CİNSELLİK VE KORKU

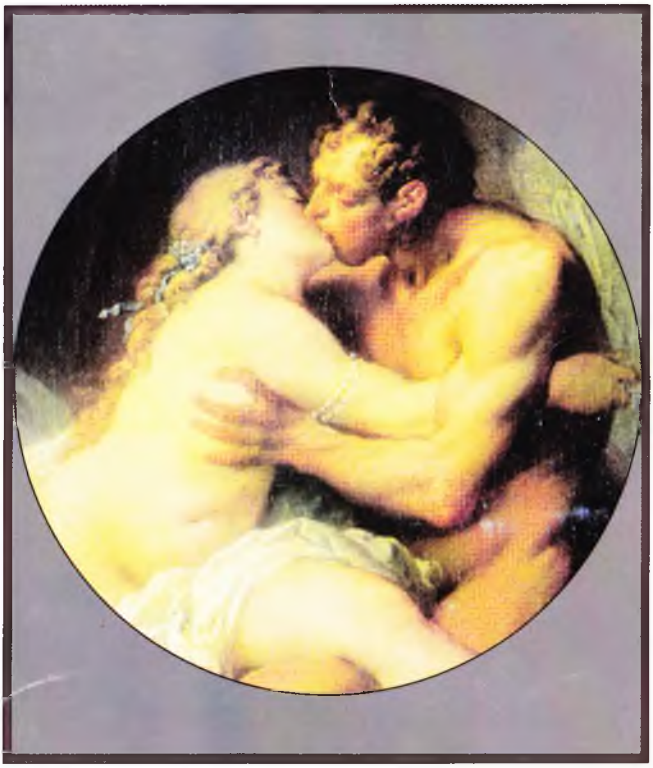
Pascal Quignard

Pascal Quignard

CİNSELLİK VE KORKU

inceleme

CAN



Fransızca aslından çeviren
AYKUT DERMAN

Pascal Quignard

CİNSELLİK VE KORKU

CAN

ÇAĞDAŞ DÜNYA YAZARLARI

Düzelti: Fulya Tükel
Dizgi: Serap Kılıç

ISBN 975-07-0032-5
© Editions Gallimard 1994 / Can Yayınları Ltd. Şti. (1998)

Bu kitap, İstanbul'da Can Yayınları'nda dizildi,
Özal Basımevi'nde basıldı. (2001)
Cilt: ZE Ciltevi

Pascal Quignard

CİNSELLİK VE KORKU

İNCELEME

Fransızca aslından çeviren
AYKUT DERMAN

CAN YAYINLARI LTD. ŞTİ.
Hayriye Caddesi No. 2, 80060 Galatasaray, İstanbul
Telefon: (0-212) 252 56 75 - 252 59 88 - 252 59 89 Fax: 252 72 33
web sayfamız: http://www.canyayinlari.com
e-posta: yayinevi@canyayinlari.com

Özgün adı
Le sexe et l'effroi

PASCAL QUIGNARD'IN
CAN YAYINLARI'NDAKİ
KİTAPLARI

CİNSELLİK VE KORKU / *inceleme*
DÜNYANIN BÜTÜN SABAHLARI / *roman*

Pascal Quignard, 23 Nisan 1948'de, Verneuil-sur-Avre, Fransa'da doğdu. Dilbilimcilerin ve müzisyenlerin bulunduğu ailesiyle birlikte, 1950-1958 yılları arasında Havre'da yaşadı; ardından Sèvres kentinde liseye devam etti; üniversite eğitimini ise, felsefe üzerine yaptı. 1969 yılında ilk kitabını yayınlattı; aynı zamanda da, Fransa'nın en büyük yayınevlerinden biri olan Gallimard'da editörlük yapmaya başladı; 1994 yılına kadar, aynı yayınevinde çeşitli kademelerde görevler aldı. Bu arada, pek çok konuda ve türde yapıtlar verdi; denemeler, romanlar, masallar, operalar yazdı; öte yandan Versailles Şatosu'nda gerçekleştirilen Uluslararası Barok Tiyatro ve Opera Festivali'ne başkanlık etti; kimi yapıtlarının sinemaya uyarlanmasına katkıda bulundu. Yazar, halen Fransa'da yaşıyor; yazarlığın yanı sıra müzikle uğraşıyor. Bütün yapıtları için 2000 yılı Prens Pierre de Monaco Edebiyat Ödülü'nü alan *Quignard*'ın başlıca romanları arasında, *Le Salon du Wurtemberg, L'occupation Allemande, Dünyanın Bütün Sabahları* (Türkiye'de Can Yayınları tarafından yayınlanan yapıt, Alain Corneau tarafından filme çekildi), *Les Tablettes de buis d'Apromenia Avitia, Vie Secrète*, son kitabı olan *Terrasse à Rome* (yazar bu romanı için, 2000 yılı Fransız Akademisi Büyük Roman Ödülü'nü aldı) sayılabilir. *Cinsellik ve Korku*'nun dışında, *Quignard*'ın *Le nom sur le bout de la langue, Rhétorique spéculative, La haine de la musique* gibi inceleme ve denemeleri vardır.

İÇİNDEKİLER

Önsöz 9
1. Parrhasios ile Tiberius 13
2. Roma Resmi 35
3. Fascinus 49
4. Perseus ile Medusa 68
5. Roma Erotizmi 78
6. Petronius ile Ausonius 91
7. Domus ve Villa 97
8. Medeia 114
9. Pasiphae ile Apuleius 125
10. Boğa ile Dalgıç 134
11. Roma Melankolisi 143
12. Liber 157
13. Narkissos 167
14. Sulpicius ve Pompei Harabeleri 181
15. Gizemler Villası 190
16. Taedium'dan Acedia'ya 207

Önsöz

Ana rahmine düşmemizin kafamızın içinde uyandırdığı huzursuzluğu yaşam boyu taşırız.

Dünyaya gelmemize neden olan hareketleri bize anımsatan bir imge karşısında duyduğumuz sarsıntıyı başka hiçbir imge karşısında duymayız.

İnsanlar, üretim organları giderek biçim değiştiren ve net olarak farklı biçim aldığında da birbiriyle çiftleşen erkek ve dişi, memeli iki yaratığın rol aldığı sahne sonucu meydana gelir; bu böylece sürüp gitmektedir.

Sertleşen, sonra boşalan erkek üreme organında, üretici tohumun içine hemen boşalan şey yaşamın ta kendisidir; buysa, insanlığı tanımlayan çizginin çok altında kalan bir olgudur. Bir başka hayvanın bedenine bir hayvan gibi sahip olmaya iten hayvansı tutkuyu önce aileye özgü, sonra da tarihsel soyağacımızdan ayırt edemeyişimiz bizi huzursuz kılar. Ve bu huzursuzluk, ölümün gerçekleştirdiği ayıklama ile 'bireyleşme' şanslarını ancak rastlantısal cinsel üreme sonucu elde edebilen bireylerin, soyağacına göre art arda gelişlerini birbirinden ayıramayışımız yüzünden bir kat daha artar. Öte yandan, rastlantısal eşeyli üreme, ölüm yoluyla öngörülemez ayıklanma ve bireysel periyodik bilinç (düş görme edimi bunu yeniden kurup akıcı kılar, dil edimi bunu yeniden düzenleyip karanlığa boğar) aynı anda bakılan tek bir olgudur.

Oysa biz bu 'aynı anda bakılan olgu'yu hiçbir biçimde göremeyiz.

Tanık olmadığımız bir sahne sonucu meydana geldik biz.

İnsan, bir imgesi her zaman eksik kalan bir yaratıktır.

İnsan, ister gözlerini yumup gece düş kursun, ister gözlerini açıp gün ışığında gerçek şeyleri dikkatle gözlemlesin, ister bakışları yönünü şaşırıp yolunu yitirsin, ister gözlerini elinde

tuttuğu kitaba yöneltsin, ister karanlıkta oturup bir filmin akışını dikkatle izlesin ya da kendini bir tabloyu izlemeye versin, gördüğü her şeyin ardında bir başka imge arayan, bu imgeyi bulmak için çırpınıp duran bir bakıştır.

Eski Roma fresklerinde canlandırılan soylular (patriciuslar), olduğu yere demir atmış gibidir. Hareketsiz durur, bakışı yataydır, şaşkınlık dolu bir bekleyiş içindedir, ne olduğunu bilemediğimiz bir anlatının en dramatik yerinde donup kalmış gibidir. Zor bir Latince sözcük üzerinde kafa patlatmak istiyorum: *fascinatio* (büyülenme). Yunanca *phallos* sözcüğünü Latince *fascinus* sözcüğü ile karşılar. Bu konuyu işleyen ezgilere 'fescennins' adı verilir. *Fascinus,* bakışı yakalayıp dondurur; öyle ki bakış, kendini baktığı şeyden koparıp alamaz. Bu olgunun esinlediği ezgiler, romanın ya da yerginin (*satura*) Romalılarca icat edilişinin kaynağında yer alır.

Büyülenme, dilin ölü açısının algılanmasıdır. İşte bu yüzden söz konusu bakış, her zaman kaçıcı bir bakıştır.

Anlaşılması olanaksız bir şeyi anlamaya çalışıyorum: Yunan cinselliğinin İmparatorluk Roması'na taşınması. Bu değişim hakkında bugüne kadar, bilmediğim bir nedenle ama kavrayabildiğim bir korku yüzünden kimse düşünmedi. Roma dünyasını imparatorluk biçiminde yeniden düzenleyen Augustus'un elli altı yıllık hükümdarlığı boyunca, Yunanların neşe dolu, açık ve net cinselliği, ürkütücü bir melankoliye dönüştü. Bu başkalaşımın ortaya çıkması için otuz yıllık bir süre (İÖ 18 yılından İS 14 yılına kadar) yeterli oldu, o zamandan bu zamana da bizi sarıp sarmalamayı, egemenliği altında tutmayı sürdürüyor. Octavius Augustus'un princeps'liğinin ortaya koyduğu, İmparatorluğun da dört yüzyıl boyunca Romalı devlet memurlarınca yeniden formülleştirilen biçimiyle aşırı bağlılık içinde yaygınlaştırdığı cinselliği bir bakıma yeniden ele alan Hıristiyanlık dini bu başkalaşımın sonuçlarından biri oldu yalnızca.

İki depremden söz ediyorum burada.

Eros, insan-öncesi, bütünüyle hayvansı, insanın edindiği dil ile istemli ruhsal yaşamın farklı iki biçimini barındıran iç daralması ve gülmenin oluşturduğu kıtayı sıkıştıran arkaik bir levhadır. İç daralması ve gülme, bu volkandan ağır ağır dökülen yoğun küllerdir. Bunlar hiçbir zaman ne yakıcı ateş, ne de yerin dibinden eriyik halinde yükselen ağdalı kayaç olmuşlardır. Toplumlar ve diller, kendilerini tehdit eden bu taşmaya

karşı her zaman savunma durumunda olmuşlardır. Soyağacıyla ilgili anlatılar insanda, istemdışı kas kasılması özelliği taşır; bunlar, çevrimsel olarak uyumak zorunda olan sıcakkanlı hayvanlara özgü düşlerdir; toplumlar için yaratılmış mitlerdir; bireyler için kaleme alınmış aile romanlarıdır. Hiçbirimizin –ayın on kez doğup battığı o karanlık, bilinmez süre sonunda dünyaya gelen bizlerin– görmemiş olduğu, göremeyeceği birleşmeye bir anlam vermek amacıyla Babalar, yani öyküler yaratırız.

Uygarlıkların kıyıları birbirine değip birbiriyle örtüştüğünde, sarsıntılar doğurur. Bu depremlerden biri, Batı'da, Yunan uygarlığının kıyısı Roma uygarlığının kıyısına ve bu uygarlığın oluşturduğu kurallar dizgesine değdiğinde, yani cinsel iç daralması *fascinatio*'ya, cinsel gülüş de *ludibrium*'un sarakasına dönüştüğünde meydana geldi.

24 Ağustos 79'da da yerin dibinden gelen gerçek bir deprem, o sırada olup bitmekte olan şeylerin üzerini ânında örterek ardında o korkunç olaya tanıklık eden dört kent bıraktı. En azından, Pompei, Oplontis, Herculanuem ve Stabiae kentlerinin kalıntılarını günümüze ulaştıran ne tanrı, ne Titus, ne de insanlardır. Bu, adı geçen kentlerin sakinlerini bir anda ölüme götüren, böylelikle de o 'büyüleyici' figürleri dört yüzyıl boyunca önce süngertaşı, daha sonra mantar meşesi katmanlarının altında koruduğu için minnet duymamız gereken kavurucu lavlar sayesinde gerçekleşmiştir.

Atrani, Haziran 1993

1

Parrhasios ile Tiberius

Augustus'un yerine 14 yılının Eylül ayında Tiberius geçti. Tiberius, ardında iki bilmece, iki de san bırakarak tarih sahnesindeki yerini aldı. Söz konusu iki bilmece, *cunnilingus* (oral seks) ile inzivaya çekilme, iki san da gündüz körlüğü ile pornografidir. İmparator Tiberius, Ephesoslu Yunan ressamı Parrhasios'un desenlerini ve tablolarını biriktirmişti. Eskiler, Parrhasios'un *pornographia*'yı Atina'da, İÖ 410 yılında bulguladığını aktarır. *Pornographia*, sözcüğü sözcüğüne 'fahişe-resmi' demektir. Parrhasios, fahişe Theodote'yi sevdi ve onun çıplak resimlerini yaptı. Sokrates, ressamın tensel zevklere düşkün (*abrodiaitos*) olduğunu ileri sürüyordu.

Tarihçi Suetonius, İmparator Tiberius'un yatak odasına Parrhasios'un yaptığı, Meleagro'ya 'utandırıcı bir dostlukla' bağlı olan Atalante'yi konu alan (*Meleagro Atalanta ore morigeratur*) bir tablosunu astırttığını yazar. Fransa Kralı 13. Louis de birden, yatak odasında o zamana kadar asılı duran tüm öteki tabloları kaldırtarak, yerine Georges de la Tour'un bir *Ermiş Sebastian* tablosunu astırtmıştı. Suetonius, sözünü şöyle sürdürüyor: "Tiberius 'Kapri'de inzivaya çekildiği evinde, gizli isteklerini (*arcanarum libidinum*) yerine getirmek için sedirler yerleştirilmiş bir oda düzenletmeyi düşündü. Burada genç kızlarla karşı cinse aşırı düşkün genç erkekleri bir araya getirip bunları alışılmadık biçimlerde seviştiriyordu. *Spintrias* adını verdiği ve üçlü

zincirleme olarak kendisinin tasarladığı bu birleşmelerde çiftler birbiriyle sevişirken oluşturdukları görüntü ile onun zayıflamış arzularını (*deficientis libidines*) kamçılamış oluyorlardı. Bazı odaları, en çok şehvet uyandıran tablolara ve heykellere (*tabellis ac sigillis lascivissimarum picturarum et figurarum*) öykünen resimlerle ve heykelciklerle süslediği gibi, oyuna katılan her figüranın onun istediği pozisyonları (*schemae*) kolaylıkla anlayıp şaşırmadan uygulayabilmesi için bu odalara Elephantis'in kitaplarını da koydurttu. Yüzdüğü sırada, bacaklarının arasında oynaşıp dilleriyle ve ısırarak (*lingua morsuque*) kendisini tahrik etmeye alıştırdığı çok küçük yaştaki çocuklara 'minik balıklar' (*pisciculos*) adını takmıştı. Henüz sütten kesilmemiş çocuklara, meme gibi emmeleri için bedeninin çeşitli uzuvlarını veriyordu. En çok yeğlediği buydu. Venüs ormanlarına ya da koruluklarına yaptırttığı mağaralarda ve oyuklarda, karşı cinsten gençler kendilerini birbirlerine Orman Tanrısı ve Orman Perisi (*Paniscorum et Nympharum*) giysileri içinde sunuyorlardı."

Eskilerin kafasında, oral seks, Lesboslu Yunan kadınlarının uyguladığı *cunnilingus*'tan kaynaklanıyordu. *Lesbiazein* fiili, emmek anlamına geliyordu. Yunan ve Roma haremlerinde göz yumulan bu uygulama, sakalı çıkmaya başlayan özgür bir erkek için utanç verici bir iğrençlikti.

Yunanistan'da olsun, Roma'da olsun hiçbir zaman eşcinsellik söz konusu olmadı. 'Eşcinsellik' sözcüğü 1869'da ortaya çıktı. 'Karşıcinsellik' sözcüğü de 1890'da. Ne Yunanlar, ne de Romalılar, eşcinsellik ile karşıcinsellik arasında hiçbir zaman bir ayrım gözetmemişlerdi. Birbirinden ayırdıkları şey etkinlik ile edilginlikti yalnızca. Phallos'u, yani erkeklik organını (*fascinus*), bedendeki tüm öteki deliklerden (*spintrias*) ayırıyorlardı. Oğlancılık Yunanlarda, topluma kabul edilme kuralıydı. *Pais* ile arkadan birleştiğinde, erişkin erkeğin spermi oğlan çocuğuna erkeklik aktarıyordu. Arkadan birleşmek anlamına gelen Yunanca *eispein* fiili, Latince'de sözcüğü sözcüğüne *inspirare* (esinlemek) fiiliyle karşılanır. Erkek sevgilisi, *inspirator*'a, yani kendisinden daha yaşlı vatandaşa kendini verir, buna karşılık ondan av eğitimi ve kültür alır; ikisi de savaş için gerekli

şeylerdir. İnsan yaşamı tam anlamıyla, yani toplumsal, ticari, sanatsal yaşam, başka deyişle savaş, avı insanın oluşturduğu bir avlanma edimidir.

Yunanlarda eşcinsel çiftte rollerin değişimi söz konusu değildir. Atina'da erkeklerin fahişelik yapması, bunu yapan kişinin vatandaşlık haklarını yitirmesine neden oluyordu; aynı kişi politika yaparken yakalanırsa, ölümle cezalandırılıyordu. Bu, kadınların zina yapmasından daha yüz kızartıcı bir suç olarak kabul ediliyordu (kadınlara bu nedenle ölüm cezası verilemiyordu). Oğlan çocuklarının eşcinsel dönemden geçmesinin işlevsel bir yanı vardı: Bunun amacı çocuğun, kadınların yaşadığı haremden bir erkeğin kollarında ayrılmasını sağlayarak onu haremin edilgin cinselliğinden kurtarmak, böylelikle bir üretici (baba) ve bir vatandaş (bir *èrastes,* etkin bir âşık, bir savaşçı-avcı) haline getirmekti. Kılların çıkması, farklı iki cinsel davranışın sınırını belirliyordu: *Polis*'in içinde yer alan kılları çıkmış delikanlılar, haremde sakalsız bıyıksız, edilgin olmanın karşıtını oluşturuyordu. Böylelikle Hermes örneğin, ya sakalsız ve cinsel organı sönük ya da sakallı ve cinsel organı sertleşmiş olarak canlandırılabiliyordu. Hiçbir erkek ve hiçbir kadın sakallı olana arzu duyamazdı. Sakallı olmayan güzeldi yalnızca. Yunanların kesinlikle değiştirilemez olarak kabul ettiği karşıtlık şuydu: bir yanda sakallı ve sarhoş *èrastes*, öte yanda sakalsız ve ayık *eromen*. Eşcinsel sevgiyi gösteren, elle tavşan avlama ritüeli (bu tören sonunda şimdiye kadar av olan, bundan böyle avcıya dönüşmüş oluyordu) ile cinsel organı sertleşmiş sakallı erişkinin sakalsız olanın sönük cinsel organını sıvazlaması (her erişkin etkindir) ritüeli işte bu düşünceden kaynaklanır. Bu, erotik Yunan vazolarının çoğunun üzerinde gördüğümüz geleneksel iki senaryodur.

Oğlancılık geleneği Yunanistan'da harem ile *polis*'in karşıtlığından kaynaklanıyordu. Romalılar, haremin kurum olarak varlığından haberleri olmadığından, bu karşıtlığı göremediler. Romalıların aşk anlayışı, Yunanların aşk anlayışından şu temel görüşlerle ayrılır: *Gens*'e özgü zevk âlemi; politik sözlü densizlik ile evin koruyucu hanımının aile bireylerinin (*gentes*) saflığını, dürüstlüğünü (*castitas*)

kollaması arasındaki karşıtlık; bir de kölelerin itaati (*obsequium*). Roma'nın cinsel ahlak anlayışı katıydı. Bu ahlak, erkeklerin kuralları uygulamasını ve kesin olarak etkin davranmalarını gerektiriyordu. Baba Seneca bunu, Konsül Quintus Haterius'a söylettiği şu özdeyişle özetler (*Controversiae, IV, 10*): *Impudicitia in ingenuo crimen est, in servo necessitas, in liberto officium* (Özgür doğmuş erkek için edilgin davranış suçtur; köle için mutlak görevdir; özgürlüğünü kazanmış kişi için efendisine karşı yerine getirilmesi gereken bir hizmettir). Baba Seneca, Quintus Haterius'un bu özdeyişinin (*sententia*) kendisine aktarıldığında, retorikçinin *officium* (hizmet) sözcüğüne yeni bir anlam yüklemiş olmasının, İmparator Augustus'u çok hoşnut ettiğini de ekler.

Romalıların töreleri çok katıdır: Soylu bir erkek için, anal seks ve 'irrumatio' edepli davranışlardı, oral seks ve anal edilginlik edep dışı sayılıyordu. *Pedicare,* anal birleşme anlamına geliyordu. Oral seks ise, bu terimi seçen toplum hakkında çok şey ifade eden modern bir terimdir. Kendiliğinden, zorlama olmaksızın emmek anlamına gelen *fellare,* bir Romalının anlayamayacağı bir edimdir. *Irrumatio* uygulamak, yani ağzına verip doyuma ulaştırıncaya kadar emmeye, hafifçe ısırmaya zorlamak, eşe ancak etkin olarak uygulanabilecek bir edimdir.

Edilginliğin (edep dışı davranışın) yasaklanması Roma'da, yaşı ne olursa olsun her özgür erkeği kapsıyordu. Oysa Yunanistan'da bu yasak özgür erkekleri, sakalları çıktığı andan itibaren bağlıyordu (sakalları çıkmadan önce hepsi edilgindi, yani kadın gibi davranıyorlardı). Roma'da bir erkek, edilgin cinsel ilişkide bulunmadığı sürece (etkin olduğu sürece) edepli sayılıyordu. *Pudicitia,* yani edeplilik özgür erkeğe özgü bir erdemdir. Özgür doğmuş hiçbir delikanlıya (*praetextati et ingenui*) dokunulamaz. Romalılar, Yunan *polis*'inin kurumlaştırdığı, delikanlıların (*paides*) erişkin erkekler tarafından topluluğa alınması (*paid-erastikè*) geleneğine bu noktada karşıttılar. Bazı Romalı şairler ancak principatus döneminde *èraste*'lerin *paide*'lere (erişkinlerin *pueri*'lere) karşı besledikleri 'politik', eğitici, eşitlikçi, karşılıklı aşkın benimsenmesini önerdiler. Bu tarz

aşkı ilk kez, bedenini para ile satan kadınlara, sonra metreslerine aktardılar. Daha sonra da soylulara. Bu dönüşümün kurbanı, Şövalye Publius Ovidius Naso oldu. Ovidius, *voluptas*'ın, yani cinsel zevkin karşılıklı olması gerektiğini ileri süren ilk Romalıdır. Ona göre erkek, içinden gelen arzuyu, kadının alacağı zevkin önüne edepsiz biçimde geçmemesi için frenlemelidir (bir Romalı için duygusallık yüz kızartıcıdır, kendini başka *status*'tan birinin yerine koymaksa delilik): *Odi concubitus qui non utrumque resoluunt* (karşılıklı olmayan kucaklamalardan nefret ederim). Ovidius, Konsül Haterius'un kullandığı *officium* sözcüğünü kullanarak sözlerine şunları ekliyor: *Officium faciat nulla puella mihi* (Bir kadından bana hizmet etmesini beklemem). İçinde bu düşüncelerin yer aldığı *Ars amatoria* yayınlanır yayınlanmaz Augustus, Şövalye Ovidius'u 'dünyanın öbür ucuna', Tuna Irmağı kıyısındaki Tomi'ye (bugünkü Köstence) sürdü. Bu sürgünü Tiberius da onayladı. Ovidius 17 yılında öldü.

Hangi toplumsal sınıftan olursa olsun Eskilerin cinsel ilişkilerine günah ya da suçluluk duygusu gölge düşürmediği gibi, bu konuda bir zorlama da söz konusu değildi. Ne var ki Roma'da bu konuda toplum içindeki statü egemendir. Püritanizm cinsellikle değil, erkeklikle ilgilidir. Sevişmek, kendini bundan alıkoymaya her zaman yeğ tutulur; ne var ki edimin biçimi bunu yapanların ev hanımı, kibar fahişe, vatandaş, köle ya da özgürlüğüne kavuşmuş köle oluşuna göre değişir. Boşanmanın yasaya bağlanması, bundan kaynaklanan çokeşlilik, ev hanımlarının özgürlüğe kavuşması ve *obsequium*'un yaygınlaşması geleneksel ahlak anlayışının düzenini bozdu. Evlilik kurumunda aşkın varlığına, şehvet düşkünlüğünün zaferi gözüyle bakıldı. Augustus bundan rahatsız oldu. Vergilius bu rahatsızlığın yanında yer aldı. Ovidius bu tepkiye karşı çıktı. Augustus yeni düzeni, yeni bir teoloji ve yeni bir hukuk düzeni olarak dayattı. Bir oyuncuyu, karısı yalnızca saçlarını kestiği için sürgüne gönderdi: Kadın, saçlarını köleler gibi kestirmekle, *status*'unun dışına çıkıyor, köle haline geliyor, sevdiği erkeğin hizmetine (*obsequium*) girmiş oluyordu. Augustus, kızı Julia'yı âşık olduğu için, Campania kıyıları açığındaki

küçücük Pandataria Adası'na sürgüne gönderdi. Kocası Tiberius, bu cezaya karşı çıkmadı. Julia 14 yılının sonlarında öldü. Tacitus'un söylediğine göre, çektiği acı onu hiçbir yiyeceğe el sürmemeye, kendini ölüme terk etmeye zorlamıştı.

Bir soylunun edilgin aşk yaşaması, ev hanımının duygusal aşk yaşaması ya da eşini aldatması kadar büyük bir suçtur. Ne var ki etkin eşcinsellik ya da bir kadının âşığına elle istimna uygulaması masum bir harekettir. Öte yandan her vatandaş, evlenmemiş bir kadınla, bir metresle, özgürlüğünü kazanmış bir köleyle, hizmetindeki bir erkekle istediği biçimde sevişebilir, ona istediğini yapabilir. Roma dünyasında en sarsıcı davranışların yanında en ince ahlak titizliği taşıyan davranışlara da rastlayabilmemiz bundan kaynaklanır. Erdem (*virtus*), cinsel güç demektir. Erkeklik (*virtus*'a sahip olma) özgür erkeğin görevi, onun erkekliğinin göstergesi olduğundan, başarısızlık, utanç veren ya da akıl bozukluğunu gösteren bir durumdu. Romalılara özgü tek cinsellik örneği, kendinden başka olan her şey üzerinde *dominatio* (egemenlik) sağlamaktır. Alt sınıftan olanlar arasında ırza geçme ölçüt olarak kabul edilir. Gücünü ötekinin hizmetine sunmaktan zevk almak saygıdeğer bir davranıştır. Martialis'in şu sözleri bu ölçütü tanımlar: "Kolay bir kız istiyorum; öyle ki kendini benden önce genç köleme versin ve tek başına her üçümüzü de zevke ulaştırsın. Yüksekten atan kadınlara (*grandia verba sonantem*) gelince; gidip kendilerini bir Bordeauxluya düzdürsünler (*mentula crassae Burdigalae*)." Etkin olan, duygusal olmayan her erkek dürüsttür. Başkasının hizmetine sunulan (*officium, obsequium*) her zevk kölelik göstergesidir ve bir erkeğin *virtus*'tan, erkeklikten yoksunluğunu, dolayısıyla da iktidarsız (*impotentia*) olduğunu gösterir. Roma dünyasında, bize önemsizmiş gibi görünen hataların, bizi isyan ettirecek ölçüde sertlikle bastırılması işte bu düşünceden kaynaklanır. Irzına geçilen genç kız lekelenmiş sayılmaz, buna karşın ırzına geçilen annenin ölmesi gerekir. Azat edilmiş kölenin özgür bir çocuğu öpmesi ölümle cezalandırılır. Valerius-Maximus, Publius Maenius'un on iki yaşındaki kızını öptüğü için eğitmenini öldürdüğünü aktarır.

Köle, efendisini arkadan düzemez. Artemidor'a göre bu, suçların en büyüğüdür. Hatta birinin böyle bir düş görmesi bile, bu düşü kendi ruhunun derinliğinde ve gecenin karanlığında görmüş olmasına karşın o kişinin başına bazı dertler açar. Efendilerin köleleri arkadan düzmesi ise kurala uygundur. Patricius, parmağını birine uzatıp şöyle diyordu: *Te paedico* (Seni arkadan düzerim) ya da *Te irrumo* (Organımı ağzına veririm). Cumhuriyet döneminin sonlarında Cicero'nun cinselliği böyleydi. İmparatorluk döneminde Seneca'nın cinselliği de bundan farklı değildi.

❋

Roma sitesi erkeklerin *pietas*'ı, eşlerin *castitas*'ı, kölelerin de *obsequium*'u idi. Latince bu üç sözcük, Suetonius'un, Parrhasios'un pornografik resimlerine tutkun, oral sekse düşkün İmparator Tiberius hakkında aktardığı cinsel anekdotların ne ölçüde gerçeği yansıttığını anlamamızı sağlar.

Romalıların *pietas* sözcüğünün, aynı kökten gelen, dindarlık, sevgi anlamına gelen Fransızca 'piété' sözcüğü ile ilgisi yoktur. *Pietas*, babası Agkhises'i sırtında taşıyan Aeneas'tır. Tam anlamıyla, Romalıların birbirlerine olan bağlılığıdır. Latince uzmanlarının çoğu kez aktardıkları gibi, aile sevgisi değildir. Ağırlığı oğulların 'omuzlarına' binen zorunlu bir davranıştır. Oğulun babaya gösterdiği karşılıksız özveridir. Tuhaftır ama kurucu mit olarak kutlanan (Aeneas'ın annesi olmadan önce Eros'un ve Priapos'un annesi olan, Sezarların atası sayılmadan önce fiziksel dünyanın anası olan) Venüs değil, oğulun babaya bağlılığıdır, Venüs'ün kocasını, yani Agkhises'i omuzlarında taşıyan Aeneas'tır. Romalılarda bir görev kabul edilen cinsel ilişki gibi, aile bağları da tek taraflıdır. *Pietas*, gençlerin yaşlılara karşı yerine getirmek zorunda olduğu vazgeçilemez görevdir. Akşam karanlığını şafağı doğurmaya, meyveyi tohum vermeye, bakışı fascinus'a yönelmeye zorlayan, evladın babaya gösterdiği bu zorunlu sevgidir. (Eski dünyanın menzillerini oluşturan erkekler arası dayanışma bağlarını, esirgeme kurumlarını, vaftiz babalığını, daha sonraları Ro-

ma Katolikliğinde papazların yardımseverliğini, Sicilya mafyasını ortaya çıkaran işte bu sevgidir.)

Homeros, Aphrodite'i İda Dağı'nda sığır çobanlığı yapan Agkhises'e yaklaşırken betimler. Agkhises, Aphrodite'in kemerini çözer ve Aeneas'ın tohumunu atar. Agkhises, söz verdiği halde dilini tutamadığı için Aphrodite'i yitirir. Agkhises'in Aphrodite'i yitirmesi gibi, Aeneas da babası Agkhises'i ve oğlunu (Ascagne) kurtarmak için karısını terk eder. Yalnızca baba ile oğul arasında tanrısal bir sevgi (*pietas*) vardır; ki bu, aynı zamanda görevdir. Karı ile koca arasında insani bir bağ vardır (Romalılarda evliliği başlatmak için el sıkışmak yeterlidir), bu bağda var olan karşılıklı arzu, tarafları hiçbir şeye zorlamaz; bağlayıcı olan, doğurganlık konusunda beslenen umuttur. Aeneas, aynı şekilde Didon'u da terk eder: İçinde duyduğu isteği, kendi *gens*'ine borçlu olduğu görev duygusuna kurban eder. Venüs'ün oğlu böylelikle Venüs'ü üç kez *pietas*'a kurban etmiş olur.

❄

Romalıların *castitas* sözcüğünün, aynı kökten türemiş, namusluluk, dürüstlük anlamına gelen Fransızca 'chasteté' sözcüğü ile ilgisi yoktur. *Castitas*, Sextus tarafından ırzına geçilen ve erkek arzusunun zorba ve 'Etrüsklere özgü' şiddeti yüzünden canına kıyan Lucretia'dır: Cumhuriyet yönetimi, onun bronz bir hançerle kendi canına kıyması sonucu doğmuştur. Cumhuriyetin doğmasına neden olan şey, Venüs ile *pietas* arasındaki yürek burkan karşıtlığın en canlı örneğini sunduğu, istek ile dölleme arasındaki, kardeşlerin karşılıklı zorbalığı ile babaların cumhuriyeti arasındaki karşıtlıktır. Daha açık ifadeyle: Etrüsk dünyası ile Roma değerleri arasındaki karşıtlıktır. Aynı şekilde, kentin kuruluşu sırasında Romulus, kardeşi Remus'u şiddet kullanarak öldürmüştü. Babalar da Romulus'u öldürerek, onun artık gökyüzünde bir tanrı olduğunu, dolayısıyla da bundan böyle bu dünyadaki bir kralın buyruğuna giremeyeceğini ileri sürmüşlerdi.

Tarquinius Collatinus'un (hiç yatmayan, gece bile oturup yün ören) sadık eşi Lucretia, Sextus'un tecavüzüne uğ-

radığı için neden canına kıydı? *Mater certissima, pater semper incertus* (Anne her zaman belli, baba ise asla belli değildir). Irza geçme, dölleyiciliğin lekelenmesine neden olur. Sadakat aileye özgü bir duygu değil, aynı spermlerden gelen soy güvencesinin gereğidir. *Castitas* ise evliliğin dölleyiciliğini güvenceye alan tek amaçtır. Bir *matrona,* döllenmemiş olduğu durumda *patronus*'a sadakatsizlik edemeyeceği gibi, ırzına geçilmesine de olanak vermemek zorundadır. Irzına geçilecek olursa, bunu yapan kişi yakalandığında cezalandırılır ama ırzına geçilmiş kadının cezası ölümdür. Namusluluğun olumsuz tanımı namussuzluktur (*stuprum*). Henüz anne olmamış ya da hiç olmayacak kadınlar her şeyi yapabilir. *Stuprum,* annelerin ve dul kadınların sorunudur. *Stuprum*, yasal olmayan tensel bağların oluşmasına yol açan bir kan kirlenmesidir. Irzına geçilmiş bir anne ya da dul bir kadın namussuzlukla suçlanır. *Pudicitia* işte budur: tenin etkin arılığı. *Castitas*, 'kast'ın arılığı demektir; bunu da embrioyu rahminde taşıyanlar sağlar ve Eskilerin düşüncesine göre bu arılık, erkeğin tohumundan gelir. Irzına geçilen Lucretia'nın kendi canına kıyması gerekir, o da böyle yapar.

Namusun en büyük göstergesi budur. Macrobius'un aktardığı bir anekdot, *castitas*'ın özelliğini bize daha iyi anlatır (*Saturnales,* II, 5, 9). Abla Julia'nın üç çocuğunun babalarına (Agrippa) inanılmaz ölçüde benzemesi herkesi şaşırtıyordu. Abla Julia onlara şu cevabı verdi: *Numquam enim nisi navi plena tollo vectorem* (Gemiye yalnızca ambar dolu olduğunda yolcu alırım). Döllenmiş kadının cinsel ilişkiye girmesi namusunu lekelemez, çünkü soyun arılığı açısından dokunulmamışlığını korur. Zevk alma konusunda sadakat gözetilmesi gerekmez, çünkü bu namussuzluk sayılmaz; sadakat döllenmeyle ilgilidir yalnızca. Bağ, dölleyenden döllenene yönelmez, çünkü *pietas* döllenenden dölleyene yöneliktir (tanrı sevgisi yalnızca inanandan tanrıya, *vulva*'dan erkeklik organına, köleden *dominus*'a, *domus*'tan aile tanrılarına, yani balmumuna suretleri çıkarılan ya da vaktiyle pişmiş topraktan kapların içine yerleştirilerek Etruria evlerinin çatısına konan ölmüş 'ata'lara yönelir). Zevk (*voluptas*), doğanın kendisidir, hayvanların üremesini,

bitkilerin gelişmesini sağlayan sperm ya da Aphrodite'e can veren dalganın köpüğüdür, annenin büyüyen karnı ya da gece gökyüzünde büyüyen Ay'dır, gece ile gündüzün titreşimleri içinde hareketlerini sürdüren yıldızlardır. Var olan tek sadakat, oğulun babaya yönelttiği sadakattir. Yeryüzü 'vatan'dır, çünkü orada tek tohumlayıcı, tek 'soy sürdüren', erkeklik organıdır.

Genius, Muto, Fascinus, Liber Pater; zaferin büyüsünü elinde tutan tanrılardan bazılarının adları bunlardı. Fascinus nedir? Soyunuk tanrıların tanrısallığıdır. Doğa her zaman zevke erişir, Babalar da döller. Tanrılar katında döllenmiş olmak ve döllemek aynı şeydir. Sürekli yinelenen ilksel olaydır bu. Yüce tanrıların tanrısallığı *aeternalis operatio*'dur, yani sonsuz birleşmedir. Tanrısallığın sınırsız *actualitas*'ı işte budur. Bu sürenin her saati, hemen koparılması gereken bir çiçektir, çünkü tanrı sonsuz an içinde var olmayı kesintisiz sürdürür. İmparator Augustus'un İmparatorluğa benimsetmek istediği şey tanrıdır: *Semper vetus, semper novus* (Her zaman eski, her zaman yeni). İmparator Augustus'un, Roma tanrılarının yeniden değerlendirilmesi sırasında aldığı politik karar, Mars ile Venüs'ün birleştirilmesini İmparatorluğa benimsetmek oldu. Romulus'un babasını Aeneas'ın annesiyle birleştirmekle, olanaksız bir ilksel olay yaratmış oldu (Aeneas, Agkhises ile Venüs'ün aşklarının meyvesi, Remus ile Romulus da Mars'ın Rea Silvia ile birleşmesinin meyvesiydi). Dolayısıyla Augustus, *Roma* için akla yatmaz, ilginç bir atalar çifti yaratmış oldu. Gün ışığına çıkarılan fresklerin çoğunda bu cüretli birleşmenin canlandırılması buradan kaynaklanır.

Roma halkının evlerinin ve fetişlerinin bekçileri olan Vesta rahibeleri, sertleşmiş erkeklik organını kutsal sayıyorlardı. Velia Tepesi'nde yer alan Tanrı Mutunus Tutunus, evli kadınların gelip üstüne oturdukları, taştan yapılmış, sertleşmiş bir erkeklik organıydı. Her yılın 17 Martı'nda, *Patres* sınıfına katıldıkları için erkek giysileri giyen *pueri*'ler, yaptıkları geçit töreninde Fascinus arabasını çekiyorlardı. Dilde müstehcenlik gelenekti: fescennins'i anlatan dizelerde bu görülüyordu. Romalıların müstehcenliği, evliliğin etkin dili olarak tanımlanabilir. Bu konuda utanç

duymak yasaktı, çünkü bunun kısırlaştırıcı olduğu düşünülüyordu. Dildeki geleneksel müstehcenlik ve *gens*'in yaptığı geleneksel Bakkhus şenlikleri, etkin gücün yüzünü ve tersini oluşturur. Kadınları doğurgan kılan, uluslara zafer getiren, her evin içine, damına konan, her kavşağa, her tarlanın sınırına dikilen, her deniz fenerinin üzerinde yer alan ve tanrıların rızası için yapılan müstehcen heykelcikler, bu gücün dışa vurulan varlığının göstergeleriydi. Geleneksel Bakkhus şenlikleri İÖ 186 yılında beş kişiyle sınırlandırıldı, bu törenlerin ardından insan kurban etme geleneği de yasaklandı.

Romalılar, karı ile kocanın oluşturduğu beraberlikte kadının (kadın yedi ile on iki yaş arasında evlendiriliyordu) rolünün önde geldiğini, erkekle yaptığı *castitas* anlaşmasında (bekâret değil) kendinden daha fazla vermesi gereken tarafın kadın olduğunu ve kadının bu birliğin her zaman efendisi olduğunu, çünkü başarılı bir beraberliğin esas olarak onun girişkenliğine, verimliliğine, başarılı bir cinsel birleşme kadar 'analığına', kocasına gösterdiği özene, çocukların yetiştirilmesine, *domus*'unu, yani evini iyi yönetmesine bağlı olduğunu düşünüyorlardı. Bu yüzden kadınlar bir tanrıçanın, Juno Juga'nın 'koruması' altındaydı. Yine bu yüzden evlilik sözcüğü Latince'deki biçimiyle (*matrimonium*), kadının gelecekteki analığını, *matrona*, yani evin efendisi haline geleceğini belirtir.

Romalılarda evlilik bir *societas*'tı, yani soyun sürdürülmesini sağlayan bir beraberlikti. Nişanlanan kızın geleneksel el sıkışma sırasında söylediği geleneksel sözler, o çağda yaşayan Romalılar için bile anlamını yitirmişti ve anlam bakımından içerdiği bilmecenin hiçbir zaman çözülemeyeceği ortadadır: *Ubi tu Gaius, ego Gaiai* (Senin Gaius olduğun yerde ben Gaiai olacağım). Kaldı ki bu formül, kadını boyunduruk altına alıyor: Gizemli bir şeyleri gizliyor ve bunu, deyişin ifade eder göründüğü, soyun iki adla belirtilmesine yol açmaksızın yapıyor. Matronalar doğarken aldıkları soyadını kullanmayı sürdürüyorlardı ve evlilik süresince kişiliklerini evlendikleri erkeğin boyunduruğuna sunmuyorlardı.

Matronalar, Oppia yasasının yürürlükten kaldırılması için İÖ 195 yılında sokağa döküldüler. Juvenal, kadınların büyük bir kalabalık halinde, ateşli biçimde *'Homo sum!'* (İnsanım ben) diye bağırdıklarını anlatır. Kocalarını her an boşama hakkına sahip olan kadınlar, böylelikle babalarının vesayetinden de kurtulmuş oldular. Hiçbir topluluk bundan böyle evli çiftlerin varlığına el atamayacaktı. Eşlerin vasiyetleri de birbirinden ayrılmıştı.

Evlilik, kadının yün eğirme dışında her türlü kölece görevden (çocuk emzirme dahil) kurtulduğu bir törendi. Matronalara şarabın yasak olması gibi, (Etrüsk törelerinin tersine) masada yatar durum almaları da yasaklandı. Matrona (*gens*'in karşısında) ve *domina* (kölelerin karşısında) koltukta oturacaktı. Verilen drahoma, *domina*'yı sahip olduğu statüye aykırı işleri yapmaktan kurtarmak üzere eve (*domus*) alınan kölelerin iaşesini karşılamak için kullanılacaktı. Kadınların üzerine düşen tek görev, statülerini tehlikeye düşürmekten korkmaktı. Fascinus'un tecavüzüne uğrama korkusu: Gizemler Odası adı verilen şeydi bu. Klanlar (*gens*) arasındaki nişan törenleri, çocuklar beşikteyken yapılıyordu; patriciuslar, yedi ile on iki yaş arasındaki, erginliğe erişmemiş, çocukluktan kurtulmadan evinden koparılmış, üstlendikleri görevler yüzünden dehşete düşmüş kadınlarla evleniyorlardı. Kızların on iki yaşında erginleştiği ilan ediliyordu, ama erişkin olmayan kızların verdiği cinsel ve eğitsel zevkler de övülüyordu. Romalılarda, öteki konularda olduğu gibi, bu konuda da kural katıydı: Yedi yaşına basıncaya kadar çocuklara [Latince'de *infans* sözcüğü, konuşma yeteneğinden yoksun, edimlerinden –öfkeli (*furiosus*) bir erkek ya da damdan düşen bir taş gibi– sorumlu tutulamayacak kişi anlamına geliyordu] dokunulamazdı. Yedi yaşından on iki yaşına kadar erişkinlik öncesi zevkler geliyordu. Bu yaştan sonra da çocuk doğurma ve her türlü cinsel çekiciliğin yitirilmesi söz konusuydu. (Romalılarda saflığı güven altına alan şey bekâret değildir; erişkinlik öncesi dönem ve bu dönemin getirdiği zevkler genç kızı eğitir; ailesinden ayrılması kendi *castitas*'ını kurmasını sağlar. Cinsel eğilimlerini frenlemek, hiçbir zaman Romalıya özgü bir tepki olmamıştır. Kendini tutmak Stoacılığın bir icadı-

dır.) Evlilik bu durumda *pietas*'ı oluşturur. Bu, kocanın çocuğu koruma altına almasıdır (Latince'de bunu ifade eden *protectus* sözcüğün içinde yer alan *tectus,* çatı anlamına gelir). Bu durum, çocuğun babaya karşı gösterdiği *obsequium*'dan, evlilikte tek yönlü bağları oluşturan ve cinsel 'üreme' sırasında eşe aynı 'pozisyonu' almayı telkin eden babaya, eşinin itaat etmesinden farkı yoktur. Eşler, Patreslerin elinden tuttuğu küçük Aeneaslardır. Her koca, ilerde yetişecek ve ev tanrılarına saygılı davranacak oğullarının kendisini sırtında taşıyacağı yaşlı Agkhises'tir. Plautus, matronalar için aşk sözcüğünün bile tabu (*infandus*) olduğunu söyler. Duygusal bir matrona, statü dışıdır. Bir kız çocuğunun babasını tutkuyla sevmesi değil, onun önünde korkudan titremesi gerekir. Bu, Horatius'un on ikinci od'unda anlatılır: "Kendini aşk oyunlarına (*amori ludum*) veremeyen, sert bir amcanın batıcı sözleriyle tir tir titreyen (*exanimari metuentes patruae verbera linguae*) genç kızlar mutsuzdur." Aşk tutkusunun tutsağı olmak (bir erkeğin *servus*'u, yani kölesi olmak), evlilik için kabul edilebilecek bir tutum değildir (çünkü evli kadın, *gens*'in *matrona*'sı, servus'un da *domina*'sıdır). Bir fahişeye yakışacak gibi davranmak (tutku) Romalıların yuhaladığı bir davranıştı, bunu yapanlar da hemen bir adaya ya da Ovidius'un sözünü ettiği Romanya'nın sisli topraklarına sürgüne gönderilirdi. *Voluptas, castitas*'ı zedeleyen bir şeydir. Venüs, 'dişi kurtlar'ın tanrıçasıdır, Junon da 'matrona'ların. Terentius, İÖ 165 tarihli bir oyununda, gecenin karanlığında kendini gizemlere teslim ettiği için ırzına geçilen Philumena'yı anlatır. Philumena, başına gelen bu olayı önemsemeksizin Pamphilus'la evlenir, ne var ki fahişe Bacchis'i tutkuyla seven yeni kocası ona elini sürmez. Pamphilus yolculuğa çıkar. Philumena, ırzına geçen kişinin onu hamile bıraktığını fark eder, öte yandan kocası ona elini sürmemiştir. Kocasının geri dönmesini dehşet içinde bekler. Sonunda Pamphilus, evlenmeden önce, kim olduğunu bilmeden ırzına geçtiği kadının, kendi karısı olduğunu keşfeder. İzleyicilerin hepsi sevinç gözyaşları döker: Kadının ırzına geçen kişi, kocası çıkmıştır. Bu *happy end*, Romalıların gözünde 'ahlaklı'dır.

❋

Obsequium, kölenin efendisine göstermek zorunda olduğu saygıdır. Bu saygı, sonradan giderek vatandaşın prense göstermesi gereken saygıya dönüştü. İşte size, İmparatorluğu Hıristiyanlığa hazırlayan en büyük değişim. Söz konusu değişimi hazırlayan öğeler, statünün gerektirdiği saygının genişlemesi, Populus Romanus'un, yani Roma halkının *princeps*'in Genius'una saygı borcu olması, tüm sınıflar ve tüm statüler için özgürlüğün itaatli bir özgürlük (senatoda Babaların prense karşı saygılı davranması dahil) haline gelmesi ve suçluluğun doğmasıdır (ki bu, *obsequium*'un ruhsal düzenlemesinden başka bir şey değildir). Tacitus, imparator olmaya zorlanan ve Cumhuriyet dönemini her zaman özlemle anan Tiberius'un, Senato'dan her çıkışında Yunanca, "Ey köleliği seven insanlar!" dediğini ve çevresindekilere, Babaların, konsüllerin, şövalyelerin halk özgürlüğünden vazgeçerek prensin hizmetine dilenircesine girmek istediğini görmenin (yani neredeyse özgürlüğüne sonradan kavuşmuş vatandaşların yüzsüzlüğü ve kölelerin itaatkârlığı içinde *officium* istemelerinin) yüreğini parçaladığını söylediğini anlatır.

Cumhuriyet'i kurmuş olan bir topluluk, kendini saplantı halinde *rex* (kral) korkusuna kaptırarak birden çöktü. Vatandaşlar arasındaki kardeşlik düşüncesini bir yana bıraktı (bu, Roma'nın kurucu mitinde yer alıyordu). Kendini köleliğe attı (*ruere*, bu sözcük Tacitus'un kullandığı sözcüktür): Cumhuriyet'in yayıldığı alan içinde elinde bulundurduğu en sınırsız, işleyişi bakımından en benzersiz nitelikte, rakibi olmayan bir dünya hegemonyası oluşturan bir kurumsal iktidarı (bundan böyle itaatkâr kılınmış klan şeflerinin sırtlandığı yasaların baskısından kurtardığı) tek bir kişiye, hiçbir kayıt getirmeden, kalıtım kuralı koymadan devretti. Modernlerin imparatorluk dediği, Eskilerin de prenslik olarak adlandırdığı şey işte budur.

Augustus unvanını alan Octavius, Senato'yu disipline soktu, Forum'u köreltti, Tribunus'u kapattı, gruplaşmaları ortadan kaldırdı, törelere sansür getirdi, sınırlardaki lejyonların sayısını artırdı, denizlerdeki donanmayı genişletti, ticareti düzene sokup bolluk getirdi, Cumhuriyet'e özlem duyanları ya da *obsequium*'a kendi anladığı anlamda baş

eğmeyenleri sürgüne gönderdi. Kaplıcalar, tiyatrolar, sirkler, 'kentlerin tembel bir köleliğe bürünmesine' katkıda bulundu (Seneca, *De ira*, III, 29).

Augustus İÖ 18 yılında vatandaşların cinsel yaşamını düzen altına aldı. Bu düzenlemeyi *lex Julia de adulteriis coercendis* adı verilen yasayla yaptı. İmparator işi, damadı Tiberius'la evlenen kızı Julia'yı sürgüne göndertmeye kadar vardırdı. Matronaların âşık olmasının cezası bundan böyle ölüm değil, *relegatio in insulam*'dı (yani, Augustus'tan başlayarak bir adaya sürülme oldu; İmparator Constantin dönemindeyse yeniden ölüm cezasına dönüldü). Bu, Hıristiyan kesimin iki yüzyıl sonra kazançlı tüm meyvelerini toplayacağı, uzun süren baskı döneminin başlangıcı oldu. *Plenum exiliis mare*, diye yazar Tacitus: Denizler göçmenlerle ve adalara gönderilen sürgünlerle doluydu. İmparatorluk politikası çelişkili olduğu ölçüde acımasızdı. İki yüzyıl süren tiranlık döneminde, klan şeflerine yapılan telkinlerle ve kaleme alınan yasalarla, itaatkârlık ve erkeklerin uysallaştırılması, edilginleştirilmesi (*impudiciatia*) yaygınlaştırıldı.

İktidar Roma'da cinsel gücü, dildeki müstehcenliği, erkeklik organının egemenliğini ve statülerle ilgili ölçütlerin çiğnenmesini tek bir 'demet' (Latince'de, Senato'ya giden Babaların önünde yürüyen muhafızların elinde tuttuğu, kolanlarla birbirine bağlanmış kayın ağacından çubuk demetini belirten *fascis* sözcüğü, fascinus, büyülenme, faşizm sözcüklerinin türetildiği sözcüktür) içinde birbirine bağladı, hepsini aynı sepete koydu. Burada, konuşma dilinde kabalığa düşkünlüğü, çevreye yalan söyleme, kendine yalan söyleme saplantısını dışlayan bir dili yerleştirme isteğini, estirilen saplantılı dehşet havasından yararlanılarak Romalıların gözünde *potentia* (iktidar) [*fertilitas* (doğurganlık), *victoria* (zafer)] kavramıyla aynı anlama gelen, sertleşmiş erkeklik organı kültünü etkisiz kılma isteğini birlikte düşünmek gerekir.

Dolayısıyla fiziksel güç, savaşçılığın getirdiği üstünlük, büyüleyen ereksiyon, inatçı karakter, denetim altına alınmamış *voluptas* (cinsel istek), erkeğin belirgin niteliğini (*vir*'in *virtus*'unu) oluşturuyordu. Yahudi kabilelerinde sün-

netin birliğin belirticisi oluşu gibi, uysallığa, edilgenliğe karşı çıkma, totemi dişi kurt olan halka kendi yasasını dayattı. Böyle olunca, prensin bu tutumu alt etmek için geleneği çiğneyen bazı davranışları (cinsel edilgenlik, hayvansılık, cinsel birleşme) neden dayattığı anlaşılabilir. Neron, eşcinsel evlilikleri destekledi. Tiberius oral sekse düşkünlük yaratmaya çalıştı (Matronaların bile bunu yapmasını istedi). Suetonius, Tiberius'un sarayındaki özel bölüme, duvarlarda asılı Parrhasios'un resimlerinin altına Mallonia adında soylu bir kadın getirttiğini anlatır. Mallonia, İmparator'un cinsel zorlamalarına baş eğmeyi reddetti. Onun 'iğrenç ağızlı, kocamış teke gibi kıllı, teke gibi pis kokan bir ihtiyar' olduğunu söyledi (*obscaenitate oris hirsuto atque olido seni*). Lucretia gibi, Mallonia da kılıçla kendi canına kıydı (bunu, *castitas*'ı söz konusu olmadığı halde yaptı). Onun intiharını izleyen oyunlarda Roma halkı şu dizeyi alkışlamaya başladı: *Hircum vetulum capreis naturam liguri-re* (İhtiyar teke keçilerin organlarını yalıyor).

Prensler Venüs'ün oğulları olduklarını ilan ettiler. Vergilius'un *Enéid*'i bunu anlatır. Venüs ile Mars'ın oğlu kimdir? Eros. İmparatorlar *erotikoi* oldular.

İmparatorların halka karşı cinsel saldırısı artıp neredeyse taşkınlığa dönüştükçe İmparatorluk içindeki barış güçlendi, insanlar kaygı duymaz oldu. İmparatorların töreleri hiçe sayan şehvet düşkünlüğü (ya da şehvet efsaneleri), prense mal edilen, o makama özgü cinsel bir rol haline geldi. Bu sınırsız istek, sınırsız İmparatorluk yasalarının desteği oldu. Tüm İmparatorluk topraklarının cinselliği prensin Genius'una emanet edildi. Dünya üzerinde istediği her şeyi yasaklamak, hak olarak ona (yasalara uymama hakkına dünyada sahip olan tek kişiye) tanınmıştı. O istediği kadar öfkelenebilir, her türlü kaprisi yapabilir, istediği ölçüde kadınsı davranabilir, aile içi cinsel ilişkiye girebilir, hayvan yanını istediği gibi sergileyebilirdi, vb. Prensler hakkında anlatılan ya da uydurulan bu öyküler, onlara her alanda öncülük yapma işlevini yüklüyordu. İmparator, iktidarsızlığı kaçırtan koca bir *tintinnabulum*'du (çıngırak).

❋

Augustus, 14 yılının 19 Ağustosu'nda, Napoli yakınındaki Nola'da, yakalandığı ishal yüzünden öldü.

Terörün ardından bunalım geldi, sessizliğin ardından da sessizlik. Halk, imparatorun ölümünden kısa süre önce damadı hakkında söylediklerini yorumluyordu: *Miserum populum qui sub tam lentis maxilis erit!* (Böylesine güçlü çenelerin arasında öğütülecek olan halka acıyorum!) Halk, kendi doğum gününde, anasının karnından çıkıp viyakladığı odada son nefesini veren kişinin ölümü hakkında fısıltı halinde yorumlar getiriyordu. Otuz yedi yıl süreyle tribunus'luk yapmış, on üç kez konsül olmuş, yirmi bir kez imparator seçilmişti.

Tiberius, boşalan iktidar makamını kabul etmez göründü. Velleius Paterculus onun, kayınpederinin kurduğu düzeni koruma konusunda kaygılı olduğunu, iktidardan da onu başkalarıyla paylaşmak isteyecek ölçüde korktuğunu anlatır. Dion Cassius onun, iktidar sorumluluğundan kaçmak için, elli altı yaşında olmasını gerekçe gösterdiğini, geceleri çok iyi gördüğü halde, gündüzleri iyi göremediğini ileri sürdüğünü söyler. Tarih 17 Eylül 14 olduğunda Tiberius, Babalar cumhuriyetinin yeniden kurulup kurulamayacağını düşündüğünden, Senato'nun önünde hâlâ duraksıyordu.

Tiberius, mutlak iktidardan yaşamı boyunca çekinen tek imparatordur. Kendisinden istenen hizmet yüzünden, bir bakıma Babaların kendisine dayattığı hizmet karşısında tiksinti (*taedium*) duyan prenstir. Sahip olduğu güçten bağnazlık derecesinde korkuyordu. Cumhuriyet'in ince hesaplar yüzünden, çıkar ilişkileri ve gevşeklik yüzünden kendi kendini ölüme mahkûm etmiş olması onu çok utandırıyordu. Kurbanların, mutlak iktidarı ve tanrılaştırma gücünü (yani yeni bir Romulus gibi şiddet kullanarak öldürmeyi) tek bir kişiye vererek kendi köleliklerini sınırsız kıldıklarını söylüyordu.

On iki imparatordan sekizi, bu konuda bir kalıtım kuralı konmadığı için, yol kesen haydutlar gibi, köleler gibi, Nasıriyeli İsa gibi şiddet kullanılarak öldürülmüştü.

Tiberius sonunda, en kısa sürede başından atacağını söyleyerek iktidarı kabul etti; ne var ki bu yükü nasıl taşı-

dığını soranlara yaşamı boyunca hep aynı yanıtı veriyor, 'bir kurdu kulaklarından tuttuğu' (*lupum se auribus tenere*) izlenimi içinde olduğunu söylüyordu. Yalnızca Baba'nın (en azından Venüs'ün, dişi kurdun ve Rea Silvia'nın hayaletinin) var olduğu bu dünyayı iyi anlamak gerekir: bir kurt sürüsüydü söz konusu olan. Dişi kurt totem hayvandır. Remus ile Romulus'un gerçek anası Lupa'ydı (kurt). *Lupa,* fahişelere verilen addı. Latince'de genelev anlamın da *lupanar* sözcüğü kullanılır; ki bu sözcük kurt ini anlamına gelir. Mezarların üstünde gördüğümüz Latince *Vixit* sözcüğünün Etrüskçe karşılığı *Lupu*'dur. Tiberius yalnızca geceleri gördüğünü iddia ediyordu. Öteki insanların görmediği şeyleri gördüğünü ileri sürüyordu. Gecenin derinliğinde var olan nedir? Gündüz körlüğü pornografi ile bağlantılıdır. Karanlığın içinde var olan, bu kişinin kulaklarından tuttuğu şeydi. Bu kişi bir kurttu. Suetonius şöyle der: "Çok iri gözleri vardı ve tuhaftır, gece karanlığında bile görüyordu (*noctu etiam et in tenebris*)." Ağabey Plinius (Vezüv Yanardağı uykusundan uyanıp onu külleriyle örterek ölüme götürmeden önce) şöyle yazıyordu: "Tiberius ölümlüler arasında, gecenin ortasında uyandığında çevresini kısa bir süre için gündüz gördüğü gibi görebilen tek kişiydi." Ayrıca çok işkilli bir insan olduğu, öyle ki bu söylentiyi, gece saldırısına uğramamak için kendisinin yaydığı da söyleniyordu. Soylu Mallonia'nın, kılıcını göğüslerini örten bandın altına saplamadan önce ona hakaret etmek için söylediği gibi, kurtken baykuş geçindi, sonunda tekeye dönüştü.

Yunanca'da *anakhôrèsis* sözcüğü, çekilmek, kendini çekmek, uzaklaşmak anlamına gelir. *Eremus* çöl demektir. Keşiş, çöle çekilen kişidir. Tiberius, iktidar sahiplerinin oluşturduğu tarihin en tuhaf olaylarından biridir: Tiberius, imparatorların dünyadan el etek çekmişi, keşişidir.

İktidara gelmeden önce, yedi ay (İÖ 6'dan İS 2 yılına kadar) Rodos Adası'na çekilmişti. Augustus ile karısı Livia'yı razı edebilmek için dört gün boyunca ağzına bir şey koymadı. Razı oldular. Tek bir söz etmeden ayrıldı onlardan. Yedi yıllık imparatorken, 21 yılının Ocak ayından 22 yılının ilkbaharına kadar, bir yılı aşkın bir süre Campania'ya çekildi. İktidarlık dönemini, Kapri Adası'nda on bir

yıllık (26'dan 37 yılına kadar) bir inziva ile bitirdi. Kendine *auto-relegatio in insulam* (kendi isteği ile adaya sürgün) uygulamıştı. *Capreae* Adası ona kimsenin ulaşamayacağı bir yer gibi geliyordu; dik kayalıklarla kaplıydı, yalıyar denize dimdik iniyordu. Görüntüsü *horridus*'tu (korkunç). Bu, Roma'da güzelliği belirten, fescennins ile ilgili dizeleri tanımlayan gizli sözcüktü. Bir insan, yaşamı boyunca üç kez her şeyi bırakıp gitme kararı almışsa bu, onu bu bırakışları yinelemeye ya da kendi çölünü yeniden düzenlemeye iten içsel tepkinin içinin en derin yerinden geldiğini kanıtlar.

Keşiş Tiberius çok iriyarı, çok sağlam yapılı bir adamdı, buna karşın sağ eli zayıftı. Yüzü asık, cildi beyazdı. Şarabı çok severdi. Roma halkı onun şarabı çok sevdiğini, çünkü bu içkinin kana benzediğini söylerdi. Tiberius büyük bir şarap uzmanıydı. Cinsel birleşme ile sarhoşluğun insanlara, onları bir anda ölüm uykusuna yatırmak için bahşedildiğini söylerdi. Cossus'u sevdi, çünkü bu kişi şarap içinde boğulmak istiyordu.

Saçlarını kestirmek için ayın yeniden doğmasını beklerdi. Kendisini eğilmeye zorladığı için uzun boyundan nefret ederdi. Kadın olsun, erkek olsun hapşıran kişilere büyük bir içtenlikle, "Çok yaşa!" derdi. Yanında her zaman bir müneccim bulunurdu. Yunanca yazılmış metinleri, güzel konuşan hatipleri dinlemeyi, felsefe tartışmalarını çok severdi. Yaşamı boyunca çevresinde her zaman okumuş yazmış kimseler bulundu. Yüzünü lapa ile kaplardı. Doktorlara danışmazdı. Doktorlardan yaşamı boyunca nefret etti. Tacitus'un anlattığına göre ölürken, bedeninin içinde bunca yıl geçiren şeyin oturduğu yeri bir saatlik bir ziyaretçiden daha iyi bileceğini söyleyerek Misena'da Doktor Charicles'i geri çevirmişti. Suetonius, İmparator'un ölümünü şöyle anlatır: Campania'daki Astura'da bitkin düştü. Circeies'e kadar devam etmek istedi. Arenada bir yabandomuzuna mızrak fırlattı ve o anda böğründe bir çekilme (*latere convulso*) duyumsadı. Misena'ya kadar devam etmek istedi. Yiyip içti. Fırtına gitmesini engellediğinden yatağında öldü. En azından onu öldü sandılar. Caligula kendini zamanından önce imparator ilan etti. 16 Mart 37'de Tiberius yeniden kendine geldi. Bir hizmetçi çağırdı. Baba Sene-

ca'nın söylediğine göre, yerinden doğruldu, ayağa kalkmak isterken yere yığıldı. Tacitus da ihtiyarın, yaşamına son vermesini sağlaması için Macron'u, soylu kadınların cinsel organlarını (*cunnus*) çok sevmiş olan dudaklarının üzerine bir yastığı kuvvetle bastırmaya zorladığını söyler.

❋

Ölüm ânına geliyorum. Tiberius ölüm ânında 'kendini zayıf hissederek yüzüğünü parmağından çıkardı, onu birine vermek istiyordu sanki, yüzüğü avucunun içinde birkaç saniye tuttu, sonra yeniden parmağına geçirdi. Sol eli kapalı kaldı (*compressa sinistra manu*). Sonra öldü.'

Romalıların ideali kahramanlık ve zaferdi. Her iki ideal de ölüm ânında özetlenir. 'Güzel ölüm' onların saplantısıydı: Bunu, o ânı söküp almak, ölüm ânını koparmak anlamına gelen *carpere* sözcüğüyle ifade ediyorlardı. Tiberius 73 yaşında, Circeies Arenası'nda bir yabandomuzuna mızrak fırlatmak için harcadığı güç yüzünden öldü. Ölüm ânı yalnızca bir resim değildir. Küçük lirik deyişlerin ya da tarihlerin anlattığı şey değildir. Ölüm ânı amfiteatrın içindedir: kurban edilen insanlar, corridalar, deri yüzmeler, işkenceler ve vahşet dolu sahneler. Eski Romalılar, Etrüsklerden Phersu oyununu almışlardı. *Populus Romanus*, yani Roma halkı biraz sonra öldürülecek insanlar üzerine bahse giriyordu. Roma imparatorluğu *jus gladii*'dir (Ölüm yargısı verme, öldürmeye ya da hayatta bırakmaya karar verme hakkıdır).

Ressamların, kentlerdeki arenalarda insanların ölüme kafa tutuşlarını canlandıran freskleri, bu tutkunun kâr hanesine yazılan kanıtlarıydı. Pornografi ressamı Parrhasios'u tutkuyla seven yalnızca Tiberius değildi. Baba Seneca'nın kaleme aldığı bir sayfa, bakışı ve gelen ölümü bağlayan, devinimsiz kılan Parrhasios hakkında yazılmış bir romandır. Bu, korkunun, korku dolu gözlerin bakışıdır –ve Parrhasios o tarihten dört yüz yıl önce, düşlerin getirdiği *visiones nocturnae* (gece saplantıları) konusunu işlediği bir resmi hakkında bir yazı kaleme almıştır.

