не-знаете>, (erişim tarihi 29.09.2021).

⁴ Само ‘ama, lakin’ anlamında bağlaç olarak da kullanılmaktadır. Vurgunun yeri değiştirildiğinde само ‘yalnız başına, yalnız’ anlamlarında zamir olarak kullanılmaktadır.

Zarf-fiillerin oluşturulmasıyla tabandaki eylemin gerçekleştirilme biçimi veya zamanı bir özneye bağlanmaz; buna karşılık, eylemin adı, gerçekleştirilme biçiminin veya zamanının adı öne çıkmaktadır (Karaağaç, 2013: 885). Zarf-fiiller tabanda fiilden oluşmasına rağmen, eylem görevi görmezler. Eylem, çekim özelliğini kaybeder, yan önerme kuran çifte görevli ögeler oluşturur (Gencan, 2007: 431). Fiildeki oluş ve kılışın durumunu ya da tarzını belirleyen zarf görevi yanında, hareket ve zaman kavramını karşılamasıyla da fiil görevi üstlenen zarf-fiiller çekimsiz eylem grubundadır (Korkmaz, 2014: 841). Zarf-fiiller çekimsiz eylem grubunda da olsa, Bulgarcada zarf-fiillerin biçimlenmesi çekim kategorisine bağlı gerçekleşmektedir. Çekime göre biçimlenme zaman ve görünüşü de kapsamaktadır. Fiilin çekim kategorisinde yerini alması belirli fonetik özelliklere göre gerçekleşmektedir. Örneğin, ünsüz sonrası /a/ ünlüsünün gelmesi *чета* ‘okumak’ birinci çekimi (първо спрежение); /o/ ünlüsü sonrası /я/ ünlüsünün gelmesi *строя* ‘inşa etmek, bina etmek, kurmak’ ikinci çekim (второ спрежение); -ам, -(в)ам, -ям ile biten fiiller *давам* ‘vermek, müsaade etmek’, *вярвам* ‘inanmak, güvenmek’ üçüncü çekimdedir (трето спрежение) (Cömertel, 2017: 144, 145). Çekimin gerçekleşmesi başlangıçtaki (merkezdeki) zamanda meydana gelmektedir. Bulgarcada bu zaman şimdiki zamandır (сегашно време).

Bulgarcada fiili zaman ve kişi bakımından biçimlendirmesek bile, daha başlangıçta belli bir zamanda, belli bir kişiye göredir ve çekim kategorisinde yerini almıştır. Bu durumu şöyle de ispatlayabiliriz: Herhangi bir Bulgarca sözlüğe baktığımızda *tüm* fiillerin şimdiki zamanda ve *genellikle* birinci teklik şahsa (аз / ben) göre olduğunu görürüz. Bazı fiillerin şimdiki zamanda olmakla birlikte, üçüncü teklik şahsa göre olduğu görülmektedir. Bu fiiller şahıssız (безлични глаголи) olduğundan kişiye göre çekimlenmezler (örneğin, *трябва* ‘gerekmek, icap etmek’).

Bulgarcada *tüm* fiillerin şimdiki zamanda ve *genellikle* birinci teklik şahsa göre, şahıssız fiillerin de yine aynı şekilde şimdiki zamanda lakin üçüncü teklik şahsa göre olmasının tek bir nedeni vardır. Bu durumu Türkçe ile mukayese ederek açıklayabiliriz. Türkçede fiiller -mak / -mek eklerini alarak isimleştiklerinden, fiillerin mastar (infinitive) hâli mevcuttur. Bulgarcada ise fiillerin mastar hâli mevcut olmadığından fiil başlangıçta biçimlenmeye hazır, şimdiki zamanda ve şahısla bağlantılıdır. Fiilin başlangıçta zamanla ve çekimle olan bağlantısı, görünüş özelliğini de belirlemektedir. Çünkü *tüm* fiillerin başlangıçta, şimdiki zamanda çekime hazır olmasının yanı sıra görünüşü de bellidir (казвам *нсв.* / кажа *св.* ‘söylemek, demek’; свечерява

се нсв. / свечери се св. ‘akşam olmaya başlamak’) ya da daha basit bir açıklamayla 3. Çekimdeki fiiller *genellikle* bitmemiş görünüştedir (несвършен вид).

Bulgarcada zarf-fiillerin oluşumu da çekime göre olduğundan şimdiki zamanla ve görünüşle bağlantılıdır. Fiil tabanına ‘-йки’ ya da ‘-ейки’ son ekleri getirilerek oluşturulmaktadır. Çalışmamızda Bulgarcada zarf-fiillerin oluşumları, diğer morfolojik alanlara denk işlev görmeleri ve yazım kuralları açısından incelenecektir.

1. Zarf-Fiillerin Zamana ve Çekime Göre Oluşumu

Bulgar dili araştırmacıları, zarf-fiil kullanımının İvan Vazov, P. P. Slaveykov, P. K. Yavorov gibi yazarların eserleri aracılığıyla Bulgar edebî diline nispeten daha geç dönemde, 19. Yüzyıl sonunda yerleştiğine dikkat çekmektedir. Bu bağlamda zarf-fiillerin edebî dilin yazılı versiyonu için bir özellik olduğu belirtilmekte ve iletişimi sıradan konuşmadan uzaklaştırıp daha edebî hâle getirdiğinden çok sık kullanılmaması tavsiye edilmektedir (Tilkov vd., 1983: 383).

Daha yeni araştırmalarda ise, zarf-fiillerin konuşma ve medya dilinde edebî normlardan uzaklaşarak, söz dizimi alanında edebî dilin entelektüelleşmesinin bir işareti olarak bütün üsluplarda ifade alanı bulduğuna dikkat çekilmekte ve Bulgar dilinin edebî ürünlerinin bir parçası olduğu açıklanmaktadır (Nitsolova, 2008: 441).

Bulgarcada değişmez fiil biçimleri olan zarf-fiiller, Eski Bulgarcanın şimdiki zaman etken sıfat-fiiliyle (старобългарските сегашни деятелни причастия) ilişkilidir (Stoyanov, 1977: 419). Çağdaş Bulgarca diyalektlerinin çoğunda bulunmayan zarf-fiillere bazı güneydoğu ve batı / güneybatı diyalektlerinde rastlanmaktadır (Stoyanov, 1977: 419).

Bulgarcada zarf-fiili oluşturmak için fiil tabanına ‘-йки’ ya da ‘-ейки’ son ekleri getirilir. Bu son ekler Türkçede ‘-arak, -erek’ eklerinin işlevine denktir. Zarf-fiillerin oluşumları sabit olup, almış oldukları son ekler çeşitlilik göstermez.

Bulgarcada zarf-fiili oluşturmak için kullanılan ‘-йки’ ya da ‘-ейки’ son ekleri fiilin şimdiki zamandaki çekimine göre tabana eklenmektedir. Zarf-fiiller çekimsiz olduklarından, zamana ve şahsa bağlı yargı bildirmemelerine rağmen, biçimlenmeleri çekime göre gerçekleşmektedir. Çekim de şimdiki zamana göre belirlenmektedir. Aşağıdaki tabloda Bulgarcada zarf-fiili oluşturan ekin kullanılışı gösterilmiştir.

Bulgarcada Zarf-Fiili Oluşturan Ekin Kullanılışı	
Birinci Çekimde ve İkinci Çekimde	Üçüncü Çekimde
-ейки	-йки

Tablo 1: Bulgarcada Zarf-Fiili Oluşturan Ekin Kullanılışı

Örneğin, чета ‘okumak’ → I. Çekim → **-ейки** → четейки ‘oku^yarak’; пиша ‘yazmak’ → I. Çekim → **-ейки** → пишейки ‘yaz^aarak’; лежа ‘yatmak, uzanmak’ → II. Çekim → **-ейки** → лежейки ‘yatarak, uzanarak’; мисля ‘düşünmek’ → II. Çekim → **-ейки** → мислейки ‘düşünerek’; обикалям ‘dolaşmak, gezinmek’ → III. Çekim → **-йки** → обикаляйки ‘dolaşarak, gezinerek’; гледам ‘bakmak’ → III. Çekim → **-йки** → гледайки ‘bakarak’.

Çalışmamızda buraya kadar zarf-fiillerin oldukça kolay ve yaygın oluşumu üzerinde açıklamalarda bulunduk. Zarf-fiillerin oluşumunu başka bir yöntemle de açıklayabiliriz. Lakin belirtmemiz gerekir ki, bu yöntem de biçimlenmede zarf-fiillerin şimdiki zamanla oluşturduğu bağlantıyı ortadan kaldırmamaktadır. Zarf-fiillerin oluşumundaki diğer yöntem, bitmemiş geçmiş zamandaki (минало несвършено време-имперфект) biçimlenme üzerindedir (Paşov, 1999: 207). Bulgarcada bitmemiş geçmiş zamanın biçimlenmesi çekime ve dolayısıyla şimdiki zamana bağlıdır.

Bitmemiş geçmiş zamana göre biçimlenme şöyle açıklanmaktadır: Fiilin çekimi saptanın, bunun için fiilin şimdiki zamanda birinci teklik şahıstaki biçiminden hareket edilmektedir. Çekim saptandıktan sonra birinci ve ikinci çekimde vurgunun yerine dikkat edilirken, üçüncü çekimde vurgunun yeri önemli değildir (Cömertel, 2018: 352). Üçüncü çekim fiillerde vurgunun yerinin önemli olmamasının nedeni, vurgunun sondaki ses üzerinde ya da son hecede bulunmamasından kaynaklanmaktadır. Bitmiş geçmiş zamanda birinci teklik şahıs için kullanılan ek [-x], bitmemiş geçmiş zamanda da fiili birinci teklik şahsa göre oluşturmaktadır. Zarf-fiilin oluşumu için ise fiilin bitmemiş geçmiş zamanda ikinci teklik (ти/sen) / üçüncü teklik (той, тя, то/o) şahıslara göre çekimlenmesi gerekmektedir. Bu aşamada fiil tabanına eklenen *-ие* eki yerine, *-йки* takısı eklenerek zarf-fiil oluşturulmaktadır.

Örneğin, четà ‘okumak’ → I. Çekim → vurgu sondaki /a/ ünlüsü üzerinde → четях ‘oku^yordum, okurdum’ bitmemiş geçmiş zamanda birinci teklik şahsa göre → четеше ‘oku^yordun, okuyordu’ bitmemiş geçmiş zamanda ikinci teklik / üçüncü teklik şahıslara göre → четейки ‘oku^yarak’ zarf-fiil *-ие* eki yerine, *-йки* takısı; пиша ‘yazmak’ → I. Çekim → vurgu sondaki /a/ ünlüsü üzerinde değil, /и/ ünlüsü üzerinde → пишех

'yazıyordum, yazardım' bitmemiş geçmiş zamanda birinci teklik şahsa göre → пишеше 'yazıyordun, yazıyordun' bitmemiş geçmiş zamanda ikinci teklik / üçüncü teklik şahıslara göre → пишешейки 'yazarak' zarf-fiil -ше eki yerine -йки takısı; лежә 'yatmak, uzanmak' → II. Çekim → vurgu sondaki /a/ ünlüsü üzerinde → лежах 'yatıyordum, yatarardım' bitmemiş geçmiş zamanda birinci teklik şahsa göre → лежеше 'yatıyordun, yatıyordun' bitmemiş geçmiş zamanda ikinci teklik / üçüncü teklik şahıslara göre → лежешейки 'yatarak, uzanarak' zarf-fiil -ше eki yerine, -йки takısı; мисля 'düşünmek' → II. Çekim → vurgu sondaki /я/ ünlüsü üzerinde değil, /и/ ünlüsü üzerinde → мислех 'düşünüyordum, düşünürdüm' bitmemiş geçmiş zamanda birinci teklik şahsa göre → мислеше 'düşünüyordun, düşünüyordun' bitmemiş geçmiş zamanda ikinci teklik / üçüncü teklik şahıslara göre → мислешейки 'düşünerek' zarf-fiil -ше eki yerine, -йки takısı; обикалям 'dolaşmak, gezinmek' → III. Çekim → vurgunun yeri önemli değildir → обикалях 'dolaşıyordum, dolaşırdım' bitmemiş geçmiş zamanda birinci teklik şahsa göre → обикаляше 'dolaşıyordun, dolaşıyordu' bitmemiş geçmiş zamanda ikinci teklik / üçüncü teklik şahıslara göre → обикаляшейки 'dolaşarak' zarf-fiil -ше eki yerine, -йки takısı; гледам 'bakmak' → III. Çekim → vurgunun yeri önemli değildir → гледах 'bakıyordum, bakardım' bitmemiş geçmiş zamanda birinci teklik şahsa göre → гледаше 'bakıyordun, bakıyordun' bitmemiş geçmiş zamanda ikinci teklik / üçüncü teklik şahıslara göre → гледашейки 'bakarak' zarf-fiil -ше eki yerine, -йки takısı.

Zarf-fiilin oluşumunu cümle içinde kullanarak inceleyelim.

(10) Той вървеше из залата, **разглеждайки** внимателно картините (Stoyanov, 1977: 420).

Dikkatle tabloları inceleyerek, salonda yürüyordu

Onuncu örnek iki parçadan oluşmaktadır. Birinci parça вървеше 'yürüyordu' fiilinin oluşturduğu temel önerme, ikinci parça разглеждайки 'inceleyerek' zarf-fiilin oluşturduğu yan önermedir. Temel önermedeki fiili incelediğimizde вървя 'yürümek' fiili ikinci çekimde, bitmemiş görünüştedir. Temel önermenin zamanı bitmemiş geçmiş zamanda, üçüncü teklik şahsa göredir. Zarf-fiilin oluşumunu iki yöntemle şöyle açıklayabiliriz: İlk olarak, разглеждам 'gözden geçirmek, incelemek' fiili, üçüncü çekimde, bitmemiş görünüştedir. Fiil üçüncü çekimde olduğundan, -йки takısını alarak zarf-fiili oluşturmaktadır. İkinci olarak, разглеждам → разглеждах 'gözden geçiriyordum, inceliyordum' bitmemiş geçmiş zamanda birinci teklik şahsa göre → разглеждаше 'gözden geçiriyordun, inceliyordun, gözden geçiriyordun, inceliyordu' bitmemiş geçmiş zamanda ikinci teklik / üçüncü

teklik şahıslara göre → разглеждайки ‘inceleyerek’ zarf-fiil *-ue* eki yerine, *-йки* takısı kullanılarak oluşmuştur.

(11) Той вървеше, държейки шапката си в ръка (Paşov, 1999: 208)
Şapkasını elinde tutarak, yürüyordu

Yan önermedeki zarf-fiili incelediğimizde, държа ‘tutmak’ fiili, ikinci çekimde, bitmemiş görünüştedir. Fiil ikinci çekimde olduğundan, *-йки* takısını alarak zarf-fiili oluşturmaktadır. Zarf-fiilin oluşumunu şöyle de açıklayabiliriz: Държа → държах ‘*tutuyordum, tutardım*’ bitmemiş geçmiş zamanda birinci teklik şahsa göre → държеше ‘*tutuyordun, tutuyordu*’ bitmemiş geçmiş zamanda ikinci teklik / üçüncü teklik şahıslara göre → държейки ‘*tutarak*’ zarf-fiil *-ue* eki yerine, *-йки* takısı kullanılarak oluşmuştur.

Örneklerde de görüldüğü üzere, iki takının kullanımı çekime göre sınıflandırılıp zarf-fiil oluşturulabilirken, diğer yandan fiil bitmemiş geçmiş zamanda biçimlendirilerek de zarf-fiil oluşturulabilmektedir. Bitmemiş geçmiş zaman kullanılarak zarf-fiilin biçimlenmesi daha çok aşamadan geçerek oluşmaktadır. Her iki durumda da biçimlenme çekim faktörüne bağlı geliştiğinden şimdiki zamanla bağlantılıdır. Bitmemiş geçmiş zamanda zarf-fiili biçimlendirirken vurgu da önemli işleve sahiptir.

2. Zarf-Fiillerin Görünüşe Göre Oluşumu

Bulgarcada zarf-fiiller *sadece* bitmemiş görünüşlü fiillerden oluşmaktadır. Zarf-fiilin oluşumunda eylemin eylemle ilişkisini açıklayan bitmemiş / sürekli (imperfekt) biçim birimler (morfem) mevcuttur (Boyaciev vd., 1999: 350). Zarf-fiiller analitik (çözümlemeli) fiil biçimlerini oluşturmaz ve zamanla ilgili biçim birimler içermezler (Boyaciev vd., 1999: 350). Zarf-fiiller ile oluşturulan yan önermelerin temel önermedeki eylemle ilişkisi, eş zamanlı (senkronik) oluşumu ortaya koymaktadır.

Anlama bağlı kalarak zarf-fiiller, temel önermedeki fiilin ortaya koyduğu eylemle eş zamanlı gerçekleşen diğer eylemin tarzı hakkında ayrıntılı yapıyı oluşturmaktadır (Boyaciev vd., 1999: 350).

(12) Художникът рисуваше, често поглеждайки модела (Barbolova, 1997: 178)

Ressam sık sık modele bakarak, resim yapıyordu

On ikinci örnekte görüldüğü üzere, iki eylem mevcuttur. Birinci eylem рисувам ‘*resim yapmak*’, ikinci eylem поглеждам ‘*bakmak*’. Birinci eylem bitmemiş geçmiş zamanda, üçüncü teklik şahsa göre temel önermeyi

oluşturmaktadır. İkinci eylem, eylem özelliğini yitirerek zarf-fiil biçiminde yan önermeyi oluşturmaktadır. İkinci eylem zarf-fiili oluşturduktan sonra zaman ve kişi bakımından çözümlenmesi mevcut değildir. Çünkü bu aşamadan itibaren şahıs ve zamanla ilgili yargıyı bildirmemektedir. Temel önermedeki yargıyı ortaya koyan eylemle bağlantı kurarak bu eylemin oluşunu ve tarzını ortaya koymaktadır. Zarf-fiil biçimlendikten sonra üzerinde şahıs ve zamanla ilgili biçim birimler taşımaya da, temel önermedeki eylemin şahsı ve zamanı ile dolaylı bağlantıya sahiptir. Örneğe baktığımızda, modele bakan ve resmi yapan ressamdır ve bunları bitmemiş geçmiş zamanda gerçekleştirmektedir. Sonuç olarak temel önermedeki eylem ve yan önermedeki oluşum eş zamanlı olarak gerçekleşmektedir. Buna bağlı olarak yan önermedeki oluşumun temel önermedeki eylemle bağlantı kurması, yan önermeyi oluşturan zarf-fiilin tabanda bitmemiş görünüşte olmasını zorunlu kılmaktadır. Çünkü zarf-fiilin oluşturduğu yan önermedeki oluşum ve tarz temel önermedeki eylemle eş zamanlı olarak gerçekleştiğinden sürece yayılma göstermektedir. Örnekten yola çıkarak, ressamın modele bakmasının başlangıç noktası belli olsa da (resmi yapmaya başladığı an), bitiş noktası belli değildir. Görüldüğü üzere, oluşumun sınırı çizilememektedir. Yan önerme temel önermenin zamanına görünüşle bağlıdır.

Sonuç olarak, Bulgarca zarf-fiiller *sadece* bitmemiş görünüşlü fiillerden oluşmaktadır. Bu durumu zarf-fiillerin şimdiki zaman temelinde oluşmasıyla ya da bitmemiş geçmiş zaman üzerinden biçimlenmesiyle açıklayabiliriz. Fakat zarf-fiillerin oluşturduğu yan önermeler temel önermelere sadece biçimsel olarak bağlı değildir. Anlamsal olarak da bağlıdırlar. Çünkü eylem ve oluşumunun (tarzının) eş zamanlı gerçekleşmesi ve sürece yayılması yan önermeleri temel önermelere anlamsal olarak da bağlamaktadır. Bulgarca biçim ve anlam açısından zarf-fiillere baktığımızda birbiriyle tutarlılık gösterdiği görülmektedir.

3. Zarf-Fiillere Alternatif Kullanımlar

Zarf-fiillerin ifadeye verdiği anlam bazı edat, zarf ve bağlaçlarla da karşılanmaktadır.

(13) Докато слуша радио, Мария готви (Petrova vd., 2005: 15)

*Mariya radyo **dinlerken**, hazırlanıyor*

Bulgarcaда докато ‘iken, ederken, ...inceye kadar, ...dikçe, ...dikça’ anlamlarına gelmekte ve zaman zarfı olarak kullanılmaktadır. Yukarıdaki cümledeki görevini inceleyecek olursak, eş zamanlı gerçekleşen yan önermenin eylemini (dinlemek) temel önermeye (hazırlanmak)

bağlamaktadır; bu nedenle de cümle içinde bağlaç (съюз) görevi üstlenmektedir. Bu tip oluşumlarda zarf-fiille göre biçim açısından fark mevcuttur. Yan önermedeki eylem, temel önermedeki eylemin zamanına ve şahsına uygun biçimde olup eylem özelliğini yitirmemiştir. Şimdi, aynı ifadeyi zarf-fiille oluşturalım.

(14) Слушайки радио, Мария готви (Petrova vd., 2005: 15)

Mariya radyo dinleyerek, hazırlanıyor

On dördüncü örnekte görüldüğü üzere, zarf-fiilin kullanılmasıyla eylem özelliği yitirilmiş, anlam açısından ise fark oluşmamıştır.

(15) Той вървеше, като държеше шапката си в ръка (Paşov, 1999: 208)

Şapkasını elinde tutarken, yürüyordu

Bulgarcada като ‘gibi, olarak, ise, iken’ anlamlarına gelmekte ve mukayese bildirerek edat (предлог) olarak kullanılmaktadır. Lakin yukarıdaki cümledeki görevini inceleyecek olursak, eş zamanlı gerçekleşen yan önermenin eylemini (tutmak) temel önermeye (yürüyordu) bağlamakta; bu nedenle de cümle içinde bağlaç görevi üstlenmektedir. Bu tip oluşumlarda zarf-fiille göre biçim açısından fark mevcuttur. Yan önermedeki eylem, temel önermedeki eylemin zamanına ve şahsına uygun biçimde olup eylem özelliğini yitirmemiştir. İfadenin zarf-fiille oluşturulmuş biçimi on birinci örnekte verilmiştir.

(16) Художникът рисуваше и често поглеждаше модела (Barbolova, 1997: 178)

Ressam resim yapıyordu ve sık sık modele bakıyordu

Bulgarcada и bağlacı ‘ve, ile, hem, hem de’ anlamlarına gelmekte ve iki ayrı cümleyi birbirine bağlamaktadır. Bu tip örnekte yan önerme ortadan kalkmaktadır. On altıncı örnekte iki farklı cümle mevcuttur. Birinci cümle художникът рисуваше ‘ressam resim yapıyordu’; ikinci cümle често поглеждаше модела ‘sık sık modele bakıyordu’. İki cümle de eyleme sahip (рисуваше ve поглеждаше), bu eylemler zaman bakımından aynı (bitmemiş geçmiş zamanda) ve aynı şahıs tarafından gerçekleşmektedir (художник / той / о). Bu tip örnekte bağlaç iki cümlenin birbirine eş zamanlı gerçekleştiğini belirtmektedir. İfade zarf-fiille oluşturulduğunda, biçim bakımından farklılık olmakla birlikte, anlam bakımından değişme meydana gelmemektedir. İfadenin zarf-fiille oluşturulmuş biçimi on ikinci örnekte verilmiştir.

4. Zarf-Fiillerde Fonetik Değişimler ve Yazım Hataları

Zarf-fiiller şimdiki zaman temelinde ya da bitmemiş geçmiş zaman üzerinden şekillenmesine bağlı olarak fonetik değişimler gerçekleşmektedir. Şimdiki zaman ve bitmemiş geçmiş zaman dışındaki oluşumlarda fiil tabanında meydana gelen ses değişimlerinin zarf-fiil oluşumunda gerçekleşmediği görülmektedir. Örneğin;

/г/ → /ж/

мора ‘yapabilmek, gücü yetmek’

Şimdiki zamanda: Можеш (ikinci teklik şahıs ‘yapabiliyorsun, yapabilirsin’), може (üçüncü teklik şahıs ‘yapabiliyor, yapabilir’) → 1. Çekim → -ейки → можейки ‘yapabilerek’;

Bitmemiş geçmiş zamanda: Можех ‘yapabiliyordum, yapabilirdim’ bitmemiş geçmiş zamanda birinci teklik şahsa göre → можеше ‘yapabiliyordun, yapabiliyordu’ bitmemiş geçmiş zamanda ikinci / üçüncü teklik şahsa göre → можейки ‘yapabilerek’ zarf-fiil -ue eki yerine -юки takısı.

Yukarıdaki örnekte görüldüğü üzere, şimdiki zamanda ve bitmemiş geçmiş zamanda meydana gelen ses değişimleri zarf-fiilin oluşumunda da görülmektedir.

/к/ → /ч/

пека ‘pişirmek’

Şimdiki zamanda: Печеш (ikinci teklik şahıs ‘pişiriyorsun, pişirirsin’), пече (üçüncü teklik şahıs ‘pişiriyor, pişirir’) → 1. Çekim → -ейки → печейки ‘pişirerek’;

Bitmemiş geçmiş zamanda: Печях ‘pişiriyordum, pişirirdim’ bitmemiş geçmiş zamanda birinci teklik şahsa göre → печеше ‘pişiriyordun, pişiriyordu’ bitmemiş geçmiş zamanda ikinci / üçüncü teklik şahsa göre → печейки ‘pişirerek’ zarf-fiil -ue eki yerine -юки takısı.

Yukarıdaki örnekte görüldüğü üzere, şimdiki zamanda ve bitmemiş geçmiş zamanda meydana gelen ses değişimleri zarf-fiilin oluşumunda da görülmektedir. Bu iki zaman (şimdiki zaman ve bitmemiş geçmiş zaman) dışındaki diğer zamanlarda fiillerde biçimlenirken meydana gelen ses değişimleri zarf-fiilin oluşumunda görülmemektedir.

/ч/ → /к/

плача ‘ağlamak’

Bitmiş geçmiş zamanda: Пла~~к~~ах ‘ağladım’ bitmiş geçmiş zamanda birinci teklik şahsa göredir. Ses değişimi bitmiş geçmiş zamanda meydana gelmiş, şimdiki zamanda (плачеш ‘ağlıyorsun’, плаче ‘ağlıyor’) ve bitmemiş geçmiş zamanda (плачех ‘ağlıyordum’, плачеше ‘ağlıyordun’, ‘ağlıyordu’) ses değişimi olmadığından zarf-fiil oluşumunda da ses değişimi meydana gelmemektedir (плач~~е~~йки ‘ağlayarak’).

Zarf-fiillerde yaygın olarak karşılaşılan yazım yanlışlarından biri olumsuzluk bölümcüğünün (не) ayrı yazılmamasıdır. Olumsuzluk bölümcüğü zarf-fiillerden ayrı yazılır. Örneğin; не можейки ‘*yapamayarak*’, не искайки ‘*istemeyerek*’, не чувайки ‘*duymayarak*’ (Barbolova, 1997: 178). Zarf-fiili oluştururken bir diğer yazım yanlış ise üçüncü çekim fiillerde /я/ ünlüsünü /е/ ünlüsüne dönüştürmektir. Örneğin; отговарям ‘*cevap vermek*’ → отговаряйки (doğru) ‘*cevap vererek*’ → отговарейки (yanlış) (Cömertel, 2018: 182).

Olumlu biçimi olmayan fiillerden oluşan zarf-fiillerde olumsuzluk bölümcüğü birleşik yazılmaktadır. Örneğin; нехая ‘*tasalanmamak, aldirtmamak*’ → нехаейки ‘*tasalanmayarak, aldirtmayarak*’; ненавиждам ‘*nefret etmek*’ → ненавиждайки ‘*nefret ederek*’ (Barbolova, 1997: 178).

Sonuç

Zarf- fiiller değişmez söz bölükleridir. Fiil tabanlı oluşan zarf-fiiller de değişmez biçimdedir; oluşumları sabit olup almış oldukları son ekler çeşitlilik göstermemektedir. Zarf-fiiller çekimsiz de olsalar biçimlenmeleri çekime göre gerçekleşmektedir. Tabandaki fiilin fonetik özelliklerine göre şimdiki zaman temelinde üç çekim kategorisinden (1. Çekim, 2. Çekim, 3. Çekim) birine ait olmasına göre, zarf-fiil oluşturmada kullanılan takılar (-ейки ve -йки) fiil tabanına eklenmektedir. Bu durum zarf-fiillerin şimdiki zaman temelinde oluşmalarını sağlamaktadır.

Bulgarcada zarf-fiilin biçimlenmesi bitmemiş geçmiş zaman üzerinden de gerçekleşmektedir. Bu durum zarf-fiillerin şimdiki zaman temelinde biçimlenmesini değiştirmemektedir. Çünkü bitmemiş geçmiş zamanda fiilin biçimlenmesi çekime göre gerçekleştiğinden şimdiki zaman temelindedir.

Zarf-fiillerin biçimlenmesi belli dizgede gerçekleşmektedir. Fiil çekiminin belirlenmesi şimdiki zamanda gerçekleşir ve Bulgarcada *bütün* fiillerin şimdiki zamanda görünüşleri (bitmemiş / bitmiş) de mevcuttur. Bulgarcada bitmiş görünüşlü fiiller gelecek zamanda ve bitmiş geçmiş

zamanda; bitmemiş görünüşlü fiiller ise şimdiki zamanda ve bitmemiş geçmiş zamanda kullanılabilir (İvanov vd., 1969: 414). Bu bilgiden hareketle zarf-fiillerin *sadece* bitmemiş görünüşteki fiillerden oluşması şöyle açıklanabilmektedir: Şimdiki zamana ya da bitmemiş geçmiş zamana göre şekillenmesi dolayısıyla tabandaki fiilin görünüşünün de bitmemiş görünüşte olması gerektiği biçim açısından açıklanabilmektedir. Lakin zarf-fiillerin oluşumunu sadece biçim açısından açıklamak yeterli değildir.

Zarf-fiiller, temel önermedeki yargıyı ortaya koyan eylemle bağlantı kurarak bu eylemin oluşunu ve tarzını belirtmektedir. Zarf-fiilin oluşturduğu yan önermedeki oluşum ve tarz temel önermedeki eylemle eş zamanlı olarak gerçekleşmekte ve sürece yayılma göstermektedir. Bu nedenle de fiilin sürece yayılması bitmemiş görünüşüyle sağlanmaktadır.

Bulgarcada eylemlerin biçimlenmesinde çekim (şimdiki zamana göre), zaman (merkezdeki şimdiki zaman) ve görünüş (bitmemiş / bitmiş) üçlünün ortaya koyduğu kurallar eylemsilerin biçimlenmesinde de rol oynamaktadır. Bu üçlünün oluşturduğu sistemin sadece biçimlenme açısından değil, aynı zamanda anlam açısından da tutarlı olduğu görülmektedir.

KAYNAKÇA

- BARBOLOVA, Zoya (1997), *Sivremenen Bilgarski Ezik - Morfologiya* (Съвременен български език - морфология), Svetlik Zemisdan, Sofya.
- BOYACIËV, Todor, KUTSAROV, İvan, PENÇEV, Yordan (1999), *Sivremenen Bilgarski Ezik* (Съвременен български език), İzdatelska Kışta 'Petır Beron', Sofya.
- CÖMERTEL, Serkan (2018), *Bulgarca Fiillerin Çekim Sistemi*, Ceren Yayıncılık, Edirne.
- CÖMERTEL, Serkan (2017), "Bulgarcada Zaman Sistemi ve Merkezdeki Şimdiki Zaman", *Trakya Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 7.13, 141-159.
- DEMİROVA, Rafie (2019), *Kompendium na Sivremenniya Bilgarski Ezik* (Компендиум на съвременния български език), Avargard Prima, Sofya.
- GENCAN, Tahir Nejat (2007), *Dilbilgisi*, Tek Ağaç Eylül Yayıncılık, Ankara.
- İVANOV, Dimitir, KRISTEV, Borimir, BONEVA, Rosina (1969), *Bilgarski Ezik za Çujdestrannite Studenti, Sledvaşti viv Visşite Uçebni Zavedeniya* (Български език за чуждестранните студенти, следващи във висшите учебни заведения), Nauka i İzkustvo, Sofya.

- KARAAĞAÇ, Günay (2013), *Dil Bilimi Terimleri Sözlüğü*, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara.
- KORKMAZ, Zeynep (2014), *Türkiye Türkçesi Grameri Şekil Bilgisi*, Türk Dil Kurumu Yayınları, 4. Baskı, Ankara.
- NİTSOLOVA, Ruselina (2008), *Bilgarska Gramatika Morfologiya* (Българска граматика морфология), Universitetsko izdatelstvo 'Sv. Kliment Ohridski', Sofya.
- PAŞOV, Petır (1999), *Bilgarska Gramatika* (Българска граматика), Izdatelska Kışta 'Hermes', Plovdiv.
- PETROVA, Stefka, TSANKOVA, Pravda, KURTEVA, Elitsa, TOMOVA, Kristina, İLİEV, İvan (2005), *Uçete Bilgarski Ezik Nivo 2 B* (Учете български език ниво 2 б), Sofiyski Universitet 'Sv. Kliment Ohridski' Departament za Ezikovo Obuçenie - (İÇS), Izdatelstvo 'D-г İvan Bogorov', Sofya.
- STOYANOV, Stoyan (1977), *Gramatika na Bilgarskiya Knijoven Ezik - Fonetika i Morfologiya* (Грамматика на българския книжовен език - фонетика и морфология), Izdatelstvo Nauka i İzkustvo, 2. Baskı, Sofya.
- TİLKOVA, Dimitır, STOYANOV, Stoyan, POPOV, Konstantin (1983), *Gramatika na Sivremenniya Bilgarski Knijoven Ezik Tom 2. Morfologiya* (Грамматика на съвременния български книжовен език Т.2. Морфология), Bilgarska Akademiya na Naukite, Sofya.

