# Edebiyatın yaratılışı

Florence Dupont

YUNAN SARHOŞLUĞUNDAN LATİN KİTABINA



Fransızcadan çeviren: Necmettin Sevil

AYRINTI

EDEBİYATIN YARATILIŞI • Florence Dupont

FLORENCE DUPONT

Florence Dupont, Nancy II Üniversitesinde profesör ve Paris'te Louis Gernet Merkezi'nin üyesidir. Çeşitli yayınları arasında, *Le plaisir et la loi* (Maspero, 1977), *La vie quotidienne du citoyen romain sous la* République (Hachette, 1989), *Homère et Dallas. Introduction à la critique anthropologique* (Hachette, 1990) sayılabilir.

Ayrıntı: 314
*İnceleme dizisi: 163*

Edebiyatın Yaratılışı
Yunan Sarhoşluğundan Latin Kitabına
*Florence Dupont*

Fransızcadan çeviren
*Necmettin Sevil*

Yayına hazırlayan
*Eray Canberk*

Kitabın özgün adı
*l'invention de la littérature*
*de l'ivresse grecque au livre latin*

Éditions la Découverte/1994
basımından çevrilmiştir.

© Éditions la Découverte

Bu kitabın Türkçe yayın hakları
Ayrıntı Yayınları'na aittir.

Kapak illüstrasyonu
*Sevinç Altan*

Kapak düzeni
*Arslan Kahraman*

Düzelti
Ayten Koçal

Baskı ve cilt
*Mart Matbaacılık Sanatları Ltd. Şti. Tel: (0 212) 212 03 39-40*

Birinci basım *2001*

Baskı adedi *2000*

ISBN 975-539-294-7

AYRINTI YAYINLARI
Dizdariye Çeşmesi Sk. No: 23/1 34400 Çemberlitaş-İstanbul Tel: (0 212) 518 76 19 Faks: (0 212) 516 45 77

Florence Dupont

# Edebiyatın Yaratılışı

## Yunan Sarhoşluğundan Latin Kitabına

AYRINTI

İ N C E L E M E D İ Z İ S İ

ŞENLİKLİ TOPLUM/*I. Illich* ◢ YEŞİL POLİTİKA/*J. Porritt* ◢ MARKS, FREUD VE GÜNLÜK HAYATIN ELEŞTİRİSİ/*B. Brown* ◢ KADINLIK ARZULARI/*R. Coward* ◢ FREUD'DAN LACAN'A PSİKANALİZ/*S. M. Tura* ◢ NASIL SOSYALİZM? HANGİ YEŞİL? NİÇİN TİNSELLİK?/*R. Bahro* ◢ ANTROPOLOJİK AÇIDAN ŞİDDET/*Der: D. Riches* ◢ ELEŞTİREL AİLE KURAMI/*M. Poster* ◢ İKİBİN'E DOĞRU/*R. Williams* ◢ DEMOKRASİ ARAYIŞINDA KENT/*K. Bumin* ◢ YARIN/*R. Havemann* ◢ DEVLETE KARŞI TOPLUM/*P. Clastres* ◢ RUSYA'DA SOVYETLER (1905-1921)/*O. Anweiler* ◢ BOLŞEVİKLER VE İŞÇİ DENETİMİ/*M. Brinton* ◢ EDEBİYAT KURAMI/*T. Eagleton* ◢ İKİ FARKLI SİYASET/*L. Köker* ◢ ÖZGÜR EĞİTİM/*J. Spring* ◢ EZİLENLERİN PEDAGOJİSİ/*P. Freire* ◢ SANAYİ SONRASI ÜTOPYALAR/*B. Frankel* ◢ İŞKENCEYİ DURDURUN!/*T. Akçam* ◢ ZORUNLU EĞİTİME HAYIR!/*C. Baker* ◢ SESSİZ YIĞINLARIN GÖLGESİNDE YA DA TOPLUMSALIN SONU/*J. Baudrillard* ◢ ÖZGÜR BİR TOPLUMDA BİLİM/*P. Feyerabend* ◢ VAHŞİ SAVAŞÇININ MUTSUZLUĞU/*P. Clastres* ◢ CEHENNEME ÖVGÜ/*G. Vassaf* ◢ GÖSTERİ TOPLUMU VE YORUMLARI/*G. Debord* ◢ AĞIR ÇEKİM/*L. Segal* ◢ CİNSEL ŞİDDET/*A. Godenzi* ◢ ALTERNATİF TEKNOLOJİ/*D. Dickson* ◢ ATEŞ VE GÜNEŞ/*I. Murdoch* ◢ OTORİTE/*R. Sennett* ◢ TOTALİTARİZM/*S. Tormey* ◢ İSLAM'IN BİLİNÇALTINDA KADIN/*F. Ayt Sabbah* ◢ MEDYA VE DEMOKRASİ/*J. Keane* ◢ ÇOCUK HAKLARI/*Der: B. Franklin* ◢ ÇÖKÜŞTEN SONRA/*Der: R. Blackburn* ◢ DÜNYANIN BATILILAŞMASI/*S. Latouche* ◢ TÜRKİYE'NİN BATILILAŞTIRILMASI/*C. Aktar* ◢ SINIRLARI YIKMAK/*M. Mellor* ◢ KAPİTALİZM, SOSYALİZM, EKOLOJİ/*A. Gorz* ◢ AVRUPA MERKEZCİLİK/*S. Amin* ◢ AHLAK VE MODERNLİK/*R. Poole* ◢ GÜNDELİK HAYAT KILAVUZU/*S. Willis* ◢ SİVİL TOPLUM VE DEVLET/*Der: J. Keane* ◢ TELEVİZYON: ÖLDÜREN EĞLENCE/*N. Postman* ◢ MODERNLİĞİN SONUÇLARI/*A. Giddens* ◢ DAHA AZ DEVLET DAHAÇOK TOPLUM/*R. Cantzen* ◢ GELECEĞE BAKMAK/*M. Albert - R. Hahnel* ◢ MEDYA, DEVLET VE ULUS/*P. Schlesinger* ◢ MAHREMİYETİN DÖNÜŞÜMÜ/*A. Giddens* ◢ TARİH VE TİN/*J. Kovel* ◢ ÖZGÜRLÜĞÜN EKOLOJİSİ/*M. Bookchin* ◢ DEMOKRASİ VE SİVİL TOPLUM/*J. Keane* ◢ ŞU HAİN KALPLERİMİZ/*R. Coward* ◢ AKLA VEDA/*P. Feyerabend* ◢ BEYİN İĞFAL ŞEBEKESİ/*A. Mattelart* ◢ İKTİSADİ AKLIN ELEŞTİRİSİ/*A. Gorz* ◢ MODERNLİĞİN SIKINTILARI/*C. Taylor* ◢ GÜÇLÜ DEMOKRASİ/*B. Barber* ◢ ÇEKİRGE/*B. Suits* ◢ KÖTÜLÜĞÜN ŞEFFAFLIĞI/*J. Baudrillard* ◢ ENTELEKTÜEL/*E. Said* ◢ TUHAF HAVA/*A. Ross* ◢ YENİ ZAMANLAR/*S. Hall-M. Jacques* ◢ TAHAKKÜM VE DİRENİŞ SANATLARI/*J.C. Scott* ◢ SAĞLIĞIN GASPI/*I. Illich* ◢ SEVGİNİN BİLGELİĞİ/*A. Finkielkraut* ◢ KİMLİK VE FARKLILIK/*W. Connolly* ◢ ANTİPOLİTİK ÇAĞDA POLİTİKA/*G. Mulgan* ◢ YENİ BİR SOL ÜZERİNE TARTIŞMALAR/*H. Wainwright* ◢ DEMOKRASİ VE KAPİTALİZM/*S. Bowles-H. Gintis* ◢ OLUMSALLIK, İRONİ VE DAYANIŞMA/*R. Rorty* ◢ OTOMOBİLİN EKOLOJİSİ/*P. Freund-G. Martin* ◢ ÖPÜŞME, GIDIKLANMA VE SIKILMA ÜZERİNE/*A. Phillips* ◢ İMKÂNSIZIN POLİTİKASI/*J.M. Besnier* ◢ GENÇLER İÇİN HAYAT BİLGİSİ EL KİTABI/*R. Vaneigem* ◢ CENNETİN DİBİ/*G. Vassaf* ◢ EKOLOJİK BİR TOPLUMA DOĞRU/*M. Bookchin* ◢ İDEOLOJİ/*T. Eagleton* ◢ DÜZEN VE KALKINMA KISKACINDA TÜRKİYE/*A. İnsel* ◢ AMERİKA/*J. Baudrillard* ◢ POSTMODERNİZM VE TÜKETİM KÜLTÜRÜ/*M. Featherstone* ◢ ERKEK AKIL/*G. Lloyd* ◢ BARBARLIK/*M. Henry* ◢ KAMUSAL İNSANIN ÇÖKÜŞÜ/*R. Sennett* ◢ POPÜLER KÜLTÜRLER/*D. Rowe* ◢ BELLEĞİNİ YİTİREN TOPLUM/*R. Jacoby* ◢ GÜLME/*H. Bergson* ◢ ÖLÜME KARŞI HAYAT/*N. O. Brown* ◢ SİVİL İTAATSİZLİK/*Der.: Y. Coşar* ◢ AHLÂK ÜZERİNE TARTIŞMALAR/*J. Nuttall* ◢ TÜKETİM TOPLUMU/*J. Baudrillard* ◢ EDEBİYAT VE KÖTÜLÜK/*G. Bataille* ◢ ÖLÜMCÜL HASTALIK UMUTSUZLUK/*S. Kierkegaard* ◢ ORTAK BİR ŞEYLERİ OLMAYANLARIN ORTAKLIĞI/*A. Lingis* ◢ VAKİT ÖLDÜRMEK/*P. Feyerabend* ◢ VATAN AŞKI/*M. Viroli* ◢ KİMLİK MEKÂNLARI/*D. Morley-K. Robins* ◢ DOSTLUK ÜZERİNE/*S. Lynch* ◢ KİŞİSEL İLİŞKİLER/*H. LaFollette* ◢ KADINLAR NEDEN YAZDIKLARI HER MEKTUBU GÖNDERMEZLER?/*D. Leader* ◢ DOKUNMA/*G. Jasipovici* ◢ İTİRAF EDİLEMEYEN CEMAAT/*M. Blanchot* ◢ FLÖRT ÜZERİNE/*A. Phillips* ◢ FELSEFEYİ YAŞAMAK/*R. Billington* ◢ POLİTİK KAMERA/*M. Ryan-D. Kellner* ◢ CUMHURİYETÇİLİK/*P. Pettit* ◢ POSTMODERN TEORİ/*S. Best-D. Kellner* ◢ MARKSİZM VE AHLÂK/*S. Lukes* ◢ VAHŞETİ KAVRAMAK/*J.P. Reemtsma* ◢ SOSYOLOJİK DÜŞÜNMEK/*Z. Bauman* ◢ POSTMODERN ETİK/*Z. Bauman* ◢ TOPLUMSAL CİNSİYET VE İKTİDAR/*R.W. Connell* ◢ ÇOKKÜLTÜRLÜ YURTTAŞLIK/*W. Kymlicka* ◢ KARŞIDEVRİM VE İSYAN/*H. Marcuse* ◢ KUSURSUZ CİNAYET/*J. Baudrillard* ◢ TOPLUMUN McDONALDLAŞTIRILMASI/*G. Ritzer* ◢ KUSURSUZ NİHİLİST/*K.A. Pearson* ◢ HOŞGÖRÜ ÜZERİNE/*M. Walzer* ◢ 21. YÜZYIL ANARŞİZMİ/*Der.: J. Purkis & J. Bowen* ◢ MARX'IN ÖZGÜRLÜK ETİĞİ/*G. G. Brenkert* ◢ MEDYA VE GAZETECİLİKTE ETİK SORUNLARI/*Der.: A. Belsey & R. Chadwick* ◢ HAYATIN DEĞERİ/*J. Harris* ◢ POSTMODERNİZMİN YANILSAMALARI/*T. Eagleton* ◢ DÜNYAYI DEĞİŞTİRMEK ÜZERİNE/*M. Löwy* ◢ ÖKÜZÜN A'SI/*B. Sanders* ◢ TAHAYYÜL GÜCÜNÜ YENİDEN DÜŞÜNMEK/*Der.: G. Robinson & J. Rundell* ◢ TUTKULU SOSYOLOJİ/*A. Game & A. Metcalfe* ◢ EDEPSİZLİK, ANARŞİ VE GERÇEKLİK/*G. Sartwell* ◢ KENTSİZ KENTLEŞME/*M. Bookchin* ◢ YÖNTEME KARŞI/*P. Feyerabend* ◢ HAKİKAT OYUNLARI/*J. Forrester* ◢ TOPLUMLAR NASIL ANIMSAR?/*P. Connerton* ◢ ÖLME HAKKI/*S. İnceoğlu* ◢ ANARŞİZMİN BUGÜNÜ/*Der.: Hans-Jürgen Degen* ◢ MELANKOLİ KADINDIR/*D. Binkert* ◢ SİYAH 'AN'LAR I-II/*J. Baudrillard* ◢ MODERNİZM, EVRENSELLİK VE BİREY/*Ş. Benhabib* ◢ KÜLTÜREL EMPERYALİZM/*J. Tomlinson* ◢ GÖZÜN VİCDANI/*R. Sennett* ◢ KÜRESELLEŞME/*Z. Bauman* ◢ ETİĞE GİRİŞ/*A. Pieper* ◢ MEKÂNLARI TÜKETMEK/*J. Urry* ◢ YAŞAMA SANATI/*G. Sartwell* ◢ ARZU ÇAĞI/*J. Kovel* ◢ KOLONYALİZM POSTKOLONYALİZM/*A. Loomba* ◢ KREŞTEKİ YABANI/*A. Phillips* ◢ ZAMAN ÜZERİNE/*N. Elias* ◢ TARİHİN YAPISÖKÜMÜ/*A. Munslow* ◢ FREUD SAVAŞLARI/*J. Forrester* ◢ ÖTEYE ADIM/*M. Blanchot* ◢ POSTYAPISALCI ANARŞİZMİN SİYASET FELSEFESİ/*T. May* ◢ ATEİZM/*R. Le Poidevin* ◢ AŞK İLİŞKİLERİ/*O.F. Kernberg* ◢ POSTMODERNLİK VE HOŞNUTSUZLUKLARI/*Z. Bauman* ◢ ÖLÜMLÜLÜK, ÖLÜMSÜZLÜK VE DİĞER HAYAT STRATEJİLERİ/*Z. Bauman* ◢ TOPLUM VE BİLİNÇDIŞI/*K. Lekedakis* ◢ BÜYÜSÜ BOZULMUŞ DÜNYAYI BÜYÜLEMEK/*G. Ritzer* ◢ KAHKAHANIN ZAFERİ/*B. Sanders* ◢ EDEBİYATIN YARATILIŞI/*F. Dupont*

H A Z I R L A N A N K İ T A P L A R

MARKSİZM VE DİL FELSEFESİ/*V. N. Voloşinov* ◢ KÜLTÜREL BELLEK/*J. Assmann* ◢ MARX'IN HAYALETLERİ/*J. Derrida* ◢ PARÇALANMIŞ HAYAT/*Z. Bauman* ◢ BAŞTAN ÇIKARMA ÜZERİNE/*J. Baudrillard* ◢ GENEL ETİK/*A. Heller* ◢ ERDEM PEŞİNDE/*Alasdair MacIntyre*

# İçindekiler

— GİRİŞ: ANTİK DÖNEMİN FARKLI BİR KULLANIMI ÜZERİNE: TEMELLENDİRİCİ BAŞKASILIK .....13
A. Yolculuğa çağrı .....13
B. Yazı ya da sözsellik: yararcı gerekçe ve simgesel gerekçe ..15
C. Sözsellik, yazı-okuma ve Yunan kültürü .....18
D. Edebiyatta yaratım .....21
E. Sistematik bir kuşku .....24
F. Yöntem sorunları .....25
G. Söylensel keşif .....30
H. Gelecekle uzlaşmamız için: temellendirici başkasılık .....32

Birinci Bölüm

# Sarhoşluğun kültürü: Hiçbir şey söylememek için şarkı söylemek

A. Yunan kıyıları ..... 37
B. Sympósion ..... 39

I. KLEOBULOS ŞARKISI ..... 43
A. Kuşkulu bir aracı ..... 43
B. Bir dil parçası ..... 46
C. Ayine özgü başlangıç: ilk paylaşım ..... 47
D. Tanrılar meclisinin oluşturulması ..... 51
E. Kleobulos'a sunulan şarap ve aşk ..... 53
F. Dionysos'a sunulan güzel şarkı ..... 54
G. Şarkıcının çifte yorumu ve aşk tuzağı ..... 57
– *Dionysos'a edilen dua* ..... 58
– *Gerçekleştirici bir dua* ..... 60
– *Öteki tanrılar* ..... 61
– *Próposis* ..... 62
H. Okunamaz bir şarkı ..... 64
I. Sympósion ve flamenko: sarhoşluk kültürleri ..... 66

II. ANAKREON'UN BULUNUŞU ..... 75
A. Site kültürü ve Panhelenik kültür ..... 76
B. Hareketin şarkıcıları ..... 78
C. Siyasal-edebi düzen ..... 81
D. Kuramsal bir Yunanistan ..... 82
E. Festivaller kültürü ..... 84
– *Kültürün kefili olarak yazar* ..... 84
– *Gerçek sözcelem, kurgusal sözcelem* ..... 87
– *Yazı ve yazıt, devingenlik ve değişkenlik* ..... 89
– *Kleobulos teoremi* ..... 91
F. Bir içicinin romanı ..... 93
G. Anakreon şiirleri ..... 96
– *Anakreon vazoları* ..... 97
– *Anakreoncu şarkılar* ..... 98
H. Dionysos'un Atina'daki mutlulukları ve bahtsızlıkları ... 103

– *Tiyatronun tiran geleneğinden gelen kökenleri* .....104
– *Maske ve yazı* .....106
– *Trajik söylen* .....109
– *Kültürel bir entropi örneği* .....111
I. Tiyatroya karşı içkili şölen: Anakreon okula giriyor .....114
İ. Bir anıt-kültürün kuramları .....118
– *İon, ya da metnin özdekselliği* .....119
– *Öykünme ve bellek: Aristoteles'in Poetika'sı* .....123
J. «Musalar'ın kafesi»ndeki Anakreon .....128
K. Anakreon Autun'da: Yunan-Roma edebiyatları .....133

İkinci Bölüm

## Öpücüğün kültürü: Bir şey söylememek için konuşmak

A. Roma toprakları .....137
B. Akdeniz'in tehlikeleri .....139
C. Yemek ya da içmek: İki Roma içkili şöleni .....142
D. Toprağın kanı .....145

III. CATULLUS OYUNLARI .....148
A. İki sevimli erkek çocuğu: *comissatio*'nun sözcükleri .....148
B. Kaynaşımsal bir erotizm .....151
C. Catullus'un yanlışı .....154
D. Licinius'a mektup .....156
E. Yapay olarak üretilmiş bir nesne:
bir bozgun anıtı mektup ve vazo .....158
F. *Graffito*'nun estetiği: anıt yazısı .....159
G. Catullus ve Anakreon: anın ve unutulmuşluğun kültürü ...162

IV. YUNAN TARZI ÖPÜCÜKLER VE ROMA MUTFAĞI ....167
A. Öpücük üstadı Eflatun .....168
B. Öpücük, soluk ve şarap .....170
C. Öpücük, şarap ve şiir .....174
D. Utançsız ve çabasız bir haz .....177
E. Pis kokan öpücük, ya da erotizmin hizmetindeki pornografi ..183

F. Kültür, öpücük ve Yunan aşkı ..... 188
G. Gösteri amaçlı içkili şölen: kimliğe yönelik alıntılama ... 196
H. Bilginlerin içkili şöleni ve besleyen kitap ..... 205
I. Trimalchio ve mitoloji ..... 210
İ. Tüm şölenler ..... 212

Üçüncü Bölüm

## Öykü kültürü: Okunmaması gereken kitaplar

A. *Aoidos*'un söyleme eylemi ve söylediği şeyler ..... 221
B. Kyklop, Ulysses ve Satyroslar ..... 222
C. Söylence ve gösterim ..... 224

V. *ASİNUS AUREUS* ÖYKÜLERİ ..... 227
A. Kulaklarıyla yürümek ..... 227
B. Öykülerin toplumsallığı: bir su sözü ..... 232
C. Dionysos sarhoşluğu ya da öykü ..... 235
D. Erotizm ya da öykü ..... 239
E. Lukianos ve Ulysses ..... 242
F. Haydut öyküleri ..... 244
G. Azatlı öyküleri ..... 251
H. İmparatorluğun gizemleri: öykü ve söylencesel keşif ... 253

VI. İKİ SES ARASINDAKİ YAZI ..... 258
A. Öykü anlattıran makine-kitap ..... 259
– *Ben, kitap, başlıyorum* ..... 260
– *Üçüncü kişi* ..... 265
– *Ben, Lukianos, bir zamanlar* ..... 269
B. Tek okuması ve tek okuru olan kitap ..... 269
– *Pornografik okumalar* ..... 274
– *Öykücülerin kullanımına yönelik bir elkitabı* ..... 276
– *İki sözlü dil arasında bir geçiş biçimi olarak okuma-çeviri* ..... 277
C. Birkaç kişi için okuma: recitatio ..... 281
– *Roma soylu sınıfının kimliğe yönelik bir ayini* ..... 282

– *Zorunlu karşılıklılık* ..... 286
– *Bir geçiş töreni* ..... 290
D. Ümitsizce okur aramak ..... 292
– *Alıştırma kitapları* ..... 292
– *Mezar-kitap ve bulunamayan okur* ..... 294
– *Trajanus'un üç övgü söylevi* ..... 298
E. Satyrikon'u kim okumuş olabilir ? ..... 299
F. Ses ve yazıdan geçen Roma'nın devinen belleği: *Remake*'in övgüsü ..... 304
G. Romansı yalan ..... 307

— SONUÇ: KÜLTÜREL DEĞİŞİMLERİN ENTROPİSİ ..... 310
A. Yazı ve ölüm ..... 311
B. Kitap, mektup ve söylenti ..... 313
C. Kültür ve enerji ..... 314
D. Şölende "Maxwell şeytanı" ..... 315
E. Dağılmaya yatkın yapılar ..... 317
F. Sözlü dilden yazılı dile: enerjinin yozlaşması ..... 319
G. Gelecek, yazının şölen içinde yeniden yönlendirilmesinde yatmakta ..... 320

— EK ..... 323
— DİZİN ..... 327

*Emmanuelle, Pierre, Raphaelle, Thierry, Catherine, Arnaud, Sandrine, Romain, Estelle, Emmanuel, Françoise, Franck, Marie-Danny, Marc, Florance, Michéle, Nathalie, Damien, Sophie, Éric, Claire, Claire-Akiko ve salı, sonra da çarşamba seminerlerine katılan çok sayıdaki bütün diğer "şakirtlere".*

*Sabırlarına ve karşı düşüncelerine teşekkür ederim.*

*Bu yapıtta sürekli bir biçimde başvurulan okuma, mektupsallık, ozanın bulgulanması, erkeklere özgü tiyatro, veba, bahçeler, şairin imgeleme gücü ya da sürgün konularındaki çalışmalarına teşekkürler.*

Giriş

# Antik dönemin farklı bir kullanımı üzerine: Temellendirici başkasılık*

## A. YOLCULUĞA ÇAĞRI

XX. yy'ın bu son döneminde, coğrafi yolculukların bizi ulaştırabileceği başka yerler pek kalmadı. Ben'in bir Başkası, olduğunu gözlemlememiz için, bir süre sonra, zamanda yapılacak yolculuklardan başka bir şey kalmayacak elimizde. Batı tarihimiz bize yabancı olanlarla doludur, özellikle Ortaçağ uzmanları geçmişimizin içine gömülmüş dünyaların çokluğunu yeniden keşfetmede üstün bir başarı gösterirler. Bizlere pek az benzeyen bu ataların hümanizmini yeniden canlandırmak demek, Afrika'nın derinliklerinden Pasifik kıyılarına kadar uzanan, bizlerin tümüyle yabancısı olduğumuzu sandığımız öteki uygarlıklarla akraba olduğumuzu ortaya çıkarmaktır.

* altérité. (ç.n.)

Yunanistan ve Roma, bugün yayıncılar dünyasında yeniden moda oluyor, ama Eskiler'in sözde modernliğini ne pahasına olursa olsun yücelttikleri için kuşkuyla karşılanması gereken bir modadır bu. Çağımızın, Yunanlı ve Romalı kökenlerini yücelterek kendi kendine belirsizlikler sunan bir şimdiki zamanı güçlendirmeye kalkışması son derece kaygı uyandırıcıdır: Edebiyatı, felsefeyi ve tarihi, hümanizmi, insan haklarını ve demokrasiyi bulmuş olmakla tanıtılan antikçağ, uygarlığın kendisi olduğuna göre bizim uygarlığımızın ölümlü olamayacağını kanıtlayan biz bugünün Avrupalıları için yüzyılların yüzüne karşı tanıklık etmeye çağrılmıştır. Böylece, Sofokles ve Sokrates, Seneca ve Ciceron bizlerin çağdaşı, onların ölümsüzlüğü de bizlerin ölümsüzlüğümüz olacaktı.

Oysa, antikçağa daha şaşırtıcı bir başka yaklaşım olanaklıdır. Bu kitap, Eskiler'in tuhaflığını yeniden ortaya koymaya ve böylece bastırılmış kendi çeşitliliğimiz içinde kendi kendimizi bulmaya yönelik bir çağrı amacı taşımaktadır. İki bin yıl öncesinin Akdeniz'inde yapılacak bir yolculuk, bizi, kalıtçıları olmayı amaçladığımız Romalılar ve Yunanlılar'daki başka insani gerçekliklerle karşılaştırabilirdi. Gündelik yaşantılarının dokusuna dinsel törenlerin egemen olduğu, dinin bir inanç değil de kurban edilmiş hayvanların bir araya getirilmesi, tanrılarla iletişim kurdukları kanlı hayvan bağırsaklarının kullanılması olduğu bu insanlarda kendi kendimizi tanımakta güçlük çekerdik; Eskiler'e göre ölümden sonra bir başka dünyada yaşamaya inanmak, barbar Galyalılar'a uygun bir boşinanç, savaşçıların ölümden korkmaması için rahiplerinin bu saf yürekli insanlar arasında yaydıkları bir masaldır. İçebakışı neredeyse doğal bir alışkanlık durumuna getirmiş olan bizler; her birinin kimliği, kendisine yönelik bir bilinç edinebilmesi, ona sunulan tek ayna olan başkalarının bakışından geçen, içsellikten yoksun bu insanlardan ne anlardık? İçinde, yurttaşlık kimliği de dahil olmak üzere, insanın kimliğinin ancak kişilerarası ilişkilerde ortaya çıktığı şu Roma kentini ne kadar kavrayabilirdik? Birey, yasa karşısında kendini tek başına tanımlayamadığından Roma bizim kabul ettiğimiz anlamda bir hukuk devleti değildi. Uyuşturucu ve eşcinselliğin kültürün en üst biçimleri ve seçkin kesimlerin ayrıcalığı olduğu

Atinalılar'a ne demeli? Umudu bir kusur gibi gören ve bir deniz kazasında gerçek gözüpekliliği yaşamda kalabilmeye çalışmak değil de olabildiğince hızlı bir biçimde dibe batmak gibi gören Romalılar'a ne demeli?

Eskiler'in ilginç yanları saymakla bitmez. Bu kitap, keşfini, Yunan ve Romalılar'ın sözsellikten ve yazıdan yarattıkları oldukça ilginç kullanımlarıyla sınırlandırmaktadır; böylelikle Homeros şölenleri ve *aoidos* (ozan) şarkılarına adanmış, daha önce yayınlanan bir başka kitabın uzantısı olmaktadır[1].

## B. YAZI YA DA SÖZSELLİK: YARARCI GEREKÇE VE SİMGESEL GEREKÇE

Önceki kitapta, Eski Yunanistan'ın yeniden keşfinin, yararcı gerekçeye[2] dayalı yazının tarihini eleştirmek için bir fırsat oluşturduğunu ve yazıyı bir tekniğe dönüştürdüğünü, yazı tekniğinin ortaya çıkarılmasının, bu tekniği kullanan kültürlerde bir devrime yol açtığını ve bu teknikte sağlanan gelişmelerin, ideogramdan hece kitaplarına, ardından hece kitaplarından alfabeye geçilmesinin uygarlığın da ilerlemesini sağladığını görmüştük[3]. Yazı aracılığıyla insanlar demokrasiye, tarihe, edebiyata ve felsefeye, kısacası akla ulaşabileceklerdi. Yazı, böylece Yunanistan'ı, sonra Roma'yı söylenden, usdışından, dinden, boyun eğmişlikten, barbarlıktan, ortaçağdan söküp alabilecekti (metinden aynen alıntı). Uygarlığın kökenindeki bu mucizenin anıtları da *İlyada* ve *Odysseia*, Sofokles'in tragedyaları, Horatius'un *Odlar*'ı, *Vergilius*'un *Bucolica*'sı, Terentius'un güldürüleri olacaktı.

Yazının bu biçimde algılanması, bir süreden bu yana tarihçiler

1. *Homère et Dallas. Introduction à une critique anthropologique,* Hachette, Paris, 1991.
2. Bu terim, Mauss grubunca önerilmiş ve terimin içerdiği kavram da, Alain Caillé tarafından *Critique de la raison utilitaire* (La Découverte, Paris, 1989)'de geliştirilmiştir.
3. Éric A. Havelock, *Aux origines de la civilisation écrite en Occident,* Maspero-La Découverte, Paris, 1981. Bu kitabın tartışılmaz değerine karşın, yazar, yazıyı sözsel belleğin yerini alan bir ezberleme tekniği gibi görmeyi sürdürür.

ve dilbilimcilerce tartışma konusu yapılmaktadır: Yazı göstergelerinin tarihi bir tekniğin değil, her uygarlığın farklı türden yazıtlarda nesnelleştirilmiş bir belleğe yüklemek üzere seçebileceği farklı rollerin tarihidir[4]. Söz gelimi, yıllarca süren istilalar (?) ve kültürel gerileme (?), Homerosçu destanların da yer aldığı ünlü "Yunan Ortaçağı" boyunca Yunanlılar yazıyı "unuttular" diye, Girit'te ya da Pylos'da kraliyet kütüphanesinin arşivlerinde bulunan tabletler, yasaların ya da Solon'un şiirlerinin beceriksizce dile getirilmiş ataları değillerdir. Bir insan topluluğunun belli bir etkinlik alanı için kullandığı yazı biçiminin, biz XX. yy insanlarının yaptığı gibi otomatik olarak bütün alanlarda kullanılması zorunlu değildir. Yazının yararcı anlayışından simgesel anlayışına geçmek yerinde olur.[5]

*Homère et Dallas*'da, Homerosçu destanın, tümüyle, bir *aoidos* şarkısının şölen sırasında bile doğaçlamayla gerçekleştirilmesi anlamında sözellik içerdiğini göstermek istemiştik. Arkaik Yunan kültürünün egemen sözü olduğu tartışma götürmeyen Homerosçu destan, varoluş gerekçesini yitirmeksizin biricik, değişmez ve kalıcı, daha açık bir söyleyişle bir metin biçiminde korunamaz.[6] Çünkü, arkaik Yunan destanı, adak şölenlerinin törensi çerçevesinde, destanı söyleyen, kitarayı çalan ve Musalar'ın rahibi olan ozan aracılığıyla, Dünyanın İlahi Belleği Mnemosyne* ile insanların ilişkisini sağlar. Ozanların sahip olduğu bu ilahi bilgi insani bir bilgi, tarım gereçlerini ve tahıl ya da yağ dolu küpleri hesaptan düşen Pylos'lu bir satıcının hazırladığı mallar listesiyle aynı yapıdaki bir bilgi değildir. Kalıcı olmayan ve ezgisel bir nitelik taşıyan bir bilgi, ancak bir ayin şöleni sırasında insanlarca ulaşılabilir bir nitelik kazanır ve bir ticari bir mal gibi biriktirilemez. Yazı, sözden farklı bir dildir. Eğer Homeros kültürü sözlü ve yalnızca sözlü bir nitelik sunuyorsa, bunun nedeni, yazının olmayışı değildir; bu dönemde yazıya yüklenen işlevin –kutsal bir dil olan Mısır hiyerogriflerinden fark-

4. Bakınız *Écritures* II (yay., Anne-Marie Christin) Dominique Charpin, Jean-Marie Durand ve Pascal Vernus'un katkıları; ayrıca bkz., Marcel Detienne (yay.), *Les Savoirs de l'écriture en Grèce ancienne*, Lille Üniversitesi yay., Lille, 1988, Marcel Detienne'in "Giriş"iyle.

5. Jack Goody, *La Raison graphique*, Minuit yay., 1979.

6. Gregory Nagy, *Le Meilleur des Achéens*, fr. çev., Le Seuil, Paris, 1994.

* Aynı zamanda dokuz esin tanrıçası olan Musalar'ın annesidir(ç.n.)

lı olarak– din dışı ve parayla ilgili olmasıdır, bu nedenle, Yunanistan'da tanrılarla ilişkiler söz yoluyla sağlanır. Ama, eski Yunanistan'da sözsellik ve yazı üzerine düşünmek için Homeros şiirlerinin, özellikle de *Odysseia*'nın seçilmesi belki de en iyi seçim değildi. Çünkü elimizde bulunan metin, gerçek bir yorumun yazıya aktarımı değil, törenlerde söylenmek üzere yazılı bir metnin ortaya çıkarılabilmesi için ozanların yaptığı yorumlardan oluşan bir kurgudur. Böylece, her ne kadar bu kurgu üretimi geleneksel kahramanlık sözcelemine* bağlı olan şiir yaratım tekniklerinden etkilenmemiş olsa da, elimizde bulunan *Illiada ve Odysseia*, Atinalı bir tiran tarafından daha önceden Helenizmin anıtına dönüştürülmüştü. Demek oluyor ki, Homeros destanlarından söz ettiğimizde, elimizde bulunan biçimleriyle *Illiada ve Odysseia* değil, söylendikleri biçimiyle Homeros şiirelerinde karşılaşılan destan söz konusudur. Öyleyse, Homeros'un metni bu araştırmanın başlangıç noktasını oluşturamayacak kadar hem aşırı sözsel hem de aşırı yazılı bir nitelik sunar. Aşırı sözseldir, çünkü ozanın şarkısı, klasik, hatta arkaik Yunan kentinde ortadan kalkmış yazıyla kesinlikle hiçbir ilgisi olmayan geleneksel bir sözsellikten kaynaklanır; aşırı yazılı bir nitelik sunar, çünkü elimizde bulundurduğumuz kahramanlık sözceleri, gerçek bir kahramanlık sözceleminin izlerini taşımaz.

Bu nedenle, yazıya sahip olmayan tarih öncesi ya da yazı öncesi Yunanistan'la, ilkel toplumlara özgü sözlü gelenekten uygarlaşmış halkların belirgin özelliği olan yazılı bir belleğe geçen, yazısı olan tarih dönemi Yunanistan'ı arasındaki yanıltıcı kopukluğu yadsımayı öneriyoruz. Farklı biçimlerde olsa da, Yunanlılar ve Romalılar, çağlara göre değişen oranlarda ve farklı kullanımlarda olmakla birlikte yazıyı ve sözlü dili her zaman bizler gibi eşzamanlı bir biçimde kullanmışlardır. Ne olursa olsun, toptan yargılarda bulunmak uygun düşmez; her söz türü, zaman içinde ve farklı tarihlerde yazıyla olan ilişkisini değiştirmiştir.

* Dilbilim terimcesinde yer alan sözcelem, dili bir edim gibi ele alan ve bu nedenle sözcelerin konuşucu tarafından gerçekleştirilmesi sürecinde belirleyici olan durum ya da bağlamı göz önünde bulunduran anlayış doğrultusunda kullanılmaktadır. Sözcelemin ürünü olan sözceyse, bir konuşucunun gerçekleştirdiği tümcelerden oluşan anlamlı dilsel birimi gösterir. Bu iki kavram konusunda daha geniş bilgi için bkz. B. Vardar (yön.), *Açıklamalı Dilbilim Terimleri Sözlüğü*, İstanbul, ABC yay., 1988. (ç.n.)

Destan örneğini ele alacak olursak, kopukluk, arkaik ve sözlü bir kültürle aynı Homeros'u biri ezberden, öteki yazıdan okuyan, tarihsel bir değişimin ("Yunan Mucizesi") sonucu olan evrimleşmiş ve yazılı bir kültür arasında değil, yazıyı başka yerlerde kullanarak, kutsallaştırdığı hareketli belleğini esinli şarkıcılara emanet etmeye karar veren kültürle bu gelenekten uzaklaşan ve bu şarkıcı rahiplerin kimi sözlerini, yasalarını yayınlamakta kullandığı aynı yazı dizgesini kullanarak yok olmaktan kurtaran kültür arasındadır. Bu geçiş, hem sözlü dilin alanında hem de yazının alanında kimi karışıklıkları da kuşkusuz beraberinde getirmiştir; çünkü, destansı belleğin böyle bir değişimi, önceleri yazıtlarda yararlanıldıktan sonra her şeyin kaydedilmesinde başvurulan yazının kullanımında da bir değişimi varsayıyor. Yunan şölenlerinin Homeros şarkıları, *Iliada ve Odysseus*'da yazıya aktarılmış değildir; daha sonraları İskenderiye dilbilgicilerinin papirüsleri sayesinde korunabilmiştir, üç farklı gerçek söz konusudur: yazıya aktarılamayan dinsel bir sahiplenme şarkısı, yazıya aktarılmış iki metnin Atina'da törensi bir biçimde okunması ve Ptolomeus'un sarayında gizli bir yerde tutulan bir kitap.

Bir bütün olarak bakıldığında, farklı bir biçimde olsalar bile, Homeros sonrası Yunan kültürü de Homeros dönemi Yunanistan'ı denli sözlü ve aynı derecede yazılı bir kültürdür. Burada her durumu ayrı ayrı ele almak gerekir, çünkü *birçok* yazı ve *birçok* sözlü biçim vardır, bu çoğulluk farklı simgesel işlevlere denk düşer. Tek bir örnek: Dilsiz şeyleri, nesneleri, ölüleri, halkı konuşturmaya yarayan yazıt-yazısıyla canlı sözleri saptayıp korumaya yarayan çevriyazı-yazısını birbirine karıştırmamak gerekir.

## C. SÖZSELLİK, YAZI-OKUMA VE YUNAN KÜLTÜRÜ

Bu kitap, Avrupalı kültürümüzün kökeninde ikili geleneğin varlığını ortaya çıkarmayı amaçlıyor. Bir yanda, söylendiğinden daha kısıtlı olduğu tartışma götürmeyen, daha yeni olan bir yazı geleneği, öte yanda (sözlü) bir şiir, insanların tanrılarla ilişkilerinde ortaya çı-

kan ve sungu olarak uygar Yunan ya da Romalı insan kimliklerini tanımlayan bir âyin şiiri geleneği. Bu ikili geleneğin içinde simgesel önceliğin her zaman sözlü dile verildiğini, yazının genellikle onun ikincil bir öğesi olarak algılandığını göreceğiz. Bu şiir kültürü, teknik anlamda yalnızca sözlü değildir, şarkıcıların ve dinleyicilerin –genellikle aynı kişiler olan– oluşturduğu bütünden destek alır ve tüm katılanlar arasında bazen geçici de olan toplumsal bir bağ yaratır.

Yunan sözlü geleneği nereye kadar uzanmaktaydı? Şiirin çok ötesine. Sözlü gelenek "Yunan Mucizesi"nin merkezindedir. Felsefe, sözlü olarak öğretiliyordu. Pythagoras hiçbir yazı biçimini kabul etmiyordu, Sokrates konuşur, yazmazdı –bu konuda *Phaidros*'da yer alan ünlü parça herkesçe bilinir[7]; üstelik bu felsefe eğitimi ayinle ilgili bir alanda yapılıyor ve dinsel uygulamaları içeriyordu.[8] Aristoteles de Lykeion'u (Lise) kurarak kültürel bir topluluk oluşturur. Aristotelesçilerin bir tapınağı vardır, adak şölenleri yaparlar ve dinsel bir okul –thyase– kurarlar. Kuşkusuz Aristoteles'in öğretimi çift yönlüdür, dinde bilisiz olanlar için herkese açık ve yazılıdır, ama kitapları ancak rafa kaldırılmış bilgiler içerir ve dindarlar için içrek ve sözlüdür –bununla ilgili olarak elimizde bulunan bütün bilgiler, yalnızca dinleyicilerin aldıkları notlardır. Buradan, şu sonuç çıkmaktadır: Yazı, bir bilgiyi oluşturan sorunsal nitelikli söylemi değil, ancak ambarcıya yarayan bir bilgiyi kaydedip saklamaya yarar.

Yunan demokrasisi de, temelde sözlü dile dayalı siyasal bir söz üzerine kurulmuştur;[9] yazı, yalnızca elçi mektuplarında, davalarda tanıklık belgelerinde ve yasaların yayınlanmasında kullanılır. Burada da, yazılı ve insanoğluna özgü yasalarla sözlü ve ilahi yasalar arasındaki ünlü tarihsel ayrım, düşler ülkesine gönderilmesi uygun olan hoş bir masaldan başka bir şey değildir.[10]

7. Eflatun, *Phaidros*, 257 vd., ve Jacques Derrida'da bunun yorumu için, *La Dissémination*, Seuil, Paris, 1972: "Eflatun Eczanesi", s. 71-197.
8. P.M. Fraser, *Ptolemaic Alexandria*, 3 cilt, Oxford, 1972, I., s. 314.
9. Claude Calame, *Le Récit en Grèce ancienne*, Klincksieck, Paris, 1986 ve E.A. Havelock, *a. g. y.*, s. 13.
10. Marcel Detienne, *Les Savoirs de l'écriture en Grèce ancienne*, a.g.y., s. 29-81: "L'espace de la publiténe", ve Giorgio Camassa, *a.y.y.*, s. 130-155

Genel olarak, klasik Yunanistan, canlıların sözünü kaydetmeyi ve korumayı amaçladığında yazıya ve okuru yazmanın istencine tutsak kılan okuma eylemine kuşkuyla yaklaşır; çünkü Yunan yazısının da en eski işlevi insanların sözlerini kaydetmek değil, dilsiz şeyleri, kupaları ya da mezar taşlarını, yazıtın okur tarafından sözlü dile aktarılması aracılığıyla konuşturmaktı.[11] Yazı, bir güç ve egemenlik aracı, dünyayı ele geçirmenin bir yolu olarak İskender döneminde ortaya çıktığına göre bu kuşkulu tutum doğrulanmış oluyor ve Yunan kültürünün dayanağı ve taşıyıcısı olan kitabın çoğalması özgürlüklerin sonuyla ayrılmaz bir bütün oluşturur; Makedonya emperyalizmi, İskenderiye Kitaplığı'nda zafer kazanır.

Burada da Akdeniz, İskenderiye, Bergama ya da Roma aracılığıyla kitapların çoğalmasının –Roma İmparatorluğu döneminde Seneca'nın bir çılgınlık olarak ilan ettiği[12]– okurların çoğalması anlamına gelmediğine, edebiyatın İskender'in hükümdarlığı sırasında başlamadığına dikkati çekmek gerekir; çünkü bu gücül okurların "edebiyat" okurları olup olmadıklarının kanıtlanması gerekir.

Bu, "okuru olmayan edebiyat"ın birçok örneği bilinmektedir. Söz gelimi Asurbanipal'in kitaplığında, kimi durumlarda dini ayinlerde okunmaya yönelik kötülüklerden koruyucu metinlerin söz konusu olduğu kanıtlanana değin, çağdaş bakış açısına göre "edebi" sayılabilecek bir metinler bütünü bulunmuştur. "Bir veba öyküsünü edebiyat öyküsü gibi okuyabiliriz ama amacı bu değildir; büyü işlevi taşımaktadır."[13] Yazmak ilk eylemdir, amacı da genellikle içerdiği ikinci eylemde, okuma eyleminde ortaya çıkar ve birçok türü vardır. Kötülüklerden korunmak üzere oluşturulmuş bir metin, bir edebiyat metni gibi okunamaz; yoksa bu metnin tarihsel gerçekliği karanlıkta kalmış olur. Bir başka örnek: Martialis'in *Epigramlar*'ının XIII. kitabı Roma kitapçılarında çok satılmışsa, bunun nedeni, armağanların, *xenia*'ların eşlik ettiği kısa şiirler derlemesi olması-

11. Eski Yunanistan'da okumanın betimlenmesi konusunda, bkz. Jesper Svenbro'nun temel nitelikli yapıtı *Phrasikléia. Anthropologie de la lecture en Grèce ancienne, La Découverte*, Paris, 1988.
12. Seneca, *De breuitate uitae*, XIII, 3.
13. Dominique Charpin, "l'Appropriation de l'oral", *Cahiers textuels*, Paris-VII Üniversitesi, 1990, s.58.

dır; Romalılar, Martialis'in kitabını okumak için değil, gerek Martialis'in dizelerini olduğu gibi doğrudan alıntılayıp, gerekse duruma göre değişen öykünmeler yaparak birbirlerine gönderdikleri armağanları şiirsel dille ithaf edebilecek gereci buldukları için alıyordu.

Öyleyse, her yerde olduğu gibi eski Yunanistan'da da yazılı kültür ve sözlü kültür sorunu, aslında, yalnızca yazma eylemini göz önünde bulunduran bir tarihlendirme sorunu değildir –bu kitapta: "İşte edebiyatın başladığı gün" gibi heyecan verici bir açıklamayla hiçbir zaman karşılaşmayacaksınız–, çünkü yazı, okumayı içerir ve birçok okuma vardır. Kesinlikle tarihsel uzaklıkta yer alan bir inceleme, şu ya da bu anda bir kitabı veya yazıtı okumanın, bir Yunanlı'ya ya da Romalı'ya, sözcükleri müzikle ve bedenin öteki hazlarıyla birleştiren "sözlü" kültür uygulamalarının verdiği eksiksiz hazzı gerçekten verip vermediğini anlamak için Eskiler'in okuma alışkanlıklarını yeniden oluşturmak zorundadır.

## D. EDEBİYATTA YARATIM

Demek oluyor ki, bu "okuru olmayan edebiyatlar"a, bir edebiyat okuru kitlesine yönelik olmayan bu yazılara kuşkuyla yaklaşmamız gerekmektedir. Bizi, edebiyatı üretimi açısından ve alımlanması açısından, kendini bu biçimde ele veren ve önceden örgütlenmiş bir okuma öneren bir yazı içinde yer alan ve öngörülen bir alımlama açısından eşzamanlı olarak tanımlamaya yönlendiren budur. Edebiyatın varlığı, özgül bir yazıyla açılan ve ondan daha az özgül olmayan bir yazıyla kapanan bir sahneyi gerektirir. Bir başka deyişle edebiyat, ancak ufukta bir edebiyat kurumunun söz konusu olması durumunda vardır.

Bu, Michel Charles'ın *La Rhétorique de la lecture*'de[14] getirdiği önerilerden biridir. Charles, bu yapıtta ne türden olursa olsun yazılı *her* metinde edebiyatın "daha önceden orada[15]" olacağını savunan basmakalıp düşünceyi eleştirir. "Okumanın, metnin bir parçası

14. Michel Charles, *La Rhétorique de la lecture*, Le Seuil, Paris, 1977.
15. *Ay. y.*, s. 79.

olduğunu, onun içinde yer aldığını" belirtir; okuma, metin içinde değilse, onu dışardan zorla metne kabul ettiremeyiz. Her metin okunabilirlik niteliği taşımaz. "Okuma içinde, okuma aracılığıyla, herhangi bir metin edebiyat niteliğiyle ortaya çıkabilir; bu, ölçüsüz bir güçtür ama, metnin okunma etkinliğini 'yönlendirmesi' olgusuyla dengelenmiştir" ve "bir metni edebi kılan şey, o metin üzerine yaptığımız okuma eylemiyse, bu okuma, metnin içinde işleyen bir belirti taşır ve bu niteliğiyle saptanması olanaklıdır."[16] Dolayısıyla "okunabilir bir metin, okunmasını olanaklı kılan metin yöntemleri içerdiğine göre", hiçbir okuma yazıyla kaydedilmiş sözlü dili edebiyat metnine dönüştüremeyecektir. Yine dolayısıyla, Homeros'u ya da Plautus'u edebi metinler gibi okumak, bulgulamayla sıkı sıkıya ilintilidir, bu katıksız bir kurgu, bir sapmadır; bu sapmayı olduğu gibi üstlenmek olanağı her zaman bulunsa, bu sapmanın her imgelemsel süreç gibi okurlarda yaratıcı etkileri olsa bile.

Edebiyat kurumu, kendini göstermeyen yazar ile okuru arasında toplumsal bir sözleşme gerçekleştirir; metne ulaşılmasını yalnızca bu sözleşme sağlar. Bu sözleşme metnin içinde yer alır ve okunan metni, herhangi birisinin herhangi birisine gönderdiği ileti durumuna düşmekten alıkor. Edebi bir metnin retoriği, aslında edebiyat kurumu sayesinde daha önceden var olan ve sözceye ancak onun yaşam kazandıracağı son derece özel bir sözcelem türünü kabul ettirir. Metin, edebiyatın bir parçası olduğuna, okunduktan sonra yeniden okunmak üzere saklanmaya değer olduğuna okuru inandırır. "Bir edebiyat metininin okunma örneği, dönüşüm sürecini [okumanın kendisidir] durmaksızın güncelleştirmek, kendini yalnızca okunmaya değil, yeniden okunmaya adamak zorundadır."[17] Çünkü edebiyat metni bitmemiş bir görünüm taşır ve Eflatun'un dediği gibi "yaratıcısından" yoksun bir sözdür, ya da bizlerin deyişiyle sözcelem öznesi olmayan bir sözcedir. Ama, öznenin olmaması sözcelem öznesinin yokluğunu dile getirmeyi bir yana bırakan bir eksiklik, sözce öznesinin silinmesi olacak yerde, bir başka özne ve

16. Michel Charles, *La Rhétorique de la lecture, a.g.y.*, s. 9 ve s. 61.
17. *Ay. y.*, s. 61.

bir başka sözcelemin, okuma ve okurun katılımına olanak tanır. Okur, metin retoriğinin kendine gösterdiği kurallara göre sözceyi burada ve şimdi sahiplenir. Böylelikle edebiyat, kendiliğinden hiçbir şey söylemeyen ve okurun istediği her şeyi söyletebileceği kaydedilmiş her sözün çifte yazgısı demek olan anlamsızlıkla çoksesliliğ arasına yerleşir. Gerçekten de, yazılı sözceden yola çıkarak, anlamlı söylemi ancak edebiyat yazısı oluşturabileceğine göre, okura kendi yorumunun yollarını da bu yazı gösterir ama bunu gerçekleştirecek yollar da çok sayıdadır –kendi yolunu seçmek okura düşer. Aralarında toplumsal olarak bir iletişim durumu kurulmasına olanak tanıyan sözcelemin iki kişisinin biricik tanımı sayesinde, tek konuşuculu olan mektup yazısında durum farklıdır.

Demek oluyor ki, edebiyat durmaksızın yenilenmesi gereken bir sözcelem durumu yaratır; böylelikle de sözlü dile özgü yineleme zamanını bulur. Ama, birbirleri karşısında var olan kişilerin ve bunların kesinliğinin yerine anlamın sonsuz araştırısını, okurun aralıksız yoksunluğunu koyacaktır. "Edebiyat etkisi, hem okuma isteğinin sürmesini, hem de isteğin doyumsuz kalmasını sağlamaktır. Okuma isteğini canlı tutmak gerekir. Okuma arzusunu doyurmamak gerekir."[18]

Edebiyatta yaratım* tam olarak budur: Yalnızca okunmayı gerektiren –çünkü dilsiz şeyleri konuşturmaya yönelik bütün yazıtlar da bunu gerektirir–, okuru bir sözelleştirme aracı değil, sözcelem öznesi konumuna yerleştiren metinler yazmaktır. Okunan yazının sahibi olan okur onu savunabilecek, yorumlayabilecek niteliktedir, bu yazıyı, dolayısıyla anlamını üreten dile egemendir. Öteki tüm okuma örneklerinin bu edebiyat etkisinden yoksun oldukları görülmektedir ve bu çalışma da bize bunu saptama olanağı sağlayacaktır: Eskiler, bir kitabı okumanın çeşitli yollarını biliyorlardı, ama

18. *A.g.y.*, s. 62.

* Retoriğin beş bölümü: yaratım (*inventio*), düzen (*dispositio*), söyleyiş (*elocutio*), bellek (*memoria*) ve hareket (*actio*) göz önünde bulundurularak, buradaki yaratım sözcüğü retorikteki buluş, icat (*inventio*) anlamında kullanılmaktadır. Yazar, burada, Fransızcadaki *invention* ("buluş", "icat", "yaratım") sözcüğünün tarihsel anlamlarına dikkat çekerek bu sözcüğü retorikteki *inventio* kavramının anlamıyla bağdaştırmaktadır. (ç.n.)

öyle görünüyor ki, bizim *remake** olarak adlandırdığımız yeniden yazım biçimi dışında bu edebi okumaya hiçbir zaman ulaşamamışlardı. *Eneides*'i yazmak, Vergilius için kuşkusuz Homeros'u edebi olarak yeniden okumanın, kendisini sözcelem öznesi konumuna yerleştirmenin tek yoluydu.

## E. SİSTEMATİK BİR KUŞKU

Böyle bir soruşturuya niçin girişmiş olabilirim? Eski edebiyatların varlığından neden kuşku duyulabilir? Eski Yunan ve Latin metinleriyle uğraşa uğraşa, bunları öğrete öğrete, onların tarihsel gerçekliğini yeniden oluşturmayı amaçlaya amaçlaya, yıldan yıla giderek büyüyen bir kaygıya kapıldım. Bu metinler çok büyük bir esneklik taşıyorlardı: Bu metinlerle biraz içli dışlı olunca, bir parça beceriyle, Nostradamus'un kehanetlerine olduğu gibi bunlara da istenebilen bütün anlamlar yüklenebilirdi. Bu metinlerin ciddi bir tarihsel yoruma açık olmaları ölçüsünde, edebiyat çerçevesinde okunmaları da o ölçüde katıksız bir kurgudan kaynaklanıyor izlenimi uyandırırdı. Kuşku da böylece doğdu; belki de Yunan ve Roma edebiyatları modern zamanlara ait bir buluştu.

Hedefleri bambaşka olan söz parçalarını tam anlamıyla düşlemsel bir edebiyat tarihi adına saptırmış olabilir miyiz? Ne olursa olsun, kendi tarihimiz içinde edebiyat kurumu görece olarak yenidir ve hiçbir şey de *önsel* olarak bu kurumun Thukydides ya da Maecenas zamanında var olduğunu öne sürmeye olanak tanımaz. Hiçbir şey *önsel* olarak Yunanistan ya da Roma'da okuma etkinliğinin, ortakları değerlerin ve bir bilginin iletiminin ayrıcalıklı biçimi olduğunu söylemeye olanak tanımaz. Buralarda kitaplar ve kitaplıklar bulunsa da, bunların hangi amaçlarla kullanıldığını da bilmek, Eskiler'in kitaplarda nelere yer verdiğini ve neyi aradığını bilmek gerekir.

Bu sistematik kuşku, kimi yerleşik kanılara aykırı düşecektir. Birkaç yıldan bu yana yazar kavramı ciddi sarsıntılara uğramışsa ve

*ing. "*to remake*"den. Sinemada bir filmin başka oyuncularla yeniden çekimi. (ç.n.)

dolayısıyla sırdaş-edebiyat, bir ileti-edebiyat düşüncesini bırakmak oldukça kolaylaşmışsa da, buna karşın yazı kavramından kurtulmak o derece kolay değildir. Edebiyatta biyografik okumayı terk eden çağımız, bunu dengelemek üzere bir yığın metinsel okuma biçimi geliştirmiştir: Yapıtlar artık sıradışı ruhların içini dökmesi değildi; yapıtlar anlamlılıklarla çalışan düzeneklerdi. Bu nedenle, çağdaşlarımız yazarın kaybolmasıyla yazının anlamsızlığını aynı anda kabul etmede oldukça, metnin göstergebilimselliğini benimsememede çok, metinsellik kavramını yeniden gözden geçirme konusundaysa daha çok çekimserdir. Kısacası, kitaplıklarında özenle korudukları Batı kültürünün anıtları söz konusu olduğunda sözselliğin kategorilerinden yararlanmaya pek sıcak bakmazlar. Bununla birlikte, bu incelemenin hedefi budur –okur konumunda bulunmaktan nefret eden Eskiler ve sözselliğin yasını sonsuza değin taşıyan Yunan ve Roma yazıları.

## F. YÖNTEM SORUNLARI

Soruşturumuz, "yazarları"nın Batı edebiyatını kuran kahramanlar olarak görüldüğü üç örnek metnin: Anakreon'un bir odu, Catullus'un bir şiiri ve Apuleius bir romanının incelenmesinden yola çıkmaktadır. Bu metinler, birinci kişinin ağzından yazılmış, Yeniler'in, yazı ve okuma aracılığıyla yazarlarının yüzyılların ötesinden insanlığa, dolayısıyla kendilerine seslendiğini kabul ettiği üç sözcedir. Dolayısıyla akla ilk gelen sorular şunlardır: Bu yazılar, bugün okunabilirlik niteliği içermekte midir? Bu yazılar, edebi bir alımlamaya, okuru kendisi için güzellik ve anlam yarattığı ve böylelikle Eskiler'inkiyle özdeşleşen bir okuma biçimine ulaşabildiği bir okumaya izin verecekler mi? Bunlar, Ronsard'ın, La Fontaine'in ya da Verlaine'in bir şiiri, Voltaire ya da Stendhal'in bir romanı gibi ele alınabilirler mi?

Bu kitap, bu üç metnin edebi bakımdan okunamaz olduğunu göstermeyi amaçlamaktadır. Bunların her birinin kendi tarihsel bağlamları içindeki sözcelem biçimlerinin yeniden oluşturulmasın-

dan yola çıkılarak bunların hiçbirinin bugün uyguladığımız anlamda bir okumaya yönelik olmadığının gözlemlenmesine varan bir tanıtlama yapılmaktadır:

– Anakreon'un odu, ancak aristokrat bir *sympósion* çerçevesinde gerçekliği olan ayinle ilgili bir şarkının sözcüklerini barındırmaktadır;

– Catullus'un şiiri, şiirsel sarhoşluğun başka yerde, sözsellik içinde yer aldığını ve şiirsel yazının, kendisinden kaçan sözlü bir sözcelem tutanağından başka bir şey olamayacağını ve ancak var olmayan bedene tanıklık edebileceğini öne sürer;

– Apuleius'un *Altın Eşek*'i de (*Asinus Aureus*) yazılı sözce gibi görünür; önsözde, öyküler üretme makinesi olarak Latin harfleriyle kaplı bir papirüs yer alır; Bir olasılıkla, bu önsöz tüketici-okurlara değil, bu öyküleri yeniden oluşturacak, öykülerin anlatıldığı çerçevede yeni öyküler dile getirebilmek için başka öyküler çıkarabilecek bir anlatıcı-okura yöneliktir. Yeniler'in yersiz olarak roman diye adlandırdığı bu kitap, iki sözlü dil arasında bir ara konumda bulunduğu izlenimi sunar.

Bu üç tanıtlamaya bir destek kazandırabilmek ve derinleştirebilmek için –çünkü bu üç örnek sıradışı bir nitelik sunmaz– bu kitap, tanıtlamalarının her birini, yazıyı, okumayı, sözlü dili işin içine katan Yunanistan veya Roma'daki kimi uygulamalara bağlar. Anakreon'un oduyla İskenderiye Kitaplığı'nı, Catullus'un şiiriyle Helenistik dönem veya Roma derlemelerini, Apuleius'un öyküleriyle İmparatorluk döneminin halk okumalarını yan yana getirdik.

*Homère et Dallas*'da başvurulan yöntemlerden yararlanıldı: Bu yapıtta sözlü dil uygulamaları üzerinde düşünce geliştirmeye olanak tanıyan kimi çözümleme kategorileri ortaya atmıştık, burada da bunlardan kimileriyle birlikte başka yerlerden alınmış birkaç değişik kategoriye daha yer vereceğiz.[19]

Homerosçu *aoidos*'un şarkısının tek ve özgül bir *edim*, ancak şarkıcının *edincine* bağlı tikel bir *olay* niteliği taşıdığını belirtmiş-

19. Kavramsal nitelikli temel başvuru kaynaklarımız şunlardır: Jesper Svenbro, *Phrasikléia. Anthropologie de la lecture en Grèce ancienne, a. g. y.*, ; Gregory Nagy, *Le Meilleur des Achéens, a. g.. y.*, ve *Pindar's Homer*, John Hopkins Universitesi yay., Baltimore ve Londra, 1990; Paul Zumthor, *Introduction à la poé-*

tik. Bu tikel olay, bir *söz edimi*, *sözcenin* var olma zamanını oluşturan bir *sözcelem* çerçevesinde gelişir. Bu sözce, *metne aktarılmış*, bir başka deyişle yazıyla sözcelem ediminden ayrıştırılmış ya da *anıta* dönüştürülmüş değildir. Sözlü kültürde, her sözcelem, aslında bir *yeniden oluşturum* ya da bir söyleyiştir; dolayısıyla sözlü gerçekleştirimler *metinlerarası* özelliğe elverişli değildir: Sözce, başka sözcelerden yola çıkılarak oluşturulmaz. Sözcelem ve sözce farklı anlamlar taşır; çünkü, olayı yeniden oluşturarak elde edilen *edimbilimsel* anlam olan sözcelemle bir metin olarak ele alınan sözcenin çözümlenmesiyle elde edilen anlambilimsel anlamı birbirlerinden ayırmak gerekir. Bunun en basit örneği, gündelik konuşma dilinden alınan nezaket kalıbı "Nasılsınız?"dır. Bu kalıbın anlambilimsel anlamı, bağırsaklarının iyi çalışıp çalışmadığını öğrenmek üzere konuşucuya yönlendirilmiş soru olması, edimbilimsel anlamı da iki konuşucunun en azından ismen birbirlerini tanıdıklarını gösteren bir iletişim durumunun gündeme getirilmesidir (bu selamlaşma biçimi, genellikle bir tanışma eyleminin hemen ardından gelir). Tek bir soru söz konusu değildir ve özellikle de soruyu yönlendireni zor durumda bırakacak gerçek hiçbir yanıt gerektirmez. Edimbilimsel anlam, her zaman toplumsallaşmış bir anlam taşır ve her zaman, uzamda ve zamanda tanımlanan belirli bir *sözcelem* durumunu varsayar. Bir başka deyişle, sözsellik her zaman dilin bağlamsallaştırılmış bir kullanımını zorunlu kılar ve yazı da *bağlamdan arınmış* bilgiye ulaşılmasına olanak tanır. Bu durum, yazının her zaman bağlamdan arınmış olmasını gerektirmez –mektup biçimindeki iletişimde böyle bir şey söz konusu değildir; sözsellik de başka uygarlıklarda bağlamdan arındırılamaz– sesli kayıt ya da alıntılarda ge-

---

*sie orale*, Paris, 1983, ve *La Poésie de la voix dans la civilisation médiévale*, Paris, 1984; Domininque Maingueneau, *Pragmatique pour le discours littéraire*, Bordas, Paris, 1990; François Recanati, *Les Énoncés performatifs*, Minuit yay., Paris, 1981; Claude Calame, *Le Récit en Grèce ancienne, a. g. y.;* Bernard Cerquiglini, *Éloge de la variante*, Le Seuil, Paris, 1989; Jack Goody, *La Logique de l'écriture. Aux origines des socétés humaines*, Armand Colin, Paris, 1986; John Sched et Jesper Svenbro, *Le Métier de Zeus. Mythe du tissu et du tissage dans le monde greco-romain,* La Découverte, Paris, 1994; Bunlara, Yunan ve Afrika uzmanı, sözlü kullanım yanlısı Jean-Louis Durand ile yapılan uzun tartışmalar eklenebilir.

çerlidir bu durum. Son olarak da, yazı, metni bağlamdan arındığında okuma kaçınılmaz olarak yazı yoluyla onu yeniden bağlam içine katar. Yazı, yalnızca üretimin içerdiği bir ilk sözcelemi, alımlamanın içerdiği ikinci bir sözcelemden ayırır. Bir metnin yazısı ve okunmasının ortak tek noktası, yazılı-okunan sözcedir. Yazı-okuma kesiti, Roma'da mektup, çağdaş kültürümüzde edebiyat gibi toplumsal bir kurumca kurallaştırılabilir.

Edebiyat metni olarak okunma amacı taşıyan bir edebiyat metninin, yazmanla okur arasında zamanda ve uzamda toplumsal olarak tanımlanmış bir ilişkiyi harekete geçirerek anlambilimsel anlamı edimbilimsel anlama katmak üzere sözcelemini arayan bir sözce olduğu söylenebilir. *Metne aktarım*, daha açık bir söyleyişle anlam karışıklıklarının ve diyalojizmlerinin dışarlanarak söylemsel bir anlamın oluşturulmasına olanak tanıyan bir yorumbilimin varlığı, ancak bu okuma-sözcelem aracılığıyla olanaklıdır. Metin, yazı aracılığıyla üretilmez; yazı, kendisini metne dönüştüren okuma edimlerine bir sözce önerir. Aynı sözce için yeni bir sözcelem olması ölçüsünde, her yeni okuma, özne ve koşullar değiştiğine göre, yeni bir edimbilimsel anlam önerir, bu edebi okumanın da sözceye uygun olması gerekir. Ona daha önceden edimbilimsel bir anlam yükleyen bir başka sözceleme bağlı olmaması gerekir –söz gelimi tiyatro metinlerinde bu durum geçerlidir–, gerçek veya kurgusal bir olayın tutanağı değil de bir sözce olması, Michel Charles'ın dediği gibi "tamamlanmamış" olması gerekir. Bir olayın izi olan bir sözcenin okunması, edebi bir okuma sayılamaz; bu, olayın *anılması*ndan, bir *alıntı*dan başka bir şey değildir. Alıntı, sözcenin sözlü dile aktarımından başka bir şey değildir, gösterilenle ilgilenmeksizin göstereni gerçekleştirir, sözlü bir anıttır.

Kaldı ki, *kurgusal sözcelemler*den yola çıkarak sözceler üretmek için söz edimlerini kaydetmeye yarayan yazı örneği, Antikite'de oldukça bilinen ve yararlanılan bir örnekti. Bu durumda, bu sözcelerin alımlanmalarını yönlendiren *gerçek sözcelem*, kurgusal sözcelemin içerdiği edimbilimsel anlamı gözardı eden bir biçim olmaktadır. Örneğin Homeros destanlarına öykünülerek yazılmış Roma ve Helenistik dönemi destanları için bu durum geçerlidir; bun-

ların hiçbirinde sözcelem bağlamı yoktur, kahramanlık şarkılarına özgü uygulamaların hiçbiriyle karşılaşılmaz. Üretimleri bakımından aldatıcı görünüşe, alımlanmaları bakımından alıntıya bağlıdırlar. Kurgusal sözcelem kavramının, ister istemez metinlerarası ilişkiler bakımından yorumlanması gereken öykünme varsayımını dışarladığı görülecektir. Ayrıca, antik metinlerde ne zaman metinlerarası ilişkilerden söz edilebilir? Çünkü, metinleri ilintilendirme, yalnızca yazı değil, aynı zamanda okuma yöntemidir. Bir Yunan veya Latin ozanı daha önceden var olan bir sözceyi yeniden yazdığında, antik öykünme ilkelerini uygular, ama metinlerarası ilintilendirmenin söz konusu olabilmesi için, okurun, bunun yanı sıra, dinlediği başvuru metninden yola çıkarak yeni metin yorumunu; *Odysseus*'dan ve *Illiada*'dan yola çıkarak *Eneides*'i oluşturması gerekir.[20] Oysa bu daha kanıtlanmamıştır, çünkü metne içkin hiçbir anlamsal etki taşımayan teknik bir öykünme olduğunun kanıtlanması için Homeros'a yapılan Vergilius göndermelerinin, bir alıntı değeri taşımaktan öteye geçmemesi söz konusu olabilir.

Sözlü dille yazı-okuma, olay ve hareket, sözcelem ve sözce, söz edimi ve metin, yeniden oluşturum ve alıntı, edimbilimsel anlam ve anlambilimsel anlam arasındaki birbirlerini örtüşmeden kesen bu karşıtlıklar, *sıcak kültür* ve *soğuk kültür* olarak adlandırdığımız iki uç kutup çevresinde düzenlenen bir belirsizlik oluştururlar. Comissatio'nun Romalı içicilerini yakan şarap ve öpücük gibi, *cômos*'un dansçılarıyla *sympósion*'un şarkıcılarını yakıp kavuran sarhoşluk gibi, tiyatroda Romalı izleyicilerin uzlaşımsal hazzı gibi kültürler sıcak kültürdür. *Fiesta flamenca* gibi sıcaktırlar. Mezar taşı, şairin adının yazıldığı anıt-kitap, Trayanus'a yapılan bir övgünün halk önünde okunmasını izleyen bir dost meclisi, bir doğal tarih inceleme kitabı gibi kültürler soğuk kültürlerdir. Okurun yalnızlığı gibi soğukturlar.

20. Pietro Pucci *Odysseus Polutropos. Intertextual Reading in the Odyssey and the Iliad*, Cornell Üniversitesi yay, Ithaca, 1987.

Homeros'un incelenmesi, *Homeros et Dallas*'da bizi *söylensel keşif* kavramına götürmüştü. Homerosçu *aoidos*, içinde insanın, hayvanın veya tanrının yerlerinin belli olduğu, herkesin kendi payına düşeni aldığı ilahi güvence altındaki düzenli bir dünyanın gerçekliğini dile getirir. Dünyanın düzenini, zamanın etkileyemediği ve Varlık'a bağlı olan bu düzeni dile getirmek, yasaları açıklamak, tarafları tanımlamak, öğeleri sıralamak değildir; destan, bir fizik kitabı değildir. Dünyanın gerçekliğine insanlar, ancak kendi insan gerçeklikleri içinde, zamanların, yerlerin ve kişilerin rastlantısallığı aracılığıyla ulaşabilirler. Rastlantının berisinde ve ötesinde hiçbir şey yoktur. Demek ki *aoidos*, olay içinde insanların kültürünü düzenleyen görülmez benzerlikleri insanların gözleri önüne serer. Çünkü, destan insanının, Sokrates öncesi fizikçilerin Doğa olarak adlandırdığı şeye ulaşması, evreni algılayabilmesinin tek biçimi olan kültürü aracılığıyla olanaklıdır ancak; kültürün, onun insan konumunu, daha açık bir deyişle dünyadaki varlığını eksiksiz bir biçimde tanımlaması ölçüsünde olanaklıdır bu. Ama *aiodos*'un şarkılarında dile getirdiği gizli benzerlikler insan deneyimi aracılığıyla bir başka deyişle kültürün içinden kavranamadığından, bunları görünür kılmak için, *aiodos* dinleyicilerin düşgücünü kültürel deneyimlerinin dışına sürükler, bir denizciyle bir Kyklops'un karşılaşması gibi olanaksız durumlar, kurgusal olaylar bulur.

*Aiodos* anlatır, çünkü kurgulara, gerçekdışı öyküler yaratmaya gereksinimi vardır ve dinleyiciler de bunları oldukları gibi kabul etmede görüş birliği içindedir. Ulysses'in yolculukları, Akhilleus'un öfkesi, Truva'nın surları dibinde on yıl süren bir savaş, tanrıların soyağacı, dünyayı insan deneyimi dışında keşfetmeye yönelik anlatısal yapılardır. Ama, *aiodos*'un her *sözü*, bir dizi *söylenmiş şey* içinde, bir başka deyişle, bir kahramanlık türküsünün bir öncekini bütünlediği, yolculuk üstüne bir bilgi oluşturmak üzere Jason'un yolculuğunun Ulysses'inkine katıldığı, insanların kendilerine mal edeceği söylemsel bilgi içinde donup kalamaz. Tersine, her söz bir ön-

cekini siler, her kahramanlık türküsü bir ilk oluşturur.

Söylenmiş şeyin unutulması bir bellek yetersizliğinin, bu söylenmiş şeyleri yazı olarak kaydetmede kullanılabilecek bir tekniğin olmamasının bir sonucu değildir; bunun nedeni, bir arşivleme olan yazının boşluk dışında bir şey kaydetmemesi değildir; zaman ve konu yokluğu içinde yığılmayla oluşamayan durumsal bir bilgiyle bağdaşamaz. Geceleri *aiodos*'un şarkılarında dile getirdiği her yeni gerçek, ötekilerin hiçbiriyle, onun daha önceki gecelerde söylemiş olduğu şeylerle, sonraki gecelerde söyleyecekleriyle ya da başka *aidos*'ların söyledikleriyle türdeş değildir. Çünkü, bunların her biri, özel bir koşul altında özel bir dinleyici kitlesine seslenir ve dolayısıyla her biri, Varlık içinde tek ve her zaman yeniden başlayan bir süreçtir.

Anlatısallık ilkesi olarak *keşfedici kurgu*, bir örneğe uyarlanmış öyküler değil de anlatı uygulamaları, sözce değil de sözcelem olmaları ölçüsünde Yunan söylenlerini sıcak kültüre yaklaştırır. Söylenler, anlamlı üretimler olarak anlatıbilimden böylece kaçar. Bir söylenin anlamı, anlatılan öyküden kaynaklanmaz, öykünün tek başına hiçbir anlamı yoktur; söylen, bu anlamı, bu öykünün bu kez uygulandığı kültürel alan parçasından alacaktır. Öykü, tamı tamına benzer bir biçimde yinelenebilir; örneğin annesini ve erkek kardeşi Oreste'yi öldüren Elektra'nın cinayetinde bu durum gerçekleşir ama her yinelenişinde söylen yeni bir anlam üretir: Aiskhylos'un *Khoephoroi*'si, Sofokles'in *Elektra*'sı, Euripides'in *Elektra*'sı tek öyküye dayalı üç farklı söylendir.

Söylensel keşif kavramı, ister bir tragedya isterse bir masal söz konusu olsun, destanın dışında bile kurgu olarak ortaya çıkan bütün öykülerin yorumlanmasına ilişkin bir örnek sunar. Ama, bu kavramın uygulanabilirliği ancak öykünün alımlanmasının göz önünde bulundurulmasıyla olanak kazanır; çünkü anlatıcıyla paylaştığı bir bilgiye göre, gerçeğe benzer olanla olmayanı ancak dinleyici ayırt edebilir. Dolayısıyla söylensel keşfi ancak sözcelemin yeniden oluşturulmasından sonra incelemek yerinde bir yaklaşım olur.

XX. yy'ın sonunda, felaket çanlarının sesine kendimizi kaptırmaktan kaçınmak için uygarlığımızın kökenlerini yeniden keşfetmemiz gerekmektedir. Melez ve sürekli değişim içindeki müziklerin adına, edebiyata ve başyapıtlar kültürüne bağlanan her şeye yönelik ilgisizlik büyüdüğünde, bu hareketin Yunanlı ve Romalı kökenlerimize dönüş olarak yaşanabileceğinin farkına varmak önemlidir.

XIX. yy'ın ardından bizim XX. yy'ımız, geçici bir biçimden başka bir şey olmayan edebiyat kurumunun, bizim uygarlığımız ve genel olarak uygarlık için insanlığın gerçekleştirdiği ilerlemelerin tersine çevrilemez bir kazanımı ve onun yetkinliğinin bir biçimi olduğunu sanmıştı. Bu kanı o denli güçlüdür ki gündelik dilimize yerleşmiştir. Başka bir kesinlemede bulunmadan şiirden söz ettiğimizde, bunun dizelerden oluşan, yazı aracılığıyla saklanan metinler olduğu tartışma götürmez. Gerektiğinde, sözlü şiirden ya da şarkı biçiminde söylenen ve müziğe aktarılmış şiirden söz ederiz. Oysa, *Pindar's Homer*'in başında, Gregory Nagy haklı olarak sözlü şiirin, yazısı olmayan bir şiir olmadığını anımsatır; tam tersine, ayrıksılığı yazının oluşturduğu insanlık tarihine bakıldığında, yazılı şiir sessiz şiir, söylenen şiir de müziksiz şiirdir; eğer bir eksiklik varsa, bu eksiklik sözlü dil ve geleneksel şiirler açısından değil, yazıdan ve kitaplarda yer alan şiirlerden kaynaklanacaktır.

Aslında, Yunanistan ve Roma'yla başlayıp bizlere bin yıllık bir kültür olarak sunulan şeyin, edebiyat kültürünün ancak iki yüzyıllık bir tarihi vardır ve XIX. yy'ın buluşundan başka bir şey değildir; çünkü, metne duyulan derin inancı yaygınlaştıran ve XVI. yy'da su yüzüne çıkan yazar kavramını kesin bir biçimde yerleştiren,[21] bu yüzyıldır. Burada, Bernard Cerquiglini'nin bireşimsel biçimde dile getirdiği gibi, edebiyat kavramı ideolojiktir ve tarihsel bakımdan belirlenmiştir: "Olgucu filolojinin temellerini oluşturduğuna tanık olduğumuz bu yazar ayrıcalığı, Mallarmé'den sonra

21. Cerquiglini [1989], s. 19 ve 91. (Köşeli parantez içindeki göndermeler, 19. sayfadaki 19. dipnota ilişkindir.)

bütünüyle metne ve yazıların kendilerine verilecek, böylece, bizler için New Criticism'den bu yana edebiyat kuramlarının simgelediği metnin kalıcı görünümünün ortaya çıkmasını hazırlayacaktır."

Bugün, sözlü dile ve gelip geçici olana bir dönüş yaşamaktayız; bu, dünyanın sonu demek değildir. Zaten bu sözlü dil, bir özlem gibi, yazıların altında ezilen kültürümüzün yakasını hiçbir zaman bırakmamış değil midir? Ve Michel Charles'ın tanımladığı biçimiyle edebiyat kurumu, anıtlaşmış bir kültüre olayı yeniden katmak ve yitirilmiş sözlü dile yeniden kavuşmak için bir girişim olma niteliği taşımadı mı? Edebiyat incelemelerimizin merkezinde yer alan yorum uygulamaları Tanrı'nın Kutsal Kitaplar'da yer almadığını anımsatmanın bir yolu değil midir?

Peki, söz gelimi (sözlü) şiiri bir ön edebiyat olarak görerek, kültür tarihçilerimiz daha önceden yaptıkları gibi kayıt kültürümüzü –tersi bir yaklaşımla değil de– sözlü dilden yola çıkarak ele alıp köklü bir devrim gerçekleştirselerdi? Sözlü dil kökenlerimizi yeniden bularak, geçmişimizle olan bağlantılarımızı kopartmadan kendimizi geleceğe yansıtabilir ve böylece yazıyla başka bir bağlantı tasarlamamıza olanak tanıyacak bir *temellendirici başkasılığı*[22] kabul ederek dünya kültürüyle bütünleşebiliriz.

22. Bu terim Cerquiglini'de yer almaktadır [1989], s. 33.

Birinci Bölüm

# Sarhoşluğun kültürü: Hiçbir şey söylememek için şarkı söylemek

## A. YUNAN KIYILARI

Şimdi, arkeologlar gibi, eskiden İyon Denizi kıyılarında, en eski Yunan kentleri zamanında söylenmiş sözcükleri keşfe koyulacağız. Bu kaynaklara dönüşün amacı, sonuçta edebiyat tarihinin en büyük yanılsamalarından birisi gibi gördüğümüz şey üzerine; Yunan lirik şiiri üzerine kendimizi sorgulamaktır. Yunan lirik şiiri deyişi, Eskiler'in kendilerinin derlediği ve çağdaşlarımızca okunabilir olarak kabul edilen dize biçiminde metinlerin oluşturduğu bütünceyi belirtir. Bunlar, edebi açıdan okunabilir, bir başka anlatımla okurlara, kitapla haşır neşir olanlara anlam ilctcbilecek metinlerdir. Her zaman birinci kişinin ağzından dile getirilen bu metinler, bugün, ya-

zarlarınca bütün zamanların ve yerlerin insanlarına yaşanmış deneyimleri iletmek, içsel beni anlatabilmek amacıyla gönderilmiş iletiler biçiminde *okunur*lar.

Anakreon, Sapho ve başka birkaç ismin imzasını taşıyan, içinde Ben'in aşktan, şaraptan ve şiirden söz ettiği şarkılar günümüze değin ulaşabilmiştir ve edebiyat tarihi, bunları "romantik" yapıtlar, duyguların yayılışının ve dokunaklı itirafların İ.Ö. VI. yy'a uzanan ilk anıtları olarak sunar. Çevrildiklerinde, bu konuya meraklı çağdaşlara oldukları biçimde aktarılırlar. Düşünün bir kere! Binlerce yıl önce antik etekleri içinde yakışıklı delikanlıların paylaştığı kendi duygularıyla buluşmaktadırlar! "Anakreon acı çekiyor ve daha o zamanlar sizler gibi seviyordu! Okuyun, göreceksiniz!"[1] Kuşkusuz işe biraz hile katmak, Anakreon veya Sapho'yu geleneğe daha uygun kılmak için aşklarının cinsiyetini bazen değiştirmek, bu şarkılarda yer alan Eros'un, Dionysos'un, Afrodit'in ya da Musalar'ın akademik alegoriler değil de gerçek tanrılar olduğunu unutmak, adının da göstermiş olmasına karşın lirik şiirin, lir müziği eşliğinde söylendiğini unutmuş gibi yapmak gerekir. Bugün kim *Don Juan* livresini okuyarak Mozart operasını kavrayabilir?

Yunan liriğinin Batı tarafından bu edebi çerçevede alımlanması, uygarlığımızın en büyük kültürel cinayetleri arasında yer alan ve yazı aracılığıyla "sözlü dile ulaşılacağı"nı[2] savunan ünlü eğilimi örneklendirir. Bu, maskeleyerek unutulan bir geçmişe, kendi kendimize karşı işlediğimiz ağır bir suçtur; çünkü, eğer kökenlerimizi Yunan Antik Çağı'nda arayacaksak, bu eski Yunan kültürünün gerçekliğini neden tanımayalım? Bu kitapta bunu tasarlamaktayız. Bu nedenle edebi okumaya yönelik olmayan bir metni *okumayacağız*;

1. Anakreon'un şiirine "romantik" bir yorum getiren yeni bir örnek: Patricia Rosenmayer, *The Poetics of Imitation. Anacreon and the Anacreonic Tradition*, Cambridge Üniversitesi yay., Cambridge-New York, 1992, s. 44. Burada, yazar, Anakreon'un yaşlanmakta olan sevgili niteliğiyle uğradığı başarısızlıkları, "aşk konusundaki kişisel görüşünü sergilediği" sanat yapıtlarına dönüştürerek aşk yoksunluğunun onu şarkı söylemeye yönlendirdiğini belirtir.
2. Bu deyiş, Beaubourg Kültür Merkezi'nde yapılan bir yuvarlak masa tartışmasında başlık olarak kullanılmıştır (22 Nisan 1986): Bu tartışmanın tutanakları, Paris-VII Üniversitesi tarafından Danielle Hébrard ve Annie Prassaloff yönetiminde *Cahiers textuels*'de 1990'da yayınlandı.

edimbilimsel anlama ulaşmak için bu metnin izlerini taşıdığı lirik olayı yeniden oluşturmayı deneyeceğiz.

Ve bu tasarı, bizi, Anakreon'un bir şarkısından yola çıkarak günümüzde "Yunan Lirik Şiiri" anabaşlığı altında yayınlanan bu metinlerin aslında okunamaz olduklarını göstermeye yönlendirecektir. Bir başka deyişle, çağdaşlarımızın bu metinleri edebi yapıtlar gibi ele alarak bunlar üzerinde uyguladıkları okuma süreci sonuçsuz kalacaktır. Eğer okur bundan herhangi bir anlam çıkarırsa, bu anlam, okurun metne kendiliğinden kattığı anlam olacaktır.

## B. SYMPÓSİON

Bir Yunan kenti. Güneş, ıssız ve karanlık deniz üzerinde batmakta. Kış. İnsanlar bir evde toplanmışlar. Yıkanmışlar, kokular sürünmüşler, bir eşarpla belli belirsiz örtünmüşler ve menekşeden taç takmışlar; çember biçiminde yerleştirilmiş yataklara ikişer ikişer uzanmışlar. Bir *sympósion*'u, yemek yenmeyen –yemekler daha önceden yenmiştir–, ama "birlikte içki içilen"[3] bir şöleni kutlamaktadırlar. Odanın ortasında büyük bir kap, şarap testisi durmaktadır. Bu testide, içine su katılmış şarap vardır. Tanrı Dionysos, *sympósionlar*'da (*symposia*) bu biçimde yer alır. Bu şaraptan içenleri, ilahi ve tehlikeli bir sarhoşluk aracılığıyla ele geçirecektir. *Sympósion*, su katılmış şarabın uyuşturucu niyetine içildiği toplu bir kavuşma ayinidir. Bir paylaşım ve karışım uzamı olan *sympósion* başka kişilikleri de; flüt çalanları, kimi içicilerin yataklarına çağırdığı dans eden kızları da bir araya getirir. Başka iki haz; müzik ve aşk da böylece devreye girer ama her zaman bir sahiplenme ayini biçiminde gerçekleşir.

3. *Sympósion* üzerine yazılmış en başarılı Fransızca yapıt, François Lissarrague'ın yapıtıdır: *Un flot d'images. Une esthétique du banquet grec*, Adam Birò, Paris, 1987 (bundan sonra, Lissarrague [1987] olarak anılacak). Bu bölüm, tümüyle bu yapıttan yola çıkılarak oluşturulmuştur. Tarihsel bir bakış açısının oluşturulması konusunda, Pauline Schmitt-Pantel, *La Cité au banquet*, Cefr, 51, Roma-Paris, 1992'e gönderme yapılacak (bundan sonra, Schmitt-Pantel [1992] olarak anılacak). Ayrıca, O. Murray'ın yönetiminde hazırlanan ortak çalışma, *Symposion on the symposion*, Clarendon Press, Oxford, 1990'dan da yararlanılacak.

*Sym-pósion*: "birlikte içmek": syn –birlikte– temel öğedir. Dionysos şölenlerinde her şey birlikte yapılır ve bunun toplu yapılması içiciler için bir kurtuluş yoludur; çünkü sarhoşluğun toplulukça denetlenmesini sağlar. Tek başına içmek, Euripides'in Kyklops'u gibi içmektir, kısa sürede hayvani bir sarhoşluğa kapılmak, ilahi sahiplenmeden kurtulmak ve bilinçdışına dalmaktır. Sympósion sırasında içici kesinlikle ne şarabıyla, ne şarkısıyla ne de aşklarıyla baş başa kalır. Sarhoşluğu, arzusu ve şarkısı herkesin katıldığı içme eyleminin bir parçasıdır ve sarhoşluğa kapılırsa bütün şölen de onunla birlikte sarhoşluğa kapılır. Bu nedenle, *sympósion* içicisi bu şöleni hiçbir zaman tek ve kişisel bir serüven gibi görmez, tersine, davranışlarda, hazlarda ve coşkularda bir ortaklık arar.[4]

> Benimle birlikte iç, benimle birlikte oyna, benimle birlikte sev, benimle birlikte bir taç taşı, delirdiğimde benimle birlikte delir ve ben durulduğumda benimle birlikte durul.

Elden ele geçirilen, bir sakinin, bir delikanlı olan *paísin* doldurduğu kadeh, şölen uzamında yer alan bütün öteki güzergâhlara örneklik eder. Şarap ve şarkı gibi aşk da elden ele dolaşır, herkes için aynıdır. Herkes, genç delikanlı ya da müzisyen kıza duyduğu aşkı kendi bedeninde; yaşlı veya delikanlı, doymak bilmeyen ve kel Silenus ya da kıvrım kıvrım saçlı, yakışıklı atlet bedeni içinde hissetse de, aşk tanrısı aynıdır; onu aynı Yunan aşkı elinde tutar ve birinden ötekine geçerken aynı sözcüklerle dile getirilir. Unutmanın şarabı yardımıyla, dış yaşamın kaygılarıyla birlikte bireysellik de silinir. Kişisel bir kendini dile getirme fırsatı olmak bir yana, *sympósion*, Nietzsche'nin anlatımıyla "bireyselleşme ilkesinin yok olmasını" sağlar.

Dionysos, içicilerin bedeninde gerçek, somut bir biçimde yer alır, burada sarhoşluk, ilahi bir sahiplenmedir. Bunu, sarhoşluk patolojisini farklı bir biçimde dile getirmek olarak görmemek gerekir; çünkü Yunanlılar bu patolojiyi yakından tanır ve Dionysos'la ilgi-

4. Athénée, XV, 695 d. no 19'da saklanan ve Lissarrague'ın çevirdiği [1987], s. 11 anonim Atina şölen şarkısı.

li sahiplenmesiyle karıştırmazlar. Şarap içmek Yunanistan'da her zaman kutsal bir serüven değildir; genellikle Yunanlılar da bizler gibi susuzluklarını gidermek ve zevk almak için de "bir kadeh yuvarlarlar" ve daha ileri giden kimileri kendilerini aşırı neşeli, saldırgan ya da uyuşmuş bulurlar.[5] Şarabın olduğu her yere Dionysos kendiliğinden gelmez; onu içicilerin bedenine getirmek için *sympósion* ayini bir zorunluluktur.

Şölene ayinle davet edilen yalnızca şarap-tanrı değildir. İçicilere sahip olabilecek başka tanrılar da burada varlıklarını gösterirler. Yunanistan'daki bütün kültürel uygulayımlar gibi *sympósion* da bu uygulayımın ilgilendirdiği birçok tanrının güvencesi altında gerçekleşir ve bunlar, her durumda değişen küçük bir tanrılar meclisi oluştururlar.[6] Bunların şölenlere katılma biçimi ortaktır; içicilerin bedenlerine yerleşirler.

Dionysos'a genellikle Eros ve Musalar eşlik eder. Dionysos'un şarap tanrısı olması gibi, Eros da delikanlıların bedenine giren arzu-tanrıdır.[7] Dionysos gibi Eros da insanoğlunun tek başına ve bir ayin dışında karşısına çıkamayacağı hoyrat ve insanüstü bir güçtür. Müzik tanrıları Musalar, içiciler ya da şölen için tutulmuş profesyonel müzisyen kızların –bunlar, aynı zamanda aşk konusunda da profesyoneldir– çaldığı lir veya flütte var olurlar; ayrıca, müzisyen kızlar *sympósion*'a katılan tek kadınlardır. Musalar, şarkı-tanrıçalardır, çünkü aletlerden yayılıp şarkıcıyı ele geçiren müzik, onlara *cháris* dolu, bir başka deyişle tanrılar gibi insanları da büyüleyen güzellik ve baştan çıkarıcılık dolu bir şarkı besteletir. Destanlar söyleyen *aoidos*'tan farklı olarak, *sympósion* içicisi Mnemosyne'nin profesyoneli değildir, sözü esin taşımaz, her türlü yüce bilgiden yoksundur; bu nedenle yalnızca şölenden ve onun tanrılarından söz eder. İçicinin şarkısı hiçbir zaman söylensellik içermez; ço-

5. Valeria Ando, "*Vin et mania*", B. Fournier, S. D'onofrio (yönetiminde), *Le Ferment divin, Maison des sciences de l'homme*, Paris, 1991, s 167-179.
6. J.-P. Vernant, "La soiété des dieux", *Mythe et soiété en Grèce ancienne'de*, La Découverte, Paris, 1974, s. 103-120.
7. Eros, erkek çocukları ereksiyona geçiren tanrıdır, dik ve şişmiş *phallos*, tanrının simge görünümlerinden birisidir, bkz. Marcel Detienne, *Dionysos à ciel ouvert*, Hachette, Paris, 1986, s. 89 vd.

günlukla *sympósion*'da bulunmaktan, içmekten, sevmekten, şarkı söylemekten alınan hazzı dile getirir yalnızca:[8]

> Şimdi, Kıbrıs'ta doğmuş tanrıçanın [Afrodit], Dionysos'un ve Musalar'ın yaptıklarından haz alıyorum.

Şölen şarkıları genellikle çevrimsel bir nitelik sunarlar, *sympósion*, dolambaçsız bir biçimde kendi varlığını yücelterek kendi üzerine kapanır.

Bununla birlikte, bir *sympósion* törensel bakımdan her zaman aynı *sympósion* olsa da, bu aynı zamanda her keresinde değişen bir olaydır. İçicilerin yaşadığı sarhoşluk, her zaman yeni, her zaman tehlikeli bir sınavdır. Duruma, bir araya gelen çağrılıların kişiliklerine, içilen şarabın miktarına ve aralarından "şölenin kralı" olarak seçilmiş kişinin talimatlarına göre hazırlanmış karışımın gücüne göre, her şölende değişirler. Sonuçta, her *sympósion*'un tanrılar meclisi de değişir; şölenin üç tanrısı mutlaka aynı biçimde burada hazır bulunmaz. Çiftlerin aşk tanrıçası Afrodit ya da su perileri Nympheler gibi başka tanrılar da şölene katılabilir ya da birbirlerinin yerini alabilir; yalnızca Dionysos her zaman şölendedir.

Demek ki, her şölen bir olay ve içicilerin her biri için bir serüvendir. Her şarkı farklı bir durumdan doğacak, şölenin yapıldığı gün, ayinin gerçekleştiği biçime denk düşerek kendine özgü bir biçimde söylenecektir. Bu sözcelemin oyuncuları içiciler, ayinin kurallarıyla olayın biricikliği arasındaki arabuluculardır. Yalnızca şarkının edimbilimsel anlamı her zaman aynıdır; çünkü *sympósion* ayinini dile getirir ve gerçekleştirir; anlambilimsel anlamıysa değişkendir, çünkü şölenin özel yanlarını kayda geçirir, bağlamsal bir değişkedir.

8. Solon, 20. parça, Diehl yay., alıntılayan, Plutarkhos, *Le Banquet des sept sages,* 155F.

# I
# Kleobulos şarkısı

## A. KUŞKULU BİR ARACI

Anakreon yaşadı mı? Anakreon şair oldu mu? Yoksa 2 500 yıl önce şarkı söylemenin ve haz duymanın İyonya'ya özgü biçimini mi oluşturdu? Zamanın kâşifleri bizler, geçmişin tozlu kitaplarında Anakreon'un adı altında bir araya getirilmiş birkaç şarkı buluyoruz.

Birçok parçanın yanı sıra,[1] Dion Khrysostomos'un alıntıladığı,[2] Dionysos'a edilen bir duanın sözleri, onu şöyle sunar: "Bu nedenle, [...] bir kral, İyonyalı ozan [*poiètès*] Anakreon'un yaptığı gibi dualarında [*euchomenon*] tanrılara seslenmemelidir:

1. Parça 2.
2. II. 62. Dion Khrysostomos, I. yy'ın sonunda yaşamış bir retorikçidir.

*Ὦναξ, ᾧ δαμάλης ᾠΕρως*
*καὶ Νύμφαι κνανώπδες*
*πορφνῆ τῷ ᾠΑφρδίτη*
*συμπαίξονσιν ἐπιστρέφη δῷ*
*ὑψήλων ὀρέων κορνφάς*
*γουνοῦμαί σε, σὺ δῷ εὐμενὴς*
*ἔλθοις μοι κεχαρισμένης τῷ εὐχωλῆ*
*ἐπακούων,*
*Κλευβούλῳ δῷ ἀγαθὸς γενεῦ*
*σύμβουλος τὸν ἐμόν γῷ ἔρωταῷ,*
*ὦ Δεύνυσε, δέχεσθαι.*

*Galip Eros'un*
*Ve karanlık bakışlı Nympheler'in*
*Ve göz kamaştıran Afrodit'in*
*Çocuklar gibi oynadığı ey Kral*
*Yüce dağların doruklarını aşan senin*
*Hoşuna gidip de duamı*
*Duyarak gelmek*
*Lütfunda bulunman için yakarıyorum*
*Kleobulos'a iyice tembihle*
*O'na de ki aşkımı*
*Dionysos'un kabul etmesi gerekir.*[3]

Dion Khrysostomos'un beğenisine uygun, Atina'nın içki âlemlerinde bağıra çağıra söylenen meyhane şarkıları ya da sarhoş dizeleri, ona göre çakırkeyif köylülere ve erkek kulüplerinin yıllık şölenlerine layık şu kaba saba şiirler gibi, söyleyeni aşağılayan bayağı bir dua.

Peki I. yy'da Anakreon ve şölenlerin Dionysos'u hakkında ne biliniyordu? Retorikçimiz, alıntıladığı metni okumuştur, ona göre bu şarkı daha o zamandan müzelik olmuş, bir bilgi nesnesine dönüşmüştür. Dion, İ.Ö. VI. yy. Yunan kentinin kökenlerinin daha o zamanlarda düşgücüne karıştığı bir dünyada yaşamıştır. Roma İmparatorluğu'nun aydını, kültürel bakımdan Anakreon'un şarkılarının çağdaşı değildir; el değmemiş bir sözü istemeden de olsa bizlere taşıyan masum bir aktarmacı da değildir. Bir olay-sözü bir anıt-metne dönüştüren çizgi üzerinde yer alan çok sayıdaki kahramanlardan birisidir. Ozan, Yunancada söylendiği gibi "imalatçı" Anakreon'un anakronik* kişiliğini perçinleyenlerden birisidir.

Anakreon'u dinsizlikle karalamak üzere Dion Krisostomos'un alıntısının içine kattığı söylemi kanıtlayabilmesi için, Anakreon'un bu sözleri bulan kişi olması gerekirdi. Bu kuşkulu dua aracılığıyla, kendi iradesini kullanarak Dionysos'a seslenmiş birisinin bulunması gerekirdi ve daha da kötüsü, bu insanın duasına bir sanat ya-

3. Şiir Fransızcaya yazar tarafından çevrilmiştir.
* Fransızcada "zaman dışı" ya da "yanlış tarihlendirme" anlamında. (ç.n.)

pıtı biçimi vermesi ve bu şarkıyı unutulmaz bir başyapıt, Yunan şiirinin bir anıtı gibi görmesi gerekirdi. Kısacası, Dion'un tanıtlamasında başarılı olması için, sözce öznesinin, şarkının Ben'inin sözünün sorumluluğunu tek başına üstlenmesi gerekirdi. Çünkü eğer bu söz döneminin bütün şölenlerinde ortak olan bir ayin uyarınca Dionysos'u yücelten bir şarkıcının gelip geçici bir sözü olsaydı, eski Yunanistan'ın tüm Dionysos inancını toptan kınamadıkça Dion'un alıntı yapmayı kabul etmemesi gerekirdi. Eğer Anakreon bir üstat, gelenek içinde örnekler yaratan kişi olsaydı da aynı durum geçerli olurdu. Kısacası, Dion'un bakış açısı, şairin sözünün katıksız öznelliğini, onun bu sözü bir sanat nesnesi yapma savıyla birleştirir. Bunun, Antikite'de akla bile getirilmesi olanaksızdır ve tutarsızlığını kendi içinde barındırır; çünkü, tanrılara bir ayin çerçevesinde yer almayan bir dua ile yakarmak, dinsel ve kültürel bakımlardan yanlıştır. Dion, Anakreon'un aleyhinde bir yaklaşım segiler.

Bir retorikçi kötü niyeti mi söz konusu? Hiç de değil: Bizler için olduğu gibi Dion için de bu sözcükler daha o dönemde etkilerini yitirmiştir, yok olmuş bir dünyadan bizlere gönderilen iletiler gibi algılanan, yaşamdan yoksun bir destek üzerindeki dilsiz yazıtlardır. Bu sözcükler, I. yy'da retorikçinin, bugün biçem bilimcinin yapabileceği gibi iletişim açısından çözümlediği bir metinden başka bir şey değildir; bu da, daha baştan bir çelişki doğurur. Dion, bu metni insanların tanrılarla kişisel olarak konuşmak için kullandıkları bir söz türü gibi görür. Dolayısıyla, ona göre Anakreon, Dionysos'a seslenirken hiyerarşiye uymalı ve bu durumdaki insanların göstermesi gereken inceliği göstermeliydi.

Dion'un yorumu gülünç müdür? Anakreon'un dizelerinin şiirsel güncelliği ya da yazısının inceliği karşısında kendinden geçen çağdaş edebiyat yorumundan daha fazla gülünç değildir. Yüzyıllar sonra Dion'a yanıt veren yeni bir eleştiri, bu parçada, duanın biçiminin ortak bir arzuyu gizlediğini öne sürer:[4] "Dionysos'a karşı bir saygısızlık veya kabalıktan çok, kuşkusuz alaycı bir etki yaratarak metin *okuru* yönlendirir, ama sapkınlık yadsınamaz."

4. P. Rosenmeyer, *The Poetics of Imitation, a. g. y.*, s. 43.

Dion ve çağdaşımız Helenistlerin ortak noktası, bu şarkıyı *okumal*arıdır ve bunu kurallar çerçevesinde yaptıklarına inanırlar. Birisi, burada bir şairle bir tanrının konuşmasını görür, bu konuşmanın sözcesi, bir yargıya varabilmek için kendine yeterli olabilirdi ve öteki, bu konuşmayı, okurların hazzına yönelik edebi bir yapıt gibi görür; her ikisi de bu sözcüklerin dile getirildiği bağlam içinde, Dionysos şöleni içinde ayin işlevini gözardı ederler ya da gözardı etmek isterler.

## B. BİR DİL PARÇASI

Biz, bu Yunanca sözcükleri yazıda saklanan arkeolojik bir belge, 2500 yıl önce İyonyalı içicilerin dolaylı bir biçimde bıraktığı iz, bir *sympósion* sırasında söylenmiş sözlerden arta kalan izler olarak inceleyeceğiz. Çünkü, bu birkaç dizenin içerdiği dinsel bağlam, burada bir içki şöleninin söz konusu olduğunu göstermektedir: Eros'la birleşmiş Dionysos, "birlikte içmek" için bir araya gelmiş Yunanlılar'ın şarap-tanrısından başka bir şey olamaz. Müzikal biçim od, Anakreon'un antik gelenek içinde önde gelen şölen şarkıcısı unvanı bu dinsel yorumu doğrular. Kaldı ki bütün yorumcular bu konuda görüş birliği içindedir. Şarkının Ben'i bir *sympósion* içicisidir.

Demek oluyor ki, bizim "dilsel parça"mız, en önemli bölümü kaybolmuş olan bir şölen sözünden arta kalan her şeydir. Sözcüklerin kıtalar içinde yer alması sayesinde kimi izlerin korunmuş olmasına karşın, müziğinin kesin bir biçimde unutulduğu şarkı biçiminde bir sözdür bu. İ.Ö. VI. yy öncesine uzanan bir yazı dizgesine göre, sözcüklerin düzeni, elimizdeki dilsel parçanın gerçekten de bir "od", bir başka deyişle Yunanca "lir müziğiyle yorumlanan bir şarkı"nın söz konusu olduğunu gösterir. Ama bugün elimizde bulunan bilgiler, bu müziğin yeniden oluşturulması için yeterli değildir. Dolayısıyla bu metni, çözümlenebilmiş tek isimden yola çıkarak "Kleobulos şarkısı" olarak tanımlayacağız.

İşte elimizde bulundurduğumuz parçanın kabataslak belirlenmiş kökeni budur. Ama, araştırma henüz başlangıç aşamasındadır. Her

*sympósion* bir ayin olayı olduğuna göre, bu olayı yeniden canlandırmayı denemek gerekir. Kuşkusuz bunu Kleobulos veya Anakreon'un özyaşam öyküsüne katarak yapamayız; bunun hiçbir anlamı olmazdı, bir *sympósion*'un ayinsi gerçekleşimi içinde ve özgüllüğünü yaniden ortaya çıkararak yapabiliriz bunu. Bu özgüllük, Kleobulos şarkısının sözcelem koşullarını tanımlar.

Bunu yapmak için şölen çanakları üzerinde çalışan ikonogların yöntemini izleyeceğiz. Onlar, diziler oluştururlar ve dekoru göz önünde bulundurup bir dizi içinde incelenen çanağın eksik parçalarını tamamlayarak bir araya getirirler.[5] İkonoloğun boyalı kupa parçasıyla yaptığı gibi, biz de bu dilsel parçayla *sympósion* ayini içinde yer alan bu şarkıyı herhangi bir yoruma gitmeden oluşturalım ve bu parçayı aynı türden şölen sözlerinin oluşturduğu diziyle ilintilendirip ilintilendiremeyeceğimizi görelim.

## C. AYİNE ÖZGÜ BAŞLANGIÇ: İLK PAYLAŞIM

Elimizde bulundurduğumuz şölen şarkıları arasında, *sympósion*'u başlatmaya yarayan ve herkesçe bilinen bir ayin devinimiyle birlikte söylenen bir dizi od vardır: Bu devinim, Yunancada *propínein* eyleminden gelen *próposis* adıyla belirtilir. Bu eylem, sözcüğü sözcüğüne "ilk içen olmak, kadehinin yarısını başkasına sunarak içmek"[6] anlamına gelir. Eskiler, buna ilişkin birbirleriyle az çok uyuşan yorumlar getirmişlerdir.[7] Sağda oturan davetliye, paylaşması için adıyla seslenerek bir kadeh şarap sunmak söz konusudur. Bu, i-

5. Lissarrague [1987], s. 27 ve 37. Örneğin, üzerinde bir *satyros* resmi görülen bir içki kadehi söz konusu olduğunda, ikonolog bunu, başka satyros dekorlarıyla karşılaştırır. *"Satyroslu vazolar"* dizisi üzerinde çalışır ve *sympósion* içinde *satyros*un taşıyabileceği anlamını belirler; daha sonra, üzerinde bir satyrosun yer aldığı her yeni görüntüyü bundan yola çıkarak yorumlayabilir. Bu yöntemi, Louis-Gernet merkezi ikonogları (J.-L. Durand, F. Frontisi-Ducroux, F. Lissarrague, A. Schnapp) uygulamaktadır.

