T.C.

İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

ESKİÇAĞ DİLLERİ VE KÜLTÜRLERİ

ESKİ YUNAN DİLİ VE EDEBİYATI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

ARKAİK YUNAN ŞİİRİNDE ŞAİRİN KİMLİĞİ

Canan GEZİCİ

2501220621

TEZ DANIŞMANI:

Prof. Dr. Erman GÖREN

İSTANBUL- 2025

ÖZ

ARKAİK YUNAN ŞİİRİNDE ŞAİRİN KİMLİĞİ

CANAN GEZİCİ

Bu tez, Arkaik Yunan şiirinde şair kimliğinin dinamik ve diyalektik inşasını analiz etmektedir. Çalışma, şairin *aoidos* konumundan *poiētēs* olarak tanımlanmasına uzanan terminolojik evrimi, sözlü kompozisyon teorisi (Parry/Lord) ve Panhellenizm modeli (Nagy) ışığında inceler. Şair, bu süreçte hem geleneği icrada yeniden yaratan hem de onun dönüştürücüsü olan ikili bir konumda belirir. Araştırma, şair kimliğinin sabit bir tanım olmadığını; aksine, türe ve icra bağlamına göre biçimlenen dinamik bir persona olduğunu ortaya koyar. Şair, geleneğin pasif aktarıcısı değil; onu eleştiren, düzelten ve yeniden yorumlayan aktif bir faildir. Bu dönüştürücü eylem, *poikilia* (çeşitlilik/renklilik) kavramıyla nitelenen estetik bir ustalık gerektirir. Kimlik, aynı zamanda, para ekonomisi ve patronaj sisteminin yükselişiyle şekillenen bir profesyonelleşme sürecinden geçer; şair, maddi karşılık (*misthos*) ile onursal mübadelenin (*kharis*) gerilimli kesişiminde konumlanır. Sonuç olarak, Arkaik Yunan şairi, hüviyetinden çok mahiyetiyle, 'kim' olduğundan çok 'içinde faaliyet içinde faaliyet gösterdiği poetik, sosyal ve ekonomik alanla ve üstlendiği işlevle' tanımlanır. Bu kimlik, ilham ile zanaat, gelenek ile yenilik, kutsal ile dünyevi arasındaki diyalektik gerilimden doğan ve her icrada yeniden inşa edilen poetik bir işlevdir.

Anahtar Kelimeler: Arkaik Yunan Şiiri, Şair Kimliği, *poikilia*, *poiētēs*, *pharmakos*, *prophatas*

ABSTRACT

THE IDENTITY OF THE POET IN ARCHAIC GREEK POETRY

CANAN GEZİCİ

This thesis analyzes the dynamic and dialectical construction of the poet's identity in Archaic Greek poetry. The study examines the terminological evolution from the status of the *aoidos* to the definition of the *poiētēs* in light of Oral-Composition Theory (Parry/Lord) and the Panhellenic model (Nagy). In this process, the poet emerges in a dual position: as one who both recreates the tradition in performance and acts as its transformer. The research demonstrates that the poet's identity is not a static definition; rather, it is a dynamic persona shaped by genre and the context of performance. The poet is not a passive transmitter of tradition but an active agent who critiques, corrects, and reinterprets it. This transformative action requires an aesthetic mastery characterized by the concept of *poikilia* (variety/colorfulness). Furthermore, identity undergoes a process of professionalization shaped by the rise of the monetary economy and the patronage system; the poet is positioned at the tense intersection of material recompense (*misthos*) and honorary exchange (*kharis*). Consequently, the Archaic Greek poet is defined more by essence (quidditas) than by mere identity—less by 'who' they are and more by the poetic, social, and economic field in which they operate and the function they fulfill. This identity is a poetic function, born from the dialectical tension between inspiration and craft, tradition and innovation, the sacred and the profane, and is reconstructed anew in every performance.

Keywords: Archaic Greek Poetry, Poetic Identity, *poikilia*, *poiētēs*, *pharmakos*, *prophatas*

ÖNSÖZ

Bu teze başlamadan önce tez yazarının bir şair tanımı yoktu. Çalışmanın ilerleyen aşamalarında, Arkaik Dönem şairlerinin kendi eserleri içinde sundukları kimlik cevapları, bu kavramın çoklu suretlere evrilebileceğini gösterdi. Bu cevaplar, "şair kimdir?" sorusunu sormakta belki de daha ihtiyatlı olmamız gerektiğine işaret etti. Hatta bazen, dilbilgisel kuralları zorlayarak dahi olsa, soruyu "şair *nedir*?" şeklinde değiştirmenin daha isabetli bir yaklaşım olabileceğini düşündürdü.

Nitekim, bu çalışmanın ana kaynaklarından biri olan Albert Lord'un 1971 tarihli eserinde de aynı metodolojik kaygıyla karşılaştık. Lord "[sözlü kültürde] icracımızın *kim* olduğunu —daha doğrusu *ne* olduğunu— tam olarak kavramamız gerekir" diyerek benzer bir soru değişikliğine gitmiş ve cevabı şu şekilde sunmuştur: "anlatıcı, icracı, bestekâr ve şair; farklı açılardan bakıldığında bir, aynı kişidir." Lord'un "aynı kişi" vurgusu ise son derece anlamlıdır (139). Çünkü "kimlik" kelimesinin İngilizce'deki karşılığı olan *identity* sözcüğünün kökenini oluşturan Latince "*idem*" işaret zamiri, *neutrum* cinsten olup "aynı şey" anlamına gelir. Nihayetinde bu tez, işte bu "aynı"lık içindeki çok katmanlı ve devingen "şair" olma halinin izini de sürmeye çalışmıştır.

Bu manada öncelikle bu tezin ortaya çıkmasının en büyük desteği ve kılavuzu olan danışmanım ve kıymetli hocam Prof. Dr. Erman GÖREN'e gönülden teşekkürlerimi sunarım. Kendisi Klasik Filoloji alanında çalışmalarımı devam ettirmek için lisans yıllarından itibaren örnek aldığım kişilerin başında gelmektedir. Dahas gerek Klasik Filoloji alanına yaptığı katkılarıyla, gerek alanı öğrencileri dahil alan dışından pek çok kişiye sevdirmesiyle bana hem akademisyen ve hem de hoca olarak ilham olmuştur. Kendisine tez dönemimdeki zorlu süreçteki paha biçilmez rehberliği, sabrı ve

cesaretlendirici sözleri için kendisine bir kez daha en derin şükranlarımı sunarım. Elbette tezimi değerlendirmeyi kabul eden kıymetli jüri üyeleri Prof. Dr. Bedia DEMİRİŞ'e, Prof. Dr. Nihal Petek BOYACI'ya, Doç. Dr. Eyüp ÇORAKLI'ya ve Dr. Öğr. Üyesi Berk ÖZCANGİLLER'e destekleri için teşekkür ederim. Bunun yanında tez dönemimde kritik noktalarda yanımda olan Prof. Dr. Alpaslan AKAY'a, Doç. Dr. Ekin ÖYKEN'e, Doç. Dr. Filiz CLUZEAU'ya ve Dr. Matthias GOERITZ'e akademik tavsiyeleri ve içgörüleri için; bana desteklerini ve dostluklarını içtenlikle sunan Arş. Gör. Erdal ÇATAK'a, Yakup KUYUCU'ya, Arif GEZİCİ'ye, Turgay SİVRİKAYA'ya, Zeynep KÖYLÜ'ye ve Oğuz ÖZGÜR UĞUR'a gönülden teşekkür ederim. Nihayetinde şiir dolu bahçesinde büyüdüğüm sevgili aileme ve bilhassa babam Yaşar GEZİCİ'ye bana sunduğu koşulsuz sevgi ve her zaman duyduğu güven için bilmukabele sevgi ve saygılarımı sunarım. Bu tez çalışmasını, hayatımın İstanbul döneminde şiirle tanışıklığımın ve akademik yolculuğumun en önemli ve daimî parçası kıymetli hocam Dr. Öğr. Üyesi SEMA BULUTSUZ'a ve bana kelimeleri öğretip sevdiren canım annem Hayriye GEZİCİ'ye ithaf ediyorum.

CANAN GEZİCİ

İSTANBUL, 2025

İÇİNDEKİLER

ÖZ ..... **ii**
ABSTRACT ..... **iii**
ÖNSÖZ ..... **iv**
KISALTMALAR LİSTESİ ..... **viii**
GİRİŞ **1**

BİRİNCİ BÖLÜM
ŞİİRİN VE ŞAİRİN DÖNÜŞÜMÜ

1.1. Şiirin Kaynağı Ve Şair Üzerindeki Etkisi 11

1.2. Şiirin İçeriği Ve Şairin Seçimleri 18

1.3. Şiirin Biçimi Ve Şairin Üslubu 26

1.3.1. Şiirde Yeni Biçimler, Şairde Yeni Kimlikler 34

1.3.2. Şairin Öteki Adları ve Adlandırmaları 37

1.3.3. Şiir, İcra ve Şairin Muhatabı 38

1.4. İcranın Koro İle Desteklenmesi 50

İKİNCİ BÖLÜM
ŞAİRİN KİMLİĞİ VE GELENEĞİN İNŞASI

2.1. Geleneğin Mahiyeti 61

2.1.1. Geleneğin Kökleri 65

2.1.2. Geleneğin Gelişimi 69

2.1.3. Geleneğin Ürünleri 72

2.2. Geleneğin Kapsayıcılığı 75

2.2.1. Gelenek ve İlahi Kaynak 76

2.2.2. Gelenek ve Ustalık 81

2.2.3. Gelenek ve Dini Eleştiri 85

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM
ŞAİRİN KİMLİĞİ VE ŞİİRİN YENİLİĞİ

3.1. Yeniliğin Kaynağı 98

3.1.1. Yeniliğin Gelenekle Bağı 108

3.1.2. Yeniliğin Biçimleri: Nazire Örneği 115

3.1.3. Yeniliğin Dünyeviliği 123

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM
ŞAİRİN PROFESYONELLEŞMESİ

4.1. Vesileye Bağlı Bir Sipariş Olarak Şiir Ve Şair 142

4.2. Şairin Rakiplerine Tepkisi 157

SONUÇ 190
KAYNAKÇA 190

KISALTMALAR LİSTESİ

1. Genel Kısaltmalar

cf.	: confer (karşılaştırınız)
e.g.	: exempli gratia (örneğin)
ed. by	: edited by (editör, yayıma hazırlayan)
epist.	: epistulae (mektuplar)
et al.	: et alii (ve diğerleri)
etc.	: et cetera (ve benzerleri)
fr.	: fragmenta (fragmanlar)
İng.	: İngilizce
Lat.	: Latina (Latince)
pl.	: pluralis (çoğul)
rev. by	: revised by (gözden geçiren)
sic	: sic erat scriptum (metinde olduğu gibi)
sq./sqq.	: sequens / sequentia (devam eden sayfa/dize ya da sayfalar/dizeler)
trans. by	: translated by

v. : vide (bakınız)

vol. : volumen (cilt)

vs. : versus (karşı görüş)

2. Antik Kısaltmalar

Aesch. : Aiskhylos

Pers. : Persai

Alc. : Alkaios

Alcm. : Alkman

Anac. : Anakreon

Anth. Pal. : Anthologia Palatina

Archil. : Arkhilokhos

Arist. : Aristotelēs

Ath. Pol. : Athēnaiōn Politeia

De gen. corr. : Peri Geneseōs kai Phthoras

Metaph. : Metaphysica

Poet. : Peri Poiētikēs

Rh. : Rhetorica

Aristoph. : Aristophanēs

Nub. : Nubes

Ran. : Ranae

Thesm. : Thesmophoriazousae

Aristox. : Aristoksenos

Harm. : Harmonika (test.)

August. : Augustinus

Dial. : De Dialectica

Bacchyl. : Bakkhylides

Callin. : Kallinos

Call. : Kallimakhos

Catull. : Catullus

Carm. : Carmina

Demetr. : Demetrios

Herm. : Peri Hermēneias

Diom. : Diomedes

Ars gramm. : Ars grammatica

Dion. Hal. : Dionysios Halikarnasseus

Comp. : De compositione verborum

Synth. Onom. : Peri Syntheseōs Onomatōn

Eur. : Euripidēs

Heracl. : Herakleidai

Hdt. : Hērodotos

Hes. : Hēsiodos

Op. : Opera et Dies

Theog. : Theogonia

fr. : Fragmenta

Hippon. : Hipponax

Hom. : Homēros

Il. : Ilias

Od. : Odysseia

Hymn. Hom. : Hymni Homerici

Hor. : Horatius

Od. : Odes

Isoc. : Isokratēs

Nicocl. : Nicocles

Mar. Vict. : Marius Victorinus

Oenom. : Oinomaos (test.)

Phalar. : Phalaris

Epist. : Epistulae

Pind. : Pindaros

Ol. : Olympionikai

Pyth. : Pythionikai

Nem. : Nemeonikai

Isthm. : Isthmionikai

fr. : Fragmenta

Plat. : Plātōn

Phaedr. : Phaidros

Plut. : Ploutarkhos

Lyc. : Lykurgos

Glor. Ath. : De Gloria Atheniensium

De Ex. : De Exilio

Ps.-Hes. : Pseudo-Hēsiodos

Ps.-Long. : Ps.-Longinos

Subl. : Peri Hypsous

Quint. : Quintilianus

Inst. : Institutio oratoria

Sapph. : Sapphō

Simon. : Simonidēs

Soph. : Sophoklēs

OT : Oedipus Tyrannus

Oed. Rex : Oedipus Rex

Sol. : Solōn

Thgn. : Theognis

Tyrt. : Tyrtaios

Tzetz. : Tzetzes

Chil. : Chiliades

Xenoph. : Ksenophanes

3. Başvuru Kaynakları ve Metin Corpus'ları Kısaltmaları

Degani : E. Degani, *Poetae elegiaci. Testimonia et fragmenta*, Firenze, La Nuova Italia, 1962.

DK : H. Diels – W. Kranz, *Die Fragmente der Vorsokratiker*, 6th ed., Berlin, Weidmann, 1951–1952.

FGE	: M.L. West, *Iambi et elegi Graeci*, 2nd ed., Oxford, Clarendon Press, 1989–1992.
FGrHist	: F. Jacoby, *Die Fragmente der griechischen Historiker*, Berlin/Leiden, Weidmann/Brill, 1923–1959.
PCG	: R. Kassel – C. Austin, *Poetae Comici Graeci*, Berlin/New York, De Gruyter, 1983–.
PMG	: D.L. Page, *Poetae melici Graeci*, Oxford, Clarendon Press, 1962.
PGM	: K. Preisendanz – A. Henrichs – A. Heine, *Papyri Graecae Magicae. Die griechischen Zauberpapyri*, 2nd ed., Stuttgart, Teubner, 1973–1974.
SH	: H. Lloyd-Jones – P. Parsons, *Supplementum Hellenisticum*, Berlin/New York, De Gruyter, 1983.
Snell–Maehler	: B. Snell – H. Maehler (edd.), *Poetae Melici Graeci*, 3rd ed., Leipzig, Teubner, 1955–1989.
Tzetz. Chil.	: J. Tzetzes, *Chiliades* (ed. F. Cannatà Fera), Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1990–2007.

GİRİŞ

Arkaik Dönem (MÖ 8.-5. yüzyıllar), Antik Yunan şiirinin ve düşüncesinin temellerinin atıldığı, Homeros ve Hesiodos'un epik geleneğinden lirik, elegeia ve iambos söylemlerine doğru köklü bir dönüşümün yaşandığı verimli bir evredir. Söz konusu dönüşüm, şiirsel biçim ve temaların çeşitlenmesiyle sınırlı kalmayıp; bu formları üreten, icra eden ve toplumsal işlevini belirleyen "şair" figürünün kimliğinde gerçekleşen köklü bir yeniden yapılanmadır. Bu tez çalışması, Arkaik Yunan şiiri bağlamında "şair kimliği"ni, bu kimliğin geleneğin inşası ve yenilik arayışı ile diyalektik ilişkisi içinde, filolojik ve antropolojik bir perspektifle incelemeyi amaçlamaktadır.

Şair kimliğinin dönüşümü, öncelikle onu tanımlayan terminolojide kendini gösterir. Epik geleneğin ilhamla donanmış, tanrısal sözün taşıyıcısı "ἀοιδός" (*aoidos*) figüründen, metinleri standartlaştırarak aktaran "ῥαψῳδός" (*rhapsōdos*) ve nihayetinde şiiri bir τέχνη (*tekhnē*) olarak üreten "ποιητής" (*poiētēs*) kavramına uzanan semantik evrim, şairin toplumsal konumundaki, otorite kaynağındaki ve kendini algılama biçimindeki temel bir kaymayı işaret eder. Milman Parry ve Albert Lord'un "sözlü-formüla kompozisyon" teorisi, bu kimliğin, bireysel bir "yaratıcı"dan ziyade, geleneksel bir dil ve anlatı kalıpları havuzunu icra anında yeniden üreten bir "icracı" olduğunu ortaya koymuştur. Gregory Nagy ise, bu icracının, Panhellenik festivaller aracılığıyla yerel anlatıları ülküselleştirerek ve standartlaştırarak, nihayetinde geleneğin anonimleştirici gücü içinde nasıl eridiğini ve mitleştiğini göstermiştir.

Bu kimlik inşasının merkezinde, şiirin kaynağı olarak "μῦθος" (*mythos*) ve onun icra edildiği ritüel bağlamlar yatar. Şiir, kutsal olanla bağlantısını, *Mousa*'lardan gelen ilham (θεσπὶς ἀοιδή: Hom.*Od.*8.498) ve şairin tanrısal bir armağan (σκῆπτρον: Hes.*Theog.*30-31*)* ile donatılması mitleri üzerinden kurar. Ancak bu ilişki tek yönlü değildir. Şair, aynı zamanda geleneksel mitografik malzemeyi eleştirel bir süzgeçten geçirerek, dini ve ahlaki kaygılarla (örneğin Pindaros'un Tantalos anlatısını düzeltmesi) veya güncel politik-ideolojik ihtiyaçlar doğrultusunda (e.g. Theognis'in aristokratik

değerleri muhafaza çabası) yeniden yorumlar. Bu, şairi pasif bir aktarıcı olmaktan çıkarıp, geleneği dönüştüren aktif bir fail haline getirir.

Bu dönüşüm, şair kimliği ile geleneğin inşası arasındaki karşılıklı ve diyalektik ilişkiyi anlamayı gerektirir. Bu çalışma; şairin geleneği **idame ettiren** rolüyle birlikte, her icrasında metni yeniden yorumlayıp dönüştüren aktif bir kurucu (inşacı) mahiyetine odaklanmaktadır.Bu süreç, Nagy'ın işaret ettiği gibi, Panhellenik bir söylem yaratma çabasıdır; şair, performansları sırasında farklı toplulukların ortak paydasını oluşturan unsurları seçer (μνημοσύνη) ve diğerlerini bilinçli olarak dışarıda bırakır(λήθη). Bu seçici bellek mekanizması, poetik bir hakikat (ἀλήθεια) inşa eder. Öte yandan, Lord'un vurguladığı üzere, her icra aynı zamanda 'bir' özgün eserdir; icracı, geleneksel formüller ve temaları kullanarak her defasında bağlama özgü yeni bir kompozisyon yaratır. Bu, geleneğin canlı ve dinamik bir organizma olduğunu gösterir.

Geleneğin mahiyeti; durağan bir metinler toplamı olmasından ziyade bir performans ve hafıza pratiği olmasında gizlidir. Gelenek (Lat. *traditio*), etimolojik olarak "aktarmak, devretmek" anlamına gelir ve bu eylemin ta kendisi onun doğasını belirler. Bu aktarım, Arkaik Yunan bağlamında Homēridai gibi loncalar; biyolojik bir soy zinciri teşkil etmeleriyle beraber, epik mirasın korunması ve yeniden üretilmesinden sorumlu mesleki bir teşekkül olarak işlev görür. Onların varlığı, geleneğin bireysel şairlerin ötesinde, kolektif ve kurumsal bir hafıza sistemi olarak işlediğinin kanıtıdır. Ayrıca, geleneğin kökleri Hint-Avrupa şiirsel geleneklerine kadar uzanır; West'in analizlerine göre, Yunan metrik sistemi, terminolojisi ve şiirsel sözvarlığı (e.g. "κλέος ἄφθιτον"), bu ortak mirasın bir parçasıdır. Bu perspektif, Arkaik Yunan şairini, çok daha eski ve köklü bir sözlü şiir geleneğinin son halkalarından biri olarak konumlandırır.

Şairin bu failiyeti, icra pratiğinin doğasından ve muhatapla kurduğu ilişkiden ayrı düşünülemez. Solo liriği (Sappho, Alkaios etc.) ile koro liriği (Pindaros, Bakkhylides etc.) arasındaki üslup, dil ve performans farkları, şairin kamusal alandaki konumunu ve hitap ettiği kitlenin beklentilerini şekillendirir. Bu üslup çeşitliliği, ποικιλία kavramıyla daha da

anlam kazanır. R. L. Fowler'ın işaret ettiği gibi, *poikilia* ("alacalı, çeşit çeşit, karmaşık, işlemeli") terimi, Arkaik şairlerin ışık, renk, doku ve sesleri bir araya getirerek yarattığı çok katmanlı ve zengin estetik dokuyu tanımlar. Sappho'nun zarif ve duyusal imgeleri, Alkman'ın koro şiirlerindeki renkli ve hareketli betimlemeleri ve özellikle Pindaros'un epinikia'sında mit, öğüt (gnōmē), zafer anlatısı ve şarkıyla kurulan öz-temasını iç içe ören karmaşık dokusu bu *poikilia* anlayışının somut örnekleridir. Bu teknik; şiiri bir anlatı aracı kılmakla birlikte, duyusal ve düşünsel bir deneyim alanına dönüştürür.

Benzer şekilde, şiirin toplumsal işlevi ve şairin konumu, φάρμακον (pharmakon) kavramının taşıdığı ikili anlam (hem ilaç/şifa hem de zehir) üzerinden okunabilir. Şiir, toplumu bir arada tutan, değerleri aktaran, acıyı dindiren bir şifa kaynağı (Pindaros'un acıları unutturan şarkıları) olabildiği gibi, Arkhilokhos veya Hipponaks örneklerinde olduğu gibi, hedef aldığı kişiyi toplumdan dışlayan, yıkıcı bir zehir de olabilir. Şair ise, bu gücü elinde bulunduran, bu nedenle hem saygı duyulan hem de korkulan bir figür, bir φάρμακος konumundadır. Bu ikili doğa, şair kimliğinin toplum nezdindeki gücünü ve riskini aynı anda gösterir. Nitekim bu güç, arkaik şairi epikteki alımlamışında olduğu gibi ziyafetin önemli parçası ve tamamlayıcısı ama asıl rolü insanları eğlendirmek olan rolünün ötesine taşımaktadır. Arkaik şair aynı zamanda kolektif değerleri biçimlendiren bir **παιδειάρχης** (eğitim önderi), toplumsal düzeni yasalarla tesis eden bir **θεσμοθέτης** (yasa koyucu), kamusal hakikati ilan eden bir **κήρυξ** (tellal) ve nihayet meziyeti ve mahareti temsil eden bir **σοφός** (bilge) olarak konumlandırır. Bu terimler, şairin kimliğini tanımlayan toplumsal, etik ve politik boyutların geniş spektrumunu işaret eder.

Bu inceleme, şair kimliğinin çok katmanlı doğasını ortaya çıkarmak amacıyla dört ana bölüm halinde kurgulanmıştır. **Birinci bölüm**, "şiirin ve şairin dönüşümü" üzerine odaklanarak, bu kimliğin tarihsel ve işlevsel evriminin izlerini sürer. Burada, ilhamın tanrısal kaynağından (*theia moira*) zanaatkârlığa (*tekhnē*) uzanan epistemolojik kaymayı yansıtan terminolojik dönüşüm (*aoidos, rhapsōdos, poiētēs*) mercek altına alınır. Ayrıca, şiirin kökenindeki ritüel ve mitik (*mythos*) matris ile şairin bu kutsal söylemle kurduğu

ilişki incelenir. Bölüm, özellikle ἴαμβος türü ve onun temsilcileri Arkhilokhos ile Hipponaks örneklerinde, şairin yergi (*psogos*) ve *pharmakos* figürü olarak toplumsal sınırları nasıl çizdiğini ve bu süreçte kendi kimliğini nasıl tehlikeli bir otorite olarak inşa ettiğini gösterir.

İkinci bölüm, şair kimliği ile "geleneğin inşası" arasındaki diyalektik ve karşılıklı ilişkiyi merkeze alır. Milman Parry ve Albert Lord'un formülaik kompozisyon modeli ile Gregory Nagy'ın Panhellenik performans ve anonimleşme kuramları, geleneğin bir metinler toplamı olmasının yanında canlı bir icra ve aktarım pratiği olduğunu ortaya koyar. Şair bu pratikte; geleneği devralan konumuyla birlikte, her performansında yeniden yorumlayan ve dönüştüren aktif bir kurucudur. Bölüm, bu süreci *Homēridai* loncası gibi kurumsal yapıların rolü ve geleneğin Hint-Avrupa şiirsel kökleri (West) bağlamında ele alarak, şairin kolektif bir hafıza sistemindeki konumunu derinlemesine analiz eder.

Üçüncü bölüm, "şiirin yeniliği" ve şairin bu yenilik içindeki failiyetini konu edinir. Burada yenilik, geleneğin reddi olarak değil, onun içinden doğan ve onu dönüştüren bir dinamik olarak okunur. Şair, nazire aracılığıyla geleneksel formlarla oynar, dünyevi ve politik söylemleri şiirin merkezine taşıyarak estetik alanı genişletir. *Elegeia* şairlerinin (Kallinos, Tyrtaios, Solon, Theognis) kamusal hitabeti, lirik şairlerin *poikilia* (renkli ve çok katmanlı dokusu) ile bezenmiş dünyaları ve tragedyanın (Aiskhylos) epik-lirik mirası dramatik bir forma evirişi, yeniliğin farklı tezahürlerini oluşturur. Bu bölüm, şairi geçmişin yankısını taşıyan bir bellek figürü olmasıyla eşzamanlı olarak, şimdiki zamanı ve geleceği tanzim eden bir mimar mahiyetinde takdim etmektedir.

Nihayet **dördüncü bölüm** ise, şairin profesyonelleşme sürecini merkeze alarak, tezin genel argümanına kritik bir boyut eklemektedir. Bu bölümde, şiirin bir sipariş ürünü olarak üretimi, şairin rakipleriyle olan rekabeti ve patron (hami) karşısındaki konumu analiz edilmektedir. Vesileye bağlı (*occasional*) şiir pratiği; şairin ilham alan bir *aoidos* olmasıyla birlikte, belirli bir toplumsal ve ekonomik ilişkiler ağı içinde faaliyet gösteren bir profesyonel (*poiētēs*) mahiyetini yansıtmaktadır. Bu bağlam, şair kimliğinin, ilahi

ilham ile ustalık arasındaki gerilimli alanını daha da belirginleştirir. Ayrıca, rakiplere yönelik tepkiler ve patronaj ilişkileri, şairin kamusal imajını şekillendiren ve otoritesini pazarlık konusu yapan sosyal dinamikleri ortaya koyar. Böylece dördüncü bölüm, şairin kimliğini salt poetik veya geleneksel bir kategori olmaktan çıkararak, onu patronaj ilişkilerinin, piyasa koşullarının ve kamusal rekabetin şekillendirdiği bir sosyal figür olarak da okumamıza olanak tanır; bu da Arkaik dönem şairinin ilahi, estetik ve toplumsal güçler kesişiminde nasıl karmaşık bir fail haline geldiğine dair bütüncül tabloyu tamamlar.

Bu çalışmanın analitik çerçevesi, Arkaik Yunan şiirinin hem metinsel hem de performatif doğasını kavrayabilmek amacıyla disiplinlerarası ve çok katmanlı bir metodolojik yaklaşım benimsemektedir. Merkezde, filolojik araştırmanın klasik araçları durmakta; ancak bu araçlar, antropoloji, performans teorileri, karşılaştırmalı mitoloji ve sosyo-ekonomik tarihin perspektifleriyle zenginleştirilerek şair kimliğinin inşasına dair bütüncül bir bakış kazandırmayı amaçlamıştır.

Filolojik Analiz ve Yakın Okuma: Çalışmanın omurgasını, antik metinlerin dilbilgisel, metinsel ve semantik düzeyde derinlemesine incelenmesi oluşturur. Fragmanlar, epik pasajlar ve epinikia anlamsal içerikleriyle beraber sözdizimsel yapıları, metrik kalıpları ve retorik stratejileriyle bütüncül bir yaklaşımla ele alınmıştır. Bu yakın okuma süreci, metnin yüzeyinin altındaki poetik kaygıları, şairin kendini konumlandırma biçimlerini ve geleneksel dilin yeniden üretim mekanizmalarını ortaya çıkarmayı amaçlar.

Sözlü Gelenek ve Performans Teorileri: Milman Parry ve Albert Lord'un formülaik kompozisyon modeli ile Gregory Nagy'ın Panhellenik performans ve anonimleşme kuramları, çalışmanın temel kuramsal dayanaklarıdır. Bu modeller, Arkaik şiirin yazılı bir ürün değil, icra anında doğaçlanan ve yeniden yaratılan bir sürecin sonucu olduğunu varsayar. Bu perspektif, şairi bir "yazar" olarak değil, dinamik bir "icracı" olarak konumlandırmamızı sağlar. Performans bağlamının (ritüel, festival, symposion) şiirin

içeriğini, üslubunu ve alımlanışını nasıl belirlediği, bu teorik lens aracılığıyla analiz edilmiştir.

Antropolojik ve Ritüel Çözümleme: Şiirin kökeni ve işlevi onu doğuran toplumsal ve kutsal bağlamdan ayrı düşünülemez. Walter Burkert'in av-kurban ritüelleri teorisİ ve Claude Calame'in koro antropolojisi, şiiri toplumsal bütünleşme, geçiş törenleri (*rite de passage*) ve kült aktarımındaki rolünü anlamada yol gösterici olmuştur. *Mythos*'un performatif bir söz eylemi olduğu fikri, şairin ritüeldeki kimliğinin altını çizer. Bu yaklaşım, *pharmakos* figürü ve *iambos* türünün toplumsal sınırları çizme işlevi gibi konulara ışık tutmuştur.

Kavramsal Tarih ve Semantik Ağ Analizi: Şair kimliğini tanımlayan terminolojinin (*aoidos, rhapsōdos, poiētēs*) tarihsel evrimi sadece sözcük değişimlerini değil, arkalarındaki epistemolojik ve sosyal dönüşümleri de izlemeyi gerektirir. Bu nedenle, kavramların semantik alanları, farklı metinlerde ve dönemlerdeki kullanımları karşılaştırmalı olarak haritalandırılmıştır. Bu yöntem, *poiētēs* kavramının yükselişinin, şairin ilham alan figürden bilinçli bir üreticiye dönüşümünün göstergesi olduğunu ortaya koyar.

Diyakronik ve Senkronik Perspektiflerin Bütünleştirilmesi: Çalışma, hem tarihsel bir gelişim çizgisi sunmayı (diyakronik) hem de belirli bir şairin veya türün kendi içindeki yapısal ve söylemsel bütünlüğünü anlamayı (senkronik) hedefler. Örneğin, Solon'un yasa koyucu kimliği, hem *eunomia* geleneği içindeki tarihsel yerini hem de kendi şiirlerinde kurduğu özgün söylemsel stratejileri analiz etmek için birlikte ele alınmıştır. Benzer şekilde, Pindaros'un *epinikion*'ları, hem Panhellenik zafer şarkısı geleneğinin bir ürünü hem de özgün bir poetik dünya olarak değerlendirilmiştir.

Karşılaştırmalı ve Hint-Avrupa Perspektifleri: Martin L. West'in çalışmalarının izinden giderek, Arkaik Yunan şiirinin biçimsel ve tematik unsurları, daha geniş bir Hint-Avrupa şiirsel mirası bağlamına yerleştirilmiştir. Bu karşılaştırmalı yaklaşım, geleneğin köklerini daha derinlerde aramamıza ve Yunan şiirindeki bazı kalıcı motiflerin (*kléos*

áphthiton, kataloglar) arkaik bir ortak mirasın parçası olabileceğini düşünmemize olanak tanır.

Sosyo-Ekonomik ve Politik Analiz (Özellikle Dördüncü Bölüm İçin): Şairin profesyonelleşme sürecini anlamak için, şiir üretiminin maddi koşullarına ve şairin toplumsal ilişkiler ağındaki konumuna odaklanan bir analiz yöntemi benimsenmiştir. Bu bağlamda, patronaj (*patrōn*) sistemi, sipariş üzerine üretim (*occasional poetry*) ve şairler arası rekabet, sosyolojik ve ekonomik kavramlarla (sosyal sermaye, piyasa, meslekleşme) birlikte düşünülmüştür. Bu çerçeveye, Marcel Mauss'un armağan ekonomisi (*don/contre-don*) modeli ve Marshall Sahlins'in arkaik ekonomi tasavvuru, şiirin mübadele, prestij ve sosyal bağ kurma aracı olarak işlevini anlamak için dâhil edilmiştir. Şiir, bu perspektifte sembolik sermaye (Pierre Bourdieu) biriktiren ve dolaşıma sokan, şair ile hami, şair ile topluluk arasındaki ilişkileri yapılandıran bir dönüştürücü güçtür.

Sonuç olarak, benimsenen bu çok katmanlı ve disiplinlerarası metodolojik çerçeve, Arkaik Yunan şairini tek bir bilgi alanının dar sınırlarına hapsolmaktan kurtarır. Bu yaklaşım, şairin kimliğini, sözlü performansın icracısı, kolektif hafızanın seçici aktarıcısı ve dönüştürücüsü, kutsal sözün yorumlayıcısı, estetik dokunun (*poikilia*) ustası ve nihayet, sembolik sermayenin dolaşımında stratejik konumlanan, patronaj sisteminde ve piyasada yer alan ve mesleki rekabetin odağındaki bir profesyonel olarak ele alma imkânı sunar. Böylece, Arkaik şair, ilahi ilham ile insani *tekhnē* arasında, geleneğin ağırlığı ile bireysel yeninin çağrısı arasında, toplumsal hizmet ile kiplumsal-kurumsal varoluş kaygısı arasında gerilimli bir alanda şekillenen, çok boyutlu ve tarihsel olarak somut bir fail olarak karşımıza çıkar.

Antik Kaynaklar İçin Kısaltmalar'da bazı istisnalar hariç çoğu zaman bilim dünyasında kabul edilmiş Brill's New Pauly kısaltmasını kullanmayı tercih ettik. İşaret edilen kavramlar ve alıntılanan bütün metinler Eski Yunanca alfabe korunarak, eser isimleri ise harf çevirisine başvurarak ya da ender durumlarda -*Apollon'a İlahi*, *Hermes'e İlahi* ya da *Mousa*'lar, *Kharis*'ler vb. gibi- çevirisiyle verildi.

BİRİNCİ BÖLÜM
ŞİİRİN VE ŞAİRİN DÖNÜŞÜMÜ

Bu kısımda, Antik Yunan şiirinin icrasında belirleyici rollere sahip olan üç temel figür —ἀοιδός, ῥαψῳδός ve ποιητής— tarihsel, işlevsel ve söylemsel düzeyleriyle ele alınacak. Arkaik şiirin en eski icracı tipi olan ἀοιδός, özellikle Homeros destanlarında temsil edilen sözlü performans geleneğinin merkezinde yer alır. **Ilias**'ta bir kez çoğul olarak geçen (Hom. *Il.* 24.720; Goldhill, 1991, 56) terim yer aldığı sahnede Hektor'un cenazesinde akrabaların yanında ağıt söyleyen ve ritüelin bileşeni olan şarkıcılar için kullanılır.

Odysseia'da ἀοιδός figürü, özellikle saray bağlamında şekillenen sözlü icra pratiğinin en karakteristik temsillerini sunar. Birinci kitapta Odysseus'un sarayında şarkı söyleyen Phemios ile sekizinci kitapta Phaiaklar'ın meclisinde icrada bulunan Demodokos, φόρμιγξ (lyra) eşliğinde "insanların ve tanrıların işlerini" (ἔργ᾽ ἀνδρῶν τε θεῶν τε: Hom. *Od.* 1.338) ya da daha genel formülle "insanların şanlarını" (κλέα ἀνδρῶν: Hom. *Od.* 8.74) konu edinen ezgileriyle epik belleğin taşıyıcıları olarak konumlanır. Bu icracılar, geçmişin anlatıcıları olma vasıflarını, sözlü geleneğin sosyal işlevini icra ederek saray kültürünün törensel ritmini inşa eden birer figür olma rolleriyle eşzamanlı olarak yürütürler. Özellikle Demodokos'un betimlenişinde görülen "tanrıvari şarkıcı" (θεῖος ἀοιδός: Hom. *Od.* 4.17, 8.87), "vefakâr şarkıcı" (ἐρίηρος ἀοιδός: *Hom. Od.* 8.63) ve "ünlü şarkıcı" (ἀοιδὸς περικλυτός: Hom. *Od.* 8.83) gibi sıfatlar, bu ozanın hem tanrısal esinle ilişkilendirilen statüsünü hem de kamusal meşruiyetini vurgular. Aynı şekilde, icra ettiği şarkıların "tanrı-vergisi" (θέσπιν ἀοιδήν: Hom. *Od.* 8.498) ve "tatlı" (ἡδεῖαν ἀοιδήν: Hom. *Od.* 8.64) olarak nitelendirilmesi, ἀοιδός'un sesinin kutsal olanla kurduğu ontolojik bağı, dinleyicinin estetik alımlamasındaki dönüştürücü tesiriyle eşzamanlı olarak ortaya koymaktadır. Böylece ἀοιδός, geleneği nakleden bir anlatıcı olma vasfını, kutsal belleği etkin kılan ve sözün gücüyle topluluğu dönüştüren bir aracı mahiyetiyle eşzamanlı olarak taşımaktadır. Ῥαψῳδός terimiyle ilgili Ford'un aktarımına (1988, 300) en erken doğrudan

tanıklık beşinci yüzyıla aittir (GDI 5786 [Dodona]; Soph. *Oed. Rex* 391) aynı zamanda Pseudo-Hesiodos ve Pindaros'ta (Ps.-Hes. *fr.* 357 MW; Pind. *Isthm.* 3 [4]. 56-57; *Nem.* 2.2) bu kavrama dair dolaylı göndermeler tespit edilebilmektedir; ayrıca Herodotos (Hdt. 5.67), MÖ altıncı yüzyılda Sikyon'da etkinlik gösteren ῥαψῳδός'lardan açıkça söz etmektedir. Öte yandan en yaygın antik açıklama olan ῥάβδος (değnek) kökeni artık sesbilimsel açıdan geçersiz sayılmaktadır; kelime muhtemelen ῥάπτειν ("dikmek", "teyellemek") fiilinden türemiştir. Bu teyelleme pratiğinin belgelediği üzere, Geç Arkaik dönemde (MÖ 6.-5. yüzyıl) ῥαψῳδοί, Homeros geleneğinin standartlaşmasında kilit rol oynayarak ἀοιδός'un doğaçlama pratiğinden yazıya yakın bir icraya geçişi temsil etmiştir. Nagy'ın (1996a,29-63) "metinleşme" (*textualization*) olarak adlandırdığı bu süreç, özellikle Panathenaia gibi Pan-hellenik festivallerde görülür; ῥαψῳδοί burada Homeros metinlerini nispeten sabit bir formda sunmuş, böylece epik geleneğin standart versiyonlarının oluşmasına katkı sağlamıştır. Burada tabiki kastedilen yazının kullanılmaya başlandığı bir dönemde icraların yazılı kültürün kastı değildir. Zira Arkaik Yunan şiir, şarkı ve düzyazı geleneğinin oluşumu, icrası ve yeniden-icrası için yazının bir gereklilik teşkil etmediği temel argümanı, Albert Lord'un Güney Slav sözlü epik geleneği üzerine yaptığı etnografik çalışmalardan hareketle desteklenmektedir. Lord'un (1971, 30) vurguladığı üzere, sözlü şiir geleneğinde kompozisyon ve icra aynı sürecin bileşenleridir; zira her performans, kalıp ifadeler (*formulaic diction*) ve temalar (*themes*) çerçevesinde gerçekleşen yeniden-besteleme (*recomposition*) eylemidir.

Diğer yandan Maslov (2009, 1-2), ἀοιδός teriminin arkaik Yunan şiirindeki semantik evrimini detaylı bir şekilde analiz ederek, bu kavramın şiirsel kimlik ve icra pratikleri açısından taşıdığı önemi ortaya koymaktadır. Araştırmaya göre, ἀοιδός'un "*heksametron* şiiri icra eden şair" anlamı, Homeros sonrası epik gelenekte ortaya çıkmış ve bu kullanım, θεσπιαοιδός ("ilahi şeylerin şarkıcısı") gibi bileşiklerin yeniden yorumlanmasıyla gelişmiştir (Maslov, 2009, 3-4). Bunun yanında, ἀοιδός'un büyüsel bağlamlarda (örn. Hom. *Od.* 19.457'deki ἐπσωδή ["büyülü şarkı"]) ve kehanet pratiklerindeki rolü, terimin kökeninin ritüel ve kutsal söylemlerle ilişkili olabileceğine

işaret eder (Maslov, 2009, 27-29). Diğer bir önemli tespiti ise, μέλος ya da ἐλεγεία türünde şiir üreten şairlerin, kendi pratiklerini tanımlarken ἀοιδός teriminden bilinçli biçimde kaçınmalarıdır. Yer alan kullanımlarında örneğin, Pindaros'un *Pythia* 1.3'teki kullanımı ise koro üyesini kasteder manada kullanılmıştır. Ona göre bu kaçınma, ἀοιδός'un icra kimliğinin κιθαρῳδός ve ῥαψῳδός figürlerine içkin bir biçimde yeniden biçimlenmesiyle bağlantılıdır; yani *ἀοιδός*, belli bir şiirsel türü değil, belirli bir performans ἦθος'unu temsil eder hâle gelmiştir. Öte yandan ἀοιδός Klasik döneme gelindiğindeyse zaten koro üyesi anlamında kullanılır olmuştur (Maslov, 2009, 16-18).

Ποιητής kavramı ise Nagy'ın belirttiği gibi Klasik döneme gelindiğinde, yeni bir farklılaşma süreci olarak ortaya çıkmıştır. İlk defa Herodotos'un (Hdt. 2.53) satırları arasında görülen ποιητής terimi modern "şair" kavramının temelini oluşturan yeni bir sanatçı kategorisini işaret etmektedir (Nagy, 1989, 23). Bununla birlikte Ford'un gözlemine göre arkaik şiirde şarkıya doğrudan referansla yalnızca bir kez geçer (Sol. *fr*. 20 West). Ayrıca MÖ 5. yüzyılın büyük şairleri ποιητής ve türevi kelimeleri dikkatle kaçınarak kendilerine referansla kullanmazlar. Dikkat çektiği temel nokta ise, ποιητής'e dair teknik terminolojinin, şiiri icra eden geleneksel figürlerden değil, bu pratiklerin dışındaki gözlemcilerden türediğidir. "Yapmak" ya da "inşa etmek" anlamına gelen ποιεῖν fiilinden türeyen sözcüklerin şiir alanına dâhil edilmesi, şairin ahlaki bilgelik ya da ilahi esinle donatılmış bir fail olmaktan çıkarılıp, sanatsal beceriyle yapı kuran bir "üretici" olarak yeniden tanımlanmasına yol açar. Bu söylemsel kayma, özellikle şiiri bir λόγος biçimi olarak kavrayan erken dönem Ion entelektüalizminin ve bilgi üretiminin sistematikleşme sürecinin bir uzantısıdır. Ford'un işaret ettiği gibi, bu dönüşüm şairin kendi poetik öz tanımlarından değil, şiiri nesneleştiren ve teknik olarak çözümlenebilir bir alan olarak yeniden kuran dışsal bilgi söylemlerinden doğmuştur. Dolayısıyla ποιητής teriminin yükselişi, sadece poetik (şiirin üretimine ilişkin) pratikte değil, şiirin epistemolojik konumlandırılışında da köklü bir değişimi ifade eder (Ford, 1988, 132-139).

Öte yandan Nagy ἀοιδός'tan ποιητής'e dönüşümün sebebini bu terimlerin temsil ettikleri alanlar üzerinden yorumlar. Değerlendirmesine göre ποιητής terimi Klasik dönemde genel bir kategori hâline gelmiştir. Bu kategorileşmede, örneğin, dinsel notasyonlu μάντις (kâhin) ve κῆρυξ (tellal/müjdeci) gibi terimler ἀοιδός'tan türeyen özel alt kategorilere dönüşürken ἀοιδός bu yeni terim olan ποιητής'in alt kategorisine girmemiştir. Bu anlamda ἀοιδός *Mousa*'lardan gelen esinle icrada bulunan bir figür olarak kutsal söylem alanında kalmayı sürdürürken; ποιητής esin kavramının edebi bir geleneğe dönüştüğü seküler şiir dünyasına geçişi temsil etmektedir. Bu yeni figür artık ilahi ilhamla değil, bir zanaatkârın becerisine karşılık olan τέχνη ile tanımlanmaktadır. Ποιητής, profesyonel bir üreticidir; şiiri kuran, biçimlendiren ve onu sanatsal bir yapıt hâline getiren ustadır (Nagy, 1989, 23).

1.1. Şiirin Kaynağı ve Şair Üzerindeki Etkisi

Bu kısımda, μῦθος ve ritüelin şiirin kaynağındaki belirleyici rolü ile şairin bu işaretli (*marked:* Nagy,1997,4-17) yapılarla kurduğu poetik ilişki ele alınacaktır. Şiir burada kültürel hafıza, icra ve kutsal ilhamın kesişiminde şekillenen bir söylem arz eder.

Walter Burkert'in av-kurban bağlamından yola çıkarak antropolojik olarak değerlendirdiği ritüel, toplumsal düzeni dramatize eden, topluluk duygusunu pekiştirmeye ve yeniden teyit etmeye yarayan ve cinsellik ve saldırganlık gibi temel davranış kalıplarını dönüştürerek yapılandıran bir iletişim biçimidir (Burkert, 1983, 25-31). Burkert'e göre ritüel doğrudan anlam üretmeyip; tekrarlayıcı, teatral yapısı sayesinde duygu, fikir ve deneyimi biçimlendirerek sosyal aidiyet duygusunu yeniden üretir (Burkert, 1983, 23-25). Ayrıca mit ile ritüel arasında yapısal bir süreklilik bulunur ve μῦθος, ritüelin açıklayıcı ve yansıtıcı anlatı düzeyini temsil eder (Burkert, 1983, 31-33). Burkert'e göre μῦθος ve ritüel birlikte işleyen, karşılıklı olarak birbirini pekiştiren ve insan topluluklarını şekillendiren ilksel yapılardır (Burkert, 1983, 31).

Ritüel ve μῦθος birbirleriyle etkileşimli doğadaki yaşantıları ve paylaştıkları dil yapısının ortak oluşu ise Nagy'a göre bu dili işaretli (*marked*) olması sebebiyle onları

günlük dilden ayırır (Nagy, 1989, 2). Zira gündelik bağlamda "ağzımı kapatırım" ya da "gözlerimi yumarım" anlamına gelen Yunanca μύω fiili, ritüel bağlamında "özel bir şekilde konuşmak" ya da "özel bir şekilde görmek" anlamına gelir. Aynı kökten türeyen μῦθος kelimesi de, gündelik konuşmadan farklı olarak, işaretli ve ayrıksı bir "özel söylem" anlamı taşır. Bu özel dilin etki alanı ise icra geleneğini takip ederek hem anlatının biçimsel ve içeriksel hem de kendi anlatı teknikleri açısından özellikler kazanmasında gözlenebilir. Zira κόσμος'un ἔτυμος'larının (Gören, 2015, 149) kişileştirmelerle sunulmasıyla ortaya çıkan **Theogonia** yalnızca sözlü geleneğin *heksametron* vezinli bir ürünü olmasının yanı sıra içeriği muhtevası Arkaik Yunan yaşamında ritüel karşılığı bulunan malzemenin bir soy kütüğüne dönüştüğü, sözle biçimlenmiş bir formdur. Zira gerek Homeros'ta gerek Hesiodos'ta μῦθος'un aktarımı, soykütüksel bir biçime ve üsluba dayandırılır. Bu düşünme biçimi sadece tanrıları ya da kahramanların soy hatlarını değil, aynı zamanda genel bir şiirsel üretim biçimi olarak şeylerin ortaya çıkış sırasını gözeten bir düşünsel gidişatı ve sıradüzeni de kasteder (Gören, 2013, 6). Bu anlamda Minton'ın (1962, 188-212) tabiriyle Homeros ve Hesiodos'ta *Mousa*'lara seslenişin yükselttiği, tanrısal bir yetkeye şiiri dayandırmanın yanında, "soru"nun en önemli cevaplarından birisi "katalog"lardır (κατάλογος).

Bunun yanında mitin kullanımı metapoetik seviyede örnekler sunarak icranın temel araçlarına ya da aktörlerine dönük olarak da kullanılır. Örneğin *Hermes'e İlahi*'de *lyra*'nın tanrı tarafından kaplumbağa kabuğundan nasıl yapıldığı ayrıntılı olarak anlatılırken (Hom. Hymn. *Her*. 40-51); *Apollon'a İlahi*'de ise bu sefer *lyra*'nın nasıl Apollon'a bir tazmin bedeli olarak verildiği ve tanrılar huzurunda *Mousa*'larla birlikte yaptığı icranın koro liriğinin arketipsel örneğini teşkil ettiği anlatılır (Hom. Hymn. *Her*.185-200).

Şairler içinse benzer ortak ayrıntılar içeren mitsel anlatılar bulunur. *Arkhilokheion* yazıtına göre (E1 col. II (test. 4T), Arkhilokhos gençliğinde babası tarafından bir ineği satmak üzere tarlaya gönderilirken, gece ay ışığında "Kaygan Kayalıklar" adlı yerde bir

grup kadın görür; onlara takılır (σκώπτω), kadınlar ise neşeyle karşılık verir. Ancak kadınlar ve inek bir anda kaybolur; yerde bir lyra bulur. Bunun üzerine kadınların *Mousa*'lar olduğunu ve ona şiirsel yeteneği bu yolla verdiklerini anlar. Böylece Arkhilokhos'un ilahi şiirsel kutsanışı, tıpkı Hesiodos gibi, hayvan gütme sırasında gerçekleşen bir θεοφάνια ile başlar. Diğer bir anlatı da ise şairlerin körleşmesi üzerinedir. İlkinde **Odysseia**'da Demodokos'un ilk şarkısına başlamadan önce onun *Mousa*'ların tatlı şarkı karşılığında ἀοιδός'un görme yetisinden mahrum bırakıldığı anlatılır (Hom. *Od*. 8.63-64):

> τὸν πέρι Μοῦσ' ἐφίλησε, δίδου δ' ἀγαθόν τε κακόν τε·
> ὀφθαλμῶν μὲν ἄμερσε, δίδου δ' ἡδεῖαν ἀοιδήν.
>
> Ki onu *Mousa*'lar severdi ziyadesiyle, bahşettiler ona lütfu da illeti de
>
> Gözlerinden mahrum kılsalar da sundular ona tatlı neşideyi

Bunun benzeri bir şairleşme sürecine Hesiodos yine dahil olmuştur (Hes. *fr*. 64-65 W). Diğer bir anlatı Platon'un *Phaidros* diyaloğunda (Plat. *Phaedr*. 243a-b), Sokrates, Homeros ve Stesikhoros'un "körleşme" motiflerine atıfta bulunur. Stesikhoros'un Helene hakkındaki eleştirel şiirini yazdıktan sonra gözlerini kaybettiği, ancak Helene'ye övgü düzerek yazdığı *Palinodiai* (lafzi anlamıyla *Tersine-Şarkılar*) ile tekrar görmeye başladığı söylenir.

Öte yandan mitsel anlatılarda sıklıkla karşılaşılan kimi kişileştirmelerin gelenekler içinde farklı kökensel ilişkilendirmelerle anlatılmasıdır. Örneğin Aphrodite Homerosçu gelenekte Zeus ile Dione'nin kızı olarak sunulur (Hom. *Il.* 5.370). Hesiodos'ta ise kozmik sıradüzende daha ilksel bir konuma yerleştirir (Hes. *Theog.* 188 vd.). Bu noktada ise Pan-Hellenik eğilimler sürece dahil olur. Nagy'ın (1989, 29-35) analizlerine göre, mitlerin Pan-Hellenik kanonlaşması, μνη- (hatırlama) ve ληθ- (unutma) arasındaki diyalektik bir süreçle şekillenir. Yerel varyantların çeşitliliği karşısında gezgin şairler, performansları sırasında farklı toplulukların ortak paydasını oluşturan unsurları seçer (μνημοσύνη), diğerlerini ise bilinçli olarak dışlar (λήθη). Bu seçici bellek mekanizması, ἀλήθεια (hakikat) kavramının poetik temelini oluşturur. Hakikat, muhafaza edilen unsurlarla

eşzamanlı olarak, unutulanın eleştirel bir ayıklanmaya tabi tutulmasıyla inşa edilir.". Örneğin, Homerosçu gelenekte κλέος (şan) aktarımı, yerel anlatıların farklılıklarını silerek Pan-Hellenik bir anlatı bütünlüğüne ulaşır. *Mousa*'ların şiirle acıları unutturması (Hes. *Theog*. 98-103) gibi, şair de mitin "aykırı" yönlerini örtbas eder; böylece μῦθος, durağan bir yerel anlatı olmaktan çıkıp evrenselleşen bir söylem haline gelir. Nagy'ın vurguladığı gibi bu süreç, yazıdan önce, performans pratiğinin Pan-Hellenik bir κοινή (ortak dil) yaratma çabasıdır. Kanon, nihayetinde, hafızanın ve unutuşun diyalektiğiyle kristalleşen son versiyondur – yerelliklerin geride bırakıldığı, ancak onlarsız var olamayacak bir poetik hakikat.

Diğer taraftan, mitin kültürel işlevinden söz eden Gören, bu örgünün belirli duyumsama/duyuş (αἴσθησις) biçimleri sunduğunu, ancak bunların nihai biçimler olmayıp söylene söylene yeniden biçimlendirildiğini ve yeni duyuş biçimleri dokumaya devam ettiğini vurgular (Gören, 2024, 61). Böylelikle hem "münfail" (pasif/etkilenen) hem de "fail" (etkileyen/biçimlendiren) bir varlık olarak kültürü şekillendiren mit hem kendisi ortak duyuşa maruz kalarak biçimlenirken hem de bir ortak duyuşu bu pratiği belki de yitiren insanlara hafızalarda canlandırmak suretiyle tekrar sunarak evrimsel faaliyetini devam ettirir.

Bu ikili doğa, μῦθος'un anlam çoğulluğuyla da pekişir. Gören, kelimenin "söz", "konuşma", "söylenmiş söz", "hikâye", "telaffuz edilen bir ses", "öğüt", "saklanan bir sır", "emir", "tehdit", "düşünce", "niyet", "söylenmemiş söz", "amaç" ve "tasarı" gibi çoklu çapraz anlamları olduğunu belirtir (Gören, 2024, 60).

Μῦθος'un dil ve düşüncenin temelini oluşturduğu yönündeki tezi, Antik Yunan atomcuları (özellikle Demokritos ve Leukippos) ile epistemolojik bir ortaklık sergiler. Aristoteles'in *Peri Geneseōs kai Phthoras*'ta (Arist. *De Gen.* 315b.1-15) aktardığı üzere, atomculara göre hakikatler (τἀληθές), duyusal görünüşlerde (ἐν τῷ φαίνεσθαι) temellenir; görünenlerin sonsuzluğu (ἄπειρα) ve zıtlığı (ἐναντία) nedeniyle atomlar da sonsuz şekillere (σχήματα) sahiptir. Ontolojik süreçler olan oluş (γένεσις) ve bozuluş (φθορά),

atomların birleşmesi (σύγκρισις) ve ayrışmasıyla (διάκρισις), nitel değişim (ἀλλοίωσις) ise düzen (τάξις) ve konumdaki (θέσις) farklarla açıklanır. Tıpkı aynı harflerden (γραμμάτων) hem trajedi (τραγῳδία) hem de komedi (κωμῳδία) meydana gelir. *Metaphysika*'da (Arist. *Met.* 985b10–20) konuya tekrar değinir. Atomcular tüm varlıkların nedenini üç farkta temellendirir: Şekil (σχῆμα), düzen (τάξις) ve konum (θέσις). Varlık bu farklarla ayrışır; tıpkı A harfinin N'den şekliyle, AN dizisinin NA'dan düzeniyle, Z'nin H'den konumuyla ayrılması gibi. Aristoteles'in benzetme kurarak "aynı harflerden" (ἐκ τῶν αὐτῶν γραμμάτων) trajedi ve komedinin türeyişine dair metaforu, mitos teorisi için de belirleyicidir: Nasıl ki atomlar (σχήματα) fiziksel gerçekliğin yapıtaşlarıysa, mitik motifler de kültürel anlamın temel birimleridir; mitik anlatıların üretimi, tıpkı atomculardaki gibi, bu birimlerin düzenlenişi (τάξις), konumsal değişimi (θέσις) ve birleşme/ayrışma (σύγκρισις/διάκρισις) dinamikleriyle gerçekleşir. Dolayısıyla "harf metaforu" (γράμματα), mitosun sınırlı arketiplerle sonsuz anlatısal çeşitlilik üretme kapasitesinin de epistemolojik çerçevesini oluşturur.

Μῦθος'un hem "söylenmiş" hem de "söylenmemiş" söz olması durumunu Antik söylem düşüncesinde sözcüğün varlık düzeylerini ayırt ettiği tasavvurunu tartışan Augustinus'un *De Dialectica*'da (1975, 86-93) tefrik ettiği dört terim —*verbum, dicibile, dictio* ve *res* — üzerinden de yorumlayabiliriz.

Μῦθος anlatısında anlam, çoğu kez sessiz bir kavrayış, henüz dile gelmemiş bir içsel yoğunluk olarak başlar — yani bir *dicibile*'dir: Augustinus'un deyimiyle "zihnin kavradığı şey" (*illa quae animus capit*). Bu düzeyde μῦθος, potansiyel bir anlamdır; henüz form kazanmış değildir ama biçimlenmeye hazırdır. Ne zaman ki bu potansiyel anlam, söze dökülür ve ritmik, metrik, semantik bir düzen içinde ifade edilir — işte o an *dictio*'ya dönüşür: anlam, sözdizimsel bir yapı ve kültürel söylem biçimi kazanır. Şairin elindeki μῦθος bu noktada sadece "içerik" değil aynı zamanda biçimdir: hem söylenen hem de nasıl söylendiğiyle var olan bir poetik bütündür. Söz konusu *dictio,* salt bir dışavurumun sınırları içerisine hapsedilemez. Bazı anlatılar, temsil ettikleri içeriği aşarak kendi iç evrenlerini kurarlar: **Theogonia** ya da bir kahramanlık anlatısı, dilsel bir yapı teşkil

etmekle yetinmeyip, aynı zamanda kendi içinde bir gerçeklik düzlemi inşa eder.Böylece *dictio*, işaret ettiği şeyin ta kendisi olur: anlam, anlatı içinde kendi *res*'ini üretir. Bu nedenle **Odysseia**'da Odysseus'un eylemleri, kararları, yolculukları artık μῦθος anlatısı içinden işleyen bir "gerçeklik" hâline gelir.

Bu dönüşümde son aşama, *res* hâline gelmiş bir anlatının, daha sonra bir tartışma, çözümleme, sınıflama, yorumlama nesnesi olarak tekrar konuşulmasıdır. Bu durumda μῦθος, artık kendisi hakkında konuşulan bir şey, yani bir *verbum* olur. Anlam bu noktada refleksifleşir: şairin söylediği şey, artık "bir anlatı" değil, kendi üzerine yönelmiş bir nesnedir; eleştirinin, gelenek içindeki aktarımların, yeniden üretimlerin konusu hâline gelir. Dolayısıyla bir μῦθος anlatısında *dicibile*'den başlayıp *dictio'*ya, ardından kendi içsel *res*'ine dönüşen ve sonunda *verbum* statüsüne gelen bu hareket, mitik sözün hem üretici hem kurucu hem de çözümlenebilir bir yapı olduğunu gösterir. Bu süreçte μῦθος, anlam taşıyan bir araç olmanın yanında anlamın kendini ifade ettiği, şekillendirdiği ve sonunda üzerine düşünmeye çağırdığı bir yapısal devinim olarak düşünülebilir. Bu anlamda μῦθος'un bu devinimin özel bir örnek olarak Linos üzerinden gözleyebiliriz.

Arkaik Yunan şiirinde Linos şarkısı hem lirik türlerin erken sınıflandırılması hem de performans bağlamıyla ilişkili olarak dikkate değer bir örnek sunar. Genellikle bir *thrēnos* (ağıt) biçiminde tanımlansa da bu şarkı türü sadece bir matem değil bağlamına göre sevinçli durumları da kapsayabilecek esneklikte temsil edilmiştir. Adını muhtemelen "αἴλινον αἴλινον" biçimindeki yakın doğulu (muhtemelen Fenike kökenli) ağıt nidasından alan bu tür, zamanla hem bir mitolojik figür (Linus) hem de bir müzikal form olarak "generifikasyon" sürecine girmiştir (Ford, 2019, 57-81).

Homeros'ta Akhilleus'un kalkanındaki ἔκφρασις sahnesinde, Linos şarkısı bağbozumu sırasında icra edilen neşeli bir şarkı olarak sunulur (Hom. *Il.* 18.569-572; Gören, 2024, 470):

> τοῖσιν δ' ἐν μέσσοισι πάϊς φόρμιγγι λιγείῃ
> ἱμερόεν κιθάριζε, λίνον δ' ὑπὸ καλὸν ἄειδε
> λεπταλέῃ φωνῇ: …

Ortalarında bir delikanlı duru-sesli phorminks'ini
çalar durur tutkuyla, terennüm eder bir güzelim linos-nağmesini
zarif sesiyle,

Bu sahne, geleneksel ağıt (θρῆνος) türüyle neşeli hasat şarkısının iç içe geçtiğini, türlerin icra bağlamına göre değişebileceğini göstermektedir. Hesiodos, Ourania'nın oğlu olarak tanımladığı Linos'u, tüm ἀοιδός'ların ve κῐθαριστής'lerin anmak zorunda olduğu bir figür olarak sunar (Hes. *fr.* 305 *M-W*):

πάντες μὲν θρηνεῦσιν ἐν εἰλαπίναις τε χοροῖς τε,
ἀρχόμενοι δὲ Λίνον καὶ λήγοντες καλέουσιν.

Hepsi şölenlerde ve korolarda ağıt yakar,
Başlangıçta Linos'u çağırırlar, bitiminde yine onu.

Bu dizeler Linos şarkısının hem açılış hem de kapanış motiflerinde yer aldığını, lirik icranın ritüel çerçevesinde sabitlendiğini gösterir. Pindaros, Kalliope'nin çocukları olarak sunduğu Linos, Hymenaios ve Ialemos'u bir mersiye kataloğu içinde yerleştirir ve her birinin ölümünün ardından kendi adlarını taşıyan ağıt türlerinin doğduğunu belirtir (Pind. *fr.* 128c Snell-Maehler = 56 Cannatà Fera):

ἁ μὲν ἀχέταν Λίνον αἴλινον ὕμνει…

Biri ise tiz sesiyle *ailinon* Linos'u söyler

Bu dizelerde, "αἴλινον" nakaratı hem figürü hem de müzikal türü bir araya getirerek şiirsel tür yaratımının mitopoetik kökenlerine işaret eder. Öte yandan Euripides, Linos şarkısının sadece ağıt değil, *epinikion* benzeri övgü tonuyla da icra edilebileceğini gösterir. Koro, Herakles'in ölüm haberine rağmen şu dizeleri söyler (Eur. *Heracl.* 348-358):

αἴλινον μὲν ἐπ' εὐτυχεῖ
μολπᾷ Φοῖβος ἰαχεῖ…

ailinon'u ise mesut bir ezgiyle
Phoibos Apollon haykırır.

Bu satırlar, Phoibos'un Linos nidasını "bahtiyar bir şarkı" (μολπᾷ εὐτυχεῖ) üzerine attığını belirterek geleneksel türleri ironik biçimde yeniden işler. Sonuç olarak Linos şarkısı anlatısı, bir ağıt türü diye sınırlanamaz; şairlerin kendi **türsel müktesebatlarıyla** oynadıkları, icra bağlamlarını başkalaştırdıkları ve geleneği yeniden tanımladıkları edebi bir motif mahiyetine bürünmüştür. Homeros'tan Euripides'e uzanan çizgide, bu tür hem sosyal-ritüel performansın bir parçası hem de estetik ve metapoetik bir araç olarak işlev görmüştür.

1.2. Şiirin İçeriği ve Şairin Seçimleri

Bu alt başlıkta *iamboi* türü, geleneğin en önemli sayılabilecek iki temsilcisi MÖ 680 Paros Adası doğumlu olup MÖ 660-650 yılları arasında kuzeyde Thasos adasına göç etmiş Arkhilokhos ile olgunluk dönemi (*floruit*) MÖ 6. yüzyılın ortalarına rastlayan Ephesos'lu ancak sonradan Klazomenai'a (Urla) göç etmiş Hipponaks ile hem türün yergi ve övgü söyleminin hem de türün kendine has tematik ve dilsel bağlamlarının yaratmış oldukları kendilerine has şair modeli sunulacaktır.

Ἴαμβος, kısa-uzun (∪ —) zaman değerine sahip bir metrik birim (μέτρον) temelinde kurulan, genellikle *iambikon trimetron* veya *skazon* gibi ölçülerle yazılan ve özellikle Arkaik Yunan şiirinde yergi (ψόγος), suçlama, toplumsal hiciv, müstehcenlik ve alay temalarıyla öne çıkan bir şiir türüdür. Ἴαμβος, jenerik bir ad olup temsilcisi şairlerin farklı ölçülerle yazılmış şiirlerinde rastlanmaktadır. Türün adı yaygın olan bir kanaatle *Demeter'e İlahi*'de kızı Persephone'nin Hades tarafından kaçırılışından sonra yas tutan Demeter'i konuğu olduğu evde yaptığı şakalarla güldürmeyi ve sakinleştirmeyi başaran Eleusis prensesi Iambe'nin (Ἰάμβη) adıyla ve Demeter kültüyle ilişkilendirilmiştir (Hom. Hymn. *Dem.* 202-204: Gören, 2021, 41):

> πρίν γ' ὅτε δὴ **χλεύῃς** μιν Ἰάμβη κέδν' εἰδυῖα
> πολλὰ **παρασκώπτουσ**' ἐτρέψατο πότνιαν ἁγνὴν
> μειδῆσαι γελάσαι τε καὶ ἵλαον σχεῖν θυμόν·
>
> Ta ki Iambe'nin kendisine latife yaptığını fark edene ve

Çok şakalar yapıp kutsal kraliçeyi döndürüp
gülümsetene, güldürene, neredeyse
kalbini şenlendirene kadar.