Çevrimiçi Kaynaklar

- <https://www.otlichnik.bg/как да уча по-лесно> (Erişim tarihi, 29.09.2021).
- <https://delicesucre.ru/bg/slishkom-nizkaya-temperatura-akkumulyatora-zaryadka-priostanovlena> (Erişim tarihi, 29.09.2021).
- <https://voinishki.com/profesionalni-instrumenti/литиево-йонна-батерия-какво-още-не-знаете> (Erişim tarihi, 29.09.2021).

HOREZM TÜRKÇESİ İLE YAZILAN SİRÂCÜ'L-KULÛB'DA BENZETME VE ÖLÇÜ UNSURLARI

*Elements of Simile and Measurement in Sirâcü'l-Kulûb
Written in Khorezmian Turkish*

Hülya UZUNTAŞ*

ÖZ: Karahanlı Türkçesinden Çağatay Türkçesine geçiş dili olarak değerlendirilen Horezm Türkçesi ile yazılan eserlerden biri, Sirâcü'l-Kulûb'dur. Eserde, peygamberliğini ilân eden Hazret-i Muhammed'in halkı İslam'a davet etmesinin ardından Musevi ve Hristiyanlardan İslam'ı kabul edenlerin sayısının artması nedeniyle rahatsızlık duyan Mekke ve Yemen Yahudilerinin, Hazret-i Muhammed'in gerçek peygamber olup olmadığını sınamak için Tevrat ve İncil'den sordukları zor sualler ve Hazret-i Muhammed'in bu suallere verdiği doğru cevaplar konu edilmiştir. Sorulan suallere verilen cevaplarda benzetme ve ölçü unsurlarının sıklıkla kullanıldığı dikkat çekmektedir.

Bu çalışmada Ayşegül Sertkaya'nın 2010 yılında neşrettiği, Horezm Türkçesiyle yazılan ve 19 soru-cevap içeren Sirâcü'l-Kulûb metnindeki benzetme ve ölçü unsurları incelenecektir.

Anahtar Kelimeler: Sirâcü'l-Kulûb, Horezm Türkçesi, benzetme, ölçü

ABSTRACT: Sirâcü'l-Kulûb is one of the works written in Khorezmian Turkish, which is considered as the transition language from Karakhanid Turkish to Chagatai Turkish. In the work, the difficult questions asked from the Bible and the Torah by the Jews of Mecca and Yemen, who were disturbed by the increase in the number of Jews and Christians that converted to Islam following the invitation to Islam by the Prophet Muhammad -who declared his prophethood- in order to test whether he was a true prophet, and the correct answers given by the Prophet Muhammad to these questions were discussed. It is noteworthy that the elements of simile and measurement are frequently used in the answers given to the questions asked.

In this study, the simile and measurement elements in the text of Sirâcü'l-Kulûb, which was written in Khorezmian Turkish and contains 19 questions and answers, published by Ayşegül Sertkaya in 2010, will be examined.

Keywords: Sirâcü'l-Kulûb, Khorezmian Turkish, simile, measurement

* Dr., Trakya Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Edirne, hulyauzuntas@trakya.edu.tr, ORCID: 0000-0003-2306-5483

Geliş Tarihi / Received: 15.11.2021

Kabul Tarihi / Accepted: 22.11.2021

Yayın Tarihi / Published: 27.01.2022

Giriş

Bazı İslam coğrafyacılarının batıda Oğuz Türkleri'nin ülkesi, güneyde Horasan, doğuda Mâverâünnehir, kuzeyde yine Türk topraklarıyla çevrili bir ülke olarak tanıttıkları (Özaydın, 1997: 217a) Harezmi (Hârizm, Harzem, Horezm)'in¹ 11. yüzyıldan başlayarak Türkleşmesi hadisesi, 13. yüzyıla kadar devam etmiştir (Argunşah ve Sağol-Yüksekkaya, 2015: 163).

13. yüzyıldan itibaren, Harezmi ve Sir Derya'nın aşağı kesiminde kısmen Oğuz (Türkmen) ve Kıpçak yerli ağızlarının tesiri altında Karahanlıca'dan teşekkül eden Horezm Türkçesinin, Orta Asya Türkçesi edebiyat dilinin inkişaf merhalesi (Eckmann, 2014: 1) olarak zuhur ettiğini görürüz. Harezmi'ye gelerek yerleşen Kıpçak, Oğuz ve diğer Türk boylarının şive ve ağızlarından alınan unsurlar, Horezm Türkçesi'nin en başta gelen dil özelliklerini teşkil etmiştir (Hacıeminoğlu, 1997: 18).

Karahanlı Türkçesinden Çağatay Türkçesine geçiş dili olarak, dil tarihi açısından büyük öneme sahip (Eckmann, 2014: 2) olan Horezm Türkçesi ile muhtelif eserler kaleme alınmıştır. Bu eserler² János Eckmann tarafından eserlerin yazıldığı yer, müelliflerin yetiştiği bölge dikkate alınarak (Ata, 2002: 16) “Harezmi Türkçesi Eserleri” ve “Harezmi-Altın Ordu Türkçesi Eserleri” başlıkları altında tasnif edilmiş ve *Mukaddimetü'l-Edeb*, *Kıssaşü'l-Enbiyâ*, *Nehcü'l-Ferâdis*, *Mu'înü'l-Mürîd* ile *Satır Arası Kur'ân Tercümesi*

¹ Ayşegül Sertkaya, Harezmi bölgesi ve çeşitli Türk boylarının göçleri ile bu bölgede teşekkül eden Türkçe hakkında şu bilgiyi verir: “Bölge VIII. yüzyılın başlarında Araplar tarafından fethedilmiş ve bölgeye Arap kaynaklarında *Hârizm* (*H'ârezm*) adı verilmiştir. Arapça *Hârezm* kelimesi Türkler tarafından *Harzem* şeklinde telâffuz edilmiş ve bölgenin idareci sülâlesinin adına da *Harezmişahlar* veya *Harzemşahlar* denilmiştir. X. yüzyıldan itibaren bölgeye Kıpçak, Peçenek, Kanglı ve Oğuz gibi çeşitli Türk boylarının gelip yerleşmesiyle bölge Türkleşmeye başlamış ve Türkler bu bölgenin adını *Hôrezm* şeklinde telâffuz etmişlerdir. *Hôrezm* kelimesi daha sonraları bölgeden Anadolu'ya yapılan göçlerle Anadolu Türkçesi'nde *Horzum* şeklinde yaşamaktadır. Kâşgarda konuşulan Karahanlı Türkçesi'nin bir devamı olan, ancak bölgede karışık dil özellikleri ile teşekkül eden Türkçeye de *Horezm Türkçesi* denilmiştir” (Sertkaya, 2013: 213).

² Recep Toparlı “Harezmi Türkçesi” adlı çalışmasının “Harezmi Türkçesi ile Yazılan Eserler” başlığı altında Rabgûzî'nin *Kısâsu'l-Enbiyâ*'sını, İslâm'ın *Mu'înü'l-Mürîd*'ini, Kutb'un *Hüsrev ü Şîrin*'ini, Hârezmi'nin *Muhabbetnâme*'sini, Kerderli Mahmûd'un *Nehcü'l-Ferâdis*'ini listelerken (bk. Toparlı, 1995: 4-8), Gülten Sağol-Yüksekkaya, Mustafa Argunşah ile müşterek hazırladıkları “Karahanlıca, Harezmi, Kıpçakça Dersleri” isimli çalışmalarında “Harezmi Türkçesi Dil Yâdigârları” başlığı altında “*Mukaddimetü'l Edeb*, *Kısâsu'l Enbiyâ*, *Mu'înü'l-Mürîd*, *Hüsrev ü Şîrin*, *Muhabbet-Nâme*, *Nehcü'l-Ferâdis*, *Kur'ân-ı Kerîm Çevirileri*, *Altın Ordu Yarlık ve Bitikleri* (Toktamış Han Yarlığı, Temir Kutluk Yarlığı, Mahmud Han Bitiği), *Mi'râc-nâme*, *Sirâcü'l-Kulûb* ve *İbni Mühennâ Lugatı*”ne yer vermiştir (bk. Argunşah ve Sağol-Yüksekkaya, 2015: 164-176).

Harezmi Türkçesi eserleri (Ata, 2002: 16), Kutb'un *Hüsrev ü Şîrîn*'i, *Muhabbet-nâme*, *Mi'râc-nâme*, *Dâsitân-ı Cumcuma* ve *Altın Ordu sahasına ait yarlık ve bitikler* ise Harezmi-Altın Ordu eserleri olarak ele alınmıştır (Ata, 2002: 16-17).

Ayşegül Sertkaya *Mukaddimetü'l-edeb*, *Kısâsü'l-Enbiyâ*, *Muînü'l-Mürîd*, *Husrev ü Şîrîn*, *Muhabbet-Nâme*, *Nehcü'l-Feradis* gibi edebî eserlerin yanı sıra, "hâlen Moskova Devlet Arşivi, Eski Eserler, 1468, Fonds N 181'de kayıtlı 224 varaktan oluşan bir mecmuadaki *Sirâcü'l-Kulûb*, *Şerâyi'ü'l-Ahkâm*, Hazret-i Muhammed'le ilgili menkıbeler, Kul Süleymân, Âşık Osmân ve Yunus Emre hikmetleri ile bir *Sâl-nâme*'yi de" (Sertkaya, 2013: 213) Horezm Türkçesiyle yazılan edebî eserler arasına dâhil etmek gerektiğini belirtir.

Bu çalışmada, Ayşegül Sertkaya'nın Horezm Türkçesiyle yazılan edebî eserler listesine eklenmesi gerektiğini vurguladığı "Moskova Devlet Arşivi, Eski Eserler, 1468, Fonds N 181'de kayıtlı 224 varaktan oluşan mecmuanın ilk eseri" (Sertkaya, 2010: 9) olan *Sirâcü'l-Kulûb*'un Sertkaya tarafından "*Horezm Türkçesi ile Yazılan Sirâcü'l-Kulûb. Giriş-Transkripsiyonlu Metin-Çeviri-Tıpkıbasım*" adı ile hazırlanıp bilim dünyasına kazandırılan neşrinden istifade edilerek söz konusu eserde kullanılan *benzetme* ve *ölçü* unsurları incelenecektir.

1. *Sirâcü'l-Kulûb* Hakkında

Sirâcü'l-Kulûb, peygamberliğini ilân eden Hazret-i Muhammed'in halkı İslam'a davet etmesinin ardından Musevi ve Hristiyanlardan İslam'ı kabul edenlerin sayısının artması nedeniyle rahatsızlık duyan Mekke ve Yemen Yahudilerinin, Hazret-i Muhammed'in gerçek peygamber olup olmadığını sınamak için Tevrat ve İncil'den sordukları zor sualler ve Hazret-i Muhammed'in bu suallere verdiği doğru cevapların konu edildiği (Sertkaya, 2010: 11) bir eserdir. Sertkaya'ya göre bu konuyu anlatan ilk eser Arapça yazılan *Sirâcü'l-Kulûb*'dur. Arapçadan Farsçaya tercüme edilen eserin Türkçe çevirileri de yapılmıştır (Sertkaya, 2013: 3856-3857).

Çalışmasında *Sirâcü'l-Kulûb* yazmalarını *Arapça yazmalar*, *Arapçadan Farsçaya yapılan çeviriler*, *Türkçe Çeviriler (Doğu Türkçesi yazmaları, Anadolu Türkçesi yazmaları)* başlıkları altında inceleyen³ Sertkaya'nın

³ *Sirâcü'l-Kulûb* yazmaları ile ilgili ayrıntılı bilgi için bk. Sertkaya, 2010: 11-21. Ayrıca bk. Karasoy, 2013: 17-20.

neşrettiği *Sirâcü'l-Kulûb* metni “Arapçadan Doğu Türkçesine çevrilmiş olup⁴ metinde 19 soru-cevap yer almaktadır” (Sertkaya, 2010: 13).

2. Horezm Türkçesi ile Yazılan *Sirâcü'l-Kulûb*'da Benzetme ve Ölçü Unsurları

2.1. Benzetme Unsurları

Eserdeki benzetme ilgisi *-çA* eki, *teg* edatı ve *meñgizlig/k* kelimesi ile kurulmuştur.

2.1.1. *-çA* Eki İle Kurulan Benzetmeler

Muhtelif Türk dil bilgisi kaynaklarında *-çA* eki ile ilgili şu bilgiler verilir:

➤ “*+çA*: Küçültme ve kuvvetlendirme bildirir; eşitlik hâli ile aynı” (Gabain, 2007: 43).

“*+çA*: eşitlik, gibilik bildirir” (Gabain, 2007: 105).

“*+çA*: Küçültme, kuvvetlendirme bildirir; kelime teşkili unsuru olarak görülmelidir” (Gabain, 2007: 105).

“*+ça*: Mukayese yahut küçültme ifade eder” (Gabain, 2007: 114).

➤ “Adların eşitlik durumu $\{+çA\}$ eki ile kurulur. Bir adın eşitlik durumu eşitlik-karşılaştırma, yaklaşıklık ve görecelik zarfları olarak görev yapar”⁵ (Tekin, 2003: 116).

➤ “Eşitlik ekleri bir eşitlik, gibilik, benzerlik ifade ederler. Onun için bu eklerle *benzerlik ekleri* de diyebiliriz. Eşitlik eklerinin esas fonksiyonu gibilik, benzerlik ifade etmektir. Fakat görecelik, kadarlık gibi hâller de ifade ederler. Onun için bu eklerle bütün fonksiyonlarını ifade etmek üzere *eşitlik ekleri* adını vermek daha uygundur. Yalnız bu son fonksiyonlarının da esas benzerlik fonksiyonuna dayandığı unutulmamalıdır.

Eşitlik ekleri ismi fiil kök ve gövdelerine bağlar. Eşitlik ekleri ismi yalnız fiile bağladığı için isimlerin eşitlik hâlleri daima zarf olarak kullanılırlar. Eşitlik ekleri de instrumental ve yön ekleri gibi işlekliliğini kaybetmek ve çekim eki hâlinde çıkmak temayülü gösterirler.

Asıl eşitlik eki *-CA*'dır. Eski Türkçede ek yalnız *ç*'li olarak *-çA* şeklinde idi” (Ergin, 2007: 239). Daha fazla bilgi için bk. Ergin, 2007: 239-240.

⁴ Bu durum metinde şöyle geçer: “*arab tili-çe erdi. türk tili-ge öwürdük (3/3)*” (Sertkaya, 2010: 25).

⁵ Tekin, çalışmasında *-çA* ekinin fonksiyonlarını “1. Eşitlik ve karşılaştırma zarfı görevinde, 2. Sayıca yaklaşıklık zarfı görevinde, 3. Görecelik zarfı görevinde” (Tekin, 2003: 116) olmak üzere üç başlık altında değerlendirmiştir.

➤ “+CA: Aslında eşitlik, benzerlik ve karşılaştırma görevinde bir ad çekimi olan +CA eki, kalıplaşma yoluyla sınıf değiştirerek zamanla bir yapım ekine dönüşmüştür. Yapım eki alarak sıfat, zarf ve adlar türetir” (Korkmaz, 2009: 36). Daha fazla bilgi için bk. Korkmaz, 2009: 36-39.

➤ “The equative

Examples for the original spatial meanings of the equative are rather rare. One of these meanings is limitative (‘up to a certain point’).

Another spatial meaning is prolative (‘by a certain road’).

Quantitative approximation is a content often expressed by +čA.

Just as often, however, +čA expresses abstract accordance.

• Similarity is also expressed by this suffix. In this last function +čA was in competition with the similitive (and with the postposition tæg).

+čA is often add to names for peoples to form adjectives. The reference to languages by equative forms also comes from this special use of similitive +čA.

+čA can, finally, be added to adjuncts such as *ašnu* ‘previous(ly)’ and in such cases makes their adjunct function more explicit.

The name ‘equative’ has been retained for this case form only out of convenience, to accord with general Turkological usage; equative meaning is not in any way central to the use of Old Turkic +čA” (Erdal, 2004: 376-378).

• “The similitive was in competition with the postposition tæg and with the case suffix +čA when used with similitive meaning (rather rare in Old Turkic)” (Erdal, 2004: 380).

Yukarıda verilen izahlardan da anlaşılacağı üzere -CA eki, eklendiği isimlere *eşitlik*, *gibilik*, *benzerlik*, *mukayese* vb. anlamlar katarak onların zarf fonksiyonunda kullanılmalarını sağlamaktadır. Ek, aynı fonksiyon ve -çA imlası ile Sirâcü'l-Kulûb'da da kullanılmıştır.

Talat Tekin'in -çA eki ile ilgili yaptığı tasniften⁶ de hareketle Sirâcü'l-Kulûb'daki -çA ekli kelimeleri, kullanıldıkları cümlelerle birlikte şu şekilde listeleyebiliriz:

I. Eşitlik ve karşılaştırma zarfı görevinde

⁶ Eserde -çA ekinin, Tekin'in tasnifindeki “3. Görecelik zarfı görevinde” başlığı altında değerlendirilebilecek bir kullanımı yoktur.

⁸... ol arık kır⁹-ıgında kubbeler yaratmış turur. her biriniñg uluğ-luğu¹⁰téveçe bar turur. (47/8-10)

¹... cebrāyıl kirdi érse, fir‘avn²-nuñg atı süñgi-çe kirdi. (89/1-2)

II. Sayıca yaklaşıklık zarfı görevinde

¹... eger kim-érseniñg tã‘atı ma‘şiyet-din ²esfendāne öyin-çe ağır gelse, cümle ‘arş u kürsî ferişte³-leri añga utru kélgey-ler. (33/1-3)

⁴... kayu kul⁵-nuñg ma‘şiyet-ni [e]sfendāne öyinçe ağır kelse, yana bir ferişte ⁶munādî kılğay kim ... (33/4-6)

¹¹mü‘mîn kullar tégme tã‘atı endāzesi-çe kéc-gey[37]¹-ler (36/11-37/1)

⁷... bir ança mü‘mîn-ler ⁸bir tün kün endāzesi-çe kéckey-ler. (37/7)

¹¹kıyāmet-niñg bir küni dünyāniñg élig miñg yılı-ça bolğay. (37/11)

¹⁰uçmağ içinde on kãta dünyāça mülk berdim (41/10)

¹¹... tégme bir kúbbe içinde yüz miñg piyāle bar turur. [48]... yıldız sa²-nıñca piyālelerni toldurup tururlar. (47/11- 48/1-2)

⁶... sağdın soldın tégme yol-nuñg keñliki ⁷iki yıgaç yerçe bar erdi. (86/6-7)

2.1.2. Teg Edatı İle Kurulan Benzetmeler

Teg⁷ edatıyla ilgili kaynaklarda verilen bilgiler şöyledir:

➤ “**tek**= gibi, benzetme edatı” (Atalay[çev.], 2006[IV]: 595).

➤ “**te:g (d-)** Postposn. ‘like’; together with **üçün**, **üze:** and **birle:** one of the ‘four old postposns.’ discussed in K. Grønbech, *Der türkische Sprachbau*, Copenhagen, 1936, p. 35. When attached to the oblique stem of **ol** it soon became fused with it as **antağ**, q.v.; later it became similarly fused with the oblique stem of **1 bu:** S.i.a.m.l.g. except SW where it is replaced by other words like Osm. **gibi (kib)**; the vowel varies between **-e-** and **-a-**, and the final between **-g** and **-y**, but the initial is consistently **d-** everywhere” (Clauson, 1972: 475a).

⁷ Teg edatıyla ilgili ayrıca bk. Nadelyaev vd., 1969: 546b.

➤ “*teg*, nadiren de +*tag*: Eşitlik, gibilik bildirir; daha ziyade bir son çekim edatı olarak görülebilir; vasıflık olarak da kullanılır” (Gabain, 2007: 105).

“*teg* “gibi”” (Gabain, 2007: 99).

➤ Talat Tekin *teg* edatını “adların yalın durumunu yöneten sontakılar” arasında değerlendirmiştir: “*täg* “gibi””. Bu sontakı 3. kişi iyelik ekli adların nesne durumunu yönetir” (Tekin, 2003: 151-152).

➤ Muharrem Ergin **tek** edatını, *kullanışlarına göre son çekim edatları* (Ergin, 2007: 367) başlığı altında ele almıştır.

➤ “Some of the (proper) postpositions are opaque like *täg*” (Erdal, 2004: 332).

“In the inscriptional pronoun sequences *antag* ‘like that’ and *montag* ‘like this’, *täg* also follows the harmony of the base. Note that the base of these two forms is the oblique stem and not the accusative form, which otherwise serves as pronominal base for postpositions governing the nominative of simple nouns. The same clearly happened to *nätäg*, which is spelled as one word though otherwise identical to *nä täg*, and gets expanded to give adverbial *nätäg+in* and *nätäg+läti*. In the Orkhon inscriptions, *antag* still alternates with *antäg*. (...) In view of all this, +tAg can be said to have become a case suffix as far as pronouns are concerned” (Erdal, 2004: 336).

Sirâcü’l-Kulûb’da *teg* edatının kullanıldığı, benzetme ifade eden cümleler şunlardır:

“¹... *yétmiş miñg munuñg tég* balıķ bar kim ²*anıñg her künde bir ta’amu turur*” *tép aydı*. (13/1-2)

¹... *üçünç kat yerde* ²*teñgri subhānehu ve ta’ālā halk-lar yaratıp turur*. *yüzleri* ³*ādemī yüzi tég*, *ağızları* *it ağızı tég*, *élig-leri* ⁴*ādemī éli-gi tég*, *azak-ları* *sıgır azakı tég*, *tüg⁵-leri* *koy tügi tég*. (20/1-5)

“⁵*tamuğ içinde teñgri* ‘azze vü celle kükürd yaratıp turur. eger ⁶*dünyā tağ-larını añga salsalar erdi mūm tég* *eri⁷-gey erdi*”. (21/5-7)

⁷... *beşinç kat yer⁸-de tamuğ yılanları bar*. *tégme birniñg uluķ-luķı* *deve⁹tég turur*. (24/7-9)

³*cümle sular zehir tég* *bolğay erdi*. (25/3)

¹kaçan bitig-ler kar yamğur teg uça baş-lasa kim oñğdın ²kim şol-dın kelgey. (34/1-2)

¹... bir gürüh halâyıklar ²bolğay, yaşın teg keçkey-ler. yana bir gürüh bolğay, yel ³teg keç-key-ler. yana bir gürüh bolğay-lar, kuş teg keç⁴-key-ler. yana bir gürüh bolğay-lar, at ile çapıp keç-er ⁵teg keç-key-ler. yana bir gürüh bolğay-lar, yazak yürür ⁶teg keç-key-ler. yana bir gürüh bolğay-lar, yaş oğlan ⁷emek-ler teg emekleyü keç-key-ler. (37/1-7)

²... mevlā fermānı birle ol ³cān kaçan bu nidānı eşitse, müşk-tin bir katre su tamar ⁴teg yā taķı un-dın kıl tartar meñgizlig ... (59/2-4)

³... anda kēzin ⁴melekü'l-mevt ırğak-lar ızar. kamuķ endām-ları sıyu ⁵tartar. neteg kim yafurğak-nı koy tügi-din tartmış ⁶meñgizlik, yā taķı bir ança tikenı yuñğ içindin tolğap ⁷tartar teg, yuñğ tikenke yapış-muş teg kamuķ tama⁸-rları bozulup endām-ları pāre pāre bolup çıkar. (62/3-8)

2.1.3. Meñgizlig/k İle Kurulan Benzetmeler

Lügatlerde *beniz*, *yüz*, *çehre*; *güzel*; *gibi* anlamlarında karşımıza çıkan *meñgiz* isminden sıfat yapım eki *-lig* ile türetilmiş *meñgizlig*⁸ kelimesi muhtelif kaynaklarda şöyle geçer:

➤ “مَنْكُزْلِكْ menğiz: Beniz. İnsanın rengi. Buradan alınarak “قِرْل مَنْكُزْلِكْ kızıl menğizliğ” denir, “kızıl benizli” demektir. Bu çok kere yanağın kırmızılığına söylenir” (Atalay[çev.], 2006[III]: 363).

➤ “SD **meñizlig** (b-) P.N./A. Fr. Meñiz (beñiz); ‘beautiful’ and the like. N.o.a.b. Uyğ. VIII ff. Bud. *U III* 57, 6 (i) (**osuğluğ**): Civ. *TT VII* 26, 17-18 (**körklüg**)” (Clouston, 1972: 771b).

➤ “a(nčula) **mäj(i)zlig** ärürlär kaltı ulug taluy s(a)mutre ... „sie werden ein solches **Aussehen** haben, wie das große Meer Samudra ...“” (Röhrborn, 1977: 136a).

“körksüz körklüg yäk **mäjizlig** a(yıg) k(ılınçlıg) braman” (Röhrborn, 1977: 306b).

“*tañlançıg muñadınçıg körklüg mäjizlig ä(dgü) eşlıg* „mit wunderbarer², **schöner**² und tugendhafter Gemahlin“(?)” (Röhrborn, 1977: 344b).⁹

➤ Kelime, Uygurca Altun Yaruk’ta beş kez geçer:

⁸ Kelimeyle ilgili ayrıca bk. Nadelyaev vd., 1969: 343a.

⁹ *Uigurisches Wörterbuch*’da kelimenin geçtiği yer bilgisi için ayrıca bk. Kaya, 2021: 184b.

“(1) **mengizlig** kutlug buyanlig bilge (2) biliglig törülüg bolup ol y(a)ruk- (3)-lar içinte közünmiş burkanlarig (4) körgeli udılar :.” (131/1-4) (Kaya, 1994: 118).

“(23) ... körküg (24) **mengizlig** bolgalı ..” (259/23-24) (Kaya, 1994: 171)

“(3) ... körk-(4)-lüg **mengizlig** bolsunlar ..” (380/3-4) (Kaya, 1994: 224)

“(18) ... körküg (19) **mengizlig** bolup..” (380/18-19) (Kaya, 1994: 224)

“(1) seviglig körküg **mengizlig** üç oqlanı (2) erti :.” (608/1-2) (Kaya, 1994: 321)

➤ **menizlig**, “gibi” anlamı ile Horezm Türkçesi eserlerinden Kışaşı’l Enbiyâ”da (Ata, 1997: III) 33 kez (bk. Ata, 1997: 434b); Nehcü’l-Ferâdis’de ise 63 kez (bk. Ata, 2014: 288b) kullanılmıştır.

Horezm Türkçesiyle yazılan eserlerden Sirâcü’l-Kulûb’da da *gibi* anlamı ile benzerlik ilgisi kuran kelime, şu cümlelerde toplam 16 kez kullanılmıştır:

⁹... yana *haq* ta ‘âlâ ¹⁰ol *gevherğa nazarı birle baqtı erte, ol gevher kur¹¹-ğaşun me^{ngizlik} eri-di taqı aqtı su boldı.* (7/9-11)

²... bir ança rivāyet³-lerde kelür kim serāni ol balıq üze urdı erte, ⁴ol balıq bir yandın başın çıkardı bir yandın *kuz⁵-rukın çıkardı. başı kuzrukı birle yeti kat yerni ⁶yeti kat kökni halka me^{ngizlik} evürdi.* (11/2-6)

³... kördi bir balıq *te^{ngizdin} başın ⁴çıkardı. katık yadın ok çıkar me^{ngizlik}.* (12/3-4)

¹¹... *tégme bir taş-nı^{ng} uluk[21]¹-luqı <kaf> tağ<i> me^{ngizlik} turur.* (20/11-21/1)

⁸... cümle ⁹tağlar *kum me^{ngizlik} bolğay erdi.* (25/8-9)

¹¹... *anı^{ng} üze kuş yara[43]¹-tmış turur. erkek tavuğ me^{ngizlik}.* (42/11-43/1)

¹¹... *tégme künde ol kuş-ka uçmağ[44]¹-tın üç kata yıpar, za ‘ferān, yinçü, kâfūr yağar = andağ ²kim kök-tin yamğur yağar me^{ngizlik}.* (43/11- 44/1-2)
(...) ⁶... her kanatıdın *tesbîh kalur me^{ngizlik} ün-ler ⁷çıklar.* (44/7)

⁶“anda *kēzin mü’min kul-lar burāk-ka müneler. kuş ⁷me^{ngizlik} uçarlar.* (50/6-7)

²... mevlā fermāni birle ol ³cān kaçan bu nidāni eşitse, müşk-tin bir kaçre su tamar ⁴tæg yā taķı un-dın kıl tartar meñgizlik ... (59/2-4)

³... anda kēzin ⁴melekü'l-mevt ırğak-lar ızar. kamuķ endām-ları sıyu ⁵tartar. nēteg kim yafurgak-nı koy tügi-din tartmış ⁶meñgizlik, yā taķı bir ança tikenı yuñg içindin tolgap ⁷tartar tæg, yuñg tikenke yapış-muş tæg kamuķ tama⁸-rları bozulup endām-ları pāre pāre bolup çıkar. (62/3-8)

¹¹... ol heybet zelzelesi yerge tüşkey. [75] ¹nē-tæg kim deryā ortası-dağı kēme meñgizlik bolgay. (74/11-75/1) (...) ⁴... yer kök ⁵tægirmen meñgizlik evrülgey. (75/4-5)

²... astı-dın üsti-din ³sağdın sol-dın andaķ çıkķay-lar kim kılı kim çur⁴kār meñgizlik bidāyālar yaķasıdın kāf-dın kāf-ka cihānga tolgay. teñgri ta'ālā mü'mīn-ler cānın reviş ⁶kılğay kim çerāg meñgizlik kāfirler cānın ķarā{r} kılğay. (79/2-6)

⁷... su boğıldı. tağ meñgizlik boldı. (86/7)

2.2. Ölçü Unsurları

Sirācü'l-Kulüb'daki ölçü unsurları, eserdeki ölçü ifadelerinde kullanılan kelimelere istinaden “uzunluk-kısalık, genişlik-darlık, kalınlık-incelik, büyüklük-küçüklük, uzaklık-yakınlık, derinlik-sıǵlık” başlıkları altında değerlendirilmiştir.

2.2.1. Uzunluk-Kısalık İle İlgili Olanlar

⁶... ol tarāzū mikā⁷-yīl eligide bolgay. (...) ¹⁰... uzun-luķı maşrık-tın mağrib¹¹-ka tēgi bolgay. (32/6-7, 10-11)

⁶bir ķul-nuñg bitigi-ni keltürgey-ler. uzun-luķı maşrık⁷-dın mağrib-ka tēgrü bolgay. (34/6-7)

¹... şirāt-nıñ uzun-luķı üç miñg yıl-lık turur. (36/1)

⁴... “ol feriştelerniñ baş-larındın azak-ları-ğa ⁵tēgrü iki miñg iki yüz yıl(l)ık yer turur. (52/4-5)

¹... ol evnüñg kin-likı taķı uzun-luķı bēş ²yüz yıl(l)ık yer turur. (66/1-2)

³... kāf bir tağ ⁴turur. dünyāni kapsap turur. bu dünyā anıñg ⁵içinde turur. ol tağ-nuñg uzun-luķı kök-ke ⁶tēgrü turur. (69/3-6)

⁵... <ol 'alem-ni^{ng}> her birni^{ng} **uzun-lu^{ki}** ⁶kırk yı^ğaç¹⁰ yer turur. (71/5-6)

⁶... ol şürnu^{ng} **uzun-lu^{ki}** ⁷tört yüz yıl(l)ık turur. yogan-lı^{ki} otuz mi^{ng} yıl(l)ık, yinçke-likⁱ ⁸on mi^{ng} yıl(l)ık turur. (73/6-8)

2.2.2. Genişlik-Darlık İle İlgili Olanlar

⁷... tégme bir uçmāh-ni^{ng} kapu^{ğı} başka turur. ⁸**ke^{ng}-likⁱ** maşrık-tın mağrīb-ka tēgi turur. (28/7-8)

¹... ol arı^k ²suvi 'arş altından kelip [turur]. tüz uçmah-ğa kirür. ³“uçmah andak endāze **ke^{ng}** turur?” hıç kim erse bilmez. (47/1-3)

¹... ol evnü^{ng} **kin-likⁱ** ta^{ki} uzun-lı^{ki} ²bēş yüz yıl(l)ık yer turur. (66/1-2)

³... kāf bir ta^ğ ⁴turur. dünyāni **ka^sap** turur. bu dünyā ani^{ng} ⁵içinde turur. ol ta^ğ-ni^{ng} uzun-lu^{ki} kök-ke ⁶tēgrü turur. (69/3-6)

⁴... kāf-dın narı bir yer yaratmış turur. **ke^{ng}-likⁱ** ⁵bēş yüz yıl(l)ık <yēr> turur. (...) ⁷... ta^{ki} bir nēçede bir yer bar turur. **ke^{ng}-likⁱ** yüz yıl(l)ık ⁸yer turur. (70/4-8)

¹peygāmbēr 'aleyhi's-selām aydı: te^{ng}ri 'azze vü celle kāf ta²-ğındın narı bir yer yaratıp turur a^k kümüş-din. ³**ke^{ng}-likⁱ** yeti yolu bu cihān-ğa turur. (71/1-3)

⁶... sağdın soldın tégme yol-nu^{ng} **ke^{ng}-likⁱ** ⁷iki yı^ğaç yerçe bar erdi. (86/6-7)

2.2.3. Kalınlık-İncelik İle İlgili Olanlar

⁴... izi celle celāluhu heybetindin ol tulu⁵-ndın kökni yarattı. yeti taba^{ka} kökni biri biri üze tuttu. ⁶tégme bir kökdin yana biri birige tēgi ⁷bēş yüz yıl[l]ık yol ⁷erdi hem **ka^{ng}-likⁱ** ma bēş yüz yıllık yer turur. (8/4-7)

⁹andın <so^{ng}> mevlā 'azze ve celledin 'adn atlık uçmah¹⁰-tın bir yaşıl yā^kūt kēl-türdi ol yā^kūt-nu^{ng} ¹¹**ka^{ng}-likⁱ** bēş yüz yıl[l]ık turur. (9/9-11)

¹⁰ “Metinlerde fersah, ferseng, mil, kadem, arşın, kulaç terimleri ile karşılaştırılan” yı^ğaç terimi, “muhtemelen düz, uzun bir ağaçtan yol benzetmesiyle uzunluk ölçüsü olarak da” kullanılmaktadır (Oral-Seyhan, 2007: 122). Ayrıntılı bilgi için bk. Oral-Seyhan, 2007: 122-124.

