

T.C.
DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
ARKEOLOJİ ANABİLİM DALI
ARKEOLOJİ PROGRAMI
DOKTORA TEZİ

ANTİK HEYKEL VE İZLEYİCİLİK

Uğursal ŞARK

Danışman

Prof. Dr. Binnur GÜRLER

İZMİR - 2011

Yemin Metni

Doktora Tezi olarak sunduğun “Antik Heykel ve İzleyicilik” adlı çalışmanın, tarafımdan, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı dūřecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin kaynaklarda gōsterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

...../...../.....

Uğursal şARK

ÖZET

Doktora Tezi

Antik Heykel ve İzleyicilik

Uğursal Şark

Dokuz Eylül Üniversitesi

Sosyal Bilimler Enstitüsü

Arkeoloji Anabilim Dalı

Arkeoloji Programı

Bu çalışma MÖ V. yüzyıl ve MS I. yüzyılları arasında izleyici ve sanat çalışması etkileşimlerine ait kanıtlar içeren Antik Yunan metinlerini incelemek amacı ile hazırlanmıştır. Çalışma, Antik Yunan izleyicisinin izleme sürecinde etkin ve sesli bir katılımcı olduğunu önerilen diğer modellerden daha farklı bir biçimde ele almayı amaçlar. Antik izleyici için olağan izleme yöntemi duygusal olarak bağlanılan, sosyal ve sesli bir model olarak tanımlanabilir. Antik izleyici, heykeli, çalışmanın tanımlayıcı bir yazı içermediği durumlarda da söylem ve toplumsal etkileşimin bir aracı olarak kullanır. İzleyici çalışmayı tarif etmek için sahip olduğu bilgiye, yerel belirleyicilere ve yazınlara eşit derecede bağlı kalır. İzleyici bu kaynakların yokluğunda da izleme süresince sanat çalışmasının anlamını farklılaştırarak tahminlerde bulunur. Antik izleyici kendisi ve sanat nesnesi arasındaki sınırları kaldırarak bir oyun alanı yaratır ve kendisini betimlenen olayların ya da temsil edilen kimselerin tanığı olarak kabul eder. Antik izleme süreci üzerine yapılan bu çalışma etkin bir söylem aracılığı ile anlanlandırma ve üretme eyleminde izleyicinin rolünü vurgular ve Antik dönemde izleme tecrübesine dair belirli bir dönem için tutarlılığını koruyan, izleyicinin seçkinliğinden bağımsız gelişen ve sanat çalışmasını eşlik eden bir yazına ihtiyaç duymayan bir yöntem önerir. Antik izleyici için heykel hafızayı tetikleyen, kültürel kimliği güçlendiren ve aktaran didaktik bir araç olarak işlev görür.

Anahtar Kelimeler: Sanat, Heykel, Yunan, İzleyici, Yerel Belirleyiciler, Antikite.

ABSTRACT

Doctoral Thesis

Ancient Sculpture and Viewership

Uğursal Şark

Dokuz Eylül University

Graduate School of Social Sciences

Department of Archeology

Archeology Program

This study examines the preserved evidence of the interaction between the viewer and works of art in Greek texts from V. century BC through the I. century AD. It demonstrates the participant character of the Greek viewer in different ways than the models that have been suggested. This viewing mode can be described as engaged, social and vocal. Sculpture has been used as a medium for discourse and social participation even in the absence of an identifying inscription. The viewer relied equally on knowledge, local informants and inscriptions to identify the meaning of sculptures. In the absence of these sources the viewer engaged in speculation and created altered meanings. Maintaining awareness that the work of art was lifeless the viewer engaged in a play, dissolving the boundaries between himself and the object and allowed himself to be a witness to the events or individuals depicted. The study of ancient viewing emphasizes the role of the viewer in creating meanings to art works through an active course. It suggests an alternative model for the viewing process that remained constant over time, independent of the level of sophistication and continued to exist even without written identifications. Sculpture, for the ancient viewer, functioned as a trigger of collective memory, a didactic tool and as a means of reinforcing and transmitting cultural identity.

Key Words: Art, Sculpture, Greek, Viewer, Local Informants, Antiquity.

ANTİK HEYKEL VE İZLEYİCİLİK

TEZ ONAY SAYFASI	ii
YEMİN METNİ	iii
ÖZET	iv
ABSTRACT	v
İÇİNDEKİLER	vi
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM

SANAT NESNESİ VE İZLEYİCİ ARASINDAKİ ETKİLEŞİM

1. 1	ETKİN İZLEYİCİ KAVRAMI	26
1. 2	SÖZEL ANITLAR	35
1. 3	DEĞER YARGILARI	44

İKİNCİ BÖLÜM

TEMSİL VE GERÇEKLİK ARASINDAKİ SINIR

2. 1	İKNA SÜRECİ	54
2. 2	NESNE İLE KURULAN BAĞ	58
2. 3	HEYKELE BAĞIŞLANAN SES	64

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

İZLEYİCİLİK VE SÖYLEV

3. 1	İZLEYİCİ VE DİNLEYİCİ	80
3. 2	İZLEYİCİ VE YAZIN	83
3. 3	YEREL BELİRLEYİCİLER	94
SONUÇ		109
KAYNAKÇA		115

GİRİŞ

Yunan sanatına dair çalışmalar pek çok alandan alışılmadık fazlalıkta araştırmacının dikkatini çekmiştir. Bu kadar farklı disiplin, ideoloji ve varsayım tarafından yöneltilen sorgunun benzer meseleler üzerine yoğunlaşması ilgi çekici ancak oldukça da karmaşık bir yapı oluşturur. Yunan sanatına ait bu çalışmalarda yorumlar ifade edilirken tek bir anıt ya da heykel izlencesine odaklanmak alışılmış bir uygulamadır. Pek çok araştırmacı çalışmaları ya da düzenleri içerdikleri yüksek seviyedeki benzerlikler aracılığı ile teker teker anlamaya çalışmak yerine anlam yargılarına detaylardaki farklılıkları vurgulayarak varmayı tercih ederler. Bazı araştırmacılar detayları ve bu detayları çoğaltarak oluşturdukları belirli anıt düzenlerini açıklamak için sanatçının ya da siparişi verenin niyeti, çağdaş politikalar ya da ekonomik etkenler üzerine odaklanmayı yeğlerken diğerleri Yunan sanatını antik Yunanlılara atfedilen hümanistik değerlerin bir ifadesi olarak görürler:

Gisela Richter ve Brunilde Ridgway, erken Klasik ve Helenistik dönem heykelleri arasındaki sanatsal ilgi alanlarında bulunan benzerliklere dikkat çekerek, Klasik tarzı bir tür mucize olarak görürler: Yunan heykelinin arkaik biçimden doğalcı ve gerçekçi biçime doğru kademeli ve düzenli gelişimine kendisini dahil ederek bilinçli olarak idealleştirilen bir tarz. Bu idealleştirme süreci, aslında neredeyse tutarlı olarak ilerleyen bir gelişim seyrini sekteye uğratan bir ara dönem olduğu için de, süreçteki bu kökten değişimi açıklayabilecek özel nedenler araştırılmalıdır. Richter değişimin nedenini tek bir heykeltıraşın ulaştığı üstün başarılar ile açıklar ve böylece Klasik tarzın yaratılmasını bir dehaya – Pheidias'ın dehasına atfeder (Richter, 1970: 6). Buna karşın Ridgway bu kadar önemli bir etkinin tek bir kişilik ile açıklanmasını ve heykeltıraşların birey olarak sanatlarındaki biçimsel gelişim ile bu seviyede ilişkilendirilmesini tehlikeli bulur ve sanatsal deha fikrine mesafe koyar. Ridgway için bu yeni tarz çağa ait heykel siparişlerinde gerçekleşen yapı değişiminin bir sonucudur ve döneminde gittikçe önem kazanan örgütlü devlet

dininin siparişlerine yanıt verebilmek üzere düzenlenmiştir (Ridgway, 1981: II).

Diğer taraftan Rhys Carpenter ve Bernard Ashmole Klasik tarz idealizmini arkaik temsil tekniğine ait düzenli ve doğal gelişimin bir sonucu olarak ele alırlar. Carpenter bu tarzın, Yunan heykeltıraşının sanat uygulamasına karşı gösterdiği, Yunan heykelinin başlangıcından itibaren inşa edilen ilkeli yaklaşımdan kaynaklandığını savunur (Carpenter, 1959: 89; Carpenter, 1960: 98). Bu düşünce çok akılcı ve inandırıcı olarak düzenlenmiştir ancak bir açıklama için göreceli olarak basittir. Doğayı taklit etmeyi amaçlayan her sanat belirlenmiş kurallar dahilinde gelişecek ve arkaizmden kendi 'klasik' ya da 'güçlü' sürecine benzer biçimsel gelişimler aracılığı ile evrilecektir. Ancak Yunan heykelinin en güçlü döneminde eriştiği biçimler yalnızca Yunan sanatçılarına özgü belirli ayrıştırıcı eğilimler ile karakterize edilmiştir. Yine de Klasik stili özü gereği Yunan oldukları addedilen kişiler üstü bir sanatsal hareketin sonucu olarak gören Carpenter arkaik döneme ait heykeller ve Polykleitos kurallarının yaratılmasını da benzer bir biçimde Yunan aklına özel ve doğalarında var olduğunu düşündüğü gizemli estetik tercihler ile açıklar. Gerçekte bu açıklama da yine deha kavramından yararlanır; ancak bu sefer bireysel değil irksal / kültürel bir dehadan. Ashmole'un çözümlenmeleri de Klasik stili Arkaik sanatın doğal ve akla uygun takipçisi olarak tanımlar ancak bu analizler bireysel dehaları da içerir (Ashmole, 1964, *passim*). Klasik stil MÖ V. yüzyılın ortalarında hakim olan idealistik ve akılcı hümanizme görsel bir biçim kazandırır. Bu görüş de akla yatkındır. Sonuçta görsel sanatlar da tarih ve "zamanın ruh halinden" edebiyat ve felsefe kadar fazla etkilenmez mi?

Üçüncü görüş, J. J. Pollitt'in tanımlarında olduğu gibi, Klasik stili dönemin tarihi bağlamında ele alarak açıklamaya çalışır (Pollitt, 1972: 64). Pollitt, Klasik stili, Perikles dönemindeki Atina şehrinin

sahip olduğu yüksek güven ve siyasi idealizmin somut bir göstergesi olarak görür. Bu durumda idealistik stil, kabaca bir ifade ile, Yunan tarihinin çoşkulu bir döneminin meyvesi olarak, zamanın ruhunun bir ürününe dönüşür. Bu özellikle Alman araştırmacılar arasında genel olarak yaygın bir açıklamadır ve Winckelmann ve Goethe'ye dek uzanan bir sanat tarihi ve edebiyat geleneğinin izlerini, kuramsal dayanağını da Hegel felsefesinden alarak takip eder.

(Hallett, 1986: 71)

Bu yaklaşımlar uyumsuz gibi görünseler de bir bütün olarak ele alındıklarında bize izleyici kavramının dikkate alınmadığı fark edilir tutarlılıkta bir çekince söylevi sunarlar. Yakın döneme dek Yunan heykeli çalışmalarında izleyici etkinliği sanatçı ya da sipariş verenin niyetinin araştırılması adına büyük ölçüde görmezden gelinmiştir. Ancak Jean – Pierre Vernant'ın, genel eğilimin kullanıcıyı nesneyi üreten den daha ayrıcalıklı kıldığını gözlemlediği Yunan kültüründe (Vernant, 2006: 260) sanatçıya karşı duyulan çağdaş ilginin bir karşılığı yoktur (Ridgway, 1981: *passim*). Yunan heykeli çalışmalarında izleyiciler genellikle izlenen çalışmanın içerdiği iletinin sessiz ve edilgen bir alıcısı olarak sunulurlar. Ancak bu çekince bir çalışmanın anlamının belirlenmesinde algının anlamını da en aza indirger. Sipariş verenin ya da sanatçının bir amaca sahip olduğu şüphesizdir ancak çalışmalar kamusal alana dahil olduktan sonra sanatçılar ve müşterilerin çalışmaya dair yorumları hangi seviyede kontrol edebilecekleri tartışmaya açıktır. Ernst Gombrich çağdaş anlamda sanat düşüncesinin modern yorumları yönlendirerek yalnızca sanatçının niyetinin araştırıldığı bir taraflılığa dönüştüğünü ortaya koymuştur (Gombrich, 1992: 232). Gombrich'e göre sanatçının amacı izleyicinin sahip olduğu bilgi ile koşullanır (Gombrich, 1992: *passim*). Erwin Panofsky de sanatçının niyetinin ve bizim algımızın tarihsel ve kişisel tecrübeler ile koşullandıkları için kesin olarak tanımlanamayacağını, bu nedenle de asıl amacın tam olarak belirlenemeyeceğini tartışır (Panofsky, 1957: 12). Araştırmacı asıl amacın belirlenmesi konusunda yalnızca kuramsal bir tahminde bulunabilir ve niyetin anlaşılması için de sanat çalışmasına ait bilgilerin dikkatlice araştırılması, ait olduğu kültürel bağlamın eksiksiz olarak anlaşılması ve çağdaşı olan örnekler ile

karşılaştırılması gerekir (Panofsky, 1957: 12). Bu nedenler ile güçlü tarihi kanıtlardan yoksun olduğunda bir sanatçı ya da müşterinin asıl amacının anlaşılabilmesi de şüphelidir:

Bir binayı planlayanlar için belirli bir başlığın ne anlama geldiğini bilmemizin bir yolu yok, ancak iletinin kuşaktan kuşağa farklı okunduğundan neredeyse emin olabiliriz. Asıl amaç unutulduğunda olasılıkla seçim için de farklı motivasyonlar öne sürüldü ve etraflarındaki anekdotlar ve rehber hikayeleri çoğaldıkça çeşitli figürler için farklı tanımlamalar önerildi.

(Ridgway, 1999: 166)

Sanatçının ya da siparişi verenin amacı yaratıcı sürecin önemli bir bölümünü oluştursa da bir eser kamusal alana yerleştirildikten sonra izleyicinin tepkisinin yönlendirilebileceği tartışmalıdır. Bu bağlamda farklı yapı ve çeşitlilikteki izleyiciler, zaman ve koşullardaki değişiklikler gelecekte amaçlanan anlamın varlığını sürdürmesini engeller ve güvenceye alamazlar.

Mimari heykellerin pek çoğunun kısıtlı içerikleri dikkate alındığında, belirli bir tema içerisindeki heykel ya da heykel grubunun alegorik ya da politik bir anlam taşıma olasılığı daha genel ve edebi bir anlam taşıma olasılığına oranla daha düşüktür. Yunan heykelinin seçkin sınıf ideolojisinin mitolojik biçimini ifade etmek için tasarlandığına dair açıklama da bu bağlamda inceleme için programları araştırmanın geçerliliğine dair soru ile yakından ilişkilidir. Salvatore Settis Yunan heykelinin çağdaşı olan politikaların alegorik yansımaları olduklarına ait yoruma, özellikle sipariş verenin amacına ya da karşılaşılan tepkilere ait kanıtların bulunmadığı durumlarda itiraz eder (Settis, 1994: 13). Settis, yakın dönemde karmaşık heykel çalışmalarına ait belirli sahneler için yapılan çözümlerinin çoklu bağlantılara sahip tutarlı bir düzenin varlığına ait varsayım tarafından sıkça yönlendirildiğini savunur (Settis, 1994: 11). Settis'e göre Yunan heykeline dair bu tür çağdaş tepkiler ve akademik yorumlar modern eleştirmenlerin Hıristiyan sanatına ait tecrübesinden etkilenmiştir. Yunan sanatının aksine Hıristiyan sanatının kaynağı yazılı otoriter metinlere, özellikle de İncil'e dayanır. Bu yüzden

amaç ve anlam ilişkisi kuramsal olarak yeniden kurgulanabilir ve Hıristiyan sanatı özelinde metin ve imge arasındaki ilişkiler tekrar oluşturulabilir (Settis, 1994: 9). Buna karşın Yunan sanat içeriklerine kaynak oluşturan gelenekler bütünü yapısal olarak sözel ve değişkendir. Bunun bir sonucu olarak da, Settis'e göre, Yunan sanatı özelinde metin ile imge arasında kesin bir bağlantı oluşturulamaz (Settis, 1994: 12). MS I. yüzyıla ait bir metninde Dio Chrysostom da heykeltıraşların sanat çalışmalarını şairler ile kıyaslarken benzer bir sonuç aktarır:

Pek çok konuda, bu neden ile temsillerinde mitlere bağlı kalırlar ve onlar ile hemfikir olurlar, ancak bazı durumlarda kendi fikirlerini katarak, bir anlamda, şairler yalnızca kulak, kendileriye yalnızca göz aracılığı ile ilahi özellikleri sayıca daha fazla ve az eğitimli izleyiciler için yorumladıklarından, şairlerin meslektaşları oldukları kadar rakipleri de olurlar.

(Dio Chrysostom, 12. 46)

Settis'in bu çözümlenmeleri imgeler, sözel gelenek ve metinler arasındaki karmaşık ilişkileri vurgular ve Yunan sanatı örneğinde çok gelişmiş heykel izlencelerinin var olma olasılığının yüksek olmadığını savunur. Çağdaş araştırmacıların Yunan heykel çalışmaları için tutarlı bir açıklama arayışını Ridgway de Settis ile benzer bir biçimde özetler:

Biz – Settis'in de belirttiği gibi – Hıristiyan sanatının kontrollü iletilerine alışkın olduğumuz için hiç var olmamış olabilecek yerlerde izlenceler görüyoruz ve herşeyi "okumak" istiyoruz. İletinin varlığı tartışılmaz olsa da, bu iletiler bizim arzu ettiğimiz kadar mantıklı bir biçimde inşa edilmemiş olabilirler. Bölümlerden oluşan anlatılar, bilindik olduğu için keyif veren mitler ve kendi başlarına izlenebilen metop ve alınlıklar antik izleyicileri pekala tatmin etmiş olabilir.

(Ridgway, 1999: 93)

Ridgway Yunan sanatında, özellikle de Klasik dönemin büyük ölçekli mimari tasarımlarında, tutarlı düzenlerin varlığını inkar etmese de Antikitede anlamın derin

katmanlarına ait algının izleyiciye bırakıldığını tartışır. Rhys Carpenter'ın da belirttiği gibi: "Yunan sanatçısının gizemci olmadığı ortadadır: kim olduğunun farkında olarak sadece niyetini diğerleri için de eşit açıklıkta kılmak için çabalar" (Carpenter, 1959: 93). Düzen arayışı ve Yunan heykelinin yalnızca dönemin siyasetine hizmet etmek için var olduğuna dair düşünceler bu çalışmaların çağdaşı olan yorumları yok sayarak onlara siparişi verenin ya da sanatçının sahip olduğu amacın çok uzaklarında anlamlar kazandırabilirler: "Mimari Yunan heykeli zaman ve mekana bağlı olarak farklı anlamlar taşırdı. Her ne kadar birincil iletisi, her koşulda, dini olsa da alegorik ve tarihi imaların tümü ikincil planda kalırdı ve tamamı (antik) izleyicinin algısına bırakılmıştı" (Ridgway, 1999: 144). Yunanlıların sıkça yasal ya da siyasi etkinliklerini haklı kılmak için mitlerden alıntı yapmış olmaları, tanrıların ve kahramanların imgelerini çağdaşları olan etkinliklerin apaçık referansları olarak kullandıkları anlamına gelmez. Bu bağlamda belirli anıtların ya da heykel düzenlerinin anlamını yalnızca belirli tarihi olaylar ile sınırlandırmak da başarısız sonuçlar doğurabilir. William Childs'ın Eski Athena Tapınağı örneğinde ortaya koyduğu gibi tarihlendirme sırasında oluşan birkaç yıllık farklılık tiranlarının propagandası olarak görülen bir anıtı Atina demokrasisini ifade eden farklı bir anıta dönüştürebilir (Childs, 1994: 6). Delphi'deki Atinalılara ait hazine binası ile ilgili benzer bir tartışmada da bazı araştırmacılar, Pausanias'ın da belirttiği gibi, binanın Atinalıların Marathon'daki zaferlerini kutlamak amacı ile inşa edildiğini belirtirken diğer araştırmacılar biçimsel ve arkeolojik dayanaklar ile hazine binasının savaştan önce yapıldığını savunur (Pausanias: 10. 10. 1 – 2). Marathon sonrası bir tarihlendirmeyi tercih edenler hazinenin heykel düzeninde görülen mitolojik içeriği Atina zaferinin bir kutlaması olarak yorumlar ancak savaş öncesi bir tarihlendirme bu yorumu geçersiz kılar. Eski Athena Tapınağı ve Atina Hazinesi hakkındaki tartışmalar sahip oldukları heykel düzenlerinin anlamları hakkında çok farklı yorumları da beraberinde getirir. Heykellerin kendileri değişmez ancak sipariş veren kimselerin algılanan amacı ve çalışmaların anlamı ancak varsayılan müşteri ve tarih ile olan uygunlukları aracılığı ile açıklanabilir. Amacın araştırılmasındaki bu belirsizlik nedeni ile izleyici etkinliğinin tam olarak anlaşılması gereklidir; herhangi bir sanat çalışmasının anlamına son olarak izleyicinin kendisi karar verir.

H. R. Jauss şiir, edebiyat ve görsel sanat uygulamalarını dikkate alarak sanatın toplumsal işlevinin izleyicinin anlam yaratma sürecinde var olduğunu savunur (Jauss, 1982: 148). Okuyucu gibi izleyici de tanımlama yapabilmek, yorumlamak ve izlenen çalışmaya anlam verebilmek için kendi bilgisine başvurmak durumundadır. İzleyici, yine okuyucu gibi, sanat çalışması için kendi kültürel altyapısına, tavrına, eğitimine, tecrübesine ve hatta ruh haline dayanan kişisel bir anlam oluşturur. Bu nedenle de yaratılan anlam ebedi ve evrensel değildir; tarihi etkenlere bağlıdır (Jauss, 1982: 64) ve zaman içerisinde değişimlere açıktır (Jauss, 1982: 92). Dahası, anlamın yaratılması izleyicinin etkin katılımını talep eder: bir sanat çalışmasının toplumsal iletişimin etkin bir aracına dönüşebilmesi için izleyicinin çalışma ile bağ kurması ve estetik tecrübenin bir parçası olarak haz alması gerekir (Jauss, 1982: 93). Konstantinople’da muhafaza edilen Yunan heykelleri hakkındaki çalışmasında Cyril Mango izleyicinin anlam yaratmadaki gücünü Konstantinople’deki izleyicilerin antik heykelleri Hıristiyan terimleri ile tekrar yorumlamaları aracılığı ile ortaya koyar:

Olasılıkla bir filozofa ait oturan bir heykelin Süleyman’ı temsil ettiği düşünülürdü. Etrafına yılan dolanmış bir asa tutan diğer bir heykelin (Asklepios?) bir piskopos olduğu zannedilirdi; Basil parmağını oyuncu bir biçimde yılanın ağzına soktu ve bronzun boşluğunun içine saklanan canlı bir yılan tarafından sokuldu. Olasılıkla Theodosius I ya da Bellerophon’u temsil eden Tauri Forum’undaki bir atlı heykelinin Yahya olduğu kabul edilirdi. Bizim kaynaklarımızda Adem ve Havva olarak adlandırılan heykeller de olasılıkla antikti. Belki de bazı durumlarda Bizans kiliselerinde antik rölyeflerinin tekrar yorumlanmasını bu tarz bir Hıristiyan tekrar kullanımına borçluyuz.

(Mango, 1963: 63)

Yunan heykellerinin Hıristiyanlık görüşü ile tekrar yorumlanmasını konu alan çalışmasında Mango, bir sanat çalışmasının anlamının belirlenmesinde, asıl olan ve amaçlanan anlamından bağımsız olarak izleyicinin önemi üzerinde durur (Mango, 1963: *passim*). Gombrich için de sanatçı ve izleyici arasında bir iletişim olarak sanat, fark edilmek ve yorumlanmak için izleyicinin bilgi ve hafızasına

bağımlıdır (Gombrich, 1992: 181). Gombrich'e göre izleyicinin sanata karşı tepkisi, belirli bir tarza ait sanat çalışmasının belirli bir biçimde izlendiği beklentisini doğuran ve beklenti karşılanmadığında da abartılı bir sonuç doğuran “anlayış beklentisine” ve “akıl durumuna” bağlıdır (Gombrich, 1992: 1863). Dahası “etkinlik bağlamı”, sanat çalışmasının sergilendiği koşullar, izleyicinin anlam algısını koşullandırabilir (Gombrich, 1992: 206). İzleyici sanat çalışmasının bağlamından etkilenir ve bu algı önceki tecrübeleri ile bütünleşir ancak sanatçının amacının iletilebilmesi için izleyicinin bilgisine yönelik tavizler vermesi ve beklentileri karşılanması gereklidir (Gombrich, 1992: 233). Goran Hermeren de sanat üretimini ve yorumunu, sanatçı ve bir dizi bilinçli izleyici arasındaki “iletişim durumu” olarak tanımlar (Hermeren, 1969: 14). Bu görüşte sanatçının niyetine bağlı anlam, pek çoğu izleyicinin bilgisine ve sanat çalışmasının sergilendiği koşullara bağlı olasılıkların yalnızca bir tanesidir (47). Panofsky bir sanat çalışmasının tecrübe edilmesini ve yorumlanmasının izleyicinin eğitimi ve kültürel donanımı ile ilişkili olduğunu vurgular (Panofsky, 1962: 16). Başka bir ifade ile belirli bir izleyici için bir sanat çalışmasının anlamı, izleyicinin sahip olduğu bilgi ve tecrübesine bağlıdır. Ancak bir sanat çalışmasının objektif anlamını yalnızca çağdaşı olan izleyici tepkilerinin araştırılması aracılığı ile kavramak da tehlikeli bir önermedir. Yine de antik izleyicinin etkinliğinin ve tepkilerinin araştırılması, sanatın Yunan toplumundaki toplumsal işlevi ve değeri hakkında anlamlı sonuçlar verebilir.

Edebiyat çalışmalarında okuyucu – tepki kuramı izleyicinin yorumcu ve anlam yaratıcısı olarak rolünün anlaşılması için kuramsal bir model sunar:

Geçen birkaç onyılıda eleştirel kuram algı ya da çalışmanın “yapımında” okuyucu / yorumcunun etkin rolünü giderek daha fazla vurgulamıştır. Bilindiği hali ile böyle bir “okuyucu – tepki kuramında” dinleyici taraf çalışmanın ve içeriğinin, ne kadar sağlam ve planlı olsa da edilgen alıcısı olmaktan uzak bir işlev görür. Daha çok yorumlama eyleminin tam da içinde, yazarın çalışmayı kendileri için üretme ya da uygulama davetine yanıt veren katılımcılar olarak ortaya çıkarlar.

(Castriota, 1992: 15)

Okuyucu – tepki kuramında yazar okuyucuları ile aynı “yorum yöntemlerini” kullandığı varsayımı içerisinde uygulamalar yapar (Castriota, 1992: 15). Bu stratejileri kullanarak, bilgilendirilmiş bir okuyucu kitlesi okuma etkinliğinde bulunarak anlam yaratmada etkin bir role sahip olabilirler. Yazar aslında okuyucularını çalışmayı kavramsal bağlamda tamamlamak için okuma aracılığı ile katılıma davet eder. Costriota okuyucu – tepki kuramının Yunan, özellikle de Atina heykeline uygunluğuna dikkat çeker:

Bu metodolojik model söz konusu olan problemlere fazlası ile uygundur çünkü Atina anıtlarını, izleyici kitleyi resmi Atina ideolojisinin merkezi ilkelerini – paylaşılan, benimsenen ve halk dili, şiir, drama ve sivil söylemin diğer yaygın geleneklerinden beslenen ilkeler – sürekli yeniden yorumlayan ya da canlandırmaya davet eden araçlar olarak anlamamıza neden olurlar.

(Castriota, 1992: 26)

İzleyicinin rolünün araştırılması da amacın ortaya çıkartılması kadar zordur. Ridgway’in de belirttiği gibi temel problem “bizim artık antik anlayış ve duyarlılığı tekrar yakalamamızın mümkün olmamasıdır” (Ridgway, 1999: 93). Antik izleyicinin aklını okumak geçen zaman dilimi, elimizdeki kanıtların azlığı ve kültürel farklılıklar nedeni ile neredeyse imkansızdır. Ancak Antikitede de bir sanat çalışmasının anlamını, başarısını ya da yetersizliğini belirleyen ölçüt olasılıkla yine izleyicinin kendisi olmuştur. Yakın döneme ait bazı çalışmalar sanatın antik izleyici üzerindeki işte bu belirleyici etkisini ortaya çıkarmaya çalışmıştır. Froma Zeitlin görsel sanatların yorumlanmasında izleyicinin önemini vurgulamıştır (Zeitlin, 1994: 140). Jas Elsner de sanatın izlenme sürecinde izleyici ve izlenenin birlikte dönüştüğü karmaşık bir yapının ortaya çıktığını savunur. Elsner Romalı izleyici için geçerli olan izleme süreci tecrübelerinin çeşitliliğini vurgular ve antik izleyici için mevcut olan farklı izleme yöntemlerini tartışır (Elsner, 1995: 21). Selinius’taki E Tapınağı üzerine yaptığı çalışmada Clemente Marconi antik izleyicinin de benzer tecrübeler yaşamış olduğunu varsayarak metoplar arasında tematik bağlantılar kurar. Marconi’ye göre izleyiciler yorumlarını sesli olarak dile getirerek her izleme sırasında benzersiz bir söylev oluşturur (Marconi, 1994: 308). Settis de, Marconi’nin incelemesindeki

önsözünde kamusal heykelin mitin yayılmasındaki araç olarak rolünü ve izleme sürecinde izleyicinin etkin ve sesli söylevinin önemini vurgular (Settis, 1994: 16). Settis'e göre iletişimin yaygın olarak sözel araçlar ile gerçekleştiği bir kültürde, o kültürü oluşturanlar ortak bir gelenek bütünü – Miras Alınan Yığın – paylaşırlar ve metin ve imge arasında mutlak bir bağlantının var olmadığı durumlarda da her izleyici olası bir anlatıcı ya da hikayeciye dönüşür (Settis, 1994: 14). Hurwit de, Arkaik döneme ait imgelerin, antik izleyiciyi, yazınların kendisi ya da eşlik edenler için sesli okuması yönünde teşvik ederek bir söylev ya da performans dahil ettiğini savunur (Hurwit, 1990, 194). Hurwit ile birlikte Joseph Day (Day, 1994: *passim*), Leslie Kurke (Kurke, 1993: 131) ve Jesper Svenbro (Svenbro, 1990: 366) da Arkaik dönem izleyicisini, adak heykellerinin izlenmesi ile eşzamanlı olarak yazınların da okunması sürecinde etkin ve sesli bir izleyici modeli olarak tanımlarlar. Her üç araştırmacı da adak yazınlarının sesli okunması ile birlikte izleyicinin etkin bir okuyucuya dönüştüğünü ve sesini kavramsal olarak heykele vererek, orijinal adak ile adakta bulunanın ününü ve bilinirliğini (*charis*) arttıran törensel bir canlandırma sürecine dahil olduğunu savunur. Adak imgelerinin yazınlar aracılığı ile izleyiciyi sesli okumaya ve bir övgü törenine katılmaya teşvik ettiği bu süreçte, izleyici adına söylev daha da gelişerek asıl adak töreninin yeniden canlandırıldığı ve izleme süreci ile birlikte bir söylevinin de yaratıldığı bir etkinliğe dönüşür. Deborah Steiner de Hurwit ve Day gibi zafer anıtları üzerindeki yazınların izleyiciyi sesli okumaya teşvik ederek anıtın orijinal adak etkinliğini tekrarladığını ve zafer kazananın daha fazla övgü kazanmasını sağladığını savunur (Steiner, 1993: 174). Aileen Ajootian etkinlik öncesindeki anı temsil etmek için erken dönem Klasik heykellerin tercihlerinde izleyicinin katılımını, çalışmanın anlamını kavrama ve tanımlama sürecinde talep ettiklerini belirtir (Ajootian, 1998: 3). Bu çalışmaların tümü farklı yöntemler ile sanat çalışmasının anlamını izleyici ile kurduğu ilişkiler bağlamında ortaya koymaya çalışmıştır. Day, Hurwit, Kurke ve Svenbro izleyicinin izleme sürecinde etkin ve sesli bir katılımcı olduğunu vurgular ancak vardıkları sonuçlar yazın içeren çalışmalar ile kısıtlıdır; çalışmalarında, izleyicinin sesli okuma yaparken içinde bulunduğu etkin rolün altını çizerseler de okuma ve yazması olmayan izleyici modelini ya da ilişkili bir yazın içermeyen sanat çalışmasının izlenme sürecini işaret etmezler.

Temel “izleyicilik” kavramı zorluklar ile dolu bir yapıdır. Yaş, cinsiyet, köken, eğitim, meslek ve ekonomik ya da siyasi konumların tümü bireyin sanatı izleme ve yorumlama biçimlerini etkiler. Kültür tarihçileri tüm izleyici ve yaratıcıların üretilen nesnelere aynı biçimde yorumladığını varsayan ve geçmiş deneyimleri tutarlılık adına basite indirgeyen yaklaşımlara kuşku ile yaklaşırlar (Scafuro, 1994: 73). Buna karşın bu sınıflandırmalardaki benzerliklerin, belirli bir grup içerisindeki sanat yorumlarında benzerlikler doğurmaya meyilli olduğu söylenebilir. Ancak yekpare bir “izleyici” kavramına yönelik herhangi bir düşünce geliştirmenin kavramı basite indirgemek olduğunu görmek de zor değildir. Bu soruna yönelik bir çözüm önerisinde Eva Stehle ve Amy Day anıtların sınıf ve cinsiyet odaklı yorumları üzerinde yoğunlaşarak daha farklı yapıda bir izleyici kavramı sunarlar: “İzleyicilerin farklı toplumsal kimliklerini anıtlara yansıtıklarını ve farklı kültürel edinimlerini kullandıklarını varsayabiliriz (Stehle ve Day, 1996: 101)”. Robin Osborne da tek bir alegorik yorumda ısrar etmenin, tarihsel bağlamın kendisinin bu seçeneklerin çeşitli ve esnek olduklarını önerdiği bir konumda, izleyicinin seçeneklerini azaltan bir yargı oluşturduğunu savunur (Osborne, 1994: 101). Setti, sözel gelenek ve performansın her izleyiciyi benzersiz bir yorumcu, her izleme sürecini de benzersiz bir yorumlama etkinliğine dönüştürdüğünü söyler: belirli bir hikayenin her yorumu geçerlidir (Setti, 1994: 14). Ancak aynı kültürün katılımcıları olarak antik Yunan sanatçıları ve sipariş verenleri, izleyicileri ile pek çok zaman, onların kendi kültürlerine ait bir birey tarafından üretilmiş herhangi bir görsel temsili kolayca tanımlamasını sağlayacak ortak bir tarihi birikim ve gelenek paylaştılar (Kurke, 1991, 14). Bu “Miras Alınan Yığın” izleyicilerin beklentilerini koşullandırmaya yardımcı olurken, sanat temalarının da kültürel olarak kabul görmüş uygunluk sınırları içerisinde kalmasını sağladı: “Topluluğu oluşturan bireyler varoluş koşullarında çok az farklılık gösterdikleri zaman, her birinin yaptığı uygulamalar topluluğun diğer bireyleri tarafından yapılan uygulamalar ve dil, mit ve sanat gibi toplumsal düşünceyi hem yapılandıran hem de ifade eden kurumlar tarafından onanır ve sağlanırlar (Bourdieu, 1977: 167)”. Bu nedenle de izleyicilerin beklentilerinde ve sanat çalışmalarını algılamada gösterdikleri benzerlikler de olağandır (Gombrich, 1992: 60) ancak antik izleyici için genel bir tanımda bulunmadan önce antik Yunanlılar arasındaki izleme uygulamalarının benzerliklerinin belirlenmesi gerekir.

Bu çalışma izleyici ile ilişkili antik metinleri, izleyicinin sanat çalışması ile karşılaştığında verdiği açık cevapları kanıt olarak bir araya getirme çabasıdır. Metinlerin incelenmesi antik Yunan izleyicisinin, izleme sürecinde, sanat çalışmasının yaratılış amacının tartışılması ile sonuçlanan toplumsal bir izleme sürecine dahil olan etkin bir katılımcı olduğunu ortaya koyar. Yapısal olarak katılımcı ve sesli olan bu izleme süreci zaman içerisinde tutarlılığını korur ve varlığını eşlik eden bir yazından ya da izleyicinin seçkinliğinden bağımsız olarak devam ettirir. Dahası bu çalışmada ortaya konulan figüratif sanat izleme yöntemi, antik Yunan izleyicilik etkinliğinin, Yunan toplumunda yaygın olarak kabul gören katılımcılığın temel toplumsal yapılarından kaynaklandığını da öne sürer.

Euripides'e ait Ion'un korusu antik Yunanlıların sanat çalışmalarını izleme yöntemlerine dair bir başlangıç noktası sağlar:

Yalnızca bizim güzel Atina'mızda var değil [185] tanrı koridorları
Güzel sütunlar, ve Apollo'nun inancı yolları koruyan; ancak
Loksias'ın evinde de, Leto'nun oğlu, iki ışığı var
Suratın, güzel gözler ile.

[190] Bak! Gel gör, Zeus'un oğlu Lernea'lı gorgonu öldürüyor
Altın bir orak ile; aman tanrım, bak şuna!

Görüyorum onu. Bir tane daha yanında [195] kızgın meşalesini
kaldıran – o hikayesi anlatılan mıdır ben tezgah başındayken,
savaşçı Iolaus, [200] Zeus'un oğluna katılan işlerini bitirirken? Ve şu
oturana bakın kanatlı atın üzerinde; öldürüyor güçlü ateş püskürten
yaratığı üç vücutlu.

[205] Gözlerimi her yerde gezdiriyorum. Gör devlerin savaşını, taş
duvarlar üzerinde.

Bakıyorum ona, dostlarım.

Görüyor musun [210] şu gorgon kalkanını kaldıranı Enkeladus'a karşı?

Görüyorum Pallas, benim (kendi) tanrıçam.