Baba Seneca'nın anlattığına göre (*Controversiae,* X, 5), Philippos, Olynthosluları savaş tutsağı olarak sattığında, Ephesos doğumlu Atinalı ressam (*pictor atheniensis*) Parrhasios, bunlardan birini, bir yaşlı adamı satın alıp Atinalıların Athena Tapınağı için kendisine ısmarladığı çarmıha gerilmiş Prometheus resmini modele bakarak (*ad exemplar*) yapabilmek için adamcağıza işkence yaptırır.

– *Parum, inquit, tristis est* (Yüzünde yeterince acı yok), der Parrhasios, yaşlı adamı işliğinin ortasına modellik yapması için getirdiklerinde.

Ressam, bir köle çağırarak adamın daha çok acı çekmesi için biraz daha işkence yapılmasını ister.

Yaşlı adama işkence yapmaya başlarlar.

Herkes ona acımaktadır.

– *Emi* (Onu satın aldım), diye karşılık verir ressam.

Clamabat (adamcağız haykırmaktadır). Onu ellerinden çivilerler.

Ressamın çevresindekiler yeniden bağrışır.

– *Servus, inquit, est meus, quem ego belli jure possideo* (Bana ait o, savaşın bana verdiği hakkı kullanarak satın aldım onu).

Parrhasios bir yandan tozlarını, renklerini ve tutturucu maddelerini hazırlarken, cellat da ateşlerini, kamçılarını, çarmıhlarını hazırlar.

– *Alliga* (Sıkıca bağla onu), diye ekler ressam. *Tristem volo facere* (Yüzüne acı dolu bir anlatım vermek istiyorum).

Olynthoslu ihtiyar canhıraş bir çığlık atar. Bu çığlığı duyanlar Parrhasios'a, resimden mi, yoksa işkence yapmaktan mı zevk aldığını sorar. Onlara karşılık vermez. Cellada bağırmaya başlar:

– *Etiamnunc torque, etiamnunc! Bene habet; sic tene; hic vultus esse debuit lacerati, hic morientis!* (İşkence etmeyi sürdür, daha çok! Çok iyi; öyle tut onu; işte Prometheus'un çektiği acı yüzünden yürek parçalayan yüzü, ölmekte olan Prometheus'un yüzü!)

Yaşlı adam kendinden geçmek üzeredir. Ağlar.

Parrhasios ona şöyle bağırır:

– *Nondum dignum irato Jove gemuisti* (İnlemelerin henüz Jüpiter'in sillesini yemiş bir insanın inlemeleri değil).

Yaşlı adam ölüme yaklaşmaya başlar. Çok zayıf bir sesle Atinalı ressama şöyle der:

– *Parrhasi, morior* (Parrhasios, ölüyorum).

– *Sic tene* (Öyle kal).

Resim tümüyle işte bu ânın içindedir, bu ânın kendisidir.

2

Roma Resmi

Ksenophon'un bir diyaloğunda Sokrates, Parrhasios'a resmin kaynağı hakkında sorular sorar. Sokrates İÖ 399 yılında yargılanıp ölüme mahkûm edilmişti. Ksenophon *Mémorables* adlı yapıtını İÖ 399'a doğru Scillonte'de kaleme aldı.

Sokrates, bir gün *zôgraphos* Parrhasios'un resim işliğine gider. Yunanca'da ressam, *zôgraphos* (canlı olanı yazan kişi) sözcüğü ile ifade edilir. Latince'de de *artifex* (bir sanatı uygulayan, *artificialis* –yapay– bir yapıtı ortaya koyan kişi) sözcüğü ile ifade edilir.

– Söyle bana Parrhasios, der Sokrates, resim (*graphikè*) gözle görülen şeylerin (*eikasia tôn orômenôn*) bir görüntüsü değil mi? Bu durumda, girintileri ve çıkıntıları, açık olan ile koyu olanı, sert olan ile yumuşak olanı, pütürlü olan ile kaygan olanı, bedenin tazeliği ile bedenin yaşlılığını renklerle aktarıyorsunuz, değil mi?

– Söylediklerin gerçek, diye karşılık verir Parrhasios.

– Peki, güzel biçimler (*kala eidè*) yaratmak istediğiniz zaman, yeryüzünde kusursuz güzellikte bir insan olamayacağına göre, birçok modeli bir araya getiriyorsunuz. Her birinin en güzel yanını alıyorsunuz. Böylelikle bütünüyle güzel bir beden yaratıyorsunuz, öyle değil mi?

– Gerçekten de öyle yapıyoruz, der Parrhasios.

– İyi güzel de, diye bağırır Sokrates, en ikna edici, en hoş, en dokunaklı, en değerli, ayrıca araştırılmaya değer

şeye, en çok arzulanan şeye, yani ruh haline (*to tès psuchès èthos*) öykünmeyi hiç denemiyor musunuz? Ya da bu öykünmesi (*mimèton*) olanaksız bir şey mi?

– İyi ama Sokrates, buna nasıl öykünülür, diye yanıt verir Parrhasios. Ruhun ne oranı (*summetrian*), ne rengi (*chrôma*), ne de senin demin sözünü ettiğin nitelikleri var. Gözle görülür (*oraton*) bir şey değil.

– Peki öyleyse, diye yanıtlar Sokrates, bazı insanların bakışlarının iyilik dolu olduğunu, bazı durumlarda da bazı bakışların (*blèpein*) o insanın içindeki nefreti yansıttığını görmüyor muyuz?

– Bu söylediğin bana doğru gibi geliyor, diye yanıtlar Parrhasios.

– Peki, bu ifadelere gözler aracılığıyla (*ommasin*) öykünmek gerekmez mi?

– Tamamen öyle, der Parrhasios.

– Dostlarımız mutlu ya da mutsuz olduklarında yüzler (*ta prosôpa*), mutluluklarını ya da mutsuzluklarını düşünenlerle, buna kafa yormayanların yüzleriyle aynı ifadeyi mi taşır?

– Tanrı adına, hayır, der Parrhaisos. Mutlulukta neşe insanın yüzünde parıldar. Mutsuzlukta bakışlara gölge düşer (*skuthrôpoi*).

– Öyleyse bu bakışlardan hareket ederek bir imge (*apeikazein*) oluşturulabilir, değil mi, diye sorar Sokrates.

– Tamamen öyle, diye yanıtlar Parrhasios.

– Yüksek tabakadan bir kimse hali ve soylu görünüş, alçakgönüllülük ve itaatkâr görünüş, ılımlılık ve ölçülü olma, aşırılık (*hubris*) ve güzellik kavramıyla hiçbir ilgisi bulunmayan şeyler (*apeirokalon*), bütün bunlar yüz (*prosôpou*) sayesinde ve tavırlar (*schèmatôn*) aracılığıyla belli olur; insanlar bunu duruş biçimleriyle ve hareketleriyle dışa vururlar (*diaphainei*).

– Gerçeği söylüyorsun, der Parrhaisos.

– Öyleyse bunlara öykünmek (*mimèta*) gerekir, der Sokrates.

– Tamamen öyle, diye yanıtlar Parrhaisos (Ksenophon, *Mémorables*, III, 10, 1).

Sokrates ile Parrhasios arasında geçen bu diyalog, eskilerin resim konusunda peşinde koştukları ideali açıklar. Gözle görülür olandan görülmeyene yükseliş üç aşamadan geçer. Resim önce gözün gördüğünü canlandırır. Sonra güzelliği canlandırır. Sonunda *to tès psychès èthos*'u canlandırır (yani *psychè*'nin *èthos*'unu, ruhun manevi ifadesini, doruk ânındaki ruhsal durumu).

Gözle görülmeyeni görülenin içinde nasıl canlandırmalı? İfadeyi mitin doruk ânında nasıl yakalamalı (imge üzerinde devinimsiz kalan *muthos*'un *èthos*'unu nasıl göstermeli)? Parrhasios ile Sokrates arasındaki tartışmada okumayı zorlaştıran birçok sözcük geçer. *Prôsopon* sözcüğü Yunanca'da hem cepheden görünen yüz, hem tiyatro maskı anlamına gelir (ayrıca dilbilgisindeki kişileri de gösterir; 'ben', 'sen' Yunanca'da birer *prosôpa*'dır; bunlara Etrüskçe'de *phersu,* Latince'de de *personae* adı verilir: konuşan insanların 'mask-yüz'leri). *Poetika*'da Aristoteles şöyle der: Eylemin sonucu karşısındaki bakış, en iyi *èthos* budur. Örneğin fethedilen ve alevler içinde yanan Troia, Hades'teki ölüler. Yüz, tavırlar, hareketler, giysiler ancak bundan sonra, kahramanın *èthikos* ânındaki, 'doruk ânında'ki eyleminin rolüne bağlı olarak sırasıyla gelir (Romalıların *crucificio* dediği şey, Nasıriye Tanrısı'nın öldürülmesini aktaran anlatının etik ânıdır).

Başka deyişle, eski bir resmin ardında her zaman bir kitap vardır ya da en azından etik anda yoğunlaşmış bir anlatı.

Yunan heykelcileri ve ressamları okumuş, bilgin kimselerdi. Parrhasios'un ya da Euphranor'un modern eşdeğerleri Renoir ya da Picasso değil, Michelangelo ya da Leonardo'dur. Atinalı Euphranor yüzyılının tüm bilgilerini kendi dağarcığında topladığını ileri sürüyordu. Yunanistan'ın büyük meclisi olan Amphiktioniai Meclisi, Polygnotos'un tüm Yunan halkı tarafından ağırlanmasını, istediği bir kentte kaldığı süre içinde masraflarının tümünün o kent halkınca karşılanması kararını almıştı. Bu kişiler şan ve şeref içinde yaşıyorlardı. Platon, matematikçilerin ve filozofların görmediği ölçüde çevrelerinden saygı gören bu 'kol işçileri'ni (Oğul Seneca bu kişileri 'iğrenç' olarak anacaktır) yermişti.

Platon, Atina kentinin Parrhasios'a, o 'görülen şeylerin sofisti'ne, o göz boyacıya, mesleği aldatıcı görüntüler yaratmak olan o yeni Daidalos'a, sırtında işlemeli şalla dolaşma cüretini gösteren o kendini beğenmişe verdiği önem karşısında sinirlenmişti. Parrhasios'un erguvan kırmızısı, işlemeli şalı, 5. yüzyıl sonu Atinası'nda onun sahip olduğu en ünlü şeydi.

Ondan elimizde bir şalın anısından başka bir şey kalmadı.

En çok ünlenen yapıtlar hakkında elimizde eski *volumen*'ler arasında kalmış dağınık bilgilerden ya da bunların villaların duvarlarına yapılmış yıkık dökük kopyalarının kopyasından başka bir şey yok. Arkeoloji ve okumayla elde edilen bilgi, bu yapıtları mezarlarından çıkarıyor. İki bin yıl sonra bu yapıtlara ait bazı biçimlere ulaşıyoruz; bu biçimler öylesine belirsiz ki, gecenin bitiminde güneşin ilk ışıklarının ormanlardan ve çatılardan söküp çıkardığı, daha sonra gün ışığında yeniden sildiği sisler içindeki hayaletlerden farkı yok.

Zaman Polygnotos'un, Parrhasios'un, Apelles'in yapıtlarını, Aiskhylos'un, Sophokles'in ve Euripides'in yapıtları gibi koruyup bize ulaştırmadı. Bu kişileri, onlara özgür sitelerdeki masraflarını karşılama ayrıcalığını tanıyacak kadar çok seven insanlar, yazarların tragedyaları kadar güzel olan o resimlere ve fresklere kuşkusuz hayran kalmışlardı.

Biz bu yapıtları hiç göremeyeceğiz.

Bu kitap, harabe kalıntılarına sunulmuş bir düşler derlemesidir.

Parrhasios Küçük Asya'dan geliyordu. Ephesosluydu. Babası orada ressamlık yapıyordu, adı da Euenor'du. Parrhasios zamanının en büyük ressamı oldu. Zeuxis'ten daha ünlüydü. Gururu sınır tanımıyordu. Bir gün elini havaya kaldırıp şunu ilan etti: "Resmin anlatım biçimlerini (*technès termata*) bulan işte bu eldir." Klearkhos, erguvan kırmızısı şalından başka, onun zaman zaman başında altın bir taç taşıdığını da söyler. Deri üstüne çizdiği desenler ve tahta üzerine yaptığı resim silkmeler (bunlardan kuyumcular ve seramikçiler yararlanıyordu) o kadar güzeldi ki yurttaşlar daha yaşarken onun *vestigia*'larını (kalıt) toplayıp birik-

tiriyorlardı. Theophratos, onun mutlu bir insan olduğunu, işini yaparken şarkı söylediğini aktarır. Mesleğinin verdiği yorgunluğu, mırıldanarak söylediği şarkılarla (*hypokinuromenos*) atmaya çalışıyordu. Parrhasios'un tekniği gelenekseldi; kullandığı renkler etikti (günümüzde içinde yaşadığımız toplumlarda siyahın yası, mavinin çocukluğu, yeşilin umudu belirttiği gibi). Atinalı ressam Euphranor, 4. yüzyılın başlarında, Parrhasios'un *Theseus* adlı tablosunda erkeğin gülünü değil, gül ağacının gülünü gördüğünü söyler.

Parrhasios yalnızca pornografiyi bulgulamadı. 'Uç çizgi'yi de bulguladı (*extremitas, kontur, termata technès*). Yaşlı Plinius'un *extremitas* olarak çevirdiği sözcüğü, retorikçi Quintilianus *circumscripsio* sözcüğü ile karşılar; bu sözcük retorikte cümlenin 'periyodu' anlamına gelir. Plinius şu açıklamayı yapar: *Ambire enim se ipsa debet extremitas et sic desinere ut promittat alia post se ostendatque etiam quae occultat* (Çünkü ucun kendi üzerine dönmesi ve ardında başka bir şeyin bulunduğu, hatta gizlediği, görülmesi gereken bir şey olduğu izlenimi vererek bitmesi gerekir). Parrhasios ayrıca, görülebilir olanın görünüşüne fantasmayı katan ressamdır. Bunu, Herakles'in ölüme çılgınca kafa tutuşunu canlandırdığı tablosunun alt bölümüne kendi eliyle yazdıkları kanıtlar: "Gecenin karanlığında (*ennuchios*) tanrı bana düşlerimde çoğu kez böyle göründü (*phantazeto*), burada görülebileceği gibi (*oran*)."

Parrhasios ile Sokrates'in arasında geçen diyalog bize şunu anlatır: Sanatın temelinde doğalcılık vardır; sanatın görüntüsü güzellik (*phantasma*), amacı da etik ifadedir (tanrısal ya da insanüstü büyük heyecanlar). Thebaili Aristides, sanatın, *èthos*'ların canlandırılmasına *pathos*'ların canlandırılmasını da katması gerektiğini söyler. Kimdi büyük ressam? Büyük ressam, canlandırdığı kişinin içinde karakter ile heyecanın çatışmasını duyarlı kılabilen kişiydi. Yaşlı Plinius, Thebaili Aristides'in, İskender'in İÖ 334 yılında siteyi yağmaladığı sırada gördüğü ve çalıp götürecek ölçüde çok sevdiği bir tablosunu betimler: "Bir kent alınmıştır; bir anne ölüm derecesinde yaralıdır; memedeki çocuğu, çıplak memesine doğru tırmanmaktadır. Annenin bakışı, gelmekte olan ölüm yüzünden kesilen sütü yerine,

onun kanını emen yavrusunu görmekten duyduğu dehşeti ifade etmektedir." (Yaşlı Plinius, *Histoire naturelle*, XXXV, 98) Thebaili Aristides'in resmini yaptığı, meme veren ölü kadın, Parrhasios'un Olynthoslu savaş tutsağına bakarak yaptığı çarmıha gerilmiş Prometheos'u ile aynı doruk ânını (*crucialis*) paylaşmaktadır. Bu, ölüm ânıdır.

❋

Bir antikçağ resmi nasıl çözümlenebilir? Aristoteles, *Poetika*'sında tragedyayı birbirinden farklı üç öğenin oluşturduğunu açıklar: anlatı, karakter, sonuç (*muthos, èthos, tèlos*). Durum, karakteri nasıl açığa vurur, resmin amacı bunu ortaya koymaktır. Söz konusu olan, freskin anlattığı *muthos* ile anlatı kahramanının *tèlos* ânındaki *èthos*'unu çakıştırmaktır. En güzel etik, eylemin sonucu olabileceği gibi (alevler içindeki Troia, asılmış Phèdre, elleri koparılmış Cynégire), eylemden hemen önceki an olabilir (kendi yansıması önündeki Narkissos, ölüme göndereceği iki çocuğunun karşısındaki Medeia). Etik sonuç öz nitelik haline gelir ve bundan böyle kahramanın adını figürün yanına yazmak gerekmez. Ortaçağda Alcuin şöyle yazar: "Dizlerinin üzerinde oturan bir çocuğu tutan bir kadın, benim o figürün kim olduğunu anlamamı sağlamaz. Söz konusu olan Meryem ile İsa mıdır? Venüs ile Aeneas mı? Alkmene ile Herakles mi? Andromakhe ile Astianax mı?" Alcuin, kişinin adının figürün altına yazılmasını ya da bu kişinin öz niteliğinin resmedilmesini öneriyordu. Neakles, Nil Nehri'ni canlandırması gerektiğinde, bir nehir resmi yapıp kıyısına bir timsah kondurdu. Vergilius, öz niteliklerin kodlanmasını daha çok vurguladı: Dişbudak, ormanı güzel kılan ağaçtır. Çam, bahçeyi güzelleştirir. Kavak, ırmak boyunca uzanan, üzerinde yürünmesi zor olan keçiyolunu güzelleştirir. Köknar, dağ yamacını güzel gösteren ağaçtır. Her yerin kendine özgü öz niteliği vardır ve bu yeri yalnızca bu öz nitelik belirtir.

Antikçağ resmi, kültür yüklü bir resimdi. Bu resme meydan okuduğunu ileri süren Rönesans resminden daha kitapsal bir resimdi. Horatius'un *Ut pictura poesis*'inin ilk-

çağda gerçek bir anlamı vardı ve bu anlam Rönesans döneminde insanların ahmaklığı yüzünden saptırıldı. Ressam, kesinlikle suskun bir şair değildir; şairin bir söz ressamı olamayacağı gibi. Eskilerin resmi, imge halinde yoğunlaşmış bir şair anlatısıdır. Simonides şöyle diyordu: "Söz, eylemlerin imgesidir (*eikôn*)." Etik an, imgenin 'sessiz sözü'dür. Bunu Yunanca söyleyecek olursak, *zôgraphia* (canlı olanın yazıya geçirilmesi), imgenin içinde yoğunlaşan, 'susarak' (*siôpôsan*) konuşan, diye ekliyordu Simonides, düğümdür, entrigdir. İmge-eylemler insanların *èthos* halinde yoğunlaşarak (tanrılaşarak) öteki insanların belleğine girmesini sağlar.

Heykeltıraşın kafasındaki güzellik ideali etikti. Dinginlik ile taşlaşmayı birbirinden ayırmak zordur. Bu, ölümsüzlerin *tranquilla pax*'ı, *placida pax*'ı, *summa pax*'ıdır. Lucretius'un sanata yüklediği tuhaf amaç bu düşünceden kaynaklanır: 'Bilgelikten yoksun olana bir süre için bilgenin dinginliğini kazandırmak'. Buysa tanrılaşmadır (tanrıya dönüşme): tanrıların bedenini kuşanmak. Dinginliğe erişmiş olanların katına varmak. Bu kişiler sevinci sarsılmaz olanlardır, acıdan, acımadan, öfkeden, iyilikten, açgözlülükten, kıskançlıktan, ölüm korkusundan, aşk duygusundan, çalışmanın getirdiği yorgunluktan uzak olanlardır; dünyayı yönetmezler. Bakarlar yalnızca. Bunlar, kendilerine özgü *èthos*'larına göre sitenin ödenek ayırdığı, beslediği ölümsüz tiyatro masklarıdır.

Vergilius'ta, gelecek olan ölüm yüzünden benzi atmış, yanakları titrer, gözlerine kanın gölgesi düşmüş durumdaki Didon, kendi canına kıydığı anda şöyle der: "Yaşamayı bitirdim (*vixi*). Şimdi, bir büyük imge (*magna imago*) gibi yerin altına ineceğim."

Güzellikte, devinimsizleşmiş tanrıdan bir şeyler vardır. İnsanlara, yaklaşan ölümün içinde bizi kollayıp bekleyen devinimsizliğin ve sessizliğin (*otium*'un ve *quies*'in) davetini sunmaktadır. 'Büyük imge', mezarın içindeki heykeldir. Resmin sorunu şudur: Sonsuz ânının içine gömülmüş bir tanrının görünüşü gibi bir görüntü nasıl yaratılabilir?

❋

Yunan seramikçileri, modellerin duvara yansıyan gölgelerinin konturlarını tebeşirle ya da kömürle çizdikten sonra, bunlara göre kesip çıkardıkları 'kartonlar'ı kullanırlardı. Resimsilkme denen şey buydu. Aristoteles resmi, yakından bakıldığında birbiriyle karışmamış lekelerin yan yana gelişi olarak tanımlıyordu. Yan yana konan renkleri mozaikçilerden çok önce efriz ustaları, tapınak döşeyicileri kullanmıştı. Buna *poikilos* tekniği (ya da *skiagraphia*, renklerin uzaktan birbiriyle karışmış gibi göründüğü *proscenium*, gözaldatımı) adı veriliyordu. Romalılar villalarının duvarlarında Yunanların *skiagraphia*'sını (tiyatro dekorunda kullanılan resim türü) kullandılar.

Yunanların *zôgraphia*'sı, şövale resmi ve (renklerin birbirine karışmadığı, alacalı, 'taşigrafik' -lekeci-) dekor resmi olarak ikiye ayrılır. Zeuxis'in dillere düşmüş yavaşlığının karşıtı Antipatros'un şu sözüdür: "Bir resmi kırk günde yapabilmek için kırk yılımı harcadım." Romalılar, Asyalıların (İskenderiyeli ressamların) ustası olduğu bu hızlı tekniğe *compendiaria via* adını verdiler. *Via compendiaria*, bitmemiş, gözaldatımı biçiminde, renklerin birbirine karışmadığı, resimsilkme tekniğine dayanan, gölgelerden ve renklerden oluşan resmin karşıtı olan bu resmin aldığı son biçimdir. Agnès Rouveret, *scaenographia*'nın farklı iki işlem olarak yapıldığını kanıtlamıştır: bir yanda, duvarlara ve yatay köşelere yapılan mimari gözaldatım resmi olan *adumbratio* (yani *skiagraphia*), öte yanda cephe çıkıntısı ile tüm yatay ve dikey çizgilerin dairenin merkezine yönelmesiyle (*ad circini centrum omnium linearum*) oluşturulan *frons*. Lucretius'un kaleme aldığı, bir revakı betimleyen sayfa, bu resmin zor ve tuhaf, gerçek bir perspektif olmayanı 'perspektif'ini açıklar; Romalılar bunu, 'uzaktaki görüntüyü emen karanlık bir koni' izlenimi olarak tanımlıyorlardı. Lucretius şöyle yazar: "Revak sonuçta sabit bir çizimdir ve sürekli (*in perpetuum*), birbirine eşit sütunlar üzerinde yükselir; bu arada uzun olmakla birlikte, en yüksek noktasından aşağıya kadar bütünüyle görünür, giderek bir koninin daralan tepesine (*angustia fastigia coni*) doğru çekilerek tepeyi zemine, sağ taraftaki tüm bölümleri de sol

taraftaki bölümlere bağlar ve bunu koninin karanlık noktasına kadar (*in obscurum coni acumen*) sürdürür."

Lucretius'un *De natura rerum*'unda betimlenen daha birçok tablo vardır. Lucretius, uzaktan değirmi görünen kare biçimli kuleyi betimler. Devinimsizliğin, uzaklarda otlayan sürü, denizde yol alan gemi örneklerinde olduğu gibi, uzaktan çıplak gözle algılanamayan yavaşlıktan başka bir şey olmadığını söyler. Epikurosçu büyük şair, böylelikle, etik resmin trajik ânını bir kez daha betimlemiş olur. Lucretius'un *De natura rerum*'u (Oğul Seneca'nın tragedyalarıyla birlikte) Roma'dan günümüze ulaşan en büyük fresk galerisidir.

Dahası var: *De natura rerum*, Roma resminin gizini gözler önüne serer. İkinci Pompei üslubunu oluşturan resimler, Lucretius'un betimlediği revak tarzında yapılmıştır: Panoların yarıdan başlayan üst bölümü, yalnızca derinlik duygusu yaratacak mekân biçiminde dekore edilmiştir; alt bölüm ise çıkıntılı bir ilk plan oluşturur. Böylelikle ortaya Lucretius'un sözünü ettiği revakın *frons*'u çıkar; burada, yan duvarların çizgileri birbirine kavuşur; yalancı paraleller, pano çizgilerinin yarı mesafesindeki bir noktada kaybolur, 'koninin karanlık noktası'nın varlığı yalnızca üst yarı için söz konusudur (bu alan, duvarın gerçekten boyanmış alanıdır).

Epikurosçu okulun tüm düşünürlerinde olduğu gibi, Lucretius'a göre *locus certus*'un merkezinde bir *incertus* nesne yer alır. Bu *Adèlos*'tur (Gizemler Villası'nın fascinus'unun örtünün altında gizlenmiş oluşu gibi). Latince *incertus* sözcüğü Yunanca'da *adèlos* (görülemez) sözcüğü ile karşılanır. Gösterilemez, görülemez olan, gerçektir. Görülemez olan, dünyanın atomsal dokusudur. Anaksagoras şöyle diyordu: *Ta phainomena opsis tôn adèlôn* (Fenomenler bilinmeyen şeylerin gözle görülür yanıdır). Uzaktaki revak bir koni gibi incelir ve bir *incertus* (*adèlos, obscurum coni*) noktada eriyip gider. Hem odaksal, hem karanlık olan bu nokta, bir *res incerta* (görülemez şey) içerir. Perspektifin kapanarak ulaştığı bu *incertus* noktanın oluşturduğu gizem, açılarak giden geniş panoramik planın, Romalı mimarların *locus certus* (görülen yer) adını verdikleri şeyin karşıtıdır. Ro-

malı mimarlar, doğru uzaklık kavramı ile belirsiz perspektif kavramını birleştirerek tiyatro sahnesine (*proscenium*) *locus certus* adını veriyorlardı. Bu yeri *certus* olarak nitelemelerinin nedeni, tiyatronun yapımını tasarlarken mimarın, basamakların durduğu yerden uzaklaştıkça ortaya çıkan görsel deformasyonu önceden görebilmesini sağlamasıydı.

Romalıların bu alanda getirdiği yenilik, Helenistik tiyatro dekorlarında kullanılan gözaldatım resimlerini özel konutların duvarlarına taşımaları oldu. Romalıların özel konutu, *patronus*'un (evin reisi) kendi *gens*'i (ev halkı) ve ilişkide olduğu kişiler üzerinde kendi iktidarını uyguladığı ilk tiyatro sahnesidir. Ne var ki *patronus, tyrannus* (hükümdar) ile boy ölçüşmekten kaçınır. Ailelerin villaları hükümdar sarayları olmamalıdır: Bunlar, sarayın düşsel planda kaldığı villalar olacaktır (prensle boy ölçüşme söz konusu mekânın içinde değil, yalnızca dışında olacaktır; villa ile saray arasında, Aeneas ile Agkhises arasındaki aile ilişkisinin benzeri vardır).

Roma vatandaşlarının, saraya özgü avlanma eyleminin bir benzerini, arenalardaki *ludus* (oyun) *opsis*'lerinde (gösteri) izleyip bunun keyfini çıkarma olanağına sahip olmaları gibi, villalarının duvarları da birer saray, düşsel av, tiyatrodan sahneler 'taşigrafi'sine dönüştü.

Tiyatronun, arenanın, oyunların, zaferler kazanmanın bir Roma vatandaşının gözünde ne anlama geldiğini sezemeyen, Roma'yı gözünde canlandıramaz. Gücün, iktidarın her türü bir tiyatrodur. Her ev (*domus*), *dominus*'un (evin reisinin) kendi *gens*'i (ailesi), özgürlüğünü kazanmış ve kazanmamış köleleri üzerinde kurduğu bir *dominatio*'dur, yani mutlak gücünü, iktidarını kullandığı bir alandır. Aynı şekilde her resim, bu resmi ressama ısmarlayan, ona özel bir prens, kendi evinin prensi olarak değer verip onurlandıran, ailenin koruyucu tanrılarıyla eşit düzeye yücelten kişinin gözünde bir tiyatro maskıdır (*phersu, persona, prosôpon*). İlkçağ sanatçıları, yüzlere belirli kişilikler kazandırma yeteneğinden yoksun değildi. Latinler, atrium'un bir köşesindeki küçük bir dolapta Babalarının *imagineus* adı verilen gerçekçi maskını büyük bir saygıyla saklıyorlardı.

Ne var ki, ressamlara tablo ısmarlayan Yunan seçkinleri ya da Roma soylu sınıfı, yapılan portrelerde özellikle benzerlik aramıyordu: Sanatçılardan, kendi yüzlerini *colossos*'a ya da ikona dönüştürmesini, yani kendilerini tanrı ya da kahraman bir *èthos* olarak başkalaştırmalarını istiyorlardı. Ressam Polygnotos'a servet kazandıran işte onların bu gerçekçi olmayan tutumu, yani yüzlerinin taşıdığı özel ve kişisel maskın yırtılarak daha ideal ve tanrı biçimli bir maska dönüştürülme isteği oldu.

Bir başka tuhaf başkalaşım da yine bu yüzden meydana geldi: 5. yüzyılın ortasında Atina'da Aiskhylos'un yarattığı *scanae frons*, üç yüzyıl sonra İtalyan evlerini donatıyor, görsel kuram oluşturuyor, kendi trajik ve göz aldatan yapısını dayatıyor ve dış süslemeyi etik düşe tabi kılıyordu. Yunan tragedyalarında oyuncuların *scaena tragica* üzerinde giydiği yüksek ve kalın tabanlı ayakkabının, *proscenium* üzerinde bir sekiye dönüşmesi, fresklerin üst bölümünün, kaide oluşturan bir çizgi üzerinde yükseltilmiş olma özelliğini açıklar. Duvar üzerinde bir seki olarak tasarlanan bu çizgi, *orthographia* sözcüğünün ilk anlamını oluşturur.

❋

Cicero, Atticus'a şunları yazar: "Yaptığı evin pencerelerinin darlığını (*fenestrarum angustias*) eleştirdiğim mimar Vettius Cyrus bana, bahçeye geniş boşluklardan bakılırsa, insanda yeterince hoşluk duygusu yaratmaz, karşılığını verdi." Gözden yola çıkan ışık demetinin böylelikle daha kolay oluştuğunu; bahçeden gelen ışık konisinin, atomların birbiriyle çarpışarak oluşturduğu görüntüleri pencerenin kenarlarında yoğunlaştırıp biriktirdiğini; böylelikle ortaya daha büyük parlaklık, kontrast, heyecan ve *suavitas* (hoşluk) çıktığını da ekler. Romalılar cenneti bahçe biçiminde düşünüp kutsuyorlardı. *Paradeisos* Yunanca'da 'park' anlamına gelir. Felsefe okullarından biri Akademi adını aldı, bir başkasına Lukeion (Lyceum, Lise) adı verildi, bir başkası Revak (Porticus) adını taşıyordu; bunların en sade ve kuşkusuz en derin, Roma üstünde (İÖ 230'dan başlayarak) en fazla etkiye sahip olanı Bahçe adını taşıyordu.

Roma'nın, Augustus'un hükümdarlık döneminde politik ayrıcalıklardan yoksun kalan büyük aileleri, öteki toplumsal sınıflardan, villalarının ve bahçelerinin güzelliğiyle, sahip oldukları kölelerin sayısıyla, sofralarına harcadıkları parayla, ender bulunan eşyalarla, sahip oldukları resim ve heykellerin antik değer taşımasıyla, savaşta yenilgiye uğrattıkları halklardan ele geçirilen ve 'dünya ganimeti'ni oluşturan koleksiyonlarla –bunlar, zafer kazanmış İmparatorluğun önde gelen kişileri arasında paylaşılıyordu– farklılaşmaya çalıştı. Hizmet görmenin, çalışmanın (*officium*) gereksizliği, prenslerin sahip olduğu *otium*'a (aylaklık) öyküner. Prenslerin *otium*'u da, göklerdeki tanrıların *ataraxia*'sına (devinimsizlik, dinginlik).

Bir Roma bahçesi nedir? Altın çağın, içinde yaşanan döneme geri dönmesidir. Söz konusu olan, tanrısal devinimsizlikten bir şeyler yakalamaktır. Gökyüzündeki yıldızlar gibi devinimsiz durabilmektir. Başının çevresinde bir nur aylasıyla durabilmektir. Avının üstüne atılmadan önce devinimsiz duran yırtıcı hayvan gibi, devinimsiz durabilmektir. İnsanları tanrılaştıran ölüm ânı gibi devinimsiz durmaktır. Fırtına öncesi yapraklar gibi, ormanlara dikilen tanrı heykelleri gibi devinimsiz durmaktır; yaşamın ölüm karşısında alması gereken tavır budur. Pencerenin çerçevesinin içine sıkıştırılmış, büyülenmiş gözlerden çıkan karşıt iki ışınımla devinimsiz kılınmış bahçe manzarası gibi durmaktır.

Platon, manzaralara yalancı bir görünüm kazandırılmasına karşı çıkıyordu. *Physis*, temsil edilemez, canlandırılamaz bir şeydi, çünkü tanrısaldı. Platon, *physis*'in bağrından dünya (*cosmos*) biçiminde fışkıran demiurgos'la boy ölçüşmeye cüret edecek artifex'e ya da sahte demiurgos'a 'kirletici' adını vermek gerektiğini yazmıştı. Manzara ve kıyı betimlemeleri, bunların resimleri Augustus zamanında yapılmaya başlandı. Vergilius, Latin yazınına on yıl içinde dereleri, dereleri aşıp geçen kıvrak gölgeleri, karayılanı, kocamış kayınağacını, keçiyolunun geçtiği yerleri, içinde arıların vızıldadığı çiti, üveyiklerin boğuk cıvıltısını, kaynamış kestaneleri, karaağacın tepesine konmuş kumru-

yu, tarlaların üzerinden geçen bulutların gölgesini kazandırdı.

Vergilius bir deha idi. On beş yılda yazına doğayı getirdi. Ve bunu yapan tek kişi oldu. 21 Eylül 19 yılında, Yunanistan'dan gelip iki gün önce vardığı Brindisi Limanı'nda, ateşler içinde titreyip durduğu için yakılan şöminenin yanında terler döktüğü sırada eliyle tabletlerini gösterip Aeneas'ın çıtırdayan ateşlerin içine atılmasını isterken öldü.

Siluetleri ilk kez kullanan ressam Ludius oldu. Ludius'tan önceki ressamlar, bu tür manzara resimlerine *topia* adını veriyorlardı. *Topia*'larm işlevi, manzaraları gerçek görünümleriyle yansıtmak yerine, canlandırdıkları sahnelerde yer alan *suavitas*'ın (hoşlukların) tipik çizgilerini bir araya getirmekti: deniz kıyısı, kırlar ve çobanlar, liman ve tekneler, kıyılar ve periler, kutsal manzaralar. Yaşlı Plinius, yollarda yaya yürüyen, küçük eşeklerin sırtına ya da küçük arabalara binmiş (*asellis aut vehiculis*), kambur köprüleri geçen, kamışla balık avlayan, uzaklarda hasat yapan, yamacın eğiminde ağla kuş avlayan siluet halindeki küçük figürlerle *topia*'ları canlandıran ressamın Ludius olduğunu aktarır (Yaşlı Plinius, *Histoire naturelle*, XXXV, 116).

Roma dilinde *suavitas* ne anlama gelir? Lucretius, *Şeylerin Doğası* başlıklı yapıtının ikinci kitabının başında Epikuros'a özgü Yunan bilgeliğini (insanın erişebileceği *eudaimonia*'yı) tanımlamaya çalışırken, *suavitas* (hoşluk) sözcüğünü betimler. Şöyle başlar: Başkasının suda boğulmasını kıyıdan izlemek *hoş*'tur. Ovada birbirini öldüren savaşçıları ormanın yukarısından izlemek *hoş*'tur. Dünyayı ölüme yatırıp kendini her türlü bağdan ve korkudan sıyırarak yaşamı hayranlıkla izlemek *hoş*'tur. Lucretius, *suavitas*'ın hiçbir biçimde *crudelitas* (acımasızlık) olmadığını da ekler: *Crudelitas,* insanların acı çekmesi karşısında duyulan *voluptas*'tır (zevk).

Suavitas, ölüm ânıdır, ama sizi her şeyden yoksun kılma pahasına yaşadığınız ölüm ânıdır. Ölümün gözlenmesi insana iyi gelir, diyordu Epikurosçular ile Stoacılar, birbirlerine taban tabana zıt kanıtlara dayandıkları halde. Oğul

Seneca da, 'ölümü aşağılama'nın (*contemne mortem*) insana yaşamı boyunca iyi gelen bir ilaç (*remedium*) olduğunu söylüyordu.

Bahçeye bakan pencerenin *angusta* (dar) olması gerekir. Bunalım, insanın boğazını sıkan şeydir. Güzellik merkezcildir. Her güzellik, ada biçiminde, ada kendiliği çerçevesinde, atomsal olarak bütünleşir ve kendisini izleyen bakış karşısında dağılır gider. Çerçeveleyiciler, sınır koyanlardır. Çerçevelemek, kutsal bir yer yaratmaktır. Pencere, bir çerçeve olarak, dünyanın bir parçasını bir tapınağa dönüştürür. Pencere bahçeyi, çerçevenin yalnız kıldığı, tekleştirdiği manzarayı yoğunlaştırdığı biçimde oluşturur. Çerçevenin içinde yalnızlık, uzaklaşma yaratmaya çalışan biçimler, bu biçimlere yavaş yavaş, adım adım yaklaşan kişinin onlar karşısında sonu gelmez bir gerileme yaşamasına neden olur.

Yaşamın, yaşamla birleşmeyen, yaşamdan ayrık bir yaşam olarak canlandırılması, canlının (*zôe*) öldürülmesi (*zô-graphia*) anlamına gelir.

Bu devinim, daha özünde bir 'yalnızlığa çekilme'dir. Resim, insanı dünyadan çekip alır.

Utanma, bir başka yalnızlığa çekilmedir. Sevişmek için karanlık bir odaya çekilmeye yol açan cinsel utanma, bedeni ince bir ayla ile (Plinius'un deyişiyle Parrhasios'un icat ettiği *extremitas* ile) örter. Söz konusu ayla, insanın bedenini kurgusal bir yaralanmazlıkla, ele gelmeyecek kadar ince bir zırhla kaplar: Bu, gözle görülmez bir *templum*'dur. Burada, gözle görülmeyen 'giysi', Âdem'in 'giysi'si, libidoya değgin büyülü doku, ayla teması söz konusudur. Bu, yakınımızda yer alan şiddetten kaçma olduğu kadar, tiksinmeyi kendine yasaklamaktır da.

Bu, (tanrıların bedeni olan) yıldızları sardığı biçimiyle saygı aylasıdır. Posidonius, bir yapıtın güzelliğini oluşturan öğelerin, kozmosun öğeleri olduğunu söylüyordu. Biçimi, rengi, görkemi ve yıldızların ışıldamasını ayla biçiminde ayırt ediyordu.

3

Fascinus

Arzu büyüler (Lat. *fascino*). Fascinus, Romalıların erkeklik organını ifade etmek için kullandığı sözcüktür. Taştan kabaca yontulmuş bir fascinus heykeli vardır; bu heykeli şu sözcükler çevreler: *Hic habitat felicitas* (Mutluluk buradadır). Gizemler Villası'ndaki freskte (Büyüleyen Villa ya da Büyüleyen Oda denseydi daha çok çağrışım yapardı), korkuya kapılmış tüm figürlerin başı, örtüsünün altına saklanmış fascinus'a dönüktür.

İnsanlığın özünü *mentula* (penis) oluşturmadığından, insan toplulukları, kendi hayvansal kökenini çok açık biçimde anımsatan sertleşmiş erkeklik organını sergilemekten kaçınır.

Doğa, bundan iki milyar yıl önce canlı türlerini neden ikiye ayırdı ve bunlara, işlevi rastlantısal olduğu kadar kestirilemez nitelikte olan, her birinin kökenini belirsiz bırakan, bedenleri rahat bırakmayan, ruhları tutsak alan o çok eski mirası neden yükledi?

Bitkiler de, kertenkeleler de, yıldızlar da, kaplumbağalar da üremek için, çok zaman alan ve buna araştırmanın, görsel seçimin, kur yapmanın, çiftleşmenin, ölümün (ya da ölüme yakın oluşun), tohumlanmanın, gebeliğin ve doğurmanın da eklendiği bir sürece uymak zorunda değil.

Romalılarda büyü, *invidia* (haset, kıskançlık), kemgöz, talih, *jettatura* saplantısı vardı. Her şeyi, örneğin şölenlerde şerefe kaldırdıkları içki kupalarını, cinsel birleşmeleri,

tören günlerini, savaşları talihe bağlar, talihe bırakırlardı. Yaşamlarını yasaklar, kurallar, kehanetler, düşler, gaipten gelen işaretler dolduruyordu. Tanrıların, ölülerin, aile yakınlarının, müşterilerin, özgürlüğünü kazanmış kişilerin, kölelerin, bütün bu varlıkların onların isteklerinde, yiyip içtiklerinde, giriştikleri işlerde gözü olduğunu, kendilerini kıskandıklarını düşünüyorlardı. Herkesin gözü her an her şeyin, bir iz bırakan, kemgözle bakan, kendi zehrini her şeye bulaştıran, kısırlık ve güçsüzlük büyüsü yapan her varlığın üzerindeydi.

Martialis şöyle yazar: *Crede mihi, non est mentula quod digitus* (İnan bana, o organa parmağına hükmettiğin gibi hükmedemezsin, *Epigrammes,* VI, 23). Plinius, fascinus'u 'kıskançlığın doktoru' (*invidia*) olarak adlandırıyordu. Fascinus, Roma'nın uğurudur. Bir erkek (*homo*), ancak organı sertleştiğinde erkektir (*vir*). Sertliğin (*virtu*) gerçekleşmemesi, insanların bu durumu saplantı halinde getirmesine yol açıyordu. Modernler, Romalıların aşk kavramından *taedium vitae*'yi korudular; bu deyiş, zevk ânını izleyen 'yaşamdan tiksinme' duygusunu, simgesel evrenin cinsel organın sönüşüne eşlik eden sönüşünü, sevişmenin, kucaklaşmanın ardından gelen hüznü, büyünün ve şeytanın yol açmasıyla birdenbire, irade dışı olarak meydana gelebilecek *impotentia*'nın (iktidarsızlığın) uyandırdığı dehşet duygusundan zevki ayırt edememenin getirdiği hüznü anlatıyordu.

Roma'ya özelliğini veren, törensel kuralların densizliğidir: Buna, *ludibrium* adı veriliyordu. Romalıların konuşma dilinde edebe aykırı sözlere, deyimlere düşkünlüğü, Priapos törenlerinde (Liber Pater korteji) söylenen fescennins şarkılarına dayanıyordu. Priapos törenlerinde, evrensel *invidia*'dan (kemgöz) korunmak için, sertleşmiş dev bir fascinus heykeli taşınıyordu.

İÖ 271 yılında Ptolemaios II Philadelphos, Birinci Suriye Savaşı'nın bitimini kutlamak için, savaş arabalarından oluşan büyük bir kortejin başına geçti. Hindistan'ın ve Arabistan'ın tüm zenginliklerinin sergilendiği bu arabalardan biri, yüz seksen ayak büyüklüğünde, altından yapılmış, Yunanların Priapos adını verdiği dev bir erkeklik organı taşı-

yordu. Priapos adı Roma'da yerini giderek Liber Pater'e bıraktı.

Müstehcen turnuvalar ya da *saturae*'ler, *declamationes*'ler, arenada insanların kurban edildiği turnuvalarda, yalancı parklarda yapılan yalancı av partilerinde (*ludi*) bütünüyle Romalılara özgü olan ritüel, *ludibrium*'dur. Bu alaycı ritüel, İmparatorluğun her yanına dağılmıştır. Roma'nın ilkçağ dünyasına getirdiği şey, Priapos'a özgü bu alaycı oyundur. Toplum böylelikle, suçluluk duygusundan uzak, ölüme kafa tutmayı ya da sonu ölümle biten kavgalar biçiminde sahneye konarak ölümü alaya almayı sergileyen gösteriler aracılığıyla öç alır. Buysa, amfiteatrlarda canlandırılmadan önce danslarda mimiklerle anlatılan, fescenninlerde yer alan kaba deyişlerle sergilenen *ludus*'tur (yani tam anlamıyla 'oyun'dur, *ludus* sözcüğü zaten Etrüskçe'den gelir); başka deyişle, her insan topluluğunun işgal ettiği arazinin en küçük parselinde bile fascinus'un alaycı görkeminin kendini göstermesidir. Kazanılan her zafer, sadist bir aşağılamayı da içerir ve bu, insanların içinde biriken kahkahaların boşalmasına neden olur, gülen bu insanların kinci duygular çevresinde birleşmesine yol açar. Yasaların öngördüğü cezaya bu alaycı sahne de eklenir ve halk kalabalıkları bu sahneyi birleşmiş, anlaşmış bir kalabalık –bir atom yağmurunun birden Populus Romanus halinde birleşmesi– olarak, bu yasal gösteriyi izlemeye, yasalara karşı gelenlerden toplumun öç alışına toplu olarak tanıklık etmeye gelir.

Fransa'nın ulusal tarihini başlatan da bir *ludibrium* olmuştur. Sezar, İÖ 52 yılının Eylülü'nde Alésia'yı aldıktan sonra, Vercingétorix'i bir arabanın üzerinde Roma'ya getirtti. Onu altı yıl boyunca bir hücrede kapalı tuttu. Sezar İÖ 46 yılında, kazandığı dört zaferi (Galya, Mısır, Pontus ve Afrika zaferleri) bir demet olarak birlikte kutladı. Kutlama korteji Champ de Mars'tan hareket etti, Via Sacra'yı ve Forum'u geçti ve geçit töreni Jüpiter Optimus Maximus Tapınağı'nda sona erdi. Sezar'ın bronzdan *imago*'su, iki beyaz atın çektiği savaş arabası üzerinde halkın önünden geçti. Büstün önünde ellerinde baltalarıyla (*fasces*) yetmiş iki muhafız yürüyordu. Bunların ardından savaş ganimetleri, ha-

zineler uzun kuyruklar halinde ilerliyordu. Daha sonra da savaş araçları, söz konusu zaferleri gösteren haritalar ve büyük ağaç panolar üzerine yapılmış renkli resimler (afişler) yer alıyordu. Bu panolardan biri, Caton'u ölürken canlandırıyordu. Kortejin sonunda, halkın alaycı taşkınlıkları arasında savaş tutsakları yürüyordu ki, bu tutsakların arasında zincire vurulmuş Vercingétorix, Kraliçe Arsinoé ve Kral Juba'nın oğlu bulunuyordu. Sezar, bu dörtlü zafer kutlamalarından hemen sonra, Vercingétorix'i Mamertinum Hapisanesi'nin zindanında öldürttü.

Hıristiyanlığın tarihi de bir *ludibrium* ile başlamıştır. Hıristiyanlığın ilk sahnesi -kendini Tanrı ilan eden kişiye kendi haçını sırtında taşıma cezasının verilmesi, *flagellatio* (kırbaçlama), *Iesus Nazarenus Rex Iudaeorum* yazısı, kırmızı manto (*veste purpurea*), dikenlerden yapılmış krallık tacı (*coronam spineam*), kamıştan kral asası, İsa'nın utanılacak kadar çıplak oluşu- bu sahneyi izleyen insanları güldürmek için düşünülmüş bir *ludibrium*'dur. Cizvit papazlarının 17. yüzyılda Hıristiyanlaştırmaya çalıştıkları Çinliler, bu sahneyi gerçekliği içinde anlıyor ve böyle gülünç bir sahnenin bir inancın kanıtı olarak kullanılmasını kavrayamıyorlardı.

Fescennin dizeleri, özünde, ifade edilebilecek en kaba alayları ve erkek ya da kadın genç insanların birbirine söyleyebileceği cinsel küfürleri içeriyordu. Karşılıklı birbirini izleyen ve dans eşliğinde söylenen bu repliklere *saturae*'ler ve *atellana* adı verilen kaba güldürüler ekleniyordu. Erkekler keçi kılığına girip karınlarının altına bir fascinus (yapay erkek organı, *olisbos*) bağlıyorlardı. *Lupercalia* şenliklerinde kurt kılığına giriyor, geçtikleri yerlerde hazır bulunanları kamçılayarak bunları arındırıyorlardı. *Quinquatria* şenliklerinde kadın kılığına giriyorlardı. *Matronalia* şenliklerinde matronalar köle gibi davranıyordu. *Saturnalia* şenliklerinde köleler *Patres* giysilerini giyiyor, askerler dişi kurt kılığına giriyorlardı. İsa, 'Saturnalia Kralı' kılığına sokuluyor, *crux servilis*'ine (haç) götürülüyordu. *Satura*, roman anlamını almadan önce, *lanx satura* adı verilen havza, toprağın tanrılara sunulan ilk ürünlerinin karışımı anlamına geliyordu. Petronius'un İmparatorluk döneminde ka-

leme aldığı ilk büyük *satura*, tek kaygısı, anlatıyı aktaran kişinin gücü tükenmiş *mentula*'sını yeniden canlandırıp fascinus'a dönüştürmek olan bir derlemeydi.

*

Carior est ipsa mentula (Erkeklik organım yaşamımdan daha önemlidir). Vesta Rahibeleri, en yaşlı rahibe olan Virgo Maxima'nın koruması altında olan altı rahibeydi. Bunlar, kimseye gösterilmemesi gereken kutsal eşyayı koruyor, kentin sürekli yanması gereken kutsal ateşini canlı tutuyorlardı. İçlerinden biri bakirelik yeminini bozacak olursa, Collina Kapısı'nın bulunduğu yerde toprağa diri diri gömülüyordu. Dişi kurtlar (sırtlarında kahverengi ihram taşımaya zorunlu olan fahişeler; bu ihramı daha sonra günah çıkaran papazlar giyecektir) her 23 Nisan'da burada Yabanıl Venüs'e kendilerini bağışlaması için yalvarıyor, bedenlerini yargılamaları için halkın önünde çırılçıplak soyunuyorlardı. Vesta Rahibeleri Roma'yı koruyordu (ateş ve cinsel organ). Her erkeğin cinsel organı bir *genius*'un koruması altındaydı. Erkekler bu genius'a, Liber Pater'in koruması altında olan çiçekler (kadın cinsel organları) sunardı. Buna *Floralia* adı verilirdi. Genius, dölleyen, doğurtan varlıktı (*gignit* ya da *quia me genuit*). Bu ilk 'koruyucu melek', cinsel bir melekti. Aynı şekilde iki kişilik evlilik yatağına *lectus genialis* deniyordu. Her erkek, *genitalia*'larını *impotentia*'dan, *gens*'ini kısırlıktan koruyan bir genius'a sahipti. Galenus şaşırtıcı biçimde, duymak kulak için, bakış da gözler için ne ise, *logos spermatikos*'un erbezleri için o olduğunu yazmıştır.

İktidarsızlık (languor), Romalıların aklını en fazla işgal eden konuydu ve korkuya yol açıyordu. Ovidius, *Aşklar*'ın III. kitabında bir cinsel fiyaskoyu ve bunun yol açtığı bağnaz dehşeti anlatır: "Onu kollarımla sardım ama boşuna. Ölü gibiydim (*languidus*). Bırakılmış bir yük gibi yatağın üzerinde yatıyordum. İstek duyuyordum. O da duyuyordu. Ne var ki cinsel organımı sertleştiremedim (*inguinis*). Tükenmiştim. Sithonia'nın karlarından daha beyaz kollarını boynuma dolaması, dilimi canlandırmak için dilini ağzıma

sokması boşunaydı. Oyluğunu benimkinin altına kaydırması, bana efendisi (*dominum*) olduğumu söylemesi, uyaracak her şeyi fısıldaması boşunaydı. Soğuk baldıran otuyla ovulmuş gibi gevşek olan organım, bana itaat etmedi. Ölü gibi yatıyordum, yalnızca bir görüntü, gereksiz bir ağırlıktım; bir erkek bedeni ile cehennemlerin bir gölgesi olmanın tam ortasındaydım. Kollarımdan, sonsuz ateşi dinsel duygular içinde kollamaya giden bir Vesta rahibesi kadar saf olarak ayrıldı. Gücümü hareketsiz kılan, bir Thessalia zehri miydi (*veneno*)? Bir büyü müydü? Otlar mı bana zarar vermişti? Bir büyücü, adımı kırmızı balmumunun üzerine mi yazmıştı? Karaciğerimin ortasına sivri uçlu bir iğne mi batırmıştı? Büyü yapıldığında, Cérès'in bile cansız bir ottan farkı kalmaz. Büyü yapıldığında, su kaynakları da kurur. Büyülü bir söz, palamudu meşeden ayırır. Üzüm salkımı kütükten yere düşer. Uğursuz şarkılar, ağacın meyvelerini gövdesini sallamadan düşürür. O damar (*nervos*) büyü ile uyutulmuş olamaz mı? Beni güçsüz (*impatiens*) kılan bu muydu? Bütün bunlara bir de utanç (*pudor*) eklendi. Utanç, güçsüzlüğümü daha da artırdı. Oysa gözlerimin önündeki kadın ne kadar görkemliydi! Ona dokunan ellerim, gün boyunca sırtında taşıdığı gömlekten daha yakındı tenine. Ne var ki şanssız kadının dokunduğu kişi bir erkek (*vir*) değildi. Erkeklik yaşamım beni terk etmişti sanki. Phémius'un şarkısının sağır kulaklarda ne etkisi olur ki? Boyanmış bir tablo (*picta tabella*) Thamyras'ın ölü gözlerine ne zevk verir ki? Oysa kendime o gece için gizliden gizliye ne büyük zevkler vaat etmiştim! Hareketleri düşlemiştim. Pozisyonları düşlemiştim. Ve bütün bunları, acınacak durumdaki, önceden ölmüş gibi duran (*praemortua*), dalından dün koparılmış bir gül gibi gevşemiş organım için düşlemiştim. İşte şimdi sertleşmeye başladı, zamansız (*intempestiva*) bir canlılık geldi üzerine. Hizmet etmek, savaşı başlatmak istiyor. En işe yaramaz uzvum benim (*pars pessima nostri*), doğrusu hiç utanma yok sende! Efendine ihanet ettin (*dominum*). Onu yavaşça yaklaştırdığı elinin içine alıyor, harekete geçirmeye (*sollicitare*) çalışıyordu. Ne var ki, tüm becerisine karşın sonuç alamayınca şöyle bağırdı: 'Alay mı ediyorsun (*ludis*)

benimle? Mademki istek yoktu içinde, kaçık adam, ne diye gelip yayıldın yatağıma? Ya da zehirci kadın Ea mı düğümledi tabletlerini sana büyü yapmak için? Ya da buraya gelmeden önce bir başka kız mı tüketti seni?' Bunları söyler söylemez sandaletlerini bile bağlamadan attı kendini yataktan dışarı, yalnızca gömleği vardı üzerinde. Sonra, tohumumu içine almadığını gizlemek için, oyluklarını yıkarmış gibi yaptı."

❋

Cinsellik korkuyla bağlantılıdır. Apuleius'un yazılarında Psykhe kendine şu soruyu sorar (*Métamorphoses*, VI, 5): "Hangi gecenin (*tenebris*) içine saklanabilirim, yüce Venüs'ün (*magnae Veneris*) kaçınılmaz bakışlarından (*inevitabiles oculos*) kaçabilmek için?" Lucretius 'kaygılı bir istek'ten, 'korkutucu bir istek'ten (*dira cupido*) söz eder ve bu isteğin *cupiditas*'ını, insanların 'gizli yarası' (*volnere caeco*) olarak tanımlar. Vergilius, aşkı 'insanı kör ya da gizli bir ateşle yakan eski ve derin bir yara' (*gravi jamdudum saucia cura volnus caeco igni*) olarak tanımlar. Catullus'a göre aşk ölümcül bir hastalıktır (*Carmina*, LXXVI): "Ey tanrılar, acımak size özgüyse eğer, ölüm saati geldiğinde insanlara korkudan başka şeyler de bağışlıyorsanız; bana çevirin gözlerinizi, görün zavallılığımı (*me miserum adspicite*). Günahsız bir yaşamım oldu benim. Buna karşılık siz de beni esirgeyin. Beni aşk denen o vebadan (*pestem*) kurtarın; kemiklerimin içinde donup kalmış, damla damla kanıma karışan, sevinci (*laetitia*) yüreğimden kovan o zehirden kurtarın beni."

Orgazm, *summa voluptas* (zevkin doruğu) olarak betimleniyordu; önce sıcak, sonra sürtünen, daha sonra çalkantılar içine giren, sonunda patlayan bir zevk. Bu zevk, yükselen dalganın doruğunda (erkeğin köpüğü oluşmadan) patlıyor ve bu sayede insanın ölümlü teni, yeniden üreme gücüyle tanışıyor, toplumsal bedenin sürekliliğini sağlama yeteneğini kanıtlıyordu. Yunan ve Roma toplulukları, biyoloji ile politikayı birbirinden ayırmıyordu. Beden, site, deniz, tarla, savaş, yapıt, aynı kısırlık riskini taşıyan, kendi-

lerinden aynı doğurganlığın beklendiği tek bir canlılık biçimi ile yüz yüzeydi.

Erkeğin cinsel organı sertliğini sürekli koruyamaz. Erkek, *potentia* ile *impotentia*'nın kendince anlaşılmaz ve irade dışı art arda gelişine boyun eğmek zorundadır. Kimi zaman sönük *penis*, kimi zaman sertleşmiş *phallos*'tur (*mentula* ve *fascinus*). İşte bu yüzden iktidar bütünüyle erkeğe özgü bir sorundur; çünkü bu sorun onun kendine özgü kırılganlığını ve bu konuda sürekli kaygı taşımasının kaynağını oluşturur.

Boşalma zevke bağlı bir yitimdir. Bundan kaynaklanan uyarılma yitimi ise hüzün kaynağıdır; çünkü bu, fışkırmakta olan kaynağın kuruması anlamına gelir. Bu hüznü Roma uygarlığı kadar hiçbir uygarlığın duymamış olduğu ileri sürülebilir. Tohum yitimi doğurganlığa yol açabilir; ne var ki bu doğurganlığın, *membrum virile*'nin *vulva* dışında o utandırıcı gevşemeye ve küçülmeye uğradığı anda algılanmasına olanak yoktur.

Erkeklik organı, *vulva*'nın içine *fascinus* olarak girer, oradan *mentula* olarak çıkar.

Erkeğin erkekliği zoolojik zevk içinde, insan bedeninin ölüm içinde yok oluşu gibi yok olur. Çünkü erkeğin (*vir*) en özlü benliği, hiçbir zaman onun kafasının içinde ya da yüzünün çizgilerinde değildir: Benlik, beden kendini tehdit altında gördüğü anda erkeğin elinin gittiği yerdedir.

Zafer kazanarak yönetimi altına aldığı tüm halkların dinlerini kendi zaferiyle, kendi 'inancıyla' bağdaştırıp giderek daha yayılmacı hale gelen bir dine, giderek daha uğursuz hale gelen bir korku egemen oluyordu. Büyülerle ilgili birçok jesti, hareketi kullanan Romalılar, kemgözleri kovmak ya da *ludibrium*'un alaycılığına başvurarak etkisiz kılmak için, o büyüyü 'sahibine geri çevirmek' için bu kez *apotropaion*'a başvurur oldular; Perseus'un, Medusa'nın bakışından kurtulmak için kalkanını kullanması gibi. *Apotropaion* Yunanca'da, taşıdığı ürkütücü (*terribilis*) nitelik yüzünden insanlarda aynı zamanda hem gülme, hem korku duygusu uyandıran kötülüğü kovan resim ya da heykelcik anlamına gelir. *Fascinum* (yapay fascinus) bir *baskanion*'dur (insanı kemgöze karşı koruyan bir kılıf, bir prezer-

vatif). Plutharkos, cinsel organ biçimli nazarlıkların, büyü yapmak isteyenin (*fascinator*) bakışlarını üzerine çekerek bu bakışların kurbanın üzerine dikilmesini engellediğini yazar. Müzelerde sergilenen nazarlıkların, müstehcen küpelerin, kemerlerin, gerdanlıkların, arkeolojik kazılarda bulunan, her biri Priapos biçimli, altından, fildişinden, taştan, bronzdan yapılmış çirkin cüce heykelciklerinin inanılmaz ölçüde çok olması, bu inanıştan kaynaklanır. Gergin tutulan ortaparmak (*digitus impudicus*; el parmaklarının, yukarı doğru dik tutulan orta parmak, *mesos dactylos* dışında yumulması, en büyük küfürdü), *fica*'yı canlandıran (başparmağın ucunun işaret ve orta parmak arasından geçirilmesi) nazarlıklar, cinsel organ biçiminde masa ayakları, lamba ayakları, bunlardan başka bronzdan ya da başka metalden yapılmış *tintinnabulum*'lar (üzerine küçük çanlar yerleştirilmiş, kemere, parmağa, kulağa, direklere, ayaklı lambalara, üç ayaklı nesnelere takılan fascinuslar) da benzeri inanışın örnekleridir. İnsan bedeninin bu özelliği en çok taşıyan tek uzvu, erkeğin penisidir; bunun ardından erbezi torbası, daha sonra da yeterince dolgunsa kadınların göğüsleri ve kalçaları gelir. Bu bakımdan, bedenin cinsel istek uyandıran bölümleri, yani titreşerek cinsel isteği kamçılayan bölümleri aracılığıyla ilgi ve istek duyulan şey, insanın cinselliğidir. Bedenimizin dışında, uzantı olarak yer alan ve gözle görülür değişimlere uğrayan bu biçimler, bu yüzden bedenin en çok korunan bölümleridir. Eski Roma'daki kadınların, İmparatorluk dönemi Romalı'nda olduğu gibi, göğüslerini bandajla sıkıştırması, bu sakınma saplantısının kanıtlarını sergiler. Yunanca'da *strophion* adı verilen sutyen, Latince'de *fascia* sözcüğü ile karşılanır, dolayısıyla erkeklerin *fascinum*'u ile bağlantılıdır. Bu amaçla kullanılan dikişsiz bezin altına, göğüsleri sıkıştıran, sığır derisinden yapılmış ince bantlar gizleniyordu. Kadın göğsünü gösteren erotik resimlere ender rastlanır. Tacitus (*Annales*, XV, 57), Pison'un komplosu ile karşı karşıya kalan Epicharis'i, *fascia*'sını kendini boğmak için çıkarırken canlandırır.

Petronius'un roman kahramanı Quartilla birden, "Çevremizde o kadar çok koruyucu Tanrı var ki, insandan çok

tanrıya rastlıyoruz," der. (Roma, Pompei ya da Napoli sokaklarında o dönemde, erkek *mentula*'sından çok, taştan ya da bronzdan yapılmış *fascinus*'a rastlanır.) Napoli'de, kendisini yatağında öldürmeye gelen Anicetus'a Agrippina şöyle bağırmıştı: "Karnıma vur!" Bu, Roma'ya özgü bir sözdür. Apuleius'un romanında Photis, Lucius'a döner ve onun, gömleğinin altında sertleşmiş organını fark eder (*inguinum fine lacinia remota*). Soyunup üzerine çıkar ve pembe eliyle *vulva*'sını örterek (*glabellum femina rosea palmula obumbrans*) ona şöyle bağırır: *Occide moriturus*! (Ölmesi gerekene ölümcül darbeni indir!)

❋

Marius, bir arabanın içine saklanıp kaçmak zorunda kalmadan önce Roma'nın efendisiydi. Kıyıya ulaştı. Yorgunluktan bitkin durumda kendini bir tekneye attı. Gemiciler, uyuduğu sırada kürekleri bırakarak onu terk ettiler. Minturnes bataklıklarında ele geçirilip zindana atılan, Cimbreslere karşı zafer kazanmış bu kişi ancak Kartaca harabelerine sığınabildi. Bir Romalı onu oradan, basit bir köleymiş gibi kovdu. Marius, iktidarı yeniden ele geçirdi ve altı gün boyunca kentin sokaklarında kan akıttı. Konsül olmalarına karşın ne Octavius, ne Merula bu kıyımdan kurtulabildi. Marius yetmiş yaşındaydı. Şarap, onu titrek bir adama dönüştürmüştü. Yedinci kez oturduğu konsüllük makamını yedi gün işgal ettikten sonra öldü. *Mentula*'sını şehvet âlemlerinde o kadar çok yıpratmıştı ki bir muhafız, can çekişirken sıyrılan gömleğinin altında, cinsel organının bir tırnaktan daha büyük olmadığını fark etti.

İÖ 79'da Sylla diktatörlüğü bıraktı. Cumes'deki evine çekildi. 'Mutlu Sylla' (*Felix Sylla*), bedeninin öncelikle *mentula*'sına saldıran böcekler tarafından kemirildiğini kendi gözleriyle göre göre öldü.

Sezar'ın Brutus hakkında şunları söylediği bilinir: "Şehvet âlemlerini sevenlerden kuşkulanmadığım gibi, lükse düşkün olanlardan da kaygılanmam: Zayıf ve soluk benizli olanlardan korkarım." Mart ayındaki Ides gününde Metellus, Sezar'ın harmaniyesini iki eliyle sıyırıp omzunu

açıkta bıraktığında, kılıcıyla ilk darbeyi indiren Casca oldu. Hepsi sırayla ya da aynı zamanda darbesini indirdi; öyle ki bu darbeleri indirirken birbirini yaralayanlar oldu. Plutharkos, Sezar'ın yirmi üç darbe aldıktan sonra öldüğünü söyler. Yeğeni Brutus, darbesini Sezar'ın kasığına vurdu; çünkü amcası *mentula*'sını annesinin cinsel organına sokmuştu. Sezar, Brutus'un kılıcını karnının altına doğrulttuğunu gördüğünde, saldırganlara direnmeyi bıraktı. Yüzünü harmaniyesiyle örttü, darbelere ve ölüme teslim oldu.

❋

Aphrodite, kesilmiş bir erkeklik organının köpüğünden doğdu. Ya da bir dalganın köpüğünden çıkarken canlandırılır; bu köpük, öyle ya da böyle, denize atılmış o erkeklik organının köpüğüdür. Eski Yunanlar, *phallos*'un boşalttığı şeyin deniz köpüğüne benzediğini söylerdi. Galenos, *De Semine* adlı yapıtında spermi beyaz (*dealbalum*), kıvamlı (*crassum*), köpüklü (*spumosum*), canlı ve mürverçiçeğine benzer kokusu olan bir sıvı olarak tanımlar.

