

T.C.
İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
ESKİÇAĞ DİLLERİ VE KÜLTÜRLERİ ANABİLİM DALI
ESKİ YUNAN DİLİ VE EDEBİYATI BİLİM DALI

DOKTORA TEZİ

EURIPIDES TRAGEDYALARINDA ERGİNLENME:
HIPPOLYTOS, ION, ORESTES ÖRNEKLERİ TEMELİNDE
GENÇLERİN TOPLUMA GİRİŞ RİTÜELLERİ VE DRAMATİK
KURGUDAKİ YERİ

Nilay EDİZ OKUR

2502130055

TEZ DANIŞMANI:
Prof. Dr. Güler ÇELGİN

İSTANBUL - 2021

ÖZ

**EURİPİDES TRAGEDYALARINDA ERGİNLENME:
HIPPOLYTOS, İON, ORESTES ÖRNEKLERİ TEMELİNDE
GENÇLERİN TOPLUMA GİRİŞ RİTÜELLERİ VE
DRAMATİK KURGUDAKİ YERİ**

Nilay EDİZ OKUR

Bu çalışmanın amacı, Euripides'in Hippolytos, İon ve Orestes efsanelerini işlediği tragedyalarındaki kahramanların erginlenme ritüellerine dair olası ritüel motif ve evreleri tespit ederek tragedyaların dramatik kurgusunun oluşturulmasında bu ritüellerin işlevini ve önemini ortaya koymaktır. Birinci bölümde Yunan mitolojisindeki tanrı ve kahraman efsaneleri erginlenme ritüelleri bağlamında ele alınarak Euripides tragedyalarındaki erginlenme anlatılarının mitsel arka planı ve Euripides'in erginlenme sürecindeki kahramanları tespit edilmiştir. İkinci bölümde erginlenme ritüellerinin ilk aşamasını oluşturan adayların toplumdan uzaklaştırılması ritüelleri ele alınmış ve Euripides tragedyalarında söz konusu evrenin kahramanın annesinden koparılmasıyla sembolize edildiği sonucuna varılmıştır. Üçüncü bölüm erginlenme ritüellerinin liminal evresine odaklanmıştır. Erginlenme sürecinin liminal evresindeki kahramanların eylem alanları Apollon Tapınağı ya da Inakhos Kırsalı gibi kent dışındaki çeşitli kutsal alan veya mekânlardır. Euripides bu evredeki kahramanlarını avcı kimlikleri, hile ve aldatma motifleriyle ön plana çıkartmıştır. Dördüncü bölüm kahramanların ritüel ölüm ve yeniden doğuşla sembolize edilen toplumla bütünleşme evresine odaklanmıştır. Kahramanların yeni statü elde edip topluma geri dönmesinde babanın onayı hayati bir rol oynamaktadır. Çalışmanın son bölümü tragedyaların dramatik kurgusunun erginlenme ritüel evre ve motifleriyle ilişkisini ortaya koymaktadır. Ortaya çıkan genel sonuç ise araştırmamıza konu olan tragedyalarının tematik olarak Hippolytos, İon ve Orestes'in erginlenme ritüellerine odaklandığı ve dramatik unsurların erginlenme ritüelleri sembolleriyle ilişkili olduğu, ayrıca dramatik aksiyonun da erginlenme ritüelleri evreleriyle büyük oranda uyum içinde kurgulandığıdır.

Anahtar Kelimeler: Euripides, tragedya, erginlenme ritüelleri, Hippolytos, İon, Orestes, ritüel ölüm, yeniden doğuş, dramatik kurgu, **mythos**, **pathos**, **anagnōrisis**, **peripeteia**.

ABSTRACT

**INITIATION IN EURIPIDES' TRAGEDIES:
ACCEPTANCE RITUALS OF ADOLESCENTS TO SOCIETY
BASED ON THE CASES OF HIPPOLYTOS, ION, ORESTES AND
ITS MEANING IN DRAMATIC FICTION**

Nilay EDİZ OKUR

The aim of this study is to determine the possible ritual motifs and stages of the initiation rituals of characters in the myths of Hippolytos, Ion and Orestes at the tragedies of Euripides to reveal the function and importance of these in the process of composing the dramatic fiction. In the first chapter, the mythical setting of the initiation narratives and the protagonists of Euripides for the initiation process at his tragedies were determined by analyzing the context of initiation rituals in the myths of gods and heroes of Greek mythology. In the second part, the rituals of removing the candidates from the society, which constitute the initial stage of the initiation rituals, are discussed, and yielded with the assumption of mentioned stage at Euripides tragedies have been symbolized by the separation of the protagonists from their mothers. The third chapter focuses on the liminal phase of the initiation rituals. The action environs of the protagonists in the liminal phase of the initiation process are various sanctuaries or spaces outside the city, such as the Temple of Apollo or the Inakhos countryside. Euripides highlighted his characters in this phase with their hunter identities, also by cheating and deception motifs. The fourth chapter focuses on the social integration phase of the characters, which is symbolized by the ritual death and rebirth. Father's approval plays a vital role over the characters to return to the society by gaining their new status. The last part of the study reveals the relation in between the dramatic fiction of the tragedies and the ritual stages and motifs of the initiation. The general outcome of the study is that the tragedies that are the subject of our research thematically focus on the initiation rituals of Hippolytos, Ion and Orestes, the dramatic elements are related with the symbols of the initiation rituals, and the dramatic action is speculated in harmony with the phases of the initiation rituals as well. It is possible to consider the protagonists, who are portrayed at the initial acts of the tragedies as the adolescents experiencing identity crisis beyond the social pale, finally integrate with the society by gaining their new identity and status.

Keywords: Euripides, tragedy, initiation rituals, Hippolytos, Ion, Orestes, ritual death, rebirth, dramatic action, **mythos**, **pathos**, **anagnōrisis**, **peripeteia**.

ÖNSÖZ

Dinsel bir tapımdan doğan Eski Yunan tragedyası birçok ritüel unsuru bünyesinde barındırmaktadır. Bu bağlamda Euripides tragedyalarının biçimsel ve tematik yapısında da doğum, erginlenme, evlilik, kurban, yemin, arınma ve cenaze gibi ritüellerin izleri görülmektedir. Özellikle **Hippolytos**, **Ion**, **Elektra**, **Orestes** ve **Iphigeneia Tauriste** tragedyalarında ise erkek çocukların erginlenme ritüellerine dair çeşitli motiflerin varlığı dikkat çekmektedir. Bu çalışmanın amacı söz konusu tragedyaların ana karakterleri olan Hippolytos, Ion ve Orestes örnekleri temelinde kahramanların topluma giriş ritüelleri evre ve motiflerini antik ve modern kaynaklar ışığında tartışmak ve tragedyaların dramatik yapısının erginlenme ritüelleri evre ve motifleriyle ilişkisini değerlendirip konuyla ilgili öneriler sunmaktır. Bu amaçla ilk olarak Yunan mitolojisinde çeşitli tanrı ve kahraman mitleri erginlenme ritüelleri bağlamında değerlendirilerek Euripides tragedyalarındaki erginlenme öykülerinin mitsel arka planı aydınlatılmaya çalışılacaktır. Bu bölümden ulaşılan bilgiler çerçevesinde Euripides'in erginlenme sürecindeki kahramanları tespit edilecektir. Daha sonra antik ve modern kaynaklar ışığında ele aldığımız erginlenme ritüellerinin adayın toplumdan uzaklaştırılmasıyla ifade edilen ilk evresine odaklanılarak Euripides tragedyalarındaki bu evrenin sembolik anlamı ortaya konacaktır. Sonrasında kahramanların “liminal” evre, yani “eşik evresi” olarak ele aldığımız sürecin tragedyalardaki mekân ve karakter betimleriyle ilişkisi irdelenecektir. Daha sonra adaydaki kimlik ve statü değişimine işaret eden ve “liminal” evrenin zirve noktasını oluşturan “ritüel ölüm” ve “yeniden doğuş” sonrası kahramanların yeni kimlik ve statüleriyle toplumla bütünleşmesi konusu tartışılacaktır. Son olarak Hippolytos, Ion ve Orestes'in erginlenme serüvenini konu alan tragedyaların dramatik unsurlarının ve aksiyonun akışının erginlenme ritüelleri ile ilişkisi incelenecektir. Çalışma temel prensip olarak Euripides tragedyalarına ve konuyla ilgili diğer antik metinlerin tanıklığına dayanmaktadır. Çalışmanın ilk bölümleri özellikle Homeros, Hesiodos, Apollodoros, Aiskhylos, Sophokles, Thoukydides, Ksenophon, Platon, Aristoteles, Pausanias, Strabon, Ploutarkhos ve gibi antikçağ ozanların konuya ilişkin verdiği bölük pörçük bilgilere; son bölüm ise büyük oranda Aristoteles'in **Peri Poiētikēs**'indeki tragedya kuramına ilişkin görüşlerine dayanmaktadır. Antik

kaynaklar ışığında ulaşılan sonuçlar son aşamada konuya ilişkin modern kaynaklar doğrultusunda ele alınıp tartışılacak; yeni çıkarımlar yapılarak öneriler sunulacaktır.

Bu çalışma birçok değerli bilim insanının katkısı ve desteği sayesinde ortaya çıkmıştır. Çalışmam süresince görüş ve eleştirileriyle bana daima ışık tutan ve yaşamımın hemen tüm geçiş anlarında yanımda olan danışmanım Sayın Prof. Dr. Güler Çelgin'e minnetarım. Antik kültürün önemini kavrayıp bu alanda çalışmama vesile olan, üzerimdeki hakkını asla ödeyemeyeceğim Sayın Prof. Dr. A. Vedat Çelgin'e teşekkürü bir borç bilirim. Ayrıca Tez İzleme komitemde yer alıp fikirleriyle çalışmama katkı sağlayan Sayın Dr. Öğr. Üy. Filiz Cluzeau'ya ve Sayın Doç. Dr. Ferit Baz'a; Klasik Filoloji eğitimime başladığım yıllardan bugüne desteklerini her zaman bana hissettiren başta Sayın Prof. Dr. Bedia Demiriş olmak üzere saygıdeğer hocalarım Sayın Prof. Dr. Çiğdem Dürüşken'e, Sayın Öğr. Gör. Dr. Emel Karayel'e, Sayın Öğr. Gör. Vicdan Taşçı'ya ve Sayın Doç. Dr. Çiğdem Menzilioğlu'na; çalışmam boyunca bana gösterdiği anlayış için Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Arkeoloji Bölümü Eski Bölüm Başkanı Sayın Prof. Dr. Christine B. Özgan'a; desteklerinden dolayı Sayın Prof. Dr. Oya Yağız'a ve Sayın Prof. Dr. Zeynep Koçel Erdem'e teşekkür ederim.

Burada teşekkür etmem gereken birçok insan daha var, çünkü bu çalışma onların eleştiri ve destekleriyle şekillendi. İlk olarak yıllardır bilimsel olduğu kadar dostluk bağlamında da varlığını her zaman yanımda hissettiren, eleştiri ve önerilerini benimle paylaşmaktan çekinmeyen sevgili arkadaşım ve meslektaşım Dr. Öğr. Üy. Oğuz Yarlığaş'a teşekkür etmem gerekir. Ayrıca ulaşamadığım bazı kaynakları yurtdışından temin ederek işimi kolaylaştıran sevgili arkadaşım Doç. Dr. Kenan Eren'e teşekkür ederim. Öte yandan çalışmam süresince eleştiri ve önerilerini benimle paylaşan arkadaşlarım Dr. Öğr. Üy. H. Murat Özgen'e, B. Bünyat Aykanat'a (MA), Hazal Hazeri'ye (MA), Ertunç Denктаş'a (MA), Özge Acar'a (MA), Doç. Dr. Bülent Öztürk'e ve Dr. Öğr. Üy. Özel Teraman Hepdinçler'e yanımda oldukları için teşekkür ederim.

Son olarak beni bugünlere getiren anne ve babama; ayrıca destekleri için kız kardeşlerim Nalan, Nazan, Zerrin ve Pelin'e; ayrıca onlardan ayrı tutmadığım Canan

ve Eylem'e; en son olarak da tüm sevinçli ve kederli zamanlarımda koşulsuz yanımda olan ve çalışabilmem için her türlü fedakârlığı yapan hayat arkadaşım Ekrem'e sonsuz teşekkürler. Bu çalışmamı tezimle birlikte birlikte büyüyen sevgili kızım tatlı Defne'ye ithaf ediyorum.

Ekim, 2021

Nilay EDİZ OKUR



İÇİNDEKİLER

ÖZ.....	ii
ABSTRACT	iii
ÖNSÖZ.....	iv
KISALTMALAR	ix
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM

EURIPIDES TRAGEDYALARINDA ERGİNLENME ANLATILARI VE EURIPIDES’IN ERGİNLENME SÜRECİNDEKİ KAHRAMANLARI

1.1.Tragedyalardaki Erginlenme Anlatılarının Mitsel Arka Planı	27
1.2. Erginlenme Sürecindeki Kahramanlar: Hippolytos, Ion ve Orestes	55

İKİNCİ BÖLÜM

KAHRAMANLARIN TOPLUMDAN UZAKLAŞMASI VE ANNE FİĞÜRÜ İLE SEMBOLİZE EDİLEN ÇOCUKLUKTAN KOPUŞ

2.1. Hippolytos’un Annesinden (Artemis’ten) Koparılışı	79
2.2. Ion’un Kreousa’dan Ayrılışı	89
2.3. Orestes’in Klytaimnestra’dan Ayrılışı.....	105

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

KAHRAMANLARIN “LIMINAL” EVRESİNE İLİŞKİN MEKÂNLAR VE SEMBOLLER

3.1. Hippolytos, Ion ve Orestes’in Liminal Mekânları.....	128
3.1.1. Yeşil Kuru (Khlōra Hylē) ve Bakir Çayır (Akēratos Leimōn)	133
3.1.2. Tapınak (Hieron) ve Çadır (Skēnē /Skenōma)	146
3.1.3. Inakhos Kırsalı, Tauris Toprakları (Artemis Tapınağı) ve Argos Sarayı	165
3.2. Avcı Metaforu: Kahramanların Avcı Kimliği.....	176
3.2.1. Hippolytos’un Avcı Kimliği	179
3.2.2. Ion’un Avcı Kimliği.....	181

3.2.3. Orestes'in Avcı Kimliği	183
3.3. Hile ve Tuzak: Apatē / Dolos Kavramları	186
3.3.1. Ion'un Hilesi	187
3.3.2. Orestes'in Hile ve Tuzakları	189
DÖRDÜNCÜ BÖLÜM	
KAHRAMANLARIN “LIMINAL” EVREDEKİ ÖLÜMÜ VE YENİDEN DOĞARAK TOPLUMLA BÜTÜNLEŞMESİ	
4.1. Kahramanların Ritüel Ölümü	193
4.1.1. Hippolytos'un Yaralanması.....	209
4.1.2. Ion'a Suikast Girişimi.....	221
4.1.3. Orestes'in Mania Nöbetleri	224
4.2. Kahramanların Yeniden Doğuşu	230
4.2.1. Yeniden Doğuş Sembolü Olarak Baba Tarafından Tanınma	232
4.2.1.1. Hippolytos'un Theseus Tarafından Tanınması ve Kült Kahramanına Dönüşmesi	239
4.2.1.2. Ion'un, Ksouthos'un Oğlu Olarak Atina Tahtına Geçişİ	245
4.2.2. Yeniden Doğuş Sembolü Olarak Arınma/Aklanma.....	258
4.2.2.1. Orestes'in Aklanması ve Topluma Geri Dönüşü	261
BEŞİNCİ BÖLÜM	
TRAGEDYALARDAKİ ERGİNLENME RİTÜELLERİ MOTİFLERİNİN DRAMATİK KURGUyla İLİŞKİSİ	
5.1. Mythos, Pathos, Anagnōrisis, Peripeteia ve Erginlenme Ritüelleri	276
5.2. Aksiyonun Akışında Erginlenme Ritüellerinin Yeri Ve Önemi	341
SONUÇ	378
KAYNAKÇA	390
ÖZGEÇMİŞ	439

KISALTMALAR

1. Antikçağ Kaynaklarına İlişkin Kısaltmalar

[Aischyl.] Aischylos

Ag.	: Agamemnon
Choeph.	: Choephoroi
Eum.	: Eumenides
Prom.	: Prometheus

[Antiph.] Antiphon

[Apollod.] Apollodoros

[Apoll. Rhod.] Apollonios Rhodios

[Aristoph.] Aristophanes

Pax	: Pax
Ran.	: Ranae
Vesp.	: Vespae

[Aristot.] Aristoteles

Ath. Pol.	: Athenaion politeia
cat.	: categoriae
eth. Nic.	: ethika Nicomachea
hist. an.	: historia animalium
poet.	: poetica
pol.	: politeia
rhet.	: rhetorica

[Athen.] Athenaios

[Cic.] Cicero

leg.	: de legibus
nat. deor.	: de natura deorum
Tusc.	: Tusculanae disputationes

[Demokr.] Demokritos

[Demosth.] Demosthenes

[Diod.] Diodorus Siculus

[Eur.] Euripides

Bacch.	: Bacchae
El.	: Electra
Hel.	: Helena
Herc.	: Hercules
Hipp.	: Hippolytus
Ion	: Ion
Iph. A.	: Iphigenia Aulidensis
Iph. T.	: Iphigenia Taurica
Med.	: Medea
Or.	: Orestes
Phoen.	: Phoenissae
Tro.	: Troades

[Hdt.] Herodotos

[Hes.] Hesiodos

erg.	: opera et dies
theog.	: Theogonia

[Hesych.] Hesychios

[Hom.] Homeros

Il.	: Ilias
Od.	: Odyssee

[Kall.] Kallimachos

epigr.	: epigramma
h.	: hymni

[Lib.] Libanios

epist.	: epistulae
or.	: orationes

[Liv.] Livius, ab urbe condita

[Opp.] Oppianos

hal. : Halieutika
kyn. : Kynegetika

[Ov.] Ovidius

Met. : Metamorphoses

[Paus.] Pausanias

[Phil.] Philon

[Pind.] Pindar

I : Isthmien
N : Nemeen
O : Olympien
P : Pythien

[Plat.] Platon

Alk. 1, 2 : Alkibiades 1, 2
Euthyd. : Euthydemos
leg. : leges
Phaid. : Phaidon
Phaidr. : Phaidros
polit. : politicus
Prot. : Protagoras
rep. : de re publica
symp. : symposium

[Plut.] Plutarchos

de def. or. : de defectu oraculorum
de Fac. : de Facia in Orbe Lunae
mor. : moralia
Lyc. : Lygurgus
Thes. : Theseus

[Soph.] Sophokles

Ai. : Aias

Ant. : Antigone
El. : Electra
Oid. K. : Odipus Coloneus

[Strab.] Strabon

[Thuk.] Thukydides

[Xen.] Xenophon

hell. : hellenica
kyn. : cynegeticus
Kyr. : Cyrupaideia
Lak. pol. : Lakedaimonion politeia
mem. : memorabilia
vect. : de vectigalibus

2. Modern Kaynaklara İlişkin Kısaltmalar

AHSS	: Annales, Histoire, Sciences Sociales
AJA	: American Journal of Archaeology
AJPh	: The American Journal of Philology
AncSoc	: Ancient Society
Arethusa	: Arethusa, Baltimore (MD)
Arion	: Arion: A Journal of Humanities and Classics
A&S	: Arkeoloji ve Sanat
CAH	: The Cambridge Ancient History
Cedrus	: Cedrus: Akdeniz Uygarlıkları Araştırma Dergisi
CJ	: The Classical Journal
ClAnt	: Classical Antiquity
CPh	: Classical Philology: A Journal Devoted to Research in Classical Antiquity
CQ	: The Classical Quarterly
CW	: Classical World
DNP	: Der Neu Pauly
EAH	: Wiley Encyclopedia of Ancient History, John Wiley & Sons, Inc, 2002
Euphrosyne	: Euphrosyne: Journal For Classical Philology
Phaselis	: Phaselis: Disiplinlerarası Akdeniz Araştırmaları Dergisi
G&R	: Greece and Rome
GRBS	: Greek, Roman and Byzantine Studies

Hermes	: Hermes: Zeitschrift für klassische Philologie
Hesperia	: Hesperia: The Journal of the American School of Classical Studies at Athens
HSPh	: Harvard Studies in Classical Philology
HThR	: Harvard Theological Review
JHS	: The Journal of Hellenistic Studies
JRS	: The Journal of Roman Studies
Mètis	: Mètis: Antropologie des mondes grecs ancien: histoire, philologie, Archéologie
Mnemosyne	: Mnemosyne: Bibliotheca Philologica Batava/ A Journal of Classical Studies
OCD	: Oxford Classical Dictionary
PCPhS	: Proceedings of the Cambridge Philological Society
Ramus	: Ramus: Critical Studies in Greek and Roman Literature
RE	: A. Pauly & G. Wissowa (Ed.), Paulys Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft
Representations	: Representations, Berkeley
RhM	: Rheinisches Museum für Philologie
SAJP	: South African Journal of Philosophy
Symb Oslo	: Symbolae Osloenses: Norwegian Journal of Greek and Latin Studies
SSR	: Studi Storico Religiosi
TAPhA	: Transactions of the American Philological Association
Theatre	: Theatre, Journal, John Hopkins University Press

Themis : **Themis: A Study of Social Origins of Greek Religion**
Tumultes : **Tumultes, Paris (En Ligne)**
QUCC : **Quarderni Urbinati di Cultura Classica.**



3. Teknik Kısaltmalar

Bkz.	bakınız
Karş.	karşılaştırınız
k.g.	karşı görüş
bkz.: yuk.	eserin içinde yukarıya atıf
bkz.: aş.	eserin içinde aşağıya atıf
b.a.	eserin bütününe atıf
v.d.	çok yazarlı eserlerde ilk yazardan sonrakiler
Ed.	Editör /Yayına hazırlayan
Çev.	Çeviren
hk.	hakkında
özl.	özellikle

GİRİŞ

Eski Yunan edebiyatı şiirle başlamıştır. Sözlü kültürün ürünü olan ve **hymnos** adı verilen ilk şiirler tanrılar onuruna söylenen dinsel içerikli ilahilerdi ve tanrılar onuruna yapılan birtakım ritüellerin önemli bir parçasını oluşturmaktaydı.¹ Doğanın döngüsüyle kendi yaşam döngüsünün benzerliğinin ve farklılığının ayırdına varan bir **mikros kosmos**² olarak insan, **makros kosmos**'a ayak uydurmaya çalışırken bu ilahi düzene korkuyla karışık sonsuz bir hayranlık duymuş ve çeşitli ritüeller aracılığıyla doğanın bir parçası olmaya çalışmıştır. İşte Eski Yunan edebiyatı da başlangıçta sadece tanrıları övmek sonrasında ise tabiatın-tanrısal döngünün bir parçası olarak kendi yaşamındaki dönüm noktalarını oluşturan -doğum, erginlenme, evlilik ve ölüm gibi- kutsal sayılan olaylar sırasında tanrıların lütfunu kazanmak için söyledikleri **hymnos**'larla başlamıştır.

Başlangıcından bu yana insan kendisini ve etrafında olup biteni anlamaya, anlatmaya çalışırken törensel birtakım davranış biçimleri geliştirmiş ve bunlardan da ritüeller doğmuştur. Eski Yunan uygarlığının dinsel, siyasal, sosyal ve kültürel kodlarının sanatsal bir yaratısı olan tragedya ile insanın dinsel, sosyal ve kültürel duyusunun ifadesi olan ritüeller arasında sıkı bir bağ vardır. Öyle ki kişinin kendisini tanımlama ve konumlandırma çabası Yunan tragedyasının en temel konularından birisi olarak karşımıza çıkmaktadır (Zeitlin, 1989: 145). Antik dünyanın ilk edebiyat kuramcısı Aristoteles'e göre de (**poet.** 4.1449a10) Yunan tragedyası Tanrı Dionysos onuruna gerçekleştirilen ritüellerde³ söylenen bir **hymnos** olan **dithyrambos**'ların gelişmesinden ortaya çıkmıştır.⁴ Yani tragedya dinsel bir tapımdan, bir ritüelden doğmuştur. Tragedyanın din ve ritüellerle olan ilişkisi oyunların sahnelenme yeri, zamanı ve oyunlardaki dinsel unsurlar dikkate alındığında açıkça görülmektedir.⁵ Bu

¹ Bu ritüellerde **hymnos**'ları söyleyen kimseler bugün anladığımız anlamda sıradan bir ozan değil, **aoidos** (αοιδός) adı verilen bir çeşit din görevlileriydi.

² Bkz.: LSJ, s.v. "**kosmos**" maddesi IV. 2. metaph., **microcosm**, "ἄνθρωπος μικρὸς κ." Democr. 34.; ἄνθρωπος βραχὺς κ." Ph.2.155.