Şimdi ne olacak? güçlü yıldırımını, her iki tarafa da ışıldayan, uzaklara atan ellerinde Zeus'un?

Görüyorum onu; [215] yakıyor kızgın Mimas'ı kül olana dek.

Ve Bacchus, kükreyen, öldürüyor bir başkasını Toprağın oğullarından asma asası ile, savaş için yetersiz.

(Euripides, Ion: 184 – 217)

Atinalı kadınların nakaratı sanat izleyiciliği ile ilişkilidir; Herakles'in görevlerinden en az üç tanesi ve devler savaşından bahsedilir. Atinalı kadınların bir heykel frizine ya da alınlığına baktıkları varsayılır ve yapılan tanımın Delphi'deki Apollo Tapınağı'ndaki alınlığı ya da metopları tarif ettiği öne sürülür (Zeitlin, 1994: 147). Pasajda gönderme yapılan binanın ya da sözü geçen anıtı içeren sanat çalışmasının tam tanımı önemli değildir. Asıl olan kadınların bir çalışmayı ya da çalışma grubunu izlediklerine dair verilerdir.

Koronun heykelleri izleme biçimi önemlidir: etkinlik hem yoğunluğu hem de toplumsal doğası ile çarpıcıdır. Kadınlar gözlerini çalışmanın farklı parçalarına bakarak "her yerde gezdirirler". Bu süreç içerisinde bir diğerine sahnelerin farklı parçalarından bahsederler ve bu sahnelere bakmak için birbirlerini cesaretlendirirler. Koro üyelerinden bir tanesi kişisel bir ilgi alanı keşfeder. Betimlenen figürlerden bazılarını isimleri ile tanımlarlar; izledikleri Athena, Zeus, Enkeladus, Mimas ve Bacchus'un isimleri söylenir. Yazın okuduklarına ait bir işaret yoktur; figürleri olasılıkla dinledikleri hikayeler veya farklı görsel temsillerden edindikleri geçmiş tecrübeler aracılığı ile hatırlarlar. Bunun yanında kendilerini de şahsen şehirlerinin tanrıçası ile birlikte tanımlarlar; "Athena, benim tanrıçam":

Evden tanıdıkları şeye yaptıkları bu vurgu ile (Pallas, benim [kendi] tanrıçam), tamamı ile Atinalı olduğu görülen bu dramda, Delphi ve Atina arasındaki mesafeye bir köprü kurmak için araç olarak hizmet eden ikili bir perspektif yaratılır. Atinadan tanıdıkları kahramanların ve tanrıların hikayeleri ile anlatı ve biçim bağlamında aşına olmaları tanımlar yapmalarını ve bu tanımlar ile tekrar izlemelerini sağlar (benim Athena'm).

(Zeitlin, 1994: 150)

Diğer figürler için lakap ya da sıfatlar kullanılır: Herakles basitçe Zeus'un oğlu olarak tanımlanır. Diğerleri için "ve şu oturana bakın kanatlı atın üzerinde" [204] ya da "güçlü ateş püskürten yarattığı üç vücutlu" [205] örneklerinde olduğu gibi figürün belirli bir tanımı yapılmaz. Oyunun izleyicileri bunları, kendi bilgilerinden, Bellerephon ve Geryon'a yapılan göndermeler olarak anlamış olabilirler ancak bu karakterlerin isimleri koro tarafından verilmez.

Pasajda, kadınlardan biri tarafından bir figürün tereddütlü bir tanımlaması yapılır (Euripides, *Ion*, 19, 194 – 201). Figürü tanımlayan kadın temsilin kim olduğunu bildiğini düşündüğü için koronun buradaki tepkisi özellikle ilginçtir. Figürü "bir tane daha yanında kızgın meşalesini kaldıran" olarak tarif eder ve eşlik edenlerin kendisini onaylaması için onlara figürün lolaus olup olmadığını sorar: "o hikayesi anlatılan mıdır ben tezgah başındayken [201]". İzleme sürecinde koronun etkin ve ilişkili doğası bu karşılıklı bilgi alışverişi ile vurgulanır. Figürleri tanımlamak için her kadın kendi bilgisini gözden geçirir. Bilgilerinin yetersiz kaldığı durumlarda da yanıt bulmak için bir diğerine sorular yöneltir.

Heykel figürleri diğerleri için koro tarafından tanımlanır ve işaret edilirler ancak figürler sanat çalışmaları olarak tanımlanmazlar. Tanımlamaların doğası bağımsız heykel tarifleri olmaktan çok gerçekleşmekte olan etkinliklere yapılan görgü tanıklıkları gibidir. Yapılan tanımlamalar, Tanrılar ve Devler arasındaki savaş tam da önlerinde gerçekleşiyormuş gibi canlı ve şimdiki zamandadır. Havelock'un da işaret ettiği gibi "Açılmış gözler ile koro gördüklerini sanat çalışmaları gibi değil de Herakles, lolaus ya da Athena onların önünde tamamen canlı ve hareket halinde

gibi aktarır. Bu ve daha önceki örneklerde heykel ve izleyici arasında aynı tür varlıklarmış gibi iki yönlü katılımın ima edildiği basit bir iletişim vardır” (Havelock ve Hershbell, 1978, 99). Christian Wolff Ion’daki bu ve diğer figüratif sanat göndermelerini, izleyicilerin – ve oyunun izleyicilerinin – sessiz ve düşünceli oldukları tarafsız ya da bağımsız tanımlamalar olarak adlandırır (Wolff, 1963: 179). Wolff’e göre imge tarif eden bu pasajların temel işlevi dekoratiftir ve genel olarak sahneyi oluşturmaya hizmet ederler:

Açıkça trajediye özgün olduğunu bildiğimiz açılış korosunun heykel tanımı epiğin karakteristik bir özelliğine, birisi bir yere ilk kez geldiğinde o yerin tanımlanmasına benzer (örneğin Odysseia 5. 63ff, 7. 84ff). Bu tür tanımlamalar tabi ki bir sahne oluştururlar ancak o sahnenin uzaktan, düşünceli bir biçimde sunulmasına da hizmet ederler. Hayranlıkla izleme motifi ile ilişkilendirilmiştir (Odyssey 5. 74, 7. 82f, 133f, 4. 43f) ve Ion’da görme eylemine özellik ile vurgu yapılır (bu pasajda 190, 194, 201, 205f, 208f, 211, 214 ve tekrar 1142). Bir kez daha bir uzaklaştırma etkisi vardır. Sanat bize ayrıştırılmış olarak izlemek için sunulur

(Wolff, 1963: 180).

Wolff’un koronun izleme eylemini bağımsız ve ilgisiz olarak betimlemesine rağmen bu izleme sürecini duygusal anlamda ilişkili ve etkin olarak karakterize etmek için daha sağlam gerekçeler vardır. Etkinliği tanımlarken kullanılan şimdiki zaman kipi ve sahneden sahneye çizgisel olmayan bir biçimde geçilmesi tarif edilen etkinliğin ilk ağızdan, şimdi gerçekleşiyormuş gibi bir izlenim oluşturmasını sağlar. Koro üyeleri figürler ile tanımlamalar yapar ve onlar ile görgü tanıkları olarak ilişki kurarlar. Bağımsız ve ilgisiz olmaktan çok, izleyiciler, etkinliğin katılımcıları gibidirler.

G. Zanker’in de ortaya koyduğu gibi antik şiir eleştirisinde koronun gösterdiği tepki *enargeia* terimi ile tanımlanabilir. Terimin antik edebi eleştiri alanındaki kullanımı üzerinde çalışan Zanker Halikarnaslı Dionysius’tan aldığı tanımı (MS I. yy) “dinleyicinin duyularına yönelik yapılan ilgi çekici stilistik etki ve beraberinde

meydana gelen koşulların dinleyiciyi görgü tanığına dönüştürme hali” olarak tarif eder ve Dionysius’un aklındaki birinci duyunun açıkça görmek olduğunu belirtir (Zanker, 1981, 297). Zanker *enargeia* teriminin edebi eleştiri alanındaki ilk kullanımını MÖ II. yüzyıla dayandırır (Zanker, 1981, 303) ve edebi eleştiri alanında bu terimin kullanımının *ekphrasis* (sanat eserinin görsel tanımı) teriminin kullanımından daha eski olduğunu tartışır: “enargeia kavramı antik edebiyatın görsel canlılık üzerine ürettiği teorilerin merkezindedir ve şiir ile özel bir ilişkisi olduğu düşünülür. Ancak terimin *ekphrasis*, *descriptio* (tanımlama) ve eşdeğerlerinden daha erken döneme ait olduğuna dair kanıtlar vardır” (Zanker, 1981, 304). Buna ek olarak Zanker Epikuros’un *enargeia*’yı açıkça görüş ile ilişkilendirdiğini, Plutarkhos’un da terimi doğrudan görsel sanatlar ile bağdaştırdığını tartışır (Zanker, 1981, 297). Kavramı, Yunan dilinde tanımı işaret eden tüm terimlerden daha önceye tarihlenen Zanker, terimin yalnızca tanımın canlılığını ifade etmek için değil, aynı zamanda çalışmanın, izleyicinin ya da dinleyicinin duygusal katılımı ile görgü tanığıymış gibi bağlantı kurma özelliğini de ifade ettiğini söyler (Zanker, 1981, 311). Terimin kullanımını Zanker gibi *ekphrasis* kavramından önceye tarihlendirenler de Zeitlin ve Elsner *enargeia* kavramını “canlılık” olarak tanımlarlar ve *ekphrasis* kavramının tamamlayıcısı olarak kabul ederler (Elsner, 1995: 25; Zeitlin, 1994: 157). Her ikisi de *enargeia* terimini görüş ile ilişkilendirir ve kavramı edebiyatın dinleyicileri izleyicilere dönüştüren bir özelliği olarak tarif eder (Elsner, 1995: 37; Zeitlin, 1994: 157). *Ion* korosunun tanımı ve haberci konuşmaları ile bağlantıları gördükleri heykellerin *enargeia* özelliğine sahip olduğunu gösterir: sanat çalışmasının izleyiciyi görgü tanığına dönüştürme gücü vardır. Ancak çalışma ile bu şekilde bir bağlantı kuran korosun kendi üyeleridir. *Enargeia* kavramının edebiyatın yanında diğer sanat alanlarında da ifade edilen bir özellik olduğuna, görsel sanat alanında *enargeia* kavramının edebi alandaki işlevine benzer bir özelliği olduğuna ya da bu kavramın antik izleyicinin izleme yöntemlerinin bir parçası olduğuna dair doğrudan bir kanıt yoktur. Sanat çalışmasının izleyiciyi ne derecede cesaretlendirdiği ve antik izleyicinin kendisini görgü tanığına dönüştürmek için ne kadar koşullandırdığı sonraki bölümlerde tekrar tartışılacaktır.

Koro üyeleri önlerindeki çalışmalarda betimlenen mitler ile aşınadır ve kendi içlerinde de izleyici ile birlikte, pasajda da belirtildiği gibi, bir kısmı korodaki

kadınların dokuma tezgahı etrafında anlattıkları hikayelerden kaynaklanan bir bilgi yığını paylaştıkları açıktır (Havelock ve Hershbell, 1978: 101). Devler savaşı mitini ya da Herakles'in görevlerine dair hikayeleri, aktarılacak olanın, izleme sürecine ve figürleri tanımlama evresine katılacak kadarını tümü bildikleri için anlatmaya gerek görmezler. Bir bakıma koro üyeleri gördüklerinde tanımladıkları ve isimlendirdikleri figür sırası ile kendi aralarında bir hikaye oluştururlar ve bu neden ile belirli bir hikayeyi tekrarlamazlar: hikaye onlar konuştuğunda oluşur. Ion korosunu oluşturan bu Atinalı kadınlar izleyici olarak etkin ve sosyal varlıklardır. İzleme sürecinde sahip oldukları bilgiyi hatırlar ve aktarır, bir diğeri ile etkileşim kurar ve etkinliği şahit oluyormuş gibi tecrübe eder ve tanımlarlar.

Ion korosu için izleme süreci etkin ve katılımcıdır ve bu sahne Antikitede gerçek bir izleyicinin bir heykel çalışmasına yaklaşma ve izleme biçimi konusunda bize bilgi sunabilir. Ancak pasaj bir trajedinin parçasıdır ve koro, dramın karakterleri olarak, gördüklerini, çalışmalar ile doğrudan etkililişime sahip olmayan izleyicilerin faydası için tanımlamak durumundadır. Sahne Barlow tarafından Atina'daki resim ya da heykeller ile aşına olan izleyicilerin "görsel hafızası için bir sufle" olarak tanımlanır (Barlow, 1986: 23). Buna ek olarak koro üyelerinin tecrübesiz izleyiciler oldukları (Zeitlin, 1974: 145) ve verdikleri tepkinin de daha seçkin ve iyi eğitim görmüş izleyiciler ile aynı olmayacağı da belirtilmiştir. Bu durumda koronun tepkisi, bir sanat çalışmasının değerinin gerçeklik derecesi, ederi ya da mucizevi özellikleri ile belirlendiği ve Pollitt'in "Popüler Eleştiri" olarak verdiği tanıma uyabilir (Pollitt, 1974: 63). Pollitt'in "Popüler Eleştiri" kavramı Klasik felsefedeki *mimesis* (algılanan dünyanın taklit ya da temsili) düşüncesinin basitçe yaygın ve entelektüel olmayan bir biçimidir ve genel olarak algısı da en iyi sanat çalışmalarının dış dünyayı sanat ve yaşam arasındaki sınırı kaldıracak kadar olağanüstü bir doğrulukta canlandırması ile ilişkilidir (Pollitt, 1974, 63). Bu tanım "Popüler Eleştiri" kavramını dolaylı olarak toplumun alt kesimleri ile ilişkilendirir. Ion'da Kreusa'nın katılımcılarına ait koroda bir grup genç kadın da gözlerinin önündeki sahnelerin gerçekliği ile büyülenmiş gibidir ve izleme yöntemleri Pollitt'in kıstaslarına uygundur. Devler savaşı heykeli için yaptıkları değerlendirmeler de sanata karşı tecrübesiz ve alt kültür ürünü "Popüler Eleştiri" örnekleri olarak karakterize edilebilir.

Bir sanat çalışmasının gerçekliğini takdir eden ya da çalışma tarafından aldatılan izleyicinin cahil ya da tecrubesiz olduğuna dair varsayım Antik dönem için de geçerlidir. İzleyici, birden fazla Platon diyalogunda, rneğin *Devlet* 601a, 602b, bir sanat çalışması tarafından aldatılmış olarak karakterize edilir. *Meneksenus* adlı eserinde Sokrates bir anlatıcıyı dinlemenin parodisini yapar (234b), *Sofist*'te de sanat tarafından bu şekilde anlatılanlar yalnızca küçük çocuklar arasındaki sersemelerdir (234 b – c). Ancak *Ion*'da hem şair hem de izleyici etkinliğin bir parçası oldukları konusunda kandırılırlar. Sanat izleme eyleminden bağımsız bir sorun olarak kitlelerin cehaleti Strabon tarafından *Coğrafya* (1. 2. 8), Pausanias tarafından da *Yunanistan'ın Tanımı*'nda (1. 3. 1.) konu edilmiştir. Panofsky hiçbir izleyicinin tam olarak cahil olamayacağını belirtir ve bir kültürün katılımcısı olarak izleyicilerin sanat çalışmasını kendi kültür birikimleri aracılığı ile yorumlayabileceklerini savunur (Panofsky, 1957: 16). Bu koşullar altında antik bir tepkiyi, ağdaş “eğitimi” izleme uygulamalarını referans alarak cahillik olarak tanımlayan herhangi bir modern yargı yapısal olarak eksiktir. Antik dönemden sonra da düşünceli ve ilgisiz izleme modelinin doğru ve entelektüel izleme yöntemi olduğuna dair görüş araştırmacılar arasında hakim görüş olmaya devam etti ve *Ion* korosunun sergilediği tepkilere benzer duygusal davranışlar saflık ya da cehalet ile ilişkilendirildi. Jauss bu düşünce biçiminin izini Schiller'in *On the Aesthetic Education of Man* (İnsanın Estetik Eğitimi zerine) adlı makalesine dek sürer (1793 – 1794) ve haz tepkisinin estetik tecrübeden ayrıştırılmasının on sekizinci yüzyılda gelişen sanat için sanat kavramına paralel olarak görece yeni bir durum olduğunu ortaya koyar (Jauss, 1982: 30). Jauss, sanat izleme tecrübesinden alınan hazzın, cahil bir izleyicinin saf tepkisinin aksine, anlam yaratan önemli bir toplumsal tecrübe ve iletişim aracı olduğunu savunur (Jauss, 1982: 17). Jauss'a göre sanatı tecrübe etme eyleminden *Ion* korosunun tepkisine benzer bir biçimde haz alma, mesafeli izleme yöntemi adına reddedilmesine dek yaygın olan izleme yöntemiydi (Jauss, 1982: 30). Bizans izleyicisi üzerine yaptığı çalışmada Mango antik heykellere karşı sergilenen “popüler” ve “entelektüel” tavrıları ayrıştırır ve “popüler” tavrı heykellerin canlı oldukları varsayımına dair inanca dayandırır (Mango, 1963: 59). Ancak Mango'ya göre sanata karşı “entelektüel” tavrı da, kısmen batıl inanca kısmen de imgeleri gerçeklik derecesi ile değerlendiren klasik edebi geleneğe dayanan tepkisi ile kayda değer bir farklılık sergilemez (Mango, 1963: 63). Resimlere canlıymış gibi tepki

vermek, Mango için, Bizans izleyicisinin seçkinliğinden bağımsız bir durumdur. Michael Fried izlemekten zevk almanın, resme dahil olma kurgusu ile eğlenmenin ve etkinliğe dahil olmanın Diderot ve çevresi için on yedinci yüzyılda bir resmi başarılı kılan değerlendirme ölçütleri olduğunu aktarır (Fried, 1980: 130). Fried'a göre Diderot için resim etkileşimli bir araçtır: "Bir resmin izleyici için çekici olma, yakalama ve bağlama zorunluluğuna dair düşünce yalnızca sözün gelişi olarak değil belirli resimlere karşı sistematik olarak verilen gerçek tecrübe göstergeleri olarak ele alınırdı " (Fried, 1980: 92). Ancak Diderot'un döneminden günümüze, uygun entelektüel izleme yöntemi izleyici ve nesne arasına mesafe koyan bir biçim aldı ve Freedberg'in de belirttiği gibi eleştirel estetik eğitimi alanlar doğal tepkilerini, izlemekten aldıkları hazzı bastırmak için yönlendirildiler (Freedberg, 1989: 17):

Bu tür değerlendirmeleri yalnızca alt seviye sanat eleştirisinin bir özelliği olarak reddedemeyiz. Görüngesel tınılarının yanında bu değerlendirmeler, geleneksel eleştiri ya da popüler tepkinin seviyesinden işaret ettikleri olayın inanç ya da beklentisine hızla dönüşecek kadar kökleşmiştir. Yüksek eleştirinin bu davranış biçimlerinden, inançlardan ve sıradan insanların samimi tepkilerinden uzak durması sıradan ifadeyi, geleneksel motifi ve mecazın kaynaklandığı gerçeği reddetmektir

(Freedberg, 1989: 53).

Freedberg'e göre imge ve prototipin birleşimi, imgenin tanımlanması ve işaret edilene ait güç göstergelerinin işaretin kendisine atfedilmesi de tarih boyunca, entelektüel bireyler için dahi, imgelere karşı verilen doğal ve yaygın bir tepkidir (Freedberg, 1982: 139). *Ion* korosunun imgeleri algılamak ya da haklarında tartışırken Tanrılar ve Devler önlerinde savaşıyormuş gibi tepki vermeleri de bu bağlamda Freedberg için seçkinliklerinin ölçüsü olamaz. Gombrich imgelere canlıymış gibi gösterilen tepkilerin izleyici beklentilerinin, "akıl hallerinin" ve imgenin canlıymış gibi davranılan bir "etkinlik bağlamına" yerleştirilmesinin işlevi olarak kabul eder (Gombrich, 1992, 206). Bir imgeye yaşam atfetmek ya da olağanüstü özellikler bağışlamak, Gombrich'e göre, izleyicinin inanma isteğinden kaynaklanır ve objenin yıkıldığı, yağlandığı ve alayda taşındığı koşullardan yardım alır

(Gombrich, 1992, 206). Ancak Freedberg'in de Varollo Sacro Monte şapelindeki imgeler üzerine yaptığı çalışmada vurguladığı gibi (Freedberg, 1989: 200) bir imgenin gerçeklik ölçütü imge ve prototip arasında bir birleşme olmasını gerektirmez. Aksine bu detaylar bütünleşmeyi kolaylaştırarak izleyicinin tepkisini yoğunlaştırır:

İzleyici, tabii ki, katılımı kabul etmeyerek ve yalnızca sanatı ve beceriyi takdir etmeyi yeğleyerek kendisini önündeki sahneden estetik bağlamda uzaklaştırma becerisine sahiptir. Ancak aynı zamanda imge ve prototipin bütünleşmesi bilinen tüm araçların dahil edilmesi ile daha da kolaylaştırılabilir. İzleyici tarihin ölümlü olarak sunduklarını değil yaşayan varlıkları, canlıları, kendisine benzeyenleri, görüntü olarak aynı nefesi, kanı ve teni paylaşanları görür. Sacri Monti'deki bu ve diğer resimler, bu tarz bir katılımı, arka plandaki iki boyutlu resimlerin bile onları canlıymış gibi algılamamızı ve tepki vermemizi bekleyen varlıkları ile teşvik eder (Freedberg, 1989: 200).

Freedberg'e göre Sacro Monte gibi yerlerin amacı izleyicinin özdeşlik duygusuna bağlanarak onu duygusal anlamda izleme sürecine dahil etmektir. Şapellerin ayrıştırılmış ortamlarının etkisi, algılamaya hazır bir izleyicinin bu etkiye maruz kalmasını etkilese de duygusal tepkiyi ortaya çıkartan imgenin kendisidir (Freedberg, 1989: 200). Freedberg yine de izleyicilerin imgelere karşı özdeşlik tepkisinin ve prototip ile eşitliklerinin gerçeklik seviyelerinden bağımsız olarak gerçekleştiğini vurgular (Freedberg, 1989: 200). Ridgway de Freedberg gibi imgelere gerçekmiş gibi tepki vermenin izleyicinin seçkinliğinden ve hatta sanatın gerçeklik seviyesinden bağımsız olan doğal bir tepki olduğunu işaret eder (Ridgway, 1999: 10; Freedberg, 1989: 483). Mango Bizanslı izleyicinin de çağdaş imgelerin klasik Antik dönem imgeleri kadar gerçekçi olduğunu düşündüğünü belirtir:

Şimdi bizim için önemli ve şaşırtıcı olan Bizanslıların aynı eleştiri standartını yalnızca icat edildiği Antik sanat için değil, hiç fark

gözetmeden kendi sanatları için de uygulamış olmalarıdır. Bizim Bizans sanatına karşı beğenimiz büyük bir oranda bu sanatın doğalcı olmaması durumundan kaynaklanır; ancak Bizanslıların kendisi, bize ulaşan bildirimlerinden anladığımız kadarı ile sanatlarının oldukça doğalcı olduğunu ve doğrudan Phidias, Apelles ve Zeuxis'in geleneğinden geldiğini düşünüyordu.

(Mango, 1963: 65)

Bizanslı izleyici, Mango'ya göre, çağdaşı olan imgelere gerçekmiş gibi tepki verirken modern izleyici Bizans imgelerinin doğalcı olduklarını düşünmez. Svetlana Alpers, Vasari'nin izleme pratiği ve resim *ekphrases*'i ile ilgili benzer bir saptama yapar ve Vasari'nin resim tanımlarının çalışmanın gerçekliğinden bağımsız olarak tutarlı kaldığını belirtir: tanımlamalar resimlerin farklı tarzlar ya da dönemlere ait olduğu durumlarda bile biçim ve içerik olarak ayrıştırılmaz (Alpers, 1960, 201). Bu bağlamda imgenin gerçeklik derecesinin izleyicinin çalışmaya gerçek ya da canlı gibi tepki vermesinde belirleyici olmadığı sonucuna varabiliriz. Carpenter figüratif sanatın gelişmesine yol açan ilk dürtünün, cansız olanı canlandırma ve yaşam içermeyen dünyayı yaşama doldurma arzusu olduğuna inanır (Carpenter, 1959: 16). Carpenter'in söylemi bu bağlamda en ilkel imgenin bile fark edildiği durumda izleyici tarafından gerçek olarak görülebileceğini öne sürer. İmgenin prototipin bir temsili olduğunun kabul edilmesi etkin ve empatik bir tepkinin ortaya çıkması için yeterli gibidir. *Enargeia*, çalışmanın, işaret ve işaret edenin bütünleşmesini yoğunlaştıran ve hatta güçlendiren bir özelliğidir. Ancak sanat çalışmaları aracılığı ile ifade edilen *enargeia* denklemin yalnızca bir parçasıdır ve bu denklemin tamamlayıcı parçası antik izleme modelinde, antik izleyicinin sanat çalışması ile etkin olarak bağlanması konumunda mevcuttur.

İon'un korusu için yontu bir devler savaşı temsiline canlı ve hareketli olarak algılanması saf ve kültürsüz olmaktan çok doğal ve olağan gibidir. Koro kandırılmış değildir: koronun kadınları gerçekleşen bir olayın gerçek izleyicileri gibi ilgili olsalar da taş duvarlardan bahsedilmesi koro katılımcılarının sanat izlediklerinin bilincinde olduğunu gösterir. Tanımları bölünmüştür ancak tutarsız değildir. Cansız bir sanat nesnesini izlediklerinin bilincinde olarak kendilerini etkinliği izledikleri düşüncesine

inandırır ve etkinliğe tamamı ile dahil olurlar. *Ion*'dan bu sahnede Euripides izleyici, nesne ve hatta izleyicilerin kendileri arasındaki basit oyunu içeren bir durum sunar. Sanat, mit ve gerçeklik arasında var olduğu düşünülen sınırlar izleme eylemi sırasında koro tarafından serbestçe aşılar ve izleyicinin varlığı *enargeia* kavramının temel tamamlayıcısına dönüşür.

Elsner'in insanların sanat çalışmaları ile farklı bağlam ve zamanlarda değişen ilişkiler kurduklarına dair söyleminin aksine (Elsner, 1955: 1) antik metinler sanata karşı oldukça tutarlı bir yapı ortaya koyarlar. Elsner çalışmasında Antikitede var olmuş çeşitli izleme biçimlerini işaret ederek bu izleme yöntemlerindeki gelişimi din ile ilişkilendirir ve sonuçta paganizmin yerini Hıristiyanlığın alması ile Klasik dönem doğalcılığının yerini de alegorik gizemciliğe bıraktığı sonucuna varır (Elsner, 1995: 18). Ancak bu çalışmaya konu olan antik metinlerin incelenmesi, zaman içerisindeki izleme sürecinde yüksek bir benzerlik seviyesinin varlığını ortaya koyar. Edebi kanıtlarda var olan figüratif sanat izleme eylemindeki kişiler, tutarlı bir biçimde antik Yunan izleyicisinin etkin, sosyal ve sesli bir yapıda olduğunu gösterirler. Yine bu metinler izleyicinin görsel sanatlara karşı davranış ve tepkisinin Arkaik dönemden geç Klasik döneme dek oldukça tutarlı kaldığını da gösterir. Bu yazılı kanıtlar izleme tecrübesinin etkileşimli bir süreç olmak üzere planlandığını da işaret eder. Bazı yazınlar, heykel ya da nesne izleyici ile konuşmuş gibi birincil ağızdan aktarılırlar. Bazıları Thermopylai'de ölen Spartanlılar için yazılan ünlü ifade gibi izleyicilere hitap ederken onlardan bir davranışta bulunmalarını talep eder: "Lakedaimon'a git söyle yabancı, O'nun emrini yerine getirmek için burada öldük" (Herodotos, 7. 228; Strabon, 9. 4. 16). Bazıları sorular sorar ve yanıtlar verir. Metinlerde ve yazınlarda ortaya konan izleme sürecinin etkileşimli doğası yalnızca görsel sanatlar ile sınırlı değildir ve antik Yunan toplum yapısının yaygın bir özelliği olduğunu gösterir. Yunan toplumunun diğer alanlarına ait kanıtlar da Antik dönemde izleyici olmanın izleme eylemine katılmak olduğunu açıkça ortaya koyar. Tiyatroda, mahkemede, mecliste, kamusal toplantılarda ve müzikal ya da atletik yarışmalarda antik Yunanlılar yalnızca etkinliği seyretmezler: bağırlar, çığlık atarlar, alay ederler, söze karışırlar, yas tutarlar, yorumlar yaparlar ve sorgularlar. Kısacası dahil olur ve bağlanırlar. Tüm bu alanlarda ve sanat ile olan ilişkilerinde antik Yunanlı izleyiciler, *theatei*, görüntüdeki nesneden bağımsız olarak toplumsal bir süreç içerisindeki

etkin ve bağılı katılımcılar olarak ele alınmalıdır. Antikitede izleyiciliğin etkin yapısı bu bağlamda Yunan sanatının yorumlanması ve Yunan toplumundaki işlevinin açıklanmasına dair dikkate değer bir çıkarım da içerir.

İzleyici için kurgu olmayan, izleme tecrübesini tam olarak belgeleyen gerçek anlamda bir tanım günümüze dek ulaşan antik metinler arasında yok gibidir. Genel anlamda bu tanıma uygun olabilecek yagane kaynaklar, Erekhtheion örneğinde olduğu gibi, heykelden bahseden ve muhafaza edilen yapı kayıtlarıdır (Paton, 1927: 388). Erekhtheion kayıtlarında yer alan bu kısa tanımlar izleyiciler tarafından heykeller için doğrudan yapılmış gözlem raporları olsalar da, yapıları gereği, izleyicilerin tepkilerine dair bilgi vermezler. Bu bağlamda da kayıt edilen raporlarda heykel çalışmalarına karşı izleyicinin nasıl bir tepki gösterdiğini söylemek olanaksızdır. Bunun aksine sanat hakkında doğrudan tanımlamalar, sanata karşı tepkiler ya da sanat nesnesi ile karşılaşmalar içerir gibi görünen kurgu metinlere pek çok alanda rastlanabilir. Bu metinler izleyicilerin açıklamaları yanında çalışmalara ait tanımlar ve tepkileri de içerir.

Theatai'nin gerçek zamanlı tepkilerinin kayıtlarını belgelemedikleri için bu metinlerden hiçbir tanesi doğrudan kanıt olarak ele alınamaz. Karşılaşmalar çok farklı alanlarda ve MÖ VI. yüzyılın geç dönemlerinden MS I. yüzyıla dek geniş bir zaman diliminde gerçekleşirler ve yazarların, şairlerin, felsefecilerin, hikaye anlatıcılarının, savunucuların, komedyenlerin ve tarihçilerin kendi gündem ve yargılarını kapsayan bir çeşitlilik gösterirler. Doğrudan olmasalar da bu kanıtların Antikitede izleyicinin doğasının daha iyi anlaşılmasını sağlayan gerçek bir değeri vardır:

Aranılan kanıt hakkında açık olalım: ismi geçen yazarlar tarafından sunulan malzemenin tarihsel doğruluğu ile ilgili bir iddiada bulunulmayacaktır ancak imgelere ve sanata karşı verilen tepki biçimlerini anlatma yöntemlerinin ve bu konu hakkında sundukları malzemenin önemine dair fikirler aktarılacaktır.

(Freedberg, 1989: 37)

Bu çalışmada da benzer bir biçimde antik sanat izleyicisinin sanata, özellikle de figüratif sanata olan tepkisinin koşulları ve öğelerini ortaya koyan metinler toplanmıştır. Bu yazarların sanat ya da sanat izleyicilerini çoğu zaman farklı amaçlar ile ancak benzer biçimlerde konu etmeleri için kuşkusuz kendilerine ait farklı nedenleri vardır. Bu metinlerin sanata karşı gerçekleşen tepkileri gösteren belgeler olarak önemi de aslında tam olarak bu rastlantısal yapılarından kaynaklanır: bu metinlerde görülen izleyici tepkileri, Antikitede gerçek *theatai*'den beklenen tepkilerin temsil edildiği bir bağlamda ve metinleri okuyacak olan kimseler için de inandırıcılık sınırları içerisinde var olurlar. İzleyici ile ilgili her bir kanıtın edebi bir kurgu içerisinde var olduğu düşünülse bile kaydedilenlerin olası tepkiler ve tecrübeler olduğu varsayılabilir. Bir bireyin sanat çalışması karşısında gösterebileceği tepki sınırları içerisinde gerçekleştiği ve verilen bu tepkiler de bir süreklilik ve tutarlılık içerdiği için edebi kanıtlar izleyicilik bağlamı içerisinde doğrudan kanıt olarak da kabul edilebilirler.

Bu metinlerde izleyici ve sanat arasında katı kurallara bağlı olmayan ve sıkça birlikte ele alınan dört genel eğilim görülebilir:

1. İzleyiciler çalışmanın içeriğini ya da içeriklerini tanımlarını sağlayan ortak bir bilgi birikimi paylaşırlar ve içeriği tarif ettikleri zaman bu tanımları sesli olarak ifade ederler. Hafıza kullanımına alternatif olarak ilişkili yazınları okurlar.
2. İçeriğin tanımlanamadığı durumlarda izleyiciler bir diğerine tanımlamalara dair sorular yöneltirler ya da bilgili olduğunu düşündükleri kimselere danışırlar. İçerik hala tanımlanamamışsa tahminlerde bulunur ya da kendi kurgularını oluştururlar.
3. İzleyiciler çalışma ile ilişkili konular hakkında iletişim kurarlar. Sanat çalışması, sınırları oldukça geniş olabilecek bir konuşmanın başlangıcı için araç olarak işlev görür. Konuşmalar sanat çalışması ile doğrudan ilişkili olabilirler ancak çalışma tarafından sınırlandırılmazlar. Bir adak heykelinin izlenmesi temsil edilen ya da adakta bulunanın bilinirliği, yaşamındaki olaylar, şehirleri, adanma nedeni, heykeltıraşı, malzemesi, heykeli

çevreleyen etkinlikler, ahlak, tarih, mit ya da felsefe gibi meselelerin konu edildiği bir konuşma ile sonuçlanabilir.

4. İzleyiciler temsil edilen içerik ile özdeşlik kurarlar. Enargeia'nın özelliğine benzer bir biçimde sanat çalışması ile mesafeli değil duygusal bir bağ oluşturarak nesne ve içerik, işaret ve işaret edilen arasındaki sınırları sürekli olarak geçerler. İçeriğin temsili olan nesneye seslenebilir ya da nesne ile konuşabilirler. Alternatif olarak çalışmadan etkinlik gözleri önünde gerçekleşiyormuş gibi bahsedebilir ve bir anlamda etkinliğin tanıklarına dönüşebilirler. Hareketsiz ve sessiz nesnenin gerçekliğinin farkında olarak nesneyi sanat olarak izleme ve yaşam içerme kavramları arasındaki sınırı özgürce aşarlar.

BİRİNCİ BÖLÜM

SANAT NESNESİ VE İZLEYİCİ ARASINDAKİ ETKİLEŞİM

1. 1 Etkin İzleyici Kavramı

Bunun için sana çok minnettarım: çok nazıksınız. Dinleyin, tümünüz ve... sessizlik içerisinde. Bakın bu *eidolon* (bütünü ile benim olan bu biçim) bana daha fazla benzeyebilir mi? Becerikli Olanın (Daidalos) yaptığı bu *mimema* (taklit); konuşma dışında her şeyi yapabilir! Bakın şunlara! Görüyor musunuz? Evet, gelin! Gelin! Bu adakları, benim güzel adak resmimi, tanrıya evini donatması için getiriyorum. Anneme ne zor zamanlar geçirtirdi! Eğer görebilseydi, mutlaka çığılığı basardı, kendi yetiştirdiği oğlu olduğunu düşünerek. Bu kadar benzer bu adam bana.

Oradakiler! Denizlerin efendisinin evine bakın. Dünyayı sallayanın! Ve her biriniz onun yakışıklı yüzünün benzerliğine bağlanın, gerçek bir habercinin, ismi duyulmamış bir müjdecinin, geciktiren ziyaretçileri tutarak yoldan uzak.

(Askhylos, Theoroi ya da Isthmiastae: 6 – 21)

Doğayı doğrudan taklit eden gerçeklik erken Klasik dönem sanatına ait bir özellik olmasa da Deborah Tarn Steiner Askhylos'a ait Theori (İzleyiciler) ya da Isthmiastae olarak adlandırılan bu metindeki satirlerin sözlerini ve Daidalos'un güçlerine yapılan vurguyu antik izleyicilerin sanatı göz alıcı ve yaşam dolu bir tecrübe olarak gördüklerine kanıt olarak sunar (Steiner, 2003: 44). Bu düşünce dönem heykelinde gelişmekte olan canlı ifadeler, duruşlar ve hareketler ile de tutarlılık gösterir. Metinde aktarılan temsilleri geç Arkaik dönem eğilimleri ile ilişkilendiren Mary Steiber de çalışmalardaki gerçeklik vurgusunu satirlere olan dikkat çekici benzerlikleri ve bu benzerliğin istenmeyen yabancıları uzak tutması bağlamında iki açıdan inceler (Steiber, 1994: 124).