Bowie (2001, 2) ikinci dizede geçen mizahla araya girmek (παρα-**σκώπτω**) fiilini dikkate alan, Eleusis ayininde yer aldığı belgelenen σκώμματα (latife, istihza) ile açıkça ilişkili olduğunu ve *iamboi* ile σκώμματα arasında düşünsel bir bağ olduğunu gösterebileceğini ancak elbette bunun ἴαμβος türünün ritüel kökenli olduğunu kanıtlayamayacağını vurgulamıştır. Türün ritüelistik kökenine kanıt oluşturmasa da bu bağ *iambikon trimetron* adıyla bildiğimiz ölçünün nasıl ortaya çıktığı MÖ 4. yüzyıl Aristoteles'te karşılığını bulmuştur. Buradaki ilişkiyi kuran ise ἰαμβίζειν (yermek) fiilidir. Aristoteles, *Peri Poiētikēs*'da (1448b24-1449a5) *hymnos* ve *enkōmion* gibi övgü şiirleri yazan σεμνότεροι (daha saygın kişiler) karşısında εὐτελέστεροι (daha sıradan nitelikteki kişiler) tarafından üretilen bir yergi şiiri türünden söz eder ve bu türü ψόγοι (yergi) olarak adlandırır. Ayrıca bu türün ἰαμβεῖον ile bağlantısına işaret eder ve bu ölçünün adını, insanların birbirlerine ἴαμβοι söylemek için kullandıkları bu vezinle (ὅτι ἐν τῷ μέτρῳ τούτῳ ἰάμβιζον ἀλλήλους) ilişkilendirir.

Yergi (ψόγος/μῶμος) ve övgü (ἔπαινος) Arkaik Yunan şiirinde anlamını farklı türlerde bilhassa vurgulansa da bu anlamı birbirleriyle yanyana sürdüren ikili söylem aracıdır. Bu karşıtlığın toplumsal işlevi, Dor konuşulan bölgelerde, özellikle Sparta'da bu iki söylem türü arasındaki karşıtlık kurumsal sisteme bile entegre edilmişti ve özellikle toplumun ortak iyiliğini ilerletmek işlevi görüyordu (Gentili, 1988, 108) ve formülizasyonu: "soylu olanların övgüsü" (καλῶν ἔπαινος) ile "alçak olanların yergisi"ydi (αἰσχρῶν ψόγος; Plut. *Lyc.* 8.2, 21.1, 25.2; ayrıca v. 14.3, 26.3). Arhilokhos ise bunu (ἓν δ' ἐπίσταμαι μέγα, τὸν κακῶς <μ'> ἔρδοντα δεινοῖς ἀνταμείβεσθαι κακοῖς: Plut. *fr.* 129 West) ἴαμβος'la ifade eder.

Her ne kadar kendi şiirinin dinamikleri farklı olsa da övgünün doğasıyla ilgili Pindaros "zira övgü aynı mecliste yergiyle karılır" (ὁ γὰρ ἐξ οἴκου ποτὶ μῶμον ἔπαινος κίρναται: Pind. *fr.* 181 Snell-Maehler) bir reçete sunar. Genel olarak arkaik dönemde

ἐπινίκιον şiirinin ve Pindaros'un övgü, Arkhilokhos özelinde öne çıkan ἴαμβοι türünün ise yergi ile özdeşliği Nagy'ın (1990, 265) tabiriyle mirasları açısından, Arkhilokhos'un "kınamaları" (ψόγοι) tematik olarak Pindaros'un "övgülerinin" (ἔπαινοι) tersi olarak düşünülebileceği gibi elbette ki türlerin kendine has hem içsel ve yapısal hem icra vesileleriyle ilgili gereksinimleri bu karşıtlığın anlaşılmasında etken rol oynadığı söyleyebiliriz. Zira hepsinden önemlisi hem suçlama hem de övgü şiirinin içki alemi (κῶμος) kurumunda ortak bir sosyal bağlamı vardır (Nagy, 1990, 278). Öyle ki bu sosyal bağlam bizim iki şairimizi de kendi toplum dinamikleri ve değerleriyle hep sınırlarda dolaşmaya zorlamış ve sınırlar arası bu git-gel şairlerle ilgili antik *testimonia*'nın Aristotelesçi syllogismos'a özgü kendi mitlerini yaratmasına sebep olmuştur.

Arkhilokhos'un *poetika*'sının dilsel, temasal ve üslupsal biçiminin şahsına münhasırlığını gösteren şiir örneklerinin merkezinde Lykambes kızları ve Paros anlatısı vardır. Arkhilokhos'un erken yaşamı, Paros'tan Thasos'a sürgün edilmesiyle şekillenir. Kritias (*fr*. 44, *test*. 46T) ve Oinomaos (*test.* 114T), şairin "yoksulluk ve çaresizlik" (διά πενίαν καὶ ἀπορίαν) nedeniyle göç ettiğini, hatta Thasos halkıyla da anlaşmazlık yaşadığını aktarır. Diğer tanıklıklarda ise şairin intikam ve yıkıcı dilsel üslubunun merkezileştirildiği ve karşılıklı *pharmakon* kültünün oluşmasına sebebiyet veren anlatı üzerinden olup merkezde Lykambes ve kızları yer alır. Arkhilokhos'un düşmanı olan Lykambes'e ve onun kızı Neoboule'ye yönelttiği *iğneleyeci* ἴαμβος (*iambica invectiva*) dizeleri, klasik kaynaklara göre yerginin hedefi olan kişinin intiharıyla sonuçlanmıştır. Lykambes'in kızı Arkhilokhos ile evliliğe söz vermiş, sonra sözünden dönmüştür. Yeminin bozulması, Arkhilokhos'un yıkıcı sövücü şiirleriyle (*maledica carmina*) cezalandırılmıştır (Schol. ad Horat. Epode 6, test. 18; 160T). Öyle ki intiharla sonuçlanan ve miasma yaratan bu yıkıcı dil antik *testimonia*'da yıkıcı, zehirli ya da eşek arısı olarak nitelenmiştir. Şairin eşek arısı söylemine dair eleştirilerden bir tanesi de *Anthologia Palatina*'da Gaetulicus'un alıntısından gelir. Mezarının yanından geçmekte olan yolcuya uyarıda bulunan fragmanın dikkat çeken tarafı iambik yazarına atfedilen eylemin ürkütücülüğüdür (*Anth. Pal.* 7.71 = FGE 197-202):

σῆμα τόδ᾽ Ἀρχιλόχου παραπόντιον, ὅς ποτε
Πικρὴν μοῦσαν ἐχιδναίῳ πρῶτος ἔβαψε χόλῳ,
αἱμάξας Ἑλικῶνα τὸν ἥμερον: οἶδε Λυκάμβης,
μυρόμενος τρισσῶν ἄμματα θυγατέρων:
ἠρέμα δὴ παράμειψον, ὁδοιπόρε, μή ποτε τοῦδε
κινήσῃς τύμβῳ σφῆκας ἐφεζόμενους.

Arkhilokhos'un deniz kıyısındaki bu mezar,
boyadı bir zamanlar Ekhidna'nın zehriyle ilk defa
bayındır Helikon'u kanıyla boyadı, gördü Lykambes,
dövünerek üç kızının asılışını
yavaş geç. Ey iyi yolcu, mezarın üzerinde tüneyen
eşek arılarını uyandırma.

Mnesiepes olarak bilinen yazıtta (E1 III.17-55) anlatıldığı üzere, Arkhilokhos'un Dionysos şenliklerinde söylediği aşırı iambik ve müstehcen διθύραμβος (ὠιφολιῶι gibi fallik bir epitet içeren), Paros halkını rahatsız eder ve onu yargı önüne çıkarır (ἐν τεῖ κρίσει). Ancak bu kınamanın ardından, tanrısal bir ceza olarak halkın `üreme organlarında felç baş gösterir (γίνεσθ[αι ἀσθενεῖς] / εἰς τὰ αἰδοῖα). Delphoi'a danışıldığında, Apollon rahibesi, Arkhilokhos'u onurlandırmadıkça (τιμὴν ἀξίαν) bu lanetin kalkmayacağını bildirir. Bu anlatı, şairin başlangıçta bir φάρμακος (ritüel kurban) olarak dışlanışının, daha sonradan kültleşmeye dönüşmesini gösterir. Zira yazıt, **Arkhilokheion** olarak bilinen Arkhilokhos'a adanmış kutsal alanında çeşitli tanrılara ve kült kahramanı Arkhilokhos'a tapınma pratiğine dair bir tanıklık sunar; bu tanrılar arasında Dionysos'a özellikle önemli bir konum verilir (Compton, 2006,131).

Arkhilokhos'un Lykambes ve Neobuole anlatısında olduğu gibi söyleminin bu kadar çok kişisel ve toplumsal boyutta *pathos* uyandırmasının sebebi yergi söylemini kurarken kullandığı dilsel ve üslupsal farklılıklardır. Arkhilokhos'a atfedilen iki fragmanda (Archil. *fr*. 172, 196a West) olduğu gibi kurbanı doğrudan merkezde ve genelde onların bedensel ya da eylemsel zayıflıklarıyla konumladırır. Bunu yaparken

genelde kurbanlarına adıyla hitap ederek adlarının anlamlarında gizli olan çağrışımları da söylemlerine katar (Archil. *fr*. 172 West; Gören, 2018,107):

πάτερ Λυκάμβα, ποιοῦν ἐφράσωτόδε; τίς σὰς παρήειρε φρένας

Lykambes baba, ne demek istedin şimdi bununla?
Kim çıkardı senin aklını şirazeden,

Aşağıdaki mısralarda ise Neobule ve onun güzelliği ve gençliği bu sefer direkt hedeftir (Archil. *fr*. 196a West; Gören, 2018,110):

ἤδη δ' ὑπερβάλλει γραὸς ἠλίθιος

O geçkin yahu, yaşı senin iki mislin
genç kızlığının çiçeği soldu artık

Öyle ki Thasos adası bile pastoral şekli bakımından şairin direkt hedefine yerleşir (Archil. *fr*. 21 West; Gören, 2018,101):

ἥδε δ' ὥστ' ὄνου ῥάχις ἕστηκεν ὕλης ἀγρίης ἐπιστεφής

Dikilir tıpkı bir eşeğin sağrı kemiği gibi
kaplıdır balta girmemiş vahşi bir ormanla

Ayrıca şiirlerinde beden ve cinsellik temaları, erken Yunan ἴαμβος vezinli şiirinin en çarpıcı ve açık sözlü örneklerinden bazılarını sunar. Onun fragmanlarında cinsellik, genellikle mizahi, kaba, hatta bazen aşağılayıcı bir dille ele alınır. Bu yaklaşım, lirik veya epik şiirin daha romantik veya idealleştirilmiş temsillerinden bariz biçimde ayrılır. Örneğin fr. 42W çarpıcı bir *fellatio* tasviri sunar (Archil. *fr*. 42 West; Gören, 2018,109):

ὥσπερ αὐλωῖ βρυτον ἢ Θρέϊξ ἀνέρ
ἢ Φρὺξ ἔμυζε· κύβδα δ᾽ ἦν πονεομένη.

Bir Thrakialı yahut bir Phrygialı
nasıl emerse kamıştan birasını,
işte öyle emiyordu o da, sıkı çalışıyordu üzerine eğilip

Keza bir diğer fragman müstehcenliği bedensel ayrıntılarıyla birlikte sunar (Archil. *fr*. 196a. 43-53; Gören, 2018,110):

"τοσ]αύτ έφώνεον παρθένον δ' εν άνθε[σιν
τηλίε^άεσσι λαβών
έκλινα- μαλθακήι δ[ε μιν

χλαί]νηι καλύφας, αύχέν άγκαλ-ηις έχω[ν,]
ματι παυ[σ]αμένην
τώς ώστε νεβρ[
μαζ]ών τε χερσίν ήπίως εφηφάμην
_]ρέφηνε νέον
ήβης έπήλυσιν χρόα
άπαν τ]ε σώμα καλόν άμφαφωμενος
. ...]οιζ άφήκα μένος
ξανθής έπιφαύ[ων τριχός

Çok söyledim, aldım kızı
yatırdım açılmış çiçeklerin arasına
yumuşacık bir maşlahla sardım onu, tutarak ensesini kollarımla
titriyordu bir ceylan gibi ellerimi değdirdim gençliğin cildine dokunuşunu
bedeninde ortaya çıkaran
latif memelerine,
okşadım boydan boya/ bütün bedenini, [...] dokundum beyaz
gücümle sapsarı saçlarına.

Eksik parçalarla günümüze ulaşan bu fragmanda antolojileri alınması uzun süre geciken düzeyden müstehcen ayrıntılara rastlanır (Archil. *fr*. 119 West; Gören, 2018,105):

καὶ πεσειν̂ δρήστην ἐπ’ἀσκόν, κἀπὶ γαστρὶ
γαστέρα προσβαλειν̂ μηρούς τε μηροις̂

Denkleştirmek şarap tulumlarını,
dürtmek göbeği göbeğe, baldırı baldıra.

Keza farklı iki fragman daha erotik bir anlatıya örnek gösterilebilir. Her iki fragman da bir genç kızın cazibesini, geçmiş zaman kipinde (*imperfectum*) betimleyerek duygusal bir yakınlık kurar (Archil. *fr*. 30, 31 West; Gören, 2018,102, cf. Bowie, 2001, 17):

ἔχουσα θαλλὸν μυρσίνης ἐτέρπετο ροδῆς te καλὸν ἄνθος.

Tadını çıkarırdı o tutarak bir mersin dalı
ve de çiçeğe durmuş bir gülü.

ἡ δὲ κόμη ὤμους κατεσκίαζε καὶ μετάφρενα

Bir gölgeydi saçları dökülürken
omuzlarından, sırtından aşağı

Kronolojik olarak Arkhilokhos’un ardılı konumundaki en ünlü ἴαμβος şairi Hipponaks “aksak ἴαμβος” (σκάζων ya da χωλίαμβος) adı verilen vezinle yazar.

Geleneksel yaşam öyküsündeki temalar Arkhilokhos'unkilerle önemli benzerlikler barındırır (Compton, 2006, 178).

Hipponaks'ın φάρμακος (günah keçisi) figürüyle özdeşleşmesi, şiirinin söz konusu ritüele dair en erken kaynakları sunmasının ötesinde; şair kimliğinin yapısal bir bileşeni olarak bu temanın, bizzat şairin kaderiyle iç içe geçmesi bakımından da ehemmiyet arz eder. Arkaik Yunan'da şairin lanetleme gücünü (γόης, ἴαμβος) icra eden figür olarak φάρμακος ile ilişkilendirilmesi hem mitik hem de toplumsal bir bakiyedir; Hipponaks ise bu ilişkiyi çift yönlü bir düzlemde işletir: bir yandan şiirinde hasımlarını φάρμακος konumuna yerleştirirken (e.g. Hippon. *fr*. 5-10 West = *fr*. 26–30 Degani fragmanında incir dalları ve *skilla* ile dövülerek kentten kovulması gereken kişi olarak tasvir edilen hedef figür), öte yandan ἐκέλευε βάλλειν καὶ λεύειν Ἱππώνακτα (Hippon. *fr*. 37 West = *fr*. 46 Degani) tezahür ettiği üzere, bizzat kendi şahsını da taşlanarak kovulan bir φάρμακος olarak taktim eder.

Bu çifte konumlanış –hem dışlayıcı hem dışlanan– Hipponaks'ın şiirsel kudretini mitik-ritüel bir bağlama yerleştirirken, şairin figürünü Dionysos'un iambik kudretiyle ve toplumun sınır-dışlama mekanizmalarıyla (örn. aç bırakılma, kötü gıdalarla beslenme, aşağılayıcı betimlemelerle bedenin hedef alınması) derinlemesine ilişkilendirir. Hipponaks'ın çarpık yüzü, toplumsal dışlanmışlığı ve nihayetinde şiir aracılığıyla gerçekleştirdiği sembolik misilleme, onun φάρμακος-şair tipolojisinin kurucu figürlerinden biri olduğunu göstermektedir. Bu bağlamda, Hipponaks söz konusu düzlemde φάρμακος temasını sadece işlemekle yetinmez; şiirsel intikamın hem faili hem de kurbanı olarak bizzat φάρμακος mertebesine erişen ilk şair olma özelliği taşır. Φάρμακος modeli sunan fragmanlar arasında aşağıdakiler sayılabilir (Hippon. *fr*. 6, 10 West; Gören, 2018, 143):

> βάλλοντες ἐν χειμῶνι καὶ ῥαπίζοντες
> κράδῃσι καὶ σκίλλῃσιν ὥσπερ φαρμακόν
>
> Döverek merada ve sopalayarak incir sürgünleriyle
> ve ada soğanıyla tıpkı bir günah keçisi gibi.

λιμῷ γένηται ξηρός· ἐν δὲ τῷ θύμῳ
φαρμακὸς ἀχθεὶς ἑπτάκις ῥαπισθείη
Açlıktan kadidi çıksın ve günah keçisi gibi
götürülüp yedi kez kamçılansın

Boupalos'u doğrudan hedef alan fragmanları ise sözlü şiddet unsurları içerir (Hippon. *fr*. 12, 120-121 West):

τούτοισι θηπέων τούς Ερυθραιών παιδας
μητροκοίτης Βουπαλος σύν Άρήτη (anasıyla-yatan Boupalos)
και ύφέλξων τον δυσώνυμον άρτον.

Bunlara (lütufkar davranarak) Erythrai'lı çocukları,
anasıyla yatan Boupalos, Arêtê ile birlikte,
ve o rezil ekmeği (nasibini) çekerek (gelir).

Aşağıda ise kavga esnasındaki fiziksel şiddetin açıklamaları vardır (Hippon. fr. 120-121 West; Gören, 2018,147):

λάβετέ μεο ταίμάτια, κόψω Βουπάλου τον
Οφθαλμόν.
άμφιδέξιος yap άμι κούκ αμαρτάνω κόπτων.

Tutun gocuğumu da,

indireyim bir tane Boupalos'un gözüne

bende ikisi de sağım gibidir,

Hiç ıskalamam yumruklarımla.

Hipponaks'ın ἴαμβος vezinli şiirleri, sert üslubu ve φάρμακος imgelemine dayalı kurgusunun yanı sıra İonia lehçesinin fonetik hususiyetlerini barındıran ve Anadolu'nun çok dilli kültürel dokusundan beslenen zengin söz varlığıyla da seçkinleşir. Hermes'e hatta Zeus'a bile yabancı bir unvanla, πάλμυς (ὡ Ζευ, πατερ, θεών Ολυμπίων πάλμυ) diye hitap eder. Phyrigce "ekmek" anlamındaki bekos'la onun dizelerinde karşılaşılabilir (Gören, 2018, 142).

δὸς χλαῖναν Ἱππώνακτι καὶ **κυπασσίσκον**
καὶ **σαμβαλίσκα** κἀσκερίσκα καὶ χρυσοῦ" (Hippon. fr. 32.4-6 West)
Verin Hipponaks'a bir pantocuk,
bir sandaletçik, içi yünlü bir pabuççuk, bir de altmış altın. (Gören, 2018, 144)

Telo'ya (1986, 271) göre, ἴαμβος'un dehşet yaratma gücü, farklı nesne ve duyumlar arasındaki beklenmedik bir doku sürekliliğinden doğar: Kayalık manzaralar, kabarık postlar, dikenli bitkiler, diş gıcırtısı yaratan soğukluk gibi öğeler bir araya gelir. Buna, *rho* gibi tekrar eden sesler de eşlik eder. Öyle ki yergi dili, böylece duygusal ve bedensel bir yatırıma evrilir. Ve ἴαμβος'un yarattığı dehşet, acı ile haz arasındaki sınırları zorlayan keskin bir duyumsama yaratabilir; bu, ἴαμβος temelli dokuyu hissederken hem saldırının hedefiyle hem de şairin kendisiyle özdeşleşen izleyici/okuyucuda oluşur. Dahası, şairin maruz kaldığı hakir görülmüşlükle kurduğu bağ, bir nefret duygusunun sınırlarını ihlal ederek, bünyesinde rahatsız edici bir haz unsuruna da yer açabilir.

> "...κάρτα γὰρ κακῶς ῥιγῶ καὶ βαμβαλύζω." (Hippon *fr*. 32.2-3 West)
> …feci bir şekilde tir tir titriyor, zangırdıyor dişlerim [...] (Gören, 2018, 144)

> "ῥίγει πεπηγότ' αὐτόν... κροτέοι δ' ὀδόντας." (Hippon *fr*. 115)
> ...kaskatı kesmek için soğuktan, gelirken köpükten
> kusuyordu yosunları, takırdardı dişleri (Gören, 2018, 146)

Yukarıdaki dizelerdeki ῥιγῶ (ürperme) ve βαμβαλύζω (diş takırdaması); ῥῖγος (soğuk) ve κρότος (takırdama) Telo'un da işaret ettiği gibi fonestem yaratarak aynı anda farklı duyumsama pratiği sunar ve ἴαμβος'u adeta somutlaştırır.

1.3. Şiirin Biçimi ve Şairin Üslubu

Bu kısımda, solo liriği (tek başına icra edilen lirik mısralar) ve koro liriği olarak iki kısma ayrılan melos/lyrikos üstbaşlıklı Yunan lirik türünü her iki türün ön plana çıkan icracılarının türlere özgü üslüpsal özelliklerine değinilecektir. Sappho ve Alkaios solo liriği; Pindaros ve rakipleri konumundaki Bakkhylides ve Simonides gibi şairler ise koro liriği temsilcileri olarak ele alınmıştır.

Arkaik solo liriğin en seçkin temsilcisi olan Sappho, Aiol lehçesini şiirsel bir forma dönüştürmekteki başarısının yanı sıra; teşbih gücü, ses tınısı ve imgelem dünyasının sembolik zenginliğiyle antik kritikler nezdinde müstesna bir yere sahiptir. Onu nev-i

şahsına münhasır kılan temel unsur *melos* icrasındaki teknik ustalık ve bilhassa lirik öznenin hissiyatını ve duyumlarını ifade edişindeki estetik duyarlılığın derinliğidir.

Sappho'nun şiirsel dili üzerine yapılan en dikkat çekici tahlillerden biri, Halikarnassoslu Dionysios'un **Peri Syntheseōs Onomatōn** (Dion. Hal., *De Comp.* 23) adlı eserinde karşımıza çıkar. Dionysios, şairin üslubunu γλαφυρὰ καὶ ἀνθηρὰ (*glaphyra*: pürüzsüz/parlak; *anthēra*: çiçeksi/renkli) olarak niteleyerek, ifadenin estetik kalitesine vurgu yapar. Ona göre Sappho'nun dili statik bir yapıdan ziyade; sözcüklerin birbirine kesintisizce eklemlendiği, aralarında fonetik boşluk bırakmayan, "mütemadiyen akan bir su" gibi akıcı ve organik bir devinim arz eder. Dionysios'un kullandığı παρθενωπά (*parthenōpa*: bakire yüzlü) metaforu, bu üslubun ahengini, zarif bütünlüğünü ve niteliksel saflığını simgeler. Sappho'nun fonetik düzlemdeki titizliği; akıcı ünsüzlerin (*l, m, n*) stratejik kullanımı, sert konsonantlardan kaçınması ve vokallerin özenli yerleşimiyle desteklenerek, şiirsel metni işitsel bir şölene dönüştürür (Gören, 2018, 218).

Üslup tartışmalarındaki bir diğer mühim kaynak, Pseudo-Longinos'un **Peri Hypsous** adlı eserindeki meşhur Sappho alıntısıdır (*Sapph. fr. 31*). Longinos, Sappho'nun asıl maharetinin, aşkın doğasında mündemiç olan uçdeğer duyguları seçme ve bunları ustalıkla birleştirme yetisinde yattığını belirtir.:

> ἡ Σαπφὼ τὰ συμβαίνοντα ταῖς ἐρωτικαῖς μανίαις παθήματα ἐκ τῶν παρεπομένων καὶ ἐκ τῆς ἀληθείας αὐτῆς ἑκάστοτε λαμβάνει. ποῦ δὲ τὴν ἀρετὴν ἀποδείκνυται; ὅτι τὰ ἄκρα αὐτῶν καὶ ὑπερτεταμένα δεινὴ καὶ ἐκλέξαι καὶ εἰς ἄλληλα συνδῆσαι (Ps.-Long. *De sub.*, 10.1).

Sappho, aşkın çılgınlıklarının yol açtığı duygusal deneyimleri, hem bu durumlara eşlik eden yan olgulardan hem de her bir olgunun özünde yatan hakikatten derinlemesine özümser. Peki, sanatsal erdemini nerede sergiler? En uç ve yoğun duyguları seçmede ve bunları birbirine ustalıkla örmedeki olağanüstü becerisinde.

Şairin üslubunda beliren bu hissî yoğunluğa rağmen, Longinos'a göre ifade asla yapaylığın veya gösterişçi bir retoriğin sınırlarına dâhil olmaz; bilhassa duygunun

ontolojik yükü, şiirsel biçimi meşru kılarak etkileyiciliği tahkim eder. Bu estetik denge neticesinde Sappho poetik teknik bağlamında "yüce"nin (τὸ ὕψος) somut ve müstesna bir temsilcisi hüviyetini kazanır. Longinos'un vurguladığı üzere, "tanrılara eş tutulan" şahsa matuf betimleme hem içeriksel derinliği hem de yapısal yetkinliğiyle yüksek bir estetik değer üretmektedir. Aşkın yol açtığı duyumsal parçalanma fenomenleri —görme, duyma ve konuşma melekelerinin yitimi, terleme, titreme ve sararma gibi ardışık arazlar— kronolojik bir silsileyle aktarılmakta; böylelikle duygunun zamansal süreci, sıkı bir biçimsel kompozisyon aracılığıyla şiirsel düzlemde sahnelenmektedir.

Demetrios'un **Peri Hermēneias** metninde ise Sappho hem ἐπιφώνημα kullanımı hem de duyusal imgelerin işleyişiyle öne çıkarılır. Bilhassa "tatlı elma" (γλυκύμᾶλον) (*Sapph. fr.105a*) ve "dağlarda çiğnenen sümbül" (ὐάκινθον) (*Sapph. fr.105b*) teşbihleri duyusal bir deneyim sunmanın yanı sıra, figüratif anlatımın zarafetle tecelli ettiği seçkin örnekler olarak kabul görür (Dem., *Peri Hermēneias*, 105, 106). Demetrios, Sappho'nun "altından da altın" (χρυσοῦ πλέον χρυσίοιο) gibi ifadelerinde gözlenen ὑπερβολή kullanımını, tehlikeli olmasına rağmen ustalıkla ve çekicilikle kullanılan bir sanatsal araç olarak tanımlar (Dem.,156). Bu türden mecaz kullanımları şairin anlamın ötesinde bir tını ve imge düzeyi inşa ettiğini gösterir.

Bunu yanında Aristoksenos'un Sappho'ya *Miksolydia* modunun yaratıcısı olarak atıfta bulunması (Aristox. test. 37), şairin hem sözel hem de müzikal biçim ve ses tercihleriyle de belirleyici bir yenilik taşıdığını gösterir. Onu *psaltria* (ψάλτρια: lyra icracısı) olarak adlandırılması ve Horatius'un ise "Aeolia liriğiyle şikâyet eden" olarak sunması (Hor. *Od.* 1.1) da bu müzikal karakteri vurgular. Sappho'nun bu müzikal karakterine vurgu onun poetik maharetinin yanısıra sesin tınısını ve ritmini yöneten bir icracı kimliğe sahip olduğunu ortaya koyar.

Arkaik liriğin politik sesi olarak değerlendirilebilecek Alkaios ise üslubunda gösterdiği güç, netlik ve keskinlik bakımından antik eleştirmenlerin dikkatini çeken figürlerden biridir. Halikarnassoslu Dionysios, onun üslubunu değerlendirirken "asil,

özlü, tatlı ve güçlü" niteliklerin bir arada bulunduğunu ifade eder (Dion. Hal. *Imit.* 421). Alkaios'un figüratif anlatımı, netliği (ki bunu bazen diyalekti engeller), ve bilhassa politik şiirlerinin tonu antik edebiyat eleştirisinde sıklıkla övgüyle anılır. Dionysios, şairin şiirlerinden vezin çıkarıldığında geriye kalan söylemin, tam anlamıyla politik hitabet olduğunu ileri sürer (Dion. Hal. *Imit.* 422).

Nitekim Quintilianus, Alkaios'un şiirsel karakterini tanımlarken onun 'yüksek, özlü ve hatip üslubuyla benzerlik arz eden' yapısına dikkat çeker (Quint., *Inst.*, 10.1.63). Özellikle tiran odaklı yergilerinde karşımıza çıkan bu dilin, etik bir düzlemde şekillendiği ve yerinde bir tavırla meşru bir hiddeti/sertliği yansıttığı belirtir. Horatius'un kullandığı (Hor.,*Carm.*, 4. 9. 5-8) *minaces* ("tehditkâr") nitelemesi de bu şiirsel tonun antik çağdaki yankısını gösterir. Porphyrios'nun bu dizeye yaptığı açıklamada ise Alkaios'un şiirindeki acımasız ton nedeniyle birçok kişiyi devletten uzaklaştırdığı belirtilir.

Alkaios'un politik hicvi, muhtevasının yanı sıra biçimsel kurgusuyla da yüksek bir tesir uyandırmıştır. Diomedes, Alkaios'un kullandığı ölçü kalıplarını tavsif ederken, onun 'Alkaiosvari *stanza*' (dörtlük) yapısını icat ettiğini belirtir: Pentemimeral *iambos* ve kahramanî *dimetron* ile açılan bu yapı; üçüncü dizede *epitritos*lara, dördüncü dizede ise trokhaik dimetrik yapı ile kahramanî *metron* birleşimine evrilir (*Diomed. Ars gramm.* I 521; *Mar. Vict.* VI 143). Söz konusu ölçü sistematiği, şiirsel içeriğin sertliğini biçimsel bir istikrar ve ciddiyetle tahkim eder.

Antik edebiyat eleştirisinde Alkaios'un politik şiirleriyle birlikte savaş, sürgün ve gemi metaforuyla işlediği fırtına temaları da büyük takdir görür. Horatius, *Odes* 2.13.21-32'de onu, "altın pena"yla (*aurea plectra*) "sürgün ve savaşın acılarını dillendiren" bir ozan olarak betimler. Özellikle Alkaios'un *fr.* 326 LP'de geçen deniz fırtınasına dair tasviri, alegorik anlatım ile gerçeklik arasında geçişken bir üslup kurar. İlk dizede yer alan alışılmadık ἀσυννέτημμι fiili, hemen ardından gelen στάσις (fırtına, ama aynı zamanda politik "isyan") kelimesiyle hem duyusal hem politik düzlemde çağrışım yoğunluğu

oluşturur. Geminin sarsılması, Mytilene kentinin politik kaosuna, delinmiş yelkenler ise yozlaşmış kurumsal yapılara dönüşür.

Halikarnassoslu Dionysios, Alkaios'un üslubunda gözlemlenen bu karışım yapıya dikkat çeker. *Peri Syntheseōs*'da onu, "karma" (μικτὴ σύνθεσις) kompozisyon örneği olarak değerlendirir ve Homeros ile Stesikhoros'la birlikte aynı üslup katmanında konumlandırır (D.H. *Comp.* 24). Bu "karma" yapı hem soylu hem zarif hem de sert tonlar arasında dengeli bir geçiş sağlar.

Alkaios'un hicvi, metaforun sınırlarını aşarak; doğrudan kişisel hakaret ve *invectiva* biçiminde tezahür eder. Şairin Pittakos'u hedef alan küfürlü ve tahkir edici epitetleri– γαύρηξ (farfara), γάστρων (koca-göbekli), σαράπους (yayvan ayaklı), ἀγάσυρτος (murdar bu sert üslubun somut tezahürleridir. Gören'in yaklaşımına göre Alkaios, mitolojik unsurları Lesbos'un güncel politik figürleriyle ilişkilendirerek, öngördüğü yaptırımları meşru bir zemine oturtma gayesi gütmektedir (2018, 240). Şair, "Eğer söylemek istersen dilediğini, duymaya da razı olmalısın, duymak istemediklerini" (αἴ κ' εἴπηις τὰ θέληις <καί κεν> ἀκούσαις τά κεν οὐ θέλοις: Alc. *fr.* 341 LP) dizeleriyle, benimsediği bu keskin şiirsel tavrın bedellerine dair tam bir farkındalık içerisinde olduğunu ilan eder.

Pindaros, antik retorikçiler nezdinde αὐστηρὰ ἁρμονία olarak nitelendirilen üslubun en güçlü temsilcilerinden biri olarak anılmıştır. Halikarnassoslu Dionysios'un sınıflandırmasına göre bu makam, sertlik, ciddiyet ve ağırbaşlılıkla tanımlanır; aynı gruba tragedya alanında Aiskhylos, tarihte Thoukydides ve hatiplikte Antiphon dâhil edilmiştir (D.H. *Comp.* 21). Dionysios'un ifadesiyle, Pindaros'un üslubu "keskinlikten uzak olmaksızın kuvvetli, kulağa sert gelse de bu sertlik ölçülüdür, ritmik açıdan yavaştır fakat geniş bir armonik etki yaratır; günümüzün süslü ve yapay bezemelerinden uzak, geçmişin haşmetli güzelliğini taşır.

Quintilianus da benzer şekilde Pindaros'u, 'lirik şairlerin açık ara en büyüğü' sıfatıyla tanımlar: (*lyricorum longe princeps spiritus magnificentia, sententiis, figuris, beatissima rerum verborumque copia*: *Quintil. Inst.* 10.1.61). Bu tavsif, şairin dilsel zenginliğinin ötesinde; düşünce yapısındaki ihtişamı, figüratif anlatım kudretini ve sözcük seçimi hususunda eriştiği zirveyi de kapsar. Horatius ise Pindaros'un şiirini dağlardan kopup gelen ve taşkınlarla genişleyen bir nehre benzeterek (*fervet immensusque ruit profundo Pindarus ore*: *Hor. Od.* 4.2), hem sesin katmanlı zenginliğini hem de şiirsel hareketin kesintisiz akışını vurgular.

Pindaros'un şiirsel işçiliğine dair antik eleştirmenlerce yapılan tespitler, şairin kendi poetikasını ifade ederken başvurduğu metaforik benzetimlerle tam bir uyum arz eder. Kendisini rakiplerine kıyasla 'kartal' sıfatıyla tanımlayan şair (*Pind. Olym.* 2.96; *Nem.* 3.82); şiirlerini ise oklar, mızraklar ve yıldırımlar gibi dinamik mecazlarla nitelendirir (*Pind. Olym.* 1.112; *Pyth.* 1.12, 44). *Epinikia*daki ifade kudreti, figüratif düzlemin ötesinde, yapısal ve retorik bakımdan da belirgin bir mahiyete sahiptir. Gildersleeve'in (1885,16) aktarımına göre Pindaros, şiir sanatını bir 'Daidalos işi' olarak telakki eder: katmanlı, kıvrımlı ve son derece işlenmiş (*Pind. Olym.* 1.105). Bu doğrultuda şair, σοφία (maharet) (Pind. *Pyth.* 9.97) kavramını şiirsel sanatın hem konusu hem de tekniği bakımından kullanır.

Metafor ve simge kullanımı Pindaros'un üslubunun temel yapı taşlarından biridir. Dirke Kuğusu'nun kanatlarında taşınan şiir, Apollon ve *Mousa*'ların ortak mirası olan altın lir, Herakles'in gözlerine vurulan dolunay ışığı, Aitna'nın Zeus'tan gelen ve yıl boyu emzirdiği karı — tüm bu imgeler Pindaros'un şiirinde hem doğanın hem mitolojinin hem de müziğin iç içe geçtiği bir estetik sistemi gösterir. Açılışta "en iyisi sudur, altın ise ışık saçan ateş gibi geceleyin parıldar" ifadesiyle başlayan Olympia zafer şarkısı (Pind. *Olym.* 1.1–5), dildeki ihtişamı ve ışıltıyı şiirsel mimarinin temeline yerleştirir.

Şairin mecazları; doğa ve mitoloji düzlemini aşarak el sanatlarından gündelik hayata, atletik disiplinlerden ticari faaliyetlere dek geniş bir sahaya yayılır. Şiir bazen

denize bırakılan bir sandal, bazen karanlığı aydınlatan bir kandil, bazen de Tyros'tan gelen kıymetli bir ticaret malı hüviyetine bürünür. Müziği şairin dudaklarında bir bileği taşı gibi işleyen Pindaros için şiirsel çaba bir mızrak atımı, *epinikion*lar ise 'Mousa'nın yayı'ndan süzülen oklar gibidir. Zira şair için imge, bir estetik tercih olmanın ötesinde; şiirin aktardığı hakikati (*alētheia*) somutlaştıran ve icranın tesirini perçinleyen yapısal bir zorunluluğu temsil eder.

Halikarnassoslu Dionysios'un *Peri Syntheseōs Onomatōn* adlı eserinde belirttiği üzere, Pindaros'un üslubu αὐστηρὰ ἁρμονία ile tanımlanırken, rakibi Simonides'in ise γλαφυρά yani akıcı ve tatlı olan harmoniye sahip olduğu ifade edilir. Bu üslup ayrımı, biçimsel bir tercih olmanın ötesinde; şairin poetik duruşunu ve kamusal imajını belirleyen temel unsurdur. Dionysios'un "güzellik" (τὸ καλόν) ve "haz" (ἡδονή) ayrımı çerçevesinde Pindaros'un şiiri, doğrudan güzelliğe yönelerek biçim ile içerik arasında sarsılmaz bir yükseklik dengesi kurar.

Simonides'in şiirsel üslubu, antik eleştirmenlerce sıklıkla zarafet, duygulanım ve ölçülü yapı gibi özelliklerle tanımlanmıştır. Halikarnassoslu Dionysios, *Peri Syntheseōs Onomatōn* adlı eserinde, Simonides'in üslubunu γλαφυρὰ ἁρμονία olarak niteler; bu ifade, açık, tatlı ve yumuşak ahenk anlamına gelirken, bu tarz Pindaros'un αὐστηρὰ ἁρμονία'sıyla açık bir karşıtlık oluşturur (D.H. *Comp.* 23-24).

Simonides'in dokunaklı "ağıtları" (θρήνοι), onun duygulanım gücünü ortaya koyar. Romalı şair Catullus, bu etkiyi "Simonides'in gözyaşlarından bile daha mahzun" (*maestior lacrimis Simonideis*: Catull. 38.8:) diyerek aktarır. Halikarnassoslu Dionysios'un hayranlıkla alıntıladığı dizelerinde, Simonides Danaē'nin oğlu Perseus ile çaresizlik içinde denizde sürüklenişini betimler; söz diziminin akıcılığı ve ritmik bütünlüğü burada dikkat çekicidir. Aynı üslup, Eurydike'nin kucağında can veren çocuğunu tasvir ettiği dizelerde de gözlemlenir (Molyneux, 1992, 186-187).

Aristophanes'in *Hippeis* adlı komedyasında aktardığı (Ar. *Hipp*. 405 vd.) bir Simonides fragmanı (Sim. *fr*. 512 *PMG*), onun rahat ve şenlikli söylemini örnekler: "πῖνη, πῖν' ἐπὶ συμφοραῖς" ("İç, iç bahtının açıklığına!"). Bu ifade, Pindaros'un övgü şiirlerinde takındığı "vakar"a kıyasla daha laubali ve gündelik bir ses taşır (Gören, 2008, 97).

Simonides'e atfedilen şiirsel işaret, Ploutarkhos tarafından *De Gloria Atheniensium* adlı eserinde aktarılır: "Resim sessiz şiirdir, şiir ise konuşan resimdir" (τὴν μὲν ζωγραφίαν ποίησιν σιωπῶσαν προσαγορεύει, τὴν δὲ ποίησιν ζωγραφίαν λαλοῦσαν: Plut. *Glor. Ath.* 3.345). Bu anlayışın, Simonides'in söz dizimi ve tasvir yeteneğine doğrudan yansıdığı görülür.

Longinos da *Peri Hypsous* adlı eserinde Simonides'in üslubuna övgüyle yaklaşır. de Long. *Sub*. XV.7'de, şairin sahneyi "ondan daha canlı bir biçimde resmedemeyeceğini" (ὅψιν ἐναργέστερον εἰδωλοποίησε) ifade eder. Bu belirleme, Simonides'in sözcükler aracılığıyla imgeleri canlı ve etkileyici şekilde kurma becerisini vurgular.

Bakkhylides'in şiirsel üslubu, antik eleştirmenler tarafından çoğu zaman çağdaşı Pindaros'la karşılaştırmalı olarak değerlendirilmiştir. Suda'ya göre (β 59), Keos adasının Ioulis kentinde doğduğu belirtilen şairin, Ploutarkhos tarafından (Plut. *De Ex.* 14), "*Mousa*'ların eserlerini tamamlamak için sürgüne gönderilmiş" kişiler arasında anılması dikkate değerdir. Burada Thoukydides, Ksenophon, Philistos ve Timaios gibi tarihçilerle birlikte sayılmıştır.

Bu karşıtlığın ilk örneklerinden biri Longinos'ta görülür. *Peri Hypsous* (Ps.-Long. *de Subl.* XXXIII) adlı eserinde Longinos, "kimi yönleriyle kusurlu bir yücelik" ile "vasat bir başarıya eşlik eden tam kusursuzluk" arasındaki ayrımı ifade eder ve Bakkhylides'i bu ikinci türe dahil eder: "Onlar hatasızdır, zarif üsluplarıyla daima güzel bir ifade biçimleri vardır" (ἀδιάπτωτοι καὶ ἐν τῷ γλαφυρῷ πάντη κεκαλλιγραφημένοι). Ancak aynı bölümde, "tamamen hatasız olma çabasının değersizleşme riski taşıdığını" ifade eder (<τὸ> γὰρ ἐν παντὶ ἀκριβὲς κίνδυνος μικρότητος: Ps.-Long. *de Subl.* XXXIII.2). Longinos'a göre,

hatalar kalıcı bir izlenim bırakabilirken, güzellik çabuk silinip gitmektedir: ἀνεξάλειπτος ἡ μνήμη παραμένει (Ps.-Long. *de Subl.* XXXIII.3).

Aynı eserde, Longinos şunları belirtir: "Sanat ancak doğa gibi göründüğünde kusursuzdur, doğa da kendisindeki sanatı gizleyebildiğinde başarılı olur" (τότε γὰρ ἡ τέχνη τέλειος ἡνίκ' ἂν φύσις εἶναι δοκῇ, ἡ δ' αὖ φύσις ἐπιτυχὴς ὅταν λανθάνουσαν περιέχῃ τὴν τέχνην Ps.-Long. *de Subl.* XXII.1). Bu değerlendirme çerçevesinde, Longinos'un ölçütüne göre Bakkhylides'in şiirinde *tekhne* belirginleşmiş, *physis* etkisini gölgede bırakmıştır (Gören, 2008, 42-52).

Dionysios Halikarnassoslu ise *Peri Syntheseōs Onomatōn* adlı eserinde Bakkhylides'in üslubunu "glaphyrē harmonia" terimiyle nitelendirir; burada söylem, açık, pürüzsüz ve zarif olarak tanımlanır (D.H. *Comp.* 23–24).

Bu tanıklıkları tamamlayan bir diğer kaynak Horatius'tur. *Odes* IV.2'de, yüksekten uçan kartal metaforu yerine "kuğu gibi nehirde yüzmeyi" tercih ettiğini belirtir (Hor. *Od.* 4.2.25-28). Bu dolaylı karşılaştırma, şiirde denge ve uyumu öne çıkaran üslupların antik değerlendirmelerde nasıl algılandığını gösterir.

Sonuç olarak antik yazarlar nezdinde Bakkhylides'in üslubu, teknik açıdan güçlü, dil bakımından zarif ve dikkatli işlenmiş olarak görülürken; Longinos gibi eleştirmenler, bu kusursuzluk içinde ὕψος'un parlamadığını vurgular. Bu değerlendirmeler çerçevesinde Bakkhylides, antik eleştiride çoğu kez *tekhnē* ağırlıklı ama *ekstasis*ten uzak bir şair olarak tanımlanmıştır.

1.3.1. Şiirde Yeni Biçimler, Şairde Yeni Kimlikler

Bu kısımda, Aiskhylos'un tragedya pratiği üzerinden Arkaik şiir geleneğinden dramatik şiir formuna geçişte şair kimliğinin nasıl yeniden biçimlendiği incelenecektir.

Arkaik Yunan şiirinde şair kimliğinin izini sürmek, şiirsel biçimlerin evrimini incelemenin yanı sıra; bu biçimleri icra eden figürün kamusal, epistemik ve ritüel konumundaki değişimi de analiz etmeyi gerektirir. Bu bağlamda tragedya, Arkaik lirik şiirin kolektif yapısından farklılaşan yeni bir poetik sahne olarak öne çıkar. Özellikle Aiskhylos'un şiirsel pratiği, Arkaik dönemin koro liriği mirasını hem korur hem de dönüştürerek dramatik anlatı içinde yeni bir şair kimliği inşa eder.

Aristoteles'e göre tragedya, doğaçlama gelenekten ve özellikle διθύραμβος'un ἐξάρχοντες adlı koro önderlerinden türemiştir (Arist. *Poet*. 1449a9) ve bu bağlamda müzik, şiir ve dramatik eylem arasında organik bir geçişi temsil eder. Aiskhylos'un katkısı ise tragedyanın yapısal biçimlerini ve poetik imkanlarını dönüştürerek, tekil söylemden çoklu konuşmaya, mit anlatısından dramatik eyleme geçişi mümkün kılmasıdır (Nagy, 2019, 278–281).

Aiskhylos'un tragedya içinde üstlendiği şair rolü, Arkaik dönemin ἀοιδός ya da μελοποιός kimliğinden ayrılır. Şair artık müziği tertip eden veya epik anlatıyı aktaran bir figür olmanın ötesine geçerek; sahneye yerleştirilen çoklu kimliklerin yaratıcısı konumuna yükselmiştir. *Agamemnōn* tragedyasının girişindeki bekçi karakteri (Aesch. *Pers.* 1-39), hem anlatı zamanı ile seyirci zamanı arasında bir köprü kurar hem de şairin kendini dışsallaştırarak sahneye yerleştirdiği bir temsilci olarak okunabilir (Lefkowitz, 2012, 71). Bu dolaylı özneleşme, Aiskhylos'un kendi varlığını karakterlerin iç sesi ve kolektif bilinç içinde konumlandırdığını gösterir.

Aiskhylos'un koro kullanımı da bu dönüşümün temel dayanaklarından biridir. Arkaik *khorik* yapıların kolektif 'ben' söylemi, tragedya içinde dramatik bir çokluğa evrilmiştir. Nagy'ye göre bu süreç, koroda konuşan 'ben'in biricik bir kolektif özne olmanın ötesine geçerek; dramatik temsilde işlev gören imgesel bir özneye dönüştüğünü kanıtlar (1990, 370–372). Aiskhylos'un *Eumenides* oyununda Erinys korosu, sadece mitik varlıkları değil, aynı zamanda adalet, suç, kin ve kamusal düzen gibi soyut kavramları da sahneye taşır; böylece koro, şairin etik ve politik bakışının ifadesine dönüşür.

Bu çerçevede, tragedya şairi olarak Aiskhylos'un poetik tavrı, Arkaik övgü şiirinin geleneksel yapısından ayrılarak politik bir söylem üretir. *Agamemnōn* tragedyasının 717-736. dizeleri arasında yer alan ve evcilleştirilmiş bir aslan yavrusu metaforu etrafında kurgulanan *ainos,* mitik bir anlatı olmanın ötesinde etik ve politik bir alegori işlevi görür. Burada şair, ainos geleneğini sahneye taşıyarak izleyiciye etik bir temsil sunar: ehlileştirilemeyen güç, ehlileştirilmeye çalışıldığında ev içi yıkıma sebep olur. Bu temsilde, şairin rolü *Mousa*'nın ilhamını aktarmaktan çok, kamusal etik üzerine düşünsel bir söylem geliştirmeye yönelmiştir (Knox, 1952; Goldhill, 1984).

Aiskhylos'un şair kimliği aynı zamanda icra biçimleriyle de yeniden tanımlanır. Aristoteles'in *Peri Poēlikēs*'sinda belirttiği gibi, ikinci aktörün icadı Aiskhylos'a atfedilir (Arist. *Poet.* 1449a15). Bu icat, tragedyanın anlatı örgüsünde tekil anlatıcıdan diyaloglar aracılığıyla çok sesli yapıya geçişi simgeler. Şair artık anlatan bir figür olmanın ötesine geçerek; çatışma yaratan, olay örgüsünü diyalogla yöneten bir *dramatopoios* kimliği kazanır. Böylelikle *poetik logos*, bir söylem düzlemi aşarak dramatik eylemin bizzat kurgulanması halini alır.

Bu dönüşüm, Pindaros ile Aiskhylos arasındaki çağdaşlık ilişkisini de açıklar. Her ikisi de Arkaik dönemin son kuşağındandır ve her ikisi de Panhellenik icralara bağlı şairlerdir. Ancak Pindaros'un icra pratiği hala ἐπινίκιον gibi müzikli koral şiire bağlı iken, Aiskhylos bu yapıyı dramatik anlatıya entegre ederek, şiirin hem biçimini hem de alımlama biçimini dönüştürür (Nagy, 2023, 76–81). Özellikle *Batrakhoi* [*Kurbağalar*] oyunundaki Aiskhylos-Euripides karşılaştırması, bu dönüşümün komik ama ciddi bir eleştirisidir: Aiskhylos'un şiiri "semna" (ağırbaşlı), "metaforik" ve "epik" iken, Euripides'in şiiri "güncel", "diyalojik" ve "sofisiktir" (Ar. *Ran.* 840-975; v. Lefkowitz, 2012, 70-76).

Sonuç olarak, Aiskhylos'un tragedya pratiği, Arkaik şair kimliğinin dramatik sahnede yeniden yazımıdır. Şair, artık mit anlatıcısı ya da μουσική'nin taşıyıcısı olmaktan çıkarak politik ve etik temsillerin kurucusuna dönüşmüştür. Bu dönüşüm hem şairin

kamusal işlevini hem de şiirin yapısını dönüştürmüş; Aiskhylos ile şair artık sahnede görünmez ama her yerde hazır ve nazır bir λόγος μιμητής olmuştur.

1.3.2. Şairin Öteki Adları ve Adlandırmaları

MÖ 5. yüzyıl, şair adlandırmalarının kökensel biçimlerinin -ποιός ekiyle türetilmiş, belli bir üretim ilişkisini vurgulayan şair sıfatlarının yaygınlaştığı bir dönem olarak dikkat çeker. Söz konusu ekle türetilen birleşik sözcükler; şairin ilhamla olan kadim bağını, malzemeyi teknik bir maharetle yoğuran ve şiirsel yapıyı bizzat inşa eden bir zanaatkâr kimliğiyle bütünleştirir.

Bu manada Herodotos tarafından Sappho için kullanılan μουσοποιός terimi (Hdt. 2.135.1), bu tür bileşik adlandırmaların belgelenmiş en eski örneklerinden biridir. Nagy, Herodotos'un ἀοιδός (şarkı söyleyen) ile λόγιος (konuşan) karşıtlığını, aynı yazarın dilinde μουσοποιός (şarkının ustası) ve λογοποιός (sözün ustası) ayrımıyla eşleştirir. Bu bağlamda Sappho *μουσοποιός* olarak betimlenirken, Hekataios *λογοποιός* olarak anılmaktadır (Hdt. 2.143.1). Sappho ise ἐν μοισοπόλων οἰκίᾳ ifadesini kullanır (Sapph. *fr.* 150.1 V), bu da onun *Mousa*'lara hizmet eden bir figür olarak algılandığını gösterir.

Benzer biçimde, Herodotos ἐποποιός terimini destan şairleri için kullanır (Hdt. 2.120.3; 7.161.3) ve bu üretime karşılık gelen soyut ad olarak ἐποποιίη sözcüğünü kullanır (Hdt. 2.116.1). Buna karşılık Alkaios için "ezgiyle şiir yapma"yı ifade eden *ἐν μέλει ποίησις* ifadesi geçmektedir (Hdt. 5.95.2). Aynı yazar, lirik bir şiir için *ἀείσμα* (söylenen şey) kelimesini kullanır (Hdt. 2.79). Bu terim ayrıca Herakleitos'ta (B 15 DK) fallik bir ilahi için ve Platon'un *Protagoras* (343c) diyalogunda bir Simonides liriği için geçmektedir. Aristophanes, bu tür terimlerin yapaylığını hicvetmek amacıyla ἀσματοκάμπτης (şarkı bükücü: Ar. *Nub.* 333) gibi yeni türevler üretmiştir.

Aristophanes'in metinlerinde μελοποιός (ezgi yapan: Ar. *Ran.* 1250), *τραγωδοποιός* (tragedya yapan: Ar. *Thesm.* 30) gibi terimler yer alır. Euripides de

ὑμνοποιός terimini kullanır (Arist. *Rhet.* 651). Bu yapım eki o kadar yaygınlaşmıştır ki, Aristophanes bu terminolojiyi alaya almak için πτωχοποιός (yoksul yapıcı), χωλοποιός (sakat yapıcı) ve ἀγριόποιός (vahşi yapıcı) gibi sözcükler üretmiştir (Ar. *Ran.* 837, 842).

Ayrıca, ὑμνοπόλος sıfatı, övgü şarkıları besteleyen şairler için kullanılmıştır (Phalaris, *Epist.* 78.3). Bu ekle ilişkili *πόλος* sözcüğü (← *πολέω*), özellikle *ἔμπ.* 146 ve *Σιμων.* 184'te şair veya çalgıcı anlamında belgelenmiştir.

Bunların dışında Sophokles'in *Oidipous Tyrannos* oyununda Sphenks için kullanılan ποικιλῳδός sıfatı (Soph. *OT* 130), karmaşık ve muamma içeren şarkılara işaret eder. Dördüncü yüzyıldan itibaren bu yapım ekiyle oluşturulmuş türsel terimlerin sayısı iyice artar. Şairler διθυραμβοποιός (dithyrambos üreten), ἐλεγειοποιός (*elegeia* üreten), ἰαμβοποιός (ἴαμβος vezinli mısra üreten), κωμῳδοποιός (komedya üreten), μυθοποιός (öykü üreten) gibi adlarla anılmaya başlanır. Tüm bu terimlerdeki -ποιός eki, şiirin yaratımını bir τέχνη (zanaat) çerçevesine yerleştirir.

Sonuç olarak, Herodotos'un ποίησις, ποιητής ve ποιεῖν sözcüklerine yüklediği anlam, yaratıcı ilhamdan ziyade, anlatıların ölçülü nazım biçimlerine dönüştürülmesi şeklinde bir işlevsellik taşır. Bu formel ve metrik anlayış çerçevesinde, düz yazı masalları yazan Aisopos için farklı bir terim olan λογοποιός kullanılmış; selefi Hekataios'un da anlatıları λόγοι (Hdt. 6.137.1) olarak adlandırılmıştır.

1.3.3. Şiir, İcra ve Şairin Muhatabı

Bu alt başlıkta, Arkaik Yunan şiirinin ἐλεγεία türünde eser vermiş dört önemli şairin –Kallinos, Tyrtaios, Theognis ve Solon'un– şiirlerinde şair kimliğinin, icra biçiminin ve söylemin yöneldiği kamusal muhatabın πόλις topluluğu içindeki konumu analiz edilecektir.

Elegeia vezninde eserler sunan yukarıda sayılan şairlerin hemen hepsi kamusal hafızayı ve yurttaş *ethosu*'nu şekillendirme işleviyle şiiri bir *logos politikos* düzlemine

taşımışlardır. Zira *elegeia*'nın karakteristik çift dizeli yapısı (*heksametron–pentametron*), bu şiirlerin hem ritmik olarak icraya elverişli olmasını hem de anlatı ile hitabetin iç içe geçmesini mümkün kılmaktadır.

Arkaik ἐλεγεία şiirin ilk örneklerinden biri olarak kabul edilen Kallinos'un günümüze bağlamıyla ulaşan tek fragmanında (Callin. *fr.* 1 West) Ephesos'lu gençlere hitaben kaleme aldığı eser ise politik bir çağrı gibi duran ama aynı zamanda dönemin kahramanlık *ethosunu* şekillendiren poetik bir icradır. Şiirin icra bağlamı göz önünde bulundurulduğunda, Kallinos'un söyleminin bireysel cesareti yücelten kamusal bir performansa dönüştüğü görülür. Kallinos, savaş alanında ön saflarda yer almayı bir tür etik yükümlülük olarak sunmuş ve gençleri "δοκεῖτε / ἦσθαι, ἀτὰρ πόλεμος γαῖαν ἅπασαν ἔχει;" (Sanıyorsunuz ki öylece barış içindesiniz, oysa savaş sarmış bütün memleketi: Callin. *fr.1*.3-4; Gören,2018,119) sözleriyle içinde bulundukları gevşeklik ve barış illüzyonu nedeniyle eleştirmiştir. Dizeler, şairin icrasını yönelttiği muhatap kitlenin, doğrudan kendi πόλις'inin gençleri olduğunu ve şiirin pedagojik-ahlaki (Jaeger, 1945, 298) bir işlev taşıdığını gösterir.

Kallinos'un şiirinde gözlemlendiği gibi savaşın bir çatışma alanından çıkıp bireyin kendini dönüştürebileceği *mitopoetik* bir sahneye taşındığı vurgulanır. Ön saflarda cesaretle savaşmak politik sorumluluğunun ötesinde şairin tanımladığı şekilde bir τιμή ve κλέος'un da gereğidir (Callin. *fr.* 1.6-7; Gören,2018,115).:

> τιμῆέν τε γάρ ἐστι καὶ ἀγλαὸν ἀνδρὶ μάχεσθαι
> γῆς πέρι καὶ παίδων κουριδίης τ᾽ ἀλόχου
> Halbuki parlak bir onurdur yiğidin düşmana karşı
> vatanı, çocukları ve nikahlı karısı uğruna

Homerosçu epik şiirde sıklıkla karşılaşılan "ἀγλαὸν" sıfatı maddi niteliği olan parıltısının yanında onurlu, hafızada yankı uyandıran anlamlarını da düşündürür ve "κουριδίης ἀλόχου" vurgusuyla birlikte yurttaşlıkla ev hayatı arasında bir geçiş alanı kurar: savaşmak πόλις için değil, οἶκος için de bir borçtur. Bu çerçevede fragman, bir

yandan eyleme davet eden bir çağrı ama aynı zamanda sözün kolektif değer üretiminde üstlendiği işlevin somut bir tezahürü gibi durmaktadır.

Kallinos'un kahramanlık modelinde savaşta can veren yiğit; toplumsal hafızadaki hatırasını aşarak, neredeyse yarı-tanrısal bir figür mertebesine erişir.Bu dönüşüm, şairin muhatabına sunduğu etik idealin doruk noktasıdır ve Homeros'un κλέος ἄφθιτον idealinin yeniden formüle edilerek daha geniş bir yurttaş kitlesine sunulduğu bir poetik bağlama işaret eder (Callin. *fr.* 18-19; Gören,2018,115):

> λαῷ γὰρ σύμπαντι πόθος κρατερόφρονος ἀνδρὸς
> θνήσκοντος, ζώων δ᾽ ἄξιος ἡμιθέων
> ahali hep beraber çeker hasretini, yaşarken de
> tutulur yarı-tanrılara denk, bir kule gibidir o

Tyrtaios'un şair kimliği, Arkaik Yunan şiirinde bireysel dehanın öne çıktığı bir dönemde, kamusal söylemin somutlaştığı bir figür olarak şekillenir. Onun ἐλεγεία şiiri, bireysel bir iç dünyanın yansıması olmaktan çok, tüm bir πόλις yapısının ideallerini dile getiren kolektif bir ses olarak değerlendirilmelidir. Jaeger (1945) Tyrtaios'un modern anlamıyla bireysel bir şiir dehası olmadığını onun halkın sesi olduğunu ve her doğru düşünen vatandaşın inancını dile getirdiğini vurgulamaktadır Şiirinde kullandığı ἐγώ zamiri bile kişisel bir tecrübeyi değil *dēmos*'un kolektif arzusunu dillendiğini; zira ondaki "ben" vurgusunun Demosthenes'in ifadesiyle "ülkenin genel sesi" ni (τοῦ δήμου φωνή) yansıttığını ilave eder (89).

Tyrtaios'un *elegeia* dizeleri, πόλις'in savaş durumundaki ihtiyaçlarını karşılayan bir tür politik telkin olarak icra edilmiştir. Şiirlerindeki hitap şekli – "ὦ νέοι, ἀλλὰ μάχεσθε παρ᾽ ἀλλήλοισι μένοντες" (Siz gençler, saf tutup dövüşün omuz omuza: Tyrt. *fr.* 10.15 West; Gören, 2018, 135) – doğrudan genç yurttaşlara yönelmiş bir çağrıdır. Bu davet, savaş meydanında sergilenen cesaretin ötesine geçerek; *aretē* idealine sadakatle bağlı bir etik duruşu hedefler. Tyrtaios'un geliştirdiği ἀρετή modeli, Homerosçu kahramanlıktan bireysel tınısından πόλις'in ortak iyiliğine adanmış vatandaşlık erdemine geçişin poetik

ifadesini taşımaktadır ve yankısını "ξυνὸν δ᾽ ἐσθλὸν τοῦτο πόληΐ τε παντί τε δήμωι" (Hem kentin hem de ahalinin ortak çıkarıdır bu: Tyrt. *fr*. 12.15 West; Gören,2018,137). Bu değişen *aretē* bir kahramanın bireysel başarısının ötesinde *dēmos*'un tamamına fayda sağlayan ortak bir değer haline gelmektedir.

Bu yeni model kendini icrada hissettirmiş olmalıdır. Zira Tyrtaios muhatabını coşkun bir dille ve kolektif bir görev bilinciyle harekete geçirmeye çalışmaktadır. Şairin savaş alanındaki stratejik duruşlara dair sunduğu taktiksel betimlemeler, bir komutanın erlerine yönelik hitabını andırır. " μηδὲ φυγῆς αἰσχρῆς ἄρχετε μηδὲ φόβου" (ne rezilce kaçmaya ne korkuya pabuç bırakın: Tyrt. *fr*. 10.18 West; Gören,2018,135) ya da "θαρσεῖτ᾽· οὔπω Ζεὺς αὐχένα λοξὸν ἔχει" (toplayın cesaretinizi [Herakles'in yenilmez soyu] -daha çevirmedi yüzünü Zeus bizden: Tyrt. *fr*. 11.2 West Gören,2018,137) gibi dizeler; şiirsel birer ifade olmanın ötesinde, moral üstünlük sağlama ve cesaret telkini amacı taşıyan birer emir mahiyetindedir. Askeri bir hizalanma komutu tınısı taşıyan belirli pasajlar, bu otoriter tonun en çarpıcı tezahürleridir(Tyrt. *fr*. 11.30 West; Gören,2018,137):

> ἀλλά τις εὖ διαβὰς μενέτω ποσὶν ἀμφοτέροισι,
> στηριχθεὶς ἐπὶ γῆς, χεῖλος ὀδοῦσι δακών
> ayaklar dursun düşmanın ayağının dibinde,
> kalkanlar kalkanlara karşı, sorguç sorguca, miğfer miğfere

Bununla birlikte Tyrtaios'un kahramanlık *ethos*'unu yüceltmekle kalmayıp onu πόλις'in militarist yapısı içinde disipline ettiği görülür. Şairin askeri olarak düşünülebilecek tavrının ilerleyen kısımlarda hem savaş hem de barış döneminde politik bir düzenin savunusuna yöneldiği gözlemlenir. Bunu yanında Gören'in belirttiği üzere Tyrtaios'un şiiri, estetik anlamda bir yenilikten çok Homerosçu dili ve biçemi çağdaş bir siyasal bağlama uyarlayan bir tür stilistik sürekliliğin örneği olarak düşünülebilir (2018,134). Dizelerinde geçen "τεθνάμεναι γὰρ καλὸν ἐνὶ προμάχοισι πεσόντα" (iyi bir şeydir zira ön saflarda düşüp ölmek: Tyrt. *fr*. 10.1 West Gören,2018,137) ifadesi epik geleneğin kahramanlık idealiyle örtüşse de bu idealin artık bireye değil, πόλις'e hizmet

eden bir çerçevede kavrandığını gösterir. Jaeger'in de belirttiği gibi, Tyrtaeus, Homeros'un tek bir şampiyonun *aretē*'si idealini, vatanseverin *aretē*'si olarak yeniden şekillendirmiştir (1945,91). Dahası Jaeger'in iddia ettiği üzere Tyrtaios'un *elegeia* külliyatı güçlü bir eğitim idealinden ilham almış ve bu idealin kalıcı ve zamansız bir ifadesi olmayı başarmıştır (1945, 88-89). Bu idealleştirici yön bir tek Sparta'nın değil tüm Hellen dünyasının kamusal eğitim anlayışında yankı bulmuştur. Özellikle Platon'un Yasalar diyaloğunda Tyrtaios'un şiirlerine yaptığı atıflar, onun şiirinin ideal vatandaş modeli yaratmadaki önemini doğrular. "ὅστις ἀνὴρ διαβὰς ἐν προμάχοισι μένηι" (yiğit ki durur dimdik ön saflarda yılmadan: Tyrt. *fr*. 12.16 West; Gören,2018,137) dizesinde somutlaşan figür Sparta'nın rekabete dayanan ve savaşçı *ethos*'unun bedenleşmiş halidir.

Sonuç olarak Tyrtaios'un şairlik kimliği, temelde içinde yaşadığı toplumun idealini dile getiren bir ses oluşunda belirginleşir. Onun şiiri, *πόλις*'in hem ruhunu hem bedenini seferber eden bir araç, kolektif bilinci biçimlendiren bir eğitim yöntemidir. Bu şiirin performansı salt müzikal bir etkinlik olmanın ötesine geçer; politik ve ahlaki bir edim niteliği taşır ve muhatabı tekil bireyler değil, *dēmos*'un bütünüdür. Tyrtaios, Yunan dünyasında şairin rolünü τέκτονες ἀοιδῶν (şarkı ustası) olmanın ötesine taşıyarak, şiiri *polis'*in ideolojik inşasında temel bir araç haline getirmiş; böylece şairi, toplumu biçimlendiren bir παιδειάρχης (eğitim önderi) konumuna yükseltmiştir.

Solon, MÖ 594/3 yılında Atina'da *arkhōn* olarak görev aldığı dönemde, kent-devletin karşı karşıya olduğu şiddetli bir iç çatışma (*stasis*) ortamına müdahale etmiş ve yaptığı köklü reformlarla hem siyasal düzeni hem de toplumsal dengeyi yeniden kurmuştur. Yedi Bilge'den biri olarak anılan Solon, devlet adamlığı, *νομοθέτης* (yasa koyucu) ve bu yasaların uygulayıcısı gibi farklı kimlikleriyle, antik Yunan siyasi kültürünün temel taşlarından birini inşa etmiştir (Jaeger, 1945, s. 136). Farenga'ya göre ise Solon, dönemin diğer yasa koyuculardan farklı olarak yaptığı reformları *savunmak* ve *meşrulaştırmak* için şiiri doğrudan bir kamusal söylem aracı (*κόσμον ἐπ<έω>ν †ὠιδὴν*

ἀντ' ἀγορῆς θέμενος: Sol. *fr*. 4.2. West) olarak kullanmış böylece kendisini hem *nomothetēs* hem de ποιητής olarak konumlandırmıştır (2006, 267-272).