6. *Próposis, Guiseppe* Giangrande tarafından, *"Sympotic Literature"*, *Épigramme grecque*, Hardt vakfı Söyleşileri, 1967, cilt XIV, s. 121 ve 147 vd.'de incelenmiştir.

7. Athénée, XI 498, ve *Shol. Pindare Olympiques*, VII, 5.

çicilerin şölen sırasında kadehi elden ele dolaştırmasına ve karşılıklı olarak içmelerine yönelik bir dizi davranışı başlatır;[8] *próposis*, bu davranışlar arasında ayrı bir yer tutar çünkü ilk paylaşımdır. *Próposis* davranışı, *sympósion*'u başlatır: İlk içici, içmek, posion eylemini gerçekleştirir ve tek başına içmenin kültürel ve dinsel bakımdan öngörülemeyen sakıncalarını savuşturup Dionysos'u toplum uzamına katma girişimini üstlenerek *sym*, paylaşmak eyleminde bulunur.

Haydi, getir bize çocuk,
Bir kadeh; koca bir yudum içerek
Şöleni başlatabileyim [*propiô*].[9]

Bu hareketteki paylaşım ve ikramın önemi o denli büyüktür, o denli temeldir ki, *propínein* eylemi, şarabın söz konusu olmadığı durumlarda bile *próposis* çerçevesinde başka ikramları belirtmede de kullanılır. Şölen evreninin bir parçası oldukları için bu öteki ikramlar şarkı ya da aşktan başka bir şey olamazlar:

Ey Theodorius, bu mey şarkısını kabul et [*propinomenèn poièsin*]
Onu şiirlerimden aldım, sağ yanıma, sana geçiriyorum
Güzellerin kadehiyle, aşkın çekiciliğine kattım onu
İlk içecek sensin
Ve bu ikramı kabul ettiğinde, şöleni süsleyecek şarkılar
Senin ağzından dökülecek...[10]

Şarkı da kadeh gibi davetliler arasında dolaşmaya başlar; önce davetlilerden birine verilir, sonra sırasıyla davetliler arasında dolaştırılır. Paylaşılan şarap örneğinde olduğu gibi, şiir de "içki" olarak ikram edilir ve suyun şaraba katılması gibi şiirin müzikal çekiciliği, *cháris*, aşkın çekiciliğine katılır. Şiirin ikram edildiği kişi, içtikten sonra kadehi başkasına geçiren içici gibi, bir başka şarkıyı ikram eder.

8. Lissarrague [1987], s. 58 ve şek. 41.
9. Anacréon, parça 76.
10. Dionysos Calchos, alıntılayan Athénée, XV, 669 e.

*Próposis* ikramı erotik bir yan da taşıyabilir. Anakreon'un parçasında buna tanık oluruz:

> ...dolgun kalçalarını sun dostum bizlere
> içelim [*propine*] onları[11]

Ama, *Próposis* hareketi de gücül olarak "Afrodit'e özgü" bir anlam içerebilir: Kadehi sunanla onu alan arasında bir aşk ilişkisi başlatabilir. *Próposis*'in sözcüklerini söyleyen kişinin sözleri aracılığıyla, şaraba suyun katılması gibi sevgilinin adı da sunulan şaraba katılabilir. Kendisine verilen kadehi içen kişi, sevgilinin adını da içmiş olur[12] ve böylece kendisini sevgilisiyle birleştirecek olan aşk tanrısıyla dolar. Bir şarkıcı: "aşkı içerek" der ve bir başkası ekler: "Sevimli sözlerle dolu bir kadeh sun [*propine*]."[13] Bu söz kadehi, aşkın ve sevgilinin adını birbirine karıştırır; şarapla su gibi, bunlar da birbirlerine tat katarlar.[14]

*Próposis*'in yaratabileceği bu erotik bağ, ilk iki içici arasında her zaman bir yakınlık kurmasıyla açıklanır. Bazen de *próposis* bir ev sahipliği ilişkisiyle, iki aile arasında bir birleşmeye sınırlı kalabilir. *Próposis* böylece şölen çerçevesinde iki aile arasında nişan töreni işlevi de taşıyabilirdi. Bununla birlikte, kadeh nişanlılar arasında değil, damatla müstakbel kayınpeder arasında paylaştırılır. Pindaros'tan alınan bir bölüm, bu evlenme töreninin görkemini göstermektedir: Altın bir kupa, iri yarı prensin dolgun elleri arasında parlamakta, prens bu kupayı ailenin hayat ve tutku dolu delikanlısına uzatmaktadır:[15]

> Elinde, içi şarap dolu kadeh tutan iri yarı bir adam, nişanlı delikanlının ailesine, onun sağlığına içerek [propinôn], hazinesinin en gözde parçası olan som altından bir kadehi ona sunuyor.

11. Anacréon, 78.
12. Méléagre, *Anthologie Palatine*, V, 137.
13. *Anacréonteia*, parça, 450 ve 60, 32-33.
14. Söylenen sözün nasıl şarap içindeki su gibi olduğunu daha ileride göreceğiz; söz, şarkıyı evcilleştirir ama, nasıl su tek başına içildiğinde sarhoş etmezse söz de etkisiz kalır, bkz. aşağıda, 209-210.
15. Pindaros, *Olympia*, VII, 1-10.

*Próposis*, kendiliğinden, ilk iki içici arasında son derece sıkı bir yakınlık oluşturur. Şölen, şarabın paylaşılmasıyla açıldığından ve içicinin tek başına içemediği anlamını da taşıdığından, bu paylaşım artık ayrı ayrı değil de, *sympósion*'a katılan öteki içiciler arasındaki dayanışmanın öncüleri olarak en azından ayin süresi boyunca bir "çift" oluşturan ilk iki içiciyi ayrıcalıklı bir biçimde birbirine bağlar. Aşık olsun ya da olmasın, bu dayanışma şölen sırasında çiftlerin oluşturulmasıyla perçinlenecektir. Şölen kadehlerinin üzerindeki resimlerde görülebileceği gibi, burada bütün hareketler çiftler olarak yapılır.[16] Bu nedenle, bir davetli şarkı söylediğinde, bir başka davetliye haykırarak seslenir. Eğer Yunan edebiyat tarihlerinin "lirik şiir" –bir başka deyişle, her zaman "kişisel lirizm"e yönelik bir yorumla bütünlenmiş bir edebiyat türü– etiketiyle bir araya getireceği şarkılar Ben ve Sen'i kullanıyorsa, bunun nedeni bu kullanımın *sympósion*'un toplumsal işleyişine denk düşmesidir. Çiftlerden oluşan, her bireyin öteki davetlilerle eşit olduğu bir topluluk söz konusudur: Çember biçimindeki yerleşim düzeni bu eşitliği gösterir. Ben ve Sen, biri ve öteki yalnızca şölendeki varlıklarıyla ve sözün dolaşım düzeni içindeki konumlarıyla tanımlanırlar. Yemek salonunun ortasına yerleşen ve böylece sözü her yere eşit olarak ulaşan, tanınan ve profesyonel adıyla çağrılan Homeros *dais*'inin *aiodos*'undan farklı olarak *sympósion* şarkıcısı bir amatördür, çember biçimindeki yerleşim düzeninin dışına çıkmaz ve söyleşisini yatak arkadaşıyla yapar; çünkü şarkısı şölene katılanların topluluğuna doğrudan seslenmez. Dolayısıyla, gizli ve özel bir deneyimin dile getirilmesinde söz konusu olduğu gibi, "birinci kişinin ağzından dile getirilen bir şiirden" söz etmek doğru değildir. Tam tersine, sözcenin Ben'i zaman ve uzamda yeri belli olan bir ayin durumuna bağlanmayı sağlar; böylece *sympósion* özneyi her türlü biyografik karışıklıktan kurtarır, sözcenin Ben'i sözcelemin Ben'inden, orada hazır bulunan içiciden başkası değildir.

Demek oluyor ki, *próposis*, *sympósion*'un tören kurallarına uygun açılışıdır; şölenin ilk kadehinin, ilk iki içici tarafından paylaşıl-

16. Schmitt-Pantel [1992], s. 23.

masıyla gerçekleşir. Şarabın bu paylaşımı, yine bir paylaşım biçimine bürünen ve iki içici arasındaki bağı güçlendiren bir armağanın (ya da birbirini bütünleyen birçok armağanın) genellikle erotik bir armağanın verilmesiyle birlikte gerçekleşir. Bu ilk paylaşım, *sympósion*'a belirgin niteliğini kazandıran herkesin uyguladığı bir paylaşımın açılışı niteliğini taşır. Geleneksel hareketlere eşlik eden sözler, özellikle de *próposis*'e eşlik eden içicilerden ötekinin adı, kadehi sunan tarafından yüksek sesle söylenir.

## D. TANRILAR MECLİSİNİN OLUŞTURULMASI

İncelediğimiz od, *próposis* şarkılarına bağlanabilir mi? Kuşkusuz, *propíno* eylemi şarkıcı tarafından kullanılamaz, ama Kleobulos şarkısı bu gelenekleşmiş açılış davranışına gönderme yapar ve ona eşlik eder. Özet olarak, aslında bu şarkı neden söz eder? Şarap, aşkla birlikte Kleobulos adlı birisine sunulur; şarkıcıdan bu çifte armağanı alan Kleobulos: Eros'u, Dionysos'u, Afrodit'i ve Nympheler'i ağırlayacak ve dolayısıyla bu yolla onları şarkıcıyla birlikte katıldığı şölene yerleştirecektir. Bu dinsel etkilerden ve içinde söz konusu olan çifte armağandan, bu şarkının, açık bir biçimde adlandırılmadan bir *próposis* davranışına eşlik ettiği çıkarsanabilir.

Bu dinsel etkinin, bir başka deyişle sözcelemin edimbilimsel anlamının ayrıntısıyla incelenmesi gerekir. Öncelikle, şarkı zorunlu olarak *sympósion*'un başında söylenir. Dionysos'a ve onun tanrılar kortejine bir çağrı niteliği taşıdığından, bunların henüz resmi olarak açılmamış *sympósion* uzamında henüz yer almadıkları açıktır. Sözcenin Ben'i, Dionysos'un da katılacağını belirterek onları davet eder: "Gelmek lütfunda bulunman için sana yakarıyorum... Yüce dağların doruklarını aşan sana..." Dionysos dağdadır, yani Yunanlılar'a göre şölenlerin kutlandığı ve en aşırı inceliklerin uzamından kültürel bakımdan farklı uzamdadır. Genel olarak Dionysos uygarlık alanında hiçbir zaman kalıcı bir biçimde yer almaz, her zaman vahşi olaylarda aramak gerekir onu; bu nedenle de Atinalılar trajik yarışmalar sırasında onun heykelini Attika'nın uzak köşelerinden getirir.

Sonuç olarak bu şarkı bir *sympósion*'un törensel açılışında, ilk içicinin Dionysos ve ona eşlik eden öteki tanrıları ağırladığı ana konumlanır: "Galip Eros ve karanlık bakışlı Nympheler ve göz kamaştıran Afrodit onlarla çocuklar gibi oynamaktalar..."

Kleobulos şarkısıyla kurulan tanrılar meclisi, olaya özgül boyutunu kazandıracaktır: Eros ve Afrodit eşliğinde Dionysos ortaya çıkar.

Eros, belli bir kişiyi hedeflemeden, gençlerden taşan arzu tanrısıysa, Afrodit de çiftlerin, toplumsallaşmış aşkların, bir başka deyişle salt insanlara özgü olası aşkların tanrıçasıdır: Katıksız şarap gibi, katıksız arzu da insanları şaşkına çevirir, onları hayvanlara dönüştürür. Afrodit, delikanlıların arzusuna bir amaç katar, onları aşka dönüştürür; şölene katılan kadınlardan ya da erkeklerden birisine duyulan bu aşk, kuşkusuz geçicidir. Katılanlar çift olarak içtikleri gibi, çift olarak arzu duyarlar.

Burada, tanrıların korosunu tamamlayan Nympheler, özelliklerini yansıtan *kyanôpides*, "karanlık bakışlı" sıfatının gösterdiği gibi, su kaynaklarıyla bağdaştırılan ilahi yaratıklardır. Testide şaraba katılan sudur bunlar, ama vahşi ve yeni başlayan aşkları da yönlendirirler. Çünkü, nasıl Afrodit düğün sırasında genç kızsa, *nymphè* de balayı sırasında genç kadındır.[17] Ayrıca, katıksız arzunun vahşiliğinden bir şeyler taşır. Ormanlardaki Nympheler, dişiliğin vahşi erotizmidir. Delikanlıları kendilerine çeker ve onları çılgına döndürürler –*nymphiô*, "çılgına dönmek" anlamını taşır. Narkisos'un öyküsünü herkes bilir. Nympheler'in varlığı, şölenin suyuna kaygı uyandırıcı bir güç verir; şaraba katıldığında, kuşkusuz onun ateşinin gücünü azaltır ve içicilerin sarhoşluğuna ölçülülük getirir, ama aynı zamanda içicilerin, şölene katılan kadınlara yönelik aşk coşkusunu da körükler.

Yunan tanrılar meclisi her zaman bir yapı sunar; tanrıların alanı burada birbirlerine göre tanımlanır. Şarkının ilk dizelerinin karmaşık yazısı bu yapıyı biçimlendirir. Böylece, Afrodit ve Nympheler'e verilen sanlar arasındaki karşıtlık, Kleobulos'un *sympósion*'u içindeki bu tanrıların birbirini bütünleyen niteliklerini oluşturur:

17. Marcel Detienne, *Dictionnnaire des mytohologies'd*e, Flammarion, Paris, 1981, cilt II, s. 65 ve 70.

Karanlık bakışlı [*kyanopides*] Nympheler, göz kamaştıran Afrodit [*porphyrè*] ile karşıtlaşır.

Bu tanrıçalar, bizi Nympheler'in mavi gözleriyle Afrodit'in pembe teni (aynen)[18] arasındaki çelişen güzellik üzerine yapılabilecek "edebi" şaşkınlıktan korusun ve Yunan şiirinin bir bezeme ve güzellik sanatı olmadığını anımsatsın. Aslında, bu tanrılar meclisine ilişkin parça aynı zamanda iki yapıya, evrenin oluşumuna ilişkin yapıyla kültürel yapıya gönderme yapmakta, erotik ve karşıt iki genç kadın, kentli Afrodit ile vahşi Nympheler görüntüsünden yola çıkarak ormanın karanlıklarından fışkıran derin sularla denizlerin yanıp sönen pırıltısı arasındaki kozmik karşıtlığı yansıtmaktadır.

Bu mini tanrılar meclisi; *sympósion*'un toplumsal kategorilerini ödünç alarak onun için toplanır. Tanrılar, "birlikte oyun oynar" ya da "birlikte çocuk gibi davranırlar." Yorumcular eylemin erotik anlamı üzerinde uzun uzun durmuşlardır;[19] biz de bu anlamı yadsımadan, daha çok, bu tanrıları paylaşmanın geleneksel ahlakıyla birleştiren "birlikte," *syn* anlamı ve kadehlere şarabı boşaltan ve burada gece ilk kez şarabı boşaltan çocuk, *paîs* sözcüğü üzerinde duracağız.

## E. KLEBOLUS'A SUNULAN ŞARAP VE AŞK

Ayrıca, Kleobulos şarkısı son derece açık bir biçimde *próposis*'in hareketlerine ve hediyelerine anıştırmalar yapar. Şarkıcı Ben kendisiyle birleşmesi için dolaylı yoldan, Dionysos, daha açık bir deyişle şarap, aşk ilişkileri aracılığıyla bir başka davetliye seslenir.

Gerçekte şarkıcı, aşk-arzusunu, *tón emón érota*'yı kabul etmesi için, Dionysos'tan Kleobulos için iyi bir yol gösterici olmasını is-

18. Ünlü İngiliz Helenist C.M. Bowra gibi, Loeb koleksiyonunun yayıncısı da *porphyrè sözcüğünü* "rosy" diye çevirir. Bu "edebi" farklılıklar konusunda, bkz. Ek, "İlginç Belgeler". Bilindiği gibi, Yunancada gerçek anlamda renk sözcükleri yoktur, yalnızca parıltıyı aktaran sözcükler vardır: söz gelimi *kyanos*, karanlık veya ölü gibi gri olanı, deniz çukurlarını belirtir, *porphyrè*, güneş, kar, deniz, purpura gibi parlak olan şeyleri belirtir.

19. Bkz. Simon Goldhill, "The dance of the Veils; reading five fragments of Anacreon", *Eranos*, 85 1987, s. 14.

ter –sözcük anlamıyla *symboulos*, "birlikte istemek". Oysa, şarkıcının seslendiği Kleobulos'a danışmanlık yapmaya çağrılan bu Dionysos, dinsel anlamda orada hazır bulunmalıdır; ve ancak Kleobulos'un içeceği şarap aracılığıyla şölen çerçevesinde var olabilir. Dionysos, bu biçimde Kleobulos'ta var olacaktır. Demek ki, şarkıcı kupayı sağ yanındaki davetliye vererek aynı hareketle, paylaşmak üzere şarap-Dionysos ve arzu-Eros'u sunar. Bir *próposis*'te ayine özgü *davranışların neler olduğunu bilmekteyiz. Kupayı alarak ve sympósion*'un ilk paylaşımını gerçekleştirerek Kleobulos şarkıcıyla arasında bir aşk bağı oluşturur ve şöleni başlatır.

Öyleyse, Kleobulos şarkısı "*próposis* odları" dizisi içinde yer almaktadır. Ona eşlik eder ve şölenin açılış ayinini tamamlar. Daha önceden, şölene katıldıkları sırada *sympósion*'un dört tanrısını çağırmaya yarar ve şarkıcıyı yanındakiyle, kadehi alıp içmeye hazırlanan Kleobulos'la birleştiren aşk bağı daha sonra kurulur. Söylenen sözlere bir şarap ve aşk sungusu eşlik eder ve bu sözler, ilk kupayı alacak olanın, ilk çifti oluşturarak ilk paylaşımı başlatan Kleobulos'un adını söyler.

İşte, ayin içinde yerine oturtulan, bu nedenle de biyografi ve öykünün dışında kalan şarkımız budur. Çünkü, böylece, olaya katılan iki kişi artık, şölenin dışında olan ortak bir serüven aracılığıyla tanımlanamaz; bunları birleştirecek aşk, *próposis*'in kahramanı olan çifti oluşturmaları ölçüsünde ayin içindeki karşılıklı yerlerini belirleyecektir.

## F. DİONYSOS'A SUNULAN GÜZEL ŞARKI

Şarkıcının sözlerinin, ilk kadehi sunan harekete eşlik ettiğini duymak için "Kleobulos şarkısı"nın söylendiği bağlamı, *próposis*'i yeniden oluşturduk. Ama yalnızca sözlere kulak verdik, şarkının kendisini algılayabileceğimiz bir veriye ulaşmadık.

Bizim şarkımızda, ilgili tanrılar, Musalar ötekilerle aynı zamanda çağrılmasalar da, müzik, şarap ve aşka eş değerle Dionysos şöleni içinde yer alır. Lir ve flüt, şarap testisi, kadeh veya yakışıklı de-

likanlı gibi bir *sympósion*'u kültürel bakımdan tanımlar. *Próposis* sırasında şarap gibi şarkıların da elden ele geçirilebilmesi için fazladan bir şarkı daha söylenebilir.

Kleobulos şarkısı, *sympósion*'un ilk şarkısıdır. Paylaşılan ilk kadeh ve ilk arzu gibi, şölen geleneğinin bir parçasıdır. Bu durum, Kleobulos şarkısına yanıt olarak söylenecek öteki şarkılar için ille de geçerli değildir. Aslında, destan ve savaş dışında, bir şölen sırasında, içiciler sıraları geldiğinde hemen hemen her şeyi, hatta kent yasalarını bile söyleyebilirlerdi.[20] *Sympósion*, türdeş olmayan sözleri bir araya getirebilir, bir alıntıya bile konu olabilir.[21] İster Stésichore'un isterse bir başkasının olsun, bilinen şiirleri söyleme becerisine sahip olmak, Atina şölenlerinde kültürü gösteren gerekli bir kanıttır. Burada, bambaşka bir şarkı türü söz konusudur: Kleobulos şarkısı şölen sırasında söylenen bir alıntı değildir. *Próposis* içinde yer alır ve buradan sökülüp alınamaz.

Öyleyse bu şarkı dinsel bir işlev taşımaktadır; bu işlev, daha önceden görüldüğü gibi yalnızca sözlerin içeriğiyle değil, aynı zamanda güzel bir şarkı olduğu için, farklı bir "yazı"sı –ya da bir şiirsel bir örneği– ve bir müziği bulunduğu için de gerçekleşir; ona *cháris*, çekicilik kazandıran da budur.

Şarkıcı, dinsel törenlere uygun bir konumdadır. Dionysos'a "sana yakarıyorum" der ve bu çağrı bir dua, *echôlè* olduğundan ve ayin kurallarına uygunluk gösterdiğinden ("bana lütuf göstererek" anlamına gelen *eumenès* sıfatı bunu içerir) tanrı, çağrısına karşılık verir. Üstelik bu dua, Dionysos üzerinde çekici bir etki, *kecharismenés* yaptığı ölçüde, bir şarkı, edebi söz olarak nitelendirilir. *Cháris* terimi, armağan ve haz değerlerini birbirlerine bağlar: *cháris*, armağanın çekiciliği, size güzel bir nesne hediye edildiğinde aldığınız haz ve size bu hediyeyi verene karşı duyduğunuz minnet duygusudur.

Şarkımız, bir şölen tanrısına seslenen düşsel bir şarkı, Dionysos'a yapılan ve dinsel kusursuzluğuyla birleşen çekiciliği nedeniyle onun kabul ettiği bir sungu olarak nitelendirilmektedir. Kleobu-

20. Lissarrague [1987], s. 120 ve 128-130, ve Athénée, XV, 649a-696a.
21. Bkz. ileride, s. 116 vd.

los şarkısı adak özelliği yansıtmaktadır.[22] Tanrılar ve insanlar arasında paylaşılmaktadır; ama tanrı tüketicilerle insan tüketicilerin bir kurban töreni sırasında olduğu gibi zaman ve uzamda birbirlerinden ayrı olmaları bir yana –tanrılar, yukarıda, sunağın üzerinde kızartılan etlerin dumanını içlerine çekerken, insanlar aşağıda tanrıların ardından bir yemek odasında şölene katılanlar– insanlar ve tanrılar aynı anda, aynı yerde müziğin hazlarını aynı biçimde duyumsarlar.

Bu şarkının güzelliği *próposis* ile sunulur; şarkının çekiciliğinin, *chàris*'in, suyun şaraba katılması gibi sevgilinin adına katılması için Kleobulos'a verilen üçüncü armağandır. Arzuyu, şarkı söyleyen üzerinde yoğunlaştırıp, böylece Afrodit'e özgü bir çift yaratarak bu arzunun ateşini azaltmak zorundadır. Şarap için su, Eros için Afrodit neyse müzik için söz de odur; her üçü de şölenin üç sarhoşluğunun denetim altına alınmasını sağlar.

Kleobulos şarkısının dinsel çözümü şöyle gösterilebilir:

| | **Şarkının Dionysos'a armağan edilmesi** | | |
|---|---|---|---|
| **davetli tanrılar** | ***Próposis* armağanları** | | **davetli tanrılar** |
| Dionysos..... | .....şarap + su.....<br>= kadehte | | .....Nympheler |
| Eros..... | .....arzu<br>= bedende | +Kleobulos'un adı.....<br>= şarkıda | .....Afrodit |

Şarkının: tanrıları *sympósion*'a katmaya (1. ve 3. sütunlar); *próposis* armağanlarının verilmesine (2. sütun) ve kendisinin de bir adağa dönüşmesine (1. yatay kesit) dayalı üç işlevi görülmektedir.

Bu şarkı, bir anlamda güzel bir işlevsel nesnedir. Şarkının güzelliği ve tadı, ayinlere özgü kusursuzluğuyla, *sympósion*'un anına ve hareketlerine eksiksiz uyumuyla ve karmaşık bir şiirsel yapıyı barındırarak kendisine lir aracılığıyla yüklenen müzikal bileşimin biçimine uygunluğuyla sağlanır. Bu şarkının resme aktarılmış gü-

22. Adak olarak şarkı konusunda, bkz. Pindaros, *Olympia*, 1-6. Ozan, burada odunu tanrıça Camarine'e adar.

zel bir kadeh gibi *próposis*'in güzel bir ezgisel imgesi olduğu söylenebilir. Aynı biçimde oluşturulmuştur. Aslında, bir Yunan resmi bir ayin anını betimlemez; bu ayinin öğelerini gösterir, öğelerin kimi anlamlarını gözler önüne serer. Söz gelimi,[23] bir kupa üstündeki kırmızı figürlerin egemen olduğu bir resimde, yastıklara dayanmış yüz yüze iki kadın görülmektedir; kadınlardan birisi sağ eliyle bir kadeh uzatmakta, sol elinde bir başka kap tutmaktadır. Öteki kadın bir flüt çalmakta ve ikisinin ortasında, sağdan sola doğru: *pine kai su*, "sen de iç" yazıtı yer almaktadır. Bunun bir şölen sahnesi olmadığı açıktır; *sympósion* sırasında, şarabın, sözün ve müziğin çiftlerden çiftlere nasıl dolaştırıldığını gösteren bir kurgu söz konusudur. Kleobulos şarkısı bu vazo resminde olduğu gibi işlev görür, *sympósion* tanrılarını, *próposis*'in yöneldiği kişiyi ve *próposis* çerçevesinde sunulan armağanları: aşk armağanı ve şarkı armağanını bir araya getirir. Ayin içinde iki söz türünü: şölene getirmek için tanrılara yapılan duayı ve ilk kadehin davetlilerden birisine sunuluşunu birleştirir. Dolayısıyla vazolarda görülenler türünden bir kurgu söz konusudur. Bu kurgu, şiirin yazısıdır, resmin vazoya güzellik katması gibi, kurgu da şiire güzellik katar.

## G. ŞARKICININ ÇİFTE YORUMU VE AŞK TUZAĞI

Çözümlememiz bu şekilde kalamaz. Ayin sırasında *próposis*'in ve tanrılara yakarışın aynı anda ve birbirleriyle bağlantılı olarak nasıl gerçekleştiğini, nasıl bu şiir kurgusunun dayanaksız bir biçimde estetik değil, ayinlere özgü özel bir etki taşıdığını anlamak için *sympósion*'un gerçekleştiği gün nasıl bir süreç izlediğini yeniden ele almak gerekir. Bu iki sahne, iç içe geçmemişlerdir ama biri ötekini koşullandırmıştır.

İlk kadeh ayinine eşlik eden sözleri ve *própino* eylemini yeniden ele alalım. Bu eylem, ancak adını söyleyerek kadehini ikinci i-

23. Örneğin, Lissarrague [1987], şek. 41, s. 58, yorum, s. 59. Burada, Louis-Gernet ikonoglarının yöntembilimsel sonuçlarını izliyoruz.

çiciye uzatan ilk içicinin kullanabildiği teknik bir terimdir. *Sympósion* içinde şarabın dolaştırılmasını başlatmak yeterlidir. Şimdiki zamanda ve birinci kişinin ağzından söylenen *própino*, bir gerçekleştirici sözdür: Betimlediği hareketi dile aktararak ve gerçekleştirerek ayinin gerektirdiği davranışa –*sympósion*'un ilk kadehinin paylaşımı– eşlik eder.[24] Ama, ozan burada *propíno* eylemini kullanmaz, bu da şarkının söylenmesinin aynı etkiyi yaptığını gösterir, eşdeğerli bir "gerçekleştirici kesit" oluşturur[25].

Şarkıcı kurallar çerçevesinde gerçekleştirme yetkesine sahip olduğundan, bu şarkı bir gerçekleştirici sözdür. Tek ve yeterli koşul, durum Ben'i olmaktır. Oysa bizim şarkımızın Ben'i, tam olarak kutsayan kişinin Ben'ine açıklık getirir; hem Dionysos'a yakaran Ben –bir başka deyişle güzel şarkının ozanı– hem Kleobulos'a âşık Ben, hem de kadehi alacak kişidir. Ayindeki iki eylemin birbirlerine bağlanması, bu iki Ben'in birleşmesiyle olanak kazanır.

*Dionysos'a edilen dua*

Şarkının gerçekleştirici ve dilbilimsel açıdan dua konumunu kazandıran sözü, "sana yakarıyorum" eylemidir. Ben, ne ada ne de geçmişe sahiptir, ne rahip ne de ozandır; Dionysos'a: *gounoûmai se*, "sana yakarıyorum" demesi yeterlidir ve onun yakarıcısı olur, çünkü öyle olduğunu söyler ve bu dile aktaran eylem, gerekli devinimi de yapması koşuluyla onu bu niteliğe kavuşturur. Gerçekte, *gounoûmai* eylemi, birinci kişi ağzından gerçekleştirilen sözcelemin sahibiyle onun seslendiği kişi arasında özel bir ilişki başlatan bir gerçekleştirici sözdür. Bu özel ilişki, konuşanın, seslendiği kişiye dizlerinden (ya da çenesinden) dokunup dokunmamasına göre –*gounoûmai se*, sözlük anlamıyla, "dizlerine dokunuyorum" anlamını taşır– bir yakarış ilişkisidir. Böylece, *gounoûmai*'nin kabul edilebilir olup olmaması, şarkıcının, *próposis* sırasında kadehi sağ elle

24. "Bir sözce aynı anda şu iki koşulu yerine getiriyorsa gerçekleştirici sözcedir: 1. sözcüğü sözcüğüne yorumlandığında, söyleyenin aynı anda yapmakta olduğu bir eylemi betimler; 2. sözceleminin özgül işlevi, bu eylemi gerçekleştirmektir." Oswald Ducrot, *Dire et ne pas dire, Hermann*, Paris, 1972, s. 69.
25. F. Recanati [1981], s. 87.

kaldırdığında ulaştığı ayin konumundan kaynaklanır. Demek oluyor ki, Dionysos'a seslenirken, şarkıcı, bir tanrıya yakarırken genellikle yapıldığı gibi tanrısallığın sunağını değil, bu şölen sırasında Dionysos'a sunak görevi yapan şeyi, şarap kadehini tutmaktadır.[26]

Oysa bu yakarış hareketi, aynı anda Kleobulos'a kadehi sunana içicinin yaptığı harekettir. İki ayin davranışı birbiriyle çakışmaktadır: Paylaşmak için kadehi almak ve bir yakarış biçiminde Dionysos'u çağırmak, şarkı aracılığıyla tek ve aynı harekete dönüşür. Kadehin dizinden söz ettiğine göre, kuşkusuz bu kurguda bir eğretilemeden yararlanılır; ama bu eğretilemenin şaşırtıcı hiçbir yanı yoktur, çünkü bir vazonun parçalarından söz ederken insan anatomisine ilişkin terimlerden sık sık yararlanılır;[27] örneğin, ayağı *phallos** biçiminde olan kadeh resimlerine de rastlanmıştır. *Próposis* armağanının erotik anlamını örneklendirmenin bir biçimidir bu; kadehi alan, şarabı ve onu sunanın arzusunu da kabul etmiş olur.

Kleobulos şarkısıyla gerçekleşen şiirsel kurgunun önemi, Dionysos'a yakarışın ancak kadehi tutan bir davetli tarafından şölenin başında, daha açık bir söyleyişle *próposis* töreni sırasında dile getirilebilmesidir. Ayrıca, şarkıcıyı bir yakarıcıya dönüştüren bu dua, şarabı da tanrıya dönüştürür, daha doğrusu tanrıyı şarap içinde gerçekleştirir. Şarkının başında kadehe seslenerek, ve vahşi uzamların uzaklardaki Dionysos'una bir dolaylamayla seslenerek gelip Kleobulos'u sahiplenmesini söyler. Bu dolaylama şöyledir: "Ey yüce dağların doruklarını aşan ulu varlık..." Daha sonra, şarkıcı son dizede tanrıya adıyla, "Dionysos" diye seslenir. Şölenlerin

26. Sunak, adağın yapıldığı yer-araçtır, bir adak sunma söz konusu olduğunda insanlarla tanrıların buluşma noktasıdır. Bkz. M. DETIENNE ve J.-P. VERNANT (yayıncılar), *La Cuisine du sacrifice en pays grec*, Gallimard, Paris, 1979; bundan sonra, bu kaynak Detienne-Vernant [1979] olarak anılacaktır. İnsan-tanrı ilişkisi sahiplenme biçiminde gerçekleştiğinde sunak ve dolayısıyla tanrının sunguları toplayacağı bir yer yoktur; burada, kadeh sunağın yerini tutar.

27. Daha yaygın olan *iketeuô* yerine *gounoúmai* eyleminin kullanılmasının, metinde yakaranın hareketine açıklık getirmenin bir yolu olup olmadığı sorusu sorulabilir. Üstelik, *gonu*, diz terimi de bir vazonun çeşitli parçalarını adlandırmada kullanılan insan anatomisine ilişkin terimlerden birisi olabilir, bkz. Lissarrague [1987], s. 56 ve şekil 38, s. 57.

* "Erkek cinsel organı", "fallus" (ç.n.)

Dionysos'u artık bu şölendedir, Kleobulos'un içeceği şaraptır.

Şarkımız, tek bir eylem, dilbilimsel açıdan gerçekleştirici olarak nitelendirilen *gounoûmai*: "Dizlerine kapanarak sana yakarıyorum"dan yola çıkılarak kurulmuş tek tümceden oluşur. Şarkının her iki parçası: temel *gounoûmai* eyleminden önce gelen parçası ve bunu izleyen parçası, bir Yunan duasının her iki parçasına denk düşer: Birinci parça, durum içinde, bir başka deyişle, çağrıldıkları kültürel uzamı, burada Dionysos şöleni içinde nasıl ortaya çıktıklarını anımsatarak çağrılan tanrı ya da tanrıları tanımlar, ikincisi insanların tanrılara yönelttiği duanın konusunu anlatır. Ama, başka bir bağlamda dile getirildiklerinde, bu sözcükler etkisiz kalacak ve aynı gerekçeyle anlamsızlaşacaklardır. Bu sözcükler, biricik anlamlarını dinsel etkiden alırlar. Öyleyse Kleobulos şarkısı Dionysos'a yönlendirilmiş gerçek bir duadır –Dionysos'a yapılmış bir duanın temsili biçimi değildir– bu duanın son derece özel olması ve tanrı-şarabı hemen getirme sonucunu içermesi bu durumu değiştirmez.[28] Söylendiği ayin bağlamından, *próposis*ten ayrı tutulamaz.

### *Gerçekleştirici bir dua*

Ama bu dua, havada kalan, insanların, tanrıların yanıtını beklemesini gerektiren bir istek değildir; gerçekleştirici söz niteliği taşır, daha açık bir anlatımla istemenin yapıldığı anda bu isteği gerçekleştirir. Bunun nedeni, bir şarkı, güzel bir şarkı olması, *próposis* sırasında sunulmasıdır.

Gerçekten de, dua, bize şarkıyı ve şarkının çekici güzelliğini unutturmamalı. Sunulan şarkının çekiciliğiyle Dionysos-şaraba yakarışın bir araya gelmesi, şarkımıza gerçekleştirici dua niteliği katar. Kuşkusuz şarkıcı bir isteği dile aktarır, "gel... iyi bir danışman ol", ve bu istek, tanrının geri çevirmediği çekici bir armağandır. Şarkıyı "dinleyerek", tanrı, hoşuna giden bu armağanın neden oldu-

28. Olası bir "Kleobulos mektubu"ndan söz eden bu varsayım, J.M. Edmonds tarafından *Lyrica Graeca*'ların Loeb koleksiyonunda, 2. cilt, s. 139, not 2'de yayınlanmıştır. Yorumcuların birçoğuna göre, Dionysos'a edilen dua; şiirsel bir imge, okurun bir eyletimi (aynen), bir gönül oyunu, delikanlıya dolaylı yoldan seslenmenin bir biçimi olabilirdi.

ğu gönül borcuyla, anında "hoşgörülü" olur; bu da, şarkıcının isteğini kabul edeceği anlamına gelir. *Epakoúô*'nun –kabul etmek–, birisi algılamak ve ötekisi onay vermek olan iki anlamının kaynaşması, duanın hemen gerçekleşeceğini gösterir. Kaldı ki bu duanın başarısızlığa uğraması düşünülemez; çünkü bu, şarkının başarısız olduğu anlamına gelirdi, şarkının, kendisini *próposis* armağanı olarak şölene katması gereken müzikal *chàris*'ten yoksun olduğu anlamına gelirdi.

Böylece, sonunda Kleobulos'un kadehi aldığı sırada Dionysos'un orada olması için, şarkıcının kadehi uzatarak Kleobulos şarkısını söylemesi yeterlidir. Aynı zamanda büyü ya da çekicilik olarak da adlandırılabilecek bu gerçekleştiricilik niteliği, *próposis* davranışı ile şölen tanrılarına edilen duanın birleşmesinden kaynaklanır. Bu birleşim, ayindeki etkililiğin dinsel izi olan, sözcelemi oluşturan bir sözce şiirselliği sayesinde gerçekleşir. Müzik, Musalar'ın şölendeki varlığının somut biçimi olduğundan, bu şiirsellik de şarkının müzikal güzelliğinden ayrı tutulamaz.

### *Öteki tanrılar*

Aynı süreç, Eros'u şarkıcının arzusunda *–tòn emón érôta–*, Nympheler'i su katılmış şarapta, Afrodit'i Kleobulos ile şarkıcı arasında tamamlanmak üzere olan paylaşımda gerçekleştirir.

Bu nedenle, Dionysos'un aracılığında Eros'a yakaran şarkıcı, kadehteki şarabın Dionysos'unu bu şölende gerçekleştirmesi, şarkıcının arzu dolu cinselliğinin Eros'u gerçekleştirmesi gibi, tanrıyı şölene ancak onu bedenine alabileceği için katar. Böylece, şarkıcının duasının gerçekleştirici söz olabilmesi için yalnızca ilk kadehi kaldırması değil, aynı zamanda Kleobulos'u fiziksel olarak da arzulaması gerekir. Dolayısıyla, aşk, biyografik bir Ben'in anlatımı, olaya fazladan katılan ikincil bir duygu ve bu niteliğiyle birinci kişinin ağzından dile getirilen bir öykünün konusu değildir. Ayinin kuralları bakımından bu arzu, testideki şarap denli gereklidir. Kleobulos'un âşıklarından herhangi birisi ya da şölende hazır bulunan delikanlılardan birisi bunu yapabilir. Çünkü, Kleobulos'a duyulan

bu arzu, şarkıcı-içicinin kişiliğinde şarap ve arzuyu somut bir biçimde birleştirir.

Şarkının Ben'i, kadehi Kleobulos'a verdiğinde ayindeki rolünü tamamlamış olacak ve kaybolacaktır. Şarabı ve arzuyu *sympósion*'a katmış ve onları paylaşmıştır, Eros ve Dionysos artık şöleni kutlayanların arasına yerleşmiştir.

*Sympósion*'a katılan tanrıların birleşmesi, şölenlerin kategorilerine göre *sympaízousin*: "Oynuyorlar, çocuklar yapıyorlar" –sözcüğü sözcüğüne, (birlikte) "erkek çocuklar yapıyorlar" eylemiyle dile getirilir. Burada, şiirsel bir eğretileme değil, şaraptan ve paylaşılmış –*syn*– arzudan sarhoş olmuş Kleobulos'un öncülük ettiği şölenlerin delikanlıları *paides*'in neşeli özgürlüğü içinde, tanrıların algılanabilen varlıkları söz konusudur.

Sonuçta, dua, şölenin küçük tanrılar meclisini hemen oluşturur. Sözle gerçekleşim arasında hiçbir sapmanın bulunmadığını varsaymak gerekir. Tanrıları çağırarak, şarkıcı, daha önceden var olan şarap, su ve arzudan başlayarak, adlarını söylediği tanrıları anında var eder. Bu arzuyu, şarabı, suyu din dışı bir uzamdan kutsal uzama, müzikle, hareketle ve sözle açılışını hemen önce tamamlamış olan *sympósion*'a aktarır.

Söylenen şarkı, *sympósion*'un kimi temel oluşturucularını: şarabı, arzuyu, suyu, çifti ve müziği kutsallaştıran, ayinin bir parçası olan bir işlemleyicidir.

### *Próposis*

Son olarak, Kleobulos şarkısı aşka ilişkin bir gerçekleştiricidir, şarkı-dua-adak'ın ikinci kesimi, şarkıcıyla Kleobulos'un birleşmesini gerçekleştirir. Dionysos-şarap'a yönlendirilen: "Kleobulos'a akıl ver", bir istek anlatımı olarak yorumlanmamalıdır –bu, anlambilimsel anlamdır– (kaldı ki, tanrılara saygısızlık olarak görüldüğü için, Dion Khrysostomos'u bu emir kipi rahatsız eder), bir ilişki ya da yeni bir durum yaratan "Karı koca olun" türünden yetkilendirme emir kiplerindendir –bu, edimbilimsel anlamdır. Burada, ayinin bu

kesitinin sonunda, delikanlının kadehi ve Dionysos'u şarkıcının ellerinden alacağı şarkının son sözcüğü *déchesthai*, "almak, kabul etmek" sözcüğüyle çakıştığı sırada şarkıcıyla Kleobulos'u birleştirecek ilişkiyi başlatmak söz konusudur. Şarkıcı: "aşkımı kabul etmek" der, Kleobulos kadehi alır. Ayinin kuralları çerçevesinde bunlar eşdeğerlidir. Burada, gerçekleştirici söz kalıbı yer alır. *Próposis* bir bütündür, Kleobulos, aynı anda hem şarabı, hem aşkı, hem de şarkıyı kabul eder.

Kleobulos'un seçeneği yoktur. Şöleni başlatanın yanı başında (bu kişi ev sahibi olabilir mi?) kuşkusuz onun yatağına yerleşmiş olan Kleobulos kadehi alıp şarabı paylaşmak zorundadır; bunları geri çevirmek bir rezalete yol açabilir, bir kabalık, büyük bir saygısızlık olarak görülebilir, şölen yarıda kalabilirdi. Aynı zamanda, bir araya gelmiş içiciler karşısında, şarabın, ayinin açılış kesitini kapatan bu paylaşımı, Kleobulos'u "resmi olarak" –en azından şölen boyunca– şarkıcının "sevgilisi", *erómenos* durumuna getirir. Toplumsal bakımdan, olası hiçbir kaçamak söz konusu değildir. Şarkıcının armağanını geri çevirmek, Dionysos'un kendisini "duymadığı", hem tanrıların getirilmesinin hem de ilk kadehin ikramının başarısızlıkla sonuçlandığı anlamına gelirdi. Bu, öteki davetlilere, şarkıcıya, ev sahibine yapılabilecek en büyük saygısızlık olurdu.

Ama, yalnızca toplumsal görgü kurallarına saygı (günümüzde, ev sahibesinin hazırladığı özel yemeği tatmamazlık yapamadığımız gibi) değildir söz konusu olan. Kleobulos'un aşkı "içten" bir duygudur, şarhoşluğun dolaysız bir sonucudur. Şarap kadehini içerek, içini, Eros ve Afrodit'in eşlik ettiği Dinoysos'la doldurur –şarabın kutsanması, şarkı aracılığıyla gerçekleştirilmiştir. "Yenilmez" Eros'un arzusuyla ateşlenmiş, Afrodit tarafından bu arzuyu paylaşmaya yüreklendirilmiş olarak, şarkıcının aşkını gerçekten "isteyecek"tir (*boulos*). Eğer delikanlının bu içten ve nazik kabullenişi şarkıya uygun düşmezse *sympósion* açılmayabilir: Bu da, aşk tanrılarının sunulan şaraba eşlik etmedikleri, Dionysos'un, Kleobulos şarkısını kabul etmediği anlamına gelirdi. Dinsel, aşka ilişkin ve estetik başarısızlık.

Sonuçta, bu şarkıda aynı zamanda "şiirsel" olarak da nitelendirilebilecek, "yazı"ya, bir başka deyişle dilin gücünden kaynaklanan düzeneğe ilişkin olan her şey, en son amacı, *próposise*, kapsamının ne olduğunu anlamanın olanaksız olduğu erotik bir içerik kazandırmaya dayandığı ayine ilişkin bir kurguyu gerçekleştirmeye yarar. Şarkıcının armağanının aşk boyutunu kabul etmemek, Kleobulos için, *sympósion*'u dinsel bakımdan başarısızlığa uğratmanın sorumluluğunu üstlenmek demektir; böyle bir sorumluluğu üstlenmek akla bile getirilemez. Bu nedenle, bu şarkı bir şiir olarak edebiyata katılamaz. Sözce, bağlamdan arındırılabilecek her türlü anlamsal içerikten yoksundur, yalnızca ayine katılmayı sağlar ve başka hiçbir şeyi dile getiremez. Ne şarkıcının duygularına, ne tanrılara karşı alaycı bir mesafeye, ne de topluluğun mizahi kullanımına tanıklık eder; "kişisel bir duayı"[29] dile getirmek için bu dinsel ilahinin biçiminde bir saptırma yapılamayacağı gibi, toplumsal bir sözle bireysel söz arasında bir karşıtlığa gidilemez; çünkü bunların her ikisi de bu şarkı içinde yer almaktadır ve bunları birbirinden ayırmak olanaksızdır. Gerçek aşk, burada toplumsal bir tutum, bir nezaket davranışı ve dinsel bir eylemdir.

Daha sonra, metnin şiirselliğiyle karışan bu ayin kurgusu, şarkının özgül yanını, biricik niteliğini oluşturur. Başka örneklerde görüleceği gibi aynı kurgusunu yinelenmesinin söz konusu olamaması bir yana, ne aynı terimlerle, ne aynı tanrılarla ne de aynı Kleobulos için gerçekleşmeyecektir. Şarkı, sözcüğü sözcüğüne yinelenmez. Özel sözcelem koşullarından ayrılabilir bir sözce oluşturmaz. Şölenin ortasına yerleştirilen testinin içinde gerçekleşen, şarkıda yansımaları olan su *kt* şarap ikili karşıtlığını, söz *kt* müzik biçimindeki bir başka karşıtlığı yeniden gözden geçirdiğimizde, anlambilimsel anlamın, suyun renksizliğini ve dinginliğini taşıdığını söyleyebiliriz. Oysa, bu anlamı ancak ve ancak okuma, ortaya koymak-

29. Bunlar, genel olarak önerilen yorumlardır, bkz. P. ROSENMEYER. Deyiş, David Mulroy, *Early Greek Lyric Poetry,* University of Michigan Press, Ann Arbor, 1992'den alınmıştır; Guiseppe Giangrande, "Symptotic Literature", *a.g.y.*, s. 114; Simon Goldhill, "The Dance of the Veils...", a.g.m., s. 11 vd.

tadır ve bu nedenle Anakreon şarkısını yavanlaştırmaktadır. Bir başka deyişle, *sympósion* şiirini okumak, şaraptan yoksun bir *sympósion* gerçekleştirmektir.

İşte, Anakreon şarkısını çağdaşlarımızın edebiyat müzelerinden çıkarıp almak için yeterli iki gerekçe. Çünkü, yazıyı koruyabilmiş tek öğe olan sözcenin şiirsel niteliği, güzelliği, müzikal *chári*'si, güçlerini, şarkıcı ve Kleobulos'un paylaşılan arzularından aldıklarından tümüyle olaya indirgenmektedir. Bugün okuma dışında bir olanağa sahip olmadığımızdan, bu şarkıyı yapaylığa kaçmadan estetik bir biçimde algılamamız olanaksızdır. Oysa Kleobulos şarkısı *okunamaz*dır, çünkü olay, bir başka deyişle sözcelem sözce içinde korunmamıştır ve okur ancak sözceye ulaşabilmektedir.

Şölen şarkısını öncelikle sözlü bir uygulamaya dönüştürmek için üçüncü bir gerekçe de kültürel bir seçimin dile getirilmesidir. Aslında, yazı da *sympósion*'da yer alır. Şölen çömlekleri üzerinde yazıtlarla karşılaşılır. Oldukça yaygın bir Yunan geleneği uyarınca, bu çömleklerden kimileri nesneleri konuşturur.[30] Bir kadehte: "Beni Taleidès yaptı" açıklamasıyla karşılaşılır; çömlekçi ya da ressamın, yapıtını imzalama biçimidir bu. Bir başkası, bir delikanlının yakışıklılığını övmektedir: "Kallias yakışıklıdır." Kadeh, içiciye de seslenebilir: "Beni iç ve neşelen." Bu örneklerde, yazının sözlü bir uygulayımı kaydetmeye ve okuma aracılığıyla yeniden oluşturmaya değil, dili olmayan şeyleri konuşturmaya yaradığı görülmektedir. Dolayısıyla, *sympósion* içinde yazı, sözlü bir aktarımın yerini alarak seçenek bir bellek görevi yapmaz; yazı, sözel olmayandır, beden ve sesin yokluğunu dile getirmeye yarar ve bir çömlek üzerinde bu yokluğun imgesi bile olabilir. Gerçekten de yazı, sözü harflerle yansıtmak amacıyla kullanılabilir. Kimi çömleklerde,[31] bir kişinin ağzından çıkan, sözcükler oluşturan ya da oluşturmayan, anlaşılır ya da anlaşılır olmayan harf dizileri görülmektedir. Bu göstergelerden anlaşılır olanlar, genellikle resmin anlamını yinele-

30. Lissarrague [1987], s. 59 vd. Konuşan nesneler konusunda: Svenbro [1988], s. 33 vd.

31. F. Lissarrague, "Paroles d'images", A.-M. CHRISTIN (yön.), *Écritures* II, Le Sycomore, Paris, 1985, s. 71-89.

mektedir. Bir şarkıcı: "Şarkı söylüyorum..." demekte ya da kişiliğinin yorumlanmasında gerekli olmayan başka açıklamalar yapmaktadır. Anlaşılmaz olan ya da yineleme özelliği taşıyan bu harf dizileri, aslında, sözün veya şarkının varlığını göstermektedirler, görüntüyü, bir çizgi resimde olduğu gibi konuşturmaksızın, sözü görünür[32] kılarak "seslendirmektedirler."

Şölende, resim ve şarkıcı birbirlerinin eşdeğerlisidir, iyi Simonides'in dediği gibi: "Resim, sessiz bir şiir, şiir de konuşan bir resimdir." Sık sık alıntılanan ama genellikle yanlış anlaşılan bu tümcenin Yunancada taşıdığı anlama sakınımla yaklaşmak gerekir. Sessiz bir şiir, hiçbir şey söylemeyen değil, seslere aktarılmamış şiirdir. Bu ikili karşıtlık içinde, müziksiz şiire yer olmadığı gibi, görüntüsüz resme de, daha açık bir deyişle edebi yazıya da yer yoktur. Bir şiirin sözcüklerini resimlemek için yapılan harfler, şölen sanatları içindeki yerlerini, ancak, anlamı değil, sesi yansıtmak üzere resimlemiş görüntüde bulurlar. "Davetlilerin şarkısını görüntüye aktararak, ressamlar, sesli boyutu görsel uzamla bütünleştirirler ve *sympósion*'un bütün dinsel ve müzikal yanını öne çıkarırlar."[33]

Eğer lirik şiir okunmuyorsa, bunun nedeni, şölende gözlerin başka seyirlere yoğunlaşmış olmasıdır: Gözler resimlere bakar ve bunlarda kulakların şarkıları dinlerken duydukları mutluluğun aynısını bulurlar. Yüksek sesle olsa bile okumak, gözlere, kulakların duyduğu hazdan daha büyük bir haz vermez.

## I. *SYMPÓSİON* VE FLAMENKO: SARHOŞLUK KÜLTÜRLERİ

*Sympósion* şarkısı, sıcak kültür olarak adlandırmayı önerdiğimiz şeyi en üst derecede örneklendirir. Bu nedenle, söylem niteliği taşıyan, dahası yazılı olan bir söz aracılığıyla bu şarkıyı anlamak son derece güçtür. Ölü harflerin sessizliği içinde sarhoşluğu kavramak olanaksızdır.

32. *A.g.y., s.* 85.
33. Lissarrague [1987], s. 129.

İki bin yıllık, hatta daha eski olan *sympósion*'u kavramak için yapılacak en iyi şey, Endülüs'e uzanmak, festivaller ve yarışmaların uzağında, müzikal gösterilerin ve sahnelerde boy gösteren fırfırlı giysiler içindeki Çingenelerin hoş kokular saçan folklorunun uzağında flamenko şölenleri *fiesta*ların havasını solumak gerekir.[34]

İspanya'nın güneyine yapılacak bu yolculuk, *sympósion* şarkılarının gerçekliğini, bunların nasıl yaşandığını, aktarıldığını ve aynı zamanda yazıya nasıl aktarılıp yazarlara mal edildiklerini daha iyi anlamamızı sağlayacaktır.

Geleneksel flamenkoda şarap, şarkı, gitar ve dansa yer verilir. Flamenko şölenlerini, belli gecelerde bir araya gelen bir semtin aileleri düzenler. Aralarından kimileri büyük, çok büyük sanatçı geçinseler de profesyonellere rastlanmaz. Köylü, demirci, derici ustası, ev kadını veya işsizlerden oluşur bu topluluk. Sandalyelere oturup beklerler. Bir iki kadeh şaraptan sonra içlerinden birisi ilk adımı atar; ötekiler, ateşin canlanması için kıvılcımlara üflendiği gibi onu yüreklendirir, iteklerler. Bu, gerekli olan *jaleo*'dur. Başta, eller çırpılarak bir ritim tutturulur; bu ritim, kırk dolaylarında olan şarkı türlerinden birini belirler. Dans etmek veya şarkı söylemek için ritim yeterlidir. Bedenin içinden gelir ve daha duyulmadan dansçıyı canlandırır. Bu ritme, flamenko gitarıyla yapılan doğaçlama bir müzik eşlik eder; sözlü gelenek olarak adlandırılan şey içinde karşılaşılan her türlü doğaçlama müzikte olduğu gibi, bildik ama yine de yeni bir çeşitlemedir bu. Aynı biçimde, topluluktan birden bir çığlık yükselir: Bir erkeğin ya da bir kadının biçimlendirip yönlendirdiği, sözcüklere ve şarkıya döktüğü bu "ay... ay... i" çığlığı, her zaman aynı ve hep farklıdır. Şarkıcı genellikle oturur, kolları yarı gergindir ve elleri dinleyicilere doğru açılmıştır. Sözler dramatik aşkları, tutkuyu, ölümü, sürgünü, hapishaneyi anlatır, dansçı doruğa çıkmış, kışkırtıcı tavırlarla coşarken şarkıcı yüzüne yoğun duyguları dile getiren bir hava verir. Sonra, her ikisi de dile getirdikleri şeylerden uzaklaşmış ama yaptıklarından hoşnut bir biçimde yer-

34. Yolculuğa çıkmadan önce, flamenkonun görüngübilimi konusunda Frédéric Deval, *Le Flamenco et ses valeurs*, Aubier, Arles, 1989; şarkı sözleri derlemesiyle birlikte flamenkonun tarihi konusunda, Danielle Dumas, *Coplas flamencas*, *Aubier-Montaigne*, Paris, 1973 okunabilir.

lerine oturacaklardır. İçlerinin en derin yerinden çıkarak biçimi bozulmuş bir ağızdan taşan bu ses, ne bastırılmış mutsuzlukların patlaması, ne yüzyıllık acıları, son derece katı bir yaşamı haykıran mutsuzluktur. Bireysel hiçbir yan taşımaz; erkek ya da kadın, kendilerine başka yerlerden gelen ve içinde kendilerini kişisel olarak dile getirmedikleri bir sanatın taşıyıcılarından başka bir şey değildir. Bütün *aficinado'*lar, sözlerin, *letra'*nın önemsiz olduğunu anlatmakta birleşirler, "şarkıcı, içerikten, şarkının anlamından çok, şarkıyı söyleme biçimine, daha başka bir deyişle şarkısına verecegi ritim ve biçime dikkat eder: Cantaor ile dinleyiciler arasındaki ileti, anlamsal içeriği aracılığıyla değil, ritmik ve melodik dayanağı aracılığıyla gerçekleşir".[35]

Flamenko, hiçbir zaman öğrenilmez; herkes flamenko söyler, bu aileden gelir ve en başarılı aileler bazen bir kuşak atlayarak aktarılan uzun soyağaçları oluştururlar. Ne müzikten anlarlar, ne de bazen okuma yazma bilirler. Ama çocukları daha küçük yaşlardan başlayarak flamenkoyla iç içe yaşayarak şölenlere katılır; Sufi müziğinin bebekleri gibi, yürümeden önce el çırpmasını öğrenirler. Jerez sokaklarında çocukların oyunu danstır.

Böylece kuşaklardan kuşaklara aktarılan ve uygulanan bu sanat, dalgalanmalar gösterir, Endülüs'ün her bölgesi, Sevilla'nın her yoksul semti bir stile sahip çıkar. Toplulukların kalıcı olup olmamasına, fırsatlara, yeni bir şeyler ortaya çıkarıp buna damgasını vuran ve kaybolan yeni bir müzisyenin ortada boy gösterip göstermemesine bağlı olarak yeni tarzlar doğar ve yok olur. Aileler dönemlere damgasını vurur. Ve, bütün halk sanatlarında olduğu gibi, flamenko, sonu gelmeyen bir geçmişe özlemi sürükler durur. Çünkü, giderek silinikleşen esnekliği, eski şölenlerin solan anıları zamanın bilincinden başka bir şey olmayan geri dönüşsüz bir yitme duygusu uyandırır ve çocukları, kendilerine ve başkalarına karşı zamanın var olduğunu kanıtlamak amacıyla babalarını aşmaya iter.

Bir yanda eskilerin anısı ve bunların anlamsızca yinelenmesi, öte yanda gençlerin kendilerini gösterme isteği bu sıcak kültüre de-

35. Frédéric Daval, *Le Flamenco..., a.g.y.*, s. 9.

vimsellik kazandırır ve değişkenliğini perçinler. Bir halk sanatı, sözlü bir gelenek tümüyle toplumsallaşmıştır. Amcadan yeğene, dededen toruna karmaşık aktarımlara olanak tanıyan kalabalık aileler olmaksızın flamenko da olamaz. Bu nedenledir ki, üçüncü, dördüncü kuşakların buluşları genellikle daha saf, bir aile büyüğü sayesinde yeniden bulunan geleneğe geri dönüştür ya da öyle olduğu iddiasındadır. Halk sanatının toplum düzenler, onun sürmesini ya da ölmesini belirler, onun canlı belleğidir. Devletin buna el atıp kendine mal etmesi, ölümü demektir.

"Flamenko ne bir eğlence, ne bir gösteri, ne de bir sanattır,"[36] bu nedenle yazıya aktarılmış, saptanmış, kaydedilmiş, kurallarca düzenlenmiş, okullarda öğretilen, profesörlerin kuramlaştırdığı, tiyatrolara sokulmuş ve yarışmalara konu edilen flamenko, flamenko değildir. Ne flamenko şarkısı söyleyip dansını edenler, ne de dinleyenler için flamenkodur. Tiyatroda sergilenen flamenko, eski SSCB'deki tüm şu "halk baleleri"ni anımsatır; kültürlerinden koparılmış, kolhoz çalışanlarına ve Sovyet işçi kahramanlarına dönüştürülmüş Kafkasyalılar ve Tatarlar, buralarda rengârenk, tuhaf pamuklu giysilere bürünmüş olarak, çılgınca ritimler eşliğinde hoplayıp sıçrarlar; tümü birbirine benzer, Moskova'nın halk sanatı konusundaki düşüncelerini somutlaştırırlar, orkestrasyonun değirmeninde öğütülmüş müzik temelinde incelikten çok, sportif bir nitelik sunarlar.

Değişmezliğe, katılığa, içe kapanıklığa gelenek değil, tersine, kayıt, yazıya aktarım yol açar. Durağanlığı ve kopukluğu, yazı, başka bir zamana yerleştirir. Konservatuarlardaki koruma, yaşam ve unutulmuşluk sakıncasını göze alamaz. Seyircilerin kurallarını bilmediği bir sanatı, uzmanların ellerine bırakır.

Tersine, flamenko gibi geleneksel bir sanat, sanatçıları izleyicilerinden kaba çizgilerle ayırmaz; aralarında çok başarılı olanlar bulunsa bile, kimileri de tersine flamenkoyu bilmese bile, herkes az çok flamenko yapar. Şarkıcılar ve dansçılar sahnede yer almaz; çember biçiminde dizilmiş sandalyelerden birine oturarak veya bir

36. Frédéric Deval, *Le Flamenco..., a. g. y.*, s. 9.

kapıya sırtlarını dayayarak şarkı söylerler; yaşlı bir kadın oturarak şarkı söylemeye başlar, pistin ortasına değin ilerlemesi gerekmez. Her şey, o andaki havasına, ötekilerin yüreklendirmesine ve ilaveten bir kadeh şarabın olup olmamasına bağlıdır. Flamenkoda çok içilmez –yani şarabın etkisi olmayacak kadar–, ama düzenli bir biçimde, susuzluğunu gidermek, şölen için ve güç toplamak için içilir.

Bununla birlikte, çok başarılı olanlar, ünleri semtlerinden ve yakın çevrelerinden taşanlar vardır. Bunlar, şölenlerin aranan isimleridir; gerçek profesyonel olmamakla birlikte, çalışmak için harcadıkları zamandan daha fazlasını flamenkoda geçirirler. Önde gelen flamenko merkezlerinde karşılaşmalar da düzenlenir. Daha geniş ve uzmanlaşmış kişilerden oluşan izleyicilere seslenmek için, en başarılı olanlar bu karşılaşmalara katılır. Bunlara, kendi adlarına ve ailelerinin şerefi için katılırlar. Kurallar değişmez. Çember biçiminde yerleştirilen sandalyeler bir *plazza* veya büyük bir *patio* boyutlarına ulaşır. Ve yalnızca en başarılı olanların şarkı söyleyip dans edecekleri bilinir. Gösteri sonunda alkış alırlar. Başarı, kalıplaşmış kurallara aktarılmamıştır. Herkes, katılanlardan birisinin en başarılı olduğu izlenimiyle alandan ayrılır.

Bu flamenko şölenlerinden yola çıkılarak, bir *sympósion*'un nasıl gerçekleştiği tasarlanabilir. İçicilerin oluşturduğu çemberden, aynı biçimde bir ses yükselir ve flamenko şarkıcılarında olduğu gibi, bu ses başka bir yerden gelir, o ana uygun bir şarkı, bir gelenek şarkısı söz konusudur; bu ses hiçbir biçimde bireysel bir anlatım yolu değildir. Bu birden ortaya çıkan şarkı şöleni başlatır, başkaları da ona katılır. Tombul, yürek acılarının uzağında kalmış bir aile babası, ağzını çarpıtarak, gırtlağını paralarcasına "Meryem Ana beni acılarımdan kurtar... Yanımda olmazsan hayatım hayat olmaktan çıkar, ölsem daha iyi..." diye şarkı söyler. Yunanlı içicinin şarkısı da Çingene şarkıcınınki denli keyfidir. Burada da sözcükler pek önem taşımaz, çünkü şölenin özü sözcüklerde yatmaz.

*Sympósion* ile *fiesta* arasındaki koşutluk kuramsal bir bakış açısı değildir; ancak, yirmi yüzyıl sonra, türsel *sympósion* terimi altında düşünsel olarak yeniden oluşturduğumuz Yunan kültürünün bu

gerçekliğinin ayrıntılarda nasıl gerçekleştiğini düşünmeye olanak tanır. Bir kültürün dokusunun ara öğelerini oluşturacak en önemsiz şeylere dikkat etmek koşuluyla, flamenkonun bize sunduğu şeyin farklı bir insan anlayışı olduğunu görürüz.

Flamenko, *sympósion*'un toplumsallığının ne olabileceğini, ortak bir belleğin nasıl yaratıldığını canlı bir biçimde ortaya koymamızı sağlar. Frédéric Deval, bir *fiesta*ya katılanların, bu olaya ilişkin anılarının şaşırtıcı bir canlılık taşıdığını, üzerinden yıllar geçtikten sonra bile orada kimlerin bulunduğunu, her birinin ne yiyip ne içtiğini, ne söyleyip ne yaptığını anımsadığını anlatmaktadır.[37] Daha sonra bunlar birbirleriyle konuşacak ve bu ortak bellek benzersiz bir yakınlık yaratacaktır. Unutmak, sevmemiş olmak, gerçek anlamda katılmamış, sıkılmış olmak demektir. Çünkü, önemli olan, o gün, herkesle birlikte orada bulunmaktır. Bu, neredeyse hiç olanın kültürü, gündelik ayrıntılara bir yoğunluk kazandırır, onları duygusal bellekle donatarak yüceltir. Bu nedenle, flamenko, en büyük şarkıcının ileri tekniğiyle gündelik yaşamın nesneleri arasında bir kesinti olmaksızın sıradanlık içinde kök salar: Hasır iskemle ve manzanilla kadehi aynı kültür içinde birbirlerini bütünler. Aynı biçimde, Yunan *sympósion*'unun görüntüleri bir davetlinin sandallarını, şarap testisini ve içicinin esinli şarkısını bir araya getirir.

Ayrıca, flamenko fiestasından yola çıkılarak, katılmadan hazır bulunmanın olanaksızlığı, soğuk bir nezaketle ilgisiz kalmanın nasıl ötekilere yapılacak hakaretlerin en kötüsü olduğu, içtenliğin nasıl herkes için bir görev olduğu anlaşılmaktadır.[38] Fiestada hazır bulunup da ritim tutmak için el çırpmayan, şarkıları *Ole* ya da *Eso* eslerle –"öyle"– vurgulamayan kişi şölenin dışında kalır ve dostlarını yaralamış olur. Bu, kişinin, flamenkoyu hissetmek, onu içinde yaşamak, kendisi yaratıyormuşçasına sürdürmek, kendini yükselen şarkının biçimine göre neşe ya da kedere, özlem veya mateme kaptırmayacak denli yabancı olduğunu ortaya koyar. Burada geçerli sayılan, ayinin akışıyla bütünleşmesi, kendini aşka ya da şaraba bırakması, sarhoşluk ayini içinde dostlarını izlemesi gereken içicinin

37. Frédéric Deval, Le Flamenco..., a.g.y., s. 14.
38. *A.g.y.*, s. 16.

*sympósion* içindeki ruhsal durumudur. *Jaleo'*nun, bu şarkıcıyı doğaçlaması içinde daha büyük bir ustalığa itme, destekleme ve yönlendirme biçiminin varlığı, toplu yaratım olarak adlandırılan şeye somut bir içerik kazandırır. Şarkıcı, böyle bir şarkıyı hiçbir zaman tek başına ve şölen dışında gerçekleştiremezdi. Bu gerekçeyle, dilbilimsel nitelikli sözcelem ve sözcelem bağlamı kavramları tam olarak gerçekleşmiş olur.

Son olarak, flamenko *fiestası*, *sympósion* içicilerini saran coşkunun, şölene katılanlarda kutsallık duygusu uyandırarak şarkılarını ilahi bir havayla söyleten bu coşkunun ne olabileceğini kavramamıza olanak tanır. *Sympósion* içindeki coşku, Musa rahipleri olarak Homeros *aoidos'*larının sahip oldukları ayine özgü sahiplenme olmadığı gibi, Bakhantosları saran ya da şamanlara özgü türden gerçek gönül gözüyle görmenin etkisindeki dithyrambus korolarını[39] saran coşku da değildir. Flamenko şarkıcıları gibi *sympósion* içicileri de, ne vudu rahipleri, ne de yalvaç kâhinlerdir. Bununla birlikte, bazen kutsal nitelikli bir şeyler olup biter. Çingeneler, bunu *duende*, "ruh, tanrısallık, deha" olarak adlandırır.[40] *Duende* tanımlanamaz, o kendini anlatır. Her *cante* resitali bir beklentidir; mucize gerçekleşecek midir? Tören, bu "zamanın unutulmasını, yerin unutulmasını sağlayabilecek... bir insan topluluğunun içinde hemen kendini tanıyabildiği bu önemli anı yaratabilecek midir?... Gerçek *cante'*nin her anında, her keresinde sizi saran saygı, neredeyse kutsal nitelik taşıyan korku, gerçekleşen veya gerçekleşmesi gereken şeyin... hiçbir zaman gerçekleşmeyen şeyin belirgin göstergesidir. Her şey hazırlanmış, düzenlenmiş, sıraya konmuştur, ola ki olur diye... Ama, flamenko ardışık bir sanat değildir; hiçbir şey birbirini izlemez, ürperti eksiksiz bir emirle başlamaz ve *duende* bunun sonucundan kaynaklanmaz... Yönergeler yok değildir ama birbirlerini izlediklerinde bile yeterli olmazlar. Ve bazen, yeterince uygulanmadıklarında bile bazı şeylerin olup bitmesine olanak tanırlar...". Coşku gelir ya da gelmez, kendisi için peşinde koşulan bir şey değildir: *Duende* olmaksızın da güzel güzel şarkı söylenebilir, sarhoş

39. Bkz. ileride, s. 106.
40. Frédéric Deval, *Le Flamenco..., a.g.y.*, s. 30 ve dvm.

olmadan ve Dionysos'suz da içilebilir, ama "tam anlamıyla doğru değildir bu". Ve coşku uyandığında, herkes "şölenden, biraz da kendi gerçek doğasıyla baş başa kaldığı izlenimiyle ayrılır".

Frédéric Deval, Labriga'da, *duende*'yi kaçırdığı bir *fiesta*yı anlatır. *Fiesta* başlar, ünlü bir şarkıcı, El Funi oradadır, hiçbir şey olmaz, "içilir, konuşulur, beklenir, yenir, şakalar anlatılır, yeniden oynanır, yeniden şarkı söylenir, yeniden biraz dans edilir...", hiçbir şey olmaz. Deval, bir kanapede uyuyakalır. Ertesi sabah öğle üzeri uyanır ve "sabahın yedisinde, Labriga'nın bütün Çingenelerinin karşısında, El Funi'nin birden ve uzun saatler boyunca *gerçekten* harikalar yarattığını ve kendisini seven ve sevdiği Çingenelerle çevrili olarak, ortak ruhunda Labriga'yı *temsil ettiğini*" öğrenir. Kendisini dinleyen ve destekleyenlerin, hiçbir zaman unutmayacak olanların dışında, olaydan geriye hiçbir şey kalmamıştır ve kalamaz – *duende*, teyp kasetlerine kaydedilmediği gibi, yazıyla kâğıda da aktarılamaz. Bu demektir ki, hazır bulunan şarkıcılar tümüyle benzer biçimde şarkı söylemeyecek ve ötekiler de hayatlarına bir renk katacaklardır.

El Funi'nin bu şarkısı, Labriga'da geçen bir gün konusunda edebiyat tarihinin söyleyecek hiçbir şeyi yoktur ve aynı biçimde, kâğıda geçirilmiş Anakreon şiirlerine yapacağımız bir şey yoktur. Flamenko *copla*'larının okunmasının belgesel olmak dışında bir yararı olmaması gibi, Yunan *sympósion*'unun bize aktaracak bir edebiyatı bulunmaz. Üstelik, *cante*'ler bürünbilimsel bir çözümlemeye elverişli değildir; Nagy'nin kategorilerini benimseyecek olursak, flamenko şarkısı müzikle (yazılı) şiir (yazılı) arasındaki ayrımlaşma aşamasından önce gelir; şiirde Lorca'da ve müzikte Manuel de Falla'da gerçekleştiğine tanık olduğumuz bir aşamadır bu. Kâğıt üzerine yazmakla yapay olarak gerçekleştiriminden ayrılan metinler, bir bürünbilim çerçevesinde çözümlenemez; flamengonun kuramı yoktur çünkü yazılı şiir değildir. Metinler, dizeler biçiminde ve bazen de bir yarım uyakla yazıya aktarılımış olsa bile – bir *copla*, bir, iki, genellikle üç veya dört dize içerir–, şarkı bu repartisyonu göz önünde bulundurmaz ve her *copla*'nın kısa öyküsünün dramatizasyonunu değişimler, çığlıklar, sözcük veya hece yi-

nelemeleri aracılığıyla dört tümceye ya da *tercios*'a bölen kesitler dize sonlarıyla pek seyrek bir biçimde örtüşür.[41] Bu da, dizeler halinde yazıya aktarmanın, yazı dizgesinden kaynaklanan basit bir uzlaşma olduğu anlamına gelir.

"Flamenko ne açıklanabilir ne de betimlenebilir, hissedilir, tadılır, kendine değer katar, çeker... ya da sıkar."[42] Eğer geleneklerimizden yüzyıllar önce kaybolmamış olsaydı, bu kalıp Yunan *sympósion*'una da uyardı. Madem ki Yunan *sympósion*'unu artık ne tatmamız ne de hissetmemiz olanağı bulunmakta, bu durumda, Batı dünyasının düşsel tarihi içinde yerini alarak *sympósion* bize ne verebilir? Sürekli yaratımın herkesin iyeliğinde olduğu, eğitimli olmanın bütün kitapları okumak değil, geleneksel bir şölen içinde bir yer tutabilecek düzeyde olmak anlamına geldiği hareketli ve canlı kültürlere duyduğumuz beğeniyi bizlerde yeniden canlandırabilirdi. Bizi, toplu ayinlerle değişen gündelik yaşamın görkemine yeniden ulaştırabilirdi. *Sympósion*'un yeniden gün ışığına çıkarılmasının, bizi, halk kültürünü yeniden değerlendirmeye ve insanları zamanda olduğu gibi uzamda da bağlayan, bir şölen süresi içinde onlara başka bir beden, ilahi bir beden vermek üzere kendilerinden ve küçük geçmişlerinden koparıp alan bu toplu sarhoşluğa özgü Yunan kültüründen yola çıkarak uyuşturucu kullanımı üzerinde düşünmeye yönlendirmesini dileyelim.

*Sympósion* şarkısıyla flamenko arasındaki bu benzerlik, sözlü bir kültürün, kendini doğrudan yazılı bir kültürle karşıtlaştıracak dilbilimsel bir tanım içine kapatılamayacağına ilişkin ipuçları verir: *Sympósion* kültürü bir beden, toplumsallık ve haz kültürüdür; bu üçü birbirlerinden ayrılamaz. Bu şölen şiiri, anlam değil, eylemdir. Dolayısıyla, hiçbir yazı-okuma, içinden çıktığı kültürü ne koruyabilir, ne de gelecek kuşaklara aktarabilir.

41. Danielle Dumas, *Coplas flamencas, a.g.y.*, s. 62 vd.
42. *Ay. y.*, s. 95.

II

# Anakreon'un bulunuşu

Sözcük arkeologlarının, nesne arkeoloğu olma şansı yoktur: Sözcük arkeologları, şurada burada bulunmuş bir çömlek parçasının günümüze değin gelebilmiş olmasına açıklık getiremezler. Savaşlar, yangınlar veya göçler, yıkıntıya dönüşmüş evlerde ve terk edilmiş mezarlarda doğal olarak eşyaların bırakıldıkları yerde kalmasına yol açar; yıkıntıların altına, ardından yüzyılların tozları arasına gömülen bu eşyalar, rastlantıyla, bir araba tekerleğinin izlerinde, bir otoyol için açılan hendekte ya da kazı alanlarında yeniden gün ışığına çıkar.

Tersine, sözlü dil rastlantıyla unutulmaktan hiçbir zaman kurtulamaz. Vezüv'ün lavları tarafından gündelik devinimleri içinde taşlaşmış olan Romalılar, I. yy Pompei'sinin sessiz tanıklarıdır. Dola-

yısıyla, sözcük arkeologları, sesli nesnelerini, bunların bıraktığı yazılı izlerden yola çıkarak açıklamak zorundadır. Çünkü, Eskiler'in araya girmesi, bu şölen şarkılarından, doğal olarak yok olmaya yazgılı bu tek ve kalıcı olmayan edimlerden kimilerini yazıya aktarma istemi taşımış olması gerekirdi. Birisinin bunları ezberlemesi, günün birinde, aynı kişinin ya da bir başkasının, Dion Khrysostomos'un, bir başka gün söylevlerinden birinde Kleobulos şarkısını kopya edip onu on yedi yüzyıl ötesine taşıyan kişi olabilmesi için bunları yazmış olması gerekirdi. Edebi açıdan okunamaz olan bu metin nasıl oldu da yazıya aktarılabildi? Hangi başka okuma türüne adanmıştı? Son olarak, ki bu bizim başlıca sorunumuzdur, bir içicinin gerçekleştirdiği bu doğaçlama, nasıl şölen şarkıları alanında profesyonel değilse bile uzman olan ünlü bir ozanın yapıtı olarak korunabildi? Anakreon şarkılarının yazarı ve Anakreon türünün yaratıcısı Anakreon'u kim buldu?

## A. SİTE KÜLTÜRÜ VE PANHELENİK KÜLTÜR

Şölen şarkılarının korunmasıyla kendini gösteren sorun, ister destan, koro şarkıları isterse teksesli lirik şarkılar söz konusu olsun, bütün antik Yunan şiiri için aynı biçimde ortaya çıkar. Bu soruya yanıt vermek, bu şiirin küçük bir parçasının neden günümüze değin ulaştığına ve sesli Yunan üretimlerinin çoğunun neden kaybolduğuna açıklık getirmektedir. Çünkü, bunların kaybolması veya korunması rastlantıyla olmamıştır.

En azından ünlü Amerikan Helenisti Nagy'nin görüşü, Yunan edebiyatının modern anlamda bulunuşuna öncülük eden olayların incelikli bir biçimde yeniden oluşturulmasına dayanan görüşü budur.[1] Bu olaylar şöyle gelişmiş olabilir:

1. Gregory Nagy, *Pindar's Homer. The Lyric Possession of an Epic Past*, John Hopkins Universitesi yay., Baltimore ve Londra, 1990. Bu bölümün bütünü, tarihsel bilgiyi ve çözümlelemelerin en önemli bölümünü yeniden ele alıp bunları bazen bizim görüşümüz doğrultusunda derinleştiren bu kitaptan yola çıkılarak oluşturulmuştur. Bu kitabın çeşitli sayfalarına yapılan göndermeler o denli çok sayıda olacaktı ki, biz, bu yapıta olan borcumuzu ödemek için bu göndermelerin tümünü bir kerede burada anmayı yeğliyoruz.

VIII. yy'dan başlayarak ve İ.Ö. IV. yy'a değin, toplumsal ayinler, söz gelimi Olimpiyat oyunları veya Panatina oyunları çerçevesinde, Yunanistan, düzenli olarak geleneksel kültürün sözlü uygulamalarında bir seçim yapar; çeşitli kategorilerde yarışmak üzere her yerden şarkıcılar gelir. Destanlar, ilahiler, Apollon'u yücelten türküler, Dionysos onuruna söylenen ditirambuslar, koro şarkıları, şölen şarkıları, vd. değerlendirilir. Zafer kazanan ozanlar, atletler gibi hem kendilerine hem de sitelerine ün kazandırırlar ve icraatları anıtlaştırılır (bu, icraatlarının yazıya aktarılacağı veya olduğu gibi ezberleneceği anlamına gelmez). En azından bir yıl boyunca kendi türü içinde en başarılı biçimin ne olacağını somut bir biçimde örneklendirerek, bütün Yunanlılar için bir model oluştururlar. Dolayısıyla, bir örnekleştirme siyasasının güdüldüğüne tanık olunur. Şarkı, bağlamından soyutlanmış, normal olarak yinelenmesi gereken olaylardan koparılmış ve yarışma boyunca kuramsal bir algılama nesnesine dönüşmüştür. Bir yarışmada sunulan şölen şarkısı bir *sympósion* sırasında dinlenmediği gibi bir içici tarafından da sesletilmez. Edimsellik süreci içinde algılanmaz, şarkı düşüncesine denk düşer.

Teknik bakımdan, festival şarkısı şölen bağlamından koparılmış, daha sonra yarışma bağlamına aktarılmıştır. Ayrıca, şölenin, yarışma içindeki şarkı için kurgusal sözcelem anlamına denk geldiği söylenebilir; yarışmanın kendisi de şarkının gerçek sözcelem ortamıdır. İlk saptama, şölenle yarışma arasında bir bakışımlılığı ve sözcenin metinselleşmesini varsayar –bu, yazının bakış açısıdır. İkinci saptama, sözcenin metinselleşmesi söz konusu olmaksızın bir bakışımsızlığı gündeme getirir –bu da, sözelliğin bakış açısıdır. Yalnızca kurgusal sözcelem, sözceye uygunluk taşır; dolayısıyla gerçek sözcelemin, bu sözcenin uygun olmayan durumda alımlanabilmesini sağlamak üzere kurumsal olarak tanımlanması gerekir. Sözellik ve yazı arasında değil de sözceyle sözcelem arasındaki tarihsel kopuş, bizce burada yer alır.

Gregory Nagy'nin tarihsel yeniden oluşturumu, önce XIX. yy'da ve özellikle de günümüzde, XX. yy'ın sonunda flamenkonun yozlaşmasına ilişkin tarihten pek fazla etkilenmeksizin bu tarihi öngörmesi ölçüsünde gerçeğe benzerlik taşır. Gerçekte, Endülüs-çin-

gene şarkısını temellendiren şey, bir seyre dönüşmesi ve evrenselleşmesidir. Toplumdan dışarlanıp *gitanerias*'a hapsedilmiş bir azınlığın içinden çıkan flamenko, çoğunluğun farkına varmadığı bir sanat biçimi olarak kaldığı sürece doğaçlama gücünü koruyordu; şarkıcının hoşa gitmek gibi bir çabası yoktu, izleyicileriyle karşılıklı olarak bir tanınma ilişkisi, bir başka deyişle küçük bir toplumsal birlik olan aile ya da semt içinde aşk ve ortak bir şeyleri paylaşmaya dayalı bir ilişki içindeydi. XVIII. yy'da çingeneler öteki insanlarla aynı haklara kavuşunca, İspanyollar onların şarkılarının ve danslarının farkına vardılar; bu da "flamenko yaşam biçiminin" tıkanmasına yol açtı. Çingenelerin fiestasından koparılan, uyumlu insanların iyeliğine giren ve bir tiyatro biçimine dönüşen flamenko, coşkusunu, *duende*'yi yitirmiştir, resitaller artık rastlantısal birer şölen değil, değişmeyen biçimlerin, ritimlerin ve sözlerin teknik icrasından başka bir şey olmayan bir şeye indirgenmiştir. Şarkıcılar, festivallerde veya yarışmalarda kendilerini sergiler. Kuramcılar işe el atar, flamenkonun tarihini yazar, *copla*'ların poetiğini yeniden oluştururlar, kaybetmek korkusuyla metinleri derler ve kayıtlardan oluşan seçkiler hazırlar. Sözlü aktarımın yerini alan müzelere özgü korumacılık anlayışı, festivaller ve yarışmalardan sonra şarkıcıların doğaçlama yeteneğini ikinci kez öldürür; çünkü bu doğaçlama, belleğin merkezinde yer almaktaydı. Örneklerin sayısını en sık karşılaşılanlarla kısıtlar ve her türlü yeni yaratımın önünü tıkar. Delphoi'de veya Olimpos'ta olduğu gibi sahnenin önünde tek sıra halinde oturan dinleyiciler, daha önceden hazırlanmış bir gösteriyi, eşlik etmeksizin izler. Olay, gerçekleşmeyecektir.

Flamenkonun XX. yy'daki çöküşü, sözelden yazıya geçişten sonra değil de doğaçlamaya dayalı bir yaratım kültüründen bir örnekleştirme kültürüne geçiş nedeniyle Yunan kültürünün geleneksel şarkılarının başına ne geldiğini daha iyi kavramamızı sağlar.

## B. HAREKETİN ŞARKICILARI

Homerosçu *aoidos*, ne bir ozan ne de bir müzisyendir; Musalar'ın esinlediği bir şarkıcıdır: Çaldığı kitaranın müziği aracılığıyla ayine

özgü söz edimlerini kullanır. Bu bağlam dışında hiçbir yetisi yoktur. Ve taşıdığı kültür, insanları kaybedişe sürüklemekten başka bir işe yaramayan her türlü öteki müzik ve şiir biçimini yadsır. Deniz kızlarının söyleni de bunu dile getirir. Şarkılarını dinlemek için deniz kızlarının adasının açığından geçecek her denizci, karşı konulmaz bir biçimde onların güzelliklerine *–cháris–* kapılarak direncini yitirir ve dosdoğru kayalıklara yelken basarak bir denizci olarak yükümlülüklerini unuturdu. Kemikleri de kumsalda öteki ihtiyatsız müzikseverlerin kemikleriyle birlikte kurur giderdi. Bir şarkının sözlerini duymaksızın seslerin arı müziğine kapılan, deniz kızlarının –şimdiye değin kimsenin görmediği ve görmeyeceği gibi, yine kimsenin hiçbir zaman şarkılarını duymadığı ve duymayacağı şu kadın başlı kuşlar– adasının kıyısında kazaya uğramış olan denizci, *aoidos*'u dinleyen mutlu şölencinin tersine çevrilmiş söylensel figürüdür.

Bu nedenle, hiçbir *aoidos* ne de hiçbir *sympósion* şarkıcısı, şölen dışında, Musalar'ın veya Dionysos'un artık ozana esin kaynağı olmadığı yerde hiçbir zaman şarkı söylemeyecektir.

*Aoidos*, şarkısının sözlerini kendisi yazmaz, bu şarkının yalnızca taşıyıcısıdır ve onun aracılığıyla Musa'nın sesi dile gelir ve kendisine bir anlık yeni ve geçici yetenekler kazandıran Eros ve Dionysos'un hâkim olduğu şölen şarkıcısı yalnızca şarhoş veya âşık olduğu için şarkı söyler. Bir *aoidos*'un ünü, icraatlarının izine değil, kişiliğine bağlıdır. Kendisinden, olayı yaratması istenir. Zaten, bir edimin başarısı ancak kendisine bağlıdır, izleyicinin yetenekli olmasını da gerekli kılar. Şarkısı, kendisiyle dinleyiciler arasında karşılıklı bir etkileşim içinde oluşur; her yapıt, koşullara uygun bir biçimde gerçekleşir. Kuşkusuz her a*iodos*'un öncelik verdiği konular vardır, belleğinde koruduğu sonu gelmez özel adlar dizgesi –kahraman, yer, tanrı adları, tanrı ya da insan soyağaçları– içinden bir isim ve bu isime bağlı olarak "Ulyses'in Dönüşü", "Agamemnon'un Dönüşü" veya "Dolon'un Kahramanlıkları", "Akhilleus'un Öfkesi", "Patroklos'un Ölümü", "Hektor'un Ölümü" türünden bir anlatı kalıbı önerir. İzleyiciler, bölgesel bir tanrıyı, yakınlarda bulunan bir tapınağı, hemen o çevrede yaşayan bir hanedanı söz konu-

su eden bir öyküyü yeğler. Böylece, her edim yerel özellikleri göz önünde bulundurur; bütün Yunanistan'da Truva Savaşı'nın şarkısı söylenir, ama her krallık sarayı *aoidos*'tan değişik bir çevrimi dile getirmesini bekler, bir ada parçası üzerindeki her küçük krallık, Truva Savaşı'nın gerçek galibinin atalarından birisinin olduğunun söylenmesini ister: Yunanistan'ın kuzeyinde, Hektor'u öldüren Akhilleus yüceltilir, İthaka ve Kerkura'da* daha çok, Ulysseus ve atından söz edilir, Sparta'da kahraman, sarışın Menelas'tır. Argos'ta kralların kralı Agamemnon'dur. Bir yerde ortaya çıkan bir öykü başka hiçbir yerde kullanılamaz. Her birisinin izleyicilerin özelliklerini işlediği versiyonların çok sayıda olmasının nedeni buradan kaynaklanır; akla dayanan kurnazlık çevresinde gelişen, denizcilere yönelik olan şarkılar vardır –Ulysses'in yolculuklarını anlatanlar bugüne değin gelebilmiştir–, ötekiler aştaki çekiciliği, başkaları yası, konukseverliği, okçuların tekniğini, gece savaşlarını veya Truva Atı öyküsünün ortaya çıkmasına yol açan tersane doğramacılarının sanatını ele alır. *Aoidos*'lar, Yunan kültürünü tüm görünümleri içinde belleklerinde taşıma görevini üstlenmişti. Ama büyük bölümü ortadan kalktığından, bugün, Yunanistan'ı tüm renkleri içinde kucaklayan bu öykü ve şarkıların çok sayıda olduğunu düşünmekten başka bir şey gelmemektedir elimizden.

A*oidos*'ların bu kültürü, her şeyini tümüyle şarkıcıların belleğine, bunların, her türlü siyasal kurum dışında Musalar'ın tapınağında elden ele aktarılan yeteneğine bağlamış bir toplumdan kaynaklanır. Şarkıcı, yalvaç ya da haberci gibi tanrılarca korunur ve güçlülerin şiddetinden etkilenmez. Gerçeğin efendisi *aoidos*, Musalar'ın anasıyla, adının kendisini dünyanın belleği durumuna getirdiği kraliçe Mnemosyne** ile iletişim kurar. Şarkısı da şimdi ve burada, her zaman kısmi, her zaman geçici bir gerçeği dile getirir; çünkü bu, insanlar için de farklı değildir. Sözleri ancak içinde bulunulan anda geçerlilik taşır ve korunmak dışında bir amaç taşımaz. Bilgiye, kısmi gerçekler elde edilerek ulaşılamaz; insanoğlu bilgiyi, bir şarkı süresince ilahi Bellek'e ulaşarak anlık olarak sezgiler.

Bu çok eski Yunanistan'da kahramanlık destanlarının sonsuz

* Bugünkü Korfu Adası (ç.n.)

** Yunancada *mnêmê* sözcüğü, bellek anlamına gelmektedir (ç.n.).

çeşitliliği, içinde insanların öbekleştiği ve kültür biçimlerinin yaşamlarını örgütlediği toplumsal birimlerin sonsuz çeşitliliğine denk düşmekteydi. İşte kent ve Panhelenizm de tam bu ikili çeşitlilik içinde bir düzen ortaya çıkardılar.

## C. SİYASAL-EDEBİ DÜZEN

VIII. yy'a doğru, Yunan toplumu yeni bir örnek üzerinde örgütlenir: *Pólis*, Kent-Devlet. Her site komşuları karşısında tam anlamıyla özerk olmak istemektedir, kullanımını başkalarına yasakladığı bir toprakla, bir kent merkeziyle, tapınaklar ve kendi tanrılarıyla, poliades denilen tanrılara kendini tanımlar. Bunlar, Argos'ta Hera, Atina'da Athena, Korintos'da Afrodit'tir. Daha sonra, her kentin, Yunanca'nın Dor ya da İyon gibi büyük lehçe ailelerinden birisine bağlanan kendine özgü bir lehçesi vardır. Nihayet, bir kentin yurttaşları, komşularından farklı töreleri olmasından gurur duyar ve kendi özgül yanlarına sahip çıkar. Örneğin Aristophanes'te, her biri kendi kültürünü besleyen bu Yunanlılar'ın eğlenceli karikatürleriyle karşılaşılır: Ispartalı oğlancı ve kötücüldür, Thebaili aptal ve oburdur, Atinalı yalancı ve gevezedir.

Sürekli değişim içindeki her toplumsal öbeğin birbirinden ince farklılıklarla ayrıldığı, zaman içinde hareketli ve hiçbir kural ya da kurumca kalıcılaştırılmayan olaylar karşısında esnek olan şurada veya buradaki "söyleyiş biçimleri, yapma biçimleri"nin geçmişteki bu sonsuz çeşitliliğinin yerini, öncelikle bir siyasal rejime ve yasalara dayalı kesin ayrılıklar alır veya bunların üzerine eklenir, ama daha sonra ortak kültürel kurumlar içinde, söz gelimi Atina'da tiyatro gösterileriyle süreklilik kazanır. Kent kültürü, komşuluk kültürünün yerine geçer.

Kendine ortak bir kimlik vererek, her site kendini oluşturanların, köylerin, boyların ve klanların farklılıklarını yadsıyor, hatta kimilerinin geleneklerini korumasına bile karşı çıkıyordu. Yasa olmadığı için kamuoyu, bir kuralı benimsetmek üzere acımasız bir sansür uyguluyordu. Örneğin Atinalı aristokratlar İyonyalılar'a özgü,

altın bir halkayla atkuyruğu biçimde topladıkları uzun saç geleneğini korumuşlardı. Atina'nın küçük halkı, savaşta kendilerine yoldaşlık ettiklerini unuttuğu bu atlıları alaya alıyordu. Maratonlu sıkı donatımlı bir piyede erinin, Pireli kürekçinin saçları kısaydı. Uzun saçlı bu adamlar, belki de ihanet etemeye hazır yabancılar gibi görülmekteydi. Tersine, bir öbeğe ya da bir yere özgü bir töre, tüm topluma yayılabilir: Atina'da Dionysos *symposión*'u bu durumu örneklendirir. İyon aristokrasisinin bir özelliğiyken, bir kimlik tanımlaması gibi Atinalılarca benimsenmiştir.[2]

Her site, toplumsal farklılıklar ve devlet birliği arasında az ya da çok şiddetli sürtüşmelere sahne olur. Şiir kültürü artık ikiye bölünmüştür. Büyük yemekli davetler ve şölenlerde geleneksel şarkı uygulamaları sürerken, site, resmi olarak gerçekleştirilen törenlerde halkın bütününe sunulan karma biçimleri devindirir: Burada da en bilinen örneği Atina oluşturur.[3] Halk kültüründen ayrı olan bir Devlet kültürü doğmuştur. Bu Devlet kültürü, birleşmiş, toplumsal bir varlığı olmayan ve siyasal bir oluşum olan bir alıcının varlığını ön gerçek olarak ortaya atar: Topluluk olarak halk.

## D. KURAMSAL BİR YUNANİSTAN

Her sitenin kendine özgü kimliğini sergilediği Yunanistan'ın bu merkezkaç parçalanmasına koşut olarak, merkezcil bir hareket, bütün Yunanlılarda ortak olan kurumlardan yola çıkarak bir Helen toplumu yaratır; bunların en eskileri Delphoi bilicileri, Olimpiyat oyunları ve Homeros şiirleridir. Tarihçiler, bu hareketi Panhelenizm diye adlandırır. Delphoili biliciler, bütün Yunanlılar için ortak yalvaçsı bir Mnemosyne'nin* yerini coğrafi olarak saptarlar; Homeros şiirleri, ortak destan, şiirsel bellek, kültürün koruyucusu ve bütün çocuklar için tek eğitim kitabıdır; son olarak Olimpiyat oyunları,

2. Schmitt-Pantel, [1992], s. 46. vd.
3. J.-P. Vernant, P. Vidal-Naquet, *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*, Maspéro, Paris, 1972, ss. 13-17.

* Mnemosyne, belleği kişileştiren Titan'dır. Fransızca metinde bu kişilik Mnemosyne adıyla değil, Bellek'e gönderme yapan Mémoire adıyla geçmektedir. (ç.n.)

bütün Yunanlılar için her beş yılda bir ziyaret yolculuklarına fırsat oluşturmakla kalmaz, her sitenin siyasal zamanı dışında, tek tarihlendirme yolu olduklarından ortak bir zaman kavramını gündeme getirir. Söz gelimi Atina'da yıllar, yargıç kralların adıyla, yıla adını veren yargıç kralın adıyla isimlendirilir. Daha sonra, bu örnek üzerinde, Epidauros'ta olduğu gibi Panhelenik tapınakların kuruluşuna, Delphoi ya da Korinthos'ta olduğu gibi başka yarışmalara tanık olunur. Son olarak, Yunan şiirinin tüm temel yapıtları yazıya geçirilir. Özgürlüğe olan tutkusu nedeniyle, Yunanistan ortak siyasal kurumlara sahip değildir, ama birleşik bir kültür yaratmıştır. Sitelerde tanık olduğumuz gibi, bir ilkeye göre sapmalar söz konusuymuşçasına, farklılıkları dışarlayarak, tek ve birleşik bir örnek geliştirmek üzere Panhelenizm kimliğine dayalı bir Yunan kültürü üretmiştir. Bu, aynı kahramana, aynı tanrıya bağlanan ve aynı öyküyü dile getiren söylenlerin incelenme biçimlerinde özellikle görülür. Bundan sonra, bu söylenlerin her birinin *bir* gerçek, *bir* doğru biçimi olduğu, ötekilerin yanlış, uydurma, hikaye olduğu düşünülür. Ozanların bir görevi de bu ideal ve tek biçimi ortaya çıkarmaktır.

Bu Panhelenik kültürden anıtsal ve soyut, bütün Yunanlı halkların bir tür ortak paydası olan kuramsal bir Yunanistan böylece doğacaktır.

Festivaller ve yarışmaların işlevi, site temsilcilerinin birbirleriyle yarıştığı edimler sırasında Helenizmin oluşturucusu gibi görülen kültürel biçimlerin ayıklanmasını ve bileşimini yapmaktır. Şiir ve şarkı da aynen yarış ya da yumruk yumruğa kavga gibi olup biter. Yapılan gösteri, yargıçlar *–kritai–* önünde yapılan bir karşılaşmadır ve bunların yargıları *–krisis–* Yunanistan'ın bütün halkları arasında olabilecek en yaygın uzlaşımı doğurabilecek başarıyı belirler. Kuşkusuz, yarışmaların dönemsel niteliği, Yunanlılar'da bir başarılı yapıtlar örneği oluşturma isteğinin henüz oluşmadığı anlamına gelir. Zafer kazanmış bir başarı, olay niteliği taşır ve ödül alan bu başarıdır yoksa ezbere okunan metin değil. Bu olay bir örnek biçiminde korunmayacaktır, yine de ozanın bunu bir anıt taşına ya da bronza yazıp, başarının bir adağı gibi sitesinin bir tanrısına adadığı da olur; bu adağı tanrıya, aynen bir disk yarışmasını kazanmış birine veri-

yormuş gibi sunar. Metin, kendisi için değil, başarılı ediminin bir imgesi olarak değer taşır.[4]

Yine de kimi sitelerde, bir metnin kalıcı olarak kaydedilmesi durumunda şiir yarışmalarının ortadan kalkması, törensel bir tekrara, hatta bir okumaya konu olması da söz konusudur. Şiir yarışmaları, güzel söyleme yarışmalarına dönüşür. Bir tiran olan Atinalı Hipparkhos'un, her yıl Panatina şöleni sırasında, "şairler"e, yazıyla kaydedilmiş Illiada ve Odysseus'u birbirleri peşi sıra baştan başa yazdırarak veya okutarak destana devlet tarafından ilk kez el-koydurmasına şaşmamak gerekir.

## E. FESTİVALLER KÜLTÜRÜ

Artık, Yunanistan'da iki şiir kültürü bir arada varlığını sürdürür: Birincisi, geleneksel ve hareketlidir ve şölen kültünün damgasını taşır; festvial kültürü olan ötekisi, modern ve kurumsaldır. Bu sonuncusu, sitelerin olduğu denli Panhelenik Yunanistan'ın da belirgin özelliğidir. Bir sarhoşluk kültürü, müzikal ya da Dionysos kültürü olamasa da, bu festivaller kültürü bir şölen ve olay kültürü olma niteliğini korur. Ayrıca, toplumun kabul ettiği metinlerin saptanması ve yazarların buluşu sürecinde belirleyici bir aşamadır. Demek oluyor ki, böylece festivaller kültürü aracılığıyla, Kleobulos'un şarkısı Anakreon diye birisinin adıyla korunmuştur.

### *Kültürün kefili olarak yazar*

Bir şiir ya da şarkı yarışmasına ilişkin edimlerin, büyük yemek davetlerine özgü hazlarla hiçbir ilgisi yoktur. Musalar ortada gözükmez ve onlarla birlikte *cháris*'lerinin dayanılmaz çekiciliği de yok olur. Bir şiir yarışması sırasında, izleyiciler bir kahramanlık şiiri, bir içkili davet şarkısı dinlerse, bunu İthaka'nın bir şölencisi ya da Kleobulos'un bir içki âlemi arkadaşı gibi karşılamaz. Yargılamada

4. Sözün betimleyicisi olarak yazı konusunda, bkz. yukarıda, s. 65-66 ve Lissarrague [1987], s. 129.

bulunmak için araya bir mesafe koyar. Bundan bir haz duysa bile, bu haz aynı değildir. Sarhoşluğa yer yoktur. Kendi dışına çıkmak için bir fırsat olacak ve başkasılığın deneyimini yapacak yerde, yarışma seyircisi Kleobulos'un şarkılarını dinleyerek kendine bir Atinalı ya da Yunanlı kimliği oluşturur; bazen bunlardan birini, bazen her ikisini üstlenir. Peki şiirin güzelliğinin ve etkisinin *–cháris*'inin– kefili kim olacaktır? Bu kişi, yazar olacaktır.

Şiirsel örneklerin geliştirilmesi, Yunan halk kültürünün geleneksel icraatlarının ayrışması üzerine kurulur. Destanın serüveni izlendiğinde, bu olgu kolaylıkla kavranır. Homerosçu *aoidos* aracılığıyla tanıdığımız büyük içkili şölenlerin eski şarkıcısı, sözcüğün gerçek anlamında parçalanır. Musalar'ın, "yazar-besteci-yorumcu" olan rahibi, şölenin ortasında şarkısını söylediği anda üçlü işlevini yapmış olarak, yerini sözün ve müziğin teknisyenlerine bırakacaktır. Bunlardan kimileri basit icracı, edim sırasında ortaya çıkan kişiler, *rhapsôdos*'lardır;* ötekiler edimden önce, *rhapsôdos* hazırlıklarını tamamlarken ayrı ayrı bir metin ve müzik üreteceklerdir. Bunlar, şairler ve müzisyenlerdir. (Lirik türlerde rhapsôdosun yerini, aulos denen ağızlıklı flütü veya telli bir çalgı: lir, kitara, barbiton** çalarak şarkı söyleyen *kitharôs*'lı ya da *aulod* olacaktır.)

Son olarak, yarışmalarda gerçekleştirilen bu yeni edimlerin kişileri, sundukları şarkıdan ya da şiirden koparlar ve basit icracılar olma savını güderler. Bu sürecin ilk kişisi olduğu düşünülen ve sitenin ilk zamanlarına kadar götürdükleri kişinin ardına gizlenirler; buluşu yapan kahraman, kendinde hiçbir şiirsel ya da müzikal yetenek görmez. Bir şarkı, onlara efsanevi bir yazarın: Homeros, Arkhilokhos ya da Anakreon ayarında bir şiir türünün bulucusunun metni olarak ulaşır. Bu "efsanevi yazar", kendi uğraşdaşlarının edimlerini kendi yetkesiyle güvence altına alır.

Dolayısıyla yazar, daha açık bir söyleyişle şiirin kendisine mal edildiği kişi, ozan değildir. Müzikte de aynı durum söz konusudur; besteci Terpandros ya da flütün, yedi telli lirin bulucusu Olympos gibi efsanevi bir müzisyenin ardına gizlenir.

---

* *Rhapsôdos*, eski Yunanistan'da kahramanlık şiirleri, özellikle de Homeros'un destanlarını söyleyen gezgin şairlerdir. (ç.n.)

** Barbiton, ilk kez burada geçmekle birlikte, yazar, bu antik çalgıya ilişkin bir açıklamaya, daha ileride, 20. dipnotta yer vermektedir. Bkz., s. 97. (ç.n.)

Destanın yarışmalarda sunuluş biçimi, yazarın buluşunu içeren bu dönüşümde son derece belirleyici bir nitelik taşır. Artık şarkı olarak söylenmez; yalnızca sözlü olarak yinelenir. Bunu söyleyenlere *rhapsôdos*, bir başka deyişle Yunancadaki anlamıyla "şarkı dikişçileri ya da dikiciler" denir. Bestecisi olmadıkları, ama tanrısal ve ulaşılamayan bir ozanın yapıtı şiirleri yorumlayan kişiler olarak, yeni bileşimler yapmış olsalar bile, en azından bu savı güderler. Söz gelimi Homeros ozanlarının tümü de, Homeros denilen kurucu bir ataya bağlanan şiirleri söyler. Böylece artık şiiri söyleyen ve onunla ayrılmaz bir bütün oluşturan insan değil de şiirin kendisi edimin merkezine oturur. Demek oluyor ki, edimin kefili artık şarkıcı değil, "yazar" olarak adlandıracağımız kişidir, bir başka deyişle, günümüzdeki anlamıyla yazarı olmasa da, kendi uzantısı olabilecek yeni bir sözün kökeninde yer alan şiiri savunmak için elinde yetke bulunduran kişidir. Tanımı gereği, Homeros tam anlamıyla ortalıkta gözükmez.

İster Homeros, isterse Anakreon adını taşısın, genel olarak, hiçbir zaman ortada olmayan bu yazar, şiirleriyle özdeşleşmek ve şiirleri de Helenizmle özdeşleşmek zorunda olan kuramsal bir Yunanlı'dır. Bu nedenle, Panhelenik yarışmalarda önerilen yapıtlar, her edimde biraz daha fazla olmak üzere bunları belli bir zaman ve yere yerleştirebilecek her şeyi dışarlama eğilimi gösterirler; bu eğilim, zaman zaman yamalı bir bohça gibi inanılmaz çeşitlilikteki lehçelerden oluşan dile değin uzanabilir. Böylece her Yunan sitesi, zaferleri aracılığıyla bir tür içinde ortaya çıkan en iyi örnekleri üstlenmeyi amaçlar. Ozanları da, bütün Yunanlılar'a benimseyebilecekleri yapıtları sunmak ve böylece bunların tekelini oluşturmak amacıyla kendi kendilerini sansürleyeceklerdir.