Ancak çalışmanın doğayı taklit eden yaşam benzeri özellikleri yazının tek ilgi kaynağını oluşturmaz. Metinde sanatçının doğayı olduğu gibi tekrarlama konusundaki yeteneği ve gösterilen olağanüstü teknik becerileri ile birlikte izleyiciler için de üretilen nesne ve yaşam arasındaki sınır bir an için bulanıklaşır. Yunan şiirine Akhilleus'un ilham verici kalkanı (Homeros, İlyada: 18. 591 – 92) ve Odysseus'un Penelope'ye anlattığı altın toka (Homeros, Odysseia: 19. 227) ile dahil olan Daidalos'un çalışmaları şair tarafından henüz detayları verilmeden yaşamı canlandıran birer sanat çalışması olarak tarif edilir. Sanatçının isminden türeyen Daidalon kavramı dikkat ile üretilmiş ve kurnazlık ile işlenmiş gibi anlamlar taşımanın yanında Askhylos'un satir oyununda ve dönemin diğer dramalarında işaret ve işaret edilenin basitçe karıştırılmasını değil, olağanüstü bir beceri ile çalışmanın doğallığına yapılan katkının fark edilmesi ve onaylanmasını ifade eder: "şiirde nesnelere öven destansı anlatılar efsanevi ve ilahi beceriler ile birlikte etkileri çalışmalara yaşam vermek ve hayatı taklit etmek olan Daidalos'a ait özelliklerin de önemini vurgularlar". (Steiner, 2003: 46)

Metnin takip eden satırlarında da imgeler birer sanat çalışması olduklarının altı çizilerek yaşam ile ilişkilendirilmeye devam edilir. Eidolon kavramı üretilmiş bir nesneyi ya da imgeyi ifade ederken bu imgelerin satirlere olan benzerlikleri de sanatçının yaşam veren etkinliğini ve becerisini özellik ile vurgular. Ancak nesnenin sesten yoksun olduğunu hatırlatan mimema ifadesi [7] ve imgenin üretimini gerçekleştiren usta ve beceriye göndermede bulunan kalligrapton [12] terimi nesneyi yine yalnızca bir temsil olarak sınırlandırır. Çalışma ile karışlaşması durumunda canlı gibi tepki vereceği öngörülen annenin davranışı bir yanılısma [dokousa, 16] olarak tanımlanır ve metnin son bölümüne sessiz bir haberci ve mjdecideye yapılan gönderme de, iki konuşmacıyı zorunlu kılarak, imgeleri tanımlayıcı özelliklerinden yoksun bırakır ve tekrar cansız temsiller sınıfına dahil eder.

Askhylos'un bir diğer eseri olan Eumenides de görsel bir sanat nesnesine doğrudan göndermeler içerir. Eserin henüz başında bir Apollon rahibesi önce duasını okur ve ardından sözlerini olasılıkla tapınağın önünde duran bir heykel olan Pallas'a yönlendirir (Askhylos, Eumenides: 21). İzleyicinin duasını heykele karşı sesli olarak

okumasının başlı başına etkin bir model olmasının yanında konuşmasının devamında rahibe geçmişte de bir sanat nesnesi ile benzer bir etkinlik içerisinde bütünleştiğini ortaya koyar:

Bu adamın önünde olağanüstü bir kadın grubu uyurdu, tahtlarda oturan. Hayır! Kadınlar değil, daha doğrusu onlara Gorgon demeliyim; onları Gorgonlara da benzetemesem de. Daha önceden bir resimde bazı yaratıklar görmüştüm, Phineus'un ziyafetini bozan; ancak bunların görünürde kanatları yoktu, siyah renkte, tümü ile tiksindirici; iğrenç nefesleri ile horlardı; nefret dolu gözyaşları dökerlerdi; giysileri ne tanrıların heykellerinin önüne çıkmak ne de erkeklerin evlerine girmek için uygundu.

(Askhylos, Eumenides: 45 – 56)

Rahibe tapınakta Eumenides ile karşılaşınca daha önce böyle olağanüstü yaratıklar görmemiş olduğu için bu yaratıkları tarif edebilmek için geçmişteki bir resim izleme tecrübesine başvurur. Eumenides bir sanat eseri olmasa da rahibe onları, resimdeki yaratıklara da doğrudan etkin olarak tanık olmuşçasına, benzer ifadeler kullanarak tanımlar. Bu tanımda olağanüstü yaratıkların resmedildiklerini belirtir ancak onları etkinlik içerisindeki figürler olarak görür, izler ve gerçek yaratıklar gibi tarif eder.

Beşinci yüzyıl drama sanatında görsel sanat nesnesi ile doğrudan etkileşim ve izleme modelleri konusunda bir diğer örnek içeren Euripides'in *Andromakhe*'sinde Hermione ve Andromakhe Thetis heykeli önünde bir sohbet gerçekleştirirler. Dileğinin gerçekleşmesi için tapınağa gelen Andromakhe bu konuşma sırasında Hermione'ye onu izleyen imgenin farkında olup olmadığını sorar (Euripides, *Andromakhe*: 245 – 254). Hermione de tanrıça heykelinin kendisine Akhilleus'un ölümü nedeniyle nefret içerisinde baktığını söyler. Yine Euripides'in *Hippolytos* adlı eserinde bir hizmetlinin Aphrodite heykelini işaret ederek Hippolytos'tan heykeli tanımlamasını istediği benzer bir diyalog vardır. Hippolytus tanımlamayı yüzünü dikkatlice heykele dönüp tanrıçayı selamlayarak yapar. Hizmetli Aphrodite'nin ünü konusunda yaptığı kısa yorumdan sonra heykele dua edeceğini söyler ve

Hippolytus ile birlikte heykele karşı aslında tanrıçanın kendisi ile konuştuklarını bildirirler (Euripides, Hippolytos: 114 – 121).

İzleme sürecinin tanımlanması için Ion daha önce tartışılan pasajın ötesinde katkılarda bulunabilir. İmgeler trajedi boyunca ön plana çıkarlar ve bu imgelerin tanımlanması ve imgeler üzerine gerçekleştirilen diyaloglar ana konunun ilerlemesinde önemli bir yere sahiptir. Ion'un kendisi hayat tecrübesini imgeleri izleyerek ve başkalarını dinleyerek iki farklı kaynaktan edinmiş bir kimse olarak karakterize edilir. Oyunun başında Ion Kreusa'yı Erikhthonius hakkında sorgularken hikaye hakkında sahip olduğu bilginin bir bölümünün resimleri izlemekten kaynaklandığını belirtir:

- Kreusa:** Bana ne soruyorsun yabancı? Bilmek mi istiyorsun?
Ion: Babanın ataları topraktan mı yaratıldılar?
Kreusa: Evet, Erikhthonius; ancak ailemin bana bir faydası yok.
Ion: Ve Athena onu topraktan mı yarattı?
Kreusa: Kendi bakire elleri ile; onun annesi değildi.
Ion: Resimlerin genelde gösterdikleri gibi onu...
Kreusa: Saklamaları için gizlice (görülmeden) Kekrops'un kızlarına verdi.

(Euripides, Ion: 1415 – 1436)

Apollon'un tapınakta yaşayan bir hizmetlisi olarak Ion'un mit hakkındaki bilgisinin kaynağı gördüğü imgeler ve duyduğu sözlerdir. Koro sahnede bu iki kavramın ilişkili olduğunu ima eder ve oyunun Ion'un doğumunu anlatan pasajlar gibi ilerleyen bölümlerinde de Gorgon ve yılan resimleri taşıyan kumaşlar ve yılan imgeleri ile donatılmış kolyeler gibi figüratif sanat hakkında göndermeler, tanımlamalar ve konuşmalar içerir. Ion'un kendisine bu nesnelere ilgili yönelttiği sorulara Kreusa işaretlerin anlamlarını da içeren tanımlamalar ile yanıt verir ve bu tanımlamaların başarısı Ion'un Kreusa'nın oğlu olduğunu düşünmesine yol açar.

Ion'un imgeler dünyasındaki bilinci dikkate alındığında (annesine dair) doğrulamanın resimlenen simgeler ve sembolik işaretler aracılığı ile gerçekleşmiş olması uygundur. Tüm bu imgeler anlam kazandığında, Ion için, Atinalı soyuna ait şüpheler de ortadan kalkar. İmgeden sembole ya da estetik donanımdan sembolün mutlaklığına geçiş yaparken, bu kimlik belirteçleri, tarihin küçük bir bölümünü kendi gerçeklikleri içerisinde temsil etme ve bu temsili doğrulama gücüne kavuşurlar

(Zeitlin, 1994: 155).

Zeitlin Ion'un tematik yapısında ve bu yapının ilerlemesinde sanatın önemine değinir ve oyunun tanıma, tanımlama ve doğrulama amacı ile imgeleri sürekli birer araç olarak kullanan tekniğini tartışır. Bu teknik özelliğinin yanında figüratif sanat kavramı tüm bu süreç içerisinde hafızayı tetikleyen ya da harekete geçiren ve diyalog başlatan bir işleve sahiptir.

İmgelerin bilgi kaynağı olarak kullanımı Ion'un neredeyse tümünde özellikle vurgulanır. Oyunun sonundaki şölen için Ion tapınaktaki resimli adak kumaşlarından bir çadır inşa eder ve bir katılımcı da kumaşlarda betimlenen sahnelerin tanımlarını yapar (Euripides, Ion: 1132 – 1165). Kumaşlar öncelikle "görülmesi gereken harikalar" olarak tarif edilir ve oyunun izleyicileri için anlamlarının açıklanmasına başlanır. Katılımcı bu açıklamaların imgelere ait olduğunu açıkça belirtse de mitolojik figürlerin bazılarında canlı olarak görülmüş gibi bahsedilir: "Girişte Kekrops ve kızları vardı, yılankavi sarmalları ile dolanarak, bir Atinalının adağı" (Euripides, Ion: 1164 – 1166). Zeitlin bu çadırı Ion için figüratif sanatın önemini bir belirtisi olarak görür:

... Tanımlayabildiği resimlerin duygusal cazibesi ile çevrelenen bir izleyici olarak Ion diğerlerinin de görebilmesi için bir olağanüstü bir izlenim oluşturur. Zaman içerisinde birikmiş büyük bir depo dolusu imge çeşitliliğinden, bir araya getirildiklerinde anlam içeren karmaşık ve gizemli ancak akışkan da olan bir yapı kurar (Zeitlin, 1994: 155).

Zeitlin'in de belirttiği gibi Ion diğerlerinin de görebilmesi için bir dizi imge seçer ve bu imgeler katılımcıları konuşmaya ve araştırmaya teşvik ederler. Zeitlin İmgeler hakkında konuşulan özellikle bu iki sahnenin, koro ve çadır sahnesinin, imgelerin hafızayı harekete geçiren ve yönlendiren işlevlerine işaret ettiğini savunur (Zeitlin, 1994: 153). İmgeler ve etraflarında gerçekleştirilen konuşmalar arasındaki ilişkiler oyun boyunca sürer ve Ion, Kreusa ve koro bu konuşmalar aracılığı ile imgeler ile sürekli bir ilişkiyi devam ettirirler.

Konuşma ve sanat izleyiciliği arasındaki bağlantı Euripides'in diğer dramlarında da görülebilir. Yalvaranlar'da koro Kapaneus'un mezarı dışında Theseus'un ölümlere yaptığı adakları anlatan bölümü bir çığlık ile seslendirir (Euripides, Yalvaranlar: 980). Koro adakları tanımlamasa da onları gördüğünü ve tanıdığını dile getirir. Yine Euripides'in Hypsipyle adlı eserinden kalan bir parçada Hypsipyle'nin ikiz oğulları Thoas ve Euneos arasında geçtiği düşünülen bir sahne Ion korosu ile ilginç bir paralellik taşır. Nemea'ya henüz gelmiş olan ikizler sarayın ön cephesine bakarlarken Thoas haykırır:

Bak! Göz kürelerini gökyüzüne yakınlaştırana dek zorlayarak
Alınlıklardaki boyanmış imgelere bak...

(Euripides, Hypsipyle: 10)

Ion'un korosuna benzer bir biçimde Thoas da etkin bir izleyici olarak ortaya çıkar ve kardeşini boyanmış temsili imgelere ya da sarayın alınlık heykellerine bakması için teşvik eder. İkili arasındaki konuşmanın devamı günümüze dek ulaşmamıştır ancak izleme eylemine davet etme etkinliğinin Ion ile paralellik taşıdığı açıktır (Webster, 1963: 10). Ion, Theori ve Hysipyle örneklerinde görüldüğü gibi beşinci yüzyıl sanat izleyicileri tragedya betimlemelerinde sıklıkla birbirlerini izlemek için cesaretlendiren ve teşvik eden, tanımlamalarını sesli olarak dile getiren ve bir sanat nesnesini izlediğinin farkında olduğunu belirtse de gerçekleşen temsili etkinliği kendi tanık olmuşçasına tanımlayan etkin ve sesli oyuncular olarak gösterilirler.

Aynı yüzyıla ait bir Attika komedisi olan Aristophanes'in Eşek Arıları da bir heykel çalışmasının tartışıldığı kısa bir pasaj içerir. Philokleon evinin toplantı salonunu Bdelykleon ile birlikte hazırlarken bir dilekte bulunur:

Philokleon: Hepsi iyi de bir şey eksik.

Bdelykleon: Nedir O?

Philokleon: Lykos efendimizin heykeli.

Ah, o da olsa yok mu?

Bdelykleon: (Bir kurt heykeli uzatarak) Al, o da var, Efendi'nin ta kendisi.

Philokleon: Ah sultanım, yüce kahramanım...

Ama ne de korkunçmuş suratın!

Bdelykleon: Tıpkı Kleon'un suratı.

Philokleon: Bu kahramanın da kılıcı yok, Kleon gibi.

(Aristophanes, Eşek Arıları: 819 – 823)

Karakterler bir heykele doğrudan gönderme yapmasalar da izlemek için bir Lykus imgesinin üretilmiş olduğu açıktır. Philoleon imgeyi doğrudan işaret eder ve iki karakter sesli olarak bir diğerine sanat çalışması ile ilgili yorumlarda bulunur. İşaret ve işaret edilen arasındaki sınır, imgeden yaşayan bir varlıkmiş gibi bahsedilmesi nedeni ile bilgimiz dahilinde değildir. Karakterlerin heykel ile konuştukları zaman heykelin de yanıt verdiği genel komedi bağlamı dışında bu iki oyuncu sanat nesnesi ile etkin ve sesli bir iletişim kurarlar. Phrynichus'dan bir bölümde, bir ziyaretçi ile dikilmiş bir Herme arasında gerçekleşen kısa söyleşide, ziyaretçi Hermelerin özürhü hallerine gönderme yaparak heykeli arkaya devrilip kırılmaması için uyarır. Hermes olarak adlandırılan heykel de kendisine dikkat edeceğini söyler. Komedî şairi Platon'a ait farklı bir bölümde yine bir izleyici ile bir herme arasında benzer bir konuşma geçer:

Ziyaretçi: Şimdi, Kimsin sen? Çabuk! Bir kelime bile yok mu?
Hermes: Ben Daedalus'un konuşan ahşaplarından birisiyim;
Kendi ayaklarım ile geldim; Hem konuşur hem de yürürüm.

(Phrynichus: 58)

Hermelerin kol ve bacaklarının olmaması nedeni ile bir mizaha sahip olan bu pasajda sanat çalışması sanat ve gerçeklik arasındaki sınırı serbestçe aşarken, parçanın cansız bir nesne olduğunun farkındalığı içerisindeki izleyici de sanat ile özgür bir ilişki kurar. İzleyici ve nesne arasında kurulan ilişki, bu abartılmış biçim içerisinde dahi, aynı ilişkinin beşinci yüzyıla ait diğer bağlamları ile olan tutarlılığını devam ettirir. Tümünden ele alındıklarında beşinci yüzyıl tiyatrosuna ait bu örnekler, izleyicileri, sanatı izleyen, onlar ile konuşan, yorumlarda bulunan, diğerlerine izlenen nesnelere hakkında sorular soran ve bazı durumlarda da nesnelere bir canlıyı tanımlar gibi tarif eden kişiler olarak betimlerler. İşaret edilenin, cansız bir nesneden ya da canlı bir kimseden hangisini temsil ettiğini anlamamanın neredeyse imkansız olduğu komedide ise yaşam ve sanat arasındaki ayırım daha da bulanıklaşır. Objeye şair tarafından konuşma yeteneğini bağışlanan izleyici ve nesne arasındaki bu oyunda, etkin ve sesli olarak betimlenen izleyici sanat ile katılımcı bir ilişki oluşturur.

İzleme sürecinin önemli bir rol üstlendiği tek tarz drama değildir. Herodotos'un metninde de tarihçinin etkin ve katılımcı bir izleyici olduğuna dair göstergeler vardır. Mısır kasabası Sais'i tarif ederken Herodotos bir inek heykelinden bahseder:

Bu inek toprağa gömülmedi; Sais'ten geçerken gördüm; kral sarayında pek şatafatlı bir odanın ortasında duruyordu; içeride gündüzleri tütsü yakılıyor, geceleri, gün ışığıncaya kadar lamba yanıyordu. Bu ineğin yanındaki bir başka odada yirmi tane kadar çıplak kadın heykeli vardı, pek büyük heykellerdi ve ağaçtan yapılmışlardı ve Sais rahiplerinin bana söylediklerine göre bu,

Mykernos'un haremiydi. Kimdi bu kadınlar? Ben de bana söylenenden fazlasını bilmiyorum.

Bu inek ve kolos heykeller için şöyle diyenler de var: Mykerinos, öz kızına sevdalanmış ve kız istemediği halde onu almış; çocuk acıdan deliye dönmüş ve kendini asmış; o da onu bu ineğin içine koymuş, kızın anası, kızını babasının avucuna teslim eden halayıkların ellerini kestirmiş; canlıyken uğradıkları bu cezayı dediler, bugün de çekmektedirler. Bana kalırsa hepsi masal, hele heykellerin elleri için söylenenler; eller zamanın etkisiyle kopup düşmüşler ve heykellerin ayakucunda durmaktadırlar, bunu oradan geçerken kendi gözümüzle gördük.

(Herodotos, Tarih: 2. 130. 1 – 2. 131. 3)

Herodotos bir kadın topluluğunu ve bir ineği temsil eden heykellerin rehber eşliğinde izlendiği bu geziden bahsederken, kendisine ve eşlik edenlere tur sırasında heykellerin kimi temsil ettiklerinin söylendiğini, heykellerin kimliklerine ait sahip olduğu tüm bilgilerin kaynağının da bu anlatılanlardan oluştuğunu açıkça belirtir. Bu bilgi kendisine aktarılmamış olsa yalnızca elleri noksan kadın heykelleri olarak tanımlayabileceği görseller ile anlatılan hikaye arasında bir bağ kuran Herodotos sonuçta elleri eksik bu kadın heykellerine bir açıklama getirir. Eşlik edenler ile birlikte kesik elleri yerde, heykellerin yanında gördükleri için Herodotos hikayeyi inandırıcı bulmaz. Figürleri tanımlamak için gerekli olan bilgiye sahip olmadığı için heykeller ile ilgili hikayeleri dinleyen ve kimliklerini öykülerden öğrenen Herodotos dikkatli bir izleyici olarak heykellerin yıpranmış durumlarının ve yere düşen ellerinin farkına varır ve bunları kendisine anlatılan hikayeyi yalanlamak için kanıt olarak gösterir. Herodotos Thebes tasvirinde de bir tapınak içerisinde Mısırlı rahipler tarafından çevrenme tecrübesinden bahseder ve rahiplerin bir dizi ahşap heykeli gösterdikten sonra onun için sayarak burada yüksek rahiplerin kaç kuşaktır ikamet ettiklerini açıkladıklarını anlatır (Herodotos, Tarih: 2. 143). Bu pasajlar Herodotos ve refakatçilerinin etkin olarak katılımcı oldukları izleme süreçlerinin sonuçlarını ortaya koyarlar ancak bu tecrübelerin soru sorma ya da tartışma süreçlerini de içerip içermediklerinden emin olamayız. Herodotos çalışmasına

verdiği isimde ve bu çalışmanın ilk iki satırında kendi eserinin sorgulama yolu ile öğrenilen hikayelerden oluştuğunu belirtir (Herodotos, Tarih: 1. 1. 1). Khemmis şehrini tanımladığı bölüm gibi izleme süresince etkin olarak sorular sorduğunu açıkladığı bu tanıma uygun bir kısımda tarihçi bir Perseus heykelinden bahseder ve kendisine Khemmis halkı tarafından anlatıldığını söylediği bir hikaye ile heykel arasında bağ kurar. Hikaye ilerledikçe Herodotus Perseus hakkında heykel izleme sürecinin tetiklediği görülen sorularını da aktarmaya devam eder (Herodotos, Tarih: 2. 91. 1). Sorgulama aracılığı ile öğrendiğini belirttiği bu birkaç pasajı kanıt göstererek, Herodotus'un çeşitli durumlar yanında izleme süreci içerisinde de sorular soran ve yorumlar yapan etkin bir izleyici olduğunu varsayabiliriz.

1.2 Sözel Anıtlar

Heykel ve mimariye ait imgelerin sıkça kullanımı nedeni ile çeşitli araştırmacılar tarafından konu edilen Pindarus'a ait Şiirler adlı eserin içerdiği bazı kanıtlar, beşinci yüzyılda anlatım ve sanat eseri arasındaki bağlantıyı daha da ileriye götürür. Örneğin Leslie Kurke Pindarus'un bu çalışmasını belirli örnekleri heykel ve mimariye ait, varlıklı vatandaşlar tarafından polis'in donatılmasına katkıda bulunmak için yapılan bir *megaloprepeia* örneği olarak kabul eder (Kurke, 1991, 169). Kurke'ye göre Pindarus şarkılarına *agalmata* ya da *anathemata* gibi stel, heykel veya kamusal anıt isimleri vererek, şehrin görsel donanımına ait bu terimleri, şiirleri için metaforlar olarak kullanır:

Yalvaran kişi olarak Aeacus'un kutsal dizlerine sarılıyorum,
Bu sevgili şehir ve bu vatandaşlar adına, getirerek
Lidyalı bir taç şarkı ile süslenen.
Bir *agalma* Nemea'dan çift ayak yarışını için Deinias ve babası
Megas'tan.

(Pindarus, Nemean: 8. 13 – 16)

Pindarus'un Nemean'da "kamusal donatı" olarak adlandırdığı bu mısralar dikkate alındıklarında, Kurke, şairin, tek bir müşteri tarafından sipariş edilse bile, şiirinin "kamu yararı için adanmış bir anathema olduğu konusunda emin olduğunu" belirtir. Beşinci yüzyılın sonuna dek heykel ile özellikle bağdaştırılmamış olan agalma kelimesinin kullanımı tanrılara sunulan adakların tümü ile bağlantılar içerir ve bu satırlar da Pindarus'un kazananın dizlerine sarılmak ve heykel ile aynı pozu vererek yalvarmak gibi heykel biçimlerine göndermelerde bulunur (Kurke, 1991, 6). Megoloprepeia yapısı, Pindarus'un şiirlerinin hem kalıcı özelliklerini ve hem de toplumsal amaçlarını ifade etmek için somut agalmata ve anathemata görüntüleri yaratmasını sağlar (Kurke, 1991, 192). Steiner, Pindarus'un şiirleri dikkate alındığında "zafer heykelleri ve zafer şarkılarının benzer roller üstlendiğini" söyler ve şairin çalışmaları ve heykel arasında açık bağlantılar bulunan çeşitli örnekler sunar (Steiner, 1993: 162). Pindarus'un *Nemean*'da kendi duruşuna yaptığı gönderme – dizlerini bir çukur kenarında bükme – ile atlama yarışmasını kazanan sporcuların adadıkları küçük bronz heykel biçimleri arasında benzerlik vardır.

Başla, güzel kızım, uygun bir ilahi için
Bulutlar ile kaplanmış gökyüzünün hakimine, ve ben bildireceğim
Sesleri ile o şarkıcıların ve lirin.
İlahinin güzel bir çabası olacak, agalma'sı olmak için toprağın
Eski Myrmidonların yaşadıkları, agoraları, ünlü olan çok eskiden.
Aristokleides, senin emrin ile, lekelenmedi
Onursuzluk ile kanıtlayarak kendisini güçsüz olmayarak yorucu
Pankratium süresince.

(Pindarus, Nemean: 5. 19 – 20)

Şair bu şiirin on üçüncü mısrasında, ilahiden, kazananın evini donatan bir agalma olarak bahseder ve bir sonraki mısradaki da agora'ya göndermede bulunur. Steiner'e göre "Kazananın başarısı bir anıt biçimini alarak şehir meydanını onurlandırmıştır ve mecazi agalma, Locrian pazar yerinde zafer kazanmış Euthymos ya da Thasos agorasındaki Theagenes heykelleri gibi şehir merkezini donatan gerçek bir adağa dönüşmüştür". Bunun yanında Steiner Pindarus'un şiirleri ile zafer yazın formülleri

arasında da üç temel paralellik kurar. İlk benzerlik, her iki örneğin de kazananın ve babasının adını, şehrini, katıldığı yarışmayı, etkinliği ve yaş grubunu aktarmasıdır. İkinci olarak her ikisi de zafer için tanrılara minnettarlıklarını iletir. Steiner'in Pindarus'un şiirleri ve zafer yazınları arasında kurduğu üçüncü bağlantı "şarkılar ile görselleştirilen nesneye ilişkin 'kazınmış' bilgilerdir". Başka bir deyişle, Pindarus'un şiirlerinin içerdiği konular – zafer kazanan kişi, bu kişiye ait at ya da at arabası ve heykel kaidesi – somut heykel ve anıta kazınan yazınların fiziksel yerleri ile uyumludur. Bir cümle tasarımı ya da edat aracılığı ile şair zafer duyurusunu anıta gerçek anlamda iliştirir ve metnin yerleştirildiği bölge, atlet figürüne, atına ya da at arabasına veya taşıyıcı stel ya da heykel kaidesine kazınan gerçek zafer mesajının yeri ile somut olarak eşlenir (Steiner, 1993: 167). Şiirlerde kullanılan dil ile bu zafer yazınlarının biçim ve içerikleri arasında açık bir bağlantı kuran Steiner, Pindarus'un zafer kazananı övmek için heykel terminolojisini kullanmasını, heykel izleme etkinliğinin bir aynası olarak görür:

Pindarus'un şiirlerinde ortaya çıkan heykeller, steller ve kaidelerin tümü belirli ortak özellikler sergiler: artefaktlar aynı anda kazananlara ya da kahramanlara adanan gerçek anıtları anımsatırlar ve şarkılar ve şarkı üretimi için imgeler olarak hizmet verirler. Şarkıcıların törensel bir kutlama hareketi ile işaret ettikleri gerçek heykeller şiir gösterisinin içine dahil edilirler; mecazi agalma şarkının yerini alır ve yeni bir övgü dizini başlatır.

(Steiner, 1993: 167)

Steiner bu görüş ile Pindarus'un şiirlerinin, gerçek sanat nesnesi izleyicilerinin zafer anıtlarını izlemek ve yazınları sesli olarak okumak ile meşgul olurken uyguladıkları sesli övgü biçimini yansıttığını belirtir (Steiner, 1993: *passim*). Beş ve altıncı yüzyıllarda obje üzerindeki yazınların işlevini anlama konusunda Hurwit ve Day örneklerini takip eden Steiner, bu yazınların izleyiciye yüksek ses ile okunmak ve konuşmaya cesaretlendirmek için sufle verdiklerini belirtir: "Anıtlar yalnızca göz önündeki nesnelere olmaktan fazlasıdır; onlar aynı zamanda izleyicilerinin konuşma ve işitme yetilerini de talep ederler. Heykeller ve diğer zafer nesnelere tanık olanları atlet konusunda konuşmak için harekete geçiren diyalog tetikleyicileridir" (Steiner,

1993: 174). Bu nedenle de izleyiciler bu zafer anıtlarının izlenme süreçlerinde etkin ve sesli katılımcılardır.

Dahası izleme tecrübesi, şiirlerinde birçok kez var olan sanat çalışmalarına göndermelerde bulunan Pindarus'un kendi konu seçimlerini etkilemiş olabilir. Olympian 7'de Rodoslu Diagoras ile ilişkili sanat çalışmalarından bahseder ancak fazla detay vermez (Pindarus, Olympian: 7. 83 – 84). Kyrene'li Arkesilas için yazılan Pythian 5'de Pindarus Arkesilas'ın Apollon tapınağına adadığı at arabası dizginlerinden bahseder ve dizginlerin "Giritli okçular tarafından Parnassia salonunda tek parça ahşaptan yontulan heykelin yanına yerleştirildiğinin" söyler (Pindarus, Pythian: 7. 39 – 42). Pythian 5'de adı geçen heykel Arkesilas tarafından adanan dizginler için yer belirten bir kaynaktır ve olasılıkla zaferin önemini belirten bir işaret olarak kullanılmıştır. Bu örneklerin yanında Pythian 7'de Pindarus Apollon'u işaret eder ve Delphi'de Apollon'a ait olan Alkmeonid tapınağına "görülesi bir harika" olarak gönderme yapar (Pindarus, Pythian: 7. 9 – 13). Alkmeonid'lerden ikinci satırda bahseden Pindarus sekiz ve onuncu satırlar arasında tapınağın inşasını Atina'nın tüm vatandaşlarına, "Erektheus'un yurttaşlarına" atfeder. Kurke, var olan bir anıta yapılan bu doğrudan göndermeyi ve Pindarus'un tapınağı yalnızca Alkmeonid'lere değil Atina'nın tüm yurttaşlarına atfedişini megoloprepeia idealinin Pindarus'un tapınak imgesi aracılığı ile kodladığı bir örneği olarak yorumlar (Kurke, 1991: 192). Pindarus'un var olan heykel ve binaları hatırlatarak yaptığı benzetmelerden bağımsız olarak bu doğrudan göndermeler Pindarus'un kendi izleyicilik tecrübelerinin sonuçları gibidir. Pindarus'un mimari yapıları ve heykelleri etkin olarak izlediğini ve bu tecrübe hakkında sesli olarak konuştuğunu ortaya koyarlar.

Akragas'lı Ksenokrates'in MÖ 490 yılında at arabası yarışında kazandığı zafer için yazılan Pythian 6, içerdiği zengin mimari çağrışımlar ve metaforlar ile Pindarus'un heykelleri etkin ve sesli olarak izleme görüşünü daha da güçlendirir:

Dinle! Çünkü biz yine sürüyoruz kara – gözlü Aphrodite'in tarlasını ya da Erdemlerin, yaklaştıkça kutsal merkezine gürültülü toprağın; [5]

Nehir üzerinde zengin Emminid ve Akragas'lılar için, ve özellikle Ksenokrates için, şarkılara konu olmuş Pythian'lı muzafferin hazine – binasının yapıldığı yere ve Apollon vadisinde halihazır, altın ile dolu.

[10] Ne saldırgan kış yağmurunun başlangıcı ile sarsılmış, yüksek ses ile gürleyen bulutun acımasız ordusu, ne de her tür çakılı denizin derinliklerine süpüren rüzgar ile. Ön yüzü, saf ışıpta parıldayan [15] senin at arabası yarış zaferini insanların sözlerine aktaracak ve ünlü kılacak – senin baban ve soyun ile paylaştığın zaferi.

Thrasyboulos, Crisa vadisinde kazanılan.

Sen onu sağ elinde tutar ve [20] emri onaylarsın, verdiğini söyledikleri emirlerden bir tanesi dağlarda iken Philyra'nın oğlunun Peleus'un güçlü oğluna, ebeveynlerinden koparıldığı zaman: tanrıların ilki, Kronos'un oğluna ibadet et, şimşek ve gök gürültüsünün yüksek sesli hakimine; [25] ve asla ebeveynlerini yoksun bırakma böyle bir onurdan onlara bağışlanan yaşamları boyunca.

Çok eskiden de güçlü Antilochus gösterdi bir düşünce biçimine sahip olduğunu; [30] babasının hatırı için öldü, bekleyerek insan – katili komutanları Memnon'u Etiyopyalıların. At Nestor'un arabasının hareketini engellediğinden, yaralandığı için Paris'in okları ile; ve Memnon güçlü mızrağını fırlattı. [35] Messene'li yaşlı adam, akı sersem, bağırdı oğluna;

Savurduğu çığlık yere düşmedi; tanrı – benzeri oğlu yerinde kaldı ve babasını kurtarmanın bedelini kendi yaşamı ile ödedi, [40] ve bu muazzam başarıyı elde ettiği için daha küçük erkeklere ebeveynlerine karşı mükemmellikte zamanının en büyüğü olarak görüldü. Bunlar geçti. Bugün yaşayanlar için, Thrasybulus [45] diğerlerinin tümünden fazla babasının düzeyine yaklaştı,

Ve o babasının kardeşi ile her tür ihtişam için yarışır. Servetini zekası ile idare eder, kibirli ve adaletsiz bir genç gibi değil, Pieria'lı perilerin sessiz yuvalarında bulunan akıl ile. [50] Dünyayı sarsan Poseidon, o sana sadıktır, at arabası yarışlarının hakimi, ve onun düşünceleri sana memnuniyet verir. Onun iyi huyu, içki arkadaşları ile bir araya geldiklerinde, bir arının karmaşık bal peteğinden bile üstündür.

(Pindarus, Pythian 6: 194)

Dikkat çekici mimari benzetmelere sahip bu şiir, Askhylos'un Theori'sindeki satır korosunda olduğu gibi, yine bir dinleme emri ile başlar ve daha sonra Pindarus'un Delphi tapınağının tasvirini omphalos'a gönderme yaparak inşa etmesi ile devam eder (Askhylos, Theoroi ya da Isthmiastai: 4). Zafer kazananın adını, soyunu ve şehrini verdikten sonra Pindarus kazanan için Delphi'de kurulan bir hazine binasının halihazırda beklediğini söyler. Shapiro'nun da ifade ettiği gibi, çeşitli eleştirmenler, tasvirleri aracılığı ile Pindarus'un şiirinin yerini Delphi tapınağı içerisine konumlandığına dikkat çekerler (Shapiro, 1988: *passim*). Pindarus on iki ve on beşinci satırlar arasında hazine evinin ön yüzünün zaferi duyuracağını ve ünlü yapacağını belirtir ve at arabacısı sürücüsünün ismini, Ksenokrates'in oğlu Thrasyboulos, verir. On dokuz ve yirmi yedinci satırlar arasında Thrasyboulos'u Zeus ve ebeveynlerini onurlandırdığı için övdükten sonra Pindarus Thrasyboulos'un ailesine gösterdiği saygıyı Antiochus örneği ile karşılaştırır ve otuz sekiz ve kırk üçüncü satırlar arasında Memnon aracılığı ile gerçekleşen ölüm miti ile bağlantı kurar. Şiir Thrasyboulos için yapılan diğer övgüler ile sonlanır.

Kurke Pythian 6 şiirini mimari tasvirler aracılığı ile bir anathema dikme bağlamında ele alır ve bu örnekteki hazine binasını da "Yunan birliği içerisinde adanabilecek en masraflı ve çarpıcı anathema" olarak adlandırır (Kurke, 1991: 189). Pindarus'un hazine binasının hem Emmenid ailesi hem de tüm Akragas halkı için inşa edildiğini vurguladığı beş ve altıncı satırlardan alıntı yaptığı yorumda, Kurke, şiirdeki betimlemeleri bir megaloprepeia örneği olarak yorumlar (Kurke, 1991: 189). Steiner ise Pythian 6'daki hazine binası tasvirlerini, Pindarus'un şiirleri ve somut zafer anıtları arasındaki yakın biçimsel ve işlevsel benzerliklerin bir örneği olarak görür ve şiirin yapısının asıl hazine binasının yapısını yansıttığını savunur:

Hazine binalarının ön yüzlerindeki yazınlar bağışta bulunanların isimlerini ve hediyein nedenini duyururlar. Pindarus'un yapısı da bu kalıba kendi sahip olduğu iki farklı ileti ile benzer. Beş ve altıncı satırlarda Pythia'lı muzaffer Ksenokrates'in ismini, soyunu ve şehrini ortaya koyar. Pindarus daha sonra, on beşinci mısradan itibaren, kazanan takımın sürücüsünü tanımlayarak yeni detaylar ekler... Şarkıya dahil olan ve olmayan zafer anıtları arasındaki yakın benzerliği örnekleyen yalnızca ifadenin içeriği değildir: Pindarus aynı zamanda asıl yazınların alanı olan binanın ön yüzüne zafer bilgisini yerleştirir ve verandaya zaferi duyurmak üzere olan oyunların habercisi olma rolünü de verir.

(Steiner, 1993: 170)

Steiner, Pythian 6'daki mimari betimleme kullanımını, Pindarus tarafından şiirlerinin anıt olduğunu vurgulamak ve somut anıtlar gibi benzer işlevler gördüğünü ortaya koymak için kullandığı araçlar olarak tanımlar. Şiirlerin işlevi "somut zafer anıtlarının etrafında gerçekleşen etkinlikleri tekrar canlandırmak ve zafer iletisini tekrar dile getirmektir; bunun yanında şarkıların içerisindeki izleyicileri de zafer kazananın hikayesini başlatmak, devam ettirmek ve tamamlamak için teşvik ederler" (Steiner, 1993: 170).

Kurke ve Steiner'in analizleri Pythian 6 ve somut adaklara ait betimler ve işlevler arasında belirgin bağlar kurarlar ve heykelin izleyici için bir diyalog başlatma aracı olarak işlev gördüğüne yönelik düşünceye destek olurlar. Shapiro'nun analizleri bu düşünceyi bir adım daha öteye götürür ve çeşitli eleştirmenlerin Pindarus'un Antilochus mitini kullanmasını, Antilochus ve Thrasyboulos arasındaki benzerliğin zorlama olduğu gerekçesi ile eleştirdiklerine dikkat çeker (Shapiro, 1988: 13). Shapiro, mitin kullanılma sebebinin, Pindarus'un Pythian 6'da Delphi'den bir binaya, özellikle Siphnian Hazine binasına açık bir gönderme yapması ile açıklanabileceğini işaret eder. Brinkmann'ın Siphian Hazine Binasının doğu frizi için yaptığı analizi takip eden Shapiro, betimlenen sahnenin kuzey yarısını Akhilleus ve Memnon'un Antilokhus'un bedeni için verdikleri mücadele ve güney yarısını da ruhlarının

tanrılar tarafından taşındıkları sahne olarak açıklar. Shapiro Pythian 6 ve Siphnian Hazine binası arasındaki bağın güçlü olduğunu ikna edici bir biçimde savunur ve analizini Pindarus'un hazine binasından özellikle bahsetmesi, şiirini özenle Delphi'de konumlandırması, üç ve dördüncü mısralarda "yaklaştıkça kutsal merkeze" ifadesi ile güçlendirilen şiirin alaya ait doğası ve Antilochos mitine yapılan gönderme ile temellendirir (Shapiro, 1988: 3). Shapiro, Siphian Hazine Binasının belirgin konumunu da, Pindarus tarafından fark edilip alıntılındığının ek bir göstergesi olarak ele alır (Shapiro, 1988: 4). Bunların yanında, Shapiro, Pythian 6'da Pindarus'un kullandığı betimlemelerin, Delphi'deki kutsal yolda, işaret ederek övgüsünün temeli olarak kullandığı heykel ile Thrasyboulos onuruna düzenlenen bir alaya önderlik ediyor izlenimi yarattığını belirtir:

Pythian 6'da, kutsal yoldan Delphi manzaralarını takdir ederek inerken ve Thrasyboulos'u överek onu bilgilendirirken Pindarus, saf ışıkta parıldayan hazine binasına ait ön cephenin Thrasyboulos'un şanlı zaferini ilan edeceğini söyler.

