

TÜRKİYE CUMHURİYETİ
ANKARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
ESKİÇAĞ DİLLERİ VE KÜLTÜRLERİ ANABİLİM DALI
LATİN DİLİ VE EDEBİYATI BİLİM DALI

THEOKRITOS'TAN NEMESIANUS'A PASTORAL TÜRÜN DEĞİŞİMİ

Doktora Tezi

Ebru ACAR

Ankara, 2026

TÜRKİYE CUMHURİYETİ
ANKARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
ESKİÇAĞ DİLLERİ VE KÜLTÜRLERİ ANABİLİM DALI
LATİN DİLİ VE EDEBİYATI BİLİM DALI

THEOKRITOS'TAN NEMESIANUS'A PASTORAL TÜRÜN DEĞİŞİMİ

Doktora Tezi

Ebru ACAR

Tez Danışmanı
Prof. Dr. Ümit Fafo TELATAR

Ankara, 2026

TÜRKİYE CUMHURİYETİ
ANKARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
ESKİÇAĞ DİLLERİ VE KÜLTÜRLERİ ANABİLİM DALI
LATİN DİLİ VE EDEBİYATI BİLİM DALI

THEOKRITOS'TAN NEMESIANUS'A PASTORAL TÜRÜN DEĞİŞİMİ

Doktora Tezi

Tez Danışmanı: Prof. Dr. Ümit Fafo TELATAR

TEZ JÜRİSİ ÜYELERİ

Adı ve Soyadı

- 1-Prof. Dr. Ümit Fafo TELATAR**
- 2-Prof. Dr. Fatma Gül ÖZAKTÜRK**
- 3-Prof. Dr. Esmâ REYHAN**
- 4-Prof. Dr. Çağatay AŞKİT**
- 5-Dr. Öğr. Üyesi Cemil KOYUNCU**

Tez Savunması Tarihi:

24/06/2026

TÜRKİYE CUMHURİYETİ
ANKARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

Prof. Dr. Ümit Fafö TELATAR danışmanlığında hazırladığım **“THEOKRİTOS’TAN NEMESİANUS’A PASTORAL TÜRÜN DEĞİŞİMİ (Ankara, 2026)”** adlı doktora tezindeki bütün bilgilerin akademik kurallara ve etik davranış ilkelerine uygun olarak toplanıp sunulduğunu, başka kaynaklardan aldığım bilgileri metinde ve kaynakçada eksiksiz olarak gösterdiğimi, çalışma sürecinde bilimsel araştırma ve etik kurallarına uygun olarak davrandığımı ve aksinin ortaya çıkması durumunda her türlü yasal sonucu kabul edeceğimi beyan ederim.

18/07/2026

Ebru ACAR

İÇİNDEKİLER

İÇİNDEKİLER.....	I
ÖNSÖZ.....	VI
KISALTMALAR.....	VII
GİRİŞ.....	1
I. BÖLÜM TEORİK ÇERÇEVE	6
I.1. Pastoral Tür	6
I.1.1. Pastoral Türün Tanımlanması	6
I.1.2. <i>Eidyllion</i> , <i>Ecloga</i> , <i>Bucolica</i> Terimleri	8
I.1.3. Pastoral Şiirde Meta-poetik Söylem	9
I.1.4. Dört Yazarın Şiirlerinin Başlangıç Dizeleri	10
I.1.5. Pastoralin Beş Yüzyıllık Dönüşümü	14
I.2. Filolojik Metinlerarasılık.....	15
I.2.1. <i>Memoria Poetica</i> Kavramı	15
I.2.2. <i>Imitatio</i> ve <i>Aemulatio</i>	16
I.2.3. <i>Reminiscentia</i> (Gönderme)	18
I.2.4. Geriye Dönük Metinlerarasılık	19
I.2.5. <i>Relatio Intertextus</i> (Metinlerarasılık).....	21
I.2.6. İsimsel <i>Reminiscentia</i> : Daphnis, Arcadia ve Meliboeus	22
I.3. Pastoral ve Siyasi Söylem.....	22
I.3.1. Pastoral ve Yönetim Arasındaki Mesafe.....	22
I.3.2. Pastoral ve Yönetim	24
I.3.3. Pastoral Şair ve Mesenlik İlişkisi	24
II. BÖLÜM PASTORAL ŞİİR TÜRÜ	26
II.1. Pastoral Şiirin Öncülleri.....	26
II.1.1. Homeros'un Epik Şiirinin Etkisi	26
II.1.2. Arkaik Lirik Şiirin Etkisi	30
II.1.3. Hesiodos'un Etkisi	34
II.2. Helenistik Dönemde Siyaset ve Şair	37
II.2.1. Ptolemaios Sarayı ve Pastoral Şiir	37
II.3. Theokritos'un Biyografisi ve Dönemi.....	39
II.3.1. Theokritos'un Biyografisi	39

II.3.2. Theokritos'un Pastoral Şiirlerinde Siyaset ve Çoban İlişkisi	41
II.3.3. Özerk Çoban Karakteri	43
II.3.4. Pastoral'de Cinsiyet	43
II.4. Theokritos'un Pastoral Şiirlerinin İncelemesi	44
II.4.1. <i>Locus Amoenus</i>	44
II.4.2. Pastoral Ortamın Gerçekliği	51
II.4.3. <i>Amoebean</i> Şarkı Yarışması.....	62
II.4.4. Aşk ve <i>Pharmakon</i>	94
II.4.5. Pastoral Ağıt	98
II.4.6. Polyphemos Mitinin Paradoksal Kullanımı.....	104
II.5. Theokritos'un Pastoral Geleneğe Katkıları	114
II.5.1. Sonraki Yazarlara Aktarılan Gelenekler	114
II.5.2. Sonraki Yazarlara Aktarılan Gerilimler	114
II.6. Ara Değerlendirme	115
III. BÖLÜM	117
VERGILIUS'UN PASTORAL ŞİİRLERİ VE SİYASİ ORTAM	117
III.1. Siyasi Durum: İç Savaş ve Arazi Müsadereleri.....	117
III.1.1. Vergilius Döneminde Roma'daki Siyasi Ortam	117
III.1.2. Theokritos'tan Ayrılan Hususlar	119
III.1.3. Vergilius'un <i>Eclogaların</i> in Bütünsel Yapısı	120
III.2. Vergilius'un Pastoral Şiirlerinin İncelemesi	121
III.2.1. Ayrılan Kaderler ve Pastoralin Bölünmesi	121
III.2.2. Aşk ve <i>Pharmakon</i>	126
III.2.3. <i>Amoebean</i> Şarkı Yarışması	129
III.2.4. Daphnis'in <i>Apotheosis</i> (Tanrılar Katına Yükselişi)	133
III.2.5. Altın Çağ Motifi	137
III.2.6. Pastoral Şiirde <i>Recusatio</i>	141
III.2.7. Pastoral Şiirde <i>Oblivio</i>	144
III.2.8. Pastoralin Sınırı.....	147
III.3. Siyasi Muğlaklık.....	150
III.3.1. Pastoral Şiirde Karamsarlık.....	150
III.3.2. Karamsarlık Karşıtı Görüşler	150
III.4. Ara Değerlendirme: Vergilius'un Geleneğe Bıraktıkları	152

IV. BÖLÜM CALPURNIUS SICULUS'UN ŞİİRLERİ VE SİYASİ ORTAM.....	154
IV.1. Nero Dönemi	155
IV.1.1. Nero'nun Erken Dönemi ve Siyasi İyimserlik	155
IV.1.2. Pastoralin Araçsallaşması	155
IV.1.3. Siyasi Okumanın Sınırları.....	157
IV.2. Calpurnius Siculus Biyografisi, Dönemi ve Şiiri	157
IV.2.1. Calpurnius'un Biyografisi	157
IV.2.2. Calpurnius'un Dönemi	159
IV.2.3. Calpurnius'un Pastoral Şiiri	160
IV.2.4. Calpurnius'un <i>Eclogalar</i> ının Bütünsel Yapısı.....	161
IV.3. Calpurnius Siculus'un Pastoral Şiirlerinin İncelemesi	162
IV.3.1. Faunus'un Kehaneti	162
IV.3.2. <i>Locus Amoenus</i>	167
IV.3.3. <i>Amoebean</i> Şarkı Yarışması	169
IV.3.4. Aşk ve <i>Pharmakon</i>	173
IV.3.5. Pastoral Ağıt ve <i>Sympatheia</i>	177
IV.3.6. Türün Tanımının Şiire Yansıması.....	179
IV.3.7. Calpurnius'un Pastoral Şiire Katkısı	183
IV.3.8. Metinlerarasılık.....	188
IV.4. Metinlerarası Kaynaklar	189
IV.4.1. Vergilius'un Etkisi	189
IV.4.2. <i>Amoebean</i> Yapının Gelenekselleşmesi.....	189
IV.5. Ara Değerlendirme	190
V. BÖLÜM NEMESIANUS'UN PASTORAL ŞİİRLERİ VE SİYASİ ORTAM.....	193
V.1 Siyasi Koşullar	193
V.1.1. MS Üçüncü Yüzyılın Siyasi Bağlamı	193
V.1.2. Nemesianus'un Siyasetten Uzaklaşması.....	194
V.2. Nemesianus'un Biyografisi ve Dönemi.....	195
V.2.1. Nemesianus'un Biyografisi	195
V.2.2. Şair olarak Nemesianus	197
V.2.3. Nemesianus'un Pastoral Şiirlerinin Bütünsel Yapısı	198
V.3. Nemesianus'un Pastoral Şiirlerinin İncelemesi	199
V.3.1. <i>Amoebean</i> Şarkı Yarışması.....	199

V.3.2. <i>Locus Amoenus</i>	201
V.3.3. Aşk ve <i>Pharmakon</i>	203
V.3.4. Pastoral Ağıt ve <i>Sympatheia</i>	206
V.3.5. Nemesianus'ta Türün Adlandırılması	208
V.3.6. Genel Değerlendirme.....	211
V.4. Nemesianus'un Özgünlüğünün Kanıtı	212
V.4.1. Özgün Dil Tercihleri.....	212
V.4.2. Pastoral Geleneğin Sürdürülmesi	214
V.4.3. Nemesianus'un Geleneksel Pastoralı.....	216
SONUÇ.....	217
KAYNAKÇA.....	221
I. ANTİK KAYNAKLAR.....	221
II. MODERN KAYNAKLAR	222
ÖZET	226
ABSTRACT	228

Ad avum paternum et filiam meam...

ÖNSÖZ

Bu tez, Antik Yunan ve Roma edebiyatında pastoral şiirin gelişimini ve farklı tarihsel bağlamlarda üstlendiği işlevleri karşılaştırmalı bir yaklaşımla incelemeyi amaçlamaktadır. Çalışmada Theokritos'un *Eidyllion*larından başlayan ve Vergilius'un *Eclogaları* aracılığıyla Roma edebiyatına taşınan pastoral geleneğin, Calpurnius Siculus ve Nemesianus'un eserleriyle geçirdiği değişim ele alınmaktadır. Türün kronolojik ve tematik sürekliliği kadar farklı bağlamlarda kazandığı yeni anlam ve işlevler de analiz edilmiştir.

Pastoral şiir, kırsal yaşamın ve doğa betimlemelerinin basit bir yansıması gibi görünse de bu çalışma pastoral şiirin aslında şairin bireysel duygu ve düşüncelerini, değer yargılarını ve siyasi söylemlerini ifade ettiği bir edebî zemin olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu bağlamda, pastoralin hem Helen dünyasında Yunan kültürünün etkisiyle oluşan şiirsel duyarlılığın taşıyıcısı hem de Roma'da politik ve ideolojik amaçların yanı sıra şiirsel duyarlılığa da hizmet eden çok katmanlı bir edebi tür olarak nasıl işlev gördüğü incelenmiştir.

Bu tez, pastoral şiirin Antikçağ edebiyatındaki dönüşümünü bütüncül bir çerçevede ele alarak, türün edebî ve ideolojik işlevlerine dair yeni bir değerlendirme sunmayı hedeflemektedir.

Bu tezin her aşamasında bilgisiyle, sabrıyla ve yol göstericiliğiyle yanımda olan ve desteğini esirgemeyen değerli danışmanım Prof. Dr. Ü. Fafo Telatar'a değerli katkıları için en içten teşekkürlerimi sunarım.

KISALTMALAR

<i>Calp.</i>	<i>Calpurnius Siculus</i>
<i>Ecl.</i>	<i>Ecloga</i>
<i>Id.</i>	<i>Eidyllion</i>
<i>Nemes.</i>	<i>Nemesianus</i>
<i>Verg.</i>	<i>Vergilius</i>
<i>Theoc.</i>	<i>Theokritos</i>

GİRİŞ

Bu tezin ele aldığı antik pastoral şiir geleneği, MÖ yaklaşık 270'ten MS yaklaşık 284'e kadar uzanan süreçte hem sürekliliğini korumakta hem de köklü biçimde değişmektedir. Theokritos'un İskenderiye'deki çoban şarkılarından Nemesianus'un Roma İmparatorluğu'nun çöküş dönemindeki *eclogalar*ına uzanan bu uzun yol, pastoral türün tarihsel dayanıklılığının ve poetik esnekliğinin kanıtını sunmaktadır.

Pastoral şiir, akademik literatürde genellikle 'basit', 'gelenekçi' ya da 'ikincil' olarak nitelendirilmiştir. Bu değerlendirme ne tarihsel açıdan ne de analitik açıdan tam olarak doğrudur. Pastoral şiir, hem biçimsel açıdan son derece karmaşık hem de dönem dönem siyasi koşulların etkisi altında kalmış bir türdür: En kırsal görünen sahneler bile, dikkatli bir okuyucu için saray ile çoban arasındaki ilişkiyi, iktidar ile özerklik arasındaki gerilimi ve siyasi koşulların şiirsel söyleme nasıl sızdığını tartışmaktadır. Bu tez, bu 'basit' görünümün ardındaki karmaşıklığı dört yazarın eserlerini birlikte analiz ederek ortaya çıkarmayı hedeflemektedir.

Bu tezin inceleme alanı, antik pastoral geleneğin dört büyük temsilcisidir: Theokritos (MÖ yakl. 300–260), Vergilius (MÖ 70–19), Calpurnius Siculus (MS birinci yüzyıl, Nero dönemi) ve Nemesianus (MS yakl. Üçüncü yüzyılın sonu). Bu dört şair, antik pastoral şiirinin başlangıcından son büyük temsilcisine kadar uzanan tarihin dört ana durağını oluşturmaktadır.

Bu dört şairin pastoral geleneğe katkısı beş yüzyıllık bir yayılım içinde gerçekleşmektedir; ama bu yayılımın her noktasında belirleyici siyasi koşullar devrededir. Theokritos MÖ üçüncü yüzyılın Helenistik kültür ortamında, İskenderiye kütüphanesine ve Mouseion'a¹ erişimi olan bir şair olarak yazmaktadır. Vergilius MÖ

¹ Antik Yunanca'da ilham perileri (Musalar) için ayrılmış tapınak, sanat ve bilimsel çalışmaların yapıldığı yer anlamına gelen, günümüzdeki "müze" kelimesinin kökeni olan

birinci yüzyılın iç savaşlar ve imparatorluk kuruluşuyla çalkalanan Roma'sında eserlerini kaleme almaktadır. Calpurnius MS birinci yüzyılın erken dönem Nero iyimserliğinde pastoralı methiyeyle bütünleştirmektedir. Nemesianus ise MS üçüncü yüzyılın siyasi istikrarsızlığında pastoralı siyasi söylemden arındırarak kendi başına var olmaya bırakmaktadır. Bu dört tarihsel dönem arasındaki farklar, pastoral söylemin neden bu kadar farklı biçimler aldığıı açıklamaktadır.

Bu tarihsel çerçeve, dört yazarın neden birlikte ve karşılaştırmalı biçimde ele alınması gerektiği sorusuna da zemin hazırlamaktadır. Şimdiye kadar yürütülen araştırmaların büyük çoğunluğu bu dört yazarı ya tek tek ya da ikili karşılaştırmalar biçiminde incelemiştir. Theokritos-Vergilius çifti en yoğun ilgiyi çekmiş; Calpurnius ve Nemesianus ise ya bu çiftin gölgesinde *epigonos*² olarak değerlendirilen ya da ayrı ayrı incelenmiş yazarlar olmuşlardır.

Dörtlü karşılaştırmının zorunluluğunu savunmak, aynı zamanda tek tek yazarlara ayrılan çalışmaların değerini küçümsemek anlamına gelmemektedir. Her yazar ayrı ayrı incelendiğinde görülmeyen, dört yazara birlikte bakıldığında ortaya çıkmaktadır.

terimdir. Özellikle Helenistik dönemde bilim, edebiyat ve felsefe çalışmalarının yapıldığı, koleksiyonların barındırıldığı kütüphane veya okul benzeri mekanları ifade eder. İskenderiye Mouseion'u için bkz. Peter M. Fraser, *Ptolemaic Alexandria*, 3 cilt (Oxford: Clarendon Press, 1972), cilt I, s. 305-335.

² Kendisinden önce gelen önemli bir sanatçı, düşünür veya liderin tarzını, fikirlerini taklit eden ancak özgünlükten uzak, daha düşük seviyeli takipçi veya taklitçi demektir. Yunanca olan bu kelime, genellikle "ikinci kuşak", "mirasçı" veya "yaratıcılığı olmayan izleyici" anlamlarında kullanılır.

Bu tezin en önemli sınırlılığı kapsam sınırlılığıdır. Antik pastoral şiir, bu tezin ele aldığı dört yazarla sınırlı değildir. Moschos ve Bion gibi Helenistik şairler kapsam dışında bırakılmıştır. Dördüncü yüzyıla ait bazı Latince *eclogalar* da değerlendirme dışında tutulmuştur. Bu dışarıda bırakma, pastoral geleneğin belirli boyutlarının görünmez kalmasına yol açabilir; ancak dört yazara odaklanmak, her birinin özgün katkısını daha ayrıntılı inceleme olanağı tanımaktadır. Bu tez antik pastoral şiirin kendi iç gelişimiyle sınırlıdır; Orta Çağ, Rönesans ve modern dönemlerdeki alımlanma tarihi kapsam dışında bırakılmıştır.

Bu sınırlılıklar göz önünde bulundurularak, tez, giriş ve sonuç bölümlerinin yanı sıra beş ana bölümden oluşmaktadır. Bölüm I teorik çerçeveyi kurar ve pastoral araştırmalar literatürünü değerlendirir. Üç metodolojik yaklaşımın kavramsal temelleri ayrıntılı biçimde ele alınmakta; bu tezin üç özgün kavramsal önerisinin teorik zemini hazırlanmaktadır.

Bölüm II Theokritos'un *eidyllion*larını ele almaktadır. Merkezi soru şudur: Theokritos pastoral söylemi nasıl kurmuştur ve bu kuruluştaki İskenderiye şiirlerinin etkisi nedir? Bölüm, Theokritos'un biyografisini ve dönemini, temel pastoral şiirlerin ayrıntılı analizini (*Id.* I, II, III, V, VI, VII, XI), siyasi okumayı (Halperin'in pastoral mesafe modeli) ve metinlerarası kaynakları (Homeros, Hesiodos, arkaik lirik) içermektedir.

Bölüm III Vergilius'un *Eclogae* adlı eserini ele almaktadır. Merkezi soru şudur: Vergilius'un muğlaklığı kasıtlı bir şiirsel strateji midir ve bu stratejinin pastoral tür tarihindeki yeri nedir? Bölüm, on *ecloga*nın her birinin analizini içermektedir.

Bölüm IV Calpurnius Siculus'un *Eclogae* adlı eserini ele almaktadır. Merkezi soru şudur: Calpurnius yalnızca Vergilius'un bir varyasyonu mu yoksa pastoral geleneğe özgün bir katkısı var mıdır? Bölüm, tarihlendirme tartışmasını, yedi *ecloga*nın analizini ve Theokritos, Vergilius, Calpurnius metinlerarası zincirini açıklamaktır.

Bölüm V Nemesianus'un *Eclogae* adlı eserinin incelemesidir. Merkezi soru şudur: 'Geleneksel pastoral' şiirin özgün nitelikleri nelerdir ve bu nitelikler Nemesianus'u taklitçilik etiketinden kurtarmak için yeterli midir? Bölüm, taklitçilik eleştirisini, dört *ecloga*nın ayrıntılı analizini ve 'geleneksel pastoral' kavramının sistematik tanımını içermektedir.

Sonuç bölümü, tezin merkezi argümanını yeniden ve geliştirilmiş biçimde ifade etmektedir; metodolojik seçimlerin değerlendirmesini yapmakta araştırmanın sınırlılıklarını ortaya koymakta ve açık kalan soruları gelecek araştırmalar için sunmaktadır.

Her metin bölümü (II–V) aynı temel yapıyı izlemektedir: yazarın bağlamı ve döneminin tarihsel koşulları; seçilmiş şiirlerin ayrıntılı metin analizi; metinlerarası kaynaklar ve sonraki yazarlara miras.

Bu tezin akademik katkısı üç düzeyde tanımlanabilir. Birinci düzeyde, dört yazarı birlikte ele alan dörtlü karşılaştırmının literatürdeki boşluğu doldurmasına katkıda bulunmaktadır. İkinci düzeyde, Calpurnius ve Nemesianus'a yönelik akademik ilginin yenilenmesi için hem metodolojik bir çerçeve hem de yorumsal bir zemin sunulmaktadır. Bu iki yazarın pastoral geleneğe özgün katkıları, tutarlı bir analitik dil içinde tanımlanmaktadır. Üçüncü düzeyde, 'metinlerarasılık', 'esnek süreklilik' ve 'geleneksel pastoral' kavramları, yalnızca bu tez için değil, genel olarak pastoral araştırmaları için kullanılabilir metodolojik araçlar olarak önerilmektedir. Özetle, beş yüzyıl boyunca dört şairin bu tür içinde ve bu türle birlikte ne yaptığını anlamak, bu tezin en temel amacını oluşturmaktadır.

Bu tezde Theokritos, Vergilius, Calpurnius Siculus ve Nemesianus'un pastoral şiirleri için Loeb Classical Library temel alınmış olup; Theokritos'un *Eidyllion*larının çevirisinde Suat Sinanoğlu'nun "Yunan Çoban Şiirleri" çevirisi; Vergilius'un *Ecloga*larının çevirisinde Türkân Uzel'in "Bucolica'lar, Georgica'lar" çevirisi esas

alınmıştır. Calpurnius Siculus ve Nemesianus'un *Eclogalarının* çevirileri tezin yazarına aittir. Tezde kullanılan kısaltmalar için ise Oxford Classical Dictionary'den yararlanılmıştır.

I. BÖLÜM

TEORİK ÇERÇEVE

Bu bölümde tezin sonraki dört metin inceleme bölümünün üzerinde yükseleceği teorik zemin kurulacaktır. Bu zemin üç bölümden oluşmaktadır: pastoral türün tanımı ve terminolojik sorunları; filolojik metinlerarasılık teorisi ve siyasi okuma. Bu üç bölümün birlikte oluşturduğu model, pastoral şiiri hem dil hem tür hem de siyasi boyutlarıyla bütünlüklü biçimde analiz etmeye olanak tanımaktadır.

Teorik çerçeve kapsamında her teorik araç, sonraki bölümlerde gerçekleştirilecek metin analizleriyle desteklenmektedir. Bölüm sonunda ise pastoral türdeki temel çalışmaların değerlendirmesi ve bu tezin özgün konumlanması sunulmaktadır.

I.1. Pastoral Tür

I.1.1. Pastoral Türün Tanımlanması

Pastorali tanımlamak, edebiyat araştırmasının en naif görünen ama en aldatmaca sorularından biriyle yüzleşmek demektir: Bir türü adlandırmak, onu betimlemekle özdeş midir? Bu soru pastoral söz konusu olduğunda özellikle önemlidir; çünkü hem akademisyenler hem de şairlerin kendileri yüzyıllar boyunca pastoralin ne olduğunu tartışmışlardır.

Bu ilişki biçimini en yalın hâliyle ortaya koymak için pastoralin kurucu metnine doğrudan bakmak en güvenilir başlangıç noktasıdır:

*ἀδύ τι τὸ ψιθύρισμα καὶ ἡ πίτυς, αἰπόλε, τήνα,
ἡ ποτὶ ταῖς παγαῖσι μελίσσεται· ἀδὺ δὲ καὶ τὴ
συρίσδες· μετὰ Πᾶνα τὸ δεύτερον ἄθλον ἀποισῆ.*

Theoc, *Id.* I.1-3

Pınarın yanı başındaki şu çam, ey keçi çobanı,
tatlı tatlı ahenkli türküler fısıldıyor; ama sen de tatlı tatlı

kamış öttürüyorsun; Pan'dan sonra gelirsin, ikincilik senindir.³

Bu açılış dizelerinde pastoralin temel işlevi görünür hale gelir: *locus amoenus*, 'âdû' (tatlı, güzel, hoş) sıfatıyla estetize edilmektedir. Çam fısıltısı, pınar sesi, kaval sözcükleri bunlar sıradan pastoral ortam sesleridir; ama 'âdû' sıfatıyla nitelendirildiklerinde pastoral söylemin malzemesine dönüşürler. İlk satırda iki kez yinelenen 'âdû' sıfatı, pastoralin en temel kurucusu olduğunu burada ortaya koyar: Pastoral şiir güzeli söylemekle değil, bir şeyleri güzel, hoş ilan etmekle başlar.

William Empson, *Some Versions of Pastoral*'de türü şöyle tanımlamıştır:⁴ Karmaşık bir dünyanın -saray, kent, siyaset, entelektüel hayat- kendini basit, kırsal, saf görünen bir çerçeve aracılığıyla ifade etmesidir. Bu geniş tanım, pastoralı belirli geleneklerle değil, belirli bir söylem ilişkisiyle tanımlar: Basit çoban hayatı, karmaşık kentli ya da saray şiirinin aracılığıyla anlatılır. Bu tanım hem kullanışlı hem de yetersizdir: Kullanışlıdır çünkü pastoralin uzun tarihsel sürecini tek bir kalıba sığdırabilmektedir; yetersizdir çünkü bu tanıma göre neredeyse her şey pastoral olabilir. Halperin ve Alpers'in da eleştirdiği bu tanım pastoralı belirli bir türe değil, herhangi bir edebî türe indirgemiş olur.

Thomas Rosenmeyer, *The Green Cabinet*'te pastoralı *otium*⁵ felsefesi bağlamında okumuştur.⁶ Rosenmeyer'e göre pastoral şiirin özü, gerçek ya da kurmaca bir boş zaman

³ Theokritos *eidyllion*ları için Suat Sinanoğlu'nun *Yunan Çoban Şiirleri* çevirisi temel alınmıştır.

⁴ W. Empson, *Some Versions of Pastoral*, London: Chatto & Windus, 1974, s. 22-23.

⁵ Görev ve yükümlülüğün dışında kalan vakit.

⁶ T. G. Rosenmeyer, *The Green Cabinet: Theocritus and the European Pastoral Lyric*, Berkeley: University of California Press, 1969, s. 71-79.

pratiğinin estetize edilmesidir. *Otium*, pastoral çobanın dünyasının kurucu ilkesidir. Bu tanım, Theokritos'un Helenistik bağlamına uygun düşmektedir: Mouseion şairi yükümlülüklerinden uzaklaşarak kendini pastoralin 'boş zamanlı' ortamına taşımaktadır.

Paul Alpers ise *What is Pastoral?*'da pastoralı belirli bir güç ilişkisiyle, özellikle naif duyguların şiirsel ifadesi olarak tanımlamıştır.⁷ Alpers'a göre pastoralin tipik karakteri, saf, temiz, doğal, şarkı söyleyen çobandır. Bu tanım, Vergilius'un *eclogalarındaki* dönemin sıkıntılı koşullarına ve Nemesianus'un pastoralin geleneksel öğelerine bağlılığına uygun düşmektedir.

Bu tanımsal kargaşadan çıkmanın yolu, pastoralı belirli gelenekleri paylaşan, bu gelenekleri belirli bir düzen içinde ve siyasal bağlamı da olan değişken bir tür olarak kavramaktır.

I.1.2. *Eidyllion*, *Ecloga*, *Bucolica* Terimleri

Antik pastoral şiirin terminolojisi üç ayrı terimi barındırır ve bu terimler birbirleriyle örtüşen ama özdeş olmayan anlamları kapsarlar.⁸ '*Eidyllion*' (*εἰδύλλιον*), 'küçük resim' ya da 'kısa şiir' anlamına gelen Yunanca bir sözcüktür. Bu terimin Theokritos döneminde tür adı olarak kullanılıp kullanılmadığı tartışmalıdır; Gow (1952) başlıkların büyük bölümünün antik kütüphane kayıtlarında verildiğini göstermektedir.

'*Bucolica*' ise 'çobana ait' ya da 'sığır güden' anlamındaki *βουκόλος* sözcüğünden türetilmiştir ve doğrudan çobanı çağrıştırır. Bu terimin pastoral türün adı olarak ilk kez kullanılması, Theokritos *Id.* VII.49'dadır: '*πρᾶτον μὲν τοι ἐγὼν ὅτι βουκολικὸν μέλος ᾄδον*' (sana her şeyden önce şunu söylemeliyim: bukolik şarkı söylüyorum ben de).

⁷ P. Alpers, *What is Pastoral?*, Chicago: University of Chicago Press, 1997, s. 22-44.

⁸ K. J. Dover (ed.), *Theocritus: Select Poems*, London: Macmillan, 1971, s. 22-27.

‘*Ecloga*’ ise Latince ‘seçme’ ya da ‘derleme’ anlamına gelir ve başlangıçta tür adı değil, ‘seçilmiş parça’ anlamında kullanılmıştır. Vergilius’un on şiirlik yapıtı bu başlık altında toplanmış ve terim zamanla Latince pastoral şiir anlamına gelmiştir.

I.1.3. Pastoral Şiirde Meta-poetik Söylem

Antik pastoral şiirin en özgün özelliklerinden biri, şiiri hem icra etmesi hem de şiiri konu etmesidir.⁹ *Amoebean* yarışma sahneleri, meta-poetik bir boyut taşımaktadır: Çobanlar şarkı söylerken aynı zamanda şarkı söylemenin ne anlama geldiğini de tartışmaktadır. Bu meta-poetik katman, pastora özgün bir dönüşlülük kazandırmaktadır.

Theokritos *Id.* VII’deki Simikhidas ve Lykidas diyalogu bu meta-poetik boyutun en gelişkin örneğini sunar.¹⁰ ‘*Βουκολικὸν μέλος*’ (bukolik şarkı) teriminin *Id.* VII.49’da açıkça kullanılması, pastoral türün kendi içinde ilk kez adlandırıldığı andır. Simikhidas’ın değerlendirmesi (*Id.* VII.37-38), şairin kendi yeteneğini hem ilan ettiği hem de alçakgönüllülükle sınırladığı edimsel bir andan oluşmaktadır.

Vergilius *Ecl.* VI’daki *recusatio* bu meta-poetik boyutun Latin pastoralindeki karşılığıdır. Phoibos’un uyarısı ‘*deductum dicere carmen*’¹¹ - yalnızca bir poetik plan değil, türün kendisinin bilincinin ilanıdır: Pastoral ‘ince’ şarkı söyler ve bu inceliğin seçilmiş olduğunun farkındadır.

⁹ Theokritos *Id.* VII’deki Simikhidas-Lykidas diyalogu ve meta-poetik boyut için bkz. S. Goldhill, *The Poet's Voice: Essays on Poetics and Greek Literature*, Cambridge: Cambridge University Press, 1991, s. 223-283.

¹⁰ A. Fowler, *Kinds of Literature: An Introduction to the Theory of Genres and Modes*, Cambridge, MA: Harvard University Press, 1982, s. 22-36.

¹¹ İnce ince işlenmiş bir şarkı söylemek.

I.1.4. Dört Yazarın Şiirlerinin Başlangıç Dizeleri

Dört yazarın açılış dizelerini yan yana koymak, türün tarihsel değişiminin anlaşılmasını sağlar. Şiirlerin ilk dizeleri hem poetik bir planı hem de metinlerin etkileşimlerini ortaya koyar.

Theokritos *Id.* I.1-3 pastoral şiiri işitsel olarak kurar ve ‘ἄδύ’¹² sözcüğünü kullanarak şiirinin türünü belli eder:

ἄδύ τι τὸ ψιθύρισμα καὶ ἃ πίτυς, αἰπόλε, τήνα,
ἃ ποτὶ ταῖς παγαῖσι μελίσσεται· ἄδὺ δὲ καὶ τὴ
συρίσδες· μετὰ Πᾶνα τὸ δεύτερον ἄθλον ἀποισῇ.

Theoc, *Id.* I.1-3

Pınarın yanı başındaki şu çam, ey keçi çobanı,
tatlı tatlı ahenkli türküler fısıldıyor; ama sen de tatlı tatlı
kamış öttürüyorsun; Pan’dan sonra gelirsin, ikincilik senindir.

Dizeler *locus amoenus* betimlemesiyle başlar; kötülük, acı, tarihin baskısı şiirin ilk üç dizesinde görünmez. Vergilius’un *eclogası* ise dramatik unsurlar içerir:

Tityre, tu patulae recubans sub tegmine fagi
silvestrem tenui Musam meditaris avena;
nos patriae fines et dulcia linquimus arua,
nos patriam fugimus: tu, Tityre, lentus in umbra
formosam resonare doces Amaryllida silvas.

¹² R. Hunter, *Theocritus: A Selection*, Cambridge: Cambridge University Press, 1999, s.67-69.

Uzanıp sen Tityrus, yaygın kayının altına,
bir kır türküsü yakıyorsun ince kavalınla,
bizse yerimizi, tatlı tarlamızı bırakıp,
göçüyoruz yurttan; sen gölgede rahat, kaygısız
bir yankı öğretiyorsun ormanlara, Tityrus,
şurada, “Ah, güzel Amaryllis, Amaryllis!” diye!¹³

Bu beş dizede dönemin sıkıntılı koşullarına ima vardır: Tityrus kayın ağacının gölgesinde şarkı söylerken Meliboeus yurdundan ayrılmak zorundadır. ‘*Tu*’ ile ‘*nos*’ yani sen ile biz zamirleriyle, Theokritos’ta hiçbir zaman bu şekilde doğrudan kıyaslama yapılmamıştır. ‘*Dulcia arva*’ (tatlı tarlalar) ifadesi ise Theokritos’un ‘*ἄδύ*’ sözcüğünü kullanımıyla benzerlik taşımaktadır; ama bu benzerlikte kimi farklılıklar vardır: Theokritos’ta ‘tatlı’ şu an burada olan iken, Vergilius’ta yitirilmiş olanın adıdır. Çünkü Vergilius’un şiirinde (*Ecl.* I) çobanlardan biri yurdundan edilmektedir.

Calpurnius’un açılışı geleneksel pastoral açılışına uygun olarak yaz sıcığın betimlemesiyle başlar ancak hemen ardından şarap yapımıyla ilgili bir bilgi vardır. Yani didaktik bir nitelik taşır. *Ecl.*I geleneksel bir pastoral açılışından bu noktada ayrılmaktadır:

*Nondum solis equos declinis mitigat aestas,
quamvis et madidis incumbant prela racemis
et spument rauco ferventia musta susurro.*

¹³ Vergilius *eclogaları* için Türkan Uzel’in *Bucolica’lar, Georgica’lar* çevirisi esas alınmıştır.

*cernis ut ecce pater quas tradidit, Ornyte, vaccae
molle sub hirsuta latus explicuere genista?*

Calp, *Ecl.* I.1-5

Yazın son günleri henüz güneşin atlarını dizginleyemedi;
şarap presleri sulu salkımları sıkarken, köpüren şıra mayalanırken
boğuk bir fısıltı yükseliyor. Bak, Ornytus, babamızın bize emanet
ettiği sığırların, tüylü çalıların arasında ne kadar rahat bir şekilde
uzanıp dinlendiğini görüyor musun? ¹⁴

Bu açılışta pastoral nitelik yine mevcuttur. Ama bu nitelik ilerleyen dizelerde
değişmiş ve siyasi bir kehanete dönüşmüştür. Pastoral öğeler artık kendi kendine yeterli
değil; dışarıdan gelen tanrısal bir ses (Faunus'un kehaneti) tarafından
anlamlandırılmaktadır. Bu, Calpurnius'un genel poetik tutumunu özetlemektedir:
Pastoral araçtır, methiye ise amaç.

Nemesianus ise pastoral şiirine geleneğe uygun dizelerle başlar:

*Dum fiscella tibi fluviali, Tityre, iunco
textitur et raucis immunia rura cicadis,
incipi, si quod habes gracili sub harundine carmen
compositum. nam te calamos inflare labello
Pan docuit versuque bonus tibi favit Apollo.
incipi, dum salices haedi, dum gramina vaccae
detondent, viridique greges permittere campo*

¹⁴ Calpurnius Siculus çevirileri tezin yazarına aittir.

dum ros et primis suadet clementia solis.

Nemes, *Ecl.* I.1-8

Tityrus, sen nehir sazlarından sepet örerken,
kırsalda o tiz sesli çekirgeler yokken,
ince kamış flütüne uyan bir şarkın varsa, çalmaya başla.
Pan dudaklarına kamış üflemeyi öğretmiş,
şefkatli Apollon da sana şiir yazma yeteneği bahşetmiştir.
Çocuklar söğütleri, inekler de otları yerken,
sabah çiyinin ve güneşin ilk ışıklarının seni sürünü yeşil çayırlara
salmaya teşvik ettiğinde, şarkını söyle.¹⁵

Bu açılış, pastoral şiir motifi *locus amoenus* yoğun biçimde betimlemesiyle öne çıkmaktadır. Theokritos estetik bir alanla, Vergilius dramatik bir ortamla, Calpurnius siyasi bir kehanetle, Nemesianus ise yoğun pastoral açılış dizeleriyle başlar şiirine. Bu kırsal çerçeve, pastoralin kendi başına yeterli bir tür olduğunu ilan etmektedir. Nemesianus'un şiirinde siyasi baskı ve tarihsel gerilim yoktur; pastoral söylem doğanın niteliklerine uygundur.

¹⁵ Nemesianus çevirileri tezin yazarına aittir.

I.1.5. Pastoralin Beş Yüzyıllık Dönüşümü

Bu tezin incelediği süreç, MÖ üçüncü yüzyıldan MS üçüncü yüzyıla, yaklaşık beş yüz yıllık bir dönemi kapsamaktadır. Bu süreçte, pastoral şiirlerin her biri kendi tarihsel bağlamını taşır.¹⁶

MÖ üçüncü yüzyıl pastoralin başlangıç dönemidir. Theokritos pastoral söylemi bir dizi özgün gelenekle kesinleştirerek sonraki yazarlar için temel pastoral geleneği oluşturmuştur. Ama bu bir 'icat' değil 'dönüştürme'dir; folklorik çoban şarkısı, arkaik lirik şiirin aşk söylemi ve epik geleneğin kır sahneleri, yeni bir türün içinde yeniden düzenlenmiştir.

MÖ birinci yüzyılda, Vergilius'un dizelerinde pastoral ve politik öğeler iç içe geçmiştir. İç savaşlar, mülk müsadereleri ve yönetsel kargaşa, pastoralin içinde yer alır. Theokritos'ta pastoral öğeler doğaya ilişkindir; Vergilius'ta ise pastoral öğeler siyasi bir niteliğe bürünmüştür.

MS birinci yüzyıl, Calpurnius Siculus'un pastoral dizelerinin yönetime hizmet ettiği dönemdir. Calpurnius Vergilius'un muğlaklığını ortadan kaldırarak pastoral söylemi açık bir methiyeye dönüştürmüştür; çoban sesi imparatorun methiyesinin aracına dönüşmüştür. Çünkü Nero döneminin gerçek siyasi iyimserliği bu seçimi hem mümkün hem de inandırıcı kılmaktaydı.

MS üçüncü yüzyıl Nemesianus'un temsil ettiği pastoralin siyasetten arındırılması ve pastoral geleneğin ağır bastığı bir dönemdir. Nemesianus pastoralı siyasi içerikten sistematik biçimde arındırarak onu kendi iç dinamikleriyle yetinen bağımsız bir türe dönüştürmüştür. Bu tercih, hem MS üçüncü yüzyılın siyasi istikrarsızlığının hem de pastoral türün kendi kendine yeterli olmasının bir sonucudur.

¹⁶M. Fantuzzi & R. Hunter, *Tradition and Innovation in Hellenistic Poetry*, Cambridge: Cambridge University Press, 2004, s. 133-135.

I.2. Filolojik Metinlerarasılık

I.2.1. *Memoria Poetica* Kavramı

‘Metinlerarasılık’ terimi, Julia Kristeva’nın 1967’de Bakhtin üzerine kaleme aldığı makalesinden aldığı güçle edebiyat araştırmasının gündemine girmiştir.¹⁷ Kristeva’nın çerçevesi, her metnin diğer tüm metinlere bağlı olduğunu ve bir metnin anlamının bu sonsuz ağ içinde belirlendiğini öne sürmektedir. Ama bu çerçeve antik şiire doğrudan uygulandığında ciddi sorunlar doğurmaktadır: Her metin her metne bağlıysa, Calpurnius’un Vergilius’u seçici olarak okuduğunu ve onu bilinçli biçimde değiştirdiğini göstermenin yolu kapanmaktadır.

Bu boşluğu dolduran en önemli teorik müdahale, Gian Biagio Conte’nin *The Rhetoric of Imitation*’da geliştirdiği ‘*memoria poetica*’ kavramıdır.¹⁸ Conte, ‘her metin her metne bağlıdır’ yerine şunu önerir: Antik şairler belirli metinleri bilinçli olarak hatırlayarak ve bu hatırlamayı kendi şiirlerinin içine yerleştirerek yazar. Bu ‘şiirsel bellek’, seçici ve yaratıcı bir pratiktir; pasif bir aktarım değil, aktif dönüştürmedir. ‘*Imitatio*’ (taklit, öykünme) ve ‘*aemulatio*’ (taklit edilen şiiri aşma girişimi) bu pratiğin iki boyutunu oluşturmaktadır.

¹⁷Kristeva, J., 1967, ‘Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman,’ *Critique* 239, s. 438-465. Metinlerarasılık kavramının antik şiire uygulamasındaki güçlükler için bkz. G. B. Conte, *The Rhetoric of Imitation: Genre and Poetic Memory in Virgil and Other Latin Poets* çev. Charles Segal, Ithaca: Cornell University Press, 1986, s. 23-30.

¹⁸*ibid*, s. 23-63.

Conte'nin çerçevesinin pastoral şiir için özel bir önemi vardır: Theokritos, Vergilius, Calpurnius ve Nemesianus'u birleştiren şey, aynı gelenek havuzunu paylaşmaları değil, bu havuzu belirli metinlerin bilinçli hatırlanması ve dönüştürülmesi aracılığıyla kullanmalarıdır. Bu nedenle Conte'nin modeli, pastoralin metinlerarası ağını hem tanımlamak hem de analiz etmek için bu tezin temel metodolojik aracını oluşturmaktadır.

I.2.2. Imitatio ve Aemulatio

Antik retorik geleneğinde *imitatio* ve *aemulatio* arasındaki ayrım poetik düzeydeydi. Bir metin önce irdelenir (*imitatio*); ardından şair metni kendi değer yargılarına göre yeniden oluştururdu(*aemulatio*). Bu ikisi, antik şiirde birbirini dışlamaz; büyük bir şiir çoğunlukla her ikisini aynı anda içerirdi.

Vergilius'un Theokritos'la ilişkisi bu iki kavramın en açık örneğini sunar. Theokritos *Id.* XI.19-21'deki güzellik unsurlarını inceleyelim:

ὦ λευκὰ Γαλάτεια, τί τὸν φιλέοντ' ἀποβάλλῃ;
λευκοτέρα πακτᾶς ποτιδεῖν, ἀπαλωτέρα ἄρνός,
μόσχῳ γαυροτέρα, σφριγανωτέρα ὄμφακος ὠμᾶς.

Theoc, *Id.* XI.19-21

Benim ak Galateia'm! neden seni seveni kendinden uzaklaştırıyorsun?
Ey bana peynirden daha ak, kuzudan daha körpe, danadan
daha canlı, koruktan daha parlak görünen kız!¹⁹

¹⁹ Theokritos *eidyllion*ları için Suat Sinanoğlu'nun *Yunan Çoban Şiirleri* çevirisi temel alınmıştır.

Bu dizeler aşk motifinin arkaik kalıbını sunmaktadır. Sevgilinin bedeni doğal imgelerle yüceltilmiştir. Polyphemos'un söz dağarcığı çobanlığın dünyasından alınmıştır (peynir, kuzu, dana) ve bu içtenliğe rağmen gülünç olan betimlemeler *aemulatio* için zengin bir malzeme sunar. Vergilius bu malzemeyi *Ecl.* II'de alır ve kendine uygun biçimde dönüştürür.²⁰

o crudelis Alexi, nihil mea carmina curas?

nil nostri miserere? mori me denique coges.

Verg, *Ecl.* II.6-7

Ah zalim Alexis, şarkılarımı hiç umursamıyor musun?

Bana hiç acımıyor musun? Beni sonunda ölüme zorlayacaksın.

Polyphemos'un doğrudan ve neredeyse çocuksu şikâyetine karşılık Corydon kendi duygularıyla yüklüdür: Şarkılarını hatırlatarak acıma duygusu yaratmaya çalışır. Şiirdeki '*Mori me coges*' (beni ölüme zorlayacaksın) ifadesi, *elegeia* geleneğinin abartısını çobanlık söylemine taşımaktadır. Oysa Theokritos'un âşık çobanının sözleri kendi söz dağarcığıyla sınırlıydı; Vergilius'un âşık çobanının sözleri ise daha sofistikedir. Bu dönüşüm, *aemulationun* tipik örneğidir: Şair şiirsel modeli hem taklit etmiş hem de aşmıştır.

²⁰ Polyphemos figürünün *aemulatio* çerçevesinde Vergilius tarafından dönüştürülmesi

için bkz. W. Clausen, (ed. & yorum), *A Commentary on Virgil: Eclogues*, Oxford:

Clarendon Press, 1994, s. 56-70.

I.2.3. *Reminiscentia* (Gönderme)

Stephen Hinds'in *Allusion and Intertext* adlı çalışması, antik şiirde *allusion*'un²¹ nasıl işlediğini açıklayan sistematik bir çalışmadır.²² Hinds, *allusion*'u pasif bir alıntılama pratiği olarak değil hem yazarda hem de okurda farkındalık yaratmak için bir iletişim aracı olarak tanımlar.

Hinds'in geliştirdiği '*alertness*' (farkındalık) kavramı, *allusion* analizinin metodolojik temelini oluşturur. Okurun bir metinde *allusion*'u fark edebilmesi için belirli imgeleri fark etmesi gerekmektedir: işitsel ögeler, yapısal benzerlik, tematik örtüşme. Bu ögelerin sayısı ve yoğunluğu arttıkça, *allusion*'un bilinçli yapıldığına ilişkin kanıt güçlenmektedir.

Antik pastoral şiirde bazı isimler son derece güçlü metinlerarası işaretler taşır. 'Daphnis' adı her yazıldığında Theokritos *Id. I*'deki ağıt geleneğini anımsatır²³; 'Arcadia' adı Vergilius'un idealleştirilmiş pastoral ortamını çağırıştırır.²⁴ Bu isimlerin sembolik yükü, metinlerarasılık pratiğinin somut göstergeleridir.

Hinds'in çerçevesinin önemli bir sınırlılığı da bulunmaktadır: *Allusion*'un varlığı metin içinde doğrulanabilir olmak zorundadır.²⁵ Okuyucunun sadece hissettiği ya da

²¹ Karş. *reminiscentia*.

²²S. Hinds, *Allusion and Intertext*, Cambridge: Cambridge University Press, 1998, s. 17-51.

²³ Daphnis' adının metinlerarası yükü (*Id. I*; *Ecl. V*; sonraki gelenek) için bkz. W. Clausen, 1994, s. 152-156.

²⁴ 'Arcadia' adının pastoral coğrafyaya Vergilius tarafından kazandırılması için bkz. B. Snell, *The Discovery of the Mind*, çev. T. G. Rosenmeyer, Oxford: Blackwell, 1953, s. 281-309.

²⁵S. Hinds, 1998, s. 47-51.

sezdiği ama metnin kendisinde gösterge bulamadığı bir *allusion*un, analitik açıdan savunulması güçtür.

I.2.4. Geriye Dönük Metinlerarasılık

Alessandro Barchiesi'nin *Speaking Volumes*'deki katkısı, metinlerarası ilişkinin yönünün zorunlu olarak 'geçmişten geleceğe' gitmediğini göstermesidir.²⁶ Barchiesi, daha sonraki bir metnin daha önceki bir metni geriye dönük olarak yorumlayabileceğini savunur: Calpurnius Vergilius'u okurken Vergilius'a yeni bir anlam katıyorsa, Calpurnius'un varlığı Vergilius'u değiştirmektedir. Bu 'geriye dönük metinlerarasılık', pastoralin uzun tarihsel gelişimini anlamak için yararlıdır.

Vergilius *Ecl.* IV bu dinamiği mükemmel biçimde örnekler:

*Ultima Cumaei venit iam carminis aetas;
magnus ab integro saeculorum nascitur ordo.
iam redit et Virgo, redeunt Saturnia regna;
iam nova progenies caelo demittitur alto.*

Verg., *Ecl.* IV.4-7

En son çağı geldi artık Cumae kehanetinin
yeniden doğuyor büyük dizisi yüzyılların.
Virgo, Saturnus krallığı dönüyor yeryüzüne,
yepyeni bir soy iniyor yüce göklerden yere.²⁷

²⁶A. Barchiesi, *Speaking Volumes: Narrative and Intertext in Ovid and Other Latin Poets*, çev. Matt Fox & Simone Marchesi, London: Duckworth, 2001, s. 1-25. Özellikle 'retroaktif metinlerarasılık' (*retroactive intertextuality*) kavramı için bkz. s. 10-18.

²⁷ Vergilius *eclogaları* için Türkan Uzel'in *Bucolica'lar, Georgica'lar* çevirisi esas alınmıştır.

Bu dizelerde Theokritos'un alçakgönüllü ifadeleri yerini iddialı dizelere bırakır. Ama Barchiesi'nin modeli bize şunu da söyler: Calpurnius *Ecl.* I'in Altın Çağ kehanetini yazdığında, bu kehanet Vergilius'un *Ecl.* IV'üne geriye dönük olarak belirli bir yorum kazandırmaktadır. Calpurnius'un sevindirici haberini okuduktan sonra Vergilius'un 'puer' i daha somut görünmektedir. Bu geriye dönük okuma, pastoral metinlerarasılığın yalnızca 'kaynak arama' değil, anlam üretme pratiği olduğunu da göstermektedir.²⁸

Calpurnius bu geriye dönük okumayı daha da ileri taşır:

*Aurea secura cum pace renascitur aetas
et redit ad terras tandem squalore situque
alma Themis posito, iuvenemque beata sequuntur
saecula,*

Calp, *Ecl.* I.42-45

Huzur dolu bir barışla altın çağ yeniden doğuyor
ve merhametli Themis yasının tozunu silkeleyerek
nihayet yeryüzüne dönüyor; mutlu çağlar
genç prensi beklemektedir,

Calpurnius'un bu dizeleri *Ecl.* IV'ün 'paulo maiora canamus' çağrısına geriye dönük yanıt verir: 'evet, büyük şeyler söylenmeli ve işte söyleniyor.' Hem *imitatio* (Vergilius'a özgü yapının sürdürülmesi) hem de belirli bir *aemulatio* (Vergilius'un muğlaklığının ortadan kaldırılması) bu dizelerde aynı anda mevcuttur.²⁹

²⁸Champlin, E., 1986, 'History and the Date of Calpurnius Siculus,' *Philologus* 130: s.104-108.

²⁹Mayer, R., 1980, 'Calpurnius Siculus: Technique and Date,' *Journal of Roman Studies* 70 s. 175-176.

I.2.5. *Relatio Intertextus* (Metinlerarasılık)

Klasik metinlerarasılık modelleri çoğunlukla iki metin arasındaki ikili ilişkiye odaklanmaktadır: Bir metin başka bir metni *imitatio* ya da *aemulatio* yoluyla kullanmaktadır. Ama Nemesianus gibi bir geç dönem şairi, aynı anda Theokritos, Vergilius ve Calpurnius'u eş zamanlı olarak çağrıştıracaktır. Bu çok katmanlı çağrışım, iki yazarla sınırlı değildir.³⁰

Nemesianus Ecl. IV'ün kapanış dizeleri açık göstergesidir:³¹

*discimus hinc flammis Veneris, mala et aspera vatis
tempora, discimus hinc silvestria carmina iungi.*

Nemes., Ecl. IV.59-60

Bundan Venüs'ün alevlerini öğreniyoruz, şairlerin kötü
ve zorlu zamanlarını; bundan orman şarkılarının
birleştirilmesini öğreniyoruz.

Bu iki dize aynı anda birden fazla metinlerarası ilişkiye gönderme yapar. '*Flammis Veneris*' aşk motifini çağrıştırır: hem Theokritos'un *pharmakon* paradoksunu (*Id.* XI) hem de Vergilius'un '*omnia vincit Amor*' kapanışını (*Ecl.* X). '*Silvestria carmina iungi*' ifadesi ise türün kendi adını taşımaktadır: Vergilius'un '*silvestrem Musam*'

³⁰ Nemesianus'un bu pratiği en sistematik biçimde kullanan şair olduğu argümanı için

bkz. D. Korzeniewski, (ed., giriş & yorum), *Hirtengedichte aus neronischer Zeit: Calpurnius Siculus und die Einsiedler Gedichte*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1971, s. 73-78.

ifadesinin (*Ecl.* I.2) ve Theokritos *Id.* VII'deki *βουκολικὸν μέλος* ifadesinin birleşimi. Yani tek bir metinde birden fazla yazarın dizelerinde yer verdiği ifade aynı anda kullanılmaktadır. Bu durum, yukarıdaki dizelerde görüldüğü gibi pastoral söylemin tarihsel birikiminin yoğunlaştığı noktalarda ortaya çıkmaktadır.

I.2.6. İsimsel *Reminiscentia*: Daphnis, Arcadia ve Meliboeus

Antik pastoral şiirde belirli özel isimlerin taşıdığı metinlerarası yük, söyleme ait *reminiscentianın* en pratik biçimini oluşturur. Bu isimler, bir ya da iki cümlede tüm metinlerarası tarihi anıştırır.

‘Daphnis’ adı bu bağlamda en yüklü isimdir. Theokritos *Id.* I’de Daphnis, pastoralin kurucu ağıtının öznesidir; genç çoban, aşkı reddederek ya da aşka yenik düşerek ölür ve doğadaki canlılar yas tutar. Vergilius *Ecl.* V’te Daphnis için hem ağıt yakılır hem de tanrısallaştırılır. Sonraki her pastoral şiirde ‘Daphnis’ adının geçtiği dizeler Theokritos’un Daphnis’ini çağrıştıracaktır.

Vergilius’un *locus amoenus* kazandırdığı ‘Arcadia’ ise bambaşka bir işlev görür. Gerçek Arcadia, Yunanistan’ın ortasındaki dağlık bir bölgedir; Vergilius bu gerçek mekânı hayal ürünü olarak tasvir etmiştir. Theokritos’ta Arcadia yok denecek kadar az görünürken, Vergilius’un pastoral şiirinin ana mekânı Arcadia’dır. Adeta Arcadia coğrafyasıyla sınırlıdır. Bu dönüşüm, sonraki tüm pastoral gelenek için ‘Arcadia’nın neresi?’ olduğu sorusunu hep akla getirir.

‘Meliboeus’ adı ise Vergilius *Ecl.* I ve IX’da topraklarından edilen kederli çobanın adıdır. Calpurnius’ta Meliboeus pastoral düzeni koruyan yaşlı bir efendi olarak karşımıza çıktığında, Vergilius’a özgü Meliboeus’un kaderinin tersine dönüşünü içeren güçlü bir *allusio inversa*³² söz konusudur.

I.3. Pastoral ve Siyasi Söylem

I.3.1. Pastoral ve Yönetim Arasındaki Mesafe

³² İfadeyi tersine çevirerek yapılan anıştırma.

David Halperin'in *Before Pastoral* adlı çalışması, antik pastoral için 'pastoral mesafe' kavramını merkeze alan ilk sistematik teorik çerçeveyi sunar.³³ Halperin'e göre pastoral şiir, şairin kendini gerçek sosyal ve siyasi hayata karşı mesafeli olmasını mümkün kılan bir söylemdir. Bu mesafe gerçek bir coğrafi uzaklık değil siyasete karşı bir duruştur.

Bu mesafenin siyasi işlevi çift yönlüdür. Bir yanda şaire ve okuyucuya pastoral şiir geçici olarak 'gerçek dünyadan' çıkmasını ve kırım idealleştirilmiş ortamında var olmasını sağlar. Öte yanda bu çıkış hiçbir zaman tam bir uzaklaşma değildir: Pastoral söylemi üreten şair, İskenderiye'de ya da Roma'da yaşayan, saray ya da mesen ilişkileri içinde konum edinmiş bir insandır. Pastoral 'mesafe', bu çelişkili konumu hem gösteren hem de yöneten bir yoldur.

Halperin'in analizinin gücü, bu mesafeyi hem oluşturan hem de tehdit eden güçlerin her yazarda farklı biçimler aldığını göstermesindedir.³⁴ Theokritos'ta mesafe oldukça güvenlidir; Vergilius'ta bir kırılmalı söz konusudur; Calpurnius'ta mesafe büyük ölçüde ortadan kalkmıştır; Nemesianus'ta ise mesafe en radikal biçimine ulaşmış, pastoral her türlü dışsal söylemden bağımsız hale gelmiştir.

³³D. M. Halperin, *Before Pastoral: Theocritus and the Ancient Tradition of Bucolic Poetry*, New Haven: Yale University Press, 1983.s. 49-123.

³⁴*ibid.* s. 194-259.

I.3.2. Pastoral ve Yönetim

Pastoral ile yönetim arasındaki ilişki, bu tezin incelediği dört yazarın her birinde farklı bir modelle kendini göstermektedir.³⁵ Bu dört modelle ilgili bilgi vermek, sonraki analiz bölümlerinin daha iyi anlaşılmasını sağlamaktadır.

Theokritos'un amacı şiirlerinde yönetim politikasına hizmet etmek değildir. Pastoral alan, sarayın dışında ve sarayla ne tamamen ilgisiz ne de doğrudan bağlantılıdır. Halperin'in tanımladığı biçimiyle 'pastoral mesafe' budur. Vergilius'un pastoral şiirlerinde siyasetle ters düşen bir söylem vardır. Calpurnius'un dizeleri iktidarı destekler niteliktedir: İmparatora övgü vardır. Calpurnius'un pastoral şiiri Vergilius'un ikilemde kalan şiirine netlik kazandırmaktadır. Nemesianus'un dizeleri ise siyasi söylemden uzak geleneksel pastoral öğelerle oluşturulmaktadır. Böylece pastoral türün öğelerini içeren dizeler pastoral geleneği sonraki kuşaklara aktarmayı amaçlamıştır.

I.3.3. Pastoral Şair ve Mesenlik İlişkisi

Antik pastoral şiirin tüm örneklerinde, farklı yoğunluklarda da olsa, mesen-şair ilişkisi hissedilmektedir.³⁶ Theokritos Mouseion'un destekçisi Ptolemaios II'ye methiyeler yazmaktadır. Vergilius Maecenas çevresinin içindedir. Calpurnius *Ecl.* VII'de şiirlerini imparatora ulaştırması için mesenine açıkça yakarmaktadır. Nemesianus ise *Cynegetica*'nın açılışında dönemin imparatorları Carinus ve Numerianus'a

³⁵Pastoral ve iktidar arasındaki dört modelin (stratejik mesafe, müzakereci gerilim, eklemlleme, arındırma) genel çerçevesi için bkz. Halperin, 1983, s. 249-259; P. Alpers, 1997, s. 35-44; T. G. Rosenmeyer, 1969, s. 280-298.

³⁶Mesen-şair ilişkisinin pastoral söylemdeki özerkliği nasıl çerçevelediği için bkz. P. M. Fraser, *Ptolemaic Alexandria*, 3 cilt, Oxford: Clarendon Press, 1972, cilt I, s. 312-319 (Mouseion).

seslenmektedir. Bu mesenlik ilişkisi pastoralin iddia ettiği ‘özerklik’i ve ‘mesafe’yi paradoksal bir biçimde hissettirir.

Ama bu paradoks, pastoralin özerkliğini tamamen geçersiz kılmamaktadır. Pastoral dizelerde mesenin varlığı hissedilmez. Theokritos’un pastoral *eidyllion*larında Ptolemaios’a doğrudan hiçbir atıf bulunmamaktadır; bu şairin bilinçli bir tutumudur. Vergilius’ta ‘Tanrı’nın kim olduğunu belirsiz bırakmak, yine anlamlı bir söylemdir. Bu söylem, ‘esnek süreklilik’ kavramının siyasi boyutunu somutlaştırmaktadır.

II. BÖLÜM

PASTORAL ŞİİR TÜRÜ

Bu bölümde, pastoral şiir türünün Theokritos’la nasıl başladığı, pastoral şiirin temeli olan öğelerin neler olduğu ve bunların nasıl bir araya getirildiği incelenecektir.