Homeros ozanlarının çabaları sayesinde, Koslular'ın Homeros destanı ötekilerin üstüne çıkar ve bütün Yunanlılar'ın içinde kendilerini bulduğu tek destana dönüşür. Kimi *rhapsôdos* okulları, kendi yazgılarını bir sitenin yazgısına bağlayarak bu emperyalizme uzun süre direnir. Samos'un Kreôphuloslar'ı da böylelikle, Isparta'da Troya destanının resmi olarak tanınan tek resmi çevrimini verir. Bu

arada, Beotya'nın *rhapsôdos*'ları, Hesiodos adı altında, içinde hiçbir sitenin kendi özel söylencesini bulmadığı ama her sitenin benimseyeceği, bütün Yunanistan için Panhelenik bir tanrılar söylencesi, daha doğrusu teolojik bir destan üretir.

Bu düşsel, ideal ve soyut Yunanistan, Yunanlılığın ortak görüntüsü işlevini taşıyan efsanevi yazarlarıyla böylelikle oluşur. Her site, her kasaba ya da her aile kendisini bu görüntünün özel bir imgesi, bağlamsal bir değişkesi, yerel bir çevrimi gibi görebilir. Tarihçilerin bize tanıttığı Yunanistan da işte bu aldatmaca Yunanistan, Yunanlılar'ın kendisi tarafından oluşturulmuş bu kültürel kurgudur. Onlar adına, başka türlü davranmalarının güç olacağını belirtelim. Çünkü, kimi kez arkeolojik izlerin ve yazıt metinlerinin incelenmesi sayesinde, soyut örneklerin yerine gerçek ve çeşitlendirilmiş öğeler getirilebilse bile, korunmuş olan "edebi" belgelerin önemli bir bölümü, kuramsal örneklerdir.

Bu da, Delphoi veya Olympos'ta şiir festivallerine katılan Atinalılar, Ispartalılar, Tebaililer ya da Miletoslular'ın Yunanlı olarak sayılmadığı anlamına gelmez. Onlar, bu festivalleri gerçekten, birer ortak bayramlar gibi yaşıyorlardı ve kendilerine sunulan imgeyle özdeşleşiyorlardı; böylece de bir kültüre sahip oldukların kanıtını taşıdıklarına inanıyorlardı. Tanrılara inandıkları gibi Homeros'a, Hesiodos'a veya Anakreon'a inanıyorlar; bunları kültürlerinin kefili olarak kabul ediyorlardı.

### *Gerçek sözcelem, kurgusal sözcelem*

Söylenen şiirlerin ne seçimine ne de süresine müdahale eden edilgen bir kitlenin söz konusu olduğunu düşünmek gerekir. Bu, izleyici kitlesidir, izlemekle yetinir başka bir şey yapmaz: Yemez, içmez, yanındakine kur yapmaz. Atina'da, Meclis'teki yurttaş konumunda, oturur durumdadır. Seyir alanları, siyasal eşitliği yönlendiren simgesel çember biçimini yineler. Tüm yurttaşlar, merkeze göre eşit uzaklıktadır ve merkezde, üzerinde bir yargıda bulunacakları söz, siyasal yaşam içinde yasa, yarışmalarda şiir ya da şarkı sunulur. Bu nedenle, odeonlar tiyatrolarda olduğu gibi yuvarlak biçimdedir. İz-

leyicilerin dinlediği şiir veya şarkı, halka yönelik bu etkinlikten daha önce yaratılmıştır; çünkü yarışma bir esin yeri değil, kuramsal yapıtlar için bir deneme dağarıdır. Sözce ve sözcelem arasında bir ayrım yapılır. Gerçek sözcelem –yarışma–, daha önceden ve bu sözcelem bağlamı dışında üretilmiş bir sözceyi barındırır; bu sözce, aslında kurgusal bir başka sözcelemin, söz gelimi destan söz konusu olduğunda Homerosçu yemekli davetin belirtilerini taşır. Bu sözcelem iki bakımdan kurgusal nitelik taşır: Yarışmayı izleyen kitle bunu düşünde canlandırmak zorundadır ve kaldı ki sözce de gerçek bir içkili şölen sırasında doğmuş olsa bile, aradan geçen zaman süresince, kendini üreten olayların izini yok ederek yeterli bir yansızlık dercesine ulaşabilmesi için birçok ozan tarafından geliştirilmiştir. Bu bakış açısından, ozanlar, *Illiada* ve *Odysseus* gibi elimizde bulundurduğumuz türden kurgusal sözceler üretirler.

Gerçek sözcelem, kurgusal sözcelem: Artık bu ikili, antik kültürlerin yakasını bırakmayacaktır. Sıcak kültürle soğuk kültür, halk kültürüyle kurumsal kültür arasındaki sınırı da bu ikili karşıtlığın oluşturduğunu düşünüyoruz. Son olarak, eğer edebiyata alımlama içine yerleşecek bir köken aramamız gerekiyorsa, yazıdan çok, sözcenin üretim yeri olarak gerçek sözcelemden kurgusal sözceleme yönelen bu geçiş edebiyatın tarihsel kökenini oluşturabilir.

Alımlama açısından tanımlanan sözcelem sürecindeki bu parçalanma belli bir üretim türünden ayrı tutulamaz. Sözcenin üretimiyle sözcelemi arasındaki ayrılık, aslında, şiirle müzik ve *rhapsôdos* oldukları savını gütseler bile ozanların, ezberlenen şarkıların metinlerini yeniden oluşturmada başvurdukları şiirsel bir yaratım tekniği arasında bir ayrımlaşmayı içerir. Bunların, *aodios*'un yaratıcı eylemine öykünmeleri, Musalar'ın yokluğu nedeniyle *canlı* değil *deneysel* şiir yapmaları gerekir. Bu nedenle, şarkılarla kısmen örtüşen ve tek başlarına çalışmalarına olanak tanıyan şiir kuramları geliştirirler. Böylece, şiirde ölçünün ortaya çıkışına tanık olunur. Bu sürecin sonunda, Aristoteles'in *Poetika*'sı kendini gösterir. Aynı zamanda, müzikal kompozisyon sanatı gelişme gösterir. Aslında, ilk *rhapsôdos*'lar destanı sözlü bir biçimde yinelemekten başka bir şey yapmamış olsalar bile, genel eğilim, kısa süre içinde yazılmış me-

tinlerin üzerine müzik parçaları getirmeye dönüşür. Bugün pek az bilinen müzik sanatının, şiir sanatından çok daha fazla karmaşık bir nitelik sunduğu düşünülmektedir.[5]

*Yazı ve yazıt, devingenlik ve değişkenlik*

Birbirini izleyen yarışmaların ortaya çıkardığı seçim, festivaller kültürünün devinime geçirdiği indirgemecilik sürecini etkinleştirir ve sonunda, her tür içinde kurucu ozanı, bir başka deyişle bu ozanın olduğu öne sürülen, her yıl yarışmacıların daha yetkinleştirdiği tartışma götürmeyen örnek yapıtları belirler. Ozan ve şiirler birbirlerine karışır. Homeros da böylece, Miletoslu Arktinos veya Samoslu Kreôphulos'un şarkılarını söyleyen rakiplerinin zorlu savaşımlarına karşın, Homerosçu ozanlar, Homeros uzmanı *rhapsôdos*'lar sayesinde Yunanistan'ın resmi destanı olur. Homeros, kuşkusuz ilk kez Kos Adası'nda, Musa rahiplerinin okulunda, kültürel kahraman oldu; bu kahramanlığa, Musalar'ın sahip olduğu "sözcükleri bir araya getiren", *artiepeiai* sanının anlambilimsel eşili olan, simgesel "bir araya getiren" adıyla ulaşır. Daha sonra, Homerosçu şairler, daha doğrusu bir *rhapsôdos*'lar okulu, Truva savaşlarının ve galip Akalar'ın dönüşünün şarkısını söyleyen "Homerosçu" destanın yaratıcısı bu Homeros'u kendi efsanevi kahramanları durumuna getirmişlerdir. Son olarak da, Homeros *Iliada* ve *Odysseus*'un yazarı oldu ve bu iki şiiri anarken "Homeros" sözcüğü kullanılmaya başlandı. Bu şiirler, sonunda Atinalı bir tiranın müdahalesiyle yazıya aktarıldı ve bu tiran da Homeros'un sahibi oldu. Arkaik Yunan kültürü içinde şiirin yazıya aktarılmasının anlamı nasıl açıklanabilir?

Daha genel olarak, tarih dönemlerinde sözlü şiirin efsane kahramanlarına adanmış tapınakların varlığına tanık olunur: Örneğin, İ.Ö. VI. yy'dan bu yana Paroslular'ın ozan Arkhilokhos'a duydukları derin saygı adına yapılan Paros'taki Arkhilekhon Tapınağı gibi.[6] Bu

5. Bu konuda, Annie Belis'in çeşitli çalışmalarına gönderme yapacağız.
6. A. Bonnard ve F. Lasserre'in hazırladığı Arkhilokhos baskısına giriş, Belles Lettres, Paris, 1958, s. LXII ve dvm.; ve P. M. Fraser, *Ptolemaic Alexandria*, s. 313.

derin saygı, ozanın anıt mezarının üzerine yazılmış yapıtlarının bir tören çerçevesinde okunmasını içerir.[7] Bu yapıtlar, yazıtlardır ve okur tarafından sözcük sözcük yinelenir. Geleneksel şarap adama törenlerinin, zavallı ölülerin susamış ruhlarına bir parça güç vermesi gibi, bu da, sözcüklerini yeniden yaşama geçirerek ozana yaşam vermenin bir yoludur. Ama, Aisophos'un fablı ya da *Saray Antolojisi*'nde mektupların yinelediği gibi, harfler sesi "öldürür"; yazıya aktarılmış şiir, ozanın mezarıdır. Şarkı söyleyen adam unutulmuştur, şarkısının sözcükleri ezberlenmiştir, ölünün anısına bir heykel dikilmiştir. Taşlar üzerindeki yazının işlevi, her zaman sessiz, hatta var olmayan bir gereci konuşturma biçimidir: Burada yazı geçmişi yeniden canlandırmaya, ruhunu teslim etmiş ve yazının içinde mumyalanmış bir ceset gibi korunan sözleri yinelemeye yarar. Bununla birlikte, yazılı bu şarkılar, ezgi eşliğinde söylenmeyecek, okunacaktır; kendilerini doğuran olaylar söz konusu olmaksızın yinelenirler. Müziğin kaybolması, bedenin kaybolmasıdır, mezar ve üzerinde yazılı olan dizeler ölmüş kişinin onurunu dile getirseler bile ancak yokluk ve ölümü anlatırlar. Taş üzerine yazılı dizeleri yinelemek ya da okumak, bir yapıtı tanıtmanın değil, adı ve sözcükleri insanların ağzında hâlâ dolaşan[8] ozanın *kleos*'unu sürdürmenin bir yoludur.

Kitabın yazısı, bir mezar taşının ya da bir tapınak duvarlarının üzerindeki yazıttan farklıdır. Çünkü festivallerdeki icraatların kendisi de olaydır. Yazılı sözcükler yeniden bir bağlama yerleştirilir ve kuşkusuz kimi değişimler de işin içine katılır. Aslında, bu yazılı şiirlerin tek bir şiiri oluşturmuş olmasından kuşku duyulabilir; tersine, elyazmalarından devraldığımız tüm değişkeler de göz önünde bulundurulduğunda, Eskiler için, kayda geçirilmiş bir şiirin, kayda geçirilmiş edim değil de eşdeğerli gibi görülen bir edimler gücü taşıması oldukça büyük bir olasılıktır.[9] Yazının kullanımı, sözcüğün güncel anlamıyla bir metinselleşmeyi, bir başka deyişle sözcüğü sözcüğüne bir kaydı kendiliğinden getirmez. Burada belirlenen edim, çoğul okumayı getirebilir; bağlam içindeki her "okuma"da

7. Jesper Svenbro, "La cigale et les formis. Voix et écriture dans une allégorie grecque", *Opuscula Romana*, VII, 1970, s. 7-21.
8. Svenbro [1988], s. 18-20.
9. Cerquiglini [1989], ortaçağ şiirlerinin "değişken" olduğunu, bir elyazmasından

sözceyi hafifçe yerinden oynatır. Bununla birlikte, değişirlik varsayımı ancak metin-yazıları kapsayabilir; çünkü yazıt-yazılarıyla, mezar şiirleriyle tam olarak uyuşmaz. Bir yazıtın okunması, okuru gösterene uymaya zorlar, ölünün kazımış olduğu sözcükleri dile getirmek zorundadır; metnin okunması farklı bir göstergeyi sesletir, okur, ölmüş kişinin sözcüklerini kendi üzerine alır ve gerektiğinde değiştirerek kendine mal eder.

Metinle yazıt arasındaki fark önemlidir; çünkü bunların her biri farklı bir okuma içerir: Sözcenin öğelerine titizlikle uyularak yazılı bir şiirin okunması, ölmüş kişiyi sözcelem öznesi durumuna getirir, okuru da, sesini ve adını duyurarak ününün sürmesi için kullanır. Anlam önemli olmasa da, göstergenin metinselleşmesi söz konusudur; söylenen ve yinelenen bu şiirler, galip bir disk atıcısının diskinin, gelip geçen herkese defalarca gösterilmesi gibidir; başarıyı yinelemez, yüceltirler. Farklı okumalara yol açan metin yazısı, sözcüklerden, söylemini okura zorla kabul ettiren bir metin oluşturmaz; çünkü metnin değişkeleri, aynı edimbilimsel anlamı elde etmek için anlambilimsel anlamını değiştirecektir. Geleneksel destan, devinen bir türdü; çünkü tümüyle sözellik içinde kapalıydı ve her edim bir yeniden oluşturum anlamı taşıyordu; festivaller kültürü, kefilleriyle, efsane yazarlarla bir örneklendirmeyi gündeme getirerek, aynı zamanda, yazının kullanımına olanak tanıyan ve devingenlik şiirinden değişkenlik şiirine geçiren başka bir ezberleme biçimini işin içine katar.

### *Kleobulos teoremi*

Lirik şiirin tarihi, destanınkinden biraz farklıdır; çünkü ona göre farklı bir konum sunar. Bütün geleneksel türler gibi, tek kişilik lirik erotik şarkı da etki altına kalmıştır, ama bunlar Panhelenizm ve festivaller kültürü aracılığıyla ve öteki şiir uygulamalarından daha geç gerçekleşir. Belki de, destan ve koro şarkılarından farklı olarak, *sympósion* destana ve savaşçı kahramanların övgüsüne izin verme-

---

ötekine ortaya çıkan değişkenlerin ne bir yazman hatası olduğunu ne de bir şarkıcının yaptığı değişiklikten kaynaklanmadığını göstermiştir.

diğinden, bu şiir de ortak bir söylence düşüncesine ters düşmekteydi. Ayrıca bunun nedeni, Dor sitelerinin birçoğunun tanımadığı sarhoşluk Dionysos'unu övmesi de olabilir.

Dionysos *sympósion*'u, Yunanlılar'ın çoğunluğu için kimliğe yönelik bir kültür uygulamasına dönüşmüş olsa gerektir. Bu da, buralarda şarkı gibi söylenen şiirin de yeri geldiğinde Panhelenik ya da site yarışmalarında izleyenlere sunulmuş olması anlamına gelir. Ama yemek davetlerinin şarkısı da herkesin ilgisini çekmeye devam eder ve en azından aristokrat sitelerde törene doğrudan katılım aracılığıyla davetlerde kuşaktan kuşağa aktarılır. Şarkıdan ayrı bir şiir olmadığı gibi, lirik ölçü biliminden ayrı bir şiir de yoktur; böyle bir şiir ortaya çıkacaktır ama daha sonra, Helenistik dönemde. Kuşkusuz festivallerin liriği, *yapay* bir şarkıdır. *Kitharôdos*'lar ve *aulodos* çalgıcıları, halkın ve yargıçların önünde tek kişilik lirik şarkılar söyler. Ama uzunlukları ve müzik içermemeleri nedeniyle bir içkili şölen sırasında baştan sona söylenmeleri kuşkulu görünse bile, festivaller için seçilen lirik şarkılar, *rhapsôdos*'ların edimleri farklı olarak yeniden oluşturumlar değil, gücül edimlerdir; bu edimler soğuk kalsalar bile, niteliklerini korurlar. Bunlar, kurgusal bir sözceleme dayanırlar ama sözceleri böyle değildir.

Panhelenizm içinde kendilerine bir kimlik edinmek üzere erotik liriği seçen Asya siteleri, böylece bu şarkıların kalıtçısı olduklarını öne sürerler ve üç efsane ozana: Alkaios'a, Midillili Sappho'ya ve Teoslu Anakreon'a mal ettikleri örnek şarkılar önerirler. Bugün Kleobulos'un şarkısını, Panhelenizm ve Devlet kültürü sayesinde tanıyoruz. Bu, Kleobulos'un şarkısının soyut bir örnek, bir şarkı düşüncesi olduğu anlamına gelmez. Çünkü elimizde bulundurduğumuz metinde, Homeros destanlarından farklı olarak bir yeniden oluşturumu gösteren hiçbir şey yoktur. Pisistratos zamanında, *rhapsôdos*'ların Homeros metnini kayda geçirdikleri sırada, aoidosların var olup olmadığı bilinmemektedir; buna karşın, İyonyalılar'ın Anakreon'u ve yapıtlarını buldukları yıllarda *sympósion* tüm canlılığını sürdürüyordu. Festival seyircileri, aynı zamanda Dionysos içicileridir. Belki de bir aoidosu şarkı söylerken hiç izlememiş olabilirler, ama sarhoş bir şarkıcının ne olduğunu ve *sympósion*'u dü-

zenleyen kuralları bilirler. Dolayısıyla, Kleobulos şarkısında olası bir *sympósion* şarkısını tanımışlardır.

Kleobulos şarkısının korunabilmiş olmasının nedeni, örnek bir *próposis* şarkısı gibi görülmesi, dolayısıyla birkaç bağlamsal değişke dışında başka Kleobulos'ların başka şarkılarının çıkış noktasını oluşturmasıdır. Kleobulos şarkısı, aynı zamanda, Anakreon'a özgü bir onur anıtı niteliğine bürünür ve belki de, şu ya da bu biçimde efsane ozanın Teos'daki mezarına yazılmıştır.

Kuramsal bir şarkı, bir tür Kleobulos teoremi olması, gerçek şarkı niteliğini ortadan kaldırmaz. Çünkü, tümüyle, gerçek bir *sympósion*'un kurgul söylemi içinde kapalı kalmıştır. Aynen, Anakreon'u oluşturan tüm şarkılar gibi. Zaten bu nedenle de sonsuz bir içkili şölen katılımcısının özellikleri altında sunulur.

## F. BİR İÇİCİNİN ROMANI

İskenderiyeliler'in yazdığı çok sayıdaki Anakreon mezar yazıtları: "Ben bir şarap içicisiyim"[10] der. Düşsel yaşamı,[11] onu bir *sympósion* profesyoneli, birbirini izleyen tiranların ev sahibi bir İyonyalı olarak sunar. Kendisine mal edilen bu var oluş biçimi, aslında kendi adı altında saklanan şölen şarkılarının toplumca benimsenmiş metinlerinin biyografik yorumudur. İçiyor, seviyor ve şarkı söylüyorsa, bunun nedeni, şarkıların Ben'inin onun yaptıklarından başka bir şey yapmaması ve yazarın, şarkının sözcelem öznesinin dilsel izi olan sözce öznesiyle, durum içindeki şölen sahibiyle karışmasıdır. "Yaşamı, aşka ve şarkıya adanmıştı" der antik bir anonim dize.[12] Onun bir tirandan bir başkasına gitmesinin nedeni, tiranlığın, şiirsel örneklerin yurttaşlarca geliştirilmesiyle çağdaş olmasıdır; geçtiği her yerde, içkili davet şarkısı saygınlık kazanacak, kültürün

10. Saray Antolojisi, VII, 28.
11. Anakreon'un yaşamını konu olan Yunanca ve Latince tüm eski metinler, *Lyrica Graeca*'nın Loeb baskısında bir araya getirilmiştir, cilt II, derleyen J. M. Edmonds, Harvard Universitesi yay., 1979, s. 121-136.
12. Souda, Anakreon çevrimine göre.

bir üst biçimi olacaktır. Son olarak, Anakreon Asyalı bir İyonyalıysa, bunu nedeni İyonya'nın içkili davetlerin lirik şarkısının iyeliğini üstlenmesi, bu yolla ortak ve ülküsel bir Yunan kültürüne katkıda bulunmasıdır. Anakreon'un biçimlendiği İyonya, başka yerlerde çoğalmak üzere terk ederek başka İyonyalıları biçimlendirdiği İyonya.

Demek oluyor ki, Anakreon Teos'da, İyonya'da İ.Ö. 570'de doğmuş olabilir. Pers tehdidi –Keyhüsrev, Lidya'yı kuşatır ve 546'da Sard'ı Krezüs'ün elinden alır–, onun 540'ta İyonya'dan ayrılmasına açıklık getirir. Doğduğu kentte daha önceden şarkıcı olarak tanınan Anakreon, Samos tiranı Polukrates tarafından davet edilir; böylece onu sürgün edilmekten kurtarır. Biyografik romanın ilk bölümü Samos'da geçer. Buraya gelmeden önce, Samoslular'ın *sympósion*'un çekiciliğinden haberli olmadıkları düşünülmektedir. Anakreon'un varlığı, aşkın tatlılığını, "bir başka deyişle Kleobulos'un ve Smerdies'in saç lülelerini, Bathylle'in güzelliğini ve İyonya şarkısını" tiranlığın sertliğine "karıştırarak"[13] –Yunanca *kerasas* terimi, şarap testisi içinde şarapla suyun karışımını anlatır– onu yumuşatır. Tiranla birlikte içkili şölene katılarak, yakışıklılığıyla değil de –artık genç değildir– ama sanatıyla (çünkü, şarkılarında onları yüceltir) gönüllerini çeldiği delikanlı ve genç kızlara âşık olur. Bazen tiranla rekabete girer ama gerektiğinde ortadan yok olmasını da bilir. "Tatlı" Anakreon, ne devrimci ne de romantik bir âşıktır. Kıskanç Polukratês, Anakreon'un aşkını engellemek için genç Smerdies'in kafasını kazıttırınca –Eskiler için saçları kazıtılmış bir baş, her zaman çirkindir, *cháris*'ten yoksun kalır, erotik çekicilik, delikanlı ve genç kızların uzun saçlarında konumlanır–, ozan, ilk girişimin delikanlıdan geldiği havasını verir.[14] Samos'ta geçen bu uzun yıllar boyunca, Polukratês'in oğluna lirik şiiri öğretir ve delikanlıyı bir erdem ve kültür örneği durumuna getirir; böylelikle, erotik liriğin, Yunanlılar'ın *paideia* diye adlandırdığı liberal eğitimin bileşeni olduğunu kanıtlar. Bu, yemekli şölen şarkılarının Panhelenik kültürlerle bütünleştirilmesinin bir başka yoludur.

13. Maxime De Tyr, 37, 5.
14. Élien, IX, 5.

522'de Persler'in kurbanı olan Polukratês'in ölümü üzerine, Anakreon Atina'ya, bir başka tiranın, Hipparkhos'un, Pisistratos'un büyük oğlunun yanına gider. Eflatun'a göre, bu tiran site kültürünün simgesel bir kişiliğidir:[15] "Pisistratos'un büyük ve en akıllı oğlu, Homeros destanlarını ülkesinde tanıttı ve Panatina yarışmaları sırasında bunları *rhapsôdos*'lara baştan aşağı okuttu [...], elli kürekçili bir kadırgayı, Anakreon'u getirmesi için Teos'a gönderdi ve Keoslu Simeonides'i altın ve hediyelere boğarak kendi yanına çekti. Bunu, yurttaşlarını eğitmek [*paideuein*] amacıyla, onların kendisi için özverili olmaları amacıyla yapar; çünkü, gerçek bir iyiliksever olarak, bilgeliğin kıskançlığı ve kini ortadan kaldırdığına inanmıştır." Atina geleneklerine yabancı olan şiir biçimlerini gündeme getirerek, sitesine, yurttaşlık bilinciyle Atinalılar'ın siyasal kimliğini güçlendirmek üzere Panhelenik bir boyut kazandırır. Bu, Attika aristokrasisine özgü geleneklerin ve onun özgürlüğüne olan düşkünlüğünün biraz hızlı bir biçimde unutulması anlamına geliyordu. Hipparkhos, iki genç ve yakışıklı kurtarıcı olan Harmodios ve Aristogiton tarafından öldürüldü; bu cinayetin nedeni, Hipparkhos'un küçük kardeşi olan Hippias'ın, bu iki gençten birine duyduğu aşkı kabul ettirmek için tiran yetkesini kötüye kullanmak istemesidir.

510'da Hippias'ın düşmesi üzerine, kimi yaşamöyküsü yazarlarına göre Anakreon Tesalya'ya gitmiş olabilir. Atinalılar, onun kısa süre sonra geri döndüğünü söyler. Bu dönüş, Atina demokrasisinin kendine oluşturmak istediği görüntü için zorunluydu; çünkü, Atina demokrasisi, aristokrasinin İyonyalı kökenleriyle bağlantısı içinde *sympósion*'u bir kimlik uygulaması olarak korumaya özen gösterir. Bir delikanlı, Sokrates'in eski öğrencisi yakışıklı Kritias, artık altmışına merdiven dayamış bu ölümsüz âşığı açıkça kendine çekmekteydi. Anakreon'un yaşamöyküsel romanı, onu Aiskhylos'un lirik bölümlerini beğendiği ilk tragedyalarını izleyecek denli uzun bir süre yaşatmıştır.[16] Tragedya korolarının *sympósion*'unun Dionysos şarkıcılarıyla aynı kültür düzeyinde olduklarını Atina'ya özgü bir biçimde öne sürmenin bir yoludur bu.

15. Eflatun, *Hippakhos*, 228b.
16. Schol. *Prométhée enchaîné*, 128.

Beyaz saçlarına karşın, Anakreon, alay ederek kendisinden kaçan genç kızların peşinden koşmayı sürdürür ve seksen beş yaşında ölür. Bir içiciye yakışır bir sondur bu: Son bir kadeh içerken bir üzüm çekirdeği yüzünden boğulur. Atina, onun içki içerken ve şarkı söylerken yapılmış bir heykelini Akropolis'e diker.[17]

Bu yaşamöyküsel şemaya herkes bir şeyler katar. Anakreon'un yaşamı duygusal bir tefrikaya dönüşür. Yeniler, yaşlı âşığa, kimi şarkılarına aşırı bir yorum getirerek bilinçli olarak ruhbilimsel bir derinlik katarlar. Eskiler, Anakreon'un yaşamını bir yazgıya dönüştüren anekdotları yeğlemişlerdir:[18]

> Mukalê'de*, tüm İyonyalılar'ın katıldığı (Poseidon onuruna verilen) bir festival sırasında, bir sütanne kucağında bebekle agoradan geçmekte-dir. Sarhoş Anakreon, başında bir taç, bildik cômos çığlıkları atarak kazayla kadına ve çocuğa çarpar ve ağzından lanet sözcükleri kaçıverir. Sütanne, buna karşılık olarak bir dilek tutmakla yetinir: "Lanetler saçan ve çocuğa çarpan bu rezil, bu çocuğa büyük övgüler yapana kadar yaşasın!" Ve bu gerçekleşir. Çünkü, tanrı duasını işitmiş ve çocuk da büyümüş, güzeller güzeli Kleobulos olmuştur. Anakreon, Kleobulos'u övgülere boğarken lanetlemesinin cezasını da çeker.

İşte, bulgulanan, düşsel bir göndergenin yaratılmasıyla şiirlerini kendi üzerlerine kapatmaya yarayan yazar Anakreon budur. Şarkıları, onun, o da şarkılarının malıdır. Sözce öznesi bir kişiliğe bürünmüştür. Artık sözce kendine yeterlidir; çünkü sözcelemin zaman ve uzamından bağımsızdır. Kleobulos şarkısı bir kitap içinde ölüp gidecek denli büyük bir tehlike içindedir.

## G. ANAKREON ŞİİRLERİ

Eğer Anakreon yalnızca insan biçimli bir heykele indirgenseydi ve harflerin içinde mumyalaştırılsaydı, olacaklar buydu. Ama o, ozan yazgısından kaçarak, denilebilir ki bir başka yerde, her zaman ken-

17. Pausanias, I, 25, 1.
18. Maxime De Tyr, 21, 7.
* "Samsun Dağı". (ç.n.)

disinin olan bir biçim altında yaşadı. Aslında, Anakreon, adını iki ayrı Dionysos sarhoşluğuna verir: Atina seramikleri üstünde hareketli bir biçimde yer almayı sürdürür ve İskenderiye kıyılarına değin yeni içkili şölenlerde şarkı söyler. Anakreoncu şiirlerin kapalı bütüncesi içine hapsedilmek istense de, o Anakreon şiirlerine ilişkin sözcelemlerden yeniden doğar.

*Anakreon vazoları*

510 ile 460 arasında kesin olarak tarihlendirilmiş bir dizi Attika vazosu[19] boyalı resimlerle bezenmiştir; bunların üzerinde, Dionysos sarhoşu ve barbiton[20] çalan, kendilerini bir flüt ezgisine kaptırmış, bir şarap testisinin etrafında dans eden adamlar görülür. Yunanlılar'ın *cômos* adını verdikleri, kimi kez *sympósion*'u önceleyen, kimi kez de onu izleyen, karmakarışık bir sarhoş ayinine kendilerini kaptırmışlardır. *Sympósion*'dan farklı olarak, *cômos* bir Afrodit alanı değildir; *cômos*'cuların her biri, çiftler oluşturmaksızın kendi kendine dans eder. Üstelik bu adamlar kadın kılığına bürünmüşlerdir ama dönme değillerdir. Aynı anda hem erkeklik belirtileri gösterirler hem de kadın kılığında görünürler. Sakallı, uzun entariler giymiş, kafalarına sivri külahlar takmışlardır ve şemsiye taşımaktadırlar.

Bu vazoların kimilerinde, ANAKREON yazısı okunur ya da öyle bir yazıt olduğu tasarlanır. Kuşkusuz, ressam ozanın adını da yazarak resmini yapmamıştır; onun için, içinde müziğin de yer aldığı Dionysos *cômos*'unun özel bir biçimi tarafından egemen olunmak anlamına gelen "Anakreoncu" denilen bir tarzı göstermek söz konusudur. Bu Anakreoncu *cômos*, *sympósion* sarhoşluğundan daha tehlikeli, ama her durumda farklı bir ileri sarhoşluk evresine denk düşebilir. Çünkü *cômos* şarap sarhoşluğuyla dans sarhoşluğunu, erkeklerle kadınların Dionysoscu yanlarını birleştirir. Böylece, *cômos*'un adamları kesin bir cins tanımının dışında kalırlar; onlar için

19. François Frontisi ve François Lissarrague, "De L'ambiguïté à l'ambivalence: Un parcours dionysiaque", *Aion*, 1983, s. 11-32; sonraki; Frontisi, Lissarrague [1983]. Bu iki ikonoloğun çözümlemelerini özetliyoruz.

20. Barbiton, Dionysos içkili şölenlerinde çok sık kullanılan bir lirdir, bkz. Annie Belis, "Les instruments de la Grèce antique", *Dossiers d'archéologie*, 142, 1989, s. 41-47.

cinsel farklılık geçerliliğini yitirmiştir; bu, yalnızca onlar için geçerlidir, çünkü flüt çalan, onları dans ettiren kadınlar, kadınlık niteliklerini kusursuzca sürdürürler.

Şarkı, şarap, müzik ve dansa aynı anda dalarak Dionysos'a olabildiğince yaklaşırlar. Bu da, onlara "hiçbir zaman ulaşamasalar da Dionysos yönünde ilerlemeye, ama hiçbir zaman onun tanrısallığına, hiçbir zaman katıksız şaraba ve yine hiçbir zaman kadına ya da barbara değin ulaşabilmelerine olanak tanımaz. Bu sırada devrilip Satyros, yarı insan yarı hayvan olma sakıncasına düşmeleri ve kendi kendilerinden geçmeleri dışında."[21] Anakreon'un himayesi, bu uyuşturucu deneyimi kültürel bakımdan geçerli kılar. Bu vazoları Yunanlılar'ın daha sonraya, Anakreon'un Atina'ya gelişine ilişkin yıllara tarihlendirilmelerine şaşırmamak gerekir. İnsan resmi çizen ressamlar, Panhelenik bir yücelik de katarak onu *cômos* şarkılarının kültürel kahramanı olarak sunar. *Cômos*, İyonya liriğinin sözcelem bağlamı olarak kabul edilir. Anakreon şarkısının bir parçası bu varsayımı doğrulamaktadır:[22]

> *Cômos*'u, Dinysos gibi yapar.

şu İskenderiye yazıtı da bu kanıyı güçlendirir:[23]

> Musalar'ın sevgilisi... *cômos*'un efendisi... Anakreon.

### *Anakreoncu şarkılar*

Bugün, gerçek Anakreon'un yapıtlarını "Anakreoncu" denilen şarkılardan ayıramayacak bir Helenist yoktur. Edebiyat tarihinin en temel konusudur bu. Bir bakış açısı sorunudur. Titiz bir kronoloji izlenirse, Anakreoncu şarkıların biçeminin genellikle farklı bir estetik bağlamdan kaynaklandığı kesindir. Ptolemaoslar'ın İskenderiyesi, ne Psistratos'un ne de Ariostophanes'in Atinasıdır. Ama, "insan ve yapıt"a duyulan derin inançla birlikte, dinsel bir bakış açısı

21. *A. g. y.*, s. 32.
22. Anakreon, parça, 124.
23. *Saray Antolojisi*, VII, 31, 2.

edinmek üzere klasik edebiyat tarihi gözardı edildiğinde, artık şarkı yazarı sorunu değil, bunların sözcelem bağlamı sorunu gündemi oluşturur. Dionysoscu *sympósion*'un yüceltilmesi sürdüğüne göre, aşk, şarkı ve şarap sarhoşluğu deneyiminin alanı olmayı sürdürdüğüne göre, Anakreonculuğun ortadan kalkması için hiçbir neden yoktur.

Bu, Eskiler'in bakış açısıydı. Onlar, bir gün Henri Estienne'in eline geçecek olan bir dizi içkili şölen şarkısını genel olarak Anakreon adı altında bir araya getirdiklerinde yanlış ile doğru olan arasında bir ayrım yapmıyorlardı. Estienne, bunları 1554'te hiçbir değişiklik yapmadan yayınladı. Ronsard, buna hayranlık duymuştur:

> Henri Estienne'in ellerinden,
> Cehennemden getirdiği,
> Yitik, yaşlı Anakreon'un
> Tatlı Teien lirini içeceğim

Aynı dönemde başkaları, metinlerin gerçekliğine karşı çıkarlar; Bunlara göre bu derleme, sözde bir yayıncı tarafından bir araya getirilmiştir. Büyük bilginler arasında bir sürtüşme başlar. XIX. yy'dan bu yana deneysel bilim niteliği kazanmış olan filoloji, iyiyi kötüden ayırmıştır: Bir yanda, gerçek Anakreon ve onun eskil görkemi, bir yanda, soluk bir taklidi gizleyemeyen İskenderiyeli ikinci sınıf ozanlar. Niyetimiz, filologlarla savaşa girmek değildir; onlar, kendi alanlarında her zaman haklı olmuşlardır. Ama, incelemenin tartışma götürür yanı, öykünmeden söz ettiklerinde, daha açık bir söyleyişle bir sözce başka bir sözceden yola çıkılarak üretildiğinden, teknik bir yeniden yazım biçiminden söz ettiklerinde ortaya çıkar.

Buna karşın, İskenderiye dönemine tarihlenen ve korunmalarında gizemli bir yan bulunmayan Anakreoncu türden bir dizi içkili davet şarkısı söz konusu olabilir. İleride görüleceği gibi,[24] İskenderiyeliler her şeyi arşivleme eğilimindeydiler. Dolayısıyla, *sympósion* sırasında, Anakreoncu sarhoşluk konusundaki bilgilerimizle bağlantılı olarak metinlerin işleyişine bakmak üzere sözceden söz-

24. Bkz., aşağıda, s. 113 ve dvm.

celeme geçerek biçem, ton, dil üzerine her türlü gözlemi, edebi yaratıcılıkta her türlü araştırıyı bir yana bırakıyoruz.

Bakış açımız, ne II. yy'da bir Romalıyı ne de onun Yunanlı ustalarını şaşırtırdı.[25] Onlara göre, kuşku olası değildir. Roma çev-resinde, bir içkili şölen sonunda Yunan lirik şarkılarının söylendiği sırada genç köleler *Anakreonteia* ("Anakreon şiirlerini"), *Sapphica* ("Sappho şiirlerini") ve başka erotik şiirleri söylerler. Anlatıcı, zevk olsun diye yaşlı Anakreon'un *–Anacreontis senis–* birkaç dizesini aktarır:

| | |
|---|---|
| *Τὸν ἄργυρον τορεύσας,* | Gümüşü işle |
| *Ἥφαισέ, μοι ποίησον* | Hephaistos ve bana |
| *Ἀνοπλίαν μέν οὐχί,* | Eksiksiz bir zırh yapma |
| *Τί γὰρ μάχαισι κἀμοί;* | Savaşlarla ne işim var? |
| *Ποτήριον δὲ κοίλον,* | Bana derin bir kupa yap |
| *ὡ Ὅσον δύνῃ, βάθυνον.* | Olabildiğince derin |
| *Καὶ μὴ ποίει κατ᾽ αὐτὸ* | Üzerine de benim için |
| *Μήτ᾽ ἄστρα μήθ᾽* | Ne iki arabanın yıldızlarını |
| *ὡ Αμάξας,* | Ne Orion'un sislerini çizme |
| *Τί Πλειάδων μέλει μοι,* | Pléiadlar'la ne işim var |
| *Τί δ᾽ ἀστέρος Βοώτεω;* | Ne işim var Büyükayı'nın yıldızlarıyla |
| *Ποίησον ἀμέλονσ μοι* | Bana bağlar çiz |
| *Καὶ βότρυας κατ᾽ αὐτῶν,* | Ve bunlardan sarkan üzüm salkımlarını |
| *Καὶ χρυσέυς πατούτας* | Altın kakmayla işlenmiş |
| *Ὁμοῦ καλῶ Λυαίω* | Eros ve Bathullos'u |
| *ὡ Ἔρωτα καὶ Βάθυλλον.* | Dans ederlerken |
| | Yakışıklı Dionysos'la. |

Bu durumda, şarkıları sözcelem türlerine göre sınıflandıran ve Anakreon'a mal eden Eskiler'den farklı olarak yalnızca sözceyi göz önünde bulunduran Yeniler, bu şarkıyı Anakreoncu yapıtlar arasına katar, böylelikle de Anakreon'un bu şarkının yazarı olmadığını öne sürerler. Eskiler haklıdır, çünkü dinsel bakış açısından, bu şarkı "Kleobulos şarkısı" örneği üzerinde yorumlanabilir. Bu şarkının sonunda adı geçen çocuk, Kleobulos gibi bir *próposis*'in hedefi olduğundan, bu şarkıyı "Bathullos şarkısı" diye adlandıracağız. Bu *próposis* de, Kelobulos şarkısında ve aynı diziden başka kişilerde oldu-

25. Aulus-Gellius, XIX, 9.

ğu gibi *sympósion* tanrılarının girişine resmi olarak bağlanır.

İlk kez anılan tanrı, Dionysos değil, gelmeleri beklenen tanrılar olan Eros ve Lyaios (Dionysos) eşliğinde gelen Hephaistos'dur. Bathullos'u da beraberlerinde getirirler. Hephaistos'un varlığının şaşırtıcı hiçbir yanı yoktur; değerli metallerden içkili şölende kullanılan kap kaçağı yapan kuyumcu tanrıdır. Davetlilerin içki içeceği ve ilk kez Bathullos'a sunulan kupaların yapımını yönlendiren odur. Süsleriyle, Eros ve Dionysos'un içkili şölene katılmalarını sağlar ve bu süsler, sunulan şarap ve arzunun ilk paylaşımı olan *próposis* davranışının anlamını yineler. İçiciler, kupanın üzerindeki Eros ve Dionysos'a bakar; aynı biçimde onların isimlerinin ozanlarca sesletilmesini işitirler; şarkıcının ışığa tuttuğu ve herkese gösterdiği kupanın altından görünümü, şarkının bir kopyasıdır. Tanrıları çağırmanın ve onları *sympósion*'a katmanın birbirine benzer iki biçimidir bu. Aynı şekilde, Bathullos, adı şarkıcı tarafından sesletildiği sırada tanrılarla birlikte kupa üzerinde görülür. Her üçünün silueti, daha görünür, daha tanrısal biçimde gümüş kupanın üzerinde altından pırıltılar saçar. *Próposis* etkisiyle, kupanın üzerindeki resme bakma isteği uyanır: Tanrılar, insanlar arasına karışmıştır onları kendilerine denk kılmışlardır, onlar da insana özgü teknikler içinde insansı nitelikler edinirler, çünkü üç siluetin dansı, üzüm ezen bağbozumculara *–patountes–* öykünür. Dinoysos şaraptadır, Eros, ozanın arzusundadır ve Bathullos da kupayı kabul eden arzulanan çocuk Bathullos'dur.

Burada, kupa üzerindeki resimle ozanın şarkısı arasındaki işlevsel eşdeğerliğe tanık oluruz; her ikisi de törene özgü kurgu öğeleridir.[26] Kültürel düzenek, içinde içkili şölenin savaşı ve destanı dışarladığı örtük bir şiirsel-dinsel gelenek içinde yer alır. Bu nedenle, şiirin yarısı, savaşçı, silah yapan ve kalkanları destandan kaynaklanan figürlerle bezeyen bir Hephaistos'un yadsınmasına dayanır. Yadsıma, Hephaistos'un, Akhilleus'un silahlarını yaparken görüldüğü Homeros'ta[27] yer alan bir bölüme yapılan göndermeye dayanır. Şarap kupasını "Dionysos'un kalkanı"na dönüştüren çok tanın-

26. Lissarrague [1990].
27. *Illiada*, XVIII, 485.

mış eğretilemeyi kullanır. Böylece, şarkıcı iki Hephaistos'u; birisi içkili şölenden dışarlanan, silahların, savaşların, destanın Hephaistos'unu, ötekisi de içkili şölenlerin, şarap kupaları ve mücevherlerin tanrısı olan Hephaistos'u birbirinden ayırır.

*Saray Antolojisi*'nde şarkı, çeşitli biçimler altında korunmuştur ve bu şarkının gerçekliği sözcelemi içinde yer alırken, filologlar onu sözcesi içinde arayarak "gerçek" metni yeniden oluşturmaya boşu boşuna çabalarlar.[28] Şarkının kimi çevrimleri kahramanlığın yadsınması bölümünü atar ve bu durumda şiir, birden "Bana bir bağ kütüğü dik..." dizesiyle başlar. Burada, şiirin devamı değişiklik gösterebilir, "bağ kütükleri"nin yanında, "bağbozumcu Mainadlar", "gülen Satyroslar", bir "şarap cenderesi" ile karşılaşılır, ama bu öğeler her zaman gümüşün üzeri çizilerek yapılır. Yalnızca tanrılar altındandır. Onlar da değişir, Dionysos tek ya da Afrodit ile birlikte olabilir. Burada, yeniden oluşturum uygulaması içeren bir devinimsellik olgusuyla karşı karşıya bulunmaktayız.

Bu Anakreoncu şarkılar, tanrıların çağrılmasını ve *próposis*'i birbirine bağlayan, Kleobulos şarkısında incelemiş olduğumuz tören kurgusunun aynısını kullanır. Anakreon adı, burada bir sözcelemsel seçimi, Dionysos'la Eros'un birlikte sarhoşluğa geçişinin törensel bir değişkesini belirtir. (Bu isim, bu seçimle sınırlı değildir; çünkü *cômos*'un anlaşılmaz sarhoşluğunu da işin içine katabilir.) Daha sonra, ilk çağrılan tanrının Dionysos ya da Hephaistos veya başka bir tanrı olup olmadığına göre uyuşumsuzluklar ortaya çıkar. Tören kurgusuna göre, bu şarkının gerçekleştirici bir değeri vardır. Dionysos'a "ısmarlanan" kupa, daha şimdiden şarkıcının ellerine geçmiştir bile, ama tanrının çağrılması kupa içindeki tanrı payını yeniden harekete geçirir ve metalik dekorun parıltısı içinde onun tanrısallığını güncelleştirir. Parıldayan altın içinde var olan Hephaistos, gözleri kamaşmış davetlilere, birdenbire bir lambanın ışığında parıldayan *sympósion* tanrılarını gösterir. "Salkımların gülüşü" ve "Afrodit'in gülüşü", işlenmiş metalin parıltısıdır; bunlar, aynı zamanda mutlu içicilerin de gülüşüdür.

Yeniden yazım değil, yeniden oluşturum niteliği taşıyan bu

28. Bergk, *Fragments lyriques*, Teubner, Liepzig, 1882, cilt III, s. 298, no 3, ve *Greek Lyrics*, Loeb kol., cilt II.

Anakreoncu şarkılar, bağlamsal oluşturumlardır. İçici, bir metinler soyağacı içine yerleşmiş bir yazar değildir; en son icraat, en eskisi kadar değerlidir ve bu değişmez bir örnek değildir. Şarkı, bir sözcük belleğine bağlanmaz. Anakreon'u şarkılarda söylemek, Anakreon şiirlerinin şarkısını söylemek, *rhapsôdos*'ların ya da *kitharôdos*'ların veya bir Roma içkili şöleninin genç kölelerinin yaptığı gibi alıntılar ve metne bağlı tiyatro yapmak değildir.[29] İçiciler, anlambilimsel bakımdan farklı olsa bile edimbilimsel olarak her zaman aynı olan bir şarkıyı dinlerler; çünkü, içkili şölenin bu anında aynı rolü oynar ve aynı bağlamsal seçimde bulunurlar. Belki de, sadece bir ritmin, Anakreoncu müziğin başlangıcını tanıdıklarından, beklentinin ne olduğunu bilirler.

Helenistik dönemde Kleobulos şarkısı bir kitap içine kapalı kaldığında, artık iki Anakreon, canlı ve ölü Anakreon olacaktır. Bunlardan, edebiyat tarihçilerinin tanımak istediği tek kişi olan birincisi, Panhelenizmin yarattığı bir kişidir; ötekisi de içmenin, sevmenin ve şarkı söylemenin bir biçimidir.

## H. DİONYSOS'UN ATİNA'DAKİ MUTLULUKLARI VE BAHTSIZLIKLARI

Sözlü Yunan kültürünün geleneksel biçimleri –destan ve içkili şölen şarkısı– birleştirilip, önce siteler, ardından Panhelenizm tarafından el konulup, daha sonraları da İskenderiye Kitaplığı'nda mumyalanırken, site kültürünün yarattığı, yazıyla ve sözellikle yeni ilişkiler ortaya koyan başka biçimler doğar. Bu yeni biçimler arasında en iyi bilineni, Atina tiyatrosudur. Bu tiyatro, yalnızca birkaç yıl için, devinimli, tekil binlerce yerel özelliğe parçalanmış –uzantısı olan değişkenliklerle birlikte– geleneksel sözellikle, örnek ve kalıcı anıtlar oluşturmak üzere kitapların içinde kapalı kalmak seçeneğinden kurtulacaktır.

Site kültürünün katıksız yaratımı olmakla birlikte, Atina tiyatrosunun dikkate değer bir özelliği vardır: Bir festival sırasında ger-

29. Romalılar'ın içkili şölenleri konusunda, bkz. ileride, s. 142 ve dvm.

çekleştiği için olay niteliği taşır. Her tiyatro temsili tek başına ve sözel bir edim ve bununla birlikte, oyuncuların seslettiği metin daha önceden kaleme alınmış, sonra ezberlenmiş, dolayısıyla bir anlamda "okunan" ama bir kez okunan bir metindir. Çünkü, bir tragedya, Atina'da olağandışı bir şey olmadıkça bir kez oynanır. Bu da, tiyatro festivallerini, söz gelimi *rhapsôdos*'ların Panatina oyunları sırasındaki yarışmalarından ayırır.

Atina tiyatrosuyla birlikte, Dionysos ve Musalar'la yeniden karşılaşılır, çünkü tragedya bir Dionysos şöleninin törensi çerçevesi içinde oynanır ve trajik öyküler kahramanlık geleneğinden doğar. Ama, burada ne Musalar, ne de Dionysos, trajik ozana sahiptir. Oyuncular ve halk da onu sahiplenemez. Tiyatro bir festival sanatı olduğuna göre, iki içkili şölenin geleneksel kültüründen bir kopuşu vurgular.

### *Tiyatronun tiran geleneğinden gelen kökenleri*

Tiyatronun Yunanistan'da ortaya çıkmasını, ister Atina ya da isterse Sikuôn'da olsun, her yerde tiranlar sağlamıştır ve festivallerin kurulmasından önceki döneme rastlamaz.[30] Kaynaklara ve bunların yorumlarına aşırı bilgince bir tartışma boyutu getirmeksizin,[31] Peisistratidai* döneminde tragedyanın Atina'da ortaya çıkışına kısaca aşağıdaki gibi bir açıklama getirilebilir.

Her şey, geleneksel olarak kırlarda kutlanan Dionysos şölenleri olan Dionysiler'in yer değiştirmesiyle başlamıştır. Peisistratos, bunları kente taşır ve bu kentli Dionysiler, Büyük Dionysiler'e dönüşür. Bu şölenler, Dionysos'un onuruna söylenen bir koro şarkısı olan *dithyrambus*** festivalidir. Sonuç olarak resmi bir şiirsel biçime dönüşen geleneksel bir dinsel şarkı biçimi söz konusudur. Bu

30. Nagy, [1990], s. 384 ve dvm.
31. Bunun için, NAGY'e [1990], a. g. y., ve P. Vidal-Naquet, *Mythe et tragédie en Grèce Ancienne, a. g. y.*, s. 11-40 ile Henri JEANMAIRE, *Dionysos. Histoire du culte de Bacchus*, Payot, Paris, 1991 (5. basım, 1. basım 1951), s. 36 ve dvm'a bakınız.

* Peisistratos'un oğulları (ç.n.)

** Dionysos onuruna söylenen lirik şarkı. (ç.n.)

*dithyrambus*, bir "bulucu"ya mal edilir: Bu kişi, Peleponez kökenli ve Pindaros'un ustası Hermiôneli Lasos'dur. Dolayısıyla dithyrambus, böylece kurgusal Dor şiirinin bir biçimi olarak sunulmuştur. Ama bir başka himaye, başka bir biçim doğurur; bulucusu, Periandros'un egemenliği sırasında Korinthos'a gelmiş olan Midillili Arion olabileceğine göre, bu biçimin İyon kökenli olduğu söylenebilir. Atinalılar, yarışmaya konu olmuş şu ya da bu şiirsel biçimi yabancı bir kökene bağladıklarında, bu, söz konusu biçimin öteki Dor ya da İyon sitelerinden gelmiş Yunanlılar'ı da kapsadığını dile getirmenin bir yoludur ve bu biçimin Panhelenik saygınlığa değer olduğu söylenebilir. Kökenleri çoğaltmak, olası izleyici kitlesini büyütmektir.

Daha sonraları, Büyük Dionysiler trajik bir yarışmaya sahne oldu. Her yıl festivallerde *dithyrambus* şarkılarının söylenmesi sürdürüldüğüne göre, gerçek anlamda ondan kaynaklanmasa da, tragedya, korolar sunarak ve bunları rhapsôdos'ların destan örneği üzerinde söylenen diyalogla birleştirerek *dithyrambus*'u kendi içinde eritir. Üstelik trajik ozan, kişilerini kahramanlık geleneğinden alır. Kimi öykülere bakılırsa, İyonyalı Arion, dithyrambus'u Korinthos'a yerleştirdikten sonra, İ. Ö. 534'te Peisistratos'un egemenliği altındaki Atina'da ilk trajik yarışmayı düzenlemiş ve bu yarışmayı Thespis kazanmıştır.

Demek oluyor ki Atina tragedyası bu soyut, kenti birleştirmek için ortaya atılmış Helenizmin katıksız bir ürünüdür. Zamanlar, yerler, metinler, her şey, Yunanlılar'ın tümünü kapsayan Helenizm kimliğine yönelik bir sanat biçimi yaratmak için işlev kazanır. Mart ayının sonunda, kış sona erdiğinde ve gemilerle denize açılma döneminde kutlanan Büyük Dionysiler, bütün Yunanlılar'a açıktır. İşte, kitle budur. Kaldı ki, tragedya Panhelenik bir kurgu, giderek karmaşıklaşan şiirsel bir yamalı bohçadır. İçki şarkıları ve cenaze ağıtları da dahil olmak üzere, giderek bütün öteki şarkı biçimlerini kendi içinde eritecektir. İzleyicilerden her biri, ister adalardan gelen İyonyalı, ister Sicilya'dan, Girit'ten ya da Peloponez'den gelme Dorlu, isterse de Kıbrıslı bir Beotyalı olsun, burada kendisine ken-

tini anımsatacak bir şeyler bulur. İlahiler, Apollon ilahileri ve *dithyrambus*'lar, pantomim ya da türküler. Atina, sitelerde söylenen bütün şarkı biçimlerini tragedya içinde bir araya getirmiştir. Eski tragedya, kısa süre sonra (486'da) üç yeni biçime bölünür: sözcüğün gerçek anlamında tragedya, yergili dram ve güldürü. Böylece tiyatro Atinalılar'ın site kültürü üzerinde gerçek bir baskı uygulayacak ve her ne denli Atinalılar'ın onuruna da olsa, onların kültürüne Devlet'çe el konulması anlamına gelen bu "tiyatro erki"ni, Eflatun açıkça kınayacaktır. Gerçekten de Atinalılar, öteki Yunanlılar'a tiyatrolarını Yunan şiirlerinin bir bileşimi olarak önerirler ve böylece kendi tragedya tiyatrolarını olabileceklerin en iyisi gibi sunarlar. Kuşkusuz bu, geleneksel Dionysosçuluk adına kimi özverileri zorunlu kılar.

### *Maske ve yazı*

Peisistratos'tan önce Atina'da Dionysos şölenleri nasıldı? *Dithyrambus* şarkısı nasıl söyleniyordu? Bu konuda elimizde bulundurduğumuz bilgiler, soğuk tiyatro kurumuyla Dionysos'a özgü kendinden geçme arasındaki kopuşun kültürel bakımdan tüketilmiş olduğunu kanıtlamaya yeterlidir. Yunanistan, Dionysos'a ilişkin iki törensel görüntüye aşinadır; bunlardan sarhoşluk uyandıran şarap olan birincisi yalnızca erildir, ötekisi kadınlara özgüdür, ama *cômos* ve dans yoluyla elde etmenin Dionysos'u olan *dithyrambus* içinde varlığını korur. Kentlileştikten ve büyülü güçlerinden arındıktan sonra, Atina'da tiyatronun Dionysos'u konumuna, bu ikinci Dionysos yerleşir. Tiyatro Dionysos'una dönüşen kadınların Dionysos'unun bu kültürel bakımdan yönlendirimine, Euripides'in bir tragedyası olan *Bakkhai*, bir söylen biçimi altında açıklık getirir.

Yunanistan'ın hemen her yerinden derlenen kanıtlar, eski dönemlerde ve Roma İmparatorluğu'na değin kadınların, Dionysos'un himayesinde, kışın neredeyse çırılçıplak dağlarda koşmak için toplandıklarını göstermiştir. Toplu bir biçimde cinlere, perilere karışmış gibidirler, *–synenthousiazein–*, bal kaynaklarının ve sütten

derelerin aktığını sanırlar.[32] Bu ayinden, evli kadınlar sınıfına geçen genç kızların bu geçiş töreninde de bazen yaralanılır.

Bu "çoşmuş" kadınlar, yalnızca kendileri için var olan, içinde ne uygar kadınlar, ne de dişi hayvanlar oldukları cennetsi bir vahşilik yaşarlar. Dionysos, onları "vahşileşmiş", ancak Dionysos şölenleri için var olan yaratıklara dönüştürür. Bu kadınlara göre, sözde uygar besinler olan, uygar iki teknik olan hayvancılık ve arıcılıkla elde edilen süt ve bal, vahşilik içinde doğal olarak da üretilir. Ve, tersine, bu kadınlar göğüslerinde kurt ve karaca yavrularını emzirip besler. Dağda dans ederlerken bir başkasılık deneyimi yaşarlar; bu, *sympósion* ve *cômos* sırasında erkeklerin yaşadığı deneyimle benzerlikler gösterir. Ama, kadınların bulduğu başkasılık, erkeklerinkiyle aynı değildir. Erkeklere özgü olan daha ileri uygarlığa göre daha geride kaldıklarından, Mainadlar'a dönüşür, Dionysos'a eşlik ederler.[33] Coşkulu kadınların alanı, ne aşkı ne de şarkıyı barındıran doğal ve cennetsi vahşiliktir ve coşkulu erkeklerin alanı, aşk, şarkı, müzik, cinsel yansızlaşmadır.

Oysa, *Bakkhai*'nin tragedyası, tiyatroyu, kadınların sahiplenme ayininin kültürel eşdeğerlisi durumuna getirir. Kısaca özetlemek gerekirse, oyunun konusu, inancını Thebaili kadınların arasında yaygınlaştırmaya gelen Dionysos ile, aralarında annesi Agauê'nin de bulunduğu kadınların dağa gitmesine karşı çıkan kral Pentheus arasındaki çatışmaya dayanır. Dionysos görülmez ama tiyatro maskelerinin gerisinden kendisini gösterir ve Pentheus'u kaybetmeye götüren aldatıcı görüntüler oluşturarak gücünü kanıtlar. Dağda, Agauê oğlunu vahşi bir hayvan sanır ve onu öldürerek elleriyle parçalar. Kendinden geçmiş kadınların tanrısı, maske tanrısı, yanılsamanın tanrısı; *Bakkhai*'nin Dionysos'u ve Atina tragedyasının Dionysos'u işte budur.

Tiyatro Dionysos'uyla çeşitli biçimleri altında Dionysosçulu-

32. E. R. Doods, *Les Grecs et l'irrationnel*, Fr. çev., Aubier-Montaigne, Paris, 1965 (Berkeley, 1959).

33. J.-P. Vernant, "Le Dionysos masuéo des Bacchantes d'Euripide", *l'Homme*, 93, 1985, s. 39-42, ve Françoise Frontisi-Ducroux, *Le Dieu-Masque. Une figure de Dionysos d'Athènes*, La Découverte-EFR, Paris, Roma, 1991, s. 225 ve dvm. (bundan sonra: Frontisi-Ducroux [1991]).

ğunki arasındaki bu temel ayrımla, tragedya, ne coşkunun ne de görüntüsel yanılsamanın yeridir. *Bakkhai*'de, sahiplenmeye ilişkin kadınsı deneyim, kadınlara olduğu denli erkelere de açık bir tiyatro uzlaşımına dönüşür. *Bakkhai*, gerçek anlamda başka bir dünya görür, izleyicilerse bir maske takan oyuncuya baktıklarında, uzlaşımsal bir biçimde Tebler'in efsane kralı Pentheus'u görürler. Atina tiyatrosunun, şölenleri dolayısıyla Dionysos Tapınağı'nda oynanmasının nedeni, onun maske-tanrı olmasıdır.[34] Bir başkasına mal edilen bir kahramanlık şiiri söyleyen *rhapsôdos* örneği üzerinde, kökensel anlamı "yorumcu" olan oyuncu *–hypocritès–* ortaya çıkar. Seyircinin, konuşan kişinin tanınmış ya da semtinden komşusu bir sanatçı olduğunu unutması için, oyuncular bir Dionysos maskesi takar. Bu nedenle, Yunan tiyatrosu, "bakış yeri" anlamına gelen *theatron* olarak adlandırılır; seyircinin, oyuncu tarafından seslendiğini duyduğu rolü maskeyle birleştirebilmesi için, maske-kişiliğin yüzünü görmek zorundadır, kişi, zaman ve yer belirtilerinin görünmez bir başka yere, Atina tragedyasında uzlaşımsal olarak var olan destan dünyasına gönderme yapması gerekir. "Yüz" anlamına gelen Yunanca *prosopon*, maske, ancak bir bakışın, kitlenin bakışının söz konusu olması durumunda ancak var olur; kahramanlar ve tanrıların gücül görüntüsüdür.

Maske tanrısı olan tiyatro Dionysos'u, aynı zamanda *dithyrambus* Dionysos'udur;[35] ayin ve tiyatro arasındaki sapmanın aynısı, burada, hakiki elde edilmeyle bu elde edilmenin müzikal etkilerine öykünen teknik arasında ortaya çıkar. *Dithyrambus*, geleneksel olarak, biçimleri bir siteden ötekine değişen şehvetin eline geçme şarkısıdır. Bir ayin şeması, yeniden şöyle oluşturulabilir: Exarchôn, kutsamayı yöneten şarkıcı, önce şarap sarhoşluğu ve bir flüt ezgisiyle oluşan Dionysos'un eline geçmenin doğurduğu etkiyle doğaçlama bir giriş şarkısı söylemeye başlar; koro, onu ayine özgü alkışlarla destekler, sonra koro şarkıcılarının kendileri de dansın havasına kapılırlar ve *exarchôn*dan sonra, Dionysos sunağı etrafında bir

34. Frontisi-Ducroux [1991], Tanrı-maske Dionysos'un, Atina'nın bir buluşu olduğunu ortaya koymuştur.
35. Henri Jeanmaire, *Dionysos. Histoire du culte de Bacchus, a. g. y.*, s. 220-24

çember oluşturarak yeniden şarkı söylemeye başlarlar (çember koro denilen şey de budur). Dans ve müzik hızlandıkça, tanrının eline geçen koro şarkıcıları transa girer.

*Dithyrambus* yarışmalarında, elde edilme ayini ortadan kalkar, şarkı, daha önceden Pindaros ya da Simonides gibi bir ozan tarafından bestelenmiştir; ardından, Atina'da ya da başka bir yerde bir festivalde sunulmak üzere provalarda koroculara öğretilir. Daha sonra, trajik ozan, aynı sözcelem durumları içinde, tragedya koroları bestelemek üzere *dithyrambus*'un şiir sanatını yeniden ele alacaktır.

Demek oluyor ki, Atina tiyatrosu Yunanlılar'ın sıcak kültüründen kaynaklanan ve yazı, beste ve tiyatro oyunu tekniklerine dönüşerek yeniden soğuyan birçok şarkı ve dans ayininin birleşimidir. Üstelik tiyatro, gösteriye katılanları ikiye böler; bir yanda oyuncular ve ozan, öte yanda izleyiciler yer alır. Bu ayrım, izleyicilerin oyuncularla kutsal bir coşku içinde iletişim kurmadıklarını, yarışma sonunda onları değerlendirdikleri olgusunu akla getirir. Tiyatro metinin yazısı ve sahnede söylenmesi, Atina tiyatrosunda yazılama tekniğine bağlanır; çünkü, oyuncuyu sözcüğü sözcüğüne yineleyeceği bir metne uymaya zorlar ve sözcelem öznesi de oyuncunun sesini verdiği sessiz kişiliktir. Metin-yazılama olmaksızın, olası bir Atina tiyatrosundan söz edilemez.

### *Trajik söylen*

Şiir festivaline bağlanmakla birlikte, Atina tiyatrosu, başkasılığa açılabilecek, görünemezi gösterebilecek, canlı destanın bir özelliği olan bu söylensel keşfi sürdürebilecek nitelikteydi. Bu olanaklı mıdır? Musalar, tiyatrodan kovulmuştur: Dramatik ozan, daha baştan tragedyanın ya da güldürünün dizelerini hazırlar, bir müzisyen koro için ezgiler besteler, korocular gibi her zaman amatör olan oyuncular da bunları yineler.[36] Burada, Dionysosçu coşkuya ilişkin hiçbir şeyle karşılaşılmaz.

Öncelikle, tiyatronun Atina'da halk arasında kazandığı başarı,

36. Charles Segal, "Vérité, tragédie et écriture", Marcel Detienne (yönetiminde), *Les Savoirs de l'écriture en Grèce Ancienne*, Lille Üniversitesi yay., Lille, 1988, s. 330-358, ve Diego Lanza, "Le comédien face à l'écrit", *a. g. y.*, s. 359-386.

onu, *aoidos*'un şarkılarında olduğu gibi uzlaşımsal bir sanata dönüştürür. Sonra ve daha da önemlisi, her tragedya, destan şarkıcısının her ediminde olduğu gibi her zaman tek, her zaman türdeş, her zaman ilktir. Aiskhylos'da, Sophokles'te, Euripides'te Elektra erkek kardeşi Oreste'yi, babası Agamemnon'un intikamını almak için sevgilisi Egisthe ile birlikte annesi Klytaimnestra'yı öldürmeye zorlar; Agamemnon, Elektra'nın annesi ve Egisthe tarafından Truva dönüşü sırasında öldürülmüştür.[37] Öykü aynıdır, ama üç tragedyanın her biri farklı bir söylendir. Aiskhylos'ta cinayetlerin en kötüsüyle, bir insanın kurban edilmesiyle kirelenen Orestes, Erinyeler tarafından izlenir. Orestes, onları annesinin kanıyla sular; Sophokles'te, Orestes ve kız kardeşi Argos Sarayı'nda kalırlar ve burada oğul, bir sorunla karşılaşmaksızın babasının yerini alacaktır; çünkü, intikamını, içinde, yaşayan ölülerin canlıları kirletmeksizin birbirlerini yok ettikleri ölümün kapalı alanı içinde gerçekleşmiştir; Euripides'te, Orestes ve kız kardeşi Argos'u terk etmek zorunda kalırlar; her biri farklı yerlerde bir aile kurar; çünkü, aile-evin sahibesi *–oikos–* olarak, Nymphealar'ın kurumuş kaynağına su taşıyarak toprakla bir soy bağı kuran annelerinin ölümü, onları site topraklarından koparmıştır. Dolayısıyla, tragedya ile birlikte, eski destana belirgin niteliğini kazandırdığını gördüğümüz bu söylensi keşfi buluruz:[38] Bu keşif, Aiskhylos'da şarap saçısının, Sophokles'te yasın, Euripides'te *oikos* içindeki kadının keşfidir. Bu söylensi boyut, trajik edimi sözellik dünyası içine katar. Kuşkusuz, Atina tiyatrosu yazıyla birçok bilgiye ulaşmıştır, çünkü metin, bir ozan tarafından kuru kuruya, sözcelemi dışında kaleme alınmıştır, ama metin-yazılamaya bağlandığı ölçüde, kurgusal bir sözcelemin yazıya aktarımı değildir. Üstelik, canlı bir söylensel üretime olanak tanır; bunu kanıtı da, kendi kendisine keşfettiği bir söylen, Euripides'in *Bakkhai*'sini üretmiş olmasıdır.

37. Aiskhylos, *Les Choéphores*; Sofokles, *Elektra*; Euripides, *Elektra*.
38. Bkz. Giriş, s. 30-32.

Trajik ozan nasıl üretir? Tragedya içinde bileşimler yapılmış şiir biçimlerinin aktarımı nasıl olur? Çözümün, festivallere gitmekten ve başka tragedyaları dinlemekten geçtiği tartışma götürmez; dile aktarılmış ve öğretilen bir şiir sanatının varlığını öngörmek gerekmez. Büyük trajik yazarlardan hiçbiri, dil profesyoneli değildir, *rhapsôdos* ya da *kitharôdos* okullarının birinden gelmez. Belagat öğretmenleri veya Sofist de değildirler. Korolarda şarkı söylemiş ve tiyatro seyretmiş olan sıradan yurttaşlardır. Demokratik ideolojiyle tümüyle uyuşan, ama aynı zamanda bir sıcak kültüre de denk düşen yoğun bir etkinlik aracılığıyla gerçekleşen bir aktarım düzeni içinde kalınır. Bu bakımdan, Atina tiyatrosu Dinoysos tiyatrosu niteliği taşır; ozanın seyircilerden hiçbir farkı yoktur, bütün kent halkı gibi amatördür. Tragedyanın bir bileşimini oluşturduğu şiirsel biçimlerin kesiştiği noktanın ta kendisidir. Sitenin, tüm öteki Yunanlılar'a örnek olarak sunmayı amaçladığı bu Panhelenik Atina kültürünü kişisel olarak gerçekleştirir.

Sonuçta, bir tragedya başlangıçta tekil bir edimdir ve yazılı metni de olay bittikten sonra, olağandışı bir şeyle karşılaşılmadıkça yok olmaktan kurtulamaz; ancak, Atina emperyalizmi bunlardan bazı parçaları örnek olarak alıp saptaması durumunda bu geçerliliğini yitirir. Bu, halk tiyatrosunun sonu olacaktır. Olay-kültürden anıt-kültüre geçiş. "Klasikler" yeniden oynanmaya başladığında, Atina tragedyası Homeros metinleri gibi bir mumya olacaktır.

Atina tiyatrosunun geçmişi, *dithyrambus*'un, tragedyanın tarihi gibi siyasal açıdan yönlendirilmiş kültürel bir yozlaşmadır: Site kültürüyle bütünleşmek için, bir kentten ötekine, erkeklerde ve kadınlarda farklı olan ayin biçimleri altında gerçekleşen Dionysos şölenlerine özgü trans, artık toplumsal bir uzlaşımdan başka bir şey olmayan tiyatro yanılsaması uğruna ortadan yok olur. Kuşkusuz izleyici kitlesi görünmezi görür ama tanrının varlığına ilişkin deneyimi kendi kişiliğinde yaşamaz, kendi insanlığının sınırlarında yitip gitme tehlikelerini göze almaz. Atina tiyatrosunun Dionysos'u renksiz ve evcilleşmiştir. Dionysos'a özgü yanılsama artık coşku

etkisi uyandırmadığı ama kısıtlanmış bir gösterinin sonucu olduğu zaman, Dionysosçuluk şehvet gücünü yitirmiştir. Bununla birlikte, Atina tiyatrosu bir olay kültürü, Dionysos-maskenin yüceltimi olmayı sürdürür. Eğer sınır kurgusal sözcelemle gerçek sözcelem arasından geçerse, tiyatro sıcak kültür yanında yer alır; çünkü tiyatro sözcesi kendisini ortaya çıkaran bağlamı oluşturmasa da, ancak tiyatroda bir sözceleme konu olduğunda bir anlam ve etki taşır. Bununla birlikte, tiyatro şarkı ve sarhoşluk tanrılarının, içinde yer almadığı bir olaydır ve bu tanrılar, yazının yeni taşeronlarından, Panhelenik kültürün ve site kültürlerinin zanaatkârlarından birisi olan dramatik ozanın yapıtlarına esin kaynağı oluşturmaz.

Atina'nın bakış açısına yerleşilip bugünün bakış açısı sorgulanabilir. Sinema, görsel-işitsel bozgundan kaçamazken, tiyatroda tanık olunan tartışmasız yeniden doğuş, kuşkusuz onun olaya dayalı niteliğine bağlıdır. Her tiyatro gösterisi, içinde izleyicilerle oyuncular arasındaki ilişkinin her an kopma sakıncası içerdiği bir edimdir. Çağdaş tiyatro, aynı oyunu birçok kez sahnelerken, her gün herkese açık oyunlar –bir bilet almak yeterlidir– sergilerken, olaysı niteliğini büyük ölçüde yitirir. Kaldı ki, izleyiciler de olayı bulmaya çabalar; Avignon'da, *Le Soulier de satin*'in ("Saten Ayakkabılar") hiçbir kısaltma yapılmaksızın sabahtan akşama değin oynanması örneğinde olduğu gibi, festivallerde yapılan maraton gösterimlerin başarısı da buradan kaynaklanır. Aşırı yorgunluktan dikkatin biraz zayıflaması, sahne ışıklarının kararması ve yorgunluğun halüsinasyonları içinde yeniden parlaması, oyuncu ve izleyicilerin güçlerinin sınırlarını zorlaması kötü bir şey değildir. Para için yaşamayı, mantıklı bir eğlence ya da eğitici bir gösteri olmayı bir yana bıraktığında, kültür alevlenir.

Ortak uyuşturucuların doğru kullanımını yitirmiş olan ve kendini denetleyemeyeceğini bildiğinden bütün aşırı şölenlerden korkan kültürümüzde, kitlelerin büyük ölçekte hareketlenmesini yalnızca tiyatro sağlayabilir. Bu yıllık festival ziyaretlerinde, tiyatro artık ötekilerden farksız bir eğlence değildir, yolculuğun amacı durumuna gelmiştir. Ve, seyirciden istenen çabalar, soğuk, gece, gösterinin süresi bunu maddi olarak ele geçirmenin bir yoludur; bizim kültü-

rümüz, yorgunluk ve çaba sarhoşluğu dışındaki sarhoşlukları kabul etmez.

Ne yazık ki tiyatro, edebiyatta gözlemlenen düşüşün etkisi altındadır; edebi düşüş, edebiyatın yaratılışıyla birlikte başlayan kültürel soğumayı izleyen aşamadır. Bugün, çok fazla sayıdaki sahneye koyucu, çarpıcı bir olay tasarlamak yerine, seyircilere yeni görüntüler sunar, ona görülmez olanı, bir başka deyişle tiyatro dışında görülemeyeni verir. Bu sahneye koyucular "okur"a dönüşür ve kendilerini alçakgönüllü bir biçimde metnin ardına gizlediklerini savlar. Sanki metin özerk bir biçimde var olabilirmiş, sanki gösteri içinde kendisini somutlaştırmak üzere oyuncuları elde edebilirmiş gibi. Sonuç, büyük bir sıkıntı ve var olmayan bir tiyatrodur. Bu sahneye koyucular, anıt kültürünün, mezar ziyaretleri kültürünün yanındadır. Buna karşın, bir metinden yola çıkarak gösteriler tasarlayanlar, *sympósion* ya da flamenko şarkıcıları gibidir; izleyicilerin az çok tanıdığı bu metin, ona kendisini gösteri içinde bulma fırsatı verir, bir doğaçlamaya, tek bir edime yarar. Seyirciler, *Tempest* ("Fırtına") ya da *Oresteia*'yı çok iyi tanırlar, ama gördükleri şey, katıldıkları güncel olay Shakespeare'in veya Aiskhylos'un oyunu değildir: Bu, Peter Brook'un *Tempest'i*, Ariane Mnouchkine'in *Oresteia*'sıdır. Sahneye koyucular, oyun oynandığı gün yazılı sözcükleri yeniden bağlamsallaştırır, onlara edimbilimsel anlamlarını kazandırılar.

Atina'da tiyatronun bu öyküsü, burada kültürel entropi kavramına başvurmada örnek oluşturacak; burada, termodinamikten yola çıkılarak oluşturulmuş bir çözümleme yöntemi değil, imgelemi devinime geçirmeye yönelik bir öneri söz konusudur.[39] Türdeşliğe ve benzerliğe yönelik her eğilimin bir entropi biçimi, bir başka deyişle karmaşanın hareketsizlik eğiliminin işin içine katılmasıyla toplumsal düzenin bozulması olduğu kabul edilirse, açık bir dizge, toplumsal entropiye karşı girişilen bir kavga gibi ele alınan topluma, karmaşa, bakışımsızlık ve ayrım yeniden sokulduğunda, kültür, negentropi (entropinin yadsınması) olur. Bu nedenle, dış enerjinin

39. Bu varsayımı, sonuç bölümünde genelleştirerek derinleştireceğiz. Kaynakçaya ilişkin gerekli göndermeler, sonuç bölümünde yer almaktadır.

büyük tüketicisidir, yalnızca ekonomik aşırı tüketim içinde etkindir. Dolayısıyla, durmaksızın ortaya koyduğu devimsellik ve çeşitlilik sayesinde, sözlü kültür, tiyatronunkinden üstün bir negentropi içerir. Yaygınlaşan, devinimsizleşen her kültür, toplumsal entropiyle başa çıkma yeteneğini, daha açık bir söyleyişle içinde yer aldığı toplum düzenini giderek yitirir.

## I. TİYATROYA KARŞI İÇKİLİ ŞÖLEN: ANAKREON OKULA GİRİYOR

Dionysosçu *sympósion*'un, Atina'da tiyatro erkine karşı aristokratik bir direniş alanı oluşturduğu düşünülebilir; ne yazık ki, onu yazının yanına sürüklemek gibi çelişkili ve yıkıcı bir sonuçla birlikte, sarhoşluk kültürünü yerinden oynatmak[40] ve son serüven olarak Roma'da gelişen içkili şölen-kitabın ortaya çıkması gibi sonuçları da birlikte getirir. Ama V. yy Atinası henüz bu düzeye ulaşmamıştır.

İçkili şölen şarkısı, aslında kent şiirinin ve Atina'nın merkeziyetçiliğinin doğurduğu karışıklıktan kurtulabilmiş azınlık kültürlerinin ender uygulamalarından birisidir. Bununla birlikte, Atina'daki içkili şölenlere özgü, ilginç bir olguya tanık olunur: Burada, büyük yazarlardan alıntı yaparak şarkıcı görevini yerine getirmek olağan karşılanır. Bu anlayış, kendine ünlü bir himayeci, müzisyen Terpandros'u bulur ve isim olarak da *skolion* ya da açımlamayı alır. Müzik tekniklerini geliştiren kişi diye sunulan Terpandros kişiliği, şarkının müziği metinden ayrılır ayrılmaz, bir metin türünün değil de bir müzik biçiminin söz konusu olduğunu kanıtlar. Gerçekten de, açımlama adı altında, bunun metinleri öbeklendirmeye yaraması durumunda, önemli olsun ya da olmasın her şeye ulaşılır. Gerek içkili şölenlerin büyük ustaları: Alkaios'un, Arkhilokhos'un, Anakreon'un yapıtlarından alıntılar, gerekse koro liriği; Pindaros, Stêsikhoros ya da tragedya koroları söz konusudur. Ve nihayet, gerekse de kökeni bilinmeyen, "Attika Açımlamaları"[41] gibi türsel bir

40. Nagy [1990], s. 107 ve 384-413: tiyatro erki ve sonuçlarına aristokrat direniş konusunda.
41. Athénée, XV, 694a-696a.

başlık altında elimizde bulundurduğumuz farklı türden metinler söz konusudur. Burada, karmakarışık bir biçimde Hipparkhos'un iki katilinin yurttaşlarca yüceltilmesine tanık olunur:[42]

Şanları yeryüzünde her zaman yaşayacak
Sevgili Harmodios ve Aristogiton'un
Çünkü onlar tiranı öldürdüler
Ve Atina'ya özgürlüğü getirdiler

Kentin koruyucusu Athena'ya bir yakarış da bunlar arasında yer alır:

Triton'dan doğma Pallas, kraliçe Athena
Kentimize ve yurttaşlarına yol göster
Bizleri acılardan ve iç savaşlardan koru
Ve zamansız ölümlerden, sen ve baban.

Bu metinler arasında, Parnes'te Leipsydrion Kalesi'ni tiran Hippias'ın birliklerine karşı korurken ölen askerler için övgü dolu bir cenaze ağıtı da yer alır:

Yazık, Leipsydrion dostlarını ele verdin!
Senin yüzünden nice insan öldü!
Savaşırlarken ne görkemli, ne iyi insanlardı
O gün kimlerin oğulları olduklarını gösterdiler

Homeros destanından parçalar vardır:

Telamon'un oğlu güçlü Ajax, derler ki
Truva'ya giden Yunanlılar'ın en üstünü Akhilleus ile birlikteymişsin.

Gerçek bir içkili şölen şarkısı da vardır:

Benimle birlikte iç, benimle birlikte kal, benimle birlikte sev...

Müzikte bu alıntılama uygulamasının, iyi bir eğitim verilen ve iyi bir aileden gelen çocukların eğitiminin bir parçası olduğu bilinir.

42. *A.g.y.*, 13, 1, 24, 16, 19.

Eğitimli bir kimsenin, içkili bir şölen sırasında Stêiskhoros'un ya da Anakreon'un şarkılarını söyleyebileceği kabul edilir.[43] Öte yandan bu, aynı şölende başka içicilerin Dionysosçu doğaçlamalar yapmalarını engellemez; sonuçta, her ikisi de Atina *sympósion*'u içinde bir arada var olabilirler. İyonya geleneğine göre yeni olan, kalıcı sonuçları arasında Anakreon'un örnek yapıtlarını eğitsel amaçlarla yazıya aktarmanın da yer aldığı bu töreye nasıl bir yorum getirilebilir?

G. Nagy şöyle bir yorum önerir: Tiyatro erki ve Devlet kültürüne karşı Yunan aristokrasisi, lirik şiirin, son derece çeşitli, geleneksel biçimlerini koruyarak şiirsel bir direniş örgütlemiştir. Sitelerin birçoğunda soylu Yunanlılar'ın bir araya geldiği yer olan *sympósion*, kent festival yarışmalarının bir sözcelem uzamı olarak kullanılır; amaç, burada yok olma sakıncası gösteren şiirsel biçimleri duymak ve korumaktır.

Bu, bir yönlendirim olmaksızın gerçekleşmez: Açımlamaya başvurmak, kuşkusuz bütün lirik biçimlerin bir araya getirilmesine olanak tanır, ama aynı zamanda her türün müzikal özgüllüğü kaybolur; korolar melodiye dönüşmüştür ve destan, lir müziği üzerinde şarkı biçiminde söylenir. Genellikle olduğu gibi, kültürel bir biçimi saptama yoluyla koruma isteği, onu yozlaştırma sakıncasını içerir. Liriğin savunulması, burada şarkıyı parçalama etkisi yapar. İçkili şölen sırasında müzikli sözcelem, içicilerin söylediği lirik sözcelerin çoğuna uygun değildir. Burada, festivallerde gözlemlediklerimize benzeyen bir olay gerçekleşir. Bu da, sözcelerle sözcelem arasındaki ayrışmayla müzik ve şiir arasındaki farklılaşmadır. İçkili şölen şarkılarından oluşmayan bu içkili şölenlerin şiirlerinin aktarımı *sympósion* içinde gerçekleşmez, gençler, şiir metinleriyle lir müziğini başka yerde, daha açık bir söyleyişle okulda öğrenmek zorundadır.

Bütün genç Atinalılar'ın halk şölenlerine katılarak ve tragedya korolarında, *dithyrambus* ve öteki festival konserlerinde şarkı söyleyerek aldıkları eğitimle savaşabilmek için, soylu Atinalılar oğullarını *sympósion* içinde kendilerine bir yer edinebilmeleri için özel

43. Lissarrague [1987], s. 129 ve dvm.

okullara gönderirler. Böylelikle de V. yy. Attika vazoları üzerinde, amacı açıkça onları *sympósion*'da şarkı söyleyebilecek yetiyi kazandırmak olan bir müzik ve şiir eğitimi alan genç delikanlılar görülür.[44] Bu eğitim, okuma yoluyla şiir eğitimini ve lir ile yapılan salt enstrümantal eğitimi birbirinden ayırır. Bir kupa üzerinde, bir erkek çocuğu, bir koro şarkısını yazılı metinden öğrenmektedir; bir başka kupada, yine yazılı biçimde, Hesiodos'un ya da Homeros'un metnine benzeyen bir kahramanlık metni söz konusudur. Her iki durumda da, Musalar'a yakaran ve dolayısıyla geleneksel bir kahramanlık sözcelemi getiren bir şarkı metniyle, bu metinlerin eğitsel amaçlı yazısı arasında güçlü bir karşıtlık vardır.

İçkili şölen kültürü, soğuma evresindedir. Kuşkusuz ne Dionysosçuluk ne de şiirsel şarhoşluk ölmemiştir, ama her iki kültür arasında bir çatlak oluşmak üzeredir: İçkili şölen şarkısı, sıradan bir uygulamaya dönüşecek, söz gelimi Anakreon şarkıları içinde yeniden canlanacak, okul bilgisi coşkulu doğaçlamanın üstüne çıkacak ve kültür saygınlığından tek başına yaralanacaktır. Artık ilk gelen içiciye güven duyulmaz. Yunan kültürünün ölümsüzlüğünü sağlamak için ona değil, eğitbilimsel kitaplara güven duyulur. Artık Anakreon ders programlarında yer almaktadır. Atinalı genç aristokratlar, müzikal bir biçimde olsa bile, her keresinde alıntıları yeniden bir bağlam içine yerleştirdiklerinden, kuşkusuz bir değişki kültürünü gerçekleştirirler; bununla birlikte, bu aktarım artık yalnızca insandan insana değil, kısmen de olsa belleğin bir izi olan yazıyla gerçekleşir.

Flamenkoyla ortaya attığımız koşutluğu yeniden ele alırsak, her iki durumda da bir azınlık kültürünü belirleyerek ve eğitimini vererek bu kültürü korumak isteğinin, onu öldürmek ve mumyalamak anlamına geleceği söylenebilir. Antonio Mairena'nın flamenkoya saflığını kazandırmak için başlattığı hareket, flamenkoyu, her türlü gelişmeden, dolayısıyla her türlü sözlü, esnek ve doğaçlama sakıncalarını gözardı eden aktarımdan alıkoyan sıkı kurallar, değişmez örnekler içine kapatılmıştır. Onu yaşamdan koparmış ve modernliği şeytansı boyutlara vardırmış, bir konservatuar sanatına dönüştür-

44. Lissarrague [1987], figür 105 ve 106, s. 131.

müştür.[45] Bu flamenko, halk kökeninden kopmuş ve temelde yarışmalar ve festivallerde gelişme göstermiştir. Flamenkonun yaşamını sürdürdüğü yerde, köylerde ve ailelerde, arılık yanlısı aydınların bu hareketiyle bir ilişki söz konusu olamaz. Çünkü, halk kültürü kararnameler ve yönetmeliklerle var olmaz; dile getirdiği toplumsal öbek doğrultusunda yaşar ya da ölür. Flamenkoyla toplumsal öbek arasında ekolojik türden bir ilişki vardır: Ortakyaşam sürdürürler ve bir kültür biçiminin yıkılması için, toplumsal öbeğin kültürel yuvasında bir öğenin ortaya çıkması veya kaybolması yeterlidir. İster bir Çingene mahallesi taşınsın ve başka bir kent yapısı içinde dağılsın, ister büyük bir sefalet bir boyu ruhsal bakımdan çökeltsin ya da ekonomik gönenç aile dayanışmasını parçalasın, isterse de transistörlü radyolar yeni kuşakları rock müziğiyle aptala çevirsin... Getto ve toplumdışılık ille de felaketlerin en beteri değildir.

Sevilla banliyölerinin paçavralar içindeki Çingenelerinin flamenkosunu, Atinalı aristokratların Dionysos şarkılarına bu denli inatçı bir biçimde benzetmemiz şaşkınlık uyandırabilir; her iki durumda da, Devlet tarihinin kıyısında köşesinde süregelen ve öğeleri arasında toplumsal bir çimento görevi yapan bir azınlık kültürü söz konusudur. Bu kültür gettosundan çıkar çıkmaz ve çoğunluk tarafından benimsenir benimsenmez yok olma tehdidi altına girer. Örnekleştirilip, kuramsallaştırılıp, tarihselleştirilip evrensellikte bir hak iddia ettiğinde tadını ve ruhunu yitirir, sarhoşluğu başkalarına iletemeyecek duruma gelir.

## İ. BİR ANIT-KÜLTÜRÜN KURAMLARI

İnsan belleğinden nesne yoluyla belleğe geçiş, çelişik bir biçimde demokratik kültürün iki büyük rakibince, Sokrates ve Aristoteles'çe kavramsallaştırıldı. Sokrates, yazının, sözelliğin yerini almayı savlayan yazının, bağlamından koparılmış bir sözün amansız

45. Frédéric Deval, *Le Flamenco...*, *a. g. y.*, s. 18 ve dvm.; ve Antonio Mairena, *Mundo y formas del cante flamenco*, Granada, 1979; ve Danielle Dumas, *Coplas Flamencas, a.g.y.*, s. 199.

muhalifidir. Tersine, Aristoteles, bağlamından arındırılmış bir söz üretmek için bir teknik önerir, okuması olmayan, her türlü sözcelemsel protokolün dışında bir yazı öğretisi geliştirir.

### *İon, ya da metnin özdekselliği*

Eflatun'un, *İon* başlıklı diyaloğunda, *rhapsôdos*'ların uygulamalarından yola çıkarak, şarkıcı-ozan yerine şiiri metnin çevresine yerleştiren ayrıksı bir kuramla karşılaşılır. Olayın kahramanı Sokrates'in, bu kuramı yeni Atina kültürünü canlandırmak amacıyla mı yoksa yadsımak amacıyla mı geliştirdiğini bilmek güçtür. Her durumda, şiirin aktarımının, ozandan ozana bir aktarım değil de, yalnızca metnin ve onun sesletiminin geçişi olduğunu savunarak, bakış açısındaki değişikliği açıkça gösterir.

Diyaloğa adını veren kişi olan İon, Efesli bir İyonyalıdır, doğuştan bir *rhapsódos*, bir Homeros uzmanıdır. Panatina yarışları için Atina'ya gelir, Epidauros'a uğradığında Asklepiadesler'in* festivaline katılır: Asklepiadesler'in dördü de "müzikal" yarışmalar, bir başka deyişle farklı şiir türünde yarışmalar düzenler. İon, destan ödülünü kazanmıştır. Sokrates, onun Homerosçu şiirler üzerine hiçbir bilgisi olmadığını, yalnızca ilahi bir yanı bulunduğunu, bir tür "Homeros rahibi" olduğunu itiraf ettirebilmek için onu sorgular.[46] Önce, ona bir şiirsel söz kuramı önerir; İon, kendisini nereye götüreceğini bilmeksizin bunu benimser. Sokrates, tüm Yunanlılar'ın benimsediği bir görüşten yola çıkar: Ozanlar, şiir zanaatçıları değildir, bir yapım tekniğine sahip olmaksızın Musalar'ın esini altında şarkı söylerler. (Sokrates'in, *aoidos*'un kesinlikle bir şiir yapım tekniğine sahip olmadığını, ama müzik sanatına bulaşmış olabileceğini "unutarak", şiirle şarkıyı özümlediğini hemen belirtelim. *Aoidos*, içkili şölene katılan bir içici değil, Musalar'ın bir rahibidir.)

Daha sonra, Sokrates, her ozanın ancak özel bir tür içinde yetenekli olacağını, bunun da Musalar'ın iyi niyetiyle gerçekleştiğini belirtir. Ozan üzerinde etkili olacak müziksel atılımın kökenine iliş-

* Aynı zamanda hekim de olan ünlü bir aile. (ç.n.)
46. Eflatun, İon, 534a-534d.

kin bir açıklama getirmeksizin, bu atılımın, kahramansı değil de lirik şiiri betimleye yarayan iki terim olan "uyum ve ritim"[47] içine bir kez girdiğinde şarkının bu atılımda kendiliğinden çıktığını ekler. Duyulan, onun sesi değil, Musalar'ın sesleridir. Ayrıca, en sıradan insanlar bile en güzel şarkıları üretebilir. Hiçbir yeteneği yokken, bir gün en güzel Apollon ilahisini yapan, Khalkisli Tynnichos diye birisini örnek olarak verir. Sokrates ekler: "Bugün, herkesin dilindedir bu ilahi." Tynnichos'un yapıtı, ille de sözcüğü sözcüğüne saptanmasa da, bir başka deyişle bir örnek olarak görülmese de, şu ya da bu biçimde ezberlenmiştir.

Sokrates'in kendisi, edimi nesnelleştirir: Apollon ilahisi, bundan sonra Tynnichos'tan bağımsız olarak somut bir biçimde varlığını sürdürür ve oluşturduğu konu, yaratımından önce var olan içindeki müzikal ve kutsal gücü eline geçirir. Esin, Tynnichos'u terk etmiş ama şarkısında billurlaşmıştır. Şarkısını söyleyecek herkes, onu yeniden canlandıracaktır. Sokrates, *aoidos* örneğini, içkili şölen şarkısının örneğiyle özel bir yetisi olmayan ve Musa'nın kendisiyle ilgili olarak yapacağı seçime hiçbir biçimde hazırlıklı olmayan lirik ozan örneğiyle bozdu.

*Rhapsôdos*'a geri dönülürse, Sokrates, Homeros'un şiirlerini söyleyerek –müziğin kaybolduğuna dikkat çekilecektir– İon, kendisini coşkuya kaptırır, sonra, *aoidos*'un, Musa'nın sözcüsü olması gibi, o da sözcülüğünü yaptığı metinin etkisine girer. Daha sonra, bu coşkuyu kimi kurban törenlerinde olduğu gibi katılımını gerektiren dinsel törenlerde olduğu denli binlerce dinleyiciyi bir araya getiren yarışmalar sırasında, dinleyicilerine iletecektir. Dinleyiciler ağlar, *rhapsôdos*'un anlattığı Hector'un ölümü, Patroclos'un ölümü, Akhilleus'un yası, Andromakhos'un vedası, Kyklop'un tehditleri denli ürkünç ve dokunaklı sahnelere gerçekten tanık oluyormuşçasına öfkelenir, kızgınlığa kapılırlar.

Sokrates, Homeros'un Musa'sından, İon'un metnini dinleyen çağdaşı Panatina seyircilerine aktarılan bu coşkuyu bir mıknatısın gücüyle karşılaştırır: İlk demir halkayı çeken ve buna başka halkaların eklendiği, mıknatıslı her halkanın yeni bir halkayı çekme gü-

47. Nagy [1990] bu iki terimin kesin anlamları konusunda, s. 51 ve s. 91-101

cüne sahip olduğu bir güçtür bu. Ama teşbihte hata olmaz ve bu karşılaştırmayı kolayca tersine çevirebiliriz: Mıknatıs geri çekilir çekilmez, halkalar mıknatıs niteliğini yitirir; Musalar'ın yokluğunda, edimin süresi dışında, iletilen coşku da kaybolacaktır. Ama iki bin yıl önce ölmüş birisiyle polemiğe girmek boşuna. Yalnızca, üç coşkunun; ozanın coşkusunun, *rhapsôdos*'un coşkusunun, izleyicinin coşkusunun aynı türden olmadığını belirtelim. İlki, bir hayranlıktır, *Bakkhalar*'ın elde etmesini andırır.[48]

> Bildiğimiz güzel dizeleri yaparken, lirik ozanlar sağduyudan yoksundur, ama Bakkhosçu deliliğin etkisinde, uyum ve ritme girdiklerinde, tutkun Bakkhalar gibi sağduyularını yitirmiş olarak ırmaklardan bal ve süt içerler... Çünkü, arılar gibi uçuşarak bal topladıkları ozanların, bize aktarılan şarkıların, Musalar'ın vadisinde ve bahçesindeki bal kaynakları olduğunu bize kendileri söyler;

buna karşın *rhapsôdos*'un ve izleyicilerin coşkusu, yalnızca duygusaldır. Gerçekten olup bitecek aynı sahne karşısında duyabilecekleri coşkunun sahtesine kendilerini kaptırırlar. Tanımanın yarattığı etkiyle, sözce, *rhapsôdos* ve dinleyiciler üzerinde etkili olur. Yakın bir akrabalarıymış veya dostlarıymış gibi, Patroklos'un ölümüne ağlarlar. Böylece, Eflatun sahiplenme etiğinin yerine, gerçeğe öykünme estetiğini getirir. Kültürün ve sınırlarının kurgu ve başkasılık aracılığıyla bir keşfedilme biçimi olacak yerde, şiir artık bir kimlik sunuşundan, kendilerine benzeyen ozanlarca insanlara tutulan bir aynadan başka bir şey değildir.

İnsanlarla Musalar arasında varlığını koruyan tek bağ, dolaşkan metinler, efsane ozanlarca insanlara bırakılmış ve artık sonsuza değin yineleyip duran metinlerdir. Büyük yaratıcılar, esin verici Musalar, yeni ozanlar olan *rhapsôdos*'lardır. Homeros veya Hesiodos ya da başka birisi, bugünün insanına yitik bir dünyanın, tanrılarla kahramanların dünyasının görüntüsünü sunarak, onların kafalarında bu kahramansı dünyanın yanıltıcı görüntüsünü uyandırırlardı. Bu diyalogda, daha doğuş aşamasında Eflatun'a ozanı siteden kov-

48. *İon*, 534 a-b-.

ma ve Aristoteles'e şiirsel çalışmasında yenilenmenin doğrulanması fırsatını veren *mimesis** kuramıyla karşılaşılır. Ozan, esinden yoksun yeni şiirler, yeni bir destan üretir; çünkü, bu esinin sözcelem bağlamı, resmi kültür –aoidosun esin yeri olan Homerosçu içkili şölen– içinde ortadan kalkmıştır; yalnızca metinler, daha açık bir anlatımla Homeros, destan üreticilerine "esin kaynağı" oluşturur. Öykünen ozan, *mimesis*'i iki katına çıkaracaktır. Görüntünün görüntüsü, görüntünün... öykünme, Sokrates'in mıknatıslı zinciri gibi devinir. Şu farkla: Sokrates, içinde hâlâ Homeros'un dile getirildiği bir dünyadan söz etmekteydi, Aristoteles, içinde canlı kültürün ister Apollonios gibi İskenderiyeliler isterse Vergilius gibi Romalılar söz konusu olsun, yeni ozanların ürettiği öykünme destanlarla ilgilenmediği bir kitaplar evreni adına kurallar getirecektir.

*Mimesis*, iki başlı bir canavar doğurmuştur: Bir yanda yorumbilimle metnin özdekselliği ve öte yanda papirüsbilim. Gerçekten de, *İon* diyaloğunda, Sokrates'in sonuca bağladığı gibi, *rhapsôdos* ezberden okuduğu metni hiç anlamaz; kaldı ki, göstergebilimsel ve yorumlayıcı bir araştırmaya girişmedikçe, Homeros'tan kimse bir şey anlamaz.[49] *Rhapsôdos*, bir Homeros okurundan başka bir şey değildir. Bu nedenle onun yorumlayıcısı olmalıdır, bir başka söyleyişle, onun dilini konuşmalı, daha doğrusu, gerekli yetiye sahip olmalı: Kısaca, Homeros olmalıdır. Yunanlılar, bu gerçek karşısında bocalar. Katıksız bir sözce, ya hiçbir şey söylemez ya da akla gelen her şeyi söyler. Destanın (alegorik) okumaları, Sokrates döneminde yaygınlık kazanır. Amaçları, edebiyat alanı içinde bir araya getirilen bütün metinleri işkenceyle konuşturmak olan bütün çağdaş zorlama yöntemlerinin metinbilimin, anlatıbilimin, göstergebilimin tek kökeni budur. Ama bir cesedi konuşturmayı henüz kimse başaramadı. Anlam, ancak sözcelemden çıkar, ama o sırada kendini açıkça kabul ettirir.

Metnin özdekselleştirilmesinin bir başka sonucu, sözcüğü sözcüğüne çeviri kavramına duyulan gözü kapalı derin inançtır. İsken-

* *"Öykünme" (ç.n.)*

49. İon ve okur olarak rhapsôdos konusunda, bkz. Michel Charles, *La Rhétorique de la lecture, a. g. y.*, s. 74 ve dvm.

deriyeli filologlar, metne ilişkin notlar ve değişkelerle uğraşan ilk kişiler olacaktır. Düzelterek, keserek, yeniden oluşturarak asıl, özgün, gerçek Homeros'u okumak amacıyla elyazmalarında gerçek çevrimi arayacaklardır. Madem ki her durumda, Homeros'ta ancak görmek istediklerini okuyacaklarına göre bunu neden yaparlar? Ve, özgün sözcelem biçimiyle okunduğunda, Homeros'un metni filologları kaygılarından kurtarır; çünkü, filolog, ilk kararsızlığıyla, *aoidos*'un dinleyicileri için açık olsa bile işleyişi içine okurlardan kaçan bir anlamın tek üreticileri olan canlı değişkeleriyle yeniden baş başa kalır.

*Öykünme ve bellek: Aristoteles'in Poetika'sı*

*Rhapsôdos*'ların yarışmalarında, destanın bağlamının ortadan kalktığını kanıtlayan *İon* diyaloğunun Sokrates'inin tersine, Aristoteles sözce ve sözcelemin birbirinden ayrılmasının şiirsel olguların özünden kaynaklandığına inanırmış izlenimi uyandırır. Bilinçli olarak her türlü oluşturum biçimini gözardı eder, şiirin her zaman önceden yazılmış olduğunu varsayar ve okumanın halka özgü, şiirsel ya da sözbilimsel (retorik) herhangi bir biçimi değerlendirmede yeterli bir alımlama olduğu yargısına varır. Edebiyatı, Aristoteles mi bulmuştur?

*Poetika*'nın ilk sayfalarında, yazarın, Yunanca'nın bir sanatı adlandırmak için türsel bir terime sahip olmamasına şaştığı ilginç bir bölüm[50] yer alır. Bu sanat:

> Yalnızca dili, düzyazı ya da dizeler biçiminde kullanır... Hem Sophron ve Xenarque'ın mimlerini, hem de Sokrates'in diyaloglarını belirtecek ortak bir terimimiz olmadığı gibi, üçlü ölçüleri, övgü şiirleri ölçülerini veya bu türden öteki ölçüleri kullanarak yapılabilecek sunumlar için de ortak bir terimimiz yok.

50. Aristoteles, *Poetika*, 1447a8-47b28. Bütün alıntılarımız ve bunların çevirileri, Jean Lallot ve Roselyne Dupont-Roc: *Aristote. La Poétique*, metinler, çeviriler ve notlar, Seuil, Paris, 1980 baskısından alınmıştır. Bu çalışmada, yayımcılar, *mimesisi*, "öykünme" sözcüğüne yeğledikleri "sunum" sözcüğüyle çevirmişlerdir; biz de bu çeviriyi benimsiyoruz, çünkü, gerçekten de Aristoteles'in *mimesis* anlayışı, sunum ideolojisinin kökeninde yer almaktadır.

Aristoteles yeni olan "şiir sanatı" terimini ortaya atacaktır, ama bu terim, düzyazı biçimindeki sunuşları değil de, yalnızca dizeli, yani ölçülü sunuşları kapsayacaktır: Böylece, şiir sanatı, görünüşe göre bir ad verilmemiş olan genel nitelikli söz yoluyla sunum sanatının bir alt bölümüdür. Ama, Aristoteles bu sanata ad koymadan bir tanımlama yapar; bu, söz yoluyla sunum sanatıdır ve bu sanatı, tüm sanatların genel bir "sunum" (mimetik) kavramı içinde bütünleştirir.[51] Müzik melodi ve ritimle, resim renk ve çizgiyle, dans hareket aracılığıyla sunumu gerçekleştirir.

Bu sunum *-mimesis-* ulamını işin içine katarak, Aristoteles bir eylem olarak sözü bilmezden gelir ve yalnızca sözcelerin üretimiyle ilgilenir. Gerçekten de bu sunumu bir kurban adama veya dramatik bir seyir gibi dinsel ya da toplumsal bir ayinin gerçekleşmesi değil, şiirsel etkinliğin belirleyici nedeni durumuna getirir. Dolayısıyla, Aristoteles tragedyanın, destanın ya da lirik şarkıların edimbilimsel anlamını dizgeli bir biçimde bilmezden gelir. Bu nedenle, söz gelimi tragedyayı kendine yeterli ve ideal bir biçimde sahnelenmesine gerek olmayan bir metin durumuna dönüştürür; gösteri, hazzın ek bir parçasıdır ama bir tiyatro oyununun değerinin ölçülmesinde gözönünde bulundurulması gerekmez:[52]

> En büyük çekiciliğe sahip olan gösteriye [opsis] gelince, tümüyle sanata yabancıdır ve şiir sanatıyla hiçbir ilgisi yoktur; çünkü, yarışma ve oyuncular olmaksızın da tragedya amacını gerçekleştirir. Üstelik, gösterinin teknik olarak gerçekleştirilmesi için, aksesuvar yapımcısının sanatının ozanlarınkinden daha belirleyici olması gerekir.

Aristoteles yayıncılarımızın sevinçle söyledikleri gibi, o kendisini son derece tedirgin eden "sahnelemenin hesabını görmeyi ara vermeksizin devam ettirir". Ama, aslında lirik şiirde ve destanda, her iki durumda da Aristoteles konusundaki inceleme bunlara değinmese de sorun aynıdır.

---

51. Aristoteles'e ilişkin bilgilerimiz, büyük ölçüde Jacqueline Lichtenstein'ın *La Couleur éloquente,* Flammarion, Paris, 1989 başlıklı kitabına, özellikle s. 55-82'ye dayanmaktadır.
52. 1450b15. Aynı açıklama için, bkz. 1453b1-7.

Aristoteles, bu konuda şu çelişkili savı öne sürer: Kökenbilimsel bakımdan "görme yeri" anlamına gelen tiyatronun, gerçekleşmek için izleyiciye –kökenbilimsel bakımdan görüş sözcüğüne bağlanan bir başka terim olan *opsis*– gereksinimi yoktur. Dahası, Aristoteles'e göre, dans yoluyla bir sunumun söz konusu olmadığı durumlarda bedenlerin seyrine bağlanan her şey, "sıradan", *phortikondur*[53] ve bütün etkilerinin tadına varabilmek için bir tragedyayı *okumak* yeterlidir:[54]

> Tragedya, kendi etkisini uyandırabilmesi için destanda olduğu gibi hareketten vazgeçebilir: okuma [dia toû anaginôskein] onun niteliğini ortaya çıkarır.