Aphrodite hangi birleşmeden doğdu? Uranos, Gaia ile birleşir. Annesinin göğüslerinin ardında, sağ elinde orağı (*harpè*) ile pusuda bekleyen Kronos, sol eliyle Uranos'un üreme organlarını yakalar, *phallos*'u ile birlikte kestikten sonra, geri dönmeden arkasına doğru fırlatır (Hesiodos. *Théogonie*, 187). Toprağa kan damlaları sıçrar: Bunlar savaşlar ve çatışmalardır. Sertliğini henüz koruyan cinsel organı ise denize düşer ve dalgalardan hemen Aphrodite yükselir.

Kadınların salgıları (kan ve süt) erkeğinkine göre daha bol olmakla birlikte, bu salgılar erkeğin *fascinus*'undan küçük bir kaynaktan fışkırır gibi birden boşalan canlı 'sperm' kadar gizemli görünmez. Roma cinselliğinin kökeni sperm olgusuna dayanır. *Jacere amorem, jacere umorem.* Sevmek ile 'boşalmak' arasında fark gözetilmez. Söz konusu olan, *jaculatio*'dur, erkeğe özgü *jactantia*'dır. Venüs ile Agkhises'tir söz konusu; Agkhises'in Venüs'ün ona verdiği gizi koruyamaması, gizli tutamamasıdır (*jactantia*). Kendi bedeninde oluşan sıvıyı başka bedene fışkırtmaktır (*jacere umo-*

rem in corpus de corpore ductum). Tohumu, ister henüz tüylenmemiş *pueri*'lere ('taze yanaklara' ya da 'elma-şeftali yanaklara' deniyordu), ister kadınlara olsun aktarmaktır. Ötekinin, güzelliğiyle tüm bedeninde topladığı isteğin dinsel taşmasını tutkulu bir dinsellikle doygunluğa ulaştırmaktır.

Şeylerin doğası, insanın doğası gibi tek ve aynı taşmadan, aynı kabarmadan oluşmuştur. Yunanca'daki *physis* sözcüğü bu itmeyi, bu göksel olan ya da olmayan tüm varlıkların gelişmesini belirtir. Lucretius, *De natura rerum*'un 4. şarkısında, insan bedenindeki spermin kabarmasını, yayılmasını, taşmasını, bunun yol açtığı çatışmayı, içerdiği hastalığı (*rabies*, kuduz, kudurganlık, der Lucretius; Catullus da bunu *pestis*, veba sözcüğü ile karşılar) betimler: "Olgun yaşa (*adultum aetas*) ulaşıp organlarımız güçlenince, içimizdeki tohum (*semen*) kaynamaya, coşmaya başlar. İnsan tohumunun insan bedeninin dışına atılmasını, bir başka bedenin sağlaması gerekir. Tohum böylelikle, oluştuğu ortamdan atılır (*ejectum*). Hareket eder; bedenin tüm bölümlerinden, uzuvlardan, damarlardan, organlardan aşağı doğru iner; bunları terk edip üreme organlarında (*partis genitalis corporis*) birikir. Hemen ardından cinsel organı uyarır (*tument*). Onu spermle doldurup şişirir. Bunun ardından, boşalma, bu spermi, bizi kendisine doğru korkutucu bir istekle (*dira cupido*) çeken bedene doğru fışkırtma isteği (*voluntas ejicere*) doğar. Yaralı erkekler, bizler her zaman yaramızın (*volnus*) üstüne düşeriz. Kan, darbenin geldiği yere doğru fışkırır, kırmızı sıvısını (*ruber umor*) düşmana bulaştırır. Böylece, Venüs'ün etkisi altında, saldırıyı yapan ister kadınsı uzuvları olan genç delikanlı olsun, ister istekten yay gibi gerilmiş bir kadın olsun, erkek, kendisine vurana yönelir. Onunla birleşmek için (*coire*), kendi bedeninde kabaran sıvıyı onun bedenine boşaltmak için yanıp tutuşur; bu, dili olmayan (*muta cupido*), zevk almayı (*voluptatem*) öngören bir istektir. Venüs'ü, biz Epikurosçular böyle tanımlarız. Aşk sözcüğü (*nomen amoris*) işte bunu ifade eder. İşte Venüs'ün, kaygı halinde dondurmadan önce kalplerimize damla damla damıttığı tatlılık, hoşluk. Sevdiğimiz kişi çevremizde değil mi? İmgesi burada, gözlerimizin önün-

de. Adının tatlılığı, kulak boşluğumuzda çın çın ötüyor. Birçok idolden sürekli kaçmak gerekiyor. Aşkın, kaçınmamız gereken besinleri (*pabula amoris*) var. Aklımızı başka yöne çevirmek ve içimizde biriken bu spermi, bizi egemenliği altına almış olan tek aşka saklamak yerine, hangisi olursa olsun, bir bedene boşaltmamız, kaygıyı ve acıyı güvenli kılmamız gerekiyor. Ülser (*ulcus*) beslenirse canlanıp kökleşir. Çılgınlığı (*furor*) günden güne artar. Özündeki asıl yarayı, yaralarını çoğaltarak iyileştirmeyi bilemezsen, sokakların Venüs'ünün başıboş dolaşmalarına, başıboş dolaşmalar ekleyemezsen, onu gezginci (*volgivaga*) kılamazsan, itkiye (*motus*) oyalayıcı şeyler sunamazsan, içini saran tasanın ağırlığı günden güne artar. Aşktan kaçmak, kendine zevki yasaklamanın karşıtıdır. Aşktan kaçmak, Venüs'ün meyvelerine bedel ödemeden yaklaşmaktır. Duygusal düşünmeyenler için cinsel haz daha büyük, daha katıksızdır, oysa içlerindeki ateş, sahip oluş ânında belirsizliğin dalgalarıyla çalkalanan zavallı ruhlar için durum böyle değildir. Onların gözleri, elleri, bedenleri öncelikle zevk alınacak şeyin ne olduğunu bilemez. Karşılarında duran aşırı istekle dolu o bedene sarılıp onu bağırtacak kadar sıkarlar. Dişleri, sevdikleri o dudaklarda kendi izlerini bırakır. Cinsel istekleri katıksız, saf olmadığından acımasızdır, içlerinde birikmiş taşkınlığın (*rabies*) filizlerinin (*germina*) kabarmasına yol açan o bedeni incitmeye iter onları. Hiç kimse alevi yangınla söndüremez. Doğa buna karşı çıkar. Bu, sahip oluşun, ürkütücü bir istekle (*dira cupidine*) yanan kalbimizi karşımızdakine daha çok sahip olduğumuz ölçüde yakıp tutuşturduğu tek durumdur. Yeme, içme isteğimiz doruğuna ulaştığında bunları doyururuz; beden böylelikle su imgesinden, ekmek imgesinden daha çoğunu soğurmuş olur. Oysa beden, bir yüzün güzelliğinden, bir tenin parlaklığından hiçbir şeyi soğuramaz. Hiçbir şeyi... İmgeleri yer, rüzgârın alıp kaçırdığı çok hafif umutları yer ancak. Gördüğü düşün ortasında açlıkla midesi kemirilen bir insan gibi. İçinde kaldığı ateşin ortasında, ona kimse su uzatmaz. Dere imgelerine sarılır yalnızca. Boşuna uğraşır. Suyunu içmekte olduğu çağlayanın ortasında susuzluktan ölür. Âşıklar da, içine düştükleri aşkta, Venüs'ün imgelerinin oyuncağı olurlar.

Sonunda bedenleri sevincin (*gaudia*) yakında olduğunu sezer. Bu, Venüs'ün kadının tarlasına tohum atacağı andır. Bedenlerini doymazlıkla birbirine yapıştırırlar (*adfigunt*). Salgılarını birleştirirler (*jungunt salivas*). Ağızlarıyla dişlerini karşılıklı batırdıkları dudaklarının üzerindeki havayı solurlar yalnızca. Ne var ki bütün bunlar boşunadır. O bedenden en küçük bir parçayı bile koparıp alamazlar. Bedenlerini bir başka bedenin içine bütünüyle sokmalarına olanak yoktur. Bedenleriyle bir başka bedenin içine bütünüyle girmelerine olanak yoktur (*abire in corpus corpore toto*). Onları birbirine bağlayan tüm bağlarla birbirlerine o kadar sıkı sıkı sarılırlar ki, insan kimi zaman yukarıda söylenen şeyi yapmak istediklerini sanır. Sonunda sinirler, kendilerini geren isteğe artık dayanamaz hale geldiğinde, söz konusu istek sonunda püskürdüğünde (*erupit*), kısa süren bir araya, bir soluklanma ânına ulaşılır. Şiddetli ateş bir an için durulur. Sonra, aynı aşırı istek (*rabies*), aynı taşkınlık (*furor*) geri gelir. Elde etmeyi umdukları şeye ulaşmak için yeniden çabalamaya başlarlar. Yolunu yitirmiş, körleşmiş durumda, görülmez bir yara (*volnere caeco*) ile kemirilerek kendilerini tüketirler."

❋

Morphô, Spartalıların Venüs'e verdikleri addır. Aphrodite, Lakedaimon halkının gözünde *morphè* olandır (Latince *forma,* güzellik). *Morphè*, erkek olanın, büyüleyici phallos tanrısının, *amorphos* tanrısının (ya da *kakomorphos* ya da *asèmos,* Latince *deformis*) karşıtıdır. Aristoteles, erkeklik organını 'oylumu büyüyüp küçülen' organ olarak tanımlar (*Hayvanların Uzuvları*, 689, a). Erkeğin isteği *metamorphôsis*'i gerçekleştirmektir. *Physis* sözcüğü Yunanca'da hem doğa, hem *phallos* anlamına gelir.

Augere sözcüğünden *auctor* ve *Augustus* sözcükleri türemiştir. Roma İmparatorluğu'nun doğuşu bu sıfatla çakışır; buysa daha o zamandan İmparatorluğun cinsellik düşüncesinin bu sıfata bağlı olacağını göstermektedir. Octavius, İÖ 27 yılında Augustus sanını aldı ve altıncı aya da ağustos adı verildi. Augustus, yani çoğaltıcı. Statü olarak

imparatorluğun işlevi çoğaltmaktı, üretmekti. İlkbaharın yeniden gelmesini istiyoruz, ekinlerin büyümesini, av hayvanlarının üreyip çoğalmasını, çocukların analarının karnından çıkmalarını, penislerin fascinus gibi sertleşip çıktıkları yere girmesini, böylelikle oraya çocukların gelmesini istiyoruz. Caelius, hastalıklarda dört evre bulunduğunu söylüyordu: başlangıç (*initium*), ortaya çıkma (*augmentum*), gerileme (*declinatio*), iyileşme (*remissio*). Resim evresi her zaman *augmentum* evresidir.

Yunanların *eudaimonia*'sı, söz konusu *augmentatio*'ya, *inflatio*'ya dönüşür, buysa Roma'nın resmi *auctoritas*'ıdır. Modern çağın insanları *inflatio* sözcüğünü, şişerek biçimlenme anlamında kullanmıyor. Oysa *flare, inflare, phallos, fellare* sözcükleri aynı biçim çevresinde, Dionysos flütü çalan ya da cam üfleyen insanların çağında herkese aynı anlamları çağrıştırır. Buysa, gerçek olana uyarılmış, büyümüş bir yoğunluk kazandırmaktır.

Epikuros'un felsefesinde tıp ile felsefe birbirine karışır. Stoa felsefesinde spermanın *logos*'u dünyayı yönetir. Evren büyük bir hayvandır, yani *cosmos* büyük bir *zoon*'dur; ressam da (*zô-graphos*) onu 'yazan' kişidir. Platon, *Ménéxème*'de (238 a) şu düşünceyi ileri sürer: "Çünkü gebelik ve çocuk doğurma konusunda toprak ana kadına öykünmemiş (*memimètai*), toprak anaya öykünen, kadın olmuştur (*alla gynè gen*)." Plutharkos Lamprias'ın şu sözlerini aktarır (*De Facie*, 928): "Yıldızlar, Bütün'ün yüzündeki ışığı taşıyan gözlerdir. Güneş, göğsümüzde atan kalbin kanı bedenimizin her yanına ulaştırması gibi, ışığı her yana gönderir. Deniz, doğanın sidiktorbasıdır. Ay, dünyanın melankolik karaciğeridir." Venüs, Roma'nın anası olduğu için, Lucretius'a göre, 'şeylerin doğası' biçimini, Venüs'e yapılan çok sayıda yakarıştan alır: "Aeneas soyunun anası, insanların ve tanrıların *voluptas*'ı, ey besleyen, doyuran Venüs, gökyüzünde devinen belirtiler aracılığıyla tekneleri üzerinde taşıyan denizi doğurgan kılan, üzerinde ekinleri taşıyan toprağı verimli kılan sensin; çünkü her türlü gebeliğin kökeni sendedir; çünkü tüm canlı varlıklar güneş ışığına gözlerini senin sayende açar ey tanrıça, sen yaklaştığında rüzgârlar kaçar, bulutlar dağılır, çiçekler açar, dalgalar kabarır, gök-

yüzü parlar, kuşlar uçar, sürüler hoplayıp zıplar. Denizlerin, dağların, coşkun akarsuların, yeşil tarlaların istekle içine işlersin. Türlerin yayılmasını sağlarsın. Varlıkların hiçbiri, ışığın kutsal kıyılarına sensiz ulaşamaz. Tek başına sen yönetirsin doğayı." Lucretius Carus, Sparta'nın *Forma* olan Venüs'ünü, Capitolium'un *Calva* olan Venüsü'nü, Büyük *Circus* Vadisi'nin *Obsequens* olan (itaat eden) Venüs'ünü, matronaların *Verticordia* olan (kalpleri zevk ve eğlence düşkünlüğünden uzak tutan) Venüs'ünü, Collina Kapısı yöresindeki Yabanıl Venüs'ü tek ve aynı *voluptas*'ın bünyesinde bir araya getirir. Sulla'nın tanrıçası işte bu Yabanıl Venüs (ya da Erycine ya da Afrika Venüsü ya da Sicilya Venüsü) oldu; bu, Pompeius'un *Victrix* Venüs'ü (muzaffer), Venüs *Genitrix* (Aeneas'ın ve tüm Juliilerin anası), Sezar'ın Venüs'ü, sonuçta İmparatorluğun efendisi Venüs oldu; öyle ki Vespasianus onu Roma ile özdeşleştirdi. Bu Venüs, tüm mutlu insanların, 23 Nisan'ın, tüm ilkbaharların, tüm güzel gelişmelerin, her alandaki tüm bolluklarının, tüm taşkınlıkların, yaşamı yücelten her şeyin Venüs'üydü.

Zar oyuncuları, en kuvvetli zara (1, 3, 4, 6 rakamlarının bir atışta bir araya gelmesi) 'Venüs şansı' adını veriyorlardı.

Üç yüzyıl sonra, 160 yılına doğru, Apuleius'un *Mètamorphoses*'u, insan soyuna, düşlerin, şeytanların ve gölgelerin oluşmasına yön veren Ay Tanrısı'na yapılmış bir övgüyle bitiyordu. Lucius, Cenchrées Kumsalı'nda birden korkuyla (*pavore subito*) uyanır. Gözlerini açar: Dolunay tüm görkemiyle Ege denizinin sularından yükselmektedir. Kahramanımız denize koşup başını yedi kez dalgalara sokup çıkarır. Sonra Gökler Tanrıçası'nı (*regina caeli*) tüm adlarıyla çağırmaya cüret eder: Venüs, Ceres, Phoebe, Proserpina, Diana, Junon, Hekate, Rhamnusie... ve Cenchrées Kumsalı'nda yeniden uykuya dalar.

Gece Tanrıçası, düşünde ona Isis biçiminde belirir. Ayla biçiminde bir ayna ile çevrelenmiş, sonsuz büyüklükte siyah bir mantoya sarınmıştır; bu, o kadar koyu bir mantodur ki, tanrıça o koyuluğun ortasında parlamaktadır (*palla nigerrima splendescens altro nitore*). Isis, Lucius'a seslenir: "Doğayım ben: Tüm varlıkların anası, tüm doğa güçlerinin

efendisi, yüzyılların kökeni ve ilkesi, en büyük tanrı, Maneslerin kraliçesi, gökyüzü sakinlerinin ilki, tanrıların ve tanrıçaların ilk biçimiyim ben. Gökyüzünün ışıklı dorukları, denizin kurtarıcı solukları, cehennemlerin yüreklere üzüntü salan suskunlukları... ben yönetirim hepsini." Ayın *daimôn*'u ya da daha doğru olarak tanrıların tanrıçası, ayın altında yer alan dünya üzerinde etkili olan tek tanrıça, Lamprias'ın 'dünyanın karaciğeri' adını verdiği varlık, tanrıların koruyucu tanrıçası, kadınların kanını gözeten, erkeklerin Genius'unu, ataların Maneslerini koruyan bu tanrıça birden, Lucretius'un, Sezar'ın, Augustus'un Venüs'ünün yerini aldı; bu sonuncular, Roma kentinin, Agkhises'ten bu yana soyunu belirlemişler, İmparatorluğun, ilk imparatorların tanrılaştırılmalarına izin veren soyağacını saptamışlardı.

Isis, Venüs'ü tahtından indirdi. İmparatorluk, yeryüzünün bilinen tüm yüzeyini kemirdiğinden, din, hep aynı sahneyi yeniden biçimlendirmek üzere, İmparatorluğun farklı eyaletlerindeki dinlerde yer alan mitolojik sahneleri kendi bünyesine kattı: Bu, Isis'in yeryüzünde, erkek Tanrı Osiris'in kendi eliyle kesip attığı phallos'unu araması sahnesiydi. Attis'in Kybele adına kendini iğdiş etmesiydi.

Apuleius'un İsis'e yakardığı metinden çok daha geç bir tarihte, Tivoli'de bir yazıt bulundu. Bu yazıt Julius Agathemerus tarafından dikilmişti. Önyüzünde şunlar yazılıydı: "Kutsal, güçlü, etkili, yenilmez Priapos'un Genius'una. Bu anıtı, bir düşle uyarılan (*somno monitus*), özgürlüğüne kavuşmuş Julius Agathemerus, dostlarının yardımıyla dikmiştir." Arka yüzde yer alan yazı da şöyleydi: "Selam sana dokunulamaz (*Sanctus*) Priapos, tüm varlıkların babası, selam sana. Sağlıklı bir gençlik ver bana. Akıl çelen fascinus'umla (*fascino procaci*) delikanlıların ve genç kızların benden hoşlanmasını, sık tekrarlanan oyunlarla (*lusibus*) ve şakalarla (*jocis*) aklımı kuşatan kaygılardan kurtulmamı sağla. Dayanılmaz yaşlılık günlerimden çok korkmayayım ve mutsuz bir ölüm korkusuyla (*pavore*) kaygılanmayayım, ölümün beni alıp kralının masaldan (*fabulas*) başka bir şey olmayan Manesleri barındırdığı Arverne'in iğrenç yerlerine sürükleyeceği, yazgıların geri dönmeyi yasakladı-

ğı o ülkeden korkmayayım. Selam sana Kutsal Baba Priapos, selam!" Yazıtın yan taraflarında da şu sözler yer alıyordu: "Toplanın hepiniz kutsal ormana tapan genç kızlar! Toplanın hepiniz ve sevimli Priapos'a okşayıcı bir sesle şöyle seslenin: Selam sana Doğanın Kutsal Babası Priapos! Sonra, Priapos'un üreme organlarını (*inguini*) öpün. Ardından, onun fascinus'unu güzel kokan binlerce taçla taçlandırın ve yeniden hep birlikte şöyle seslenin ona: Ey Güçlü (*Potens*) Priapos, selam sana! Sana Dünyanın Yaratıcısı (*Genitor*) ve Düzenleyicisi (*Auctor*) olarak ya da istersen Doğanın (*Physis*) kendisi ve Pan olarak yakarmamızı kabul et, selam sana! Gerçekten de dünyayı dolduran, gökyüzünü dolduran, denizlerin içinde bulunan her şey senin gücün (*vigore*) sayesinde var oldu. Öyleyse selam sana Priapos, Kutsal Varlık, selam sana! Sen istersen eğer, Jüpiter acımasız yıldırımlarını gönderir hemen ve aydınlık mekânını zevkle (*cupidus*) terk eder. İyi Venüs'ün, ateşli Cupido'nun, Venüs'ün tanrıça arkadaşı ile onun iki kız kardeşinin ve sevinç dağıtan (*laetitiae dator*) Bakkhus'un kutsadığı varlık sensin. Gerçekten de sen olmazsan Venüs de olmaz. Onun üç tanrıça arkadaşının çekiciliğinden söz edilemez. Ne Cupido kalır, ne de Bakkhus. Ey Priapos, güçlü dost, selam sana! Bakire, saf genç kızlar uzun süreden beri bağlı duran kemerlerini çözmen için sana yakarır. Sana yakarır kocalarının damarının her zaman sert ve güçlü (*nervus saepe rigens potensque semper*) olması için evli kadınlar. Selam sana Kutsal Baba Priapos, selam sana!"

Özgür Agathemerus kimdir? *De natura rerum*'un girişinde yer alan bu yazıt, Venüs kültünün bir parodisi mi? Bir *ludibrium* mu? Ya da bu yazılar Epikuros'un, kendisi de Madaurelu Apuleius gibi, Lucretius'un yazdığı kitapları okuduğu anlaşılan ateşli bir yandaşı tarafından mı sözü edilen o taşa kazıldı? Aslına bakılırsa, bu sorulara bir yanıt bulunması o kadar önemli değil. Roma'da *lusus* ile *religio*'yu, alay ile kurban etmeyi, alay edilen tanrı ile güçlü tanrıyı birbirinden ayıramazsınız. Fascinus ya da Priapos, İmparatorluk yaşadığı sürece taş yazıtlarla kutsanmıştır. Priapos 'tanrıların başı'dır, *Prin* tanrıdır, *Priopoiein* tanrıdır (yaradılıştan bile 'önce-yaratan' tanrı). Priapos, hiç kuş-

ku yok, İmparatorluğun en çok canlandırılan tanrısıdır. Alay, alaycılık (*sarkasmos*) sözcüğü Yunanca *sarx* sözcüğünden gelir; bu sözcüğü Epikuros, insan bedenini (*sôma*) ve mutluluğun olası tek tanrısını tanımlamak için kullanıyordu. *Sarkasmos*, öldürülen düşmanın bedeninden yüzülen deri parçasına verilen addır. Savaşçı, bu 'sarkastik' deri parçalarını birbirine dikerek kendine bir zafer mantosu yapıyordu. Athena, kalkanının üstünde çoğu kez Gorgon'un kesik başını taşır; kimi zaman da omzunda Medusa'nın postunu (*sarkasmos*) taşır. Latince'deki *carni-vore* (etobur) sözcüğü, Yunanca'daki *sarko-phage* sözcüğünün tam karşılığıdır.

Yunanların phallos'uyla, Romalıların fascinus'uyla ilintili bu tuhaf, belirli bir biçimi olmayan *sarx* sözcüğü, bir yere bağlanamaz, bir şeyle ilişkisi kurulamaz bir sözcüktür. *Sarx, atopos* olandır, yeri ise *atopia*'dır. Ataların giysilerinin altına saklanmıştır; site içinde yer almaz; canlandırılan şeyler içinde değildir. Olmayan bir şeyin bulunduğu yer de olmayan yerdir: düşler dünyası. Böyle olmakla birlikte, olmayan bu şey birden ortaya çıkıp bedenler arasına dikilir. Dikilen şey, ona sahip olan erkek olmadığı gibi, onu uyandıran dişi de değildir. Bedenler arasına irade dışında dikilen, olduğumuz yerin dışına, görüş alanımızın dışına taşan, tanrıdır. Heykelin 'her zaman dik duran'la ilintili olması anlaşılır bir şeydir. Resmin, algılanamayan şeylerin perdesini kaldırma amacını gütmesi, gözle görülmeyen şeyin *alètheia*'sını ortaya çıkarması, böyle bir isteğin gerçekleştirilmesini amaçlaması anlaşılır bir şeydir. Biri olsun, öteki olsun, dikleşmeye ve sonsuzluk kazandırılmış yaşama doğru yol alırken karşımıza çıkan bozulmayı ve ölüm gerçeğini aşmaya çalışır. Heykel olsun, resim olsun, dalıcının ölüme dalmazdan tam önce yaşadığı an olarak tanımlanabilir; tıpkı *zôgraphos* Parrhasios'un, yaşlı köle Olynthos'un 'tam ölürken' resmini yapması gibi.

4

Perseus ve Medusa

Güzel olan bir şeye, o güzelliğin bize zarar verebileceği düşüncesiyle de bakabiliriz. Ona, içimizi sevinç kaplamaksızın hayranlıkla bakarız. Hayranlık sözcüğü burada tanım olarak uygun düşmüyor: Üzerimizdeki çekiciliği tiksinmeye dönüşen bir şeyi saygıyla izleriz. Saygı sözcüğünü kullandığımızdaysa Venüs'ü yeniden buluyoruz. Platon'un güzellik ile korku arasında fark gözetmeyi kabul etmediğini de anımsıyoruz. Böylece 'şaşırmak', 'şaşkınlıktan donup kalmak' (Fr. *méduser*) sözcüklerine yaklaşmış oluyoruz; buysa, kaçmak gereken şeyden kaçmamıza engel olmak, korkumuza bile 'saygı duymak', sonunda ölüm tehlikesi de olsa korkumuzu saygımıza yeğlemek anlamına geliyor.

Medusa'nın şöyle bir öyküsü var: Batının en batı ucunda, dünyanın sınırlarının ötesinde, Gece'nin yöresinde üç canavar yaşıyordu. Bu canavarlardan ikisi, Stheno ile Euryale ölümsüzdü. Üçüncü canavar ise ölümlüydü, adı da Medusa'ydı. Bu canavarların başlarının çevresinde yılanlar vardı. Yabandomuzlarının korunduğu gibi korunuyorlardı; bronzdan elleri, altından kanatları vardı. Gözleri ışıldıyordu. İster tanrı, ister insan, kim olursa olsun, bu canavarlarla göz göze gelen herkes taş kesilirdi.

Argos Kralı'nın çok güzel, deli gibi sevdiği bir kızı vardı. Kızın adı Danae idi. Kâhin, kralı uyararak kızı bir oğlan doğuracak olursa, torununun dedesini öldüreceğini söy-

ledi. Kral, kızını bu yüzden duvarları bronzdan yapılmış bir yeraltı odasına kapattı.

Zeus, altın damlalar halinde yağan yağmura dönüşerek kızı görmeye geldi. Perseus işte böyle doğdu.

Kral gözyaşı döktü. Deniz kıyısına gitti. Kızını ve torununu tahta bir kasaya kapattırdı. Ve kasayı denize attırdı. Kasa, bir balıkçının ağına takıldı. Balıkçı, anneye baktı, küçük çocuğu büyüttü. Günün birinde zorba Kral Polydectes Danae'ye tutuldu ve ona sahip olmak istedi. Perseus, bu isteğini erteleyecek olursa, kadın yüzlü canavarın başını krala getireceğini söyledi.

Gorgon (*Medusa*), ölümü gözlerinin içinde taşıyordu. Ölüm getiren bakışları olan bu başı kesip torbasının içine koymayı başaran kişi 'ölümün efendisi' (*mèstôr phoboio*) olarak kutsanacaktı. Medusa'nın yüzü nasıldı? Faltaşı gibi açılmış sabit bakışlı gözleri, aslan yüzü gibi geniş ve değirmi bir yüzü, yabanıl bir yelesi ya da ayağa dikilmiş binlerce yılandan oluşan saçları, öküz kulağına benzer iki kulağı, sürekli sırıtır gibi duran, yüzünde enlemesine açılmış bir yarığı andıran, kazma gibi dişlerini açığa çıkaran bir ağzı vardı. Dili, sakallarla kaplı çenesinin üstünde yer alan kazma dişli koca ağzından dışarı fırlamıştı.

Perseus, Medusa'nın insanlara ne biçimde göründüğünü biliyordu; mızrağını eline aldı, kalkanını koluna bağladı ve ölüme doğru yola çıktı. Dünyanın batısında, Gorgonlar gibi birlikte yaşayan üç canavar olan Grailerle boğuştu. Bunların, düşmanlarını parçalamak için elden ele geçirdikleri tek dişi vardı. Ayrıca, parçaladıkları yaratıkları görebilmek için, her an yüzden yüze geçen, sürekli açık tek bir gözü vardı.

Perseus, bir sıçrayışta o tek gözü kaptı, tek dişi de ele geçirdikten sonra Gorgonlardan, nymphelerin oturdukları yeri öğrendi. Nymphelerden, öldüren bakıştan korunması için gerekli olan büyülü dört şeyi gizlice aldı. Büyülü şeylerden ilki *kunéè* idi (Ölüler Tanrısı'nın kurt postundan yapılmış başlığı; bu başlığı başına geçiren kişi görünmez oluyordu, çünkü ölüm, canlıları gece ile 'sarmalıyordu'). İkincisi kanatlı sandallardı (ayağa geçirilen bu sandallar, insanın bir anda tüm dünyayı aşıp yeraltı dünyasına kadar git-

mesini sağlıyordu). Üçüncüsü *kibisis* idi (kesik başların içine konacağı heybe ya da daha doğrusu, av torbası). Sonuncusu da *harpè* idi (baş kesmek için kullanacağı yay biçiminde orak; bu, Kronos'un, babasının üreme organlarını kesmek için kullandığı oraktı).

Perseus, Medusa'nın yaşadığı yere vardı. Onunla göz göze gelmemek için üç önlem aldı. Önce, Gorgonları uykuda, gözleri kapalı olarak yakalamak için, yaşadıkları korkunç mağaraya gece girmeye karar verdi. Sonra, karanlık mağaraya girdiğinde gözlerini, Medusa'nın bakabileceği yönün tersine çevirdi. Perseus ayrıca, bronz kalkanını parlattı.

Perseus işte böylelikle, saldırdığı sırada onunla göz göze gelmedi: Onu görmek için, kalkanından bir ayna gibi yararlandı. Kalkan, Medusa'ya kendi görüntüsünü yansıttı; Medusa kendi görüntüsünden korkarak taş kesildi.

Başından *kunéè*'sini çıkarmamış, gözlerini mağaranın dibine dikmiş olan Perseus bunun üzerine orağını havaya kaldırdı. Kadın yüzlü kadın canavarın başını gövdesinden ayırdı. Gorgon-Medusa'nın başını, gecenin karanlığında elleriyle yoklayarak bulup *kibisis*'inin içine koydu ve sitenin tanrıçası Athena'ya götürdü; Athena bu başı kalkanının ortasına yerleştirdi.

❋

Üç Gorgon tam anlamıyla her şeyden el etek çekmiş canavarlardır. Tanrılardan ve insanlardan uzakta, dünyanın bir ucunda, yalnızca gecenin sınırlarında değil, karanın ve denizin bittiği yerde yaşarlar. Zaman içindeki yerleri, ölümden hemen öncedir.

Gorgon, elli başlı, sesi bronz tınılı kurdu, Kerberos'u dünyaya getirmiştir. Kerberos, Persephone'un 'yankı ülkesi'nin (*echeentes dômoi*) bekçiliğini yapar. Yunan dünyasına egemen, 'kaçırılan' ve 'kaçıran' iki kadın, birbirinin kardeşidir. Bunlar, Helena ile Persephone'dur.

Eski Yunanların tarihinde hayranlık ya da kendinden geçme (ister aşk, ister ölüm yüzünden olsun), çok daha sonra *éros* ve *pothos* olarak birbirinden ayrılır. *Pothos*, ne pişmanlıktır, ne de istek. *Pothos* hem basit, hem zor bir söz-

cüktür. Bir insan öldüğünde, onun *pothos*'u bir başka insanda yeniden doğar; onun ruhuna sık sık görünür. Adı (*onoma*) ve imgesi (*eidôlon*) o ruhu ziyaret eder ve elle tutulamaz, irade dışı bir varlığa geri döner.

Seven insanda da aynı şey olur: Bir ad ile bir imge ruhumuzu saplantılı biçimde teslim alır, söz geçirilemez ve (uyuyan insanın düş gördüğü sırada *phallos*'unun sertleşmesine yol açacak ölçüde) irade dışı olarak düşlerimize girer.

Kanatlı üç figür vardır: Hypnos, Eros, Thanatos. Modern çağ insanları düş, fantasma ve hayalet arasında fark gözetir. Oysa bu sözcükler, ortaya çıktıkları Yunan toplumunda tek ve özdeş biçimde, ruhun aynı zamanda hem kararsız, hem zorlama imgeler üretme yetisini ifade eder. Kanatlı bu üç tanrı, insanları fiziksel varlıklarının ve toplumsal *domus*'un dışına kaçırma ediminin efendileridir. Cehenneme kaçırılan Persephone ile Troia'ya kaçırılan Helena, aynı kaçırılma ediminin özneleridir; bu kaçırılmada, istek ve ölüm, uyandırdıkları etki bakımından birbirinden ayırt edilemez. *Harpyes* sözcüğü *harpazein* (kaçırmak) sözcüğünden gelir. Sirenler ve dişi sfenksler, bizi ister düşümüzde kaçırsınlar, ister zevkten kendimizden geçirsinler, ister ölümüzü parçalasınlar, hep aynı yırtıcı güçlerdir. Uyku, ölümden ve istekten daha güçlü bir tanrıdır. Hypnos (*Somnus*), Eros'un ve Thanatos'un efendisidir, çünkü erkeğe özgü zevk, erkekleri uykuda kaçırır, uykunun onları uyurken ölümsüzleştirdiği gibi.

Dolayısıyla, düş imgesi uykuda oluşur. Buysa, Hypnos'un hipnozudur. Kesintili olarak yaşanan uykunun bir düşü varsa, ölümün sonsuz uykusunun düşü kimbilir ne büyük bir düştür! Mezarda yatan imge kimbilir ne büyük bir imgedir!

Lirik Yunan şairi Alcman, birbirinden ayırt edilmesi çok güç olan bu üç gücün etkilerinin benzerliği konusunda daha kesin konuşur (parça III): "İnsanın elini ayağını kesen (*lusimélès*) istek (*pothos*) yüzünden, kadın Hypnos'tan ve Thanatos'tan daha gevşetici (*takeros*) bir bakışa sahiptir. İnsanı hipnotize eden ve 'thanatik' olan bu erotik bakış, Gorgon'a özgü bakıştır."

Bu bakış, Roma resimlerinin gizini ortaya koyar.

Eski Romalıları yalnızca görme edimi, insana tam karşıdan bakan iki gözün üzerimize fırlatacağı güç (*invidia*, kemgöz) bile dehşete düşürüyordu. Eski insanların düşüncesine göre gören göz, ışığını görülen şeyin üzerine fırlatır. Görmek ve görülmek, yarı yolda birbiriyle karşılaşır; Cicero ile Mimar Vettius Cirus arasında geçen diyalogda, bakıştan giden atomlarla bahçeden gelen atomların dar pencerenin çerçevesinde birbirleriyle karşılaşması gibi. Eski Romalıların aşk davranışlarını etkinlik ve edilginlik olarak ayırması, etkin, ısrarlı bakışın onların gözünde şiddetli, seksi, nazar değdirici olması gibi. İnsanı korkutan bakışın, Gorgon'a özgü bakışın, insanı taşlaştıran bakışın karşılığı, birden bastıran gecedir. Mitlerde bu uğursuz, dehşet verici, felaket getirici, taşlaştırıcı bakışlara çok sık rastlarız. Apuleius'un romanında anlatıcı, üç cesedi örten bezi açmaya yargıçlar tarafından zorlanır. Anlatıcı bunu kabul etmez. Yargıçlar, baltalı muhafızlara, anlatıcının elini tutup onu bezi kaldırarak ölüleri görmeye zorlamalarını buyurur. Bunun üzerine anlatıcı kendi kendine *obstupefactus*, der, bu, Roma fresklerindeki duruşları ve yüzleri en iyi tanımlayan sözcüktür; söz konusu figürler hem taş gibi devinimsiz, hem büyük bir şaşkınlık içindedir. Anlatıcı şöyle sürdürür: "Ben, tabutu tuttuğum andaki duruşumla taşlaşmış olarak (*fixus*) öylece duruyordum; heykellerden ya da tiyatro sütunlarından hiç farkım yoktu. Cehennemdeydim." *Obstupefactus* durumundaki adam başkalaşmış, mezar *imago*'su olmuştur. Ormanda yıkanırken yakalanan Diana'nın bakışı, onu gören kişiyi geyiğe dönüştürür. Medusa, dünyanın öbür ucundaki mağarasında, gözkapaklarını kaldırıp onunla göz göze gelenleri öldürür. Tevrat'ın *Çıkış* bölümünde (XXXIII, 20), Musa'ya şu sözleri söyleyen tanrının kendisidir: "*Non poteris videre faciem meam, non enim videbit me homo et vivet.*" (Yüzümü göremezsin; çünkü insan beni görüp de yaşayamaz.) Karşıdan görmek yasaklanmıştır. Güneşi görmek, gözlerini yakmaktır. Ateşi görmek, kendini tüketmektir. İlk sahneyi (kadın ile erkekti, kadının cinsel organı içine girmiş erkek cinsel organıydı) gören Tiresias kör oldu. Kadını çıplak görmek ya da erkeği sertleşmiş cin-

sel organıyla görmek, her defasında o ilk sahneyi görmek anlamına gelir. Tevrat'ın *Levililer* bölümünde (XVIII, 8) bu kanıt daha yoğun, dolayısıyla daha açık seçik belirtilir: "Babanın karısının çıplaklığını açmayacaksın; (*turpitudinem uxoris patris tui*), o senin babanın çıplaklığıdır (*turpitudo patris tui*)." Gorgon Medusa'yı yarık ağzının içinden dilini çıkarmış olarak (*rictus terribilis*) gören kişi, kadın cinsel organını (utanç deliği) gören kişi, 'taşlaştıran' şeyi gören kişi, hemen taş kesilir (sertleşir); buysa heykelin ilk biçimidir.

❋

1898'de iki Alman arkeolog, Sisam Adası'nın karşısında yer alan Priene'de, Meandros Nehri'nin ağzında, pişmiş topraktan yapılmış bir sürü şaşırtıcı heykelcik buldu. Bu heykelciklerde, iki bacağın üzerine doğrudan oturtulmuş kadın cinsel organının deliği, cepheden görülen geniş bir insan yüzüyle birbirine karışıyordu. Çok kaba biçimde yapılmış bu figürlerde üstteki ve alttaki iki ağız 'birbirine karışıyordu' Söz konusu figür Rahibe Baubo'yu, karından kafalı tanrıçayı canlandırıyordu. *Olisbos* (meşinden ya da mermerden yapılmış *fascinum*) sözcüğü Yunanca'da *baubôn* sözcüğüyle de karşılanıyordu. Priapos gibi, bu yüz de insanı hem dehşete düşürüyor, hem güldürüyordu.

Baubo'nun öyküsü şöyle: Demeter, Hades'in kaçırdığı kızını kaybedince, yeryüzünde acı içinde dolaşır. Bedenini başından ayağına kadar örten koyu renk bir *peplos*'a bürünür. Demeter, Eleusis'e gelir; ne var ki su içmez, yemek yemez, konuşmaz. Rahibe Baubo şöyle der: *Egô de lusô* (Ben onu bundan kurtarırım). Baubo bunun üzerine *peplos*'unu dizlerinin üzerine kaldırıp cinsel organını gösterir, buysa onu güldürür. Baubo, böylelikle Büyük Tanrıça'nın orucunu bozmasını, Metanire'in ona hazırladığı *kykeôn*'u yemesini sağlar. *Kykeôn*, su, nane ve unla hazırlanmış bir yemektir.

Baubo, *terribilis rictus* (üremenin, erkeklerin göremediği korkunç gülüşü) halinde devinimsiz kalmış *pubis*'in yüzünü temsil eder. Yunanca'da *peplos*'un sıyrılarak yukarı kaldırılmasına *anasurma* denir. Sertleşmiş cinsel organı,

önü meyve dolu gömleğini sıyıran Priapos'un *anasurma*'sı, meyvelerini toprağa veren (Demeter'in tanrıçası olduğu toprağa yüzünü yeniden veren) Baubo'nun *anasurması*'nın karşılığıdır.

Küçük bir çocuk, içinden çıktığı, kıllarla çevrili kadın cinsel organını görür. *Vulva*'nın sergilenmesi, onu gören kişiyi ereksiyonun taşlaşması içine sokar. Gorgon'un, Medusa'nın, Baubo'nun miti işte budur. Büyüleyen'in karşısında Taşlaştıran yer alır.

Baubo'nun miti, giysinin sıyrılmasıdır. Bir kadının cinsel organını bir başka kadına göstermesi, onun gülmesine yol açar. Bu bir *ludibrium*'dur. Güneşin doğduğunu, çiçeklerin açıp tahılların yeşerdiğini, ağaçların meyveyle dolduğunu söylemek, penisin yeniden *phallos*'a dönüştüğünü söylemektir. Fascinus'un varlığını ifade etmektir.

İnsanı yok eden karşıdan bakış karşısında Romalı kadınların yana bakışı yer alır. Kadınların yana doğru, korkmuş, sıkılgan bakışı, Perseus'un hilesini canlandırdığı gibi, geriye bakma yasağı (Orpheus) ile karşıdan bakma yasağının (Medusa) gereğini yerine getirir.

Tanrıçaları gören her kişi, bir gece insanı olmuştur (ya da kör olmuş, ölmüş, hayvanlaşmıştır).

Cinsel organa bakışın kökeninde, istek, düş ya da ölüm gecesinde zevke ulaşma olsa da, bakışın başka yöne kayarak, adı olmayan şeyin taşlaştıran, öldüren bakışıyla karşı karşıya kalmaktan kaçınması gerekir. Bakışı yansıtacak bir şey, bir kalkan, bir ayna, bir resim, Narkissos'un ırmağının suyu, yani bir 'yansıma' gerekir. Buysa, bana öyle geliyor ki, Romalı kadınların yana doğru bakışının (eğiktir, yanlamasınadır, kaçıcıdır, çünkü resimseldir) çifte gizini oluşturan şeydir.

Caravaggio, 17. yüzyılın ilk yıllarında şöyle diyordu: "Her tablo, bir Medusa başıdır. İnsan, içindeki dehşeti, dehşetin imgesiyle yenebilir. Her ressam bir Perseus'tur." Ve Caravaggio, Medusa'nın resmini yaptı.

Büyülenmenin anlamı şudur: gören kişinin, gördüğü şeyden gözünü artık hiç ayıramaması. Karşılıklı göz göze geliş gerçekleştiğinde, insanların dünyasında olsun, hayvanların dünyasında olsun ölüm, varlığı taşlaştırır.

Gorgon'un maskı, büyüleyen maskın ta kendisidir; bu, avı avcının önünde taşlaştıran masktır; savaşçıyı ölüme sürükleyen masktır. Bu, canlı insanı taşa (bir mezartaşına) dönüştüren masktır (*phersu, persona*). Bu, Hades'in Bakkhus şenliklerindeki haykırışı yapan sırıtkan masktır. Euripides, Hades'in Bakkhus dansçılarının kendilerinden geçmiş halde yaptıkları dansı betimlerken bunun, Lyssa'nın flütünden çıkan ve Korku (*Phobos*) olarak adlandırılan bir hava eşliğinde kurtların ya da yabanıl köpeklerin yapacağı türden bir dans olduğunu açıklar. Euripides şunu da ekler: "Bu, taşlaştıran bakışlı, yüz başlı zehirli yılanları olan, gecenin kızı Gorgon'un ta kendisidir." (*Héraklès*, 884)

Homeros, Gorgon'un figür olarak hem Athena'nın, hem Agamemnon'un kalkanında yer aldığını söyler. Homeros bunu, ölüm tohumları saçarak düşmanı dehşete düşüren bir yüz biçiminde aktarır. Dehşet'in yüzüne Korku'nun, Şaşkınlık'ın ve 'yüreği donduran Kovalama'nın' eşlik ettiğini anlatır. *İlyada*'da, Gorgon'un başı, savaşçıya özgü, ölümün ve saldırı sırasında atılan üçlü ölüm narasının etkin gücü olan öfkenin (*menos*) yüzüdür, bu özelliklerin biçimlenmesidir. Sparta'da Likourgos, delikanlılığı geride bırakan gençlere, daha iriyarı, 'daha korkutucu' (*gorgoterous*) görünebilmek için saçlarını uzatmalarını öneriyordu. Lakedemonialı genç savaşçılar, uzattıkları saçlarına yağ sürüyor ve 'daha dehşet verici' (*phoboterous*) görünmesi için ortadan iki yana ayırıyordu.

Odysseia'nın 11. bölümünde, Odysseus (Ulysses) cehenneme indiğinde, ölüler korkuyla bağırır. Odysseus şunu itiraf eder: "Persephone'un, Hades'in derinliklerinden bana dehşet salan canavarın Gorgon'unkini andıran başını göndereceği korkusu içimi sardı." Odysseus, gözlerini hemen başka yöne çevirip geri döner.

❋

Odysseus'un *Odysseia*'da yaptığı itiraf belki de söz konusu maskın gizini ortaya çıkarıyor. İki mask var. Ölümün maskı ve Phersu'nun maskı. Phersu, Etrüsk dilinde, ölüm maskının taşıyıcısı anlamına geliyor. Etrüsklerin Pher-

su'su, Yunanların Perseus'u olabilir. Phersu'nun adı, Tarquinia'da, İÖ 530 yılından kalma Augures adı verilen mezarın içinde yazılıdır ve bu ad, bir *kunée*'nin (Perseus'un başına giydiği, kurt derisinden yapılma başlık) hemen kenarına yazılmıştır. Böylece, Etrüsklerin Phersiphai'si, Yunanların Persephone'u olabilir. Apuleius'ta, Psykhe cehenneme indiğinde, 'çevreyi kolaçan etmek zorunda olan gözlerini hiç kırpmayan, güneş ışığında her zaman açık kalan gözbebekleri olan' ejderhalar bakışlarını ona çevirir: Psykhe taşa dönüşür (*mutata in lapidem*). Bu bakış, ölülerin sonsuza kadar açık kalan gözleridir. Ölüm maskı, ölü insanın başının can çekişmekteyken canlının yüzüne yerleşmesidir. Kemgözün, ölü gözünün, nişan alan okçunun tek gözünün ortak kökeni budur. Savaşçı yayını gerer, bir gözünü kapatır, nişan alır ve öldüren bakışını dondurur. Bu tek gözün karşısında, ya *vulva*'nın tek göz olarak bakışı ya da *phallos*'un Kyklop'a özgü gözü (ya kalkan-vulva ya phallos mızrağı) yer alır.

Arkadia'da, Lykosoura Tapınağı'ndaki sunağın sağ tarafında, duvara gömülmüş bir ayna vardı. İnançlı kişi bu aynada kendini, kendi ölüsünün karanlık, belirsiz (*amudros*) bir yansıması olarak görüyordu. *Amudros* sözcüğü Yunanca'da hayaletleri nitelemek için kullanılır. İnançlı kişiler aynadaki yansımalarında kendi ölümlerini görüyorlardı. Lykosoura aynası, canlının ölü olarak kopyasını çıkartır. Medusa'nın bakışı, bu bakışla büyülenen kişiye ölüm getirir. Bu yüzden, Lykosoura Tapınağı'nda, aynanın suyunun net olarak yalnızca tanrıları yansıttığı söylenirdi.

Lykosoura Yunanca'da kurtların sunağı anlamına gelir.

Eskilerin düşüncesine göre, aynalarda beliren yansıma hiçbir zaman o yansımanın sahibine benzemez ve aynaların sularının karanlığı (kalkanlar gibi, aynalar da bronzdan yapılıyordu) bizi her zaman bu dünyadan bir başka dünyaya gönderir. Kadın ile erkek birbirlerinin gözüne baktıklarında ya da cinsel organlarının tek gözüne baktıklarında, birer aynadırlar. Aynı şekilde aşk da meyvelerini verdiğinde, çocuklar doğduğunda, 'doğurtanların yansımaları' doğmuş olur; bunlar, dünya nüfusunu oluşturur, onların ardın-

dan yaşamayı sürdürür ve kendilerini yeni yansımalar olarak üretirler. Cinsel birleşme bu anlamda ilk aynadır, yansımaları doğurtan şeydir.

Psykhe, her gece, gecenin karanlığında sarıldığı erkeğin sahip olunamaz güzelliğine bakar. Kadınların gözünde sahip olunamaz şey fascinus'tur. Erkeklerin büyüleyici ereksiyon yeteneği sahip olunamaz bir şeydir. Eros ile Psykhe böylece birbirinden hemen uzaklaşır. Birden kuşa dönüşen Eros, pencereden çıkıp bir çamın dalına konar.

Sertleşmis fascinus'un tek gözlü ve Kyklop'a özgü bakışıyla birlikte görülmez olan gerçek varlıktır. Martialis'in kaba bir dizesi bunu bize anımsatır: "Organım sağır (*mentula surda*) ama ne kadar tek gözlü (*lusca*) olursa olsun, görüyor (*illa videt*)." İstek, gerçeği 'aşağılıyor' Greeslerin tek gözü, Kyklop'un gözü, Fascinus'un gözü, gerçek olanın, gerçekliğin istemediği şeyin içine girmesidir. Martialis, sağır (*surdus*) olan fascinus'un bakışının, baktığı şeyi gördüğünü söylüyor. Sağırdan da öte, 'laf anlamaz', 'okumamış'tır (*illitteratus*), diye ekliyor Epikurosçu Horatius, çok tuhaf, çok kaba, Epikurosçuluğa çok ters düşen 8. yergisinde. Fascinus'un tek gözü insan dilinden anlamaz: "Sen ki yüz yaşında, harabeye dönmüş bir kadınsın, dişlerin kararmış, alnın kırış kırış olmuş, sen ki kurumuş kaba etlerinin (*aridas nates*) arasında, sıçan bir ineğin (*crudae bovis*) deliğinden daha iğrenç bir delik (*podex*) taşıyorsun; kalkıp da bana cinsel organımın neden sertleşmediğini sormaya sen mi cüret ediyorsun? Senin evinde Stoacı yapıtlar (*libelli stoici*) ipek yastıklar (*sericos pulvillos*) üzerinde dolaşıyor diye, benim cinsel organımın okumayı bildiğini mi sanıyorsun? Kitapların onu uyaracağını mı sanıyorsun? Böyle olunca, fascinusumun (*fascinum*) dili daha az mı tutulur sanıyorsun? Onun o kör olası kasıklarımın üzerinde daha fazla dikilmesini istiyorsan, al ağzına! (*ore!*)"

5

Roma Erotizmi

Arkeologlar, kadının ve erkeğin giyim kuşamındaki süslemelerin Savaş'ı ve Aşk'ı canlandırdığını kanıtladılar. Latincesi Mars ve Venüs. Mars, ölümüne çatışmadır. Venüs, cinsel birleşmenin hırçınlığını (Mars) yatıştırma, onun ölümcül şiddetini azaltma amacını güden baştan çıkarıcı bakıştır. Lucretius, Venüs'e yakarırken Tanrı Mars'ı anar: "Acımasız kavgaların (*fera*) efendisi, silahların güçlü Tanrısı, yenik düşmüş Mars, aşkın sonsuz yarasını almış (*aeterno volnere amoris*) Mars, senin göğsüne sığınır, ey Venüs! Başını senin göğsüne dayar. Dudaklarını aralar, gözlerini kaldırır, sana bakar, ey Tanrıça! Gözleri senin gözlerine susamıştır. Başını arkaya atmış, soluğunu tutmuş, senin dudaklarına bakmaktadır. Sen, kutsal varlık, sana sıkı sıkı sarılıp öylece kaldığında, o sarılışın içinde eriyip git ve Romalılar için güven verici Barış'ı iste!"

Bu barışa şiddet de eşlik eder. Verimli bir dinginlik, fışkıran bir barıştır bu. *Sperma*'ların, tarım işlerinin *lanx satura*'sına ilişkin tohumların, bunlara eşlik eden yergili törenlerin hazırlık dönemidir. Hercules'in, Omphale'nin dizlerine yattığı, Aeneas'ın Didon'la birlikte Tunus mağarasına çekildiği, Mars'ın Venüs'ün kollarında olduğu dönem; bütün bu sahneler öncelikle *virtus*'un (gücün, enerjinin, *vigor*'un, fışkıran tohumun, *victoria*'nın) kendini yenilemesinin işaretleridir.

Voluptas Tanrısı, Eros ile Psykhe'nin kızı olan zevk, gözlerimize, ölümün ve çılgınlığın (*furor*) bakışına da giren o 'ışık titreşimi'ni sunar. Apuleius, Venüs'ün bakışını şöyle betimler: "Hareketli gözbebekleri kimi zaman güçsüzlükle perdelenir, kimi zaman da coşkulu bakışların oklarını fırlatır. Tanrıça yalnızca gözleriyle dans eder gibidir (*saltare solis oculis*)." Âşık bir kadın, sevgilisine şöyle seslenir (Ovidius, *Mètamorphoses*, X, 3): "Gözlerin (*tui oculi*)," der ona, "gözlerimin içinden geçerek (*per meos oculos*) kalbimin en derin yerine ulaştı. Beni yakan bir alevi tutuşturdu. Acı bana!" Doğabilimciler, hayvanların çiftleşme dönemlerinde yaptıkları dansları, korkunun neden olduğu davranışlarla ilişkilendirir. Ayakta duran martının tehdit dolu davranışı, korkunun sınırında dolaşır ve o bunu, kesintili bir törensellikle dışa vurur. Tehdidin uyandırdığı korku, düşmanlık duygusuna özgü davranışlara başvurup bunları aşırılık sınırına vardırmakla, cinsel savaşımı çağrıştırır. Saldırgan davranış ile sevgi davranışı birbirinden tam olarak ayrılamaz. Baştan çıkarma, aşırılığa vardırılarak törenselleştirilmiş bir davranıştır.

❋

Erkek, kadın bedenine sahip olma isteğini iki biçimde gerçekleştirir: Ona şiddet kullanarak (*praedatio*) sahip olur ya da *fascinatio*'nun (büyülenme) hipnotik, sindirici etkisine başvurur. Hayvanlara özgü sindirme ya da gözünü korkutma, insanlık öncesine uzanan bir estetiktir. Roma, yazgısını, mimarisini, resmini, arenalarını ve zaferlerini hipnotik sindirmeye bağladı.

Sandor Ferenczi, *Thalassa* başlıklı hayranlık uyandıran denemesinde erotik tutkuyu, yitirilmiş ana rahminin özlemiyle yanıp tutuşan iki taraftan hangisinin, o eski *domus*'a erişebilmek, onunla yeniden birleşebilmek için, karşı tarafa baş eğdirerek onun bedenine gireceğini belirleyen bir savaşım olarak niteler.

Hipnoz tekniğinin kullanılması, kurbanın, kapıldığı korku yüzünden celladına itaat etmesiyle (*obsequium*) sonuçlanacak ya da onu en azından çocuksu, kataleptik, edil-

gin, boyun eğmiş davranışlar içine sokacak hayvansı büyüleyici şiddetin araştırılması olarak tanımlanabilir. Sevginin içerdiği sadizm hiçbir zaman açık seçik algılanamaz. Eşlerden biri, etkin olan eşin onun zorla içine girdiği duruma itilir. Ne var ki, o edimden zevk almak için, etkin kişi de edilgin duruma geçmek zorundadır.

Romalılar, edilgin bakışı (*furor*'un titreşen ışığı olan cinsel isteği), ölüme yaklaşmış kişilerin gözlerine, ölülerin bakışına benzetiyordu. Ovidius'un yapıtları baştan başa bu kırpıştırılan gözlerin betimlemeleriyle doludur: "İnan bana, Venüs'e özgü cinsel zevki aceleye getirme. Onu geciktirmesini bil. Onu farklı kılan geciktirmelerle ağır ağır gelmesini sağla. Kadının okşanmaktan hoşlandığı yeri bulduğunda (*loca quae tangi femina gaudet*), okşa onu. Parlayan gözlerinin içinde (*oculos micantes*), güneşin suların üzerinde bıraktığı yansımayı andıran (*ut sol a liquida refulget aqua*), titrek bir ışık (*tremulo fulgore*) göreceksin. Ardından iniltiler (*questus*), hoşnut mırıldanmalar (*dulces gemitus*), tahrik eden sözler (*verba apta*) gelecek." (*Sevme Sanatı*, II) Ovidius kuşkusuz bu yüzden, korkuyu yenip zevke ulaşmış daha yaşlı kadınları, erişkinlik öncesi dönemdeki kadınlara yeğ tutan Romalı tek yazardır: "Ben, otuz beş yaşını geçmiş kadını severim. Acelesi olanlar şarabın tazesini (*nova musta*) içsinler. Zevki tanıyan olgun kadını severim ben. Deneyimlidir öylesi; buysa yeteneğin tek kaynağıdır. Seviştiğinde, senin isteğine göre bin bir pozisyona girmesini bilir. Hiçbir resim (*nulla tabella*) sana o kadar çeşitli duruş (*modos*) sunamaz. Ondaki cinsel istek sahte değildir. Oysa kadın, âşığıyla aynı anda zevke erişirse bu, zevkin doruğu olur. İki tarafın birden kendini bütünüyle vermediği kucaklaşmalardan nefret ederim. İşte bu yüzden, genç çocuklarla sevişmek beni fazla çekmez. Kadının bana görev olarak (*officium*) zevk vermesini istemem. Hiçbir kadın benim karşımda kendini bununla görevli saymasın! Sesinin, içindeki neşeyi (*sua gaudia*) dışa vurması, bana daha ağır olmamı, kendimi biraz daha tutmam gerektiğini söylemesi hoşuma gider. Kadınımın (*dominae*), ölgün gözlerle (*victos ocellos*) zevke ulaşmasını seyretmeyi severim."

Tiksinti sözcüğü (*aversio*) Roma'da basitçe, bakışını başka yöne çevirmek anlamına gelir. Roma resminden bize kalan örneklerde çok sık rastladığımız, bakışını başka yöne çevirmekte olan kadın imgesi, cilve (ertelenen cinsel birleşme) ile ya da yok etme (başını geri döndürerek Eurydike'nin yok olmasına neden olan Orpheus) ile mi bağlantılıdır, bunu bilemiyorum. Apuleius, cilve yapan kadının aralıklı, yeniden bakmak için başını birçok kez geriye döndürdüğü (*saepe retrorsa respiciens*), boynunu eğerek, gözünü kırparak, yandan bakarak (*cervicem intorsit, conversa limis et morsicantibus oculis*) gerçekleştirdiği kaçıcı bakış ile ölüme yönelmiş, yere indirilmiş (*in terram*), cehenneme yönelmiş (*ad ipsos infernos dejecto*), bu arada yana kaydırılmış (*obliquato*) bakışı bir tutar. Bir kazanımın çaba ve özveri gerektirmesi, o kazanımın bizim üzerimizdeki çekiciliğini artırır. 'Cilve' de öyledir: insanın –kaynağının özü hayvanların davranışını anımsatan– karşı cinsi baştan çıkarma çabasını tanımlayan bir sözcük. Cilve yapmak, arzuyu uzatmaktır. Arzunun süresini uzatıp kendini daha uzun bir süre için arzu edilir kılmaktır. Sahip olmanın o anda olanaksız kılınması, vaat edilen ödülün özü budur; ve bu erteleme, tadılacak sevincin daha değerli olduğu izlenimini uyandırır. Gizlenen bedenin gizemi artar. Cilve yapma, sonu olmayan bir ereklilikliktir. Çekiciliği artırılan şeyi reddetmektir. Sonu gelmeyen bir arzu edilirlik, hiç kimsenin tüketmediği bir değer olmak demektir. Roma fresklerinde, uyuyan bir kadının, görünmeyen cinsel organını sonu gelmez bir açış halinde canlandırılmasına sık sık rastlarız. Kadın, sırtını döndüğü anda kendini gizlediğini düşünebilir, ne var ki kabullenmediğini belirten bu davranış, hayvansı bir kabullenişin, baş eğmenin de belirtisidir. Söz konusu iki tür freskte her zaman, aslında hiçbir şey vermeyen, sürekli bir yaklaşma ve uzaklaşma, varlık ve yokluk içinde olan bir sunuşun gizliliği söz konusudur. Bu, Vergilius'un bize anlattığı, Aeneas'ın Didon'u cehennemde bulduğu sahnedir: "Didon, büyük ormanın içinde dolaşıyordu. Aeneas'ın onun yanına gittiği, Didon'un da onu gölgeler arasında –ayın ilk günlerinde, ay bulutlar arasından yükseldiğinde görüldüğü ya da düşünüldüğü gibi– soluk bir gölge olarak tanıdığı an, Troi-

alı kahramanın gözlerinden yaşlar aktı. Ona tatlı bir sesle şunları söyledi: 'Zavallı Didon, ölüm haberin doğruymuş meğer! Kılıcını eline aldın ve umutsuzluğunun son sınırına kadar gittin, ha! Yazık, senin ölümüne neden olan ben miyim? Ama sana gökyüzündeki yıldızlar adına, orada oturan tanrılar ve yeryüzünde ve yerin altında kutsal olan her şey adına yemin ederim ki, senin yanından kendi isteğimle uzaklaşmadım, ey Kraliçe! Elimde olmadan yaptım bunu. Bugün beni, iğrenç yolları izleyerek derin gecenin içinde gölgeler arasına indiren o tanrılar zorluyordu. Ayrılışımın sana bu kadar acı vereceğini bilemezdim. Olduğun yerde dur, Didon! Bakışlarını benim üzerimde durdur! Kimden kaçmak istiyorsun ki? Yazgım, seninle konuşmama son kez izin veriyor!' Aeneas bu sözlerle, Didon'un yanıp tutuşan ruhunu yumuşatmaya, o tehdit edici bakışları fırlatan gözlerine (*torva*, yan bakış) yaşları indirmeye çalışıyordu. Ne var ki, gözlerini kaçıran Kraliçe, inatla yere bakıyordu (*Illa solo fixos oculos aversa tenebat*)." (Vergilius, *Enéide*, VI, 460)

Ya gözlerini kaçıran (*aversa*) ve susan Didon'un ölü bakışı?

Ya modeli ölürken bağıran Parrhasios'un öldüren bakışı?

❋

Örtü, göğse takılan süs ve bağcıklı ayakkabı, bunlar Roma erotizminin üç simgesidir. *Alètheia* sözcüğü, bir örtünün açılmasını da belirtir. Gerçek (*a-lètheia*), unutulmayan şeydir. Şair, Bellek'in kız musaları sayesinde, okuduğu mitleri unutulmaktan (*lèthè*) kurtarır. Gerçek, geçmişin üzerindeki örtüyü kaldırır. Yeraltında kalmış sözleri gençleştirir. *Alètheia*, çıplaklıkla bağlantılıdır. Princeps'in çıplaklığı cinsellikle değil, dölle ilgilidir. Örtüyü açma edimi, Yunanca'da *anasurma*, Latince'de *objectio* sözcüğüyle ifade edilir. Göğüslerini açmak, patricius'un görmesi yasak olan göğüslerin üzerindeki bandı kaldırıp onları sergilemek anlamına gelir. *Objectus pectorum*'un karşılığı *ekbolè mastôn*'dur (göğüslerin örtüsünü kaldırmak). 'Örtüsü kaldırılan' ilk şey (ilk 'obje') göğüstür. Savaş sırasında sıra halinde dizilen

çıplak kadınlar, yapılan savaşımın ödülünü oluştururlar: Bu, Mars'ın insan kaçırma eylemidir (zaferin ganimeti). Savaş sırasında gerçekleştirilen *objectus*, gömleğin cinsel organın üzerine kaldırılması, *peplos*'un *anasurma*'sı, analarının ve karılarının önünde savaşan oğullara yeniden yaşam verir, güçlerine yeniden kavuşmalarını sağlar. Tacitus, Germenlerin karılarının savaş sırasında kocalarına ve çocuklarına, zafer onlarla birlikte olmazsa tutsak düşmelerinin yakın olduğunu anımsatmak için göğüslerini açtıklarını (*objectu pectorum*) anlatır. Plutarkhos, Lykialı kadınların Bellerophon'u geri püskürtmek için, *peplos*'larını dizlerinin üzerine kaldırdıklarını aktarır. Pompeius, *Dünya Tarihi* başlıklı yapıtının ilk kitabında, Med Kralı Astuages ile Pers Kralı Kuros arasındaki savaşta, Persler adım adım geri çekilmeye başlayınca, analarıyla karılarının onlara doğru koşup giysilerini yukarı sıyırarak (*subla veste*) ayıp yerlerini gösterdiklerini, onlarla alay ederek analarının cinsel organına mı, yoksa karılarınınkine mi sığınmak istediklerini (*in uteros matrum vel uxorum vellent refugere*) sorduklarını anlatır. Bunun üzerine Persler, sergilenen bu çıplaklık onlara yitirdikleri gücü yeniden kazandırmış gibi, bozulan saflarını yeniden düzene sokup Astuages'in savaşçılarını püskürtmeyi başarır.

Erotik Roma fresklerinin çoğunda ayakkabının çıkarılması, cinsel organın sergilenmesi, göğüslerin meydana çıkarılması işte bu temel üzerinde, başlanmış fakat bitirilmemiş tek bir hareket olarak karşımıza çıkar. Lucius Vitellus bir gün, Messalina'dan bir lütuf olarak ayakkabısını çıkarmasına izin vermesini ister. Sağ ayakkabısını çıkardıktan sonra, duraksamaksızın ihramı ile gömleğinin arasına yerleştirir. Bu arada ayakkabıyı burnuna yaklaştırır, dudaklarına götürür, öper. Apuleius, *Külkedisi* öyküsünü kendi tarzında, bir çift sandalet aracılığı ile anlatır. Bağcıkları çözülmüş bu sandalet, Gizemler Villası'nda Ariadne'nin koltuğunda görülebilir. Roma'da, bir kadının çırılçıplak canlandırılmasına ender rastlarız.

Fresklerde rastlanan en tutkulu erotik sahne, uzuvları örten örtünün açılmasıdır.

Söz konusu sahnelerin en gizemli olanı da *phallos*'un örtüsünün açılmasıdır (*fascinus'un anasurma*'sı). Örtüyü açmak, göz ile nesne arasındaki engeli kaldırmak, ayıran şeyi ayırmak demektir. Buysa, bir yere sessizce, zorla girme anlamına gelir.

Plutarkhos, *alètheia*'nın bir ışık kaosu olduğunu söyler. Bu öyle bir ışıktır ki, kendi parlaklığı kendi biçimini siler ve yüzü fark edilmez kılar. Ne var ki, diye ekler Plutarkhos, çok tuhaf bir biçimde, bu, onun örtülü olduğu anlamına gelmez: Alètheia çıplaktır. Örtülü olan biziz. Saklı, gizli olmayanı yalnızca ölüler görür.

Plutarkhos, Lais'in kendini Aristippos'a verdikten sonra, göğüslerini örten bandı yeniden taktığını anlatır. Lais, bundan sonra Aristippos'a onu sevmediğini söyler. Aristippos da ona, şarabın ve balıkların kendisine âşık olduklarını hiçbir zaman düşünmediğini, ama onları her zaman tat alarak tükettiğini söyler.