Bu bölümde savunulan üç merkezi argümanı baştan açıklamak yararlı olacaktır: Birincisi, Theokritos’un folklorik çoban şarkısı, arkaik lirik şiirin aşk söylemi ve epik geleneğin kır sahnelerinden alınmış malzemelerle edebiyatta pastoral adıyla bilinen şiir türünü oluşturmasıdır. İkincisi, ‘pastoral mesafe’ olarak kavramsallaştırılan şeyin Theokritos’un poetikasının kurucu ilkesini oluşturmasıdır: Bu kavram İskenderiye saray kültüründen hem estetik hem de siyasi bir uzaklık kurma pratiğidir. Üçüncüsü, Theokritos’un çoban figürünün, özerk olmasıdır; bu özerklik başta Vergilius olmak üzere sonraki yazarlar tarafından yeniden değerlendirilecek bir konudur.

II.1. Pastoral Şiirin Öncülleri

II.1.1. Homeros’un Epik Şiirinin Etkisi

Theokritos’un Homeros’la ilişkisi, Conte’nin ‘*memoria poetica*’ kavramı çerçevesinde değerlendirildiğinde salt bir etki ya da kaynak ilişkisinin ötesine geçmektedir.³⁷ Theokritos Homeros’u okumuş, özümsemiş ve dönüştürmüştür. Bu dönüştürme hem seçici hem de sistemlidir: Epik geleneğin hangi unsurlarının pastoral söyleme alınacağı, hangilerinin dışarıda bırakılacağı belirli bir poetik mantığa göre belirlenmiştir. Bu mantığı anlamak, Theokritos’un pastoralı Homeros’tan bağımsız bir tür olarak nasıl kurduğunu görmek demektir.

Homeros’ta kır imgesi epik söylemin ikincil unsurları olarak yer alır. *İlyada*’nın XVIII. kitabındaki ünlü kalkan betimlemesinde Akhilleus’un kalkanı üzerine işlenmiş

³⁷G. B. Conte, *The Rhetoric of Imitation*, çev. Charles Segal, Ithaca: Cornell University Press, 1986, s. 23-63. ‘*Memoria poetica*’ kavramının Theokritos’a uygulanması için bkz. R. Hunter, 1999, s. 60-67.

çeşitli sahneler arasında kırsal yaşamdan alınan imgeler de bulunmaktadır.³⁸ GÜdülen sürüler, otlaklar, biçilen tarlalar, hasat şenlikleri bunlar kalkanın üzerindeki yaşama ilişkin unsurlar sunmaktadır. Ama bu kırsal imgeler epik imgelerin gerisinde kalırlar: Aynı kalkanda aslanlar sürüye saldırmakta, çobanlar kaçmakta, hayvanlar ölmektedir. Homeros'taki kır, tehlikenin ve ölümün hüküm sürdüğü epik dizelerden uzak değildir; kır ile savaş alanı aynı söylem ortamının iki yüzüdür. Theokritos bu tablonun yalnızca bir bölümünü almaktadır: güdülen sürüler, otlaklar, şenlikler. Aslanı, kaçan çobanı ve ölümü dışarıda bırakmaktadır. Bu seçici alım pastoralin kurucu hamlesidir: Kır imgesi tehlikeden arındırılmakta ve bağımsız bir estetik alana taşınmaktadır.

Odysseia ise Theokritos için farklı ama en az *İlyada* kadar önemli bir kaynaktır.³⁹ Polyphemos sahnesi (*Odysseia*, IX) Theokritos'un *Id.* XI ve *Id.* VI'da dönüştürdüğü temel epik ögeyi oluşturmaktadır. Homeros'un Polyphemos'u kör, vahşi ve tehlikelidir; Odysseus'u yemek üzere olan, mağarasında sığır sürüsünü güden ama pastoral bir barış içinde değil, korku ve şiddet içinde var olan bir karakterdir. Theokritos bu karakteri kökten değiştirmektedir: *Id.* XI'deki Polyphemos kör değildir, vahşi değildir, tehlikeli değildir. O aşk acısıyla kıvranmakta, kıyıda şarkı söylemekte ve sürüsünü ihmal etmektedir. Homeros'un ürkütücü Polyphemos'undan geriye çoban imgesi kalmıştır; epik

³⁸Homeros, *İlyada* XVIII. 478-608 Akhilleus'un kalkanı için Türkçe çeviri: Azra Erhat & A. Kadir, *İlyada*, İstanbul: Can Yayınları, 1993. Kalkan betimlemesindeki kır sahnelerinin Theokritos'la ilişkisi için bkz. T. G. Rosenmeyer, 1969, s. 39-56; M. Fantuzzi & R. Hunter, 2004, s. 196-210.

³⁹Homeros, *Odysseia* IX. 105-566 (Kyklops sahnesi) için bkz. A. S. F. Gow, Gow, A. S. F. (ed. & yorum), *Theocritus*, cilt 2, Cambridge: Cambridge University Press, 1952, s. 210-212; Theokritos'un Homeros'un Polyphemos'unu dönüştürmesi için bkz. D. M. Halperin, 1983, s. 100-115.

şiddet ve tehlike çıkarılmıştır. Bu dönüştürme Theokritos'un epik geleneği nasıl sürdürdüğünü göstermektedir: Homeros'tan imgeler alınmakta ama bu imgeler epik bağlamlarından çıkarılarak pastoral bir çerçevede yeniden yorumlanmaktadır.

Epik yas geleneği de benzer bir dönüştürmeye uğramaktadır.⁴⁰ Homeros'ta yas kahramanlara ilişkindir: Akhilleus Patroklos, Andromakhe Hektor, Priamos ise oğulları için yas tutmaktadır. Bu yas hem bireysel hem de topluluğun ya da ordunun yasıdır. Theokritos'un *Id.* I'deki Daphnis ağıtı bu epik yas geleneğini pastoral söyleme taşımakta; ama konuyu kökten değiştirmektedir. Ağıt yakılan kişi bir savaşçı değil, bir çobandır. Ve epik yas genellikle savaş alanının ortasında ya da tören ateşinin etrafında gerçekleşirken, *Id.* I'deki yas pınar başında, meşe ağaçlarının altında gerçekleşmektedir. *Sympatheia* motifi de Homeros'tan alınmıştır. Epik şiirde doğanın ve tanrıların kahramanın yasına katılması epik yas geleneğinin bir parçasıdır. Theokritos bu motifi pastoral söyleme taşımakta; ama epik şiirin gücünü değil çobanın yalnızlığını ve kırılganlığını ön plana çıkarmaktadır. Yine de yasin derinliği azalmamıştır.

Theokritos'un Homeros'tan aldığı bir diğer unsur da *locus amoenus* öğeleridir. *Odyseia*'nın Kalypso adasını betimleyen bölümleri, Alkinoos'un bahçesi ve Kirke'nin adası: Bunlar Homeros'taki *locus amoenus* öğelerinin en belirgin örnekleridir.⁴¹ Bu mekânlar yemyeşil, bereketli ve güzeldir; ama tehlikesiz değildir. Kalypso'nun adası Odysseus'u hapsedmektedir, Kirke'nin adası tuzak barındırmaktadır. Homeros'ta *locus*

⁴⁰*İlyada* XXIII ve *Odyseia*'daki yas sahneleriyle *Id.* I'in Daphnis ağıtı karşılaştırması için bkz. T. G. Rosenmeyer, 1969, s. 99-108. *Sympatheia* motifinin epik gelenekten pastoraile geçişi için bkz. P. Alpers, 1996, s. 52-72.

⁴¹*Odyseia* V ve Kalypso adasındaki pastoral imgeler için bkz. T. G. Rosenmeyer, 1969, s. 57-73. Theokritos'un bu geleneği dönüştürmesi için bkz. M. Fantuzzi & R. Hunter, 2004, s. 196-200.

amoenus ile tehlike birbirinden ayrılmaz. Theokritos bu ikiliği çözmekte ve *locus amoenus* tehlikeden bağımsız kılmaktadır: *Id.* VII'nin *locus amoenus*unda kavaklar ve karaağaçlar, Nympha mağarasından akan kutsal su, ağustosböcekleri ve arılar vardır; ama bunların hiçbirisi bir tehlikenin işareti değildir. *Locus amoenus* bağımsız bir şiirsel alan olarak kurulmaktadır. Bu bağımsızlık, Theokritos'un Homeros'tan aldığı en belirgin ögedir.

Epik şiirde tanrılar için tutulan yasın pastoral şiirde insan için tutulması Theokritos'un Homeros'tan da etkilendiğinin bir örneğidir.⁴² Homeros'un *İlyada*'sı on yıllık bir savaşı konu edinmekte; onlarca kahraman, tanrılar, ordular ve kentlerin kaderi anlatılmaktadır. Theokritos'un *eidyllionu* ise iki çobanın bir pınar başındaki şarkı yarışmasını, bir çobanın sevgiliye kavuşamamasını, bir devin kıyıda şarkı söylemesini anlatmaktadır. Bu kapsam farkı salt konuyla ilgili bir tercih değildir; aynı zamanda Helenistik dönemin poetik anlayışının -Kallimakhos'un kısa ama özenli şiir savunusunun- somutlaşmasıdır. Theokritos uzun epik şiiri reddederek kısa pastoral şiiri seçmekte ve bu seçimi bilinçli bir şiirsel tutum olarak sürdürmektedir.

Tüm bu dönüştürmelerin ortak mantığı şudur: Theokritos Homeros'tan öğeler, imgeler almakta ama bunların epik bağlamını çıkarmakta, tehlikesiz ve ölümsüz kılmakta ve onları pastoral bir ortamda yeniden şekillendirmektedir.⁴³ Theokritos Homeros'u hem çağrıştırmakta hem de ondan uzaklaşmaktadır. Homeros'un adı açıkça anılmaz, ama kalkan betimlemesinin kır imgesi, Polyphemos'un çobanlığı, epik yas geleneğinin

⁴²Epik ölçeğin küçültülmesi (*λεπτότης* ilkesi) ve Kallimakhos estetiğiyle ilişkisi için bkz. R. Hunter, 1999, s. 1-10. Pastoralin epikten estetik bağımsızlığı için bkz. G.B. Conte, 1986, s. 52-75.

⁴³S. Hinds, 1998, s. 1-51. Theokritos'un Homeros'u hem çağrıştırması hem de dönüştürmesi '*allusion as transformation*' için bkz. s. 17-34.

sympatheia motifi ve *locus amoenus* imgesi pastoral söylemin içinde yaşamaya devam etmektedir.

II.1.2. Arkaik Lirik Şiirin Etkisi

Theokritos'un arkaik lirik şiirle ilişkisi, Homeros'la kurduğu ilişkiden farklı bir nitelik taşımaktadır. Homeros'tan alınan imgeler ve kalıplar büyük ölçüde dönüştürülmekte ve pastoral söyleme uyarlanmaktaydı. Arkaik lirik şiirden alınan ise esas olarak aşk söyleminin kendisidir: birinin nasıl sevildiği, aşkına karşılık göremediğinde nasıl acı çekildiği ve bu duruma nasıl katlanıldığı.⁴⁴ Bu söylem Theokritos'a bir malzeme değil, duygusal bir dil ve söylem biçimi sunmaktadır.

Arkaik lirik şiirin aşk geleneği üzerindeki en belirleyici söylem Sappho'ya aittir. MÖ yedinci yüzyılın sonlarında Midilli'de yaşamış olan Sappho, antik dünyanın en büyük lirik şairlerinden biri olarak tanınmaktadır; öyle ki Platon onu 'onuncu Musa' diye adlandırmıştır. Sappho'nun şiiri aşkı bedeni ele geçiren, düşünceyi karartan ve çaresizlik yaratan bir güç olarak sunmaktadır.⁴⁵ Bölüm XXXI'de sevgiliye bakmanın yarattığı bedensel etkiler ayrıntılı biçimde aktarılmaktadır: titreme, terleme, ses çıkaramama, renk solması, ölüme yakın hissetme. Theokritos'un pastoral şiirinde bu bedensel belirtiler çoban karakterine aktarılmaktadır. *Id.* XI'deki Polyphemos aşkına karşılık verilmediği için kıyıda sabahtan beri eriyip gitmektedir. Bu fiziksel belirtiler Sappho'nun

⁴⁴Arkaik lirik şiir geleneğinin genel değerlendirmesi için bkz. D. A. Campbell (ed.), *Greek Lyric*, 5 cilt, Cambridge, MA: Harvard University Press, Loeb Classical Library, 1982-1993. Theokritos ile arkaik lirik arasındaki ilişki için bkz. R. Hunter, 1999, s. 60-67.

⁴⁵Sappho, Fragment XXXI için bkz. D. A. Campbell, 1982, cilt I, s. 78-80. Aşkın fiziksel belirtilerinin Theokritos'taki yansıması için bkz. R. Hunter, 1999, s. 65-67.

söyleminden alıntıdır. Ama Theokritos bu söylemi doğrudan aktarmamakta; onu çoban karakterine uyarlayarak pastoral şiire taşımaktadır.

Anakreon, MÖ altıncı yüzyılda yaşamış, Teos’lu bir lirik şairdir; çeşitli Yunan saraylarında ve aristokrat çevrelerde şiir söylemiştir. Aşk ve şarabı konu alan lirik şiirleriyle tanınan Anakreon, aşkı kuş, silah ve oyun olarak betimler.⁴⁶ Her imgede aşkın hem cazip hem de tehlikeli olduğu vurgulanmaktadır. Theokritos’un pastoral söyleminde bu imgeler benzer biçimde işlenmektedir. *Id.* XI’deki Polyphemos aşkın hem cazibesine hem de acısına teslim olmuştur; *Id.* III’teki çoban aşk için dağa tırmanmakta ve ölümü düşünmektedir. Anakreon’un oyun ve silah söylemi Theokritos’ta pastoral bir dile dönüşmektedir; ancak ana tema olan aşkın insanı güçsüz kılması aynı kalmaktadır.

Ibykos, MÖ altıncı yüzyılda Rhegion’da doğmuş ve Samos’taki Polykrates sarayında yaşamış bir şairdir. Şiiriyle daha çok yoğun ve şiddetli bir aşk söylemi nedeniyle tanınan Ibykos, aşkı doğanın yıkıcı güçleriyle kıyaslamaktadır.⁴⁷ Kuzey rüzgârı, deniz fırtınası gibi, karşı konulamaz bir güç olarak betimlediği aşk, Theokritos’un pastoral söyleminde de benzer bir yıkıcılıkla karşımıza çıkmaktadır. *Id.* X’da Boukaios aşk yüzünden tarlasını düzgün biçemez; *Id.* III’te çoban, sürüsünü ihmal eder. Bu düzen bozan güç imgesi Ibykos’un dizelerinden alıntıdır. Ama Theokritos bir fark eklemektedir: Ibykos’ta aşk karşısında çaresizlik son sözü söyler; Theokritos’ta ise *pharmakon*

⁴⁶Anakreon’un aşk imgelerinin pastoral söylemdeki dönüşümü için bkz. M. Fantuzzi & R. Hunter, 2004, s. 133-145. Arkaik lirik aşk söyleminin çoban karakterine aktarılması için bkz. R. Hunter, 1999, s. 60-67.

⁴⁷Ibykos Fr. 286 (PMG) için bkz. D. A. Campbell, 1982, cilt III, s. 60-62. Aşkın doğal güçlerle kıyaslanması için bkz. M. Fantuzzi & R. Hunter, 2004, s. 133-145.

paradoksu devreye girer ve şiir bu çaresizliği en azından kısmen yönetebilmenin aracı hâline gelir.

Arkaik lirik geleneğin bir diğer önemli kolu *komos*⁴⁸ geleneğidir. Theognis, MÖ altıncı yüzyılda Megara’da yaşamış bir şairdir; *elegeia* ve *gnomik*⁴⁹ şiiriyle tanınmakta, aristokrat değerleri savunan uzun *elegeia* serisi bugün hâlâ kısmen elimizde bulunmaktadır. Theognis ve diğer arkaik şairlerin işlediği *komos* geleneği, sevgilinin kapısı önünde diz çökmüş, geri çevrilmiş, geceyi bekleyerek geçiren âşık karakterini konu almaktadır.⁵⁰ Bu karakter Theokritos’un *Id.* III’ünde doğrudan karşımıza çıkmaktadır: İsimsiz çoban Amaryllis’in mağarasının önünde beklemekte, seslenmekte ve yanıt alamamaktadır. *Komos* geleneği kentsel bir bağlama aittir; sevgilinin kapısı kentli bir sevgilinin evidir. Theokritos bu geleneği pastoral şiire taşımakta ve evin yerine mağarayı koymaktadır. Kent söyleminin kırsal çerçeveye yerleştirilmesiyle hem arkaik gelenek sürdürülmüş hem de pastoral özgünlüğü korunmuştur.

Arkaik lirik şiirde doğa imgeleri aşk söylemiyle sıkı biçimde iç içe geçmektedir. Sappho’nun elma imgesi -dal ucunda kalmış, toplanamayan elma- erişilemeyen güzelliğin simgesidir.⁵¹ Theokritos bu tür doğaya ait öğeleri pastoral söyleminde doğrudan kullanmakta; ama onları yalnızca mecaz olarak değil, aynı zamanda gerçek

⁴⁸ Antik Yunan’da Dionysos kültüyle bağlantılı coşkulu bir şenlik yürüyüşü.

⁴⁹ Kısa, öğretici ve evrensel bir hakikati dile getiren şiir türüdür.

⁵⁰Theognis’in *komos* geleneği ve *Id.* III’teki çoban *komos*uyla ilişkisi için bkz. R. Hunter, 1999, s. 108-113.

⁵¹Sappho Fr. 105a (LP) (elma imgesi) için bkz. Campbell, 1982, cilt I, s. 106. Theokritos’un doğa imgelerini arkaik lirikten devralması için bkz. R. Hunter, 1999, s. 200-207.

pastoral mekânın unsurları olarak da sunmaktadır. Theokritos'un çobanları elma bağında yaşamakta, pınar başında oturmakta, çamların altında şarkı söylemektedir. Arkaik lirik şiirin mecazi doğası, Theokritos'ta hem mecaz hem de gerçek mekân olarak ikili bir işlev kazanmaktadır.

Arkaik lirik şiirin temaları da Theokritos'u besleyen önemli bir kaynaktır.⁵² Sappho ve Anakreon'un şiiri okunmak için değil, söylenmek ve seslendirilmek için yazılmıştır; bir topluluğun önünde ya da özel bir ritüel bağlamında icra edilen şiirlerdir. Theokritos'un *eidyllion*larında da bu tema sürmektedir. *Id.* I'deki şarkı yarışması, *Id.* V ve *Id.* VII'deki *amoebean* yarışmalar: Bunların hepsi seslendirilmeye ve bir topluluk önünde icra edilmeye yönelik yapılardır. Arkaik lirik şiirin icrası, Theokritos'ta pastoral bir çerçeve içinde sürmekte; şiir söyleme eylemi pastoral ortamın kurucu imgesi olarak yeniden kurulmaktadır.

Bu ilişkinin en belirleyici boyutu ise lirik şiirdeki 1. kişi yerine yazarın kendisinin değil çobanın konuşmasıdır.⁵³ Arkaik lirik şairler birinci tekil kişide konuşmaktadır: Sappho ve Anakreon 'ben' diyerek yazar. Bu doğrudan ifade lirik şiirin özüne aittir. Theokritos'ta ise bu 'ben' bir çobana devredilmektedir. Thyrsis Daphnis'in ağıtını söyler, Polyphemos ise Galateia'ya şarkı söyler. Şairin kişisel sesi yerini dramlaştırılmış bir sese bırakmaktadır. Kişisel olanı söylemek için 'çoban' maskesi kullanılmaktadır. Bu maskenin ardında arkaik lirik 'ben' hâlâ vardır; ama artık doğrudan değil, dolaylı biçimde konuşmaktadır.

⁵²Arkaik lirik şiirin performans boyutu ve Theokritos'ta sesin dramtizasyonu için bkz. S. Goldhill, 1991, s. 256-283.

⁵³Pastoral mesafe ile lirik 'ben'in maskelenmesi için bkz. G. B. Conte, 1986, s. 52-75.

II.1.3. Hesiodos'un Etkisi

Hesiodos, MÖ sekizinci yüzyılda Boiotia'nın Askra köyünde yaşamış bir şairdir. Theokritos'tan yaklaşık beş yüz yıl önce yazmış olan Hesiodos'un eserinde İlyada ve Odysseia destanlarının etkisi vardır. Destanlarda insanların yaşamları anlatılırken, Hesiodos'un eseri daha didaktik, insan yaşamına ilişkin öğütler veren anlatıları içermektedir.⁵⁴ Theokritos açısından hem Homeros'un destanları hem de Hesiodos'un didaktik eserleri önemlidir. Theokritos her ikisinden de bir ölçüde etkilenmiştir. Ancak ne doğrudan öğretici, öğüt verici ne de destansı anlatılar vardır.

Theokritos'un İşler ve Günler (Erga kai Hemera) adlı eseri tümüyle didaktik niteliktedir. Hesiodos kardeşi Perses'e ne zaman tohum ekilmeli, ne zaman hasat yapılmalı, hangi günler uğurlu hangileri uğursuz, iyi bir çiftçi nasıl davranmalı gibi konularda bilgi vermektedir. Şiir boyunca tarım takvimi, hayvanların bakımı, komşu ilişkileri ve ahlak kuralları işlenmektedir.⁵⁵ Theokritos'un pastoral *eidyllion*larında ise bu öğeler geri planda kalmaktadır. Theokritos'un çobanları bu tür konular yerine şarkı söylemekte, aşk acısı çekmekte, yarışmaktadır. Didaktik söylemin yerini şiirsel söylem almıştır.

Bu farkın bir örneği *Id. X* ile *Erga kai Hemera*'nın hasat bölümlerinin karşılaştırılmasında görülmektedir.⁵⁶ Hesiodos hasat işinin nasıl yapılacağını ayrıntılı biçimde anlatmaktadır: Toygarın sabah ötüşüyle birlikte tarlaya çıkılmalı, öğle sıcaklığında

⁵⁴Hesiodos ile Theokritos arasındaki ilişki için bkz. R. Hunter, 1999, s. 60-67.

⁵⁵*Erga kai Hemera*'nın didaktik yapısı ve çiftçi-çoban dünyasının anlatımı için bkz. M. L. West, 1978, s. 1-60.

⁵⁶Hesiodos'ta *erga* (iş, emek) kavramı ve Theokritos'ta çalışma-şarkı dengesinin farklı işlenmesi için bkz. R. Hunter, 1999, s. 113-119.

gölgede dinlenilmeli, demetler sıkı bağlanmalı, savurma işi için rüzgârın yönü doğru seçilmelidir. *Id.* X'da Milon da hasat konusunda konuşmaktadır ve bu öğütlerin bir bölümü şiirde yer alır: Toygarın ötüşüyle başla, sıcakta dinlen, demetleri sıkı bağla. Yapısal benzerlik belirgindir. Ama *Id.* X'da bu dizeler doğrudan öğüt verme amacıyla değil, Boukaios'a aşk derdinden kurtulup işine dönmesini söyleyen bir arkadaşın sözleri olarak sunulmaktadır. Hesiodos'taki didaktik çerçeve Theokritos'ta lirik bir niteliğe dönüştürülmüştür: Öğreten ile öğrenen yerine konuşan ve dinleyen iki çoban vardır.

Hesiodos'un bir diğer önemli eseri *Theogonia*, Theokritos'u farklı biçimde etkilemektedir.⁵⁷ *Theogonia*'nın açılışında Hesiodos'un Helikondağı'nda Musalar tarafından çoban olarak uyandırılması ve onlardan şiir armağanı alması anlatılmaktadır. Bu sahne pastoral şiirle doğrudan ilişkilidir: dağdaki çoban, Musaların sesi, şiirsel ilham. Theokritos *Id.* VII'de Lykidas'ın sözleri bunu dolaylı olarak çağrıştırmaktadır: İki çoban yolda karşılaşmakta, birbirlerini şiirsel yetenekleri bakımından değerlendirmekte ve şiir söylemeye başlamaktadır.⁵⁸ Ama Hesiodos'taki Musalar çobanı bilgilendirir ve ona ilham verir. *Id.* VII'de ise iki çoban eşit konumda durmakta, ikisi de şiir söyleyebilmekte ve birbirlerini tanımaktadır. Hesiodos'taki hiyerarşi Theokritos'ta yerini karşılıklı söyleme dönüşmüştür.

⁵⁷*Theogonia* ve pastoral söylemin mitolojik arka planı için bkz. M. L. West (ed. & yorum), *Hesiod: Theogony*, Oxford: Clarendon Press, 1966, s. 1-50. Theokritos'un Hesiodos'tan mitos malzemesini seçici biçimde alması için bkz. M. Fantuzzi & R. Hunter, 2004, s. 133-160.

⁵⁸Theokritos *Id.* VII'deki Lykidas sahnesi karşılaştırması için bkz. S. Goldhill, 1991, s. 223-241.

Hesiodos'un şiirindeki altın çağ mitosu da pastoral söylem açısından önemli bir kaynaktır.⁵⁹ *Erga kai Hemeraida* insanlığın geçmişten bugüne beş nesil boyunca altın çağdan demir çağa gerilediği anlatılmaktadır: Altın çağda insanlar çalışmadan yaşar, toprak kendiliğinden ürün verir, hastalık ve ölüm de yoktur. Bu mitos pastoral dizelerin oluşturulmasıyla doğrudan ilişkilidir, pastoral şiir de bir tür geçmiş altın çağ özlemini taşımaktadır. (bkz.*Id.XVII*) Theokritos bu özlemi doğrudan işlemez, pastoral şiiri geçmişe bakmaz, şimdiki anla ilgilidir ama altın çağdaki huzur pastoral söylemin arka planında hissedilmektedir.

Theokritos'un Hesiodos'un didaktik söylemini reddetmesi, Helenistik dönemin şiir anlayışıyla da örtüşmektedir.⁶⁰ Kallimakhos uzun *eposu* ve didaktik şiiri reddederek kısa, özenli ve incelikli şiiri savunmaktadır. Theokritos bu anlayışı pastoral biçimde somutlaştırmaktadır: Ne büyük epik kahramanlar ne de öğretici çiftçi rehberleri vardır. Bunların yerine küçük sahneler, bireysel söylemler ve şiirsel yoğunluk vardır. Bu değişim salt biçimsel değil, ideolojiktir: Ahlaki kaygılardan uzaklaşıp güzel söz söyleme amacına yöneliş, şairin toplumu eğitme amacında da değişiklik yapmaktadır. Hesiodos şiiriyle toplumu yönlendirmektedir; Theokritos şiiriyle insanların hoş ve huzurlu vakit geçirmelerini sağlamayı amaçlamaktadır.

⁵⁹Hesiodos'taki altın çağ mitosu (*Erga kai Hemeraida* 109-120) ile Theokritos *Id. IV* ve *Id. VII*'deki pastoral ideali karşılaştırması için bkz. R. Hunter, 1999, s. 60-67; T. G. Rosenmeyer, 1969, s. 39-56.

⁶⁰Hesiodos'un didaktik söyleminin reddi ve Kallimakhos estetiğiyle ilişkisi için bkz. G. B. Conte, 1986, s. 52-75.

Theokritos'un Hesiodos'tan etkilenmesi sonuç olarak onun kimi öğelerini seçmesi ve kimi öğeleri kullanmaktan da bilinçli olarak sakınmasıdır.⁶¹ Çiftçi-çoban dünyasının imgesi, altın çağ duygusunun arka planı ve Musaların çobanla buluşması gibi unsurları Theokritos Hesiodos'tan almıştır. Ama didaktik söylem, ahlaki öğüt, tarım takvimi bunun dışında bırakılmaktadır. Theokritos Hesiodos'u okuyarak onu kendisinden ayıran şeyin ne olduğunu belirlemekte ve pastoral şiiri tam da bu ayrımın üzerine kurmaktadır.

II.2. Helenistik Dönemde Siyaset ve Şair

II.2.1. Ptolemaios Sarayı ve Pastoral Şiir

İskenderiye Mouseion'u, MÖ üçüncü yüzyılın entelektüel dünyasının en özgün kurumlarından biridir.⁶² Muhtemelen Ptolemaios I Soter (MÖ 323-283) döneminde temelleri atılan ve Ptolemaios II Philadelphos (MÖ 283-246) döneminde en parlak dönemini yaşayan bu kurumda, araştırmacılar ve şairler, maddi ve barınma desteği alarak çalışmışlardır. Mouseion'a bağlı olan İskenderiye kütüphanesi, metin toplama amacıyla Helenistik dünyanın birikimini bir araya getirmiş ve şairlere önceki edebiyatı inceleme olanağı tanımıştır.

Mouseion'un şiir yazımı üzerinde iki türlü etkisi vardır.⁶³ Bir yanda sağlanan ekonomik güvence ve metin erişimi, şairler için derin metinlerarası bilgiye dayanan sofistike bir şiirsel incelemeye zemin hazırlar. Öte yanda mesen ilişkisi - Mouseion'dan alınan destek karşılığında beklenen methiye - şairin özerkliğini kısıtlar. Theokritos'un

⁶¹Theokritos'ta Hesiodos'a dolaylı gönderme yapılması için bkz. M. Fantuzzi & R. Hunter, 2004, s. 133-160.

⁶² S. Stephens, *Seeing Double: Intercultural Poetics in Ptolemaic Alexandria*, Berkeley: University of California Press, 2003, s. 1-25.

hem *Id.* XVI hem de *Id.* XVII methiyelerinde bu kısıtlama açıkça görülür. Ama şair pastoral *eidyllion*larını oluştururken üzerindeki baskıdan uzaklaşır (pastoral mesafe).

Helenistik şiir ortamının özgün özelliği, incelikli kısa şiir tartışmaların yoğunluğudur. Kallimakhos'un uzun *eposu* reddi ve kısa, özenli şiir savunusu; Apollonios Rhodios'un uzun *eposu* sürdürme ısrarı; Theokritos'un kısa ve öz biçimde pastoral bir yoğunluk kurma çabası: Bunlar birbirini dışlamayan ama farklı estetik kaygıların göstergesi olan pratiklerdir.⁶⁴ Theokritos bu bağlamda *eidyllionu* -küçük resim, kısa şiir- bilinçli bir biçim tercihi olarak öne çıkarır. Pastoral şiir hem tematik içeriğiyle (kır, çoban, basit yaşam) hem de biçimsel kısalığıyla (*eidyllion*) Mouseion'un uzun ve kapsamlı *epos* geleneğine karşı çıkmadır. Bu durum salt estetik bir tercih değil; aynı zamanda Helenistik şiirin uzun/kamusal/tarihsel söylemine karşı kısa/özel/şimdiki anın söylemini savunmadır.

Mouseion'un Theokritos için somut anlamda ne ifade ettiği, kurumun yapısına bakılarak tahmin edilebilir. Mouseion üyeleri devlet tarafından desteklenip korunmaktaydı; karşılığında yönetim etkinliklerini desteklemeleri beklenmekteydi. Theokritos'un bu gruba dahil olup olmadığı ya da geçici bir süre mi üye olduğu kesin değildir. Ama İskenderiye kültürünü derinlemesine özümlediği, İskenderiye kütüphanesinin sağladığı metin erişiminden yararlandığı ve Helenistik poetik tartışmaların tam içinde yer aldığı muhakkaktır.

İskenderiye kütüphanesinin sağladığı metin erişiminin pastoral şiir için önemi özellikle vurgulanmayı hak etmektedir. Daha önce ayrı ayrı ve farklı coğrafyalarda var olan arkaik lirik şiir geleneği, Hesiodos'un didaktik nitelikli eserleri, İskenderiye'deki

⁶⁴ Helenistik dönemde küçük biçim estetiği (*λεπτότης*) ve Kallimakhos'un planı için bkz. Kallimakhos, *Aetia*, Fr. I. Theokritos ile Kallimakhos arasındaki estetik yakınlık için bkz. M. Fantuzzi & R. Hunter, 2004, s. 129-131.

kütüphane etkinlikleri sayesinde aynı anda ve aynı mekânda erişilebilir hale gelmiştir. Theokritos'un pastorali bu etkinliklerin ürünüdür; folklorik çoban geleneği, Sappho'nun lirik söylemi ve epik şiirlerden kır sahnelerini bir arada işleyebilmek, ancak İskenderiye kütüphanesinin olanaklarıyla mümkündür.

II.3. Theokritos'un Biyografisi ve Dönemi

II.3.1. Theokritos'un Biyografisi

Theokritos'un biyografisinde, kesinliğinden emin olunamayan noktalar vardır.⁶⁵ Şairin yaşamına dair başvurduğumuz birincil kaynak, onun ölümünden yaklaşık bin yıl sonra derlenmiş olan Suidas sözlüğüdür.⁶⁶ Bu durum Theokritos araştırmalarında güçlük yaratmaktadır. Elimizdeki kanıtların büyük bölümü, şairin kendi şiirlerinden yapılan çıkarımlardan ibarettir. Dolayısıyla yaşamı ile şiiri arasındaki sınır çoğu zaman belirsizleşmektedir.

Doğum yeri konusunda antik kaynaklar birbirinden ayrılmaktadır. Suidas, Theokritos'un Syrakousai'li (Sicilya) olduğunu söylemekte, bazı kaynaklar ise onu Kos adasıyla ilişkilendirmektedir. *Id.* VII (Thalysia) Theokritos'un Kos adalı olduğu fikrini açıkça uyandırır; Phrasidamos'un çiftliği ve yerel topografyaya ilişkin somut ayrıntılar, şairin bu adayı yakından tanıdığına işaret etmektedir. Modern araştırmacıların büyük çoğunluğu bu iki kökenin çelişmediği görüşündedir: Theokritos büyük olasılıkla Syrakousai'da doğmuş, yaşamının önemli bir bölümünü Kos'ta geçirmiş ve nihayetinde

⁶⁵R. Hunter, *Theocritus: A Selection*, Cambridge: Cambridge University Press, 1999, s. 1-5.

⁶⁶Theokritos'un biyografisinin birincil kaynağı Suidas'tır (10. yüzyıl sözlüğü), bkz. A. S. F. Gow, 1952, cilt I, s. 11-14. Suidas'ın güvenilirliği için bkz. R. Hunter, *Theocritus: A Selection*, Cambridge: Cambridge University Press, 1999, s. 1-5.

İskenderiye'ye yerleşmiştir. Doğum tarihi olarak MÖ 300 civarı kabul görmekte, ölüm tarihi ise bilinmemektedir.⁶⁷

Kos'un Theokritos'un şiir yazımındaki yeri özellikle önemlidir.⁶⁸ Ada, o dönemde Philetas önderliğinde gelişen bir şiir geleneğinin merkeziydi. Philetas yalnızca şair değil, aynı zamanda saygın bir öğretmendi; kısa ve özenle işlenmiş şiiri savunan Kallimakhos şiirinin erken dönem temsilcisiydi. Theokritos'un bu çevreyle ilişkisi, onun pastoral şiirinin neden bu denli bilinçli ve rafine bir yapıya sahip olduğunu anlamak açısından önemlidir. Kos, Theokritos'a yalnızca bir coğrafya değil, bir poetik duruş sağlamıştır.

Theokritos'un İskenderiye'yle ilişkisi en somut biçimde *Id.* XVII'de belgelenmektedir.⁶⁹ Bu şiir Ptolemaios II Philadelphos'u (MÖ 285-246) doğrudan metheden bir eserdir. Theokritos'un Mısır'a geçişinin ne zaman gerçekleştiğini kesin olarak bilmiyoruz; ama *Id.* XVI'daki Hiero II'ye yönelik şiirden hareketle araştırmacılar MÖ 275-260 arası olabileceğine işaret etmektedir. İskenderiye'de Ptolemaios'un kurduğu Mouseion - o dönemin en önemli entelektüel kurumu - şairin bu dönemde içinde bulunduğu ortamı belirlemiştir.⁷⁰

Theokritos'un hangi *eidyllion*ları hangi dönemde yazdığı ise tartışmalıdır. Bazı şiirlerin belirli tarihsel olaylara gönderme yaptığı düşünülmekte, ama bu çıkarımlar

⁶⁷Doğum yeri ve tarihlendirme sorunları için bkz. A. S. F. Gow, 1952, cilt I, s. 11-16.

⁶⁸ M. Fantuzzi & R. Hunter, *Tradition and Innovation in Hellenistic Poetry*, Cambridge: Cambridge University Press, 2004, s. 133-135. *Id.* VII'nin Kos coğrafyasına göndermeleri için bkz. R. Hunter, 1999, s. 2-3.

⁶⁹*Id.* XVII'deki Ptolemaios II methiyesi için bkz. A. S. F. Gow, 1952, cilt I, s. 122-136; cilt II, s. 325-348.

⁷⁰ P. M. Fraser, *Ptolemaic Alexandria*, 3 cilt, Oxford: Clarendon Press, 1972, cilt I, s. 305-335.

büyük bir ihtiyatla değerlendirilmelidir. Şairin üslubu ve temaları *eidyllion*dan *eidylliona* önemli ölçüde farklılaşmakta; bu çeşitliliğin hem uzun bir yazarlık dönemine hem de bilinçli bir tür genişlemesine işaret ettiğini düşündürmektedir.

Antik biyografi yazımının genel eğilimleri göz önüne alındığında Theokritos hakkındaki bilgileri daha da temkinli okumak gerekmektedir.⁷¹ Antik dönemde bir şairin yaşamını yazmak çoğu zaman şiirlerinden çıkarım yapmak anlamına geliyordu: Bir *eidyllion*da geçen bir ad, bir yer ya da bir olay gerçekmiş gibi yorumlanıyor ve şairin biyografisine ekleniyor, hatta kurgusal detaylarla tamamlanıyordu. Bu nedenle Suidas'ın aktardığı bilgilerin doğrulanabilir olgular olarak değil, bir gelenek içinde şekillenmiş biyografik anlatı olarak okunması daha sağlıklıdır.

Tüm bu belirsizliklere karşın şunu güvenle söyleyebiliriz: Theokritos MÖ üçüncü yüzyılın ilk yarısında, Helenistik dünyanın en canlı entelektüel ortamında yazmıştır. Sicilya, Kos ve İskenderiye arasında geçen bu yaşam, şairin pastoral şiirine hem coğrafi hem de kültürel bir zenginlik katmıştır. Kos'un şiir geleneği ona rafine bir estetik, İskenderiye'nin saray çevresi ise ona hem bir okuyucu kitlesi hem de bir mesen ilişkisi sunmuştur. Pastoral şiirin Theokritos'un elinde bu denli sofistike ve çok yönlü bir yapıya kavuşmasının ardında bu üç coğrafyanın bıraktığı izler yatmaktadır.

II.3.2. Theokritos'un Pastoral Şiirlerinde Siyaset ve Çoban İlişkisi

Theokritos'un pastoral şiirinin siyasi bağlamını anlamak için iki soru birbirinden ayrılarak ele alınmalıdır: Theokritos'un yönetimin koruması altında mıdır, değil midir? Şiirleri bunu doğrudan mı dolaylı olarak mı yansıtmaktadır?⁷²

⁷¹Suidas'taki biyografik bilgilerin kurgusallığı ve antik biyografi yazımının sınırları için bkz. A. S. F. Gow, 1952, cilt I, s. 11-12; R. Hunter, 1999, s. 1-2.

⁷²Halperin'in 'pastoral mesafe' kavramı için bkz. D. M. Halperin, 1983, s. 49-123.

Birinci sorunun yanıtı açıktır: Theokritos hem *Id. XVII* (II. Ptolemaios methiyesi) hem de *Id. XVI* (II. Hiero methiyesi) yazmıştır.⁷³ Her iki şiir de methiye geleneğinin tipik özelliklerini taşımaktadır: Hükümdarın gücü, adaleti ve cömertliği övülmektedir. Bu şiirler Theokritos'un yönetimin koruması altında olduğunun kanıtıdır. Ne var ki bu methiyeler pastoral *corpustan* tematik ve biçimsel olarak ayrışmakta; pastoral *eidyllion*larda yönetimle ilgili doğrudan bir söylem yer almamaktadır.

Halperin şairin pastoral şiirle kendisini hem sarayın içinde hem onun söyleminin dışında bırakan bir yere konumlandığını ifade etmektedir.⁷⁴ Şair bu şiirlerle ne saraya her yönüyle bağlıdır ne de tam olarak bağımsızdır. Şair şiirsel gücünü methiyelerden uzaklaşarak pastoral öğelerle ortaya koyar.

Alpers (1997), Halperin'e yönelik önemli bir itiraz getirir. Ona göre, pastoralı siyasi bir araç olarak okumak, şiirin estetik özerkliğini ikincil kılmaktadır. Alpers'a göre pastoralin en belirleyici özelliği, çobanların yaşamı aracılığıyla insan deneyimini 'temsil' etmesidir; bu temsil siyasi araçsallığı dışlamaz ama sadece ona da indirgenemez. Fantuzzi ve Hunter (2004) ise yönetim konularının pastoral şiire yansımamasını onaylamakla birlikte, Theokritos'un pastoralinin Ptolemaios yönetiminden yalnızca ayrışmadığını, aynı zamanda yönetimin etkisi altında olduğunu da vurgulamaktadır.

Theokritos *Id. VII*'de pastoral söylemin özerkliğini ilan ederken aynı zamanda Ptolemaios'un İskenderiye'sinde yaşayan bir şair olarak siyasi tutumdan bütünüyle bağımsız da değildir. Sonuç olarak, pastoral sadece yönetimden tümüyle uzaklaşma değildir; yönetimin varlığını kabul ederken ondan farklı bir alana da sahip olmayı istemektir.

⁷³Theokritos'un *Id. XVI* (II. Hiero) ve *Id. XVII* (Ptolemaios II) methiyeleri ve pastoral *corpustan* ayrıştırılması için bkz. M. Fantuzzi & R. Hunter, 2004, s. 133-135.

⁷⁴D. M. Halperin, 1983, s. 65-89 ('*pastoral distance*').

II.3.3. Özerk Çoban Karakteri

Theokritos'taki çoban karakterinin belki de en önemli özelliği, görece özerkliğidir. Bu özerklik mutlak değildir - çobanlar aşka, doğanın değişkenliğine ve ekonomik baskılara karşı savunmasızdır - ama siyasi söylemin doğrudan denetiminden görece uzakta, kendi değerleri ve kendi pratiği olan bir karakterdir.⁷⁵

Bu özerklik idealize edilmiş bir boyut taşımaktadır; ama Theokritos'un çobanı gerçekçilikten bütünüyle kopmamaktadır. *Id.* IV'teki Battos ve Korydon gerçek güçlüklerle uğraşmaktadır: Sürü zayıftır, Aigon yoktur, işler yolunda gitmemektedir. *Id.* V'teki Komatas ve Lakon haksızlık, hırsızlık ve statü çatışmasının tam içindedir. Pastoralin 'özerk çobanı' kusursuz değildir; ideal ile gerçekçilik arasındaki gerilim, çoban karakterinin kendisinde de mevcuttur.

Id. VII'deki Simikhidas ve Lykidas karakterleri bu özerkliğin en açık örneğidir. Burada çobanlar aynı zamanda şairlerdir; hem kendi özerk söylemleri olan hem de bu söylemin farkında olan karakterlerdir. 'Ben de bukolik şarkı söylerim' diyen Lykidas, pastoral özerkliğini bu şekilde ilan etmektedir.

II.3.4. Pastoral'de Cinsiyet

Theokritos'un pastoral *corpusunda* kadın karakterleri belirleyici bir yer tutmaktadır. Ancak kadın karakterler ana karakterler değil ikincil karakterlerdir ve çoğu kez ana karakterin nesnesi (Galateia *Id.* XI, Amaryllis *Id.* III) durumundadır.

Galateia, *Id.* XI'in tamamında sessizdir.⁷⁶ Polyphemos onun hakkında konuşur, ama Galateia hiçbir zaman konuşmaz. Bu sessizlik, pastoralde kadının konuşan özne

⁷⁵M. C. J. Putnam, *Virgil's Pastoral Art*, Princeton: Princeton University Press, 1970, s. 18-25; Roger Coleman, *Virgil: Eclogues*, Cambridge: Cambridge University Press, 1977, giriş bölümü.

⁷⁶*Id.* XI'de Galateia'nın sessizliği ve pastoralde kadının nesne konumu için bkz. S. Goldhill, 1991, s. 241-256; D. M. Halperin, 1983, s. 190-194.

değil, konuşulan nesne olarak yer aldığını göstermektedir. Benzer biçimde *Id.* III'teki Amaryllis de mağarasında sessizce durmaktadır; çobanın bütün söylemi onun bu sessizliğine karşı üretilmiştir. Pastoral aşk böylece yapısal olarak karşıtlık içerir: Erkek çoban konuşur, kadın karakter susar ya da yoktur.

II.4. Theokritos'un Pastoral Şiirlerinin İncelemesi

II.4.1. *Locus Amoenus*

Locus amoenus Latince'de 'güzel, hoş yer' demektir ve antik pastoral şiirde çobanların şarkı söylediği, dinlendiği, kısaca şiire konu olan mekânı tanımlar. Antik edebiyat araştırmacısı Curtius bu mekânın üç temel unsurdan oluştuğunu belirtmiştir: gölgeli bir ağaç ya da orman, bir su kaynağı ve yumuşak bir zemin.⁷⁷ Theokritos bu üç unsuru her *eidyllion*da farklı biçimlerde ve farklı amaçlarla kullanmaktadır. *Id.* I, V, VII ve XI bu kullanımın en belirgin örneklerini sunan *eidyllion*lardır.

Eidyllion I açılış dizeleri tam bir *locus amoenus* tasviridir. Mekânda görsel öğelere işitsel öğeler de eşlik eder.⁷⁸

Ἀδύ τι τὸ ψιθύρισμα καὶ ἡ πίτυς, αἰπόλε, τήνα,
ἃ ποτὶ ταῖς παγαῖσι μελίσσεται: ἁδὺ δὲ καὶ τὴν
συρίσδεξ: μετὰ Πᾶνα τὸ δεύτερον ἄθλον ἀποισῇ.

Theoc., *Id.* I.1-3

Pınarın yanı başındaki şu çam, ey keçi çobanı,
tatlı tatlı ahenkli türküler fısıldıyor; ama sen de tatlı tatlı

⁷⁷*Locus amoenus* kavramı için bkz. E. R. Curtius, *European Literature and the Latin Middle Ages*, çev. W. R. Trask, New York: Pantheon, 1953, s. 195-200.

⁷⁸*Id.* I.1–3 için bkz. A. S. F. Gow, 1952, cilt I, s. 2; cilt II, s. 1-3; R. Hunter, *Theocritus: A Selection*, Cambridge: Cambridge University Press, 1999, s. 67-69.

kamış öttürüyorsun; Pan'dan sonra gelirsin, ikincilik senindir

Pınarın yanındaki çam ağacının rüzgârın etkisiyle çıkardığı ses işitsel bir ögedir. Bu sesin gücü ‘*ψιθύρισμα*’ (fısıltı) sözcüğüyle vurgulanmıştır. Aynı dizede çamın sesine keçi çobanının kamışının sesinin de eşlik etmesi işitsel ortamın önemini belirtir. Her iki ses de kulağa son derece hoş gelen sesler olduğu için Theokritos ‘*Ἀδύ*’ (tatlı) sözcüğünü iki dize içinde yinelemiştir. Ayrıca pastoral dizeler mitolojik ögeler de içermektedir. Kısacası *locus amoenus* hem görsel hem işitsel hem de mitolojik ögeleri içinde barındırmaktadır.

Şiirin devamında mekân daha somut biçimde karşımıza çıkar. Keçi çobanı, Thyrsis’e *locus amoenus* içinde *amoebian* şarkı yarışması için bir yer önermektedir.⁷⁹

δεῦρ' ὑπὸ τὰν πελέαν ἐσδώμεσθα, τῷ τε Πριήπῳ
καὶ τᾷν Κραναιᾷν κατεναντίον, ἅπερ ὁ θῶκος
τῆνος ὁ ποιμενικὸς καὶ ταὶ δρύες.

Theoc., *Id.* I.20-22

Gel şu kara ağacın altında oturalım; burada, şu çoban işi
oturacakla şu meşelerin bulunduğu yerde, Priapos'un,
pınar Nympha'larının karşısında oturalım.

Bu dizelerde *locus amoenus*un üç temel unsuru bir arada bulunmaktadır: geniş bir alana gölge vererek huzuru sağlayan karaağaç (ağaç), doğanın canlılığını ve güzelliğini temsil eden pınar Nymphası (su) ve çobanın oturacağı rahat bir yer (zemin). Ama *Id.* I’i diğer *eidyllion*lardan ayıran önemli bir nokta daha vardır: Bu mekân bağ ve bahçeleri

⁷⁹*Id.* I.20-22 için bkz. A.S.F. Gow, 1952, cilt I, s. 4; cilt II, s. 16-19.

koruyan, bereketi sağlayan Priapos ve Nympha'larla kutsanmıştır. Güzel yer yalnızca fiziksel değil, tanrısal bir ortamdır. Şiirin devamında pastoral şiirin çoban kahramanı Daphnis'in öleceği, doğanın yas tutacağı yer de bu kutsal mekândır. Kutsal bir mekân olan *locus amoenus* eğlenceli bir yer olabileceği gibi ağıt ve üzüntünün yeri de olabilmektedir.

Eidyllion V'te *locus amoenus*un seçimi çobanlar için önemlidir: Çobanlar aralarındaki atışmaların ne tür bir *locus amoenus*ta yapılacağını yarışmaya geçmeden önce tartışırlar. Yani yarışmanın yeri ve yerin ne kadar hoş olduğu çobanlar için önemlidir. Her biri kendi seçtiği yerin daha güzel olduğunu savunur ve bu tartışma asıl şarkı yarışmasından önce başlar.⁸⁰ Lakon kendi yerini şöyle tanımlar:

μη̃ σπεῦδ': οὐ γάρ τοι πυρὶ θάλλεται. ἄδιον ἀσῆ
τεῖδ' ὑπὸ τὰν κότινον καὶ τᾷσεα ταῦτα καθίζας.
ψυχρὸν ὕδωρ τουτεῖ καταλείβεται: ὧδε πεφύκει
ποιὰ χὰ στιβάς ἄδε, καὶ ἀκρίδες ὧδε λαλεῖντι.

Theoc., *Id.* V.31-34

Acele etme. Altında ateş yok ya! Gel şu yabani zeytinle
şu ağaçların gölgesine otur: şarkını daha büyük bir zevkle söylersin.
Bu tarafta soğuk bir su damla damla akıyor; burası çimenlik,
bir de döşek var; çekirgeler burada geveze geveze ötüyorlar.

Komatas ise kendi yerini şöyle anlatır:

⁸⁰*Id.* V.31-34 ve 44-49 için bkz. A. S. F. Gow, 1952, cilt I, s. 40-42; cilt II, s. 93-96. R. Hunter, 1999, s. 115-116.

οὐχ ἐρψῶ τηγεῖ: τουτεῖ δρύες, ὧδε κύπειρος,
ὧδε καλὸν βομβεῖντι ποτὶ σμήνεσσι μέλισσαι:
ἐνθ' ὕδατος ψυχρῶ κρᾶναι δύο: ται δ' ἐπὶ δένδρει
ὄρνιχες λαλαγεῖντι: καὶ ἅ σκιὰ οὐδὲν ὁμοία
τᾷ παρὰ τίν: βάλλει δὲ καὶ ἅ πίτυς ὑψόθε κώνοις.

Theoc., *Id.* V.45-49

Oraya gelmem: bu tarafta meşeler, burada topalaklar var,
burada arılar kovanların etrafında tatlı tatlı vızıldıyorlar;
burada suyu buz gibi soğuk iki kaynak var; ağaçların üstünde
ise kuşlar ötüşüyor; hem buradaki gölge senin tarafındakine
hiç benzemiyor; hem çam bana yukardan kozalak atıyor.

Her iki yerde de Curtius'un üç temel unsuru bulunmaktadır. Lakon'da zeytin ağacı, soğuk su ve çimen; Komatas'ta meşe ve çam, iki pınar ve çimen. 'İki pınar' vurgusu özellikle dikkat çekicidir; Lakon'un tek suyuna karşı bir üstünlük ifade etmektedir. *Id.* V'te *locus amoenus* sadece bir dinlenme alanı ya da kutsal alan değildir; yarışmaya başlamadan önce çobanların yarışmanın yapılacağı yerin seçimi de tartışma konusudur.

Eidyllion VII'de şiir hasat şenliğine katılmak üzere yolculuk eden Simikhidas'ın sözleri üzerine kuruludur. Yolculuğun sonunda varılan yer Theokritos'un en uzun ve en ayrıntılı mekân betimlemesidir:⁸¹

πολλὰ δ' ἅμιν ὑπερθε κατὰ κρατὸς δονέοντο
αἰγαιοὶ πετέαι τε: τὸ δ' ἐγγύθεν ἱερὸν ὕδωρ

⁸¹*Id.* VII.135-143 için bkz. Gow (1952), cilt I, s. 64; cilt II, s. 144-148. Hunter (1999), s. 166-172; T. G. Rosenmeyer, 1969, s. 57-73.

Νυμφᾶν ἐξ ἄντροιο κατειβόμενον κελάρυζε.
τοὶ δὲ ποτὶ σκιαραῖς ὁροδαμνίσιν αἰθαλίωνες
τέττιγες λαλαγεῦντες ἔχον πόνον· ἅ δ' ὀλολυγῶν
τηλόθεν ἐν πυκιναιῖσι βάτων τρύζεσκεν ἀκάνθαις.
ἄειδον κορύδοι καὶ ἀκανθίδες, ἔστενε τρυγῶν,
ποτῶντο ζοῦθαι περὶ πίδακας ἀμφὶ μέλισσαι.
πάντ' ὥσδεν θέρεος μάλα πίονος, ὥσδε δ' ὀπώρας.

Theoc., *Id.* VII.135-143

Birçok kavaklar, birçok karaağaçlar başımızın üstünde sallanıyordu.

Yanımızda Nymphaların mağarasından mukaddes bir su

çağlıya çağlıya dökülüyordu.

Güneşten yanan ağustos böcekleri de gölgeli dalların arasından

avazları çıktığı kadar ötüyorlar; uzakta

dikenli böğürtlen çalılıklarında bir kurbağa bağırıyordu;

tarla kuşları, sakalar ötüşüyor, kumru dem çekiyordu;

sarı sarı arılar pınarın etrafında uçuşuyorlardı.

Her tarafta bereketli bir yaz kokusu, bir yemiş mevsimi kokusu vardı.

Bu *locus amoenus* betimlemesinde hem *Id.* I'deki hem de *Id.* V'teki *locus amoenus*tan çok daha fazlası vardır. Ağaçlar çoğalmıştır: kavaklar ve karaağaçlar. Su yine kutsaldır: *Id.* I'deki gibi Nympha'lardan geliyor. Ama bunlara ek olarak çok sayıda ses vardır: ağustoseböcekleri, baykuş, toygarlar, saka kuşları, güvercin, arılar. Görsel ve işitsel duyuya koku duyusu da eklenmiştir: 'πάντ' ὥσδεν' (her şey kokuyordu). Bu koku unsuru önceki iki *eidyllion*da hiç yoktur ve yalnızca *Id.* VII'ye özgüdür. Özetle, *Id.* VII'deki *locus amoenus* görme, işitme, koku duyularının tümüne birden hitap etmektedir. Ama asıl fark işlevindedir. *Id.* I'de ortam şarkı ve yas için bir zemindir, *Id.* V'te *locus amoenus*

seçimi yarışmaya konu edilmiştir . *Id.* VII’de ise *locus amoenus* başka hiçbir şeye araç değildir, betimlemek onun varlığını sürdürmek için yapılmaktadır. Pastoral şiir burada *locus amoenus*u anlatmak için vardır, başka bir amaç için değil.

Eidyllion XI’deki *locus amoenus* ise ırmak kenarı ya da pınar yanı değildir, *locus amoenus* bu kez deniz kıyısıdır. Bu deniz kıyısı rahat ve güzel bir yer değildir:

αὐτόθ' ἐπ' αἰόνοϛ κατετάκετο φυκιοέσσας
ἐξ ἁοῦϛ, ἔχθιστον ἔχων ὑποκάρδιον ἔλκος
Κύπριδος ἐκ μεγάλας, τό οἱ ἥπατι πᾶξε βέλεμνον.

Theoc., *Id.* XI.14-16

Polyphemos ise, denizin yosunlu kıyısında, tan yeri ağarırken başlar
Galateia’sı için türküler çağırarak erir dururdu; ciğerinde,
büyük Kypris’in bir ok saplayıp açtığı pek zalim bir yara vardı.

Bu, aşk acısının yarattığı bir ortamdır, dinginlik değil acı taşımaktadır. Asıl *locus amoenus* ise Polyphemos’un Galateia’ya yaptığı teklifte ortaya çıkar:

ἔντι δάφναι τηνεῖ, ἔντι ῥαδινὰὶ κυπάρισσοι,
ἔστι μέλας κισσός, ἔστ' ἄμπελος ἅ γλυκύκαρπος,
ἔστι ψυχρὸν ὕδωρ, τό μοι ἅ πολυδένδρεος Αἴτνα
λευκᾶς ἐκ χίονος ποτὸν ἀμβρόσιον προΐητι.

Theoc., *Id.* XI.45-48

Orada defneler, kıvrak selviler, kara sarmaşıklar
var; yemişi tatlı bir bağım var, soğuk akar
bir suyum var: bol ağaçlı Aitne o ilâhi içeceği
bana ak karlarından gönderiyor.

Bu dört dizede Curtius'un üç unsurunun hepsi vardır: defne ve servi (ağaç), Aitne'dan akan soğuk su (su) ve mağara içi (dolaylı olarak). Su burada da kutsaldır, tıpkı *Id. I* ve *Id. VII*'de olduğu gibi: Aitne'deki karın erimesiyle oluşan su 'ποτὸν ἀμβρόσιον' yani ilahi içecek. Ama *Id. XI*'deki *locus amoenus* diğerlerinden farklıdır: Bu ortam henüz gerçek değil, hayal edilen bir ortamdır. *Id. I*'de çobanlar karaağacın altına oturuyordu, *Id. V*'te iki çoban gerçekten o yerlerde duruyordu, *Id. VII*'de şairler o toprağa uzanmıştı. *Id. XI*'de ise Polyphemos *locus amoenus*u anlatmakta, Galateia'yı oraya davet etmektedir ama Galateia gelmeyecektir. *Id. XI*'de *locus amoenus* gerçek bir ortam değil, karşılık bulmayan bir arzunun simgesidir. Bu noktada *Pharmakon* paradoksunu hatırlamak gerekmektedir: Şiir aşk acısını iyileştiremiyorsa, *locus amoenus* da işlevsiz kalmaktadır.

Id. I, V, VII ve *XI* karşılaştırıldığında *locus amoenus*un her *eidyllion*da farklı bir biçimde işlendiği görülmektedir.⁸² Örneğin *locus amoenus*un bileşenlerinden biri olan 'su' konusunda şunu söyleyebiliriz: *Id. I*'de pınar Nympha'lara aittir ve kutsal bir nitelik taşır. *Id. VII*'de de su Nympha'ların mağarasından akar ve yine kutsal olarak nitelenmektedir. *Id. XI*'de ise Aitne'deki karın erimesiyle oluşan su 'ilahi içecek' olarak tanımlanmıştır. Bu üç *eidyllion*da su kutsal ya da tanrısal bir kaynaktan gelmektedir. *Id. V*'te ise durum farklıdır: su yalnızca 'soğuk su'dur ve tanrısal bir boyutu yoktur. *Id. V*'te *locus amoenus* yarışmanın geçtiği bir ortam olarak kullanıldığından kutsal bir nitelik taşıması gerekmemektedir.

⁸²Dört *eidyllion*un karşılaştırmalı değerlendirmesi için bkz. T. G. Rosenmeyer, 1969, s. 57-81; P. Alpers, *What is Pastoral?*, Chicago: University of Chicago Press, 1997, s. 47-52.

Ağaç konusunda *Id.* I'de öne çıkan ağaç, karaağaçtır. Şair oraya gidilmesini, o ağacın altına oturulmasını önermektedir. *Id.* V'te her çoban kendi ağacını anlatmaktadır: Lakon yabani zeytini, Komatas ise meşeyi, çamı ve kavağı. Çobanların söylemlerindeki ağaç sayısı bile bir üstünlük göstergesidir. *Id.* VII'de ağaçlar çokça sıralanmıştır: kavaklar ve karaağaçlar birlikte. *Id.* XI'de ise ağaçlar tek tek isimleri söylenerek bir teklif oluşturmaktadır: defne, selvi, sarmaşık, asma.

*Locus amoenus*un her *eidyllion*daki işlevi de birbirinden ayrılmaktadır. *Id.* I'de şarkı ve yasın gerçekleşeceği kutsal bir yerdir. *Id.* V'te bir yarışmaya konu edilir, her çoban onu üstünlük kurmak için kullanır. *Id.* VII'de *locus amoenus*un betimlenmesi başlı başına bir amaç hâline gelmiştir. *Id.* XI'de ise *locus amoenus* aşkın içinde şekillenir: Polyphemos sevgilisine bu güzel yeri armağan etmek ister, ama bu armağan kabul görmez.

Son olarak bu dört *eidyllion*da hangi duyuların öne çıktığına bakmak aydınlatıcıdır. *Id.* I öncelikli olarak işitteldir: fısıltı, kaval sesi. *Id.* V görsel ağırlıklıdır: ağaçlar, pınarlar, arılar. *Id.* XI görsel tasvirlerle başlar ve suyun soğukluğuyla sona erer. *Id.* VII ise hepsini birden barındırır: görme, işitme ve koku. *Πάντ' ὄσδεν* 'her şey yazın ve meyve mevsiminin kokusunu taşımaktadır. Bu dize yalnızca *Id.* VII'ye aittir ve *locus amoenus*un dört *eidyllion* içinde bir bütün olarak ifade edildiği andır.