Bu, hem sözcük hem de öykü tiyatrosudur, çünkü Aristoteles dizenin müziğini kabul etmez:[55]

> Tüm bunlardan, ozanın ölçüler ozanı olmaktan çok, öykü [muthôn] ozanı [(üretici] olduğu açıkça ortaya çıkar; çünkü ozan, yaptığı sunuşla ozan niteliğini kazanır ve sunduğu şeyler de eylemleridir.

İşte, dile ve kullanımlarına ilişkin kökten gerçekçi bir anlayış: Sözcükler, şeylerin bir sunumudur –*mimesis*– ve şeyler üzerindeki değerlerini kitle üzerindeki eylemlerinden alırlar. Kitle üzerinde "korku ve acıma" uyandıran, sözcelem biçimi olarak tragedya değil, Oidipus'un öyküsüdür –çünkü, Aristoteles'e göre, trajik türün asıl amacı budur. Bunun kanıtı da, Aristoteles'in kökeninde öyküye değil de trajik gösteriye bağlanan koroyu ne yapacağını bilememesi ve onu ötekiler gibi bir sahne kişisi düzeyine indirgemesidir.[56] İdeal sözbilimin, sözcüklerle değil de "şeylerin kendileriyle"[57] hesaplaşması gibi, tiyatronun ideali de eylemleri sahnelemektir. Gerçeğe benzerle olağanüstüyü birbirine karıştırarak, böylelikle de "korku ve acıma" duygusu uyandırarak iyi bir tragedyayı oluşturacak olan şey, iyi bir öyküdür.

53. 1462a4 ve dvm.
54. 1462a12.
55. 1451b27-33.
56. 1456a25-6.
57. ARISTOTELES, *La Rhétorique*, III, 1, 1-3 (Fr. çev.).

Kahramanlık şiirlerinin ve trajedi şiirlerinin bu Aristotelesçi kuramını "söylensel keşif" olarak adlandırdığımız kavram üzerine yaptığımız önerilere göre yeniden konumlandırabilmek için, Aristoteles'in Atina tragedyası ya da *aoidos* şarkısı olan söylensel edimden yalnızca söylensel kurguyu koruduğunu belirtelim; söylensel kurgunun, içine kültürel bakımdan olanaksız bir öğenin yerleştirildiği –Aristotelesçi olağanüstü (söz gelimi, on yıl süren bir savaş)– ortak bir kültürden yola çıkılarak yaratıldığını –Aristotelesçi gerçeğe benzerlik (örneğin, savaş)– söylemenin bir başka yolu olan gerçeğe benzerlik ve olağanüstünün karışımına ilişkin bu kavram da buradan kaynaklanır. Ama, Aristoteles sözcelemi ve edimi dışta bırakarak, aynı zamanda, edimbilimsel bir anlamlamaya ilişkin, bir başka deyişle örneğin bir tragedyanın ya da bir destanın açınsayıcı ve söylensel anlamına ilişkin her türlü olasılığı da ortadan kaldırır. Oysa, söylensel kurgular, gerçekleşmelerine olanak tanıdıkları söylensel edimlerden bağımsız, boş biçimlerdir, yapay bir biçimde yalıtıldıklarında, söze değil, dile bağlanırlar; tragedyaların ve destanların hiçbir göndergesel anlamı olmadığına göre, bunlar Aristoteles'te zamanın dışında öykülere, yazıya geçirilmiş sözcelere dönüşebilirler.

Bu serüven içinde, lirik şiirin kaybolma tehdidi altında bulunduğu sezilir; Aristotelesçi sınıflandırma içindeki müzik sözden ayrıldığına göre, bir şiirsel tür, bir müzik aracılığıyla tanımlanamaz, ölçüye ve ve temsil ettiği konuya göre sınıflandırılır. Aristoteles bu nedenle yergi şiirleri yazan ozanları *iambos** şairleri olarak tanımlar ve bunların amaçlarının, özellikle yergilerinin hedefi durumundaki bir insan olduğunu kesinler; bunların yanında hüzünlü şiirleri şöyle bir anar. Aristoteles'in içkili şölen şarkılarıyla ne işi olabilirdi?

Anakreon'un şarkıları, yalnızca okumaya konu olan sözcelerle ilgilenen Aristoteles'in sınıflandırmaları içinde kuşkusuz güçlükle bir yer edinebilmiştir; ne olursa olsun, Aristoteles'in sunum kuramı bu şarkıları olsa olsa yaşamöyküsü gibi yorumlanan, birinci kişi ağzından öykülere indirgeyebilir.

* Birbirini izleyen bir kısa bir uzun heceye dayalı ölçü birimi. (ç.n.)

Aristotelesçi şiir sanatı, dayanaksız bir gelişim göstermemiştir, İskenderiyeli öğretmenin sapkın imgeleminden doğmamıştır: Burada ortaya çıkmakta olduğunu gördüğümüz şey, kimliğe yönelik bir Yunan kültürünün kuramsallaştırılmış bir ayrıntılı görünümü, festivaller kültüründe taslağı ortaya çıkmış olan Panhelenizmin tamamlanmasıdır. Aristoteles'in *Poetika*'sı, her şeyden önce siyasal bir bildiri, Makedonya monarşisi altında Yunanistan'ın kültürel bakımdan birleştirilmesi programıdır.

Sözcelem koşullarının silinmesiyle gerçekleşen bütün özel durumların ortadan kalkması, beklentilere uygun olarak yazı-okuma aracılığıyla oluşmuştur. Aynı zamanda, Aristoteles kuramı, üretilen nesnenin alımlanması üzerinde değil de, yalnızca kendisi üzerinde odaklaşmıştır ve Aristoteles kuramına göre yapıtların anlaşılması, görülmesi hatta okunmasının yararsızlığı görülür; asıl önemli olan, bunların bir dolabın dibinde kalın toz tabakalarının altında unutulmuş olsalar bile var olduklarıdır. Bunlar, özellikle de aralarından kimileri, bundan böyle ancak eğitsel amaçlarla kullanılacaklardır: Helenistik olarak adlandırılan bu birliğe kavuşturulmuş Yunan kültürünün kabul gören yapıtları, gerçekten de belleklerinin yetersiz kalması durumunda dayak yeme tehdidi altında kalan öğrencilerce söylenmek ve yinelenmek üzere korunacaklardır. İskender'in fethettiği bütün halkların çocukları, böylece, Akhilleus'un, Patroklos'un ölümü üzerine akıttığı gözyaşları, Atreus'un öfkesi ya da Oidipus'un gururu hakkında ne düşünmek durumunda olduklarını öğreneceklerdir. Hayır, Aristoteles edebiyatı icat etmemiştir. Ama şiirsel biçimlerin aktarımını öğretmenlere bırakmıştır ve, kaldı ki gerçekçiliğe ilişkin sezgiye dayalı bir kuram da geliştirmiştir.

Gündelik bir kültür yaşamını yitirdiğinde ve onunla birlikte bu kültürü değiştiren olaylar ortadan kalktığında, başka bir gerçekçi estetiğin gelişimine sıkça tanık olunur. Böylece, XIX. yy'da, daha sonra da XX. yy'da Fransa'da romanın gelişmesi, geleneksel kırsal kesim toplumlarının yok olmasıyla ortaya çıkan bir kaygıya yanıt verir. Folklorbilimcilerin can çekişmekte olan bir belleğin parçalarını derlediğini ve George Sand'ın, kendisinin de unutmakta olduğunun bilincinde, Berry'nin törelerini uzun uzadıya anlattığı sırada,

Balzac modernliği sunmaya girişir, Zola da bu girişimi sürdürür. Ya çok geç ya da çok erken doğulduğu için, çok yaşlı veya çok genç bir dünyada kendi kültürüne artık ya da henüz egemen olunmadığında, keşfe dayalı kurgu olanaksızlaşır. Ayrıca, Helenistik çağ, toplumsal yaşamla ve bildik törenlerle aktarılan canlı bir belleğin yitirilmesine ilişkin bir belirti niteliğindeki arşivleme çılgınlığını da yaşamıştır. Birçok müze ve kitaplık kendi gündelik yaşamıyla uyuşamayan bir kültürü ele verir. Ama bu daha beter bir sonuca açılır: Kültürel bir yetiyi koruyamadığından, toplum geçmiş başyapıtların korunmasını buralara bırakmıştır; bunlar, insanların, atalarının ilahlarını nasıl çağırdıklarını unutmalarından bu yana, etnografik müzelerdeki ölmüş büyücülerin artık tozlu tüylerden, renkleri atmış birkaç maskeden başka bir şey olmayan fetişleri gibidir. Bunları kopya eden "sanatçılar", ölüm hastalığından, unutulmuşluğun vebasından başka bir şey aktaramayacaklardır.

## J. "MUSALAR'IN KAFESİ"NDEKİ ANAKREON

İskender, Yunan sitelerini buyruğu altında birleştirdiğinde ve Makedon zaferleri Helenizmi insanların yaşadığı her yere yaydığında, anıt-kültürle olay-kültür, resmi kültürle halk kültürü, kimlik kültürüyle keşif kültürü arasındaki Panhlenizmin aracılığında belirginleşen kopuş, geri dönülmez bir biçimde bitmiş olacaktır. Bu değişimin simgesi ve aracı, Müze* ile birleştirilen İskenderiye Kitaplığı'dır. Bundan böyle, Yunan kültürü, yazıya ve kendileri de kitaplarda korunan kuralcı yapıtların taklit etme yetisine emanet edilmiş bir ansiklopedik bilgiyle karışacaktır.

Helenistik dönem, kitap kültürünü buldu; bu, Helenizmin edebiyat kültürünü bulmuş olduğu anlamına gelmez. Çünkü İskenderiye örneğine göre sayıları artan kütüphanelerin, her zaman pek az sayıda okuru olmuştur; bu okurlardan çoğu da, buralarda, hemen kullanmaları gereken bir bilgiyi ya da kendileri de yazar olmayı amaçladıklarından biçembilimsel bir örneği aramıştır. Müze ve onun kitap rafları, bir ölü bellek tapınağıdır.

* Müze: İskenderiye Müzesi. (ç.n.)

Müze, İskenderiye'yi Helenizmin başkenti yapmak için Mısırlı Makedon krallarca yaratılmış bir kurumdur.[58] Müze –Yunanca'da, *Mouseion*–, Musalar'ın tapınağını belirtir. Adına bakılarak, Müze'nin daha önceden görüldüğü gibi, genellikle yerel bir kahramanozanla: Kos'ta Homeros, Thepsis'te Hesiodos, Poros'ta Arkhilokhos, İzmir'de Mimnerme, vd. ile bağdaştırılan Yunan sitelerinde bulunan, Musalar'a adanmış çok sayıda tapınak gibi ele alınmalıdır. Kahramanlara mal edilen şarkıları yazıyla saptayarak ve onlara bir yaşamöyküsü uydurarak Panhelenizmin şiirsel modellerinin gelişiminde belirleyici olan bu müzeler son derece önemli bir girişime yer vereceklerdir; çünkü, Müze dünyanın tüm bilgisini, tüm şarkılarını, tüm felsefe yapıtlarını, bilimsel incelemelerini bir savaş ganimeti gibi bir araya getirecektir.

Dolayısıyla, İskenderiye Müzesi, Mısır'ın ilk Makedonyalı hükümdarı Ptolemaios Soter tarafından, Atina'dan kovulduktan sonra yanına sığınan Phaleronlu Demetrios'un önerisiyle kurulmuştur.[59] Aristoteles'in çömezi olan Demetrios, krallığın resmi doktrini olan Aristo felsefesiyle uğraşmıştır. Müze, Lise örneği üzerine, ama yeni boyutlarla kurulmuştur. Kraliyet sarayının surları içinde yer alır ve Musalar Tapınağı'ndan başka, prensin maaşa bağladığı aydınları bir araya getirmeye yönelik yapıları da içerir; burada, odalar, bir sütunlu iç avlu, bir revak ve içkili şölen salonları bulunur. Özellikle de dev bir kütüphane eklenmiştir. Ve kitaplar bir kahramanı yeniden yaşatmaya yönelik, ayinlerde okunan gereçler olmasa da, İskenderiye Musaları'nın tapınağında yüceltilen tek bellek, bu kitapların belleğidir.

Bu kitaplığın kurulmasını yönlendiren tasarı, İskender'in fetihleriyle orantılı olarak emperyalist ve evrensel bir nitelik taşır: Dünyanın ve tüm zamanların bütün bilgilerini kitap biçiminde tek bir

58. İskenderiye Kitaplığı müzesi konusunda, bkz. P. M. Fraser, *Ptolemaic Alexandria*, 3 cilt, Clarendon yay., Oxford, 1972; Luciano Canfora, *La Véritable Histoire de la bibiliothèque d'Alexandrie*, Desjonquières, Paris, 1986; Autrement, "Mémoires" dizisi, no 19, kasım 1992: "Alexandrie, IIIe siècle av. J.-C." ve Autrement, "Mutations" dizisi, no 121, nisan 1991: "La Bibliothèque"; Marc Baratın ve Christian Jacob (yayıncılar), *Alexandrie ou la mémoire du savoir, Bibliothèque de France* (yayınlanacak).

59. İ. Ö. 317'den 307'ye değin Atina'nın tiranlığını yapmıştır.

yerde bir araya getirmeye dayanır. Ptolemaioslar, Atina'da, Rodos'ta ya da başka yerde bulunan bütün Yunanca kitapların getirtilmesini buyurmuşlardır. Ptolemaios Euergetes döneminde, İskenderiye limanına uğrayan her gemi aranmış ve bu gemilerde bulunan rulolar kopya edilmiştir; kopyalar ruloların sahiplerine verilmiş, asıllarıysa kütüphanede koruma altına alınmıştır. Yabancı dillerde yazılmış kitaplar Yunanca'ya çevrilmiştir: "Septantes" denilen İncil'in çevirisi de böylece kaleme alınmış ve Zerdüşt'e mal edilen iki milyon dizenin de çevirisi yapılmıştır.

Böyle bir kütüphanenin kullanılabilir olması, bir sınıflandırma düzenini gerektiriyordu: Kütüphaneciler katalogların yazımına koyulmuşlar ve bir kaynakça bilgisi geliştirmişlerdir. Kitaplar "tür"lerine göre öbeklendirilmiş ve bir yazara verilmiştir. Yazarlar, ustadan çırağa geçen bir tür soyağaçları biçiminde birbirini izleyen kronolojik dizelgeler oluşturmuşlardır; bunların her birine bir yaşamöyküsü verilmiştir. Her yapıtın tek bir metin içermesi gerektiğinden, farklı çevrimleri birleştirmek için yoğun bir etkinlik ortaya çıkmıştır: Kesilmiş, düzeltilmiş, yerler değiştirilmiştir; her yapıt, metinselliğini tanımlayan kimi kurallara da uymak zorundadır, tutarlı olmalı, yinelemelerden kaçınmalıdır. Buna koşut olarak, filologlar soru-yanıt biçiminde çok sayıda yorum kaleme alırlar. Bunların her birinin değeri üzerinde yargıda bulunurlar. *Her Bilim Dalında Parlayan Yazarlar Kataloğu*'nu hazırlayan Kalimakos gibi en başarılı olanlarına ayrı bir yer verirler: Her şeyi saklamak ve ancak en iyi olanları saklamak gibi çelişkili iki istek arasında kararsız kalmışlardır.

Anakreon, Bizanslı Aristophanes tarafından yayınlanır. Lirikleri türlere göre (içkili şölen türküleri, kahramanlık şiiri...) sınıflandıran odur ve türkülerin satır satır yazılmasını o tasarlamıştır. Selefi Aristarkhos, müzikal türlere göre başka bir sınıflandırmayı gündeme getirecektir (Dor, Frig, Lidya...).

İskenderiye Kütüphanesi ve kitapların kendilerine duyulan derin inanç, krallık sarayına kapanmış ve Homeros'un birkaç dizesi için birbirini yiyen birkaç aydını kapsayan soğuk kültürün de bir

örneğidir. Filozof Timon, bunları "Musalar'ın kafesinde durmaksızın birbirlerini gagalayan küçük kitap kurtları" olarak adlandırır. Bu İskenderiye kültürü ne yazık ki Helenizme el koymuştur ve bunun kalıtçısı olduklarını öne sürenler, daha açık bir söyleyişle Romalılar, inanılmaz sayıda kitabı düzenlemek, korumak, genişletmek, çoğaltmak zorunda kalacaklardır.

Bundan böyle, bilgi bir birikim işi ve şiirsel kültür de bir alıntılama işi durumuna gelmiştir ve bunların her ikisinin de kitaba gereksinimi vardır. Ama bu, edebiyat çağını başlatabilecek bir gerekçe sayılabilir mi? İleride göreceğimiz gibi, kitaplar, Eskiler için her zaman geçersiz belgeler olma niteliklerini sürdürürler; yazı, ortada olmayan bedeni dile getirmeyi sürdürecek ve ancak yeni bir sözelliği doğurarak yaşam ve coşku bulacaktır.

Bununla birlikte, edebi okuma yoluyla kültürün aktarıldığı uzamlar olan kendi kütüphanelerimizin henüz uzağında bulunmaktayız. Gerçekten de, bu İskenderiye kitapları, şu üç görevi üstlenirler. Önce, bunlar bilginin arşivleri, "veri bankaları" diyebileceğimiz yerlerdir ve bu bakımdan buralarda gerçekleştirilen yazı, tasarımı bakımından Knossos ambarcılarınınkine benzer; amacı ortadadır: Okumak, öğrenmektir. Daha sonra, bu kitaplar, Yunan kültürünün büyük isimlerinin anıt mezarlarıdır; bunları okumak, ölülerle iletişim kurmak değil, havada onların birer iz gibi bıraktıkları sözcükleri sesleterek onurlarını yüceltmektir. Burada, yalnızca gösteren bir değer taşır: Okumak, alıntı yapmaktır. Bu kutsamanın en son serüveni de alıntı, okul anılarını birbirlerine anlatan Yunan-Roma Antikitesi'nin "eğitimli" kişileri arasında, karşılıklı olarak birbirlerini tanıma edimidir. Son olarak, kimi okuryazarlar bu kitaplara öykünecek, "İskenderiyeli bir çocuğun"[60] da bir destan veya bir tragedya yazabileceğini göstermek için bir anlamda bunlara ilişkin kimi güncel çevrimleri kaleme alacaklardır. Bu yazının kimi bilginler dışında alıcısı yoktur ve bu bilginler, Aristoteles'in anlayışına göre metin oluşturma kurallarını tanımlayan kurgusal bir sözcelem-

60. Helenistik Yunan kültürü ve bu kültürün eğitim yoluyla Yunan ve Roma dünyası içinde yayılması konusunda, bkz. Jean Sirinelli, Les Enfants d'Alexandre, Fayard, Paris, 1993.

le birlikte, alımlamalarının karşısına çıkan bu öykünmeyi kabul edecek ya da etmeyeceklerdir. Okumak, yazmaktır.

Burada, bir edebiyatın değil, edebiyat kültürü ideolojisinin, bir başka deyişle edebiyat aracılığıyla oluşan bir kültürün doğuşuna tanık oluyoruz. Çünkü, bundan böyle, Helenistik alan içinde, Yunancada *mousikos anèr*, "müzik insanı" deyimiyle belirtilmeyi sürdürse de, eğitimli bir insan aslında, harflere sahip olan,* Romalılar'ın dediği gibi litteratus, bir "okuryazar" kişidir. *Litterae* adından türeyen bu nitelendirme sözcüğü, yalnızca okuma ve yazmayı, okuryazar olmayı değil, aynı zamanda Yunan ve Latin dillerinde yazılmış ve bu dilleri örneklendiren kültür anıtlarını da tanımaktır. Ciceron'da *litterae* teriminin kullanımlarının çeşitli olması çok şey anlatmaktadır; aynı sözcük "mektup", "resmi kayıtlar", davalarda tanıklık amacıyla kullanılan "belgeler" anlamına gelir; *litterae* et *monumenta*, bir sitenin edebi anıtlarını dile getirir; ayrıca, Ciceron, bir insanın kültürünü, bilgilerini ya da aldığı eğitimi belirtmek için *litterae*'den söz eder. Öyleyse, bundan böyle Helenistik kültürü kabul eden ya da bunu bir parçası olmayı amaçlayan sitelerde, kitaplar, sitenin belleği görevini yapmak için dizgeli bir biçimde üretilir ve bu kitap kültürü çocukların eğitiminin temeli durumuna gelir. Bu kültür, bir araya getirilebilir bir bilginin üst üste yığılmasından oluşur ve sözcüğü sözcüğüne saptanmış olduklarından ancak dilsel olarak tekrarlanabilecek bir nitelik sunar.

Bununla birlikte, bu "edebiyat"ın bizim çağdaş edebiyatımızla ortak hiçbir yanı yoktur; çünkü, biçimi özden ayıran, ne haz ne de unutma etkisi üreten bir okumayı içerir. Bu İskenderiye edebiyatı, yalnızca kitap profesyonellerine, aynı zamanda: yorumcu, filolog, öğretmen, ozan, kütüphaneci, yayıncı olan kişilere seslenir. Bunlar, ortak toplumsal uygulamaların dışında bir Yunan kültürünün resmi işletmecileridir.

---

* Kökenbilimsel bakımdan Latinceyle olan bağlantıların yanı sıra, çağdaş Fransızcada, "edebiyat" anlamına gelen *lettres*, "okuryazar" anlamına gelen *(un homme) lettré* ve "harf" anlamına gelen lettre sözcükleri arasında kökenbilimsel bir ilişki bulunmaktadır. (ç.n.)

Lyon Bölgesi Galya'sında, eski Augustodunum, bugünkü Autun'da bir Roma mozaiğinin (bu mozaik, arkeologlarca II. yy'a, bir olasılıkla bu yüzyılın sonuna tarihlendirilmiştir) görece olarak yakın bir tarihte, 1965'te bulunması, Anakreon'un bu dönemde nasıl bir edebiyat anıtına dönüştüğünü görmemizi sağlar: Bundan böyle o, artık bir içki içme ve şarkı söyleme biçimi değildir, bir yazı biçimine, daha da yalın olarak kimi lirik biçimlerin yazısına dönüşmüştür.[61]

Bu mozaikte, ozan, ünlü I. yy Sus mozaiğindeki Vergilius gibi, sırtlıklı bir sandalyede otururken görülür. Anıtsallaştırılmış bir yapıt içinde saptanmış bir edebi türün simge kişilikleri olmuş bu ozanların bu biçimde sunumu, raf düzenlemelerini birbirlerinden ayrımaya yarayan süsler olarak İskenderiye dönemine kadar uzanır. Bunların en eskisi, İ.Ö. III. yy'a tarihlenen, Memphisli Sarapeon'un Pindaros'undur; İ.Ö. II. yy'a tarihlenen Glyptothèque'ide,* Arkhilokhos'un aynı türden bir heykeli bulunur.

Anakreon'a yüklenen bu yazar konumu, aynen *Saray Antolojisi*'nde Anakreoncu geleneğin aktarmayı sürdürdüğü imge olan Akropolis üzerindeki heykeli gibi, sarhoş şarkıcı olarak sunumuyla çelişir. Autun mozaiği üzerinde, artık romansı bir sözcenin bile öznesi değildir; ayinsi bir sarhoşluğun kültürel kahramanı niteliği daha da azalmıştır, okul ustaları kültürünün büyük isimlerinden birisi olarak, kendi kendisinin amacına dönüşmüştür. Edebiyat tarihinin bölümlerinden birisini, iki ölçü yapısınca tanımlanan lirik şiiri temsil eder. Anakreon, Anakreoncu ölçüyle özdeşleşir. Aslında, adı mozaik üstünde yazılı değildir, ama kolaylıkla tanıyabildiğimiz ve salt Anakreoncu iki ölçüyü tanımlamak için antik öğretmenlerin başvurdukları iki örnek olan iki şiir parçasında anılır.

Oysa, biraz önce söylediğimiz gibi, ölçü, müzikten yoksun, bir metne indirgenmiş şiirin sınıflandırılması amacıyla İskenderiyeli filologların bir buluşudur. Şarapsız, lirsiz ve aşksız Anakreon, Aris-

61. Michèle ve Alain Blanchard, "La mosaïque d'Anacreon à Autun", *REA*, LXXV, 1973, s. 268-279.

* Yontma taşların sergilendiği müze. (ç. n.)

totelesçi bir ulama, kimsenin duymadığı kısa ve uzun ölçülerden bir diziye dönüşür: Okula özgü soyutlamanın ve soğuk kültürün en yüce evresine erişmiştir.

Arkeologlar, mozaiğin bulunduğu binanın ne olduğu üzerine kendilerini uzun uzadıya sorgulamışlar ve sahibinin kimliğinin ne olabileceğini araştırmışlardır. Bu buluşlarla, Eumenius'un Autun'da *Okulların Yenileştirilmesi* (298) başlıklı söylevi arasında bir yaklaştırma, büyük bir çabayı gerektirir, çünkü Eumenius aracılığıyla, Autun'un Lyon bölgesi Galya'sının, Yunanca hocalarının Yunanistan'dan getirildiği bir üniversite merkezi olduğunu öğreniyoruz. Topografik nedenlerle bugünkü Üniversite'nin bu okullardan birisi olması söz konusu değilse de, Anakreon mozaiğinin iç avluyu süslediği bir öğretmenevi görevi yapmış olması mümkündür. Gerçekten de, ünlü bir kökenden gelmeyen Romalılar, evlerine resmi kültürün büyük kişiliklerinin, ozan ya da filozofların büstlerini ya da portrelerini koymaya can atıyorlardı; bunu o denli istekle yapıyorlardı ki, kendilerini edebiyata adıyorlardı. Böylelikle, bölgenin önemli aileleri ve belleği içinde yer almadıkları için tinsel bir aile içinde, bir dil içinde, genellikle Yunanca içinde kök salmış olurlar. İki heceli İyon *anaklasisi** ya da iki heceli iambos *katalektikos'u*** uzmanı bir öğretici var olabilir; çünkü Anakreon artık bunlardan başka bir şey değildir.

* "Sapma". Şiirde, farklı ölçü elde edilmesi amacıyla iki ayak arasında uzun ve kısa hecelerin yerlerinin değiştirilmesi. (ç. n.)
** Son ayağında bir hecesi eksik dize. (ç. n.)

İkinci Bölüm

# Öpücüğün kültürü: Bir şey söylememek için konuşmak

## A. ROMA TOPRAKLARI

Yunanlılar, kimi şarkıları –daha başka bir söyleyişle şarkı biçiminde dile getirilen olayları– yazının alanına aktarmışlar ve bunları anıt yapıtlar durumuna dönüştürmüşlerdi. Çünkü, bu şarkıların şiirsel değerine, daha açık bir deyişle örnek şarkılara inanıyorlardı ve aynı zamanda yaşayan kültürlerinin ölümsüz olduğuna ilişkin inançlarını yitirmişlerdi. Büyük ozanların, büyük bulucuların bir söylencesini oluşturmuşlar ve anıtlaştırılmış olaylarla karıştırılan Homeros ya da Anakreon gibi kahramanları veya düşsel kişilikleri yüceltmişlerdi.

Roma, ne bu kendi kendini değerlendirmeyi bilir, ne de bu ge-

lecek kaygısı tanır. Canlı uygulamalarını ve anıtsal siyasetini genellikle ayırır. İçkili şölen çerçevesinde sözlü edimlere yer vermez ama yazıyı, olaylara katılmaksızın anıtlar oluşturmaktan başka bir amacı olmayan yapay bir şiire emanet eder. Demek ki, bir yanda özünde hiçbir şey yitirmemiş olan içkili şölen oyunları, öte yanda İskenderiye örneğinde olduğu gibi, bir soyoluş örneği üzerinde Roma'yla Yunanistan arasında bir süreklilik sağlamak üzere Vergilius'un *Eneides*'i ya da Horatius'un *Odlar*'ı gibi yazılı yapıtlar yer alır: Yunan metinleri, kendilerine benzeyen Latin metinleri gibi çoğaltılır ve kütüphanelerde onların yanında yerlerini alırlar; din adamlarının yine din adamları için gerçekleştirdiği bir çalışmadır bu. Rönesans insanları, bir dönemi, kendisine başka bir yerden gelen bir kültür içine sağlamca yerleştirmek üzere, toplumlarının doğuşunu tarihten koparark ve uygarlık olarak adlandırdıkları şeyin başlangıcıyla çakıştırarak sonsuzluğa ulaşmak için bu hareketi sürdürürler.

Ölümsüz, evrensel ve soyut, müzelerde korunmaya yönelik yapıtların yazarı ve alıcısı bir insan oluşturan bu Prometheusçu tasarıya, "hümanizma"dan başka bir şey olmayan bu tasarıya onay verilebilir. Burada, kimilerine göre zamanın ve tarihin yıkıcı etkilerinin yol açtığı ümitsizliğe tek çare olan tarihsel ve toplumsal bir çile söz konusudur.

Ama, antropologları çeken bir başka insana özgü serüven türü yeğlenebilir. Michel Serres kısa bir anlatımla, her türlü kültürel tutumu yönlendiren bu temel seçimi anımsatır: Toprağa ya da kitaplara kök salma arasında bir seçim yapmak gerekir. Eğer toprak, daha açık bir söyleyişle şimdi ve burada var olan bir insan öbeğine özgü gündelik ve özel olan canlı, kırılgan ve devingen seçilirse, edebiyatın yerine keşif getirilir, başka sözlerin, başka törelerin keşfine girişilir.

Toprağı Roma'da seçmek, zorunlu ama güç bir yolculuktur. İçkili şölen sözüne gelince, bu girişimin ümitsiz olduğu düşünülebilir; çünkü, Roma'daki içkili şölen oyunları, doğaları gereği anıtsallaşma niteliğinin dışında kalıyordu. Bununla birlikte, şölen yataklarına uzanmış birkaç Romalıyla karşılaşılabilinir ve oyunlarının

farklılıktan kaynaklanan tuhaflığının, Eros'un eline geçmiş Yunanlı içicilerinkinden daha az olmadığını göreceğiz; Roma, dinsel ayinlerle ilgisi olmayan ve geleneksel işret sınırlarında yaygınlaşmış başka sarhoşluklar geliştirmiştir.

## B. AKDENİZ'İN TEHLİKELERİ

Kimileri, arkeoloji sayesinde burada, Akdeniz'e özgü bir içkili şölen öyküsü okumaktan zevk alacaklardı; farz edelim ki bu tek ve kökensel şölen, bundan böyle karşı çıkılacak bir tarihsel kuramın yapay bir nesnesi olmasın. Ama, ortak, giderek çeşitlenen bir Akdeniz uygarlığının bakış açısına yerleşilirse, mezarlarda bulunan kapkacak, cenaze freskleri, özel evlerin kazıları sırasında yeniden oluşturulan yatak yerleri, her şey, VIII. yy'da İtalya'nın, Yunanistan'ın ve Ortadoğu'nun halklarının içkili şölenleri aynı biçimde yaptıklarını inandırmaya yöneliktir. Homerosçu *discus*,* genel bir örneğin oluşturulmasını bile sağlayabilirdi: Özgür ve aynı yüksek toplumsal sınıftan olan ve aralarından birinin evinde toplanan insanlar, ekmeği, kutsanmış eti ve şarabı paylaşırlar. Bu Akdeniz'e özgü içkili şölen, bir konukseverlik alanı ve bir saygınlık eylemidir; kişinin zenginlik ve cömertliğini kanıtlamasına, sözleşmeler yapmasına fırsat oluşturur.[1] Arkeolog, buna, Homeros içkili şölenlerinde bilinmeyen yatar biçimde olmanın, bu dönemde Yunanistan'da ortaya çıktığını, İtalya'da buna, İ. Ö. VII. yy'ın ikinci yarısından başlayarak tanık olunduğunu ve Doğu'da çok eskilere uzandığı izlenimi uyandırdığını da ekleyebilir.

Tarihin büyük dürtülerinden birisi de, benzerlikler ve ilişkilere yönelik dürtüdür. Ve Antik dönem tarihçisinde buna bir başka akıl çeldirici şeytanın, karşılaştırmalı filolojinin varlığı eklenir. Ama bu, bize bir korkuluk, bir parmaklık görevi de yapabilir. Söz gelimi, "şarap" sözcüğünün kökeni üzerine yapılan düşünceler başdöndü-

* "Gölgelik". Burada, "yatarak kutlanan şölen" anlamında. (ç.n.)

1. Armelle Rahje, "Le banquet homérique en Italie centrale à la période orientalisante", Oswyn Murray, *Sympotica. A Symposion on the symposion, a.g.y.*, s. 279 ve dvm.'da.

rücü niteliktedir.[2] Böylece, Latince'de şarap sözcüğü *uinum*, Yunanca'da *oinos*, Mikence'de *wono* sözcükleri ile aynı kökenden gelir, ama bunlardan türemiş olamaz; çünkü, *uinum* sözcüğüyle VII. yy'dan başlayarak bütün İtalik dillerde; Falisci dilinde, Umbria dilinde, Sikullar'ın* dilinde, hatta Etrüsk dilinde karşılaşılır. Doğu'da, Hititçe ve Ermenice'de bu sözcük vardır. Bu sözcük, bilindiği gibi Hint-Avrupa sözcüğü değildir; Sami bir kökenden geldiği düşünülebilir, ama şarabı belirtmek için eski büyük Sami dillerinde bu sözcükle karşılaşılmaz: İbranice ve Arapça yer alırken, Akadca ve Fenike dillerinde bu sözcükle karşılaşılmaz. Kaynaklanma olasılığı taşıyan Sümercede ya da Mısır dilinde de yoktur; bu halklar şarabı adlandırmada bir sözcük kullanır, ama bu sözcük farklı bir kökenden gelmektedir. Son olarak da, bu filolojik sıçramalar bizi tarihsel sakınımlılık konusunda aydınlatırlar ve ancak, şu olumsuz sonuca götürürler: Adından yola çıkılarak şarap uygulamasının Akdeniz'de tek bir kökenden yayıldığını söylemek olanaksızdır ve bunu içkili şölenin sözleri için ileri sürmek haydi haydi olanaksızdır. Dolayısıyla, ortak bir Akdeniz'e özgü içkili şölen biçimini de varsaymak olanak dışıdır.

Ne olursa olsun, bu, kökenlerin içkili şölenlerine ilişkin düşsel tarih geçerli olsa bile, alışılagelen bir işret durumunu ancak çerçevesini belirleyebilir ve gerçek, bizi ilgilendiren tarihin başladığı yerde durabilirdi. Bu öykü, içkili şölenlerin nasıl her yerde, her dönemde şarabın etkisinden, içicilerin fiziksel yakınlaşmasından, damak zevkinden yola çıkarak içkili şölenler farklı deneyimleri gerçek anlamda nasıl geliştirdiğine ilişkin öyküdür. Gündelik yaşam kültürü, her zaman çeşitliliğin karşılığıdır. Geleneksel kültürlerin güzelliği, bu çeşitliliği tanıması ve beslemesidir;[3] henüz özgür olan Yunan sitelerinin durumu da budur.

Çünkü, tarihsel dönemlere geldiğimizde bu, kuramsal ilk içkili

2. Pierre Flobert, "Le témoignage de la langue latine sur la vigne et le vin dans l'Italie antique", *Actes du XIIe congrès de l'Association Guillaume Budé, Bordeaux* 1988, Belles Lettres, Paris, 1989, s. 447-449'da.

* Sicilya'nın eski halkı. (ç. n.)

3. Michel De Certeau, *L'Invention du quotidien*, 1. *Arts de faire*, Paris, 1980, yeni basım, Gallimard, Folio, Paris, 1990.

şölenlerden kaynaklanmış olabilecek uygulamaların çeşitlenmesine tanık oluruz ama, bir kez yeniden oluşturulduğunda, bu içkili şölen bize pek fazla bir şey öğretmezdi. Kimi Yunan sitelerinin aristokratlarının, bu *sympósion* kültürünü, bir başka deyişle, insanların, kimliklerini ortaya koyan bir eğlenceye dönüştürmek amacıyla, yiyecek olmaksızın yalnızca şarabı paylaştıkları, yalnızca "birlikte içmek" için yapılan bir içkili şöleni geliştirmelerine daha önceden tanık olmuştuk. Burada, temel değilse de önemli olan, bir esriklik tanrısının, Dionysos'un burada var olması ve *sympósion*'un, içinde olayın gerçekleştiği bu söz-şarkıyı açan uyuşturucuya ilişkin kutsal bir deneyime dönüşmesidir.

Bu nedenle, Akdeniz içkili şölenlerinde ortak olan bir kökeni ortaya çıkarmak yarardan çok sakınca doğurur; içinde boy önderlerinin, Yunanlılar'ın, Etrüskler'in, Campanialılar'ın, Latinler'in birbirlerine benzeyen yataklara uzanmış aynı anda içkili şöleni kutladığı ve Yunanistan'dan getirtilmiş aynı Doğu işi motiflerin resmedildiği kadehlerden, gemilerin dünyanın dört bir yanından taşıdığı aynı şarabı içtiği neredeyse benzer bir tarihöncesi sayesinde, Roma ile Yunanistan'ı birbirlerine bağlayabilmemizi kuşkusuz sağlayabilirdi. Ama, burada bir tehlike ortaya çıkar: Birileri hakkında bilinenleri başkalarına mal etme, örneğin *aoidos*'ların, davetlilerin kahramanlıklarını yücelterek her yerde şarkı söyledikleri veya her yerde şarhoş şölen davetlilerinin içki şarkılarını bağıra çağıra söylediklerini öne sürme tehlikesi burada başlar. Yunan örneği, bu konuda bizi caydırıcı bir özellik taşır. Yunanistan'da, içkili şölen ve tanrılar için durum aynıdır: Sitelerde farklı davet uygulamaları gerçekleştirilir ve bunların tümünün tek bir biçimden türediklerini savunmak, en azından atakça bir şey olurdu.[4] Böylece, *discus* ya da adak amaçlı içkili şölen, başka yerlerde *sympósion*'ların yüceltilmesi sürdürüldüğü için ortadan kalkmaz ve şarabın yasaklandığı Is-

4. Tartışmayla ilgili olarak, bkz. Schmitt-Pantel [1992]. Bu dikkatli ve titiz yapıtta, yazar her türlü içkili şölen biçimini Yunanistan'da genelleştirmenin sakıncalarını gösterir (s. 37 "ne kadar site varsa, o kadar içkili şölen vardır") ve özellikle de, O. Murray'ın, *sympósion*'un ortak örnek olabileceği savına, Dionysos olmaksızın *sympósion*'un söz konusu olamayacağına ilişkin güçlü kanıtı anımsatarak karşı çıkar.

parta'da, özgür insanlar herkese açık yerlerde ortak yemekler, *syssitia* düzenler.

Bize gelince, Anakreon'dan Horatius'a çok fazla doğrudan uzanan ipucunu benimsemiyoruz;[5] Roma, burada ruhunu, tam da bizim bulmayı amaçladığımız ruhunu yitirmekteydi.

## C. YEMEK YA DA İÇMEK: İKİ ROMA İÇKİLİ ŞÖLENİ

Bu, *Mare nostrum** kıyılarında hiçbir şeyin birbirine benzemediği anlamına mı gelmektedir? Roma ile Yunanistan'ı, siyah ve beyaz gibi iki ödünsüz başkasılık biçiminde ve dizgeli olarak karşıtlaştırmak, bunları birbirine karıştırmak denli boşuna bir çaba olurdu. Güçlük, tam da burada yer alan üç taraf; Roma, Yunanistan ve bizler arasındaki mesafeyi korumaktan kaynaklanır.

Yunanistan'dan bakıldığında, Roma'ya özgü içkili şölen şaşırtıcı bir görünüm sunar. Her şey, Roma'daki *cena* ile Yunancadaki *dais*[6] (*cena* sözcüğünün, bir bakıma Yunanca *dais* sözcüğünün çevirisi olduğu öne sürülür) arasında kurulan tuhaf ve yanıltıcı benzerlik bağıntısıyla başlar: *Cena*'da, davetliler kutsanmış eti ve başka leziz yiyecekleri paylaşırlar. *Cena*, bir davetliler topluluğu uzamı, bir başka deyişle uzanmış olarak şarap içip yemek yenilen bir davet ve haz uzamıdır. Homeros'ta olduğu gibi bu şarabın Dionysos ile veya sarhoşluğun herhangi bir uygulayımıyla hiçbir ilgisi yoktur. Ama, Roma *cena*'sı temel bir öğeden yoksun olduğu için gerçek anlamda Homerosçu içkili şölene benzemez: Belleğin yüceltildiği, Musalar gibi bir ya da birkaç tanrının efendisi olduğu öykülerin ve kutsal şarkıların paylaşılması yoluyla ortak bir kültürün ortaya çıktığı bir yer değildir.[7]

5. Bu da, O. Murray'ın görüşüdür, "Symposion and Genre in the Poetry of Horace", *JRS*, 1985, s. 39-50.

* *Mare nostrum*, Akdeniz'in Latince adı. (ç.n.)

6. Bu terim, gerçekten de kesmek, paylaşmak anlamına gelen Latince kökenden kaynaklansa ve *caro, carnis*, "et dilimi" sözcüklerinde karşılaşılsa bile, bu hiç de önemli değildir: bkz. J. Scheid, "Les Romains au partage", *Studi storici*, IV, 1985, s. 945 ve dvm.

7. *Aoidos*'un ve *Musalar*'ın, Homerosçu *dais* içindeki varlığına ilişkin daha derin

Öte yandan *cena* Roma uygarlığı içinde özel bir önem taşır: Bu leziz yiyeceklerin –etler, balıklar, deniz kabukluları, şaraplar, pastalar, meyveler– ortak bir biçimde tüketilmesi, toplumsal basamakları düzenleyen ve yapılaştıran yükümlülüklerin simgesel ağının merkezinde yer alır. Dostluklar, konukseverlik, yandaşlık ve toplumsal görevler *–officia–* hiyerarşinin en üstünden en altına değin uzanan tüm bu ilişkiler, cena aracılığıyla gerçekleşir. Bu nedenledir ki, Roma'da tat hazzının ve daha genel olarak da dinlenen bedenin antropolojisine dayalı görkemli bir yemek kültürü –yemek tarifeleri ve ürünler– ve içkili şölene ilişkin görgü kuralları, sofrada davranış biçimlerinin kurallara bağlanması buradan kaynaklanır. Romalılar, iyi ve kötü davetli demekten bıkmazlar. Çünkü, *cena*, yalnızca toplum içindeki insanların kaygılarını "unutması" anlamına gelmez, Antikite'de Homeros'tan bu yana sıradan bir şeydir bu, ama beden ve ruhun gevşemesi, yumuşaması, başkalarına açılması anlamına gelir. Romalı içkili şölen kişisinin bu "açılım"ı çeşitli biçimlere bürünür: Cömerttir, davetlileri için iyi yiyecekleri pazardan alırken kesenin ağzını açar; sofrada, yumuşamış yüzü kalıcı bir gülücükle gevşer, neşesi, *hilaritas*, hiç bozulmaz, doymak nedir bilmez, kendisine sunulanı hoşnutluk içinde mideye indirir, herkesin gevezeliklerini dinler, bir kaba şakaya ya da oyuna gülmeye her zaman hazırdır, eğer gençse, zaman zaman katılanları kırmamak için işi dans etmeye ve şarkı söylemeye değin vardırır. Toplantıya katılanlar arasındaki bu karşılıklı hoşluklar ne bir özveri ne de karşılıklı sevgi anlamına gelir, yalnızca törel bir tembelliğin, kolaylığın seçimine dayalı *benignitas*'dır, *comitas*'dır. En büyük kusur da hoşa gitmemek, kötü bir davetli, kötü bir ev sahibi olmak olurdu.

Bu geçici kuralsızlığın tek sınırı, herkesin toplumsal hiyerarşi ve sağduyu içinde yerini belirleyen kendine ve başkalarına yönelik saygısıdır. Gümüş kakmalı koltuklarına oturmuş, Ulysses'in büyük *megaron*'unda *aoidos*'u dinleyen Homerosçu kralların oldukça uzağında bulunmaktayız.

Her ne denli temel konumda bulunsa da, Romalılar yalnızca *ce-*

---

bir araştırma konusunda, Florence Dupont, *Homère et Dallas, Hachette*, Paris, 1992'e gönderme yapıyoruz.

*na* yapmazlar. Roma'da bir başka içkili şölenin, Yunanca *cômazein*: "şölen yapmak" sözcüğünden gelen ve Yunanca bir ad taşıyan *comissatio*'nun ortaya çıkışına tanık olunur. Yunanca bir ad taşıyan bu Roma uygulamalarında, bunların Yunanistan'dan getirilmiş ve değişmeden kalmış şölenler olduğunu düşünmek yanlış olurdu. *Comissatio* belki Yunanca kökenlidir, ama ne olursa olsun, bu tümüyle Roma'ya özgü bir uygulamadır ve Dionysosçu *cômos* ile, Atina sokaklarını sarhoş sarhoş arşınlayan ve Eflatun'un *Şölen*'inde görüldüğü gibi içkili şölenlere dalıveren gününü gün edenler sürüsüyle hiçbir ilgisi yoktur.

Roma *comissatio*'su, yalıtılarak gerçekleştirilen ve bir cenayı izleyen ya da ondan önce gelen bir içkili şölendir: Davetliler orada içmek veya konuşmaktan başka bir şey yapmazlar. *Comissatio*'nun nasıl yapıldığına ilişkin bilgilerimizin yetersiz olduğunu da itiraf etmek gerekir; çünkü, *cena*'nın gösterdiği yayılıma sahip değildir ve hiçbir biçimde Roma hazlarının simgesel düzeni içinde stratejik bir konuma ulaşmamıştır; *cena*'dan farklı olarak, herkesçe uygulanamaz. Bir başka söyleyişle, her ne kadar Roma'da oburluk ve açgözlülük toplumun ruhsal ve fiziksel sağlığını tehdit eden büyük kusurlar durumuna gelmişse de, sarhoşluğa ilişkin bir yakınmaya tanık olunmaz. Bu nedenle, *comissatio* kuralcı söylevlerin konusunu oluşturmaz, en iyi bilgi kaynağımız olan kınama sözünün dışında kalır.

*Comissatio*, kentin genç soylularınca gerçekleştirilmiş olabilir; belki de Roma aristokrasisinin bir kesiminin, en azından Pön Savaşları'ndan sonra bir kimlik göstergesi olarak geliştirdiği Yunan tarzı yaşam biçimlerinden birisidir. Romalı soylu kesim, yalnızca ikidilli değildir (ve bu ikidillilik, yayılarak gündelik yaşamın kentli halk tabakasına değin uzanarak hep sürer), Yunan kültürü, Romalılar için kente özgü tüm inceliklerin yerine getirilmesidir. Seçkin kesim, denildiği gibi, ister istemez "Helensever"dir. Bu nedenle, karmaşık, farklı, Doğu'ya özgü, duyarlı olan her şey, önsel olarak Yunanlıdır.

*Cena*'dan farklı olarak bir örneğini oluşturabileceğimiz *comissatio* üzerine elimizde çok fazla belge yoktur, ayrıca, en yetkin su-

nuş da bir örnek aracılığıyla yapılacaktır.[8] II. yy'da, İmparatorluk döneminde, bir şövalye ailesinden geldiğine göre soylu olduğu düşünülen bir genç, yaşgününde dostlarına davet verir ve Roma yakınlarında küçük bir kır evinde onlara bir *cena* hazırlar. Yemek süresi tamamlandığında: *ubi eduliis finis*, sıra, şarap ve konuşmaya, *poculis mox sermonibusque* gelir –Latince terimler kadehlerin dolaştırılmasını ve bir konuşmada sözcük alışverişini anımsatır. Comissatio, bir Roma *sympósion*'u değildir ve Yunan *sympósion*'unun edebi ve felsefi saygınlığını taşımaz.

İşte bu nedenle, Roma'da Yunan geleneklerine göre ilginç bir durumda bulunmaktayız; iki içkili şölen: *cena* ve *comissatio* söz konusudur ve Yunanistan'da olduğu gibi, bunlardan birisi şaraba ötekisi de yemeğe adanmıştır ama bunların simgesel ağırlıkları, karşılıklı olarak tersine çevrilmiştir.

## D. TOPRAĞIN KANI

Roma şarabı, Yunan şarabı değildir; tinsel sarhoşluğun kapısını açan bir uyuşturucu değildir. Dionysosçuluk ve Dionysosçu trans Roma'ya bir türlü uymamıştır. Ama, Roma şarabı da sıradan bir içki ya da besin değildir. Bir Roma yemeğinin doğasını kavramak ve onun Roma kültürü içindeki yerini yeniden oluşturmak için, şarabın yer aldığı ayinlere bakmak ve sonuçları tarımbilimcilerin tekniklerinin sonuçlarıyla karşılaştırmak, genellikle yararlıdır.[9] Katıksız şarap olan *temetum*, kimi koşullar altında, adak ayinleri sırasında tanrılara sunulmak üzere yere dökülür. Bu şarabın yabani bağlardan değil, budanmış bağlardan toplanan üzümlerden üretilmiş olması gerekir.[10] Ayrıca, içine yabancı madde karıştırılmamış olması da gerekir. Bu katıksız şarap, erkekler ve tanrılar içindir; kadın-

8. Aulus-Gellius, *Noctes Atticoe*, XIX, 9.
9. Bu, *Fêtes romaines d'été et d'automne*, Gallimard, Paris, 1975'deki Georges Dumézil'in yöntemidir; şarap ve Jüpiter konusunda, bkz., s. 83-98.
10. Yaşlı Plinius, *Naturalis historia*, XIV, 88 ve 119.

lara yasaktır. Buna karşılık kadınlar, tanrıların beğenmediği şarapları içebilirler.[11]

Bu titiz dinsel buyruklar, katıksız olduğunda, bir bakıma etin karşıtı, ölüme ve yaşlılığa karşı bir panzehir, her zaman taze olan Roma şarabının yeniden yapılabilmesine olanak tanır. Doğal olarak, "sıcak" olan bu şarap, bir anlamda kendi kendine pişerek yoğunlaşır, bazen de bal katılığına ulaşıncaya değin yoğunlaşır.[12] Böylelikle de ölü etler gibi çürüyecek veya su içeren ya da suyla hazırlanan başka yiyecekler gibi bozulacak yerde, daha açık bir söyleyişle soğuk ve pis kokulu bir sıvı içinde çözülecek yerde, tazelenir, giderek daha fazla yoğunlaşır ve kıvamını bulma eğilimi gösterdiği bal da değişmeyen ve bozulmayan ürün türünün belirgin örneğidir. Bu nedenle, katıksız şarap, tüm öteki tanrılar arasında ölümden, çürümüş cesetten tiksinen tanrı olan Jüpiter'in içeceğidir; yine bu nedenle, şarap uygar insanların içkisidir; çünkü, şarabın doğal bir biçimde "piştiği" söylenebilir. Şarap, kendi içinde, fıçılarda "kaynamasını" sağlayan bir güç taşır ve onu yaşamda tutan da bu güçtür, ama şarabı içen insan da bu güçle beslenmek zorundadır.

Şaraba su katmak, ateşte pişirmek, soğutmak tüm bunlar, aynı zamanda şarabın güçlerini "kırmak", *frangere* ve daha güçsüz bir içki elde etmenin yollarıdır: Üzümün sıkılmasıyla elde edilen şıra, *mustum*, en üstün nitelik taşımazsa, sıradan herhangi bir besin, *uitiatum* gibi yozlaşır ve sirkeyi, *acetum*'u oluşturur. Bu tatsız olaydan kaçınmak için, Romalılar şarabı korumak üzere sayısız yöntemler geliştirmişlerdir; bunlardan en sık kullanılanı, pişmiş şarap ilavesidir.

Yaşlı Plinius, şarabı, içeni donduran ölüm içkisi baldıranla karşıtlaştırarak şarabın toprağın kanı olduğunu öne sürer; bunu da, görünüşe göre şu Yunan deyişini yineleyerek yapar:[13]

---

11. Bu son yasak, birçok yoruma yol açmıştır, biz burada Olivier de Cazanove'un bakış açısını sunuyoruz, RHR, no 8, 1988, s. 413 ve dvm, ayrıca, "Exesto, l'incapaéuzr sacrificielle des femmes", *Phenix*, 41, 1987, s. 159 ve dvm.
12. Varron, R.R., 75; Yaşlı Plinius, *Naturalis historia*, XIV, 55 ve XXIII, 40.
13. *A. g. y.*, XIV, 58. İskender'e yönelik bir sözdür bu.

*Vinum poturas, rex, mamanto bibere te sanguinem terrae*
Anımsa, kral, içeceğin bu şarap toprağın kanıdır.

Latince *sanguis* terimi, akan kanı, *cruor*'u değil, bir insanın bedenine can veren kanı belirtir, yaşama ve yaşam gücüne bağlıdır, *anima*'nın, "yaşamsal nefes"in barınağıdır, insanda en sıcak ve en hafif olan şeydir. Kan, aynı zamanda soy içinde aktarımı belirtir; Latincede olduğu gibi Fransızcada da baba ve oğul aynı kandandır. Dolayısıyla yaşamın yanındadır ve ölümle hiçbir bağlantısı yoktur.

Demek oluyor ki, Roma şarabı içiciyi canlandırır, ona sıcaklığını ve yaşamını iletir, şölen ve *ludi*, oyunların tanrısı Jüpiter'le birleştirir. "Yunan tarzı" eğlence olan *comissatio*, "pişmiş"in, gençliğin ve ölümsüzlüğün uzamı olmak üzere, *cena*'nın, "çürümüş" olanın, yaşlılığın alanından açıkça ayrılarak şarabın Roma'ya özgü gücünü kullanır.

III

# Catullus oyunları

## A. İKİ SEVİMLİ ERKEK ÇOCUĞU: *COMİSSATİO*'NUN SÖZCÜKLERİ

Bakın, Hazlar Cumhuriyeti'nin sonunda *comissatio*'nun gizleri nasıl anlatılmaktadır·[1]

*Hesterno, Licini, die otiosi*
*Multum lusimus in meis tabellis*

*Ut conuenerat esse delicatos*
*Scribens uersiculos uterque nostrum*

*Ludebat numero modo hoc modo illoc*
*Reddens mutua per iocum atque uinum*

Dün, tatil günü, Licinius
Yazı tabletlerimle çok oyun oynadık,
İkimiz de keyif aldığımızdan hemfikirdik.
Gösterişsiz dizeler karalayarak bir sen bir ben
O ölçü senin bu ölçü benim oynuyorduk,
Atışarak, eğlenerek, şarap içerek.*

1. Catullus, 50. Bu şiir, Kleobulos şarkısı denli büyük birçok yoruma neden olmuştur; burada, yalnızca Charles SEGAL'in "Catullian otiosi: The Lover and the Poet", *Greece and Rome*, 17, 1970, s. 25-31'ini ve Luciano Landolfi, "Il lusus simposiali di Catullo e Celvo o dell'improvvisazione conviviale neoterica", *Quaderni Urbinati di cultura classica*, 53, 1986, s. 77-89'unu anacağız.
* (Çev. Çiğdem Dürüşken-Erdal Alova.)

"Dün", diye anlatır Catullus. Oyun arkadaşı Licinius'a nasıl birlikte içtiklerini ve sözcüklerle oynadıklarını anımsatır. "Dinlenme vaktinde" *otium*'da, Roma'ya özgü bu son derece özel olan, özel yaşamda toplumsal ve bireysel sorunların askıya alındığı, öğleden gece yarısına değin "unutulduğu", "normal" yaşamda açılan bir parantezdir. Bedenler gevşer, ilkelerle birlikte yüzler yumuşar; bu, içkili şölen zamanıdır. Uyuşuncaya kadar uzanmış kalan insanlar, kendilerini günün kalan zamanında, tattıkları hazlara, tembelliğe ve edilgenliğe, *inertia mollitia*'ya bırakırlar.

Çünkü Roma uygarlığı, bir çaba ve eylem, kendini aşma ve kendine egemen olma, soğuğa, açlığa ve susuzluğa, fiziksel ve ruhsal acıya direnme ahlâkı –*labor* teriminin özetlediği– geliştirir, ama, içinde kendilerini yeniledikleri ve dinlenebildikleri rahatlama uzamlarını, *otium*'u, kahramanlara ayırırlar. Bu dinlenme zamanlarında, hazlar insanın güçlenmesine katkıda bulunur; bunlar, her zaman *labor*'un gerilimlerini dengelemeye yönelik edilgen hazlardır. Romalı, *otium*'da kendini tatlı duygulara bırakır, yumuşak yiyecekler yer, tatlı şaraplar içer, güzel kokular koklar, cıvıltılı sesler ve flütün "süzülen" ezgileriyle salınır.

Roma kültürünün bu çelişkili iki ucu, birbirlerini tamamlayıcı olduklarından, bir dayanışma sunarlar. Herkes, bunlardan birisine adadığı yaşam parçasını, ötekisine adadığı yaşam parçasıyla dengelemek zorundadır. Kendi karakteri doğrultusunda bu uyumu başarmak, bilgelerin ve büyük insanların; Scipion'un, Sylla'nın, Sezar'ın işidir. Halk arasında dolaşan söylentiler, bu aşırılıklardan birinde ya da ötekinde aşırılığa düşen herkesi ele verir: Caton çok katı ve çok serttir, Lucullus ya da Maecenas çok fazla gevşek ve çok fazla şehvetlidir.

Catullus ve dostu ozan Licinius'a gelinecek olursa, onlar şarapla ve sözcüklerle oynamasını bilen seçkin kişiler olarak, kendilerini bir *otium* öğleden sonrasının hazlarına bırakmışlardır. O ve Licinius[2], *ut conuenerat*, bu anlardan birisi, "sevimli çocuklar", *delica-*

2. Caius Macer Calvus'un, adının gösterdiği gibi Romalı bir aileden geldiğini ve seçkin bir hatip olduğunu biliyoruz. Karısı Quintilia'nın ölümü üzerine bir ağıt şiiri –cenaze mektubu (?)– yazdı (Propertius, II, 34, 89-90), ve bu fırsatla Catullus ona bir teselli şiiri adadı (Catullus, 96).

*ti, comissatio* hazlarının ustaları olmak konusunda uzlaşmışlardır. Oyun içinde birlikteyken toplumsal yaşamda birbirlerinden ayrılırlar: Birisi soyludur, öteki değildir. Licinius'tan farklı olarak, Catullus siyasal sınıftan değildir. Calvus ne kadar önemli bir kişi, *otium* içinde kaçamaklar yapmada hiç sakınca görmeyen bir hatipse, Catullus da o kadar profesyonel, büyüklerin içkili şölenine ancak onları hoşnut etmek için çağrılan eğlendirici kişilerden birisidir. Catullus, *otium* değerleriyle yoğrulmuştur, kimi kez soytarı, kimi kez türkücüdür; erimi taşıdığı hazla sınırlanmış bir söz ustasıdır. Hatip Licinius'un tam karşıtıdır, o da söz ustasıdır ama coşku yoluyla inandırmayı amaçlayan bir sözün, somut gerçekliklerin; savaşın, kıtlığın, adaletin ciddi ve ağır sözünün ustasıdır.[3] Bununla birlikte, bir dil beğenisine sahiptirler ve sözcük gücüne ilişkin deneyimi yaşamışlardır. Şakalar ve söz oyunlarını Catullus bir meslek durumuna getirir, askerin, içkili şölenin tatlılıkları içinde kaslarını dinlendirmesi gibi Licinus da hatip *labor*'unun* yorgunluğunu atmak için bundan yararlanır.[4]

"Sevimli çocuklar"ın, *delicati*'nin rolünü üstlenerek, Catullus ve Licinius gevşemiş, hoş kokulu, şarap ve sözcük oyunlarından *–per uinum et iocum–* dizgeli bir biçimde yararlanarak, bu haz alanına isteyerek girerler. Hazların birbirine eklemlenmesi gibi anlamların birbirini çağrıştırdığı bu farklı dünyanın kendine özgü bir dili vardır. Sevimli çocukların anahtar sözcüğü oyun, *lusus*, hem ciddi olmayan etkinliklerin hafifliğine hem de öykünmenin yapmacıklığına gönderme yapar: Sözcük oyunları, rol dağılımı, erotik oyunlar birbirlerinden ayrılmaz. *Comissatio*'nun bu oyunsu niteliği gerçek anlamda Roma'ya özgüdür, çünkü Roma'nın iki oyunu, ludi, ister tiyatro ve sirkte toplu ya da özel, hatta içkili şölenlerde mahrem olsunlar, haz, karşılıksızlık ve düşgücü değerlerini aşırı abarttıkları *otium*'a hukuken bağlıdırlar. Özellikle, oyunsu yan, bütün ciddi etkinlikleri, bunların ağırbaşlı niteliğini ortadan kaldırmak amacıyla

3. İçkili şölen ozanı ve hatip konusunda, bkz. Catullus'un, Cicero'ya adanmış mektubu: Catullus, 49.

* Latince, "iş, çalışma" anlamında. (ç. n.)

4. Hafif şiirlerle ozanın dinlenmesi konusunda, bkz., örneğin, Genç Plinius, *Mektuplar*, VII, 9, 12.

öykünüldüğü, art niyet taşımayan bir alaysama içinde kendini gösterir. Oyunsu nitelik, biçimcilikle, katıksız devinimle, dansla uyuşum içindedir.[5]

## B. KAYNAŞIMSAL BİR EROTİZM

Peki Catullus ile Licinius'un oyunları neye dayanmaktaydı ve bunlar erotik güçlerini nereden almaktaydılar? Her ikisi de tabletler üzerinde aşk dizeleri, *uersiculi*[6] yazarlar. Bu tabletleri birbirlerine verirler; birbirlerinden aldıkları ve kendilerine seslenen dizelere sırasıyla yanıt verirler. Aralarında hiçbir ayrım oluşmaksızın her ikisi de sırasıyla konuşucu ve dinleyici olurlar. Bu düzen, aynı zamanda, içinde birisinin bir ritim, *numerus* başlattığı ve ötekinin de yeni bir ritme geçmeden önce aynı ritimle yanıtlamak zorunda olduğu, vd. *amoibaios** şarkıları türünde bir atışmadır. Ve kuşkusuz bu "ritim" bir ölçü olmayıp –sıradan bir *numerus* anlamı taşımaz– anlamsal ve sözdizimsel bir düzenlenimdir. Vergilius'un *Bucolica*'sına[7] şöyle bir göz atarak bu teknikle ilgili bir fikir edinilebilir. İki çoban bir şiir atışmasında karşı karşıya gelmiştir:

---

5. Doğaçlama şiirin bu oyunsu evreni ve şiirsel *lusus*'un çoğul değeri konusunda bkz. CATULLUS, LVIII, 17 ve 156; LXI, 132, 210, 232. Genç Plinius, *Mektuplar*, VII, 9, 9-10'da, kaygıları, *lusus*'u unutturan *carmina*'yı tanımlar. *Delicatusa* gelince, şöyle tanımlanır: "*quasi lusuidicatus*" ("neredeyse eğlenceli sözler"), Festus (Paulus), Lindsay yay., 61,12. Bu sözcük oyunları, *uersiculi*, kısa ve hafif dize biçimini alır. Bu sözcük dağarcığı çevrimseldir: oyunlar, hazlar, aşklar ve aşk dizeleri birbirlerini içerir.

6. Öyle görünüyor ki, bir içkili şölen sırasında *uersiculi*'yi daha sonra öteki davetlilere okumak üzere bir tablet üzerine doğaçlama yoluyla yazmak, Roma'da yaygınlık kazanmıştır, bkz. Petronius, *Satyricon*, 55.

* İki ozanın birbirlerine aynı uzunlukta kıtalarla yanıt verdikleri şiirli diyalog, atışma. (ç.n.)

7. Vergilius, *Bucolica*, III, 89-90. Bucolica'nın, Romalı aydınlar için kaleme alınmış ve bir başka din adamı olan Theokritos'un *Bucolica*'sı örneğinden yola çıkılarak oluşturulmuş saf kurgular olduğu bilinmektedir. Kişiler, sözde çobanlardır ve bunların lafta ustalığına ilişkin gösteri hiçbir anlam taşımaz; çünkü, yarışma, alışıldığı biçimiyle bir doğaçlama denemesiyken *Bucolica*'da metin, daha önceden kaleme alınmıştır. *Bucolica*'nın tek var oluş gerekçesi, *amoibaios* şarkıları çerçevesinde buluş örnekleri sunmak, sonuç olarak teknik bir el kitabı olmaktır. Tiyatroda *Bucolica* konusunda, bkz. aşağıda, s. 308.

| | |
|---|---|
| *Damoetas* | Damet |
| *Triste lupus stabulis maturis frugibus* | Kurt kuzulara, yağmur olgun başaklara zarar verir |
| *imbres* | Rüzgar ağaçlara, Amaryllis'in öfkesi |
| *Arboribus uenti nobis Amaryllidis irae* | de bizlere |
| *Menalcas* | Menalcas |
| *Dulce satis umor, depulsis arburus haedis* | Su ekinlere hoş gelir, fundalık, sütten kesilmiş keçilere, |
| *Lenta salix feto pecori, mihi solus Amyntas* | Salkım söğüt gebe koyuna, bana ise yalnız, Amyntas |

Damoetas'ın ortaya attığı ritim, *numerus*, birbirine benzeyen, her biri bir özne ve niteleme tamlamasından oluşan ve ortak bir eylemle birbirlerine: "koşaç + iyi ya da kötü anlamına gelen sıfat" dizimiyle bağlanan dört dizeden oluşmuştur. Üstelik, ilk üç dize hayvancılık ve tarımcılığı birbirine bağlayarak kırsal yapıya gönderme yapar; dördüncü dize, adını çağrıştıracak bir erkek ya da kadına duyulan aşkı dile getirir. Ritmin hem sözdizimsel, hem sözbilimsel hem de anlambilimsel bir çerçeve sağladığı görülmektedir. Bir ritmik şema ortaya koyan ilk dize çiftini Damoetas söyler; Menalcas, hemen buna yanıt verir. Sözbilimin kimi basit söz sanatlarından yararlanır. Bir karşıtsavdan yola çıkar; ölümcül olan hoşa gitmeye başlar, ardından bir çaprazlamaya başvurur, ekin (tarım), bir önceki düzeni tersine çevirerek ağılların yerini alır; çünkü, daha sonra da olgun başakların yerine oğlaklar geçer. Oğlaklar ve ağıllar, olgun buğdaylar ve ekinler, geniş anlamda bir eğretilemeyle birbirlerine bağlanır. İkinci dizede, özneyle nesnenin niteliği arasında bir değiştirim söz konusudur: Rüzgârın kurbanı olan ağaçlar, gebe koyunlara yarar sağlar; son olarak bir kız adı taşıyan Amaryllis, erkek Amyntas'ın aşkına karşılık verir. Damoetas'ın son dizesi, baştan aşağı çoğul, Menalcas'ınkiyse baştan aşağı tekildir. Buradaki düzenin, metni değiştirerek *numerus*'u koruyan sözbilimsel dönüşüm kurallarının uygulanmasına dayanır. Sonuç, anlambilimsel bakımdan ilk metinden ne denli uzaksa dinleyiciler o denli hoşnut kalır, özellikle şiirin havasında bir değişimi başarmak en iyi etkiyi uyandırır.

Bu *amoibaios* dizelerinin, konularına karşın kendi başlarına erotik etkileri yoktur. İki çocuğu, oyunun kendisi ateşleyecektir. Yazılan tabletleri kim okumaktadır? Bu tablerin ellerine geçtiği kişiler mi yoksa yazanlar mı? Birincisi, kuşkusuz en iyi çözümdür. Metin, en azından kimilerinin düşündüğü gibi, bu çözümü akla getirmektedir; *reddens* ortacı, burada "okumak" anlamına gelir.[8] Çünkü, ancak bu durumda *uterque nostrum... reddens mutua*, tamı tamına "içimizden her biri, ötekine, ortak malımıza dönüşen sözcükleri okuyarak" anlamına gelmektedir. Bu yorumun önemi, tabletlerin oluşturduğu düzenin, aralarındaki her türlü ayrımlaşma belirtisini ortadan kaldırarak metnin çağrıştırdığı iki dostun kaynaşmasına katkıda bulunmasından kaynaklanır. Çünkü, birisi tarafından yazılan sözcüklerin Ben'i, öteki tarafından okunan aynı sözcüklerin Ben'ine dönüşür ve artık tek bir Ben ortaya çıkar. Yazmak... okumak: Birbirini izleyen iki sözcelemin sözcesi aynıdır; bunlar, paylaşılan bir şarap kadehi gibi elden ele dolaştırılan *uersiculi*'dir. Bu tabletler konusunda metin, ilginç bir biçimde Catullus'un iyeliğinde bulunduğunu kesinler: İçilecek kabı, şarapları, yatakları olduğu gibi yazı gerecini de sağlayan Catullus, kuşkusuz ev sahibidir. Bu saptama, her iki içicinin de sırasıyla birinin elinden ötekinin eline geçen, yazılan, silinen, yeniden yazılan aynı tabletleri kullandığını gösterir. Bu tabletler Roma'da bir balmumu tabakasıyla kaplandığı için, yazmak, burada daha da kolaydır. Bir kazı kalemiyle yazılan harfler, başparmakla kolayca silinebilir. Burada yazı gereci, hemen o anda yazılıp daha sonra unutulacak sözcükler için oluşturulmuştur. Son olarak, Roma'da söz, bu sözü söyleyenden çok, dinleyen üzerinde bir etki yapar.[9]

Bu oyun içinde, böylece herkes kendi sözcüklerini söylemeye zorlayan ötekinin metnine boyun eğer ve sırası geldiğinde de benzeri bir kısıtlılık ve metinle karşılık verir. Yazılı sözcüklerin, okuru gösterenlerine boyut eğmek zorunda bıraktığı yazılama ideolojisi içinde bulunmaktayız. Erotik bir kaynaşma bunları birleştirir; bunların her biri okuma yoluyla kendisini ele geçiren ötekinin aşk söz-

8. L. Landolfi, "Il *Iusus*...", a.g.m. s. 86.
9. Cicero, *De oratore*, II, 191.

cükleridir. Aynı zamanda bu, içinde yer alan herkesin, ötekinin sahneye koyduğu bir rolü oynadığı bir oyundan başka bir şey değildir ve gülme, *iocus*, bu geçici aşk serüveni içinde herkesin korumak zorunda olduğu mesafeyi anımsatır; bu gülüş, aynı çerçeve içinde kendisine eşlik edeni beklenmedik dilsel tavırlara zorlayan ötekinin yanıtını harekete geçirir. Bu sözlerin sonsuzluğa yönelik olmadığı anlaşılmaktadır: Ancak o an için bir değer taşırlar ve sarhoşluğun doğaçlaması içinde bunları birbirine bağlayan düşsel senaryodan yalıtılamazlar.

Bu oyun içinde, olağanüstü durumlar dışında, kazanan ya da yitiren yoktur, hiçbir yargı kurumu birine ya da diğerine çelenk vermez; çünkü, kendisine yöneltilen sözün tek yargıcı, yine bu sözün yönlendirildiği kişinin kendisidir. Ve bununla birlikte, o gün bir olay *comissatio*'nun başarıyla sonuçlanmasını engellemiştir: Licinius, oyunun sınırlarının ötesinde Catullus'un aklını çelmiştir ve şölenden zarar görmeden çıkmasını sağlayacak gülüş mesafesini yitirmiştir.

## C. CATULLUS'UN YANLIŞI

| | |
|---|---|
| *Atque illinc abiei tuo lepore* | Sonra, Licinius, çekiciliğinin ve neşeli buluşlarının coşkusuyla orayı terk ettim |
| *Incensus, Licini, facetiisque* | Şimdi akşam yemeğinde mutsuz, hazlardan yoksunum |
| *Vt nec me miserum cibus iuvaret* | Uykuda huzuru bulamadan, gözlerimi kapayacak güçten yoksun |
| *Nec somnus tegeret quiete ocellos* | Çılgın gibi, durmadan yatağımda dönüp duruyorum |
| *Sed toto indomitus furore lecto* | Günün ışıklarını dört gözle bekleyerek |
| *Versarer cupiens iudere lucem* | Yeniden seninle birlikte olmak, seninle |
| *Vt tecum loquerer simulque ut essem* | konuşmak için |

Licinius'un çekiciliği, üstlendiği sevimli –*lepos*– ve nükteci –*facetiis*– davetli rolünden başka bir şey değildi. Bu toplumsal çe-

kicilik, daha önce değindiğimiz Roma'ya özgü bütün içkili şölenlerdeki davetlilerin, öteki çağrılılara, en çok da yanındakine eksiksiz bir uyumluluk olan davranışını biçimlendirir.[10] *Comissatio, cena*'nın açık toplumsallığını bir durum erotizmine vardıracak denli aşırı derecede şişirir. Catullus'u, Licinius'a yaklaştıran bu canlılık, kalıcı olma niteliği taşımaz; sözcük oyunlarının ve şarabın, bunların üstlendiği rollerin denetiminde gerçekleşen bir rastlantıdır. Ve şölenin coşkusu bittikten sonra, içkili şölen süresinin ötesinde bu roller onları bağlamaz.[11] Ne yazık ki, Licinius'un "nükteleri", *facetiis*, Catullus'un kendini içinde kapattığı düşsel ve neşeli bir dünya yaratmıştır. Oysa, sıradan dünyaya geri dönüp yurttaş kimliğine yeniden bürünme zamanı geldiğinde, bunda başarılı olamaz.

*Comissatio*'nun, şarap ve sözcük şöleninin burada tamamlanması, herkesin eğlenmeyi başka yerde, güzel yiyeceklerle bir cenada sürdürmesi, başka hazlara dalması gerekirdi. Oysa, Catullus, düşgücüyle hiçbir ilişkisi olmayan bu başka toplumsal ilişkiye girmede başarılı olamaz. *Comissatio*'dan önceki zaman dilimi içinde sıkışıp kalır ve toplumsal zamanların akışıyla bütünleşme yetisi gösteremez. Aşk sözcüklerinin hazzına kapılan Catullus'un ağzı, iştah, *gula* zevklerine elverişli değildir.

Daha sonra, uykunun onu ertesi sabahın *otium* zamanına, ciddi işlerin, *negotium*'un ve *labores*'in zamanına geçirmesi gerekirdi. Oysa Catullus, yemek yemeyi beceremediği gibi uyumayı da başaramaz; bir önceki gecenin zamanı içinde sıkışıp kalmıştır. Güneşin doğuşunu yeni bir güne başlamak için değil, bir önceki günü yine-

10. Roma komedisinin düşsel toplumu, bu "çekiciliği" yaş sınıfının belirgin özelliği olarak gençlere verir, çünkü, gençler içkili şölenin ve aşkın hazlarından başka bir şey düşünmez. Bunların topluluğuyla bütünleşmek isteyenler, hatta söz gelimi Plautus'un *Miles Gloriosus*'unda Periplectomenes kişiliğinde görüldüğü gibi, yaşlılar bile *lepidi* olmak zorundadır.

11. Erkekler arasındaki erotizmin cinsel bakımdan değil, hukuki bakımdan yorumlandığı bir uygarlık içinde bulunmaktayız: Özgür bir erkek, köle olması koşuluyla karşısındakinin bedenine istediği her şeyi yapabilir. Buna karşın, özgür kişilerin, erkek, kız çocukların, eş dışında kadınların bedenleri katı yasalarca koruma altına alınmıştır. Demek oluyor ki, eşcinsel arzuya yönelik bizim anladığımız anlamda bir sansür söz konusu değildir; ama bu arzunun gerçekleştirilmesi üzerinde bir sıkıdenetim uygulanır: Bu da, özgür erkekler arasında duygusal ya da fiziksel her türlü flörte ve sevgiye olanak tanır.

lemek için bekler. Çılgına *–furore–* döner; bu, Roma'da kendini kaybetmek, bir yargı ve öz irade gücünden yoksun olmak anlamına gelir. *Furor* içinde Ben, bir Başkası'dır. Özerkliğine kavuşamamış, Licinius'la karışmış olmaktan kurtulamamıştır ve artık, kendi yarısından yoksun bir Biz'in acısından başka bir şey değildir.

Kendisinde eksik olan bu başkası, yurttaş Caius Licinius Macer Calvus değil, sözcüklerle son derece incelikli bir biçimde oynayan *comissatio'*nun sevimli ortağıdır. Catullus, bu evli, ağırbaşlı hatibe çılgınca bir aşk duymaz: Ona acı veren arzu, bir önceki gecenin hazlarını yinelemeyle, "seninle konuşmakla, seninle birlikte olmakla" sınırlı kalır. Tabletlerini değiş tokuş ederek, aşk dolu dizeleri karşılıklı olarak birbirlerinin kulaklarına fısıldayarak sözcüklerle oynamışlardır ve sözcüklerle fısıltıya dayalı bu aşk, kendine yeterli olmaktadır.

Bununla birlikte, her ne denli dil boyutunda kalmış olsa da, bu aşk ötekinin fiziksel varlığını, yazıya aktarılmayan sözel hazları gerektirmekteydi.

## D. LİCİNİUS'A MEKTUP

Yazı, ötekinin bedeninin yokluğunu dile getirecektir. Sözellikten yazıya geçiş aşk sözcüklerinin yitirilmesi demektir. Çünkü, konuşan aşk dolu bedenlerin yitirilmesidir. Varlığıyla mesafeyi dile getiren mektup, burada, ancak acı ve ayrılık söz konusu olduğu için işe karışır.

| | |
|---|---|
| At defessa labore membra postquam | Ama, acıyla tükenmiş bedenimle |
| Semimortua lectulo iacebant | Küçük yatağımda yarı ölgün uzanmaktayım |
| Hoc, iucunde tibi poema feci | Sana bu dizeleri yazdığımda küçüğüm |
| Ex quo perspiceres meum dolorem | Acımı göresin diye |

Okuduğumuz bu metin, burada bir mektup biçiminde sunulmakta, böylece yazılı niteliğine açıklık kazandırmakta, aynı za-

manda varlığına geçerlilik katmaktadır. Yazının zamanı olan geçmiş zaman, *feci*, okurun elindeki üretilmiş nesnenin şimdiki zamanıyla, *hoc* ile, şimdi ile karşıtlaştırarak Roma'ya özgü mektup biçeminin belirgin özelliğini oluşturur. Çünkü, Roma'da mektubun sözcelem zamanı yazılmasının değil, okunmasının zamanına denk düşer; bu da, mektubun yazı içinde kapalı ve okumayla ortaya çıkarılan bir sözellik değil, tek bir sözelliğe, okumanın sözelliğine yönelik bir ilk yazı olduğunu gösterir; bu bakış açısından, mektup farklı zamanlarda gerçekleştirilen bir diyalog değildir. Bu nedenle, Catullus, "sen göresin diye", *ex quo perspiceres* yazar. Bu bakış açısı sıradan bir eğretileme değildir; açık bir biçimde mektubun okunmasına gönderme yapar ve şöyle bir ek ilginçlik taşır: Catullus'un acısını dile getiren, mektubun içeriği değil, doğrudan doğruya bu mektubun varlığıdır.

Mektup, ortada olmayan diyalog, mektupla iletişim biçiminin yeniden üretemediği içkili şölenin *amoibaios* şarkılarının yokluğu anlamını taşır. Ama mektubun iyileştirici bir etkisi de vardır, çünkü mektup ayırır: Licinius, yalnızca *comissatio*'nun gerçekleştirebileceği bu ikili ve kaynaşımsal varlığın olmayan yarısı niteliğinden kurtulur ve yazılı sözcüklerin uzaktaki alıcısına dönüşür. Biz, çözülür, Ben ve Sen, tabletlerin kullanımında her birinin üstlendiği roller sayesinde, uzamda ve zamanda ayrışırlar. "Dün, ben şurada yazdım, sen, bugün burada okuyorsun." Catullus, gündelik yaşamın düzenlenmiş uzamıyla günlerin birbirini izlemesini yeniden bütünleştirmiştir. *Comissatio* içinde kaynaşımsal oyunlara yarayan tabletler, ayrılığı ve olağanlığa dönüşü gerçekleştirmek üzere farklı biçimlerde kullanılırlar. Yazı-okuma kesiti, mektupla iletişim bağlamı içinde yer alır. Mektup, alıcısı tarafından çoğul anlam söz konusu olmaksızın yorumlanabilen bir bildiridir, çünkü, sözcelem durumu, Romalılar için bir mektuptan oluşan farklı zamanlarda gerçekleşen diyaloğun iki aktörü arasında var olan ilişki türüyle tanımlanır. Mektup, dile, *sermo*'ya, şiirsel işlev taşımayan iletişim diline bağlanır.

## E. YAPAY OLARAK ÜRETİLMİŞ BİR NESNE: BİR BOZGUN ANITI MEKTUP VE VAZO

"Sana bu şiiri yazdım": Mektubun biçimi bir geçişten başka bir şey değildi, çünkü, Catullus'un Licinius'a gönderdiği şey, yapay olarak üretilmiş bir nesne, *poêma*'dır; Catullus, bunun kökenbilimsel anlamını, Latince çevirisi *feci* –Yunanca, *epoiêsa*– aracılığıyla anımsatır. *Poiêma* terimi, Aristoteles'te "şiir" anlamını edinmeden önce, "yapay olarak üretilmiş nesne" anlamını taşır. Üstelik, bir nesneyi belirtmek için kullanıldığında, *epoiêse* imgesi bir yapıta, örneğin boyalı bir vazoya damga vurmaya ve ithaf edeni belirtmeye yarar. "Küçüğüm" anlamına gelen *iucunde*, Yunanistan'da genellikle kalos olarak adlandırılan erotik bir armağanın ithafçısı yakışıklı *ephebos*'u adlandıran bir nitelendirme öğesinin Latince karşılığı gibi görülür.[12] Sonuç olarak, bu bir anlamda yapay olarak üretilmiş şiir, *sympósium*'larda kullanılan kadeh örneğinden yola çıkılarak bir yazıtla birlikte resimlenmiş bu çiftleri anımsatır. Nesne, sanatçının adını belirtmek için dile gelir: "beni, X yaptı", ve sevilen bir *ephebos*'un güzelliğini yüceltir: "Y, güzeldir." Oyun tabletlerinin aynısı olan mektup tabletleri üzerine yazılan sözcükler, şiirin yazarını gösterir ve bir delikanlının çekiciliğini anlatır.

Dolayısıyla, gerçek bir mektup söz konusu değildir ve aslında bir mektup dizelerden oluşmaz, mektup bir kitapta yayınlanmaz. Bir mektup, ne anıtsallaşmaya ne de başlattığı iletişime katılan iki kişinin özel ilişkisinin dışına çıkmaya yöneliktir. Son olarak, mektubun sözü, *sermo*, "yapay olarak üretilmez"; bir davranış, onu armağana dönüştürmek için yeterlidir. Burada, Catullus'un mektup-şiiri, Licinius'a adanmış güzel bir nesne, Catullus tarafından Licinius'a gönderilmiş bir armağandır. Licinius'a sunulan bu şiir, daha sonra bir şiir düellosuna dönüşen şey içinde yenilenin yenene verdiği bir sungudur; yengi anmalığı tarzında bir yazıtla Licinius'un zaferini yüceltir.

12. François Lissarrague, "Paroles d'images", Anne-Marie CHRISTIN (yayıncı), *Écritures II*, *a.g.y.*, s. 71-89'da.

Herkese açık bir yazılama niteliğini taşıyan yazıtsal yazı, şiirin yayınlanmasına gerekçe kazandırır; çünkü, önce kentin duvarları üzerine kazınmış ve yakın komşulara yönelik bir *graffito* söz konusudur. Komşular arasındaki bu yazı, mektubun kullanımıyla daha önceden şöyle bir belirlenen ve bunların toplumsal eşitsizliği içinde yerini bulan mesafe içinde bir bakışımsızlık ortaya çıkarır. Okur, artık Licinius değil, gelip geçenlerdir; Licinius'un kendisi de söylemin konusunu oluşturur, sözcenin bir parçasıdır ve artık sözcelem kişisi değildir. Kendisini Catullus'a bağlayan, toplumsal öbeğin kuralcı bakışına boyun eğmiş toplumsal ilişki içinde gösterilir. *Comissatio*'nun eşitlikçi arkadaşlığı, yerini, bir toplumu, Romalılar'ın dostluk, *amicitia* olarak adlandırdığı şeyi örgütleyen hiyerarşiye bırakır. Yazıt mektup, bu *amicitia* çerçevesinde bir son bulur:

| | |
|---|---|
| *Nunc audax caue sis precesque nostras* | Şimdi dikkatli ol, çok uzaklara gitme, sana yönelttiğimiz duaları |
| *Oramus caue despuas ocelle* | Ne olursun bunları çiğneme gözümün bebeği |
| *Ne poenas Nemesis reposcat a te* | Nemesis'in seni cezalandıracağı korkusuyla |
| *Est uehemens dea ladere hanc cauteo* | Korkunç bir tanrıçadır o, onu yaralamamaya dikkat et |

Yazıt, Catullus'un Yunanlı intikam tanrıçası Nemesis'i çağırdığı, intikamcı *graffito*'ya dönüşür.[13] Catullus, Licinius'a yenileni yenenin aşırılıklarından koruyan yasaları anımsatır ve bunu erotik şiirin Helenistik geleneği içinde Yunanca yapar. Nemesis, bu kez Licinius'u yaralayarak Catullus'un intikamını alacak, böylelikle denge ve adaleti yerine getirecektir. Bu, aşk yarasından başka bir şey değildir ve Licinius başka bir "sevimli delikanlı"nın çekiciliğine kapılacaktır. Catullus'un kendisine yönelttiği ve yerine getirmek zorunda olduğu bu dualar nelerdir? Hiç kuşku yok ki ona başka

13. Yazıtların okunması konusunda, bkz. Jesper Svenbro [1988], s. 33-52; Roma'da intikam *graffiti*'leri konusunda, bkz. Paul Veyne, *La Société romaine, Le Seuil*, Paris, 1991, bölüm 2 (1983), s. 57-86; yazıt estetiği konusunda, Pierre Laurens, *L'Abeille dans l'ambre, Belles Lettres*, Paris, 1989.

oyun, *lusus* seansları vermek zorundadır. Latince *inuidia*, *livor* Yunan Nemesis'i gibi tanrıların kıskançlığı değil de çok mutlu ama şansını iyi kullanamayıp yazıt türünde bir hakaretle kendini dile getiren bir adamı hedef alan yurttaşların kıskançlığıdır. Catullus'un yapmakta olduğu şey de, tam analmıyla budur. Her ne denli Calvus, Catullus'a kötü davranırsa da topluma özgü *inuidia*'yı serbest bırakacaktır. "Gözümün bebeği", *ocelle* seslenişi, cinsel bir hakaretin taslağı olabilir; Calvus, burada birçokları gibi *mollita* ile suçlanır. Böylece yazıt, sadık olmayan bir "metres"e yöneltilmiş yakarıya dönüşür.

Metnin son bölümü, yalnızca Catullus'u belirtmeye yarayan Biz: *nostras preces, oramus* kullanımıyla Catullus ve Licinius arasında en büyük ayrımlaşmayı ortaya koyar. Yazıtın gönderileni olan ve alaycı bir biçimde "gözümün bebeği" olarak adlandırılan Sen ile karşıtlaşır. Genellikle saygın bir tekil kişiyi göstermede kullanılan Biz olarak yorumlanan bu Biz, aslında, bireyi duruma katılabilecek bir toplumsal öbekle birleştirerek güçlendirmeye yarar, dolayısıyla burada kullanılan Biz, tek başına ve alayların hedefi zavallı Calvus karşısında Catullus ve öteki Romalılar'dan oluşan toplumsal ve ortak bir Biz'dir. Bu en son ve kalıcı Biz, metnin başındaki ikili Biz'le, kaynaşımsal çiftin Biz'iyle karşıtlaşır.

Yazıtın, dış duvara yazılmış *graffito*'nun biçimine başvurarak, Catullus Roma uygarlığının geleneksel bir biçimini kullanır. İntikam amaçlı *graffito*, cenaze yazıtı gibi gelip geçenlerin okumasına sunulur. Yazıtların gönderileni ve bunların hedefi olan kişiler, bu yörede yaşayan toplumun bireyleridir; örneğin, burada yazılmış olan kınama sözlerine karşılık veren ve gülmeleri ya da şaşırmaları ölçüsünde bunları abartan gelip geçen okurlar, dedikoducular kamu görüşünün kahramanları gibi. Bu nedenle, kamuoyunu bir kişiye karşı veya onun için harekete geçiren yazıt, her zaman olağan yola vurur, gizli yaşamı ya da tuhaflıkları ele verir. Yazıtın kullanımı, antik siteye belirgin özelliğini kazandıran başkalarının bakışı altındaki bu yaşamı, bireysel davranışlar üzerinde toplumun düzenleyici işlevini gösterir: *graffiti* (*graffito*'lar), bir haksızlık veya bir skandalı öteki yurttaşlara duyurur. Örneğin, bakımı iyi ya-

pılmayan bir köprüyle ilgili olarak, Catullus, Veronalılar'ın sözcülüğünü üstlenerek onlara şöyle çağrıda bulunur:[14]

> Ey ahali, köprü boyunca şölen yapmak hoşuna giderdi
> Ve dansa atılmaya hazırsın
> Ama dikkatli ol köprünün ayakları sağlam değil
> Kemerleri eskiciden alma gereçlerden yapılmış
> Sırtüstü düşebilirsin, ayaklar havada...

Ya da Galya Cisalpina yöneticisi Pison'a ve danışmanlarına saldırır:[15]

> Pison'un iki sol eli, yeryüzünün veba ve kolerası
> Porcius ve Socration
> Benim küçük Veranius'uma ve Fabullus'a,
> Sizleri yeğledi şu sünnetli Priapos!

*Graffiti* ozanı, işi, intikam sözcüklerini öfkelendiği kişinin evinin ön duvarlarına yazmaya değin vardırır.[16] Bu da, yazıtlar üreten kişinin tehditlerinin gerçekten ürkünç boyutlarda olduğunu göstermektedir; etkileyici olmaları durumunda, siyah veya kırmızıyla duvara yazılmış birkaç sözcük, ertesi gün bütün kentin soylu bir kadına ya da bir siyasetçiye gülmesine neden olabilir. Saldırıların içeriği pek fazla değişmez, genellikle kaba bir cinsellik içerir.

Ama, görüldüğü gibi, metin bir yazıtın kayda geçirilmesi değildir yalnızca, yazıt, şiiri saptar ve bir kitap içinde yerini almadan önce Romalılar'ın gündelik yaşamında ona bir konum kazandırır. Daha önceleri, bir mektup niteliği sunmuştur ve bu mektup da, bitmiş bir *comissatio*'nun şiirsel ve erotik oyunlarının yokluğunu dile getirmekten başka bir işlev taşımaz.

---

14. Catullus, 17, 1-3. Latince metin pek fazla kesin değildir.
15. ID., 47, 4. Tanrı Priapos, kendisini Eskiler karşısında bir çirkinlik anıtına dönüştüren çok büyük bir cinsel organla gösterilir; burada, bu çirkinlik, Roma'da her türlü aşk ilişkisine engel oluşturması için yapılan bir kesme niteliği taşıyan sünnet ile perçinlenmiştir.
16. ID., 37, 10. Pompei'de bulunan birkaç graffiti örneğine Philippe Moreau, *Sur les murs de Pompéi. Choix d'inscriptions latines, Le Promeneur*, Paris, 1993'de yer vermiştir.

Hemen silinen tablet düzeneğinden kitapevlerinde satılan papirüse giden yolda, yas ve toplumsal şiddet aracılığıyla sözsellikten yazıya geçiş uzun bir süreci kapsar. Roma içkili şölen hazları, ozanı ortaya çıkaran kitabın çok uzağına düşer. Bizlere değin ulaşmış olan şiir, yalnızca dilsel boyuta indirgenmiş olayın anısı; unutulmuşluk dışında, oyunlar ve şarap içinde serpilip hayattan bu neşeli ve coşkulu kültürden hiçbir öğeyi almamıştır.

## G. CATULLUS VE ANAKREON: ANIN VE UNUTULMUŞLUĞUN KÜLTÜRÜ

Hiçbir şey söylememek üzere konuşmak, şarkı söylemek; Catullus ve Anakreon buna ilişkin benzer örnekler: Değerini yitirmeksizin yazıya aktarılamayan bir şiir kültürünün örneklerini verir, çünkü bu, geçici, gündelik olanın, ne söyleyecek ne de aktaracak hiçbir şeyi olmayan şimdiki zamanın kültürüdür. Şiir an içinde, sözce sözcelem içinde tükenir. Söylenenler, o an ve daha sonra değişmeden kalacak olan şeylerdir, herkesin yaşamını örtük bir biçimde örgütleyen paylaşılan bilgidir.

Kitap ya da içkili şölen arasındaki seçenekten kaçınılamaz. Yazının, içkili şölen sırasında yaşanan sözcüklerin hazzıyla ortak hiçbir yanı yoktur; anıt, olayı belleğe aktarmaz, onu yok eder. Ağustosböceği ve karınca yerinesinde (istiare) yer alan bu yazı-mezar kavramı, eylem içinde karşımıza çıkar.[17] Catullus'un çağdaşı, Cicero'un dostu ve okuru olan ozan Archias, o dönemde mezar yazıtı, o zamanlar karıncaların kurbanı olan ağustosböceğinin "mezarı" olarak adlandırılan şeyi kaleme almaktaydı:[18]

> Daha geçenlerde bir çamın gür filizleri üzerine
> ya da fıstık çamının koyu gölgesine oturmuş
> ayaklarını böğürlerine vurarak sesli bir şarkı söylemekteydin
> ağustosböceği, yalnız çobanlar için lirin sesinden daha tatlı bir şarkı.

17. Bkz. yukarıda, s. 80.
18. Metin, Svenbro [1990]'da anılmakta ve yorumlanmaktadır, *Saray Antolojisi*, VII, 213'de yayınlanmıştır.

Ama şimdi kuyruk olmuş karıncalar seni öldürdüler
ve seni birden yakalamış olan Hades'in kıvrımlarında tutulup kalmışsın
Ölmüş olman affedilebilir, çünkü şiirin
prensi Meonides
balıkçıların ağlarında can verdi.

Jesper Svenbro'nun uzun uzadıya ve titizlikle gösterdiği gibi, kuyruğa girmiş karıncaların öldürdüğü ağustosböceği sesini aktaran yazının sıralanmış harflerince, balıkçıların bilmeceleriyle öldürülmüş Homeros'tur (Meonides). Kendisi de Anadolu kökenli olan ozan Archias da Meonides, bir başka deyişle eğretileme yoluyla Lidyalı adını taşıyabilir. O da, yeni ustaları Romalılar için anıtlar kaleme alarak şarkısını öldürür ve onu gizemli sözcüklerin kefenine, daha açık bir söyleyişle yazıtın şifreli biçimleri içine gömer.

Böylece, *lusus*'ların yası, aşkın hazlarının yok olmasıyla –mektup biçimi aracılığıyla– ve ozanın hazlarının yok olmasıyla –Helenistik yazıtların çizgisi içinde– birleşir, ama bir mezar yazıtı olan Catullus'un "mezarı", bir reklam tipinin bir başkasına kültürel bakımdan bir tür çevirisi gibi olan Yunan yazısının Roma yazısına kayışı aracılığıyla Roma duvarları üzerine yazılmış intikamcı bir yazıta dönüşür.

Bu tablo, bize Catullus'ta bir yazının bir başkasının yerine geçmesi aracılığıyla bir öğenin bir başkası tarafından nasıl silindiğini göstermeye yarayacaktır.

## Catullus

| | *Olay* | *Nesne 1* | *Nesne 2* | *Nesne 3* |
|---|---|---|---|---|
| *Biçem* | şiirsel ve erotik oyunlar | mektup | yazıt | kitap-anıt |
| *Kullanılan araç gereç* | sesler ve tabletler | tabletler | duvar | papirüs rulosu |
| *Toplumsal çerçeve* | comissatio | yazışma | dedikodu | edebiyat |
| *Zaman* | içkili şölenin zamanı | mektupla iletişim zamanı şimdiki zaman | geçmiş eylemin şimdiki zamandaki sonucu: üretilen nesne | geleceğe yönelik sonsuzluk |
| *Duygu* | aşk | acı | kin | hiçlik |
| *Kişiler* | başkasının varlığı: gönderen ve gönderici arasındaki karışıklık | başkasının yokluğu | öteki, kendisini tanıyan gelip geçenlere yönelik bir söylemin konusunu oluşturur | öteki, göndergesi olmayan bir sözcenin nesnesidir |
| *Duyu* | ötekini duymak ve görmek | yazılamaya bakmak | papirüse bakmak | |
| *Okuma* | sözelleşme | mektupsallık | yazılama | alıntılama |
| *Yazman* | ben ve sen | mektuba imzasını atan | ortak | kitabın yazarı |
| *Okur* | ben ve sen | mektubun olarak sen gönderileni | onlar (gelip geçenler) | onlar (okurlar) |

## Anakreon

| | *Olay* | *Anıt* |
|---|---|---|
| *Biçem* | şiirsel ve erotik oyunlar | kitap |
| *Kullanılan araç gereç* | şarkı ve kadeh | papirüs rulosu |
| *Toplumsal çerçeve* | Dionysosçu içkili şölen | mührem okuma |
| *Zaman* | törenin şimdiki zamanı | geleceğe yönelik sonsuzluk |
| *Duygu* | aşk | hiçlik |
| *Kişiler* | ötekinin varlığı: tören davranışının yöneldiği kişi | öteki, kendisini tanımayan isimsiz okura yönelik bir söylem nesnesidir |
| *Duyu* | ötekini duymak ve görmek | görmek |
| *Sözcelem öznesi* | Bir içici | kitabın yazarı |
| *Alıcı* | Bir içici | onlar (okurlar) |

İskenderiyeli filologlar, böylelikle kahramanlaştırılmış ozan tapınaklarının rahiplerinin yerine geçerek, metne dönüşen sözcenin basitçe kayda geçirilmesi yoluyla 1. kolondan doğrudan 4. kolona, olaydan anıta geçerler. İçkili şölen şarkısından kitap okunmasına geçilmesi gibi sözcelemdeki bir değişiklik, festival metinlerinde olup bitenden farklı olarak sözcenin bir değişime uğramasına yol açmaz. Gösterenin sözcüğü sözcüğüne korunduğu bir alıntılama ideolojisi içinde yer alırlar. Tersine, Catullus'un çağdaşları genellikle bir kitabın olduğu gibi ortaya çıkmasını ve bir ya da birkaç gerçek yazım uygulamasının, mektup ve yazının kurgusundan geçme-sini beklerler, burada, başka adak nesneleriyle, akşam yemeği davetiyeleriyle, bir hediyeye iliştirilmiş bir sözcükle vd. ile karşılaşılır.

Bu nedenle, içkili şölen sözcükleri Anakreon'un şiirinde korunmuş ve Catullus'un metninde ortadan kalkmıştır: Catullus'ta, yazılı sözcelem, sözlü sözceyi ortadan kaldırır. Bu, iki şiir arasındaki tek farktır; çünkü, her ikisi de anlambilimsel içerikten yoksundur, bunlar anımsanmaya değmeyen, olup bitmiş olmaları dışında haklarında söylenebilecek bir şey bulunmayan olayların anıtlarıdır ve bu durumda gerçekleşen şiirsel edimler, her şeyin yolunda gitmesine, bir başka deyişle olan biten her şeyin normalmiş gibi görünmesine olanak tanır. Olay en üstün niteliklerle gerçekleşmiş olsa bile, bu üstün niteliklerden geriye hiçbir şey kalmaz. Şarkıyı, sözcükleri farklı anlarda, başka insanlarla, başka mizaçlarla, başka yıldızlarla yeniden söylemek, hiçbir biçimde aynı etkiyi uyandırmazdı.

Sonuç olarak, bu iki şiirin karşılaştırılmasıyla, içkili şölen şarkılarının yazılı olarak korunmasının, içkili şölen kültürünü aktarmada Eskiler'in işine yaramadığını görmekteyiz. Yazılı sözcükler durumuna indirgenmiş bu şarkılar, artık varlıklarını şarkı olarak sürdürmezler hatta metin olarak bile varlıkları yoktur; hiçbir şey söylemezler; çünkü, bilgilendirici içerikten yoksun olduklarından hiçbir zaman hiçbir şey söylememişlerdir. Dolayısıyla, sözcükler aracılığıyla yalnızca gösterenleri korunur. Bu gösteren bir alıntılamaya konu olabilir. Ama, bağlam dışında da okunabilir; bu durumda anlambilimsel anlam ona metin olma gerekçesi kazandırır: Da-

ha önceden görüdüğümüz gibi, Anakreon'un bir şiiri, erotik şiirleri bir pornografik edebiyat biçimine çevirerek bu ozanın aşklarına ilişkin yaşamöyküsel bir belgeye dönüşür.

Burada elimizde bulundurduğumuz ve okuduğumuz şiir, daha baştan bir kitapta yer almak üzere tasarlanmış, Catullus'un adıyla yayınlanmıştır ve kitap asıl amacını, *libellus*'u, daha da kesin olarak, satışa sunulmadan önce uçları ponza taşıyla inceltilmiş bir papirüs tomarı olduğunu gizlemez.[19] Bu nesne, okurlarca sıkı sıkıya kucaklanacak ve daha sonraları gizlilik içinde okunacaktır.[20] Türdeş olmayan bir metinler derlemesini okur satın alacak ya da yazar bunları okurlara kendisi verecektir.

Bunlardan kimilerinin yazıt olduğu, başka bir deyişle kent duvarlarına yazılmaya yönelik intikam yazıtları olduğu tartışma götürmez. Burada, bir kitabın geleneksel bir yazı uygulamasına en çok yaklaştığı aşırı uca yaklaşmaktayız; çünkü, her iki durumda da yazı, şu ya da bu kimse hakkındaki dedikoduları en çok kişiye yaymaya yöneliktir. Kitap bir yergi niteliği taşıdığında *graffito* ile aynı tanıtıma sahiptir. Ama her ikisi de gelip geçicilikten kurtulamaz. Kurbanın aşağılanması unutulduğunda, bu olay yerini başka bir olaya bıraktığında, *graffito* duvardan silinir ve kitap güncelleşir, anlam kazanır.

Bu nedenle, Catullus'un kitabı alımlanması bakımından duvar veya mezar yazılamalarıyla özdeşleştirilemez; yine bu nedenle, başka birçok metin biçimleri içerir. Kitap aslında, yazıtlarla aynı türden okumaya yönelik değildir. Bu okuma, okurlarla yazıtların çok kısa bir zaman dilimi içinde eşanlı olduğunu ve başka bir topluma ait olduklarını varsayar. Bu topluluk da Verona'da olduğu gibi büyük Romalı ailelerle içli dışlı olanlarla sınırlı kalır. Catullus'un kitabı İskenderiye beğenisine göre yapılmış bir derlemedir; bu da, Romalılar'ın yazıt alanındaki üretimselliğine dolambaçsız bir biçimde tanıklık eder. Bu bir müze nesnesidir ve örtük olarak da böyle alımlanır.

19. Catullus, 1, 1, ve 8, 2.

20. ID., 14b. Kitabın *lectores*leri olacaktır: Daha açık bir deyişle, E. Valette-Cagnac'ın *La Lecture à Rome*, EPHE tezi (5. bölüm), Paris, 1994'de göstermiş olduğu gibi, kitap herkese açık bir biçimde değil, tek gönderilen olarak bir okurun yalnızca kendisi tarafından okunacaktır.

# IV
# Yunan tarzı öpücükler ve Roma mutfağı

Yazının –ister bir mektup içindeki isterse bir yazıt içindeki varlığı söz konusu olsun–, içkili şölenin bu Romalı oyunlarının tüm varoluş gerekçesini geçersiz kılarak ortadan kaldırdığı şey, *comissatio* içinde söz konusu olmayan sesin ezgisinden çok, ötekinin konuşan bedeninin varlığı ve bu varlığın *lusus* zamanı içinde oluşturmaya olanak tanıdığı fizik ilişkidir.

Gerçekten de, *comissatio*'nun şiirsel oyunları tüm anlamlarını, Roma'da içkili şölen hazlarının, daha doğrusu davetliler arasındaki erotizmin oluşturduğu bu karmaşık düzenle bütünleştikleri durumda kazanırlar. Burada öpücük merkezde yer alır. Bu öpücük, bir kişiden ötekine giden ve bedeni kucaklayan bir aşk nefesidir ve şarabın armağan edilmesi ve elden ele dolaştırılması *sympósion*

içinde aşkın ve şarkının örneği olması gibi, öpücüğün de Catullus ve Calvus tabletlerindeki düzenin örneği olup olmadığı sorusu gündeme gelir.