Aristoteles'in *Athēnaiōn Politeia*' da belirttiği gibi, Solon'un reformları arasında en halkçı (*dēmotikotata*) olan üç temel madde şunlardır (Aris. *Ath. Pol.* 9.1):

1. Borçların teminatı olarak kişilerin bedenlerinin kullanılmasının yasaklanması,
2. Herhangi bir vatandaşın haksızlığa uğrayanlar adına dava açabilmesi,
3. Mahkemelere itiraz (ἔφεσις) hakkının tanınması

Bu reformlar, Solon'un "soylular içinde alt sınıflar için de" (τῶι κακῶι τε κἀγαθῶι, Sol. *fr*. 36.18 West; Gören,2018,169) adil yasalar yazma hedefini yansıtır. Özellikle borç köleliğinin kaldırılması ve toprakların ipoteklerden arındırılması, onun σεισάχθεια (yüklerin atılması) politikasının merkezinde yer alır (Sol. *fr*. 36.5-7 West; Gören, 2018,169):

> ...Γῆ μέλαινα, τῆς ἐγώ ποτε
> ὅρους ἀνεῖλον πολλαχῆι πεπηγότας,
> πρόσθεν δὲ δουλεύουσα, νῦν ἐλευθέρη
>
> kara Ge'yi, ki onun sınır taşları
> dikilir pek çok yerde, kaldırdım ben onları bir kerede;
> köle edilmişti bir zamanlar, azat edildi şimdilerde.

Bu dizeler, Solon'un yasalarının somut etkisini ve toprağa bağlı köleliği sona erdiren radikal adımlarını vurgular ve kendisi zamanı bu yaptığı görevine için şahit tutar (Sol. *fr*. 36.3-4 West; Gören,2018, 169):

> συμμαρτυροίη ταῦτ' ἂν ἐν δίκηι Χρόνου
> μήτηρ μεγίστη δαιμόνων Ὀλυμπίων ἄριστα
>
> Zamanın mahkemesinde en iyi şahidim tutarım
> Olymposlu tanrıların kudretli anasını

Solon'un siyasi ἐλεγεία koleksiyonu (özellikle burada alıntıladığımız Sol. *fr*. 5, 36 West), yasalarıyla bütünleşen bir performans sergiler. Farenga'nın (2006,) belirttiği gibi, yazılı yasalar bir tür μίμησις (temsil) işlevi görerek vatandaşların gelecekteki eylemlerini şekillendirir. Bu manada Solon'un θεσμοί (örfi yasalar) çıkarması hem hukuki bir düzenleme hem de toplumsal hafızayı "ileriye doğru hatırlatan" (*recollects forward*) bir araçtır. Bunun yanında yasaların oluşturma biçimine dair dizelerin içeriğinde geçen "βίην τε καὶ δίκην" (güç/zor ve adalet) ikiliği Solon'un toplumu dönüştürme gücünü bir zorun değil, akıl ve ölçü eylemi olarak kurduğunu gösterir (Sol. *fr*. 36.15-20 West; Gören,2018,169):

ταῦτα μὲν κράτει
ὁμοῦ βίην τε καὶ δίκην ξυναρμόσας
ἔρεξα, καὶ διῆλθον ὡς ὑπεσχόμην·
θεσμοὺς δ' ὁμοίως τῶι κακῶι τε κἀγαθῶι
εὐθεῖαν εἰς ἕκαστον ἁρμόσας δίκην
ἔγραψα.

…Bunları da iktidarla yaptım
cebir ile hakkaniyeti harmanlayarak,
söz verdiğim gibi sürdürdüm bunu sonuna kadar;
yasalar yazdım soylular için de alt sınıflar için de
ayarlayarak her biri için dosdoğru hakkaniyeti

"Ξυνάρμοσα" fiilinde yer alan ustalık, adeta marangozlukla ilişkilendirilir (Hom. *Od*. 5.247-250; Farenga, 2006, 288): parçaları birleştirerek bir yapı kurmak gibi, Solon da hem şiirinde hem yasalarında farklı sınıfları ve çıkarları bir yapıda birleştirmeye çalışmıştır. Bu anlamda Solon'un "marangoz yasa koyucu" figürü hem şairin hem de yasa-koyucunun zanaatkâr birliği içinde tahayyül edilebileceğini düşündürür.

Bununla birlikte Solon'un reformları, kısa vadede herkesi memnun etmemiştir. Sol. *fr*. 7'de belirttiği gibi "Büyük önemi olan meselelerde zordur herkesi memnun etmek." (ἔργμασι (γὰρ) ἐν μεγάλοις πᾶσιν ἀδεῖν χαλεπόν: Gören,2018,164). Ancak o,

tarafsız bir arabulucu olarak kriz yönetiminde kritik bir rol devralmış ve iki tarafın nezdinde bir haksız zafere mahal vermemiştir (Sol. *fr*. 5.5-6 West; Gören,2018,163):

> ἔστην δ' ἀμφιβαλὼν κρατερὸν σάκος ἀμφοτέροισι,
> νικᾶν δ' οὐκ εἴασ' οὐδετέρους ἀδίκως.
>
> iki tarafı da kuşatarak sağlam bir kalkanla,
> vermedim izin iki tarafın da hazsız zaferine.

Bu duruş, Solon'un κῆρυξ (haberci/tellal) kimliğiyle de örtüşür. Nitekim *fr*. 1'de "Kendim geldim tellal olarak" (αὐτὸς κῆρυξ ἦλθον: Sol. *fr*. 1.1a West; Gören,2018, 162) ifadesi topluma yön veren bir siyasi aktör olduğunu gösteren kimliğinin başka bir öz-adlandırma olarak düşünülebilir.

Ancak Solon, reformlarının bedelini siyasi yalnızlıkla ödemiştir. Bunun kanıtı olarak, *fr*. 36'nın sonunda, " ὡς ἐν κυσὶν πολλῆισιν ἐστράφην λύκος" (döndüm durdum bir dolu köpek arasındaki bir kurt gibi: Sol. *fr*. 36.27; Gören,2018, 162) belirterek taraflar arasında sıkışmışlığını ve duruma karşı direncini dilllendirir. Öyle ki Aristoteles'in belirttiği üzere yaptığı yasalardan sonra Solon on yıllığına Mısır'a gitmek durumunda kalmıştır (Aris, *Ath. Pol.* XI.1). Jaeger'in (1945, 136-157) vurguladığı gibi Solon'un mirası yasalarının yanında şiirleri aracılığıyla inşa ettiği *eunomia* (iyi düzen) idealiyle de yaşamıştır. Yaptığı reformlar Atina'nın demokratik geleneğinin temelini oluştururken, şair-devlet adamı kimliğiyle Solon antik Yunan'da en son kertede yedi bilgelerden biri olarak anılmıştır.

Theognis, MÖ 6. yüzyılda yaşadığı kabul edilen ve adıyla özdeşleşen ἐλεγεία şiir koleksiyonunun (συλλογή) temel şair figürüdür. Ancak günümüze ulaşan **Theognidea** sadece Theognis'e atfedilen şiirleri değil, çok sayıda farklı şairin dizelerini, anonim parçaları ve tematik uyum nedeniyle seçilmiş başka kaynaklardan alınmış şiirleri de içerir. Bu manada **Theognidea**, tek bir şairin sesi olmayıp MÖ 7.–5. yüzyıllar arasında şekillenen aristokrat değer sisteminin şiir yoluyla muhafaza edildiği bir ideolojik repertuardır. Arkaik *elegeia* şiirinin en dikkat çekici örneklerinden biri olan bu repertuar

aynı zamanda bir *hetaireia* içerisindeki ahlaki ve politik değerlerin kuşaktan kuşağa aktarımı olarak kurgulanır. Megara'da συμπόσιον'un yapısı –katılımcıların yaşa göre ayrılması, oturarak konumlanmaları ve ölçülü içki anlayışı – şiirin icrasını doğrudan etkiler; bu ortamda şiir, bireysel bir ifade değil, kolektif bir öğreti aracıdır. Şiirin hitap ettiği figür, Theognis'in *persona loquens*'i olarak belirginleşen şair kimliği ile iç içe geçmiş bir ἐρωμένος, yani Kyrnos'tur. Ancak bu ilişkinin tarihsel değil, pedagojik ve ideolojik olduğu açıktır: şair, Kyrnos'a hitapla kurduğu sembolik diyalog sayesinde genç aristokratlara davranış ilkelerini, politik sadakati ve ölçülü yaşama idealini şiir yoluyla aktarır. Bu yönüyle **Theognidea**, eğlence veya mitos anlatısı sunan bir şiir külliyatı değil, adeta simposiastlar için hazırlanmış etik-politik bir el kitabıdır (Aloni, 2009,174-175).

Performansın biçimi de bu didaktik misyona uygundur: şiir, öyküsel değil, sentaks ve form bakımından kısa, özlü, aforistik parçalardan oluşur. Aynı zamanda şairin muhatabıyla kurduğu tekrar eden diyalog yapısı, συμπόσιον ortamındaki çok sesliliği ve yaş hiyerarşisi içindeki "eşitler arası" değişimli söylemi yansıtır. u diyalojik yapı; hem *syllogē*'nin oluşum mantığını gerekçelendirir hem de Theognis figürünün tekil bir birey kimliğini aşarak, aristokrat ideolojinin sürekliliğini sağlayan bir *figüratif otorite* teşkil ettiğini ima eder. Bu bağlamda, **Theognidea**'da *elegeia* politik-ideolojik bir yeniden üretim aracıdır; şair ise bir νομοθέτης gibi davranır, değerlerin normatif düzlemde yeniden kurulmasına öncülük eder.

Theognis'in kent tasviri, poetik icranın en güçlü mecazlarından biri olan "gemi-kent" imgesiyle işlenir. Şair, kendisini hakikati gören (γινώσκοντα) ancak susturulan (ἄφωνος) bir figür olarak konumlandırırken, kentteki siyasal erkin ehil olmayan ellerce gasp edildiğini, dolayısıyla aristokratik düzenin altüst olduğunu bildirir (Thgn. 667–670; Gören,2018,176):

εἰ μὲν χρήματ᾽ ἔχοιμι, Σιμωνίδη, οἷάπερ ἤθη
οὐκ ἂν ἀνιώμην τοῖς ἀγαθοῖσι συνών·
νῦν δέ με γινώσκοντα παρέρχεται, εἰμὶ δ᾽ ἄφωνος
χρημοσύνῃ […]

Olsaydı malım mülküm eskiden olduğu gibi, ey Simonides
kahrolmazdım soylularla bir aradayken.
Tabii şimdi farkındayım bıraktıklarını beni kendi halime,
amma lal oldum
yoksunluktan,

Şairin bu söylemi, bireysel bir şikâyet düzlemini aşarak; aristokratik *ethos*'un çöküşüne karşı dile getirilen kolektif bir ağıt işlevi görür. Gemi benzetmesiyle yapılandırılan kent, artık eski kaptanına ihtiyaç duymaz; dümende soylular değil, "navluncular" (φορτηγοί) vardır (Thgn. 679–680; Gören,2018,176):

φορτηγοὶ δ᾽ ἄρχουσι, κακοὶ δ᾽ ἀγαθῶν καθύπερθεν·
δειμαίνω μή πως ναῦν κατὰ κῦμα πίῃ.
navluncular başa geçmiş, hükmediyor soylulara
alelade bir adam, korkarım
bir dalga yutacak diye gemiyi.

Kurke'nin (2000, 73) okumasıyla **Theognidea**, aristokratik değerleri yalnızca kapalı bir devre içinde savunan bir metin değil; "tehlike altındaki bir aristokrasi" adına kurgulanmış bir hayatta kalma stratejisidir. Bu noktada şairin karşı karşıya olduğu asıl tehdit dışsal unsurlardan ziyade, soyluluk bilincinin kaybını imleyen içsel bir çözülmedir. Özellikle *fr.* 53–60'ta vurgulanan toplumsal yapıdaki değişim, şairin aristokratik hakikati dile getirme misyonunun temel gerekçesidir (Thgn. 53–60; Gören,2018,175):

Κύρνε, πόλις μὲν ἔθ᾽ ἥδε πόλις, λαοὶ δὲ δὴ ἄλλοι,
οἳ πρόσθ᾽ οὔτε δίκας ἤδεσαν οὔτε νόμους,
ἀλλ᾽ ἀμφὶ πλευραῖσι δορὰς αἰγῶν κατέτριβον,
ἔξω δ᾽ ὥστ᾽ ἔλαφοι τῆσδ᾽ ἐνεμόντο πόλεως.
καὶ νῦν εἰσ᾽ ἀγαθοί, Πολυπαΐδη· οἱ δὲ πρὶν ἐσθλοὶ
νῦν δειλοί· τίς κεν ταῦτ᾽ ἀνέχοιτ᾽ ἐσορῶν;
ἀλλήλους δ᾽ ἀπατῶσιν ἐπ᾽ ἀλλήλοισι γελῶντες,
οὔτε κακῶν γνώμας εἰδότες οὔτ᾽ ἀγαθῶν.

Ey Kyrnos, kent hala aynı kent, ancak ahalisi başka artık,
önceden ne hakkaniyeti ne de yasaları bilirlerdi bunlar
keçi postları eskitirlerdi böğürlerinin çevresinde,

geyikler gibi yayılırlardı kentin dışında.
Şimdiyse soylu kesildiler başımıza,
ey Polypaides, eskinin soylularıysa
şimdinin alçakları: Kim dayanabilir bunu göre göre?
Birbirlerini aldatıyorlar, birbirlerine gülüyorlar,
hem de bilmeden ne soysuzların,
ne de soyluların düsturlarını.

Kurke'nin (1997, 122) yorumuna göre metindeki *"ἀλλήλους δ' ἀπατῶσιν"* ibaresi, ahlaki bir çöküşün yanı sıra perakende ticarete dayalı (*καπηλεία*) yeni bir iktisadi zihniyetin kamusal alana sızışını belgeler. Eskiden kent yaşamının uzağında kalan, yasalardan habersiz ve kaba giyimli bu yeni halk (*laós*), artık siyasi düzlemde belirleyici bir güç haline gelmiştir. Theognis bu toplumsal dönüşümü, soylu ile soysuzun biyolojik ve ideolojik düzlemde birbirine karıştığı bir yozlaşma süreci olarak tasvir eder (Thgn. 189–192; Gören, 2018,176):

χρήματα γὰρ τιμῶσι· καὶ ἐκ κακοῦ ἐσθλὸς ἔγημεν,
καὶ κακὸς ἐξ ἀγαθοῦ· πλοῦτος ἔμειξε γένος.
οὕτω μὴ θαύμαζε γένος, Πολυπαΐδη, ἀστῶν
μαυροῦσθαι· σὺν γὰρ μίσγεται ἐσθλὰ κακοῖς.

Paradır onların yücelttiği, soylu bir adam
evlenir soysuzlardan biriyle,
soysuz olansa soylulardan biriyle,
servet karıştırır soyları.
Şaşırma öyleyse ey Polypaldes hemşerilerinin soyunun
güçten düşmesine, çünkü karışıyor soylular soysuzlarla.

Bu dizeler, etik bir yozlaşmanın değil, aynı zamanda politik düzenin de kökten sarsıldığını gösterir. Şairin poetik söylemi bu yüzden sıradan bir öğüt değil, aynı zamanda politik bir "ifşa"dır. Nietzsche'nin (2007, 262-263) tespitiyle, Theognis'in savunduğu aristokratik

“doğruculuk” (*ἐσθλός*) bir soy kütüğü işareti olmanın yanı sıra doğrudan bir “hakikat” (*ἀλήθεια*) söylemi niteliği taşır. Ona göre, aristokratik söylemde ἐσθλός kelimesi “gerçek olan”, “hakiki olan” anlamına gelir ve bu nedenle etik değil, ontolojik bir ayrıcalığın da göstergesidir.

Bu bağlamda şairin icrası, estetik bir faaliyetin ötesinde, *polis* içindeki sosyal hiyerarşinin yeniden beyan edilişidir. Plutarkhos’un ifadesiyle, Theognis’in "γνωμολογίαι"si şiiri taşıyıcı bir araç olarak kullanır: “ὄχημα τὸ μέτρον” (Plut. *Aud. poet.* 2). Burada şiir, düzyazının sıradanlığından kaçmanın yolu, yani “gerçek”in daha etkili aktarım aracıdır. Benzer şekilde Isokrates de Theognis’i "insan hayatı için en iyi danışmanlardan biri" olarak tanımlar fakat insanların onun öğütlerinden çok birbirlerinin aptallıklarıyla ilgilenmesini eleştirir (Isoc. *Nicocl.* 42–43).

Özetle, Megara'daki aristokratik çözülme karşısında Theognis’in şiiri, kaybedilen iktidarı poetik düzlemde yeniden tahkim etme çabasıdır. Şairin üstlendiği bu kimlik; bir geçmiş anlatıcısı olmanın ötesinde, dönüşümün tanığı ve kolektif bilinci uyandıran bir yasa koyucu vasıflar olarak belirginleşir. Kendi deyişiyle “hemşehrilerin hepsini memnun etmek zordur” (ἀστοῖσιν δ' οὔπω πᾶσιν ἀδεῖν δύναμαι: Thgn. 24), ancak bu uyuşmazlık, şiirin icra momentinde şairi bir *sophos* mertebesine yükseltir. Şair; hafızayı tazeleyen, toplumsal kaosu estetize eden ve nihayetinde siyasi yapıyı etik bir zeminde yeniden inşa etmeyi amaçlayan kurucu bir otoritedir.

Böylece, Kallinos’un savaş çağrısından Solon’un νομοθέτης (yasa koyucu) söylemine, Tyrtaios’un yurttaşlık ethosundan Theognis’in aristokratik serzenişlerine uzanan bu şairler dizisi, πόλις içinde kamusal bir icra teşkil etmenin yanı sıra varoluşsal bir mevcudiyet biçimi üretir. Martin Heidegger’in Sophokles’in Antigone yorumunda belirttiği üzere, insan “το δεινότατον” (Soph. *Ant*. 334) yani “en ürkünç/tekinsiz olan”dır: her yöne yol bulan (παντοπόρος), fakat yine de yönsüz (ἄπορος) kalandır. Bu varoluşsal ikilik, πόλις’le kurulan ilişki üzerinden anlam kazanır. Zira πόλις, Heidegger’in

kavramsallaştırmasıyla siyasal bir örgütlenmeden ibaret değil ancak insanın tarihsel yazgısının tecelli ettiği "yer"dir: “die Stätte, worin und als welches geschichtliches Dasein ist” (Heidegger 1983c, 161). Şairin sesi, işte tam bu tarihsel mekânda yankılanır; şiir ise estetik bir form teşkil etmekle kalmayıp varlığın aletheia (ἀλήθεια) yoluyla açıldığı bir söylem alanıdır. Şairin πόλις’teki yeri, onu hem içkin bir yurttaş hem de dışarıdan bakan bir tanık — hem ὑψίπολις hem ἄπολις— kılar. Tam da bu gerilimde, şiir, icra ve muhatap birbirine düğümlenir.

1.4. İcranın Koro ile Desteklenmesi

Antik Yunan’da μουσική kavramı başlangıçta ilk temsillerinden hareketle Nagy’ın (1990,13) tabiriyle ayrışmamış (ing.: *undifferentiated*) model olarak dans, enstrümental eşlik ve dans temel bileşenli yapısıyla düşünülmüştür. Lirik vezinle bestelenen *melos* ise bu bileşenlerin kurulumundaki farklılıklara göre lirik şiire göndermeye yapan bir uzuv işlevi görür. Μέλοι (pl.) icrasının biçimine göre ikiye ayrılmıştır. Tek başına icra edilen lirik mısraların, liriyle kendisine eşlik eden bir solo icracı tarafından söylenirken koro şiir ise tüm bir koronun, lir (ve bazen muhtemelen αὐλός) eşliğinde birlikte şarkı söyleyip dans etmesiyle icra edilirdi (Kurke, 2000, 67). Ayrıca tek başına icra edilen lirik mısralar συμπόσιον’larda söylenirken ve koro şiiri kamusal bayramlarda, şenliklerde söylenmekteydi (Gören, 2017, 24).

Öte yandan icrasının doğasının yanında bu iki türü ayıran başka farklılıklar da bulunmaktadır. Bowra (1967, 6), üç ana farklılık dikkat çekicidir: (1) koro şarkıların kıtaları tek sesli göre daha uzun ve karmaşıktır; (2) koro şarkıların ölçü sistemleri solo şarkı olanlara kıyasla daha ayrıntılı ve süslüdür; (3) koro şairleri birinci şahıs ağzından konuşsalar da kişisel duygularını sınırsızca ifade eden solo şarkının şairlerine göre daha az içten ve kişiseldirler. Kurke ise bu farklılıklar hakkında, tek başına icra edilen lirik mısraların dilinin genellikle bestecinin yerel lehçesine uygun olurken, koro şiirinin yapay

ve edebi bir şiirsel lehçe kullandığı ve bu lehçede belirgin bir Dor lehçesi etkisi görüldüğünü; tek başına icra edilen lirik mısraların geleneksel olarak daha kişisel kabul edilip küçük ve "özel" bir gruba, ortak bilgi ve ortak değerler üzerinden hitap ederken koro şiirinin ise çoğu zaman tüm bir topluluğa hitap ettiğini ve bunu önemli ritüel anlarda yaptığı ve bu icralar aracılığıyla hem topluluğun birliğini hem de içindeki hiyerarşiyi koro düzeni üzerinden yansıttığı değerlendirmesinde bulunur (Kurke, 2000, 67).

Ritüelistik yönüne kuvvetli bir vurguyla vesileye bağlı (İng.: occasional; Nagy,1986,15-19) olarak tanımlanan koro şiiri türleri arasında ὕμνοι (ilahiler), παιᾶνες (Apollon onuruna söylenen şükran ilahileri), διθύραμβοι (Dionysos onuruna), προσόδια (geçit töreni ilahileri), παρθένεια (bakire şarkıları), *hyporkhemata* (raks şarkıları), *enkōmia* (övgü şarkıları), *thrēnoi* (ağıtlar/mersiyeler) ve *epinikia* (zafer şarkları) gibi formlarlardan oluşmaktadır (Nagy, 1990, 111).

Homeros'un **Ilias** ve **Odysseia** destanları ise daha sonraki dönemlerde biçimsel bir yapıya ulaşmış türlerin erken temsillerini barındırması açısından farklı koro şarkı türünün prototiplerini sunar. Bowra (1967, 5) Homeros destanlarında dört temel koral performans türünün erken örneklerini tespit etmektedir: Thetis ve Nereuskızlarının Patroklos için ağıt yakmaları (Hom. *Il.* 18.50-51), Akhilleus ve yoldaşlarının gece boyunca yas tutmaları (Hom. *Il.* 18.314-316), Troialı kadınların Hektor'a ağıt yakmaları (Hom. *Il.* 24.723) ve Musaların Akhilleus için yas şarkısı söylemeleri (Hom. *Od.* 24.60) gibi dört farklı threnos θρῆνος sahnesi; Akhalı gençlerin Apollon için söyledikleri paian (Hom. *Il.* 1.472-4); Akhilleus'un kalkanındaki düğün şarkısı hymenaios ὑμέναιος ve dans performansı (Hom. *Il.* 18.493); ve Alkinoos'un sarayında Demodokos'un Ares ve Aphrodite hakkında dans eşliğinde söylediği *hyporkhēma* **(**ὑπόρχημα) örneği (Hom. *Od.* 8.262). Türlerin içerisinde yer alan bu sahnelerin hepsinde her bir türün kendine has törensel ve aynı zamanda ortak toplumsal yön belirgin kılınmaktadır.

Koro icranın tanrısal düzlemdeki örnekleri Apollon'un koro performansındaki merkezi rolü (Μουσαγέτης, *Mousa*-lideri) ve *Mousa*'lar bağlamında farklı antik

metinlerde görülür. *Hermes'e İlahi'*de (Hom. Hymn. *Her*. 475-476) Apollon aynı anda şarkı söyler, dans eder ve *lyra* çalar; *Pythialı Apollon'a İlahi*'de (Hom. Hymn. *Apoll*. 182-206) λύρα çalma (Hom. Hymn. *Apoll*. 201-203) ve dans öne çıkarken *Mousa*'lar şarkıyı (Hom. Hymn. *Apoll*. 189-193) üstlenir, *Kharis*'ler gibi diğer tanrılar ise dans eder (Hom. Hymn. *Apoll*. 194-201). Hesiodos **Aspis**'te tanrılardan oluşan koroda (201-206) Mousa'lar ekharkhō (koro yönetmek) fiiliyle şarkı liderliği yaparken, Apollon yalnızca lyra çalar. Hesiodos **Theogonia**'da (7) ise Helikonlu *Mousa*'lar kendi korolarını organize ederek (χοροὺς ἐνεποιήσαντο καλούς) hem koro üyesi hem de koro idaresi işlevini birlikte üstlenirler. **Ilias** 1.603-4'te ise Apollon lyra çalarken Mousa'lar ise dansla eşlik eder.

Tanrısal düzlemdeki ilksel koro icralarının bu temsillerindeki iş bölümü gibi duran rol dağılımları icraların görsel ve estetik bir sunum teşkil etmenin yanı sıra düzenleyeci, taksim edici, uyumlandırıcı, seçici (içeren ve dışarıda bıran olarak) ve belkide hiyerarşilendiren bir araç olduğunu *lyra*'nın "merkeziliği" bağlamında düşündürebilir. Bu noktada kolektif bir yapı olan koroya ve doğasına koroyu oluşturan kişilerin birbirleriyle ilişkilenme biçimleri, icralarının sunuldukları toplumdaki ritüel bağlamları bizlere koro şarkısının kendi doğası ve koro bestecisinin konumu üzerine içgörü sunabilir.

Suda'ya göre χορός terimi, iki ayrı varlığı ifade eder. Örneğin Suda, epik şiirde de karşımıza çıkan bu çifte anlamı verir: 1. şarkıcılardan oluşan bir topluluk, bir "bütün"; 2. şarkıcıların hareket ettiği mekân, yani performans alanı. Homeros'ta (Hom. *Il.* 18.590, 16.183) χορός kelimesinin bu iki anlamı da sırasıyla bulunmaktadır. Bununla birlikte Calame'in gözlemine göre pek çok kaynakta koral sahneleri betimlemesine rağmen χορός kelimesini doğrudan kullanmaz; bu nedenle, genç kızlar ya da kadınlardan oluşan bir grubun eylemleri ἑλίσσειν (dairesel dans etmek), ὀρχεῖσθαι (zıplayarak dans etmek) ya da μέλπεσθαι (şarkı söyleyip birlikte dans etmek) fiilleriyle tanımlanmaktadır (1997, 16). Bu gözlem koroyu, çoklu bileşenli bir yapının hareket ve ses eylemleri üzerinden tanımlanan bir sistem olarak ifade ederek görsel ve işitsel duyuşa sahip yönünü gösterir. Koro üyesi

anlamına gelen teknik terim ise *khoreutēs* (χορευτής) lirik şiirde ilk kez Pindaros'ta görülür (Calame, 1997, 20).

Calame'ın ayrıca bakire kızlar korosu üzerinden yaptığı koro morfolojisi koronun yapıyla ilgili değerli bilgiler sunmaktadır. Bu bilgiler ışığında antik Yunan'da koro, sayı, cinsiyet bakımından türlere göre çeşitlilik göstermekteydi. Tragedya koroları tipik olarak 12-15, komedya koroları 24, *dithyrambos* koroları ise 50 üyeden oluşurken, lirik korolarda sayı 2-17 arasında değişmektedir. Kadın koroları genellikle 3, 4, 6, 7 veya 10 kişilik gruplar halinde organize edilmişti. Korolar yaş ve cinsiyete göre genç kızlar (*parthenoi*), evli kadınlar (*gynaikes*), genç erkekler (*ephēboi*) ve yetişkin erkekler (*andres*) ayrılmıştır. Performans şekilleri ise üç ana tipte olup dairesel (κύκλιος χορός), alay şeklinde (processional) ve dikdörtgen formasyonlar. Tragedya koroları genellikle dikdörtgen, lirik korolar ise daha çok dairesel veya alay şeklinde düzenleniyordu. Öte yandan mitolojik anlatı ve ikonografi, koronun çoğunlukla kadınlara atfedilen bir form olduğunu gösterir. Özellikle genç kızlardan oluşan korolara kolektif adlar verilir. Özellikle genç kızlardan oluşan korolara kolektif adlar verilir; örneğin mitolojik korolar arasında *Mousa*'lar, Nymphalar, Nereuskızları, Danaoskızları, Emathoskızları ve Amazonkızları yer alırken; düzenli ritüel icralarında yer alan kadın korolar arasında Lesboskızları (***Deliades***) ya da Lesboskızları (***Lesbiades***) gibi adlandırmalara rastlanır (Calame, 1997, 48-49). Bu morfoloji koronun sadece bir icra birimi değil aynı zamanda cinsiyet, aidiyet ve törenle ilişkili bir toplumsal form olarak işlev gördüğünü ortaya koyar.

Koronun bu morfolojik durumunun dışındaki önemli bir öğe ise *khorēgos* (χορηγός) olarak anılan figürdür. Kelime ἄγω/ἡγέομαι (sürmek önden gitmek, liderlik/kılavuzluk etmek) fiiliyle kurulan ve Calame'ın de referans gösterdiği Hesykhios'un χορηγός ve ondan türeyen kelimelere verdiği çeşitli tanımlarda üç işlevi gösterir: 1. yönetici, koroyu eğiten kişi olabilir (διδάσκαλος, *didaskalos*), 2. koroyu finanse eden kişi olabilir (*dosis* [δόσις] fikri), 3. dansların ya da şarkıların başlaması için işaret veren, icrayı başlatan kişidir (*eksarkkhōn* [ἐξάρχων]). Bu üç işlevden ikincisinin

diğerlerini dışladığı için- *dithyrambos*'un yönetmeni olan ve koronun kurulmasından ve finansmanının sağlanmasından sorumlu kişiye aittir; bu kişi, koroyu eğitmek üzere bir χοροδιδάσκαλος (*khorodidaskalos*), yani dans ve şarkı öğretmeni seçer; *dithyrambos* icra edilirken koro, dramatik korolarda da olduğu gibi bir κορυφαῖος (*koryphaios*) tarafından yönetilir- *khorēgos*'un ilk üçüncü anlamlarına yoğunlaşır.

Calame etimolojik odaklı yaptığı yorumlamada antik Yunan koro geleneğinde *khorēgos* **(**χορηγός) figürünün çok katmanlı işlevlerini ortaya koymaktadır. Khoregos'un ilk başta üç temel işlevi bulunur: öncelikle *khoropoios* (χοροποιός) ve *arkhekhoros* (ἀρχέχορος) terimleriyle ifade edilen "düzenleyici" işlev (koro üyelerinin seçimi ve mekânsal organizasyonu); *proeksarkhōn* (προεξαρχῶν) kavramıyla bağlantılı "başlatıcı" işlev (performansın kesin bir giriş sinyaliyle başlatılması); ve nihayet "yürütücü" işlev (icra boyunca vokal-enstrümantal eşgüdümün ve koreografik senkronizasyonun sağlanması). Bu üç işlevin terminolojik olarak farklı terimlerle ifade edilse de (*khorostatēs*/χοροστάτης, *khorolektēs*/χορολέκτης gibi), pratikte tek bir *khorēgos* figüründe bütünleşmiştir. Alkman'ın παρθένεια ve Sparta eğitim modeli anlayışına bakarak üzerinde durduğu *didaskolos* (διδάσκαλος) ve şairin şarkıyı besteleme görevi ise Calame açısından *khorēgos*'un işlevlerini son kertede beşe ulaşır: Besteleme (*to compose*), düzenleme (*to organize*), talim etme (*to instruct*), başlatma (*to begin*), yönetme (*to conduct*).

Morfolojik ve filolojik araştırmanın sunduğu bu bilgiler ışığında bu noktada koro ve *khorēgos* terimlerinin izdüşümleri icra edildikleri ritüeller ve poetik süreçle ilgili daha kolay yorum yapılabilir. Çünkü koro yapısı artık karşımıza kendisini oluşturan üyeler bakımından küçük bir πόλις temsili, Nagy'ın ifadesiyle toplumun bir *mikrokosmos*'u olarak gibi karşımıza çıkmaktadır (Nagy, 1997, 345). Ancak bu temsil her zaman yerel kimlikle sınırlı kalmayıp Panhellenik prestij hedefleyen bir boyuta da sahiptir. Yani koro performansı, hem πόλις'in yerel kimliğini pekiştiren hem de Panhellenik kültürle bütünleşen ikili bir işleve sahiptir.

Bu ikinci işlev koro liriğin en önemli temsilcilerinden ἐπινίκιον şairi Pindaros özelinde gözlemlenebilir. Öyle ki Nagy (1997, 105) göre Pindaros'un ἐπινίκιον şarkıları Pan-hellenik oyunların nihai ritüel yapısı içinde özel bir işleve sahiptir. Bu ritüel program antropolojik bağlamda inisiyasyon ile ölüler onuruna düzenlenen yarışmalar şeklinde kabile toplumlarının karakteristik özelliklerini yansıtır. Ancak Yunan medeniyetinin kendine özgü gelişimi bu temel yapıyı dönüştürerek πόλις kurumunun ortaya çıkışı ve Pan-hellenik kültürün yayılımı gibi iki önemli fenomenle yeniden şekillendirmiştir. Öyle ki bu dönüşümün en belirgin göstergesi muzafferi zaferine götüren yarışmaların artık ölü akrabalar veya atalar yerine –kabile toplumu perspektifinden beklenebileceği gibi– bir kahraman onuruna düzenleniyor olmasıdır. Yunan kahramanı ise bu anlamda bir yandan πόλις'in ürünüdür çünkü kahraman kültleri tarihsel olarak atalar tapımının πόλις düzeyinde dönüşümüdür, diğer yandan Panhellenizmin eseridir. Zira Homeros şiirinde temsil edilen kahramanlık destanları, Pan-hellenik yayılım düzeyinde sanatsal ve toplumsal bir sentezi ifade eder. Bu bağlamda Pindaros'un ἐπινίκιον söyleminin, kabile geleneklerin πόλις ve Panhellenizm tarafından dönüştürülüşünün şiirsel bir tezahürü olduğunu vurgulamaktadır. Nihayetinde atletik galibiyetlerin kahramanlık mitleriyle harmanlanarak hem πόλις kimliğini pekiştirmesi hem de Pan-hellenik bir dinleyici kitlesine seslenmesi, bu ikili dönüşümün estetik ve ritüel boyutunu ortaya koymasıdır.

Bunun dışında koro özellikle gençlerin eğitimi (*παιδεία*) bağlamında, kolektif davranışın ve toplumsal aidiyetin simgesel bir formudur (Bowie, 2003, 48-52). Bunu geleneksel olarak MÖ 7. yüzyılın son çeyreğine tarihlenen ve günümüze ulaşan en erken koro şiir örneklerinin Alkman'ın Louvre Partheneion'u isimli "bakire şarkıları"nda (παρθένεια) görebiliriz. Şarkıda verdiği ipuçları, ilk partheneion'un on ya da on bir kızdan oluşan bir koro tarafından söylendiğini (ἔνδεκα παίδων δεκ[ὰς ἄδ' ἀείδ]ει: Alcm. fr. 1. 99 *PMG*) verir. Bu sırada başka bir kızın (belki de koro liderinin) dini bir aktivite Orthia'ya gün doğumunda bir pelerin (ταὶ Πεληάδες γὰρ ἁμιν ὀρθρίαι φᾶρος φεροίσαις) gerçekleştirdiğini göstermektedir. Bu tür bir ritüel Kurke ve diğer yorumculara göre koral

performansın koro üyeleri için bir tür inisiyasyon (*rite de passage*) deneyimi olduğu, muhtemelen evlilik öncesi bir yaşam geçişini işaret etmektedir (Alcm. *fr.* 79 *PMG*).

Ayrıca korodo görev alan iki bakire kızın ismi Agido (Ἀγιδῶ) ve Hegesikhora (Ἀγησιχόρα) olarak geçerken Nagy'a göre ikisi de *khrēgos* konumunda yer alır (Nagy, 1989, 52). Hagesikhora, "şanlı koro-lideri" (ἀ κλεννὰ χοραγός: Alcm. *fr.* 1.44 *PMG*) unvanıyla açıkça tanıtılarak koro içindeki seçkin konumunu vurgular. Koro liderliği, sürüde öne çıkan bir at metaforuyla (Alcm. *fr.* 1.45-46 *PMG*) betimlenerek, onun hem topluluğun parçası hem de onu yönlendiren öncü figür olduğu imgesi yaratılır. Diğer taraftan Hagesikhora'nın adı Sparta'daki siyasi liderlerin isimleriyle (*Agēsi-damos, Agēsi-laos* vb.) benzerlik göstererek, sadece bireysel bir figürü değil aynı zamanda koro içinde kutsal bir liderlik rolünü temsil ettiğini düşündürür (Nagy,1990a, 345). Bu rol, ritüel bağlamında koroyu ve dolayısıyla πόλιçi yöneten bir işleve işaret eder. Nitekim Hagesikhora için kullanılan "dümenci" (κυβερνήτης) benzetmesi, Gören'e göre Arkaik Yunan şiirinde sıkça karşılaşılan πόλις-gemi metaforuyla uyum içindedir ve onun yönlendirici konumunu vurgular. Hagesikhora'nın korodaki öne çıkan konumu, "on kişiymiş gibi şarkı söylemesi" (Alcm. *fr.* 1.99 PMG) şeklindeki betimlemeyle daha da belirginleşir. Agido'nun adı ise muhtemelen Sparta'daki asilzade Agisoğulları'nın soyuyla bağlantılı olmakla birlikte, aynı zamanda "yönlendirmek" anlamındaki ἄγω fiilini çağrıştırarak korodaki liderlik işlevini düşündürür (2018,169-170).

Koro liriğiyle ilgili tartışılan en konulardan biri de lirik "ben"e yapılan vurgusudur. Pindaros'un ἐπινίκιον'larında, şairin sesi koronun sesiyle iç içe geçer; övgü bireye değil, kolektif değer sistemine yöneliktir. Pindaros'un ἐγώ kullanımı bile çoğu zaman bu kolektif yapıyı temsil eder; şairin sesi, *Mousa*'ların ve koroya katılanların sesiyle birleşir (Bundy, 1986, 9-12). Nagy'ın değerlendirmesinde, Pindaros'un ἐπινίκιον şarkılarındaki yalnızca belirli bir anda "ben" diye konuşan sesin (senkronik düzlemde şairin, diyakronik düzlemde ise *khorēgos*'un) otoritesini yansıtan göndermeler değil, aynı zamanda performansın kendisine dair atıflar da bu kontrolü açığa çıkarır. Bu kontol performansın

“mutlak şimdisi”ni inşa eden bir zaman manipülasyonu gibidir. *Nemea* 2'nin sonunda yer alan peşrev’e yapılan göndermenin performans zamanını döngüsel bir bütünlüğe kavuşturduğunu ileri sürer. Bu hayli sofistike sayılabilecek teknik ἐπινίκιον ritüelinin tüm zaman dizimini tek bir an içinde “içe çökertme” işlevi göstererek şiirin söylendiği an’ı mutlaklaştırarak, geçmiş zaferle şimdiki kutlama arasındaki sınırları silikleştirir (Nagy, 1989, 62). Öte yandan Pindaros’un *Olympia* 2’nin peşrev bölümünde *lyra*’ya hitapla “ἀναξι φόρμιγγες ὕμνοι, τίνα θεόν, τίν᾽ ἥρωα, τίνα δ᾽ ἄνδρα κελαδήσομεν” (Ey phorminks'in efendisi neşideler/ hangi tanrıyı, hangi kahramanı, /hangi yiğidi kutlayalım şimdi: Pind. *Ol.* 2.1; Gören,2015,41) retorik sorusuyla sıradaki ἐπινίκιον’a daveti ve κελαδέω fiilinin *futurum simplex* çekimi Nagy’ın zamansal içe çökertme dediği ritüelin mutlak şimdisi üzerindeki tanrısal zaman yönetimine karşılık geldiği düşünülebilir.

Nagy’ın *khorēgos*’un ve koronun konumuna yönelik yaklaşımı ise daha çok μίμησις model odaklıdır. Bu μίμησις modelde koro, πόλις içindeki hiyerarşi ve eşitlikçiliğin aynı anda var olduğu bir yapıyı formel olarak ifade eder. Bu bağlamda, χορηγός diyakronik olarak hem besteci hem de baş performansçı rolünü üstlenirken, *khoroutai* (koro üyeleri) yalnızca icracı konumundadır. Koral performansın temelini, *khoregos*’un kamusal sunumu (ἀπόδειξις) oluşturur. Koronun “ben” diye konuşan sesi aracılığıyla ortaya konan bu otorite, aynı zamanda *khoregos*’un “müelliflik” statüsünün de kaynağıdır (1989, 62). Başka bir ifadeyle koro performansında, χορηγός’un yerel topluma Pan-hellenik prestij sağlayan otoritesi ile bestecinin (gerçek veya yeniden yaratılmış) bu kişilik üzerinden konuşan yaratıcı otoritesi arasındaki dinamik ilişkinin arkaik Yunan'daki “müelliflik” (*authorship*) kavramının özünü oluşturduğunu savunur (Nagy, 1989, 52).

İKİNCİ BÖLÜM
ŞAİRİN KİMLİĞİ VE GELENEĞİN İNŞASI

Arkaik Yunan şiirinde şairin kimliği ile geleneğin inşası, doğrusal bir sebep-sonuç ilişkisine indirgenemeyecek ölçüde karşılıklı bağımlı, döngüsel bir süreçtir. Şair, icrasını belirleyen geleneksel kalıplar içinde konuşur; ancak her icra, geleneğin yapısına yeni bir katman ekleyerek onun gelecekteki biçimini de dönüştürür. Bu karşılıklı etkileşim, Nagy'ın (1989, 35–38) hermenötik Pan-Hellenizm modeliyle açıklanabilir. Nagy'a göre Pan-Hellenizm, M.Ö. VIII. yüzyılda tamamlanmış bir olgu değil, Klasik Çağ'a dek uzanan evrimsel bir eğilimdir. Dolayısıyla, Homeros ve Hesiodos'un şiirleri erken dönemde Pan-Hellenik bir statü kazanmışken, örneğin Theognis'e atfedilen elegeia geleneği bu statüye çok daha sonra talip olmuştur. **Theognidea**'nın nihai biçiminin, Megara'nın yerel Dor lehçesinde değil, Arkhilokhos, Kallinos, Mimnermos, Tyrtaios, Solon ve Ksenophanes gibi şairlerin kullandığı birleşik Ion lehçesinde kristalleşmesi, bu geç dönem Pan-Hellenik yayılımın ve beraberindeki sürekli yeniden-icra sürecinin en belirgin yansımalarından biridir.

Sözlü icra bağlamında şair, yeniden-icra sırasında önemli ölçüde biçimsel ve tematik yorumlar yapılabilir; hatta bu yeniden-icrayı "kendi" şiiri olarak benimseyip münhasır bir otoriteyle sunabilir: "Bu benim şarkım." Ancak yerel sözlü gelenekler arasındaki farklılıkların zamanla ortadan kalkıp bir tür Pan-Hellenik yakınsamaya dönüşmesi, icra sırasında özgünlük alanını daraltmış, performansın merkezinde şairin değil geleneğin otoritesini öne çıkarmıştır. Bu süreç, bireysel kimliğin aşınmasına ve şairin geleneğin temsili bir figürüne dönüşmesine yol açar.

Bu noktada, Nagy'ın örneklediği **Ilias Mikra** atfı, Pan-Hellenik yayılım ile bireysel şair kimliği arasındaki geçirgenliği çarpıcı biçimde ortaya koyar. Epik *Kyklos*'un bazı şiirleri, Arktinos veya Leskhes gibi bireysel şairlere atfedilmiş olsa da, aynı eserler zaman zaman merkezî metinleştirici figür Homeros'a da mâl edilir. Herodotos'un **Homeri**

Vita geleneğinde anlatıldığı üzere, bir rivayete göre Homeros, Phokaia'ya gittiğinde **Ilias** ***Mikra*** ve **Phokai**s'i "dikte etmek" üzere bizzat görevlendirilmiştir. Bu versiyonda, **Ilias Mikra**'ın Leskhes'e atfı ortadan kalkar; eser, Pan-Hellenik şair figürü olarak Homeros'un kimliğiyle bütünleşir. Böylece bireysel atıf, geleneğin anonimleştirici ve merkezîleştirici gücü karşısında silinir.

Nagy, bu dönüşümü üç aşamalı bir modelle açıklar: (1) Geleneğin erken safhasında her icra kısmi yeniden-icra içerir ve icracı bunu kendi eseri olarak sunar; (2) Daha geç bir safhada icracı, icrasını kendisine değil selefine atfeder; (3) Ardışık yeniden-icralar sonucunda şairin tarihsel kimliği silinir, geriye yalnızca poetik işlevini tanımlayan "türdeş" özellikler kalır. Böylece, Herakleitos'un (Heracl. *fr.* 42 D-K) "Homeros ve Arkhilokhos müsabakalardan menedilmeli" sözünde ima ettiği gibi, aslında burada hedef alınan bireysel şairler değil, onların şiirlerini icra eden ῥαψῳδός'lardır.

Pan-Hellenik sözlü geleneğin şairi "yaratmadığı", fakat onu kendi yapısına kattığı vurgulanmalıdır. Geleneğin yayılımı ve yeniden-icra zincirinin uzamasıyla, besteci-şairin bireysel kimliği giderek silikleşir; en uç örneklerde (Homeros, Hesiodos) tarihsel şahsiyet, mitik bir figüre dönüşür. Performans üzerindeki denetimin icracının elinden çıkmasıyla birlikte şair, geleneğin bir parçası hâline gelir ve kimliği, şiirin işlevini temsil eden bir sembole indirgenir. Pan-Hellenik yayılım sürecinde ise bu sembolleşme, çoğu zaman belirli bir şair figürü etrafında yoğunlaşarak türün mitleşmesine yol açar. Böylece Homeros, **Ilias** ve **Odysseia**'nın bestecisi olmanın yanında epik türün kendisinin simgesi olarak algılanır; tıpkı Leskhes'in adının **Ilias Mikra**'dan silinip Homeros'a mal edilmesinde olduğu gibi, bireysel atıf, türün Pan-Hellenik temsili karşısında geri çekilir.

Albert Lord'un (1971, 99–124) "singer of tales" modeli, bu sürecin farklı bir yönünü vurgular: Sözlü şiir "için" değil, "icra içinde" bestelenir; icracı, aynı anda ileten besteleyen, yaratan ve yorumlayan kişidir. Lord'un ifadesiyle, *"*icracımızın kim olduğunu — daha doğrusu ne olduğunu — tam olarak kavramamız gerekir*"* (*We must grasp fully who, or more correctly what, our performer is***)**. Dolayısıyla icracı, şiirsel aktarımın

öznelliğini aşan bir makamın taşıyıcısıdır; o, geleneğin sürekliliğini kendi sesinde cisimleştiren ve her performansta antik mirası yeniden kuran aracı bir kuvvettir.

Lord'a göre aynı zamanda bir hikâyenin "genel ya da türe özgü" (*generic*) fikri ile her icrada ortaya çıkan "özelleşmiş" (*specific*) formu ayrıştırmak gerekir. *"*Genel hikâye*"*, gelenekte var olan ve birçok kez icra edilebilen anlatıdır; fakat her icra, bu hikâyeyi kendi başına özgün kılan, bağlam ve icra anına özgü bir yaratım olarak ortaya çıkar. Lord'un ifadesiyle, "dinlediğimiz şarkı, 'o' şarkıdır (the song); çünkü her icra, sırf bir icra değil, bir yeniden yaratımdır. Bu anlamda her performans, 'bir' özgün (an original) bir eserdir, 'asıl' özgün (*the original*) olmasa bile" (*Each performance is 'an' original, if not 'the' original*).

Lord'a göre icracı, her defasında "yeniden yaratıcı"dır; her icra aynı zamanda hem özgündür hem geleneğin bir parçasıdır. Dolayısıyla, halk destanındaki anonimlik bir kurmacadır: İcracının bir adı vardır ve seyirci onu tekil bir varlık olarak görür. Burada icra, hem "genel hikâye"nin bir tezahürü hem de "o anki şarkı" olarak özerk bir yaratıdır. Nagy'ın modelinde görülen "şairin geleneğe emilmesi" ile Lord'un "icracının sahnedeki tekilliği" birbirine karşıt değil, aynı sürecin farklı ideolojik vurgu noktalarıdır: İlki, bireysel kimliğin tarihsel silinmesini; ikincisi, icranın anlık tekilliğini öne çıkarır.

Bu kuramsal çerçeve, **Odysseia**'daki ünlü οὔτις ("hiç kimse") sahnesiyle somutlaştırılabilir. Kyklopslar'ın adasında Polyphemos'un "adını söyle" (καί μοι τεὸν οὔνομα εἰπὲ: Hom. *Od.* 9.366) talebine Odysseus, "Benim adım Hiçkimse" ((Οὖτις ἐμοί γ' ὄνομα) diye yanıt verir. Burada ad, öznenin hüviyetini belirleyen bir işaretken, "hiç kimse" ifadesi, kimliği silerek bir tek işlevin ve etkinin (ἐνέργεια) öne çıkmasını sağlar. Gelenekte şairin mitleşmesi de benzer bir gölgeleme süreci içerir: Şair, adından bağımsız olarak, nitelikleriyle tanımlanan bir poetik işlev figürüne dönüşür. Bu durumda, sözlü geleneğin icracı temsilinde söz konusu olan, bir ὄνομα (hüviyet) değil, φύσις veya ἐνέργεια (mahiyet) meselesidir. Odysseus'un οὔτις cevabı, şairin "adı olmayan ama sesi *Mousa*'nınkiyle karışan" varlığını sembolize eder. Ne var ki Odysseus, gemisine dönerken

kibrine yenik düşer ve gerçek adını açıklar: “Ben Odysseus’um, Laertes’in oğlu.” Bu dramatik an, geleneğin anonimleştirici gücü ile bireysel kimliğin yeniden ilanı arasındaki gerilimi gözler önüne serer.

2.1. Geleneğin Mahiyeti

Gelenek, bir toplumda, bir toplulukta eskiden kalmış olmaları dolayısıyla saygın tutulup kuşaktan kuşağa iletilen, yaptırım gücü olan kültürel kalıntılar, alışkanlıklar, bilgi, töre ve davranışlar olarak tanımlanır (TDK). Latince karşılığı *traditio* olan ve batı literatürüne de geçmiş tradition (“aktarım”, “teslim”, “devretme”) kelimesi, *trans-* ("öteye, karşıya") ve *do, dare* ("vermek") fiil köklerinin birleşimi olan fiil *trādō, trādere* (“karşıya vermek, devretmek, teslim etmek”) yapısından türemiştir. Etimolojisi bakımından *traditio*, bir şeyin elden çıkartılması, bir başkasına geçirilmesi ya da yönlendirilmesi anlamında yönlü ve ilişkiseldir: Verenin ve alanın olduğu bir devinim, bir aktarımdır.

Kökenindeki bu eylemsel yapı, kelimenin zamanla kazandığı kültürel ve düşünsel çağrışımları da biçimlendirmiştir. Roma hukukunda *traditio*, mülkiyetin fiziksel teslim yoluyla devri anlamında teknik bir terim halini alırken (*nuda traditione alienare*: Gai. *Inst.* 2.19), aynı kelime felsefi ve kültürel bağlamlarda hem öğretinin aktarımı (*ieiuna atque arida traditio*: Quint. *Inst.* 3.1.3) hem de geçmişten gelen bilgi ve söylemin kuşaklararası iletimi (*nomina memoriae tradiderunt*: Cic. *Inv.* 2.1.3) anlamlarında kullanılmıştır

Bununla birlikte, *trādere* fiili, bağlamsal olarak ihanet (*causam tradere adversariis*: Ter. *Phorm.* 237), teslimiyet, adama (*tradere se alicui rei*), ya da terk etme anlamlarını da kazanarak, aktarıma dair eylemin etik boyutlarını da sorgulanabilir hale getirir. Bu anlam katmanları, modern İtalyancadaki *traduttore, traditore* (çevirmen haindir) atasözünde olduğu gibi, aktarımın her zaman bir sadakat meselesi olduğunu, geleneksel olanın her tekrarının aynı zamanda bir tür yeniden yazım, belki de ihanet olduğunu ima eder.

Bu çok katmanlı yapı dahilinde *traditio*, basit bir "geçmişin aktarımı" sınırlarını aşarak; bir yükümlülüğün devri, sözün yeniden inşası ve bir aidiyetin teyidi mahiyetini kazanır. Gelenek bu bağlamda durağan bir muhafaza nesnesi değil; her seferinde yeniden icra edilen, müzakereye açılan ve her performansla birlikte dönüşen bir yapıya işaret eder. Bu anlamda Arkaik Yunan şiirinin geleneksel doğasına dair en kapsamlı kuramsal çerçeve, Milman Parry tarafından 20. yüzyılın başlarında geliştirilmiştir. Parry, Homeros'un dilini sanatsal bir üslup meselesi görmekten ziyade; köklü bir sözlü gelenek içerisindeki formül odaklı bir kompozisyon pratiği olarak değerlendirir. Onun araştırması, "Homeros'un bireysel bir yaratıcı mı yoksa bir geleneğin icracısı mı olduğu" sorusuna yanıt arayan filolojik tartışmaları temelden değiştirmiştir.

Parry'nin ilk gözlemi, Homeros'un epik şiirlerinde tekrarlanan sabit ifadelerin (*fixed epithets,* e.g. "πολύτροπος Ὀδυσσεύς" (*düzenibol* Odysseus) "πόδας ὠκὺς Ἀχιλλεύς") (ayağına tez Akhilleus) rastlantısal değil, metrik ve içeriksel zorunluluklara göre seçilmiş formüller olduğudur (Parry, 1971, 5-7). Ona göre bu formüller, belirli durak noktalarına (örneğin *penthemimeral caesura* veya *bucolic diaeresis* gibi) uygun şekilde yerleşebilen sabit sözcük gruplarıdır ve şairin hızlı bir biçimde doğaçlama yapmasına olanak tanır (Parry, 1971, 192-195). Bu yönüyle Homeros'un dili, bireysel seçimlerden çok, kuşaklar boyunca gelişmiş bir "formula sistemi" in ürünüdür.

Parry, Homeros'un dilini analiz ederken *langua* (dil) ile *diction* (ifade tarzı) arasında temel bir ayrım yapar: *Langua*, dönemin diyalekt karışımını ve arkaik formlarını içerirken, diction, sözlü gelenekte anlam taşıyan ifadelerin şiirde yerleşim biçimini belirler (Parry, 1971, 325). Bu ayrım, şairin şiiri inşa ederken neyi hazır bulduğunu ve neyi biçimlendirdiğini ayırt etmek için temel önemdedir. Bu bağlamda Parry, Homeros'un dili için "epik şiir dili bir gelenek tarafından yaratılmıştır" der (Parry, 1971, 326-328).

Parry'ye göre formula, "aynı metrik bağlamda, aynı temel anlamı iletmek için düzenli olarak kullanılan ifade" olarak tanımlanabilir. Bu tanım, tekrarın taklit değil yapı olduğunu savunur. Formulalar şairin doğaçlama yapmasını mümkün kılar; çünkü bunlar

sadece ezberlenmiş ifadeler değil, aynı zamanda fonetik, metrik ve anlam birlikteliği içinde işleyen fonksiyonel araçlardır (Parry, 1971, 273).

Bu kuramsal çerçeve, aynı zamanda Parry'nin Homeros şiirini nasıl konumlandırdığını da gösterir. Homeros bir "edebi yazar" değil, sözlü bir şiir geleneğinde yetişmiş ve bu geleneği kusursuzlaştırmış bir icracıdır. Parry'nin tezinin çarpıcı sonucu şudur: Homeros'un dili, bir bireyin değil, bir geleneğin kollektif üretiminin sonucudur. Nitekim Homeros'un kullandığı epitet sisteminin iktisadi olduğu —yani metrik olarak her duruma uygun tek bir ifade kalıbı seçilerek sistemde israfa yer verilmediği— gösterilmiştir (Parry, 1971, 16, 267).

Söz konusu teorik öncüller, Homeros'un tarihsel bir figür olmanın ötesinde, içinde yer aldığı kültürel belleği aktif biçimde inşa eden ve sürdüren bir gelenek taşıyıcısı olduğunu kanıtlar. Parry'nin metodolojisi, metin içi gözlemleri modern sözlü kültür örnekleriyle test ederek yeni bir yol açmış; bu bilimsel yönelim Albert Lord'un sahadaki gözlemleriyle yetkinliğine kavuşmuştur.

Antik Yunan şiirinde "gelenek", sabitlenmiş ve değişmez bir yapıdan ziyade, icrada yeniden kurulan, yaşayan ve esnek bir sistem olarak belirir. Bu yaklaşımın en verimli ve ampirik zeminlerinden biri, Albert B. Lord'un (1960) Milman Parry ile birlikte gerçekleştirdiği Yugoslav sözlü şiir performanslarına ilişkin gözlemleridir. Lord'a göre, bir geleneğin varlığı, metinsel tekrarın ötesinde, şairin hafızasında yer etmiş formüller (*formulas*), temalar (*themes*) ve kalıp dizimlerin (*type-scenes*) canlı icrası yoluyla sürer (Lord, 1960, 17–18).

Yugoslav ozanlarının, on heceli dizelerden oluşan epik şiirleri anlık olarak, dakikada 10 ila 20 dize üreterek söyledikleri gözlemlenmiştir (Lord, 1960, 17). Bu üretim hızı, ezberden okuma değil, aksine, formül temelli bir doğaçlama pratiğine dayanır. Lord bu durumu "icrada beste" (composition in performance) olarak adlandırır: Şair, icra anında doğaçlama yaparken gelenekten devraldığı yapısal kalıplar aracılığıyla şiiri yeniden üretir. Her anlatım biricik, her kompozisyon canlıdır. Bu yönüyle gelenek ne

sadece geçmişteki birikimdir ne de gelecekteki icraların sınırıdır; bilakis, şairin icra ânında yeniden kurguladığı aktif bir yapıdır.

Bu sözlü geleneksel sistemin bir diğer önemli yönü ise şairin geleneğe giriş biçimidir. Yugoslav ozanları, çocukluk veya gençlik dönemlerinden itibaren usta şairlerin yanında kalarak bu geleneksel formülleri ve temaları dinleme, içselleştirme ve zamanla kendi şiirlerine aktarma yoluyla öğrenirler. Lord'a göre bu eğitim biçimi "sözlü aktarımın epistemolojisini" ortaya koyar: Şair, bir metni öğrenmez; geleneksel dili, söyleyiş tarzını ve tematik yapı taşlarını öğrenir (Lord, 1960, 21).

Bu model, Homeros'a atfedilen epiklerin doğasını anlamada da temel bir paradigma sunar. Lord, Yugoslav sözlü şiirinin yapısal özelliklerinin, **Ilias** ve **Odysseia**'da da gözlemlenebilir olduğunu savunarak, Homeros'un eserlerinin de yazılı metinler olarak değil, sözlü icra gelenekleri içinde şekillenmiş ürünler olduğunu ileri sürer. Özellikle belirli sahnelerin (örneğin savaş, yemek, gemi yolculuğu) sabit formüllerle anlatılması, şairin doğaçlama yaptığı ama belli yapısal çerçevelere bağlı kaldığı bir icra ortamına işaret eder (Lord, 1960, 68-70).

Bu bağlamda dikkat çekici bir unsur da aynı hikâyenin farklı şairler tarafından farklı şekillerde aktarılabilmesidir. Lord'un gözlemlediği Yugoslav şairleri, aynı temel olayı (örneğin bir kahramanın ölümü ya da bir düğün sahnesi) anlatırken, kullandıkları temalar ve dizilimler itibariyle hem benzerlikler hem de çeşitlilikler sunar. Bu durum, sözlü gelenekte anlatının sabit değil, yeniden kurulan ve dinleyicinin beklentisine göre değişen bir yapı taşıdığını gösterir. Bu çeşitlilik ise doğrudan şairin kimliğini ve maharetini görünür kılar; zira gelenek ortak olsa da, onun içerisindeki söyleyiş biçimi bireysel bir performansa dönüşür (Lord, 1960, 15–16).

Lord'un *The Singer of Tales* adlı eseri, folklorik bir inceleme sınırlarını aşarak antik Yunan epik şiirinin yapısal ve performatif dokusunu anlamlandırmada kuramsal bir rehber işlevi görür. Sözlü kültürün doğası gereği, geleneğin inşası ve aktarımı yine de şairi basit bir nakil vasıtası olmaktan çıkararak onun bir icracı ve bir kurucu olarak

konumlanmasını sağlar. Dolayısıyla gelenek, şairin yaratıcı müdahalesiyle biçimlenir; her icra hem geleneğin devamı hem de onun *yeniden yazımıdır.*

Bitirirken, geleneğe dair daha modern bir yorumu bu noktada hatırlamak yerinde olacaktır. T. S. Eliot'un "Tradition and the Individual Talent" adlı makalesinde öne sürdüğü gibi, bireysel deha, gelenekle karşılaştığında bir tür kimyasal tepkimeye girer; şairin zihni, bu etkileşimde platinden yapılmış bir katalizör gibi işler: "Şairin zihni platin parçası gibidir... sanatçı ne kadar mükemmel olursa, içinde acı çeken insan ile yaratan zihin o denli ziyadesiyle büsbütün ayrı olur." (*The mind of the poet is the shred of platinum... the more perfect the artist, the more completely separate in him will be the man who suffers and the mind which creates*: Eliot, 1975, 37-44) Bu çerçevede şair, şahsi deneyimlerini değil, geleneğin ortak biçimlerini dönüştürerek üretir; yaratma eylemi, duygunun ifadesinden çok, geleneğin biçimsel imkanlarıyla kurulan bir yeniden inşa sürecidir. Nitekim geleneğin Klasik Döneme sarkan temsilcisi Pindaros'un bile mitolojik anlatıları güncel başarılarla harmanlayarak şimdiki zamana taşırken yaptığı şey de tam olarak budur: geçmişin otoritesini icra anında yeniden biçimlendirmek. Dolayısıyla Arkaik şiirde gelenek korunmuş bir repertuvar olarak değil her defasında yeniden düzenlenen ve şairin zihninde biçim kazanan dinamik bir yapı olarak işler.

2.1.1. Geleneğin Kökleri

Arkaik Yunan şiirinin hem biçimsel hem de içeriğine dönük unsurları uzun zamandır Hint-Avrupa şiir geleneğiyle karşılaştırmalı çalışmalar üzerinden değerlendirilmektedir. Çalışmalarda özellikle metrik olarak kurulmuş Arkaik Yunan şiirinin vezinsel gelişimi odak noktası olmuştur. West, Yunan şiirinin kökenlerini özellikle metrik bağlamda Hint-Avrupa (IE) şiiriyle olan kesintisiz geleneği açıklayarak ele alır (West, 1973, 179). West'in analizleri, Yunan metrik sisteminin IE şiir geleneğiyle kurduğu organik bağı ortaya koyarken, Meillet ve Nagy gibi diğer düşünürler alternatif yaklaşımları da bu bağlamda değerlendirilebilir.

West, Yunan şiirinin IE geleneğiyle olan bağlantılarını dört ana boyutta inceler: terminoloji, metrik teknik, stilistik özellikler ve şiirsel sözvarlığı. Terminolojik süreklilik açısından, Yunan şiirinde şairin "söz ustası" (τεκτών ἐπέων) olarak ve "yapma" (ποιεῖν) ve "dokuma" (ὑφαίνω) fiillerini kullanarak tanımlanması Sanskrit ve diğer IE dillerindeki benzer metaforlarla paralellik gösterir. Metrik teknik bağlamında ise, Yunan şiirindeki dize yapılarının IE kökenli olduğu, özellikle daktilik ve iambik ölçülerin IE prototiplerinden evrildiği savunulur. Yunan ἑξάμετρον'ının ἡμιεπές (— ∪ ∪— ∪ ∪—) ve paroemiac (— ∪ ∪— ∪ —) gibi IE kökenli kısa kolonların birleşiminden oluştuğunu öne sürer (West, 1973, 179).

Stilistik özelliklerde, West üç temel IE kalıbının Yunan şiirinde sürdüğünü belirtir: *Augmentum* kullanımındaki poetik lisans, bileşik sözcüklerde önek tekrarı (πολύμορφος πολύστροφος), ve üçleme kuralı (epitetli üçlü isim sıralaması). Şiirsel sözvarlığı bağlamında ise, "ölümsüz şan" (κλέος ἄφθιτον), "parlak giysiler" ve "güneşin tekerleği" gibi ifadelerin Vedik şiirle birebir örtüştüğü gösterilir (West, 1973, 179).

Buna karşılık, Meillet (1923) ἑξάμετρον''un Yunanlılara "Ege substrat" halklarından geçtiğini iddia eder ve onun IE kökenli olduğu fikrine karşı çıkar. Meillet'e göre ἑξάμετρον, iki küçük birimin birleşimiyle değil, bağımsız bir form olarak ortaya çıkmıştır. Nagy (1974, 1979) ise farklı bir yaklaşımla ἑξάμετρονn pherecratean (— ∪ ∪— ∪ —) kolonunun üçlü daktilik genişlemesiyle oluştuğunu öne sürer. West (1974), Nagy'ın bu teorisini eleştirerek hemiepes-paroemiac modelini savunmaya devam eder.

West'in analizi özellikle Aeolik (Lesbos) şiir geleneğinin koruduğu arkaik özellikler açısından da dikkat çekicidir. Aeolik şiirin "glykotonik" olarak adlandırılan ve kelime vurgusunu metrik vurguyla uyumlu hale getiren özel bir karakter taşıdığını belirtir (West, 1973, 184-187).

West'in tespitlerine göre Aeolik şiir geleneği, diğer Yunan geleneklerine kıyasla IE metrik yapılarını daha muhafazakâr biçimde korumuştur. Bu durum özellikle şu noktalarda kendini gösterir: 1) Aeolic Base (Aeolik temel) olarak bilinen ve dizelerin

başında iki kısa heceye (× ×) izin veren yapı, 2) Glukotonik Etki – kelime vurgusuyla metrik vurgunun örtüşmesiyle oluşan müzikalite, 3) Uzun-kısa hece değişmezliği (- ve ∪∪ yer değiştiremez).

Aeolik şiirin en tipik örneği olan Sappho'nun eserlerinde görülen glukotonik etki, West'e göre IE şiir geleneğindeki "şarkısal akış"ın direkt devamıdır. Bu özellik, Vedik ilahilerde görülen tonlama sistemleriyle benzerlik gösterir. Özellikle glukotonik etkinin en belirgin örnekleri, Sappho'nun vezinlerinde görülür (1973,184-187):

Glyconic (× × — ∪ ∪ — ∪ —)

Pherecratean (× × — ∪ ∪ — ∪ —)

West'in perspektifinden Yunan metrik gelişimi, IE şiir geleneğinin bir uzantısı olarak görülür. Özellikle Ion geleneğinde, IE'nin serbest ritimli kolonları daha simetrik daktilik ve iambik formlara dönüşmüştür. Hexameter'ın standartlaşması, bu sürecin en önemli sonucudur. West'in IE süreklilik tezi, Yunan şiirinin kökenlerini anlamada merkezi bir konumdadır ve Meillet ile Nagy'ın eleştirilerine rağmen, Yunan metrik sisteminin IE mirasıyla olan derin bağlantılarını ortaya koymaktadır.