II.4.2. Pastoral Ortamın Gerçekliği

Theokritos'un pastoral şiiri zaman zaman kırsal yaşamı ideal biçimde sunmuştur: *locus amoenus*, tatlı, hoş bir şarkı, mutlu çoban. *Id.* VII'nin hasat şenliği, *Id.* XI'in deniz kıyısında şarkı söyleyen mitolojik kahraman Polyphemos'u, *Id.* I'in kutsal karaağacı pastoral şiiri destekleyen ideal öğelerdir. Ama Theokritos'un *eidyllion*larının başka bir yönü daha vardır. *Id.* IV ve X bu idealleştirmeyi tersine çeviren gerçek pastoral ortamı betimleyen *eidyllion*lardır: Çobanlar yorulur, hastalanır, ayaklarına dikenler batar, aşk

yüzünden düzgün çalışamazlar.⁸³ Bu iki *eidyllion* birlikte değerlendirildiğinde Theokritos'un pastoral ortamın gerçekçi yönlerini vurgulayan dizelerden oluştuğu anlaşılmaktadır.

Çoban yaşamının gerçekçi yönlerinin vurgulandığı şiirlerden biri olan *Eidyllion* IV çoban Battos ile çoban Korydon arasındaki bir diyalogdur. Şiirde şarkı yoktur, yarışma yoktur, *locus amoenus* betimlemesi yoktur. Bunun yerine gerçek çobanlık sorunları konuşulmaktadır: sürünün kime ait olduğu, çobanın nerede olduğu, boğanın neden hasta olduğu, dikenin nasıl çıkarıldığı gibi.⁸⁴

Açılış dizeleri bu gerçekçi söylem biçimini destekler niteliktedir:

*εἰπέ μοι ὦ Κορύδων, τίνας αἱ βόες; ἢ ῥα Φιλώνδα;
οὐκ, ἀλλ' Αἴγωνος: βόσκειν δέ μοι αὐτὰς ἔδωκεν.*

Theoc., *Id.* IV.1-2

Söyle bana Korydon, kimin bu sığır? Philondas'ın mı?

Hayır, Aigon'un: otlatayım diye verdi.

İki dizelik bu açılış Theokritos'un gerçekçi çerçeveyi nasıl kurduğunu göstermektedir. Sığırları gütmekle görevli çoban Aigon, kendi işini yapmayıp Corydon'a devretmiştir. Sonraki dizelerde Aigon'un görevini ihmal ederek nereye gittiği belirtilmiştir:

οὐκ ἄκουσας; ἄγων νιν ἐπ' Ἀλφειὸν ὄχετο Μίλων.

Theoc., *Id.* IV.6

⁸³*Id.* IV'ün gerçekçi çobanlık portresi için bkz. R. Hunter, 1999, s. 108-113.

⁸⁴ *ibid.* 1999, s. 108-110.

Duymadın mı? Milon Alpheios'a giderken onu da aldı.

Aigon sürüsünü bırakıp Alpheios'taki oyunlara gitmiştir.⁸⁵ Bu ayrılış pastoral ortamın gerçek işleyişini ifade eder. Kimi zaman sürünün gerçek sahibi işi başka birine bırakabilir. Bu durum aslında önemli olan çobanlık işinin ihmal edilmemesi gerektiği düşüncesini ortaya atar. Çünkü sahipsiz kalan sürü tehlikeye düşebilir. Çünkü sürü gerçek sahibi olan çobanın kavalından çıkardığı sesle yönlendirilmeye alışkındır:

*φεῦ φεῦ βασεῦνται καὶ τὰ βόες ὧ τάλαν Αἶγων
εἰς Αἶδαν, ὅκα καὶ τὸ κακᾶς ἡράσσαο νίκας,
χὰ σύριγγ' εὐρῶτι παλύνεται, ἄν ποκ' ἔπαζα.*

Theoc., *Id.* IV.26-28

Vah vah! senin ineklerin de Hades'i boylayacak, zavallı Aigon!

Sen böyle münasebetsiz bir zafer sevdasına kapılmışken...

Kendin için bir gün yaptığın syrinks şimdi küflenip duruyordur.

Bu, *Id.* VII'deki ya da *Id.* I'deki şarkıdan oldukça uzak bir ifadedir. Sürünün gerçek sahibi yerine başka birinin yönlendirmesine bırakılması çoban Battos açısından kaygı verici bir durumdur. Battos kaygısını şöyle ifade eder:

*λεπτός μὲν χὼ ταῦρος ὁ πυρρίχος. εἴθε λάχοιεν
τοὶ τῷ Λαμπριάδα, τοὶ δαμόται, ὅκκα θύωντι
τῷ Ἥρα, τοιόνδε: κακοχράσμων γὰρ ὁ δᾶμος.*

Theoc., *Id.* IV.20-22

⁸⁵Pastoral ortamdan kopuşun anlamı için bkz. T. G. Rosenmeyer, 1969, s. 39-56.

Şu kızıl tüylü boğa da çok zayıf. Demos mensupları
Hera'ya kurban kestikleri zaman, Lampriadas delikanlılarına
buna benzer bir hayvan düşmeli. Sefil bir demos onlarınki!

Battos sürüyü gözlemlemiş, sürüdeki hayvanların durumunu değerlendirmiştir: Boğa zayıftır - 'λεπτός' (ince, cılız). Dizelerden anlaşıldığı üzere hayvanların kötü durumunun halk tarafından fark edilmeyeceği ironik bir şekilde ifade edilmiştir. Bu konuşma pastoral ortamı idealize etmekten çok uzaktır.⁸⁶ Cılız boğa bir imge değil; gerçekten bakılması gereken, sağlığı için endişelenilen bir hayvandır. Çoban Battos'un uyarısı karşısında Korydon kendisini savunmaya geçmektedir:

*οὐ Δᾶν, ἀλλ' ὅκα μὲν νιν ἐπ' Αἰσάροιο νομεύω
καὶ μαλακῶ χόρτοιο καλὰν κόμυθα δίδωμι,
ἄλλοκα δὲ σκαίρει τὸ βαθύσκιον ἀμφὶ Λάτυμνον.*

Theoc., *Id.* IV.17-19

Yok canım, ben onu ara sıra Aisaros'un kıyısında otlatıyorum
önüne demet demet yumuşacık ot koyuyorum;
ara sıra da Latymnos'un koyu gölgeli yamaçlarında oynatıyorum.

Korydon hayvanın nerede otladığını, ne yediğini, nasıl davrandığını anlatmaktadır.⁸⁷ 'Aisaros'ta', 'yumuşak ot', 'Latymnos'un gölgesi'- bunlar soyut imgeler

⁸⁶ Hayvan hastalığının pastoral idealleştirmeye direniş işlevi için bkz. R. Hunter, 1999, s. 110-112.

⁸⁷ *Id.* IV.22-25 (Korydon'un hayvanlar üzerine bilgisi) için bkz. A.S.F. Gow, 1952, cilt II, s. 79-82.

değil, gerçek ortamlardır ve çobanların hayvanlara nasıl baktıklarını ifade eder. Bu bilgi pastoral şiirin alışılmış söz dağarcığından farklıdır. Çünkü şiirsel süsleme değil, çobanların gerçek işlerini tasvir eden öğeler içermektedir.

Id. IV'ün çobanlığa ilişkin gerçekçi dizeleri şiirin sonunda bir çobanın pastoral ortamda başına gelebilecek bir durumu anlatan dizeleridir:⁸⁸

θαῖσαι μ' ὦ Κορύδων ποτὶ τῷ Διός: ἃ γὰρ ἄκανθα
ἀρμοῖ μ' ὧδ' ἐπάταξ' ὑπὸ τὸ σφυρόν. ὥς δὲ βαθεῖται
τάτρακτυλλίδες ἐντί. κακῶς ἃ πόρτις ὄλοιτο:
ἐς ταῦτα ἐτύπην χασμεύμενος. ἦ ῥά γε λεύσσεις;

Theoc., *Id.* IV.50-53

Aman, Korydon! bak, darbeyi şimdi bir diken topuğumun altına indirdi
Devedikenleri ne de gürmüş öyle!
Geberesice dana! ona aptal aptal bakarken,
dikenlerin üstüne basmışım. Gördün mü?

ναὶ ναί, τοῖς ὀνύχεσσιν ἔχω τέ νιν: ἄδε καὶ αὐτά.

Theoc., *Id.* IV.54

Evet, evet; tırnaklarımın ucuyla tutuyorum. İşte, çıktı.

Bu dizelerin Theokritos'un diğer pastoral şiirleriyle karşılaştırıldığında farklı olduğu açıktır. Çünkü idealize edilmiş çoban mutlu, eziyetsiz bir yaşam sürer ancak bu dizelerde çobanın ayağına batan diken ve yarattığı sıkıntı mutlu çobanla bir paradoks oluşturmaktadır. Dizelerde Theokritos bir çobanın ayağındaki acıyı ve arkadaşının dikenini

⁸⁸Fiziksel acının pastoral şiirdeki yeri için bkz. R. Hunter, 1999, s. 112-113.

çıkarma çabasını açıkça dile getirmektedir: ‘Ὡς δὲ βαθεῖται τὰπρακτυλλίδες ἐντί’ – Devedikenleri ne de gürmüş öyle. Hatta bu ifadeyle Theokritos dikenin küçük bir diken değil, kişiye acı verecek bir deve dikenini olduğunu da vurgulamıştır. Bu şiir *Id.* VII’nin *locus amoenus*unda uzanan şairlerin bulunduğu ortamla aynı kırdır, ama kırsal ortamın hoşluğundan çok zorlu yanı ortaya konmuştur.

Şiirin kapanışında Battos başka bir konuya geçer, yaşlı bir adamın genç sevgilisine duyduğu aşka:⁸⁹

εἴπ' ἄγε μ' ὦ Κορύδων, τὸ γερόντιον ἧ ῥά διώκει
τήναν τὰν κυανόφρυν ἐρωτίδα, τᾷς ποκ' ἐκνίσθη;

Theoc., *Id.* IV.58-59

Söyle bana, Korydon, ihtiyar herif bir zamanlar fena halde tutulduğu
o kara kaşlı güzeli ile, hâlâ işini beceriyor mu?

Diken sahnesinin hemen ardından aşk konusuna geçmek *Id.* IV’ün söylem biçimini özetlemektedir: Çobanlık hayatı hem bir emek hem de sıradan insan ilişkilerinden oluşmaktadır. Yaşlı adamın genç sevgilisi ne efsanevi ne de mitolojik bir karakterdir. Aşk da burada idealleştirilmemiştir.

Eidyllion X ise bir hasat şenliğinde geçmektedir.⁹⁰ Hasat, Theokritos’un pastoral şiirinde alışılmadık bir bağlamdır: çobanlar değil, tarlada çalışan işçiler. Ama *Id.* X’a bu bağlamda âşık olan işçinin yapması gereken işi aksatması konu edilmektedir.

⁸⁹Aşk söyleminin gerçekçi çerçeveye yerleştirilmesi için bkz. R. Hunter, 1999, s. 113.

⁹⁰*Id.* X’un hasat bağlamı ve pastoral şiir içindeki konumu için bkz. *ibid.* s. 113-119.

Şiir şu dizelerle açılmaktadır:⁹¹

*Εργατίνα βουκαῖε, τί νῦν ῥῆζυρὲ πεπόνθεις;
οὐθ' ἐὼν ὄγμον ἄγειν ὀρθὸν δύναι, ὥς τὸ πρὶν ἄγεις
οὐθ' ἅμα λαοτομεῖς τῷ πλατίον, ἀλλ' ἀπολείπῃ
ὥσπερ οἷς ποιίμνας, ἅς τὸν πόδα κάκτος ἔτυψε.*

Theoc., *Id.* X.1-4

Irgat Boukaios, biçare adam, sana bugün ne oluyor?
Eskisi gibi doğru bir hat üzerinden tırpan atamıyorsun;
ekini de yanındaki ile beraber biçemiyor, geride kalıyorsun;
ayağına kaktos batmış bir koyun gibisin: sürünün peşinden geliyorsun.

Konuşma hasat sırasında iki tarla işçisi Milon ve Boukaios arasında geçmektedir. Boukaios'u gözlemleyen diğer işçi Milon onun işini düzgün yapmadığını fark eder çünkü Boukaios düzgün ekin biçememekte, geri kalmakta, sürüden ayrılan yaralı koyun gibi davranmaktadır. Dizelerde Milon dalgın işçi Boukaios'u yaralı bir koyuna benzetir: "*Ὡσπερ οἷς ποιίμνας, ἅς τὸν πόδα κάκτος ἔτυψε*" – ayağına kaktos batmış bir koyun gibi. Bu karşılaştırma *Id.* IV'teki diken sahnesini çağrıştırmaktadır: Orada Battos'un ayağına diken batmıştı. Boukaios'un sorunu ise aslında fiziksel acı değil aşktır, diken batmasının vereceği acı metaforik olarak ifade edilmiştir.

ἀλλ' ἐγὼ ὦ Μίλων ἔραμαι σχεδὸν ἐνδεκαταῖος.

Theoc., *Id.* X.12

iyi ama, Milon, ben, hemen hemen on gündür âşığıım.

⁹¹R. Hunter, 1999, s. 113-115.

‘On gündür âşığım.’ ifadesi sıradan bir itiraftır; büyük bir acının ilanı değil. Milon’un yanıtı ise aşkla ilgili pastoral şiirde nadiren yapılan bir karşılaştırma biçimidir.⁹²

μηδέ γε συμβαίη: χαλεπὸν χορίῳ κῶνα γεῦσαι.

Theoc., *Id.* X.11

Tanrı esirgesin! Köpek ciğer sarmasının tadını almamalı.

‘Χαλεπὸν χορίῳ κῶνα γεῦσαι’ - köpek ciğer sarmasının tadını almamalı. Bu bir atasözüdür; Milon aşka felsefi ya da şiirsel değil, bir atasözüyle yanıt vermektedir. Milon aşkı hiç yaşamamıştır ve bununla övünmektedir. Bu tutum *Id.* XI’deki *pharmakon* paradoksundan çok uzaktadır: Orada aşk kaçınılmaz bir güçtü; burada ise deneyimli bir işçinin uzak durmayı tercih ettiği sıradan bir tehlike gibi ifade edilmektedir.

Boukaios’un sevdiği Bombyka’ya şarkısı kısa ama dikkat çekici imgeler taşımaktadır:⁹³

Βομβύκα χαρίεσσα, Σύραν καλέοντί τῷ πάντες,

ἰσχρὰν ἀλιόκαυστον, ἐγὼ δὲ μόνος μελίχλωρον.

Theoc., *Id.* X.26-27

Sevimli Bombyka’m, herkes sana Suriyeli diye ad takmış;

sana kuru kız, güneşten yanmış diyorlar; bir ben sana bal rengi diyorum.

Bombyka hakkında iki farklı bakış açısı sunulmaktadır: herkesin gördüğü - güneşte yanmış - ile Boukaios’un gördüğü - bal rengi. Bu karşıtlık güzellik algısının öznel

⁹² ‘Χαλεπὸν χορίῳ κῶνα γεῦσαι’ atasözünün işlevi için bkz. P. Alpers, 1997, s. 47-52.

⁹³ Güzellik algısının öznel doğası için bkz. R. Hunter, 1999, s. 115-117.

doğasını göstermektedir. Güneşte yanmış ten antik güzellik anlayışında olumsuz bir niteliktir ama Boukaios onu bal rengi olarak görmektedir. Aşk algıyı değiştirmektedir. Boukaios bu gözlemi doğadan alınan karşılaştırmalarla sürdürür.⁹⁴

ἀ αἶζ τὰν κύτισον, ὁ λύκος τὰν αἶγα διώκει,
ἀ γέρανος τώροτρον, ἐγὼ δ' ἐπὶ τὴν μεμάνημαι.

Theoc., *Id.* X.30-31

Keçi yoncanın, kurt keçinin peşinden gider,
turna sapanın peşinden; ben ise senin için çıldırıyorum.

Nasıl ki Keçi-yoncaya, kurt-keçiye, turna-sabana ulaşmayı arzularsa Boukaios da Bombyka'yı arzulamaktadır. Bukaios'un Bombyka'ya olan aşkı doğadan ögelerle benzeştirilir. Bu benzetmeler bitki ve hayvan dünyasından alınma ifadelerle somutlaştırılır. Bu tür bir aşk anlayışı *Id.* VII'de de işlenmiştir; ama burada ifade çok daha yalın ve gündelik bir söylem biçimiyle aktarılmıştır.

Milon şarkıyı dinledikten sonra sırayı alır ve çalışmayı öğütleyen bir hasat şarkısı söyler:⁹⁵

Δάματερ πολύκαρπε πολύσταχν, τοῦτο τὸ λᾶον
εὐεργόν τ' εἶη καὶ κάρπιμον ὅττι μάλιστα.
Σφίγγετ' ἀμαλλοδέται τὰ δράγματα, μὴ παριών τις
εἴποι· 'σύκινοι ἄνδρες, ἀπώλετο χοῦτος ὁ μισθός.'

⁹⁴*Id.* X.26-29 (doğa karşılaştırmaları) için bkz. A.S.F. Gow , 1952, cilt II, s. 203-205.

⁹⁵Pastoral'de çalışma etiği için bkz. P. Alpers, 1997, s. 47-52; T. G. Rosenmeyer, 1969, s. 39-56.

Ἐς βορέην ἄνεμον τᾷς κόρθος ἅ τομά ὕμιν
ἢ ζέφυρον βλέπω: πιαίνεται ὁ στάχυς οὐτῶς.
σῖτον ἀλοιῶντας φεύγειν τὸ μεσαμβρινὸν ὕπνον:
ἐκ καλάμας ἄχυρον τελέθει τημόσδε μάλιστα.
ἄρχεσθαι δ' ἀμῶντας ἐγειρομένῳ κορυδαλλῶ,
καὶ λήγειν εὐδοντος, ἐλινῦσαι δὲ τὸ καῦμα.

Theoc., *Id.* X.42-51

Bol meyva ve bol başaklar tanrıçası Demeter, senden dileriz,
şu ekin kolayca biçilsin ve çok çok bereketli olsun
Sap toplayan ırgatlar, demetleri sıkı bağlayın; biri gelip de demesin:
İncir odunundan bu adamlar! yazık bunlara verilen paraya!
Biriktirdiğiniz ekin yığınlarını Boreas'ın veya Zephyros'un estiği
tarafa çevirin: böyle olursa, başaklar olgunlaşır.
Ekin dövüyorsanız, öğle uykusunu bırakın: sap en iyi o saatlerde saman
olur. Ekin kaldırıyorsanız, tarla kuşu uyandığı zaman
iş başında olmalı, uyuduğu zaman da bırakmalı.

Milon'un şarkısı hasat ve ekinlerin koruyucu tanrıçası Demeter'e seslenişle
açılmakta ve hasat işinin gereklilikleri sıralamaktadır. Bunlar gerçek tarla işinin
kurallarıdır. Çalışma saati ve iş düzeni doğaya göre ayarlanmaktadır. Theokritos'un diğer
pastoral şiirlerinde doğa çoğunlukla dinlenme ve huzur yeridir; burada ise doğa iş görme
düzenini oluşturmada araçtır. Milon'un şarkısının kapanışı Boukaios'a doğrudan bir
öğütler biter:

τὸν δὲ τεὸν βουκαῖε πρέπει λιμηρὸν ἔρωτα
μυθίσδεν τᾷ ματρὶ κατ' εὐνὰν ὀρθρευοίσα.

Sen o karnı aç aşkını, Bukaios, git de
sabah yatağında yatan anana anlat, iyi edersin!

‘*Αιμυρὸν ἔρωτα*’ - açgözlü aşk. Bu nitelendirme *Id.* XI’deki *pharmakon* paradoksundan ve *Id.* VII’deki kozmik aşktan çok uzaktır. Milon aşkı büyük bir güç olarak değil, iş verimliliğini bozan ve anneye anlatılacak sıradan bir sorun olarak görmektedir. Bu bakış açısı hem komik hem de gerçekçidir: Aşk küçültülmemiştir ama abartılmamıştır da.

Id. IV ve *Id.* X Theokritos’un pastoral ortamı idealleştirmeye nasıl direndiğini iki farklı bağlamda göstermektedir.⁹⁶ *Id.* IV’te direniş bedenseldir: cılız boğa, sahipsiz sürü, ayağa batan diken. Bunlar çobanlık hayatının kaçınılmaz parçalarıdır ve Theokritos bunları şiirsel bir süzgeçten geçirmeden olduğu gibi doğal hâliyle aktarmaktadır. *Id.* X’da ise direniş işlevseldir. Çünkü aşk acısı tarla işini durdurmaktadır ve bu durum bir sorun olarak ele alınmaktadır. Milon’un atasözü ve hasat şarkısı aşkı pastoral söylemin büyük temalarından biri değil, işte çözülmesi gereken bir aksaklık olarak ifade eder.

Bu iki *eidyllion* ve diğer pastoral şiirleri bir arada değerlendirildiğinde Theokritos’un pastoral şiirinin ne salt idealleştirme ne de salt gerçekçilik olduğu görülmektedir. *Id.* I’in *locus amoenus*, *Id.* VII’nin hasat şenliği, *Id.* XI’in *pharmakon* paradoksu varsa; *Id.* IV’ün dikenini ve *Id.* X’un da aşkı vardır. Theokritos’un pastoral şiirlerinden bazıları idealize edilmiş bir ortamda bazıları ise gerçek pastoral ortamda geçer. Sonuç olarak *locus amoenus* gerçektir ama içinde diken de vardır; aşk evrensel bir

⁹⁶*Id.* IV ve *Id.* X’un pastoral idealleştirmeye direnişleri karşılaştırması için bkz. R. Hunter, 1999, s. 108-119.

güçtür ama çalışmayı durduran bir aksaklıktır da. Bu denge Theokritos'un pastoral anlayışının özgünlüğünü yansıtmaktadır.

II.4.3. *Amoebean* Şarkı Yarışması

*Amoebean*⁹⁷ şarkı yarışması, pastoralin temel öğelerinden biridir. İki çoban arasındaki şarkı yarışması, hem ifade gücünü hem de çobanlar arası ilişkiyi ortaya koyar: eşit ama rekabetçi, üstün gelme çabası ve estetik kaygı.⁹⁸ Theokritos bu yapıyı *Id.* V, VI, VII ve VIII'de işlemektedir. Her *eidyllion*da bu yapı farklı bir biçimde oluşturulur: *Id.* V çobanların sözlerinde gerçek bir çatışmayı, *Id.* VI çobanlardan birinin söylediğini diğersinin tersini söylemesi, *Id.* VII şiir içi şiir söylemi ve *Id.* VIII lirik tonu temsil etmektedir.

Eidyllion V, Theokritos'un *eidyllion*larının en kapsamlı *amoebean* şarkı yarışmasını içeren şiiridir. 150 dizeden oluşan şiir yapısal olarak dört bölüme ayrılmaktadır: 1-67. dizeler arası kavga ve uzlaşma; 68-73. dizeler hakem Morson'un çağrılması ve tarafsızlık yemini; 74-137. dizeler asıl *amoebean* şarkı yarışması; 138-150. dizeler ise hakemin kararı ve zafer kutlaması.⁹⁹ Bu çerçevede, *amoebean* şarkının sadece

⁹⁷ 'Amoebean' sözcüğü Latince *amoebaeum* (*carmen*) ifadesinden gelir; bu da Yunanca ἀμοιβαῖος (*amoiaios*) sözcüğüne dayanır. Kökü ἀμοιβή (*amoiē*) = 'karşılık, değiş tokuş, dönüşümlü yanıt' anlamına gelir; fiil kökü ise ἀμείβω (*ameibō*) = 'değiştirmek, karşılık vermek, sırayla konuşmak'tır. Dolayısıyla sözcüğün tam kelime anlamı 'karşılıklı, dönüşümlü, birbirini yanıtlayan' şeklindedir. Pastoral şiir bağlamında ise iki çobanın birbirine karşılık vererek söylediği dönüşümlü şarkı/yarışma türünü tanımlar.

⁹⁸R. Hunter, 1999, s. 113-119.

⁹⁹*Amoebean* yapının genel teorisi için bkz. F. Cairns, *Generic Composition in Greek and Roman Poetry*, Edinburgh: Edinburgh University Press, 1972, s. 132-145.

bir pastoral gelenek değil, gerçek bir toplumsal çatışmanın gidişatını yansıttığını göstermektedir.

Diğer *amoebean* şarkı yarışması işleyen *eidyllion*lardan ayrılan bu şiirin açılışı diğerlerinden oldukça farklıdır; yarışma başlamadan iki çoban birbirini gerçek bir hırsızlıkla suçlar.¹⁰⁰ Komatas, Lakon'u post çalmakla itham eder:

αἶγες ἐμαί, τῆνον τὸν ποιμένα τόνδε Σιβύρτα
φεύγετε τὸν Λάκωνα: τό μεν νάκος ἐχθὲς ἔκλεψεν.

Theoc, *Id.* V.1-2

Aman keçilerim, şu gördüğünüz çobandan sakının, şu Lakon
denilen Sybaris'li heriften. Dün benim postumu çaldı.

Lakon ise hemen ardından Komatas'ı *syrinksini* çalmakla suçlayarak karşılık verir:

οὐκ ἀπὸ τᾶς κράνας; σίττ' ἀμνίδες. οὐκ ἐσορήτε
τὸν μεν τὰν σύριγγα πρόαν κλέψαντα Κομάταν;

Theoc., *Id.* V.3-4

Ayrılın bakayım çeşmeden! Şşt oradan, kuzularım!

Geçen gün syrinks'imi çalan Komatas'ı görmediniz mi?

Bu karşılıklı suçlama dikkat çekicidir: Her çoban birbirini tam olarak eşit ağırlıkta bir suçla itham etmektedir: biri maddi kayıp, diğeri mesleki kayıp. *Amoebean* yarışmanın

¹⁰⁰Açılış kavgasının *amoebean* yarışmadan önce çatışmayı kurma işlevi için bkz. R. Hunter, 1999, s. 113-115.

eşdeğerlik ilkesi bu karşılıklı yapıda daha şiir başlamadan kendini göstermektedir.

Kavganın kişisel boyutu ise Lakon'un 10. dizedeki yanıtıyla başlar:

τάν μοι ἔδωκε Λύκων ὠλεύθερε. τὴν δὲ τὸ ποῖον
Λάκων ἀγκλέψας πόκ' ἔβα νάκος; εἰπὲ Κομάτα·
οὐδὲ γὰρ Εὐμάρα τῷ δεσπότη ἧς τι ἐνεύδειν.

Theoc., *Id.* V.8-10

Lykon'un bana verdiği syrinks'ti o, be hür adam. Ama Lakon

senin hangi postunu almış da gitmiş? Söyle Komatas:

Benim bildiğim, senin efendin Eumaras'ın bile üzerinde yatacak bir
postu yoktu.

Son dize özellikle dikkat çeker: Lakon Komatas'ın köleliğine açıkça gönderme
yapmaktadır. *Amoebean* şarkı bu toplumsal gerilimi pastoral şiirde dile getirmektedir.

Yarışmanın nerede yapılacağına ilişkin çatışma *Id.* V'in konusudur.¹⁰¹ Her çoban
kendi seçtiği yerin daha iyi olduğunu savunmaktadır. Lakon şöyle der:

μὴ σπεῦδ': οὐ γάρ τοι πυρὶ θάλλεαι. ἄδιον ἀσῆ
τεῖδ' ὑπὸ τὰν κότινον καὶ τᾶλσεα ταῦτα καθίζας.
ψυχρὸν ὕδωρ τουτεῖ καταλείβεται: ὧδε πεφύκει
ποία χὰ στιβάς ἄδε, καὶ ἀκρίδες ὧδε λαλεῦντι.

Theoc., *Id.* V.31-34

Acele etme: Altında ateş yok ya! Gel şu yabani zeytinle

¹⁰¹Yer seçimi tartışmasının *locus amoenus* motifiyle ilişkisi için bkz. T. G. Rosenmeyer,
1969, s. 57-73.

şu ağaçların gölgesine otur: şarkını daha büyük bir zevkle söylersin.

Bu tarafta soğuk bir su damla damla akıyor; burası çimenlik, bir de döşek var; çekirgeler burada geveze geveze ötüyorlar.

Komatas ise kendi *locus amoenus*unu Lakon'unkinin karşısına koyar:

οὐχ ἐρψῶ τηνεῖ: τουτεῖ δρύες, ὧδε κύπειρος,
ὧδε καλὸν βομβεῦντι ποτὶ σμήνεσσι μέλισσαι:
ἐνθ' ὕδατος ψυχρῶ κρᾶναι δύο: ται δ' ἐπὶ δένδρει
ὄρνιχες λαλαγεῦντι: καὶ ἅ σκιὰ οὐδὲν ὁμοία
τᾷ παρὰ τίν: βάλλει δὲ καὶ ἅ πίτυς ὑψόθε κώνοις.

Theoc., *Id.* V.45-49

Oraya gelmem: bu tarafta meşeler, burada topalaklar var,
burada arılar kovanların etrafında tatlı tatlı vızıldıyor:
burada suyu buz gibi soğuk iki kaynak var; ağaçların üstünde ise
kuşlar ötüşüyor; hem buaradaki gölge, senin tarafındakine hiç
benzemiyor; hem çam bana yukarıdan kozalak atıyor.

İki *locus amoenus* betimlemesinin yapısı *amoebean* dizelerine özgü nitelikler taşır: Lakon yabani zeytin, soğuk su, çekirgelerden söz ederken Komatas meşe, çimen, arılar, iki pınar, kuşlar ve kozalaklı çamdan söz etmektedir. Komatas'ın yer tasviri daha uzun ve ayrıntılıdır. 'İki pınar' vurgusu ise açıkça Lakon'un 'soğuk su' ifadesine üstünlük için yapılmıştır. Böylece yarışma henüz şarkı başlamadan kazanılmaya çalışılmaktadır: Yer seçimi tartışması *amoebean* şarkının oluşturulacağının bir işaretidir ve her iki ortam betimlemesi de aynı zamanda *locus amoenus* betimlemesinin en canlı örnekleridir.

Yer konusunda anlaşılamayan iki çoban hakem arayışına girmektedir. Odun kesen Morson hakem olarak seçilmekte ve taraf tutmayacağına dair Nymphalar adına yemin etmektedir.¹⁰²

ναὶ ποτὶ τᾶν Νυμφᾶν Μόρσων φίλε μήτε Κομάτα

τὸ πλεόν ἰθύνῃς, μήτ' ὦν τύγα τῷδε χαρίζῃ.

Theoc., *Id.* V.70-71

Nymphaların hakkı için, öyle, dostum Morson, ne Komatas'ı

zorla üstün çıkar, ne de şu adama teveccüh göster.

Bu tarafsızlık yemini yapısal olarak önemlidir çünkü *amoebean* şarkı yalnızca iki çoban arasında değil, bir topluluk önünde gerçekleşmektedir. Hakemin varlığı yarışmayı bireysel bir yarışmadan toplumsal bir niteliğe dönüştürmektedir. Bunun ardından asıl şarkı yarışması başlamaktadır.

Amoebean yarışmada sekiz farklı temada atışma yapılır. Her temadaki atışmada eşitliğin bozulmamasına dikkat edilir: Her yanıt öncekiyle aynı yapıyı sürdürmekte ama farklı bir anlam taşımaktadır.¹⁰³

Komatas ilk temaya Musalar'la başlamaktadır:

ταὶ Μοῖσαι με φιλεῖντι πολὺ πλεόν ἢ τὸν ἀοιδόν

Δάφνιν: ἐγὼ δ' αὐταῖς χιμάρως δύο πρᾶν ποκ' ἔθυσσα.

¹⁰²Hakemin çağrılması ve tarafsızlık söylemi için bkz. Gow (1952), cilt II, s. 98-100; R. Hunter, 1999, s. 116.

¹⁰³Musalar - Apollon karşılığı ve *amoebean* eşdeğerlik ilkesi için bkz. P. Alpers, 1997, s. 72-85.

Theoc., *Id.* V.80-81

Musa'lar beni şarkıcı Daphnis'ten çok fazla seviyorlar:
geçen gün ben onlara iki oğlak kurban ettim.

Komatas'ın Musalar'ına Lakon Apollon'la karşılık verir:

*καὶ γὰρ ἔμ' ὀπόλλων φιλέει μέγα, καὶ καλὸν αὐτῷ
κριὸν ἐγὼ βόσκω. τὰ δὲ Κάρνεα καὶ δὴ ἐφέρει.*

Theoc., *Id.* V.82-83

Beni de Apollon çok sever; onun için güzel
bir koç besliyorum: Karneia bayramı yakın.

Komatas'ın Daphnis'i anması dikkat çekicidir: Kendi üstünlüğünü pastoral türün efsanevi kahramanı ile kıyaslayarak ifade eder. Şiirsel üstünlük iddiası bu şekilde mitolojiye dayandırılmaktadır.

İkinci temadaki yarışma aşk öğeleri içermektedir.¹⁰⁴ Her çoban kendisinin sevildiğini, beğenildiğini açıkça söylemektedir:

*φεῦ φεῦ Λάκων τοι ταλάρως σχεδὸν εἵκατι πληροῖ
τυρῶ καὶ τὸν ἄναβον ἐν ἄνθεσι παῖδα μολύνει.*

Theoc., *Id.* V.87-88

Bak hele, bak! Lakon peynirle yirmiye yakın sepet dolduruyor;
çiçeklerin üstünde de tüysüz oğlana sataşılıyor.

βάλλει καὶ μάλοισι τὸν αἰπόλον ἅ Κλεαρίστα

¹⁰⁴ Aşk söyleminin *amoebean* yapının içinde kullanımı için bkz. P. Alpers, 1997, s. 72-85.

τὰς αἰγὰς παρελθόντα καὶ ἄδύ τι ποπυλιάσδει.

Theoc., *Id.* V.89-90

Klearista, keçileri ile geçtiği zaman, çobana
elma atıyor ve tatlı tatlı fısıldıyor.

Lakon bir oğlanla birlikteliğini anlatmakta, Komatas ise kızın ilgisini. Birinin erkekle, diğerrinin kızla olan aşkı karşıtlık oluşturur ama sevgilerini ifade ediş şekilleri eştir. Her çoban yaşadığı aşk üzerinden kendi beğenilirliğini ifade etmektedir. Aşk söyleminin *amoebean* yapıya bu denli doğal biçimde işlenmesi dikkat çekicidir: Aşk burada ayrı bir tema değil, şiirsel üstünlük mücadelesinin bir aracıdır.

Ardından atışma doğayla ilgili imgelerle devam etmektedir.¹⁰⁵

ἀλλ' οὐ σύμβλητ' ἐστὶ κονόσβατος οὐδ' ἀνεμόνα
πρὸς ῥόδα, τῶν ἄνδηρα παρ' αἵμασιαῖσι πεφύκει.

Theoc., *Id.* V.92-93

Böğürtleni veya şakayık lâlesini gülle bir tutmamalı;
gül fidanları duvar boyunca yetişirler.

οὐδὲ γὰρ οὐδ' ἀκύλοις ὁμομαλίδες: αἱ μὲν ἔχοντι
λυπρὸν ἀπὸ πρίνοιο λεπύριον, αἱ δὲ μελιχραί.

Theoc., *Id.* V.94-95

Dağ elmasını da meşe palamudu ile bir tutmamalı;
meşenin meyvasında kırışık bir kabuk vardır; ötesininki ise bal gibidir.

¹⁰⁵Karşılaştırmalı imgeler ve eşdeğerlik ilkesi için bkz. R. Hunter, 1999, s. 117.

Komatas gül-böğürtlen dikenini karşıtlığını kullanmakta, Lakon ise ballı meşe palamudunu acı kabukla karşılaştırmaktadır. Her iki imge de çobanların aşklarına hizmet etmektedir. Doğanın öğeleriyle aşkı ifade etme *amoebian* şarkının temel özelliklerinden biridir.

Ardından sevgiliye sunulan armağanlarla ilgili atışma gelir. Komatas sevgilisine bir sanat eseri sunmaktadır:

*ἔστι δέ μοι γαυλὸς κυπαρίσσινος, ἔστι δὲ κρατήρ,
ἔργον Πραξιτέλεως: τᾷ παιδὶ δὲ ταῦτα φυλάσσω.*

Theoc., *Id.* V.104-105

Benim selvi ağacından yapma bir küleğim, bir de krater'im var;
Praksiteles'in eseri; sevgilime saklıyorum.

Lakon ise sevgilisine işlevsel bir armağan sunar:

*χᾶμῖν ἔστι κύων φιλοποίμνιος, ὃς λύκος ἄγχει,
ὃν τῷ παιδὶ δίδωμι τὰ θηρία πάντα διώκειν.*

Theoc., *Id.* V.106-107

Bizim de sürüsüne düşkün bir köpeğimiz var: kurtları boğuyor,
oğlana veririm: istediği hayvanı avlasın.

Praksiteles'in özene bezene hazırladığı külek ile bir kurdu öldürecek kadar güçlü bir köpek - sanat ile işlevsellik arasındaki karşıtlık- *amoebian* yapının tema çeşitliliğidir.

Karşılıklı nefret söylemleri *amoebian* yapının sıradan ama en açık ifadeleridir:

*μισέω τὰς δασυκέρκος ἀλώπεκας, αἱ τὰ Μίκωνος
αἰεὶ φοιτᾶσαι τὰ ποθέσπερα ῥαγίζοντι.*

Theoc., *Id.* V.112-113

Şu kalın kuyruklu tilkilerden nefret ediyorum:
akşamları gidip gidip Mikon'un üzümlerini yiyorlar.

καὶ γὰρ ἐγὼ μισέω τὸς κανθάρος, οἱ τὰ Φιλώνδα
σῶκα κατατρώγοντες ὑπανέμιοι φορέονται.

Theoc., *Id.* V.114-115

Ben de domuzlan böceklerinden nefret ediyorum: Philondas'ın
incirlerini bitiriyorlar, ondan sonra da kendilerini rüzgâra bırakıp
gidiyorlar.

‘*Μισέω*...fiiliyle kullanılan gramer yapıları aynıdır. Şöyle ki her iki çoban da sözlerini ilgi yan cümlesiyle ifade etmiştir. Tilki-böcek karşıtlığı ile dizelerde iki çoban arasında eşitlik sağlanır. Ancak *amoebean* şarkının amacı anlam üretmek değil, çobanlar arasındaki eşdeğerliği sürdürmektir. Bu dizeler bunun en açık örneğidir.

Çobanların dileklerine araç olan nehirlerle ilişkin sözler çobanların atışmalarının en şiirsel dizeleridir:¹⁰⁶

Ἰμερα ἀνθ' ὕδατος ρείτω γάλα, καὶ τὸ δὲ Κράθι
οἶνω πορφύροις, τὰ δέ τ' οἶσνα καρπὸν ἐνείκαί.

Theoc., *Id.* V.124-125

Himera'dan su değil süt aksın; sen de, Krathis,
kızıl şarap olasın, kıyılarındaki su kerevizleri meyva versin.

¹⁰⁶R. Hunter, 1999, s. 117-118.

ῥείτω χά Συβαρίτις ἐμὴν μέλι, καὶ τὸ πότορθρον

ἃ παῖς ἀνθ' ὕδατος τᾷ κάλπιδι κηρία βάψαι.

Theoc., *Id.* V.126-127

Sybaritis'ten benim için ballar aksın,

tanyeri ağarırken kız testisini suya değil, bala daldırsın.

Her üç nehir de gerçek coğrafi nehirlerdir; bu somut ifade sıra dışı dilekleri adeta gerçek kılmaktadır. Komatas iki nehir ve meyve dilerken Lakon bir nehir ve bal dolu testi dilemektedir. Komatas'ın dilediği daha görkemli, Lakon'unkinin imgesi ise gündelik yaşamın içindedir. Bu söylem farkı aralarındaki hiyerarşiye işaret eder.

Çoban Komatas ve Lakon sürülerinin (keçi-koyun) yemlerini karşılıklı sayıp dökerken pastoral söylemin sözcük dağarcığının ne denli geniş olduğunu gösterir niteliktedir.¹⁰⁷

ταὶ μὲν ἐμαὶ κύτισόν τε καὶ αἰγίλον αἶγες ἔδοντι,

καὶ σχῖνον πατέοντι καὶ ἐν κομάροισι κέχυνται.

Theoc., *Id.* V.128-129

Benim keçilerim sarısalkım, keçiotu yiyor, sakız ağaçlarına

basıyorlar, koca yemişlerin altında yatıyorlar.

ταῖσι δ' ἐμαῖς οἶεσσι πάρεστι μὲν ἡ μελίτεια

φέρβεσθαι, πολλὸς δὲ καὶ ὥς ρόδα κίσθος ἐπανθεῖ.

Theoc., *Id.* V.130-131

Benim koyunlarım da otlakta bol bol melisa buluyor,

lâdenotları da sanki güller açmış, çiçekler içinde.

¹⁰⁷A.S.F. Gow, 1952, cilt II, s. 106.

‘Benim hayvanlarım seninkinden daha iyi otluyor’ ifadesiyle *amoebean* yapıda yer verilen sözcüklerin çeşitliliği çobanın doğa hakkında ne denli bilgisi olduğunun göstergesidir. Sarısalkım, keçiotu, sakız ağaçları, koca yemişler, melisa, lâden bu denli çeşitli bitkilerin sıralanması gerçek bir çobanın bilgisini yansıtmaktadır. Theokritos idealize edilmiş bir pastoral ortam değil, bir çobanın doğa deneyimini şiire taşımaktadır.

Şiirin aşk boyutuna şiirin sonuna doğru tekrar dönülür :¹⁰⁸

*οὐκ ἔραμ' Ἀλκίππας, ὅτι με πρᾶν οὐκ ἐφίλασε
τῶν ὠτων καθελοῖσ', ὅκ' αἱ τὰν φάσσαν ἔδωκα.*

Theoc., *Id.* V.132-133

Alkippe’yi sevmiyorum: geçen gün, kendisine yabancı
güvercini verdiğim zaman, kulaklarımdan tutup beni öpmeyi.

*ἀλλ' ἐγὼ Εὐμήδους ἔραμαι μέγα: καὶ γὰρ ὅκ' αὐτῷ
τὰν σύριγγ' ὄρεξα, καλὸν τί με κάρτ' ἐφίλασεν.*

Theoc., *Id.* V.134-135

Ah ben Eumedes’i çok seviyorum: syrinks’i
uzatıp verdiğim zaman beni candan öptü.

Bu dizelerde reddedilme ile karşılık görme arasındaki karşılık ortaya konmuştur. Ama asıl dikkat çekici olan kaval motifinin dönüşümüdür: Şiirin başında her iki çoban birbirini kaval çalmakla suçlamıştı; şimdi kaval âşığı verilen bir armağan olmuştur.

¹⁰⁸ Aşk atışması ve kaval motifi için bkz. A.S.F. Gow, 1952, cilt II, s. 106.

Şarkı yarışması Komatas'ın tek taraflı kapanış dizeleriyle sona erer:¹⁰⁹

οὐ θεμιτὸν Λάκων ποτ' ἀηδόνα κίσσας ἐρίσδεν,

οὐδ' ἔποπας κύκνοισι: τὸ δ' ὦ τάλαν ἐσσι φιλεχθής.

Theoc., *Id.* V.136-137

Bülbülle yarışa çıkmak saksığanların haddi değildir, Lakon;

çavuşkuşlarının da kuğularla. Biçare adam! Sen kavga çıkarmak istiyorsun.

Bülbül ve kuğu şarkıyla özdeşleştirilmiş en değerli kuşlardandır; saksığan ve çavuşkuşu ise sesli ama değersiz olarak nitelenen kuşlardır. Komatas kendini bülbül/kuğuya, Lakon'u ise saksığan/çavuşkuşuna benzetmektedir. Bu son dizeler *amoebean* yapının dışına çıkmaktadır: Komatas yarışmayı bitirdiğini söyleyerek, hakem Morson'un kararını beklemeden zaferini kendisi ilan etmektedir.

Morson'un kararı ise *amoebean* şarkının en ilginç kapanış dizelerini oluşturmaktadır:¹¹⁰

παύσασθαι κέλομαι τὸν ποιμένα. τὴν δὲ Κομάτα

δωρεῖται Μόρσων τὰν ἀμνίδα: καὶ τὸ δὲ θύσας

ταῖς Νύμφαις Μόρσωνι καλὸν κρέας αὐτίκα πέμψον.

Theoc., *Id.* V.138-140

Yeter çoban, emrediyorum. Ey Komatas,

Morson kuzuyu sana veriyor: onu Nympha'lara kurban et,

¹⁰⁹*ibid.* s. 106-107.

¹¹⁰R. Hunter, 1999, s. 118-119.

Morson'a da güzel bir et parçası gönder.

Hakem Morson bir karar verir ama kararının gerekçesini açıklamamaktadır. Morson 'yeter' diyerek kuzuyu Komatas'a verir ve ödül budur der. Ödülün gerekçesinin ne olduğunu açıklamaması *amoebean* şarkı geleneğinde hakemin nesnel değerlendirme yapmasının beklenmediğini ortaya koymaktadır: Yarışmanın anlamı sonuçta değil, süreçtedir.

Komatas'ın sonraki dizelerdeki zafer kutlaması ise şiirin tonunu tümüyle değiştirmektedir:¹¹¹

πεμπῶ ναὶ τὸν Πᾶνα. φριμάσσειο πᾶσα τραγίσκων
νῦν ἀγέλα: κήγῳ γὰρ ἴδ' ὥς μέγα τοῦτο καχαῖῳ
κατ τῷ Λάκωνος τῷ ποιμένος, ὅττι πόκ' ἤδη
ἀνυσάμαν τὰν ἀμνόν: ἐς ὠρανὸν ὕμιν ἀλεῖμαι.

Theoc., *Id.* V.141-144

Pan hakkı için, gönderirim! Hepiniz sevinçle meleyin,
benim küçük tekelerim! Bak şimdi çoban
Lakon'un hâline ne güleceğim: kuzusunu aldım!
Karşınızda göğе kadar sıçrayacağım.

'Göğе kadar sıçrayacağım' ifadesi zafer kazanmış olmanın sevincinin coşkusunu yansıtır. Theokritos *amoebean* yarışmayı türün bir geleneği olarak değil, insanların kendi çıkarları için rekabet etmelerini göstermek için kullanır. Bu yapı *Id.* V'i diğer *amoebean eiddyllion*lardan ayıran en belirleyici özelliğidir.

¹¹¹Zafer kutlamasının abartılı tonu için bkz. A.S.F. Gow, 1952, cilt II, s. 107.

Id. V'in bütünü değerlendirildiğinde *amoebean* yapının işleyişine ilişkin dört temel öge vardır. Birincisi gerçekçi zemindir: Hırsızlık iddiaları, kölelik göndermeleri ve mülkiyet anlaşmazlıkları yarışmanın her anında hissedilmektedir. İkincisi eşitlik ilkesinin şiir boyunca sürmesidir: Ozanlar arası Musa-Apollon, kız-oğlan, tilki-böcek, nehir-nehir, sürü yemi-sürü yemi, sevilme-sevilme her temada aynı yapısal mantık işlemektedir ve bu tutarlılık *amoebean* şarkının tanımlayıcı özelliğidir. Üçüncüsü tema çeşitliliğidir: şiirsel üstünlük, aşk söylemi, doğa karşılaştırmaları, armağan, nehir kenarında tutulan dilek, sürülerinin yemi ve çobanların âşıkları olmak üzere sekiz farklı tema art arda işlenmektedir; bu çeşitlilik *amoebean* yapının ne denli kapsamlı olduğunu kanıtlar. Dördüncüsü ise hakemin gerekçesiz kararıdır: Morson neden Komatas'ı galip ilan ettiğini açıklamamaktadır. Bu belirsizlik kasıtlıdır ve *amoebean* yarışmanın nesnel bir değerlendirmesinin olmadığını ilan etmektedir.

Theokritos'un eidyllion VI'yı da *amoebean* yapıda oluşturur. *Id. V* ile karşılaştırıldığında yapısal farklılıklar hemen göze çarpar: *Id. V*'te sekiz farklı tema art arda işlenmekte ve yarışma Morson adında bir hakem aracılığıyla sonuçlanmaktaydı. *Id. VI*'da ise yalnızca iki konuşmacı vardır, hakem yoktur ve şiir beraberlikle sona ermektedir.¹¹² Bu farklılıklar *Id. VI*'yı 'saf *amoebean*' değil, *amoebean* yapının sınırlarını aşan bir *eidyllion* konumuna taşımaktadır.

Id. VI'da Theokritos şiire sakin bir çerçeve çizerek açılışı yapmaktadır:

Δαμοίτας χῶ Δάφνις ὁ βουκόλος εἰς ἕνα χῶρον

¹¹²Theokritos *Eidyllion VI* için standart metin: A. S. F. Gow, 1952, cilt I, s. 50–54; cilt II, s. 113-126. *Id. VI* ile *Id. XI* arasındaki *diptychon* ilişkisi için bkz. R. Hunter, 1999, s. 136-148; M. Fantuzzi & R. Hunter, *Tradition and Innovation in Hellenistic Poetry*, Cambridge: Cambridge University Press, 2004, s. 182-186.

τὰν ἀγέλαν πόκ' Ἄρατε συνάγαγον· ἧς δ' ὁ μὲν αὐτῶν
πυρρός, ὁ δ' ἡμιγένειος· ἐπὶ κράναν δέ τιν' ἄμφω
ἐζόμενοι θέρεος μέσφ' ἄματι τοιάδ' ἄειδον.

Theoc., *Id.* VI.1-4

Ey Aratos, Damoitas ile sığirtmaç Daphnis bir gün sürülerini
aynı yere getirmişlerdi; birinin sarı sarı tüyleri, ötekinin ise yarım bir
sakalı vardı; ikisi de bir çeşmenin başına oturmuşlar, bir yaz
gününün ortasında şu türküleri çağırıyorlardı

Bu açılış *Id.* V'tekinden köklü biçimde ayrılmaktadır. *Id.* V bir çatışmayla
başlıyordu: Hırsızlık iddiaları ve hakaretler şiirin ilk dizelerini oluşturmaktaydı. *Id.* VI ise
sakin bir pastoral çerçeve çizerek açılmaktadır; iki çoban sürülerini bir araya getirmiş, bir
pınar başına oturmuş ve şarkı söylemektedir. Çatışma yoktur, gerginlik yoktur. Bu
dizelerin bilinçli bir tercih olduğu şiirin ilerleyen dizelerinde netleşecektir.

Şarkıyı kimin önce söyleyeceğinin belirlenmesi *Id.* VI'da ilginç bir biçimde
kurulmaktadır.¹¹³

πρᾶτος δ' ἄρξατο Δάφνης, ἐπεὶ καὶ πρᾶτος ἔρισδε.

Theoc., *Id.* VI.5

İlk önce Daphnis başladı, çünkü ilk önce o meydan okumuştı.

¹¹³‘Πρᾶτος δ' ἄρξατο Δάφνης, ἐπεὶ καὶ πρᾶτος ἔρισδε’ - yarışmayı açanın sırasının
yarışmaya meydan okuma önceliğiyle belirlenmesi için bkz. A.S.F. Gow, 1952, cilt II, s.
113-115. *Id.* V'te de benzer biçimde açılış sırası atışma önceliğiyle bağlantılıdır.

Bu tek dize şiirde *amoebean* şarkı yarışmasının olacağını baştan belirtmektedir: Yarışmayı kim başlatmışsa ilk söz hakkı da ona aittir. *Id.* V'te ise yarışma açılış kavgasından doğuyordu; *Id.* VI'da Daphnis'in Damoitas'a meydan okuduğu anlaşılmaktadır. Ama bu meydan okumaya dizelerde yer verilmemiştir. Bu yapısal tercih *Id.* VI'nın çatışmayı değil, şarkının kendisini ön plana çıkardığının ilk işaretidir.

Daphnis'in konuşması *amoebean* yapıya bir yenilik katmaktadır: Daphnis yarışmacı olarak kendinden söz etmemekte, Polyphemos hakkında çoban Damoitas'a bir haber vermektedir.¹¹⁴

βάλλει τοι Πολύφαμε τὸ ποίμνιον ἅ Γαλάτεια
μάλοισι, δυσέρωτα τὸν αἰπόλον ἄνδρα καλεῦσα:
καὶ τὴν οὐ ποθόρησθα τάλαν τάλαν, ἀλλὰ κάθησαι
ἀδέα συρίσδων. πάλιν ἄδ' ἴδε τὰν κύνα βάλλει,
ἃ τοι τᾶν οἰῶν ἔπεται σκοπός: ἃ δὲ βαῦσδει
εἰς ἄλλα δερκομένα, τὰ δὲ νιν καλὰ κύματα φαίνει
ἄσυχᾳ καχλάζοντα ἐπ' αἰγιαλοῖο θέοισαν.

Theoc., *Id.* VI.6-12

Galateia sürüne elmalar atıyor, Polyphemos,
sana: aşk nedir bilmez keçi çobanı! diyor.
Sen ise ah beceriksiz; beceriksiz çocuk! ona bir kere bakayım demiyorsun;
oturmuş tatlı tatlı kamış öttürüyorsun. Bak! bu sefer de yanından hiç
ayrılmayıp koyunlara bekçilik eden köpeğine atıyor; o ise denize bakıp
bakıp ürüyor; güzel dalgalar da tatlı tatlı hışırdayan kumsal

¹¹⁴6-19. dizeler. Daphnis'in Polyphemos'u üçüncü kişi olarak sunması ve öğüt verme tavrı için bkz. A. S. F. Gow, 1952, cilt II, s. 115-120; R. Hunter, 1999, s. 136-142.

boyunca koşarken, resmini aksettiriyorlar.

Daphnis'in Polyphemos'u uyarırkenki tavrı dikkat çekicidir. 'Τάλαν τάλαν' (ah beceriksiz, beceriksiz) ifadesindeki acıma, Daphnis'in Polyphemos'u gözlemlediğini göstermektedir. Daphnis yarışmacı değil, bilge bir anlatıcı gibi konuşmaktadır. Polyphemos'un sevdiği Galateia elma fırlatmakta ve Polyphemos'u çağırmaktadır ama Polyphemos onunla ilgilenmemekte, kaval çalmaya devam etmektedir. Galateia'yla ilgilenmemesinin bilinçli mi yoksa dikkatsizlikten mi kaynaklandığı belirsizdir ve bu belirsizlik Damoitas'ın Polyphemos rolüne bürüneceği ikinci konuşmada çözüme kavuşacaktır. Daphnis'in konuşması uyarı ve tavsiyeyle sürmektedir:

φράζεο μὴ τᾷς παιδὸς ἐπὶ κνάμαισιν ὀρούσῃ
ἐξ ἄλλος ἐρχομένας, κατὰ δὲ χρόα καλὸν ἀμύξῃ.
ἂ δὲ καὶ αὐτόθε τοι διαθρύπτεται, ὥς ἀπ' ἀκάνθας
ταὶ καπυραὶ χαῖται, τὸ καλὸν θέρος ἀνίκα φρύγει:
καὶ φεύγει φιλέοντα καὶ οὐ φιλέοντα διώκει,
καὶ τὸν ἀπὸ γραμμᾶς κινεῖ λίθον: ἂ γὰρ ἔρωτι
πολλάκις ὦ Πόλυφαμε τὰ μὴ καλὰ καλὰ πέφανται.

Theoc., *Id.* VI.13-19

Seslen de kız denizden çıkarken bacaklarına

saldırmasın, güzel tenini parçalamasın.

Bak, o, olduğu yerden de sana cilveler ediyor;

güzel yazın en yakıcı sıcaklarında tıpkı kuru tüylerin devedikeninden

kopup uçtuğu gibi o da, sen onu severken senden kaçıyordu,

şimdi ise sevmiyorsun diye peşinden koşuyor ve son taşını oynuyor.

Öyledir, Polyphemos: aşk çok defa güzel olmıyan şeyleri güzel gösterir.

19. dizenin kapanışında - ‘aşk çok defa güzel olmayan şeyleri güzel gösterir’ - Daphnis Polyphemos’a yaşamda her daim geçerli olabilecek bir uyarıda bulunur. Bu bilgece ifade Daphnis’i *Id.* V’teki Komatas’tan çok farklı bir konuma yerleştirmektedir: *Id.* V’te her çoban kendi çıkarı için yarışmaktaydı; *Id.* VI’da Daphnis adeta deneyimli bir yol gösterici gibi konuşmaktadır.

Damoitas’ın konuşmaya katılımıyla şiir *amoebean* yapıya dönüşür:¹¹⁵

τῷ δ' ἐπὶ Δαμοίτας ἀνεβάλλετο καὶ τὰδ' ᾄδειεν.

Theoc., *Id.* VI.20

Ondan sonra Damoitas söz aldı ve şu türküyü söyledi.

‘Ἀναβάλλειν’ (söz almak, karşılık vermek) fiili *amoebean* yapıya geçişin teknik terimidir. Ama Damoitas burada dikkate değer bir şey yapmaktadır: Ama Damoitas Daphnis’e Polyphemos rolüne girerek yanıt vermektedir:

εἶδον ναὶ τὸν Πᾶνα, τὸ ποιμνιον ἀνίκ' ἔβαλλε,
κοῦ μ' ἔλαθ', οὔ, τὸν ἐμὸν ἕνα τὸν γλυκύν, ᾧ ὄρημι
ἐς τέλος: αὐτὰρ ὁ μάντις ὁ Τήλεμος ἐχθρὰ ἀγορεύων
ἐχθρὰ φέροι ποτὶ οἶκον, ὅπως τεκέεσσι φυλάσσοι.

Theoc., *Id.* VI.21-24

Pan hakkı için, tabii gördüm: sürüme elma atıyordu

hiç de gözümünden kaçmadı, şu biricik canım gözümünden

¹¹⁵ ‘Τῷ δ' ἐπὶ Δαμοίτας ἀνεβάλλετο’ ifadesi ve Damoitas’ın Polyphemos rolüne girişi için bkz. R. Hunter, 1999, s. 142-148.

onunla, dilerim, ömrümün sonuna kadar göreyim; bana felâket haberleri veren kâhin Telemos da alsın o felâketleri evine götürsün, çocuklarına saklasın.

Artık dizelerde Damoitas Polyphemos olarak konuşmaktadır: Pan'a yemin etmekte, tek gözünden söz etmekte ve kör olacağını söyleyen kâhin Telemos'u lanetlemektedir. Bu rol yapma *Id.* V'teki *amoebean* yapıdan ayrılmaktadır: *Id.* V'te her çoban kendisi olarak konuşuyordu. *Id.* VI'da ise Damoitas bir başkasının kimliğine bürünerek söz söylemektedir. *Amoebean* yapıda farklı kimliğe bürünme ögesi ortaya çıkmaktadır.¹¹⁶

Id. VI'daki Polyphemos farklı kimliğe bürünse de özgüvenini kaybetmemiştir:

ἀλλὰ καὶ αὐτὸς ἐγὼ κνίζων πάλιν οὐ ποθόρημι,
ἀλλ' ἄλλαν τινὰ φαμὶ γυναῖκ' ἔχειν: ἅ δ' αἰούσα
ζαλοῖ μ' ὦ Παιάν καὶ τάκεται, ἐκ δὲ θαλάσσης
οἴστρεϊ παπταίνοισα ποτ' ἄντρα τε καὶ ποτὶ ποίμνας.

Theoc., *Id.* VI.25-28

Şimdi de ben ona yüz vermiyorum, sıra benim: üzme istiyorum
başka bir sevgilim olduğunu söylüyorum; o bunu işittikçe
kıskançlığından - ey Paian!- eriyor, bitiyor! Öfkeyle denizden
sıçırıyor mağarama, sürülerime fena fena bakıyor.

¹¹⁶*Id.* XI'deki Polyphemos ile *Id.* VI'daki Polyphemos arasındaki zıtlık için bkz. R. Hunter, 1999, s. 143-146.

‘Φαμί γυναικ’ ἔχειν’ (başka bir sevgilim olduğunu söylüyorum) ifadesindeki ‘φαμί’ (söylüyorum) vurgusu önemlidir: Polyphemos’un gerçekte başka bir sevgilisi yoktur, yalnızca olduğunu söylemektedir. Bu bilinçli bir seçimdir. Polyphemos’un amacı sevdiğini kışkırtmaktır. Damoitas farklı kimliğe bürünüşünü sonraki dizelerde de sürdürür:

σίζα δ' ὑλακτεῖν νιν καὶ τᾷ κυνί: καὶ γὰρ ὄκ' ἦρων
αὐτᾶς, ἐκνυζεῖτο ποτ' ἰσχία ῥύγχος ἔχοισα.

Theoc., *Id.* VI.29-30

Köpeğime, ona havlasın diye ıslık çaldım; halbuki ben sevdalı iken,
suratını kızın kalçalarına dayar acıklı acıklı ulurdu.

Köpeğin burada belirmesi *Id.* V'teki *amoebean* yapıyı çağrıştırmaktadır: *Id.* V'te Lakon'un Komatas'a koruyucu köpeği armağan ettiği sahne benzer bir pastoral söylem içeriyordu. Ama *Id.* VI'da köpek aşk aracına dönüşmüştür: Polyphemos Galateia'yı kışkırtmak için köpeğini kullanmaktadır. Damoitas'ın Polyphemos'u konuşmasını kendine güvenerek sürdürmektedir:

καὶ γὰρ θῆν οὐδ' εἶδος ἔχω κακόν, ὥς με λέγοντι.
ἦ γὰρ πρᾶν ἐς πόντον ἐσέβλεπον, ἥς δὲ γαλάνα,
καὶ καλὰ μὲν τὰ γένεια, καλὰ δέ μευ ἁ μία κόρα,
ὥς παρ' ἐμὴν κέκριται, κατεφαίνετο, τῶν δέ τ' ὀδόντων
λευκοτέραν αὐγὰν Πάριος ὑπέφαινε λίθοιο.