⁶... andın soñgra ⁷şerāni yarattı. şerā bir lāy toprak bolur. anıñg **qalıñg-luķı** ⁸kök-tin yerge tēgrü turur. (10/6-8)

⁷... haberde ⁸bar kim tēgme bir kat kök-nüñg **qalıñg-luķı** beş yüz yıllık ⁹yer turur. aradağı açuķ-luģı beş yüz yıllık yer turur. (18/7-9)

²ol şırāt **qıl-dın yinçke** qılıç-dın yitig turur. (36/2)

⁶... ol şürnuñg uzun-luķı dört ⁷yüz yıl(l)ıķ turur. **yoğan-luķı otuz miñg yıl(l)ıķ, yinçke-liķi** ⁸on miñg yıl(l)ıķ turur. (73/6-8)

2.2.4. Büyüklük-Küçüklük İle İlgili Olanlar

⁸kamukdın aşnu bir gevher yarattı. hiç kim-ërse anıñg **uluķ⁹-luķın** şıfāt kılı bilmedi teñgri-din azın. (7/8-9)

¹¹... tēgme bir taş-nıñg **uluķ[21]¹-luķı** <kaf> tağ<ı> meñgizlik turur. (20/11-21/1)

⁷... beşinç kat yer⁸-de tamuķ yılanları bar. tēgme birniñg **uluķ-luķı** deve ⁹tēg turur. (24/7-9)

⁵... ol köşk-nüñg **uluģ⁶-luģı** altı miñg yıl(l)ıķ yol bolğay. (42/5-6)

¹⁰... ol kuş-nuñg **uluģ-luķı** 'arş¹¹-tin yeti kat yerge tēgrü turur. (43/10-11)

⁸... ol arıķ kır⁹-ıgında kubbeler yaratmış turur. her biriniñg **uluģ-luķı** ¹⁰tēveçe bar turur. (47/8-10)

¹¹... ol yıgaç-nıñg **uluģ-luķı** ol [49] ¹endāze turur kim ol kuş bir butakındın uç-sa, ²yana bir butağı-ğa tēgi on kata yuñgı tüşkey kim yana ö³-ngey kim yana bilmegey, teñgri fermāni birle. eger anıñg yapra⁴-kı-dın bir yaprak-nı dünyā-ğa endürse erdi cümlesi ⁵örtül-gey erdi. hiç kün tüşmegey erdi. uçmah ⁶içinde hiç köşk yok anıñg yaprakı tüş-memiş bolsa. (48/11-49/1-6)

2.2.5. Uzaklık-Yakınlık İle İlgili Olanlar

⁴... izi celle celāluhu heybetindin ol tulu⁵-ndın kökni yarattı. yeti tabaķa kökni biri biri üze tutti. ⁶tēgme bir kökdin yana biri birige tēgi **bēş yüz yıl[lıķ] yol** ⁷erdi hem qalıñg-lıķı ma beş yüz yıllık yer turur. (8/4-7)

⁷... andın ⁸soñg ol köfük-ni izi mevlâ celle celāluhu ol köfük⁹-tin yeti kat yerni yarattı. cümlesi bir pāre erdi. bir nazar ¹⁰kıldı erdi yedi pāre boldı. öz kudreti birle yarat¹¹-tı. **biri biri üze bēş yüz yıl[lıķ] yol** turur. (8/7-11)

⁷... *haberde* ⁸*bar kim tégme bir kat kök-nüñg kalıñg-lıkı beş yüz yıllık* ⁹*yer turur. aradağı açuk-luğı beş yüz yıllık yer turur.* (18/7-9)

⁷... *teñgri celle celāluhu yeti kat yerni yarattu. tégme* ⁸*bir<i>niñg arası beş yüz yıllık* *èrdi.* (19/7-8)

⁷... *tégme bir* ⁸*tamuğdın yana biriñge tegrü beş yüz yıllık yer turur.* (29/7-8)

2.2.6. Derinlik-Sıglık İle İlgili Olanlar

¹⁰*yetinç kat kök-te mevlā 'azze vü celle bir teñgiz yaratmış* ¹¹*turur. ol teñgizniñg tereñg-likı yeti kat yerdin [19] ¹'arşka tégü turur. bir ferişte yaratıp turur. teñgiz içinde azağın turur. izi 'azze vü celle-ge tã'at kıılır. bu teñgiz³-ni munça tereñg-likı birle ol ferişteniñg aşukına tegmes.* (18/10-11, 19/1-3)

Sonuç

Eserdeki suallere verilen cevaplarda çeşitli benzetme ve ölçü unsurlarının sıklıkla kullanıldığı görülür. Cümlelerdeki benzetme ilgisi -çA eki, *teg* edatı ve *meñgizlig/k* kelimesi ile kurulmuştur. Eserde en sık kullanılan benzetme unsurunun *teg* edatı, en az kullanılan benzetme unsurunun ise -çA eki olduğu tespit edilmiştir. Bunun yanı sıra benzetme ilgisi kuran ve eserde 16 kez geçen *meñgizlig/k* kelimesinin, 19 kez geçen *teg* edatı ile karışık ve birbirine yakın oranda kullanılması da dikkate değer bir husustur. -çA eki (*ança, munça, neçe* vb.) ve *teg* edatının (*neteg* vb.) kullanıldığı birleşik veya kalıplaşmış yapılar ise incelemeye dâhil edilmemiştir.

Ölçü unsurları, eserdeki ölçü ifadelerinde kullanılan kelimelerden hareketle “uzunluk-kısalık, genişlik-darlık, kalınlık-incelik, büyüklük-küçüklük, uzaklık-yakınlık, derinlik-sıglık” başlıkları altında değerlendirilmiştir. Ölçü ifade eden unsurlardan derinlik-sıglık ile ilgili yalnız iki örnek varken, diğer ölçü unsurları birbirine yakın oranda ve daha fazla kullanılmıştır.

Eserde ölçü bildiren kelimelerden kısalık, darlık, küçüklük, yakınlık, uzaklık (=... yüz yıllık [yer/yol] vd.) ve sıglık kelimelerine rastlanmazken, uzunluk (*uzunluk*), genişlik (*keñglik*), kalınlık (*kalıñglık/yoganlık*), incelik (*yiñçelik*), büyüklük (*ulug/klug/k*) ve derinlik (*tereñglik*) ifade eden kelimelerin açıkça kullanıldığı görülür. Aşağıdaki cümlelerde ise başlıklardaki ölçü ifade eden kelimeler doğrudan kullanılmamış fakat

cümleler, bu kelimelerle aynı anlamları ifade ettikleri için ilgili başlıklara dâhil edilmişlerdir:

³... *ķāf bir tağ* ⁴*turur. dünyāni kapsap turur. bu dünyā anıng* ⁵*içinde turur. ol tağ-nıng uzun-luķı kök-ke* ⁶*tēgrü turur. (69/3-6) (genişlik-darlık ile ilgili ölçü ifadeleri)*

⁴... “*ol feriştelerni ng baş-larındın azak-ları-ğa* ⁵*tēgrü iki mi ng iki yüz yıl(l)ık yer turur. (52/4-5) (uzunluk-kısalık ile ilgili ölçü ifadeleri)*

Hülasa Horezm Türkçesiyle yazılan Siracü'l-Kulûb'da tespit edilen benzetme ve ölçü unsurları ile kullanım sıklıkları değerlendirildiğinde, sorulan suallere verilen cevaplarda benzetme ve ölçü unsurlarının ifadeyi güçlendirmek için yoğun şekilde kullanıldığı dikkat çekmektedir.

KAYNAKÇA

- ARGUNŞAH, Mustafa ve SAĞOL-YÜKSEKKAYA, Gül den (2015), *Karahanlıca Harezme Kıpçakça Dersleri*, Kesit Yayınları, İstanbul.
- ATA, Aysu (1997), *Nāşirü'd-dīn bin Burhānū'd-dīn Rabgūzī, Kıssaşü'l-Enbiyā (Peygamber Kıssaları) II. (Dizin)*, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara.
- ATA, Aysu (2002), *Harezmi Altın Ordu Türkçesi*, Türk Dilleri Araştırmaları Dizisi, İstanbul.
- ATALAY, Besim (Çev.) (2006), *Kâşgarlı Mahmud. Divanü Lûgat-it-Türk (Dizin)-IV*, Türk Dil Kurumu Yayınları, 5. Baskı, Ankara.
- ATALAY, Besim (Çev.) (2006), *Kâşgarlı Mahmud. Divanü Lûgat-it-Türk (Çeviri)-III*, Türk Dil Kurumu Yayınları, 5. Baskı, Ankara.
- CLAUSON, Sir Gerard (1972), *An Etymological Dictionary of Pre-Thirteenth Century Turkish*, Oxford University Press, Oxford.
- ECKMANN, János (2014), *Harezmi, Kıpçak ve Çağatay Türkçesi Üzerine Araştırmalar*, Yay. Haz. Osman Fikri SERTKAYA, Türk Dil Kurumu Yayınları, 4. Baskı, Ankara.
- ERDAL, Marcel (2004), *A Grammar of Old Turkic*, Brill, Leiden.
- ERGİN, Muharrem (2007), *Türk Dil Bilgisi*, Bayrak Basım/Yayımlar/Tanıtı, İstanbul.
- GABAIN, Annemarie von (2007), *Eski Türkçenin Grameri*, Çev. Mehmet AKALIN, Türk Dil Kurumu Yayınları, 5. Baskı, Ankara.
- HACIEMİNOĞLU, Necmettin (1997), *Harezmi Türkçesi Grameri*, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, Ankara.

HOREZM TÜRKÇESİ İLE YAZILAN SIRÂCÜ'L-KULÛB'DA
BENZETME VE ÖLÇÜ UNSURLARI

- KARASOY, Yakup (2013), *Sirâcü'l-Kulûb: Gönüllerin Işığı*, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara.
- KAYA, Ceval (1994), *Uygurca Altun Yaruk. Giriş, Metin ve Dizin*, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara.
- KAYA, Ceval (Haz.) (2021), *Klaus Röhrborn. Uigurisches Wörterbuch. Dizin*, Ardahan.
- KORKMAZ, Zeynep (2009), *Türkiye Türkçesi Grameri: Şekil Bilgisi*, Türk Dil Kurumu Yayınları, 3. Baskı, Ankara.
- Mahmud b. Ali (2014), *Nehcü'l-Ferâdis. Uştmaqlarning Açuq Yolu (Cennetlerin Açık Yolu). Metin-Tıpkıbasım, Dizin-Sözlük. (Birleştirilmiş Baskı)*, Tıpkıbasım ve çeviri yazı: János ECKMANN, Dizin-Sözlük: Aysu ATA, Yayımlayanlar: Semih TEZCAN ve Hamza ZÜLFİKAR, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara.
- NADELYAEV, Vladimir Mihayloviç, NASİLOV, Dmitriy Mihayloviç, TENİŞEV, Ethem Rahimoviç, ŞÇERBAK, Alexandr Mihayloviç (1969), *Drevnetyurkskiy Slovar'*, İzdatel'stvo 'Nauka', Leningrad.
- ORAL-SEYHAN, Tanju (2007), “Çağatayca İki Zafernâme Tercümesinde Kullanılan Bazı Uzunluk Ölçüsü Birimleri”, *Modern Türklük Araştırmaları Dergisi*, 4.2, 116-145.
- ÖZAYDIN, Abdülkerim (1997), “Hârizm”, *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*, 16, 217-220.
- RÖHRBORN, Klaus (1977-1998), *Uigurisches Wörterbuch. Sprachmaterial der vorislamischen türkischen Texte aus Zentralasien. Lieferung 1-6*, Franz Steiner Verlag, Wiesbaden.
- SERTKAYA, Ayşegül (2010), *Horezm Türkçesi ile Yazılan Sirâcü'l-Kulûb (Giriş-Transkripsiyonlu Metin-Çeviri-Tıpkıbasım)*, Çantay Yayınları, İstanbul.
- SERTKAYA, Ayşegül (2013), “Horezm Türkçesi ile Yazılan *Sirâcü'l-Kulûb* ve Dil Özellikleri”, *VI. Uluslararası Türk Dili Kurultayı Bildirileri 20-25 Ekim 2008*, IV, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara, 3855-3865.
- SERTKAYA, Ayşegül (2013), “Horezm Türkçesi ile Hazret-i Muhammed Menkıbeleri”, *Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi*, 45.45, 211-250.
- TEKİN, Talat (2003), *Orhon Türkçesi Grameri*, Türk Dilleri Araştırmaları Dizisi, 3. Baskı, İstanbul.
- TOPARLI, Recep (1995), *Harezmi Türkçesi*, Seyran Yayınları.

ŞİİRDE METİNLERARASILIĞIN BİR TÜRÜ: GEÇİŞKENLİK ÖRÜNTÜSÜ*

A Form of Intertextuality in Poetry: Pattern of Alternation

Mecnun KANDEMİR**

ÖZ: Temel olarak bir metindeki kurmaca öznenin kimliklerinin çoğulluğuna dayanan bir şiir tekniği olan geçişkenlik örüntüsü, farklı kişileri, zamanları, mekânları ya da kavramları uzlaştırır. Aynı zamanda bir metinlerarasılık türü olan bu örüntünün uygulamaları, farklı estetik ilkeleri ve sanat anlayışlarını benimseyen şairlerin metinlerinde görülebilir. Bu örüntünün kültürel ya da tarihsel süreçlere kuşatıcı şekilde yaklaşmak, inanç duyarlılığı telkin etmek ve estetik üretime katkıda bulunarak anlam katmanlarını çoğaltmak gibi değişik işlevleri vardır.

Kurmaca/metinsel kişi düzeyinde farklı metinleri bir araya getiren bir şiir örüntüsüne odaklanan bu makalede, metinlerarasılığın söz konusu biçimi farklı Türk şairlerinden seçilen örneklerle ele alınacaktır. Metinlerarasılığın özgül bir boyutunu irdeleyen bu makalenin amacı, geçişkenlik örüntüsünün ürünü olan metinlerarası ilişkilendirme biçimlerini betimlemek ve yorumlamaktır. Öncelikle bir model sunması bakımından tasavvufi “telvin (renkten renge girme)” kavramı hakkında kısaca bilgi verilecektir; ardından, edebiyatta, özellikle şiirde görülen, kimi yönlerden telvinle benzer olan geçişkenlik örüntüsü daha ayrıntılı şekilde incelenecektir. Ayrıca bu örüntünün karakteristik yönleri, metinlerdeki görünüşleri ve işlevleri değerlendirilecektir. Sonrasında bu etmenlerin kılavuzluğunda farklı şairlerin metinleri çözümlenecek ve kimi çıkarımlar sunulacaktır.

Anahtar Kelimeler: Türk şiiri, metinlerarasılık, geçişkenlik örüntüsü, metin kuramı, kurmaca

ABSTRACT: Pattern of alternation, which is a poetic device based mainly on the plurality of identities of the fictional subject in a text, reconciles different characters, periods, places or concepts. The practices of this pattern, which is also a form of intertextuality, can be seen in the texts of poets who have different aesthetic principles and poetics. This pattern has several functions such as approaching to cultural or historical processes comprehensively,

* Bu makale, Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalında Doç. Dr. Erdoğan KUL danışmanlığında hazırlanan “Cumhuriyet Dönemi Türk Şiirinde ‘Kişi’ Ekseninde Metinlerarasılık” başlıklı doktora tezinden oluşturulmuştur. Ayrıntılı bilgi için bk. KANDEMİR, Mecnun (2021), *Cumhuriyet Dönemi Türk Şiirinde ‘Kişi’ Ekseninde Metinlerarasılık*, Doktora Tezi, Ankara Üniversitesi, Ankara.

** Dr., mkandem@hotmail.com, ORCID: 0000-0003-4048-7442

Geliş Tarihi / Received: 10.11.2021

Kabul Tarihi / Accepted: 23.11.2021

Yayın Tarihi / Published: 27.01.2022

inculcating a religious sensitivity and multiplying the layers of meaning by contributing to aesthetic production.

In this article, which focuses on a pattern of poetry that brings various texts together at a level of fictional or textual character, the aforementioned form of the intertextuality will be dealt with the examples selected from different Turkish poets. The aim of this article, which examines a specific dimension of intertextuality, is to portray and interpret the intertextual relations produced through the pattern of alternation. First of all, the concept of *telvin* (changing of color) in Islamic mysticism will be summarized in order to set a model. Thereafter, the pattern of alternation, which is similar to *telvin* in some respects and encountered in literary -particularly poetic- texts, will be examined in detail. Additionally, the characteristics, manifestations and functions of this pattern in the texts will be evaluated. Finally, in the light of these parameters, the texts of different poets will be analyzed and some results will be presented.

Keywords: Turkish poetry, intertextuality, pattern of alternation, theory of the text, fiction

Giriş

1960'ların sonundan itibaren gelişen postyapısalcılık, postmodernizm gibi kimi yönlerden özgül ancak çoğu zaman ise kesişen kuramlarla birlikte "eser" kavramının yerine geçen "metin" anlayışına göre her türlü yazı biçimi, fotoğraf, reklam, ses kaydı, sinema filmi, heykel, müzik kompozisyonu vb. metin olarak değerlendirilir olmuştur. Bundan böyle dünyanın kendisi de dâhil her şeyin bir metin olarak okunabileceği öne sürülür. Söz konusu kuramsal tartışmaları paylaşan, destekleyen ve bütünleyen metinlerarasılık ise doğrudan ya da dolaylı alıntılar, anıştırmaları, göndermeleri ya da sadece bir metnin başka bir metni çağrıştırmasının, yansıtmasının ya da onunla doğrudan ilişki kurmasının yollarını gündeme getirir (Peck ve Martin, 1993: 26). Dolayısıyla metinlerarasılık, "bir metnin önceki kelimelere, kavramlara, çağrışımlara, kodlara, uzlaşımına, bilinçdışı pratiklere ve metinlere bağımlılığıdır. Her metin, bilinçli ya da farkında olmaksızın mevcut kültürün uçsuz bucaksız arşivine bir şeyler borçlu olan bir ara-metindir" (Leitch, 2001: 21). İki ya da daha fazla metni bağdaştıran ve aralarında kimi yönlerden benzerlik ya da çeşitli düzeylerde ortaklık kurulmasına dayalı yöntemleri bu kapsamda değerlendirmek gerekir. Yazmanın karmaşık ve derin boyutlarını içeren metinlerarasılık, en açık düzeyde, metinlerin diğer metinlere aktarıldığı ya da onları alıntıladığı çok sayıda *bilinçli* yolu ifade eder; bu tür uygulamalar, metinlerin varlığını borçlu olduğu yoğun bir alıntılar ağı, fark edilebilen göndermeler, taklit ya da alay şeklinde olabileceği gibi bir metinle polemige girerek onu geçersizleştirmeye de dayanabilir (Dentith, 2000: 5). İlgili açıklamalar ve tanımlar dikkate alındığında bu makalenin konusu olan "geçişkenlik örüntüsü" de metinlerarasılığın bir türü ya da yöntemi olarak

değerlendirilebilir. Geçişkenlik örüntüsü olarak nitelendireceğimiz ve şiirdeki görünümlerini inceleyeceğimiz yöntem de bilinçli bir metinsel ilişkilendirme biçimidir. Şiir türüne ait örneklerde genellikle farklı metin parçalarının, anlatı unsurlarının, göndermelerin düzenlenmesi ve bir tutarlılık içinde sunulması ile kendini açığa vuran bu metinlerarası örüntü, metinsel kişi dönüşümlerini sağlayan geçiş motifiyle işlemektedir.

Söz konusu örüntü, “*hazır ünitelerin bir araya getirilmesiyle yeni bir kompozisyon oluşturma*” (Aytaç, 1999: 229) bakımından kolajın akrabası gibidir; fakat genellikle eklettik, parçalı ya da kopuk olmaması ve anlatı özelliklerinin bu teknikle yapılandırılan metinleri takip etmeyi ya da yorumlamayı kolaylaştırması gibi nitelikleriyle ondan ayrılır. Değinilen metinlerarası ilişkilendirme biçimi, farklı metinsel birimleri/kesitleri bağdaştırmasının yanında zaman ve mekân unsurlarını kullanma biçimi, genellikle bir tema etrafında benzer ya da ilintili unsurları derleme, sürekli değişen atmosferi ve kişileri bir devam çizgisi üzerinde konumlandırma gibi kendine özgü yönleriyle öne çıkar. Ayrıca geçişkenlik örüntüsü, bir tasavvuf terimi olan “telvin” ile de kimi yönlerden benzerdir.

Telvin ve Geçişkenlik Örüntüsü

Tasavvuf öğretisi ve felsefesine göre telvinin kabul gören tanımı, “*kulun hallerinde değişiklik göstermesi*” şeklindedir; telvin, “*sâlikin halinin farklı sâretler kazanması, bir halden daha yüksek veya düşük bir hale bürünmesi, bir sıfattan başka bir sıfata intikal etmesidir*” (Ceyhan, 2011: 409-410). Söz konusu deneyim, haricî ve zahirî niteliğiyle renkten renge, kalıptan kalıba, hâlden hâle girmeyi içerir: “*özellekle din, ilahiyat, tasavvuf, aşk, sanat konuları ile haşırneşir olan her insanın ara sıra uğraşıp kaçıştığı hallerdir*” (Kabaklı, 2003: 36). Tasavvufi olgunlaşma sürecinin bir parçası olduğu kabul edilen bu deneyim, aynı zamanda farklı ruh hâlleri arasındaki geçişkenliği ve dönüşümleri ifade eder. Şiirde de farklı kişiler, kişilikler ve ruh hâlleri arasında dolaşan öznenin bir alternatif tarih hatta farklı metinleri kaynaştıran bir “mitoloji” kurduğu ya da kültüre/tarihe kuşatıcı yaklaşan metinlerin yanı sıra eklettik şekilde farklı sahneleri bağdaştıran modernist örneklerde de telvinin açıklayabileceği ya da bir model sunacağı başkalaşmalara rastlanmaktadır. Ancak bu çalışmada söz konusu tasavvuf teriminden sadece değişkenlik/geçişkenlik motifi düzeyindeki bir indirgeme ve Cumhuriyet dönemi şiirlerindeki bu tür yapısal yinelemelere dayalı benzerlikler bağlamında yararlanılmıştır. Telvinin gerisindeki felsefi yaklaşım ve derinlik bu çalışmanın kapsamını aşmaktadır; bununla birlikte

incelenen örnekler, birden çok metne uzanan, onları derleyen “kişi” unsurunun ürünü olan metinlerarasılığa göre seçilmiştir.

Metinlerarasılığın uygulanmasının ve herhangi bir metnin yapısında etkinleşmesinin birçok yolu vardır. Örneğin çağdaş yazarlar, önceki metinlerden, özellikle otorite olan ve bir gelenek kuran (kanonik) metinlerden olay örgüsü, karakter, izlek, üslup ve anlatı özellikleri bakımından çeşitli derecelerde yararlanır; fakat bu tür alışverişlerin en etkin biçimi, bir metinden “karakter/kişi” ödünç almaktır. Umberto Eco’nun “*transworld identity* (farklı dünyalara ulaşabilen kimlik/kişi)” olarak terimleştirdiği bu olgu, bir karakterin kurmaca bir evrenden diğerine göç edişi ya da aktarılışı şeklinde tanımlanabilir. Farklı metinler arasında gözlemlenebilen bu aktarımın bir başka yöntemi olan “*retoure de personnage* (karakterin/kişinin tekrar ziyareti)” ise bir yazarın bir karakteri, kişiyi farklı bir metninde yeniden sahneye çıkarması, ona farklı metinlerinde roller vererek kendi metinleriyle metinlerarasılık kurmasıdır (McHale, 2004: 56-57). Burada incelenecek metinlerarasılığın özgül biçimi de kurmaca nitelikler kazanmış kişilerin farklı metinlerde dolaşmasını esas aldığı için söz konusu durumun bir örneğidir; ancak incelenen örnekleri sınırlayıcı ölçüt, kişilerin metinlerdeki çoğulluğu ve değişkenliğidir. Öte yandan örnek metinlerde ruhsal, düşünsel ya da duygusal değişkenlik temelinde farklı kişilerle özdeşleşme ya da onlarla zaman ve mekân aşırı yolculuk etmenin bir örüntü olarak yinelenmesini ifade etmek için de kullanılabilir telvin teriminin kavramsal yönü, farklı bir adlandırma altında bir daraltmaya tabi tutulacaktır. Bu kavramsal yönden, şiirlerde birbirinden ayrı kişiliklere bürünen ya da kurmaca/reel kişilere eşlik eden öznenin birbirinden farklı metinleri yan yana getirmekteki işlevini, değişen bağlamları kaynaştıran bir kişiler geçidi üreten elastikiyetini tanımlamak için yararlanılırken telvin yerine “geçişkenlik örüntüsü” terimi tercih edilecektir.

Geçişkenlik örüntüsü, hangi estetik ilkelerin etkisinde üretildiğine bakılmaksızın şiirlerde oldukça fazla yinelenir; onun, farklı kurmaca ya da reel kişilerin genellikle alternatif tarih/toplum kurgularında, bir düşüncenin sembolik anlatımında, rüya ya da hayal ağırlıklı bir saf şiirde vb. ardışık tarzda bir araya getirilmesi ya da buluşturulması ile ortaya çıktığı örnekler vardır. Bununla birlikte kişilerin anakronik, zaman kaymasına dayanan aykırı buluşmaları da şiirlerde görülmektedir. Her iki yöntemle üretilen örneklerde bu tür metinlerin karakteristiği olan kronolojik eklemlemeyle ya da anakronik buluşmalarla farklı kişiler ya da onlarla ilgili metin parçacıkları yan yana getirilir. Bu konudaki -özellikle anlatı özelliklerinin silindiği ve

modernist tekniklerin baskın olduğu- örneklerin çoğunda bir kronolojik akışın ya da nedensel bütünlüğün olmadığı, kurmaca öznenin¹ farklı kişilere eşlik ederek ya da onlarla bütünleşerek farklı kişilikler, mekânlar ve zamanlar arasında dolaştığı, beraberinde kimi göndergelerin kolaja benzer ancak daha “organik” ve çoğu zaman dolaylı ya da indirgenmiş şekilde derlendiği görülür.

Tasavvufta, uzak bir yere bir anda gitmek, birden çok yerde aynı anda bulunmak, kısa bir anda çok uzun bir zamanı deneyimlemek gibi farklı anlamları olan “tayy (atlama, üzerinden geçme)” kavramı da telvinle bağlantılı olarak değerlendirilebilir. Kavramın mekân düzeyindeki karşılığı, “tayy-i mekân/bast-ı mekân”, zamanla ilişkisi ise “tayy-i zaman/bast-ı zaman”dır (Tan, 2019: 582-583). Zamana ve mekâna aşkınlığın bir yöntemi olan bu kavramın yansımalarına, çoğunlukla geleneksel yaklaşımın ürünü ve inanç duyarlılığının öne çıktığı şiirlerde rastlanmaktadır. Modernist unsurların belirgin olduğu şiirlerde ise zaman kırılmaları, çarpıtmaları ile karakterize olan anakronizmin yanı sıra onun bir biçimi olan *prokronizm* (bir olayın olduğundan çok önce gerçekleşmiş gibi algılanmasına yol açan tarihi bir sapma) türlerine (Kundu, 2008: 23) dayalı geçişler görülmektedir. Her ikisi de farklı zaman kesitlerindeki kurmaca ya da reel kişilerin buluşturulmasıyla gerçekleşir; zamanı eşitlemekle, onun görelî ayrımlarını silmekle ve çarpıtmakla ilgili olmakla birlikte kişiler ya da onların parçası olduğu bağlamlar dolayısıyla metinleri bağdaştıran tekniklerdir. Bu teknikler aracılığıyla kurmaca/metinsel kişiler, kendi zamanlarından önce ya da sonra gerçekleşmiş, özgün bağlamlarına aykırı bir olayın içine taşınır ve kişi düzeyinde ya da etrafında kurulan göndermeler ağında geçişkenlik örüntüsünün etkinleşmesiyle metinlerarasılığın özgün biçimleri gerçekleştirilir.

Özellikle Eski Edebiyattan Yararlanan ve Geleneksel Yönü Öne Çıkan Şiirler

Geçişkenlik örüntüsünün geleneksel göndermeler ve anıştırmalar ile şekillenen sahne benzeri kesitlerle işlediği, hem eskiyi hem de yeniyi kucaklayan, kültürel yönü baskın örnekleri farklı şairlerce ortaya konmuştur.

¹ Tutarlılığı korumak için tercih edilen bu terim, şiir metnindeki sesin ya da kişinin niteliğine bakılmaksızın kurmaca olduğunu varsayar; metinlerdeki anlatı unsurlarının ya da lirizmin (beraberinde saf şiire özgü niteliklerin) derecelerine göre “anlatıcı özne”, “şiirsel/poetik özne” gibi özgül kullanımlara da gidilebilir. Konuyla ilgili ayrıntılı bilgi için bk. KANDEMİR, Mecnun (2021), “Şiir-Anlatı İlişkisi ve Metindeki ‘Ses’”, *Cumhuriyet Dönemi Türk Şiirinde ‘Kişi’ Ekseninde Metinlerarasılık*, Doktora Tezi, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara, 74-78.

Bu tür şiirlerde modernist tekniklerden, biçim oyunlarından, deneysellikten ziyade kültürel olgulara, geleneğe dönük kuşatıcı bir tutum olduğu söylenebilir. Söz konusu yönelimin örneklerine Cumhuriyet döneminin başlangıcından itibaren farklı poetikaları ve dünya görüşlerini benimsemiş olan şairlerin metinlerinde rastlamak mümkündür. Örneğin **Faruk Nafiz Çamlıbel**'in “Şâ‘ir”i, geçişkenlik örüntüsünün belirleyici olduğu ve bu tutumu örnekleyen bir metindir. Metnin öznesi olan “şair”, kılıktan kılığa bürünebilen elastik bir figür olarak çizilmiştir; birçok farklı tarihî ve kurmaca kişiyle onun arasında benzerlik hatta özdeşlik kurulur. Öyle ki bir şairin “manayı lafza”, “maddeyi ruha” dönüştürmesi, yani şiirini oluşturması ile efsanevi bir figür olan Cem’in “sabuhu cama dökmesi”² birbirine benzeyen, koşut süreçlerdir. Şair, aynı zamanda Hz. Musa’nın asasıyla mucizeler³ gerçekleştirdiği gibi şekillere can verir, varlıkları estetiğiyle yeni bir çehreye büründürür. Birçok olayı eşzamanlı olarak sanatının nesnesi durumuna getirirken farklı kişilikleri bünyesinde taşır. Dolayısıyla metindeki Hz. Musa’nın mucizeleri, mitolojik bir kahraman olan Cem’in şarabı icat etmesi gibi göndergelerin tamamı, geleneksel edebiyattan ödünç alınmıştır. Birçok olay ve kişi göndermesini katmanlarında dönüştüren söz konusu metin; şair figürünün sürekli farklı kişilere eşlik etmesi, değişen zaman ve mekânlarda gezinmesi bakımından geçişkenlik örüntüsünün örneğidir. Çamlıbel, geleneğin zengin birikimiyle estetik üretim sürecini, şair imgeleminin çalışma mekanizmasını somutlaştırırken geçişkenlik örüntüsünden yararlanmıştır.

“Eşyayı tanıırken hepimiz sâde dışından
Esrarına yol bulduk onun anlatışından.
Cemşid eli dökmüşse nasıl cama sabûhu,
Mânâyı odur lâfza koyan, maddeye ruhu.
Bir mucizenin lûtfuna ermiş gibi, yer yer.
Can buldu asâsiyle dokundukça şekiller:
Bülbüldeki sevdâyı sezip güldeki hüsnü
Nakşetti onun kudreti dünyâya ledünnü” (Çamlıbel, 2019: 35).

Yusuf Ziya Ortaç’ın “Rüyalar” şiirinde kurmaca özne, değişkenlikle karakterize olan rüyalarında farklı tarihî ve kurmaca kişiliklere bürünür.

² Acem mitolojisine ve divan geleneğine göre şarabın ve kadehin mucidi olduğuna inanılan esatirî kahraman.

³ Firavun’dan İsrailoğullarını kurtarmak isteyen Hz. Musa’nın onun inanması için gösterdiği asa mucizesine gönderme yapılmaktadır. Firavun, Mısır’ın önde gelen sihirbazlarını topladığında Hz. Musa’nın asası, sihirbazların hileli ip ve değneklerini yutar. Bunun üzerine Hz. Musa’nın hakkın temsilcisi olduğuna inanan sihirbazlar, Firavun tarafından cezalandırılır (A‘râf: 104-126; Şuarâ: 16-51; Tâhâ: 43-73).

ŞİİRDE METİNLERARASILIĞIN BİR TÜRÜ:
GEÇİŞKENLİK ÖRÜNTÜSÜ

Rüyanın kişilik geçişlerinin soyut mekânı olduğu bu metinde, Hz. Muhammed'in saklanması için örümceğin ağ örmesine,⁴ aşkı için her türlü zorluğa göğüs geren Ferhat'ın dağ delmesine,⁵ Âdem ile Havva'nın şeytan tarafından kandırılması ve sürgünleri dolayısıyla yasak meyveye gönderme yapılır. Kurmaca özne, rüyalarında söz konusu kişilerin başından geçen olayların merkezine yerleşmekte, bir tür ikameyle farklı göndergelerin coğrafyasında dolaşmaktadır. Rüyanın kurgusal bir çerçeve sunarak farklı göndergeleri irtibatlandığı ana-metinde geçişkenlik örüntüsü, değişen kişiliklere bürünmeyi ya da onlara eşlik etmeyi mümkün kılar.