Arkaik Yunan şiiri için IE şiir geleneğine vezin dışında başka bir karşılaştırmalı çalışma da şair ve şiir terminolojisine yöneliktir. Bu anlamda şairler, farklı işlevleri nedeniyle çeşitli terimlerle adlandırılmıştır. Kelt dünyasından başlayarak yapılan analizler, bu terimlerin kökenlerini ve işlevlerini anlamamıza yardımcı olmaktadır.

Kelt geleneğinde, şair-şarkıcılar *bardos* (övgü yapan), filozof-rahipler *druidler* (meşe bilgeleri) ve kâhinler vates olarak adlandırılırdı. *Bardos* terimi, Vedik Sanskrit'deki *gír* (övgü şarkısı) ve *jarttár*- (şarkıcı) ile ilişkilidir ve "övgü yapıcı" anlamına gelen $g^{w}r̥H$-$d^{h}h_{1}$-o- kökünden türemiştir (West, 2007, 32). Benzer şekilde, druid terimi "meşe gören" anlamına gelir ve Zeus'un Dodona'daki kâhin meşesiyle bağlantılıdır. *Vates* ise Latincede *vates* (kâhin) ve Germen dillerinde *wōþs* (esrik şarkı) gibi terimlerle ilişkilidir (West, 2007, 33).

Hint-İran geleneğinde ise şairler *ṛṣi* ve *stotṛ* olarak adlandırılırdı. *Ṛṣi* terimi, esrik bilgeliği ifade ederken, *stotṛ* terimi övgü şiirleriyle ilişkilendirilmiştir (West, 2007, 34). Yunan geleneğinde μάντις (kâhin) ve ἀοιδός (şarkıcı) gibi terimler de benzer işlevlere sahiptir.

Şiirin yapısına ilişkin metaforlar da IE geleneğinde önemli bir yer tutar. Şiir, "dokuma" ve "marangozluk" gibi zanaat terimleriyle ifade edilmiştir. Vedik metinlerde şiir, "dokunan bir kumaş" olarak tasvir edilir: *tátam me ápas* (eserim dokunuyor) ve *mā́ tú me tántur ártatam* (şiirimin ipliği kopmasın) gibi ifadeler bu metaforu güçlendirir (West, 2007, 35-36). Benzer şekilde, şiir "inşa etme" fiilleriyle de ilişkilendirilmiştir. Vedik Sanskrit'de *tákṣ* (marangozluk yapmak) ve Yunanca τέκτων (usta) terimleri şiir yazmayı ifade etmek için kullanılmıştır (West, 2007, 37).

Bu anlamda Nagy (1997, 359) ise Hesiodos'un adının *Hēsí-uodos* (Ses Yayan) şeklinde yorumlanabileceğini belirtirken, bu ismin *uod-* kökünün Yunanca *audē* (ses) ve *audaō* (konuşmak) terimlerinde de görüldüğünü vurgular (Chantraine, 1968, I 137-138; II 417). **Theogonia** 31'de *audē* teriminin, *Mousa*'ların Hesiodos'a ilham verdiği şiirsel ifadeyi tanımladığına dikkat çeker.

Homeros'un adının etimolojisi konusunda Nagy (1990, 359), Durante'nin (1976, 194-197) önerdiği *Hom-ēros* isminin *som-* (birlikte) ve *ar-* (uydurmak, birleştirmek) Hint-Avrupa köklerinden türediği görüşüne katılır, ancak semantik yorumunu farklı şekilde geliştirir. En erken Yunanca biçimin *homo-ar-os* (*hom-âros*'a evrilmiş) olduğunu öne sürer. Bu terminolojik analiz, Latin *ars* (*ar-ti-) ve* Yunanca *tekhnê (*téks-nâ) gibi terimlerin kökenlerine de işaret eder. Her iki dilde de bu isimleri türeten fiiller (*ar-* ve *tek[s]-*) artık kullanılmamaktadır, ancak Latin *texô* ("inşa etmek, dokumak") ve Yunanca *ar-ar-iskô* ("birleştirmek") fiilleri bu kökleri korur. Homeros'un dilinde *ar-ar-iskô* fiili ile τέκτων (zanaatkâr) teriminin birlikte kullanımı (Hom. *Il.* 4.110, 23.712), bu şiirsel terminolojinin MÖ ikinci bin yılın seçkin sosyal tabakalarından miras kaldığını gösterir.

Nitekim ἁρμόζω (birleştirmek) fiilinin *hármo* ("savaş arabası tekerleği") teriminden türemiş olması da bu köken bağlantısını destekler (Nagy, 1997, s. 359).

Özetle, IE şiir geleneği, terminolojik ve kavramsal süreklilikler aracılığıyla kendini gösterir. Şairlerin rolleri ve şiirin yapısına dair kullanılan metaforlar, Kelt, Hint-İran ve Yunan geleneklerinde benzerlikler taşır. Bu geleneğin Yunan metrik sistemi ve şair kimlikleri üzerindeki etkileri, Arkaik Yunan şiirinin kökenlerini anlamada önemli bir yer tutmaktadır.

2.1.2. Geleneğin Gelişimi

Bu kısımda, Arkaik Yunan sözlü geleneğinin kurumsal yapılarından biri olarak öne çıkan *Homēridai* ele alınacaktır. Khios merkezli bu rhapsodos *genosu* hem biyolojik soy bağı hem de mesleki aktarımla tanımlanan, Homeros'un şiir mirasını koruma ve icra etme yetkisine sahip bir lonca niteliğindedir. Antik kaynaklarda işlevleri, örgütlenme biçimleri, diğer epik loncalar (özellikle Samos'taki *Kreophyleioi*) ile ilişkileri ve Pan-Hellenik sahnede oynadıkları rol ayrıntılı olarak tasvir edilmektedir. *Homēridai,* Arkaik dönemde epik şiirin aktarımında hem otorite hem de rekabet unsuru olarak önemli bir yer işgal etmiş; bu yönüyle geleneksel icranın gelişim sürecinde tipik bir model sunmuştur.

Antik kaynaklar, *Homēridai* (Ὁμηρίδαι) adını öncelikle Khios merkezli bir *genos* —biyolojik soy bağıyla tanımlanan, ancak zamanla evlat edinmeyle de genişleyen— kutsal ve mesleki bir topluluk olarak kaydeder. Bu ad, doğrudan "Homeros'un oğulları/torunları" anlamına gelir ve hem kan bağı hem de mesleki-ritüel devamlılığı ifade eder (Allen, 1907, s. 135; Wade-Gery, 1952, s. 19). Pindaros'un *Nemea* II. 1–5 dizelerinde, *Homēridai* "dikişli dizelerin" (*ῥαπτὰ ἔπεα*) şarkıcıları olarak *rhapsodos*larla özdeşleştirilir ve icralarına çoğunlukla Zeus'a adanmış bir *prooimion* ile başladıkları belirtilir: Ὅμηρον μὲν ἀοιδᾶν ῥαπτὰ ἔπεα λέγοντες, Ζηνὸς ἀρχόμενοι προοιμίων. Bu ifade hem icra biçimine hem de geleneksel repertuvarın aktarımındaki kurumsallığa işaret eder.

Platon (Plat. *Resp.* 599e; *Ion* 530c; *Phaedr.* 252b) ve Isokrates (*Helena* 64–65), *Homēridai*'ı epik icracılar olmalarının yanında Homeros'un mirası üzerinde söz söyleme yetkisine sahip, onun adına ödüller verme hakkını elinde bulunduran ve kimi "gizli" dizelerin koruyucusu olan bir topluluk olarak tasvir eder. Strabon (14.1.18) ve Harpokration, *Homēridai*'ı Homeros'a adanmış Khioslu bir kutsal aile olarak tanımlar; Smyrna ve Argos gibi şehirlerde Homeros kültü olmakla birlikte, bu nitelikte bir *genos*'un yalnızca Khios'ta bulunduğu ifade edilir (Allen, 1907, s. 137).

Bu topluluğun işlevleri arasında, Homeros'a kült uygulamak, şiirlerini doğru aktarım (*διαδοχή*) ile icra etmek, gerektiğinde *prooimia* ve ilahiler bestelemek ve Homeros'un onuruna ödüller vermek bulunmaktaydı. Scholia, özellikle Khioslu Kynaithos'un (MÖ yaklaşık 500), Apollon ilahisinin derleyicisi olarak gelenek içindeki önemli rolüne işaret eder. Kynaithos'un 500 dizelik uzun *prooimion*'u, hem Delos'ta icra edilmiş daha eski bir öncül parçayı ("Kör Khioslu'nun Girişi") hem de kendi eklemelerini içerir. Thukydides (3.104), bu Delos pasajını, Atinalıların antik bir festival geleneğini canlandırma iddiasına delil olarak aktarır; ayrıca kör Khioslu'nun Homeros olduğu görüşünün yaygın olduğunu belirtir. Wade-Gery (1952, s. 21–23), bu "kör Khioslu"nun erken bir *Homēridēs* olması ihtimalini vurgular.

Arkaik dönemde *Homēridai*, Panathenaia gibi Pan-Hellenik festivallerde rhapsodik icranın kurumsallaşmasında etkin olmuşlardır. Nagy'ın (1997, s. 24–25, 30) belirttiği gibi Homeros şiirinin Pan-Hellenik karakteri hem kompozisyonun sanatsal sentezinde hem de bu tür topluluklar aracılığıyla sağlanan yayılım (*proliferation*) sürecinde ortaya çıkar. Khios'taki *Homēridai* ile Samos'taki *Kreophyleioi* arasındaki ilişkiler ise bu bağlamda dikkat çekicidir. Antik dönemde rivayet edildiği üzere Homeros, **Oikhalias Halosis** destanını Samos'a yaptığı ziyarette ev sahibi Kreophylos'a hediye etmiştir (Nagy, 1997, 200). Böylece her iki topluluk da hem Pan-Hellenik ağlara bağlı hem de kendi repertuvarlarını koruyan rhapsodik örgütlenmeler olarak görülür.

Bu iki lonca arasındaki karşıtlık, Ploutarkhos'un **Lykourgos** biyografisinde de yansır. Plutarkhos (Lycurgus 4.4), Spartalı yasa koyucu Lycurgus'un Homerik şiirleri, Samos'ta Kreophyleioi soyundan gelenlerden elde ettiğini ve bunları yazıya geçirerek Sparta'ya getirdiğini aktarır: ἐκ τῶν περὶ Κρεώφυλον τὰ Ὁμήρου ποιήματα λαβὼν ἀνέγραψεν εἰς Σπάρτην. Bu anlatıda Kreophyleioi, Arkaik Sparta'da Homeridai'den daha yetkin ve itibarlı aktarımcılar olarak görünür (Nagy, 1996, s. 71–72). Aristotle'un rivayetine göre de Lycurgus, Homeros şiirlerini Chios'taki Homeridai'dan değil, doğrudan Kreophyleioi'dan almıştır. Bu durum, Arkaik dönemde epik aktarımda yerel otoriteler arasındaki rekabeti gösterdiği gibi, Pan-Hellenik düzeyde icra tekelinin mutlak olmadığını da ortaya koyar.

Antik geleneğin mitolojik anlatıları, Homerik epikler ile *Epic Cycle* arasındaki ilişkiyi çoğu zaman soy zinciri üzerinden ifade eder. Nitekim bir rivayete göre *Kypria*'nın şairi olarak tanınan Stasinus, aslında bu eserin gerçek şairi değildir; destanı, kayınpederi Homeros'tan çeyiz olarak almıştır (Tzetzes, *Chiliades* 13.636–640; Pindaros, fr. 265 Snell–Maehler) (Nagy, 1989, s. 36): ὁ Στασίνος τὴν Κυπρίαν παρὰ τοῦ πενθεροῦ Ὁμήρου ἐν προικὶ ἔλαβεν. Bu anlatı, Homeros'un doğrudan soyundan gelen *Homēridai*'nin merkezî epik repertuvarı elinde tuttuğunu, diğer epik şairlerin ise bu repertuvarın dışında kalan konularla yetindiğini ima eder. Bu manada *Homēridai*, biyolojik veya simgesel bir soy bağı olmanın ötesinde epik mirasın dağıtımı üzerinde de otorite kuran bir lonca olarak konumlanır.

Beşinci yüzyıldan itibaren *Homēridai*'ın icra tekelinin zayıfladığı anlaşılmaktadır. Wade-Gery (1952, 20) ve Allen (1907,139–140), profesyonel "yıldız" rhapsodosların (e.g. Pratys, Efesli Ion) rekabetçi festivallerde öne çıkmasıyla, *Homēridai*'ın kamusal icradan çekilerek daha çok Homeros'un hatırasını yaşatan, geleneksel bilgiyi koruyan ve törensel roller üstlenen bir konuma gerilediğini belirtirler. Platon ve İsokrates'in dördüncü yüzyıldaki atıfları, artık bu topluluğun icracı değil, kültürel-manevi otorite olarak algılandığını gösterir.

Homēridai'ın örgütlenmesi, Attika'daki Eumolpidai veya Phlya'daki Lykomidai gibi, hem kutsal soy hem de mesleki işlevi birleştiren diğer *genē*'lerle karşılaştırılabilir (Allen, 1907, s. 138). Bununla birlikte, Eumolpidai hierophantes olarak işlev görürken, *Homēridai*'nin uzmanlık alanı epik şiirin icrası ve aktarımıdır. Bu yönüyle, *Homēridai*, Pan-Hellenik sahnede hem edebi hem de törensel bir temsil işlevi üstlenmiştir. Nagy (1989, s. 36–37), Homeros ile *Homēridai* arasındaki mitolojik soy ilişkisini, epik repertuvarın merkezî unsurlarının bu toplulukta toplanması ve diğer epik şairlerin daha "çevresel" konularla yetinmesi bağlamında yorumlar.

Tarihsel süreçte, *Homēridai* örneği Arkaik Yunan sözlü geleneğinin gelişiminde bireysel şair merkezli icra biçiminden lonca temelli profesyonel icra topluluklarına doğru yaşanan dönüşümün tipik bir göstergesidir. Başlangıçta Homeros'un biyolojik soyundan gelen bir *genos* olarak ortaya çıkan bu topluluk, zamanla evlatlık üyelerle devam etmiş; Pan-Hellenik festivallerde rol almış; Homeros'un otoritesini ritüel, kült ve seçkin icra pratikleri aracılığıyla sürdürmüştür. Beşinci yüzyıl sonrasında ise, epik şiirin icrası üzerindeki fiilî tekelini yitirerek, daha çok bir kült ailesi ve edebi gelenek koruyucusu olarak varlığını sürdürmüştür.

2.1.3. Geleneğin Ürünleri

Arkaik Yunan şiir geleneğinin icra biçimleri, başlangıçta *mousikē* adı verilen, şarkı, enstrüman eşliği ve dansın bütünleştiği ayrışmamış bir form ile tanımlanır. Nagy'ın 1989, 4–7) belirttiği gibi, şarkının asli özelliği, gündelik konuşmadan belirgin bir şekilde "işaretlenmiş" (*marked*) olmasıdır. Bu işaretlenmişlik çoğu zaman melodik unsurun yanı sıra dans ve enstrüman eşliği ile pekişir.

Bu bütünlüğün en eski örneklerinden biri Hesiodos *Theogonia*'da yer alır. Şair, Helikonlu *Mousa*'ların kutsal dağın eteklerinde mor renkli kaynağın çevresinde hafif adımlarla (*πόσσ' ἁπαλοῖσιν*) dans ettiklerini (*ὀρχεῦνται*) ve ardından koro düzenini kurduklarını (*χοροὺς ἐνεποιήσαντο καλούς*) aktarır (Theog. 1–8). Çok geçmeden bu

koreutik düzen tanrılar için ilahi icrasına dönüşür (*ὑμνεῦσαι Δία τ' αἰγίοχον...*, Theog. 9–11). Benzer bir bütünlük **Odysseia**'da Alkinoos'un sarayında Demodokos'un *phorminx* eşliğinde şarkı söylemesi ve etrafındaki gençlerin dans etmesi sahnesinde görülür: burada denizde seyrüsefer ustalığı (*ναυτιλίῃ*), ayak becerisi (*ποσσὶ*), dans (*ὀρχηστυῖ*) ve şarkı (*ἀοιδῇ*) birlikte anılır (Od. 8.250–253).

Tanrısal düzlemde *Homeros İlahileri*, aynı bütünleşmiş icra biçimini devam ettirir. *Hermes İlâhisi*'nde Hermes, "λιγέως κιθαρίζων" hem lir çalar hem de şarkı söyler (tekli icra) ve tanrılar ile yeryüzü üzerine ezgiler icra eder (*γηρύετ' ἀμβολάδην*, Hom. Hymn. Herm. 425–428). *Apollon İlâhisi*'nde ise *Mousa*'lar tanrıların soylu kökenlerini şarkıyla överken (*ὑμνεῦσαι*, Hom. Hymn. Apoll. 189–191), Kharitler ve diğer tanrılar dans eder; Apollon ise lira çalarak icranın ritmik ve melodik merkezini oluşturur. Pindaros'un *Pythia I*'inde (Str.1-Ant.1) de tanrısal koro temsili yer almakla birlikte dans unsuruna değinilmez; bu, melik alt türlerin icra bileşenlerinde görülen farklılaşmanın bir göstergesidir.

Nagy'a göre (1989,54) Antik Yunan şiirinin başlıca biçimsel kategorileri şu üç metrik tipe göre sınıflandırılır: (1) daktilik heksametre — Homeros'un destanları ve ilahileri ile Hesiodos'un bilgelik ve katalog şiirleri; (2) elegiak distik (*daktilik heksametre + pentametre*) — Arkhilokhos, Kallinos, Mimnermos, Tyrtaios, Theognis, Solon ve Ksenophanes gibi şairlerde; (3) iambik trimetre — Arkhilokhos, Hipponaks, Semonides ve Solon'da, ayrıca beşinci yüzyıl Attika tragedyası ve komedyasında. Paradoksal olarak, bugün "şiir" dediğimiz ve bu üç ölçü formunda çerçevelenen kompozisyonlar, tarihsel olarak "şarkı"dan daha uzaktır; zira her üç ölçü tipi de hem melodi hem ritim bileşenine sahip daha eski şarkı biçimlerinden türemiştir. Şarkının melodik bileşenini zamanla yitiren bu biçimler, bu kaybı prosodik özellikleri sıkılaştırarak telafi etmiştir. Bununla birlikte Aristoteles, tragedyanın iambik trimeter'ını gündelik konuşmaya en yakın ölçü olarak tanımlar (*Poetika* 1449a22; *Retorik* 1408b33), çünkü bu ölçü gündelik konuşmanın sahnede taklit edildiği (*mimesis*) ana araçtır. Bu paradoks, şiirin en sonunda düzyazıdan ayrışan bir "nazım" türü olarak tanımlanmasıyla daha da derinleşir.

Bu noktada, Arkaik şiirin kendi kendine referans veren ifadelerinin de diakronik olarak geçerli, ancak senkronik olarak yanıltıcı olabileceği görülür. Örneğin, **Ilias**'ın başında Homeros'un *Mousa'*lardan "ἄειδε" (*aeide*, 'şarkı söyle') diye istemesi ya da Arkhilokhos'un dithyramb korosunu yönetme iddiası (fr. 120 West), icranın mutlaka melodik şarkı formunda yapıldığını göstermez. Homeros ve Hesiodos'un dilinde *aeidō* ("şarkı söylemek") ile *en(nepō)* ("anlatmak, okumak") kimi bağlamlarda eşanlamlıdır; bu eşitleme, yalnızca icranın bir evresinde şarkı formatına sahip olduğunu kanıtlar, o anki icranın şarkı olduğunu değil — Nagy'ın ifadesiyle bu durum, *diachronic skewing*, yani geçmişe ait bir icra biçiminin senkronik bağlamı kaydırarak yansıtılmasıdır (Nagy, 1990, s. 6).

Söz konusu ayrışma, Klasik dönemde teorik metinlerin sınırlarını aşarak Panathenaia ve muadili şenliklerin müsabaka kategorilerinde kurumsal bir kimlik kazanmıştır. Yarışmalar αὐληταί (*aulos* icracıları), κιθαρισταί (lir icracıları), κιθαρῳδοί (lir eşliğinde şarkı söyleyenler) ve ῥαψῳδοί (epik şiir anlatıcıları) gibi ayrı dallara bölünmüş; her kategori kendi icra normları, repertuvarı ve değerlendirme ölçütleriyle tanımlanmıştır. Böylece mousikē'nin çoklu bileşenleri, rekabet ve uzmanlık temelinde keskin biçimde ayrılmıştır.

Klasik döneme gelindiğinde, Platon'un *Yasalar* diyaloğunda (2.668e–670b) gözlemlenen *mousikē* ile *poiēsis*'in ayrışması bu dönüşümün kurumsallaştığını gösterir. Platon, *Mousa*'ların tanrısal icrasını insan icracılardan ayırırken, insan icracılar için *poiētēs* terimini kullanır. Ritmik–melodik icranın (*khoreia*) şiirden ayrı bir kategori olarak algılanması ve *mousikē*'nin eğitim–yarışma bağlamında kurallara bağlanması, melos ile logos'un işlevsel olarak ayrıldığı bir aşamayı temsil eder (Pl. Leg. 653e–665a).

Nagy'ın (1990,371–372) vurguladığı gibi, Platon'un bu ayrımı, mousikē'nin "özel dil" üreten tanrısal kökeninden (Hes.*Theog.* 21–34) uzaklaşarak, insan icracının belirli tür ve metrik formlar içinde uzmanlaştığı bir *poiēsis* alanına dönüşmesinin dilsel bir yansımasıdır. Böylece, arkaik dönemin şarkı–dans–müzik birlikteliği, klasik dönemde şiir

ile mousikē'nin ayrıştığı, yarışma ve profesyonel icra bağlamında yeniden tanımlandığı bir yapıya evrilmiştir.

2.2. Geleneğin Kapsayıcılığı

Arkaik Yunan şiiri bağlamında "gelenek" kavramı, edebi bir devamlılığın çok daha ötesine geçerek dinsel, toplumsal ve politik pratiklerin iç içe geçtiği bütüncül bir yapıyı ihtiva eder. Söz konusu kapsayıcılık; dini referanslar, teknolojik (zanaat odaklı) analojiler ve siyasi araçsallık olmak üzere üç ana düzlemde somutlaşır. Şairin icra ve statü zeminini belirleyen bu üç katman, geleneğin asli unsurlarıdır. Bu üç katman, şairin hem icra bağlamını hem de toplumsal konumunu tayin eden çerçeveyi oluşturur.

Gelenek en temelde dinsel kökenlidir. Hesiodos *Theogonia*'da (30–34) *Mousa*'ların şaire sunduğu σκῆπτρον şairlik yetkisinin ilahi zemini olduğunun somut göstergesidir. Bu armağan, geleneğin dinsel kökenli otoritesini temsil eder; çünkü şair burada bireysel yaratıcılığından ziyade tanrısal bir "phōnē"nin taşıyıcısı olarak görülür. Nagy'ın (1990, 17–24) vurguladığı gibi, şiir icrası ritüel bağlamından ayrıştığında dahi, şair kimliği "işaretlenmiş" (*marked*) söz ile gündelik söz arasındaki ayrım üzerinden tanımlanır. Bu bağlamda geleneğin kapsayıcılığı, tanrısal yetkiyi her yeni icraya eklemleyen sürekli bir "ilahi garanti" işlevi görür. Burkert'in (1985,102–108) belirttiği üzere, bu dinsel süreklilik, aynı zamanda mitin ritüel tekrarlanabilirliğine dayalıdır; şair, mitik anlatıyı her icrada yeniden "gerçekleştirir" ve topluluğa sunar. Böylelikle gelenek, dinsel referansları aracılığıyla hem icrayı meşrulaştırır hem de şiirin otoritesini zamanlar-üstü bir zemine taşır.

Gelenek, ikinci düzlemde, şiiri bir "zanaat" olarak kavramsallaştıran metaforlarla kapsayıcı bir boyut kazanır. Şiirsel geleneğin kapsayıcılığı bir tek ilahi alanla sınırlı kalmaz. Farklı toplumsal ve kültürel boyutlarla da ilişkiye girdiği görülür. Bu yönüyle şair, *Mousa*'nın armağanını işleyen, biçimlendiren, topluma sunan bir "usta" olarak tahayyül edilir. Böylece gelenek, şiirin tanrısaldan ziyade teknik bir boyuta da sahip olduğunu ima eder. Bu analoji, şiirin metrik yapısından melodik örgüsüne kadar zanaatla

özdeşleştirilen bir "*tekhne*" (τέχνη) olarak değerlendirilmesini sağlar. Pindaros'un odeslerinde sıkça karşımıza çıkan "ὕμνον ὑφαίνω" (ilahi dokumak) ifadesi, bu zanaatkâr mantığını metaforik düzeyde açıkça yansıtır (Pind. *Ol*. 6.86). Geleneğin kapsayıcılığı burada hem ilahi ilhamı hem de teknik ustalığı birleştirerek şairi toplum nezdinde ikili bir otoriteyle donatır.

Gelenek, üçüncü düzlemde, siyasi manipülasyonun en güçlü araçlarından biri olarak karşımıza çıkar. Şiirin icra bağlamları (symposion, agōn, Panhellenik festival) her zaman politik bir topluluk düzenine içkindir. Solon'un *elegia*sında görülen yasama şiiri (nomos ile mousikē arasındaki bağ) veya Theognis'in aristokratik değerleri meşrulaştıran dizeleri, geleneğin nasıl bir ideolojik aygıt olarak kullanıldığını gösterir (Jaeger, 1946, 102–109). Gelenek burada geçmişin otoritesini taşımanın ötesinde şimdinin toplumsal düzenini inşa eden bir "söylem alanı"na dönüşür. Kurke'nin (2013, 45–52) vurguladığı gibi, Arkaik şiirde övgü (*epainos*) ve yergi (*psogos*) ikiliği, siyasi manipülasyonun en keskin araçlarıdır. Pindaros'un epinikiası, atletin zaferinin yanında patronun politik meşruiyetini de yüceltir; böylelikle gelenek, iktidarın sembolik sermayesini yeniden üretir. Geleneğin kapsayıcılığı, burada, dinsel ve estetik değerleri siyasetin hizmetine sunarak bir hegemonya aracına dönüşür.

Bu üç düzlem —din, zanaat ve siyaset— geleneğin Arkaik Yunan şiirindeki kapsayıcılığını ortaya koyar. Gelenek, geçmişten devralınan bir otorite olmaktan ziyade şairin dinsel ilham, teknik ustalık ve politik söylem arasında konumlanmasını sağlayan bir "çok katmanlı çerçeve"dir. Bu çerçeve, şairin kimliğini hem kutsal hem zanaatkâr hem de ideolojik bir aktör olarak tayin eder. Dolayısıyla geleneğin kapsayıcılığı, şiirin icrasını ve alımlanışını çok yönlü bir bağlama oturtarak, Arkaik toplumun bütünsel yapısını yeniden üretir. Aşağıda bu yönler ayrıntılı olarak tartışılacaktır.

2.2.1. Gelenek ve İlahi Kaynak

Arkaik Yunan şiirinde geleneğin ve ilahi kaynağın ilişkisi, şairin icra ettiği sözün hem kökeni hem de meşruiyeti açısından belirleyici bir çerçeve oluşturur. Tanrısal ilham,

poetik bir başlangıç motifi olmakla kalmayıp şairin icradaki otoritesini tanımlayan temel bir unsurdur. Bu bağlam, Homeros, Hesiodos, Pindaros ve Bakchylides gibi farklı icra türlerinin şairlerin eserlerinde, türsel ve poetik işlevlere göre değişen ama özünde benzer bir ilahi–insanî ilişki modeliyle yansır.

Arkaik Yunan şiir geleneğinde ilhamın kaynağı, şairin sözünün yetkesini belirleyen asli unsur olarak, tanrısal otoriteye doğrudan bağlanır. Homeros'un **Ilias**'ta gemi kataloğu öncesinde yönelttiği yakarış, bu bağı açığa çıkaran bir örnektir. Şair, anlatının en yoğun ayrıntı bilgisini gerektiren bölümüne başlamadan önce, Olympos'ta ikamet eden *Mousa*'lara seslenir (Hom. *Il.* 2.484-487; Gören,2024,):

> εἴπετε νῦν μοι Μοῦσαι Ὀλύμπια δώματ' ἔχουσαι·
> ὑμεῖς γὰρ θεαί ἐστε πάρεστέ τε ἴστέ τε πάντα,
> ἡμεῖς δὲ κλέος οἶον ἀκούομεν οὐδέ τι ἴδμεν.
>
> Söyleyin şimdi bana, ey Olympos'ta sarayları olan *Mousa*'lar;
> çünkü siz tanrıçasınız, oradasınız ve her şeyi bilirsiniz;
> biz ise ancak söylenti işitir, hiçbir şey bilmeyiz.

Burada şairin "ἡμεῖς… οὐδέ τι ἴδμεν" ifadesi, bilgisel otoritenin *Mousa*'ların vesayetinde olduğunu ve icracının ancak bu otoriteye başvurarak anlatıyı meşru kılabileceğini açıkça ortaya koyar.

Benzer bir yapı, **Odysseia**'da Demodokos'un ilk şarkısının sahnesinde de gözlenir. *Mousa*, ozanı ilahi bir yönlendirme ile harekete geçirir (Hom.*Od.* 8.73):

> μοῦσ' ἄρ' ἀοιδὸν ἀνῆκεν ἀείδεμεναι κλέα ἀνδρῶν.
>
> *Mousa*, o vakit müsaade etti şarkıcıya, yiğitlerin şanını terennüm etmesi için

Bu ilahi yönlendirme, Odysseus'un Demodokos'a yönelttiği övgüde doğrudan dile getirilir (*Od.* 8.487–488):

Δημόδοκ’, ἔξοχα δή σε βροτῶν αἰνίζομ’ ἀπάντων·
ἢ σέ γε μοῦσ’ ἐδίδαξε, Διὸς πάϊς, ἢ σέ γ’ Ἀπόλλων.

Demodokos, tüm ölümlülerin üstünde methederim seni,
Hakikaten ya *Mousa*, Zeus’un evladı, öğretti sana ya da Apollon

Her iki örnekte de, şairin veya ozanın yetkesi, insanî bir yetkinlikten ziyade, tanrısal öğretim (*διδάσκειν*) eylemiyle temellendirilir; *Mousa* ya da Apollon’un adı, bu öğretim zincirinin otoriter kaynağı olarak zikredilir.

Hesiodos’un *Theogonia*’sı, bu ilahi yetkilendirmenin maddi bir sembolle desteklendiği en erken metinlerden biridir. Şair, Helikon’un eteklerinde karşılaştığı *Mousa*’lardan tanrısal bir nefes (*ἐνέπνευσαν δέ μοι αὐδὴν θέσπιν*) ve defneden yapılmış bir *σκῆπτρον* aldığını aktarır (Hes.*Theog*. 30–32). *Σκῆπτρον*, bir hediyeden ziyade şairlik yetkisinin ilahi menşeine işaret eder. Bu nesne, maddi bir varlığın ötesinde, şairin hitabet alanının tanrısal irade tarafından tescil edildiğini belgeleyen ritüelistik bir imge işlevi görür. **Theogonia** 79–80’de Kalliope, krallara eşlik eden *Mousa* olarak tanıtılır (Hes.*Theog*. 79–80).

Καλλιόπη θ'· ἡ δὲ προφερεστάτη ἐστὶν ἁπασέων.
ἡ γὰρ καὶ βασιλεῦσιν ἅμ' αἰδοίοισιν ὀπηδεῖ.

Ve Kalliope içlerinde en önde gelenidir hepsinin,
Zira o eşlik eder saygıdeğer krallara:

Hemen ardından, Zeus’un krallara adaletle hükmetme yetisini *Mousa*’lar aracılığıyla verdiği belirtilir (Hes. *Theog*. 81–82):

ὅντινα τιμήσουσι Διὸς κοῦραι μεγάλοιο
γεινόμενόν τε ἴδωσι διοτρεφέων βασιλήων,
τῷ μὲν ἐπὶ γλώσσῃ γλυκερὴν χείουσιν ἐέρσην,
τοῦ δ' ἔπε' ἐκ στόματος ῥεῖ μείλιχα·

Her kimi onurlandırırlarsa Yüce Zeus’un kızları,
Ve Doğuşuna müşahade ederlerse Zeus’un beslediği krallardan
Onun diline tatlı bir çiy damlatırlar,
Ve onun (kralın) ağzından dökülür müşfik sözler

Bu bağlamda *σκῆπτρον,* şairin poetik otoritesi ile kralın politik yetkesi arasında mitopoetik bir paralellik kurar; her ikisi de ilahi kökenden beslenen, törensel olarak devredilen ve toplumsal düzenin meşruiyetini sağlayan otorite biçimleridir.

Nagy, **Hymnos Homērikos eis Apollōna**'nın son bölümünde Hermes'in Apollon'a *λύρα*'yı verdikten sonra ona bir *ῥάβδος* (değnek, asâ) sunmasını, yetkenin sembolik devri bağlamında okur (Nagy, 1990,531–532). Bu sahnede *ῥάβδος*, işlevsel açıdan Hesiodos'un *σκῆπτρον*'u ile eşdeğer bir sembol olarak belirir: her ikisi de icracının — ister tanrı ister kral ister şair olsun — eylemini meşru kılan tanrısal otoritenin maddi temsili konumundadır. Apollon'un müzikte ve kehanette taşıdığı yetke, bu nesne aracılığıyla somutlaşır; tıpkı *Mousa*'ların şaire verdiği *σκῆπτρον*'un poetik alanı onaylaması gibi, *ῥάβδος* da Apollon'un kehanet ve mousikē alanındaki otoritesini mühürler.

Ledbetter (2003,53-61), Homeros ve Hesiodos'un anlatıcı personasını karşılaştırarak, her iki şairin de tanrısal ilham zincirinde farklı konumlar işgal ettiğini ortaya koyar. Homeros'un anlatıcısı, prooimia'sında Mousa'ya yönelerek anlatının kaynağını ilahi bilgiye dayandırır; bu bağlamda, *Mousa*'nın sesi için bir "iletişim kanalı" işlevi görür. Buna karşılık Hesiodos, *Theogonia*'da kendi biyografik ve poetik kimliğini anlatıya dahil ederek "yazar–karakter" modeline yaklaşır. Hesiodos özelinde şair, tanrısal sözün edilgen bir vasıtası olmanın çok ötesinde,sözün sahneye taşınmasında etkin ve belirleyici bir kimlik kazanır.

Arkaik lirik şiirde ise, özellikle Pindaros ve Bakchylides'te, şairin kendi konumunu tanımlamak için kullandığı terimler, bu ilahi–insanî aracı rolünün niteliklerini açıkça belirtir. Her iki şair de kendilerini *προφάτας* ("sözcü, kehanet ilan eden") olarak adlandırır. Bu terim, πρό ("ön") ve φημί ("söylemek") köklerinden gelir ve "önceden söyleyen, ilan eden" anlamı taşır; Klasik bağlamda ise tanrı sözünü insanlara ileten, kehanetleri tebliğ eden sözcüyü ifade eder.

Pindaros ise bu iki işlevi birleştirerek kendisini hem προφάτας hem de ἑρμηνεύς olarak konumlandırır. Pindaros'un Fr. 150b Snell–Maehler'deki "μαντεύεο, Μοῖσα· προφατεύσω δ' ἐγώ" ifadesi ("Kehanet et, *Mousa*; ben de onu ilan edeceğim"), ilahi mesaj ile şairin performatif eylemi arasındaki iş bölüşümünü açıkça sergiler: *Mousa*, ilhamın kaynağıdır; şair ise bu ilhamı, kendi söz yetkesiyle kamusal alanda duyuran *προφάτας*'tır.

Pindaros *Olympia* II.85–87'deki "ἐς δὲ τὸ πᾶν ἑρμηνέων χατίζει" ("toplumun tamamı, yorumculara ihtiyaç duyar") ifadesinde kendisini tanrısal bir ilhamı aktaran aracı olarak görmekten öteye geçer; o, bu ilahi sözün saklı anlamını kavrayıp topluma sunan bir yorumcu rolünü de üstlenir. Burada *ἑρμηνεύς*, hermēneia'nın hem "çeviri" hem de "yorum" anlamlarını kapsar; böylece şair, tanrısal kelâmın toplumsal düzlemde anlaşılır kılınmasında vazgeçilmez bir figür haline gelir.

Bu iki öz-adlandırma —προφάτας ve ἑρμηνεύς— Pindaros'un poetikasında birbirini tamamlar. İlahi bilginin üretim aşaması Musa'ya, yorum ve kamusal aktarım aşaması ise şaire aittir. Ledbetter (2003, 62–64), bu çifte konumun Homeros'un "pasif anlatıcı" modeli ile Hesiodos'un "anlatıcı-figür" modelini bilinçli biçimde harmanladığını, Klasik dönemde ilahi ilham geleneğinin hem korunarak hem de genişletilerek sürdürüldüğünü belirtir. Aynı zamanda bu terminoloji, epik şiirin prooimionlarındaki invocation modelinden ayrılarak, şairin ilahi söylemin anlam üretimindeki rolünü açıkça sahiplendiğini gösterir. Homeros'ta ilahi–insanî ilişki, "çağırma ve cevap alma" ekseninde kurulur; Pindaros'ta ise bu ilişki, "kehanet etme ve yorumlama" eksenine kayar. Bu fark, Arkaik şiirde şairin tanrısal ilham karşısındaki konumunun türler arasında nasıl çeşitlendiğini ortaya koyar.

Bu şiirsel tanıklıklar, karşılaştırmalı bir okuma ile ele alındığında, Arkaik Yunan şiirinde ilham, yetke ve temsil arasındaki ilişkinin tek yönlü bir aktarım değil, tanrısal kaynağın hem şiirsel söz hem de toplumsal otorite biçiminde yeniden üretildiği çok katmanlı bir yapı olduğu görülür. İlahi kaynak, sözlü icranın ardındaki gizil güç olmanın yanısıra şairin kamusal sahnede sahip olduğu konumu meşrulaştıran bir yetkilendirme

mekanizmasıdır. Homeros'ta *Mousa*'ların her şeyi bilen tanıklar olarak çağrılması, Hesiodos'ta *σκῆπτρον* armağanının hem ilahi hem politik otoriteyle kesişmesi, Pindaros'ta *προφάτας* ve *ἑρμηνεύς* sıfatlarının şairi hem tanrısal sözün taşıyıcısı hem de onun biçimleyicisi olarak konumlandırması, bu yapının farklı tezahürleridir. Böylece geleneğin aktarımı, tanrısal bilgiyi dünyevi dile çeviren ve onu dinleyici topluluğun belleğine işleyen bir edim olarak hem mitsel hem de toplumsal düzlemde güvence altına alınır.

2.2.2. Gelenek ve Ustalık

Geleneğin ilahi olanla bağlantısının Bakkylides ve özellikle Pindaros'la birlikte προφάτας ve ἑρμηνεύς gibi adlandırmalarla Arkaik şairin kimliğine ilişkin yeni bir surete gönderme yapar şekilde ortaya çıktığına değinilmişti. Bu yeni suretin ustalıkla ilişkili olarak okuyabileceğimiz yeni hali Arkaik şairlerin kendileri ve muhataplarından beklentileri doğrultusunda kullandıkları terim σοφός ve bağlantılı diğer terimlerle okunabilir. Bu bölümde Pindaros, Theognis ve Ksenophanes örneklerinden hareketle σοφός kavramının şairle olan organik bağı, bu kavramın içerdiği entelektüel, ahlaki ve teknik boyutlar ile *sophos*-şairin hitap ettiği seçkin dinleyici kitlesi (*sophoi*) incelenecektir.

Geleneğin epik kökenlerine bakıldığında Homeros'ta bile ustalık meselesine dair erken ipuçları görülebilir. **Odysseia** 22'de talip katliamı *(mnesterophonia)* sırasında Odysseus'un intikamından kurtulmak için yalvaran aoidos Phemios kendisini *autodidaktos* (kendi kendine öğrenmiş) olarak niteler (*Hom. Od.* 22.346–348):

> …αὐτοδίδακτος δ' εἰμί, θεὸς δέ μοι ἐν φρεσὶν οἵμας
> παντοίας ἐνέφυσεν
>
> Kendi kendine öğrenmiş olsam da bir tanrı yüreğime makamlarını
> Şarkıların her türlüsünden nakşetti.

Bu pasaj, ilhamın tanrısal kaynağına vurgu yapmakla birlikte, şairin bu ilhamı işleme ve ustalığa dönüştürmedeki kişisel rolünü de ön plana çıkarır. *Autodidaktos* ifadesi, şairin

ilahi armağan karşısında edilgen bir muhatap olmadığını bilakis kendi çabasıyla *sophia* geliştirdiğini vurgular. Böylelikle *sophia* kavramının tohumlarını barındıran erken bir örnek olarak kabul edilebilir.

Pindaros, epinikia'sında *sophia* kavramını merkeze alır. Kendisi, şairin ustalığını tanrısal bağlamda temellendirirken aynı zamanda onu kişisel maharet olarak da takdim e. Olympian I'de kendisini şu şekilde tanımlar (Pind. *Ol.* 1.116; Gören,2015, 40):

> πρόφαντον σοφίᾳ καθ᾽ Ἕλλανας ἐόντα παντᾷ
> Ve işte böyle şiirsel maharette başı çekmek için
> Hellen'ler arasında, her yerde

Pindaros'un *sophia* anlayışı çok katmanlıdır. Griffith'in (1990, 188–189) çözümlemesine göre, üç temel boyut içerir: (a) geçmiş ve şimdiki olgulara dair doğru bilgi (*epistēmē*), (b) toplumu yönlendiren ahlaki öğütler ve eğitsel işlev, (c) sözsel, müzikal ve dramatik teknik beceri. Bu bağlamda *sophos*-şair; yalnızca bir methiye icracısı değil, kolektif hafızayı inşa eden, kültürel normları kuşaklar arası aktaran ve muhatabını estetik bir yaşantıya dahil eden figürdür. Nitekim Pindaros, kahramanların ölümsüzleşmesini *sophia* sahibi şairlerin söz ustalığına bağlar (Pind. *Pyth. III.*112–115*;* Gören,2015, 109):

> Νέστορα καὶ Λύκιον Σαρπηδόν᾽, ἀνθρώπων φάτις,
> ἐξ ἐπέων κελαδεννῶν, τέκτονες οἷα σοφοὶ
> ἄρμοσαν, γιγνώσκομεν. ἀ δ᾽ ἀρετὰ κλειναῖς ἀοιδαῖς
> χρονία τελέθει. παύροις δὲ πράξασθ᾽ εὐμαρές.
>
> Hâlâ dillendirir insanlar, biliriz Nestor'u,
> Lykialı Sarpedon'u
> mahir zanaatkârların biçimlendirdiği sözlerden.
> Nitekim meziyet dayanır uzun zaman
> şanlı şarkılarla; ancak çok az kişi başarır bunu kolayca.

Burada şair kendisini bir *τέκτων* (zanaatkâr) gibi tanımlar. Sözü kurmak, bir yapıyı işlemek gibidir; *sophos* olan, dili bir malzeme gibi yoğuran kimsedir. Bununla birlikte

Pindaros'un *sophia* tasarımı yalnızca şairle sınırlı değildir. Epinikia'da zafer kazanan atlet, adil yurttaş veya yönetici de *sophos* olarak anılır. Bu sebeple *sophia*, şairlikten toplumsal düzenin taşıyıcılığına kadar genişleyen bir yetkinliktir (Pind.*Nem.* VIII.40-41*;* Gören,2015,183):

> αὔξεται δ᾽ ἀρετά, χλωραῖς ἐέρσαις ὡς ὅτε δένδρεον ἀσσει,
> ἐν σοφοῖς ἀνδρῶν ἀερθεῖσ᾽ ἐν δικαίοις τε πρὸς ὑγρὸν
> αἰθέρα.
>
> Büyür meziyet, taptaze şebnemlerle,
> serpilir bir ağaç gibi,
> yükselir mahir ve de adil
> adamların arasında ta nemli göğe kadar.

Megaralı Theognis'te *sophia*, şairin söz üzerindeki otoritesini pekiştirir ve metnin sahihliğini güvenceye alır. Kyrnos'a hitaben söylediği ünlü fragmanda şair şiirini herhangi bir şakiliğe karşı korumaya aldığının altını çizer (Thgn.19–23; Gören,2018,175):

> Κύρνε, σοφιζομένῳ μὲν ἐμοὶ σφρηγὶς ἐπικείσθω
>
> τοῖσδ᾽ ἔπεσιν λήσει δ᾽ οὔποτε κλεπτόμενα,
>
> Ey Kyrnos, mührümle mühürlensin, mahir bir şair olarak
> öyle fark edilmeden çalınamayacak bu sözlerim,

Burada geçen "mühür" (*sphragis*) vurgusu şairin otoritesini temsil eden bir poetik işarettir. Gören'in vurguladığı gibi *sphragis* yazılı kültüre geçişin eşiğinde entelektüel mülkiyetin bilincini gösterir. Theognis'in sözlerinin yalnızca ona ait olduğunun garantisi onun *sophia* ile yoğrulmuş yaratıcı kimliğidir (2018, 174). Şair ayrıca *elegeia* söyleminin hermeneutik doğasını da ön plana çıkarır. Fragman 667–682'de toplumun yozlaşmasını gemi metaforuyla tasvir eder ve son dizede muhatabının maharetini sınar (Thgn. fr.681–682; Gören,2018,176):

> ταῦτά μοι ᾐνίχθω κεχρησμένα τοῖς ἀγαθοῖσιν:

γινώσκοι δ’ ἄν τις καὶ κακός, ἀν σοφὸς ᾖ

Budur işte benim soylular için
gizlenmiş muammalı sözlerim,
mahir kişi agah olur ancak başa gelecek belaya.

Burada geçen αἰνίσσομαι (muammalı konuşmak) fiili şairin poetik tekniğini tanımlar. Theognis’in sözleri, şifreli bir yapıya sahiptir ve onları çözmek için dinleyicinin de *sophos* olması gerekir. Bu, üretim kadar alımlamanın da *sophia* ile koşullandığını gösterir. Theognis’in şiirleri bu yönüyle, seçkin bir *sophoi* topluluğunu hedefler.

Kolophonlu Ksenophanes, *sophia* kavramını farklı bir bağlamda atletik başarıya dayalı geleneksel *aretē* anlayışına karşı çıkarak işler. Olympia zaferlerini küçümseyerek bunların kent için asıl yararı sağlamadığını asıl yararın *sophia* ve *eunomia* (iyi düzen) ile elde edilebileceğini belirtir (Xenoph. *fr.* 2.1–23 DK, Gören,2018,176):

… ῥώμης γὰρ ἀμείνων ἀνδρῶν ἠδ’ ἵππων ἡμετέρη σοφίη

…evladır çünkü

benim maharetim yiğitlerin de atların da gücünden.

Ksenophanes için *sophia* poetik becerinin ötesinde kamusal yararı gözeten, politik düzene katkı sunan bir bilgeliktir. Bu bakımdan *sophos-şair* toplumsal faydayı gözeten entelektüel figüre dönüşür. Bu yaklaşım, sofistlerin ve filozofların elinde gelişecek olan “bilge insan” anlayışının erken bir öncülüdür (Gören, 2018, 181–182).

Pindaros, Theognis ve Ksenophanes örnekleri, Arkaik şiirde *sophos-şair* figürünün farklı yönlerini açığa çıkarır. Pindaros’ta *sophia*, ilahi armağanla birleşen teknik ustalıktır; şair, kahramanların anısını inşa eden bir zanaatkârdır. Theognis’te *sophia*, şairin otoritesini koruma altına alan *sphragis* ve dinleyicinin hermeneutik maharetini sınayan *ainigma* olarak belirir. Ksenophanes’te ise *sophia*, atletik erdemin karşısına konan toplumsal yarar ve eleştirel düşünce ile tanımlanır.

Nihayetinde Arkaik Yunan şiirinde *sophos-şair* figürü, ilahi esinin alıcısı olmanın ötesinde, ustalığıyla toplumu yönlendiren, değerleri işleyen ve seçkin bir dinleyici topluluğunu hedefleyen çok boyutlu bir entelektüel ve estetik özne olarak ortaya çıkar.

2.2.3. Gelenek ve Dini Eleştiri

Geleneğin tanrısalla olan bağı her ne kadar ilham ve tanrısal otorite nezdinde sürdürülse de Arkaik şairlerde dini anlatıların belirli biçimlerine yönelik eleştiriler kimi zaman üstü kapalı kimi zaman da selefleri konumundaki şairleri hedef alarak yükselmeye başlamıştır. Bu kısımda Pindaros'un Olympia I'de (MÖ 476) yer alan Tantalos mitiyle ilgili yorumu üzerinde geleneğin din eleştirisine değerlendirilecektir.

Arkaik şiirde dine yönelik eleştirinin ilksel örneği Sokrates öncesi düşünürlerden biri olan Kolophonlu Ksenophanes'in elegeia vezninde yazdığı *symposion* adabını ya da her türlü zevkini "πάσης θυμηδίας" (Ath. 11.462c) ayrıntılandırdığı fragmanının sonunda rastlanır (Xenoph. *fr.* 1.20-24 Gören,2018,183):

> ὥς οἱ μνημοσύνη καὶ τόνος ἀμφ᾽ ἀρετῆς:
> οὔτε μάχας διέπει Τιτήνων οὔτε Γιγάντων,
> οὐδέ τι Κενταύρων, πλάσματα τῶν προτέρων,
> ἢ στάσιας σφεδανάς: τοῖς οὐδὲν χρηστὸν ἔνεστι:
> θεῶν δὲ προμηθείην αἰὲν ἔχειν ἀγαθόν.
>
> Canlandırma yeridir hafızayı, erdem için çabalama yeri,
>
> değildir sürdürme yeri ne Titanların, ne Gigantların
>
> ne de Kentauros'ların savaşlarını, o evvelkilerin uydurmaları,
>
> yahut o şiddetli ihtilafların -yoktur onlarda yararlı bir şey-
>
> orada daima bulunur tanrıların soylu öngörüsü

Ksenophanes'in burada "πλάσματα τῶν προτέρων" diyerek kastettiği şeyin Homeros ve Hesiodos'un tanrılara dair anlatıları olduğuna kuşku yoktur (Gören, 2018, s. 181-182). Bu nedenle mythosun sunduğu teolojik anlatıda yer alan şiddet, ihtilaf ve ahlaken sorunlu

mitik temsiller, şair tarafından "yararsız uydurmalar" olarak nitelendirilir. Bu tavır, Arkaik şiirde dini anlatıya yönelmiş en erken eleştirel söylemlerden biridir.

Pindaros'un Olympia I (MÖ 476) *epinikion*'undaki mitsel arka planı oluşturan unsurlardan Tantalos ve oğlu Pelops'a yönelik değini ise anlatının gelenekte yer alan versiyonuna ilişkin olup *epinikion*'un gerek tanrısalla ve ritüelle ilişkisi gerekse muzafferin etik duruşu ve galibiyetine yönelik çok işlevsel göndermeleri bulunan poetik bir anlatı aygıtı oluşturmaktadır.

Fowler'ın (2000, 45–49) ayrıntılandırdığı üzere, Tantalos'un suçu ve Pelops'un akıbeti antik kaynaklarda tek tip bir anlatıya indirgenemez; aksine oldukça çeşitlenmiş versiyonlar söz konusudur. Bazı rivayetlerde Tantalos, tanrılardan aldığı *ambrosia* ve *nektarı* insanlara dağıtarak ilahi düzeni ihlal eder(Pherecydes fr. 3a). Bu versiyon, Tantalos'u "tanrıların sırlarını ifşa eden" ve ölümlü-doğaüstü sınırını ihlal eden bir figür olarak sunar.

Başka bir versiyonda ise Tantalos'un suçu çok daha ağırdır: oğlunu öldürüp tanrılara ziyafet olarak sunar. Bu versiyonda Pelops'un bedeni parçalanarak kaynar kazanda pişirilir ve sofraya konur. Mitin bu versiyonunda tanrılar yemeğin içeriğini fark etmez; yalnızca Demeter, Persephone'nin kaybının hüznüyle dalgın olduğundan Pelops'un omzundan bir parçayı yer (Apollodoros, *Bibliotheke* 3.12.6). Daha sonra tanrılar gerçeği fark eder, Pelops'u yeniden diriltir ve Demeter'in yediği parçanın yerine ona fildişinden bir omuz verirler. Bu versiyon, Pelops'un bedeninde tanrısal bir işaretin – "fildişi omuz"– kalmasını sağlar ve onun kutsallığını vurgular.

Ayrıca Tantalos'un cezası farklı kaynaklarda değişken biçimlerde aktarılır: kimi versiyonlarda açlık ve susuzlukla, kiminde ise başının üzerinde sallanan taş ile. Bu "asılı taş" motifi, erken şiirden itibaren deyimleşmiş bir uyarı imgesi hâline gelmiştir. Nitekim Arkhilokhos'ta "Asılmasın Tantalos'un taşı bu adanın üzerine" (μηδ' ὁ Ταντάλου λίθος τῆσδ' ὑπὲρ νήσου κρεμάσθω: Archil.*fr*. 91 West; Gören,2018,103) ifadesi, taşın felaket

uyaranı olarak kullanılmasının en erken örneklerinden biridir. Benzer biçimde Pindaros da *Isthmian* VIII'de "Tantalos'un kafamızın üstündeki kayası" (ὑπὲρ κεφαλᾶς τὸν Ταντάλου λίθον: Pind.*Isth*. VIII.10; Gören,2015,222) dizesinde aynı motifi işler.

Bu farklı versiyonlar, Tantalos–Pelops anlatısının Arkaik ve Klasik dönemde ne denli esnek olduğunu gösterir. Bazı anlatılarda suç, tanrısal yiyeceğin paylaşılması gibi görece hafif bir transgresyon iken; diğerlerinde insan kurbanı ve tanrıların "oburluğu" gibi ağır skandal unsurlar öne çıkmaktadır. Dolayısıyla Pindaros'un Olympia I'de yaptığı seçim, tam da bu mitografik çoğulluk bağlamında önem kazanmaktadır. Pindaros geleneğin aktardığı "Pelops'un tanrılara yemek olarak sunulması" mitini reddederek, dini anlatının ahlaki sonuçlarını yeniden inşa etmektedir. Nitekim Pindaros'un söz konusu dizeleri, *mythos*'un hakikat ve yalan arasındaki gerilimine dikkat çeker (Pind.*Ol*. I. 28–29; Gören, 2015,36-37):

> ἦ θαυματὰ πολλά, καί πού τι καὶ βροτῶν φάτις
> ὑπὲρ τὸν ἀλαθῆ λόγον
> δεδαιδαλμένοι ψεύδεσι ποικίλοις ἐξαπατῶντι μῦθοι.
>
> Pek çok mucize vardır elbet, ancak nasıl oluyor da
> doğru sözün ötesine geçiyor
> ölümlülerin söylencesi, aldatıyorlar allayıp pullayıp
> kurnazca yalanlarla.

Bu noktada Pindaros'un söylemi, doğrudan Ksenophanes'in "öncekilerin uydurmaları" eleştirisini yankılamaktadır. Pindaros *mythos* geleneğinin dinsel otoritesini sorgulamakla birlikte bunu selefi Ksenophanes'in yaptığı gibi dışlayıcı değil poetik düzeyde ve yeniden biçimlendirici bir poetik tavırla kurmaktadır. Çünkü daha başlangıçtan itibaren şair, tanrılara dair "hoş şeyler" söylemenin (καλά) insana yaraşır olduğunu vurgular (Pind.*Ol*. I. 30–31; Gören, 2015,37):

> ἔστι δ' ἀνδρὶ φάμεν ἐοικὸς ἀμφὶ δαιμόνων καλά· μείων γὰρ αἰτία.

İnsana yaraşır, tanrılara dair kulağa hoş gelen şeyler

beyan etmek, daha az serzeniş.

Bu dize yani tanrılara dair hoş şeyler beyan etmenin önemi *epinikion* şairinin dindarlığına gönderme yapan okumalara kapı açmıştır. Nitekim Gören, "Panhellenik Oyunlar"ın bir tapınakla bağlantılı olarak düzenlendiği düşünüldüğünde, epinikion şairinin dinsel konumu daha iyi anlaşılacağını belirtir (2008, 56). Zira Olympia'daki yarışmalar Kronos Tepesi'nin güneybatısında yer alan büyük Zeus tapınağıyla doğrudan ilişkilendirilirken; Pythia oyunları Delphoi'daki Apollon tapınağının otoritesi altında icra edilmekteydi. Peloponnesos'u Balkan yarımadasına bağlayan kıstağın yaklaşık altı kilometre güneyinde konumlanan Poseidon kutsal alanı, Isthmia oyunlarının merkezini teşkil ediyordu. Nemea'da düzenlenen oyunlar ise aynı adla anılan bölgedeki Zeus tapınağıyla bağlantılıydı (Miller, 2004, 87–112). Bu nedenle Pindaros Tantalos anlatısında tanrıların γαστρίμαργοι— yani "aşırı yeme düşkünü, pisboğaz" — olduklarını ima eden versiyonu açıkça reddetmektedir (Pind.*Ol*. I. 53; Gören, 2015,38):

ἐμοὶ δ' ἄπορα γαστρίμαργον μακάρων τιν' εἰπεῖν· ἀφίσταμαι.

Benim için imkânsız kutlulardan birine

pisboğaz demek, bundan kaçınırım.

Pindaros'un Olympia I'de Tantalos mythos'u üzerine geliştirdiği poetik tavrı geleneğin dinsel açıdan problemli ayrıntılarını bertaraf etmesi ya da şairin poetikasına dair incelikli bir sınır çizmesi olarak da değerlendirmek mümkündür. Tantalos'un oğlunu tanrılara sunması ve tanrıların da bu yemeğe iştirak etmeleri gibi "uygunsuz" unsurların reddi, şairin hem dini saygıyı koruma gayretini hem de *epinikion*'un işlevsel bütünlüğünü muhafaza etme stratejisini gösterir. Dolayısıyla yukarıdaki dizeler, geleneğin doğrudan bir inkarı olmasının ötesinde poetik bir kendini konumlandırma olarak düşünülebilir. Steiner'a göre Pindaros burada tanrıları "*gastrimargia*" ile suçlayan gelenekten

uzaklaşmakla kalmaz şiirsel söyleminin "uygunsuz söz" ve iambik invective ile bağdaşmadığını da ilan etmaktedir (2002, 297-305). Steiner'ın işaret ettiği üzere, Tantalos'un sofrası mitik bir skandal teşkil etmenin yanı sıra; *'indecorous consumption'* (uygunsuz tüketim) ile *'indecorous speech'* (uygunsuz söz) arasındaki yapısal bağın somut bir tezahürüdür. Pindaros, tanrıları oburlukla itham eden anlatıyı reddederek, kendi söylemini iambos şiirinden ayırarak epinikion'u bir "uygun söz" (καλά) alanı olarak kurmaktadır (2002, 297-305).

Bununla birlikte Pindaros'un asıl hedefi, mitin yeniden anlatımı yoluyla Pelops figürünü Hieron'un zaferini parlatan bir *kleos* aracına dönüştürmektir. Pelops'un Tantalos'tan ayrışarak tanrılarca yeniden yaşama kabul edilişi ve Zeus'un sofrasına iştirak etmesi aslında Hieron'un Olympia'daki zaferine işlenmiş bir alegori olarak düşünülebilir. Dolayısıyla bu anlatı, mitik geçmişte tanrıların insana bahşettiği onur ile Panhellenik oyunlarda kazanılan şan arasındaki paralelliği açığa çıkarır. Pelops'un yeniden doğuşu ve Hellas'ın en büyük at yarışının kurucu kahramanı haline gelişi, Pindaros'un dizelerinde Hieron'un Syrakousai'deki iktidarına ve Olympia'daki birinciliğine yansıyan bir "kleos" modeline dönüşür. Bu nedenle Tantalos'un hatası ve *hybris*'i bir uyarı çerçevesi olarak işlenirken; Pelops'un tanrısal bağışı, Hieron'un kazandığı zaferin meşruiyetini ve kalıcılığını temellendirmektedir.

Öte yandan Eisenfeld (2022, 21-26), Pindaros'un epinikia'sında Herakles, Dioskouroi, Amphiaraos ve Asklepios gibi figürlerin insanla tanrı arasında ara bir konuma yerleştirildiğini, onların ölümsüzlüğünün doğrudan tanrısal değil, kült ve hafıza aracılığıyla gerçekleştiğini vurgular. Bu yaklaşım, Pelops'un Olympia I'deki temsilini de aydınlatmaktadır: Pelops, Zeus'un sofrasına kabul edilerek doğuştan bir tanrı değil, ama kült aracılığıyla ebedîleştirilmiş bir kahraman haline gelmektedir. Bu açıdan Pindaros, dini eleştiriyi *mythos*'un revizyonuyla yumuşatırken, aynı zamanda Hieron'un zaferini Pelops aracılığıyla kültürel hafızada ölümsüzleştiren bir *epinikion*'un *kleos* modelini kurar. Başka bir tabirle Pindaros hem *mythos*'un yeniden düzenlenmesi hem de zafer

şarkısının kamusal işlevi arasında bir köprü kurar. Nitekim *kleos*'un inşası geçmişin kahramanlarını hatırlatmanın yanında yaşayan bir hükümdarı o kahramanlık zincirine dahil etmekle mümkün görünmektedir. Bu bakımdan *Olympia* I'de Pelops'un tanrılarla kurduğu ilişki, Hieron'un da Zeus'a yakın duran bir hükümdar olarak temsil edilmesine olanak tanımaktadır. Böylelikle Pelops'un tanrılarla paylaştığı "ἀμοιβαῖα δεῖπνα" ile Hieron'un kazandığı *timē* arasında yapısal bir süreklilik vurgulanmaktadır: her ikisi de ölümlünün tanrısal düzene, ölçülü ve uyumlu biçimde eklemlenmesini temsil etmektedir.

Bu noktada Pindaros'un *epinikion* şairi olarak rolü hem dini uygunluğu muhafaza etmek hem de övgünün sınırlarını çizmekle şekillenir. Zira şiirin sonunda Hieron'a yöneltilen uyarı "μηκέτι πάπταινε πόρσιον" ("Dikme artık gözünü uzaklara": Pind. *Olym.* I.114; Gören,2015,40) zaferin sarhoş edici cazibesine karşı bir denge arayışını dile getirmektedir. Bu manada Pindaros, Hieron'a büyük başarılarını yüceltirken, aynı zamanda "*hybris*"in tehlikelerine işaret eden geleneksel bir ses de bırakmaktadır. Zira zaferin *kleos*'u daimîdir, fakat tanrısal düzenin ötesine taşan κόρος (doygunluk/küstahlık) felaketi davet edebilmektedir. Bu nedenle şairin söylemi hem Tantalos'un aşırılığına hem de o günkü Hieron'a yönelik ölçülü bir uyarıyı da kapsamaktadır.

Sonuç olarak Pindaros, *Olympia* I'de dini eleştiriyi açık bir saldırı şeklinde değil, mitin revizyonu ve poetik *decorum* aracılığıyla işlemektedir. Tantalos'un hatası ve Pelops'un onurlandırılışı, Hieron'un zaferine yansıtılarak hem dini kaygılar giderilmiş hem de *epinikion* şairi olarak rolü, yani yaşayan bir hükümdara kalıcı bir *kleos* bahşetme görevi yerine getirilmiştir. Böylece mythos, dini eleştiri, *kleos* ve zaferin politik anlamı tek bir şiirsel bütünlük içinde buluşturulmuştur.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM
ŞAİRİN KİMLİĞİ VE ŞİİRİN YENİLİĞİ

Arkaik Yunan şiirinde şairin kimliği, sözlü geleneğin sürekliliği ile her icranın kendine özgü yeniliği arasındaki sınırda şekillenir. Arkaik şiir, geçmişin mirasını aktaran bir tekrar olmanın yanı sıra her defasında farklı bir bağlamda yeniden kurulmuş, ritüel ve toplumsal ihtiyaçlara uyarlanmış bir söylemdir. Homeros ve Hesiodos'tan Stesikhoros ve Pindaros'a kadar uzanan çizgide görüldüğü üzere, şairler hem kendilerini seleflerin aktardığı mitik malzemeyle meşrulaştırmış hem de bu malzemeyi kendi çağlarının beklentilerine cevap verecek biçimde dönüştürmüşlerdir. Bu nedenle, şiirde yeniliği kavramak için şairin kimliğini geleneğin sürekliliğiyle girdiği diyalektik ilişki üzerinden değerlendirmek gerekir.

Edebiyatın en kadim ve sürekli yenilenen formlarından biri olan şiirin özünde bir gelenek-yenilik diyalektiği vardır. Bu diyalektiğin işleyiş mekanizmasını anlamak için şairin kimliğini ve bu kimliğin şiirde yenilik yaratma sürecindeki işlevsel konumunu irdelemek gereklidir. Kadim Yunan şiir geleneği, özellikle de Pindaros gibi şairlerin *epinikion* türündeki pratikleri, bu süreci analiz etmek için zengin bir zemin sunar. Gören'in (2024,63-65) çalışması, *mythos* kavramını merkeze alarak şairin geleneksel malzemeyi (mitleri) alımlama, dönüştürme ve yeniden üretme biçimlerini yedi temel motivasyon üzerinden sistematize eder. Bu yedi işlev, şairin kimliğini bir aktarıcı olmanın yanında, aynı zamanda aktif bir yorumcu, eleştirmen ve yenilikçi olarak da konumlandırır.

Gören'e (2024,62) göre, arkaik Yunan şairi, malzemesini bir hamur gibi her seferinde "mit mayasıyla" yeniden mayalayan bir fırıncıya veya üzümleri her yıl yeniden şaraba dönüştüren bir bağcıya benzetilebilir. Bu metafor, yeniliğin sıfırdan bir yaratım değil, kadim olanın sürekli ve canlı bir diyalog içinde güncel bağlama uyarlanması olduğunu vurgular. Şairin kimliği, bu mayalama sürecindeki ustalık, vizyon ve müdahil olma halinde şekillenir. Pindaros'un *epinikia*'sında somutlaşan bu kimlik, şiirin vesileye bağlı (*occasional*; Nagy, 1989, 16) doğasından beslenir. Ancak buradaki "vesile", sıradan

bir olay değil, Pindarosçu anlamıyla "mutlaklaştırılmış bir vesile"dir (Nagy,1986,45); bir daha asla aynı şekilde tekrarlanamayacak, benzersiz bir andır. Şairin görevi, bu mutlak anı, mitik zamanın havuzundan çekip çıkardığı örneklerle (*exemplum*) ilişkilendirerek kalıcı kılmak, böylelikle de somut bir başarıyı evrensel ve zamansız bir hakikatle (*aletheia*) buluşturmaktır.

İlk olarak, *exemplum* oluşturmak, şairin en temel işlevlerinden biridir. Şair, övgüye değer kişinin (*laudandus*) başarısını, karakterini veya soyunu, mitsel zamanda saklı duran bir örnekle, söz gelimi bir kahramanın veya tanrının eylemiyle ilişkilendirir. Bu, bireysel olanı evrensele bağlayarak ona derinlik ve meşruiyet kazandırma eylemidir. Şair burada bir nevi arkeolog gibi çalışır; mitin kaynaklarındaki gizli hakikati keşfeder ve onu güncel vesileyle buluşturarak yeniden biçimlendirir. Bu süreç, şairin yaratıcı yorum yeteneğini ve geleneksel malzemeye hâkimiyetini gerektirir.