³ Atina'da ki Dionysos festivalleri konusunda bkz.: Seaford, 1994: 238-275.

⁴ Kerényi (2013: 284) Aristoteles'in tragedyanın kökeni konusundaki söz konusu tespitinin tamamen doğru olduğunu ve bu görüşün Eski Yunan edebiyatı ve din tarihiyle de uyumlu olduğunu ileri sürmüştür. Bu konuda daha fazla bilgi için bkz.: Kerényi, 2013: 284-293.

⁵ Tragedya oyunları Atina'da dinsel bir kutlama olan Büyük Dionysia Şenliği'nde ve yine dinsel bir kutlama olan Kır Dionysia'sı ve Lenaia Şenliği'nde oynanmaktaydı. Atina tiyatrosunun Akropolis'in güney eteğindeki Tanrı Dionysos kutsal alanının yakınında yer alması, öte yandan **orkhestra**'da

bağlamda bize birer edebi metin şeklinde ulaşan tragedya oyunlarının aslında başlangıçta ne bir metin ne de salt bir edebi üretim olmadığı söylenebilir. Tragedya, **dithyrambos** korosuna “cevap veren” bir kişinin **-hypokritēs-** eklenmesi, yani diyalogların oluşması sonucu solo ve koro olarak karşılıklı hareketler eşliğinde söylenen ve müzikal yönü ağır basan ritüel bir kompozisyondu. Tragedyanın bu dinsel özelliğini MÖ 5. yüzyılda da kısmen de olsa koruduğu görülmektedir. Öyle ki tragedya oyunları halka açık düzenlenen dini bir bayramda -Büyük Dionysia Şenliği’nde- dinsel kutlamanın bir parçası olarak sahnelenmekteydi. Nitekim tragedya oyunlarında kullanılan kelime dağarcığı, metaforik göndermeler, geleneksel söyleyiş biçimleri ve ritmik yapı aracılığıyla bizim metin olarak kavradığımız şey aslında tragedyanın başlangıç dönemindeki müzik ve dans eşliğinde söylenen mimetik performansa, yani ritüele atıfta bulunuyordu. Murray Yunan tragedyasının biçim ve içeriğinin uzak geçmişteki **sacer ludus**’un, yani “*kutsal ritüeller*”in tragedya aracılığıyla kendisini yeniden ortaya koyduğunu ileri sürmüştür (Murray, 1912: 363). Araştırmacıya göre tragedyalarda yer alan tanrılar, tragedyanın işlediği konular, karakterler ve tragedyanın biçimsel özellikleri bu durumu kanıtlamaktadır (Murray, 1912: 363). Özellikle de **prologos**’ların bir tanrı ya da bir hayalet gibi mistik karakterler tarafından yapılması tragedyanın konu ettiği ölümlülerin dramatik hikayelerine geçmeden önce izleyiciye adeta bu ritüel geçmişi hatırlatma amacı taşımaktadır Ancak Klasik Çağ Yunan tragedyasının sadece ritüel bir kompozisyon olmadığı, tragedyanın ritüelleri çeşitli biçimlerde yorumlayarak onların temsillerini sunduğu görülmektedir.

Klasik Latince **ritus** sözcüğü “*ayin, tören, merasim; gelenek, örf ve âdet*” anlamlarına gelmektedir.⁶ Ritüel sözcüğü dilimize Fransızca **rituel** kelimesinden geçmiştir. Ritüellerin tanımı ve yorumu sosyal bilimciler arasında uzun tartışmalara neden olsa da en azından Eski Yunan ve Roma kültürleri bağlamında asgari bir tanım olarak ritüel “*dinsel bir çerçevede gerçekleştirilen sembolik eylem*” olarak tanımlanabilir.⁷ Bu bağlamda ritüellerin, “anlamı ve biçimi gelenek tarafından

(**ορχήστρα**) Tanrı Dionysos’un bir sunağının bulunması tragedya, din ve ritüel ilişkisini göstermesi bakımından son derece önemlidir. Tragedyanın Tanrı Dionysos’la bağlantılı çeşitli ritüel-dinsel unsurlarla ilişkisi konusunda detaylı bilgi için bkz.: Ridgeway, 1910; Murray, 1912: 343-363; Pickard-Cambridge, 1966: 128-129; Burkert, 1966: 87-121; Guépin, 1968; Kerenyi, 2012: 157-159; 2013: 155, 160-163, 282-293, 295; Lloyd-Jones, 1998: 271-295.

⁶ Bkz.: **LS**, s.v. “**ritus**” maddesi.

⁷ Bkz.: **OCD**, s.v. “**ritual**” maddesi.

belirlenmiş ve herhangi bir ihtiyaca cevap vermek üzere çeşitlenebilen birtakım tekil hareketlerin birleşiminden oluşan ve katılımcıları arasında iletişimi sağlayan sembolik değerler sistemi” olduğu söylenebilir.⁸ İnsan yeryüzündeki serüveninin başlangıcından beri sürekli kendisini ve çevresini anlamaya, bilinmezi bilinir kılmaya çalışmıştır. Arkaik insan doğa karşısında duyduğu hayranlığı, korkuyu ve içinde bulunduğu gizemlerle dolu dünyayı ritüeller aracılığıyla ifade etmeye, yenmeye ve anlamlandırmaya çalışmıştır. İnsanın çeşitli hareketler eşliğinde doğayı taklit edip tabiatı içselleştirerek onun bir parçası olmak suretiyle bir taraftan onu kontrol altına alma çabası, öte yandan kendinden, insan olmaktan uzaklaşarak doğanın kendisine karışma uğraşısının bir yansıması olarak da içerisinde taklidin, dansın, müziğin ve sonrasında da sözün bulunduğu ritüel kökenli oyunlar ortaya çıkmıştır (Nutku, 2001: 15-20). İnsanın ritimli sözlerle doğayla, tanrıyla ve kendi iç dünyasıyla iletişime geçmesi, yani sıradan olandan farklı ses ve ifade biçimleri kullanması sanatsal anlatımı yaratmış ve böylece şiir sanatı ortaya çıkmıştır. Öte yandan insan kendi bilinmez sınırlarına ulaşma dürtüsüyle bir takım giysiler ve maskeler yardımıyla kendinden uzaklaşarak öteki olmayı, doğaya karışmayı ve onun bir parçası olmayı denemiştir. Yunan tragedyası da başlangıçta doğanın yıkıcı gücünün ve doğanın kendisi gibi insanın içindeki yıkıcı tarafının tanrısal sembolü olan Dionysos⁹ onuruna söylenen **dithyrambos** korolarından evrilmiş, sonrasında Klasik Çağ Yunan insanının günlük yaşam sorunlarının dahi tartışıldığı oyunlara dönüşmüştür. Ancak bu oyunlar her ne kadar Klasik Çağ Atina’sının güncel yaşamını yansıtsa da tragedya ritüel geçmişiyle olan bağıını hiçbir zaman koparmamıştır (Rappaport, 1999: 41-46). Nitekim Harrison (1913: 122, 126, 135) bir zamanlar gençlerin ve toplumun erginlendiği bir “bahar **drōmenon**”u olan tragedyanın, yapısal ve biçimsel unsurlarının geçmişe ait ritüel kalıntıları barındırdığını ileri sürmüştür. Ritüel ve tragedya arasındaki ilişki oyunların gerek biçimsel unsurları gerekse tematik yapısında yer alan çeşitli ritüellerin varlığıyla kendisini ortaya koymaktadır. Atina tragedyasından günümüze ulaşmış en erken oyunlar Aiskhylos’a aittir. Aiskhylos tragedyasının çeşitli ritüeller aracılığıyla sahneye

⁸ Rappaport ritüel kavramını teoloji, antropoloji, etnoloji, psikoloji ve sosyoloji gibi farklı disiplinler açısından ele alıp incelemiştir. İnsanlığın gelişim sürecinde dinin ve ritüellerin yeri, anlamı ve önemi konusunda son derece detaylı bir çalışma olarak bkz.: Rappaport, 1999.

⁹ Bkz.: Kerényi, 2013.

taşınmış olması erken dönem Yunan tragedyasının oluşumunu ve gelişimini şekillendiren ritüel yapının etkileri olarak görülebilir (Sourvinou-Inwood, 2003: 302-303). Euripides tragedyalarında erken tragedyanın dayandığı ritüel kalıbın izlerinin farklı biçimlerde yaşadığı ve bu ritüellerin Euripides tragedyasının yapılandırılmasına yardımcı olduğu bilinmektedir.¹⁰ Nitekim Euripides'in günümüze ulaşmış bütün tragedyalarında kurban, erginlenme, yemin, arınma ve cenaze ritüelleri gibi çeşitli ritüellerin yoğun olarak yer aldığı; oyunların ana temasının bir ritüele dayandığı ve dramatik aksiyonun çoğu kez bir ritüel etrafında geliştiği açıkça görülmektedir. Bu bağlamda Yunan tragedyasının Klasik Çağ'da dahi özündeki ritüel yapıyla olan bağına tamamen kaybetmediği söylenebilir.

Eski Yunan kültürünün inanç sisteminde son derece önemli bir yere sahip olan ritüeller konusunda yapılan çalışmalarda konuyla ilgili doğrudan kaleme alınmış antik kaynakların eksikliği ya da konuya ilişkin bilgi içeren dolaylı kaynakların sunduğu verilerin yetersizliği nedeniyle çoğu zaman ikincil kaynaklarla yetinilmiştir. Bu bağlamda arkeolojik veriler gibi edebi malzeme de konuya ışık tutmaktadır. Eski Yunan mit ve efsaneleri bağlamında dini temelli yapılan ilk ritüel çalışmalarda arkeolojik verilerle birlikte edebi yapıtların, özellikle de yapısal özelliğinden dolayı Yunan tragedyasının referans alındığı görülmektedir. Ünlü teolog Eliade (2016a: 213) Yunan dini ve mitolojisinin izlerinin edebi yapıtlarda sürülebileceğini şöyle belirtmiştir: “*Dinsel özelliklerini kökünden yitirmiş ve mitleri yıkılmış Yunan dini ve mitolojisi, Avrupa kültüründe eğer varlığını sürdürmüştü, bunun nedeni, edebiyat ve sanat başyapıtlarıyla yansıtılmış olmasıdır*”. Yunan dini ve mitolojisinin edebi yapıtlarda yaşamasına benzer şekilde dinsel düşüncenin bir çeşit ifade biçimi ve dışa vurumu olan ritüeller de bu yapıtların içinde yüzyıllarca varlıklarını korumuşlardır. Bu bağlamda Yunan tragedyası da yapısı gereği çeşitli ritüelleri bünyesinde barındırmaya en müsait edebi türlerin başında gelmiştir. Yukarıda da vurgulandığı üzere Euripides'in hemen her oyununda Eski Yunan insanının günlük yaşamında önemli bir yeri olan doğum, erginlenme, evlilik, cenaze, kurban, yemin ve arınma ritüelleri gibi birçok ritüelin varlığı dikkat çekmektedir. Örneğin ünlü ozanın **Alkestis**, **Hekabe** ve **Troialı Kadınlar** tragedyalarında ağırlıklı olarak cenaze ritüelleri yer alırken; **Hippolytos**,

¹⁰ Bkz.: Murray, 1912: 346-363; Sourvinou-Inwood, 2003: 302-303.

Ion, Elektra Iphigeneia Tauris'te ve **Orestes** gibi oyunlarında ise delikanlıların¹¹ erginlenme ritüellerine yönelik sayısız ima ve semboller vardır. Hatta söz konusu oyunların ana teması Hippolytos, Ion ve Orestes'in erginlenme sürecine dayanmaktadır.

Eski Yunanların bugün bilim dünyasında “ritüel” olarak tanımlanan çeşitli dinsel eylemleri için özel ve tek bir sözcük kullanmadıkları anlaşılmaktadır (Bremmer, 1994: 38). Yani Yunanların kendileri günümüzde antropologlar, teologlar ve sosyologlar tarafından yapılan “ritüel” adlandırmaları ve sınıflandırmaları kullanmamışlardır.¹² Bu durum, Yunanların dinsel eylemlerin özel bir kategorisi olarak ritüellerin analiz edilmesine çok fazla olanak sağlamamaktadır. Bununla birlikte Eski Yunanların bugün “ritüel” olarak adlandırılacak çeşitli eylemleri için “*geleneksel törenler, teamüller, ritüeller*” şeklinde Türkçeye çevirebileceğimiz **ta nomizomena**¹³ (τὰ νομιζόμενα) sözcüğünü kullandıkları, öte yandan yapılan ritüelin içeriğine göre de **sphagia** (σφαγία)¹⁴ ya da **heortai** (ἐορταί)¹⁵ gibi terimler kullanmayı tercih ettikleri anlaşılmaktadır (Bremmer, 1994: 38). Ayrıca Eski Yunan'da “**mysteria**’lara giriş ritüelleri” ile ilişkili olarak **τελετή** ve **τελεσφορία** sözcüklerinin de kullanıldığı görülmektedir. Eski Yunancada **τελετή** sözcüğü “ritüel, özellikle myster’lere giriş”, çoğul olarak kullanıldığında ise “mistik ritüellerin eşlik ettiği bir festival” anlamına gelmektedir.¹⁶ **τελεσφορία** kelimesi de “myster’lere giriş, myster’lerde erginlenme”,¹⁷ ayrıca “bir myster’in kutlanması” olarak Türkçeye çevrilebilir (Çelgin, 2011: 652).

¹¹ Türkçede delikanlı sözcüğü “çocukluk çağından çıkmış genç erkek; mec. sözünün eri, dürüst, namuslu kimse” anlamına gelmektedir. Bkz.: **TDK**, s.v. “delikanlı” maddesi. Biz çalışmamızda delikanlı sözcüğünü “çocukluk çağından çıkmış, ancak henüz yetişkin bir erkek olarak kabul edilmeyen genç erkek, ergenlik çağında olan, yeni yetme ve ergen” anlamlarında kullandık. Ergen sözcüğü Türkçede “döl verebilecek duruma gelmiş olan, erin, yeni yetme, aklı baliğ, baliğ; henüz evlenmemiş bekâr” anlamına gelmektedir. Bkz.: **TDK**, s.v. “ergen” maddesi. Ergenlik ise “cinsel organların fizyolojik gelişmesiyle başlayan, büyüğe ermişlikle yetişkinlik arasındaki dönem, yeni yetmelik” anlamına gelmektedir. Bkz.: **TDK**, s.v. “ergenlik” maddesi.

¹² Bkz.: **OCD**, s.v. “ritual” maddesi.

¹³ Hame τὰ νομιζόμενα terimini cenaze ritüelleri bağlamında kullanılmıştır. Bu konuda bkz.: Hame, 1999.

¹⁴ Eski Yunancada σφαγία sözcüğü “kurban, sunu” anlamına gelen σφάγιον ve “kurban etme, hayvan kesme ve sunma” anlamında kullanılan σφάγιος sözcükleriyle ilişkili olarak “kurban sunusu yapılan gün” anlamına gelmektedir. Bkz.: **LSJ**, s.v. “σφάγιος” maddesi. “σφαγία: ἡ τῆς ἱερουργίας ἡμέρα”, Hsch.

¹⁵ ἐορταί sözcüğü “şölen, festival ve bayram.” anlamlarına gelen ἐορτή sözcüğünün pluralis “çoğul” halidir. Bkz.: **LSJ**, s.v. “ἐορτή” maddesi.

¹⁶ Bkz.: **LSJ**, s.v. “τελετή” maddesi.

¹⁷ Bkz.: **LSJ**, s.v. “τελεσφορία” maddesi.

Euripides “*ayin, dini tören, usul, özellikle de gizem dinlerine girme, erginlenme, erginlenme törenlerinde yapılan mistik ayinler; mistik ayinlerin eşlik ettiği bir festival*” anlamına gelen **τελετή**¹⁸ sözcüğünü **Iphigeneia Tauris**’te tragedyasında “*mistik ritüellerin eşlik ettiği, yani içinde mistik erginlenme ritüellerinin olduğu bir festival*” anlamına gelecek şekilde kullanmıştır (Eur. **Iph. T.** 959). Orestes yaşadığı felaketleri duyan Atinalıların kendisinin çektiği acılara ithafen bir ritüel, festival (**τελετή**) düzenlediklerini ve Pallas halkının hâlâ bu geleneği yaşattıklarını duyduğunu anlatır.¹⁹ Eski Yunancada **τελετή** sözcüğünün aynı zamanda erginlenme törenlerinde yapılan mistik ritüelleri ifade etmek amacıyla **τελετάς** şeklinde **pluralis** “çoğul” olarak kullanılmış olduğu görülmektedir.²⁰ Örneğin Euripides **Bakkhalar**’da **τελετός** sözcüğünü Tanrı Dionysos’un **mysteria**’sını,²¹ yani “gizem kültürünü” ifade etmek amacıyla kullanmıştır. Dionysos oyunun **prologos**’unda diğer ülkelerde kültürü kurduğunu, şimdi ise bir tanrı olarak kabul görmek amacıyla ilk olarak bu Yunan kentine, yani Thebai’a geldiğini belirtirken **τελετός** sözcüğünü kullanmıştır (Eur. **Bacch.** 20-22; 73). Öte yandan Yunanların “*sunular, kurbanlar; kurban aracılığıyla elde edilen alâmet, işaret ve kehanetler; kutsal objeler ve ritüeller, kutsal şeyler*” anlamına gelen **τά ιερά**²² ya da “*tanrılara hizmet etmek, ibadet etmek*” anlamına gelen **θεραπεία**²³ sözcüklerini de kullandıkları anlaşılmaktadır (Plat. **rep.** 427b).²⁴

Harrison (1913: 112) Yunanların genel anlamda ritüelleri ifade etmek için **teletē** sözcüğünü kullandıklarını, sözcüğün bütün **mysteria**’lardaki ritüelleri ifade etmekle birlikte, bazen “*düğün ve cenaze*” törenlerinde yapılan ritüelleri de kapsadığını belirtmiştir. Ancak Harrison’a göre **teletē** sözcüğünün ölümle bir ilişkisi yoktur, çünkü

¹⁸ **τελετή** sözcüğü Herodotos ve Platon tarafından da “*mysteria*’lara giriş ritüeli” anlamına gelecek şekilde kullanılmıştır. Bkz.: Hdt. 2. 171. cf; ve 1.111; Plat. **Euthyd.** 277.

¹⁹ “**κλύω δ' Αθηναίοισι τὰμὰ δυστυχῇ | τελετήν γενέσθαι, καὶ τὸν νόμον μένειν, | χοῖρες ἄγγος Παλλάδος τιμᾶν λεόν**” (Eur. **Iph. T.** 959-961)

²⁰ Bkz.: Aristoph. **Vesp.** 121, **Pax.** 413, 419, **Ran.** 1032 cf; Demosth. 25.11; Plat. **Phaidr.** 244e, **Prot.** 316d, **rep.** 365a. cf. ; Isoc. 4.28. Ayrıca **τελετή** sözcüğü Eski Yunancada “*kutsal görev ve rahiplik*” anlamına gelecek şekilde de kullanılmıştır. Bkz.: **LSJ**, s.v. “**τελετή**” maddesi. Demosth. 59.104.

²¹ **Mysteria, mysterion** sözcüğünün çoğul halidir. **Mysterion** kelimesi Eski Yunancada “*esrar, sır, gizem, muamma; gizli dinsel tören, gizem dini, myster*” anlamlarına gelmekte ve çoğunlukla **μυστήρια** şeklinde çoğul olarak kullanılmaktadır. Bkz.: **LSJ**, “**μυστήριον**” maddesi. Latince **mysterium** da “*gizli cemaatler, gizli ritüeller, kutsal mysterler, bir tanrıya yapılan gizli ibadet, kutsal gizem*” anlamına gelmektedir. Bkz.: **LS**, s.v. “**mysterium**” maddesi.

²² Bkz.: **LSJ**, s.v. “**ιερός**” maddesi

²³ Bkz.: **LSJ**, s.v. “**θεραπεία**” maddesi.

²⁴ Bkz.: **OCD**, s.v. “**ritual**” maddesi.

sözcüğün kökeni “büyümek, olgunluğa erişmek ve tamamlanmak” kavramlarıyla ilişkilidir (Harrison, 1913: 112-113). **Teletē**’nin ilk anlamı “*olgunluğa erişmek*”tir ve bu nedenle de doğal olarak bir **mysterion** olan erginlenme ritüellerinin hepsini kapsamaktadır(Harrison, 1913: 112). Harrison’a göre ergenlik ritüelleri özünde gizemliydi, çünkü ergenlik ritüelleri erginlenmemiş erkek çocukların, kadınların ve başka kabile üyelerinin katılmasına izin verilmeyen toplumun onayladığı ve koruduğu kabilenin kutsallığına girişini ifade etmekteydi. Harrison (1913: 112-113) başlangıçta erginlenme ritüellerine ait bir kavram olan **mysterion**’un daha sonra diğer tüm ritüellere yayıldığını belirtmiştir. Araştırmacı **mysteria**’yı içerisinde “kutsalın tezahür ettiği” (**sacra**),²⁵ ancak belli başlı arınma süreçlerinden geçmemiş kimselerin bu ritüellere katılmasının kesinlikle yasaklandığı bir ritüel olarak tanımlamıştır (Harrison, 1903: 151). Arnold van Gennep ise Harrison’un **mysteria** tanımına karşı çıkmıştır. Van Gennep’ye göre **mysteria**, **neophyte**’nin “*adayın*” seküler “*din dışı*” dünyadan kutsal dünyaya geçişinin tüm aşamalarını ifade eden ritüellerin hepsini kapsayan bir terimdir. Ancak araştırmacı (van Gennep, 1960: 89-90) Eleusis’te, çeşitli Avustralya kabilelerinde ya da Amerika’nın birçok bölgesinde çeşitli objeler -maskeler, boğa sesi çıkaranlar, ziller, davullar, ya da başka nesneler- aracılığıyla ortaya çıkan “kutsalın tezahürü” (**sacra**) hususunun bu ritüellerin doruk noktasını oluşturduğunu kabul etmekle birlikte, bunların kendisinin kesinlikle **mysteria**’ları oluşturmadığını ileri sürmüştür. Burkert (1999: 22) ise Eski Yunanca **mysteria**, **myein** ve **myesis** kelimelerinin Latinceye **initia**, **initiare**, **initiatio** olarak çevrildiğini ve **initiation**, yani “erginlenme” sözcüğünün modern dillere buradan geçtiğini belirtmiştir.²⁶ Araştırmacı Samothrakē Adası’nda (Semadirek Adası) ele geçmiş olan ve Hellenistik Dönem’in

²⁵ Latinedeki “**sacra**” kelimesi “**sacer**”, “**sacro**” ve “**sacrum**” sözcükleriyle ilişkilidir. Bu bağlamda sözcük “*adanmış, kutsanmış, kutsal; kutsal olarak ayırmak, adamak, sunmak; kutsal bir şey, kutsanmış nesne, kutsal yer, kutsal kap, sığınak ve tapınak*” anlamlarına gelmektedir. Bkz.: LS, s.v. “**sacer, sacro ve sacrum**” maddeleri.