(Shapiro, 1988: 4)

Shapiro, otuz beşinci satırın başında Nestor'un oğluna haykırışının şiire dahil edilmesini, frizde, Antilochus'a yönelik bir üzüntü hareketi ile betimlenen Nestor figürüne bir gönderme olarak okur ve Pythian 6 ile Siphnian Hazine Binası arasında bir benzerlik daha kurar:

Frizde Nestor ölen oğlu için kederli bir hareket yapar... Ancak Pindarus'un hikayesinde Nestor at arabaları arasında hala hayatta olan oğluna seslenir. Nestor'un görsel imgesi – sağ kolu uzanmış, oğluna seslenirken – özdeştir ancak bağlam farklılıklar içerir çünkü friz heykeli ve zafer şiiri farklı, ancak kahramanların yaşam ve ölümlerindeki eşit derecede önemli anları vurgularlar.

(Shapiro, 1988: 5)

Shapiro Pindarus'un Şiirini gerçekte de kutsal yolda bir alaya öncülük ederken, hazine binasını işaret ederek ilettiğini ima etmez ancak Pindarus'un Siphnian Hazine Binasının imgesini frizi ile birlikte fark ederek Pythian 6'nın düzenlemesinde kullandĐını savunur. Ridgway de Shapiro'nun analizine katılır: "Pindarus'un mısra yapısında çokça bulunan imalar ve bu Őiirindeki mimari terim kapsamı dikkate alındĐında, Delphi binasına yapılmış planlı bir gönderme olasılığı, özellikle de Pythia için yazılmış bir zafer Őiirinde oldukça gcldr" (Ridgway, 1999: 79).

Pythian 6'da genel anlamda hazine binası kavramını ve özelde de Siphnian Hazine Binasının kendine özgü kurulum ve donanımını Şiirinin düzenlemesinde kullanması Pindarus'un etkin bir izleyici olduğunu ortaya koyar. Hazine binasını izleyerek ve görüntüsünden faydalanarak Şiirini düzenleyen Pindarus, Şiirinin gelecekte de okunmasını ve tekrarlanmasını amaladĐı için, bu ve diğer Şiirlerinde görüntü kullanımını ve sesli heykel izleyiciliğini açıkça birleŐtirir. Daha da önemlisi Pythian 6 içerisinde oluşturduğu imgeler aslında, hazine binasına ait heykellerin farkına varıldığı, işaret edildiği ve daha sonra da bir atletin övülmesi gibi gerçekte ilişkili olmadĐı bir konu ile benzerlik kurularak baĐdaŐtırıldıĐı kutsal yoldaki bir alaya aittir. Şiir içerisinde Pindarus heykeli söyleminin temel odak noktası haline getirir ve bu süreçte heykelin temsil ettiği konuları kaynak olarak yeni bir hikaye oluşturur. Konusunu Thrasyboulos için rnekseyerek frizin anlamına dair kişisel bir yorum geliŐtiren Pindarus, frizin kendisi deĐiŐmese de, kendisi ve izleyicilerinin belleği için yeni bir çaĐrıŐım oluşturur. Bu bağlamda Şiirin gerçekte kutsal yolda icra edilmiş olması ya da olmaması önemsizdir. Pythian 6'da oluşturulan imgesel alay içerisinde yer alan imgesel heykel izleyicisi kavramı, yer aldığı bağlam içerisinde, kutsal yoldan inerken heykelleri izlemesi, miti tanınması, hikayeyi dile getirmesi ve dile getirilen bu hikayeyi farklı bir hikaye için başlangıç noktası olarak kullanması ile etkin bir heykel izleyicisi kavramının tanımını yapar. Oluşturulan bu yeni hikaye heykelin gerçekte temsil ettiği hikaye ile ancak yüzeysel bazı bağlantılar içerir. Pindarus'un Őiirinde yarattĐı heykel izleme sürecindeki bu etkin ve sesli katılımcı kendi izleyicileri ve dinleyicileri için de yabancı olmayan, bilindik bir kavram olmalıdır.

Beşinci yüzyıldan bize dek ulaşan kanıtlar antik Yunan izleyicisinin izleme süreci içerisinde etkin bir katılımcı olduğunu ortaya koyarlar. Sessiz ve tepkisiz kalmayarak, aktif bir biçimde heykel konusunda söylemler oluşturan bu izleyiciler için heykeller, hafızayı tetikleyerek ve diyalog başlatarak betimlenen hikayenin tekrar anlatımını sağlayan araçlar olarak işlev görürler. Heykele bakarak, gerçekleşen etkinliğe kendileri tanık olmuşçasına söylemler yaratan izleyiciler işaret ve işaret edilenleri, bir sanat nesnesi izlediklerinin bilinci içerisinde, özgürce bir araya getirirler. Metinler söylevin beşinci yüzyılda sanat izleyiciliği ile yakın bir ilişkisi olduğunu ortaya koyarlar: Figüratif sanat izleme eylemi geçmiş ve geleceği bütünleştiren toplumsal bir etkinliktir.

1.3 Değer Yargıları

Benzer bir kalıp dördüncü yüzyıl için de geçerlidir: theatai, kendilerinden söz edildiklerinde yine sanat izleme sürecinde etkin katılımcılar olarak tanımlanırlar. Özellikle Platon, bir portre eleştirisi içeren Kritias gibi çeşitli diyaloglarında, izleyiciliğin etkin doğasına dair kanıtlar sunar:

Kritias: Hepimizin, dünyadaki bütün insanların sözleri, bir taklit, bir benzetiş olmaktan çıkamaz. Şimdi ressamın, yaptıkları resimlerde tanrı veya insan vücutlarını, seyircilerini memnun edecek kadar benzetebilmek için karşılaştıkları kolaylık yahut zorlukları gözden geçirelim. O zaman göreceğiz ki ressamı resmini yaptığı yeryüzünü, dağları, ırmakları, ormanları, içinde bulunan ve çevresinde dönen her şeyi ile bütün göğü, biraz olsun benzetebilmişse, bizi o anda tatmin etmektedir. Bundan başka, bu gibi şeyler üzerinde kesin bir bilgimiz olmadığından, onların benzeyişlerini ne inceler, ne de tartışırız; belirsiz, aldatici şekillere razı oluruz. Ama bir ressam kendi vücutlarımızın resmini yapmaya kalkışınca, onun resmindeki kusuru pekala görüyoruz. Çünkü kendi kendimizi hergün görmeye alışkınız, bu yüzden bütün benzeyişleri iyice gösteremeyen ressamı suçlu

buluyoruz. Sözcüklerimiz için de bu doğal olarak böyledir. Göklere, tanrılara ait şeylerin sözünü ederken, söylediklerimizin onlar ile pek küçük bir benzeşimi olsa da, buna kanarız; ama insana ait, ölümlü şeyleri ince eder, sıkı dokuruz. Onun için şimdi konuşurken, söylenmesi gereken şeyleri iyi anlatmazsam, hoş görmelisiniz; çünkü unutmamalıyız ki ölümlü şeyleri insanların umdukları gibi tasvir etmek kolay değil, zordur.

(Platon, Kritias: 107b – 107e)

Kritias izleyicilerin portrelere ve peyzaja verdikleri tepkileri, söylemlere karşı gösterilen tepki tanımını desteklemek için bir karşılaştırma aracı olarak kullanır. İzleyicilerin sanat nesnelere bakarken yaptıkları yakın incelemelerin, buldukları yargıların ve sesli eleştirilerin tanımını yapan Platon, yapılan eleştirilerin kaynağını izlenen nesneye dair önceden sahip olunan bilgi olarak tanımlar. Kritias izleme sürecini etkin ve sesli olarak tarif ederken Sokrates de İon'da resim ve heykel hakkında sesli yorumlar yapan ve eleştirilerde bulunan bireylerden bahseder: söylemi, izleyicilerin eleştirilerini yalnızca bir sanatçının eserlerine değil pek çok sanat eserine yönelttiklerini açıkça ortaya koyar (Platon, İon: 532b). Platon'un diyaloglarında resim ve diğer sanatlar için yapılan çeşitli eleştiriler, kişinin sanat çalışması ile ilgili düşüncesini yüksek ses ile dile getirmesinin yaygın bir uygulama olduğu izlenimini verir (Platon, Yasalar: 669b – c). Görsel sanatlar, müzik ve şiir için eleştirinin doğası ve kıstasları Platon'un diyaloglarında birçok kez tartışılır. Timaeus'da işaret ederek sorular soran bir izleyiciden bahsedilirken (Platon, Timaeus: 50a – 50b) Euthyphro'da Sokrates ve Euthyphro, mitlere olan inançlarını tartıştıkları bir diyalogda kutsal alanlarda ve festival kıyafetlerinde betimlenen Gigantomakhy imgelerinden söz ederler (Platon, Euthyphro: 3e). Yasalar'da Kleinias ve Atinalı bu çalışmaların değerlendirileceği ölçütleri tartışır:

Atinalı: O halde, anlaşılan, bu konuda yanılgıya düşmek istemeyen, her bir eserin ne olduğunu anlamalıdır; çünkü bunun özünü, ne anlatmak istediğini ve gerçekte neyin betimlenmesi olduğunu anlamayan, gerçekleştirilmek istenen şeyin doğruluğunu ya da ondaki eksikliği hiç kavrayamayacaktır.

Kleinias: Hem de hiç: başka nasıl olabilir?

Atinalı: Doğru biçimi bilmeyen kişi, iyi ya da kötü biçimi ayırt edebilir mi? Pek açık söylemedim galiba, belki de şöyle söylenirse, daha kolay anlaşılabilir.

Kleinias: Nasıl?

Atinalı: Kuşkusuz binlerce betimleme görmüşüzdür.

Kleinias: Evet.

Atinalı: Ya biri bunlarda taklit edilen nesnelere her birinin ne olduğunu bilmiyorsa? Bunların doğru canlandırılıp canlandırılmadığını bilebilir mi? Dediğim şu: örneğin, bedeninin oranları ve parçalarından her birinin düzeni yerinde mi, oranların niceliği ve birbiri yanına getirilmiş parçalar uygun düzeni bulmuş mu – renkleri ve biçimleri de öyle mi - ; yoksa bütün bunlar karmakarışık mı yapılmış? Sizce taklit edilen canlının ne olduğunu bile bilmeyen biri bunları ayırt edebilir mi?

Kleinias: Nasıl ayırsın?

Atinalı: Peki, resmi çizilen ya da yontusu yapılan şeyin bir insan olduğunu bilsek, sanatçının bütün parçaları, renk ve çizgileri yakalamış olduğunu bilsek? Bunları bilen birinin, yapıtın güzel mi olduğunu ya da nerede güzelliğin eksik kaldığını bilmesi de zorunlu değil mi?

Kleinias: Bu durumda, diyebilirim ki, yapıtların güzelliğini kesin olarak anlardık.

Atinalı: Çok doğru söylüyorsun. Demek ki resim, müzik ve bütün sanat alanlarındaki her eser konusunda işinin

ehli bir hakem olacak kişinin şu üç noktayı bilmesi zorunlu: ilkin eserin ne olduğunu, sonra ne kadar doğru, üçüncü olarak da betimlemelerin söz, ezgi ve ritim ile ne kadar iyi canlandırıldığını bilmeli, değil mi?

Kleinias: Herhalde.

(Platon, Yasalar; 670d)

Bu değerlendirme ölçütleri olasılıkla şiir, dans ve heykeli de içeren tüm temsil biçimlerine uygulanmıştır. Kriterler Platon'un diyaloglarında hakkında birkaç kez olumsuz görüş bildirilen çoğaltma fikri ile de karşıtlık oluştururlar. Yasalar'da Atinalı kitlelerin şiir, müzik ve görsel sanatlar anlayışını eleştirirken, Devlet'te yine kitlelerin resim hakkındaki düşünceleri ve sanatçıların bu kitlelerin beğenisini kazanmak için verdikleri sanatsal tavizler küçümsenir. Antikitede popüler sanat eleştirisi ile profesyonel ya da felsefi sanat eleştirisi arasında açık bir ayrım varmış gibi görünse de, izleyicilik bağlamında kitlelerin eleştirilerini ve fikirlerini içeren bu metinler sanat çalışmaları ile ilişkili fikirlerin farklı tabakalar tarafından açıkça ifade edildiklerini ortaya koyarlar.

Sokrates'in kuramsal bir izleme durumu tanımlayarak izleyiciyi etkin ve sesli olarak karakterize ettiği Philebus etkin izleyicilik kavramı için farklı deliller sunar:

Sokrates: Bir adamın bazen bazı şeyleri uzaktan ve çok açık göremediğinde, gördüğü şeyleri tanımak istediğini söyleyebilir misin?

Protarkhus: Evet, bunu söyleyebilirim.

Sokrates: Daha sonra, o halde, kendisine sormaz mı?

Protarkhus: Neyi?

Sokrates: "Bir ağaç altındaki taşın yanında dikildiği görülen şey nedir?" Bir adamın kendi görüşüne bu tür nesnelere sunulduğunda kendisine böyle bir soru soracağını düşünmez misin?

Protarkhus: Kesinlikle.

- Sokrates:** Ve daha sonra bizim bakışımız kendisine doğru yanıtı verebilir: “O bir adam mı?”
- Protarkhus:** Mutlaka.
- Sokrates:** Ya da, belki de, onun bir çobanın işi olduğu yanılığısına düşebilir ve gördüğü şeyi bir imge olarak adlandırabilir.
- Protarkhus:** Evet, olabilir.
- Sokrates:** Ve eğer birisi onun ile birtikteyse, eşlik eden kimseye yüksek ses ile kendisine söylediğini tekrarlayabilir ve böylece bizim bir fikir olarak adlandırdığımız ifadeye dönüşür.
- Protarkhus:** Kesinlikle.

(Platon, Philebus: 38c – 38e)

Bu diyalogda Platon’un Sokrates’i basit ancak aydınlatıcı bir görüş ortaya koyar. Doğru ve yanlış fikirler ve algı kaynaklı hafıza oluşumuna ilişkin bir tartışma bağlamında Sokrates ve Protarkhus etkin izleyici kavramını önceden kabul ederler. Bir nesne ile karşılaştığında, tanımlanan kuramsal izleyici ilk olarak, bu diyalogda bir nesnenin tanımlanması ile örneklenen fikir gibi, bir düşünce oluşturur ve eğer birisi tarafından eşlik ediliyor ise sonrasında düşüncesini ona yüksek ses ile tekrarlar. Devlet’te yer alan bir pasajda tanımlanan bir diğer kuramsal izleyici de yine etkin ve sesli olarak tarif edilir ve heykelin üretim süreci içerisinde heykeltıraşa doğrudan yorumlarda bulunur:

Bunları gördükten sonra da, baştan beri üstünde durduğumuz doğruluk ile eğrilik konusunda bir sonuca varırız demiştik. Şimdiyse biz, bütün yurttaşlara mutluluk sağlayan bir devlet düşünüyoruz. Yoksa yurttan bazı kişileri seçip onları mutlu kılacak değiliz. Yurt baştanbaşa mutlu olacak. Bundan sonra da, bunun tersini düşüneneceğiz. Bir heykeli boyarken biri çıkar da, vücudun en güzel yerlerine en güzel renkleri koymadığımızı, örneğin, yüzün en güzel yeri olan gözleri ne diye erguvana değil de karaya boyadığımızı sorarsa, ona şöyle diyebiliriz: Ne tuhaf adamsın! Sence güzel

boyamak için gözü göz olmaktan çıkarmak mı gerek? Sen, heykelin her yerine en güzel rengi koymaya, heykelin bütünü ile en güzel olmasına bak.

(Platon, Devlet: 420c – 420d)

Platon'un diyaloglarında yer alan izleyici ve sanat nesnesi etkileşimlerinden belki de en ilginç olanı Phaedrus'da karşımıza çıkar. Diyalogun başlangıcında Sokrates ve Phaedrus oturmak ve konuşmak için bir yer arayarak İlissos boyunca yürürler:

“Hera adına, burası çok güzel bir dinlenme alanı. Bu çınar ağacı çokça serpilmiş ve yüksek ve de bu söğüt ağacı uzun ve gölgeli olduğu için. Tümü ile çiçeklenmiş bir de, bu yer daha da güzel kokmuş böylece; bir de çınar ağacının altındaki dere de çok güzel akıp giderken, ve de su çok serin, ayağım ile anladığım kadarından. Burası kutsal bir yer gibi de su perileri ve Achelous için, figürin ve heykellere bakılırsa.”

(Platon, Phaedrus: 230b – 230c)

Uygun buldukları yerde heykellerin yerleştirilmiş olmasına bir göndermede bulunan Sokrates ilk olarak heykelleri görür ve temsil edilen figürleri biçim ya da yazın aracılığı ile tanımlar. İkinci olarak heykeller ve mekan arasında bir bağlantı kurar ve heykellerin kimlikleri Sokrates'e buldukları alanın periler ve Achelous için kutsal olduğunu belirtir. Son olarak sesli bir yorum ile bu tanıma sürecini eşlik eden Phaedrus'a aktaran Sokrates, Platon tarafından etkin ve sesli bir heykel izleyicisi olarak tarif edilir.

Diyalogun başındaki bu kısa bölüm dışında Phaedrus'un ilerleyen bölümlerinde de Sokrates konuşması sırasında perilerden ve Achelous'dan sıkça söz etmeye devam eder ve uzun bir söylevin sonunda yaşlı bir kimsenin genç bir adama aşık olma dürtüsünden bahsetmeye başlar: “Ancak sevmeyeni övmeye başladığımda, sence ne tür bir şiir okumam gerekir? Senin beni bilerek açığa vurduğun su perileri kuşkusuz sahip olur bana. Kısacası, sevmeyen tüm üstünlüklere sahiptir bizim aşık

olanda bulabileceğimiz kusurlar karşısında“(Platon, Phaedrus: 241e). Diyalogun ilerleyen bölümlerinde de yine Sokrates ve Phaedrus Lysias’ın konuşmasını incelerken Sokrates anlatısının başında yaptığı tanımın aşka ait olup olmadığını sorgular ve Phaedrus’un onayını alır:

Ah, ne kadar da daha fazla bilgililer şu su perileri, Achelous’un kızları, ve Pan, Hermes’in oğlu, konuşma sanatında Lysias’tan, Kaphalus’un oğlu! Ya da yanılıyor muyum? Ve Lysias da, Aşk söylevinin başlangıcında, bizi zorlar mı inanmaya aşkın kendi düşündüğü gibi olduğuna, ve bu görüş ile mi düzenler ve sonlandırır konuşmasını?..

(Platon, Phaedrus: 263d – 263e)

Git ve söyle Lysias’a, sen ve benim nehirde ve su perilerinin kutsal alanından geçtiğimizi ve Lysias’a tekrarlamamız için söyledikleri kelimeleri duyduğumuzu, ve de söylevler düzenleyen diğerleri için, ve Homeros’a, ya da tüm diğerlerine şiir yazan müzik eşliğinde ya da onsuz ve üçüncü olarak Solon’a ve her kim siyasi düzenlemeler yapmışsa yasalar olarak tanımlanan: Eğer yazılarını gerçeklik bilinci ile oluşturmuşsa ve destekleyebilirse onları yazdığı tartışmalar ile ve eğer kendi konuşmasında gösterecek güce sahipse yazılan kelimelerin çok da değeri olmadığını ve öyle bir adamın ünvanını o tarz yazılardan almış olmasının yanlışlığını, peşinde koşmak yerine tüm bunların temelini oluşturan ne varsa.

(Platon, Phaedrus: 278b – 278d)

Phaedrus’da gerçekleşen konuşmaların tüm gidişatı, heykellerinden konuşmanın başlangıcında söz edilen ve görsel bir tetikleyici olarak işlev gören periler ve Achelous tarafından sekteye uğratılır ve yönlendirilir. İlerleyen bölümlerde kendilerinden her söz edildiğinde heykellere tekrar bir göndermede bulunulmaz ancak bu imge ve izleyici arasında, periler ve Achelous’un gerçeklikleri ve imgeleri arasındaki farkın açıkça ortaya konmadığı etkileşimin bir parçası gibidir. Periler ve Achelous’a yapılan her gönderme heykelleri veya gerçek figürleri ya da her ikisini

de işaret ediyor olabilir. Konuşmanın dramatik bağlamı içerisinde, Sokrates tarafından gerçek figürlerin temsili olarak heykellere göndermeler yapılırken, isimleri geçtiğinde, heykellerin fiziksel olarak doğrudan işaret edilmiş olmaları da olasıdır. Bu olasılıkların tümünde, heykellere yapılan göndermeler, nesne ve izleyici arasında gerçekleşen yoğun bir etkileşimi ortaya koyarlar. İlk örnekte Sokrates, konuşmanın gidişatını belirlediklerini ima ederek perilerin temsili olan heykellere adeta olağanüstü güçler bağışlar. İkinci göndermede de aşk için yaptığı tanımın periler ve Achelous tarafından doğrudan sahip olunarak ya da etkileri altında kalınarak yapıldığını söyler. Üçüncü ve son örnekte Sokrates önceki konuşmasında ifade ettiği düşüncelerin sorumluluğunu üstlenmez ve Phaedrus'dan Lysias'a düşüncelerin tüm kaynağının periler olduğunu iletmesini söyler. Sokrates'in olasılıkla Lysias'ın öfkesinden kaçmak için başvurduğu bu çaba izleyici ve nesne arasındaki etkileşimi ortaya koyduğu, gerçek ve mit arasındaki sınırları bulanıklaştırdığı ve Sokrates'in bir heykel izleyicisi olarak etkin ve katılımcı doğasını tarif ettiği için önemlidir.

Etkin izleyicilik kavramı için daha fazla delil Ksenofon'un çalışmalarında da bulunabilir. Ksenofon, Sokrates'in, heykeltıraşların theatai tarafından değerlendirilen ve sesli bir biçimde "güzel olarak tanımlanan" çalışmalarını incelediğini aktarır (Ksenofon, İktisat: 6. 12). Memorabilia'da Sokrates'in ressam Parrhasius ve heykeltıraş Kleiton ile gerçekleşen ve Sokrates'in iki sanatçıyı sorgulayarak, resim ve heykelin karakter ve duygu temsil edebildiğine dair düşüncesini dile getirdiği diyalog yine Ksenofon tarafından aktarılır ve bu kuramsal tartışma, Sokrates'in bu özelliklerin görsel sanatlar aracılığı ile temsil edilebileceğinin bilincinde olduğunu ortaya koyar (Ksenofon, Memorabilia: 3. 10. 1). Sokrates'in Ksenofon tarafından bir izleyici olarak tanımı Platon'un sanat ile oluşturduğu ilişki izlenimini tamamlarken, Platon ve Ksenofon tarafından tarif edilen edebi bir figür olarak Sokrates yorumlar yapan, sanat çalışmalarına dair sorular soran etkin bir izleyici olarak betimlenir.

Demosthenes çeşitli konuşmalarında dinleyicilerini atalarının hatıraları olarak tanımladığı sanat çalışmalarını izlemeye teşvik eder ve bu çalışmalarını beşinci yüzyıl Atina halkının büyüklüğünü temsil eden somut anıtlar olarak adlandırır

(Demosthenes, Olynthiac: 3. 24. 1 – 27. 1). Konuşmalarında işaret ettiği anıtların dinleyicileri tarafından bilindikleri ve kamusal alanlarda izlendikleri açıktır. Demosthenes'in tavsiyeleri izleme tecrübesinin doğasına ait doğrudan bir kanıt sunmasalar da anıtlar hakkında sivil ya da siyasi çeşitli bağlamlarda tartışmalar yapıldığını, sanat çalışmalarının örnek teşkil eden nesnelere olarak da kabul gördüğünü ve bir düşüncenin ispatı ya da vurgulanması için kanıt olarak gösterildiklerini ortaya koyar.

Dördüncü yüzyıl Attik komedisi izleyici ve nesne arasındaki ilişkiye dair daha fazla bilgi içeren saklanmış birkaç parça daha sunar. Menander'in bir bölümünde bir kişinin tanrının imgesini işaret ederek Apollon'a yemin ettiği bir sahne vardır: "Evet, Apollon ve oradaki kapı adına" (Menander: 740). Bu tek satırda izleyici etkin olarak bir sanat nesnesini, olasılıkla tanrıyı temsil eden bir heykeli kullanır. Anaksandrides'den kısa bir pasaj takdir gören bir resimden bahseder:

Balıkçı: Onlar "asarlar" ve ressamın sanatını takdir ederler
Ancak bizimkileri tabaktan kaparlar saygısızca.

(Anaksandrides: 33)

Pasajda onlar olarak işaret edilenler olasılıkla balık pazarını da sıklıkla ziyaret eden demos, genel halktır ve halk tarafından yapılan övgünün izleme sürecinde gerçekleştiğine dair doğrudan bir kanıt olmasa da, halk arasında sanat hakkında övgü dolu sözler etmenin yaygın bir uygulama olduğu bize pasaj tarafından açıkça aktarılır. Menander'den bir diğer bölüm kamusal alanda sergilenen bir Pan heykelinin sesli olarak izlendiğine dair doğrudan bir kanıt sunar: "Bu tanrıya sessiz yaklaşmamak gerektiğini söylüyorlar" (Menander: 134). İzleyicinin işaret ettiği tanrı çığlıklar atılarak ibadet edilen Pan'dır ve bu parça diğer kaynaklardaki seslendirme eylemlerinden farklı bir yöntem önerse de etkin izleme ve seslendirme eylemleri için bir kanıt sunar. Parça sessizlik içerisinde yaklaşarak izlenmesi gereken belirli imgeler olduğunu ima eder ancak aynı zamanda theatai ve heykeller arasında etkin bir sesli iletişim biçiminin de tanımını yapar. Menander'den bize ulaşan üçüncü parça Kesik Kilitler ya da Zorlama Yumak olarak adlandırılan bir komedi pasajıdır ve satırlarında figüratif bir sanat nesnesi izlerken bir diğeri ile tartışan oyuncular

içerir. Glycera ve Pataecus karakterleri nakışla süslenen bir kumaş parçası üzerindeki hayvan figürlerini tanımlamaya çalışırlar:

Pataecus: Gördüğüm süste o zaman, azizim; yok mu?
Bir keçi ya da boğa ya da benzeri bir hayvan burada.

Glycera: Bir geyik, keçi değil, sevgili dostum.

Pataecus: İyi, o da olur;
Boynuzları var. Burada bir de kanatlı at var;
Benim karımın işi bu, zavallı kız.

(Menander: 333 – 348)

Yine etkin bir izleyicilik örneği içeren bu basit sahne izleme süreci içerisinde karakterlerin figürleri geçmiş tecrübelerini kullanarak tanımlarını ya da tanımaya çalışmalarını ortaya koyar. Her iki karakter de hayvanın kimliğine dair fikirlerini dile getirirler; biri diğerini düzeltir. Burada Menander tarafından tanımlanan izleme süreci Euripides'in Ion'da yaptığı tanımdan farklı değildir ve dördüncü yüzyıla ait tüm bu kanıtlar da beşinci yüzyılda izleme süresinin doğasını tanımlayan kanıtlar gibi figüratif sanat izleyicisini izlediği nesne ile bütünleşen, etkin ve sesli olarak karakterize ederler.

İKİNCİ BÖLÜM

TEMSİL VE GERÇEKLİK ARASINDAKİ SINIR

2. 1 İkna Süreci

Yunan toplumu, dünyanın doğasını açıklamaktan insan ilişkilerine ait söylencelere kadar geniş bir bağlamda temel amacı ikna etmek olan hikayelerin değişimi ile karakterize edilir. Bu amacın gerçekleşmesi için hikayeleri aktaranlar bu anlatıları, Hesiodos ile Helikon Dağı'nda karşılaşan, şair ile alay ettikten sonra ona ilham veren periler tarafından kendilerine ayrılan bir alanda (Hesiodos, Thegonia: 26 – 8) doğru ya da ikna edici bir biçimde anlatmak ile yükümlüdür. Kendisi de hikayeler aktaran bir kahraman olan Odysseus, pek çok farklı anlatıdan oluşan kitabın XIV. bölümünde domuz çobanı Eumaios'a, pek çoğu kahramanın gerçek maceraları ile örtüşen bir geçmişin uyarlaması yapar. Hikayesinde Odysseus gemileri ne kadar sevdiğini, cesaretini, gezginliğini, mürettebatının isyanını, Truva Savaşı'nı, geçirdiği kazayı, bir gemi direği sayesinde nasıl hayatta kaldığını ve bir prenses tarafından nasıl kurtarıldığını anlatır. Ancak hikayelerini hayatta kalabilmek adına uyarlayan Odysseus'un bahsettiği gezgin aslında Giritlidir, kıyı Phakiakia değil Thesporitia kıyısıdır ve kendisini kurtaran da bir prenses değil bir prenstir. Kahramanın kimliğini gizleyen ya da ortaya çıkartan bu hikayelerin önceliği, çağdaşı olan diğer örnekler gibi gerçek kadar makul ve ikna edici olmaktır: "Böyle anlattı, anlattıkları bayağı gerçeğe benziyordu" (Homeros, Odysseia: 19. 203).

Bir diğer hikaye anlatıcısı olan Herodotos'un çalışmasında da MÖ V. yüzyılda dolaşımında olan hikayelerin çeşitliliği dikkat çekicidir. Kurt adamlar (Herodotos, Tarih: 4. 105) ve dev karıncalar ile ilgili maceracılara ait hikayeler (Herodotos, Tarih: 3. 102), Scythia ve Ethiopia gibi uzak ve ilginç yerler, kolonilerin kuruluş aşamaları, Solon, Kroisos ve Polyktares gibi ilgi çekici kişilikler ve Yunanlıların geçmişine dair uyarlamalar arasında tarihçi, bu anlatılardan bazılarını kabul edip, diğerlerine mesafe koyarak kendi inandırıcı hikayesini inşa eder:

Kserkses gerçekten Argos'a haber çavuşu ve böyle bir duyuru göndermiş midir? Susa'ya girmiş olan Argos elçileri, bağlaşma

konusunda yoklamışlar mıdır? Hiçbir şey diyemem, ben kendi hesabıma, kesin olarak Argosluların resmi anlatısını tuttuğumu açıklamak isterim. Bir tek şey bilirim ki, eğer insanlar işledikleri kusurları birbirleriyle değiş tokuş etmek için ortaya yaysalar, başkalarınıninkilerin ne kadar aşağılık oluşunu görüp, gene kendi kusurlarını, hem de sevine sevine alır giderlerdi. Bunun gibi, Argosluların vicdanları üzerinde de o kadar ağırlık yoktur. Ödevim, bana anlatılan ne ise onu vermektir, inanmaya gelince, hiçbir şey beni buna zorlayamaz ve bunu bütün anlattıklarım için söylüyorum. Ayrıca Persleri Yunanistan'a Argosluların çağırması oldukları, Lakedaimonlularla silahlı bir çatışmayı gözleri kesmediği için ve onurları kırıldığı için bu yola sapmış oldukları bile söylenmemiş midir? (Herodotos, Tarih: 7. 150)

Hikaye anlatıcılarının kendi tanık oldukları ya da başkalarından dinledikleri hikayeler arasındaki rekabet çok sesliliğin bir göstergesidir ve dikkatli ve sorgulayıcı bir dinleyici ya da izleyici modelini tarif eder. Platon Symposion'da Sokrates'in yaşamından, felsefecinin içkili bir şölende diğer katılımcılar ile aşkı tartıştığı bir bölüm aktarır. Toplantı okuyucu ya da dinleyiciden, ilk olarak Apollodorus'un isimsiz bir arkadaşı tarafından hikayeyi anlatmak için teşvik edilmesi ile tetiklenen edebi bir çerçeveleme dizgisi ile uzaklaşır. Toplantı belirli bir zaman önce gerçekleşmiştir ancak Apollodorus hikayesini henüz iki gün önce Glaukon'a anlattığı için hazırlıklıdır ve hikayeyi ilk olarak toplantıda hazır bulunan Aristodemos'dan dinlediğini, Glaukon'a da bu hali ile anlattığını isimsiz arkadaşına aktarır. Glaukon da hikayenin farklı bir uyarlamasını, aslını yine Aristodemos'un naklettiğini söyleyen Phoiniks'ten dinlemiştir. Bunlara ek olarak Symposion'da aktarılanlar arasında Sokrates'in Diotima isimli bir kadından duyduğu bir aşk hikayesi daha vardır. Yunan edebiyatının günümüze dek ulaşan örneklerinde dolaylı anlatımın bu kadar karmaşık olarak kullanıldığı ve çalışmanın bu hikayeler ağı aracılığı ile inşa edildiği bir örnek daha olasılıkla yoktur:

APOLLODOROS: Sorup öğrenmek istediğiniz konularda hazırlıksız olmadığımı düşünüyorum. Çünkü önceki gün Phaleron'daki evimden

çıkılmış gelişigüzel kente gidiyordum. O sırada tanıdıklardan biri beni arkamdan görüp tanımış olacak, alaylı bir nidayla seslendi uzaktan: “Baksana Phaleronlu! Sana diyorum Apollodoros, beklesene biraz!” Ben de durdum ve bekledim. “Apollodoros” dedi, “tam da seni arayıp duruyordum bu aralar. Çünkü Agathon’u, Sokrates’i, Alkibiades’i ve o zamanki ziyafette hazır bulunan diğer kişileri bir araya getiren toplantıyı ve aşka dair neler konuştuklarını öğrenmek istiyordum. Gerçi Phillipposoğlu Phoiniks’ten dinleyen başka birisi anlattı bunu ve senin de bildiğini söyledi. Ama hiç de doğru dürüst bir laf etmedi. Bu yüzden sen bana anlatıver. Ne de olsa sen dostunun konuşmalarını aktarmaya en uygun kişisin. Ama önce sen söyle bana, bu toplantıya bizzat katıldın mı?” dedi. Ben de şöyle dedim: “Anlaşılan sana anlatan açıkça anlatmamış bunu. Öyle olmasa sorup durduğun bu toplantının benim bile katılabileceğim kadar yakın bir zamanda yapıldığını düşünmezdin”. “Ben öyle sanıyordum” dedi. Ben de, “Nasıl olur Glaukon?” dedim. Yıllardır Agathon’un burada yaşamadığını; benimse Sokrates’le hemhal olup her gün ne söyleyip ne yaptığını bilme derdine düşmemden bu yana üç yıl bile geçmediğini bilmiyor musun? Bundan önce başıboş dolaşır durur ve bir iş yaptığımı zannederdim. Meğer alalade bir insandan daha zavallıymışım; felsefeden başka ne olursa yapmak gerekir diye düşünen senin şimdiki halinden bile aşağı kalmıyormuşum”. “Benimle eğleneceğine” dedi, “şu toplantı ne zaman oldu, onu söyle sen”. Ben de, “bizler henüz çocukken, Agathon ilk tragedyasıyla birinci gelip de ertesi gün galibiyetinin şerefine korosuyla birlikte adaklar sunduğu zaman” diye cevapladım. “Anlaşılan epey zaman geçmiş üzerinden” dedi. “Öyleyse kim anlattı bunu sana? Yoksa Sokrates’in kendisi mi?” “Zeus aşkına, hayır” deyiverdim. “Phoiniks’e anlatan kişi. Aristodemos diye biri, şu ufak tefek, boyuna yalın ayak dolaşan Kydathenaionlu. Sanırım o dönemde Sokrates’in önde gelen bir hayranı olduğu için katılmış toplantıya. Ama yine de ondan işittiğim bazı şeyleri Sokrates’e sordum. O da onun anlattıklarını aynen kabul

etti. “Hadi ama, bana da anlat!” dedi. “Hem zaten kentin yolu konuşa söyleşe yürümemiz için yapılmış değil mi?”.

Böylece bu konular hakkında konuşmalar yaparak yola koyulduk. Bu nedenle, konuşmamın başında da söylediğim gibi, hiç de hazırlıksız değildim. Eğer size de anlatmam gerekiyorsa bunları anlatmalıyım. Aslında ben ister kendim yapayım ister başkalarından dinleyeyim, felsefe hakkındaki konuşmaları yararlı bulmakla kalmam, tarifsiz bir zevk alırım onlardan. Ama başka konuşmaları dinlediğimde, özellikle de sizin gibi zengin ve paragöz adamların konuşmalarını, hem üzülürüm hem de acırım hiçbir şey yapmayıp da bir şey yaptığını sanan siz dostlarıma. Belki de benim talihsiz bir adam olduğumu düşünüyorsunuzdur. Ama ben sizin böyle olduğunuzu sanmıyorum; tersine adım gibi biliyorum bunu (Platon, Symposion, 172 A – 174).

Homeros destanları, Herodotus tarihi ve Platon diyalogları gibi edebi eserler aracılığı ile temsil ettikleri tarihi ve toplumsal yaşam bağlamına dair çıkarımlarda bulunmak şüphesiz bazı temel metodolojik sorunlar içerir. Benzer başlıklar altında, benzer konular ile uğraşan, aynı belgeleri araştıran ve pek çok olgu üzerinde uzlaşan araştırmacıların sıkça farklı sonuçlara ulaştıkları görülebilir: “Her ikisi de genel olarak aynı etkinlik serilerini, özünde aynı karakter seçimleri ile aktarsalar da sonuçta tamamı ile farklı iki hikaye anlatırlar” (Berkhofer, 1997: 50). Ancak çok seslilik olgusu ve kurmaca yapıları ilişkili oldukları bağlamlar içinde ortak bir karakteristik sergiler gibidir: Arkaik ve Klasik Yunan toplumunda hikaye anlatıcılığı çok geniş bir bağlam içerisinde rekabete dayanan bir etkinliktir ve tartışma sırasında dinleyicileri ikna edebilmek için sıklıkla da, Korinthli Sosikles’in Sparta kentinin yeni tiranlık siyasetine bir eleştiri olarak kendi şehrinin bu düzen altında geçmişte çektiği acıları aktarması gibi geçmişin nakledilmesi biçimini alır (Herodotos, Tarih: 5. 92). Geçmişin rekabet içindeki bu makul ve ikna edici uyarlamaları Antikitede toplumsal yargı alanları için de olasılıkla belirleyici bir role sahiptir ve genel anlamda izleyici ya da dinleyiciyi, Sokrates’in Platon tarafından hazırlanan savunmasında felsefecinin dedikodular olarak tanımladığı kişilere

karşı geçmiş meslek yaşamına dair bir hikaye anlatarak kendisini haklı çıkartmaya çalışması gibi, ikna etmek üzere tasarlanmıştır.