## A. ÖPÜCÜK ÜSTADI EFLATUN

*Comissatio'*nun aşk öpücüğünün, Roma'da, Atina'dakiler dışında "baba"ları olamazdı. Bunların en ünlüsü, Yunan aşkının resmi üstadı olan Eflatun'dur. Onun himayesinde, öpücük seçkin yaşamın bir uygulamasına, Yunan tarzı bir incelik biçimine dönüşür. Eğitimli Romalılar, Sokrates'in çömezinin gençlik dönemine mal edilen, bir erkek çocuğa verilen öpücük üzerine yazılmış bu iki dizeyi istekle anmaktaydı:[1]

| | |
|---|---|
| Th;nyuch;n!Agavqwnfailwm<br>ejpi; cei;leseinscon.<br>[Hlqe ga;r h@ tlhvmwn,w@"<br>diabhsoumevnh<br>Agathon'u öperken, | canım dudaklardaydı,<br>Zavallı can, tam da<br>gitmek üzereydi. |

Bize bu dizeleri ulaştıran İmparatorluk bilgesinin gerçekleştirdiği bu sahneleme, Romalılar'ın Eflatun'u ve onun aşk oyunlarını nasıl algıladıklarını son derece açık bir biçimde göstermektedir. Roma'ya özgü öpücüklerin, bu Yunan himayesi üstünde bir hak iddia edebilmesi için, Eflatun'un İ. Ö. IV. yy Atina'sında bir tür *comissatio adulescensi*, işsiz ve iyi bir aileden gelen bir yeniyetme olması, kariyere başlamayı beklerken kendini edebiyata, *litterae'*ye adamış olması gerekir. Böylelikle de, henüz gençken ve bildiğimiz önemli filozof olmadan önce, tragedyalar yazdığı dönemde, erotik şiirler de kaleme almakla vakit geçirmiş olabilir. Bir Romalı'nın gözünde, gençliğe özgü ve pek ciddi olmayan bu etkinliği adlandı-

1. Aulus-Gellius, *Noctes Atticoe*, XIX, 11. Bu tartışmalı kaynak (bkz. K. J. Dover, *Homosexualité grecque*, Fr. çev. *La Pensée sauvage*, Paris, 1982, s. 78, not 39), bu iki dizenin "platonik" eşcinsel aşkın en yetkin temsilcisi olduğunu kanıtlamaktadır. Ayrıca, Apelius'un, *Apologeia*, 10-12'sında Eflatun'un nasıl II. yy'da comissatio oyunları aracılığıyla dile gelen erkek çocuklara yönelik aşkın resmi hamisi olduğu görülmektedir.

nırken, Latince metin, iki kez *ludere* eylemini kullanır. Eflatun, oyun ve eğitim çağını tamamlamış olabilir: Tiyatro için (*ludi scaenici*) yazar ve kendini aşk lususuna bırakır.

Romalılar, bu dizelerin, Roma'nın içkili şölenlerininkine benzeyen *uersiculi* olduğundan bir an bile kuşku duymamışlardır.[2] Gereken niteliğe sahiptirler: Aulus Gellius bunlarda bir "sevimlilik ve kısalıklarında erotizm" *–lepidissimae et uenustissimae breuitatis–* bulur. İşte, yeniden uygun terimlerle; sevimlilik, *lepos* ve çekicilik, *venus* ile birlikte yeniden *comissatio'*nun tatlılığına dalmış bulunuyoruz. Aulus Gellius, eğer insanlar bu *distikhos'*u* belleklerinde tutmuşlarsa, bunun nedeni *breuitas'*a; ozanlarda titizlikle aranan bir özellik olan anlamın sesler içinde sıkı sıkıya tutulmasına ilişkin iyi bir örnek sağlamasıdır, der. Eflatun'a mal edilen bu iki dize, demek oluyor ki *comissatio'*nun oyunlarının Yunan ana örneği gibidir. Ve büyük insan Eflatun, bu dizeleri "çevirerek" sınırsızca yeniden kullanacak âşık içiciler için bir başvuru kaynağı görevi yapar. Aulus Gellius, yazarını belirtmeksizin bu çevirilerden birini alıntılar; bu da, şiirsel yapıt üretmek isteğinin dile getirilmesi değil, *distikhos'*un çok sayıdaki gerçekleşimlerinden birisinin söz konusu olduğunu kanıtlar: Kaldı ki bu çeviri, özgün yapıtın *breuitas'*ının dışına çıkmıştır. Böylece, Yunanca metin, Roma *comissatio'*larında doğaçlamayla yazılı olarak yapılan ve içkili şölenlerde yazarlarca yüksek sesle okunan çok sayıda çeviriye kaynaklık etmiş olsa gerektir.[3]

2. Eflatuncu doktrin içinde felsefel bir anlam taşıdığı kuşku götürmeyen ama antropolojik bir değeri de olan bu *distikhos* (bkz. bir sonraki ç.n.) üzerine Yunanlılar'ın getirdiği yorum üzerinde durmayacağız. Yalnızca Roma'daki yorumları ele alacağız.

* Altılı ve beşli ölçülerden oluşan dizeler. (ç.n.)

3. Bu, kültürel bir uygulayım için başvuru kaynağı oluşturan Yunan metinlerinin Latince çevirileri sorunu konusunda, bkz. ileride, s. 281 ve dvm.

Aulus Gellius'un arkadaşı, ozan Eflatun gibi bir *adulescens* olan genç bir Romalı da, bu iki Yunan dizesini hafif ve erotik bir içkili şölen şiirine çevirmişti. Bu genç adam bir bilgin, *doctus*'tur, ama burada ayrıca bir "sevimli delikanlı", *delicatus* olarak ortaya çıkar. Yunan kitapları üzerine bilgiyle comissationun seçkin kültürünü bağdaştırır. Aulus Gellius, bu Latince *remake*'i Eflatun'un iki dizesinden daha nitelikli bulur; bunların "özgür" ve "daha az saymaca" olduklarını belirtir. Bir başka deyişle, öteki Romalılar gibi Aulus Gellius'un da *uersiculi* konusundaki düşüncesine daha uygundur; bu da doğaldır, çünkü, Roma'ya özgü bir yorumu söz konusu olmaksızın *uersiculi*'nin ne gibi bir anlamı olurdu? *Remake*'in estetiği, aslında sözceleme ayrıcalıklı bir yer vermeye ve tek başına bir sözceyi hiçbir zaman değerlendirmemeye dayanır. Böylece, genç dostunun *uersiculi*'leri bir *comissatio*'ya, Eflatun'un *distikhos*'undan daha fazla uygunluk gösterir.

| | |
|---|---|
| *Dum semihiulco sauio* | Yarı aralık dudaklarımla |
| *Meum puellum sauior* | Küçük dostumu öptüğümde |
| *Dulcem florem spiritus* | Onun sonuna kadar açık ağzından |
| *Duco ex aperto tramite* | Soluğunun yumuşak çiçeğini içime çekerim. |

Metnin bu başlangıcı bize tuhaf gelebilir; bu yarı aralık öpücükle ve bu ardına kadar açık ağızla –Latince metin "geçit" der–, işlemin havayla ilişkili görünümü üzerinde uzun uzadıya durduğu izlenimi uyandırır. Burada, yazara özgü bir beceriksizlik akla gelmemeli. Yalnızca Roma'ya özgü yaşam biçimini ve içkili şölenin öpücüğünü, yaşamsal soluğun değiş tokuşuyla iki beden arasındaki iletişim olarak sunma eylemini aktarır. Örnek, ağıza akıtılan şaraptır. Gerçekten de, Eflatun'un dizelerinin Roma'ya özgü bu yorumu, içkiye olduğu denli öpücüğe de gönderme yapabilen Latince sözcükler üstünde oynar. Böylece, "öpmek", *s(u)auior* eylemi ve *s(u)auius* adı, "tatlı, hoşa giden, leziz" anlamına gelen ve temelde bir par-

füm ya da şarabı nitelendirmede kullanılan *suauis* sıfatından türemiştir.[4] Sonuçta, erotikleşmiş[5] öpücük, tenin tene değmesinden kaynaklanan haz olmayan bir haz verir, bu, etken öğeleri "çiçek"; şarap çiçeği, bir parfümün çiçeği, bir soluğun çiçeği diye adlandırılan hafif, canlı bir akışkana geçiştir.[6]

Bir soluk gibi içilen bu şarap, bir şarap gibi tadına varılan bu soluk farklı ve *cena*'nın içecek ve yiyecekleriyle hiçbir ilişkisi olmayan hazları biçimlendirir. *Comissatio*, parfümlü hazların evreninin, aromalar dünyasının, çiğ ve çürük olanın uzağında, pişirilen ve sindirilenin bir parçasıdır.

Sevgilinin ağzı, yaşamsal soluğu, *spiritus*'u hoş kokulu ve sarhoş edici olan erkek-kız çocuğun, *puellum*'un ağzının üzerine konar; katıksız şarap gibi, kendine has kokusu ve özü olan bir "çiçek", *flos* salgılar. Erkek çocuğun "ağzı açık"tır, soluğun çıktığı bir geçit, *trames* açılmıştır. Katıksız şarabın bir kupaya ya da testiye boşaldığı bir tulumu ya da anforayı andıran bu çifte açıklık, Roma'ya özgü öpücüğün kendisidir:

| | |
|---|---|
| *Animula aegra et saucia* | Hasta ve yaralı küçük ruhum |
| *Cucurrit ad labias mihi* | Dudaklarıma, |
| *Rictumque in oris periculum* | Gülücüğümün açık geçitine doğru ilerledi |
| *Et labra pueri mollia* | Erkek çocuğunun tatlı dudaklarına atılmak için |
| *Rimata itineri transitus* | Geçmek için bir yol arıyor |
| *Vt transiliret nititur* | Sıçramak isterdi. |

İki arkadaşın solukları, birinden ötekine ve ötekinden yine ilkine akar. Bu öpücük, kaynaşımsal, bakışımlı ve cinsellik barındırmayan bir birleşimdir. Daha yaygın olarak Roma'da, özellikle güldürü âşıkları aracılığıyla tanınan sıradan öpücükte, dudakların bir

4. Öpücüğü adlandırmada kullanılan Latince terimler konusunda, bkz. Philippe Moreau, "Osculum, basium, sauium", *Revue de philologie*, 52, 1978, s. 87-97'de.
5. Aile, dost ilişkileri anlamına geldiğinde ya da bir barışı belirlediğinde, erotikleşme söz konusu değildir.
6. "İçmek, içine çekmek" anlamında *duco* eyleminin kullanımı hava ve değerli şarapla sınırlıdır. Bkz. Cicero, *De natura deorum*, II, 18 ve 136, ve Horatius, I, 17, 22 ve IV, 12, 14.

cinsiyeti vardır; çünkü, Latince, kadınların ya da çocukların küçük, nazik dudakları, *labella* ile erkeklerin ağzı *labra*, *labia* arasında bir karşıtlık oluşturur.[7] Burada, belirtili olmayan aynı terim, her iki tarafın da dudaklarını gösterir. Bu öpücüğün tatlılığı, dudakların inceliğine değil, bunların değiş tokuş ettiği ve her ikisine de canlılık kazandıran yaşamın kendisi olan soluğa, *spiritus*'a, *anima*'ya bağlanır.

Öpücükteki bu soluk, Roma şarabıyla aynı yakıcı niteliği paylaşır,[8] onu bedenin tüm parçalarına taşıyan ve ölüm anında terk edilen, böylece kaslardan ve iç organlardan çekilmesiyle bunları rutubet içinde soğuma ve çürümeye iten kanın özünü oluşturur. İlahi bir ruhla ya da ölümsüzlük ilkesiyle hiçbir ilgisi olmayan bu yaşamsal soluk, insanın kendisinin şarap ve aşkla coşması ölçüsünde hareket kazanır ve uçucu duruma gelir. Çünkü, aşk gibi, katıksız şarap da yüreğin sakladığı şeyi dudaklara taşır: Sarhoşluk, *uis caloris* bedende, fıçıdaki şarap gibi kaynamaya başlar ve uçmaya çalışan buhara dönüşür.[9]

Böylece, demek oluyor ki aşkı, öpücüğü ve şarabı *comissatio*'nun erotizmiyle birleştiren ve Yunan Dionysosçuluğuna hiçbir şey borçlu olmadığını gördüğümüz uyumlu bir düzen vardır. Bu düzen, bir Romalı'nın diyebileceği gibi, katıksız şarabın istridye ile, bir Lévi-Strauss yandaşının diyebileceği gibi kokuların çürümüşle karşıtlaştığı gibi, içinde *comissatio*'nun *cena*'yla karşıtlaştığı Roma simgeciliği içinde yer alır. *Cena*'nın hazları, gulanın hazlarıdır ve temelde etin tüketimine, daha açık bir söyleyişle beslemeyen ama beden içerisinde hazmedilmeden çürüyen bir leş tüketimine dayanır. *Cena*'da içilen karışık ya da suyla kestirilmiş şarap da bu iç çürümeye katkıda bulunur; bunun kötü kokulu sonuçları, Romalılar'ın *crapula* olarak adlandırdıkları, lağımların veya gemi sintinelerinin iğrenç kokusu aracılığıyla kendini ertesi gün hissettirir. Yukarıdan ve aşağıdan iğrenç sıvılarla boşalan *cena*'nın bu gevşek ve soğuk bede-

7. *Labia*, *Labra* ve küçültme eki almış olan *labella*, *lambo*: "yalamak, diliyle yalayarak içmek" eylemiyle aynı kökenden çıkılarak oluşturulmuştur.
8. Bkz. yukarıda, s. 147-149.
9. Seneca, *Epistulae*, X, 83, 16.

ni, katıksız şaraptan ve dostunun soluğundan sarhoş olmuş, bayılma aşamasına gelmiş âşıkların giderek silinen bedenleriyle karşıtlaşır. Bu nedenle, içkili şölen öpücüğü tehlikeli bir oyundur:

| | |
|---|---|
| *Tum si morae quid plusculae* | İşte, eğer bir an daha sürseydi |
| *Fuisset in coetu osculi* | Bizi birleştiren bu öpücük, |
| *Amoris igni percita* | Aşkın kucakladığı hayatım |
| *Transisset et me linqueret* | Benden koparak ona geçerdi |
| *Et mira prorsum res foret* | Ve kuşkusuz bir mucize olurdu, |
| *Vt fierem ad me mortuus* | Kendi bedenimde ölürdüm |
| *Ad puerulum intus uiuerem* | Çocuğunkinde yaşamak üzere. |

Bu ruhsal dalgalanmaya, yaşamsal öpücüğün bir bedenden ötekine aktarılmasına nasıl bir anlam vermek gerekirdi? Burada, bir kölelik gibi yaşanan ve genellikle yabancı bir beden içinde bir ruhun tutsak olması biçiminde gösterilen yaşanmış aşk duygusuna ilişkin olarak Eskiler'in oluşturduğu ünlü anlayışla karşılaşıyoruz:[10]

| | |
|---|---|
| *Aufguit mi animus, credo ut solet, ad Theotimum* | Ruhum kaçtı; her zaman olduğu gibi, sanırım Theotimes'e gitti |
| *Deuenit. Sic est perfugium illud habet* | O sığınağıdır ruhumun |
| *Quid si non interdixem ne illunc fugitiuum* | Sanki yasaklamamışım gibi bu kaçağa, |
| *Mitteret ad se intro sed magis eiiceret?* | İçinde barındırmayı onu, kovmalıydı |
| *Ibimus quaestum Verum ne ipsi teneamur* | Aramaya gideceğiz onu, ama ya orada |
| *Formido. Quid ago? Da Venus consilium* | Tutsak edilirsek? korkuyorum. Venus öğüt ver bana! |

Ozanın ruhu –ozan terimi, burada bir kimlik ya da toplumsal bir işlev olarak değil, sözcelem zamanı içinde bir rol olarak kullanılmıştır– sevdiği Theotimes diye birisinin bedenine geçmiştir; Venüs'e yapılan son gönderme, dizelerin erotik niteliğine ilişkin her türlü karışıklığı giderir. Bağlam, genellikle şöyle ortaya çıkar: Bir

10. Aulus Gellius'un, *Noctes Atticae*, XIX, 11'de alıntıladığı Quintus Lutatius Catullus'un şiiri.

*comissatio* sırasında, ilk öpücük ozanı "âşık" etmiş, bir başka söyleyişle susuzluğunu gideremeyecek öpücüklere hasret bırakmıştır. Gerçekten de öpücük arzuyu dindirmek bir yana öteki öpücükleri kışkırtır. Aynı zamanda hem ateş hem de su, susuzluk veren bir içki olan şarap gibi, öpücük de bir haz-arzudur. Ruhundan yoksun kalmış olan ozan, onu başka bir öpücük aracılığıyla bulmaya çabalar ama bu çabasında tümüyle uyuşma sakıncasıyla, bir başka deyişle bu aşk-arzu-hazza kalıcı bir bağımlılığa düşme tehlikesiyle karşı karşıya kalır.

Burada metin, sesçil benzerlikten yola çıkarak, *anima* "yaşamsal soluk" terimini değil de *animus* "istek" terimini kullanır. Yaşamsal soluğunu yitiren âşık, dolayısıyla iredesini de yitirir ve Theotimes'in kölesi olur. "Soluk"tan "irade"ye geçerek, Catullus'un dizeleri, bir anlamda öpücüğün aklı baştan alan gücüne bir yorum getirir.

## C. ÖPÜCÜK, ŞARAP VE ŞİİR

Roma öpücüğü, içkili şölenin kenarına bir korkuluk parmaklığı gibi yerleştirilmiş toplumsal bir ölümü, tutsak eden duygunun ölümünü kışkırtır ve savuşturur. Çok uzun, çok açık öpücüğün sonunda, yaşam dengesini yitirebilir ve varlığını duygulara yayan duygusallık, Catullus'ta okunduğu gibi *comissatio* zamanının dışına taşabilir. Roma öpücüğü, terk edilmişlik içinde, ötekinin soluğunun yaşam için zorunlu bir uyuşturucuya dönüşmesi korkusuyla kendine egemen olmayı gerektirir.

Öpücüğün tehlikeleri, Licinius ile sürdürdüğü şiir oyunları sırasında Catullus'un karşı karşıya kaldığı tehlikelerdir. Tabletlerin okunmasının uyandırdığı haz, öpüşme sırasında solukların karşılıklı değiş tokuş edilmesindeki hazzın aynısıdır. Her ikisi de, karşısındakinin sözcükleri sesletirken çıkardığı soluğu içine çeker, okurun bedeninde böylece var olan ve onu öpen yazman ona esin verir ve bu kez onu ozana ve yazmana dönüştürür. Öpücükteki aynı kaynaşma, aynı erotik bakışımlılık, tabletler düzeninde de kendini gösterir. Roma'da yalnızca yazı-okuma, Yunanistan'da şarkı ve Dionysos-

çuluktan geçen bu sözcüklerin erotizmine olanak tanır. Ama, yazının sözellik üretmekten başka bir işlevi yoktur ve bu sözellik, tablet üzerine yazılmış sözcüklere bir varlık kazandıracaktır; yazı, şiirsel bir yaratım süreci içinde değil, soluğun bir stratejisi içinde işe karışır. Yazının bu erotik kullanımı –sevgili, yazdıklarını sevdiği delikanlı ya da kıza okutarak ona sözcükleri aracılığıyla sahip olmayı amaçlar–, yazman tarafından fiziksel olarak sahip olunan okuru gösteren Yunanca betime yaklaştırılabilir.[11] Ama kaba bir boyun eğişin, yapılan kişi için aşağılayıcı olan kaba bir oğlancılığın söz konusu olduğu Yunanistan'dan farklı olarak, yazının bu Roma'ya özgü erotimi, öpücük gibi bakışımlı, cinsellikten arınmış ve oyunsudur.

Roma'da içkili şölen çerçevesinde aşk öpücüğü, Dionysosçu sarhoşluğun sonuçlarıyla ilgisiz olmayan, kişinin kendi sınırlarına ilişkin bir deneyime yol açar: Ben'in öteki içinde yitmesi, bir erkekle bir kadın, bir erkekle bir erkek çocuk ya da iki erkek arasındaki cinselleşmiş ve cinsel birleşmeye hiçbir bakımdan benzemeyen bir *coetus* içinde, kaynaşma yoluyla kendine karşı ölüm, ruhbilimsel ve toplumsal gönderimlerin özgür kaldığı bir yer olan insanlığın berisinde dengesini yitirme sakıncası doğurur. Roma'daki bu deneyim ne kutsaldır ne de ayinsi bir yan taşır; bununla birlikte, bunların bir felaket olmaksızın eşanlı bir biçimde oluşmasına, yalnızca hazların bir tekniği olanak tanır. İçkili şölen Dionysosçuluğu içinde, *sympósion*'un törensel kalıbı, doğal bir biçimde içicileri "kazaya uğramak"tan kurtarır. Roma'da *lusus*'lara egemen olunması kendini aşk oyunlarına kaptırmamaya, kendi bedeni ve sarhoşlukları üzerinde uzgörülü bir denetim uygulamaya dayanan kişisel bir çileyi varsayar; zamanında durmasını bilmek gerekir.

> Bir erkek çocuğunu öpmeye hiçbir zaman doyamaz insan; ne kadar çok içilirse susuzluk o kadar artar ve dudaklar haz içinde, ancak öpücüklerin geri çevrildiği anda geri çekilir.[12]

11. Svenbro [1988], s. 207 ve dvm.
12. Akhilleus Tatios, *Ta Kata Leukippen ke Kleitophonta*, II, 37. P. Grimal çev., *Les Romains grecs et latins, Gallimard*, La Pléiade, Paris, 1963. II. yy'da bir İskenderiyeli tarafından Yunanca yazılan bu roman, bir dişil Eros yanlısına söz verdikten sonra burada oğlancı Eros yanlısı bir söylem sunar.

Romalılar'ın genelde bir insanın yaşamında yer tutan her uğraşın doğru zamanda olmasına verdikleri önem bilinmektedir: Bir *cena*'ya öğleden sonranın ortasından önce başlamamak ve gün batar batmaz bitirmek, gündüz değil gece uyumak vd. daha doğrudur. Bu zaman disiplini herkesin ahlâk anlayışının merkezinde yer alır, herkesin kendisine karşı özgür bir ilişki kurmasına, kişiyi hazların kölesi olmadan kendini bu hazlara bırakmasına olanak tanır. Roma, tehlikeli sarhoşluklarla kendine bir isim yapmıştır; gündelik yaşamda kumsallar serbest bırakılmıştır; kentli soylular burada öpücük ve söz oyunlarına ilişkin karışık hazlar geliştirmiştir. Bunlara eşlik eden şarap, başkalarının kişinin kendisi üzerindeki yargısını askıya alır. Suçluluk duygusunun farkında olmayan bu utanç uygarlığı içinde, yalnızca başka özgür insanların bakışı bir sansür ve herkesin davranışları üzerinde bir denetim uygular –bu bakış dışında, her şey serbestir. Bu nedenle, şarhoşluk, özgürleşmiş bir toplumu geçici olarak çevreden yalıtır:[13]

*Omne uitium ebrietas et incendit et detegit, Obstantem malis conatibus uerecundium remouet; plures enim pudore peccandi quam bona uoluntate prohibitis abstinent.*
*Non facit uitia ebrietas sed protrahit: tunc libidinosus ne cubiculum quidem expectat sed cupiditatibus suis quantum petiuerunt sine dilatione permittit.*

Şarhoşluk, kusurları kışkırtır ve açığa çıkarır. Kötü eğilimlere engel oluşturan duvarı; başkalarının yargısından korkmayı ortadan kaldırır, çünkü, kendi ahlâki iradesinden çok, yanlışın verdiği utançla kendine yasaklar getiren insanların sayısı daha fazladır.
Sarhoşluk kusurlar yaratmaz, onları gösterir: Böylece cinsi sapığın neden odasında olup beklemek yerine kendini tüm arzularına herkesin içinde bıraktığı açıklık kazanır.

Seneca'nın bu metinin ahlâksal yanı üzerinde durmak gerekmez, kuşkusuz Roma sarhoşluğuna bir sansür getirmekte, ama simgesel temellerini de ortaya çıkarmakta. Roma törelerinin arkeoloğu genellikle bu tür belgeler olmadan yapamaz, çünkü, gündelik ya-

13. Seneca, *Epistulae*, X, 116, 19-20.

şama kültürel bakımdan egemen olabilmek Roma tarihçisi için bir Yunan tarihçisinden daha zordur: Roma tarihçisinin elinde, Yunan tarihçisinde olduğu gibi kültür ulamları düzenini baştan başa incelemesine olanak tanıyacak denli çok sayıda söylence yoktur.[14] Bununla birlikte, bu gündelik yaşam kültürü Romalı için de bir Yunanlı için olduğu denli önemli ve kısıtlayıcıdır, genellikle törel ölçütler çerçevesinde dile gelse bile kişiliğinin ve uygar insan kimliğinin oluşmasında aynı derecede belirleyicidir; ama, Roma'da geleneksel töre ve kültür birbirlerinden ayrı tutulamaz: *Mores*, gelenek ve göreneklerdir.

## D. UTANÇSIZ VE ÇABASIZ BİR HAZ

Öpücüğü *comissatio* bulmamıştır, ama onu, sıradan aşklar söz konusu olduğunda, söz gelimi Roma güldürüsünde gördüğümüz gibi, bir başlangıçtan başka bir şey olmayan bir amaca dönüştürmüştür. Satyrikon'un bir sahnesi nasıl bin öpücüğün kendi içinde bir amaç[15] olmaktan çok, zaman zaman basit bir giriş olduğunu açık açık gösterir. Konuşma, bir delikanlıyla genç bir kız arasında geçer:[16]

| | |
|---|---|
| *In hoc gramine pariter compositi, mille osculis lusimus quaerentes voluptatem robustam.* | Birbirimiz kucakladığımız bu çimen üzerinde, hazzın yüreğine ulaşmaya çabalayarak birbirimize bin öpücük verme oyunu oynadık. |

Erkek çocuğun dramı –*Satyrikon*'un anlatıcısı Enclopyus söz konusudur– tam olarak hazırlık aşamasını geçemez; çünkü, erkeklerin ereksiyonuna egemen olan tanrı Priapos onu güçsüzlüğe tutsak etmiştir, "hazların yüreği"ne hiçbir zaman ulaşamaz. Pri-

14. Söz gelimi, Marcel Detienne, *Les Jardins d'Adonis. La mythologie des aromates en Grèce*, Gallimard, Paris, 1972.
15. Catullus, 5: "Da mi basia mille...", ve 7.
16. Petronius, *Satyrikon*, 127. Bu deyiş pek açık değildir, her ne denli robur meşe ağacının yüreğiyse de, uoluptatem robustam, "hazzın özü, yüreği" anlamına gelmek durumundadır. Çeviri için, tartışmasız en üstün nitelikli olanına, P. Grimal'in çevirisi *Les Romains grecs et latins, Pléiade, Gallimard*, Paris, 1958'e gönderme yapıyoruz.

apos'un yetkesinin dışında kalan bu aşk hazırlıkları, baş döndürücü Kirkê ile alınıp verilen öpücükler *comissatio*'nun hazlarına benzer. Her iki sevgili de, birbirlerine karışacak bir biçimde, *pariter compositi* kucaklaşmıştır ve bunların öpücükleri oyun, *lusimus*'tur.

Kirkê'nin alaycı bir tavırla Encolpyus'a söylediği gibi, bu öpücüklerin Priaposçu hazlara göre, edepli ve çekingen bir yanı vardır:[17]

*Si libidinosa essem, quererer decepta; nunc etiam languori tuo gratias ago, in umbra uoluptati diutius lusi.*

Eğer bir haz kadını olsaydım, düş kırıklığımdan sana yakınırdım; ama aslında uyuşukluğuna teşekkür ederim, hazzın gölgesinde daha uzun süre oynadım.

Genç kadının acı alayı bir şakadan başka bir şey değildir. Erotik öpücüğün bir oyun, bir *ludus* olması ölçüsünde önemini yitirir, törel veya fizik sonuçları ortadan kalkar; ne çocuk ne de utanç verir. Roma'da oyun, *ludus* gerçeğe öykünerek gerçekdışı bir biçimde davranmaktır. Dolayısıyla öpücükler cinsellik kazanmış bedenlerin aşk ilişkisidir ve bedenler bu ilişkinin ancak bir gölgesidir: Karınların birleşmesini "oynayan" ruh-solukların birleşmesidir. Bu nedenle, ahlâkdışının ağırlığını taşımaz, yine bu nedenle öpücükler doyurucu olamazlar.

Dolayısıyla, içkili şölen öpücüklerine ve bunların sonsuz ama sevgilileri hiçbir zaman mutluluktan doyurmayan hazlarına kendilerini bırakanlar, doyumu en sağlam hazlarda arayanlar vardır.

*Satyrikon*'un kahramanı, bu iki erotizm arasında kısılıp kalmıştır. Her ne denli kimi kişiler ve genel olarak toplum ondan Priaposçu kahramanlıklar beklerse de, o buna özel bir ilgi göstermez; gerçek haz, solukların kaynaşmasındadır, gerisi bir görevdir. Giton'la ilişkisinde, zaman zaman burada olduğu gibi *comissatio uersiculi*leri kullanarak yücelttiği tek haz budur:[18]

17. *Ay.y.*, 129.
18. Petronius, *Satyrikon*, *a.g.y.*, 79.

| | |
|---|---|
| *Qualis nox fuit illa, di deaeque* | Nasıl bir gece oldu bu tanrılar ve tanrıçalar! |
| *Quam mollis toruus ! Haesimus calentes* | Ne tatlı yatak! Bizi birbirimize bağlarken yanmaktaydık |
| *Et transfudimus hinc et hinc labellis* | Ve dudaklarımız birbirlerine akmaktaydı |
| *Errantes animas Valete curae* | Başıboş ruhlarımız. Elveda tasaları |
| *Mortales ! Ego sic perire coepi* | Ölümlü insanların! Ve ben de böylece neredeyse ölecektim. |

*Mollita*, bir başka deyişle onların Roma'da tek gerçek hazzı olan bu "tatlı" hazların geceleri. İki sevgili birbirlerini olabildiğince sıkı, *haesimus* kucaklayarak birbirlerinin içinde kaynaşırlar. Solukları, *animas* bakışımlı öpücükleri, *hinc et hinc* aracılığıyla, aynı düzeyde narin olan dudakları, *labellis* üzerinden, bir bakıma birbirlerinin içine "akmıştır" –Latince *transfundere* eylemi, tam anlamıyla "bir sıvıyı bir kaptan başka bir kaba boşaltmak" anlamına gelir. Bu öpüşme sırasında, kahraman ölümün yanından geçer. Böylece, kendilerini ölümlü kılan "kaygılar"ı insanlara unutturarak onları insanlıklarından kurtaran ve insanları tanrılardan ayırt eden hazlar, aynı zamanda bu insanları ölüme itme sakıncasını da içerirler. Bu bakımdan, içkili şölen öpücüğü sınırlara ilişkin bir deneyimdir.

Neyse ki, âşığı ateşleyen katıksız şarap, aynı zamanda onu uyutarak sevgiliyi bu kaynaşımsal ve ölümcül hazlardan kurtarır, onu ötekinin bedeninden ayırır:

| | |
|---|---|
| *Cum solutus mero remissiem ebrias manus...* | Katıksız şarapla altüst olduğumdan, şarhoş ellerimi gevşettim... |

Dolayısıyla, Encolpyus bu öpücükleri Giton'a duyduğu sonsuz arzunun gerçekleşmesinde kullanır ve kutladığı geceler hakkında, hiçbir şey söylemez;[19] bu "hiçbir şey" her zaman olası kalsa bile:

19. Petronius, *Satyrikon, a.g.y.*, 11.

| | |
|---|---|
| *... osculisque tandem bona fide exactis alligo artissimis complexibus puerum fruorque uotis usque ad inuidiam felicibus. Nec adhuc quidem omnia erant facta, cum...* | ...içten öpücüklerle nihayet erkek çocuğu sıkıca sararak kucaklıyorum ve arzularımı mutlu insanları kıskandırırcasına gerçekleştiriyorum. Doğrusunu söylemek gerekirse her şey henüz bitmemişti ki... |

Bir başka erkek çocuğu olan Endymion ile, kendini başka öpücüklere kaptırır. Metin daha da açıktır; çünkü, iki soluğun kaynaşmasını hazzın amacı durumuna getirir, öteki tüm davranışlar da buna ulaşmada bir araçtır:[20]

| | |
|---|---|
| *Iam pluribus osculis labra crepitabant, iam implicitae manus omne genus amoris inuenerant, iam alligata mutuo ambitu corpora animarum quoque mixturam fecerant* | Daha şimdiden dudaklar öpücüklerle titremekte, daha şimdiden birbirlerini sarmış eller her türlü aşk hazzını bulmuşlardı, daha şimdiden birbirlerini kucaklayan bedenler solukların karışımını gerçekleştirmişlerdi. |

*Satyrikon*, bir erkek çocuğunun, Giton'un öpücüklerinden başka hiçbir şey arzulamayan ve *delicatus*'un aşklarına severek bağlanan ama bütün hor görülen tanrılar gibi intikam isteğiyle tutuşan Priapos'un kurbanı olan Encolpyus'un öyküsü gibi okunabilir. Bir anda Encolpyus güçsüz kalır ve kendisini, Priapos'un tartışmalı bir tanrı olarak görüldüğü bir toplumun hedefi durumuna getiren bu güçsüzlüğü bir takınak durumuna getirir. Çünkü Priapos'un varlığı, tek bir öpücük âşıklarının tehdidi altındadır.

Petronius'a mal edilen bir metin parçası, iki aşk hazzının, öpücüğün ve sıradan birleşmenin karşıtlığına açıklık getirir[21] –ozanın tercihlerinin nerelere vardığı görülmektedir:

| | |
|---|---|
| *Foeda est in coitu et breuis uoluptas* | Çiftleşmekten alınan haz kısa ve çirkindir |
| *Et taderet Veneris statim peractae* | Hızla yapılan sevişmeden sonra ancak tiksinti duyulur |

20. *Ay.y.*, 132.

21. Petronius, parça 54, bu parçanın Petronius'a mal edilmesi sorunu bizim konumuzu doğrudan ilgilendirmemektedir.

| | |
|---|---|
| *Non ergo ut pecudes* libidinosae[22] | Çiftleşme mevsimine girmiş hayvanlar gibi düşünmeden atılmayalım |
| *Caeci protinus irruamus iluuc* | Bu türden hazlara |
| *Nam languescit amor peritque flamma* | İçinde arzunun yok olduğu ve alevin söndüğü |
| *Sed sic, sic sine fine feriati* | Ama bizler böyle yapıyoruz sonsuz bir şölen içinde |
| *Et tecum iaceamus osculantes* | Sen ve ben uzanmış yatarak birbirimize öpücükler sunuyoruz |
| *Hic nullus labor est ruborque nullus* | Çabasız bir haz ve utançsız bir haz |
| *Hoc iuuit, iuuat et diu iuuabit* | Geçmiş, şimdiki ve gelecekteki zevk |
| *Hoc non deficit incipitque semper* | Hiçbir zaman azalmıyor ve hep yeniden başlıyor |

Bu kısa *comissatio* şiiri uzanmış, birbirlerine öpücükler veren sevgililerden söz etmektedir. Bunlardan birisi, sıradan cinselliğin karşısına koymak üzere bu hazzı yüceltmektedir. Öpücüğün, uygarlığın tüm erdemlerini, çiftleşmenin, hayvansılığın tüm çirkinliklerini taşıdığı söylenebilir. Gerçekten de, insanoğlu hayvansı arzusuna egemen olmayı bilmeli ve kısa, onur kırıcı ve sevenleri birbirlerinden ayıran bir birleşmeden kendini sakınmalıdır; çünkü, böylece tatmin edilen bir arzu bir *taedium*'u: "bir bıkkınlık ve iğrenme" (*taedium*, tat zevklerine ilişkin bütünün bir parçasıdır) duygusunu kışkırtır. Buna karşın öpücük, hiçbir zaman doyurulmayan ve her zaman yeniden doğan bir arzuyu sürdürerek sevgilileri sonsuza değin ve zaman dışı bir şölen içinde birleştirir. Son olarak, Romalılar'ın öpücüğü yeğlemesine ilişkin öteki gerekçeler: Her şeyden önce, öpücük hiçbir *labor*, "hiçbir fiziksel çaba" gerektirmez –Roma'da ideal haz, her zaman edilgen *mollis*, erkek için ama genellikle kadın için de çiftleşme olmayan şeydir;[23] sonra, öpücükler âşıkların onurunu kırmaz, çünkü bunlar âşıklardan hiçbirinin boyun eğmesini i-

22. Bu, güçlü bir çiftleşmeyi arzulayan kadınlardan söz ederken Kirkê'nin kullandığı sıfatlır.
23. Özellikle *Satyrikon*'da kişilerin sonuca ulaşmak için didinip durdukları güldürücü sahnelerle karşılaşırız: örneğin, bkz. 23 ya da 140. bölümler.

çermez. Petronius ya da başka biri böylece *Satyrikon'un* âşıklarının kuramını yapar ve Priaposçu öpücükle çiftleşmeyi, birincisini güzel, ikincisini çirkin bir şey olarak birbiriyle karşıtlaştırır.

*Comissatio* öpücüğünü aşk hazzının ortak ideali olarak Roma uygarlığı içine katan simgesel ağ tasarısını bütünlemek için son ve ilginç bir metne yer vereceğiz. Evlilik ve karşı cinsler arası aşk yanlısı bir söylev içine katılmış bu metinde, bir erkekle bir kadın arasında bir cinsel birleşmenin betimi söz konusudur. Buradaki önemli kanıt, söylevciye göre kadının cinsel eylem sırasında erkek çocuklardan daha iyi öpücükler vermesidir:[24]

> Afrodit'in yüce anında, hazzın etkisiyle kadın kendini özgür bırakır, ağzı öpmek için aralanır, bütün utanç duygularından sıyrılmıştır... Afrodit'in doruğa çıktığı ana ulaştığında, kadın güçlükle solumaktadır, zevk kendisini o denli yakmaktadır ki aşk soluğu içinde nefesi dudaklarına değin yükselir ve sevgilinin derinliklerine girmeye çalışan o her yeri dolaşan öpücükle karışır. Nefesle dışarı çıkan bu soluk öpücükle birleşir ve yüreğe dokunur. Bu öpücükle sarsılan erkek titremeye başlar. Eğer derinliklerinde bir yerde bağlı olmasa, sürüklenir ve bu öpücüklerle ve yukarılara doğru çekilirdi.

Bu solukla ilgili kurguların yansılama olma ve erkek çocuklarla aşk yanlılarıyla karşıtlaştıklarında kadınlarla aşk yandaşlarının uygun bulduğu söylemi karikatürleştirme olasılıkları yüksektir. Burada bizi ilgilendiren yan, tümcelerin her zaman aynı olan bir öpücük betimlemesine başvurmasıdır: Solukların karışımı ve biribirine akması olan öpücük, insan aşkına özgü yüce bir hazdır. Karşı cinslerin birleşmesini geçerli kılmak için bunun erkek çocukların öpücükleriyle aynı hazları hatta daha üstün hazları getirdiğini göstermek gerekir. Dolayısıyla, metin öpücüklere bir cinsiyet yükler ve birleşme sırasında hazırlık öpücüklerinden daha yoğun olan öpücükleri kadınlara mal eder, çünkü kadınların hazla daha da yakıcılaşan solukları erkeğin içine akar ve onun içinde güçlenerek yüreğine dolar; erkeği kendisinden koparıp alma tehlikesini gündeme getirir.

Sonuç olarak, sıradan aşklarda öpücüğün alışılmış yeri hazırlık

24. Akhilleus Tatius, *Ta kata Leukippen ke Kleitophonta*, II, 37.

öpüşleriyle sınırlıdır; işlevi, arzuyu canlandırmak ve aşk hazlarına uygar boyutunu kazandırmak, insanların çoğunu tiksindirecek hayvansı bir birleşme olmalarını engellemektir. Öpücüğün etkileri daha sonra çiftleşmenin etkileriyle ortadan kalkacaktır; hoş kokulu arzu, kötü kokulu arzu içinde söner. Arzu, insanları, umutsuzca kaynaşmayı amaçlayan bir sarılış içinde birbirlerine bağlar, tiksinti onları birbirlerinden uzaklaştırır, özgürleştirir.

Öpücük bir araç olmaktan çıkıp bir amaca dönüştüğünde, sevgililer sonsuz bir kucaklaşma içinde birbirlerine bağlanırlar; ne tiksinti ne de bıkkınlık bu kucaklaşmaya bir son verebilir. Eğer irade buna bir son veremezse, bunu şarap yapacaktır. Ve burada şarabın çifte yapısına uygun olarak *comissatio* içindeki ikili işlevine tanık olunur:[25] Kendinden geçinceye değin kışkırtmak ya da uyuşturmak.

Öpücük hem bir oyun, şehvetin gölgesi hem de bu şehvetin doruk noktasıdır. Oyun, Roma'da bir kültür etkinliği ve salt estetiğe bağlı olarak bunların da en haz vereni olduğundan, öpücük insan aşkına kültürel boyutu katar. Bu oyunların, *ludi*'nin en tehlikelisidir çünkü bundan hiçbir zaman doyuma ulaşılmaz, bunu anlamak için sirkteki seyircilere bir bakmak yeterlidir: Bunlar, hipodromun pistinde birbiri ardından geçen ve her zaman daha fazla sayıda olmalarını istedikleri atlı arabaların aslında hep birbirinin aynısı olan yarışını hiçbir zaman bıkmadan, gözleriyle yercesine izlerler.

## E. PİS KOKAN ÖPÜCÜK, YA DA EROTİZMİN HİZMETİNDEKİ PORNOGRAFİ

Hazırlık oyunları sırasında, sevgililerin arzusunu ateşlemesi gereken öpücük, eğer pis kokuyorsa ters bir etki de yapabilir. *Comissatio*'nun hoş kokulu evreninin bir parçası olmak yerine, bu öpücük sevgiliyi bedensel duyguların aşağılık dünyasına yeniden itebilir ve burada ancak çiftleşmeden sonra dinginleşir. Encolpyus'un Priaposçu soğukluğu karşısında alınan Kirkê, alaycı bir biçimde ona şöyle der:[26]

25. Bkz. yukarıda, "Toprağın kanı", s. 147.
26. Petronius, *Satyrikon*, 128.

| | |
|---|---|
| *Numquid te osculum meum offendit?* | Öpücüğüm seni iğrendiriyor mu? |
| *Numquid spiritus ieiunio marcet?* | Soluğum oruç tutan insanınki gibi pis mi kokuyor? İyi yıkanmamış koltuk altlarımdan pis bir ter kokusu mu yayılıyor? |
| *Numquid alarum negligens sudor?* | |

Öpücükle işin içine karışan bedenin üst kısmı, açılan ağız ve saran ve dolayısıyla gövdeden uzaklaşan kollar tam anlamıyla uygar olmalıdır: Öncelikle kötü kokuların yokluğu anlamına gelen bu beden kültürü, iyi kokularla fark edilir.[27] Bu pis kokular, gerek bakımsız, "doğal" bir bedenin ter kokusu türünden, gerekse yeterince beslenmemiş, bir başka deyişle uygar besinlerden yoksun bir bedenin kokusudur. Her iki koku, Roma'da erkeklerin ve kadınların geçici olarak beden kültüründen uzaklaştıkları yas durumunda bir arada ortaya çıkar. Yurttaşlar için fiziksel olarak katlanılmaz, sordidi, "tiksinç" bir nitelik kazanırlar. Kısacası, bakımsız bedenlerin öpücük konusunda yetersiz olmaları şaşırtıcı değildir.

Her ne kadar bedenin üst bölümü kültürün hoş kokulu çekiciliğine ulaşabilirse de, bedenin alt bölümü her zaman bunun dışında kalır. Kaçınılmaz bir biçimde çirkin ve pis kokuludur, özellikle cinsel organ "utanç verici"dir. Ayrıca, aşağılığın doruğu da, pis kokulu öpüşler içinde ağızla cinsel organı birbirine karıştırmaktır. Bu aşağılık durum, eylemin kendisinden olduğu denli, tiksinme duygusuna karşın hareket etmeye zorlayan bir boyun eğmişliği varsaymasından kaynaklanır. Kültür ve boyun eğmişlik birbirleriyle uyuşmaz. Köle pis kokar.

Bu pis kokan öpücükler, yergi mektuplarında aralıksız bir biçimde karşımıza çıkar; aşağılamanın en beteri, hasmının ağız kokusunu, kendi kıçının kokusuyla karşılaştırmaktır:[28]

| | |
|---|---|
| *Non ita me di ament quicquam referre putani* | Bana kalırsa, Tanrı korusun, ayırt edemeyecektim |
| *Vtrum os an culum olfacerem Aemilio* | Kokuya bakarak Emilius'un ağzıyla kıçını |
| *Nilo mundis hoc, nihiloque* | Biri temiz değil, öteki de |

27. Ayrıca bkz, Catullus, 69.
28. Catullus, 97.

| | |
|---|---|
| *immundius* | aynı dercede pis |
| *Verum etiam culus mundior et melior* | Yine de kıçını yeğlerdim, o daha temiz |
| *Nam sine dentibus est dentis os sesquipedalis* | Hiç değilse dişleri yok, ağzındaysa kazma dişler |
| *Guingivas uero ploxeni habet ueteris* | Ve araba kasası gibi dişetleri |
| *Praetera rictum qualem diffissus in aestu* | Gülüşü kızgın güneş altında |
| *Meienis mulae cunnus habere solet* | açıkağızlı bir avanağınki İşeyen bir katır gibi. |

Tümüyle havyanlığa bulanmış bedenlerin bu iğrenç ağızları, her şeyden önce itici salyalarıyla fahişelerin ağızlarıdır: Soluktan başka bir şey olmayan hoş kokulu öpücükte yeı almayan sıvı, tiksinç olanla birleşmiş bir biçimde ortaya çıkar. Catullus'un öptüğü bir erkek çocuk, ağzını silerek ve böylece iğrendiğini, isteksizliğini göstererek ona meydan okur:[29]

| | |
|---|---|
| *Nam simul factum est, multis diluta labella* | Öpücüğü verir vermez dudaklarını ıslatan sayısız damlayı, ağzımın bıraktıklarından geriye hiçbir şey kalmasın diye bütün parmaklarınla sildin; aynen bir fahişenin yüzüne attığı tükürüğü siler gibi. |
| *Guttis abstersi omnibus articulus* | |
| *Ne quicquam nostro contractum ex ore maneret* | |
| *Tamquam commictae spurca saliuna lupae* | |

Bu fahişenin tükürüğü, idrar gibidir. Tersine, bir eşcinselin kıçı, bir ağız gibi her şeyi yutmaya hazırdır; bu da, edilgen eşcinselliği itici zevkler arasında konumlandırmanın bir yoludur.[30]

Ahlâki düşüklük, törelerin barbarlığıyla karışır; böylece İspanyollar, Roma'da dişlerini idrarla parlatan kişiler olarak tanınır.[31]

| | |
|---|---|
| *Nunc Celtiber es Celtiberia in terra* | Çünkü sen Keltiberyalısın ve Keltiberya'da her sabah dişleri geceden kalan idrarla fırçalamak ve dişetlerini kırmızılaştırmak bir gelenektir; öyle ki, sizde dişler ne denli beyazsa, bu, o denli çok idrar içildiğini açıkça gösterir. |
| *Quod quisque minxit hoc sibi solet mane* | |
| *Dentem atque russam defricare guinguiam* | |
| *Vt quo iste uester expolitior dens* | |
| *Hoc te amplius bibisse pradedicet loti* | |

29. Catullus, 99, 7-10.
30. ID., 33.
31. ID., 39. Bir Roma eyaleti olan İspanya'da, Keltiberler yaşar.

Yalnızca dişleri fırçalamaktan idrar içmeye geçiş, bir ağızın iğrençliğinin nasıl oluştuğunu yeterince gösterir: Ağız, bedenin alt bölümüyle ilgili her şeyle ilişkiye girer ve üstelik, kendisini en çok iğrendiren şeyi içine alır.

Penisi emmekten duyulan tiksinti de aynı gösterim içinde yer alır ve sabahları Gellius'un tiksinti verici bir köpükle ıslanmış dudakları bembeyazdır;[32] çünkü, bütün gece boyunca "yetişkin bir erkeğin edep yerlerini yalayıp yutmuştur".

Bütün bu uygulayımlar, *comissatio'*nun hoş kokulu ve edepli öpücüğünün tam tersidir ve aynı zamanda çok fazla öpen kişi utanç duyulacak bir çaba gösterdiği için kuşkuyla karşılanır, çünkü, pis kokulu öpücüklerle hoş kokulu öpücüklerin tümü, *mollita'*nın, hiçbir çabanın, Priaposçu hiçbir *labor'*un gölgeleyemediği hazların alanına girer.

Bu nedenle, hiç kimse toplumsal bakımdan hoş kokulu öpücüklerde ısrarcı olamaz: Düzenli bir biçimde "erkekliğini" kanıtlamak gerekir. Kadınlar, hatta küçük erkek çocuklar Encolpyus'tan kendine yaraşır biçimde davranmasını isterler: Bu da onu, tanrı Priapos'un öfkesinden korur. Catullus ise, *uersiculi'*leriyle alay edenlere açık saçık nakaratlarda cinsel organıyla gözdağı verir:[33]

*Vos quei milla multa bastiorum*
*Legisits, male me marem putatis ?*
*Pedicabo uos et irrumabo*

Kitaplarımda binlerce öpücüğü okumuş olan sizler, benim erkeklikten yoksun olduğumu mu sanıyorsunuz?
Sizi arkanızdan ve ağzınızdan düzeceğim.

Bu kişiler, Catullus'un *cinaedus*, "dansçı" ve *pathicus*, "eşcinsel" –Yunanca hakaretler– olarak nitelendirdiği erkekler, *Aurelius* ve Furius'tur. Bunlar, Catullus'un saldırgan erkekliğinin kurbanla-

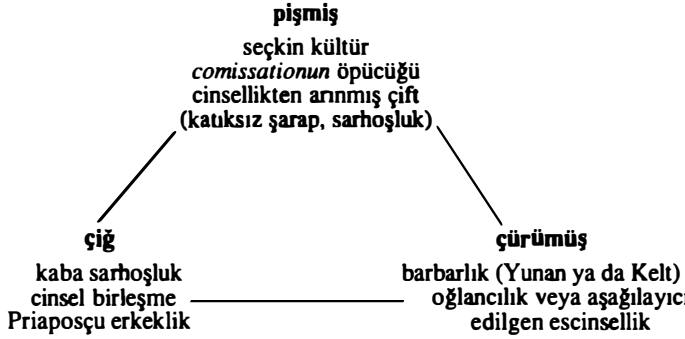
32. Id., 80.
33. Catullus, 16. Bu anlatım biçimi, bahçe hırsızlarına gözdağı veren Priaposçu yazılamalardan alınmıştır. Priapos, cinsellik alanında Eros'un karşıtıdır, zevk duygusu taşımayan tanrıdır.

rı olacaklardır ve Catullus da böylece pis kokulu öpücüklerin erkeği olmadığını kanıtlayacaktır. Kuşkusuz, der Catullus, *uersiculi*'leri, *molliculidir*, "aşk dizeleri hantallaşmıştır", sonra, erotik şiiri kısaca savunmaya koyulur ve pornografik bir kullanımla bunları hoş bir biçimde savunur:[34]

| | |
|---|---|
| .....*[uersiculi]* | Biraz hantallaşmış olsalar da, |
| *Qui tum denique habent salem ac leporem* | haklarında söylenebilecek tek şey zekâ ve sevimlilik taşıdıklarıdır ve |
| *Si sunt molliculi ac parum pudici* | biraz da ölçülülükten yoksundurlar, |
| *Et quod pruriat incitare possunt* | ayrıca bizdeki o hantal bellerini |
| *Non dico pueris sed his pilosis* | kımıldatamayan kıllı erkek |
| *Qui duros nequeunt mouere lumbos* | çocukları bir yana bırakırsak, bir arzuyu ateşleyebilirler. |

Buradaki mantık yürütmede ders alınacak bir yan vardır: Öpücüğün erotizmi hazırlık işleviyle bir araya gelir; *uersiculi*'ler bir aşk soluğu gibi alevlenir, ilettikleri uyuşukluk, bir gevşemedir ama bu gevşeme, aşırı *labores*'in arzuyu ortadan kaldırdığı kalın derililer için gereklidir. Bunların *duritia*'sı en temel aşkla uyuşum göstermez; çünkü, gerekli ilk coşkudan: arzudan yoksundurlar. Bu coşkuyu onlara *uersiculi*'ler aşılayacaktır.

Sonuçta, Romalılar'ın aşk uygulamaları üçgen biçiminde bir düzen oluşturur:




34. Martialis, Ovideus ve Genç Plinius'ta karşılaşılan kavram.

Bu üçgen, Lévi-Strauss'un ünlü yemek düzeni üçgeniyle karşılaştırılabilir.[35]

Bu tablo çeşitli biçimlerde yorumlanabilir: Söz gelimi, burada "pişmiş" öpücük, bir yanda hazırlık niteliğiyle "çiğ" erkeklikle ve öte yandan mollitiayla, esnek ve dişil yumuşaklığa sahip olan edilgen "çürümüşlük"le bağlantı sunar: Bu "çürümüş" edilgenliğin kendisinin de "çiğ" erkeklikle, kapsadığı bedenin alt bölümüne bağlı olan tiksintiyle ortak yanları vardır.

## F. KÜLTÜR, ÖPÜCÜK VE YUNAN AŞKI

Bu öpücük ve soluk kültürü, kısa bir süre önce çift cinsliliğe dönüşen, durmaksızın tartışılan sözde Roma eşcinselliği sorunu üzerine kimi önerilerde bulunmamızı sağlamaktadır.[36] Kuşkusuz, Paul Veyne'in gösterdiği gibi, Roma'da önemli olan eşin cinsiyeti değil, ama Michel Foucault'nun söylediği gibi, ötekinin, ötekilerin bakışı altında kişinin kendi kendisiyle olan ilişkisidir. Bununla birlikte, bu yazarlar eşcinsellikle karşıcinsellik arasındaki eski karşıtlığın yerine, tarihsel bakımdan aynı derecede uyumdan yoksun etken cinsellik ve edilgen cinsellik arasındaki bir başka karşıtlığı getirerek yanlış bir yola saparlar. Bu uyumsuzluk, *impudicitia* teriminin Roma'da "edilgen eşcinsellik" anlamına geldiği yönünde yapılan hiçbir zaman kesinlenmemiş bir doğrulamaya dayanması ölçüsünde bu uyumsuzluk daha da artar: Eskiler'ce hiçbir açıklık getirilmemiş

35. Lévi-Strauss, "Le triangle culinaire", *L'Arc*, "Lévi-Strauss", *s.* 19-29.

36. En yeni incelemeleri Paul Veyne yapmıştır, "La famille et l'amour sous le Haut-Empire romain", *Annales ESC*, 33, 1978, ve dvm.; "L'homosexualité romaine", *Sexualités occidentales, Communications, 35, 1982; Michel Foucault, Histoire de la sexualité III. Le souci de soi*, Gallimard, Paris, 1984, ve Eva Cantarella, *Selon la nature, l'usage et la loi: la bisexualité dans le monde antique*, La Découverte, Paris, 1991. Kuşkusuz bu yazarlar "eşcinsel" ve "karşıcinsel" ulamlarının antik dönem insanlarını incelemede uygun olmadığını yeterince gösterirler, ama bunların yerine etken ve edilgen ulamlarını getirmek de bir çözüm getirmez. Bu soruna ilişkin olarak, yalnızca Aline Rousselle'in *L'Histoire de la famille*, cilt I (Martine Ségalen'in yönetiminde, Armand Colin, Paris, 1986)'de kaleme aldığı bölüm, bir Roma evinin gündelik erotik yaşantısını yeniden oluşturarak, antropolojik ve tarihsel bir bakış açısı getirmektedir.

bu *impuidicitia* anlamı, bir "örtmece"[37] olabilir, oysa, cinselliğe ilişkin dil üzerinde sansürün olmadığı bir toplumda kanıtın hiçbir değeri yoktur, Martialis'i veya Catullus'u okumak yeterlidir.

Kuşkusuz, Romalı özgür ve yurttaş erkekler, belirli zamanlarda Priaposçu güçlerini kanıtlamak zorundadır, ama bunların cinselliği buradan kaynaklanan bir düzenlenim göstermez. Çünkü, modern tarihçilerin akıllarına bile getirmedikleri asıl sorun, zevk ve arzu sorunudur. Ve Roma'da ister cinsel isterse başka türden olsun, etkinlik, *labor*, ne erkekte ne de kadında hiçbir zaman zevklerin kaynağı olmaz. Cinsel saldırganlık erotik değil, simgesel türdendir. Catullus'un, *pedicabosu*, "seni arkadan düzeceğim" gibi, bir insan bir başka insana saldırganlık yoluyla gözdağı verdiğinde, bu hakaret bir çiftcinslilik içermez (aynı anlama gelen bir başka davranışa, günümüzde otomobil kullananlarda sıkça tanık olunur...). Oğlancılığın, genellikle bir bayırturpu ya da bir kefal kullanılarak zinaya karşı yapılan olası bir cezalandırma olduğu bir toplumda, simgesel değer daha da güçlüdür.[38]

Demek oluyor ki, yalnızca haz ve arzu söz konusu olduğunda, Eskiler doğanın insanı bunlarla çok yetersiz donattığı kanısını taşırlar. Bu nedenle haz ve arzu, Roma'da, şehvet düşkünü kişilerde kültürden, bir başka deyişle şarap, öpücük ve şiirden geçer:[39]

| | |
|---|---|
| *Dicta, sales, lusus, sermonis gratia,* | İyi sözcükler, şakalar, oyunlar, |
| *risus* | konuşmanın çekiciliği, gülüşler |
| *Vincunt naturae candidioris opus* | Doğa'nın sade yapıtına üstünlük sağlar. |

Bununla birlikte, Roma'da öteki hazlar gibi aşk hazları tadılır; bunlara her zaman biraz kuşkuyla yaklaşılır, çünkü hazlar kendi aralarında birbirlerine bağlanır ve kaçınılmaz olan sofra hazları gibi savaştan ve siyasetten yorgun düşmüş yurttaşlar için kendini bunlara bırakan kişileri gevşetir. Ayrıca, ayartıcı etkileri kısıtlamak için kurallar vardır.

37. Veyne, "La famille et l'amour sous la Haut-Empire romain", *a.g.y.*, s. 51; ve "L'homosexualité romaine", a. g. y., s. 29.
38. Catullus, 15.
39. Petronius, parça 53.

Aşılmaması gereken sınır, ne erkekleri kadınlardan ne de edilgenliği etkinlikten ayıran sınır değildir; bu sınır, bir cins ve yaş ayrımı olmaksızın toplumu erkeklere, kadınlara ve özgür ana-babadan doğmuş özgür çocuklara, "özgür doğmuşlara" ve tüm ötekilere: köle ve azat edilmiş olanlara bölen sınırdır. Birinciler için, evlilik dışında hiçbir ilişki serbest değildir; ikiniciler için hiçbir yasak yoktur.

Özgür erkeklerin ve kadınların bedeni kutsaldır, bunların edebini yaralamak, *stuprum*, onların onurlarını, *pudor*'u yitirmelerine neden olan bir suçtur:[40]

*Dum te abstineas nupta uidua uirgine*
*iuvente ac pueris liberis ama quibidet.*

İstediğini sev; yeter ki evli kadınlara, dullara, bakirelere, delikanlılara ve özgür erkek çocuklara saygıda kusur etme.

Tersine, köleler ve azat edilmişler bir efendinin arzularından kaçamazlar. Ünlü kalıba göre:[41]

*Impudicitia in ingenuo crimen est, in seruo necessitas, in liberto officium.*

Özgür bir adamın durumunda cinsel boyun eğme bir dava konusu olabilir, bir kölenin durumunda, bu köleliğin yol açtığı kısıtlılıklardan birisidir, bir azat edilmişin durumunda, işverenine karşı yerine getirmek zorunda olduğu hizmettir.

Öyleyse onursuzluk, aşk davranışları içinde bir edilgenlik ya da etkin olma sorunu değil, başkasının arzusuna boyun eğmedir. Boyun eğmişliğin isteğe bağlı olmasının ya da olmamasının pek önemi yoktur, sonuç değişmez. Bu nedenle, yargıçlar, ordugâhların yalıtılmışlığı içinde, askere yeni alınan gençlerin ırzına geçmek için yetkesini kötüye kullanan subaylara karşı özellikle katı davranırlar.[42] Ama eğer subay askerin onurunu daha önceden yitirmiş ünlü bir jigolo olduğunu kanıtlarsa, serbest bırakılır.

40. Plautus, *Cistellaria*, 37-38.
41. Hatip Seneca, *Controversiae*, 4, önsöz 10.
42. Valerius Maximus, VI, 7.

Benzeri bir durum, özgür doğmuşlara, çocukluktan çıkar çıkmaz, on dört yaşına doğru çocukluk ihramını giymeyi bıraktıklarında evin köleleri ve azatlılarıyla her türlü cinsel zevki serbest bırakır; bunlar, dedelerine, babalarına, dayı ve amcalarıyla ağabeylerine de bunun yapıldığına tanık olurlar. Genç Romalı, kadın ve erkek, hatta çocuk bedenlerine duyduğu arzuyu pek fazla baskı altında tutmaz. Bir erkek çocuğu ya da yetişkin erkeği arzulamak, ne toplumsal bir hata ne de ahlâki bir kusurdur; tabii ki bu, bir köle ya da bir azatlının söz konusu olduğu durumlarda geçerlidir.

Dolayısıyla, Roma'yı, erkeklerin, erkek bedeni için duydukları arzuyu baskı altına almadıkları bizim toplumumuzda olduğu gibi, çocukluktan beri içselleştirilmiş bir yasağın söz konusu olmadığı bir uygarlık olarak tasarlamak gerekir. Küçük erkek çocuğu, babasının yakışıklı ve yetenekli kölelerle uzun ilişkilere girdiğine, onları azat edip özel sekreteri, kâhyası, kütüphanecisi yaptığına tanık olur. Azatlıyı efendiye bağlayan erotizme dayalı bu ilişki, Roma fidesinin biçimlerinden birisidir; her azatlı, yasal konumunu eski efendisine borçlu olduğuna göre, bu biçim, yasanın nedensizliğiyle perçinlenmiştir. Genellikle, azatlı-sevgili ölüme değin varan eksiksiz bir bağlılık gösterir ve iki erkek arasındaki ilişki hiçbir zaman kopmaz. Cicero'nun, sekreteri Tiron'la yaşadığı öykü bilinmektedir.

Üstelik, Roma toplumu kadınları bir hareme kapatmasa bile, onları erkelerin yaşamının özü olan her türlü toplumsal ya da dışa yönelik etkinliklerden dışlar. Bu topluma açık uzamlarda, yeniyetmelik döneminden başlayarak kendi aralarında kurdukları dostluk ilişkileri, genç kadınlarla, özellikle de azatlılarla yaşayabilecekleri aşk öykülerinin çoğundan daha güçlü ve daha kalıcıdır. Birçok siyasal ihanet, damatlar, damat ve kayınpeder arasında duygusal dramlar biçiminde yaşanmıştır; çünkü, dostluk genellikle bir evlilik bağı, hatta kadın alışverişi içinde somutluk kazanır. Arkadaşı Caton'dan, karısını –geçici olarak boşayıp– kendisine ödünç vermesini isteyen soylu Hortensius'un öyküsü bilinmektedir: Amacı, o kadından çocuk sahibi olmaktır; böylece iki arkadaşın oğulları kardeş olacaktır.[43]

---

43. Plutarkhos, *Genç Caton*, 25.

Son olarak, erkekler arasında fiziksel yakınlaşmayı hiçbir yasak engellemez. Sevgi ve şefkatlerini öpüşerek, kimseyi şaşırtmayan bedensel ilişkiyle dile getirirler. Aşk dostluğu olarak adlandırılabileceğimiz şey o denli doğal, o denli yaygındır ki kimse bundan gocunmaz. Yeter ki kötü dedikoducular bu ilişkiye yasakların en ağırını, birbirlerine cinsel boyun eğmeyi bulaştırmasın; çünkü bu, onurun yitirilmesi anlamına gelir.

Bu Roma geleneği, zaman içinde gerçek bir değişime uğramamıştır: Bu, kimilerinin sıradışı bir aşk evliliğinin doğuşuna tanık olduklarını öne sürenlerin ortaya çıktığı dönem için de geçerlidir. Yeni evlilerin örneği durumuna getirdikleri Genç Plinius,[44] Cicero'nun, içkili şölen sırasında söz verilmesine karşın baş başa kaldıklarında geri çevrilen öpücükler, *suauia* konusunda Tiron üstüne yazdığı bir yazıtın kışkırtmasıyla, yazıştığı kişiye genç azatlıların, efendilerinin aşkını alevlendirmek için başvurdukları bu yolları kendisinin de bildiğini söylemek amacıyla birkaç dize yazar. Kuşkusuz bu dönemde eşle olan ilişkinin siyasal, dolayısıyla toplumsal yaşamın Romalı soyluları pek fazla ilgilendirmemesi ölçüsünde, dostlarla sürdürülen ilişkinin yerini alma eğilimi gösterdiği kabul edilebilir. Ama, ev içinde kölelerle yaşanan zevkler konusunda değişen hiçbir şey yoktur.

Aşka dayalı dostluk, Roma'da Yunanlı örneklere pek fazla bir şey borçlu olmasa da, buna karşın "Yunan tarzı eğlence" biçimlerinden birisi olan *comissatio*'nun erotizmi Roma'ya en geç III. yy'ın sonunda yerleşmiştir. Bu dönemde kent aristokrasisi, Yunanistan'a dayanarak, ama Roma'ya özgü olan ve ne *cômos*'un aşırılıklarını ne de *sympósion*'un karışık törenini yineleyen öpücüğün, şarabın ve oyunun erotizmini bulgulayarak bu farklı içkili şölenin inceliklerini daha ileri götürür.

Kuşkusuz, öpücüklerle sınırlanan erkek çocuklara duyulan bu aşk, Eflatun'un *Nomoi*'sinden ("Yasalar") kaynaklanır ama Yunan öpücükleri, Roma öpücükleri değildir. *Saray Antolojisi*'nde, şarap gibi içilen öpücüklerle,[46] şarap kadehi ile birlikte elden ele dolaştı-

44. Foucault [1984], s. 188-189. Genç Plinius, *Mektuplar*, VII, 4, 6.
46. *Saray Antolojisi*, XII, 133.

rılan öpücüklerle karşılaşılır: Bu durumda, *próposis*, aşk gücünü, karşıdaki kişinin dudaklarını ıslattığı şarabın paylaşımından alır:[47]

Eğer beni sarhoş etmek istersen
önce sen tat ve şarap kadehini bana ver. Onu kabul ederim [*dekhomai*]
çünkü eğer onu dudaklarına değdirmişsen somurtmak benim için
olanaksız
ne de tatlı şarkılardan kaçmak
çünkü kadeh bu öpücüğü senden bana taşır
ve senden aldığı lütfu [*kharin*] taşır bana

Ama Yunan öpücüğü bu solukların alışverişi, her türlü sıvının, her tülü dokunuşun tiksinç kıldığı bu soluğa ilişkin sarhoşluk değildir. Buna, Paulos Silentiarios'un en iyi öpücükler kataloğunda tanık olunur:[48]

Galatea'nın öpücükleri uzundur, Demo'nunkiler sesli ve tatlı
Doris ısırır. En kışkırtıcı hangisi?
Bir öpücük kulaklara değdirilmez...
... Demo'nun tatlı öpücüklerini tanıdım
Ve nemli ağzının tatlı balını
Daha ileri gitmedim...

Catullus, Lesbia'ya ve kendine sonsuz öpücük sözü verir ve bu sonsuz hazlar, bir Yunan içkili şöleninin geçici ve kültürel zamanı içinde yer alırlar. Romalılar, bir kez daha kendilerine özgü davranış biçimini, burada "Yunan tarzı" *–more graeco–* içkili şölen kutlama biçimini bulmuşlardır. *Otium* içinde beslenen hazlar alanında, sıradan davranışlara göre her türlü sapmada, Yunanistan, Romalılar için bir kaçış ve başvuru kaynağı görevini yapar. Giton ve Endymion'un aşkları, Lesbia'nın aşkları, Yunan ve Roma aşkları.

Bu nedenle, tüm bu metinler, öpücüğü, temelde eşcinsel bir uygulamaya dönüştürme eğilimi gösterirler. Burada, kızlardan çok erkek çocuklar öpülür. Ama, aslında, *comissatio*'nun öpücükleri cinsellikten yoksundur: Metinler iki katılım türünü değil de iki tür ero-

47. *Ay. y.*, V, 261.
48. *Ay. y.*, V, 244.

tik uygulamayı –öpücük ve çiftleşme– karşıtlaştırır. Öpücük, başka durumlarda yasak ve onur kırıcı olan erotik zevkleri ve bir aşk sözünü serbest kılar. Bununla birlikte, bu oyunlar daha sağlam ama sansür edilmiş bir hazzın eşdeğerlisi değildir. Çünkü, *comissatio*'nun hazları, bir genelevin ya da "evlilik" yatağının zevkleriyle ortak hiçbir yan taşımaz; bu yatak bir metres ya da genç bir köle tarafından paylaşılsa bile durum değişmez.

İmparatorluk döneminde, Yunan ve Roma içkili şölenleri arasındaki alışveriş ve karışımlar o denli önem kazanmıştır ki, bir gidiş-dönüş etkisiyle *comissatio* içinde uygulanan Roma oyunlarının, Yunan *cômos*'unu etkilemiş olması olasıdır. II. yy'da, Yunanlı Philostrates'ten *cômos*'u tanımlaması istendiğinde şöyle demiştir:[49] "*Cômos*, kadının erkeğe dönüşmesine ve erkeğin de bir kadın giysisine bürünüp kadın gibi yürümesine olanak tanır." Bu tanımla, *cômos*'un bundan böyle erkekleri ve kadınları ilgilendirmediğine, cinsler arasındaki ayrımın ortadan kalktığı bir rol dağılımını üstlendiğine, tek bir kişi, bir erkek içinde gerçekleşecek yerde karma bir topluluk içinde rollerin karşılıklı değiş tokuş edilmesiyle gerçekleştiğine dikkat çekmek gerekir. Oysa, öpücüğe indirgenmiş aşklarda, eşlerden her biri kendisine uygun cinsel rölü üstlenebilir, kendi seçimi olan bir sözce Ben'ini üstlenebilir.

İncelmiş hazlar, kültürlü hazlar, kentli seçkin kesimin hazları İmparatorluğun bütün eyaletlerinde belki de sandığımızdan daha fazla yaygındır. Hadrianus döneminde yaşamış Plutarkhos'un dostu bir Arlesialı olan ünlü Favorinus, *comissatio*'nun öpücüklerini Yunanca'da yüceltir:[50]

> ...Yakışıklı bir delikanlı, hatta tatlı biri. Ve, dudakları birbirlerine değenler, "birbirlerini tatmak"tan başka ne yaparlar? Ruhlarını ilişkiye geçirirler. Ah! şu ruh engeli aşabilseydi... Sanki kapıyı çalıp girmek için diretir gibidir.

49. Philostratos, *Eikones*, I, 2, 298. Alıntılayan ve yorumlayan, Frontisi-Lissarrague [1983], s. 28. Yazarlar, Attika vazolarının Anakreoncu dansçılarına denk düşmeyen bu tanım karşısında şaşkınlık duyarlar.
50. Alıntılayan, Stobaios, *Anthologion*, 64-65. Fr. çev. F. Buffière, *Éros adolescent*, Belles Lettres, Paris, 1980'de.

Erkek çocuklara duyulan aşk, yaşamın bütün incelikleri gibi bir kültür kanıtıdır; yeter ki boyun eğen erkek çocuğu bir cinsel hizmet, bir *stuprum*'dan başka bir şey yapmayan bayağı ve aşağılayıcı bir arzu söz konusu olmasın. Daha genel olarak, özgür erkek çocuklara, gençlere ve isim annelerine –bir başka deyişle Roma'nın seçkin kesiminden olan evli kadınlara; bunlar, on altı yaşından küçük olabilirler– duyulan aşk, Roma'da *comissatio*'nun oluşturduğu zaman ve toplumsal uzamın dışındaki evrende üstün bir kültür uygulaması niteliği taşır. Aslında Roma'daki aşk, bu Yunan aşkıdır.

Dışarlanmış değil ama ayrı, katılanların tersine toplumsal kültürle kusursuz bir bütünleşme gerektiren bir evrendir bu. Trimalchio gibi dışarlanmışlar, yalnızca *cena*'yı ve Priaposçu tüketimi uygulayanlar, ya da tarihsel bir örnek, imparator Claudius bu evrenin dışına atılmıştır. Claudius'un, yalnızca kadınlardan zevk alan –bu zevk, onda gerçek bir açlıktır– erkeklere yönelik aşkı hiç yaşamamış Julius-Claudius prensleri arasındaki tek kişi olduğu sanılmaktadır.[51] Bu olguyu aktaran tarihçiler, bunda onur verici hiçbir şey görmezler. Claudius'un erkek çocuklara yönelik bu aşkı tanımamasının nedeni, barbar bir seyis tarafından verilen ve kendisini "aptal"a çeviren tuhaf eğitime bağlanır. Claudius, toplumsal bakımdan ilkeldir. Ama, kitapları yutarcasına okuyarak derin bir Yunan ve Latin bilgisine ulaşmışsa da, halk içinde, ister dinsel törenlerde isterse içkili şölenlerde gerektiği gibi davranma yetisinden yoksundur; tıkınır, içer ve sonra uyuklar. Claudius'un dostu da yoktur, yalnızca kadınlarla ve azatlılarla birlikte olur. Claudius bir vahşi, *cena*'larda bir açgözlü, birlikte yaşamın inceliklerinden habersiz bir ayyaştır.

Şaraptan ve dilsel bakımdan kodlanmış bir buluşu varsayan bir rol dağıtımından ayrılamaz olan bu *comissatio* aşkları, demek oluyor ki hazzın sınırlarında bir keşfe, bu deneyimlerin içerdiği çok sayıdaki tehlikeyle birlikte olanak tanır. Antikite'de duyguların dizgeli olarak kural dışına çıkması –Romalılar, bedenin ayrışması derlerdi– ve ayrışmanın, onu yaşayan bireylerce denetlenmesi bir arada var olur. Bu keşfin merkezinde, her şeyi biçimselleştirmeye, saf

51. Suetonius, *Claudius*, 33.

algılama dünyasına girebilmek için yargı dünyasından çıkmaya ve böylece içselleştirilmiş bir yasağın söz konusu olmadığı bir duyarlılığa ulaşılmasına olanak tanıyan Roma'ya özgü oyun –*ludus, lusus*– bulunur.

## G. GÖSTERİ AMAÇLI İÇKİLİ ŞÖLEN: KİMLİĞE YÖNELİK ALINTILAMA

Roma'da Catullus'unkiyle ayni olan ama farklı bir şiirselliği barındıran bir *comissatio* daha bulunur. *Sympósion*, hem bir haz yeri, hem de herkesin kendi kültürünü kanıtladığı ortamdı. Roma bu geleneği sürdürür ama farklı bir biçimde; çünkü, *comissatio*, resmi kültürün anıtlarını da alıntılayarak onları yüceltir ve davetliler için yazıyla korunmuş olan metinleri sahneler. *Comissatio*, yazılı olduğuna göre ölmüş bir liriğin yüceltildiği bir yerdir: Büyük Yunan liriklerinin bu müzikal sahnelenmesi hiçbir biçimde sözselliğe dönüş değildir; tersine, yazının yüceltilmesidir, çünkü, bu lirik şarkılar bağlamlarından koparılmıştır ve sözcelem zamanlarında bir kayma söz konusudur.

Roma'da bir içkili şölen.[52] İ.S. II. yy'da Roma'nın bir banliyösünde bir villa. Ev sahibi, yeniyetmelikten henüz çıkmış genç bir adam. Kökenleri, Asya'da bir taşradan –daha açık bir söyleyişle Ortadoğu'dan– şövalye olduğuna göre, o dönemde soylu bir aileden gelmekte. Kent'in yakınlarındaki bu kırsal araziye sahip olacak denli zengin. Delikanlı, doğumgünü onuruna bir *cena* vermektedir. Arkadaşlarını ve öğretmenlerini, kendisine dilbilgisi ve retoriği öğreten eski hocalarını davet etmiştir. Yaşamayı seven birisi, *lateae indolistir* ve doğal olarak "müzikli şeyi", *ad rem musicam facili ingenio ac libenti* sever; bu "müzikli şey"e gelince, kuşkusuz çağdaş anlamda müzik değil, ama edebiyat eğitimi söz konusudur: Bu delikanlı, başarılı bir öğrenci olmuştur. Kopya ettiği büyük metinleri yorumlayarak okumuş ve dil konusunda ustalaşmasını sağlayan bir eğitim görmüştür; sözbilimsel, tarihsel ve felsefi bilgi dağarına sa-

52. Aulus Gellius, *Noctes Atticoe*, XIX, 9. Bkz. yukarıda, s. 147-148.

hiptir, "Musalar'ın sevgilisi" değil de, bir Müze adamıdır.

Davetlier arasında, içkili şöleni anlatan Aulus Gellius da yer almaktadır. Kişiliği, öyküden ayrı tutulamaz. Aulus Gellius kendince bir bilgin, imparatorluk memurudur ve Hadrianus ile Antonin dönemlerinde çok yaygın bir uğraş olan Roma eski eserlerini toplamaktadır. Ayrıca, Hadrianus gibi, Ennius'u Vergilius'a ve Caton'u Ciero'ya yeğlediğini söyler.

Bir an, bu yeğlemenin ne anlama geldiği üzerinde duralım. Bu, okurun kişisel beğenisine gönderme yapmaz; Aulus Gellius, böylelikle kendine göre Roma uygarlığının yol gösteren hatibini ya da simgesel kahramanlık ozanını, Latin Demosthenes'ini veya Homeros'unu belirtmekte ve böylece klasiklerle o dönemde daha moda olan "Antikite uzmanları" arasındaki çağdaş bir tartışmada konumunu belirlemektedir. Hadrianus çağı ile eskillik yönündeki bu seçim, Roma İmparatorluğu'nun en parlak dönemini, klasiklerin yaptığı gibi Cumhuriyet'in yerini İmparatorluk'a bıraktığı döneme, daha açık bir deyişle Augustus dönemine değil de Pön Savaşları zamanına itme eğilimindedir.

*Cena*'dan sonra, herkesin yemeğini tamamlamasının ardından, adını hiçbir zaman bilemediğimiz genç Doğulu, bir *comissatio* öngörmüştür. Hizmetliler, üzerlerinde yemeklerin sunulduğu tepsiler olan masaları kaldırmış ve kadehleri getirmişlerdir. İşte, şarap ve söyleşi zamanı, *poculis mox sermonibusque tempuis fuit* gelmiştir. Bu *comissatio*, Catullus oyunlarınınkine benzememektedir; şarap, aşk ya da şarkı sarhoşluğuna hiçbir biçimde yer vermez. Burada gelişen söz, *sermo*, konuşmanın sözüdür: Zayıf bir kültürel konumu vardır ve etkileri, sıradan bir toplumsallığın etkilerinin ötesine geçmez. Yaşlılar meclisinin, bedenleri sarhoşluğu tanımayacak denli zayıf, aşırı soğumuş olanların hazzıdır.[53] İçkili şölenin Yunanlılar'a özgü bölümünde yalnızca alıntılar bir araya getirilecektir. Tabii ki bu, Atina'daki içkili şölen geleneği içinde yer alır ama şu iki temel farkla: Öncelikle şölene katılanlar, "Stêsikhoroslar'ın üç şarkısını söyleyerek" kültürlerini kanıtlamazlar, onların yerine bunu profesyonel köleler yapacaktır; daha sonra, bu müzikli alıntılar, içinde, ne

53. Cicero, *Cato maior*, 46.

türden olursa olsun şarkının kadeh gibi ağızdan ağıza dolaşacağı içkili şölen kuralının bir parçasını oluşturmazlar. İçkili şölene katılanlar, kültürlerini kanıtlamak zorundadır ama şarkılarını söyleyerek değil, yorumlayarak. Böylece, toplulukça kutlanan bir törene katılma yeteneğini değil de akademik bir yeti sergilerler. Tam tersine, bir öbek Yunanlı öğretmenin bir Latince öğretmenine karşı gösterdikleri saldırganlık, bunların kaba saba kişiliklerini, içkili şölen katılımcısı olarak kültürsüzlüklerini ortaya koyacaktır.

Demek oluyor ki, bir *comissatio*'nun söz konusu olmasına karşın, davetlilere cenada sunulan ikramlar örneği üzerinde bir gösteri sunulur. Şarkının dolaşımı söz konusu değildir. Bir davetli, ev sahibinden ünlü lirik şarkıcılar topluluğunu dinletmesini rica etmiştir ve ev sahibi de, ancak bu istek üzerine köle oldukları tartışma götürmeyen, aralarından kimilerinin telli bir müzik aleti, lir ya da barbiton çaldığı bir çocuk korosunu *–pueri puellaeque–* şölene katar. Roma'daki görgü kurallarına göre, ev sahibi bir aşırı zenginlik, önceden tasarlanmış hazların sergilendiği düşüncesi uyandıran hiçbir şeyi davetlilerine zorla kabul ettirmemelidir.

Çocuklar, Yunan içkili şarkılarından, Anakreon ve Sappho adlarından ve daha yakın dönem ozanlarının erotik konularda yazdığı duygulu şarkılardan oluşan bir resital verir. Tüm parçalar Yunanca seslendirilmiştir ve ezginin yeni olduğu düşünülebilir; çünkü müzisyenler arasında flütçü yoktur. Oysa, içkili şarkılar bildik durumlarda flüt ezgisiyle birlikte söylenir. Metinde, bu müziğin, *modus*'un, hoş, *jucundus* olduğunun belirtilmesi nedeniyle, genellikle *lepidus*, *hilaritas* ya da *benignus** gibi[54] bir içkili şöleni betimleyen terimler, adlar veya sıfatlarda olduğu gibi, bu belgeç de kesin bir teknik anlam taşımaktadır. *Juvare* eyleminin kökünden türemiş olan *jucundus*, ek bir tüketim düşüncesiyle birlikte "zevk veren" anlamını taşır. Bir *modus jucundus*, "dinleyicide haz uyandırmak için yapılmış müzik"tir. Cicero'ya göre,[55] bu durum ahlâkın sınırlarında yer alır.

53. Cicero, *Cato maior*, 46.
* "Hoş, güleç, güzel" anlamına gelen Latince sıfatlar (ç. n.)
54. Bkz., yukarıda, s. 145.
55. Cicero, *Nomoi*, II, 15.

Dolayısıyla bu müzikal biçim, şarkıların "tatlı ve erotik", *dulcia et uenusta* özelliğiyle ve şarkıların hassas fiziğiyle uyum içindedir. Topluluk, bir şarkıya metnin *uersiculus lepidissimis* olarak nitelendirdiği bir Anakreoncu oda[56] özellikle değer verir. Bu nitelendirmenin dile getiriliş biçimi çarpıcıdır; çünkü, *uersiculis lepidissimus* terimlerinin her ikisi de Roma içkili şölenlerinin teknik söz dağarcığı içinde yer almaktadır. *Lepos*, davetlilerin çekiciliğidir, başarılı her Roma içkili şölenine egemen olan havayı nitelendirir; bu çekicilik, davetlilerin basit ve dostça saflık anlayışı içinde yaratılmıştır: Kötü şarap içicilerinin kaygılı havasıyla ve sarhoşların saldırgan coşkusuyla karşıtlaşır. *Uersiculi*'ye gelince, bilindiği gibi içkili şölenin her türlü aşk şiirini, ama her şeyden önce içicilerin *lusus*'unu belirtir. Demek oluyor ki, burada davetlilerin mizacından, sunulan gösteriye ve Roma geleneğinden Yunan alıntısına bir kayış vardır ve bu kayış, *comissatio*'ya Yunan şarkılarını derlemesine olanak tanır, çünkü, bunların *jucundita*'sı bir *lepos* yaratır.

Peki, müzikal alıntıların çekiciliği nereden kaynaklanır? Yalnızca müzikten. Anakreon şarkısının hoş tadı: "Gümüşü işle Hephaistos, ve beni ...e çevir" şiirin anlamsal içeriğinden kaynaklan-maz; çünkü, edimbilimsel anlamı, bir başka deyişle bir *sympósion*, daha da kesin olarak bir *próposis* içindeki işlevi dışında hiçbir anlamı yoktur. Güzel bir ezginin, seslerin tatlılığının, metnin ritminin, çağrıştırdığı güzel imgelerin, şarkıcıların bu hoş görüntüsünün davetlilerin duygusunu okşamaya yettiği düşünülebilir. Ama, hepsi bu kadarla kalır; sözcük sarhoşluğundan yoksun içkili şölen olma niteliğine kavuşamaz.

Müziğin bu çekiciliği, davetlilerde ortaya çıkması beklenen dostça saflığı bile yaratmaz. Tersine, resitalden hemen sonra, kimi Yunanlı öğretmenler, meslektaşlarından birisini, Latin edebiyatı uzmanı bir İspanyol'u hırpalar. Dolayısıyla, Aulus Gellius'un ve içkili şölene katılan dostlarının, şarkıların *lepos* ve *jucundita*'sı üzerine yaptığı değerlendirmeler, sonradan gerçekleştirilmiş yargılar, derin bilgi gerektiren değerlendirmelerdir. Bunlar, Yunan şarkılarının, iç-

56. Yukarıda kullanılmış ve alıntılanmıştır, s. 101.

kili şöleni dostça bir tatlılığa ve başdöndürücü hazlara boğduğu anlamına gelmez; bu, şarkıların, şöleni gerçekleştirme yetisine sahip olduğunu ve olacağını gösterir. Bunlar, kurallara göre yapılmış, olası içkili şölen şarkılarıdır. Davetliler, etkilerinden yararlanmaksızın, müzikal ve şiirsel üstün niteliklerini düşünsel olarak kabul ederler. Yunan liriğinin büyük isimleri: Sappho, Anakreon ve başka birkaç büyük isim söz konusu olduğuna göre, bu yargı yerinde bir yargıdır. Bu konser, kimliğe ilişkin bir törenden başka hiçbir şey değildir.

Böylece, *comissatio*, *sympósion* odlarından ve belki de *cômos* şarkılarından oluşmuş bir resital içinde saygın bir Yunan himayesi bulur. Ünlü şiirler ve bu türün, İmparatorluk aydınları için içkili şölenin değerlerinden hiçbiri gerçekleşmeksizin en temel amacını temsil eden, en önde gelen parçaları olarak kabul edilen şiirler söz konusudur. Bu şarkılarla olan ilişkiler, şehvet ve estetik türden değil, yalnızca düşünsel ve çözümsel niteliklidir. İçkili şölene katılanlar, bu şarkıları dolaysız bir haz içinde iletmezler; bunlara ilişkin iyi bir yorum getirebilme yeteneklerine ve bu yorumdan hoşnut kalınacağına ilişkin gerekçelere sahip olmaları gerekir. Yunanlı öğretmenlerin, İspanyol meslektaşları Julianus'u bir sınavdan geçirmede gösterdikleri saldırganlığın nedeni buradan kaynaklanır. Ondan, Anakreon şarkısını yorumlamasını, bir yargıda, *sententia*'da bulunmasını isterler; böylelikle, İspanyol öğretmen, Yunan edebiyatı konusundaki bilgisini kanıtlayabilecektir. Dilsel bilgisinden, Yunan dilini bildiğinden kuşku duymazlar, ama kendilerince, Latin edebiyatının bilinmeyen şiirsel üstün niteliklerini değerlendirme becerisi konusunda kuşkuludurlar. Dolayısıyla, bilmediği şeyleri, bir örnekten yoksun olduğunu kabul etmesi olasılığı üzerine onunla tartışırlar. Hiçbir Latin ozanının, hazzı uyandıran Latince erotik ve tatlı şarkılar yaratamadığını söylerler. Roma'nın, Yunan dili dışında lirik kurallara sahip olmadığı gerçeğini dile getirirler. Ve ezgiye duyulan aşkı tanımayan, barbar ozanlar olarak gördükleri: Catullus, Calvus, Levius ile haklarında hiçbir bilgiye sahip olmadığımız öteki ozanların adlarını anmazlar. Lirik şarkının bulucusu olmadığından, Latince sözler, *facundia rabida jurgiosaque*, bir dizi boğuk ve hırıltılı ses, bir tür hırlama gibi görülecektir.

Yunanlı öğretmenlerin yadsıdığı şey, Roma'da bir içkili şölenin varlığı değil, bu şiirin anımsanmaya değer olduğu ve de korunmaya ve Evrensel Büyük Kitaplık'ın "İçkili Şölen Lirikleri" bölümünde yer almaya değecek kimi kültür anıtlarına sahip olduğudur.

Kendisine "ağzı kalabalık, barbar, hödük" *–clamator, barbarus, agrestis–* bir kişi gibi davranılan İspanyol, İber topraklarında, *ortus terra Hispania'*da doğmuş olmasını kınayan kişilere karşı baba dilini, *lingua patria'*yı savunmak üzere başkaldırır. Eğer İspanya onun annesiyse, Latince de babasıdır ve dilini *tamquam pro aris et focis* sanki bir sunak, bir ocakmışçasına, savunur. Site tanrılarına ve ev tanrılarına adanan ateşler aracılığıyla, Julianus toprağa kök salmışçasına diline kök salmıştır. Bu kimlik tartışmasında, Julianus'a göre bir uygarlık bir bütün olmalıdır; bir yanda din ve Latin dili, öte yanda Yunan dilinde yazılmış aşk şiirinin var olması söz konusu değildir: Her ikisi de birbirine bağlıdır.

Ama örnekler vermesi gerekir; çünkü, bu tartışmada söz konusu olan aşk şiiri bir uygulama değildir, Anakreon ve Sappho'nunkiler gibi yüceltilmeye açık örnek metinlerin herkesçe kabul edilen varlığına dayanır. Son olarak, bu tartışmanın temel konusu şudur: Roma, Latin dilinde kendi *otium* anıtlarını yaratmış mıdır? Yoksa, bilgince eğlenceler sırasında yalnızca Yunanca sözcükleri mi yüceltmektedir? Oysa, aşkın, şarabın ve şiirin inceltilmiş hazlarına adanmış eğlenceler o dönemde bir uygarlık ölçütüydü. Çığlıklar atan, şaraptan veya biradan şarhoş olmuş, birbirlerine hakaret eden, kavga eden ya da dört ayak üstünde yerlerde sürünen barbarlar vardır. Şarabın, müziğin ve tatlı aşk şarkılarının tadına varan uygar insanlar vardır. Dolayısıyla, Yunanlı öğretmenler Romalılar'ı ancak kendileriyle ilişki sonucunda bu uygarlık biçimine kavuşmuş olmakla kınarlar. Davetler içinde tek zevkleri, ırkçı hakaretle birleştirilmiş edebiyat eleştirisi olan bu insanların ağzında sakız ettikleri bir yakınmadır bu.

Bu Helenci alaylara bir karşılık vermek için, Julianus unutulmuş *arietta'*ları, yani eski Roma şarkılarını, Quintus Catullus'un, Valerius Aedituus'un ve Porcius Licinius'un lususlarını anımsatacaktır. Şarkıyı söyleyen, kendisidir. Ve utancını gizlemek için yüzü-

nü örter. Aslında, kendince açık saçık sözler, *parum pudica oratione* söyleyecektir. İşte bu nedenle, öğretmenlerin içkili şöleni, içinde lusus şarkılarının söylendiği *comissatio* ile aynı kurallara uymaz. Anakreon'un ya da Sappho'nun erotik şarkılarını eleştirel bir gözle izleyebilir, bunları kendisi söyleyemez. Bunu yaparken, öteki davetlilere hizmet ederek kölelerin rolünü üstlenir. Genel olarak, alınıtılanan *lusus*'un *comissatio*nun dışında söylenen sözcükleri çarpıcıdır; böylece, Kartaca'daki bir duruşma sırasında, Apuleius hısımlarının, kendisini arkadaşlarının birisinin oğluna adanmış erotik şiirler söylediği için kınadıklarına tanık olur: Bu da onun bir şehvet düşkününden, *comissator improbus*'tan[57] başka bir şey olmadığını kanıtlamaktadır. Kendisini savunmak için Anakreon ve Sappho, Aedituus, Porcinus ve Catullus –Aulus Gellius içkili şöleninin kişileri– geleneğine bağlandığını anımsatır ve dizelerinin açık saçıklığının, özellikle kötü, *dure et rustice*, tatsız ve bayağı bir biçimde, izleyicilerin izlerken bile zevk alabilmeleri için sesini çalıştırmadan okunduğunda ortaya çıktığını vurgular. Dolayısıyla, Apuleius bu şiirleri halkın önünde, sesine açıklık ve anlaşılırlık, bir hava katarak okur *recitatio. Uersiculi*'leri, üç yüz yılı aşkın bir geçmişe karşın tam anlamıyla Catullus'un *lusus*'ları içinde yer alır. Bu dizelerle birlikte, genç Critias'a çiçeklerden yapılma bir taç sunulur. Bu bağlanmış çiçekler ve dizelerin karşılığında, ozan başka bağlar ve ağzındaki çiçeği ister; eğer erkek çocuğu ona başka bir şarkı sunarsa değiş tokuş kusursuzca tamamlanmış olacaktır:

| | |
|---|---|
| *.....redde*<br>*proque rosis oris sauia pupurei.*<br>*Quod si animam inspires donaci,*[58]<br>*iam carmina nostra*<br>*cedent uicta tuo dulciloquo calamo.* | ...güller yerine bana alevli ağzının öpücüklerini ver. Ve eğer ruhunu flüte üflersen, dizelerimiz şarkının tatlılığına yenik düşecekler. |

Bu Afrika kökenli ayrıntı, *comissatio* dışında olası en az iki aşk *lusus*'unun varlığını göstermektedir: birisi, *recitatio*'ya[59] denk dü-

57. Apuleius, *Apologia*, 9. Bu dava, Antonin döneminde, 148 ile 161 yılları arasında sürmüştür.
58. Paul Valette'in, Belles Lettres, Paris, 1960 baskısındaki *donaci* düzeltmesini benimsiyoruz.
59. İmparatorluk döneminde yazarların uyguladığı "halka açık okuma" olan *recitatio* konusunda,, bkz. aşağıda, s. 285 ve dvm.

şen ve Aulus Gellius içkili şöleninde öğretmenlere özgü olan bir şiir biçimini dile aktarır, öteki içeriği ortaya koyar, bu, metnin ezgisel-liğini, *numerus*'u değil de *lectio*, kendi içinde okuma ya da sözcüklerin anlamını veren mırıldanarak yapılan açıklamadır. Metin de o dönemlerde dinleyicinin açık seçik gibi algıladığı metindir. Hatta, pornografik okumadan bile söz edilebilir.[60]

Aulus Gellius, Yunanlı öğretmenlerin tepkisinin nasıl olduğunu söylemez. Görünüşe bakılırsa, onun amacı bu değildi; çok eski şiirleri, Yunanlı öğretmenlerin adını andığı metinlerden daha eski olanları ve birisini de büyük kumandan Lutatius Catullus'un (İ. Ö. 102 de konsül ve Vercelli'de Kimberler'i yenen komutan) yazmış olduğu sanılan şiirleri yazılı olarak kaydetmede tarih ona bir gerekçe sağlar. Bu şiirlere oğlu için hazırladığı ansiklopedide yer vererek onları toplumun geçerli saydığı örnekler düzeyine çıkarmayı dener. Bu nedenle, Yunanlıların görüşlerini dikkate alacak yerde, anılan üç şiire ilişkin eleştirel bir yorum getirir ve bunların gerekli incelik ve kentlilik niteliklerine kusursuz bir biçimde sahip olduklarını öne sürer: Bunlar, "düzeltilmiş, parlatılmış, cilalanmış", "tatlı", "çekicilik ve aşk dolu"dur. Modern okurlar, bu metinde bu öğretmenlerin kavgasına tanık olarak gerçekten de şaşkınlığa düşerler; bu kavgada, Julianus rakiplerinin alaylarının karşısına, Roma içkili şölen şiirinin bugün en büyük ismi olarak kabul ettiğimiz kişinin, Horatius'un yapıtlarını çıkarmamıştır. Öğretmenler, Catullus ve dostu Calvus'a şöyle bir dudaklarının arasından birkaç övgü söylemişlerdir. Kuşkusuz, Aulus Gellius'un öyküsü, amacı andığı ozanlara, büyük Yunan lirik ozanlarınınkiyle aynı anıtsal değeri kabul ettirmek olan bir kurgudur. Antikite uzmanı gibi davranır ve klasikleri tahtından indirmeye çalışır. Bu nedenle, bu şiirleri *kopya ederek* oğluna adadığı özette *yazıya aktarır*. Yüzyıllar sonra, Roma edebiyatının ortaya çıkışına ilişkin bir bölüme tanık olmaktayız.

Son olarak, Catullus'un bu eski, *comissatio* şarhoşluğundan koparılmış, bağlamlarından çıkarılmış ve yazılı sözceler durumuna

60. Cicero'nun bir aşk mektubunu okuyan Genç Plinius'un *Epistulae*, VII, 4, 6'sında tanık olunduğu gibi, Romalılar, üzerlerinde kışkırtıcı bir etki yapan aşk şiirlerini gizlice okurken yakalanırlar.

indirgenmiş erotik-şiirsel oyunlarının, kendilerine yöneltilen okuma biçimine göre iki yazgısı olacaktır: Öğretmenler, bunlara biçimlerinden, şehvetli okurlar bunlara içeriklerin kendilerinde uyandırdığı erotik kışkırtıcılıktan dolayı değer verirler; utangaç ya da var olmayan bedenler için *lusus'l*arın okunması, bu şiirlerin uygun sözcelem içinde okunmasının verdiği hazdan yoksun kalacaktır. Alıntılama, bunların tüm etkinliklerini, dolayısıyla bütün anlamlarını yitirmesi sonucunu doğurur. Bununla birlikte, Apuleius ile birlikte görüldüğü gibi, örnek olarak oluşturulduklarında, ince beğenisi olan Romalılar'ın erotik oyunlarına başvuru kaynağı oluşturmaları ölçüsünde, her zaman güncelliklerini korurlar. Bu yolla, yaşama yeniden katılmış olurlar. *Comissatio'*da bir alıntılama hazzı varsa, bu, kimliğe yönelik bir hazdır: İçkili şölene katılanlar, *sympósion* davranışlarına öykündükleri gibi sözcükleri de alıntılayarak Yunan-Roma kültürünü yüceltirler.

Son olarak, *lusus'*ların üç sözcelem türüne denk düşen, birisi belirgin, öteki ikisi zamanda sapmaya uğramış üçlü bir yapının biçimlendiğini görmekteyiz; *comissatio* içindeki *lusus*, öpücüğün erotizmiyle ve soluğun ve şarabın hafif şarhoşluğuyla bütünleşir, toplumsal kuralların ayrılmaz parçalarıdır; ama, sözcelem bağlamından çıkarılır çıkarılmaz, bağlamlarından çıkarılmış ve başka bağlama yerleştirilmiş sözceler olarak çifte yazgı taşırlar: Gerek biçimsel inceleme konusuna dönüşüp kitaplara aktarıldıklarından, besinler, tabii ki ansiklopedik içkili şölenlerde büyük bilginlerin kemirdiği düşünsel besinler safına geçirilecekler; gerekse erotik içeriklerine indirgendiklerinden, ancak Priapos'u tahrik edebilen pornografik okumalara dönüşeceklerdir. Daha genel olarak, Roma'da şiirsel okumanın, salt özü ve biçimi göz önünde bulunduran okumanın bulunmadığını gözlemlemekteyiz. Bugün, okurun metinden yola çıkarak yeni bir anlam ürettiği ve metin içinde yer alan anlamı bulmakla yetinmediği edebi okumalar söz konusu olduğundan öz üzerinde biçimle oynayabilen bir okuma ise haydi haydi yoktur. Son olarak, biçimi algılamak, *lectio*, saklı anlamı çözerek yapılamaz; bu algılama, gerek Aulus Gellius'ta görüldüğü gibi müzikte alıntılama

yoluyla, gerekse bir topluluk önünde yüksek sesle dile getirme, *recitatio*[61] yoluyla gerçekleştirilen bir sözelleşmeyi varsayar. Buna karşın, lectio, anlamı çözmede ortaya çıkan anlaşılmaz konuşmalar, sermoya indirgenmiş yazılı bildiriyi tanımada yeterlidir.

## H. BİLGİNLERİN İÇKİLİ ŞÖLENİ VE BESLEYEN KİTAP

Aulus Gellius içkili şöleninde, filolojik katılık şarkıların hazzıyla zayıflamıştır. Ama, daha ödünsüz, *comissatio*'nun hazlarıyla birlikte artık tümüyle unutulmuş içkili şölenler de vardır. Roma kültürü, genç Eflatun'un öpücükteki anısını kendine göre yüceltir, üstadı Sokrates'in canlı sözlerini yaşamdan yoksun göstergeler içine kapatmış olan Eflatun'un *To sympósion*'unu da yüceltir. Edebiyat tarihinin genelde "içkili şölen" türü olarak adlandırdığı şeye bir başvuru noktası görevi yapan bu karşılıklı konuşma Atina'nın aristokrat *sympósion*'unun felsefi sapmasıdır. Bu içkili şölen içinde, içicilerin kendini yetiştirmiş insanlara özgü konuşmaları, kendilerine tanıdıkları tek eğlencedir.[62] Bu kararlılık, flüt çalanın dışa atılmasıyla ve Dionysos sarhoşluğuna kapılmamayla yan yana gider. İçiciler bir gece öncesinin içkili şöleninin aşırılıklarını duyumsamaktadırlar –bir tiyatro yarışmasında Agathon'un kazandığı zaferi kutlamışlardır– ve işi sarhoşluğa vardırmadan, "zararsız" bir biçimde şarap içeceklerdir.

Böylece, felsefi içkili şölen örneği, içinde aşk *üzerine* söylemlerin ortaya çıktığı, hiçbir sözün ve *tabii ki* hiçbir aşk şarkısının söylenmediği, Dionysos'un yer almadığı bir içkili şölendir.[63] Burada, sarhoşluğa yer olmayan bir içme eyleminin, konuşmanın hazlarıyla birleştiği, daha sonra öykü uygulamalarında yeniden ortaya çıkacak olan[64] bir tasarıyla karşı karşıya bulunmaktayız. *Sympósion*'un dinsel akışını bozan salt insana özgü sözler ve içkiler, onu

61. Bkz, ileride, s. 285, ve dvm.
62. Eflatun, To sympósion, 176 e.
63. Ay. y., 214 b.
64. Bkz., ileride, s. 234 ve dvm.

toplumsal bir kalıba aktarır. İçiciler kendi aralarında "sevişecek" yerde, bayağı bir biçimde aşktan söz ederler. *Sympósion*'daki bu düşünsel sapmayı yeniden oluşturmak güç değildir: Demokrasiye karşı savaş veren Sokratesçi felsefe, Atina *sympósion*'unu örgütleyen aristokrat direnişin direnciyle başetmek zorunda kalır. Bununla birlikte, felsefi söz, şarap örneği uyarınca ortalıkta dolaştırılsa bile Dionysosçu sözü dışarlar ve şarhoş içicilerin *cômos*'unun en sonda ortaya çıkışı şölen içinde felsefe konuşmalarına ve aynı zamanda Eflatun'un aktardığı öyküye bir son verir.

Bu sarhoşluğun olmadığı, davet sahibinin yüzünün satyros Marsyas'ın yüzüne ya da bir sinekkapan otuna benzediği bu içkili şölen ve katılanların şaraba direnmeleri üzerine söylenecek çok şey olabilir.[65] Marsyas bir flüt çalıcısıdır ve Sokrates de flüt çalıcısı bir kadın gibi, öteki çağrılıları "ele geçirir"; ama bu, yalnızca eğretilemeli anlamda, "müziği" aracılığıyla, yalnızca *söylenen* ve bir müzik aletinin eşlik etmediği felsefi konuşması aracılığıyla olur. Bir anlamda, *sympósion*'un efendisi olarak Sokrates, Dionysos'un yerini alır. Felsefi konuşma, bu konuşmayı yapan için olduğu kadar dinleyen için de aynı derecede hoştur, *charis*'tir,[66] armağanın ve karşı armağanın bir parçasıdır, konuşmanın, daha doğrusu yalnızca içeriğinin çekiciliğine sahip olan kişiler arasında dolaşır. Bu nedenle Sokratesçi sözlerin, üstadın fiziksel varlığına gereksinimi yoktur: En yetersiz bile olsa, başka birisi tarafından "aktarılan" bu sözler, kim olursa olsun herkesi şarhoş edecek etkinliğe sahiptir.[67] Bu, okumanın tanımının ta kendisi, yaratıcısından koparılmış bir sözcenin mutlak gücüdür. Sözcüklerin gerçekçiliğine salt bir güveni içerir.

Sokrates felsefesi, bir söylenti gibi tüm Atina'da dolaşır; Agathon'un evindeki bu içkili şölenden, Philippos'un oğlu Phenix'in düş kırıklığı içinde söz ettiğini duyduktan sonra, Glaucon, Apollodore'dan bunun öyküsünü anlatmasını ister. Apollodoros bu şölene katılmamıştır, ama Aristodêmos, Glaucon'a bu öyküyü anlatır ve o da Sokrates'ten bunu doğrulamasını ister. Apollodoros'un öyküsü,

65. Eflatun, *To sympósion, a. g. y.*, 215 b ve 220 a.
66. *Ay. y.*, 173 c.
67. Eflatun'un metni açıkça şöyle der: "aneu orgnôna psilois logois", 215 c ve d.

Phalêron'dan Atina'ya giden yolda her iki adamın oyalanıp eğlenmesini sağlar. Ünlü *sympósion*'un, ötekilerden daha güvenilir olan bu öyküsünü yazıya aktararak, Eflatun söylentilere bir son verir, kitabını bu söylentilerin bir anıtına dönüştürür. Her türlü bilgi katmanlarını silme biçimi –Eflatun, Apollodoros'un, o da Aristodêmos'un öyküsüne dayanır–, olayları kusursuz bir biçimde sunabilen, anlatıcının öznelliğinden kurtulmuş yazılı sözcüklerin gerçekliğine duyulan güveni doğrular.