❋

Son olarak yatak, gölge ve sessizlik.

Roma'da geceleri kandil yakılmaz. Gecenin getireceği zevki geceye teslim etmek gerekir. Karşı cinsin esinlediği büyülenme bir hipnozun kaynağını oluşturur; ne var ki gecenin karanlığı bu hipnozu engeller, gücünü azaltır. Lirik şiirler yazan şairlerde âşık sürekli olarak, yanan bir lamba olsun ister ve ışık isteği, sevgilinin göğüslerini açma isteğiyle karışır: "Venüs, körler gibi (*in caeco*) sevişilmesinden hoşlanmaz. Gözler, sevişmenin rehberidir (*oculi sunt in amore duces*). Ey ışıklı gecenin sevinci! Ey sen, küçük yatak (*lectule*), aldığım zevkin mutlu ettiği. Kandillerin ışığında karşılıklı ne çok söz söylenmiştir! Ve ışık söndürüldüğünde (*sublato lumine*), gecenin içinde ne çok aşk oyunu oynanmıştır! Tek bir gece, kim olursa olsun bir erkeği tanrıya dönüştürebilir (*Nocte una quivis vel deus esse potest*). Bazen göğüslerini açmamakta direnip beni uğraştırıyordu. Bazen de giysisini çıkarmayıp ateşimi söndürüyordu. Giyinik yatmakta inat edersen, üzerindekileri ellerimle parçalarım. Göğüslerinin aşağıya sarkması (*inclinatae mammae*),

aşk oyunlarına girişmeni engellemez. Bu utancı, çocuk doğurmuş kadınlara bırak. Yazgımız izin verdiği sürece gözlerimiz aşkı görsün. Uzun bir gece sana doğru yaklaşmakta. Bu gecenin ardından şafak sökmeyecek." (Propertius, *Lirik Şiirler*, II, 15) Propertius'un şiirleri, her seferinde aşk ortamının hipnozundan yararlanarak, ölgün yüzleriyle erkekleri neredeyse terbiye etmeye uğraşan kadın karakterlerini, şiddete yönelen o sfenks başlarını, ilk sahneyi, düşü, hırçınlığı, ölümü çağrıştıran bakışları anlatan yakınmalarla, yakarışlarla doludur: "Dün, şamdanların aydınlattığı o akşam saatlerindeki hırçınlığın ne hoştu! Çılgına dönen ağzından dökülen o lanetlemeler hoştu! Hırçın (*furibunda*), şaraptan sarhoş halde masayı ittin. Sana artık itaat etmeyen elinle, dolu kadehleri fırlattın kafama. Atıl üstüme, yakala saçlarımı! Yol onları! Yanaklarımda tırnaklarının izini bırak! Şamdanın alevini gözlerime yaklaştır! Yak gözlerimi! Sıyır gömleğimi! Göğsümü meydana çıkart! Bütün bunlar benim için birer işarettir. Seven kadın taşkınlık yapar. Bir kadın öfkeye kapılıp (*rabida*) lanetler savurduğunda, kendini büyük Venüs'ün ayaklarına attığında, sokaklarda Bakkhus rahibesi (*maenas*) gibi kendinden geçmiş durumda dolaştığında, usa aykırı düşler (*dementia somnia*) görüyormuş gibi yüzü solduğunda, konusu kadın olan bir tablodan (*tabula picta*) etkilendiğinde ben bunlarda, gerçek bir kâhin olarak, aşkın en güvenli işaretlerini görürüm." (*Lirik Şiirler*, III, 8)

Yatak (*cubile, lectus, grabatus, grabatulus*), ister ince ince işlenmiş, burmalı olsun, ister olabildiğince basit olsun, erotik fresklerde bol bol canlandırılmıştır. Juvenal, Messalina'yı saray yatağına (*pulvinar*) bir hasırı (*teges*) yeğlemiş olarak canlandırır. Koltuk, matrona'nın konumunun belirleyicisidir, yatak da aşkın. Yatak, sessiz dünyaya özgü bir nesnedir, en azından günlük dilde itiraflara, düşmanlığa konu olmaz. Ovidius, yatağı şöyle betimler (*Aşklar*, III, 14): "Yatak, cinsel zevkin görev olduğu yerdir. Tüm zevklerin barınağıdır (*omnibus deliciis*). Utanma duygusunun (*pudor*) orada yeri yoktur. Ne var ki, yataktan çıktığında terbiyeni takın, suçlarını onun derinliklerinde (*in lecto*) bırak. Orada gömleğini sıkılmadan üstünden atmalısın. Kaba etlerin (*fe-*

mori), âşığının kaba etlerini sarıp taşımalı. Orada, al dudaklarının arasına bir dil saklanabilmeli (*purpureis labellis*). Bedenleri kendi haline bırakmalı ki, birbirlerini nasıl seveceklerini kendileri bulsunlar. Zevk devinimleri (*lascivia*) yatağın ağacını gıcırdatmalı. Sonra, giysilerini topla. Sonra, yüzüne korkmuş bir ifade (*metuentem*) ver. Sonra, utanma duygun edep dışı duygularını (*obscenum*) bastırsın. Kadının edepli olmasını (*pudicam*) istemem ben. Edepli görünmesini isterim. Hiçbir zaman içini dışına vurmamak gerek. Yadsınabilecek bir hata, öyle bir hatanın var olmadığını gösterir (*non peccat quaecumque potest peccasse negare*). Hata (*culpa*), yalnızca itiraf edildiğinde var olur. Öyleyse, yaptıklarını örtüp gizleyen gece bitip gün doğduğunda her şeyi ortaya dökme çılgınlığı da (*furor*) ne oluyor? Olabildiğince sessiz (*clam*) yapılan bir şeyi, insanı uluorta (*palam*) anlatmaya iten çılgınlık ne tür bir çılgınlık? Dişi kurt, önüne ilk çıkan Romalıya bedenini vermeden önce sürgüleri (*sera*) çekip kapatmalı."

Yatağın koruyucusu, belli başlı iki tanrıdır. Freskler-de, Cupido ile Somnus birbirinden gündüz ile gece gibi ayrılır; Cupido'nun beyaz kanatları, Somnus'un kara kanatlarına karşıttır. Tibullus şöyle yazar (*Lirik Şiirler*, II, 1): "Gece, daha şimdiden atlarını koşuyor (*Nox jungit equos*). Ana'nın savaş arabasının (*currum matris*) ardında yıldızların (*sidera*) coşkulu korosu (*choro lascivo*) yer almış. Onun ardında da karanlık kanatlarıyla (*furvis alis*) Uyku. En arkada da kararsız adımlarıyla (*incerto pede*) kara (*nigra*) Düşler var." Dinlenme vaktinde, uyuyan kişinin uykusunda, kötülüğün simgesi Öğle Tanrısı (dişi sfenks) at koşturur. Roma fresklerinin çoğunda belirli bir duruş almış olarak yer alan *equus eroticus* (erotizmi simgeleyen at), uyku sahnesini canlandırır. *Equus,* modern toplumlarda yaşayan kadınların yorumladığı ve ayrıcalıklı kıldığı mazoşizmden ve edilginlikten (*impudicitia*) uzak, erkeğe özgü zevk alma ediminin yerleşmiş simgesidir. Patriciuslar yattıkları yerden yemek yerlerdi. Matronalar uzakta durur, statülerinin simgesi olan koltuklarında otururlardı. *Equus eroticus,* Yunanların dişi öğle sfenkslerine gönderme yapar; bunlar, siesta saatlerinde uyumakta olan erkeklerin sertleşmiş cinsel organlarının

üzerine çömelir ve onların tohumlarını gizlice çalarlardı. Fransızca'daki *'cauchemar/karabasan'* sözcüğü, erkeğin uyuduğu sırada göğsüne oturan ya da ona çifte atan (*calcare*) dişi kısrağın anısını sürdürür. *Mare*, çocukları yediği söylenen efsane devidir. İngilizce'deki *'nightmare/karabasan'* sözcüğünde, gece vampirine bir kez daha rastlarız. Loth, mağarada uyurken, kızları babalarının kucağına otururak Ammon ile Moab'ı dünyaya getirir. Booz uyuduğu sırada, tohum toplayıcı kadın onun sertleşmiş organına yaklaşır. Bütün bunlarda, erkeğin kadını kendi iradesi dışında döllemesi söz konusudur. 'Oturmuş dişi kısrak' (*equus eroticus*) söz konusudur. Bu sahnelerde *dominus*, uyumakta olduğu için yatar durumda kalır; kadın gelip onun düşünde uyanan arzusunu doyurur. Ya da *lectus genialis* (evlilik yatağı) üzerinde yatar durumda kalır; evin efendisi olduğu için de çaba göstermesi gerekmez. Domina, Muto törenlerinde kadınların taştan yapılmış cinsel organın üzerine oturmaları örneği, statüsünün simgesi koltuğuna oturur gibi, yatan erkeğin üzerine oturur. Ya da bu işi evin hizmetçisi yapar; ne var ki bunu hiçbir zaman *dominus*'a 'hükmetmek' amacıyla değil, rahatsızlık vermeksizin ona *zevk* sunmak için yapar.

❋

Görmek için örtüyü kaldırırlar. Dişilik, erkeğin gözünde, koparılmış erkeklik organıdır, buysa Aşk Tanrıçası'nı tanımlar. Venüs'ün doğuşudur. Erkeklerin göremeyeceği şeydir. Görmek istedikleri, ama göremedikleri şeydir. Görürler, ama göremezler. Görürler, ama gözlerini gördükleri şeyden korumak isterler.

Erkeğin gecesi, kendi geçmişidir; düş kuran herkesin sığındığı yuva, geçmişin insanı sarıp sarmalayan örtüsüdür. En eski geçmiş ise dölyatağı değil, dölyoludur. *Fascinus*'un büyüleyiciliği buradan kaynaklanır; *fascinus* büyüleyici yuvadır, insanın ilk *domus*'udur, arkaik kılıftır (vagina). Ceninin oluşmasının, kendisinden önce var olan, daha önce bir *mentula*'yı barındırmış olan vaginayı gerektirdiği düşüncesi tuhaftır. Aile içi cinsel ilişkinin yasak olması bu

düşünceden kaynaklanır: Penis, cinsel ilişkide, içinden geçtiği yere yeniden dönemez.

Cinsel ilişki, ceninin oluşumundan daha önce gerçekleşmiştir.

Yumurta'dan daha önce var olan bir *başlangıç* söz konusudur.

Gözucuyla bakmak gerekir, çünkü görülemeyen şeyi, görmenin yitirilmesine yol açan şeyi gözden kaçırmamak gerekir.

Erkeğin bakışı kadını deler. Bu delici, içinde delme yetisini barındıran bakış, bakan kişiyi de delebilir. Gören her erkek, kendi cinsel organı için korkuya kapılır, kendi organının bir deliğe dönüşmesinden korkar. Eskilerin düşüncesinde, gören kişinin hadım olması, penisinden önce o kişinin gözlerinin hadım olması demektir. Böylelikle, hadım olan kişi, körleşmiş olandır. Homeros'tur, Tiresias'tır, Oidipus'tur. Büyülenmiş kişi, baktığı şeyi karşıdan gören kişi gözlerini yitirir.

Görmek istediğimizi söylememiz yeterince açıklayıcı değildir. İstemek ve görmek özdeştir. Düştür. Düş görmenin biyolojik ve zoolojik kökeni şu deyişle özetlenir: İstek görür; istek, gören şeydir. Her şeyden yoksun kalmış olan memelilerde bir isteme-görme olgusu vardır. Düşün sanrı doğurma işlevinin kökeni budur. Bu istek, yok edilemez, bastırılamaz bir istektir. Doğanın çiçeklerde, dağlarda, renklerde, yansımalarda ve yaşamın kendiliğinden çoğalmayla, bakışımla kendini ortaya koyduğu ve insana neredeyse kolları, bacakları, hatta kendini başkasının bakışına sunan ve görünüşüyle yakaladığı oranda onu büyüleyen gözleri kadar gerekli olan düşlerde beliren açığa çıkarma, sergileme, görüşe sunma gücünün varlığını kanıtlar. Vergilius'un 2. *Bucolique*'i kadına şöyle davranmasını buyurur: "Gözlerini alçakgönüllülükle göğüslerinin üzerinde tuttuğunda, onları yukarı kaldırmayı öğren. Senin görüşüne sunulan şeyi görünceye kadar kaldır gözlerini!"

Erkek bedeninin çıplaklığı ile kadın bedeninin çıplaklığı birbirine bakışık değildir. Kadının bedeninde erkeğin iyi göremediği şey onun cinsel organıdır; o organ kendini yeterince göstermez; hadım edilmiş gibi, erkeğin karşısına çık-

mış sıkıcı bir sorun gibi görünür. Erkek soyunduğundaysa, kadının gözünde onun cinsel organı gereğinden çok görünür durumdadır; kendini aşırı sergiler, dikleşmiştir; o kadar meydandadır ki, bakışını başka yöne çevirmeye, çevresinde bir yere doğru, yana doğru bakmaya zorlar onu.

Apuleius, Psykhe mitinde, hiçbir zaman görülmemesi gereken Tanrı Eros'un, ne tür bir tanrı olduğunu açıklamak istemez. Bir canavar mıdır? Bir çocuk mu? Canavar görünümlü, dönüşen bir varlıktır, hayvan olabileceği gibi, yeni doğmuş bir çocuk da olabilen bir varlık. Yaşlı ve kel ya da çocuksu ve belirli bir biçim kazanmamış (*amorphos*) Priapos'a dönüşen Roma Tanrısı Mutunus'tur.

"Kocanın yüzünü tanımaya çalışma (*de forma mariti*)," der Eros, genç karısına. "Onu bir kez görürsen, bir daha göremezsin (*Non videbis si videris*)!" Psykhe itaat edip (*obsequium*) kabullenir. Her gece, 'adı olmayan kocasını, (*maritus ignobilis*) bekler.

Pavet (korkmaktadır). Başına gelebilecek en büyük mutsuzluktur bu, 'korktuğu şey, bilmediği şeydir' *Timet quo ignorat* (Bilmediğin şeyden kork): Madauralı Apuleius'un bu özlü sözü, Gizemler Odası'nın kapısının eşiğine yazılabilir.

Gece olduğunda Psykhe, kocası yatakta uyuduğu sırada yağ kandilini usulca onun yüzüne yaklaştırır. O anda içinde büyük bir acı duyar (*consternata*), dili tutulmuştur. Bu canavar güzeldir. Ne var ki Amor, aynı anda kuşa dönüşür, uçup gider.

Venüs'ün, Consuetudino adında bir hizmetkârı, Psykhe'ye şöyle bağırırak yaklaşır: "Bir âşığın (*dominam*) olduğunu sonunda anlayabildin mi?" Onu saçlarından yakalar ve sürükleyerek Venüs'ün (oğlu, meraklı Psykhe'nin onun bedeni üzerine kaldırdığı kandilden damlayan yağ damlasıyla yaralanmıştır) ayaklarının dibine götürür.

Apuleius'un, dört yüzyıl sonra kaleme alınmış büyük romanıyla hiçbir ilişkisi olmayan bu sahneyi, Gizemler Villası'nın odalarından birinin duvarında görürüz: Adları Sollicitudo ve Tristitia olan iki kadın hizmetkâr, gebe kalmış Psykhe'yi kırbaçlamaktadır. Venüs ayağa kalkar, Psykhe'nin giysisini kendi elleriyle yırtarak çıkarır ve onu buğ-

day, arpa, darı, haşhaş, bezelye, mercimek ve bakla tanelerinden oluşan bir yığının karşısında çırılçıplak bırakır.

Eros ile Psykhe sonunda evlenir: Liber onlara şarap sunar. Apollon, *cithara*'sını alıp şarkı söylemeye başlar. Bir Saturus çifte flütünü 'şişirip' (*inflaret tibias*), bir Panisque, kamıştan *syrinx*'ini çalarken Venüs dans eder.

Psykhe ile Cupido'nun sevişmesinden doğan kıza Voluptas adı verilir.

❋

Konuşmak, büyülenmeye örtü çeker, onu görünmez kılar. Modern 'Kral Çıplak' masalı, bu kuralın yoğunlaşmış biçimidir. Çocuk, *infans*, henüz dile, örtüye ulaşmamış, onu elde etmemiş varlıktır: Temel çıplaklığı henüz görmektedir. Erişkinler, yani dille haşır neşir olmuş kişiler, konuşma ediminde, insanı insan yapan dilin örtüsünün ardında (hiçbir ikiyüzlülük içinde olmaksızın) her zaman bir fascinus görür. Çünkü konuşmaya başlayan ve dile dönüşen kişinin içinde o anda farklı iki beden vardır: Edebe aykırı bir beden üzerine bir başka beden, daha yüce bir beden 'yazımsal olarak', başka deyişle 'biçimsel olarak' oturtulmuştur. Tanrısal bir heykel ile şekilsiz bir phallos ayrılamaz durumdadır. Bir ölü ile bir canlı... Bir baba ile bir âşık... İdeal bir hayalet ile hayvansı bir beden... Ölmüş biri ile ölmekte olan biri... Bir *pothos* ile bir *eros*.

İç içe geçmiş iki beden seçilemez hale gelmiştir; birbirlerinin üzerine bükülürler, birbirlerinin içine girerler; kendilerini arzunun aşırılığı içinde tüketirler; bu arzu, geceden daha koyu bir geceye sarınıp gizlenmiş kişilerin kapalı gözleri için görülmez hale gelmiştir. İnsanın sevincini oluşturan, onun için ölçü olan şeyin şiddeti, kendi bakışından gizlenmiştir. Bu sevincin temsil edilmesi onu onunla buluşturmaz. İnsanla sevinci arasına farklılık getirerek onu yadsır. Ondan kaçar. İşte bu yüzden, insan da ondan kaçar. Erotik gravürlerden kaçmakta haklıyızdır. Bunu, o canlandırmalar bizi sarstığı için yapmayız. Yanlış oldukları için yaparız. Çünkü o ilk sahne gözümüzün önünde hiçbir zaman var olmamıştır, her zaman 'canlandırılamaz' olarak kalmıştır; bu yüzden de o ilk sahnenin bir meyvesi olan insanın gözünde hiçbir zaman 'yeniden canlandırılabilir' olamaz.

6

Petronius ile Ausonius

Sevişme her zaman libidoya özgü sınırlamaların ya da zamansal sınırlamaların etkisi altındadır; insanı harekete geçiren, canlandıran arzu belirsiz bir nedenle birden zayıflar; âşıklar bunu her zaman bilinçli olarak algılayamazlar. Mutluluğun, *eudaimonia*'nın tam ortasında beliren erotik yetersizliğimiz, eksik ya da eşzamansız doyumlarımız bizi çaresiz bırakır.

Aldığımız zevk, içimizdeki arzuyu koparıp alır.

Köpekbalıklarının denize yazgılı oluşu gibi, biz de fantasmalara yazgılıyızdır.

Erkek bedeninde cinsellik kendini, eylemin şiddeti bir yana, bütünüyle çözülmez, anlaşılamaz nitelikte ortaya koyar. Cinsel taşkınlık her defasında, yetersiz, zamana aykırı, zorlayıcı, sırasız ya da utandırıcı, bütünüyle irade dışı, her zaman buyurgan, her zaman tanımlanamaz biçimde yaşanan –çünkü dil, libido ile bütünleşeceğine onu böler– bir geriye dönüş olarak kendini gösterir. Libido sözcüğü, modern çağ insanlarının Latince'den alıp kutsal, çevrilemez niteliğe büründürdükleri –ki bu yeni anlamıyla onu hiçbir Romalı kabul etmezdi– bir sözcüktür. Bu sözcükle, cinsel enerjide anlaşılmaz bir şeyin var olduğu, kendiyle her zaman özdeş hayvansal bir kırıntı bulunduğu, fascinus'un fışkırttığı tohumla birlikte bu fazlalığı atamadığı anlatılmak istenir. Cinsellik, eşzamanlılık sağlamanın ya da gerçek bir doyuma ulaşmanın olanaksızlığı yüzünden, sürekli olarak

kendi kendini zehirler, çaresi olmayan doyumsuzluğu, uyarılmanın doyurulamaz açlığını, birleşmenin hiçbir erkek bedeninin doyuramayacağı lanetli yanını, *pars obscena* (edebe aykırı) yanını çoğaltır, büyütür.

Satiricon, Caius Petronius Arbiter'in kaleme aldığı bir yapıttır. *Satiricon* bir *satura*'dır (erotik ya da açık saçık anlatılar derlemesi). *Satura*'ların kökeninde, Liber Pater törenlerinde Fascinus'un geçirilişi sırasında ona eşlik eden fescennin dizeleri ile *ludibrium* yer alır. Konunun uzmanları, *Satiricon*'un yazarı ile Tacitus'un 67 yılında kaleme aldığı *Yıllık*'larında sözünü ettiği konsülün aynı kişi olduğunu kanıtladılar. Petronius, sürgüne gönderilmiş Ovidius'un yaşlılık döneminde Marsilya'da doğdu. Prokonsül ve konsül oldu. İmparator tarafından korunuyordu ama Tigellin onu ölüme mahkûm ettirmeyi başardı. Tacitus, Caius Petronius Arbiter'in, *satura*'sını, Neron'dan öç almak için, Campania'ya yaptığı bir yolculuk sırasında ölmeden hemen önce yazdırdığını anlatır. Petronius, yazdırdığı vasiyet ekinde Prens'i yücelteceğine, Neron'un ve sarayının yaşadığı âlemleri (*stupri*), 'şehvet düşkünü genç erkekler ve yitik kadınlar'a (*sub nominibus exoleterum feminarumque*) değindiği bölümde anlattı. Sonra, kaba alay içeren bu metni bir zarfın içinde İmparator'a gönderdi. Ardından, yüzüğünü kırarak içindeki zehri içti ve 67 yılında, Cumes'deki evinin banyosunda yaşamına ağır ağır son verdi. 17. yüzyıl editörleri, günümüze yalnızca uzun bir bölümü ile bazı küçük parçaları ulaşan bu gerçek *satura*'ya yanlış olarak *satiricon* adını verdiler. Olay, önce Campania bölgesinde, Napoli yakınındaki bir kentte –Pompei ya da Oplontis olabilir, belki de Herculanum'dur–, sonra Cumes'de (Sibylle'in yüzüğün içindeki kabında Yunanca: "Ölmek istiyorum," diye fısıldadığı, Tigellin'in Petronius'u ölüme zorladığı yerde), daha sonra da Crotone'de geçer.

Anlatıcının, Giton adında, çok genç bir *puer* (erkek çocuk) olan âşığı vardır.

Kendisine anlatılan 'sözlü roman'ları (*controversia*) dinlemekle meşgul olan, söz konusu 'yazılı roman'ın (*satura*) anlatıcısı, dostu Ascyltus'un genç Giton'u onun elinden almaya çalıştığını fark etmez.

Anlatıcı bir geneleve (*lupanar*) girer.

Rezilce zevk âlemlerinin yapıldığı bir handa Ascyltus'u bulur. Her ikisi de genç delikanlının kesinlikle kendilerine ait olduğunu iddia ettiğinden, birbirleriyle kapışırlar.

Matrona Quartilla, Priapos'a adak sunarken, adı geçen iki erkek bu töreni bozar. Quartilla onları kırbaçlatıp Priapos sunağında (*in sacello Priapi*) tanık oldukları gizleri kimseye söylememeleri konusunda yemin ettirir. Matrona Quartilla gözleri önünde, Psykhe adlı yedi yaşında bir hizmetçisinin getirip serdiği halı üzerinde Giton'u Pannychis ile ilişkiye girmeye zorlar; matrona bu arada anlatıcıyı eliyle doyuma ulaştırır.

Anlatıcı, görkemli bir şölen veren Trimalchio'nun evine gider; bu tören, orada bulunan, tuhaf oldukları kadar mide bulandırıcı da olan *gens*'ler tarafından sefahat âlemine dönüştürülür. Bu âlem, sonunda, içilen şarabın da etkisiyle hüzünlü bir toplantıya dönüşür. İçlerinden biri şöyle der: *Dies nihil est* (Gün hiçbir şey değil). Öteki yanıt verir: *Dum versas te, nox fit* (Dönme zamanı, gece oldu). Bir başkası şöyle der: "Sinekler kadar uçamıyoruz (*muscae*)." Bir başkası şunları söyleyerek iç geçirir: "Bir hava kabarcığından (*bullae*) daha fazla değerimiz yok." Kadınlardan akbaba ya da oturak olarak söz edilir. Sona ermeyen, sürüp giden aşk, insanı kemiren bir hastalığa (*cancer*) benzetilir. Öte yandan, bu 'krallara özgü' şölende davetlilere, Roma dünyasında tasarlanıp pişirilen en görkemli ve göz alıcı yemekler sunulur.

Ascyltus, anlatıcının uyumasından yararlanarak Giton'la yatar ve onu kendisiyle birlikte oradan gitmeye razı eder.

Anlatıcı, Giton'u aramaya çıkar; bir resim galerisinde (*pinocotheca*) yaşlı bir şaire rastlar ve anlamını kavrayamadığı (*argumenta mihi obscura*) bazı tablolar karşısında şaşkınlığa düşerek şaire başvurur.

Yaşlı şair ona, eli kalem tutan herkesin ve tüm yaşlıların söylemekten hoşlandığı şeyleri söyler: "Sanatçı kalmadı. Para, sanatın ortadan kalkmasına neden oldu (*Pecuniae cupiditas haec tropica instituit*). Resim öldü (*Pictura defecit*).

Paramparça olan dünya Styx'deki ruhların eline düşecek (*ad Stygios manes laceratus ducitur orbis*)."

Anlatıcı, Giton ve yaşlı şair, Tryphema'dan bir gemiye binerler; kaptanın karısı Giton'a sahip çıkıp âşığı olmasını sağlar (karnının alt bölümünü, *inguinium*'unu çok güzel bulduğunu söyler; öyle ki, onun gözünde, oğlanın bedeninin geri kalan bölümü, fascinus'unun bir eklentisidir sanki). Giton, iğdiş edilmek ister. Kaptana gelince, kutsal Epikuros sayesinde dünyaya özgü yanılsamalardan (*ludibria*) kurtulduğunu ileri sürer. "Bana gelince, ben, yaşadığım her günü son günümmüş gibi, bir daha geri gelmeyecekmiş gibi yaşadım."

Gemi kazaya uğrar. Yaşlı şair kaza sırasında rahatsız edilmemesini ister: "Bırakın da cümlemi bitireyim!" (*Sinite me sententiam explere!*)

Anlatıcı, Crotone'de yaşamını cinsel gücünü satarak kazanır. Soylu bir kadına rastlar: "Öyle kadınlar vardır ki, yalnız kötülük (*sordibus*) yapmak için harekete geçerler ve gömleği göbeğine kadar sıyrılmış bir köle (*servos altius cinctos*) gördüklerinde nefisleri (*libidinem*) uyanır." Kadını doyuma ulaştıracağı sırada başarısız olur. Bu gevşeklik (*languor*) birçok kez yinelenir. Kadın onu bırakıp daha sağlam bir zevk (*voluptatem robustam*) peşine düşer. Anlatıcı, kendisine büyü yapıldığı kuşkusuna düşer (*venefico contactus sum*) ve yaşlı Rahibe Proselenos'tan iktidarsızlığını gidermesini ister. Anlatıcı şöyle der: "Hellespontos'ta yaşayan Priapos'un öfkesini omuzlarımda duyumsuyorum" (*Hellespontiaci sequitur gravis ira Priapi*). Rahibe Proselenos, Priapos'la ilgili şu dizeleri okur: "Yeryüzünde gözle görülen her şey bana itaat eder. Ben istediğimde (*cum volo*) çiçek açmış toprak kurur ve gevşer. Ben istediğimde bitkilerin içindeki özsu dolaşmaz olur. Ve ben istediğimde, bu özsular zenginliklerini bitkilere bol bol aktarır ve korkunç kayalardan (*horrida saxa*) Nil'in suları fışkırır. Denizleri ben yönetirim. Irmaklar, kaplanlar ve ejderler benim buyruğumdadır. Benim büyülerim sayesinde (*carminibus meis*) Ay'ın yüzünün (*Lunae imago*) yeryüzüne indiğini görürsünüz."

Rahibe Proselenos, süpürgesiyle anlatıcıya vurur, fakat hiçbir sonuç alamaz. Onu bir Priapos rahibesinin, Oenot-

hea'nın (Yunanca 'Tanrısı şarap olan' anlamına) yanına götürmesi gerekir. Oenothea onun anüsüne bakırdan yapılmış bir *fascinus* (*scorteum fascinum*) sokar, içine zeytinyağı ve karabiber koyar. Sonra, erkeklik organını taze ısırgan (*viridis urticae*) demetiyle (*fascem*) döver. Bunun üzerine, sonunda iyileşen erkeklik organı sertleşerek anlatıcının gömleğinin önünü kabartır.

Bu romanın nasıl sona erdiği bilinmiyor. Bu belirsiz metin parçasının her türlü 'son'un yerine geçmesi olasıdır.

❋

Petronius, romanını 66-67 yıllarında yazdı. Herculaneum, Oplontis, Pompei ve Stabiae kentleri ise 79 yılında haritadan silindi. Roma edebiyat tarihi sözcüğün tam anlamıyla bir *ludibrium* ile sona erer. Konsül Decimus Magnus Ausonius, Nolalı Paulinus ile İmparator Gratianus'un piridir. Ausonius Hıristiyan'dır, kendisi gibi Hıristiyan olan Paulus'a seslenir. Ausonius'un *ludibrium*'u kuşkulu bir amaca yöneliktir: Vergilius'un (edepli oluşu yüzünden 'Bakir' sanını almıştı: *Parthenien dictum causa pudoris*) yapıtını, onun şiirlerinden dizeler ya da dize parçaları alarak bir *ludibrium*'a (açık saçık bir saraka) dönüştürmek. Ne var ki, ortaçağı açan bu seçim, *Géorgiques*'ten alınan parçaları *Enéide*'den alman parçalarla birleştirerek Etrüsklü Publius Vergilius Maro'nun aşk ve aktöre konusundaki titizliği ile hiç ilgisi bulunmayan bir görüş ortaya koydu. Ausonius, saraka içeren bu bilmeceyi şöyle ortaya koyar: "Evlilik kutlamalarımızda (*celebritas nuptialis*) fescenninlerden hoşlandığımıza ve bu antik kökenli oyuna dilimiz izin verdiğine göre ben, sevişme yerinin ve yatağın (*cubiculi* ve *lectuli*) gizlerini ortaya koyacağım. Böylelikle insanların yüzünü iki kez kızartacağım, çünkü Vergilius'u edebe aykırı bir kişiye dönüştüreceğim (*Vergilium impudentem*)."

Koca, yeni evlendiği genç karısına yaklaşır: "Uzun süredir başını çeviren kadın ona bakar. Onu korkutan şeyi geri itmek ister. Onun tehdit eden görünüşü karşısında titremektedir. Giysilerinin altında saklı duran bir erkeklik organı, açılmamış yabanmürverleri ya da zincifre gibi kıpkırmızı, başını çıkarmış bakıyor. Bacakları birbirine dolan-

dığında o ürkünç, korkunç, kocaman, kör, ateş gibi yanan canavarı, (*monstrum horrendum informe ingens cui lumen ademptum*) butlarını ayırarak yanıp tutuşan kadının bedenine bastırıyor. Derinde, dar bir keçiyolunun götürdüğü bir yerde parlayan bir yarık var. İçinden bir koku yükseliyor. Saf, temiz hiçbir varlık o eşikte suç işlemeden duramaz. Ürkünç bir mağara bu. Karanlık derinliklerinden insanın burun deliklerini yakan bir koku yükseliyor. Erkek, sert deri-li kargısını işte oraya var gücüyle bastırıyor. Kargı, şimdi hareketsiz ve daldığı derinlikte bekâret kanını içiyor. Boş mağaralar yankılandı ve inledi. Kadın, güçsüz eliyle o silahı oradan çekmek istiyor; ne var ki ucu, yara gibi kanayan etlerinin arasında çok derinde. Üç kez doğrulmak, dirseklerine dayanıp kalkmak istedi. Üç kez yatağa geri düştü. Erkek öylece duruyor, korkusuz, zaman tanımıyor, soluk aldırmıyor. Çivisine bağlanmış, ona yapışmış, durumunu hiç bozmuyor; gözlerini yıldızlara kaldırmış (*oculi sub astra*) öylece duruyor. Şimdi düzenli aralıklarla gidip geliyor. O dölyatağını dövüyor. İkisi de yorgun, sona yaklaşıyorlar. Ve güçlü bir soluk, uzuvlarını ve kurumuş dudaklarını titretiyor. Bedenlerinden dere gibi terler akıyor. Erkek, tükenip gevşiyor ve kasığına bir sıvı akıyor (*distillat ab inguine virus*)."

7

Domus ve Villa

Freskler, kitapların trajik, yoğunlaşmış biçimleridir. Bu anlatı yoğunlaşımları aynı zamanda içlerinde başka kitapların belleklerini de taşır. Eski halklarda bilgileri bellekte tutma egzersizleri, bizim bugün kullanmadığımız belirli sayıda belleme tekniğine dayanıyordu. Baba Seneca, zamanının en büyük belleklerinden biriydi. Augustus'un hükümdarlığı döneminde, Sezar'ın diktatörlük döneminde duyduğu bir tragedyayı ilk dizesinden son dizesine kadar ezberden okuyabilirdi. Freskler, heykeller, bahçeler, evler de bellek elkitabı gibi kullanılırdı. Cicero, Simonides'in, yanmış bir evin çeşitli bölümlerinin konumundan yararlanarak ve sözcüklerin imgelerinden (*imagines*) hareket edip bunları birbirine bütünüyle bağlayarak *ars memorativa*'yı (yapay bellek oluşturma sanatı) nasıl icat ettiğini anlatır. *Imagines* sözcüğü aile babalarının başları anlamına gelir. Babaların yüzleri, öldükleri gün, dudaklarının üzerine bakır ayna konup öldüğünden emin olunduktan sonra, boya ile boyanıp yumuşak kile bastırılıyor, bu kil daha sonra pişiriliyordu. Oğullar bu maskı atrium'da, küçük bir dolabın içinde saklıyordu. Frances Yates, sözlü antik edebiyatlara özgü bu yapay bellek oluşturma yöntemlerini inceledi. Yaklaşık iki yüzyıl sonra, Fabius Quintilianus, belleği hâlâ, farklı bölümleri dolaşılıp oralara özellikle, 'yapay olarak' bırakılmış şeylerin bulunup toplandığı bir yapı olarak tanımlıyordu (Latince'de ressama *artifex* adı veriliyordu).

Roma evleri önce birer kitap, sonra birer bellekti. Bir Roma evine girdiğimizde, 'kitabın bir sayfasına' ayak bastığımızı, bir *memorandum*'a girdiğimizi hiç unutmamamız gerektiği gibi, Cicero'nun, Cumhuriyet döneminin sonlarında, bizim için kavranması çok zor şu sözlerini de bir kez daha aklımızdan geçirmemiz gerekir (*Ad Herrenium*, IV, *De Oratore*, II): "Çünkü üzerinde yaşadığımız yerler balmumu sıvanmış tabletlere ya da papirüslere çok benzer. İmgeler (*simulacris*) harflere (*litteris*) benzer. İmgelerin düzeni ve konumu yazıya benzer. Söylev verme edimi, okuma edimiyle karşılaştırılabilir."

Bunlar, söylevlerini evinin duvarlarına bakarak ezberleyen bir söylevcinin sözleridir.

Cicero ayrıca, insanların en iyi anımsadıkları şeyler, utanç veren şeyler olduğuna göre, belleğimizi güçlendirmek için libidoya özgü imgeleri her zaman çok yararlı biçimde kullanabileceğimizi de sözlerine ekliyordu. Böylelikle, ruhumuzda sakladığımız tablolar giderek resmedilmiş sahnelere ya da odalara benzemeye başladı. Galeriler ya da revaklar, düşlerimizin görüntüsünü almaya başladı. Düşler, görsel cinaslarla doldu, çünkü bunlar, belleğin özdeşleştiği devinimsiz yoğunlaşımlara benziyordu. Devinimsiz oldukları için dokunaklıydılar, etkiliydiler. Etkili oldukları için insanın kalbine işliyorlardı. İnsanın kalbine işledikleri için, duvarların üstüne, revakların üstüne, odalara, fresklerin üstüne sıçrıyorlardı. Freskler, ruhun yoğunlaştırdığı kitapları yoğunlaştırıyordu.

❋

İlk Yunan filozofları gözlerini sivil topluma çevirip arzunun yol açtığı günlük bunalım üzerine düşünmeye başladıklarında, Pythagorasçılar, kinikler, Epikurosçular, Stoacılar, kuşkucular, yeni dinlere inananlar kendi hesaplarına, ilkinden de, ikincisinden de uzak olduklarını ileri sürdüler. Hepsi, dıştan gelen şiddet ile içten gelen bunalımın kendilerine yabancı olduğu düşüncesine sarıldı. Zorba yönetimler işbaşına geldiğinde, zorbalığın hüküm sürdüğü o topraklarda kendilerini birer yabancı olarak kabul edip o zorbalardan kurtulmak, kırlara kaçmak gerektiğini düşün-

düler. İmparatorluk yerleştiğinde, vatan düşüncesini bile içlerine sindirdiler. Kendi bakışıyla yüz yüze geldiğinde, kendi yansımasının korkunç taşlaşmasını fark eden Narkissos'tan daha atik davranan bu kaçak ruhlar, kendi kendilerine şöyle mırıldandılar: Kozmos egodur.

Freud, 20. yüzyıl için ne ise, Epikuros İÖ 3. yüzyıl için odur; bu iki düşünürün ortaya koyduğu öğretilerin oynadığı toplumsal rolün yaygınlığı birbiriyle karşılaştırılabilir büyüklüktedir. Her ikisinin de başlangıç tezi aynıdır: Cinsel zevki tatmayan insan, kendini tüketecek hastalığı kendi yaratır. Bunalım, diye ekler ikisi de, kendi üzerine dönen ve kendini zehirleyen cinsel libidodan başka bir şey değildir. Benzerlik bu noktada biter. Epikuros'un 51 no'lu parçasında şunları okuruz: "İnsanların tümü, kendi bunalımlarını salgın hastalık gibi çevreye yayar." Epikuros, filozof değil, hekim (*therapeutikos*) olmak istiyordu. *Epikouros* sözcüğü Yunanca'da 'yardım eden' anlamına gelir. *Therapeutikos* sözcüğü de 'iyileştiren' anlamında kullanılır. Kaçış ve yanılsama üzerine kurulu olduklarını düşündüğünden, her türlü felsefeden nefret ediyordu. Lucretius, insanın iç yaşamında (*domi*) kaygılı bir kalbe (*anxia corda*) sahip olduğunu ve ruhunu boş bunalımlarla sürekli üzdüğünü anlayan ilk düşünürün Epikuros olduğunu söyler (*De natura rerum,* VI, 15). İnsanların tek avuntusu fiziktir. "Ceres insanlara buğdayı verdi, Liber şarabı, Epikuros da yaşamda gerekli olan çareleri (*solacia vitae*)." Bizi avutabilecek dört düşünce vardır: Kutsal olan korkulacak bir şey değildir; ölüm bir risk değildir; mutluluk elde edilebilir; korku veren her şeye katlanılabilir.

Demokritos şöyle diyordu: "Cinsel birleşme küçük çapta bir beyin inmesidir (*apoplexiè smikrè*). Çünkü bir insan bir başka insanın içinden, kendini ondan koparırcasına, bir darbeyle (*plègè*) ayrılıyormuşçasına çıkar." Epikuros, Demokritos'un tezinin tersini ileri sürer. Her zevkin kaynağında *sarx* zevki vardır ve her zevk, acıdan yoksunluktan daha büyük bir yaşam birimine sahiptir. *Voluptas*, insanı tanrılaştıran tek duyumdur; bizi ölümsüz kılmaz ama atomların bir araya gelmesinden oluşmuş bir bütünden daha öte bir varlık olmamızı sağlar: Bedene, var olan

ben'inden daha yüce bir ben'e sahip olduğu duygusunu verir. Ruhu, tanrısal bir *sum*'a dönüştürür. 'Kendi canlı varlığını duyumsama'nın tek bir deneyimi vardır, o da zevktir; çünkü zevk, beden ile ruhu birleştirir. Canlı bedenin kaynağı olan cinsel birleşme, onun en sağlıklı haliyle ulaşabileceği amaçtır. İnsan bedenini gerçek anlamda bütünleştiren, *Est*'in *Sum*'a dönüştüğü edimdir. Cinsel istek şöyle tanımlanabilir: yaşamla tek beden olan insan. Sevişirken, zevk kendi varlığını duyumsar. Kendi varlığını duyumsayan zevk: Mutluluk işte budur. Acıda olsun, düşüncede olsun, hiçbir şey bu bütünleyici deneyimle karşılaştırılamaz.

Solon şöyle diyordu: "Hiç kimse yaşamının son ânı gelmeden mutlu olduğunu söyleyemez." Epikuros şöyle demişti: "Her insan, varlığının (doruğundaki) mutlak bir ânında sahip olduğu mutluluğa şükretmelidir." Romalılar şöyle demişlerdi: "Yaşanan her an en yüce (*supremum*) andır." *Supremum* sözcüğü 'doruk noktası' anlamına da gelir.

İnsanlara düşlerinde belirdikleri evrensel biçimiyle tanrıların görüntüsel doğası, ince ve kaçıcı özelliktedir. Doğalarına bağlı olarak atomsal yapılarının çok belli belirsiz, çok akıcı olması dolayısıyla tanrılar yarı saydam varlıklardır. Resmi andırır varlıklardır. Epikurosçuluk, bir mekânsal ve zamansal atom öğretisiydi: Var olan, yalnızca görüntüler ve anlardır (birçok yaşam ânı ve tek bir ölüm ânı). İnsanın tek avuntusu, yaşadığı ânın şiddeti ve yoğunluğudur. Ölümün dehşetini, yaşanan ânın sarsılmaz coşkusuyla yenmek gerekir.

Zaman atomları, toplumsal atomlar olan Epikuros'un çömezleri yalnızlığı yeğlediler ya da kentlerde ve kalabalıklar arasında daha az yoğun gruplar arasında yaşamayı yeğlediler. Epikuros, insan yığınlarının birer fırtına olduğunu söylüyordu. Latince'de birey anlamına gelen sözcük, Yunanca'da atom sözcüğüyle karşılanır. Epikuros, yığınların karşısına kendine saygılı (*sobarous*) ve bağımsız (*autarkeis*) kişileri koyuyordu. Kuramın temelini ve fiziksel dünyanın tek maddesini oluşturan, erekliliği olmayan atomculuk, her insan atomunu 'inziva'ya (sağaltıcı bağımsızlığa, toplumsal bireyciliğe) götürdü. Günlük yaşamla ilgili bu atomculuk, bahçe imgesinde yoğunlaştı: içinde, anlık bir *atomos*'a

adanmış bir yaşam *individuum*'u (birey) gibi yaşanan kente bir kır atomu koymak. Bu düşünce yaşlı Plinius'a inanılmaz bir yenilik gibi geliyordu. Epikuros tarikatı böylelikle Bahçe adını aldı.

❋

1752'de Herculanum'da yapılan kazılarda, 1700 rulodan (*volumina*) oluşan bir Epikuros kitaplığı ortaya çıkarıldı. Siteyi örten kızgın lavlar, bu ruloların kenarlarını bozmuştu. Bu kitaplığın bulunduğu konuta Papirüsler Villası adı verildi. Papirüsler kurumuş, taşlaşmış, açılamaz hale gelmiş olduğundan, her *volumen* kolonlar halinde kesilip bu parçalar daha sonra uç uca getirildi. Epikuros'un fizik üzerine kaleme aldığı önemli incelemesinin dışında, bu volümler, Epikuros'un çömezi olan, Cumhuriyet ve Sezar'ın diktatörlüğü dönemlerinde yaşamış Philodemos adlı filozofun bir dostuna aitti. Philodemos'un yapıtı, hastalıklar, ölüm, zenginlikler, sağlık, öfke, açık söz, şiir, işaretler, tanrılar, inanç ve müzik konularında kaleme alınmış küçük incelemelerden oluşur. Herculanum'daki villada bulunan bu yazılar, 1752'den bu yana henüz tümüyle açılmış, kesilmiş, çevirileri yapılmış ve yayımlanmış durumda değildir.

Herculanumlu Philodemos, "Yaşamımızı elimizden alan zamana düşlerimizde bile egemen olamayız," der (*Ölüm Üzerine*, XIV). İnsanlara uzun bir yaşam dilemekten kaçınmak gerekir. İster uzun, ister kısa olsun yaşamda, bir başka yaşamdan 'daha' uzun yaşanacak zaman yoktur. İnsanın tüm varlığı için en önemli şey, en üst düzeyde yaşanan andır yalnızca. Oysa anlar, tek tek 'çoğaltılamaz olan' şeylerdir. *Sentences Vaticanes*'da şöyle denir: "Hiçbir sevinci ertelememek gerekir." Augustus döneminde yaşayan Horatius şöyle der: "*Carpe diem.* (Yaşanan her günü, açan tek bir çiçek gibi devşirme imgesi, o dönem için yeni bir imgeydi. İkinci bir gün yoktur; ikinci bir çiçek yoktur; ikinci bir beden yoktur; ikinci bir yüz yoktur). Geçip giden her âna söylenecek tek bir şey vardır: 'Dur!' Yaşam, her defasında yeniden doğmanın getirdiği bir sıçramadır, kendini yeniden böyle üretir, her bir yanından fışkırır, her defasında tüm

mutluluğu tüketir ve giderek üzüntüleri, korkuları süzer, durulaştırır. İnsan, şimdiki zamanı 'yoğunlaştırabilir' "

Yaşamın amacı nedir? Açlık, uyku, kas kasılması. *Cibus, somnus, libido, per hunc circulum curritur* (açlık, uyku ve cinsel istek, işte içinde dönüp durduğumuz daire). Kas kasılması, bizi dünyaya getiren şeydir. Sinirsel boşalma, doğum öncesinin karanlığında kaybolur. Yaşamımız boyunca sahip olduğumuz erotik tutku, bedenimizin bize sunduğu tek son amaçtır. Gereksemelerimize, arzularımız kadar saplantıyla yaklaşmayız. Gereksemelerimiz, arzularımızın tersine, doyuma ulaştığında söner. Besin, içki, sıcaklık, bize çok büyüleyici şeyler gibi görünmez. 'Büyüleyici şey' demekle, varlıklarını sağladıkları doyumun ötesinde, hatta verdikleri sevincin içinde bile sürdüren şeyleri anlatmak istiyorum. Epikuros, erotik zevkin içimizde tüm mutlulukların tohumu olarak kaldığını söyler. Cinsel edim bizi Büyük Evren'e taşır. Aristoteles, *phallos*'un, içinde vatandaşlığın biçimlendiği demirci ocağı olduğunu söylüyordu. Erotik an, yaşamın kendini, hoş bir şiddet içinde en güçlü biçimde (arzulayan uzvun taşkın ve neredeyse acı verir ölçüdeki gücüyle) ortaya koyduğu andır. Zevk, doyuma ulaşmış şimdiki zamandır. Zevk ânında, yaşama ve kendi organizmasına (hatta kendi organizmasının ölümlülüğüne) sıcaklığın ateşe, beyazlığın kara yapışık oluşu gibi yapışan, onunla birleşen yaşamın ta kendisidir.

❋

Boyanmış figürlerin çevresini boşluk sarar. Bu, 'ada oluşturma' olgusunu Epikuros'un atom fiziğini temel alarak anlamak gerekir. Lucretius, nesnelerin çevresini boşluğun sardığını düşünür. Evren sonsuzdur, dolayısıyla merkezi yoktur. Toplanamaz, bir araya getirilemez. Lucretius, uzayı, içinde sonsuz sayıda atomun yukarıdan aşağı yağmur gibi döküldüğü, yerinden oynamaz sonsuz bir boşluk olarak düşünür. Lucretius, yaşamı, uzayın içindeki görüntü yağmuruna karışan tohumların bu yağmura özdeş olarak fışkırması gibi düşünür.

Yunanca'da *eikôn, eidôla* sözcükleri, imgeler (ikonalar, idoller) anlamına gelir. Latince'deki *simulacra, simul* ise fantasmaların (ışıklı imgelerin) dayanakları, destekleri anlamındadır. Tanrılar özellikle insanların düşsel eşlikçileriydi – *simul*'ler, ikizler, *personae*'ler, Dionysos maskları. Lucilius *Satura* IV'te bundan söz eder (*Ut pueri infantes*): "İnsanlar, dili henüz öğrenmemiş, ona sahip olmamış çocukların bronz heykellerin yaşadığını, birer insan olduğunu düşünmesi gibi, kurgusal düşlerin (*somnia ficta*) gerçek olduğunu, bronz heykelin içinde bir kalbin attığını sanıyor. Ne var ki bunlar bir resim galerisinden (*pergula pictorum*) başka bir şey değildir. Hiçbir şey gerçek değildir (*veri nihil*). Her şey aldatmacadır (*omnia ficta*)." Strabon, eski resimlerin tümüyle 'paraları devlet başkanlarınca ödenen heykeltıraşlar ve ressamlar tarafından zayıf ruhları korkutmak için yapılmış tiyatro maskları' olduğunu ekliyordu. (*Géographie*, 1, 2, 9.)

Aristoteles şöyle diyordu: "İnsan, zihinsel imgeler (*aneu phantasmatos*) olmaksızın düşünemez (*noein*)." Buna, fantasmasız bellek olmaz, düşüncesini de ekledi (*De memoria*, 449 b). Latince *simulacra* sözcüğü Yunanca'daki *eidôla* sözcüğünü karşıladığı gibi, *fantasmata* sözcüğünü de karşılar. Lucretius'un, görüntüleri (*simulacra*) tanımlarken bu sözcüğe yüklediği üç anlamı birlikte düşünmek gerekir: bir atom tabakasından başka bir şey olmayan ve dünyanın tümünü oluşturan cisimlerin maddesel biçimleriyle ortaya çıkmaları, ölülerin gölgeleri, tanrıların görünüşleri. Var olan yalnızca atomlardır. Her duyum bir atom şokudur. Bu temas ani ve sessiz, *alogos*, algılanamaz, mutlak, kaçınılmaz biçimde meydana gelir. Her görünüş, boşluğun içindeki atom yağmuruna karşı meydana gelen bir atom fışkırmasıdır. Dünya, kendini her an yineleyen bir rastlantı sonucu varlığını sürdürür. Biz, kendini her an yineleyen bir rastlantı sonucu düşünürüz. Bizi biz yapan, bir rastlantıdır.

❋

Atomdan insanların bedenlerinin çevresini boşluk sarar. Bağımsız (*autarkeia*) olma isteği, mutsuzluğu azaltma

dileğine denktir. Birey, kentlerden uzakta daha atomsal bir yaşam sürecektir. Kente duyulan nefret ve bunun getirdiği uzaklaşma, bilgeliğin ilk adımlarıdır. Plinius, Minicius Fundanus'a şunları yazar: "Kentte (*in urbe*) geçirdiğiniz günleri tek tek ele alın, yaşadığınız anların hesabını çıkardığınızı sanırsınız. Birçok günü birlikte ele alın, hesap kitap yapamazsınız. Karşınıza çıktığı gün size yapılması kaçınılmaz gibi görünen (*necessaria*) tüm uğraşların ne kadar boş olduğunu kırların dinginliğinde duyumsarsınız ve içinizde şu düşünce uyanır: Tüm o günleri boşa geçirmişim. Laurentes'deki villama geldiğimde benim de kendi kendime söylediğim işte bu oldu. Burada okuyorum (*lego*). Yazıyorum (*scribo*). İşitmekten pişmanlık duyacağım hiçbir şey işitmiyorum (*nihil audio quod audisse*). Söylemiş olmaktan pişmanlık duyacağım hiçbir şey söylemiyorum (*nihil dico quod dixisse paeniteat*). Kimse gelip kötü niyetli (*sinistris sermonibus*) söylevlerle kulağımı tırmalamıyor. Ben de kimseyi kınamıyorum. Hiçbir isteğe kapılmıyorum, hiçbir korku sarmıyor içimi, hiçbir söylenti kaygılandırmıyor beni. Yalnızca kendi kendimle ve yalnızca kendi yazdıklarımla konuşuyorum (*mecum tantum et cum libellis loquor*). Ey deniz, ey kıyı, ey gerçek ve yalnız muse, sizlersiniz bana yazdıklarımı yazdırtan! (*O maris, o litus, verum secretumque mouseion, dictatis!*)"

Epikuros'un *autarkeia* sözcüğü ile ifade ettiği şeyi (köleliği reddetme, bilge kişinin amaç olarak benimsediği, her şeyden bağımsız özgürlük) Romalılar tuhaf biçimde *temperantia* sözcüğü (en üst düzeydeki zevk, yani acısı her an sınırda olan zevk anlamında) ile karşılamışlardı. Kendine yeterlik (*autarkeia*) aynı zamanda, her an doğaya dönebilecek durumda olma olasılığı anlamına da gelir. Romalılar, yaşanan iç savaşlardan sonra ortaya çıkan çöküntüyü hem siyasal, hem ulusal, hem İmparatorlukla ilgili, hem de kozmik bakımdan onarmak istiyordu. Gözlerinin önünde yok olmuş kültürler, yeryüzünde artmasına kendilerinin de katkıda bulunduğu yıkıntı haline gelmiş siteler vardı. Her özel kişi, o anda var olan durumun korkusuyla, elinde bulundurduğu toprakları büyük latifundialar halinde birleştirmek istiyordu.

Bu inziva yerlerinin resimleri yalnızca kentlerdeki saraylarda değil, inziva yerlerinde de yapıldı. Bahçelerle çevrili Campania'da, duvarların üzerinde bahçeleri canlandıran fresklere rastlanır. Plinius, Romanus'a sahip olduğu villalardan söz ederken, bunları Alexandrinler tiyatrosunda sahnelenen oyunlara benzettiğinde, şaka yaptığını düşünüyordu, oysa Romalıların dört yüzyıl önce Yunanlarda görüp hayran kaldıkları, Dionysos'a özgü trajik mizansenleri geri getirmiş oluyordu: "Larius Gölü'nün kıyısında birçok villam var; bunlardan ikisi, bana keyif verdiği ölçüde huzurumu da kaçırıyor. Kayaların üstüne Baïes tarzında yapılmış olan ilki göle tepeden bakıyor; yine Baïes tarzında yapılmış olan ikincisi de gölün kıyısında yer alıyor. Bu yüzden ilkine tragedya (*tragoediam*), ikincisine de komedya (*comoediam*) adını verdim. İlki, oyuncuların tiyatroda giydiği yüksek ayakkabıların üzerinde durur gibi (*quasi cothurnis*). İkincisi de oyuncuların giydiği bağcıklı ayakkabı gibi (*quasi socculis*). İlki, sivri bir burun üzerinde iki koya birden bakıyor. İkincisi, geniş kavisli tek bir koyun üzerinde. İlkinde, tahtırevanlar için hazırlanmış yol, terastan terasa yılan gibi kıvrılıp gidiyor. İkincisinde tahtırevanlar, kıyı boyunca uzanan bir yolda ilerliyor. İlki, ikincisinin kestiği dalgalardan korunmuş durumda. İlkinden balıkçı tekneleri görülebiliyor. İkincisinde, bir teknenin içindeymiş gibi (*naucula*) insan, kendisi balık tutabilir (*ipse piscari*); oltayı odasının içinden (*ipse cubiculo*), hatta üzerinde dinlendiği yataktan (*etiam de lectulo*) suya sallandırabilir."

❋

İnsan bir *domus*'ta (ev, yuva) oturur. Öte yandan, içinde oturduğu *domus* da onun ruhunda oturmaktadır. Âşık olma ve Venüs'e özgü tutkuyu yaşama konusunda Romalı matronalara getirilen yasak, çelişkili olarak, ev kavramından ayrılamaz niteliktedir.

Roma, patriciusların oluşturduğu bir köylü kasabasıydı; bu kasaba, kendi klanlarını (Senato adı verilen) daha büyük bir aile içinde temsil eden, aile dinine bağlı (aile ocağını koruyan tanrılara tapan, ölü ataların masklarını sak-

layan) bir aile reisleri (*Patres*) topluluğuydu. Aiskhylos, *Eumènides* adlı yapıtının 606-657. dizeleri arasında, çocuğu oluşturanın, doğmasına neden olanın anne olmadığını söyler. Apollon, annelerin, *Patres*'lerin *fascinus*'a dönüşen *mentula*'sının dölyatağına yerleştirdiği tohumu besleyip büyüttüklerini söyler. Dolayısıyla, cinsellik söz konusu olduğunda kadınlar, karınlarının yuvasının kapısını açmaktan başka bir şey yapmadıkları çocuklara yabancıdırlar. Önemli olan yalnızca, oraya tohumu bırakan 'Aşan'dır (atılgan olan, ileri fırlayan, saldıran). Plutharkos, Caton'un bir gün, duygusal aşkın matronalara yasaklanmasının doğruluğu üzerinde kanıtlar getirirken, âşık bir erkeğin 'ruhunun bir başka bedenin içinde yaşamasına izin verdiğini' söylediğini aktarır (Plutharkos, *Caton*, XI, 5). Bu hayranlık uyandırıcı tanımlama, genius'un statüsüne ışık tuttuğu gibi, duygusal aşk denen hastalığın 'cinli perili' niteliğini de öne çıkarmaktadır: Var olan statüye karşıt olmakla kalmayıp kişisel kimliği de tehdit etmektedir. Duygusal aşk, ruhun 'ev'ini değiştirmesine yol açan şeydir.

Eski Yunanistan'da, daha sonra Etrüsk dünyasında, daha sonra da Roma'da aşk ile ölüm aynı şeydir. Aşk, insanı bir başka eve götürür (Helena'nın Troia'dan kaçırılışı). Ölüm, insanı bir başka eve götürür (Persephone'un yanmış ya da toprağa gömülmüş bedenlerin barındığı yeraltı dünyasına kaçırılışı). Eros ile Thanatos bu önemli iki kaçırma ediminin kahramanlarıdır. Bu kahramanlar, her şeyden önce, insanı (kadını) toplumsal olarak 'yerinden eden' iki büyük tanrıdır (biri onu, yaşayan kocanın evine kaçırır, öteki, ölmüş kocanın mezarına). Sonra, bu iki büyülenme, insanı fiziksel olarak aynı duruma sokar: kesikli ya da geriye dönüşsüz uyku hali. Bu yüzden, Hypnos, Hades'le ilgili olduğu ölçüde Eros'la da bağlantılıdır Zevk ânında çıkardığımız hırıltıda olsun, son nefesimizi verirken çıkardığımız hırıltıda olsun, bu *raptus*'lar (kaçırma) bizi geceye, karanlığa kaçırır. Psikoloji, en ham haliyle, uzun süre aynı kalmıştır. Büyülenme, kaynağının temelinde *pothos* ile *eros*'u birbirinden ayırmaz. Uykuda olsun, uyanıkken olsun, yanında olmayana duyulan arzu, âşık kişinin matemini bu iki durumda da birbirinden farklı kılmaz. Yanımızda bulunmaya-

nın *domus*'u neresidir? Mezardır, kalptir. Elektra'nın, içinde Orestes'in sahte külleri bulunan demir kabı, karşısında capcanlı dikilmekte olan Orestes'in önünde elinde tuttuğu sahne, Tacitus'un, kalbin sevdiğimiz insanların 'mezarı' olduğunu ileri sürdüğü eğretileme kadar insanı allak bullak eder. Tacitus, yalınlığı ve eskiliği ölçüsünde bugün gücünü yitirmiş bir karşılaştırma yapmaktadır. Kalp, sevilen kişinin fantasmasının 'cehenneme özgü *domus*'udur; tıpkı, mezarın, bu dünyanın 'ışığını' alevler içinde terk etmiş kişilerin 'gölge'lerinin oturduğu bir 'canlı kalp' oluşu gibi.

Oysa genius'un, kendi bedeninden başka bir *domus* içinde oturması *matrona* için olanaksızdır. *Domina* (*domus*'un bekçisi), kendi kastının dışında bir 'ev'lenmenin kölesi olamaz. Bu ruhsal her yerdelik (Phersu'nun kanatlı ayakkabıları, Cupido'nun kanatları), ondan doğacak vatandaşların kimliğini, kastın saflığını ve eşin statüsünü yıkıcı özellik taşır. Romalılar, arzularını kendi *domus*'unun dışında bir yerde doyurmasını sağlayarak vatandaşları aşk tutkusundan korumak gerektiğini düşünüyordu. Plutharkos, Censor Caton'un bir gün Forum'dan dönerken, genç bir patricius'u bir genelevden çıkarken gördüğünü aktarır. Onun kendisine doğru gelmekte olduğunu gören genç soylu birden yüzünü ihramıyla örter. Censor, kınayacağı yerde, ona şöyle bağırır: "Aferin evlat! İffetli kadınların peşinden koşacağına, değersiz kadınlara gelmekle iyi etmişsin!" Caton'un yüreklendirmesinden gurur duyan genç soylu, ertesi gün geneleve yeniden gelir ve oradan aynı saatte böbürlenerek çıkmaya özen gösterir. Caton ona şöyle der: "O kızlara gidip içindeki tohumun fazlasını orada bıraktığın için övdüm seni. Genelevi mesken tutmanı söylemedim!"

Geniuslarla ruhların birbirine karışmasına, âşıkların birbirlerine seslenmek için icat ettikleri sözcüklerde, örneğin Fransızca'daki 'Dame' ya da 'Madame' sözcüklerinde rastlarız. *Domina*, kölelerin matrona'ya verdikleri addı. *Domina, domus*'a 'egemen olan' kişidir. Âşık, sevdiği kişiye *Domina* (dam, metres, efendi) derken, kendi *status*'undan çıkıp onun kölesi olmaktadır. Sextus Propertius'un birinci kitabındaki 10. lirik şiiri buna kanıt olarak gösterilebilir: "Hem tumturaklı sözlerden, hem uzayıp giden suskunluk-

lardan kaçın. Aşkın tadını çıkarabilmek için, her zaman daha alçakgönüllü (*humilis*), daha uysal (*subjectus*) olmalısın. Sevdiğin kadınla, sevdiğin tek kadınla mutlu (*felix*) olmak için, ona özgür bir erkek (*liber*) olarak davranmamalısın." Bu durumun, yalandan da yapılsa, kadın açısından karşılığı, olacak şey değildir: '*Domina*-köle' olan bir matrona, terim temelinde bile bir çelişki oluşturur.

Roma kendini çelişkili bir düzene mahkûm etti: bir yandan, yaşamın, erkeklik gücünün, öteki halklar üzerinde kazanılan zaferlerin kaynağını kurutmamak için her şeyi yapmak; öte yandan, site düzeninin Venüs'ün ateşi karşısında tehlikeye düşmesini önlemek için her şeyi yapmak. Dalgaların köpüklerinden çıkan Venüs, içinden çıktığı dalgaların meyvesidir. Onun tattığı zevk, kızı olduğu okyanusların enginliğiyle orantılıdır; kendilerine özgü yapıları yüzünden erkekler cinsel zevki bu ölçüde tatmazlar. Lemnius, kadının aldığı zevkin, erkeğin aldığı zevkin iki katı olduğunu söylüyordu: "Kadın, erkeğin tohumunu söküp alırken, kendi tohumunu onunla birlikte atar." *Impotentia muliebris* (kadınların kendilerine egemen olma konusundaki zayıflığı), tutkunun onları içine düşürdüğü şiddet, Venüs'ten kaynaklanan bulaşıcı delilik, Roma'nın kadınlar konusunda diline doladığı nakarat budur. Bu aynı zamanda onun kurucu miti, Dionysosçuluğudur (bu, bir yandan uyguladıkları oğlancılık geleneği, öte yandan bu toplumda haremin toplumsal kurum olarak yerleşmiş olması yüzünden, Yunanların bu ölçüde yaşamadıkları bir Dionysosçuluktur). Ovidius *Aşk Sanatı*'nda şöyle der: *Acrior est nostra libidine plusque furoris habet* (Kadınların aldığı zevk bizimkinden daha büyüktür; daha fazla şiddet içerir, kendinden geçirtir).

Ovidius'un kaleme aldığı üç erotik kitapta (*Aşklar, Aşk Sanatı, Héroïdes*) onun çevresiyle ters düşmesine neden olan şey, sevgide karşılıklılık olması gerektiğini, öte yandan sadakat ile zevki, matronalık ile *eros*'u, soyu sürdürme kaygısı ile tenselliği, kadının eş olarak kazandığı statüden doğan *dominatio* ile *vir*'e utanç verici biçimde duygusal kölelik beslemeyi birlikte düşünmesiydi. Dâhi Ovidius, Augustus tarafından Tuna kıyılarına sürüldü. Karısı, iffetli

bir matrona olarak ona sürgünde eşlik etmeye yanaşmadı. Ovidius, on sekiz yıl sonra orada tek başına ölürken karısı bir kez bile ziyaretine gelmemişti.

Antonius, Kleopatra ile bir ölüm sözleşmesi yapmıştı. İki âşık, birbirlerine besledikleri aşk tutkusunun yavaş yaşanan bir can çekişme olduğunu düşünüyordu. Tibullus ile Delia için de durum aynıydı. Propertius ile Cynthia için de farklı bir durum söz konusu değildi. Doğu kültüründen alınan bu ölüm sözleşmeleri, bu ruhsal kölelikler, Roma'nın, soyu sürdürme ve evlilik ('ev'lenme) sözleşmesinin karşıtıydı. *Pietas* (oğulun babaya gösterdiği karşılıksız bağımlılık) olgusunun karşıtıydı.

Pompeius karısına âşık oldu (Julia, Sezar'ın kızı). Alay konusu edildi, herkesin diline düştü ve bu aşk ilanı onun iktidarı ve savaşı yitirmesinin nedenlerinden biri oldu. İktidar aşk ile bir arada olamazdı. Yalnızca arzu ile bir arada olabilirdi. Egemenlik, bağımlılığa nasıl bağlı olabilirdi ki? Pompeius'un karısına olan sadakati, siyaset alanında yükselmesini (Roma dünyasının canlılığını artırmasını, Roma'nın zaferlerle büyümesini) engelledi.