Theoc., *Id.* VI.34-38

Öyle ya, nihayet dedikleri kadar da çirkin değilim

Daha geçen gün denizde -süt limandı- kendimi seyrediyordum:

sakalım güzel ve, bana kalırsa, biricik gözbebeğim
de güzel görünüyordu; dişlerim ise suya Paros
taşından daha ak, daha parlak aksediyordu.

Id. VI'da denizde kendi yansımasına bakarak kendini övmektedir: sakalı güzel, gözü güzel, dişleri Paros mermeri gibi beyaz. Nesneden özneye bu geçiş - başkasının güzelliğini anlatmaktan kendi güzelliğini keşfetmeye – Damoitas'ın Polyphemos kimliğine bürünmesinin özgün katkısıdır.

Id. VI *amoebean* şarkı geleneğinde eşi görülmemiş bir kapanışa sahiptir:¹¹⁷

τόσσ' εἰπὼν τὸν Δάφνιν ὁ Δαμοίτας ἐφίλησε,
χὼ μὲν τῷ σύριγγ', ὁ δὲ τῷ καλὸν αὐλὸν ἔδωκεν.
αὔλει Δαμοίτας, σύρισδε δὲ Δάφνις ὁ βούτας,
ὥρχεῖντ' ἐν μαλακῇ ται πόρτιες αὐτίκα ποίᾳ.
νίκη μὰν οὐδ'άλλος, ἀνήσσατοι δ' ἐγένοντο.

Theoc., *Id.* VI.42-46

Şarkısı bitince, Damoitas Daphnis'i öptü.

O, arkadaşına bir syrinks, o da ona güzel bir flüt verdi.

Damoitas flütünü çalıyor, sığırtmaç Daphnis de kamışları öttürüyordu;

o anda inekler dahi yumuşak çimenlerin üzerinde raks ediyorlardı.

İkisi de galip değildi ama yenilen de yoktu.

¹¹⁷ 'Νίκη μὰν οὐδ'άλλος, ἀνήσσατοι δ' ἐγένοντο' - beraberlik kapanışının *Id.* V ile karşıtlığı için bkz. F. Cairns, *Generic Composition in Greek and Roman Poetry*, Edinburgh: Edinburgh University Press, 1972, s. 132-145.

Bu kapanış *Id.V*'in kapanışıyla doğrudan karşılaştırılmalıdır. *Id. V*'te Morson Komatas'ı galip ilan etmiş, Komatas abartılı bir sevinçle kutlama yapmıştı. *Id. VI*'da ise hiçbir hakem yoktur ve kimse kazanmamaktadır. *Νίκη μὲν οὐδ'άλλος, ἀνῆσσατοι δ' ἐγένοντο* - 'ikisi de galip değildi, ama yenilen de yoktu' - bu dize *amoebean* yapının yarışmacı mantığını tersine çevirmektedir. Beraberlik bir başarısızlık değil, bir armağandır: İki çoban birbirini öpmekte, çalgı aletlerini değiştirmekte ve inekler yumuşak çimlerde dans etmektedir. Yarışma bir zaferle değil mutlulukla sonlanmaktadır. Çalgı aletlerinin değişimi özellikle anlamlıdır: *Syrinks* ile *aulos* değiş tokuşu, her çobanın öbürünün sesini taşıyacağını ifade etmektedir. *Amoebean* yapının dönüşümlülük ilkesi burada en kalıcı biçimini bulmaktadır: Şarkı bitmiştir ama değiş tokuş devam etmektedir.

Id. V ve *Id. VI*'da *amoebean* yapının iki farklı boyutu vardır. *Id. V* gerçekçi ve agonistiktir: çobanlar arası atışma, birden fazla tema etkileşimi, hakem ve belirli bir galip. *Id. VI* ise lirik ve harmoniktir: Çatışma yoktur, sadece çobanların iki ayrı konuşması vardır, hakem yoktur ve yarışma beraberlikle sonlanmaktadır. Bu iki *eidyllion* birlikte okunduğunda *amoebean* yapının Theokritos'ta tek bir kalıba sığdırılamayacağı netleşmektedir.

Id. VI'nın *amoebean* yapıya yaptığı en özgün katkı ise farklı kimliğe bürünmedir. *Id. V*'te iki çoban kendileri olarak yarışıyor; *Id. VI*'da Damoitas bir başkasının kimliğine bürünerek konuşmaktadır. Farklı kimliğe bürünme *amoebean* dizelerinde şu soruları sordurur: Yarışan kişi kim? Damoitas mı yoksa Polyphemos mu? Oysa bu belirsizlik *Id. V*'te hiç yoktur.

Amoebean yapının bu iki şiirdeki farklı işleyişini Cairns (1972) tarafından belli bir sistem hâline getirilen öğeleri -iki rakip çoban, hakem ya da tanık, belirlenmiş mekân, eşdeğer uzunlukta bir atışma- pastoral söylemin olmazsa olmaz öğelerini oluşturmaktadır.

Theokritos'un *Eidyllion* VII'si *amoebean* yapıyı içermektedir. Bu yapıyı incelerken önce şunu saptamak gerekir: *Id.* VII teknik anlamda *amoebean* bir *eidyllion* değildir.¹¹⁸ *Id.* V'teki çobanlararası rekabet yoktur. Hakem yoktur, ödül yoktur, sırayla birbirine yanıt veren eşit bölümler yoktur. *Id.* VII'de çoban Simikhidas ve Lykidas sırayla birer şarkı söylemektedir; ama bu şarkılar birbirine tema olarak karşılık vermemekte, yarışmamakta ve eşit uzunlukta değildir.

Bununla birlikte *Id.* VII'nin *amoebean* gelenekten tamamen uzak değildir. Bu ilişki iki çobanın fiilen yarıştığı bir yapı değil şiir içi şiirdir: Şiir *amoebean* geleneğin söylemlerini içermekte ve sorgulamaktadır. Bu nedenle *Id.* VII, *amoebean* yapının ne olduğunu anlamak için *Id.* V ve VI kadar önemli bir metindir; ama farklı açıdan önemlidir. Diğer şiirler (*Id.* V ve VI) *amoebean* yapıyı uygularken *Id.* VII türe ait daha net ifadeler içermektedir.

Id. VII'de *amoebean* gelenek ilk olarak 35-36. dizelerde ortaya çıkmaktadır.¹¹⁹ Simikhidas ile Lykidas yolda karşılaşmışlardır ve Lykidas bir bukolik şarkı önermektedir:

ἀλλ' ἄγε δὴ -ζυνὰ γὰρ ὁδός, ζυνὰ δὲ καὶ ἁώς-

βουκολιασδόμεσθα: τάχ' ὄτερος ἄλλον ὀνασεῖ.

Theoc., *Id.* VII.35-36

Ama haydi! yolumuz da bir, günümüz de: çoban şarkıları

söyliyelim! Belki birbirimizden istifade ederiz.

¹¹⁸ *Id.* VII'nin Theokritos *eidyllion*larındaki merkezi yeri için bkz. R. Hunter, 1999, s. 148-172.

¹¹⁹ 'Βουκολιασδόμεσθα' ve 'βουκολικᾶς ἀοιδᾶς' ifadelerinin türün kendini adlandırması olarak işlevi için bkz. M. Fantuzzi & R. Hunter, *Tradition and Innovation in Hellenistic Poetry*, Cambridge: Cambridge University Press, 2004, s. 133-135.

‘Βουκολιασδόμεσθα’ (sözcüğüyle - bukolik şarkı söylemek – türün adı şiirin içerisine yerleştirilmiştir. Bu sözcüğün seçimi belirleyicidir: Lykidas ‘şarkı söyleyelim’ değil, özellikle ‘bukolik şarkı söyleyelim’ demektedir. Ama dikkat çeken şey ‘τάχ’ ὥτερος ἄλλον ὀνασεῖ’(belki birbirimizden istifade ederiz) ifadesidir: Bu bir rekabet daveti değil, karşılıklı yarar bildirisi. *Id.* V’te Menalkas ‘seni yeneceğim’ diyordu; *Id.* VII’de Lykidas ‘belki birbirimizden istifade ederiz’ demektedir. *Amoebean* geleneğin *agonistik* ruhu burada karşılıklı yarar ifade eden bir söyleme dönüşmüştür.

Simikhidas’ın yanıtı *amoebean* gelenekte kendisinin ne yapabileceğini sorgulamaktadır:¹²⁰

καί τοι κατ' ἐμὸν νόον ἰσοφαρίζειν
ἔλπομαι. ἃ δ' ὁδὸς ἄδε θαλυσιάς: ἧ γὰρ ἑταῖροι
ἄνδρες εὐπέπλω Δαμάτερι δαῖτα τελεῖντι
ὀλβω ἀπαρχόμενοι: μάλα γάρ σφισι πῖονι μέτρῳ
ἃ δαίμων εὐκριθὼν ἀνεπλήρωσεν ἁλώαν.

Theoc., *Id.* VII.29-34

Ama, ben gene de, kendi aklımca, senin kadar olabileceğimi
ümit ediyorum...Thalysia’yı kutlamağa gidiyoruz. Dost
insanlar zengin mahsulleri ile güzel peplos’lu Demeter’e
turfanda bir ziyafet çekiyorlar; tanrıça onlara bol ölçüde
buğday vermiş, ambarlarını ağzına kadar doldurmuş.

Ama Simikhidas hemen ardından kendini küçümsemeye başlamaktadır:

¹²⁰Simikhidas’ın kendini küçümsemesi ve şair kimliği için bkz. R. Hunter, 1999, s. 155-162.

καὶ γὰρ ἐγὼ Μοισᾶν καπυρὸν στόμα, κῆμὲ λέγοντι
πάντες ἀοιδὸν ἄριστον: ἐγὼ δέ τις οὐ ταχυπειθής,
οὐ Δᾶν: οὐ γάρ πω κατ' ἐμὸν νόον οὔτε τὸν ἐσθλὸν
Σικελίδαν νίκημι τὸν ἐκ Σάμῳ οὔτε Φιλητᾶν
ἀείδων, βᾶτραχος δὲ ποτ' ἀκρίδας ὥς τις ἐρίσδω.

Theoc., *Id.* VII.37-41

Çünkü benim ağzımdan da Musa'lar konuşuyor, benim de herkes
mükemmel bir ozan olduğumu söylüyor. Ama ben öyle çabuk
kananlardan değilim, hiç değilim! Kendi fikrimce, ben şarkı söylemekte
ne Samos'lu ünlü Sikelidas'ı ne de Philetas'ı henüz yenecek adam değilim
onlarla boy ölçüştüm mü, çekirgelerle yarışan bir kurbağaya benziyorum.

Bu kendini küçümseme *amoebean* geleneğin temel sorununu ortaya koymaktadır.
Id. V'te Komatas ve Lakon karşılıklı üstünlük iddia ediyordu; her ikisi de kendi
galibiyetinden emindi. Simikhidas ise tam tersini yapmaktadır: Herkes onun çok iyi bir
şair olduğunu söylemekte ama o buna inanmamaktadır. Sikelidas ve Philetas'la - gerçek
ya da kurgu iki büyük şairle – kendisini kıyaslarken, çekirge ve kurbağa benzetmesi
yaparak kendini küçümsemektedir. Bu kendini küçümseme bir tevazu gösterisi midir
yoksa ironik bir üstü kapalı kibir midir? Bu sorunun yanıtı *Id.* VII'de yoktur. Ama şu
açıktır: *Amoebean* geleneğin yarışmacı özgüveni burada kendini küçümsemeyle yer
değiştirmektedir.

Lykidas şarkıya daveti tekrar eder ve bu kez türü daha belirgin biçimde adlandırır:¹²¹

ἀλλ' ἄγε βουκολικᾶς ταχέως ἄρχομεθ' αἰοιδᾶς,
Σιμικίδα: κήγὼ μὲν—ὄρη φίλος, εἴ τοι ἀρέσκει
τοῦθ' ὅ τι πρὸν ἐν ὄρει τὸ μελύδριον ἐξεπόνασα.

Theoc., *Id.* VII.49-51

Haydi çoban şarkısına derhâl başlayalım,
Simikhidas. Ben de.. bak dostum, geçen gün dağda
uzun uzun bestelediğim şu şarkı hoşuna gidiyor mu.

‘*Βουκολικᾶς... αἰοιδᾶς*’ (bukolik şarkı) ifadesi *Id.* VII’de iki kez geçmektedir: önce 35–36. dizelerde ‘*βουκολιασδόμεσθα*’ biçiminde, şimdi de 49. dizedeki ‘*βουκολικᾶς αἰοιδᾶς*’ biçiminde. Türün adı şarkıya davet dizelerinde geçer. Bu kullanım *amoebean* geleneği rekabetçilikten uzaklaştırmış ve türü saf bir şiir hâline getirmiştir. ‘*Τοῦθ' ὅ τι πρὸν ἐν ὄρει τὸ μελύδριον ἐξεπόνασα*’ (dağda uzun uzun bestelediğim şarkı) ifadesi de dikkat çekicidir: Lykidas şarkısını önceden hazırlamıştır, plansız, gelişi güzel bir şarkı değildir. *Amoebean* yarışmanın ani ve *agonistik* doğasıyla bu hazırlık birbiriyle çelişmektedir.

¹²¹49-51. dizeler. ‘*Βουκολικᾶς... αἰοιδᾶς*’ ve Lykidas’ın şarkıya daveti için bkz. R. Hunter, 1999, s. 158-162.

Lykidas'ın şarkısı iki bölümden oluşmaktadır: Ageanaks'a iyi yolculuk dileği ve Komatas'a Musalar'ın yardımı.¹²² Ageanaks bölümünde Lykidas sevdiğinin Mytilene'ye gitmesini dilemiş ve onu özlemle beklediğini anlatmaktadır:

*Ἔσσεται Ἀγεάνακτι καλὸς πλόος ἐς Μυτιλήναν,
χῶταν ἐφ' ἐσπερίοις ἐρίφοις νότος ὕγρὰ διώκη
κύματα, χωρίων ὅτ' ἐπ' ὠκεανῷ πόδας ἴσχη,
αἶκεν τὸν Λυκίδαν ὀπτεύμενον ἐξ Ἀφροδίτας
ῥύσσηται: θερμὸς γὰρ ἔρως αὐτῷ με καταίθει.*

Theoc., *Id.* VII.52-56

Ageanaks'ın Mytilene'ye yolculuğu hayırlı olacak: ister Oğlaklar batarken Notos'un oynak dalgaları önüne kattığı günler olsun, ister Orion'un Okeanos'a değmek üzere iken adımlarını durdurduğu mevsim olsun... Yeter ki aşktan kavrulan Lykidas'ı Aphrodite'nin elinden kurtarsın. Çünkü ona beslediğim bu sıcak sevgi beni yakıyor.

Propemptikon ögeleri katılan bu dizeler amoebean geleneğin aşk boyutunu da içermektedir. Lykidas Ageanaks'a iyi yolculuk dilerken asıl amacı ona kendi aşkını ilan etmektir: Sevgilisinden uzak kalacağı için duyacağı acıyı hafifletmek için pastoral bir duayı dizelerine eklemektedir.

¹²²52-89. dizeler. Lykidas'ın şarkısı: Ageanaks ve Komatas için bkz. R. Hunter, 1999, s. 162-166.

Şarkının ikinci bölümünde Musalar'ın Komatas'a yardımı devreye girmektedir.¹²³

ὦ μακαριστὲ Κομάτα, τὴν θὴν τάδε τερπνὰ πεπόνθεις,
καὶ τὸ κατεκλάσθης ἐς λάρνακα, καὶ τὸ μελισσᾶν
κηρία φερβόμενος ἔτος ὄριον ἐξεπόνασας.
αἴθ' ἐπ' ἐμεῦ ζωοῖς ἐναρίθμιος ὄφελος εἶμεν,
ὥς τοι ἐγὼν ἐνόμουν ἂν ὄρεα τὰς καλὰς αἶγας
φωνᾶς εἰσαῖων, τὸ δ' ὑπὸ δρυσὶν ἢ ὑπὸ πέυκαις
ἀδὸ μελισδόμενος κατεκέκλισο θεῖε Κομάτα.

Theoc., *Id.* VII.82-89

Ey bahtiyarlar bahtiyarı Komatas! Bu hoş hadise senin başına geldi,
sandığın içine seni kapattılar, bütün bir meyva mevsimince arıların mumu
ile sen beslendin, sen bu denemeden geçtin.
Keşke sen benim günümde canlılar arasında olsaydın!
Ben dağlarda şarkılarını dinler, güzel keçilerini otlatırdım
sen de meşelerin veya pırnalların altına uzanır
türküler çağırırdın, ilâhi Komatas!

Komatas'a ilâhi yardımın burada işlenmesi *amoebean* geleneğin en derin boyutunu gün yüzüne çıkarmaktadır: Şarkı söylemek ve çobanlık yapmak birbirinden ayrılmaz. Komatas bir sandığa kapatılmış ama arılar ona bal taşımış, Musalar onu beslemiştir. Çünkü Musalar onun şarkısını değerli bulurlar. Lykidas Komatas'a duyduğu özlemi dile getirirken aslında pastoral şiirin özünü ve nasıl olması gerektiğini belirtir:

¹²³82-89. dizeler. Komatas'a ilâhi yardımın *amoebean* geleneğiyle ilişkisi ve Musaların arı aracılığıyla dönüştürücü gücü için bkz. A.S.F. Gow, 1952, cilt II, s. 143-148.

Gerçek çoban hem sürüsünü güder hem de meşe altında tatlı şarkı söyler. Bu, *Id.* V'teki gerçekçi çatışmadan çok uzaktır.

Lykidas'ın şarkısının ardından Simikhidas kendi şarkısını söylemektedir.¹²⁴ Şarkı Aratos adında bir arkadaşının aşkını konu almaktadır:

Σιμιχίδᾳ μὲν Ἑρωτες ἐπέπταρον: ἧ γὰρ ὁ δειλὸς
τόσσον ἐρᾷ Μυρτοῦς, ὅσον εἶαρος αἴγες ἐρᾶντι.

Theoc., *Id.* VII.96-97

Aşklar Simikhidas için aksırmış olacaklar¹²⁵, çünkü keçiler ilkbaharı ne kadar çok severse, o zavallı da Myrto'yu o kadar çok seviyor.

Bu iki dize Simikhidas'ın şarkısının *amoebean* geleneğin aşk dizeleriyle nasıl bir ilişki içinde olduğunu göstermektedir. Ama Simikhidas'ın aşk söylemi kendisi için değil, arkadaşı Aratos için kurulmuştur: Şair başkasının aşkını şarkıya dökmektedir. Bu dolaylı konumlanma *Id.* VI'daki Daphnis'in Polyphemos'u anlatmasını çağrıştırmaktadır: Anlatıcı ile anlatılan karakter ayrı kişilerdi.

Ayrıca Simikhidas Pan'a dua etmektedir:

τόν μοι Πάν, Ὀμόλας ἐρατὸν πέδον ὅστε λέλογχας,
ἄκκλητον κείνοιο φίλας ἐς χεῖρας ἐρείσας,
εἴτ' ἔσθ' ἄρα Φιλῆνος ὁ μαλθακὸς εἴτε τις ἄλλος.

¹²⁴90-127. dizeler. Simikhidas'ın şarkısı: Aratos ve Philinos için bkz. A. S. F. Gow, 1952, cilt II, s. 148-152; R. Hunter, 1999, s. 166-172.

¹²⁵ Aksırma tanrıların bir işaretiydi ve bazı hallerde iyiye yorulurdu.

Sen bu çocukta arzu uyandır, ey şirin Homole memleketini koruyan Pan!
Onu Philinos olsun, bir başkası olsun, kim olursa olsun
dostumun arzu dolu kollarına at.

Pan'a yapılan bu yakarı *amoebean* gelenekte tanrıların çobanları koruduğunu göstermektedir. Simikhidas yardım talebi için Pan'a başvurmaktadır.

Şarkılar bittikten sonra Lykidas Simikhidas'a bir armağan vermektedir:

χὼ μὲν τόσσ' εἰπὼν ἀπεπαύσατο: τὸν δὲ μετ' αὖθις
κῆγ' ὅ τοι' ἔφραμαν: 'Λυκίδα φίλε, πολλὰ μὲν ἄλλα
νύμφαι κῆμὲ δίδαζαν ἄν' ὄρεα βουκολέοντα
ἔσθλά, τὰ που καὶ Ζηνὸς ἐπὶ θρόνον ἄγαγε φάμα:
ἀλλὰ τόγ' ἐκ πάντων μέγ' ὑπείροχον, ᾧ τὴν γεραίρειν
ἄρξεῖμι': ἀλλ' ὑπάκουσον, ἐπεὶ φίλος ἔπλεο Μοίσαις.'

Bu güzel sözleri söyleyip sustu; bunun üzerine,
ben de ona şöyle dedim: 'Sevgili Lykidas, dağlarda öküzleri otlatırken
Nymphalar bana da birçok güzel şarkılar öğrettiler;
kazandıkları ün onları ta Zeus'un tahtına götürdü;
ama şu senin için söylemek istediğim hepsinden de üstün.
Haydi dinleyiver: sen de Musa'ların dostusun!

Simikhidas Lykidas'ı 'Musaların dostu' olarak selamlayarak kendi şarkısını sunmaktadır. Bu övgü *Id.* VII'nin *amoebean* geleneğe yaklaşımını özetlemektedir: *Id.* V'te her çoban galip gelmek istiyor, diğerini küçümsüyordu; *Id.* VII'de ise Simikhidas

başlamadan Lykidas'ı yüceltmektedir. Rekabet yoktur; karşılıklı saygı vardır. Şarkıların ardından gelen armağan sahnesi *Id.* VI'nin müzik aleti değişimini çağrıştırmaktadır:

τόσσ' ἔφασκεν· ὁ δέ μοι τὸ λαγωβόλον, ἀδὺ γελάσας
ὥς πάρος, ἐκ Μοισᾶν ξεινήιον ὥπασεν εἶμεν.

Theoc., *Id.* VII.128-129

Böyle dedim: O da bana önceki tatlı gülüşü ile

Musa'lar tarafından bir dostluk hediyesi olarak tavşan değneğini verdi.

Lykidas'ın Simikhidas'a bir müzik aleti değil değnek vermesi değişiminin farklı bir biçimidir. *Id.* VI'da Damoitas ve Daphnis *syrinks* ile *aulos*u değiştirmişlerdi; biri diğerinin yeteneğini sergileyecekti. *Id.* VII'de ise Lykidas Musalar'ın armağanı olan değneği Simikhidas'a vermektedir. Bu değnek şiirsel gücü bahşetmesinin bir göstergesidir: Lykidas Simikhidas'ı halef olarak tanımaktadır. *Amoebean* geleneğin rekabetçi yapısı burada tamamen dönüşmüştür: İki çoban yarışmamakta, biri diğerine şiirsel gücünü devretmektedir.

Lykidas yoluna devam eder; Simikhidas ve arkadaşları ise hasat şenliğine ulaşırlar. Şiirin sonundaki *locus amoenus* *Id.* VII'nin en uzun ve en zengin pastoral ortam betimlemesini sunmaktadır:¹²⁶

πολλὰ δ' αὖτις ὑπερθε κατὰ κρατὸς δονέοντο
αἰγέριοι πτελέαι τε· τὸ δ' ἐγγύθεν ἱερὸν ὕδωρ
Νυμφᾶν ἐξ ἄντροιο κατειβόμενον κελάρυζε.

¹²⁶ Final *locus amoenus* ve hasat şenliği için bkz. T. G. Rosenmeyer, *The Green Cabinet*, Berkeley: University of California Press, 1969, s. 57-73.

τοὶ δὲ ποτὶ σκιαραῖς ὀροδαμνίσιν αἰθαλίωνες
τέττιγες λαλαγεῖντες ἔχον πόνον· ἃ δ' ὀλολυγῶν
τηλόθεν ἐν πυκιναῖσι βάτων τρύζεσκεν ἀκάνθαις.

Theoc., *Id.* VII.135-140

Birçok kavaklar, birçok karaağaçlar başımızın üstünde sallanıyordu.

Yanımızda Nymphaların mağarasından mukaddes bir

su çağlıya çağlıya dökülüyordu.

Güneşten yanan ağustos böcekleri de gölgeli dalların

arasından avazları çıktığı kadar ötüyorlar; uzakta dikenli

böğürtlen çalılıklarında bir kurbağa bağıırıyordu.

Bu *locus amoenus* *Id.* V'teki iki ortam betimlemesiyle -Lakon'un zeytini ve Komatas'ın meşesi- karşılaştırıldığında nicelik ve nitelik açısından çok daha kapsamlıdır. *Id.* V'te mekân bir yarışmanın yapılacağı yerin seçimi idi; *Id.* VII'de ise mekânın kendisi şiirin amacı hâline gelmektedir. Ağustosböcekleri, kavaklar, karaağaçlar, kutsal su, baykuş, bu detaylar *locus amoenus* tanımının ötesine geçerek duygulara hitap eden bir niteliğe bürünür. *Amoebean* geleneğin rekabetçi söylemi burada kaybolmuş, yerini salt pastoral var oluşun betimlemesine bırakmıştır.

Id. VII, *amoebean* yapının ne olduğunu anlamayı sağlayan iyi bir metindir ama uygulamalı bir örnek olarak değil, bu yapının bilinçli olarak sorgulandığı ve dönüştürüldüğü bir örnek olarak.¹²⁷

Id. V ve VI *amoebean* yapıyı farklı biçimlerde işliyordu. *Id.* VII ise bu işlemeyi uzaklaşarak *amoebean* geleneği konu edinmektedir. 'Βουκολιασδόμεσθα' ve 'βουκολικᾶς

¹²⁷*Id.* VII'nin *amoebean* yapıyla ilişkisi ve meta-şiirsel boyutu için bkz. F. Cairns, 1972, s. 132-145.

ἀοιδῶς' ifadeleri türü şiirin içinden değil, dışından bir tanım olarak adlandırmaktadır. Simikhidas'ın kendini küçümsemesi *amoebean* yarışmadaki özgüvenli dizelerini tersine çevirmektedir. Çobanların şarkılarını sırayla söylemesi ama birbirlerine farklı temalarla karşılık vermesi geleneğin eşdeğerlik ilkesini değiştirmektedir. Ayrıca Lykidas'ın Simikhidas'a değneğini vermesi aralarında bir rekabet değil, yeteneğin değişimine işaret etmektedir.

Bu değişim birkaç temel zıtlık olarak özetlenebilir. *Id.* VII'de rekabet değil saygı ön plandadır, şiir, çobanların eşdeğer şarkılarını değil serbest uzunlukta iki ayrı şarkıyı içermektedir. Bu zıtlıklar *Id.* VII'nin *amoebean* şarkının ne olduğunu, ne için var olduğunu ve sınırlarının nasıl olduğunu belirten bir *eidyllion* olduğunu göstermektedir.

II.4.4. Aşk ve *Pharmakon*

Theokritos'ta aşk pastoralin ayrılmaz bir parçasıdır; ama bu aşk neredeyse hiçbir zaman mutluluk olarak değil, acı veren bir konu olarak işlenir. Daha önemlisi, Theokritos'ta aşk daima bir şarkı, şiir, büyüyle iç içe geçmiştir: Şiirsel bir ifadeyle çobanın aşkını dile getirmesi ve sevgilinin bu acıya duyarsız kalması Theokritos'un aşk motifi işlediği şiirlerindeki paradoksun göstergesidir.

Eidyllion III, 'komos' geleneğini pastoral şiirin içine taşır.¹²⁸ İsimsiz bir çoban, sevgilisi Amaryllis'in mağarasının önüne şarkı söylemeye gitmektedir:

Κωμάσδω ποτὶ τὰν Ἀμαρυλλίδα, ταὶ δέ μοι αἶγες

βόσκονται κατ' ὄρος, καὶ ὁ Τίτυρος αὐτὰς ἐλαύνει.

Τίτυρ' ἐμὴν τὸ καλὸν πεφιλαμένε, βόσκε τὰς αἶγας,

¹²⁸ 'Komos' geleneği ve Theokritos'un bu geleneği pastoral çerçeveye taşıması için bkz.

F. Cairns, 1972, s. 195-210.

καὶ ποτὶ τὰν κρᾶναν ἄγε Τίτυρε, καὶ τὸν ἐνὸρχαν
τὸν Λιβυκὸν κνάκωνα φυλάσσεο, μὴ τι κορύψῃ.

Theoc., *Id.* III.1-5

Amaryllis'e bir aşk türküsü söylemeye gidiyorum; keçilerim
dağda otluyor, onlara Tityros çobanlık ediyor.
Tityros, benim canım dostum, keçilerimi otlat
onları su başına götür, Tityros; yalnız aman kendini
Libyalı kızıl koçtan koru: tos vurmasın.

Bu açılış, *Id.* I'in yoğun bir şekilde kullandığı 'ἄδύ' sözcüğüyle karşıtlık içindedir. Hiçbir şey 'tatlı' ilan edilmemektedir; çoban keçilerini birine bırakmakta, onu olası bir tehlikeye karşı uyarmaktadır. Pastoral ortam burada işlevsel bir arka plandır; asıl söylem aşka duyulan özlemdir.

Bekleyişin uzunluğu ve Amaryllis'in yanıt vermemesi pastoral acının temel niteliklerini oluşturur: Çoban bekler, sürü ihmal edilir, söylem devam eder. Çobanın Amaryllis'e sunmayı umduğu hediyeler - elmalar, sarmaşıklı çelenkler - pastoral söylemden alınmış öğelerdir. Ama aynı zamanda âşığın ne kadar sınırlı bir söz dağarcığına sahip olduğunu ortaya koymaktadır: Çoban, kıra özgü bir söz dağarcığıyla konuşmak zorundadır. Bu sözcük sınırlılığı hem gülünç hem de samimidir.

Eidyllion XI Theokritos'un en kurnaz ve en derin aşk şiiridir. Açılış dizelerinde anlatıcı, sevgilisi Nikias'a seslenirken aşka karşı şiirin iyi bir çare olduğunu söyler:¹²⁹

¹²⁹ *Id.* XI'in *pharmakon* teması ve şiirsel 'tedavi' ironisi için bkz. M. Fantuzzi & R. Hunter, 2004, s. 182-186.

Οὐδὲν ποττὰν Ἔρωτα πεφύκει φάρμακον ἄλλο,
Νικία, οὐτ' ἔγχριστον, ἐμὴν δοκεῖ, οὐθ' ὅτι πασθεῖς,
ἧ τὰι Πιερίδες·

Theoc., *Id.* XI.1-3

Eros'a karşı başka hiçbir ilaç bulunmaz, Nikias,
ne sürmeli ne de içilir, kanımca —
ancak Pieria'lı Musalar bunun dışında.

Ardından Polyphemos'un içinde bulunduğu durumu anlatır: Kyklops da Galateia'ya âşık olmuş ve şarkı söylemiştir. 'Φάρμακον' sözcüğü Yunancada eş zamanlı olarak hem ilaç hem zehir hem de büyü anlamını taşımaktadır.¹³⁰ Theokritos bu çok-anlamlılığı kasıtlı biçimde kullanır: Polyphemos'un şarkısı aynı anda hem aşk acısına çare olan ilaç hem onu Galateia'ya daha da bağlayan zehir hem de işe yaramayan bir büyü girişimidir. Şiir bu üç anlam katmanını hiçbir zaman kaybetmez.

Polyphemos'un Galateia'yı betimlediği güzellik tasviri şiirin en ünlü bölümüdür:¹³¹

ὦ λευκὰ Γαλάτεια, τί τὸν φιλέοντ' ἀποβάλλεις,
λευκοτέρα πακτᾶς ποτιδεῖν, ἀπαλωτέρα ἄρνός,
μόσχῳ γαυροτέρα, φιαρωτέρα ὄμφακος ὄμας·

¹³⁰ 'Φάρμακον' sözcüğünün Yunancadaki çok-anlamlılığı (ilaç, zehir, büyü) için genel çerçeve olarak bkz. Platon, *Phaidros* 274e. Theokritos bağlamında bkz. R. Hunter, 1999, s. 194-198.

¹³¹ *Id.* XI.19-21'deki güzellik unsurları ve pastoral söz dağarcığından alınan imgeler için bkz. P. Alpers, 1997, s. 52-58.

Ey beyaz Galateia, neden seveni kovuyorsun?

Peynirden daha ak görünürsün, kuzudan daha yumuşak,

buzağıdan daha ateşli, ham üzümünden daha ekşisin.

Bu üç dizede pastoral söylemin iç mantığı en açık biçimini bulur. Polyphemos Galateia'yı kendi söz dağarcığıyla - peynir, kuzu, buzağı, ham üzüm - yüceltmektedir. Bu ögeler doğrudan çobanın günlük yaşantısından alınmıştır. Karşılaştırmalar Polyphemos için içten ve özgündür; ama okuyucu için bu çoban söz dağarcığı hem gülünç hem de beklenmedik biçimde yoğundur. Theokritos'un iki bakış açısı - Polyphemos'un samimiyetini ve okurun bu samimiyeti hissedip hissetmediği – dizelere yansıtılır. Bu ikili bakış açısı, Theokritos'un pastoral aşkının özgün özelliğini oluşturmaktadır.

Şiirin kapanışı *pharmakon*un kısmi işlevini açıkça gösterir.¹³²

ὁ Κύκλωψ ὁ παλαιὸς ὁ τὰν Γαλάτειαν ἀείδων

οὕτω τοι τὰ φίλτρα διεκρίνατο· ῥᾶον ἔβοσκεν

τὰν ποιμνὸν ἢ εἴ κε κατέχυντ' ἀγρόπνων.

Böylece Kyklops Galateia için şarkı söyleyerek

aşkını daha kolay taşıdı; daha iyi çoban oldu

sürüsüne, gece uyku kaçmaktan çok daha iyi.

Dizelerde yer verilen *pharmakon* paradoksuyla Polyphemos Galateia'yı elde etmemiş ancak şarkı söyleyerek karşılıksız aşkının acısını bir ölçüde hafifletmiş ve

¹³²S. Goldhill, 1991, s. 241-250.

çobanlık işini sürdürmüştür. Bu kısmi başarı, Theokritos'un pastoral söylemdeki denge arayışının göstergesidir. Yani, pastoral şiir, aşk acısının çaresi olduğunu iddia etmez; ama acıyı katlanılır kılabılır: Acının *pharmakon* paradoksuyla katlanılabilir hale geleceği iddia edilmektedir. Bu iddia hem mütevazı hem de temkinlidir.

Eidyllion XI'in açılışındaki yapının iki bölümden oluştuğunu hatırlatmak gerekir: Şairin anlatıcı olarak Nikias'a seslendiği kısa giriş ve ardından Polyphemos'un şarkısını aktaran uzun bölüm. Bu ikili yapı şiiri karmaşıklştırmaktadır. Kim konuşuyor? Anlatıcı mı, yoksa Polyphemos mu? *Pharmakon* paradoksu kimin savunuculuğunu yapmaktadır, anlatıcının mı, yoksa Polyphemos'un şarkısının sonucundan mı çıkarılmaktadır? Theokritos bu ifade belirsizliğini kasıtlı olarak yapmaktadır. Bu belirsizlik üretkendir: *pharmakon* paradoksunu hem öneren hem de sorgulayan bir yapı ortaya çıkmaktadır. Okuyucu, Polyphemos'un şarkısını sonuna kadar okuduğunda iddianın doğru olduğuna mı yoksa yanlış olduğuna mı karar vereceğini bilemez çünkü her ikisi de aynı anda doğrudur.

II.4.5. Pastoral Ağıt

Eidyllion I, Vergilius'un *ecloga* V'inden başlayarak Calpurnius ve Nemesianus'a uzanan zincirin ilk halkasını oluşturması bakımından pastoral geleneğin kurucu metni sayılır.¹³³ Şiirin yapısı, bir diyalogdan ve onun içine yerleştirilmiş bir ağıt şarkısından meydana gelir: keçi çobanı (*αἰπόλος*) ile Thyrsis arasındaki atışma, pastoralin temel karşılıklılık ilkesini -şarkı karşılığında keçi ve kupa- kurar. Bu takas pastoral söylemin hem estetik hem de bir şey alıp karşılığında bir şey verme boyutunu baştan belli eder. Değiş tokuşa sanatsal ve incelikli sözler eşlik eder.

Şiirin yapısı üzerinde daha ayrıntılı durmak yararlıdır. Keçi çobanı, Thyrsis'e bir öneride bulunur: 'sen bu şarkıyı söyle, ben de sana o güzel keçiye vereceğim; üç kez

¹³³ R. Hunter, 1999, s. 67-75.

sağılabilen keçiyi.’ Bu değiş tokuş kuru sözlerle değil ezgiler eşliğinde ifade edilir, süslü ifadeler değiş tokuşa değer katar.

Şiirde keçi çobanının Thyrsis’e sunacağı ödül olarak betimlediği kupa, pastoral söylem açısından son derece önemli bir *ekphrasis* tir.¹³⁴ Kupanın üzerindeki sahneler - bir kenarda kadın ve iki genç arasındaki aşk üçgeni, öte yanda ihtiyar balıkçı, merkezde oğlan ve tilkiler - pastoral temaların kendisini yansıtmaktadır: aşk, emek, doğanın içinde insan varlığı. Kupa hem ödüldür hem de küçük bir ‘şiir içi şiir’dir.

Şiirin açılıştaki üç dizesi pastoral ortamı tanımlar:¹³⁵

*ἀδύ τι τὸ ψιθύρισμα καὶ ἡ πίτυς, αἰπόλε, τήνα,
ἃ ποτὶ ταῖς παραῖσι μελίσσεται· ἀδὺ δὲ καὶ τὸ
συρίσδες· μετὰ Πᾶνα τὸ δεύτερον ἄθλον ἀποισῇ.*

Theoc., *Id.* I.1-3

Pınarın yanı başındaki şu çam, ey keçi çobanı, tatlı tatlı
ahenkli türküler fısıldıyor; ama sen de tatlı tatlı
kamış öttürüyorsun; Pan’dan sonra gelirsin ikincilik senindir.

‘ἀδύ’ (tatlı, güzel, hoş) sözcüğü üç dize içinde iki kez yinelenir; bu yineleme rastlantısal değildir. Pastoral ortam ifade edilirken onun hoşluğu, güzelliği vurgulanır. Şiirin ilk dizelerinde estetik, sanatsal bir kaygı olduğu hissedilir; Üç ‘hoş ve güzel’ unsur art arda sıralanmaktadır: çamın fısıltısı, pınarın sesi, çobanın kavalı. Theokritos doğal

¹³⁴ Bir sanat eserinin sözel olarak tasvir edilmesi. Kelime anlamı Yunancada ‘dışa anlatım’ ya da ‘tam betimleme’dir.

¹³⁵S. Goldhill, 1991, s. 223-229.

ortamı ‘ᾠδὴ’ sözcüğüyle ifade ederek pastoral söylemin malzemesine dönüştürmektedir. Doğadaki sesler ile müzik aletinin çıkardığı ses eşdeğer tutulmuş; Theokritos önceliği insana değil çobanların, sürülerin, doğanın tanrısı Pan’a vermiştir: Böylece mitolojinin pastoral türle ilişkili olduğu baştan ortaya konmaktadır.

Keçi çobanının Thyrsis’e vadettiği külek, pastoral söylem açısından son derece önemli bir *ekphrastik* bölümü oluşturmaktadır.¹³⁶ Theokritos kupayı yaklaşık otuz dizeyle betimler; kupa üzerindeki sahneler - kadın ve iki erkek arasındaki flört, yaşlı bir balıkçı, oğullarını gözetleyen bir ana tilki - pastoral ortamı sadece doğa manzarasına indirgemez. *Id.*I’deki külek betimlemesinden bir örnek:

καὶ βαθὺ κισσύβιον κεκλυμένον ᾠδεὶ κηρῶ,
ἀμφῶες, νεοτευχές, ἔτι γλυφάνοιο ποτόσδον.
τῷ περὶ μὲν χεῖλῃ μαρύεται ὑψόθι κισσός,
κισσὸς ἐλιχρύσῳ κεκονιμένος: ἃ δὲ κατ’ αὐτὸν
καρπῶ ἔλιξ εἰλεῖται ἀγαλλομένα κροκόνει.

Theoc., *Id.* I.27-31

Üstelik sana derin bir külek veririm: mis gibi kokan mumla sıvalı,
iki kulplu, yepyeni, minkaş kokusu hâlâ üzerinde;
ağzının kenarını sarmaşıklar, helikhrysos serpili sarmaşıklar
sarmış; safran rengi meyvalarının süsüne bürünen
heliks de sarmaşıklara dolanmış.

Külek hem ödöldür hem de küçük bir ‘şiir içi şiir’dir. Keçi çobanının Thyrsis’e teklif ettiği oymalı külek, üzerindeki üç sahneyle şiirin ilerleyen bölümleriyle

¹³⁶*Id.* I’deki kupa betimlemesi (*ekphrasis*) için bkz. R. Hunter, 1999, s. 74-90.

bağlantılıdır. Birinci sahnede iki erkek bir kadına kur yapmaktadır; kadın her ikisine de aynı mesafede durur, ikisini de reddetmez ama kabul de etmez. Yaşlı bir balıkçı ağını çekmeye çalışmaktadır; ancak dizelerdeki canlandırma gerçeklikten çok uzak olmasa da sıradan bir emeği anlatmaktadır. Üçüncüde küçük bir çocuk üzüm bağıını korumakla görevlendirilmiştir, ama iki tilki çoktan tuzağını kurmuştur. Bu üç sahneyi bir arada düşündüğümüzde karşılıksız kalan bir arzu, ağır bir emek ve farkında olmadan içine düşülen bir tehlike anlatılmaya çalışılır. Theokritos küleği şiirin başında bir ödül olarak sunar; ama külek aynı zamanda şiirin geri kalanını önceden işaret eden küçük bir tablo gibidir.

Şiirde ağıt boyunca tekrarlanan nakaratta, dizelerin adı bukolik olarak belirtilmektedir.¹³⁷ *᾿ρχετε βουκολικᾶς, Μοῖσαι φίλαι, ᾿ρχετ' ἀοιδᾶς* (başlayın bukolik şarkıya, sevgili Musalar, başlayın) biçiminde açılan nakarat, şiirin bitimine yakın dizelerde *λήγετε βουκολικᾶς Μοῖσαι, ἴτε, λήγετ' ἀοιδᾶς* (son verin bukolik şarkıya, Musalar, son verin) ifadesine dönüşür. Son nakaratlar Daphnis'in ölümüyle birlikte müzik aleti eşliğindeki bukolik dizelerin de sona ermesi gerektiğini ima etmektedir. Oysa bu paradoks – bukolik şiirin Daphnis ölse de hem bitmesi hem de devam etmesi- pastoralin ölüm karşısındaki kalıcılığını simgelemektedir.

Ağıtın belki de en çarpıcı özelliği, doğanın yas tutmasıdır.¹³⁸

*πᾶ ποκ' ᾿ρ' ἦσθ', ὅκα Δάφνις ἐτάκετο, πᾶ ποκα Νύμφαι;
ἦ κατὰ Πηνειῷ καλὰ τέμπεα; ἦ κατὰ Πίνδῳ;*

¹³⁷*Id.* I'deki ağıt nakaratı (*᾿ρχετε βουκολικᾶς* / *λήγετε βουκολικᾶς*) ve yapısal işlevi için bkz. A. S. F. Gow, 1952, cilt II, s. 22–24; F. Cairns, 1972, s. 181-185.

¹³⁸Doğanın yasçı rolü (*sympatheia*), *Id.* I.68-75 için bkz. T. G. Rosenmeyer, 1969, s. 99-108.

οὐ γὰρ δὴ ποταμοῖο μέγαν ῥόον εἶχετ' Ἀνάπω,
οὐδ' Αἴτνας σκοπιάν, οὐδ' Ἀκίδος ἱερὸν ὕδωρ.

Theoc., *Id.* I.66-69

Nerede, nerelerdeydiniz, Daphnis aşktan ölürken, ey Nympha'lar?
Peneios'un¹³⁹ şirin vadilerinde mi, yoksa Pindos'un tepelerinde mi?
Siz ne Anapos ırmağının¹⁴⁰ gür akıntısında,
Ne Aitne'nin zirvesinde, ne de Akis'in¹⁴¹ mukaddes sularında değildiniz.

Bu dizeler, Daphnis'in ölümü üzerine Nympha'ların geldikleri yeri değil nereden gelmediklerini sıralar -bir *litotes* tekniği¹⁴² kullanarak- ve böylece yasın sınırlı bir alanda değil oldukça geniş bir alanda tutulduğunu anlatır. Şair yasla ilgili dizelerde dağ Nympha'larına çobanlara, kurtlara yer vermiştir. Doğanın etkileyici yanı pastoral ağıtın temel öğelerinden birini oluşturmakta ve sonrasında bu gelenek hâline gelmiştir.

τῆνον μὰν θῶες, τῆνον λύκοι ὠρύσαντο,
τῆνον χάκ δρυμοῖο λέων ἔκλαυσε θανόντα.

Theoc., *Id.* I.71-72

Arkasından çakallar, arkasından kurtlar uludu,
ormanın içinde aslan dahi ölümüne ağladı.

¹³⁹ Thessalia'da bir nehir; meşhur Tempe vadisinden akar.

¹⁴⁰ Syrakusai yakınlarında bir ırmak.

¹⁴¹ Aitne dağından akan bir ırmak.

¹⁴² Bir şeyi doğrudan söylemek yerine karşıtının olumsuzlaştırmasıyla ifade etme tekniğidir. Theokritos nereden gelmediklerini sayarak aslında coğrafyayı genişletir. Bu şekilde Daphnis'in ölümünün ne denli evrensel bir yasa yol açtığını göstermektedir.

Kurtların ve aslanın yas tutması, doğa ile insan arasındaki sınırı silen bir imgedir. Ama bu sempatinin işlevine dikkat etmek gerekir: Doğa Daphnis'e sempati göstermekte, ama onun ölümüne engel olamamaktadır. *Sympatheia* hem pastoralin en güçlü imgesi hem de en açık çaresizlik itirafıdır.

Daphnis'in son sözleri şiirin en çok tartışılan bölümünü oluşturur:

Δάφνις κήν 'Αίδα κακὸν ἔσσεται ἄλγος ἔρωτι..

Theoc., *Id.* I.104

Daphnis Hades'te de Aşka eziyet edecek.

Daphnis kendi ölümünü üçüncü şahıs olarak bildirir. Bu ifade biçimi, ölse de duygularının kaybolmayacağı düşüncesini uyandırır.¹⁴³

*νῦν ἴα μὲν φορέοιτε βάτοι, φορέοιτε δ' ἄκανθαι,
ἃ δὲ καλὰ νάρκισσος ἐπ' ἀρκεύθοισι κομάσαι·
πάντα δ' ἑναλλα γένοιτο, καὶ ἃ πίτυς ὄχρας ἐνείκαι,
Δάφνις ἐπεὶ θνάσκει.*

Theoc., *Id.* I.132-135

Böğürtlen çalıları, fundalar! bundan böyle menekşeler açın!

Güzel nerkisler de ardıçları çiçeklendirsün;

her şey alt üst olsun, çam armut versin,

madem ki Daphnis ölüyor

¹⁴³ Daphnis'in ölüm anındaki söylevi ve üçüncü kişi bildirimi (*Id.* I.102-136) için bkz. R. Hunter, 1999, s. 99-107.

Daphnis öldükten sonra doğanın pastoral düzeninin tersine dönmesini ilan ederek pastoral şiirle vedalaşmaktadır. Onun yokluğunda doğa pastoral düzenden uzaklaşacak; varlığı ancak yas ve anıda sürecektir. Bu kapanış, pastoralin - varlık içindeki yok oluş- temel paradoksunu en açık biçimde ifade eder ve tüm sonraki pastoral ağıt geleneğinin sesi olur.

Pastoralin içerisine ağıt dizelerinin yerleştirildiği şiirin kapanışındaki çobanların birbirlerine karşılıklı olarak ödül (keçi ve külek) verdikleri dizeler de önemlidir. Thyrsis şarkısını bitirdiğinde keçi çobanı onu ödüllendirir. Bu kapanış, şiirin başındaki değiş tokuş vaadini tamamlar ve pastoral söylemin bütünlük arz eden yapısını açıkça belli eder: Söz verilmiş, şarkı söylenmiş, ödül verilmiştir. Yas bitmiş; pastoral ödül değişimi yapılmıştır. Bu kapanış, *Id. I*'i yalnızca bir ağıt değil, pastoral söylemin farklı bir ifade şeklidir. Şiir, kendi içinde pastoral dizelerin nasıl oluştuğunu - değiş tokuş, ağıt, bir bütün oluşturma – göstermektedir.

II.4.6. Polyphemos Mitinin Paradoksal Kullanımı

Eidyllion VI ve *XI*, Polyphemos'u konu alan iki ayrı şiirdir; genellikle '*diptychon*' (birbiriyle bağlantılı) olarak birlikte değerlendirilirler.¹⁴⁴ Bu iki şiirin birlikteliği, Theokritos'un aynı mitolojik karakteri farklı açılardan ele aldığını ve bu farklılığın nasıl anlamlı bir bütün oluşturduğunu göstermesi bakımından özellikle önemlidir.

Eidyllion XI Theokritos'un Polyphemos'u işlediği ilk *eidyllion*dur. Şiir, bir tıp doktoru olan Nikias'a ithaf edilmektedir ve bu ithaf başlı başına ironiktir: Bir doktora gönderilen bu şiirde asıl anlatılmak istenen, aşkın tıbbi bir çaresinin olmamasıdır.¹⁴⁵

¹⁴⁴*Id. VI* ve *XI* arasındaki '*diptychon*' ilişkisi için bkz. R. Hunter, 1999, s. 136-148; M. Fantuzzi & R. Hunter, 2004, s. 182-186.

¹⁴⁵*Pharmakon* paradoksu için bkz. D. M. Halperin, 1983, s. 100-115.

Şiir bu ifadeyi destekleyecek biçimde başlar.¹⁴⁶

*Οὐδὲν πòτ τὸν ἔρωτα πεφύκει φάρμακον ἄλλο,
Νικία, οὐτ' ἔγχριστον, ἐμὴν δοκεῖ, οὐτ' ἐπίπαστον,
ἧ τὰι Πιερίδες·*

Theoc., *Id.* XI.1-3

Bence sevdaya kâr edecek ne bir merhem bulunur,
Nikias, ne de bir toz; o derdin devası ancak
Pieria'lı kızların elindedir.

Theokritos şiiri - Pieria'lı Musaları – aşk acısına karşı tek çare olarak sunmaktadır. Ama bu çare aşk acısını yok etmez; yalnızca onu katlanılır kılabilir. Üstelik şiir zaten aşk nedeniyle yazılmaktadır: Çare ve hastalık birbirinden ayrılamaz. Şiirin geri kalanı bu paradoksu Polyphemos üzerinden göstermektedir.

Polyphemos'un Galateia'ya olan aşkı, çocuk denecek yaştayken başlamıştır:

*ἦρατο δ' οὐ μάλοισι, οὐδὲ ῥόδῳ, οὐδὲ κικίννοισι,
ἀλλ' ὀρθαῖς μανίαις, ἀγείτο δὲ πάντα πάρεργα.
πολλάκι τὰι ὅιες ποτὶ ταύλιον αὐταὶ ἀπῆνθον
χλωρᾶς ἐκ βοτάνας· ὁ δὲ τὰν Γαλάτειαν ἀεῖδων
αὐτόθ' ἐπ' αἰόνοσ κατατάκετο φυκιοέσσας
ἐξ ἀοῦς, ἔχθιστον ἔχων ὑποκάρδιον ἔλκος.*

Theoc., *Id.* XI.10-15

¹⁴⁶Şiirin Nikias'a adanması ve anlatının ironik işlevi için bkz. R. Hunter, 1999, s. 194-196.

Hem öyle elmalarla, güllerle, zülûflerle değil,
gerçek arzularla çılgınca sever, başka hiçbir şeyi kendine tasa etmezdi.
Koyunları yeşil otlaktan birçok defalar ağıllarına
tek başına döndüler! Polyphemos ise denizin
yosunlu kıyısında, tan yeri ağarırken başlar
Galateia'sı için türküler çağırarak erir dururdu;
ciğerinde, büyük Kypri's'in bir ok saplayıp açtığı pek zalim bir yara vardı.

Aşk acısı çobanı güçten düşürmüş, hareketsiz kılmıştır. Koyunlar otlaktan kendi başlarına dönmektedir çünkü çoban aşk acısından yorgundur. Aşk acısının etkisi pastoral şiire olumsuz yansımıştır: Polyphemos'un asıl görevi olan çobanlık, sürüyü sahihsiz bırakacak biçimde aşk yüzünden terk edilmiştir. Aşk pastoral düzeni bozmuştur. Çobanın acısını bir ölçüde hafifletmesi beklenen ise pastoral şiirdir.

Polyphemos aşkını hafifletecek olan şarkısına Galateia'nın güzelliğini överek başlar:¹⁴⁷

*ὦ λευκὰ Γαλάτεια, τί τὸν φιλέοντ' ἀποβάλλῃ;
λευκότερα πακτᾶς ποτιδεῖν, ἀπαλωτέρα ἄρνός,
μόσχῳ γαυροτέρα, σφριγανωτέρα ὄμφακος ὤμᾶς·*

Theoc., *Id.* XI.19-21

Benim ak Galateia'm! neden seni seveni kendinden uzaklaştırıyorsun?
ey bana peynirden daha ak, kuzudan daha körpe,
danadan daha canlı, koruktan daha parlak görünen kız!

¹⁴⁷ Polyphemos'un pastoral söz dağarcığından yararlanması için bkz. R. Hunter, 1999, s. 200-204.

Bu karşılaştırma ögeleri bir çobanın söz dağarcığından gelmektedir: peynir, kuzu, buzağı, koruk. Polyphemos Galateia'yı, çoban düyasına özgü sözcüklerle övmektedir. Ama son sıfat dikkat çekicidir: 'φιαρωτέρα ὄμφακος ὠμᾶς' – koruktan daha parlak. Henüz olgunlaşmamış ekşi bir tadı olan ham üzüm anlamına gelen koruk ifadesiyle övgü ansızın şikâyeteye dönüşmektedir; Polyphemos sevgilisini yüceltirken aynı anda onun acı verdiğini de dillendirmektedir. Güzellik övgüsü böylece çaresizliği de dile getirmektedir.

Polyphemos Galateia'yı mağarasına davet eder:

ἐντὶ δάφναι τηνεῖ, ἐντὶ ῥαδινὰ κυπάρισσοι,
ἔστι μέλας κισσός, ἔστ' ἄμπελος ἅ γλυκύκαρπος,
ἔστι ψυχρὸν ὕδωρ, τό μοι ἅ πολυδένδρεος Αἴτνα
λευκᾶς ἐκ χίονος ποτὸν ἀμβρόσιον προΐητι.

Theoc., *Id.* XI.45-48

Orada defneler, kıvrak selviler, kara sarmaşıklar var;
yemişi tatlı bir bağım var, soğuk akar bir suyum var:
bol ağaçlı Aitne o ilâhi içeceği
bana ak karlarından gönderiyor.

Polyphemos sevdiği Galateia'yı ikna etmek için *locus amoenus*ü över. Orada defne, selvi, sarmaşık, asma, Aitne'nin karından gelen su ortamını sevdiğine bir armağanmış gibi sunmaktadır. *Locus amoenus* burada aşka aracı olmuştur: 'Gel, çünkü orada her şey güzel.' Ama bu davet karşılıksız kalacaktır. Çünkü Galateia Polyphemos'un sunduğu *locus amoenus*u gelmeyecektir.

Polyphemos'un *locus amoenus* ifade etmesi Galateia'nın aşkını karşılıksız bıraksa da onu bir ölçüde teselli eder:¹⁴⁸

οὕτω τοι Πολύφαμος ἐποίμαινεν τὸν ἔρωτα
μουσίσδων, ῥῆον δὲ δι᾿ ἧ ἐὶ χρυσὸν ἔδωκεν.

Theoc., *Id.* XI.80-81

Polyphemos sevdasını işte böyle şarkılarla avutur, sürüsünü otlatırdı;
paralarını harcasa, günlerini o kadar hoş geçiremezdi.

Şiir kısmen işe yaramıştır ama bu tam bir iyileşme değildir; yalnızca acı daha katlanılabilir hale gelmiştir. Theokritos Polyphemos'un şiirinin son dizeleriyle karşılıksız, gerçek ama acı veren aşkını bir ölçüde ironik hale getirmiştir. Sonuç olarak çaresizliği ifade eden dizelerle başlayan şiir ironik biçimde sonlanmıştır.

Theokritos'un Polyphemos mitini işlediği bir diğer şiiri olan *Eidyllion* VI, *Id.* X'u tüm unsurları tersine çevirerek yeniden işlemektedir; ama bu kez Polyphemos tanınmayacak biçimde değişmiştir.¹⁴⁹ *Id.* XI'de Polyphemos deniz kıyısında eriyip giden, çaresiz, aşkının kurbanı olan bir devdi. *Id.* VI'da ise özgüvenli, stratejik ve kışkırtıcı yeteneğine sahip bir karakter olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu iki *eidyllion* birlikte bir *diptychon* oluşturmaktadır: aynı Polyphemos, iki ayrı karakter.

Id. VI sakın bir buluşmayla açılır:¹⁵⁰

¹⁴⁸ 'Ρᾶων δι᾿ ἧ' ifadesinin *pharmakon* paradoksuyla ilişkisi için bkz. R. Hunter, 1999, s. 204-210.

¹⁴⁹ *Id.* VI ile *Id.* XI arasındaki *diptychon* ilişkisi için bkz. R. Hunter, 1999, s. 136-148.

¹⁵⁰ *Id.* V ile karşılaştırma için bkz. *ibid.* s. 136-138.

Δαμοίτας χῶ Δάφνις ὁ βουκόλος εἰς ἕνα χῶρον
τὰν ἀγέλαν πόκ' Ἄρατε συνάγαγον· ἧς δ' ὁ μὲν αὐτῶν
πυρρός, ὁ δ' ἡμιγένειος· ἐπὶ κρᾶναν δέ τιν' ἄμφω
ἐζόμενοι θέρεος μέσῳ ἄματι τοιάδ' ᾄειδον.

Theoc., *Id.* VI.1-4

Ey Aratos, Damoitas ile sığirtmaç Daphnis bir gün sürülerini aynı yere getirmişlerdi; birinin sarı sarı tüyleri, ötekinin ise yarım bir sakalı vardı; ikisi de bir çeşmenin başına oturmuşlar, bir yaz gününün ortasında şu türküleri çağırıyorlardı.

Id. V'in kavgayla açılan, gergin *amoebean* başlangıcıyla karşılaştırıldığında *Id.* VI'nın tonu açıkça farklıdır: Kavga yoktur, gerilim yoktur, iki çoban sakin biçimde bir araya gelmiştir. Bu sakin açılış bir çatışma olup olmayacağını hem de sonucun olumlu olacağını önceden işaret etmektedir: Bu *eidyllion* bir yarışmaya değil, uyumlu bir şarkı paylaşımına dönüşecektir.

Daphnis söze Polyphemos'u üçüncü kişi olarak anlatarak girer:¹⁵¹

βάλλει τοι Πολύφαμε τὸ ποίμνιον ἅ Γαλάτεια
μάλοισι, δυσέρωτα τὸν αἰπόλον ἄνδρα καλεῦσα·
καὶ τὴν νιν οὐ ποθόρησθα τάλαν τάλαν, ἀλλὰ κάθησαι
ἀδέα συρίσδων. πάλιν ἄδ' ἴδε τὰν κύνα βάλλει,
ἃ τοι τᾶν οἰῶν ἔπεται σκοπός· ἃ δὲ βαῦσδει
εἰς ἄλλα δερκομένα, τὰ δὲ νιν καλὰ κύματα φαίνει
ἄσυχᾳ καχλάζοντα ἐπ' αἰγιαλοῖο θέοισαν.

¹⁵¹R. Hunter, 1999, s. 138-142.

Galateia sürüne elma atıyor, Polyphemos,
sana: aşk nedir bilmez keçi çobanı! diyor.
sen ise ah beceriksiz; beceriksiz çocuk! Ona bir kere bakayım demiyorsun;
oturmuş tatlı tatlı kamış öttürüyorsun. Bak! bu sefer de yanından hiç
ayrılmayıp koyunlara bekçilik eden köpeğine atıyor;
o ise denize bakıp bakıp ürüyor; güzel dalgalar da,
tatlı tatlı hışırdayan kumsal boyunca koşarken, resmini aksettiriyorlar.

‘*Τάλαν τάλαν*’ – ah beceriksiz, beceriksiz ifadesinden Daphnis’in Polyphemos’a dışarıdan bakmakta olduğu ve ona acıdığı anlaşılmaktadır. Bu kez Galateia Polyphemos’un dikkatini çekmek için ona elma fırlatmakta, Polyphemos ise bunların farkında değilmiş gibi kaval çalmaktadır ama köpeği Galateia’nın hareketine havlayarak tepki verir. *Id.* XI’de Polyphemos kıyıda eriyip gidiyordu; burada ise tam tersi bir durum söz konusudur: Şimdi Galateia Polyphemos’un peşinden koşmakta, Polyphemos ise umursamaz görünmektedir.