“Kapayınca gözlerimi
Başka dünyalar görürüm.
(...)
Bazı yolumdan çevirir
Beni bir örümcek ağı!
Bazı dümdüz yol olur
Ferhad'ın aşılmaz dağı!

Bazı bir yılan ağzından
Bir ateş elma tadarım!
Bir melek yüzlü şeytana
Bütün ömrümü adarım!” (Ortaç, 1962: 9-10)

Tasniflerde herhangi bir kümelenmeye dâhil edilmeyen ve “saf şiir”in önemli örneklerini verdiği hususunda genel bir kabul olan **Cahit Sıtkı Tarancı**'nın “Yalnızlık Macerası” şiiri de geçişkenlik örüntüsünün bir örneğidir. Tarancı'nın sıkça ele aldığı konulardan birisi olan yalnızlık etrafında gelişen bu metindeki kurmaca özne, sürekli şekil değiştiren ve farklı kişilerle özdeşleşmesine yol açan yalnızlıktan kaynaklı açmazını dile

⁴ Örümcek, Hz. Muhammed'in düşmanlarının takibinden kurtulmak için Hz. Ebu Bekir'le birlikte girdiği mağaranın ağzını ağı ile kapatıp müşriklerin oradan uzaklaşmasını sağlamasıyla Doğu-İslam edebiyatlarında, özellikle İslamiyet etkisinde gelişen Türk edebiyatının farklı türlerinde yer bulmuştur. Ayrıntılı bilgi için bk. UZUN, Mustafa İsmet (1991), “Ankebût”, *TDV İslâm Ansiklopedisi*, 3, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, İstanbul, 213-214.

⁵ Rivayete göre Horasan'da bir hükümdar olan Mehmene Banu, küçük kardeşi Şirin'e güzel bir köşk yaptırır ve köşkün süslenip bezenmesi işini, nakkaş Behzat ve oğlu Ferhat'a verir. Ferhat köşkü incelemeye gelince Şirin'le arasındaki aşk başlar. Sonrasında çift birçok zorlukla sınanır. Köşk bitirildiğinde onun önünden bir dere akmasını ya da çeşme yapılmasını isteyen Şirin'in talebi üzerine Mehmene Banu, Bisütun Dağı'nı delerek bu suyu köşkün önüne getirecek kişinin her dileğini gerçekleştireceği sözünü verir. Bu işe talip olan Ferhat, kendisine verilen süreden önce suyu köşkün önüne getirir. Ayrıntılı bilgi için bk. ÖZARSLAN, Metin (2019), *Ferhat ile Şirin, Mukayeseli Bir Araştırma*, Ötüken Neşriyat, İstanbul, 58-62; 163-234. ALBAYRAK, Nurettin (1995), “Ferhad ve Şirin”, *TDV İslâm Ansiklopedisi*, 12, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, İstanbul, 388-389.

getirir; renkten renge girerek (telvin), halk hikâyelerinin ve mesnevilerin âşık tiplerine dönüşerek ruhsal portresini ortaya koyar. Değişken kurmaca kişilerin arasında bir gezinti olan bu metinde dönüşülen kişileri en iyi şekilde tanımlayan anlatı motiflerinin ön plana çıktığı görülür. Kurmaca özne, farklı alt-metinlerden devşirilen ya da ödünç alınan Mecnun'un çöle düşmesi, Kerem'in Aslı'nın dizinde daha uzun süre kalabilmek için 32 dişini çektirmesi, Ferhat'ın Şirin'in istediği suyu getirmek için güzüyle dağ delmesi gibi motifleri kendisine uyarlar; sevdiğine kavuşmak için türlü çileler çeken, ayrılığın dertleriyle hemhâl olan farklı metinsel kişileri bünyesinde bağdaştırır. Tarancı, geçişkenlik örüntüsünü kullanırken Leyla ile Mecnun, Ferhat ile Şirin, Kerem ile Aslı gibi geleneksel âşık tiplerini, modern bireyin muzdarip olduğu sıkıntılardan birini, kalabalıklara rağmen yalıtılmışlığını dile getirmek işleviyle yeni bir bağlamda buluşturur.

“Öyle yalnız kaldım ki hayatımda
Kimi gün öldüm kimi gün ilah oldum
(...)
Âşık mı olmadım tapınırcasına
Bir Mecnun geçti o çöllerden bir de ben
Diş mi çektirmedim âlemde Kerem gibi
Ferhat gibi güz mü sallamadım dağlara
Ne Leylâ yâr oldu bana ne Aslı ne Şirin” (Tarancı, 1994: 197-198).

Hisar'ın poetik çizgisinde değerlendirilen **Coşkun Ertepinar**, “K[e]remden Keloğlana Kadar” şiirinde halk edebiyatının kurmaca kişileri ve üreticilerinin (kolektif bilincin ya da âşıkların) ölümsüz olduğunu ima eder. Geleneğin, geniş anlamda kültürün birikerek ve sonraya devrederek ilerlediği tezine odaklanan bu şiir de geçişkenlik örüntüsüne önemli ölçüde yer vermiştir. Kerem ile Aslı'ya, Ferhat'ın dağı delmesine, Âşık Emrah'a, Yunus Emre ile dertli dolabına, Karacaoğlan ile “menekşe kokulu Elif”ine, Çamlıbel'de zulme direnen Köroğlu ile Kır At'ma ve Keloğlan'a gönderme yapılan bu metne göre asıl kalıcı olan, onlarda tecessüm eden edebiyattır, dolayısıyla kültürdür. Anadolu kültürünün sürekliliğini vurgulamak amacıyla söz konusu kişilerden âdeta bir tür “kolaj” ya da “seçki” oluşturulur. Ertepinar, metninde geçişkenlik örüntüsünün işlevsel bir biçimini, bir fikrin ya da örtük tezin etrafında farklı kişilerin derlenmesini örnekler.

“(…)
Onlardır ölümsüz olanlar,
(...)
Yurdu sesleriyle dolduranlar...
(...)
Bazen Kerem oluruz, bazen Aslı,
Dağlar deleriz Ferhat oluruz!

ŞİİRDE METİNLERARASILIĞIN BİR TÜRÜ:
GEÇİŞKENLİK ÖRÜNTÜSÜ

Bir içli Emrah oluruz bazen,
(...)
Bir koca Yunus oluruz bazen,
(...)
Elif kokuşlu menekşede, çiğdemde...
Karacaoğlan'ız işte o demde,
(...)
Bazen olur Köroğlu'yuz,
Çıkarız Çamlıbel'lere,
(...)
Kâh ağlarız, kâh güleriz
Yarım çarıklı Keloğlan'la bazen,
(...)
Hâsılı onlardır ölümsüz,
Onlardır umman
Kerem'den Keloğlan'a kadar..." (Ertepinar, 1996: 76-77).

Ağırlıklı Olarak İnanç Tarihinden, Kutsal Metinlerden Hareket Eden Şiirler

Kutsal kitaplar ve onlardan türetilmiş ikincil metinler, edebiyatın önemli kaynaklarıdır. Onlardaki olaylar, motifler, simgeler, daha geniş anlamda insanlığın erken macerasını yankılayan, yaratılış ve dünyaya/hayata/doğaya uyum sağlamak ile ilgili örüntüler, birçok edebî metinde doğrudan ya da dönüştürülmüş şekilde yinelenmektedir. Kutsal metinler, birçok bakımdan şiiri de besleyip zenginleştirir. Kişi düzeyinde kutsal kitap göndermeleri aracılığıyla motifler, simgeler, metaforik katmanlar ya da paralellikler ile birlikte daha geniş anlamda bir bağlam dolayısıyla olay örgüsü de indirgenerek ya da karartılarak şiirlere taşınmıştır. Özellikle geçişkenlik örüntüsünü örnekleyen kimi şiirlerde bu tür ödünclemelere sıklıkla rastlanır. Bu bağlamda İkinci Yeni'nin bir temsilcisi sayılmasına rağmen geleneksel ve mistik unsurları esas alan denemeleri de bulunan **Seyfettin Başçılar**, "Ey Dost" şiirinde bir dosta duyulan hasreti, ağırlıklı olarak dinî metinlerin kişilerine yapılan göndermelerle ifade eder. Dara düşüldüğünde Hızır olan dost, yardıma muhtaç olanların imdadına yetişen söz konusu dinî şahsiyetin ilgili yönünü anırtır. Musa'nın Firavun'un kıyımından korunması amacıyla çocukken Nil nehrine bırakılışı (Kasas, 7; "Mısır'dan Çıkış", 2: 1-6) ve bu zalim iktidar figürünün kötülükleri ise ana-metinde, kurmaca öznenin de refakat ve tanıklık ettiği olayarmış gibi yeni bir çehreye büründürülür. Bu bağlamda Firavun, kötülüğün bir simgesidir; çocuk Musa ise akıntıya kapılmıştır. Kurmaca özne, çabalamasına rağmen Nil'in köpüklerini derememiş, dostunu kurtaramamıştır. Dinî kişilerle koşutluk kurarak hitap ettiği dostuna, sevdiklerine sahip çıkamamıştır. Sadece bununla sınırlı kalmayıp Hz. Eyüp'ün sabrı, Hz. İbrahim'in Nemrut tarafından ateşe

atılmasına rağmen inancı ve Hz. Nuh'un çektiği zorluklar karşısındaki sebatı; kurmaca özenin dostunu tanımlayan kişilik özelliklerinin yelpazesinde gizlenen gönderme katmanlarına dönüşür. Ana-metinde dinî kişiler arasındaki gezinti dolayısıyla geçişkenlik örüntüsü, ayrı düşülen bir dostla ilgili kimi duyguların ifade edilmesinde araçlaşır.

“Aşılmaz sarplara düşürdün beni,
Dardayım Hızır'ı görmedim ey dost.
(...)
Geçip gitti gelinlerin alayı,
Canlar yaktı Firavun'un sarayı.
Akıntıya verdik çocuk Musa'yı,
Nil'den köpükleri dermedim ey dost.

Eyüb'ün sabrında açan çiçektim,
İbrahim'de ateş, Nuh'ta gerçektim.
Çok isyan eyledim, çok acı çektim.
Sırrını kimseye vermedim ey dost” (Soğukömeroğulları ve Eroğlu, 2014: 420).

Sezai Karakoç'un birbirine farklı sahnelerle ve tematik geçişlerle bağlanan kırk şiirden oluşan *Hızır'la Kırk Saat*'inde de geçişkenlik örüntüsünden yoğun şekilde yararlanır (Karakoç, 2013: 175-296). İkinci Yeni'nin bir temsilcisi olarak değerlendirilen Karakoç'un söz konusu şiirlerinde bir izleğin (“diriliş” fikrinin), dinî, yer yer simbolist bir dağarcık ve modernist tekniklerin yardımı ile aktarılması amaçlanmıştır. Özellikle İslam tarihi ve kültürü üzerine inşa edilen bu şiirlerin çoğunun merkezinde dara düşenlere el uzattığına inanılan kurtarıcı Hızır figürü vardır. Farklı kişilere, olaylara, kavramlara, duygulara açılarak genişleyen ve çatallanan bu şiiri, sürekli kendisine dönülen söz konusu figür kaynaştırır. Beraberinde Kehf suresinden mülhem olan metinde Ashab-ı Kehf⁶ ve Hızır⁷ kıssaları,

⁶ *Kuran*'da Ashab-ı Kehf (Yedi Uyurlar) ile ilgili bu anlatılanlar şu şekildedir: Puta tapan bir kavimde Allah'a inanan bir grup genç, inançlarını açıklayınca hayatları tehlikeye girer ve din değiştirmemek için bir mağaraya sığınır. Köpekleriyle birlikte derin bir uykuya dalan bu gençler, 309 yıl sonra uyanır. Orada bir gün kadar uyduklarını düşünür ve bir arkadaşlarını verdikleri parayla erzak almaya gönderirler. Sonrasında onların uzun ve derin bir uykuda oldukları fark edilir. Bu durumu öğrenenler, Allah'ın kudretini idrak edip oraya bir mescit yapar (Kehf: 9-26).

⁷ İki denizin birleştiği yere ulaşmak için genç adamıyla yola çıkan Hz. Musa oraya vardıklarında yanlarına aldıkları kurumuş bir balığı kıyıda unutur, balık canlanır ve denize atlar. Tekrar yola çıktıklarında balığın canlanmış olduğunu adamından öğrenen Musa, tekrar oraya dönmek üzere yola koyulur. Yolda adı zikredilmese de Hızır olduğu düşünülen “salih bir kul”a rastlarlar. Musa onun ilminden pay almak amacıyla arkadaşlığına talip olur. O, Musa'ya iç yüzüne vakıf olamayacağı olaylar yüzünden göreceklere katlanamayacağını söyler; kendisi ona bir açıklama yapmadıkça soru sormamasını şart koşarak bu teklifi kabul

mitler, halk inançları, edebî ve kültürel göndermeler, toplumsal/politik/felsefî meseleler iç içe geçmiştir. Bir indirgemeye kurgu modeli olan Kehf suresindeki söz konusu iki kıssanın yanı sıra şiirdeki sapmaları, temel izlekten kopmaları tekrar gövdeye bağlayan bengisu/abıhayat, kuyu gibi motifler, sürekli kendisine dönülen Hızır'la birlikte metne bir süreklilik çizgisi kazandırır. Şiirdeki zaman çoğunlukla muğlak, anakronik ve zikzaklıdır; atlamalarla, ileri ve geriye gitmelerle yapılandırılmıştır. Bu “anakronik” örgütlenmeyi, modernist etkiler dışında Hızır figürünün evrensel bir kurtarıcı tipi olması ya da telvin motifleriyle bütünleşmiş “tayy-i zaman” ekseninde yorumlamak da mümkündür. Karakoç'un metninde zaman gibi mekânlar da değişkendir ve bir düş düzeninde farklı yerlere geçilir; kişi kadrosu aynı şekilde tarihî, dinî-tasavvufî, edebî vb. sınımları içeren çok geniş bir repertuvara sahiptir. Buna rağmen geri planında diriliş fikrini gizleyen bu geniş repertuvarı bağdaştıran Hızır, geleneksel ve İslam inancına dayalı içerikle modernist teknikleri özgün şekilde harmanlayan metinde, farklı zamanlarda ya da mekânlarda dolaşır; birçok olayın tanığı, katılımcısı ya da öznesi olur. Söz konusu geçişler, dönüşümler ya da özdeşleşmeler ise geçişkenlik örüntüsüyle sağlanır.⁸

Milliyetçi duyarlılığıyla örtüşür şekilde geleneksel unsurları poetikasının başat bileşenlerine dönüştürmüş **Bahaettin Karakoç**'un “Lo” şiirini de zaman-mekân çoğulluğu ve geçişkenlik açısından yorumlamak mümkündür. Anlatı özelliklerinin baskın olduğu bu metinde, Hz. Süleyman'ın etrafındaki hikâyelerin geleneksel motiflerinden biri olmakla birlikte onunla Sebe melikesi Belkıs'ın haberleşmesini sağlayan (Neml: 20-28) ibibik kuşu (hüthüt), kurmaca öznenin de içinde bulunduğu mekân ve zamandan hareket

eder. Birlikte yolculuğa çıkarlar; bu kişi, önce bindikleri bir gemiyi deler, ardından bir çocuğu öldürür ve en sonunda uğradıkları bir kasabanın halkı kendilerini davet etmediği hâlde oradaki bir duvarı onarır. Musa her üç olayda da ona yaptıklarının nedenini sorar; o da “Sana, benimle beraberliğe asla sabredemezsin demedim mi?” şeklindeki ikazını yineler. Musa af diler ve yolculuğa devam etmelerini ister. İlk iki olayda bu ricayı kabul eden salih kul, üçüncüsünde ise ayrılma vaktinin geldiğini söyler ve Allah'ın emriyle yaptığı bu üç şeyin nedenini ona açıklar. Yoksul bir kimsenin gemisinin delinmesinin nedeni, varacakları yerde bir kralın onu gasp edecek oluşudur. Çocuğun ise ileride mümin olan anne ve babasına nankörlük ve kötülük edeceği için öldürüldüğü ve daha hayırlı, merhametli bir çocuğun onun yerini alacağı söylenir. Duvarı ise iyi bir babaları olan yetim iki çocuğun altındaki defneyi çıkararak rahata kavuşmaları için Allah'ın izniyle onardığını belirtir (Kehf: 60-82).

⁸ Karakoç'un ilgili metninin ayrıntılı bir incelemesi için bk. KANDEMİR, Mecnun (2021), “Hızır”, *Cumhuriyet Dönemi Türk Şiirinde 'Kişi' Ekseninde Metinlerarasılık*, Doktora Tezi, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara, 240-249.

ederek peygamberin huzuruna ulaşır. Hüthütün bir diğer adını kullanan Karakoç, söz konusu kuşu gelenektekine benzer bir işlevle donatmıştır; ona, yine bir haberci olarak ana-metinde yer vermiştir. Öte yandan, geçişkenlik örüntüsünün sağladığı değişken sahnelerde sevgilisiyle birçok tarihî olayın yanı sıra kişinin de çağdaşı olan kurmaca özne, yine bir metinsel düzlemi imleyen Kırk Haramilerin bile uğramadığı yollardan Hz. Süleyman'a doğru uçup giden ibibik kuşuna gitmemesi için seslenir. Sonrasında, kendisiyle birlikte Fatih'in İstanbul'u fethine tanık olunan sevgili, Venüs'ün aynasını⁹ kurmaca öznenin gözlerine tuttuğunda zaman ve mekânı aşarlar, farklı tarihsel ya da metinsel göndergelerin çağdaşı olmayı sürdürürler. Bu örnek de zamanı eşitlemesi ve görelî ayrımları silmesiyle geçişkenlik örüntüsü kapsamında değerlendirilebilir; kurmaca özne ve sevgilisinin içinde bulunduğu farklı manzaralarda ibibik dolayısıyla Hz. Süleyman'a gönderme yapıldığı gibi onların birçok farklı kişiliğe bürünmesi ya da eşlik etmesiyle farklı mekân ve zamanlarda dolaşılır. Karakoç, tarihî, dinî, mitolojik ve geleneksel anlatılara özgü unsurları, bu örüntünün sağladığı geçişlerle bütünleştirir. Birçok kaynağa, göndergeye işaret eden olaylar onun kuşatıcı yaklaşımıyla kaynaştırılır.

(...)
Güllü bir sabah
Bir ibibik kuşu uçup gitmişti yanımızdan
Bir ibibik kuşu, ta... Hazreti Süleyman'a kadar
Lo, Lo, dur, gitme dinle
Çağdaşım seninle
(...)
Biz sevişiyorduk surlara yakın bir yerde
Fatih'in topları ölüm kusuyordu Bizans üstüne
Neye baksak yeni bir çağ konuşuyordu
Kıvrak bir şarkı tutturdun, mutluydun
Venüs'ün aynasını gözlerime tuttun
Aşkımız zaferini yaşıyordu
(...)
Lo, Lo, dur, gitme dinle
Çağdaşım seninle" (Karakoç, 2012: 110-112).

Dilaver Cebeci'nin, Karakoç'un bir önceki metniyle benzerlikler taşıyan ancak daha özgün bir kurguya sahip "Hamayıl Kuşandım Şiir Kılıcını" adlı şiirini de bu bağlamda değerlendirmek gerekir. Cebeci de özellikle dinî ve geleneksel motiflerle modern bir tekniği kaynaştırmıştır. Yine olay unsurunun belirgin olduğu bu metinde, yirmi birinci yüzyıla beş kala

⁹ Güzellik tanrıçası Venüs'ün sembolü olan ayna. Karakoç, ressam Diego Velázquez'in "Aynadaki Venüs" (1647-1651) tablosuna da gönderme yapmış olabilir.

ŞİİRDE METİNLERARASILIĞIN BİR TÜRÜ:
GEÇİŞKENLİK ÖRÜNTÜSÜ

Süleymaniye sokaklarında “avare” dolaşan kurmaca özne, Sultan Süleyman’dan kalma hüznü bir akşam sessizce kubbeleri okşarken Marmara’nın kucağından gelen Sebeli bir rüzgârla Hz. Süleyman’ın huzuruna kadar götürülür. Böylece Hz. Süleyman’ın, hükmettiği rüzgârın bir ulaşım vasıtası olarak da kullanılması ve Sebe melikesi Belkıs’la aralarında geçenler (Neml: 16-35) anıdırılır. Aynı adın kesiştirdiği Hz. Süleyman, Kanuni Sultan Süleyman, Süleymaniye Cami, yine benzer bir tarzda, kurmaca öznenin tanıklığıyla bağdaştırılan farklı göndergeler olarak şiirde yer alır. Geriye doğru akan zaman çizgisiyle bir gezintinin mekânı olan camiden onun inşa edilmesine vesile olan padişaha, bu noktadan ise aynı adı taşıyan peygamberin huzuruna kadar varılır.

Sebe melikesinden haber getiren hüthüt ve yolculuğu kolaylaştıran rüzgâr gibi motiflerin ana-metinde dönüştürülmesiyle Hz. Süleyman’ın huzuruna giden kurmaca özne, kendisini Neml suresinin 18. ayetindeki “çelimsiz karınca”yla özdeşleştirir ve kudretli peygamberin görkemini seyreder. Peygamberin huzurunda karıncanın dışında onun öldüğünü asası ağaç kurtları tarafından kemirilip de yere yıkılıncaya kadar fark etmeyen, heybetli yapılar inşa etmek için hizmetine verilen cinleri de görür (Sebe: 14).

Hem kişilerin hem de zaman ile mekânın sürekli farklılaşmasına dayalı örüntünün gözlemlendiği bu metinde de Hz. Süleyman ve merkezinde olduğu olaylar söz konusu devingen yapının bileşenleridir. Bu bağlamda farklı göndergeler arasında gezinen ya da onlara refakat eden anlatıcı figürü hem zamanda/mekânda yolculuk (tayy-ı mekân ve zaman) etmekte hem de tarihin ve dinî metinlerin coğrafyasında renkten renge girerek (telvin motifinin imkânlarıyla) dolaşmaktadır. Cebeci’nin bu örüntüden yararlanma biçimi, poetik çizgisiyle koşut şekilde kültüre, inanca, tarihe yönelik kuşatıcı bir yaklaşımı da içerir.

“Yirmibirinci yüzyıla beş kala
Süleymaniye sokaklarında âvâre geziyorum
(...)
Sultan Süleymân’dan kalma bir hüznü akşam
Sessizce okşuyor gururlu kubbeleri
(...)
Sebeli bir rüzgâr esiyor Marmara’nın kucağından
Uçup gidiyorum tâ hâzreti Süleymân’a kadar
Armağanım çekirge bacağından
Karınca cirmimle şöyle dinelip yamacına
Ebedi görkemini seyrediyorum
Asâsına bakıyorum gözlerim acıyor
Asâyı kemiren kurdu görüyorum
Dev sütunlar yontuyorlar geleceğin mâ’bedlerine

Cinler gaflet içinde” (Cebeci, 2016: 68-69).

Erdem Bayazıt’ın “Derviş Burcundan” başlıklı şiirinin kimi kesitleri de ağırlıklı olarak inanç tarihiyle ilgili göndermeler; kurmaca öznenin dinî kişilerle gönül bağını pekiştiren refakati, onlarla kutsal olayların coğrafyasında dolaşması üzerine inşa edilmiştir. Hz. Yusuf’un kuyuya atılmasına, Hz. Yakup’un gözlerindeki perdenin Hz. Yusuf’un gömleğinin kokusuyla açılmasına, külbe-i ahzâna¹⁰ gönderme yapan ve bunlara eşlik eden bir kurmaca özneye sahip olan bu metinde; Hz. İsa’nın göğe erişine, Hz. Musa’ya ve Sina’daki tecelliye, Hz. İsmail’in kurban edilecek oluşu ve Kâbe’nin inşası dolayısıyla Hz. İbrahim’e, Hz. Süleyman’ın bildiği dillere, Hz. Yunus’un balığın karnında geçirdiği günlere ve Hz. Muhammed’in Miraç’ına da yer verilir. Bayazıt, İslam tarihinin ve estetiğinin yanı sıra kutsal kitapların kişilerini, onlarla ilgili kıssaları şiirinin başat bileşenlerine dönüştürmüş ve göndermeleriyle irtibatını sürdüren bir atmosfer kurgulamıştır. Böylece, sürekli değişen olay ve durumların merkezi ya da katılımcısı olan kurmaca özne, farklı dinî kişilerle hemhâl olmaktadır; geçişkenlik örüntüsüyle dolaşılan iklimlerde onlarla özdeşlikler kurmaktadır.

(...)
Rüzgârlar niçin eser?
Getirmek için eser
Kenan illerine
Kokusunu Yusuf’un
(...)
Yakub’la bekleyenim
Yusufla gözleyenim
Musa’yla Tur Dağında,
İsa’yla gökyüzünde!
(...)
Muhammed’le Miraçta
Işık atımdır benim!” (Bayazıt, 2017: 169-174)

Arif Ay’ın “Şiirin Kandilleri” adlı metni, farklı kimliklere bürünme ve şekil değiştirme motifinin yapılandığı geçişkenlik üzerine inşa edilen bir kurguya sahiptir. Ana-metinde çobanını arayan koyunlarını toplayan Yakup’un, Kızıldeniz’in yarılması dolayısıyla adı zikredilen Musa’nın duyduğu sesin ve dağa çağrılışının (tecelli), Nuh’un gemisinin oturduğu dağın (Cudi/Ararat) kapalı şekilde çağrıştırılması; sürekli değişen kişi/olay örüntüsünü örnekler. Ay, inanç duyarlılığının öne çıktığı metninde, semavi dinler tarihinden farklı olayların merkezindeki kişileri, örtük göndermelerle

¹⁰ Divan edebiyatında Hz. Yakup’un oğlu Yusuf’tan ayrı düştükten sonra günlerini keder ve üzüntü içinde geçirdiğine inanılan yer.

ürettiği boşluklara rağmen bağdaştırır. Metnin kuruluşu dikkate alındığında hitap edilen, eşlik edilen yahut zikredilen kişilerin çoğu, geçişkenlik örüntüsünün buluşturduğu dinî şahsiyetlerdir.

“(…)
daha bir daha bir; korkuları, oyunları
terkedilmiş bir potin gibi sahilde
şişmiş şişmiş bir leşi şurda burda
ortada: çobanını arayan koyunları
toplarınız yarım Yâkup. Deniz kendine çekildikçe
Ey Musa!

çık daha çık daha
çık dağa…
(…)
dağa boldur; acının abası
dağsa, ilk ve gerçek liman
ey koca Cüdfî
gemide durmadan yanan kandil” (Ay, 2015: 163-174)

Modernist Özelliklerin Yanı Sıra Çok Anlamlılığa Dayalı Tekniklerin Ürünü Olan Zengin Bir Metin Haritasına Sahip Şiirler

Geçişkenlik örüntüsü, geçmişe dönük kültürel sürekliliğin ve dinî duyarlılığın aktarılmasındaki rolü dışında daha eklettik ve katmanlı görünen, çoğul anlamlar evrenine sürükleyen, deneysel ve karmaşık teknikler kullanan, herhangi bir şairin bir gruba dâhil edilmesini sağlayan kategorik şiirsel uzlaşımları tersyüz eden metinlerde de yer alabilir. Bu bağlamda **Celâl Sılay**, “Sonra” adlı metninde, özellikle felsefe ve edebiyat tarihinin önemli olayları, kişileri arasında dolaşan kurmaca öznesiyle birçok göndermeyi metinlerarası ve deneysel tekniklerle bağdaştırır (Sılay, 2006: 237-245). Dinî şahsiyetlerin, sanatçıların, mitolojik ve tarihî kişilerin, düşünürlerin bulunduğu bu metinde kurmaca özne, sürekli değişen bir ortamda farklı kişilere eşlik eder. Dış dünyaya yönelik göndermelerin yanı sıra özellikle geniş bir metin coğrafyasında dolaşan kurmaca özne, örneğin Fuzuli ile *Leyla ve Mecnun*’u okur, Platon’un tasvir ettiği Sokrates ile baldıran içer, Goethe’nin Faust’u ile şeytanın ayartmasına direnir. Farklı kültürel olguların parçalar hâlinde yansıdığı ve zaman sıçramalarıyla hem geriye hem ileriye, hem kurmacaya hem de gerçeğe yönelen metinde, Doğu edebiyatının önemli bir âşık tipi olan Mecnun ile Batı edebiyatının önemli bir figürü olan Don Kişot da yan yanadır. Nihayetinde tüm içeriğin okuma ediminin bir ürünü olduğuna, metin içindeki farklı metinlere işaret edilir. Böylece geleneksel bağlamlarından koparılan kurmaca ya da reel kişilerin refakatçisi olarak kurgulanan anlatıcı tipi; mitolojinin, dinî göndermelerin, tarihin, edebiyatın ve felsefenin coğrafyasında dolaşırken gerçek ile hayal

birbirine karışır. Kullanılan alt-metinlere yapılan göndermeler ise bilincin tematik bir yöntemle farklı unsurları derlemesini andırır şekilde yan yana dizilir. Kurmaca kişilerle edebiyat tarihinin önemli simalarını buluşturan bu metin, geçişkenlik örüntüsünün modernist tekniklerle iç içe bir uygulamasıdır. Sılay'ın anakronik bir akışa tabi olan metninde okuma edimi, dinamik ve çoğu zaman eklektik bir kurguyla aktarılır. Kurmaca metinler ve üreticilerinin metonimik kaymalarla bütünleştirildiği, kimi zaman dış dünyaya kimi zamansa kurmaca âlemlere sirayet eden söz konusu metni, kullanılan göndermeler arasında süreklilik çizgisini kuran geçişkenlik örüntüsü biçimlendirir.

Modernist tekniklerin ürünü olan karmaşıklığına rağmen takip edilebilen bu örneğe genel çizgileriyle bakıldığında muhtemel bir sıfır noktası olan cennet bahçesinde Âdem'le birlikteyken sırat köprüsünden Roma'ya düşen kurmaca özne, G. Galilei¹¹ ve G. Marconi'yle¹² karşılaşır. Sonra tıpkı masallardaki gibi “*az gidip uz gider*”, “*anne bu nedir'den oğlum bu nedir*”e gelir. Aydınlanmacı Fransız düşünür J. J. Rousseau'nun (1712-1778) taş kanepesinde oturur. Bir elini Fuzuli'ye uzatır, diğer elinden Don Kişot tutar. Her ikisinin de elinden tutunca bir mazmun anıştırması olarak da yorumlanabilecek “ok”, divan edebiyatının önemli âşıklarından Mecnun'a geçer ve kurmaca özne, Leyla'yı gözünden vurur; aynı zamanda kendisi de Mecnun'a dönüşür. Ardından Don Kişot ile bütünleşmiş yel değirmenleri ve türlü kadınlar, sevgililer çağrıştırılırken Ahmet Haşim'in “Merdiven” şiirinden “*sular mı yandı, neden?*” parçasını (1985: 226) alıntılar ve yine Fuzuli'nin “elinden” Mecnun'a döner. Bununla birlikte Fuzuli'nin bir kıtasının son dizesi¹³ (“*ilm bir kâlû - kâl idi - ancak*”) kipi değiştirilerek metne dâhil edilir. Dolayısıyla farklı zamanlara ait reel ve kurmaca kişiler; yapılan alıntılar ve göndermeler ile bir derlemeyi andıran ana-metinde geçişkenlik örüntüsünün imkânlarıyla yine buluşturulur. Sılay'ın kullandığı modernist tekniklerle zamanı ve tutarlılığı deforme etmesi sonucunda farklı metinsel düzlemlerde dolaşan kurmaca özne, yabancılaştırıcı bir ifadeyle Fuzuli'nin divanını bitirdiğini ve Ömer Hayyam'ın rubailerine

¹¹ İtalyan bilgin Galileo Galilei (1564-1642).

¹² İtalyan mucit Guglielmo Marconi (1874-1937).

¹³ Son iki dizesi âdeta bercesteyle dönüşmüş kıtanın tamamı:

“İlm kesbîyle rütbe-î rifat

Ârzû-yı muhâl imiş ancak

İşk imiş her ne vâd âlemde

İlm bir kıyl-ü kaal imiş ancak” Bk. *Fuzûlî Dîvânı* (1961), Haz. Abdülbâki GÖLPINARLI, İnkılâp Kitabevi, İstanbul, 187.

başlayacağını; şiirdeki karmaşık dokunun, zihnin farklı tezahürleri ya da okumalara ait izler olduğunu ima eder: “*Bitirdim Fuzûli divanını/yandı mumu baş ucumda rubayât-ı Hayyâm’ın*” (Sılay, 2006: 239).

Yoluna (okumaya) devam eden kurmaca özne, kendisini Dante’nin *İlahi Komedyası*’nın açılışındaki¹⁴ gibi bir dört yol ağzında bulur. Kuzey’de ise Faust’un, ruhu karşılığında şeytanla (Mephistopheles) anlaşma yapmasının nedeni olan “sahte gururu”yla karşılaşır.¹⁵ Doğu ile Batı’yı karşılaştırır; bir “kenar mahalle çocuğu” olduğu için Batı’ya gidemeyeceğini, Faust’a inanamayacağını dile getirir. Yine Haşim’in “Bir Günün Sonunda Arzû” şiirinden yapılan “*akşam, yine akşam, yine akşam*” alıntısıyla (1985: 224), okuma sürecinin değişen nesnesiyle Doğu’ya dönülür. Böylece zaman bakımından atlamalı ve çatalı bir yolculuk şeklinde ilerleyen metinde, Âdem’in bulunduğu noktadan, dolayısıyla “yaratılış”tan İkinci Dünya Savaşı’nın sonuna gelinmiştir. Metnin bu kesitinde bir kızın elinde *Faust* varken annesinin alını “*secde-i rahmande*”dir; yine iki farklı kültür ve gelenek (Doğu ile Batı) sembolik şekilde karşı karşıyadır. Söz konusu ikilemin ortasındaki kurmaca özne, Fuzuli’ye ve Şeyh Galib’e; Nâzım Hikmet’in *Kuvâyı Milliye*’sinin “İstanbul’da, Hapisanede Hapisane Mukayyidi” başlıklı IX. Bölüm’ünden yapılan alıntıyla (2008: 704) inşa edilen uyumsuz bağlamda seslenir: “*bu hayu huy neden benim mahalleimde/neredesin ey Fuzûli/nerdesin Galib dede*” (Sılay, 2006: 241).