2.2 Nesne ile Kurulan Bağ

MÖ III. yüzyıldan günümüze dek ulaşarak izleyiciliğin doğasına ışık tutan önemli belgelerden bir tanesi Herodas'un dördüncü Mim'idir. İzleyicilerin sanat çalışmalarına karşı gösterdikleri tepkiye bir başka örnek olan bu kısa hikaye iki kadının, Kynno ve Phyle'nin, Asklepios heykeline yönelerek tanrıya ettikleri dua ile başlar: duanın hemen ardından Kynno köle kızdan masalarını Hygieia heykelinin yanına kurmasını ister ve iki kadın gördükleri çeşitli sanat çalışmaları ile ilgili sorular sormaya ve yorumlar yapmaya başlarlar:

Phile: Ah, ne kadar güzel bir agalmata, sevgili Kynno; bu heykeli hangi sanatçı yapmış ve onu adayan kişi kim?

Kynno: Praksiteles'in oğlu, kaidedeki sözcükleri görmüyor musun? Ve Prexon oğlu Euthies adanmış onu.

Phile: Paeon merhamet gösterebilir onlara ve Euthies'e güzel çalışmaları için.

Kynno: Bak, Phile, yukarıdaki elmaya bakan kıza: eğer elmayı alamazsa son nefesini çabucak verecek demez miydin?

Phile: Ve o yaşlı adam Kynno -

Kynno: Ah, Kaderler adına, çocuk kazı nasıl da tutuyor. Şüphesiz ayaklarımızın dibindeki taş olmasaydı, çalışmanın, konuşacağını söyledin. Ah, zaman içerisinde insanlar taşlara yaşam vermeyi becerebilecekler.

Phile: Şimdi Myttes kızı Batale'nin bu heykeli, görmüyor musun Kynno, nasıl da dikiliyor? Batale'nin kendisini görmemiş olanlar, bu benzerliğe baktıklarında gerçeğine ihtiyaç duymayacaklar.

Kynno: Benim ile gel, Phile, sana tüm yaşamında görmediğin kadar güzel bir şey göstereceğim. Kydilla, git ve tapınak bekçisini çağır. Sana söylemiyor muyum, her yöne esneyene? Ah, söylediklerime dikkat etmedi, ancak mızızlanarak dikilip bakıyor

bana. Glutton, dindar ya da iffetsiz hiçbir kadın sana övgüler düzmez ancak sen yine de her yerde saygı görürsün. Bu tanrı şahidim olsun ki, Kydilla, sen beni kızdırıyorsun şişinmek istemesem de. Tanrı söylediğime şahit olsun ki: senin o kirli kafanı koparacağın gün gelecek.

Phile: Her şeye çabucak sinirlenme, Kynno; o bir köle ve kölelerin kulakları tembellik ile tıkanmıştır.

Kynno: Ancak henüz erken ve utanç artıyor. Sen oradaki, bekle, çünkü kapı açıldı ve perdeler kaldırıldı.

Phile: Görmüyor musun, sevgili Kyonno, ne çalışmalar var burada! Bu güzel şeyleri – kutlamaları Athene'nin yonttuğunu zannederdin, Hanımım. Bu çıplak çocuk, eğer kazırsam onu, bir yarası olmaz mı, Kynno? Çünkü beden sürülmüş ona resimde, nabızı atan sıcak pınarlar gibi. Ve gümüş ateş maşaları, eğer Myellos veya Lamprion oğlu Pataekiskos görürse onları, gerçekten gümüştan yapıldıklarını düşünüp gözlerini kaybetmezler miydi? Ve öküz, ve onu güden adam, ve de takip eden kadın, ve bu kanca – burunlu adam ve de saç kalkık bu adam, hepsi günün ve yaşamın görüntüsüne sahip değil mi? Eğer bir kadın için fazlaca cesur davranacağımı düşünmesem, çığlık atmam gerekirdi, öküz bir zarar vermesin diye; yana bakıyor böylece, Kynno tek bir göz ile.

Kynno: Evet, Phile, Efesli Apelles'in elleri her çizgisi ile gerçeğe uygunlar, ne de şöyle derdin 'Adam bir şeye baktı ancak bir diğerini reddetti', ancak onun aklına ne geldiyse o çabuk ve hevesli davrandı; ve ona ve çalışmalarına heyecan duymadan bakanlar ayaklarından asılmalıdır kıyafetçinin evinde.

(Herodas, Mime 4: 1 – 78)

Euripides'in Ion korusu gibi Herodas'ın Mime kadınları da sanat çalışmalarına sürekli yorumlar yaparak ve gerçeklik derecelerini överek tepki gösterirler. Tepkileri dikkate alındığında buradaki kadınlar da, yine Ion korusu gibi saf izleyiciler olarak karakterize edilirler (Cunningham, 1993, 210). I. C. Cunningham tarafından, tek mükemmellik ölçütleri doğalcılık olduğu için fakir ve saf gözlemciler olarak

tanımlanan bu oyuncular, tepkileri çağdaş sanat tarihi eleştiri analizleri ile karşılaştırıldığında seçkin görünmeyebilirler ancak sanat nesnelere verdikleri tepkiler, MÖ V. ve IV. yüzyıla ait kaynaklar dikkate alındığında etkin ve bütünleşen izleyiciler olarak tutarlıdır. Bir sanat çalışması izlediklerinin bilincinde olarak sanat ve gerçeklik arasındaki sınırı özgürce aşarlar. Oyunun başında Kynno Asklepios'u doğrudan işaret eder ve kölesi Kydilla'dan Hygieia'nın sağ tarafına bir masa kurmasını ister: düşüncesini bir tanrı heykeline karşı, heykeli işaret ederek dile getirdiği açıktır (Herodas, Mime 4: 1 – 19). Daha sonra Kydilla onu kızdırdığında Kynno, kölesine, tanrıyı memnuniyetsizliği için şahit olarak gösterdiğini söylerken de öfkesini vurgulamak için olasılıkla yine tanrıyı temsil eden heykeli işaret eder (Herodas, Mime 4: 48). Sanat nesnelere izledikleri gerçeğinin tekrarlanması ve konuşma boyunca vurgulanması ile kadınlar yaşayan ya da ilahi varlıkların huzurunda olmadıklarının bilincinde gibi görünseler de adak heykellerini etkinlik önlerinde gerçekleştiriyormuş gibi şimdiki zaman içerisinde tarif etmeleri ve adak tanımlarının yapısı bu olgu ile çelişir: “Bak, Phile, yukarıdaki elmaya bakan kıza: eğer elmayı alamazsa son nefesini çabucak verecek demez miydin?” (Herodas, Mime 4: 26 – 29), “Ah, Kaderler adına, çocuk kazı nasıl da tutuyor!” (Herodas, Mime 4: 30), “Ve öküz ve onu güden adam, ve de takip eden kadın, ve bu kanca – burunlu adam ve de saçı kalkık bu adam, hepsi günün ve yaşamın görüntüsüne sahip değil mi?” (Herodas, Mime 4: 66 – 69). Bu tanımlar, kadınların heykelleri cansız nesnelere baktıklarının bilinci içerisinde canlı varlıklarıymış gibi izlediklerini ortaya koyar ve Sokrates'in Phaedrus'u ve Ion'un korusu gibi bu izleyici grubu da temsil ve temsil edilen, sanat ve gerçeklik arasındaki sınırları özgürce geçer.

Konuşmaları boyunca her iki kadın da etkin ve bağlı izleyiciler olduklarını gösterirler. Kynno bir rehber rolü üstlenerek Phile'yi dikkatini çekebilecek şeylere yönlendirirken Kynno da istekli bir öğrenci gibi sorular sorar. Dikkatlerini çeken çalışmalar hakkında birbirlerine yorumlar yaparlarken izleme sürecinde duygusal bir etkileşim tecrübesi de yaşarlar: Phile öküze baktığında neredeyse çığlık attığını söyler (Herodas, Mime 4: 69 – 71) ve Kynno, doğru ve uygun davranış biçimi buymuşçasına, herkesin Apelles'in çalışmalarına karşı duygusal bir tepki duyması gerektiğini söyler: “Ona ve çalışmalarına heyecan duymadan bakanlar ayaklarından asılmalıdır kıyafetçinin evinde” (Herodas, Mime 4: 76 – 78). İzleme biçimleri,

metnin tümünde ortaya konduğu gibi, görsel bir tecrübe olduğu kadar toplumsal ve sesli bir izleme yöntemidir.

Theokritus'un yaklaşık olarak aynı döneme ait on beşinci şiiri de bu kez İskenderiye Adonis tapınağında tanrı için düzenlenen bir festivalde iki kadının asılı süsleri incelediği benzer bir sahne betimler. Herodas gibi Theokritus da izleyicilerini, bir başka izleyiciyi rahatsız edecek kadar sosyal, sesli ve duygusal anlamda bağlı olarak betimler:

Gorgo: Praksinoa, buraya gel. Başka bir şey yapmadan önce senin bu süslemelere bakmanı istiyorum. Ne kadar narinler! Ve ne kadar zevkliler! İnsan eli değmemiş gibiler, değil mi?

Praksinoa: Athena! Bu malzemeyi yapan örücüler ve ince detayları üreten süslemeciler harikalar. İçindeki her şey ne kadar gerçek duruyor ve hareket ediyor! Canlı gibiler! İnsanın yapabildiği şeyler harika. Ve sonra Kutsal Çocuk; gümüş sedirinde yatarken ne kadar da kusursuz bir güzellikte görünüyor, yanaklarında erkeklik tüyleri yeni çıkarken, - fazlasıyla sevilen Adonis, aşağıda bile sevilen!

İkinci Yabancı: Hanımlar eyvah, eyvah! Bitmek bilmeyen mırıldanmanızı bırakın. (*yanında duran kişiye*) Dırdırları ile beni ölümüne bıktıracaklar.

Praksinoa: Aman tanrım! Bu adam da nereden çıktı? Bizim mırıldanmamızdan size ne? Emir vermeden önce satın alın kölelerinizi, dua edin. Syracuse'lılara emir veriyorsunuz.

(Theokritus, Idyl: 15. 78 – 90)

Gorgo ve Praksinoa, yine İon korusu ya da Herodas'ın dördüncü Mim'indeki kadınlar gibi, izledikleri sanat nesnelерinin başarısını gerçekçilik bağlamında değerlendiren saf izleyiciler olarak ele alınabilirler. Ancak onlar da Kynno ve Phile gibi sergilenen Adonis temsili ve diğer figürleri canlı gibi tanımlayan etkin ve sesli izleyicilerdir ve bu kez bu tanımlamayı yüksek ses ile açıkça dile getirirler. Bir sanat çalışmasına baktıklarının tamamı ile bilincinde olan bu izleyiciler yine sanat nesnesi

ile aralarındaki sınırı özgürce geçerler ve birer izleyici olarak şaşkınlıklarını ve hayranlıklarını, yanlarındaki yabancıyı rahatsız etme pahasına sesli olarak ifade ederek izledikleri sahneye dahil olurlar. Sessiz olmaları istendiğinde de izleme süreçlerini böldüğü için yabancıyı suçlarlar ve izleme modellerini, tapınak içerisindeki festival ve kalabalık bağlamında örnek olmasa da, kabul gören bir davranış biçimi olarak benimsediklerini eğitici bir şekilde ifade ederler. Gorgo'nun Praksinoa'yı yalnızca bir şarkı söylenmek üzereyken sessiz olması için uyarması dışında bu çalışmadaki sanat izleyicileri Theokritus tarafından etkin, sesli ve izledikleri çalışmalar ile duygusal bağlar kuran kimseler olarak tarif edilirler. Karşılıklı yorumlarda bulunan, heyecanlanan ve izledikleri sanat nesnelерinin içeriklerini kendi gözleri önünde gerçekleşir gibi gören bu izleyicilerin tepkisi Theokritus tarafından kabul edilemez ve cahilce bir davranış olarak değil geçerli izleme biçimi olarak sunulur.

Bu duygusal ilişki modeline ve izleme sürecinin katılımcı doğasına benzer bir düşünce Yunan Antolojilerinin MÖ III. yüzyıl şairi Messeneli Alkæus'un bağlanmış bir Eros heykeline verdiği tepkileri içeren çağdaş yazıtlarında da görülebilir:

Seni kim saygısızca avladı ve burada zincire vurdu? Ellerini kim engelledi ve bağladı ve seni bu acıklı surat ile işledi? Nerede, zavallı çocuk, senin hızlı yayın, nerede senin oklarını tutan keskin kılıfın? Emek veren heykeltıraşın kibirli gerçekliği ile, seni bu acımasız tuzağa düşürerek tanrıları kızdıran şehvetin öfkesi ile.

(Messeneli Alkæus, Anthologia Palatina: 16. 196)

Şiirin temsil ettiği sürecin gerçek ya da kurgu olduğuna dair doğrudan bir bilgi olmasa da şairin bu izleme sürecini katılımcı olarak karakterize ettiği açıktır. İlk olarak yorumlarını doğrudan bir canlı ile konuşur gibi heykele yönlendiren ve daha sonra zincirlenen Eros ile kurduğu duygusal ilişkiyi ve acıma duygusunu ifade eden şair aynı zamanda dinleyiciyi söz ettiği sahnenin bir heykel tarafından temsil edildiği konusunda da bilinçlendirir. İzleyici ve izlenen arasındaki etkin oyun bu kısa parçada bile oldukça açıktır.

Yine aynı konuda MÖ III. yüzyıla tarihlenen Tarentumlu Leonidas'a ait iki yazın izleyicinin etkin ve duygusal katılımına dair bir fikir sunar:

Bir Anakreon heykeli üzerine

İhtiyar Anakreon'a bir bak, bolca şarap ile dolmuş, rahatsız bir tavırda yuvarlak kaide üzerinde. İzle gri sakalının nasıl, tutkulu gözlerinde yüzen aşk ile, bileklerine dek inen elbiseyi takip ettiğini. Şaraptan elden ayaktan kesilmiş birisi olarak ayakkabılarından tekini kaybetmiş, ancak diğer buruşuk ayağı hızlı. Şarkı söylüyor güzel Bathyllus ya da Megisteus için, eli ile sevgiden yoksun lirini kaldırarak. Ancak, yüce Dionysos, koru onu; Bacchus'un hizmetkarının Bacchus'un ellerinde ölmesi uygun olmaz.

(Tarentumlu Leonidas, Anthologia Palatina: 16. 306)

Bir Anakreon heykeli üzerine

Bak ihtiyar Anakreon nasıl da tökezliyor sarhoşluktan ve izliyor gömleğini ayaklarına dek inen. Her şeye rağmen terliklerinden birisini koruyor, diğerini kaybetmiş. Lirine vurarak, Bathyllus ya da güzel Megisteus için söylüyor. Koru yaşlı adamı, Bacchus, düşmekten.

(Tarentumlu Leonidas, Anthologia Palatina: 16. 306)

Gigantomakhy'nin belirli özelliklerine bakmak için birbirlerini teşvik eden Ion korusu gibi bu şair de düşüncelerini dinleyicilerine ya da izleyicilerine aktarırken onları eylem içerisindeki Anakreon'u izlemeye davet eder. İzlemek için yapılan bu cesaretlendirme, şair ve dinleyicileri çalışmayı birlikte izlerken şairin okuyucu ile sesli olarak konuştuğu izlenimini verir. Heykellerin bu kapsamlı tasviri kurgu olabilir ancak Orkhomenos yakınlarında bulunan ve MÖ VI. yüzyıla tarihlenen bir stel üzerindeki yazın da izleyiciye yönelik benzer bir cesaretlendirme içerir:

Heykeltıraş Naksos'lu Alxenor'dur; İzle!

(Epigrammata: 543)

İzlemeye yönelik bu emrin yanında, Yunan Antolojisindeki bulunan yazınlarda, şair bir hikaye anlatıcısı ve rehber rolü üstlenerek her iki heykeli de, kendisi ve dinleyicileri Anakreon'un sarhoşluğuna kendi gözleri ile tanık olmuş gibi, şimdiki zaman içerisinde tanımlar. Şair her iki yazında da Dionysos'tan Anakreon'u kötülüklerden korumasını isteyerek yaşlı adam için duyduğu acıma hissini ifade eder. İlk şiirde bir heykelin tarif edildiği açıkça belirtilmiştir ve dinleyiciye Anakreon'un yuvarlak bir kaide üzerinde dikildiği bildirilir. Bu şiirlerde okuyucu ya da dinleyici şairin etkinliği tarif ettiği edebi bir bağlam içerisinde kurgusal bir izleme eylemi ile ilişkilendirilir. Heykel ile gerçekleşen etkileşim kurgusal olabilir ancak şair tarafından tanımlanan izleme sürecinin yapısı yine etkin ve katılımcıdır.

2.3 Heykele Bağışlanan Ses

İzleme sürecinin katılımcı yapısı, okuyucuyu yüksek ses ile konuşmaya teşvik eden yazınlar ile daha da belirgin bir hale gelir. Heykel kaidelerinden alıntılanmış gibi bir izlenim yaratmak için üretilen bu yazınlar dinleyici ve izleyiciyi aynı anda etkileşimli bir katılım sürecine davet eder.

Geçerken samimi olarak gülün ve bana nazik bir söz edin. Ben Sykrasua'lı Rintho'yum, Esin Perilerinin küçük kuşlarından bir tanesi; ancak trajikomik hikayelerimden kendime özel bir çelenk yaptım.

(Nossis, Anthologia Palatina: 7. 414)

İzleyicinin sesli olarak yanıt vermek için cesaretlendirildiği bu yazınlardan Yunan Antolojisinde bulunan ve MÖ III. yüzyıla tarihlenen Nossis'e ait bu örnek olasılıkla bir mezar yazınıdır ve geçen izleyicileri heykele bakarken ve yazıları okurken yüksek ses ile gülmeye ve konuşmaya teşvik eder. İlk ağızdan yazılan metin imge ve izleyici, işaret ve işaret edilen arasındaki sınırı bulanıklaştıran, imgenin doğrudan izleyici ile konuştuğu bir yapı ve etkiye sahiptir ve heykel de bu etkileşimli izleme sürecinde izleyiciyi sesli okumaya davet ederek ithaf edildiği asıl etkinliğin tekrar canlanmasını sağlar. Diotimus's ait bir yazında da görülebilen Antik döneme ait bu sesli okuma modelinde yazınlar okunurken izleyici sesini imgeye verir:

Bana uygun bir biçim almış Artemis'im ben, ve kaidenin kendisinin de söylediği gibi Zeus'un kızıyım ve başka kimsenin değil. Bakirenin cesaretini dikkate alın. Aslında derdin ki tüm dünya onun için çok küçük bir av sahası.

(Diotimus, Anthologia Palatina: 16. 158)

İzleyici ile doğrudan konuşur gibi görünen bu Artemis heykeli de izleyiciden yine bir yorum yapmasını talep eder. Yazını yüksek ses ile okuyarak bu yorumu heykel ve yakındakilerin huzurunda yapan izleyici için bu metin, izleme sürecinin parçası olarak bir ses değişimi talep eder ve kendisi ile imge arasındaki sınırı kaldırmak için izleyicinin bilinci ile oynar. Metin içindeki değişim heykelin konuştuğu ve izleyicinin yanıt verdiği bir izleme modeli önerir ve yazını sesli olarak okuyan izleyici heykelle verdiği sesi imge ile kurgusal bir diyalog oluşturarak geri alır.

Sen bu yoldan geçen kişi, şehirden tarlalara gidiyor olsan da kırdan şehre dönüyor olsan da, biz buradaki iki tanrı sınırın bekçileriyiz. Ben, gördüğün gibi, Hermes'im ve bu diğer arkadaşım da Herakles. Biz ikimiz de ölümlülere karşı naziğiz ancak bir diğerimize – tanrı korusun! Eğer birisi her ikimize de bir tabak yaban armudu teklif ederse, o onları süngüler. Evet, ve gerçekten, üzümler için de aynı şekilde; ister olgun olsunlar isterse de bir miktar ekşi, o onları istifler. Ben bu paylaşım yönteminden hoşlanmıyorum ve zevk almıyorum. Bırakın bize bir şey getirenler her birimize ayrı versinler ikimize değil, şöyle diyerek, "Bu sizin için, Herakles" ve yine "Bu Hermes için". Böylece tartışmamız son bulur.

(Tarentumlu Leonidas, Anthologia Palatina: 9. 316)

Burada iki heykel önünde olduğu açıkça belli olan izleyici, kendisini ve yanındaki Herakles heykelini takdim eden Hermes'in bir monologu ile karşılaşır ve daha sonra kendisine heykellerden her birisine adakta bulunurken ne demesi gerektiği aktarılır. Bu yazınların tümü, metni okuyan izleyiciyi etkinliğin bir parçası olduğu, sesli

okumalar yaptığı ve heykeller ile diyaloga girdiği bir konuma yönlendirir ve katılımcı olmaya davet eder. Cansız heykel ve izleyici arasındaki sınır kalkar ve heykele ses verilerek izleyicinin nesne ile karşılıklı ilişki kurduğu kavramsal bir model oluşur: izleyici Hermes, Artemis ve Rintho ile doğrudan diyalog kurarak heykele değil Anakreon'a bakmaya teşvik edilir.

MÖ III. yüzyıl edebi geleneğine ait bu yazın örnekleri bu biçimleri ile izleyicinin izleme süreci içerisinde etkin bir katılımcı olduğunu ortaya koyar ancak sürecin bu tanımlanan şekli ile yalnızca edebi alanda var olmadığı da açıktır. Anıt heykeller ile kurulan izleyici ilişkisinde de bu sürecin işlediği Atina Dipylon Kapısında bulunan ve izleyiciyi ayakta durmaya ve ağıt yakmaya teşvik eden mermer stel ya da Kıbrıs Amanthus'da bulunan ve MÖ II. yüzyıla tarihlenen ve izleyicinin mezarın önünde durduğunda ölüye bir selam göndermiş olacağını belirttiği mezar yazını gibi pek çok örnekte görülebilir. Friedlander yolcu veya izleyici ile gerçekleşen bu diyalog etkinliğinin köklü bir geleneğe sahip olduğunu belirtir ve MÖ VI. yüzyıl ile Pers savaşları arasına tarihlenen ve izleyicinin yas tutmak için teşvik edildiği çeşitli yazın örnekleri verir (Friedlander, 1948: 86):

Gerçekten arayıp duruyorsun,
Sen sevgili yabancı, kimi
Ve ben hangi ülkedenim?
Kos'ludur benim babam,
Ve ben Nikomedes'im.

Sen yabancı, eğer benden öğrenmek istersen
Kim ve nereli olduğumu, Lakidas
Benim babamdır ve benim adım Kyrilla.

İzleyiciye doğrudan seslenen, sorularını cevaplayacağını belirten bu yazınlardan bazıları izleyiciyi bir etkinlikte bulunması için de cesaretlendirirler. Bu türün olasılıkla en ünlü örneği Herodotos tarafından kaydedilen "Yabancı, git ve Spartalılara de ki..." ifadesidir (Herodotos, Tarih: 7. 228). Nauplion'da bulunan ve MÖ III. yüzyıla tarihlenen bir yazın izleyiciyi bir süre için belirtilen alanda kalmaya ve adakta

bulunan kimseyi ve ailesini tanımaya davet eder. Steiner MÖ V. yüzyıldan aktardığı örneklerde izleyiciye yöneltilen talepleri ve verilen emirleri aktarırken, bu buyurucu tavrın izleyicinin dikkatini çekmek için tasarlandığını belirtir ve benzer bir zorlama modelinin Pindar'ın çalışmalarındaki betimlemeler için de geçerli olduğunu söyler: “Dönemin mezar taşları gibi kazınmış yazınlar ve nakledilen anıtlar da seyircinin dikkatini çekebilmek için düzenli olarak zorunluluk belirten ifadeler kullanırlar” (Steiner, 1993: 176). Bu yazınlar yalnızca izleyicinin dikkatini çekmek için oluşturulan ifadeler olarak değil aynı zamanda onu etkin bir izleme sürecine davet eden çağrılar olarak da geç Antik döneme kadar işlev görmeye devam ederler. Figüratif sanat izlerken okunabilen bu tarz yazınların varlığı, bu cesaretlendirmelerin izleyici için sadece kurgusal edebi metinler olmanın ötesinde olduğunu gösterir. Yazınları yüksek ses ile okuması ve etkileşimli bir sürece dahil olması beklenen izleyici için bu metinler, heykel ile birlikte izleyiciyi sesli olarak işaret ederek ya da onu bir etkinlikte bulunması için cesaretlendirerek izlenen nesne ile izleyici arasında bağ kuran araçlar olarak işlev görürler. İzleyici nesneye ses vermeye, sanat nesnesi ile diyalog kurmaya ve nesnenin önerdiği etkinliklere katılmaya davet edilir. Day'in de belirttiği gibi Arkaik Dönemde yazının sesli olarak okunması asıl adak etkinliğini tekrar canlanmasını sağlarken aynı zamanda izleyicinin de adağı kendisine ait yeni bir tören için sahiplenmesini sağlar ve benzer yazın biçimlerinin devamlılığı da, adak amaçlı anıt heykeller ile ilişkili izleyici etkinliğinin sürekli olduğunu ortaya koyar (Day, 2000; 54).

Bir etkinlikte bulunması için izleyiciyi cesaretlendiren ya da teşvik eden bu tür ile birlikte mezara yaklaşan kimselerin öleni, olasılıkla heykellerden bilindik şekli ile sağ el kaldırılarak törensel bir biçimde selamlaması ile gerçekleşen bir törene çağırılan bir dizi yazın türü daha vardır. Yazın ilk olarak izleyiciyi selamlar; izleyici tarafından sesli olarak okunur ve ses verilen taş izleyici ile doğrudan konuşur. Heykel çalışmalarının denklemin bir parçası olduğu bu durumlarda kavramsal olarak izleyici ile konuşan heykel, yanıt veren de izleyicidir. İzleyici her iki sesi de sağlar ve denklem, heykel ölen kişinin yerinde dikildiği ve bu kişi ve sanat çalışmasına bir izleyici etkinliği ile ses verildiği için, ölen kişinin de katılımı ile birlikte daha da karmaşık bir hal alır. Bu yazın örneklerinde Yunan düşüncesindeki izleyici, nesne ve temsil kavramlarının belirsizliği oldukça açıktır. Jones nesne, temsil ve

temsil edilen arasındaki ilişkinin karmaşıklığına, bu üç kavram arasındaki ilişkinin oldukça karmaşık olduğunu ve çokça belirsizlik içerdiğini belirttiği büst örnekleri ile dikkat çeker (Jones, 1998: 139). Ölen kimsenin yerinde duran heykele ya da ölen kişinin kendisine doğrudan izleyici tarafından ses verilen bu yazınlarda izleyici, cansız nesne ve ölen kişi arasındaki sınırlar ortadan kalkar. Friedlander (Friedlander, 1948: 86) bu mezar anıtları ile kurulan ilişkide de izleyiciyi, heykel izleme süreci içerisinde etkin olarak tanımlar. İzleyici ve anıt arasındaki ilişkinin karmaşıklığı, izleyiciyi yalnızca etkin bir rol üstlenmek için cesaretlendirmek ile kalmayarak, cansız nesnenin ya da ölen kişinin kendi sesi aracılığı ile dile gelebileceği kurgusunu da kabul etmesini talep eder: “Mecazi bağlamlar dışında Yunanlılar, sessiz taşı dile getirenin okuyucu olması gerektiğinin bilinci ile konuşan yazıya inanmazlardı” (Svenbro, 1993: 41). Svenbro’ya göre izleyici, kendisi ve nesne arasındaki sınırların kalktığı bu durumların tamamı ile bilincindedir: “bu ben merkezci nesnelere okunması bizi benlik ve ses arasındaki sınırı kaldırmaya teşvik eder” (Svenbro, 1993: 42). Bu bağlamda antik izleyici izleme tecrübesine dahil olduğunda yalnızca etkin ve sesli bir rol üstlenmez. İzleyiciler sesli okumalar yaparak seslerinin kendilerinden ayrışmasına izin verirken, önlerindeki bu cansız nesnelere de kavramsal olarak yaşam vermiş olurlar. İşte bu nedenle de heykel çalışmalarını sanat çalışması izlediklerine dair bilinci koruyarak, etkinlik içerisinde canlıları izler gibi tecrübe ederler. İon korosu Delphi’deki heykelleri bu belirli koşullar altında izler ve kendilerini gigantomakhia’nın “gerçek” katılımcılarının şahidi olarak, heykel izlediklerini de açıkça ifade ederek ortaya koyarlar. Antikitede izleyiciliğin etkin yapısını tanımlayan temel etken de izleyici ve nesne arasında tanımlanan bu oyundur.

Birincil ağızdan yazılan ve “ben merkezci yazınlar” ya da “konuşan nesnelere” olarak adlandırılan bu metin türlerinin tümü, Antikitede izleyici ve nesne arasındaki bu oyunun ne kadar yaygın olduğunu ortaya koyar. Bu yazınlarda nesne izleyiciye doğrudan seslenir ve genellikle nesnenin kimliğini açıklayan (Ben ...) ya da adakta bulunan kişiyi bildiren (beni... adadı) bir biçim kullanır: “Ben merkezci yazınlar tüm mezar ve adak yazınlarının yüzde yirmisini oluşturarak temel bir biçim olarak kalırlar” (Svenbro, 1993: 40). Birincil ağızdan yazılan metinler vazolar, kolonlar, Atina Agorasının horos taşları gibi çeşitli nesnelere üzerinde bulunabilirler. Boston

Güzel Sanatlar Müzesi'nde sergilenen heykel ile ilişkili iki yazından Thebai Mantiklos Apollon'da bulunan ilki MÖ VII. yüzyıla ve Attika'da bulunan Phrasikleia Koresi MÖ VI. yüzyıla tarihlenir:

Mantiklos beni gümüş yayın uzak atıcısına adadı. Sen de, Ah Phoebus, karşılığında bir şey sunar mısın?

(Friedlander, 1948: 38)

Phrasikleia'nın mezarı: sonsuza dek bakire olarak adlandırılacağım, düğün alanındaki tanrılardan kazandığım bir isim. (Beni) Paros'lu Aristion yaptı

(Friedlander, 1948: 85)

MÖ V. ve VI. yüzyıla ait ben merkezci yazınlar Svenbro tarafından yaygın olarak karakterize edilseler de bu birincil ağız biçimi Arkaik dönem sonrasında da devam eder. Daha önce tartışılan Diotimus yazını da, yine daha önce bahsedilen nasihat verici ve doğrudan işaret eden örnekler gibi bu biçimi alır (Diotimus, Anthologia Palatina: 16. 158). Sonraki dönemlere ait ben merkezci yazın örnekleri de birincil ağız biçiminin MÖ III. yüzyıla kadar kullanıldığını gösterir.

M. Burzachechi Yunan kültüründe bu tür yazınları yerini daha sonraları, MÖ VI. yüzyılın ortalarında, imgeye karşı daha mantıklı bir yaklaşıma bırakan ilkellik işaretleri olarak görür (Burzachechi, 1962: 54). Bu metinleri sanat çalışmasının içerdiği büyümlü yaşama dair sahip olunan inanç ile sınıflandıran Pollitt gibi (Pollitt, 1974: 63) Christine Havelock da, yine Svenbro gibi, Mantiklos Apollonu için yaptığı tartışmada konuşanın nesne olduğunu belirtir ancak tarihlendirmeleri Arkaik ve Klasik dönemler ile kısıtlar (Havelock, 1978: 99). Kevin Robb ben merkezci yazınların nesnenin adakta bulunanın yerini aldığı veya yerine geçtiği bir amaç ile veya aidiyet göstergesi olarak tasarlandıklarını belirtir: "Nestor Kabına özgü ilk satır ile örneklenebilecek daha kişisel, tescilli yazınlardan bilinen yapıdaki 'Ben' vurgusu, nesnenin adakta bulunanın yerine konuştuğu durumun üzerine olası en fazla güçlendirmeyi yapar" (Robb, 1994: 56). Robb, Mantiklos Apollon'unun bacaklarına

ve kalçalarına düzensizce yapılan uygulamalar gibi pek çok erken dönem yazın örneğinin aslında izlenmek için yapılmadıklarını belirterek devam eder:

Yazı sağ baldırın dış yüzeyinden yukarı doğru çıkar ve kasıkların üzerinden geçerek sol baldırdan aşağıya iner ve daha sonra bir eğri çizerek tekrar sol baldırın iç yüzeyinden, sağdan sola ve soldan sağa yer değiştirerek, tekrar yukarıya doğru bir hareket yapar. Olası okuyucular için herhangi bir kolaylık sağlanmamıştır... Mantiklos heykeli gibi erken dönem adak örnekleri üzerindeki kelimeler asla insanlar tarafından okunmaları için uygulanmamıştır. Asıl amaçları adakta bulunan kimse tapınaktan ayrılmak durumunda kaldığında onun yerini alarak tanrının huzurunda sürekli olarak konuşmaya devam etmektir.

(Robb, 1994: 59)

Robb birincil ağızdan yazılan bu erken dönem adak metinlerinin yalnızca tanrıların görmesi için uygulandıklarını savunur ve kişisel nesnelere üzerinde bulunan yazınların da aidiyet göstergeleri olduklarını belirtir. Ancak bu durum adak nesnesi veya kişisel nesnelere olmayan horoi için geçerli değildir.

Arkaik ve Klasik döneme ait adak nesnesi örnekleri için Day, Robb'dan farklı bir görüş belirterek izleyicilerin yazınları okuduklarını savunur ve yazınların okunmasının, izleyiciyi, asıl etkinlik içerisinde ve adak duasının tekrar sahnelenmesinde bir oyuncuya dönüştürerek kendilerine ait yeni bir tören oluşturduklarını belirtir (Day, 1994: 63). Hurwit, Arkaik Dönemde üzerlerine yazı kaydedilen sanat çalışmalarının yüksek sesle okunmayı talep ettiğini vazo yazınları ile örnekler: "yazılmış kelimeler sesli bir gösteri için sufle verirler" (Hurwit, 1990: 196). Hurwit ve Day'ın görüşlerini takip eden Steiner, zafer yazınlarının nesnenin biçimi ile birlikte izleyicinin dikkatini çekmek, adak törenini yeniden canlandırmak, asıl zafer duyurusunun tekrar seslendirilmesi için teşvik etmek ve daha fazla övgü için diyalog başlatmak için araç olarak kullanıldıklarını vurgular (Steiner, 1993: 168). Steiner yazınların izleyicilerin ilgisini çekme amaçlı olduklarını savunur: adakların kamusal yapısı, yazınların okunma amacı ile uygulandıklarını

açıkça ortaya koyar. Day, ben merkezci yazınlara sahip anıtların kamusal alanlarda, göze çarpan yerlerde kamu için sergilendiklerini işaret eder ve Robb'un itirazına rağmen, bu yazınların kamu için sergilenen kamusal anıtlar olarak okunmak için uygulamış olmaları gerektiğini savunur (Day, 1994: 68).

Hurwit, Day ve Steiner'in önerilerinin yanında, bu yazınlara dair sesli okuma eyleminin ön koşul oluşturduğu farklı bir düşünce daha vardır: yazınların işlevi adakta bulunanların ve ailelerinin ününü yaymaktır. Kleos Yunan kültürü için temel bir kavramdır ve Pindarus'un şiirleri üzerine yaptığı çalışmada Kurke, Yunan toplumunda işleyen bir "Kleos ekonomisinin" altını çizer. Bourdieu'nun sembolik kazanç düşüncesinin takip eden Kurke'ye göre Kleos, oikos tarafından saklanır, sürdürülür ve yayılır ve bu aile onuru, itibarı diğer aileler ile ilişkili olarak varolur:

Bu nedenle onurun devamlılığına olan ilgi için ekonomizm bir kavrama sahip değildir ve doğrudan maddi etkinliklere yol açsa da sembolik olarak adlandırılmalıdır: hukuk ve tıp gibi, pratiğini yapanların "şüpheli ötesinde" olmaları gereken mesleklerin var olmalarına benzer bir biçimde, aileler de onurlarını şüpheden uzak tutma konusu ile çokça ilgilidir. En ufak bir hakarete ya da karalamaya karşı gösterilen aşırı hassasiyet ve bu dokundurmaları önlemek ya da yalanlamak için var olan taktiklerin çeşitliliği sembolik kazancın, toprak ve çiftlik hayvanlarından daha zor ölçüldüğü ve hesaplandığı ve bu itibarın tek sağlayıcısı olan toplumun sağladığı itibarı kolaylıkla geri alabileceği ve şüphelerini, kişinin zenginliğinin diğerlerini fakirleştirdiği toprak meselelerinde olduğu gibi gurur meselelerinde de en güçlü üyelerine yönlendirebileceği gerçeği ile açıklanabilir.

(Bourdieu, 1977: 181)

Sembolik kazanç ve aile onuru yalnızca toplum ile ilişkili olarak var olabilir. Antik Yunanlıların, onurun yaşamsal önem taşıdığı bir "utanç kültürü" işlettiklerini ortaya koyan Adkins (Adkins, 1957: 17) ve Bourdieu'nun modelinin Yunanlılara uygulanabileceğini gösteren Kurke için kamusal alanda sergilenen adaklar olarak

ben merkezci yazınlar içeren heykeller, kudos ekonomisine dahil olarak çalışırlar: heykeller aileler arasındaki sembolik kazanç göstergeleridir. Kurke, kudos'un yayılmasında araç olarak işlev gören Yunan heykellerini MÖ IV. yüzyıla tarihlenen ve izleyicileri heykeli izlerken zafer kazanan atlete kudos bağışlamaya teşvik eden iki muzaffer atlet heykeli aracılığı ile gösterir:

Ayakta dur ve kudos bağışla buradakinin ayaklarının başarılarına.
İki kez kazandığı için yarışmayı Olympia'lı Zeus'un ağaçlığında
Yaslayarak kolunu bronz bir kalkanın arkasına, ve Giritlilerin ilki
Tüm Nemea'yı yendi ve Pallas [festivalinde] Athena taçlandırmıştı.
Ve iki kez zafer getirdi Parnassos'tan, birinci olarak
Hem diaulos hem de hoplitodromos'da. Ve boş yere yıkamadı
Tozu ayaklarındaki Kastalia'nın kutsal sularında.