Böylece Eflatun, Roma'da yeniden yaratılan, kitaplarda korunan bir soğuk kültürün düşsel uzamları olan içkili şölenlere bilgiyi katar. İçkili şölen, daha sonra yazıya geçirilen bilgin söyleminin yeri durumuna gelir ve bu söylemlerin oluşmasına fırsat sağlar, dolayısıyla felsefecilerin içkili şöleni, kurgusal bir sözcelem biçimidir.

Kimi içkili şölenler, gerçek anlamda bilgin kongreleridir; buraya herkes, sofra dostlarıyla paylaşacağı bilgi sepetiyle gelir. Yunanca veya Latince konuşulan bu içkili şölenlerin benimsenmiş örneği olan Roma *cena*'sı, aynı zamanda hem düşünsel hem de fiziksel bakımdan beslenilebilinen bir *cena*'dır. Bu eğretileme, Roma'da da yaygınlık kazanmıştır.[68] Bu bilgi şölenleri ansiklopedilere dönüşür ve Macrobius'un *Saturnalia*'sı ve Athênaios'un *Déiponosophistai*'si gibi çok sayıdaki antik derlemecenin kurgusal sözceleminde kullanılır. Augustus'un dostu olan Maecenas'ın, Horatius'u, Vergilius'u ve Mesalla'yı karşı karşıya getirdiği *Sympósion*'u gibi büyük bir bölümü yok olmuş bulunan bu kitap-şölenler çok sayıdadır.

Macrobius, kitabını oğluna adamıştır; böylece, tüm bir *Saturnalia** boyunca sürecek olan bir tür şölende bir araya gelmiş dostların kurgusal konuşmaları biçiminde derlediği, bu içindekilerin tükenmediği yiyecek dolabını oğluna sunarak yaşamının geri kalan bölümünde onu beslemeyi amaçlamıştır. Oğlunun, aynı okumaları yinelemeden babasının bilgisiyle kendi bilgilerini bir araya getirebilmesi amacıyla, tüm yaşamı boyunca okuduklarının bir bileşimini yapmayı amaçlamaktadır.[69] Roma'da babaların görevi olan çocukların beslenmesi görevini eğitim alanında sürdürmüştür.

---

68. Bir besin gibi kabul edilen kitap bilgisi konusunda, bkz. Valette-Cagnac, *a.g.y.*, s. 86 ve dvm.

* Kronos'la eşdeğerli Roma tanrısı Saturnus adına düzenlenen şenlikler. (ç. n.)

69. Macrobius, Saturnalia, Önsöz, 1-6.

Plutarkhos, bu bilgi şölenlerini –Yunanca'da *deipna*, Latince'de *cenae*–, Eflatun'un şöleniyle, *sympósion*'la karşıtlaştırır.[70] Ona göre, Eflatun ve Xenophon, Callias veya Agathon'un masasında söyle-nen ve "felsefi çene yarışı"ndan başka bir şey olmayan sözleri yazıya geçirecek yerde, emek ve para isteyen, "yemekleri, mutfakta hazırlanan yiyecekleri ve eğlencelik yiyecekleri" yazıya geçirselerdi daha doğru bir iş yapmış olurlardı. Daha genel olarak, Plutarkhos, besleyici olmayan şarap ve gevezelikler yerine, besleyici olan yiyecekler ve bilgince konuşmalara değer verir. *Cena* ile *comissatio*, ağır ve hafif arasındaki tam Roma'ya özgü karşıtlık söz konusudur.

Athênaios'un *Déiponosophistai*'si, Plutarkhos'un tasarısına yetkin bir yanıttır. Daha başlıkta, bilginler, sophistai, bir *cena* –Yunanca'da *deipnon*– etrafında yer almışlardır ve önsöz, şöleni şu biçimde sunar:[71]

> Larensis adlı soylu sınıftan bir Romalı, döneminin en büyük bilginlerini bir *cena*'ya davet etmiştir. Böylece, Athênaios, yeryüzünde olabilecek en güzel şeyleri kitabında anımsatma fırsatı bulmuştur: Burada, balıklardan ve bunların karmaşık isimlerinden, her türlü sebze ve hayvanlardan, tarihçilerden, ozanlardan ve genel olarak bilginlerden, müzik aletlerinden, binlerce ve her türden şakalardan ve farklı içki kadehlerinden söz edildiğine tanık olunur... Konuşmaların zenginliği, yemeklerin [*deipnou*] bolluğuyla uyum içindedir ve kitabın bölümleri, konuşmanın farklı bölümlerine denk düşer. Athênaios'un olağanüstü "söz yemeği" [*logodeipnon*] ... böyledir.

Yalnızca kimliğe yönelik alıntıları bir araya getirmek değil, katılanların sayısı sayesinde şöleni, İskenderiyeliler'in başlattığı olası tüm bilginin (bu bilgi, ister istemez yazılı olduğundan) ateşli bir biçimde derlenmesini sürdürmek, daha sonra da, önceden seçilmiş bir bilgiyi derlemek söz konusudur; çünkü her bilgi derlenmeye, daha sonra da özetlenip yoğunlaştırılmaya değer değildir.

Ansiklopedi yazarı, leziz ve daha baştan yarı yarıya sindirilmiş

70. Plutarkhos, *Masa Sohbetleri*, VI, Önsöz, 686 a-e.
71. Athênaios, *Déipnosophitiai*, I, 1 (III. yy).

olan bir besin yapmak amacıyla, sağdan soldan topladığı besinleri pişirecektir. Makrobios, *Saturnalia*'nın önsözünde açıkça bunları dile getirir. Eğretilemeler birbirini izler: Bu kitap, her şeyden önce bir yiyecek dolabı gibidir. Genç adam, gereksinim duydukları bütün düşünsel besinleri buradan alabilir; daha sonra baba, yüz çiçeğin özsuyundan, benzeri olmayan tatta bir bal yapmak için, bir arı gibi özsu topladığını söyler; yeniden yazma eylemi, önce hamuru kabartan maya gibidir; ardından, besinlerin özümlenmesini sağlayan hazırlanış biçimiyle karşılaştırılır. Bu kitabın amacı, tüm ötekilerin yerini almaktır: "Eğer, kitap yığınları içinde genellikle farkına varılmayan ve gizlenen, anımsanmaya değer bir tarihsel olayın, bir sözün ya da bir eylemin öyküsüne gereksinim duyarsan, onları bu kitapta bulman ve çıkartman kolay olacak." Çünkü, yazarlarının içtenlikle belirttikleri gibi, her şeyi okuma gereği doğmasın diye, kuşkusuz bütün ansiklopediler içindekiler dizelgeleri ve dizinlerle doludur. Çünkü, Romalılar okumuş olmak için okumaktan hoşlanmazlar.

Salt beslenme amaçlı bu okuma çılgınlığının ünlü örneğini Yaşlı Plinius verir; yeğeni Genç Plinius da, doymak bilmez okurun ateşli etkinliğini betimler.[72] Okumak ve özlü bir biçimde yeniden yazmak: İşte bütün boş zamanlarını, bir başka deyişle kamu işlerinden arta kalan zamanını böyle geçirmektedir. Kitapları bir köleye yüksek sesle okutur, notlar alır ya da yazdırır. Banyodan sonra, kendisine masaj yapılırken, yolculuk sırasında portatif yatağında, yemeklerde, hatta güneşlenirken bile okuma etkinliğine ara vermez. Sonuç: Günümüze değin gelebilmiş otuz yedi kitaplık *Naturalis historia* ve dilbilgisi, at üzerindeyken mızrak atma –bu iş üzengisiz oldukça güçtür, ama yazar, Germania'da şövalye subaylığı yapmıştır– gibi son derece çeşitli konulara yer verdiği, bugün kaybolmuş altmış beş kitap. Tüm bunlar, Romalılar için *litterae*'nin bir parçasıdır; biz burada edebiyatın söz konusu olduğunu söyleyemeyiz.

Kitap, Roma'da vardır, hatta burada çok önemli bir yer tutar, ama sözcüklerin hazzıyla bir ilişkisi yoktur. Okuma, kendisi için ya-

72. Genç Plinius, ***Mektuplar***, III, 5.

pıldığında bedeni ilgilendiren bir besin niteliği taşır. Şarap söz konusu değildir. Okunan sözcüklerin sarhoşluğu ancak sözlü dil içinde, üstelik ötekinin bedeniyle, onun soluğuyla, nefesinin kokusuyla sürdürülen ilişki içinde gerçekleşir. Erotik şiiri kendisi için okumak, yalnızca pornografik açıdan uyarılmaya yol açar; Cicero'nun kabul etmediği şey de, bu içeriğe ilişkin okumadır; çünkü, hantallaştırıcı ve çürütücü bir nitelik sunar. Bu iki okumayı örneklendirmeye yarayan eğretilemeler, onları mideye bağlar, Romalılar'ın tanıdığı iki tür besin örneğine, besleyen ve "çene"yi oyalayan besinler örneğine göre onları besine dönüştürür.

## I. TRİMALCHİO VE MİTOLOJİ

Trimalchio'nun şöleninde davetliler mideleriyle özdeşleşirler, toplantının sonunda, besinsiz bir *comissatio*'ya hiçbir biçimde yer yoktur; bu şölen, derin bilginin Priaposçu uyarılmaya son derece yaklaştığı ama Eros ve aşkın tümüyle gözardı edildiği bir *cena*'dır.[73] Bir yemek sırasında, *Iliada*'nın savaşçılarının giysilerine bürünmüş oyuncular, Homeros destanını karşılıklı konuşma biçiminde Yunanca sergiler. Bu eskil dilden kimse bir şey anlamaz; buna karşın, iyi bir öğrenci olan Trimalchio, bir şarkı gibi okuduğu Latince bir çeviri üzerinden gösteriyi izler.[74] Bunda gülünç hiçbir yan yoktur: Ev sahibi, eski Yunan kültürünün bir saygınlık, Roma *cena*'sının sağlayamadığı düşünsel bir onur katarak şölenini desteklesin ister. Bir alıntı-gösteriyi şölenine katma yoluna giderek, bunu olabildiğince ciddiyet içinde gerçekleştirir ve oynanan öyküyü, *fabulam*'ı bir livreden izleyerek Yunanlılar'ın, hiçbir şey anlamadığı yönünde Julianus'a yönelttikleri kınamadan kurtulmayı amaçlar. Bununla birlikte, Trimalchio, biçimin algılanması yetisine sahip değildir.

Davetlilerin yemek yediği sırada Homeros ozanlarını şölene katarak müzikal kültürle mutfağı, *comissatio* ile *cena*'yı birbirine ka-

73. Petronius, *Satyrikon*, 28-78. Bu bölümde, Encolpyus ile Ascyltus arasındaki aşk rekabeti askıya alınmıştır ve bu rekabette tarafların kazanmayı umdukları Giton, öteki öykülerden farklı olarak bir köle rolü oynar.
74. *Ay. y.*, 59.

rıştırmıştır. Zaten bir *comissatio* uzamını serbest bırakmak için besin tüketimi zamanını askıya alma yetisinden yoksundur, *Trimalchio cena*'sı bir Büyük Tıkınma'dır. Ve kuşkusuz tumturaklı sözler eden Yunanlı savaşçıların varlığına daha bir süs katmak için, bir pantomimde Ajax'ı kullanır; burada, kahraman, kaynatılmış ve başına bir kask geçirilmiş bir danayı, zavallı hayvanı öfke içinde katlediyormuş gibi yaparak kılıcıyla keser. Bu iş, büyük bir beceri gerektirmektedir ve Romalılar'ın ince kesimlere düşkün oldukları bilinmektedir. Ayrıca, Ajax dana eti dilimlerini kılıcının ucuyla dağıttığında, davetlilerin hayranlıktan ağzı açık kalır.

İkinci hatası, en küçük mitolojik öyküyü ne aklında tutmayı ne de izlemeyi beceremememesinden kaynaklanır. Homerosçu ozanların sergileyeceği ve livreden okuyarak izlemesi beklenen öyküyü özetleme biçimi akıl karıştırır: "Şimdi Homeros, anlat Truvalılar ve Paris yanlıları nasıl savaşıyorlar. Doğal olarak o kazandı ve Kızı Iphigenia'yı Akhilleus'a verdi. Bu nedenle, Ajax öfkeden çılgın gibidir." Trimalchio'nun mitolojiye her el atışında aynı anlatısal başarısızlık gündeme gelir. Denilenlere bakılacak olursa, sahibi olduğu bir vazoda "Dedalus tarafından Truva Atı'na kapatılmış Niobe", bir kadehte de "Cassandra'nın çocuklarını öldürüşü" betimlenmektedir.[75] Onda, "edebiyat" belleğinin felç oluşuna tanıklık edilir; çünkü, Roma'da Yunan alıntısı, eğitimli bir insanın, daha açık bir söyleyişle özgür bir babadan doğmuş ve liberal eğitim görmüş özgür insanın tanınmasını sağlayan göstergedir. Burada da, Yunan ya da Latin şiirinden yapılan alıntıların, kişinin kültürel ve toplumsal kimliğini ortaya koymanın bir biçimi olduğu görülür; özgür olan ve özgür bir babadan doğmuş Romalı yurttaşın özgürlüğü, *libertas*, onun "liberal" eğitiminde kendini gösterir.

Bir başka Romalı'nın, Trimalchio'nun çağdaşı bir milyarder olan Calivinius Sabinus'un öyküsü bilinmektedir.[76] O da köle kökenlidir, seçme konusunda Trimalchio ile aynı bellek yitimine sahiptir. Akhilleus ile Ulysses'i birbirlerine karıştırır ve Agamemnon'un adını hiç anımsamaz; oysa, okulda bunlarla haşır neşir ol-

75. *Ay. y.*, 52.
76. Seneca, *Epistulae*, 27, 5-6.

muştur. Kendisinden daha yetenekli ya da liberal bir kültürü kanıtlamak zorunda olmayan, sahiplerinden daha kültürlü olmayan, yalnızca, şiirleri mekanik bir biçimde okuyan köleleri yüksek ücretlerle satın alır. Bu kölelerin her biri bir alanda uzmanlaşmıştır; birisi Homeros'u, ötekisi Hesiodos'u ezbere bilir. Lirik Yunan şiirini başka dokuz köle arasında paylaştırmıştır. Yemek sırasında, yatağının ayakucunda çömelmişlerdir ve sahiplerinin arzuladığı şiiri yeri geldiğinde alçak sesle söylerler.

Aulus Gellius'un anlattığı şölende olduğu gibi Trimalchio'nun şöleninde de iki söylem, alıntı ve söyleşi (*sermo*) ile birlikte ortaya çıkar. Hem alıntı hem de söyleşi burada kültürel bakımdan yoksul bir görünüm sunar. Söyleşi ancak azatlıların öykü anlattıkları durumda, belli ölçüde etkili olur,[77] ama söyleşi, özü gereği cılız bir sözdür ve alıntıya gelince, ne olduğu konusunda bilgiye sahibiz: Azatlılar, bilgili kişiler olabilir ve kitaplıkları da kitap doludur –Trimalchio'nun üç kitaplığı vardır– ama bunların bilgisi içerikle sınırlıdır, ne dile egemen olabilirler ne de estetik alımlama yetileri vardır; bu da, alıntı-yüceltimin bir gereğidir.

## İ. TÜM ŞÖLENLER...

Şarkının, şarabın, dansın ya da öpücüğün sarhoşluğu, Roma'da olduğu gibi Yunanistan'da da sıcak kültürün merkezinde yer almaktaydı. Üzerlerinden o kadar çok yıl geçmiştir, o kadar farklı uzamlar işin içine girmiştir ki, onlar hakkında ancak tahminlerde bulunabiliriz: Antik sarhoşlukların çoğu konusunda kuşkusuz bir bilgimiz yoktur.

Ama, sıcak kültür kavramını, Latince'de, şölene katılan herkesi saran nedensiz sıradışı canlılığı anlatan bu "sıcaklığı" Yunanistan'da değil de Roma'da konumlandırmayı öneriyoruz. Katılımcılar bu anlarda, ölümden olabildiğince uzaklaşırlar. İçlerinde taşıdıkları insansı yanla, kendilerini hayvanlardan ayıran ve tanrılara yaklaştıran şeyle yoğun bir biçimde örtüşürler. Roma şarabı, topra-

77. Bkz. ileride, s. 254 ve dvm.

ğın kanı, yaşam sıvısı, sonsuzluk içeceği, öpücükle alevlenen yaşamsal soluğun sıcaklığı olan bu kuru sıcaklığı kendi içinde yoğunlaştırır. Âşık beden daha bir canlıdır, çünkü daha yakıcıdır ve onun yaşam soluğu, *anima*, şiddetle çalkalanır, canlanır. Aşk ateşi ölümsüzlüğe yöneldiği ölçüde ilahi bir ateştir; ama bu ölümsüzlük, ancak o anda yaşanan bir ölümsüzlüktür ve öpücüğün tüm sanatı da bu anı olabildiğince uzatmaya dayanır. Dolayısıyla sarhoşluğun, otomatik olarak açık bir dinsel ayin, bir dua ya da bir yakarış içermeksizin insanda, kendisinin salt insansı boyutunu –ya da tanrısal yanı, her ikisi de aynı şeydir– canlandırabildiği görülmektedir. Ne olursa olsun, antik çoktanrılılık, tanrıları, insanların her etkinliği içine yerleştirir. Bununla birlikte, tanrıların varlığı farklı biçimlere bürünür. Sarhoşluk, Yunanistan'da bir esrime ayini olabilir, Roma'da böyle değildir. Yunanistan ve Roma'daki, bu, biri dinsel tören gerektiren, ötekisiyse gerektirmeyen iki antik sarhoşluk türünü karşılaştırmanın yararı da buradan kaynaklanır.

Dinsel olsun ya da olmasın, bir kuralla ortaya çıkan bu aşırı, tehlikeli ve olaya indirgenmiş sarhoşluk kültürü her zaman paylaşılır. Sıcak kültür anıt üretmez; çünkü anıt, tanımı gereği olup bitmiş bir şeyi, bir başka deyişle yokluğu anımsatmaya yarar, anıt, devinimsiz, donmuş olanın yanındadır, soğuk kültürün bir parçasıdır. Sıcak kültür, ancak içinde bulunulan anın ateşi ve coşkusunda yaşanabilir. Ancak zaman içinde sınırlanabilir; çünkü, bunun gerektirdiği yoğunluk, ateşlediği enerji aşırı bir biçimde uzasaydı, yandaşlarını ölüme varana dek bitirip tüketirdi.

İster bir azınlık kesimini, isterse toplumun tümünü ilgilendirsin, deneyimler içine cinsel ayrımsızlık olarak başkasılığı katar. Dolayısıyla, sıcak kültür, içinde uygulandığı uygarlık için kuralcı insanlık örnekleri yaratmaya yaramadığı gibi aykırı örneklerin yaratılmasına da yaramaz. Çünkü, sarhoşluk deneyimleri başka yerlerde olup biter. Gündelik yaşamın dünyasına ait değildir –içici, sarhoşken gündelik yaşamda yapılmayan işleri yapar. Böylece, normallik, kendi sınırları içinde yer alan, ama dışına düşmek pahasına sınırlarını zorlayan insanlarca içten belirlenmiştir.

Bununla birlikte, bu sıcak kültürün önünde sonunda soğuduğu-

nu gözlemledik. Anakreon, bir kitap yazarı olur ve *lusus* söyleyicileri Roma'nın büyüklüğünü örneklendirmek için seferber edilir.

Sıcak kültür ortak yaşamın yoğun anlarını bir araya getirdiği için, toplumsal öbeğin bu anlara değer kattığı ve bunu toplumun ulaşabileceği seçkin inceliğin, insanlığın üst biçimlerinden birisi durumuna getirdiği her yerde, bu sıcak kültür, Çingene flamenkosu ya da İyon şölenleri liriği örneği, dışarıyla olan ilişkilerinde kolayca kimliğe yönelik bir simgeye dönüşür. Kimlikten kopma da burada başlar. Soykırım tehdidinde olan ya da yalnızca ortak ilkelere, eskiden Panhelenik Yunanistan'ın, bugün Batılı kültürün ilkelerine göre kendilerini tanımlamaya zorlanan Çingeneler, kendilerini flamenko ve İyonyalılar da şölen liriği aracılığıyla tanımlayacaklardır. O zaman da bunlar sanatlarını yöntemli bir biçimde örnekleştirirler, kuramlaştırırlar, kısacası nesnelleştirirler ve kurallar getirirler. Bu sanat, özellikle başkalarının izlemesine açıldığı için gösteriye dönüşür, köklerinden, varoluş nedeni olan gerçek sözceleminden kopar. Çingeneler konserler verirler, Aborijenler'in* renkli düşleri sergilerde bir araya getirilir, İyonyalılar, Olympos ve Delphoi festivallerinde şarkı söyler. Daha sonraları, flamenko plaklara kaydedilmiştir ve İyonya liriği, kütüphanelerin raflarında, lirik türün altında sergilenir.

Ama, bu yüceltimden başka bir şey olmayan kimlik kültürü, her zaman farkına varılan bir sıkıntının sınırlarında yer alır. Bu soğuk kültür, pahalı değildir ve üstelik bir birikim ekonomisiyle bütünleşmiştir; buna karşılık, sıcak kültür yitirilen enerji, harcanan zaman, giderek azalan üretimsellik bakımından pahalıdır. Yaşayan kültür yıkıcıdır, Roma oyunları gibi denetlenemeyen harcamalara olanak tanıdığı için, gösterişsiz bir gündelik yaşamı zorunlu kılar. Tüketen ve yok eden bir ateştir.

Yunanistan ve Roma'da, efsanevi ozanların buluşu ve simgeleşmiş şiirlerin yazıya aktarılmasıyla kimlik sapması olarak adlandırdığımız şeyi izledik. Daha sonra, festivalden kitaba geçişle son evrenin, artık yazıya aktarılan, sözcüğü sözcüğüne ezberlenen, güzel söyleme yarışmaları ya da bilgin şölenlerindeki resitaller gibi soğuk

* Orta İtalya'nın efsanevi eski halkı. (ç. n.)

törenlerde yüceltilmek üzere birer fetiş olarak dolaştırıldığı ve öğrencilere öğretildiği metinlerin evrenin genel çizgilerini belirledik.

Sonsuzluk karşısında kendine bir konum belirleyen bu uygarlık davranışı içinde, daha sonraları "büyük edebiyat" saygısına dönüşecek şeyin ayrımına varılır. Edebiyat tarihlerinin anıt mezarlarında bir araya getirilmiş olan bizim kendi fetişlerimiz: Molière, Corneille, Racine, Voltaire, Montesquieu, Rousseau, Vigny, Lamartine, Chateaubriand, Stendhal, Balzac, Zola, Baudelaire, Verlaine, Rimbaud, vd'dir. Kuşkusuz ideolojik beklentilere dayanan başka seçenekler de söz konusudur. Kısa bir süre öncesine değin, solun ve sağın kendi edebiyat kahramanlarını nasıl üstlendiklerini anımsamak eğlenceli olacaktır. Sol Fransa, kendini Rabelais, Molière, Rousseau, George Sand, Hugo, Zola'da bulmaktaydı. Sağ Fransa Corneille'i, Bossuet'yi, Chateaubriand'ı, Vigny'yi, Claudel'i benimsemekteydi. Balzac veya Racine'in ilerici mi yoksa tutucu mu olduklarını öğrenmek için insanlar birbirlerini yemekteydi. Kısa bir süre önce de, edebiyat insan hakları ve liberalizm türünden bir nitelik edinmiştir. Bir yanda Condorcet ve Julien Benda, öte yanda Tocqueville öne çıkartılır.

Bununla birlikte, saptanmış metinlerin yüceltilmesi veya özümlenmesi yoluyla, özün ya da biçimin söz konusu olup olmamasına göre sıcak bir kültürden soğuk bir kültüre geçiş, bir edebiyat kurumunun doğuşuna gerekçe oluşturmaz. Romalı okurlar, gerek biçimsel hayranlık gösterisinde bulunurlar gerekse okumadan kaynaklanan hiçbir yoruma, bugün yaptığımız gibi bir yazıya metin olarak işlev yükleyen estetik ve çokanlamlı yorumbilime gitmeksizin yazıda içerilen bilgiyle oyalanırlar.

Bir uygarlık içinde, kimlik kültürü toplumsal bakımdan egemen olduğunda, bu sıcak kültürün ortadan kalkmasına bir gerekçe oluşturmaz, ama toplum dışına itilir, çeşitlenir ve ve geleneksel mikrotoplumların karanlığı içine dalar.[78] Dışarıdan görüldüğünde, sıcak kültür ancak ve ancak bayağı, sapkın ve tehlikeli şölenler üretir: "Sonu hep fena olacak...", "Tüm bunlar boşinanç..." Yoksulların sıcak kültürü, varlıklılar için bir bilmece gibidir; varlıklılar bunu

78. Michel De Certeau, *L'Invention du quotidien, a. g. y.*, Giriş, s. XXXV ve dvm.

hor görür ve bundan korkar. Bununla birlikte, bu toplumdışıların sıcak kültürü, herkesin onay verdiği büyük şölenler içinde, bütün toplumun gerçekleştirebildiği kültürün yerini alamaz. Buna, Eflatun'un *To Sympósion*'u içinde şöyle bir değinmiştik; bu yapıtta kültür felsefi, ama ne yazık ki eğretilemeli bir sarhoşluğun yerini aldığı Dionysosçu sarhoşluğu yadsımak durumundadır. Antik öyküyü inceleyerek bunu daha geniş bir boyutta irdeleyeceğiz, bu da bizi kültürel entropi kavramını geliştirmeye yönlendirecek.

Üçüncü Bölüm

# Öykü kültürü: Okunmaması gereken kitaplar

Antikite içinde sıcak kültürlerin izini sürdürebilmek için, Homerosçu şölenden ve *aoidos*'un şarkısından yola çıkmıştık. Yunan *sympósion*'u ve Roma *comissatio*'su üzerinde şöyle bir durduktan sonra, incelememizi yeni bir doğrultuda, halk masalları doğrultusunda sürdürüyoruz. Efsane dili ve halk masallarının dili, Homerosçu *discus* içinde, öykülenmeye değgin iki biçim altında, birbirlerini karşılıklı olarak tamamladıkları şölenlerle krallar dünyasına açılan *aoidos*'un şarkısı ve gezgin masalcıların öyküleri olarak, birbirlerine bağlı bulunurlar.

*Odysseia* içinde, *aoidos*'un şarkısının yanı sıra bir gezginin anlattığı öyküyü dinlemek, ister kral isterse hizmetçi olsun aynı yiyeceği paylaşanlara sunulmuş bir hazdır ve bu durum bu hazzın, öy-

küler şarkı gibi söylenemediğinden dolayı Musalar'ın çekiciliğinden, *cháris*'ten yoksun oldukları için kültürel bakımdan daha aşağı düzeyde olması durumunda bile geçerlidir. Arabacının kulübesinde, Eumaios ve Ulysses yaşamlarının öyküsünü birbirlerine anlatarak kendi hallerinde eğlenmektedir. Bu, daha sonraları, Roma İmparatorluğu döneminde, aynı zamanda şölenlerde de dile getirilen, ama dışarıda da anlatılabilen masallar aracılığıyla karşımıza çıkan, şölenlerde davetlilere anlatılan öyküden alınan hazzın aynısıdır. Ama ikisinin arasında uzun bir zaman vardır, çünkü, elimizde bulunan belgelerin en eski olanları, masalın varlığı daha önceden söz konusu olsa bile I. yy'a tarihlenir. Ama karşılaştığımız biçimiyle, masalın anlatılması, ortak bir kültür anlayışının yaygınlık kazandığı, dilin etkili olmayan biçimlerinden yola çıkarak uç noktalarında hareketli ve karanlık bir halk kültürünün gelişmesine olanak tanıyarak, resmi, seçkin, kimliğe yönelik ve birleştirilmiş bir kültürün benimsenmiş yapıtlarının anıtları aracılığıyla oluşmuş ve hatiplerin öğretisiyle aktarıldığı bir döneme ilişkindir.

Resmi Roma kültürü, bu dönemde öykücülere horgörüyle yaklaşmaktaydı ve bunları adlandırmada kullanılan *circulatores* adı, aydınların birbirlerini iğnelemekte kullandığı bir hakaretti.[1] Bu sözcük, aynı zamanda sokaklarda sihirbazların, hokkabazların, fakirlerin, mukallitlerin, şarlatanlarla yalancı masallar anlatanların ve tarihe ilişkin söylentiler yapanların, yersiz yurtsuz kişiler olup uydurma hikâyeleri sayesinde kıt kanaat geçinen, içinden çıktıkları ve kısa süre içinde de yok olup gittikleri bu farklı ortamda beğeni toplayan öykü anlatıcılarının çevresinde toplanan işsiz güçsüzleri de akla getirmektedir.[2] Son olarak, bunların adlarıyla bağdaştırılan aşağılayıcı değer, aynı zamanda *circulatores*'in ödemesi gereken bedeli de gösterir; öykü satılık bir mal, hem de ucuz bir mal düzeyine iner:

> Bir kuruş ver ve karşılığında güzel bir masal dinle.[3]

1. Seneca, *Lucilius'a Mektuplar*, 25, 7.
2. Ernout-Meillet, *circulus* eyleminden yola çıkarak: "*qui circumeundo artem exercet uel qui homines circum se colligit*".
3. Genç Plinius, *Mektuplar*, II, 20, 1.

Yunan ve Romalı aristokratların işleyip geliştirdiği şarabın ve öpücüğün ince tatlarının; toplumbilimsel bakımdan bir azınlığın olan ama toplumsal bakımdan saygın ve egemen kültürün oluşturucusu niteliğindeki ince tatlarının yanı sıra, burada karşımıza yine azınlığa ilişkin, ama daha az parlak olan ve kervan yolları üzerinde ya da çalışan kadınlar arasında derlemek durumunda olduğumuz başka bir kültürün izleri ortaya çıkar. Bununla birlikte, ileride göreceğimiz gibi, masal, sıcak kültürün merkezinde yer alan şeyden; beden hazları, müzikal şarhoşluk ve zevkten yoksun olsa bile –utanılacak yanı buradan kaynaklanır–, kuşkusuz sözlü kahramanlık öykülerini yalnızca o sürdürür: Masallar, hiçbir zaman bir metin içinde kapalı kalmaksızın birbirlerine eklenir, dünyanın çevresinde masalcılarla dinleyenleri ortak bir kültür içinde bir araya getiren sözcüklerden sonsuz bir taç dokurlar. Masallar, İmparatorluk içinde canlı bir kültürdür.

## A. *AOİDOS*'UN SÖYLEME EYLEMİ VE SÖYLEDİĞİ ŞEYLER

Ama, bir öykü dinlemeden önce, söylenen şeyin söyleme eylemi içinde tümüyle yok olmasından önce, bir başka deyişle edimbilimsel anlamın anlambilimsel anlam içinde tümüyle yitip gitmesinden önce, dikkati iletişim diline çekmek için, Homerosçu şölene bir bakmak gerekir. *Sympósion*'u ve Roma *comissatio*'sunu izlemek üzere *discus*'dan ayrıldığımızda, belli bir bakış açısından anlamsızlığın evrenine girmiş oluruz; Kleobulos'a ve Calvus'a yöneltilen sarhoşluk sözcükleri anlatımsallığın dışında kalır: Buralarda şarkı söylenir, öylesine konuşmalar yapılırdı. Sözcelem öznesiyle bunun gönderileni arasında, söylenen şey değil, yalnızca söyleme eylemi önemlidir; bir kişiden ötekine hiçbir bilgi aktarımı olmaz.

Homerosçu a*oidos*'un durumu aynı değildir. *Sympósion* içicisi gibi, *aoidos* da ilahi bir esinle şölende şarkılar söyler, ama ikisi arasındaki ortak tek şey budur.

Öncelikle, *aoidos* davetlilerden biri gibi kabul edilemez, bir

profesyoneldir. Bolca sunulan şarap, pişmiş et ve ekmeğin yanı sıra, onun müzik icrası da ev sahibi tarafından davetlilere sunulur. *Aoidos*'un sözü, şölene toplumsal bir işlev verse de, dinsel bir işlev yüklemez; buna karşın, içicinin şarkısı *sympósion*'u harekete geçirir. Üstelik bu, konukseverliği gösteren bir armağan niteliği taşıyan, kesilmiş ve ev sahibi tarafından ikram edilen et gibi, davetlilerin her birine sunulur; *sympósion* kadehi gibi bir davetliden ötekine elden ele dolaştırılmaz. Ayrıca, *aoidos* şarabın etkisine girmemiştir, Esin Perisi'nin sesi, çaldığı müzik sayesinde bir uyuşturucunun kullanımı söz konusu olmaksızın doğrudan içine işler. Homerosçu *aoidos*, kitara çalmayı sanat edinmiş bir profesyoneldir. Şarkısı aracılığıyla, Musalar'ın anası, ilahi Memoria'nın efendisi, artık herkesçe bilinen şu kalıplaşmış sözde olduğu gibi, "geçmişi, şimdiyi ve geleceği" tanıyan tanrıça Mnêmosunê ile ilişki içindedir.[4]

Son olarak, Homerosçu *aoidos*'un şarkıları anlamsız değildir: Söylenceleri kullanarak dinleyicilerine kendi kültürlerinin gizli bağlantı noktalarını gösterir.[5] Bu gerçekleri dile getirmek için, *aoidos* gerçekdışı ve tüm dinleyicilerin olduğu gibi kabul etmeye hazır olduğu öyküler anlatır. Her ne denli onun söyleme eylemiyle özdeş olan söylence gerçeği sözcelem bittiğinde silinirse de söylediği şey, bir bakıma söylence dilinin kurallarını bir araya getiren kurgu belleklerde kalır; bu, bağlam dışında, başka bir söyleyişle bir yapı olarak öykü dışında varlığını sürdüren *aoidos*'un söyledikleridir.

## B. KYKLOP, ULYSSES VE SATYROSLAR

Ulysses'in, kendisini yanındakilerle birlikte çiğ çiğ yemek isteyen Kyklop Polpyhemos'la karşılaşması ve Ulysses'in kurtulmak için başvurduğu kurnazlıklar, Yunanistan'da birçok efsanede kullanıldığına tanık olduğumuz bir anlatı çizgesini böylece oluşturur; bu efsanelerin en çok bilinenlerinden ikisi, *Odysseia*'nın IX. şarkısı ve Euripides'in yergili dramı *Kyklop*'dur. Her iki durumda da, *Kyklop*,

4. Mnêmosunê ile ilgili olarak, bkz. Marcel Detienne'in eski ama eşsiz kitabı, *Les Maîtres de vérité dans la Grèce antique*, Maspero-La Découverte, Paris, 1967, 3. basım, 1981.
5. Bkz. Giriş, s. 30.

insan yiyen ve insanlığa yabancı bir canavardır; çünkü, çobandan başka bir şey değildir, süt içer, peynir yer, yalnız yaşar, toprağı işlemez ve tanrılara adak adamaz, dolayısıyla pişmiş et yemez. Her iki durumda da, içinde dolaşılan kültürel alan oldukça yakındır, çünkü şölenden yola çıkılarak düzenlenmiş bir konukseverlik söz konusudur ve karşıtını, kendisiyle birlikte şölene katmak yerine yolcuları yiyen Kykloplar'ın yamyamlığını içerir:[6] Yalnızca, birlikte yaşam örneği farklılık gösterir.

*Odysseia*'daki örnek şölen, aslında Homerosçu *discus*, *Kykloplar*'ın şöleniyse Dionysosçu *sympósion*'dur. Her iki efsane arasında uzun uzadıya karşılaştırma yapmadan, her iki durumda da Polyphemos'un, sarhoşluğun kurbanı olmakla birlikte *Odysseia*'daki yanlışı katıksız şarabı içmiş olmaktan kaynaklandığına dikkat çekelim; Euripides'in tragedyasında başka bir yanlışa düşer: Bir testiye doldurulmuş, içine su katılmış şarap içer, ama bunu tek başına, öteki Kykloplar olmadan, tutsak ettiği Satyroslar'la birlikte yapar. Bu iki efsaneden birisi, suyla karıştırılmış şarap ve konukseverlik arasındaki gerekli bağıntıyı ortaya koyar, ötekisiyse konukseverlik ve içme eyleminin toplumsallığı arasındaki aynı derecede gerekli bağıntıyı gösterir.

Ulysses'in koruyucu tanrısı, Homeros'ta Athena, Euripides'te Dionysos'tur: Canavarın katıksız, Poseidôniosçu şiddeti, birincisi akıl dolu bir kurnazlıkla Athena'nın himaye ettiği Ulysses'te abartılmış olan Mêtis* ile karşıtlaşır; bir başka keresinde, şarap-Dionysos'un büyüleri Polyphemos'un şiddetini durdurur. Euripides'te Ulysses, şarhoşluğa sınırsızca direnebilen Satyroslar'la birlikte ve onların yardımıyla kurtulmuştur. Kahraman, şarabı dışardan getirmiştir, Satyroslar, Polyphemos'u sarhoş edecek sözde bir *sympósion* düzenlemişlerdir; onunla birlikte çok büyük miktarda şarabı sarhoş olmadan mideye indirirler ve Kykloplar'ı alt ederler.[7]

---

6. Yunan uygarlığı içinde adağın merkez konumu üzerine, bkz. Vernant, Detienne [1979], ve *Odysseia*'da Kyklop bölümü konusunda, bkz Pierre Vidal-Naquet, *Le Chasseur noir*, Maspero, Paris, 1981, s. 39-68.

* Yunan mitolojisinde, adı "bilgelik" anlamına gelen Zeus'un ilk karısı. (ç.n.)

7. Satyroslar konusunda, bkz. François Lissarrague, "Le vin des satyres", *Le vin des historiens'de*, "Şarap ve Tarih" sempozyomu, 1989, Suze-la-Rose, 1990, s. 49-62, ve "La sexualité des satyres", *Métis*, II, 1, 1987, s. 63-90.

Buradan kaynaklanan uzam yapısı, her iki efsanede farklıdır: Homeros'ta, insanların dünyasıyla Hiçkimse-Ulysses'in yolculuk ettiği Olmayan-Yer, birbirlerinden kesin çizgiyle ayrılmıştır ve kahraman dışında oraya kimse gitmemiştir ve gitmeyecektir. Orada, ölümlülerin dünyasından gelen kimseyle karşılaşmadığı gibi, böyle bir yolculuğun izlerine de rastlamaz. Euripides'te, Dionysos'un arkadaşları Satyroslar, Ulysses ile aynı yolculuğu yaparlar. Etrükslü korsanların kaçırdığı tanrıyı aramak için yola koyulan Satyroslar'ın gemisi, Polyphemos'un adasının kayalıklarında batar. İnsan olmadıkları için yiyemedikleri Satyrosları, Kykloplar köleleştirir ve Satyroslar, Ulysses'in gelişiyle serbest kalacaklar ve ölümlülerin Ölümsüzler'e taptığı ve Dionysos'da yeniden karşılaşacakları ışıklı dünyaya geri döneceklerdir. Genellikle vahşi uzamlarda, dağlarda ve denizlerde yaşayan bu tanrı, daha ilerilere, Kyklopların ülkesine kadar gitmez. Ama, dünyanın en ıssız köşelerini tanıması, içki ve aylaklık dostları olan Satyroslar'ın rastlantıyla Polyphemos'un elinden kurtulmalarını ve geri dönmelerini sağlar. Tabii ki geri dönüş yolunu Ulysses'in gemisiyle tamamlarlar ve bunların Polyphemos'un adasına çıkmaları, bir gemicilik hatasıdır; Ulysses de bu adaya bir dizi fırtına sonucunda sürüklenmiştir. Denizle ilgili aynı kurgu, İthaka kralı ve Satyroslar'ı sallar durur. Sonuçta, Satyroslar burası ile Olmayan Yer arasında, *aoidos* şarkılarının kahramanlarıyla aynı niteliği taşıyan aracılardır. Satyros'un, *sympósion* içicisinin ve *cômos* dansçısının aşırı abartılı ve ulaşılamaz bir betisi olması, tiyatroda üretken bir Dionysosçuluktan, bir efsane kurgusundan söz etmenin bir türü olabilir mi? Bu, Atina'da, Dionysos'un "eşyaları" arasına yerleştirilmiş tiyatronun, aynı zamanda Homerosçu efsanenin kalıtçısı olduğunu göstermenin bir yolu olabilir mi?

## C. SÖYLENCE VE GÖSTERİM

*Aoidos*'un söylenceye ilişkin edimi, içicinin şarkısı gibi başkasılık aracılığıyla dile getirilen bir kültüre bağlanır. Benzerlik yoluyla yapılan her türlü gösterim biçimini dışarlar. Öteki, ona ayna görevi

yapar. Destan, Yunan uygarlığını olduğu gibi göstermez, dinleyicilerin gerçeği, burada kurguyu oluşturmak amacıyla her zaman çarpıtılmıştır, değiştirilmiştir. Bir karşılaştırma kültürü –pişen et, çivili koltuklar, kürekçileriyle gemiciler, çamaşır yıkayan kızlar– kuşkusuz vardır, ama bir insan için olanaksız durumlarla parçalanmıştır. Ulysses'in İthaka'daki son derece gerçekçi gibi görünen sarayı bile, varlığı tartışmalı bir evdir; çünkü, sahibi ne canlı ne de ölü olan bir evdir. Ulysses'in evinden on yıl uzak kalması, destandan kaynaklanan, insan için kültürel bakımlardan olanaksız durumlardan birisidir –bir kurgudur. Kaldı ki, on yıl kesin bir rakam değil, sonsuz bir zamanı, aşırı bir zamanı, beklemekle baş edilemeyecek bir süreyi göstermenin bir yoludur. Gerçekte, bu sürc içinde Ulysses'in karısı evlenmiş olurdu ya da taliplerinin neden olacağı şölenlerle ev bir yıkıntıya dönerdi. Ya da Telemakhos ölmüş, varlığı sağa sola saçılmış olduğundan babasının evine dönmüş olurdu. Bu yokluğun devamında da durum düzelmez; çünkü, Ulysses evine döner dönmez yeniden yola çıkmak zorunda kalır. Dönüşünde, karısını ve evini geri almak istediğinde ortaya çıkan hasarlar son derece büyük olmuş ve ada halkı kendisini kovmuştur.

Söylenceye ilişkin edim, sorunsal niteliği taşımayan ve ne betimlemeye ne de gösterime gereksinim duyan bir veri olan bir uygarlığı keşfeder. Çünkü, şöyle tanımlanabilir: "Nerde Yunan uygarlığı varsa, orada destan söylenir." Yunanlılar'ın kimliğinin doğrulanması gerekmez; bu, onların varlıklarıyla aynı tözden gelir. Bunlar, insan soyunun bir türü, Yunan renklerine boyanmış kişiler değildir; insan ve Yunanlı kimliğini birbirinden ayrılmaz bir biçimde taşırlar.[8] Bu nedenle, çok sayıda, hareketli, binlerce özelliğe parçalanmış, hiçbir siyasal birlik biçimiyle uyuşmayan *aoidos*'ların söylenceye ilişkin edimleri, bir kimlik mitolojisi içinde kalıplaşmak üzere, site kültürü ve Panhelenizm içinde denetim altına alınmıştır.

Ancak bu aşamada, mitoloji içinde saptanan efsaneler bizleri yeni bulgulara ulaştırma işlevini yitirdiklerinden, gösterimler gibi

8. Bu bakış biçimi, içinde genellikle bir halkın adının "insanlar" anlamına geldiği geleneksel toplumlarda yaygındır. Bizlerin hümanizm anlayışımız bu bakış açısını tersine çevirmiştir: "Bizler insan türüyüz" diyecek yerde, "Bizim [gibi] insan türü" diyoruz. Bu değişimin bir ilerleme getirmiş olup olmadığı tartışmalıdır.

kullanılacaklardır, söylenceler öykülere indirgenmişlerdir ve edimbilimsel anlam kaybolduğundan yalnızca kurgu var olmakta direnmektedir. Ama, aynı zamanda, bu kurgu olanaksız durumlar üretmek amacıyla her zaman yapay bir biçimde üretildiğinden, şu mitolojik öyküler artık alışılmadık ve ahlâk dışı yalanlar gibi görünürler. Yalnızca yerine (isitare), yorumbilim veya her türlü göstergebilimsel okuma bunlara ulaşılabilmeye olanak sağlar. Edimbilimsel anlamını yitirdiğinden, bu aşamada efsane kurgusunu bırakıyor ve içkili şölene geri dönüyoruz; antik gezginlerin yolunu izleyerek, bu şölenleri yeniden kalkış noktası olarak kullanacağız. Bu yol, Roma İmparatorluğu'nun gezginlerinin bir sözünü almamıza olanak tanıyacak: Artık özerkleşmiş olan bu söz, içinde bilgilere ulaşabileceğimiz efsaneler de olmadığından masala dönüşmüştür. Bu masallar, Roma döneminde birleşmiş ve kesin olarak iki kültürlü bir Akdeniz'e özgü dönemden kaynaklandığına göre, hem Yunan hem de Latin masallarıdır.

# V
# *Asinus Aureus** öyküleri

## A. KULAKLARIYLA YÜRÜMEK

Homerosçu şölende, ev sahibi, konukseverlik duygusuyla güzel yiyecekler ve *aoidos* sunardı. Yabancı, adını ve öyküsünü getirirdi. Bu karşılıklı armağanlar karşılıklı bir benimsemeyi dile getirmekteydi. Ev sahibi, bütün uygar insanların ortak bir özelliği olan adaklar yaptığını ve Musa'nın şarkılarını dinlediğini göstererek uygarlığa bağlı olduğunu kanıtlıyor, yabancı da insanların toplumu içindeki kimliğini belirtiyordu: Adı, kendisini bir soya yerleştiriyor, sitesinin adı da toprağa bağlanıyordu. Böylece, öyküleriyle doldurduğu coğrafi bir uzam yaratıyordu. Gezgin öykülcri ve *aoidos* şarkı-

* "Altın Eşek"; Apuleius'un masalı. (ç.n.)

ları, Homeros şöleni, insana ilişkin bilgilerin ve kurguya ilişkin bilgilerin ortaya çıkarılmasıyla, bütünüyle dünyaya açılıyordu.

Ulysses eşsiz bir kahraman olduğundan, Kimse ol(ma)dığından Phaiak şöleninde Olmayan Yer'e yaptığı yolculukları anlattığında, iki yolculuk birbirine karışır; çünkü, dinleyicileri Phaikaes'lerin duyduğu ses, *aoidos*'un kendi sözünden yola çıkarak ürettiği sestir. Kahramanlık şarkısı, kahraman gezgine esinli şarkıcınınkiyle aynı düzeyde bir bulup çıkarma yetisi verir.

Kahraman olsun ya da olmasın, her gezgin bir kâşiftir; ister insanların dünyasında kalsın, isterse Ulysses gibi bunun dışına çıksın, dostların düzenlediği şölenlere, armağan olarak serüvenlerinin öyküsünü getirir. Bu, Homerosçu şiirler için doğru olduğu gibi bütün Yunan ve Roma antikitesi için de doğrudur. Başka yerlerden gelen yabancı ülkesini anlatır; kendi evine geri dönen gezgin de uzak ülkeleri anlatır.[1] Uzak ülkeleri, buralara hiçbir zaman gitmeyecek olan insanlara anlatmak için değilse, başka niçin yolculuklara çıkılır?

Burada, betimlemek değil, anlatmak söz konusudur; çünkü, bu ülkelerin ne oldukları ancak gezginin yaşadığı olağanüstü serüvenler aracılığıyla ortaya çıkar. Başka yer, ister istemez farklı ve ayrıksıdır; yoksa, başka yer değil, burası olurdu. Coğrafi uzamın haritalarda pek az ve her zaman üstünkörü bir biçimde gösterilebildiği[2] bir dünyada, başka yer, ölçülemediğine, resimlenemediğine göre insanların düşgücü içinde ancak anlatıldıkları durumda girebilir. Uzaklıklar, karşılaşılan insanların ayrıksılığının büyük ya da küçük olmasına göre ölçülür. Başka yere gitmek, çeşitli derecelerde başkasılıkla karşı karşıya kalmak, mavi adamlarla, büyücülerle, hayaletler ve kan içen vampirlerle karşılaşmaktır. Ne denli uzaklara gidilirse geri dönme olasılığı o denli azalır. Dünyanın sınırlarında, Homeros'ta olduğu gibi geri dönülmeyen ülkeler yer alır. İlle de yamyamlar tarafından yenilmek söz konusu değildir; eğer yol çok uzunsa, geçip giden yıllar insanın kişiliğini yitirmesine yol açabilir:

1. Yeni uzamlara açılma anlamında yolculuk ve efsaneler konusunda, bkz. Michel De Certeau, *L'invention du quotidien, a. g. y.*, s. 160.
2. Christian Jacob, *Géographie et ethnographie en Grèce Ancienne*, Armand Colin, "Cursus" dizisi, Paris, 1991.

Kenti, karısı onu unutabilirler ve saçları beyazlamış, zayıflamış olarak döndüğünde kimse onu tanımayacaktır. Toplumsal olarak ölmüştür. Galakside ışık yılıyla ölçülebilen yolculuğunu tamamlayarak, Dünya gezegeninde, kaybolmuş kozmonot, uzayı ele geçirmiş kahraman olan dedelerinin mezarlarını sofuca bir saygıyla koruyan kendi yaşlarındaki torunlarının torunlarıyla karşılaşan bilim kurgu kahramanları gibidirler.

Gezgin öyküleriyle fantastik masallar arasında hiçbir ayrım bulunmaz; herkesin hayranlık duyduğu bir kâşife, gözüpek bir fabl üreticisinden daha çok benzeyen kimse yoktur. Yalancı Putheas da denilen Marsilyalı Putheas, Kuzey'de gemisiyle uzaklara, dönüşünde anlattıklarına bakılacak olursa çok uzaklara gitmişti: Denizin suyunun "deniz akciğerine" dönüştüğünü söylemişir. Euêmeros'a (İ.Ö. 330-240) göre, yolculuk öyküsü bir felsefi söylem türüdür. Bugün, Euêmeros "roman"ından söz edilir: Euêmeros, Kızıldeniz'e yaptığı bir yolculuk sırasında, Mutlu Arabistan* açıklarındaki düşsel Pankhaia Adası'nda bir yazıtı kopya ettiğini öne sürmektedir. Bu yazıtta, Yunanistan'ın tüm tanrılarının, öldükten sonra insanlar tarafından tanrılaştırılmış ölümlü kral ve kraliçeleri olduğu yazmaktadır. Dolayısıyla, mitolojide bunları anlatan öyküler, Euêmeros'un inandırmaya çalıştığı gibi, insanoğlunun yaşadığı serüvenlerdi.

Keşif yolculuğuna ilişkin olarak Euêmeros'un yaptığı bu yerinelemeli kullanım, gezginlerin öykülerinin amacının, bilinmeyene ilişkin deneyim olduğunu açıkça göstermektedir. Öyküyü anlatanı dinleyenler "kulaklarıyla yolculuk ederler."[3] Dinleyicinin çok uzağa gitmesine, inanılmaz şeyler görmek için barbarların yanına gidip de kendini tehlikeye atmasına gerek yoktur. Yunanistan'da bile, antik Tesalya büyücülerin ülkesidir. "Giderseniz geri dönemezsiniz." Tabii eğer bilimsel kuşkuculuğu ilke edinmiş, her şeye yukarıdan bakan, dar ve alışık oldukları çevrelerinin görünümünü biraz değiştirecek her şeye alayla yaklaşan insanlardan değilseniz. Eğer böyle birisiyseniz, sakınmadan kendinizi vampirlerin ve gulyabanilerin ortasına atabilirsiniz. Bu durumda, hiçbir şey göremeden ve önünü-

* Bugün Hint Okyanusu kıyılarına denk düşen bölgeler. (ç. n.)

3. Apileius, *Asinus Aureus*, I, 20.

ze gelene "Ay'ı çeken ve cadıya dönüşen kadınların palavradan başka bir şey olmadığını"[4] söylersiniz. Ayaklarıyla olduğu gibi kulaklarıyla da yolculuk etmeyi bilmek gerekir.

Kulaklar kadar kusursuz bir araç yoktur; çünkü, bir gezgin için yürümenin en iyi yolu öyküler anlatmak veya dinlemektir. Bugün, bu insanların, yanlarında eşyalarını taşıyan eşekleriyle yaya olarak dolaştıkları düşünülmesi gerekir. İmparatorluk'ta yollar tozlu ama bakımlıdır ve genellikle huzur içinde yolculuk yapılır.[5] Denizlerdeki korsanlar gibi, dağlarda tuzak kurmuş, ormanlarda gizlenmiş haydutlar vardır ama bu tehlikeye ilişkin söylentiler çok abartılıdır. Bu nedenle, özellikle Eskiler gözalıcı manzaralara düşkün olmadıkları için bu yolların sonu gelmez. Doğada Rousseaucu derin düşüncelerin ve yalnız gezginin düşlerinin hazzını bilmezler. Çünkü, Yunanlılar ve Romalılar ne Tanrı'yla ne de kendi kendilerine tek başlarına konuşurlar, ki bu da aynı kapıya çıkar. Bunun için çok fazla uygarlaşmışlardır. Onlar için en kötüsü, yanlarında birisi olmadan, yani bir köleyle yolculuk etmektir; köle, tanımı gereği at dışında anlatacağı ilginç hiçbir şeyi olmayan kimsedir. Dolayısıyla, sıkıldıkları ölçüde yorgunluk omuzlarına çöker. Bunun tek kazancı, ıssız bir ülkede, bir yol sapağında karşılaşılan öteki yolculardır.[6]

Bu iki adamın orada ne işi vardır? Bunlardan birisi, atının yanında tek başına yürürken, hareket eden gölgeler görmüştür. Birisi, büyücüler ülkesi Tesalya'dan geldiği sanılan bir öykü anlatır. Öteki buna inanmaz, bön bön sırıtır: "Saçmalamayı bırak! Böyle bir yalan görmedim!" Ama, yalnız gezgin Lukianos yaklaşır. Bu adam yolculuk etmesini bilmektedir, her şeye inanmaya hazırdır; çünkü, Tesalya'ya iş için gelmiş olması bir bahanedir: Lukianos, büyücülüğü öğrenmek istemektedir. Hem sonra, "gideceği yol zorludur, ancak bir öykünün hazları bu yolculuğu katlanılır kılar [*fabularum lepida iucunditas*]". Dostça bir dilekte bulunulmuştur. Anlatılan her

4. *Ay. y.*, 2 ve 20.
5. Jean-Marie Andre ve Marie-Françoise Baslez, *Voyager dans l'Antiquité*, Fayard, Paris, 1993.
6. Apuleius, *Asinus Aureus*, 1, 2 ve 20; Çeviren P. Grimal, Paris, 1958; yeniden basım, Folio, 1975. Elimizde bulunan gerçeğe uygun ve okunabilir tek metin olan bu çeviriden yararlanacağız.

öykünün karşılığında, Lukianos, gece handa bir öykücüye zevkli bir akşam yemeği sözü verir. Bir öykünün zevkleri, bir yemeğin zevkleri, benzer zevkler yorgun yolcuyu yeniden canlandırır.

Aristomenês bir öykücünün adıdır, serüvenini anlatır; bu serüven, başka bir gezginin, dostu Sokrates'in başka bir yolculuğunun bir başka serüvenini içerir. Bunlar, her iki adamın da yaşamını değiştiren korkunç ve sıradışı iki hikâyedir. Aristomenês evine hiç dönmemiştir. Önce, bal ve peynir satıcılığı yaptığı Aeghina kökenliydi. Sonra, evlendiği Eolya'ya yerleşmiştir. Öykünün sonu, beklendiği gibi yolculuğun sonuyla çakışır. Bilimsel kuşkuyu ilke edinmiş olanı homurdanmasını sürdürür ama yine de sonuna değin onu dinlemiştir. Lukianos hayran kalmıştır, Aristomenês'in öykülerini dinlerken, uzun ve sarp yolun verdiği can sıkıntısı ve yorgunluğunu, *labor et taedium*, unutmuştur. Kulaklarıyla, *me... meis auribus peruecto* yolculuk yapmıştır. Öykünün hazları, şarabın ve nitelikli yemeğin hazları gibidir; gündelik yaşamın kaygılarını unutturur ve içinde insanların artık bir gevşeme ve keyif yaşadığı korunaklı bir uzam yaratır. Ama, kervancının, yaya yolcunun öyküsünün, sarhoşluktan farklı olarak bütün bedeni harekete geçirmemek gibi bir üstünlüğü vardır. Ayaklar, yürüyen kişinin farkına varamayacağı bir biçimde devinebilirler. Belki de bu nedenle öykü, öykücünün fısıldadığı şey şarkı biçiminde söylenmez; basitçe bir söyleşi, (*sermo*) ritminde söylenir, hiçbir hitabet ustalığı gerektirmez. Ayrıca öyküye yönelik ilgi, masaldaki müzikal çekiciliğin yokluğunu gizlemeye çalışır. Bir masalın değeri, bir çaba göstermeksizin kat edilen mesafeyle ölçülür. Masalcı, öteki yolculara kendi yorgunluğunu unutturduğu sürece, ötekiler de kaslarının, ayaklarına oturmuş kanın ağrısını hissetmedikleri sürece masal iyi bir öykü niteliği kazanır.

Eğer yol çok uzunsa, öykücü kendi öyküsünün içine dostu Sokrates'inkini yerleştiren Aristomenês'in yaptığı gibi, ilkinin içine ikinci bir öykü yerleştirebilir. Böylece, öyküye yönelik bekleyiş hiçbir zaman kesintiye uğramaz. Bu da, iyi bir öykünün vereceği hazzın, öykünün stratejisine bağlı olduğunu yeterince kanıtlar. Dinleyicinin ilgisini kaybetmemek için yeni bölümler yaratmak gerekir

ve dinleyicinin ilgisi, hiçbir zaman daha öteye geçmeksizin öykünün sonuna değin yakalanmış olacaktır.

Öyküyü dinleyen, eğer beğenmişse, eğer bu öykü onun, yolculuğunda daha iyi yürüyebilmesini sağlamışsa yeri geldiğinde bu öyküyü kendisi de anlatacaktır. Bu öykü, yolun uzunluğuyla orantılı olarak daha uzamış, içine başka öyküler katılmış veya kısaltılmış bir biçimde kervandan kervana dolaşır. Öykü, değişmez bir metin değildir; her keresinde benzer, her keresinde farklıdır, durmaksızın yeniden oluşturulur. Öykünün dolaşması, öykücünün, dinleyicilerin olağanüstü öykülerine daha kolayca inanabilmesi için belki de kendi hikâyesi olarak anlatacağı şölenlerde duracaktır. *Aoidos*'un şarkısı gibi, öykü, bir söyleme eylemidir; bu nedenle, söylenmiş söz içinde devinimsiz kalamaz. Şu farkla ki, öykülerin sözcelem bağlamı çok sayıdadır. Bu, öykünün bir metin, bağlamından çıkarılmış bir söz olması için gerekçe değildir; bunun kanıtı da, varlıklarının, öykünün toplumsal bir kurum olduğunu gösterdiği "inanmayanlar"dır. Ama, öykünün sözcelemine ilişkin bağlamlar değişkenlik gösterir ve edimbilimsel anlamı da insanı şarkılarınkinden daha az sarar.

## B. ÖYKÜLERİN TOPLUMSALLIĞI: BİR SU SÖZÜ

Aslında, öykülerin dokusundan oluşan bütün Yunan ve Latin "roman"ları, kendisi de bir öykü olan ana hikâyenin akışı içinde, yine birbirinin içine geçmiş başka öyküler katar; bu da, anlatıbilimcilerin anlatı gönderileni[7] diye adlandırdıkları bir dinleyiciyi ortaya çıkarır ve onu bir durum içine yerleştirir.

Öykünün söylendiği çerçeve, genellikle bir şölendir. Ev sahibinin isteği üzerine, Phaiaklar'daki Ulysses gibi, masalcı yaşamının en ilginç parçalarını anlatır:[8]

7. Bu terim, özellikle Massimo Fusillo tarafından, *Naissance du roman*, Le Seuil, Paris, 1989'da kullanılmaıştır.
8. Akhilleus Tatios, *Ta kata Leukippen ke Kleitophonta*, VIII, 4, çev. P. Grimal, *Les Romans grecs et latins*'de, La Pléiade, Paris, 1958.

Ev sahibim, niçin bize öykünüzü anlatmıyorsunuz? Bana öyle geliyor ki, sıradan olmayan yan olaylarla dolu ve böyle öyküler, şarabın en güzel mezesidir.

Dostluk çerçevesinde öykünün bir armağan olarak sunulması, onu *aoidos*'un şarkısına yaklaştırır ve öykücü kişiliği de anlatanı *sympósion* şarkıcısına benzetir. *Aoidos* gibi, bir öykü anlatır ve boş sözler söylemez; şölen şarkısında olduğu gibi, öykü bir davetliden ötekine geçip dolaşır, davetlilerin her biri, sırasıyla öykü anlatır. Bununla birlikte, öyküde eksik olan en önemli şey, şarap ve müzik sarhoşluğudur; bu nedenle, *sympósion* şarkısından olduğu denli *aoidos* şarkısından da ayrılır ve öyküyle birlikte sunulan içkiye açıklık getiren de budur. Nasıl *aoidos* şarkısının örneği paylaşılan et ve *sympósion* şarkısının örneği de dolaştırılan kadehse, öykü de doğal bir biçimde suyla bağdaştırılır:[9]

Nausikles bir kadeh saf su alıp, onu şöyle söyleyerek Calasiris'e uzatır: "Sevgili Calasiris, sana bu lekesiz Nymphea'ları istediğin gibi, yanlarında Dionysos olmaksızın ve henüz tüm gerçek saflıkları içindeyken sunuyorum. Eğer bunun karşılığında istediğimiz öyküleri anlatırsan, bize içkilerin en leziz olanıyla bir ziyafet vermiş olursun. Eğer kabul edersen, senin yolculuklarının öyküsü, bizler için şölene eşlik edecek hazların en tatlısı olacaktır."

Burada öykü, şaraba katılan ve sarhoşluğun etkisini azaltan saf su gibidir; şarabın ve aşkın ateşini canlandıran şarkıdan farklı olarak, şarkıdaki sevgilinin adı gibi. Bilgi soğuktur, kadehte şaraba katılmış su ile, "lekesiz Nymphea"larla birlikte dolaşır. Ve masal tanrısı Hermes, herkesin akıl edebileceği gibi yolculukların ve dolaşan sözün tanrısıdır.[10] Aynı şölene çağrılan bir başka davetli olan Knemon, Hermes adına yapılan bir adak sonrasında bu şöleni düzenleyen ev sahibine şöyle seslenir:

9. Heliodoros, *Aithiopika*, V, 16, çev. P. Grimal.
10. Laurence Kahn, *Hermès passe ou les ambigtuités de la communication*, Maspero, Paris, 1978; Hermes'in sözü ve değiş tokuş etme konusunda, bkz. s. 119 ve dvm. ve 135 ve dvm.

"Bana öyle geliyor ki, Hermes'i Dionysos'un yanına yerleştiren ve hem sözlerden hem de şaraptan oluşan tanrılar içkisini akıtan sen, din ile olağanüstü bir uyum içindesin. Sunduğun adağın görkemine hayran kaldım, Hermes'i daha çok yüceltmek, ancak her davetlinin, tanrının yeğlediği şeyle, diyeceğim söylevlerle genel sevince katılmasını sağlayarak olanaklı olurdu."

Şölende öykünün başlıca hazları, şaşkınlık ve başına gelenleri anlatan kişiye duyulan acımadır. Bu acıma, *sympatheia*, öykücüyle duygusal bir özdeşleşme yoluyla gerçekleşir: "Acı, ruhu yumuşatır... acımayı dostluğa dönüştüren de budur."[11] Davetlilerin aynı türden öyküler anlatması ölçüsünde bu özdeşleşme daha da kolaylaşır.

Özdeşleşme ve yumuşama: Öykünün yaptığı bu iki etki, ilkece *cena* evreninin ve Roma'ya özgü toplu yaşamın bir parçasıdır. Bedenin ve ruhun yumuşamasının kökeninde insanın iyilikseverliği, cenanın içinde dolaştığı *benignitas* yatar; buna, daha önceden yapılan banyonun sıcaklığı, yumuşak yiyeceklerin tatlılığı, uzanmış durumda bulunmak, sulandırılmaş şarap da katkıda bulunur. Öykücüyle özdeşleşme, benimseme değeri taşır; duyguların benzerliği, bunları duyanları birbilerine yaklaştırır, onları aynı toplumsal kökene bağlar. Zincire vurulmuş, bir köle gibi çalışan, neredeyse çarmıha gerilmek üzere olan Polykarmos hemen kurtarılır ve öyküsünü öğrendiğinde efendisi Mithridates tarafından azat edilir. İkisi de aynı kişiyi, Callirhoe'yi sevmektedir ve Mithridates onu masasına davet eder.

Kişiler, yaşam öykülerini her önüne gelene anlatmaz. Eğer öteki kişi bir dost ya da akraba değilse, kendini belli eden bir işaret taşır ve öykülerin evreninin bir parçası olduğunu gösterir:

Neden acı çektin sevgili dostum? Çünkü, Aşk tanrısının sadık bir kulu olmaya yaklaştığını yüzünden okuyabiliyorum. –Bir dizi hikâyeyi uyandırıyorsun, diye yanıtladı, başıma gelenler masal gibi. –Durma öyleyse Zeus'un ve Aşk'ın kendisinin adına sevgili dostum, diye yanıtladım, öykün bir fable bile benzese, beni onu dinleme zevkinden yoksun bırakma.

11. Akhilleus Tatius, *Ta kata Leukippen ke Kleitophonta*, II, 4 (II. yy yazarı).

Öykü, genellikle şölene bağlı olsa bile, *cena*'nın dışında da toplumsallık değerlerini taşır. Çünkü, Catullus'un oyunlarından veya Kleobulos'un şarkılarından farklı olarak, sözcelem bağlamını bedenlerin sarhoşluğu oluşturmaz; öykü, hem susamış yolcunun susuzluğunu gideren hem de şölen şarabının etkisini azaltan su gibidir. İki öykücü ıssız bir yerde karşılaştıklarında, karşılıklı anlatılan öyküler, bazen bu iki kişiyi serüven arkadaşı yapmaya değin varan yeni bir bağın oluşmasına yol açar.

## C. DİONYSOS SARHOŞLUĞU YA DA ÖYKÜ

Bununla birlikte, öykünün bir yerde söylenebilme olasılığı, neredeyse konuşmayla –iletişim– aynı olan bir yayılım göstermesi olasılığı, kendisini adlandıran *sermo* terimi gibi, kültürel bakımdan aşağı konumda bulunmasıyla uyum içindedir. Şölen içindeki yerini, ancak davetlileri eğlendirerek alır; onları etkisi altında tutmaz, çünkü, ne *lusus*'un büyüleyici gücünü ne de Dionysosçu şarkıların sarhoş edici sevimliliğini taşır. Kuşkusuz anlatıcı, dinleyiciyi şaşırtarak dikkatini çeker ama insanı sarhoş etmez: Kendini aklın kısmi zevkleriyle sınırlar. Bu nedenle, yolcular yürürken öykü anlatabilir ya da dinleyebilir ve kadınlar da yün eğirerek veya örgü örerek başka öyküler anlatabilirler. Öykü, ne toplumsal görevlere ara verilmesini ne de bedenin gevşemesini gerektirir; söyleyenin olduğu gibi dinleyenin de, gündelik bağlam içinde kalmasına elverişlidir. Sıradan toplumsal iletişim sözüne göre örneklenir ve bu bakımdan adını ve kökenini vererek Homerosçu ev sahibinin sözünün sürmesini sağlar. Bu biçimiyle öykü, konukseverliğe dayalı şölen içinde kendine haklı bir yer edinir, ama bunu tam bir şölene dönüştürmede yeterli değildir.

Çalışmak ve öykü anlatmak, ya da şölen yapmak ve şarkı söylemek. Ovidius'ta Thebaili kadınları ikiye bölen şeçenek işte budur.[12] Bunun öyküsü de şöyle: Dionysos, Thebaililer'e inancını kabul ettirmek için bir kez daha mucizeler yapar. Kadınların çoğu, bu

12. Ovidius, *Metamorphoseis*, IV, 4-56.

tanrıya duyulan inancı içtenlikle yüceltir: Yapmak zorunda oldukları yün işlemeyi bir an için durdurarak evlerini terk ederler ve hayvan postuna bürünürler, sarmaşıklardan taçlar takarlar, saçlarını çözüp, Dionysos'un başarıları ve gücünü şarkılarla dile getirerek kendilerinden geçinceye kadar dans ederler. Ama, aralarından kimileri, Minyas'ın kızları gündelik işlerini bırakmayı ve şölen sürecine geçmeyi kabul etmez. Evlerinde kalıp yün eğirmeyi ve hizmetçileriyle dokuma işini sürdürüler. Ve, eğirmeci ve dokumacı devinimlerine ara vermeksizin gündelik çalışmaları sırasında bu kadınların her biri, sırasıyla bir öykü anlatacaktır.[13] Böylece, "bir öyküyü ötekine bağlayarak işlerini hafifletmeye" *–Utile opus manuum uario sermone leuemus–* çalıştıklarını söylerler, çünkü, sonsuza değin uzanan tozlu yollardaki yolcular gibi, zaman onlara bitmezmiş gibi gelir *–quod tempora longa uideri non sinat.* Öykülerin dokusu yolculuk zamanıyla çakıştığı gibi, kadınların çalışma süresiyle örtüşür. Söz, çalışkan kadınların topluluğunu bir baştan bir başa aşar; sanat içermeyen bir söz *–sermo–* kulaktan kulağa bir fısıltı gibi gibi yayılan, bedeni kullanmayan, actiosuz, ne sahnelemeye ne de sesin ya da devinimin anlatımsallığına başvuran bir sözdür.

Bu bilgelik dolu ve gündelik yaşamın bir parçası olan sözü, Ovidius tanrıya seslenirken uzamı sesleriyle dolduran Bakkhailer'in şarkılarıyla karşıtlaştırır. Eskiler'in koro dedikleri, bir tanrı için şarkı söyleyen ve dans eden örgütlü bir topluluk oluştururlar. Dionysos'un adlarını söyleyerek onu överler, sonra kahramanlıklarını dile getiren ilahiyi söylerler ki bu da, övgünün çekirdeğini oluşturan bu adlandırmanın geliştirilmesinden başka bir şey değildir. Thebaililer, Dionysos'un mucizelerini, Pentheus'un ölümünü ve Semele'nin oğlunun gücünü haykırmak için Lycurgue'ün parçalanmasını yüceltirler. Tüm bedenleri, şarkıların ve müzik aletlerinin ezgisiyle; tanrıya sundukları ve bir ayin uzamını tanımlarken aynı zamanda kendilerini ele geçiren bu ezgiyle devinime geçer. Şarkıları, herkesin bildiği öyküleri dile getirir –Ovidius'un metni, kısa anıştırmalarla yetinmiştir–, ama, çekiciliği buradan kaynaklanmaz;

13. Ovidius'un masalı, bu öykülerin, çalışmaya ne ara verilmesi ne de yavaşlatılması söz konusu olmaksızın söylendiğini anımsatmaktadır: IV, 36, 54, 275.

çünkü, şölenin estetik hazzı, bir öykünün yol açtığı şaşkınlıktan değil, müzikten ve danstan doğar.

Buna karşın, doğmakta olan bilinmeyene duyulan hayranlık, öykünün temel bir özelliğidir ve öykünün de bundan başka bir değeri yoktur: *et factum mirabile ceperat auris*. Minyas'ın kızları için en iyi öykü, en az bilinen, *non uulgaris fabula*'dır ve dinleyicilerini henüz bilinmeyen bir öykünün hazlarıyla, *dulcique animos... nouitate tenebo*[14] eline geçirmeyi amaçlayan ikinci öykücü, Daphnis'in çok abartılı bir sıradanlık katılmış aşklarının, *amores uulgatos* yerine yeni bir öyküyü yeğleyecektir.

Bununla birlikte, şaşkınlığın uyandırdığı hoşluk, müziğin çekicilik gücünden yoksundur. Öykü tümüyle insana özgü, soğuk bir biçimde insana özgü, tanrısal hiçbir kayranın etkilemediği bir söz olduğundan, inandırıcılık duygusu uyandırması oldukça güçtür. En güzel, dolayısıyla en etkileyici öyküler de birer yalan olma kuşkusunu beraberlerinde taşırlar.[15] Minyas'ın kızlarının oluşturduğu dinleyici kitlesi, Aristomenês öykülerini dinleyen Apuleius yolcuları gibi inananlar ve inanmayanlar arasında ikiye bölünür.

Öfkeye kapılan Dionysos'un onları yarasalara dönüştürmesi yüzünden, çok çalışkan Thebaili dokumacı kızların öyküsü kötü sonuçlanır.[16] Evlerden başka bir yerde yaşayamayan bu hayvanların hafif ve tiz sesi, onların öykücü sesine, çekicilikten yoksun mırıltıya benzeyecektir; üstelik, artık tane tane söylenme niteliğini yitirdiğinden, tek çekici yanı olan öykü anlatma olanağını da yitirmiş olacaktır.

Minyas'ın kızları kendi aralarında başka tanrıların öykülerini anlatırlar ve kendileri de bir Dionysos mucizesine dönüşürler; ama Bakkhailer de mucizeler yapan tanrının şarkısını söylerler; bu da, öykülerin özniteliğinin, bunların dokusunu oluşturan anlatıların doğasından değil de, içinde öykücünün sanatını icra ettiği sözcelem bağlamından ve bu öykünün alımlanmasının yarattığı etkiden kaynaklandığı anlamına gelir. Beden, sözelliği içinde bile öykünün sö-

14. Ovidius, *ay. y.*, 271, 53, 276 ve 285.
15. *Ay. y.*, 272
16. *Ay. y.*, 389-415

zünde hiçbir biçimde yer almaz. Öykü, bir şölen değildir. Ast konumda bulunmasının, kültürel bakımdan önemsiz olmasının nedeni de buradan kaynaklanır. Öykünün içinde Dionysos için hiçbir şey yoktur. İnsanı tanrıların katına taşıyacak yerde, onu sıradan ve su içicisinin sakıncalardan uzak insanlığı içinde kapalı tutar. Öyküler, kahramanlık destanları evreninin bir parçası olan anlatıları yinelediğinde, kültürel bir entropi olgusundan söz edilebilir; çünkü, tüm kişiliği harekete geçiren bir şarkı sarhoşluğundan eller ve ayaklar bir iş için kullanıldığı sırada kulaktan kulağa aktarılan gevezeliklere değin bir sözcelemden ötekine geçerken ortaya çıkan bir tür enerji azalması söz konusudur.

Öyküleri, esinli şarkılara ve çarpıcı söze görc nitclendircn bu kültürel entropi, öykücülerin, ölmüş, mitoloji hatta komediler ve mimler tarafından korunan efsaneleri nasıl yeniden biçimlendirdiklerine açıklık getirir. Böylece, Altın Eşek'de, *Asinus Aureus*'da Eşek-Lukianos, Phaidros'un bir taşra kentinde küçük bir öykü boyutuna indirgenmiş hikâyesini anlattığını belirtir.[17] Anlatıcı, tragedyanın bu öykünün kökeninde yer aldığını açıkça vurgular: "Şu andan başlayarak, okur dostum, bil ki okuduğun bir öykü değil, bir tragedyadır ve *soccus*'ları çıkararak *kothornos*'ların düzeyine çıkıyoruz."[18] Bununla birlikte, anlatıcı korku içinde şunu ekler: Korkunç bir rastlantıyla, tutkulu annenin oğlu, sözde-Phaidros'un, sözde-Hippolytos için hazırladığı bir zehri içer ve ölür. Annesi, üvey oğlunu cinayetle suçlar. Öfkeye kapılan halkın, suçlanan oğulu taşlayarak öldürmesine ramak kalmıştır, yine de, sahte bir tanıklığın ardından... ta ki beklenmedik bir olay sonucunda, yaşlı birisi sayesinde mahkemede gerçeğin ortaya çıkmasına değin yargılanır. Zehri hekim satmıştır ve aynı zamanda öldürücü zehir yerine güçlü bir uyku ilacı verdiğini kanıtlar. Mezarlığa gidilir, gömülen çocuk mezarından çıkarılır; çocuk uyanır ve babasının kollarına düşer. Öykü, üvey anneye ne olduğuna ilişkin bir şey söylememektedir.

Tragedyanın söylencesel, bilgi aktarmayı amaçlayan bir öyküye indirgenmiş kurgusu, Aristoteles'in *Poetika*'sındakinin benzeri bir

17. Apuleius, *Asinus Aureus*, X, 2-12.
18. *Kothornos* tragedyanın, *soccus* da komedyanın simgesel ayakkabısıdır.

kültürel yozlaşmaya uğrar: Her iki durumda da söz, bir gösterim aracından başka bir şey değildir. Yine de şu farklılıkla: Apuleius'un öyküsü, Phaidros'un öyküsünün değiştirilmiş bir biçimi olarak ortaya çıkar ve dolayısıyla okur-öykücüye bir dönüştürüm örneği sunar. Böylece de öykünün içine, Aristoteles kuramı içinde yer almayan sözlü yeniden oluşturum olasılıklarını katar.

## D. EROTİZM YA DA ÖYKÜ

Ne var ki öykü, unutmadır, unutuştur. Öykünün çözümüne yönelik beklenti, dinleyicinin dikkatini bütünüyle harekete geçirir. Ve bu beklenti, kaygıları serbest bırakacak denli hoşa gider. *Asinus Aureus*'ta, son derece güzel, son derece soylu ve etkileyici genç bir kız, kentin en yakışıklı, en soylu delikanlısıyla evleneceği gün haydutlar tarafından kaçırılır.[19] Fidye isteyen çete tarafından rehine olarak tutulan genç kız durmadan bağırır, ağlar, inler. Ve uykuya daldığında korkunç kâbuslar görür. Kendisine göz kulak olan yaşlı kadının aklına, genç kızı hoş hikâyeler ve yaşlı kadın öyküleriyle oyalamak, *lepidis narrationibus anilibusque fabulis*[20] gelir. Böylece, sonu gelmeyen ünlü Eros ile Psykhe'nin öyküsünü anlatmaya koyulur. Bu arada, öykünün sağladığı unutma, sarhoşluğun unutması değildir; bir anlamda, uykunun eşdeğerlisidir, susuzluğu gideren sudur.

Apuleius'un haydutlarının yaşlı bakıcısı gibi, birçok öykücü unutma stratejisi uzmanıdır. *Bin Bir Gece Masalları*'nın anlatıcısı kadın, kuşkusuz bu uzmanların en ünlüsüdür. Yunanca konuşan bir eşek tarafından anlatılan bu Latin öykülerinin bizi farklı bir biçimde şaşkınlığa düşürmesi için, Şehrazat bizim için ötelenmiş bir bakış açısı oluşturacak.

Antoine Galland'nın çevirisi sayesinde, XVIII yy'dan bu yana Fransa'da herkes Şehrazat'ın öyküsünü bilmektedir: Ölümden kurtulmak için, Şehrazat, her gece kocası sultana öyküler anlatmaktadır.[21] Bütün kadınların ve özellikle de kendi karısının sadakatsizli-

19. Akhilleus Tatios, Ta kata Leukippen ke Kleitophonta, IV, 26-27.
20. IV, 27, 8.
21. *Les Mille et Une Nuits. Centes Arabes*, çeviren, Antoine Galland, sunuş, Jean Gaulmier, Flammarion, Paris, 1965. Alıntılarımızı bu kitaptan yapacağız.

ğinden düşkırıklığına uğrayan sultan Şehriyâr, her gün bir kadınla evlenmeye ve balayı gecesinin sabahında onu öldürmeye karar verir. Bildik yollardan kendisini sultan kocasına sevdiremeyen Şehrazat (hiçbir kadın bunu başaramamıştır), onu kendisine bağlayabilmek için masala başvurur.

Şehrazat'ın öyküleri, zifaf yatağında Sultan'ın duyarsız olduğu erotizmin yerini alacaktır. Çünkü, Şehriyâr için aşk, ayrımsızlaşmış bir cinsel tüketime indirgenmiştir. Kendisine eşlik eden kişinin hiç de önemi yoktur. Kendisini çevreleyen bütün erkek ve kadınlar için aynı durum söz konusudur. Bu kadınların sadakatsizliği yalnızca kocaların yokluğu içinde yer alır; çünkü, geçici olarak yoksunluğa tutsak edilmişlerdir. Aşk, isimlerin öne çıkmadığı, nicel bir şeydir. Herhangi bir kadın başka herhangi bir kadının yerini alır. Yunanlılar'a gelince, o kimseler Afrodit'i, bir başka deyişle erkek ya da kadın olarak ötekine yönelen arzuyu, evlilik veya dostluk aracılığıyla erkek ve kadının bir çift olarak toplumsallaşmasına olanak tanıyan arzunun almaşlı diyaloğunu tanımazlar.

Erotizmin uyandırmadığı şeyi, Şehriyâr ve Şehrazat'ı gelen gecenin beklentisi içinde birbirine bağlamayı, yarıda kesilen öykü başaracaktır. Çünkü, her ne kadar tüm kadınlar ona aynı cinsel doyumu verebilseler de, ilk gecenin şafağından bir saat önce başlayan öykünün devamını yalnızca Şehrazat getirebilecektir. Bunu izleyen bin bir gece, onlarca hikâyenin birbirine eklendiği, sonucu durmaksızın geciktirilen tek bir masal olacaktır. Bu, Şehriyâr'ın kadınları bağışlayacağı ve artık sonsuza değin hikâyelerinin tutsağı olduğunu anladığı için Şehrazat'ı bağışlayacağı güne değin sürer.

Öykü kültürü, burada sevgilileri bağlayacağı düşünülen aşk ve sarhoşluk kültürünün yerini alır. Neden vezirin kızı Şehrazat bile bile bu tehlikeye atılır? Ne tutkulu bir kişidir, ne de Sultan'a âşıktır: Düzeni ve toplumsal barışı amaçlamaktadır. Şöyle söyler: "Amacım, Sultan'ın bu kentin aileleri üzerinde uyguladığı bu gaddarca gidişe bir son vermektir. Birçok annenin, kızlarını uğursuz bir biçimde kaybetmekten duyduğu haklı korkuyu yok etmek istiyorum."[22] Yılda 365 kızdan hesaplanırsa, evlenme çağındaki dişi nü-

22. *Les Mille et Une Nuits, a. g. y.*, s. 35.

fusun soyu tükenme tehdidi altındadır. Sultan bir zorbadır, kenti kısırlık ve ölümle tehdit eden bir vebadır; masal, Sultan'ın ölümcül çılgınlığına son verir.

Apuleius'un romanında, öykü aynı zamanda aşkın eşdeğerlisidir; çünkü, serüveninin başında kahraman, erotizm ile öykü arasında bir seçim yapma durumuyla karşı karşıyadır: Şehrazat'ın seçimi, aynı zamanda Lukianos'un seçimidir. Büyünün olağanüstü dünyasına girmek isteyerek, Lukianos, öykü dünyası adına aşk dünyasını terk edecektir. Çünkü beden değiştirecektir ve eşeğe dönüşerek âşık konumundan öykücü konumuna geçecektir. Eşek postu içinde gözle görülmez bir tanık olan Lukianos, insanlara özgü tatların hırsızı olduğu gibi, bir öykü hırsızı da olacaktır –çünkü, bir eşeği öykünün hazlarının gönderileni durumuna kim getirir? Ama, daha önce iki kadın; bir büyücü ve bir metres arasında seçim yapmak zorundadır. Büyücü, Hypata'daki ev sahibi Milon'un karısı Pamphilia'dır. Metres de Milon'un genç bir hizmetçisi, yoğun erotizm anlarını paylaştığı Photis'dir.

Ama, onun gözü büyücüden başkasını görmez ve metresi ona aracılık görevi yapar. Sonuçta Lukianos, güzel saçlı Photis'e bir gece aşk oyunlarına ara verdirmeyi ve patronu Pamphilia'nın büyücülüklerini gizlice kendisine izlettirmeyi başarır. Lukianos, onun kuşa dönüştüğünü görünce, Photis'ten Pamphilia'nın kullandığı büyülü merhemi çalmasını ister. Photis merhem kabını karıştırır ve Lukianos kuşa dönüşecek yerde kendini bir eşek bedeninin içinde bulur.

İşte artık kesin olarak aşktan kurtulmuştur. Çünkü, Eskiler'e göre eşek, kocaman kulakları, kalın ve tüylü postuyla yeryüzünde var olabilecek en çirkin yaratıktır:[23]

> ...tüylerim kalınlaşıp yeleye dönüşüyorlar, o yumuşak tenim sertleşiyor ve köseleleşiyor, ellerimin ucunda kaç parmağım olduğunu bilmiyorum, hepsi tek bir toynakta toplanıyor ve sırtımın bitiminde dev bir kuyruk çıkıyor. Yüzümün biçimi daha şimdiden bozulmaya başladı, ağzım uzuyor, burun deliklerim devleşti, dudaklarım sarkıyor ve aynı biçimde kulaklarım da ölçüsüzce büyüyor, tüyler çıkıyor. Bu hüzünlü dönüşümümde tek bir avuntu buluyorum, bu da, Photis'i kollarıma almak benim için artık olanaksızlaşsa da cinsel organımın büyümesi.

23. Apuleius, *Asinus Aureus*.

Çirkinlik ve hayvansı cinselliği bir araya getiren tanrı Priapos'un[24] hayvanı olan eşek, genç kadınların şevkatli dostu, öpücüklerinin masum eşlikçisi kuşun tam karşıtıdır. Aşktan men edilmiş, annesi Afrodit tarafından olduğu gibi, erkek olsun kadın olsun kur yapmak istediği herkesçe geri çevrilen Priapos geveze bir tanrıdır; çünkü, sözcüklere indirgenmiştir; aynı biçimde, eşeğe dönüşen Lukianos, Photis'ten ayrılmıştır ama bir öykü hayvanı olur. Onun ilacının, Afrodit'in çiçeklerini, güllerini ağzında çiğnemek olmasına şaşmamak gerekir.

Lukianos'un, erotizmden öyküye geçerek aşağılanması, olağanüstü öykü aracılığıyla şarkının sarhoşluğundan unutulmaya geçiren aşağılanmayla aynı türdendir; öykünün kültürel astlığının kökenine yerleştirdiğimiz bu kültürel entropiyle yeniden karşılaşıyoruz. Bu astlığın, öykünün antik kültür içindeki konumunu tek başına tanımlayamayacağı da gerçektir. Ancak, öykünün, unutulmayı şaşkınlık aracılığıyla yaratmaya yaradığı ve öykülere "inanmaya" kararlı olanların yalnızca bu unutulmaya yatırım yapmayı amaçladıkları ve kurgudan, yalnızca kurgu için doyum aldıkları söylendiğinde işler değişir. Genellikle söylence kurgusundan kaynaklanan öykü, söylenceye ilişkin buluş olmaksızın kurguya ilişkin dokuyu koruyabilir miydi? Ya da, öykülerin kurgusunun da gücül olarak farklı olmakla birlikte buldurucu etkileri var mıdır?

## E. LUKİANOS VE ULYSSES

Lukianos'un eşek postu içinde yaptığı yolculuklar nereye varır? Ulysses'in yolculuklarıyla karşılaştırılabilir mi? Bir başka deyişle, eşek Lukianos'un aştığı uzam, içine hiçbir insanın, Hiçkimse'nin giremediği başka yer midir?

Ama, öncelikle yanlış merhemi sürdüğünde başına tam olarak neler gelmiştir? Lukianos'un dönüşümü, Yunan mitolojisi içinde okunan dönüşümler değildir. Çünkü, her ne denli bedeni değişirse

24. Priapos ile ilgili olarak, bkz. Maurice Olender, *Priape et Baubô*, Flammarion, Paris, 1994.

de, insan zekâsını, *sensus humanus et mens*[25] korur. Etrafında olup bitenlere insan gözüyle bakar, yargı ve tasarı yetisine sahiptir ve son olarak da her şeyi belleğinde tutabilmektedir. Başka bir söyleyişle, Lukianos, konuşmamakla birlikte bir sözcenin öznesi olabilmektedir. Yalnızca dil boyutundan yoksun gücül bir anlatıcıdır. Bir öykünün öznesi olmayı sürdürür.

Tersine, mitolojik dönüşüm, bu dönüşüme uğrayanı insana özgü her türlü algılamadan yoksun bırakır.[26] Kaldı ki, kahramanın bedenini yitirmiş olmasının nedeni, insan olmanın ruhunu ve yüreğini daha önceden yitirmiş olmasıdır. Çocuklarını, eşini, kentini arka arkaya yitirmesinin yasıyla baştan aşağı çökmüş olan Hekabê, Truva'nın yıkıntıları üzerinde durmadan ağlamaktadır. Kendini insanlıktan çıkaran sonsuz bir yasa girmiş, kısaca söylemek gerekirse "acıdan çıldırmış" olan Hekabê'nin ağlamaktan ağzının biçimi bozulmuş, görünümüyle olmasa bile daha şimdiden bir köpeğe dönüşmüştür. Dönüşüm tamamlandığında kimliğini yitirir, Hekabê olmaktan çıkarak köpek soyu içinde isimsiz bir varlığa dönüşür. Kurda dönüşen Lycaon ya da kavağa dönüşen Heliadesler gibi insan zekâsı yok olmuştur. Mitolojik dönüşüm öyküye son noktayı koyar, kahramanı insana özgü zamandan söküp alarak anlatıyı durdurur. Pan tarafından izlenen genç Syrinks tam yakalanıp tecavüze uğrayacağı sırada bir saz ormanına dönüşür. Esen rüzgârla, dağınık bir biçimde bölük pörçük duyulur; bu, parçalara ayrılmış Syrinks'in sesidir. Dağılan sesleri bir araya getirebilmek için tanrı birkaç kamış keser ve Pan flütü yapar; flütünü çaldığında, genç kızın şarkısını yeniden oluşturur. Bu dişi kahramanın son dönüşümü olan bu flüt, genel olarak syrinks adını alacaktır.[27]

Tersine Lukianos bir eşek postunun altına gizlenmiş bir insandır; iştahı insana özgüdür, çörekleri yemliğindeki çiğ arpaya ve güzel hanımları dişi eşeklere yeğler. Sessiz ve görünmez bir hizmetkâr olarak insan toplumlarının ideal bir tanığıdır. Yüzüne ve sesine

25. *Asinus Aureus*, II, 25 ve IV, 6.
26. Dönüşümler öyküsü konusunda, bkz. F. Dupont, "Se reproduire et se métamorphoser", *Topique*, IX-X, 1973, s. 23-32.
27. Ovideus, *Metamorphoseis*, X, 570 ve dvm (Hekabê); I, 23 (Lycaon); II, 340 ve dvm. (Heliades); I, 705-712 (Syrinks)

yeniden kavuştuğunda, gördüklerini anımsayarak anlatacaktır. Evcil bir hayvan ve yorulmak bilmez bir gezgin olarak bir sahipten ötekine tüm Yunanistan'ı baştan başa dolaşacaktır.

Bu eşek-Lukianos, denizci-Ulysses gibi hiçbir ölümlünün gidemediği yerlere yolculuk yapan olağanüstü kişidir. Ulysses'in yolculukları onu dünyanın dışına sürükler: Lukianos'a gelince, o içeride kalır, ama olağan durumlarda ulaşılamayacak bir senlibenliliğe sahiptir. Ulysses üstün insandır, bir *mètise*, zeki ve insanüstü bir kurnazlığa sahiptir, Lukianos, bir eşek kadar aptal, insanlık düzeyinin altında birisidir, ama keşfetmeye yönelik kurgu değişmez. Lukianos'un öyküleri, Ulysses'in Phaiaklar ülkesinde yaşadığı öykülerdir. Ama, dönüşümüyle kuş Athena'nın *mètis*'ini elde edecek yerde, Priapos'un eşeğinin aptallığına sahip olan bir anti-Ulysses'tir. Unutmayalım ki, eğer Photis merhem kutusunu karıştırmış olmasaydı bir cadıya dönüşecekti.

## F. HAYDUT ÖYKÜLERİ

İnsanlar için Kyklop'un ini ne denli tehlikeliyse, ilk kez kaçırıldıktan sonra Lukianos'un girdiği haydutların mağarası da o denli tehlikelidir.[28] Haydutlar tabii ki insandır, oysa Kykloplar Poseidon'un canavar oğullarıdır. Ama ne haydutlar, ne de Kykloplar mağaralarına kadar gelmeyi göze almış insanları canlı bırakırlar. Kykloplar insanları çiğ çiğ yerler, haydutlar sığınaklarının gizini açık etmesin diye insanlari öldürür. Sonuç aynıdır, bir kurgu kahramanı ortaya çıkıp da gizlice kendilerini gözleyinceye kadar, insanlar geceleri haydutların ininde neler olup bittiğini hiçbir zaman öğrenemeyecektir.

Haydutların ini her türlü uygarlıktan uzaktadır; "Korkunç bir dağın içinde, karanlık bir ormanın ortasında kazılmış" bir mağaradır. Yakınlarında insanların yaşadığı ne bir köy ne de bir kasaba vardır. Giriş, çalılıklarla gizlenmiştir. Burası, ancak anlatan kişiler için var olan bir yerdir. Anlatıcı-Lukianos, betimlemesini şöyle ta-

28. *Asinus Aureus*, IV, 6 ve dvm.

mamlar: "Burasının haydutların barınağı [*latronium atria*] olduğu duraksamadan söylenebilirdi [*dixeris*], ben bu konuda iddiaya girebilirdim." Bu anlatım biçimi, her türlü gerçekçi beklentiyi kırmaktadır. *Odysseia*'da Kykloplar'ın ancak Ulysses için ve onun aracılığıyla var olması ve kahramanlık anlatılarının dışında başka bir gerçekliği olmaması gibi, haydutların mağarası da eşek-Lukianos'un öyküsü aracılığıyla ve onun için vardır. Eşek-Lukianos'un geldiği in, herkesin haydutların barınağı olduğunu düşünmesine uygun bir yerdir. Kişisiz "söylenebilirdi" biçimini anlatmada yaygın olarak başvurulan bir yol olan dixeris, "söyleyebilirdin" biçimi, tek biçim değildir, şiddetle eleştirilen bir dinleyicinin, öykünün gönderileninin varlığını varsayar. Eşeğin yaptığı betimlemeden yola çıkarak haydut barınağının ne olduğunu, görüldüğü biçimiyle değil de, kimse gidemediğine göre düşlenildiği biçimiyle iyice anlayabilmiş midir? Lukianos'a gelince, o, bir haydut mağarası görmediğine göre yanılmış da olamaz. Öykü, deneyimin değil de kültürün mantığının temellendirdiği bilginin sonuçları üzerinde gelişir: Bir haydut ini de ancak böyle bir şey olabilir.

Sonuçta, haydutlar bu kaya oyuğunda dinlenmekte ve güç toplamakta, şölenlerini burada yapmaktadır. Kykloplar şölen yapmazlar ve onların tek kusurları bu değildir; çünkü bu durum, onları insan yiyen etyemezler durumuna getirir. Adak, konukseverlik nedir bilmezler ve *aoidos* şarkılarından haberleri yoktur. Haydutlarsa insan kalırlar: Ne denli acımasız ve barbar olurlarsa olsunlar, şölen yapmayacak kadar da vahşi değildirler. Bir haydut şöleni nasıl olur? Eşek Lukianos işte bu noktada gereklidir, bundan söz edebilecek tek varlıktır.

Eşek, bir kâşif gözüyle anlatır. Barınaklarının bakımını sağlayan yaşlı kadına karşı biraz hırçın davransalar da, şölen sırasında uygar insanlar gibi davranırlar. Günün işlerinden yorgun düştüklerinden giysilerini çıkarırlar, ateşin yanında ter atarlar, sıcak suda yıkanırlar, hoş kokulu yağlarla bedenlerini ovar, süslerler, sonra, yataklara uzanmış bir biçimde, *accumbunt* yemek yerler. Homerosçu krallar gibi ekmek ve yanında bir miktar yahni yerler, yanında şarap içerler. Ne olursa olsun, bu yine de içinde egemen olan düzen-

sizlikle bir haydut şölenidir. Yiyecekler masanın üzerine yığılır ve haydutlar bunu bir paylaşma, bir dağıtma söz konusu olmaksızın mideye indirirler. Ardından *comissatio* anı gelir. Uygar insanlar gibi, haydutlar da oynarlar (*ludunt*), şarkılar söyler (*cantilant*), şakalaşırlar (*iocant*). Bununla birlikte, ortaya egemen olan düzensizlik ve karmaşa, şarkılar ve söz oyunlarıyla kendiliğinden yaratılan uyumu ve birlikte yaşamı ortadan kaldırır. Oyunlar gürültü patırtı, *clamore* içinde kaybolur, müzik, çığlıklar ve kapkacak gürültüleri, *strepitu* arasında duyulmaz olur, şakalar hakaretlere, *conuiciis* dönüşür.[29] Haydutlar, masada silah arkadaşından çok, yağmacı çetesi görünümü verir.

Onların şölenleri de öykülerle süslenir. Ama bu öyküleri, birbirlerini etkilemek için söylemedikleri gibi kendilerini ziyarete gelmiş bir davetliye de sunmazlar. Haydutlar, Kykloplar'dan daha konuksever ve şölenleri de paylaşılan hazların ortamı değildir. Usta bir gözlemci olarak eşeğin belirttiği gibi, Lapitler'in şölenlerine katılan Kentauroslar gibidirler; bu durum, Peirithoos'un düğününe davet edilen yarı insan yarı at canavarların sarhoş olup, gelin Hippodameia'yı kaçırmak istediği ünlü bölümü anımsatır. Düğün şöleni genel bir savaşa dönmüştür. Gündüz, farklı seferler için iki çeteye ayrılan haydutlar, şölen sırasında bir araya gelerek masa başında toplanırlar ve her iki çetenin üyeleri kendi kahramanlıklarının üstün olmasıyla övünerek birbirlerine meydan okurlar. En güzel haydutluk hikâyesini anlatma yarışıdır bu. Savaş tanrısı Mars'ın bu sadık kulları için her yol savaşa çıkar.

Üç hikâye, üç kahramanca ölüm öyküsü birbirini izler. Üç önder, düşman darbeleriyle ölmüştür ve ölümleri de adlarına yaraşır niteliktedir. Çünkü, onların cesaretini ve bağlılığını çete arkadaşlarına kanıtlamıştır.[30] Haz ve birlikte yaşam içinde gösteremedikleri toplumsallaşma becerisini, savaşırken ortaya koydukları dayanışma içinde en üst noktasına çıkarırlar. Adları olabildiğince kahramanlık

29. *Asinus Aureius*, IV, 9.

30. J.-P. Vernant tarafından derinlemesine ele alınan "güzel ölüm" konusunda bkz., *L'Individu, la Mort, l'Amour, Gallimard*, Paris, 1989, II. ve III. bölümler; ve özellikle de bkz. Nicole Loraux, *L'Invention d'Athènes*, Mouton, Paris-La Haye, 1981.

çağrıştıran bu üç önder: Lamakhos, Alcimos ve Thrasyleon *İlyada*'dan veya *Hepta epi Thêbas*'dan* fırlamış gibidirler.

Lamakhos'un öyküsü son derece hayranlık uyandırıcıdır. Çok cimri ve çok itici bir tefecinin kasasını soymak üzere yola çıkan çete, evin kapısını sessizce açması için Lamakhos'u görevlendirir. Lamakhos, kapı kanadına kadar süzülür ve kapıyı kilitli tutan dili kaldırmak için elini yavaşça geniş kilit deliğine daldırır. Onun geldiğini duyan hain tefeci Krizeros, kapının ardında çömelmiş pür dikkat izlemektedir. Lamakhos elini tümüyle deliğe sokar sokmaz tefeci onun elini kapıya çiviler ve komşularını ayağa kaldırır. Lamakhos kaçamamaktadır. Kent sakinlerinden kurtulmak için, Lamakhos'un arkadaşları, onun da onayını alarak kolunu bilek hizasından keserler ve elsiz kalan Lamakhos'u, sel gibi akan kanı da, iz bırakmamak için silerek kaçırırlar. Yarası nedeniyle hızlı davranamadıkları için neredeyse yakalanmak üzeredirler. Lamakhos şu soylu sözlerle arkadaşlarından kendisini öldürmelerini ister:[31]

> Bu sırada bu yüce gönüllü, eşsiz bir gözüpekliliğe sahip insan, Mars'ın kolunu anımsatarak, bu iyi savaş dostlarını yeminimize uyarak hem acılarından hem de yakalanma tehlikesinden kurtarmamızı isteyerek bize durmadan yalvarmaktadır. Yalnızca yakıp yıkmayı ve öldürmeyi beceren bu elin ardından, adına layık bir haydutun yaşamasının ne anlamı olabilir ki? Kendi rızasıyla bir dostunun elleriyle ölmekten yeterince mutlu olacaktı.

Ama arkadaşları, örnek bir Roma askerinin ileri sürebileceği bu gerekçelere karşın onu öldürmeyi kabul etmez. Hırsızları koruma gibi bir niteliği olmayan tanrı Mars'a yakarılmaktadır; çünkü, söylemin sözbilimsel yapısı, askeri cesaret söyleminin sözbilimsel yapısıyla özdeştir. Romalı lejyonerleri komutanlarına bağlayan yemin de bu söylemin bir parçasıdır.

---

* "Thebaililer'e Karşı Yedi Önder", Aiskhylos'un tragedyası. (ç.n.)

31. *Asinus Aureus*, IV, 11. Bu tumturaklı sözler, abartılı nitelikleriyle alaycı bir görünüm edinmektedir, ama bu incelememizi değiştirmez; burada önemli olan, belli bir söylem türünün varlığının kendini hemen ele vermesidir.

> Aralarından hiçbiri, onun istediği bu akraba cinayetini andıran öldürme işine karar veremediğinden, sağlam eliyle kılıcını kavradı ve son derece kararlı bir hareketle göğsünün ortasına batırdı.

Kılıcı tutan kesilmiş sağ koluyla özdeşleşerek, acı ve korku nedir bilmeyen Uticalı Cato gibi ölür.

Bununla birlikte, bu yüce davranış içindeki çatlak, gözle görünür: Bu kurban edilen kol bir haydut ve katilin elidir, Lamakhos'un örnek ölümü, bir banka soyucusunun ölümünden başka bir şey değildir. Aynı biçimde acılar içinde ölen Alcimos da, yaşlı kadınları soyan bir hırsızdır. Bu haydutlar, kaypak niteliklerini korurlar. Savaş eylemleri içinde uygarlaşmış olan bu haydutlar, barış içinde vahşidirler. Dışarıda, düşmanlara karşı savaşmak yerine içerde, kendi yurttaşlarına karşı savaşırlar ve savaş etmeleri gereken yerde yaşamı yeğlerler. Mars'tan başka tanrıları yoktur.

Öldüklerinde arkadaşları tarafından yüceltilme biçimi tüm bu kaypaklığa bir açıklık getirir. Lamakhos'un mezarı şöyle hazırlanmıştır:

> Değerli önderimizin gücü karşısında saygı duyguları içinde, cenazesini yünden bir kumaş içine sardık ve onu saklama görevini denize bıraktık. Artık önderimiz Lamakhos'un hiç bozulmayacak bir öğeden yapılmış bir mezarı var.

Genel olarak, şerefli bir kahraman, güzel bir ölümün ardından, gelip geçenlere yaşamında yaptığı büyük işleri anımsatan bir mezara, *monumentum*'a sahiptir. Lamakhos için böyle bir mezar yapılamamıştır; yaptığı görkemli şeyler, aynı zamanda gelip geçenlerde ancak tiksinti uyandıracak ve anıt mezarının yıkılmasına yol açacak suç eylemleridir. Cesedi parçalanıp hayvanlara atılabilirdi. En azından, arkadaşları onu isimsiz bir mezara gömebilirlerdi. Ama onlar, karanlık mezar yerine, kendilerinin de bir parçası oldukları vahşi bir uzam olan, yaşadıkları yalnızlıkla özdeşleşen denize atmayı yeğlemişlerdir. Aynı gün ölen Alcimos'a da aynı mezarı hazırlayacaklardır.

İnsanlara özgü anıt mezardan yoksun olarak ölen üç önder, arkadaşlarının öyküleriyle yüceltilir, ama bu, onların son barınağı olan deniz kadar ıssız yerlerde yapılır. Onur, ancak toplumsallaşmış biçimde var olur ve eğer mağaranın dibinde eşek-Lukianos şölenlerini izlememiş olsaydı, bu haydutların onuru sonsuza değin yitmiş olurdu. Bu da, bu serserilerin sövgü ve övgü seçeneğini ortadan kaldıran onurunun, doğası gereği çelişkili olduğu anlamına gelir.

Öyküler, davetliler arasında bir düzen getirmiştir; çünkü, bu haydutları, önderleri savaşta ölen savaşçılara dönüştürmüştür. Ayrıca bu öyküler, onların sözlerinin ve davranışlarının uyum içinde ortaya çıktığı tek andır:

> Son öykü bittiğinde, ölmüş arkadaşlarının anısına kupalar içinde şarap ikram ederler. Ardından, tanrı Mars onuruna birkaç ilahi söyledikten sonra dinlenmeye çekilirler.