Damoitas yanıt verirken Polyphemos’un kılığına bürünür:¹⁵²

*εἶδον ναὶ τὸν Πᾶνα, τὸ ποιμνιον ἀνίκ' ἔβαλλε,
κοῦ μ' ἔλαθ', οὐ, τὸν ἐμὸν ἔνα τὸν γλυκύν, ὥπερ ὄρημι
ἐς τέλος: αὐτὰρ ὁ μάντις ὁ Τήλεμος ἐχθρὰ ἀγορεύων
ἐχθρὰ φέροι ποτὶ οἶκον, ὅπως τεκέεσσι φυλάσσοι.*

¹⁵²Başka bir kılığa bürünme ifadesi ve *amoebean* yapıyla ilişkisi için bkz. R. Hunter, 1999, s. 142-148.

Pan hakkı için, tabii gördüm: sürüme elma atıyordu;
hiç de gözümden kaçmadı, şu biricik canım gözümden
onunla, dilerim, ömrümün sonuna kadar göreyim; bana felaket haberleri
veren kâhin Telemos da alsın o felâketleri evine götürsün, çocuklarına
saklasın!

Damoitas, Polyphemos olarak konuşmaktadır. ‘*Tὸν ἐμὸν ἔνα τὸν γλυκύν*’ – şu biricik canım gözüm. *Id.* XI’de Polyphemos denize bakıp yansıyan gözünü çirkin olsa da güzel bulması ironiktir; ama burada ise Polyphemos’un o çirkin gözleri Galateia’nın hareketlerini gözlemler hale gelmiştir. Çünkü kâhin Telemos Polyphemos’a kör olacağını söylemiştir. *Id.* XI’de bu kehanetten söz edilmiyordu; burada ise Damoitas’ın Polyphemos’u, kehaneti küçümseyecek kadar güçlüdür. Her ne kadar Galateia özgüvenle Polyphemos’a yaklaşıp da Polyphemos *Id.* XI’deki tutumunun tersine Galateia’yı küçümser bir tavır sergiler.

Id. VI’da Galateia’nın kendisine yaptıklarını hazmedemeyen Polyphemos adeta intikam almak istercesine Galateia’nın arzusuna karşılık vermemekle kalmamış onu kışkırtmayı tercih etmiştir:¹⁵³

*ἀλλὰ καὶ αὐτὸς ἐγὼ κνίζων πάλιν οὐ ποθόρημι,
ἀλλ' ἄλλαν τινὰ φαμι γυναικ' ἔχειν: ἃ δ' αἰούσα
ζαλοῖ μ' ὧ Παιὰν καὶ τάκεται, ἐκ δὲ θαλάσσης
οἰστρεῖ παπταίνοισα ποτ' ἄντρα τε καὶ ποτὶ ποίμνας.*

¹⁵³*Id.* VI.25-28 kışkırtma stratejisi için bkz. A.S.F. Gow, 1952, cilt II, s. 122-124.

Şimdi de ben ona yüz vermiyorum, sıra benim: üzme istiyorum;
başka bir sevgilim olduğunu söylüyorum;
o bunu işittikçe kıskançlığından ey Paian! eriyor, bitiyor!
Öfkeyle denizden sıçrıyor, mağarama, sürülerime fena fena bakıyor.

‘*Ἄλλαν τινὰ φαμί γυναῖκ' ἔχειν*’ - başka bir sevgilim olduğunu söylüyorum. ‘Φαμί’ (söylüyorum) sözcüğü önemlidir: Polyphemos’un gerçekte başka bir sevgilisi yoktur, yalnızca öyle söylemektedir. Bu kışkırtma amaçlı, bilinçli söylenmiş bir yalandır. *Id.* XI’deki Polyphemos ise yalan söylemeyi akıl bile edemezdi; o yalnızca gerçekten ne hissediyorsa onu söylüyordu.¹⁵⁴ *Id.* VI’da Polyphemos amacına yönelik düşünen ve durumu yöneten bir oyuncu hâline gelmiştir. Ve bu, işe yaramaktadır: Galateia kıskanmakta, denizden mağaraya bakınmaktadır.

Damoitas’ın Polyphemos’u şakısını kendi güzelliğini keşfetmesiyle sürdürür:

καὶ γὰρ θῆν οὐδ' εἶδος ἔχω κακόν, ὥς με λέγοντι.
ἧ γὰρ πρᾶν ἐς πόντον ἐσέβλεπον, ἧς δὲ γαλάνα,
καὶ καλὰ μὲν τὰ γένεια, καλὰ δέ μευ ἁ μία κόρα,
ὥς παρ' ἐμὶν κέκριται, κατεφαίνετο, τῶν δέ τ' ὀδόντων
λευκοτέραν αὐγὰν Πάριος ὑπέφαινε λίθοιο.

Theoc., *Id.* VI.34-38

Öyle ya, nihayet dedikleri kadar da çirkin değilim.
Daha geçen gün denizde -süt limandı- kendimi seyrediyordum:
sakalım güzel ve, bana kalırsa, biricik göz bebeğim
de güzel görünüyordu; dişlerim ise suya,

¹⁵⁴ *Id.* XI’deki çaresizlikle karşıtlık için bkz. R. Hunter, 1999, s. 143-146.

Paros taşından daha ak, daha parlak aksediyordu.

Bu sahne *Id. XI*'deki deniz sahnesiyle neredeyse aynı dizeyle aktarılmaktadır. Ama işlev farklıdır. *Id. XI*'de Polyphemos güzelliğini keşfetmişti ve bu keşif bir tür teselli gibiydi. *Id. VI*'da ise aynı sahne özgüven bildirisine dönüşmüştür: 'ne derlerse desinler, ben güzelim.' Dişlerinin Paros mermeri kadar beyaz olduğunu söylediğinde artık karşısındakini ikna etmeye çalışmamaktadır; kendinden emindir. Bu dönüşüm *Id. XI*'den *Id. VI*'ya gidişin özüdür: Polyphemos acı çeken âşıktan özgüvenli âşığa dönüşmüştür.

Id. XI ve *Id. VI* birlikte okunduğunda Theokritos'un Polyphemos'u tek bir bakış açısından değil, birbirini tamamlayan iki farklı yönden işlediği görülmektedir.¹⁵⁵ *Id. XI*'de Polyphemos acı içindedir, çaresizdir ve kendi güzelliğini ancak teselli olsun diye keşfetmektedir. *Id. VI*'da ise aynı karakter güçlüdür, belirli bir amacı vardır; amacı Galatea'yı kışkandırmaktır ve sonunda başarılı olmuştur.

Bu iki *eidyllion* arasındaki geçişi en iyi anlatan şey Damoitas'ın *Id. VI*'da Polyphemos kılığına bürünmesidir. Theokritos'un bu iki şiiri çirkin gözlü Polyphemos'u değil, Polyphemos mitindeki ana karakterin bir çobana nasıl uyarlandığını göstermektedir. Okuyucu *Id. XI*'de Polyphemos'un hem görsel hem fiziksel hem de ruhsal açıdan nasıl biri olduğunu anlamaktadır, *Id. VI*'da onu davranışlarından dolayı küçümsememektedir. İki *eidyllion* birlikte aşkın acı verici olsa da ustaca yönetilebileceğini göstermektedir.

¹⁵⁵*Id. VI* ve *Id. XI*'in *diptychon* olarak okunması için bkz. M. Fantuzzi & R. Hunter, 2004, s. 182-186. Theokritos'un ironi kullanımını için bkz. S. Goldhill, 1991, s. 256-283.

II.5. Theokritos'un Pastoral Geleneğe Katkıları

II.5.1. Sonraki Yazarlara Aktarılan Gelenekler

Theokritos'un pastorage bıraktığı gelenekler, sonraki üç yazarın tamamında izlenebilmektedir.¹⁵⁶ Birincisi, pastoral ortamın duyumsal kuruluşu: işitsel, görsel ve dokunsal imgelerle örölmüş *locus amoenus*, Vergilius'tan Nemesianus'a kesintisiz aktarılmaktadır. İkincisi, *amoeban* şarkı yapısı: iki çoban arasındaki dönüşümlü şarkı yarışması, Vergilius'un *Ecl.* III ve VII'sinde, Calpurnius'un *Ecl.* IV ve V'inde, Nemesianus'un tüm dört şiirinde ana geleneği oluşturmaktadır.

Üçüncüsü, pastoral ağıt ve kayıp teması: Daphnis'in ölümü ve Vergilius'un *Ecl.* V'teki yanıtı, pastoral ağıtı geleneğin merkezine kalıcı biçimde yerleştirmektedir. Dördüncüsü, aşk acısı ve *pharmakon* paradoksu: Aşk acısı ile şiirsel ifade arasındaki gerilim, Vergilius'un *Ecl.* II ve X'unda, Calpurnius ve Nemesianus'ta çeşitlenerek sürmektedir. Beşincisi, şair öz-bilinci: *Id.* VII'nin meta-poetik boyutu, Vergilius'un 'Musalar beni kır şairi yaptı' ifadesinden başlayarak tüm geleneğe sinmiştir.

Bunlara altıncı bir gelenek olarak 'pastoral zaman' eklenebilir. Yaz sıcağı, çobanların sürüyü gölgeye çektiği sıcak saatler, şarkı söyleyerek beklenen zaman aralığı: Bunlar tarihin dışında duran, tekrarlayan ve kaybedilmeden var olan bir zamanı temsil etmektedir. *Id.* VII'nin 'öğle' (*μεσημβρινόν*) sahnesi bu pastoral zamansallığının en güçlü ifadesidir. Vergilius'ta bu öğle anının ağırlığı artacak; Calpurnius'ta düzenli olarak geri gelecek; Nemesianus'ta neredeyse geleneksel bir çerçeveye dönüşecektir.

II.5.2. Sonraki Yazarlara Aktarılan Gerilimler

Geeleneklerin yanı sıra Theokritos'un çözüme kavuşturmadan bıraktığı gerilimler de son derece üretken bir miras oluşturmaktadır.¹⁵⁷ Birinci gerilim, idealleştirme ile

¹⁵⁶M. Fantuzzi & R. Hunter 2004, s. 196-210.

¹⁵⁷ Theokritos'un pastoral mirasının genel değerlendirmesi için bkz. M. Fantuzzi & R. Hunter, 2004, s. 196-210.

gerçekçilik arasındadır. *Id. I*'in mitolojik Daphnis ağıtı idealin en üst noktasını; *Id. IV* ve *V*'in gündelik kır kavgaları gerçekçiliğin uç noktasını temsil etmektedir. Theokritos bu iki uç arasında sabit bir denge kurmaktan kaçınmıştır.

İkinci gerilim, pastoral özerklik ile saray bağımlılığı arasındadır. Theokritos hem pastoral *eidyllion*ları hem de methiye şiirlerini aynı şair olarak kaleme almıştır; ama bu iki söylemi nasıl bir arada tuttuğunu açıklamaz.

Üçüncü gerilim, şair kimliği ile çoban kimliği arasındadır. *Id. VII*'de Simikhidas bir şairdir ama kendini çobanla özdeşleştirmektedir. Bu özdeşleştirme ne ölçüde inandırıcıdır? Theokritos yanıtlamamıştır.

II.6. Ara Değerlendirme

Bu bölümün başında ortaya konulan üç temel başlık, yürütülen analizin ışığında değerlendirip tamamlamak gerekmektedir.

Birincisi: Theokritos pastoral söylemi yoktan yaratmamış, onu kendinden önceki yazarların eserlerinden etkilenecek oluşturmuştur. Bu, şiir incelemesi bölümünde doğrulanmaktadır. Folklorik çoban geleneği, arkaik lirik şiirin aşk söylemi ve epik geleneğin kır sahneleri, Theokritos'un dizelerinde özgün biçimde yeniden düzenlenmiştir. Bu dönüştürme Helenistik şiirin genel eğilimini somutlaştırırken aynı zamanda pastoral şiirin özelliklerini yaratmaktadır.

İkincisi: Pastoral dizelerin siyasi durumun etkisinden uzak olması Theokritos'un pastoral şiirinin temelidir, bu durum dizelerde açıkça ifade edilmektedir. Theokritos İskenderiye'nin mesenlik sistemi içinde yer alırken pastoral söylemi onu sarayın doğrudan söyleminden uzak tutmakta, çoban karakteri bu uzaklığı somutlaştıran araçtır. Bu uzaklaşma hem gözlemleme, hem ayrışma hem de dolaylı iletişim imkânı içermektedir.

Üçüncüsü: Theokritos'un çoban karakteri özerk ama kırılgan olma yapısı sonraki pastoral şiirlerin öncüsü olmuştur. Özerklik, birbirinden farklı *eidyllion*larda farklı

biçimler almaktadır: *Id.* VII'nin şair-çoban özerkliği; *Id.* IV ve V'in gerçekçi çobanının sınırlı özerkliği; ve *Id.* XI'in Polyphemos'unun ironik özerkliği. Bu çeşitlilik Theokritos'un tek tip bir çoban kimliği üretmediğini göstermektedir.

Son olarak bu bölümde Theokritos'un sonraki geleneğe bıraktığı 'açık uçların' üç temel konudan oluştuğu saptanmıştır: türün adı ve içeriği; şair ile çoban arasındaki kimlik ilişkisi; ve pastoral ile iktidarın ilişkisi .

III. BÖLÜM

VERGILIUS'UN PASTORAL ŞİİRLERİ VE SİYASİ ORTAM

Bu bölüm, Theokritos'tan Vergilius'un pastoral şiirine geçişi incelemektedir. Bu yalnızca bir dilden diğerine çeviri değil, pastoral şiirin başka bir tarihsel ve siyasi bağlam içinde yeniden oluşturulmasıdır. Vergilius *Eclogae* adlı eseri, Theokritos'un pastoral gelenekleri kullanarak ama onları kendi döneminin gerçekliğiyle - iç savaş, arazi müsadereleleri, Augustus öncesi siyasi ortam – şekillendirerek oluşturmuştur. Pastoral söylem artık siyasetin dışında değil, tam içindedir.

Bu bölümde savunulan üç ana konuyu baştan belirtmek yararlı olacaktır. Birincisi, Vergilius *Eclogae* adlı eserinde Theokritos'u bilinçli ve sistematik olarak dönüştürmektedir: Vergilius Yunanca pastoral şiirlerden etkilenmiş ancak dizelere kendi değerlerini de katmıştır. İkincisi, *Eclogae*'nin en belirleyici özelliği 'yapısal muğlaklık'tır: Metinler hem pastoral idealin savunmasını hem de onun yetersizliğini aynı anda barındırmaktadır; bu muğlaklık bir hata ya da tutarsızlık değil, türün siyasetle bağlantısının göstergesidir. Üçüncüsü, Vergilius'un eseri kendinden sonraki pastoral şairler Calpurnius ve Nemesianus için aşılması zor bir kaynaktır.

III.1. Siyasi Durum: İç Savaş ve Arazi Müsadereleri

III.1.1. Vergilius Döneminde Roma'daki Siyasi Ortam

Publius Vergilius Maro, MÖ 70'te kuzey İtalya'da, Mantua yakınlarındaki Andes köyünde doğmuştur.¹⁵⁸ *Eclogaların* MÖ 42 ile 39 yılları arasında, Philippi Savaşı'nın

¹⁵⁸Vergilius'un biyografisi için bkz. W. Clausen, 1994, s. 9-15.

(MÖ 42) hemen ardından yazdığı genel kabul görmektedir.¹⁵⁹ Bu dönem, Roma tarihinin en çalkantılı dönemlerinden biridir: Caesar'ın suikastiyle (MÖ 44) başlayan iç savaş süreci, Antonius ile Octavianus'un Philippi'de zafer kazanmasıyla yeni bir aşamaya girmiş; zafer sonrasında Octavianus, İtalya genelinde askerlerine arazi dağıtmak amacıyla büyük ölçekli müsadereler gerçekleştirmiştir. Bu müsaderelerden özellikle Cremona ve Mantua bölgeleri ağır biçimde etkilenmiştir.

Vergilius'un ailesinin bu müsaderelerden doğrudan etkilenip etkilenmediği tartışmalıdır.¹⁶⁰ Antik kaynaklarda (Suetonius / Aelius Donatus, Vita Vergilii) şairin ailesinin mülkünü yitirdiğine ilişkin rivayetler yer almaktadır; ama bu bilgilerin gerçekliği büyük ölçüde şiirden biyografiye yapılan ters çıkarımlara dayanmaktadır. *Ecl.* I ve IX'un 'otobiyografik' bilgileri – ya çoban Tityrus ya da Meliboeus, Vergilius olabilir - antik dönemden beri çekici bir yorum imkânı sunmuştur.¹⁶¹ Vergilius kendi döneminin gerçekliğini şiire aktarmış olabilir; bu gerçekliğin bire bir otobiyografik olduğu sonucuna varmak ise başka bir konudur.

Dönemin siyasi olaylarının *eclogalarını* doğrudan biçimlendirdiği konusunda ise neredeyse genel bir fikir birliği mevcuttur.¹⁶² Toprak müsadereleri, sürgün, kaderler

¹⁵⁹ R. Coleman, *Vergil: Eclogues*, Cambridge: Cambridge University Press, 1977, s. 1-10. MÖ 42 Philippi savaşı ve arazi müsadereleri için bkz. R. Syme, *The Roman Revolution*, Oxford: Clarendon Press, 1939, s. 195-205.

¹⁶⁰ W. Clausen, 1994, s. 12-13.

¹⁶¹ *Ecl.* I ve IX'un otobiyografik okunması sorunu için bkz. M. C. J. Putnam, *Virgil's Pastoral Art: Studies in the Eclogues*, Princeton: Princeton University Press, 1970, s. 4-9.

¹⁶² E. W. Leach, *Vergil's Eclogues: Landscapes of Experience*, Ithaca: Cornell University Press, 1974, s. 1-22.

arasındaki eşitsizlik, siyasi güç karşısında çaresizlik: Bunlar *Ecl.* I ve IX'da odak noktası hâline gelmiş olgulardır. Bu şiirler, Theokritos'un pastoral dizelerinin Roma siyasetine uyarlanmış hâli değil, Vergilius'un kendi değerleriyle işlediği dizelerdir.

III.1.2. Theokritos'tan Ayrılan Hususlar

Vergilius'un Theokritos'un pastoral şiirinden nasıl etkilendiği, *Eclogae* adlı eserini anlamamanın ana noktasıdır.¹⁶³ Clausen (1994) ve Coleman (1977), her *ecloga* için Theokritos'un kaynak dizelerini belirli bir düzen içinde sunmuştur: Vergilius hem Theokritos'a çok yakın hem de ondan uzaktır. Bazı dizeler Theokritos'tan neredeyse doğrudan çevrilmiştir; ama bunların bağlamı, tonu ve işlevi neredeyse tümüyle dönüştürülmüştür. Conte'nin '*memoria poetica*' kavramıyla kavranabilecek bu uygulama -kaynak metni hem anmak hem de aşmak – Vergilius'un metinlerarası geçişinin temelidir.

Vergilius'un Theokritos'tan ayrıldığı ilk nokta pastoral ortamın coğrafyasıdır. Theokritos'ta pastoral, çoğunlukla Sicilya, Kos ya da adlandırılmamış bir kırsal ortamda geçer; zaman zaman gerçek, zaman zaman mitleştirilmiş bir coğrafya söz konusudur. Vergilius'ta ise 'Arcadia' adı ilk kez pastoral şiir için uygun bir ortam olarak sunulmaktadır; *Ecl.* VII ve X'da kullanılan Arcadia, antik Yunan'da gerçek, dağlık bir bölgeydi ama Vergilius'un elinde pastoral şiir için çok iyi bir ortama dönüşmüştür.¹⁶⁴ Bu dönüşüm, Arcadia'yı coğrafi bir yer olarak değil pastoral şiire uygun bir yer olarak göstermektedir. Sonraki yüzyılların 'pastoral Arcadia'sı' Vergilius'un bu tercihinin ürünüdür.

Theokritos'tan ayrıldığı ikinci nokta, pastoral şiirin içerisine siyasetin yerleştirilmesidir.¹⁶⁵ Theokritos'ta saray mevcuttur ama pastoral ortamın dışında tutulur;

¹⁶³ G. B. Conte, 1986, s. 52-55.

¹⁶⁴ W. Clausen, 1994, s. 208-212.

Vergilius'ta ise siyasi güç pastoral ortamın içine girmektedir. O dönem yapılan toprak müsadereleri pastoral dizelere yansımaktadır: 'Deus' - bir tanrı, siyasi bir güç – Tityrus'un toprağını kurtarmış; Meliboeus'unkini ise kimse kurtaramamıştır. Bu durum, şiirde dönemin siyasetinde kişiye göre iş yapılmasını pastoral dizelerin içerisine yerleştirildiğinin açık örneğidir.

Theokritos'tan ayrıldığı üçüncü nokta, şiirlerin Latince yazılmasıdır. Yani Vergilius Yunanca pastoralı Roma edebiyatına taşıyan değil; Latince pastoral şiir geleneğini kuran şairdir.

Vergilius'un dönemsel bağlamına ilişkin son bir ekleme yapacak olursak, *Eclogae*, Vergilius'un *Georgica* (yaklaşık MÖ 29) ve *Aeneis* (yaklaşık MÖ 19) adlı daha sonraki kapsamlı eserlerinden önce kaleme alınmıştır. Bu kronoloji önemlidir: *Eclogae* Vergilius'un güçlü şiirsel yönünü kanıtlayan bir eserdir. Böylece Vergilius bu gücüyle aynı dönemde *satura* ve lirik şiir yazan Horatius, *elegeia* şairleri Propertius ve Tibullus arasına *eclogalarıyla* girmiş olur. Yani Roma şiirinde MÖ 40 ve 30 yıllarında güçlü olan *satura*, *elegeia* türleri arasına pastoral türü de sokmuştur.

III.1.3. Vergilius'un *Eclogalarının* Bütünsel Yapısı

Eclogae, on şiirden oluşur. Antik ve modern yorumcular on şiirin birbirinden tümüyle bağımsız değil hepsinin kendi içinde bir çift oluşturduklarına dikkat çekmiştir: I/IX, II/VIII, III/VII, IV/VI çiftleri tematik ve biçimsel paralellikler taşımakta; V. *ecloga* tüm şiirlerin merkezi olabilecek niteliktedir. Bu simetrik düzenleme, *eclogaların* salt bireysel şiirler toplamı değil, birbirini tamamlayan bir bütün olarak oluşturulduğunu göstermektedir.¹⁶⁶ Yani herhangi bir *eclogayı* tek başına yorumlamak ya da incelemek onu tam anlamıyla anlamak için yeterli değildir.

¹⁶⁶ R. Coleman, 1977, s. 10-14.

Bu bütünlük anlayışı şiirlerde şöyle kurulmuştur: *Ecl.* I'in 'deus' ifadesi *Ecl.* IX'da yas ve sessizliğe dönüşmektedir; *Ecl.* II'nin aşk acısı *Ecl.* X'da Gallus'un çaresizliğinde tamamlanmaktadır. *Ecl.* IV'ün Altın Çağ iyimserliği *Ecl.* VI'nın kozmolojik mesafesiyle dengelenmektedir. Örnek verilen bu şiirler, Vergilius'un pastoral dizelerini tek bir şiirle tam anlamının yeterli olmadığını ancak başka bir şiirle değerlendirildiğinde anlam kazandığını göstermektedir.

Eclogaların bütünsel yapısına ilişkin son bir değerlendirme: Bu yapının bilinçli bir düzenlemenin ürünü olup olmadığı tartışmasını bütüncül değerlendirme çürütür. Birinci ve dokuzuncu *ecloga* arasındaki paralellik - her ikisi de arazi müsadereğini işlemekte; her ikisinde de şarkı söylemek ana konuyu oluşturmaktadır - bu düzenlemenin tesadüfi olmadığını göstermektedir. Dördüncü *ecloganın* iyimserliği ile altıncı *eclogada* pastoral öğelerin arasına kozmolojik öğelerin yerleştirilmesi, eserin bütünlüğü içinde anlam kazanan yapısal tercihlerdir. *Eclogalar*, Calpurnius ve Nemesianus'u değerlendirmek için de önemlidir: Onların daha küçük yapıtları Vergilius'un pastoral şiir yazımını ne ölçüde benimsediği ya da çeşitlendirdiği sorusunu gündeme getirmektedir.

III.2. Vergilius'un Pastoral Şiirlerinin İncelemesi

III.2.1. Ayrılan Kaderler ve Pastoralin Bölünmesi

Eclogaların ilk dizelerinde Vergilius'un ne yaptığını anlamak için Theokritos'un pastoral söyleminin ilk dizelerini hatırlamak gerekir. Theokritos *Id.* I bir doğadaki uyumun belirtilmesiyle başlar: çam fısıldar, pınar akar, çoban kaval çalar. Vergilius ise *Ecl.* I'i bir karşıtlıkla başlatır: Anlatım 'tu'(sen) ve 'nos'¹⁶⁷ (biz) karşılaştırması dikkat çekicidir:¹⁶⁸

¹⁶⁷ Buradaki *nos*, 'ben' yerine kullanılmıştır.

¹⁶⁸ *Ecl.* I'in yapısı ve Tityrus/Meliboeus karşıtlığı için bkz. W. Clausen, 1994, s. 3-36; R. Coleman, 1977, s. 55-90.

*Tityre, tu patulae recubans sub tegmine fagi
silvestrem tenui Musam meditaris avena;
nos patriae fines et dulcia linquimus arva,
nos patriam fugimus; tu, Tityre, lentus in umbra
formasam resonare doces Amaryllida silvas.*

Verg., *Ecl.* I.1-5

Uzanıp sen Tityrus, yaygın kayının altına,
bir kır türküsü yakıyorsun ince kavalınla,
bizse yerimizi, tatlı tarlamızı bırakıp,
göçüyoruz yurttan; sen gölgede rahat, kaygısız
bir yankı öğretiyorsun ormanlara, Tityrus,
şurda, “Ah, güzel Amaryllis, Amaryllis!” diye!

Birinci dize ‘*Tu*’ ile başlarken ve üçüncü dize ‘*nos*’ ile başlar. Bu anlatım biçiminden şiirin devam eden dizelerinde bir karşılaştırma yapılacağı anlaşılmaktadır. Pastoral ortam herkese *otium* (boş zaman, dinginlik, huzur) sağlamaz. Tityrus(*tu*) şarkı söylemekte özgürdür; Meliboeus (*nos*) ise yerinden yurdundan ayrılp uzaklara gitmek zorundadır. Bu karşıtlık Theokritos’un *Id.* I’inin çobanlar arası diyalogundan farklıdır: Orada keçi çobanı ile Thyrsis aynı ortamı, aynı anı paylaşmaktadır; yarışma dizeleri ve pastoral ortam eşittir. Vergilius’ta ise anlatılan pastoral ortam çobanlardan biri için huzur verici iken diğeri için sıkıntı vericidir. Çünkü huzurlu çoban siyasi karardan etkilenmemiş; diğeri ise siyasi bir kararla yurdundan edilmiştir.

Tityrus'un huzurunu korumasına etken olan '*deus*'un kim olduğu, *Ecl. I*'in en tartışmalı sorunlarından birini oluşturmaktadır.¹⁶⁹

*O Meliboee, deus nobis haec otia fecit.
namque erit ille mihi semper deus, illius aram
saepe tener nostris ab ouilibus imbuet agnus.*

Verg., *Ecl. I.6-8*

Bir Tanrıdan geldi bize bu huzur, Meliboeus,
hep Tanrı olacak benim için o, sunağını
kana boyayacak sık sık ağılımdan bir kuzu.

Tityrus şiirin ilerleyen bölümlerinde bu '*deus*'u 'Roma'da gördüğü genç adam' olarak tanımlar. Bu genç adamın Octavianus olduğu düşünülebilir ancak Vergilius bu düşünceyi kanıtlayacak bir ifadeye dizelerinde yer vermemiştir. Bu kasıtlı belirsizlik ,yapısal muğlaklığın somut bir örneğidir: Dizeler hem belirli bir siyasi yorumu destekleyecek kadar açık hem de onu kapatacak kadar belirsizdir.

İlk dizede geçen '*Otia*' (*Ecl. I.6*) sözcüğü, Vergilius'un pastoral söyleminin ana öğelerinden biridir.¹⁷⁰ *Otium* hem pastoral şiirin hem de Tityrus'un yaşamının siyasi kararlardan etkilenmediğini vurgulamaktadır. Ama Meliboeus yurdundan edildiği için *otium* Tityrus'un ki gibi huzur verici değildir. Vergilius, pastoral ortamın özünü – *otium* - kişinin siyasi kararlardan etkilenip etkilenmemesiyle ilişkilendirir.

¹⁶⁹ '*Deus*' sorusu (*Ecl. I.6-8*) ve Octavianus özdeşleştirilmesi tartışması için bkz. E. W. Leach, 1974, s. 130-140.

¹⁷⁰ *Ecl. I*'deki '*otia*' (*Ecl. I.6*) kavramı ve pastoral *otium* ideali için bkz. W. Clausen, 1994, s. 7-10.

Bu düşünce Meliboeus'un söyleminde çok açıktır:¹⁷¹

*En ipse capellas
protinus aeger ago; hanc etiam vix, Tityre, duco.
hic inter densas corylos modo namque gemellos,
spem gregis, ah! silice in nuda conixa reliquit.*

Verg., *Ecl.* I.12-16

Apar topar kattım önüme ben de keçileri üzgün, bitkin,
şunu da zar zor sürüklüyorum, az önce çünkü,
doğurup sık fındıklar içinde, çıplak kayada, yüzüstü bıraktı, yazık!
İkiz yavrularını, sürümüzün geleceği, umudu ikizleri!

‘Yazık!’ ünlemi, pastoralin tipik bir bozulma anını işaret eder. Doğanın döngüsü (doğum) ile siyasi kararların uygulaması (sürgün) eş zamanlı gerçekleşmektedir. Dizelerde verilen siyasi kararların uygulamasının kişiler üzerindeki olumlu ya da olumsuz etkisi alegorik bir anlatım içinde sunulmuştur. Dizelerde yerinden yurdundan edilen babanın ardında kalan çocuklarının acınası durumu çıplak kayalar üstünde, hemen hemen hiç yiyecek bulamayan keçilerin durumuyla özdeşleştirilmiştir. Bu, Vergilius’un pastoral söyleme kazandırdığı en özgün boyutu somutlaştırmaktadır: Siyaset pastoral dizelerin içine girmiştir. Theokritos’ta doğa insanın yasına eşlik ederdi; Vergilius’ta ise insanın yasına doğa kayıtsız kalmaktadır.

¹⁷¹Meliboeus’un söylemi (*Ecl.* I.12-15) ve pastoral idealin bozulması için bkz. M. C. J. Putnam, 1970, s. 55-66.

Ecl. I'in kapanışı, iki çobanın kaderindeki zıtlığı ortaya koymaktadır. Tityrus yurdundan ayrılmak üzere yola çıkacak olan Meliboeus'u bir geceliğine misafir eder; sonraki gece Meliboeus yine yolculuğuna devam edecektir:

*Hic tamen hanc mecum poteras requiescere noctem
fronde super viridi: sunt nobis mitia poma,
castaneae molles et pressi copia lactis,
et iam summa procul villarum culmina fumant
maioresque cadunt altis de montibus umbrae.*

Verg., *Ecl.* I.79-84

Geceyi geçir bari burda, benimle birlikte,
yeşil yapraktan döşekte. Olgun yemişimiz var,
yumuşak kestanemiz, bol bol da peynirimiz.
Tütüyor bak uzakta, damların bacaları,
uzanıyor git gide yüce dağların duldası!

Misafir edilen ortam gerçektir: Tityrus'un sunduğu ortam pastoralin ana öğelerini içermektedir; üstelik iyi meyve, iyi kestane, iyi peynir, huzur veren gölge. Ama Meliboeus için bu hoş pastoral ortam geçici bir sığınaktır. Bu kapanış, Theokritos'un karşılıklı konuşan çobanlarının *locus amoenus* ortamında her iki çoban da huzur bulurken, Vergilius'un çobanlarından biri *locus amoenus*taki huzuru kısa süreliğine yaşamıştır.

Ecl. I'in Theokritos'un *Id.* VII'sinden ne denli etkilendiğini açıklamak bakımından önemlidir. Theokritos'un *Id.* VII'sinde *locus amoenus*u her iki çoban da paylaşmaktadır: Simikhidas ve Lykidas aynı çayıra uzanmakta, aynı pınarın sesini duymakta, aynı ağustosböceklerini işitmektedir. Vergilius'un *Ecl.* I'inde ise iki kişi aynı

doğal ortamda yer alırken tamamen farklı duygulara sahiptir. Tityrus için gölgeli kayın ağacı bir *otium* ortamıdır; Meliboeus için kısa süreli mutluluk ve gelecek kaygısı ortamıdır. Vergilius'ta *locus amoenus*un birleştirici niteliği ortadan kalkmıştır çünkü bir çoban huzurlu diğeri kaderin belirsizliğinin etkisi altındadır.

Ecl. I'in söylem yapısını tamamlayan bir unsur da Tityrus'un 'deus'a olan minnettarlığını dile getirdiği bölümdür. Tityrus, Roma'ya gidip bu tanrıya yakardıktan sonra geri dönmüş ve *otium*unu sağlamıştır. Tityrus için pastoral şiir, yalnızca güzel söz söyleme değil; siyasi kararın dışında kalma ortamıdır. Yakarışın ardından siyasi kararların dışında kalma öyküsü, Theokritos'ta hiçbir zaman anlatılmaz: Theokritos'un çobanları pastoral ortama nereden geldiklerini ya da nasıl orada bulunduklarını açıklamazlar. Vergilius'ta ise pastoral şiirin siyasi bir arka planı vardır ve bu arka planın üstü örtülü yani kimi yerde alegorik kimi yerde metaforik bir anlatımı vardır.

III.2.2. Aşk ve *Pharmakon*

İkinci *ecloga*, Theokritos'un *Id.* XI'inin (Polyphemos ve Galateia) doğrudan Latince dönüşümünü sunmaktadır.¹⁷² Corydon, güzel Alexis'e âşıktır; ama Alexis efendisinin sevgilisidir ve Corydon için erişilmezdir. Şiirin ilk dizeleri bu durumu açıkça gösterir:

*Formosum pastor Corydon ardebat Alexim,
delicias domini, nec quid speraret habebat.
tantum inter densas, umbrosa cacumina, fagos
adsidue veniebat. ibi haec incondita solus
montibus et silvis studio iactabat inani:*

Verg., *Ecl.* II.1-5

¹⁷²*Ecl.* II ve Theokritos *Id.* XI ilişkisi için bkz. I. M. Le M. Du Quesnay, 'Vergil's First Eclogue', *Papers of the Liverpool Latin Seminar* 3, 1981, s. 55-65.

Efendisinin gözbebeği güzel Alexis’e
yanmış yakılmıştı çoban Corydon, bir umarı
yoktu ama: geliyordu yalnızca dorukları
gölgeli, girift dallı kayınların arasına,
orda yalnız başına şöyle yakını dururdu,
dağlara ormanlara boş yere, kaba diliyle:

‘Ardere’(yanıp tutuşmak) fiili burada metaforik olarak kullanılmıştır. Gerçek anlamda yanan tutuşan yoktur, aşkın Alexis üzerindeki etkisi yanan nesneninkine benzetilmiştir. Theokritos’un âşık çobanı Polyphemos bir mağaranın önünde aşkıdan eriyip gittiğini ifade ederken aşkın kişi üzerindeki etkisini metaforik bir kullanımla ifade etmiştir.

Corydon’un güzellik imgeleri, Theokritos’un Polyphemos metniyle doğrudan bir karşılaştırmaya davet etmektedir.¹⁷³

o formose puer, nimium ne crede colori!
alba ligustra cadunt, vaccinia nigra leguntur.

Verg., *Ecl.* II.17-18

Ah, güzel çocuk, ak tenine güvenme hiç! Yerde
sürünür aksalkım, dalından toplanır gök sümbül.

Bu iki dize pastoral söylemde renk karşıtlığına da vurgu yapıldığının açık bir örneğidir. Ak (*candidus*) olan çiçek düşer; koyu renkli (*niger*) olan meyve toplanır.

¹⁷³*Ecl.* II.17-18’deki renk imgesi (‘*alba ligustra cadunt, vaccinia nigra leguntur*’) için bkz. W. Clausen, 1994, s. 62-64.

Vergilius bu dizelerde görsel güzellik ile değer arasındaki ilişki ters yüz etmiştir: Ak ‘Güzel’ olanı ifade eder ancak güzel olan yere düşen çiçek gibi yok olup gidebilir ve değersiz olabilir; kara olan göze hitap etmese de bir meyve olarak değerini korur. Theokritos’un Polyphemos’u güzellik unsurlarını doğrudan ve içten biçimde kurardı (*Id.* XI); Vergilius’un Corydon’u ise güzelliğin aldatıcılığı üzerine bir karşı-argüman üretmektedir. Görünümün aldatıcılığının fark edilmesi, Theokritos’un dizelerindeki ironinin Vergilius’un dizelerinde de yer aldığı göstermektedir.

Şiirin son dizelerinde, Corydon’un kendisine yönelik bir eleştiri vardır:

*Rusticus es, Corydon; nec munera curat Alexis,
nec, si muneribus certes, concedat Iollas.*

Verg., *Ecl.* II.55-56

Köylünün birisin sen Corydon! Armağanlara
aldırış ettiği yok ki Alexis’in! Hem Iollas
armağan yarışında da senden geri kalır mı?

‘*Rusticus es, Corydon*’ — bu çobanın kendi kendini eleştirmesi, Theokritos’ta hiç görülmeyen bir ifadedir.¹⁷⁴ Polyphemos’un *Id.* XI’de sınırlı bir söz dağarcığı olsa da Polyphemos bunun farkında değildir. Yani bir çoban olarak Polyphemos’un kendine güveni tamdır. Vergilius’un Corydon’u ise kendi kırsal kimliğini ve bu kimliğin yetersizliğini bizzat ilan etmektedir. ‘*Rusticus*’ sözcüğü sosyal bir hiyerarşiyi - şehirli ile köylü, sofistike ile ham - pastoral söylemin içine yerleştirmektedir.

Ecl. II’nin kapanışını tamamlayan dize, Corydon’un yarın başka bir Alexis bulabileceğini ima eder: ‘*invenies alium, si te hic fastidit, Alexin*’ (O seni beğenmezse,

¹⁷⁴ Corydon’un ‘*rusticus es*’ öz-yargısı (*Ecl.* II.56) için bkz. W. Clausen, 1994, s. 79-81.

başka Alexis yok mu ya?) Bu dize hem teselli hem de ironi içermektedir: Sevgili değiştirilebilir, ama bu, durumu daha az acınası hale getirmez. Vergilius'un Theokritos'tan ayrıldığı nokta şudur: Theokritos'un Polyphemos'u aşkına çare (*pharmakon*) olarak şarkıyı bulmakta ve buna razı olmaktadır; Vergilius'un Corydon'u ise Alexis'in yerine başka bir sevgili koyacaktır. Bu çözümün aşk acısına şarkıyla katlanma (*pharmakon*) çözümünden daha işlevsel bulunduğunu düşündürmektedir.

III.2.3. *Amoebean* Şarkı Yarışması

Vergilius, Theokritos'un *amoebean* şarkı geleneğini iki ayrı *ecloga* sürdürmektedir: *Ecl.* III (Damoetas ve Menalcas) ile *Ecl.* VII (Corydon ve Thyrsis).¹⁷⁵ Bu iki şiir Theokritos'un *Id.* V ve VI'sıyla doğrudan bir metinlerarası ilişki içindedir; ama her biri kendi bağlamında özgün bir söylem biçimi taşımaktadır.¹⁷⁶

Theokritos'un *Id.* V'inde çobanlar aralarında geçen konuşmada birbirlerini suçlamaktadır. Aynı suçlama Vergilius'un şiirinde de mevcuttur.¹⁷⁷ Damoetas ile Menalcas şiirin başından itibaren birbirlerine üstünlüklerini kanıtlama çabasındadırlar. Şiirin açılışında Menalcas bir başkasının sürüsünü kendisininmiş gibi otlatmaktadır:

Dic mihi, Damoeta, cuius pecus? an Meliboei?

Non, verum Aegonis; nuper mihi tradidit Aegon.

Verg., *Ecl.* III.1-2

¹⁷⁵*Ecl.* III (Damoetas ve Menalcas *amoebean* yarışması) için bkz. R. Coleman, 1977, s. 121-153.

¹⁷⁶ Theokritos *Id.* IV, V, VIII ile ilişkisi için bkz. M. Fantuzzi & R. Hunter, 2004, s. 196-200.

¹⁷⁷*Ecl.* III'ün açılış çatışması ve *amoebean* yarışmaya geçiş için bkz. W. Clausen, 1994, s. 86-95.

Söyle kimin bu sürü? Meliboeus'un mu?

Yok, Aegon'un. Az önce bırakmıştı bana.

Bu başlangıç, sonraki dizelerde *amoeban* şarkının *Id. V*'te olduğu gibi çatışmalı ifadelerle devam edeceğini haber vermektedir: atışan iki çoban, bir sürü, birbirlerine üstünlük kurma çabası. Ama fark şuradadır: Vergilius'un *Id. V*'teki '*cuius pecus?*' (kimin sürüsü?) sorusu, Theokritos'un hırsızlık suçlamasından (*Id. V.1-3*) daha aşağılayıcı bir ifadeyle başlamaktadır. Bu söylem çobanlar arasında kavga çıkmasına sebep olur; ancak Vergilius'un dizelerindeki söylem biçimi daha yargılayıcı hissettirir.

Bu söylemin ardından *amoeban* yarışma başlar:

Dam.: Ab Iove principium Musae; Iovis omnia plena;

ille colit terras, illi mea carmina curae.

Men.: Et me Phoebus amat; Phoebus sua semper apud me

munera sunt, lauri et suave rubens hyacinthus.

Verg., *Ecl. III.60-63*

Dam.: Her şey Iuppiter'le başlar, her şey, Musa'lar,

onunla doludur. Toprakları süren de,

türkülerimle ilgilenen de hep odur.

Men.: Beni de sever Phoebus, armağanlarını

yanımda taşıyım, her zaman yanımdadır,

defnelerle tatlı kızıl renkli sümbüller.

Yarışma başladığında ise *Ecl. III*, Theokritos'un *Id. V*'inden belirgin biçimde ayrılır: Damoetas ile Menalcas, Komatas ve Lakon'un yalın pastoral öğeleri (*Id. V 1-3*) yerine, kendilerinin şiir söylemedeki yeteneklerine yönelik atışmaktadır. Ayrıca

çobanların şiir söyleme güçlerini yarıştırdıkları, kendilerine ilham veren tanrıların adlarını vermelerinden anlaşılmaktadır.

‘*Alternis dicetis; amant alterna Camenae*’ – Sıra sıraya söylersiniz, *Camenalar* bu sıralı türkülerden hoşlanır zaten. Bu tek dize *amoebean* geleneğin Latin pastoralinde nasıl oluşturulması gerektiğini ifade etmektedir: Theokritos’un türün adını şiirin içinde verşi gibi (*Id.* VII.49’daki ‘βουκολικὸν μέλος’), Vergilius da *amoebean* yapının kuralını şiirin kendi içinde belirtmektedir. Damoetas’ın cevabı Iuppiter ile başlar; Menalcas Phoibus’la¹⁷⁸ (Apollo) yanıt verir. Bu mitolojik başlangıç, *Ecl.* III’ün *amoebean* yarışmasını Theokritos’un çoban kavgasından uzaklaştırmakta ve daha etkileyici bir söyleme dönüştürmektedir. Ama kazanan belirsiz kalmaya devam etmektedir: Hakem Palaemon yarışmanın sonunda kazananın da kaybedenin de olmadığı yönünde kaçamak bir kapanış yapar. Bu muğlaklık Vergilius’un *amoebean* yapısına özgüdür: Kimin kazandığı belirsizdir. Bu durum, dönemin siyasi koşullarındaki muğlaklığın Vergilius’un şiirine yansıdığına işaret etmektedir.

Vergilius’un *ecl.* VII dizelerinde *amoebean* gelenek geliştirilmiştir.¹⁷⁹ Bu şiirde anlatıcı konumundaki Meliboeus - adaşı *Ecl.* I’in sürgün edilen çobanı değil - Corydon ile Thyrsis’in yarışmasına tanıklık ettiğini anlatmaktadır. Şiir şu dizelerle başlar:

*Forte sub arguta consederat ilice Daphnis,
compulerantque greges Corydon et Thyrsis in unum,
Thyrsis ovis, Corydon distentas lacte capellas,
ambo florentes aetatibus, Arcades ambo,*

¹⁷⁸Sözcük anlamı ‘ışık saçan’dır.

¹⁷⁹*Ecl.* VII’nin yapısı için bkz. W. Clausen, 1994, s. 207-236.

et cantare pares et respondere parati.

Verg., *Ecl.* VII.1-5

Hışır hışır bir pırnalın dibinde oturmuştu
Daphnis bir gün. Çoban Corydon'la Thyrsis de orda
tüm sürülerini bir araya toplamışlardı:
Koyunu Thyrsis, şişkin memeli keçileri de
Corydon. İkisi de çakı gibi delikanlı,
ikisi de Arcadia'lı, türkü söylemede de
eşit birbirlerine, karşılık vermeye hazır!

'*Arcades ambo*' - ikisi de Arcadia'lı. ifadesi Vergilius'un pastoral coğrafyasını belirlemiştir: Arcadia artık yalnızca gerçek bir coğrafya değil, pastoral özgünlüğün idealize edilmiş anavatanıdır.¹⁸⁰ Theokritos'ta bu sıfat yoktur; pastoral coğrafya Sicilya'ya gönderme yapar ama pastoral ortamı doğrudan tasvir etmez. Vergilius'un bu kullanımından sonra Arcadia, pastoral şiirin temel yeri olmuştur.

Ayrıca Theokritos'un *Id.* V'inden farklı olarak hakem dışarıdan biri değil, (*Id.* V'te hakem yoldan geçen Morson'dur), bizzat pastoral söylemin içindeki bir karakterdir. Bu tercihle, pastoral şiir *amoebean* yarışma için kendi hakemini kendi içinden seçmektedir.

Ecloga VII'nin kapanışı, pastoral söyleme özgü bir ironi taşımaktadır:¹⁸¹

¹⁸⁰ '*Arcades ambo*' ifadesinin sonraki kullanımı (*Iuv.*, *Sat.* III.76) için bkz. W. Clausen, 1994, s. 213.

¹⁸¹ *Ecl.* VII.69-70'in yorumu ('*ex illo Corydon Corydon est tempore nobis*') için bkz. W. Clausen, 1994, s. 234-236.

haec memini et victum frustra contendere Thyrsim.

ex illo Corydon Corydon est tempore nobis.

Verg., *Ecl.* VII.69-70

Anımsıyorum hep bunları, bir de yenik Thyrsis'in

çırpımışını boş yere. İşte bugünden öte,

Corydon, bir Corydon oldu bizim gözümüzde!

'*Ex illo Corydon Corydon est tempore nobis*' bu dize hem zafer ilanı hem de belirsizlik taşımaktadır. 'Bizim için' (nobis) ifadesi bir topluluk onayının işaretidir; ama bu topluluğun kim olduğu, neden Corydon'u onayladığı ve bu onayın kalıcı olup olmadığı belirsiz kalmaktadır. *Amoebean* yarışmanın Theokritos'takinden farklı olarak belirsiz bir onay ile kapandığı bu dize, Vergilius'un pastoral söyleme eklediği önemli öğelerden birinin de muğlaklık olduğunu göstermektedir.

III.2.4. Daphnis'in *Apotheosisi* (Tanrılar Katına Yükselişi)

Vergilius'un beşinci *eclogası*, Theokritos'un birinci *eidyllion*undaki Daphnis mitinin bir uyarlamasıdır; bu uyarlamada, Vergilius Theokritos'un Daphnis mitini farklı biçimde kullanmıştır.¹⁸² Theokritos'ta Daphnis ölür ve doğa onunla birlikte yas tutar; Vergilius'ta ise Daphnis ölümünden sonra tanrısallaştırılmaktadır. Bu durum Theokritos'ta hiçbir zaman gerçekleşmez.

V. *Ecloga* iki bölümden oluşur: Mopsus'un Daphnis ağıtı (20-44) ve Menalcas'ın Daphnis ilahisi (45-80). İkili yapı, Theokritos'un *Id. I*'in ağıt yapısından farklı biçimde kurgulanmıştır: Burada ağıt ve ilahi iki ayrı kişi aracılığıyla ve sırayla gerçekleşmektedir. Bu yapı, Daphnis'in ölümünü ve yeniden doğuşunu bir süreç olarak dramatize etmektedir.

Mopsus'un ağıt bölümü Theokritos'un *Id. I*'ini doğrudan çağrıştırmaktadır:

¹⁸²*Ecl. V*'in yapısı ve Theokritos *Id. I* ile ilişkisi için bkz. R. Coleman, 1977, s. 174-218.

*extinctum Nymphae crudeli funere Daphnim
flebant vos coryli testes et flumina Nymphis;*

Verg., *Ecl.* V.22-23

Gözyaşı döküyordu Nympha'lar (siz tanıksınız
findık ağaçları, ırmaklar, su perilerine)
vahşi ölümün kurbanı Daphnis için hepsi de.

'*Extinctum... crudeli funere*' – vahşi ölümün kurbanı: Bu ifade Theokritos'un Daphnis ağıtının *sympatheia* geleneğini doğrudan sürdürmektedir. Doğa bu ölüme tanıklık etmektedir; ama artık sadece yas tutmaz; Vergilius Theokritos'un ağıt yapısını alarak ona Daphnis'in *apotheosis*ini eklemiştir.

Menalcas'ın ilahi bölümünde *apotheosis* yani Daphnis'in tanrılar katına yükselişi vardır.¹⁸³

*Candidus insuetum miratur limen Olympi
sub pedibusque videt nubes et sidera Daphnis.*

Verg., *Ecl.* V.55-56

Bayılır Olympos'un bu yepyeni eşiğine,
alımlı Daphnis, bir de bakar yıldızlar, bulutlar,
serilmiş ayağının altına!

¹⁸³Daphnis *apotheosis*inin ('*Candidus insuetum miratur limen Olympi*', *Ecl.* V.56)

yorumları için bkz. M. C. J. Putnam, 1970, s. 185-195.

‘*Candidus*’ – beyaz, parlak, ak, ışıklı: Daphnis’i niteleyen bu sıfat onun tanrısallaşmasının bir işaretidir. Theokritos’un Daphnis’i ölüyor ve Akheron’a¹⁸⁴ gidiyordu; Vergilius’un Daphnis’i ise tanrısai ortamda (Olympos’ta) yeniden ortaya çıkar. Bu *apotheosis*, siyasi bir arka planın parçasıdır. Şiirin siyasi boyutunun en güçlü dayanaklarından biri, Iulius Caesar’ın MÖ 44’teki suikastinden sonra bir yıldıza dönüştüğüne inanılmasıdır. Menalcas’ın Daphnis’i gökyüzüne yükseltmesi bu siyasi düşüncenin bir parçası olabilir.

Apotheosis ilanı şiirde en yoğun biçimiyle şu dizelerle verilir:¹⁸⁵

ipsi laetitia voces ad sidera iactant
intonsi montes; ipsae iam carmina rupes,
ipsa sonant arbusta: 'deus, deus ille, Menalca!'

Verg., *Ecl.* V.62-64

Ormanı budanmamış dağlar çığlık çığlığadır
sevinçten! Yıldızlara varır artık çığlıkları,
kayalar, fundalık çın çın öter kendiliğinden!
“Daphnis Tanrı oldu artık, ey Menalcas!”

Theokritos’ta doğa Daphnis için yas tutmaktaydı; Vergilius’ta ise doğa onun tanrısallaşmasını coşkuyla ilan etmektedir. Bu, pastoral ağıtı pastoral *hymnosa*

¹⁸⁴ Antik Yunan mitolojisinde ölüer diyarının nehirlerinden biri. Yeraltı dünyasına yani Hades’e açılan bir kapı olduğu düşünülmektedir.

¹⁸⁵ ‘*Deus, deus ille*’ ifadesinin Iulius Caesar ile ilişkisi için bkz. M. C. J. Putnam, 1970, s. 160-200.

dönüştürmüş olur. Yapısal muğlaklık bu dizelerde de hissedilir; Vergilius'un siyasi düşünceyi pastoral şiirin içine yerleştirmesinin tipik örneğidir. Beşinci *ecloganın* diğer *eclogaların* arasındaki yapısal konumu da göz önüne alınmalıdır: Antik edebiyat araştırmacıları tarafından on *ecloganın* tam ortasında yer alan *Ecl. V*, *eclogalar* bütünü bir parçası olduğu düşünülmektedir.

Iulius Caesar ile *Ecl. V*'teki Daphnis arasındaki ilişki, eserin en çok tartışılan ve yorumlanması gereken sorunlarından birini oluşturmaktadır.¹⁸⁶ Erken dönem yorumcularının büyük bölümü Daphnis'i Caesar'la özdeşleştirmiştir; ama bu özdeşleştirme modern araştırmacılar tarafından büyük ölçüde reddedilmektedir. Vergilius Daphnis'in kim olduğunu söylemez; ve bu suskunluk kasıtlıdır. Metin hem özdeşleştirmeye açık hem de ona direnen bir yapı içermektedir. Bu 'açık muğlaklık', pastoral söylemin siyasi yorumunu kolaylaştırırken aynı zamanda onu denetim altında tuttuğunun göstergesidir.

Beşinci *ecloganın* diğer *eclogalar* arasındaki yapısal konumunun da göz önüne alınması gerekmektedir. On *ecloganın* tam ortasında yer alan bu şiirde Daphnis'in ölümü ve yeniden doğuşu, kitabın birinci yarısının dönemin çalkantılı siyasi koşullarının etkisi altında oluşturulduğu (*Ecl. I-IV*) ikinci yarısında ise belirsizliklerin yoğunlaştığı dönemin etkisi hissedilir (*Ecl. VI-X*). *Apotheosis* motifiyle, siyasi çalkantıların ardından belirsizliklerle dolu değişim arasında adeta iyimser bir hava yaratılması amaçlanmıştır; ama bu iyimserliği amaçlayan dizeler sonraki şiirlerdeki karamsar duyguyu bastırmaya yeterli olmamıştır. *Ecl. V*'deki Daphnis'in *apotheosisinin*, pastoral şiirin içine yerleştirilmesinin geleneksel pastoral öğeleri ikinci plana düşürmede yeterli olmadığını göstermektedir.

¹⁸⁶Iulius Caesar ve *Ecl. V* arasındaki ilişki tartışması için bkz. E. W. Leach, 1974, s. 189-195.

III.2.5. Altın Çağ Motifi

Dördüncü *ecloga*, Vergilius'un on *eclogası* arasında en tartışmalı, en çok yorumlanan ve en paradoksal olanıdır.¹⁸⁷ Bu *ecloga* doğrudan pastoral bir şiir değildir ama pastoral ile siyasi kehanet arasındaki gerilimi en açık biçimde sergilediği için hem Vergilius'un *eclogalarının* hem de bu tezin merkezinde yer alabilir niteliktedir. Şiirin ilk dizelerinde, Vergilius pastoral türün sınırlarını belirtir:¹⁸⁸

Sicelides Musae, paulo maiora canamus!
non omnis arbusta iuvant humilesque myricae;
si canimus silvas, silvae sint consule dignae.

Verg., *Ecl.* IV.1-3

Sicilya'lı Musa'lar, daha yüce konularda
diyelim türkümüzü! Gösterişsiz ılgınlardan
fundalardan herkes hoşlanmaz ki! Türkü söylersek
biz ormanlara, konsül'e layık olsun onlar da.

'*Paulo maiora*' (daha da yüce şeyler): bu ifade pastoral *recusationun* tam tersine çevrilmesidir. Theokritos'tan itibaren pastoral şiir kendini kısa ve özel olarak tanımlamıştır; Vergilius bu tanımlamayı dikkate almayarak pastoral öğelerle siyasi konulara da değinilebileceğini *Ecl.* IV'te göstermektedir. Ama '*paulo maiora*' sözcüğüyle 'büyük, ciddi' sıfatının comparativus hâlini *paulo adverbium*uyla pekiştirerek daha da

¹⁸⁷*Ecl.* IV'ün tarihlenmesi ve Altın Çağ motifinin kaynakları için bkz. W. Clausen, 1994, s. 119-148; R. Coleman, 1977, s. 153-173.

¹⁸⁸*Ecl.* IV.1-3 için bkz. Mynors, 1969, s. 9; W. Clausen, 1994, s.119-123. '*Paulo maiora*' ifadesinin *recusatio* geleneğini tersine çevirmesi için bkz. R. Coleman, 1977, s. 146-150.

büyük ifadesine yer vermiştir. ‘*Sicelides Musae*’ (Sicilyalı Musalar) ifadesiyle Theokritos’un ifadesini kullanır: Pastoral geleneğin Sicilya kaynağını anarak ona bağlılık gösterir ancak *recusatio*lu söylemle sadece pastoral öğelere yer vermeyeceğini daha yüce konulara yöneleceğini ilk dizede açıklar.¹⁸⁹ Vergilius Cumae Sibylla’sında yer alan altın çağ kehanetini pastoral dizelerinin arasına yerleştirmiştir. Bu söylemde *metonymia* (düzdeğişmece) sanatını kullanmıştır.

*ultima Cumaei venit iam carminis aetas;
magnus ab integro saeculorum nascitur ordo.
iam redit et Virgo, redeunt Saturnia regna,
iam nova progenies caelo demittitur alto.*

Verg., *Ecl.* IV.4-7

En son çağı geldi artık Cumae kehanetinin
yeniden doğuyor büyük dizisi yüzyılların.
Virgo, Saturnus krallığı dönüyor yeryüzüne,
yepyeni bir soy iniyor yüce göklerden yere.

‘*Magnus ab integro saeculorum nascitur ordo*’ - yeniden doğuyor büyük dizisi yüzyılların: Bu dizeyle Hesiodos’un *İşler ve Günler* adlı eserinde geçen (109-201) beş çağ anlatısına gönderme yapılmaktadır.¹⁹⁰ Vergilius küçük pastoral döngüyü evrensel bir yenilenme söylemine dönüştürmektedir. Bu *ecloga* ayrıca Cumhuriyetçi Roma’nın

¹⁸⁹ ‘*Magnus ab integro saeculorum nascitur ordo*’ ve Stoacı döngü kavramıyla ilişkisi için bkz. R. Coleman, 1977, s. 156-161; W. Clausen, 1994, s. 128-132.

¹⁹⁰ Hesiodos’un beş çağ anlatısı (*İşler ve Günler* 106-201) ve *Ecl.* IV ile ilişkisi için bkz. W. Clausen, 1994, s. 128-131.

çöküşünden doğan yeniden başlangıç umudunu ortaya koymaktadır. Altın Çağ kehaneti pastoral motiflerin arasında verilmektedir. *Puer* için dua edilirken pastoral ortam, onun gelişyle siyasi ortamın değişeceğini ve altın çağın başlayacağını müjdeler.¹⁹¹

*tu modo nascenti puero, quo ferrea primum
desinet ac toto surget gens aurea mundo,
casta fave Lucina: tuus iam regnat Apollo.*

Verg., *Ecl.* IV.7-9

Yeter ki sen, afif Lucina, gözet o çocuğu:
Onun doğumuyla ilkin son bulacak Demir soy,
koscoca yeryüzünde boy verecektir Altın Soy.
Egemendir artık senin Apollon'un.

'*Puer*' kimliği sorusu, antik dönemden günümüze yanıtızsız kalan büyük bir yorum problemi olmaya devam etmektedir.¹⁹² Vergilius çocuğun adını söylememektedir. Bu susma bilinçli bir tercih midir, yoksa dönemin siyasi koşullarının dayattığı bir ihtiyat mıdır? Bu soruyu yanıtlamak mümkün değildir; ama bu sorunun varlığı bile Vergilius'un pastoral söylemine siyasi söylemin nasıl girdiğini göstermektedir: Pastoral alan yalnız gündelik çobanlığı değil, siyasi olayları da içine alır.

¹⁹¹*Ecl.* IV. 8-10 için bkz. R. A. B. Mynors, (ed.), *P. Vergili Maronis Opera*, Oxford: Clarendon Press, 1969, s. 9; '*Casta Lucina*' ve Apollo ifadesinin siyasi bağlamı için bkz. M. C. J. Putnam, 1970, s. 136-165.

¹⁹²*Ecl.* IV'teki '*puer*' kimliği tartışması için bkz. W. Clausen, 1994, s.133-135; R. Coleman, 1977, s. 163-170.

Altın Çağ'ın geldiğine dair dizelerde pastoral imgelerin eklenmesi Vergilius'un pastoral şiir geleneğine getirdiği bir yeniliktir.¹⁹³

*ipsae lacte domum referent distenta capellae
ubera, nec magnos metuent armenta leones;*

Verg., *Ecl.* IV.22-23

Kendiliğinden dönecek ağıllara keçiler,
sütle gergin memeleri. Koskoca aslanlardan
korkmayacak artık sürü.

Memeleri süt dolu keçiler, aslanlar: Burada anlatılmak şeyin istenen pastoral öğelerle metaforik bir biçimde anlatıldığı izlenimi uyanır. Çünkü aslan sözcüğü son derece despot bir yönetici yerine kullanılmıştır. Artık o yöneticilerden korkulacak bir durumun olmadığı yani insanlar için, yönetimden korkmadan huzur içinde yaşayacakları altın çağın geldiği üstü kapalı bir biçimde müjdelenmektedir.