Ayakta dur ve kudos bağışla Lusixenos'a, [Nemea ağaçlığında
kazanan]
Zaferi hızlı uzun mesafede, geride bırakarak birçok genci.
[Bil ki Thebai'li genç] ilahi taçlara sahiptir.

Kurke bu imgelerin izleyicilerini etkin ve sesli olarak karakterize ederken, Day de bu yazınların sesli olarak okunmasını izleme tecrübesinin zorunlu bir parçası olarak görür:

Yoldan geçen kimsenin uzaktan sesli okuma eylemini gerçekleştirilmesi ve seyretmesi ile zafer duyurusunu ve muzaffer olanı taçlandırma eylemini yeniden canlandırarak, tılsımlı güç ile zafer kazananın asıl eylemi gibi, ayakta durup imgeye kudos bağışladığı söylenebilir. Bu neden ile zafer anıtı, geriye dönerek muzafferin kudos'unu ödüllendiren bir saygı göstergesi olarak ve ileriye zafer kazananın tılsımlı bir kopyası olarak giderek ve onun yokluğunda kudos'unu sonsuza dek yeniden canlandırarak kudos ekonomisindeki yerini iki kez alır. Aslında zafer kazananın yoksunluğu – er geç yok olması – zafer anıtının dikilmesinin bir

beyanıdır. Zafer kazanan her zaman kudos taşıyıcısı olarak mevcut olamayacağı için anıt onun yerini almak için biçimlendirilmiştir. Yazıyı yüksek ses ile okuyarak izleyici asıl adak etkinliğini tekrar canlandırır ve zafer kazananın kudos'unu devam ettirerek yaygınlaştırır. Kurke'nin tasarımında izleyicinin etkin ve sesli katılımı zafer anıtları olan heykellerin işlevlerini yerine getirmeleri için zorunlu bir öğedir.

(Kurke, 1993: 146)

Kudos ekonomisinde, Pindarus'un şiirleri gibi kamusal adaklar, toplumsal teşhir ve ailelerin konumlarını yükseltmeleri için birer araçtır. Anıt mezar örneklerinde de izleme süreci ve yazını sesli okuma eylemi yine kleos'u yaygınlaştırma işlevi görür. Svenbro, Phrasikleia yazınının sesli okunmasının Phrasikleia ve ailesi için bir kleos üreticisi, oikos, olarak gördüğü işlevleri ortaya koyar (Svenbro, 1993: 44). Kurke ve Svenbro'ya göre ismin izleyici tarafından seslendirilmesi ve tekrarlanması, kleos'un yaygınlaşması ve yenilenmesi için gerekli olan zorunlu öğelerdir. Svenbro, ben merkezci yazın olgusunun nesneye dikkat çekmek ve yazını okumaya ikna etmek için kullanılabilecek en ekonomik araç olduğunu belirtir (Svenbro, 1993: 41). Yazının sesli olarak okunması kleos ve oikos'u yaygınlaştırırken, gerekli olan uygulamacı düzenin işlemesi için etkin olarak izleme sürecine katılması gereken izleyicinin kendisidir. Bu yazınlardan pek çoğunda kullanılan birincil ağızdan anlatım tercihi, Svenbro'nun önerdiği gibi, olası izleyicilerin dikkatini çekmek için kullanılmış olabilir.

Yazınların kleos'u etkin olarak yaygınlaştıran araçlar olabilmeleri için izleyiciler tarafından okunmaları gerekir. Bu nedenle Antik Dönemdeki okur – yazarlık problemi de dikkate alınmalıdır. Christine Havelock, kanıtların, Arkaik ve erken Klasik dönemde Yunanlıların çoğunluğunun ancak yarı okur – yazar olduklarını gösterdiğini ve görsel sanatların içerdiği iletilerin de bu nedenle olası en fazla etkiyi sağlayarak özellikle canlı ve anlık etkiler yaratacak biçimde düzenlenmiş olmaları gerektiğini savunur (Havelock, 1978: 96). William Harris okur – yazarlık sorununa basit bir çözüm önerir ve bu yazınlar özelinde, kişinin okur – yazar olmaması ve yazılanı merak etmesi durumunda “ne söylüyor?” sorusunu yöneltebileceğini belirtir. antik bir kasabada, kamusal bir yazın hakkında bu soruyu soran kişinin, Harris'e

göre, yanıt alabileceği bir kimseyi bulması da olasıdır (Harris, 1989: 34). Harris ile aynı düşünceyi paylaşan Hurwitt de Siphnia Hazine bina frizi gibi yazın içeren bir görsel önünde duran ve okur – yazar olmayan izleyici ya da izleyici topluluğunun, çalışmanın algısı ve açıklamasının kişisel ve özel değil kamusal olması nedeni ile bir diğerinin okur – yazarlığına güvenmiş olmaları gerektiğini savunur. Bu öneriler de yine etkin ve araştırmacı izleyici düşüncesini tekrarlar (Hurwitt, 1990: 194).

Yunan Antolojisinden farklı bir yazın sınıfı izleyici ve nesne arasındaki etkileşimli sürecin daha gelişmiş bir biçimini ortaya koyar. Bir dizi soru ve yanıt biçiminde düzenlenen bu örneklerde adak hakkındaki sorular yazının yaratıcısı tarafından hazırlanır ve cevaplanır. İzleyici, izleme sürecinde konuşmaya cesaretlendirildiği gibi yazınları okuyarak diyaloga da dahil edilir. Tarentumlu Leonidas'a ait bir yazın bu tür bir örnek sunar:

A: Kimsin sen, baban kim, Paria mermerinden kolon altında yatan kadın?

B: Prakso, Calliteles'in kızı.

A: Ve senin şehrin?

B: Samos.

A: Seni kim ebedi mezara koydu?

B: Theokritus ailemin evlendirdiği.

A: Ve sen nasıl öldün?

B: Doğum yaparken.

A: Kaç yaşında?

B: Yirmi iki.

A: Çocuksuz o zaman?

B: Hayır! Geride üç yaşındaki Calliteles'i bıraktım.

A: Çok yaşasın ve olgun bir yaşa erişsin.

B: Ve sana, yabancı, talih en iyi şeyleri bağışlasın.

(Tarentumlu Leonidas, Anthologia Palatina 7: 163)

Yazın, ölen kimse ve izleyici arasında geçen, okuyanın Prakso ile söyleşi gerçekleştirdiği bir diyalog biçimini alır. İzleyicinin yazını sesli okuyarak sesini

Prakso'ya verdiği bu örnekte bir heykelden değil bir kolondan bahsedilir. MÖ III. yüzyıla tarihlenen Poseidippus'a ait bir yazın bir sanat nesnesini içerir:

- A:** Heykeltıraş kimdir ve nerelidir?
B: Sikyon'ludur.
A: Ve onun adı?
B: Lysippus.
A: Ve sen kimsin?
B: Kairos her şeyi boyunduruğu altına alan.
A: Neden parmaklarının ucunda dikiliyorsun?
B: Ben hep koşarım.
A: Ve neden ayaklarında bir çift kanat var?
B: Ben rüzgar ile uçarım.
A: Ve sen neden sağ elinde bir ustura tutuyorsun?
B: Erkeklerle bir işaret olarak benim tüm keskin kenarlardan daha keskin olduğumun.
A: Ve neden senin saçın yüzünden sarkıyor?
B: Benimle karşılaşanlar beni perçemimden tanısınlar diye.
A: Ve neden, Cennet adına, başının arkası kel?
B: Çünkü hiçbirisi bir kez yarışan benimle kanatlı ayaklarım üzerinde artık, öfke ile istese de, yaklaşamayacak bana arkadan.
A: Sanatçı seni neden biçimlendirdi?
B: Senin iyiliğin için, yabancı, ve beni verandaya bir ders olsun diye yerleştirdi.

(Poseidippus, Anthologia Palatina: 16. 275)

Bu yazında izleyici metni yüksek ses ile okuyarak Kairos'un heykeli ile doğrudan bir diyalog kurar gibidir ve yine ilk örnekte olduğu gibi izleyicinin soruları yazar tarafından yönlendirilir ve cevapları verilir. Konuşanın bir heykel olduğunu açıkça ortaya koyan ilk iki satır izleyicinin de bu gerçeğin farkında olduğunu gösterir ve sonraki satırlar doğrudan heykele yönelir ve yine heykel de her soruyu birincil ağızdan yanıtlar. Kendilerini etkinliğe dahil ederken bir sanat nesnesi izlediklerine dair bilinci de koruyan Ion korosu gibi burada da izleyici oyuna katılır. Heykel cansız

bir nesne olarak sunulurken, izleyiciden onun doğrudan kendisi ile konuşmasını hayal etmesi istenir ve izleyici de bu amaç için sesli okuma yaparak sesini heykele verir. Friedlander'in de belirttiği gibi bu diyalog yazın tarzı gelişimini Helenistik Dönemde tamamlar ve incelenen iki temsili yazın örneği de bu döneme aittir ancak biçim çok daha öncesine dayanır. Yunan Antolojilerinde Sappho'ya atfedilen bir örnek izleyici ve nesne arasındaki ilişkiyi özetler (Simonides, Anthologia Palatina: 16. 23):

Çocuklar, ben dilsiz bir taş olsam da, eğer soran olursa, o zaman açıkça yanıt veririm, ayaklarıma yerleştirdiğim konuşmaktan asla yorulmayacağım kelimeler ile: "Arista, Hermoklides'in kızı, Sauneus'un oğlu, beni Artemis Aethopia'ya adadı. Senin yardımcındır o, kadınların yüce hanımı; onun bu hediyesi ile neşelen, ve ırkımızı övmek için hevesli ol"

(Sappho, Anthologia Palatina: 6. 269).

Nesne cansız olarak sunulsa da, eğer soran olursa, heykel yine birinci ağızdan yanıt verir ve etkileşim, izleyicinin soru sorması ve daha sonra yazının kalanını sesli olarak okuması ile sessiz nesneye ses verilerek sağlanır. İon koro örneğinde olduğu gibi, işaret ve işaret edilen arasındaki sınır bu yazınlarda da izleyiciyi zorlamadan kolayca geçilir. İzleyici ve nesne arasındaki bu oyun izleme sürecinde okuyucunun katılımcı rolünü ortaya koyar ve yazınlardaki diyalog biçimi de etkin ve katılımcı bir izleyici kavramı oluşturur. Yöneltilen soru dizileri izleyicinin sorması beklenen soruları önceden belirler ve yine izleyicinin bu soruların yanıtlarını da bilmek isteyeceklerini, cevapları sesli olarak okuyacaklarını ve heykelin bahsettiği kurguyu kabul edeceklerini öngörürler.

Yunan Antolojilerinden gelen bu yazın örnekleri yalnızca edebi biçimler ile sınırlı değildir. Atina Akropolünde bulunan küçük bir bronz heykel kaidesi yazını Sappho'ya atfedilen metin ile benzer bir içeriğe sahiptir:

Soran tüm insanlara aynı yanıtı veririm,
Antiphanes'in oğlu Andron beni buraya bir adak olarak koydu.

MÖ VI. yüzyılın son çeyreğine tarihlenen kaide yazını, Friedlander'in ifadesi ile "anıt ve izleyici arasındaki bir diyalogun başlangıcıdır" (Friedlander, 1948: 122). Sappho'ya ait olduğu söylenen şiire benzer olarak bu yazında da izleyicinin soru soracağı ve heykelin de izleyicinin sesini kullanarak yanıt vereceği varsayımında bulunulmuştur. Metinlere ait kanıtlar, diyalog biçimindeki yazınların gerçek adaklar için MÖ VI. yüzyılın geç ya da MÖ V. yüzyılın erken dönemlerinden itibaren kullanıldıklarını gösterir. Thessalia Demetrias'da bulunan ve MÖ V. yüzyılın erken dönemine tarihlenen bir parça üzerindeki yazın bir sfenks üzerine kazınmıştır ve sfenks ve izleyici arasında gerçekleşen bir diyalog biçimini kullanır:

A: Ah Sfenks, Hades'in köpeği, sen kimi... koruyorsun,
Oturarak [nöbette] ölüyü mü?

B: Kse[nocrates'in mezarıdır bu...]

(Friedlander, 1948: 129)

Yazının okunması ile izleyici sfenkse bir soru yöneltir ve sfenks soruyu yanıtlar. Friedlander, bu örnek ile Yunan Antolojisinden daha sonraki dönemlere ait farklı örnekler arasındaki benzerliklere dikkat çeker ve özellikle aynı soru – yanıt biçimi kullanılarak oluşturulan ve izleyici ile Plato'nun mezarı üzerindeki bir kartal heykeli arasında gerçekleşen diyalogu içeren bir anonim yazın ile paralellikler kurar:

A: Kartal, neden mezarın üzerinde duruyorsun, ve kimin, söyle bana, ve neden sen tanrıların yıldızlı evlerine bakıyorsun?

B: Ben Plato'nun ruhunun imgesiyim Olympos'a uçan, ancak bu dünya doğumlu beden burada Attika toprağında dinleniyor.

Sidon'lu Antipater'e ait ikinci örnekte izleyici Teleutias'a ait mezar üzerindeki aslan heykeline dair sorular sorar:

A: Söyle, aslan, sen ineklerin katili, sen burada kimin mezarı üzerinde dikiliyorsun ve senin cesaretini hak eden kim?

B: Teleutias, Theodorus'un oğlu, insanların var olan en cesuru, benim de canavarların en cesuru olduğum söylendiği gibi. Burada gururla durmuyorum, ancak insanın cesaretini simgeliyorum, düşmanlarına karşı gerçekten bir aslan olduğu için.

MÖ I. yüzyıla tarihlenen yazın diyalog biçiminin yanında heykele konuşmasını emreden soru kalıbında bir emir kipi içerir ve aslan da mezar için seçilme nedenini ölenin cesaretini simgelemek olarak açıklar. Friedlander'ın aktardığı üçüncü anonim yazın izleyici tarafından sorulan daha uzun bir soru dizini ve mezarı koruyan köpeğin verdiği yanıtları kapsar:

A: Söyle bana, köpek, senin üzerinde dikilerek koruduğun mezardaki adam kim?

B: Köpek.

A: Ama hangi adamdı bu, köpek?

B: Diogenes.

A: Hangi memleketten?

B: Sinop.

A: Kavanozda yaşayan mı?

B: Evet, ve artık o öldü, evi artık yıldızlar.

Friedlander bu yazını Sfenks örneğine en yakın metin olarak aktarır ve bahsettiği metinler dışında Yunan Antolojilerinde MÖ II. yüzyıla tarihlenen farklı diyalog yazınları vardır (Dioscorides, Anthologia Palatina: 7. 37). Bu tür yazınlarda izleyici ve nesne arasındaki etkileşim derecesi dikkat çekicidir ve diyalog yazınlarında izleyicinin heykel çalışması ile konuştuğunu bir önkoşul olarak kabul etmesi gerekir. Örneklerin tümü nesneye birincil ağızdan hitap eder ve yine tüm örnekler nesnenin canlı gibi yanıt verdiği bir kurguya sahiptir. Bu yazınların etkin olabilmeleri için katılımcı ve sesli izleyicilere ihtiyaçları vardır.

Diyalog yazınları, amaçlarının anlaşılabilmesi için izleyiciler için cesaretlendirme içeren örnekler ile birlikte etkin ve katılımcı izleyicilere ihtiyaç duyarlar. Mezarlara ve

heykel kaidelerine uygulanan bu metinlerin yazarları, anıtlara merak duyan, sesli okuyan ve cansız nesne ile konuşma kurgusuna katılan bir izleyici beklentisi ile yazınları sesli okunması için tasarlamışlardır. Svenbro sesli okuma eylemini metnin bir parçası olarak gördüğü bu kurguda sessiz okuma modelini çok da anlamlı bulmaz (Svenbro, 1993: 44). Heykel kaidelerine yapılan uygulamalardan ve türün edebi geleneğe ait örneklerinden günümüze dek ulaşan kanıtlar, izleyici ve figüratif heykel arasındaki sesli iletişimin Antik Dönemde yaygın ve kabul gören bir izleme biçimi olduğunu ortaya koyar. Bu diyalog yazınları bağlamında, daha önce tartışılan ve MÖ V. yüzyıl komedi şairleri Plato ve Phrynichus'a ait olan insanlar ve hermler arasındaki konuşmalar da abartılı olmaktan çok gerçek izleme tecrübelerine dayanır gibidir. Komedi unsuru cansız bir nesne ile konuşma eylemine değil diyalogun içeriğine aittir. Diyalog biçimindeki yazınların izleyici ve nesne arasında daha ileri bir etkileşim modelini ya da etkin izleyicilik kavramını ortaya koyduğu açıktır.

MÖ III. ve MÖ II. yüzyıllara ait kanıtlar izleyicinin izleme sürecinde etkin ve sesli bir katılımcı olmaya devam ettiğini gösterir. MÖ V. ve MÖ IV. yüzyıllara ait metinlerde görülen kanıtlar gibi bu döneme ait yazınlar da sanat çalışması izleyicilerini sosyal ve sesli bir izleme sürecine dahil olarak aktarırlar. Yine Yunan Antolojisinden yazınlar ve kanıtlar, izleyiciyi, sanat çalışmasına ait iletinin edilgen bir alıcısı olarak değil tutarlı bir katılımcısı olarak gösterirler. Kanıtlar, sanat çalışmalarının, izleyicinin sesli katılımını talep ederek, işaret ve işaret edilen arasındaki sınırın kaldırılması konusunda izleyiciyi cesaretlendirdiğini de ortaya koyarlar. MÖ V. ve MÖ IV. yüzyıllarda olduğu gibi bu dönemde de heykel diyalog başlatan bir araç olarak işlev görür ve MÖ III. ve MÖ II. yüzyıla ait kanıtlar etkin ve sesli katılımın ve işaret ve işaret edilen arasındaki sınır ile oynamanın antik Yunan izleyicisi için imgeler ile etkileşimin olağan modeli olduğu düşüncesini kuvvetlendirir.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM İZLEYİCİLİK VE SÖYLEV

3. 1 İzleyici ve Dinleyici

Kendileri ve diğerleri arasındaki farklılıklar konusunda doğal bir merakla sahip olan Yunanlılar iyi gözlemciler ve hikaye anlatıcılarıdır ve bu özelliklerinin kanıtları iki büyük hikaye anlatıcısının eserlerinde, ilki Arkaik dönemin başlangıcı olan MÖ VIII. yüzyılda Homeros'un düzenlediği görkemli sözel destanlarda ve ikincisi yine aynı dönemin sonunda, MÖ V. yüzyılda, Herodotos'un Pers savaşlarını ve çevre medeniyetleri aktardığı tarih uyarlamasında açıkça görülebilir.

Her iki hikaye anlatıcısı da merak etme, izleme ve öğrenme eylemlerinin gücü ve aralarındaki ilişkinin bilinci içerisinde görsel detaylar ile çokça ilgilidir ve bu araçlar ile giyim, konuşma, törenler, inanç, cinsellik, evlilik, aile, savaş, mimari ve sanat gibi çeşitliliği sonsuz olarak görünen insan üretim ve etkinliklerini aktarırlar. Odysseia "çok yerler görmüş, çok insanlar tanımış" bir kahraman ile başlar (Homeros, Odysseia: 1. 2). Tarih'in henüz başlangıç bölümünde, Kandaules ve Gyges arasında geçen hikayede, Lidya kralının bir askerine eşinin sahip olduğu güzelliği sergilemesi ve kadın bedeninin gizlice izlenmesi ile tetiklenen ve ortaya çıkan görselliğin gücü Herodotos tarafından aktarılır: "çünkü kulak göz kadar öğretmez doğruyu insana" (Herodotos, Tarih: 1. 8. 2). Hikayenin devamında felaketler, sonu kötü biten aşk ilişkileri, güvenin kötüye kullanımı, utanç ve aldatma da yine görsellik ile ilişkilendirilir (Herodotos: 1. 8. 3). Homeros'un İlyada destanında da güzelliğin görsel etkisi eşit derecede güçlüdür ve bu etki yine benzer felaketler ile sonuçlanır. Troyalı ulular Helene'yi kuleye çıkarken gördüklerinde ölümsüz bir tanrıçaya benzetirler ve güzelliğinin savaşıma değer olduğunu düşünerek bir an için duraksarlar:

Kulede böyle oturuyordu Troyalı ulular.

Helene'nin görünce çıktığını kuleye

Şu kanatlı sözcükleri söylediler usulcacık:

"Troyalılar ile Akhalıların, böyle bir kadın için

Yıllardır acı çekmeleri hiç de ayıp değil.
Yüzüne bakan ölümsüz tanrıçalara benzetir onu”

(Homeros, İlyada: 3. 154 – 160)

Homeros ve Herodotos bu anlatıları aracılığı ile dinleyicilerinin dünya görüşünü genişleterek ya da yoğunlaştırarak onları görüntünün sahip olduğu gücün izleyicisine dönüştürür. Homeros’un askeri önümüzde “görenin şaşakaldığı, izlenecek bir harika”, *thauma idesthai*, olarak durur (Homeros, İlyada: 18. 65) ve gücü aslında parıldayan zırhı, ürkütücü miğferi, doğa olayları ile kıyaslanan etkileyici hareketleri ile görsel olarak algılanır. Herodotos da benzer bir biçimde “görölmeye değer” olanı, *axiotheeton*, seçerek tanımlar ve çalışmasını da bütününde “sergileme” ya da “gösteri” olarak, *apodeixis*, anıtsallığa eşdeğer bir sözel anlatım ile tarif eder (Herodotos, Tarih: 1. 1).

Herodotos edebiyat alanında ezberin düzyazı adına terk edildiği ilk kuşak yazarlardandır ancak şair için büyük kahramanlıkların saklanması ve aktarılması yine dinleme ile olduğu kadar görme ile ilişkilidir. Hektor İlyada’nın VII. bölümünde rakiplerine seslenirken anılarının “uzaktan görünen bir işaret” biçimindeki mezar taşında yaşamaya devam edeceğini söyler:

Çok eskiden ölen bir adamındır bu mezar
Erkekçe dövüşürken ünlü Hektor öldürdü onu.
İşte böyle diyecek bir gün bir adam,
Benim ünüm de silinmeyecek hiçbir zaman.

(Homeros, İlyada: 7. 88 – 90)

Anıtın kendisi uzaktan görünse de konuşamaz ve anımsanmak için şair tarafından Hektor aracılığı ile sağlanan söylev gibi bir kimsenin sesine ihtiyacı vardır. Bu anlatım birincil ağızdan izleyiciye seslenen ve içerdikleri yazınlar aracılığı ile ses bağışlanan adak heykelleri ile benzerlik taşır. Bu tarz bir sestem yoksun olan işaret,

Patroklos'un cenaze törenindeki at yarışlarında kullanılan taş gibi, anlatacak ve dinlenecek bir hikayesi olmadığı için bilinirliğini kaybeder: "eskiden ölmüş bir adamın mezarı mı ne, eskilerin diktiği bir sınır mı yoksa?" (Homeros, İlyada: 23. 331). Burada kullanılan "işaret" kavramı, *sema*, yedinci bölümde kullanılan kavram ile aynıdır ancak anlatacak bir hikayeden ve tetiklenebilecek bir hafızadan yoksun olduğu için yalnızca bir sınır taşı olarak sessiz kalır.

Anımsanma ve bilinirlik, *kleos*, sürekliliğini duyularak ya da dinlenerek, *kluein*, sağlar. Kişi hakkında "bir gün söylenecek olan söz" Hektor'un Akhilleus ile savaşmak adına aldığı ölümcül karar gibi belirleyici olabilir (Homeros: 22. 105 – 108) ancak Homeros destanlarında kişinin başına gelebilecek en kötü yazgı toplumsal bellek içerisinde anısını saklayacak ve sürdürecektir bir hikayesi olmaksızın, *aklees*, yok olmaktır (Vernant, 1995: 186).

Akıllı Telemakhos buna karşılık dedi ki:
"Madem ilgilendin bu kadar, konuğum, dinle beni,
Bu ev varlıklıydı, düzenliydi eskiden,
Ama yiğit yurdunda o zaman,
Yıkım kuran tanrıların şimdi isteği başka,
Tekmil insanlar arasında onun izini komadılar,
Öldü diye yasını tutaydım keşke,
Troya ilinde yandaşları ile düşseydi,
Doldurup savaş çilesini, ölseydi dost elinde,
Akhalar toplanır, bir mezar yığarlardı ona.
Bana onur payı (*kleos*) bırakırdı arkasında, oğluna.
Yırtıcı yeller alıp götürmüştür şimdi onu.
Ne adı sanı kaldı (*akleios*), ne izi.

(Homeros, İlyada: 1. 230 – 42)

Toplumsal bellek içerisinde varlığını sürdürebilmek için duyulur ya da dinlenir olmak gerekebilir ancak destan ve dramlarda en güçlü ve karmaşık duygular, Odysseus

ve Penelope'nin kavuşma anı gibi izleme ve görme aracılığı ile ifade edilir (Vernant, 1995: 186). Kendisini Telemachus'un sabırsızlığı ve kızgınlığı karşısında Odysseus'un "dosdoğru yüzüne bakamadığını" söyleyerek savunan Penelope sessizce "kendisini gözleri ile görünce ne diyeceğini" merak eden kahramanın karşısında oturur ve onu izler (Homeros, Odysseia: 23. 91 – 107).

Görselliğin gücü İlyada'nın en önemli sahnesine de hakimdir. Priamos oğlunun cesedinin kurtulmasını "gözü ile görmek için" sorduktan sonra (Homeros, İlyada: 24. 555) Priamos ve Akhilleus merak ve hayranlık ile "doya doya birbirlerine bakarlar" (Homeros, İlyada: 24. 629 – 34). Akhilleus oğlunun bu görüntüsünün Priamos için ne kadar rahatsızlık verici ve kışkırtıcı olacağını bilerek "onun gözden irak bir yere götürülerek" yıkanmasını buyurur ve Priamos'un "yüreğinde öfkesi taşarak Akhilleus'u kışkırtmasını" ve ölümüne neden olmasını da böylece engellemiş olur (Homeros, İlyada: 24. 583 – 586).

3.2 İzleyici ve Yazın

MÖ I. ve II. yüzyıllarda theatai'ye ait kanıtlar etkin ve sesli katılımın yaygın izleme modeli olmaya devam ettiğini ortaya koyar.

Lucius Aemilius Olympia'daki tapınağı ziyaret etti ve Zeus heykelini gördüğünde dehşete düştü ve sadece, onun için, Pheidias'ın Homer'in Zeus'unun benzerini yapabilen tek sanatçı olduğunu söyledi: Olympia'ya yüksek beklentiler ile gelmişti ancak gerçek onun beklentilerinin de çok ötesindeydi.

(Polybius, Tarihler: 30. 10. 6)

Polybius'un MÖ II. yüzyılda Olympia Zeus Tapınağını ziyaret eden bir Romalının tepkilerini aktardığı bu metin bir Yunan izleyicisini betimlemese de gösterilen tepkilerin yapısı daha önce verilen örnekler ile benzerdir. Lucius Aemilius izleme sürecine dahil olurken, heykeli gördüğünde sesli olarak yorum yapar.

İzleyiciyi sesli olarak okumaya ve sanat çalışması ile etkileşim kurmaya teşvik eden yazın çeşitleri MÖ I. yüzyılda da varlıklarını sürdürürler. Sanat çalışmasının görülmesi üzerine kendiliğinden gerçekleşen ifadeler Yunan Antolojilerinde korunan pek çok yazında rastlanabilir:

Diyeceksin ki, taşlık Knidus'daki Kypris'e baktığında, ki o, taştan olsa da, bir taşı ateşe verebilir; ancak sen Thespieae'deki tatlı aşkı gördüğünde onun yalnızca bir taşı ateşe vermeyeceğini, taşı soğutacağını söyleyeceksin. Böyleydi Praksitales'in yaptığı tanrılar, her biri farklı bir kıtada, her şey çifte ateş ile yakılmasın diye.

(Sidonlu Antipater, Anthologia Palatina: 16. 167)

Daha önce tartışılan örnekler gibi bu ve buna benzer yazınlar da okuyucuya belirli bir sanat çalışması ile karşılaştıklarında doğal olarak sesli bir yorum yapacağını söyleyerek etkin bir seyirci önermesi yaparlar. Bu tür yazınlarda ima edilen izleme modeli tutarlı olarak etkindir ve angaje olmuştur.

Söyle iyi Praksitales "selamla" senin yanından geçenleri, o keyif veren onurlandırıcı söz ile. O ilham perileri tarafından fazlası ile yetenekli kılınmıştı ve iyi bir yemek sonrası arkadaşındı. Selamla, Andros'lu Praksitales'i!

(Damagetus, Anthologia Palatina: 7. 355)

Damagetus'un yine aynı döneme ait olasılıkla bir Praksitales heykelinin kaidesinde bulunan bu yazını yine izleyiciyi sesli konuşmaya teşvik eder. Yazının okuyucusu, eşzamanlı olarak heykeli de izlerken, sesli konuşması ve heykeli selamlaması için cesaretlendirilir. Cansız bir çalışmanın selamlandığına dair bir gösterge olmadığı için izleyici heykeli bir canlı gibi selamlaması için teşvik edilir. Aslında selamlanması beklenen Praksitales'in kendisidir. Heykel öznenin yerini alır ve imge ve gerçeklik arasındaki sınır bulanıklaşır. Daha öncek döneme ait örneklerde olduğu gibi Yunan antolojisinde bulunan MÖ I. yüzyıla ait yazınlar da izleyicinin sesli olarak yanıt vermek için cesaretlendirildiğini ortaya koyarlar:

Bu alakarga, yabancı, sana benim bir zamanlar pek çok sözü olan bir kadın olduğumu söyleyecektir, çok konuşkan, ve kap da eğlenceli bir kişiliğim olduğumu. Yay Giritli olduğumu açığa vurur, yün iyi bir işçi kadın olduğumu ve saçlarımı toplayan kurdela da beyaz saçlarım olduğunu gösterir. Bittis de böyleydi, bu mezarın dikili taşları ile, evlenmiş eşi...Ama, selam ver, iyi adam ve biz Hades'e gidenler için bir iyilik yaparak dönüşte de vaat et selam vermeyi.

(Sidonlu Antipater, Anthologia Palatina, 7. 423)

Sidonlu Antipater'e ait bu metin okuyucuyu selam vermeye davet ederek dikili taş izleyenleri yüksek ses ile konuşmaya teşvik eder. Ancak ilk olarak, yazın, izleyicinin sorması beklenen sorulara yanıt olarak ilişkili olduğu taş üzerine yontulmuş biçimlerin anlamlarını açıklar. Yazının biçimi sahibinin, bu biçimlerin kullanılmış olma nedenlerini bilmek isteyecek etkin bir izleyici beklentisinde olduğunu gösterir.

Myro'nun mezarı üzerinde görürseniz şaşırmayın, bir kırbaç, bir baykuş, bir ilmik, bir gri kaz ve bir de çevik tilki. İlmik benim evimin ona çok bağlı, dikkatli yöneticisi olduğumu gösterir, tilki de çocuklarım ile ilgilendiğimi, kırbaç zalim ya da zorba bir ev sahibesi olmadığımı, yalnızca hataları cezalandırdığımı, kaz evimin dikkatli bir bekçisi olduğumu ve bu baykuş da baykuş gözlü Pellas'ın inançlı bir hizmetkarı olduğumu. Bunlardı beni zevk aldıklarım ve Kocam Biton da bu nedenle kazıdı bu işaretleri mezarıma.

(Sidonlu Antipater, Anthologia Palatina, 7. 425)

Yine Antipater'e ait bu metin de izleyicilere benzer açıklamalar yapar ve etkin ve bağlı bir izleyici beklentisi ile sorular kurgular. Bu dönemde heykeller ile sesli etkileşimin yaygın olduğu Antipater ya da Leonidas'a ait metinde de görülebilir:

Geç dikili taşımın yanından, ne selam ver bana, ne de sor kim olduğumu, kimin oğlu. Aksi halde hiç ulaşama çıktığın bu gezinin sonuna, sessizlik içerisinde geçmiş olsan da, yine de varama yolculuğunun sonuna.

(Leonidas ya da Antipater, Anthologia Palatina: 7. 316)

Bu kaygı verici metin, anıtın yanından geçen izleyiciye sessiz olması için yapılan bir uyarıdır ve Antik izleyiciye, olağan tepkisi olarak görülebilecek davranışta ve sesli etkinliklerde bulunmamasını söyler. Eğer izleyici yazının ilk satırlarını dikkate almazsa, nesnenin uğursuzluğu, aynı lanetin sessiz kaldığında bile etkin olacağını öğrendiğinde ortaya çıkar. Uyarıda, izleyicilerin diğer benzer anıtlara verdikleri tepkinin onlar ile iletişime geçmek, konuşmak, sorular sormak ya da genel bağlamda etkin ve katılımcı bir sürece katılmak olduğu açıktır. İzleyiciden sessiz olmasının beklendiği ve bu konuda cesaretlendirildiği farklı örnekler de sessizliğin kural olmaktan çok istisnai bir durum olduğunu gösterir gibidir. Strabon Orapos yakınlarındaki Graea'da Narcissus'a ait bir anıtın yanından geçerken konuşulmadığı için sessizlik olarak adlandırıldığını söyler (Strabon, Coğrafya: 9. 2. 10). MS I. yüzyılda Gaetulicus'a ait bir metin Archilocus'un mezarının yanından geçerken izleyiciden sessizliğini korumasını ister (Geminus, Anthologia Palatina: 16. 30). Bu örneklerde sessizliğin özellikle vurgulanması bir anıtın yanından geçerken sessiz kalmanın özellikle belirtilmesi gereken istisnai bir durum olduğunu gösterir. Plutarkhos'a ait farklı bir örnek olan Moralia'da bulunan uyarılarda da, işgüzar görünmek istemeyenler için ilk ve en basit kuralın mezar taşları ve duvarlardaki yazıları okumamak olduğu belirtilir (Plutarkhos, Moralia: 520.D.3 – 520.E.7). Okumaların genel olarak sesli yapıldığı Antikitede Plutarkhos'un tavsiyesi izleyicilerin etkileşime geçmek ve sesli okumaktan kaçınarak yazınlara sadece bakması ve masafe koyarak sessiz kalmalarıdır. Plutarkhos okuyucularını yaygın izleme modeli olan etkin izleme sürecinden vazgeçmeleri konusunda cesaretlendirir ve etkin izleyiciliğe dair bu ve benzer kanıtlar da, doğrudan olmasa da, yazınların Antik izleyici tarafından seslendirilme etkinliğinin kapsamını belirler.

MÖ I. yüzyıl Yunan Antolojisinden Sidonlu Antipater'e ait bir örnek izleyicinin yazını sesli bir biçimde okuyarak heykel ile diyaloga girdiği uzunca bir soru – cevap dizini içerir:

A: Ben Agis'in mezar taşın üzerine kazıdığı bu yontuların anlamını keşfetmek peşindeyim Lysidice. Dizgin ve ağızlık ve

Tanagra'dan gelen eti meşhur kuş için, savaşların cesur tetikçisi, bunlar kadınları mutlu eden ya da eve uygun şeyler değildir, bir makaranın ve de tezgahın işleridir uygun olan.

B: Gecenin kuşu bana çalışmak için geceleri kalkanı bildirir, dizginler evimi yönettiğimi ve atın ağızlığı, çok kelimededen ve konuşkanlıktan değil, hayranlık verici sessizlikten hoşlandığımı.

(Sidonlu Antipater, Anthologia Palatina: 7. 424)

Yazın, süreç içerisindeki izleyiciyi etkin ve taş üzerindeki yontuları sorgular bir biçimde betimlerken yontunun anlamını keşfetmenin peşinde olan izleyici de adeta bigilenme adına bir ihtiras duyar gibidir. Bu metinde izleyici biçimleri tanır ancak bir kadının mezar taşı üzerindeki uygunluklarını sorgular. Ölen Lysidice ya da temsili olan heykel de soruları yanıtlar ve bu öğelerin hayatta ve dolayısı ile mezar taşı üzerinde onun için uygun olma nedenlerini açıklar. Benzer biçimdeki bir başka yazın yine heykel ile çok açık bir bağlantı kurar ve Erycius'a ait bu metinde izleyici Herakles heykeline şarap döken bir çoban ile diyalog kurar:

A: Çoban, Pan adına söyle bana kime ait kayın ağacından bu devasa heykel senin adak olarak süt döktüğün?

B: Aslan ile gürleşen Tiryinthian'a. Görmüyor musun okunu, ahmak, ve vahşi zeytinden sopasını? Hepiniz selam verin, buzağı yiyip bitiren Herakles, ve bu ağıla sahip çıkın ki, bu birkaçı yerine, benim sığırlarım on binlerce olsun.

(Erycius, Anthologia Palatina: 9. 237)

Bu örnekte izleyiciden Herakles heykeli yerine çoban heykeline hitap etmesinin beklenmesi ilgi çekicidir. Sorgulayan izleyici doğrudan çoban heykelini işaret eder ve izleyici için heykel ibadet eden ya da görgü tanığı olan kişinin yerini alır. Buna ek olarak izleyicinin sorgusu rahatsızlık ile karşılanır ve çoban için hazırda bilindik olan Herakles kimliğini ortaya çıkartacak özellikler açıklanır. Yazın, çoban heykelinin,

sürekli adak etkinliğinin bir parçası olarak Herakles'e söylediği bir ilahi ile son bulur. Yazının sesli okunması ile heykelin adağını dökme niyetindeki canlılık etkisi, hırçın ve aksi bir çoban olarak kuvvetlenir ve nesne ve izleyici arasındaki sınır da aşılmış olur.