❋

Kendi kabuğuna çekilme olgusu, *ego*'nun içtenlikli *domus*'a dönüşmesiyle sonuçlandı. *İndividuus* (bireyselleşmiş) bir ruh düşüncesini ortaya atan, Epikurosçuluktu. Ruhun, günahın gölgesinde özerk olduğu düşüncesini Ovidius Tomo'da oluşturdu, bu düşünceye kesin kararlılığını da (*conscientia*) Kartaca'da Augustinus kazandırdı. Ruh, içselleştirilmiş bir oda olarak kabul edildi. Comolu, Epikurosçu Plinius, gizli ve ses geçirmez keşiş kulübesini idealleştirildi. Caius Plinius Caecilius Secundus, villadan villaya kendi *zôtheca*'sını oluşturma peşinde koştu. Resim sözcüğünü Yunanlar *zôgraphia* sözcüğüyle karşılar. Kitaplık Plinius'un ruhu (*zôtheca*) oldu. Bu Yunanca sözcük 'içine yaşamın yerleştirildiği yer' (yüklük, küçük oda) anlamına gelir. Plinius, *zôtheca*'sını, 'küçük oda'sını, içine yaşamını sıkıştırdığı yeri şöyle tanımlar (*Mektuplar*, XVII, 22): "Terasın ve galerinin ucunda, bahçenin dibinde, içine tüm aşklarımı (*amores*

mei), gerçek aşkımı (*vera amores*) koyduğum bir köşk (*dieta*, diyet) var. Onu oraya yapan benim (*ipse posui*). Orada, biri terasa, öteki denize bakan bir güneş hamamı var; iki penceresi güneş görüyor. Yatak odası, çift kanatlı bir kapı ile sütunlara açılıyor; denize tam yukarıdan bakan (*prospicit mare*) bir penceresi var. Duvarlardan birinin ortasında, içeri girinti yapan bir yüklük (*zôtheca*) var. Bu yüklük, perdeler ve camlar aracılığıyla (*specularibus et velis*), istendiğinde odaya katılabilir ya da ayrılabilir. Köşkteki yüklüğün (*zôtheca*) içinde bir yatak (*lectum*), iki iskemle (*duas cathedras*) var. Ayaklarının altında deniz var (*a pedibus mare*), arkamda villalar (*a tergo villae*), başımın üzerinde de orman (*a capite silvae*). Bu manzaraları eşit sayıda pencere sağlıyor. Buraya ne kölelerin sesleri (*voces servulorum*), ne denizin mırıltısı (*non maris murmur*), ne fırtınaların sarsıntısı (*non tempestatum motus*), ne şimşeklerin parıltısı (*non fulgurum lumen*) ulaşıyor, perdeler açık değilse gün ışığı bile içeri girmiyor. Bu inziva yerinin ve bu yalnızlığın derinliğini (*abitique secreti*) sağlayan, odanın duvarı ile bahçe arasında yer alan bir koridor (*andron*). Böylelikle gürültüler duvarlar arasındaki boşluk tarafından emiliyor. Bu odanın altında, çok küçük bir ısıtma odası (*cubiculo hypocauston perexiguum*) var; küçük bir pencere (*angusta fenestra*), aşağıdan gelen sıcaklığın ayarlanmasını sağlıyor. Sonra küçük bir sofa (*procoeton*) ve öğleye kadar güneş alan bir yatak odası (*cubiculum*) var. Bu köşke (*diaetam*) çekildiğimde, kendi villamdan uzaklaşmış gibi oluyorum (*abesse mihi etiam a villa mea*). Özellikle Saturnae kutlamaları döneminde, ev halkı kendini bayram günlerinin çılgınlığına kaptırıp evin içi sevinç çığlıklarıyla çınladığında o odada olmaktan büyük keyif alıyorum. Ben, benimkilerin eğlencesini (*meorum lusibus*) engellemiyorum, onlar da hiçbir biçimde benim çalışmamı engellemiyorlar."

❋

Roma İmparatorluğu ne çöküş, ne gerileme, ne de düşüş yaşadı. İmparatorluğun son dönemindeki uygarlık, Roma tarihinde görülen en yüksek düzeyine erişmişti. Bir yandan siyasal ve monarşik devrimler yapılırken, öte yan-

dan bayındırlık işleri genişleyerek sürdürüldü; o zamana kadar örneği görülmemiş sanatsal canlılık yaşandı. Epikurosçuluk, kabuğuna çekilmeydi. Kinizm, kabuğuna çekilmeydi. Stoacılık, kabuğuna çekilmeydi. Hıristiyanlık, kabuğuna çekilmeydi. Alıp başını gitmek (günümüzde burjuvaların kır evleri edinmeleri, halk sınıflarının tatilciliği, işi tıkırında olan bazı mutlu azınlık topluluklarının kendilerine para cennetleri yaratmaları gibi) antik dünyanın parolası oldu.

Siteler kalabalıklaşıp yabanıllaştı. Harabeler yaygınlaştı. *Saltus* adı verilen bölgelerde (yabanıl kırlarda ve dağlarda) edinilen yurtlukların sayısı arttı. Soylular arasında tam eşitlikten vazgeçildi. Toplumda hiyerarşi kuruldu ve bu, hiyerarşi tutkusunun doğmasına yol açtı. Constantin'in yaptığı, piskoposluk kurumunu kurup din adamları sınıfını memurlaştırmak değildi; o, İmparatorluğun tutkularını benimsemiş olan halkta oluşan hiyerarşi tutkusunu yasalara uygun hale getirdi. Yeni Babalar, *Patres*'lerin beyaz ihramını sırtlarından çıkarıp bu kez kara ihramlara büründüler.

İmparatorluğun koruması altındaki topraklarda, topraklar söz konusu korumadan uzak kaldı. Her şey uzaklaştı. Herkes uzaklaştı: zorba hükümdarların adalara sürdüğü insanlar, kırlara sığınan insanlar, çöllere kaçan münzeviler... Belediye yönetimleri özgürleşti. Kendilerine sunulan adaklardan yoksun kaldıkları için güçlerini yitiren tanrılar, şeytana dönüştü. Onların adına dikilen tapınaklarda bundan böyle yapılmayan dinsel törenlerin üzerine gölge düştü, ama uygulama sürdü. Ne var ki bu, sulandırılmış bir uygulamaydı. Kişisel *daimôn*, genius, koruyucu melek, göksel ikiz, görülmez varlıklar tarafından korunma birbirine karıştı. İçselleşen toplumsal piramit, ölümden sonra kendini sürgün etti ve insanları bırakıp gökyüzüne uzaklaştı. *Angelos* (melek) sözcüğü bile, içimizdeki kişinin özerkliği anlamına gelir oldu; eski Romalılarda kullanılan *genius* sözcüğünün ifade ettiği anlamdan uzaklaştı; oysa bu sözcük, insan soyunu sürdüren yaşamsal akım anlamına geliyordu; *daimôn, genius*'u soya ilişkin bağlardan kopardı. Aracı tanrılara, arena kurbanları ya da kölece çarmıha ge-

rilen kurbanlar katıldı. İnsanlar, kendi kurtarıcılarını, en uzak olan ile en yakın olanı düzene koyan tek bir hiyerarşinin görünmez koruyuculuğunda buldu: Genius, koruyucu melek oldu, efendi ermiş, imparator patrik, Baba Tanrı; bir *imperium*, bunları yeryüzünden koparıp gökyüzüne taşıdı. Geleneksel ekmek dağıtımını, dinsel törenlerin yapılmasını Kilise üstlendi. Arenada yapılan kanlı kurban törenlerinin yerini, insan biçimine bürünmüş bir tanrının kurban edilip bir *basilica*'nın (üstü kapalı pazar, çarşı) ortasında çarmıha gerilmiş toprak kölesi gibi sergilenmesi aldı.

Angelos, aile içindeki eski bağımlılığı, onun ölümsüz kaynağında, göğe doğru yükselen ruh dürüstlüğüne dönüştürdüğü için, Hıristiyan'ın geleceği, kendi atası olmaktan çıktı: Tanrı oldu. İncil'in (*eu-angelon*) verdiği ders işte budur. İnsanların yalnızca *genitalia*'sını etkileyen *genius*'a sırtını dönen kişisel *angelos, eu-angelon*'un bildirdiği *angelos*'tu. Bu, her insanın içinde yaşayan tanrıya dönüştü. Kişinin ruhu da sitenin uzağındaki villaya, vergiden ve bağıştan uzak bir kır evine dönüştü. Ölüler kültü bir yana bırakıldı. Gölgeleri beslemekten vazgeçildi. Bundan böyle mirasçı Tanrı oldu: Pratikte, ölümün ve inzivanın getirdiği tüm kazançların mirasçısı Kilise oldu.

İnzivaya çekilme ile çileci dinsel hareket, akıldışı ya da dengesiz nedenlere dayanmaz. Bu davranışlar, manastırların donatılmalarından, yani insanların giderek artan devlet vergilerinin yüküne karşı çıkmasından ayrı düşünülemez. *Anachôrèsis* (inziva) sözcüğü, günümüzün diline gerçek anlamıyla belki de 'mali yükümlülükten kaçma' olarak çevrilebilir. Bunu, o döneme ait bir anekdot da destekler. 316 yılında, Aurelius'un çiftliğine baskın yapılır. Aurelius şu açıklamayı yapar: "Çok geniş topraklara sahip olmama karşın, kasaba insanlarıyla hiçbir ilişkim yok, ben kendi evimde kalmayı sürdürüyorum (*kata emauton anachôrountos*)." *Anachôrèsis*, bir siyasal emeklilik ve kasabaya ilişkin yükümlülüklerden (kasabalıların mali sorumluluğundan) kaçmadır. İnzivaya çekilen kişinin (keşişin) ideali ile kendine Roma'nın dışında, örneğin Pompei'de villa yaptıran Romalının ideali arasında, kendi yağıyla kavrulma bakımından fark yoktur. İkisi de birer 'keşiş'tir, *monos*'tur (yalnız

kişi); kendini artık siyasal bir *atomos* olarak değil, toplumsal ölü olarak gören, içinde yaşadığı yüzyıldan bağımsız (*autarkeia*), Epikurosçuluğun karanlığına bütünüyle bürünmüş bir münzevi olarak gören kişidir.

8

Medeia

Medeia çılgınca tutkunun simgesidir. Aynı zamanda, İskenderiye edebiyatında, daha sonra Roma edebiyatında büyücü kadın (daha sonra falcı kadın) tipi de Medeia'dan kaynaklanır. Ünlü iki *Medeia* tragedyasını Yunan Euripides ile Romalı Seneca yazdı. *Medeia*, Atina'da İÖ 431 yılında, Peloponnesos Savaşı'ndan hemen önce sahneye kondu. Euripides, kaleme aldığı tragedyada efsanenin bir bölümünü işlemedi; böylelikle, Medeia'nın uzun yaşamının bölümleri birbirine eklenerek son krize ulaşılır. Tragedyanın konusu şöyledir: Iason, Thessalia kıyısındaki Iolkos kentinin kralının oğluydu. Amcası Pelias, babasını tahttan uzaklaştırdı, Iason'u da, Karadeniz'in bir ucunda bulunan ve bir ejder tarafından korunan Kolkhis'te Altın Post'u aramaya gönderdi. Böylelikle onun bir daha geri dönemeyeceğini düşünüyordu.

Iason, Argo gemisiyle yola çıktı, Symplegades kayalıklarını aştı ve Kolkhis'e, Kral Aietes'in krallığına gitti.

Aietes'in Medeia adlı bir kızı vardı. Kızın dedesi Helios'tu, yani Güneş. Kirke, kralın kız kardeşi, Medeia'nın halası, büyücüydü: Homeros'un anlattığı, insanları domuza, aslana, kurda döndüren büyücü; Ulysses'in âşık olduğu, bir ay süren zevk dolu beraberlikleri sonucu ona Telegonos adında (Cicero'nun yaşadığı, kızı Terentia'nın doğum yaptığı, sonra öldüğü Tusculum kentini kuran) bir oğul veren büyücü kadın. Medeia, Iason'u gemiden inerken gördüğü

anda âşık oldu: "Onu hayranlıkla izliyor. Gözlerini onun yüzünden ayırmıyor. Kendini kaptırdığı çılgınlık duygusu içinde, bu yüz çizgilerinin bir ölümlüye ait olamayacağını düşünüyor. Bundan böyle bakışlarını ondan hiç ayıramayacak." (Ovidius, *Métamorphoses*, VII, 86)

Kral, Iason'a başarılması olanaksız işler verir. Medeia onu her defasında ölümden kurtarır; alev soluklu boğalardan korur, Ares'in tarlasına, gelişir gelişmez silahlı birer savaşçıya dönüşen yılan dişleri ekmesine yardım eder. Bu gelişme, 'ceninin, anasının karnında (*alvus*)', varlığının farklı bölümleri bir araya gelip insan biçimini alışına, daha sonra olgunlaştığında da atmosfer ortamında yaşamak üzere oradan çıkışına benzer biçimde olmaktadır.

Iason böylelikle, Medeia sayesinde Altın Post'u ele geçirir. Krallıktan ayrılmak üzere yola çıkacağı sırada, erkek kardeşi Askyltos gemiyi engellemek isteyince, Medeia onu öldürür. Gemiye çıkar; Iason'a kendini 'arzunun çılgınlığı' içinde vermiştir; Iason onunla evlenmeye söz verir.

Thessalia'ya döndüklerinde Pelias, krallığı Iason'a geri vermeye yanaşmaz. Bunun üzerine Medeia, gençleştireceğini vaat ederek Pelias'ı kapaklı bir kazanın içine girmeye razı eder ve bir güzel kaynatır.

Pelias'ın kazanın içinde ölmesi, onları Iolkos'tan kaçmaya zorlar.

Medeia ile Iason, Korinthos'a, Kral Kreon'un yanına gider. Kral Kreon, kızını Iason'a vermek ister. Iason, kızın Yunan oluşu nedeniyle bunu kabul eder ve Medeia'yı yanından uzaklaştırır.

Medeia, birbirlerini sevdikleri dönemde Iason'dan olan iki çocuğuna bakar. Onun uğruna babasına ihanet etmiş, erkek kardeşini öldürmüş, Pelias'ı öldürmüş, ona iki evlat vermiş, oysa Iason onu bir kenara atıvermiştir. Yüreğini öfke sarar. Çocuklarının odasına girer. Oğullarından birinin adı Mermeros, ötekinin adı da Pheres'tir. Çocukların eğitmenine, "Git. Onlara her gün ne hazırlıyorsan onu hazırla!" der; oysa hazırlanan şeylerin onlara yerin altında, mezarda eşlik edeceğini bilmektedir. Çocuklarına bakar. Onları öldürecektir. İşte, ressamın yapacağı resme konu olacak an.

Dioskurlar Evi'ndeki freskte çocuklar eğitmenlerinin önünde aşık oynamaktadır. Medeia sağ tarafta ayakta durur. Üzerinde, ayaklarına kadar düşen uzun, kıvrımlı bir tunik vardır. Sağ eli, sol elinde tuttuğu kılıcın kabzasına uzanmak üzeredir. Bakışlarımız, kendilerini *lusus*'larına (oyun) vermiş, yaşları gereği *illusio*'larının (düş dünyalarının) sağladığı güven içinde oyunlarını sürdüren çocuklara döner: Biri, bacaklarını çaprazlamış, küp biçimli masaya hafifçe yaslanmış, ayakta durmakta, öteki, masanın üzerinde oturmaktadır. İkisinin de eli kemik parçalarına uzanmıştır, oysa yakında onlar da birer kemik yığınına dönüşeceklerdir. Medeia dingin bir öfke içindedir. Bu, devinimsizlik ânıdır; biraz sonra gelecek çılgınlık ânından önceki korkutucu sessizliktir. Latince deyimi ile *augmentum* ânıdır.

Iason'un evindeki freskte, çocukların bakışıyla annelerinin bakışı kesişir. Eğitmen, Mermeros ile Pheres'e bakar. Medeia'mn tutumu ve bakışı olası iki yoruma açıktır. Ya işleyeceği cinayete kendini hazırladığı sırada birbirine karşıt iki duygu arasında, acıma ile öç alma duyguları arasında bocalamakta, içinde taşıdığı annelik ile kadınlık çatışmakta, gerçekleştireceği eylemin uyandırdığı çekinme duygusu ile işleyeceği çifte cinayet arasında duraksamaktadır. Ya da işleyeceği cinayet öncesinde kendi içine kapandığından, içindeki karşı konulamaz öfke, karşı konulamaz eylem isteği kabarmakta, karşı konulamaz ölüm ânı yaklaşmaktadır. İlk yorum psikolojiktir. İkinci yoruma gelince, psikolojik değil, fizyolojiktir, trajiktir. Buysa olası tek yorumdur, çünkü bu yorum, fresklerin yoğunlaştırdığı metnin yorumudur. Çünkü bu, Euripides'in kendi yorumudur.

❋

Euripides'in *Medeia*'sı, İÖ 431 yılında, kadının erkeğe olan tutkusundan hareketle bir uygarlık bağının kopuşunu betimler. Aşk nefrete dönüşür, âşığa duyulan şiddetli arzunun yerini, aileyi yok eden canavarlık alır ve bu, 'eros'un Yunanların gözünde ne tür bir 'kendini tüketiş'i temel aldığını gözler önüne serer.

Tutku hastalıktır. Jackie Pigeaud, eski dönemlerdeki tıp konusunda kapsamlı bir tez çalışması yapmıştır. Delilik

durumunda, diye yazar Chrisippe, ruh, atılımını yapmıştır. Suya dalmak üzere atlamış olan dalıcı, artık duramaz. Koşmak, yürümenin 'delilik' durumudur; koşan insan bir anda durmaya kalkarsa, yere düşer. Aristoteles, taş fırlatan bir insanın, giden taşı geri döndürmesi olanaksızdır, diyordu. Cicero, *Tusculanes*'te (IV, 18) şöyle der: "Leucate Burnu'ndan kendini aşağı atmış (*praecipitaverit*) bir insan, havada asılı kalmak istese, bunu yapamaz." *Praecipitatio*, tepesi üstü uçuruma düşme anlamına gelir. Oğul Seneca, *De ira* adlı yapıtında (I, 7) Cicero'nun, kendini uçuruma atan insan imgesini yeniden ele alarak 'ölüme atılım'a şu yorumu getirir: Kendini uçuruma atan insan, çıktığı noktaya bir daha geri dönemeyeceği gibi, 'atlamadan önce, istese varmayacağı o noktaya varmamazlık edemez' (*et non licet eo non pervenire quo non ire licuisset*).

Medeia, kendini uçuruma atmış bir kadın. Bu düşüşten kurtulmasına kesinlikle olanak yok. Onun için, Corneille'e özgü yürek yarası, psikolojik güçlerin çatışması söz konusu değil. Delilik, bitkilerde ya da hayvanlarda olduğu gibi, önce tohum, sonra çiçek, daha sonra ürün olarak ortaya çıkar. Delilik bir gelişmedir; doğar, büyür, dönüşü olmayan aşamaya ulaşır; kendi mutlu ya da mutsuz sonuna doğru yol alır. "Delilik (*insania*), körlüğün (*caecitas*) kendini göremediği gibi (*videre*), kendini tanıyamaz (*scire*)," diye yazar Apuleius ve ekler: "Şeylerin yazgısı (*fatum rei*), akışı hem durdurulamayan (*retineri*), hem de hızlandırılamayan (*impelli*) çok şiddetli bir çağlayana (*violentissimus torrens*) benzer."

Fresk, antik dünyanın Medeia tarafından söylenen en ünlü dizesini görselleştirir (Euripides, *Medeia*, 1079): "Başıma ne büyük dertler açacağımı biliyorum. Ne var ki *thymos*'um (canlılığım, libidom), *boulemata*'larımdan (yapmak istediklerimden) daha güçlü." Mutluluğun gizi *euthumia*, çılgınlığın kaynağı da *dysthumia*'dır. Medeia biraz sonra yapacağı şeyi sezinler: İsteğin, düşüncesini bir dalga gibi kuşattığını görür, bu dalga her şeyi önüne katıp götürecektir. Resmin seçtiği an psikolojik an değildir; kadın kahraman çılgınlık ile akıl arasında bocalamaz. Seçilen an, trajiktir: Medeia, içinde kabaran, zaptetmeyi başaramadığı

çağlayanın, onu eyleme sürüklemesini çaresizlik içinde gözler. O an, psikolojik olmaktan o kadar uzaktır ki, Euripides buna salt fizyolojik bir açıklama getirir: Kötülük tümüyle, Medeia'nın iç organlarının, beyninin, kalbinin ve karaciğerinin gereğinden çok şişmiş olmasından kaynaklanmaktadır. Medeia, gereğinden çok *thymos*'a sahiptir. Eğitmenin söylediği de budur: "Şişmiş (*megalosplangchnos*), kötülükle kemirilen, yatıştırılamayan iç organlarıyla ne yapsın?" Euripides, Medeia'nın içini saran ağır *phrèn*'in (*bareia phrèn*) tüm belirtilerini betimler: Ağzına lokma koymaz; insanlarla bir arada olmaktan nefret eder; çocukları ona dehşet verir; durmadan ağlar; gözlerini yere dikmiştir ya da bir boğanın tehdit edici bakışlarına sahiptir; söylenen her şeye kulaklarını tıkamıştır: Onu doğru yola getirmeye uğraşan yakınlarının sözlerini, ancak bir kayanın 'denizin dalgalarını' dikkate aldığı kadar dikkate alır. Seneca'nın *Medeia*'sı, kahramanını daha da kesin çizgilerle betimler. Oyun, Roma'ya özgü kurgusuyla eylemin son ânı üzerinde yoğunlaşmakla kalmaz; Medeia, gerçekleştirdiği eylem sonrasında, iç organlarını kılıcıyla 'kazacağını' söyler. Bunu, içinde oluşum halinde üçüncü bir çocuğun bulunmadığından emin olmak için yapacaktır. Çünkü onun gözünde, öteki iki çocuğu gibi, o olası çocuk da içinde kabaran *furor*'un (öfke) nedeni, kocasına duyduğu aşkın (ki bunun kanıtı, *vulva*'sı ve duyduğu aşırı fiziksel istektir) nedeni olacak, sonuçta da bütün bu duyguları trajik biçimde yoğunlaştıran (dölyatağındaki) bir meyveden başka bir şey olmayacaktı. Ağzından dökülen iki dize, olağanüstü güzelliktedir (*Medeia*, 1012-1013): *In matre si quod pignus etiamnunc latet, scrutabor ense viscera et ferro extraham* (Annenin karnında rehin kalmış bir varlık gizliden gizliye hâlâ varlığını sürdürüyorsa, iç organlarımı kılıcımla kazıyıp onu dışarı çıkarırdım). Mutsuzluğuna yol açan, birbirinin içine geçmiş üç nedeni bir araya getirmektedir. Bu üç neden, içinde giderek 'büyüyecek', sonunda içorganlarının, *vulva*'sından öç almasına ve bunu, *vulva*'sının dışarı attığı meyveleri (küçük Mermeros ile küçük Pheres'i) yok ederek gerçekleştirecektir. Seneca'nın Medeiası artık şu sözleri söyleyebilir: *Medeia nunc sum* (Şimdi artık Medeiayım ben) ve bunu şöyle

açıklayabilirim: *Saevit infelix amor* (Mutsuz aşk öfke doğurur).

Arzu ettiğim şey ile istediğim şey arasında bireysel bir çatışma yok. Bendini yıkan doğal bir okyanus var ve freskin üzerine resmedilmiş tüm bedenler, büyüyen dalgayı oluşturuyor (bu büyüme, *augmentum* ânına kadar sürüyor). "Yabanıl ruhumun varlığımın içinde neye karar verdiğini bilmiyorum (*Nescio quid ferox decrevit animus intus*)." Oğul Seneca'nın *Medeia*'sını okuduğumuzda, bir Romalı için 'tutkulu' Venüs'ün ne anlama geldiğini anlıyoruz. Onun içinde artık *ira, dolor, amor* ve *furor* (öfke, acı, aşk ve aşırı tutku) birbirlerinden ayrılmaz durumdadır. Dahası: Onun içinde hastalıklar ve tutkular birbirine karışmış durumda Hades'in Bakkhus dansını yapmakta.

Medeia furiosa'nın (tutkulu Medeia) bakışı nasıl? Sabit, büyülenmiş ya da uyuşmuş bakışları var; gözleri, aldatılmış insanın gözleri (ateş saçan, tehdit edici, bulanık bakışlı gözler, *furor*'un, deliliğin belirtisi olduğu kadar, Venüs'ün ateşli bakışıdır, *amor*'un bakışıdır). İkinci belirti, mantıklı düşünme zorluğudur. Latince *mentes* sözcüğü, Yunanca'daki *phrènès* sözcüğünün karşılığıdır. *Phrénitis* öncelikle düşünme zorluğu anlamına gelir. Latince'ye çevrilmiş biçimiyle *difficultas* sözcüğü, *anaisthesia*'dan (kendi durumunu algılama yitimi) önceki durumu belirtir, ki Romalılar bu sözcüğü *furor*'la karşılar. Başka deyişle, sabit bakışlar, fırtınanın kopmasından önceki, kriz ânındaki bakışlardır; kendinden geçmiş, sanrılar içindeki kişi bir düş görmektedir, eyleme (*fascinus*) geçtiğinde, işlediği cinayetin de, gördüğü düşün de farkında olmaz. Cinayet (*fascinus*) işleyen kişinin bakışları büyülenmiştir (*fascinatus*). Onun izlediği, bir başka görüntüdür. Plinius'ta, büyücüler birbirlerini *fascinantes* olarak tanımlar. Agave, oğlunu öldürürken karşısında bir aslan görür. Cicero, bulanık (anesteziye uğramış) zihnin pencerelerinin kapalı olduğunu söylerken, çok çarpıcı bir benzetme yapmış olur (*Tusculanes*, I, 146). Kriz ânından sonra (*augmentum*) gözler açılır; öyle ki Oidipus, kendi gözlerini oyar: Pencerelerini ardına kadar olaya açar. Delilik, yapılan çılgın eylem sırasında kendiliğinden iyileşir; yeter ki eylemi yapan kişi biraz olsun kendini tanısın,

oyuncu elinin hangi eylemi gerçekleştirdiğinin farkına varsın. Eskilerin düşüncesine göre, düşüncedeki her aşırılığın (*phrèn*'in yaptığı her çılgınlık), krizin son ânında (*augmentum*) karşılaşılan bir sınırı vardır. Çılgınlık içinde yapılmış eylem, kişinin gerçekleştirdiği en uç açılımdır; bundan sonra, birikmiş şiddet azalmaya başlar, ardından durulma gelir.

Böylece, Medeia daha sonra Atina'ya gitmek üzere yola çıkar. Orada Aigeus'la evlenir, ondan Medos adında bir oğlu olur; oğluna duyduğu sevgi öylesine büyüktür ki, onun, kendisine bir krallık edinmesi için Perses'i öldürmesine yardımcı olur.

Posidonius, her hastalığın bir tohumu (*sperma*) ve bir çiçeği olduğunu söylüyordu. Fresk, yoğunlaştırdığı tutkunun 'çiçeği'ni canlandırıyor ve ancak eylem sonrasında 'ölüm ânı' olarak ortaya çıkıyor. Horatius, yaşanan ânın 'çiçeği'ni yerden koparark alma edimini 'toplamak' olarak nitelendirir. Aynı şekilde Ovidius, olgunluğa erişmiş kadında, cinsel isteğin meyve aşamasına geldiğini söylüyordu. Medeia'da ise resmin canlandırdığı an, olgunluk (*maturus*) aşamasındaki *furor*'dur.

Eskiler işte bu nedenle, sanatın her zaman iyileştirici ya da katharsis (arınma) sağlayıcı bir işlevi olduğunu düşünmüşlerdir. Sanat, hastalığın belirtisini gözler önüne serer, onu ayırdığı, ayrık tuttuğu için de, bu belirtiyi bir *pharmakos* (ilaç) gibi, günah keçisi olarak sitenin dışında tutar. Burada ilkçağın estetiğinden söz etmek gerekmez. Söz edilmesi gereken şey, etiktir. Örneğin ilkçağın bir *Medeia*'sı ile modern çağın bir *Medeia*'sını karşılaştıralım. Fresklerin betimlediği yoğunlaşmış olgunlukta dramatik olan hiçbir şey canlandırılmaz: Freskler, tragedyayı özetleyen ânı gösterir ve bu tragedyanın sonucuna hiçbir biçimde ışık tutmaz. Delacroix'nın *Medeia* adlı bir tablosu vardır. Théophile Gautier 1855 yılında bu tabloyu değerlendirmiş, estetiğini ortaya koymuş, bunu yaparken de söz konusu tablonun estetik açıdan antik resme karşıt olduğunu çarpıcı biçimde gözler önüne sermiştir: "Delacroix'nın tutkulu *Medeia*'sı, Rubens'in cüret edemeyeceği bir coşkuyla, taşkınlıkla ve renk parlaklığıyla yapılmış. Medeia'nın kaçan

çocuklarını, yavrularını toparlayan bir dişi aslanı anımsatan hareketle verilmiş olması, olağanüstü bir buluş. Yarı yarıya gölgede kalmış başı, canlandırdığı rollerin bazı yerlerinde yabanıl bir ifadeyi, zehirli bir yılanın ifadesini takınmasını çok iyi başaran Matmazel Rachel'i anımsatmakta, bu ifade hiçbir mermer ya da alçı heykele benzemeksizin, gerçek bir antik karakteri canlandırmakta. Kaygılı, ağlayan çocukların durumdan haberi yok; ne var ki onları iyi şeylerin beklemediğinden kaygılandıkları için, annelerinin onları bastıran ve daha şimdiden hançerine davranan kolu altında kıpırdanıp çırpınıyorlar. Kurtulmak için harcadıkları güç, gömleklerinin sıyrılmasına, genç bedenlerinin buruşmasına neden olmuş. Annelerinin soluk mavi, zehirlenmiş izlenimi bırakan teniyle karşıtlık oluşturan pençe pençe olmuş bu taze, pembe bedenler, çocuk çıplaklığıyla canlandırılmakta." Paris'te söz konusu olan, hareketler. Roma'da söz konusu olan, bakışlar. Paris'te çocuklar kaygılı, ağlıyorlar, baş kaldırıyorlar. Roma'da, oynayan, kendilerini oyuna kaptırmış çocuklar var. Paris'te, olayı gözler önüne seren, isterik bir Medeia var. Roma'daysa, içini kaplamış öç alıcı öfkenin yıprattığı, o öfkeyi içinde taşımaktan çok, onun üzerinde derin bir düşünceye dalmış bir Medeia buluyoruz. Paris'te eylem ânı. Roma'da eylemden önceki an. Yalnızca eylemden önceki an değil, Euripides'in metninin bütünüyle havada asılı kalmış, daha sonra olacakları sezdirmeyen o anda yoğunlaştırılmış biçimi.

Paris'te bir opera çığlığı. Roma'da, *obstupefactus* (şaşkın, sersemlemiş) sessizlik.

Romalılar, Iason'un terk ettiği Medeia'nın kendini kaptırdığı, insana ürküntü veren düşünme edimini, oyun oynarken yakaladığı Mermeros ile Pheres'i öldürmek zorunda oluşunun içinde uyandırdığı korkuyu güzel bir tragedya konusu olarak kabul ediyorlardı. Timomakhus'un yaptığı *Medeia* tablosuna tüm antikçağ boyunca herkes hayranlık duydu. Sezar bu tabloyu o kadar beğeniyordu ki, ona sahip olmak için bir servet ödedi. Tüm antikçağ tek bir ağızdan, onun söz konusu tabloya hayranlığının nedenini yineleyip durdu: Sezar, Medeia'nın gözlerine hayran olmuştu. O bakış, anlaşıldığına göre, bir mucizeydi. Gözkapağının kenarı

'alev almıştı' Öfkesi kaşlarına yansımıştı. Acıma duygusu, ıslak gözlerindeydi. "Timomakhus'un tablosunda, diye yazar Ausonius, tehdit Medeia'nın gözyaşlarındadır (*ira subest lacrimis*); kılıcı, henüz çocuklarının kanıyla lekelenmemiş elinde parlamaktadır (*prolis sanguine ne maculet*)." Ausonius, Timomakhus'un fırçasının, *Medeia*'nın bakışlarının, Mermeros ve Pheres'in bakışlarıyla kesiştiği sırada sol elinde tuttuğu kılıç kadar acı verici olduğunu da ekler.

❋

Apuleius da bir *Medeia* kaleme aldı. En azından Medeia üzerine bir *ludibrium* yazdı. Bu, çocukların ölümü ile öç alma duygusunu birbirinden ayıran, oyunun başlangıcını, Seneca'nın *Medeia*'sında, kahramanın deşilen iç organlarından daha somut biçimde doğum sahnesine bağlayan şaşırtıcı bir Medeia'dır.

Gece olmak üzeredir; yaptığı yolculuk sırasında yorulan oyun kahramanı bir banyoya girer. Orada bir dostuna, Sokrates'e rastlar. Sokrates, yere oturmuştur, toprak rengi teniyle, çivi gibi zayıf bedeniyle, gelip geçenden bir *stips* koparabilmek için el açan bir dilenciden farkı yoktur. Anlatıcı ona yaklaşıp kendini tanıtır. Onu tanıyan Sokrates, utançtan kızaran yüzünü örtmek için delik deşik gömleğini başına kaldırır, bu arada göbeğinden cinsel organına kadar (*ab umbilico pube*) bedeni ortaya çıkar. Anlatıcı, Sokrates'i ayağa kaldırıp banyoya sokar, keseler, yıkar, iki gömleğinden birini ona verir, sonra bir hana götürür. Sokrates ona büyücü Meroe'den, onun ünlü Medeia'nınki gibi (*ut illa Medeia*) doyurulmaz arzusundan ve yeteneklerinden söz eder. Meroe, insanları kunduza, kurbağaya, koça dönüştürmektedir. Sonunda Sokrates ile anlatıcı uykuya dalar: Birden kapı açılır, daha doğrusu öne devrilir, menteşeleri yerinden çıkmıştır. Yere düşen anlatıcı, devrilen yatağın (*grabatulus*) altında kalır.

Anlatıcı, devrilen yatağın altından yana doğru (*obliquo*) bakar: Elinde yanan bir fener (*lucernam lucidam*) tutan yaşlı bir kadın görür, onun yanında, elinde bir sünger ile çıplak bir kılıç (*spongiam et nudum gladium*) tutan bir

başka yaşlı kadın görür. Bu ikinci kadın Meroe'dir. Meroe, Sokrates'e doğru ilerlerken, öteki kadına, çenesiyle yatağın altındaki anlatıcıyı işaret eder. Adı Panthia olan öteki büyücü, anlatıcıyı, Bakkhus rahibelerinin (*bacchatim*) yaptığı gibi, parça parça etmeyi ya da uzuvlarını birbirine bağlayıp hadım etmeyi (*virilia desecamus*) önerir. Ne var ki Meroe, Panthia'yı dinlemez; kılıcını Sokrates'in sol böğrüne batırır, fışkıran kanı bir kaba toplar, sağ elini açılan yaranın içine sokup (*immissa dextera per vulnus*), yaralının iç organlarını (*ad viscera*) karıştırır ve kalbini çıkarır. Panthia, açık yarayı hemen süngerle kapatır ve şunları söyler: "Sünger, sen ki denizlerde doğdun, bir ırmağı aşmaktan sakın!" İki büyücü bunun ardından, odadan çıkmadan önce, altında anlatıcının saklandığı yatağı kaldırarak onun yüzüne doğru çömelip işerler (*super faciem meam residentes vesicam exonerant quoad me urinae spurcissimae madore perluerent*).

Anlatıcı bundan sonrasını şöyle anlatır: "Orada, yere yatmış durumda öylece yatıyordum (*humi projectus*), tükenmiş (*inanimis*), çıplak (*nudus*), donmuş (*frigidus*), sidiğe batmış (*lotio perlutus*), bebeğin anasının karnından çıktığı andaki durumdaydım (*quasi recens utero matris editus*)."

Apuleius, art arda eklediği bu benzetmeleri burada bitirmez: "Dahası, yarı ölü gibiydim (*semimortus*). Dahası, kendi ölümümün sağ kalanıydım (*supervivens*), kendi 'ben'imin uzantısıydım (*postumus*), şimdiden dikilmiş çarmıha (*destinatae jam cruci*) her biçimde adaydım (*candidatus*)."

Uzmanlar ve çevirmenler, Apuleius'un bu son cümlesi (*Metamorphoses*, I, 14, 2) üzerinde kararsız kalmışlardır. Belki de bu metni gereksiz yere zorlamaktadırlar. Metin bize üç imge sunuyor: annesinin cinsel organından henüz çıkmış (*editus*), idrara batmış, yere çırılçıplak uzanmış bebek; yarı ölü durumdaki insan; son olarak da yaşama yeniden dönmüş, beyaz bir ihrama bürünmüş ölü ya da en azından, dikilmiş çarmıha gerilmeye 'aday' kişi (kuşkusuz, han odasında yanında yatan dostu Sokrates'i boğazlama suçundan)...

İki bilinmeyenle karşı karşıyayız: başlangıç sahnesi ve ölüm ânı. Bu iki bilinmeyen birden bir araya geliyor. Pythagoras, her ruhun 'doğum olgusu yüzünden özünde çılgın' olduğunu söylüyordu. *Anaksagoras*, 21 no'lu parçasında şöyle der: *Opsis adèlôn ta phainomena* (Olaylar görülmeyen şeylerin görünür bölümleridir). Hippokrates (*Düzen Üzerine*, I, 12) bu durumu aynı biçimde açıklıyordu: "İnsan, görünen şeyden hareketle görülmeyeni öğrenir. Şimdiden hareketle geleceği öğrenir. Ölmüş olana bakarak canlı olanı öğrenir. Bir kadınla birleşen bir erkek, bir çocuğun dünyaya gelmesini sağlar. Görülene bakarak, görülmeyenin nasıl olacağını görür. İnsan aklı (*gnômè anthropou*) görülmez (*aphanès*) olduğu halde, görüleni (*ta phanera*) bilir ve çocuktan (*ek paidos*) erişkine (*es andra*) geçer. Şimdiki zamana bakarak geleceği öğrenir." Bu metin, çözümlenmesi zor bir metin. Hippokrates, cinsel ilişkide, kadınla erkeğin birleşmesinde (ya da sevişirken birbirine sarılan âşıkların yüz çizgisinde) çocuğun yüz çizgilerini 'görüyor' Hemen ardından Oğul Seneca'nın, *Natus est* (Doğdu) deyişine değiniyor: *Morti natus est* (İnsan ölmek için doğar). Doğum, birleşmenin sonudur. Doğmak, ölen bir zevktir.

9

Pasiphae ile Apuleius

İtalya yüzyıllar boyu, Akdeniz dünyasının Amazon bölgesi oldu. O dönemde İtalya toprakları üzerinde portakal ağaçları, zeytin ağaçları, limon ağaçları ve bağlar yoktu; buna karşılık, Yunanların övdükleri dev boyutlu çam ve kayın ağaçları vardı: içinde av hayvanlarının cirit attığı Bruttium ormanları, Pyrrhus'un askerlerini durduran derin Benevento ormanları, Galya'nın berisindeki topraklarda yer alan, içinde yabandomuzu sürülerinin ve yarı yaban, gri renkli domuzların otladığı uçsuz bucaksız meşelikler, bunları çevreleyen karaağaçlar ve kestane ağaçları... Bu ormanların hiçbiri kalmadı. Eski Roma sakinlerinin içinde yaşadığı dünya yalnızca mitlerde ve yer adlarında kaldı: totem dişi kurt, Roma tepelerinin adları, Viminal, Querquetual, Fagutal... Buralarda yabandomuzları, kurtlar, ayılar, ceylanlar, keçiler, dağkeçileri, yabani koyunlar cirit atıyordu. Öyle görülüyor ki Romalıların tarihine o dönemde damgasını vuran tek tutku vardı: savaş; ne var ki eski Romalıların gözünde savaş, özel bir av partisiydi, çünkü patreslerin beslediği küçük köpek sürüleri, onlara yalnızca avlarda eşlik ediyordu: sapanla yapılan avlar, sopa ile yapılan avlar, topuzla yapılan avlar, mızrak ile yapılan avlar, ağ ile yapılan avlar... Scipiolar ve imparatorlar at üstünde, av köpekleriyle avlanmaya çok sonraları başladılar ve bu yöntemi Doğu'dan ve Makedonya'dan aldılar. Roma soylu sınıfı, Senato'da toplanmak yerine zamanını daha çok, tar-

lalarını ekmekle, ormanlarda koşturmakla geçiriyordu. Amfiteatrlardaki *lusus*'larda (oyun) gerçekleştirilen temsili avların öncelikli amacı, kent yaşamının engellediği insan avını ya da hayvan avını kafalarda canlandırmaktı. Bu oyunlar söz konusu avlar konusunda hasret yaratıyordu.

Hayvan, bize yabancı bir varlık değil.

Dünyaya hayvan olarak geldik: İnsanlık, hangi iyi dilekleri beslerse beslesin, sitelerin şiddeti engellemek için ortaya koyduğu yasalar ne olursa olsun, insan 'hayvanlık'tan bütünüyle kurtulamıyor. Roma, Yunanistan'ı türün hayvansılığına, Yunanların daha çok, insan türünün Mısır'ı diyebileceği duruma, modernlerin bilinçaltı dedikleri şeye geri döndürdü. Bilinçaltı, hayvan kökenli oluşumuzu ve sıcakkanlı varlıkların bedenlerini düşlerin ziyaret edişini anlatan yeni bir sözcüktür. Romalılar, mitleri yeniden canlandırarak bunları, Yunanların dayattığı, hayvan biçimliliğin dışına taşırma düşüncesine karşı çıkarak betimlediler ya da simgelediler. Ovidius'un *Métamorphoses* adlı yapıtı, insanın insanlığının çok azını oluşturan bu çok kararsız, çok bunaltıcı insanbiçimciliğin evrensel kitabıdır. Petronius'un ve Apuleius'un Roma'ya özgü büyük romanları bu bunalıma doğrudan meydan okur. Bu, Didon'un ölürken söylediği sözdür: "Aile bağlarının dışında, yırtıcı hayvanların (*more ferae*) yaşadığı gibi bir aşkı, günah işlemeden (*sine crimine*) yaşayamayacağım demek. Hayır, Sychée'nin küllerine vaat edilmiş inancı korumayı becerememeyeceğim!" (Vergilius, *Enéide*, IV, 550). Martialis şöyle diyordu: *Mentiri non didicere ferae* (Yırtıcı hayvanlar yalan söylemeyi öğrenmez). Pasiphae'nin öyküsü şöyledir: Girit Kralı Minos'un karısı, Neptün'ün Kral'a armağan ettiği kutsal boğaya âşık olur. Pasiphae gidip 'teknisyen' Daedalos'u bulur. Ondan, kendisine, içine girebileceği mekanik bir inek yapmasını ister. Bu inek, öylesine dâhice tasarlanacaktır ki boğayı yanıltacak ve *fascinus*'unu onun *vulva*'sına sokmasını sağlayacaktır. Pasiphae böylelikle hayvan cinselliğini (*ferinas voluptates*), yasak arzuları (*libidines illicitas*) tadabilecektir. Pasiphae'nin ineği, arzunun Troia Atı'dır.

*

Apuleius Afrikalıydı, 124 yılında Numidia'nın Madaura kentinde doğdu. Kartaca'da hatiplik yaptı. Pudentilla adında, önceki evliliğinden iki çocuğu olan zengin bir dulla evlendi. 158 yılında, Pudentilla'nın ilk kocasının erkek kardeşi, Prokonsül Claudius Maximus'un Afrika gezisinden yararlanarak Apuleius'u büyücülükle ve yeğeni Sicinius Pudens'in mirasına el koymakla suçladı. Avukat Tannonius kaleme aldığı suçlama belgesinde, Platoncu filozof Apuleius'un aslında bir büyücü (*magus*) olduğunu, Pudentilla'nın bedenine ve ruhuna büyü yaptığını ileri sürdü. Köleler, Apuleius'u mendil (*sudariolo*) altına sakladığı müstehcen heykelciklere taparken gördüklerini, onun aynaları sevdiğini ve küçük çocuklara hipnotizma uyguladığını söyleyerek aleyhinde tanıklık yaptılar. Apuleius, *Apologia*'sını (Savunma) kaleme alarak Prokonsül Sabrata'ya sundu. Karısının yazdığı bir mektubu kanıt gösterdi, ayrıca küçük çocukları hipnotize etmediğini, onlara diş bakımı için bir toz (*dentifricium*) hazırladığını kanıtladı. Claudius Maximus, Apuleius'u *magus* olma konusunda akladı; ne var ki bu dava Apuleius'un yaşamını değiştirdi ve sonraki yapıtlarına damgasını vurdu. Oea'yı, içinde yaşadığı, denize bakan görkemli villayı karısıyla birlikte terk etti. Pudentilla ile birlikte Kartaca'ya yerleşti. Apuleius'un Pudentilla'dan bir oğlu oldu. Çocuğa Faustinus adını verdiler. Roma ilkçağının, Sicinius Emilianus tarafından açılan, Tannonius tarafından savunulan bu ilk büyücülük davası, Faust efsanesinin kökenini oluşturur.

Apuleius, dünyanın en büyük romanlarından birini, on bir ciltlik *Métamorphoses*'i yazdı. Sonraları, Kartacalı bir Afrikalı olan Augustinus bu kitaptan *Asinus aureus* (*Altın Eşek*) adıyla söz etti ve yazarının da bundan böyle kesinlikle şeytanımsı bir kişi olarak anılmasına yol açtı.

Apuleius'un *Métamorphoses*'inin, Yunan Loukios'un şaşırtıcı ve çok küçük hacimli romanından alınan konusu şöyledir: Cinsel isteği yüzünden hayvana dönüşen bir adam, yeniden insana dönüşmek ister. Yunancasıyla söyleyecek olursak: Birden gerçekleşen hayvana dönüşümü, yaşam boyu süren, sonu gelmez bir insana dönüşüm izler. Romanın anlatıcısı bir büyücü kadının peşine düşer. Kuşa dö-

nüşmek ister, eşeğe dönüşür. Başka deyişle, Eros'a dönüşmek isterken, Priapos'a dönüşür. Firmianus Lactantius'un aktardığına göre (*Divinarum institutionum*, I, 21), Priapos bir eşekle boy ölçüşür. Eşeğin *mentula*'sı, tanrının ölümsüz *fascinus*'undan daha görkemli bir hal alır. Priapos, eşeği o durumdayken hemen öldürür ve ölümlülere bundan böyle kendisine eşek kurban etmelerini buyurur.

Anlatıcı, eşeğe dönüşünce bir ahırda saklanır. Ahıra hırsızlar girer. Çaldıklarını yüklemek için eşeği götürürler. Elden ele geçen eşekle birlikte anlatı da öyküden öyküye geçer. Kybele rahiplerinin eline düşer; orada onların *irrumatio*'larına (erkeğin cinsel organını emme) tanık olur. Korinthoslu patricius Thiasus'un eline düşer. Yüksek sınıftan, çok zengin bir matrona (*matrona quaedam pollens et opulens*), onun fascinus'una tutulur. Eşekle bir gece geçirebilmek için bakıcısına yüklü miktarda para öder. Zemini, içi kuştüyü doldurulmuş yastıklarla ve bir halıyla döşer. Balmumundan şamdanlar yaktırır. 'Güzel göğüslerini hapseden bant (*taenia*) da dahil', üstündekileri çıkarıp çırılçıplak kalır. Eşeğe, içi güzel kokulu yağ dolu bir şişe ile yaklaşır. Eşeği yağ ile ovar, bu arada kulağına, 'Seni seviyorum,' (*Amo*), 'Seni arzu ediyorum,' (*Cupido*), 'Sana yürekten bağlıyım,' (*Te solum diligo*), 'Sensiz yaşayamam,' (*Sine te jam vivere nequeo*) diye fısıldayarak altına yatar; gergin, büyük *fascinus*'unu içine alır ve tüm varlığıyla (*totum*) doyuma ulaşır.

Thiasus, eşeğinin erotik yeteneğinin farkına varır. Bakıcısını ödüllendirir. Düzenlediği oyunlar sırasında, *Paris'in Yargısı*'nın tablolar halinde canlı olarak temsil edilmesinden sonra, onu *ludibrium* olarak izleyicilere sergilemeye karar verir. Anlatıcı, amfiteatrda herkesin önünde hayvanlarla birleşme cezasına çarptırılmış bir genç kızla birlikte götürülür. Arenadan kaçmayı başararak Cenchrées Kumsalı'na ulaşır, burada Gece Tanrıçası onu, ertesi gün adına yapılacak şölene katılması için uyarır. Eşek, şölene katılır, orada kendisine verilen gülleri yer (Venüs'ün ve Liber Pater'in çiçekleri). Ve yeniden insana dönüşür (*renatus*). Yaşamının bundan sonrasını Roma'da, Champ de Mars'da, Tanrıça Isis'in rahibi olarak geçirir.

❋

Phersu'nun kurt maskının kaynağında Etrüsklerin *lusi*'leri (oyun) vardır. Bir adam, başına geçirilmiş bir torba ile yüzü örtülmüş bir insana saldıran kurdu tasmasından tutmaktadır. Ölüm, kurt maskı takmış, başlarına geçirdiği torba ile canlıları dönüşü olmayan geceye gönderen bir insandır. 'Oyun', *praedatio*'nun (av, ganimet) sahnelenmesidir (*Odysseia*'nın, bir kaçırma olayının sahneye konması oluşu gibi). Ovidius (*Métamorhoses*, I, 533) şöyle yazar: "Böylece erkek kadının peşinden gider. Tanrı nymphe'nin peşinden gider. Tavşanı (*leporem*) açıkta yakalayan Galya köpeği (*canis Gallicus*) avının (*praedam*) peşinden koşar. Av, yaşamını koruma (*salutem*) peşinde koşar. Köpek onu bir an sonra yakalayacaktır. Neredeyse eline geçirmiştir. İleri uzanmış burnu (*extento rostro*) ona neredeyse dokunmaktadır. İzini (*vestigia*) sıyırır gibidir. Av artık yakalandığını düşünür. Köpek tam dişlerini geçireceği sırada, tavşan ona yakalanmaktan kurtulur. Apollon işte böylece umutla koşar. Daphne böylece korkuyla koşar. *Amor*, Apollon'a kanat verir. Kaçmakta olan kadının omuzlarına daha şimdiden eğilmiştir. Ensesindeki dağınık saçlarına soluğuyla dokunmaktadır. Kadın sararmıştır." Burada, fresklerde gördüğümüz başkalaşım ânını buluyoruz. Bu, yakalanma ânıdır (defneye dönüşme ânı değildir). Bir av öyküsüdür bu. Burada söz konusu olan, nişan alan ve gergin yayının ipini birden ölümün sesine doğru, avın yere yığılmasıyla çakışacak sese doğru boşaltacak olan tek gözdür. Latince'deki *excitare* fiilinin başlangıçta teknik bir anlamı vardı; av köpeğinin, avı saklandığı yerden çıkarıp peşine düşmesi ve onun peşinden ayrılmaması için kendisine bağırıldığında, bu sesi tanıması ve gereğini yapması anlamına geliyordu. İnsanlar kendilerini daha sonra, avı daha kolay yakalamak amacıyla ehlileştirdikleri kurtların yerine koyarak *excitare* sözcüğünü kendileri için kullanmaya başladılar.

İnsan, tıpkı bir kurt gibi, içindeki isteğin onu kemirdiğini, sarstığını duyumsuyor.

Excitare, uzun süre bir av terimi olarak kaldı. Petronius'ta, anlatıcı, iktidarsızlığını (*languor*) iyileştirmesi için yaşlı bir büyücü kadına gider. Yaşlı kadın işe, göğsünden karmakarışık bir ip yumağı çıkarıp ipi anlatıcının boynuna

sarmakla başlar. Sonra, tozları ağzında ıslatıp bir top yapar ve bu topu onun ortaparmağının üstüne koyar, ardından alnına bir işaret çizer. Bunları yaptıktan sonra bir ezgi (*carmine*) söylemeye başlar ve bu arada, kırmızı kumaş parçalarına sarılmış büyülü (*praecantatos*) küçük çakıl taşlarını göğsünden içeri atmasını buyurur ve anlatıcının erkeklik organını sıvazlamaya başlar. Anlatıcının organı (*nervus*), yaşlı kadının avucunu 'ani bir kasılma' (*ingenti motu*) ile kabararak, söylediği sözlerden (*dicto citius*) daha çabuk, doldurur. 'Bak,' diye bağırır yaşlı kadın, 'uyandırdığım (*excitavi*) tavşana (*leporem*) bak!'

❋

İtalya'ya özgü üç tür avlanma yöntemi vardı: Ağ ile avlanan tavşan, korkutarak (*formido*) tuzağa düşürülen geyik ve mızrakla avlanan yabandomuzu. Ovidius'a göre her şey avdır. Avlanma, sonu gelmez bir geçiş durumudur: hayvanlıktan insanlığa geçiş. Ovidius'ta, Arethusa, kadının 'bir çalılığın altına sinmiş, köpeklerin düşmanca uzattıkları burunlarını fark eden, kıpırdamaya cesaret edemeyen bir tavşan' olduğunu söyler (*lepori qui vepre latens hostilia cernit ora canum nullosque audet dare corpore motus*). Narkissos, peşinde koştuğu avları izlemeye ara vererek mızrağını yere bırakır ve üzerine eğildiği suda gördüğü kendi yüzü, ava dönüşür. Lucretius, düşlerden söz ederken, düşsel bir geyiğin peşine düşme imgesine başvurur: İyi beslenmiş iri av köpekleri, onun sevdiği gibi, korku ve dehşet havası yaratarak iz sürmektedir. Latince'de *excitare*'nin yanında avla ilgili bir başka önemli fiil de *debellare*'dir. *Debellare*, alt etmek, baş eğdirmek, boyunduruk altına almak, sevmek, iradesini kabul ettirmek anlamlarına gelir. Düşsel av ile bunun tersi olan av ve insan avı, Roma işte budur. Aşk ile arena oyunları, Korinthoslu matronanın öyküsünde olduğu gibi, birbirinden ayrılamaz. Sulla'nın tutkusu, Akteon'un tutkusuyla aynıydı. Genç patriciusların ya da *municipes*'lerdeki *juvenes*'lerin gladyatör olarak arenaya inmelerini isteyen Augustus olmuştu. Suetonius, içinde yalnızca av sahnelerinin yer aldığı gösterileri düzenleten imparatorun

Augustus olduğunu söyler. İlk 'imparator' (*princeps*), Grottius'un aracılığıyla, Roma için av ile savaşı birbiriyle kesin olarak ilişkilendirdi; bunu belki de, yüzyıl süren iç savaş siteleri yakıp yıktığı, boşalttığı için, insanlar terk edilen arazilere geri döndüklerinde, içlerindeki şiddet itkilerini hayvanlara karşı girişecekleri savaşlarla bastırırlar; böylelikle insanların yerine hayvanlar, sitelerin yerine de ormanlar telef olur düşüncesiyle yapmıştır.

Vahşi hayvanlara karşı girişilen tehlikeli savaşımda, site sakini, içinde yaşayan barbarın *duritia*'sını, ilkel klanı oluşturan *duri venatores*'lerin atılgan şiddetini, kökeniyle ilgili azgın şiddet atılımını, çok yakınında kol gezen, onu zorunlu olarak kahraman kılan ölümün tehdidini yeniden bulmaya çalışır. Dahası, avcıyı avcı yapan önemli yeteneklerin oluşturduğu bütün, oynayacağı rol konusunda hükümdara kendini dayatır. Her imparator, canavarları öldüren Hercules'tir. Hükümdar, barış yanlısı da olsa (*eirènikos*), kendi halkının gözü pek, direngen, dayanıklı savaşçısı olmak zorundadır. Prensin eğlencesi bile kendini savaşa hazırlamak olmalıdır. Av, savaştan ve dinden önce gelir, çünkü ikisinin de kaynağını oluşturur: ötekinin ortadan kaldırılması ve birlikte kurban verme.

Virtus, '*victoria* (zafer) kazanabilen' anlamına gelir. *Virtus*'a sahip olmak, korkutucu güce sahip olmak, zafer dolu Genius'a sahip olmak demektir. Virtus, kendini yenilmezlikle (*felicitas*) kanıtlar. *Virtus* sahibi imparator, vahşi hayvanlara baş eğdiren imparatordur. Bu nedenle, imparatorun sahip olduğu *virtus*'u pekiştirmesi, *victoria*'yı, amfiteatrda düzenlediği gösterilerle çoğaltması, böylelikle de gücünü (*vis*), cesaretini (*fortitudo*) ve cinsel gücünü (*fascinus*) yeniden birleştirmesi gerekir.

❋

Roma'da, av tutkusuna böylece bir de hayvan düzücülük eklendi. Tiberius, 'teke' lakabını alırken, Neron'a 'aslan' imparator dendi. Biri inziva ve *cunnilingus* ile anılırken, öteki tragedya ve *impudicitia* ile anıldı. Şunu anımsatayım ki Romalılarda 'iffetli' sözcüğü, 'oğlan gibi kullanılmamış kişi' anlamına gelir. Suetonius, Neron'un portresini

çizerken şu itirafı da ekler: "Birçok kişiden duyduğuma göre Neron, erkeklerin hiçbirinin iffetli olmadığına ve bedenlerinin hiçbir bölümünün saflığını korumadığına (*neminem hominem pudicum aut ulla corporis parte purum esse*), çoğunun da bunu gizlediğine (*dissimulare*) kesinlikle inanıyordu (*persuasissimum*)."

Tiberius şöyle diyordu: *Cotidie perire sentio!* (Her gün öldüğümü duyumsuyorum!) Neron da şöyle diyordu: *Quam vellem nescire litteras!* (Yazı yazmayı bilmemek isterdim!) Neron, hayvanlara özgü dilsizliğe ulaştığını ileri sürdü. İmparator, hayvanlar gibi davranışı bir tür tiyatroya dönüştürdü. Söz konusu bilgilerin kaynağı olan üç kişinin söyledikleri birbiriyle örtüşür.

Suetonius şöyle der (*On İki Sezar'un Yaşamı*, XXIX, 1): "Neron, iffetsizliği o kadar ileri götürdü ki, bedenini bütünüyle kirlettikten sonra, şu yeni oyunu (*lusus*) icat etti: Yırtıcı bir hayvanın postuna büründükten sonra (*ferae pelle contectus*), içine girdiği kafesten (*cavea*) dışarı fırlıyor, kazıklara (*stipidem*) bağlanmış erkek ve kadınların edep yerlerine (*inguina*) saldırıyor, sonra, şehvetini bol bol bastırdıktan sonra kendini, özgürlüğünü bağışladığı kölesi Doryphorus'a teslim ediyordu."

Dion Cassius şöyle der (*Roma Tarihi*, LXIII, 13): "Genç erkekler ile genç kızları haç biçiminde (*staurois*) kazıklara çırılçıplak (*gumnas*) bağlattıktan sonra, hayvan postuna (*doran thèriou*) bürünüp üzerlerine saldırıyor, edepsizce davranışlarda bulunuyor, bir şey yiyormuş gibi dudaklarını oynatıyordu (*ôsper esthiôn*)."

Aurelius Victor şöyle der (*De Caesaribus*, V, 7): "Erkeklerle kadınları, suçlu insanlar gibi birbirine bağlatıyordu; sonra hayvan postuna bürünerek yüzünü gözünü her iki cinsten insanların cinsel organlarına sürüyordu (*utrique sexui genitalia vultu contrectabat*) ve daha büyük bir edepsizlik gösterip çiftleri daha utandırıcı rezillikler (*exactor*) yapmaya zorluyordu."

Bu kurgusal, sadist hayvanlaşma sahneleri gerçek bir mizansenin varlığının kanıtıdır: kazık, kafes, hayvan postu, birden ortaya çıkma. Neron, tragedya oyuncusu olarak, doğum yapan Canace'yi oynamıştı. Annesini öldüren *Ores-*

tes'i oynamıştı. Kendi gözlerini kör eden Oidipus'u oynamıştı. Öfkeli Hercules'i oynamıştı. Oynadığı her rolde, yüzünün asıl çizgilerini ortaya koyan masklar kullanıyordu (*personis effectis ad similitudinem oris sui*). Tiyatro, *lusus*, fresk, cinsel anekdot, bunların her biri bir ölüm ânıdır. Neron, sağ elinin bileğine (*dextro branchio*) ölü yılan derisi takıyor, bu deriyi uyurken yastığının (*cervicalia*) altında saklıyordu. İmparator Neron'un, yırtıcı hayvan kılığına girdiği bu gösterişli mizansen, onu bir zamanlar etkilemiş olan Mithra kültüyle ilgili ritüelin bir bölümünü temsil edebilir. Böyle ise, söz konusu sahne zaman olarak, Kral Tiridates'in 66 yılında Roma'ya yaptığı ziyarete tarihlendirilebilir. Suetonius, Neron'un Kybele'ye ve Atagartis'e ilişkin Doğu kültleriyle çok ilgilendiğini anlatır. Julianus (Venüs) ile ilgili cinsel bir efsanenin, mistik fakat başka nitelikte, aslana (*leo*) dönüşmüş Jüpiter'in, inananları ateşle arındırdığı bir sahnesinin onu etkilediği düşünülebilir.

10

Boğa ile Dalgıç

Tragedya yazarı Sophokles, seksen dokuz yaşına kadar yaşadı. Yaşamının son yıllarında, ilerlemiş yaşı sayesinde tensel libidodan kurtulduğu için 'çok mutlu' olduğunu söylüyordu, çünkü kendini 'kudurgan ve yabanıl bir efendiden yakasını kurtarmış sayıyordu (*luttônta kai agrion despoten*)'. *Devlet*'in birinci kitabında (329 c) Kephalos, Sophokles'in bu yanıtını över.

Arzu, içimizdeki hayvan yanımızın saldırıya geçmesidir. O, 'içimizde yaşayan köpektir, boğadır' İnsanın sevişirken inekler ve boğalar, dişi ve erkek kurtlar, dişi ve erkek köpekler, dişi ve erkek domuzlar gibi davranması hoş görülebilir. Bakışını, kendi varlık kaynağını paylaştığı hayvanlara çevirmesinin, davranışında gösterdiği taşkınlığın, içinde kabaran taşkınlığa denk düştüğü düşünülebilir. Romalılar bize, bu kendinden geçişin izlerini, bize, bizi bir boğadan ya da bir kurttan daha gerçek biçimde tanıtan başkalaşımları gözler önüne seren örnekleri, başka halklardan daha çok sayıda bırakmışlardır.

Tarquinia'da Boğalar Mezarlığı adı verilen mezarlık İÖ 540 tarihinden kalmadır. Bu mezarlık Spurinna ailesine aitti. Mezarın ana odasının dibindeki duvarı kaplayan freskte aşka gelmiş bir boğa, insanların oluşturduğu iki erotik grup ve Troia ile ilgili anlatılardan alınmış bir sahne görülür. Fresk, aynı kırmızı renk altında, aynı sert fırça

darbeleriyle insan cinselliğini, hayvan kudurganlığını ve pusu kurmuş savaşçının temsil ettiği ölümü canlandırır.

Dişisine aşmaya hazırlanan boğa, bunu Troilos'un ölümünden hemen önce yapmaktadır. Solda, su kaynağının ardında çömelip pusu kurmuş Akhilleus bekler. Sağda, Troilos at üstünde yaklaşır. Ortada, ikisini birbirinden ayıran kırmızı bir hurma ağacı vardır. 'Kırmızı' ve 'hurma ağacı' sözcükleri Yunanca'da *phoinix* sözcüğüyle karşılanır. Kan ile ölüm birbirine bağlıdır; Troilos'un ve Akhilleus'un ölümlerinin birbirine bağlı olacağı gibi, boğanın *eros*'u ile insanların *eros*'unun birbirine bağlı oluşu gibi, ölümü getirecek olan pusuya yoğunlaşma ile dişisine aşmaya hazır kutsal boğanın canlandırdığı erotik anıtsallığın birbirine bağlı oluşu gibi...

İlyada, 8. yüzyılda kaleme alınmıştır. Homeros, *İlyada*'da *Trôilon hippocharmèn*'i anlatır (XXIV, 257). Oğlunu böyle tanımlayan, babası Kral Priamos'tur. *Hippocharmen* sıfatı, aktarılması zor bir sıfattır; çünkü aynı zamanda hem savaş arabasına, hem at üstünde savaşmanın sevincine gönderme yapar. Bir kâhin, Troilos yirmi yaşına basarsa Troia kentinin ele geçirilemeyeceğini söylemişti. Delikanlı bir akşamüstü, atları Scees kapısı yakınındaki kaynağa götürürken, kaynağın arkasında pusu kurmuş olan Akhilleus, üzerine saldırıp onu öldürdü.

Freskte, atın bacakları arasından görünen, batmakta olan kızıl güneş, genç Troilos'un ölüm saatini belirtir.

Öykünün bir başka versiyonunda, Akhilleus, Troilos'un akşamları atlarını suya getirdiği kaynağın arkasına gizlenir. Akhilleus ortaya çıkar. Troilos hemen kaçar. Akhilleus onu izler. Troilos, Apollon Tapınağı'na sığınır. Gece olur. Akhilleus, ona dışarı çıkması için yalvarır. Troilos buna yanaşmaz. Akhilleus onu tapınağın içinde mızrağıyla öldürür.

❋

Söz öncesinde ve insanlık öncesinde var olandan kaçamayız. Bir yandan, Yunanların *logos*, Romalıların da *ratio* olarak adlandırdıkları, öte yandan, hem Yunanların, hem Romalıların *ego* olarak adlandırdıkları şey, bizden önce var olanın temeli üzerinde yükselmiştir ve bunlar sineklerden

başka bir şey değildir. Hem de tuhaf bir virüs taşıyan sinekler. Romalıların duvar resmine yükledikleri işlevi kaynağında yakalamak istiyorsak, Latin ve Yunan dünyasından önce var olan dünyayı göz ardı etmememiz gerekir. *Antiquus rigor* deyişini araştırıyorum. Tacitus, bu deyişten söz ettiğinde, bir Romalının gözünde katılığın güzellikten önce geldiğini, ayrıca katılık ile kararlılığın buluştuğu noktayı anlatmak ister: Bu iki kavram, insanın ya da boğanın arzu ile sertleşip taşlaşmış gibi görünen cinsel organında buluşur.

Mezarları kazanların, mezar odalarının duvarlarına resim yapanların gözünde *phallos*'la ilgili simgelerin ne anlama geldiğini hiçbir zaman bilemeyeceğiz. Bunun anlamını bize belki de Troilos'un yöneldiği, ardında Akhilleus'un gizlenmiş olduğu su kaynağı açıklıyor. Yakılmış ya da gömülmüş ölülerimize biraz 'yaşam' içirmek, böylelikle onları, kıskanç ruhların yapacağı büyülerden korumak, öç almak üzere yeryüzüne yeniden çıkmalarını mezarlarının duvarına yapılan resimler aracılığıyla engellemek, dolayısıyla yeraltındaki mekânlarında kalmalarını sağlamak. Mezarların ölüler için oluşturduğu 'pusu'nun ya da 'kapan'ın anlamı belki de budur. Ya da belki dişisine aşan boğanın çevresinde yer alan eşcinsel sahneler, ölülere yaşamlarını uzatma ya da dünyaya geri dönme olanağı verme amacıyla olmasa bile, mezarın gizi ve yeraltı dünyası içinde olası bir canlılığın eşliğini onlara en üst düzeyde sağlamak amacıyla düşünülmüştür.

Ölüm düşüncesi, yaşama hırsını azdırır. Öte yandan, zevk alma düşüncesi de insan aklını kaçınılmaz olarak zevkin kökenine, yani sonuçta, onun için ölümden daha büyük bilinmezliklerle dolu olan tanrıya yöneltir.