²⁶ Kerényi (2012: 82) Eski Yunancadaki “**myesis**” sözcüğünün Latince “**initia**” ve onunla ilişkili olan “**initiatio**” sözcüklerinin **mysteria**’lara (gizem dinlerine) erginlenmeyi, yani bu dinlere girişi, kabulü belirtten kelimeler olduğunu söyler. Araştırmacı, “**myesis**” sözcüğünün kökeninde -**myeo**, **myo**- anlamsal olarak “sır ve gizem” unsurunun bulunduğunu belirtir. Söz konusu kelimenin gözün gördükten sonra kapanması misali “*kapamak, kapatmak, kapalı olmak*” anlamından başka bir anlama gelmediğini vurgular (Kerényi, 2012: 82). **Myston** kelimesinin “*içine kapanan*” anlamına geldiğini bu bağlamda “*sırrı bildiren*” anlamına gelen **mystodotes**; “*sırları yazan, yani kağıda döken*” anlamına gelen **mystographos** ve “*sırrın açığa çıkarıldığı, bildirildiği şenlik*” anlamına gelen “**mysteria**” sözcüğünün **myston** kelimesiyle ilişkili olduğunu belirtir. Bu konuda daha fazla bilgi için bkz.: Kerényi, 2012: 82-83.

sonlarına tarihlenen çift dilli bir yazıtta²⁷ Eski Yunanca **μύσται**²⁸ terimine karşılık olarak **initiatæ** sözcüğünün kullanıldığını belirterek öte yandan Marcus Terentius Varro'nun **De Lingua Latina**'da (5.58.1) Samothrake Adası'ndaki erginlenme törenlerinden söz ederken ünlü ozanın "... **ut <Sa>mothracum initia docent,...**" şeklindeki ifadesini kanıt göstererek Eski Yunancadaki **mysteria** sözcüğünün Latince **initia** kelimesi ile ifade edildiğinin altını çizmiştir (Burkert, 1999: 22).²⁹ Wagner de Latince **initia** sözcüğünün Eski Yunancadaki **mysteria** sözcüğünü karşıladığını, hatta birçok uygarlıktaki gizli toplulukların kendilerine has erginlenme ritüellerine sahip olduğu fikrinden hareketle de **mysteria**'ların dahi ergenlik ritüellerinden doğmuş olmasının ihtimal dâhilinde olabileceğini ileri sürmüştür.³⁰

Çalışmamızın bu kısmında araştırma konumuzu oluşturan Euripides tragedyalarında delikanlıların "erginlenme ritüellerine" geçmeden önce ilk olarak "erginlenme" kavramına odaklanmak yerinde olacaktır.³¹ Latince **initium** sözcüğünden türemiş, Fransızca ve İngilizcede "initiation" olarak geçen sözcük Burkert'in (1999: 22) de belirttiği gibi modern literatürde "erginlenme ritüellerini" ifade etmek için kullanılmaktadır.³² Latince **initio**, fiili "*başlamak, gizli cemaatlere, ritüellere kabul edilmek, üye olmak, girmek; vaftiz olmak*" anlamlarına gelmektedir.³³ **initium**, sözcüğü de "*başlama, gizli cemaatlere*³⁴, *ritüellere üye olma, kabul edilme ve kutsanma*" anlamlarına gelir.³⁵ **Initiatio** sözcüğü de "*gizli ayinlere katılım*" anlamına gelmektedir.³⁶ Bu bağlamda initiation sözcüğü Türkçeye "*erginle(n)me, bir kuruma,*

²⁷ Bkz.: SEG 29, 799.

²⁸ Eski Yunancada **μύσται** kelimesi "*bir dinin sırlarını bilen kimse, erginlenmiş*" anlamına gelen **μύστης** sözcüğünün çoğul halidir. Bkz.: LSJ. s.v. "**μύστης**" maddesi. Heraclit. 14, AP.147 (Antag. Or Simon), Arist. Ath. 56. 4., Ar. Ra. 370. Aynı zamanda **μύστης** "*Dionysos'un bir adı*"dır. Bkz.: LSJ. s.v. "**μύστης**" maddesi. Paus. 8. 54.5.

²⁹ Cicero ve Titus Livius'un Eleusis ve Bakkhos **mysteria**'larını ifade etmek üzere **mysteria** teriminin Latince karşılığı olarak **initia**, **initiare**, **initiatio** sözcüklerini kullandıkları görülmektedir. Bkz.: Cic. leg. 2.36, nat. deor. 1.119, Tusc. 1.29; Liv. 31.14.7.1, 39.9.4.1-3.

³⁰ Wagner insanın hayatın üstesinden gelmeye çalıştığı büyük deneyiminde, yani doğayla olan mücadelesinde ergenliğe giriş ritüellerinin, tarımsal büyü ve cinselliği bir araya getirdiğini ve onların hepsini birleştirmeye çalıştığını belirtmiştir (Wagner, 1995: 5).

³¹ Bkz.: Hançerlioğlu, s.v. "erginlenme" maddesi; Emiroğlu, Aydın, s.v. "erginlenme ritüelleri" maddesi.

³² Geçiş ritüelleri içerisinde son derece önemli bir role sahip olan "initiation" ritüellerini ifade etmek için biz çalışmamızda "*erginlenme*" ve "*topluma giriş ritüelleri*" sözcüklerini kullandık.

³³ Bkz.: LS, s.v. "**initio**, **-avi**, **-atum**" maddesi.

³⁴ Latinler çeşitli dinsel festivalleri için Eski Yunanca **mystēria** sözcüğün karşılığı olarak **initium** kelimesinin çoğul hali olan **initia** sözcüğünü kullanmışlardır (Bremmer, 2014: vii).

³⁵ Bkz.: LS, s.v. "**initium**, **-ii**" maddesi.

³⁶ Bkz.: LS, s.v. "**initiatio**, **-onis**" maddesi. "**Eleusiniorum sacrorum**" Suet. Ner. 34.

bir topluma giriş, kabul edilme, üye olma; üyeliğe kabul töreni; başlangıç, başlayış; bir şeyin sırlarını öğrenmeye başlama” olarak çevrilebilir. Türkçede erginlenme sözcüğü “*erginlenmek işi ve durumu*” anlamına gelirken erginlemek kelimesi ise “*birini bir konu üzerine aydınlatıp onu gerekli temel bilgi ve becerilerle donatarak ergin ve yetiştirilmiş kılmak*” anlamına gelmektedir. Ergin sıfatı ise “*olmuş, yetiştirilmiş, kemale ermiş kimse*” hukuki bir terim olarak da “*haklarını kendi kullanmak için yasanın gösterdiği yaşa gelmiş olan (kimse), reşit*” manasına gelmektedir. Erginlik sözcüğü ise “*ergin olma durumu, kemal, rüşt*” anlamında kullanılmaktadır.³⁷

Modern literatürde “initiation” ritüelleri olarak bilinen “erginlenme ritüelleri” Arnold van Gennep tarafından 1908 yılında Fransızca yayımlanan **Les Rites de Passage**³⁸ adlı eserde “rites of passage”³⁹ terimiyle karşılanan ve Türkçeye “geçiş ritüelleri” olarak çevirebileceğimiz ritüel yapının önemli bir bölümünü ifade etmek üzere ilk kez kullanılmıştır. Van Gennep “rites of passage” terimini insan yaşamının “*doğum, erginlenme, evlilik ve ölüm*” gibi önemli dönüm noktalarında -*life crises* anlarında- yapılan ritüelleri ifade etmek için kullanmıştır (van Gennep, 1960: vii). “Geçiş ritüelleri” en yalın haliyle “*kişinin yaşam döngüsünde ana geçişlerini ifade eden doğum, erginlenme, evlilik ve ölüm anında adayın bir önceki statüsünden kalıcı olarak ayrılıp yeni bir statüye geçişini sağlayan sözlü ve eylemsel öğretiler bütünü*” olarak tanımlanabilir.⁴⁰ Van Gennep “geçiş ritüellerini” üç aşamaya ayırmıştır. Buna göre “geçiş ritüelleri: *ayırma/ayırılma (séparation), bir dönüşüm ve eşik evresi* diyebileceğimiz (*marge*) ve *toplumla yeniden bütünleşme evresi olarak tanımlanan (agrégation)*” evresinden oluşmaktadır (van Gennep, 1960: vii, 10-12). “*Adayın genel olarak yaşamında sosyal, siyasi ve dinsel statüsünde kalıcı değişiklikler sağlamak üzere tasarlanmış çeşitli dinsel eylemler ve sözlü öğretilerin tümü*”⁴¹ olarak

³⁷ Bkz.: TDK, s.v. “erginlenme”, “erginlemek”, “ergin” ve “erginlik” maddeleri.

³⁸ Eser 1960 yılında **The Rites Of Passage** adıyla Monika B. Vizedom ve Gabrielle L. Caffé tarafından İngilizceye çevrilerek Chicago Üniversitesi tarafından yayımlanmıştır. Çalışmamızda eserin İngilizce çevirisinden yararlandık.

³⁹ Seaford “rites of passage” ritüellerini Yunan dünyasında polis’in gelişimine paralel olarak ele alıp detaylı bir biçimde incelemiştir. Araştırmacıya göre Yunan polis’inde temelde her biri gerçek ya da sembolik bir ölümü içeren üç temel “geçiş ritüeli” (rites of passage) vardır. Bunlar ölüm, evlilik ve mysteria’lara erginlenme ritüelleridir (Seaford, 1994: 326). Bu konuda detaylı olarak bkz.: Seaford, 1994.

⁴⁰ Bkz.: OCD, s.v. “rites of passage” maddesi.

⁴¹ Bu konuda daha fazla bilgi için bkz.: van Gennep, 1960: 65-115; Burkert, 1985: 260-264; Eliade, 2015a, 2017e: 163-189.

tanımlanan erginlenme ritüellerinin sınıflandırılması üzerinde duracak olursak van Gennep'nin söz konusu ritüelleri “*yaş gruplarına dayalı totem topluluklarına giriş*”⁴² ve *gizli toplumlarda dinsel kardeşlik cemaatlerine kabul; bir din görevlisi ya da büyüücü olarak kabul edilme; bir kralın tahta çıkması; kutsal tapınak fahişeleri, rahibeler ve keşişlerin atanması*” olarak kategorize ettiği görülmektedir (van Gennep, 1960: 65).⁴³

Euripides'in günümüze ulaşmış oyunları içerisinde delikanlıların “erginlenme ritüelleri” olarak adlandırabileceğimiz çeşitli unsurların varlığına işaret eden **Hippolytos, Ion, Elektra, Iphigeneia Tauris**'te ve **Orestes** tragedyalarını konu alan bu tezin amacı, Euripides tragedyalarında yer alan erginlenme ritüelleri ve sembollerini ritüel evreler doğrultusunda tespit etmek ve tragedyaların dramatik kurgusunun oluşturulmasında erginlenme ritüellerinin edebi işlevini ortaya koymaktır. Bu amaçla yola çıkan çalışma şu sorular çerçevesinde şekillenmiştir: Euripides Yunan mitolojisinde “erginlenme ritüelleri” bağlamında değerlendirilebilecek hangi mit ve efsanelerden yararlanmış? Bu mit ve efsanelerde ortak bir ritüel kalıp var mıdır? Eğer varsa Euripides, oyunlarında bu ritüel kalıbı nasıl kullanmıştır? Eski Yunan mitolojisindeki erginlenme anlatılarda ortak motifler ve semboller var mıdır? Şayet varsa, Euripides tragedyalarında bu motif ve sembollerini nasıl kullanmıştır? Euripides tragedyalarında dramatik kurgunun oluşturulmasında erginlenme ritüellerinin edebi işlevi nedir? Erginlenme ritüelleri ile tragedyaların olay örgüsü, yani **mythos** ve **mythos**'un tamamlayıcı öğeleri **-anagnōrisis, peripeteia** ve **pathos** gibi dramatik unsurları- arasında bir bağlantı var mıdır? Erginlenme ritüelleri ile aksiyonun akışı arasında bir ilişki var mıdır? Dramatik aksiyon erginlenme ritüelleri evre ve motifleri doğrultusunda mı kurgulanmıştır? İşte bu soruları cevaplamak üzere yola çıkan bu tez çalışması ilk olarak çalışmaya ışık tutabilecek antik kaynaklara yönelecektir. Antik kaynaklardan elde edilen veriler daha sonra konuyla ilgili yapılan modern çalışmalar bağlamında tartışılıp değerlendirilecektir. Bu hususlar üzerine oturtulacak bir

⁴² Van Gennep Avusturalya kabilelerinde bu ritüel sürecin on yaştan otuz yaşa kadar sürdüğünü belirtmiştir (van Gennep, 1960: 74).

⁴³ Bu konuda detaylı bilgi için bkz.: van Gennep, 1960: 65-115. Eliade ise erginlenme ritüellerini “ergenlik ritüelleri, kabilevi erginlenme ve bir yaş grubuna erginlenme; gizli kardeşlik cemaatlerine giriş ritüelleri; bir şaman ya da şifacı olmak üzere yapılan erginlenme ritüelleri” olmak üzere sınıflandırmıştır. Bu konuda daha fazla bilgi için Bkz.: Eliade 2015a: 24-25.

çalışmayla Euripides tragedyalarındaki kahramanların -Hippolytos, Ion ve Orestes'in- "erginlenme ritüellerine" ilişkin ritüel evreler ve bu evrelerle bağlantılı motif ve semboller tespit edilerek tragedyaların dramatik kurgusunda erginlenme ritüellerinin edebi işlevinin daha iyi anlaşılması mümkün olacaktır.

Araştırmamızı Euripides tragedyaları ile sınırlandırmamızın nedenine gelecek olursak ilk nedenimiz antikçağdan günümüze en fazla Euripides tragedyalarının -on dokuz oyun- ulaşmış olmasıdır. Bilindiği üzere Aiskhylos ve Sophokles'in sadece yedişer tragedyası günümüze gelmiştir. Yunan tragedyalarında erginlenme ritüelleri motif ve evrelerini tespit etmeyi, öte yandan dramatik kurgunun oluşturulmasında erginlenme ritüellerinin edebi işlevini ortaya koymayı hedefleyen bu çalışma ancak daha fazla veriyi karşılaştırarak amacına ulaşacağından araştırma Euripides üzerine yoğunlaşmıştır. Çalışmamızı Euripides tragedyaları içerisinde sadece **Hippolytos**, **Ion**, **Elektra**, **Iphigeneia Tauris**'te ve **Orestes** tragedyaları ile sınırlandırmamızın nedeni ise, ünlü ozanın söz konusu oyunlarının ana karakterlerinin -Hippolytos, Ion ve Orestes'in- toplum dışında yaşayan ve bir kimlik krizi içinde betimlenen erginlenmenin arifesindeki gençlerden oluşması ve söz konusu oyunların tematik olarak kahramanların toplumda yeni bir kimlik ve statü edinme sürecine odaklanmasıdır. Erginlenme ritüelleri temelde van Gennep ve Eliade tarafından yapılan tipolojiye göre "sosyal erginlenme, yani toplumsal kabul, topluma ve çeşitli yaş gruplarına giriş ritüelleri; **mysterion** 'lara ve gizli cemaatlere erginlenme; din görevlisi -şaman, rahip ve rahibe- ya da bir şifacı veyahut bir kral olarak erginlenme" olmak üzere üç ana başlık altında toplanabilir. Bu bağlamda çalışmamız Euripides'in genç kahramanları Hippolytos, Ion ve Orestes özelinde birinci grupta yer alan "sosyal erginlenme, yani toplumsal kabul, topluma ya da çeşitli yaş gruplarına giriş ritüelleri" olarak adlandırılan birinci tip erginlenme ritüelleri ile sınırlandırılmış olup çalışmamız ana karakterleri Hippolytos, Ion ve Orestes'in oluşturduğu yukarıda söz edilen Euripides tragedyalarındaki kahramanların erginlenme ritüelleri evre ve motiflerine, öte yandan da dramatik kurgunun oluşturulmasında erginlenme ritüel motiflerinin yeri ve önemine odaklanmıştır. Başka sözcüklerle çalışmamızda "**mysterion**"lara ve çeşitli gizli cemaatlere giriş ile bir din görevlisi veya bir şifacı olarak atanma ritüellerine yer verilmeyerek söz konusu erginlenme ritüelleri çalışma kapsamı dışında bırakılmıştır.

Eski Yunan dünyasında erkek çocukların “erginlenme ritüelleri” doğrultusunda antik kaynaklar incelendiğinde genel anlamda ritüel olarak adlandırılacak dinsel eylemler ya da araştırma konumuzu oluşturan genç kahramanların “erginlenme ritüelleri” konusunda bize doğrudan bilgi verebilecek herhangi bir antik eserin kaleme alınmadığı görülmektedir. Ancak antik kaynaklar bu bağlamda okunmaya çalışıldığında metinlerde konuya ışık tutabilecek bazı verilerin olduğu görülmektedir. Örneğin Homeros metinlerinde Eski Yunan toplumunda “erginlenme ritüellerine” işaret edebilecek çeşitli ritüel motifler ve sembollerin olduğu dikkat çekmektedir. Bu nedenle Homeros metinleri -destanlar ve Homeros’a atfedilen **hymnos**’lar- çalışmamızda ilk başvuru kaynağımızı oluşturmıştır. Ayrıca Hesiodos’un **Theogonia**’sı ve **Erga kai Hemera**’ında da “erginlenme ritüelleri” ile ilişkili olarak okunabilecek çeşitli motiflerin söz konusu eserlerin muhtelif yerlerinde dağınık bir biçimde yer aldığı görülmektedir. Çalışmamızın özellikle birinci bölümünde Euripides tragedyalarındaki “erginlenme ritüellerinin mitsel arka planı”nı incelerken Hesiodos da Homeros gibi temel başvuru kaynaklarımızın başında gelmiştir. Arkaik Çağ Yunan şiirinin önde gelen ozanı Pindaros delikanlılara yönelik yazdığı “zafer şarkıları”yla, (**epinikion**”ları) bilinmektedir. Bu bağlamda Pindaros’un “**epinikion**”ları da araştırmamıza ışık tutan antik kaynaklar arasında yer aldı.

Euripides tragedyalarındaki kahramanların erginlenme ritüel evre ve motiflerini tespit etmeye ve bunların dramatik kurgudaki yerini anlamaya çalışırken Yunan tragedyasının diğer iki büyük ozanı olan Aiskhylos ve Sophokles’in temelde delikanlıları konu alan tragedyalarından da sıklıkla yararlandık. Klasik Çağ’ın en başta gelen filozoflarından biri olan Platon’un, “ideal devlet”in yasalarını ele aldığı **Nomoi**’unda Atinalı çocukların ve gençlerin eğitim biçimini bebeklikten itibaren detaylı olarak ele alıp anlattığı görülmektedir. Bu bağlamda Atina’nın Klasik Çağı’nda ilk dönemlerdeki dinsel anlamından uzaklaşarak sosyal bir eğitim biçimine dönüştüğünü düşündüğümüz erginlenme ritüelleri konusunda Platon’un **Nomoi**’una da başvurduk. Ayrıca dramatik kurgunun oluşturulmasında erginlenme ritüellerinin yerini irdelediğimiz çalışmamızın son bölümünde **pathos** ve **katharsis** kavramları çerçevesinde tragedyanın toplumsal işlevini tartışırken Platon’un ideal devletinde genel anlamda tüm ozanlara, özelde ise tragedya ozanlarına karşı tutumunu yansıttığı **Politeia**’sı, **Ion** ve **Phaidros** gibi çeşitli diyalogları yararlandığımız antik kaynaklar

arasında yer aldı. Çalışmamız boyunca Aristoteles'in de birçok yapıtından yararlandık. Özellikle ünlü yazarın **Peri Poiētikēs**'i çalışmamızın dramatik kurgunun oluşturulmasında erginlenme ritüellerinin yeri ve önemine odaklandığımız beşinci bölümünün şekillenmesine birinci dereceden katkı sağladı. Öyle ki söz konusu yapıt Yunan tragedyasının kökeni, oyunların biçimsel yapısı ve diğer dramatik unsurları konusunda antikçağdan günümüze ulaşan ilk ve tek eserdir. Aristoteles'in **Athēnaion Politeia**'sı ve **Peri Rhētorikēs**'i de çalışmamızda yararlandığımız en temel eserlerin başında geldi. Ayrıca tarih yazarı Ksenophon'un **Kyrou Paideia**'sı da çalışmamızda başvurduğumuz önemli antik kaynaklardan birisi oldu. Nitekim ünlü tarihçinin, Kyros'un çocukluk ve gençlik dönemindeki eğitim biçimi hakkında verdiği bilgiler Yunan dünyasındaki erkek çocukların eğitim şekliyle paralellik göstermektedir. Bu bağlamda Yunan dünyasındaki gençlerin bir çeşit eğitim biçimi olarak görülen erginlenme ritüellerinin Euripides tragedyalarındaki genç karakterlerin eğitim sürecindeki yerine, özellikle de bir "erginlenme ritüeli" evresi olarak ele aldığımız tragedyalardaki avlanma motifi ve avcı metaforunun sembolizmine ışık tutması konusunda Ksenophon'un söz konusu eserinden zaman zaman yaralandık. Ayrıca çalışmamızda kahramanların avcı kimliklerine ve tragedyalardaki avlanma metaforuna odaklandığımız ve bir geçiş evresi sembolü olarak ele aldığımız bu kavramları yorumlamaya çalışırken ünlü yazarın **Kynēgetikos**'una da sıklıkla başvurduk. Ksenophon'un Atina ve Sparta'nın geleneklerini ve aynı zamanda iki kentin eğitim biçimini de ele aldığı **Lakedaimoniōn Politeia**'sı da çalışmamıza ışık tutan en önemli antik kaynaklardan birisi oldu.

Strabon da çalışmamızda yararlandığımız antik ozanların başında geldi. Nitekim Strabon'un **Geōgraphika**'sında yer alan Girit'teki Zeus miti ve bu mitle ilişkili Girit'te yapılan ritüeller konusunda aktardığı bilgiler dikkat çekicidir. Yunan dünyasında gençlerin erginlenme törenleri konusuna ışık tutabilecek diğer bir antik kaynak da Ploutarkhos'un **Bioi Parallēloi**'udur. Öyle ki Ploutarkhos'un, Lykurgos ve Theseus'un hayatlarını anlattığı kitaplarında "erginlenme ritüelleriyle" ilişkili olabilecek birçok motif ve ima söz konusudur. Öte yandan Pausanias'ın **Periēgēsis tēs Hellados**'unda Eski Yunan tapınakları ve tapınaklarda yapılan çeşitli ritüellerden söz etmesi Euripides tragedyalarında yer alan ritüel evrelerin ve motiflerin başta Attika olmak üzere Eski Yunan dünyasının geç dönemlerindeki yapılaş biçimlerine dair bir

fikir edinebilmemiz bağlamında **Periēgēsis tēs Hellados**’u çalışmamız için vazgeçilmez bir başvuru kaynağı kılmıştır.

Eski Yunan dünyasında erkek çocukların ve delikanlıların erginlenme ritüelleri konusunda son derece kısıtlı olan antik kaynaklardan sonra erginlenme ritüelleri konusunda yapılan modern araştırmaların tarihçesine kabaca şöyle bir göz atacak olursak bu konudaki ilk çalışmaların antropoloji, etnoloji ve teoloji alanında olduğu ve daha çok Avustralya, kuzey Avrupa ve Amerika ya da Okyanusya gibi bölgelerde yaşayan yabanıl halklar üzerine yoğunlaştığı görülmektedir. Söz konusu alanlarda yapılan çalışmalar Yunan kültüründe oğlan çocukların ve delikanlıların erginlenme törenleri konusunda yapılan sonraki araştırmalara ışık tuttuğundan çalışmamızın bu kısmında bu araştırmalara yer verilmiştir. Erginlenme ritüelleri konusunda ana eksen Eski Yunan kültürü olmamasına rağmen antropoloji ve teoloji alanında yapılan geniş ölçekli çalışmalardan özellikle de çalışmamızın ana iskeletinin oluşmasında Arnold van Gennep başta olmak üzere Victor Turner gibi antropologların; Eliade ve Burkert gibi teologların konuya ilişkin görüşlerinden sıklıkla yararlandık. Çünkü tragedya oyunlarının yapısal ve kültürel özelliği sadece tarihsel olarak değil aynı zamanda sembolik evreni ve sosyo-kültürel pratikleriyle de bugün bizim kültürümüzden çok uzak ve tamamen farklı bir kültürün ürünleridir. Günümüze metinler halinde ulaşan bu şiirsel yapıtların incelenmesi metodolojik olarak tarihsel ve karşılaştırmalı antropoloji bağlamında “sosyo-kültürel antropoloji”ye başvurmamızı zorunlu kılmıştır. Bu noktada Claude Calame’ın Alkman’ın şiirleri temelinde Sparta’daki gençlerin erginlenme ritüellerini ele aldığı “Itinéraires initiatiques et poésie rituelle en Grèce ancienne: Rites de passage pour adolescentes à Sparte” adlı çalışmasında izlemiş olduğu yöntemi takip ettik.⁴⁴ Günümüze birer edebi metin olarak ulaşan tragedya oyunları aslında başlangıçta salt bir metin ya da edebi bir üretim değildi. Koro ve solo şarkıları olarak hareketler eşliğinde söylenen ritüel bir kompozisyon olan söz konusu oyunlar halka açık dini bir törenin önemli bir parçası olarak sahnelenmekteydi. Bu bağlamda tragedyalarda kullanılan kelime dağarcığı, metaforik göndermeler, geleneksel söyleyiş biçimleri ve ritmik yapı aracılığıyla bizim metin olarak kavradığımız şeyin aslında tragedyanın başlangıç dönemindeki müzik ve dans

⁴⁴ Bkz.: Calame, 2013: 13-17.

eşliğinde söylenen mimetik performanslara, yani ritüele atıfta bulunduğu gerçeğinden hareket ederek bu ritüelleri antik kaynaklar tanıklığında yaşayan halkların ritüelleri bağlamında zaman zaman “analojik” yöntemle başvurarak okumaya çalıştık. Larson’ın da vurguladığı gibi bugün birçok bilim insanı Eski Yunan dünyasında, sosyal antropologlar tarafından modern kabile kültürlerinde yapılan erginlenme törenleri ve ritüelleri arasında paralellikler saptamıştır (Larson, 2007: 9-10). Bu nedenle biz de çalışmamızda birçok antropoloğun, etnografin ve teoloğun görüşlerine yer verdik. Öyle ki yapısalcı bir bakış açısıyla yabanıl halkların ritüellerini inceleyen van Gennep yaşayan yabanıl topluluklarda görülen erginlenme ritüelleri gibi çeşitli “geçiş ritüelleri”ne ait birtakım sembol ve motiflerin kökenlerinin çok eski zamanlarda olabileceğini, elde edilen verilerin antik dönem kültürlerinin ritüellerine ışık tutabileceğini ileri sürmüştür.