MÖ I. yüzyılda Meleager'e ait, bir tanesi "karmaşık" olarak adlandırılan iki yazın örneği alışılmadık bir biçime sahiptir. Her iki örnek de izleyicinin yine mezar üzerindeki heykel ile konuştuğu bir biçimdedir ancak izleyicinin sorgulamada bulunduğu bu metinlerde izleyici, karşılıklı konuşma içeren yazınlarda olduğu gibi yanıt almaz:

Sen kanatları olan, ne zevk alırsın av mızrağı ve domuz postundan?
Kimsin sen, ve kimin mezarının işareti? Sana zevk için seslenemem.
Ne! Ölenin yanında mı kalmak istiyorsun? Hayır! Cesur çocuk acı çekmeyi asla öğrenmedi. Ne de sen henüz çevik – ayaklı Kronos oldun: aksine, o olabileceği kadar yaşlı, ve senin dalların güzelliğinde gençliğinin. O halde – haklıyım zannediyorum – o toprağın altındaki bir bilgiciydi ve sen de onun ün kazandığı kanatlı sözcüksün. Artemis'in sahip olduğu iki kenarlı işareti taşıyorsun ağırbaşlılık ile onun gülüşünü ima eden ve karışan belki de aşk dizelerinin ölçünü ile. Sen, aslında, taşıyorsun bu domuz katleden ucu onun adına, Meleager, Oeneus'un oğlu. Selamla, ölülerin arasında, sen bir akıl işi ile bütünleşen. Sev Perileri ve Erdemleri.

(Meleager, Anthologia Palatina: 7. 421)

Meleager'in mezarına ait olabilecek bu metinde izleyici mezarın sahibinin kimliğini ortaya çıkaracak olan heykelin özelliklerini tanımlamak ile uğraşır. Yazının, izleyicinin heykele hitap ettiği ancak nesnenin yanıtlamadığı, kendi kendine konuşan bir yapısı vardır. İzleyicinin, heykelin asla acı çekmeyi öğrenmediğini bile belirttiği bu izleme sürecinde izleyici yine katılımcı ve sesli bir karakterdedir. Meleager'e ait ikinci metinde mezar Antipater'e aittir ancak biçim ve içerik aynı gibidir (Meleager, Anthologia Palatina: 7. 428) ve bu iki yazın kelimelerden yoksun bir imge için gerçek bir izleme sürecinin de tanımını yapıyor olabilirler. Metinler

temsil belleklerine erişen ve kimliksiz imgeyi tanımlamak için bir düzen içerisinde uğraşan, tanım gerçekleştiğinde de adlandıran sorgulayıcı izleyicileri betimlerler. Bu metinlerde tarif edilen tanımlama süreci Gombrich'in görüşleri ile paralellik taşır: "Bizim imge 'okumak' olarak adlandırdığımız, belki de olanaklarının denenmesi, neyin uyduğunun sınanması olarak daha iyi açıklanabilir" (Gombrich, 1992: 227). Bu yazınların yapısı Ion korosu tarafından sergilenen izleme süreci ile farklılıklar gösterir. Heykelin yontulmuş bir nesne olarak gerçekliği kabul edilir ancak yine de ona, izleyicinin yaptığı doğrudan konuşma aracılığı ile canlı gibi hitap edilir ve davranılır. Figürler hafıza ve geçmiş tecrübeler ile tanımlanır ve yazının sesli okunması ile bu tanımlamalar dile getirilir. Bu metinlerde izleyici için Meleager tarafından önceden hazırlanan bir senaryo vardır ve izleyiciden etkin bir katılımcı olması beklenir. Meleager mezar üzerindeki bu yazılardan herhangi bir tanesini bir heykel ile bütünleştirdiğinde, izleyicinin, yazıyı okuyarak ve kendisini taklit ederek hazır bir senaryo sürecine dahil olmasını sağlayan ironik bir kurgu tasarlamış olabilir. Bu tarz bir senaryonun kurgulanma ve uygulanması da etkin izleyiciliğin Antikitede olağan izleme modeli olduğuna işaret eden bir diğer göstergesi olabilir.

Yunan Antolojisine ait, karşılıklı konuşma içeren dört metin bu modelin MÖ I. yüzyılda da devam ettiğini ortaya koyar. Bu metinlerden Sidonlu Antipater'e ait olan ve bir kartal imgesinin sorgulanmasını içeren örnek Friedlander tarafından daha önce tartışılmış MÖ V. yüzyıla ait bir konuşma metni ile karşılaştırılır (Sidonlu Antipater, Anthologia Palatina: 7. 161). Yine Antipater'e ait olan ikinci örnek izleyici, Prakso ve mezarın sahibi arasında geçen bir konuşmayı içerir (Sidonlu Antipater, Anthologia Palatina: 7. 164). Metinden heykelin mezarın bir parçası olarak varlığını kesinleştirmek olası değildir ancak Prakso izleyici ile ona seslenerek iletişim kurar. Meleager'e ait üçüncü örnek de yine bir heykelin varlığı kuşkuludur ancak yazının ilk satırı mezara, sahibine ya da yontu bir temsiline seslenir: "Söyle o sorgulayana, kim ve kim oğlu olduğunu" (Meleager, Anthologia Palatina: 7. 470). Konuşma sırasında sorulan soruların yanıtları canlı olmadığı açık olan, belirsiz ikinci bir katılımcı tarafından verilir. Dördüncü yazın heykel ile daha belirli bir ilişkiye sahiptir ve hepsi kardeş olan dört muzaffer atleti temsil eden bir heykel grubuna ait gibidir. Phalaekus'a ait bu yazında heykeller zaferlerini anlatır ve izleyicinin sorduğu soruyu tümü yanıtlar:

(1) Ben stadyumu fethettim. (2) Ve ben güreşi (3) Ve ben pentatlonu (4) Ve ben boksunu (5) Peki sen kimsin? (1) Timodemus. (2) Ve ben Cres. (3) Ve ben Crethus. (4) Ve ben Diocles. Ve sizin babanız kimdi? (1) Clenius. (2), (3) ve (4) bizim de. Ve siz nerede kazandınız? (1) Isthmus, Ve sen nerede? (2) Nemea bahçesinde ve Hera'nın evinde.

(Phalaeus, Anthologia Palatina: 13. 4)

Bu metinler izleyiciyi doğrudan sesli olarak işaret eden, karşılıklı konuşma biçimindeki açıklayıcı ve teşvik edici tarzın heykel ile ilişkili olarak MÖ I. yüzyılda da varlığını devam ettirdiğini gösterir ve bu sorgulayan, sesli izleyicinin, heykel izleme sürecinde etkin bir katılımcı olduğuna dair geleneğin sürekliliğini ortaya koyar.

MS I. yüzyılda izleyicinin doğasına ait kanıtlar da izleme modelinin değişiklik göstermeden devam ettiğini ortaya koyar. MÖ I. yüzyılın son dönemine ya da MS I. yüzyılın ilk yıllarına tarihlenen Geminus'a ait bir yazın Lysippos tarafından uygulanan bir Herakles heykeline karşı yüksek derecede bir özdeşleştirme ortaya koyar ve izleyici yine heykelle doğrudan hitap eder:

Herakles, nerede senin büyük sopan, nerede Nemea pelerinin ve senin oklar ile dolu kılıfın, nerede senin acımasız öfkeli bakışın? Neden Lysippos seni bu şekilde hüzünlü bir yüz ile biçimlendirdi ve bronzu acı ile karıştırdı? Sen üzüntü içindesin, kendi silahlarından yoksun. Kimdi seni mahveden? Kanatlı aşk, işte senin ağır işlerine ait bir gerçek.

(Geminus, Anthologia Palatina: 16. 103)

İzleyici Herakles heykeline doğrudan seslenir ve olağan donatıları olan aslan postunun, pelerininin, sopasının ve oklarının eksikliğini araştırır. İzleyicinin bu tanımlayıcı donatılardan yoksun olan figürü nasıl tanımladığı sorgulanmaz ancak bu yoksunluk bu ya da farklı bir yazının heykelle eşlik ettiği izlenimini yaratır. Yazın bize ulaştığı kadarı ile yalnızca edebi bir karakterde olsa da izleyicinin Lysippos'a ait

bronz bir Herakles heykeline karşı gösterdiği tepkiyi aktarır. Heykele bir canlı gibi seslenilir ancak çalışmanın bir uygulama olarak gerçekliği, izleyici tarafından Lysippos'un heykeli neden kendisine ait özellikler ile temsil etmediğinin soruşturulması ile vurgulanır. İzleyicinin heykel ile kurduğu özdeşlik ilişkisi hüznü yüzü, üzüntüsü, silahlarından yoksunluğu ve bronzun acı ile karışımı ifadeleri ile aktarılır. Son satır söz sanatına özgü olsa da Herakles'in ya da temsili heykelin verdiği yanıt olarak görülebilir. Hikayenin, Herakles'in bu hale nasıl geldiğini anlatan bölümünü tamamlamak izleyiciye bırakılır. Yazın olasılıkla Geminus tarafından tecrübe edilen ya da aktarılan duygusal bir izleme sürecinin sonucudur ve karakteri heykel izleyicisinin yine sorgulayan, sesli ve etkin özelliklerini ortaya koyar.

Smyrnalı Apollonides'e ait bir yazında heykel izleyiciye doğrudan hitap eder ve sorulan sözde soruya heykelin diz çökmüş olarak temsil edilme nedenini açıklayarak yanıt verir:

Beni buraya Anaksagoras dikti, ayakta durmayan bir Priapus, ama iki dizi de yere değen. Phylomachus yaptı beni; ama gördüğünde güzel Charito'yu yanımda ayakta duran, merak etmeyeceksin artık neden dizlerimin üzerine çöktüğümü.

(Apollonides, Anthologia Palatina: 16. 239)

Adak yazını olarak düzenlenen bu metinde adakta bulunan kişinin ismi ifade edildikten sonra içerik tanımı ve duruş biçiminin tarifi aktarılır. Heykeltıraşın adının açıklanmasının ardından, Priapus'un heykeli, izleyiciye birincil ağızdan seslenerek araştırmacı bir izleyicinin sormasını beklediği soruyu yanıtlar ve Priapus diz çöken bu duruşuna bir açıklama olarak yanına dikilen heykelin güzelliğini gösterir.

A: Ben keçi – ayaklı Pan'ım, Simo'nun kaynağın temiz sularının yanına koyduğu.

B: Ve neden?

A: Sana anlatacağım. Kaynaktan içebildiğin kadar iç ve bu boş maşrapayı da al ve doldur. Ancak önerme su perilerinin kristal hediyelerinden ayaklarına, yıkamak için onları. Görmüyor musun benim korku veren biçimimi?

B: Saygı değer tanrım –

A: Tek bir kelime daha etmemelisin, ancak izin vermelisin senin dileğini almama. Böyledir Pan'ın geleneği. Ancak yaparsan bunu kasıtlı olarak, ceza için eğilime sahip olduğum için, bir hile daha bilirim. Senin kafanı sopam ile kırarım.

(Nicarchus, Anthologia Palatina: 9. 330)

MS I. yüzyılın ortalarına tarihlenen Nicarchus'a ait bu karşılıklı konuşma biçimindeki metin, işaret ve işaret edilenin bütüne yakın bir birleşimini sergiler. Bir su kaynağına yerleştiren Pan heykeli izleyiciye yine ilk ağızdan seslenir. İzleyici heykelin dikilme nedenini sorgular ve heykel yanıt verir: yerleştirilme nedeni kaynağa ait kuralların uygulanmasını sağlamaktır. Heykel izleyiciyi su ile neler yapabileceği konusunda bilgilendirir ve onu uyarır. İzleyici heykele tanrı olarak seslenir ancak heykel Simo tarafından adanmış bir çalışma olduğunu belirtir ve korku veren biçimine göndermede bulunur. İzleyici heykeli tanrı Pan olarak övmeye çalıştığında da heykel izleyiciyi konuşmaması için uyarır ve sopası ile tehdit eder. Metinde izleyici ve nesne arasında gerçekleşen karşılıklı konuşma izleyicinin imge ile sesli olarak iletişim kurduğuna dair bir ifade içerir; aksi halde sessiz olma talimatı anlamsız kalır. Yazında izleyici ve nesne arasında gerçekleşen oyun, seslendirmeye ait açık kanıt ve tanrı ve heykeli arasındaki sınırın belirsizleşmesi yazarın izleyicileri izleme süreci içerisinde etkin katılımcılar olarak gördüğünü ortaya koyar.

MS I. yüzyılın ortalarına tarihlenen diğer bir metin açıkça özdeşleşen bir resim izleyicisinin beklenmedik tepkilerini sergiler:

Asker Calpurnius gemilerin yanında gerçekleşen savaşın, adet olduğu üzere, bir duvara resmedildiğini gördüğünde, savaşçı solgun

ve nabızsız gerginleştii, bağırdı, “askerler, siz Ares’in değerli Troyalıları”. Sonra yaralanıp yaralanmadığını sordu ve duvara diyet ödemeye karar verdiğinde, hayatta olduğuna zorlukla inandı.

(Lucilius, Anthologia Palatina: 11. 211)

Lucilius’a ait bu metin bir aşırılık sergiler gibidir ve olasılıkla kurmaca bir bölümü betimler. Ancak yazın asker Calpurnius’un resmi adet olduğu üzere izlediğini, temsil edilen figürler ile özdeşleştiğini ve sahnede yer alan etkinliklere şahit oluyormuş gibi katılımcı bir tepki verdiğini açıkça aktarır. Asker resimdeki bazı figürlere sesli olarak haykırır ve diğerleri ile de yine izleme süreci tarafından tetiklenen sesli bir iletişim kurar. Etkin bir izleyici karakteri sergileyen tüm bu özellikler, aşırılık gösterebilir de, etkin bir izleyicinin olağan izleme modeli ile tutarlılıklarını sürdürür. Konsül Macedonius’a ait olan ve MS I. yüzyılın ortalarına tarihlenen bir yazın izleyicinin bir köpek heykelinin gerçek olduğunu düşündüğü benzer bir bölüm içerir:

Bu köpek, avlanmanın her türü için eğitilmiş olan, Leukon tarafından yontuldu ve Alkimenes tarafından adandı. Alkimenes’in görüşünde bir sorun yoktu ancak heykelin köpeğe her özelliği ile benzediğini gördüğünde ona bir tasma ile yaklaştı, Leukon’a köpeği yürütmesini buyurdu, çünkü köpek havlar gibi görüldüğünden, yürüyeceğine de ikna olmuştu.

(Konsül Macedonius, Anthologia Palatina: 6. 175)

Metinden aktarılan bu bölüm Plinius’un, Zeuxis ve Apelles’e ait bir resmin yanıltıcı gerçekliği ile ilgili bilindik kısa hikayesini anımsatır (Plinius: 35). Bu yazın ve hikayeler yanıltıcı gerçekliğin Antik dönemde, Gombrich (Gombrich, 1992: 11), Pollitt (Pollitt, 1974: 63) ve Elsner’in de tartıştığı gibi (Elsner, 1995: 47) sanatın amaçlarından bir tanesi olduğunu gösterir. Ancak yazın ve hikayeler işaret ve işaret edilen arasındaki sınırın tamamı ile yok olduğu yüksek seviyede bir izleyici etkileşimini de aynı açıklık ile ortaya koyarlar. Bu örneklerdeki çalışmaların *energeia* etkisi oldukça yüksektir ve izleyiciler tarafından da izlenen imgenin gerçek olduğuna inanılan benzer bir tamamlayıcı prensip ile karşılanırlar. Hikayelerin gerçeklik düzeylerinden bağımsız olarak bu anlatı ve yazınlar izleyicinin sanat ile

kurduğu ilişkinin doğasını ve kapsamını da tanımlar: cansız nesnenin yaşayan gerçekliğine yönelik mutlak bir inanç. Tüm bu hikayeler genel izleme modelinin bir uzantısını aktardıkları ve sınırlarını belirledikleri için Plinius ve izleyicisi için inandırıcıdır:

Yanılsama, yalnızca etkinlik bağlamı sanatçının el emeğini destekleyen bir beklenti oluşturmak için kurgulandığında aldatmacaya dönüşebilir.

(Gombrich, 1992: 206)

Antik izleyiciler de sanat çalışmaları ile etkilileşimde bulunmak gibi bir beklentiye sahiptir ve temsil edilen insan ya da hayvanın bu betimlemeyi en uç noktada gerçekteşirmesi de bu beklentilere dahildir. MÖ I. yüzyıla ait anlatı ve yazınlar olağan izleme yönteminin etkin ve katılımcı olduğunu gösterirler ve bu kanıtlar etkin izleyici kavramının geçmiş yüzyıllara ait örnekleri ile tutarlılıklarını ortaya koyarlar.

3.3 Yerel Belirleyiciler

Antik izleyici modeline dair en dikkat çekici örneklerden bir tanesi de Antik dönemde Thebai'den Cebes'e atfedilen Tabula ya da Pinaks'dır. Çalışmanın bu dönemde Sokrates'in bir çağdaşı olan ve Phaedo'da kendisinden söz edilen (Phaedo 78A) Cebes'e ait olduğu düşünülse de eserin aslında MS I. yüzyıla ait olduğu ortaya konmuştur. Pinaks kimliği belirtilmeyen bir anlatıcı ve sessiz eşlikçisi ya da eşlikçilerinin Kronus Tapınağına yaptığı bir ziyareti aktarır. Ziyaretçiler kutsal bir alandan yürüyerek geçer ve adakları izlerken boyanmış bir plaka ile karşılaşırılar ancak betimlenen sahneyi tarif edemezler. Etkin izleyiciler olarak plakanın anlamına dair tahminlerde bulunurken ikinci konuşmacı olarak yaşlı bir adam söyleşiye dahil olur:

Biz bir diğerimizi hikayenin anlamı konusunda uzun uzadıya sorgularken, yakınımızda duran yaşlı bir adam şöyle dedi: "eğer bu resim konusunda sorularınız varsa, ey yabancılar, tepkiniz alışılmadık değildir, burada yaşayanların pek çoğu da hikayenin

anlamını bilmedikleri için, çünkü o bir vatandaşın adağı değildir. İşin aslı, çok uzun zaman önce, yabancının biri buraya geldi, duyarlı bir adam ve olağanüstü akıllı, sözü ve hareketleri ile Pythagorea ve Parmenide yaşam biçimini uygulayan, adadı hem bu tapınağı hem de bu resmi Kronus'a.

(Cebes, Pinaks: 1. 1 – 1. 3)

Anlaticının yaşlı adamı sorgulamaya başlaması ile plakanın anlamına dair anlaticının soruları ve yaşlı adamın verdiği yanıt dizilerini içeren etkin bir bilgi değişim süreci tetiklenir (Cebes, Pinaks: 2. 3 – 33. 1). Yaşlı adam plakadaki figürleri yaşama dahil olmaya hazırlanırken kurtuluş ya da yıkıma giden ahlaki yolları gözeten erdem ve zaafların kişileşmeleri ile karşılaşan bir grup insan olarak tanımlar ve anlaticı ve eşlik edenleri dikkatli dinlemeleri, aktarılanları unutmamaları ve mutlu bir yaşam sürmek için doğru yolu seçmeleri konusunda uyarır.

Elsner Pinaks'ı "mistik izleyicilik" olarak tarif ettiği alegorik bir izleyici modelinin öncüsü olarak tanımlar (Elsner, 1995; 88). Elsner'e göre mistik izleyicilik sanat izleme konusunda rekabet eden Antik modellerden bir tanesidir ve alegori aracılığı ile gerçekliğin dönüşümüne vurgu yapan, koşullanmış ve bilinçlenmiş izleyiciye mutlak gerçekliği gösteren ahlaki ve dini bir yöntemdir. Elsner Mistik İzleme yönteminin Antikitede, izleyicinin, çalışmanın nesnel gerçekliği taklit etmedeki başarısına yoğunlaştığı yaygın izleme modeli ile birlikte var olduğunu savunur ve izleyiciler tarafından imgelere yerleştirilen anlamların, imgeler tarafından temsil edilmesi beklenen gerçeklik türüne bağlı olduğunu vurgular (Elsner, 1995; 44). Pinaks'daki gerçek izleme modeline dair detaylı bir açıklama yapmasa da Elsner analizinde mistik izleme yönteminin bir tören içerdiğini ve imgelerin olasılıkla sessizlik ile karşılandığını belirtir (Elsner, 1995; 93). Ancak metin izleyicilerin etkinliğini ve sesli katılımını açıkça ortaya koyan farklı bir izleme süreci tanımlar.

Anlaticı ve eşlik eden kimse arasında başlangıçta gerçekleşen aktarımın etkin izleyicilik için bir kanıt olmasının yanında yine metin içinde bulunan ve anlaticı ve yaşlı adam arasında gerçekleşen etkin bilgi değişimi de detaylı bir izleme modeli sergiler. Bu bilgi değişimi sırasında yaşlı adam anlaticının hocası rolünü üstlenir ve

kendisine yöneltilen sorulara plaka üzerindeki figürleri tanımlayarak ve açıklamalar yaparak karşılık verir. Betimlenen sahneye ait açıklama bir süreç içerisinde inşa edilir ve yorumda bulunan kimsenin eğitici kimliğine sürekli olarak vurgu yapılır

Böylece, bir sopa alarak, imgeye doğrulttu ve dedi ki, “Bu belirtilen alanı görüyor musunuz?”

“Evet görüyoruz.”

“Bilmelisiniz ki, her şeyden önce, bu alan Yaşam olarak adlandırılır, ve kapıda dikilen büyük kalabalık yaşama dahil olmak üzere olan kimselerden meydana gelir. Yukarıda dikilen bu yaşlı adam – bir elinde bir liste olan ve diğer eli ile bir yer işaret eder gibi duran – Daimon olarak bilinir. Girmek üzere olanlara Yaşama dahil olduklarında ne yapmaları gerektiğini tarif eder; gösterir onlara ne tür bir yol izlemeleri gerektiğini Yaşamda kurtuluş için.”

“O halde, ne tür bir yol üzerinde ve hangi davranışlarda bulunmaları için onları teşvik eder” dedim.

“Görüyor musun, o zaman, geçitin yanında”, dedi, “bir taht var kalabalığın girdiği noktada? Ve onun üzerinde oturan bir kadın görüyor musun kişiliği sahte olan ancak görüntüsü ikna edici, elindeki kap ile?”

“Evet, görüyorum, ancak o kim o?” dedim.

“Yalancılık olarak adlandırılır o” dedi, “tüm insanlığı yoldan çıkmaya yönlendiren.”

“Peki o zaman, ne yapar o?”

“Yaşama dahil olanların gücünden içmelerine neden olur.”

“Ve nedir bu içecek?”

“Suç ve cehalet,” dedi.

“Ve başka?”

“İçtikten sonra, Yaşama dahil olurlar.”

“Peki suçu içerler mi hepsi?”

“Hepsi içer,” dedi, “ancak bazısı daha fazla, bazısı daha az. Peki, görmüyor musun, geçit içerisindeki diğer kadın topluluğunu her tür biçim içerisindeki?”

“Görüyorum onları.”

“şimdi onlar Tercihler, Arzular ve Hazlar olarak adlandırılır. Topluluk içeri girdiğinde zıplar ve her birini teker teker kucaklarlar; sonra onları alıp götürürler.”

(Cebes, Pinaks: 4. 1 – 6. 1)

Eline bir sopa olarak çeşitli figürleri işaret ettiği aktarılan yaşlı adam adına en dikkat çekici nokta metin boyunca tutarlı olarak vurgulanmaya devam eden bu hareket biçimidir. Alıntıda kullanılan diğer dil detayları da karakterlerin bir plakaya baktıkları gerçeğini sürekli olarak tekrar eder:

Belirtme ve işaret zamirlerinin neredeyse rahatsızlık yaratan bir sıklıkta kullanımı bilinçlidir; kişinin bir inceleme yaptığı ve içeriğin detayları ve imgenin anlamını ancak yavaşça anlayabildiği izlenimini yaratır ve dil ve ifadenin büyük bir bölümü de bu amaç ile bir imgenin tanımlanması yararına kullanılmıştır.

(Fitzgerald ve White, 1983: 9)

Yaşlı adamın görmek ve farkına varmak üzerine sorduğu sorulara anlatıcının verdiği kesin yanıtlar Euripides'in Ion adlı çalışmasındaki biçime benzer ve iki kişinin gerçek bir sanat çalışmasını işaret ederek tartıştıkları izlenimini güçlendirir.

Pinaks'da yer alan karakterlerin etkin izleyiciler olduklarına dair ikinci gösterge plaka üzerindeki figürler için tutarlılık ile birinci tekil şahıs kipinin kullanılmış olmasıdır. Yaşlı adamın bir sanat eserini işaret ettiği gerçeği konuşmanın başında, 1. 1, 2. 2 ve 4. 2. satırlarda üç kez ifade edildiği için açıktır. Tanımlamanın başladığı 4. 2. satırdan bittiği satır olan 33. 1. satıra kadar plaka metin içerisinde artık bir temsil ya da sanat çalışması olarak anılmaz. Yazın boyunca anlatıcı ve yaşlı adam etkinlik içerisindeki figürleri kendileri şahit olmuş gibi tarif ederler ancak plaka üzerindeki figürlerin hareket eden ve yaşayan varlıklar olarak tanımlanması başlangıçta temsil olmalarının kabul edilmiş olması ile karmaşıklaşır. Pinaks'da içerik ve imge arasındaki sınırın yok edilmesi yine diğer örnekler ile tutarlıdır ve anlatıcı ve yaşlı adamı etkin ve katılımcı birer izleyici olarak ortaya koyar.

Metinde dikkat çekici üçüncü nokta, Elsner tarafından da vurgulandığı gibi, anlatıcının plakanın anlamını kavramak için yaşlı adamın açıklamasına ihtiyaç duymasıdır (Elsner, 1995: 41). Plaka belirli bir bilgi birikiminden yoksun olduğunda anlamadığı için anlatıcı ve eşlikçisi figürleri ya da sahneyi yaşlı adam onlara açıklayana dek tarif edemezler. Benzer durum ve koşullar Yunan sanatına ait farklı çalışmalar ve izleyiciler için de gerçekleşmiş olabileceği için aslında olağandışı görünmeyen bu nokta Elsner tarafından özellikle vurgulanır. Yaşlı adam yaptığı açıklayıcı anlatıda izleyicilerin plakayı basit bir biçimde izleyerek ortaya koyamayacakları bir detay seviyesine ulaşır ve plakayı kendi anlatısını oluşturduğu bir çerçeveye dönüştürür. Konuşmasının sonunda, tüm bu anlatılarının, gençliğinde kendisine adakta bulunan yabancı tarafından aktarıldığını belirtir. Ancak anlatıcı ve eşlikçisi hikayeyi doğrulayacak bir kaynaktan yoksun oldukları ve aktarılan etkinliğin tanımını yalnızca tahminler aracılığı ile kurgulayacak bir bilgi birikimine sahip oldukları için yaşlı adamın açıklamalarını kabul ederler ve plakanın anlamını bu açıklama aracılığı öğrenirler.

Metinde izleme sürecinin etkin doğasını ortaya koyan dördüncü gösterge anlatıcının yaşlı adam tarafından yapılan tanımlara karşı gerçekleştirdiği duygusal katılımıdır. Anlatıcının aktarılanlara karşı sergilediği bu coşkulu ve duyarlı tepkiler gerçekleştirdiği sözel müdahalelerde açıkça görülebilir. Yaşama dahil olacakların Suç ve Cehalet içeceklerini öğrendiğinde haykırır: “Efendim, ne kadar da acıdır bu sizin tarif ettiğiniz içecek!” (Cebes, Pinaks: 6. 2); Yanlış Eğitim ve Yanlış Düşüncenin tehlikelerini dinlediğinde yine müdahalede bulunur: “Herakles! Ne kadar da büyük bir tehlike!” (Cebes, Pinaks: 12. 1); yaşlı adam doğru yolu gösterdiğinde anlatıcı kaygılanır: “ancak çok da zor görünüyor” (Cebes, Pinaks: 15. 4); kendisine Mutluluğun bir araya geldiği yer gösterildiğinde coşkuya kapılır: “Burası gerçekten de sizin anlattığınız kadar güzel!” (332). Yaşlı adamın anlatısı sırasında yapılan bu müdahaleler anlatıcının etkinliğin her anına duygusal olarak katılımını ortaya koyar (Cebes, Pinaks: 17. 3) ve hikaye boyunca kendisine tanımlanan etkinliklere ilgili bir gözlemci olarak tepki verdiğini gösterir.

Pinaks adlı bu çalışmada tanımlanan izleme yöntemi Antik Yunan izleyicisinin izleme sürecinde ilgili bir katılımcı olduğuna dair güçlü bir kanıt oluşturur. Plaka üzerindeki imgelere karşı sesiz ve mesafeli bir tavır sergilemekten uzak olarak anlatıcı ve eşlikçisi hikaye boyunca etkin olarak adağın içeriğini tartışır. Sahip oldukları bilgi yetersiz kaldığında yaşlı bir adam onlara yardım etmek için gönüllü olur ve hafızasındaki hikayeyi, figürleri tanımlamak ve etkinliği tarif etmek için imge üzerinde göstererek aktarır. Anlatıcı, yaşlı adamı etkin olarak sorgular ve kendisine anlatılan hikayeye duygusal olarak katılır. Her ikisi de plakayı etkinlik içerisindeki figürlere şahit oluyormuş gibi izlerler. Metin boyunca diyalog içerisindeki tüm karakterler etkin ve katılımcı izleyicilerdir.

Gerçekleşen konuşmanın içeriğini aktarmak için boyanmış bir plakanın araç olarak kullanılmış olması, Antik dönemde, izleyicilik kavramı için yazının inandırıcı bir kanıt olarak değerini de ortaya koyar. Eserde tanımlanan ve kutsal bir alanda gerçekleşen bu izleme süreci Antik dinleyici ya da okuyucu için olasılıkla akla uygun, ikna edici ve inandırıcı bir sanat izleme yöntemidir. Fitzgerald ve White için metni anlamının kilit noktalarından bir tanesi kompozisyon için temel oluşmasını sağlayan edebi kurgudan kaynaklanır (Fitzgerald ve White, 1983: 8). Bu

düşüncenin okuyucu tarafından kabul edilmesi diyalogun başarısı için belirleyicidir ve bu yazına ait içerik de aslında erdem adına bir ders olan Prodikus söylencesinin tekrar aktarılmasına aittir. Bu ahlak dersi okuyucunun anlatıcı ile birlikte tanımlama yapmasına ve plakanın izlenme sürecine katılmasına izin veren kurgusal izleme yöntemi içerisinde yer alır. Anlatıcı aynı zamanda boyalı plaka üzerinde betimlenen kişilere katılarak birlikte tanımlamalar yapar.

Şu anda, izleyicilerin, benzer bir açıklamayı dinlediklerinde yaptıklarına ait yorumları içeren vaazı okurken aslında yaptığımız imgenin kendisinin betimlediği durumun aynısını tekrar tecrübe etmektir. Kişinin geleceğindeki mutluluğu ve kurtuluşu söz konusu olduğunda, yorumdaki sunumunun önsözünde ifade edilen vaaz gibi, biz anlatıcı ve dinleyiciler, yaşama dahil olmak üzere olan grubun yerini alırız ve izlenmesi gereken doğru yolu bulmak için geçirmemiz gereken değişim töreni bize de teklif edilir. Philostratus'a ait söylevin metnin çerçevesi ve tariflerin kendileri arasında dikkate değer bir benzerlik sergilemesi gibi burada da imge kendi edebi içeriğini yansıtır ve bu çerçeve tanımlama iddiasında olduğu imgenin anlatılarına ait bir canlandırmaya dönüşür.

(Elsner, 1995: 42)

Yaşlı adamın varlığı ve izleme sürecine ait edebi bir düşüncenin yazına dahil edilmesi Pinaks adlı çalışmanın ahlaki içeriğinin okuyucu tarafından daha kolay kabul edilmesini sağlar. Bu araç sayesinde okuyucuların tümü erginlenmemiş anlatıcı ile birlikte tarifler yapar ve kavramsal bağlamda yaşlı adamın dersini dinleyen diğer bir öğrenciye dönüşür. Pinaks'ın içerdiği iletinin etkin olarak aktarılabilmesi için okuyucuların da diyalogun biçim önermesini ve içerdiği izleme sürecini kabul etmeleri gerekli gibidir. İzleme sürecini tanımlayan diğer örnekler ve metnin Antik dönemdeki yaygınlığı ele alındığında, Antik okuyucunun, Pinaks'da sunulan sürecin sanat çalışması karşısında izleyici etkinliklerinin inandırıcı bir temsili olması olasıdır. Antik okuyucu için kutsal alanda dolaşan bir topluluğun adakları izleyerek temsil edilen etkinliklere şahit oluyormuş gibi içerikleri ile ilgili

konuşması, bir yabancı ile diyaloga girmesi ve bilgileri yetersiz kaldığında sorular sorması olasılıkla ikna edici bir tanımdır.

Plutarkhos da Delphi Apollon Tapınağında bulunan sanat çalışmalarının izlenme sürecini bu tanımlar ile yapar ve Moralia adlı çalışmasında tapınak içerisindeki heykel izleyicilerinin etkinliklerini tutarlılık ile etkin bir izleme sürecini tanımlayarak tarif eder. Basilokles ve Philinus arasında gerçekleşen bu konuşmada Plutarkhos bir ziyaretçinin tapınak içerisinde eşlikçisi ile kurduğu diyalogu aktarır:

Basilokles: Sizler iyi devam ettiniz akşama kadar, Philinus, eşlik ederek yabancı ziyaretçiye heykeller ve adaklar arasında. Ben kendi adıma, beklemekten vazgeçmek üzereydim.

Philinus: İşin gerçeği, Basilokles, oldukça yavaş gezindik, kelimeler ekerek ve biçerek hemen anlaşmazlık içerisinde, ejderhanın dişleri arasından fırlayan insanlar gibi, o mücadeleciler türünün arkasındaki anlamlı kelimeler, saçılan ve serpilmiş yolumuz üzerinde.

Basilokles: Başka birisini çağırmak gerekli mi senin ile birlikte olanlar için; ya da sen istekli misin, bir rica olarak, konuşmanızı tümü ile anlatmak ve kimler arasında gerçekleştiğini söylemek için?

Philinus: Öyle görünüyor ki, Basilokles, bu iş benim yapmam gerekiyor. Aslında senin için kolay olmaz şehirdeki diğerleri arasında birisini bulmak çünkü ben onların pek çoğunu gördüm bir kez daha Korikia mağaraları yolu üzerinde ve Lykoria'da yabancı bir ziyaretçi ile.

Basilokles: Bizim ziyaretçimiz kuşkusuz manzaraları izlemek için istekli ve çok arzulu bir dinleyici de.

Philinus: Ancak dahası o bir araştırmacı ve öğrenci. Yine de, bizim beğenimizi en fazla hak eden bu değil, ancak dostça nezaketi ve tartışma ve soru sorma konusundaki isteği, zekasından kaynaklanan, ve mutsuzluk ve uyuşmazlık göstermeyen cevapları ile. Kısa bir süre için onun ile birlikte olduktan sonra, denilebilir ki, "iyi bir babanın oğlu!". Kuşkusuz tanırısın Diogenianus'u, en iyi inlardan birisi.

(Plutarkhos, Moralia: 394. D. 1 – 395. A. 5)

Plutarkhos'un Philinus'u, tapınak içerisinde, süreci ve bu süreç içerisinde gerçekleşen konuşmalar ve tartışmalar aracılığı ile tanımlanan bir izleme etkinliğini aktarır. Yabancı ziyaretçi, Diogenianus, Philinus tarafından zekası, dinleme isteği ve tartışma ve sorgulama arzusu nedeni ile övülür. İzleme süreci içerisindeki yüksek katılımı için ziyaretçisini takdir eden Philinus daha sonra ziyareti Diogenianus ve yerel rehberler arasında gerçekleşen diyalogları da içeren detayları ile birlikte aktarır.

Bilenen kentlerin tümü doğal avları olan yabacıları göze batmadan bekleyen ve üzerine atılan bu sınıf insanlar tarafından istila edilmişti. Bedeni için kavga ettikleri kurbanlarını elde ettikten sonra onları bir yerden diğer bir yere sürükler, görülecek başlıca yerleri işaret eder ve kulaklarına anektodlar ve hikayeler anlatırlardı. Çektirdikleri acıya aldırış etmeden ve de durmaları için yapılan ricalara kulaklarını tıkayarak sabırları tükenene kadar devam eder ve paralarını alarak çekip giderlerdi.

(Frazer, 1913: 26)

Yerel rehberler, exegetai ya da peritegeai, Frazer tarafından birer parazit olarak tanımlansalar da Antik dönem izleyiciliği için ilginç bir öğedirler. Paul Vayne'in "yerel kökenler ile alakalı ve sıklıkla az bilinen bir tarihçinin eserlerinden bir kopya edinmiş ileri gelen vatandaşlar" (Vayne, 1988; 76) olarak tarif ettiği bu rehberler, Pinaks'daki yaşlı adam gibi, başvurulduklarında bilgi sağlayan kimselerdir. Vayne bu rehberlerin kalitesinin değişkenlik gösterdiğini ve aralarında saygıdeğer insanların da var olmuş olabileceğini belirtir ve Pausanias'ın verdiği tek kılavuz ismi olan Olympia'lı rehber Aristarcus'un olasılıkla Elea'nın bin yıldır rahiplik ve kehanet işlerini gören ünlü İamid ailesinin bir üyesi olduğunu tartışır (Vayne, 1988; 86). Bu topluluğun, ilki kutsal gelenekleri ve yasaları açıklamak ile görevli ve özel durumlarda da seçkin ziyaretçilere eşlik eden ve onlara yol gösteren yerel görevliler ve ikincisi de bir ücret karşılığında ziyaretçileri gezdiren ve açıklamalarda bulunan profesyoneller olarak görünürde iki sınıfı vardır.