İkinci motivasyon, ahlaki veya kozmik bir öğreti (*gnōmē*) sunmaktır. *Epinikion* şiiri övgüden ibaret değildir, dinleyiciye ölçülülük ve kozmik düzen üzerine öğütler aktarır. Mitik anlatılar, bu öğretileri somutlaştırmak ve pekiştirmek için bir zemin işlevi görür. Şair, mitin sunduğu ana fikri, son derece özlü ve çarpıcı vecizelerle (*gnōmē*) ifade ederek şiirin etkisini ve kalıcılığını artırır. Bu, şairin toplumsal bir bilge ve öğretici kimliğine işaret eder. Boeke (2007,61), özellikle *Olympia* V'teki şu *gnōmē*'yi örnek gösterir (Pind. *Ol.* V.23-24; Gören, 2015,53):

> ὑγίεντα δ᾽ εἴ τις ὄλβον ἄρδει,
> ἐξαρκέων κτεάτεσσι
> καὶ εὐλογίαν προστιθείς,
> μὴ ματεύσῃ θεὸς γενέσθαι
>
> Bir adam bakar büyütürse şayet refahı sağlıkla birlikte
> mülküyle eli açık olup eklerse üzerine
> bir de kazandığı övgüleri,

çabalamasın artık tanrı olmaya

Aynı ifade *Isthmia V.14*'te de yankılanır. Boeke'e göre bu tür *gnōmai*, başarının beraberinde getirdiği ölçüsüzlüğe karşı sınır koyan bir işlev görür; bireysel öğüdün ötesinde kozmik düzenin sesini yansıtır (2007,61–62) Böylece şair, övgüyle birlikte dinleyiciye ölçülülük ve kader bilinci aşılayan bir bilge kimliği kazanır.

Üçüncü olarak, politik bir durumu meşrulaştırmak, *epinikion*'un önemli bir sosyal işlevidir. Panhellenik oyunlardaki bir zafer, kişisel bir başarı olmanın ötesinde, aynı zamanda şair-devletin prestiji ve politik meşruiyeti için de bir fırsattır. Şair, muzaffer atleti veya onu destekleyen hâkim sınıfı, tanrıların ve kahramanların soyuyla ilişkilendirerek onların iktidarının ilahi kaynakları olduğu, dolayısıyla da meşru olduğu fikrini pekiştirir. Burada şair, iktidarla kurduğu ilişki bağlamında, bir propaganda ustası veya toplumsal konsensüsün inşacısı kimliğine bürünür.

Dördüncü işlev, etiyolojik bir bağlam sunarak bir bayramı veya kutsal bir kurumu açıklamaktır. Şair, belirli bir ritüelin, törenin veya kutsal mekânın kökenini, mitik bir öyküye dayandırarak ona anlam ve derinlik kazandırır. Bu, antik dindarlığın dokusunu güçlendiren, toplumsal hafızayı canlı tutan bir işlevdir. Şair, bu yolla kültürel kimliğin taşıyıcısı ve aktarıcısı rolünü üstlenir. Nagy (1986, 72-74), *Olympia* I'de Pelops'un anlatısını bu bağlamda yorumlar. Ona göre, Pindaros'un Tantalos'un kurban anlatısını reddederek Poseidon'un Pelops'u kaçırması versiyonunu tercih etmesi, bir varyant seçiminin yanında aynı zamanda Olimpia Oyunları'nın kuruluşuna dair kurumsal bir etiyoloji inşasıdır. Pelops'un Oinomaos'un ölümü üzerine oyunları tesis ettiği versiyon (ἐπ᾽ ἀθλᾶ θανόντι Οἰνόμαῳ), mitin doğrudan ritüelin meşruiyet kaynağına dönüştüğünü gösterir (Nagy, 1986, 72–74). Böylece şair, mitsel geçmişi aktarmaktan başka, ayrıca ritüelin kendisini gerekçelendiren bir söylem ortaya koyar.

Beşinci işlev, zamanı ve mekânı birbirine bağlamaktır. *Epinikion* şairi, mitsel anlatının akışkan zaman ve mekân anlayışlarından yararlanır. Onun için geçmiş, şimdi ve gelecek keskin çizgilerle ayrılmaz; her üçü de bir "zaman havuzu" içinde iç içe geçmiş

durumda bulunur. Şair, bu havuzu "çalkalayarak" istediği mitsel anı şimdi'ye taşır ve muzaffer atletin başarısını, atalarının kahramanlıklarıyla veya tanrısal bir müdahaleyle aynı düzleme yerleştirir. Bu, şairin zaman ve mekân üzerindeki hâkimiyetini ve onları kurgulama gücünü gösterir.

Altıncı olarak, süslemek ve eğlendirmek, şiirin estetik boyutunu öne çıkaran bir işlevdir. Mitlerin zengin görsel ve anlatısal malzemesi, şiire renk, hareket ve çekicilik katar. Şair, dinleyicileri büyülemek ve onlara keyifli bir deneyim yaşatmak için mitin bu olanaklarından ustalıkla yaralanır. Şairin bir sanatçı ve eğlendirici kimliğini vurgulayan bir işlevdir bu.

Yedinci motivasyon, son ve belki de en önemlisi, miti eleştirmek ve düzeltmektir. Şair, her zaman geleneğin edilgen bir aktarıcısı değildir. Yaygın ve kanonik hale gelmiş bir mit anlatısının, çağının ortak duyuşuna veya kendi poetik amacına uygun olmadığını düşündüğünde, ona müdahale edebilir, onu eleştirebilir veya yeniden yorumlayabilir. Stesikhoros'un Helen veya Geryon mitlerine getirdiği farklı bakış açıları, bu durumun erken örnekleridir. Bu radikal müdahale, şairin kimliğini en üst düzeyde ortaya koyar: O, geleneğin içinden çıkan ama onu aşabilen, özgüven sahibi, eleştirel ve özgün bir ses, bir yenilikçidir. Yenilik fikri, tam da bu geleneğe içkin eleştiri ve yeniden yorumlama pratiğiyle mümkün hale gelir.

Şairin yenilik yaratma kapasitesini gösteriren bu yedi işlev, aynı zamanda arkaik şiirin estetik temelini oluşturan *poikilia* (çeşitlilik, alacalı desen, rengarenk) kavramıyla da yakından ilişkilidir. Fowler'ın (1984, 146) çalışmasında detaylıca işlediği üzere, arkaik şairler duyular dünyasına-renklere, seslere, dokulara, ışığın oyunlarına- karşı derin bir hassasiyet sergilemişlerdir. Bu estetik, şiirin yenilikçi potansiyelini besleyen bir zemin oluşturur.

Fowler, arkaik şairlerin hayvanların şekilleri, hareketleri ve renkleri; kuşların tüylerindeki ve balıkların pullarındaki ışık oyunları; kumaşların dokusu, düşüşü ve hareketi; altın, gümüş ve bronzun parıltısı; müziğin tatlı ve delici tonları; çiçeklerin

kokusu, rengi ve dokusu gibi unsurlarla derinden ilgilendiklerini belirtir (1984, 146). Bu ilgi, onların şiirlerinde *poikilos* olarak tezahür eder. Örneğin Alkman'ın *Partheneion*'unda (Alcm.1.66-67) kızlar, "her yanı altınla işli, alacalı bir yılan" (ποικίλος δράκων παγχρύσιος) olan bir bilezikten söz ederler. Bu, yüzeyi yılan pullarını andıracak şekilde işlenmiş ve ışığı yansıtarak "alacalı" bir desen oluşturan, dolayısıyla *poikilos* olan bir nesnedir (Fowler, 1984, 135). Benzer şekilde, Sappho'nun *Hekabe*'si düğününe kızıl ya da mor giysilerin yanı sıra, aynı zamanda sayısız altın bilezik, gümüş kadeh ve "alacalı desenli süs eşyaları" (ποικίλ' ἀθύρματα) getirir (Sapph. *fr*. 44.9). Fowler'ın da işaret ettiği gibi (Fowler, 1984, 135), bu ifade, yüzeylerindeki ışık oyununun gökkuşağı gibi birçok rengi yansıttığı, işlenmiş nesnelere işaret eder.

Poikilia göze hitap etmez sadece, onun aynı zamanda işitsel bir boyutu da vardır. Fowler, arkaik şairlerin yüksek perdeli, tiz ve bizim standartlarımıza göre burundan gelen ve antik κλάζω (çığlık atmak, ötmek) fiili ve λιγύς (tiz, keskin) sıfatıyla tanımlanabilecek bir sesten hoşlandıklarını aktarır (1984, 138-139). Alkman, *Mousa*'ya "çınlayan, tiz bir Siren" (ἀ Μῶσα κέκλαγ' ἀ λίγηα Σηρήν) diye hitap eder (Alcm. *fr*. 30 PMG). Κέκλαγ' fiili, antik (ve modern) Yunanların müziklerinde arzuladıkları tizliğin burunsal niteliğini veren onomatopeik bir sözcüktür (Fowler, 1984, 139). Αὐλός'un "tatlı-akortlu" (ἀδυ[μ]έλης) ve tef sesinin (ψ[ο]φο[ς κ]ροτάλ[ων]) yanı sıra, kadınların haykırışı (ἐλέλυσδο]ν) ve erkeklerin "hoş, tiz, dik bir çığlığı" (ἐπ]ήρατον Ἰαχον ὄρθιον) yükselttiği Hektor ve Andromakhe'nin düğün şarkısında (Alcm. *fr*. 44.24 ff.) Sappho, çarpışan ve tiz sesleri öne çıkarır (Fowler, 1984, 139-140). Bu işitsel *poikilia*, şiirin duygusal ve atmosferik etkisini güçlendirir.

Fowler ayrıca arkaik şairlerin kullandığı sıfatların nadiren bizim anladığımız anlamda sadece renge işaret ettiğini, daha ziyade ışık, doku, parıltı, hatta koku veya tat gibi çoklu duyusal deneyimleri kapsadığını vurgular (1984, 134). Örneğin πορφύρεος (mor) sıfatı için Irwin'e atıfla, onun erken dönem şiirde kesinlikle renksel bir göndergesi olmadığını, mor boyalı malzeme ve diğer nesnelerin ortak sahip olduğu görünüşü-belki parıltı veya yanardönerlik, değişen bir yüzeydeki ışık ve karanlığın görünür karışımını-

tanımladığını belirtir (1984, 128). Bu nedenle πορφύρεος Aphrodite için kullanıldığında "kızaran", dudaklar için kullanıldığında "parlayan" veya "ışıldayan" şeklinde çevrilebilir. Benzer şekilde, ξανθός (sarı, sarışın) sıfatı saç için kullanıldığında, sarıdan kahverengiye, hatta kızılımsı bir tona kadar herhangi bir rengi değil, bu saçtaki ışık ve karanlık oyunlarını, yani "açık renkli" olmayı ifade eder (Fowler, 1984, 129). Χλωρός (yeşil, soluk) ise bal için kullanıldığında (Stesikhoros, 179a) renginden ziyade onun sıvılığını, tazeliğini veya nemliliğini vurgulayabilir (Fowler, 1984, 130). Bu duyusal zenginlik ve çok boyutluluk, arkaik şiirin *poikilos* doğasının temelini oluşturur.

Diğer taraftan Pindaros'un üslubunda da öne çıkan özelliklerden biri şiirsel yapının ποικιλία (çeşitlilik, renklilik) üzerine kurulmasıdır. Neredeyse her *epinikion*, çok farklı malzemelerin-mit, *gnōmē*, zaferin o zamanki verileri- beklenmedik geçişlerle bir araya geldiği, parçalı ama bütüncül bir kompozisyon olarak görünür. Şair, bu çeşitliliği açıkça kendi söyleminde de adlandırır: ὑφαίνω δ' Ἀμυθάονιδαῖσι ποικίλον ὕμνον (Pind. *fr.* 179 Sn.-M.) ya da πλέκων ποικίλον ὕμνον (Pind. *Ol.* VI.86–87). Burada *hymnos*, tıpkı bir dokuma ya da çiçek demeti gibi farklı öğelerin iç içe geçirilmesiyle tasavvur edilir. Söz konusu çeşitlilik, anlatı düzeyini aşarak tematik stratejide de belirginleşir: Şair; kısa mit parçaları, vecizeler (*γνῶμαι*) veya ansızın beliren oto-referanslarla sürekli yön değiştirerek dinleyicinin dikkatini diri tutar (Pind. *Nem.* V.42; *Pyth.* XI.41–42). Bu yönüyle Pindaros, farklı öğeleri birleştirirken onların özünü süzüp aktarır ve hızla başka bir temaya geçer; bir arı misali "öz"ü toplayıp geri kalanı geride bırakır (Pfeijffer, 1999, 22-24; Pind. *Pyth.* X.54-5).

Bu ποικιλία, antik eleştiride de bilinçli bir estetik hedef olarak görülür. Aristoteles, çeşitliliğin ilgi çekici ve tazeleyici olduğunu (Arist. *Poet.* 59a34; *Rhet.* 1371a25–26) vurgular; Dionysios, Herodotos'un ποικιλία'sını över (*Ad Pomp.* 3.11); Plutarkhos ise şiirin özellikle "değişim ve sürpriz" üzerinden en yüksek *ekplēxis*, dolayısıyla da en büyük *kharis* sağladığını belirtir (*Mor.* 25d). Pindaros'un yeniliği burada belirginleşir: O, gelenekten aldığı mitik *exemplum*'ları çoğu zaman açık bağlantılar vermeksizin (*σὺν δὲ*

Moῖσα... Pyth. 9.76–79), bir tür "örtük bağlama" içinde kullanır ve yorumun yönünü dinleyiciye bırakır. Bu örtük düzenleme, şiirin içsel yeniliğini doğuran kaynaktır, çünkü her icrada, mit ile zaferin ilişkisi yeniden kurulmak durumundadır. Sonuçta Pindaros'un ποικιλία'sı biçimsel bir çeşitlilik olmanın yanında, aynı zamanda şair kimliğini de tanımlayan bir stratejidir: övgü, farklı seslerin, öykülerin ve *gnōmē*lerin birleştiği bir dokuma gibi işlenir ve bu da şiirin yenilik üretme kapasitesini açığa çıkarır (Pfeijffer, 1999, 53–54).

Arkaik şair, bu *poikilia* zeminini, yukarıda sıralanan yedi işlev aracılığıyla yenilik üretmek için kullanır. Geleneksel mitik malzemenin alacalı desenini (*poikilos*), güncel bir "mutlak vesile"ye uyarlayarak, onu yeni bir bağlamda yeniden yorumlar ve böylece hem geleneği sürdürür hem de onu aşar. Örneğin bir *exemplum* oluştururken (1. işlev), başka bir deyişle mitsel bir kahramanın eylemini çağdaş bir zaferle ilişkilendirirken, her ikisinin de parıltısını, görkemini veya rengini (*poikilos*) vurgulayabilir. Politik meşruiyet sağlarken (3. işlev), muzaffer atletin zaferini tanrısal bir soya bağlarken, altının parıltısı veya morun ihtişamı gibi *poikilos* unsurları kullanarak iktidarın görsel ve duyusal cazibesini pekiştirebilir. Mit eleştirisi ve düzeltisi yaparken (yedinci işlev), geleneksel anlatının *poikilos* dokusuna müdahale ederek ona yeni bir bakış açısı, yeni bir ışık veya yeni bir anlam katabilir.

Sonuç olarak, Arkaik Yunan şiir geleneğinde şairin kimliği, bu yedi katmanlı işlev ve *poikilia* estetiği üzerinden inşa edilir. Şair aynı anda bir aktarıcı, bir bilge, bir meşrulaştırıcı, bir kültür taşıyıcısı, bir zaman kurgucusu, bir sanatçı ve nihayetinde bir eleştirmen ve yenilikçidir. Yenilik geleneğin dışında değil, tam da onun *poikilos* mayasını kullanarak, onunla hesaplaşarak ve onu güncel "mutlak vesile"ye uyarlayarak filizlenir. Gören'in de (2024) işaret ettiği gibi, "Maya kadim ancak daima canlı, kullanılmaya hazır ve yepyeniydi." Fowler'ın (1984,119-149) çalışmasının gösterdiği üzere, bu mayanın *poikilos* doğası-renk, ses, ışık, doku ve hareket çeşitliliği- şairin yaratıcılığı için sonsuz bir ilham ve malzeme kaynağı oluşturmuştur. Şairin kimliği ve yaratıcılığı da işte bu

kadim, daima canlı ve *poikilos* olan mayayla kurduğu diyalektik ilişki içinde şekillenir. Modern şiirdeki yenilik arayışlarını anlamak için de bu kadim diyalektiği, şairin çok boyutlu kimliğini ve şiirin *poikilia* ile organik bağını göz ardı etmemek gerekir.

3.1. Yeniliğin Kaynağı

Arkaik Yunan şiir geleneği içerisinde şair, ikili bir konumlanışla karşımıza çıkar: bir yandan kadim sözel ve mitopoetik mirasın doğal varisi, diğer yandan bu mirası dönüşen toplumsal ve entelektüel bağlamda yeniden değerlendirmek ve dönüştürmekle yükümlü bir aktördür. Bu kısımda Nelson'ın (2023) "işaretleme" (*indexicality*) kavramını merkeze alarak, söz konusu poetik dönüşümün *ex nihilo* bir yaratım değil, geleneksel temalar, formlar ve söylemlerle girilen diyalektik ve çoğu zaman polemik bir etkileşimin sonucu olduğu savunuluyor. Nitekim Pindaros'un Nemea VIII'deki meşhur ifadesiyle, bu girişim "tümüyle bir risk"tir (ἅπας κίνδυνος). Bu çalışma işte bu riski göze alan poetik stratejileri, dinî eleştiri, siyasî reform arayışları ve enkomiastik söylemin doğasından neşet eden üç temel kaynak aracılığıyla incelemeyi ve arkaik Yunan şairinin geleneği nasıl dönüştürdüğünü ortaya koymayı amaçlıyor.

Arkaik Yunan şiirinde "yenilik" (καινότης) kavramı, modern literatürde sıklıkla varsayılanın aksine, geleneğin mutlak bir reddi veya *ex nihilo* bir yaratım değil, bilakis geleneksel malzemenin yeniden işlenmesi, dönüştürülmesi ve çoğu zaman da açıkça polemik bir tavırla eleştirilmesi sürecinden doğar. Nelson'ın da ısrarla vurguladığı üzere, bu yenilik, daima "indexical" bir nitelik taşır; yani şair yaptığı müdahaleyi, geleneğe atıfta bulunan çeşitli işaretleyiciler (φασί, μέμνημαι, πάλαι, vb.) aracılığıyla dinleyicisine/okuyucusuna açıkça gösterir (Nelson, 2023, 21-25; 39-44). Bu nedenle yeniliğin kaynağı, her şeyden önce geleneğin kendisinde, onunla hesaplaşma zorunluluğunda aranmalıdır.

Nelson'ın çalışması bu hesaplaşmanın üç ana eksende şekillendiğini ortaya koyar: dini eleştiri, siyasi reform arayışı ve övgü şiirinin (*encomium*) doğası gereği dinamik olan yapısı. Ancak şair, bu yenilik arayışında hiç de masum olmayan bir zemin üzerinde yürür.

Pindaros, *Nemea* VIII.20-22'de bu gerilimi son derece çarpıcı bir şekilde formüle eder (Gören,2015,182):

> πολλὰ γὰρ πολλᾷ λέλεκται: νεαρὰ δ' ἐξευρόντα δόμεν βασάνῳ
> ἐς ἔλεγχον, ἅπας κίνδυνος: ὄψον δὲ λόγοι φθονεροῖσιν:
> ἅπτεται δ' ἐσλῶν ἀεί, χειρόνεσσι δ' οὐκ ἐρίζει.
>
> Çok şeyler pek çok şekilde
> keşfetmek için yenileri
> vurmalı mihenk taşına
> sınama da büsbütün risktir
> çeşni olur sözcükler haset adamlara
> haset kancayı takar daima soylulara
> oysa hiç çekişmez müptezellerle.

Bu dizeler, arkaik şairin ikilemini özetler niteliktedir: Bir yanda "pek çok şeyin pek çok biçimde söylenmiş" (πολλὰ γὰρ πολλᾷ λέλεκται) olması, yani geleneğin ezici ağırlığı ve her konunun işlenmiş olma ihtimali, diğer yanda ise "yeni şeyler keşfetmek" (νεαρὰ… ἐξευρόντα) zorunluluğu vardır. Ancak bu yenilik arayışı, şairi kaçınılmaz olarak bir "mihenk taşına vurma" (δόμεν βασάνῳ) ve "sınama" (ἐς ἔλεγχον) sürecine sokar ki, Pindaros bunu "tümüyle bir risk" (ἅπας κίνδυνος) olarak tanımlar. Bu riskin kaynağı, yeniliğin yaratacağı "haset" (φθόνος) ve eleştiridir. Nelson'ın "*indexicality*" kavramı, işte tam da bu riski yönetmek için kullanılan bir stratejidir; şair, yeniliğini geleneğe yaptığı göndermelerle meşrulaştırarak bu haset tehlikesini göğüslemeye çalışır (Nelson, 2023, 39-44).

İlk kaynak, geleneksel mitografik anlatıların, özellikle de tanrıların ahlaki karakterizasyonunun, yeniden değerlendirilmesidir. Ksenophanes'in Homeros ile Hesiodos'a yönelttiği ünlü eleştirisi, bu tavrın en radikal ifadesidir (Xenoph.1.20-25; Gören,2018,184);

> ὥς οἱ μνημοσύνη καὶ τόνος ἀμφ᾽ ἀρετῆς:
> οὔτε μάχας διέπει Τιτήνων οὔτε Γιγάντων,
> οὐδέ τι Κενταύρων, πλάσματα τῶν προτέρων,
> ἢ στάσιας σφεδανάς: τοῖς οὐδὲν χρηστὸν ἔνεστι:

θεῶν δὲ προμηθείην αἰὲν ἔχειν ἀγαθόν.

canlandırma yeridir hafızayı, erdem için çabalama yeri,
değildir sürdürme yeri ne Titanların, ne Gigantların
ne de Kentauros'ların savaşlarını,
o evvelkilerin uydurmaları,
yahut o şiddetli ihtilafların
-yoktur onlarda yararlı bir şey-
orada daima bulunur tanrıların soylu öngörüsü.

Pindaros'un tarif ettiği "risk"i alarak geleneği "sınayan" bir müdahaledir. Ancak Nelson, bu eleştirel yeniliğin köklerinin çok daha erken dönemde, hatta Homeros'un kendi içinde bile bulunabileceğini gösterir (Nelson, 2023, 108-110). Örneğin Hesiodos'un **Theogonia** (225-6) ile **Erga kai Hemerai** (11-26) arasındaki ünlü "Eris" karşıtlığı, aynı şairin kendi geleneğini nasıl düzelterek yeniden inşa ettiğinin ("*corrective allusion*") paradigmatik bir örneğidir. *Theogonia*'da "kavgaç, acımasız Eris" (Ἔρις στυγερή) yer alırken, **Erga kai Hemērai'**da ona "insanları kötü işe değil de çalışmaya teşvik eden" iyi bir ikiz (ἑτέρα… ἀγαθή) eklenir. Bu, Pindaros'un deyişiyle, "çokça söylenmiş" bir konuda "yeni bir şey keşfetme" ve onu etik bir mihenk taşına vurma çabasıdır (Nelson, 2023, 77).

Yeniliğin ikinci kaynağı, toplumsal çalkantılar ve aristokratik değerlerin krizidir. Arkaik dönem *polis*'in doğuşuna, kolonizasyon hareketlerine ve sosyal sınıflar arasında yaşanan gerilimlere tanıklık eder. Şiir bu gerilimlerin hem bir yansıması hem de bir müzakere alanıdır. Nelson, Theognis'in "mühür" (σφρηγίς) metaforunu bu bağlamda yeniden okur (Thgn. *fr.* 19-23; Gören, 2018,175):

Κύρνε, σοφιζομένῳ μὲν ἐμοὶ σφρηγὶς ἐπικείσθω
τοῖςδ' ἔπεσιν, λήσει δ' οὔτε κλεπτόμενα
οὐδέ ποτ' ἀλλάξει κάκιον τοῦδε λόγου·
ὧδε δ' ἐρεῖ πᾶς τις· «Θεύγνιδός ἐστιν ἔπη
τοῦ Μεγαρέως· πάντας δὲ κατ' ἀνθρώπους ὀνομαστά

Ey Kyrnos, mührümle mühürlensin, mahir bir şair olarak
öyle fark edilmeden çalınamayacak bu sözlerim,
daha kötüsüyle ikame edilemeyecek bu asil sözler.
Öyle ki herkes diyecek: Budur Megaralı Theognis'in
sözleri; bilinir onun adı bütün insanlar arasında.

Burada Theognis, geleneksel *symposion* şiirini kişiselleştirerek, aidiyet ve otorite iddiasını yeni bir temele oturtur. Şiir artık anonim bir geleneğin ürünü değil, "Megaralı Theognis'e ait" (Θεύγνιδός… τοῦ Μεγαρέως) kişisel bir mülktür (Nelson, 2023, 72; 156-157). Bu, geleneksel formun içinde, şahsi bir persona yaratma, dolayısıyla geleneği dönüştürerek yenileme çabasıdır. Pindaros'un uyarısındaki "haset" (φθόνος), tam da Theognis'in bu kişiselleştirme ve "soylulara" (ἐσλοί) yönelik hitap çabasının doğal bir sonucudur. Benzer bir siyasi müdahale, Solon'un Mimnermos'a yönelik eleştirisinde de görülür (Sol.*fr*. 20 W.; Gören,2018,167):

ἀλλ' ἡμεῖς αὐτοῖς μὴ ἀποδώκομεν ἐξαπατῶντες
αἰδοίης γαστρὸς πλησμονήν, ἐπεὶ ἅπαντα
τἀγαθὰ πὰρ θεόσιν ἐστὶν ἀνθρώποισιν…
ἀλλ' ἄγε, τὴν ὀλίγην τε καὶ ἀγλαὸν ἔλκεο ἦβην
ἐκ τε διδαχθέν, Λιγιαστάδη, παύεο ταύτης.
Şimdi bile dinleyeceksen sözümü, bırak bir kenara şunu,
-hınçlanma da öyle benim düşüncem
seninkinden daha iyi diye-
ve değiştirip bunu, ey Ligyaistades, şarkıla artık bunu:
"Gelebilir nasibim olan ölüm seksenimde."

Solon, Mimnermos'un "altmış yaşında ölüm isteği" temasını (Mimn. *fr*. 6 W.) reddederek, daha uzun, daha aktif ve topluma faydalı bir yaşam idealini öne sürer. Bu, kişisel bir tercih olmanın yanında, aynı zamanda "çokça söylenmiş" bir *topos* üzerinde yapılan, yeni bir polis ahlakını inşa etme riskini göze alan bir yeniliktir (Nelson, 2023, 71, 291-292).

Üçüncü ve belki de en belirgin kaynak, *epinikion* ve *skolion* gibi türlerin doğasından gelir. Övgü, özü itibarıyla özgündür basit bir yüceltme retoriği değil,

toplumsal ve kozmik düzeni kuran bir söylem pratiği olarak işlev görür. Pindaros'un *epinikia*'da övgünün kendisi bir *dynamis* taşır: övgü geçmişteki erdemleri kaydettiği gibi, ayrıca onları güncel icranın içinde yeniden inşa ederek yeni bir bağlam yaratır. Bu nedenle övgü, durağan bir tekrar değil, her daim yeniden icat edilen bir performanstır. Bu bağlamda övgünün dinamizmi hem şiirin toplumsal işlevini hem de şairin kimliğini açıklamada merkezi bir unsurdur.

Pindaros, *Isthmia* I'de övgünün emeğe karşılık verilmiş bir armağan olduğunu açıkça dile getirir. (Pind. *Isthm*. I. 41–46; Gören,2015, 200):

> εἰ δ᾽ ἀρετᾷ κατάκειται πᾶσαν ὀργάν,
> ἀμφότερον δαπάναις τε καὶ πόνοις,
> χρή νιν εὑρόντεσσιν ἀγάνορα κόμπον
> μὴ φθονεραῖσι φέρειν γνώμαις.
> ἐπεὶ κούφα δόσις ἀνδρὶ σοφῷ
> ἀντὶ μόχθων παντοδαπῶν ἔπος εἰπόντ᾽ ἀγαθὸν ξυνὸν ὀρθῶσαι καλόν
>
> Bir kimse meylederse meziyete bütün istidadıyla,
> hem külfete katlanır üstüne bir de mihnet çekerse,
> bulmalı ona gurur verici bir övgü sözü, olmadan beraberinde hiçbir haset
> düşünce; zira hafif bir hediyedir bilge adama
> her türden zahmetine karşılık iyi bir sözle
> yüceltmek kamusal güzelliği.

Bu pasajda övgünün yapısı üç düzeyde belirir: (1) Övgü, *aretē*ye yönelmiş emeğin (*ponoi*) karşılığıdır; (2) övgü bir "hafif hediye" (*koupha dosis*) olarak tanımlanır ve maddi emekten farklı bir karşılık biçimidir; (3) bu armağan, kamusal faydayı (*xunon orthōsai kalon*) kurar. Burada şairin sözünün toplumsal düzeyde işlev gördüğü açıktır: övgü bir yandan bireysel zahmetlerin karşılığını verirken, bir yandan da ortak değerleri yüceltir. Bu nedenle övgü, durağan bir kayıt değil, her icrada yeniden dolaşıma giren bir toplumsal sermaye olması anlamında dinamiktir.

Övgünün dinamizmi emeğe karşılık üretilmesinin yanında, aynı zamanda etik bir seçim olarak işlemesinde de görünür. Nemea VIII'de Pindaros, övülecek ile yerilecek olanın ayrımını keskin bir biçimde ortaya koyar (Pind. *Nem*. VIII. 39; Gören, 2015,183):

αἰνέων αἰνητά, μομφὰν δ᾽ ἐπισπείρων ἀλιτροῖς.

Överim övülecek olanı, mücrimlere ise ilmek ilmek dokurum tekdiri.

Burada övgü, sıradan bir retorik değil, *epainos* ile *psogos* arasındaki gerilime konumlanan etik bir pratik olarak tanımlanır. Övgünün dinamizmi tam da bu noktada ortaya çıkar: şair her icrada yeni bir ayrım yapmak ve övgüyü hak edene yöneltmek zorundadır. Bu nedenle övgü, zamansız bir formül değil, her defasında güncellenen bir toplumsal ve ahlaki muhakemedir. Aynı parçada Pindaros'un "pohpohlayıcı masallar" (*haimylōn mythōn homophytos*) yerine hakikate uygun övgüyü tercih etmesi, övgünün dinamizminin yalın gerçeğe (*haploai keleuthoi*) bağlılığını da ortaya koyar.

Pindaros'un *Pythia* II'sinde övgünün dinamizmi daha karmaşık bir boyut kazanır. Şair burada, övgü şiirinin sınırlarını yergi şiiriyle karşıtlık içinde oluşturur. Şiir Hierōn'un zaferi vesilesiyle icra edilse de büyük bir kısmı Iksion'un anlatısı ve Arkhilokhos'a yapılan göndermelerle örülüdür. Pindaros'a göre övgünün doğası olumlu değerlerin yüceltilmesinde olduğu kadar hangi söylemlerden uzak durulması gerektiğini bilmekte de yatar. Özellikle 52–55. dizelerde şair kendisini doğrudan Arkhilokhos'un karşısında konumlandırır (Pind. *Pyth*. II. 52–55; Gören, 2015,101):

ἐμὲ δὲ χρεὼν
φεύγειν δάκος ἀδινὸν κακαγοριᾶν.
εἶδον γὰρ ἑκὰς ἐὼν τὰ πόλλ᾽ ἐν ἀμαχανίᾳ
ψογερὸν Ἀρχίλοχον βαρυλόγοις ἔχθεσιν
πιαινόμενον.

Bense kaçmalıyım
kem sözün şiddetli ısırıklarından.
Çünkü gördüm ki benden çok önceleri
sivri-dilli Arkhilokhos çaresizlik içinde beslenmişti

nefret yüklü ağır sözlerden

Bu pasajda övgünün dinamizmi, *psogos* ile *epainos* arasındaki mesafenin korunmasında belirir. Pindaros, Arkhilokhos'un dilini "nefretle beslenen" bir tür olarak gösterir ve kendi şiirinin bu yoldan uzak durduğunu söyler. Övgü burada olumlu söz üretmekten ibaret bir şey değildir, övgü yanlış sözden kaçınma stratejisini de gerektirir. Beauvais'nin (2013, 31-42) belirttiği gibi, *Pythia* II'nin en dikkat çekici yanı, zafer şiirinden beklenen geleneksel unsurları-yarışın yeri ve detaylarını- dışarıda bırakmasıdır. Bunun yerine şair, övgünün kozmik ve etik sınırlarını tartışmaya açar. Bu anomali, övgünün neyin söylenmesi gerektiği kadar neyin söylenmemesi gerektiğini de içerdiğini gösterir. Pindaros için *epainos*, zaferin kaydını tutmaktan öte; *hybris* ile tehdit edilen kozmik düzeni yeniden tesis eden bir eylemdir. Bu bağlamda Arkhilokhos, övgünün karşıt kutbunu temsil eder: övgüyü toplumsal bağları pekiştiren bir *kharis* döngüsü olarak görmek yerine, onu nefret ve bölünmeyle tüketen bir figürdür.

Aynı şiirin başından sonuna kadar işlenen Iksion anlatısı da övgünün bu işlevini açığa çıkarır. Iksion'un tanrılara karşı nankörlüğü, *charis* döngüsünün kesintiye uğraması olarak sunulur. Beauvais'nin işaret ettiği gibi, övgü burada bireysel bir şanı dile getirdiği gibi, ayrıca kozmik düzeni tehdit eden davranışlara karşı ahlaki bir uyarı işlevi de üstlenir. Şairin kendisini Arkhilokhos'tan ayırarak "kaçınmak" (*pheugein*) fiiliyle tanımlaması, övgünün dinamizmini doğrudan bir etik tercih haline getirir. Bu tercih övgüyü yergiden ayıran ince çizgide sürekli olarak yeniden icat edilir.

Nemea VII'de geçen ünlü pasaj, övgünün dinamizmini hem hakikat hem de toplumsal kodlama düzeyinde ortaya koyar (Pind.*Nem*. VII. 61–63; Gören,2015,179):

ξεῖνός εἰμι: σκοτεινὸν ἀπέχων ψόγον,
ὕδατος ὥτε ῥοὰς φίλον ἐς ἄνδρ᾽ ἄγων
κλέος ἐτήτυμον αἰνέσω: ποτίφορος δ᾽ ἀγαθοῖσι μισθὸς οὗτος.

Misafirim ben; ırak dururum meşum suçlamadan,
dostum olan adamı överim suyun akışı gibi
hakiki bir şan taşıyarak ona;

münasip bir ödüldür bu soylular için.

Burada *ksenos* kelimesi, şiirsel öznenin kendi konumunu tanımlayan güçlü bir ifadedir. Şair, kendini hem toplumla ilişkili hem de mesafeli bir figür olarak sunar; yabancılığı, sözün tarafsızlığını ve dolayısıyla hakikatini garanti eder. *Skoteinos psogos* (karanlık suçlama) karşısında *kleos etētumon* (hakiki şan), övgünün temel dinamiğini açığa çıkarır. Bu dinamizm, şairin kendi sesiyle birlikte icranın anlık bağlamında yeniden üretilir: her yeni icrada suyun akışı gibi yenilenen, taze bir hakikatin sözü.

Nagy'ın (1997, 110) tespit ettiği üzere Pindaros'un övgü anlayışı, *ep-ainos* kavramının etrafında döner. Nagy'a göre *ainos*, bir yandan "övgü" anlamına gelen bir formül, ama bir yandan da işlevsel bir söylem türüdür. *Ainos* belirli bir dinleyici topluluğu için kodlanmış, işaretli bir söylem biçimidir: bu söylemi çözümleyebilenler *sophoi* (bilgeler), bu söylemin ahlaki içeriğine uygun yaşayanlar *agathoi* (soylular), bu söylemi topluluk içinde paylaşanlar ise *philoi* (dostlar) olarak tanımlanır. Dolayısıyla övgünün dinamizmi içeriğin yanı sıra icra bağlamından da kaynaklanır: *ainos* her defasında belirli bir topluluğu hedef alır ve övgü bu hedef kitleye yönelik kodlu bir mesaj olarak işler.

Nagy'ın vurguladığı gibi, *epinikion*'daki övgü kendi kendisini tanımlayan bir eylemdir. Pindaros, *ainos*'u icra ederken hem topluluğu kurar hem de sınırlarını çizer: övgü "hak edenlere" (aînetá) yönelir, hak etmeyenler ise dışarıda bırakılır. Böylece övgü, daima ayrım yapan ve bu ayrımı her icrada yenileyen bir söylem olarak dinamiktir. Şairin "hakiki kleos" taşıdığını belirtmesi de bu bağlamda önemlidir: *kleos*, Homeros'un epik geleneğinde kahramanlık anlatılarının sürekliliğini ifade ederken, Pindaros'ta her yeni icrada üretilen ve toplulukta dolaşıma giren canlı bir söylemdir. *Kleos etētymon* ifadesi, övgünün hem geleneksel hem de her daim yeniden üretilen iki yönünü birleştirir.

Bu çerçevede övgünün dinamizminin arkasında etik tercih ya da hakikat iddiası yoktur sadece, övgü aynı zamanda sürekli bir karşılık ekonomisi içinde işler. Övgü, Pindaros'un kendi deyimiyle bir *apoina*, yani telafi ve armağan olarak işlev görür. Şairin sözü, emeğin ve başarının karşılığı olarak sunulur, ama bu karşılık maddi değil, manevi

bir nitelik taşır. Övgü şiiri, zahmete karşılık verilen sözsel bir armağandır; hem şairin topluluk içindeki rolünü hem de övülenin şanını sürekli yeniden üretir. Bu yönüyle övgü, bir "hediye–karşılık" döngüsüne dayanır: şair sözünü verir, muhatap şanı paylaşır, topluluk ise bu şanı aktararak şiirin işlevini sürdürür.

Pindaros'un *epinikia'*da *apoina* kavramı, övgünün dinamizmini açıklamak için anahtar bir işlev üstlenir. Şair epinikionu övgünün ötesine taşıyarak atletin çektiği zahmetlere karşılık bir mükâfat, adeta manevi bir bedel olarak sunar. Bu yaklaşım, övgünün sürekli yenilenen bir mübadele pratiği olarak işlediğini gösterir. Isthmia III'te yer alan pasaj bu anlayışı açıkça dile getirir (Pind.*Isthm.* III. 7–8; Gören,2015,206):

> εὐκλέων δ᾽ ἔργων ἄποινα χρὴ μὲν ὑμνῆσαι τὸν ἐσλόν,
> χρὴ δὲ κωμάζοντ᾽ ἀγαναῖς χαρίτεσσιν βαστάσαι.
> Şanlı işlerin mükâfatı olarak,
> kaside yazılmalı soylu bir yiğide,
> geçerken zafer alayı kucaklanmalı latif şarkıların lütfuyla.

Burada *apoina*, doğrudan "şanlı işlerin mükâfatı" olarak tanımlanır. Zaferin karşılığı, maddi bir ödül değil, şairin sunduğu şarkıdır. Bu şarkı atletin bireysel onurunu yücelttiği gibi, aynı zamanda zafer alayının coşkusunu da lütuf (*kharites*) ile taşır. Böylece *epinikion* hem bireysel hem de kolektif bir karşılık üretir; zaferin emeği şiirle kamusal alanda anlam kazanır. Isthmia VIII'in giriş dizeleri ise *apoina*'nın çok boyutlu işlevini ortaya koyar (Pind.*Isthm*. VIII. 1–6; Gören,2015, 222):

> Κλεάνδρῳ τις ἁλικίᾳ τε λύτρον
> εὔδοξον, ὦ νέοι, καμάτων
> πατρὸς ἀγλαὸν Τελεσάρχου παρὰ πρόθυρον ἰὼν ἀνεγειρέτω
> κῶμον, Ἰσθμιάδος τε νίκας ἄποινα, καὶ Νεμέᾳ
> ἀέθλων ὅτι κράτος ἐξεῦρε.
> Ey gençler, gidin biriniz, akranınız Kleandros uğruna
> mihnetlerinin şanlı bir mükâfatı olarak,
> varın babası Telesarkhos'un parıltılı kapılarına
> kaldırın ayak zafer alayını,

bir ödülü olarak Isthmia zaferinin
ve Nemea'daki galibiyetin.

Burada övgü, Kleandros'un bireysel zahmetlerinin ödülü (*apoina kamatōn*) olarak tanımlanırken aynı zamanda *demos*'un da kutlaması haline gelir. *Epinikion* birey için olduğu kadar topluluğun bütünü için de bir karşılıktır. Bu nedenle şiirin etkisi çok boyutludur: şair (*laudor*), atlet (*laudandus*) ve dinleyici (*demos*) üçgeninde, övgü herkes için bir "telafi" ve "ödül" işlevi görür. Aynı pasajın devamında Pindaros, büyük acıların ardından *Mousa*'yı çağırdığını ve tatlı bir şarkıyla dertlerin hafifleyeceğini belirtir (Pind.*Isthm*.VIII. 5-8; Gören, 2015,222):

τῶ καὶ ἐγώ, καίπερ ἀχ'νύμενος
θυμόν, αἰτέομαι χρυσέαν καλέσαι
Μοῖσαν. ἐκ μεγάλων δὲ πενθ<έω>ν λυθέντες
μήτ' ἐν ὀρφανίᾳ πέσωμεν στεφάνων,
μήτε κάδεα θερά-
πευε· παυσάμενοι δ' ἀπράκτων κακῶν
γλυκύ τι δαμωσόμεθα καὶ μετὰ πόνον·

Ben de yaparım bunu, matemli
olsam da yüreğimde, rica edildi benden altın Mousa'yı
çağırmam.Şimdi sağalarak büyük acılardan,
düşmeyelim çelenk yoksunluğuna,
ne de dert edesin
ıstıraplarını. Bırakalım artık bir kenara
baş edilmez belaları, mihnetin ardından da
mal edelim kamuya tatlı bir şarkı,

Epinikion'un burada bir katartik işlev üstlendiği aşikârdır. Şairin icra ettiği *melos* bir yandan atletin katlandığı *ponos*'un telafisi bir yandan da topluluğun müşterek *pathos*'unun da dönüştürülerek aşılmasıdır. *Apoina* kavramı, bu minvalde, bireysel bir ödül olmanın ötesine geçerek, *demos*'un ortak belleğinde acı ile sevincin diyalektik bir senteze ulaştığı kolektif bir tazmin mekanizması olarak tezahür eder. Böylece zafer şarkısı, yas (*penthos*) ile kutlama (*kōmos*) arasındaki eşikte konumlanan ve bu geçişi ritüelistik bir düzen içinde mümkün kılan kurucu bir söylem niteliği kazanır.

Isthmia VII'de ise şairin kendi sesiyle atletin deneyimini paylaşması dikkat çekicidir (Pind.*Isthm.*VII. 37–39; Gören, 2015,220):

> ἔτ'λαν δὲ πένθος οὐ φατόν· ἀλλὰ νῦν μοι
> Γαιάοχος εὐδίαν ὄπασσεν
> ἐκ χειμῶνος. ἀείσομαι χαίταν στεφάνοισιν ἁρ-
> μόζων. ὁ δ' ἀθανάτων μὴ θρασσέτω φθόνος,
>
> Dile gelmez onların çektiği ıstırap, ancak şimdi
>
> Gaiaokhos bahşetti bana güzelim bir hava
>
> fırtınanın akabinde. Sarıp çelengi saçlarımın arasına
>
> söylemeliyim şarkımı; girmesin araya
>
> ölümsüzlerin kıskançlığı.

Burada şair, doğrudan atlet gibi bir "çelenk"i paylaşır. Epinikion'un apoina işlevi sadece atletin değil şairin de dahil olduğu bir deneyime dönüşür. Şair, atletin zaferini şarkıyla ortaklaşa yaşar; sanki şarkı bir "mukabele hediyesi"dir. Bu paylaşım, övgünün dinamizminin en açık örneklerinden biridir: şair, söz aracılığıyla atletin zaferine dahil olur ve onu ölümsüzlük alanına taşır.

Sonuç olarak, arkaik Yunan şairi için yenilik, geleneğin dışında değil, tam da onun kalbinde, onunla diyalog, tartışma ve bazen de açık çatışma halinde filizlenir. Pindaros'un Nemea VIII'de formüle ettiği üzere, bu, doğası gereği riskli bir girişimdir. Nelson'ın "indexicality" kavramı, bu diyaloğun ve risk yönetiminin metinlerarası mekanizmalarını ortaya koyarak, yeniliğin kaynağının, geleneğin kendisinin bu dinamik, polemik ve çoğul okumalarında yattığını gösterir (Nelson, 2023).

3.1.1. Yeniliğin Gelenekle Bağı

Arkaik Yunan şiirinde yeniliğin gelenekle kurduğu diyalektik ilişki, en belirgin şekilde Pindaros'un epinikia'sında gözlemlenebilir. Şair, bir yandan Homerosçu destan geleneğini devralır, diğer yandan bu geleneğin otoritesini sorgulayarak yeni bir şiirsel hakikat alanı inşa eder. Bu bağlamda, Pindaros'un Homeros'a yönelttiği örtük ve açık

eleştiriler ile şairin birden fazla epinikionunda (Pind. *Nem.* IV; *Nem*. VII; *Nem*. VIII; *Isthm*. IV; *Isthm*. V; *Isthm*. VI; *Isthm*. VIII) merkezi bir tema olarak işlediği Aias mitosu üzerinden, onu "gölgede kalmış" bir kahraman olarak nasıl öne çıkardığı ve itibarını (*timē*) nasıl iade ettiği tartışılacaktır.

Pindaros'un poetikasının temel dayanaklarından biri, şarkının (*aoidē*) unutuluşa (*lēthē*) karşı en etkin araç olduğu düşüncesidir. Nemea VII'de bu düşünce, son derece çarpıcı bir imgeyle ifade bulur (Pind. *Nem.* VII.13-15; Gören, 2015,176):

> ταὶ μεγάλαι γὰρ ἀλκαὶ σκότον πολὺν ὕμνων ἔχοντι δεόμεναι:
> zira büyük yiğitlikler bile
> kalır koyu karanlıkta neşidelerden yoksun olunca

Bu dize, Pindaros'un neden Aias'ın hikayesine bu kadar sık döndüğünün de anahtarını sunar. Aias'ın alkē'si (yiğitlik, cesaret), **Odysseia**'da Odysseus lehine ikinci plana atılmış, adeta "şarkılardan yoksun bırakılarak" bir anlamda unutulmaya terk edilmiştir. Pindaros, işte bu haksız karanlığı dağıtmak, Aias'ın yiğitliğini yeniden "şarkılara kavuşturmak" istemektedir. Şiir, soylu işler (*erga kala*) için bir ayna (*esoptron*) işlevi görür ve bir tek onun aracılığıyla bu işler kalıcılık kazanır (Pind. *Nem.*VII.14; Gören,2015,176):

> ἔργοις δὲ καλοῖς ἔσοπτρον ἴσαμεν ἐνὶ σὺν τρόπῳ
> Sadece bir ayna biliyoruz soylu işler için, tek bir usul

Bu ayna, parlak yaşmaklı Hafıza Tanrıçası Mnemosyne'nin lütfuyla, "meşhur şarkıların sözlerinde" (*klytais epeōn aoidais*) tezahür eder. Pindaros'un epinikion şairi olarak misyonu, Aias'ın yiğitliğini ve soylu işlerini bu şiirsel aynada yeniden yansıtmak, böylece onu unutuluşun karanlığından (*skotos*) kurtarmaktır.

Pindaros'un geleneksel anlatılarla olan diyalektik ilişkisi, Nemea VII.20-30'da en belirgin şekilde ortaya çıkar. Şair, Odysseus'un hikâyesinin (*logos*), Homeros'un tatlı-dili (*haduepēs*) sayesinde, yaşadığı deneyimlerden (*patha*) daha büyük (*pleon*) bir üne kavuştuğunu ifade eder (Pind.*Nem.* VII.20-21; Gören, 2015,177):

ἐγὼ δὲ πλέον' ἔλπομαι
λόγον Ὀδυσσέος ἢ πάθαν
διὰ τὸν ἀδυεπῆ γενέσθ' Ὅμηρον·

…Umarım ki ben
ıstıraplarından daha büyük olmuştur
Odysseus'un övgülü öyküsü
tatlı-dilli Homeros sayesinde…

Ancak bu ifade, bir övgüden ziyade derin bir eleştirinin girişidir. Pindaros, Homeros'un yöntemini sorgular (Pind.*Nem.* VII.22-23; Gören, 2015,177):

ἐπεὶ ψεύδεσί οἱ ποτανᾷ <τε> μαχανᾷ
σεμνὸν ἔπεστί τι· σοφία
δὲ κλέπτει παράγοισα μύθοις.
aldatmacaları ve yükseklerde süzülen ustalığıyla
dayar sırtını kutsala; onun mahareti aldatır ayartıcı öykülerle.

Burada Pindaros, Homeros'un söyleminin retorik cazibesini (*hadyepēs*) kabul etmekle birlikte, bu cazibenin ardında *pseudea* (yalanlar) ve *machana* (hileler) olduğunu ima eder. Freeman (1939,148) bu dizeleri "Homeros'a doğrudan bir saldırı" olarak nitelendirse de, daha nüanslı bir yaklaşım, Pindaros'un burada bir "örtük eleştiri" (*implicit criticism*) yaptığını kabul etmeyi gerektirir (Gören,2008,92). Pindaros'un hedefi, Homeros'un *sophia*'sının ürünü olan ve *mythoi* olarak adlandırdığı, hakikati çarpıtan anlatılardır. Bu mythos,çoğu insanın kalbini kör(*typhlon*) eder (Pind. *Nem*. VII.24-27; Gören, 2015,177):

τυφλὸν δ' ἔχει
ἦτορ ὅμιλος ἀνδρῶν ὁ πλεῖστος. εἰ γὰρ ἦν
ἓ τὰν ἀλάθειαν ἰδέμεν, οὔ κεν ὅπλων χολωθείς
ὁ καρτερὸς Αἴας ἔπαξε διὰ φρενῶν
λευρὸν ξίφος·

…Kördür kalpleri adamların büyük çoğunluğunun.

Görebilmiş olsalardı hakikati, zorlu Aias

silahlara öfkelenip saplamazdı yalın kılıcı

döşüne…

Buradaki eleştiri, salt bir Homeros eleştirisinden öte, *mythos* ile *alētheia*, Panhellenik epik gelenek ile yerel/şiirsel hakikat arasındaki gerilimi yansıtır (Nagy, 1990, 309). Pindaros, Aias'ın trajedisinin kaynağını, **Odysseia**'da yüceltilen "dümeni bol" (*polytropos*) Odysseus'un *mythos*'unun yarattığı kolektif körlüğe bağlar.

Pindaros, Homeros'un **Odysseia**'da merkeze aldığı kahramanın aksine, "dilsiz ama yüreği cesur" (ἤ τιν' ἄγλωσσον μέν, ἦτορ δ' ἄλκιμον, Pind. *Nem*. VIII.25) olarak tarif ettiği, savaşçı erdemleri (*aretē*) ile öne çıkan, ancak haksızlığa uğrayarak trajik bir sonla hayatına son veren Aias'ın temsil ettiği değerleri öne çıkarır. Nemea VIII'de onun trajedisi, Danaolar'ın gizli oylama (*kryphiaisi en psaphois*) ile Odysseus'u tercih etmesi ve Aias'ı "altın silahlarından" (*khryseōn... hoplōn*) yoksun bırakmasına bağlanır (Pind. *Nem*. VIII.26-28; Gören, 2015,182):

κρυφίαισι γὰρ ἐν ψάφοις Ὀδυσσῆ Δαναοὶ θεράπευσαν:
χρυσέων δ' Αἴας στερηθεὶς ὅπλων φόνῳ πάλαισεν.
Çünkü gizli oylamayla
kulak verdiler Odysseus'a Danaolar, Aias
güreşe tutuşmuşken ölümle,
soyulmuştu altın silahları.

Isthmia IV.35-42'de ise Pindaros, poetik stratejisinin merkezine dinleyici kitlesinin kolektif bilgisini (*audience knowledge*) yerleştirir. ἴστε μὰν Αἴαντος ἀλκὰν φοίνιον ("elbette bilirsin Aias'ın kana bulanmış kudretini"; Gören, 2015,208) ifadesiyle başlayarak, dinleyicisinin epik gelenekten aşina olduğu bir olayı (*fabula*) doğrudan işaret eder (Nelson, 2023, 235). Nelson'ın vurguladığı üzere, lirik şairler nadiren dinleyicinin hafızasına bu şekilde doğrudan atıfta bulunur; bu hamle, şair ile dinleyici arasında mitik geçmişe dair paylaşılan bir kavrayış zemininde doğrudan bir diyalog ve etkileşim kanalı açar (2023, 234). Bu ortak bilgi çağrısı, Aias'ın intiharını tüm Yunanlılar için bir leke

(*momphan*) olarak sunan şu dizelerle devam eder (Pind. *Isthm*. IV.35b-36; Gören,2015,208):

τὰν ὀψίᾳ

ἐν νυκτὶ ταμὼν περὶ ᾧ φασγάνῳ μομφὰν ἔχει

παίδεσσιν Ἑλλάνων ὅσοι Τροίανδ' ἔβαν.

…deşildi geceleyin

kendi kılıcının üzerine düşerek, suçlu çıkardı

Troia'ya giden Hellen'lerin bütün çocuklarını.

Burada Odysseus'un rolü belirsiz bırakılarak, suç kolektif bir karara ve dolayısıyla dinleyici kitlesinin de dahil olduğu daha geniş bir Yunan toplumsal hafızasına yöneltilir (Boeke, 2007, 122). Nelson'ın (2023, 235) işaret ettiği gibi, Pindaros'un buradaki ἴστε ("biliyorsun") vurgusu, Homeros'un da sıklıkla başvurduğu bütün topluluğun bilgisine hitap etme geleneğini anımsatır, ancak Pindaros'ta bu çağrı, ikinci çoğul şahıs fiiliyle daha da kişisel ve doğrudan hale gelir.

Ancak Pindaros'a göre şiir, bu haksızlığı telafi etme gücüne sahiptir. Homeros bile, Pindaros'un eleştirilerine rağmen, nihayetinde Aias'ın itibarını *di' anthrōpōn* (insanlar arasında) onarmıştır (Pind. *Isthm*. IV.55-57; Gören, 2015,209):

ἀλλ' Ὅμηρός τοι τετίμακεν δι' ἀνθρώπων, ὃς αὐτοῦ

πᾶσαν ὀρθώσαις ἀρετὰν κατὰ ῥάβδον ἔφ'ρασεν

θεσπεσίων ἐπέων λοιποῖς ἀθύρειν.

Fakat Homeros şüphesiz onurlandırdı

onu insanlar arasında, dosdoğru anlattı o

onun bütün meziyetini ve dillendirdi değneğine göre,

tanrısal sözleri zevk alsın diye gelecek nesiller.

Bu pasaj, Pindaros'un şiir anlayışının özünü oluşturur. İyi söylenmiş (*eu eipēi ti*) bir söz (*logos*), ölümsüz bir sesle (*athanaton phōnaen*) ilerler ve soylu işlerin ışığı (*aktis kalōn asbestos aiei*), meyve yüklü toprakların ve denizin ötesine geçer (Pind. *Isthm*. IV.40-42; Eisenfeld, 2022, 51). Homeros, Aias için bunu başarmıştır; Pindaros da aynı şeyi, içinde bulunduğu *epinikion*'un muhatabı olan Melissos ve onun ailesi için yapmayı taahhüt eder (Pind.*Isthm*.IV.21-22; Gören,2015,208):

τῷδε πὰρ γενεᾷ θαυμαστὸν ὄνυμ' ἄγει μὰν παλαιὰν εὐκλέων ἔργων.
…bahşederek o şaşılası neşideyi soylarına kalkar yatağından şanlı işlerin kadim namı

Pindaros'un geleneği yeniden yorumlama stratejisi, sadece eleştirel bir okumayla sınırlı değildir; aynı zamanda mitosa yeni ve yerel anlamlar katmakla da ilgilidir. Isthmia VI'da Aias'ın doğum hikâyesi anlatılır. Herakles, Telamon'un evindeki bir ziyafette, doğacak çocuk için Zeus'a dua eder. Duasında, çocuğun Nemea aslanının postu gibi dirençli (*arēkton phyan*) bir bedene ve buna uygun bir yüreğe (*thymos*) sahip olmasını diler (Pind. *Isthm*. VI.47-49; Gören, 2015,216):

τὸν μὲν ἄρρηκτον φυάν, ὥστιερ τόδε δέρμα ...
θυμὸς δ' ἐπέσθω.
dirençli bir bedeni olsun
beni şimdi sarıp sarmalayan hayvan postu içindeki gibi ...
ve bir de bunan uyacak bir yüreği

Zeus, bu duayı devasa bir kartal (*arkhon oiōnōn megan aieton*) göndererek olumlu yanıtlar. Bir bilici, Telamon'a çocuğun adını, "görünen kuşun" (*ornikhos phanentos*) adından hareketle "Gücü-yaygın Aias" (*εὐρυβίαν Αἴαντα,)* koymasını söyler (Pind. *Isthm*. VI.52-54; Gören, 2015,216).

Bu anlatı, birkaç açıdan önemlidir. İlk olarak, Aias'ın adının doğrudan bir tanrısal işaret (*sēma*) olan kartaldan alınması, onun kahramanlık *aretē*'sinin tanrısal onayını ve

meşruiyetini vurgular. İkinci olarak "baba adının merkeziliği" ilkesinin bir yansımasıdır: Aias'ın kimliği, tanrısal bir kaynaktan gelerek hem yerel (Aigina/Aiakidai) hem de Panhellenik bir kökene oturtulur. Üçüncüsü, bu mitos Pindaros'un *Nemea* VII'de eleştirdiği Homeros'un *mythos*'una karşı, kendi *alētheia*'sını, yani Aias'ın trajik intiharından ziyade tanrısal takdiri ve gücünü öne çıkaran alternatif bir hakikat anlatısı sunar. Bu durum, Aias'ı bir kurban olmaktan çıkarıp, başlangıcından itibaren kaderi tanrılar tarafından takdir edilmiş seçkin bir kahraman yapar.

Pindaros'un Aias fragmanları ve Homeros yorumu, onun "yeniliğin gelenekle bağı"nı nasıl kurduğuna dair net bir tablo sunar. Pindaros için gelenek, özellikle de Homeros'un Panhellenik epik geleneği, mutlak bir otorite değildir. Aksine, bu gelenek içerdiği *pseudea* ve *mythos* nedeniyle eleştirel bir okumaya tabi tutulması gereken, hatta yer yer düzeltilmesi (*orthōsais*) gereken bir ham malzemedir.

Pindaros'un yeniliği, bu geleneksel malzemeyi alıp onu yeni bir bağlamda-bir epinikion bağlamında- yeniden yorumlaması ve ona yeni bir işlev yüklemesidir. Bu işlev alētheia'yı ortaya çıkarmak, haksızlığa uğramış kahramanların itibarını (*timē*) iade etmek ve nihayetinde, ölümlü insanların soylu işlerini (*erga kala*) ölümsüz bir *kleos*'a dönüştürmektir. *Nemea* VII'deki eleştiri, *Isthmia* IV'teki telafi ve *Isthmia* VI'daki alternatif köken anlatısı, Pindaros'un aynı geleneksel figürü (Aias) farklı poetik ihtiyaçlar doğrultusunda nasıl yeniden şekillendirdiğini gösterir.

Aias, Pindaros'un epinikia'sında, Homeros geleneğinin gölgesinde kalmış, haksızlığa uğramış ancak şiirin gücü sayesinde itibarı iade edilmiş bir kahraman olarak yaşamaya devam eder. Onun hikayesi, Pindaros'un kendi şiirinin gücünü ilan etmesi için bir fırsattır: Eğer şarkılar söylenmezse, en büyük yiğitlikler bile karanlığa gömülür; ama iyi söylenmiş bir söz, en trajik kaderi bile ölümsüz bir ışığa dönüştürebilir. Pindaros, işte bu inançla, geleneğin içinden konuşarak onu dönüştürür ve Aias'ın *kleos*'unu, kendi çağdaşlarının başarılarını ölümsüzleştirecek yeni bir şan anlayışının temeli yapar.

3.1.2. Yeniliğin Biçimleri: Nazire Örneği

Bu kısımda, özellikle Sappho'nun *fr.* 130'da ölümsüzleştirdiği "tatlı-acı" (γλυκύπικρον) Eros imgesinin, Anakreon, Ibykos, Mimnermos, Arkhilokhos ve Alkman gibi diğer arkaik şairler tarafından nasıl farklı biçimlerde ele alındığı incelenecek; ardından bu temanın Hellenistik epigram ve Roma şiirindeki (özellikle Catullus'ta) yankıları gösterilecektir. Bu karşılaştırmalı okuma, arkaik şiirdeki yeniliğin, tematik süreklilik içindeki biçimsel ve duygusal çeşitlilikten doğduğunu ve bu geleneğin antik dünyanın edebi hayal gücünü nasıl şekillendirdiğini ortaya koyacaktır.

Arkaik Yunan lirik şiirinde Eros teması, icra bağlamı ve üslup farklılıklarına rağmen ortak bir imge repertuarıyla sürekli yeniden üretim mantığı içinde dolaşıma girer. Bu dolaşım basit bir taklit değil, geleneğin kendi içinden gelişen bir nazire ekonomisidir. Eros, Calame'ın yaklaşımında salt ferdi bir duygu durumu değil; bilakis *khoros* ve *symposion* bağlamında kolektif bir karakter kazanan, tekrara dayalı edimsel bir deneyimdir. Bu nedenle şairler arası yankılanma, aynı temanın farklı bağlamlarda yeniden kurulması anlamına gelir (Calame, 1999, 45). Bu çerçevede Sappho'nun *fr*. 130'daki formülasyonu, hem epik ve kosmogonik gelenekteki öncüllerine (Homeros, Hesiodos) hem de çağdaş ve daha sonraki lirik-elegeia söyleyişlere yön veren bir odak noktası işlevi görür; söz konusu dizeler, Eros'un tatlı-acı ve çözücü doğasını, filolojik gelenekte kalıplaşmış sıfatlarla (*γλυκύπικρον, λυσιμέλης, ἀμάχανον*) yoğun ve özlü bir şekilde sabitlemektedir (Sapph.*fr*.130; Gören,2018,231):

> ῎Ερος δηῦτέ μ' ὸ λυσιμέλης δόνει,
> γλυκύπικρον ἀμάχανον ὄρπετον
>
> Dizlerimin-bağını-çözen Eros bir kez daha türetiyor beni,
> acı-tatlı, karşı-koyulmaz, ürpertici.

Bu iki dize, δηῦτε (tekrar), λυσιμέλης (fizyolojik çözülme), γλυκύπικρον (paradoksal tatlı-acı) ve ἀμάχανον ὄρπετον (direnilemez kudret) unsurlarını bir araya getirir. Calame, γλυκύπικρον bileşiğinin yarattığı gerilimi, epik şiirdeki sevgi-nefret

karşıtlığının lirik bağlamda yoğunlaştırılmış bir biçimi olarak yorumlar: **Ilias**'ta Helen'in Aphrodite'ye yönelttiği sözler "μή μ' ἔρεθε… τῶς δέ σ' ἀπεχθήρω ὡς νῦν ἔκπαγλ' ἐφίλησα" (Kışkırtma beni, insafsız kadın, meğer ki hiddetlenip terk etmeyeyim seni, / şimdi hunharca sevdiğim gibi nefret etmeyeyim senden: Hom. Il. 3.414–415; Gören, 2024,136) aynı kişide sevgi ve nefretin birleştiği bir sahne sunar (1999, 92). Homeros'taki ifade, epik anlatının karşıtlık düzeninde işlenirken, Sappho'da bu karşıtlık aynı anda hissedilen bir bileşim olarak yoğunlaşır. Hesiodos'ta ise (Hes. *Theog.* 120–122) Kaos'tan sonra doğan Eros, kosmogonik bir ilke olarak evrende yaratıcı ve çözücü gücün kaynağıdır; bu konum, Sappho'daki λυσιμέλης etkisine geniş bir arka plan sağlar (Calame, 1999, 115).

Sappho bu minimalist ancak son derece güçlü dizelerde, Eros deneyimini dört boyutuyla sabitler: 1) Tekrarlayan doğası (δηῦτε, dēute: "bir kez daha"), 2) Fizyolojik etkisi (λυσιμέλης, lysimelēs: "uzuv-çözücü"), 3) Duygusal paradoksu (γλυκύπικρον, glykypikron: "tatlı-acı") ve 4) Direnilemez gücü (ἀμάχανον ὄρπετον, *amachanon orpeton*: "karşı konulmaz yaratık"). Carson'a göre, "tatlı-acı" sıfatının sıralaması önemlidir; Sappho, daha az şaşırtıcı olan "tatlı"yı öne alarak vurguyu "acı"nın beklenmedik ve sorunlu doğasına kaydırır (1986,18). Eros, arzunun hazzından ziyade, istilacı, dışsal ve düşmanca bir güç olarak betimlenir.

Sappho'nun bu paradoksal deneyimi fizyolojik bir çöküşle resmettiği *fr*. 31, bu temanın bir diğer şaheseridir. Şair, sevdiği kişi karşısında yaşadığı yoğun fiziksel reaksiyonları (dilinin tutulması, kulaklarının uğuldaması, titreme, terleme, solgunluk) tasvir ederek, Eros'u bir tür nörolojik ve duygusal parçalanma anı olarak kayda geçirir. Carson, bu şiirin bir "kıskançlık" şiirinden ziyade, "arzunun kendisini inşa etme eylemindeki aşığın zihni"ne dair bir inceleme olduğunu savunur (1986,32). Sahne, üç kişilik bir geometrik şekil (üçgen) üzerine kuruludur, ancak odak noktası dış ilişkiler değil, bu algının Sappho'nun kendi zihninde ve bedeninde yarattığı içsel yıkımdır.

Anakreon, Eros temasını Sappho'nun derin, kişisel ve yıkıcı tonundan daha hafif, bazen daha ironik, ancak en az onun kadar etkili bir şekilde işler. Onun Eros'u sıklıkla oyun oynayan, şakacı bir çocuk veya genç bir avcı olarak karşımıza çıkar (Anacr. *fr.* 358 PMG; Gören, 2018,268):

> Σφαίρηι δηῦτέ με πορφυρῆι
> βάλλων χρυσοκόμης Ἔρως
> νήνι ποικιλοσαμβάλωι
> συμπαίζειν προκαλείται·
>
> Bir kez daha altın-perçemli Eros,
> vurur beni erguvani topuyla,
> çağırır beni rengarenk-sandaletli nedimeyle
> birlikte oynamaya

Burada Eros'un tekrarlayan saldırısı (δηῦτε, dēute), Sappho'daki gibi içsel bir çöküşe değil, dışsal, neredeyse sokak oyunu gibi bir sahneye işaret eder. Ancak Anakreon da Eros'un acımasız ve direnilemez yönünü vurgulamaktan geri durmaz (Anacr. *fr.* 413 PMG; Gören,2018,274):

> μεγάλωι δηᾶτέ μ' Ἔρος ἔκοψεν ὥστε χαλκεὺς
> πελέκει, χειμερίηι δ' ἔλουσεν ἐν χαράδρηι.
>
> Eros yeniden bir demirci gibi vurdu koca baltasını,
> ıslattı beni fırtınalı dağ esintisiyle.