Bu bağlamda çalışmamızda ilk olarak Arnold van Gennep’ye yer vermek yerinde olacaktır. Yukarıda belirtildiği gibi “erginlenme ritüelleri” ilk olarak van Gennep tarafından “geçiş ritüelleri” kapsamında ele alınmıştır. Van Gennep **Les Rites de Passage** isimli eserinde “erginlenme ritüelleri” konusunda kendisinden önce çalışmış Schurtz ve Webster’ın bu ritüeller konusunda yaptıkları çalışmaların eksikliklerini ortaya koymuştur.⁴⁵ Van Gennep’nin ritüeller konusunda ortaya attığı en önemli görüş antik kültürlerle ait ritüellerin yaşayan halkların ritüelleriyle de karşılaştırılabileceği hususundadır. Van Gennep’in yüz yılı aşkın bir süre önce kaleme aldığı eseri erginlenme ritüelleri olduğu kadar, doğum, evlilik, cenaze gibi diğer geçiş ritüelleri konusunda da araştırma yapan modern araştırmacıların en temel başvuru eseri olmaya devam etmektedir. Bu nedenle Euripides tragedyalarındaki genç kahramanların - Hippolytos, Ion ve Orestes’in- erginlenme ritüellerine odaklanan çalışmamızda kahramanların erginlenme evreleri van Gennep tarafından “geçiş ritüelleri” kapsamında belirtilen ritüel evreler bağlamında ele alınmış ve araştırmacı tarafından birçok kabilede ortak olarak tespit edilen bazı erginlenme ritüeli motiflerine de sıklıkla başvurulmuştur. Ancak van Gennep söz konusu çalışmasında Eski Yunan kültüründen birtakım örneklerle yer verse de özellikle Eski Yunan’daki erginlenme ritüellerine odaklanmamıştır. Van Gennep’nin erginlenme ritüelleri konusundaki görüşleri daha

⁴⁵ Bu tartışma konusunda detaylı olarak bkz.: van Gennep, 1960: 65-66.

sonra antropolog Victor Turner tarafından ele alınıp geliştirilmiştir. Turner 1967 yılında yayımlanan **The Forest Of Symbols: Aspects of Ndembu Ritual**, adlı yapıtında “erginlenme ritüellerinde” asıl önemli evrenin adayın geçişinin gerçekleştiği ve “liminal evre” olarak adlandırdığı “eşik” sürecine odaklanmıştır.

Erginlenme ritüelleri konusunda Eski Yunan kültürü özelinde yapılan araştırmalara bakılacak olursa bu alanda da yapılan ilk çalışmaların yine antropoloji,⁴⁶ arkeoloji ve teoloji temelli olduğu dikkat çekmektedir. Jane Ellen Harrison’ın 1912 yılında yayımlanan **Themis**’i alanda çığır açmıştır. Harrison söz konusu eserinde Yunan dinsel düşüncesinin merkezinde yer alan ve çeşitli ritüellerle döngüsel olarak temsil edilen “*her yıl ölen ve yeniden dirilen mevsimsel daimon’un*” (**eniautos daimon**) -Yaz ve Kış arasındaki mevsimsel, Eski Yıl ile Yeni Yıl arasındaki döngüsel ve Yaşam’la Ölüm arasındaki kutupsal çatışmanın⁴⁷- Girit’te delikanlıların erginlenmesine yönelik yapılan bir erginlenme ritüeli olduğunu ileri sürdüğü mitsel Kouret’lerle bağlantılı ritüellerle ilişkilendirilmiştir. Burada Yunan tragedyası ve ritüeller⁴⁸ arasındaki ilişkiye odaklanan “**Excursus On The Ritual Forms Preserved In Greek Tragedy**” isimli çalışmasıyla **Themis**’e katkıda bulunan Gilbert Murray’dan de mutlaka söz etmemiz gerekmektedir. Murray Eski Yunan toplumuna ait çeşitli ritüel ve sosyal kodların tragedyanın yapısında yansıtıldığını ileri sürmüştür. Araştırmacı yıllık mevsimsel ritüellerden -Tanrı Dionysos’la ilişkili yapılan ritüellerden- doğduğunu kabul ettiği Yunan tragedyasının aslında hiçbir zaman bu ritüellerle olan bağına koparmadığını, bilakis tragedyanın genel yapısı altında -olay örgüsü, dramatik bölümler gibi çeşitli unsurlarında- başlangıçtaki mevsimsel ritüel kalıbın ana unsurlarının daima yaşadığını belirtmiştir.⁴⁹ Murray Euripides’in **Bakkhalar** ve

⁴⁶ Yunan tragedyasına antropolojik yaklaşımlar konusunda bkz.: Roisman, “Anthropological Approach to Greek Tragedy” bölümü.

⁴⁷ Bu görüş daha sonra 1950 yılında Gilbert Murray’nin ön sözünü yazdığı **Thespis: Ritual, Myth and Drama in the Ancient Near East** adıyla Theodor. H. Gaster tarafından detaylı olarak ele alınmış ve “erginlenme ritüelleri” bağlamında değerlendirilmiştir.

⁴⁸ Ritüel ve tragedya konusunda kapsamlı bir çalışma olarak bkz.: Lloyd-Jones, 1998: 271-295.

⁴⁹ Murray tragedyanın kökeniyle ilgili genel görüşlere yer verirken tragedyanın “ritüel dans” tan (**sacer ludus**) doğduğunu belirtir. Araştırmacı tragedyanın her yıl ölen Aition’u temsil ettiği, tarihsel dönemlerde de bu ritüelin Troizenli bakirelerin yas tuttuğu Hippolytos aracılığıyla yaşamaya devam ettiği konusundaki görüşlere değinir. Ayrıca antik geleneğin dansın kökenini Dionysos’a indirgediğini ve bu bağlamda Dionysos’un da dansla ilişkilendirdiğini vurgulayarak **Dithyrambos** ya da “Bahar Drömenon”u olarak adlandırılan ruhun, döngüsel olanı temsil ettiğini ve dünyanın da yeniden doğuşunu içine alan “ölüm ve yeniden doğuşu, ölü ataların ve kahramanların kabileye dönüşünü” ifade eden bir “**eniautos daimon**” olduğunu belirtir. Murray, **mysteria**’lardaki **sacer ludus**’un karakteristik

Andromakhe'sinin ve ayrıca araştırmamıza konu olan **Hippolytos** tragedyasının bu ritüel kalıbı içerdiğini ileri sürmüştür. Murray'e göre Hippolytos parçalan⁵⁰ ve yeniden doğan "**eniautos daimon**"un başka bir ritüel formunu oluşturmaktadır (Murray, 1912: 346). Araştırmacı Euripides tragedyalarında söz konusu ritüel formların açıkça görüldüğünü ve özellikle de Euripides'in bu ritüel formları en iyi tanımlayan ozan olduğunu ileri sürmüştür. Murray'e göre Euripides tragedyalarının çoğunun bir tanrının **ephiphania**'sı ile bitmesi oyunların ritüel karakterinin bir göstergesi olmakla birlikte, asıl olarak yıllık döngüsel bağlamda Ölüm ve Yeniden Doğuş'un **daimon**'u, yani "ruhu" olarak Dionysos'un **sacer ludus**'uyla örtüşmektedir (Murray, 1912: 353). Murray, Euripides'in özellikle son oyunlarında her yıl ölen ve yeniden doğan Tanrı Dionysos'a ilişkin yıllık döngüsel ritüel kalıpların **-agōn** "ritüel dövüş", **sparagmos** "parçalanma", **angelos** "haberci", **thrēnos** "yas ve ağıtlar", **anagnōrisis** "tanıma ve keşfetme", **peripeteia** ve **theophania** "yeniden diriliş"- son derece belirgin ve mükemmel bir şekilde yer aldığını vurgulamıştır (Murray, 1912: 363). Çalışmamızda Murray'nin, dramatik bölümlerin ritüellerle ilişkili olduğu konusundaki görüşlerini kabul etmekle birlikte söz konusu dramatik unsurların bereketi sağlamak üzere yıllık olarak yapılan mevsimsel bir erginlenme ritüelinden ziyade, van Gennep'nin "geçiş ritüelleri" çerçevesinde tanımladığı bir erginlenme ritüeli olarak delikanlıların topluma kabulünü sağlayan toplumsal erginlenme ritüelleri sembolleri olabileceğinden hareketle söz konusu bölümleri yorumladık.

Çalışmamızda Henri Jeanmaire **Couroi et Courètes: essai sur l'éducation spartiate et sur les rites d'adolescence dans l'antiquité hellénique** adlı

bir özelliğinin bir **peripeteia** ya da "tersine çevirme" olduğunun Dieterich tarafından zaten ortaya konduğunu vurgulamıştır. Ayrıca bunun kederden neşeye, karanlıktan ve korkunç çilelerden aydınlığa, yani yeniden doğmuş Tanrı'nın keşfi olduğunu, bu bağlamda da böyle bir **peripeteia**'nın açıkça bir **anagnōrisis**, yani "tanıma ve keşfetme"yle ilişkili olduğunu ve **mysteria**'larda bu tarz gizemli formüllerin olduğunu belirtmiştir. Yani bu durum **mysteria**'larla tragedyanın bir unsuru olarak görmesinin nedenini de ortaya koymaktadır. Murray **peripeteia** için bu görüşlerin geçerli olacağını söylemekle birlikte **anagnōrisis** için aynı şeyin geçerli olamayacağını, yani **anagnōrisis**'in ölen Tanrı'nın keşfedildiği ve tanındığı **sacer ludus**'tan tragedyaya girmiş olmaması gerektiğini belirtmiştir. (Murray, 1912: 341-342).

⁵⁰ Murray, Hippolytos'un kendi atları tarafından öldürülmesini **eniautos daimon**'un **sparagmos**'u yani "parçalanması", bu durumun bir haberci tarafından sahneye taşınmasını da (Eur. **Hipp.** 1153-1267) ritüel **pathos** olarak okumuştur (Murray, 1912: 346). Murray, Hippolytos "**drōmenon**"unda yani Hippolytos ritüellerinin erken dönem formlarında kahramanın yeniden doğuşuna ve koruyucusu Artemis'le birlikte **apotheosis**'ine "**tanrılaştırılmasına**" dair çeşitli ritüel unsurların var olabileceğini düşünmüştür (Murray, 1912: 346).

alışmasından da yararlandık. Jeanmaire söz konusu yapıtında Theseus efsanesinin Yunan kültüründe delikanlıların topluma giriş, yani erginlenme ritüellerinin bir prototipini oluşturduğunu ileri sürmüştür (Jeanmaire, 1939: 277-283). Araştırmamız sırasında başvurduğumuz bir diğer kaynak da George Thomson'ın **Aeschylus and Athens: A Study In The Social Origins Of Drama** adlı yapıtıdır. Thomson söz konusu yapıtında tragedyanın kökenini ele aldığı bölümünde erginlenme ritüellerine yer vermiştir. Araştırmacının Eski Yunan dünyasındaki “Olimpiyat Oyunları”nı arkaik erginlenme törenlerinin bir uzantısı olarak ele alması çalışmamız açısından önem taşımaktadır. Euripides tragedyalarındaki kahramanların erginlenme ritüelleri konusunda Yunan mit ve efsanelerini okumaya çalışırken başvurduğumuz ve burada söz etmemiz gereken bir diğer kaynak ise Joseph Campbell'ın **The Hero With A Thousand Faces** adlı yapıtıdır. Campbell dünyadaki tüm kahraman mitlerinde ortak bir şema olduğunu ileri sürmüştür. Çalışmamızda “kahramanların anneden ayrılma” motifinin Hippolytos, İon ve Orestes'in erginlenme ritüellerindeki anlamını ortaya koymaya çalışırken Campbell'ın görüşlerinden yararlandık. Çalışmamızda yararlandığımız bir diğer kaynak da Theodor H. Gaster'ın **Thespis: Ritual, Myth and Drama in the Ancient Near East** adlı yapıtıdır. Araştırmacıya göre “drama” ölmüş bir dünyanın yeniden canlandırılmasını sağlamak üzere yapılan dinsel ayinlerden, yani ritüellerden doğmuştur. Ayrıca Gaster araştırmamızda toplumsal erginlenme ritüelleri sembolleri bağlamında ele aldığımız “avcı metaforu”nu Yunan mitolojisinin trajik avcı kahramanlarının başında gelen Orion efsanesi özelinde ele almış; Tammuz, Osiris ve Adonis anlatıları paralelinde okuduğu bu mitin ölümlü bir avcının av tanrıçasının üstün gücüne karşı gelmek suretiyle ona meydan okuması sonucunda tanrıçanın gazabı olarak yeryüzüne bereketsizlik göndermesi şeklinde sembolize edilen ilkel bir mevsimsel ritüele dayandığını ileri sürmüştür. Ancak biz çalışmamızda her ne kadar doğrudan Orion mitini konu almamış olsak da Euripides tragedyalarında yer alan “av ve avcı motiflerini” ve ayrıca Hippolytos, İon ve Orestes'in “avcı kimliklerini” bereketi sağlayan mevsimsel ritüel sembollerinden ziyade kahramanların topluma giriş ritüellerine işaret eden erginlenme motifleri olarak inceledik.

Burada mutlaka söz etmemiz gereken önemli isimlerden biri de Mircea Eliade'dir. Araştırmacı **Rites and Symbol of Initiation: The Mysteries of Birth and Rebirth** adıyla İngilizceye çevrilen çalışmasında esas olarak erginlenme ritüellerinin dini yönü

ve anlamı üzerinde durarak bu ritüellerin taşıdığı sembolizme odaklanmıştır. Eliade'nin söz konusu çalışması modern kaynaklar arasında öne çıkan temel başvuru kaynaklarımızdan biri oldu. Yunan dünyasında erginlenme ritüelleri konusunda yapılmış öne çıkan diğer bir araştırma da Angelo Brelich'in 1968 yılında yayımlanan **Paidēs e Parthenoi** isimli çalışmasıdır. Brelich'in giriş bölümünde erginlenme ritüellerine yönelik antik literatür konusunda yaptığı göndermeler antik kaynak taraması yaparken rotamızın belirlenmesine büyük katkı sağladı. Araştırmacı erginlenme ritüellerinin geçiş ayinlerinin ritüel özelliklerine sahip olduğunu belirtmekle birlikte erginlenme ritüellerinin her toplumda farklı özelliklerinin olabileceğinin de altını çizmiştir. Çünkü bu ritüeller toplumun erkeklik kavramına yüklediği nitelikler doğrultusunda şekillenmiştir. Brelich'in kültürel farklılıklara dayanan söz konusu tespiti son derece önemlidir. Bu bağlamda biz de van Gennep, Eliade ve diğer araştırmacılar tarafından ortaya konulan yabancı kabilelerdeki erginlenme evre ve motiflerinin hepsinin Yunan kültüründe olmayacağından hareket ederek Euripides tragedyalarını değerlendirmeye çalıştık.

Ayrıca Jean Pierre Vernant'ın mit⁵¹ ve tragedya⁵² yaklaşımı çalışmamızı ele alış biçiminde belirleyici bir rol oynamıştır. Nitekim geleneksel klasik filoloji metinlerdeki kelimelerin anlamlarını saptamaya çalışırken Vernant ve Vidal-Naquet, Foley, Seaford, Segal ve Zeitlin gibi takipçileri antik metinlerdeki kelimelerin muğlaklığına ve çok anlamlılığına odaklanmıştır (Goldhill, 2003c: 335). Yunan edebiyatında delikanlıların erginlenme ritüelleri konusunda burada mutlaka söz etmemiz gereken en önemli araştırmacılardan birisi, belki de en önemlisi Pierre Vidal-Naquet'dir. Araştırmacı arkaik dönemlerde Spartalıların yanı sıra Atinalı gençlerin de arkaik tipte erginlenme törenlerine tabi tutulduklarını vurgulamış, hatta tarihsel zamanlarda dahi Atina'da erginlenme törenlerinin yapılmaya devam ettiğini ileri sürmüştür. Vidal-Naquet Yunanların Klasik Çağı'nda Atinalı gençlerin erginlenme ritüellerinin çeşitli evrelerinin ve motiflerinin Yunan mitlerinde ve Yunan edebiyatının bazı türlerinde olabileceği, bu çok katmanlı anlatıların ve metinlerin satır aralıklarında bu ritüellere

⁵¹ Vernant "mit" konusunda geçmişten kendi dönemine kadar yapılan kuramsal çalışmaları ve geliştirilen bakış açılarını detaylı olarak tartışır. Bu konuda bkz.: Vernant, 2017a: 259-299.

⁵² Araştırmacının Yunan mit ve tragedyasını ele alış biçimi konusunda Bkz.: Vernant, Vidal-Naquet, 2012.

ait birtakım ipuçları olabileceği düşüncesini ortaya atmıştır. Bu bağlamda günümüzde Eski Yunan toplumundaki gençlerin çeşitli yaş gruplarına girişini ifade eden sosyal erginlenme ritüelleri konusunda yapılan çalışmalarda asıl olarak Vidal-Naquet'nin görüşleri belirleyici olmuştur. Araştırmacının 1968'de "Kara Avcı ve Atina Ephēbeia'sının Kökeni" adıyla Türkçeye çevirebileceğimiz "Le chasseur noir et l'origine de l'éphébie athénienne" adıyla Fransızca yayımlanan, 1986 yılında ise İngilizce olarak **The Black Hunter and the Origin of Athenian Ephebie** adıyla basılan çalışmasında öne sürdüğü iddialar alanda belirleyici bir rol oynamıştır. Ancak Leita⁵³, Dodd⁵⁴, Ma⁵⁵ ve Polinskaya⁵⁶ Vidal-Naquet'nin öne sürdüğü görüşlere karşı çıkmışlardır.

Eski Yunan dini ve erginlenme ritüelleri konusunda önemli tespitlerde bulunmuş olan Walter Burkert'ten de burada mutlaka söz etmemiz gerekmektedir. Burkert **Greek Religion**'da Eski Yunan dünyasında erkek çocukların erginlenme ritüellerini konu aldığı bölümde Harrison'ın, van Gennep gibi çeşitli antropologların ve Vidal-Naquet gibi alanda öne çıkan araştırmacıların görüşlerini temel almıştır. Burkert "Greek Tragedy and Sacrificial Ritual" adlı makalesinde ise Yunan tragedyasını kurban törenleriyle ilişkilendirmiştir. Bu bağlamda tragedya oyunlarında kahramanın bir kurban gibi ölmesiyle yüzleşen izleyicinin kurbanın toplumsal asıl işlevi olan sağaltıcı özelliği sayesinde bir çeşit terapi gördüğünü ileri sürmüştür (Burkert, 1966: 87-121). Ayrıca Burkert sadece karada değil Yunanların denizde de uzak deniz

⁵³ Leita⁵³ erginlenme ritüellerini delikanlıların toplumsal rollerini elde etme bağlamında değerlendiren ve "karşıt çift terimleri" kültürel anlamın "temel paradigmaları" olarak gören Levi-Strauss'un etkisiyle bu ritüelleri "simetrik tersine çevirme yasası" doğrultusunda okuyan Vidal-Naquet'nin görüşlerine de karşı çıkmış; Vidal-Naquet'nin delikanlılar ve yetişkin erkekler gibi toplumdaki farklı gruplar arasındaki ilişkinin eril ve dişil örnekleri temelinde ters çiftlerle temsil edildiği konusunda öne sürdüğü fikirlerin teorik olarak kusurlu olduğunu ve araştırmacının Levi-Straus'un "tersine çevirme kavramını" yanlış uyguladığını belirtmiştir (Leita⁵³, 1993). Leita⁵³'nın söz konusu itirazlarına rağmen erginlenme ritüelleri konusunda sonradan yapılan birçok çalışma Vidal-Naquet'nin öne sürdüğü görüşler doğrultusunda ele alınmıştır. Nitekim erkek çocukların erginlenme ritüelleri konusunda Leita⁵³'nın ortaya koyduğu biyolojik ve psiko-cinsel olgunluk temelli fikirler Yunan tragedyası özelinde yapılacak bir çalışma için uygun bir yaklaşım olmayabilir, çünkü erkek çocukların biyolojik olgunluğuna dair oyunlarda birkaç ima olsa da genel anlamda tragedyalarda konuya ilişkin yeterli veri yoktur. Euripides tragedyaları için de aynı durum söz konusudur.

⁵⁴ Dodd, Vidal-Naquet'in görüşlerinin Yunan mit ve edebiyatına uygulanamayacağını, çünkü bu görüşlerin geçerli kanıtlara dayanmadığını ileri sürmüştür. Bu bağlamda Dodd erkek çocukların erginlenme ritüelleri konusunda yapılan araştırmaların arkaik dönemlere ait kanıtlanamayacak nitelikteki ritüel yorumlardan kaçınılması gerektiğini ısrarla vurgulamıştır. Bu tartışma konusunda daha fazla bilgi için bkz.: Dodd, 1999: 2003.

⁵⁵ k.g. Ma, 2008: 188-208.

⁵⁶ k.g. Polinskaya, 2003: 85-106.

yolculuklarının tehlikelerinden kurban ritüelleri aracılığıyla korunacaklarına inandıklarını vurgulayarak bu durumu Telemakhos'un ayrılışı ve Odysseus'un Samothrake'de erginlenmesi anlatılarından verdiği örneklerle ortaya koymaya çalışır. Nitekim söz konusu adadaki **mysteria**'lara erginlenme törenleri denizin vereceği tehlikelerden denizcileri muaf tutmayı sağlamak amacıyla yapılmaktaydı. Samothrake Adası'nın büyük tanrıları ve Dioskouroş'lar denizcilerin koruyucularıydı. Bu bağlamda Euripides'in **Elektra** tragedyasının sonunda Dioskouroş'ların sahneye girerek Orestes'in erginlenme haritasını ortaya koymaları pek de şaşırtıcı değildir. Nitekim Orestes de denizaşırı uzun yolculuklar yapacak; tıpkı Odysseus'un erginlendikten sonra Samothrakeli Leukothea'nın peçesini gemisinin kanatları olarak kullanması gibi delikanlı da yapacağı erginlenme yolculuğunda Dioskouroş'ların oyunun sonunda sunduğu erginlenme haritasını adeta kendi kanatları olarak kullanacaktır. Burkert'in özellikle tragedyanın kökeni konusunda ortaya koyduğu fikirler Euripides tragedyalarındaki erginlenme ritüelleri ve mitlerine odaklanan çalışmamız açısından son derece önemlidir. Nitekim Burkert ritüelleri "sosyal bir grup içinde gerekli iletişim ve dayanışma aracı" olarak görerek ritüellerde yapılan temsili korku ve saldırganlık eylemlerinin gerçek düzlemdeki felaketleri önleyebileceğini vurgulamıştır. Ancak araştırmacı aynı şeyin mit ve ritüel tarafından farklı yollarla yapıldığını belirtmiştir. Mit, ritüel tarafından daha masum bir yolla yapılan şeyi kurguda en uç noktaya taşımaktadır. Yani mitin de ana teması aslında ölümdür, fakat ritüel kendisini hayvanlarla sınırlandırırken, mitteki kurban ise insanın bizzat kendisidir. Yunan tragedyasının özünde de bu anlayış vardır. Burkert'in yukarıdaki görüşlerine ilave olarak özellikle "*Yunan tragedyalarının dayandığı mitler geçmişteki ritüellerin başka bir formda ifade edilmesinden oluşmaktadır.*" şeklinde ifade ettiği düşünce Euripides tragedyalarındaki erginlenme ritüel sembollerini anlayabilmemiz açısından çalışmanın ilk bölümünde Euripides tragedyasında ele alınan anlatıların mitsel arka planını inceleme gerekliliği konusunda belirleyici olmuştur.