Ecl. IV'ün siyasi bağlamını daha iyi kavramak için şiirin yazıldığı dönemin siyasi koşullarını hatırlamak yararlıdır. MÖ 40 yılı, Brindisium Antlaşması'nın imzalandığı yıldır: Antonius ile Octavianus geçici bir barışa varmış; Roma dünyası belki gerçek bir barışın geleceğini ummuştur. *Ecl.* IV'ün iyimserliği bu anı yakalamaktadır; ama tarih göstermiştir ki bu barış kalıcı olmamış ve iç savaş devam etmiştir. Şiiri siyasi açıdan incelendiğinde, Altın Çağ vaadinin ne kadar kırılgan bir iyimserlik üzerine kurulduğu daha net görülmektedir.

¹⁹³*Ecl.* IV.21-22'deki Altın Çağ imgelerinin pastoral söz dağarcığıyla ilişkisi için bkz. E. W. Leach, 1974, s. 195-210.

III.2.6. Pastoral Şiirde *Recusatio*

Altıncı *ecloga*, *recusatio* dizeleriyle başlar. Ancak Vergilius burada *recusatio* ile şiirlerine başlayan diğer şairlerden farklı bir yol izlemişlerdir. Diğer şairlerde tanrılar ya da esin perileri şairi 2. ya da 3. dizede uyarır, bu şiirin ilk dizelerinde ise Vergilius, Musa Thalia'yı anarak pastoral şiir için ilham verdiğini söylemiştir. *Recusatio* dizeleri bunu takip eden dizelerde gelir.¹⁹⁴ Şiir, Vergilius'un pastoral poetikasını en açık biçimde ilan ettiği *recusatio* ile başlar:

*Prima Syracosio dignata est ludere versu
nostra nec erubuit silvas habitare Thalea.
cum canerem reges et proelia, Cynthia aurem
vellit et admonuit: 'pastorem, Tityre, pinguis
pascere oportet ovis, deductum dicere carmen.'*

Verg., *Ecl.* VI.1-5

Syracusae dizesiyle eğlenmeyi hor görmeyen
ilkin benim Thalia'mdır. İlkin o utanmadı
ormanlarda oturmaktan. Kralları, savaşları
şakırken ben, kulağımı çekip uyardı beni
Cynthus dağlı Apollon: "Çobana, Tityrus," dedi,
"besili davarı otlatmak, iddiasız türküler
yakmak yaraşır."

¹⁹⁴*Ecl.* VI'nın yapısı ve Silenus şarkısının yorumlanması için bkz. M. C. J. Putnam, 1970, s. 200-250.

‘Prima Syracosio dignata est ludere versu’ — ilk mısradaki *‘Syracosio versu’* (Syracusae dizesiyle) Theokritos’a açık bir göndermedir.¹⁹⁵ Theokritos Syrakousai doğumludur. Vergilius pastoralin kaynağını gösteren Sicilya/Syrakousai ifadesiyle Theokritos’u anmaktadır. Bu anma hem saygı göstergesi hem de onun oluşturduğu pastoral türün özelliklerini iyi bildiğinin ifadesidir. Aynı zamanda *‘prima’* (ilk) sözcüğü şunu ima etmektedir: Latince pastoral nitelikli dizelerden ilk kez kendisinin şiiri oluşturduğunu söylemeden geçmez.

Ayrıca *‘Deductum dicere carmen’* (ince bir şarkı söylemek) ifadesi, Kallimakhos’un *λεπτότης* (incelik, zarafet) anlayışına doğrudan bir göndermedir.¹⁹⁶ Apollon’un ‘büyük konuları bırak, ince şarkı söyle’ buyruğu, Latin pastoraline Kallimakhos’un da etkisinin olduğunun açık örneğidir. Vergilius böylece pastoral *recusatio*yu Theokritos’a (*Syracosio versu*) ve Kallimakhos’a (*deductum carmen*) aynı anda bağlamaktadır. *Ecl.* VI’nın bu çifte metinlerarasılığı, Vergilius’un pastoral şiiri Helenistik geleneğin etkisinde Latin pastoral şiirinin kurucusu olduğunu göstermektedir.

Şiirin devamındaki Silenus şarkısı ile, pastoral dizelerin arasına hem kozmolojik hem de mitolojik öğeler yerleştirilmiştir:¹⁹⁷

namque canebat uti magnum per inane coacta

semina terrarumque animaeque marisque fuissent

¹⁹⁵*Ecl.* VI.1-5’teki *recusatio* ve *‘Syracosio versu’* ifadesinin Theokritos’a gönderme olarak okunması için bkz. W. Clausen, 1994, s. 191-197; R. Coleman, 1977, s. 175-181.

¹⁹⁶*‘Deductum dicere carmen’* (*Ecl.* VI.5) ve Kallimakhos’un *λεπτότης* estetiğiyle ilişkisi için bkz. G. B. Conte, 1986, s. 50-52.

¹⁹⁷*Ecl.* VI.31-73’teki Silenus şarkısının içeriği için bkz. W. Clausen, 1994, s. 200-210; M. C. J. Putnam, 1970, s. 200-225.

*et liquidi simul ignis; ut his exordia primis
omnia et ipse tener mundi concreverat orbis.*

Verg., *Ecl.* VI.31-34

Silenus çünkü bir bir
şakıyordu uçsuz bucaksız boşlukta toprağın,
havanın, denizin, o akıcı, kaygan ateşin
nasıl birleşmiş tozanları? Bu ilk öğelerden
nasıl oluşmuş her varlık, yumuşak toparlağı
yeryüzünün?

Dionysos'un akıl hocası Silenus, çoğu kez içkinin etkisinde olan bilge bir karakterdir; çobanlar onu ağaca bağlar ve onun bilgilerinden ezgiler eşliğinde yararlanmayı amaçlarlar. Bu kozmolojik şarkı, *Ecl.* VI'yı eseri salt pastoral dizelerin dışına çıkarmaktadır. Silenus'un ağzından dünyanın yaratılışı anlatılmaktadır; Silenus'un anlattığı kozmolojik ve mitolojik hikâyeler - dünyanın yaratılışı, mitolojik dönüşümler, Gallus'un ilham sahnesi - pastoral söylemin kapsamını radikal biçimde genişletmektedir. Pastoral dizeler ve pastoral ortam ise bu kozmolojik anlatının yalnızca çerçevesini oluşturmaktadır. Bu çerçeve-içerik ilişkisi, pastoral şiirin ne kadar farklı içerikleri barındırabileceğini göstermekte; 'esneklik' kavramının somut bir örneğini sunmaktadır.

Ecl. VI'nın yapısındaki bir başka önemli unsur, Romalı şair Cornelius Gallus'un ilham sahnesidir (*Ecl.* VI.64-69). Silenus şarkısının içinde Gallus için ayrı bir yer açılmaktadır: İlham perisi Musaların kutsal dağı Helikon'dan, Musalar Gallus'a şiir armağanı sunmaktadır:

Tum canit, errantem Permessi ad flumina Gallum

Aonas in montis ut duxerit una sororum,

*utque viro Phoebi chorus adsurrexerit omnis;
ut Linus haec illi, divino carmine pastor,
floribus atque apio crinis ornatus amaro,
dixerit: “Hos tibi dant calamos, en accipe, Musae,*

Verg., *Ecl.* VI.64-69

Şakır sonra Permessus kıyısında Gallus
nasıl avare dolaşmıştır: Musa’lardan biri
Aonia dağlarına götürürken ozanı
nasıl ayağa kalkmıştır tüm korosu Phoebus’un?
Başı çiçeklerle ve acı su kereviziyle
çevrilmiş Linus, Tanrısal şarkılı ozan, nasıl
“Musa’lar veriyor sana bu kamışları!” demiş,

Bu dizelerde, *elegeia* şairi Gallus’un adı geçmektedir. Böylece Vergilius pastoral şiirin içerisine aşk *elegeiasının* öğelerinin de katılabileceğini vurgulamaktadır. Nitekim *Ecl.* X’da Vergilius Gallus’un kendisini terk edip gittiği için Gallus’un aşk acısı çekmesiyle ilgili dizelere pastoral şiirin içerisinde yer vermiştir. Ayrıca aşk acısı çeken Gallus’un acısını pastoral şiir bir ölçüde hafifletmektedir. (*Pharmakon* paradoksu)

III.2.7. Pastoral Şiirde *Oblivio*

Dokuzuncu *ecloga*, pastoral şiirin en kederli ifadelerini taşır; *Ecl.* I’in karışıklığını bu kez tarihsel yasa dönüştürerek sunmaktadır.¹⁹⁸ Moeris ve Lycidas arasında geçen diyalogun konusu arazi müsaderesidir. Moeris topraklarını yitirmiştir; toprağını kaybetmenin verdiği üzüntüyü pastoral dizelerde ifade eder.

¹⁹⁸*Ecl.* IX’un tarihi bağlamı ve *Ecl.* I ile paralel yapısı için bkz. R. Coleman, 1977, s. 276-305; M. C. J. Putnam, 1970, s. 295-340.

Moeris, hatırladığı kadarıyla umutsuz aşkların âşıklara verdiği hüznü kendi hüznüyle eşleştirmektedir:¹⁹⁹

Huc ades, o Galatea; quis est nam ludus in undis?
hic ver purpureum; varios hic flumina circum
fundit humus flores; hic candida populus antro
imminet et lentae texunt umbracula vites.

Verg., *Ecl.* IX.39-43

“Gel buraya, Galatea; ne zevki var denizin?
Öyle bir bahar açmış burda, tüm erguvan rengi!
Irmak kıyılarına türlü çiçek serpmiş toprak,
telli kavak dökülüyor mağaranın üzerine,
gevrek asma da gölgeler örüyor benek benek.

Galateia’nın neden olduğu aşk acısını içeren bu sözler pastoral öğelerle iç içe geçmiştir: Galateia’ya çağrı (Theokritos *Id.* XI’in yankısı), *locus amoenus* betimlemesi (kavak, ırmak, çiçekler) en belirgin öğelerdir.

Şiirin en hüznü anı, Moeris’in sesini yitirdiğini ilan ettiği bölümdür:²⁰⁰

omnia fert aetas, animum quoque; saepe ego longos
cantando puerum memini me condere soles:
nunc oblita mihi tot carmina; vox quoque Moerim

¹⁹⁹Moeris’in aktardığı şarkı fragmanının Varius’a atfı için bkz. R. Coleman, 1977, s. 268-270.

²⁰⁰‘*Lupi Moerim videre priores*’ ifadesinin folklorik kökleri için bkz. R. Coleman, 1977, s. 280.

iam fugit ipsa: lupi Moerim videre priores.

Verg., *Ecl.* IX.51-54

Her şeyi alıp götürüyor zaman, belleği de;
hiç unutmam, şakır dururdum sabahtan akşama!
Ama unuttum hepsini, silindi o türküler,
sesi bile bıraktı Moeris'i artık! Besbelli
kurtlar daha önce görmüşler onu.

'*Omnia fert aetas, animum quoque*' - her şeyi alıp götürüyor zaman, belleği de: Moeris'in üzüntüsü o kadar büyüktür ki yaşadıklarını hatırlamak istemez, pastoral ortamın hoşluğunda kalmak arzusundadır.²⁰¹ Çünkü pastoral ortamda bulunan kurnaz kurtlar fark etmeden onun hakkında kötü düşünen birini ima etmektedir. Kendi için kötü düşünülüp toprakları elinden alınan Moeris üzüntüsünden artık konuşamaz duruma geldiğini belirtir. Böylece dizelerdeki bu söylem siyasi olaylar dikkate alındığında verilen karara karşı konuşmanın, ses çıkarmanın hiçbir anlam ifade etmeyeceği üstü kapalı bir biçimde vurgulanmış olur.

Yine siyasi ortam düşünüldüğünde Theokritos'un *Id.* I'in '*ἀδύ τι τὸ ψιθύρισμα*' pastoral söyleme fısıltılı seslerin yerleştirilmesi verilen kararlar ve yönetime karşı az da olsa ses çıkarmanın göstergesiydi ancak Vergilius'un dizelerinde bu sesin kaybolması siyasi durumun etkisidir.

Ecl. IX'da bir bütün olarak değil de olayların kısmen hatırlanması bilinçli olarak tercih edilmiş olabilir. Çünkü hatırlamanın bir yararı olmayacağı düşünülen noktaların

²⁰¹'*Omnia fert aetas, animum quoque*' (*Ecl.* IX.51) ve pastoral hafıza teması için bkz. E. W. Leach, 1974, s. 265-278.

locus amoenus ortamı içerisinde dile getirilmesi ortamın huzur verici yanına zarar getirebileceği düşünülmüştür. Zaten can sıkıntısı veren olaylar başa geldiği için can sıkıntısını huzurlu ortama taşımanın anlamsız olduğu düşünülmüştür. Bu düşünce, Theokritos'ta hiçbir zaman açık bir sorun olarak sunulmamıştır. Theokritos'un çobanları şarkı söylemekte özgürdür ve şarkıları eksiksizdir; hafıza ya da siyasi koşullar onları tehdit etmemektedir. Vergilius'ta ise şarkı kırılığandır, hafıza kırılığandır ve siyasi koşullar her ikisini de tehdit etmektedir.

III.2.8. Pastoralin Sınırı

Onuncu *ecloga*, eserin kapanışını oluşturur ve Vergilius'un pastoral anlayışının son bir değerlendirmesi gibidir.²⁰² Vergilius'un çağdaşı olan Gallus gerçek bir kişidir, - *elegeia* şairi Cornelius Gallus - ve Vergilius Gallus'a bu şiirinde de yer vermek istemiştir ancak isteğini gerçekleştirememiştir.

Şiir *invocatio* ile başlar, Vergilius ilham perisi Arethusa'dan kendisine destek olmasını ister.²⁰³

Extremum hunc, Arethusa, mihi concede laborem:

pauca meo Gallo, sed quae legat ipsa Lycoris,

carmina sunt dicenda; neget quis carmina Gallo?

Verg., *Ecl.* X.1-3

Bu son çabamı, Arethusa sen bağışla bana!

Birkaç dize demeliyim sevgili Gallus için.

Ama Lycoris bile okunmaya layık bulsun.

Kim esirgeyebilir dizelerini Gallus'tan?

²⁰²*Ecl.* X'un yapısı ve Gallus Karakteri için bkz. W. Clausen, 1994, s. 290-315.

²⁰³'Arethusa' *invocatio*su (*Ecl.* X.1) ve Sicilya/Theokritos bağlantısı için bkz. W. Clausen, 1994, s. 290-293.

Arethusa, Sirakousai (Sicilya) yakınlarındaki pınar perisinin adıdır; Theokritos'un pastoral şiirinin çıkış noktası olan Sicilya'ya doğrudan gönderme yapılmıştır. Vergilius'un pastoral şiirlerinin son *eclogası* olan bu şiir pastoral şiirin çıkış noktasına bağlanmıştır. Böylece Vergilius Theokritos'un başlatmış olduğu pastoral türü *eclogalarında* işleyerek pastoral gelenekte bir kopukluk olmadığını ima etmiştir. Ayrıca *Ecl. I*'de iki dost Tityrus ve Meliboeus'un zorunlu olarak ayrı kalması ve Meliboeus'un bundan duyduğu acı, sonuncu *ecloga* olan X. *eclogada* Gallus'un sevgilisi Lycoris'ten ayrı kalması ve bu ayrılığın verdiği acı özdeş nitelikli temalardır. Böylece Vergilius I. şiiriyle X. şiirini birbirine bağlayarak pastoral motifleri bir bütün hâlinde sunmayı amaçlamış olabilir.

Gallus'un monoloğu, pastoralin ona ne sunduğunu ve neden bu sunumun yetersiz kaldığını dile getirir:²⁰⁴

*hic gelidi fontes, hic mollia prata, Lycori,
hic nemus; hic ipso tecum consumerer aevo.
nunc insanus amor duri me Martis in armis
tela inter media atque adversos detinet hostes.*

Verg., *Ecl. X.42-45*

Burada serin pınarlar, yumuşak çayırlar var,
korular var Lycoris! Seninle burda bir ömür
geçirebilirim! Oysa çılgın bir aşka düşmüş
düşmana karşı, oklar içinde, kalmışım şimdi!
Acımasız Mars'ın silahları arasında!

²⁰⁴*Ecl. X.42-45*'teki pastoral karşıtlığı (serin pınarlar /acımasız Mars) için bkz. M. C. J. Putnam 1970, s. 375-390.

‘*Hic gelidi fontes, hic mollia prata*’ - burada serin pınarlar, yumuşak çayırlar. Bu dize Theokritos’un *Id. VII*’indeki *locus amoenus* betimlemesinin hemen hemen aynıdır. Gallus pastoral ortamın hoşluğunu bilmekte ve bu hoşluktan yararlanmayı istemektedir. Ama Tanrılar buna engel olmaktadır. Gallus savaş tanrısı Mars’ın etkisiyle sevgilisine ulaşmak için adeta bir asker gibi savaşmak zorunda kalmıştır.²⁰⁵

Şiir ve dolayısıyla *Eclogae*, pastoralin sınırlılığını kabul ederek kapanır:²⁰⁶

omnia vincit Amor: et nos cedamus Amori.

Verg., *Ecl.* X.69

Aşk her şeyden üstündür, boyun eğelim biz ona!

Bu tek dize, *Eclogae* boyunca sürdürülen pastoral müzakereleri tek bir önermeye indirgenmesi pastoral öğelerin arasına *elegia* şiirine ait dizelerin yerleştirilmesidir. Amor - sevgi, arzu, tutku - her şeyi yener; ifadesi pastoral öğelerin, acıya çare olabileceği düşüncesini desteklemez. On *ecloga* boyunca sürdürülmeye çalışılan ve kısmen sağlanan huzur, işin içerisine aşk girince işe yaramadığının kanıtıdır. Vergilius bu şiiriyle Theokritos’un *pharmakon* paradoksuyla başlayan yolculuk - şiir belki acıya çaredir- *ecl.* X ile hem pastoralin bir savunusu hem de onun yetersizliğinin itirafı olarak sonlanmaktadır. Bu çifte kapanış, Vergilius’un pek çok yönüyle ortak olduğu Theokritos’tan ayrıldığı noktadır.

²⁰⁵ Bu şiirsel anlatı (aşık- asker benzetmesi) Ovidius’un *Amores* I.9 şiirinde detaylarıyla ortaya konmuştur.

²⁰⁶ ‘*Omnia vincit Amor*’ (*Ecl.* X.69) ve *Eclogae*ın kapanışı olarak yorumlanması için bkz.

P. Alpers, 1997, s. 91-95.

III.3. Siyasi Muğlaklık

III.3.1. Pastoral Şiirde Karamsarlık

Vergilius *eclogalar*ının siyasi açıdan değerlendirilmesinde, akademik literatürde uzun yıllar boyunca karşıt görüşler olmuştur.²⁰⁷ Putnam pastoral dizelerin arasına siyasi içerikli dizelerin yerleştirilmesini geleceğe umutla bakamamanın verdiği karamsarlık olarak yorumlamaktadır. *Ona* göre Vergilius, her ne kadar Augustus'u siyasal olarak destekler gibi görünse de şiirleri bu düzene duyulan derin güvensizliği yansıtmaktadır: Arazi müsadereleleri, verilen sözlerin tutulmaması, umutsuzluk ortamı ve şair Gallus'un karşılaştığı durum, pastoralin huzurlu, dertlere deva ortamının bozulduğunun göstergesidir.

Putnam düşüncesinde haklıdır çünkü şiirlerdeki karamsar durum dikkate alındığında Vergilius'un Augustus düzenine onay vermediği görülür. *Ecl.* I, IX, X'da siyasi koşulların toplumdaki etkileri açıktır. Yine de Putnam'ın düşüncesinde bir aşırılık da sezilir: Kargaşa ortamında her olayın düzelmeyeceğini düşünüp karamsarlığa kapılmak, *Ecl.* IV ve V'in huzur verici dizelerini ve *Ecl.* I'deki Tityrus'un gerçek sevincini yeterince açıklayamamaktadır.

III.3.2. Karamsarlık Karşıtı Görüşler

Brian Breed'in *Pastoral Inscriptions* (2006) adlı çalışması, Putnam'ın sabit karamsarlığına alternatif bir düşünce sunar.²⁰⁸ Breed'e göre *Eclogae*ı siyasi açıdan tek yönlü olarak değerlendirmek uygun değildir; o Vergilius'un dizelerinde her ne kadar yönetimin verdiği sıkıntılar işlense de umutsuzluğun umuda dönüşebileceğinin de sezildiğini vurgulamaktadır. Çünkü karşılıklı konuşma biçimindeki kimi dizerlerde umutsuzluğun yanı sıra umudun da sezildiğini ifade eder. Örneğin *ecl.* I'de çobanlarda

²⁰⁷M. C. J. Putnam, 1970, s. 3-19 (pastoralin karamsarlık okuması).

²⁰⁸B. Breed, *Pastoral Inscriptions: Reading and Writing Virgil's Eclogues*, London: Duckworth, 2006, s. 1-25.

biri huzurludur, diğeri yurdundan edildiği için umudunu yitirmiş ve karamsardır. Bu müzakere hiçbir zaman kapanmaz; *Eclogalar*ın başından sonuna süren yarım kalmış diyaloglar, tamamlanmamış şarkılar ve belirsiz kapanışlar bu yapısal açık ucun göstergesidir.

Vergilius'un dizeleri ayrı ayrı incelenip bir bütün olarak değerlendirildiğinde hem Putnam'ın hem de Breed'in düşüncelerinde haklılık payı olduğu görülmektedir. Vergilius *eclogalar*ında siyasi muğlaklığa bilinçli olarak yer vermiştir. Nasıl ki doğada döngüsel bir değişim varsa doğayı betimleyen pastoral şiirde de muğlaklığın olması ancak bu muğlaklığın daimî olmayacağı düşüncesi Vergilius'un dizelerinin ana temalarından biri olmuştur. Bu gerilim ortadan kaldırıldığında -Calpurnius'un Nero methiyelerinde olduğu gibi- pastoral söylem siyasi bir araç hâline gelir; ortadan kaldırılmadığında ise estetik ve ahlaki bir sorgulama zemini olmaya devam eder.

Karamsarlığın umuda dönüşebileceğini savunan Breed'in düşüncesine Alpers (1997) pastoral dizelerde alegorik bir anlatımın da olduğunu savunmaktadır. Alpers'a göre büyük sorunlar, büyük umutsuzluklar ya da umutlar alegorik anlatımla üstü kapalı biçimde aktarılabilir: Tityrus ve Meliboeus'un hikayesinde sadece iki çobanın hikayesi değil toplumdaki kişilerin karşılaştıkları farklı durumlar anlatılmaya çalışılmıştır. Ancak anlatım alegorik olduğu için evrenselleşmiş, doğrudan kimseyi hedef almamıştır. Yine şiirler bir bütün olarak incelendiğinde Alpers'ın Vergilius'un pastoral şiirleri üzerine yorumu kabul görür niteliktedir.

Bu siyasi değerlendirmelere şu da eklenebilir: Vergilius kendinden önceki pastoral şiiri çok iyi incelemiş yaşadığı dönemdeki Roma değerlerini pastoral dizelerin içine yerleştirmiştir. Pastoral dizelere siyasi bir boyut katmış, dönemin koşullarına uygun olarak apotheosisi eklemiştir. Vergilius'la pastoral şiir artık siyasal düşünceden uzak değildir. Vergilius'un çobanı *locus amoenus* ortamında siyasetten ve toplumsal düzenden uzak değildir; oysa Theokritos'un çobanı siyasetten uzak ve özgür doğanın içindedir.

Theokritos'un çobanı doğanın döngüsü içerisinde yazı, ilkbaharı yaşar, sürülerini güder, şarkılar söyler, huzur içinde dinlenir ve bulunduğu ortamdan çoğu kez farklı bir yere gitmeyi amaçlamaz oysa dönemin siyasi koşullarından doğrudan etkilenen Vergilius'un çobanı bulunduğu yerden uzaklaşmayı, kaçmayı istemektedir. Kimi şiirlerde Vergilius anlatmak istediğini farklı şiir türüyle dile getirmek istese bile *recusatio* söylemine yer vererek pastoral dizelere yönelmiştir. 'Yapısal muğlaklığı' onun pastoral söylemini hem çağdaşları hem de sonraki okurlar tarafından farklı biçimlerde alımlanmasına zemin hazırlamıştır. Augustus dönemi sonrasında *Eclogae* hem imparatorluk yönetimini onaylayan hem de ona eleştirel bir gözle bakan bir metin olarak okunabilmiştir. Calpurnius Siculus bu esneklikten yararlanarak Vergilius'un metnini iyimser bir çerçevede okumuştur. Ama Vergilius'un metnine sahici anlamda sadık kalmak, bu tek yönlü okumayı kabul etmemek anlamına gelir. *Eclogae* hem Tityrus'un sevincini hem de Meliboeus'un acısını barındırmaktadır ve bu iki ses aynı anda var olmaya devam etmektedir.

III.4. Ara Değerlendirme: Vergilius'un Geleneğe Bıraktıkları

Vergilius, Theokritos'tan aldığı pastoral mirası hem genişletmiş hem de ağırlaştırmıştır.²⁰⁹ Genişletme boyutu şunlardır: pastoral söyleme tarihsel boyut kazandırmak (*Ecl.* I, IX); pastoralı *apotheosis* ile birleştirmek (*Ecl.* V); pastoral sınırını siyasi ve kozmik söylemle birleştirmek (*Ecl.* IV, VI); pastoralin yetersizliğini kabul etmek (*Ecl.* X).

Ağırlaştırma boyutu ise şunlardır: Pastoral artık tarihten kaçış değil, tarihle yüzleşme zemindir ve bu yüzleşme her zaman onurlu bir çıkışla sonuçlanmaz. Theokritos'un çobanı pastoralı özgürce seçiyordu; Vergilius'un çobanı ise pasturale tutunmak zorunda ya da pastoralden koparılmak tehlikesiyle karşı karşıyadır. Tutunmak

²⁰⁹D. M. Halperin, 1983, s. 249-259.

için şanslı olmak (Tityrus), koparılmak için şanssız olmak (Meliboeus) ya da pastoralin içine asla dahil edilememek (Gallus) gerekmektedir. Bu üçlü kaderin pastoral söylem için derin bir siyasi anlam taşıdığı açıktır.

Vergilius'un pastorage kattığı 'tarihsel boyut' kavramını somutlaştırmanın bir yolu, Theokritos ile Vergilius'un zamanı nasıl kurduklarını karşılaştırmaktır. Theokritos'un *eidyllion*larında zaman döngüseldir: Yaz gelir, çobanlar sürüyü güder, şarkı söyler. Tarihin ilerleyişi pastoral ortamda hissedilmez. Vergilius'ta ise tarihsel zaman pastoralin içine girmektedir: Müsadereler olmuştur, insanlar yurtlarını terk etmek zorunda kalmıştır, şarkılar unutulmuştur. Bu 'olmuş' ve 'olmak zorunda kalınmış' zaman, pastoral söylemin döngüsel zamanını kesmektedir. *Ecl.* I'in başındaki 'nos patriam fugimus' (biz yurdumuzdan kaçıyoruz) ifadesindeki *fugere* fiilinin şimdiki zamanda kullanılması bu kesişimi somutlaştırmaktadır: siyasi koşulların dayattığı zorunluluk pastoralin 'şimdi'sinde yaşanmakta ve onu dönüştürmektedir.

Vergilius'un sonraki yazarlara bıraktığı gelenekler Theokritos'un bıraktıklarına ek bir katman oluşturmaktadır.²¹⁰ Birincisi, siyasileştirilmiş *locus amoenus*: pastoral ortam artık hem güzel hem de kırılımandır; kaybedilebilir. İkincisi, *apotheosis* motifi: Pastoralin ölümü işleyebileceğini ve onu dönüşüme açabileceğini göstermektedir. Üçüncüsü, *recusatio* pratiği: Pastoral söylemi 'ince şarkı' olarak tanımlamak, *Ecl.* VI aracılığıyla kalıcı bir biçime dönüştürülmüştür. Dördüncüsü, pastoralin yetersizliği söylemi: *Ecl.* X'daki Gallus, pastoralin sınırlarını içten çizerek sonraki yazarlara bu sınırla nasıl başa çıkılacağı sorusunu bırakmaktadır.

²¹⁰M. Fantuzzi & R. Hunter, 2004, s. 196-210.

IV. BÖLÜM

CALPURNIUS SICULUS'UN ŞİİRLERİ VE SİYASİ ORTAM

Bu bölüm, pastoral türün Vergilius'tan Calpurnius Siculus'a geçişte yaşadığı değişimi incelemektedir. Bu değişimin kaynağı iki şairin arasındaki yaklaşık yüzyıllık zamansal fark değildir. Vergilius pastoral şiirlerini Octavianus'un yönetime gelmeden önceki siyasal karmaşa içinde oluşturmuştu; Calpurnius ise Octavianus'un yönetime geldikten sonra sağladığı huzur ortamının ardından Tiberius döneminde artan siyasi baskı Roma'da başta yönetimde korku yarattığı dönemde yazmıştır. Tiberius sonrasında ise yönetsel baskıların bir ölçüde hafiflemesi hem siyasi ortamda hem de halk arasında bir rahatlama sağlasa da bu rahatlama uzun sürmemiştir. Sonraki yönetimlerde de devam eden belirsizlik, yönetsel baskı ve karmaşa ortamı sürüp gitmiştir. Calpurnius Siculus Nero yönetiminin ilk yıllarındaki huzur ortamında şiirlerini oluşturmuştur. Yine de tam anlamıyla özgürlük olmadığı için pastoral dizelerin arasına methiye unsurları yerleştirilmiştir.

Bu bölümde üç temel argüman savunulmuştur. Birincisi, Calpurnius'un kimi unsurları Vergilius'tan alması bilinçlidir. Vergilius'un modelini hem sürdürmekte hem de onun açık bıraktığı siyasi muğlaklığı ortadan kaldırmaktadır. İkincisi, Calpurnius'un şiirsel incelikte oluşturduğu dizeleri bir yönden Nero döneminin ve bizzat Nero'nun bir bakıma propagandası niteliğindedir: *Quinquennium Neronis'in*²¹¹ dönemin siyasi açıdan

²¹¹ Nero'nun beş yılı. Antik kaynaklarda Nero'nun saltanatının ilk beş yılı - yaklaşık MS 54-59 – iyi yönetimin, görece siyasi istikrarın ve kültürel canlılığın dönemi olarak değerlendirilmektedir. Bu dönemde Nero henüz annesi Agrippina'nın ve akıl hocaları Seneca ile Burrus'un etkisi altındaydı; yönetim görece ılımlıydı. Bu kavram önemlidir çünkü Calpurnius'un *Eclogaları'nı* büyük olasılıkla bu dönemde yazdığı düşünülmektedir. Şiirlerindeki iyimserlik, Altın Çağ söylemi ve yeni hükümdara duyulan güven, tam da bu ilk beş yılın atmosferiyle örtüşmektedir. Sonraki yıllarda Nero'nun

olumlu olması, Calpurnius'un Nero methiyesini haklı çıkarır niteliktedir. Üçüncüsü, Calpurnius'un pastoral söyleme kendine has değerleri yansıtmasıdır: Kentsel pastoral (*Ecl.* IV), kadın sesi (*Ecl.* III) ve yarışmanın biçimi (*Ecl.* II ve V) gibi özgün katkılar, onun Vergilius'un salt bir taklitçisi olmasını engellemektedir.

IV.1. Nero Dönemi

IV.1.1. Nero'nun Erken Dönemi ve Siyasi İyimserlik

Calpurnius'un siyasi tutumunu değerlendirmek için önce onun yazdığı, pastoral şiirlerini oluşturduğu dönemin siyasi koşullarını anlamak gerekmektedir. Nero MS 54'te on yedi yaşında tahta çıktığında, çocukluğundan beri eğitimcisi olan Seneca ve Burrus ondan desteğini esirgememiş verdiği kararlarda etken olmuşlardır. Bu dönemde Nero'nun '*quinquennium Neronis*' (Nero'nun beş yıllık altın dönemi) dönemine katkıları olduğu yadsınamaz. Bu dönemde senatoya saygı gösterilmiş, mali düzenlemeler yapılmış ve görece bir siyasi istikrar sağlanmıştır.

Dönemde her yönüyle sağlanan olumlu koşullar, Calpurnius'un methiye yazmakta ne denli haklı olduğunu göstermektedir. Nero'nun erken saltanatında bir şairin gerçekten inandığı bir altın çağ müjdesi vermesi, dönemin koşullarında tamamen makul bir tutum olarak görünmektedir. Calpurnius dönemin iyimserliğini içselleştirmiş ve bunu şiirlerine yansıtmıştır.

IV.1.2. Pastoralin Araçsallaşması

Vergilius'un pastoralı hem araç olarak kullanan hem de bu kullanımı muğlaklık içinde saklayan bir şair olduğu bölüm III'te gösterilmişti.²¹² Calpurnius ise bu muğlaklığı

yönetimi giderek sertleşmiş ve bu iyimserlik yerini korku ve baskıya bırakmıştır. Kısacası *quinquennium Neronis*, Calpurnius'un pastoral methiyelerini hem mümkün hem de inandırıcı kılan tarihsel atmosferin adıdır.

²¹²Pastoralin 'araçsallaşması' kavramı ve bunun Vergilius'la karşılaştırması için bkz. P. Alpers, 1997, s. 35-44.

büyük ölçüde ortadan kaldırmaktadır. Pastoral söylemi açıkça methiye amacıyla kullanmakta; pastoral ortamın değerlerini imparatorluk söyleminin değerleriyle bütünleştirmektedir.

Bu farkı en iyi gösteren örnek, kehanet motifinin iki yazarda nasıl kullanıldığıdır.²¹³ Vergilius *Ecl.* IV'te Sibylla'nın kehaneti bilinmezlik içindeydi: kim olduğu bilinmeyen bir çocuk, evrensel bir tarih döngüsü. Calpurnius *Ecl.* I'de ise Faunus'un kehaneti somut ve belirgindir: '*Iuvenis*' açıkça Nero'ya işaret etmekte, '*maternis Iulis*' soy ağacını açıklamaktadır. Vergilius yoruma açık kapı bırakmıştı; Calpurnius bu kapıyı kapatmıştır.

Pastoral dünyayı methiyenin tanıklarına dönüştürmek de Calpurnius'un özgün bir stratejisidir.²¹⁴ *Ecl.* I'in son dizelerinde '*viridis quercus et amantes carmina nymphae*' (yeşil meşe ağaçları ve şarkıları seven *Nymphalar*) methiyeyi duyan ve onaylayan doğal varlıklar olarak ortama girmektedir. Pastoralin doğası artık yalnızca şiirsel bir fon değildir; imparatorluk söyleminin doğal tanıkları ve onaylayıcılarıdır. Bu hareket, pastoralin siyasi potansiyelini en uç noktasına taşımaktadır.

Pastoralin siyasallaşması konusu, Calpurnius bağlamında daha geniş bir soruyu da gündeme getirmektedir: Pastoral söylem iktidar söylemiyle iç içe geçtiğinde ne kazanmakta, ne kaybetmektedir? Kazanç boyutu şöyledir: Pastoralin dinginlik imgesi, altın çağ söylemi ve doğal uyum temaları, siyasi söyleme meşruiyet sağlayan güçlü kaynaklar sunmaktadır. Yönetim 'barışı getirdi' demek yerine 'Altın Çağ döndü'

²¹³Kehanet motifinin Vergilius (*Ecl.* IV: Sibylla) ve Calpurnius (*Ecl.* I: Faunus) versiyonları arasındaki fark için bkz. J. Amat, 1991, s. 44-46.

²¹⁴Calpurnius'ta '*viridis quercus et amantes carmina nymphae*' (*Ecl.* I.96-97) dizesinin pastoral dünyayı methiyenin tanıkları olarak sunması ve bunun ideolojik işlevi için bkz. J. Amat, 1991, s. 14.

diyebilmekte; bu söylemi pastoral söz dağarcığının imgeleriyle desteklemektedir. Kayıp boyutu ise pastoral özerkliğin aşınmasıdır: Pastoral artık kendi değerler sistemi içinde özgün bir söylem değil, başka bir söylemin hizmetinde çalışan bir araçtır.

IV.1.3. Siyasi Okumanın Sınırları

Calpurnius'u yalnızca siyasetin savunucusu olarak düşünmek, onun şiirlerinin edebî değerini gözden kaçırmak demektir.²¹⁵ Armstrong'un (1986) savunduğu üzere Calpurnius, şiirlerinde siyasi motifleri pastoral geleneğin arasına dengeli bir şekilde yer vermiştir. Ayrıca *Ecl.* III'teki Phyllis'in sözlerini naklederken *prosopopoeia*²¹⁶ sanatına yer vermiştir. *Ecl.* IV'teki amfi tiyatro yapısının anlatımında *ekphrasis* sanatına o kadar iyi yer vermiştir ki betimlemesinin canlılığı, dizelere *enargeia* katmıştır. Ayrıca bu şiirde kentsel görkemi anlatmıştır. Corydon'un amfi tiyatro izlenimlerini aktarması pastoral ortamla kentsel ortamı bütünleştirmiştir. Böylece pastoral bir şair olarak kendine kenti tasvir etme işini de yüklemiştir. Calpurnius'un kent anlatılarını betimlemelerinde ayrıntıya girmesinin kanıtı: Corydon'un '*tunc omnia marmora vidi*' (sonra bütün mermerleri gördüm) ifadesidir.

Üstelik Calpurnius, pastoral bir şair olarak özgün bir tutum sergilemektedir.²¹⁷

IV.2. Calpurnius Siculus Biyografisi, Dönemi ve Şiiri

IV.2.1. Calpurnius'un Biyografisi

Calpurnius Siculus hakkında antik kaynakların sağladığı bilgi son derece kısıtlıdır; modern araştırmacılar şairin biyografisini büyük ölçüde şiirlerinin kendi

²¹⁵Calpurnius'un edebî kalitesine ilişkin modern değerlendirmeler için bkz. D. Armstrong, 1986, s. 83-99.

²¹⁶ Ortamda var olmayan, uzak olan birinin sözlerini dizelere yerleştirmek.

²¹⁷Calpurnius'un şair kimliği ve *Ecl.* IV'teki çoban-şair özdeşleşmesinin özgünlüğü için bkz. J. Amat, 1991, s. 45-50.

söyleminden çıkarmaya çalışmaktadır.²¹⁸ Adının tamamı Calpurnius Siculus olarak bilinmektedir; ‘Siculus’ soyadı ise bizzat tartışma konusudur. Sicilya kökenli bir şair olduğu düşünülmektedir. Bu ‘Siculus’ adıyla pastoral geleneğin kurucusu Theokritos’la da ilişkilendirilebilir. (Çünkü Theokritos Syrakousai/Sicilya doğumlu olduğu kabul edilmektedir) bu nedenle bazı araştırmacılar bu adın Calpurnius’a verilmiş olmasını onun pastoral şairler arasında sayılmasıyla ilişkilendirmişlerdir.²¹⁹

Calpurnius dönemi ve kendinden sonraki kaynakların Calpurnius hakkında neredeyse hiçbir şey aktarmaması, Calpurnius’un biyografisi hakkında söylenecekleri yedi eclogayla sınırlandırmaktadır. Şiirlerde Corydon adlı bir şair-çoban figürü öne çıkmakta; bu figürün yaşlı ve deneyimli Meliboeus ile ilişkisi bir mesen-geç şair ilişkisi izlenimi vermektedir. *Ecl.* IV ve VII’de ise bu mesenin hem Calpurnius’u hem de onun şiirlerini Roma yöneticilerine tanıtmasının beklendiği anlaşılmaktadır. Bu beklenti, Calpurnius’un da eserlerini bir mesenin koruyuculuğunda oluşturduğuna işaret eder. Ama şiirlerinden çıkarılan bu yorumların kesinliği her dönem tartışma konusu olmuştur.

²¹⁸Calpurnius Siculus hakkındaki temel modern baskı: J. Amat (ed. & trad.), *Calpurnius Siculus: Bucoliques; Pseudo-Calpurnius: Éloge de Pison* (Paris: Les Belles Lettres, 1991). İngilizce Loeb çevirisi için bkz. J. Wight Duff & Arnold M. Duff (ed. & trad.), *Minor Latin Poets* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1934), s. 209-287. Biyografik belirsizlik için bkz. J. Amat, 1991, s. 7-9; R. Mayer, ‘Calpurnius Siculus: Technique and Date’, **JRS** 70, 1980, s. 175-176.

²¹⁹‘Siculus’ soyadının coğrafi bir köken mi yoksa bir takma ad mı olduğu tartışması için bkz. J. Amat, 1991, s. 7; Duff & Duff (1934), s. 209-210.

IV.2.2. Calpurnius'un Dönemi

Calpurnius'un şiirlerini hangi dönemde yazdığı, XIX. yüzyıldan itibaren araştırmacıları ikiye bölmüştür.²²⁰ Şiirlerin Nero döneminde yazıldığını savunanlar vardır. (Haupt, 1876) Bu düşünce günümüzde ağırlıklı olarak kabul görse de bazı araştırmacılar Septimius Severus (MS 193-211) dönemiyle ilişkilendirmiştir.

Şiirlerin Nero döneminde yazıldığının kanıtları şunlar olabilir:²²¹ Birincisi, *Ecl.* I'deki '*iuvenis*' (genç) nitelemesi: Şiirde genç bir yöneticinin gelişiyile Altın Çağ'ın başladığı müjdelenmektedir. Nero MS 54'te 17 yaşında tahta çıkmıştır; '*iuvenis*' nitelemesi bu döneme çok uygun düşmektedir. İkincisi, *Ecl.* I'deki '*pax*'(barış) vurgusu: Nero'nun yönetiminin ilk yılları (*quinquennium Neronis*), Augustus döneminden bu yana görülmemiş bir siyasi iyimserlik ortamı yaratmıştı ve barış söylemi dönemin tipik özelliği idi.²²² Üçüncüsü, *Ecl.* IV'teki amfi tiyatro betimlemesi.²²³

²²⁰Tarihlendirme tartışması için temel kaynaklar: M. Haupt, 'De carminibus bucolicis Calpurnii et Nemesiani', *Opuscula* II, Leipzig: Hirzel, 1876, s. 358-406 (Nero dönemi savunusu); E. Champlin, 'History and the Date of Calpurnius Siculus', *Philologus* 130, 1986, s. 104-112 (Nero dönemini destekleyen güçlü argümanlar). Karşı görüş (geç antik dönem) için bkz. D. Korzeniewski, 1971, giriş bölümü.

²²¹*Ecl.* I'deki '*iuvenis*' ve '*pax*' imgelerinin Nero'nun erken saltanatına uygunluğu için bkz. E. Champlin, 1986, s. 104-108.

²²²Nero döneminin siyasi atmosferi ve '*quinquennium Neronis*' (Nero'nun olumlu ilk beş yılı) için bkz. M. T. Griffin, *Nero: The End of a Dynasty*, London: Batsford, 1984, s. 49-82; Tacitus, *Annales* XII.1-5 (Nero'nun hükümdarlığının başlangıcı)

²²³*Ecl.* IV'teki amfitiyatro betimlemesinin Nero dönemine tarihlendirilmesi için bkz. Tacitus, *Annales* XIII.31 (MS 57'de Nero'nun tahta kurduğu ahşap amfitiyatro).

Ecl. IV'teki amfi tiyatro kanıtı özellikle güçlüdür. Şiirde geniş merdivenleri, mermerleri ve süslemeleriyle betimlenen büyük bir amfi tiyatro anlatılmaktadır. Tarihçi Tacitus (*Annales* XIII.31) MS 57 yılında Nero'nun tahta kurduğu geçici ahşap amfi tiyatroyu anlatmakta; Yaşlı Plinius (*Naturalis Historia* XIX.23-24) bu yapının olağanüstü süslemelerinden söz etmektedir. Calpurnius'un betimlemesi bu iki kaynakla tutarlıdır. Geç dönem Roma'sı hakkında verilen bilgilerde bu büyük amfi tiyatrodan başka amfi tiyatroların da olduğu öne sürmektedir ama genç bir yönetici, barış ortamı ve bu tür bir yapı birlikte düşünüldüğünde şiirlerin Nero döneminde yazıldığı düşüncesi daha ağır basmaktadır.²²⁴

IV.2.3. Calpurnius'un Pastoral Şiiri

Calpurnius Siculus'a 'ikincil pastoral şair' nitelemesi yapılmıştır.²²⁵ Vergilius'un *Eclogae* adlı eseri (MÖ yakl. 38), yayımlandığı tarihten itibaren Latin şiirinde önemli bir yere sahip olmuştur. Sonraki dönemlere ait pastoral şiirler, Vergilius'la birebir karşılaştırılmış söylemlerdeki benzerlikler ortaya konmuştur. Böylece Calpurnius bu söylemin ilk yaratıcısı değil ikincil yaratıcısı olarak kabul edilmiştir.

Araştırmacılar bunun dayanağını şöyle açıklamışlardır: Birincisi, Vergilius'un dizelerini taklit ederek yeniden üretmesi onu özgün bir şair olmaktan uzaklaştırmıştır. İkincisi, Calpurnius, Vergilius'un dizelerini hem içselleştirmiş hem de ondan belirli noktalarda ayrılmıştır. Şöyle ki, Calpurnius kendi döneminin siyasi koşullarından etkilenmiş, bunu şiirlerine yansıtmış, Vergilius'un dizelerindeki siyasi muğlaklığa hiç yer vermemiş ve şiirine methiye dizelerini katmıştır.

²²⁴D. Korzeniewski, 1971'in geç antik dönem argümanı ve bu argümana yönelik eleştiriler için bkz. E. Champlin, 1986, s. 104-106.

²²⁵'İkincil pastoral' (secondary pastoral) kavramının teorik çerçevesi için bkz. T. G. Rosenmeyer, 1969, s. 269-298.

Bu durumda Vergilius'un Calpurnius'a olan yadsınamaz katkılarını kabul etmek gerekir. Vergilius'tan sonra pastoral dizeler yazmak öncelikli olarak onun güçlü şiirsel yönünü özümsemekle başlar. Ardından bu özümsemenin hangi boyutta olacağı ve özgün katkının nasıl olacağı soruları gelir. Bu tezde, soruların yanıtları araştırılmış ve Calpurnius'un pastoral şiirlerini özgün kılan üç öge tespit edilmiştir: kentsel pastoral ve amfi tiyatro ortamının şiire taşınması (*Ecl.* IV), bir kadının aşk acısı söylemi (*Ecl.* III) ve methiye ile pastoralin açıkça bütünleştirilmesi (*Ecl.* I ve VII). Bu üç katkı, Calpurnius'un pastoral şiirini salt bir taklit olmaktan çıkarmaktadır. Ona kısmen bir özgünlük katmaktadır.

IV.2.4. Calpurnius'un *Eclogalar*ının Bütünsel Yapısı

Calpurnius'un yedi *eclogası*, kendi içinde bütünlüklü bir yapıya sahiptir. *Ecl.* I ve *Ecl.* VII açıkça siyasi methiye *eclogalarıdır*; bu iki şiir kitabın çerçevesini oluşturmaktadır. Aralarındaki beş *ecloga* ise, siyasi içerikten çok pastoral öğeleri içermektedir: *amoeban* yarışma (*Ecl.* II ve V), kadın monoloğu (*Ecl.* III), kentsel pastoral (*Ecl.* IV) ve pastoral hukuk (*Ecl.* VI). Bu yapı, Vergilius'un *eclogalarından* farklıdır: Vergilius'ta siyasi şiirler kitabın içine dağılmış ve şiirlerde bir muğlaklık söz konusudur; Calpurnius'ta ise siyasi öğeler iki şiir içerisinde toplanmıştır.

Şiirlerinden sadece ikisi siyasi niteliklidir.²²⁶ *Ecl.* I siyasi niteliklidir. Calpurnius bu şiirle bir yandan kendisini destekleyen mesene bağlılığını gösterirken öte yandan siyasi huzurun dizelerine yansıtacağını belli eder. Böylece tüm şiirler bu çerçeve içerisinde anlam kazanır: çoban şarkıları, *locus amoenus* betimlemeleri, aşk acıları. Vergilius'ta pastoral ve siyasi söylem arasındaki gerilim dizelere muğlaklık olarak yansımış ancak Calpurnius böyle bir çerçeve oluşturarak muğlaklığı ortadan kaldırmıştır.

IV.3. Calpurnius Siculus'un Pastoral Şiirlerinin İncelemesi

Calpurnius'un yedi *eclogas*ında Vergilius'un pastoral dizelerinin izleri ağırlıklı olarak görülse de Vergilius'tan ayrılan pastoral ögeler de mevcuttur. Bu bölümde her *ecloga*; anlatım biçimi, pastoral ögeler bakımından incelenecek; Theokritos ve Vergilius ile benzer ve farklılaşan noktalar metin alıntılarıyla ortaya konacaktır. Calpurnius öncüllerinin 'taklitçisi' olarak değil, pastoral şiir geleneğini bilinçli olarak dönüştürmüş bir şair olarak değerlendirilecektir.

IV.3.1. Faunus'un Kehaneti

Birinci *eclogadan*, Calpurnius'un öncülleri ile bağlantısı olduğu anlaşılır.²²⁷ *Eclogada* Ornytus ve Corydon adlı iki çoban, ormanda yeni kazınmış yazılarla dolu bir meşe ağacı fark ederler; yazılar doğa ve kehanet tanrısı Faunus'a aittir ve Faunus'un Altın Çağ kehanetini içermektedir. Bu kehanetten pastoral dizelerin siyasetle ilişkili olduğu anlaşılmaktadır. Aynı altın çağ kehanet söylemi ve tanrı ögesi, Vergilius *Ecl.* I ve IV'te de vardır. *Ecl.* I'deki *iuvēnis* nitelemesi sonradan tanrısallaştırılan (*apotheosis*) Octavianus'u çağrıştırmaktadır. *Ecl.* IV'te ise altın çağ kehanet motifi mevcuttur. Ama iki şair arasında söylem farkı vardır: Vergilius'ta kehanet Sibylla kitaplarından alıntılanmakta ve altın çağı getirecek olanın sadece bir çocuk olduğu bilinmektedir. Calpurnius'ta ise Faunus adı kullanılmakta, kehanetin Faunus'a ait olduğu vurgulanmakta, genç yöneticinin ise Nero olduğu ima edilmektedir.²²⁸

Kehanet metninin en önemli dizeleri şöyledir:

Aurea secura cum pace renascitur aetas

²²⁷*Ecl.* I'deki Faunus kehanetinin metni için bkz. J. Amat, 1991, s. 3-14.

²²⁸'*Aurea secura cum pace renascitur aetas*' (*Ecl.* I.42) ile Vergilius *Ecl.* IV'ün altın çağ söylemi arasındaki doğrudan ilişki için bkz. J. Amat, 1991, s. 10-12.

*et redit ad terras tandem squalore situque
alma Themis posito iuvenemque beata sequuntur
saecula, maternis causam qui vicit Iulis.*

Calp., *Ecl.* I.42-45

Neşeli bir barışla altın çağ yeniden canlanıyor
Sonunda yeryüzüne dönüyor yasını içine gömüp
Adaleti sağlayan Themis ve genç imparatoru izliyor mutlu nesiller
Anne tarafından Iulius soyu için dava kazanan.

‘*Aurea secura cum pace renascitur aetas*’ - bu dize hem içerik hem de söz dizim bakımından hemen hemen Vergilius *Ecl.* IV’le aynıdır. Karşılaştırma için Vergilius’un ilgili dizelerini hatırlamak gerekir:²²⁹

*ultima Cumaei venit iam carminis aetas;
magnus ab integro saeculorum nascitur ordo.
iam redit et Virgo, redeunt Saturnia regna,
iam nova progenies caelo demittitur alto.*

Ver., *Ecl.* IV.4-7

En son çağı geldi artık Cumae kehanetinin
yeniden doğuyor büyük dizisi yüzyılların.
Virgo, Saturnus krallığı dönüyor yeryüzüne,
yepyeni bir soy iniyor yüce göklerden yere.

²²⁹Vergilius *Ecl.* IV.4-7 için standart metin: R. A. B. Mynors, 1969, s. 9-11.

İki metin arasındaki benzerlik yüzeysel değildir: her ikisinde de Altın Çağ'ın dönüşü, evrensel barış ve tanrısal çocuk ya da genç hükümdar imgesi mevcuttur. Ama dizeler arasında önemli bir fark vardır: Vergilius'un şiirinde '*puer*' (çocuk/genç) sözcüğüyle kimin kastedildiği belirtilmemiştir. Vergilius'a özgü muğlaklık vardır. Calpurnius'ta ise '*iuvenis*' sıfatının tamlayanla birlikte ifade edilmesiyle '*maternis... Iulis*' (annesinin Iulius soyundan) bu gencin kim olduğu belirginleşmektedir. Bu da tezde savunduğumuz Calpurnius'un Vergilius'tan ayrıldığı noktalardan biridir. Yani Vergilius'ta siyasi söylem pastoral dizelerin içine muğlaklık yoluyla sızılmaktaydı; Calpurnius'ta bu sızma netlik kazanmıştır.²³⁰

Ayrıca Calpurnius'un dizelerinde Themis'e yer vermesi ve onu *alma* sıfatıyla nitelemesi altın çağ ortamının nasıl bir ortam olacağını açıklar. Yani adaletin ön planda olduğu altın çağ ortamının huzurunu sağlayan olarak adalet tanrıçası Themis sunulmaktadır.

Calpurnius'un *Ecl.* I'de '*pax*' (barış) sözcüğü dört kez geçmektedir; bu tekrar bilinçli yapılmıştır.²³¹ Barış Themis'le birlikte, Calpurnius'un altın çağ ortamının merkezindedir; bu barış ve adalet olgusu Nero yönetiminin ilk yıllarının huzurlu ortamının kaynağıdır. Böylece Calpurnius'ta barış bir yöneticinin kişisel başarısı olarak sunulmaktadır. Oysa Vergilius *Ecl.* IV'te barış ve huzurun sağlanması bir yöneticinin başarısı değil döngüsel bir sürecin gereği idi.

²³⁰Calpurnius *Ecl.* I'deki '*pax*' sözcüğünün tekrarı ve siyasi bağlamı için bkz. D. Armstrong, 'Stylistics and the Date of Calpurnius Siculus', **Phoenix** 40, 1986, s. 83-99.

Faunus'un kehaneti de dizelerin dikkat çekici noktasıdır.²³² Faunus yazıyı bir meşe ağacına kazımıştır; iki çoban bu yazıyı fark eder ve okur. Kehanete doğadaki bir ağacın aracı kılınması pastoral dizelerin tanrısallıkla ilişkilendirilmesinin yolunu açmaktadır. Vergilius'ta da Calpurnius'ta da ağaç ögesi vardır: Calpurnius'un meşesi Vergilius'un kayını. Meşe ağacının canlı kalma süresi kayın ağacıyla karşılaştırıldığında çok daha uzundur, bu sayede meşe ağacının üzerindeki kehanet geçerliliğini uzun süre korur. Calpurnius meşe ağacına kazınan kehanetle altın çağın çok uzun süreceğine işaret eder. Vergilius'un kayın ağacının yoğun ve karanlık gölgelik alan sağladığı düşünüldüğünde Vergilius'un çok net olmayan muğlak ifadelerinin metaforik anlatım biçimiyle dizelerine yansıdığı anlaşılmaktadır.

Ecloganın kapanışında ise pastoral söylemi methiyeye bağlayan çok açık ve net bir dize vardır:²³³

ipse deus, quicumque es, ames mea carmina, Caesar.

Calp., *Ecl.* I.94

Sen, her kim olursan ol, tanrı Caesar, benim şarkılarımı sevesin.

Bu tek dize, Vergilius ile Calpurnius arasındaki farkı en özlü biçimde özetlemektedir.²³⁴ Vergilius'un *eclogalar*ında 'Caesar' doğrudan çağrılan değildi; şiirler okuyucuya belirsiz siyasi ipuçları sunmaktaydı ve yoruma açıktı. Calpurnius'ta şair

²³²Faunus'un kehanetini doğrulayan meşe ağacı imgesi ve bu imgenin Vergilius'taki kökleri (*Ecl.* I.1'deki 'sub tegmine fagi') için bkz. J. Amat, 1991, s. 3-5.

²³³'*Ipse deus, quicumque es, ames mea carmina, Caesar*' (*Ecl.* I.94) dizesinin doğrudan methiye söylemi olarak yorumlanması için bkz. E. Champlin, 1986, s. 106.

doğrudan hükümdara seslenmektedir: ‘Benim şarkılarımı sevesin.’ Bu açık seslenme, pastoral iktidar söylemiyle doğrudan bütünleştirmektedir.

‘*Ipse deus, quicumque es*’ - senin tanrı olduğun kesin, ama hangisi olduğun belirsiz. Bu son muğlaklık kalıntısı önemlidir: Calpurnius Caesar’ı hangi tanrıya benzettiğini söylememektedir. Ama bu muğlaklık Vergilius’unkinden farklıdır: Vergilius ‘*puer*’in kimliğini hiç açıklamamakta; Calpurnius ise Caesar’ın tanrılığını kesin olarak ilan etmekte, yalnızca hangi tanrıya karşılık geldiğini açıklamamaktadır.

Bu dizeyi Theokritos’un kendi meseniyle kurduğu ilişkiyle karşılaştırmak aydınlatıcıdır. Theokritos *Id.* XVII’yi (Ptolemaios methiyesi) doğrudan methiye formuyla kaleme almıştır; ama bu methiyeyi pastoral *eidyllion*larından titizlikle ayrı tutmuştur.²³⁵ Calpurnius’ta ise methiye pastoralin içine taşınmış; çoban sesi imparatorluk söyleminin aracına dönüşmüştür. Theokritos pastorali ile methiyesi arasındaki mesafe, Calpurnius’ta ortadan kalkmaktadır.

Ecl. I’de pastoral ve methiyenin bütünleşmesinin teknik boyutu da incelenmelidir. Şiirde Ornytus ve Corydon Faunus’un yazısını okur ve tartışır; bu tartışma aynı zamanda bir pastoral sohbet olarak kurulmaktadır. İki çoban, kehanet içeriğini ağırbaşlı bir entelektüel alışveriş içinde yorumlamaktadır. Bu çerçeve, methiyeyi pastoral topluluğun ortak deneyimi hâline getirmektedir: İktidar söylemi kırım sakinleri tarafından paylaşılmakta, onaylanmakta ve pastoral söylemin içinde yaşatılmaktadır. Vergilius’ta pastoral ve siyasi söylem ayrı alanlarda var oluyordu; Calpurnius’ta bu ayrım ortadan kalkmıştır.

²³⁵Theokritos *Id.* XVII.1-4 (Ptolemaios methiyesinin açılışı) için bkz. A. S. F. Gow, 1952, cilt I, s. 130.

IV.3.2. *Locus Amoenus*

Locus amoenus Calpurnius'ta her *eclogada* varlığını korumaktadır; ama bu ortam hem Theokritos'taki huzur veren pastoral ortamdan hem de Vergilius'taki kaybedilme ve ulaşılamama olasılığı olan pastoral ortamdan belirgin biçimde ayrılmaktadır. Calpurnius'taki *locus amoenus* ortamına Nero'nun sağladığı huzur yansımasıdır ve bu huzur Nero'un ilk beş yılı süresince kalıcılığını korumuştur.

Ecl. I bu huzurlu *locus amoenus* ortamında oluşturulmuştur. Corydon ve Ornytus öğle sıcağından korunmak için ağaç gölgesinde tanrı Faunus'un korumasında, ağaçların gölgesinde huzur bulurlar :²³⁶

hoc potius, frater Corydon, nemus, antra petamus
ista patris Fauni, graciles ubi pinea denset
silva comas rapidoque caput levat obvia soli,
bullantes ubi fagus aquas radice sub ipsa
protegit et ramis errantibus implicat umbras.

Calp., *Ecl. I.8-12*

Daha iyi olur, Corydon kardeş, koruluğu, mağaraları aramak
İşte burası baba Faunus'un yeri, bu yer incecik yapraklı çam ağaçlarıyla
kaplı orman güneşin kuvvetli ışınlarından koruyor başımızı,
kayın ağacının kökleri her daim sulak
Her yana saçılmış dallar gölge oluşturuyor

Çam, kayın, pınar, gölge – Theokritos'tan Vergilius'a aktarılan *locus amoenus*un temel unsurları hepsi mevcuttur. Ama Theokritos ve Vergilius'ta tanrı adı verilmezken

²³⁶*Ecl. I.7-12 (locus amoenus açılışı) için bkz. J. Amat, 1991, s. 3-7.*

Calpurnius pastoral ortamın tanrısı Faunus'a dizelerinde yer vermiş ve onun kehanetini belirtmiştir: Yani bu ortam salt bir dinlenme yeri değil; tanrısal bildirinin gerçekleşeceği kutsal bir alandır. Theokritos *Id.* VII'de *locus amoenus* sadece hoş bir ortam betimlemesiydi; Calpurnius'ta ise hem bir kehanet ortamı hem de tanrının korumasında *imparatora* methiyeler düzülen bir yerdir. Böylece Calpurnius imparator Nero hakkındaki kendi düşüncelerini tanrının desteklediğini belirtmiş olur.

Ecl. IV'te Meliboeus, Corydon ve Amyntas bir ırmak kıyısındaki çınar ağacı altında buluşurlar. Bu sahnede *locus amoenus* doğrudan imparatorun lütfuyla bağdaştırılmaktadır.²³⁷

*per te secura saturi recubamus in umbra
et fruimur silvis Amaryllidos, ultima nuper
litora terrarum, nisi tu, Meliboe, fuisses,
ultima visuri trucibusque obnoxia Mauris
pascua Geryonis.*

Calp., *Ecl.* IV.37-41

Senin sayende doymuş halde gölgede yatıyoruz güvenle
ve Amaryllis'in ormanlarından yararlanıyoruz; sen olmasan
Meliboeus, nerdeyse dünyanın en uzak kıyılarını,
vahşi Maurilere açık
Geryon'un otlaklarını görecektik.