Eski Etrüsklerde arzu ve ölüm kavramları her zaman birbirine bağlı olmuştur. Öyleyse, Troilos efsanesinin neden, biri tüm yalınlığıyla erotik, öteki tüm yalınlığıyla ölümle ilgili iki ayrı versiyonu (savaşçı Akhilleus'un, at üstünde kendisine doğru gelen savaşçı Troilos'u öldürmesi ya da genç savaşçı Akhilleus'un tapınağa kapanan genç savaşçı Troilos'un önce ırzına geçip sonra onu öldürmesi) var? Ressam, o eşcinsel sahneyi neden boğanın dişisine aşma

sahnesinin önüne, Troia Savaşı'nın bir bölümünü anımsatan sahnenin hemen üzerine yerleştirmiş? Ölüm için kurulan pusu ile iki erkek arasındaki eşcinsel birleşme arasında nasıl bir bağ kurulabilir? Homeros, *İlyada*'da (XIII, 291, XVII, 228), âşıkların buluşması anlamına gelen sözcüğü (*oarystis*), savaşçıların ölümcül çarpışması anlamında kullanır. Troilos'un ağabeyi Hektor, annesiyle babasının Troia surlarının içine girmesi için kendisine yalvardıklarını duyduğunda, yüreği ile karşı karşıya kalır. Kalkanını, kaskını, zırhını çıkarıp mızrağını bırakmayı düşünür; Akhilleus'a doğru silahsız olarak ilerleyip Helena'yı ve Troia'nın hazinelerini ona sunmayı düşünür; ne var ki, Homeros'a göre, onu teslim olmaktan birden caydıran şey, o durumda 'bir kadın gibi çırılçıplak' kalmış olacağı, Akhilleus'un da onu tıpkı Troilos gibi öldürecek olmasıdır. Homeros'un kullandığı *meignumi* fiili, cinsel birleşme anlamına geldiği gibi, savaşta alt alta, üst üste gelmek anlamına da gelir. Kadına boyun eğdirmek ile savaşta rakibi öldürmek aynı fiille ifade edilir. Hem Eros, hem Thanatos boyun eğdirme, edilgin çıplaklık sağlama, birini bir başka *domus*'a taşıma gücüne, sonuçta birinin 'uzuvlarını kırma' yeteneğine sahiptir.

İlk *domus* ana karnıdır. İkinci *domus*, erkeğin üremek ve yeni bir *domus* yaratmak için kadınları kaçırıp içine kapattığı *domus*'tur. Üçüncü *domus* ise mezardır.

İnsan, kendi arzusuna kök salmıştır; süt bebeğinin annesine, fascinus'un *vagina*'ya, olgun insanın kendi tarihsel çocukluğuna, birey oluşun sevgi dolu bireye, yaşamın evrene, mevsimlere, kalp atışlarının ritmine, biyolojik çevriminin ritmine, gelgit olaylarına, bizi aydınlatan yıldızlara ait oluşuna kök saldığı gibi, kök salmıştır.

❋

Tarquinia'daki freskte neden bir *coïtus a tergo* canlandırılıyor? Yenik düşen Troilos, kendini şiddete sunuyor. Bu, şiddeti seven zayıflıktır. Latincesiyle: kendini *dominatio*'ya veren *obsequium* (kendini efendisine veren köle). Bu öyle bir tabi oluştur ki, *servus*'un *dominus*'a bağımlılığını, *infans*'ın *Pater*'e olan tutsaklığından (*pietas*) daha az gizler.

Egemenliklerini dayatan, göklerdeki tanrılar, imparatorlukların başındaki despotlar, aile babaları değildir. Ana babalarını isteyen çocuklardır. Toplumu isteyen kullar, babalarını isteyen çocuklar, *dominus*'ları isteyen kadınlar, dini isteyen inananlar, doyuma ulaşmak için zaman isteyen nevrozlulardır. İmparator Tiberius'tan kendilerini hor görmesini isteyen Senato üyeleridir.

Paedicator, gözünün önünde dişisine aşan boğaya bakacağı yerde, neden arkaya bakıyor?

Bunu hiçbir zaman bilemeyeceğiz. Bu, tam anlamıyla bir gizdir.

Orpheus neden arkaya bakar? İlksel sahnede kendini, birini gözetleyen bir nöbetçi gibi ya da gördüğü şeyi avucunun içinde tutan bir görücü gibi canlandırılmış olarak görmeye çalışan, öznenin kendi özüdür. Onlar birleştikleri için biz varız. Cinsel'in hikâye kipindeki çoğulunun şimdiki zamandaki karşılığı 'ego'dur. Görme ediminde 'arka', şimdiki zamanda yaşayan geçmiş gibidir.

İlk sahne görülemez, ona ulaşılamaz. O sahneye tanıklık etmeye olanak yoktur; çünkü bizimle o sahne arasına giren on 'Ay' ayı, aramıza kapatılması olanaksız bir mesafe koymuştur. Hiçbir insan, dünyaya gelmesini sağlayacak tohum boşaldığı sırada yükselen çığlığı kulaklarıyla duyamaz. O çığlık yükseldiği sırada, söz konusu tohumun etkisi henüz rastlantısaldır. Görülmeyen o sahne, her zaman, tasarlanmış bir sahnedir. Kendisinden sonra ortaya çıkan, birbirinden ayrık, bireyselleşmiş öğelerin mizansenidir. Biçimi olmayana biçim veren, var olmayan imgelere imge sağlayan şeydir; özün oluşmasından, gebelikten ve doğumdan önce sahneye ya da maddeye girmiş olan (çünkü insanda cinsel ilişki, gebelik, öz ve doğum zaman içinde gelişip ayrışır), canlandırılamayan şeyin canlandırılmasıdır.

Özne kendi özü üzerine düşünmeye başladığında, işin içine, onu var eden cinsel ilişkinin fırtınalı hareketliliği de kaçınılmaz olarak girer. Cinsel olan, şimdiki zamanda kaleme alınamaz. Cinsel olan, içinde bulunulan ânı tanımaz (bizi bile tanımaz). Cinsel olan, ister istemez mutlak geçmişe aittir. Cinsel olan, belirsiz bir geçmişi belirtir. *Sum: Coitabant*. Söz konusu düş cinsel olduğundan, insanlığın aklın-

dan hiç çıkmayan o sahne yalnızca düşlenir ve bir düş olarak canlandırılır. Söz konusu olan, her zaman, insanın elinde kendiliğinden var olan tek 'düşlemleme' olanağından hareketle yaratılmış bir sahnedir; buysa düştür (ve bu düş, söz konusu düşlemleme sonucu ortaya çıkmış canlı sahnedir). Bu 'canlı sahne' rastlantı sonucu, '*sinematografya*' adı verilen bir sanata dönüşmüştür. Sinema, insanlığın bin yıllık, evrensel, bireysel, geceye ilişkin beklentisini bir anda doyurmuş teknik bir buluştur. Epikuros, tanrıların sonsuz göksel atom yağmuru içinde, atomsal yapıları durmadan değişen birer figür olduklarını söyler; buysa onlara yarı saydam bir kontur kazandırır, çok hızlı hareket etmelerini sağlar. Ciceron, Epikurosçuluğu alaya almak için, Epikurosçuların inandığı tanrıların teninin bir 'damlacıklar çağlayanı' olduğunu söyler. Lucretius, 4. kitabının ortalarında şunları yazar (*De natura rerum*, IV, 768): "Hayaletlerin (*simulacra*) hareket etmelerine (*moveri*), kollarını ileri uzatmalarına, öteki uzuvlarını düzenli aralıklarla oynatmalarına şaşmamak gerekir, çünkü düşlerdeki (*in somnis*) imgeler (*imago*) de böyledir. Bir imge kaybolur kaybolmaz, onun yerini hemen bir başkası alır; bu yeni imge bir başka duruş sergiler; ne var ki ilk imge hareket etmiş izlenimi bırakır. Bu değişim çok hızlı gerçekleşir; şeylerin hayaletleri o kadar hızlı, sayıları da o kadar çoktur ki, o çok kısa zaman aralığında fark edilemezler." Eski Roma metinlerini okuduğumuzda, imgelerin içinde bulunduğu tuhaf hareketliliğin, gerçekleştirilmesi olanaksız bir sanatı beklediğini düşünürüz.

❋

Buradan 80 kilometre uzakta, Amalfi'den sonraki koyda, Paestum Dalgıcının Mezarı adı verilen bir mezar bulunur. Bu mezar, Vezüv Yanardağı'nın süngertaşı ve lav püskürtmesinden en az sekiz yüzyıl önce yapılmıştır. Adını, üzerini örten lahit taşından alan bir mezardır bu. Mezarın beyaz fonu üzerinde siyah bir çizgi görülür. Bu, bir 'gölge izdüşümü'dür. Yunanların deyişiyle bir *skiagraphia* (sözcüğü sözcüğüne, yazılmış gölge), Plinius'un ifadesiyle bir *umbra hominis lineis circumducta*'dır.

Mezarı örten taşın üzerinde, taş bloklardan yapılmış bir yapının üzerinden, yan tarafında bir ağaç bulunan yeşil sulara atlamaya hazırlanan küçük bir insan figürü bulunur.

Bu sahnenin hangi *muthos*'u (mit) özetlediği bilinmiyor. Aristoteles (*Problèmes*, 932 a), etik ressamların yeşil ile sarı rengi okyanus ile ırmak sularını birbirinden ayırmak için kullandıklarını söyler. Pindaros, bir insanın Hercules Sütunları'nı ölmeden aşamayacağını iki kez yineler. Simonides'in Skopas'a adadığı bir şiir şu sözcüklerle başlar: "Örnek insan (*agathon*) olmak, öteki insanların unutmayacağı (*alathéôs*), elleriyle, ayaklarıyla, düşüncesiyle belleklerde kalan dört dörtlük (*tetragônon*) bir insan olmak zordur." Başka deyişle, insanın yaşarken *kouros* statüsüne erişmesi zordur. *Kouros*, İÖ 7. yüzyılda, mezar heykellerine verilen addır. Bir insanın mezartaşının üzerine, bacakları bitişik, kolları bedenine yapışmış durumda heykelinin yapılabilmesi için, sitenin oyuna başvurmak gerekiyordu. İnsanın yaşarken Hercules Sütunları'nın ötesine geçmesi zordur. Theognis şöyle der: "Hiç doğmamış olmanın iyi bir şey olduğunu düşünüyorum; ne var ki bir kez doğunca, ölümün kapılarını bir an önce aşmak için acele etmek iyi bir şeydir." Bu yaklaşıma, Akhilleus'un Cehennem'de söylediği sözlerde de rastlarız. Akhilleus, insanlara sunulan yazgılar konusunda iki seçeneğimiz olduğunu söyler: İnsan ya bir çiftlikte, adsız, uzun bir yaşamı seçer ya da savaşçının kısa yaşamını seçip ölümsüz bir ada kavuşur. Mezarın kapağındaki adam, bir *kouros* heykelinin insanların belleğine dalış yapması gibi, Hercules Sütunları'nın ötesine, dünyanın öteki yanındaki okyanusa, yani ölüme dalış yapmaktadır. Paestum'daki taşın altına gömülmüş olan ölüm bize, uzun bir yaşama sahip olacak ama gölgede kalacak herkesin belleğinde yaşayacak bir ölüm öyküsü bırakmıştır.

❋

İlk iki korku, karanlıkla ve yalnızlıkla ilgilidir. Karanlık, görülür olandan yoksun kalmaktır. Yalnızlık, anneden ya da onunla aramızda bağ kuran nesnelerden yoksun kal-

maktır. Bu dehşetler insanın yabancısı değildir: dölyatağının belirli bir biçimi olmayan, karanlık, sonsuz uçurumuna düşmek, yeniden cenin haline gelme korkusu, yeniden hayvan haline gelme korkusu, boğulma korkusu, kendini boşluğa bırakmanın bunaltısı, 'insan olmayan'a ulaşmanın dehşeti. Gizin Oidipus tarafından çözülmesinden sonra, kendini Phikeion Dağı'nın tepesinden aşağıya atan, aynı zamanda aslan, kuş ve kadın olan Thebaili kâhin. Ikaros'un, dalgıcın düşüşünün yerini alan, düşsel düşüşü.

Dünyanın yaradılışı, yeniden sıçramak üzere düşmek demektir. Uçuruma atlamak, ölüme atlamak, önce gelen zamanı oluşturur. Aphrodite, yeniden doğarak denizden yükselir. Dalıcı kuş, gagasında yeryüzünü geri getirir.

Roheim, 1953 yılında öldü. Ölümünden bir yıl önce *The Gates of the Dream* (Düşe Açılan Kapılar) adlı, Sandor Ferenczi'ye adadığı son yapıtını yayınlamıştı. Roheim, insanın kurduğu her düşün, annesinin dölyatağına yeniden düşmek üzere kendi içine dalmak olduğunu söylüyordu. Doğduğumuzda, neredeyse sürekli diyebileceğimiz uyku hali, dölyatağı-içi yaşamı 'sürdürür' Gerçek, uyanış gibi, açlık, üşüme ve acı veren arzu ânından başka bir şey değildir. Yaşlılık, bedeni uykudan yavaş yavaş uzaklaştırır ve onu dölyatağından dışarı, ölümün (artık düş görülmeyen uykunun) kucağına atar.

Bizler, her gece Hades'e inip orada kendi imgesine dönüşen ve cinsel organı bir *kouros* gibi dikilen birer kahramanız. Düşümüz bizi her sabah doğan şafağa emanet eder ve gözlerimiz yeni bir güne açılır.

Pompei hiçliğin içine durmaksızın yeniden dalar. Herculanum durmaksızın yeniden lavlarla örtülür. Artık yararlanamayacağımız, canlı, bizden daha eski bir şey, ruhumuza, arzumuza, arzuyla ilgili anlatılarımıza durmaksızın geri döner. Bu şeyi, hiçbir uygarlıkta, hiçbir toplumda çağdaş olan hiçbir şey benimsemez, karşılamaz, kabul etmez.

Lavlar durmaksızın ilerler, durmaksızın altüst eder, durmaksızın dehşet salar.

Ne var ki, açık havada da durmaksızın taşlaşır. Lav, kendi çıkışının ağzını kendisi kapatır, yapıtlarda taşlaşır, dilde kemikleşir, soğurken kararır, saydamsızlaşır.

Aiskhylos'un, *Yakaranlar*'da Pelasgos'a söylediği şu sözleri durmaksızın yinelemek gerekir: "Evet, derin bir düşüncem (*batheias*) olsun isterim. Evet, bir dalgıç gibi (*dikèn kolumbètèros*), bakan bir bakış gibi (*dedorkos omma*), uçuruma (*buthon*) inmek isterim."

11

Roma Melankolisi

Böyledir dünya; deniz yavaşça geri çekildiğinde, dalganın geride bıraktığı izlerden ibarettir. Kabaran dalganın adı, der Lucretius, *voluptas*'tır; kaynağı da, Venüs'e özgü zevkin her birleşmede bir şeyler alıp götürdüğü, fascinus'tur. Resim, gerçekliğin pişmanlık kıyısıdır. *Mortibus vivimus* (Bizi yaşatan ölülerdir). Özgürlüğüne kavuşmuş Romalı köle Musa şöyle der: "Bağrımız, ırmakların ve ormanların mezarıdır." Ben buna Terentius Varron'un şu sözünü ekliyorum: "Çakıl taşları ve çiçekler tanrının kemikleri ve tırnakları gibidir." İnsanlar tükenmez. Kadınlar, erkekleriyle sevişip dünyayı yeni kuşaklarla sürekli doldururlar. Dünyanın 'Sürekli Olgunlaşan'ı, zamanın 'Sürekli Acı Veren'i ile durup dinlenmeden savaşır. Venüs ile Mars sürekli söyleşir, kucaklaşır ve birbirine acı verir.

Erkekler ve kadınlar boşalmadan sonra yorgun ve unutkandırlar. İçlerinde sakladıkları en değerli şeyin küçük bir bölümünü dışarı atmışlardır. Yaşamın özünü salgılamışlardır; ne var ki bunu, yıkanıp temizlenmesi gereken bir kir gibi görürler, çünkü bunun kendilerini gizemli bir biçimde kirlettiğini düşünürler. *Taedium*, tiksinme, doygunluk dönemi, doyurucu bir birleşmenin, zevkin birdenbire terk edip yalnızca izleriyle baş başa bıraktığı bedenler üzerindeki gölgesinden başka bir şey değildir. Çünkü cinsel birleşme, insan yaşamını canlandıran edimlerin doruğudur, o doruktan iniş de küçük bir ölüm.

Zevki yaşarken, ruhumuzdan bir şeyler eksilir. Bakışlarımız bulanıklaşır. Bitkin hayvanlara dönüşürüz.

Roma melankolisinin bitkin bakışı, utanca ve korkuya özgü kaçıcı bakıştan ayrılamaz. Konsül Petronius şöyle yazar: "Cinsel birleşmeden alınan zevk (*voluptas*) mide bulandırıcı, kısa sürelidir ve Venüs ediminin ardından tiksinme (*taedium*) gelir." Zevk alma edimi, insanın o süre içinde büyülenmek, kendinden geçmek istediği bir telaştır. Doygunluğa ulaşmanın kasılmalarını izleyen an bizi düş kırıklığına uğratır; bu duygu, yalnızca, o ânın öncesinde yaşadığımız zevk atılımından değil, öncesinde geçirdiğimiz saatler içinde, o ânı hazırlayan günler içinde yaşadığımız aydınlıktan, içimizin şişmesinden, aşırı istekten, *elatio*'dan (taşkınlık) kaynaklanır. Ovidius bunun, uykuda telaş içinde 'yenilmiş, bitkinlikten yıkılmış durumda' kaçtığımız bir ölüm olduğunu söyler.

Doğabilimciler, hayvanlarda erkeklerin birleşmeden sonra yaşadığı cinsel isteksizlik dönemini 'doygunluk dönemi' olarak adlandırır. Dişiler, *birleşme sonrası* doygunluk dönemi yaşamaz. Dişiler depresyon dönemini *hamile kaldıktan sonra* yaşar. Erkekler tiksinme duygusundan uykudayken kaçar. Kaçmazlar, ölülerin ve karanlıkların dünyasına, öteki dünyaya koşarlar. Erkeklerin yaşadığı *taedium*, kadınların seviştikten sonra, bebeklerin meme emdikten sonra yaşadıkları dinginlik ve uyarılmazlık evresini düşündürür. Romalılar bunu, bunaltıya düşen ruhun yorgunluğuyla, fırtınasız havada yaşanan deniz tutmasıyla açıklıyorlardı. Eski Romalıların *taedium vitae*'ye, yani 'yaşamdan tiksinme'ye geleneksel olarak getirdikleri çözümleme budur.

Daha da önemli bir giz var. Aşk, yağmacı bir savaş olmadığı gibi, yalnızca yabanıl öpüşmeler de değildir. Aşkın gecesi gündüze doğru yol almaz.

Gece, apayrı bir dünyadır.

Sevişme sırasında mutluluğa ait bir şeyler yitip gider. En kusursuz aşkta, hatta mutlulukta bile her şeyi bir anda altüst eden, insanı ölüme doğru çeken istek vardır. Doyum ânında kabına sığmayıp taşan şiddeti, psikolojik kökenli olmayan bir hüzün bastırır. Korkutucu bir gevşeklik bu şid-

deti aşar. Mutlak gözyaşları birbirine karışır. Cinsel istekte yitip giden bir şeyler vardır.

Ötekine karşı duyduğumuz sevgi yüreğimize oturur. Yaşanmış ânı avucumuzun içinde tutabilmenin olanaksızlığıdır içimizi saran duygu. Geçmişte kalan ve geri getirilmesi olanaksız bir şeye karşı duyulan kıskançlıktır bu. Neşe dolu gevşemenin hemen ardından, yaşananın yinelenemezliği duygusunun gelmesi bizi ağlamanın sınırına getirir. Birçok hayvanın üreme ya da çiftleşme ânında neden öldüğünü anlarız. Bir şeyler bitmiştir. Sevginin en yoğun olduğu anda bir şeyler tükenir.

Taşkınlığın özüne doğru korkunç bir dinginlik yükselir. İnsan her defasında zevk ânında ölebilir. Burada söz konusu olan birleştirici birleşme algılanmaz niteliktedir. Septimius Florens Tertullianus *De anima* adlı yapıtında şunları yazar: "Gelecek kuşakları oluşturacak sıvının boşaldığı doruk ânının sıcaklığı içinde ruhumuzdan bir şeylerin eksildiğini duyumsamıyor muyuz? Bakışlarımızın bulandığı anda üzerimize bir bitkinliğin de çöktüğünü duyumsamıyor muyuz? Bu, ruhumuzun tohum ürettiği anlamına gelir. Çocuğun bedeninin, onu yaratanın ruhunun bir damlasından oluştuğu ileri sürülebilir." *Voluptas*, diyor Tertullianus açık olarak, bakışımızda *prostratio*'nun (bitkinlik) belirmesidir, çünkü görüşümüzün zayıflamasına yol açar. Zevkin göz kamaştıran bir flaş gibi patlaması kendi kendini söndürür. İlksel sahnenin görülmezliği bir yana, görülmezlik içinde gerçekleşmeyen zevk yoktur. Zevk ânı, görünürlüğe açık olan sahnenin görünürlüğünü yok eder. Fascinus, uyuşturucuların uyuşturucusudur. İnsanı kör eder.

Arzu dolu yüzlerde *stupor*'a (donma) yol açmasının nedeni budur.

❋

Cinsel birleşme sırasında giderek artan uyarılma çoğu kez, imge olarak, avını parçalayan etobur ya da kendi türüne saldıran yırtıcı kuş imgesiyle bağdaştırılmıştır. İnsanlar, uyarılmayı bedeni saran, onu bir anda bütünüyle yakan bir ateş olarak düşünmüşlerdir her zaman. Bu şenlik ateşi –yani orgazm, yakıcı doyum olgusunun doruğa ulaş-

nası– bir ara olgu, ek olgu değil, arzunun sona erişidir. İnsanlar, katlanılması olanaksız bir uyarılmayı yatıştırma peşinde koşmaz. Ulaşmak istedikleri şey, uyarılmayı yatıştırmak değildir. Aşk ediminde aranan şey, hiçbir biçimde *taedium vitae*, yani yaşamdan tiksinme değildir. Tüm imgeleri, resimleri, sinemaları, fantasmaları yakıp kavuran sinirsel şenlik ateşidir. Dipsiz kuyunun ele geçirilmesidir. Arzudan önce var olan o bilinmeyen şeye sahip olmaktır.

Gözucuyla bakmak ne demek? Görülmemesi gereken şeye sezdirmeden bakmak demek. Buysa Lorelei, demek. Neriadlar demek.

Dikizlemek (*reluquer*) ne demek? *Lure*, gözünü dikip dikkatle izlemek demek. *Lauern*, pusuda beklemek demek. Buysa, Troilos'u su kaynağında pusuda bekleyen Akhilleus demek. Karabasan, düşümüzde gördüğümüz sahneyi pusuda bekler: Görülmesi olanaksız olan cinsel birleşme sahnesi, uyarıcı olduğu ölçüde dehşet vericidir. Ölüm kurdunun bizi kemirmesi nedir? Kucaklaşmanın yabanıllığı, saldırganlığıdır. Öpüşen dudaklar, aynı zamanda birbirini parçalayan, yiyen dudaklardır. Lucretius'un betimlemesi doğrudur: Cinsel birleşme önce av, sonra savaşım, son olarak da öfkeli bir doyumsuzluktur. Etoburların dişleri üzerinde büzülen, ardından o kanlı sırıtışı ortaya çıkaran dudaklarıdır; biz buna gülme diyoruz. Yabanıl avlanmaları, ele geçirilen avın parçalanmasını anımsatan dudaklardır.

Cinsel zevkin dehşeti, yol açtığı gevşeklikten, fascinus'un kurumasından ve muto'nun penis olarak pörsümesinden, arzunun 'kendinin dışında yolculuğa çıkması'ndan çok, içine daldığı uyku ile bağlantılıdır. Bir daha hiç uyanmama korkusuyla teslim olduğumuz uyku, karşı karşıya kaldığımız ilk 'ölüler evreni'dir. Birbirini kucaklamış olan bedenler, gözle görülmez o imgeyi uykuda yakalar. Bu, Eros ile Thanatos'un özünde yer alan Hypnos'tur.

Doyuma ulaşma arzuyu tehdit eder: Arzunun doyumdan nefret etmesi, gevşemeden, pörsümeden hiç hoşlanmaması doğaldır (bu, katı ilkeciliktir ama aynı zamanda da sanattır). Arzu, can sıkıntısının, tükenişin, doyumun, uyuklamanın, tiksinmenin, gevşekliğin, *amorpheia*'nın karşıtıdır. Her öykü, her mit, her anlatı arzunun yüceltilmesini amaç-

lar, doyum ânına karşı savaşımını sürdürür. Erotik roman ya da pornografik resim (tanım olarak pornografik roman olmadığı gibi, erotik resim de yoktur), hiçbir zaman doyuma ulaştırmayı amaçlamaz, hedefi arzu uyandırmaktır: Dili ya da gözle görülebileni erotik kılma peşinde koşar. Doygunluk dönemini kısaltmayı amaçlar. *Taedium*'a savaş açar.

Taedium vitae, doyum ânını izleyen tiksinme işte bu yüzden, tüm sanatlara, dallarının ağaca bağlandığı gibi bağlanır. Sanat, her zaman arzuyu yeğler. Sanat, yok edilemez arzudur. Doyumsuz arzudur, iğrenmesiz iştahtır, ölümsüz yaşamdır.

❋

Homeros, Bellerophon'un kişiliğinde ilk melankolik kahramanı betimledi. "Tanrıları öfkelendirmek pahasına, Aleion Ovası'nda, kalbi acıyla dolu, tek başına dolaşıyor, insanlardan kaçıyordu." (*İlyada*, VI, 200). *Thymon katedôn*, yani kendi kalbini yiyerek, diyor Homeros. Şairin kullandığı sıfat, melankoliyi kusursuz biçimde betimliyor: ruhun kendi bedenini yiyip bitirmesi. Acınası kahramanın, kendi yansımasının yiyip bitirdiği Narkissos'tan farkı yok.

Parrhasios, Herakles'in resmini yaptı. Parrhasios, Philoktetes'in resmini yaptı. Öykü şöyle: Herakles kendi canına kıymaya karar verdiğinde, Philoktetes onun kendini üzerinde yakacağı odun yığınını ateşlemeyi kabul etti. Herakles de ona yayını ve oklarını armağan etti. Daha sonra Philoktetes de Helena'ya âşık oldu ve Troia'ya gitmek için yola çıktı. Ayağını bir yılan soktu, açılan yaradan o kadar iğrenç bir çürüme kokusu yayılıyordu ki Yunan komutanlar bu kokuya dayanamadı. Odysseus, komutanları Philoktetes'i ıssız bir adaya çıkarmaya ikna etti.

Philoktetes ilk Robinson Crusoe'dur. Augustus'un çıkardığı yasalardan çok çok önce 'bir adaya sürülen' ilk kişidir. İlk keşiştir. Tiberiusların ilkidir.

Eskiler, Parrhasios'un Philoktetes adlı tablosunun onun başyapıtı olduğunu söylüyordu. Parrhasios, Philoktetes'in çektiği acıyı tablosunda o kadar canlı vermişti ki, 'gözüne hiç uyku girmediği' apaçık belliydi. Ressam, onun pı-

narı kurumuş gözüne 'tek bir gözyaşı damlası' resmetmişti. Resimde, öldürdüğü avına doğru, susuzluğunu giderecek bir pınara öfkeyle yaklaşan bir adam gibi, sürünerek zorlukla ilerlerken canlandırılmıştır. Mağarasının yakınındadır. Bedenini kemiren yaradan çok, ona ihanet eden, yalnız bırakan insanlara karşı duyduğu öfke ile dağları taşları inletmektedir. Acı gözyaşları, çürümüş yarasından akan kara kana karışır. "Saçları dikilmiş, yabanıldır. Kurumuş gözkapağının altında donup kalmış bir damla gözyaşı vardır." (Planude, *Anthologie*, IV, 113)

❋

Seneca şöyle yazar: "İnsan, hayvanların en huysuzudur (*morosius*)." Oğul Seneca, İmparator Neron'un başbakanı, tüm canlılardan nefret ederdi. Zevkten nefret ederdi. Yemekten içmekten nefret ederdi. İçkiden nefret ederdi. Paraya tapar, acı çekmekten ödü patlardı. Çok zengin bir kişi olarak öldü. Dile ve iktidara tutkun Seneca, acınası cılızlığın, güçsüzlüğün simgesidir. 'İnsanların akıl hocası' sanını alan ilk kişidir. Katı ilkeci bir insandır. "Ölüm seni, pis kokan, mide bulandırıcı bir göbeğin yanında yatmaktan kurtarır." Bu cümleyi yazan Ermiş Paulus değildir. Aynı dönemde Roma dünyasının tümü için tek başına kararlar alan Oğul Seneca'dır.

Oğul Seneca, Lucillius'a şunları yazar (LIX, 15): "Biri, mutluluğu (*gaudium*) şölenlerde, zevk âlemlerinde (*luxuria*) arar. Bir başkası, mutluluğu hırsta ve müşteri bolluğunda arar. Şu kişi, mutluluğu metresinde arar. Bu kişi de, araştırmacı olarak gösterişli ve boş uğraşların ya da hiçbir şeye çare olmayan edebiyat uğraşının mutluluk getireceğini sanır. Bütün bunlar, tez kanan insanların kendini kaptırdığı aldatıcı ve geçici şeylerdir (*oblectamenta fallacia et brevia*). Bir saatlik neşe ve çılgınlık (*unius horae hilarem insaniam*) için, uzun süre mide bulantısı (*taedio*) çekmekten farkı yoktur. Halktan biraz alkış, biraz övgü koparabilmek için, yaşam boyu huzursuz olmaya katlanmaktan farkı yoktur."

Seneca'nın kaleme aldığı bu sayfanın her şeyi içerdiği görülüyor. Beslenme, cinsel zevk, hırs, iktidar, bilim, sa-

nat... –bunların hiçbirinin değeri yok. İnsan kendini bir an yirminci yüzyılda sanıyor.

Caelius, *taedium vitae*'nin ruhsal çöküntü (*maestitudo*) olduğunu söyler. Seneca da, insana özgü hastalık olan *taedium*'un, insanın, bedeninin iki iğrenç sınır arasında, ona yaşam veren cinsel birleşme ile ölümle gelen çürüme arasında sıkışıp kalmış olduğunu bilmesinden kaynaklandığını söyler. Melankoliyle birlikte (*tristitia* sözcüğü *melagcholia* sözcüğünü karşılar), tiksinmelerin ve nefretlerin oluşturduğu duygu kuyruğu da ortaya çıkar. *Phobos, melagcholia*'ya damgasını vurur (korku, yaşamdan tiksinmeye damgasını vurur). Latince *tristitia* sözcüğü, *dusthumiè*'yi (huzursuzluk), *nausea*'yı (bulantı), gündüzden çok geceyi sevmeyi, çevresine nefret duymayı (*anachorisis*), hiç önemi olmayan şeyler yüzünden dehşete kapılmayı ve cinsel birleşmeden tiksinmeyi aynı kavram içinde bir araya getirir. Bir başka belirti de 'iki omzun arasına doğru yükselen hafif ısırılma' duygusudur. Lucretius, melankolinin belirtilerini beş kategori altında toplar: kaygı, üzüntü, korku, unutma ve vicdan azabı. Bu belirtileri ölümün, uyuşukluğun habercisi olarak kabul eder. Yalnızca Caelius'un üzerinde durduğu, düşünme zorluğundan (*difficultas*) söz etmez. Lucretius böylece melankolik kişinin portresini çizer: *Perturbata animi mens in maerore metuque triste supercilium, furiosus voltus et acer* (Zihni dağınık, acıya ve korkuya gömülmüş, kaşları kaygıyla kalkık, karanlık bakışlı ve öfkeli. *De natura rerum*, VI, 1183). Sonunda, bulantı, melankoli ve deha kavramlarını kesin olarak bir araya getiren Oğul Seneca olur (*De tranquillitate animi*, XVII; 10): "Ruh ancak, sıradan yargılardan (*vulgaria*) ve alışılagelmiş olandan (*solita*) nefret ettiğinde, bir ölümlünün ağzına çok büyük gelecek bir şarkı ortaya koyabilir (*grandius ore mortali*)."

❋

Roma resmi bütünüyle, ahlak dersi çıkarılabilecek anların inceliksiz ya da gösterişli görüntülerinden oluşmuştur. Plinius, Antiphilos'un bir tablosundan söz eder. Bu tabloda, küçük bir çocuk ateşin üzerine üflemekte, böylelikle

kendi nefesiyle kendi yüzünü aydınlatmaktadır. Bu, belirli bir anla ilgili gözbağcılıktır. Bir 'enstantane'dir.

Yaşam, ölümün oluşturduğu fon üzerinde parıldar. Philostrates, bir ölünün kafatasını resmetmiştir. Bu tablo, 'yaşayan dünyanın böbürlenmelerinin' karşıtıdır, ölümün *carpe diem*'idir: Burada söz konusu olan, Horatius'un zamanın *individuum*'u dediği şey ile Lucretius'un ışığın *atomos*'u dediği şeyin içinde yitip gidecek olanın çiçeğini derlemektir. Böyle olunca da freskler, 'dünyaya özgü olan şeylerin anlık görüntülerinin oluşturduğu bir dizi'dir (*praedatio*): Meyvelerin toplandığı andır, balıkların sudan çıktığı andır, avın avlandığı andır.

Üzerinde ince tüylü şeftalilerin olduğu bir dal parçası, içi su dolu bir cam vazonun yanına bırakılmıştır. Vazo pırıldamaktadır.

Bir horoz, sepetin içinden hurma aşırmaya çalışmaktadır. Görkemli bir tavuk, devrilmiş bir ibriğe yaklaşmaktadır.

Bir kuş, bir meyveyi gagalamaktadır. Kızılımsı bir ışıkta (bu ışık, üzerine kıpkırmızı parlak bir elma konmuş pencere pervazından yansımaktadır), arka ayakları üzerine dikilmiş bir tavşan, bir üzüm salkımının tanelerini kemirmektedir.

İncirler, şeftaliler, armutlar, kirazlar, cevizler ve hurmalar, mürekkepbalıkları, böcekler ve istiridyeler, tavşanlar, keklikler ve ardıçkuşları şimdi de aynı. Bunları taşıyan kaplar, şimdi de neredeyse aynı. Yetişmedikleri mevsimde onları 'yeniden topladığını' düşleyen insanın düşünde –onun sonsuz bir açlığa yazgılı oluşu gibi– bir tekdüzelik var. Tarihöncesinden kalma mağaraların duvarlarına yapılmış freskler, av ile yaşamlarına son verilen av hayvanlarının geri dönüşünü sağlıyordu. Afranius, ayrık bir dizesinde şöyle der: *pomum, holus, ficum, uva* (Elmalar, sebzeler, şeftaliler, üzümler).

Seneca, LXXVII no'lu koşuklu mektubunda ona şöyle karşılık verir: *Cibus, somnus, libido, per hunc circulum curritur* (Sofra, uyku, arzu, işte içinde dönüp durduğumuz döngü). İnsanda ölme isteği uyandıran yalnızca cesaret ya da mutsuzluk değildir: 'Tiksinti ya da tekdüzelik de (*fastidi-*

osus) bu duyguyu uyandırabilir' Sunulan yiyecekler, ölümü daha az özleyen ruhların ölülere (tanrılara) yaptıkları sungular, giderek resimlerin resimlere sunduğu sungulara dönüşüyor. Tuhaf olan şu ki, Parrhasios'un, köle Olynthios'un resmini yapmak için yararlandığı sadist fantasmadan hiç uzaklaşmıyoruz. Bebeğini emziren ölü Aristides fantasmasından da uzaklaşmıyoruz. Bu, ölü olmayan, buna karşın ölmekte olan doğa tablolarında sürekli olarak canlandırılan şey, her zaman, şeylerin yok olup gitmeden önceki dokunaklı ve edilgin acıları.

Dalından düşmek üzere olan armutların, aşçının yakalayıp birazdan yemek olarak sunacağı, döşeme taşının üzerinde, davetlilerin önünde sıçrayıp duran barbunya balığından farkı yok. Barbunya, köle Olynthios'tan farklı değil; onun da horozun didiklediği hurmadan, tavşanın kemirdiği üzümden farkı yok. Tapınmaya özgü bu anıştırıcı resimler *obsequium*'u (*servus*'un *dominus*'a tam olarak baş eğmesi) canlandırır. Canlandırılan, tüketilmek olan yazgıları karşısında taşlaşıp kalmış yüzlerdir (*vultus*'lar, *prosôpa*'lar değil). Suskun doğalardır, ama burada söz konusu olan yalnızca suskunluk değildir; karatavuğun gagasının altında duran kirazda bir tür cinsel baş eğiş vardır. Bu, suskun olmaktan çok, baş eğmiş bir acıdır. İsa'dan önce 3. yüzyıl Atinası, İsa'dan sonra 1. yüzyıl Roması, 17. yüzyıl Hollandası aynı kentsel krizi, siteden kopuşu, kırsal alana dönüşü, doğayı yüceltmeyi, düşgücüne seslenen tablolar yaratma dönemini yaşadı. Bu tablolarda, bize aşina hayvanların yaşamayı inatla sürdürdüğünü, kaçıp giden mevsimin geçiciliğinin hareketsiz kılındığını, yiyeceklerin varlıklarını sonsuza kadar koruması için batıl inançla bolluk içinde canlandırıldıklarını izliyorduk. Bu tabloların kamu yerine özele yöneldiğini, megalografi'yi bir yana bırakıp rhopografi'yi (küçük, sıradan nesneleri konu alan resimleri), daha sonra da rhyparografi'yi (döküntüleri, artıkları, değersiz, sıradan nesneleri konu alan resimleri) yeğlediğini görüyorduk: Bu türün dâhi ressamı Bergamalı Sosos'tur. Hegel, Hollanda resmini 'Dünyanın Pazar Günü' olarak nitelemişti. Roma resmi, dünyanın *xenion*'u oldu (konuğa, Doğa'ya, Venüs'e sunulmuş bir armağan). Ressam Galaton, Homeros'u kusar-

ken (*emounta*), öteki şairlerin de esinlerini onun çıkardıkları arasında (*ta emémesména*) ararken canlandıran bir tablo yapmıştı.

❋

Martialis, *concretio*'nun (somut olanın) peşinde koşmuş bir şairdir. Şeylerin yazılabilecek ya da görülebilecek en kaba saba, cinsel, somut, kesin yanlarını görür, kaleme alır. Somut-barok üsluba sahiptir. Mantarları, domuz *vulva*'larını, meşin hokkaları, efendilerin *pueri*'lerin ağzına verdikleri *mentula*'larını, yavru tavşanları, ilk *codices*'leri betimler. Kurtbağrı çiçeklerini betimler. "Kalkan balığı, içine konduğu tabaktan her zaman daha büyüktür," diye yazar. Sıkıştırılıp kupaların içine konmuş kar topaklarından söz eder. Antika koleksiyoncularını, eski tabakları, eski şarapları, Penelope zamanından kalma halıları anlatır. 'Onuncu Kitap'ında, sanatını, bronzu kemiren gri-yeşil küfe benzetir. İnzivaya çekilmeyi, gölleri, İspanya'daki güvercin evlerini, gül bahçelerini düşler. Roma'yı, hatta Momentum'daki kır evini terk edip çocukluğunu yaşadığı çiftliğe, Bilbilis'e çekilmeyi düşler.

Nerva, Traianus'un onayı ile iktidara geldiğinde, Martialis, Quirinal'den ayrılır. Doğduğu topraklara, İspanya'ya hareket eder.

Bu yolculuğun masrafını genç Plinius üstlenir. Bilbilis'e ulaşır. Önceleri, sabah saat dokuzdan önce kalkmamak, Roma'daki giysilerini sırtına geçirmemek, çam odunu ile ısınmak ona müthiş zevk verir. Sonradan, bir gül bahçesi ile bir göl arasında kırda yaşamak onu sıkar; 'beyaz güvercinliğinde' kocayıp gitmenin hıncına ve ölümün gölgesine karşı durmakta zorluk çeker.

Martialis, siteden kaçan edebiyattır.

Oysa yüzyıl önce işler böyle değildi. Horatius, özgürlüğünü kazanmış bir kölenin, Vergilius ise bir çömlekçinin oğluydu. Sanatlarının, hizmet etme sanatı olduğunu, yani amacının hoşa gitmek olduğunu düşünüyorlardı. Saray sanatı yapıyorlardı. İçinde yaşadıkları siteye değil, saraya sesleniyorlardı.

Martialis ise bundan böyle Urbs'a da (kent), prensin sarayına da seslenmez; onun seslendiği, kuş uçmaz kervan geçmez kırlardır.

*

Romalılar, ölümden önce yaşanan güne takılmışlardı. Propertius, aşk ile ölümü birleştiriyordu (*İçli Şiirler*, II, 27): "Bilinmeyen bir anda gelecek olan ölüm (*incertam funeris horam*), işte, ölümlüler, gözlerinizin her yanda korkuyla aradığı şey bu. Yuvamız alev alıyor (*domibus flammam*), evimiz yıkılıyor (*domibus ruinas*). Dudaklarımıza götürdüğümüz şu kupa belki de bizi öldürecek. Ölümün saati ve yüzü, bunu ancak bir âşık bilebilir (*solus amans novit*)." Daha ilk kitabında şunları okuruz: "En uzun aşklar (*longus amor*) bile hiçbir zaman yetmez insana. Beni en çok dehşete düşüren şey şu: son nefesimi verirken aşka doymamış olmak. Oysa benim küllerim (*meus pulvis*) bile senin anını saklayacak. Biz ancak kısa süren bir aydınlığın tadını çıkarabileceğiz. Gece bekliyor bizi, düşü olmayan ağır bir uyku. Kendi hesabıma, kendimin çaresiz bir imgesi (*imago*) olarak karanlıklar evine indiğimde, her zaman sana ait olmayı sürdüreceğim. Büyük bir aşk (*magnus amor*), ölümün kıyısını bile aşabilir."

Baba Seneca, ölümden önce gelen an konusunda görkemli bir tartışma aktarır bize. Cornelius Severus, savaştan bir gün önce akşam yemeği yiyen (*in posterum diem pugna*) askerleri anlatır. Askerler çimenlerin üzerine uzanmışlardır (*strati per herbam*). Şöyle derler: *Hic meus est dies!* (Bugün hâlâ bana ait!) Bu sözlerden iki tartışma doğar. İlki etiktir: Bu askerlerin kınanması gerekir, çünkü yarından ümit kesmişlerdir (*crastinum desperent*). Yakınmaları bozguncudur. "Romalı ruhunun büyüklüğünü (*romani animi magnitudo*) koruyamamışlardır." Lakedemonialı herhangi bir asker onlardan daha üstündür, çünkü o, yenilgiyi düşünmez. Lakedemonialı asker şöyle derdi: "Yarın benimdir."

İkinci tartışma dilseldir. Porcellus, Cornelius Severus'un, askerleri tek tek konuşturup çoğul şahıs kullanmamasını, örneğin *Hic noster est* (İşte 'bizim' son günümüz) ye-

rine, *Hic meus est dies*, deyişini bir dil yanlışı olarak kınıyor. Ne var ki Baba Seneca, bu noktada tartışmaya karışıyor: Porcellus'un yaptığı bu kınamayı kınıyor. Çünkü deyişin güzelliği, diyor, ölmeden bir gün önce çimenlere uzanmış olan askerlerin, başlarına gelecek tragedyadan koro halinde (*in choro*) söz etmeyip herkesi tehdit eden ölümü her birinin kendi hesabına (*singuli*) dile getirmesinden geliyor: *Hic meus est dies* (Bugün hâlâ bana ait). Buradan da ölüm korkusunun kahramanca olabilmesi için, zorunlu olarak kişisellik taşıması gerektiği sonucuna varıyor.

Askerlerin her biri söz konusu uçuruma teker teker dalıyorlar. Burada Horatius'un sözüne geliyoruz: *Nescit vox missa reverti.* Her birinin sesi, yitik sestir.

❋

Romalıların *taedium*'u 1. yüzyıl boyunca yaygınlaşır. Hıristiyanların *acedia*'sı ise 3. yüzyılda ortaya çıkar. 15. yüzyılda *melankoli* olarak yeniden ortaya çıkar. 19.yüzyılda *spleen* olarak yeniden belirir. 20. yüzyılda *depresyon* adıyla yeniden karşımıza çıkar. Bunlar yalnızca birer sözcüktür. Ne var ki içlerinde acı bir giz barındırırlar. Tarif edilemez bir şey. Bu tarif edilemeyen şey, 'gerçek'tir. Gerçek ise, sönüklüğün içinde en sönük olanın gizli adından başka bir şey değildir. Doğrusunu söylemek gerekirse, dilden başka hiçbir şey dil değildir. Dil olmayan her şey de gerçektir.

Taedium vitae, yalnızca gerçeğin geri dönüşüyle bağlantılı değildir. Zaman halkasını kırar.

Erkek cinsel organını arzulamış, onu sönük haliyle görmek istemiş olmak, tuhaf bir büyülenmeyi de her zaman beraberinde getirir; bu, 'paleolitik ile zaman kayması'dır. Arzu ile korkunun kökeni aynıdır.

Korkuyor. Yüreği korku dolu. Heykel gibi kaskatı duruyor.

Arzu ediyor. Heykelden farkı yok.

Tıpkı korku gibi, zevk de avını aynı biçimde 'büyüleyip' taşlaştırır. Şahinin tehdit ettiği serçe, kendini avcının gagasına, dolayısıyla da ölüme atar. Büyülenme işte budur:

içimizde uyandırdığı bunalımdan kaçmak için bizi ölüme atılmaya sürükleyen şey.

Arzu korkudur.

Bu kitabı yıllardır neden yazıp durdum? Bu gize meydan okumak için: Arzu, insanı katılaştırır.

Arzu, görmek istediği şeyi görünmez kılar.

Zevk, arzunun perdesini aralamaya başladığı şeyi görünür olmaktan çıkarır.

❋

Acedia, Hıristiyanlarca bir *vitium* (ölümcül günah) kabul edilir. Dikkatini toplama yeteneğinden yoksunluktur. Hiçbir şeye, hatta iyiliğe, hatta geleceğe, hatta tanrıya ilgi duymamaktır. Şeytansı uyuşukluktur. Kendi canına kıymaya yol açan büyülenmedir. Hıristiyanlaşan Romalıların gözünde, *taedium*'un, içimizi kemiren vebaya sınırsız yatkınlığın, güçsüzlüğün, iradenin yok olmasının, zevklerden olabildiğince kaçışın doruk noktası olan hiçbir şeyi çekici bulmamanın, yaratıcısına (biyolojik fascinus'a değil, teolojik deus'a) başkaldırmaya yol açan yaşamdan nefretin üzerimizdeki etkilerini artıran depresyondur.

Petrarca, *Secretum* adlı yapıtında şunları yazar: "*Taedium vitae* (yaşamdan tiksinme), yalın varoluşun tek çetin, acı ve dehşet verici tutkusudur." Petrarca, bu düşüncesine dayanarak nedensiz olarak dökülen gözyaşları izleğini, bu olağanüstü izleği geliştirir. Bu, *acedia*'ya, katıksız hüzne ve cisimleşmiş olmanın nefretine kapılan yaşamın son derece zayıf düşmesidir. İnsanı, fascinus'u geri iterken hipnotize eden ölümün ta kendisidir. Bu duyguyu Yunanca'da yeniden anlamlandırma kaygısını güden iki Rönesans, karşılık olarak melankoli sözcüğünü ileri sürdü, böylelikle de insanlık tarihinde iki anıtsal ve özerk aşama olan, Romalıların *taedium*'u ile Hıristiyanların *acedia*'sının yüzyıllar boyu silinip gitmesine, gözlerden ırak kalmasına neden oldu.

İngilizler, Latince eski *addictio* sözcüğünü yeniden ele alarak ona, kendini seçtiği zehre veren uyuşturucu bağımlısı anlamını yüklediler. *Obsequium* sözcüğü, bağımlılığa kavram olarak bağlanma ile karşılanabilir. Eski Roma için

düşünülemeyecek bir duygu olan günah duygusu, *obsequium* sözcüğünden türemiştir. Günah duygusunu ben şöyle tanımlardım: bağımlılığa, kendini yok edecek ölçüde bağlanış. Günahı besleyen içsel suçluluk duygusu, köleliğe özgü eski bağımlılık ortadan kalkar kalkmaz, paniği ortadan kaldıracak ölçüde gelişir.

12

Liber

Genç kız derin düşüncelere dalmış. Balmumundan tablet üzerine yazı yazdığı iğne kalem dudağına değiyor. Kalemin ucunu dudağının etli bölümüne hafifçe bastırıyor. Gözlerinin dalıp gitmesine yol açan bir yoğunlaşma ânında yakalanmış. Sevimli görünmeye çalışmıyor, o kadar dalgın. Sol elinde, balmumundan, birbirine bağlı dört tablet tutuyor.

Yazmaya koyulmadan önce, *stylus*'unun ucunu dudağının etli kıvrımına dayamış olan genç patricius düşünüyor. Yazacaklarını düşündüğünden, gözleri dalgın. Yüzünde, kendini bütünüyle ötekini düşünmeye vermiş bir ifade var.

Bakışları, ruhunun akıp gittiği o görünmez kişiye dönük. Gözlerini, yaşadığı yerden öteki dünyaya, görmek istediğini gördüğü dünyaya çevirmiş. Postumiamus'un, Ermiş Hieronimus'u çekildiği hücresinde çalışırken betimlediği mektubunu düşünüyorum: *Totus semper in lectione. Totus in libris est. Non die non nocte requiescit...* (Her zaman kitabına dalmış, okumaya yoğunlaşmış durumda, gece gündüz hiç bıkmaksızın...) *Voluptas*'ın *taedium*'a yol açıp insanı *somnus*'a çektiği gibi, okuma da insanı öteki dünyaya çeker. Yazı da aynı biçimde, ikna etmek istediği öteki'nin ruhuna doğru yapılmış bir atılımdır. Caton'un kadınlara yasakladığı, bilinen dünyadan çekilme, zamanı, beden olarak burada olduğu halde başka bir yerde geçirme, dünyadan bir

tür el etek çekme anlamına gelen, sayrılı biçimde eve kapanmadır.

❋

Liber, büyüleyen tanrının adlarından biriydi. Şarap, eskilerin gözünde öncelikle, etkisi içildikten sonra ortaya çıkan ve sonuçta insanı melankolik *nausea*'ya kadar götüren şey değildir. Şarap (*Liber*) öncelikle erkeğin cinsel organını sertleştiren şeydir (Silena, Bacchus). Ardından, siyah rengi ve kıvamıyla (sıcak suyla karıştırılırdı) yapay kara safra (*mélagcholia*, hüzün veren şarap, kişinin *èthos*'unu artıran, karakterini ortaya çıkaran şarap) ile çağrışım yapan şeydir. *Non facit ebrietas vitia sed protrahit* (Esriklik kusurları yaratmaz, ortaya çıkarır). Dionysos, şarap aracılığı ile cinsel organı ortaya çıkarır ve Liber Pater günlerinde yapılan törende, karınlarının altına bağladıkları yapay *olisbos* yüzünden gömleklerinin önü kabaran erkekler tarafından oluşturulan Fascinus kortejini harekete geçirir. *Furor*'u (bu, olgunluğa erişen ruhun çılgınlığı olarak kabul edilir) ortaya çıkarır. Tanrı Liber, insanı 'özgür kılar': cinsel organı sertleştirir, karakteri zorlar. Apuleius, *Kartaca Övgüsü*'nde (*Florides*, XX), Liber'in dört işlevini sıralar: "İlk kadeh, susuzluğu gidermek için (*ad sitim*); ikincisi neşelenmek (*ad hilaritatem*); üçüncüsü arzuyu kamçılamak (*ad voluptatem*); dördüncüsü de çılgınlık içindir (*ad insaniam*)."

Ne var ki Liber, yalnızca büyüleyen şey ve şarap tanrısı değildir. Kitaba da Liber adı veriliyordu.

Sessizlik içinde okuyorlar. O okurların okuduğu Latince sözcüklerdi. *Mortibus vivimus* (Bizi yaşatan ölülerdir). Özgürlüğünü kazanmış köle Musa'nın, çağdaşları tarafından çok eleştirilen parçası daha da güzeldir: "Şurada burada uçan tüm kuşların, yüzen tüm balıkların, hoplayıp zıplayan tüm yırtıcı hayvanların mezarı (*sepelitur*) bizim midemizdir. Neden bu kadar çabuk öldüğümüzü (*moriamur subito*) şimdi düşün bakalım. Bizi yaşatan ölülerdir." Yunanlar phallos sözcüğünü söylemeye çok utanır, bu sözcüğü söylemek için örtmece deyişlere başvururdu: Bu organa *physis* (doğa), *charis* (sevinç), *pragma* (nesne) ya da *deina* (harika-korkunç şey) adlarını takmışlardı. Artemidores'in söylediğine göre, kadın-

ların erkeklik organına yaygın olarak verdikleri ad *to anagkaion*'du (zorlayıcı). Ama bizler, bizim ölü hayvanlarımız, zevklerimiz, ölüdoğalarımız, ruhumuzun derinliğindeki Latince sözcüklerdir. Ateş, dilin altında kuluçkaya yatar. *Gaude mihi* (Bana zevk ver), 'godemiché'ye (Fr. yapay cinsel organ) dönüştü. *Cunnus*, 'con' (kadının edep yeri), *quoniam, casus*, 'cas' (durum), *causa*, 'chose' (şey) sözcükleri 18. yüzyılda öldü; ne var ki bunların yerini alan sözcükler şaşırtıcı biçimde Latince bir biçimi korudular: 'pénis, phallus, utérus, hymen.' Dil durmaksızın doğuruyor; ilksel anadil sövgü dilidir, yani edebe aykırılığın en çok arandığı dildir. Musa'nın mezarı hiçbir zaman örtülmedi. Bu dil Latince'dir. Bizim dilimizden önce gelen, bizi doğumumuzdan öncesine götürür. En eski dil katmanı (Latince), en eski sahneyi betimleyecektir.

Çocukken okul bahçesindeki tuvaletlerin tahta kapılarında üşüyerek ve tiksinerek okuduklarımız, yüzme havuzlarının kabin kapılarının içine kazıyarak yazdıklarımız, ormanların sık ağaçları arasında, gölgede yüzümüz kızararak, ellerimizi öne uzatarak, titreyerek mırıldandığımız sözcükler, bizden önce konuşulan dilin –konuşulduğu çağın içerdiği şiddet ve kaygı bakımından– barındırdığı en sıkıntılı, en ilginç, en çok bilgiçlik taslayan yanlarını ortaya koyar. İçinde yaşadığımız toplumlar, bilimsel ya da erotik kitaplarda, yeniyetmelik çağımızda, odamızın gölge bir yerinde doymak bilmez, yanlış, kalbimizi çarptıran bir hevesle öğrendiğimiz anlamı açık, batıcı sözcükleri neden hep Latince biçimleriyle korur? Çünkü edebe aykırı olmak için yaratılmış ve edebe aykırılıkları dilin var olmadığı öteki dünya ile bağdaşan bu sözcükleri yoluna yordamına uygun kılmak onlara saygısızlık olurdu. Bu sözcüklerin kaba ve uygunsuz biçimlerinden onlara ihanet etmeden kurtulamazdık. Edebe aykırı sözcükler aşk sözcükleridir, çünkü dilin gevşemesine izin vermezler. Bu sözcüklerin başının üzerinde taşıdığı ayla utandırıcılık ve iğrençliktir. Bir sözcüğün bir tutkunun can alıcı noktasına ulaşabilmesi için –erkek cinsel organının ancak biçimsiz, ağır, utanç dolu olduğunda aşka hazır oluşu gibi– kaba, ağır, utanç dolu olması gerekir; ancak böyle bir sözcük o noktaya ulaşabilir. Söylenebilir olanın, *status*'un çerçevesi içine giren ve oradan gelen

her şey, insanın söylerken boğazında düğümlenen şeye ihanet eder; arzunun çevresinde dolanır durur; böyle olmayan sözcüklerin sahip oldukları eli açıklığı ortaya koymasına zarar verir. Fescennin dizelerini tanımlayan şey, bu dizelerin *horridus* (iğrenç) nitelikli olmalarıdır. İmparatorluk Hıristiyan dinini kabul etmiş olduğu halde, İmparator Avidus'un damadı, Clermont Piskoposu Sidonius Apollinaris 475 yılında, güzelliğin betimlenmesinde kullanılan akışkan, gevşek, kayıcı üslubun karşısına, *torosa et quasi mascula* (sinirli, dolayısıyla da erkeksi) üslupla çıkmayı sürdürür. Fulvius'un Augustus'a söylediği sözlerdeki şiddet var olmayı sürdürür: *Aut futue aut pugnemus* (Ya beni becerirsin ya da savaş çıkar). Seçim hep aynı, hep en basit olan seçimdir: Venüs ya da Mars. Laclos, Fulvius'un isteğini Valmont'un ağzından, Augustus'un yanıtını da Mme de Merteuil'ün ağzından vererek söz konusu sahneyi tersine çevirmiştir. Mme Verteuil şu yanıtı verir: "Öyleyse, savaşalım!"

❋

Septumius'un bilmecemsi ve müthiş bir sözü vardır: *Amat qui scribet, paedicatur qui leget* (Yazan becerir. Okuyan becerilir). *Auctor* (yazar), *paedicator*'dur (beceren). Bu, Romalı özgür erkeğin *status*'udur. *Lector*'a (okur) gelince, o *servus*'tur (köle, boyun eğen). Okuma edimi edilginliği getirir. Okur, bir başka *domus*'un kölesi haline gelir. Yazmak, arzu eder. Okumak zevke ulaşır.

Zevke ulaştığında her erkek, her kadın edilgendir. Âşık kadın, kollarını temel edilginlik içinde havaya kaldırır. Temel edilginliğin içinde dolaşan bir korku vardır. Kadının zevk alışı, çağrısız gelenden zevk alan bir korkudur. Zevk her zaman çağrısız gelir. Cinsel zevke ulaşma, arzu içinde olan bedeni her zaman şaşırtır. Onun şaşırması, şaşırma adı verilen şeydir. Zevk, dehşeti ve kendinden geçmeyi hiçbir zaman birbirinden ayırmaz.

Platon'a göre, korku güzelliğin ilk armağanıdır. Korku, bilinmeyen bir şey ile senli benli oluştur. Bu deneyim, kadın bedenini keşfeden erkeğin deneyimi ile karşılaştırılabilir. Şu küçük farkla ki: Arzu etmek, bilinmeyenin ışılda-

masına izin vermek değildir. Bakış ânında ve gizli olanın ortaya çıkış ânında korkuyu hareketsiz kılmak değildir.

Çünkü Aktaion, tanrıça karşısında hayvana dönüştüğünde korkuya kapılmadı. Hayvana dönüştü sözü, bedeninin alt bölümü tanrıçayı arzu etti, anlamına gelir. Güzellik onun örtüsünü kaldıran bir avcı olduğu için hayvana dönüştü. Çünkü kadın avcının tanımı, 'bir avı arzu eden kişi'dir. Attika'daki Brauron'da, beş ile on yaş arasındaki Atinalı kızlar evlenmek umuduyla ailelerinin yanından ayrılmak, Artemis Tapınağı'nda kendilerini 'ayılaştırmak' zorundaydılar. Kendilerini tapınağa kapatan bu küçük kızlar, ayıyı (tanrıçayı) taklit ediyor, onun tapınağında besleniyorlardı.

Kadınla erkek arasında, evin hanımıyla evin erkeği arasında olduğu gibi, yalnızca korku alışverişi söz konusudur.

Lectio (okuma), *obsequium*'dur (itaat). Yaşam, cinsel durgunluk döneminde, yani cinsel isteğin doyurulduğu doygunluk döneminde, alınmış olan zevki, anlatılarda yeniden canlandırarak ya da resimlerle canlandırarak ikiye katlar. Anlatı, cinsel organdan da fazla, durmadan 'Daha!' der. Çünkü onun aldığı kendine özgü zevk, *voluptas* (cinsel zevk) değil, o zevki yalnızca arzulamaktır. Onun özü, duyduğu arzudur. Onun arzusu, cinsel organın sertliğini kazandığı –dölleyici özelliğinin ortaya çıkması için öyle olması gerekir–, anlatısal entrikayı dilin ortaya çıkmasından çok önce yaratan, art arda gelen bölümlerdeki entrikayı içeren en eski sahneyi yakalamaktır. Entrika, bize zaman sunan, önceki ile sonraki an arasındaki ânı, aklımızdan çıkmayan o görülmez sahneyi, düşlenen sahneler halinde kurgulamamamızı sağlayan şeydir. Entrikanın 'özetleyici' ânı, her zaman ve hiç şaşmaz biçimde, Roma resminin konusudur. Fresk, bu yoğunlaşmış ânın *spatium*'udur (alan).

İS 4. yüzyılda Ermiş Augustinus'un *İtiraflar*'ında betimlediği şey hâlâ Roma fresk leridir, en yalın betimleyici öğelerle (bir ağaç, bir bank, bir kitap) canlandırılan sahnelerdir. Augustinus, Alypius ile bahçeye iner. Alypius'tan ayrılır. Kitabını (*codex*) bankın üzerine koyar. İncir ağacının (*fici*) altına uzanır. Bahçe duvarının öte yanında şarkı

mırıldanan bir çocuğun sesini duyar: *Tolle, lege. Tolle lege* (Al, oku. Al, oku). Bunun üzerine, gözlerini bankın üzerindeki kitaba çevirir ve ağlar.

❋

Yaşlı Plinius –ya da Veronalı Plinius– çok okuyan bir kişiydi. Gün doğmadan kalkar; yemek yerken, gezinirken, banyo yaparken, hatta dört sıra kürekçinin götürdüğü teknenin içinde, Vezüv'ün küllerine yaklaşırken sürekli okurdu.

Genç Plinius –ya da Comolu Plinius– amcasının bu tutkusunu sürdürdü. Plinius, Suetonius'u koruması altına aldı. Martialis'e yardım etti. Tacitus'un dostuydu. Gaston Boissier Roma İmparatorluğu'nun son dönemi için şöyle der: "Edebiyatın bu kadar çok sevildiği bir başka çağın var olduğunu sanmıyorum." Caius Sollius Apollinaris Sidonius, Vandallar geldiğinde, Roma'nın Genseric tarafından yağmalanmasından sonra şunları yazmıştı: *Ego turbam quamlibet magnam litterariae artis expertem maximam solitudinem appello* (Benim için mutlak yalnızlık, ne kadar büyük olursa olsun, yabancı insanların oluşturduğu bir kalabalığın kendini edebiyata vermesidir).

Plinius'un Toscana'daki villasının içinde yaptırttığı ısıtılmış, ses geçirmez hücresini –Marcel Proust'un Paris'teki mantar kaplanmış çalışma odası gibi– betimlemiştim. Plinius şöyle çalışıyordu: Zamanının o kadar büyük bir bölümünü okumaya ayırıyordu ki gözleri ağrıyordu (gözündeki bu rahatsızlık belki de Vezüv Yanardağı'nın patlaması sırasında püskürttüğü küllerden ve kükürt gazından kaynaklanıyordu). Gözlerinin tedavisini Cornutus'a bırakırken ona şunları söyler: "Buraya her yanı kapalı, odayı andıran (*quasi cubiculo*) bir arabayla geldim. Elime kalem almıyorum, hatta okumayı bile bıraktım. Yalnızca kulaklarımı çalıştırıyorum (*Solis auribus studio*). Yaşadığım odalarda ışığı kalın perdelerle yumuşatıyorum. Ya köleler bana bir şeyler okuyor ya ben onlara bir şeyler yazdırıyorum."

Fuscus'a şunları söyler: "Pencerelerim kapalı duruyor (*Clausae fenestrae manent*). İnsanın dikkatini dağıtan her şeyden karanlık ve sessizlik sayesinde inanılmayacak ölçü-

de kurtulup özgür (*liber*) ve kendi kendimle baş başa kaldığımda (*mihi relictus*), ruhumu gözlerimin hizmetine değil, gözlerimi aklımın hizmetine veriyorum (*sed animum oculis sequor*). Yazılarımı kafamın içinde yazıyorum. Kalemle yazarmış gibi. Sözcükleri seçiyor, onları düzeltiyor, yazıyı kısaltıyor, uzatıyor, bunu belleğimin izin verdiği ölçüde yapıyorum. Sonra bir sekreter (*notarium*) çağırıyorum; penceremi açtırıyorum; hazırladığım yazıyı yazdırıyorum; bu sekreter gidiyor, yeniden geliyor, yeniden gidiyor. Böylece, dört-beş saat geçtikten sonra, terasa çıkıyor ya da kemerli sütunların altına gidiyor, orada düşünmeyi ve yazdırmayı sürdürüyorum. Arabaya biniyorum. Arabada da, gezinirken ya da yatağımda yaptığım gibi çalışmayı sürdürüyorum. Biraz uyuyorum. Sonra dolaşıyorum. Ardından gırtlağımı ve ciğerlerimi güçlendirmek için Yunanca ya da Latince bir söylevi yüksek sesle okuyorum. Yeniden gezinti yapıyorum, masaj yaptırıyorum, egzersizlerimi yapıyorum, banyo alıyorum. Yemek sırasında, masada yalnızca karım ve birkaç davetli varsa, biz yemek yerken kölelerden biri bir kitap okuyor. Akşam yemeğinden sonra, tiyatro seansı oluyor ya da bir müzikçi lir çalıyor. Daha sonra, kültürlü kölelerimle gezinti yapıyorum. Çeşitli konularda yaptığımız eğitici konuşmalar sayesinde, ne kadar uzun olursa olsun gün çabucak bitiyor. Avlanmaya gidecek olursam, şimşir tabletlerimi yanıma almadan hiçbir zaman yola çıkmıyorum."

Plinius'un, Tacitus'a yazdığı bir mektup, kitaplarla vahşi hayvanlar arasında bölünen ve bütünüyle Romalılara özgü olan bu ilgiyi gözler önüne seriyor: "Bana güleceksin, Tacitus. Çok güzel üç yabandomuzu avladım (*tres apros pulcherrimos*). Eski Etruria ormanlarından birinde avladım onları. Avlanma ağlarının arkasına oturmuştum. Kargım (*venabulum*) ve mızrağım (*lancea*) yanımda duruyordu. Bunlar benim kazı kalemim (*stilus*) ve yazı tabletlerimdi (*pugillares*). Düşüncelere dalmıştım (*meditabar*) ve notlar alıyordum. Kendi kendime şunları söylüyordum: Ellerim boş döneceğim belki ama yazı tabletlerim dolu olacak. Benim bu çalışma tarzımı hor görmemek gerek. Gidip gelen bedenler zihni uyandırıyor. Ormanlar (*silvae*), oradaki yalnızlık (*soli-*

tudo) ve avlanmanın zorunlu kıldığı o büyük sessizlik (*illud silentium*), düşünceyi her şeyden fazla uyarıyor."