Buradaki metaforlar (demirci, balta, dağ esintisi) Eros'u son derece şiddetli ve acımasız bir fiziksel güç olarak resmeder. Şair, Sappho'nun içsel parçalanmasını, dışsal bir şiddet eylemi olarak yeniden yorumlar. Anakreon aynı zamanda Eros'un yarattığı zihinsel ikilemi de en öz şekilde ifade eder (Anacr. *fr.* 428 PMG; Gören,2018,276):

> ἐρέω τε δηϋτε κούκ ἐρέω
> καὶ μαίνομαι κού μαίνομαι.

Bir seviyorum bir sevmiyorum,

kimileyin divaneyim, kimileyin eser yok divanelikten.

Bu içsel bölünme ve kararsızlık hali, daha sonra Catullus'un "Odi et amo" (Nefret ediyorum ve seviyorum) dizesiyle Latin şiirindeki en ünlü ifadelerinde karşılığını bulacaktır. Anakreon, böylece, Sappho'nun derin psikolojik içgörüsünü, daha nükteli ve epigramatik bir forma dönüştürür.

Ibykos'un Eros'u ise hem Sappho'nun yoğunluğuna hem de Anakreon'un şiddetine sahiptir, ancak onunkine daha karanlık, doğaüstü ve mitolojik bir ton hakimdir. Eros, bir avcıdan ziyade, fırtına tanrılarına benzeyen ezici bir güçtür (Ibyc. *fr*. 286 PMG; Gören, 2018,213).

... ἐμοὶ δ' ἔρος
οὐδεμίαν κατάκοπος ὥραν...
... ὑπό στεροπάς φλέγων
θρηίκιος Βορέας
ἄισσων παρά Κύπριδος ἀζαλέαις μανίαισιν ἐρεμνὸς ἀθαμβὴς
ἐγκρατέως πεδόθεν φυλάσσει
ἠμετέρας φρένας

...oysa aşk benim için hiçbir mevsim dur durak bilmez.

şimşekler altında alevlenen/Thrakialı Boreas gibidir,

sürer gelir Kıbrıs'ın yanından yakıp

kavuran çılgınlıklar gibi, zifiri ve de utanmaz,

köklerinden sarsar sahip olarak

benim yüreğime.

Ibykos, Eros'u Sappho'nun *glykypikron* paradoksunu doğrudan tekrarlamak yerine, onu doğanın karşıt güçleriyle (Boreas'ın soğuk fırtınası ile Kypris'in yakıcı çılgınlıkları) ilişkilendirerek yeniden yaratır. Bu, Eros'u mevsimlerin ötesinde, sürekli ve

amansız bir güç olarak konumlandırır. Bir başka fragmanda (*fr*. 28), Eros onu Kypris'in "sınırsız ağına" atan, onu "kara göz kapaklarının altından eriterek bakan" bir avcı olarak tasvir edilir. Ibykos, böylece, Eros imgesine mitolojik bir derinlik ve kozmik bir ölçek kazandırır.

Mimnermos, Eros temasını zaman ve ölüm temalarıyla iç içe geçirerek farklı bir boyut kazandırır. Onun için Eros, gençliğin (ἥβη, hēbē) çiçek açtığı, haz dolu ancak trajik bir şekilde kısa ömürlü olan bir dönemle özdeşleşir. Eros'un "tatlılığı", gençlik ve hazla; "acısı" ise bu güzel dönemin geçiciliği ve onu takip eden ihtiyarlığın ıstırabıyla ilişkilidir (Mimnermos *fr*. 1 W; Gören,2018,153).

> τίς δὲ βίος, τί δὲ τερπνὸν ἀτερ χρυσῆς Ἀφροδίτης;
> τεθναίην ὅτε μοι μηκέτι ταῦτα μέλοι...
>
> Yaşam nedir ki, olmasa altın Aphrodite nedir sevinci?
> Ölür müyüm yoksa artık umursamasam

Mimnermos için Aphrodite/Eros olmadan bir hayat yaşanmaya değmez. Onun "tatlı-acı" vurgusu, anın hazzı ile bu hazzın yok olacağı bilgisinin verdiği hüzün (veya acı) arasındaki gerilimdedir. Fr. 5'te ise, gençliğin "nadide" (τιμήεσσα, timēessa) ancak "rüya gibi kısa ömürlü" (ὀλιγοχρόνιος... ὥσπερ ὄναρ, oligochronios... hōsper onar) olduğunu, üzerinde ise "çirkin ve ıstıraplı ihtiyarlığın" (ἀργαλέον καὶ ἄμορφον γῆρας, argaleon kai amorphon gēras) asılı durduğunu yazar. Böylece Mimnermos, Eros deneyimini bireysel bir andan, insanın varoluşsal durumuna uzanan felsefi bir yoruma dönüştürür. Öyle ki Mimnermos'un Eros ve gençlik üzerine yazdıkları, onu antik dünyada âdeta bir "aşk ve haz şairi" ikonu haline getirmiştir. Bu ünü, daha sonraki dönem şairleri tarafından yapılan atıflarda açıkça görülür. Hellenistik dönem şairi Poseidippus, bir symposium sahnesini tasvir ettiği bir epigramında, içki kadehinin farklı şairlerin eserlerinden alınmış metaforik "kepçelerle" (yani, onların tematik etkileriyle) doldurulmasını ister. Bu şiirsel ziyafette Mimnermos'a merkezi bir rol biçer (Poseidippus, Anth. Pal. 12.168):

> Ναννοῦς καὶ Λύδης ἐπίχει δύο, καὶ φιλεράστου
> Μιμνέρμου, καὶ τοῦ σώφρονος Ἀντιμάχου...
>
> İki kepçe Nanno ve Lyda'dan [Mimnermos'un sevgilileri],
> bir kepçe aşığın dostu Mimnermos'tan, bir kepçe de sağduyulu Antimakhos'tan dök...

Bu dizeler, Mimnermos'un (φιλέραστος, *philerastos*: "aşık olmaya meyilli, aşıkların dostu") isminin, sevgilileri Nanno ve Lyda ile anılması, onun antik edebi hafızadaki yerini net bir şekilde ortaya koyar: O, aşkın ve haz dolu gençliğin şairidir. Romalı *elegeia* şair Propertius ise, bir aşk şiirinin değeri üzerine düşünürken, Mimnermos'u hiç tereddüt etmeden Homeros'un önüne koyar (Propert. Elg. 1.9.9-11):

> plus in amore valet Mimnermi versus Homero;
> carmina mansuetus lenia quaerit Amor.
>
> Aşkta Mimnermos'un dizeleri Homeros'tan daha geçerlidir;
> yumuşak huylu Aşk, yatıştırıcı şarkılar arar.

Bu son derece çarpıcı bir iddiadır. Propertius için, destansı kahramanlıkların şairi Homeros, aşkın kişisel ve içsel dünyasını anlatmak söz konusu olduğunda, yalnızca "gençliğin çiçeğinden" bahseden Mimnermos'un yanında sönük kalmaktadır. Diğer arkaik şairler de Eros'un yıkıcı/çözücü gücünü vurgulayan benzer imgeler kullanırlar (Archil. *fr*. 196 West; Gören,2018,109).

> ἀλλὰ μ' ὁ λυσιμελὴς ὀπαῖρε δάμναται πόθος.
>
> Ah dostum, dizimin-bağını-çözen tutku vurdu ağzıma gemi.

Arkhilokhos, Sappho'nun *lysimelēs* sıfatını aynen alır, ancak eylemi *damnatai* ("ezmek, boyun eğdirmek") fiiliyle ifade ederek, onu daha da şiddetli bir askeri veya atletik mücadele alanına taşır. Carson bu dizenin, Eros'u bir "epik savaş alanındaki bir düşman" gibi betimlediğini belirtir (1986,18).

Alkman ise hem Sappho'nun hem de Arkhilokhos'un diline yakın durur (Alc. *fr*. 59a PMG; Gören, 2018,196):

> Ἔρος με δηῦτε Κύπριδος ἔκατι
> γλυκὺς κατείβων καρδίαν ἰαίνει.
>
> Kypris'in sayesinde Eros bir kez daha,
> coşturdu kalbimi erim erim eriterek.

Burada da "yine" (δηῦτε) vurgusu, lysimelēs yerine kalbi "ısıtan/eriten" (ἰαίνει, iainei) bir Eros imgesi ve "tatlı" (γλυκύς, glykys) sıfatı görülür. Alkman, Eros'un yıkıcı gücünden ziyade, onun sıcak ve nüfuz edici etkisine odaklanarak temayı farklı bir nüansla işler.

Arkaik şairlerin bu ortak temayı işleme biçimleri, sonraki kuşaklar için birer model oluşturmuş, onlar da kendi nazirelerini yazmışlardır. Hellenistik dönemde, Yunan Antolojisi'ndeki pek çok epigram, *glykypikron* paradoksunu küçük ve keskin formatta işlemiştir. Örneğin Nikarkhos, bu paradoksu neredeyse mantıksal bir bulmaca haline getirir (Nikarkhos, Anth. Pal. 11.252):

> Εἴ με φιλεῖς, μισεῖς με· καὶ εἰ μισεῖς, σὺ φιλεῖς με·
> εἰ δέ με μὴ μισεῖς, φίλτατε, μή με φίλει.
>
> Beni seviyorsan, benden nefret ediyorsun; ve eğer benden nefret ediyorsan,
> beni seviyorsun. Ama eğer benden nefret etmiyorsan, sevgili, beni sevme.

Ancak bu geleneğin en ünlü ve en etkili yankısı, hiç şüphesiz, Romalı şair Catullus'ta görülür. Anakreon'un fr. 428'deki ("Bir seviyorum, bir sevmiyorum...") zihinsel bölünme temasını alıp, onu Latincenin en yoğun, en acılı ve en öz ifadelerinden birine dönüştürür (Catull. *fr*. 85):

> Odi et amo. Quare id faciam, fortasse requiris?
> nescio, sed fieri sentio et excrucior.
>
> Nefret ediyorum ve seviyorum. Bunu neden yaptığımı soruyorsun belki?

Bilmiyorum, ama öyle olduğunu hissediyorum ve işkence çekiyorum.

Catullus burada, Anakreon'un nükteli ikilemini, derin bir varoluşsal ıstırap seviyesine taşır. "Nefret" (odi) ve "sevmek" (amo) fiilleriyle Sappho'nun *glukupikron*'unun Latincedeki karşılığını verir. "Bilmiyorum" (nescio) itirafı, arkaik şairlerin fizyolojik betimlemeleriyle ifade ettikleri kontrol edilemeyen, akıl dışı gücü özetler. Son sözü "işkence çekiyorum" (excrucior) ise, bu paradoksun nihai bedelini ortaya koyar. Catullus, böylece, Yunan lirik geleneğinin naziresini yaparak onu Roma bağlamında yeniden canlandırır ve ölümsüzleştirir.

Arkaik Yunan lirik şairleri, Eros'u betimlemek için paylaşılan bir dil ve imge dağarcığı kullanmışlardır: *lysimelēs* (uzuv-çözücü), *glykypikron* (tatlı-acı), *amachanon* (direnilemez), *dēute* (yine), ve fiziksel/zihinsel parçalanma temaları bu ortak dilin temel taşlarıdır. Ancak her şair, bu ortak malzemeyi kendi sanatsal kaygıları, müzikal tercihleri ve felsefi bakış açıları doğrultusunda yeniden şekillendirerek özgün bir yorum ortaya koymuştur.

Sappho, deneyimin içsel, psikosomatik ve derinden kişisel boyutunu vurgulayarak bir paradoksun şairi olur. Anakreon, aynı temayı daha dışsal, bazen oyunbaz, bazen şiddet dolu, bazen de ironik bir tonda işleyerek onu gündelik ve sosyal bir bağlama taşır. Ibykos, Eros'u kozmik ve mitolojik bir güce dönüştürerek ona epik bir ölçek kazandırır. Mimnermos ise Eros'u kaçınılmaz olan zaman ve ölüm ile ilişkilendirerek onu varoluşsal bir sorgulamanın merkezine yerleştirir. Arkhilokhos ve Alkman ise ortak imgeleri alarak onlara kendi vurgularını katarlar.

Dolayısıyla, arkaik şiirdeki yenilik, tamamen yeni temalar icat etmekten ziyade, geleneksel ve kolektif bir temayı (Eros), her şairin kendi benzersiz sesi ve biçimiyle (nazire ile) yeniden yaratmasında yatar. Sappho'nun *fr*. 130'daki *glykypikron* Eros'u, bu ortak dilin merkezinde duran bir kıvılcımdır. Diğer arkaik şairler, bu kıvılcımdan kendi ateşlerini yakmış; Hellenistik epigramcılar ve nihayetinde Catullus gibi Romalı şairler ise

bu ateşi alıp kendi meşalelerini yakarak, arkaik lirik şiirin *glykypikron* mirasının antik dünyanın sonuna kadar canlı kalmasını sağlamışlardır.

3.1.3. Yeniliğin Dünyeviliği

MÖ 8. yüzyıldan itibaren Yunan dünyasında yaşanan ekonomik, sosyal ve siyasal dönüşüm, geleneksel değerler sistemini derinden sarsmış ve yeni bir dünyevi etiğin temellerini atmıştır. Kolonizasyon hareketleri, ticaretin yaygınlaşması ve sikkenin ortaya çıkışıyla birlikte servetin tanımı ve dağılımı değişirken, zanaatkârlar ve tüccarlardan oluşan yeni bir sınıf yükselişe geçmiştir. Bu değişim, Homerosçu kahramanlık ideallerini ve aristokratik değerleri sorgulayan; pratiklik, bireyin toplumsal beklentilerin ötesine geçen kişisel tavrını ve hayatta kalma içgüdüsünü ön plana çıkaran yeni bir düşünce iklimini doğurmuştur. Bu bölümde, Arkhilokhos'un fragmanları üzerinden yeni dünyevi etiğin izleri sürülecek ve adalet kavramının *dikē*'den *eunomia*'ya evrilerek nasıl kurumsal bir temele kavuştuğu, dönemin şairlerinin dizeleri ışığında incelenecektir.

MÖ 8. yüzyıl, Yunan dünyasında hem sosyo-ekonomik hem de politik-düşünsel açıdan köklü bir dönüşümün başlangıcına işaret eder. Starr'ın (2006, s. 418) vurguladığı üzere, bu dönemde Homerosçu aristokratik değerler ve yaşam biçimi bilinçli bir şekilde inşa edilirken, toplumun alt katmanlarında köleliğin yaygınlaşması ve servet temelli bir kutuplaşmanın derinleşmesi gözlemlenir. Mykenai krallıklarının (*wanaks/basileus*) merkeziyetçi yapısından farklı olarak, MÖ sekizinci yüzyıldan itibaren Yunan toplumunda servetin ve bireysel mülkiyetin önemi artmış, toplumsal sınıflar arasındaki sınırlar belirginleşmiştir (Glotz, 1987, 9 et al.).

Homeros destanlarında dahi servet (*ploutos*) ile erdem (*aretē*) ve şeref (*kydos*) arasında kurulan bağ (Hom. Il. V.9; Hes. *Op.* 313), aristokratik ideolojinin temelini oluşturur. Ancak, kolonizasyon hareketleri, deniz aşırı ticaret ve sikkenin yaygınlaşması gibi faktörler, geleneksel toprak ve tarım temelli servet anlayışını dönüştürmüştür. Bu ekonomik gelişmeler, zanaatkârlar (*dēmiourgoi*) ve tüccarlardan oluşan yeni bir zengin

sınıfın yükselişine zemin hazırlamış, bu da aristokratik değerler sistemini derinden sarsmıştır (Murray, 1967, 90; Kurke, 1997, 122).

Bu yeni ekonomik düzende, polis mekanizması güçlenirken, kahramancı toplumun dini ve siyasi otoriteleri geri plana itilmiştir. Özellikle MÖ yedinci ve altıncı yüzyıllarda, Akdeniz'deki ticari faaliyetler ve Fenikelilerle olan kültürel etkileşim, Yunan aristokratlarının geleneksel yaşam tarzını (*ēthos*) ve etik değerlerini dönüştürmüştür. Strabon'un (VII. 3.7) da işaret ettiği gibi, bu etkileşim lüks düşkünlüğü, açgözlülük ve ahlaki yozlaşmayı beraberinde getirmiştir.

Bu dönüşümün en keskin ve erken ifadesini, MÖ yedinci yüzyıl lirik şairi Arkhilokhos'un fragmanlarında bulmak mümkündür. Arkhilokhos, Kolonizasyon Çağı'nın entelektüel hareketliliği içinde, Homerosçu kahramanlık ideali ve aristokratik değerleri acımasızca eleştirerek yeni, dünyevi bir etik anlayışın sözcüsü olmuştur (Gören, 2018, 97-98).

Arkhilokhos, geleneksel savaşçı erdemlerini alaya alır. Ünlü kalkan fragmanında, savaş alanında hayatta kalmanın, geleneksel şeref anlayışından daha değerli olduğunu savunur (Archil. *fr*. 5; Gören, 2018,99):

> ἀσπίδι μὲν Σαῖων τις ἀγάλλεται, ἣν παρά θάμνῳ,
> ἔντος ἀμώμητον κάλλιπον οὐκ ἐθέλων:
> αὐτὸν δ' ἐκ μ' ἐσάωσα: τί μοι μέλει ἀσπὶς ἐκείνη;
> ἐρρέτω: ἐξαῦτις κτήσομαι οὐ κακίω.
>
> Sailerden biri bayram etti kalkanımla, hiç istemeden
> bir çalının dibinde bıraktım onu,
> bulunmazdı onda hiçbir kusur;
> kendimi kurtardım ama, bana ne o kalkandan? Cehennemin dibine gitsin onunla,
> nasılsa alırım yeniden kötü olmayan bir tane.

Bu dizeler, Homerosçu *aien aristeuein* (daima en iyi ve en şanlı olmak) idealini reddeder. Şan (*kleos*) ve maddi simgeler yerine, bireyin pratik çıkarı ve hayatta kalma içgüdüsü öne çıkarılır. Ploutarkhos'un (*Inst. Lac.* 239b) aktardığına göre, Spartalılar bu "korkakça" söylem nedeniyle Arkhilokhos'u kovmuşlardır, bu da şiirinin geleneksel değerleri ne kadar sarstığının bir göstergesidir.

Benzer bir eleştiriyi, fiziksel görünüş ve soylulukla övünen komutan tipine yöneltir (Archil. *fr*. 114; Gören,2018,104):

οὐ φιλέω μέγαν στρατηγὸν οὐδὲ διαπεπλιγμένον
οὐδὲ βοστρύχοισιν γαῦρον οὐδ' ὑπεξυρημένον,
ἀλλά μοι σμικρός τις εἴη καὶ περὶ κνήμας ἰδεῖν
ῥαιβός, ἀσφαλέως βεβηκὼς ποσσί, καρδίης πλέως.
Sevmem ben komutanın uzun boylusunu,
ne de severim uzun bacaklarıyla kasıla kasıla yürüyenini
ne saç örgüsüyle ne de yan-dazlak kafasıyla böbürlenenini
benimki, ufak tefek olmalı, çarpık görünmeli bacakları
durmalı ayakta kendinden emin, yürekli mi yürekli.

Arkhilokhos, dış görünüşten ziyade içsel cesareti (*kardiēs pleōs*), pratik beceriyi ve özgüveni (asphalēs) yüceltir. Dio Chrysostom (33.17), bu dizeleri yorumlarken, Arkhilokhos'un bir kenti de aynı ölçütlerle değerlendireceğini, görkemli yapılardan (βοστρύχοις ταῦτα ἔοικεν – bunlar saç lülesine benzer) ziyade, küçük ama iyi yönetilen (σωφρόνως οἰκουμένην) bir kenti tercih edeceğini belirtir. Bu, yeni kentsel *(polis*) değerlerinin bir yansımasıdır.

Arkhilokhos'un dünyeviliği, değişen dünyanın belirsizliklerine ve geleneksel inançların sarsılmasına dair felsefi bir boyut da kazanır (Archil. *fr*. 122; Gören, 2018,105):

χρημάτων ἀέλπτον οὐδέν ἐστιν οὐδ' ἀπόμοτον
οὐδὲ θαυμάσιον, ἐπειδὴ Ζεὺς πατὴρ Ὀλυμπίων
ἐκ μεσαμβρίης ἔθηκε νύκτ', ἀποκρύψας φάος

ἠλίου λαμπόντος...
Hiçbir şey beklenmedik değildi ne yeminden dönülmez,
ne de hayret edilesiydi, şimdi Olymposluların babası Zeus
çevirdi güpegündüzü geceye, örterek ışığını
parıldayan güneşin...

Burada, muhtemelen bir güneş tutulmasına atıfta bulunarak, artık hiçbir şeyin imkânsız veya şaşırtıcı olmadığını, tanrıların dünyasının bile öngörülemez olduğunu ilan eder. Bu, geleneksel dini ve kozmik düzene dair bir şüpheyi ifade eder ve insanı, her şeyin mümkün olduğu yeni bir dünyada kendi ahlaki pusulasını bulmaya iter.

Bu sosyo-ekonomik ve entelektüel dönüşüm, Yunan düşüncesinin merkezi kavramlarından biri olan dikē (hak, adalet, yargı) anlayışında da bir evrimi beraberinde getirmiştir. Homeros'ta dikē, daha çok bireyler arasındaki bir anlaşmazlığın (*neikos*) çözüme kavuşturulduğu törensel bir süreci ifade eder (Hom. Il. XVIII. 497-508). Sahnedeki *histōr* (yargıç/tanık), tarafların iddialarını dinler ve *dikēn ithyntata eipoi* (davayı en doğru şekilde yönlendirip söyler) (Gagarin, 1973; 2005).

Hesiodos ile *dikē*, bireysel bir erdem ve toplumsal refahın temeli olarak daha merkezi bir role kavuşur. Theogonia'da, *Mousalar*'dan ilham alan *basileus*'un yumuşak sözlerle (*malakoisi paraiphamenoi epessin*) haksızlığa uğrayanları yatıştırması ve *itheiēisi dikēisin* (dosdoğru yargılarla) toplumsal düzeni sağlaması betimlenir (Theog. 84-90). **Erga kai Hemērai**'da ise *dikē, hybris* (kibir, aşırılık) ve *biē* (şiddet) ile karşıtlık içinde ele alınır. Zeus'un insanlara bahşettiği *dikē*, onları hayvanlardan ayıran ve refah (*olbos*) getiren en iyi yoldur (Hes. *Op*. 274-28;):

τόνδε γὰρ ἀνθρώποισιν νόμον διέταξε Κρονίων,
ἰχθύσι μὲν καὶ θηρσὶ καὶ οἰωνοῖς πετεηνοῖς
ἔσθειν ἀλλήλους, ἐπεὶ οὐ δίκη ἐστὶ μετ' αὐτοῖς:
ἀνθρώποισιν δ' ἔδωκε δίκην, ἣ πολλὸν ἀρίστη
γίγνεται...

Zira Kronos'un oğlu, bu yasayı kararlaştırdı insanlar için;
Balıklara, vahşi hayvanlara ve kanatlı kuşlara
Birbirlerini yemelerini zira Hakkaniyet yoktur onların içinde;
Oysa insanlara Hakkaniyeti bahşetti ki, o her şeyin en iyisidir
Vuku bulanlar arasında...

Hesiodos'a göre, *dikē*'ye uygun davranış, bireysel ve kentsel mutluluğun garantörüdür. *Theogonia*'da *dikē,* Zeus ile *Themis*'ten (ilahi düzen) doğan *Horalar*'dan (zamanlar/mevsimler) biri olarak kişileştirilir ve *Eunomia* (İyi Yasa/Yönetim) ve *Eirene* (Barış) ile kardeştir (Hes. *Theog.* 901-904). Ancak, MÖ yedinci ve altıncı yüzyıllarda yaşanan hızlı kentleşme, sınıf çatışmaları ve toplumsal destabilizasyon, *dikē* kavramının yetersiz kalmasına neden olmuş, daha kapsamlı ve kurumsal bir kavram olan *eunomia* (iyi yasa, kanuna uygunluk) ön plana çıkmıştır. *Eunomia*'nın karşısına ise *dysnomia* (kötü yasa, kanunsuzluk) konumlandırılmıştır.

Atinalı reformcu Solon, *dysnomia*'yı kentin başına sayısız bela (*kaka*) getiren bir illet olarak görür ve yaptığı reformları (*seisakhtheia*) eunomia'yı tesis etmek için bir araç olarak sunar (Sol. *fr*. 4.30-33; Gören, 2018,163):

θυμὸς Ἀθηναίους με κελεύει,
ὡς κακὰ πλεῖστα πόλει δυσνομία παρέχει:
εὐνομία δ' εὔκοσμα καὶ ἄρτια πάντ' ἀποφαίνει...
Yüreğim emrediyor bunları öğretmemi Atinalılara,
zira getiriyor Dysnomie kente pek çok bela,
oysa açığa çıkarır Eunomie
her şeyin düzenlisini, her şeyin münasibini...

Solon, *eunomia*'yı, zorbalık (*biē*) ve hakkaniyeti (*dikē*) harmanlayarak, hem soylular (*esthloi*) hem de alt sınıflar (*kakoi*) için "dosdoğru hakkaniyeti" (*dikaion*) ayarlayan yasalar (*thesmoi*) aracılığıyla tesis ettiğini iddia eder (Sol. *fr*. 36.15-20; Gören,

2018,169). Onun *eunomia* anlayışı, sınıfsal çıkarları dengelemeye dayalı, yazılı ve kamusal bir hukuk düzenine işaret eder.

Lirik şair Pindaros da *eunomia*'yı, kentlerin sağlam temeli (*bathron... asphales*) olarak yüceltir ve onu *Dike* (Adalet) ve *Eirene* (Barış) ile birlikte, *Themis*'in (İlahi Adet/Töre) "altın kızları" olarak betimler. *Eunomia, Koros* (Aşırı Doygunluk) ve onun annesi *Hybris'*i (Kibir) savuşturur (Pind. *Ol*. XIII. 6-10; Gören,2015,83):

> Ἐν τᾷ γὰρ Εὐνομία ναίει, κασίγνηταί τε, βάθρον πολίων ἀσφαλές,
> Δίκα καὶ ὁμότοκος Εἰρήνα, ταμίαι ἀνδράσι πλούτου,
> χρύσεαι παῖδες εὐβούλου Θέμιτος...
> Orada oturur Eunomia, bir de kız kardeşleri,
> kentlerin emin sakin durması için yerli yerinde,
> Adalet ve birlikte büyüdükleri Barış,
> onlar ki yiğitlerin servetinin muhafızları,
> iyi-öğütlü Themis'in altından kızları...

Buna karşılık, Megaralı şair Theognis, yükselen tüccar sınıfının *dysnomia* getirdiğinden ve geleneksel aristokratik değerleri yozlaştırdığından şikâyet eder. Ona göre, bu yeni zenginler, eskiden adaleti (*dikē*) ve yasaları (*nomoi*) bilmeyen, keçi postları giyen insanlarken, artık soylu (*esthloi*) olma iddiasındadırlar, ancak bu bir aldanıştır (Thgn. 53-58; Gören, 2018, 175):

> λαοὶ δ' ἄλλοι...
> οἵ πρότερον οὔτε δίκας ἤδεσαν οὔτε νόμους,
> ἀλλ' about πλευραῖς δορὰς αἰγῶν κατέτριβον...
> καὶ νῦν ἐσθλοί...
> οἳ δὲ πρίν ἐσθλοὶ νῦν δὲ δειλοί...
> ἀλλήλους δ' ἀπατῶσι...
>
> [Kent hâlâ aynı kent, ancak] insanları başka artık...
> önceden ne adaleti bilirlerdi, ne de yasaları,

ama böğürlerinin çevresinde keçi postları eskitirlerdi...
ve şimdi soylu oldular...
eskinin soyluları şimdinin alçakları...
Birbirlerini aldatıyorlar...

Theognis'in şikâyeti, *eunomia* idealinin aslında sınıfsal bir çatışmanın merkezinde olduğunu gösterir. Aristokrasi için *eunomia*, geleneksel değerlerin ve soylu egemenliğinin korunması anlamına gelirken, Solon gibi reformcular ve yükselen orta sınıflar için, yazılı yasalar ve adil bir paylaşım üzerine kurulu yeni bir kentsel düzen anlamını taşımıştır.

MÖ sekizinci yüzyıldan itibaren yaşanan ekonomik, sosyal ve politik dönüşüm, Yunan dünyasında derin bir dünyevileşme sürecini tetiklemiştir. Arkhilokhos'un fragmanları, bu sürecin erken bir aşamasında, Homerosçu kahramanlık idealinin yerini bireyin pratik çıkarına, cesaretine ve hayatta kalma içgüdüsüne bıraktığını; geleneksel otorite ve değerlerin sert bir eleştiriye tabi tutulduğunu gösterir. Aynı dönemde, toplumsal düzeni sağlama arayışı, dikē kavramından daha kapsamlı ve kurumsal bir ideal olan *eunomia*'ya doğru evrilmiştir. Solon, Pindaros ve Theognis gibi farklı sesler, *eunomia* ve dysnomia kavramları etrafında, yeni polis düzeninin nasıl olması gerektiğine dair tartışmaları yansıtırlar. Bu tartışmalar, Yunan etik ve politik düşüncesinin temelini oluşturmuş ve sonraki felsefi dönüşümler için zemin hazırlamıştır.

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

ŞAİRİN PROFESYONELLEŞMESİ

Şairin icracı kimliğindeki ve toplumsal konumundaki dönüşüm, Arkaik ve Klasik dönemler boyunca gerek şiirin üretim pratiklerinde gerekse onu çevreleyen iktisadî ve toplumsal yapılardaki köklü değişimlerin bir sonucu olarak ortaya çıkmıştır. Bu dönüşüm, sözlü kültürden yazılı kültürün etkisine, aristokratik değerler sisteminden *polis* yaşamına ve armağan ekonomisinden para ekonomisine uzanan geniş bir sosyo-ekonomik bağlamda şekillenmiştir. Bu bölümde, şairin bir zanaatkâr (δημιουργός) olarak toplumsal statüsünden, profesyonel bir üretici konumuna evrilen kimliği, epinikion türü ve bu türün en önemli temsilcilerinden Pindaros'un *Isthmia II* peşreviri (Pind. *Isthm.* 1-13) ve rakibi Simonides özelinde ele alınacaktır.

Arkaik şiirin en eski icracı tipi olan *aoidos* (*ἀοιδός*), Nagy'ın belirttiği gibi, *dēmiourgoi* (*δημιοεργοί*), yani 'bölgedeki zanaatkârlar' kategorisine dâhil edilmiştir (1989, 19). Bu kategorizasyon, **Odysseia**'da Eumaios'un sözleriyle somutlaşır ve şairin toplumsal işlevini belirler. Eumaios, Antinoos'a hitaben, ancak topluma hizmet sunan uzmanların dışarıdan çağrıldığını ifade eder (Hom. *Od.* 17.380-387):

> τὸν δ' ἀπαμειβόμενος προσέφης, Εὔμαιε συβῶτα·
> "Ἀντίνο', οὐ μὲν καλὰ καὶ ἐσθλὸς ἐὼν ἀγορεύεις·
> τίς γὰρ δὴ ξεῖνον καλεῖ ἄλλοθεν αὐτὸς ἐπελθὼν
> ἄλλον γ', εἰ μὴ τῶν, οἳ δημιοεργοὶ ἔασι;
> μάντιν ἢ ἰητῆρα κακῶν ἢ τέκτονα δούρων,
> ἢ καὶ θέσπιν ἀοιδόν, ὅ κεν τέρπῃσιν ἀείδων.
> οὗτοι γὰρ κλητοί γε βροτῶν ἐπ' ἀπείρονα γαῖαν·
> πτωχὸν δ' οὐκ ἄν τις καλέοι τρύξοντα ἓ αὐτόν.

Ona karşılık vererek şöyle dedin, domuz çobanı Eumaios:
"Antinoos, soylu olsan bile meclisteki sözlerin yakışık değil
Zira kim bir yabancıyı çağırır ki başka bir diyardan bizzat gidip de
Öyle başka birini eğer ki o kimse zanaatkarlardan biri değilse;
Ya bir kâhin ya bir hastalığın hekimi ya da bir ahşap ustası
Yahut ilahi bir şarkıcı şarkı söyleyerek zevk veren?
Zira işte onlar çağrılır ölümlülerin uçsuz bucaksız yeryüzünde
Bir dilenciyi ise kim çağırır ki, kendi rızkını tüketsin diye!"

Burada *aoidos*'u, *mantis* (kâhin), *iātēr* (hekim) ve *tektōn* (marangoz) gibi gezgin zanaatkârlarla birlikte anarak, onların hizmetlerinin *dēmos* (bölge) için gerekli ve telafi gerektiren uzmanlık alanları olduğunu gösterir. Tsagelis, **Odysseia**'aki Phemios ve Demodokos'un saraylarda ikamet eden ve şiiri şölenin (*αναθήματα δαιτός*: şölenin süsü) ayrılmaz bir parçası olarak icra eden, gezgin olmayan profesyonel şarkıcılar olduğunu vurgular (Tsagelis, 2023, 428-436).

Herodotos'taki Arion hikayesi (Hdt. 1.23-24), *lyra*-şarkıcılığında profesyonel performansın klasik örneğini sunar. *Dithyrambos*'un 'icat edilmesi' kendisine atfedilen (Hdt. 1.23) Arion, kendi döneminin en prestijli *lyra*-şarkıcısıdır ve İtalya ile Sicilya'daki turneler sırasında *khrēmata* olarak adlandırılan büyük bir servet biriktirmiştir. Hayatını kurtarmak için açgözlü denizcilere solo bir performans sunması, şiirsel icranın kazanç kapısı haline geldiğini gösteren erken ve çarpıcı bir kanıttır. Bu durum, Arion figürü aracılığıyla, şairin statüsünün MÖ 6. yüzyıldan itibaren ticarileştiğini ve kişisel zenginlikle ilişkilendiğini ortaya koyar.

Bununla birlikte bu profesyonelliğin doğası, modern anlamından farklıdır. Nagy (1989, 135) arkaik dönemdeki "amatör" ve "profesyonel" ayrımlarının, arkaik değer kavramları ışığında görülmesi gerektiğinin altını çizer: δημιουργός sunduğu hizmetler

karşılığında maddi bir karşılık alır, ancak bu karşılık, sadece maddi değil, aynı zamanda itibarî olmalıdır. Bu sistem hem karşılıklılık hem de hiyerarşik bir yapıya sahiptir. Odysseus'un, Demodokos'a şairlerin *Mousa*'lar tarafından sevildiği için onura layık olduğunu belirten sözleriyle birlikte et (*kreas*) ikram etmesi bu onurlandırma edimini somutlaştırır (Goldhill, 1991, 57; Hom. *Od.* 8.477 -81):

> κῆρυξ, τῆ δή, τοῦτο πόρε κρέας, ὅφρα φάγησιν,
> Δημοδόκῳ: καί μιν προσπτύξομαι ἀχνύμενός περ:
> πᾶσι γὰρ ἀνθρώποισιν ἐπιχθονίοισιν ἀοιδοὶ
> τιμῆς ἔμμοροί εἰσι καὶ αἰδοῦς, οὕνεκ΄ ἄρα σφέας
> οἷμας μοῦσ΄ ἐδίδαξε, φίλησε δὲ φῦλον ἀοιδῶν.
>
> Ey haberci, işte al, bu eti taktim et! öyle ki yesin
> Demodokos: müteessir olsam da selamlarım kendisini.
> Zira yeryüzündeki tüm insanlar arasında şarkıcılar
> Onur payına naildirler ve de hürmete, pekâlâ onlara
> Neşideleri *Mousa*'lar öğrettiklerinden severler de şarkıcıların taifesini.

Odysseus'un bu kadirşinaslığı *aoidos*'un konumunun maddi bir düzlemle sınırlı kalmadığını, aynı zamanda ilahi bir payeyle desteklendiğini aşikâr kılar. Ancak bu onursal alışveriş modeli, MÖ 7. yüzyıldan itibaren gelişen iktisadî değişimlerle, özellikle de para ekonomisinin yükselişiyle sarsılacaktır. Para öncesi ekonomilerden parasal ekonomilere geçişle birlikte zanaatkârların sunduğu hizmetler konusunda bir kriz ortaya çıkmıştır. Nagy (1989, 135) bu krizi, hizmet sağlayıcı tarafında tazminatın maddi yönünün giderek aşırı değer kazanması ve hizmet alıcı tarafında ise itibarî yönünün değersizleştirilmesi olarak tanımlar. Bu kriz, Yunanca *misthos* (μισθός: ücret, karşılık) sözcüğündeki anlam kaymasında da belirgindir. Başlangıçta 'yapılan hizmetler için onursal tazminat' anlamına gelen bu kelime, giderek zanaatkârların emeğine karşılık gelen *maddî ücret* anlamıyla

sınırlanmıştır. Pindaros'un *misthos*'u zikrettiği dizelerde bu durumun kabulü belirgindir (Pind. *Isthm.* I.47-50; Gören, 2015, 201):

> μισθὸς γὰρ ἄλλοις ἄλλος ἐφ᾽ ἔργμασιν ἀνθρώποις γλυκύς,
> μηλοβότα τ᾽ ἀρότα τ᾽ ὀρνιχολόχω τε καὶ δν πόντος τρέφει:
> γαστρί δὲ πᾶς τις ἀμύνων λιμὸν αἰανῆ τέταται:
> δς δ᾽ ἄμφ᾽ ἀέθλοις ἢ πολεμίζων ἄρηται κῦδος ἀβρόν,
> εὐαγορηθείς κέρδος ἴψιστον δέκεται, πολιτᾶν καὶ ξένων γλώσσας ἄωτον.
>
> İnsanlara tatlı gelir farklı işlere farklı ücret verilmesi,
> çoban da olsa, rençber de kuşbaz da
> yahut denizin beslediği biri;
> her biri didinir durur karnını doyurmaya.
> Kazandın muazzam bir şeref
> müsabakalarda yahut çarpışarak savaşta,
> sitayişle bahsedilerek aldın en yüce menfaati,
> vatandaşların ve
> konuk-dostların dillerinden dökülen en seçkin söylemi

Bununla birlikte Arkaik Dönem, *polis*'in yükselişi, tiranlıklar, sikkenin icadı ve para ekonomisinin başlangıcı gibi köklü siyasi ve ekonomik değişimlerin yaşandığı bir dönemdir. Kurke'ün (1991, 42, 253) analizi, sikkenin icadını ve dolaşımını, yalnızca maddî bir değişim aracı olarak değil, aynı zamanda soyluluğun tekelinde bulunan yerleşik hiyerarşiye yönelik muazzam bir tehdit olarak konumlandırır. Para öncesi kültürde, zenginlik ve zenginlik alışverişi soyluların ayrıcalığıydı ve değerli mallar, yalnızca *hediye-değiş tokuşu* (*gift-exchange*) geleneğinin köklü kanalları içinde hareket ederdi. Bu sistem için temel olan, farklı sosyal sınıflardan olan *yabancılar* arasında herhangi bir alışverişin gerçekleşmemesiydi. Ancak sikkenin sisteme girişiyle birlikte bu düzen bütünüyle silinmiştir. Sikke, soyluluk ayrımını tehdit eder; çünkü herkes paraya sahip

olabilir ve herkes başkasına para verebilir. Bu durum, rütbeli takas alanlarını altüst eden ve *hediye-değiş tokuşu* sistemini temelden sarsan, yabancılar arasında ayrım gözetmeyen bir alışveriş olasılığını ortaya çıkarmıştır.

Kurke'nin tezini destekleyen Sahlins (2017, 169-171), antropolojik bir karşılaştırma sunarak, ilkel toplumlardaki değiş tokuşun kilit işlevine odaklanır. Sahlins'e göre, bu toplumlardaki maddî akışın büyük bir bölümü, toplumsal ilişkileri temellendiren veya başlatan enstrümantal bir işleve sahiptir; zira maddî ekonomik bir kaygıdan ziyade, kamusal otoritenin ikame edilemediği vasatlarda toplumsal nizamı idame ettiren temel mekanizmadır. Bu tespitten hareketle, soyluluğun *hediye-değiş tokuşu* sistemindeki tekelini yitirmesi –yani *maddî akışın yabancılar* arasında ayrım gözetmeden gerçekleşebilir hale gelmesi– Kurke'nin bahsettiği rütbeli takas alanlarını (*ranked spheres of exchange*) altüst etmiş ve doğrudan Arkaik Yunan'daki *toplumsal hiyerarşinin* çözülme riskini beraberinde getirmiştir. Sikke, *exchange* mekanizmasını *kişilerarası* ve *sınıflandırmaya tabi* olmaktan çıkarıp, *anonim* ve *nicel* bir alana taşıyarak, Kurke'nin ele aldığı aristokratik düzenin altüst oluşunu derinleştirmiştir.

Reden (1997, 154-176) sikkenin icadı ve yayılımını değerin ölçülebilir, niceliksel ve karşılaştırılabilir kılınma çabalarının nihai aşaması olarak değerlendirir. Sikke sadece pazardaki bir mübadele aracı olarak değil, aynı zamanda değerin standartlaştırıldığı ve karşılaştırıldığı diğer kurumlarda – tapınaklar, evlilik, atletik yarışmalar, savaş – da kullanılarak, sivil ilişkileri simgeleyen bir değer standardı haline gelmiştir. Reden, bu bağlamda özellikle atletik yarışmalara dikkat çeker. Panhellenik "taç oyunları" (*agones hieroi kai stephanitai*) ile değerli değerli ödüllerin (*thēmata* veya *khrēmata*) verildiği yerel para oyunları (*agones thēmatikoi*) ayrım, sikkenin yerel ve sivil bağlamdaki anlamını vurgular. Zafer kazanan atletlere verilen bronz veya gümüş kaplar, tripodlar ve özellikle

belirli yarışmalar için basılmış sikkeler (e.g.: Metapontion stateri veya Syrakusai dekadrahmileri), başarının kamusal ödüllendirilmesinde sikkenin oynadığı rolü gösterir.

İktisadi yapıda gerçekleşen değişimler şüphesiz Yunan şiiri gibi kolektif tabanlı icrası bulunan üretimde de etkisini hissettirmiş ve şairlerden bu değişimlere ve yeni oluşan poetikanın varlığına/piyasasına karşı farklı yorumlar yükseltilmiştir. Bu yeni pazar koşullarına uyumla ilgili en belirgin dönüşüm, koro liriğinin ἐπινίκιον olarak adlandırılan türünde ve bu türün şairlerinde gözlemlenir. Nitekim bu şarkılar, atletik oyunlarda zafer elde eden galipler için sipariş üzerine kaleme alınır ve icrası çoğunlukla oyunların düzenlendiği yerde ya da galibin kendi evinde zafer kutlaması bağlamında gerçekleştirilirdi. Atletik *agōn* geleneği, antrenman sürecinin, seyahat masraflarının ve yarışmaya katılmanın gerektirdiği hem boş zaman hem de servet unsurları nedeniyle, tarihsel olarak aristokrasinin münhasır alanı olarak belirlenmiştir (Kurke, 1991, 3).

Günümüze ulaşan en eski tarihli ἐπινίκιον örneği (MÖ ca. 520) kendisine ait olan Simonides (Kurke, 1991b, 59, 258 n. 5), türün dönüşümünde kritik bir figürdür. Bu rol, aynı zamanda şairliğin profesyonel bir meslek haline gelmesinde bir kırılma noktası teşkil eder. *Suda* ve Schol. ad Pind. *Isthm.* 2.9a'nın tanıklık ettiği üzere Simonides, şiiri ticaret konusu yapan ilk kişi olarak kaydedilir (Woodbury, 1968, 536). Sikke kullanımının Simonides'in yaşam tarihi (MÖ 556-468) ile örtüşmesi (Kurke, 1991, 7), bu ekonomik değişim sürecinde Simonides'in sanatçı-patron ilişkisinin ticarileşmesine öncülük ettiğini gösterir. Bu bağlamda, aşağıda analiz edilecek olan bu dönüşümde Simonides merkezi bir rol oynamaktadır. Özellikle Pindaros'un *Isthmia* II'nin peşrevindeki nazireli dizeleri, şairliğin profesyonel bir meslek haline gelmesine dikkat çekmekte ve bu konudaki çağdaş akademik tartışmanın temel dayanağını oluşturmaktadır. *Isthmia* II, MÖ beşinci yüzyılın ilk otuz yılında Sicilya'daki Akragas'a hükmeden Emmenidai ailesinden Ksenokrates'in

atlı araba yarışında kazandığı zaferi kutlayan bir ἐπινίκιον'dur. Bu ailenin, Pindaros'a daha önce *Pythia* 6 ve *fr*. 124 Maehler. gibi eserleri sipariş ettiği bilinmektedir (Cairns, 2011, 23). *Isthmia* II'de yüceltilen zafer MÖ 476'dan önce gerçekleşmiştir; ancak *epinikion*'un yazıldığı sırada (yaklaşık MÖ 470) Ksenokrates vefat etmiştir. Bu sebeple zafer şarkısı, muzaffer babasının anısını yaşatmak üzere oğlu Thrasyboulos'a hitaben kaleme alınmıştır (Gören, 2013, 205; Pind. *Isthm.* II.1-13; Gören, 2015, 203):

> οἱ μὲν πάλαι, ὦ Θρασύβουλε, φῶτες, οἱ χρυσαμπύκων
> ἐς δίφρον Μοισάν ἔβαινον κλυτᾷ φόρμιγγι συναντόμενοι,
> ὅμφα παιδείους ἐτόξευον μελιγάρυας ὕμνους,
> ὅστις ἐὼν καλὸς εἶχεν Ἀφροδῖτας
> εὐθρόνου μνάστειραν ἀδίσταν ὀπώραν.
> ἀ Μοῖσα γὰρ οὔ φιλοκερδής πω τότ᾽ ἦν οὐδ᾽ ἐργάτις:
> οὐδ᾽ ἐπέρναντο γλυκεῖαι μελιφθόγγου ποτὶ Τερψιχόρας
> ἀργυρωθεῖσαι πρόσωπα μαλθακόφωνοι ἀοιδαί.
> νῦν δ᾽ ἐφίητι τὸ τὼργείου φυλάξαι
> ὅμ᾽ ἀλαθείας ἐτᾶς ἄγχιστα βαῖνον,
> ‘ χρήματα, χρήματ᾽ ἀνήρ,’ ὃς φᾶ κτεάνων θ᾽ ἅμα λειφθεὶς καὶ φίλων.
> ἐσσὶ γὰρ ὢν σοφός, οὐκ ἄγνωτ᾽ ἀείδω
> Ἰσθμίαν ἵπποισι νίκαν,
> τὰν Ξενοκράτει Ποσειδάων ὀπάσαις,
>
> Ey Thrasyboulos, kadim yiğitler,
> binerlerdi altın kurdeleli
> *Mousa*'ların arabasına,
> eşlik ederdi şanlı phorminks onlara,
> kolayca vurulur onların
> delikanlılara has tatlı-sesli neşideleri,
> şayet yakışıklıysa biri ve sahipse güzelim tahtı üzerindeki
> Aphrodita'nın yaz sonu yadigârına.

Çünkü o zamanlar kazanç heveslisi değildi henüz *Mousa,*
ne de razıydı kiralanmaya,
tatlı mı tatlı yumuşacık-sesli şarkılar
bal-hançereli Terpsikhora'nın elinden
satılmazdı yüzleri gümüşe bulanıp dışarıya.
Şimdi teklif ediyor bize Argoslu darbımeselini
gelir zira hakikatin yanı başına:
'Para, para yapar yiğidi'
diyen adam kaybedince varlığını, kalmadı geride dostları.
Ancak yeter sana hikmet. Meçhul değildir
Şimdi şarkısını söylediğim
Isthmia'daki dört atlı araba zaferi,
Poseidon bahşetti Ksenokrates'e...

Pindaros *skholia*'sının, şairin *Isthmia* II' deki sözlerine dair iki çelişkili açıklama sunduğu belirtilir: "Pindaros, Simonides'i eleştirir" ve "Pindaros bir ücret talep eder" (Cairns, 2011, s. 23; cf. Gören, 2013,206). Bu tartışmalı durum, antik ve modern araştırmalar için de bir çıkmaz teşkil etmiştir. İlk yaklaşım, Pindaros ile "Keos'lu şairler" (Simonides ve Bakkhylides) arasında varsayılan bir çatışmaya dayandırılmışsa da ikna edici olmaktan uzak kalmıştır. Wilamowitz-Moellendorff'a (1922, 310-318) göre, Kallimakhos'un bir fragmanındaki (Call. *fr*. 222 Pfeiffer: οὐ γὰρ ἐργάτιν τρέφω | τὴν Μοῦσαν ὡς, ὁ Κεῖος Ὑλίου νέπους) **ἐργάτις** ifadesi de aynı şekilde Simonides'e bir gönderme içerebilir. Bu yorum, şairin, kendisine ısmarlanan ἐπινίκιον'u teslim edilmesindeki gecikmesine bir atıf olarak değerlendirilmektedir. Geleneksel yoruma göre, *skholion*'un işaret ettiği *Mousa ergatis* (işçi/ücret karşılığı çalışan Musa) ifadesi ve "para yapar yiğidi, para" anlamına gelen Argos deyimi, Pindaros'un Simonides'in paragöz tavrıyla alay ettiği şeklinde yorumlanabilir (Gören, 2013, 206). Nitekim şairin, "yeter zaten sana mahir olman" anlamındaki sözleri, bu alaycı tutumun belirgin bir göstergesi

olarak okunur. Pindaros, burada gerçek *sophia*'yı (şiirsel maharet), açıkça maddi kazanç karşılığında üretilen şiirin tam karşısına konumlandırmaktadır.

Öyleki ἐργάτις ve *Mousa*'lar ilişkisine dair geleneksel bakış, yorumlar arasında *Mousa*'ları πόρνη (fahişe) figürü ile ilişkilendirilmesine kadar varmıştır. Bu temel yorum, Wilamowitz-Moellendorff (1922, 311,1) tarafından, ifadenin küçümseyici bir anlamda bir fahişeyi nitelemek üzere kullanıldığı ve Arkhilokhos (*fr*. 208 West) ile benzerlik gösterdiği şeklinde ortaya konmuştur. Simpson (1969a,471-472), bu başlangıcı takip ederek, Pindaros'un, suni bir güzelliğe sahip olan ve ticari bir çağın satılık meta olarak tasvir edilen "kötü şiir" ile doğal güzelliğe içgüdüsel yanıt olan "iyi şiir" arasında bir karşıtlık kurduğunu ileri sürmektedir. Ona göre, şair, altın ile gümüş arasındaki ayrımı, Hesiodos'un (Hes. *Op.* 109) yaptığı gibi niteliksel bir farkı ifade etmek için kullanmıştır. Ancak, bu geleneksel okumaya karşı, Verdenius (1988, 123) gibi araştırmacılar, böylesine doğrudan ve aşağılayıcı bir ilişkilendirmenin Pindaros'un üslubuna uymadığını savunmakta ve ἐργάτις teriminin, daha genel bir "işçi/zanaatkâr" anlamı bağlamında, Μοῦσαι'nın üretken faaliyetine işaret eden alegorik bir kullanımı olabileceğine dikkat çekmektedir.

Woodbury'nin (1968, 527-542) incelemesine göre, Pindaros'un I*sthmia II* peşrevinde solo liriği şairleri Alkaios ve Anakreon'a atıfla oluşturduğu karşıtlık, arkaik dönemden itibaren Yunan şiir pratiğinde yaşanan dönüşümü yansıtmaktadır. Alkaios'un "χρήματ' ἄνηρ, πένιχρος δ' οὐδ' εἷς πέλετ' ἔσλος οὐδὲ τίμιος ("Paradır yiğidi yiğit yapan, oysa meteliksiz kişi/ ne soylu olur ne de onurlu. (Alc. *fr*. 360; Gören, 2013, 254) ve Anakreon'un "οὐδ' ἀργυρῆ κω τότ' ἔλαμπε Πειθώ" (Henüz parıldamadı Peitho gümüşten: Anacr. *fr*. 384 PMG; Gören, 2018, 271) ifadeleri, erken dönem lirik söyleminin maddi karşılık peşinde olmayan ve geleneksel aristokratik değerler etrafında şekillendiğini göstermektedir. Pindaros ise bu sözleri, kendi dönemindeki *Mousa* imgesinin φιλοκερδής

(kazanç heveslisi) ve ἐργάτις (kiralık) olarak nitelendirildiği yeni bir bağlama taşır. Öyle ki benzer bir *Mousa* betimleyişi *Pythia* II'de "Μοῖσα, τὸ δὲ τεόν, εἰ μισθοῖο συνέθευ παρέχειν φωνὰν ὑπάργυρον," *(Mousa,* senin işin bu, verdin madem sesini kiraya gümüş için: Pind. *Pyth.* II.41; Gören, 2015, 149) yankısını bulur. Woodbury'e göre bu durum, şiirin *symposion* ortamında gecikmeksizin yapılan icrasından, koro liriği ekseninde profesyonel bir üretim sürecine evrildiğine işaret eder. Pindarosçu söylem, bu geçişi yalnızca betimlemekle kalmaz, aynı zamanda geleneksel ile yeni arasındaki gerilimi de yönetmeye çalışır. Nitekim Woodbury (1968, 527-542), Pindaros'un kendi konumunu meşrulaştırmak amacıyla hem geleneksel ξένος ilişkisini vurguladığını hem de yeni patronaj sisteminin gereklilikleriyle uzlaştığını belirtir. Bu bağlamda peşrev salt bir eleştiriden ziyade şiirin sosyo-ekonomik dönüşümünü kavramsallaştıran ve bu dönüşümü meşru bir zemine oturtmayı amaçlayan poetik bir strateji olarak okunabilir.

Nagy'ın (1989,136) değerlendirmesine göre Pindaros şiirinde besteleme karşılığında maddi ücret (μισθός) alınması olumlu bir değer olarak ele alınsa da (örneğin *Isthmia* 2.1–13), Isthmia 2.6'da geçen, φιλοκερδής (kazanç heveslisi) ve ἐργάτις (ücretle çalışan) bir *Mousa* imajı, şair ile övdüğü kişi arasındaki onursal karşılıklılığın çok daha olumlu değeri için bir karşıtlık unsuru teşkil eder. Bu bağlamda, Pindaros'un şiirinde bestelenen ezginin *misthos*'u, şair ile övgünün konusu arasındaki *kharis* ile, yani karşılıklılığın güzelliği ve hazzı ile özdeşleştirilir (Pind. *Pyth*. 75-76; Gören, 2015, 97):

...ἀρέομαι πὰρ μὲν Σαλαμῖνος, Ἀθαναίων χάριν,

μισθόν, ἐν Σπάρτᾳ δ᾽ ἀπὸ τᾶν πρὸ Κιθαιρῶνος μαχᾶν,

Ücretimdir Atinalıların Salamis'teki iyiniyeti ve
Sparta'da dillendireceğim Kithairon'un önündeki muharebeyi

Nagy'a göre bu olumlu ücret anlayışı hem maddi hem de aşkın bir nitelik taşır. Zira metnin argümanına göre, şiirin bestelenme karşılığı yalnızca bir atletizm zaferinin kutlanması gibi kutsal bir bağlam içinde kaldığı sürece kutsaldır (Nagy, 1989, 136).

Kurke'nin yorumu ise, Pindaros'un bu krize verdiği yanıtın, sadece etik bir eleştiri olmadığını, aynı zamanda bir *söylemsel meşrulaştırma* çabası olduğunu gösterir. Kurke'ye göre Pindaros, *epinikion* şiiri aracılığıyla, parayı reddeden eski aristokratik *ethos*'tan, para ekonomisini benimseyen yeni bir aristokratik *ethos*'a geçişi meşrulaştırmıştır. Pindaros, bu yeni cömertlik ve *megaloprepeia* (ihtişam) *ethos*'unu, tiranlardan alınıp *polis* tarafından aristokrasiye uyarlanan bir erdem olarak sunarak, şiirini geleneksel onur-değiş tokuşu ideolojisi ile yeni ekonomik *megaloprepeia* sistemi arasında bir köprü kurmaya çalışmıştır (Kurke, 1991, 254-256). Bu yaklaşım, şiirin icra ortamının dönüşümüyle de paralellik gösterir. Nitekim koro liriği icrası, amatör korolardan ücretli ve profesyonel bir ekibin üstlendiği icraya dönüşmüştür (Cairns, 2011, 21-36). Pindaros, böylece muzafferi soylular çevresine ve *polis*'e entegre etme işlevini, değişen iktisadî koşulları da içine alan yeni bir *paideia* formu ile yerine getirmiştir.

Gören'e göre ise Pindaros'un bu tutumu, onun içinde bulunduğu iktisadi ve siyasal koşullardan bağımsız değildir (2013, 207-209). Şairin geçmişe duyduğu özlemin, onun içinde yaşadığı toplumda diğer zanaatkârlarda olduğu gibi, artık şairin hak ettiği karşılığın tamamen maddi değerler üzerinden tanımlandığının bir göstergesi olduğunu belirtir. Aynı çalışmada, bu yeni "gerçek dünya"nın, şair için öncekilerden oldukça farklı üretim koşullarını beraberinde getirdiği ve şiirin "ticari değeri"nin, artık bir şairin görmezden gelemeyeceği apaçık bir unsur olarak önünde durduğu ifade edilir. Pazar koşullarının zorunlu kıldığı bu profesyonelleşme sürecinin, şiir de dâhil olmak üzere her alanda uzmanlık ile amatörlük arasındaki sınırları belirginleştirdiği sonucuna varılmaktadır.

Bununla birlikte Nagy'ın dikkati çektiği üzere, MÖ 6. yüzyılın ikinci yarısından itibaren Pan-Hellenik Yunan toplumunda, sözcük düzeyinde tam karşılığı olmasa dahi, belirli bir "saygınlık" kavrayışı temelinde "zanaatkâr" ve "sanatkâr" ayrımının belirginleştiği söylenebilir. Nagy, Pindaros figürünün Antik Yunan toplumunda şiirin statüsü ve işlevindeki büyük bir kriz dönemini temsil ettiğini ileri sürer (Nagy, 1989, 133-134). Bu kriz ortamında, bir yanda gücü *polis*'i aşabilen yöneticiler kuşağı yükselirken; diğer yanda, bu tiran veya tiran benzeri kişiliklerin himayesiyle desteklenen karşılık gelen bir şairler kuşağı doğmuştur. Yeni ekonomik düzende servet peşinde koşan bu şairlerin, geleneğe olan sadakatlerini yitirerek 'zanaatkârlar' statüsüne düşme şüphesiyle karşı karşıya kaldıkları anlaşılmaktadır.

Nitekim Gören (2013, 209) bu durumu, ἐπινίκιον şairinin kendi törel söylemini ve siyasal duruşunu sanatkâr saygınlığı aracılığıyla ifade ettiği sonucuna bağlar. Şiirin değeri, *laudandus* olan patrondan para alınıp alınmamasından ziyade, sahip olunan bu saygınlık ile ilişkilendirilir; dolayısıyla kazanç heveslisi *Mousa*, Pindaros'un şair duruşunun karşısavı olarak belirir. Bu sav-karşısav dinamiği, sadece şairin konumu için değil, aynı zamanda ἐπινίκιον icrasının bütün öğeleri için de geçerlidir. Cairns'ın analizine (2011, 21-36) göre, geçmişteki ἐπινίκιον şiirlerini icra eden delikanlılar korosu (genellikle çok az para alan ya da ücretsiz çalışan amatör bir gruptu. Ancak Pindaros'un döneminde bu icrayı artık tamamen profesyonel bir ekip (dansçılar, müzisyenler, şarkıcılar vb.) üstlenmeye başlamıştır. Dolayısıyla yüz yıllık (MÖ 550-450) bir sürece yayılan bu dönüşümün, Pindaros'un kariyerini ἐπινίκιον'un altın çağı haline getiren temel neden olduğu görülmektedir. Nihayetinde, bu sürecin başlangıcını ve sonunu hazırlayan iktisadî ve siyasal koşullar, ἐπινίκιον şiiri üzerine yapılan bütün çalışmalarda temel bağlam olarak kabul edilmelidir (Gören, 2013, 209).

Sonuç olarak, Arkaik Dönem'de saray çevresinde saygı gören, ilham ve tanrısal lütufla ilişkilendirilen ἀοιδός, zamanla yerini, hamilik ilişkileri ağı içinde, belirli bir ücret (μισθός) karşılığında eser üreten ve icra eden profesyonel şaire bırakmıştır. Simonides ile belirginleşen bu profesyonelleşme süreci, Pindaros'un *epinikia*'larında hem bir gerilim kaynağı hem de yeni aristokratik ethosun bir parçası olarak karmaşık bir şekilde temsil edilmiştir. Şiirin ve şairin yeni konumunlanışı edebi bir dönüşümü değil, aynı zamanda Yunan toplumunun ekonomik, sosyal ve entelektüel tarihindeki daha geniş çaplı bir değişimi de yansıtır.

4.1. Vesileye Bağlı Bir Sipariş Olarak Şiir ve Şair

Bu başlık altında, antik Yunan şiir geleneğinde bir sipariş üzerine ve vesileye bağlı şiir, şair ve patron/hami ilişkisi, Pindaros özelinde ve onun *Olympia X* (Pind.*Ol*. X) adlı *epinikion*u merkezinde incelenecektir.

Homeros'ta siparişe yönelik ilk izlenimler, *aoidos* Demodokos ve Phemios'un icrada bulunduğu sahnelerdeki dinleyiciler arasındaki iletişimde gözlenir. **Odysseia**'nın ilk kitabında Penelope, *aoidos* Phemios'un kendisini üzen şarkısını kesip farklı bir şarkı söylemesini ister (Hom. *Od*. I.337-45):

> δακρύσασα δ' ἔπειτα προσηύδα θεῖον ἀοιδόν:
> Φήμιε, πολλὰ γὰρ ἄλλα βροτῶν θελκτήρια οἶδας,
> ἔργ' ἀνδρῶν τε θεῶν τε, τά τε κλείουσιν ἀοιδοί:
> τῶν ἐν γέ σφιν ἄειδε παρήμενος, οἱ δὲ σιωπῇ
> οἶνον πινόντων: ταύτης δ' ἀποπαύε' ἀοιδῆς
> λυγρῆς, ἥ τέ μοι αἰεὶ ἐνὶ στήθεσοι φίλον κῆρ
> τείρει, ἐπεὶ με μάλιστα καθίκετο πένθος ἄλαστον.
> τοίην γὰρ κεφαλήν ποθέω μεμνημένη αἰεῖ,
> ἀνδρός, τοῦ κλέος εὐρὺ καθ' Ἑλλάδα καὶ μέσον Ἄργος.

Ve sonra gözyaşları içinde hitap etti ilahi şarkıcıya:
"Phemios, nice başka büyüleyici şeylerini bilirsin ölümlülerin
İnsanların ve tanrıların işleri ki onları bilinir kılar şarkıcılar
Onlardan birini terennüm et yanlarında otururken; onlar da sükûnetle
İçsinler şaraplarını, bu şarkıya da artık bir son ver
Hazin, ki her daim göğsümün içinde aziz kalbimi
Istıraba sokar zira bana ziyadesiyle tesir etti o dayanılmaz elem.
Öyle bir başın hasretini çekerim her daim hatırladıkça
Kocamın ki şanı yayılmıştır dört bir yana Hellas'ta ve Orta-Argos'ta."

Burada şarkılar, *thelktēria* (θελκτήρια) yani "büyüleyici, cezbedici şeyler" olarak tanımlanır. *Thelgein* (büyülemek) fiili, hem sözel hem de cinsel baştan çıkarma bağlamlarında kullanılır; Kirke ve Kalypso'nun büyüsü, Penelope'nin talipler üzerindeki etkisi gibi. Penelope'nin gözünde ozanın şarkıları, ölümlüler için aldatıcı veya tehlikeli bir cazibedir (Goldhill, 1991, 60). İkinci sahne Odysseus'un Demodokos'tan Troia savaşıyla ilgili bir şarkıyı *katà moîran* (κατὰ μοῖραν) – usulüne uygun şekilde – söylemesini istemesi ve eğer bunu başarırsa, onu tanrısal bir şarkıcı olarak tüm insanlığa ilan edeceğini söylemesidir (Hom. *Od.* 8.487-99):

Δημόδοκ᾽, ἔξοχα δή σε βροτῶν αἰνίζομ᾽ ἀπάντων.
ἢ σέ γε μοῦσ᾽ ἐδίδαξε, Διὸς πάϊς, ἢ σέ γ᾽ Ἀπόλλων:
λίην γὰρ κατὰ κόσμον Ἀχαιῶν οἶτον ἀείδεις,
ὅσσ᾽ ἔρξαν τ᾽ ἔπαθόν τε καὶ ὅσσ᾽ ἐμόγησαν Ἀχαιοί,
ὥς τέ που ἢ αὐτὸς παρεὼν ἢ ἄλλου ἀκούσας.
ἀλλ᾽ ἄγε δὴ μετάβηθι καὶ ἵππου κόσμον ἄεισον
δουρατέου, τὸν Ἐπειὸς ἐποίησεν σὺν Ἀθήνῃ,
ὅν ποτ᾽ ἐς ἀκρόπολιν δόλον ἤγαγε δῖος Ὀδυσσεὺς

ἀνδρῶν ἐμπλήσας οἵ ῥ᾽ Ἴλιον ἐξαλάπαξαν.

αἰ κεν δή μοι ταῦτα κατά μοῖραν καταλέξῃς,
αὐτίκ᾽ ἐγῷ πᾶαν μυθήσομαι ἀνθρώποισιν,
ὡς ἄρα τοι πρόφρων θεὸς ὕπτασε θέσπιν ἀοιδήν.

Demodokos, methederim seni tüm ölümlülerin üzerinde
Hakikaten ya *Mousa*'lar öğretti sana, Zeus'un evladı, ya da Apollon
Ziyadesiyle tertibine uygun terennüm edersin Akhalar'ın akıbetini
Ne çok şey yaptıklarını nice cefalara ve zahmetlere katlandıklarını
Sanki kendin oradaymışsın veyahut da birinden duymuşsun gibi.
Haydi şimdi, mevzuyu değiştir ve atın tertibini terennüm et,
Tahtadan olan ki Epeios'un Athena'nın yardımıyla inşa ettiği,
Sonradan *akropolis*e bir hileyle Yüce Odysseus'un çıkardığı,
İçini yiğitlerle doldurduktan sonra, ki o yiğitler İlion'u talan etti.
Şayet sonunda bunları da bana usulünce nakledersen
Akabinde ben de tüm insanlara dile getireceğim:
Müşfik bir tanrı bahşetmiş sana bu ilahi neşideyi diye.