Başlangıcında Âdem’in bulunduğu yolculukta, 1946 yılına kadar gelinmiştir. Bu farkındalıkla kurmaca özne, imgelemindekileri “kusmaya” başlar. Hayal âleminin bir ucu, Nuh’un gemisine, Eflatun’un (Platon) mektebine (Akademi), Meryem’in elindeki çocuğa (İsa), İtalyan şair

¹⁴ Metnin bu kısmında, Dante’nin “Cehennem”inin I. Kanto’sunda geçen meşhur “*Yaşam yolumuzun ortasında/karanlık bir ormanda buldum kendimi*” dizeleri anıştırılmaktadır. Bk. Dante Alighieri (2008), *İlahi Komedyası*, Çev. Rekin TEKSOY, Oğlak Yayınları, İstanbul, 35.

¹⁵ Şiirin bu kısmında Faust’un şeytanla pazarlığa tutuşmasına yol açan hırsına ve memnuniyetsizliğine gönderme yapılmaktadır. Bütün bilimlere vakıf olan, dünyanın sırrını çözmek için uğraşan Faust, öğrendiklerinden bir türlü memnun olmamaktadır; huzursuzluk ve bunalımlarıyla boğuştuğu bir gecede karşısına çıkan şeytana (Mephistopheles), onu bu durumdan kurtarması hâlinde ruhunu vereceğine söz verir. Bunun üzerine bir bahse tutuşurlar. Mephistopheles, onun kalbini bilgi hastalığının tutsaklığından kurtaracak, ona dünya nimetlerini, hazlarını sunacaktır ve Faust, zamana “*Dur, bekle biraz, ne güzelsin!*” derse iddiayı şeytan kazanacaktır. Bu andan itibaren Mephistopheles, farklı kılıklarda karşısına çıkarak onu ayartmaya çalışır, trajik durumlara sürükler. Ayrıntılı bilgi için bk. Johann Wolfgang von Goethe (2001), *Faust*, Çev. İsmet Zeki EYUBOĞLU, Sosyal Yayınlar, İstanbul.

Gabriele D'Annunzio'nun (1863-1938) bahçesinde kırılan üç yontuya kadar uzanır; diğer taraftan ise Sokrates'in baldıran içerek öldüğü mecliste¹⁶ ve Antik Delphi'deki Apollon tapınağının girişindeki "Kendini bil!" vecizesinin huzurundadır. Sokrates ise "bilme"yi¹⁷ kendisine, "kendini" kurmaca özneye ve insanlığa bırakmıştır. "Kendini", "her yol Roma'ya gider" deyiimiyle Neron'un Roma'yı yaktığı¹⁸ kibrite kadar gider ve sonra Napolyon'un atıyla şahlanarak Truva'da savaşan dedesi¹⁹ aracılığıyla tekrar kurmaca özneye (kendine) gelir. Nihayetinde "kenar mahalle çocuğu" kendini bilir: "*Connais-toi, toi-meme (Kendini bil!)*" Bir zamansal kırılmayla Kleopatra sahneye çıkar; yelpazesi ehramlara çarpmakta ve içeride yatan mumyaların etekleri havalanmaktadır. Kurmaca özne, nihayetinde ise kinik filozof Diyojen'ledir; onun, gündüz vakti sokaklarda fenerle dolaşmasına²⁰ eşlik etmektedir: "*söndü Diyojen'in feneri/ben, kenar mahalle çocuğu, karanlıktayım*" (Sılay, 2006: 245).

Sılay'ın metni; bir "kenar mahalle çocuğu"nun zihninin, bir sayıklama biçiminde, okumalardan kaynaklı farklı sahneler üreten çağrışımlar arasında serbestçe gezintisinin örtülü ve kopukluklar taşıyan bir aktarımı olarak değerlendirilebilir. Zaman kırılmaları, mekân dönüşümleri, bilinç akışı gibi modernist etkilerin yanında okuma aracılığıyla farklı kişiliklere bürünen bir kurmaca özne içeren bu metin, geniş bir kültürel coğrafyadan derlediği kaynaklarıyla da geçişkenlik örüntüsünün özgün bir örneğidir.

Melih Cevdet Anday'ın "Hüzünlü Bir Akşam Borusunun Ezgisi İçin Söz" şiirinde mitolojinin, masalların, kutsal kitapların ve halk hikâyelerinin reel/kurmaca kişilerine yer verilmiştir. Anday'ın şiiri farklı hikâyelere

¹⁶ Şiirin bu kısmı, Platon'un ruhun ölümsüzlüğüyle ilgili kuramsal fikirlerini geliştirdiği *Phaidon* diyalogundan esinlenmiş gibi görünmektedir. Ayrıntılı bilgi için bk. Platon (2015), *Phaidon*, Çev. Furkan AKDERİN, Say Yayınları, İstanbul.

¹⁷ Şiirin bu kısmında Platon'un Sokrates'e attığı "Bildiğim tek şey, hiçbir şey bilmediğimdir" sözüne gönderme yapılmaktadır. Ayrıntılı bilgi için bk. Platon (1998), *Sokrates'in Savunması*, Çev. Niyazi BERKES, Cumhuriyet, İstanbul.

¹⁸ Neron'un, Roma'yı adamlarına yaktırdıktan sonra yangını yüksek bir tepedeki sarayında şarkı söyleyerek ve lir çalarak izlemesi ile ilgili rivayet anıştırılmaktadır.

¹⁹ Burada Homeros'un *İlyada*'sına gönderme yapılmaktadır.

²⁰ Diyojen ile İskender'in karşılaşmasıyla ilgili rivayete gönderme yapılmaktadır. Bu rivayete göre Sinoplu Diyojen'le karşılaşan İskender, onun önünde dikilerek bir dileği olup olmadığını sorar. Diyojen ona, "Güneşimden biraz çekil!" karşılığını verir. Filozofun bilgece tavrından etkilenen İskender, maiyetiyle oradan uzaklaşırken yanındakilere "Size şunu söyleyeceğim: Eğer İskender olmasaydım, Diyojen olurum" der. Bk. Diogenes The Cynic (2012), *Sayings and Anecdotes with Other Popular Moralists*, Çev. Robin HARD, Oxford University Press, New York, 53-54. Bununla birlikte Türkçede "Gölge etme başka ihsan istemem!" şeklinde deyimleşmiş olan söz, bu rivayete dayanmaktadır.

açılırken metinlerarasılığı etkin şekilde kullanır ve özellikle serbest çağrışım, anlam katmanlarını ses benzerlikleriyle çoğaltma gibi modernist tekniklerle geniş bir anlatı ve kültür ağını dönüştürür. Geçişkenlik örüntüsünün farklı göndermeler aracılığıyla görünür olduğu söz konusu metinde birçok metinsel düzey kesişir; örnek olarak seçilen bentte de görülebileceği gibi bir mesnevi kişisi olan Cemşit'in²¹ dinlediği masallarda geçen bir kurmaca kişi olarak yeni bir bağlama taşınan Şirin'in hikâyesine işaret edilir. Hikâyelerin çerçevesini kuran anlatıcı Şehrazat ve Sindbad gibi *Binbir Gece Masalları*'nın kişileri de anıldıktan sonra mitolojik bir figür olan Afrodit'e seslenilerek nakkaş Ferhat'ın deldiği varsayılan Bisütun Dağı'na gönderme yapılır. Özellikle bu göndermenin olduğu bölümde, aşkın simgesi olan bu tanrıça²² Ferhat'ın eyleminin, Şirin'e ulaşmak için verdiği mücadelenin nedenini açıklayan soyut kavramın (aşkın) yerine geçer ve iki farklı metinsel düzey arasında şiire özgü bir nedensellik kurulur. Aşk farklı metinsel kişilerle temsil edilirken bir yandan da onlarla ilgili hikâyelerin önemli yönleri anıştırılır. Metnin genelinde örnekteki benzer değişken ve geçişken yapı sürmektedir. Çoğunlukla kurmaca kişiler, dolayısıyla metinler arasındaki gezinti, birçok farklı göndermeyi kolaj benzeri bir tarzda bağdaştırır. Hatta Anday'ın şiiri kolaja oldukça yaklaşmaktadır, geçişkenlik örüntüsünün bulunduğu şiirlerde anlatı ya da anlam unsurları muğlaklaştıkça genellikle bu durum gözlemlenir.

“(…)
Masallar dinlerdi sevdalı Cemşit,
Sindbad, balık gözlü Şirin, Şehrazat
Ey sevi, Afrodit benzeri diki,
Kaç çeşit demir deldi
Ferhat, Hematitta, limonit, pirit” (Anday, 1996: 241-244).

Sonuç

Geçişkenlik örüntüsü, tarihe ya da kültüre karşı sahiplenici bir tutum takınan, mitoloji ya da semavi dinlere uzanan inanç çizgisini bir silsile dâhilinde gören ve modernist teknikleri anlam katmanlarını çoğaltmak amacıyla kullanan şiirlerde görülebilen metinlerarası bir uygulamadır. Genellikle bu örüntüde atmosfer geçişlerine rağmen metnin etrafında inşa edildiği özne (kurmaca ses) çevresinde gelişen ya da bir izleğe işaret eden bir süreklilik, bütünlük vardır; modernist kolajın gerisindeki parçalılık ve karmaşaya rastlanmaz. Söz konusu örüntünün bulunduğu metinler, kolajdan

²¹ Türk edebiyatında ilk defa Ahmedi'nin kaleme aldığı, aşk konulu *Cemşid ile Hurşid* (1412-1413) mesnevisinin erkek kahramanı.

²² Afrodit/Venüs, Yunan-Latin mitolojisinde aşk ve güzellik tanrıçasıdır.

farklı olarak parçalılık yerine bütünlük ve genellikle diğer anlatı unsurlarıyla desteklenen, takip edilebilir bir zaman çizgisi (sapmalı, ileri geri ya da sıçramalı olsa da) içerir. Bununla birlikte geçişkenlik örüntüsünün kolaja yaklaşan kimi örneklerinde geri plandaki süreklilik daha muğlaktır, çıkarım yapmaya ve daha derinlemesine bir incelemeye ihtiyaç duyulabilir. İncelediğimiz örüntü, aynı zamanda mitolojilerdeki değişim/dönüşüm motifleriyle de kimi benzerliklere sahiptir; fakat salt kişisel/varlıksal başkalaşmalar (metamorfoz) yerine geçişkenlik odaklı atmosfer dinamizminden dolayı ondan da ayrılır.

Farklı metinsel, kültürel birimleri derleyerek, aralarında uzak ya da yakın bağlantılar kurarak onları bir merkez etrafında birleştiren geçişkenlik örüntüsü, işlevsel, estetik, imgesel, güdümlü, tarihsel, toplumsal ya da dinî duyarlık temelli vb. çerçevede farklı hikâyeleri ya da anlatı unsurlarını yeni bir bağlama taşır. Böylece metindeki kurmaca özne, çoğu zaman farklı olay, olgu, durumlara katılarak ya da tanık olarak bir anlatı eksenini kurar. Ancak söz konusu anlatı eksenini zayıfladıkça ve anlam unsuru silindikçe bu örüntü, farklı metinsel birimleri ya da kesitleri sentezleyen kolaja yaklaşır.

Bu yapısal örüntünün örneklediği metinlerde ya zaman kavramına ilişkin ayrımların silinmesi sonucunda ya da geleneksel metinlerdeki “tayy” motifinin sağladığı aşkınlık sayesinde farklı kurmaca kişiler bir araya gelir ya da onlarla hemhâl olunur. Söz konusu buluşmanın yöntemi, genellikle metindeki öznenin (kurmaca sesin) farklı kurmaca/metinsel kişiliklere dönüşmesidir; kimi örneklerde ise kurmaca kişiler birbirine dönüşebilir ya da metnin kurmaca öznesi farklı kişilere eşlik edebilir. İlk olarak bu örüntü, tematik olabildiği gibi bir anlatı unsuru etrafında da gelişebilir; bir duygu, fikir, kavram, dönem, mekân vb. etrafında farklı kişiler derlenir. İkincisi, bu kişiler, bir okuma ediminin metaforik anlatımında, hayal gücünün işleyişinde birer imge olarak yan yana getirilir; oyunsu, bilmeceye özgü kurgulamalarda ise bir ipucu ya da modernist şiirlerin aykırı bağdaştırmalarıyla anlamı çeşitlendiren bir birim görevi üstlenebilirler. Her iki teknik de farklı metinlere ait, onları imleyen ya da kapalı şekilde derleyen yönleriyle bir metinlerarası küme oluşturur. Geçişkenlik örüntüsündeki değişimin sürekliliğini yapılandıran motifler, gezinti sahneleri ya da sabit bir öznenin derleyiciliği dikkate alınırsa genellikle takip edilebilir, tematik bir yöntem dâhilinde incelenebilir.

KAYNAKÇA

[RAN], Nâzım Hikmet (2008), *Bütün Şiirleri*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

ŞİİRDE METİNLERARASILIĞIN BİR TÜRÜ:
GEÇİŞKENLİK ÖRÜNTÜSÜ

- Ahmet Haşim (1985), *Bütün Şiirleri*, Can Yayınları, İstanbul.
- ALBAYRAK, Nurettin (1995), “Ferhad ve Şirin”, *TDV İslâm Ansiklopedisi*, 12, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, İstanbul, 388-389.
- ANDAY, Melih Cevdet (1996), *Rahatı Kaçan Ağaç Toplu Şiirler I*, Adam Yayınları, İstanbul.
- AY, Arif (2015), *Güne Doğan Koşu Toplu Şiirler (1974-2006)*, Hece Yayınları, Ankara.
- AYTAÇ, Gürsel (1999), *Genel Edebiyat Bilimi*, Papirüs Yayınları, İstanbul.
- BAYAZIT, Erdem (2017), *Şiirler*, İz Yayıncılık, İstanbul.
- CEBECİ, Dilaver (2016), *Türkiyem Bütün Şiirleri*, Panama Yayıncılık, Ankara.
- CEYHAN, Semih (2011), “Telvîn”, *TDV İslâm Ansiklopedisi*, 40, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, İstanbul, 409-410.
- ÇAMLİBEL, Faruk Nafiz (2019), *Han Duvarları - Toplu Şiirler*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- DANTE ALIGHIERI (2008), *İlahi Komedyâ*, Çev. Rekin TEKSOY, Oğlak Yayınları, İstanbul.
- DENTITH, Simon (2000), *Parody*, Routledge, Londra and New York.
- DIOGENES THE CYNIC (2012), *Sayings and Anecdotes with Other Popular Moralists*, Çev. Robin HARD, Oxford University Press, New York.
- ERTEPINAR, Coşkun (1996), *Şiir İkliminde Bir Ömür*, Kültür Ofset Ltd., Ankara.
- Fuzûlî Divânı* (1961), Haz. Abdülbâki GÖLPINARLI, İnkılâp Kitabevi, İstanbul.
- GOETHE, Johann Wolfgang von (2001), *Faust*, Çev. İsmet Zeki EYUBOĞLU, Sosyal Yayınlar, İstanbul.
- KANDEMİR, Mecnun (2021), *Cumhuriyet Dönemi Türk Şiirinde ‘Kişi’ Ekseninde Metinlerarasılık*, Doktora Tezi, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- KARAKOÇ, Bahaettin (2012), *Seyran Bütün Şiirleri -I-*, Nar Yayınları, İstanbul.
- KARAKOÇ, Sezai (2013), *Gün Doğmadan Şiirler*, Diriliş Yayınları, İstanbul.
- KUNDU, Rama (2008), *Intertext: A Study of the Dialogue Between Texts*, Sarup & Sons, New Delhi.
- Kur’ân-ı Kerîm ve Açıklamalı Meâli* (2014), Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, Ankara.
- Kutsal Kitap* (2001), Kitab-ı Mukaddes Şirketi ve Yeni Yaşam Yayınları, İstanbul.

- LEITCH, Vincent B. (2001), *The Norton Anthology of Theory and Criticism*, W. W. Norton & Company Ltd., New York.
- MCHALE, Brian (2004), *Postmodernist Fiction*, Routledge, London and New York.
- ORTAÇ, Yusuf Ziya (1962), *Bir Rüzgâr Esti... -Şiirler- Binnaz -Trajedi 3 perde-*, Yeni Matbaa, İstanbul.
- ÖZARSLAN, Metin (2019), *Ferhat ile Şirin, Mukayeseli Bir Araştırma*, Ötüken Neşriyat, İstanbul.
- PECK, John ve COYLE, Martin (1993), *Literary Terms and Criticism*, The Mcmillan Press Ltd., Houndmills-Basingstoke- Hampshire and London.
- SILAY, Celâl (2006), *Hüsran Filizleri*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- SOĞUKÖMEROĞULLARI, Mehmet ve EROĞLU, Osman (2014), *Seyfettin Başçillar, Hayatı Sanatı Düşünce Yazıları Hakkında Yazılanlar ve Bütün Şiirleri*, Palet Yayınları, Konya.
- TAN, M. Nedim (2019), “Tay”, *TDV İslâm Ansiklopedisi*, EK-2, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, Ankara, 582-583.
- TARANCI, Cahit Sıtkı (1994), *Otuz Beş Yaş Bütün Şiirleri*, Can Yayınları, İstanbul.
- UZUN, Mustafa İsmet (1991), “Ankebût”, *TDV İslâm Ansiklopedisi*, 3, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, İstanbul, 213-214.

DOĞU TRAKYA BULUNTUSU SAVUNMA VE SALDIRI GEREÇLERİ

Archaeological Defense and Attack Equipment Finds in Eastern Thrace

Ergün KARACA*

ÖZ: İnsanoğlunun, başta av, savaş ve statü göstergesi olarak kullandığı savaş gereçleri kültürel ve dönemsel farklılıklar göstermektedir. Ancak savaş gereçleri, savunma ve saldırı gereci şeklinde iki temel gruba ayrılır. Düşmanı saf dışı bırakmak için saldırı, kendisini koruması için de savunma gereçleri kullanılmış ve bunlar sürekli geliştirilmiştir. Doğu Trakya’da kazı ve yüzey araştırması çalışmalarının az olmasına karşın gerek saldırı, gerekse savunma amaçlı çeşitli gereçler tespit edilmiştir. Bölgede bulunan savaş gereçlerine baktığımızda özellikle en çok tümülüslerle mezar hediyesi şeklinde bırakıldığı görülmektedir. Bunun yanı sıra yerleşim yerleri ve tekil buluntu şeklinde bölge müzelerine geldikleri görülür. Savaş gereçleri zırh, miğfer, kalkan gibi savunma gereçleri ile kılıç, mızrak ucu, ok ucu ve sapan tanesi gibi saldırı gereçlerinden oluşur. Bölgede en çok bulunanların başında ok ve mızrak uçları gelmektedir. Bunları zırh ve kalkanlar izler. En erken buluntular Kozman Deresi’nde bulunduğu belirtilen kılıçlar ve mızrak uçlarıdır. Bununla birlikte, buluntuların özellikle üç tarih aralığında yoğunlaştığı görülür. İlk grup MÖ 6. yüzyıl; ikinci grup MÖ 4. yüzyıl; üçüncü grup ise MS 1.-2. yüzyıl arasındadır. Bu üç döneminin yoğunlaştığı zaman dilimlerine bakacak olursak, ilki Pers hâkimiyeti, ikincisi Makedon hâkimiyeti, üçüncüsü ise Roma İmparatorluğu hâkimiyetinin olduğu döneme denk gelmektedir.

Anahtar Kelimeler: Trakya, Asker, silah, Tümülüs, Bronz, Demir

ABSTRACT: War tools and equipment used by human beings as hunting, war and status indicators show cultural and periodic differences. However, combat vehicles are divided into two basic groups as defensive and offensive vehicles. Attack tools were used to eliminate the enemy and defensive tools were used to protect themselves, and they were constantly tried to improve. Despite the scarcity of excavations and surveys in Eastern Thrace, various tools for both attack and defense have been identified. It is seen that they were mostly left as grave gifts to the Tumuli, as well as settlements and singular finds. When we look at the war vehicles in Eastern Thrace, they consist of defense tools such as armor, helmet, shield and attack tools such as swords, spearheads, arrowheads and slingshots. One of the most common uses from the region is the arrow and spear tip. The most common tools are armor and shield. Although the earliest finds are Kozman Deresi clouds, historically it is seen that the finds are

* Dr., Trakya Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Arkeoloji Bölümü, Edirne, ergunkaraca@trakya.edu.tr, ORCID: 0000-0002-0270-3258

Geliş Tarihi / Received: 10.11.2021

Kabul Tarihi / Accepted: 02.12.2021

Yayın Tarihi / Published: 27.01.2022

concentrated especially in two date ranges. The first group is from the 4th century BC, and the second group is from the 1st-2nd century AD. century between. If we look at the time periods in which these two time periods are concentrated, the first corresponds to the period of Macedonian and the second Roman imperial domination.

Keywords: Thrace, Soldier, weapon, Tumulus, Bronze, Iron

Giriş

Antik Çağ savaş gereçleri iki ana gruba ayrılır. Bu grubun ilki savaşıyı saldırdan koruyan, onun yaralanmasını ve ölmesini önleyen “Savunma Gereçleri”dir. İkinci grubu ise karşısındakini çatışma ortamında saf dışı bırakmaya yarayan ve öldürücü boyutta darbe indiren “Saldırı Gereçleri” oluşturur.

Doğu Trakya olarak adlandırılan bölgede kazılardan elde edilen buluntular ile hibe ve zor alım şeklinde bölge müzelerine gelmiş birçok savaş gereci bulunmaktadır. Bunların bir kısmı kitap, makale ve tez gibi bilimsel çalışmalarda diğer buluntular içerisinde değerlendirilmiştir. Ancak sadece savunma ve saldırı gereçlerini ele alan bir çalışma bugüne dek yapılmamıştır. Bu makalenin amacı pek çoğu yayınlardan elde edilmek üzere, bölge müzelerinde yapılan araştırmalarla tespit edilmiş gereçleri de ekleyerek alana katkı sağlamaktır.¹

Savunma Gereçleri

Bir savaşta ilk amaç rakibi öldürmek ya da yaralayarak onu saf dışı bırakmaktır. Ancak rakibi yaralayarak saf dışı bırakmak kimi zaman öldürmekten daha iyidir. Bu yolla, ona yardım edecek olan birden fazla kişiyi de savaş dışı bırakmak mümkün olur. Ayrıca bu durum düşman safındakileri psikolojik açıdan yıkıma da sürükleyebilir. Bu nedenle savaşıyı saldırdan koruyacak ve onun hayatta kalmasını sağlayacak savunma gereçleri oldukça önemlidir.

Doğu Trakya’da bulunan savunma gereçlerinin zırh, miğfer ve kalkanlardan oluştuğu görülür. Bu buluntular Yündolan C, Naip, Eriklice, Vize A, Tekhöyük ve Vakıfıdemir’de bulunmuştur (Resim 1). Bunlar içerisinde Vakıfıdemir hariç olmak üzere tamamı tümülüs kazılarında gelmiştir.

¹ Makalede, MÖ 13. yüzyıl ile MS 4. yüzyıl arasındaki zaman dilimini kapsayan buluntular incelenmiştir. Buradaki amaç kabaca Tunç Çağı’nın sonundan Roma İmparatorluğu’nun ikiye bölünmesini içine alan zamana kadar ki savunma ve saldırı gereçleri incelemektir.

Zırh

Savaşçıyı koruyan savunma gereçlerinin başında gelen zırh örneklerine baktığımızda Doğu Trakya'da Yündolan C, Naip ve Vize A tümülüslerinde bulunmuştur.

Yündolan C Tümülüsü'nde² dikdörtgen demir levhaların³ deriden yapılmış iplerle birbirine tutturulması ile oluşturulmuş bir zırh tespit edilmiştir (Delemen vd. 2010a: 96; Delemen vd. 2010b: 6) (Resim 2.1). Zırh diğer buluntularla birlikte değerlendirildiğinde MÖ 4. yüzyıl ortasına tarihlendirilmiştir (Delemen vd. 2010a: 96; Delemen vd. 2010b: 9-10).

Naip Tümülüsü'nde⁴ sekiz adet, ortası delik yuvarlak altın levha, yedi adet altın halka tespit edilmiştir⁵ (Resim 2.2). İnci Delemen, bu altın yuvarlak levha ile altın halkaların deriden şeritler yardımıyla demir zırh üzerinde kullanıldığını ve MÖ 4. yüzyılın sonuna⁶ ait olduğu belirtilmiştir (Delemen, 2004: 107).

Vize A Tümülüsü⁷, mezar odası içinde yer alan lahit içerisinde, katlanarak bırakılmış, MS 1. yüzyıla tarihlendirilen *Lorica squamata* tipi zırh⁸ tespit edilmiştir (Mansel, 1940: 103-104; Onurkan, 1978: 47, 52; Aksan, 2015: 306-308) (Resim 2.3, 4). Bu zırhın en dışında bronz halkalar⁹ ile onlara geçirilmiş ağırlıklı şekilde bronz, bezeme oluşturmak için kullanılmış demir ve gümüş plakalar¹⁰ ve son olarak bunların içine

² Yündolan C Tümülüsü, Kırklareli, Yündalan Köyü'nün yaklaşık 2.7 km kadar kuzeyinde Koçasa mevkiinde yer alır. Kırklareli Müzesi Müdürlüğü tarafından kaçak kazıdan dolayı 1999 yılında kurtarma kazısı gerçekleştirilmiştir.

³ Dikdörtgen levhalar yaklaşık 1,3 cm genişliğindedir (Delemen vd. 2010a: 96).

⁴ Naip Tümülüsü, Tekirdağ, Süleymanpaşa'ya bağlı Naip Köyü'nün yaklaşık 900 m kadar kuzeybatısında, Kızkulesi Mevkii adı ile bilinen sırtın kuzeydoğu ucunda yer alır. Kaçak kazılar nedeniyle 1984 ile 1985 tarihleri arasında Tekirdağ Arkeoloji Müzesi tarafından tümülüste kurtarma kazısı yapılmıştır.

⁵ Yuvarlak levhaların çapları 2,5 ile 3,1 cm, halkaların çapları ise 1,5 cm ile 1,8 cm arasında değişmektedir. Sekiz altın yuvak levha 1926-1933, yedi altın halka ise 119-1925 numarasıyla Tekirdağ Arkeoloji Müzesi'ne kayıtlıdır (Delemen, 2004: 105).

⁶ İnci Delemen, halkaların Geç Klasik-Hellenistik tarzda olduğunu belirtmiştir. Tümülüs ve buluntuların tarihi için bk. Delemen 2004: 113.

⁷ Vize A Tümülüsü, Kırklareli, Vize İlçe merkezinin yaklaşık 3 km kadar güneyinde, ovada yer alan tümülüslerden biridir. Arif Müfid Mansel tarafından 1938 yılında kazı gerçekleştirilmiş ve çıkan buluntular İstanbul Arkeoloji Müzesi'ne taşınmıştır.

⁸ İstanbul Arkeoloji Müzeleri'nde 5731 envanter numarasıyla korunan zırh yaklaşık 65 cm uzunluğunda ve 55 cm genişliğindedir (Onurkan, 1988: 98; Aksan, 2015: 306).

⁹ Bronz halkalar yaklaşık 0,3-0,4 cm çapındadır (Onurkan, 1988: 98; Aksan, 2015: 307).

¹⁰ Plakalar 0,6 cm genişliğinde ve 1,2 cm uzunluğundadır (Onurkan, 1988: 99; Aksan, 2015: 307).

yerleştirilmiş bej renginde keten kumaştan iç gömlek bulmuştur (Onurkan, 1978: 47-48; Onurkan, 1988: 98-100; Aksan, 2015: 306-308).

Doğu Trakya'da bulunan zırhların ikisi MÖ 4. yüzyıla, biri ise MS 1. yüzyıla ait olup tamamı tümülüs buluntusudur.

Miğfer

Miğfer, insanın en önemli duyularının bulunduğu ve saldırı anında en ölümcül darbelerin alındığı baş kısmını koruyan önemli bir savunma aracıdır. Doğu Trakya'da Eriklice, Naip, Vize A ve Vize E tümülüslerinde miğfer bulunmuştur (Resim 1).

Eriklice Tümülüsü'nde¹¹ tek parça bronzdan yapılmış Khalkidike tipi miğfer¹² MÖ 5.-4. yüzyıl ortasına tarihlendirilmektedir (Joubin, 1898: 43, No. 273; Hasluck, 1910/1911: 77, No. 273; Onurkan, 1988: 97; Aksan, 2015: 70-75) (Resim 3.1).

Naip Tümülüsü'nde yapılan çalışmalar sırasında bronz miğfere ait parçalar tespit edilmiştir (Resim 3.2). Parçalardan biri volütlü alınlıktır¹³ (Delemen, 2004: 103). Miğfere ait diğer buluntular, olasılıkla sorguç¹⁴ ile iki şerit¹⁵ parçasıdır (Delemen, 2004: 104). İnci Delemen alınlık parçası ile diğer buluntuların olasılıkla deriden yapılmış bir miğferin parçaları olduğuna yorumlamıştır (Delemen, 2004: 104-105). Bu parçalar, diğer buluntuların içindeki envanter düşünüldüğünde MÖ 4. yüzyıl sonuna ait olmalıdır.¹⁶

¹¹ Eriklice Tümülüsü, Kırklareli, Eriklice Köyü'nde bulunduğu kayıtlarda yer almasına karşın maalesef günümüze kadar ulaşamamıştır. 93 Harbi olarak bilinen Osmanlı-Rusya savaşında savunma amaçlı kullanılmak üzere yapılan savunma hattı sırasında 1 Ekim 1891 yılında üzerindeki tüm toprak çekilerek kazısı yapılmış ve sadece mezar yapısı kalmıştır. Daha sonra da mezar yapısı da tamamen yok olmuştur. M. Hristodoulos ve Hasluck'un tarifine göre Kırklareli'nin kuzeybatısında, yaklaşık 1.3 km, Eriklice'nin ise 900 m kadar doğusunda yer almaktadır (Hristodoulos, 1897: 268-269; Hasluck, 1910/1911: 76-79; Filov, 2013: 31). Eriklice Tümülüsü'nde kazılar sırasında tespit edilen buluntular İstanbul Arkeoloji Müzesi'ne götürülmüştür.

¹² İstanbul Arkeoloji Müzeleri'nde 295 envanter numarasıyla korunan miğfer 30,2 cm yüksekliğinde ve 16,4 cm genişliğindedir (Onurkan, 1988: 97; Aksan, 2015: 71).

¹³ Tekirdağ Arkeoloji Müzesi'nde etütlük olarak korunan volütlü alınlık yaklaşık 10,5 cm yüksekliğe ve 43 cm uzunluğa sahiptir (Delemen, 2004: 103).

¹⁴ Tekirdağ Arkeoloji Müzesi'nde etütlük olarak korunan sorguç parçası, 8,8 cm yüksekliğinde ve 4 ile 7 cm genişliğindedir (Delemen, 2004: 104).

¹⁵ Tekirdağ Arkeoloji Müzesi'nde etütlük olarak korunan şerit parçaları 4,7 ile 7,5 cm uzunluğundadır (Delemen, 2004: 103).

¹⁶ Tümülüs ve buluntuların tarihi için bk. Delemen, 2004: 113.

Vize A Tümülüsü'nde lahit içerisinde, *repoussé* tekniğinde yapılmış, genç bir erkeğin portresi şeklinde maske ve bunun menteşe ile tutturulduğu üzerinde saç şeklinde ve farklı bezemeler bulunan başlık kısmından oluşan bir bronz miğfer¹⁷ bulunmuştur (Resim 3.3). Miğfer MS 1. yüzyıla tarihlendirilmiştir (Mansel, 1940: 100-103; Mansel, 1944: 165-166; Onurkan, 1988: 97-98, No. 102; Aksan, 2015: 302-306).

Vize E Tümülüsü'nde¹⁸ yoğun şekilde okside olmuş ve üzerinde süvari ile Viktoria kabartması bulunan, MS 1. yüzyıla tarihli demir miğfer yanaklığı¹⁹ tespit edilmiştir (Mansel, 1939: 461; Onurkan, 1988: 101, No. 104; Aksan, 2015: 386) (Resim 3.4). Aynı tümülüste, yuvarlak biçimli demirden, MS 1. yüzyılın ikinci yarısına tarihlenen miğfer parçası²⁰ bir diğer buluntudur (Aksan, 2015: 386-389).

Doğu Trakya'da bulunan toplam beş miğferlerden biri MÖ 5.-4. yüzyıla, ikisi MÖ 4. yüzyıla ve son ikisi MS 1. yüzyıla tarihlenir. Miğferlerin tamamı tümülüslerde bulunmuştur.

Kalkan

En önemli savunma gereçlerinin başında kalkan gelmektedir. Doğu Trakya'da şu ana kadar üç kalkana ait parça tespit edilmiştir. Bunlar Naip ve Tekhöyük tümülüsleriyle Vakıfıdemir'de bulunmuş bir parçadan oluşur (Resim 1).

Naip Tümülüsü'nde ahşap yuvarlak kalkanın iç yüzüne ait bronz kaplama tespit edilmiştir²¹ (Resim 4.1). Bronz levhalardan yapılmış kaplama yine bronz çivilerle birleştirilmiştir (Delemen, 2004: 94). Makedon hoplit kalkanın kaplaması İnci Delemen'in yaptığı incelemeler sonucunda MÖ 4. yüzyılın sonuna tarihlendirilmiştir (Delemen, 2004: 94-103).