Yukarıda ele aldığımız erginlenme ritüelleri konusundaki temel kaynakların dışında Yunan tragedyadaki ritüeller konusunda yaptığı kapsamlı çalışmasıyla göze çarpan Froma I. Zeitlin'den de mutlaka söz etmemiz gerekir. Zeitlin'in 1970 yılında tamamladığı "Ritual World of Greek Tragedy" isimli doktora çalışmasında, araştırmacı Yunan tragedyasının üç büyük ozanından -Aiskhylos, Sophokles ve

Euripides'in- günümüze ulaşmış tüm tragedya oyunlarını çalışmasına dâhil ederek oyunlardaki ritüelleri tespit ve tasnif etmeye çalışmıştır. Bu bağlamda Yunan tragedyasındaki birçok ritüeli ortaya koymuştur. Çalışmasının yedinci bölümünde kehanet ritüelleri ile birlikte “geçiş ritüelleri”ni ele almıştır. Ancak geçiş ritüelleri olarak sadece “doğum, evlilik ve ölüm ritüelleri”ne yer vermiş, “erginlenme ritüelleri”nin hiçbir türüne değinmeyerek bu bağlamda delikanlıların topluma giriş ritüellerini de incelememiştir. Jean Pierre Vernant'ın tragedya yaklaşımı benimseyen Zeitlin, 1985 yılında “Playing the Other: Theater, Theatrically, and Feminine in Greek Tragedy” adıyla yayımlanan makalesinde Yunan tragedyasında kadın rollerinin erkekler tarafından oynanmasını erginlenme unsurlarının tragedya oyunlarına bir yansımaları olarak değerlendirmiştir. Zeitlin'e göre erginlenme ritüelleri Yunan tragedyasında kadını oynayan erkeklerde yansıtılmaktadır. Araştırmacı Euripides'in **Hippolytos**'unu bu bağlamda okuyarak oyunun sonunda delikanlının yaşadığı acının adeta doğum sancısı çeken bir kadının gibi betimlendiğini vurgulamıştır. Ion'un yaşadığı kimlik krizi konusunda ise Zeitlin'in “Mysteries of Identity and Designs of The Self in Euripides' **Ion**” makalesine de sıklıkla başvurduk. Araştırmacı Euripides'in söz konusu tragedyasında Ion anlatısı ile Dionysos miti arasında bir analogi yaparak bu oyundaki birçok unsurun Dionysos miti ile ortak noktaya sahip olduğunu ileri sürer. Zeitlin **Ion** tragedyasının Tanrı Apollon'un etkinlik alanı içerisinde oynanmasına karşın söz konusu oyunda asıl olarak Dionysos'a özgü unsurların ağırlıklı olarak konu edildiği vurgulamıştır.

Burada söz etmemiz gereken bir başka araştırma da 1978 yılında Jon Gregory Corelis'in “Hippolytos With The Garland: Myth, Ritual, And Symbolism in Euripides' **Hippolytos**” isimli yayımlanmamış bir doktora çalışmasıdır. Araştırmacı söz konusu çalışmada özellikle **Hippolytos** tragedyasındaki Artemis'in çayırının betimlenmesine ve taşıdığı sembolizme odaklanmıştır. Çalışmamızda erginlenme adaylarının “liminal” mekânlarını incelerken Artemis'in çayırının taşıdığı olası anlamlar konusunda Corelis'in söz konusu çalışmasından sıklıkla yararlandık. Ancak Corelis tarafından mitsel düzlemde Hippolytos'un bir evlilik tanrısına dönüşmesi, yani bir kültürün etiyolojik olarak açıklanması temelinde şekillenen aksiyon bize göre delikanlının erginlenme ritüelleri çerçevesinde kurgulanmıştır. Öte yandan Corelis'in ileri sürdüğü üzere Artemis'in çayırlarında bir genç kız gibi betimlenen delikanlı bize

göre Vidal-Naquet'nin de vurguladığı gibi erginlenme sürecinin “liminal” evresinde “cinsiyetlerin tersine çevrilmesi” motifiyle ilgili olmalıdır. Bu durum da Hippolytos'un “liminal” sürecindeki ritüel ölümüne ve farklı bir kimlikle yeniden doğacak oluşuna bir gönderme olarak okunabilir.

Euripides tragedyalarında erginlenme ritüellerinin izleri ve oyunların dramatik yapısında ritüellerin yeri ve önemi konusunda Helene P. Foley'nin 1985 yılında yayımlanan **Ritual Irony: Poetry And Sacrifice In Euripides** isimli çalışmasına da başvurduk. Öte yandan 1986 yılında Charles Segal tarafından yapılan **Interpreting Greek Tragedy: Myth, Poetry, Text** isimli çalışma Euripides metinlerini ele alışımızda bizi desteklemiştir. Aynı zamanda Segal'ın Yunan tragedyası ve toplum arasındaki ilişkiyi mercek altına aldığı söz konusu çalışmasındaki “The Tragedy of Hippolytus: The Waters of Ocean and the Untouched Meadow”, “Pentheus and Hippolytus on the Couch and on the Grid: Psychoanalytic and Structuralist Reading of Greek Tragedy” adlı iki bölüm de çalışmamıza ışık tutmuştur. Öte yandan Kristin Elizabeth Holland'ın 2001 yılında yaptığı “Resisted Transition In Euripidean Tragedy” isimli yayımlanmamış doktora çalışmasında araştırmacının öne sürdüğü fikirler özellikle **Hippolytos** tragedyasını değerlendirmemiz konusunda karşıt görüşler içermesi bakımından çalışmamızda önemli bir yere sahip oldu. Araştırmacı **Hippolytos** tragedyasının tamamen evlilik ritüelleri çerçevesinde kurgulandığını Hippolytos'un ise genç bir gelin adayı olarak betimlendiğini ileri sürmüştür. Holland'ın **Hippolytos** tragedyası ve Hippolytos karakteri konusunda ileri sürdüğü söz konusu görüşlerine katılmıyoruz, çünkü araştırmacı öne sürdüğü teoriyi haklı çıkarmak için pasajdaki bazı noktaları göz ardı etmiştir. Görüşümüze göre oyunun tamamında düğün ritüelleriyle ilgili çeşitli imalardan ziyade erginlenme ritüellerindeki delikanlıların cinsler açısından içinde bulunduğu muğlak durumu ifade etmektedir. Biz Euripides'in bu yaklaşımının erginlenme ritüellerinin ritüel dizgesinde sıklıkla karşılaştığımız “cinsiyetlerin tersine çevrilmesi” anlayışıyla ilişkili olduğu görüşündeyiz. Holland'ın doğrudan evlilik ve cinsel çağrışımlar bağlamında ele aldığı çayırılar da bizce Hippolytos'un erginlenme ritüellerinin bir parçası olarak delikanlının içinde bulunduğu “liminal” sürece işaret ediyor olmalıdır. Görüşümüze göre Hippolytos erginlenme ritüellerindeki hemen her adayın maruz kaldığı toplumdan uzaklaşma evresinin içerisinde. Yunan edebiyatında el değmemiş korunaklı

çayırkların bekâreti simgelediğini düşündüğümüzde, Hippolytos'un bu çayırklarda avlanan bir avcı olduğunun açıkça vurgulandığı bu pasaj evlilik ritüelleriyle ilişkili olmaktan çok erginlenme sürecinin içindeki Hippolytos'un "bakir bir avcı" oluşuna dikkat çekmektedir. Holland söz konusu çalışmasında **Ion** tragedyasının iki ana karakterini -Kreousa ve Ion'u da- topluma giriş ritüellerine direnme bağlamında ele alarak Kreousa'nın oyun boyunca genç kızlıktan kadınlığa sancılı geçiş sürecini incelemiştir. Araştırmacı Vidal-Naquet'nin görüşleri doğrultusunda Ion'u **ephēbos** bağlamında inceleyerek oyundaki tüm ritüel motif ve imaları **ephēbos**'lara ait çeşitli ritüel unsurlarla ilişkilendirirken Segal'ın bu konudaki görüşlerinden de sıklıkla yararlanmıştı. Oyundaki ana karakterlerin" geçiş ritüellerine" direnmeleri temelinde sürdürdüğü çalışmasında Holland, Ion karakterine yönelik çeşitli karakter analizlerine yer vermesi ve ritüellerin olay örgüsüyle ilişkisine kısmen değinmesine rağmen, tragedyanın dramatik kurgusunun oluşturulmasında erginlenme ritüellerinin yeri ve önemine, öte yandan da **pathos**, **anagnōrisis**, **peripeteia** ve **katharsis** gibi oyundaki dramatik unsurların bu ritüellerle ilişkisine yer vermemiştir. Bu bağlamda **Ion** tragedyasındaki erginlenme ritüelleri ve tragedyanın dramatik kurgusu arasındaki bağıntı konusundaki boşluk tarafımızdan doldurulmaya çalışılacaktır. Genel anlamda Yunan tragedyası ve münferit olarak Euripides oyunları ile erginlenme ritüelleri konusunda yapılmış, ancak burada yer veremediğimiz diğer çalışmalara metin içerisinde yeri geldikçe atıfta bulunularak söz konusu çalışmalar değerlendirilmeye çalışılacaktır.

Özetlemek gerekirse yaptığımız araştırmalar neticesinde Yunan tragedyasını ritüeller bağlamında ele alan çalışmaların Zeitlin örneğinde olduğu gibi ya tamamen günümüze ulaşmış tüm tragedya oyunlarının -Aiskhylos, Sophokles ve Euripides'in bütün tragedyalarının- birlikte ele alınarak Yunan tragedyasındaki doğum, cenaze, yemin, arınma ve kehanet gibi çeşitli ritüellerin varlığının saptanmasına yönelik yapıldığı ya da 1962 yılında Koonce tarafından "Formal Lamentation for Death in Greek Tragedy" ismiyle yapılan yüksek lisans tezinde olduğu gibi sadece münferit bir ritüelin seçilerek yine tüm tragedya oyunlarının birlikte değerlendirildiği görülmüştür. Öte yandan Euripides tragedyaları özelinde yapılan çalışmalara baktığımızda ise 1949 yılında Vail'in "The Dramatic Use of Death Ritual in Euripides" isimli yüksek lisans tez çalışmasında olduğu gibi geçiş ritüelleri içerisinden sadece cenaze ritüellerine

odaklanan ve Euripides'in tüm oyunlarını kapsayan çalışmalar da söz konusudur. Ayrıca yukarıda değindiğimiz üzere Zeitlin ve Holland'ın çalışmalarındaki gibi münferit olarak Euripides tragedyalarına **-Hippolytos** ve **Ion-** odaklanan ve söz konusu tragedyaları geçişe direnme ve kimlik edinme bağlamında erginlenme ve evlilik ritüelleri kapsamında okuyan çalışmalar da vardır. Ancak yaptığımız araştırmalar sonucunda delikanlıların erginlenme ritüelleri konusunda sadece Euripides tragedyalarının tamamını van Gennep ve Turner'in ortaya koyduğu ritüel evreler bağlamında ele alan ve temelde "erginlenme ritüellerin edebi işlevini" belirlemeye yönelik yapılan herhangi bir çalışmaya rastlamadık. Bu durum bizi bugün Euripides tragedyalarında delikanlıların erginlenme ritüelleri ve bu ritüellerinin tragedyaların dramatik kurgusundaki yeri konusunda halen eksik olan kısımları bir nebze de olsa tamamlama gayretine yöneltmiştir.

Teknik açıklamalar konusuna gelecek olursak çalışmamızda başta Euripides olmak üzere diğer antikçağ ozanlarının yapıtlarından alıntılanan özgün metinler için **Thesaurus Linguae Graecae (TLG)** tarafından esas alınan versiyonlar kullanılmış olup bu metinlerin künyeleri kaynakçada ayrıca gösterilmemiştir. Antik kaynaklardan yapılan alıntılar aksi belirtilmedikçe tarafımdan çevrilmiştir. Antik metinlerin çevirilerinin kullanıldığı bazı durumlarda ise tez metninde çevirmenin adı ve eserin yayımlandığı yıl mutlaka yazılmış, ancak antik kaynağın satır numaraları belirtildiğinden sayfa numaralarına yer verilmemiştir. Eserin künyesi ise Kaynakça'daki Antik Kaynaklar başlığı kısmında antikçağ ozanın adı altında gösterilmiştir. Tez metninde geçen Eski Yunanca sözcükler Erasmus transliterasyon yöntemi doğrultusunda Latin harflerine uygun hale getirilmiştir. Eski Yunanca sözcüklerde "uzun e" (**eta**) ve "uzun o" (**omega**) seslerini karşılayan harfler sırasıyla ē ve ō şeklinde gösterilmiş, ancak eser adlarında geçmedikleri sürece özel adlarda söz konusu işaretler kullanılmamıştır. Eski Yunanca kavramların Türkçe karşılıkları tırnak içinde yazılmıştır. Tez metninde ve dipnotlarda kullanılan teknik kısaltmalarda Türkçe standart kısaltmalar; antikçağ kaynaklarına yönelik yapılan kısaltmalarda ise uluslararası kısaltmalar kullanılmıştır. Tezde geçen antikçağ yazarların ve yapıtlarının kısaltmaları için **Der Neue Pauly: Enzyklopädie der Antike Gesamtwerk**'in (**DNP**) kısaltma listeleri dikkate alınmıştır. Ancak bir eserin kısaltmasının **DNP**'de yer almadığı durumlarda **The Oxford Classical Dictionary**'nin (**OCD**) kısaltma listesi

kullanılmıştır. Kaynakçada bulunan süreli yayınların kısaltılmasında ise **L' Année Philologique Online**'ın kısaltmalar listesi esas alınmıştır. Tez içerisinde kullanılan tüm kısaltmalar “Kısaltmalar” başlığı adı altında açıklanmıştır. Antik kaynaklardan yapılan alıntılarda Eski Yunanca özgün metinler Türkçe çevirileri ile birlikte verilmiş, ancak sadece konuya dikkat çekmek amacıyla kullanıldığında Türkçe çevirileri yapılmayarak özgün hali tırnak içinde belirtilmiştir. Fakat özgün metinden alıntıların gerekli görülmediği bazı durumlarda ise bu defa Eski Yunancaları verilmeyerek sadece Türkçe çevirileri kullanılmıştır.



BİRİNCİ BÖLÜM

EURIPIDES TRAGEDYALARINDA ERGİNLENME ANLATILARI VE EURIPIDES'İN ERGİNLENME SÜRECİNDEKİ KAHRAMANLARI

1.1. Tragedyalardaki Erginlenme Anlatılarının Mitsel Arka Planı

Yunan tragedyasının ana malzemesi mitlerdir.¹ Tragedya oyunlarının içerisinde Yunan kültürünün kendisini ifade etme biçimi ve aynı zamanda da kültürün en temel taşıyıcı unsurlarından biri olan ritüeller de sıklıkla yer almıştır. Mit ve ritüeller birçok araştırmacı tarafından kültürel bir topluluğun kendisini tanımlayan ve onu bütünleştiren ifade biçimleri olarak okunmuşlardır (Versnel, 2014: 93). Nitekim fiziki gerçekliğe anlam verme tarzı olan kültür dediğimiz şey halk hikâyelerinde, masallarda, mitlerde, çeşitli sanat eserlerinde ve ritüellerde kendisini ortaya koymaktadır (Levi-Strauss, 2013: 15; Eliade, 2016a: 189-214). Bu bağlamda bir topluluğun nesilden nesile geçen mit ve ritüelleri o toplumun ortak kültürel hafızasını sembolize etmektedir. Nitekim Durkheim, Mauss ve Dumezil de mitolojinin kalbinde kolektif bir toplum görüşünün yattığını ileri sürmüşlerdir (Nagy, 2014: 203). Ancak Yunan dünyasında mit ve ritüel kavramları küçük ve basit bir konu değildir, bilakis her iki kavram da son derece karmaşık ve muğlaktır (Dowden, 2014: 6). Yunan kültüründe mit ve ritüeller bir dünya görüşünü yansıtmakla birlikte dini ve siyasi ideolojiyle bütünleşmiş bir toplumun ana davranış biçimlerinin dayanak noktasını oluşturmuştur. Fakat mit ve ritüel temelde birer semboldür. Taşıdıkları anlamlar ve mesajlar ise ancak kodlarının çözülmesiyle ortaya çıkarılabilir (Pamias, 2014: 43).

Mit ve ritüeller Yunan dininin ana malzemesini oluşturmuştur, yani her iki kavram da temelde dinseldir. Murray gibi Sourvinou-Inwood da tragedyanın Yunan dininin bir parçası olduğunu ve oyunların gerçek yaşamdaki ritüeller tarafından kuşatıldığını, özellikle de Euripides tragedyasının dönemin kült ve ritüel pratiklerine odaklandığını ve Atinalı izleyicinin gerçek yaşamındaki kült ve ritüel uygulamalarının oyunların

¹ Tragedyayı “insanın kendini özgün bir edebi tür biçiminde ifade etmesi” şeklinde yorumlayan Vernant ve Vidal-Naquet aynı zamanda onu **polis**’in sosyal, siyasal ve dinsel şifrelerini içinde barındıran toplumsal bir kurum olarak görmüştür. Mit ve tragedya ilişkisi üzerine son derece kapsamlı bir çalışma olarak bkz.: Vernant, Vidal-Naquet, 2012.

içerisinde kompleks bir şekilde serpiştirildiğini ileri sürmüştür (Murray, 1912: 346-363; Sourvinou-Inwood, 2003:1-2; 292).² Fletcher da Yunan tragedyasını kamusal bir ibadet biçimi olarak tanımlamış ve özellikle Euripides tragedyalarının izleyicilerin aktif ritüel yaşantılarının bir yansıması olduğunu vurgulamıştır (Fletcher, 2017: 483). Bu bağlamda dinsel bir tapımdan doğan ve ana malzemesi mit olan tragedyanın da çeşitli ritüellerinden ve özellikle erginlenme ritüellerinden sıklıkla yararlandığı ve erginlenme ritüellerini sahneye taşıdığı söylenebilir. Hatta Winkler trajik performansların erken dönem formlarının erginlenme sürecindeki **ephēbos**'larla (ἔφηβος) ilişkili olduğunu ve bu nedenle de erginlenme ritüellerinin incelikli ayrıntılarının Atina tragedyasının biçim ve içeriğinde yaşamaya devam etmiş olabileceğini ileri sürmüştür (Winkler, 1985: 29-30). Yani Winkler Yunan tragedyasının erginlenme ritüellerinin çeşitli sembol ve motiflerini taşıyor olabileceğini açıkça ifade etmiştir.

İçerisinde birçok ritüel unsuru barındıran tragedya oyunlarının Yunan kültüründe öne çıkan mitlerden beslendiği açıktır (Vernant, Vidal-Naquet 2012). Aynı mitlerin farklı tragedya ozanları tarafından tekrar tekrar ele alınmış olması da bu durumu ortaya koymaktadır. Segal Yunan tragedyasındaki anlatıların Yunan mitolojisindeki örneklerle dayandığını vurgulamıştır (Segal, 2019: 45). Harrison ise erken dönem Yunan edebiyatında olduğu gibi, dini bağlamda da mitin ilk anlamının “*yapılan ritüelin bir ifadesi, yani mitin dinsel eylemin sözel bir ifadesi olduğunu*” belirtmiştir (Harrison, 1912: 328). Harrison’un görüşüne göre mit dramatik bir ritüelin senaryosudur (Harrison, 1912: 328). Yani ana malzemesi mit olan tragedya metinleri aslında içerisinde erginlenme ritüellerini de barındıran çeşitli ritüellerin sözel ifadesidir.³ Bu bağlamda Eski Yunan dünyasındaki erginlenme ritüellerinin kökenlerinin tarihsel zamanların çok ötesinde, asıl olarak Yunan mit ve efsanelerinde⁴

² Örneğin **Iphigeneia Tauris**'te tragedyasında kahramanların kaçışını sağlamak üzere kaçış planının bir parçası olarak Iphigeneia'nın kral Thoas'a Artemis'in heykelinin kirlendiği için deniz suyunda arındırılması gerektiğini söylemesi Atina'daki gerçek ritüel uygulamalarından birisini yansıtmaktadır. Nitekim Atinalılar Athena Polias heykelini tıpkı oyundaki gibi deniz suyuyla arındırmaktaydılar (Sourvinou-Inwood, 2003: 303-304). Yunan tragedyası ve Atina dinsel yaşamı arasındaki ilişki konusunda kapsamlı bir çalışma olarak bkz.: Sourvinou-Inwood, 2003.

³ Yunan tragedyasının erginlenme ritüelleri ile ilişkisi konusunda bkz.: Murray, 1912: 340-363.

⁴ Vladimir Propp'un 1927 yılında ilk defa yayımlanan ve 1958 yılında **Morphology of the Folktale** adıyla İngilizceye çevrilen eseri kahraman efsanelerinin değerlendirilmesinde birçok araştırmacı tarafından model alınmıştır. Propp çeşitli Rus halk masallarındaki kahramanların yaşadığı benzer

yattığı ve Yunan tragedyasının da mitolojik konuları temsil eden sayısız imge ve sembollerle dolu olduğu söylenebilir. Nitekim henüz evlenmemiş ve yetişkinliğin sorumluluklarını almaya yeni başlamış olan genç erkeklerin Yunan mitlerinde ve trajik eserlerde ilgi odağı olduğu dikkat çekmektedir (Mastronarde, 2010: 285). Çünkü bu anlatılar toplum için bir “örnek model” oluşturmaktadır. Mit bir toplumun değerler bütününe alt yapısını oluşturan en temel çekirdek olarak ele alındığında, mitin dilindeki sembolik ve metaforik unsurların toplumun değerler sistemi konusunda açıklayıcı ve örnek teşkil edici oldukları düşünülebilir (Segal, 2019: 46). Öyle ki mitlerin Yunan tragedyasında çeşitli semboller aracılığıyla ne şekilde ifade ve temsil edildiği daha önce de vurguladığımız üzere uzun zaman önce araştırmacıların dikkatini çekmişti. Jeanmaire Yunan mit ve efsanelerinde erginlenme ritüellerinin izlerini sürmüş ve özellikle Yunan mitolojisindeki Theseus⁵ efsanesine odaklanmıştır (Jeanmaire, 1939: 277-283). Öte yandan Brelich de Yunan mitolojisindeki erginlenme anlatılarının tipik bir şemasını ortaya koymayı başarmıştır (Brelich, 2013).⁶ Burkert, Levi-Strauss’un “tek başına ele alınan bir mitin anlamsız olduğu” şeklindeki görüşüne karşı çıkmış ve tam tersi bir yaklaşımla mitlerin her birinin farklı anlamlarla yüklü olduğunu ve birçok anlatının erginlenme motifleri ve sembollerini içerdiği ileri sürmüştür (Burkert, 1979: 14). Benzeri bir yaklaşımla Dowden de Yunan mitolojisinde genç kızların erginlenme konusunu içerdiğini ileri sürdüğü çeşitli mitleri incelemiş ve bu mitlerde erginlenme ritüellerinin birtakım izlerini bulmuştur.⁷

deneyimleri ve bu masallardaki ortak motifleri tümevarım yöntemiyle otuz bir ana başlık altında kategorize ederek bir erginlenme şeması ortaya koymuştur. Bkz.: Propp, 2009: 3-65. Burkert erginlenme efsanelerinde Propp tarafından ortaya atılan erginlenme şemasını örnek model olarak kabul etmiştir. Burkert’e göre de kahraman efsanelerinin hepsi “başlangıçta sahip olunmayan bir şeyi elde etmek üzerine” kurgulanmıştır. Bu bağlamda bu anlatıların hemen hepsinde bir kahraman başlangıçta kaybolan ya da kendisinden alınan bir şeyi elde etmek üzere görevlendirilerek bir maceraya çıkar, bu macerada çeşitli zorluklar yaşar ve sonunda kahraman gücü ve kurnazlığıyla düşmanı yener ve hakkı olan şeyi elde eder (Versnel, 2014: 122).

⁵ Sourvine-Inwood Attik vazolarda betimlenen Theseus’u erginlenmenin arifesindeki mükemmel bir **ephēbos** olarak görmüştür. Araştırmacıya göre, sahnede betimlenen Theseus’un **khlamys**’ü, **petasos**’u, taşıdığı mızrağı onun erginlenmek üzere olan bir delikanlı olduğunun göstergesidir. Araştırmacı, Theseus’un “genç bir kızı takip etmesi” şeklinde sembolize edilen “cinsel arayışı”nın da delikanlının erginlenmek üzere olan bir **ephēbos** olduğu yönündeki görüşünü desteklediğini ileri sürmüştür (Sourvinou-Inwood, 1987: 135-152).

⁶ k.g. Scanlon 2002: 66-68.

⁷ Yunan mitolojisinde genç kızların -Io, Iphigeneia, Leukippos, Danaid Kızları vb- erginlenme ritüelleri konusundaki mit ve efsaneler hakkında daha fazla bilgi için bkz.: Dowden, 2014.