Tarihi metin eleştirisinden farklı bir alan olan rehber ya da kılavuz yazınları da alanlar ve adaklara dair farklı bir bilgi sınıfı oluştururlar. Pausanias'ın "Efesli adam" olarak tanımladığı kişinin aslında coğrafyacı Artemidorus olduğunu belirten Vayne yazarın rehberlerden bahsettiği az örnekte aslında edebi bir kaynağa göndermede bulunduğunu tartışır. Pausanias'ın bu çalışmalara ziyaretleri sırasında başvurmuş olma olasılığı düşük olsa da bu tarz metinler farklı izleyiciler için olasılıkla gezintilerinden önce ya da sonra danıştıkları önemli bir bilgi kaynağı oluşturmuştur. Tapınakları, adak topluluklarını ve sanat çalışmalarını tanımlayan Polemon'a ait *Sikyon'un Boyalı Taraçaları Üzerine* (Athenaeus, Deipnosophistae: 6253b), *Sikyon'un Boyanmış Plakaları Üzerine* (Athenaeus, Deipnosophistae: 13. 567b) ve *Lakadaemon'daki Anthemata Üzerine* (Athenaeus, Deipnosophistae: 13. 574c) ve Alketas'ın *Delphi'deki Adaklar Üzerine* (Athenaeus, Deipnosophistae: 13. 591c) adlı çalışmaları gibi çeşitli kaynaklar Deipnosophistae adlı çalışmasında Athenaeus tarafından listelenir. *Atina Akropolü Tanımı*, *Truva Tanımı*, *Delphi Hazinesi Tanımı* ve *Bergama Augusteum Tanımı* yaygın başlık çeşitleridir. MÖ III. yüzyılda etkin olan Polemon bu yazarlar arasında en üretken ve en erken örneklerden bir tanesidir ve Strabon yazarın yalnızca Atina Akropolündeki adaklar üzerine dört çalışması olduğunu aktarır (Strabon, Coğrafya: 9. 1. 16). Bilinen en yaygın ve kapsamlı örneği Pausanias'a ait *Yunanistan Rehberi* olan bu çalışmaların önemi aslında bir başvuru kaynağı olarak ziyaretlerden önce ya da sonra danışılmış olmaları değil bir edebi tarz olarak var olmaları ve ziyaret sürecinde rehberler, izleme ve yazınlar aracılığı ile edinilebilecek bilginin doğasını ve yapısını ortaya koymalarıdır.

Şimdi Lakadaemon'da, coğrafyacı Polemon'un *Lakadaemon'daki Anthemata Üzerine* adlı çalışmasında belirttiği gibi, dile düşmüş fahişe Kottina'nın bir ikonu vardır ki, söylediğine göre, bronz bir manda adamıştır; şu şekilde yazmaya devam eder: "Dahası, fahişe Kottina'nın küçük bir ikonu vardır, ki o öyle bir sansasyon yaratmıştır ki bugün bile ismini almış bir genelev vardır, Kolone yakınlarında, Dionysos tapınağının olduğu yerde; ev dikkat çekicidir ve şehir sakinleri tarafından iyi bilinir. Adağı, Bronz Eve ait Atena heykelinin

arkasında olan, küçük bir manda heykelinden ve kendisine ait daha önce bahsedilen küçük bir ikondan oluşur”.

(Athenaeus, Deipnosophistae: 13. 574c – 574d)

Athenaeus, Polemon'un *Lakadaemon'daki Anathemata Üzerine* adlı çalışmasından yaptığı alıntıda Kottina heykelini kısaca tarif eder ve heykeli diğer adaklar ile ilişkilendiren coğrafi bir konumlandırma yapar. Heykel adına aktarılan bilgilerin çoğu adakta bulunan kimse ile ilgilidir ve çalışmanın teknik ya da biçimsel detaylarını içermez.

Philinus: Akanthian ve Brasidas evlerini geçtikten sonra, rehber bize bir zamanlar fahişe Rhodopis'in demir çubuklarının yerleştirildiği alanı gösterdi, ki orada Diogenianus hemen şöyle dedi, “O halde, Rhodopis'e kazancının vergilerini getirebileceği ve biriktirebileceği ve bu yeri sağlayan aynı devletin yetkisiydi ve bir de öldürdüğü genç kölesi Ezop'u”.

“Neden” dedi Sarapion “bu konuda öfkелisin, sevgili efendim? Bak oraya ve izle altın ile biçimlendirilen Mnesarete'yi komutan ve krallar arasında, ki o, Krates'in söylediği gibi, Yunanlıların ahlaksızlıklarının için bir ödül olarak dikili durur orada”.

Genç adam bunun üzerine baktı ve düşüncesini söyledi, “O halde Krates'in bulunduğu bu ifade Phryne hakkındaydı?”.

“Evet” dedi Sarapion, “Mnesarete olarak adlandırılırdı, ancak solgun teni nedeni ile Phryne lakabını almıştı. Pek çok durumda, açıkça, lakaplar gerçek isimlerin gölgelenmesine neden olurlar. Örneğin, Polyksena, İskender'in annesi, daha sonraları Mystale, Olympias ve Stratonike olarak çağrıldı derler. Rodoslu Eumetis çoğunun adlandırdığı biçimde, bugün bile, Klebulina'dır babadan; ve Herophile Erythrae, kehanet yeteneğine sahip olan, Sibyl olarak bilinir. Duyacaksın dilbilimcilerin Leda'nın Mnesinoe olarak adlandırıldığını söylediklerini ve Orestes Akhaeus...Ancak nasıl” dedi o, Theon'a bakarak, “yok etmeyi düşünüyorsun bu günahkarlık suçlamasını Phryne'ye karşı?”

Theon, sessiz bir gülümseme ile, dedi ki, “Senden de şikayet edeceğim gibi bahsini açtığın için en önemsiz kabahatlerinden bir tanesinin Yunanlıların. Aynı Sokrates gibi, Kallias’ın evinde eğlenirken, yalnızca parfüme karşı düşmanlık gösterir, ancak hoşgörü gösterir çocukların dans etmesine, cambazlığa, öpüşmeye ve soytarılığa; bana öyle geliyor ki sen de, benzer bir biçimde, dışarıda bırakıyorsun bu tapınaktan zavallı zayıf bir kadını kendi güzelliğini ahlaksızca kullandığı için, ancak gördüğün zaman tanrının tamamen seçim adakları ile çerçeveslendiğini ve cinayet geliri, savaşlar ve yağmalamalar ile, ve tapınağının dolup taşıdığını çalıntı mal ve ganimetler ile, hiç öfke göstermiyorsun, ne de bir acıma hissetmiyorsun Yunanlılar için okuduğunda güzel adaklar üzerinde en fazla utanılacak yazınları: “Atinalılardan Brasidas ve Akanthianlar” ve “Korinth’deki Atinalılar” ve “Thessalia’dan Foçalılar” ve “Sikyon’dan Orneatalılar” ve “Foçadan Amphiktyonlular”. Ancak Praksitales, açıkça, bir tek rahatsız edendir Krates’i elde ettiğinden sevdiği için ayrıcalığını burada bir adağın, halbuki Krates’in onu övmüş olması gerekir çünkü yanına bu altın kralların altın bir fahişe koymuştur o, ve böylece ders vermiştir zenginliğe bir şeye sahip olmadığı için takdir edilecek ya da saygı gösterilecek. İyi olurdu krallar ve yöneticiler için adaklar sunmak anmak için adaleti, iradeyi ve cömertliği, altın ve gösterişli servetin yerine, adamlar tarafından da paylaşılan en utanç verici yaşamları sürmüştü”.

“Söylemeyi unuttuğun bir şey var” dedi rehberlerden bir tanesi, “Kroesus’un altın bir heykeline sahip olduğu ekmeğini pişiren kadının, ve adadığını onu burada”.

“Evet” dedi Theon, “yalnız o kutsal tapınak ile alay etmek için yapmadı, onurlu ve adil bulduğu için yaptı bunu. Alyattes’in, Kroesus’un babası, ikinci bir kadın ile evlendiği söylenir ve ikinci bir çocuk topluluğu yetiştirdiği. O zaman kadın, Kroesus’a karşı bir fesatlık yaparak, ekmeği pişiricisine zehir verdi ve hamuruna karıştırdı ekmeğinin ve sundu Kroesus’a. Ancak pişirici gizlice söyledi Kroesus’a ve sundu ekmeği üvey annesine çocukların; Kroesus bu

hareketin karşılığında, kral olduğunda, görüşü gibi tanrıların şahit olarak, karşılığını verdi yardımın kadın tarafından ve bir de ödül ile onurlandırdı tanrıyı”.

(Plutarkhos, Moralia: 400. F. 3 – 402. B. 1)

Plutarkhos'un Moralia adlı çalışmasında yer alan bu bölüm etkin ve ilişkili izleme sürecinin önemli bir göstergesidir. Philinus'un Diogenianus'a kutsal alan boyunca eşlik eden bir grup insanı anlattığı metin ilk olarak rehberin Rhodopis'e ait demir çubukların olduğu yeri işaret etmesi ile başlar. Rehberin bu hareketi ile Diogenianus derhal bir yorum yapar ve bu yorum Sarapion tarafından cevaplanır. Etkin olarak bağlanan iki izleyici için bilindik bir adak alanı diyalog için başlangıç noktasını oluşturur ve Sarapion takibinde, Diogenianus'u, yukarı bakarak Krates'in Yunanlıların ahlaksızlıklarını temsil ettiğini söylediği Mneserate'nin komutan ve kral heykelleri arasındaki altın temsiline bakmaya teşvik eder. İon korusu, Pinaks'daki yaşlı adam, Theokritus'un İdil'inde yer alan Gorgo ve Theokritus ve Herodas'ın dördüncü Mim'inde bulunan kadınlar gibi burada da bir izleyici diğerini etkin olarak bakması için cesaretlendirir. Bu teşvik ile sanat tarihi bağlamında olmasa da adağın içeriğini oluşturan Mnesarete'nin kişisel bir özelliği ile ilgili yeni bir diyalog tetiklenir. Sanat çalışması tartışmanın başlaması için bir araca dönüşmüştür ancak tartışılan konu sanat çalışmasının kendisi değildir. Minesarete heykeli ile ilgili konuşarak izleyiciler işaret ve işaret edileni bütünleştirirler. Sarapion Philinus'u kral ve yönetici heykelleri arasındaki Mnesarete heykeline değil, yukarıda, kral ve komutanlar arasındaki altın Mnesarete'ye bakmak için teşvik eder. Theon da Sarapion ile yaptığı tartışmada heykeli işaret ederek Sarapion'un zavallı ve zayıf bir kadının kendisini kutsal alanın dışında bırakmak istediğini belirtir. Tartışmalarında nesne ve içerik arasındaki sınır bulanık olsa da sanat çalışmaları hakkında konuştukları açıktır. İşaret ve işaret edilen arasındaki bu oyun Euripides'in İon, Herodas'ın Mim ve Theokritus'un İdil adlı eserleri ile aynı özellikleri taşır ancak Plutarkhos'un tanımladığı izleyiciler kültürlü ve eğitilidir ve tepkileri saf olarak değerlendirilmez.

Konuşma adakların kutsal alana yerleştirilme nedenlerinin Theon tarafından açıklanması ile devam eder. Anlatma biçimi, Theon'un, adaklardan pek çoğunun cinayetlerin, savaşların ya da yağmacılığın anıtları olduğuna dair düşüncesini

güçlendirmek için hafızasından ya da çevresinde bulunan çeşitli adak yazınlarından alıntılar yaptığını gösterir. Bir rehber araya girer ve farklı bir adak nesnesi olan Kroesus'un fırıncısını temsil eden altın heykeli göstererek rehberler ve ziyaretçi topluluğun tümünün katılmak için oldukça istekli görüldüğü tartışmaya dahil olur.

Athenaeus'un alıntıladığı Polemon gibi burada da adaklar hakkında gerçekleşen konuşma heykellerin içeriğini, adanma nedenlerini ya da adakta bulunanların bilinirliklerini etkinleştirir ve ortaya çıkartır. Tartışma sanat çalışmalarının kendi biçimleri, teknikleri ve uygulayıcıları ya da çeşitli sanat çalışmaları arasındaki biçimsel karşılaştırmalar ile ilgili değildir. Bu biçime yönelik başlıkların geçerli olmadığı anlamına gelmediği gibi sanat çalışmalarının tamamen izleyicinin belirli ilgi alanlarına ve sahip olduğu bilgiye bağlı olarak tartışmalar için bir başlangıç noktası oluşturduğunu ve bu konuşmaları tetiklediğini ortaya koyar. İzleyiciler de heykeller arasında dolaşırken etkin izleyiciler olarak kendi hikayelerini oluşturur ve kurgularlar.

Aynı diyalog içerisindeki bir diğer bölüm izleyicilerin biçim ve malzeme konusunda da düşünceleri olduğunu gösterir:

Philinus: Rehberler önceden belirlenmiş planlarını uyguluyorlardı, dikkate almadan bizim yalvarışlarımıza konuşmalarını kısa kesmeleri için ve yorumlayarak yazınlardan pek çoğunu. Adrianta'nın görüntüsü ve tekniği yabancı izleyici için ancak vasat bir çekiciliğe sahipti, ki o açıkça, sanat çalışmaları konusunda bir uzmandı. Ancak o, yine de, bronzun yüzeyini takdir etti, bir pas belirtisi göstermediği için, bronz pürüzsüzdü ve parlıyordu koyu mavi bir renk ile, böylece bir dokunuş ekliyordu deniz kaptanlarına (o gezintisine buradan başladığı için), onlar orada durdukça gerçek deniz rengi ve en dip derinlikleri ile.

(Plutarkhos, Moralia: 395. A. 11 – 395. B. 5)

Plutarkhos'a ait metinlerde izleyici toplumsal bir izleme süreci içerisindeki etkin ve sorgulayan katılımcı olarak aktarılır. Delphi'deki kutsal alan izleyiciyi bakmaya,

araştırmaya, sorgulamaya, okumaya ve tartışmaya teşvik eden sanat çalışmaları içerir ve bu alanda gerçekleşen izleme etkinliğini özellikleri ile açıkça ortaya koyan bölüm de izleme sürecini tutarlı olarak sosyal ve sesli bir eylem olarak tanımlar. Metinlerde kutsal alanlarda gerçekleşen ve Antik izleyicilik etkinliğini tanımlayan bölümler benzer izleme yöntemlerinin diğer bölgelerde ve zamanlarda da geçerli olduğunu gösterir. Herodotos'un Tarih'i, Ion, dördüncü Mim, Theokritus'un İdil'i ve Cebes'in Pinaks'ında yapılan tanımlar Antik izleyicinin izleme süreci içerisinde etkin ve sesli bir katılımcı olduğunu ortaya koyar.

SONUÇ

Antik Yunanistan'da figüratif sanat izleyicisi dinamik ve karmaşık bir izleme süreci içerisinde etkin bir oyuncuydu. MÖ V. yüzyıldan MS III. yüzyıla kadar izleyiciler, *theatai*, seçkinlik seviyelerinden bağımsız olarak izledikleri sanat nesnesi ile duygusal olarak bağ kuran, sosyal ve sesli birer katılımcıdır. Antik Yunanlılar gördükleri sanat çalışmalarının içeriklerini tanımlamalarını sağlayan ortak bir bilgi birikimine sahipti ve sanat çalışmasının görünümü, içeriğin tanımlanmasına ve bu tanımın seslendirilmesine yol açan bir süreç içerirdi. İzleyiciler ortak bellek aracılığı ile tanımlama sürecine alternatif olarak ilişkilendirilmiş bir yazını sesli olarak okurdu. İçeriği tanımlamayı başaramayan izleyiciler etkin olarak eserin anlamı hakkında sorular sorup, tahminlerde bulunurdu. Sanat çalışmalarının tümü, eşlik eden bir yazın olsun ya da olmasın, söylev ve sosyal etkileşim için bir araç olarak işlev görürdü bir sanat çalışmasını izlemek bir tartışmanın başlatılması için fazlası ile yeterliydi.

İzleme süreci sırasında izleyiciler içeriklerini ve detay seviyelerini kendileri belirledikleri benzersiz toplumsal söylev etkinliklerinde bulundular. Bu süreçlerde izleyici bilgi kaynakları sınırlı olsa da anlamın taşıyıcısı ve belirleyicisiydi. Kültürün katılımcısı olarak antik Yunan izleyicisi, seviyesinden bağımsız olarak mitin değişken, biçimsiz ve sıklık ile tutarsız "miras kalan yığınının" erşimine sahipti. Bu değişken malzeme bütününe izleme aracılığı ile erişen her katılımcı zorunlu olarak çalışmanın kendisine ait, herhangi bir ideoloji ya da hakim sınıf tarafından değil, kendi kültürel belleği tarafından gerçekleştirilen tetikleme ile bir yorum yapardı. Sahip olunan bu bilgi aracılığı ile, yerel belirleyicilerin yardımı ya da yazınların okunması veya bir tahmin süreci içerisinde, sanat çalışmaları tanımlanır ve söylevin başlangıç sınırları saptanırdı: ancak izleyici bu süreç içerisinde tartışmanın anlamını değiştirmek ya da yeni anlamlar yaratarak içeriği farklı bir yere taşıma konusunda özgürdü. Eşlik eden yazınlar izleyiciyi sanat ile etkileşimli bir ilişkiye sokmak için yardım edebilirdi ancak genel süreç içerisinde bu bağlamda çok da gerekli değillerdi. İzleyicinin kendi bilgisi ve keşfetme isteği etkin katılımının başlangıcı için gerekli olan temel öğelerdi: yerel belirleyiciler başvurulma gerekliliği doğduğunda hikayeleri aktarmak için sürekli olarak hazırdu. Bir izleme sürecinin toplumsal bağlamda sonucu izleyiciden izleyiciye aktarılan bir yaratıcılık, tekrar ve söylev iletisiydi. Bu sonuç,

araştırmalarda hala hakim olan sanatçının ya da müşterinin amacını belirleme ve bu niyetleri çağın siyaseti ya da sosyo – ekonomik etkenleri ile ilişkilendirme modeline bir alternatif olarak görülebilir.

Çağdaş izleyicinin bir hata ya da yanlış anlaşılma olarak tanımlayabileceği bir süreç antik izleyici için diğerleri kadar geçerli bir izleme tecrübesiydi. Pausanias sanat çalışmalarına ait bazı tanımlara tepki gösterir ancak bu tanım hatalarını işaret ederken farklı ve çelişkili tarifleri kabul eder, beğenir ve kendisi de çağdaş araştırmacılar tarafından hata olarak görülen çeşitlilikte yorumlar yapar. Ancak çağdaş eleştirmenlerin aksine antik izleyici sanat çalışmalarının farklı ve çelişkili yorumlarına kendisini ikna etme sınavını geçebildiği sürece açıktır. Pausanias, Zeus Tapınağı batı alınılığının merkezi figürünü çoğunluk ile Apollon olarak yorumlayan çağdaş araştırmacıların aksine Perithoös olarak tanımlar (Pausanias: 5. 10. 8). Eğer izleme etkinliğini doğru olarak kaydettiği ve düzenlemede ya da pasajın aktarılmasında bir hata olmadığı varsayılırsa Pausanias figürü Perithoös olarak görmüş ve öyle kabul etmiştir. Bu neden ile de Pausanias için o figür Perithoös'tür. Heykelin anlamı izleme sürecinde değişmiştir. Bir sanat çalışmasının anlamı ve önemi öznel ve değişkendir ve izleyici için mevcut olan bilginin anlaşılması ve kaynağına bağlıdır.

Figüratif sanatın bu etkin ve sesli izlenme sürecinde, antik izleyiciler, temsil edilen konu ile çözümlenmiş ve tarafsız bir seyir yerine *enargeia* aracılığı ile duygudaşlık kurdular. Belirli düşünceler içerisinde işaret ve işaret edilen arasındaki sınırı sürekli olarak aşarak nesnelere doğrudan seslenip, onlar ile konuştular. Nesnelere sorgulanması ve yazınların sesli okunması ile sanat çalışmaları da kavramsal olarak bir sese kavuştular ve yanıtlar verdiler. Bazı zamanlarda sanat çalışmalarında betimlenen etkinlik kendi önlerinde gerçekleşir gibi tanıklık ederek izlediler. Antik izleyici şüphesiz nesnenin cansız ve sessiz gerçekliğinin farkındaydı ancak yine de nesneyi sanat eseri olarak görme ve onu bir derece yaşam içerir gibi izleme arasındaki sınırı özgürce geçti. Kanıtlar bize, izleyicilerin, kamusal alanlarda sergilenen figüratif sanat nesnelere ve kendileri aralarında gerçekleşen bu tarz bir oyunu sürekli olarak ortaya koyduklarını gösteriyor.

Bu çalışmada bir araya getirilen edebi metinler Antik dönem içerisinde tutarlılığını koruyan, izleyicisinin seçkinlik seviyesinden bağımsız ve sanat çalışmasına dair bir yazına ihtiyaç duymadan var olabilen farklı bir izleme uygulaması önerir. Antik izleyici için sanat çalışmaları hafıza tetikleyen işaretler, didaktik araçlar, eğlence kaynakları ve oyun nesnelere dir. Bunların da ötesinde genel bağlamda geçmişin hatırlanması için söylev araçlarıdır. Ancak bu geçmiş ölü bir geçmiş değildir; aksine sanat çalışmaları geçmiş izleyici için hayata geçirirler. Bu süreç sayesinde antik izleyici kısmen de olsa uzun zaman önce gerçekleştiği düşünülen etkinliklerin tanığına dönüşür, uzun zaman önce ölmüş insanlar ile tanışır ve hiçbir zaman var olmamış yaratıkları, gerçekleşmemiş etkinlikleri ve yaşamamış kimseleri görür. Antik Yunanlılar yalnızca geçmişe bakmak ile kalmazlar; şehirlerinde ve kutsal alanlarda yürüyerek geçmişleri ile güncel ilişkiler de kurarlar.

Etkin izleyici kavramı Yunan kültürünün diğer alanlarına da yansıyan katılımcılık düşüncesinin temel toplumsal yapısında yer alır. Geniş bir bağlam içerisinde pek çok kaynak izleyicinin etkin katılımının antik Yunanlılar için olağan izleme modeli olarak kabul edildiğini ortaya koyar. Viktor Bers tiyatro, mahkeme, meclis toplantıları ve askeri birliklerdeki etkin izleyicilik kanıtlarını bir araya getirmiştir. Platon, Demosthenes ve diğer pek çoklarının gösterdiği gibi öven ya da suçlayan haykırırlarda bulunmak, bir rahatsızlık yaratmak ve kişinin düşüncesini özgürce ve sesli bir biçimde ifade etmesi antik Yunan toplumu için olağan bir olaydır (Bers, 1985: 15):

Platon ve diğerlerinin şahitliği olmasa bile sağduyu bize tiyatro izleyicisinin gürültülü gösterimler ile belirli bir oyuna destek vermesinin ya da karşı çıkmasının jüriyi etkileyebileceğini gösterir. Halk mahkeme jürileri de kendilerini, IV. ve V. yüzyıl yazarlarının sürekli bahsettiği şekilde, hoş görülme yen rahatsızlıklar yaratarak aynı gürültülü biçimde yönettiler. Philokleon'un bu çekinilen taşkınlıkların Zeus'un yıldırımları kadar yüksek sesli olduğu iddiasına şüphe ile yaklaşabiliriz (Ar. Vesp. 619 – 30) ancak bu tepkilerin de jürileri, tiyatro izleyicisinin tiyatro jürisini etkilemesi gibi, yönlendirmiş oldukları

şüphe götürmez. Jürilerin itiraz çığlıkları, her ne etki yaratırsa yaratsın davacının iddialarını sunmasını engellemiştir. Atina'daki yasal ve dramatik kurumların izleyicilerin benzer davranışları ile daha fazla ilişkilendirilmelerine, çağdaş bir bakış açısı olduğu için, kuşku ile bakılabilir. Ancak Platon da Yasalar'ında da halk mahkemelerinin de tiyatro gibi övgü ve sövgü çığlıkları ile dolu olduğunu söyler.

(Garner, 1987: 99)

Antik Yunan toplumunda izleme eyleminin bir çok bağlamda izleyiciler arasında etkin ve sesli bir etkileşim aracı olduğuna dair güçlü kanıtlar vardır. Görsel sanat izleyiciliği ile ilgili bir çalışma da ancak daha büyük bir tasarımın parçası olabilir. İzleme eyleminin hafıza tetikleyici ve didaktik yapısı sıklıkla vurgulanmıştır ancak bu kavramların daha derin araştırmaları, sanat izleme etkinliğini tanımlayan Yunan toplumunun temel kurallarını da daha fazla anlamamızı sağlayacaktır.

Klasik Yunanistan'ın kamusal alanları heykeller ile donatılmıştı. Sanat üretimi için dikkate değer ölçülerde iş gücünün yanında zaman ve para da harcanmıştı. Tüm bu çabalar sonucunda üretilen heykellerin Yunan toplumsal yapısındaki işlevi neydi? Üretimi için harcanan çaba ve masraflar ne tür faydalar sağlıyordu? Etkin ve sesli bir izleme sürecine katılımın nedenleri neydi? Çağdaş gibi görünen bu soruların antik Yunanlılar tarafından da sorulduklarına dair kanıtlar vardır. Demosthenes Rodosluların Özgürlükleri Üzerine adlı eserinde bu yapıyı sorgular:

Benim kişisel görüşüm, sizin bu sorunlar ile, bir konuşmacının atalarınızı övüşü, keşiflerini tarif edişi ve zaferlerini sayışını ne kadar mutluluk ile dinlediğinizi hatırlayıp, kuvvetlice boğuşmanız ve bir Atinalı gibi davranmanızdır. Düşünün ki, atalarınız bu zaferleri siz onları hayranlık ile izleyin diye değil, onları yaratan kişilerin erdemlerini örnek almanız için kazanmışlardır.

(Demosthenes, Rodosluların Özgürlükleri Üzerine: 35)

Demosthenes'in de vurguladığı gibi sanat çalışmaları yalnızca edilgen bir biçimde seyredilmek için değil, izleyicilerin sahip oldukları toplumsal belleği canlandırıp tekrarlamaları için üretilmişlerdi ve onlara yorum yapma veya tartışma başlatma konusunda cesaret vererek araştırma yapmaya ve soru sormaya teşvik ederlerdi. Aktarılan iletiye hakim olmayan izleyiciler de yazınları okuyabilir veya bilgiyi diğer belirleyicilerden edinerek sürece dahil olurlardı. İzleme sürecinin bu iki belirleyici özelliği, hafıza tetikleyici ve eğitici özellikleri, kültürel kimliğin güçlendirilmesi ve aktarılması için birlikte çalışırdı.

O günlerde, bizim akrabalarımız olan, çokça zahmet çekip emek sarf eden ve Strymon nehrinde büyük tehlikeler atlatarak Medes'i savaşta fetheden bazı adamlar vardı. Eve döndüklerinde halktan ödül talep ettiler ve demokrasi onlara büyük bir şeref bahşetti, saygınlık kazandırdı – üzerlerine isimlerinin yazılmaması koşulu ile üç taş heykelin dikilmesi için izin verildi, böylece yalnızca komutanlar değil tüm halk onurlandırılmış olacaktı. Bu gerçektir, yazınların kendisinden de göreceksin; çünkü ilk dikili taş şöyle der:

“Cesaretli ve yiğit adamlardı onlar, Bir zamanlar Eion şehrinin kenarında, uzaklarda Strymon'un taşkınında Medes'in oğulları ile savaşanlar. Ateşli yokluğu kendilerine dost edinenler ve Ares ile saldıranlar; böylece yalnızca çaresiz bir düşman buldular yenecekleri”.

İkinci taş:

“Bu, emeklerin ödülü olarak, Atina'nın liderlerine bağışdır; başarılı görevin, büyük cesaretin işareti. Gelecekte mermer üzerindeki bu yazıları okuyacak olanların kendileri de, mutluluk içerisinde, kendi hayatlarını devlet için verecekler”.

ve üçüncü dikilitaş der ki:

“Bir zamanlar bu Menestheus şehrinden, Atreidae'ye katılmak için salınan tanrıların sevgilisi bir ordu Troya için harekete geçti. Homeros bütün şöhreti ile reislerin tümü için şöyle dedi. Hiç kimse savaşta böyle akıllıca dizilmedi. O zaman Atina halkı da uygun olarak onurlandırılmalı ve savaş komutanlarını ve liderlerini, kahramanlarını çağırmalıdır.”

(Aeskhines, Ktesiphon'a Karşı: 183 – 84)

Bu metinde Aeskhines kamusal heykelin kendi toplumu ve dönemindeki işlevini açıklar. Bir dizi yazın ile desteklenen izleme süreci onurlandırılanların görevlerini anımsatarak bir söylevi tetikler. Heykellerin var olma nedeni adanma sebeplerinin öğrenilmesi ve hatırlanması, sesli olarak tekrarlanması ve gelecek kuşaklara aktarılmasıdır. Yazınların da belirttiği gibi asıl amaç gelecek kuşakların onurlandırılan kişilerin erdemlerini öğrenmesi ve onları örnek almasıdır.

“Atalarınızın ve kendinizin olağanüstü olarak adlandırılacak başarılarında kusurlar arayın ki, bu karşılaştırma sizin kendinizin ustaları olmanızı sağlasın. Onlar ki kendi istekleri ile Yunanlılara itaat etmeyi kabul ettiler; akropolümüzde on binden fazla yeteneği biriktirdiler; deniz ve karadaki pek çok zafer için bizim bugün bile gurur duyduğumuz onurlandıran anıtlar diktiler. Ancak unutmayın ki onları biz baktıkça şaşırırım diye değil, adanılanların erdemlerini taklit etmemiz için diktiler. Böyle yaptı atalarımız; bize gelince, göreceğiniz gibi, onlar ile karşılaştırılabilmek için önümüzde boş bir alan var”.

(Demosthenes, Düzen Üzerine: 26 – 27)

KAYNAKÇA

ALCOCK, Susan, E.. ve Osborne R. (1994).*Placing the Gods: Sanctuaries and Sacred Space in Ancient Greece*, Clarendon Press, Oxford.

ALPERS, S. L. (1960).*Ekphrasis and Aesthetic Attitudes in Vasari's Lives*, JWarb 23.

ADKINS, A. (1957).*Merit and Responsibility: A Study in Greek Values*, University of Chicago Press, Chicago.

AJOOTIAN, A. (1998).*A Day at the Races: The Tyrannicides in the Fifth – Century Agora*, Studies in Honour of Brunilde Sismondo Ridgway, Philadelphia.

ASHMOLE, B. (1964).*The Classical Ideal in Greek Sculpture*, University of Cincinnati.

BANN, S. (1991).*Inscriptions and Identity in the Representation of the Past*, New Literary History, Vol: 22.

BARLOW, S, A. (1986).*The Imagery of Euripides: A Study in the Dramatic Use of Pictorial Language*, Bristol.

BERKHOFER, R, F. (1997).*Beyond the Great Story*, Harvard University Press, Londra.

BERS, V. (1985). *Essays in Greek History Presented to GEM*, Duckworth Publishing, Londra.

BOURDIEU, (1997). *Outline of a Theory of Practice*, Cambridge University Press, New York.

BURZACHECHI, M. (1962). *Oggetti Parlanti Nelle Epigrafi Greche*, Epigraphica 24.

CARPENTER, R. (1959). *The Esthetic Basis of the Greek Art of the Fifth and Fourth Centuries B.C.*. New York: Longmans, Green and Co., 1921, 2nd ed.: Bloomington, IN: Indiana University Press.

CARPENTER, R. (1960). *Greek Sculpture: A Critical Review*, University of Chicago Press, Chicago.

CARRIER, D. (1986). *Art and Its Spectators*, The Journal of Aesthetics and Criticism, Vol: 45.

CASSON, S. (1925). *The New Athenian Statue Bases*, The Journal of Hellenic Studies, Vol: 45.

CASTRIOTA, D. (1992). *Myth, Ethos and Actuality: Official Art in the Fifth Century BC Athens*, University of Wisconsin Press, Wisconsin.

CHILDS, W. (1988). *The Classic as Realism in Greek Art*, Art Journal, Vol: 47.

CHILDS, W.(1994). *The Date of the Old Temple of Athena on the Athenian Acropolis*, Oxford.

COOK, R., M. (1967). *Origins of Greek Sculpture*, The Journal of Hellenic Studies, Vol: 87.

CUNNINGHAM, C. (1993). *Theophrastus: Characters, Herodas, Mimes, Cercidas and the Cholaimbic Poets*, Mass, Cambridge.

DAY, J. (1989). *Rituals in Stone: Early Greek Grave Epigrams and Monuments*, The Journal of Hellenic Studies, Vol: 109.

DAY, J. (1994). *Interactive Offerings: Early Greek Dedicatory Epigrams and Ritual*, HSCP 96.

DAY, J. (2000). *Epigram and Reader: Generic Force as a Re – Activation of Ritual*, Cambridge University Press, Londra.

ELSNER, J. (1995). *Art and The Roman Viewer: The Transformation of Art from the Pagan World to Christianity*, Cambridge University Press, New York.

FITZGERALD, J. ve White L. M. (1983). *The Tabula of Cebes*, Chico, California.

FRAZER, J. G. (1913).*Pausanias's Description of Greece*, Kessinger Publishing.

FREEDBERG , D. (1989).*The Power of Images: Studies in the History and Theory of Response*, University of Chicago Press, Chicago.

FREEDBERG , D. (1982).*The Hidden God: Image and Interdiction in the Netherlands in the Sixteenth Century*, Art History.

FRIED, M. (1980).*Absorption and Theatricality:Painting and Beholder in the Age of Diderot*, University of Chicago Press, Chicago.

FRIEDLANDER, P. (1948).*Epigrammata: Greek Inscriptions in Verse from the Beginnings to the Persian Wars*, Ares Publishers, Berkeley.

GARNER, R. (1987).*Law and Society in Classical Athens*, Palgrave Macmillan, New York.

GOMBRICH, E. H. (1992).*Sanat ve Yanılsama, Resim Yoluyla Betimlemenin Psikolojisi*, çev. Ahmet Cemal, Remzi Kitapevi.

HALLETT, C. H. (1986).*The Origins of the Classical Style in Sculpture*, The Journal of Hellenic Studies, Vol. 106.

HARRIS, W. (1989). *Ancient Literacy*, Harvard University Press, Cambridge.

HAVELOCK, E. A. ve Hershbell J. P. (1978). *Arts as Communication in Ancient Greece*, New York.

HERMEREN, G. (1969). *Representation and Meaning in Visual Arts*, Norstedt, Stockholm.

HURWITT, J. (1990). *The Words in the Image: Orality, Literacy and Early Greek Art*, *Word and Image* 6, no: 2.

JAMES, N. A. (1950). *The Generic and Oral Composition in Homer*, *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*, Vol: 81.

JAUSS, H. R. (1982). *Toward and Aesthetic Reception*, University of Minnesota Press, Minneapolis.

JEFFREY, L. H. (1949). *Comments on Some Archaic Greek Inscriptions*, *The Journal of Hellenic Studies*, Vol: 69.

JONES, S. C. (1988). *Statues that Kill and the Gods Who Love Them*, Philadelphia.

KURKE, L. (1991). *The Traffic in Praise: Pindar and the Poetics of Social Economy*, Cornell University Press, Ithaca.

KURKE, L. (1993). *Cultural Poetics in Archaic Greece: Cult, Performance, Politics*, Oxford University Press, Oxford.

MANGO, C. (1963). *Antique Statuary and the Byzantine Beholder*, DOP, Londra.

MARCONI, C. (1994). *The Metopes of Heraion*, Franco Cosimo Panini, Modena.

MURRAY, G. (1946). *Greek Studies*, Clarendon Press, Oxford.

OSBORNE, R. (1994). *Framing the Centaur: Reading Fifth Century Architectural Sculpture*, Cambridge, New York.

PANOFSKY, E. (1957). *Meaning in the Visual Arts*, University of Chicago Press, Chicago.

PANOFSKY, E. (1962). *Studies in Iconology: Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*, Westview Press, New York.

PATON, J. M. (1927). *The Erechtheum*, Harvard University Press, Cambridge.

POLLITT, J. J. (1972). *Art and Experience in Classical Greece*, Cambridge University Press.

POLLITT, J. J. (1974). *The Ancient View of Greek Art: Criticism, History and Terminology*, Cambridge University Press.

PRITCHETT, K. W. (1940). *Greek Inscriptions*, The American Excavations in the Athenian Agora: Seventh Report.

RICHTER, G. (1970). *The Sculpture and Sculptors of the Greeks*, Yale University Press, 1929, 4th revised edition.

RIDGWAY, B. S. (1981). *Fifth Century Styles in Greek Sculpture*, Princeton University Press.

RIDGWAY, B. S. (1999). *Prayes in Stone: Greek Architectural Sculpture ca. 600 – 100*, Berkeley, Londra.

ROBB, K. (1994). *Literacy and Paideia in Ancient Greece*, Oxford University Press, New York.

SCAFURO, A. C. (1994). *Athenian Identity and Civic Ideology*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore.

SETTIS, S. (1994). *Orality and Figure*, Heraion, Modena.

SHAPIRO, H. A. (1988). *Pindar's Sixth Pythian Ode and the Treasury of Siphnians at Delphi*, *Mus Helv* 45.

STEIBER, M. *Aeschylus' Theoroi and Realism in Greek Art*, TAPA 124.

STEHLE, E. Ve Day M. (1996). *Women Looking at Women: Women's Ritual and Temple Sculpture*, Cambridge, New York.

STEINER, D. T. (2003). *Images in Mind: Atatues in the Archaic and Classical Literature and Thought*, Princeton University Press, New Jersey.

STEINER, D. T. (1993). *Pindar's Oggetti Parlanti*, HSCP 95.

SVENBRO, J. (1990). *Nothing to do With Dionysos: Athenian Drama in its Social Context*, Princeton University Press, New Jersey.

WALKER, A. D. (1992) *Enargeia and the Spectator in Greek Historiography*, Transactions of the American Philological Association.

WEBSTER, T. B. L. (1939). *Greek Theories of Art and Literature down to 400 BC*, The Classical Quarterly, Vol: 33.

WEBSTER, T. B. L. (1967). *The Tragedies of Euripides*, Londra.

VAYNE, P. (1988). *Did the Greeks Believe in Their Myths: An Essay on the Constitutive Imagination*, University Of Chicago Press, Chicago.

VERNANT, J. P. (2006). *Myth and Thought Among the Greeks*, Zone Books, Brooklyn.

WOLFF, C. (1963). *The Design and Myth in Euripides's Ion*, HSCP 69.

ZANKER, G. (1981). *Energieia in the Ancient Criticism and Poetry*, RhM.

ZEITLIN, F. (1994). *The Artfull Eye: Art and Text in Ancient Greek Culture*, Cambridge, New York.