¹⁷ İstanbul Arkeoloji Müzeleri'nde 5730 envanter numarasıyla korunan miğfer 27 cm yüksekliğindedir (Onurkan, 1988: 98; Aksan, 2015: 302-306).

¹⁸ Vize E Tümülüsü, Kırklareli, Vize İlçesi'nin yaklaşık 6 km güneyinde, Habuğa Köyü'nün yaklaşık 1 km kadar kuzeyinde, ovada yer alır. Arif Müfid Mansel tarafından 1939 yılında kazı gerçekleştirilmiş ve çıkan buluntular İstanbul Arkeoloji Müzesi'ne taşınmıştır.

¹⁹ İstanbul Arkeoloji Müzeleri'nde 5774 envanter numarasıyla korunan miğfer yanaklığı 10,5 cm yüksekliğinde ve 8,4 cm (Onurkan'a göre 16 cm) genişliğindedir (Onurkan, 1988: 101; Aksan, 2015: 386).

²⁰ İstanbul Arkeoloji Müzeleri'nde 5775 envanter numarasıyla korunan miğfer parçası 17,3 cm çapındadır (Aksan, 2015: 386-389).

²¹ Tekirdağ Arkeoloji Müzesi'nde 1944 numarayla envantere kayıtlı kalkana ait kaplama levha, uzantısıyla birlikte 67 cm çapında ve 0,4 cm kalınlığında, çember çapı 61,3 cm'dir (Delemen, 2004: 94).

Antik Çağ'da kalkanlar ahşaptan yapılmakta, ahşabının üzeri deri kaplanmakta ve demir şeritlerle çerçevenmektedir. Kalkanın tam ortasında, bazen karşıdan gelen darbeyi hafifletmek için genellikle yarı küresel kalkan göbekleri yerleştirilmektedir (Demirer, 2013: 59). Demir veya bronz gibi farklı metalden yapılmış kalkan göbekleri, daha çok yuvarlak ve oval biçimli kalkanlarda bulunurken, bu tarz kalkanlar da süvariler ve yedek askerler tarafından kullanılmıştır (James, 2004: 165; Oransay, 2006: 96). Doğu Trakya'da iki adet kalkan göbeği bulunmuştur.

Tekhöyük Tümülsü'sü'nde²², üzerinde tekstil ve deri kalıntıları olan demir kalkan göbeği²³ bulunmuştur (Erdoğan, 1999: 50) (Resim 4.2). Ahşap kalkana ait göbeğin üzerindeki kalıntılardan iç kısmında kumaş ve deri ile birlikte kullanıldığı anlaşılmaktadır. Kalkan göbeği kontekstteki diğer buluntuların da yardımıyla MS 1. yüzyılın 2.-3. çeyreğine tarihlendirilmiştir (Erdoğan, 1999: 57).

Doğu Trakya'da kalkana ait bir başka parça Malkara'nın Vakıfıdemir Köyü'nde bulunmuş ve Tekirdağ Arkeoloji Müzesi'nde korunan bronz kalkan göbeğidir²⁴ (Resim 4.3). Kalkan göbeğinin kalkana oturduğu düz kısma, sivri bir cisimle vurularak yazı işlenmiştir. Ancak bu yazı okunamamaktadır.²⁵ Kalkan göbeğinin benzerleri Arykanda (Oransay, 2006: 96, D34), Dura Europos (James, 2004:173, Fig. 94, 592-594) ve Zeugma (MS 2. yüzyıl) (Alagöz, 2012: Kat. No: 27) ile Zwammerdam'da (MS 2. yüzyıl) (James, 2004: 171) bulunmuştur. Tüm bu örneklere göre değerlendirildiğinde, Vakıfıdemir Köyü'nde bulunan bu kalkan göbeği MS 2. yüzyıla ait olmalıdır.

Doğu Trakya'da bulunan üç kalkan parçasından Naip Tümülsü'sü'nde bulunan bronz kalkan kaplaması MÖ 4. yüzyıla, vakıfıdemir buluntusu bronz kalkan göbeği MS 1. yüzyıla ve Tekhöyük Tümülsü'sü'nde bulunan demir kalkan göbeği MS 2. yüzyıla tarihlenir.

²² Tekhöyük Tümülsü'sü, Tekirdağ, Hayrabolu ilçesi Hacılı Köyü sınırları içerindedir. Kaçak kazı tahribatı nedeniyle 1995 yılında Tekirdağ Arkeoloji Müzesi tarafından kurtarma kazısı gerçekleştirilmiştir.

²³ Tekirdağ Arkeoloji Müzesi'ne etütlük olarak korunan kalkan göbeği 15,5 cm çapında ve 7 cm yüksekliğindedir (Erdoğan, 1999: 50).

²⁴ Tekirdağ Arkeoloji Müzeleri'nde 615 envanter numarasıyla korunan kalkan göbeği 21 cm çapında, 7,5 cm yüksekliğindedir.

²⁵ Roma İmparatorluk Dönemi kalkan göbekleri üzerinde kalkanı kullanan askerin bağlı bulunduğu lejyon adları veya savaş sırasındaki görevini belirten yazıların kazındığı örnekler bulunmaktadır (görevi belirten örnek için bk. Simkin, 2001: 39). Bu yazı da bu kalkan göbeğinin kullanıldığı lejyon adı olabilir.

Saldırı Gereçleri

Doğu Trakya’da savunma gereçlerinin yanında birçok bronz, demir ve kurşun gibi farklı metallere yapılmış kılıç, mızrak ucu, ok ucu, sapan tanesi gibi saldırı gereçleri de bulunmuştur.

Kılıç

Saldırı gereci şeklinde kullanılan kılıcın saygınlık gösteren simgesel bir anlamı da bulunmaktadır (Tekin, 2018: 59). Kabza, koruma ve namlu olmak üzere üç bölümden oluşan kılıçlar bölgesel ve dönemsel farklılık göstermektedir. Doğu Trakya’da Kozman Deresi, Tekhöyük Tümülüsü, Vize A Tümülüsü ve Vakıfıdemir Köyü’nde bulunmuş kılıç kalıntılarına ulaşılmıştır (Resim 1).

Kozman Deresi Mevkii’nde²⁶, bronz kap, tarım aracı ve ingot gibi farklı buluntularının içinde üç adet bronz kılıç da yer almaktadır (Resim 5.1, 2, 3). Kozman Deresi buluntularını yayımlayan Savaş Harmankaya bu kılıçları “Balçıklı Kılıç”, “Çift T” ve “Kısa Kılıç/Kama” şeklinde adlandırmıştır²⁷ (Harmankaya, 1995: 222-224). Kılıçlar, Savaş Harmankaya tarafından yakın benzerlerine göre MÖ 13.-12. yüzyıllara tarihlendirilmiştir (Harmankaya, 1995: 222-224).²⁸

Tekhöyük Tümülüsü’nde yapılan kazı çalışmaları sırasında bir adet demirden yapılmış düz kılıç²⁹ tespit edilmiştir (Öztürk 1998: 383; Erdoğan 1999: 49) (Resim 5.4). Kılıç kontekste göre MS 1. yüzyılın 2.-3. çeyreğine tarihlendirilmiştir (Öztürk, 1998: 383; Erdoğan, 1999: 57).

²⁶ Kozman Deresi, Tekirdağ, Şarköy’e bağlı İğdebağları Köyü’nün yaklaşık 900 m kuzeydoğusunda, köyün de üzerinde bulunduğu sırtın kuzeydoğusundadır. İğdebağları’ndan bir köylü 1984 yılında alanda silahlar, aletler, süs nesneleri, kaplar ve külçe olmak üzere dört grupta 60 adet eser bulunmuştur. Buluntular, İstanbul Arkeoloji Müzeleri’nde korunmaktadır.

²⁷ 84.73 envanter numaralı Balçıklı kılıç 38,5 cm uzunluğunda ve 3 cm genişliğinde; 84.75 envanter numaralı Çift T kılıç 37,5 cm uzunluğunda ve 4,4 cm genişliğinde; 84.90 envanter numaralı Kısa Kılıç/Kama ise 37,5 cm uzunluğunda ve 3,3 cm genişliğindedir. Harmankaya tarafından kılıçların ölçüleri verilmemiş, makale yazarı tarafından çizimler üzerinden ölçüm yapılmıştır.

²⁸ Savaş Harmankaya, tüm kılıçların Son Tunç Çağı’na ait olduğunu belirtmiştir (Harmankaya, 1995: 224).

²⁹ Tekirdağ Arkeoloji Müzeleri’nde korunan kılıç, 58 cm uzunluğa, 4 cm gövde genişliğine, 0,9 cm gövde kalınlığına; sap kısmı 1,4 cm genişliğe ve 0,8 cm kalınlığa sahiptir (Erdoğan, 1999: 49).

Bir diğerkılıç ise, Vize A Tümülüsü, mezar odasındaki lahit içerisinde parçalar halinde bulunmuştur³⁰ (Resim 5.5). Fildişi kabzalı ve ahşap kını ile birlikte bulunmuş bu demir düz kılıç, MS 1. yüzyıla tarihlendirilmiştir (Mansel, 1940: 104; Onurkan, 1988: 101; Aksan, 2015: 308-310).

Vakıfığdemir Köyü'nden bir vatandaş tarafından Tekirdağ Arkeoloji Müzesi'ne bir adet demir kılıç getirilmiştir³¹ (Resim 5.6). Tek taraflı bu kılıç, kopis/falcata şeklindeki kılıçları andırmakla birlikte yakın benzeri bulunamamıştır.³²

Doğu Trakya'da beş adet kılıç tespit edilmiştir. Bunlardan üçü Kozman Deresi'nden bronz, ikisi Tekhöyük ve Vize A tümülüslerinden ve biri Vakıfığdemir Köyü'nden demir kılıçlardır. Kozman Deresi'nde bulunmuş olup MÖ 13. ile 11. yüzyıl arasına, Tekhöyük ve Vize A tümülüs buluntuları MS 1. yüzyıla aittir.

Mızrak Ucu

Uç kısımları bronz ve demir gibi metalden yapılan mızrakların gövde kısımları ahşaptan yapılmıştır. Mızraklar, yakından kullanıldığı gibi uzak mesafeden fırlatılarak da kullanılmıştır.

Kozman Deresi buluntularının içinde üç adet bronz mızrak ucu bulunmaktadır³³ (Resim 6.1-3). Savaş Harmankaya tarafından "Yarık Kovanlı Üçgen Omuzlu" ve "Yarık Kovanlı Düz Omuzlu" şeklinde adlandırılmıştır ve yakın benzerlerine göre MÖ 12.-11. yüzyıllara tarihlendirilmiştir (Harmankaya, 1995: 224-225).

³⁰ İstanbul Arkeoloji Müzeleri'nde korunan 5732 envanter numaralı kılıç, 80 cm uzunluğunda, 5 cm genişliğinde olup, ahşap kını 1,5 cm kalınlığındadır (Onurkan, 1988: 101; Aksan, 2015: 308-310).

³¹ 618 envanter numaralı tek tarafı keskin kılıç, 46,5 cm uzunluğunda, 4,8 cm genişliğinde 0,3 cm kalınlığındadır. Kabza kısmında organik sapı tutturmak için iki adet 0,4 cm çapında çivi bulunmaktadır.

³² Kılıç ile birlikte bir kalkan göbeği (615), iki demir mızrak (616 ve 617) ile bir adet at gemi (619) Vakıfığdemir Köyü'nden Tekirdağ Arkeoloji Müzesi'ne aynı kişi ve yakın tarihlerde getirilmiştir. Olasılıkla bir savaşçı mezarından bulunmuş bu metal buluntular aynı tarihlere ait olması akla gelebilir.

³³ 84.69 envanter numaralı mızrak, kovan kısmından kırık ve eksik şekilde 23,8 cm uzunluğunda ve 5,2 cm genişliğindedir. 84.70 envanter numaralı mızrak kovan kısmından kırık ve eksik şekilde 29,3 cm uzunluğunda 2,4 cm genişliğindedir. 84.71 envanter numaralı mızrak, ucu üst kısmı kırık ve eksik şekilde 22,3 cm uzunluğunda, 4,8 cm genişliğindedir. Harmankaya tarafından mızrakların ölçüleri verilmemiş, makale yazarı tarafından çizimler üzerinden ölçüm yapılmıştır.

Kartaltepe/Bakacaktepe'de³⁴ (Hieron Oros) Tekirdağ Müzesi tarafından 1985 yılında yapılan kısa süreli kurtarma kazısında birçok demir ok ucuyla birlikte bir adet demir mızrak ucu da tespit edilmiştir³⁵ (Resim 6.4). Kartaltepe/Bakacaktepe demir mızrak ucu demir ok uçlarıyla birlikte aynı kontekstte bulunduğundan MÖ 6. yüzyıla tarihlendirilmiştir.³⁶

Yündolan C Tümülüsü'ndeki kazılarda, MÖ 4. yüzyıla tarihlenen birçok farklı buluntu ile birlikte ikisi yaprak biçimli toplam sekiz adet demir mızrak parçası³⁷ bulunmuştur (Yılmaz, 2001: 76; Yıldırım, 2002: 70-73; Delemen vd. 2010a: 96-97; Delemen vd. 2010b: 7, 10) (Resim 6.6-10). Ancak bu mızrak uçlarının hem şölen ateşine maruz kalması hem de demirin iyi korunamaması nedeniyle çok kötü durumda günümüze ulaşmıştır.

Karaağaçdere (Tatarlı II) Tümülüsü'nde³⁸ gerçekleştirilen kurtarma kazısı sırasında takı, pişmiş toprak kandil gibi buluntularla birlikte yaprak biçimli demir mızrak ucu bulunmuştur³⁹ (Resim 6.11). Tümülüsdeki kandil gibi pişmiş toprak malzemelerin oluşturduğu kontekste⁴⁰ göre düşünüldüğünde, bu mızrak ucu MÖ 4. yüzyıla tarihlendirilmelidir.

Naip Tümülüsü'nde içinde ahşap kalıntıların korunan ve parçalar halinde iki demir mızrak ucu⁴¹ tespit edilmiş ve MÖ 4. yüzyılın sonuna tarihlendirilmiştir (Delemen, 2004: 107-108) (Resim 6.12-15).

³⁴ Marmara Denizi (Propontis) kıyısında, Hieron Oros/Ganos Dağı'nın en yüksek tepelerinden birinin üzerinde bulunan Kartaltepe/Bakacaktepe, MÖ 5. yüzyılda önemli ve tahkimli bir kale durumundadır (Koçel-Erdem, 2011: 391).

³⁵ Tekirdağ Arkeoloji Müzesi'nde 1457 envanter numarasıyla korunan mızrak ucu, 16 cm uzunluğa, 3,1 cm genişliğe ve 1 cm kovan çapına sahiptir.

³⁶ Bk. Kartaltepe/Bakacaktepe demir ok uçları.

³⁷ Bu mızrak parçalarının uzunlukları 12 ile 37,7 cm, genişlikleri 2,5 ile 5,2 cm arasında değişmekle birlikte namlusuyla birlikte tüm şekilde bulunan M13 numaralı mızrak 30,3 cm uzunluğa ve 3,7 cm genişliğe sahiptir (Delemen vd. 2010a: 96-97).

³⁸ Karaağaçdere (Tatarlı II) Tümülüsü, Tekirdağ, Süleymanpaşa'ya bağlı Tatarlı Köyü'nün yaklaşık 600 m kadar kuzeydoğusunda, Karaağaç Deresi'nin hemen kuzeyindeki yamacın güneydoğu eteğinde, Höyüküstü/Karaağaç Dere Mevkiinde yer alır. Tümülüste 1980 yılında Tekirdağ Arkeoloji Müzesi tarafından kurtarma kazısı gerçekleştirilmiştir.

³⁹ Karaağaçdere (Tatarlı II) Tümülüsü buluntusu demir mızrak ucu Tekirdağ Arkeoloji Müzesi'ne 851 numaralı envantere kayıtlıdır. Mızrak ucu, 37,5 cm uzunluğa, 5,2 cm genişliğe ve 2,5 cm kalınlığa sahiptir.

⁴⁰ Karaca, 2019: 203-204, 263-264.

⁴¹ Mızrak uçlarından biri 24,6 cm, diğeri 27 cm uzunluğundadır.

Tekhöyük Tümülüsü'nde yapılan kazı çalışmaları sıradanında yaprak biçimli iki demir mızrak ucu⁴² tespit edilmiştir (Öztürk, 1998: 383; Erdoğan, 1999: 48) (Resim 6.16-17). Kılıç ile birlikte bulunan iki mızrak uçlarının altında tekstil kalıntıları tespit edilmiştir (Erdoğan, 1999: 48). Mızrak uçları kontekste göre MS 1. yüzyılın 2.-3. çeyreğine tarihlendirilmiştir (Öztürk, 1998: 383; Erdoğan, 1999: 57).

Lalapaşa, Demirköy Tümülüsü'ndeki⁴³ mezarda birincil kremasyon uygulanması ve sonraki korunma durumlarından dolayı çok fazla korozyona maruz kalmış, yaprak biçimli iki demir mızrak ucu⁴⁴ tespit edilmiştir (Resim 6.18-19). Mezar içerisinde bulunan diğer buluntular; bir adet bronz sikke, bronz parçalar, demir çiviler ile birlikte libasyon amaçlı kırılmış MS 1. yüzyıla tarihlenen seramiktir (Çokaman ve Kırçın, 2015: 73-75; Çokaman ve Kırçın, 2016: 150; Batur, 2021 48-51). İki demir mızrak ucu diğer buluntularla birlikte düşünüldüğünde MS 1. yüzyıla ait olmalıdır.

İkiztepe B Tümülüsü'nde⁴⁵ kremasyon mezarı içinde, MS 1. yüzyıla tarihlenen birçok farklı buluntu ile birlikte iki adet demir mızrak ucu tespit edilmiştir (Yıldırım, 2007: 88-90; Yıldırım, 2012: 55, dipnot 196; Batur, 2021: 44) (Resim 6.20-21). Mızrak uçlarından ilki, mezarın kuzeyinde deri kılıflı ve üzerinde küçük çivilerin bulunduğu sapa ait ahşap parça ile ikinci bir mızrak mezarın güneyinde aynı yerde tespit edilmiştir (Yıldırım, 2007: 89-90; Yıldırım, 2012: 55, dipnot 196). Mezarın kuzey batısına ise, ahşap saplı altı parça halinde bulunmuş demir bir hançer⁴⁶ bırakılmıştır. Ancak mızrak uçları ve hançer oldukça kötü durumdadır (Yıldırım, 2007: 89; Yıldırım, 2012: 55, dipnot 196).

⁴² Tekirdağ Arkeoloji Müzesi'nde etütlük olarak korunan mızrak uçlarından ilki 44 cm uzunluğa, 5,2 cm genişliğe ve 2,5 cm sap çapına; ikincisi 42 cm uzunluğa, 5,8 cm genişliğe ve 2,3 cm sap çapına sahiptir (Erdoğan, 1999: 48).

⁴³ Demirköy Tümülüsü, Edirne, Lalapaşa'ya bağlı Demirköy içinde bulunur. Kaçak kazılar sonucu tahrip olan tümülüs Edirne Arkeoloji Müzesi tarafından 2013 yılında kurtarma kazısı gerçekleştirilmiştir.

⁴⁴ Edirne Arkeoloji Müzesi'nde etütlük olarak korunan mızrak uçlarından ilki, 18,2 cm uzunluğunda ve 4,6 cm genişliğindedir. İkinci mızrak ucu 15,4 cm uzunluğunda ve 4,1 cm genişliğindedir. Mızraklar ile ilgili bilgilerini paylaştığı için Ark. Şahan Kırçın'a teşekkür ederim.

⁴⁵ İkiztepe B Tümülüsü, Edirne, Lalapaşa'ya bağlı Çömlekakpınar Köyü'nün 2 km. kadar kuzeyindedir. Tümülüs, 2004 yılında Edirne Arkeoloji Müzesi tarafından kazılmıştır.

⁴⁶ Edirne Arkeoloji Müzesi'nde etütlük olarak korunan hançer 30 cm uzunluğundadır (Yıldırım, 2012: 55, dipnot 196).

Vize A Tümülüs'ündeki mezar odasında bulunan lahit içerisinde, okside olmuş ve kovan kısımları parçalı şekilde iki adet demir mızrak ucu⁴⁷ bulunmuş ve bunlar MS 1. yüzyıla tarihlendirilmiştir (Mansel, 1940: 104 Lev.41, Res.32b; Onurkan, 1988: 102, No.106, 107; Aksan, 2015: 310-312, Res. 385-386) (Resim 6.22-23).

Vize E Tümülüs'ünde mezar içinde üç adet demir mızrak ucu⁴⁸ bulunmuştur (Mansel, 1939: 461; Aksan, 2015: 384-386) (Resim 6.24-26). Üç demir mızrak ucu diğer buluntularla birlikte MS 1.yüzyılın son çeyreğine tarihlenmektedir (Aksan, 2015: 397-400).

Vize, Vezirtepe Tümülüsü'nde⁴⁹ birçok pişmiş toprak kap ve bronz kaplarla birlikte iki demir mızrak ucu bulunmuştur⁵⁰ (Resim 6.27-29). Vezirtepe Tümülüsü'ünde bulunan bronz kandil, bronz kaplar ile birlikte değerlendirildiğinde MS 1. yüzyıla tarihlendirmek mümkündür.

Dolucatepe'de⁵¹ bir adet demir mızrak ucu bulunmuştur⁵² (Resim 6.30). Vezirtepe Tümülüsü'nde bulunan üç mızrak ucu ile benzer Dolucatepe buluntusu mızrak ucu da MÖ 1. yüzyıla ait olmalıdır.

Yukarıda bahsedilen bronz kalkan göbeği ve demir kılıç ile birlikte, Vakıfıdemir Köyü'nden iki adet demir mızrak ucu da Tekirdağ Arkeoloji Müzesi'ne gelmiştir⁵³ (Resim 6.31-32). Dolucatepe'de ve Vezirtepe

⁴⁷ İstanbul Arkeoloji Müzeleri'nde korunan 5733 envanter numaralı mızrak ucu 32,5 cm uzunluğa, 5 cm genişliğe ve 2,2 cm kovan genişliğine; 5734 envanter numaralı mızrak ucu ise, 40 cm uzunluğa, 4,6 cm genişliğe ve 2,1 cm kovan çapına sahiptir (Onurkan, 1988: 102; Aksan, 2015: 310-311).

⁴⁸ İstanbul Arkeoloji Müzeleri'nde korunan 5776 envanter numaralı mızrağın kovan kısmı kırık ve eksik olup yaklaşık 40 cm uzunluğa; üç parça halinde bulunan 5777 envanter numaralı mızrak yaklaşık 25 cm uzunluğa; etütlük şeklinde kaydedilen üçüncü mızrak parçası ise 23,6 cm uzunluğa ve 3,5 cm kovan çapına sahiptir (Aksan, 2015: 384-386).

⁴⁹ Vezirtepe Tümülüsü, Kırklareli, Vize'ye bağlı Kıyıköy Beldesi'nin yaklaşık 1.5 km batısında bulunur. Buradaki buluntular Tekirdağ Arkeoloji Müzesi'nde koruma altındadır.

⁵⁰ Tekirdağ Arkeoloji Müzesi'nde korunan 1582 envanter numaralı mızrak ucu 45,7 cm uzunluğa ve 6 cm genişliğe; 1583 envanter numaralı mızrak ucu 44,5 cm uzunluğa ve 6,1 cm genişliğe sahiptir.

⁵¹ Dolucatepe, Marmara Denizi (Propontis) kıyısında, Tekirdağ, Şarköy İlçesi, Tepeköy'ün yaklaşık 1.5 km kuzeybatısında bulunmaktadır. Bk. Koçel-Erdem, 2010: 310; Karaca, 2019: 210-211.

⁵² Tekirdağ Arkeoloji Müzesi'nde 1999 envanter numarasıyla korunan mızrak ucu, 36,8 cm uzunluğa, 4,5 cm genişliğe ve 2 cm kovan çapına sahiptir.

⁵³ Vakıfıdemir Köyü'nden gelmiş iki demir mızrak ucu, Tekirdağ Arkeoloji Müzesi'nde 616 ve 617 envanter numarasıyla korunmaktadır. 616 numaralı mızrak ucu 37,5 cm

Tümülüs'ünde bulunan demir mızrak uçları ile Vakıfıdemir mızrak uçları benzer olmalarından dolayı MS 1. yüzyıla tarihlendirmek mümkündür.

Doğu Trakya'daki ok uçlarından sonra ikici yoğun grubu mızrak uçları oluşturmaktadır. En erken mızrak ucu, Kozman Deresi'nde bulunmuş ve MÖ 13.-11. yüzyıllara tarihlendirilmiştir. Diğer mızrak uçları MÖ 4. yüzyıl ve MS. 1. yüzyıla şeklinde iki dönemde yoğunlaştığı görülmektedir. Yündolan C Tümülüs'ünde bulunan sekiz, Karaağaç Tümülüs'ündeki bir mızrak ucu hariç tümülüs buluntusu mızrak uçlarının ikişerli set halinde mezara bırakıldığı görülmektedir. Bu durumun mezara bırakılan hediye kültürü ile alakalı olduğu kabul edilmektedir.⁵⁴ Tekhöyük Tümülüs'ünde bulunan kılıç, mızrak uçları ile kalkanda tespit edilen tekstil kalıntıları savaş gereçlerinin bir beze sarılarak veya bir bezin üzerinde mezara bırakıldıklarını düşündürmektedir.

Ok Ucu

Antik Çağ'da okun uç kısmı hariç gövdesi organik malzemeden yapılmaktadır. Bu nedenle de bronz, demir gibi madenlerden yapılmış ok uçları günümüze ulaşmaktadır.

Silivri'de Cambaztepe Tümülüsü'nün⁵⁵ ikincil kullanımında, MÖ 3. binyıla tarihlenen kurganın üzerine, olasılıkla MÖ 1. binyılda yapılan bir definde bronz iğne ile birlikte bronz ok ucu tespit edilmiştir (Polat 2016: 236).

Kartaltepe/Bakacaktepe'de yukarıda bahsedilen demir mızrak ucu ile birlikte 16 adet demir ok ucu bulunmuştur. Burada bulunan demir ok uçlarının en yoğun iki grubunu, dokuz ok ucu ile kesici ve delici ucu dörtgen kesitli piramidal ve saplamalı olanlar oluşturmaktadır⁵⁶ (Resim 7.1-9). Diğer

uzunluğunda, 5,1 genişliğinde ve 1,9 cm kovan çapına sahiptir. 616 numaralı mızrak ucu 37,5 cm uzunluğunda, 4,5 cm genişliğinde, 1 cm kovan çapına sahiptir.

⁵⁴ Mezara iki adet mızrak konulmasıyla ilgili ayrıntılı bilgi için bk. Delemen, 2004: 108-109.

⁵⁵ Cambaztepe Tümülüsü (Kurgan), Silivri, Çanta Mahallesi'nde yer almaktadır. Adı geçen tümülüsde İstanbul Arkeoloji Müzeleri tarafından kurtarma kazısı gerçekleştirilmiştir.

⁵⁶ İlk grupta yer alan 1429 numaralı ok ucu 5,5 cm uzunluğa, 0,5-1 cm kalınlığa ve 10,15 gr ağırlığa; 1435 numaralı ok ucu 6 cm uzunluğa, 0,3-1 cm kalınlığa ve 12,35 gr ağırlığa; 1436 numaralı ok ucu 5,8 cm uzunluğa, 0,3-0,4 cm kalınlığa ve 11,40 gr ağırlığa; 1438 numaralı ok ucu 5,9 cm uzunluğa, 0,3-1,2 cm kalınlığa ve 11,35 gr ağırlığa; 1439 numaralı ok ucu 5,4 cm uzunluğa, 0,4-1 cm kalınlığa ve 11,85 gr ağırlığa; 1440 numaralı ok ucu 7,6 cm uzunluğa, 0,3-1,3 cm kalınlığa ve 12,80 gr ağırlığa; 1441 numaralı ok ucu 6,6 cm uzunluğa, 0,4-1 cm kalınlığa ve 11,80 gr ağırlığa; 1442 numaralı ok ucu 5,7 cm uzunluğa, 0,3-0,9 cm kalınlığa ve 10 gr ağırlığa; 1443 numaralı ok ucu 6,8 cm uzunluğa, 0,3-1 cm kalınlığa ve 10,60 gr ağırlığa; 1444 numaralı ok ucu 6,6 cm uzunluğa, 0,3-0,9 cm kalınlığa ve 7,60 gr

bir grup ise, kesici ve delici ucu dörtgen kesitli piramidal ve kovanlı⁵⁷ beş adet ok ucudur (Resim 7.10-14). Her iki gruptaki demir ok uçları MÖ 6. yüzyıla tarihlendirilmiştir.⁵⁸ Bu iki grubun haricinde iki adet demir ok ucu bulunmaktadır. İlk demir ok ucu kanatlı, kanatlar saplama kısmına doğru mahmuzludur⁵⁹ (Resim 7.15). Diğer demir ok ucu saplamalıdır⁶⁰ (Resim 7.16). Her iki demir ucu MÖ 6. yüzyıla tarihlendirmek mümkündür.⁶¹

Heraion Teikhos⁶² kazılarında 22 âdeti bronz, yedisi demir olmak üzere toplam 29 adet ok ucu Akropol kısmında Kuzey Kapısı, Hellenistik Dönem Nekropolü, Kült ve Tedavi merkezi, Hera/Kybele Kutsal Alanı ile atölyeler sektörlerinde bulunmuştur (Atik, 2017: 58-60). Heraion Teikhos'da

ağırlığa sahiptir. Bu grupta yer alan demir ok uçlarının benzerleri Daniş Baykan tarafından Nif Dağı, Karamattepe ve Ballicaoluk buluntuları Nif Tip 1 şeklinde adlandırılmıştır. Bk. Baykan 2017: 24.

⁵⁷ İkinci grupta yer alan 1430 numaralı demir ok ucu 7 cm uzunluğa, 0,3-1,4 cm kalınlığa ve 24,60 gr ağırlığa; 1431 numaralı demir ok ucu 8,7 cm uzunluğa, 0,5-1,5 cm kalınlığa ve 32,30 gr ağırlığa; 1432 numaralı demir ok ucu 6,4 cm uzunluğa ve 0,5-1,5 cm kalınlığa; 1433 numaralı demir ok ucu 6,2 cm uzunluğa, 0,5-1,5 cm kalınlığa ve 20,70 gr ağırlığa; 1434 numaralı demir ok ucu 8,2 cm uzunluğa, 0,3-1,8 cm kalınlığa ve 40,50 gr ağırlığa sahiptir. Bu grupta yer alan demir ok uçlarının benzerleri Daniş Baykan tarafından Nif Dağı, Karamattepe ve Ballicaoluk buluntuları Nif Tip 2 şeklinde adlandırılmıştır. Bk. Baykan 2017: 25.

⁵⁸ Bu ok uçlarının tarihlenmesi oldukça tartışmalıdır. MÖ 6. yüzyıldan MS 6.-7. yüzyıla kadarki süreçte tarihlenmektedir. Genelde buldukları kontekst ve ağırlıklarına göre tarihlendirilmektedir. Benzerleri MÖ 6. yüzyılın ikinci yarısına tarihli Nif Dağı Karamattepe'de (Baykan, 2017: 33), MÖ Geç 6.- Erken 5. yüzyıl tarihli Kolonos Tepesi'nde (Thermopylai) (Kakavas, 2013: 119, Kat. No 99-100), MÖ 4. yüzyıla tarihli Olynthos'ta (Robinson, 1941: 392-397, Lev. CXXXIII, CXXXIV), MÖ 2. yüzyıl ile MS. 1 yüzyıllara tarihli Heraion Teikhos'da (Atik, 2017: 70-71, 73-75), biri Roma Dönemi olabileceği belirtilmekle birlikte MÖ 1. yüzyıla tarihli Fatsa Cıngırt Kalesi'nde (Erol ve Yıldırım, 2016: Kat. No. 06, 07, 08), MÖ 1. yüzyıla tarihli Olba'da (Akçay, 2018: 115, Kat. No. 06), kesin olmamakla birlikte Korinth'te MS 6.-7. yüzyıllara (Davidson, 201-202, Pl. 93, 1532, 1540, 1558) benzerleri tarihlendirilmiştir. Aynı kontekstte bulunan Bakacaktepe buluntusu demir ok uçlarını Daniş Baykan fotoğraflardan ve ağırlık verilerine göre MÖ 6. yüzyıl olması gerektiğini belirtmiştir.

⁵⁹ 1437 numaralı demir ok ucu 7,9 cm uzunluğa, 1,6 cm genişliğe, 0,6 cm kalınlığa ve 14,50 gr ağırlığa sahiptir.

⁶⁰ 1445 numaralı üs kısmı kırk demir ok ucu 8,8 cm uzunluğa, 2,1 genişliğe ve 0,5 cm kalınlığa sahiptir.

⁶¹ Demir ok uçlarının tarihlenmesi için Daniş Baykan'a teşekkür ederim.

⁶² Heraion Teikhos, Tekirdağ, Karaevli Köyü'nün yaklaşık 4 km güneydoğusunda, Marmara Denizi kıyısında Karaevlialtı (Körfez) Mevkii'nde yer almaktadır. Kentte Neşe Atik başkanlığında kazı çalışmaları gerçekleştirilmektedir.

bulunmuş, bronz ve demirden yapılmış ok uçları⁶³, “iki ve üç kanatlı”, “gövdesi kare kesitli ve saplamalı”, “gövdesi yassı baklava kesitli”, “kanat uçları mahmuzlu ve saplamalı”, “üç kanatlı ve saplamalı” şeklinde sınıflandırılmıştır (Atik, 2017: 62-71) (Resim 7.17-24). Bronz ok uçlarını Kült Alanı ve Tedavi merkezinde bulunanlar MÖ 1. yüzyıl ile MS 1. yüzyıl arasına, Kuzey Kapısı, Hera/Kybele Kutsal Alanı ile atölyelerde bulunanlar MÖ 6. yüzyıl ile MÖ 2. yüzyıl arasında tarihlendirildiği görülmektedir (Atik, 2017: 52-69, 71-73). Demir ok uçları ise, Hera/Kybele Kutsal Alanı ile Kuzey Kapısı yakınlarında bulunmuş ve MÖ 2. yüzyıl-MS 1. yüzyıl arasına tarihlendirilmiştir (Atik, 2017: 69-71, 73-74).