Çalışmamıza konu olan Euripides tragedyalarındaki efsaneleri erginlenme ritüelleri bağlamında değerlendirebilmek, tragedyalarda yer alan erginlenme motifleri ve sembollerini yorumlayabilmek, bu motiflerin ve sembollerin efsanevi öncülleriyle benzerliklerini ve farklılıklarını ortaya koyabilmek için Yunan mitolojisinde öne çıkan erginlenme anlatılarına ve motiflerine bakmak yerinde olacaktır. Çünkü Goldhill'in de vurguladığı gibi, trajik dil **polis**'in çağdaş kurumlarının mecazlarını ve kelime dağarcığını kullanmakla birlikte geçmişin destansı dilini ve kutsal ritüellerini de kahramanca unsurlarla birleştirmeyi, onları aynı potada eritmeyi başarmıştır (Goldhill, 2003b: 135).

Yunan mitolojisi erginlenme ritüelleri bağlamında incelendiğinde birçok mitin özellikle delikanlıların erginlenme ritüelleriyle ilişkili olduğu dikkat çekmektedir (Bremmer, 2002: 147). Çünkü mitolojiye konu olan erginlenme sürecindeki gençlerin deneyimleri insan yaşamının en önemli dönüm noktalarından birini oluşturan bir evrenin, yani topluma kabul edilme sürecinin çeşitli alanlarındaki -siyasi ve ailevi sorumluluk alma, toplumsal ve kişisel statü kazanma, diğer erkeklerle, özellikle de akranlarıyla arkadaşlık ve ittifak oluşturma gibi- olası tüm durumlarını ve bu süreçte maruz kalınan tehlikeleri içerdiğinden bu anlatılar erginlenme ritüelleri için topluma örnek modeller sağlamıştır (Mastrorade, 2010: 285). Söz konusu mitlerin erken Yunan soylarının ve kahramanlarının, hatta Zeus, Dionysos ve Apollon gibi tanrıların dahi erginlenme ritüellerini ve bu ritüellerin çeşitli evrelerini ve sembollerini içerdikleri görülmektedir. Van Gennep tarafından ortaya konan ve çoğu araştırmacı tarafından kültürlerarası ortak bir yapı olarak görülen erginlenme ritüelleri evrelerin -*ayırma/ayrılma (séparation)*, *bir dönüşüm ve eşik evresini işaret eden (marge)* ve *toplumla yeniden bütünleşme (agrégation)*- ve motiflerinin -*anneden ayrılma, kimlik krizi, ritüel yaralanma, ölüm ve yeniden doğuş* gibi- Eski Yunan erginlenme törenlerinde de var olduğu, söz konusu evrelerin ve sembollerin köklerinin ise Yunan mitolojisindeki en erken mit ve efsanelere kadar uzandığı kabul edilmektedir. Fakat bu anlatıların hepsinin zorunlu olarak erginlenme ritüellerinin tüm evrelerini ve motiflerini birden barındırdığı da düşünülmemelidir (Versnel, 2014: 108; Bierly, 1994: 84).

Euripides'in çalışmamıza konu olan kahramanlarının erginlenme öykülerini anlattığı **-Hippolytos, Ion, Elektra, Iphigeneia Tauris'te ve Orestes-**tragedyalarında kullandığı erginlenme motiflerinden biri olan ve erginlenme ritüellerinin çoğu kez ilk evresini oluşturan “oğlan çocuğunun anneden ayrılma motifi” Yunan mitolojisinde sıklıkla karşımıza çıkan bir erginlenme ritüeli sembolüdür. Zira Yunan mitolojisi bir oğlan çocuğunun travmatik bir biçimde annesinden koparılarak kendisine zorlu eğitimlerin verilip geleneksel bilgilerin öğretilceği kutsal bir mekâna götürülüşünü, sonrasında ise erginlenmiş yetişkin bir erkek olarak toplumla tekrar bütünleştiğini anlatan mitlerle doludur (Wagner, 1995: 25). Hatta bu erginlenme şeması sadece Yunan mitolojisindeki anlatılarla sınırlı olmayıp hemen her kültürün kahraman efsanelerinde ortak bir erginlenme motifi olarak yer almaktadır (Burkert, 1970: 1-16) Nitekim mitolojik söylemin en temel yöntemi evrensel ve kişisel olanı benzeştirme eğilimidir (Campbell, 2016: 75).

Eski Yunan mitolojisinde bir erginlenme ritüeli sembolü olarak “anneden ayrılma motifini” ilk olarak Tanrı Zeus'un henüz yeni doğmuş bir bebekken annesi Rheia'dan ayrılışı ya da onun tarafından terkedilişini konu alan mitlerde karşımıza çıkmaktadır. Hesiodos'a göre Rheia, Zeus'u Girit'te doğurmuş ve bebeğini Aigaion Dağı'ndaki bir mağarada saklamıştır (Hes. **theog.** 468-485). Ancak yeni doğan bebek sürekli ağlamaktadır. Bebeğin sürekli ağlaması yüzünden Kronos'un bebeğin yerini öğrenmesinden korkan Rheia, Zeus'un ağlama sesini bastırması için bir çeşit **daimon** olan Kouret'leri⁸ Zeus'un etrafında gürültülü savaş dansı yapmaları için görevlendirmiştir.⁹ Zeus, Kouret'lerin kargılarını kalkanlarına vurarak yaptıkları dans (Apollod.1.1.7) sayesinde çocuklarını yutmak için pusuda bekleyen babası Kronos'tan kurtulmuş ve ergenlik çağına ulaşmıştır (Grimal, 1997: 409-10). Strabon da Zeus'un

⁸ Fontenrose, Kouret'lerinin Zeus'un doğumu ve sonrasında tanrıyı yetiştirmeleri konusundaki işlevlerini Harrison, Murray ve Frazer gibi araştırmacıların görüşlerini tartıştığı çalışmasında bu konuya ayrıntılı olarak değinir. 1904'te Girit'teki Palaikastro'daki adak çukurlarında bir kireç taşının iki yüzüne yazılmış halde bulunan **Kouret'lere Hymnos** üzerinden tezini kuran Harrison'un görüşlerini ve anlatıyı ele alır. Bu konuda bkz.: Fontenrose, 1971: 29-38.

⁹ Başka bir efsanede ise bu görevi Kouret'lere veren kişi olarak Amaltheia gösterilmiştir. Bebeği Rheia'dan alan Amaltheia'nın, Kronos'un Zeus'u ne yerde ne gökte ne de denizde bulamaması için beşiği bir ağacın dalına astığı ve bebeğin ağlama sesini bastırması için tunç kalkanlar ve kargılar vererek bebeğin etrafına topladığı çocuklardan ağacın çevresinde gürültü yaparak dans etmelerini istediği anlatılmaktadır. Bu çocukların Kouret'ler ya da Korybant'lar olduğu söylenmektedir (Kerenyi, 2020: 85)

Girit'te -Aigaion, Ida veya Dikte Dağı olarak bilinen dağda yer alan ıssız mağarada-Kouret'ler tarafından korunduğunu ve yetiştirildiğini aktarmaktadır (Strab.10.3.11.1-16). Öte yandan Hesiodos'un, doğum yapacağı gün Rheia'nın, Gaia ve Ouranos tarafından gecenin karanlıklarından yararlanarak Diktos tepelerinde sık ormanlarla kaplı Aigaion Dağı'nın eteklerindeki kutsal toprağın gizli derinliklerindeki ulaşılmaz bir mağaraya saklandığını aktarması söz konusu mitin erginlenme ritüelleri sembolleri açısından önemini ortaya koymaktadır.

Cornford, Zeus mitinde “ölüm” ve “yeniden doğuş” unsurlarının öne çıktığını, Yunan dünyasına Girit'ten gelmiş olan bu mitin ölüm ve yeniden doğuş unsurlarını barındırdığını; avcılar ve çobanların koruyucusu olan Kouret'ler tarafından erginlenen Zeus'un her yıl ölüp yeniden doğan bir bereket tanrısı olduğunu belirtmiştir (Cornford, 1952: 216). Willetts ölüp yeniden doğan Girit'teki Zeus'un geleneksel Yunan **pantheon**'undaki Zeus'tan farklı olduğunu ve bu tanrının daha çok Yunan **pantheon**'undaki Dionysos'a benzediğini vurgulamıştır (Willets, 1978: 116).¹⁰ Harrison, Zeus mitinin bariz bir şekilde delikanlıları yetişkin erkeklere dönüştürmeyi ve onları yetişkin erkekler arasına sokmayı amaçlayan bir erginlenme törenini yansıttığını belirtmiştir (Harrison, 1912: 15-19). Aynı zamanda araştırmacı, Kouret'lerin kabile görevleri konusunda oğlan çocuklarını annelerinden uzaklaştırıp bilgilendiren mitsel kimseler olduklarına dikkat çekerek, onların erginlenme sürecine giren oğlan çocuklarının ritüel ölümü sonrasında yeniden doğmuş yetişkin bir erkek ve kabilenin tam üyesi olarak onları topluma kazandıran genç adamlar olduklarını sözlerine eklemiştir (Harrison, 1912: 20). Burkert de Harrison'un görüşlerine paralel olarak Zeus mitinde geçen “doğum, mağara, çocuğun ölümü ve savaş dansı” gibi motiflerin hepsinin açık bir şekilde erginlenme ritüelleri ve motifleri olduğunu vurgulamıştır (Burkert, 1985: 262, 279). Bu bağlamda Euripides tragedyalarında delikanlıların erginlenme sürecine katkı sağlayan Artemis, Apollon, Athena gibi tanrıların yanı sıra; Pittheus, Pylades, yaşlı bakıcı, Elektra, Kreousa, ve Ksouthos gibi karakterlerin Tanrı Zeus'un ve Girit'teki delikanlıların erginlenmesini sağlayan Kouret'lerin ritüel görevleriyle ilişkili olarak oyunlarda yer aldığı düşünülebilir. Nitekim tragedyalardaki söz konusu karakterler Kouret'lerin mitostaki görevlerini

¹⁰ Karş. Kerenyi, 2013: 99.

yerine getirmiş, yani kahramanların yaşamlarının bir sonraki evrelerine geçişte onlara yol göstermişlerdir.

Zeus'un erginlenme mitinde öne çıkan "bir annenin bebeğini ıssız bir mağarada doğurmasının ardından yeni doğmuş bebeğini terk etme motifi" Euripides'in **Ion** tragedyasında karşımıza çıkmaktadır. İki anlatı arasında büyük benzerlikler vardır. Rheia, kocası Kronos'un yeni doğan bebeğini yutmasını engellemek için bebek Zeus'u bir mağaraya terk etmiştir. Kreousa ise yasal olarak bekâr bir genç kızdır, ancak Apollon'un tecavüzü sonucu hamile kalmıştır. Yunan kültüründe bir genç kızın evlilik dışı bir çocuk dünyaya getirmesi kabul edilebilecek bir şey değildir. Böyle bir durumda genç kızın babası doğan bebeği öldürebilir, kızını da köle olarak satabilirdi. Yani bu iki anlatıda da yeni doğan bebeklerin babayla temsil edilen aile tarafından tanınmadıkça bebeğin sadece bir beden olarak kabul edildiği, başka sözcüklerle söylemek gerekirse, babanın onayını almamış bir bebeğin bir et parçasından farksız olmadığı anlayışının hâkim olduğu görülmektedir (Griffiths, 2017: 234). Kronos çocuklarının ileride kazanacakları bağımsız kimliklerini kendi otoritesi için bir tehdit olarak gördüğünden yeni doğan çocuklarına bir kimlik kazandırmayıp birer et parçası gibi onları yutmuştur. Kreousa da Ion'u ıssız bir mağarada yırtıcı hayvanların ve kuşların ziyafet sofrasını süsleyecek bir et parçası, bir sunu olarak bıraktığını açıkça dile getirmiştir. Söz konusu mitlerde yeni doğan bebeklerin ölüm tehdidi altında olduğu açıktır ve annelerin bebeklerini koruma içgüdüsüyle onları terk etmek zorunda kaldıkları anlatılmaktadır. Euripides mitostaki Rheia karakterinden yararlanarak Kreousa'yı, bebeğinin hayatta kalması için bir mağarada doğum yaptıktan sonra onu bırakmak zorunda kalan bir anne olarak karakterize etmiştir.

Yunan mitolojisinde Rheia'nın sadece Zeus'u değil, diğer oğlu Poseidon'u da doğurur doğurmaz terk ettiği dikkat çekmektedir. Yani Tanrı Poseidon'un doğumu ve annesi Rheia'dan ayrılma anlatısı Tanrı Zeus'un öyküsüyle benzerlik göstermektedir. Poseidon mitinin bir versiyonuna göre Rheia, bebek Poseidon'u bir koyun sürüsünün içinde gizlice doğurduktan sonra, bebeği yutmak isteyen Kronos'u, Zeus mitindeki benzer bir hile ile -yeni doğan bebek yerine bir taşı kundağa sararak- kandırmış ve Poseidon'u bir **nympha**'ya emanet etmiştir. Bir başka anlatıya göre ise Rheia, Poseidon'u doğurur doğurmaz oğlunun hayatta kalmasını sağlamak amacıyla onu

Rhodos Adası'ndaki yeraltı dünyasının ilk sakinlerine götürerek bebeğini Okeanos'un kızlarından birine vermiştir. (Kerenyi, 2020: 155). Olymposlu her iki tanrının da aynı sebeplerle doğar doğmaz annelerinden ayrıldığı ve yetiştirilmek üzere başka kimselere verildikleri dikkat çekmektedir. Açıkça anlaşıldığı üzere Poseidon miti de erginlenme ritüelleri sembollerini içermektedir ve ilginç bir şekilde Yunan mitolojisinde Poseidon da bir erginlenme tanrısı olarak karşımıza çıkmaktadır (Versnel, 2014: 115).

Bir erginlenme ritüeli sembolü olarak “bebeğin anneden ayrılma” motifiyle Yunan mitolojisindeki bir başka tanrının erginlenme öyküsünde -Dionysos efsanesinde- karşılaşmaktayız.¹¹ Apollodoros'un aktardığına göre Semele, Dionysos'a hamileyken genç kadını çok kıskanan Hera tarafından kandırılarak ölüme gitmiştir. Hera, kendisine kur yapmaya geldiği gibi Semele'ye de aynı şekilde gelmesi konusunda Zeus'u ikna etmesi için genç kızı kandırmıştır. Semele'nin ısrarına dayanamayan Zeus tüm ihtişamıyla, şimşek ve gök gürültüleri eşliğinde arabasıyla Semele'nin yatak odasına yıldırımlar saçarak gelmiş ve bunun üzerine Semele korkudan ölmüştür. Bu duruma çok üzülen Zeus annesinin karnından çıkan altı aylık Dionysos'u yıldırımların sebep olduğu ateşlerin arasından kurtararak uyluğuna dikmiş ve zamanı geldiğinde dikişleri sökerek bebek Dionysos'u doğurmuştur. Euripides, **Bakkhalar** tragedyasında söz konusu efsaneye değinerek Tanrı Zeus'un erken doğan bebeğe “Dithyrambos” olarak seslendiğini ve oğlunu ateşten kurtarıp onu uyluğuna yerleştirdiğini “τὸ Διὸς βρέφος ἔλαβες, | ὅτε μηρῶι πυρὸς ἐξ ἀθανάτου Ζεὸς | ὁ τεκὼν ἤρπασέ νιν, τὰδ' ἀναβοάσας· | Ἴθι, Διθύραμβ', ἐμὲν ἄρ-|σενα¹² τάνδε βᾶθι νηδύν” şeklindeki sözlerle anlatmıştır (Eur. **Bacch.** 522-527). Efsaneye göre Zeus daha sonra bebeğini Tanrı Hermes'e emanet etmiştir (Grimal, 1997: 157). Hermes, bebek Dionysos'u bir kız gibi yetiştirsınler diye Semele'nin kız kardeşi Ino ile kocası Athamas'a vermiş, ancak Hera karı kocayı delirterek onların kendi çocuklarını öldürmelerini sağlamıştır. Bu korkunç olay üzerine Zeus, oğlu Dionysos'u karısı Hera'nın hisminden korumak üzere bir oğlağa¹³ çevirmiş ve onu yine Tanrı Hermes'e

¹¹ Semele ile Zeus'un ilişkisi ve Dionysos'un doğumu konusunda daha fazla bilgi için bkz.: Hom. **Il.** 14. 325, Hes. **theog.** 940-42.

¹² ἄρσην kelimesi Türkçeye “erkek, erkeğe ait, eril” anlamına gelecek şekilde çevrilebilir. Bkz. **LSJ**, s.v. “ἄρσην” maddesi.

¹³ Hēsychios'un “Ἐριφος ὁ Διόνυσος” ve Bizanslı Stephanos'un “Ἀκρόρεια” maddelerinde Tanrı Dionysos oğlak unvanını taşımaktadır (Frazer, 1983: 514). Bereket tanrısı olarak tapım gören

emanet etmiştir. Hermes ise bir oğlağa dönüşmüş olan Dionysos'u bu defa Asia'daki Nysa¹⁴ kentinde oturan, sonrasında Zeus tarafından yıldızlara dönüştürülen ve Hyadlar adı verilen **nympha**'lara bırakmıştır (Apollod. 5.2-3). **Ion** tragedyasında da Hermes'in, Dionysos anlatısındaki hemen aynı görevi yapmış olması dikkat çekicidir. Nitekim Hermes söz konusu tragedyada da annesi tarafından terk edilmiş korumasız bir bebeği babasının isteğiyle yetiştirilmek üzere Apollon Tapınağı'na götürmüştür.¹⁵

Tanrı Dionysos'la ilişkili olarak Yunan mitolojisinde “Birinci Dionysos” olarak bilinen Zagreus anlatısı da vardır. “Kutsal Avcı” anlamında kullanılan Zagreus,¹⁶ Zeus ile Persephone'nin oğludur (Kerenyi, 2020: 206-213). Anlatıya göre Hera, Zeus'un kendisinden sonra evrenin hâkimi olarak gösterdiği, Persephone'den doğan Dionysos'u çok kıskanmıştır. Bunun üzerine Zeus, Hera'nın şerrinden uzak tutabilmek için bebek Dionysos'u annesinden almış ve Apollon ile Kouret'lere emanet etmiştir. Ancak bebek Dionysos'u öldürmek için Hera tarafından görevlendirilen Titanlar, Dionysos Zagreus'u ele geçirmişler ve onu parça parça edip yemişlerdir. Bunun üzerine Zeus yıldırımlarını saçarak Titanları küle çevirmiştir. Pallas Athena da Titanlar'ın parçalayıp yedikleri Dionysos Zagreus'tan arta kalan tek şeyi, yani çocuğun kalbini kurtarmayı başarmıştır. Zeus, Zagreus'un kalbini Semele'ye yutturmuş böylece “İkinci Dionysos”un Semele'nin vücudunda hayat bulmasını sağlamıştır (Grimal, 1997: 820). Nitekim **TLG**'deki “**Ζαγρεύς**” maddesinde de Zagreus'un, Zeus ile Persephone'nin Titanlar tarafından öldürülen ve Dionysos olarak

Dionysos'un bazen keçi, bazense bir boğa kılığına girdiğine inanıldığından Dionysos tapımında bu hayvanları canlı canlı parçalayıp yemek suretile tanrıyla ilişki kurulduğuna inanırlardı (Frazer, 1983-514-515).

¹⁴ Homeros, Diomedes aracılığıyla Lykurgos'un hikâyesini anlatırken Dionysos'un bebekliğinin Nysa Dağı'nda geçtiğini doğrulamaktadır. Bu konuda bkz.: Hom. **II**. 16. 130-139.

¹⁵ Zeitlin, Dionysos miti ve Ion anlatısı arasında birçok ortak nokta bulmuştur. Araştırmacı iki mit arasındaki benzerlik konusunda özellikle “yeniden doğma” motifine odaklanmıştır (Zeitlin, 1989: 156-158). Bu konuda detaylı bilgi için bkz.: Zeitlin, 1989.

¹⁶ Kerényi “*hayvanları canlı olarak yakalayan avcıya*” Eski Yunancada **Ζαγρεύς** denildiğini, daha sonra ismin “*tamamen kutsal, tamamıyla tanrısal*” anlamına gelen **ζῶθεος** sözcüğüyle benzerliğinden dolayı sözcüğün “Kutsal Avcı” anlamına gelecek şekilde kullanıldığını belirtir (Kerenyi, 2013: 96). Araştırmacı, Euripides'in günümüze tam olarak ulaşmamış **Giritliler** tragedyasında, Zagreus ile ilişkili olarak hayvanların canlı canlı parçalanıp etlerinin çiğ yenildiği gizemli törenlerden bahsettiğini (Nauck, TGF, fr, 472) ve Euripides'in söz konusu törenlerin yapıldığı Girit'te bulunan Ida Dağı'ndaki mağaranın sahibi olan tanrıya ise “Zeus Idaios” olarak seslendiğini belirtir. Ancak Kerényi'ye göre Euripides'in, Zeus olarak gösterdiği tanrı Dionysos olmalıdır ve bu durum kuvvetle muhtemel Girit'teki Zagreus gizemlerinin zamanla Zeus dini kapsamına girmesiyle ilişkilidir (Kerenyi, 2013: 98-99). Zagreus konusunda daha fazla bilgi için bkz.: Kerényi, 2013: 95-102.

diriltiren oğlu olduğu belirtilmektedir.¹⁷ Harrison, Dionysos-Zagreus mitinin de bir erginlenme anlatısı olduğuunu ileri sürmektedir. Araştırmacıya göre Dionysos-Zagreus miti Zeus Kretagenes ile yakından ilişkilidir ve Kouros miti de dahil olmak üzere söz konusu tanrıların bebeklik dönemine ait anlatıların hepsinde erginlenme törenlerinde sıklıkla karşılaşılan ritüel motifler *-ölüm tehdidi, çeşitli işkenceler, parçalanma, ölüm ve yeniden doğuş-* vardır (Harrison, 1912: 14-16).¹⁸ Harrison bu anlatıda yeni bir insanın doğması için erginlenme adayının bebek konumuna indirgendiğini belirterek söz konusu efsanede geçen Titanların topluluğun geçmiş ata ruhlarını temsil eden yaşlıları sembolize ettiğini vurgulamıştır. Öte yandan araştırmacı buradaki “Megistos Kouros”un efsanevi Kouret’lerin bir yansıması ve “Kouros”un da aslında genç Zeus olduğunu ileri sürmüştür (Harrison, 1912: 12, 14-18).

Görüldüğü üzere Dionysos miti dünya üzerindeki hemen tüm kültürlerdeki erginlenme ritüellerinde ortak bir motif olarak karşımıza çıkan, bir oğlan çocuğunu kadınların dünyasından koparıp erkekler dünyasına dâhil etmek için yapılan ve çocuğun travmatik bir biçimde annesinden alındığı “anneden koparılma ritüeliyle” ortak unsurlara sahiptir. Yunan mitolojisinde Dionysos’un annesinden ayrılma motifiyle ortak özelliklere sahip bir başka anlatı da Tanrı Asklepios efsanesinde karşımıza çıkmaktadır. Efsaneye göre Apollon kendisinin çocuğunu taşıdığı halde ona sadık kalmayıp tanrıyı bir ölümlü gençle aldatan Kronis’i cezalandırmak üzere kız kardeşi Artemis’i görevlendirmiştir. Kronis, Artemis tarafından oklarla vurulmuş ve ardından odunların alev almasıyla cayır cayır yanmaya başlamıştır. Tanrı Apollon henüz doğmamış oğlunun annesiyle birlikte yanmasına kayıtsız kalamamış ve Asklepios’u annesi Kronis’in karnından çıkarmış ve yetiştirmek üzere Kentauros Kheiron’a teslim etmiştir (Kerenyi, 2020: 124).¹⁹ Bu anlatıda bebeğin henüz doğal yollarla annesinden ayrılmadan yani, normal bir şekilde annesinden doğmadan önce baba eliyle anne karnından çıkarıldığı görülmektedir. Asklepios’un doğum efsanesinin

¹⁷ Bkz.: TLG, s.v. “Ζαγρεύς” maddesi

¹⁸ Ayrıca bkz. Semenzato, 2020: 844; Kerényi, 2013: 95-131

¹⁹ Kentauros Kheiron’un Pelion Dağı’nın altında yer alan bir mağarada tanrıların oğullarını -özellikle de Asklepios’u- ve Akhilleus gibi Yunan mitolojisinin birçok ünlü kahramanını yetiştirdiği anlatılmaktadır. Yabanıl bir orman sakini olarak tanımlanan Kheiron vazo resimlerinde av ganimetleri ve av köpekleri eşliğinde bir avcı ve aynı zamanda karanlık bir tanrı olarak betimlenmiştir (Kerenyi, 2020: 137).