Demodokos'un Odysseus'un isteği üzerine söylediği bu üçüncü şarkı o denli etkileyicidir ki Odysseus'u gözyaşlarına boğar ve ardından şarkıcıya yönelik derin bir övgüyle taçlanır (Hom. *Od.* 9.2-11). Bu sahne, bir ozanı dinlemenin ziyafetin en değerli anı olduğunu gösterir. Phaiakia sarayında, şarkıların ötesinde şairin rolü ve performansının kendisi de açık bir tartışma konusudur (Goldhill, 1991, 59). Bu bağlamda, ozanın toplumsal işlevinin en açık tanımını yine Odysseus yapar ve Alkinoos'a hitaben, bir ozanı dinlemenin, halkın barış ve neşe (euphrosynē) içinde olduğu bir anda yaşanabilecek en büyük haz/semere (*telos*) olduğunu söyler (Hom. *Od.* 9.1-5):

Ἀλκίνοε κρεῖον, πάντων ἀριδείκετε λαῶν,
ἦ τοι μὲν τόδε καλὸν ἀκουέμεν ἐστὶν ἀοιδοῦ

τουοῦδ’ οἵος δδ’ ἐστί, θεοῖς ἐναλίγκιος αὐδήν.
ὡ γὰρ ἐγώ γέ τί φημι τέλος χαριέστερον εἶναι
ἢ ὅτ’ ἐυφροσύνη μὲν ἔχῃ κάτα δῆμον ἅπαντα,
δαιτυμόνες δ’ ἀνὰ δώματ’ ἀκουάζωνται ἀοιδοῦ

Hükümran Alkinoos, ey tüm halkın en mümtaz zatı,
Hakikaten ne hoş bir şeydir dinlemek şarkıcının
Böylesini, bu adam gibi tanrıları andırır sadası.
Zira demem o ki yoktur daha latif bir semere bundan
ne zaman ki sevinç kaplasa baştan başa tüm halkı
Konuklarsa salon boyunca dinliyor olsalar bir şarkıcıyı.

Nagy bu sahneyi ozan performansının idealize tasvirini, *euphrosyne* (neşe) kavramına yapılan programatik bir gönderme olarak yorumlar. Söz konusu neşe, bir akşam ziyafetinde ozanın icrasından doğar ve böyle bir anda hüküm sürer. Pindaros geleneğinde de *euphrosynē* (e.g., Pind. *Nem.* IV.1) programatik bir şekilde şiirin ve şarkının icra edildiği somut bağlama işaret eder. Nagy’a göre bu pasaj, karşılıklılık temelinde işleyen estetik ve haz kavramının *kharis* aracılığıyla ifade edildiği programatik bir anlama sahiptir (Nagy, 1989, 136).

Arkaik dönemde şairin ve şarkısının toplumsal işlevi, karşılıklılık temelinde şekillenmeye devam eder. Bu durumun çarpıcı bir örneği, Suda'ya göre 54. Olimpiyat Oyunları (MÖ 564-561) döneminde tiran Polykrates'in himayesinde çalışmak üzere Samos'a giden şair İbykos'ta görülür. Ibykos'un Polykrates'e hitaben bitirdiği fragman şiirin hami ile şair arasında nasıl bir şan (*kleos*) alışverişine aracılık ettiğini açıkça ortaya koyar (Ibyc. *fr.* 282; Gören, 2018, 212):

…τοῖς μὲν πέδα κάλλεος αἰὲν
καὶ σύ, Πολύκρατες, κλέος ἄφθιτον ἐξεῖς

ὡς κατ᾽ ἀοιδὰν καὶ ἐμὸν κλέος.

…onların güzelliği daima baki kalacak;

ve sen, ey Polykrates, tükenmeyen bir şanın

olacak senin, benim de şanım öyle olacak

şarkım sayesinde.

Nagy'a göre, şiirde *kleos* sözcüğünün çift kullanımı, kelimenin içkin olarak barındırdığı karşılıklılık (*reciprocity*) fikrini yeniden canlandırır: Hamî, şairden *kleos* (şan, ün) kazanır; şairin kendi *kleos*'u ise, hamisinin *kleos*'una bağlıdır. Bu karşılıklı ilişkinin Hint-Avrupa geleneğindeki kökleri, Eski İrlanda'daki şair-hami ilişkileri ile karşılaştırıldığında açıkça görülür: İrlanda kralı, şair tarafından onaylanır; karşılığında şair ise kral ve kabile tarafından geçindirilir (1989, 139).

Lirik şairle birlikte tükenmeyen/ölümsüz şan "κλέος ἄφθιτον" artık sadece kahramanların değil şairin de olan bir değere dönüşür. Bu belki epik şairin sözlü kültürde sessizce dilediği bir istekken ve şiirde sadece kahraman nezdinde dillendirilmişken, lirik şiirde şair bu dileği sözlü biçimde ifade ederek kendi konumunu mevkilendirir. Sözlü kültürde sözsüz olan ama şiirle sürdürülen olgu şimdi şiirin içinde şairin sözüyle daimileşir ve ifadenin söze döküldüğünde bir büyüye dönüşeceği ve kendisini mevcut kılacağı kehaneti gibi kendisini bir gelenek sonra gerçekleşmiş kılar. Pindaros'un tüm *epinikia*'sı da bu ölümsüz şanı her bir muzaffer ile birlikte paylaşan belki de atleti de geçip *aristos* bir şekilde kucaklayan şairin tınısına çok benzer bir yerden yükseliyor gibi görünmektedir. Burada lirik şairin kendini sadece *polis* içinde ölümlüler düzleminde

konumlandırışı değil, *kosmos* nezdinde tanrısal düzlemde de konumlandırışı söz konusudur. Bu makamlandırış şüphesiz şarkı/şiir sayesinde gerçekleşecektir. Bu anlamda lirik şair, şarkısında Polykrates'e hitap ederken ve belki de şarkısını ona adarken muhatabı şarkının alıcısı/dinleyicisi sadece ad hoc et ibi bulunan tekil ya da özel bir grup dinleyici değil şarkının fizik zaman ve mekanının ötesinde şarkıdan haberdar olan ama icranın özel koşullarana vakıf olamayan yine tekil ya da çoğul muhataplar olduğu söylenebilir. Bu müstakbel dinleyici ya da günümüzde sadece okur olan muhatap şarkının Polykrates için söylenmiş olduğunu bilir ancak dilbilgisel "σύ" sayesinde her biri belki de artık Polykrates ile ortak zamiri ya da eylemi (ἕξεῖς = sahip olacaksın) paylaştığı için sözün dilbilgisel öğeleri açısından da hitap edilen muhatap olarak Polykrates'in yanında yeniden konumlanacaktır. Benveniste'in (1971, 224) 'dil öznesi' kavramı- özellikle dilin öznelliğin kendisini ürettiği temel deneyimi oluşturduğu şeklindeki formülasyonu gibi söyleyenin kimliğine bürünen bir muhatap tasavvur etmek bu noktada aşırı yorum gibi görünse de tam da bu noktada dilin o muhatap kılan ve ilişkilendiren gönderen-alıcı yapılandırılışı sayesinde kendimizi Ibykos ya da lirik şairlerle baş başa diyalog halinde hayal etmek en azından matbu metinlerin okuru olarak düşünce dahilde olabilir.

Bir önceki bölümde Woodbury'nin (1968, 535) belirttidiği gibi, Pindaros'un şiir türleri arasındaki karşılaştırması belirli sınırlar içinde çizilmiştir. MÖ altıncı yüzyılda Ibykos'un da içinde bulunduğu Alkaios ve Anakreon gibi eski şairler, genellikle şölen (*symposion*) ortamları için lir (*lyra*) eşliğinde içki ve aşk temalı şiirler yazarken, bu serbest kompozisyon için yalnızca enstrümanları ve uygun bir ortam yeterliydi. Buna karşın,

yüzyılın sonlarına doğru koro şiiri, özellikle Simonides'in etkisiyle kült ritüelleriyle olan ilişkisinden ayrılmış ve büyük yöneticiler ile soyluların övgüsüne (enkomiastik) yönelmiştir. Pindaros'un kaleme aldığı epinikia eserler de bu türdendir. Bu dönüşüm, şiirsel üretimin maliyetini ve yönetimini değiştirdi: Şairin ücreti ve koro prodüksiyonunun masrafları artık zengin ve güçlü bir hamile (patron) tarafından karşılanmak durumundaydı. Bu durum, *epinikion*'un performansı ve tüm detayları üzerindeki karar verme yetkisinin tamamen hamile geçtiği yeni bir edebi himaye (*patronage*) sisteminin yerleşmesi anlamına gelmiştir.

Kurke'ye göre (1991, 8), epinikion bağlamındaki "ücret karşılığı şiir" meselesi, aslında şairin, haminin ve dinleyicinin birbiriyle örüldüğü çok daha geniş bir mübadele sistemleri sorununun sadece bir kısmını oluşturur. Kurke, bu durumun bir yandan şiirin katıldığı çeşitli ekonomik sistemlerin bir simgesi olduğuna, diğer yandan da epinikion performansının gerçekleştiği alanda vuku bulan çıkar grupları arasındaki karmaşık sosyal trafik ve müzakerelere işaret ettiğine dikkat çeker. Diğer tüm sembolik etkileşim biçimleri gibi, ekonomik mübadele sistemlerinin de ideolojik olarak yüklü olduğunu belirten Kurke, Pindaros'un şiir yazdığı dönemde farklı sistemlerin bir arada var olduğunu ve grupların bilinçli olarak kendilerini uyguladıkları alışveriş türüne göre tanımladıklarını ekler. Arkaik dönemin yerleşik (*embedded*) ekonomisi dahilinde mübadele, somut ekonominin sınırlarının çok ötesine geçer. Pierre Bourdieu'nun argümanına dayanarak, bu tür bir toplumda gerçekleşen tüm alışverişleri ve müzakereleri kavramak için ekonomik analizin en geniş anlamda uygulanması gerekmektedir. Çünkü para, her hanenin onur ve prestij—

Bourdieu'nün "sembolik sermaye" (*symbolic capital*) olarak tanımladığı şey—stoğunu artırmaya çalıştığı bir sistemdeki tek bir araçtır. Bu çerçevede *epinikion*, sembolik sermayenin müzakere edildiği piyasa yeri işlevini üstlenmiştir ve Hyde'nin vurguladığı gibi piyasa ise *logos*'un yayılımıdır (2008,19).

Bourdieu'nün geliştirdiği çerçeveye göre; katı ekonomik sermayenin yanı sıra, kültürel sermaye (bilgi) ve sembolik sermaye (birikmiş prestij veya onur) gibi farklı sermaye biçimleri mevcuttur ve alanlar (*fields*), bu sermayelerin birbirine dönüştürülmesine olanak tanıyan mücadele merkezleridir. Bu alanda, (şair ve hami gibi) katılımcılar sermaye dağılımını korumak veya değiştirmek için sürekli bir mücadele yürütür, ancak oynadıkları oyunun değerine ve risk altındaki şeylere yönelik temel bir uyumu ve koşulsuz bir inancı paylaşırlar (1991, 13). Dolayısıyla, *epinikion* gibi edimsel ifadeler (*performative utterances*) aracılığıyla yürütülen dilsel güç ilişkisi, şairin veya haminin dilsel yetkinliğinden bağımsız olarak, bir gruptan aldıkları tanınmaya yani sahip oldukları sembolik sermayeye bağlıdır. Bu bağlamda, sembolik dayatmanın (*symbolic imposition*) "büyüsel etkinliği", söylemin katı mantığından ayrı olan sosyal koşulların birleşmesi durumunda işlerlik kazanır (1991, 76); bu da *epinikion*'un, şair ve hami arasındaki sembolik sermayenin müzakere edildiği, sosyal koşullarla desteklenmiş bir ritüel söylem olarak işlev görmesi demektir.

Pindaros'un *epinikia*'sı, dört prestijli Panhellenik Oyun'daki zaferleri kutlamak amacıyla özel olarak sipariş edilmiş (*ad hoc commissioned*) koro performanslarıdır (Nagy, 1990, 76). Her ne kadar her *epinikion* tek bir performansa odaklanan vesileye bağlı

(*occasional*) bir kompozisyon olsa da, temel amacı bu vesileyi Panhellenik bir olaya dönüştürmek ve prestijini zamanda süresiz olarak yankılatmaktır. Nagy'ın işaret ettiği gibi, "*epi-nikion*" sözcüğü tam anlamıyla "zafer için tazminat/telafi" (*apoina*) ifadesiyle karşılanabilir (1990, 142). *Epinikion*, muzaffer atletin zafer için harcadığı yüklü meblağ ve fiziksel bedellerin bir tazminatıdır. Şarkı, bu telafiyi, sporcunun çabasını yücelterek kahramanlık çağındaki kahramanların çabalarıyla ilişkilendiren bir ritüel konuşma eylemi (*ritual speech-act*) olarak sunar (Nagy, 1990, 76).

Nagy'ın ayrıca belirttiği gibi (1990, 8) *epinikion* atletin çabalarının tazminatı olmanın ötesine geçer ve lirik şarkının aracı olarak geçmişin kahramanlarını ve şimdiki zamanın atletlerini eş zamanlı olarak yüceltir. Bu durum, Pindaros'un şiirlerinin kurucu stratejisidir: Pindaros kahraman ile atlet arasındaki ayrımı ortadan kaldırarak, yüceltilen çağdaş figür için sahici bir prestij vesilesi yaratır. Bu şiirsel yüceltme, güncel gerçeklikler olan zenginlik, güç ve prestij ile doğrudan ilişkilidir. Bu üç gerçeklik, nihayetinde Pindaros'un hamilerinin kimliklerini korur. Buna karşılık, Pindaros'un kendi kimliği ise prestij bahşetme otoritesinin bir işlevidir. *Epinikion*'un bir yetkili söylem biçimi olarak sahip olduğu bu otorite, *ainos (övgü) ile i*fade bulur. Nagy'a (Nagy, 1986, 89-90; Nagy, 1989, 9) göre, Homeros destanları şiirin kendisini *kleos* (şan, ün) olarak adlandırdığını göstermektedir. Pindaros'un övgü şiirinde de benzer şekilde *kleos* kavramı kendine atıfta bulunmak için kullanılır; ancak burada *ainos* veya *epainos* (övgü) terimleri de aynı işlevi görebilir. Nitekim Pindaros'un kendi sesi şiirin kendisini *kleos* olarak tanımlar (Pind. *Nem*. VII.61-63; Gören, 2015,179):

ξεῖνός εἰμι: σκοτεινὸν ἀπέχων ψόγον,
ὕδατος ὥτε ῥοὰς φίλον ἐς ἄνδρ᾽ ἄγων
κλέος ἐτήτυμον αἰνέσω: ποτίφορος δ᾽ ἀγαθοῖσι μισθὸς οὗτος.

Misafirim ben; uzak dururum meşum suçlamadan,
dostum olan adamı överim suyun akışı gibi
hakiki bir şan taşıyarak ona;
münasip bir ödüldür bu soylular için.

Nagy, tüm Yunan edebiyatının – şarkı, şiir, düzyazı – *kleos*'tan, yani meşhur edilen işleri övme eyleminden doğduğunu ve bu odağı asla tamamen kaybetmediğini savunur (1989,9). Bu durum, sonraki antikçağda epideiktik retoriğin hakimiyetinde kendini yeniden gösterir. Geleneksel övgü kaygısı ve mimesis olgusu, Platon'un şiir eleştirisini ve onun tehlikelerine dair görüşlerini açıklamada önemli bir rol oynar. Nagy ayrıca, şarkı ve düzyazının kendi mecrasını *apodeiksis* (sergileme, gösterme) olarak da niteleyebileceğini belirtir (1989,9). *Kleos* teriminin aksine, *ainos* daha kısıtlı bağlamlarda uygulanır. Pindaros'un geleneksel söyleyişinden anlaşıldığı üzere, *ainos* mecrası başlıca şu kesimlerle sınırlıdır: şiiri anlamada 'ustalaşmış' olanlar (*sophoi*), doğası gereği 'soylu' olanlar (*agathoi*) ve şaire ve birbirine 'yakın ve sevgili' olanlar (*philoi*). Bu sınırlama, *ainos*'un daha seçkin ve kapalı bir dinleyici kitlesine hitap ettiğini göstermektedir (Nagy,1989, 137).

Kurke, aristokratik topluluğun ekonomik yapısını incelediği çalışmasında, epinikionu (zafer şarkısı) bir "Övgü Trafiği" (*The Traffic in Praise*) olarak tanımlar ve Pindaros'un şiirlerini bu trafiğin merkezine yerleştirir. Bu çerçevede, epinikion, şair ve hami arasındaki alışverişi (*exchange*) yöneten ve aristokratik değerleri yeniden üreten bir sosyal mübadele modeline dayanır. Hami, maddi varlığını şaire vererek bir lütuf (*kharis*) başlatır; şair ise buna karşılık, haminin başarılarını yücelten ve ölümsüzleştiren kalıcı şöhret (*kleos*) armağanını sunar. Bu övgü (*praise*) eylemi aracılığıyla, haminin maddi sermayesi, daha önce Bourdieu'nün çerçevesinde ele aldığımız gibi, aristokratik yaşam tarzının temelini oluşturan sembolik sermayeye (*symbolic capital*) dönüşür. Böylece

epinikion, karşılıklılık (*kharis*) ilkesi üzerinden işleyerek, şairin otoritesiyle (ainos) maddi serveti kalıcı sosyal prestije çeviren bir mekanizma olarak, haminin kimliğini ve gücünü koruma altına alır (Kurke, 1991, 103-106). Nagy'ın (1989, 137) vurguladığı gibi, *kharis* "aynı anda hem maddi hem de aşkın bir niteliğe sahip olan, haz verici ve güzel bir karşılıklılık" ilişkisini temsil eder. Öyle ki bu aşkınsal nitelik *epinikion*'da tanrısal bir borç şeklini alır (Pind. *Ol.* III.7-9; Gören, 2015, 46):

> πράσσοντί με τοῦτο θεόδματον χρέος,
> φόρμιγγά τε ποικιλόγαρυν καὶ βοὰν αὐλῶν ἐπέων τε θέσιν
> Αἰνησιδάμου παιδὶ συμμῖξαι πρεπόντως
> tam da benden gelir bu tanrı-vergisi borç, çeşitli tonlardan bir phorminks'le
> aulos'ların tiz seslerini ve Ainesidamos'un oğlunun? sözlerini
> tam kararında harmanlamaya

Pindaros'un Olimpia X'u, Lokroi Epizephyrioi'lu Hagesidamos'un 476 yılındaki zaferi için kaleme alınmış olup, eserin teslimatındaki gecikme temasını merkeze almasıyla dikkat çeker. Bowra, *epinikion*'un *Olympia* XI'de (Pind. *Olym.* 11.4-6) verilen bir sözün yerine getirilmesi amacıyla MÖ 474 yılına tarihlendirilebileceğini belirtir (Bowra, 1964, 409). Bu gelenek, Olimpia X'daki τόκος (faiz) kelimesinin *Olym.* 11'i gecikmiş bir borcun ödemesi olarak nitelendirdiği şeklindeki eski görüşe dayanır. Ancak Verdenius, galibin hala *pais erōtos* (genç/sevilen çocuk) olarak anılması nedeniyle, *epinikion*'un zaferden sonra çok uzun bir süre geçmeden yazılmış olması gerektiğini savunur. Kendisine göre, Pindaros'un *epinikion*'un başında bahsettiği "uzun gecikme" (7. dize) muhtemelen zafer şarkısının önemini artırmak için tasarlanmış bir abartı olsa bile, şairin "unuttum"

(*epilelatha*, 3. dize) ifadesini kullanması gerçek bir gecikmeye işaret eden bir özür olduğunu gösterir (Verdenius, 1988, 53). Bu noktada Bundy'nin çalışmalarıyla şekillenen modern akademik görüş, Pindaros'un retorik kurallarının τόκος teriminin anlamını *epinikion*'un kendi kapsamının ötesindeki herhangi bir şeye atıfta bulunmakla tutarsız kıldığını ve τόκος (faiz) bizzat *Olympia* X'un retorik niteliğinde ve iç bütünlüğünde bulunduğunu teyit eder ve şairin şiirini işlerken ve geliştirirken gösterdiği ekstra özeni ve emeği ifade etmektedir (1986,1). Böylece Olimpia X, Pindaros'un borç) χρέος ve τόκος (faiz) terimlerini kullanarak *epinikion*'un değerini yeniden teyit ettiği, retorik olarak karmaşık bir başlangıç sunar (Pind. *Olym.* X.3-22; Gören, 2015, 76-79):

γλυκὺ γὰρ αὐτῷ μέλος ὀφείλων ἐπιλέλαθ᾽:
ὦ Μοῖσ᾽, ἀλλὰ σὺ καὶ θυγάτηρ
Ἀλάθεια Διός, ὀρθᾷ χερὶ
ἐρύκετον ψευδέων
ἐνιπὰν ἀλιτόξενον.
ἔκαθεν γὰρ ἐπελθὼν ὁ μέλλων χρόνος
[ἐμὸν καταίσχυνε βαθὺ χρέος.
ὅμως δὲ λῦσαι δυνατὸς ὀξεῖαν ἐπιμομφὰν τόκος:
ὁρᾶτ᾽ ὦν νῦν ψᾶφον ἑλισσομέναν
ὅπα κῦμα κατακλύσσει ῥέον,
ὅπα τε κοινὸν λόγον
φίλαν τίσομεν ἐς χάριν.

... Çünkü tatlı bir şarkı borcum vardı oan

Unuttum gitti. Ey *Mousa,* ancak sen ve

Zeus'un kızı Alatheia

Doğru bir elle alıkoyar |benil

bir dosta yanlış yapmaktan.

Öyle yaklaşmakta olan zaman uzaktan

vurur yüzüme derin borcumun ayıbını,

Ancak borcun faizi giderebilir bu acı melameti

Görelim şimdi işte:

Gelen dalga nasıl taşıp kaplarsa yuvarlanan çakıl taşını

İşte biz de öyle geri öderiz sevgi dolu bir şükran olarak

kamuya mal olan sözü(müzü)

Verdenius'a (1988,45) göre, *epinikion*'un bir borç (*khreos*) olarak tasvir edilmesinin Pindaros'ta bir *topos* olması, şairin sadece şiirin sipariş edildiğini söylemekten daha fazlasını ifade etmek istediğini gösterir. Bu durum, Pindaros'un, şiiri için maddi bir ödeme almış olsa bile, bu edimi dostane bir hizmet ve karşılıklı bir ilişkisi (*kharis*) olarak temsil etmeyi tercih ettiğine işaret eder. Buna paralel olarak Kurke'nin vurguladığı gibi (1991, 146) *ksenia* (konukseverlik/karşılıklı dostluk bağı) ilişkisi, tıpkı *apoina* (tazminat) gibi, şair ile zafer kazanan atlet arasındaki doğrudan bağın sınırlarını aşarak genişleme eğilimindedir. Şair, tüm bu olguları, *ksenia* veya *philia* (dostluk) ilişkisinin genellikle son halkası oluşturduğu bir *kharis* (zarafet) ilişkileri zinciri olarak temsil eder. Diğer hediye değişim alanlarında olduğu gibi, oyunların (*agones*) kendisi de *ksenia* ilişkisine benzetilebilir.

Kurke'ye (1991, 106) göre, Pindaros'un övgü programının temelini oluşturan *kharis* (zarafet) ve *khreos* (borç) kavramları, aristokratik hediye değişim sisteminin işleyişinde birbirini tamamlayıcı bir rol oynar. Bu iki kavram, şair ile zafer kazanan atlet

arasındaki ilişkiyi farklı vurgularla tanımlayan aynı madalyonun iki yüzü gibidir. *Khreos,* hediye değişiminin bertaraf etmeyi amaçladığı toplumsal parçalanma riskini ortaya koyarak, atletin rekabetçi harcamasına karşılık bir övgü topluluğu inşa eder. *Kharis* ise daha dolaylı bir strateji izleyerek, böyle bir topluluğun zaten var olduğu ve zaferin bunun bir göstergesi olduğu izlenimini yaratır. Her iki temsil biçimi de aristokrasinin hediye değişimine olan bağlılığını kullanarak, zaferin -ister bir "potlaç" (gösterişli hediye verme ritüeli) ister ilahi bir lütuf olarak tasvir edilsin- topluluk tarafından kabul görmesini sağlamaya çalışır. Bu bağlamda, *khreos* zorunluluğu ve toplumsal bağı vurgularken, kharis ilişkinin özgürce girilmiş, zarif ve ilahi kaynaklı bir mübadele olduğu imajını sunar.

Liapis (2020, 6-7) *epinikion*'un borç temasının alışılagelmişin dışında bir biçimde**,** ὀφείλων, χρέος, τόκος ve τείσομεν gibi ekonomik ve finansal metaforlar dizgesi içinde sunulmasına dikkate çeker ve ozan-hami ilişkisini açıkça sözleşmesel bir zemine oturttuğunu savunur. ψᾶφος kelimesinin hem "çakıl taşı" hem de "hesap taşı" anlamlarına gelmesi, ozanın borcunu öderken maddi kayıt tutma mantığını aşan bir cömertlik sergileyeceğine işaret eder. Liapis ayrıca *epinikion*'un geleneksel armağan değiş-tokuşunun döngüsel mantığını aştığını ve bunun yerine dinamik, belirsiz ve paradoksal bir işlemsel model önerdiğini savunur. Bu model üç temel paradoks üzerine inşa edilmiştir (2020,21-25):

> (i) Meta ve Meta-Olmayan İkiliği: e*pinikion,* bir yandan piyasaya ücret karşılığı sunulan bir meta iken, diğer yandan satın alınamayacak bir değer olan ölümsüzlük bahşeden meta-ötesi bir armağandır. Bu paradoks, Polanyi'nin (2001 [1944]), 45–58) kavramsal

çerçevesiyle açıklanabilir: *Epinikion*, başlangıçta zenginlik üretimine odaklanan "ayrışmış" (disembedded) bir ekonomik işlem olarak başlar; ancak zamanla, maddi kazancın bireyin sosyal statü ve sosyal sermayesine hizmet ettiği daha geniş bir sosyal değerler sisteminin parçası olan "gömülü" (embedded) bir ekonomik şemaya entegre olur.

(ii) Karşılıklılığın İmkansızlığı ve Potansiyeli: Pindaros'un gecikmiş borcunu ödemesi, hamisini nihai borç olan ölüm borcundan kurtarırken, aynı zamanda geri ödenmesi imkansız olan yeni bir borç yaratır. Bu durum, Sahlins'in (1972,194) "genelleştirilmiş karşılıklılık" (generalized reciprocity) olarak adlandırdığı, maddi beklentilerin sosyal bağlar lehine bastırıldığı etkileşim biçimleriyle benzerlik gösterir. Ancak, Bourdieu'nun (1977,179-180) simgesel sermaye kuramına göre, *epinikion*'dan elde edilen itibar (simgesel sermaye), güç ve ekonomik faydaya (maddi sermaye) dönüştürülebilir. Bu dönüştürülebilirlik, haminin gelecekte yeni bir sipariş verme olanağı yaratarak, ozan-hami ilişkisini sonsuz bir şekilde yeniden üretilebilir kılar.

(iii) Devredilemez ve Devredilebilir Mülkiyet: e*pinikion*, Weiner'ın (1992,6–7) "devredilemez mülk" (inalienable possession) kavramı çerçevesinde, hamisine sunulan ancak aynı zamanda ozanın kendisine ait kalan bir varlıktır. Bu, Weiner'ın (1992,36-37) "vererek vermeme" (giving without giving) paradoksunu yansıtır. *Epinikion*, hami için hem ailenin servetini ve soyunu sürdüren fiziksel bir çocuk (τόκος) metaforuyla devredilemez bir değer hem de simgesel ve maddi sermayeye dönüşebilen devredilebilir (fungible) bir varlıktır. Ancak, şiirin ölümsüzleştirme gücünün nihai sahibi ve denetleyicisi olarak Pindaros, bu mülkiyet paradoksunun merkezinde yer alır.

Pindaros'un *Olimpia X*'u, vesileye bağlı bir sipariş olarak epinikionun bir zafer kutlaması olmanın ötesinde şair, hami ve toplum arasındaki karmaşık ekonomik, sosyal ve sembolik mübadele ilişkilerini düzenleyen bir mekanizma olduğunu gösterir. *Kharis* ve *khreos* kavramları etrafında şekillenen bu ilişki, maddi ödemenin ötesine geçerek, prestij, şan

(*kleos*) ve ölümsüzlük armağanını içeren bir sembolik sermaye dolaşımını temsil eder. Homeros'tan itibaren izi sürülebilen şairin büyüleyici sözü (*thelktēria*), Pindaros ile birlikte, aristokratik değerlerin yeniden üretildiği ve müzakere edildiği, siparişe dayalı, ritüel bir söylem olarak kurumsallaşmıştır.

4.2. Şairin Rakiplerine Tepkisi

Bu kısımda Arkaik ve Klasik Yunan şiir geleneğinin ayrılmaz bir unsuru olan ve Hesiodos'un iki Eris kavramıyla temellenen, "sıfır toplamlı" (Griffith,1990, 189), bir üstünlük mücadelesine (*agon*) dayanan poetik rekabetin dinamikleri incelenecektir. Özellikle Pindaros'un *epinikia*'sında φυά (doğuştan yetenek) vurgusu ile rakiplerini hedef alan kartal-karga karşıtlığı gibi hayvan imgeleriyle bezeli retorik ve polemik stratejiler analiz edilecektir.

Griffith (1990), Yunan şiir geleneğini şekillendiren temel dinamiklerden birinin, kökleri savaş ve atletizm gibi alanlara uzanan ve "sıfır toplamlı" bir rekabet sistemi olduğunu vurgular. Nitekim Burckhardt (1952, 65-86) arkaik dönemi, "agonal insan" (*Agonale Mensch*) çağı olarak tanımlamıştır. Griffith (1990) göre bu sistemde, bir kişinin zaferi mutlaka başkalarının yenilgisi anlamına gelir ve *areté* (erdem), başkalarından "üstün olmak" olarak tanımlanır. Zaferin çekiciliği de tehlikesi de rakiplerde uyandırdığı onur, kıskançlık ve hatta nefret duygularında yatar. Rekabete dayalı bu bireysel üstünlük arzusu tüm toplumlarda görülse de arkaik Yunan'da erken dönemlerden itibaren olağanüstü derecede güçlü bir dürtü halini almıştır (188). Bu genel rekabet sistemi içinde, ustalık gerektiren üretim ve özellikle şiir (*mousiké*), son derece popüler ve prestijli bir

yarışma alanı oluşturmuştur. Nitekim, Homeros ve Hesiodos'tan Euripides'e kadar, çoğu Yunan şiiri açık ya da örtük bir biçimde *agonal* (yarışmacı) bir bağlamda icra edilmek üzere bestelenmiştir. Bu özelliğiyle, Yunan şiir geleneği, Roma ve sonraki Avrupa şiir geleneklerinden temel bir ayrım gösterir (189).

Nietzsche'ye göre, Hellen agonistik düşüncesinin temelinde Hesiodos'un "**Erga kai Hemērai** " eserinde ortaya koyduğu iki Eris tanrıçası arasındaki ayrım yatar. Hesiodos, yıkıcı savaşı teşvik eden "kötü" Eris'ten ayrı olarak, komşunun komşuyla ve zanaatkârın zanaatkârla (çömlekçinin çömlekçiyle) kurallı ve verimli yarışa girmesini sağlayan "iyi" Eris'i över (Hes.*Op*.122-126). Nietzsche bu ayrımın, modern ahlakın olumsuzladığı kıskançlık ve gıpta gibi duyguların antik Yunan'da kültürü ve bireysel mükemmelliği besleyen tanrısal itkiler olarak nasıl görüldüğünü anlamanın anahtarı olduğunu vurgular. Kendisine göre Antik Yunan eğitimi, bencilliği ve hırsı, bireyin topluma faydalı olacağı şekilde kanalize edip sınırlayan bir "agon" (yarışma) yoluyla geliştirirken; modern eğitim bu güçlü itici kuvvetten korkar ve onu baskılar. Agon, sadece çağdaş rakipler arasında sınırlı kalmayıp çağın ötesinde bir boyuta da sahiptir. Aristoteles'in listesinden alıntıladığı gibi ölü bir adam (Homeros) bile, bir başka büyük insanı (Ksenophanes) onun yerini alma ve şanını miras alma arzusuyla "tüketen bir kıskançlığa" sürükleyebilir. Bu sebeple Nietzsche, başlangıçtaki bu olumlu *agonal* düşünme tarzının zaman içinde aynı şekilde Yunanı yıkıma götüren şey olduğunun altını çizer (2007,174-181).

Bu agonal sistemde şairin değeri, *sophia* adı verilen çok boyutlu bir kavramla ölçülürdü. Yunan şiir yarışmalarında şairlerin değerlendirildiği kapsamlı kavram *sophia* (σοφία)

olarak adlandırılmaktadır. Griffith bu terimin üç ana kategoride anlaşılabileceğini belirtir: (a) olgusal bilgi ve doğruluk (*sophia a*), şairin mitolojik soy ağaçlarını, tarihsel olayları ve isimleri doğru bir şekilde aktarma, böylece toplum için bir bilgi hazinesi işlevi görme yeteneğini; (b) ahlaki ve eğitsel bütünlük (*sophia b*), şairin izleyiciyi kişisel ve toplumsal açıdan iyileştirecek öğütler verme veya iyi-kötü davranış örnekleri sunma kapasitesini; (c) teknik beceri ve estetik/duygusal etki (*sophia c*), şairin söz, müzik ve performans gücüyle izleyicide hayranlık, duygusal bağlanma ve katarsis ("acıma ve korku", "gözyaşı ve kahkaha") uyandırarak onları büyüleme ve keyiflendirme yeteneğini ifade eder (1990, 188-189). Griffith'e göre, antik eleştirmenler ve şairlerin kendileri sıklıkla bu ayrımları bulanıklaştırmış ve bir kategoriden diğerine kayarak, şairlerin her an her üç kategoriden de sorumlu tutulması gerektiği izlenimini vermişlerdir. Yarışma bağlamında, mutlak doğruların veya ahlaki ölçütlerin kesin olarak bilinmesi zor olduğundan, pratikte teknik ustalık ve estetik etki (*sophia c*) jüriler için en nesnel değerlendirme ölçütünü sağlamıştır. Ancak, yarışmaların sonuçları genellikle bu kategoriler arasında belirsiz bir şekilde gidip gelmiş; örneğin Aristophanes'in *Kurbağalar* oyununda Aeskhylos'un nihai zaferi teknik üstünlükten (*sophia c*) ziyade, ahlaki mesajının (*sophia b*) Atina'nın geçmişine duyulan nostaljik özlemi karşılamasına dayanmıştır (1990,189-190).

Arkaik Yunan şiirindeki agonistik (rekabetçi) geleneğin erken bir tezahürü, geleneksel olarak Homeros ile Hesiodos arasında gerçekleştiği varsayılan kurgusal karşılaşma anlatılarında gözlemlenebilir. Tsagalis'in (2017, 446-447) aktardığı üzere, bu rekabetin iki temel versiyonu mevcuttur: İlk olarak, Hesiodos'un kendi ifadesiyle, iki şairin Delos'ta

Apollo onuruna birlikte “yeni ilahiler” seslendirdiği bir performans sahnesi; ikinci olarak ise, daha sonraki *Certamen* (Yarışma) metninde ayrıntılandırılan, Aulis’te veya Khalkis’te düzenlenen ve halk önünde gerçekleşen doğrudan bir müsabaka (*Certamen* 5 West). Bu anlatılarda özellikle Homeros’un gezgin bir rhapsodos olarak tasvir edilmesi ve Hesiodos ile şiirsel üstünlük için yarıştığı sahne, rhapsodik performans kültürünün kökenine dair kurgusal bir açıklama sunmanın yanı sıra, şiirin erken dönemden itibaren kamusal bir yarışma (*agon*) bağlamında konumlandırıldığının da göstergesidir. Griffith’e (1990) göre *sophia*'nın (a) ve (c) anlamları bakımından Hesiodos'u açıkça geride bırakıp toplanan Yunanların genel onayını kazanan Homeros, beklenmedik bir şekilde, tek hakem olan kralın, Hesiodos'un daha barışçıl ve üretici olan şiirsel "mesajına" dayanan kararıyla yenilgiye uğramıştır. Bir diğer poetik ve mitik yarışma Thamyris ile *Mousa*’lar arasında gerçekleşir. ’ta (Hom. II.594-600) Thamyris'in Oikhalia'dan gelirken *Mousa*lar'ı şarkıda yenebileceği iddiasıyla övündüğü anlatılır. Buna öfkelenen *Mousa*lar onu hem kör eder hem de "ilahi-fermanlı şarkıyı" (*thespesién aoidén*) ve kithara çalma becerisini elinden alırlar (Hom.II.600). Bu mit, şiirsel rekabetin sıfır toplamlı doğasını somutlaştırır: Thamyris'in kazanma (*nikēsemen*) iddiası (Hom. II.597), nihai olarak her şeyini kaybetmesiyle sonuçlanır. Aynı zamanda, şiirsel maharetin (*sophia*) ilahi bir kaynaktan geldiği ve onunla meydan okumanın sonuçlarının felaket olabileceği inancını yansıtır.

Bu erken dönem örneklerinde temellenen agonistik düşünce tarzı klasik dönemde Pindaros'un epinikia’sında daha incelikli ve kişisel bir ifade biçimi kazanır. Nitekim, Pindaros’un genel olarak sadece poetika üzerine olmasa da şiirsel maharete gönderme

yaptığı dizeler onun bu şiirsel maharetin alımlanışına dair önemli ipuçları sunar. En fazla tartışmalara neden olanlarından biri Pindaros'un Olympia II. 86 sqq.'da "doğuştan gelen yetenek" φυᾷ ile sonradan "öğrenmeye" μαθόντες dair yaptığı değerlendirmenin yorumudur (Pind.*Ol*. II. 85-89; Gören,2015, 45):

> ...πολλά μοι ὑπ᾽ ἀγκῶνος ὠκέα βέλη
> ἔνδον ἐντι φαρέτρας
> φωνᾶντα συνετοῖσιν: ἐς δὲ τὸ πὰν ἑρμηνέων
> χατίζει. σοφὸς ὁ πολλὰ εἰδὼς φυᾷ: μαθόντες δὲ λάβροι
> παγγλωσσίᾳ, κόρακες ὥς, ἄκραντα γαρύετον
> Διὸς πρὸς ὄρνιχα θεῖον.
>
> ... Benimse bir hayli
> hızlı temrenim var
> kolumun altındaki sadağımda
> anlatır derdini anlayışlılara; oysa güruh muhtaçtır
> tercümana, bilge adam ise doğuştan bilir pek çok şeyi,
> öğrenmişler ise velveleye verirler
> gevezelikleriyle, gaklarlar
> bir çift karga gibi boş lakırdılarla
> Zeus'un kutsal kuşuna karşı;

Bu pasaj Odyssea'da ise icrasını zorla (ἀνάγκῃ) yaptığını belirten *aoidos* Phemios Odysseus'a yalvarırken kendisinin nasıl bir şair olduğu yönünde cevabı akıllara getirir (Hom. *Od*. 22.347-348,):

> αὐτοδίδακτος δ᾽ εἰμί, θεὸς δέ μοι ἐν φρεσὶν οἵμας
> παντοίας ἐνέφυσεν.
>
> Kendi kendine öğrenmiş biriyim, bir tanrı ise yüreğime makamlarını
> Şarkıların bütün türleriyle işledi…

Gören'e (2013, 24) göre, φυά kavramının Pindaros'taki bu kullanımı, onun Homerosçu şiirdeki bağlamı düşünüldüğünde bütünüyle yeni bir bakış açısı getirmektedir. LSJ sözlüğünün ilgili maddesinde örnek olarak verilen Pindaros'un *Olimpia X*.20'deki "Bileyleye bileyleye meziyete doğar bir kimse" (θάξαις δέ κε φύντ᾽ ἀρετᾷ ποτί:

Pind.Ol.X.20; Gören,2015,76) dizesindeki vurgu, "doğal olarak bir şeye meyletmek", "istidatlı olmak" veya "doğuştan nasip" anlamlarını aşar. Buradaki anlam, tam olarak "bir şey *olmaya* doğmak" hatta "o şeyin *kendisine* doğmak"tır ve bu da Pindaros'un φυά ülküsüne verdiği önemi vurgulamaktadır.

Ledbetter'a (2003,64-66) göre ise Pindaros *Olympian II*.83-88'de şairleri, φυᾷ (doğuştan gelen tanrısal yetenek) ile μαθόντες (sonradan öğrenenler) olarak kesin bir karşıtlık içinde konumlandırır. Gerçek şair (*true poet*) *Mousa*'lardan gelen şifreli ilhamı ("oklar") doğal ve ilahi bir armağan olan bu φυᾷ ile kavrayıp yorumlama kapasitesine sahiptir. Bu onun şiirine anlamı içkin kılar ve şiir dışarıdan bir yoruma ihtiyaç duymaz. Buna karşılık sözde şair (*apparent poet*) yalnızca μαθόντες statüsündedir yani teknik becerisini sonradan edinilmiş öğrenmeye dayandırır. Bu öğrenme, ilhamı almak veya yorumlamak için gerekli olan doğal bilgeliği (φυᾷ) sağlayamadığından onun ürettiği şiir anlamsız boş bir gürültüden ibarettir. Ledbetter, Pindaros'un bu stratejiyle anlamı dışarıdan icat edilmeye muhtaç "kötü şiir"in aksine, kendi eserlerinin yoruma kapalı ve kendine yeten yapıda olduğunu ileri sürdüğünü belirtir (2003, 66).

Bu bağlamda Pindaros'ta meziyetin ve başarının (ἀρετά) kaynağı olarak belirli temel öğeler formülleştirilmektedir. Gören'e (2013, 24) göre, *Olympia X*.20'deki dizenin bağlamında, bu öğeler dört madde halinde sıralanır: (1) "doğuştan gelen liyakat" (φυά), (2) "muazzam şana (πελώριον κλέος) yönelen kuvvetli arzu" (ὁρμή), (3) "bir tanrının yardımı" (παλάμα θεοῦ) ve (4) "çaba, zahmet, mihnet, meşakkat" (πόνος). Race (2002, 165 n. 4) ise ikinci öğeyi "talim" (μελέτη) olarak belirtir. Gören'e (2013, 25) göre, bu

öğelerin her biri gerekli olmakla birlikte, φυά kaçınılmaz bir ilk önkoşuldur. Pindaros soylu bir gencin öğretim almasının değerini inkâr etmese de (Gören, 2008, 21); φυά kavramını sıklıkla διδαχή (öğretim) üzerinde tutmuştur (Pind.*Ol*. IX.100-104; Pind.*Pyth*. VIII. 44; Pind.*Nem*.I.25; III.40-43; VII. 54; Woodbury, 1945,12). diğer koşullar sağlansa bile, kişinin φυά'sı hedeflediği ἀρετά'ya uygun değilse sonuç hüsran olacaktır. Cole (1987, 566) ise üçüncü öğeyi iki alanda değerlendirerek bu listeye beşinci bir madde olarak "talih"i (τύχα) ekler. Böylece Pindaros'un dünyasında zaferin (νική) karmaşık bir dizi koşuldan doğduğuna işaret eder: doğuştan gelen yetenek, talim, emek ve çaba, şans, tanrıların lütfu (Pind.*Ol*.IX. 100-104; Gören,2015, 74):

> τὸ δὲ φυᾷ κράτιστον ἅπαν: πολλοὶ δὲ διδακταῖς
> ἀνθρώπων ἀρεταῖς κλέος
> ὥρουσαν ἀρέσθαι.
> ἄνευ δὲ θεοῦ σεσιγαμένον
> οὐ σκαιότερον χρῆμ᾽ ἕκαστον.
>
> En iyisidir hep, doğuştan gelen. Pek çok insan
> şan kazanmaya çalışır
> öğretilmiş meziyetlerle,
> oysa yoksa payı tanrının, daha laneti olamaz
> her bir şeyin sessizliğe boyun eğmesinden.

Tüm bu formalizasyonda yer alan her bir unsur, diğerleriyle koşut bir ilişki içinde olup *sine qua non* bir öneme sahiptir ve Pindaros'un eserlerinde her biri için somut örnekler bulunmaktadır. Bununla birlikte meziyetin doğuştan istidata bağlanması ve onun "talim" (μελέτη) ile parlatılması Pindaros poetikası için elzemdir. Bu poetik kavrayış, modern anlamdaki evrimsel modelin "koşullara en iyi uyum sağlayanın hayatta kalması" ilkesiyle benzer bir tona sahiptir. Burada, bireyin doğuştan getirdiği potansiyel (*φυά*) ile içinde bulunduğu agonal ortamın gerektirdiği çaba (*πόνος*) ve talim (*μελέτη*) arasında

dinamik bir ilişki kurulur. Tıpkı bir ekosistemde belirli özelliklerin seçilim avantajı yaratması gibi, Pindaros'un dünyasında da bireyin *φυά*'sının, *arete* (ἀρετή) için gereken rekabete (*agon*) uygun olması ve bu uyumun disiplinli çalışmayla keskinleştirilmesi, nihai "hayatta kalma"yı yani zaferi (*νίκη*) ve kalıcı şanı (*κλέος*) belirler. Bu paralellik, antik Yunan düşüncesindeki rekabetçi eğitim/yaşayış modeli ile modern evrim teorisinin mekanik prensipleri arasında yapısal bir benzerliğe işaret eder; ancak Pindaros'un modeli, ilahi irade (*θεοῦ παλάμα*) ve bilinçli amacın merkeziliği ile bu analojiden ayrılır (Pind.Nem.I.25; Gören, 2015,156):

> τέχναι δ᾽ ἑτέρων ἕτεραι: χρὴ δ᾽ ἐν εὐθείαις
> ὁδοῖς στείχοντα μάρνασθαι φυᾷ.
>
> Her adamın mahareti başka başka,
> ancak dosdoğru yollarda yürünmeli,
> cehd etmeli doğuştan gelen için.

Bunun yanında Pindaros'un *Olympia* II.86 sqq'deki ifadelerinin rakip şair Bakkhylides'e yöneltilmiş olduğu kabul edilmektedir (Campbell, 1992, 104-105). Bir başka yoruma (157a: Campbell, 1992, 106-107) göre ise Pindaros bu bölümde kendisini kartala; rakip sanatçılar Bakkhylides ve Simonides'i de kargalara benzeterek aradaki hiyerarşik farkı ortaya koymuştur.

Karga bahsinin yer aldığı bir diğer yerde ise bu sefer yukarıdaki yorumları daha da şiddetlendiren kullanıma farklı bir kuş imgesinin eklenmesidir (Pind. *Nem.* III. 81-82; Gören, 2015, 164):

> ἔστι δ' αἰετὸς ὠκὺς ἐν ποτανοῖς,
> ὃς ἔλαβεν αἶψα, τηλόθε μεταμαιόμενος,
> δαφοινὸν ἄγ'ραν ποσίν·

κραγέται δὲ κολοιοὶ ταπεινὰ νέμονται.

Hızlıdır kartal kanatlılar arasında,
o ki ta uzaktan gözler, kapar aniden
kana bulanmış avını pençeleriyle,
oysa gaklayan küçük kargalar kalırlar alçaklarda.

Pindaros'un *epinikia*'sında kullandığı poetik dile dikkat çeken Lefkowitz'e (1984, 18-24) göre, Pindaros'un poetik benlik sunumu Homeros geleneğindeki "ἔπεα πτερόεντα" "kanatlı sözler" metaforunu aşarak, doğrudan atletik bir rekabet alanına taşınır. O şair olmanın ötesinde müsabakanın içinde ve onun kurallarıyla hareket eden bir ἀθλητής (athlētēs) müsabık olarak konumlandırır. Bu agonistik dil, atletizm terminolojisinin doğrudan kullanıldığı pasajlarda da belirginleşir. *Nemea* VII.70-73'te Pindaros, şiirsel ifadeyi bir cirit atışına benzetirken and getiren bir meydan okumayla söze başlar (Pind.*Nem*.VII.70-73; Gören,2015,179) :

ἀπομνύω…μὴ τέρμα προβὰς ἄκονθ' ὥτε χαλκοπάραον ὄρσαι /
θοὰν γλῶσσαν

ant olsun ki
geçmeyeceğim varış çizgisini
ve göndereceğim yoluna tunç yanaklı bir cirit gibi
hızlı dilimi:

Lefkowitz ayrıca (1984, 19), *Nemea* III. 81-82'deki kartal imgesini Pindaros'un poetik üstünlük iddiasının rekabetçi bir ifadesi olarak değerlendirir. Pindaros, kendisini diğer şairler topluluğuna işaret eden (ποτανοῖς) "kanatlılar" arasında uçan, hedefini uzaktan seçip ani bir hamleyle pençeleyen bir kartala benzetir; rakiplerini ise aşağıda "gaklayan kargalar" konumuna yerleştirir. Kartalın avını "gözetlemesi" (μεταμαιόμενος) ve "kapması" (ἔλαβεν αἶψα), Pindaros'un konu seçimindeki isabeti ve ele alışındaki kesin ustalığı simgeler. Lefkowitz bu imgenin aynı zamanda Pindaros ile rakibi Bakkhylides arasındaki poetik tavır farkını ortaya koyduğunu belirtir. Bakkhylides, *epinikion* 5.16-

34’te yükseklerde süzülen ve seyredilen statik bir kartal imgesi kullanırken; Pindaros aktif, avcı ve yırtıcı bir kartal portresi çizer. Bu ayrım, Pindaros'un poetik kimliğinin üstünlükten ve rakiplerini alt etme arzusuyla şekillendirdiğini gösterir (1984, 19).

Gören (2008, 76) ise, Pindaros'un "kartal" (ἀετός) imgesini kullandığı pasajların (*N*. III. 80-82; V. 21; *O*. II. 86-88) bağlamının açık olmadığını ve ancak geleneksel yorumun (Bowra, 1971, 9-10) bu imgeyi şairle ilişkilendirdiğini belirtir. Ancak, Pfeijffer'in (1994) de temas ettiği gibi, kartal imgesi bağlam gereği hem şaire hem de muzaffer atlete aynı anda işaret ediyor olabilir. Gören’in (2008, 76) vurguladığı üzre Homeros'tan (Hom. *Il*. VIII.247) itibaren kartal, "bütün kanatlıların en kesin alameti" olarak kehanetle ilişkilendirilirken, kültürel arka planında “Zeus’un kuşu/kartalı” (*Διὸς ὄρνις/αἰετός*) (Pind. *Ol*. II. 88; Pind. *Isthm*. 6; IV. 4) veya “kuşların kralı” (*ἄρχων οἰωνῶν*) (Pind. *Isthm.*VI. 50) gibi sıfatlarla öne çıkan temel niteliği "üstünlük"tür. Dolayısıyla Pindaros'ta bu imge, ister şairin sanatsal otoritesini, isterse *laudandus*'un (övülen kişi) zaferle perçinlenen iktidarını temsil etsin, nihayetinde bir hiyerarşi ve ayrıcalıklı konum fikrini vurgulamak için işlev görür (76). Stoneman'a (1976, 191) göre, "mahir adam" (σοφός), "kargalar" (κόρακες) ve "Zeus'un kutsal kuşu" olan kartal, hepsi Pindaros'un epinikion'unun dinleyicileridir. Bu bağlamda "mahir adam" ile "kartal" birbirine paralel olarak kullanılmıştır. Buna karşılık, gevezelik eden "kargalar", muzafferin elde ettiği şanı hak etmediğini iddia ederek ona "haset" (φθόνος) besleyen kişileri temsil etmektedir.

Bulman’a (1992, 2) göre *phthonos* (kıskançlık/haset), Pindaros'un epinikia’sında merkezi bir önem taşıyan, tam anlamıyla tutarlı bir kavram olarak ilk kez işlenen olumsuz bir insani duygudur. Aristotelesçi tanımdan farklı olarak Pindaros'ta *phthonos*, insanın ölümlü sınırlarını anlamamasından ve aşağı bir *eros* (tutku) tarafından beslenmesinden kaynaklanır; duygusal olduğu kadar entelektüel bir eksikliğin sonucudur. Bu kavram, övgü şiirinin (*encomiastic poetry*) doğası gereği kaçınılmazdır, zira şair hem kendisine hem de övdüğü kişiye yönelebilecek dinleyici tepkisini dengelemek zorundadır. Pindaros, *phthonos*'u retorik olarak mitik örneklerle somutlaştırarak, özdeyişlerle ahlaki bir çerçeveye oturtarak veya birinci şahıs ifadeleriyle karşı çıkarak yönetir. Buna karşılık,

Bakkhylides'te *phthonos* kavramı daha az belirgindir. Bulman (1992, 2), bunun nedenini, Bakkhylides'in toplumu Pindaros'taki gibi katı bir *agathoi* (iyiler) ve *kakoi* (kötüler) karşıtlığı üzerinden kurgulamamasına ve dolayısıyla *kakoi* sınıfının hedefinin net olmamasına bağlar (Pind. *Pyth*. I.84-87; Gören, 2015, 97):

> ἀστῶν δ᾽ ἀκοὰ κρύφιον θυμὸν βαρύνει μάλιστ᾽ ἐσλοῖσιν ἐπ᾽ ἀλλοτρίοις.
> ἀλλ᾽ ὅμως, κρέσσων γὰρ οἰκτιρμοῦ φθόνος,
> μὴ παρίει καλά. νώμα δικαίῳ πηδαλίῳ στρατόν:
> ἀψευδεῖ δὲ πρὸς ἄκμονι χάλκευε γλῶσσαν.
>
> yurttaşların ağrına gider kuytudaki yüreklerinde
> özellikle diğerlerinin kutsanmaları
> Fakat yine de madem haset daha üstün geliyor acımaya,
> ihmal etme soylu şeyleri yön ver halkına
> adil bir yekeyle, döv dilini hilafsız örste.

Carey (2007, 203-204), Pindaros ve Bakkhylides'in, hamilerinin hem başarıları hem de bu başarıyı kutlayan zafer şarkıları nedeniyle *phthonos*'a (kıskançlık/haset) maruz kaldığını vurguladıklarını belirtir. Bu retorik bir *topos* olsa da ikna ediciliğini yaşanan veya algılanan deneyimlere karşılık gelmesinden alır. Gösterişli övünmenin kabul görmediği bir ortamda, şairlerin zaferin bazı yönlerini ölçülü bir şekilde sunmalarının nedenlerinden biri de budur. Övgü görevinin temel koşulu, bu dengeyi kurabilmektir; bireyin kamusal övgüsünün yol açabileceği rahatsızlık riski, kişisel başarının toplumsal bir yüceltme olarak sunulması ve böylece şehrin ve geleneklerinin yüceltilmesi imkanıyla dengelenir (Pind. *Pyth. I.* 41-45; Gören,2015,95):

> ἐκ θεῶν γὰρ μαχαναὶ πᾶσαι βροτέαις ἀρεταῖς,
> καὶ σοφοὶ καὶ χερσὶ βιαταὶ περίγλωσσοί τ᾽ ἔφυν. ἄνδρα δ᾽ ἐγὼ κεῖνον
> αἰνῆσαι μενοινῶν ἔλπομαι
> μὴ χαλκοπάραον ἄκονθ᾽ ὡσείτ᾽ ἀγῶνος βαλεῖν ἔξω παλάμᾳ δονέων,
> μακρὰ δὲ ῥίψαις ἀμεύσασθ᾽ ἀντίους:
>
> Gelsin tanrılardan insani meziyetlerin hepsinin imkânları,
> doğsun insan ya mahir ya zorlu bir elle ya da
> uz-dilli. Bu yiğidi övmeyi
> şiddetle arzulayarak ümitliyim ben
> tıpkı tunç-yanaklı bir cirit gibi savurup
> atış alanının dışına atmayacağıma
> hızla fırlatacağım uzağa ve baskın çıkacağım rakiplerime.

Gören (2008, 24), *skholia* yazarlarının Pindaros'un Sicilya *epinikion*'larındaki tüm aşağılayıcı ifadeleri doğrudan Bakkhylides'e yönelik nazireler olarak yorumlamasının artık "safça" bulunduğunu, ancak aynı münasebetlerde eser veren iki şairin birbirlerine hiç atıfta bulunmadıklarını düşünmenin de en az o kadar "safça" olduğunu belirtir. Nitekim Hieron'un zaferlerini her iki şaire de kutlatması ve Pindaros'un kendi ifadelerinde görülen, rakiplerini geçme çabası, onları ciddiye alan ve hiçe saymayan bir şair portresi çizmektedir (Gören, 2008, 24).

Öte yandan Pindaros'ta rakiplere yönelik taşlama olarak yorumlanan diğer örnekler yine Yunan anlatısında hikayelerde yer alan tipik hayvan imgeleri üzerinden gelir (Pind. *Pyth. II.*72-81; Gören, 2015, 102-103):

καλός τοι πίθων παρὰ παισίν, αἰεὶ
καλός. ὁ δὲ Ῥαδάμανθυς εὖ πέπραγεν, ὅτι φρενῶν
ἔλαχε καρπὸν ἀμώμητον, οὐδ᾽ ἀπάταισι θυμὸν τέρπεται ἔνδοθεν:
οἷα ψιθύρων παλάμαις ἔπετ᾽ αἰεὶ βροτῷ.
ἄμαχον κακὸν ἀμφοτέροις διαβολιᾶν ὑποφάτιες,
ὀργαῖς ἀτενὲς ἀλωπέκων ἴκελοι.
κερδοῖ δὲ τί μάλα τοῦτο κερδαλέον τελέθει;
ἅτε γὰρ εἰνάλιον πόνον ἐχοίσας βαθὺν
σκευᾶς ἑτέρας, ἀβάπτιστός εἰμι, φελλὸς ὣς ὑπὲρ ἕρκος ἅλμας.
ἀδύνατα δ᾽ ἔπος ἐκβαλεῖν κραταιὸν ἐν ἀγαθοῖς
δόλιον ἀστόν:

Nasıl da güzeldir maymun çocukların gözünde, daima
güzel. Oysa muvaffak olur Rhadamanthys çünkü o
almıştır nasibini anlayışın suçlanmaz meyvesinden,
hazzetmez yüreği aldatıcı şeylerden,
iftiracıların bir ölümlünün yakasını
bırakmayan hilelerinden,
baş edilmez bir kötülük olur gıybetçi iftiraları
her iki taraf için de.

bu tam da benzer tilkilerin mizacına.
Halbuki fazla bir kazanç sayılır mı bu tilkice kurnazlık?
Çünkü geri kalan avadanlık boylayınca denizin
dibini, ben batmam, bir şişe mantarı gibi
kalırım tuzlu denizin yüzeyinde.
Düzenbaz hemşehri sarf edemez yetkin bir söz salihlerin yanında…

Pindaros'un *Pythia* II. 72-81'deki maymun (*πίθηκος*) ve tilki (*κερδώ*) imgelerinin, geleneksel olarak skholiast yazarları tarafından doğrudan rakibi Bakkhylides'e yönelik aşağılayıcı ifadeler olarak yorumlandığını belirten Gören (2008, 18), bu yaklaşımın yanı sıra farklı okumaların da mümkün olduğunu ortaya koyar. Bowra'nın (1953, 74 vd.) da dikkat çektiği gibi, skholiastların bu tür kişisel taşlamalar bulma eğilimi eleştirilse de, maymunun öncelikle "taklitçi" olarak görülmesi, Bakkhylides'in Pindaros'un bir taklitçisi olduğu yönündeki dönem algısıyla örtüşmektedir (Gören, 2008, 19). Ancak Gören (2008, 19-22), maymun imgesinin bağlamda yalnızca bu anlamla sınırlı olmadığını, aynı zamanda "yaltaklanma" (Norwood, 1941, 341) özelliğine veya Rhadamanthys figürüyle kurulan karşıtlık üzerinden siyasi dalkavuğu da temsil edebileceğini (Burton, 1962, 127) vurgular. Hubbard'ın (1990, 76 vd.) işaret ettiği gibi, imgenin temel vurgusu zihinsel aşağılık ve olgunlaşmamış yargı üzerinde de olabilir. Sonuçta, Gören'e (2008, 23) göre, bu pasajdaki çokanlamlılık, katı bir özdeşleştirmeye izin vermez ve skholiastların doğrudan Bakkhylides'i hedef gösteren yorumu, şairler arasındaki rekabete dair katı ve indirgemeci bir bakışın ürünüdür.

Sonuç olarak, Yunan şiir geleneğinin köklerinde yatan agonal (rekabetçi) dinamik, şairlerin hem çağdaşları hem de öncülleriyle kurdukları karmaşık ilişkileri belirleyen temel bir unsurdur. Homeros ve Hesiodos gibi kurucu figürlerden itibaren şiir, bir üstünlük mücadelesi (agon) alanı olarak kurgulanmış ve şairin değeri (sophia) bilgi, ahlaki öğreti ve teknik ustalık gibi bir dizi ölçüt çerçevesinde bu rekabet içinde sınanmıştır. Pindaros'un poetikasında bu rekabet, doğuştan gelen yetenek (φυά) ile sonradan öğrenileni hiyerarşik bir şekilde ayıran, rakipleri hayvan imgeleriyle (karga, tilki, maymun) sembolik bir

taşlamaya tabi tutan ve kıskançlığa (*phthonos*) karşı önlem alan incelikli ve çok katmanlı bir söylem düzeyine yükselir. Bu söylem, yalnızca kişisel bir üstünlük iddiasını değil, aynı zamanda şiirin ilham, toplumsal fayda ve tanrısal lütuf gibi aşkın değerlerle meşruiyet kazandığı bir kültürel sistem içindeki konumunu da güvence altına alma çabasını yansıtır. Dolayısıyla, şairin rakiplerine tepkisi, basit bir düşmanlık veya kıskançlığın ötesinde, statü, otorite ve ölümsüz şan (κλέος ἄφθιτον) için verilen, kuralları olan ve derin bir kültürel işleve sahip sembolik bir mücadelenin ifadesidir.

4.3. Patron Karşısında Şair ve Rakibi

Bu kısımda epik gelenekten başlayarak MÖ 7. yüzyıl siyasi dönüşümü ve özellikle MÖ 5. yüzyılın ilk yarısındaki tiranlık dönemine kadar uzanan süreçte, patron ve şairler arasındaki ilişkinin karmaşık dinamiklerini ve poetik otorite mücadelesini Hieron-Pindaros-Bakkhylides özelinde incelemektedir.

Şair ile patron (ya da patronaj) ilişkisi ve şairin toplumsal konumuna dair dinamikler, epik geleneğin ilk örneklerinden itibaren gözlemlenebilir. Bu ilişkinin iki kritik vechesi **Odysseia**'da *aoidos* karakterleri üzerinden somutlaşır.

İlk örnekte Phaiaklar'ın kralı Alkinoos, saraydaki *aoidos* Demodokos'un Troia savaşına dair üçüncü şarkısının misafiri Odysseus'u derinden etkileyip gözyaşlarına boğduğunu görür. Bu durum, geleneksel bir ziyafette *aoidos'*un temel işlevi olan "zevk verme" (*χαριζόμενος*) ilkesine aykırıdır. Alkinoos, patron sıfatıyla doğrudan müdahale ederek şarkının kesilmesini emreder (Hom.Od. 8.537-538):

> Δημόδοκος δ' ἤδη σχεθέτω φόρμιγγα λίγειαν:
> οὐ γάρ πως πάντεσσι χαριζόμενος τάδ' ἀείδει.
> Demodokos da artık zapt etsin berrak-sesli *phormiksi*:
> Zira memnun etmiyor herkesi terennüm ettiği bu neşide

Bu sahne patronun *aoidos'*un performansının içeriğini ve sosyal işlevini kontrol edebildiğini ve topluluk atmosferini *aoidos'*un icrasının önüne koyduğunu gösterir. İkinci

ve daha dramatik örnek **Odysseia** 22'de talip katliamı (*mnesterophonia)* sırasında yaşanır. *Aoidos* Phemios, ölüm tehlikesi altında, Odysseus'un karşısında bu kez bir "patron" değil, bir "yargıç" ve "efendi" bulur. Canını kurtarmak için epik geleneğin tipik bir yalvarış (*λισσόμενος*) sahnesini icra eder (Hom.*Od.* 22.344-46):

> γουνοῦμαί σ', Ὀδυσεῦ: σὺ δέ μ' αἴδεο καί μ' ἐλέησον:
> αὐτῷ τοι μετόπισθ' ἄχος ἔσσεται, εἴ κεν ἀοιδὸν
> πέφνῃς, ὅς τε θεοῖσι καὶ ἀνθρώποισιν ἀείδω.
>
> Yalvarırım Odysseus sana dizlerine kapanıp: sen de bana ihtiram ve insaf et
> Senin kendi üzerine olur sonrasında azabı, bir şarkıcıyı şayet
> Katledersen ki terennüm ederim ben hem tanrılar hem de ölümlüler için

Phemios'un argümanı dikkat çekicidir: şarkısını icra etmesi için zorlanması "ἀλλὰ πολὺ πλέονες καὶ κρείσσονες ἦγον ἀνάγκῃ" (zorla getirdiler beni, çünkü kalabalık ve güçlüydüler; Hom.Od.22.353) ve toplumsal/kültürel işlevi onun öldürülmesinin olası bir *miasma* doğuracağı ve tanrısal öfkeyi (*μήνις*) üzerine çekebileceği onun *ἀναίτιος* ("suçsuz/dokunulmaz") olduğu savunusunu güçlendirir. Nitekim Telemakhos'un müdahalesi ile kurtulur: Zaptet kılıcı, dur! yakma canını bu bî-çarenin, günahsızdır o. (ἴσχεο μηδέ τι τοῦτον ἀναίτιον οὔταε χαλκῷ: Hom.Od.22.356)

Bu dinamikler şair-patron ilişkisinin doğasına dair daha erken ve alegorik bir bakış açısı sunan Hesiodos'ta ünlü "Şahin ile Bülbül" fablında (αἶνος) da kök salmış durumdadır. Hesiodos, fablı "anlayışlı krallara" (βασιλεῦσιν ἐρέω φρονέουσι) hitaben anlatarak, doğrudan iktidar sahipleriyle bir diyaloğa girer (Hes.*Op*. 202). Fablda, güçlü bir avcı olan şahin (ἴρηξ), "rengârenk boyunlu" (ποικιλόδειρον) bülbülü (ἀηδόνα) pençeleriyle yakalayıp (μαρπών) bulutlar arasında yükseltir. Bülbül, kıvrık pençelere (γναμπτοῖσιν... ὀνύχεσσι) geçirilmiş halde acı içinde inlerken (μύρετο), şahin ona "üstünlükle/baskın bir tavırla" (ἐπικρατέως) seslenir (Hes.*Op*. 202-206; Gören,2008,79):

> δαιμονίη, τί λέληκας; ἔχει νύ σε πολλὸν ἀρείων

Seni zavallı, neden bağırıyorsun? Senden kat kat üstün birinin elindesin.

Şahin, gücünü ve bülbülün konumunu acımasızca ilan eder: Onu nereye götürürse oraya gitmek, orada bir "şarkıcı" (ἀοιδὸν) olmak zorundadır. Nihai kaderi ise tamamen şahinin keyfine (αἴ κ᾽ ἐθέλω) bağlıdır: akşam yemeği (δεῖπνον) ya da özgürlük (Hes.*Op*. 207-209). Bu güç retoriğinin özü, fablın son iki dizesinde özetlenir (Hes.*Op*. 210-211; Gören,2008,79):

ἄφρων δ᾽, ὅς κ᾽ ἐθέλῃ πρὸς κρείσσονας ἀντιφερίζειν:
νίκης τε στέρεται πρός τ᾽ αἴσχεσιν ἄλγεα πάσχει

Ahmaktır, daha güçlü olanlara karşı gelmek isteyen;
zaferden yoksun kalır, utancın yanı sıra acı da çeker.