Ainos, Suterazisi Nekropolü’nde yapılan kazılar sırasında iki kanatlı ve kabarıklı şekilde tanımlanan bir adet ok ucu bulunmuştur (Baş, 2019: 25-26). Bu ok ucu olasılıkla MÖ 4.-2. yüzyıllara tarihlenmektedir.⁶⁴

Yukarıda belirtilen ok uçlarının haricinde, Edirne ve Tekirdağ Arkeoloji müzelerine satın alma yoluyla farklı noktalardan getirilmiş ok uçları da bulunmaktadır. Bunların bazen buluntu yeri belirtilmiş olsa çoğunlukla belli değildir.⁶⁵ Edirne Arkeoloji Müzesi’nde Hıdırağa Köyü, Pınarhisar, Keşan ve Tekirdağ’dan gelen dört ok ucu bulunmaktadır.⁶⁶ Bu ok uçlarının erken örneği Edirne’ye bağlı Hıdırağa Köyü’nden gelmiştir (Resim 7.25). Sivri kanatlı yassı şekildeki bronz ok ucu, benzerlerine göre MÖ 10.-8. yüzyıla tarihlendirilmiştir (Baş, 2019: 46-47, Kat. No. 21; Baş, 2021: 11, Kat. No. 10). Kırklareli, Pınarhisar’da bulunmuş, iki kanatlı, mahmuzlu ve kovanlı bronz ok ucu MÖ 7.-6. yüzyıllara tarihlendirilmiştir (Baş, 2019: 47-48, Kat. No. 22; Baş, 2021: 11-12, Kat. No. 11) (Resim 7.26). Edirne, Keşan’da bulunmuş baklava biçimli kesitli ve saplı bronz ok ucu MÖ 2. yüzyıl-MS 1. yüzyıl arasına tarihlendirilmiştir (Baş, 2019: 49-50, Kat. No. 23; Baş, 2021: 12-13, Kat. No. 12) (Resim 7.27). Tekirdağ’da bulunduğu belirtilen dörtgen

⁶³ İki ve üç kanatlı bronz ok uçlarının uzunlukları 2 cm ile 8,1 cm arasında; gövdesi kare kesitli ve saplamalı, gövdesi yassı baklava kesitli, kanat uçları mahmuzlu ve saplamalı, üç kanatlı ve saplamalı demir ok uçlarının uzunlukları 3,7 cm ile 6,9 cm arasında, 1,2 cm ile 2 cm kanat genişliğine sahiptir (Atik, 2017: 62-71).

⁶⁴ Ainos buluntusu bu ok ucu ile ilgili bilgilerini paylaştığı için Didem Baş’a teşekkür ederim.

⁶⁵ Genelde Tekirdağ gibi veya Keşan, Pınarhisar gibi ilçe isimleri ok uçlarının geliş yeri olarak kayıt edilmiştir.

⁶⁶ Edirne Arkeoloji Müzesi’nde korunan 782 envanter numarasıyla kayıtlı ok ucu 5,3 cm uzunluğa, 2,5 cm genişliğe ve 3,94 gr ağırlığa; 2495 envanter numarasıyla kayıtlı ok ucu 4,8 cm uzunluğa, 1,2 cm genişliğe ve 5,45 gr ağırlığa; 1334 envanter numarasıyla kayıtlı ok ucu 8,3 cm uzunluğa, 1,3 cm genişliğe ve 12,38 gr ağırlığa; 435 envanter numarasıyla kayıtlı ok ucu ise, 6 cm uzunluğa, 0,8 cm genişliğe ve 5. 84 gr ağırlığa sahiptir (Baş, 2019: Kat. No. 21-24; Baş, 2021: Kat. No. 10-13).

kesitli, iki kanatlı ve saplı bronz ok ucu MÖ 1. yüzyıl ile MS 2. yüzyıl arasına tarihlendirilmiştir (Baş, 2019: 50, Kat. No. 24; Baş, 2021: 13-14, Kat. No. 13) (Resim 7.28). Gelibolu, Çokal Köyü'nden Tekirdağ Arkeoloji Müzesi'ne gelmiş bir bronz ok ucu da bulunmaktadır⁶⁷ (Resim 7.29). Bu ok ucunu yakın benzerlerine göre MÖ 4.-2. yüzyıla tarihlemek mümkündür.⁶⁸

Doğu Trakya'da ele geçen savunma ve saldırı aletleri içerisinde en yoğun grubu ok uçları oluşturmaktadır. Bunların en erkeni, MÖ 10.-8. yüzyıla tarihlendirilen Hıdırağa ve en geç tarihlendirileni ise, MÖ 1. ile MS. 2. yüzyıl arasına tarihlendirilen Tekirdağ buluntusu ok ucudur.

Sapan Tanesi

Etkisi bakımında ok ile neredeyse bir kullanıma sahip sapan taneleri, Antik Çağ'da savaş ve av faaliyetlerinde sıklıkla kullanılmıştır. Bu nedenle pek çok farklı yerde sapan tanelerine rastlanmaktadır. Doğu Trakya'da Heraion Teikhos'da kazı buluntusu şeklinde ve Büyük Anafarta Köyü'nden Çanakkale Arkeoloji Müzesi'ne, Pınarhisar'dan ise Edirne Arkeoloji Müzesi'ne bağış şeklinde gelmiş örnekler bulunmaktadır.

Heraion Teikhos, Kale Kuzey kapısı yakındaki kazılarda ok ve mızrak uçları ile birlikte birçok kurşun sapan tanesi de bulunmuştur (Resim 8.1). Üzerinde akrep kabartması bulunan sapan tanesi ile diğer kazı buluntusu sapan taneleri kontekste göre MÖ 6. yüzyıla tarihlendirilmiştir (Atik, 2016: 79; Atik, 2017: 59).

Çanakkale, Gelibolu, Büyük Anafarta Köyü, olasılıkla Alopekonesos kentinin bulunduğu Küçükkemikli Burnu ve civarından Çanakkale Müzesi'ne dört adet ovoid biçimli kurşun sapan tanesi gelmiştir. İki sapan tanesinden birinin üzerinde tam belli olmamakla birlikte üzerlerinde bir merkezden çıkan üç bacak (*triskeles*) bulunmaktadır⁶⁹ (Resim 8.2-3). Üçüncü ve dördüncü sapan tanelerinin üzerlerinde ΑΓΘΟΚΑΓΕΑ lejantı yer

⁶⁷ Tekirdağ Arkeoloji Müzesi'nde 1878 envanter numarasıyla korunan ok ucu 4,1 cm uzunluğa ve 1,6 cm genişliğe ve 12,70 gr ağırlığa sahiptir.

⁶⁸ Çokal Köyü'nde bulunan ok ucunun benzerleri birçok farklı merkezde bulunmuştur. Heraion Teikhos (Atik, 2017: 61-65, MÖ 2. yüzyıl), Nif Dağı, Karamattepe (Baykan, 2017, 31), Korinthos (Davidson, 1952: Pl. 91, 1513-1514, MÖ 4. yüzyıl), Delos (Deonna, 1938: 208, Pl. LXIX, 556) bu merkezlerden bazılarıdır.

⁶⁹ Çanakkale Arkeoloji Müzesi'nde korunan 2350 ve 2360 envanter numaralı kurşun sapan taneleri 3 cm uzunluğa ve 1,5 cm genişliğine sahiptir.

almaktadır⁷⁰ (Resim 8.4-5). Gerek üzerindeki betim gerekse lejantlara göre düşünüldüğünde kurşun sapan taneleri MÖ 4.-2. yüzyıllara tarihlendirilmektedir.

Edirne Arkeoloji Müzesi'nde, Kırklareli'ne bağlı Pınarhisar İlçesi'nden üç adet kurşun sapan tanesi bulunmaktadır⁷¹ (Resim 8.6-8). Ovoid biçimli bu sapan taneleri MÖ 4.-2. yüzyıla arasına tarihlendirilmiştir (Baş, 2019: 53, Kat. No. 26, 27, 28; Baş, 2021: 14).

Doğu Trakya'da kazısı yapılan Heraion Teikhos kazısında birçok MÖ 6. yüzyıla tarihlenen kurşun sapan tanesi bulunmuştur. Bunların yanı sıra bölge müzelerinde de kurşun sapan tanesi bulunmaktadır. Edirne Arkeoloji Müzesi'ne Pınarhisar'dan, Çanakkale Arkeoloji Müzesi'ne ise Büyük Anafarta Köyü'nden MÖ 4. ile 2. yüzyıl arasına tarihlenen yedi adet sapan tanesi gelmiştir. Bölgede bulunan bir diğer saldırı aracı ise, sapan tanelerdir. Büyük Anafarta Köyü'nden gelen iki sapan tanesi üzerindeki bulunan ΑΓΘΟΚΛΓΕΑ lejantı muhtemelen İskender sonrası Trakya Kralı olan Lysimakhos'un oğlu Agathokles (Αγαθοκλής) adıdır ve onun ordusundaki askerlerin kullandığı sapan taneleri olmalıdır.

Sonuç

Doğu Trakya'da bulunmuş savunma ve saldırı gereçlerine baktığımızda bunların büyük çoğunluğunun tümülüslerde bulunduğu görülmektedir (Tablo 1). Bunun nedenlerinden biri, mezar hediyesi olarak savaşçıların tümülüslerine silah bırakma geleneğinin olmasıdır. Ancak burada bir başka nokta yerleşim kazılarının az olması da göz önünde bulundurulmalıdır.

Savunma ve saldırı gereçlerinin kendi içlerindeki zamansal dağılımı oldukça önemlidir. Savunma gereçlerinden zırhlardan biri MS 1. yüzyıl, diğer ikisi MÖ 4. yüzyıl; miğferlerden ikisi MS 1. yüzyıl, diğer üçü MÖ 5.-4. yüzyıl; kalkan ve kalkan parçaları ise MÖ 4. yüzyıl, MS 1. yüzyıl ve MS 2. yüzyıl şekilde eşit dağıldığı görülür (Tablo 2). Saldırı gereçlerinde ise, kılıçlarda MÖ 13.-12 yüzyıl ile MS 1. yüzyılın; mızrak uçlarında MS 1. yüzyılın en yoğun dönemi oluşturduğu ve bunu MÖ 4. yüzyılın takip ettiği; ok uçlarında en yoğun grubu MÖ 6. yüzyılın oluşturduğu, bunu MÖ 4.

⁷⁰ Çanakkale Arkeoloji Müzesi'nde korunan 2369 envanter numaralı sapan tanesi 3,5 cm uzunluğunda ve 2 cm genişliğindedir. 2370 envanter numaralı sapan tanesi 2,5 cm uzunluğa ve 2 cm genişliğe sahiptir.

⁷¹ Edirne Arkeoloji Müzesi'nde korunan 2491 envanter numaralı sapan tanesi 3,1 cm uzunluğa ve 1,7 cm genişliğe; 2492 envanter numaralı sapan tanesi 2,8 cm uzunluğa ve 1,5 cm genişliğe; 2493 envanter numaralı sapan tanesi 3,3 cm uzunluğa ve 1,7 cm genişliğe sahiptir.

yüzyıl ile MÖ 2. yüzyıllar takip ettiği; sapan tanelerinde MÖ 4.-2. yüzyılın yoğun olduğu görülür (Tablo 3).

Tüm Doğu Trakya savunma ve saldırı gereçlerine kronolojik şekilde incelendiğinde, üç dönemin ön plana çıktığı görülür: Bunlardan ilki MÖ 6. yüzyıl, ikincisi MÖ 4. yüzyıl, üçüncüsü ise MS 1.-2. yüzyıldır. Bu üç tarih bize MÖ 6. yüzyıldaki Pers, MÖ 4. yüzyıldaki Makedon ve sonuncusu ise MÖ 1. yüzyıldaki Roma İmparatorluğu dönemi idareleriyle bağlantılı gözükmektedir. Pers Büyük Kralı I. Darios, MÖ 513 yılındaki İskit Seferi'nden dönüşünde Megabazos'u Trakya'yı ele geçirmekle görevlendirmiş, o da ilk önce Perinthos'u ele geçirmiş ve daha sonra bölgede tam anlamıyla egemenliği sağlamıştır (Herodotos, V. 1-2). Bakacaktepe'de⁷² bulunan ve MÖ 6. yüzyıla tarihlenen demir ok uçları bu açıdan oldukça önemlidir. Olasılıkla Megabazos Perinthos'a doğrudan saldırmadan önce onun çevresinde, hatta onun kontrolünde bulunan kale yerleşimlerini ele geçirmiş olmalıdır. Bu sırada Bakacaktepe'ye de saldırmış olması ihtimal dâhilindedir. Doğu Trakya savunma ve saldırı gereçlerinin tarihlenmesinde en yüksek olduğu dönem ise MÖ 4. ve 3. yüzyıldır. Bu dönem ise Makedon Kralı II. Philpos'un MÖ 4. yüzyıl ortasından itibaren bölgede hâkimiyet kurması, ondan sonra gelen ardıllarının da bu hâkimiyeti pekiştirmesinin bir sonucudur. Buluntuların tarihlenmesine göre son dönem ise MS 1. ve 2. yüzyılda bölgenin tamamen Roma İmparatorluğu hâkimiyetine girmesi, özellikle de MS 1. yüzyılda bölgenin Trakya Eyaleti olmasından sonra hâkimiyetinin yoğunlaştığını göstermesi açısından önemlidir.

Bu makaleden elde edilen bir diğer sonuç ise, mevcut verilere göre en azından Doğu Trakya'da bulunan saldırı ve savunma gereçlerinin yerel halk olarak kabul edebileceğimiz Traklar ile bağlantısının olmadığı, daha çok MÖ 6. yüzyıldan itibaren bölgeyi hâkimiyetleri altına alan büyük krallıkların veya imparatorluklara ait olmasıdır.

Teşekkür

Edirne, Tekirdağ ve Çanakkale müzelerinde yaptığım araştırmalarda yardım ve desteklerini esirgemeyen müze müdürleri ile uzmanlarına, Daniş Baykan, Şahin Yıldırım, Şahan Kırçın, Diden Baş, Gülay Meriç, Hacı Yağuzluk, Sevtap Gölgesiz Karaca ile yayınlarımı kullandığım tüm araştırmacılara sonsuz teşekkür ederim.

⁷² Bakacaktepe, MÖ 1. Binyılda Propontis kıyısında önemli kale yerleşimlerinden biridir. Makedon Kralı II. Philpos'un MÖ 350 civarında Trak Kralı Kersoleptes'i burada kuşatmış, fakat bu kuşatma başarısızlıkla sonuçlanmıştır. Bk. Demosthenes VII 37; IX 15; XIX 334; Sayar, 1993: 156; Koçel-Erdem, 2009: 420-421; Koçel-Erdem, 2010: 310.

Resim ve Tablo Listesi

- Resim 1:** Doğu Trakya Buluntusu Savunma ve Saldırı Gereçlerinin Ele Geçtiği Merkezler (Yazar tarafından oluşturulmuştur)
- Resim 2:** Yündolan C Tümülüsü Zırh Plakaları (1) (Delemen vd. 2010b: Res. 4), Naip Tümülüsü Zırha Ait Levha ve Halkalar (2) (Delemen, 2004: fig. 105, 106, 107, 108), Vize A Tümülüsü Zırh ve Çizimi (3-4) (Aksan, 2015: Res. 382, Omurkan, 1988: Şek. 50)
- Resim 3:** Eriklice Tümülüsü Miğfer (1) (Aksan, 2015: Res. 57), Naip Tümülüsü Miğfer Parçaları (2) (Delemen, 2004: fig. 102, 103, 104), Vize A Tümülüsü Miğfer (3) (Aksan, 2015: Res. 377), Vize E Tümülüsü Miğfer Parçası (4) (Aksan, 2015: Res. 479)
- Resim 4:** Naip Tümülüsü Kalkan Parçası (1) (Delemen, 2004: fig. 93), Tekhöyük Tümülüsü Kalkan Göbeği Parçaları ve Çizimi (2) (Ölçeksiz) (Erdoğan, 1999: Res. 36 ve Şek. 34'den düzenlenmiştir), Vakıfıdemir Kalkan Göbeği (3) (Yazar)
- Resim 5:** Kozman Deresi (1-3) (Harmankaya, 1995: Lev. 2a, b, 3a), Tekhöyük Tümülüsü (4) (Erdoğan, 1999: şek. 32'den düzenlenmiştir), Vize A Tümülüsü (5) (Aksan, 2015: Res. 384), Vakıfıdemir (6) (Yazar) Buluntusu Kılıçlar
- Resim 6:** Kozman Deresi (1-3) (Harmankaya, 1995: Lev. 3b, 4a, b), Bakacaktepe (4) (Yazar), Yündolan C Tümülüsü (5-10) (Delemen vd. 2010a: Fig. 13 ve 14'den düzenlenmiştir) (ölçeksiz), Karağaçtepe Tümülüsü (11) (Yazar), Naip Tümülüsü (12-15) (Delemen, 2004: fig. 110'dan düzenlenmiştir), Tekhöyük Tümülüsü (16-17) (Erdoğan, 1999: şek. 32'den düzenlenmiştir), Demirköy Tümülüsü (18-19) (Edirne Müzesi Arşivi), İkittepe B Tümülüsü (20-21) (Şahin Yıldırım Arşivi), Vize A Tümülüsü (22-23) (Aksan, 2015: Res. 385, 386), Vize E Tümülüsü (24-26) (Aksan, 2015: Res. 476, 477, 478), Vezirtepe Tümülüsü (27-29) (Yazar), Vakfıdemir (30-31) (Yazar) ve Dolucatepe (32) (Yazar) Mızrak Uçları
- Resim 7:** Ok Uçları (Bakacaktepe (1-16) (Yazar), Heraion Teikhos (17-24) (Atik 2017: Resim 2, 4 ve 6'dan düzenlenmiştir), Hıdrağa (25) (Didem Baş Arşivi), Pınarhisar (26) (Didem Baş Arşivi), Keşan (27) (Didem Baş Arşivi), Tekirdağ (28) (Didem Baş Arşivi), Çokal (29) (Yazar) Ok Uçları

Resim 8: Heraion Teikhos (1) (Ölçeksiz) (Atik, 2016: Res. 8'den düzenlenmiştir), Büyük Anafarta Köyü (Alopekonnesos) (2-5) (Yazar), Pınarhisar (6-8) (Didem Baş Arşivi) Kurşun Sapan Taneleri

Tablo 1: Doğu Trakya Savunma ve Saldırı Gereçlerinin Buluntu Yerlerine Göre Sayısal Dağılımı

Tablo 2: Doğu Trakya Savunma Gereçlerinin Tarihsel Dağılımları

Tablo 3: Doğu Trakya Saldırı Gereçlerinin Tarihsel Dağılımları

Tablo 4: Doğu Trakya Buluntularının Tarihsel Dağılımı

KAYNAKÇA

Antik Kaynaklar

Demosthenes, *Demosthenes*, Çev. J. H. VINCE, M.A. Cambridge, Harvard University Press, William Heinemann Ltd., London, 1930.

Herodotos, *Herodot Tarihi*, Çev. M. ÖKMEN, Remzi Kitapevi Yayınları, İstanbul, 1991.

Modern Kaynaklar

AKÇAY, Tuna (Nisan-Mayıs 2018), “Olba’daki Ok Uçları Işığında Kentteki Askeri Hareketlilik Hakkında Düşünceler”, *Seleucia*, 8, 91-122.

AKSAN, Zeki Mete (2015), *Güneydoğu Thrakia Tümülüsleri: 1881-1964 Yıllarında Kazılan Tümülüslerin Yeniden Değerlendirilmesi*, Doktora Tezi, İstanbul Üniversitesi, İstanbul.

ALAGÖZ, Umut (2012), *Zeugma Antik Kenti Dionysos ve A Evleri Metal Buluntuları*, Yüksek Lisans Tezi, Ankara Üniversitesi, Ankara.

ATİK, Neşe (2017) “Heraion Teikhos Kazılarında Bulunan Ok Uçları”, *Masrop E-Dergi*, 11.16, 57-76.

ATİK, Neşe (Mayıs-Ağustos 2016), “Tekirdağ’da Traklar ve Antik Heraion Teikhos Kenti”, *Arkeoloji ve Sanat Dergisi*, 152, 75-86.

BAŞ, Didem (2019), *Edirne Arkeoloji Müzesi Metal Buluntuları*, Yüksek Lisans Tezi, Trakya Üniversitesi, Edirne.

BAŞ, Didem (2021), “Edirne Arkeoloji Müzesi’nden Bir Grup Metal Buluntu”, *MASROP E-Dergi*, 15.1, 5-40.

BATUR, Gizem (2021), *Hadrianopolis (Edirne) ile Yakın Çevresi Tümülüsleri ve Buluntuları*, Yüksek Lisans Tezi, Trakya Üniversitesi, Edirne.

- BAYKAN, Daniş (2017), “Nif Dağı Kazısı Karamattepe ve Balıcaoluk’ta Bulunan Ok Uçları”, *MASROP E-Dergi*, 9.12-13 (2015), 18-40.
- ÇOKAMAN, Elif ve KIRÇIN, Şahan (2015), “Edirne Müzesi Lalapaşa Demirköy Tümülüsü Kurtarma Kazısı”, *23. Müze Çalışmaları ve Kurtarma Kazıları Sempozyumu*, Ankara, 69-82.
- ÇOKAMAN, Elif ve KIRÇIN, Şahan (Ağustos 2016), “Edirne Lalapaşa Demirköy Tümülüsü Kazısı”, *Arkeoloji ve Sanat Dergisi*, 152, 147-152.
- DAVIDSON, Gladys R. (1952), *Corinth Vol. XII, The Minor Objects*, American School of Classical Studies at Athens, Princeton.
- DELEMEN, İnci (2004), *Tekirdağ Naip Tümülüsü*, Ege Yayınları, İstanbul.
- DELEMEN, İnci, ÇOKAY KEPÇE, Sedef, YILMAZ, Zülküf (2010a), “A “Warrior” Burial of The Mid-Fourth Century BC in Southeastern Thrace: Tumulus C at Yündolan Near Kırklareli”, *TÜBA-AR*, 13, 91-106.
- DELEMEN, İnci, ÇOKAY KEPÇE, Sedef, YILMAZ, Zülküf (2010b), “Kırklareli Yündolan C Tümülüsü”, *Colloquium Anatolicum*, 9, 1-18.
- DEMİRER, Ünal (2013), *Kibyra Metal Buluntuları*, Doktora Tezi, Akdeniz Üniversitesi, Antalya.
- DEONNA, Waldemar (1938), *Exploration Archéologique de Délos, le Mobilier Délien* Boccard Yayınları, Paris.
- ERDOĞDU, Ayşe (1999), *Hayrabolu Hacılı Tek Höyük Tümülüsü Buluntuları*, Yüksek Lisans Tezi, Ankara Üniversitesi, Ankara.
- EROL, Ayşe F. ve YILDIRIM, Ertaç (Eylül-Aralık 2016), “Fatsa Cıngırt Kayası Kazısında Bulunan Ok Uçları”, *Arkeoloji ve Sanat Dergisi*, 153, 133-148.
- FILOV, Bogdan (2013), *Balkan Savaşları Günlüğü*, Yay. Haz. Hüseyin MEVSİM, Timaş Yayınları, İstanbul.
- HARMANKAYA, Savaş (1995), “Kozman Deresi Mevkii (Şarköy, Tekirdağ) Maden Buluntuları”, *Halet Çambel İçin Prehistorya Yazıları*, Graphis Yayınları, İstanbul, 217-254.
- HASLUCK, Frederick William (1910/1911), “A Tholos Tomb at Kirk Kilisse”, *The Annual of the British School at Athens*, 17, 76-79.
- HRISTODOULOS, Melisinos (1897), *İ Thraki ke E Saranta Ekklisie Meta Tinon Diikitikon Ekklisiastikon Zitimatou* (Yunanca), İstanbul.
- JAMES, Simon, (2004), *The excavations at Dura Europos conducted by Yale University and the French Academy of inscriptions and letters 1928 to 1937, Final report 7, Arms and armour and other military equipment*, Oxbow Books, Oxford.

- JOUBIN, André (1898), *Musée impérial Ottoman. Bronzes et bijoux. Catalogue sommaire*, İstanbul.
- KAKAVAS, George (ed) (2013), *Leaving a Mark on History, Treasures From Grek Museums*, Atina.
- KARACA, Ergün (2019), *Milattan Önce Birinci Binde Doğu Trakya*, Homer Kitapevi, İstanbul.
- KOÇEL ERDEM, Zeynep (2009), “Preliminary Report of the Tekirdağ Ganos 2008 Survey”, *Anatolia Antiqua*, 17, 411-426.
- KOÇEL ERDEM, Zeynep (2010), “Tekirdağ Ganos 2009 Survey”, *Anatolia Antiqua*, 18, 305-320. doi: <https://doi.org/10.3406/anata.2010.1317>
- KOÇEL ERDEM, Zeynep (2011), “Tekirdağ Ganos Dağı 2009 Yüzey Araştırması”, *28. Araştırma Sonuçları Toplantısı*, 2. Cilt, Ankara, 385-408.
- MANSEL, Arif Müfit (Nisan 1944), “Vize’de Bulunan Maskeli Miğfer”, *Bellekten*, 8.30, 165-183.
- MANSEL, Arif Müfit (Ocak 1940), “Trakya Hafriyatı”, *Bellekten*, 4.13, 89-114.
- MANSEL, Arif Müfit (Temmuz 1939), “1939 Senesi Trakya Hafriyatı”, *Bellekten*, 3.11-12, 460-462.
- ONURKAN, Somay (1978), “Vize-A Tümülsünden Bir Zırh Gömlek”, *Güneydoğu Avrupa Araştırmaları Dergisi*, 6/7, 47-55.
- ONURKAN, Somay (1988), *Doğu Trakya Tümülsleri Maden Eserleri, İstanbul Arkeoloji Müzelerindeki Trakya Toplu Buluntuları*, TTK Yayınları, Ankara.
- ORANSAY, B. S. Alptekin, (2006), *Arykanda Antik Kentinde 1971- 2002 Kazı Sezonlarında Ele Geçen Madeni Buluntular ve Madencilik Faaliyetleri*, Doktora Tezi, Ankara Üniversitesi, Ankara.
- ÖZTÜRK, N. Önder (1998), “Hayrabolu Hacılı Köyü Tekhöyük Tümülsü Kurtarma Kazısı”, *8. Müze Kurtarma Kazıları Semineri*, Ankara, 381-391.
- POLAT, Mehmet Ali (Ağustos 2016), “Cambaztepe Tümülsü (Kurgan) Kazısı Ön Değerlendirmesi”, *Arkeoloji ve Sanat Dergisi*, 152, 231-236.
- ROBINSON, Devid M. (1941), *Excavations at Olynthus. X. Metal and Minor Miscellaneous Finds*, Johns Hopkins Press, London.
- SAYAR, Mustafa Hamdi (1993), “Doğu Trakya’da Epigrafi ve Tarihi-Coğrafya Araştırmaları”, *10. Araştırma Sonuçları Toplantısı*, Ankara, 153-173.

- SIMKIN, Michael (2001), *The Roman Army from Hadrian to Constantine*, Osprey Publishing Ltd., Oxford.
- TEKİN, Halil (2018), *Maden Eser Tipolojisi*, Bilgin Kültür Sanat Yayınları, Ankara.
- YILDIRIM, Şahin (2002), *Trakya Tümülüsleri ve Lokalizasyonu*, Yüksek Lisans Tezi, Ankara Üniversitesi, Ankara.
- YILDIRIM, Şahin (2007), “Trakya’da Tümülüs Tipi Mezar Geleneği ve İkiztepe B Tümülüsü”, *Aktüel Arkeoloji*, 3, 83-90.
- YILDIRIM, Şahin (2012), *Doğu Trakya’da Mezar Tepelerinin Ortaya Çıkışı ve Gelişimi*, Ankara Üniversitesi Yayınları, Ankara.
- YILMAZ, Zülküf (2001), “Kırklareli Müzesi Yündolan C Tümülüsü Kurtarma Kazısı”, *11. Müze Çalışmaları ve Kurtarma Kazıları Sempozyumu*, Ankara, 71-82.

DOĞU TRAKYA BULUNTUSU
SAVUNMA VE SALDIRI GEREÇLERİ

EKLER



Resim 1: Doğu Trakya Buluntusu Savunma ve Saldırı Gereçlerinin Ele Geçtiği Merkezler

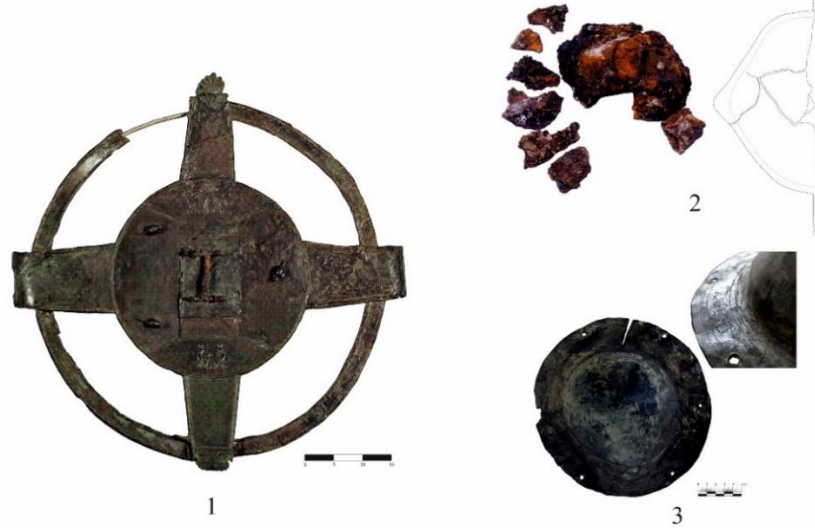


Resim 2: Yündolan C Tümülüsü Zırh Plakaları (1), Naip Tümülüsü Zırha Ait Levha ve Halkalar (2), Vize A Tümülüsü Zırh ve Çizimi (3-4)

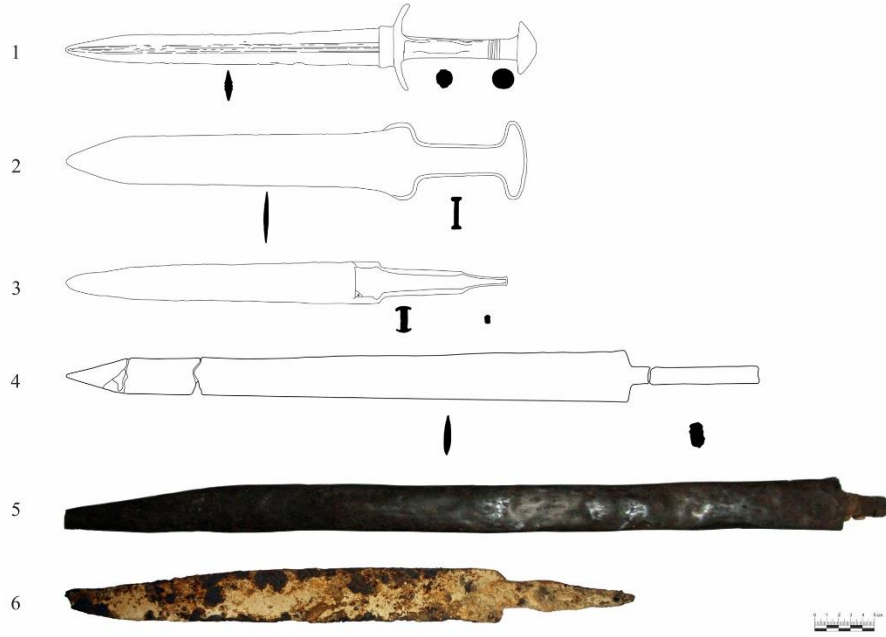


Resim 3: Eriklice Tümülüsü Miğfer (1), Naip Tümülüsü Miğfer Parçaları (2), Vize A Tümülüsü Miğfer (3), Vize E Tümülüsü Miğfer Parçası (4)