Plinius, dışarıda, at üstünde ya da avlandığı sırada yazı yazmayı sürdürebilmek amacıyla gömlekli yazı tabletleri bile icat etmişti.

❋

Plinius döneminde toplumsal statüler geriledi. İmparatorluk yönetiminin çoban köpeklerine dönüşen soylular, kendilerini özgürlüklerini kazanmış kişiler ile kölelerin oluşturduğu sınıfların törelerine adayıp yeni tanrılarını benimsediler; Yunanların eski şeytanlarıyla Babaların eski *genius*'larını yeni *angelos*'larla bağdaştırdılar. 470 yılında, yeni Roma Valisi Sollius Sidonius Apollinaris, Johannes'e şunları yazar: "En alt tabakadan en üst tabakaya kadar toplumsal sınıfları birbirinden ayırt etmeyi sağlayan soyluluk dereceleri artık varlığını yitirdiğine göre, soyluluğun göstergesi bundan böyle yalnızca insanların edebiyat alanındaki bilgileri olacak." (*Epistulae*, VIII, 2)

65 yılında, Neron'un yönetimi altında, Antakya kentinde yaşayan Hekim Luka, kendisine Cleopas tarafından aktarılan ve Kudüs'te gerçekleşmiş bir olayın öyküsünü kaleme alır: Haftanın ilk günü, şafak vakti, Magdalalı Meryem, Joanna ve Maria Jacobi, ellerinde hoş kokulu bitkilerle İsa'nın mezarına gittiklerinde, mezartaşının kaldırılmış, mezar çukurunun dibindeki kefen bezinin açılmış olduğunu gördüler; İsa'nın ölü bedeni ortada yoktu.

Kadınlardan ikisi aynı anda, göz kamaştırıcı giysiler giymiş iki adamın mezarın başında dikildiğini fark etti.

İki melek (*aggelos*), üç kadına şunları söyledi:

– *Quid quaeritis viventem cum mortuis?* (Canlı olanı neden ölüler arasında arıyorsunuz?)

Aynı gün, oradan altmış stadyon uzaklıktaki Emmaus Kasabası'na gitmek üzere Kudüs'ten ayrılan iki adam (bunlardan biri, Luka'nın öyküsünü aktardığı Cleopas'tır), bir yandan yarenlik edip bir yandan yürürken bir adamın adımlarını sıklaştırıp konuşmaya katılmak için kendilerine doğru yaklaştığını gördüler.

Cleopas, Nasıriye Peygamberi'nin üç gün önce Roma lejyonerleri tarafından çarmıha gerilmesinden söz ediyordu. Peygamber toprağa verildiği halde, Magdalalı Meryem daha o sabah mezarı boş bulmuştu.

Yola devam ettiler. Emmaus'a vardıklarında akşam olmuştu ve yabancı daha uzağa gidecekmiş gibi davrandı (*et ipse se finxit longius ire*).

Ne var ki iki adam, yabancıya kendileriyle kalması için ısrar ettiler ve ona akşam yemeğini bir handa birlikte yemeyi önerdiler. Cleopas şöyle dedi:

– *Mane nobiscum quoniam advesperescit et inclinata est jam dies* (Bizimle kal, çünkü gece bastırıyor ve gün sona erdi).

Yabancı, yapılan öneriyi kabul etti.

Hana girdiler. Üç adam yataklarına uzandılar. Sonra dirseklerinin üzerinde doğruldular.

Ellerini yıkadılar.

Yabancı, masanın üzerinde duran ekmeği aldı. Kopardı ve bir parçasını onlara verdi.

Et aperti sunt oculi eorum, et cognoverunt eum: et ipse evanuit ex oculis eorum (Bunun üzerine gözleri açıldı, onu tanıdılar ve o, onların önünde gözden kayboldu). Luka'nın kaleme aldığı Yunanca anlatıdaki ifade daha kesindir: Ve onların önünde 'görünmez' (*aphantos*) oldu.

❋

Sevmek, uyumak, okumak ve '*aphantos*'u görmek'. Okumak, görülmez olanı gözle izlemek demektir. Sözünü ettiğiniz kişi yanınızda durmaktadır. Size, birbirlerine yakın olmayı özleyen kişilerden daha yakındır. Sizin yanınızda öylece 'görülmez halde dikilir'. Kucaklanamayan kişi (yani bizi doğuran kadın) bedeninizi bir gölgeden daha yakın izler ve onun hayalinin akıldan çıkmadığı ve seçilmiş kişiyi göstermeden önce Ay'ın altındaki tutkulu dünyada dolaştığı söylenir. Öyküsü okunan kişi size, sizden daha yakındır. Okuyan kişiye, okunan kitabı tutan –kendi gözünün bile görmeyi unuttuğu– elden daha yakındır. Görüş alanının –gözbebekleri kadar– içindedir. Gözbebeğine Latince'de

pupilla, küçük bebek adı verilir. Böyle adlandırılır, çünkü gözbebeğinin derinliğinde annenin küçük figürü yer alır; bu küçük bebekle tüm zamanların küçük kızları oynayagelmiştir. Tutkuyla seven kişi, sevdiği kişinin gözlerine doğru eğilir. Sevdiği kişinin gözlerine doğru eğilen kişi, orada kendisine aşina gibi görünen silik bir yüz keşfeder; bu yüz onun içine korku salar.

Platon şunları yazar (*Alkibiades*, 133 a): "Karşımızda duran birinin gözüne baktığımız zaman, kendi yüzümüz (*prosopôn*), küçük kız (*korè*) adı verilen şeyde –bir aynada yansıyormuş– gibi yansır. Bakan kişi orada kendi imgesini görür (*eidôlon*). Böylece göz, bakışlarını bir başka gözün en değerli bölümüne diktiğinde gördüğü şey kendisidir."

Modernler, kendine ilk kez bir aynada bakan çocuğun gördüğü –ona güven veren– kendi ikizine 'Narkissos koruyucusu' adını verir. Bu, Romalıların genius'udur, Yunanların, kişinin kendi yansımasını kabullenmesini sağlayan *angelos*'udur. Aynanın 'koruyucu meleği'dir, bedenin 'iyi meleği'dir. Modernler eski Yunanlardan, dinlendikleri sırada ya da şafak vakti cinsel organlarına dokunan erkekleri ve kadınları koruyan Genius'u ya da Juno'yu ifade etmek için *phantasma* sözcüğünü de almışlardır. Erkekler ve kadınlar o anda gördükleri, iradeleriyle olmadığı gibi, bütünüyle iradedışı da olmayan ve sonunda kapıldıkları *voluptas* duygusunun uyanmasına katkıda bulunan bir düşte kendilerinin bir ikiziyle karşı karşıyadırlar. Crébillon'un, 1730'da kaleme aldığı bir yapıt, insanın kendi kendini doyuma ulaştırma fantasmasını işler. Sokrates'in, İÖ 399'da, insanın içinden yükselen sese *daimôn* adını verdiği gibi, Crébillon da yalnız elin şeytanına 1730'da *'sylphe'* adını verdi. *Sylphe*, insanlar hakkında yazılan kitapların en baştan çıkarıcı olanları arasında yer alır.

13

Narkissos

Modern dünyanın, Narkissos'un (Narcissus, Nerkis) kendisine âşık olduğu, bu yüzden de cezalandırıldığı düşüncesini nereden çıkardığını bilmiyorum. Bu miti Yunanlarda bu biçimiyle bulmadılar. Romalılardan da bu biçimiyle almadılar. Mitin bilinen biçimiyle yorumu, kendi bilincine varmışlığın, bedenin kişisel *domus*'una karşı düşmanlığın ve Hıristiyanlığın getirdiği iç yalnızlığa çekilme ediminin varlığını gerektirir. Mit basittir: Avcı bir delikanlı, ormandaki derenin yüzeyinde fark ettiği bakışa yakalanır; bu bakışın kendi bakışı olduğunu bilmez. Onu büyüleyen yansımanın içine düşer, bu göz göze geliş onu öldürür.

Roma fresklerinde Narkissos'u neden kendi yansımasına eğilmiş olarak hiç görmeyiz?

Çünkü o an, *augmentum* ânıdır. Ölümden önceki andır. Eğilecek olursa, kendi bakışıyla büyülenecek ve su onu o anda yutacaktır.

Kendisine dikilmiş bakışın içine daldığında nereye düşer? Sahnenin tam içine düşer: Bir ırmağın, bir çayın ırzına geçmesinden doğmuştur çünkü. Eskiler bu konuda kesin konuşur: Onu öldüren, kendi yansımasına âşık oluşu değildir. O bakıştır.

Narkissos mitinin üç ayrı biçimi var. Boiotia'da *muthos* şöyleydi: Narkissos Thespiae'de oturuyordu. Helikon Tepesi'nde avlanmayı seven bir delikanlıydı. Ameinias adında bir başka avcı delikanlı onu taparcasına seviyordu. Narkis-

sos ona katlanamıyor, ondan sürekli yüz çeviriyordu; o kadar usanmıştı ki günün birinde armağan olarak ona bir kılıç gönderdi. Ameinias bu armağanı kabul etti, eline aldı, evinden çıktı, kılıç elinde Narkissos'un kapısına gitti ve eşik taşına akıtacağı kanın öcünü almaları için tanrılara yakararak canına kıydı. Ameinias'ın canına kıymasından birkaç gün sonra, Narkissos Helikon'a avlanmaya gitmişti; bir pınarın kaynağından su içmek istedi. Bakışı, gördüğü bakışın yansımasında donup kaldı, bu kez canına kıyan o oldu.

Pausanias bundan şu dersi çıkarır: Narkissos, yaşamının baharında ölen ikiz kız kardeşini seviyordu. Bu ölüm onu öyle büyük bir acıya boğdu ki, başka kadınları sevemedi. Bir gün, bir kaynağın sularına eğildiğinde kız kardeşini gördü, onun yüz çizgileri acısını biraz olsun hafifletti. Yolunun üstünde ne kadar kaynak ve ırmak varsa, acısını hafifleten o imgeyi yeniden görebilmek için, kıyısına gidip sularına bakar oldu.

Mit, Pausanias'ın usa yatkın kıldığı bu biçimiyle açıklık kazanmış oluyor: Mitin kahramanı, suyun oluşturduğu aynada gördüğü kendi yüzüne hayranlık duymayı bir an olsun düşünmüyor.

Ovidius da şöyle bir öyküleme yapar: Narkissos, Kephissos Irmağı ile Liriope Çayı'nın oğludur. Kephissos Tanrısı, nymphe'nin zorla ırzına geçmişti. Çocuk doğar doğmaz, Nymphe Liriope, Aonia'ya giderek yaşamın oğluna hazırladığı yazgıyı öğrenmek istedi. Tiresias kördü; iki gözü 'sonsuz gece'yi (*aeterna nocte*) yaşamaya yargılıydı, çünkü zevki hem erkek, hem kadın olarak tatmıştı. Kör Tiresias, Liriope'ye şunu söyledi: *Si se non noverit* (Yeter ki kendini tanımasın).

Narkissos on altı yaşına geldiğinde öyle güzel, öyle yakışıklı bir delikanlı oldu ki, yalnızca genç kızlarla genç delikanlılar değil, nympheler de onu arzu eder oldular; özellikle de Ekho adlı bir nymphe. Narkissos hiçbirine yüz vermedi. Ormanda avladığı ceylanları genç kızlara, delikanlılara, nymphelere yeğliyordu.

Ekho, aşkından yanıp tutuşuyordu. Öyle ki işi, âşığının söylediği her sözcüğü yinelemeye kadar vardırdı. Bu sesleri

duyup başını her yana çeviren Narkissos şaşkına dönmüştü (*stupet*).

– *Coeamus*, (Birleşelim) diye bağırdı bir gün, bedenini göremediği ama onu her yerde izleyen bu gizemli sese. Ses cevap verdi:

– *Coeamus!* (Çiftleşelim!)

Kendini söylediği sözün çekiciliğine kaptıran Ekho, saklandığı ormandan birden çıkıverdi. Koşarak gidip Narkissos'a sarıldı. Narkissos, oradan hemen kaçtı. Yüz bulamayıp hayal kırıklığına uğrayan Ekho, ormana geri döndü. Uğradığı utancın altında ezilerek (*pudibunda*) erimeye başladı. Kısa süre sonra, âşık nymphe'den geriye yalnızca sesi ve kemikleri kaldı. Kemikler taşa dönüştü. En sonunda geriye kalan, yalnızca sesiydi. *Sonus est, qui vivit in illa* (Bir ses, işte ondan geriye kalan buydu).

Yüz bulamayan genç kızlar, yüz bulamayan delikanlılar ve nympheler, tanrılardan öçlerini almalarını dilediler.

Narkissos çok sıcak bir günde avlanmaya çıktı. Avlanmaktan yorulup sıcaktan susadığında, bir kaynağın serinliğinde, elinde mızrağıyla çimenlerin üzerine uzandı. Susuzluğunu gidermek için kaynağın sularına eğildi. Su içerken kendi yansımasını görüp bedeni olmayan bu yansımaya âşık oldu (*spem sine corpore amat*). Sudan başka bir şey olmayan o görüntüyü insan bedeni sandı (*corpus putat esse quod unda est*). Şaşırdı kaldı, Paros Adası'nın mermerinden yontulmuş bir heykel gibi (*ut e Pario formatum marmore signum*) hareketsiz yüzüyle öylece duruyordu (*immotus*). Ona iki yıldız gibi görünen kendi gözlerine hayranlıkla baktı. Saçları da Bakkhus'ün saçları kadar güzeldi (*dignos Baccho*).

Quid videat, nescit; sed quod videt uritur illo (Gördüğü şeyin ne olduğunu bilmiyordu; ama o gördüğü onu yakıp kül ediyordu). *Atque oculos idem qui decipit incitat error* (Gözlerini aldatan yanılgı, bu kez onları kışkırttı).

Per oculos perit ipse suos (Onu öldüren, kendi gözleri oldu).

Ovidius, miti daha da ileri götürür: Cehenneme, Styx Irmağı'nın kıyılarına geldiğinde, Narkissos, cehennemi

baştan başa kat eden karanlık sulara bir kez daha eğilip hayranlıkla bakar.

*

Ovidius, karşılıklı bakışmanın getirdiği öldürücü büyülenmeden o kadar emindir ki, anlatıcı olarak araya girip kahramanına ders verir: "Saf çocuk, kaçıcı bir imgeyi (*simulacra fugacia*) kollarının arasına almakta neden bu kadar inat ediyorsun? Var olduğunu sandığın şey aslında yok. Başını yana döndürecek olsan, sevdiğin o şeyi yitirirsin. Fark ettiğin hayalet (*umbra*), kendi imgenin (*imago*) yansımasından (*repercussio*) başka bir şey değil." Ne var ki, Narkissos, yazarının ona söylediklerini duyacak halde değildir; kendisine bakan o iki gözün karşısında büyülenmiş olarak durmayı sürdürür.

Ovidius, Narkissos'un kendi yansımasında Bakkhus'ün heykelini gördüğünü söyler. Yansıma, benzerlik anlamına gelmez. Horatius'un genç âşığına yazdığı, Ronsard'ın da ondan alarak sevgilisi Cassandre'a adadığı şu od, bunun kanıtıdır: "Kırmızı bir gülü kıskandıracak lal rengi yüzünü sık bir sakal örtecek, ey Ligurinus. Omuzlarının üzerinde dalgalanan uzun saçların dökülecek. Aynaya baktığında bir başkasını görerek (*in speculo videris alterum*) şöyle diyeceksin: Eski yüzüm neden yok bugün? Bugün düşündüklerimi neden düşünemiyordum o zaman!" (*Odlar*, IV, 10) İnsanlar arasındaki benzerlik, akıp giden su kadar değişkendir; kimlikleri de aynı suyun akışı ve çalkantısı gibi kendine özgü olmaktan uzaktır. Eskilere göre, Narkissos'u öldüren, suda gördüğü kendi yansıması değildir, fascinatio'nun bakışıdır.

Roma resminin göstermekten kaçındığı şey bakıştır.

Romalı ressamlar Narkissos'u nasıl resmederler? Ölümünden önceki anda, kemiklerle oynayan çocuklarını hayranlıkla izleyen Medeia'yı resmettikleri gibi. Fresklerde gördüğümüz Narkissos'u, ayaklarının dibinde duran kendi yansıması henüz büyülememiştir. Hava sıcaktır. Ormanın içindeki bir açıklıktayızdır. Genç avcının mızrağı hâlâ elindedir. Ayaklarının dibinde akan suya henüz bakmamıştır. O suya henüz eğilmemiştir. *Repercussio*'sunu (yansıma) he-

nüz görmemiştir – bilinçli olarak belli belirsiz boyanmış o yansımayı biz de tam olarak görmeyiz.

Göz göze gelmekten kaçınmak gerekir. Ne var ki Narkissos, Perseus'un Medusa'nın bakışından kaçmak için önceden düşündüğü hileleri düşünmemiştir. O öldürücü göz göze gelişten haberi yoktur. Arzulu bakıştan, yani fascinus'tan kaçmak için bir *apatropaion*'un var olduğunu bilmez. Ormandaki her derenin suyu Lykosura Tapınağı'nın aynasıdır. Tapınmaya gelen, o aynanın bronzlaşmış karanlık suyunda kendi yüzünü görmüyor, cehennem dünyasındaki bir tanrıyı ya da ölüyü izliyordu.

Eros'un, Psykhe'ye kendi bedeni hakkındaki uyarısı da budur: *Non videbis si videris* (Onu bir kez görürsen bir daha hiç göremezsin).

İleriye bakmak yasaktır (Perseus, Aktaion, Psykhe). Dönüp arkaya bakmak yasaktır. Miti anlatan Ovidius'un, anlatısını kesip Narkissos'a söylediği şey budur ve bunu tuhaf biçimde, Narkissos'tan çok, Orpheus'a söylenmesi gereken sözlerle söyler: *Quod amas, avertere, perdes* (Arkana dönecek olursan, sevdiğin kişiyi yitirirsin). Narkissos, neden arkasına dönmeyi düşünsün ki? Romalı kadınların yana doğru bakışlarında, ya göz göze gelişten kaçışı ya da henüz tamamlamadıkları dönüşün başlangıcını görürüz.

Psykhe, Eros'un bedenini çıplak görmez: Odanın karanlığında, yağ kandilini yüzüne doğru yaklaştırırken omzunu yakar onun. Eros kuşa dönüşüp kaybolur. Lusignan Kontu, tek gözünü Mélusine'i gözetlemek üzere kurşundan duvarın deliğine dayadığında, onu küvetinin içinde çıplak görür: Mélusine balığa dönüşüp kaybolur.

Oidipus kendi gözlerini oyar. Tiresias, zevki hem erkek, hem kadın olarak tattığı için kör edilmiştir. Gorgon, Perseus'un uzattığı aynadaki yansımasının kurbanı olur; bu ayna, Nymphe Liriope'nin Narkissos'a uzattığı suya benzetilebilir. Orfik Eros Phanes hem erkek, hem kadın cinsiyetlidir, ayrıca iki çift de gözü vardır. Çocuk Dionysos, topacı, *rhombos*'u ve aşık kemikleriyle oynarken aynasının içine (dünyaya) düşer, burada Titanlar tarafından parça parça edilir. Dionysos'un aynası, Narkissos'un aynasıdır; aynı zamanda da Augustus'un aynası. Romalılar, neredey-

se her şeyi tiyatro biçimiyle Yunanlardan aldıklarından, Augustus yaşamının son gününde, çevresindekilerden 'bir ayna istedi' Suetonius, İmparator'un ölüm ânını anlatır (*On İki Sezar'ın Yaşamı*, XCIX): "Saçlarını düzelttirdi. Sarkan yanaklarını kaldırttı. Sonra dostlarını içeri aldı ve onlara, yaşam denen o kaba güldürüyü son gününe kadar iyi oynayıp oynamadığını sordu. Hatta, geleneksel sonuç cümlesini onlara Yunanca olarak yineledi: 'Oyunu beğendinizse alkışlayın, hoşnut kaldığınızı (*charas*) hep birlikte belli edin.' Daha sonra onları gönderdi. Hemen ardından, ani bir korkuya kapıldı (*subito pavefactus*). Kırk genç (*quadraginta Juvenibus*) tarafından yönlendirilmekten yakındı ve öldü."

❋

Aktaion, Diana'yı çıplak yakalayacağını bilmiyordu. O göz göze gelişi köpekler parçaladı. Bakış, bilmediği şeyi öğrenme tutkusuyla yanıp tutuşur. Görme isteği, bilinmeyendir. Augustus, Ovidius'u huzuruna çağırır ve bizim hiçbir zaman bilemeyeceğimiz, onun da görmemesi gereken şeyleri görerek koyduğu yasaya karşı geldiği için, 'sert ve dokunaklı sözlerle' onu sürgün cezasına çarptırır. Bu sözler, onun *Tristes* başlıklı kitabının II. cildinin 103 no'lu dizelerinde geçer: "Neden gördüm bazı şeyleri? (*Cur aliquid vidi?*) Gözlerimi neden suçlu kıldım? Hatamı (*culpa mihi*) neden tedbirsizlik ettikten sonra anladım?" Ovidius, kendini Aktaion'la kendi kaleminden karşılaştırır (*inscius Actaeon*). "Tanrılar, kendilerine karşı gelenleri –bunu istemeden yapmış olsalar da– hiçbir zaman bağışlamaz. Beni kaçınılmaz bir hataya (*mala error*) sürükleyen gün, evimi (*domus*) yitirdiğim gün oldu."

Augustus, Ovidius'u dünyanın bir ucuna sürgün etti: Bakire Parrhasia'nın 'buzuldan ekseni' altına. "O zamana kadar kimse bu kadar uzak topraklara sürgün edilmemişti. Benden ötede hiçbir şey yok. Denizin suyunu buzlar taşlaştırmış." Bunlar, bilinçlenmenin sergilendiği ilk sayfalardır. "Ben, boşuna taşa dönüşmek isteyenim. Yazılarımda sözünü ettiğim kişi, benim. Suskunluk içinde ölmemeye çabalıyorum. Kitaplar yazmak, sonu deliliğe varan bir hastalık-

tır." Yitirilen şey, paha biçilmez şey, *monstrum* (canavar), gerçekleşmeyecek düş, mucize, sanat, bütün bunlar kendi aralarında, duraklamasına, kesilmesine olanak bulunmayan bir ilişki içindedir. "Yaptığım iki hata, yitip gitmeme neden oldu: Dizeler yazmam ve yolumu şaşırmam (*Perdiderint cum me duo crimina: carmen et error*). İkinci hatamdan söz etmemem gerek (*silenda culpa*)."

❋

Julius Bassus şöyle diyordu: "Yaptığımızı gözümüzle görmezsek, daha güvenli hareket ederiz. Davranışımız ne kadar acımasız olursa olsun, içimize saldığı korku her zaman daha azdır." (Baba Seneca, *Controversiae,* VII, 5)

Bedenler, kendilerine uzaktan bakamaz. Bedenler, organlarına gerçekten sahip değillerdir. Bedene dalarız, zevke dalarız, ama ona hiçbir zaman sahip olamayız. Aynı şekilde, bir kitabı tutkuyla okuduğumuzda, ellerimizin arasındaki o kitabı artık tutmaz oluruz ve bir varlık olmaktan, kendisinden etkilenen bir beden olmaktan çıkarız. Bedenimiz, *conscientia*'mızda (bilinç) varlığını yalnızca acı çeken beden olarak ya da başkalarının gözünde bir görüntü olarak sürdürür. Âşıkların dramı, kendilerini bedenlerini yitirircesine aşka verememeleridir. Aşk arındırır. Âşıklar, kendilerini birleştiren kucaklaşmayı anımsamazlar, çünkü o kucaklaşmayı hiçbir zaman yeterince yaşamamışlardır. Kucaklaşmayı bedenin sınırına kadar yaşamak aşkın en zor yanıdır. Bedenimizin hakkını hiçbir zaman yeterince vermeyiz. Hiçbir zaman yeterince *immeditatus* (dolaysız) değilizdir. Unutmayı, doyuma hızla ulaşmayı yeğ tuttuğumuzdan, zevke ulaşamayız.

Narkissos, olanaksız kendini görme sanrısını, olanaksız *gnôthi seauton*'u, olanaksız geriye dönüşü ve geçmişe bakışı anlatır. Orpheus, lyra'sının tellerine dokunarak, sevdiği, sonra da yitirdiği bir kadının anısının içinde açtığı yarayı yumuşatmaya çalışıyordu. "El etek çekilmiş kıyılarda yalnız başına ezgiler söylüyordu. Gün başlıyor, gün bitiyor, o hep ezgi söylüyordu. Tenare boğazlarına indi. Korkunun kara sisi ile gece karanlığına bürünmüş kutsal ormanı kat

etti. Maenadlara ve onların korku salan kralına rastladı. Ezgi söylemeyi sürdürdü: Ve bu ezgiyle çalkalanan Hebros Irmağı'nın derinliklerinden, ışıktan yoksun kalmış varlıkların (*simulacra luce carentum*) boş hayaletleri, elle dokunulamayan (*umbrae tenues*) gölgeler ona doğru ilerlemeye başladı. Sayısız bir kalabalık oluşturuyorlardı. Uğuldayan fırtınanın, gece bastırdığında tepelerden kovduğu, ağaç yapraklarının arasına ya da çalılıklara sığınan kuşlar kadar telaşlıydılar. Kadınlar vardı aralarında, kocalar, kahramanların hayaletleri, çocuklar... Çevrelerindeyse kara çamur, fokurdayan sularıyla insanın içine korku salan bataklık vardı; Kokytos Irmağı'nın itici sazları onları birbirine sokulmaya zorluyordu. Dokuz menderesli Styks Irmağı onları boyunduruğu altında tutuyordu. Esen yel durdu. Üç kafalı Kerberos, üç ağzını birden bir karış açıp öylece kaldı. Iksion çarkı ansızın duruverdi. Orpheus, Eurydike ile yeryüzüne geri dönmeye başlamıştı. Proserpina, Eurydike'ye Orpheus'un peşi sıra yürümesini buyurmuştu. Orpheus gün ışığına doğru yaklaşıyordu, tam ışığı gördüğü anda çılgınca bir hevese kapıldı. Durdu (*Restitit*) –gün ışığına neredeyse ulaşmışlardı, Eurydike onundu artık–, ne var ki, her şeyi unutarak (*immemor*), ruhuna yenik düştü ve arkasına döndü (*respexit*). Yüz yüze geldiler. Eurydike'nin gözlerinin içine baktı. İşte o anda, Avernus Bataklığı'ndan art arda üç kez korkunç bir gümbürtü (*fragor*) yükseldi. Eurydike konuştu: 'Opheus, hangi çılgınlık yitirdi beni? Seni hangi çılgınlık yitirdi? İkinci kez dönüyorum oraya. Gözlerimi ikinci kez bağlayıp sonsuz geceye sürüklüyor uyku.' Ve Eurydike, ele avuca gelmez havada eriyip giden bir duman gibi, Orpheus'un gözlerinin önünde bir anda yitip gitti (*ex oculis subito*). Orpheus, gölgeleri kucaklamak için atıldı ama boşuna. Bataklığı bir daha hiç geçemedi. Ölüleri taşıyan Kayıkçı Kharon bunu ikinci kez yapmasına izin vermedi. Daha şimdiden, cehennem kayığının içinde, buz gibi devinimsiz dalgalanarak uzaklaşıyordu Eurydike. Yedi ay akıp geçti. Orpheus, ıssızlığa geri dönen Strymon'da, dağın eteğinde gözyaşı döküp durdu. Başına gelenleri duyan kaplanlar, inlerinde ağlıyordu. Ezgisini duyan meşe ağaçları ürperiyordu. Hiçbir aşk, hiçbir birleşme, ruhunu yumuşatamadı: Ka-

çırılan (*raptam*) Eurydike'nin ardından ağlıyor, Dis'in armağanları onu avutamıyordu. Eurydike'ye böylesine bağlı oluşu Cicones ülkesinin kadınlarını (*matres*) gücendirip öfkelendirdi. Bakkhus adına düzenlenen eğlencelerin yapıldığı sırada, genç delikanlının üzerine saldırdılar, bedenini paramparça edip kırlara saçtılar. Bedeninden kopan başı, Oeagrius Hebrus (Hebros) Irmağı'nın anaforlu sularında sürüklenip gitti. O sırada bile sesi duyuluyor, Eurydike'nin adını haykırıyordu. Son nefesini verirken bile ağzından onun adı çıkıyordu. Dudakları onun adını yineliyordu. 'Eurydike!' Ve kıyılar bu sesi ırmak boyunca yineliyordu: 'Eurydike!'" (Vergilius, *Géorgiques*, IV, 465).

❋

Kendini görme sanrısı ile kendini yok etme edimi arasında yalnızca bir adım vardır. Sonraları, kendinden nefret etme olgusu daha da ileri gitti. İç savaş sırasında bir Roma lejyoneri, bir vatandaşın kellesini uçurdu. Sokağın döşeme taşlarına yuvarlanan kesik baş, katiline şunları söylemeye fırsat buldu: *Ergo quisquam me magis odit quam ego?* (Biri benden, benim kendimden nefret ettiğimden daha çok nefret ediyormuş, meğer?) Bu kişi tarihin kaydettiği, İsa oralara adımını atmadan önce yaşamış ilk Hıristiyan'dır.

Tiresias'ın Liriope'ye verdiği cevap açıktır: "İnsan, ancak kendini tanımazsa yaşamını sürdürebilir." Narkissoslar ölür. *Ego* bir ölüm makinesidir. Fascinus'un (*facinus* Latince'de edimin kendisidir, öldürme anlamını taşır) erotik büyülenmeyi kendine bağımlı kılışı gibi, Narkissos'un kendine (*sui*) çevirdiği bakış da 'kendine kıyan' bir büyüleniştir (*fascinus, facinus*'a dönüşür). Roma sanatçılarının Narkissoslarında sudan yansıyan imge, freskin alt bölümüne yerleştirilmiş bir ayrıntıdır, bazen bu ayrıntıyı freskin alt çizgisinde kemirilip silinmiş olarak görürüz. Sonraları yapılan Narkissoslarda da, bu yansıma ressamın en çok önem verdiği, tuvalin merkezine oturtulmuş bir resim özelliği kazanır. Bu yapıtlardaki benzetiler ya da yansımalar, esinlendikleri örnekten her zaman daha gösterişli, daha büyüleyicidir; çünkü yapıtlar yaşama ve başkalaşıma öncekiler ka-

dar kuşkuyla yaklaşmaz. Güzelliğin donuk katılığı bu yapıtlara usul usul sokulmuştur: Ölüm, onları kazanmıştır. Zihnin yarattığı düşlemlerde, bu düşlemlerin kaynağını oluşturan ve onları daha soylu kılan (düşlemlerimiz o yanımızı daha soysuz da bulsa) bir yan vardır. O yan kendi içinde, bizden farklı olmayan ve onu kendisinden koparıp alarak bedenimizden ayıran bakışa bizi daha az bağımlı kılan bir hayvanı barındırır. Resim sevenler, içlerinde bir kuşkuyu taşırlar. Yaşam, dönüp kendine bakmaz. Hayvanın hayvan yanını, ruhun hayvan yanını diri kılan şey, kendi özünden ayrı, kendi özüne uzak değildir. *Ego* kendi yansımasını ister, içteki ile dıştakinin birbirinden ayrılmasını, birinden ötekine durmaksızın gidip gelen şeyin ölmesini ister. Ayrıca, bir türlü kurtulamadığımız bilgisizliğimizi de, o gidiş gelişlerde sürüp giden yaşamın ta kendisi gibi sevmemiz gerekir. Bir şeyi bildiğini sanan her insan, kendi başından ve kökenindeki rastlantıdan ayrı düşmüş demektir. Bir şeyi bildiğini sanan her insanın başı gövdesinden kopmuş demektir. Kopuk başı, aynanın suyunda yüzer. Onu büyülenmeye (erotik karmaşaya) yargılı kılan şey, aynı zamanda onu delilikten koruyan şeydir.

Roma Patriciusları büyülenmeyi bir yana bıraktılar. Roma Patriciusları kendilerini diriliğin sürekli yanından ayırdılar, arzu ile korku arasında ayrım yarattılar, *eros*'u *pothos*'tan ayırdılar, sevişme ile aşkı birbirinden ayırdılar (duygulara özgü baskıcı ve kuralcı coşku politikaya aittir, hiçbir zaman *eros*'a açılmaz. Her duygu, arzunun tersine, ötekinin üzerinde iktidar kurar, ona bel bağlar; yani öteki ile *feodalis* bir bağ kurar ve ona, içinde rahmin mülkiyeti ile soyun kendisiyle ve soyu belirten adla ilgili sermayenin birbirine karıştığı toplumsal ekonomide bir yük yükler). Erkekler, 'yuva'nın önünde birer yangın söndürücüye dönüşerek cinsel zevkin önüne, yaşamdan iğrenme paravanasını yerleştirdiler, ardından aynı paravanadan bir de beden çıplaklığının önüne çektiler. Kadınlar dindarlığın korumasına sığındılar: Ölü Tanrı'nın imgesinin korumasına, bedeninin belirli bölümleri örtülmüş Tanrı'nın, yaşamı Babası tarafından feda edilmiş Tanrı'nın korumasına sığındılar; ölürken de bu sermayeyi bazilikalara ve kendilerine miras-

çı olarak seçtikleri keşişlerin villalarına aktardılar. Alevler içinde kalmış Troia'da can çekişen babasını sırtında taşıyan Aineias yoktu bundan böyle: Baba Tanrı, dindarlığı, yaşamını bir *servus*'unki gibi feda ettiği Oğul'a karşıt kıldı. Hıristiyanlık, boşanmış, dul ya da evlatlarını miras dışı bırakmış Patricius kadınlarının art arda gelen kuşaklar boyunca birikmesinden doğan dev boyutlu bir taşınmaz mal olayıdır. Hıristiyanlık, anaların sırtlarında taşıdıkları ölü çocuktur. Arzuya karşı duyulan ilk nefret, söz konusu evlat katilliği gereksemesi ile ya da en azından, dinin geleceğini güvence altına alacak taşınmaz mal parkının yayılması ile özdeşleştirecek 'kıta' ile ilişkilidir. Eski Ahit olsun, Yeni Ahit olsun, üremenin, çoğalmanın bir an bile kesintiye uğramasını hiçbir zaman öğütlemedi; buna karşın malın mülkün vasiyetle bağışını destekledi; devlet hazinesi ve devlet yönetimi karşıtı davranışlara, *taedium vitae*'den uzaklaşılmasına da izin vermedi.

Roma cinselliği, bir imparatorun iradesiyle, bir dinle ya da yasalarla bastırılmadı. Roma cinselliği kendi kendini bastırdı. Duygusallık, kurbanın kendini kendi eliyle baskı altına aldığı, ezdiği tuhaf ilişkidir. Köleleştirilmiş uyruklar, kölelik geleneği içine kapanıp güçsüzlükten hoşlanır hale gelerek onları köstekleyen bu ilişkiye bir tanrı gibi tapmaya başladılar. Üstelik bunu daha da pekiştirdiler. Kadın bağımlılığına övgüler düzerek bu köleliği törenlerle, onlara önemsiz çıkarlar sağlayarak yücelttiler; bunun amacı, bunalıma dönüşmüş olan cinsellik korkusunu hafifletmekti.

Yönetimin başına gelen yeni soylu sınıf, yükümlülük kavramını daha da ağırlaştırdı. İmparatorluk hizmetindeki görevlinin *princeps*'e karşı yükümlü oluşu gibi, karı koca arasında kurulan yükümlülük duygusu da karşılıklı seçilmişlik duygusunu içerir hale geldi. Bu duygu, eskiden karıdan kocaya yönelen, yükümlülük içeren ve karşılıksız olan ilişkiyi yeniden düzenler ve (duygusal bağlılığı) gönüllü kılar görünüyordu. Soylu, otokrat, kabile reisi olan aile babası, kabilesi adına savaşım vermeyi kendi isteği ile bırakarak imparatorluk görevlisi, prensin hizmetlisi aile babasına dönüştü. Dalkavukça itaat ile kendi kendini disiplin altına

alma arasındaki mesafe kısadır. Narkissos'a özgü kendini görme sanrısı, sonunda Bellerophon'a özgü kendini yeme, yok etme edimine vardı.

Çıplaklık, başkasının bakışından korkar olmuştu. Daha sonra, tanrının bakışından korkar oldu. Sonunda, kendi bakışı ona korku vermeye başladı. Bu yeni bağımlılıklar, karı, koca ve çocuklar arasında sevimsiz birlikteliğin doğmasına yol açtı. Bu arada, ana ile oğul arasında ensest ilişki giderek lanetlenir oldu; bu davranış, aileye inanca dönüşmüş olan inancı bozuyordu: *Horror* (dehşet) olarak kabul edilmeye başlandı. Oğlancılık, çocuk düşürme ve terk etme biçiminde geleneksel, sakıncasız, açıkça yapılan çocuk düşürme kınanır oldu; bunu yapanlar parmakla gösterilmeye başlandı. Soylu kadınların çocuk emzirmesini hoş görmeyen gelenek –onlar bu geleneği bozmaya niyetli olmasalar da– tartışma konusu edildi. Arleslı Favorinus, Hıristiyan annelere çocuklarını emzirmelerini buyurdu, ama boşuna. Arzu, bağlanmanın, bağımlılığın itici gücü olmaktan çıktı ve bu durum kölelere de bulaşarak onların, senyörlerin yurtluklarına zorla sadık kılınmış olmakla yetinmeyip kendi aralarında birbirlerine sadık kalmalarına ve özgür insanlar gibi birbirleriyle evlenmeye başlamalarına yol açtı. Buna bağlı olarak eşcinsellik, önce sunucusu olmadığından, sonra da meraklısı bulunmadığından, gelenek olmaktan çıkan her şey gibi, giderek marjinalleşti. Utanma, arzulara gem vurma, kendine yeterlik, cinsel eğilimleri frenleme, özünde birbirine bağlı kavramlar olmamakla birlikte, aynı torbaya girdi. Stoacılık, kendine yeterliği o kadar sevdi ki arzu, kaba bir kusur gibi görüldü. Bilge kişilerin karısını, çocuklarını, dostlarını sevmelerine hoşgörüyle bakılabilirdi, yeter ki gerektiğinde bu sevgiden vazgeçmesini bilebilsinler. Paulus'un Romalılara 57 yılında söylediği şu sözler, bir Stoacının ağzından çıkmış kabul edilebilir: *Melius est enim nubere quam uri* (Evlenmek, yanmaktan daha iyidir).

İlk drahoma sözleşmeleri boy gösterdi. Ardından, bu sözleşmelerin içinde, kocanın nikâhsız kadın da, *pais* de almayacağını belirten maddeler yer almaya başladı. Bu evlilik sözleşmeleri yasal hiçbir onay gerektirmemekle birlikte,

Batı'nın ilk evlilik sözleşmelerinin örneklerini oluşturdu. Böylelikle, Epikurosçu öğretinin çömezi olan İmparator Marcus Aurelius'un kaleme aldığı kişisel notlarında, hizmetini gören kızlardan birine (adı Benedicta'ydı), hatta erkek kölelerinden birine (adı Theodotos'tu), ne kadar arzu duymuş olursa olsun, el sürmemiş olmakla övündüğünü okuruz. İnsanın kendisine karşı uyguladığı bu (neredeyse bütünüyle ruhsal) iç sansür, *subjectus et obsequens maritus* izleğinin doğmasına yol açtı. Bu uysal ve itaatkâr koca, neredeyse edilgen koca anlamına gelmektedir. Cumhuriyet dönemi Romalıları, böyle bir kocaya *impudicus* (ahlaksız) koca gözüyle bakarlardı. Erkek, Juno Juga'nın boyunduruğuna girdi. *Genialis* özellikli aşk, *conjugalis* özellikli oldu. Aile sevgisi, zorla sağlanan itaatin (*virtus* ile sağlanan *obsequium*'un), ruhsal ve dinsel özelliğe (*pietas* ve *fides*) büründüğü mittir.

Böylelikle, cinsel ve ailesel ilişkiler, Cicero dönemiyle Antoninuslar dönemi arasında Hıristiyanlığın her türlü etkisinden bağımsız olarak başkalaşıma uğradı. Yeni din, İmparatorluk içinde yayılmaya başladığında, söz konusu başkalaşım bir yüzyıldan bu yana olup bitmişti. İmparatorluğun, Augustus'un ve damadı Tiberius'un yönetimi altında büyük gelişme gösteren yeni itaat ahlakını Hıristiyanlar da kendi hesaplarına, kaldığı yerden sürdürdüler.

Hıristiyanlar, Hıristiyan ahlakını da, Latin dilini de icat etmediler: Tanrı ikisini de onlar için var etmiş gibi, ilkini de, ikincisini de benimsediler yalnızca.

Cinsel ahlak, bir statü sorunu olmaktan bütünüyle çıktı. Bu dönüşüm, İmparatorluk yasalarında hiçbir değişikliği gerektirmedi, çünkü söz konusu dönüşümün gerçekleşmesini sağlayan zaten o yasalardı. Bu gelişme, İmparatorluğun ideolojisinde hiçbir dönüşüme yol açmadığı gibi, Augustus, Agrippa, Mecenius, Horatius ve Vergilius tarafından kurulan yeni tanrıbilim öğretisinde de hiçbir dönüşüme yol açmadı, çünkü söz konusu öğeler yalnızca korunmakla kalmadı, pekiştirildi de. Bu, ağır ilerleyen, gönüllü olarak gerçekleştirilen bir temel süreç oldu; koruyuculuğunu da 'bunalım' üstlendi. Ne var ki, insan bunalımı hiçbir şeyi korumaz, çünkü bunalım, insanı arzudan sakınan şey-

dir yalnızca. Bunalım kendini arzudan sakındığına göre, koruduğu şey yalnızca yetersizliktir, güçsüzlüktür. Sonuçta, korkuyu büyüterek yoksunluğu korur. Doğrusunu söylemek gerekirse, 'hiçbir şeyi' korumaz: Yaşam karşıtı olanı korur, bedenin örtülü bölümlerini, bu ölçüde yadsınmak yüzünden ölmüş olan ve çiviler çakılarak sonsuza kadar devinimsiz kılınmış bedeni korur.

14

Sulpicius ve Pompei Harabeleri

Yunan kenti Neapolis'e (Napoli) yirmi iki kilometre mesafedeki körfezde Osklar yaşıyordu. Kuzeydeki Herculanum gibi, Sarno kıyılarındaki Pompei kentini kuranlar da Yunanlardı. Samnitler, Cumes'i ve Pompei'yi İÖ 420'de ele geçirdiler. Romalılar, Pompei'yi 3. yüzyılın sonunda fethetti. Pompei 1. yüzyılda Roma'ya başkaldırdı; Sylla bu kenti kuşattı. Romalılar yirmi bin kişinin oturduğu bu kenti, Vezüv Yanardağı'nın denizin ortasında yükselttiği kentin toprakları üzerindeki tartışılmaz mülkiyet hakkını kabul ettirinceye kadar, sömürge olarak ellerinde tuttular.

O dönemde Vezüv'ün krateri yalnızca bir tepeydi. Yamaçları ormanlarla, bağlarla, çalılıklarla ve tarlalarla kaplıydı. Yanardağ, tarihin başlangıcından bu yana etkin değildi. Neron'un hükümdarlığı sırasında, aydınlık bir kış günü, 5 Şubat 62 yılında villalar sarsıldı. Kent boşaltıldı. Tangırtılar sona erdiğinde herkes geri döndü.

On yedi yıl sonra, Titus'un imparatorluğu sırasında, 24 Ağustos 79'da yanardağ püskürdü. Pliniuslar oradaydı. Amca Plinius öldü. Genç Plinius, onun ölümün içine dalışını Tacitus'a yazdığı bir mektupta anlatır.

Yaşlı Plinius son derece şişman bir adamdı. O sırada Misena'da, komuta ettiği donanmanın başında bulunuyordu. "Ayın ilk gününden dokuz gün önce, yedinci saate yakın bir zamanda annem ona, gökyüzünde görünüşü ve büyüklüğü bakımından olağanüstü bir bulutun varlığını ha-

ber verdi. Dayım yemeğini yemiş, yatağının üzerine uzanmış, yattığı yerden okuyor, sekreterine bir şeyler yazdırıyordu. Ayakkabılarını (*soleas*) getirmelerini istedi." Ağaç biçiminde (*arbor*) bir bulut oluşmuştu. Dallarını gökyüzüne yaymış bir çamı (*pinus*) andırıyordu.

Yaşlı Plinius hemen, iki sıralı küreği olan bir geminin hazırlanmasını buyurdu. Yeğenine, kendisiyle gelmekten zevk alıp almayacağını sordu. Genç Plinius, Titus Livius'un kitaplarını okumayı ve kopya etmeyi yeğlediğini söyledi. Dayısı gidip kız kardeşini (Genç Plinius'un annesini) öptü. Çıkarken, eline, tehlikeden korkan Cascus'un karısı Rectina'nın yazdığı (villası aşağıda, deniz kıyısındaydı) bir notu tutuşturdular. İçine düştüğü korkudan kendisini kurtarmaları için yalvarıyordu. "Dayım, planını değiştirdi. Dört sıra kürekli gemilerin çıkarılmasını buyurdu. Herkesin kaçmakta olduğu bölgeye acele ulaştı, gemisinin rotasını tehlikeli ve karanlık noktaya yöneltti; öylesine korkusuzdu ki, bölgenin üzerine çöken bu belanın her aşamasını gözleriyle saptadıkça yanındakilere not aldırıyor, bu arada geminin güvertesine sıcak ve yoğun küller düşüyordu."

O noktaya vardı. Gökyüzünden süngertaşı, ateşten yanarak kararmış, ufalanmış çakıl taşları yağıyordu. Yukarıdan yuvarlanan kayalar daha şimdiden kıyıyı doldurmuş, karaya ayak basmayı engelliyordu. Plinius, kaptana şunları söyledi: "Dümeni Pomponianus'un evine doğru kır." Pomponianus körfezin öteki kıyısında Stabiae'de oturuyordu. "Pomponianus, dayım onu kucakladığında titriyordu." Pomponianus ona, rüzgâr belki yön değiştirir diye, tüm eşyalarını gemilere yüklettiğini söyledi. Plinius ona banyo yapmak istediğini söyledi. Daha sonra, neşeli görünmeye çalışarak birlikte akşam yemeği yediler.

Vezüv Dağı'nın tepesi gecenin karanlığında birçok noktada parlıyordu. Gece karanlığı, kırmızı noktaları daha da canlı kılıyordu (*excitabatur tenebris noctis*). Terk edilmiş villalar, yalnız başlarına yanıyordu (*desertas villas per solitudinem ardere*).

"Dayım daha sonra dinlenmeye çekildi ve uyuduğundan kimsenin kuşku duymayacağı bir uykuya daldı. Dayım çok iriyarı bir adamdı. Soluk alışı da iriyarı insanlara öz-

güydü: pes sesli ve hırıltılı (*gravior et sonantior*). Kapısının önünden dehşet içinde geçenlerin, onun uyuduğunu anlamaları için kulak kabartmaları gerekmiyordu."

Yattığı bölüme giden avlu, süngertaşlarıyla karışık küllerle doluydu, öyle ki Plinius odasında biraz daha kalacak olursa, oradan bir daha hiç çıkamama tehlikesiyle karşı karşıyaydı. Onu uyandırdılar. Pomponianus'un yanına geldi. Herkes uyanık kalmıştı ve aralarında fikir alışverişi yapmışlardı. Bir çatı altında mı kalmaları gerekiyordu? Şiddetli ve sık yinelenen depremler, evlerin duvarlarını sarsıyor, yıkılmalarına neden oluyordu. Evin dışında daha mı güvende olurlardı? Gökten düşen süngertaşları ve kayalar ürkütücüydü. Başlarına, iplerle yastıklar (*cervicalia*) bağlamaya karar verdiler. Gökten düşen taş parçalarına karşı kendilerini böyle koruyacaklardı.

Gün doğmaya başlamıştı. Çevrelerindeyse, tüm gecelerden daha karanlık, daha yoğun bir geceden başka bir şey yoktu (*nox omnibus noctibus nigrior densiorque*). Kıyıya gidip yeniden denize açılmaya olanak bulunup bulunmadığını görmeye karar verdiler: Deniz çok kabarmıştı. Dayımın nefes borusu yapı olarak nazik ve dardı (*angustus*); küllerin yoğunlaştırdığı hava nefes almasını engelliyordu. Kıyıya bir şilte (*linteus*) serildi, dayım üzerine yattı. Birçok kez taze su istedi, içti. Alevler ve kükürt kokusu yanındakilerin kaçmasına neden oldu. Kükürt kokusu (*odor sulpuris*) onu uyandırdı. Kalkmak için iki köleye tutundu, ardından hemen yere yuvarlandı."

Üç gün sonra ortalık yeniden aydınlandığında, bedenini olduğu gibi buldular. "Annemle benden ayrıldığı zamanki giysileri vardı üzerinde. Görünüşü, bir ölüden (*defuncto*) çok, uyuyan (*quiescenti*) bir adamı andırıyordu."

Yeğen Plinius, Tacitus'a yazdığı mektubu şu sözlerle bitirir: "Mektuptan bazı parçaları çıkarmayı size bırakıyorum. Mektup öykü değildir." Belki öykü değil ama bir resimdi. Ölüm ânıydı. Resmin, *augmentum* ânını, hastalığa yakalanmayı, ölüm ânını, trajik başkalaşım ânını canlandırışı gibi, Plinius'un da Pompei'nin küller altında kalışını anlattığı sayfa bir freskti. Röportaj değildir. O ânın canlı

olarak yakalanışıdır. Canlı olarak yakalanan o ânı en canlı kılan şey de ölüm ânından önce gelen andır.

'Canlı ölü' kavramı, bütünüyle Roma'ya özgü bir kavramdır. Hatta Roma mutfağına özgü bir ritüeldir. Aşçı, balığı yemek salonunda masanın çevresine oturmuş kişilerin önüne canlı olarak getirirdi. Konuklar, balığın can çekişmesine tanık olurlardı. Barbunya balığının etinin kırmızıya dönüştüğünü, sonra solduğunu, döşemenin üzerinde son çırpınışlardan sonra bedeninin artık katılığını yitirdiğini gördüklerinde, aşçı onu pişirmek üzere alıp mutfağa götürebilirdi. Plautus'un bir kadın kahramanı (*Asinaria*, 178), erkekleri böyle tanımlar: "Âşık erkek balık gibidir. Denizden henüz çıkmamışsa hiç değeri yoktur. Tazeyse lezzetlidir." Konuklar, yiyecekleri balığı sıçrarken izlediklerinde, ölümdeki başkalaşım ânını izlemiş olur. Bu, ölmekte olan tanrının 'azap' içindeki görüntüsüdür. Paestum'daki dalıştır. Arenadır. Küller altında kalan Pompei ya da Stabiae'dir. Yaşlı köle Olynthios'un resmini yapan Parrhasios'tur.

❋

Plinius'un Tacitus'a yazdığı ikinci bir mektup var. Tacitus ona, yeğen Plinius'a, Titus Livius'un kitabını (*librum Titi Livi*) okumak ve bu kitaptan bölümler kopya etmek üzere yatağında kaldığı 24 Ağustos 79 sabahı saat onu çeyrek geçe neler duyumsadığını soruyor.

Bu arada bir İspanyol gelir, her yer alevler içindeyken ve insanlar ölürken kitap okumakta olduğunu görünce ona hakaretler yağdırır. Genç Plinius gözlerini kaldırır, yeniden kitabına indirir ve başparmağı ile çevirerek *volumen*'i okumayı sürdürür.

Işık, der, hastalıklı gibiydi (*quasi languidus*). Yapılar sarsıntıdan çatlıyordu. Köleler şaşkındı. İspanyol gitmişti. Genç Plinius ile annesi sonunda villadan ayrılmaya karar verir. Şaşkınlığa kapılmış (*vulgus attonitum*), itişip kakışan, adımlarını sıklaştıran kalabalığa katılırlar. Yapıların olduğu yeri geçip açıklığa çıktıklarında, kıyı şeridinin genişlediğini, denizin çekildiğini, açığa çıkan kumların üzerinde bir sürü deniz hayvanının yattığını görürler. Gökyü-

zünü kara ve korkutucu (*atra et horrenda*) bir duman kaplamıştır. Plinius, yaşlılıktan, şişmanlıktan ve korkudan ağırlaşmış annesinin kolunu tutmaktadır. "Gökyüzünden kül yağıyordu. Başımı geriye döndürdüm (*Respicio*): Kara ve yoğun bir akıntı üzerimize doğru geliyordu; biz geçtikten sonra arkamızda bir çağlayan oluşmuştu sanki."

Gecenin içinde, yolun kenarında toplaşırlar. Plinius ayrıntı verir: "Gece, kapısı bacası kapatılmış, ışıkları söndürülmüş bir odanın içindeymişiz izlenimi veriyordu (*nox qualis in locis clausis lumine exstincto*)." Kadınların inlediği, bebeklerin viyakladığı, erkeklerin bağırdığı duyuluyordu. Yüzleri seçmeye olanak yoktu. Herkes birbirini sesinden tanımaya çalışıyordu. Çoğu insan, öyle ya da böyle öleceğini düşündüğünden, hemen ölmek için yakarıyordu. Birçoğu ellerini gökyüzüne, tanrılara kaldırmıştı. Birçoğu –bunlar daha da kalabalıktı– tanrıların artık var olmadığını söylüyor, o gecenin dünyanın son gecesi olduğunu ve sonsuza kadar süreceğini ileri sürüyordu. Her yanı ağır bir kül tabakası kaplamıştı. "Zaman zaman ayağa kalkıp üzerimizde biriken külleri silkeliyorduk. İnlemiyordum: Her şeyle ve herkesle birlikte ölmekte olduğumu ve uçsuz bucaksız dünyanın da benimle birlikte öldüğünü düşünüyordum."

❋

Zaman bizi sıkıştırıyor. Çevremizi saran her şeyde ölüm titreşiyor. Kalıntıların melankolik ve neredeyse ruhsal (en azından kişiye özel) biçimde algılanmasını icat eden kişi, İÖ 45 yılının Mart ayında Cicero'ya, otuz bir yaşındaki kızı Tullia'nın, Tusculum'daki villasında doğum yaparken ölmesi üzerine mektup yazan Romalı soylu Servius Sulpicius'tur. Cicero'nun bu ölümden duyduğu acı öylesine büyüktü ki, Romalıların tümü ona mektup yazmıştı. Sezar ona İspanya'dan yazdı. Brutus, Lucceius, Dolabella, onun bu acısını paylaşan son kişiler değildi. O sırada Yunanistan'ı yöneten Sulpicius'un yazdığı mektup, o dönem için bütünüyle yeni sayılan bir kanıt içeriyordu. Bu kanıt, günümüz uygarlığında 'turizm' adı verilen olgunun ilk izlerinden biriydi (*Ad familiares*, IV, 5): "Asya yolculuğundan dö-

nüşte Aigina'dan Megara'ya doğru yelken açtığımızda, çevremdeki manzaraya bakmaya koyuldum. Aigina arkamda, Megara önümde, Pirea sağımda, Korinthos da solumda bulunuyordu. Bunlar vaktiyle ünlü ve zengin kentlerdi. Oysa şimdi, sağa sola dağılmış ve kendi tozuna gömülmüş bir yıkıntıdan farkları yok. Yazık, diyordum, kendi kendime, bizler doğanın kısacık bir yaşam verdiği yaratıklarken ve çevremiz kent cesetleriyle doluyken, nasıl olur da yakınlarımızdan biri öldü diye, ağlayıp inlemeye cüret edebiliriz? İnan bana, Cicero, bu düşünce bana yeniden güç verdi. Sen de dene, göreceksin."

Bu, Etrüsklerin *Lupu* dikilitaşlarından miras kalmış *Vixi* lirik deyişidir. Horatius, hiçbir ölümün tehdit etmediği, kaçıp giden zamanın anısını geçen her ânı ile bir sergiye dönüştüren ve böylelikle o anda yaşanmakta olanı –ölümün yutup yok edeceği yerde– geleceğin aldatıcı ya da düşsel geçiciliğinden koparıp almaya olanak sağlayan bu 'Yaşadım' izleğini yeniden ele almıştır. "*Immortalia ne speres* (Ölümsüz olan şeyler hakkında hiçbir umuda kapılma). Bu, geçip giden yılın, mevsimin, saatin bize verdiği öğüttür. Roma'nın eski krallarıyla sürekli buluşuruz ve pencere kanatları şafağın aydınlığına açılır. İçinde bulunduğumuz an, kıyıyı sürekli sonsuz kılar. *Pulvis et umbra sumus* (Mayamızda kum ve gölge vardır). Fırtınaların yokluğu bir an için bizi alır götürür ve bize aydınlık içinde ilerleyen bir figür niteliği kazandırır. Şu an için hoşnut olan ruhumuz, daha sonra olup biteceklerin kaygısını nefretle içinde taşır."

Ciceron, Tusculanes'in beşinci kitabında, Syracusa kentini çevreleyen kırlarda bir gün birkaç dostu ve bir grup köleyle birlikte dolaşırken, Agrigente kapısı yakınlarındaki böğürtlenlerin arasında, üzerinde silindir ile daire çizilmiş bir sütun fark eder. Silindirin içine daireyi sığdırmış olan kimdir? Arkhimedes. Kimin mezarı vardır? Ölünün. Öyleyse, bu gördüğü Arkhimedes'in mezarıdır. Cicero, kölelerine hemen bir orak alıp bilginin mezarını temizlemelerini buyurur. Ve bir mezartaşı yazısı yazdırır: "Kentlerinde dünyanın başta gelen dehalarından birinin mezarının bulunduğunu keşfedip Syracusalılara bildirmek, zavallı bir Arpinum yurttaşına kısmet olmuştur."

Possidius, yaşlanan Augustinus'un Plotinos'un bir sözünü (Plotinos da bu sözü Epiktetos'tan almıştır) yinelemekten hoşlandığını aktarır (*Vita s. Augustini,* XXVIII): "Tahta parçalarının, taş blokların (*ligna et lapides*) yıkılışını ve ölümlülerin ölümünü görmenin büyük bir şey olduğunu düşünmek büyüklük değildir." Bununla birlikte Ermiş Augustinus, Roma'nın Lombard Kralı Agilulf tarafından kuşatılışı sırasında yanmış tahtalara, yıkılmış taşlara ve yok edilebilir olanların yok edilişine gözyaşı dökmüştü.

Yıkıntı sevgisi, kutsal kalıntı tutkusunu yarattığı gibi, ortaçağı başlatan melankolik büyük dinsel söylevlerin gelişmesine de yol açtı. Fulgentius şöyle başlar: "Varlığımızın belleği toprak tarafından emilip yutulmasın..." Hieronimus şöyle sürdürür: *Ego cinis et vilissimi pars luti et jam favilla* (Ben külden, daha şimdiden toza dönüşmüş iri kilden başka bir şey değilim). Orentius şöyle bitirir: "Konuşmakta olduğumuz şu anda, sessizce kayıp giderek bizi yanıltan bir koşu içinde ölmeye başlıyoruz. Yaşayacağımız son güne doğru durmaksızın hızlanarak yol alıyoruz (*urget supremos ultima vita dies*)."

Namatianus, 417 yılında Tiren Denizi kıyıları boyunca yaptığı yolculuğu anlatır: Gördüğü, yıkıntılardan başka bir şey değildir. Hıristiyanlık, yönetici Servius Sulpicius'un başlattığı bu duygusal ve ölülerle beslenen turizme sahip çıkar. Totila, Roma'yı 546'da kuşattığında, aç kalan kent halkı yıkıntılar arasında yetişen ısırgan otlarıyla beslenmişti. Totila 547'de Romalıların tümünü alıp götürdüğünde, *Urbs* (kent) kırk gün bomboş kaldı. Martialis bu olaydan beş yıl önce şöyle diyordu (*Epigrammes,* IV, 123): "Tanrı yok, gökyüzü bomboş (*Nullos deos. Inane caelum*)."

❋

Villa, çiftliğin simgesi olmuştu. Özel alan *mouseion* (müze) oldu. Yakmanın yerini gömme aldı. Mezarların üzerindeki kişisel portreler arttı. Özel, sansür edilmiş, politik olmayan mektuplar bunları yeniden ele aldı. Sonuçta ortaya yaşamöyküsel anlatılar çıktı. Roma bireyciliği, Ovidius'tan Genç Plinius'a varıncaya kadar, villanın kutsallaştı-

rılması, kitaplara dalış, ruhun, surlarla, siperlerle çevrili berkitilmiş bir kuleye dönüşmesinin öyküsüdür. Bu bireycilik, site'ye kıyasla atomsal olmakla kalmaz, topluma kıyasla adasal özellik gösterir ve Roma'nın *urbs*'una karşı *villa*'dan Yunanların *polis*'ine kadar var olan bu onarılamaz karşıtlık sürüp gitmektedir. Fransızca'da kent anlamına gelen 'ville' sözcüğü (*villa* çiftlik anlamına geldiğine göre), eski sitelere kendi halkları tarafından biçilen yazgıyı ortaya koyar.

Klasik dünya ya da bilgeler dünyası hiçbir zaman yıkılıp gitmedi. Bilgeler (*eruditi*) Clovis'in (*Chlodovecchus*) yönetimi altında, Julianus'un yönetimi altında olduğundan daha iyi, Augustus'un yönetimi altında olduğundan çok daha iyi yaşıyorlardı. Katı kötümserlik, her zaman Roma'ya özgü bir tutum olmuştur. Roma dünyasında sertliğe varıncaya kadar ciddi, cinsel zevke ve kaba alaya varıncaya kadar törensel, ağırlığa varıncaya kadar dingin, hüzne varıncaya kadar ağırbaşlı olmak gerekiyordu. Ahmak yerine konma korkusu, akla (Yunanların *logos*'una) karşı duyulan kesin güvensizlik, Romalıların kabalığını ve gerçekçiliğini oluşturan niteliklerdir. Romalılar 'olumsuz ilerleme'ye inanıyorlardı. Zorbalık dönemlerinde acımasızlığın ilerleme gösterdiğini düşünüyorlardı. İlerlemelerle yaşlanan zamanın, dünyanın çirkinliğini artırdığını, ruhların derinliğindeki dehşeti büyüttüğünü düşünüyorlardı. Her şeyin korkunç biçimde kötüye gittiği ve bu gidişten, bahçelerin sağladığı el etek çekmişliğe ve *villa*'ların ya da *insula*'ların (ada) ya da çöllerin (*eremus*) kendine yeterliğine sığınarak kurtulmanın bir görev olduğu inancı, onların tutuculuğunun anahtarlarını oluşturur. Her türlü değişiklik, kötüye gidişin göstergesiydi. En karanlık varsayımlar bile her zaman yalanlanan varsayımlardı.

Genç Plinius, kentten kaçıp *villa*'larına sığınıyordu; Vezüv'ün püskürdüğü gece *villa*'sından kaçtığı gibi. Güneyde, denize giden yolun üzerinde bağcılara ait küçük bir *villa* vardı. Bu yapı 18. yüzyılda yeniden keşfedildi. Rocco Gioacchino de Alcubierre burada kazı yaptı, 1754'te Herculanum'da, aynı yıl Stabiae'de kazı yaptı. 1763'te, tepenin üzerinde bulunan eski *civita*, Pompei adına yeniden kavuştu.

"Prens Elbeuf'ün evinin biraz uzağında kazdırttığı kuyu," diye yazar Winckelmann, "1768'de bir cinayete kurban gitmeden önce, sonradan gerçekleşen keşfe yol açtı. Bu senyör söz konusu evi, içinde sürekli oturmak üzere yaptırtmıştı. Ev, Fransisken manastırının arkasındaydı. Söz konusu kuyu Augustinler bahçesinin yakınına kazdırılmıştı. Lavları, tüf ve kül tabakasına kadar delmek gerekti. Kalıntıların bulunması Prens Elbeuf'ün başlanan kazının sürdürülmesini yasaklamasına gerekçe oluşturdu ve otuz yıl boyunca kimse kalıntıların sözünü etmedi. Napoli Mühendisler Birliği yöneticisi, amirinin buyruğu üzerine kazıları yeniden başlattı. Bu adamcağızın eski çağlara karşı ilgisi, ayın ıstakozlarla ilişkisi kadar zayıftı. Kazılar sırasında büyük bir yazıt keşfedildi: Söz konusu kişi bu yazıtı, duvarın üzerinde yazılanları kopya ettirtmeden söktürdü; çıkanlar bir sepetin içine karmakarışık olarak atıldı ve Napoli Kralı'nın huzuruna o halde çıkarıldı. Önce bu harflerin ne anlama gelebileceği düşünüldü; işin içinden kimse çıkamadı. Yıllarca koleksiyon olarak korunan bu yazıtın harflerini herkes kendine göre düzenledi..."

1819'da müzeci Arditi, 1763'te başlatılan Pompei kazılarından çıkarılan şaşırtıcı 102 parçayı bir araya getirdi ve 'Ahlak Dışı Nesneler Koleksiyonu'nu oluşturdu. 1823'te halka gösterimi yasaklanan parçalar koleksiyonunun adı değiştirildi ve 'Saklı Nesneler Koleksiyonu' oldu. 1860'ta Giuseppe Garibaldi tarafından atanan Alexandre Dumas, bu koleksiyona 'Pornografik Koleksiyon' adını verdi. Dumas böylelikle, 2300 yıl önce Parrhasios tarafından bulgulanan sözcüğü yeniden bulgulamış oldu.

15

Gizemler Villası

İnsanın kendini, kendi gizine, görebileceği şeylerin hiç engellenmediği noktaya varıncaya kadar bırakması gerek. Uyku, düş gören kişiye, yalnızca ona, bu gizin perdesini imgeler halinde açan şeydir. Düş hiç kimseyle, hiçbir şeyle, hiçbir biçimde paylaşılmaz. Hatta dille de paylaşılmaz. Utanma duygusu, bir giz olarak cinselliğin ayrılmaz parçasıdır. Bu gize dil aracılığıyla ulaşılamaz; bunun nedeni, onun dilden yalnızca binlerce yıl öncesinden beri var olması değil, her şeyden önce, her defasında, dilin kökeninde yer almasıdır. Dil bu gizi her zaman içinde barındırmıştır. Konuşan insanın onu her zaman içinde barındıragelmiş olması gibi. Çünkü bir daha geri dönmemek üzere *vulva*'dan çıkmıştır. Çünkü 'dil'e dönüşmüştür. Çünkü artık bir *infans* değil, bir olgun insan, bir *maturus*, bir *adultus*'tur. Öncelikle, 'konuşmayan' (*infans*) bu gizin, onun dilini ender olarak karıştırması bu yüzdendir. Sonra, bu gizin 'imge'sinin insanı bu ölçüde altüst etmesinin nedeni budur. Öyle ki, onun düşünü görür. Bu yüzden, o sahneyi görmek insanı sessizlik içinde hareketsiz kılar, onu gecenin içine gömer.