çocuğun annesinden doğmasına dahi izin vermeyip bebeği hayata getiren varlık olarak doğrudan babayı göstermiş olması erginlenme ritüellerinde adayların erkekler tarafından yeniden dünyaya getirilme ritüellerinin nedenine ışık tutmaktadır.²⁰

Asklepios'a ait bir başka anlatı da ise babasından habersiz Apollon'la birlikte olan ve tanrıdan hamile kalan Koronis'in, Epidauros'taki bir dağda gizlice Asklepios'u doğurduğu ve yeni doğmuş bebeğini bu dağda terk ettiği anlatılmaktadır. Bu efsane bize yine Apollon'la bağlantılı olarak Euripides'in **Ion** tragedyasında konu aldığı bir motifi, genç Kreousa'nın, Apollon'dan hamile kalışını ve bu durumu ailesinden gizlemek zorunda kalan genç kadının bebeğini dağın başındaki bir mağarada doğurup terk etmesini hatırlatmaktadır. **Ion** tragedyasındaki bu anlatının Euripides tarafından kurgulandığı düşünülmektedir. Nitekim Yunan edebiyatının başka hiçbir yapıtında Apollon, Ion'un babası olarak gösterilmemiştir (Wright, 2017: 460).²¹ Belki de Euripides, Asklepios mitindeki bu motiftan esinlenerek tragedyasının olay örgüsüne söz konusu motifi katmıştır. Nitekim Ion da Asklepios gibi gayrimeşru bir çocuk olarak doğmuş ve ıssız bir mekânda annesi tarafından ölüme terk edilmiştir. Asklepios'un dağda bir keçi tarafından emzirildiği ve minik bebeğin dağdaki bir çoban köpeği tarafından korunduğu anlatılmaktadır (Kerenyi, 2020: 123-125). Öte yandan Ion'un da Asklepios gibi annesi tarafından emzirilmediği dikkat çekmektedir.

Yunan mitolojisinin ikinci kuşak tanrılarında biri olan Apollon'un da doğduktan hemen sonra annesi Leto'dan ayrıldığı görülmektedir. Hatta Leto'nun doğumdan sonra Apollon'u hiç emzirmediği, bebek Apollon'un Themis tarafından **nektar** ve **ambrosia** ile beslendiği anlatılmaktadır (Kerenyi, 2020: 116). Euripides bu motifi -yeni doğan bir bebeğin annesi tarafından bir kez bile emzirilmemesi motifini yukarıda vurgulandığı üzere **Ion** tragedyasında kullanmıştır. Söz konusu tragedyada Ion'un

²⁰ Neumann söz konusu ritüelin eril ruh aracılığıyla yeni bir nesil üretmek üzere yapıldığını belirtmiştir.(Neumann, 1989: 144-147). Bu konuda daha fazla bilgi için bkz.: Neumann, 1989.

²¹ Genel anlamda Yunan edebiyatının ve tragedyasının yapıtlarının Arkaik ve Klasik çağlarına ait büyük bir bölümünün bize ulaşmamış olduğu dikkate alındığında, Euripides'in oyunlarına konu ettiği efsanelerden hangilerini kendisinin kurguladığı ya da hangilerinde önceki gelenekten beslenmiş olduğu konusunda kesin bir yargıya ulaşmak imkânsızdır. Ancak Euripides tragedyalarında gerek olay örgüsü gerekse karakterler bakımından önceki Yunan edebiyatında görmediğimiz karakterler ve efsaneler vardır. Örneğin Herakles'in cesur kızı Makaria, Orestes'in tüm komplosu ve Hekabe'nin bir kögeğe dönüşmesi gibi yeni motif ve karakterler Euripides'e ait unsurlar olarak karşımıza çıkmaktadır (Wright, 2017: 470). Euripides'in Yunan mitlerini ve efsanelerini ele alış biçimi konusunda güncel ve kapsamlı bir çalışma olarak bkz.: Wright 2017.

babası Apollon’la aynı kaderi paylaşan bir çocuk olarak betimlendiği görülmektedir. Euripides oyunun muhtelif yerlerinde bu konuya -Ion’un annesi tarafından emzirilmediğine- atıfta bulunmuştur. Harrison Tanrı Apollon’la bağlantılı olan ve Apellaios ayında Apellon için yapılan Apellai törenlerine dayanarak Tanrı Apollon’un da bir “**Megistos Kouros**” olarak Dionysos ve Herakles gibi arkaik bir **ἔφηβος** olduğunu belirtmiştir (Harrison, 1912: 441). Yani Apollon efsanesi Yunan dünyasında gençlerin topluma katıldığı erginlenme ritüellerinin bir prototipini oluşturmaktadır (Harrison, 1912: 441; Versnel, 2014: 110). Harrison, Apollon’un burada saçlarını henüz kesmemiş olan Phoibos olduğuna dikkat çekerek bu durumun Apollon’un neden aynı zamanda Herakles Aleksikakos²² olduğunu da açığa kavuşturduğunu vurgulamıştır (Harrison, 1912: 441). Ploutarkhos, Theseus zamanında çocukluktan erkeklığe geçecek olan delikanlıların Delphoi’ya gidip ilk saçlarını tanrıya sunmalarının adet olduğunu, bu nedenle de genç Theseus’un Delphoi’ya gidip alındaki saçlarını kesip tanrıya adadığını ve ondan sonra da bu şekilde saç kesmenin Theseis olarak adlandırıldığını bildirir (Plut. **Thes.** 5.1). Harrison, Ploutarkhos’un aktardığı pasajda geçen ve Türkçeye “bir yerden başka bir yere geçmek; geçirmek, taşımak; değiştirmek” olarak çevrilen **μεταβαίνειν**²³ sözcüğünün bir geçiş ritüelini ifade ettiğini vurgulamıştır (Harrison 1912: 441, d.3). Euripides bize söz konusu ritüel uygulamayı hatırlatan erginlenme motifini **Elektra** tragedyasında dolaylı olarak kullanmıştır. Orestes’in Argos’a gelir gelmez saçlarını kesip babası Agamemnon’un mezarına sunması bu bağlamda okunabilir. Gerçi oyunda Orestes saçlarını bir mezar sunusu olarak babasına adamıştır, ancak görüşümüze göre Euripides **Elektra**’daki saç sunusunu her iki ritüele -mezar ve erginlenme ritüellerine- işaret edecek şekilde çift anlamlı olarak kullanmıştır. Çünkü Orestes’in Argos’a dönmüş olması kahramanın artık bir çocuk değil, yetişkin bir erkek olmanın arifesindeki bir delikanlı olduğunu ortaya koymaktadır. Orestes’in görünüşte babasının mezarına adak olarak kestiği saçlar aynı zamanda delikanlının bu durumuna işaret etmektedir.

²² Eski Yunanlar Tanrı Zeus, Herakles ve Hermes gibi birçok tanrıya **Ἀλεξίκακος** (Aleksikakos) olarak tapmışlardır. Aleksikakos **epitheton**’u tanrının “*kötülükleri defedici, hastalıkları sağaltıcı*” özelliğine atıfta bulunmaktadır. Nitekim **Ἀλεξίκακος** sıfatı “*kötülükten, hastalıktan koruyan, kötülükleri defeden*” anlamına gelmektedir. Bkz.: **LSJ**, s.v. “**Ἀλεξίκακος**” maddesi.

²³ Bkz.: **LSJ**, s.v. “**μεταβαίνειν**” maddesi.

Tanrı Poseidon'un da annesi Rheia tarafından değil de Okeanos'un kızlarından biri olan Kapheira tarafından emzirildiği dikkat çekmektedir (Kerenyi, 2020: 155). Poseidon, Apollon ve Ion'un henüz bebekken annelerinden ayrılma mitlerinde bir diğer ortak motif ise bebeklerin tanrıların koruması altında yaşamlarını devam ettirdiği konusudur. Ion babası Apollon ve Tanrı Poseidon gibi bir tanrıça ya da tanrısal bir varlık tarafından beslenmemiş olsa da sonuçta kahraman bebekken kutsal bir mekânda -Delphoi Tapınağı'nda- söz konusu anlatılardaki **nympha**'ların yerini tutan Tanrı Apollon'un rahibeleri tarafından beslenmiştir. Apollon'un annesinden ayrılma anlatısına geri dönecek olursak yukarıda da vurgulandığı üzere, anne sütü yerine Themis'in **nektar** ve **ambrosia** ile beslediği Apollon'un bu sayede birden gelişip serpildiği, kundağındaki bağları yırtarak konuşmaya başladığı ve akabinde ise hemen düşmanlarını yenme işine giriştiği anlatılmaktadır (Kerenyi, 2020: 117-120). Öte yandan Tanrı Hermes'in de Apollon'a benzer şekilde annesinin yanında uzun süre kalmadığı anlaşılmaktadır. Homeros'a atfedilen **Hermes'e Hymnos**'ta Hermes'in doğduktan sonra sıradan bir bebek gibi beşiğinde uzun süre yatmayıp doğduğu mağarayı terk ettiği, hile ve kurnazlıkla Apollon'un sığırlarını çalma²⁴ işine giriştiği anlatılmaktadır.²⁵ Yukarıda ele alınan mitler Hesiodos'ta gördüğümüz Yunan kültüründeki bir anlayışı -erkek çocukların uzun süre annelerinin yanında kalmaması gerektiği konusundaki geleneği- hatırlatmaktadır. Euripides'in **Hippolytos** tragedyasında genç Hippolytos'un annesini sembolize ettiğini düşündüğümüz Artemis'in yanından ayrılmak istemeyişinin yarattığı dramatik kriz bu bağlamda okunabilir. Öte yandan **Ion** tragedyasında Ion'un bir şekilde annesi yerine geçmiş Apollon Tapınağı'ndan ve onu anne memesi gibi besleyen tapınağa ait sunaktan ayrılmak istemeyişi de bu çerçevede değerlendirilebilir. Dünyaya geldikten sonra annesinden ayrılmak zorunda kalan diğer bir tanrı da Olympos'un total tanrısı Hephaistos'tur. Efsaneye göre, Hera bebeğini Limnos'ta doğurduktan sonra onu Naksos Adası'na götürmüş ve eğitmesi için maden ustası Kedalion'a vermiştir

²⁴ Johnston, **Hermes'e Hymnos**'ta yer alan Hermes'in bebekken annesinden ayrılma, sığır baskını işine girişme, hile ve aldatma motiflerini erginlenme ritüelleri bağlamında ele almıştır. Bu konuda detaylı bilgi için Bkz.: Johnston, 2003: 155-180.

²⁵ Bkz.: Gören, 2018: 60-79.

(Kerenyi, 2020: 134). Kedalion, Naksos Adası'nda Hephaistos'a madenleri işleme sanatını, yani demirciliği öğretmiştir (Grimal, 1997: 368).

Eski Yunan mitolojisi yukarıda ele alınan Zeus, Poseidon, Dionysos, Asklepios, Apollon, Hermes ve Hephaistos gibi tanrıların erginlenme mitleri dışında birçok kahramanın da erginlenme anlatısını içermektedir. Örneğin Herakles, Akhilleus, Orestes, Iason, Oidipous, Odysseus, Paris, Theseus ve Glaukos gibi kahramanların öykülerini içeren erken Yunan kahramanlık efsanelerinde açık bir şekilde bir delikanlının yetişkinliğe geçiş süreci anlatılmaktadır. Bu anlatılar dikkatlice incelendiğinde, tüm bu örneklerin erginlenme ritüellerinin ritüel dizgesindeki çeşitli sembolleri ve motiflerini içerdiği dikkat çekmektedir. Bu öykülerin hemen hepsinde ortak bir motif olarak “kahramanların annelerinden ayrılışı, adayların başarmaları gereken zorlu ritüel sınavlar ve sonuç olarak delikanlıların başlangıçtaki statülerinden yeni bir konuma geçişleri” söz konusudur.

Yunan mitolojisinin en renkli simalarından biri olan ve kahramanlık hikâyeleriyle mitolojinin en çok konu ettiği kahramanların başında gelen Herakles'in de henüz bir bebekken annesinden ayrılmak zorunda kaldığı görülmektedir.²⁶ Anlatıya göre Zeus bir gün Olympos'ta otururken Atē'nin verdiği gafletle o gün dünyevi olarak Perseus soyundan geldiği kabul edilecek, aslında kendi kanından doğacak bir oğlan çocuğunun bütün Argos'a hükmedeceğini söylemiştir. Bunun üzerine Hera başka bir kadından doğacak çocuğu kıskanarak çeşitli entrikalarla bebeğin doğumunu geciktirmeye ve Herakles'in gerçek kimliğini Zeus'tan saklamaya çalışmıştır. Yukarıda ele alınan anlatının dışında Herakles'in doğumuyla ilgili birçok efsane vardır. Bunlardan birine göre Alkmene, Herakles'i doğurduğu gün bebeğini Hera'nın hışmından korumak üzere onu daha sonra “Herakles Ovası” olarak anılacak olan Argos civarında bir ovaya bırakmıştır (Kerenyi, 2020: 416). Alkmene'nin muhtemelen emzirmeye fırsat bulamadan terk etmek zorunda kaldığı bebek, Tanrıça Athena'nın bir hilesi ile Hera tarafından emzirilmiş ve böylece Herakles ölümsüzlüğe kavuşmuştur (Kerenyi, 2020: 416). Dionysos Zagreus mitinde ve Herakles anlatısında Tanrıça Athena'nın delikanlıların erginlenme süreçlerinde hayati bir rol oynadığı görülmektedir. **Ion** ve

²⁶ Herakles'in erginlenme hikâyesi konusunda detaylı bilgi için bkz.: Bremmer, 2021: 107-124.

Iphigeneia Tauris'te tragedyalarında da Tanrıça Athena'nın benzer bir görevle, yani delikanlıların erginlenme sürecinde hayatı bir rol üstlenerek sahneye çıktığı görülmektedir. Euripides söz konusu tragedyalarında bir kadından ziyade babasından doğmuş Athena figürüyle eril gücü sembolize eden adeta ütöpik bir anne imgesi sahneye çıkarmıştır Nitekim Athena delikanlıların yeni kimlikleriyle ikinci kez doğumuna aracılık etmiş bir tanrıça olarak karşımıza çıkmaktadır.

Yunan mitolojisinde bir oğlan çocuğun küçük yaşta trajik bir biçimde annesinden ayrılmasını içeren dikkat çekici bir anlatı da mitolojinin en az Herakles kadar ünlü bir kahramanı olan Akhilleus efsanesidir. Akhilleus'un annesinden ayrılmasını anlatan efsanenin birçok varyantları vardır. Bunlardan birine göre Thetis, Akhilleus'u doğurduktan sonra kocası Peleus'tan gelen ölümlü unsurlardan onu arındırmaya çalışırken Peleus tarafından görülmüştür. Bunun üzerine bebek Akhilleus, Peleus tarafından annesinin elinden alınmıştır, çünkü Thetis daha önce doğan altı bebeğini arındırmaya çalışırken öldürmüştür. Bebeği elinden alınan Thetis, Peleus'a öfkelenerek hem kocasını hem de bebeğini terk etmiştir (Apollod. 3.13.6). Ancak Apollonios, Peleus'un tanrıçanın bebeğini arındırma ritüelinin arasına girmesi sonucu öfkeyle bağırarak bebek Akhilleus'u yere atıp kaçtığını anlatmaktadır (Apoll. Rhod. 875-869). Peleus, Thetis'in bebek Akhilleus'u ateşe sokması sonucu oğlunun yanan aşık kemiği ve dudaklarını iyileştirmesi için Kentauros Kheiron'a vermiştir. Apollodoros, Akhilleus'un annesi tarafından emzirilmediği, yani kahramanın dudakları bir defa dahi anne memesine değmediği için Kheiron'un ona Akhilleus adını verdiğini anlatır (Apollod. 3.13.6). Ayrıca Akhilleus'un bebeklik çağında Pelion Dağı'nda Kheiron'un annesi ve bir **nympha** olan karısı tarafından bakılıp büyütüldüğü; anne sütü emmeyen Akhilleus'un aslan ve yabandomuzu gibi yabani hayvanların iç organlarıyla ve ayıların ilikleriyle beslendiğini aktarmaktadır (Apollod. 3.13.6). Yani Akhilleus da tıpkı Herakles ve diğer birçok tanrı -Apollon, Poseidon ve Dionysos- gibi annesi tarafından emzirilmemiş bir bebek olarak karşımıza çıkmaktadır. Pindaros ise Akhilleus'un altı yaşından itibaren Kentauros Kheiron'un yanında kaldığını dile getirir (Pind. N. 3. 48-49). Akhilleus efsanesinin başka bir versiyonunda ise Akhilleus'un çok daha ileriki bir dönemde annesi Thetis'ten ayrıldığı

anlatılmaktadır. Efsaneye göre Thetis, Troia savaşının yıkımından²⁷ oğlu Akhilleus'u korumak için o zamanlar dokuz yaşında olan kahramanı Skyros Adası'na bırakmıştır (Apollod. 3.13.8).

Yunan mitolojisinde küçük yaşta annesinden ayrılmak zorunda kalan kahramanlardan birisi de Orestes'tir. Orestes'in de Akhilleus gibi birden çok kez annesinden ayrıldığı anlatılmaktadır. Yunan edebiyatında Orestes efsanesi tragedya oyunlarından önce Homeros destanlarında konu edilmiştir (Davidson, 2020: 497; Roisman, 2017: 167).²⁸ Euripides araştırma konumuzu oluşturan **Elektra**, **Iphigeneia Tauris'te** ve **Orestes** tragedyalarının olay örgüsünü mitosun çok iyi bilinen bu anlatısı etrafında şekillendirmiş ve Orestes'in küçük yaşta annesinden ayrılma motifine yer vermiştir. Kahramanın annesinden ayrılma konusu çalışmamızın bir sonraki bölümünde ele alınacağından çalışmanın bu kısmında detaylandırılmamıştır.

Yunan mitolojisinin öne çıkan erginlenme efsanelerinden biri olan Iason efsanesi de kahramanın bebek yaşta annesinden ayrılmasını konu etmektedir. Ancak Iason erginlenme ritüellerinde sıklıkla gördüğümüz gibi yetişkin bir erkek tarafından annesinden dramatik bir biçimde alınmamıştır. Iason'un annesi bebeğini doğurur doğurmaz onu korumak amacıyla kendi eliyle evinden uzaklaştırmıştır. Yani Iason da yukarıda Akhilleus efsanesinin farklı bir versiyonu ele alınırken dikkat çekildiği üzere korunmak amacıyla bizzat anne tarafından kendisinden uzaklaştırılmıştır. Pindaros, Iason efsanesini ve kahramanın bebek yaşta annesinden alınıp tıpkı Akhilleus gibi Kentauros Kheiron'a²⁹ gönderilmesini Iason'un kendi ağzından anlatmıştır. Buna göre, anne tahtın varisi olacağından korktuğu için bebeğini öldürmek isteyen amcası

²⁷ Anlatıya göre bir kâhin, Thetis ya da Peleus'a Akhilleus'un Troia önünde öleceğini bildirir. Daha sonra Yunanlar Troia'ya savaş açınca kehanetin gerçekleşmesinden korkan anne-baba delikanlıya kadın elbiseleri giydirip onu Skyros kralı Lykomedes'in sarayında saklamaya karar verirler. Akhilleus Skyros'ta dokuz yıl boyunca Lykomedes'in kızlarıyla birlikte yaşar. Hatta burada kızıl saçlarından ötürü ona **Pyrrha** "kızıl saçlı kız" adı verilmiştir (Grimal, 1997: 43). Ancak Thetis oğlunu kaderden koruyamamıştır. Zira Odysseus, Akhilleus olmadan Troia'nın alınamayacağı konusundaki kehaneti öğrendiğinde, Akhilleus'un gizlendiği Skyros Adası'na gidip delikanlının asıl kimliğini ortaya çıkarmasını sağlamış ve onu savaşa götürmüştür (Grimal, 1997: 43).

²⁸ Roisman, Orestes'in haklı nedenlerle Aigisthos'u öldürerek babasının intikamını alması gibi, **Odysseia**'daki genç Telemakhos'un da babası uzaktayken annesine kur yapıp babasının mallarını tüketen talipleri öldürmekte haklı olduğunu ve Homeros'un, Orestes'in hikâyesini destanın farklı yerlerinde -Hom. **Od.** 1. 29-43, 3. 306-311, 4. 546-548- bu amaçla kullandığını belirtmiştir (Roisman, 2017: 168).

²⁹ Mitolojide delikanlıların eğitmeni olarak karşımıza çıkan Kentauros Kheiron'un mağarasının taşıdığı sembolizm ve öğrencileri ile olan ilişki biçimi konusunda bkz.: Bremmer, 2002: 146-147.

Pelias'ın elinden kurtarmak üzere bir hile yapmıştır. Zavallı kadın Iason'u doğurduktan hemen sonra sanki bebeği ölmüş gibi evin diğer kadınlarıyla birlikte ağıtlar yakmaya başlamış ve erguvan renkli bir kundağa sardığı sözde ölü Iason'u geceleyin, gizlice yetiştirmesi için Kentauros Kheiron'a göndermeyi başarmıştır (Pind. P. 4. 110-116). Öte yandan Pindaros söz konusu zafer şarkısında yirmi yaşında baba mirasını almak üzere kente geri dönen Iason'la beraber Argonoutlar Seferi'ne katılan kimselerin çiçeği burnunda delikanlılar olduğunu ve bu gençlerin annelerinin yanında kalarak tehlikesiz bir hayat sürmek yerine anneyle sembolize edilen çocukluk alanından ayrılıp yetişkin adamlara yakışan bir şekilde ölümü göze alarak yola çıktıklarının da altını çizmiştir (Pind. P. 4-100-105, 155-160, 165-180, 185-187).

Yunan mitolojisinde annesinden dramatik bir şekilde ayrılan erkek çocukların belki de en öne çıkarı Oidipous'tur.³⁰ Euripides **Fenikeli Kadınlar** tragedyasının **prologos** bölümünde bu efsaneyi Iokaste üzerinden sahneye taşımıştır (Eur. **Phoen.** 1-68). Euripides'in Iokaste aracılığıyla anlattığı versiyonda Phoibos, Iokaste'nin hamileliğinden çok önce³¹ Laios'un tanrıların iradesine karşı gelip bir çocuk sahibi olması durumunda, doğacak çocuğun kendisini öldürüp tüm sarayı kana bulayacağını, bu sebeple Laios'un asla bir çocuk sahibi olmaması gerektiği konusunda genç adamı uyarmıştır. Ancak Laios sarhoş olduğu bir gece içkinin verdiği rahatlama ve cinsel hazzın etkisiyle kehaneti unutup Iokaste ile birlikte olmuş ve genç kadın o gece Oidipous'a hamile kalmıştır. Laios kehanetin gerçekleşmesinden korktuğu için doğar doğmaz oğlunu annesinden almış, bir kılıçla ayak bileklerini delip sağlam bir kayışla da birbirine bağladıktan sonra bir dağın başına bırakmaları için hizmetkârlarına vermiştir. Ayaklarındaki yaraların oluşturduğu şişlikler yüzünden sonradan Oidipous adını alacak olan bebek kurda kuşla yem olmak üzere Thebai yakınlarındaki Kithairon Dağı'nda ölüme terk edilmiştir.

Yunan mitolojisinde erginlenmek üzere küçük yaşta annesinin yanından ayrılan kahraman öykülerinden öne çıkanlardan biri de Odysseus efsanesidir³². Eski Yunan

³⁰ Oidipous mitindeki erginlenme ritüelleri motifleri konusunda detaylı bilgi için Bkz.: Bremmer, 1987.

³¹ Sophokles, Euripides'in **Phonissai**'da anlattığı Oidipous efsanesinin farklı bir versiyonu kullanmıştır. Sophokles'e göre kehanet Iokaste'nin hamileliği sırasında gerçekleşmiştir. Euripides gibi Aiskhylos da kehaneti Iokaste'nin hamileliği öncesine koymuştur.

³² Bremmer, Jeanmaire, Brelich ve Burkert'in görüşleri doğrultusunda ve van Gennep'nin "Geçiş Ritüelleri" teorisi bağlamında epik destanlardaki kahraman anlatılarını -Akhilleus,

geleneğine uygun olarak Odysseus küçük yaşta annesinden ayrılmış ve eğitilmek üzere anne tarafından olan dedesinin evine gönderilmiştir³³. Bu motif bize Theseus'un anne tarafından dedesi olan Pittheus tarafından büyütülme motifini hatırlatmaktadır.³⁴ Euripides bu motifi **Hippolytos** tragedyasında kullanmış, oyunun **prologos**'unda kahramanın çocukluk yıllarının dedesi Pittheus'un yanında geçtiğini Tanrıça Aphrodite aracılığıyla vurgulamıştır.