Gören'in değerlendirmesine göre, Hesiodos'un aktardığı αἶνος'ta (hikaye/öğüt) iktidar, şahin imgesinde tecessüm eder; ancak bu uyarı esasen "yükseklerde olanların" tümünü hedef alır. Hesiodos'ta ilk tanımını bulan tarım toplumunun yerleşik düzene geçmesiyle birlikte iktidarın karakteri de dönüşmeye başlamıştır *İlias*'ta sınırları keskin bir şekilde çizilmiş ve **Odysseia**'da μῆτις (kurnaz zeka) kavramının öne çıkmasıyla nüfuzu azalmaya yüz tutan insanüstü güçlere sahip kahramanın iktidarı şiddet ve rekabet yoluyla kullanma pratiği zamanla kentsel bir aristokrasiye ve "iktidarda güven içinde olma" durumuna evrilmiştir (2008, 81).; cf. Spariosu, 1991,35-36).

Buna paralel olarak Yunan siyasi düşüncesinde MÖ 7. ve 6. yüzyıllarda yaşanan derin dönüşüm şiirsel söylemin doğası ve işlevini de temelden etkilemiştir. Bu süreçte Homeros ve Hesiodos'ta tanrısal bir armağan (Gören, 2008,154) ve *Mousa'*ların lütfu olarak sunulan hakikat (ἀλήθεια) kavramı, giderek sekülerleşen bir siyasi arenada ikna (πειθώ) ve meşruiyetin anahtarı haline gelmiştir (Spariosu,1991,38). Toplumsal yapı, kahramanlık idealinin ve aristokratik εὐνομία (iyi yasa/düzen) anlayışının yerini, ἰσονομία (yasa önünde eşitlik) talebi ve daha geniş bir siyasi katılıma bırakırken (Spariosu,1991, ss. 6-7, 35-36; Gören, 2008, ss. 155-156) söylem de bir statü aracından bir iktidar aracına dönüşmüştür (Detienne, 1996,99). Bu geçiş döneminin iki karşıt siyasi

kutbu, aristokratik oligarşi yanlıları ile *tyrannos* rejimi aynı zeminde yani hakikat iddiasının meşrulaştırıcı gücü üzerinde mücadele etmişlerdir (Gören, 2008,157). Epinikion şairi bu bağlamda kritik bir kültürel ve ideolojik aracı rolü üstlenir. Hem tiranların hem de onlara muhalif soylu aristokratların hamiliğini yapan şair, bu karşıt siyasi kutupların ortak bir kaygısına cevap verir: Panhellenik bir zaferle kazanılan şanın (*kydos*) geçici bir parıltı olmaktan çıkarılarak kalıcı ve meşru bir üne (*kleos*) dönüştürülmesi. Bu dönüşümü sağlamak, şairin hakikat (ἀλήθεια) söylemini kullanarak toplumu ikna etme becerisine bağlıdır. Şair, epinikion aracılığıyla patronun zaferini hem kişisel bir başarı hem de polis içindeki konumunu pekiştiren ve onu panhellenik kahramanlık geleneğine yerleştiren bir *mythos* (μῦθος) olarak sunar. Böylece şiir, yerel iktidar iddialarıyla evrensel Yunan değerlerini birleştiren bir köprü işlevi görür (Gören, 2008, 158).

MÖ yedinci yüzyılda ortaya çıkan tiranlık, Yunan dünyasının yaşadığı derin toplumsal, ekonomik ve siyasal buhranın bir ürünü ve yöneticisidir (Gören, 2008,162). Geleneksel aristokratik düzenin (εὐνομία) çözülmeye başladığı ve yeni bir siyasi yapının henüz kurulmadığı bu geçiş döneminde (Andrewes, 1962,8), tyrannos mevcut krizleri okuyup iktidarını bunun üzerine inşa eden bir figürdür. Peisistratos örneğinde görüldüğü gibi orta sınıfın güçlenmesine yönelik ekonomik politikalar ve kentsel yurtseverliği teşvik eden projelerle tiranlar yalnızca aristokratik nüfuzu kırmakla kalmamış aynı zamanda polis'in yapısal güçlenmesine de katkıda bulunmuşlardır (Starr, 2006, 433). Bu yönüyle tiranlık, alt ve orta sınıflar için "mutlu bir azınlığın" hükmüne karşı "adaletle hükmeden bir tekilliğin" sunduğu bir seçenek haline gelmiştir. *Epinikion* şairi ise demokrasi öncesi buhranlı geçiş döneminde iktidar mücadelesinin iki karşıt kutbu olan aristokrasi ile tiranlık (tyrannos) arasında konumlanır. Her iki tarafa da hizmet verebilen şair bu nedenle siyasal tercihini açık etme ve bunu eserlerine nasıl yansıtma konusunda zorlu bir sınava tabidir (Gören, 2008, ss. 169-170).

Bu anlamda Syrakousa tiranı Hieron (MÖ 478-467), dönemin önde gelen sanatçı ve düşünürlerine sağladığı hamilikle kültürel bir odak noktası haline gelmiştir. Pindaros ve

Bakkylides başta olmak üzere Simonides, Aiskhylos, Epikharmos ve Ksenophanes gibi isimleri bir araya getirerek, kendi iktidarını Panhellenik bir çerçevede meşrulaştırmaya yönelik sistematik bir temsil stratejisi yürütmüştür. Morgan'ın vurguladığı gibi, Pers Savaşları sonrasında monarşi algısının yeniden şekillendiği bir dönemde Hieron, bu kapsamlı kültürel program aracılığıyla hükümdarlığını Yunan dünyasının ortak değerleriyle uyumlu bir şekilde sunmayı amaçlamıştır. Bu süreçte, özellikle Pindaros ve Bakkylides'in kaleme aldığı epinikia Hieron'un atletik zaferlerini kutlamakla kalmamış; onun adil, bilge ve istikrar sağlayıcı bir yönetici olarak idealleştirilmiş imgesinin inşasında temel bir rol oynamıştır (2015, 86-93). Nitekim Pindaros, Hieron için diğer tüm patronlara yazdığından daha fazla epinikion bestelemiş ve bunlardan Pind. *Ol*.I; Pind.*Pyth*.I; Pind.*Pyth*.II; Pind.*Pyth*.III günümüze ulaşmıştır (Morgan, 2015,22). Bakkhylides'in konumu ise büyük ölçüde çağdaşı Pindaros'la olan ilişkisi üzerinden ve çoğunlukla olumsuz bir karşılaştırmayla tanımlanmıştır. Hieron'un, MÖ 468 yılında Olympia Oyunları'nda kazandığı dört- atlı araba yarışı zaferini kutlamak üzere rakibi yerine Bakkhylides'i'e vermiş olmasına rağmen bu tercih şairin antik ve modern eleştirmenler nezdindeki talihsizliğini ortadan kaldırmamıştır. Eserleri Pindaros'unkilerden farklılaştığında "daha aşağı", benzeştiğinde ise "taklitçi" olarak damgalanmıştır (Gören, 2008, 15; cf. Péron, 1978, 307). Pindaros'un ise bu seçim karşısındaki tutumun kendisinin de Hieron'a yazdığı çok tartışmalı Pythia II'de şu şekilde olduğu düşünülmektedir (Pin.*Pyth*.II.13-14; Gören,2015,99):

> ἄλλοις δέ τις ἐτέλεσσεν ἄλλος ἀνὴρ
> εὐαχέα βασιλεῦσιν ὕμνον, ἄποιν᾽ ἀρετᾶς.
>
> Başka bir adam başka krallardan alır
> meziyetinin bedeli olarak,
> tatlı sesli neşidesinin karşılığını.

Morgan'ın Pindaros'un Hieron'a yazılmış *epinikia* incelemesinde, Hesiodos'un şahin ile bülbül fablının aksine Pindaros patronunun karşısında edilgen bir kurban konumunda değildir. Pindaros, Nemea III ve Olympia II'de kendisini kartal (αἰετός) olarak konumlandırarak, şiirsel otoritesini ve doğal üstünlüğünü vurgular. Bu kartal

imgeleri, bir yandan zafer kazanan hükümdar veya aristokratla (Bakkhylides 5'te olduğu gibi), bir yandan da şairin kendisiyle de özdeşleştirilir ve böylece şair ile iktidar sahibi arasındaki ilişki, Hesiodosçu paradigmadaki avcı-av ilişkisinden, aynı seviyeden, ittifaka dayalı ve her ikisinin de kendi alanlarında "κρείσσων" (üstün) olduğu bir ilişkiye dönüşür (2015, 17, 130).

Burnett'in belirttiği üzere Pindaros kendi şiirsel otoritesini, "şarkının denetleme gücü" (the scrutiny of song) olarak adlandırılabilecek bir işlevle donatarak, şiirin geçici bir zaferin onurlandırılmasının yanında kalıcı bir ahlaki ve siyasi mirası da kaydetmekle yükümlü olduğunu savunur. Bu çerçevede şairin rolü, zaferi ölümsüzleştirmekle sınırlı kalmayıp aynı zamanda zafer kazananı ve onun temsil ettiği sınıfı ideal aristokratik normlara uygun davranmaya teşvik ve gerektiğinde uyarmak olur (1987, 438- 439). Burnett ayrıca Pindaros'un tıpkı dualarda tanrıların belirli niteliklere sahip olduğunun hatırlatılıp onlardan bu nitelikleri sergilemelerinin beklendiği gibi, epinikia'da da bir tür "büyüsel baskı" (*magical duress*) tekniği kullandığını öne sürer (1987, 443). Koronun söylediği ve dans ettiği sözler, bir muzafferi, aileyi veya sınıfı sahip oldukları iddia edilen erdemlerle (doğuştan gelen asillik, adalet) tanımlayarak, onları bu ideal benliklerine sadık kalmaya adeta büyüler. Bu manada *Pythia* II.72'de Hieron'a hitaben söylenen "χένοι᾽ οἷος ἐσσὶ μαθών" (Öğren kim olduğunu kal öylece: Pind.Pyth.II.72; Gören,2015,102) ifadesi bu büyüsel baskının somut bir örneğini oluşturur. Epinikion'un bu uyarı ve denetleme işlevi ortak patronları olan Bakkylides tarafından da Hieron'a benzer tonlarda yükselir (Bacch,5,80; Gören,2017,65):

θνατὸν εὖντα χρὴ διδύμους ἀέξειν
γνώμας, ὅτι τ᾽ αὔριον ὄψεαι
μοῦνον ἁλίου φάος,
χὤτι πεντήκοντ᾽ ἔτεα
ζωὰν βαθύπλουτον τελεῖς.
ὅσια δρῶν εὔφραινε θυμόν: τοῦτο γὰρ
κερδέων ὑπέρτατον.

Ölümlü biri olarak bakmalı büyütmelisin içinde
şu bir çift sözümü: İster yarın güneşin
şavkını göreceğin son gün olsun,
isterse elli yıl boyunca
servet içinde yüzerek yaşam sürecek ol.
Hak olanı yaparak şenlendir yüreğini.
Çünkü budur en yüce kazanç.

Beauvais'ın da *Pythia* II analizinde altını çizdiği gibi, ὕβρις'i kozmik düzenin (κόσμος) bir ihlali olarak tanımlayan Pindaros'un denetleyici şiirsel otoritesi, Burnett'in (1987, 434-449) vurguladığı "şarkının büyüsel baskısı" ile sınırlı kalmaz. Bu otorite, aynı zamanda şairin, patronun zaferini (νίκη) ve mevcut konumunu, tanrısal, insani ve doğal düzeni birbirine bağlayan mutlak bir düzen fikri (κόσμος) içinde yorumlama ve bu düzene uygunluğunu test etme hakkını da içerir (2022 23, 27). Bu nedenle Pindaros Hieron'a *Pythia* II.72'de yer alan çağrısı tek şahsa yönelik bir ahlaki uyarıda bulunmaz, kozmik bir uyarı niteliği de taşır. Bu ifade, ὕβρις'in tehlikelerini somutlaştıran İksion figürünün anımsatılmasıyla daha da belirginleşir. İksion *mythos*'ta, Zeus'un lütfuyla tanrılar katına kabul edildikten sonra Hera'ya yönelik cüretkâr arzusuyla insanlık sınırını aşan ve böylece kozmik düzene karşı işlenen nihai ὕβρις'in cisimleşmiş örneği olarak karşımıza çıkan bir figürdür. Beauvais'a göre İksion'un χάρις (lütuf) döngüsünden kopup ὑπὲρ μόρον (payını aşarak) hareket ettiğinde bireysel bir yıkım yaşamaz; aynı zamanda tanrılar, insanlar ve doğa arasındaki kozmik uyumu (κόσμος) tehdit eder. Pindaros, bu mythos örneğini patronunu hem kendi sınırları (μέτρον) konusunda uyarmak hem de şairin, zaferin geçici parıltısını kalıcı bir κόσμος ilkesine bağlama yetkisini vurgulamak için kullanır (2022, 30, 34).

Buna paralel olarak Pindaros'un *aretē* kavramını atletik başarının yanı sıra şiirsel *sophia*'nın ve kalıcı şanın (*kleos*) bir ifadesi olarak işlediği O'Sullivan (2022,69-90) tarafından detaylıca ortaya konmuştur. Bu bağlamda, şairin kendi sanatsal konumunu

atletin erdemiyle denk tutma çabası, özellikle patronu Hieron'a adadığı epinikia'sında belirgindir (Pind.*Pyth*.I. 90-100; Gören,2015,97-98):

εἴπερ τι φιλεῖς ἀκοὰν ἀδεῖαν αἰεὶ κλύειν,
μὴ κάμνε λίαν δαπάναις:
ἐξίει δ᾽ ὥσπερ κυβερνάτας ἀνὴρ
ἱστίον ἀνεμόεν. μὴ δολωθῇς, ὦ φίλος,
κέρδεσιν εὐτράπλοις: ὀπιθόμβροτον
αὔχημα δόξας
οἷον ἀποιχομένων ἀνδρῶν δίαιταν μανύει
καὶ λογίοις καὶ ἀοιδοῖς: οὐ φθίνει Κροίσου
φιλόφρων ἀρετά:
τὸν δὲ ταύρῳ χαλκέῳ καυτῆρα νηλέα νόον
ἐχθρὰ Φάλαριν κατέχει παντᾷ φάτις,
οὐδέ νιν φόρμιγγες ὑπωρόφιαι κοινωνίαν
μαλθακὰν παίδων ὀάροισι δέκονται.
τὸ δὲ παθεῖν εὖ πρῶτον ἄθλων: εὖ δ᾽
ἀκούειν δευτέρα μοῖρ᾽: ἀμφοτέροισι δ᾽ ἀνὴρ
ὃς ἂν ἐγκύρσῃ, καὶ ἕλῃ, στέφανον ὕψιστον δέδεκται.
Sebat et çiçeklerle dolu
soylu mizacında
şayet seversen hep duyumlar
işitmeyi, aşırı zahmet çekme masraflar için,
ancak koyver yelkenini rüzgâra karşı
yiğit bir dümenciymiş gibi.Aldatılma,
ey dostum, yüz karası kazançlarla;
ölümden sonra gelen şanının taltifi için,
yalnızca açılır öte tarafa göçen yiğitlerin yaşamlarının
örtüsü söz ustalarına ve bir de şarkıcılara. Zeval bulmaz
Kroisos'un müşfik meziyeti.
Tunç boğanın içinde (insanları) yakan acımasız
zihniyetli Phalaris'i lanet sardı etrafını her yerde,

hiçbir phorminks ağırlamaz
körpe delikanlıların yumuşak sesleriyle
çatının altındaki misafirlerin içinde.
Müreffeh olmak ilkidir ödüllerin,
ikinci paysa iyi bir nam salmak; biri her ikisini birden
elde eder ve hedefe ulaşırsa, kazanır en yüce tacı.

Pindaros'un bu iddiası aynı patron Hieron için yazan rakip şair Bakkhylides ile olan rekabet bağlamında daha da anlam kazanır. Bakkhylides de *aretē*'nin kalıcılığının ancak *Mousa*'nın beslediği şarkıyla mümkün olduğunu ilan eder (Bacchyl,5,80; Gören,2017,65):

ἀρετᾶ[ς γε μ]ὲν οὐ μινύθει
βροτῶν ἅμα σ[ώμα]τι φέγγος, ἀλλὰ
Μοῦσά νιν τρ[έφει]. Ἱέρων, σὺ δ᾽ ὄλβου
κάλλιστ᾽ ἐπεδ[είξ]αο θνατοῖς
ἄνθεα: πράξα[ντι] δ᾽ εὖ
95οὐ φέρει κόσμον σιω-
πά: σὺν δ᾽ ἀλαθείᾳ καλῶν
καὶ μελιγλώσσου τις ὑμνήσει χάριν
Κηΐας ἀηδόνος.

Yine de ölümlülerin meziyetlerinin
ışıltısı sönüp gitmez bedenleriyle ancak
Mousa'dır onu besleyen. Hieron , sen ki
gösterdin ölümlülere servetin en zarif
çiçeklerini. İyi işler yapan adamın
süsünü taşıyamaz sükunet.
Oysa taşınır iyi işlerinin hakikatiyle
ve biri lütfunu teganni eder tatlı-dilli
Keoslu bülbülün.

O'Sullivan'ın (2022, 90) işaret ettiği üzere bu durum, *epinikion* geleneğini övgü retoriğinin ötesine taşımakta; şairin kendi poetik otoritesini, kalıcılığını ve *aretē*'ye dair

iddiasını, bu iddianın bizzat performatif edimi aracılığıyla tahkim ettiği bir poetik meşruiyet temellendirmesine dönüştürmektedir.

Sonuç olarak, Pindaros ve Bakkhylides'in Hieron için kaleme aldığı epinikia, sadece rakip şairler arasındaki bir mücadeleyi değil, şiirin ve şairin toplumsal işlevine dair daha derin bir dönüşümü yansıtır. Pindaros, kendini Hesiodosçu kurban (ἀηδών) figüründen bir kartal (αἰετός) konumuna yükselterek, poetik sözü ἀρετή'nin nihai yargıcı ve taşıyıcısı ilan eder. Bakkhylides ise, aynı ἀρετή'nin ancak *Mousa*'nın lütfuyla ölümsüzleşebileceğini vurgulayarak ve patrona ölümlülük (θνατόν) bilinciyle hakkaniyetli (ὅσια) eylemi öğütleyerek, benzer bir otorite iddiasını farklı bir retorikle temellendirir. İkisi de şiiri, zaferi kutlamanın ötesinde, iktidarı ahlaki ve poetik bir çerçeveye oturtmanın en etkili aracı olarak konumlandırır.

SONUÇ

Arkaik Yunan şairinin kimliği üzerine yürütülen bu inceleme, bu "şair kimliği"nin sabit ve tek biçimli bir kategori olmadığını, aksine tarihsel, toplumsal, ekonomik, estetik ve performatif bir dizi koşul tarafından sürekli olarak inşa edilen, dönüşen ve müzakere edilen dinamik bir yapı olduğunu ortaya koymuştur. Bu kimlik, geleneğin mirası ile yenilikçi bir ses arayışı arasında gerilimli ve diyalektik bir ilişki içinde var olur. Şair, bir yandan köklü bir sözlü kültürün mirasçısı ve taşıyıcısı olarak konumlanırken, diğer yandan bu mirası eleştiren, dönüştüren ve kendi döneminin ihtiyaçları doğrultusunda yeniden şekillendiren aktif bir fail olarak belirir.

Çalışmanın ilk bölümlerinde ele alındığı üzere, terminolojik evrim (ἀοιδός → ῥαψῳδός → ποιητής), şairin statüsündeki köklü bir dönüşümün göstergesidir. Epik geleneğin tanrısal esinle donatılmış "ἀοιδός"u, Homeros ve Hesiodos'un dizelerinde, kutsal belleğin (μνήμη) sesi olarak karşımıza çıkar. **Odysseia**'daki Demodokos veya Phemios gibi figürler, θεῖος ἀοιδός (tanrısal şarkıcı) sıfatıyla anılır ve ilhamlarını *Mousa*'lardan (θεσπὶς ἀοιδή) alırlar. Şiir onlar için beşerî şan ve şerefi (**κλέα ἀνδρῶν**) kuşaktan kuşağa aktarmanın ötesinde; ilahi olanla bağı sürdürmenin, ritüel zamanını var etmenin ve toplumu ortak bir estetik deneyimde buluşturmanın temel yoludur. Bu aşamada şair kimliği, büyük ölçüde kutsal bir armağan (**δῶρον**) ya da tanrı vergisi bir ilham (**θεσπὶς ἀοιδή**) olarak görülen bir yetkinlikle tanımlanır.

Ῥαψῳδός figürü ise, Geç Arkaik dönemde, özellikle Panathenaia gibi Panhellenik festivallerin sahnesinde belirginleşir. Bu figür, ἀοιδός'un doğaçlama ve bağlama bağlı icra pratiğinden, nispeten sabitlenmiş metinleri aktaran bir icracılığa geçişi temsil eder. Nagy'ın "metinleşme" (*textualization*) olarak adlandırdığı bu süreç, epik geleneğin standart bir forma kavuşmasında ve Homeros metinlerinin Panhellenik bir kanon haline gelmesinde kritik bir rol oynamıştır. Ῥαψῳδός ise icra ettiği metne olan teknik hâkimiyeti ve bu metni belirli bir otorite eşliğinde sunma becerisiyle temayüz eder.tanımlanır. Bu geçiş, şairin yaratıcılık odağının, anlık kompozisyondan, kurulmuş bir geleneğin sadık ve yetkin temsilciliğine doğru kısmen kaydığını gösterir.

Ποιητής kavramının ortaya çıkışı ise daha radikal bir epistemolojik kaymanın işaretidir. Herodotos'un tarih yazımında karşılaştığımız bu terim, şiiri bir "yapma" eylemi (ποιεῖν), yani bir τέχνη (zanaat, ustalık) olarak kavrayan yeni bir anlayışın ürünüdür. Ford'un işaret ettiği gibi, bu terim, şairin kendi poetik öz-tanımlamalarından ziyade, şiire dışarıdan bakan ve onu teknik bir üretim alanı olarak gören entelektüel söylemlerden türemiştir. Nagy'a göre ise, ποιητής, ἀοιδός'un içinde yer aldığı kutsal söylem alanından ayrılarak, ilham kavramının sekülerleştiği ve sanatsal becerinin (σοφία) öne çıktığı yeni bir poetik evrenin temsilcisidir. Bu şair artık, tanrıların sözcüsü olmaktan çok, sözcüklerle yapı kuran bir ustadır.

Bu terminolojik seyir, basit bir ilerleme veya yer değiştirme değildir. Aksine, bu terimler ve onların temsil ettiği şair modelleri, Arkaik dönem boyunca iç içe geçmiş ve bir arada var olmuştur. Bu anlamda terminolojik katmanlar, şair kimliğinin farklı ve bazen çelişkili talepler arasında nasıl bir uzlaşma aradığının dildeki yansımasıdır.

Şair kimliğinin bu dinamik doğasını anlamak, onun icra pratiği ve gelenekle kurduğu ilişkiye bakmayı gerektirir. Milman Parry ve Albert Lord'un formül temelli sözlü kompozisyon teorisi, Arkaik şiirin doğasını anlamada devrim niteliğinde bir çerçeve sunmuştur. Lord'un Yugoslav ozanları üzerindeki gözlemleriyle somutlaşan "icrada beste" (composition in performance) kavramı, şairin her performansta geleneksel kalıpları (formüller, temalar) kullanarak aynı zamanda özgün bir kompozisyon yarattığını gösterir. Bu bakımdan şair ne sadece bir yaratıcıdır ne de sadece bir aktarıcı; o, geleneği anlık olarak canlandıran ve ona yeni bir hayat veren bir yeniden-yaratıcıdır. Her icra, hem "o şarkı"dır (the song) hem de "bir şarkı"dır (a song); hem geleneğin bir tezahürü hem de başlı başına özgün bir eserdir.

Nagy'ın Panhellenizm modeli ise, bu bireysel icra anlarının uzun vadede nasıl kolektif bir geleneğin inşasına hizmet ettiğini ve bireysel şair kimliklerini nasıl dönüştürdüğünü açıklar. Nagy'a göre, gezgin şairler, farklı yerel topluluklar önünde icralarını gerçekleştirirken, bu toplulukların ortak paydasını oluşturan unsurları seçer (μνημοσύνη) ve yerel farklılıkları bilinçli olarak geri plana iter veya unutur (λήθη). Bu

seçici süreç, zamanla yerel anlatıları standartlaştırır ve evrenselleştirir. Bu sürecin en çarpıcı sonucu, bireysel şair kimliğinin silikleşmesi ve hatta mitik bir figüre dönüşmesidir. Homeros'un tarihsel bir kişilikten, tüm epik geleneğin simgesel kaynağına dönüşmesi veya **Ilias Mikra** gibi bir eserin Leskhes'ten alınıp Homeros'a mal edilmesi, geleneğin anonimleştirici ve merkezileştirici gücünü gösterir. Burada şair, adından (ὄνομα) çok, işleviyle (ἐνέργεια) tanımlanır hale gelir; tıpkı Odysseus'un kendini Polyphemos'a "Οὖτις" (Hiçkimse) olarak tanıtmasında olduğu gibi, kimlik bir stratejiye, bir poetik işleve dönüşür. Bu durum, tezin önceki bölümlerinde işaret edildiği üzere, sözlü geleneğin icracı temsilinde asıl meselenin bir hüviyet (ὄνομα) değil, mahiyet (φύσις/ἐνέργεια) meselesi olduğu tespitini doğrular ve nihai bir sonuca bağlar. Dolayısıyla Arkaik Yunan şairinin kimliği "kim" sorusundan ziyade "nedir" "nasıl" sorusuna; bir addan ziyade dinamik bir edimler bütününe işaret eder.

Bunun yanında şairin kimliği, öncelikle içine doğduğu ve icrasında yankısını bulan şiirsel gelenek tarafından belirlenir. Ancak bu, şairin sadece geleneğin karşısında edilgen bir konuma yerleştirmez. Aksine, şair bu geleneksel mekanizmayı kendi otoritesini kurmak için kullanabilir. Geleneğin taşıdığı mitik malzeme (μῦθος), şair için hem bir otorite kaynağı hem de üzerinde çalışılacak, dönüştürülecek bir ham maddedir. Pindaros, bir kahramanlık mitini (örneğin Tantalos veya Pelops) anlatırken, onu ahlaki veya dini kaygılarla "düzeltme", daha soylu bir versiyonunu sunma hakkını kendinde görür. Ksenophanes, Homeros ve Hesiodos'un tanrı tasvirlerini insani zaaflarla dolu bulduğu için açıkça eleştirir. Stesikhoros, Helen hakkında yazdığı eleştirel şiirden sonra kör olduğu ve ancak bir "palinodiai" (tersine-şarkılar) yazarak görme yetisini geri kazandığı rivayeti, şairin geleneksel anlatıya müdahalesinin ne denli ciddi sonuçları olduğunu gösteren mitik bir temsildir. Bu örnekler, şairin geleneğin sadık bir hizmetkârı olmadığını; onun eleştirmeni, düzelticisi ve böylece kendi poetik hakikatini (ἀλήθεια) inşa eden aktif bir fail olduğunu kanıtlar.

Geleneğin taşıyıcısı olarak şair ise aynı zamanda toplumsal hafızanın ve kültürel kimliğin bekçisidir. Homeros'tan Pindaros'a kadar, şairin sözü (ἔπος), kahramanların

şanını (κλέος) geleceğe taşıyan, ritüellerin kökenini (aitiology) açıklayan ve toplumsal değerleri (εὐνομία) pekiştiren bir araçtır. Nagy'ın işaret ettiği gibi, *epinikion* (αἶνος), belirli bir dinleyici topluluğu (σοφοί, ἀγαθοί, φίλοι) için kodlanmış, işlevsel bir söylemdir ve bu söylem aracılığıyla şair, topluluğun sınırlarını çizer ve değerlerini yeniden üretir (Nagy, 1990,110). Bu bağlamda şair kimliğinin bir diğer belirleyici boyutu, içinde faaliyet gösterdiği şiirsel tür ve icra bağlamıdır. Arkaik dönemde şair, modern kullanımdaki tek tip bir "sanatçı" değil farklı sosyal ortamlara ve işlevlere hitap eden çok yönlü belki de *polytropos* niteliğe sahip kimlikte bir kimsedir. Onun bu kimliği, ses tonundan hitap ettiği kitleye, ele aldığı temalardan kullandığı üsluba kadar her şeyi şekillendirir.

Elegeia türü, şairi kamusal bir eğitmen ve politik bir ses olarak konumlandırır. Tyrtaios'un Sparta'daki gençlere hitaben yazdığı savaş şiirleri, şair kimliğini bir komutan, bir vatanseverlik öğretmeni ve kolektif ethosun şekillendiricisi haline getirir. Onun dizelerindeki "ben", bireysel bir şairin değil, *dēmos*'un kolektif sesinin sözcüsüdür. Solon ise, Atina'daki sosyal kriz karşısında, şiiri bir yasa koyucunun (νομοθέτης) söylemiyle birleştirir. "Σεισάχθεια" (yüklerin atılması) reformlarını şiirle savunur ve meşrulaştırırken, kendini taraflar arasında duran tarafsız bir kalkan (σάκος) olarak sunar. Theognis'te ise şair, aristokratik değerlerin çöküşüne ağıt yakan, Megara'daki symposion çevresinde genç Kyrnos'a öğütler veren bir muhafazakâr bilge kimliğine bürünür. Bu tür, şairi toplumsal hafızanın ve etik kodların bekçisi kılar.

Iambos türü ise tam tersi bir şair persona'sı yaratır. Arkhilokhos ve Hipponaks gibi şairler, toplumsal normları, kişisel düşmanları ve hatta kendi bedenlerini alay, müstehcenlik ve sert yergi (ψόγος) dilinin hedefi haline getirirler. Burada şair kimliği, sınırları zorlayan, kışkırtan, toplumun "φάρμακος"u (günah keçisi) konumuna oturan bir figürle özdeşleşir. Arkhilokhos'un Lykambes ve kızlarına yönelik yıkıcı dizelerinin onları intihara sürüklediği rivayeti veya Hipponaks'ın kendini taşlanmış bir günah keçisi olarak tasviri, şairin bu yıkıcı gücünün toplumsal algısını gösterir. Bu persona, şairin toplum tarafından hem dışlanan hem de gücünden korkulan ikili konumunu temsil eder.

Solo lirik (μέλος) ve koro liriği ise şair kimliğinin estetik ve sosyal boyutlarını farklı şekillerde vurgular. Sappho'nun kişisel, içsel ve duyusal dünyaya odaklanan şiiri, şairi yakın bir çevreye hitap eden, duyguların incelikli ifadecisi olarak resmeder. Onun dili, Dionysios Halikarnasseus'un da belirttiği gibi, akıcı, parlak (γλαφυρὰ) ve zariftir (παρθενωπά). Buna karşılık, Alkaios'un solo liriği politik hiciv ve sürgün acısıyla yüklüdür; şair, burada bir politik muhalif, bir savaşçı ve gemiyi fırtınadan kurtarmaya çalışan bir kaptan metaforuyla özdeşleşir.

Koro liriğinde, özellikle Pindaros'un epinikia'sında, şair kimliği daha kamusal, övgüye dayalı ve Panhellenik bir boyut kazanır. Şairin sesi, koronun kolektif sesiyle iç içe geçer. Burada şair, sadece bir besteci değil, aynı zamanda bir koro yöneticisi (χορηγός), bir mit yorumcusu ve zaferi ölümsüzleştiren bir hafıza mühendisidir. Pindaros'un üslubunun αὐστηρὰ (ağırbaşlı, sert) olarak tanımlanması, onun şiirine yüklediği ciddiyet ve otoriteyle uyumludur. Nagy'ın işaret ettiği gibi, Pindaros şiirinde zamanı manipüle eder; geçmişteki mitik zaferle şimdiki atletik başarıyı birleştirerek "mutlak bir şimdi" yaratır. Bu, şairin zamana hükmeden, onu poetik amaçları doğrultusunda katlayan bir güç olarak tahayyül edildiğini gösterir.

Bunun yanında, Arkaik şiirin gelenekle ilişkisinden doğan bir diğer durum yenilik bahsidir. Nitekim Geleneğin sunduğu malzeme, şairin yenilik üretmesinin temel zeminidir. Bu manada Arkaik Yunan şiirinde yenilik geleneğin dışında değil, tam da onun kalbinde, onunla girilen polemik ve yaratıcı bir diyalog sonucunda filizlenir. Pindaros'un *Nemea VIII*'de formüle ettiği üzere, bu "tümüyle bir risktir" (ἅπας κίνδυνος), çünkü "çok şey çok biçimde söylenmiştir" (πολλὰ γὰρ πολλᾷ λέλεκται) ve yeni bir şey keşfetmek (νεαρὰ… ἐξευρόντα) kaçınılmaz olarak "haset"i (φθόνος) davet eder (Pind. *Nem*. VIII.20-22). Bu riski göze alan şair, yeniliği üç ana kaynaktan besler: dini eleştiri, siyasi reform arayışı ve övgü şiirinin (*encomium* ve *epinikion*) doğası gereği dinamik olan yapısı.

Dini eleştiri, geleneksel mitografik anlatıların, özellikle de tanrısal tasvirlerin yeniden değerlendirilmesidir. Ksenophanes'in radikal eleştirisi bu geleneğin en uç

noktasını temsil ederken, Pindaros'un *Nemea VII*'de Homeros'un "tatlı dilinin" (ἀδυεπής) ardındaki "aldatıcı öykülerden" (ψεύδεσι… μύθοις) söz etmesi, epik geleneğe yönelik örtük ama derin bir eleştiridir (Pind. Nem. VII.20-23). Pindaros'un bu pasajdan çıkarılabilecek iması, Homeros'un söylemsel ustalığının, Odysseus'un şanını (λόγος) yaşadığı gerçek deneyimlerin (πάθα) ötesinde bir boyuta taşıdığı yönündedir. Şairin "kör" (τυφλόν) olarak nitelendirdiği kolektif algının, bu retorik yüceltme karşısında hakikati (ἀλήθεια) tam olarak seçemediği ve bu durumun Aias figürünün trajik temsilinde pay sahibi olabileceği düşünülebilir. Bu çarpıcı eleştiri, mythos ile alētheia, Panhellenik epik gelenek ile şairin kendi poetik hakikat arayışı arasındaki gerilimi açığa vurduğunu gösterir. Siyasi reform arayı ise toplumsal çalkantıların şiire yansımasıdır. Theognis'in şiirini kişisel bir "mühürle" (σφρηγίς) damgalaması (Thgn. *fr*.19-23), geleneksel *symposion* şiirini kişiselleştirerek yeni bir otorite iddiasında bulunur. Solon'un, Mimnermos'un kısa ömür idealine karşı çıkarak daha uzun ve topluma faydalı bir yaşam modeli önermesi (Sol. *fr*. 20 W.) geleneksel bir *topos* üzerinde yapılan, yeni bir polis ahlakını inşa etme riskidir.

Yeniliğin belki de en özgün biçimi, ortak temaların farklı şairlerce yeniden yorumlanmasıyla, yani "nazire" ekonomisi içinde ortaya çıkar. Sappho'nun Eros'u "tatlı-acı" (γλυκύπικρον) ve "uzuv-çözücü" (λυσιμέλης) olarak nitelemesi (Sapph. *fr*. 130), ortak bir imge dağarcığının odak noktası olmuştur. Anakreon, bu temayı daha oyunbaz ve bazen şiddet dolu bir tonda işler ("Bir seviyorum bir sevmiyorum" – Anacr. *fr*. 428 PMG). Mimnermos ise Eros'u gençliğin hazları ile ölüm/yaşlılık acısı arasındaki varoluşsal gerilimle ilişkilendirerek temaya felsefi bir derinlik katar (Mimn. *fr*. 1 W.). Her şair, ortak malzemeyi kendi sanatsal kaygıları ve bağlamı doğrultusunda yeniden şekillendirir. Şair kimliğinin bu çeşitliliği ve karmaşıklığı, estetik düzlemde ποικιλία (poikilia) kavramıyla daha da derinlik kazanır. Fowler'ın da altını çizdiği gibi, *poikilos* ("alacalı, çeşit çeşit, karmaşık, işlemeli") terimi, Arkaik şairlerin yarattığı çok katmanlı estetik dokuyu tanımlar. Şair, kuru bir mesaj aktarımının ötesine geçerek; ışık, gölge, renk, doku, ses ve imgeleri bir araya getirmek suretiyle duyusal ve zihinsel

tecrübeyi mezceden bir dokuma (**ὕφαινω**) inşa eder. Şairin geleneği dönüştürme ve yenilik üretme kapasitesi, onun toplumsal konumuyla ve özellikle patronaj sistemiyle yakından ilişkilidir. Bu, şair kimliğinin üçüncü ve belki de en karmaşık eksenini oluşturur: profesyonelleşme ve kamusal alandaki konumlanış. Epik dönemde ἀοιδός, **Odysseia**'da Eumaios'un da belirttiği gibi, mantis (kâhin) ve tektōn (marangoz) gibi gezgin δημιουργοί (zanaatkârlar) kategorisine dahil edilir. Sunduğu hizmetin karşılığı, maddi olduğu kadar itibarîdir (τιμή); Odysseus'un Demodokos'a et ikram etmesi bu onursal mübadeleyi simgeler. Ancak MÖ 6. yüzyıldan itibaren, sikkenin yaygınlaşması ve para ekonomisinin gelişmesiyle birlikte, bu onursal mübadele (kharis) sistemi sarsıntıya uğrar. Nitekim Kurke'nin (1991) vurguladığı gibi, sikke, aristokratik hediye-değiş tokuş sistemini altüst eden, değeri standartlaştıran ve anonimleştiren bir tehdit olmuştur. Bu yeni ekonomik düzende, şairin emeğinin karşılığı giderek daha çok maddi bir ücrete (μισθός) indirgenmeye başlar.

Bu yeni koşulların merkezinde, siparişe dayalı bir tür olarak ἐπινίκιον ve onun şairleri durur. Simonides, bu dönüşümün kilit figürü olarak görülür; şiiri açıkça "ticaret konusu" yapan ilk şair olduğu kaydedilir. Pindaros'un *Isthmia II* peşrevindeki ünlü dizeler, bu yeni duruma ve rakibine yönelik karmaşık bir tepkiyi yansıtır (Pind. *Isthm.* II.1-13). Pindaros, "eskiden" *Mousa*'nın ne "kazanç heveslisi" (φιλοκερδής) ne de "kiralık" (ἐργάτις) olduğunu, "tatlı şarkıların" yüzlerinin gümüşle parlatılıp satılmadığını nostaljik bir tonla anar. Ardından, "Para, para yapar yiğidi" (χρήματα, χρήματ᾽ ἀνήρ) şeklindeki Argos deyimini aktarır. Geleneksel yorum, bunu Simonides'in paragözlülüğüne bir eleştiri olarak okur. Ancak daha nüanslı bir yaklaşım, Pindaros'un burada salt bir eleştiriden ziyade, içinde bulunduğu iktisadi dönüşümü kavramsallaştırdığını ve kendi konumunu meşrulaştırmaya çalıştığını gösterir (Kurke, 1991; Nagy, 1989). Pindaros, maddi ücreti (μισθός) kabul etmekle birlikte, onu geleneksel kharis (zarafet, karşılıklı lütuf) ilişkisinin bir parçası, zafer için bir "tazminat" (ἄποινα) ve

tanrısal bir borç (χρέος) olarak sunar (*Olympia X*). Böylece, yeni ekonomik gerçekliği, eski aristokratik değerler sistemiyle uzlaştırmaya çalışan bir söylem geliştirir.

Bu profesyonelleşme bağlamında, şair-patron ilişkisi de kritik bir önem kazanır. Syrakousa tiranı Hieron gibi güçlü patronlar, Pindaros ve Bakkhylides gibi şairleri, kazandıkları Panhellenik zaferleri kutlamak ve iktidarlarını meşrulaştırmak için görevlendirirler. Epinikion, burada sadece bir övgü şiiri değil, Bourdieu'nün terimiyle bir "sembolik sermaye" mübadelesinin aracıdır. Patron, maddi servetini şaire sunar; şair ise karşılığında, hamisinin zaferini kalıcı bir şana (κλέος) dönüştürerek ona sembolik sermaye (prestij, meşruiyet) bahşeder. Bu ilişkide şair edilgen değildir. Pindaros, kendini Hesiodos'un "bülbül"ü gibi bir kurban değil, bir "kartal" (αἰετός) olarak konumlandırır (Pind. *Nem.* III.80-82). Bu imge, onun poetik üstünlük iddiasını ve rakipleri (muhtemelen Bakkhylides ve Simonides) karşısındaki konumunu simgelediği düşünülebilir. Dahası, şiiri zaferi kutlamanın ötesinde, patronu ahlaki ve kozmik normlara uygun davranmaya teşvik eden, gerektiğinde uyaran bir denetleme mekanizmasıdır. *Pythia II*'de Hieron'a hitaben "Öğren kim olduğunu, kal öylece" (γένοι᾽ οἷος ἐσσὶ μαθών) demesi (Pind. *Pyth.* II.72), şairin patronu ideal benliğine sadık kalmaya çağıran, neredeyse büyüsel bir baskı (magical duress) uyguladığını gösterir (Burnett, 1987).

Şair kimliğinin inşası, kaçınılmaz olarak sürekli bir rekabet (ἀγών) zemininde gerçekleşir. Bu rekabet, sadece çağdaş rakiplere (Pindaros-Bakkhylides) değil, aynı zamanda geçmişin aynı zamanda geçmişin kurucu figürleriyle (Homeros, Hesiodos) de sürdürülen diyalektik ve çoğu zaman polemik bir ilişkiyi gerektirir. Griffith'in (1990) işaret ettiği üzere, bu "sıfır toplamlı" yarışma sistemi, şairin değerini (σοφία) bilgisel doğruluk, ahlaki rehberlik ve teknik maharet gibi çok boyutlu kriterler üzerinden sürekli olarak test eder. Pindaros'un poetik stratejisi ise bu rekabeti yönetmede belirleyici bir rol oynar: Kendi konumunu meşrulaştırmak için doğuştan gelen yeteneği (φυᾷ) sonradan edinilmiş öğrenmenin (μαθόντες) karşısına koyar ve bu ikiliği hiyerarşik bir imgelemle pekiştirir.

Tüm bu bulguların ışığında, Arkaik Yunan şairinin kimliğine dair nihai bir portre çizmek gerekirse, bu portre üçlü ve dinamik bir işlevler bütünü etrafında şekillenir: taşıyıcı, eleştirmen ve dönüştürücü. Arkaik şair, her şeyden önce, sözlü geleneğin formüllerini, mitik malzemesini, metrik yapılarını ve etik kodlarını aktaran bir taşıyıcı (ἀοιδός) olarak işlev görür; bu rolünde tanrısal esinin (θεσπὶς ἀοιδή) sözcüsü ve kolektif hafızanın (μνήμη) canlı kanalıdır. Ancak bu taşıyıcılık edilgen bir aktarım değildir; şair aynı zamanda geleneğin mirasını sorgulayan ve yeniden yorumlayan bir eleştirmendir. Mitolojik anlatıları ahlaki, teolojik veya politik açıdan gözden geçirir, geleneksel versiyonlarda gördüğü eksiklikleri düzeltmeye veya dönüştürmeye yönelir. Bu eleştirel tavır, şairin kendi poetik otoritesini geleneğin otoritesi karşısında konumlandırma çabasının bir ifadesidir. Nihayetinde ve en belirleyici olarak, şair bir dönüştürücüdür. Albert Lord'un "icrada beste" (composition in performance) olarak tanımladığı süreçte, geleneksel malzemeyi anlık icra bağlamının gerektirdiği yeni estetik, sosyal ve ideolojik ihtiyaçlara uyarlayarak yeniden şekillendirir. Arkhilokhos'un iambos'u kişisel bir silaha dönüştürmesi, Solon'un elegeia'yı politik bir manifestoya evriltmesi, Sappho'nun lirik dili duyusal ve erotik bir ifade aracı kılması veya Pindaros'un mitik örnekleri (exempla) güncel bir zaferi ölümsüzleştirmek için yeniden kurgulaması, bu dönüştürücü edimin somut tezahürleridir. Bu üçlü işlev şairi, geleneğin hem ürünü hem de faili hem sözcüsü hem de eleştirmeni hem mirasçısı hem de yeniden yaratıcısı konumuna yerleştirerek, onun kimliğini sabit bir özellikler bütünü olmaktan çıkarıp dinamik ve performatif bir edimler toplamı haline getirir.

Sonuç olarak, Arkaik Yunan şiirinde "şair kimdir?" sorusunun cevabı, tek ve basit değildir. Bu soru, ancak şairin "ne yaptığı?", "nasıl konuştuğu?" ve "kimin için söylediği?" sorularıyla birlikte düşünüldüğünde anlam kazanır. Şair kimliği, bir dizi ikili gerilim alanında tanımlanır: ilham ile teknik (τέχνη), gelenek ile yenilik, kutsal ile dünyevi, kolektif ile bireysel, taşıyıcılık ile dönüştürücülük, övgü (ἔπαινος) ile yergi (ψόγος), kamusal ile özel. Bu gerilimler arasında salınan şair ne tamamen özgür bir yaratıcıdır ne de tamamen edilgen bir aktarıcı. O, içine doğduğu ve eğitildiği dilsel, metrik

ve tematik kalıplarla çevrilidir. Ancak bu kalıplar onun hapishanesi değil, enstrümanıdır. Onları icra anında çalar, bir araya getirir, büker ve yeniden yorumlar. Bu süreçte kendi sesini, kendi otoritesini ve kendi poetik hakikatini (ἀλήθεια) arar.

Bu tez, işte bu çok katmanlı, diyalektik ve performatif şair olma halinin izini sürmüştür. Arkaik Yunan şairi, şiirin hem kaynağı hem ürünü hem geleneğin çocuğu hem de onun eleştirel vicdanıdır. Onun kimliği, sabit bir isimden (ὄνομα) çok, süregiden bir faaliyetin, bir ἐνέργεια'nın adıdır. Bu faaliyet, kültürün sürekliliğini sağlarken aynı anda onun değişimine ve yenilenmesine de olanak tanır. Şair, böylece, sözün hem en kadim hizmetkârı hem de en cesur efendisi olarak, Arkaik Yunan düşünce ve edebiyat dünyasının merkezinde yerini alır.

KAYNAKÇA

ALINTILANAN BİRİNCİL METİNLERİN BASIMLARI VE ÇEVİRİLERİ ANONİM YAPITLAR YA DA ÇOK YAZARLI DERLEMELER:

Aiskhylos: **Aeschyli Tragoediae**, ed. M.L. West, Bibliotheca Teubneriana, Stuttgart,1990.

Aiskhylos, ed. H. Weir Smyth, 2 vols., Loeb Classical Library, Cambridge, Mass. London, 1930.

Alkaios: **Poetarum Lesbiorum Fragmenta**, ed. E.-M. Voigt, Bibliotheca Teubneriana, Leipzig, 1971.

Greek Lyric I: Sappho and Alcaeus, ed. D.A. Campbell, Loeb Classical Library, Cambridge, Mass. London, 1982.

Alkman: **Poetae Melici Graeci,** ed. B. Snell, Leipzig 1955.

Greek Lyric II, ed. D.A. Campbell, Loeb Classical Library, Cambridge, Mass, London, 1988.

.

Arkhilokhos: **Iambi et Elegi Graeci,** ed. M.L. West, 2 vols. Oxford, 1989.

Archilochus, Hipponax, Theognis, ed. D.E. Gerber, Loeb Classical Library, Cambridge, Mass. London, 1999.

Anthologia Palatina: **Anthologia Graeca,** ed. H. Beckby, München, 1958.

Aristophanēs: **Aristophanis Comoediae**, ed. F.W. Hall – W.M. Geldart, Oxford Classical Texts, Oxford 1907.
Aristophanes, ed. J. Henderson, 5 vols., Loeb Classical Library, Cambridge, Mass. London, 2007.

Aristotelēs: **Aristotelis Opera**, ed. I. Bekker, Berlin, 1831.
Aristotle, ed. H. Rackham et al., Loeb Classical Library, Cambridge, Mass, London.

Bakkhylidēs: **Bacchylidis Carmina cum Fragmentis**, ed. H. Maehler, Bibliotheca Teubneriana, Leipzig 1982.
Greek Lyric III: Stesichorus, Ibycus, Simonides, and Others, ed. D.A. Campbell, Loeb Classical Library, Cambridge, Mass. London, 1991.
Bakkhylides: *Bütün Şiirleri ve Fragmanları*, trans.by. Erman Gören, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2017.

Euripidēs: **Euripidis Fabulae,** ed. J. Diggle, 3 vols., Oxford Classical Texts, Oxford,1994.
Euripides, ed. D. Kovacs, 8 vols., Loeb Classical Library, Cambridge, Mass. – London, 2002.

Hērodotos: **Herodoti Historiae,** ed. C. Hude, Oxford Classical Texts, Oxford, 1958.
Herodotus, ed. A.D. Godley, 4 vols., Loeb Classical Library, Cambridge, Mass. – London, 1925.

Hēsiodos: **Hesiodi Theogonia**, Opera et Dies, Scutum, ed. F. Solmsen, Oxford Classical Texts, Oxford, 1970.

Hesiodi Fragmenta, ed. R. Merkelbach – M.L. West, Oxford Classical Texts, Oxford, 1967.

Hesiod, ed. G.W. Most, 2 vols., Loeb Classical Library, Cambridge, Mass. – London, 2007.

Theogonia- İşler ve Günler, trans. by. Azra Erhat-Sabahattin Eyüboğlu, İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları, 2016.

Homēros: **Homeri Ilias,** ed. T.W. Allen, Oxford Classical Texts, Oxford 1931.

Homeri Odyssea, ed. P. von der Mühll, Bibliotheca Teubneriana, Leipzig, 1962.

Homer, ed. A.T. Murray, 2 vols., Loeb Classical Library, Cambridge, Mass. – London, 1925.

İlyada, trans by. Erman Gören, İstanbul: Everest Yayınları, 2024.

Odysseia, çev. Azra Erhat, A. Kadir, İstanbul: Can Yayınları, 2000.

Platōn: **Platonis Opera**, ed. J. Burnet, Oxford Classical Texts, Oxford 1900–1907.

Plato, Loeb Classical Library, Cambridge, Mass. – London

Ploutarkhos: **Plutarchi Vitae,** ed. K. Ziegler, Bibliotheca Teubneriana, Leipzig, 1951.
Plutarch's Lives, ed. B. Perrin, 11 vols., Loeb Classical Library, Cambridge, Mass. London, 1926.

Pindaros: **Pindari Carmina cum Fragmentis,** ed. B. Snell – H. Maehler, 3 vol, Bibliotheca Teubneriana, Leipzig,1989.
Pindar: Odes, ed. W.H. Race, 2 vols., Loeb Classical Library, Cambridge, Mass. London, 1997.
Bütün Zafer Şarkıları, trans. by. Erman Gören, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2015.

Sapphō: **Poetarum Lesbiorum Fragmenta**, ed. E.-M. Voigt, Bibliotheca Teubneriana, Leipzig, 1971.
Greek Lyric I: Sappho and Alcaeus, ed. D.A. Campbell, Loeb Classical Library, Cambridge, Mass. – London, 1982.

Simonidēs: **Poetarum Melicorum Graecorum Fragmenta**, ed. B. Snell, H. Maehler, Leipzig, 1971.
Greek Lyric III, ed. D.A. Campbell, Loeb Classical Library, Cambridge, Mass. London, 1991.

Sophoklēs: **Sophoclis Fabulae**, ed. H. Lloyd-Jones – N.G. Wilson, Oxford Classical Texts, Oxford, 1990.
Sophocles, ed. H. Lloyd-Jones, 2 vols., Loeb Classical Library, Cambridge, Mass. London, 1998.

Solōn: **Poetae Elegiaci**, ed. E. Diehl / E. Degani, Leipzig, 1962.

Greek Elegiac Poetry: From the Seventh to the Fifth Centuries BC, ed. M.L. West, Loeb Classical Library, Cambridge, Mass. London, 1992.

Stēsichoros: **Poetae Melici Graeci**, ed. B. Snell, Leipzig, 1955.
Greek Lyric III, ed. D.A. Campbell, Loeb Classical Library, Cambridge, Mass. – London, 1991.

İKİNCİL LİTERATÜR

Aloni, Antonio: "Elegy." **The Cambridge Companion to Greek Lyric**, ed. F. Budelmann. Cambridge: Cambridge University Press, 2009, s. 168–188.

Andrewes, A.: **The Greek Tyrants**. 4. basım (ilk basımı 1956). London: Hutchinson & Co., 1962.

Beauvais, G. E.: **Charis and hybris in Pindaric cosmology**. Yüksek lisans tezi, University of Victoria, 2015.

Beekes, Robert: **Etymological Dictionary of Greek**. I–II. Leiden/Boston: Brill, 2010.

Benveniste, Émile: **Problems in general linguistics**. Coral Gables: University of Miami Press, 1971.

Boeke, H.: **The Value of Victory in Pindar's Odes: Gnomai, Cosmology and the Role of the Poet**. Cilt 285. Leiden/Boston: Brill, 2007.

Boisacq, Émile: **Dictionnaire Étymologique de la Langue Grecque**. Heidelberg: Carl Winter's Universitätsbuchhandlung, 1938.

Bourdieu, Pierre: **Outline of a Theory of Practice**. Çev. Richard Nice. Cambridge: Cambridge University Press, 1977.

Bourdieu, Pierre: **Language and Symbolic Power**. Çev. G. Raymond – M. Adamson. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1991.

Bowie, A. M.: "The Poetics of Early Greek Philosophy." **The Cambridge Companion to Early Greek Philosophy**, ed. A. A. Long. Cambridge University Press, 2001, s. 332–362.

Bowra, C. M.: **Greek Lyric Poetry from Alcman to Simonides**. 2. basım. Oxford: Clarendon Press, 1967.

Bowra, C. M.: **Pindar**. 2. basım. Oxford: Clarendon Press, 1971.

Branigan, K.: "Silver and Lead in Prepalatial Crete." **American Journal of Archaeology** 72/3 (1968), s. 219–227.

Budelmann, Felix (ed.): **The Cambridge Companion to Greek Lyric**. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.

Bulman, P.: **Phthonos in Pindar**. Berkeley: University of California Press, 1992.

Bundy, E. L.: "Studia Pindarica I and II." **University of California Publications in Classical Philology** 18 (1962), s. 1–34, 35–92.

Burckhardt, Jacob: **Griechische Kulturgeschichte**. 3 cilt. Stuttgart, 1952.

Burkert, Walter: **Greek Religion**. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1985.

Burkert, Walter: **Homo Necans**. Çev. Peter Bing. Berkeley: University of California Press, 1983.

Burnett, A. P.: "The Scrutiny of Song: Pindar and the Authority of the Poet." **Classical Antiquity** 6/2 (1987), s. 434–449.

Burton, R. W. B.: **Pindar's Pythian Odes: Essays in Interpretation**. Oxford: Oxford University Press, 1962.

Cairns, D. L.: "Pindar, Isthmian 2, and the Early History of the Pindaric Profession." **Archaic and Classical Choral Song**, ed. L. Athanassaki – E. Bowie. Berlin: De Gruyter, 2011, s. 21–36.

Cairns, F.: "Money and the Poet: The First Stasimon of Pindar 'Isthmian' 2." **Mnemosyne** 64/1 (2011), s. 21–36.

Calame, Claude: **The Poetics of Eros in Ancient Greece**. Princeton – Oxford: Princeton University Press, 1999.

Calame, Claude: **Choruses of Young Women in Ancient Greece**. Çev. Derek Collins – Jane Orion. Lanham: Rowman & Littlefield Publishers, 1997.

Campbell, D. A. (ed. & çev.): **Greek Lyric IV: Bacchylides, Corinna, and Others**. Loeb Classical Library. Harvard University Press, 1992.

Carey, C.: "Pindar, Place, and Performance." **Pindar's Poetry, Patrons, and Festivals**, ed. S. Hornblower – C. Morgan. Oxford University Press, 2007, s. 199–210.

Carson, Anne: **Eros the Bittersweet: An Essay**. Washington, D.C.: CHS – Princeton University Press, 1986.

Chantraine, Pierre: **Dictionnaire Étymologique de la Langue Grecque: Histoire des Mots**. Paris: Édition Klincksieck, 1984.

Cole, T.: "1 + 1 = 3: Studies in Pindar's Arithmetic." **American Journal of Philology** 108/4 (1987), s. 553–568.

Compton, T. M.: **Victim of the Muses: Poet as Scapegoat, Warrior, and Hero**. Washington, D.C.: CHS, 2006.

Degani, Enzo: **Poetae elegiaci: Testimonia et fragmenta**. Firenze: La Nuova Italia, 1962.

Detienne, Marcel: **The Masters of Truth in Archaic Greece**. Çev. Janet Lloyd. New York: Zone Books, 1996.

Dio Chrysostom: **Discourses**. Çev. J. W. Cohoon. Loeb Classical Library. Harvard University Press, 1932.

Donlan, W. F.: **The Aristocratic Ideal in Ancient Greece**. Coronado Press, 1980.

Durante, Marcello: **Sulla preistoria della traditione poetica greca**. Roma: Edizioni dell'Ateneo, 1976.

Eisenfeld, Hanne: **Pindar and Greek Religion: Theologies of Mortality in the Victory Odes**. Cambridge University Press, 2022.

Eliot, T. S.: "Tradition and the Individual Talent." **Selected Prose of T. S. Eliot**, ed. F. Kermode. New York: Harcourt, 1975, s. 37–44.

Farenga, Vincent: **Citizen and Self in Ancient Greece**. Cambridge: Cambridge University Press, 2006.

Ford, A.: "Linus: The Rise and Fall of Lyric Genres." **Genre in Archaic and Classical Greek Poetry**, ed. M. Foster, L. Kurke – N. Weiss. Leiden: Brill, 2019, s. 57–81.

Fowler, Barbara Hughes: "The Archaic Aesthetic." **The American Journal of Philology** 105/2 (1984), s. 119–149.

Fowler, Robert L.: **Pindar and the Sublime**. London – New York: Bloomsbury Academic, 2022.

Fowler, Robert L.: **Early Greek Mythography**. Volume 2: Commentary. Oxford: Oxford University Press, 2013.

Gagarin, Michael: "Dikē in the Works and Days." **Classical Philology** 68/2 (1973), s. 81–94.

Gagarin, Michael: "Early Greek Law." **The Cambridge Companion to Ancient Greek Law**, ed. M. Gagarin – D. Cohen. Cambridge University Press, 2005, s. 82–96.

Gentili, Bruno: **Poetry and Its Public in Ancient Greece**. Çev. A. Thomas Cole. Johns Hopkins University Press, 1988.

Gildersleeve, B. L.: **Pindar: The Olympian and Pythian Odes**. New York: Harper and Brothers, 1885.

Glotz, Gustave: **Ancient Greece at Work**. Çev. M. R. Dobie. Hildesheim: Georg Olms Verlag, 1987.

Goldhill, Simon: **The Poet's Voice: Essays on Poetics and Greek Literature**. Cambridge: Cambridge University Press, 1991.

Gören, Erman: **Arkaik Yunan Şiirinde Ad, Adlandırma ve Hakikat İlişkisi**. Doktora tezi, İstanbul Üniversitesi, 2013.

Gören, Erman: **Bakkhylides'te Mecaz Kullanımı ve Işık–Karanlık Metaforu**. Yüksek lisans tezi, İstanbul Üniversitesi, 2008.

Gören, Erman: **Bakkhylides:** *Bütün Şiirleri ve Fragmanları*, çev. Erman Gören, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2017.

Gören, Erman: **Bütün Zafer Şarkıları**. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2015.

Gören, Erman: **Homerosçu İlahiler'den Pindaros'a: Arkaik Yunan Şiiri Antolojisi**. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2018.

Gören, Erman: "Kadim Yunan'da Mit Geleneği ve Yenilik Fikri", **Varlık**, Sayı: 1406, Kasım 2024, s. 60-64.

Griffith, Mark: "Contest and Contradiction in Early Greek Poetry." **Cabinet of the Muses**, ed. M. Griffith – D. J. Mastronarde. Atlanta: Scholars Press, 1990, s. 185–207.

Griffith, Mark – Mastronarde, D. J. (ed.): **Cabinet of the Muses: Rosenmeyer Festschrift**. Atlanta: Scholars Press, 1990.

Hubbard, T. K.: "Hieron and the Ape in Pindar, Pythian 2.72-73." **Transactions of the American Philological Association** 120 (1990), s. 73–83.

Hyde, Lewis: **The Gift: Creativity and the Artist in the Modern World**. New York: Vintage, 2009.

Jaeger, Werner: **Paideia: The Ideals of Greek Culture**, Volume I. Çev. Gilbert Highet. Oxford University Press, 1945.

Kurke, Leslie: "Inventing the 'Hetaira': Sex, Politics, and Discursive Conflict in Archaic Greece." **Classical Antiquity** 16/1 (1997), s. 106–150.

Kurke, Leslie: "The Strangeness of 'Song Culture': Archaic Greek Poetry." **Literature in the Greek and Roman Worlds**, ed. O. Taplin. Oxford University Press, 2000, s. 58–87.

Kurke, Leslie: **The Traffic in Praise: Pindar and the Poetics of Social Economy**. Ithaca: Cornell University Press, 1991.

Ledbetter, G. M.: **Poetics before Plato: Interpretation and Authority**. Princeton: Princeton University Press, 2003.

Lefkowitz, M. R.: "The Poet as Athlete." **Syllecta Classica** 4/1,1984, s. 18–24.

Lefkowitz, M. R.: **The Lives of the Greek Poets**. 2. bs. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2012.

Liapis, Vayos: "Payback Time: Metamorphoses of Debt and Commodity in Pindar's Olympian 10." **Greece & Rome** 67/1 2020, s. 5–27.

Liddle, H. G. – Scott, R. – Jones, H. S.: **Greek-English Lexicon**. 10. bs. Oxford: Clarendon Press, 1996.

Lord, A. B.: **The Singer of Tales**. 2. bs. Harvard University Press, 1971.

Maslov, Boris: "The Semantics of ἀοιδός and Related Compounds." **Classical Antiquity** 28/1 (2009), s. 1–38.

Mauss, Marcel: **The Gift: The Form and Reason for Exchange in Archaic Societies**. Çev. W. D. Halls. London: Routledge, 2002.

Meillet, Antoine: **Les origines indo-européennes des mètres grecs**. Paris: PUF, 1923.

Miller, Stephen G.: **Ancient Greek Athletics**. New Haven – London: Yale University Press, 2004.

Morgan, Kathryn: **Pindar and the Construction of Syracusan Monarchy in the Fifth Century B.C.** Oxford University Press, 2015.

Murray, Oswyn: "The Origins of Greek Tyranny." **Past & Present** 36 (1967), s. 82–102.

Nagy, Gregory: "Ancient Greek Epic and Praise Poetry." **Oral Tradition in Literature**, ed. J. M. Foley. University of Missouri Press, 1986, s. 89–102.

Nagy, Gregory: "Early Greek Views of Poets and Poetry." **The Cambridge History of Literary Criticism**, Vol 1. Cambridge University Press, 1989, s. 1–77.

Nagy, Gregory: "Genre and Occasion." **Mètis** 9–10 (1994), s. 11–25.

Nagy, Gregory: "Language and Meter." **A Companion to the Ancient Greek Language**, ed. E. J. Bakker. Wiley-Blackwell, 2010, s. 370–387.

Nagy, Gregory: “Pindar’s Olympian 1 and the Aetiology of the Olympic Games.” **TAPA** 116 (1986), s. 71–88.

Nagy, Gregory: “The ‘Professional Muse’ and the Models of Prestige in Ancient Greece.” **Classical Contributions** 12 (1989), s. 133–143.

Nagy, Gregory: “Transformations of Choral Lyric Traditions in the Context of Athenian State Theater.” **Arion** 3 (1995), s. 41–55.

Nagy, Gregory: **Poetry as Performance: Homer and Beyond**. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.

Nagy, Gregory: **The Best of Achaeans**. 3. basım. Johns Hopkins University Press, 1991.

Nelson, Thomas J.: **Markers of Allusion in Archaic Greek Poetry**. Cambridge: Cambridge University Press, 2023.

Nietzsche, Friedrich: “Homer's Contest.” **On the Genealogy of Morality**. Çev. Carol Diethe. Cambridge University Press, 2007.

Norwood, G.: “Pindar, Pythian, 11, 72ff.” **The American Journal of Philology** 62/3 (1941), s. 340–343.

O’Sullivan, Patrick: “Epinician Virtue-Signaling.” **Ageless Aretē**, ed. H. L. Reid – J. Serrati. Parnassos Press, 2022, s. 69–90.

Péron, Jacques: “Pindare et Hiéron dans la IIe Pythique.” **Revue des Études Grecques** 87 (1974), s. 1–32.

Pfeijffer, Ilja Leonard: **Three Aeginetan Odes of Pindar**. Leiden: Brill, 1999.

Polanyi, Karl: **The Great Transformation**. Boston: Beacon Press, 2001.

Sahlins, Marshall: **Stone Age Economics**. Chicago: Aldine-Atherton, 1972.

Simpson, M.: "The Chariot and the Bow as Metaphors for Poetry in Pindar." **TAPA** 100 (1969), s. 437–473.

Spanos, P. Z. – Strommenger, E.: "Zu den Beziehungen zwischen Nordwestanatolien und Nordsyrien..." **Aspects of Art and Iconography**, Ankara: TTK, 1993, s. 373–386.

Sparisou, Mihai I.: **God of Many Names: Play, Poetry, and Power in Hellenic Thought**. Durham: Duke University Press, 1991.

Starr, Chester G.: "Economic and Social Conditions in the Greek World." **The Cambridge Ancient History**, Vol. III, Part 3. Cambridge University Press, 2006, s. 417–441.

Steiner, Deborah: "Indecorous Dining, Indecorous Speech: Pindar's First Olympian..." **Arethusa** 35/2 (2002), s. 297–314.

Stoneman, R.: "The 'Theban Eagle'." **The Classical Quarterly** 26/2 (1976), s. 188–197.

Telò, Mario: "Iambic Horror: Shivers and Brokenness in Archilochus and Hipponax." **Genre in Archaic and Classical Greek**

Poetry, ed. M. Foster, L. Kurke – N. Weiss. Leiden: Brill, 2019, s. 271–297.

Tsagalis, Christos: **Homer and the Poetics of Hades**. Oxford: Oxford University Press, 2017.

Verdenius, W. J.: **Commentaries on Pindar**, Volume I. Leiden: Brill, 1987.

Von Reden, Sitta: "Money, Law and Exchange: Coinage in the Greek Polis." **The Journal of Hellenic Studies** 117 (1997), s. 154–176.

Wade-Gery, H. T.: **The Poet of the Iliad**. Cambridge: Cambridge University Press, 1952.

Weiner, Annette B.: **Inalienable Possessions: The Paradox of Keeping-While-Giving**. Berkeley: University of California Press, 1992.

West, M. L.: "Greek Poetry 2000–700 B.C." **The Classical Quarterly** 23/2 (1973), s. 179–192.

West, M. L.: **Indo-European Poetry and Myth**. Oxford: Oxford University Press, 2007.

West, M. L. (ed.): **Iambi et elegi Graeci**. 2. bs. Oxford: Clarendon Press, 1989–1992.

Wilamowitz-Moellendorff, Ulrich von: **Pindaros**. Berlin: Weidmann, 1922.

Woodbury, L.: “Pindar and the Mercenary Muse: Isthm. 2.1–13.” **TAPA** 99 (1968), s. 527–542.