²³⁷*Ecl.* IV.37-41 imparatorun koruması altında güven içindeki pastoral ortam için bkz. M. Fantuzzi & R. Hunter, 2004, s. 196-210.

'*Per te secura satiri recubamus in umbra*' - senin sayende doymuş halde gölgede yatıyoruz güvenle. Bu dize Vergilius *Ecl.* I.1-5'teki açılışı hatırlatmaktadır; orada Tityrus da kayın gölgesinde rahatça uzanıyordu. Ama Vergilius'ta bu rahatlık devamlı olmamış, Meliboeus sürgüne gönderildiği için bu rahatlık onun için kalıcı olmamıştır. *Locus amoenus* ortamı huzur verici olmaktan çıkmış aranan ve ulaşılması zor bir yer durumuna gelmiştir. Calpurnius'ta ise *locus amoenus* her zaman güvenlidir ve rahatlık sunar; yönetimin sağladığı huzur pastoral ortamda da kalıcıdır. Kimsenin bu ortamdan yoksun kalma kaygısı yoktur.

Ecl. II'deki . '*Ad gelidos fontes*' - soğuk pınar başında - ifadesinde *locus amoenus*, *amoebean* yarışmanın yapıldığı yerdir. Soğuk pınar ögesi Theokritos'un dizelerinde de yer bulmuştur; Vergilius'un dizelerinde ulaşması zor bir ortamken Theokritos *Id.* VII'de başlı başına hoş ve huzurlu bir ortam betimlemesidir. *Locus amoenus* Calpurnius'ta pastoral geleneğin gerekli bir parçası olarak işlev görmektedir; ama şiirin ana ögesi *locus amoenus* ortamı değil methiye ve *amoebean* yarışmadır.

IV.3.3. *Amoebean* Şarkı Yarışması

Amoebean şarkı yarışması Calpurnius'ta iki *eclogada* belirgin biçimde işlenmektedir: *Ecl.* II ve *Ecl.* VI.²³⁸ Her iki *eclogada* da Theokritos ve Vergilius'un dizeleriyle birebir ortak noktaları vardır: iki çoban, dönüşümlü şarkılar, bir hakem . Ama bu dizelerin içeriği ve amacı Theokritos ve Vergilius'tan belirgin biçimde ayrılmaktadır.

Ecl. II, Idas ile Astacus'un yarışmasını anlatmaktadır; her ikisi de Crocale'yi sevmektedir. Şiir soğuk pınar başında iki çobanın bir araya gelmesiyle başlar:²³⁹

²³⁸Tarihlendirme için bkz. E. Champlin, 1986, s. 104-112.

²³⁹*Ecl.* II.5-9 *locus amoenus* için bkz. J. Amat, 1991, s. 17-22. Theokritos *Id.* I ve Vergilius *Ecl.* I ile karşılaştırma için bkz. T. G. Rosenmeyer, 1969, s. 57-73.

*ad gelidos fontes et easdem forte sub umbras
conveniunt dulcique simul contendere cantu
pignoribusque parant: placet, hic ne vellera septem,
ille sui victus ne messem vindicet horti;
et magnum certamen erat sub iudice Thyrsi.*

Calp., *Ecl.* II.5-9

Serin pınarların kenarındaki gölgelikte karşılaştılar
Hemen hoş bir ezgiyle atışarak başladılar yarışmaya:
Astacus yedi koç postundan, Idas da bahçe hasatından
Olmayayım diye galip gelmek istiyordu;
Ve büyük bir atışma oldu Thyrsis hakemliğinde.

Bu açılış Theokritos *Id.* V'teki Komatas ve Lakon'un kavgalı buluşmasından çok farklıdır. *Id.* V'te iki çoban mülkiyet için atışıyorlardı; burada ise iki çoban tesadüfen buluşmakta ve uyum içinde yarışma kararı almaktadır. Vergilius *Ecl.* VII'deki Meliboeus'un anlatımını çağrıştıran bu açılış, Calpurnius'un *amoebian* şarkıyı çatışmadan çok birlikteliğin bir biçimi olarak kurduğunu göstermektedir.

Daha da önemlisi, *Ecl.* II'de yarışmadan önce karşılıklı konuşan çobanların duygularına eşlik etmesi (*sympatheia*) dikkat çekicidir. Thyrsis hakem koltuğuna oturur oturmaz doğa susar.²⁴⁰

*adfuit omne genus pecudum, genus omne ferarum
et quodcumque vagis altum ferit aera pennis.*

²⁴⁰*Ecl.* II.10-20 (kozmik *sympatheia* imgesi) için bkz. J. Amat, 1991, s. 20-22. Theokritos *Id.* I'deki *sympatheia* ile karşıtlık için bkz. R. Hunter, 1999, s. 79-107.

*desistunt tremulis incurrere frondibus Euri
altaque per totos fecere silentia montes:
omnia cessabant, neglectaque pascua tauri
calcabant, illis etiam certantibus ausa est
daedala nectareos apis intermittere flores.*

Calp., *Ecl.* II.10-20

Her türden küçükbaş hayvan ve vahşi hayvan dinledi
Gökyüzünde süzülüyordu kuşlar da o sıra
Meşe ağacı gölgesine geldi,
sakin koyunları otlatan baba Faunus ve çift boynuzlu Satirler;
ayakları kuru Dryad'lar ve ıslak ayaklı Naiad'lar da geldiler,
Irmaklar ise kendi yataklarında çağıldadı
Doğu rüzgârları son verdi yaprakları titreştirmeye
Tüm dağlar derin bir sessizliğe büründü:
Her şey bir anda son buluyordu ve boğalar terkedilmiş çayırları
Eziyorlardı, bıraktı bu atışmalar için
İşçi bal arıları çiçeklerden nektar toplamayı.

Bu dizeler Theokritos *Id.* I'deki *sympatheia* anının tersidir. *Id.* I'de doğa Daphnis'in yasına ortak oluyordu; burada ise doğa şarkının güzelliğine hayran kalarak susuyor. *Sympatheia* motifi Calpurnius'ta çobanların duygu ve düşüncelerine ortak olmaz. *Amoebean* yarışmaya dahil olmaz. Vergilius'ta siyasi koşullar pastoral ortamı olumsuz etkilerdi; burada ise doğanın her unsuru sakın ve neşeli bir dinleyici olarak hazır beklemektedir.

Hakem Thyrsis'in kararı ise önceki şairlerden keskin biçimde ayrılmaktadır:²⁴¹

irrita sint moneo: satis hoc mercedis habeto,

si laudem victor, si fert opprobria victus.

Calp., *Ecl.* II.22-24

Herkes hak ettiğini alacak.

Galip gelen yüceltilecek, mağlup olansa bu utanca katlanacaktır.

Theokritos *Id.* V'te hakem Morson Komatas'ı açıkça galip ilan etmişti ve ödülü vermişti. Vergilius *Ecl.* III'te ise hakem Palaemon 'sizin aranızdaki kavgayı çözmek benim işim değil' diyerek kararını net biçimde açıklamamış aradan çekilmişti. Bu cevap Vergilius'un şiirlerine hakim olan muğlaklığı destekler niteliktedir. Calpurnius'ta hakem Thyrsis baştan uyarıda bulunmaktadır: Bahisler geçersiz, ödül yalnızca şöhret ya da utançtır. Bu tutum yarışmayı maddi bir çıkar sağlamaktan uzaklaştırıp manevi duyguları ortaya çıkarmaktadır. Şiirin sonunda ise hakem Thyrsis her iki çobanı da eşit bularak, yarışmayı beraberlikle sonlandırır.²⁴² Bu sonuç Vergilius *Ecl.* VII'deki Meliboeus'un gerekçesiz galip ilanına da benzememektedir; burada beraberlik açık ve huzurludur.

²⁴¹*Ecl.* II.22-24 Thyrsis'in kararı için bkz. J. Amat, 1991, s. 22-24. Vergilius *Ecl.* III'teki Palaemon'un muğlak kararıyla karşıtlık için bkz. W. Clausen, 1994, s. 100-108.

²⁴²*Ecl.* II.99-100 (Thyrsis'in kapanış kararı) için bkz. J. Amat, 1991, s. 28-30. *Amoebean* yapının üç yazardaki karşılaştırması için bkz. F. Cairns, *Generic Composition in Greek and Roman Poetry*, Edinburgh: Edinburgh University Press, 1972, s. 132-145.

Ecl. VI’da ise üç kişili bir *amoebean* yapı karşımıza çıkar. Astylus, Lycidas ve Mnasyllus arasında önce bir tartışma yaşanır; ardından Mnasyllus hakem olarak kabul edilir:²⁴³

*iudice me sane contendite, si libet: istic
protinus ecce torum fecere sub ilice Musae.*

Calp., *Ecl.* VI.59-60

Benim hakemliğimde yarışın elbette, istiyorsanız:

işte burada Musalar meşe ağacının altında bir sedir hazırlamış.

‘Musalar meşe ağacının altında bir sedir hazırlamış.’ Bu tek dize *amoebean* geleneğin Calpurnius’taki tonunu özetlemektedir: Yarışma artık çobanların atışması değil, Musaların davet edildiği bir törendir. *Id.* V’teki gerçekçi çatışma ve *Ecl.* III’teki siyasi muğlaklık burada yerini netliğe ve huzurlu bir şiir geleneğine bırakmıştır.²⁴⁴

IV.3.4. Aşk ve *Pharmakon*

Aşk motifi Calpurnius’ta öncelikle *Ecl.* II, III ve VI’da işlenmektedir. Theokritos’un *pharmakon* paradoksu ve Vergilius’un teslimiyetle kapanan aşk söyleminin izleri açıkça görülmektedir ama Calpurnius bu dizeleri farklı biçimde yeniden oluşturur.

²⁴³*Ecl.* VI’nın üç kişili yapısı için bkz. D. Korzeniewski, 1971, s. 90-95.

²⁴⁴*Ecl.* VI.59-62 (Mnasyllus’un kararı kabulü) için bkz. J. Amat, 1991, s. 82-86. Vergilius *Ecl.* VII’deki Meliboeus anlatıcısıyla karşılaştırma için bkz. W. Clausen, 1994, s. 207-214.

Ecl. III'te tümüyle aşk acısı dile getirilmektedir. Lycidas, sevgilisi Phyllis'in onu bırakıp Mopsus'a gittiğinden yakınmaktadır:²⁴⁵

uror; et immodice: Lycidan ingrata reliquit

Phyllis amatque novum post tot mea munera Mopsum.

Calp., *Ecl.* III.7-9

Yanıyorum, hem de aşırı biçimde: nankör Phyllis Lycidas'ı terketti
ve bunca armağanımdan sonra yeni bir Mopsus'a âşık.

'*Uror et immodice*' - yanıyorum, hem de aşırı biçimde. Bu ifade Vergilius *Ecl.* II.1'deki '*ardebat*' ifadesi ile aynı sözcüklerdir; aşk her iki şairde de yakıcı bir ateş olarak betimlenmektedir. Ama Lycidas'ın acısı Theokritos'un Polyphemos'undan farklıdır: Polyphemos henüz âşık olmuş ve acısıyla baş başaydı; Lycidas ise bir hayal kırıklığı yaşamakta, sevgilisini başkasına kaptırmıştır. Aşk burada rekabetli bir bağlama yerleşmiştir.

Lycidas yakınmasına devam eder ve şiiri aşka karşı bir çare olarak kullandığını açıklar. Iollas'ın öğüdüyle geçer pınar başına ve şarkı söylemeye hazırlanır:²⁴⁶

has pete nunc salices et laevas flecte sub ulmos.

nam cum prata calent, illic requiescere noster

²⁴⁵ Theokritos *Id.* III ve Vergilius *Ecl.* II ile karşılaştırma için bkz. D. Korzeniewski, 1971, s. 82-88.

²⁴⁶ *Ecl.* III.13-17 (Iollas'ın Lycidas'a öğüdü ve *locus amoenus*) için bkz. J. Amat, 1991, s. 33-37. Vergilius *Ecl.* II'deki mekânsal teselli mekanizmasıyla karşılaştırma için bkz. W. Clausen, 1994, s. 56-66.

*taurus amat gelidaque iacet spatiosus in umbra
et matutinas revocat palearibus herbas.*

Calp., *Ecl.* III.14-17

Haydi şimdi şu söğütlerin oraya bak, soldaki karaağaçların altına
da. Çünkü çayırlar ısındığında boğam
serin gölgelerde rahatça uzanmayı
ve sabah otladıklarını geviş getirmeyi sever.

Iollas Lycidas’a *locus amoenus* çare olarak göstermektedir: Git, dinlen, aşkı
*locus amoenus*la yatıştır. Bu öneri Theokritos’un *pharmakon* paradoksunu
çağrıştırmaktadır; *Id.* XI’de de şiir ve *locus amoenus* aşk ateşini söndürmeye çare olacak
bir ortam olarak düşünülmüş ve önerilmişti. Ama Theokritos’ta sonuç muğlaktı:
Polyphemos aşk acısına şarkıyla ‘daha kolay katlandı’ demişti, bu tam bir iyileşme hâli
değildi. Calpurnius’ta ise Lycidas’ın tutumunu belirleyen şey şu kapanış cümlesidir:²⁴⁷

carmina poscit amor, nec fistula cedit amori.

Calp., *Ecl.* III.92

Aşk şarkılar ister; kaval ise aşka boyun eğmez.

‘*Nec fistula cedit amori*’ - kaval aşka boyun eğmez. Bu dize *pharmakon*
paradoksunu hem kabul hem de reddeden bir tutum taşımaktadır. Theokritos’ta şiir aşk
acısına çareydi ama yeterli değildi; Vergilius’ta ‘*omnia vincit Amor*’ diyerek hiçbir çare

²⁴⁷*Ecl.* III.91-92 (‘*carmina poscit amor, nec fistula cedit amori*’) için bkz. J. Amat, 1991, s. 40-42. Theokritos *Id.* XI.1-3’teki *pharmakon* paradoksuyla ilişki için bkz. R. Hunter, 1999, s. 194-210; D. M. Halperin, 1983, s. 100-115.

aranmaksızın aşka tam ve karamsar bir teslimiyet vardı. Calpurnius'ta ise kaval sesi aşk acısını dindirmez. Yani pastoral şiir aşka çare olmaz; aksine artık aşk şiiri yaratan güç, şiir ise âşığın duygularını dile getirmede bir araçtır. Bu tersine çevirme Vergilius'un karamsarlığını hafifletmektedir çünkü en azından âşık olanı şarkıya yöneltmek gibi bir işlevi vardır. Ayrıca Theokritos'un aşk konusundaki muğlaklığını da çözüme kavuşturmaktadır: Calpurnius'a göre şiir aşka çare değildir ama âşık olan çözümü şarkı söylemede arar.

Ecl. II'de aşk farklı bir bağlamda işlenmektedir. Idas, sevgilisi Crocale'ye kavuşma isteği için tanrıya yakarır:²⁴⁸

*o si quis Crocalen deus afferat! hunc ego terris,
hunc ego sideribus solum regnare fatebor;
secernamque nemus dicamque: 'sub arbore numen
hac erit; ite procul — sacer est locus — ite profani.'*

Calp., *Ecl.* II.51-55

Ah, bir tanrı Crocale'yi buraya getirse! Onun yeryüzüne ve gökyüzüne tek başına hükmettiğini kabul edecek, onun için bir koruluk ayıracak ve şöyle diyeceğim: “Bu ağacın altında bir tanrı var; uzak durun, bu yer kutsaldır, gidin, uğursuzlar.”

²⁴⁸*Ecl.* II.28-32 (Idas'ın aşk acısı ve kavuşma dileği) için bkz. J. Amat, 1991, s. 24-28.

Vergilius *Ecl.* II.56-57 (*'rusticus es, Corydon'*) ile karşılaştırma için bkz. M. C. J. Putnam, *Virgil's Pastoral Art*, Princeton: Princeton University Press, 1970, s. 96-107.

Idas sevdiğiyle pastoral ortamda buluşmayı diler; sevgilinin gelişi *locus amoenus* kutsal kılacaktır. Bu arzu Theokritos'un Polyphemos'unun gözden ırak mekânını çağrıştırır; *Id.* XI'de de Polyphemos Galateia'yı kendi mekânına davet etmişti. Theokritos'ta gözden uzak olan bu mekân sevgilinin gelişiyle Calpurnius'ta sadece gizli kalmayacak aynı zamanda kutsal bir yer olacaktır. Ama Polyphemos'un aşkı karşılıksız kaldığı için teklifinde ümitsizlik vardı; Calpurnius'ta ise kavuşmanın verdiği mutluluk egemendir. Çünkü aşk Calpurnius'ta acı verici olmaktan çok yüceltici bir güce dönüşmüştür.

IV.3.5. Pastoral Ağıt ve *Sympatheia*

Pastoral ağıt Calpurnius'ta Theokritos *Id.* I'deki ya da Vergilius *Ecl.* V'teki gibi belirgin, adlandırılmış ağıt dizeleri arasında işlenmemektedir. Daphnis karakteri yoktur; kimse ölmez; doğa yas tutmaz. Ama *sympatheia* motifinin dönüşmüş biçimde Calpurnius'ta yaşamaya devam ettiğini *Ecl.* II'deki doğadaki sessizliği ifade eden dizeler belirtir.

Ecl. II.10-20 dizeleri incelendiğinde, doğanın şarkı yarışması sırasında neden sustuğu anlaşılmaktadır. Theokritos *Id.* I'de pastoral ortamdaki hayvanlar Daphnis'in acısına ortak olup ağlıyordu; Vergilius *Ecl.* V'te doğadaki canlılar Daphnis'i tanrılar katına uğurlarken (*apotheosis*) neşeleniyordu. Calpurnius'ta ise pastoral ortamdaki canlılar ve esen rüzgârlar şarkının güzelliğine hayran kalıp susmaktadır. *Sympatheia* ilkesi -doğanın insanla aynı hisleri paylaşması- korunmuştur; ama bu 'paylaşım' artık acıyla değil mutlulukla gerçekleşmektedir.²⁴⁹

Ecl. IV'te ise çoban Corydon yoksuldur ve kendisini bekleyen kötü günlerden yakınır ve bu yakınma dizelere ağıt olarak yansımaktadır; ama bu ağıt bir çobanın ölümü için değil, şairin mesensiz kaldığı günler içindir:

*scilicet extremo nunc vilis in orbe iacerem,
a dolor! et pecudes inter conductus Iberas
irrita septena modularer sibilis canna*

Calp., *Ecl.* IV.43-45

Kuşkusuz şimdi dünyanın en ücra köşesinde değersiz biri olarak
yatıyor olurdum, ah ne acı! ve maaşlı bir çoban olarak İber sürüleri
arasında yedi delikli kavalımla boşuna ezgiler çalıyor olurdum

Hiç kimsenin dikkatini çekmemiş, mesensiz kalmış şair Vergilius'u açıkça çağrıştırmaktadır: *Ecl.* IX'da Moeris de '*carmina tantum nostra valent, Lycida, tela inter Martia, quantum / Chaonias dicunt aquila veniente columbas*' - 'Ancak bizim şiirlerimiz, ey Lycidas, Mars'ın (savaşın) silahları arasında, onların kartal gelirken Chaonia güvercinlerinin yapabildiği kadar etkilidir.' demişti. Bu metaforla karşılık görmeyen aşk, savaşan iki tarafa benzer. Savaş ortamında dizelerin sevgili üzerinde etkisi yoktur. Savaşta silahların etkisi bir kartalın acımasızca saldırısına benzetilmiştir. Bu acımasızca saldırı karşısında etkisiz kalan güvercinlerin durumu ise âşkın dizelerine yansımıştır. Yani etkileyici dizelerin ve huzur veren pastoral ortamın karşılık görmeyen sevgilinin nezdinde hiçbir değeri yoktur. Aşkını dizelere döken âşık kartal karşısında bir güvercin gibi çaresizdir. Mesenin korumasının olmadığı Calpurnius'ta bu çaresizlik geçmiş zamana ait bir korku olarak dile gelmektedir; şimdi ise Calpurnius hem bir mesenin (Meliboeus) hem de imparator Nero'nun korumasındadır. Pastoral ağıtın yükü Calpurnius'ta politik bir kaygıya dönüşse de çözüme kavuşturulmuştur.

IV.3.6. Türün Tanımının Şiire Yansıması

Şairin bilinci Calpurnius'ta hem en belirgin hem de en farklı biçimde işlenen motiftir. Theokritos *Id.* VII'de dizelerini şiirinde pastoral tür olarak adlandırıyordu ve bu türdeki şiirleri küçümsüyordu; Vergilius *Ecl.* VI'da ise pastoral şiir geleneğinin nasıl oluştuğunu anlatır ve kendisinin de bu türde şiirler söyleyeceğini Apollon'un kendisini bu şiir türüne yönelttiğini belirtir. Calpurnius'ta ise şair bir gelenek hâline gelen pastoral dizeleri söylemeyeceğini onun yerine daha ciddi konulara yöneleceğini dizelerinde ifade etmektedir. Yani Theokritos ve Vergilius'un aksine bir *recusatio* yapar.

Ecl. IV'ün açılışında Corydon kendisini doğrudan tanımlar ve ne tür şiir yazmak istediğini ilan eder:²⁵⁰

*carmina iam dudum, non quae nemorale resultent,
volvimus, o Meliboeae; sed haec, quibus aurea possint
saecula cantari, quibus et deus ipse canatur,
qui populos urbesque regit pacemque togatam.*

Calp., *Ecl.* IV.5-8

Uzun zamandır artık korulukların yankılayacağı türden şiirler
söylemiyoruz, Meliboeus, bunun yerine; altın çağı
anlatabilecek ve tanrının kendisini övebilecek şiirler söylüyoruz,
halkları, kentleri ve toga giyen barışı yöneten.

²⁵⁰*Ecl.* IV.5-8 *recusationun* tersine çevrilmesi için bkz. J. Amat, 1991, s. 45-50. Vergilius *Ecl.* VI.1-5 ile karşıtlık için bkz. W. Clausen, 1994, s. 184-192; R. Coleman, 1977, s. 183-190.

‘*Non quae nemorale resultent*’ - ormanlara yankılanan türden değil. Vergilius *Ecl.*

VI’da Apollon şaire ‘*deductum dicere carmen*’ yani ince ve mütevazı pastoral şiir söyle demişti; şair büyük destanı reddedip küçük pastoralı kabul etmişti. Calpurnius ise burada bu *recusatio*yu tersine çevirmektedir: Calpurnius’un düşüncesine göre altın çağ, imparatora övgü pastoral öğelerin arasına da yerleştirilebilir. Bu düşünce şairin pastoral dizeler yazan önceki şairlerin aksine Calpurnius’un pastoral şiiri küçümsemeyip yücelttiğinin göstergesidir. Calpurnius’ta kaval, çoban ve diğer pastoral öğeler korunmakta, imparatoru yüceltmek ve yönetimi desteklemek için bir araç hâline gelmektedir.

Ecl. I’de ise türün adlandırılması doğrudan yapılmaz; bunun yerine Faunus’un kehaneti şiirin konumunu belirler:²⁵¹

“*qui iuga, qui silvas tueor, satus aethere Faunus,
haec populis ventura cano: iuvat arbore sacra
laeta patefactis incidere carmina fatis*”.

Calp., *Ecl.* I.33-35

“Ben ormanları gözeten, gökten doğan Faunus,
insanların başına gelecekleri terennüm ediyorum: kutsal ağaca
yazgılara ışık tutan neşeli şiirler kazımak hoşuma gidiyor.”

Theokritos’ta türü adlandıran Lykidas’tı ve bunu yolda, iki çobanın sıradan buluşmasında yapıyordu. Vergilius’ta adlandırma Apollon’un ağzından çıkıyordu; ama Apollon ağırlığı olmayan küçük şiiri emrediyordu. Calpurnius’ta ise adlandırma

²⁵¹ Vergilius *Ecl.* IV.4-10 ile karşılaştırma için bkz. E. Champlin, 1986, s. 104-105.

doğrudan pastoral tanrısı Faunus'tan gelmekte ve kehanet biçiminde sunulmaktadır. Pastoral şiir artık insan sesi değil tanrısal ses taşımaktadır. Türün içeriği ve özelliği burada yüceltilmektedir.

Ecl. IV'ün sonunda Corydon şiirlerini Palatine'e - imparatorun sarayına - ulaştırmayı açıkça dilemektedir:²⁵²

*o mihi quae tereti decurrunt carmina versu
tunc, Meliboe, sonent si quando montibus istis
dicar habere Larem, si quando nostra videre
pascua contingat! vellit nam saepius aurem
invida paupertas et dicit: 'ovilia cura!'
at tu, si qua tamen non aspernanda putabis,
fer, Meliboe, deo mea carmina: nam tibi fas est
sacra Palatini penetralia visere Phoebi.*

Calp., *Ecl.* IV.150-158

Ah, mütevazı dizelerde dolaşan şarkılarım ,
o zaman, Meliboeus, duyulurdu şu dağlarda
ya bir çiftlik sahibi olsam burada, ya da otlaklarımı
görmek nasip olsa! Kötü niyetli yoksulluk kulağımı tıkar
ve der ki: 'Ağılına bak!'
Ama sen, eğer sunmaya değer bulursan bunlardan birini,
götür Meliboeus, tanrıya şiirlerimi: Çünkü senin hakkın var

²⁵²*Ecl.* IV.150-159 (Corydon'un şiirlerini Palatine'e gönderme dileği) için bkz. J. Amat, 1991, s. 57-62. Theokritos *Id.* VII'deki türün öz-adlandırmasıyla karşılaştırma için bkz. R. Hunter, 1999, s. 148-172.

Palatine Phoebus'un kutsal tapınağını ziyaret etmeye.

Theokritos *Id.* VII'de Simikhidas türün adını dizelerde söylüyordu ve kendini küçümseyerek 'ben Sikelidas ve Philetas'ın yanında kurbağa gibiyim' diyordu. Vergilius *Ecl.* I'de Tityrus Roma'ya gidip oradan sesini duyurmuştu; ama bu siyasi bir zorunluluktı. Calpurnius'ta ise çoban şair bilinçli olarak Nero'nun desteğini almayı arzulamaktadır.

Bunun en somut göstergesi *Ecl.* IV'ün son dizelerinde Meliboeus'un verdiği yanıtıdır:²⁵³

“tum mihi talis eris, qualis qui dulce sonantem

Tityron e silvis dominam deduxit in urbem

ostenditque deos et 'spreto' dixit 'ovili,

Tityre, rura prius, sed post cantabimus arma.”

Calp., *Ecl.* IV.160-164

“O zaman benim için tıpkı Tityrus'un hoş sesini

ormanlardan şehirlerin efendisine götüren

ve ona tanrıları göstererek: “Ağılı bırak,Tityrus, önce kırların,

sonra da silahların şarkısını söyleyeceğiz.” diyen kişi gibi

olacaksın.”

²⁵³*Ecl.* IV.160-164 (Meliboeus'un teklifi ve Vergilius'a gönderme) için bkz. J. Amat, 1991, s. 60-64. ‘*Tityron e silvis dominam deduxit in urbem*’ dizesinin Vergilius *Ecl.* I ile ilişkisi için bkz. E. Champlin, 1986, s. 108-110.

Meliboeus Vergilius'un Tityrus'una açıkça gönderme yapmakta, pastoral şiirle epik şiiri bir tutmaktadır. Bu dizeyle Calpurnius pastoral türün niteliğini ve içeriğini açık biçimde göstermektedir: Pastoral öğelerle başlayan dizelerin içinde, epik nitelikli ağırlığı olan dizelerin yer alabileceğini belli etmektedir. Theokritos'ta ise pastoral tür kendi içinde küçük ölçekli bir bütün oluşturmaktadır. Calpurnius, Vergilius ve Theokritos ilk basamağı pastoral dizelerle oluştursa bile içeriğini iyice genişletmiştir.

IV.3.7. Calpurnius'un Pastoral Şiire Katkısı

Yukarıdaki beş motifin dışında Calpurnius'a özgü ve öncüllerinde karşılığı olmayan bir gelişme de kentsel pastoral ve methiyenin doğrudan pastoral söylemin içine taşınmasıdır. Bu iki unsur *Ecl. I* ve *Ecl. VII*'de en belirgin biçimde karşımıza çıkmaktadır.

Ecl. I'de Faunus'un Altın Çağ kehaneti doğrudan pastoral ortamın içindedir. bu kehanet hem Theokritos *Id. VII*'deki çobanların birbiriyle kaval değişimini hem de Vergilius *Ecl. IV*'ünün Sibylla kehanetini çağrıştırmaktadır. Ama Theokritos'ta kehanet yoktu; Vergilius'ta kehanet vardı ama pastoral söylemin dışından, Sibylla'dan geliyordu. Calpurnius'ta ise pastoral tanrı Faunus konuşmaktadır:²⁵⁴

aurea secura cum pace renascitur aetas
et redit ad terras tandem squalore situque
alma Themis posito iuvenemque beata sequuntur
saecula, maternis causam qui vicit Iulis.

Calp., *Ecl. I.42-45*

Altın çağ güvenli barışla yeniden doğuyor

²⁵⁴*Ecl. I.42* ('*aurea secura cum pace renascitur aetas*') için bkz. J. Amat, 1991, s. 10-12. Vergilius *Ecl. IV.9* ile doğrudan metinlerarası ilişki için bkz. Mayer, R., 1980, 'Calpurnius Siculus: Technique and Date', *JRS* 70, s. 175-176.

ve nihayet pası ve yoksulluğu bırakarak
besleyici Themis yeryüzüne dönüyor ve mutlu çağlar
annesinin soyundan gelen Iulus'ların davasını kazanan genci
izliyor.

Vergilius *Ecl.* IV.4-7'de de çok benzer bir anlatım vardı: '*iam redit et Virgo, redeunt Saturnia regna.*' Calpurnius bu dizeleri bilinçli olarak çağrıştırmakta ve onların üzerine inşa etmektedir. Fark şuradadır: Vergilius'ta hangi çocuktan söz edildiği muğlaktı ve bu muğlaklık kasıtlı bir yapısal tercihti. Calpurnius'ta ise '*maternis causam qui vicit Iulis*' - ifadesi Nero'ya daha doğrudan bir göndermedir. Muğlaklık ortadan kalkmıştır.

Ecl. VII'de çoban Corydon pastoral ortamdan ayrılmış Roma'ya bir tiyatro izlemek üzere gitmiştir. Arkadaşı çoban Lycotas da onu kırsalda beklemiştir. Roma'da bir süre kaldıktan sonra dönen Corydon Roma'daki izlenimini Lycotas'la paylaşır:²⁵⁵

*Lentus ab urbe venis, Corydon; vicesima certe
nox fuit, ut nostrae cupiunt te cernere silvae,
ut tua maerentes exspectant iubila tauri.*

Calp., *Ecl.* VII.1-3

Geç geliyorsun kentten, Corydon; kuşkusuz yirminci
gece oldu, ormanlarımız seni görmeyi istiyor,
kederli boğaların senin neşeli sesini bekliyor.

²⁵⁵*Ecl.* VII.1-6 (Lycotas'ın Corydon'a serzenişi) için bkz. J. Amat, 1991, s. 97-102.

Kentsel pastoral geleneği ve Theokritos *Id.* XV ile karşılaştırma için bkz. T. G. Rosenmeyer, 1969, s. 57-73.

Vergilius'un pastoral şiirde yer verdiği iki çobanın ayrılma durumunu Calpurnius'ta işlemiştir ancak işleyişte farklılıklar vardır. Vergilius'un çobanı zorunlu olarak kenti terk ederken Calpurnius'un çobanı kente gezmeye gitmiştir. Yani Vergilius'taki çobanların ayrılışındaki baskı ve çaresizlik yerini Calpurnius'ta kendi isteğiyle bir gidiş geliş bırakmıştır.

Ayrıca Lycotas arkadaşından uzak kaldığı için ona sitem eder. Sadece kendisinin değil pastoral ortamdaki bitkilerin ve hayvanların da sesi olur. Onların da üzüntülü olduklarını belirtir. Çoban Lycotas'ın üzüntüsüne doğanın da eşlik etmesi Theokritos'un *sympatheiasını* hatırlatır.

Corydon amfi tiyatroyu anlatırken pastoral söylem yerini kente ilişkin söylemlere bırakmıştır:²⁵⁶

vidimus in caelum trabibus spectacula textis

surgere, Tarpeium prope despectantia culmen;

Calp., *Ecl.* VII.23-24

Tahta kirişlerle örülmüş amfi tiyatroların gökyüzüne

yükseldiğini gördük, neredeyse Tarpeia tepesine bakıyordu;

Tahta tiyatro, mermerlerin parıltısı, fildişi süslemeler, altın ağlar - bunlar pastoral şiirin hiçbir yerinde görülmecek imgelerdir. Theokritos *Id.* XV'inde de pastoral söylemin dışına çıkmıştır. Çobanlar Praxinoa ve Gorgo da kalabalık İskenderiye

²⁵⁶*Ecl.* VII.23-35 (amfi tiyatro betimlemesi) için bkz. J. Amat, 1991, s. 102-108. Nero'nun MS 57'deki amfi tiyatrosuyla özdeşleştirme için bkz. E. Champlin, 1986, s. 108-110.

sokaklarından geçip bir saray şenliğine katılmışlar ve orada yapay bir bahçe görüp şaşırmışlardı. Calpurnius'un *ecl.* VII'si doğal pastoral ögelerin arasına kente ilişkin yapay ögeler yerleştirilmiştir. *Id.* XV'te pastoral imgelerin arasına çok az kente ilişkin öge yerleştirilmiştir Ancak *ecl.* VII'de ise pastoral dizelerin arasında kentin görkemli yapıları ve kentte imparatorun büyüklüğünün ve farkının hissedilmesi anlatıda baskındır. Corydon kentsel ortama uyum sağlayamayacağını hissedenden bir çoban olarak sunulmuştur:²⁵⁷

o utinam nobis non rustica vestis inesset:

vidissem propius mea numina! sed mihi sordes

pullaque paupertas et adunco fibula morsu obfuerunt.

Calp., *Ecl.* VII.79-82

Keşke üzerimde kırsalda giyilen giysi olmasaydı:

önünde boyun eğdiğimi daha yakından görebilirdim! Ama benim

yoksul hâlim ve fibulayla tutturulmuş gri giysim engel oldu buna.

Vergilius *Ecl.* I'de Tityrus da Roma'ya gitmişti; orada '*deus*'u görmüş ve ondan izin almıştı. Ama Vergilius'ta bu deneyim belirsizdi, '*deus*'un kim olduğu tartışmalıydı pastoral ögeler kente ilişkin ögelere ve tanrı söylemine kıyasla ağır basmaktaydı. Calpurnius'ta ise Corydon imparatoru '*mea numina*' -benim önünde boyun eğdiğim- diyerek üstü kapalı ancak kendine kıyasla çok üstün olarak düşünmektedir. Ona ulaşamamasını kendisinin pastoral ortamdan gelmesine, kentli olmamasına bağlamaktadır.

²⁵⁷*Ecl.* VII.73-80 (Corydon'un yoksulluğu ve imparatoru göremeyişi) için bkz. J. Amat, 1991, s. 109-112. Vergilius *Ecl.* I'deki Tityrus'un Roma ziyaretiyle karşılaştırma için bkz. W. Clausen, 1994, s. 22-27.

Calpurnius'un yedi *eclogası* Theokritos'un başlattığı ve Vergilius'un sürdürdüğü ögelerin hepsini içermektedir. Ancak her motifin taşıdığı anlam dönüşmüştür.²⁵⁸ *Amoebean* şarkı yarışması çobanların karşılıklı atışmalarından, çatışmalarından çok çobanların birbirini tamamlayan ifadelerine dönüşmüştür; *Ecl.* II'deki çobanların yarışma sonunda birbirlerine üstünlük taslamamaları ve *Ecl.* VI'daki tek bir çobanın dizelerinde evrenin döngüsünü anlatması bu dönüşümün göstergeleridir. *Locus amoenus* ise güvenli ve imparatorun koruması altındadır; ne Vergilius'taki gibi kaybedilecek bir yer, ne de Theokritos'taki gibi başlı başına hoş ve huzur veren bir ortamdır. Aşk ve *pharmakon* paradoksu kabul edilmiş ama aşkın gücü kaval tarafından geri çevrilmiştir; '*nec fistula cedit amori*' Vergilius'un teslimiyetçi kapanışına doğrudan yanıt vermektedir. Pastoral ağıt yoktur; *sympatheia* bir şaşkınlığa dönüşmüştür; doğa yas hüznü değil hayranlık duymaktadır. Şair kendine güvenli bir biçimde, kendini küçümsemeden uzaklaşarak imparatora açık methiyeler düzmüş, saray kapısına kadar gitmeyi ve ona ulaşmayı arzulamıştır. Böylece pastoral dizeler yazan şair sadece pastoral ortamın ögeleriyle sınırlı kalarak şiirlerini oluşturmamıştır.

Bu dönüşümlerin ortak noktası şudur: Theokritos'ta pastoral ile yönetim arasındaki ilişki hemen hemen yok gibiydi; Vergilius'ta bu mesafe siyasi koşulların etkisi altındadır. Calpurnius'ta ise mesafe ortadan kalkmıştır. Pastoral söylem methiyenin hizmetine girmiş; çoban karakteri özerk kalmak yerine imparatoru övmeyi seçmiştir. Bu seçim pastoral türün biçimsel sürekliliğini korurken onun ideolojik özünü köklü biçimde dönüştürmektedir.

²⁵⁸Pastoralin methiyeye dönüşmesinin tür teorisi açısından değerlendirilmesi için bkz. M. D. Halperin, 1983, s. 54-65; P. Alpers, 1997, s. 35-44. Calpurnius'ta pastoral mesafenin ortadan kalkması için bkz. M. Fantuzzi & R. Hunter, 2004, s. 196-210.

IV.3.8. Metinlerarasılık

Calpurnius'un pastoral şiirleri incelendiğinde dizelerde hem Theokritos'un hem de Vergilius'un etkilerinin olduğu çok açıktır.²⁵⁹ Helenistik dönemde pastoral şiirlerini oluşturmuş olan Theokritos'ta var olan pastoral öğelerin MÖ birinci yüzyılın sonlarında Vergilius'un pastoral dizelerinde varlığını sürdürmesi ardından MS birinci yüzyılda Calpurnius'un pastoral dizelerinde de Theokritos'un ve Vergilius'un dizelerindeki pastoral öğelerin eksilmeden hatta dönemin koşullarına ilişkin yeni öğeler eklenerek sürdürüğü açıktır.

Theokritos'tan beri pastoralin temel öğelerinden biri olan *locus amoenus* metinlerarasılık kavramının somut örneğidir. *Ecl.* II'deki *locus amoenus* betimlemesi bu metinlerarasılığı somutlaştırmaktadır.²⁶⁰ Calpurnius'un *Ecl.* II'deki '*Hic gelida manantia flumina vena*' ifadesi, Theokritos'un *Id.* VII'nin '*περὶ πίδακας*' ifadesinin ve Vergilius'un *Ecl.* X'daki '*hic gelidi fontes*' ifadesinin zincirleme uzantısıdır. Yazarlar arasında dönemsel farklılık olsa da pastoral ortamdaki suyun varlığı üç yazarda da işlenmiştir.

Amoebean yapıda da benzer bir çoklu etkileşim söz konusudur. Her üç yazar da *amoebean* yarışmada farklı konular işlese de yapıyı oluşturan unsurlar aynı kalmıştır: yapıda iki çoban bir hakem vardır. Çobanların karşılıklı söylemleri hakem nezdinde gerçekleştirilir. Yarışma sonunda hakem kararını bildirir.

Son olarak ağıt dizeleri de metinlerarasılık kavramını da destekler niteliktedir. Her üç yazarın da yer verdiği ağıt dizeleri bunu kanıtlar. Theokritos *Id.* I'de ve Vergilius *Ecl.* V'te Dapnis'in ölümü için ağıt yakarlar ama ağıtın oluşturulmasında farklılıklar vardır.

²⁵⁹Calpurnius'ta Theokritos'un varlığının Vergilius aracılığıyla dolaylanması ve 'üçüncü katman imetinlerarasılığı' için bkz. J. Amat, 1991, s.25-30.

²⁶⁰Calpurnius *Ecl.* II'deki *locus amoenus* betimlemesinin Theokritos *Id.* VII ve Vergilius *Ecl.* X ile ilişkisi için bkz. J. Amat, 1991, s. 15-17.

IV.4. Metinlerarası Kaynaklar

IV.4.1. Vergilius'un Etkisi

Calpurnius'un Vergilius'u okuma pratiği, Vergilius'un Theokritos'u okuma pratiğiyle verimli biçimde karşılaştırılabilir. Vergilius Theokritos'u seçici bir dönüştürme aracılığıyla okuyor; Theokritos'un idealleştirme ile gerçekçilik arasındaki dengesini siyasi koşulların etkisinde yeniden kuruyordu. Calpurnius ise Vergilius'u seçici okurken Vergilius'a ait gerilimi çözme yolunu seçmektedir.

En çarpıcı kırılma noktası, Meliboeus figürünün yeniden kullanımındadır. Vergilius *Ecl.* I'de Meliboeus sürgüne gönderilmekte; topraklarından edilmekteydi. Calpurnius *Ecl.* VI'da ise Meliboeus pastoral düzeni yeniden tesis eden koruyucu bir karakter olarak karşımıza çıkmaktadır. Aynı adın aynı pastoral söylemin içinde bu denli farklı işlevlerle kullanılması, Calpurnius'un Vergilius'u doğrudan bildiğini ve onunla bilinçli diyalog kurduğunu göstermektedir. Bu diyalog, verilen bir yanıt içermektedir: Vergilius'un Meliboeus'una 'hayır bu olmak zorunda değil' demek.

IV.4.2. *Amoebean* Yapının Gelenekselleşmesi

Calpurnius'un Theokritos ile kurduğu ilişkiye daha yakından bakıldığında, dolaylı miras dışında bir boyut daha görülmektedir. 'Siculus' soyadı - ister gerçek bir coğrafi köken ister edebî bir *pseudonymus* olsun – Theokritos'a açık bir göndermedir. Bu gönderme, Calpurnius'un kendisini pastoral geleneğin meşru mirasçısı olarak konumlandırma stratejisinin parçasıdır. Theokritos'la sosyal bağ kurmak, onu salt Vergilius'u izleyen bir şair olarak değil, doğrudan Syrakusai pastoral geleneğinden gelen bir ses olarak tanıtmaktadır. Bu köken iddiası, şiirsel meşruiyet talep etmenin en özlü biçimini sunmaktadır.

Calpurnius'ta *amoeban* yarışma, Theokritos ve Vergilius'tan miras alınan bu geleneğin en biçimsel ve en az çatışmalı versiyonunu sunmaktadır.²⁶¹ Theokritos *Id.* V'te *amoeban* yapının gerçekçilik boyutu - çoban kavgaları, hakaret, mülkiyet anlaşmazlığı - ön plandaydı. Vergilius *Ecl.* III'te bu gerçekçi boyutu azaltmış ama korumuştur. Calpurnius *Ecl.* II'de ise *amoeban* yarışma neredeyse tamamen sorunsuzlaşmış, gelenekselleşmiştir: İki genç çoban düzgün biçimde dönüşümlü şarkı söyler, sonuç muğlak kalır ama çatışma yoktur.

Bu gelenekselleşme süreci, pastoralin zamana karşı nasıl işlediğini göstermektedir. Gelenek ne kadar çok tekrarlanırsa, o kadar tanıdık ve o kadar az sürpriz içeren bir pratik hâline gelir. Calpurnius'ta *amoeban* yarışmanın sürpriz unsuru azalmış; bunun yerine güvenilir bir estetik deneyim sunma işlevi ön plana çıkmıştır. Bu dönüşüm, pastoralin Nemesianus'ta neden daha da geleneksel bir biçimlendirme göstereceğini anlamamızı kolaylaştırmaktadır.

IV.5. Ara Değerlendirme

Bu bölümün başında ortaya konulan üç argümanı değerlendirip tamamlamak gerekmektedir. Birinci argüman – Calpurnius Vergilius'tan etkilenmiş ancak bunu kendi döneminin değerleriyle birleştirmiştir. Calpurnius Vergilius'a özgü modeli içselleştirmiş ama onun pastoral bir şair olarak en önemli ögesi olan muğlaklığa kendi dizelerinde yer vermemiştir. Calpurnius'ta anlatılar açık ve nettir. Kehanet motifi (*Ecl.* I vs. *Ecl.* IV), Meliboeus figürü (*Ecl.* VI vs. *Ecl.* I ve IX), amfi tiyatro sahnesi (kentsel pastoralin yeni bir boyutu): Bunların tamamı Vergilius'tan etkilendiğinin göstergesidir. Bu öğeler, salt bir taklit değil Calpurnius'un kendi değerleriyle birleşmiş haldedir.

²⁶¹Calpurnius'un *amoeban* yapısının Nemesianus'a aktarımı ve bu aktarımın nasıl ritüelleştiği için bkz. J. Amat, 1991, s. 50-51.

İkinci argüman -Calpurnius'un methiye söyleminin Nero döneminin siyasi koşullarının etkisiyle- Calpurnius ve dönem siyaseti bölümünde doğrulanmaktadır. *Quinquennium Neronis*in siyasi iyimserliği, bu dönemin şairleri için açık methiyeyi haklı kılmaktaydı. Calpurnius'u dönemin bir propagandacısı olarak değerlendirmek dönemin siyasi beklentileriyle içselleşmiş bir şair olduğu için yanlış olur.

Üçüncü argüman -Calpurnius'un pastoral söyleminin özgün boyutlarını taşıdığı- özellikle *Ecl.* III (kadın sesi), *Ecl.* IV (kentsel pastoral) ve *Ecl.* VI (pastoral hukuk) analizlerinde doğrulanmaktadır. Bu özgün katkılar, Calpurnius'u salt bir Vergilius kopyacısı olduğunu düşünmeyi engellemektedir.

Calpurnius'un geleneğe katkısı şöyle özetlenebilir.²⁶² Birincisi, pastoralin açık methiyeyle bütünleştirilmesi: Bu model, geç antik *panegyric* geleneğine doğrudan bağlanmaktadır ve pastoral türün siyasi söylemle iç içe geçmesinin doruk noktasıdır. İkincisi, *amoeban* yapının gelenekselleşmesidir. Üçüncüsü, kentsel pastoralin oluşturulması: *Ecl.* IV, pastoralin kentsel öğeleri de kapsayabileceğini göstermektedir ve pastoral şiirdeki bu genişleme eksilmeden devam edecektir.

Calpurnius'un bıraktığı temel sorun ise şudur: Methiyeyi bu denli görünür kıldıktan sonra pastoral nasıl sürdürülebilir? Pastoral özerkliği açıkça kısıtlayan bir söylemde çoban karakteri neyi temsil etmektedir?

Calpurnius'un pastoral söyleminin çoban karakteri üzerine son bir değerlendirme de gereklidir. Theokritos'ta çoban özgürce ve göreceli olarak özerk biçimde var oluyordu; kimseye hesap vermeden şarkı söylemekte, kavga etmekte ve âşık olmaktaydı. Vergilius'ta çoban tarihsel güçlerin içinde sıkışmış bir karaktere dönüşmüştü: Meliboeus

²⁶²Calpurnius Siculus'un antik pastoral gelenekteki genel konumunun değerlendirmesi için bkz. Amat (1991), s. xlii–li; Alpers (1996), s. 22–44; Kenney & Clausen (1982), s. 557–560.

gitmek zorundaydı. Calpurnius'ta ise çoban bu iki konumun ortasındaki çok farklı bir yerde durmaktadır: tarihsel kırılganlıkla değil, siyasi söylemle angaje olma konusunda istekli bir karakter. Corydon şiirlerini imparatora ulaştırmak istemektedir; bu istek pastoral özerkliğin değil, mesen arayışının ifadesidir.

Bu dönüşüm, pastoral şairin sosyal konumundaki siyasi değişimi de yansıtmaktadır. Theokritos Mouseion'un kenarında duran bir şairdi; pastoral söylem onun saray söylemine mesafeli durma aracıydı. Calpurnius ise sarayın tam içine girmeye çalışan bir şairdir; pastoral söylem bu girişimin aracı hâline gelmiştir. Bu tersyüz etme, pastoral geleneğinin 'mesafe' boyutunu köklü biçimde sorgulamaktadır. Artık pastoral, mesafenin değil yakınlığın söylemidir. Bu yakınlık, pastoral türün tarihsel yolculuğunda en önemli adımı oluşturmaktadır.

V. BÖLÜM

NEMESIANUS'UN PASTORAL ŞİİRLERİ VE SİYASİ ORTAM

Marcus Aurelius Olympius Nemesianus, MS üçüncü yüzyılın sonunda dört *ecloga* yazmıştır. Nemesianus akademik gelenekte uzun süre Calpurnius Siculus'un 'taklitçisi' olarak değerlendirilmiştir; bu bölümün temel iddialarından biri bu etiketin hem metodolojik hem de tarihsel açıdan sorunlu olduğunu göstermektir.

Bu bölümde savunulan üç merkezi argüman şöyle özetlenebilir. Birincisi, Nemesianus kendinden önceki şairlerden sadece alıntı yapan bir şair değil, pastoral geleneğin öğelerini kullanarak kendine özgü ifadelerle yeniden oluşturan bir şairdir. İkincisi, Nemesianus'un kendinden önce pastoral dizeler yazanlardan ayrılarak siyasi söylemden uzak durması MS üçüncü yüzyılın siyasi koşullarına verilen özgün bir yanıt ya da bilinçli bir estetik tercihtir. Üçüncüsü, Nemesianus'un seçmiş olduğu sözcükler ve öğeler, onun pastoral şairler arasına girmesini sağlamıştır.

V.1 Siyasi Koşullar

V.1.1. MS Üçüncü Yüzyılın Siyasi Bağlamı

Nemesianus'un yazdığı dönem, antik Roma'nın en çalkantılı siyasi dönemlerinden biridir.²⁶³ MS 235'ten 284'e kadar süren bu dönemde Roma'da elli yıl içinde elliden fazla imparator olduğu ya da tahtı ele geçirmek isteyenlerin ortaya çıktığı bilinmektedir. Sürekli iç savaşlar, askerî darbeler, barbar saldırıları ve ekonomik çöküş, imparatorluğun idari ve kültürel dokusunu derinden sarsmıştır. Bu dönemdeki edebî eserler, imparatorluğun önceki dönemlerine kıyasla oldukça azdır.

²⁶³Nemesianus'un MS üçüncü yüzyıl bağlamı ve Numerianus dönemi (MS 283-284) için bkz. Duff & Duff, 1934, s. 458-460. Üçüncü yüzyılın siyasi çalkantısı için bkz. A. H. M. Jones, *The Later Roman Empire 284-602*, cilt 2, Oxford: Blackwell, 1964, cilt I, s. 1-37.

Bu koşullar altında Nemesianus'un siyasetten uzak durduğu anlaşılmaktadır.²⁶⁴ Calpurnius'un Nero methiyesi, Nero'nun saltanatının başlangıcındaki siyasi iyimserlikle anlam kazanıyordu. MS üçüncü yüzyılın sonunda, Nemesianus'un eserlerini yazdığı dönemde ise yönetimde bir süreklilik olmadığı için imparatora böyle bir övgü mümkün değildi. Numerianus MS 284'te suikastla öldürülmüştür; Carinus MS 285'te iç savaşta hayatını kaybetmiştir. Sürekli değişen yönetim sebebiyle imparatora methiye yazmak hem riskli hem de anlamsızdı. Bu tarihsel koşul, Nemesianus'un siyasi söylemden geri çekilmesini anlaşılr; hatta kaçınılmaz kılmaktadır.

Bununla birlikte, Nemesianus'un siyasi içerikten geri çekilmesini yalnızca siyasete bağlamak da yetersizdir.²⁶⁵ Sanatçı tarihsel koşullardan etkilenir ancak bu etki onun bütün kararlarını belirlemez. Nemesianus her ne kadar sanatı sanat için yazsa da pastoral geleneği de göz ardı etmemiştir

V.1.2. Nemesianus'un Siyasetten Uzaklaşması

Nemesianus'un pastoral şiirlerinin siyasetle ilişkisi önceki yazarlardan tümüyle farklıdır. Theokritos'ta pastoral şiirle saray arasında bir mesafe vardı; Vergilius'un pastoral şiiri de siyasi koşulların etkisi altındaydı; Calpurnius'ta ise siyasetle doğrudan bağlantılıydı. Nemesianus'ta ise siyasi söylemin izi bile yoktu. Bu yokluğun nasıl yorumlanacağı, Nemesianus'un dizelerini incelemenin temel sorusunu oluşturmaktadır.

Bu soruyu yanıtlamak için iki yaklaşım mümkündür. Birinci yaklaşıma göre, Nemesianus'un siyasi içerikten arınmış pastorali bilinçli bir seçimdir. Nemesianus'un

²⁶⁴MS üçüncü yüzyılın edebî üretimi ve Nemesianus'un bağlamı için bkz. E. J. Kenney & W. V. Clausen (eds.), *The Cambridge History of Classical Literature*, vol. II: Latin Literature, Cambridge: Cambridge University Press, 1982, s. 557-560. Dönemin genel kültürel tablosu için bkz. s. 637-650.

²⁶⁵P. Alpers, 1996) s. 35-44.

amacı pastoral söylemin kendi içinde tam ve yeterli olduğunu kanıtlamaktır: Pastoral dizelerin arasına siyasi söylemleri yerleştirmeyi gerek görmez çünkü pastoral kendi kendine yeterlidir.

İkinci yaklaşıma göre ise siyasi ortamdan geri durmak bir zorunluluktur. MS üçüncü yüzyılın siyasi istikrarsızlığında methiye söylemi hem riskli hem de anlamsızlaşmış durumdadır: Yöneticiler o kadar hızlı değişmektedir ki methiye şiiri yazmak risklidir. Çünkü kimin yazılacağı karışır.

Bu tezin temel tutumu bu iki yaklaşımın birbirini dışlamadığı yönündedir.²⁶⁶ Tarihsel koşullar bir eşik yaratmış olabilir; ama bu noktada yapılan seçimler tamamen belirlenmiş değildir. Nemesianus hem siyasi zorunluluktan hem de pastoral şiirin başlangıçta oluşturulan öğelerini sürdürme amacıyla hareket etmiş olabilir. Sonuçta önemli olan Nemesianus'un şiirsel tutumu ve pastoral geleneklere bağlı olmasıdır. Bu durum onu hem kendi içinde tutarlı hem de özgün bir şair kılmaktadır.

V.2. Nemesianus'un Biyografisi ve Dönemi

V.2.1. Nemesianus'un Biyografisi

Eski çağ kaynaklarında Marcus Aurelius Olympius Nemesianus hakkındaki bilgi son derece kısıtlıdır.²⁶⁷ Şairin Kartaca doğumlu olduğu bilgisi antik şiir başlıklarına dayanmaktadır; ama bu bilginin güvenilirliği tartışmalıdır. Nemesianus'un tam adı, Romalı birinin adlandırılma sistemiyle uyduğu için Romalı bir vatandaş olduğu

²⁶⁶Bu tezin dört yazarın karşılaştırmalı değerlendirmesindeki 'geleneksel pastoral' çerçevesi ve Nemesianus'un bu çerçeve içindeki yeri için bkz. Rosenmeyer (1969), s. 280–298; Alpers (1996), s. 35–44.

²⁶⁷Nemesianus'un temel baskısı ve Loeb çevirisi için bkz. J. Wight Duff & Arnold M. Duff (ed. & trad.), *Minor Latin Poets* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1934), s. 457–525. Biyografik bilgiler için bkz. Duff & Duff (1934), s. 457–459.

düşünülmektedir; ama ailesi, eğitimi ve yaşamının ayrıntıları hakkında hiçbir şey bilinmemektedir.

El yazmalarında Poeta Carthaginensis (Kartacalı Şair) olarak anıldığı için büyük olasılıkla Afrika kökenliydi. İmparator Carus'un (MS 283) sarayında yaşamış, dönemin bütün şiir yarışmalarında ödülleri kazanmıştır (*omnibus coronis illustratus emicuit* – “bütün taçlarla onurlandırılarak parladı”).

Tarihlendirme için en güvenilir kanıt, Nemesianus'un pastoral şiirlerinin yanı sıra bir av şiiri olan *Cynegeticadan* gelmektedir.²⁶⁸ *Cynegeticanın* açılış bölümünde Carinus ve Numerianus adlı iki kardeş imparatorun övgüsü söz edilmektedir; bu iki kardeş MS 283 yılında babaları Carus'un ölümü üzerine ortak imparator olmuşlardır. Numerianus MS 284'te öldürülmüştür. Bu tarihsel bilgilerden, Nemesianus'un şiirlerini en geç MS 283–284 yıllarında yazdığını güvenle söyleyebiliriz. Şairin *eclogalarının* *Cynegeticadan* önce mi sonra mı yazıldığı bilinmemektedir ama her iki eser de aynı dönemin ürünü sayılmaktadır.

Nemesianus'un *eseri* dört *eclogadan* oluşmaktadır; bu sayının Vergilius'un on ve Calpurnius'un yedi *eclogasıyla* karşılaştırıldığında az olduğu dikkat çekicidir.²⁶⁹ Bazı araştırmacılar dört *ecloganın* sayısının bilinçli bir tercih olduğunu ve dörtlü sayının belirli bir simetri anlayışını yansıttığını savunurken, diğerleri Nemesianus'un hayatı boyunca daha fazla şiir yazmayı planlamış ama bunları tamamlayamamış olabileceğini öne

²⁶⁸Nemesianus'un tarihlendirilmesi için temel kanıt *Cynegeticanın* açılış dizelerinde Carinus ve Numerianus'un adlarının geçmesidir: *Cynegetica* 63-85. Bu kanıtın değerlendirmesi için bkz. D. Korzeniewski (ed.), *Hirtengedichte aus neronischer Zeit*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1971, giriş bölümü.

²⁶⁹Dört *ecloganın* tarihsel bağlamı ve Vergilius *Ecl.* X ile Calpurnius *Ecl.* VII'nin karşılaştırması için bkz. Duff & Duff, 1934, s. 462-465.

sürmektedir. Dördüncü *ecloga*nın tamamlanmamış gibi görünen bitişi bu ikinci görüşü destekler niteliktedir; ama kesin bir karar vermek güçtür.

Nemesianus'un *Eclogae* adıyla oluşturduğu yapıtı diğer eseri *Cynegeticada*n ayrı düşünülmemelidir. Çünkü her iki şiirde de pastoral temalar işlenmektedir.²⁷⁰ Av şiiri ile pastoral arasında tematik örtüşmeler mevcuttur: Her ikisi de kırsal ortamı, doğayı ve insan ile doğa arasındaki ilişkiyi işlemektedir. *Cynegeticada* görülen doğa imgesi ve kırsal söz dağarcığı, pastoral şiirlerin söz dağarcığıyla hemen hemen eştir. Nemesianus'un bu iki eserinin birbirinden ayrıldığı nokta, *Cynegetica*'nın pastoral ögeler barındırmasına rağmen temel amacının didaktik olmasıdır. Pastoral ögeler kullanılarak verilen bilgiler, avcıya yol gösterir, onu eğitir niteliktedir.

V.2.2. Şair olarak Nemesianus

Nemesianus hakkında söylenenlerin büyük bölümü, onu Calpurnius Siculus'un bir taklitçisi olarak nitelendirmiştir.²⁷¹ Bu düşünce kısmen erken modern dönemden (on altıncı-on yedinci yüzyıl filolojisi) başlayarak on dokuzuncu yüzyılda da devam etmektedir. Haupt'un Calpurnius'u Nero dönemi şairi olarak kabul edip Nemesianus'u Calpurnius'un ardılı ancak edebî yönden zayıf bir figür olarak değerlendirmesi zamanla yerleşmiş ve Nemesianus'un pastoral şiirlerine önyargıyla bakılmasına neden olmuştur.

Bu düşünce birtakım fikir ayrılıklarına yol açmıştır. İlk olarak, önceki bir metinden alınan her unsur, kaçınılmaz olarak taklit göstergesi sayılmaktadır. Ama bu yaklaşım yanlıştır. Çünkü *imitatio* ve *aemulatio* Latin şiirinin geleneksel unsurlarıdır.

²⁷⁰Nemesianus'un *Cynegetica* ile *Bucolicası* arasındaki ilişki ve iki türdeki ortak temalar için bkz. Duff & Duff, 1934, s. 460-465. *Cynegetica*nın pastoral ile örtüşen doğa imgesi için bkz. D. Korzeniewski, 1971, s. 73-78.

²⁷¹Nemesianus'un 'taklitçi' olarak değerlendirilmesine yol açan erken değerlendirmeler için bkz. Duff & Duff, 1934, s. 460-462.

Şairler bunu bilinçli olarak yaparlar ve sadece taklitle kalmayıp taklit ettikleri eseri kendi değerleriyle yeniden şekillendirirlerdi. Vergilius Theokritos’u alımlamış ve dönüştürmüştü; Calpurnius Vergilius’u alımlamış ve yeniden konumlandırmıştı. Nemesianus da bu geleneğin bir halkasıdır.

İkinci sorun, ‘taklitçilik’ etiketinin tek yönlü bir karşılaştırmaya dayanmasıdır.²⁷² Nemesianus Calpurnius ile karşılaştırıldığında ‘eksik’ görünmektedir; çünkü karşılaştırma Calpurnius’un güçlü yönlerini temel alarak yapılmaktadır. Ama Nemesianus’u kendi içinde değerlendirmek farklı bir yaklaşımı zorunlu kılar. Nemesianus pastoral dizelerini siyasetten arındırmış, sanatsal yönünü öne çıkarmış ve pastoral geleneğin aktarımını esas almıştır.