Sonuç olarak bu haydut hikâyeleri ne anlatmaktadır? Bu bölümün başında şu soruyu yöneltmiştik: Öykü, efsanede karşılaşılan türden bir buluşu gerçekleştirir mi? Geliştirdiği kurgu kendinden başka bir şey tarafından kullanılabilir mi? Yoksa öykü yalnızca bir şaşkınlık uyandırma aracı mı? Bu haydut hikâyeleri, bir bakıma "içerdeki Kyklopları" harekete geçirerek düşsel bir toplumun keşfedilmesine yarar. Bu, Apuleius'un haydutları kültürel bakımdan olanaksız yaratıklardır, vahşi uzamın bireyleridir, savaş dışında hiçbir yaşam teknikleri, kırsal bile olsa hiçbir ekonomi düzenleri yoktur ve hayvanlardan bir başka türlü yaşamak için uygarlığı yağma etmek zorundadırlar. Gerçek anlamda evleri, kadınları, aileleri olmadığından, kültürel bakımdan ancak kendi yaş sınıfını kapsayan, savaşı ve şölenleri iyi tanıyan bir genç insanlar çetesi oluştururlar. Yalnızca şölenlerinin hazırlanmasında gerekli olan kadın vardır yanlarında. Uygar dünya ile tek ilişkileri şiddete dayalı hırsızlıktır. Hırsızlık, onlara, insanlar için gerekli olan tüketim ürünlerini: ekmeği, şarabı, giysileri, kapkacağı, iyi yiyecekleri elde etme ve savaşçılara özgü gözüpeklilik, itaat ve dayanışma erdemlerini elde et-

me olanağını tanır. Ama, Kent'in ve insanların yaşadığı kırsal kesimin dışında yaşadıklarından, savaşın barışçıl kesimini; toplumsallaşmış onuru bilmezler. Bu nedenle, uygar toplumun hiçbir değerine saygı göstermeyen bir "kendine özgü savaş", bir "ekonomik savaş" verirler. Bu haydutlar, Eskiler'in düşerinde var olan kurtlar toplumuna benzerler. Eskiler, ortak avları sonunda ganimetlerini eşit bir biçimde paylaşmaları nedeniyle, bu leşçi vahşi hayvaların bir asker disiplinine sahip olduklarını düşünmekteydi[32].

Şölende, bu insanlar oyun oynamaktan ve şarkı söylemekten acizdir, paylaşılan et ve şarap hazları gibi bu hazlara da ulaşamazlar. Mars'ın tek efendi olarak egemenlik sürdüğü yerde Dionysos, Eros ve Musalar yoktur: Haydutlar hiçbir zaman savaştan uzak kalmazlar, değerleri iyiliksever üç tanrının değerlerinin dışında kalır. Eğer öykü ortalığı sakinleştirip şölenciler arasında iletişimi sağlamasaydı, mağaradaki şölen vahşi bir sefahat aleminden başka bir şey olmazdı. Burada, öykü için daha önceden sezinlenen, şarkıyı dışarlayan her türlü uğraşıyla bir arada var olabilmek olasılığı yeniden karşımıza çıkıyor. Böylece, yolculuk veya yün eğirme uzamında olduğu gibi, savaş uzamı içinde de öykü yerini bulmaktadır.

Bu durum, öykünün, şölen kültürünün öteki dilsel biçimlere göre kenara atılmış konumuna yeterince açıklık getirir. Destanın var olamadığı ve öykünün de onun yokluğunda yerine geçtiği noktada var olur. Toplumsal bir kalıp olan şölen, ister Yunan isterse Romalı olsun, başarılı olabilmesi için davetlilerin kusursuz bir biçimde kültürlü ve uygar olmasını gerektirir. Hatta şölen, gerek Homeros'ın bir kahramanı, Atinalı bir aristokrat, kentli bir Romalı ya da imparatorluğun genç bir şövalyesi olsun, toplumun seçkin kesimlerine bağlı kalındığını gösterme fırsatını sağlar. Şu ya da bu biçimde, antik içkili şölen şiirsel şarkı içinde ve onun aracılığıyla gerçekleşir. Çünkü, haydutlar uygarlığın dışında yaşarlar, bir şöleni gereği gibi kutlama becerisinden yoksundurlar; ayrıca mağaradaki eğlentileri de kurgudan başka bir şeyden kaynaklanamaz. Çünkü, öykü anlatana, kendisini yine kendisine "inananlar"a bağlayan sözleş-

32. Marcel Detienne ve Jasper Svenbro, "Les loups au festin, ou la Cité impossible", Detienne ve Jean-Pierre Vernant [1979]'da.

me aracılığıyla tanınan hak, inanılması güç gerçeklerin varlığını gizlemek, özellikle de bağlamı, kendisini oluşturan öğeleri ele veren toplumsal bir kalıbın sürecini aktarmaktır.[33] Bir başka deyişle, haydutların şöleni, şiddetle sonuçlanabilecekken anlatıcısının ve söylenen öykülerin sayesinde sonuna değin kutlanan Kentauroslar'ın eğlentisinin aynısıdır.

Bu kurgu tarafından ortaya çıkarılan kültürel mantık, öykünün, şölen kültürünün aşağı bir kesitine bağlandığını gösterir, onun alt kültürü olduğu söylenebilir. Haydutların şöleni içinde yerini ve bir işleyiş biçimi bularak, barbar toplumla gizli ilişkilerinin gerçekliğini dile getirir. Öyküler, en azından düşünce düzeyinde, gelişmek için siteye savaşçı değerlerden daha fazla gereksinim duymaz. Dünyanın kıyısından köşesinden gelen bu öyküler, aynı zamanda kültürün kenarda kalmış bölgelerinin bir parçasıdır. Kuşkusuz bunun nedeni, kültürün bu kenarda kalmış bölgelerinin ancak kurgu aracılığıyla kavranabilmesidir. Bu yüzden de öykü, başka bir düşsel toplumun gerçekleşmesi olanaksız bir başka şöleni içinde, yetersiz bir kültürün bir başka alanı olan Trimalchio'da toplanan azatlıların şöleni içinde karşımıza çıkar.[34]

## G. AZATLI ÖYKÜLERİ

Haydutların mağarası gibi, Trimalchio'nun evi, Cehennem'in kapısı gibi yalnızca girenler için açılan kapısıyla ve havlamaya koyulan mozaikten köpeğiyle bir kurgu, gerçek izlenimi uyandıramayacak denli tuhaf bir yerdir. Trimalchio'da da şölen, ne aşk ne de müzik hazzı uyandırır. "Kültürel" gösterileri bile gereğince kutlama gücünden yoksun olduğunu söylemeye gerek bile yok. Azatlıların, Yunan şiirinin Roma *otium*'u için kimliğe yönelik bir karşılaştırma görevini nasıl yaptığını gördük.[35] Köleler, efendilerinin kültürel

33. Çünkü her törensi edim, bir durumla bunun kutlanmasına ilişkin kurallar arasında bir uzlaşımdır.
34. Özgür Romalılar'ın yaşadığı bir fantazm olarak Trimalchio kişiliği konusunda, bkz. Paul Veyne, "Trimalchio'nun Yaşamı", *Annales*, 1961, s. 213-247. *Id, La Société romaine,* Le Seuil, Paris, 1991, s. 13-56'da yeniden yayınlanmıştır.
35 Bkz. yukarıda, s. 210 ve dvm.

hazlarının yardımcıları olabilirler; bunların kölelikten kurtulmaları bu hazlara egemen olmaları için bir gerekçe değildir. Bununla birlikte, Truva savaşının bir bölümünü doğru bir biçimde özetleyemeseler de, öyküler onların alanını oluşturur. Bir azatlı olan Nikeros, Trimalchio'nun ısrarlı baskılarına direnemeyerek bir gulyabani hikâyesi anlatır:[36]

> Yalvarırım sana, bana bir iyilik yap, her zaman anlattığın hikâyeyi anlat.

Trimalchio'nun evinde, Nikeros başından geçen olağanüstü hikâyeyi anlatması istenen bir gediklidir. Her öykü, yeniden söylenecek bir hikâyedir.

> ...Haydi, bu üniversitelilerin benle dalga geçmelerinden biraz korksam da şöyle bir eni konu eğlenelim. Görecekler, ben anlatacağım.

Sonuçta, korkularına karşın anlatmayı kabul eder; çünkü, orada bulunan, tümü de öğrenci ya da öğretmen, *scolastici* olan Encol- pyus, Ascyltus, Giton ve Agamemnon öyküsüyle alay edebilirler ve Tesalya yolu üzerinde hikâyesine inanmayan Aristomenes'in arkadaşları gibi onunla dalga geçebilirler. Öykü, mitolojik anlatılardan farklı olarak resmi kültürün bir parçası değildir. Ne destanın saygınlığını ne de müziğin yumuşaklığını taşır. Öykü, kurgusal bir olaydır. Bu nedenle zenginler, eğitimli seçkin kesim onu hafife alır. Ama, şölenlere neşe katar. Nikeros, *Itaque hilaria mera sint,* "Neşe, eksiksiz, katıksız olsun!" der. Şölenlerde genellikle egemen hava olan neşe, *hilaritas*, şen şakrak bir yürek temizliğidir ve başarılı bir *cena*'nın ilk koşuludur. Öykü, buna gözle görülür bir biçimde katkıda bulunur; bu yolla da *cena*'nın kültürüne eşlik eder.

Sonuçta, Nikeros'un öyküsü karanlık bir gulyabani öyküsüdür. Anlatıcı, metresine, kulağa hoş gelen Melissa adındaki güzel kıza kavuşmak için gece yolculuk eder. Yolculukta, kendisine dev bir asker eşlik eder. Bir mezarlıktan geçerken, asker kurda dönüşür. Nikeros, metresinin evine yarı ölü yarı diri ulaşır. Burada, kurdun ahırı harabeye çevirdiğini ve kaçmadan önce bütün koyunların ka-

36. Petronius, Satyrikon, 61.

nını akıttığını öğrenir. Bu sırada, çiftlik kölelerinden birisi bir mızrak darbesiyle kurdu boğazından yaralar. Eve döndüğünde, askeri yere uzanmış bulur; bir hekim kanayan boğazını sarmaktadır. Ve bu babayiğit insanın bir gulyabani olduğunu anlar.

Dinleyiciler, şaşkınlıktan dillerini yutmuş gibidir. Bununla birlikte, çoğu bu öyküyü daha önceden duymuştur. Trimalchio da ürperir, *mihi pili inhorruerunt*. Öyküsü, daha da ürkünç, başından geçmiş aynı türden bir başka serüven anlatarak daha da ileri gider. Öyküler birbirini izler, ikinci öykücü, birinciden destek alarak kendi öyküsünü anlatır, öyküsüyle bu tür olayların gerçekliğini kanıtlar. Bir öykü, gücünü öteki öykülerin çokluğundan, onları yayanların fazlalığından alır. Ne kadar çok öykü varsa, onlara o kadar çok inanılır. Öykü, toplumu ilgilendirir.

Trimalchio'nun anlatısı, bir Strygeler öyküsüdür. Bir çocuk ölmüştür ve bebekleri bağırsaklarından boşaltan tanrılar olan Strygeler'in ulumaları duyulur.[37] Cesur yürekli bir dev, kılıcını çekerek Strygeler'in üzerine atılır, onları kovalar ve avluda aralarından birini kılıçtan geçirir; Stryge'nin acıdan uluduğu işitilir. Herkes odaya geri döner. Çocuk, içi saman dolu bir mankene dönüşmüştür ve deve gelince, morararak oracıkta ölür.

Trimalchio'nun öyküsüne kimse gülmez ve üniversiteliler gibi bütün azatlılar da buna inanır. Lanetten kurtulmak için masayı öperler ve Gece'nin tanrıçalarına dualar ederler.

Bir haydutun adına yaraşır ölümünün öyküsü, iyi kadınların hikâyesi: Her iki durumda, öyküler çağrılılar arasında bir uzlaşma gerçekleştirir ve böylece, başka türlü gerçekleşmesi olanaksız gibi görünen bir toplumsallık yaratarak bunları barıştırır.

## H. İMPARATORLUĞUN GİZEMLERİ: ÖYKÜ VE SÖYLENCESEL KEŞİF

Demek oluyor ki öykü, çaba ve çalışma anlarında var olabildiği gibi, Eskiler için toplumun aşağı kesimlerinde varlığını korur. Bu da,

37. G. Dumézil, *Idées romaines*, Gallimard, Paris, 1969, s. 255-256.

öykü kültürünün bir beden kültürü olamayacağı için yetersiz kalmasıyla açıklanır: Sarhoşluktan, müziğin ve aşkın hazzından, daha uygarlaşmış bir toplumsallıktan, daha ince bir kültüre olanak tanıyacak törensellikten yoksundur. İşte bu nedenle de, bu öykü kültürü uygarlaşmış yerleşik yaşam biçiminin kıyısında kalan düşsel bir yer bulur: Kervancının öyküsü, azatlının ve haydutun öyküsüdür, aynı zamanda, yaşlı sarhoş kadının, genç kızları avutan öyküsüdür, eşeğin öyküsüdür. Öykü, her yinelenişinde anlatıcı ve dinleyicide aynı hazzı uyandırır; öyküyü anlatan kişi her yerde bu öykünün kahramanı olduğu ya da bu öyküde anlatılan olayı yaşamış kişinin ağzından duyduğunu öne sürer. Suyun ve sözlü iletişimin getirdiği bir zayıflığı taşımakla birlikte, öykü, keşfettirici söylencenin olanaklarına benzer bir yolla içinde söylendiği kültürün keşfedilmesini sağlayan bir kurgudur.

Apuleius'un *Altın Eşek*'i "Yunanistan'ın Gizemleri" başlığını da taşıyabilirdi. Bu eşek, Yunanistan'ın dışına çıkmaz ama keşfettiği Yunanistan tuhaf ve olanaksız bir dünyadır. Haydutlar ruh yüceliği konusunda birbirleriyle yarışırken, eşek, cimri, kurnaz, acımasız tefecilerden, kan emici yaşlı kadınlardan söz edildiğini işitir; zavallı yeni evliler tiksinti verici ihanetlerin kurbanı olurlar. *Altın Eşek*'te aşk öyküleri hep kötü sonla biter. Ölüler, katillerini ele vermek için mezarlarından çıkarlar ama artık çok geçtir; kurbanların elinden, korkuya korku katarak hainlerden öç almaktan başka bir şey gelmez. Hayaletler, görüntüler, gelecekten haber veren düşler ve büyücüler, sadizm ve pornografi; bu öyküler aşırı ve çelişkili olan şeyleri taşır. Yüce gönüllü haydutların, rehin aldıkları genç ve zavallı gelini öldürüp işkembesini çıkarttıkları bir eşek postuna canlı canlı dikerek başı dışarda kalacak biçimde güneş altında bekletmelerine ne demeli! Genç kadın, kurtlar tarafından kemirilerek, açlık ve susuzluktan tükenerek dayanılmaz bir leş kokusunun ortasında yavaş yavaş ölecektir; leş kuşları hayvanın iskeletini kemirmeye geldiklerinde, gelinin bağırsaklarını da parça parça edeceklerdir.[38] Ama sadizm haydutların tekelinde değildir. Karmaşık bir entrikanın ardından, bir kadın, kocasının metresi sanarak görümcesini,

38. *Altın Eşek*, VII, 31.

kalçalarının arasına bir köseği sokarak öldürür, sonra kocasıyla kızını zehirler; sonunda, parasını ödemek istemediği zehiri kendisine satan hekimin karısı tarafından ele verilir. Vali onu vahşi hayvanlarca parçalanmak suretiyle ölüme mahkûm eder. Bu ölüm dolayısıyla bir gösteri düzenler; bu gösteri, Lukianos'un eşeğinin, kocasını ve kızını zehirleyen kadının ırzına geçmesiyle son bulur.

Birbirlerine bu öyküleri anlatanlar, öykülere inanca dayalı bir sözleşmeyle bağlanmışlardır. İnanmak ya da inanmamak, işte bütün mesele. Ne bilgili ne de inançlı olmakla ilgili olan bir sorundur bu; öykülere inanmak, toplumsal ve kültürel bir bağlılık belgesidir. Öykülere inanan insan, bunları anlatan ve dinleyenler, "kulaklarıyla yolculuk edenlerin" halkasına katılır. Seçkin kesimden olmadıklarından ve daha güçlü başka kültürel bağları bulunmadığından, öykü meraklıları, böylece aralarında en küçük boyutta bir toplumsallık yaratırlar. Öykü de, gücünü ve gerçekliğini buradan alır. Ama, öykünün de kendine özgü tehlikeleri vardır ve Lukianos da bu tehlikelerin simgelerinden birisidir; büyücü öyküleri dinleye dinleye, büyücülerin ülkelerine gitmek, kendisi de bir serüvenin kahramanı ve kendisinin yaşadığı bir öykünün dolaysız anlatıcısı olmak ister. Bu öyküler ülkesine yapılan yolculuktan kimse geri dönememiştir. Kuşkusuz, yolcu, öykülerini anlatmak için sıradan insanların dünyasına yeniden katılacaktır, ama artık aynı kişi olması olanaksızdır; kimliği değişmiş olacaktır. Apuleius'un öykücüleri, öykülerini başka bir yolcuya anlattıktan hemen sonra serüvenlerine boyun eğmedikleri zaman yitik yolcular durumuna gelirler. Genellikle, soylu ve zengin bir kadın olan Byrrhene'nin evinde verilen her şölende yaşamının öyküsünü anlatan Telyphron'da olduğu gibi, öykücü bedeninde söylediklerinin doğruluğunu kesinleyen işaretler taşır: Kemirilmiş burnu ve yok olmuş kulakları, büyücülerin kurbanı olduğunu yeterince gösterir; ev sahibesi, ona, yaşadığı sakatlıkları anlatan bir makine gibi davranır.

Öykülere keşfettirici bir işlev yükleyebilmek için, bunların kurgu olduklarını göstermek yeterli değildir, her öykünün ötekiler gibi bir icraat olması ve açık bir dizi içinde yer alması doğru olur. Keşfettirici kurguyla metinsellik birbirleriyle bağdaşmaz. Öykü, ancak

yaratıcı bir sözellik içinde işlev görür. Öykücüler, kahramanlık ya da tragedya geleneğinden ödünç aldıkları ve söylence yazarlarının kalıcılaştırdıkları kurguları yeniden kullandıklarında, onu, kesintisiz yeniden oluşturum çevrimine katarak sözcüğün en kesin anlamında yeniden bir çevrime sokarlar; biçimsel bir ezberleme aracılığıyla *söylenmiş söz* durumuna indirgenmiş bu kurgular, bir *söyleme eylemine* dönüşerek yeniden yaşam bulurlar. Bununla birlikte, öykünün bu söylenme edimi, kültürel bakımdan söylence şarkılarından, hatta tragedyadan bile daha zayıftır. Kültürel bir entropi söz konusudur.

Demek oluyor ki, bu hikâyeleri gerçekdışı olarak yargılamak bir hata olurdu, ama Yunanistan'da, İtalya'da veya Roma İmparatorluğu'nun başka uygar herhangi bir yöresinde, yazarları, bunları XVIII. ya da XIX. yy Fransa'sının romanlarıyla karşılaştırılacabilecek bir konuma yerleştirir. Bir gösterim ideolojisine boyun eğmediklerinden, ne toplumsal gerçekçiliğe ne de felsefel ütopyaya bağlanırlar; başka eski anlatıların coğrafi bakımdan bilinmeyen yerleri keşfetmesi gibi, bunlar da kültürel bakımdan –toplumsal bakımdan değil– kenarda kalmış şeylerin keşfedilmesiyle ilintilidirler. Her iki durumda da, bu kenarda kalmış şeylerin keşfi, ancak kurgu sayesinde yerine getirilebilir ve dünyanın sınırlarını belirlemeye yarar. İnsanlığın, bu öykülerin dile getirdiği kesimleri her zaman düşseldir ve bir aşırılık ya da yokluk aracılığıyla ortaya çıkan bir yozlaşma, kurala göre kurgusal bir sapmayla oluşturulmuşlardır. Bizlerin algımızı biraz bulanıklaştıran da, Ulysses'in yolculuklarında olduğu gibi uygarlığın bu kenar kesimlerinin, dış değil de iç kurgular aracılığıyla keşfedilmesidir: Öykünün ürettiği ve öyküyü kendilerinin anlattığı düşsel mikro topluluklar haydutlar veya azatlılarca, bir başka deyişle gerçek anlamda var olan ama bu öykülerde zayıf, gerçeğe benzer olamayacak denli zayıf bir kültürce tanımlanan toplumsal öbeklerce oluşturulmuştur. Çoğunluk kültürünün düşsel gösterimleridirler; bu da, bu kültürün kendi sınırlarının kıyısında kalan kişilerden ancak kurgu aracılığıyla söz edebilirmiş gibi bir izlenim yaratır.

Öykünün halk kültürünün bir parçası olduğunu söylemek, onu

toplumsal bakımdan değil de kültürel bakımdan konumlandırmaktır. Seçkin kesim kendini sözbilim ya da şiir aracılığıyla dile getirebilirken halkın aşağı kesimlerinin; azatlıların, dadıların, satıcı veya çobanların kendilerini dile getirebileceği bir biçim yoktur. Soylular ve başkaları, herkes öykü dinler, herkes öykü anlatır ve öyküyü bir alt kültür biçimi gibi ele alma konusunda herkes görüş birliği içindedir. Aynen televizyon dizileri ya da Toulon Limanı'nda tayfaların aldığı, alacalı bulacalı kapağı olan romanlar gibi. Haydutların şöleni, azatlıların şöleni öykünün törel ve estetik yetersizliğini ve kişide uyandırdığı hazların bayalığını söylencelere özgü bir biçimde dile getirmeye yarar.

Öykünün kültürel bakımdan içinde yer aldığı, onu şölenlerde su ile eşdeğerli kılan bu ast konum, "Yunan romanı" biçiminde adlandırdığımız, bir yığın öyküden oluşan ve ne tür bir algılamaya yönelik olduklarını bilmediğimiz şeyi oluşturmada kullanılmış olmasına açıklık getirebilir. Bununla birlikte, romana geçişin ek bir kültürel yozlaşmayı varsaydığına da dikkat çekelim; çünkü roman, sözlü dile ilişkin son bağı da koparır; bu durumda, yazılı öykü edebi hazzın sıfır derecesini oluşturur, artık bir operet livresi veya kaydedilmiş bir gevezelik gibi kendisini aktaran sözcükler karşısında saydam, "güzel bir hikâye"den başka bir şey değildir.

# VI
# İki ses arasındaki yazı

Bugün cep kitapları ya da bilimsel dizi kitapları biçiminde okuduğumuz Yunan ve Latin öykülerinin elimize geçmesi için günün birinde yazıya aktarılmaları gerekmiştir. Gün ışığına çıkarılan papürüslerin sayısı, bunların çok sayıda kopya edildiklerini kanıtlamaktadır. Peki, tüm bu kitapları alanlar, bunları ne yapıyorlardı? Öyle hemen "halk edebiyatı" ya da "romanın bulunuşu" gibi şeylerden söz etmeyelim.[1] Papirüsün gideri yüksekti; İmparatorluk döneminde kitap bir lüks nesnesi olmaktan çıkmakla[2] birlikte, hâlâ pahalıy-

1. Catherine Salles, *Écrivain, livre et public dans le monde occidental d'Auguste à l'avènement d'Hadrien*, tez, Paris, 1981 ve Lire à Rome, Belles Lettres, Paris, 1992.
2. Guy Achard, *La Communication à Rome,* Belles Lettres, Paris, 1991, s. 183-198.

dı ve her yerde bulunabilen ticari bir mala dönüşmemişti. Ama, her arkeolojik nesne gibi, kitabın da antik dönemde nasıl kullanıldığını ortaya koymak özellikle yerinde olur. Çağımızın, modern bir türle özdeşleştirerek "roman" başlığı altında sınıflandırdığı bir Roma kitabının bulunması, o dönemde bu metnin bugünkü gibi okunduğu sonucunu içermez, bir başka deyişle bu kitap ne bir okur kitlesine sahiptir ne de okur kitlesine seslenmek üzere tasarlanmıştır.

*Altın Eşek* söz konusu olduğunda, farklı bir durum ortaya çıkar: Roma'da öyküler nasıl bir kitaba dönüştürülebilmiştir? Bu öykülere, hangi yazı ve okuma türü içinde yer verilmiştir? Nasıl bir serüven yaşamıştır bu öyküler? Çünkü, öyküler tüm canlılığını sözlü dil içinde korurlar. Onları yaşatan, soluk almalarını ve çoğalmalarını sağlayan sestir. Bunları yayan söz, şölenden kervana, satıcıdan sütanneye birlerce parçaya ayrılır. Yazı içinde nasıl ölecek ve kalıplaşacaktır? Kaldı ki, zenginlerin beslediği küçümseme duygusu sayesinde, bu öykülerin kimlik kültürünün saldırılarından etkilenmediğini unutmamak gerekir. *Altın Eşek*'in bir araya getirdiği bu öyküler derlemesi, kuşkusuz bir kültür anıtı oluşturmuyordu. Öykü, ancak edimlerin açık zinciri içinde yaşam bulabilir ve onu eski destana bağlayan keşfettirici işlev, örnek sözcelerin kalıcılaşmasını dışarlayan kesintisiz bir *yeniden oluşturum,* bir *devimsellik*[3] içerir.

## A. ÖYKÜ ANLATTIRAN MAKİNE-KİTAP

*Altın Eşek*'in önsözü geçerli tek çözümü değilse bile, olası bir çözümü önermektedir. Burada, bu öykü kitabının önce anlatılan, daha sonra da yazıyla saptanan hikâyelerden oluşmadığı belirtilmektedir. Apuleius'un ilk bölümü bu konuda son derece açıktır: Kitap, yazıyla oluşturulmuş ve ancak okuru sayesinde gerçek olabilecek bir metin gibi sunulur. Yazının saptadığı ve baştan aşağı yeniden oluşturulmuş bir anlatı olduğuna ilişkin her türlü yanılgıyı dışarlar. Bu önsöz, okura, içinden bir sürü yeni öykü çıkaracağı bir kitap, ona

3. Bu iki terim, Gregory Nagy (yeniden oluşturum) ve Paul Zumthor (devimsellik)'dan alınmıştır; her ikisi de, bu terimleri sözlü şiiri nitelendirmekte kullanmaktadır.

öyküler anlatmasını sağlayacak bir makine[4] sunar. *Altın Eşek*'in önsözü, içinde üç ayrı Ben'in söz aldığı karmaşık bir önsözdür.

*Ben, kitap, başlıyorum*

*At ego tibi... Altın Eşek*'in ilk üç sözcüğü, kendi öyküsünü anlatacak olan bir anlatıcı-kahramanın sözlerini yinelediği izlenimi uyandırır: *At ego...* "bana gelince", öyküsünün gönderileni bir dinleyiciye seslenir. Böylece ortaya konan iletişim durumu, Latince *sermo* sözcüğüyle aktarılır: *Sermone*, metnin dördüncü sözcüğüdür. Çok dar bir anlam yüklenerek "konuşma" sözcüğüyle çevrilen bu terim, anımsanacağı gibi Latince'de öyküyü belirtmede kullanılır, ne bir şarkının, *canticum*'un ne bir söylem eyleminin, orationun ne de bir söz oyununun, lususun, uersiculinin değil de bir iletişim sözünün varlığının söz konusu olduğunu akla getirir.[5] *Sermo* sözcüğü, hiçbir biçem çalışması, bir "yazı" ve dolayısıyla gönderilenlerin geniş bir topluluk, bir kitle olamayacağı bir sözü gösterir. *Sermo*, son derece sınırlı, ancak birkaç kişiye yayılabilecek yüz yüze bir sözcelem bağlamını varsayar. Şölen konuşmasının, felsefi söyleşinin, *sermo*'nun bunun ötesinde etkili olabilecek gücü yoktur. İletişimin, birbirlerini yakından tanıyan, aynı toplumsal çevreden gelen ve daha önceden *amicitia* türünden ayrıcalıklı ilişkiler içinde bulunan konuşucular arasında gerçekleştiğini varsayar. *Sermo*'yu ve tabii ki yazılı *sermo*'yu ancak konuşucular arasındaki ortaklık daha etkili kılabilir. Bu duruma, tek tek bireyler arasında ancak *amicitia* gibi toplumsal bakımdan tanımlanmış ve daha önceden var olan bir ilişki çerçevesinde ortaya çıkabilen mektup biçimindeki ilişkiler içinde tanık olunur; yoksa, mektup olanaksızdır.[6]

*Ego... Tibi...* İki isimsiz kişi. Kişilerin isimlerinin belirli olma-

4. Bu anlatım, Michel Charles'ın, *La Rhétorique de la lecture, a. g. y., s.* 61 ve dvm'da kullandığı "öykü üretme makinesi" deyimi değiştirilerek üretilmiştir. Bu kitabın ne denli önemli olduğuna, Giriş'te değinmiştik.

5. İletişim sözü *sermo* konusunda, bkz. *G. Achard, La Communication à Rome, a. g. y.*, s. 113 ve dvm.

6. Pierre Corder, *Introduction à une approche pragmatique de l'épistolarité des "Lettres à Lucilius"*, Paris-IV Yüksek Lisans tezi, 1990, ve *Paroles Romaines*, PUN, Nancy, 1994, 2. Bölüm'de "La Lettre et l'amicita"; bkz. yukarıda, s. 140-141

ması, sözceye içkin bir sözcelem durumunu önceden varsayar. Bu *ego* ve *tibi* kimi söyleme katar? Bu önsözde içerilen sözcelem biçimi tartışmasız bir biçimde bir okuma olduğuna göre, eğer *tibi* okur, metnin bir sonraki satırda doğruladığı gibi papirüs üzerine kazınmış harfleri çözmek üzere olan kişiyse, metnin birinci Ben'i olan *ego* (1) kimdir?

*Ego... Tibi...* Öykünülen karşılıklı konuşma, Roma'da, mektubun daha önceden mektupsallık olarak adlandırdığımız sözcelem durumunu tanımlamaya yarar. Bu örnek, burada işler mi? O zaman, *ego* yazman ve *tibi* de yazılı iletinin alıcısı olurdu. Bu durumda, iletişime katılan her iki kişinin de isimsiz olması doğal değildir; çünkü, mektup, açılışta kullanılan dilsel kalıp olan *adscriptio* içinde adlarının anılmasını varsayar. Bu kitap, hiçkimsenin herhangi birine yazdığı mektup olurdu. Bir kurgu. Burada önerilen okuma biçimi, mektuba ilişkin okuma biçimi olamaz. Üstelik, kullanılan gereç olan papürüs ve özellikle de kullanılan zaman olan gelecek zaman, mektupta kullanılan biçimlerle bağdaşmaz. Mektup, üzeri balmumu kaplanmış tahta tabletler üzerine ve miş'li geçmiş zamanda yazılır. Çünkü, Roma mektupsallığı içinde kullanılan temel zaman, yazının değil okumanın zamanıdır. Bu da, Romalılar için mektubun kayda geçirilmiş bir sözlü dil parçası değil de bir sözcelem üretmeyi amaçlayan bir yazı edimi olduğunu içerir. Mektup içine kapatılmış ve okumayla yeniden ulaşılabilecek sözlü bir ilk sözcelem yoktur. Her ne denli okuma var olmayan bir kişiyi, sözce öznesini konuşturursa da yazı, alıcı konumunda bulunabilecek var olmayan bir kişiye seslenmenin bir biçimi değildir. Yazılı mektup sözcesi yoktur, ancak okunan mektup biçimindeki sözceler söz konusudur. Mektup yazısı özerk değildir, ancak, sözcelem-okumanın bir önkoşuludur. Son olarak da, her mektup sözcesi bir kez okunduğunda yok olmaktan kurtulamaz: Konuşma zincirinin bir parçası olarak bir sonraki yanıtla kapanır; bu nedenle de balmumu üzerine yazılırlar ve bir parmak darbesiyle silineceklerdir. Mısır papirüsüyse, tam tersine konuşmaları korumayı amaçlayan yazıların dayanağıdır.

*Ego*, gelecek zamanda konuşur: "Sana, öykülerden taçlar örece-

ğim" – *ego tibi... uarias fabulas conseram...* Bu gelecek zaman, okumanın canlandırdığı sesin, yazmanın sesi olabileceğine ilişkin bir göstergedir; çünkü, papirüs tomarını eline aldığı sırada okura seslenen önsöz, *Altın Eşek* öykülerinin okuma eylemini gelecek zamana dönüştürür. Bu durumda, kitap, kendisine bir okurun yaşam vermesi koşuluyla ancak gelecekte gerçekleşmeye yönelik olduğundan şimdiki zaman, burada yazının zamanı olabilir. Ama, aynı zamanda okuma anında var olan bu *ego*, artık tanımı gereği kitapta da yer almayan yazman olamaz; sonuçta, okura iç içe geçmiş bir dizi öykü sunmayı amaçlayan kitabın kendisidir. Kitabın ortaya koyduğu doku da bu anlama gelir: Öyküler arasında kopukluk söz konusu değildir, öykülerden birisi başlamadan ötekisi tamamlanmayacaktır. *Bin Bir Gece Masalları*'nın yapısı da budur. Ve metnin sahnelediği şeyler, eşeğe dönüşen Lukianos'un serüvenleri, bu öyküleri çıkış yolu görevi yapan ve doğrusunu söylemek gerekirse oldukça gevşek bir yapı sunan bir öykü içinde bir araya getiren bir düzendir.

*Ego*, sözünü iki, kimi durumlarda da üç koşulda yerine getirir:

> İyi niyetli kulaklarını okşayıcı bir mırıltıyla büyüleyeceğim; yeter ki sen üzeri bir Nil kamışıyla yazılmış yazıyla kaplı Mısır papirüsüne bakmayı kabul et...
> *auresque tuas beniuolas lepido susurro permulceam modo si papyrum Aegyptiam argutia Nilociti calami inscripam non spreueris inspicere...*

Öykülerin hazzı kulaklardan geçmek zorundadır, ayrıca, okuma tek başına gerçekleştirilse bile, okur bunu yüksek sesle yapmalıdır. Üstelik, okurun kulakları "iyi niyetli" olmalıdır, bir Lukianos gibi davranmalı, öykülere inanmalı, ne kuşkucu ne de horgörülü olmalı, öykü kültürünü kabul etmelidir. Son koşul da, okur bu öyküyü okuma, papirüsün harflerinin hizmetine girme isteği taşımalıdır. Bir başkasının metnini okumak, Antik dönemde yansız bir eylem değildir, ona sesini vermek ve yazısına boyun eğmek söz konusudur. Jesper Svenbro, Yunanistan'da bu okuma türünün eşcinsel boyun eğme örneği uyarınca da algılanabileceğini göstermiştir.[7] Şu Latin

7. Svenbro [1988], "Le lecteur et l'éromène. Paradigme pédérastique de l'écriture", s. 207-238.

yazıtının kanıtladığı gibi, bunun izleriyle Roma'da da karşılaşılır:

*ego qui lego pedicor*: ben okur, arkasından ırzına geçilmiş kişiyim.[8]

Ama, pahalı ve dayanıksız bir gereç olan Mısır papürüsünün ve yazının inceliğinin okuru çekmiş olduğu ve böylece okumayı göz hazzı için harekete geçirdiği düşünülebilir.

Dolayısıyla, kitap henüz var olmayan ama eğer okur, okuma zahmetine katlanır ve yazının hizmetine girmeyi kabul ederse okuma eyleminin üreteceği şeyi; okşayıcı bir mırıltıyı, *lepido susurro*'yu vaat eder. *Susurrare* eylemi, boğuk ve fısıldayan bir sözü, ama aynı zamanda hikâyeleri ağızdan ağıza yayma olgusunu gösterir. Öngörülen ama henüz gerçekleştirilmeyen papirüsün sözlü dile aktarılması, o ana değin okurun metni yalnızca gözleriyle izleyebildiği anlamına gelir; daha sonra, kendi kendine okumanın bir başka biçimi olan fısıltıyı üretecektir.[9] Böylece okuyarak, öykücülerin sesli örneğini yineleyecek ve papirüsün gücül öykülerine sözcelem gerçekliklerini kazandıracaktır. Burada, Roma şöleninin *lepos*'unu, leziz, okşayıcı *lepidos*'unu yeniden buluruz; Roma şöleni, davetlileri birleştiren dostça saflığı, Roma *cena*'sının en küçük kültür parçası görünümü sunan sarhoşluğun berisindeki davetlilerin toplumsallığını yaratır. Okur, kitaba sözlü nitelik kazandırarak kendi kendisinin öykücüsü ve üretilen mırıltıyı dinleyerek öykünün dinleyicisi olacaktır. Dolayısıyla okuma eylemi, elyazmasını, bir okurun gözleri aracılığıyla ses örgenlerine bağlı bir öykü üretme makinesi gibi işlev gördürmeye dayanır. *Altın Eşek*'i okumak için, ne sağır ne kör ne de dilsiz olmak gerekir.

Kitabın sunmayı savladığı çekicilik, demek oluyor ki mırıltı bi-

8. CIL XIII, 10017.

9. Valette-Cagnac [1993], s. 305-306, yalnızca ötekilere okuma, dolayısıyla yüksek sesle okumayı, *recitatio*'yu sessiz bir biçimde gerçekleşecek olan kendisi için okuma, *lectio* ile karşıtlaştırmanın uygun olmadığını gösterir. Mırıldanarak yapılan, çok yakında olan bir dinleyici dışında başka kimsenin duymadığı, okunan metne başka bir gerçeklik türü kazandıran okuma da söz konusudur. Söz gelimi, Seneca, *Epistulae*, X, 5'te şöyle der: Sözlü dilin edimsöz gücünü, *susurrant*, yitirmeksizin gizli tutmayı amaçlayarak dua eden insanlar. Gelip geçenlerin duyabileceği denli bir gürültü söz konusudur ama onlar söylenen sözcükleri anlayamaz ve bu nedenle de yaklaşırlar; bunun üzerine mırıldanan insanlar susar.

çimindeki okumanın üreteceği öykülerin, okurun kendi kendine anlatacağı hikâyelerin, biçim ve yazgı değişikliklerinin öykülerinin *çekiciliğidir: figuras fortunasque hominum in alias imagines conuersas et in se rursum motuo nexu refectas.* Bedenlerin ve yazgıların bu başıboş dolaşmaları, öykü kahramanlarının düşsel yolculuğunu yeterince tanımlar. Ve okurun öykülerinden *ut mireris*, "büyülenesin diye" aldığı haz, aynı zamanda öykü dinleyicilerinin Trimalchio'nun davetlilerinin olduğu kadar,[10] yolculukları sırasında Lukianos'un beklediği haz, şaşkınlığın hazzıdır.

İşte başlatılan ilk sözcelem durumu: Bir kitap ve bunu kendisi için sözlü dile aktarması gereken ve bu kitabın, önsözünde işin içine kattığı bir okur. Bu durum, mezar yazıtları okurunun durumuyla benzerlikler taşır.[11] Jesper Svenbro, çarpıcı kalıplarla bu son derece özel sözcelemi betimlemiştir; bu sözcelem içinde, taş, yazıtı okuduğu sırada yolcuyla birinci kişinin ağzından konuşur:

> Yazı burada, yazman yok... kendi yokluğunu öngördüğü gibi, yazman, okur karşısında yazının varlığını öngörür. Okura ve onun gerçekleştireceği sesli okumaya güvenir... Sesli okuma, metnin bir parçasıdır, onun içinde yer alır. Yazının sesi yoktur; sessizdir, dilsizdir bir okuma işine yol açmaktan ve okurun sesini harekete geçirmekten başka bir şey yapamaz... Okuma sırasında, okumanın gerçekleşebilmesi için okurun ses örgenlerini kullanmasına karşın, okurun sesi onun kendi iyeliğinde değildir. Sesi, yazılı metnin sesine dönüşür. Böylece, mezar anıtını gösteren "Ben", okuma sırasında "O"na dönüşmek zorunda değildir; çünkü, okuduğu sırada, okur sözcenin öznesi olarak konuşmaz, sesini ödünç verir.

Böylece, *Altın Eşek*'in anlatıcı-kahramanı ve sözcenin öznesi Lukianos'un sözcüklerin, okuma aracılığıyla sözlü dile aktarılmasına açıklık getirilir, ses aracılığıyla okur anlatıcı-kahramanla özdeşleşir, öykü anlatıcı olur.

Bir heykelin oturtmalığı üzerindeki herkese açık bir yazıt, gelip geçenlere olası bir okur olarak seslenir: *Tu quicumque leges,* "Beni okuyacak olan sen, kim olursan ol". *Altın Eşek*'in okuruna ve adı

10. Bkz., yukarıda, s. 226 ve dvm.
11. Bu bakış açısından, Yunanistan'da Svenbro [1988], I. Bölüm, s. 53 ve dvm, Roma'da Valette-Cagnac, a. g. y., s. 344-378 tarafından incelemiştir.

bilinmeyen biri olduğu gibi onun son derece akıl karıştırıcı geleceğine yönelik bir çağrıyı buluyoruz. Yazıtı okumak için harcanan çabanın karşılığında, yolcu her türlü iyi şeylerin; mutluluğun, başarının, sağlığın, zenginliğin kendisine vaat edildiğine tanık olur. Kitapsa, ancak içinde var olan şeyi, öyküleri sunar.

Yazıtların kimileri, karşısında duran kişilerden, yazılı olan şeyleri kendi kendilerine, dolayısıyla mırıldanarak okurken bunların bir bölümünü yüksek sesle okumalarını ister. Mezar taşı yazılarının okurunun sözlü dile aktarması gereken bu sözcükler, temelde ölünün adı ve "toprağının bol olması"na yönelik kimi dilek sözleridir. Yunanistan'da olanların tersine, Roma'da mezar yapıtlarının okunması, dünyaya karşı yüksek sesle yapılan bir ilan, ün, *kleos* veren yüksek ve güçlü bir söz değildir. Okur, kendi kendine konuşurken söylentilerin, *faman*'ın mırıltısına katkıda bulunur. Yunan ünüyle Roma şöhreti arasında ses niteliğinde bir farklılık gözlemlenir; bu farklılığı da, kahramanlık şarkılarındaki bir geleneğin varlığı ya da yokluğu tartışmasız bir biçimde dile getirir. Yunan ünü, şiirsel ya da sözbilimsel kurumlarca, Pindaros'un veya Simonides'in odlarıyla, Atina'da ulusal bir nitelik kazanan cenaze övgüsüyle şarkı biçiminde söylenir ya da yüksek sesle dile getirilir. Roma şöhreti, gürültü ve mırıldanmalar aracılığıyla insanlar arasında yayılır; böylece nasıl mezar yazıtıyla birleştirilebileceğine, öykünün yayılmasında simgesel bir örnek görevi yaptığına açıklık getirilir.

### *Üçüncü kişi*

Mezar taşı yazılarının örneği, metnin devamının anlaşılmasını sağlar. Kitap, başlıyorum, *exordior* der demez, dolaysız bir anlatımla ortaya bir soru atılır: "Bu kişi, kimdir?" *Quis ille*? Soru, okurdan gelir ve kitaba sorulur, soruyu okura kitap sordurmuş olsa bile; bu karşılıklı konuşma biçimi mezar yazıtlarında yer alır.[12] Latince'de *ille*, üçüncü kişiye ilişkin gösterme öğesidir, Yunanca'daki *ekeinos*'un eşdeğerlisidir, Ben ile Sen arasındaki iletişim durumu içinde üçüncü kişiyi gösterir. Ben'in yazıtla özdeşleştiği mezar yazıtla-

12. Svenbro [1988], s. 66-71.

rında, Sen, gelip geçen yolcu, O, anıtın ortağı, bir başka deyişle yazıcı, metni mermer ustasına yazdıran kişidir.

Bir kitap söz konusu olduğunda, modern okur bu üçüncü kişiyi yazarla, burada Apuleius'la özdeşleştirme eğilimi ortaya koyabilir. Bu eğilime, çeviriyi serinkanlılıkla "Ben kimim?" diye yapan *Altın Eşek*'in bir yayımcısı; "Yazar üstüne birkaç söz"[13] yazan esinden aynı derecede yoksun bir başkası daha boyun eğmiştir. Aslında, bu üçüncü kişinin, sözde yazmanın Apuleius ile hiçbir ilgisi yoktur. Adını kimse bilmeyecek, öyküsü ve kökenleri onu Romalı Apuleius'un negatif bir Yunanlı kopyasına dönüştürecektir. Bugün saptanabildiği kadarıyla, Apulieus aslında Afrika'da –daha doğrusu Afrika eyaletinde–, bugün Cezayir'de bulunan ve o zamanlar zengin bir Roma sömürgesi olan Madaurus'da doğmuştur (125'e doğru). Latince konuşan bu Berber, soylu ve zengin bir aileden gelmektedir. Eğitimini, o zamanlar Afrika'nın başkenti olan Kartaca'da Latince sözbilim üzerine yapacaktır, daha sonra Yunanca öğrenmek ve felsefe eğitimi almak için Atina'ya gider, ardından Roma'ya gidecek ve Afrika'ya geri dönecektir, ama bunun pek önemi yoktur. Üçüncü kişi *ego* (2)'nin anadili Yunanca'dır ve çocukluğunda arı Attika dilini öğrenmiştir. Ardından, eğitimini sürdürmek ve "Forum dili" olan Latince'yi öğrenmek üzere Roma'ya gitmiştir. Yazıtın yazmanı olarak karşımıza çıkar; çünkü, Latince yazılmış bu kitabı Yunanca'dan çeviren kişidir.

Bu *ego* (2)'nin gerçekliği nedir? Sözde yaşamöyküsünün başlangıcı titiz bir incelemeye konu edilirse katıksız bir kurgudan başka bir şey olmadığı görülür.

> Attika, Korinthos ve Isparta toprakları olan, zengin kitap ürünleriyle sonsuzluk içinde kök salmış Hymette, Isthme ve Tenare, ırkımın beşiğidir.

Bu anlatım kalıbı içinde her şey olağandışıdır. Bir Yunanlı'nın kökeni, aynı zamanda üç kent olamaz (eğretilemeli bir biçimde anılan bu üç kent: Atina, Korinthos ve Isparta'dır); onu yurttaş yapmak i-

13. Paul Valette, Belles Lettres, Paris, 1940 ve Victor Betolaud, Garnier, Paris, 1870.

çin tek bir kent zorunlu ve yeterlidir. Babası aracılığıyla bir soyağacına bağlanan bu kişi, hiçbir yere bağlanmaksızın her yerli olamaz. Üstelik adını andığı bu üç kent, geleneksel nitelemelere göre biçimlenmiş ortak bir özellikle tanımlanır, ama "ürünler bakımından zengin" ya da "kısraklar bakımından zengin" olarak nitelendirilecekleri yerde, "kitaplar bakımından zengin" olarak nitelendirilmişlerdir. Dolayısıyla bu çevirmen bir sitenin yurttaşı değildir; bir toprağın değil, dilinin oğludur, kitaplıklardan başka vatanı olmayan hiçbir yerin insanıdır. Kitaplarda okunan ve yazılan Yunanca'dır. Bu yazman, yazıtın bir kurgusu, Latince kitapta saklı Yunanca kitaptır.

Yazıt, ona söz hakkı vermiştir; çünkü, okurun sorusuna Ben diyerek yanıt veren odur. Sunguyu yapanın yazıt içinde söz aldığı mezar yazıtlarında da bu kaymanın örnekleri yok değildir.[14] Ama, burada yazmanın hiçbir toplumsal gerçekliğinin olmadığı görülür, çeviri ve yazı sürecinden başka bir şey değildir. Sözcenin bir parçasıdır; metne Latince havası katan parçasıdır; çünkü sözlü sözce-lem, okuma sırasında orada olacaktır. Sanki, her okuma hemen Latince'ye çevrilen Yunanca bir metne yol açar gibidir. Sanki, papirü-sün her yazıt gibi yalnızca var olmak için değil, çevirinin de gerçeklik kazanması için sözlü dile aktarılmaya gereksinimi vardır. Üçüncü kişi, bir Yunan sesiyle bir Latin sesi arasında sessiz aracıdır:

> Kendi içinde ele alınan bu ses değişimi [uocis], başlattığımız yazı çalışmasına [stile] denk düşer; bu, bir cambazlık sanatıdır.

Yazının özdeksel çalışmasını gösteren *stilus* deyimi, Yunanca'dan Latince'ye geçişle yazıtın kaleme alınışına geçişi aynı düzleme yerleştirir. Konuşma makinesi olarak kitap, sözlü dile zaten aktarılmış olan Latince öykülerin kayda geçirilmesi değildir; bu, aynı zamanda bir çeviri makinesidir. Düşsel yazman, Yunanca sözlü sözcelem olan öyküden Latince yazılmış sözceye, öykü üretmeye yönelik kitaba geçmiştir. Bir başka söyleyişle, Yunan öyküsüyle Latin öyküsü arasındaki fark, yazılı sözce ve onun sözlü sözcelemi

14. Svenbro [1988], s. 86-87.

arasındaki fark kadardır hatta daha azdır; basit bir ses sorunudur bu.

Birinci Ben yazıt-kitap, ikinci Ben yazı-kitaptır. Bu nedenle çeviri, okuma sırasında işleyebileceği Latince yanlışları konusunda baştan ve şimdiki zamanda özür dilediğinde, düşsel yazman geçmiş zamanda olduğu denli gelecek zamanda da konuşur: "Ve şimdi de, eğer yanlışlar yaparsam [gelecek zaman] özür dilerim –*si quid offendero*." Gelecek zaman, bu Ben'i yazmanın kurgusunun uzağına geri dönülmez bir biçimde atar; burada, okumada var olan bir öğe, çeviri söz konusudur. Ve kullanılan Biz, metnin iki görünümü, Yunan öykülerinin kitabını ve Latince metni bir araya getirir. Bu aynı Biz, paragrafın sonunda yeniden ortaya çıkar:

> *Fabulam Graecinam incipimus. Lector intende: laetaberis.*
> Yunanca bir öyküye başlıyoruz. Okur, dikkat: Düş kırıklığına uğramayacaksın.

Kitabın Ben'iyle Latin dilinin Ben'ini bir araya getiren bu Biz, ilk paragrafı sonuçlandıran *exordior*'u, "başlıyorum"u iki sesle yineler. Buna, okur da katılabilir. Her şey, *Lector intende*'nin nasıl anlaşıldığına bağlıdır; "dikkat etmek" anlamına gelen *intendo* eylemi, "özenle oku" biçiminde de, "dikkatle dinle" biçiminde de yorumlanabilir. "Çabalarının ödülünü alacaksın" ya da "dikkat ettiğin için düş kırıklığına uğramayacaksın" anlamına gelen *laetaberis* eylemi de iki yoruma olanak tanır. Bu yorumlar birleştirilebilir; çünkü okur kitapta kendisi için belirlenen izlence uyarınca hem öyküyü anlatan kişi, hem de öykünün alıcısıdır. Eğer iyi bir okuma yapmışsa, daha açık bir söyleyişle yazılı metni doğru olarak çözebilmişse, dinleyici olarak hoşnut kalacaktır.

*Incipimus*, "başlıyoruz", dört değilse de üç sözcelem kişisini: Yunanca kitabı, Latince çeviriyi, öykücü-dinleyiciyi kapsadığını düşünmek olası ve çekicidir. Bu bir sürü *Ben*'in isimsiz kişilerden oluştuğuna ve bu önsözün mezar yazıtı örneğine göre işlev gördüğünde, bu örneğin anımsatma işlevinden saptığına dikkat çekelim: Bu kitabın kalıcılaştıracağı şey de, bir insan, yazarın ünü değildir.[15]

Üçüncü Ben, *ego* (3), anlatıcı-kahramanın Ben'i, Lukianos'un öyküsünü sonuna değin anlatacak olan sözce Ben'idir. Kendini tanıtmadan, etiyle kemiğiyle oradaymış gibi, dostlarıyla şölen yapıyormuş ya da yolda yürüyormuş gibi işe katılır. Herkesin gördüğü, herkesin tanıdığı, öyküsünü daha önceden kimilerinin duyduğu insandır. Bu Ben, sonuç bölümünde her zaman orada olacaktır, ama oldukça değişecektir. Çünkü, okur sonunda Lukianos'un öyküsünün, Roma'da Isis ve Osiris tapıncının on büyük rahibinden birisinin dönüşümünün öyküsü olduğunu öğrenecektir.

Dolayısıyla, bu öykücü-kahraman, *Altın Eşek* boyunca saptanabileceği biçimiyle öykücünün sözcelem konumunu yineleyen kurgusal bir sözcelem aracılığıyla ortaya çıkar. Önsözün üç Ben'inin stratejisi sayesinde, kurgusal sözcelem olduğu gibi sunulur. Kurgusal sözcelem olmaksızın, çeviri makinesi olmaksızın ve Latince sesleri üretmeksizin, Yunanlı öykücünün, hikâyesini, Apuleius'un dediği gibi "forum dilinde" anlattığı nasıl anlaşılabilir?

## B. TEK OKUMASI VE TEK OKURU OLAN KİTAP

Peki, bu denli uzun bir dolambaca ne gerek var? Apuleius, Latince konuşan bir Romalı'dır ve Roma'da Isis rahibi olan kahramanı Lukianos, yaşamını avukatlık yaparak kazanmaktadır; bu da, Lukianos'un da aynı derecede kusursuz bir Latince konuştuğunu kanıtlar. Çevirmen neye yarar? Öykücünün yerini alamadığına göre kitap neye yarar? Ve, geceleri ortalarda o denli çok anlatıcı, masasına davet edilecek o denli çok yolcu vardır ki. Çağrılılar arasında sağladığı yakınlaşma olmaksızın öykü neye yarar? Öyküyü böyle kendi kendine anlatmak nasıl bir haz uyandırır? Bu, ne komşularda her şeyin paylaşıldığı şölen sırasında, ne de yürürken yapılan bir şeydir –kaldı ki, eşeğin peşinde ya da üzerinde tünemişken bir *uolumen* gerçekleştirmek öyle pek rahat bir şey değildir– ne de yün

15. Svenbro [1988], s. 63-67.

eğirerek veya dokuyarak yapılabilir. Antik dönemde kitap, yolculuk sırasında insanların yanına aldığı bir şey değildir. Canı çıkmış atını yularından tutan, toza bulanmış öykücü nerededir? Vampirlerin paramparça ettiği, hikâyenin sonunda kemirilmiş, burunsuz ve kulaksız bir yüzle ortaya çıkan serüvenci nerededir? Öykü, öyle olur olmaz her yerde ve herkese anlatılmaz. Olağanüstü gerçekliği ancak kimi yerlerde, kimi zamanlarda geçerlik taşır.[16] Rüzgârın ufaladığı taşlardan oluşan hangi çöl, bir Anadolu ormanının dibindeki hangi kulübe haydutların, kin ve ümitsizliğe bulanmış ürkütücü bir yürekliliğe sahip banka soyguncularının kahramanlara özgü ölümünün öyküsünü dinlemeye olanak tanır? Tek başına okuma, her zaman düş kırıklığı uyandırır; çünkü, ötekinin bedeninin, sesinin, soluğunun; onun, öykünün yorumladığı yara izleri taşıyan ya da başka yerden gelen bir bakışla kimlik değiştirmiş bedeninin yokluğudur; tek başına okuma, ne gök ne yer, ne gece ne de gündüz tanır.

*Altın Eşek*, yalnızca okuma hazzı için nasıl okunabilir ve yeniden okunabilir? Kitabın, bedeni aşırı veya yetersiz devinime geçirebilmek gibi bir kusuru vardır: Aşırı devindirir, çünkü başı ve kolları kitabı tutmaya veya okumaya yarayan okuyan kişinin devinimlerini başlatır (üstelik, öyle görünüyor ki okur, ister istemez oturur konumda olmalıdır);[17] yeterince devindiremez, çünkü, müziğin hazlarından yoksun dinleyicinin bedeninin aylak aylak durmasına yol açar. Oysa, kitaplarda kendisinde eksik olan bilgiyi arayan Romalı, okumanın ödünsüz disiplinine boyun eğmeyi kabul etse bile, bu, hazdan yoksun bir okumadır ve öykülerin okunmasının, bu öykülerin bilgisi dışında onu hangi bilgiye ulaştıracağı yeterince açık bir biçimde görülmez. Öykücü ve dinleyici arasındaki almaşma, içinde bedenin başka bir şeyle uğraştığı sözün toplumsal dolaşım durumunu varsayar; nesne-kitaba burada yer yoktur, öykücünün başkaları için okumadığı açıktır.

16. Afrika üzerine çalışan etnologlar, sözlü dilden yazılı dile geçişin, metnin nicel değişimiyle birlikte nasıl gerçekleştiğini ortaya koymuşlardır. Bkz. *Graines de paroles. Puissances du verbe et traditions orales*, Éditions du CNRS, Paris, 1989, özellikle de Maurice Houis'nin makalesi, "Pour une taxinomie des textes en oralité", s. 167-183.

17. Bkz. Genç Plinius, *Epistulae*, II, 19, 2 ve dvm.

Bu durumda, geriye son bir olasılık kalıyor: Apuleius'un öykülerini kendine okuyacak ve kendi kendine mırıldandığı bu olağanüstü olayların öyküsünden haz alacak özerk bir okur. Burada, okur bir monad* gibi kendi üzerine kapandığından, kültürel entropinin öykünün toplumsallık etkisinin tümüyle kaybolacağı en üst düzeye ulaşabileceği düşünülse bile, bu varsayım dışarlanmaz. Önsözce yardıma çağrılan okur, kendi öykücüsü olmaktan belli bir haz duysa bile, şaşkınlığın ve yalnızca şaşkınlığın yol açtığı bu haz ancak bir kez gerçekleşebilir. Burada, tek bir okumaya yönelik değerli el-yazmasını mı düşünmek gerekir? Çünkü, yazıyla saptanmış bir öykü, durmaksızın ama farklı bir biçimde anlatılan sözlü öykünün yaşamına sahip değildir.

Bu ilk okumanın yeni bir sözelliğin çıkış noktası olduğunu, Apuleius'un kitabının özet türünden bir kitap olduğunu ve öykücülere yeniden kullanabilecekleri gereci sağladığını inanmak düşüncesi bizde ağır basmakta. İlk okumanın, öykücülere söz konusu gereci sağlaması da şöyle gerçekleşir:

*Altın Eşek*'in ilk okuru, ilk fısıltı aracılığıyla Lukianos'un anlattığı öykülerin Latince anlatıcısı olacaktır. O, ne okumak için ne de öykünün anlatılmasını dinlemekten alınan haz için okur; o, sırası geldiğinde kendisi de anlatmak ve ortada dolaşan öykülerin söylentileri içine, başka yerlerden gelen bir öykü kuşağını katmak için anlatır. *Altın Eşek* öykülerini, içinde kendi sözleri için gereç bulmak amacıyla kitaplardan "beslenen" bütün Romalılar gibi okur.[18] Kitap, bir "kiler", bir "tel dolap", bir "ambar"dır; öykücü, şu ya da bu bölümü anlatmak üzere, bugün yayıncıların *Bin Bir Gece Masalları*, *Sinbad'ın Yolculukları* ya da ana babaların çocuklarına okuyabilmesi veya anlatabilmesi için *Alaaddin'in Lambası* türünden tek bir öyküyü yayımlamaları gibi hoşuna giden şeyleri buradan alır. Farklı bir biçimde anlatmak, kendini dinleyici kitlesine uyarlamak, sınırsız bir biçimde yeniden öyküler oluşturmak, yazıdan yola çıkarak sözlü dili yeniden gündeme getirmektir. *Altın Eşek*'in ön-

* Leibniz felsefesinde, etkin ve bölünmez ruhsal öz. (ç. n.)

18. Sözün besin-kitabı konusunda, bkz. Valette-Cagnac [1993], s. 86-179; ve yukarıda, "Bilginerin içkili şöleni ve besleyen kitap", s. 207 ve dvm.

sözünde okura verilmiş olan söz de budur. Ama, aynı zamanda okurun kendi kendine mırıldanmasının sözlü dile aktarılmış öyküsünün mırıltısı olduğu da bir gerçektir ve sesini Lukianos'a vererek, okur kitaba, sırası kendisine geldiğinde öyküler oluşturan anlatıcıdan bu öyküleri dinlermiş gibi yaklaşır. Bu, sermonun kendine özgü yapısıyla, sesin özdekselliğinden hemen hemen yoksun olan, üzerinde "oynanmasına" gerek bulunmayan öykünün kültürel bakımdan hor görülmesiyle olanak kazanır ve ayrıca, yolcu öyküleri örneğine göre biçimlenip anlatıcıyla kahramanı birbirine karıştıran, her birinin kendi öyküsünü bir olayı yaşamış kişi tarafından kendisine aktarılan bir öyküyü anlattığı varsayılan öykü uygulaması aracılığıyla da olanak kazanır.

En uç noktada, tek bir okur ve tek bir okuma, yapıldığı maddenin sık ve düzensiz kullanımı engellediği bu değerli ve hassas papirüse yeterli olurdu; bu tek okurun çözümleme çabaları, öyküyü kendi sırası geldiğinde anlatacağı zaman duyacağı hazla dengelenecektir. Lukianos denen kişinin yaptığı bir öykü kurgusu, öyküyü birinci kişi ağzından söylemesine olanak tanıyacaktır. O, öyküyü okumayacak, söyleyecektir. Kimi filologlar, bugün "Yunan ve Latin romanları" olarak adlandırılan şeyin, akşam yemeğinden yatmaya kadar geçen süre içinde toplu bir okumaya konu olabileceği varsayımını ortaya atmıştır.[19] Bunların varsayımı, aralarından birinin, bilgiççe içöyküsel anlatıcılar ve dışöyküsel anlatıcılar olarak adlandırdığı, daha açık bir anlatımla, anlatı içindeki öyküleri dinleyenlerle kitap okuru arasındaki karışıklığa dayanmaktadır. Bunlara göre, eşeğinin arkasında ya da Byrrhène şölenindeki Lukianos, *Altın Eşek* okurunun görüntüsünü oluşturabilir. Bu da, sözcelem durumlarını unutmak ve anlatılan öyküyle okunan öyküyü, kişinin kendisi için yaptığı okuma, *lectio* ile canlı sözü birbirine karıştırmak anlamına gelir. Bu öyküler için herkese açık bir okumanın, *recitationun* varlığını düşlemek olanaksızdır; çünkü bu okumanın kendi kuralları, kendi sözcelem koşulları vardır ve burada yeterince tanımlanmış metinler okunur.[20] İletişim sözünün, *sermo*'nun burada yeri

19. M. Fusillo, *Naissance du roman, a. g. y.*, s. 185.
20. Bkz. ileride, s. 283 ve dvm.

yoktur. Son olarak ve özellikle de, eğer bu ortak okuma biçimi kullanılmışsa, kitabın neden bunu öngörmediğine yeterince açıklık getirilememektedir. Kitap, yalnızca iki okuma biçimi önerir: Yalnız okur ya da durum içinde, bir topluluğun ortasında tek başına olan bir öykü anlatıcısının dinleyicisi.

Eğer varsayımımız doğruysa, Apuleius'un kitabı iki sözlü dil arasında aracı görevi yapar, bir *monumentum*, yazarının adını ölümsüzleştirmeye yönelik bir kültür başyapıtı değildir; çünkü yazarı yoktur ve önsözün üç Ben'inden hiçbirisi Madauruslu Apuleius'a gönderme yapmaz. Yaşarken kendisine bir mezar yaptırması, Apuleius'un ölmek için can attığı anlamına gelmez. Kitabını kişisel bir ün kazanmak için yazmamıştır; bu kitap, yalnızca halk arasında anlatılan yeni bir öykü kuşağını ilk kez gündeme getirmeye yöneliktir, ama bu ilk kez, bir bulucunun damgasını taşımaz. Böylece, gerçek öznesi olmayan, içinde anlatıcı Ben'lerin birbirlerine eklendiği bir öyküyü yalnızca yazı yaratabilirdi; bu anlatıcıların ortasında, bir eşeğin, öykünün kurgusu olduğunu anımsatan bir eşeğin Ben'i yer alır:[21]

> İşte, yarı sarhoş yaşlı bunak kadın, tutsak genç kıza böylece öyküler anlatıyordu. Ve biraz uzakta durmuş, bu denli güzel bir öyküyü kaydedebilecek ne bir tabletin ne de bir kazı kaleminin olmamasının üzüntüsünü Hercules ile avutuyordum.

Eşek Lukianos'un anımsamak için Eros ile Psykhe'nin öyküsünü yazmış olması gerektiği öne sürülebilir, ama bu iki bakımdan olanaksız bir varsayımdır: çünkü, elinde gerekli gereci yoktur ve olsaydı bile bu gereci hiçbir biçimde kullanamazdı. Toynaklarıyla nasıl yazı yazabilirdi? Demek oluyor ki, bu öyküyü belleğinden anlatmamakta; burada, haydutların ini öyküsünde olduğu gibi metinsel bir yaratım söz konusudur.[22] *Eşek, yazıdır.*

Sonuçta, Apuleius'un kitabı, bizi, yazı ile sözlü dil arasındaki olası ilişkiler konusunda benimsemiş olduğumuz geleneksel bakış açısını biraz değiştirmeye yönlendirmekte: Çünkü, tek yönlü tek bir

21. *Altın Eşek*, VI, 25.
22. Bkz. yukarıda, s. 247 ve dvm.

devinimi, önce sözlü gelenek aracılığıyla aktarılan, daha sonra günün birinde yazıyla saptanan öyküleri düşünmekteyiz. Görünüşe bakılırsa burada kitap hiçbir önem taşımamaktadır. Kitap, önceden geçerli olan sözlü dili saptamaya ya da durdurmaya değil, onu kavramaya, yazı ve gelenek aracılığıyla değiştirmeye, ardından da sözsellik çevrimi içine yeni öyküler katmaya yarar.

*Pornografik okumalar*

Bir başka *Lukianos*'un, Samosatalı Lukianos'un (ya da, daha doğrusu Sözde-Lukianos'un) olduğu söylenen, eşeğe dönüşen adamın aynı öyküsü bilinmektedir.[23] Ayrıca, *Eşek-Lukianos*, Patraslı Lukianos diye bilinen bir başka öykü vardır –ama, metin kaybolmuştur. Bunlar, *Altın Eşek*'in öncülleri midir, yoksa onu izleyen öyküler midir? Bunun hiç önemi yok, burada bir öykünme ve yeniden yazım değil, sözlü bir yeniden oluşturum söz konusudur; her öykü, söylendiği anda öteki öyküleri siler, metinlerarası ilişki içinde yer almaz.

Sözde-Lukianos'un anlatısıyla Apuleius'un öyküsü karşılaştırıldığında, aralarındaki fark, yalınla karmaşık arasında var olan fark gibidir. Hikâyeleri, özetle birbirlerinin aynısıdır, ama Yunanca kaleme alınmış öykü tektir; iç içe geçmiş başka öyküler kapsamaz, önsözü de yoktur ve sonuç bölümünde kahramanını Isis dinine geçmesi söz konusu değildir: Lukianos "evine sağ salim" döner. Böyle bir izlenim uyandıracak ne örgüleme ne de bir yazı söz konusudur. Öykü, "Ben Lukianos" diye başlar ve kurgusal bir sözcelemin yazıya aktarımından başka bir şey değildir. Bu Lukianos da büyücülüğe meraklıdır, ama buna karşın öykülere çok hevesli değildir;

23. Jean-Claude Lattès yay., Paris, 1979. Bugün çok bilinen bir baskıda bu yapıt pornografik bir metne dönüştürülmüştür. Dolayısıyla bu, poşette satılan Lukianos, "Yasaklanmış Klasikler" arasında yayınlanmıştır. İlk baskının kapağında, yakın plandan çekilmiş bir kadın içliği fotoğrafı yer almaktadır; biraz dantelle birlikte, siyah ve parlak ipek bir göğsün sütbeyaz tenini yansıtmaktadır. Dördüncü baskının kapağında, şunlar okunur: "Aşkın, pembeden siyaha büründüğü çeşitli yansımalar, en ünlü ve en ilginç metinler aracılığıyla insanların düşgücü içinde yer almışlar ve alacaklardır. Uzun zaman yasaklanan aşkın bu yansımaları uzun bir süre özgür düşünen az sayıda insanın ayrıcalığında kalmıştır. İşte artık herkesin elinin altında bulunmakta."

eşek postunun altında, insanların öykülerini dinlemez. Söz gelimi, haydutların şölenini şöyle özetler:

> Önlerine bol bol yemek konur ve bu haydutların sohbetleri bitmek bilmez.

Öykünün sonuç bölümü, eşeğe görünen iki Mısır tanrısı Isis'in ve ardından Osiris'in getirdiği gizemli hava olacak yerde, açık saçık bir güldürüdür. Eşek biçimi altında, sevgili olarak bir kadına verilebilecek tüm doyumu sevgilisine yaşattıktan sonra Lukianos yeniden yakışıklı delikanlı olmuştur ve onunla ilişkisini sürdürmeyi tasarlamaktadır. Ama onu çıplak gören kadın, kölelerine dışarı attırır:

> "Jupiter aşkına, der, bu sen değilsin, ben bir eşeğe âşık olmuştum; seninle değil, onunla yattım; eşeğimi farklı kılan güzel ve büyük parçayı koruduğunu sanıyordum. Ama, görüyorum ki, dönüşümünden sonra artık bu sevimli ve yararlı hayvanın yerine bir maymundan başka bir şey değilsin..." Gün ağardığında, giysilerimi almadan gemiye koşacağım ve bahtsızlığımı gülerek erkek kadeşime anlatacağım.

Priapos'tan başkasına sadakat göstermeyen bu kadın, aşkı yalnızca hayvansı bir birleşme gibi görmektedir, insan bedeninin güzelliğini görmemektedir –Priapos, tanrıların en çirkinidir– gözü, onun cinsel organından başka bir şey görmez; kadına göre, insansı boyutlara indirgenen Lukianos bir maymun olmuştur.

Sözde-Lukianos'un bu *Lukianos*'u, Roma'da başka örneklerine rastladığımız, *Satyrikon*'daki "Ephesos'un Soylu Hanımı" ve "Pergamos'un Genç Delikanlısı" gibi Miletos öyküleri türüne bağlanır.[24] Bu öyküler, her zaman, içinde kadınların ve delikanlıların güçlü bir cinsel açlık sergileyerek alışılmış toplumsal davranışları tersine çevirdikleri erotik öyküler çevresinde döner. Bu öyküler, özel durumlar içinde anlatılır: Söz gelimi Eumolphe, Ephesos'un Soylu Hanımı'nın öyküsünü Lichas'ın gemisinde verilen bir şölen sırasında an-

24. Petronius, *Satyrikon*, 111 ve 85.

latır. Biraz önce aralarında dövüşen ve henüz barışmış olan davetliler; susarlar ve bu tür toplantıların sıcaklığı pek ortalarda görülmez. Yaşlı ozan, herkesin can sıkıntısını gidermek için ilk kez davetlilere hafif bir kadın üzerine bir öykü anlatma sözü verir ve herkesin ilgisini çeker. Onları "Eski ve kadın kahramanları yüzyıllardır tanınan tragedyalar"dan kurtaracağı sözünü verdikten sonra, yine onlara "kendi zamanında olup bitmiş bir serüven" anlatacağını söyler. Bu öykü, büyük bir etki yapar, tayfalar öykünün sonunda gülüşmektedir ve davetlilere gelince, Miletos fablinin havasına kendilerini kaptırmışlardır.

Elyazmasındaki boşluklar nedeniyle, aynı Eumolphe'nin, *Satyrikon*'un öteki Miletos fabli olan Pergamos'un Genç Delikanlısı'nı tam olarak hangi bağlamda anlattığını bilememekteyiz. Ne olursa olsun, Encolpyus üzerinde kurtarıcı bir etki yapmıştır: Sevgilisi Giton'un ihanetiyle yıkılmış olan genç adam, neşesini bulmuştur: "*Erectus his sermonibus*"[25]... belki de bu açık saçık öykü aracılığıyla yapılan bir örtmecedir.

Dolayısıyla farklı öykü türlerinin farklı sözcelem durumlarına denk düşmesi olasıdır; Miletos öyküleri davetlilerin, bir yataktan ötekine erotik bir uyarı taşıyan *sermones* beklediği şölenlere yönelikti. Lukianos'un *Eşek*'i, bu bakımdan türdeş bir öyküdür, çağdaş İngilizce'nin *erotic fiction* olarak adlandırdığı tür içinde nitelendirilebilirdi. Çünkü, genç adamın, ardından dönüştüğü eşeğin öykülerinden başka bir şey anlatmaz. Çoğu kez sadomazoşizmle dolu bu serüvenlerin kurgusu, eşeği simgeleşmiş bir hayvan niteliği taşıyan Priapos'un alanıyla sınırlıdır. Bu öykü özel bir gerekçeyle aktarılmış olabilir mi? Helen Yunanlıları'nın arşivleme tutkusu, bize bunu değerlendirme olanağını vermez.

### *Öykücülerin kullanımına yönelik bir elkitabı*

Ne olursa olsun, Miletos öykülerinin Latin dünyasına girmesine Apuleius döneminde gerek kalmamıştı. Petronius, bu türün daha

25. Thierry Éoli, "Amoureux des fragments de discours. La parole plurielle du héros romanesque dans le Satyrikon", *Paroles romaines*'de, PUN, Nancy, 1994, 10. bölüm.

Neron döneminde Latince'de üretken olduğunu belirtmiştir.[26] Kuşkusuz, *Altın Eşek*'te belli sayıda Miletos öyküsüyle karşılaşılır; "Fırıncının karısı", "Gündelikçi Kadın", "Askerin Karısı"... olarak adlandırılabilecek bu öykülerde kadınlar, kocalarını aldatırlar, ama başka biçemlerle de, özellikle içinde masum kurbanların ve aşağılık hainlerin birbirleri ardına yazgılarına boyun eğdiği melodramatik öykülerle de karşılaşılır. Bu çeşitlilik, varsayımımızı güçlendirir: *Altın Eşek*'te, Lukianos'un hikâyesi bir öykü değil, öykülerden oluşmuş bir kutudur; bunun içinde birçok öykücü aracılığıyla çoğaltılmaya yönelik, her türün kendisine en uygun sözcelem durumu içinde geliştiği farklı türler, yazı aracılığıyla bir arada bulunur. Oluşturum kurallarını saptamaya olanak tanıyan, diziler biçiminde bir araya getirilmiş örneklerden yola çıkarak üretim örnekleri öneren bir tür öykü ansiklopedisidir. Kitabın kendisi de, haydutlar bölümünde bir araya getirilen bu öykülerin nasıl kullanılabileceğini göstermektedir. Rehine alınıp mağaraya kapatılan çekici genç kızın nişanlısı, şölende anlatılan öyküler örneğine göre, kahramanı kendisi olan bir haydut hikâyesi uydurarak kendisini bir haydut, Trakyalı Haemus gibi göstermeyi başarır. Haydutların inine girebilmenin iki yolu, eşek ya da öykücü olmaktır; bu da, sonuçta aynı anlama gelir.

Demek oluyor ki, her ne denli *Altın Eşek* okuru Apuleius'un elyazmasını ilk kez çözerek yeni öyküler bulmanın hazzını tatmaktaysa da, bu haz okumasının amacı değildir ve kuşkusuz yeni okumaları beraberinde getirmeyecektir. O, burada bir öykücü bilgisi arar ve bu araştırma okumanın amacını gerekçelendirir: *intende... laetaberis.*

*İki sözlü dil arasında bir geçiş biçimi olarak okuma-çeviri*

Yunanistan'ın gizemlerinin eşek postu altında aktarıcısı, ideal yorumcusu ve bulucusu Lukianos kişiliği üzerine söylenecek daha birçok şey çıkabilir; kendisi de coğrafi ve dilsel bakımdan Yunanistan'dan Roma'ya ve dinsel bakımdan da Priapos aracılığıyla

26. Yunanca'da ilk Miletos öyküleri derlemesi, Aristides tarafından İ.Ö.I. yy'da yapılmış, Roma'da, Cicero'nun çağdaşı soylu bir Romalı, Lucius. Cornelius Sisenna tarafından çevrilmiştir.

Eros'tan Isis'e geçen bu anlatıcı-kahraman, aynı zamanda bir Mısır inancının rahibine dönüşerek, birbirini izleyen üç giriş törenini yaşamış bir kişi olarak, papirüs ve kutsal yazının insanı olmak üzere sözlü ve açık saçık Miletos fablini bir yana bırakır.

Bu anlatıcı kişiliğinin ayrıksı doğası ve önsözde ortaya atılan bilmece, yine de çevirinin Roma'ya özgü belli bir gösterimiyle ve daha genel olarak da Romalılar'ın, Yunan kültüründen Roma kültürüne aktarımı dile getiriş biçimiyle uyuşur.[27] Çeviri, yazı örgülemesinin eğretilemesiyle dile getirilir. Örneğin, Catullus, uzun şiiri *De Nuptiis Pelei et Thetibos*'u* yazdığında, şiir doku olarak eğretilemeye dönüşür. "Her şey, sanki Catullus kendi Latin örgülemesini işe katmak için bir Yunan ilmeği –şiirinin geleneksel gereci– kullanıyormuş gibi gelişir. Sanki en güzel metin, bir Yunan ilmeğiyle Latince sözcüklerden oluşan bir dokudan oluşmaktadır.

Bir başka çeviri biçimi, Roma'da aynı dokuma imgesi aracılığıyla dile getirilir: Bu çeviri, *Bilici Kitapları*'nı yorumlamaya olanak tanır. Bunlar, bir bilicinin olduğu öne sürülen, dizeler biçiminde kaleme alınmış Yunanca metinlerden oluşmuş bir derlemedir. Tanrılarla uzlaşabilmek amacıyla Roma'nın gerçekleştirmek zorunda olduğu mucizeler gündeme geldiğinde bu kitaplara danışılır. Mucizeler şöyle yorumlanır: Bilicilik görevini üstlenmiş rahipler olan *decemvirler*, kitapta rastgele bir satır seçer; daha sonra, bu satırı oluşturan harfler dikey olarak sıralanır ve bunlar, rahipler tarafından yazılacak Latince şiirin baş harflerini oluşturur. Bu şiir de Romalılar'ın günahlarını ödeyecek ayinlerin buyruklarını belirleyecektir. Yunan metninden alınmış bu dikey harflerin oluşturduğu sütun, Latin şiirinin ortaya koyduğu dokunun sınırını, *praetextaum*'u biçimlendirir. Demek oluyor ki metin, adının da gösterdiği gibi* "seçilmiş, kalıplaşmış ve değiştirilemeyen altı ölçülü dizeyle bir bunalım durumuna yönelik olarak üretilecek dize kesitleri arasın-

27. John Scheid ve Jesper Svenbro, "Paroles tissées. Sur le tissage langagier à Rome", *Paroles romaines*'de, a.g.y.

* "Pelei ve Thetibos'un Evlenmesi" (ç.n.)

* Fransızca'da metin anlamına gelen *texte* sözcüğü, Latince *texere*, "dokumak", "örmek" sözcüğünden gelmektedir. Bu nedenle Fransızca'da metin, bir doku, bir örgüleme gibi ele alınarak bu yönde karşılaştırmalara sık sık konu edilir. (ç.n.)

daki birleşme anlamına gelen" bir örgülemenin sonucudur. "Ödünsüz", geleneksel sözceyle onun esnek ve içinde bulunulan ana dikkat eden yorumu arasındaki girişiklik anlamına gelir;"[28] içinde bulunulan anı, biz sözcelem koşulları olarak adlandıracağız.

*Bilici Kitapları*'nın okunması, *decemvirler*'in *interpretatios*'u, hem Yunanca'dan Latince'ye çeviri hem de yazının sözlü dile aktarılmasıdır, ama aynı zamanda Yunan kültürüne bağlı bir sözceden Roma kültürü içine katılmış bir sözceye geçiştir: Bu türden bir okuma kaynak sözceye göre bir mesafe alınmasına ve onu koşullara göre yeniden dile aktarmaya olanak tanır. Burada, bir metinden yola çıkan –okur, yazmanın kölesi değildir, sözcüklerine boyun eğmez– ve buraya değin sürdürdüğümüz düşüncemiz benimsendiğinde *Altın Eşek*'in öykücü-anlatıcısının tekniği gibi görülebilecek sözlü bir yeniden oluşturum tekniğiyle karşılaşıyoruz. Yazı, sözcesini korumak amacıyla sözlü bir edimi saptamaya değil, tersine bu sözceden yola çıkan yeni bir sözlü uygulamayı oluşturmaya yarar; bu da, henüz hiçbir biçimde sözlü dile aktarılmamış yeni bir sözceyi içerir.

Burada, yazının ve son derece özel, yazılı bellekle sözlü belleği bir araya getiren bir belleğe aktarım türü yaratan sözlü oluşturumun bir arada kullanımıyla karşılaşıyoruz. Anıt yapıtların yaratılması söz konusudur, başvuru görevi yapacak metinler korunmuş ve arşivlenmiştir, ama, aynı zamanda gerçek anlamda sesletilen metinlerin kesintisiz bir evrimi de söz konusudur.

Bu kullanımın özellikle yazıya özgü olan kültürel örneğini Roma kültürünün merkezinde, dinde ve ayinlerinde aramak gerekir. E. Valette-Cagnac'ın "ikili sözceleme"[29] adını verdiği ve ayin dilinin okunması sırasında karşılaşılan, bir rahiple –genellikle bir yüksek din adamı– bir yüksek görevlinin birlikte ve dayanışmayla gerçekleştirdiği okuma söz konusudur. Anlatım kalıbı, *carmen*, ilk kez rahip tarafından söylenir; rahip, bunu tabletlerden, eski bir kitaptan, bir *uolumen*'den okur ya da ezberden söyler, yüksek görevli de bunu yüksek sesle yineler. İlki, ikinciye "fısıldar", *praerit*, ortak bel-

28. *A. g. y.*, s. 150.
29. Valette-Cagnac, *a. g. y.*, s. 380 ve dvm.

leğin yardımcısıdır; ikinci kişi, metin kalıbının sesletimine gerçekleştirici değerini kazandırmak üzere siyasal yetkeyle donanmıştır. Ama bu iki kişiden hiçbiri ilkece öteki olmadan hareket edemez.

Kuşkusuz bu uygulama biçimi, son derece Roma'ya özgü biçimsel titizliğin gerekleriyle açıklanır; anlatım kalıplarının duraksama, ağız kalabalığı, yer değiştirme söz konusu olmaksızın sözcüğü sözcüğüne, *uerbatim* söylenmesi gerekmektedir. Ama, aynı zamanda ilk okumayla onun yeniden üretimi arasına, bu kalıplaşmış metnin gerçekleştirilmesiyle kaçınılmaz olan bir dönüşümün kayabileceğine de dikkat çekmek gerekir. Böylece, *censor** olarak Emilianus Scipio,[30] *lustrum*'un, *censor*'ların nüfus sayımı yaptıkları bu beş yıllık dönemin kapanışını kutlamak zorundadır; bu fırsatla, bir yazmanın tabletlerden okuyarak kendisine fısıldadığı geleneksel kalıba uygun dileklerde bulunmak durumundadır. O zamana değin, *censor* İmparatorluk'un her zaman daha büyük ve daha gönenç içinde bulunmasını dileğini dile getirmekteydi. Roma'nın Doğu'ya doğru akıl almaz yayılımından kaygı duyan Kartaca Fatihi, bu kalıbı değiştirir ve tanrılardan Roma'nın güncel sınırlarını koruması dileğinde bulunur yalnızca. Bu değişim kayda geçirilmiştir ve sonraki *censor*'un kulağına fısıldanacak kalıp metin, tören tutanaklarında kaydedilen Scipio'nun metni olacaktır.

Burada, yazı ve sözün hareketli ve herkese açık bir bellek üretmek üzere bir araya getirilebilmesine ilişkin sıradışı bir örnek söz konusudur. Senaryo, bir kurgudur. Scipio, kalıp metnini sanki yazmanın fısıldadığı metinmiş gibi okur ve yazman da Scipio'nun metnini o ana değin var olmuş tek metin gibi yazıya aktarır. Aynı biçimde, sözlü gelenek içinde bu yeni kalıp metin aynı zamanda en eski metindir; çünkü, bir geçmiş ya da bir evrim söz konusu olmaksızın yalnızca bağlamsal bir uzlaşma varmış gibi, geleneğin kesintisiz bir yeniden güncelleştirimi söz konusudur. Bununla birlikte, yetkileri hiçbir siyasal yetkenin denetimi altında bulunmayan Homerosçu *aoidos*'larda olduğu gibi, Roma'da Memoria rahiplerinin

* Romalı yüksek yargıç (ç.n.)

30. Valère Maxime, IV, 10: Valette-Cagnac'dan alınan ve yorumlanan örnek, *a.g.y.*, 417-418. sayfalar, onun çözümlemesini tekrar ele alıyoruz.

bir ayrıcalığı olacak yerde, bu uzlaşma rahiplerin denetimi altında ve yazılı bir belleğin güvencesinde siyasal yetkece yönlendirilir.

Böylece, en eski Roma dini bir metnin söylenmesiyle sözlü dil aracılığıyla toplumsal yaşama yeniden sokulması arasındaki uzamı özgür bırakan iki sesli okuma örneğini sağlamaktaydı. Dolayısıyla, Apuleius'un öykülerinin öykücü-anlatıcılar aracılığıyla yeniden etkin kılınmasını, yeniden oluşturum ve *comissatio*'nun *lusus*'u içinde yeniden yönlendirilmiş erotik Yunan şiirinin çevirisini, Yunan tiyatrosunun Roma sahnelerine aktarımını bu sapma içinde konumlandırıyoruz. Saptanmış metin, iki canlı söz arasında donmuş belleğin bir anından başka bir şey değildir. Ancak bir kez canlandırılır; yerini, aynı yazgıyı paylaşacak olan bir sonraki metne bırakır. Olsa olsa arşivlerde ya da bir kütüphenede, toz yığınlarının altında bir kenarda kalacaktır. Yazılı koruma tekniği olarak tutanaktan başka bir şey tanımayan bir bellek söz konusudur.

## C. BİRKAÇ KİŞİ İÇİN OKUMA: RECİTATİO

Öykü kültürüne temel görevi yapan bu yazı-okuma-yeniden oluşturumla çelişen, yazı, okuma ve sözellikle birleşen ama kitaplarda korunan iki yazı arasında geçişi sesli okumanın sağladığı başka bir kesit vardır. Bu kesit, resmi kültürün temelidir. Böyle tanımlandığında, İmparatorluk'un yakından tanıdığı bir uygulama, *recitatio* ya da herkese açık okuma söz konusudur.

Cumhuriyet'in sonunda, yüksek sınıftan Romalılar'ı güzel yazı tutkusu sarar.[31]

*Mutauit mentem populus levis et calet uno scribendi studio... scribimus indocti dictique poemata passim*

Roma halkı kararsızdır ve düşüncesini değiştirmiştir, yazmak tutkusuyla tutuşmaktadır yalnızca... eğitimli olalım ya da olmayalım, hepimiz şiirler yazıyoruz.

31. Horatius, *Epistulae*, II, 1, 108-109 ve Hatip Seneca, *Controversiae*, IV, önsöz 2.

Boş zamanlarını kimi kez rekor denecek bir sürede destanlar, tragedyalar, bilgiç şiirler, felsefe ya da retorik incelemeleri, tarihsel öyküler yazmaya ayırırlar. Bu öyküler belki de yeni bir ün getirecektir, adları, belki de Latin kültürüne yeni bir biçim katmış ya da öncüllerinden birisine öykünerek Roma'nın edebi saygınlığına, İskenderiye Okulu düşüncesine uygun olarak katkıda bulunmuş oldukları için bir anıt-kitapla bir arada anılacaktır. İmparatorlukla birlikte, bu coşku çılgınlığa dönüşür. Ama, yazmak yeterli değildir; yazının, yazarına ün kazandırması için herkese açık alana girmesi gerekir. Bu görevi de recitatio üstlenecektir.

Yapıtlarını dostlarına yüksek sesle okumak; yazarların tutkusu işte budur. Çünkü bir kitap, Romalılar'ın recitatio, herkese açık okuma olarak adlandırdıkları sınavdan geçmedikçe yaygınlaşması olanaksızdır.[32] Bir kitap, arşivleme ya yazı uygarlığı olan Roma'da,[33] yalnızca sözlü dilin saygınlığı vardır, yalnızca o, insanın dile egemen olma yetisini kanıtlayabilir. "Edebiyat" söz konusu olduğunda bile, üretilmiş yapıt yazıya aktarılmış ve sonunda bir kitaba dönüşmeye yönelmiş olsa bile, kendileri de okurlarıyla çevrili gücül yazarlar olan dostlardan seçilmiş bir dinleyici kitlesi karşısında herkese açık bir biçimde okunmamışsa ortada yoktur ve yazarı da yoktur. Dahası, *recitatio* bir öndeyiş değildir, kitabın daha geniş bir kitlece okunmasından önce birkaç kişiye sunulması değildir. Her iki okuma da farklı sözcelemdir; birincisi bir armağan ve karşı-armağan dizgesi, Roma'da arsitokratların dostluğunu pekiştiren *officia* içinde yer alır.

### *Roma soylu sınıfının kimliğe yönelik bir ayini*

Gerçekten de, *recitatio*, Augustus'un imparatorluğu döneminde

32. *Recitaio* konusunda, bkz. bu bölümün oluşmasında temel olarak başvurduğumuz Valette-Cagnac, *a.g.y.*, s. 443-503 ve ayrıca F. Dupont, "Une nouvelle parole, entre écriture et oralité, sous l'Empire: la *recitatio*", *The Roman Cultural Revolution* kolokyumu tutanakları, Princeton, Mart 1993. Eckard Lefevre, "Die römische Literatur zwischen Mündlichekeit und Schriftlichkeit", Gregor Vogt-Spira (yay.), *Strukturen der Mündlichkeit in der römischen Welt*, Tübingen, 1990'da.
33. G. Achard, *La Communication à Rome*, *a.g.y.*, s. 183-198'da, tam olarak, "yazının despotizmi"nden söz etmektedir.

hızla ortaya çıkan ve bir biçimde, ama yalnızca bir biçimde eski *oration*'un, halka yönelik söylevlerin yerini alarak Roma aristokrasisinin kimliğini oluşturan bir uygulamaya yönelik olan toplumsal bir kurallar bütününe uyar.[34]

Cumhuriyet döneminde halka özgü söz, *oratio*, siyaset adamı, daha açık bir söyleyişle ideal yurttaş kişiliği için *populus*'un toplumsal-siyasal hiyerarşisi içinde eylemde bulunmanın ve kimliğini ortaya koymanın bir yoludur. Demek oluyor ki, *oratio* uygulayımı bir sözlü dil kültürü içinde yer alır; çünkü, *oratio*'nun *orator* üzerinde yaptığı yansılamalı etki, bir başka deyişle birey açısından toplumsal etkinliği ancak sözcelem içinde gerçekleşir. Konuşmacının foruma ya da *curia*'ya, kendisini dinlemek için başka Romalı yurttaşların varlığına gereksinimi vardır. Konuşmacı, var olmak için dile getirilmiş söylevin oluşturduğu olaya konuşmacıyla dinleyici kitlesi arasında kurulan tek ve geçici ilişkiye gereksinim duyar. Yazılı, hatta okunan, bir başka anlatımla "eylem"e geçmemiş ama bir metne indirgenmiş söylev, olayı olanaksız kılardı. Sözce öznesi, sözcelem öznesinin yerini alamadığı gibi lector da *orator* rolünü oynayamaz. O derece ki, bir *oratio* her zaman doğaçlamadır; bir söylev hazırlamak, onu önceden oluşturmak demek değildir; onun söyleneceği biçim üzerinde çalışmaktır. Sözcesine indirgenen yazıyla kaydedilmiş oratio, hitabet bakımından bir etkinliği kalmamış, toplumsal bakımdan ölü bir sözdür. Bu da, toplumsal ve kültürel bir gereklik, kesinliktir; çünkü, öyle olmasaydı soylu ve ünlü olmayan bir Romalı'ya iyi bir oyuncu olmak ve toplumsal saygınlığı, konuşmacının kişiliğine bağlı *dignita*'sı ele geçirmek için yazılı bir söylevi okumak yeterli olurdu.

Demek oluyor ki, *recitatio*, eski *oratio*'nun siyasal ve sözcelemsel etkilerini yitirerek onun tüm toplumsal etkilerini üzerine alacaktır. İnandırmak değil, inandıran söylemi üretebilecek yeteneğe sahip olunduğunu göstermek söz konusu olacaktır. *Recitator*, gerçek bir edime göre değil, yeteneğini gösterebileceği kurgusal bir edime

34. Ovidius, *Tristes*, IV, 10, 45-50 ve 57-58: Barbarların yanına sürgün edilen Ovidius, kültürel bakımdan yeterli yayıncıların olmaması nedeniyle *recitatio* verememekten yakınır; bu, toplumsal ölümle eşdeğerlidir.

göre değerlendirilecektir. Böylece, yazılmış ve okunmuş metnine kurgusal sözlü dilin niteliklerini veren yazılı ve sözlü dil bileşiminden yararlanacaktır. Konuşmacının egemen olduğu sözün, içinde bulunulan anda oluşturulması söz konusu olmadığına göre, metin ister istemez yazılıdır. Egemen olunan ve saygın sözler, bundan böyle anıt yazının sınırları içinde kapalı kalır; bu yazı, Roma kültürünün, kimliğini ortaya koymasına yönelik anıt yapıtları, İskenderiye Kitaplığı'nın en önemli metinlerini temel alan uzun öykünme zinciri içinde yer alan önceki yapıtların yeniden yazılmasından yola çıkarak üretir. Metin, kurgusal bir sözcelemden yola çıkılarak üretilmiş bir sözcedir. *Recitator*, geleceğin bu mumyalarına bir an için yaşam verecektir.

Öyleyse, bir yazar –sözcüğün tam anlamıyla *scriptor*, bir başka deyişle harfleri kendisi kazımış olsun ya da olmasın yazıyla saptanmış bir metin oluşturan kişi– bir dost çevresinde bu metni yüksek sesle okur. Bu metin bir lirik şiir ya da kahramanlık şiiri olabilir, bir tiyatro oyunu, daha açık bir söyleyişle dramatik bir şiir, tarihsel bir öykü ya da bir söylev, savunma konuşması veya gösterişli bir parça olabilir.[35] Felsefe konuşmaları ya da öyküler gibi *sermo*'yu kullanan yapıtların herkese açık okumalarının dışarlandığına dikkati çekelim; çünkü, *sermo* Romalılar için yazının "sıfır derecesi"dir,* dilin yalnızca araç olarak kullanımını varsayar ve bir saydamlık idealini içerir. Saydamlık ideali de, dolayısıyla biçem, *verba* üzerinde odaklaşmayan bir alımlamaya olanak tanımaz; daha ileride göreceğimiz gibi bu durum –konu, *res*[36] üzerinde değil de–, *recitatio* içinde geçerlidir.

*Recitatio*, şu özelliği taşır: Özgül bir sözcesi olmayan sözcelem durumudur. Burada sözceler, kurgusal sözcelemler aracılığıyla üretilir. Tragedya sahnelenmek, lirik şiir şarkı biçiminde söylenmek durumundaymış gibi yazılır; *recitatio* içindeki sözceler bitmemişlik izlenimi uyandırır. Üstelik, kurgusal sözcelemlerin birçoğu, lirik şiir ya da destan gibi Roma geleneğine bağlanmazlar; demek oluyor

35. Genç Plinius, *Epistulae*, VII, 17, 1-4.

* Roland Barthes'dan alınan bu terim, gündelik dile göre bir sapma olan "biçem"in (stil), metne nasıl edebi nitelik kazandırdığını göstermeyi amaçlar. (ç.n.)

36. Taşıyıcı söylev olarak sermo konusunda: Cicero, Orator, 61 ve 113.

ki, fazladan Yunan kurgusal sözcelemlerinin varlığı söz konusudur. Bu yazı türleri için Roma'da olası tek sözcelem, *recitatio'*nun oluşturduğu sonradan gerçekleştirilen sözcelemdir. Kurgusal sözcelemle sonradan gerçekleştirilen sözcelem arasındaki bu düzenek, yazının sesçil ideolojisiyle desteklenir ve yazıyı, bir kayıt yanılsaması uyandırarak sözlü dilin yazıya aktarımı durumuna getirir. Böyle bir ideoloji, kuşkusuz Roma ve Yunan yazılarının alfabetik özelliklerine bağlıdır ve bu yazılar, Eskiler'e göre sesleri "simgelemek" için harfleri kullanır.[37]

Tragedya, lirik şiir ya da savunma söylemi olan sözce türünce içerilen sözcelemle *recitatio'*ya özgü sözcelem arasındaki bu uyumsuzluk, okunan metnin edimbilimsel anlamını, kısaca etkinliğini ortadan kaldırır. Dolayısıyla, dinleyiciler sözcelem olarak metnin etkilerini dolaysız bir biçimde yargılayamazlar, metnin yazı boyutundaki oluşumunu, *compositio'*yu değerlendirerek, bu etkileri ancak sözceden yola çıkarak tasarlayabilirler. *Recitatio* içindeki bu alımlama, klasik Yunanistan'daki şiir festivallerinde halkın alımlamasını akla getirir, ama burada, yarışmalara özgü gerilim söz konusu değildir. Aslında, dinleyiciler biçem alıştırması olan şey bakımından eğiticilik, daha açık bir söyleyişle eleştirmenlik konumundadırlar ve bunlar üzerinde yalnızca teknik bir yargıda bulunurlar. Aulus Gellius'un şölenine davet edilmiş eğitmenler ile aynı konumdadırlar.[38] *Recitatio'*nun sözü, salt biçimsel görünümü göz önünde bulundurularak dinlenir ve bu görünüm içinde gerçeklik, *res* gündeme getirilmez. Böylece, Genç Plinius, gökbilim konusunda bir şiir okumuş olan, ünlü Calpurnia ailesinden genç bir delikanlının ilk *recitatio'*sunu nasıl izlediğini anlatır.[39] Kendileri de, gökbilim konusunda hiçbir bilgiye sahip olmayan izleyiciler, erkek çocuğun bilimsel bilgisinden değil de dizelerin kusursuzluğundan ve biçemin değişken güzelliğinden büyülenmişlerdir. Yıldızlar, bir ede-

37. Françoise Desbordes, *Idées romaines sur l'écriture,* Presses universitaires de Lille, 1990, s. 78 ve dvm.

38. Bkz. yukarıda, s. 182. Şu farkla ki, Aulus Gellius'un davetlileri, yalnızca ünlü anıt yapıtları yüceltiyordu; oysa burada, yeni yapıtları değerlendirmek söz konusudur.

39. Genç Plinius, V, 17, 1.

biyat alıştırmasına bahane oluşturmuştur. Delikanlı, dile tam anlamıyla egemen olduğunu, bir başka deyişle bir hatibin teknik becerisine sahip olduğunu, bir okul ödevinden başka bir şey olmayan bir uygulama aracılığıyla kanıtlamıştır. Kesinlikle, öne sürdüğü şeylerin doğruluğunu değil, sözbilimsel ustalığını kanıtlamaya çalışmıştır; bu, başka bir dönemde olsaydı forumda başarılı bir kariyerin habercisi olabilirdi.

*Zorunlu karşılıklılık*

*Recitator*'un, okumaya etkin olarak katılan dinleyicilere mutlak gereksinimi vardır, *recitator*'u dinleyiciler istemiştir –*recitatio*'ya ancak halkın isteği üzerine başlayabilir–, daha sonra onu alkışlarıyla yüreklendirirler ve sonunda da eleştirilerini getirirler. *Recitatio*, soylu bir Romalı'nın yaşamında o denli önemlidir ki dinleyicilerin buna katılması bir görev, törel ve toplumsal bir görevdir.[40] Okumaya, yalnızca edilgen bir biçimde katılmak söz konusu değildir; metnin niteliği üzerine değerlendirmeler de yapmak gerekir.[41] Olay, katılanların dostluğa ilişkin erdemlerini sınavdan geçirir: Herkesin düşünsel titizliği, namusluluğu, içtenliği dinleyicilerce değerlendirilecektir, aynı biçimde, eleştirileri kabul eden ve buna bağlı olarak metnini düzelten *recitator*'un açık düşünceli ve alçak gönüllü olup olmadığı da değerlendirilir. *Recitatio*'ya özgü apayrı bir etik vardır: Varlıklı bir kişi, arkadaşının metni yinelemesini, bu görev zamanını alsa da her zaman dinlemek zorundadır; aynen mahkeme davalarında veya öteki kamu işlerinde yardımını esirgeyemeyeceği gibi. Üstelik, onu *recitationes* vermesi için yüreklendirmeli, alçakgönüllüğünü yenmesine yardımcı olmalı ve doğal olarak az ya da çok yapmacıklı bir biçimde yeterince tutkulu olmadığından yakınmalıdır.[42] Aynı biçimde, öteki insanlarla birlikte okuma sırasında akradaşına cesaret verecek ve bu okuma birkaç gün sürse bile ondan sonuna değin gitmesini isteyecektir. Son olarak, kendisi de dinlenme-

40. Söz gelimi, Genç Plinius, I, 8, 2 ve çeşitli yerlerde: Horatius, *Ars Poetica*, 419-452; Seneca, *Lucius'a Mektuplar*, 122, 11; Genç Plinius, VIII, 12, 1.
41. Genç Plinius, III, 15, 3: Bu nedenle, dinleyici kendini sözcüklerini ezgisinin hazzına kaptırmamak için çaba göstermelidir.
42. Genç Plinius, II, 10, 1 ve dvm; II, 19, 1 ve dvm.

ye değer bir yapıt yazdığında, bir borç söz konusuymuşçasına dostlarından yardım dilenmeyecek, onların kendiliklerinden ve ısrarlı üstelemeleriyle bunu okumaya zorlamalarını bekleyecektir.

Karşılıklı olarak, okur, yayınlayacağı metnin kişisel bir yapıt değil de ortak bir yaratım olduğunu dile getirerek dostlarına duyduğu borcu her zaman dile getirecektir.[43] Tek başına hiçbir şey yapamayacağını ve yalnız kalmış bir dehanın, her zaman, sıradan yeteneklerin oluşturduğu topluluktan daha aşağıda kalacağını yineleyecektir –yalnız yaratıcının romantik görüşünün oldukça uzağında bulunmaktayız.

Kaldı ki, *recitatio*'nun nesne metni hiçbir zaman yayınlanmaz ve bu okuma her zaman biricik kalacaktır. Bu da, *recitatio*'ya, metin daha sonra bir anıta dönüşse bile, bir olay konumu kazandırır. Bu olay, zorunlu olarak Kent'te geçer: Metin, kent dışında, geçmişin ünlü isimlerinin bilgilenmek üzere belli bir amaca yönelik olarak okunduğu *otium*'da yazılır, ama, kendi yapıtını okumak için insanlar Roma'ya geri döner.[44]

Çünkü, *recitatio* metin yazarının fiziksel varlığını zorunlu kılar; çünkü yazar sözce öznesi olarak değil, sözcelem öznesi olarak tanımlanır. Yapıtlarını kendisi okumadığı durumlarda bile var olmalıdır. Dizeleri kötü okuyan Plinius, *recitatio*[45] sırasında azatlılarından birisini bu dizeleri okumakla görevlendirir, ama okuma sırasında kendisi ne yapacağını bilemez. Nerede oturacak, nasıl davranacaktır?

> *Ipse nescio quid illo legente interim faciam: sedeam defixus et mutus et similis otioso? an ut quidam quae pronuntiabit murmure, oculis, manu, prosequar? Sed puto me minus saltare quam legere.*
>
> Okuma sırasında ne yapacağımı bilimiyorum: hareketsiz ve sessiz, orada değilmiş gibi yaparak oturayım mı? Yoksa, kimilerinin yaptığı gibi el hareketleri, anlamlı bakışlar ve belli belirsiz bir mırıldanmayla okunacak metne eşlik mi edeyim? Ama, herhalde kötü okur olduğum denli kötü bir öykünücü olurum.

43. Martialis, *Epigramlar*, Önsöz 12, ve Genç Plinius, çeşitli yerlerde.
44. Horatius, *Epistulae*, I, 2, 1.
45. Genç Plinius, IX, 34, 1-2.

Bu tuhaf bölüm –metnini play-back okuyan ya da okuyan kişinin yanında ilgisiz bir tavırla oturan yazarın durmunu düşünün–, recitatorun her şeyden önce fiziksel bir varlık, canlı bir beden olduğunu kanıtlar. Eğer bu toplantı sırasında çalışmasının karşılığını almak, herkesin önünde gerçekleştirdiği bu dil uygulamasının sağlayacağı toplumsal saygınlıktan yararlanmak istiyorsa, bu toplumsal sınavın sıkıntılarını kişisel olarak yaşaması, benzerlerinin yargılarıyla hesaplaşması, kendisiyle ilgili olarak ortaya çıkan izlenimi kabullenmesi, önerilerini dinlemesi ve sonunda gerekli düzeltmeleri yapması daha uygun olur. Ancak böylece, öteki yazar-*recitatores*-den oluşan dost çevresini genişletebilecektir.[46]

Öyleyse, *recitation*'lar içinde eski cumhuriyet soylularının değerlerinin gerçek anlamda güncelleştiği, armağan ve karşı-armağan üzerine kurulu bir toplumsallık yaratan ve dolayısıyla bir karşılıklılık içeren bir uygulayım oluştururlar. Her dinleyici, gücül bir okumacıdır ve bunun tersi de geçerlidir. Herkese açık bir okumanın ardından gelen yazı uygulaması, aynı düzeyden insanlar arasında bir topluluğun oluşturulması olarak, *recitatio* sırasında, en başta da dile sözbilimsel bakımdan egemen olmanın yer aldığı ortak değerlerin yüceltilmesi aracılığıyla karşılıklı bir biçimde birbirini tanıma olarak Roma siyasal sınıfının, özellikle de senato sınıfının birliğini korumanın bir yoludur.