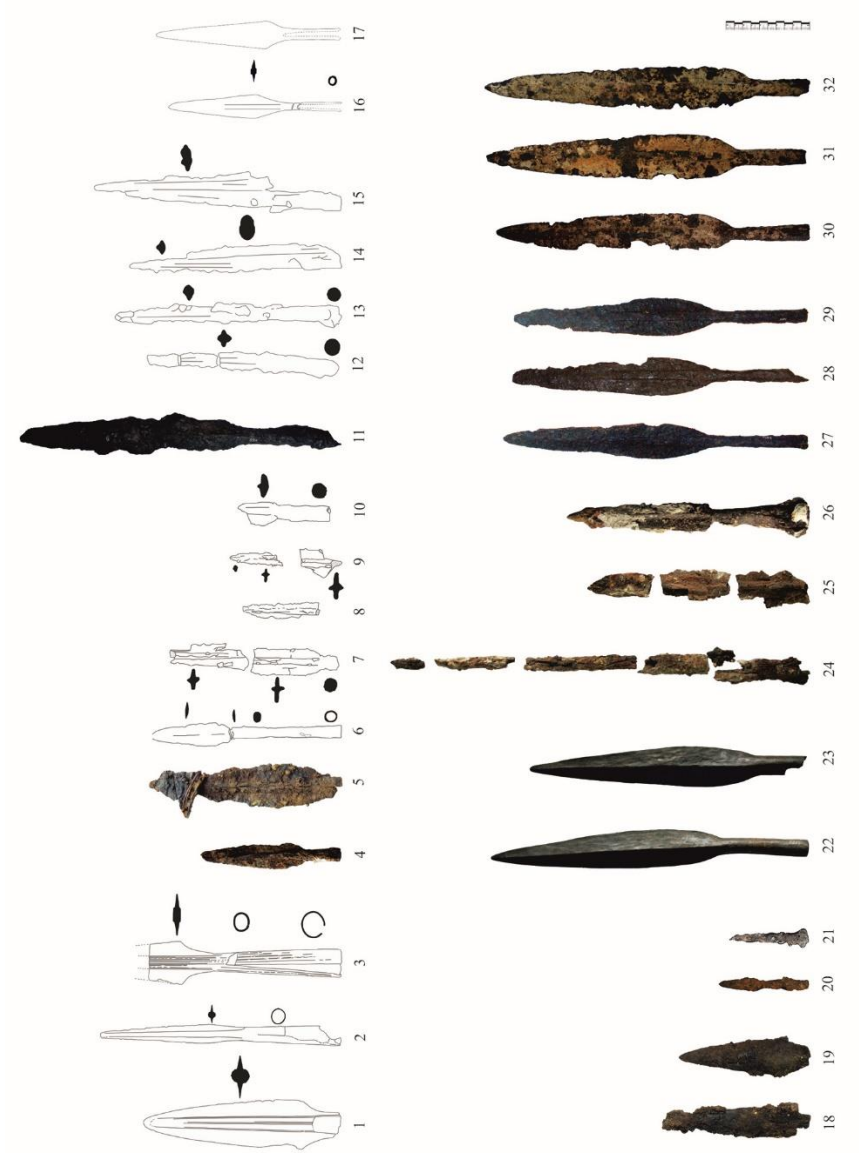
DOĞU TRAKYA BULUNTUSU
SAVUNMA VE SALDIRI GEREÇLERİ



Resim 4: Naip Tümülüsü Kalkan Parçası (1), Tekhöyük Tümülüsü Kalkan Göbeği Parçaları ve Çizimi (2) (Ölçeksiz), Vakıfıdemir Kalkan Göbeği (3)

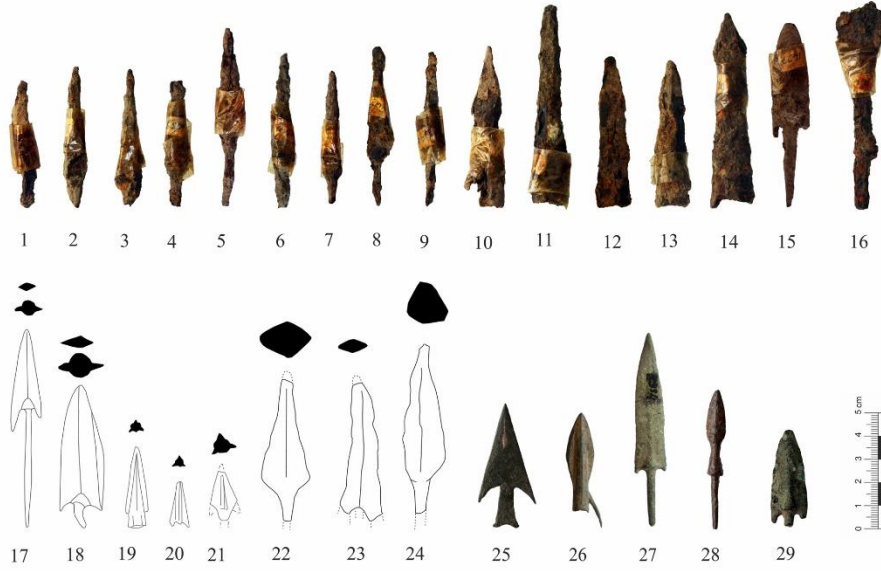


Resim 5: Kozman Deresi (1-3), Tekhöyük Tümülüsü (4), Vize A Tümülüsü (5), Vakıfıdemir (6) Kılıçlar

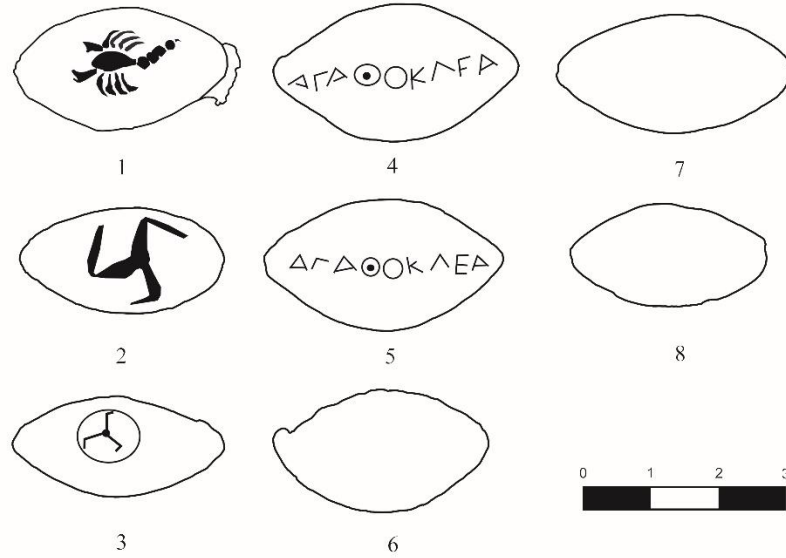


Resim 6: Kozman Deresi (1-3), Bakacaktepe (4), Yündolan C Tümülüsü (5-10), Karağaçtepe Tümülüsü (11), Naip Tümülüsü (12-15), Tekhöyük Tümülüsü (16-17), Demirköy Tümülüsü (18-19), İkiztepe B Tümülüsü (20-21), Vize A Tümülüsü (22-23), Vize E Tümülüsü (24-26), Vezirtepe Tümülüsü (27-29), Dolucatepe (30) ve Vakfidemir (31-32) Mızrak Uçları

DOĞU TRAKYA BULUNTUSU
SAVUNMA VE SALDIRI GEREÇLERİ



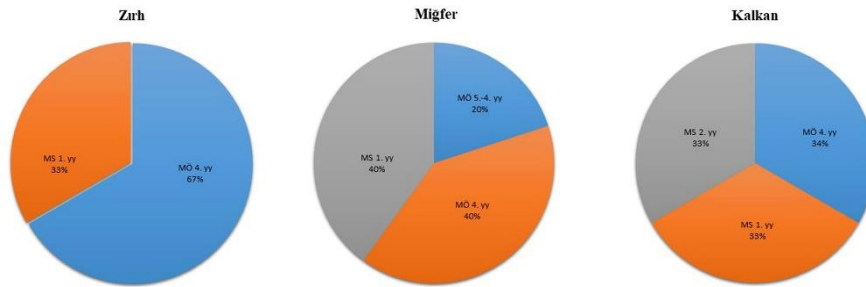
Resim 7: Bakacaktepe (1-16), Heraion Teikhos (17-24), Hıdırağa (25), Pınarhisar (26), Keşan (27), Tekirdağ (28), Çokal (29) Ok Uçları



Resim 8: Heraion Teikhos (1) (Ölçeksiz), Büyük Anafarta Köyü (Alopekonnesos) (2-5), Pınarhisar (6-8) Kurşun Sapan Taneleri

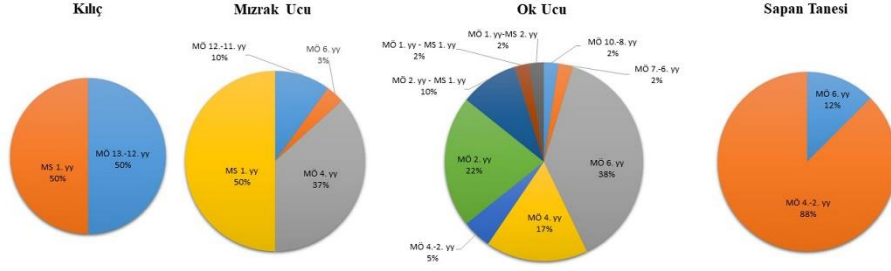
Buluntu Yeri	Zırh	Miğfer	Kalkan	Kılıç	Mızrak Ucu	Ok Ucu	Sapan Tanesi
Ainos	-	-	-	-	-	1	
Bakacaktepe	-	-	-	-	1	16	-
Cambaztepe	-	-	-	-	-	1	-
Demirköy	-	-	-	-	2	-	-
Dolucatepe	-	-	-	-	1	-	-
Eriklice	-	1	-	-	-	-	-
Heraion Teikhos	-	-	-	-	-	29	Birden fazla
İkiztepe	-	-	-	-	2	-	-
Karaağaç	-	-	-	-	1	-	-
Kozman Deresi	-	-	-	3	3	-	-
Naip	1	2	1	-	2	-	-
Tekhöyük	-	-	1	1	2	-	-
Veziptepe					3		
Vize A	1	1		1	2		
Vize E		1			3		
Yündolan C	1	-	-	-	8	-	-
Vakıfıgdemir	-	-	1	1	2	-	-
Hıdırağa	-	-	-	-	-	1	-
Pınarhisar	-	-	-	-	-	1	-
Keşan	-	-	-	-	-	1	-
Tekirdağ	-	-	-	-	-	1	-
Çokal	-	-	-	-	-	1	-
Alopekonnesos	-	-	-	-	-	-	4
Pınarhisar	-	-	-	-	-	-	3

Tablo 1: Doğu Trakya Savunma ve Saldırı Gereçlerinin Buluntu Yerlerine Göre Sayısal Dağılımı

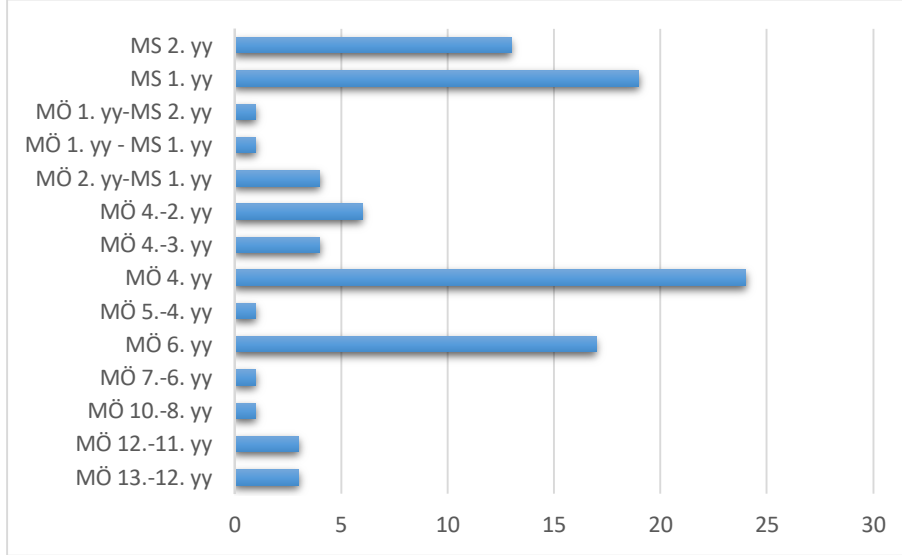


Tablo 2: Doğu Trakya Savunma Gereçlerinin Tarihsel Dağılımları

DOĞU TRAKYA BULUNTUSU
SAVUNMA VE SALDIRI GEREÇLERİ



Tablo 3: Doğu Trakya Saldırı Gereçlerinin Tarihsel Dağılımları



Tablo 4: Doğu Trakya Buluntularının Tarihsel Dağılımı

Gürsu, U. Rusça-Türkçe Lügat (Ahmed Sedad), Akademi Titiz Yayınları, İstanbul, 2016, 861 sayfa, ISBN: 978-605-4673-74-2

Ebubekir ERASLAN*

XIX. yüzyılla birlikte Osmanlı coğrafyasında eğitim, kültür, sanat vb. alanlarda gelişmelerin yoğun bir şekilde arttığı görülmektedir. Özellikle Osmanlı İmparatorluğu'nun yüzünü Tanzimat'la birlikte resmî olarak Batı'ya çevirmesiyle eskiden Arap ve Fars dillerine duyulan ilgi Batı dillerine doğru kaymıştır. Bu ilgi de zamanla Batı dillerinden Türkçeye, Türkçeden Batı dillerine yazılmış iki dilli sözlüklerin hazırlanmasına vesile olmuştur.

Osmanlı Devleti; duraklama döneminden itibaren askerî, siyasî, kültürel vb. açılardan Rusya'yla çok sık karşı karşıya gelmiştir. Bu karşılaşmalarda Osmanlı Devleti'nin toprak kayıplarının önemli bir bölümünde Rusya'nın doğrudan ya da dolaylı olarak etkisi olmuştur. Bu etkiyi biraz daha azaltmak amacıyla XIX. yüzyılın sonlarında Türkiye'den Rusya'ya askerî heyetler gönderilmeye başlanmıştır. Rusya'ya giden bu askerî heyet üyeleri; hem Rusya'da buldukları süre zarfında bu dili öğrenmişler hem de özellikle askerî personel arasında Rusçanın daha iyi öğrenilmesi için Rusça-Türkçe sözlükler hazırlama yollarına gitmişlerdir. Ahmed Sedad'ın ilk basımını 1892 yılında, ikincisini de 1908 yılında yaptığı Rusça-Türkçe sözlüğü de bu minvaldeki ilk eserdir.

Doç. Dr. Uğur Gürsu, 2016 yılında yazımızın konusunu oluşturan *Rusça-Türkçe Lügat (Ahmed Sedad)* adlı kitabı yeniden yayıma hazırlamış ve eser Akademi Titiz Yayınları tarafından basılmıştır. Gürsu; Kiril harfleriyle yazılan Rusça söz varlığını muhafaza edip bunlara karşılık olarak Arap harfleriyle yazılan Türkçe söz varlığının tamamını Latin harflerine aktarmıştır. Böylece üzerinden 100 küsur sene geçtikten sonra Ahmed Sedad'ın sözlüğü yeniden Türk-Rus okurunun kullanıma sunulmuştur.

* Dr., Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi, Türk Dili Bölümü, Muğla, ebubekireraslan@mu.edu.tr, ORCID: 0000-0003-3713-1242

Geliş Tarihi / Received: 03.08.2021
Kabul Tarihi / Accepted: 27.09.2021
Yayın Tarihi / Published: 27.01.2022

İçindekiler, ön söz ve beş bölümden oluşan kitap 861 sayfadan müteşekkildir. Eserin ön sözünde Gürsu, kitabın genel söz varlığıyla ilgili olarak şöyle demektedir: “*Tespitlerimize göre sözlükte yaklaşık 18000 madde ve alt madde bulunmakta olup toplam kelime sayısı ise 19000’i aşmaktadır.*” (Gürsu, 2016: 11)

Rusça-Türkçe yazılmış iki dilli sözlükler içerisinde Ahmed Sedad’ın sözlüğü, hem Türkiye’de hem de Rusya’da kaleme alınmış en eski örnektir. Eser Harp Okulu öğrenciler için hazırlanmış olmasına rağmen eserin söz varlığından anlaşılacağı üzere kitap, hem genele hem de özele hitap etmektedir. Zaten “*Ahmed Sedad’ın sözlükte yer alan Rusça kelimelerin karşılanmasında ve açıklamalarında kullandığı dile baktığımızda, yazarın söz dağarcığının oldukça zengin olması da*” (Gürsu, 2016: 13) bunun bir delili durumundadır. Ayrıca Ahmed Sedad’ın, günümüz Türkçesinde yaygın olarak kullanılmayan söz ve ifadelere sözlüğünde yer vermesi, eserin değerini de bir kat daha artırmaktadır. Bu yönüyle söz konusu ibareler, günümüz için eskicil öğeler örneklğini teşkil etmektedir.

Sözlükte; madde başı Rusça sözcüklerin anlamlandırılması çoğunlukla kısa tutulmuştur. Eserin Arap harfli söz varlığı Latin harflerine aktarılırken madde başı Rusça sözcüklerin birden fazla olan anlamlarının numaralandırılması yoluna gidilmiş ve böylece sözlüğün kullanılması pratikleştirilmeye çalışılmıştır. Örneğin “*Расторжение*” sözcüğünün anlamları “1.İnhilâl, kırma, kesme. 2.Kat’-ı alâka, bozuşma.”, “*Шапка*” sözcüğünün de “1.Çerkes kılıcı. 2.Kılıç.” olarak verilmiştir (Gürsu, 2016: 358-427).

Sözlüğün orijinalinde Rusça sözcüklerin yazımında çok büyük doğruluklar görülürken Türkçe birimlerin yazımında pek çok hata olduğu tespit edilmiştir. Yeniden neşir sırasında söz konusu bu hataların tamamının giderildiği görülmüştür (Gürsu, 2016: 18-370). Buradan da Ahmed Sedad’ın Rusça sözcükleri derleme yoluyla elde etmediği, muhtemelen tek veya iki dilli bir veya birden fazla Rusça sözlüğe müracaat ettiğini rahatlıkla söyleyebiliriz. Yine Rusça sözlüklere Arap harfleriyle verilen Türkçe karşılıklardaki hataların da istifade edilen bu sözlük veya sözlüklerden kaynaklı olabileceği söylenebilir.

Kitabın “*Ahmed Sedad’ın Hayatı ve Eserleri*” adlı birinci bölümünde; literatürdeki bilgilerin yanı sıra Başbakanlık Devlet Arşivi’nden elde edilen belgelere dayanılarak müellifin hayatı ve eserleriyle ilgili bilgiler literatürdeki diğer Ahmed Sedadlarla karıştırılmadan tespit edilmeye çalışılmaktadır.

“Rusça-Türkçe Lügat’in İmla ve İçerik Özellikleri” adlı ikinci bölümde yazar; Ahmed Sedad’ın eserini Rusça bir sözlükten mi yoksa Rusça ile yabancı bir dil arasında hazırlanmış iki dilli bir sözlükten yararlanıp hazırladığı sorusuna cevap aramakta ve bu konuda net bir şey söylemenin mümkün olmadığını, kaynak eser olarak Rusça-İngilizce bir sözlükten istifade edilmiş olabileceğini tahmin ettiğini söylemektedir (Gürsu, 2016: 12). Nitekim sözlüğün Rusça-Türkçe söz varlığı ve yazarın verdiği madde başarıyla tanım bilgileri incelendiğinde de bu sav doğrulanır niteliktedir.

Kitabın üçüncü kısmı olan “Metnin Hazırlanmasında İzlenen Yol” başlığında, esere Uğur Gürsu tarafından yapılan müdahalelerin neler olduğunu öğreniyoruz. Bu başlığa göre eklenen yerler köşeli ayraçla gösterilmiş, açıklamalar dipnotlarla desteklenmiştir. Ayrıca Rusça sözcüklerin karşılığı olarak verilen Arapça ve Farsça sözlerin yazımında izlenen ilkeler anlatılmıştır (Gürsu, 2016: 12-13). Bu bölüm aynı zamanda 1928 öncesinde yazılan kaynak veya hedef dilin Türkçe olduğu iki dilli sözlüklerin yeniden yayıma hazırlanması esnasında izlenmesi gereken yöntemler için örneklik oluşturmaktadır.

Eserin ana bölümü olan dördüncü kısımda, sözlükte madde başı Rusça olan sözlerden sonra ayraç içinde kelimenin cinsi, daha sonrasında da Arap alfabesinden Latin alfabesine aktarılan Türkçe söz varlığı gelmektedir.

Eser içerisinde eser diyebileceğimiz adı “Lügatçe” olan beşinci bölümde çalışma sahibi; kitapta yer alan fakat bugünkü Türkiye Türkçesinde kullanımdan düşmüş sözlerin bir nevi tematik bir sözlüğünü hazırlamıştır. Deymûmet (deymÿmet), müznib (müñnib) gibi sözcükler bunlarsan sadece birkaçıdır (Gürsu, 2016: 387-452). Böylece aslında tek başına Rusça-Türkçe iki dilli sözlük olan kitap; tematik olarak hazırlanmış bu “Lügatçe” ile hem bir Osmanlıca-Türkçe sözlüğü hüviyetini kazanmış hem de tarihî tematik bir Osmanlıca-Türkçe sözlüğünün de eskicil eser üzerinden ilk örneğini karşımıza çıkarmıştır.

Kaynakçayla biten Rusça-Türkçe sözlükte Gürsu, eserle ilgili özet olarak şöyle bir değerlendirmede bulunmaktadır: “*Ahmed Sedad’ın meçhul bir dilden Türkçeye tercüme ederek hazırlamış olduğu ‘Rusça-Türkçe Lügat’, türünün ilk örneği olmanın yanı sıra, zengin Türkçe söz varlığı ve günümüzde kullanılmayan bazı Rusça kelimelerin anlamlarını vermesi bakımından oldukça önemli bir kaynaktır*” (Gürsu, 2016: 14). Buradan da eserin, sadece Türk dili uzmanlarının değil Rus araştırmacıların da temel çalışma sahası hâline gelmesi gerektiği anlaşılmalıdır.

Ahmed Sedad'ın müellifi olduğu ve Doç. Dr. Uğur Gürsu'nun günümüz okurunun hizmetine yeniden sunduğu *Rusça-Türkçe Lügat (Ahmed Sedad)* sayesinde; çağdaş Rus ve Türk okurları bundan yüz küsur sene evvel hazırlanan bir sözlükten yeniden yararlanabilecekler ve bu eserle hem Rus hem de Türk araştırmacılar iki dilin söz varlığını yeni ve farklı perspektiflerle inceleyebileceklerdir. Ayrıca eserin sonunda yer alan Osmanlıca-Türkçe "Lügatçe" ile oluşturulan tarihî tematik sözlük, tarihî sözlükler üzerinde yapılacak farklı sözlük çalışmaları için iyi bir örneklik oluşturacaktır.

KAYNAKÇA

GÜRSU, Uğur (2016), *Rusça-Türkçe Lügat (Ahmed Sedad)*, Akademi Titiz Yayınları, İstanbul.

Cömertel, Serkan, *Bulgarca Fiillerin Çekim Sistemi*, Ceren Yayıncılık, Edirne, 2018, 487 sayfa, ISBN: 978-605-9490-32-0

Harun BEKİR*

Yabancı dil öğrenmek yaşadığımız çağda bir seçenek veya hobi olmaktan çıkıp bir gereklilik hâline gelmiştir. Dil demek insan demektir. Globalleşen dünyamızda dil bilmek her zaman bir adım önde olmak demektir. Son yıllarda Balkan ülkeleri arasında giderek gelişmekte olan ilişkiler Balkan dillerinin öğrenilmesini kaçınılmaz kılmıştır. Günümüzde Türkiye ile Bulgaristan arasında gelişen ticarî ve kültürel ilişkiler Türkiye’de de Bulgarcaya olan ilgiyi arttırmıştır. Günümüzde çeviriye en çok ihtiyaç duyulan diller arasında İngilizce, Almanca, Fransızca, İspanyolca gibi diller yer alsa da, söz konusu Bulgarca olduğunda Bulgarca bilen kalifiye çevirmenlere ihtiyaç duyulmaktadır. Türkiye’nin Bulgaristan ile sınır komşusu olması ve Balkan ülkeleriyle olan ilişkilerde Bulgarcanın ön plana çıkması bu ihtiyacı doğurmaktadır. Dolayısıyla bir Balkan dili olan Bulgarcanın öğrenilmesi gündeme gelmekte ve oldukça da önem arz etmektedir. Ancak yabancı dil olarak Bulgarca öğretilmesine ilişkin Türkçe kaynaklar yok denecek kadar azdır. Bu açığı gidermek ve ihtiyacı karşılamak amacıyla 2018 yılında Ceren Yayıncılık tarafından genç araştırmacı Serkan Cömertel’in *Bulgarca Fiillerin Çekim Sistemi* başlıklı kitabı yayımlanmıştır.

Serkan Cömertel, lisans eğitimini Trakya Üniversitesi Mütercim Tercümanlık Bulgarca Ana Bilim Dalı’nda, yüksek lisans derecesini aynı üniversitede Balkan Çalışmaları programında tamamlamıştır. Hâlen, Trakya Üniversitesi Mütercim Tercümanlık Bulgarca Ana Bilim Dalı’nda araştırma görevlisi olarak görevini sürdürmektedir. Bulgarca dil bilgisi ve genel dilbilim üzerine araştırmalar yapan Serkan Cömertel’in özellikle Bulgar dilinin morfolojisiyle ilgili bilimsel dergilerde yayımlanmış makaleleri de bulunmaktadır. Serkan Cömertel tarafından Türkçe kaleme alınan *Bulgarca*

* Dr., Plovdiv ‘Paisiy Hilendarski’ Üniversitesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Plovdiv, h_bekir@uni-plovdiv.bg, ORCID: 0000-0002-2340-939X

Geliş Tarihi / Received: 11.12.2021
Kabul Tarihi / Accepted: 08.01.2022
Yayın Tarihi / Published: 27.01.2022

Fiillerin Çekim Sistemi başlıklı eser de akademik seviyede Bulgarca öğrenen Türk öğrenciler ve Bulgarcaya ilgi duyanlar için şüphesiz ki yararlı bir kılavuzdur.

Kitap kısa bir ön sözün ardından giriş, dört ana bölüm, sonuç, kaynakça ve ekler bölümlerinden oluşmaktadır.

Yazar kitabın ön sözünde çalışmanın amacını ortaya koymakta, giriş kısmında (2018: 22-27) Bulgarcanın ait olduğu dil ailesi, dilin tarihî gelişimi ve ana hatlarıyla Bulgarcanın özellikleri üzerinde durmaktadır.

Kitabın birinci bölümü (2018: 28-275) *Fiil* (Глагол) adlı bölümdür. Bu bölümde Bulgarcadaki fiillerin genel özellikleri, sözcük türü olarak gramatik kategorileri, yapı bakımından çeşitleri, fiil kipleri üzerinde durulmuş; sıfat-fiil, zarf-fiil, isim-fiiller özellikleriyle pek çok örnekle birlikte kapsamlı bir biçimde açıklanmıştır. Ayrıca, bu bölümde fiil türetimi ve fiilin aspekt (görünüş) özelliği üzerinde durulmuştur.

Çalışmada, Bulgarcada fiillerin çekimlendiği sistemin özneye ve zamana göre fiili çekimlemek dışında fiilin yeni biçimler kazanmasında da rol oynadığı açıklanmış ve buna yönelik yöntemler aşama aşama incelenmiştir. Fiilin çekimlendiği kategori şimdiki zamanda (сегашно време) belirlenmekte; fiil şimdiki zamanda çekim kimliğini kazanarak (1. Çekim, 2. Çekim, 3. Çekim) bunun diğer zamanlara ve oluşumlara etki ettiği tespit edilmektedir.

Çalışmanın birinci bölümünde, Bulgarcadaki çekim sisteminin fiilin aspektiyle bağlantılı olduğu sonucuna varılmıştır. Bu sonuç iki açıdan şöyle desteklenmiştir: Çifti olmayan bitmemiş (несвършен) görünüşteki fiilin türetilmesi sonucunda birinci ve ikinci çekimdeki fiilin görünüşü değişmektedir. Üçüncü çekimde ise fiilin çekimi stabildir; fakat fiilin görünüşü yine değişim göstermektedir. İkinci olarak, üçüncü çekimdeki fiillerin genel olarak bitmemiş görünüş özelliği taşımasıdır.

Çifti olan fiillerde ön ekler (представка) fiilin çekimini ve görünüşünü korumaktadır; fakat aynı durum anlam için söz konusu değildir. Çifti olmayan bitmemiş görünüşteki fiillerde ön ekler fiilin çekimini korumasına rağmen, hem görünüşü hem de anlamı değiştirmektedir. Ayrıca, Bulgarcada ön ekler türetme görevlerinin yanı sıra, fiile aspektif değer de katabilmektedir. Son ekler (наставка) çifti olmayan bitmemiş görünüşteki fiillerde türetme görevlerini ön eklerin üstlendiği görevi yerine getirmeleri sonrasında üstlenebilmektedir. Son ekler, ön eklerin türettiği fiilin anlamına sadık kalmasına rağmen, birinci ve ikinci çekimde fiil üçüncü çekim özelliği

kazanarak çekim değişikliğine uğramaktadır. Üçüncü çekimde ise çekim açısından değişme meydana gelmemektedir.

Kitabın ikinci bölümü (2018: 276-305) *Fiillerin Çeşitleri* (Видове глаголи) adlı olup fiilin bitmiş ve bitmemiş şekli, çift görünüşlü fiiller ve şahıssız fiiller olmak üzere Bulgarcadaki fiil çeşitleri dört açıdan incelenmiştir.

Çalışmada Bulgarcada bitmiş (свършен) görünüşteki fiillerin bitmemiş / tamamlanmamış geçmiş zamanda (минало несвършено време) ve bitmemiş geçmiş zaman etken sıfat-fiilinde (минало несвършено деятелно причастие) ya da tersi durumda, bitmemiş (несвършен) görünüşteki fiillerin bitmiş / tamamlanmış geçmiş zamanda (минало свършено време) ve bitmiş geçmiş zaman etken sıfat-fiilinde (минало свършено деятелно причастие) kullanılması, biçim açısından mümkün olsa da, görünüş ve anlam açısından özellikle de zamanın oturtulması açısından sıkıntı yarattığı vurgulanmıştır. Çalışmada bu durumun öncelikle fiilin görünüş sistemine ters düştüğü ve Bulgarcada fiillerin çiftinin zaten mevcut olduğu (Bulgarcada fiiller çifti ile birlikte bitmemiş ve bitmiş görünüştedir), çifti olmayan bitmemiş görünüşteki fiillerin de ön ek alarak bitmiş çiftini türetmesinden yola çıkarak buna gerek de olmadığı belirtilmiştir.

Kitabın üçüncü bölümü (2018: 306-430) *Fiilin Zamanı* (Време на глагола) adlı bölümdür. Bu bölümde Çağdaş Bulgarcadaki dokuz zaman çekimindeki özellikler, ifade ettikleri anlamlar ve kullanım alanları üzerinde durulmuştur.

Çalışmada görünüşle zaman arasında doğrudan bağlantı olmasa da, çekim açısından oluşan sorun şöyle tespit edilmiştir: Bitmiş geçmiş zamanda, bitmiş geçmiş zaman etken sıfat-fiilinde ve bitmemiş geçmiş zamanda, bitmemiş geçmiş zaman etken sıfat-fiilinde fiil çiftlerinin biçim açısından çekimlenmesi üçüncü çekime ait fiillerde, çifti olmayan fiillerde ise üçüncü çekime ait ve nadiren ikinci çekime ait fiillerde ve Bulgarcaya ödünçlenmiş fiillerde (ki bu fiiller de üçüncü çekime aittir) sorun yaratmaktadır. Bu sorunun çözümüne ilişkin formül de çalışmada şöyle verilmiştir: Görünüşle zaman arasında doğrudan bağlantı olmasa da, kullanım açısından bitmiş görünüşlü fiillerin gelecek zamanda (бъдеще време) ve bitmiş geçmiş zamanda, bitmemiş görünüşlü fiillerin ise şimdiki zamanda / konuşma anında ve bitmemiş geçmiş zamanda kullanılması makuldür. Bu çözümden hareketle de çalışmada Bulgarcada görünüşün aynı zamanda fiillerin kullanım alanlarını sınırladığı da belirtilmiştir.

Kitabın dördüncü bölümünde Bulgarcanın fiil sisteminde var olan etken (действителен залог), edilgen (страдателен залог) ve dönüşlü (възвратен залог) çatı üzerinde durulmaktadır. Bulgarcadaki fiiller çatı bakımından incelendiğinde ise etken çatının geçişli (преходни) ve geçişsiz (непреходни) fiillerden oluştuğu ortadadır. Fakat edilgen çatının oluşumunda ise merkezde fiilin geçişli (преходни) özelliğinden hareket edilmektedir. Merkeze oturtulan geçişli fiil iki işlemden geçerek geçişsiz hâle gelmektedir. Dönüşlülük biçiminin (възвратна форма) ya da geçmiş zaman edilgen sıfat-fiilin (минало страдателно причастие) yardımcı fiille (спомогателен глагол) birlikte kullanılmasıyla fiil geçişsiz (непреходни) özelliği kazanmaktadır. Bu işlemlerin akabinde elde edilen geçişsiz fiil aracılığıyla edilgen çatı oluşturulabilmektedir. Ayrıca dönüşlü fiilin elde edilmesinde de merkezde geçişli fiiller bulunmaktadır. Dönüşlü biçim geçişli fiile gelerek fiile geçişsiz özellik kazandırmaktadır. Dönüşlülük biçimiyle kullanılan fiillerin geçişsiz fiiller olduğu; ayrıca dönüşlü fiilin edilgen çatıyı, işteş çatıyı (взаимно-съвместен залог), şahıssız fiili (безличен глагол) de oluşturduğu örneklerle açıklanmıştır.

Bulgarca hem fonetik hem de morfolojik olarak farklı bir yapıya sahiptir. Bu farklılık Bulgarcanın öğrenilmesinde güçlükler yaratmaktadır. Bulgarca öğrenmede en büyük iki zorluk morfolojik yapı içindeki isimler ve fiiller konusudur. Bulgarcadaki zorluk, isimlerin gramatik cinsiyet kategorisinden ve fiillerde ise çekim sistemi ve görünüşünden kaynaklanmaktadır. Fiillerin isimlere göre daha girift bir hâl arz ettiği ortadadır. Bu kitap Bulgarcadaki fiilleri çeşitli yönlerden ele almakta, çekim özelliklerini ve görünüşlerini tespit etmeye ve tanımlamaya yönelik formüller sunarak fiiller konusunda Bulgarca öğrenenlerin karşılaşacakları zorlukları ortadan kaldırmayı hedefleyen bir çalışmadır. Türkiye’de Bulgarca alanında yapılan bu tarz çalışmalar yok gibidir. Bu bakımdan söz konusu çalışma sahip olduğu niteliğiyle Bulgarca alanında önemli bir yere sahiptir.

KAYNAKÇA

CÖMERTEL, Serkan (2018), *Bulgarca Fiillerin Çekim Sistemi*, Ceren Yayıncılık, Edirne.