V.2.3. Nemesianus’un Pastoral Şiirlerinin Bütünsel Yapısı

Nemesianus’un dört *eclogası*, Calpurnius’un yedi *eclogasına* göre hem sayıca daha az hem de pastoral öğeler bakımından daha az çeşitlidir. Ancak bu ‘daha az’ olma durumu bir eksiklik olarak görülmemelidir; aksine şair, yer verdiği pastoral öğeleri daha kapsamlı bir şekilde işlemiştir. Her *ecloga*, pastoral geleneğin temel bir geleneğini derinlemesine işlemektedir: aşk acısı (*Ecl. I*), *amoebean* yarışma (*Ecl. II*), pastoral ağıt (*Ecl. III*), şiirsel öğretim ve pastoral geleneğin aktarımı (*Ecl. IV*). Bu gelenek, Theokritos’tan bu yana pastoralin temel bileşenlerini oluşturmaktadır. Nemesianus’un kitabı, bir anlamda pastoral geleneğin özlü bir özeti ve sonraki şairlere yol göstericidir.

Şiirlerin yapısı da dikkate değerdir. İlk *ecloga* aşk acısıyla başlamakta; dördüncü *ecloga* şiirsel eğitimle kapanmaktadır. Calpurnius’ta şiirler methiyeyle açılıp methiyeyle kapanıyordu; siyasi söylem çerçeveyi belirlemekteydi. Nemesianus’ta ise çerçeveyi

²⁷² ‘*Epigonos* sorunu’ (türün geç örneklerinin özgünlüğü konusu) için bkz. M.Fantuzzi & R.Hunter, 2004, s. 196-210. Aynı sorunun Latin pastoraline uygulanması için bkz. D. Korzeniewski, 1971, giriş bölümü.

belirleyen pastoralin iç dinamikleridir: *aşk* ve *poesis*, acı ve öğrenme. Bu karşılık, Calpurnius ile Nemesianus arasındaki temel farkı en özlü biçimde özetlemektedir.

MS üçüncü yüzyılın edebî dünyasında pastoralin konumu değerlendirilirken dikkat edilmesi gereken bir nokta da bu dönemde Latin şiirinin önceki dönemlere kıyasla belirgin biçimde azalmış olduğudur. Epiktetos, Marcus Aurelius gibi Yunan ve Latin düşünürlerin Stoacı ve Platoncu felsefî eserler yazdığı bu dönemde Latin şiiri büyük ölçüde gerilemiştir. Bu bağlamda Nemesianus'un *Eclogae* ve *Cynegetica* yazması, dönemin edebî ikliminde yalnız bir adacık gibi durmaktadır. Bu yalnızlık hem onun özgünlüğünü vurgulamakta hem de dönemin zorlu koşullarında sanatsal pratiği sürdürmenin kendisinin zaten bir tür direniş sayılabileceğini ima etmektedir.

V.3. Nemesianus'un Pastoral Şiirlerinin İncelemesi

MÖ üçüncü yüzyılda Theokritos'un dizelerinde şekil bulan pastoral dizeler MS üçüncü yüzyılda yazmış olan Nemesianus'un dört *eclogasıyla* hemen hemen son şeklini almış ve sonraki kuşaklar için örnek teşkil etmiştir. Yaklaşık beş yüzyıldır pastoral dilin, söylem biçiminin ve motiflerin nasıl işlendiği ve geçirdiği dört *ecloga* incelenerek gösterilecektir. Theokritos, Vergilius ve Calpurnius ile benzer ve farklılaşan noktalar metin alıntılarıyla ortaya konacaktır. Nemesianus'un bir 'taklitçi' olmadığını, aksine pastoralin kendine has özelliklerini koruyarak şiirlerini yazdığını ortaya koymak, bu analizin temel ilkesidir.

V.3.1. Amoebean Şarkı Yarışması

Amoebean şarkı yarışması Nemesianus'ta *Ecl.* II ve *Ecl.* IV'te karşımıza çıkar.²⁷³

Her iki *eclogada* da *amoebean* yapının temeli korunmuştur: iki çoban ve dönüşümlü şarkılar. Ama çobanlar arası bir çekişme ya da yarışma yoktur.

Ecl. II'de Idas ve Alcon'un her ikisi de Donace'yi sevmektedir. Şiir Idas ve Alcon'un niteliklerini betimleyerek başlamaktadır:²⁷⁴

ambo aevo cantuque pares nec dispare forma,
ambo genas leves, intonsi crinibus ambo.
atque haec sub platano maestis solatia casus
alternant, Idas calamis et versibus Alcon.

Nemes., *Ecl.* II.15-19

İkisi de denkti yaşta ve şarkı söylemede, fark yoktu görünüşlerinde
ikisinin de yanakları tüysüz, saçları uzun.
Bir çınarın altında karşılıklı sözlerle teselli arıyorlar
kederli yazgılarına , Idas kavalıyla Alcon ise dizeleriyle.

Theokritos *Id.* V'te Komatas ile Lakon yarışyordu; hakem Morson 150. dizede Komatas'ı açıkça galip ilan ediyordu. Vergilius *Ecl.* III.108-111'de hakem Palaemon çobanlar arasında bir seçim yapmaktan kaçınıyordu ve galip gelen muğlak kalıyordu. Calpurnius *Ecl.* II'de hakem Thyrsis yarışmadan önce kuralları belirliyordu. Nemesianus'ta ise ne hakem ne kural ne de galip vardır. İki çoban aynı acıyı sırayla dile

²⁷³D. Korzeniewski, 1971, s. 73-120.

²⁷⁴Theokritos *Id.* V'teki Morson'un kararıyla (*Id.* V.136-150) karşılaştırma için bkz. A. S. F. Gow 1952, s. 101-107. Vergilius *Ecl.* III.108-111'deki Palaemon'un muğlak kararıyla karşılaştırma için bkz. R. Coleman, Vergil: Eclogues, 1977, s. 148-153.

getirmektedir; birbirini geçmeyi değil birbirini tamamlamayı amaçlamaktadır. Yarışma yerini aşk acısını paylaşmaya bırakmıştır.

Ecl. IV *amoebean* yapıyı daha da ileri götürür. Her dörtlüğün ardından aynı dize yinelenir:²⁷⁵

cantet, amat quod quisque: levant et carmina curas.

Nemes., *Ecl.* IV.19

Herkes sevdiğini söylesin: şarkılarla da hafifler dertler.

Bu nakarat Theokritos *Id.* I.1'deki 'ἄρχετε βουκολικᾶς Μοῖσαι φίλαι ἄρχετ' αἰοιδᾶς' – 'başlayın, sevgili Musalar, çoban şarkısına başlayın' nakaratını ve Vergilius *Ecl.* VIII.21'deki '*Incipe Maenalios mecum, mea tibia, versus*' – 'başla benimle birlikte, ey kavalım, Maenalos ezgilerine' nakaratını çağrıştırır. Ama işlev farklıdır. *Id.* I'de nakarat ağıtın yas törenine eşlik ediyordu. *Ecl.* VIII'de aşk acısı hafifletme aracıydı. Nemesianus'ta ise nakarat *amoebean* yapıyı yarışmadan çıkarıp kişisel bir ifadeye dönüştürmektedir. Çobanlar kendi dertlerini ifade ederler, birbirlerine üstün olmayı beklemezler, şarkı dertlerini hafifletmek için yeterlidir.

V.3.2. *Locus Amoenus*

Locus amoenus Nemesianus'un dört *eclogas*ında da vardır; ama her şiirde farklı bir işlev görmektedir.

Ecl. I.31-33'te Timetas Tityrus'u şarkı söylemeye şu dizelerle davet etmektedir:²⁷⁶

²⁷⁵Torre, C. A., 2018, 'Nemesianus' Bucolica Reconsidered', *Classical Quarterly* 68, s. 295-300. Theokritos *Id.* I.1 ve Vergilius *Ecl.* VIII.21 nakaratlarıyla karşılaştırma için bkz. R. Hunter, 1999, s. 79-107.

²⁷⁶Theokritos *Id.* VII.135-141 ve Vergilius *Ecl.* I.51-58 ile karşılaştırma için bkz. T. G. Rosenmeyer, 1969, s. 57-73.

*hic cantare libet; virides nam subicit herbas
mollis ager lateque tacet nemus omne: quieti
adspice ut ecce procul decerpant gramina tauri.*

Nemes., *Ecl.* I.31-33

Burada şarkı söylemek hoştur; yumuşak toprak
yeşil otlarla örtülü ve koruluğun her yanı sessiz:
bak, uzakta otlayan boğalar huzurla.

Bu dizeler Theokritos *Id.* VII.135-141'deki hasat şenliği dizelerine benzer: Orada da yumuşak zemin, orman sessizliği, hayvanların uzakta otlaması vardı. Ama *Id.* VII'de *locus amoenus* başlı başına huzur veren, hoş bir ortamdı. Nemesianus'ta ise ortam hemen ardından Meliboeus'un anısına bağlanmaktadır: Bu *locus amoenus*ta bir zamanlar Meliboeus onları izlemiş, şarkılarını övmüştü. *Locus amoenus* anıların tazelenmesini sağlayan bir ortam hâline gelmiştir.

Vergilius *Ecl.* I.51-58'deki *locus amoenus* ile de karşılaştırmak gerekir. Orada Meliboeus Tityrus'un kalacağı *locus amoenus*u betimliyor ve ona veda ediyordu; *locus amoenus* kaybedilen ya da bırakılan bir yerd. Nemesianus'ta ise *locus amoenus* kaybedilmez; yalnızca Meliboeus onu artık göremez. *Locus amoenus* hâlâ oradadır; eksik olan insandır.

Ecl. IV.46-48'de ise Mopsus Meroe'yi *locus amoenus*a davet eder:²⁷⁷

hic age pampinea mecum requiesce sub umbra:

²⁷⁷*Id.* XI.45-48'le karşılaştırma için bkz. R. Hunter, 1999, s. 194-210.

*hic tibi lene fluens fons murmurat, hic et ab ulmis
purpureae fetis dependent vitibus uvae.*

Nemes., *Ecl.* IV.46-48

Haydi gel, asma gölgesinde dinlen benimle:
senin için mırıldanıyor pınar usul usul burada,
sarkıyor burada karaağaçlardan mor üzümler.

Bu davet Theokritos *Id.* XI.45-48'deki Polyphemos'un Galatea'yı kendi yaşadığı alana davetini çağrıştırmaktadır. Orada Polyphemos defneyi, selviyi, soğuk pınar suyunu sıralamıştı. Burada da asma gölgesi, pınar, sarkan üzümler vardır. Ancak bu öğeler sevgilileri ikna etmek için yeterli olmayacak; her iki davet de karşılıksız kalacaktır.

V.3.3. Aşk ve *Pharmakon*

Aşk ve *pharmakon* paradoksu Nemesianus'ta hem *Ecl.* II hem de *Ecl.* IV'te işlenir. Dört şair içinde bu paradoksu en açık biçimde ama en mütevazı tutumla ele alan Nemesianus'tur.

Ecl. II.25-30'da Idas üç gündür Donace'yi beklediğini anlatır:²⁷⁸

*nam mihi iam trini perierunt ordine soles,
ex quo consueto Donacen exspecto sub antro.
interea, tamquam nostri solamen amoris
hoc foret aut nostros posset medicare furores,
nulla meae trinis tetigerunt gramina vaccae*

²⁷⁸Theokritos *Id.* XI.1-3'teki *pharmakon* paradoksuyla karşılaştırma için bkz. R. Hunter, 1999, s. 194-210; D. M. Halperin, 1983, s. 100-115. Vergilius *Ecl.* X.69'daki '*omnia vincit Amor*' ile karşıtlık için bkz. M. C. J. Putnam, 1970, s. 338-360.

luciferis, nullo libarunt amne liquores;

Nemes., *Ecl.* II.25-30

Çünkü benim için tam üç kez gün battı art arda,
Donace'yi hep beklediğim mağaranın önünde
Bu arada, sanki aşkıma teselli olsun
ya da çılgınlığımı yatışsın diye,
ineklerim de çıkmadı üç sabahtır otlaklara,
bir yudum su bile içmediler nehirlerden.

'*Medicare furores*' - çılgınlığı yatıştırmak. Bu sözcük doğrudan *pharmakonun* Latince karşılığıdır ve Theokritos *Id.* XI.1-3'teki '*φάρμακον*' sözcüğüyle aynı işlevi taşır. *Id.* XI'de 'Aşka karşı başka hiçbir ilaç bulunmaz... ancak Piereli Musalar bunun dışında' deniyordu; şiirin aşk acısına çare olup olmayacağı muğlak bırakılıyordu. Vergilius *Ecl.* X.69'da '*omnia vincit Amor: et nos cedamus Amori*' diyerek tam bir teslimiyet vardı; aşka boyun eğmekten başka çare kalmamıştı. Nemesianus'ta ise 'sanki' sözcüğünü kullandığı için, şiirin işe yarayıp yaramadığı doğrudan söylenmez. Idas ineklerin de kendisiyle birlikte acı çektiğini aktarır; bu acıya bir çözüm aramaz.

Idas Donace'ye şöyle seslenmektedir:²⁷⁹

ille ego sum, Donace, cui dulcia saepe dedisti
oscula nec medios dubitasti rumpere cantus
atque inter calamos erranti labra petisti.

²⁷⁹Vergilius *Ecl.* II.6'daki '*O crudelis Alexi*' ile karşılaştırma için bkz. W. Clausen, 1994, s. 56-66; R. Coleman, 1977, s. 98-101.

O kişi benim, Donace, çoğu zaman tatlı
öpücükler verdiğin ve şarkıyı yarıda kesip
kavala ses veren dudaklarıma uzandığın.

'Ille ego sum, Donace' – O kişi benim, Donace. Bu açılış Vergilius *Ecl.* II.6'daki Corydon'un seslenişini çağrıştırır: *'O crudelis Alexi, nihil mea carmina curas?'* – 'Ah zalim Alexis, şarkılarıma hiç değer vermiyor musun?' Her iki çoban da geçmişteki mutluluklarını hatırlatarak sevgilisini geri kazanmaya çalışır. Ama Vergilius *Ecl.* II.56-57'de Corydon *'rusticus es, Corydon'* diyerek kendini yargılıyordu. Nemesianus'ta kendini yargılama yoktur; Idas yalnızca geçmişe özlem duyarak anlatmaktadır.

Alcon ise sudaki yansımasına bakıp şöyle söyler:²⁸⁰

*quin etiam fontis speculo me mane notavi,
nondum purpureos Phoebus cum tolleret ortus
nec tremulum liquidis lumen splenderet in undis:
quod vidi, nulla tegimur lanugine malas;
pascimus et crinem; nostro formosior Ida
dicor, et hoc ipsum mihi tu iurare solebas.*

Sabah erkenden bir pınarda yansımama baktım,
Phoebus'un henüz kızıl ışıkları yükselmemişken
ve titreyen ışık duru sularda henüz parlamazken:

²⁸⁰Theokritos *Id.* VI.34-38'deki Polyphemos'un denizdeki yansımasıyla karşılaştırma için bkz. R. Hunter, 1999, s. 136-148.

gördüm ki yanaklarımda henüz hiç tüy yok
saçım da uzun; Idas'tan daha yakışıklı olduğum söylenir
üstelik bunu bana sen de sık sık yemin ederek söyledin.

Bu dizeler Theokritos *Id.* VI.34-38'deki Polyphemos'un denizdeki yansımasını doğrudan çağrıştırır. *Id.* VI.34'te Polyphemos da sabahın erken saatlerinde durgun suya bakıp kendini güzel bulmuştu. Nemesianus bu dizeleri birebir alıntılanmaktadır. Ama Theokritos'ta ironi vardı çünkü tek gözlü devlerin güzel olmadığını biliyoruz. Nemesianus'ta ise ironi yoktur; Alcon gerçek güzelliğe sahip bir çobandır ve bu güzellik geçmişte Donace tarafından da onaylanmıştır.

Ecl. IV.19'daki nakarat *pharmakon* paradoksuna en yoğun yanıtı verir:

cantet, amat quod quisque: levant et carmina curas.

Nemes., *Ecl.* IV.19

Herkes sevdiğini söylesin: şarkılar da dertleri hafifletir.

Theokritos *Id.* XI.72-73'te '*ῥᾶον δὲ διᾶν*' - daha kolay katlandı - deniyordu; şiir aşk acısına tam bir çare değil ama kısmi bir rahatlama sağlıyordu. Vergilius *Ecl.* X.69'da '*omnia vincit Amor*' diyerek aşk karşısındaki çaresizlik ve aşka tam teslimiyet vurgulanmıştı. Nemesianus ise tam ortada durur: '*levant et carmina curas*' - şarkılar dertleri de hafifletir. '*Et*' bağlacı dikkat çekicidir: Şarkılar başka şeylerin yanı sıra, dertleri de kısmen hafifletir. Dört şair içinde aşkla ilgili en gerçekçi yanıt bu.

V.3.4. Pastoral Ağıt ve *Sympatheia*

Pastoral ağıt Nemesianus'ta yalnızca *Ecl.* I'de yer verilmiştir, şairin ağıtı işleyiş biçimi önceki şairlerden farklıdır. Theokritos *Id.* I'de Daphnis ölmüştü; Vergilius *Ecl.*

V.56-59'da Daphnis tanrılar katına yükselmişti; *apotheosis* vardı. Calpurnius'ta Daphnis ile ilgili bir anlatı yoktu; doğada yaşayan satir Silenus'un dizelerini doğa hayranlıkla dinlemektedir. Nemesianus'ta ise ağıt yakılan karakter mitolojik değil, gerçek ve saygın bir kişidir: Meliboeus. Ve Meliboeus tanrısallaştırılmaz.

Çoban Tityrus Meliboeus'u şöyle anlatır:²⁸¹

*heu, Meliboee, iaces mortali frigore segnis
lege hominum, caelo dignus canente senecta
concilioque deum. plenum tibi ponderis aequi
pectus erat. tu ruricolum discernere lites
adsueras, varias patiens mulcendo querellas.*

Nemes., *Ecl.* I.49-53

Ah Meliboeus, sen şimdi hareketsiz yatıyorsun soğuk ölümün
pençesinde tüm canlıların sonu çünkü, bir yaşlı olarak layıksın
dizelerle tanrılar katına çıkmaya. Çünkü adalet duygun tamdı
Hep çözerdin köylülerin anlaşmazlıklarını
dinlerdin şikâyetleri sabırla.

'*Caelo dignus canente senecta*' - bir yaşlı olarak layıksın tanrılar katına çıkmaya
Tityrus Meliboeus'un ölümünün ardından ağıt yakarken dizelerinde onun yüceltilmesini
ve tanrılar katında yer almasını istediğini dile getirir. Vergilius *Ecl.* V.56-59'da '*candidus
insuetum miratur limen Olympi*' -Tanrısal Daphnis, alışık olmadığı Olympos'un eşiğini
hayranlıkla seyrediyor. ifadesinde Daphnis'in tanrılar katının eşiğine kadar geldiği

²⁸¹Vergilius *Ecl.* V.56-59'daki *apotheosis* ile karşıtlık için bkz. W. Clausen, 1994, s. 172-176.

vurgulanıyor böylece Daphnis tanrısallaştırılmış, *apotheosis* gerçekleşmişti. Nemesianus'ta ise Meliboeus'un yalnızca gökyüzüne layık biri olduğu söylemi vardır; tanrılar katına çıkıp çıkmadığına dair bir ifade yoktur. Bu durumda gerçek bir *apotheosis*ten söz edilemez.

Sympatheia anına da *Ecl.* I.71-73'te yer verilmiştir:²⁸²

*silvestres te nunc platanus, Meliboe, susurrat,
te pinus; reboat te quicquid carminis Echo
respondet silvae; te nostra armenta loquuntur.*

Nemes., *Ecl.* I.71-73

Ormandaki çınar şimdi seni fısıldıyor, Meliboeus,
çam da seni anıyor; ormanın yankısının karşılık verdiği
her ezgi senin adını çınlatıyor, hayvanlarımız da senden söz ediyor.

Theokritos *Id.* I.71-75'te kurtlar uluyor, aslanlar ağlıyor, inekler feryat ediyordu: Doğa Daphnis'in acısını fiziksel olarak paylaşıyordu. Vergilius *Ecl.* V.58-61'de ise doğa Daphnis'in *apotheosis*ine seviniyordu: Pan, çobanlar ve Dryad'lar neşeleniyordu. Nemesianus'ta *Ecl.* I.71-73'teki *sympatheia*da ise doğa ne ağlar ne sevinir; yalnızca Meliboeus'un adını fısıldar. Çınar, çam, Echo, hayvanlar Meliboeus'u hatırlatmaktadır. *Sympatheia* ne yas ne sevinç sadece bir anıdır.

V.3.5. Nemesianus'ta Türün Adlandırılması

Nemesianus da kendini bir pastoral şair olarak tanımlar ve bu tanımlamasıyla üç öncülünü de aynı anda çağrıştırmaktadır.

²⁸²Theokritos *Id.* I.71-75 ve Vergilius *Ecl.* V.58-61'deki *sympatheia* dizeleriyle karşılaştırma için bkz. T. G. Rosenmeyer, 1969, s. 99-108.

Ecl. I.1-5'te Timetas'ın daveti pastoral türün adını da içermektedir:

*Dum fiscella tibi fluviali, Tityre, iunco
textitur et raucis immunia rura cicadis,
incipi, si quod habes gracili sub harundine carmen
compositum. nam te calamos inflare labello
Pan docuit versuque bonus tibi favit Apollo.*

Nemes., *Ecl.* I.1-5

Ey Tityrus, sana nehir sazlarından sepet örülürken,
ve ağustosböceklerinin yokluğunda kırlar sessizliğe bürünmüşken
başla, eğer ince kamışına uygun düşen bir ezgin varsa, söyle.
Çünkü Pan sana kaval üflemeyi öğretti dudaklarınla
ve iyi kalpli Apollo da şiirinde sana destek verdi.

'*Pan docuit... Apollo favit*' - Pan öğretti, Apollo destek verdi. ifadesi Nemesianus'un dizelerinde Meliboeus'un doğanın koruyucu tanrısı Pan'ın verdiği ilhamla dizeler yazdığını söylemesi şairin kendini pastoral bir şair olarak düşündüğünü açıkça gösterir. Ayrıca dizelerden anlaşıldığı kadarıyla, Nemesianus sadece Pan'ın ilhamıyla değil tam olmasa da tanrı Apollo'nun da desteklediği bir şair konumundadır. Theokritos *Id.* VII.49-51'de tür '*βουκολικᾶς ἀοιδᾶς*' diyerek dizelerde, iki çobanın yolda buluşmasında kendisinin pastoral dizeler söylediğini ifade etmektedir.²⁸³ Vergilius *Ecl.* VI.1-5'te ise pastoral şaire ilham veren tanrı olarak yine Apollo'nun adını vermektedir. Şaire '*deductum dicere carmen*' yani mütevazı, ince pastoral şiir söyle demişti; büyük

²⁸³ Theokritos *Id.* VII.49-51'deki '*βουκολικᾶς ἀοιδᾶς*' ile karşılaştırma için bkz. R. Hunter,

1999, s. 155-162.

destan yerine küçük pastorali tercih ettiğini söylemesi pastoral dizeler oluşturmada tanrı Apollo'nun verdiği ilhamı da vurgulamış olur. Nemesianus'ta ise hem kırsal tanrı Pan hem de yüce Apollo ikisi birden çağrılmaktadır. Nemesianus hem Theokritos'un pastoral türü şiirin içinde adlandırmasını hem de Vergilius'un *recusatio*sunu tanıyarak türü adlandırmaktadır.

Ecl. II.82-84'teki Alcon'un sözleri ise en yoğun farkındalık anını oluşturur:²⁸⁴

nec sumus indocti calamis: cantamus avena,

qua divi cecinere prius, qua dulce locutus

Tityrus e silvis dominam deduxit in urbem.

Nemes., *Ecl.* II.82-84

Daha önce tanrıların üflediği kavala biz de üflemeyi biliriz

o kavalın tatlı ezgisiyle Tityrus sevgilisini

ormandan kente götürdü.

'*Tityrus e silvis dominam deduxit in urbem*' – Tityrus sevgilisini ormanlardan kente götürdü. Bu dize Vergilius *Ecl.* I.1-5'teki Tityrus'u çağrıştırır; Tityrus orada kayın gölgesinde şarkı söylerken Meliboeus Tityrus'u yalnız bırakıp yurdundan zorunlu olarak ayrılıyordu. Aynı dize Calpurnius *Ecl.* IV.160-164'te Meliboeus'un konuşmasında da geçmişti; Corydon'a 'Tityrus gibi şehre şiirini götür' demişti. Nemesianus şimdi bu dizeyi tekrar kullanmaktadır. Tek bir dize içinde Vergilius *Ecl.* I ve Calpurnius *Ecl.* IV aynı anda çağrıştırılmaktadır. Böylece Nemesianus öncüllerinin kendisine bıraktığı şiirsel geleneğe uygun dizeler oluşturduğunu göstermektedir.

²⁸⁴*Ecl.* I.1-5 ve Calpurnius *Ecl.* IV.160-164 ile metinlerarası ilişkisi için bkz. J. Amat, 1991, s. 60-64.

Ecl. III'te ise türün bilinci farklı bir biçim alır. Pan üç çocuğa Bacchus şarkısını öğretmektedir:²⁸⁵

iamque videns 'pueri, si carmina poscitis' inquit,
'ipse canam: nulli fas est inflare cicutas,
quas ego Maenaliis cera coniungere sub antris
iamque ortus, Lenaeae, tuos et semina vitis
ordine detexam: debemus carmina Baccho.'

Nemes., *Ecl.* III.12-16

Ve onları görünce şöyle dedi:

‘Çocuklar, madem şarkı istiyorsunuz,
ben kendim söyleyeyim: benim Maenalios mağaralarında
balmumuyla birleştirdiğim kavalları kimsenin üflemesi uygun
değil, şimdi senin doğuşunu, Lenaeus, ve asma tohumunu
sırasıyla anlatacağım: Bacchus’e şarkı borçluyuz.’

Vergilius *Ecl.* VI.13-26’da çocuklar Silenus’u doğada bir kayaya zincirle bağlamış, ondan zorla şarkı söylemesini istiyorlardı. Silenus isteksiz ve sarhoştur. Bu durumda isteksiz de olsa bağından kurtulmak istediği için şarkı söylüyordu. Nemesianus’ta ise Pan isteyerek ve pastoral şiirin nasıl olduğunu öğretme amacıyla konuşmaktadır. Silenus’un sarhoş coşkusu yerini Pan’ın didaktik söylemine bırakmıştır. Nemesianus’un bu yaklaşımıyla pastoral şiir artık bir sürpriz ya da oyun değil; kuşaktan kuşağa aktarılan bir öğretilerdir.

V.3.6. Genel Değerlendirme

²⁸⁵Vergilius *Ecl.* VI.13-26’daki Silenus dizeleriyle karşılaştırma için bkz. W. Clausen, 1994, s. 184-207.

Nemesianus'un dört *eclogası* beş motifin hepsini taşımakta ama her birini öncüllerinden farklı biçimde kurmaktadır.²⁸⁶ Pastoral temalardan *Amoebean* şarkıda Theokritos'un (*Id.* V) net galibi, Vergilius'un (*Ecl.* III.108-111) muğlak kararı ve Calpurnius'un (*Ecl.* II) beraberliği geride kalmıştır; Nemesianus'ta galip yoktur, yarışma yoktur, yalnızca paylaşım vardır. *Locus amoenus*ta Theokritos'un (*Id.* VII.135-141) içeriden yaşanan deneyimi, Vergilius'un (*Ecl.* I.51-58) kaybedilen yeri ve Calpurnius'un korunan *locus amoenus*u yerini, anının ve aşk çağrısının ortamına bırakmıştır. *Pharmakon* paradoksunda Theokritos'un (*Id.* XI.1-3 ve 72-73) ihtiyatlı umudu ve Vergilius'un (*Ecl.* X.69) tam teslimiyeti arasında Nemesianus '*levant et carmina curas*' diyerek dört şair içinde en sessiz yanıtını vermektedir. Pastoral ağıtta Theokritos'un (*Id.* I.71-75) yas tutan doğası ve Vergilius'un (*Ecl.* V.56-61) *apotheosisi* yerini anıyı fısıldayan ormana bırakmıştır. Şair öz-bilincinde Theokritos'un (*Id.* VII.49-51) türü şiirin içinden adlandırması ve Vergilius'un (*Ecl.* VI.1-5) *recusatio*su aşılmış; Nemesianus tüm geleneği '*qua divi cecinere prius*' dizesiyle tek bir cümlede adlandırmaktadır.

Nemesianus'un pastoral öğeleri işleyişinde kendinden önceki şairlerden farkı siyasi söylemin yokluğudur. Methiye yok, imparator yok, kehanet yoktur. Nemesianus'un dizelerinden Calpurnius'ta pastoral söyleme yerleştirilen her unsur çıkarılmıştır. Geriye yalnızca saf pastoral öğeler kalmaktadır: *amoebean* şarkı, aşk, *locus amoenus*, yas, gelenek. Nemesianus pastoral şiiri yalnızca kendisi olarak söylemekte, başka hiçbir şeyin aracı yapmamaktadır. Ancak son şiiriyle pastoral şiiri sonraki kuşaklara aktarma amacı güttüğü açıktır.

V.4. Nemesianus'un Özgünlüğünün Kanıtı

V.4.1. Özgün Dil Tercihleri

²⁸⁶M. Fantuzzi & R. Hunter, 2004, s. 196-210.

Nemesianus'un yalnızca bir 'Taklitçi' olarak değerlendirilmesine karşı en güçlü yanıt, Nemesianus'un şiirinde kullandığı sözcük seçimidir.²⁸⁷ Bazı sözcükleri özellikle kullanmıştır. Bunların en dikkate değer olanı '*modulamen*' sözcüğüdür. Bu sözcük ezgi, şarkı anlamında geç dönemde yazarlarınca tercih edilen bir sözcüktür. Bu sözcük *Ecl.* I'de '*iungens modulamina*' (ezgileri birleştirerek) bağlamında kullanılmaktadır; Klasik dönem Latince'sinde²⁸⁸ oldukça seyrek görülen bir sözcük olup ezginin ve ritimlerin birleşimini ifade etmektedir. Theokritos'ta '*μέλος*' (melodi), Vergilius'ta '*modus*' kullanılmaktayken Nemesianus'un '*modulamen*' sözcüğünü seçmesi, onun pastoral geleneğinin söz dağarcığına yeni sözcükler katarak genişletme kaygısını yansıtmaktadır.

Doğadaki türlü seslere ve kokulara ilişkin sözcüklere yer vermesi, Nemesianus'un dilsel özgünlüğünün bir diğer boyutudur.²⁸⁹ Nemesianus'un pastoral ortamı yalnızca görsel değil; hem işitsel hem de koku duyusuna hitap eden bütünsel bir duyum sunmaktadır. Çeşitli çiçeklerin kokusu, şarkı seslerinin hava içindeki yayılması, çiylerin serinliği: bu imgeler pastoralin duyumsal boyutunu genişletmektedir. Theokritos *Id.* VII'deki *locus amoenus*tan bu yana pastoral ortam duyumsal bir bütün olarak kurulmaya çalışılmıştır; Nemesianus pastoral öğelerin arasına görme, işitme ve koku alma duyularını da katmıştır.

²⁸⁷Nemesianus'un özgün sözdağarcığı ve '*modulamen*' sözcüğünün dikkat çekici kullanımı için bkz. Duff & Duff (1934), s. 463–465. Torrentius'un (Laevinus Torrentius, 1567) erken çalışmasına ilişkin not için bkz. Duff & Duff (1934), s. 458.

²⁸⁸ Cic. *Verr.* II. 2.78.

²⁸⁹Nemesianus'ta ses ve koku imgelerinin alışılmadık yoğunluğu ve pastoral söylemdeki yeri için bkz. D. Korzeniewski, 1971, s. 80-82.

Nemesianus, anlatımda vezin konusuna da önem vermiştir.²⁹⁰ Ağırlıklı olarak *Hexameter*in kullanıldığı Latin şiirinde ses ve hece uyumunu sağlamak ustalık gerektirmektedir. Nemesianus dizelerini oluştururken kullandığı vezinde ne aşırı süslü ne de çok yalın ifadeler tercih etmiş; orta bir yol tutmuştur. Bu ‘orta yol’ geleneksel pastoral şiir yapısıyla örtüşmektedir.

Nemesianus’un söz dağarcığındaki bir diğer dikkat çekici özellik, renk seçimidir.²⁹¹ ‘*Candidus*’ (parlak, ak, saf) sözcüğü *Ecl.* II’deki ‘*Candidus ante omnes est Alcon*’ dizesinde Alcon’u nitelemek için kullanılmaktadır. Bu sözcük Vergilius *Ecl.* V’te Daphnis’in *apotheosis*ini betimlemek için (*candidus Daphnis*) kullanılmıştı; Nemesianus bu sözcüğü *apotheosis* bağlamından çıkarıp sıradan bir çobanın güzelliğini nitelemektedir. Bu tercih hem bilinçli bir metinlerarası seçimdir – Vergilius’un *apotheosis* imgesi pastoral güzelliğe indirgenmektedir - hem de Nemesianus’un *apotheosis*i reddeden genel tutumunun dil düzeyindeki yansımasıdır.

V.4.2. Pastoral Geleneğin Sürdürülmesi

Nemesianus’un pastoral geleneği nasıl sürdürdüğünü anlamak için Conte’nin ‘*memoria poetica*’ (şiirsel bellek) kavramından yararlanmak verimlidir.²⁹² Conte’ye göre, yazdığı şiir türünün geleneklerine bağlı kalan şair, öncüllerinin şiirlerinden yararlanarak kendi şiirine anlam katmaktadır. Öncüllerden alınan geleneksel unsurlar, doğrudan alıntıdan çok yapısal ve tematik unsurlardır.

²⁹⁰Nemesianus’un pastoral ortamı ‘duyumsal bir bütün’ olarak oluşturmasının Theokritos *Id.* VII ile karşılaştırması için bkz. T. G. Rosenmeyer, 1969, s. 57-73.

²⁹¹Nemesianus’ta *locus amoenus* betimlemelerinin biçimsel özellikleri ve Vergilius ile Calpurnius’un kilerden farkı için bkz. Korzeniewski, 1971, s. 80-86.

²⁹² G.B.Conte, 1986, s. 52-63.

Nemesianus'ta pastoral şiir geleneğini sürdürmek üç katmanlıdır.²⁹³ Birinci katman, pastoral dizeleri ilk oluşturan Theokritos'tan etkilenmesidir: *amoebean* yapı, aşk acısı, pastoral ağıt ve *locus amoenus*. İkinci katman, Vergilius'un pastoral dizelerin arasına siyasi öğeleri yerleştirerek ağırlaştırdığı şiirlerinin yankısıdır: Özellikle *Ecl.* III'teki Meliboeus figürü ve *Ecl.* IV'teki öğretim sahnesi bu katmana aittir. Üçüncü katman, Calpurnius'un düzenli anlatım biçiminin ve pastoral dizelerin arasına methiye öğelerini katmasının yankısıdır; ama Nemesianus'ta bu üçüncü katmanda yer alan methiye öğelerini bilinçli olarak pastoral dizelerin arasına katmamış, Calpurnius'un düzenli anlatım biçimini tercih etmiştir.

Bu üç katmanlı yapı, Nemesianus'u 'taklitçi' bir şair değil öncüllerinin iyi incelemiş, gerekli gördüğü öğeleri alıntılanmış bir şair olarak konumlandırmaktadır.²⁹⁴ Bu alıntılama Nemesianus son derece bilinçlidir. Hangi öğeden ne zaman ve nasıl yararlanacağını bilincindedir. Nemesianus'un her bir *eclogası*, bu yönetimin farklı bir boyutunu sergilemektedir: *Ecl.* I Theokritos ile Vergilius arasındaki aşk söylemini harmanlayarak; *Ecl.* II *amoebean* geleneğin bütün katmanlarını biçimlendirerek; *Ecl.* III Vergilius'un *sympatheia* geleneğini hem en olgun hem de *apotheosissiz* biçimiyle sunarak; *Ecl.* IV ise tüm geleneğin öğretim çerçevesinde bir araya getirilmesiyle inşa edilmiştir.

²⁹³Nemesianus'un Theokritos ile dolaylı ilişkisi (Vergilius ve Calpurnius aracılığıyla üçüncü katman metinlerarasılığı) için bkz. M. Fantuzzi & R. Hunter, 2004, s. 196-210.

²⁹⁴D. Korzeniewski, 1971, s. 119-120.

V.4.3. Nemesianus'un Geleneksel Pastoralı

Bu bölümün başından bu yana 'geleneksel pastoral' olarak adlandırılan Nemesianus'un özgün poetik tutumunu sistematik biçimde tanımlamak gerekmektedir.²⁹⁵ Geleneksel pastoral, şu özellikleri barındırmaktadır: Birincisi, siyasi bağlamın yokluğu. Nemesianus'un dört *eclogasının* hiçbirinde bir hükümdara ya da siyasi olaya doğrudan atıf yoktur.²⁹⁶ Oysa Calpurnius *Ecl.* I ve VII'yi methiyeyle çerçevelemişti; Vergilius'un ise her *eclogasında* siyasi koşulların izi mevcuttu. Ancak Nemesianus'ta pastoral söylem saf biçimde Theokritos'un oluşturmuş olduğu kurucu öğelerle sınırlıdır. Bu durum pastoralin artık sadece pastoral öğelerle oluşturulabileceğini kanıtlar niteliktedir.

Nemesianus'ta *amoeban* yapı, aşk motifi ve pastoral ağıt, siyasi ya da psikolojik işlevleri için değil, sadece pastoral değer taşıdığı için kullanılmaktadır. Geleneksel öğeler artık bir araç değil, bir amaçtır. Tarihsel süreçteki pastoral dönüşüm, pastoral türün Theokritos'tan Nemesianus'a geçirdiği evrimin son halkasını oluşturmaktadır.

Son olarak, Nemesianus *Ecl.* IV'te pastoral şiirin nasıl oluşturulacağını öğretmesi belki de Nemesianus'un en özgün boyutudur. Pastoral söylem öğretilbilir ve bu öğretim bir gelenek zincirinin parçasıdır. Böylece, pastoral dizelerin belli bir dönemle sınırlı olmadığı, bir süreci olduğu ve bu sürecin devam edeceği vurgulanmaktadır.

²⁹⁵Geleneksel pastoral kavramı ve Nemesianus'ta siyasi içeriğin sistematik olarak dışarıda tutulması için bkz. T. G. Rosenmeyer, 1969, s. 280-298.

²⁹⁶Pastoralin siyasetten geri çekilmesinin dönemsel yorumu (MS üçüncü yüzyıl siyasi istikrarsızlığı) ve bunun edebiyata yansımaları için bkz. Kenney & Clausen, 1982, s. 637-650.

SONUÇ

Bu tezde, Klasik Yunan ve Roma dönemi pastoral şiirin MÖ üçüncü yüzyıldan MS üçüncü yüzyıla uzanan beş yüzyıllık süreci dört büyük şair aracılığıyla incelenmiştir: Helenistik dönem şairi Theokritos, Roma Cumhuriyet dönemi şairi Vergilius, erken imparatorluk dönemi şairi Calpurnius Siculus ve geç dönem şairi Nemesianus. Şu soruların yanıtları arandı: Pastoral söylemin temel sözcükleri ve temel öğeleri, bu öğelerin farklı dönemlerde işleniş biçimleri ve yaklaşık beş yüzyıllık bir zaman aralığına karşın, pastoral söyleme olan ilginin niye azalmadığı. Bu soruların yanıtı tezin merkezi argümanını oluşturmaktadır: Pastoral türün hayatta kalmasını mümkün kılan şey, köklü geleneklerin her dönem hem kullanılmış hem de dönemin koşullarına birtakım eklemeler yapıp çıkarılmıştır. Yani anlatımda bir dönüştürölme vardır. Bu dönüşüm tesadüfi değildir; bu dönüşümde siyasi koşulların etkisi, şiirsel etki ve metinlerarası bilinç her dönem etkili olmuştur.

Theokritos pastoral türü oluştururken folklorik çoban şarkılarından, arkaik lirik şiirin aşk söyleminden ve epik geleneğin kır sahnelerinden yararlanmıştır; Theokritos'un türe özgün katkısı bu birikimi yeni bir şiirsel anlayışla, *eidyllion* biçiminde yeniden düzenlemek olmuştur. Onun pastoralinin en belirgin özelliği 'pastoral mesafe' kavramıdır: Bu kavram İskenderiye saray kültüründen hem şair olarak hem de siyasi açıdan uzak durma olarak açıklanmaktadır. Bu mesafe her dönemde aynı değildi; Şair kimi dönemlerde siyasete ve saraya yakın duruyor kimi dönemlerde ise kendini bunlardan iyice uzak tutuyordu. Yani saray ile hem ayrışıyor hem de dolaylı iletişim kuruyordu. Theokritos'ta daha sonradan gelenekselleşen pastoral öğeler oluşmuştur: *amoebean* şarkı yarışması, pastoral ağıt, aşk acısı, *locus amoenus* ve şair-çoban kimliği özdeşleşmesi. Ancak *amoebean* şarkı yarışması bir rekabeti, pastoral ağıt bir hüznü, aşk acısı çaresizliği, şairin çoban kimliğine bürünmesi gizemi barındırıyordu, *locus amoenus* ise yaşanan tüm bu durumların şahidi olan ortamdı. Bu öğelerdeki karşıtlık *Pharmakon* paradoksu ile en

özlü biçimde ortaya koyulmaktadır: Şarkı söyleyerek yarışmak hem rekabet hem bir tesellidir. Pastoral ağıt hem yası ifade etmenin hem de yasla başa çıkmanın aracıdır. Şiir söylemek aşk acısına kısmi çaredir, ama bu çare tam iyileştirmez; tamamen de işe yaramaz değildir.

Roma dönemi şairi Vergilius'un *Eclogae* adlı eserini yazdığı dönem, Roma'da siyasi çalkantıların olduğu dönemdir: iç savaşlar, arazi müsadereleri, imparatorluk kuruluşunun gerilimi. Theokritos'ta saray söyleminden uzak olmaya çalışan pastoral dizeler, Vergilius'ta siyasi güçlerin doğrudan etkilediği dizelere dönüşmüştür. *Eclogae*'in ilk şiirinin açılış dizelerindeki ayrışma - Tityrus ile Meliboeus, 'tu' ile 'nos' – pastoral ortamın artık herkes için erişilebilir bir ortam olmadığını baştan ifade etmektedir. Başka bir ifadeyle pastoral söylem siyasi söylemden uzak kalamayacağı şairin önceden haber vermek istediği bir durumdur. Pastoral dizeleri siyasete katmak zorunda kalan Vergilius yine de Theokritos'tan oluşturduğu geleneğe bağlı kalır. Şöyle ki, 'Dulcia arva' ifadesindeki 'tatlı' sözcüğü Theokritos'un 'ἄδύ'şını doğrudan aktarımıdır; ama Theokritos'ta tatlı olan şu an burada olansa, Vergilius'ta artık yitirilmiş olana duyulan özlemdir. Öte yandan iki şairi birbirinden ayıran bu zaman farkı, pastoral öğelerin gelenekselleşmesinin kanıtıdır.

Vergilius siyasi koşulların etkisinde kalarak pastoral dizeler oluşturmuştur. Ecl. IX' da çoban Moeris'in sesi kısılmıştır, şarkılarını unutmuştur; 'vox quoque Moerim iam fugit ipsa' - sesin kendisi kaçıyor. ifadesi şairin siyasetin ne denli etkisinde olduğunu kanıtlamaktadır. Şair bir imkânsızlığı dile getirmektedir. Vergilius pastoral dizelerdeki huzuru, hoşluğu, dinlenme ortamını dile getirirken imkansızlığın da bilincindedir. Vergilius'un pastoralı ne açık bir karamsarlık ne de iyimserlik içerir; siyasi koşullara karşı temkinli olmak için şiirlerinde bilinçli bir 'yapısal muğlaklık' vardır. Bu muğlaklık, Vergilius'un pastoral dizelere yerleştirdiği en güçlü öğelerden biridir.

Calpurnius Siculus, Nero'nun erken döneminin iyimser atmosferinde pastoral türe önemli bir işlev yüklemiştir: Vergilius'un muğlaklığını ortadan kaldırarak pastoral söylemi açık bir methiyeye dönüştürdü. "*Iuvenemque beata sequuntur saecula*" - Mutlu yüzyıllar genç prensi izliyor. Vergilius *Ecl.* IV'ün belirsiz 'puer'i artık belirlidir; pastoral türün Altın Çağ söylemi Nero'nun saltanatıyla özdeşleştirilmektedir. Bu özdeşleştirme Theokritos'un pastoral mesafesini ve Vergilius'un muğlaklığını aynı anda ortadan kaldırır. Ne var ki Calpurnius bu tezde yalnızca bir propagandacı değil, pastoralin siyasi yöneticiyle ilişkisini açıkça ortaya koyan bir şairdir. Calpurnius'un *Ecl.* IV'teki pastoral dizelerle kentsel ortamı tarif etmesi, *Ecl.* III'te bir kadın karakter olan Phyllis'in söylemlerine yer verilmesi, amoebean yapının biçimsel olgunluğu Calpurnius'un methiye söyleminin ötesinde pastoral dizelere olan özgün katkılardır. Calpurnius'un göz ardı edilen katkısı kentsel tasviri pastoral dizelere yerleştirerek pastoral geleneği zenginleştirmesidir. Oysa Theokritos'ta kentsel tasvir pastoral dizelerde yer bulmazken, Calpurnius'ta pastoral dizelerin arasındaki kentsel öğeler onun şiirini güçlendirmektedir. Calpurnius'tan sonra artık pastoral yalnızca kırdaki değil, kırsal bir bakış açısıyla herhangi bir mekânda da var olabileceğini kanıtlar.

Geç dönem şairi Nemesianus pastoral bir şair olarak diğer şairlerin gölgesinde kalmış, o 'taklitçi' olarak değerlendirilmiştir. Bu tez onun taklitçi olduğu iddiasına karşı çıkmaktadır. Nemesianus bir taklitçi değil; geleneğin birikimini en yoğun biçimde sürdüren ve bu birikimi özgün bir şiir anlayışıyla yeniden dile getiren bir şairdir. *Ecl.* IV'teki '*discimus hinc silvestria carmina iungi*' -ifadesinin bire bir çevirisi 'orman şarkılarının nasıl oluşturulacağını öğreniyoruz olsa da bu dize çok şey ifade eder. Nemesianus'un bu dizesi sonraki kuşaklara pastoral dizelerin aktarımında pastoral dizelerin hangi öğelerden oluştuğu, bu öğelerin nasıl işlendiği bilgisini aktaranın Nemesianus olduğunu açıkça göstermektedir. Nemesianus'tan sonra pastoral şiir artık yalnızca söylenmemekte; öğretilmektedir. Bu pastoral şiir bilgisi, pastoral geleneğin nasıl

sürdürüleceği şiirin içinde anlatılmaktadır. Öte yandan Nemesianus pastoralı siyasi içerikten sistematik biçimde arındırmıştır: Ne bir yöneticiye atıf, ne bir tarihsel olaya gönderme ne de pastoral ortamı tehdit eden bir güç mevcuttur. Bu arındırma siyasi zorunluluğun ürünüdür. Nemesianus döneminde artık pastoral kendi içinde yeterlidir; dışsal bir meşruiyet kaynağına ihtiyaç duymaksızın var olabilmektedir. Bu, Theokritos'un başlangıçta kurduğu pastoral özerkliğin döngüsel biçimde yeniden kazanılmasıdır.

KAYNAKÇA

I. ANTİK KAYNAKLAR

Callimachus. **Aetia. Iambi. Lyric Poems.** Edited and translated by Dee L. Clayman. Loeb Classical Library 421. Cambridge, MA: Harvard University Press, 2022.

Cicero. **The Verrine Orations, Volume I: Against Caecilius. Against Verres,** Part 1; Part 2, Books 1-2. Translated by L. H. G. Greenwood. Loeb Classical Library 221. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1928.

Hesiod. **Theogony. Works and Days. Testimonia.** Edited and translated by Glenn W. Most. Loeb Classical Library 57. Cambridge, MA: Harvard University Press, 2018.

Homer. *Iliad, Volume I: Books 1-12.* Translated by A. T. Murray. Revised by William F. Wyatt. Loeb Classical Library 170. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1924.

Minor Latin Poets, Volume I: Publilius Syrus. Elegies on Maecenas. Grattius. Calpurnius Siculus. Laus Pisonis. Einsiedeln Eclogues. Aetna. Translated by J. Wight Duff, Arnold M. Duff. Loeb Classical Library 284. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1934.

Minor Latin Poets, Volume II: Florus. Hadrian. Nemesianus. Reposianus. Tiberianus. Dicta Catonis. Phoenix. Avianus. Rutilius Namatianus. Others. Translated by J. Wight Duff, Arnold M. Duff. Loeb Classical Library 434. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1934.

Plato. **Lysis. Symposium. Phaedrus.** Edited and translated by Christopher Emlyn-Jones, William Preddy. Loeb Classical Library 166. Cambridge, MA: Harvard University

Press, 2022.

Pliny. **Natural History**, *Volume I: Books 1-2*. Translated by H. Rackham. Loeb Classical Library 330. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1938.

Tacitus. **Histories: Books 4-5. Annals: Books 1-3**. Translated by Clifford H. Moore, John Jackson. Loeb Classical Library 249. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1931.

Theocritus, Moschus, Bion. **Theocritus. Moschus. Bion**. Edited and translated by Neil Hopkinson. Loeb Classical Library 28. Cambridge, MA: Harvard University Press, 2015.

Virgil. **Eclogues. Georgics. Aeneid, Books 1-6**. Translated by H. Rushton Fairclough. Revised by G. P. Goold. Loeb Classical Library 63. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1916.

II. MODERN KAYNAKLAR

Alpers, Paul, **What is Pastoral?**, Chicago: University of Chicago Press, 1997.

Amat, Jacqueline, (ed. & trad.) **Calpurnius Siculus: Bucoliques; Pseudo-Calpurnius: Éloge de Pison**, Paris: Les Belles Lettres, 1991.

Armstrong, D. 'Stylistics and the Date of Calpurnius Siculus'. **Philologus**, 40, 1986.

Erhat, Azra & Kadir, A., *İlyada* çevirisi, İstanbul: Can Yayınları, 1993.

Barchiesi, Alessandro, **Speaking Volumes: Narrative and Intertext in Ovid and Other Latin Poets**, çev. Matt Fox & Simone Marchesi, London: Duckworth, 2001.

Breed, Brian. **Pastoral Inscriptions: Reading and Writing Virgil's Eclogues**, London: Duckworth, 2006.

Cairns, Francis, **Generic Composition in Greek and Roman Poetry**, Edinburgh: Edinburgh University Press, 1972.

Campbell, David, A. (ed. & trad.), **Greek Lyric Poetry**, cilt 5, Cambridge, MA: Harvard University Press, Loeb Classical Library, 1982-1993.

Champlin, Edward, 'History and the Date of Calpurnius Siculus', **Philologus**, 130, 1986.

Clausen, Wendell (ed. & yorum), **A Commentary on Virgil: Eclogues**, Oxford: Clarendon Press, 1994.

Coleman, Roger (ed. & yorum), **Vergil: Eclogues**. Cambridge: Cambridge University Press, 1977.

Conte, Gian Biagio, **The Rhetoric of Imitation: Genre and Poetic Memory in Virgil and Other Latin Poets**, çev., Charles Segal, Ithaca: Cornell University Press, 1986.

Curtius, Ernst Robert, **European Literature and the Latin Middle Ages**, çev. Willard R. Trask, New York: Pantheon, 1953.

Dover, Kenneth James (ed. & yorum), **Theocritus: Select Poems**, London: Macmillan, 1971.

Du Quesnay, I. M. le M, 'Vergil's Fifth Eclogue: The Invention of the Messianic Eclogue', **Papers of the Liverpool Latin Seminar** 1, 1976.

Duff, J. Wight & Duff, Arnold M. (ed. & trad.), **Minor Latin Poets**, Cambridge, MA: Harvard University Press, (Loeb Classical Library), 1934.

Empson, William, **Some Versions of Pastoral**, London: Chatto & Windus, 1935.

Fantuzzi, Marco & Hunter, Richard, **Tradition and Innovation in Hellenistic Poetry**, Cambridge: Cambridge University Press, 2004.

Fowler, Alastair, **Kinds of Literature: An Introduction to the Theory of Genres and Modes**, Cambridge, MA: Harvard University Press, 1982.

Fraser, Peter M., **Ptolemaic Alexandria**, cilt 3, Oxford: Clarendon Press, 1972.

Goldhill, Simon, **The Poet's Voice: Essays on Poetics and Greek Literature**, Cambridge: Cambridge University Press, 1991.

- Gow, A. S. F. (ed. & yorum), **Theocritus**, cilt 2, Cambridge: Cambridge University Press, 1952.
- Griffin, Miriam T., **Nero: The End of a Dynasty**, London: Batsford, 1984.
- Halperin, David M., **Before Pastoral: Theocritus and the Ancient Tradition of Bucolic Poetry**, New Haven: Yale University Press, 1983.
- Haupt, Moriz, 'De carminibus bucolicis Calpurnii et Nemesiani', **Opuscula**, cilt II, Leipzig: Hirzel, 1876.
- Hinds, Stephen, **Allusion and Intertext: Dynamics of Appropriation in Roman Poetry**, Cambridge: Cambridge University Press, 1998.
- Hunter, Richard (ed. & yorum), **Theocritus: A Selection**, Cambridge: Cambridge University Press, 1999.
- Jones, A. H. M., **The Later Roman Empire 284-602: A Social, Economic and Administrative Survey**, cilt II, Oxford: Blackwell, 1964.
- Kenney, E. J. & Clausen, W. V. (eds.), **The Cambridge History of Classical Literature**, vol. II: Latin Literature. Cambridge: Cambridge University Press, 1982.
- Korzeniewski, Dietmar (ed., giriş & yorum), **Hirtengedichte aus neronischer Zeit: Calpurnius Siculus und die Einsiedler Gedichte**, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1971.
- Kristeva, Julia, 'Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman', **Critique**, 239, 1967.
- Leach, Eleanor W., **Vergil's Eclogues: Landscapes of Experience**, Ithaca: Cornell University Press, 1974.
- Mayer, Roland, 'Calpurnius Siculus: Technique and Date', **The Journal of Roman Studies** 70, 1980.
- Mynors, Roger, A. B. (ed.), **P. Vergili Maronis Opera**, Oxford: Clarendon Press, 1969.
- Putnam, Michael C. J., **Virgil's Pastoral Art: Studies in the Eclogues**, Princeton: Princeton University Press, 1970.

- Rosenmeyer, Thomas G., **The Green Cabinet: Theocritus and the European Pastoral Lyric**, Berkeley: University of California Press, 1969.
- Sinanoğlu, Suat, **Yunan Çoban Şiirleri I**, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul, 1949.
- Snell, Bruno, **The Discovery of the Mind: The Greek Origins of European Thought**, Çev., T. G. Rosenmeyer, Oxford: Blackwell, 1953.
- Stephens, Susan A., **Seeing Double: Intercultural Poetics in Ptolemaic Alexandria**, Berkeley: University of California Press, 2003.
- Syme, Ronald, **The Roman Revolution**, Oxford: Clarendon Press, 1939.
- Torre, C. A., 'Nemesianus' Bucolica Reconsidered', **Classical Quarterly** 68, 2018.
- Uzel, Türkân, Bucolica'lar, Georgica'lar, Bütün Eserleri I, Öteki Yayınevi, Ankara, 1998.
- West, Martin L. (ed. & yorum), **Hesiod: Theogony**, Oxford: Clarendon Press, 1966.

ÖZET

ACAR, Ebru. Theokritos'tan Nemesianus'a Pastoral Türün Değişimi, Doktora Tezi, Tez Danışmanı: Prof. Dr. Ü. Fafo Telatar, Ankara, 2026.

Bu tez, pastoral şiir türünün MÖ üçüncü yüzyıldan MS üçüncü yüzyıla uzanan beş yüzyıllık değişimini dört şair aracılığıyla incelemiştir: Theokritos, Vergilius, Calpurnius Siculus ve Nemesianus. Tezin merkezi argümanı şudur: Pastoral türün bu denli uzun bir zaman aralığında canlılığını korumasını mümkün kılan şey, köklü geleneksel öğelerin her dönemde hem kullanılması hem de dönemin siyasi, şiirsel ve metinlerarası koşullarına göre değiştirilmesidir.

Theokritos pastoral türü için temel sözcükleri ve temel öğeleri oluşturmuştur: *amoeban* şarkı yarışması, pastoral ağıt, aşk acısı, *locus amoenus* ve şair-çoban kimliği özdeşleşmesi. Bu öğelerin tümü *pharmakon* paradoksunu barındırır: şarkı söylemek hem rekabet hem teselli, pastoral ağıt hem yas hem yasla başa çıkma aracıdır. Theokritos'un kurduğu pastoral mesafe - İskenderiye sarayıyla hem ayrışma hem dolaylı iletişim - türün siyasi boyutunu başından itibaren belirlemiştir.

Vergilius, iç savaşlar ve arazi müsaderelerinin gölgesinde yazdığı *Ecloga* bu mesafeyi ortadan kaldırmak zorunda kalmış; pastoral söylemi siyasi koşulların doğrudan şekillendirdiği dizelere dönüştürmüştür. Bununla birlikte Vergilius Theokritos geleneğine bağlı kalarak pastoral öğeleri bilinçli bir yapısal muğlaklıkla yeniden işlemiştir.

Calpurnius Siculus, Nero döneminin iyimser atmosferinde bu muğlaklığı açık bir methiyeye dönüştürmüş; Altın Çağ söylemini belirli bir yöneticiyle özdeşleştirmiştir. Öte yandan Calpurnius'un özgün katkısı, kentsel ortamı pastoral dizelere taşıyarak türün mekânsal sınırlarını genişletmesidir.

Nemesianus ise geç dönemin siyasi belirsizliğinde pastoral söylemi her türlü siyasi içerikten arındırmış ve böylece türün kendi içinde yeterli bir şiirsel alan olarak var olabileceğini kanıtlamıştır. '*Discimus hinc silvestria carmina iungi*' dizesiyle Nemesianus

pastoral geleneğin nasıl öğretilceğini ve aktarılacağını şiirin içinden dile getirmiş; pastoral türü salt söylenen değil, öğretilen bir şiir biçimine dönüştürmüştür.

Sonuç olarak bu tezde, pastoral türün değişim sürecinin tesadüfî olmadığı; dönemin siyasi koşullarıyla ilişkili olarak, şairin de kendi şiirsel gücünü geleneksel öğelere bağlı kalarak kullanmasıyla oluşan bilinçli bir değişim olduğu ortaya konmuştur.

Anahtar Kelimeler: *Bucolica*, Calpurnius Siculus, *Ecloga*, *Eidyllion*, Nemesianus, Pastoral Şiir, Theokritos, Vergilius.

ABSTRACT

ACAR, Ebru. The Evolution of the Pastoral Genre from Theocritus to Nemesianus, Ph.D. Thesis, Advisor: Prof. Dr. Ü. Fafo Telatar, Ankara, 2026.

This thesis examines the five-century transformation of the pastoral genre from the third century BCE to the third century CE through four poets: Theocritus, Virgil, Calpurnius Siculus, and Nemesianus. The central argument is as follows: what enabled the pastoral genre to sustain its vitality across such an extended timespan was the simultaneous preservation and transformation of its foundational elements in response to the political, poetic, and intertextual conditions of each successive period.

Theocritus established the fundamental vocabulary and constituent elements of the pastoral genre: the amoebean song contest, the pastoral lament, erotic suffering, the *locus amoenus*, and the identification of the poet with the shepherd persona. All of these elements carry within them the *pharmakon* paradox: singing is at once competition and consolation; the pastoral lament is simultaneously an expression of grief and a means of coming to terms with it. The pastoral distance Theocritus constructed - a relationship of both divergence from and oblique communication with the Alexandrian court - determined the political dimensions of the genre from its very inception.

Virgil, composing the *Eclogues* against the backdrop of civil wars and land confiscations, was compelled to dissolve this distance, transforming pastoral discourse into verse directly shaped by political circumstance. Nevertheless, Virgil remained bound to the Theocritean tradition, reworking the pastoral elements with a deliberate structural ambiguity.

Calpurnius Siculus, writing in the optimistic atmosphere of the early Neronian period, converted this ambiguity into explicit panegyric, identifying Golden Age discourse with a specific ruler. Yet his distinctive contribution lies in his introduction of

the urban environment into pastoral verse, thereby expanding the genre's spatial boundaries.

Nemesianus, in the political uncertainty of the late period, systematically purged pastoral discourse of all political content, demonstrating that the genre was capable of existing as a self-sufficient poetic space. Through the line '*discimus hinc silvestria carmina iungi*', Nemesianus articulated from within the poem itself how the pastoral tradition was to be taught and transmitted, transforming the genre from a mode of composition into one of instruction.

In conclusion, this thesis demonstrates that the process of change in the pastoral genre was not random; rather, it was a conscious transformation that arose in relation to the political conditions of the era and through the poet's use of his own poetic power while remaining faithful to traditional elements.

Key Words: *Bucolica*, Calpurnius Siculus, *Ecloga*, *Eidyllion*, Nemesianus, Pastoral, Theokritos, Vergilius.