Dolayısıyla, edebi ilişkiler yandaşlık düşüncesinin ilkelerini yineler. Bir edebiyat topluluğunun yandaşlar olarak adlandırılması bizi yanıltmamalı; biçem çalışmaları sırasında bir toplantı sahibini alkışlamak ve ona kendi yapıtlarını sunmak, toplumsal bakımdan ilerlemenin bir yoludur. Suetonius'un, Hadrianus'un sarayınının en önemli memurlarından birisi olmasına değin uzanan yükselişi böylece gerçekleşmiştir. Sıradan bir şövalyeyken, İmparator Traianus katında kendisi adına girişimde bulunarak askerlik görevinden bağışık tutulmasını sağlayan ve aynı zamanda yazmaya yönlendiren Genç Plinius'un koruması altına girmiştir.[47] Suetonius, görünürde aktarıcı durumunda bulunsa bile, onun *recitatio* alanındaki uğraş-

46. Genç Plinius, I, 13.
47. *A.g.y.*, V, 10 ve *Traianus'a Mektuplar*, 94 ve 95.

daşlarından birisidir.[48] Plinius'un ölümü üzerine, geleceğin tarihçisi Suetonius, eski topluluğun saygın üyelerinden birisi olan Caius Septicius Clarus'un korumacısı durumuna gelir. Hadrianus'un sarayının yöneticisi olarak Suetonius'u, sarayın genel sekreterliğine getiren odur. Kuşkusuz, *De vita caesorum* ("On İki İmparatorun Yaşamı"), Suetonius öykülerini, Clarus da topluluğun tüm üyeleriyle birlikte dikkatini vererek, bir dayanışma çerçevesinde kaleme alınmıştır.

Parası ve toplumsal ilişkileri olmadığı için bir recitatio düzenleyemeyen bu bahtsız *scriptor*'un bağımlılık durumuyla yergiciler oldukça oldukça alay etmişlerdir.[49] Koruyucusu ona pis bir yer ayarlar ve kalabalık olsun diye azatlılarla gerekli yerlerde bağırıp alkışlamasını bilen korunanlardan oluşan dinleyici kitlesi toplar. Ozan, sandalye ve sahne gereçleriyle okumayı bezeyecek olan müzisyenlerin kirasını kendi cebinden ödemek zorunda kalacaktır. Böylece, Plinius'un mektuplarında son derece ağırbaşlı ve saygın bir biçimde sunulan kişiler, yapıtları aracılığıyla önemli kişiler arasında yer almaya çalışan, her zaman parasız, her konuda kalem oynatan bir yazarlar çetesi oluştururlar. Kendisi de bir bakıma aralarından birisi olan ve her zaman dinleyiciler arasında oturmaktan günün birinde gına gelen Juvenalis, bu zavallıları savunan söylevler verir. Yergisine şöyle başlar:[50]

*Semper ego auditor tantum?*
*Numquamne reponam*
*uexatus totiens rauci Theseide Cordi*
*Impune ergo mihi recitauerit ille*
*togatas*
*hic elegos?...*
*Nota magis nulli domus est sua quam*
*mihi lucus*
*Martis et Aeoliis uicinum rupibus*
*antrum*
*Vulcani...*
*Expectes eadem a summo minimoque*
*poeta*

Her zaman dinleyiciler arasında mı olacağım? Cordus Theseide'siyle ve boğuk sesiyle durmadan kulaklarımı tırmalarken onlara gösterilerinin parasını ödemeyecek miyim? Peki ya bir başkası orada, keyfince Latin tragedyalarını, bir başkası da içli şiirlerini okuduğunda?... Kimse evini, Mars'ın ormanını ve Eolya adalarında bir yerlerde olan Vucanus'un inini benden daha iyi tanıyamaz... İster büyük isterse küçük olsun, bir ozan önüne her zaman aynı laf salatasını sürecektir.

48. *A.g.y.*, IX, 34.
49. Juvenalis, VII, 436-447.
50. *A.g.y.*, I, 1-18.

Bir *recitatio* veremediğinden, çok sayıda Romalı yapıtlarını her önüne gelene zorla dinletir. Seçkin bir dost kitlesinin kendisine bağlandığı ve koruyucu Maecenas örneği uyarınca aristokrat bir horgörüyle dolu olan Horatius, yazarları forumda tumturaklı konuşmalar yaparken ya da seslerinin güçlü bir biçimde çınladığı halka açık hamamlarda gösterir.[51] Davetlilerini, yapıtlarını yüksek sesle okumaya zorlamak, birçok ev sahibi için önemsiz bir günah, davetliler için de tatsız tuzsuz ve hazmı güç bir besindi. O derece ki, iyi bir akşam yemeği daveti, misafire ev sahibinin dizelerini dinlemek zorunda kalmayacağı vaadinde bulunan davetti.[52]

Roma'da herkes yazmak ister; kimse başkalarının yapıtlarını dinlemekten hoşlanmaz. *Scriptor* konumu, toplumsal bakımdan onurlandırıcı, *auditor* konumu da aşağılayıcıdır. Bu nedenle, *recitatio*'da her iki konum da iç içedir. İlkece, aynı zamanda *recitator* olmayan bir *auditor* yoktur.

### *Bir geçiş töreni*

İmparatorluk döneminde *recitatio*, soyluluk kimliğini oluşturmada o denli önemlidir ki, aristokrat büyük bir aileden gelen bir gencin herkese açık ilk okuması, yetişkinler sınıfına gireceği çağda bir geçiş töreni niteliği sunar; bu, eskiden, Cumhuriyet döneminde genç bir soylunun, ailesinin geleneksel düşmanına hukuk çerçevesinde açtığı ilk davaya benzer.[53] Daha önceden görüldüğü gibi, Plinius, genç Pison'un herkese açık ilk okumasına nasıl katıldığını anlatır.[54] Bunu öykülerken de kuru ve toplumsal bakımdan bir anlam taşımayan bir yol izlemez. Aile büyüklerinin kaygıları ve daha sonra izleyicilerin tepkisini gördüklerinde ve çocuklarının bundan başarıyla çıkacağını anladıklarında nasıl rahatladıkları açıkça gösterilmiştir.

---

51. Horatius, *Satirae*, I,4.
52. Martialis, V, 78, 25 ve dvm.
53. Yan Thomas, "Se venger au forum: solidarité familiale et procès criminel à Rome", Raymond Verdier ve Jean-Pierre Poly (yay.), *La Vengeance. Vengeance, pouvoirs et ideologies dans quelques civilisations de l'Antiquité*, Cujas, Paris, 1984'de, s. 65-100.
54 Genç Plinius, V, 17, 1.

Demek oluyor ki, delikanlı, atalarının yolunda şanla yürüyecektir. İzleyiciler arasında yer alan Plinius, gösteriden sonra coşkuyla *recitator*'u kucaklar. Büyük bir ailenin geleceğinin güvence altına alınmasına ve soyluluğunun ölümsüzleşmesine sevinmiştir; çeşitli fırsatlarla dile getirdiği gibi, yeni *recitatores*'in doğuşuna tanık olmaktan memnundur.[55] Edebiyat yazısı, ancak sözlü uygulamalarda ortaya çıkabilen sözbilim tekniklerinin yalnızca aktarımında bir evre görevi yapar.

Bu sonuca ulaşabilmek için, genç Romalı, Quintilianus'un *De institutione oratoria*'da ("Hitabet Kurumu Üzerine") uzun uzun betimlediği özel bir eğitim alır. Bu eğitim, ilkece bir doğaçlama yeteneği olarak ortaya çıkan dil ustalığına hazırlayıcı alıştırmalar olarak, temelde okumaya ve yazıya dayanmaktadır.[56] Hatip, rakipleriyle ya da güç durumlarla başa çıkmak zorunda olan atletle karşılaştırılır. Önce, besiye çekilen atlet gibi kendisini sözcükler ve olgular karşısında birikimli kılacak, *copia uerborum et rerum* bir biçimde "beslemeli"dir. Daha sonra, eğitimi üç alıştırmayı öngörür: yapmacık söylevler yazmak, doğaçlama yoluyla yapmacık savunma söylevleri söylemek –bu iki alıştırma türü, genellikle geçmişin büyük hatiplerinin, Cicero'nun, Demosthenes'in ya da başkalarının savunduğu davalardan yola çıkılarak oluşturulur; daha sonra, delikanlı öykünmek ve becerebilirse aşmak durumunda olduğu örneklerle baş etmek zorundadır; Latince'de *aemulatio* biçiminde adlandırılan şeydir bu. Son olarak da, doğaçlamayla gerçek söylevler verecektir.

Okumayla derlediği bu bilgi, iki türü kapsar: Sözcük dağarcığını genişletmek zorundadır; bunu da, kimlerinin yaptığı gibi eşanlamlı sözcük dizelgelerini ezberleyerek yapmaması gerekir. Çünkü, bu sözcükleri bağlam içinde ezberlemek zorundadır. Ayrıca, söylevlerini zenginleştirmek için bilgilerini her alanda olabildiğince genişletmesi gerekir. "Yararcı okuma yapar":[57]

55. *A. g. y.*, I, 13, 1.
56. *A. g. y.*, II, 3, 1-4, ve Quintilianus, X, 1.
57. Quintilianus, XII, 17-22.

Bilgiler her gün artmakta ve bu bilgilere ulaşmak için ne çok kitap okumak gerekmektedir! Tarihçilerin kitabında, örnek olarak verilebilecek gerçek olaylar bulunmakta, hatiplerinkinde ise söylev örnekleriyle karşılaşılmaktadır, felsefeci ve hukukçuların kitaplarında düşünceler bulunmaktadır: Olanaksız olan her şeyi okumak yerine yararcı okuma yapmak istiyorsan, işte izleyeceğin yol.

Quintilianus, böylece tümüyle derlenebilecek bilgilerin son derece Roma'ya özgü anlayışını geliştirmektedir; önceki kuşaklar buluşlar yapmışlardır ve bu buluşların kalıtçıları da torunlarıdır:[58] Eflatun, Aristoteles ve tüm öteki Eskiler, Yeniler'in öğrenmekle yetindikleri bir bilgiyi, *scientia*'yı oluşturmuşlardır. Onlar için, geçmişin büyük isimlerinin kendilerine miras bıraktığı şeyi eleştirmek ya da ayıklamak söz konusu değildir; ayrımına varılarak yapılması koşuluyla, her şeyden yararlanılabilir. Burada, hukuk ideolojisi olarak adlandırılabilecek şeyin, söylensi keşfin tam karşıtı olan tümüyle kılgısal bir bilginin varlığına tanık olunur.

## D. ÜMİTSİZCE OKUR ARAMAK

*Recitatio*, Roma soylularının kimliğini oluşturmaya yönelik bir uygulama değildir yalnızca; başkaları için, ün kazanacağı umulan bir kitabın yayınlanmasının önkoşuludur. Böylece, siyasetten uzak, halka açık saygın bir sözün bulunmasıyla, Roma kültürünün anıtları olan *litterae*'nin yaratılması ve benimsenmesi birbirine eklemlenir.

### *Alıştırma kitapları*

Romalılar'ın *studia* adını verdikleri, yeniyetmelerin tüm bu "edebi" etkinliklerini, kimileri, erişkinlik döneminde de sürdürür. Bunlar, kendi döneminde Cicero ve İmparatorluk döneminde Plinius gibi edebiyat kültürüne merak salmış kişilerdir. Bu kişiler, özellikle alıştırmalarını başvuru yapıtlarına dönüştürmek için yayımlayarak,

58. *A. g. y.*, XII, 22.

İskenderiye'de Ptolemaios'un korumasındaki aydınların yaptığı gibi toplumsal bir ilerlemeden yararlanmak yoluyla edebiyatla uğraşan kişilerdir. Bu yapıtların, bu tür incelemelerin katıksız ürünü olmaları ve anıtsal nitelikleri kabul edildikten sonra eğitbilimsel bir çerçeveye girme amacı taşımaları ölçüsünde, bizler bunları "okuma kitapları" olarak adlandıracağız. Vegilius ya da Stace gibi kişiler de, ancak yazmak için okurlar, ve Horatius da[59] *Iliada*'da:

> *quid turpe, quid pulchrum, quid utile, quid non*
> iyi ve kötüyü, yararlı ve zararlıyı

aradığında farklı bir anlayış taşımaz. Truva Savaşı'nın öyküsünü defalarca okumuşsa, bunun nedeni, bu yapıtta çağdaşlarının kusur ve erdemlerinin örnek ve uygulamalarını bulmayı amaçlamış olmasıdır. Yazar Horatius'un yalnızca papirüs ve kaleme değil, aynı zamanda kitap kutusuna,[60] *calamum et chartas et scrinia posco*'ya gereksinimi vardır. Kırlardaki evine giderken, arabasına tüm bir kitaplık dolduracak kadar kitap yükler.

Kimi kitaplarda, bu okunmaya yönelik yazarlar gereç arayışı içindedir; başka yazarlardan biçimler alırlar. Daha kesin anlatımla söyleyecek olursak, bunların kurgusal bir sözceleme öykünmek amacıyla gerçekleştirilmiş bir sözcelemin izlerini yeniden üretirler. Plinius, Tacitus'a yazdığı ünlü mektuplarından birisinde yazılı bir söylevin–*oratio* diye adlandırdığı–, sözlü söylevin –*actio* diye adlandırdığı– ana kalıbı, ana örneği olduğunu öne sürer:[61]

> *Est enim oratio actionis exemplar et quasi ἀρχέτυπον.*

Dolayısıyla, hiçbir zaman söylenmemiş, yalnızca yayınlanmış söylevlerde –en son *Verrineler*'i anar–, doğaçlama yoluyla yapılan bir söylevin belirgin anlatım biçimleriyle, *figuras extemporales*'le karşılaşılabilinir.

59. Horatius, *Epistulae*, I, 2, 1 ve dvm.
60. *A. g. y.*, II, 112.
61. Genç Plinius, I, 20, 9.

Böylece okur, bir kez daha kurgu içinde kalacaktır; her ne denli kitabın ve içinde yazılanların tek gönderileni olsa da, söylevlerin kendileri, gönderilenlerin değerlendirici konumunda bulunacağı kurgusal bir sözcelemin izlerini taşır. Demek oluyor ki okur, söylevin etkilerini doğrudan değerlendirmeyecek, imgesel bir biçimde yeniden oluşturacaktır. Bu tür kitapların amacı nedir? Okullarda yapılan ve düşsel etkinliklerinin rastlantı ya da rakibin beceriksizliğiyle hiçbir ilgisi bulunmadığı örnek savunma söylevleri –kurallara göre yazılmış savunma söylevleri– vermek olabilir mi?

Silinen okurun, anıtlaşan yazarın ardından, işte fosilleşmiş metin. Kitap, Roma'da hiç kuşku yok ki toplumsal bir iletişim aracı değildir. Bu savunma söylevlerini okumak neye yarar? Sırası geldiğinde fosilleşecek olan başka söylevler yazmaya ve siyasal bakımdan ölmüş ama *recitatio*'nun toplumsal uygulayımı içinde yaşamını sürdüren bir söz türünün kalıcılığını güvence altına almaya. Öyleyse okumak, yalnızca düşsel söylevler yazmaya ve bunları yüksek sesle okumaya yarar. Okuma kitabı, bir bellek aracıdır; ama ölü bir belleğin aracıdır. Yinelenen yazı-okuma-yazı... düzeneği aracılığıyla, söylev sözcelerinin üretim teknikleri, her türlü uygun sözcelemin olmaması durumunda da kendilerini korur.

### *Mezar-kitap ve bulunamayan okur*

Bununla birlikte, bir *recitatio*, genel olarak bir yayıma açılım gösterir ve bu okuma kitabı, bu sözün üreticisi ve sahibi olan[62] *recitator*'un sözüne yeni bir yoğunluk kazandıracaktır. Ama, yazara, gerçek bir *populus*'a seslenen cumhuriyetçi *orator*'un elde etmiş olduğu ünü kazandırdığı düşünülen genişlemiş okur kitlesi, gerçekte yeni bir sözcelem eksilmesiyle birlikte ortaya çıkar. Kuşkusuz, *recitatio*, sözceleri uygun sözcelem bağlamından çıkarmıştı, ama gerçek bir sözcelem öznesini, *recitator*'u ve gerçek bir alıcı kitlesini, –her zaman *populus* adıyla belirtilen– okur kitlesini gündeme getirmiş ve böylelikle de özne ve kitle arasında gerçek bir toplumsal iletişim biçimi yaratmıştı. Kitabın da, yeri geldiğinde ortadan kaldı-

62. Genç Plinius, II, 10, 3.

racağı şey, okur, yazar ve dinleyici arasındaki iletişimdir; çünkü, bunlar birbirine karışacaktır ve sözcelem sırasında ortada bulunmayan yazar da artık bir nesne, kitap üzerinde bir isimden başka bir şey olmayacaktır.

Yayınlama, sözcelem öznesinin, aynı zamanda yazman olan ve yerini başka bir sözcelem öznesine, *lector'*a bırakan *recitator'*un kaybolması anlamına gelir. Kitap, yalnızca *recitatio* olan olayı anımsatır: *Recitatio*, biricik olaydır; bu olayın, *recitator'*un ünü için gerçekleştirilen *monumentum'*udur. Genç Pison'un astronomi şiirinin sınırlı sayıda basıldığı, bu kitabı okumak ve abartı dolu hayranlıkla teşekkür etmek için birbirleriyle yarış eden akrabalarla aile dostları arasında dağıtıldığı düşüncesi yabana atılamaz.

Önemli sonuçlar içeren *monumentum* sözcüğü, Latince'de genellikle bir cenaze anıtını adlandırır ve *recitatio'*dan sonra yayınlanan kitap, bir mezarla açık ilişkiler içindedir. Plinius, bir dostunu, yapıtlarını yayınlamaya inandırmak için herkesçe bilinen bir yola başvurur: Bizler, hepimiz ölümlüyüz ve yalnızca ün, daha açık bir deyişle insanların belleği, bir *monumentum'*la yeniden yaşam kazanan bir bellek bizleri bu acımasız durumdan kurtarabilir:[63]

*Habe ante oculos mortalitatem a qua deserere te hoc monimento potes*
Ölümlülüğümüzü anımsa bizi ondan yalnızca bu anıt kurtarabilir.

Oysa ozanın kalıcılığını güvence altına alacak bu monumentum, yayınlanan bir kitaptır. Horatius, odlarından yola çıkarak hevesle oluşturduğu kitabın sonunda:

*Exegi monumentum aere perennius*
Bronzdan daha kalıcı bir anıt diktim,

diye yazmıştır.[64] Ve kitabın getirdiği bu ün, İmparatorluk boyutlarına yayılır; çünkü kitap, Latince bilen herkese açıktır. Bu da, Roma ve kültürü varlığını sürdürdükçe kitabın gönderileni olmanın yeterli koşuludur:[65]

63. Genç Plinius, 4.
64. Horatius, *Odlar*, III, 30.
65. *Ay. y.*, ve Plinius, *a. g. y.*, 2.

| | |
|---|---|
| *Non omis moriar multaque pars mei*<br>*Vitabit Libitinam usque ego postera*<br>*Crescam laude recens dum*<br>*Capitolium*<br>*Scandet cum tacita uirgine pontifex* | Tümden ölmeyeceğim ve birçok parçam cenazemden sonra yaşamda kalacak, susan Vestale ile birlikte Pontife Capitole'e tırmandıkça ünüm durmadan artacak. |

Ayrıca, Plinius'un da dediği gibi:

| | |
|---|---|
| *Sine per ora hominum ferantur*<br>*isdemque quibus lingua romana*<br>*spatiis peruagentur.* | Bırak [kitapların] ağızdan ağıza uçuşsun ve Latin diliyle birlikte bütün dünyayı baştan başa dolaşsın. |

Ama, şiirin dile getirdiği özne ya da kitabın kapağında yazılı isim değilse, kitapta anımsatılan bu *ego* kimdir? Böylece, ozan-yazman, sözcüğün yerini alır. Çünkü, baştan kayıp kişidir, kitap, mezar yazıtlarında olduğu gibi onun adına konuşur.[66] Üstelik, sonsuz kayıp olarak, kitap yazarı ancak yokluğuyla var olabilir; sessizliğe tutsaktır. Konuşan bir heykel olarak kendi kendisine fosilleşmiştir. Ve okurlar da onu böyle algılar; İmparatorluk'un uzak köşelerinden gelen kimi coşkulu aydınlar onu Roma'da ziyaret ettiğinde, bir heykele bakar gibi bakarlar:[67]

> *Si quid requirit ut semel uidit, transit et contentus est ut si picturam aliquam uel statuam uidisset*
> Eğer birisi onu [ozanı] görmek isterse, ona bakar bakmaz, bir tablo ya da bir heykel görmüşçesine hoşnut kalacaktır.

Bir yazar, çağdaşlarıyla iletişim kurmaz, daha şimdiden ölmüştür; ya da yurttaşlık yaşamına yeniden geri dönmek zorundadır.

Demek oluyor ki çalışma kitabı yaşayan yazarla bir okur kitlesi, *populus* arasında bir ilişki kurmaya yaramaz; çünkü, bu kitabın Roma'da bir yer edinebileceği ancak üç kültür yuvası vardır: *recitatio*, ama bu da tek bir sözlü edime indirgenmiştir; *monumentum*, ama yazar ölüler safına geçmiştir; ya da son olarak mektup, *epistu-*

66. Bkz., yukarıda, s. 268.
67. Tacitus, *Dialogus oratoribus*, 10, 3.

*la.* Bu durumda, kitap, bir başka kitapla değiştirilmesi karşılığında yazışma arkadaşına gönderilir, dolayısıyla iki okur-yazman arasında bakışımlı bir karşılıklı konuşma söz konusudur.

Plinius'un yapıtlarından söz etmek için Tacitus'a yazdığı mektuplar, bunun ünlü bir örneğini oluşturur; Plinius burada edilgen okur konumuna değil, düzeltmen, daha açık bir söyleyişle *recitatio* dinleyicisi konumuna yerleşir:[68]

> *Librum tuum legi et quam diligentissime potui adnotaui quae commutanda, quae eximenda arbitraer*
> Kitabını okudum, hem de olabildiğince hızlı bir biçimde, değiştirilmesi veya atılması gereken şeyleri not aldım,

ve aynı hizmeti vermek üzere Tacitus'un da kendisine kitabını göndermesini bekler:

> *Nunc a te librum meum cum adnotationibus tuis exspecto...*
> Şimdi, senin notlarınla birlikte, sana göndermiş olduğum kitabı bekliyorum...

Bu alışveriş sıradışı, karşılıklılığa dayalı olarak ve aristokrat dostluğun geleneksel değerlerinin uygulanmasıyla gerçekleşen bir dostluğun temelini atar:

> *O iucundas, o pulchras uices! quam me delectat quod si qua posteris cura nostri usquequaque narrabitur qua concordia, simplicitate, fide uixerimus!*
> ...Ne güzel, ne hoş alışveriş! Gelecek kuşakların bizi araştırdıklarında, uzlaşma, sadelik ve güvene dayalı ilişkimizi her yerde anlatacaklarını düşünmekten ne büyük bir zevk duyuyorum!

İki yazar, eşzamanlı olmasa bile bir diyalog başlatmaya olanak tanıyan mektup yazısı sayesinde kitabın kısıtlılıklarından kurtulmayı, dolayısıyla okur ve yazman arasında bir bakışımlılık kurmayı böylece daha yaşarken başarmışlardır.

---

68. Genç Plinius, VII, 20, 1-2.

Son olarak, bir kitabın okunması sırasında söz konusu olan ve saygın bir okuma olarak onu geçersizleştiren şey, aynı konumda olanlar arasında kurulan ve *recitatio* içinde gerçekleşen karşılıklılığa olanak tanımamasıdır. Çünkü, her şeyden daha önemli olan şey, okur-yazar ve dinleyici arasındaki tersine çevrilebilir ilişki, bu gerekçeyle ortaya çıkan aristokrat türden ilişkidir.

### *Trajanus'un üç övgü söylevi*

Plinius'un yayınladığı *Trajanus'un Övgüsü*'nün serüveni, Roma'da çalışma kitabının bu tuhaf durumunu yeterince örneklendirir. Plinius üç övgü söylevi oluşturmuş, bunların ikisini söylemiş ve üçüncüsünü yayınlamıştır. Tek gerçek söylev, ilkidir; elimizde bulunanla ötekisi sahtedir.[69]

Olay şu biçimde gerçekleşmiştir. 100 yılları dolayında konsül olan Plinius'un geleneklere göre, görevinin başına geçtiği sırada Senato önünde İmparator'a övgü söylevi vermesi gerekiyordu. Dolayısıyla bu resmi söylevi, sözcelem durumunu göz önünde bulundurarak, kendisinin de söylediği gibi *ad rationem et loci et temporis ex more:* geleneğe uygun bir biçimde yer ve koşulları göz önünde bulundurarak vermiştir. Senato'daki oturum herkes için güç geçmiş olsa gerektir; sözcelemden kaynaklanan zorluklar göz önünde bulundurulduğunda, Plinius'a göre övgü söylevleri sırasında her zaman karşılaşılan bir şeydi bu. Daha sonra, *recitatio*'ya yönelik başka bir övgü söylevi kaleme alır. Bu söylev, resmi törenin kısıtlılıklarından kurtulmuştur: Okunması üç gün sürmüştür, ama bu üç tam gün anlamına gelmez. Oysa Plinius'un dostları hoşnut kaldıkları izlenimi uyandırırlar ve o da, bu sözde övgü söyleminden tatmin olmuştur. Özgürce dile getirebildiği için, bunun biricik gerçek övgü söylevi olduğunu söyler. "Birilerinin önünde" yapılan bu okumadan sonra, her iyi *recitator* gibi metnini düzeltir, ardından yayınlatır. Burada, Plinius gönderileni değiştirir. O ana değin, Senato'daki gerçek, ardından *recitatio* içindeki düşsel gönderilen, imparator Trajanus'tu; bu kitabın gönderileniyse, artık Trajanus'u örnek gös-

69. Genç Plinius, *Epistulae*, III, 18.

tererek eğitmeyi amaçladığı geleceğin imparatorlarıdır.[70] Bu değişimin amacı, kitabın cenaze söylevine özgü niteliğini –Trajanus öldükten sonra, Plinius onun seleflerinin öğretmeni olacaktır– ve sözlü bir metnin kurgusunu göz önünde bulundurmuş olmasıdır. Böylece Plinius çalışma kitabından eğitsel amaçlı bilgiyi derlemeye yarayan kitaba geçer. Ama burada da bir kurgu söz konusu değil midir? Çünkü, eğer kitabı prenslerin eğitimine yönelikse, Plinius'un bunu neden İmparatorluk'un halkına sunduğu yeterince anlaşılmaz. Kaldı ki, *recitatio*'nun dinleyicileri, olağan bir biçimde bu yapıtın biçemini değerlendirmişlerdir; bu da çalışma amaçlı metnin beklenilen yazgısıdır.[71] Ve gelecekteki okullardan da başka bir şey beklemez. Bu üçüncü övgü söylevi iki kurguyu, övgü söyleminin kurgusuyla prenslerin kullanımına yönelik siyaset el kitabı kurgusunu iç içe eklemler.

Böylelikle, yayımlanmış olan sözde övgü söylevi, yalnızca, yurttaş Plinius'un yeni ününün iki yüzünü, konsüllüğe ulaşmasıyla siyasal kariyerini geçerli kılan Senato'daki töreni, siyasal söylevci yeteneğini kabul ettiren herkese açık okumayı anımsamaya yarar.

## E. *SATYRİKON*'U KİM OKUMUŞ OLABİLİR?

Son olarak, bu biçimde karşımıza çıkan ve bu yapıtları edimbilimsel anlamdan boşaltan kurgusal bir sözcelemden geçmeksizin yalnızca *lector*'un okumasına yönelik olan yapıtlar, hiçbir biçem etkisi taşımaksızın bilgi depolamaya yarayan bir düzen içinde yer alan yapıtlardır. Burada yazı, ticaret kütüklerinde, ambarcıların ya da yüksek din adamlarının arşivlerinde kullanılan yazıdır; alfabetik bir ideoloji içinde değil –metin, sözlü bir olayı aktarmak savında değildir–, daha çok, sözlü ya da yazılı göstergenin saydamlığı ideolojisi içinde yer alır. Bu kitapların, halkın kullandığı sözlü dil ile hiçbir ortak yanı yoktur, yazarlarının şiirsel ya da sözbilimsel ustalığını yüceltme işlevi taşımazlar. Yalnızca iletişim dilini, *sermo*'yu kullanırlar.

70. A.g.y., 2-3.
71. A.g.y., *Epistulae, ay. y.*, 8 ve 9.

Bu saydamlık ideolojisi –gösteren = gösterilen, sözcük = nesne– daha çok, yazıyı bir dizi piktogramla ilintilendirir.[72] Kodlanmış gösterimler bir yana, kısaltmalar, rakamlar, yüksek memurluk unvanları, para isimleri ve bazen de liste biçimindeki düzenler yalın bir alfabetik okuma aracılığıyla anlaşılabilir bir tümce üzerinde etkili olmaya olanak tanımaz. Sözlü söylev, var olan bilgiden yola çıkılarak yeniden üretilmek durumundadır. Bu olgunun uç bir örneğini, Roma'daki mezar yazıtı oluşturur. Çözümlenmesi, eski yazıtlar bilimine özgü temel bir bilgi gerektirir; bu bilgi olmaksızın, Roma mezarları sessizliklerini korurlar. Yazı, bilginin derlenmesi olduğunda genellikle sözlü bir yaratıcılıkla birleşir. Bu tür yazılardan yola çıkılarak üretilmiş söylev, yazının basit bir biçimde sözlü dile aktarılması demek değildir.

*Altın Eşek*'te de, bunun gerçekleştiğine tanık olmaktayız. Geriye, Roma yazılı metinlerine, *Satyrikon*'a özgü bir gizem kalıyor. Petronius'un "roman"ı –antikçağda hiçbir karşılığı ve hiçbir gerçekliği olmayan bu sözcüğü geçici olarak kullanıyoruz– ya da bundan arta kalan parça ve bölümler, sözcüklerin arkeolojisine çözümü olmayan bir sorun getirmektedir: Yeniden oluşturum yoluyla hangi gönderilene ulaşılabilinir? Yorumbilimciler, özellikle yazar sorusuna takılıp kalmışlardır –Petronius kimdir? İnceliklerin yargıcı adı takılan Neron'un nedimi midir? –ve öykünün dokusu içinde erkeklere duyduğu aşkın büyüklüğü nedeniyle– İmparator'un kendisini intihara zorladığı kişi midir? Daha da düşündürücü olanı, bu korkunç karışımın, bu *satura*'nın, neoklasik şiirlerin, erotik ve fantastik öyküler, uzlaşımsal okumalar toplamasının gönderileninin kim olabileceğine ilişkin yeterince bilgimiz yoktur.

Kuşkusuz, öykünün dokusu "Odysseus"a özgüdür ve Apuleius'un eşeğininkiler gibi Encolpyus'un yolculukları da öykü kahramanının öyküleridir; ailesiz, evsiz barksız, korumasız ve kölesiz bir insan olduğu için olanaksız kişidir bu. Özgür ama yurttaşlık hakkı olmayan, Yunanca adıyla bir kurgu kişisine dönüşen bir Romalıdır.

72. İdeogram ve piktogram kavramları konusunda, bkz. Jean-Marie Durand "Trois approches de la notion d'idéogramme sumérien", *Écritures II, A.g.y.*, s. 25-42.

Bildiği tek toplumsal ilişki Giton ile Ascytus'u birbirlerine bağlayan "kardeşlik" bağıdır; birbirlerini *fratres** diye çağırırlar, bu kardeşlik, aralarında bir dayanışma ve olası aşk ilişkileri içerir. Ama bu ilişkinin yalnızca anlatısal bir işlevi vardır ve Geç İmparatorluk döneminde bilinen hiçbir toplumsallık biçimine göndermez. Bununla birlikte, korunmuş olan metin, bizi kitabın anahtarı olabilecek şeyden, bir önsözden ya da kitabın ilk sözcüklerinden yoksun bırakır. Çünkü, kitabın başlangıcı kaybolmuştur ve öykü, yeni sözbilim ve yeni resmin tersine bir taşlamanın ortasında başlar; anlatıcı ve öykünün kahramanı olan, Doğu ve Mısır sanatlarının yozlaştırıcı etkilerini ele veren Encolpyus tarafından dile getirilir.

Demek oluyor ki, bugünün okuru Latince metni, *Altın Eşek*'te olduğu gibi içinde bir gönderilen örneği bulmak amacıyla taramak zorundadır: Bu durum, sözcenin yapımını yönlendiren kurgusal sözcelemi yeniden oluşturmak amacıyla kurgusal bir gönderilenin söz konusu olmasında bile geçerlidir. Oysa *Satyrikon*, kendi aralarında uyuşmayan bu gönderilen örnekleriyle doludur; bunlar bir okur kişiliği, gerçek sözcelemin gönderilenini gündeme getirmezler.

Eğer bir Homeros çevirisini Homeros ozanlarının bir gösterisi sırasında hiçbir şey anlamadan mırıldanan Trimalchio bir yana bırakılırsa, bu kitapta kimse kendisi için kitap okumaz ve sözü edilen halka açık iki okuma, ozan Eumolpyos'ça yazılmış kahramanlık şiirlerinin nezaket kurallarını hiçe sayan iki *recitationes*'idir. Ozan Eumolpyus, paçavralar içinde bir serseri, dinleyicilerini boşu boşuna arayan bir şiir tutkulusudur. Kahraman Encolpyus ile karşılaştığı bir resim galerisinde, Truva'nın alınmasına ilişkin yetmiş beş dizeyi, aynı konuyu ele alan bir tabloyu yorumlamak bahanesiyle ona zorla dinletir.[73] Bu *recitatio*'dan oldukça rahatsız olan müzenin öteki ziyaretçileri onu tekme tokat kovarlar. Onunla birlikte kaçmak zorunda kalan ama şiirlerini pek de fazla hevesle dinlemeyen Encolpyus, susması karşılığında onu akşam yemeğine davet etme sözü verir.[74] Lucius ile Aristomenes'in karşılaşması düşünüldüğün-

* "Kardeş" (ç. n.)
73. Petronius, *Satyrikon*, LXXXIX.
74. *A.g.y.*, XCI.

de, çelişki kendini açıkça belli eder: Burada kahraman, bir öykü karşılığında dostuna yemek sözü vermiştir. Böylece anlatıcı, öyküsünün gönderilenini, kendisinin de içinde bulunduğu, Eumolpyus'un dizelerini uygun toplumsal çerçevenin dışında dinlemek olan katlanılması güç duruma düşürmüş olabilir mi? Ya da Encolpyus'un ve öteki resim tutkunlarının beğenisine göre kötü olan bu dizeler, bunları güzel bulan bir okura yönlendirilmiş olabilir mi?

Metin yinelenir, ama bu kez *İç Savaş Üzerine* yazılmış bir şiirin eksiksiz olarak söylenen 295 dizesidir. Bu rastgele *recitatio*'nun koşulları da aynı derecede çelişkilidir. Üç kahraman: Encolpyus, dostu Giton ve ozan Eumolpyus, Crotone* açıklarında bir fırtınaya tutulurlar. Gemi batmak üzeredir. Kamarasına kapanan Eumolpyus, kendi kendisine yüksek sesle okuduğu destanını dev bir parşömen üzerine yazar. Yol arkadaşları onu, yazdıklarından güç kullanarak koparmak zorunda kalırlar. Balıkçılar onları kurtarır, kente kadar yürümeye karar verirler. Yolculuk boyunca şiir üzerine bir ders verdikten sonra, Eumolpyus arkadaşlarına dalgalar arasında kaleme aldığı şiirini okur: Bu, bir yansılama mıdır?[75] Metindeki boşluklar, bu okumanın öteki kişiler üzerinde yaptığı etkileri anlatıcının betimleyip betimlemediğini öğrenmemize engel olmaktadır. Ne olursa olsun, burada da Aristomenes'in öyküsüyle bir karşılaştırma yapılabilir: Destan, yolculukla son bulur, son dize Crotone'a girdikleri sırada söylenir.[76] Uygun olmayan bir durum içinde bir öykünün yerine, *recitatio* çerçevesinin dışında destan iki kez yüksek sesle okunmuştur.

Öte yandan, *Satyrikon*, bir durum içinde anlatılan gerçek öyküler barındırır. Trimalchio şöleninde azatlıların anlattığı gulyabani ve vampirella öykülerine daha önce değinmiştik. Ozan olarak katlanılmaz birisi olan Eumolpyus iyi bir öykücüdür. Yine daha önce gördüğümüz gibi, bizim erotik öykü olarak adlandıracağımız "Miletos fabli" türünde üstün başarı gösterir. Müzede, Giton'un terk et-

* İtalya'da Calabria bölgesinde bir liman kenti. (ç. n.)

75. P. Grimal bir yansılamanın söz konusu olamayacağını inandırıcı bir biçimde ortaya koymuştur: *La Guerre civile de Pétrone dans ses rapports avec la Pharsale, Les Belles Lettres*, Paris, 1977.

76. Petronius, *Satyrikon*, CXXIV, 2.

tiği Encolpyus'u Bergamalı Ephebos'un öyküsünü anlatarak rahatsız eder. Lichas'ın gemisinde, Eumolpyus başka bir erotik öyküyle.[77] "Efes'in Hanımefendisi"yle aynı başarıyı yakalar.

*Satyrikon* böylece parçalanabilir ve içine katılan farklı söylemler sınıflandırılabilir. Yalnızca sözcelere takılıp kalmak yeni bir şey getirmezdi. *Satyrikon*'un metninin tuhaflığını her yorumcu kabul eder; parçalardan oluşan bu metin her yere uygulanabilir. *Satura*'dan, yamalı bohçadan söz edilir. Açıklık getirsinler ya da getirmesinler, bu yorumcuların ortak olarak paylaştıkları varsayım, kitabın önsel olarak birleştirici ilke görevi yaptığıdır. Bu, tartışma götürmez, ama hangi amaçla ve kime yönelik olarak? Aynı okurun sırasıyla gulyabanileri, Bergama Ephebos'unu, İç Savaş'ı, sanatlardaki ve metni süsleyen Aleksandryen beğenisine uygun birçok şiirdeki modernliğe karşıt olarak yergiyi özümlediğine inanılabilir mi? Çünkü, bu renklilik sözcelem açısından ele alınırsa, yaptığı yıkıcı etkinin büyük olduğu görülür. Kurgusal sözcelemler çok sayıdadır: Okulda güzel okuma, marjinal şölen, erotik şölen, aşk öykülerinin karşılıklı olarak anlatılması, herkese açık okuma saptanır. Bu sözcelemlerin her birine farklı bir gönderilen denk düşer. Durum, ümitsiz bir görüntü sunmaktadır. Bizler de, *Satyrikon*'u okuyarak Eumolpyus'un büyük şiirlerini atlamış olmuyor muyuz? Destana ilgi duymamız durumu bir yana bırakılırsa... bu durumda da geriye kalanları atlamış oluyoruz.

Bir açıklama gerekir mi? *Satyrikon*, aynen *Altın Eşek* gibi ama daha karmaşık bir düzeyde işlev görüyordu; bir örnekler derlemesi, bir öykünün kurgusuyla bir araya getirilmiş farklı bağlamlarda söylem üretme makinesi olabilirdi. Herkes, buradan istediği şeyi derleyecektir. Bu metnin uğradığı ve ancak dağınık parçalar biçiminde koruyabilmemize açıklık getiren parçalanma buradan kaynaklanır.

77. *A.g.y.*, CX-CXIII.

Birlikte yazılmış ve dokusu oluşturulmuş bu öykülerle romanı doğurabilecek, belki de gerçek edebi kitaplarla karşılaşmayı umduğumuz yerde, hiçbir okur kitlesi olmayan, sözselliğin ya da okula özgü üretimin tutsağı bir yazıyla karşılaşmaktayız.

*Altın Eşek*, Yunan sözselliğinden Latin sözselliğine geçişi sağlar, yazı, okur-öykücülerin farklı biçimlerde kullanacağı Latin dilindeki öykülerin ana örneğinin oluşturduğu uzamdır. Yazıt, çeviri örneğidir.[78] Çeviri yapmak, Yunanca bir metni Latince okumak, buna ilişkin *interpretatio** yapmaktır.

*Recitatio*'nun kendisi, İskenderiyeliler'in başlattığı ve Romalılar'ın toplumsal yaşama katarak, Romalı seçkinlerin yaşamlarının bir parçasına dönüştürdükleri bir yeniden yazım çalışmasına olanak tanır. *Recitatio*'nun gerçekleşmesine ilişkin kalıp da, iki yazı arasında gerçekleştirilen sözlü bir edime dayanır: *Recitator*'ca metninin, ardından *recitatio*'nun kaleme alınması, bu metnin düzeltilmesi ve yayınlanmasıdır. Birinci yazı ancak sözlü edimi beslemeye yarar, ikincisi bu edimin anılmasıdır. Bu yazıların hiçbiri kendi başına değer taşımaz. Geniş kitleler, her zaman kurgusal bir sözcelem çerçevesinde kaleme alınan ve bunu kuru bir biçimde okumanın ancak eleştirel ve öğretmenlerce gerçekleştirildiği bu kitapları hiçbir zaman *recitatio*'ya göre okumayacaktır.

Buna karşın, bu kitaplar bazen tiyatroya özgü bir sözsellik sayesinde canlanabilirler. Çünkü, gerçek kitle, var olmayan bir okur topluluğu değil, oyunlar amacıyla tiyatroda ya da sirkte bir araya gelen topluluktur. Romalılar, Vergilius'un *Bucolica*'sına, dizeleri okumasını dinleyerek değil, tiyatroda yazılı bir metinden yola çıkılarak oluşturulmuş dans ve şarkı gösterisini izleyerek alkış tutarlar.[79] Bizi bir önceki uygulamayla birleştiren şey şudur: Yazı çalış-

78. Scheid ve Svenbro [1994]: doku, uygulayımların birini ve ötekini düzenleyen görüntüdür.

* "Yorum". (ç.n.)

79. Suetonius, *Vergilius'un Yaşamı*, 102-103; Servius, Ad Buc., VI, 11; Tacitus, *Dialogus oratoribus*, 13.

ması kendisinden önce gelen şeye öykünmeye, onu Latince bir sözselliğe yönelik olarak çevirmeye yarar. Bu durumda Vergilius, Theokrites'in çevirmeni olarak karşımıza çıkar. Yunanca *Bucolica* kurgusal bir sözcelemden, Sicilyalı çobanların şarkı ve atışmalarından yola çıkılarak yazılmıştı. Bunların tiyatroda sahnelenmesi, Vergilius'u, Apuleius'un öncüsü, Yunan sözselliğiyle Latin sözselliği arasında aracı durumuna getirir; ilkinin kurgusal olup olmaması pek de önemli değildir, Romalı okurun karşısına ancak bir oluşturum bağlamı olarak çıkmaktaydı.

Sonuç olarak, bu yazı–çeviri kullanımının III. yy'dan başlayarak yolunu açan şey, Latin tiyatrosuydu. *Altın Eşek*, Latince anlatılan bir Yunan öyküsü olduğundan, "Yunan oyunları", *ludi graeci* olarak adlandırılan Roma tiyatro oyunları, Latin komedileri ya da tragedyaları değil, Latince söylenen Yunan komedileri ve tragedyalarıdır. Komedi ya da tragedya ozanı, sunduğu Yunan komedisi ya da tragedyasının bir aktarımını, bir "yorum"unu gerçekleştirir, iki kültür arasında aktarıcı görevi yapar. Bu nedenle, önsözlerde, oyunun Yunanca başlığı ve genellikle yazarının adı verilir. Yazı-çeviri, bir Yunan sözcelemiyle bir Roma sözcelemi arasında zorunlu bir geçiştir; çünkü, Roma'da tiyatro, Yunan tiyatrosuna göre köklü farklılıklar sunar. Bu, Roma dinine özgü bir ayindir; koruyucu tanrı, oyunlar boyunca müziği ve dansı, şiddetsizliği ve devinimlerle sözlerin doğallığını egemen kılan Jupiter Capitolin'dir.

Bu, tiyatroyu ya da öteki edebiyat biçimlerini Roma'ya özgü çevirme-yeniden yazma biçimi, sözcelemin mutlak gücüne yapılan bir sungudur. Yalnızca dil boyutunda kalan bir çeviri, kültürden kültüre aktarımı sağlamadıkça hiçbir işe yaramamaktaydı. Zaten hiç durmadan çevirmek neye yarar? Kentli Romalılar ikidillidir ve Plautus'un okurları Yunanca bilmektedir; şakaları genellikle Yunanca sözcük oyunlarıdır. Yalın bir Latince çeviri, Roma'da özgün Yunanca metinden ne daha fazla ne de daha az oynanabilirlik niteliği taşır; çünkü, bu iki metinden hiçbiri gerçek bir Roma gösterisine olanak tanımaz; ancak kurgusal bir Yunan gösterisine elverişlidir. Romalılar, dramatik ozanlardan remakeler sunmalarını isterler.

Çağdaşlara, arılaştırmacıları öfkelendiren bu Amerikanvari *re-*

*make* uygulayımını farklı bir biçimde düşünmeyi çağrıştıran şey, bu tarihe aykırı başvurudur. Kuşkusuz bu yaklaşım, romantik yapıt ve yazar kavramlarını hiçe sayar ve her şeyden önce ekonomik hedeflerde işe yarar, ama bu durum, yeni bir olay kültürünün ortaya çıkmasına ilişkin bir belirti olduğunu göstermez. Bir filmin, zamana, yere ve sinema bilgilerine bağlı olarak sınırlı gönderilenleri olduğunu varsayar. Olağanüstü bir öykü olan *Retour de Martin Guerre*[80] ("Martin Guerre'in Dönüşü") örneğini alalım: Bir asker, dönüşünde kendisini köyüne ve karısına farklı bir kimlikle tanıtır. Herkes onun gerçek Martin olmadığını tahmin eder ama gerçek Martin'e göre o denli iyidir ki kimse sahteciyi ele vermez. Gerçeği itiraf etmektense, yerine geçtiği kişinin işlediği bir cinayet nedeniyle sonunda asılır. Görüntüleri aracılığıyla seyircileri büyülemeyi başaran bu Fransız filmi, Oksitanya tarihinin bir bölümü içinde yer alır; çünkü, ortak bellek içinde kök salmıştır. Ama Holywood'da uzmanların beğenisini kazanan bu film, Amerikalı seyircilere bu biçimiyle sunulamazdı. İç Savaş'ın sonunda Güney'de geçen Amerikan *remakei* de buradan kaynaklanır. Amerikan tarihine ve *Gone With The Wind* ile ("Rüzgâr Gibi Geçti") Holywood geleneğine sonsuza değin damgasını vuran efsanevi bir dönemdir bu. Burada, Roma tiyatrosu ve Amerikan sineması aracılığıyla *remake*'e övgüler düzmemizin nedeni, sözcelemi, sözceleri metinsel bağlama yerleştirmenin yoksun bıraktığı yere yeniden oturtan olay kültürlerini yüceltmektir. Bu iki durumun her biri için, halk kültürünün söz konusu olduğuna dikkat çekmek önemlidir.

*Remake* kültürü, tiyatronun yerini bulduğu olay kültürü. Çünkü, çağdaş sahneleme tekniği iki biçimde incelenebilir. Sahneleme tekniği gerek sahneye koyanın gerçek bir yaratımı, içinde eski bir metnin yeni bir gereklilik bulduğu bir oyun izlemeye gelen izleyiciler için bir olay niteliği taşıyabilir; gerekse sahneye koyucu metnin önünde kendisini silerek onu basit bir okumaya dönüştürür, oyun, bir anıtın yüceltim biçimine dönüşür. Burada, tiyatronun, bir metnin ayrımlaşmış yüceltiminin ya da bir sözelliğin yaratımının yeri olup olmadığının öğrenilmesi söz konusudur.

80. Yapımcı, Daniel Vigne.

Demek oluyor ki, kitabın uygarlığı olan Roma, okursuz bir edebiyat üretmiştir. Bunu kabul etmek gerekir, Romalılar roman okumuyordu, kendileri yazmadıkça edebiyatı sevmiyorlardı.

Bir Fransızca öğretmeni, bir edebiyat memuru ve ayrıca mükemmel bir polisiye roman yazarı, sevimli bir kitap olan *Comme un roman*'ı ("Bir Roman Gibi") yazdı.[81] Bu kişi, kitabında eğitim programlarında yer alan yazarları ve genel olarak romanları okumanın hazzını çocuklara öğretmenin gerekçelerinin ve yollarının dökümünü yapmayı denemektedir. Son derece akıl dolu bir biçimde, edebi okumayı kendisinin izleyemeyeceği bir alana itmek ve onu bir okul öncesi etkinliğe dönüştürmek yerine okumayı sınıf ortamına yerleştirir: Çocukların fizik olarak evlerinde okuyamayacağı kitapları yüksek sesle okur –birkaç sayfa sonra çocukların uykusu gelir ve sıkıntıdan patlarlar. Toplumsal olarak bütünleşmiş bir sözcelem uzamı ve kalıplara dökülmüş bir iletişim ortamı ortaya çıkarır. Çocuklara, kendi başlarına üretemeyecekleri bir söz sunar; onların yerine açık etmiştir ve çocuklara bir müzik, bir ritim, bir canlılık kazandırır, okumayı kendisiyle çocuklar arasında bir oyun ya da bir konser gibi bir iletişim biçimine dönüştürmüştür. Okuma-sözcelemin öznesidir; yazar, bu özne niteliğini taşıyamaz. Anlam hiç önemli değildir, çocukların anlayıp anlamamaları hiç önemli değildir. Armağan vermenin mutluluğu, sunulan öykünün mutluluğuyla özdeşleşir. Öykü, bir şölen yemeği gibi sunulur, aramağanın da tek bir koşula uyması gerekir: Önemsiz bir şey olmalıdır.

Bunu gerçekleştirirken, Daniel Pennac sınıfta çocukların gözlerinde okuma arzusunun gizemi olan şeyi; küçük çocuğun uykuya dalmadan önce, gece yatağın kenarında babanın ya da annenin yaptığı okumayı yeniden üretir. Bedenin teması, tekil bir yakınlık içinde yalnızca bana yönelen sesi, süte özgü ılık tatlılığı taşır. Ve okumadan önce, baba ya da anne öyküyü anlatmaktaydı. Okuma, kendisine başlangıç görevi yapan öykülerin yerini almıştır. Aynen, he-

81. Daniel Pennac, *Comme un roman*, Gallimard, Paris, 1992.

nüz çok fazla silik olan öğrencileri, okuyamadıkları kitapları anlatarak onları besleyen öğretmen gibi. Daha sonraları, birer çocuk olarak öğrenciler, okunan kitap aracılığıyla, geceleri anlatılan öyküden duydukları mutluluğu sınıfta okunan kitapta bulmayı ve bunu burada sürdürmeyi deneyeceklerdir. Ama bu, yoksunluk duygusu uyandırıcı bir aracıdan başka bir şey olamaz. Aslında, çocuk tuzağa düşmüştür: İlk dönem en güzel olanıydı, öykü, bedenin sıcaklığı içinde anlatılmakta, kollar kucaklamak için serbest kalmakta ve ışık da söndürülmekteydi. Ardından, resimli kitaptan okunan öykü ortaya çıkar: Tuttuğu kitap nedeniyle okurun elleri hareketsizdir ve ışık da açıktır. Daha sonra da, çocuk sözcüklerde yitik cennetin cılız bir biçimde yerini tutabilecek şeyi arayarak okur. İşte, ancak bunun karşılığında iyi bir öğrenci olur.

Bir masal, bir başka deyişle özünde bulunan anlam dışında başka bir anlam taşımayan bir öykü, sözceleme ilişkin etkinliğini, içinde söylendiği toplumsal iletişim durumundan almaktaydı. Kuşkusuz, masal "iyi bir hikâyedir" ve her iyi hikâye kendiliğinden belli bir haz verir; ama bu haz, özel bir sözcelem içinde tamamlanmazsa yetersiz kalır: İster efsanevi bir keşfin hizmetinde olan bu masal bir bilgi üretsin, ister ana-baba ve çocuklar arasında bir sevginin yaşanmasına yarasın ya da isterse okurun kendi kendisine yönelik narsisist ilişki içinde kullanılsın, bu durum geçerlidir. Ama kendi kendisine indirgendiğinde, masal ya da roman bir yoruma ve okurun yoksunluk duygusunu yeterince ortaya koyan sayısız açıklamaya konu olur. Bu güzel hikâyenin gerisinde –yoksa içinde mi?– gizli bir anlam, felsefel derinlikler, siyasal bir ileti, bir ahlâk dersi, hatta bilinçdışı bir söylem bulmak gerekir.[82]

Anlamın araştırısı, ötekinin bedenini yitirmenin ve ötekisiyle, ötekilerle ilişki içinde kendi bedeninden ayrılmayı yazıyla tüketen bir kültür içinde, şölen sayesinde gerçekleşen ayrımlaşmanın bir vekilidir; bu birlik, şölen sırasında müzik, aşk ve şarapla ülküselleştirildiğinde gerçekleşir. Kuşkusuz, sonsuz yoruma yol açan bu yokluğa edebiyat egemen olmayı başardığında, kendi aracılığıyla

82. Apuleius ile sınırlı kalarak, *Altın Eşek* konusunda Jungcu bir yorum öneren ilginç bir kitabı anacağız: Marie-Louise Von Franz, *Intreprétation d'un conte, L'Ane d'or, Fontaine de Pierre,* Paris, 1978.

yapıtı oluşturan okuma sözbilimine ulaşılır. Kitap, okuru, kendisi için oluşturmak zorunda olduğu ve elinde tutmak için öteki kitaplar karşısında savunabileceği tek başına bir sözcelem öznesine dönüştürerek kendi içinde oluşturulmuştur. Edebiyat kitabı, ancak, içinde yaşamın gerçek konumuna kavuştuğu bir yorum kültürü içinde yer alabilir.

Yazının düş kırıklığını[83] Michel de Certeau'dan daha iyi kimse dile getirememiştir: Bunu, Fransız Protestan ve dolayısıyla Kitap'ın adamı olan Jean de Léry'nin XVI. yy'da Brezilya'nın Tupileriyle* karşılaşması konusunda anlatmıştır:

> Orada bir şey kalmakta: Tupi sözü. Bu söz, ötekinden geri alınamayan şey, yazının aktaramadığı dirençsiz bir eylemdir. Ayrıca, anlatımın hazine kutusu içinde söz, kaybolmuş mücevher gibidir... zaman içinde boşluk açan şey, anlamın yokluğudur... Bunun içinden hiçbir şey alınamaz, aktarılamaz ve saklanamaz... Yazı, unutulmuş bir ayrılığın belleğidir. Belleğin "içeriği" değil, "biçimidir": Yitirme ve borcun tanımlanamaz yansımasıdır, ama sonsuzluğa değin yitirildiğine (unutulduğuna) göre, başlangıca özgü bir içeriği ne korur ne de yeniden oluşturur... Yazı uygulamasının kendisi, bellektir. Ama ona bir yer ya da bir gerçeklik göstermeyi amaçlayacak her "içerik", bir üretim ya da belirtiden, bir kurgudan başka bir şey değildir.

Yazının, bedenin yokluğunu, sözelliğin yittiğini dile getirmekten başka bir şey olmadığı Catullus şiirinin yorumunu okur gibiyiz. Ama, özellikle bu birkaç satır, antik metinlerde sözcüklerin tutsağı bir sözellik, canlı sözün gerçekliğini aramanın boş olduğunu da aynı yeterlikte söyleyebilirdi. Antikiteyi yazıyla birleştiren belli bir bağ dışında bunların her birinden bize hiçbir şey ulaşmaz. Kalanına, daha açık bir söyleyişle devinim ve sözün canlı kültürüne gelince, onu çöp yığınlarında olduğu denli mezarlara da, yemek kurallarına olduğu denli gündönümü şölenlerine de ilgi duyan arkeologların ve etnologların yaptığı gibi titiz bir yeniden oluşturumla öğrenebileceğiz ancak.

---

83. Michel de Certeau, *L'Écriture de l'histoire*, Gallimard, Paris, 1975, özellikle s. 215-331.

* Brezilya ve Paraguay'da yaşayan etnik topluluk. (ç. n.)

# Sonuç:
# Kültürel değişimlerin entropisi

Yunan ve Roma kültürleri içinde İ.Ö. VI. yy'dan Roma İmparatorluğu'na değin uzanan yolculuğumuzdan edindiğimiz şu kanıyı aktaracağız: Her zaman var olan ve tek başına her zaman yetersiz kalan yazı-okuma ikilisi, kültürel bakımdan özerk bir varoluş biçimine ulaşmaz. Tiyatro, yazışma, çocukların eğitimi, siyasal söz, dinsel ayinler, vd. söz konusu olsun, okumak-yazmak her zaman başka bir toplumsal kurumun hizmetindedir. Bu kurum, yazılı sözceyi genellikle sözlü bir uygulayım içine katarak yeniden bağlama oturtur. Eğer çağımızda bir konuya ya da bir gönderilene gereksinim duymaksızın "yazan kişiler"in varlığına tanık olunmaktaysa, bunun nedeni, şu: "Ne yapıyorsun? Yazıyorum" sözcüklerinin ancak bundan böyle toplumsal, kültürel bakımdan özerk ve edebi okumayla varlığı gündeme gelen edebi yazıya geçerlilik kazandıran edebiyat

kurumunun var olmasıdır. Tersine, Antik dönemde, birisi için bir şeyler yazılır; yazmak ya da okumak kendi başlarına bir amaç taşımazlar.[1]

Kitap Eskiler'e sarhoşluk ve şölenin sunduğu şeyleri hiçbir zaman vermemiştir; tek başına gerçekleştirilen bir eylem olan okuma, onların ne unutmasını ne de haz almasını sağlayabilir. Onlarla bizler arasındaki kopukluk noktasının, bizde edebiyat yapıtının oluşturucusu olan ama antikçağda destanın, tragedyanın ya da masalın yardımcı öğesinden başka bir şey olmayan kurgu anlatısının ast konumundan kaynaklanır. Kitap, gezginin susuzluğunu dindirmekten başka bir işe yaramayan su gibidir.

## A. YAZI VE ÖLÜM

Antik yazı, sözcelem araştırısı içinde bir sözcedir. Yeniden yazım da dahil olmak üzere tüm biçimleri altında, bilginin özümlenmesine ya da sözlü yeniden yaratıma ilişkin okuma edimbilimsel anlam aracılığıyla, genellikle bu okumadan farklı olan toplumsal simge düzenini yaratmanın bir yoludur. Ancak olay içinde gerçekleşen bu edimbilimsel anlam, genellikle konuşan bedenlerin varlığını da zorunlu kılar. Bu bedenlerin yokluğunda, bir başka deyişle kitaba indirgendiğinde, yazı her zaman bunların yokluğunu yineleyecektir.

Burada, oldukları gibi ortaya çıkan yazılı metinlerden olduğu kadar kurgusal ve sözüm ona yazıya aktarılmış sözlerin arkasında saklanan yazılı metinlerden söz ediyoruz. Edebiyat yazısı, daha açık bir söyleyişle edebi yazılı sözcelem, söz gelimi Çin'den farklı olarak Yunan ya da Roma geleneğinden hiçbir gerçeklik almadığından, harflerin bir nesne üzerine kazınmasının, yazmanın gelecekte ortadan kalkmasıyla ya da sözcükleri sözlü olarak dile getirmesi gereken kişinin sesten yoksun olması nedeniyle zorunlu duruma geldiği kültürel örnekleri kendi çıkarına yönlendirmiştir.

1. Bernard Sarrasin ve Robert Sctrick (yayıncılar), *Lire pour lire. La lecture littéraire,* Textuel, Paris-VII Üniversitesi, 1990'de günümüzde yaşandığı biçimiyle, kendi içinde bir amaç taşıyan edebi okuma üzerine değerli incelemeler bulunacaktır.

Bu örnekler yasa, öznesi de halk, içinde gönderen ve gönderilenin uzaklık nedeniyle dilsiz ve sağır kılındığı mektup, sahibi ölü olan mezar taşıdır. Okurun sesi sayesinde, yazıt, olmayan kişinin yerine konuşacaktır. Şölen kadehleri gibi nesneleri konuşturabilen yazı, böylece üzerine yazı kazınmış taş, balmumu tabletler ya da boyalı papirüs aracılığıyla halkı, var olmayanları ve ölüleri konuşturmaya yarar; sesi olmayanlara, artık sesini yitirmiş olanlara bir ses kazandırır.[2]

Ölüm, insanın en belirgin yokluğudur ve bu nedenle de yazı, ölüleri konuşturmanın en iyi yoludur. Yine bu nedenle, yazının kullanımı insanların ölümlülüğüne yönelik bir yaptırım niteliği taşır; ölümsüz tanrılar yazmazlar ve tutkusu tanrılara benzemek olan Pythagoras, et yemediği gibi yazı da yazmıyordu; çünkü, bu iki uygulama insanları ölüm zamanı içine katmaktaydı. Çocukları andıran yazılar vardır, bunlar babalarının yerini alarak onların varlığını devam ettirir; bu nedenle de babaları onlara kendi isimlerini verir. Soyoluş zamanı içinde yer alan kuşakların birbirlerini izlemesi, insanların, hayvanların biyolojik zamanından kaçmasına olanak tanır; bellek, insanların önünde sonsuzluğun kapılarını açarak onları ölümsüz tanrılara yaklaştırır, ama ister çocuklara isterse yazıya verilmiş olsun, bu bellek insanın ölümsüzlüğü üzerine kurulur. Prometheus'un özverisi gibi bellek için de durum aynıdır; çünkü, insanlar, tanrılarla paylaştıkları pişmiş et yerler –bu da onları çiğ et yiyen hayvanlardan ayırır– ama, hayvan eti yiyerek kendilerini hayvanların tensel ölümüne tutsak ederler.

Mezar taşı üzerindeki yazıtın şimdiki zamanı, okurun, yazmanın şimdiki zamanıdır; "O", üçüncü kişi olarak sunulur ve geçmişte yer alır. Bu O, yazmandan geriye sonsuza değin kalacak olan şey, kendilerini konuşturan yazıtın yönlendirdiği gelip geçenlerin durmaksızın yinelediği şeydir. Okunan sözcüklerde var olan O, üçüncü kişi kullanımıyla belli bir mesafede tutulur: Burada anılan şey, onun yokluğudur, yinelenense ölümüdür.

Demek oluyor ki yazı, yaşam ve an kaçtıklarında bir kalıntı ola-

2. Svenbro [1988], s. 154 ve dvm.

rak ortaya çıkmaktadır. Belleğini yazıya ve daha genel olarak kayda vererek Romalılar'ın ölmüş önemli kişilerin yüzlerinin izlerini balmumundan cenaze maskelerinde korumaları gibi, olayın izini alarak Batı uygarlığı ölüm ve unutma arasında alışılmadık benzerlikler kuruyordu. Batı uygarlığı kültürün merkezine ölüleri, yaşayanların soluğu aracılığıyla konuşan kitap-maskeleri yerleştirmiştir.

## B. KİTAP, MEKTUP VE SÖYLENTİ

Roma'da söylenti ve karşılıklı konuşmanın, toplumsallığı giderek daha sıkı yayılan bir mırıltı içine kapatarak nasıl bir araya geldiğini gördük. Ama bu yayılım sonsuz değildir ve uzaklık çok büyük boyutlara ulaşır ulaşmaz söylenti kesintiye uğrar, komşular arasında gevezelik yoluyla yapılan iletişim, *sermo*, yolun ucunda durur ve mektupla gezginlerin öyküsü onun yerini alır. Ama mektupla kurulan ilişki çok fazla gevşektir: Ovidius uygarlaşmış bir sözün toplumsallığını yaşayamadığı, *recitationes* veremediği için Karadeniz kıyısında ölür. Yapıtlarını kitaplar biçiminde Roma'ya gönderir, ama kitaplar canlı sözün yerini alamaz ve çok uzun bir süre sessiz kalan bedeni onu terk edecektir.

Bununla birlikte, İmparatorluk dönemi Roma toplumu, kitap ve mektuplar aracılığıyla Kent'in egemenliğini sürdürdüğü yeni uzamda söz sahibi olmaya çalışır. Roma'nın yemek salonlarında dans etmek ve ertesi gün boyayla duvarlara yazılmış olarak görecekleri şakalar yapmak yerine, aydınlar, nitelikli sözlerini İskenderiye'den Köln'e ve Lyon'dan Gades'e değin dolaşacak olan yazıt derlemeleri ya da yergi şiirleri biçiminde yayımlarlar. Aynı biçimde, genel bilginin giderek artan boyutlarda büyümesinden ürken babalar, oğullarına toplum yaşamı için gerekli olan kültürü aktarmak üzere geleneksel aile kurumuna güvenmek yerine, bir karmaşa görüntüsü sunan kitaplarda şuradan buradan derleyebildikleri bütün bilgileri bir araya getirirler.

Söylentinin yerini alan, bir mırıltı içinde okunan ve biçemi ko-

nuşmanın saydamlığını taşıyan bu yazılar, konuşma gibi yok olacaklardır; yeni bir bilgi eklenecek, yeni bir baba yeni bir derleme kaleme alacak ve dedikodular hızlı bir biçimde tazeliklerini yitirecekler. Kısa bir süre sonra, artık kimse kimden, neden söz edildiğini bilmeyecek. Yalnızca bilgi aktaran tüm bu kitaplar, kalıcı olmaya yönelik değildir.

İster söylenti isterse mezar taşı olsun, Antik kitap kültüre temel oluşturamazdı ve yine de İmparatorluk, Roma'yı ünlendirmek ve yüceltmek için, çocukların ortak bir biçimde paylaştığı bir kültürü aktarmak için kitaplara, *litterae*'ye güvenir.[3] Aynı zamanda, canlı kültür, kuşkusuz mikro-sistemlerde varlığını sürdürebilmek üzere ortadan kayboluyordu, ama bu kültür saygınlıktan yoksundu.

## C. KÜLTÜR VE ENERJİ

Yazının egemenlik kurucu saygınlığı nedeniyle, yok olmakla son bulan kültürlere yalnızca antikçağda tanık olunmamıştır; geleneksel kültürlerin birçoğunda, eskiden sözlü biçimde oluşturulan metinler yazıyla saptanır saptanmaz, şarkıcılar doğaçlamayı bıraktılar ve bu doğaçlamaların yapıldığı şölenler ortadan kayboldu. Bu olaylara günümüzde de tanık olunmaktadır. Kültürel yaşamın parçaları böylece çökmekte ya da utangaç köylülerce, "dağlılar"ca genel bir horgörüyle karşılanmakla birlikte bir süre varlığını koruyarak toplum dışına itilmektedir.

Bu gözlem aşılıp söz konusu kültürel değişimler bir enerji kuramından yola çıkılarak yorumlanabilir mi? Bunu daha önce, Atina'da tiyatronun yaratılması ve kahramanlık söyleninin yerini trajik söylenin alması içinde kültürel entropi olgusunu aramayı amaçladığımızda önermiştik.[4] Bu öneri, sıcak kültür ve soğuk kültür kavramlarına dayanmaktadır; bu kavramların ölçülebilir büyüklükte olmadığı, ama anlamlarını Yunan ve Roma kültürleri içinde kazandıkları tartışma götürmez.

3. *Confessions*'da, Augustin'in okul eğitiminin öyküsü ilgiyle okunacaktır.
4. Bkz. yukarıda, s. 111 ve dvm.

Yataklarına uzanmış *sympósion* içicileri ya da *comissatio* oyuncuları şarkı söylemek, oynamak, sevmek için tüm kişiliklerini harekete geçirirken Minyas'ın kızlarının ya da öyküler anlatarak "çalışan", bir başka deyişle bütün enerjilerini dilsel alışveriş için kullanmayan Apuleius'un yolcularına bakarsak, bu durumların her birinde kültürel etkinlik için harcanan enerjinin eşit olmadığı açıkça görülür. Üstelik Yunanlılar ve Romalılar aşk ve sarhoşluğu bir parlama, ruhu daha fazla harekete geçiren bir ateş gibi görürler. Ama, aynı zamanda şölen boş zaman etkinliklerinin bir parçasıdır; bir iş olduğu, içiciyi yorduğu hiçbir yerde dile getirilmemiştir: Tersine, Eskiler'e göre, insanın gücünü toparladığı, siyasal yaşamın neden olduğu yorgunlukları iyi beslenme ve paylaşılan zevklerle üzerinden attığı bir dinlence etkinliği söz konusudur. Bu çelişkili gibi görünebilir. Daha genel olarak, bir toplum içindeki kültürel etkinlikler, bu toplumun ekonomisinin bir bölümünü bu etkinliğe ayırmasını gerektirir; bu da, ek besin ya da lüks nesnelerin üretimi, boşa harcanan zaman, haz hizmetlilerinin görevlendirilmesi, şarap gibi özgül ürünlerin üretimine dayanır. Tüm bu götürüler hiçbir kazanç getirmez; ne bir ekim ne de bir ticari yatırımdır, bir şölenden geriye, atıklardan başka bir şey kalmaz, sıcak kültür saçıp savurmadan başka bir şey değildir.

## D. ŞÖLENDE "MAXWELL ŞEYTANI"

Bu bakış açısından, şöleni düzenlemek için toplumun harcadığı enerjiyle, şölene yorgun gelip güçlerini toplamış olarak ayrılan davetlilerin kazandığı enerjinin niceliği arasında bir ilinti kurma eğilimi ortaya çıkabilir. Ve bir şölenin başarısı da bu şölene katılanlar arasında kurulabilecek toplumsallık olduğuna göre, bu enerjinin kazanımının şölen mikro-toplumunun içinde yaşanan uyumdan kaynaklandığını anımsatacağız. Burada, bir makine gibi işleyen kurallar sayesinde, ekonomik enerjinin toplumsal yapıya dönüşümü söz konusu olabilir. Kuralların titizlikle uygulanması, şölene en yüksek etkinliğini kazandırır; çünkü, herkese kültürel sürecin bir

bireyi olma ve dolayısıyla düzen içinde kesin bir biçimde tanımlanmış konumuna sahip olma, sözcüğün tam anlamıyla var olma, bu konum içinde tek olma fırsatını verir. İzleyicileri ayrımsız bir kütle durumunda bırakması nedeniyle şölenden daha az kuralcı olan tiyatro, *sympósion*'a oranla enerjiyi daha az aktarır: Atina'da izleyiciler, koro ve yarışma hakemleri sayesinde seyirci olarak ve vekaleten, toplu bir biçimde gerçek anlamda gösteriye katılmaları durumunda bile bu geçerlidir.

Şimdi de, yukarıdaki gözlemlerimizi termodinamik düzleme aktaralım.[5] Termodinamiğin, termik alışverişlerin her zaman ve kendiliğinden sıcak kaynaktan soğuk kaynağa yöneldiği, tersinin geçerli olmadığı, başka bir söyleyişle kapalı bir dizge içinde gerçekleştiği, daha açık bir anlatımla dışardan, daha sıcak bir bedenin doğal olarak, sıcaklığını daha soğuk bir bedene aktadığı ama soğuk bir bedenin ısısını bu sıcak bedene yansıtmadığı ilkesine dayandığı bilinmektedir. Böylesine kapalı, bakışımsız bir evren, her iki bedenin de aynı sıcaklıkta olacağı, dolayısıyla bu bakış açısından ayrımsızlaştığı bir denge durumuna yönelir. Bu, artık her şeyin devinimsizleştiği, en yüksek entropi, termodinamik ölüm durumudur. Bu felç durumuyla baş edebilmek için, düzen açılabilir, dışardan enerji alabilir ve çalışma aracılığıyla –söz gelimi bir buharlı makine aracılığıyla– bu enerjiyi yapıya dönüştürebilir, düzene yeniden devimsellik kazandıracak –bakışımsızlık denilen– ayrımlaşmalar ortaya çıkabilir. Bu, "Maxwell şeytanı"nın çalışmasıdır: Bu düşsel yaratık, ılık bir sıvı içinde sıcak kaynağı soğuk kaynaktan ayırmak ve bu yolla sıcaktan soğuğa giden bir enerji akımını canlandırmak amacıyla sıcak olanla soğuk olanı birbirinden ayırır. Açık düzen aracılığıyla dış ortamdan alınan ve "Maxwell şeytanı"nın harcadığı enerji miktarı, mekanik olarak üretilen enerjiden her zaman daha fazla olacağından, fark, açığa çıkan ve geri kazanılamayan; buhar ve duman, makineyi işletenin yorgunluğu, pistonların ısınması gibi enerjinin bir bölümünün dağılmasından kaynaklanır.

5. Bu konuyla ilgisi bulunmayan okurlar için Carnot'nun ikinci ilkesine ilişkin en iyi sunuş, P. W. Atkins, *Chaleur et désordre. Le deuxième principe de la thermodynamique*, Belin, Paris, 1987'de bulunmaktadır.

Bu durumda, şöleni açık bir dizge gibi, Dionysos'u "Maxwell şeytanı" rolünde düşünmek gerekir, bir başka deyişle şölenin törenselliği şarapla iletilen enerjiyi müzik, şarap, arzunun durmaksızın yeniden başlattığı davetliden davetliye giden bir akış aracılığıyla toplumsal bir yapıya dönüştürmeye olanak tanır. Trimalchio'nunki gibi başarısızlığa uğrayan bir şölen, ortaya konan tüm enerjiyi dönüştürmeksizin boşuna harcar; düzensizlik, toplumsal karmaşa, davetlilerin ilgisizliği, alışverişlerin tıkanması, öykünün aracılığı dışında, düzende yüksek bir entropiyi gösterir. Aynı gözlem, Apuleius'ta haydutların şöleni için de geçerlidir.

## E. DAĞILMAYA YATKIN YAPILAR

Bu rastgele gözlemler, bu kitapta incelediğimiz kültürel tarihin kimi olgularını ele alırken termodinamik örneğe başvurmanın geçerli olduğunu kanıtlamaya yetecektir. Çünkü, yeni bir yöntemi ödünsüzce önermek değil, bizden önce toplumbilimcilerin yaptığı gibi kimi yerleşik düşünceleri değiştirmek için fiziğin, daha önce biyolojide de kullanılmış olan bir kavrama, entropi kavramına başvurmak söz konusudur.[6] Toplumbilimciler, entropik örnek aracılığıyla en üst toplumsal dengenin, bütün insan topluluklarının doğal bir eğilim gösterdiği toplumun en üst entropisine denk düşen karmaşanın dengesi olduğunu göstererek toplumsal düzenle denge arasında çok hızlı bir benzeşimi tartışma konusu yapmayı amaçlamışlardır. Dolayısıyla, örgütlü bir dizge olarak varlığını sürdürebilmesi için, bir toplum, yasa, zorunluluk, eğitim ve kültür aracılığıyla entropiyle baş etmek zorundadır: "Her türlü toplumsal olgu, tanımı gereği negentropiktir."[7]

Toplumbilim, farklı toplumsal negentropik etkinlikler arasında bir hiyerarşi oluşturma kaygısını şu ana değin henüz taşımamıştır. Burada, ancak zevkler ve eğlenceler çerçevesinde gerçekleşen etkinlikleri, bir başka deyişle genel nitelikli kültürel negentropi teri-

6. Michel Forse, *L'Ordre improbable. Entropie et processus sociaux*, Paris, PUF, 1989.
7. *Ay. y.*, s. 87.

miyle bir araya getirdiğimiz etkinlikleri, yasalar ve toplumsal düzeni korumayı amaçlayan kısıtlılıklardan farklı bir biçimde işe karışan etkinlikleri anımsatmaktayız: Bunlar, topluma en üstün nitelikli enerjiyi, ama noktasal bir biçimde katarlar.

Daha da kesin bir biçimde, kültürel etkinliklerin yarattığı geçici mikro-toplumları –yalnızca çeşitli şölenleri değil, aynı zamanda *recitatio* meclisini, bir gezgin topluluğunu, yün eğirmekte olan kadınları, söylentilerden etkilenen komşuları, tiyatro seyircisini– enerji akışıyla geçici olarak yaratılan ve bu akışlar durduğu zaman yok olmaktan kurtulamayacak "dağılmaya yatkın" yapılar gibi düşünmek ilginçtir.[8] Bu durumda, dış ortam İskender öncesi Yunanistan'ı gibi, içinde siteler arasındaki bitmek bilmeyen düşük entropili savaşların, biçimsiz, en yüksek entropiye denk düşen bir denge oluşturduğu düzensiz bir toplumdur.[9] O dönemde Yunanistan, geçici akımlarca kesinlikle bütünsel olarak değil, ama yerel olarak yapılaşmış bir akışkandı.

Panhelenizm, bütünsel yapının yerleştirilmesine ve Helen toplumsallığının entropisini düşürmeye dayanmaktadır. Panhelenik şölenler, henüz oldukça akışkan olan bir toplumsallık içinde dağılmaya yatkın yapılar olma niteliklerini korumaktadır. Ama siyasal yan, toplumsal yanın içine sızmaya başlamıştır. Bu toplumsal-kültürel düzenden siyasal-toplumsal düzene geçiş bir billurlaşma biçiminde kolaylıkla anlaşılır. "Billurlaşmış değişmezlerin belirgin özelliği, bunların büyük boyuttaki düzenidir; bu değişmezler bütünsel bir yapıya sahiptir."[10] Bu billurlaşmanın bütünsel olması durumunda baskıcı bir karabasana dönüşeceği açıktır; çünkü, toplum ister istemez hareketle özdeşleşeceği için yalnızca ölülerden oluşacaktır –kuşakların birbirini izlemesiyle entropisi doğal olarak artar– ve bu yeni enerjileri kendi içinde bütünleştirmesi gerekecektir; bu da geçiş kurallarıyla gerçekleşir. Bununla birlikte, her türlü uzaktan yapılaşma çabasının toplumu "tıkızlaştırmaya", onu daha az akışkan kılmayı ve dolayısıyla dağılmaya yatkın yapıları daha güçleştirme-

8. Michel Forse, *A.g.y.*, s. 105 ve Atkins, *Chaleur et désordre...*, *a. g. y.*, s. 168.
9. *Remarques d'anthropologie politique*, Gallimard, Paris, 1980'de Pierre Clastres'ın "savaşçı toplumlar" olarak betimlediği yerli toplumlar bu durumu örneklendirir.
10. Atkins, *ay. y.*, s. 167.

yi amaçladığı görülmektedir. Demek oluyor ki toplum, giderek daha kalabalıklaşarak ve bütünlüğü içinde yapılaşması daha da güçlenerek dağılmaya elverişli yapıları giderek felç ederek canlı kültürleri tehdit eder duruma gelmektedir, bütünsel yapıların billlurlaşması, azınlık kültürlerinin ölmesini içerir. Bütünsel karmaşa yerel düzeni korur. *Sympósion*'u bir ayrımcılık uygulamasına, çok güçlü enerji akışıyla ortaya çıkan yerel bir yapıya dönüştüren Atinalı aristokratların amacı, varlıklarını tehdit eden kültürel tıkızlaştırmaya karşı savaşım vermekti.

Bu dağılmaya elverişli yapılar, kültürel bakımdan ayakta kalabilmek için toplumsal bakımdan kapalı ama enerji bakımından açık törensi şölenlere herkesten daha çok gereksinim duyarlar: Çingene flamenkosu bu duruma uyar. Gerçekleşmeleri için en küçük akışkanlığa gereksinimleri vardır, ama kötü bir rastlantıyla bir kimlik biçimine dönüşmek üzere bütünsel yapı içinde yeniden ortaya çıkarlarsa, ister istemez daha kalın bir dizge içinde kapalı kalacaklar ve negentropik güçlerini yitireceklerdir. Böylece festivaller kültürüne, ardından kitaplık ve müze kültürüne gelinmektedir.

## F. SÖZLÜ DİLDEN YAZILI DİLE: ENERJİNİN YOZLAŞMASI

Kültürel olayların betimlenmesine bir bakışımsızlık katan entropi olgusunun, öteki üstünlüklerinin yanı sıra, günümüzde tarihsel bakımdan tersine çevrilememesi ölçüsünde, sözlü dilden yazılı dile geçiş sürecini farklı bir biçimde ele almak gibi bir üstünlüğü vardır: Her yerde, sözlü dilin saptanması, kâğıt, balmumu, duyarlı zar ya da manyetik şeritler ve veri bankalarında video diskleri üzerine aktarılması sürecinin yayılmasına tanık olmaktayız; sözlü gelenek kültürleri, ya yazıya teslim olmak ya da yok olmak seçeneğiyle karşı karşıya kalmıştır: Geleneksel şarkılar yazıya aktarılır ya da kaydedilir. "Uzun vadede, yazı, deneyimlerimizin gösterdiği gibi ister istemez bir oranda egemenlik kuracaktır; çünkü, yetkenin yanında yer alır: Bu yetke, yaşamsal ve kozmik, özgürleştirici, canlı sözün yetkesi değil, zorla benimsetilen bir kurallar bütününün –bir Ya-

sa'nın– toplumsallaşmış, kodlanmış ve egemen olan yetkesidir. Çok uzun vadede, kuşkusuz bu ayrıcalık tartışma konusu edilebilirdi: Bugünkü deneyimimiz bunu düşündürmektedir."[11] Bu karşı konulmaz hareket evrenin entropisini de akla getirmektedir. Yüksek bir entropisi olan ya da neredeyse hiçbir negentropik gücü olmayan yazı, doğal olarak düşük entropili olan ve yüksek negentropik güç taşıyan sözlü kültürü dışarlar.

Yazı, bir bakıma bir kitap içinde depolanan gücül enerjidir. Ama sözce biçiminde yozlaşmış bir enerji, kömür ya da petrol gibi hareketsiz enerjidir. Bu enerji, aslında, dile özgü olan, dolayısıyla karşılıklı olarak aktarılan sözün yarattığı toplumsal iletişimin ve karşılıklı konuşmanın gerçekleşmesiyle dilin ortaya koyduğu yapılaşmanın enerjisidir. Ama bu enerjiyi serbest bırakmak için, sözcüklerin basit bir sözelleştirilmesi gibi alınması durumunda okuma yeterli olmaz, çünkü, sözceye bir olay içinde yer bulmasına, zamanı içine almasına, gerçek bir sözcelem içinde yinelenmesine olanak tanıyan toplumsal durumu yaratmayacaktır. Bu nedenle, bir yolcunun trende, bir çocuğun tavan arasında yaptığı tek başına okuma, kültürel bakımdan yapılaştırıcı bir etkiden yoksundur; tam tersine, yolcu ve çocuk, kaçmak, kendilerini çevreden yalıtmak için okumayı kullanmaktadır.

Okuma, sözceyi gerçekleştiren, kendisine uygun bir sözcelem veren ve böylece gücül enerjisini serbest bırakan toplumsal bir kurumla bütünleşmek zorundadır. Bununla birlikte, bu serbestliğin kendisi de enerji tüketicisidir. Bu toplumsal kurum, günümüzde yazıyı etkin bir biçimde yeniden yönlendiren tiyatro olabilir, ama bir oyunu sahneye koymanın ne denli masraflı olduğu bilinmektedir.

## G. GELECEK, YAZININ ŞÖLEN İÇİNDE YENİDEN YÖNLENDİRİLMESİNDE YATMAKTA

Antikçağdaki toplumsal kurumlardan kimilerini: *comissatio*'daki alıntılama, *recitatio*, rahibin *praeitios*'unu, *interpretatio* ya da oku-

11. Paul Zumthor, *Graines de paroles. Puissance du verbe et traditions orales'e* Giriş, *a. g. y.*

ma aracılığıyla yapılan çeviriyi inceleme fırsatı bulduk. Entropi açısından en verimli olanı, kendisi de öykücüye dönüşen Apuleius okurunun yaptığı gibi yazının sözel bakımdan yönlendirilmesidir. Çünkü, sözlü bir metin kuruluşunun dağılmaya yatkın yapısını yeniden oluşturur. Yazı içinde depolanmış bu yoz enerjiye düşük bir entropi kazandırır. Bununla birlikte, bu yeniden yönlendirim yüksek bir entropiden kalan kültürel bir söz aracılığıyla yapılır; çünkü, zayıf yapılaştırıcı etki içeren bir karşılıklı konuşma sözü, *sermo* söz konusudur. *Lusus, comissatio'*nun söz oyunları, yazılı olarak çevrilen ve içinde söylendiği şölen sırasında yeniden bağlam içine oturtulan Yunan şiiri yoluyla yapılan yeniden yönlendirim, daha da verimlidir.

Bir sözlü edimin yazılı izleri, olayın tortuları gibi görülebilir; bu tortular, potansiyel enerjilerinin, bir közdeki kömürlerin yozlaşmış potansiyel enerjisinde olduğu gibi yeniden kullanılabileceği düşüncesinde yaşarlar. Bu kalıntılar içkin anlam ya da sözcenin anlambilimsel anlamı olarak adlandırdığımız şeydir; söylenlerin durumunda, anlatısal kurgu söz konusudur. Bu gücül enerji, metnin az çok anlatısal ya da bilgi aktarıcı olması oranında büyüktür; bu da, sözlü edimi sırasında serbest kalan az ya da çok enerjiye denk düşer: Öykü, Homeros destanından daha az negentropiktir, o da şölen şarkısından daha az negentropiktir. Buna karşın, yazılar arasındaki İskenderiye Okulu tarzında öyküntü hiçbir enerjiyi serbest bırakmaz, aksine, her yeniden yazımda entropi artar. Bu durumun tersine, Kleobulos şarkısı ya da Catullus oyunları gibi okunamaz sözceler okunma çabası içinde hiçbir enerjiyi serbest bırakmaz; çünkü, baştan aşağı yeniden oluşturulmaları gerekir. Bu sözceler, en azından ülküsel bakımdan *sympósio'*nun ardında hiçbir kalıntı bırakmadığını serbest enerjinin hiçbir bölümünün kaybolmasına fırsat vermediğini yeterince gösterir: Olaya aktarılan bütün dilsel enerji yapıya dönüşmüştür. Dionysos, "Maxwell şeytanı"nın ta kendisidir.

Bir kehanette bulunma sakıncasını göze alarak Paul Zumthor yazının ayrıcalığının tartışma konusu edilebileceğini dile getirdiğinde, binli yıllara ilişkin bir yanılsama, sözlü kökenlerin görkemine bir dönüş beklentisi değil, bir saptama, kültür-olaya bir dönüş

söz konusudur. Amerikan sinemasında *remake*'in önemine, maraton gösterimlerin, Jean-Michel Jarre'ın icraatları gibi ancak bir kez gerçekleştirilen dev konserlerin başarısına daha önceden değinmiştik. Bu durum, buna koşut olarak çağımızın, bu olayların izlerinin çılgınca bir arşivlemesine kapılmasına engel olmaz. Bunlardan her ikisi de, kültürel ve toplumsal entropinin artması, kentlerde doğan ilgisizliğin getirdiği karmaşa karşısındaki kaygıyı dile getirir.

Kuşkusuz gelecek, yazının yeniden yönlendirilmesinde, canlı enerjiye dönüşmesinde yatmaktadır. Roma'nın, çeviri ve tiyatro yoluyla İskenderiye Okulu kültürünce korunmuş kültürel anıtları "yeniden canlandırması" gibi, postmodern kültürümüz de aynı biçimde, bugün Afrika'nın Fransızca konuşulan kesimlerinde olduğu gibi, müziğe, dansa, rap'e aktarmak üzere "edebiyatın bütün başyapıtlarını" yeniden ele alabilir...

# Ek
# İlginç yapıtlar 2 (357). parçanın çevirisi

Burada, Kleobulos şarkısının, edebiyat tarihinin çeşitli eğilimlerini temsil eden Fransızca ve İngilizce kimi çevirilerini sunuyoruz. David Mulroy'unki dışında hiçbiri Yunanistan'ın kültürel ve dinsel bağlamını göz önünde bulundurmamakta ve en ilginci de Marguerite Yourcenar'ın çevirisidir. Çevirilerde asıl metinden en çok uzaklaşılan bölümleri italik olarak aktarıyoruz.

Yves BATTISTINI, *Lyra erotica*, Imprimerie nationale, Paris, 1992, s. 245.

> Tanrım, madem ki seninle birlikte baştan çıkarıcı Eros
> ve *çivit mavisi* gözleri olan Nymphealar
> ve *erguvan kırmızısı* gözleri olan Aphrodite

çılgınca oynaşmaktalar, dağların tepelerinde
dolaşan sen, *diz çökmüş yakarıyorum sana*
ve sen gel bana tüm iyi yürekliliğinle
duanı işitmek için ve hoşuna gitmesi için:
Kleobulos'a iyi bir danışman ol,
Ey Dionysos aşkımı geri çevirmesin o.

Dizlere ilişkin ilginç bir değişim: Yunanlı yakarıcı, Hıristiyan resimlerindeki dua eden kişi gibi diz çökmez, yakardığı tanrının dizlerini ya da çenesini veya sunağını öper. Sonuç: Kadeh ortadan kaybolmuştur. Mario Meunier ve J. M. Edmonds'un çevirisinde de aynı yer değiştirmeyle karşılaşılır. Üstelik, çevirmen renkler konusunda cimrilik etmemekte ve metnini erguvan kırmızısıyla çivit mavisine boyamaktadır.

Marguerite YOURCENAR, *La Couronne et la lyre*, Gallimard, Paris, 1979

DIONYSOS'a DUA

*Ormanların derinliklerinde*
*Taze kollu* Nymphealar'la,
*Yumuşak yürekli* Cypris'le dans eden tanrı,
*Meyve suyunu ağır yudumlarla içen tanrı,*
Baştan çıkarıcı tanrı, beni işitme lutfunda bulun!
*Dileğim, bir sevgilinin tutacağı türden:*
*Kleobulos'umun, sonunda, kendisini sevdirmesini sağla.*

Yunanca özgün metin, neredeyse yeniden yazılmıştır ve alıntılama olmasa, Kleobulos şarkısının söz konusu olup olmadığı bile sorgulanabilir. Son dizeye eklenen "sonunda", bu duayı bir aşk hikâyesinin romansı ve anlatısal zamanına yerleştirmektedir. Burada, Kleobulos'un şarkıcıya daha önceden direnmiş olduğu anlaşılmaktadır; aynı zamanda bu çeviri, şarkıyı düşsel bir yaşam öyküsü zamanında konumlandırmak üzere tören zamanından çıkarmaktadır.

Meyve suyu –peki çevirmen bunu bilmekte midir?–, sıkılmış, henüz mayalanmamış üzüm suyudur. Eskiler'in bir şölen sırasında içmedikleri bu meyve suyunun burada işi ne? Kaldı ki, çevirmenin yaban dağlarının tanrısını neden içkici bir tanrıyla değiştirdiği, böylelikle de duanın dinsel anlamını yok ettiği de sorulabilir. Nympheala'r'ın taze kollarına ve Cypris'in yumuşak yüreğine gelince, bu kadının erotik düşselliği konusundaki yargıyı okura bırakıyoruz.

"Güzel şarkı"nın, ayinsel etkinliğin yerini aldığı töreci yorumu, özgün metinlere daha evrensel olarak algılanan hümanist ve töreci bir hava vermeyi amaçlayan genel bir eğilimi açıkça ortaya koymaktadır.

Mario MEUNIER, *Sappho, Anacréon et Anacréonti-ques*, Paris, 1941.

> Ey kral, seninle birlikte galip Eros,-
> *Mavi gözlü* Nymphealar - ve
> göz kamaştıran Afrodit, - oynayarak
> eğlenmekteler! - Geri dön - dağların
> yüce tepelerinden - *diz çökmüş sana*
> *yakarıyorum*! - bana hoşgörülü ol, gel
> bizimle, - ve iyi niyetinle -
> duamı dinle. - Kleobulos için
> - bilge bir danışman ol, - ve Dionysos'un
> aşkımı kabul etmesini - sağla!

Bir kez daha Hıristiyan dizler, Yunan dizlerinin yerini almakta! İngilizce çeviriler de daha az hayalci değildir:

C. M. BOWRA, *Greek Lyric Poetry*, Oxford University Press, Oxford, 1961, s. 283.

Her şeyin hâkimi aşk ile *mavi gözlü* periler ve gül *renkli* Afrodit'le oynayan, dağ tepelerinde gözüken efendimiz, sana *yakarıyo-*

*rum.* Kalbinin yumuşaklığını bize göster, duamızdan *hoşnut ol* ve ona kulak ver. Kleobulos'a iyi bir rehber ol ve, Ey Dionysos Kleobulos da benim sevgimi kabul etsin.

J.M. EDMONDS, *Lyra Graeca*, Loeb dizisi, Londra, 1979, s. 138.

> Her şeyin hâkimi aşk ile koyu renk gözlü periler ve gül renkli Afrodit'le oynayan, dağ tepelerinde gezinen efendimiz, sana diz çöküyorum; bana sevgiyle gel ve kabul edilebilecek bir duaya kulak ver, ve Ey Dionysos Kleobulos'a sevgimi kabul etmesi için yol göster.

Buna karşın, sözcenin içkin hiçbir kültürel verisine ihanet etmeyen David Mulroy'un çevirisi açık bir farkla en başarılı çeviridir.

David MULROY, *Early Greek Poetry*, University of Michigan Press, Ann Arbor, 1992, s. 128.

> Dağ tepelerinde
> hükümdar Eros
> koyu renkli gözlü periler
> ve mahcup Afrodit ile
> sefa süren Efendi
> dizlerine kapanıyorum
> müşfik ol, duamı duy ve kabul et:
> Kleobulos'a iyi yol göster;
> sevgimi kabul etmesini sağla
> Ey Dionysos.

# Dizin


A
Aedituus, Valerius 201
Agamemnon 110
Aiskhylos 31, 110, 113
*Alaaddin'in Lambası* 271
*Altın Eşek* 26, 238, 263, 277, 279, 272, 274, 300, 301, 303, 304, 305, 254, 259, 260, 262, 264, 266, 269, 270, 271
Anakreon 25, 26, 38, 43, 44, 45, 46, 49, 84, 86, 95, 96, 97, 100, 117, 130, 133, 134, 137, 162, 93, 94, 198, 214, 165, 166
Anakreon şarkıları 117
Anakreon şarkısı 65, 199, 200
Anakreon'un şarkıları 126
Anakreoncu şarkılar 102, 103
antikçağ 14
*aoidos* 78, 79, 85, 88, 110
Apuleius 25, 26, 254
Archias 162, 163
Argos 110
Aristophanes, Bizanslı 130
Aristoteles 19, 88, 118, 122, 123, 126, 127, 131, 238, 124, 125, 292
Arkhilekhon Tapınağı 89
Asinus Aureus 229, 230, 238, 239, 247
Athênaios 207, 208
Attika Açımlamaları 114
Aureus, Asinus 227

B
Bakkhai 106, 107, 108, 110
Balzac 128, 215
barbiton 85
barbiton 97
Bathullos şarkısı 100
Baudelaire 215
Benda, Julien 215
Bilici Kitapları 278, 279
*Bin Bir Gece Masalları* 239, 262, 271
"Bir Roman Gibi" 307
Bossuet 215
Bowra, C.M. 325
Brook, Peter 113
*Bucolica* 15, 151, 304, 305

C
Catullus 25, 26, 159, 160, 166, 174, 193, 196, 200, 278, 157, 158, 161, 162, 163, 165, 149, 150, 151, 184, 185, 186, 153, 154, 155, 156
Catullus, Quintus, 201
Cerquiglini, Bernard 32
Certeau, Michel de 309
Charles, Michel 21, 28, 33
Chateaubriand 215
Cicero 191, 198, 210, 292
Ciceron 14, 132
Claudel 215
Claudis 195
*comissatio* 196, 197
Condorcet 215
Corneille 215

D
De Nuptiis Pelei et Thetibos 278
Déipnosophistai 207, 208
Demetrios, Phaleronlu 129
Deval, Frédéric 71, 73

Dion 45, 46
Dionysos 42, 44, 48, 51, 54, 79, 104, 106, 107, 39, 40, 41, 142, 205
Dionysos sympósion'u 92
Dionysos şöleni 46, 54
*dithyrambus* 104, 105, 106, 108, 111, 116
Dünyanın İlahi Belleği Mnemosyne 16

E
Edmonds, J.M. 324, 326
"Efes'in Hanımefendisi" 303
Eflatun 22, 95, 106, 119, 121, 144, 168, 192, 205, 207, 216, 292, 169,170
Elektra 31, 110
Eneides 24, 29, 138
entropi 316, 317, 319, 320
Epigramlar 20
Epistulae 211
Eros 41, 79
Estienne, Henri 99
Eumenius 134
Euripides 31, 106, 110, 222

F
flamenko 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 78, 113, 117, 118
Foucault, Michel 188

G
Galland, Antonie 239
Gellius, Aulus 169, 170, 197, 199, 203, 204, 205
Genç Plinius 220
*graffito* 159, 160, 166

H
*Her Bilim Dalında Parlayan Yazarlar Kataloğu* 130
Hesiodos 121
Hipparkhos 84
Hitabet Kurumu Üzerine 291
Homère et Dallas 16, 26
Homeros 15, 16, 17, 18, 22, 24, 29, 30, 82, 86, 89, 92, 101, 121, 122, 123, 137, 163, 224
Homeros et Dallas 30
Horatius 15, 138, 295
Hugo 215

I-İ
*Illiada* 88, 89, 101
*Illiada ve Odysseus* 18
*Illiada ve Oysseia* 17
*İç Savaş Üzerine* 302
*İlyada* 247
*İlyada ve Odysseia* 15
*İon* 119, 121, 122, 123
İskender 20, 128
İskenderiye Kitaplığı 103, 284
İskenderiye Kütüphanesi 130
İskenderiye Müzesi 128, 129
İskenderiye Okulu 282, 321, 322

J
Jarre, Jean-Michel 322
Julianus 201, 203

K
Kalimakos 130
Kheophorois 31
Khrysostomos, Dion 43, 44, 62
Kirkê 183
Kleobulos 85
Kleobulos şarkısı 43, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 59, 60, 61, 62, 63, 65, 93, 96, 100, 103, 321, 323, 324
Kleobulos'un şarkısı 84, 92
Kyklop 222

L
La Fontaine 25
La Rhétorique de la lecture 21
Lamartine 215
Lasos, Hermiôneli 105
Le Soulier de satin 112
Lévi-Strauss 188
Licinius 149, 150, 151, 154, 155, 156, 157, 158, 174
Licinius, Porcius 201
Lucilius'a Mektuplar 220

M
Macrobius 207
Maecenas 24
Mairena, Antonio 117
Makrobios 209
Martialis 20, 21, 189

Martin Guerre'in Dönüşü 306
Masa Sohbetleri 208
Maxwell şeytanı 316, 321
Mektuplar 220
Meunier, Mario 324, 325
*mimesis* 122
Mnouchkine, Ariane 113
Molière 215
Montesquieu 215
Mulroy, David 323, 326
Musalar 41, 104, 121

N
Nagy, Gregory 32, 76, 77, 116
negentropi 317, 320
Nemesis 159
Nietzsche 40

O
*Odlar* 15, 138
*Odysseia* 17, 219, 222, 223, 245
*Odysseus* 88, 89
Oidipus 125
*Okulların Yenileştirilmesi* 134
"On İki İmparatorun Yaşamı" 289
Oresteia 113
Orestes 110
Ovidius 235, 236

P
Panhelenik 94
Panhelenizm 91, 92, 103, 82, 83, 225, 318
Pennac, Daniel 307
Phaidros 19
Pindar's Homer 32
Plautus 22
Plinius 292, 293, 295, 297, 298, 299
Plutarkhos 208
Poetika 88, 123, 127, 238
*próposis* 47, 48, 49, 50, 51, 53, 54, 55, 56, 57, 59, 60, 61, 63, 100, 101
*próposis* şarkısı 93
Pythagoras 19

Q-R
Quintilianus 291, 292
Rabelais 215
Racine 215
Remake 306
*rhapsódos* 86, 88, 92, 119, 121, 122
Rimbaud 215
Roma 14, 137, 138, 142, 144, 145
Roma öpücüğü 174
Romalılar 143, 144
Ronsard 25
Rousseau 215
"Rüzgâr Gibi Geçti" 306

S-Ş
Sand, George 127, 215
Sappho 38, 198
*Saray Antolojisi* 90, 98, 102, 133, 162, 192
Saturnalia 209
Saturnalis 207
*Satyrikon* 178, 180, 182, 183, 275, 276, 300, 301, 302, 303
Scipio, Emilianus 280
Seneca 14, 176, 211, 220, 263
Septantes 130
Serres, Michel 138
Shakespeare 113
sıcak kültür 212, 213, 214, 215, 315
Sinbad'ın Yolculukları 271
Sofokles 14, 15, 31
Sokrates 14, 19, 118, 119, 120, 122, 168, 205, 206
Sophokles 110
Soter, Ptolemaios 129
sözsellik 17
Stace 293
Stendhal 24, 215
Svenbro, Jesper 163, 262, 264
*sympósion* 39, 40, 41, 42, 47, 50, 51, 52, 54, 55, 56, 57, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 70, 71, 72, 74, 79, 91, 92, 94, 95, 99, 101, 102, 107, 113, 114, 116, 141
sympósium 158, 196, 207, 319
*Şölen* 144

T
Tempest 113
Terentius 15
Thebaililer'e Karşı Yedi Önder 247
Thukydides 24
*To Sympósion* 216
Tocqueville 215

toplumsal entropi 113, 114
Trajanus'un Övgüsü 298
Truva Atı 80
Truva Savaşı 80
Tynnichos 120

V
Vergilius 15, 24, 29, 138, 151, 293, 304, 305
Verlaine 25, 215
Veyne, Paul 188
Vigny 215
Voltaire 25, 215

Y
Yasalar 192
yazı 16, 17, 19, 156, 167, 175, 319, 320, 321, 311, 312
Yourcenar, Marguerite 323, 324
Yunan Mucizesi 18, 19
Yunanistan 14

Z
Zola 128, 215
Zumthor, Paul 321

Antik dönemde Yunan ve Romalılar edebiyatı çağdaşlarımız gibi mi algılıyordu? Illiada ve Odysseia'yı ezberden okuyan eski Yunanlılar ile yazıdan okuyan bizler aynı edebi hazzı mı alıyoruz? Soğuk mermerler üzerine kazınan ve şimdi büyük bir hayranlıkla seyrettiğimiz şekil ve metinler 2500 yıl önce nasıl bir coşkunun ifadesiydi? Bildiğimiz anlamda edebiyat nasıl oluştu?

*Edebiyatın Yaratılışı,* bu ve benzeri birçok sorunun yanıtını ararken eski Yunan ve Roma'da gündelik hayata, kurumlara ve toplumsal yapıya yönelik birçok pencere açıyor. Edebiyatın geçmişine doğru çıkılan bu zevkli yolculuk esnasında şölenlerin, törenlerin, kişi, aile ve toplumsal ilişkilerin bilmediğimiz birçok ayrıntısına rastlıyoruz. Üstelik Florence Dupont "XX. yüzyılın bu son döneminde, coğrafi yolculukların bizi ulaştırabileceği başka yerler pek kalmadı. Ben'in bir Başkası olduğunu gözlemlememiz için, bir süre sonra, zamanda yapılacak yolculuklardan başka bir şey kalmayacak elimizde" diyerek bu yolculuğa mecbur olduğumuzu, böylesi yolculuklar aracılığıyla Avrupa kültürünü oluşturan *yazı* ve *ayin şiiri* geleneklerinin kökenlerine inebileceğimizi gösteriyor.

*Edebiyatın Yaratılışı*, pek çok edebiyat kuramcısının dile getirmeye cesaret edemeyeceği bir iddiaya dayanıyor: Edebiyat gündelik hayat etkinlikleri içinden doğmuştur; bugün kitaplarda sözü mumyalaştıran "yazılı kültür"ün, "soğuk kültür"ün değil, her gün sıradan bir biçimde yaşanan, bedenin ve müziğin hazlarına açık olan "sözlü kültür"ün, "sıcak kültür"ün bir ürünüdür. Eski Yunan'da sarhoşluk, uyuşturucu kullanımı, eşcinsellik, aşk ve sarhoşluk çağrısı olarak söylenen Anakreon şarkıları; bir soluk alışverişi olan Roma öpücüğü ve ruhu ateşleyen şölenler "sıcak kültür"ün parçalarıydı. Roma'da aydın olmak çok kitap okumakla değil, şölen sofrasında yerini koruyabilmekle ölçülüyordu. Romalılar umudu kusur olarak görüyor, deniz kazasında kurtulmayı değil, batmayı kahramanlık olarak adlandırıyorlardı. Eski Yunan'da felsefe sözlü olarak öğretiliyor; Sokrates yazmıyor, konuşuyordu. Şiir şarkıcıların ve dinleyicilerin katılımıyla çoğalıyor, ayine dönüşüyordu. Yazı, tüccarların depo sayımı için gerekli olan bir araç olarak görülüp önemsenmiyordu... Edebiyat okunan değil, yaşanan bir şeydi.

"Sıcak kültür"ün yerini yazılı edebiyatın "soğuk kültür"üne bıraktığı günümüzde, Dupont, flamenko, rebetiko ve festival kültürüne bakarak edebiyat üzerine düşünmeyi öneriyor. Böylece, sözü yeniden bularak, geçmişimizle olan bağlantılarımızı koparmadan kendimizi geleceğe yansıtabileceğimizi; yazıyı müzik ve dansla yeniden buluşturabileceğimizi; geçmişimize gömülü dünyaları keşfedebileceğimizi gösteriyor.

AYRINTI • İNCELEME
ISBN 975-539-294-7
9 789755 392943