Plutarkhos, Apollonios'u, öykünme gözle görülen şeyi ortaya koyuyorsa, imgelemin de gözle görülmeyen şeyi ortaya koyabileceğini Thespeion'a açıklarken betimler. Apollonios birden sözünü şöyle sürdürür: "*Mimèsis* çoğu kez korkup geri çekilse de, *phantasia* bunu hiç yapmaz." (Flavius Philostratus, VI, 19)

Cicero, dünyada en çok korktuğu şeyin, Senato'da herkesin sessizliğin bozulmasını beklerken süregiden sessizlik olduğunu yazar.

Pompei'nin güneyindeki Bağcılar Villası'na girdiğinizde, sessizlik korkudan önce gelir. Platon, korkunun güzelliğin ilk armağanı olduğunu söylüyordu. Ben de buna şunu ekliyorum: Güzelliğin ikinci armağanı da belki dili sevmemedir (sessizliği getirmesi). Freskin sessizliğinde bir çocuk, bir şey okumaktadır. Ellerinin arasında tuttuğu ruloyu çevirip açtığını bile kimse duymamaktadır.

Bu freskteki utangaçlığın hiç kimsenin farkına varmadığını sanıyorum. Bu freske bir bakıma utangaçlık adı verilebilirdi. En solda bir matrona, koltuğunda oturmaktadır. Sonra çocuk, odanın sessizliğinde okumaktadır. Ortada, üzeri bezle örtülü bir nesne var. Odanın üç duvarında kadınları, çocukları, erkekleri, şeytanları ve tanrıları etkileyen utangaçlığın gizemi sergilenmekte.

Roma'da Bakkhus şenliği adı verilen Dionysos şenliklerinde, Romalılar utangaçlığı kutsallığa aykırı bir davranış olarak kabul ediyorlardı. *Bacchatio* töreninde bir erkek hadım edilir, cinsel organı çiğ olarak yenmeden önce kesilip alınırdı. Yalnızca gem vurulamayan, phallos'a özgü arzunun Venüs'ün bedenini 'yüceltebileceği' düşünülürdü.

Bununla birlikte gölgede kalmış bu üç küçük duvar, utangaçlığın ta kendisidir. Üzerlerindeki çıplak figürler bile hareketsiz ve törensel birer yoğuşmadır. Çocuk okuyor. Bu bir bellek. İçimizde taşıdığımız, 'anısı olmayan anı'nın belleği.

Bir çocuk okuyor ve okuduğu şey, gösterilen şey. Okuyor, içi korku dolu. Bu sahnede canlandırılan herkesin yüreği korku dolu. Ressam onları, duvarın *chôra*'sında korkulu ve sessiz ululukla sarmalamış.

Her eski fresk, baştan sona anlatıya dönüktür ve saklı tuttuğu doruk ânında, ölüm ânında donup kalmıştır. Resim, ritüelin tümünü 'tek' bir an olarak verir. Bu, *augmentum*'u hazırlayan andır; girişi, bunalımı, sürekli olanın varlığını, fascinus'un *anasurma*'sını, Bakkhus şenliğini, öldürme edimini ve *omophagia*'yı hazırlayan andır. Ayrıca, metinden yoksun olduğunda her Roma resmi, bir bilmece görüntüsüne bürünür.

Dehşet, fantasmanın göstergesidir. Dehşet, korku, iç daralması anlamdaş terimler değildir. Dehşet, kendini hazırladığını sandığı tehlikeyi bekler. Korku, kaygısının bilinen bir kaynağı olduğunu varsayar. İç daralmasına gelince, hiçbir biçimde hazırlıklı olunmayan tehlikeli bir durumla karşı karşıya kalındığında ortaya çıkan ruh halini tanımlar. Dehşet, gafil avlanma ile bağlantılıdır. Bu anlamda, Bağcılar Villası'nın Gizemler Odası, fastasma karşısındaki dehşet odasıdır.

Gizem, dehşete bir de büyülenme eklendiğinde ortaya çıkar. Büyülenme olması için bir fascinus'un varlığı gereklidir. Fascinus ortada, koyu bir kumaşla örtülü kutsal hasır sepetin içinde durmaktadır. Dinsel korku ya da dehşet, taşkınlık duyusunu egemenlik altına girme duyusuyla birleştirir. Bu çifte duyu kendi öznesini, Romalıların hem *tremendum*, hem *majestas* dediği olgu içinde taşlaştırır. Büyülenmeye eklenen egemenlik altına girme duyusu tam olarak, yaratığın Yaradan karşısında, çocuğun *dominus* ve *domina* karşısında, bakışın ilksel sahne karşısında duyumsadığı duyudur.

Gözle görülebilir freskin arkasındaki görülmez sahne, erkeğin soyunma sahnesi ile Bakkhus şenliği sırasında insanın kurban edilme sahnesidir.

Villanın *tablinum* bölümüne girildiğinde, soldan sağa doğru yirmi dokuz figür görürüz.

Statüsünü belirten koltuğa oturmuş, biraz uzakta, odaya girildiğinde ilk bakışta gözden kaçan *domina*, törene başkanlık ediyor.

Başına evlilik örtüsü bağlamış, sırtına bir Yunan *peplos*'u giymiş bir genç kadın, okuyan sesi dinliyor.

Ayağına uzun botlar giymiş çıplak çocuk, *volumen*'in silindirini açarak ritüeli okuyor.

Oturmuş durumda bir genç kadınının sağ eli, okumakta olan çocuğun omzunda. Parmağında *anulus* (yüzük) bulunan sol elinde, sarılı duran bir kitap var.

Başında defne dalından halka bulunan bir Bakkhus rahibesi, elinde içi çörek dolu bir tepsi tutuyor.

Masanın yanında, arkası dönük bir rahibe, içinde ne olduğu görülmeyen bir sepetin üstündeki örtüyü kaldırıyor.

Bir yardımcı, hanımının kendisine uzattığı zeytin dalının üstüne, tanrılar onuruna saçı döküyor.

Bir silena, mızrabıyla lirinin tellerine dokunuyor.

Keçi kulaklı bir satyr, syrinks'ini çalmaya hazırlanıyor.

Bir kır tanrıçası, bir keçi yavrusuna meme veriyor.

Başını arkaya atmış, ayakta duran bir kadın, gördüğü şeyi sol eliyle iterek korkuyla geri çekiliyor. Sağ eliyle tuttuğu örtü, elin hareket etmesi yüzünden içine dolan hava ile şişmiş.

Başında sarmaşıktan halka bulunan yaşlı bir silena, bir satyr'e, içmesi için içi şarap dolu bir kase uzatıyor.

Onların arkasında genç bir satyr, elinde tuttuğu *persona*'yı (tiyatro maskı) havaya kaldırmış.

Bir tanrı bir tanrıçaya yaslanmış. Fresk düzelmemek üzere bozulmuş. (Bakkhus, Ariadne'ye yaslanıyor belki; belki de Semele'ye.)

Çıplak ayaklı, diz çökmüş, giydiği gömlek kalçalarına sıyrılmış bir kadın, *liknon*'un (sorgun dalından yapılmış sepet) içinde duran fascinus'u ortaya çıkarmaya başlıyor.

Ayakta duran, iri siyah kanatları olan bir dişi şeytan, kamçısını şaklatıyor.

Kamçı, oturmuş bir kadın yardımcıdan destek alan diz çökmüş, başında sütanne başlığı bulunan bir kadının bedeninde şaklıyor.

Koyu renkli giysiler içinde, yüzünü şeritlerle çerçevelemiş bir kadın, elinde kurban törenine özgü *thyrsus*'u tutuyor.

Sırtı dönük, ayakta duran, çıplak, ellerini havaya kaldırmış bir dansçı kadın, zil çalarak kendi çevresinde dönüyor.

Yere oturmuş bir kadın, saçını yapıyor.

Ayakta duran bir hizmetçi kadın, onun süslenmesine yardım ediyor.

Beyaz kanatlı küçük bir Cupido, saçını yapan kadına, yüzünün çizgilerini yansıtan bir ayna tutuyor.

Beyaz kanatlı bir başka küçük Cupido, yayı tutuyor.

❋

Gizler gizlerini korudu. Eleusis'in *Orgia*'larının nasıl olup bittiğini hiçbir zaman öğrenemeyeceğiz. Aristoteles, dinsel törenlerin üç bölüm içerdiğini açıklar: *ta drômena, ta legomena, ta deiknumena* (mim ile aktarılan olaylar, sözle söylenen formüller, gizleri ortaya çıkarılan şeyler)... Drama, söz, gösteri... Tiyatro, edebiyat, resim... Bu 'gizemli' şeyler (yani '*mustes*'lere özgü' şeyler), içlerinde cinselliği ve ölüler dünyasını barındırıyordu. Bizler, bunları hiçbir zaman bilemeyeceğiz (ama onları, kendi varlığımızı arzuyla olduğu kadar ölümle de sürekli kılarak tanıyoruz).

Gizemler Villası genellikle İÖ 30 yılına tarihlenirdi. Daha sonra, Makedonya'daki bir mezara benzemesi nedeniyle uzmanlar, bu villanın İÖ 220 yılında yapıldığını ileri sürdüler. *Phallos*'un gösterilmesini içeren kutsal töreni gerçekleştiren kişiye *hierophanta* adı veriliyordu. Gösterilen *phallos*'un içinde durduğu kutsal sepete *liknon* adı veriliyordu. *Fatum*'u okuyan çıplak çocuğun ağzından dökülen sözlere *legomena* deniyordu. Fresk, *drômena*'ları yan yana, bütünüyle canlandırır.

"*Rhombi*'ler (antik bir müzik aygıtı) sustu. Çarklarının dönüşüyle yankılanan hiçbir büyülü ezgi (*magico carmine*) duyulmuyor. Defne kütüğü (*laurus*), sönen ateşin içinde yatıyor. Şimdi de Ay gökyüzünü kendine mekân tuttu." (Sextus Propertius, *İçli Şiirler*, II, 28)

Törenin bir anlamı yok, özellikle de ona bir anlam yüklemeye çalışmamak gerek: Bakkhus şenliğinin anlamsız, tanrısal oyununu yerine getiriyor yalnızca. Uygulanan şeylerin içeriğinden de, içtenliğinden de söz edilemez. Bunlar yalnızca oyunun gerektirdiği şeyler. Bunun dışında, *individuus*'ların arasındaki hava tabakası gibi, *atomos*'ların arasındaki boşluk gibi, korkudan söz edilebilir. Kutsal bir oyun bu. *Lusus, illusio, in-lusio,* oyuna giriş. Mermerosların, Phereslerin, annelerinin gözü önünde aşık kemiğiyle oynamasından farklı değil. Her oyun, içinde bir 'öte yer'i barındırır. Törenin tek bir amacı var: topluma katılacak olanı (*mystes*), henüz katılmamış olandan (*mistik-olmayan*) ayırmak. Oyunun ritüeli hiçbir biçimde inanç ritüeline bürünmez. Katılanları kabul eder, ötekileri dışarıda bırakır

onları kendi sessizlikleri içinde hayranlıkla izleyen bizler gibi.

Bu *megalographia,* bu ayağa dikilmiş, anıtsal, kutlayıcı, kendisini taşıyan peykenin 'ortografik' çizgisinin üzerine çıkmış, trajik tiyatrodan olduğu kadar heykel sanatından da izler taşıyan resim, canlandırdığı bedenlerin tensel yoğunluğunu (Romalılar buna *pondus* adını veriyorlardı), giysilerdeki madde etkisini özgürce silikleştirerek yüzlerdeki ve kollardaki ışık etkisini nesneleri koyulaştırıp homojen kılarak, her figürü kendi bedeninin sınırında, kendi 'son'unun *extremitas*'ında (sınırında) yalınlaştırarak, böylelikle yetkin varlık izlenimi uyandırarak, ağırbaşlı jestleri hareketsiz kılıp yoğun iç yalnızlığı belirginleştirerek artırır.

Roma resminde bedenler içinde yoğunlaşan enerji, çevresine, asılı kalmış bedenler arasında iletişim kuran bir hareket biçiminde yayılmaz. Bedenlerin hareketi dondurulmuştur. Parrhasios'un ortaya koyduğu *termata technès* (sanatın ifade biçimleri) belki de budur: bedenlerin dondurulmuş *extremitas*'ları. Quintillianus, gölgelerin bedenler üstüne düşmemesi ve konturları belirlenen siluetlerin mekânın oylumuna katılabilmesi için, ressamın figürleri birbirinden ayırması gerektiğini yazmıştı (*Institution oratoire,* VIII, 5). Ksenophon, resmin alanının boşluk değil, derinlik olduğunu, daha doğru deyişle, bir çizginin baştan başa kat ettiği, oylumu fazla işgal edilmemiş bir *chôra* olduğunu söylüyordu (*Economiques*, VIII, 18).

Törenin kurallarını bilmememize karşın, freskte bizi dayanılmaz biçimde kendine çeken bir gerçeğe benzerlik var. Bu izlenim hem korku dolu bakıştan, hem yazgısal sözden (*volumen*'i açarak *fatum*'u okuyan çocuk) kaynaklanıyor. Freskin bütünsel hareketi yavaşlık değil. Sonsuz şimdiki zaman. Sonsuz şimdiki zaman da taşlaşma anlamına geliyor. Tören, başkalaşımın değişmez nitelikte olduğu bir yolu yineliyor. İzleyicisi olmayan bir tiyatro bu. Tek izleyicisi, çağırdığı tanrı. Bakkhus. Fresk, Bakkhus onuruna düzenlenen *bacchatio* töreninden önceki ânı canlandırıyor.

❋

Freskin 3. yüzyıldan kalma olmasına karşılık, *likon*'un içinde, *sudariolus*'un altındaki Fascinus, Priapos değil, Tanrı Liber Pater'in ta kendisi. Patricius adında bir *decurion*'un oğlu olan Aurelius Augustinus *Tanrının Kenti* adlı yapıtının VII. kitabında şöyle yazıyor (VII, 21): "Bu çirkin uzuv, Pater'in kutlandığı günlerde, büyük bir gösteriş içinde bir arabanın üzerine yerleştiriliyor, öncelikle kırlardan başlanarak semt semt dolaştırılıyor, sonunda kentin merkezine getiriliyordu. Lavinium kentinde (*oppido*), Pater kutlamaları bir ay sürüyordu ve bu süre içinde her gün, herkes en ağza alınmayacak sözleri (*verbis flagitiosissimis*) söylüyordu ve bu, *membrum* (uzuv), *forum*'dan törenle geçirilip sunağına yerleştirilinceye kadar sürüyordu. En saygıdeğer olanlar arasından seçilmiş bir ev hanımı (*mater familias honestissima*) bu uzvun üzerine herkesin huzurunda bir çelenk koyuyordu. Böylelikle, Tanrı Liber'in tohumların işlevini mutlu biçimde yerine getirmesi sağlanmış (*pro eventibus seminum*), kemgözler uzaklaştırılmış (*fascinatio repellenda*) oluyordu."

Liber Pater tüm kuşakların tanrısıydı. Gençler, bu tanrının kutlandığı gün erkeklik ihramına bürünüp *Patres*'lerin sınıfına katılıyordu. Genç kızlar ve delikanlılar şarap içmek, şarkı söylemek ve birbirlerine karşılıklı, 'büyüleyici' adı verilen edep dışı, uyarıcı dizeler söylemek için bir araya geliyorlardı. Dionysos dini, İtalya'da İÖ 3. yüzyılın hemen sonundan başlayarak, *phallus* dolaştırma törenleriyle, Bakkhus rahibelerinin geçit törenleriyle ve satyrlere özgü kılık değiştirmelerle yayıldı: Sırtlarına keçi postu giyen erkekler bellerine, *fascinum* adı verilen, başı yukarıya kalkık, tahtadan ya da meşinden yapılmış bir *olisbos* takıyorlardı. Bu dine özgü dinsel gösteriler *gens* şenliklerinin yerini aldığından Liber Pater, Yunanların kutladığı ve adına yapılan şenlikler aynı biçimde *phallos*'u canlandıran Dionysos ile yer değiştirdi. Eski Etruria'da Fufluns önceleri Dionysos'un Etrüsk dilindeki adı oldu. Bu tanrıya daha sonra Pacha adı verildi. Pacha ile Pachaturaslar Bolsena'da canlandı. Yavaş yavaş Roma'ya yayıldı; burada, Dionysos'a Romalılarca Bakkhus adı verildi; adına yapılan şenliklere de Bacchanalia dendi. İÖ 186 yılında söz konusu şenlikler-

de ortaya çıkan bir olay sonucu Senato çok ciddi kararlar aldı. 186 yılında Romalılar Bakkhus şenliklerini Aventinus Tepesi'nin altındaki Tanrıça Stimula'nın kutsal ormanında kutlamışlardı. O gece, kutlama yapanlardan bir grup, saçları başları dağınık biçimde, ellerinde bir meşale ile Tiber Nehri'ne kadar koşarak geri geldi. İçlerinden biri, adı fescennin dizelerini anımsatan bir saraylı kadın olan Hispala Fecennia, genç âşığı Aebutius'un, annesinin onu, kutsal tören (*bacchatio*) sonunda Bakkhus'e kurban etmeye karar vermesi yüzünden öldürülme tehlikesiyle karşı karşıya kaldığını konsüle söyledi. Senato bir soruşturma açıp bilgi topladı. Dionysos rahibeleri tutuklandı, *bacchatio*'lar lanetlendi, tören sırasında bu amaçla insan kurban etmek Urbs'ta ve kırsal kesimlerde yasaklandı.

Ne var ki Senato'nun 186 yılında aldığı bu kararın sürekliliği olmadı. Dionysos dini soylular sınıfında yayılmayı sürdürdü. İmparatorluk döneminde, en yaygın mistik din haline geldi. Priapos, bahçelerde ve bağlarda, Liber Pater'in antik fascinus'unun yerini aldı.

❋

Tragedyalar (Yunanca'da 'keçi şarkıları' anlamına geliyordu) Yunanistan'da Dionysos'a adanmış büyük şenlikler sırasında, kent halkının önünde canlandırılan öykülerdi. Tragedyalar bu anlamda İÖ 472 yılından İÖ 406 yılına kadar sürdü. Yunanistan'da 5. yüzyılın başında tragedyaların doğuş aşamasında Gorgias, bu öyküleri yazıya döktü. Onun bu cüretini değerlendirmek kolay değil. Gorgias, dili gerçekliğin içinde özerk bir gerçeklik yaratma yeteneği olarak gören ilk kişidir. Gorgias, 'ilk yazar'dır. Dünyanın gerçekliği yok, diye yazıyordu Gorgias, gerçekliği olsaydı bile biz bunu anlayamazdık. Anlasaydık, diye ekliyordu sonuç olarak, ifade edemezdik. Tragedya yazarı Euripides, Sofist Gorgias'a hayranlık duyuyordu. Euripides, Gorgias'ın izleklerini yeniden ele aldı. Onunki gibi, düşe dayalı bir Helena kaleme aldı. Troia Savaşı, her savaş gibi, bir hayalet uğruna oluk gibi kan akıtma olgusundan başka bir şey değildi. Daha sonra *Bakkhalar*'ı yazdı. Toplumsal düzende

açıklanamaz bir düzensizlik vardır, der Euripides, *Bakkhalar*'da. Bir site, bir kurbanın acımasızca öldürülmesi temeli üzerine kurulur; bu kurban giderek o sitenin uyguladığı keyfî şiddetin aracı haline gelir.

Euripides'in *Bakkhalar*'ı şu *muthos*'u temel alır: Bacchus (Bakkhos ya da Dionysos), rahibeleriyle birlikte, Zeus tarafından yıldırıma çarptırılan annesi Semele'nin mezarını ziyaret etmek için Thebai'ye gelir. Dionysos, Semele'nin mezarının üzerinde sonsuza kadar canlı kalacak bir asma kütüğü diker. Thebaili kadınlar da Dionysos'un cenaze kültüne Tiresias ile Kadmos eşliğinde katılır. Thebai Kralı Pentheus kutlamaları yasaklar. Thebaili kadınları evlerine kapatır. Dionysos'u tutuklatır. Tanrı, onun alnına, karnına ve ayaklarına dokunarak Bakkhus rahibi kılığına girmesini sağlar. Kral Pentheus, Kitheron'a doğru koşmaya başlar, orada annesi ve Bakkhus rahibeleri onu soyar, parçalar ve çiğ çiğ yerler.

Muthos, *bacchatio* sırasında erkek kurban edilmesini canlandırır. Dinsel oyunların içerdiği *ômophagia*'yı (yamyamlık) sergiler.

Kadınla erkek arasında yalnızca çekişme vardır. Uygar toplum, vahşetin ve yamyamlığın üzerine örtülmüş ince bir örtüden başka bir şey değildir. Gelenekler ve uygarlığa özgü sanatlar, tırnakları kesilen, buna karşın sürekli uzayan pençelerdir yalnızca. *Omophagia*: Ana, oğlunu canlı canlı parçalar, böylelikle, kendi bedeninden dışarı attığı bedenin içine, akıttığı kan aracılığıyla yeniden girer. İnsan toplumlarının temelini oluşturan kanlı esrime işte budur. Her ana, rahminden çıktığı anda yavrusunu ölüme adar. Bakkhus rahibeleri (*mainad*'lar) Yunanca'da 'çılgın kadınlar' anlamına gelir. Başları dönüp yere yıkılıncaya kadar kendi çevrelerinde dönerlerdi.

Villadaki freskin konusu işte budur. Kendi çevresinde dönen bir Bakkhus rahibesi. Kamçılanan bir *mystes*. Bu, *bacchatio*'nun gerçekleşmesinden önceki andır.

Euripides'in oyununda, Kral Pentheus'un *Bacchanalia* törenlerini kaldırmaya, Bakkhus'ü sarayına kapatmaya kalkışması boşunadır. Euripides, Pentheus'a şunları söyletir: "Tüm kapıların kapatılmasını buyuruyorum." Traged-

ya şairi ona, Dionysos'un ağzından şu yanıtı verir: "Neye yarar bu? Duvarlar tanrıları durdurabilir mi?"

Dionysos, keçinin trajik biçimde kurban edilişinin tanrısı, hayvan masklarıyla izleyicileri büyüleyen tanrı, insanların kendini dansa kaptırarak fıldır fıldır dönmesini, şarap içerek esrimesini sağlayan tanrı, dili kıran, dili bozan tanrıdır. Her türlü yücelişi aracısız kılar. Çatışmaların ortaya çıkmasına izin vermez. İlksel çıplaklığın üstünü örten tüm giysileri yırtıp atar.

Gizemler Odası'ndaki freskte, çıplaklık gözler önüne serilecektir. Bakkhus, daha şimdiden esrime içindedir. Titreyen kolunu dayamıştır.

❋

Messalina, eski Roma'nın en ahlaksız kadını olarak tanınmıştı, çünkü âşık olmuştu. Juvenal, gencecik İmparatoriçe'yi, Claudius'un üzerine eğilmiş, onun uyumasını beklerken betimler. Claudius uykuya dalar dalmaz, Kraliçe sırtına bir gece örtüsü alır (*cucullos*), başında, siyah saçlarını gizleyen kızıl bir perukla (*nigrum flavo crinem abscondente galero*) Roma sokaklarında ilerler, eski perdeyi kaldırır, ılık geneleve girer (*calidum lupanar*), boş bir odacığın (*cellam vacuam*) içine uzanır; buradaki adı, bir Yunan adı olan Lycisca'dır.

Roma'da kalmayı sürdürüyoruz: Lycisca Yunanca'da 'dişi kurt yavrusu' anlamına gelir.

Messalina saraya döner; 'hüzünlüdür, duyularını hâlâ gergin tutan bir kasılmanın etkisiyle yanmaktadır' (*ardens rigidae tentigine voluae*); erkeğe doymuş ama doyuma tam olarak ulaşmamış (*lassata viris necdum satiata*), teni lambanın çıkardığı isten (*fumoque lucernae*) soluk ve kirlenmiş durumdadır. Genelevin pis kokusundan (*lupanaris odorem*) arındırmadığı bedeniyle İmparatorluk yatağına (*pulvinar*) girer.

Ne var ki, genç Kraliçe'yi insanların gözünde ahlaksız kılan, onun bu gece çıkışları değil, bir erkeğe âşık olmasıdır. Matronalara zevk âlemi yapmaktan çok, âşık olmak

(bir imparatoriçenin bir erkeğin kölesi haline gelmesi) yasaklanmıştır.

Messalina Silius'u sevdi. Tacitus, onun Romalı delikanlıların en yakışıklısı (*juventutis romanae pulcherrimum*) olduğunu söyler. Silius senatördü. Messalina ile yaşayabilmek için, Romalı soylu ailelerin en eskilerinden gelen Junia Silana ile olan evliliğini bozmaya razı olmuştu. Messalina, çevresini çok şaşırttı, çünkü bir erkeği başkalarıyla paylaşmaya yanaşmıyordu. Herkesi öfkelendiren bir vurdumduymazlık ve inatla kendini âşığına verdi. Claudius, önce durumu görmezden geldi. Ne var ki Messalina onun bu tutumunu başka türlü yorumladı; Caius Silius'a hiç gizlenmeden, herkesin gözü önünde, köleleriyle birlikte gitti. Silius'un evinde yaptığı âlemlere İmparatorluğa ait tabak takımlarını, mobilyaları taşıtıyordu. Antonius'un soyundan gelen Messalina, Antonius ile Kleopatra arasındaki 'benzersiz yaşam'ı yeniden yaşamaya başlıyordu (tabii, dedesinin yaşadığı o 'benzersiz yaşam'ı ölümle noktalayan anlaşmayı da yenilediği yolunda bir kanıt yoktu).

Silius, İmparatoriçe'nin beslediği aşkın ona iktidarın yolunu açacağını sezinledi. Ondan, kendi çocuklarını evlat edinmesini istedi. Messalina bunun üzerine, Silius'un artık onu sevmediğinden korktu. Kendisine gösterdiği sevginin, iktidara ulaşma konusunda beslediği sevgiden daha az olmasından kuşkulandı. Bu duruma bir son vermeyi kararlaştırdı. Gözü kara davranmaktan (*audacia*) başka çıkış yolu bulamadığından, der Tacitus (*Yıllıklar*, XI, 12), İmparatorluk tahtından vazgeçmeye karar verdi. Kararı, Silius'la evlenmekti. Her Romalı kadının kocasını boşamaya hakkı olduğundan, kuş falına bakıldı, kurbanlar kesildi, yeni evlilik sözleşmesi hazırlandı, tanıklar geldi, evlilik gerçekleşti.

Tüm Roma taş kesildi. İmparatorluk, Messalina'nın drahomasıydı. Ya Silius olacaktı ya da Claudius.

23 Ağustos 48'de, bağbozumu şenliklerinin başladığı gün Messalina, *Bacchanalia*'yı kutlamaya karar verdi. Bakkhus rahibesi kılığına girmiş kadınlar, sırtlarına vahşi hayvan postları geçirmişler, üzümü, üzüm sıkma aygıtını, şırayı, Liber'i ve Bakkhus'ü danslar eşliğinde kutluyorlardı. Silius, Bakkhus kılığına girmişti. Ariadne kılığına girmiş Messalina, dalgalanan saçlarıyla (*crine fluxo*), asma da-

lı, asma yaprağı sarılı sopasını (*thyrsum quatiens*) elinde sallayarak, başında sarmaşıktan bir taç (*hedera vinctus*), ayaklarında kalın tabanlı ayakkabılar bulunan (*gerere cothurnus*) Silius'un yanında yer almıştı.

Claudius, *Etrüsklerin Tarihi* başlıklı kitabını kaleme almak üzere Ostia'ya çekilmişti (İmparator Claudius, Etrüsk dilini biliyordu). Karısını öldürmeleri için buyruk verdi. Narcissus'un gönderdiği centuriolar oraya vardıklarında, Messalina kutlamaların yapıldığı yerde değildi. Silius'tan daha az sevdiği, kendine ait, buna karşın dünyadaki her yerden daha çok zevk aldığı bahçelerdeydi (bunlar, vaktiyle Lucullus'un bahçeleriydi). Annesi Lepida yanındaydı. Messalina, Ariadne kılığını üzerinden hâlâ çıkarmamıştı. Yaşlı bir Vesta rahibesini, Vibidia'yı yanına çağırmıştı. Sopasını (*thyrsus*) bırakmıştı, elinde bir kazı kalemi (*stilus*) vardı. Düşünceye dalmıştı. Kalemini etli dudağının kenarına dayamış, Claudius'a bir mektup yazmaya koyulmuştu. Yirmi yaşındaydı. Elindeki *stilus* ile kendi canına kıymayı düşündüğü anda, ağaçların arkasında Narcissus'un gönderdiği askerlerin saklandığını fark etti; askerler o işi ondan önce yaptılar; askerlere komuta eden muhafız Tribunus, Licinius Lucullus'un bahçelerinin ortasında, kılıcını onun bedenine sessizlik içinde sapladı.

❋

Korkuyla açılmış gözler, gördüklerini kendinden uzaklaştırır.

Gören insanın çevresini, gerçekliği belirli, ciddi, kesin, boş, egemen, içkin, gizemli, kaygılı ve kaçınılmaz bir törenin kuralları sarmalar. Pompei'den Herculanum'a giden yol üstündeki Bağcılar Villası'nı küllerin altına gömen acımasız tanrıya törenler düzenleyip yakarmak gerekir. Oğul Seneca'nın, Phèdre'in ağzından söylediği monoloğu düşünüyorum: "Pallas'ın icadı olan dokuma tezgâhını bir yana bıraktım. Yünü elime alacak olsam, parmaklarımın arasından kayıp gidiyor. Hiçbir şeyden tat almıyorum. Tapınaklara saygı gösterme, dualar etme, adaklar sunma, dinsel kurallara uyup rahibelerle birlikte kutsal meşaleyi sessizce

sallama kaygısı duymuyorum. Geceler bana uykumu getirmiyor artık. İçimdeki acı, Etna'nın kraterinde kaynayan alev gibi (*vapor exundat antro Aetnaeo*) şişiyor, büyüyor, içimi yakıyor (*ardet intus*)." Bu kaynama ve beraberinde getirdiği kaçınılmaz gömülme daha büyük ölçekte gerçekleşti. Etna'nın yerini alan Vezüv, canlı bir kaynaşma içinde olan bir kentin yaşamını felaket ânında şaşkınlık içinde taşlaştırdı.

Bu fresk de hazırlandığı felaket ânında donup kalmıştır.

Güzel olmayan, korkunç olan, güzelden daha güzel olan, gözleri tutkulu bir merakla aramaya iten şey, büyüleyici olan işte budur. Görülen cinsel organ görülmez olur. Büyüttüğü, şişirdiği arzunun çekiciliğinde görünürlüğünden sıyrılmıştır. Doyum ânında parçaladığı zevkin çekiciliğinde görünürlüğünden sıyrılmıştır.

Tanrı, sunduğu zevkle kadınların gözlerini kamaştırır. Tanrı, sunduğu zevkle erkekleri çoğaltır. Eskilerin sanatı, dirilikti, ululuktu, güçtü, büyüklüktü. Sanat, güçlülüğün gücüydü. Sanat, tanrının gücünü ulaşılmaz konumu içinde daha da artıran şeydi; taşın üzerinde, resme geçirilmiş portrede ya da fresklerde, eskiden sitelerin belleğindeki kurucu kahramanın adının saz şairlerinin dizelerinde yer alışının uyandırdığı etki gibi, insanların gücünü sonsuz kılan şeydi.

Eskiler, sanata her zaman çok yanlı bir amaç yüklemişlerdir. Onların gözünde sanat, güzelliğin (Yun. *kallos, Lat. pulchritudino*), erkin ya da büyüklüğün (Yun. *megethos*, Lat. *majestas*) oluşturduğu bir karışımdır. Eskiler, Polykleitos'u yeterince *pondus*'a (ağırlık, ağırbaşlılık) sahip olmamakla eleştirirlerdi: yeterinden çok güzellik, buna karşın yetersiz *pondus*. Latince *pondus*, Yunanca'daki *semnon* sözcüğünü karşılar. Ululuk, ağırbaşlılık, ağırlık tanrılara ya da güçlü olanlara yakıştırılan nitelikler bunlardır. Estetik büyüleme ile birlikte olması gereken etik ağırlık işte budur. *Pulchritudino* ile *majestas*'ın oluşturduğu bir kısa devre. Racine, Tacitus'u yineleyerek, bir 'soylu hüzün' peşinde koştuğunu söylüyordu. Aulus Gellius bunu daha da kesin ifade ediyordu: 'Ne alçakgönüllü, ne acımasız, buna karşın saygılı korku ve kaygı dolu bir hüzünlü soyluluk'

(*neque humilis neque atrocis sed reverendae cujusdam tristitiae dignitate*). Bu, Plinius'un *voltum antiquo rigore* dediği şeydir: bedenlerin ve yüzlerin antik cinsel katılığı. Hollywood'un, derin bilgi tutkunu Amerikalı aktörleri Varron'un, Quintillianus'un ve Vitruvius'un kitaplarını özenle incelemişlerdi. John Wayne, üzerinde belirmeden önce, yükseltilmiş beyaz perdenin *orthographia* çizgisine ayak basmış olur; vaktinden önce hiçbir zaman belirmez ama perdede her zaman belli belirsiz bir gecikmeyle görünür; buysa izleyicilerde bir tanrı adına yapılan yortuyu çağrıştırır; hareket ettikten sonra konuşmaya başlar; telaşsız, soğukkanlı kalmayı sürdürür. "John Wayne rolünü oynuyor," denmez. "John Wayne Polykleitos'u düzeltiyor," denir.

Fescennin sözcüğü fascinus sözcüğünden gelir. Kaba, saldırgan, belden aşağı sözlerden oluşan fescennin dizeleri kaba (*horridus*) olarak nitelendirilirdi. Baba Seneca, Aurelius Fuscus'un üslubunu sertçe eleştirirken, eski Roma'ya özgü güzellik düşünü açıklar: *Nihil acre, nihil solidum, nihil horridum* (sertlikten, şiddetten, kabalıktan yoksun). Güçlülük, ciddilik, büyüklük... İmparator Caligula, Oğul Seneca'nın üslubunu şöyle tanımlar: "Harç içermeyen kum." Tiberius'un zevki –yaşadığı çağdan beş yüzyıl önce Yunanistan'da yapılmış resimleri tutkuyla biriktirmişti– Kapri'de görülebilir. Bu ada onu kendisine öylesine bağlamıştı ki, yaşamının on bir yılını orada geçirdi. Amalfi kıyılarından gemiyle gelindiğinde, denizin ortasında kırmızı-siyah, çok sarp, çok engin bir yalıyarın yükseldiği görülür. Bu yalıyar, *horridus* (ürkütücü) sıfatının anlamını belirtecek en iyi örnek olarak gösterilebilir. Buraya eskiden 'Denizkızı Toprağı' adını vermişlerdi. *Capreae* (Kapri), yıpranmış, sarp bir taş yığınıdır. Hoggar'ın doğusunda Tassili n'Ajjer'de yükselen büyük kayalar vardır. Çobanlıkla geçinen topluluklar, bundan yirmi bin yıl önce bu kayaların dibine savaş sahneleri, kesilen sığırlar, öne eğilmiş kadınlarla birleşen erkekler resmetmişlerdi. Kapri'deki kayalık, denizin içinden yükselen ürkütücü (*horridus*) bir tanrı gibi vahşi, dik, göz alabildiğince uludur. Pompei'de lavların örterek koruduğu resimlerde de Tassili'de kayaların dibine yapılmış, denizin tuzuyla korunmuş, barınaklı yerlerin göl-

gesine gizlenmiş, kendilerini sarmalayan binlerce yılın sessizliğinde düşünceye dalmış, rüzgârların bozucu etkisinden yoksun, renk tonlarını koruyan gölgeye sığınmış, dünyadan yalıtılmış, insanlarca hor görülmemiş, onların bakışlardan uzak kalmış resimlerde gördüğümüz sahnelere rastlarız.

❋

Hepimizin bildiği, buna karşın bilinmezliğini koruyan bir yer vardır: ana karnı. Her insan için mutlak arzunun yasaklanmış yeri ve zamanı vardır. Mutlak arzu şudur: bize ait olmayan, buna karşın duyduğumuz arzunun kaynağını oluşturan arzu. Her insanın içinde ulaşılması olanaksız bir hayal, ulaşılması olanaksız bir zaman vardır. Gizemini koruyan bir zaman vardır. Yeni doğmuş bebeğin coşkuyla meme emişi, ana rahmine düşme olgusunun kasılmasını 'sürdürür'. Annesinin memesinden sütün akışı, dokuz ay öncesindeki sperm akışını 'sürdürür'. Ayın çevrimlerini, yılları, doğumları, cinsel birleşmeleri ve ölümleri yöneten ve sertliği sonsuza kadar sürecek olan bir büyük Fascinus vardır.

Onun torbasında, 'çocuklarını' büyüleyen ve her zaman insan dilinin örtüsü altına gizlenen mekân dışı, zaman dışı bir nesne bulunur. Fascinus işte bu yüzden bir giz olarak kalmayı sürdürür. Cinselliğin nesnesi her zaman erotik oyunun efendisidir. Cinselliğin öznesi, özellikle erkek özne her şeyi yitirir (*voluptas* durumunda cinsel organın sertleşmesi, *taedium* durumunda doymuşluk, durgunluk, uyku durumunda arzu).

Gizli olandan daha gizli kalan şey, bu gizdir.

Ressam Apelles, tablolarının arkasına gizlenip (*ipse post tabulas latens*) bunları izleyenlerin, yaptığı resimler hakkında ne konuştuklarını dinlerdi. Gizli odanın kapısının arkasında ('yatak' odasının, 'mistik' odanın), gözüyle göremediği şeyleri dinleyen bir çocuk vardır. Müzik, o sesi reddeden şeydir. Ressamın her zaman tablosunun arkasına çömelip kendini gizlemesi gibi, söylemin arkasında da her zaman bir 'sahne' gizlenmiştir. Renan, insanların geçmişlerinde her zaman, itiraf edemeyecekleri bir büyük olay bu-

lunduğunu yazar. Ölmeden önce Tanrı'nın yüzünü göremeyeceğimiz gibi, insanın hayvan yanını da cezamızı çekmeden anlayamayız. Erkek cinsel organının görülmesi, bazı toplumlarda bunun gizli saklı olmaması bu olayı sıradanlaştırsa da, sık rastlanır olması gülünüp geçilmesine yol açsa da insana ürküntü verir.

Dionysos'a özgü tragedyayı ve pornografiyi (*libidines* adı verilen *tabellae*'ler) bulgulayanlar Yunanlardır. Yahudiler ve Romalılar, içdonunun (*subligaculum*) icadını tartışıyorlardı. Nuh Peygamber bir gün, bağıyla uğraştıktan sonra, şaraptan sarhoş, soyundu ve çadırının altında uyuyakaldı. Oğlu Sam, o uyurken çadıra girdi. Babasının göbeğinin altında sarkık duran *virilia partis*'i (edep yerini), *mentula*'yı inik haliyle gördü; lanetlendi (*maledictus*); kardeşlerinin kölelerinin kölesi (*servus servorum*) oldu (*Yaradılış*, IX, 21). Batı'da içdonunun iki kökeni vardır: lanetleyen ve ölümcül Yahudi kökeni; ürkütücü ve melankolik Roma kökeni (Cumhuriyet döneminin başında, Konsül Cicero, ihramın altına *subligaculum* giyilmesi gerektiğini ileri sürüyordu).

❋

İnsanlar yalnızca göremedikleri şeye bakarlar.

Romalıların kaçıcı olmasını istedikleri bakış, yazgısal bakıştır. Yazgısal bakış, *fatum*'un bakışıdır (çocuğun, papirüs rulosunu açarken, bakışlarını okuduğu şeye yoğunlaştırarak 'okuduğu söz'dür; böylelikle ölüm ve *de natura rerum*'un yeniden doğması da açılmış, gözler önüne serilmiş olur). Yazgısal bakış, bilinci harekete geçirmez. Yazgıyla ilgili olayların birbirine zincirlenerek akıp gitmesini başlatan olayın (ilk birleşme) direnmesine, kafamızın içinde varlığını sürdürmesine yol açar. Art arda gelen ve egemen olamadığımız, havada asılı kalan anlamı yüzünden bizi inanca (*fides*) götürecek kadar birbirine bağlı anların acımasızlığını toplar, bir araya getirir. Beklediğimiz, buna karşın hangi anda gerçekleşeceğini bilemediğimiz doyum ânının bizi bizden koparıp alması ve bizi küskünlüğe ya da mutluluğa boğması gibi. Olup biten bizden o kadar ileridedir ki, ona yetişip yüzünü görmemize olanak yoktur, der Rilke. Neden-

ler, her şey olup bittikten sonra, arkadan yetişir. Akıl ise dil aracılığı ile gerçeğin gerçek olmuş olmasıyla ve dilin hiçbir zaman açıklayamadığı yeni bir doğaçlamanın ardından gelip geçen günleri savuşturmuş olmakla avunur.

"Kimse kendi gizine ulaşamaz." Ovidius'un metninde, Narkissos'un yaptığı hata budur. İnsanın kendini bilmeye kalkışmaması gerekir. Kendimizle ilgili bilemediğimiz her şey gizdir. İnsan kendi gizi ile kendi esrimesi arasında ayrım yapamaz.

Burada söz konusu olan bir tapmak değil, dışarıdaki ağaçlara bakan bir penceresi olan, gölgede kalmış bir villanın küçük bir odasıdır. Kapı, gölgedeki sepetin içinde duran, üzeri bezle örtülü fascinus'a açılır.

Dar bir kapıdan geçerek çok büyük bir mekâna girmek, temel düş budur. Bu, *regressio ad uterum*'dur. Her düş bir *Nékuia*'dır. Libidoya değgin bağımsız bir dünya, düşün tanımı budur. Bu, aynı zamanda söz konusu odadır. Bir odadır.

16

Taedium'dan Acedia'ya

Söylenceye göre, Parrhasios'un pornografik resimlerinin koleksiyoncusu olan Tiberius, Ermiş Veronica ile resim konusunda söyleşmiş. Bu sahneyi uyduran ben değilim. Benim bir araya getirmeye uğraştığım bu yıkıntı yığınına bir taş ilave eden, böylece, sayıklamama bir kanıt getiren Jacques de Voragine'dir. Evet, sayıklama, çünkü her yorum bir sayıklamadır.

Jacques de Varazze (*Legenda aurea, De passione Domini*, LIII), Tiberius'un Roma'da ciddi bir hastalığa yakalandığını söyler (*Tyberius morbo gravi teneretur*). İmparator, kendisine yakın kişilerden biri olan Volusianus'a, her hastalığı iyileştiren bir hekimden söz edildiğini duyduğunu söyler. İmparator, Volusianus'a şöyle der:

– *Citius vade trans partes marinas dicesque Pylato ut hunc medicum mihi mittat* (Çabuk denizin ötesine gidip Pilatus'a, bana o hekimi göndermesini söyle).

Söz konusu kişi, her hastalığı tek bir sözle iyileştiren İsa'dır. Volusianus, Pilatus'un yanına varıp İmparator'un buyruğunu ona duyurduğunda, Vali Pilatus dehşete kapılır (*territus*) ve ondan on dört gün süre ister. Volusianus bu arada, İsa'ya vaktiyle yakın olmuş bir matrona'ya (*matronam*) rastlar. Bu kadının adı Veronica'dır. Volusianus onunla konuşur.

– Ben onun dostuydum, der kadın. Kıskançlık yüzünden ihanete uğrayan İsa, Pilatus'un buyruğu ile çarmıha gerdirilip öldürüldü.

Volusianus, hekimin öldüğünü öğrenince çok üzülür.

– *Vehementer doleo* (Çok üzüldüm), der kadına. Efendimin buyruğunu yerine getiremediğim için mutsuzum.

Veronica ona şu yanıtı verir:

– Dostum ülkeyi vaazlar vererek dolaşırken, ben istemeden ondan uzak kalmak zorundaydım ve onun bir portresini yaptırmaya karar verdim (*volui mihi ipsius depingi imagi nem*). Ressam bana nasıl bir tuval ve hangi boyaları almam gerektiğini söyledi. Benden istediklerini ressama götürdüğüm sırada, İsa'nın ölmeye gitmek üzere oradan geçtiğini gördüm. Dostum İsa bana, elimde tuval ve boyalarla nereye gittiğimi sordu. Aldığım kararı ona gözyaşları içinde anlattım, çünkü o, çarmıhını sırtında taşıyordu. "Ağlama," dedi bana ve elimden tuvali alarak yüzünü beze bastırdı. "İşte, resim böyle yapılır," dedi ve ölmeye gitti. Roma İmparatoru bu imgenin çizgilerine inançla bakacak olursa, hemen iyileşecektir.

Volusianus ona şu karşılığı verir:

– Elindeki resmi altın ya da gümüş karşılığı satın alabilir miyim?

– Hayır, diye yanıtlar kadın. Bunu yalnızca ateşli bir inançla yapabilirsin. Ben de seninle geleceğim. Bu portreyi Sezar'a göstereceğim ve geri döneceğim.

Bu sözler üzerine Volusianus Roma'ya Veronica ile birlikte denizyoluyla döner ve İmparator Tiberius'a şunları söyler:

– Pilatus, İsa'yı Yahudilere teslim etti, onlar da onu kıskandıklarından çarmıha gerdiler. Ama buraya, onun ölüm ânında yapılmış bir portresini elinde bulunduran bir kadınla birlikte geldim. Bu portreye inançla bakacak olursanız, ânında iyileşecek, sağlığınıza yeniden kavuşacaksınız.

Tiberius, bunun üzerine yere ipek bir halı (*pannis sericis*) serdirir, Veronica'yı kabul eder ve birlikte resimden söz ederler. Sonra, portreyi kendisine göstermesini buyurur: Bakar bakmaz da sağlığına yeniden kavuşur. Tiberius, fahişe Veronica'ya eski bir tablo armağan eder (bu, Parrhasios'un bir 'fahişe resmi' miydi acaba?) ve İsa'yı öldürttüğü için Pilatus'un öldürülmesini buyurur. Ne var ki Pilatus,

bu buyruğun nedenini tam olarak anlayamaz ve kılıcını eline alarak kendi canına kıyar. Pilatus, öleceği anda, kılıcı tutan eline bakar. Son nefesini verirken şöyle der:

– Yıkadığım el beni öldürüyor.

*

Kylikia'daki Tarsos'ta (Tarsus), Cydnus Çayı hâlâ akıyor. Sardanapal, ayaklığında Epikouros'un şu öğüdünün bulunduğu heykeli Tarsos'ta yaptırtmıştı: "Yaşadığın sürece zevkten nasibini al. Geriye kalan her şey yalan." Roma vatandaşı Paulus Tarsos'ta doğdu. Benjamin kabilesinden bir Yahudi'ydi. Sinagogda, 1. yüzyılın en büyük rabbilerinin yanında eğitim gördü. Kudüs'e gitti, Gamaliel'in yanında eğitimini sürdürdü. Rabbi oldu. Tarsoslu Paulus, 32 yılında, Şam'a doğru yol alırken attan düştü ve birden Hıristiyanlığı kabul etti. 32 yılında Pompei, Herculanum ve Stabiae'nin çevresinde yer alan villalar henüz ayaktaydı. 57 yılında Paulus, Romalılara şunları yazdı: "Tenin isteklerine göre (*secundum carnem*) yaşayanlar, tenlerinin istediklerini isterler; ruhun isteklerine göre (*secundum spritum*) yaşayanlar da ruhun istediklerini isterler. Oysa, tenin isteği ölümdür (*mors est*); ruhun istekleri de yaşam ve barıştır (*vita et pax*). Bu yüzden, tenin istekleri tanrının isteklerine karşıttır (*inimica*)." (*Romalılara*, VIII, 5) Aziz Paulus'un bu kısa deyişi çarpıcıdır: Roma'nın beslediği korku, karşıtlığa, düşmanlığa dönüşmüştür, Hıristiyanlık işte budur. Alay edilerek çarmıha gerilmiş Tanrı'nın ölü bedenine tapınmadır. Tanrı artık çıplak tanrı (*fascinus*) değildir. Tanrı artık giyinmiştir, bununla birlikte de insanlığın üremesi gözlerden gizlenmiştir. Paulus, iki örtü olduğunu söyler, insan için 'ikinci bir giysi'nin var olduğunu ileri sürer: bir zırh ve bir kask. Paulus, soyunmaktan kaçınmamız gerektiğini (*Nolumus expoliari*) ileri sürer; ölümlü olanın yaşam tarafından soğurulabilmesi için (*ut absorbeatur quod mortale est a vita*), üzerimize öteki giysiyi (*supervestiri*), o 'ikinci giysi'yi de giymemiz gerektiğini söyler. *Induite armaturam Dei ut possitis stare adversus insidias diaboli* (Şeytanın oyunlarına direnebilmek için, üzerinize Tanrı'nın zırhını

geçiriniz). "Tenin ne ürettiğini biliriz: zina (*fornicatio*), iffetsizlik (*immunditia*), oğlancılık (*impudicitia*), fuhuş (*luxuria*), putataparlık (*idolorum servitus*), büyü (*veneficia*), kin (*inimicitiae*), anlaşmazlık (*contentiones*), kıskançlık (*aemulationes*), öfke (*irae*), çekişme (*rixae*), geçimsizlik (*dissentiones*), bölünme (*sectae*), haset (*invidiae*), cinayet (*homicidia*), içki âlemi (*evrietates*), yiyip içip eğlenme (*comessationes*) ve bunlara benzer şeyler."

Qui fornicatur in corpus suum peccat (Cinsel ilişkiye giren kişi, kendi bedenine karşı günah işlemiş olur). *Bonum est homini mulierem non tangere* (Erkek için iyi olan, kadından uzak durmaktır).

❋

Kadın, korkuya boyun eğdi. En azından, 'büyülenme'yi ve kin uyandıran asalaklık duygusunu korku içinde de olsa üzerinden attı. Buna karşın, el değiştirme kuralları kurumsallaştırılmış bir mal, tasarrufu gizli, gözlerden uzak yapılan bir özel mülk haline geldi. Bu olgular, Roma'nın yaşamına yabancıdır; kadın-erkek birlikte girilen banyolarına, yüznumaralarına ya da daha doğru deyişle Romalıların, görkemli 'geniş yapraklı dallarının' altında yan yana oturup birlikte söyleşerek hacet giderip rahatladıkları *forica*'lara yabancıdır; ayrı cinsten insanların her birinin, ötekinin cinsel organını düşleyerek onun varlığının bir kenara itilip çoğalmasını, gelişmesini sağlaması için heykelinin sergilendiği gizemli törenlere yabancıdır.

Virgo Maxima et Pater: Statülere ilişkin işlevler yok olup gitmedi; kadınların *pietas*'ına, erkeklerin *castitas*'ına ilişkin işlevler tersine döndürüldü. Paul Veyne'in, aile içi cinsel ilişkilerin başkalaşmasını, bunun giderek Hıristiyanlığa özgü evlilik ahlakını oluşturmasını inceleyen bir kitabı vardır. Hıristiyan ahlakı, devlet memurlarının İmparatorluğa özgü çoktanrılı, edilgin, statükocu, eşit yanlı, daha sonra eşitlikçi, kendini baskı altında tutan, gizli kapaklı, özel, sadık, iffetli, perhizci, yani âşık, kadın yandaşı, eşcinsellik karşıtı, duygusal, örtülü ahlakını sahiplendi.

Elisabeth Blackwell, 1888'de Londra'da şu düşünceyi ileri sürdü: "Cinsel ilişkinin kadınların çıkarına iyileştirme getirecek biçimde düzenlenmesi, Hıristiyanlığın bilinmeyen gerçeği işte budur." Hıristiyanlığın gelişiyle insanlar dört zorunluluğa boyun eğmek zorunda kaldı: "Cinsel ilişkinin ateşliliği de, zamanı da, biçimi de, babalık da artık onun kendi keyfine bağlı olmaktan çıktı."

Censor Caton'a göre, insanın özüne ilişkin şeylerin en içteni, en derini olan –bu niteliğiyle de aşk sanrısıyla zedelenemeyecek ölçüde yüce olan–, *ego*'nun *domus*'u olan beden, insanı en çok baştan çıkaran, onun en büyük düşmanı olan tuhaf bir varlık haline geldi. Doğa ile tarih arasında, hayvan ile dil arasında, cinsel istek ile bilimsel merak ya da kitap merakı arasında köprü oluşturan şey, uçuruma dönüştü.

❋

Hıristiyanlık, 200 yılı dolaylarında Roma İmparatorluğu'nda çoğunluğun dini haline geldiğinde, ortaya evlilik sözleşmesi çıktı ve köle yığınlarını (Hıristiyanlık, köle sayısını azaltmaktan uzaktı), hızlı biçimde formüle edilmiş bu uygulamanın içine çekti. Hıristiyanların din adamı hiyerarşisi, imparatorluğun tavandan tabana yönetim hiyerarşisini benimseyerek bunu daha da güçlendirdi. Ahlak, tüm *status*'ların ahlakı haline gelerek içselleşti ve kuralcı özellik kazandı (bu kurallar herkes için, hatta imparator için geçerliydi; Yunanca'daki *katholikè*, sözcüğü sözcüğüne, 'herkesin bakış açısından' anlamına gelir). Hıristiyanlar –Balık mezhebi– İmparatorluğu satın alıp pekiştirdiler. 321 yılında çıkarılan ferman, bağış yapılmasına izin verdi, çarmıha gerilme cezasını kaldırdı, Güneş Günü'nü haftalık dinlenme günü ilan etti, piskoposları İmparatorluk memuru statüsüne aldı. Dördüncü yüzyılın hemen başından başlayarak Pontifex Maximus'un, Petrus'tan indiği inancı yaygınlaştırıldı. Balığa bıçakla dokunma konusundaki bin yıllık yasağı, günümüzde balık yerken göz alıcı gümüş servis takımlar kullanırken anımsıyoruz; böyle bir yasağın konulmuş olması bugün bize artık tuhaf gelmiyor.

Bu servis takımları cuma günleri kullanılıyor. (Yeni sözcükler eski sözcüklerden öç alıyor: Fransızca'da cuma günü anlamındaki 'vendredi' sözcüğü Latince *Veneris dies*, Venüs Günü'nden gelir. O gün balık kurban edilmesi, Uranos'un kesilen erkeklik organının okyanusa atılmasından sonra Aphrodite'in suyun içinden doğmasıyla ilgili büyük yortuyu anımsatır.)

Aziz Gregorius, bakire kızlara denizde yıkanmayı yasakladı. Aziz Athanasios, bakirelere, yüz ve ayaklar dışında, bedenlerinin öteki bölümlerini yıkamalarını yasakladı. Edward döneminin, yüzyılımızın başında çok gözde olan büyük romanlarında, kahramanlar banyo küvetine girdiklerinde, bedenlerinin çıplak görünüşünden utanmamak için suyun üzerine kepek serperlerdi. Genç kızlar, kirlenmiş iç gömleklerini, cinsel birleşmenin, gebeliğin ve doğumun kendi bedenleri üzerinde bıraktığı ürkütücü izlere bir an bile olsa takılmamak, bunun etkisinde kalmamak için, bu gömleğin üzerine giydikleri temiz iç gömleğinin altından sıyırarak çıkarırlardı.

Çarmıha gerildiğinde İsa'nın üzerinde yalnızca kalçalarını örten bir *linteum* vardı. Tanrı, aradan yüzyıllar geçtikçe yeniden giyindi. Meryem'in giydiği *velamen capitis*, oğlunun çıplaklığını örter. *Subligaculum, linteum*'un yerini aldı, daha sonra *kolobion, subligaculum*'un yerini aldı (Suriyelilerin giydiği kollu iç gömleği, içdonunun yerini aldı). Beden ile cinsel istek arasında beliren uçurum, dış dünyanın hor görülmesi ve kafalarda korkunç cehennem imgelerinin yaratılmasıyla sonuçlandı. Cehennem Etrüsk, Yunan ya da Mezopotamya kökenli kalmayı, insanları parçalayan bir canavar olmayı sürdürdü. Bu canavar, dişleri dışarı fırlamış Gorgon'dur ya da karından ağızlı Baubo'dur. Hıristiyanların ayin mekânına dönüştürülen bazilikalardaki fresklerde, katedrallerdeki heykellerde, 'ikinci giysi'lerini giyinmiş seçilmişlerin önünde, ölüm canavarı, çıplak günahkârları kocaman ağzı ile parçalayıp yutar, onları cehennemin sonsuz bedeninin dibine atar. İnsan yaşamı böylelikle, cinselliğin karabasan oluşturduğu, uyanma ânının da bedeni günahlarından arındıracak an ile bir tutulması gereken bir uyku haline geldi. İnsanlar biyografik ölümden,

daha sonra biyolojik ölümden sonra, cennet bahçelerinde cennetlik, yüce, istem dışı isteğin zedeleyemeyeceği gerçek bir bedene kavuşacaklardı. Bu, kuşanılmış bir cennet mutluluğu olacaktı. Ortaçağ, erotizmi cehenneme attı. Çıplak bedenler, çocukluk resimlerinde olduğu gibi, çocuklar gibi, kadınların kocaman açılmış *vulva*'sından bağıra bağıra aşağıya düşüyor.

*

'Gizemli' ilk sahnenin eski izini yalnızca 'mistik'ler koruyacak. Papaz Eckhart 1323 yılında, Strasbourg'da şunları yazıyordu: *Gratia est ebullitio quaedam parturitionis Filii, radicem habens in ipso Patris pectore intimo* (Bağışlanma, Oğul'un, kökü Baba'nın kalbinde olan doğuşunun coşkusudur). *Quid est hodie? Aeternitas. Ego genui me te et te me aetarnaliter* (Nedir bugün? Sonsuzluk. Ben sende doğdum, sen de bende, sonsuzluğu kadar). İlk sahne canlandırılamaz. *Deus,* herkesi içine alan babalık biçimidir. Herkes, ilk sahneyi gizlemek için saflığa doğru koşar. Bu koşuya tarih adı verilir. O sahne yalnızca, bizi biçimlendirdiğinde, bizi var ettiğinde bizim henüz doğmamış oluşumuzdan dolayı 'görülmez' nitelikte değildir. O sahne 'bilinmez' niteliktedir. Kökenimiz bizim için, ölümümüzden daha da bilinmez olan şeydir; şu anlamda ki, ölümümüzle ilgili bilgisizliğimiz henüz var olmamış, biçimlenmemiştir. Kökenimiz, bilinmez olan şeylerin en bilinmezidir, çünkü bizimle birlikte ama bizim doğuşumuzdan önce, ellerimizin, dilimizin, görme yetimizin oluşmasından önce gerçekleşmiş, geçerlilik kazanmıştır. Kâhinler gibi inceden inceye gözlesek bile o sahneyi yeniden var edemeyiz. Hatta onu açıklamakla, gömmüş oluruz (çünkü dilin edinilmesi ne kökenimize, ne de doğuşumuza bağlıdır).

Cinsel zevkin bile üzerimizdeki ilk etkisi, ardından gelen gevşeme ile bizi kendi çekiciliğinden koparmasıdır.

Yalnızca, insanların her gün içine daldıkları geceboyunca görülen düşler, dilin sırtını döndüğü bu dünyanın bir bölümünü açığa çıkarır. Yalnızca sanat yapıtları, gün boyunca, bu taşma olgusunun kıyısına yaklaşır. Yalnızca âşıklar, çıplaklıklarını eksilten her şeyden soyundukların-

da, arzunun toprağına ayak basabilirler. Sonuçta yalnızca, insan bedenini çıplak olarak canlandırabilen sanat yapıtları (resim, heykel, fotoğraf, sinema), dünyanın içinde yer alan bir başka dünyadan kaynaklanan bu sahnelerin, bıraktıkları ağa takılan izlerini bize ulaştıracak niteliktedir.

*

Kalıntıları görmek zordur, çünkü biz bu kalıntıların ardında her zaman, onları açıklamaya yönelen, ayakta duran bir yapının hayaletini görürüz. Ne var ki biz onu, kafamızın içinde canlandırırız.

Gördüğümüz, her zaman, yitirilmiş, buna karşın ondan geriye kalana anlamını veren bir şeydir. Ne var ki biz onu, sanrı biçiminde görürüz.

Ne kadar bilinçli olursak olalım, fresklerin ve yazıların dağınık parçalarını bir araya getirirken aslı yok olmuş bu bütünlerden geriye kalan parçaların, bunların doğru parçaları olduğunu düşünürüz ve bu önüne geçilmez yanlışı her zaman yaparız. Rastlantısal bir yanardağ püskürmesinin, katmanları altında koruyarak bize ulaştırdığı kalıntılardan hangi sonuca varabiliriz ki?

Romalıların, cinsel yaşamı algılayış biçimini ortaya koyan, onlara özgü sekiz özellik üzerinde kafa yormaya çalıştım: Fascinus'un *fascinatio*'su; Romalıların yaptığı kutlamalarda, şenliklerde ve *satura* kitaplarında rastladığımız, hayvan kılığına girme ve bunun tersini yapma (insan biçimli yaratıkların işlendiği romanlar) olgusunun göstergesi olan *ludibrium*; Epikuros'a, sonra Stoacılara, sonra Hıristiyanlara özgü üçlü yalnızlığa çekilme olgusunda tanrıların ve yarı tanrıların çoğalması; kaçıcı, daha sonra bitkin bakış; oral seksin ve edilginliğin yasaklanması; sonradan *acedia*'ya dönüşen *taedium vitae*; son olarak da Cumhuriyet dönemi matronalarına özgü *castitas*'ın, dünyadan el etek çekmiş Hıristiyan din adamlarının etkisiyle cinsel eğilimlerde kendini tutma davranışına dönüşmesi. Korku olgusunun içinde giderek aydınlığa kavuşan, işte tüm bu karanlık sözcüklerdir.

İnsanlarda cinsel birleşmenin olabildiğince açık seçik canlandırılmasının ortaya çıkardığı olgular, her defasında bizi çok heyecanlandırır ve kendimizi ya uçkuruna düşkünlere özgü bir gülüşle savunmaya iter ya da sarsıcı bir şaşkınlığa düşmemize yol açar.

Eski Romalılar, Augustus'un İmparatorluk yönetimini ele almasından başlayarak korkuyu seçtiler.

Bu seçim insanların yaşamında, sonuçları İmparatorluğun Hıristiyanlaştırılmasından, 5. ve 6. yüzyıllarda meydana gelen ve İmparatorluğun yapısında temelde bozulmaya yol açmayan kuşatmalardan, 15. yüzyılda Yeni Dünya'nın keşfedilmesinden daha büyük bir deprem oluşturdu. Günümüzde o kıtada yaşayan Amerikalılar, egemenliklerinin önündeki tüm engelleri kaldırmış olmalarına karşın, korkuya dayanan bu sistemin hâlâ etkisi altındadırlar ve soylarını, karılarının karnında, Senato Babalarının giydiği beyaz ihramdan çok, Papalık örgütünde onların yerini alan Kilise Babalarının giydiği siyah cüppeden kaynaklanan dehşetin etkisi altında sürdürmektedirler. Ohio Vadisi'ne ayak basan ya da Massachusetts Körfezi'nde ahşap kiliseler inşa eden Püriten Kilise Babaları, yanlarında götürdükleri eşyalar arasında oraya İncil'i taşıdıklarını sanıyorlardı; ne var ki, götürdükleri daha çok, Lucretius'un ortaya koyduğu o *taedium*, Seneca'da gördüğümüz o kin, Suetonius'ta okuduğumuz ya da Tacitus'ta sezdiğimiz o yersiz şiddetti ve onları Eski Dünya'dan kaçıran, aslında buydu.

401 yılının Kasım ayında, Gotlar Orta Alpler'i aşıp Milano'ya indiğinde, imparatora iki kurt saldırdı. Parça parça edilen bu kurtların karnından iki insan eli çıktı. Olaydan, Gotların oraya daha kalabalık gruplar halinde gelmeleri gerektiği sonucu çıkarıldı. Bu önbelirti, Roma İmparatorluğu'un parçalanmasını başlatıyor ya da zaferlerle dolu bir dönemin sona erdiğini gösteriyordu. Romulus'u emzirmiş olan hayvan, koruyucusu kabul edildiği halka sırtını dönüyordu. Bu, her şeyin yön değiştirdiğini gösteren doğru bir belirtiydi. Romalılar ulusal geleneklerini, savaşçı değerlerini, tarihlerini ve tanrılarını bir yana bırakıp tektanrıya tapar, küskün, insanbiçimci olmuşlardı. Kurt totemin yerine çarmıha gerilmiş bir köleyi koydukları için de köle ol-

mayı hak ediyorlardı. O dönemin başına çöken felaket, buğdayı samandan ayırır gibi, beden ile çıplaklığı, *anima* ile hayvanı, sonsuza kadar sürecek rahatlık ile bireysel müstehcenlik övüncünü, korku ile cinsel zevki, yaşam ile ölümü birbirinden ayırmıştı.

Pascal Quignard

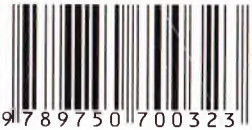
CİNSELLİK VE KORKU



Cinsellik ve Korku, Türk okurunun, filme de çekilen *Dünyanın Bütün Sabahları* adlı romanıyla tanıdığı Fransız yazar ***Pascal Quignard***'ın ilginç bir incelemesi. Antik Yunan'dan başlayıp Roma İmparatorluğu ve Hıristiyan dünyasına gelene dek cinselliğin korkuya dönüşümünün nedenlerini inceleyen yazar, bu kitabı yazmaktaki amacını, 'aynı kökten gelen *cinsel istek* ile *korku*'nun gizine meydan okumak' olarak açıklıyor. Antik Yunan'da asla bir utanç kaynağı olmayan *cinsellik*, Yunanlılar tarafından, hiçbir kurala bağlı olmadan, keyifle, doyasıya yaşandı. Bu kural tanımaz cinsellik, Romalılarda ürkütücü bir melenkoliye dönüştü. İki halkın birleştikleri tek nokta, hem Yunanlıların hem de Romalıların kadın-erkek cinselliği ile eşcinsellik arasında hiçbir zaman bir ayrım yapmamasıydı. Cinselliğin haklılığını ve dozunu belirleyen, toplumsal konumdu. Hatta eşcinsellik, Yunan dünyasında topluma kabul edilmenin kurallarından biriydi. *Eşcinsellik* kavramı, ancak 1869'da ortaya atıldı. Cinsel ve ailesel ilişkiler Hıristiyanlıktan önce Romalılarda başkalaşıma uğradı; Hıristiyanlar da bu başkalaşımı sürdürdü, cinselliği kurallara bağladı. Giderek *namus* kavramı geçerlilik kazandı ve cinsellik korkunun egemenliği altına girdi. ***Pascal Quignard***, yıllar süren bir araştırmanın sonucunda hazırladığı bu kitabında günümüzün en önemli temalarından birinin, cinselliğin kökenine uzanıyor.

Kapaktaki resim: BOUCHER

ISBN 975-07-0032-5



KDV İÇİNDEDİR

http://www.canyayinlari.com