Yunan mitolojisinde Paris efsanesi de Oidipous miti gibi bir erkek çocuğun henüz yeni doğmuş bir bebekken annesinden ve evinden dramatik bir şekilde ayrılmasını konu etmesiyle öne çıkan bir erginlenme efsanesidir. Oidipous mitinde olduğu gibi Paris'in doğumundan önce de doğacak bebeğin ailesinin başına büyük bir felaket getireceği kehanetinde bulunulmuştur. Farklı birçok varyantları bulunan³⁵ bu efsanenin en çok bilinenine göre Hekabe doğuma yakın bir zamanda rüyasında Troia kentini ateşe veren bir meşale doğurduğunu görmüştür. Hekabe'nin rüyasını yorumlayan bir kâhin doğacak bebeğin Troia kentini mahvedeceğini bu sebeple bebeğin doğar doğmaz öldürülmesi gerektiğini söylemiştir. Fakat Hekabe'nin ana yüreği evladının öldürülmesine dayanmamış, ancak doğurduktan hemen sonra bebeğinin Ida Dağı'na bırakılmasına razı olmak zorunda kalmıştır. Anlatıya göre bebek Paris Ida'da bir anne ayı tarafından bulunup emzirilmek suretiyle hayatta kalmayı başarmıştır. Paris'in de annesi tarafından hiç emzirilmemiş bir bebek oluşu

Neoptolemos/Pyrros, Philoktetes, Hektor ve Odysseus efsanesini- erginlenme ritüelleri bağlamında okuyarak Odysseus efsanesinin erginlenme ritüellerinin tüm süreçlerini içerdiğini ve bu kahramanın tipik bir **ephēbos** olduğunu ileri sürmüştür (Bremmer, 1978: 7-10). Bu konuda daha fazla bilgi için bkz.: Bremmer, 1978: 5-38. Versnel ise Bremmer'in Odysseus efsanesini Gennep'in ritüel modeline göre bir erginlenme hikayesi olarak ele almasını ve kahramanı bir **ephēbos** olarak göstermesinin kabul edilemez olduğunu belirtmiştir. Bu konudaki tartışma için bkz.: Versnel, 2014: 117-119.

³³ Bremmer bir oğlan çocuğunun eğitimi gereği küçük yaşta anne tarafından olan dedesinin yanına gönderilme motifinin tipik bir Hint-Avrupa erginlenme ritüeli örneği olduğunu belirterek aynı ritüel motife Yunan dünyasında da rastlandığını vurgular ve Akhilleus'un oğlu Pyrrhos/Neoptolemos anlatısının (Hom. **Od.** 11. 508) bu geleneğe iyi bir örnek teşkil ettiğini belirtir (Bremmer, 1978: 7, 2021: 5-6).

³⁴ Ploutarkhos, Theseus'un bebeklik ve çocukluk yıllarını dedesi Pittheus'un yanında geçirdiğini; kahramanın, dedesi ve eğitmeni Konnidas tarafından yetiştirildiğini aktarır (Plut. **Thes.** 4.1). Anlatıya göre Theseus babası Aigeus'un bir kayanın altına sakladığı sandaletleri ve kılıcı bulacak yaşa, yani erginlenme sürecine girmeye hazır bir genç haline geldiğinde, babasının emanetlerini alıp Atina'ya gitmek üzere dedesinin yanından ayrılmıştır (Plut. **Thes.** 6.2).

³⁵ Efsanenin farklı versiyonları için bkz.: Apollod. 3.12.5; Hyg. **fab.** 91, 92, 107, 110, 113. Öte yandan Euripides **Andromakhe** (284-300), **Iphigeneia Aulis'te** (573-580; 1284-1300), **Troialı Kadınlar** (919- 925) tragedyalarında, Paris'in doğumu konusundaki kehanetten, bebeğin Priamos tarafından annesinin kollarından koparılıp ölmesi için Ida Dağı'na bırakılmasından ve bebek Paris'in Ida Dağı'nda çobanlar tarafından büyütülmesinden söz etmektedir.

dikkat çekicidir. Kahramanının daha sonra çobanlar tarafından bulunup yetiştirildiği anlatılmaktadır. Burada Paris’e çobanlar tarafından “Koruyan ya da Korunan Adam” anlamına yeni bir isim -Aleksandros adı- verilmiştir (Grimal, 1997: 606). Erginlenme ritüellerinde adaylara yeni bir isim verme adayın erginlendiğinin bir işareti olarak delikanlının yeniden doğduğunu simgelemektedir. Paris de dağda güçlü ve yürekli bir delikanlı olduğu -sürüleri hırsızlara karşı koruduğu- için kendisine bu isim verilmiştir. Euripides, Paris’in erginlenme efsanesindeki bu isim verme motifini **Ion** tragedyasında kullanmıştır. Ayrıca Oidipous, Paris ve Ion efsanelerinde her üç kahramanın da henüz yeni doğmuş birer bebekken ölmeleri için bir dağa ya da mağaraya bırakılmış olması bu anlatılarda yer alan ortak bir erginlenme motifi olarak karşımıza çıkmaktadır. Nitekim bir dağda ya da bir mağarada korumasız bir bebeği ölüme terk etme motifi aslında bebeğe yeni bir yaşam şansı verildiğine işaret etmektedir. Bu düşüncenin aksi olsaydı, yani Iokaste, Hekabe ve Kreousa’nın bebeklerinin yaşaması konusunda küçük bir ümitleri dahi olmasaydı, muhtemelen her üç anne de farklı şekilde hareket ederdi: Iokaste ve Hekabe doğar doğmaz bebeklerinin öldürülmesine razı olur, Kreousa ise bebeğini korunaklı bir mağara yerine açık bir alanda bırakırdı.

Euripides’in Paris efsanesini konu aldığı, ancak günümüze ulaşmamış **Aleksandros**³⁶ isimli bir tragedyası vardır (Lesky, 1963: 382). Ünlü ozan çeşitli varyantları bulunan efsanenin şu versiyonunu tragedyasında işlemiştir: Doğumuna ilişkin kötü kehanetten dolayı Paris henüz bir bebekken Ida Dağı’na bırakılmıştır. Burada çobanlar tarafından büyütüldükten sonra kahraman Troia’ya dönmüş ve bütün atletik oyunlarda tüm erkek kardeşlerini yenerek tüm ödülleri toplamıştır (Lesky 1963: 382). Aleksandros’un kendileri üzerinde zafer kazanması üzerine küplere binen erkek kardeşleri onu öldürmeyi planlamış, fakat Paris’in gerçek kimliğinin ortaya çıkması ve kehanetin göz ardı edilmesi sonucu öldürme planı gerçekleşmemiş ve delikanlı önce ailesine sonra da yıkıma uğratacağı Troia kentine kabul edilmiştir (Lesky, 1963: 382; Lesky, 1978: 165-66). **Aleksandros** tragedyası günümüze tamamıyla ulaşmamış olsa

³⁶ MÖ 415 yılında sahnelenmiş **Aleksandros** tragedyası bir **trilogia**’nın ilk oyunudur. **Trilogia**’nın ikinci oyunu **Palamedes**, son oyunu ise **Troialı Kadınlar**’dır. Euripides’e ikincilik ödülü getiren bu **trilogia**’dan sadece **Troialı Kadınlar** tragedyası tam olarak günümüze ulaşmıştır (Lesky, 1963: 382; Latacz, 2006: 244).

da oyunda geçen yukarıda vurguladığımız ayrıntılar -Paris'in bebekken annesinden zorla koparılması, bir dağda ölüme terk edildiği halde hayatta kalmayı başarması, çeşitli ritüel sınavlardan sonra yeni bir isim alması,³⁷ güç ve zeka gerektiren tüm yarışlarda zafer kazanması ve sonrasında ailesi tarafından tanınıp aileye ve kente kabul edilmesi- erginlenme ritüellerinin ritüel dizgesiyle uyum içerisinde. Çünkü Paris gerek Ida Dağı'nda yaşadığı ilk çocukluk ve gençlik yıllarında gerekse bir delikanlı olarak bütün yarışlarda kendisini kanıtladığı çeşitli zorlu işlerden sonra Troia'nın yasal varisi olarak tanınmış ve erginlenme sınavlarını başarıyla geçerek asıl ait olduğu yere, yani topluma geri dönerek onunla bütünleşmiştir. Ancak söz konusu tragedya günümüze ulaşmadığı için oyundaki erginlenme ritüelleri motiflerinin Euripides tarafından nasıl kullanıldığı ve bu motiflerin tragedyanın dramatik kurgusunu nasıl etkilediği konusunda herhangi bir şey söyleyemiyoruz. Ancak Euripides günümüze ulaşmış **Iphigeneia Aulis'te**, **Andromakhe** ve **Troialı Kadınlar** adlı tragediyalarında da Paris'in doğumu konusundaki kehanete, kahramanın henüz bir bebekken annesinin kollarından koparılıp babası Priamos tarafından Ida Dağı'na bırakılması ve dağda çobanlar tarafından büyütülmesi motiflerine yer vermiştir. Ünlü ozan bebek Paris'in annesinden koparılıp Ida Dağı'na bırakılması ve orada çobanlar tarafından büyütülmesi konusundaki efsaneyi Iphigeneia ağzından dile şöyle dile getirmiştir (Eur. **Iph. A.** 1283-1300):“Vaktiyle Priamos'un yeni doğmuş oğlu Paris'i annesinin kollarından kopararak ölüme gönderdiği Phrygia'daki Ida Dağı'nın karlı vadileri! Phrygialıların kentinde o Ida'nın çobanı olarak anılıyordu. Keşe babası sürüler arasında büyüyen Aleksandros'u, pınarlarında nymphe'lerin yıkandığı o yerlere, kristal berraklığındaki suların kenarına, tanrıçaların gül ve, sümbül koparmaya geldikleri taze çiçeklerle bezenmiş çayırlara hiç bırakmasaydı”. Ayrıca aynı oyunda koro da Paris'in Ida Dağı'nda büyüdüğünü şu sözlerle anlatır (Eur. **Iph. A.** 573-575): “Ey Paris, Ida'nın beyaz düveleri arasında bir çoban olarak büyüdüğün yere geldin!” Euripides'in söz konusu tragedyasında, bebek Paris'in ölüme terk edildiği Ida Dağı'nda yer alan ve yukarıda görüldüğü üzere ozanın ayrıntılarıyla

³⁷ Erginlenme ritüellerinde erginlenme sınavlarını başarıyla geçen adaya “yeni bir isim verilmesi” yaygın bir ritüel uygulamadır. Ancak Euripides'in söz konusu tragedyası her ne kadar Paris'e çobanlar tarafından verilen **Aleksandros** ismini taşıyorsa da, eserin günümüze ulaşmamış olması sebebiyle ozanın söz konusu tragedyasında erginlenme ritüelleri bağlamında Paris'e yeni bir isim verilmesi motifine yer verip vermediğini kesin olarak söyleyemiyoruz.

betimlendiği söz konusu alanda **nympha**’ların olması erginlenme ritüelleri açısından dikkat çekici bir ayrıntıdır. Bu konu ileride ayrıntılarıyla ele alınacaktır. Öte yandan Euripides’in **Andromakhe** tragedyasında da koro Paris’in Ida’ya bırakılmasından önce, bebeğin yaşaması halinde Troia’yı yerle bir edeceği ve öldürülmesi gerektiği konusunda Cassandra’nın yaptığı kehanete atıfta bulunur (Eur. **Andr.** 284-300). Euripides **Troialı Kadınlar** adlı tragedyasında bu sefer Helene aracılığıyla bu efsaneyi izleyiciye hatırlatmıştır. Helene’nin Troia’yı yıkama uğratacağını bildiği halde Paris’i doğurup onun yaşamasına izin veren Hekabe’nin yaşanan tüm felaketlerin asıl müsebbibi olduğunu ileri sürdüğü satırlar Hekabe’nin gördüğü kötü rüyaya atıfta bulunmaktadır (Eur. **Tro.** 919-925).

Euripides tragedyalarında erginlenme sürecinden geçmekte olan Hippolytos, Ion ve Orestes’in anneye sembolize edilen çocukluk dünyasından ayrılımlarından sonra delikanlıların kent dışında yer alan bakir çayır, yeşil korular, kutsal alanlar gibi insani kültürel yaşam alanların dışındaki mekânlarda bulundukları dikkat çekmektedir. Öte yandan söz konusu her bir kahramanın kültürel yaşam alanların dışındaki yabanıl bölgelerde çeşitli ritüel çilelere, zorlu sınavlara maruz kaldığı da görülmektedir. Yunan mitolojisi bu bağlamda incelendiğinde, mitolojinin öne çıkan tanrı ve kahraman öykülerinde tıpkı Euripides’in Hippolytos, Ion ve Orestes öykülerinde vurgulandığı gibi söz konusu mitolojik karakterlerin de annelerinden ayrıldıktan sonra belirli bir süre kültür alanlarının dışında yaşadıkları, bu alanlarda çeşitli ritüel çilelere maruz kaldıkları ve çetin ritüel sınavları başardıktan sonra yeni bir kimlik kazandıkları görülmektedir. Başka sözcüklerle ifade etmek gerekirse Yunan mitolojisinin öne çıkan erginlenme mitlerinde henüz bebekken ya da çocuk yaşta anneden ayrılma motifinin yanında söz konusu tanrıların ve kahramanların, erginlenme sürecinde “liminal” mekanlar olarak adlandıracağımız yabanıl bir alana götürüldükleri ve orada çeşitli ritüel çilelere ve sınavlara maruz kaldıkları dikkat çekmektedir. Euripides Yunan mitolojisinin önde gelen tanrı ve kahraman öykülerinde yer alan anneden ayrılma motifine tragedyalarında yer verdiği gibi söz konusu mitolojik karakterlerin erginlenme süreçlerini geçirdikleri “liminal” mekânları da oyunlarında kullanmıştır. Zeus’un Girit’te -Aigaion, Ida veya Dikte Dağı olarak bilinen bir dağda yer alan ıssız mağarada- Kouret’ler tarafından yetiştirildiği anlatılmaktadır (Strab.10.468).

Poseidon'un da Zeus gibi yabanıl bir alanda büyütüldüğü görülmektedir. Hatırlanacağı üzere Rheia, Poseidon'u doğurur doğurmaz onu bir **nympha**'ya bırakmıştır. Öte yandan Dionysos'un da Hermes tarafından **nympha**'lara bırakıldığı ve onlar tarafından yetiştirildiği anlatılmaktadır (Apollod. 5.2-3). Ayrıca yukarıda değinildiği üzere Paris'in de bebekken **nympha**'ların yıkandığı bir ırmak kıyısına bırakıldığı Euripides tarafından anlatılmıştır (Eur. **Iph. A.** 1283-1300). Burada şu soru aklımıza gelmektedir: "söz konusu anlatılarda geçen yeni doğan bebeklerin yetiştirilmek üzere **nympha**'lara bırakılması bir tesadüf müydü, yoksa bu motifinin altında erginlenme ritüelleri ile ilgili bir ima, bir sembolizm mi vardı?" Yunan mitolojisinde **nympha**'lar ormanlarda, kırlarda, sulara ve mağaralarda yaşayan tanrısal varlıklar olarak karşımıza çıkmaktadır. İnsani kültür alanlarının dışında yabanıl bölgelerde yaşayan bu genç kadınların çoğu zaman Tanrıça Artemis'in maiyetini oluşturdukları bilinmektedir (Grimal, 1997: 548). **Nympha**'ların Artemis'le ilişkili oluşları onların tanrıların ve kahramanların erginlenme efsanelerinde yer almalarının nedenini ortaya koymaktadır. Nitekim Artemis delikanlıların erginlenme ritüelleriyle yakından ilişkili bir tanrıçadır. Yunan mitolojisindeki tanrıların erginlenme süreçlerini geçirdikleri mekânlar incelenmeye devam edildiğinde Tanrı Apollon'un Ortygia ya da Asteria adındaki çorak bir adada doğduğu görülmektedir, çünkü yeryüzündeki hiçbir toprağın Hera'nın korkusuyla Leto'yu kabul etmediği anlatılmaktadır. Efsaneye göre Leto daha sonra Delos adını alacak bu çorak adada bulunan tek ağaç olan bir palmyenin altında önce Artemis'i, sonra da Apollon'u doğurmuştur (Grimal, 1997: 79). Strabon ise Ortygia'nın, Delos'un biraz uzağındaki iskân görmemiş olan Rhenia Adası olduğunu düşünmektedir (Strab. 10.5.5). Özetle Tanrı Apollon da oğlu Ion gibi yabanıl, hatta iskân görmemiş bir alanda doğmuştur. Öte yandan Tanrı Poseidon'la ilişkili yukarıda ele aldığımız efsanenin başka bir versiyonunda Rheia'nın, Poseidon'u doğurur doğurmaz onu Rhodos Adası'ndaki yeraltı dünyasının ilk sakinlerine götürerek Okeanos'un kızlarından birine verdiği anlatılmaktadır (Kerenyi, 2020: 155). Poseidon ister **nympha**'lar isterse Okeanos'un kızları tarafından büyütülmüş olsun sonuç itibarıyla kültür alanlarının dışında yabanıl topraklarda yetiştirilmiş bir tanrı olarak karşımıza çıkmaktadır. Ayrıca daha önce de vurgulandığı gibi total tanrı Hephaistos'un Naksos Adası'nda yetiştirildiği ve demircilik sanatını o adada öğrendiği dikkat çekmektedir. (Kerenyi, 2020: 134; Grimal, 1997: 368). Tanrı Asklepios'un da

Kentauros Kheiron'un Pelion Dağı'nın altında yer alan mağarasında yetiştirildiği anlatılmaktadır. Kentauros Kheiron Asklepios'un dışında Yunan mitolojisinin öne çıkan iki kahramanı Akhilleus ve Iason'u da dağdaki mağarasında yetiştirmiştir. Pindaros, Kheiron'un, Iason'u kayalık meskeninde, yani mağarasında büyüttüğünü açıkça dile getirmiştir (Pind. N. 3.52-58). Yabanıl bir orman sakini olarak tanımlanan Kentauros Kheiron vazo resimlerinde av ganimetleri ve av köpekleri eşliğinde bir avcı ve aynı zamanda karanlık bir tanrı olarak betimlenmiştir (Kerenyi, 2020: 137). Yine mitolojinin öne çıkan delikanlılarından biri olan Troialı Paris'in de Ida Dağı'nda yetiştirildiği anlatılmaktadır. Bu noktada Euripides'in Hippolytos, Ion ve Orestes'in erginlenme mekânlarını betimlerken yukarıda ele alınan Yunan mitolojisindeki efsanelerden bolca yararlandığı rahatlıkla söylenebilir.

Euripides'in Hippolytos, Ion ve Orestes'in erginlenme öykülerini oluştururken kahramanların avcı kimliklerini ön plana çıkardığı ve tragedyalarında av ve avcı motiflerine sıklıkla yer verdiği dikkat çekmektedir. Örneğin Hippolytos çok bariz bir şekilde avcı bir delikanlı olarak betimlenmiştir. Ion ve Orestes'in de en az Hippolytos kadar iyi birer avcı oldukları aşîkârdır. Nitekim oyunların çeşitli yerlerinde av, avlanma ve avcı motiflerine yönelik çeşitli imaların yapıldığı ve konuya ilişkin sembollerin ve görsel malzemenin -yay ve okların- ozan tarafından kullanıldığı görülmektedir. Bu bağlamda Euripides'in araştırmamıza konu olan tragedyalarında avcı ve avlanma motiflerini kullanmış olması, ayrıca erginlenme sürecindeki Hippolytos, Ion ve Orestes'i avcı kimlikleriyle ön plana çıkarması ünlü ozanın bu konuda da Yunan mitolojisindeki çeşitli erginlenme anlatılarından beslendiğini ortaya koymaktadır. Nitekim Yunan mitolojisinde tanrıların ve kahramanların erginlenme efsanelerinde öne çıkan en önemli motiflerden biri söz konusu efsanelerdeki tanrıların ve kahramanların çok iyi birer avcı olmalarıdır. Yunan mitolojisinde avcı kimliğiyle ön plana çıkan en önemli tanrı Apollon'dur. Apollon, Python yılanını ve Tityos'u avlamıştır (Apollod. 1.4.1). Hatırlanacağı üzere "*Kutsal/Büyük Avcı*" olarak bilinen Dionysos Zagreus da hayvanları canlı canlı yakalayan yaman bir avcıdır. Yunan mitolojisinde avcılık konusunda öne çıkan en önemli kahraman ise Herakles'tir. Herakles birçok efsanede amansız bir avcı olarak betimlenmiştir. Akhilleus da mitolojide avcılığıyla ön plana çıkmış bir delikanlıdır. Argonoutlar Seferi'nin ünlü

kahramanı Iason'un da usta bir avcı olduğu bilinmektedir. Pindaros, Iason'un hakkı olan tahtı almak için kenti geri döndüğünde delikanlının sırtında Herakles'inki gibi bir aslan/leopar postu olduğunu vurgulayarak Iason'un avcı karakterine dikkat çekmiştir. Son olarak Yunan mitolojisinin erginlenme arifesindeki avcı gençleri olarak öne çıkan Meleagros, Aktaion ve Orion'u da burada anmak yerinde olacaktır.³⁸ Zira bu delikanlılar Yunan mitolojisinde avcı kimlikleriyle ön plana çıkmış en başta gelen kahramanlardır. Yunan mitolojisinde avlanma konusunun delikanlıların eğitiminde son derece önemli bir erginlenme motifi olarak yer aldığı anlaşılmaktadır. Örneğin Meleagros ve Odysseus erginlenme süreçlerinde bir yaban domuzunu alt etmiş birer avcı kahraman olarak karşımıza çıkmaktadır. Pindaros, Akhilleus'un bir geyiği av köpeklerinin ve ağların yardımı olmadan elleriyle yakaladığını anlatır (Pind. N. 3.50-52) Yani söz konusu kahramanların kültür alanlarının dışında güçlü birer avcı olarak yetiştirildikleri anlaşılmaktadır. Ayrıca bu anlatılarda kahramanların erginlenmelerinin bir işareti olarak yaralandıklarına da tanık olmaktayız. Örneğin Odysseus yaban domuzunu öldürürken dizinden yaralanmıştır. Goff bu yaralanma sahnesinin **epos**'ta Odysseus'un erkekliğinin bir işareti olarak kullanıldığını, çünkü Odysseus'un kahramanca bir iş yaparken yaralandığını belirtmiştir (Goff, 1991: 259-267). Bir erginlenme sembolü olarak vücudun sakatlanması erginlenme ritüellerinde sıklıkla görülen bir motiftir.

Erginlenme ritüellerinin en önemli sembollerinden birisi erginlenecek delikanlının topluma kabul edilmesinin bir çeşit vizesi olan kendini ispat edeceği zorlu ritüel sınavları başarıyla geçme motifidir. Euripides, Orestes'in erginlenmesini konu aldığı **Elektra** tragedyasında bu erginlenme motifini kullanmıştır. Hatırlanacağı üzere Orestes'in erginlenme sınavında kahramana aklını kullanarak kendisinden çok daha güçlü bir konumda olan ve hâlihazırda Argos tahtında bulunan Aigisthos ve annesi Klytāimnestra'yı öldürme görevi verilmiştir. Euripides'in **Elektra**'sında Orestes'e yüklediği bu ritüel görev motifinin Tanrı Zeus'un erginlenme anlatısında farklı bir biçimde yer aldığı görülmektedir. Nitekim erginlenme sürecindeki genç Tanrı Zeus hâlihazırda kendisinden daha çok daha güçlü ve üstün durumda olan en yakını -

³⁸ Orion efsanesi başta olmak üzere Yunan mitolojisindeki avcı mitleri konusunda detaylı bir çalışma olarak bkz.: Fontenrose, 1981: 142-159.

babası Kronos'u- akli ve diğler tanrıların yardımıyla yenip babasını Tartaros'a kapattıktan sonra gökyüzünün hâkimi olmuştur. Aiskhylos, Sophokles ve Euripides'in Orestes mitini konu aldığı tragedyalarında kahramanın aklını kullanıp ve aynı zamanda yakınlarının da yardımıyla düşmanlarını yendikten sonra bir kral olmaya hak kazanması Tanrı Zeus'un erginlenme öyküsüne ait önemli bir motifin Yunan tragedyasına bir yansıması olarak kabul edilebilir.

Euripides'in **Iphigeneia Tauris'te** tragedyasında da Orestes'in karşısına çeşitli zorlu erginlenme sınavlarını çıkardığı görülmektedir. Delikanlının Yunanistan'dan çıkıp Karadeniz'in azgın sularını aşarak Tauris'e yaptığı zorlu deniz yolculuğu erginlenme ritüellerinde sıklıkla karşımıza çıkan bir erginlenme motifidir. Zira Yunan mitolojisinde başta Tanrı Dionysos³⁹ olmak üzere Iason, Argo gemicileri⁴⁰ ve Neoptolemos zorlu deniz yolculukları sonrası erginlenen genç kahramanların başında gelmektedirler. Orestes'in Tauris'e yaptığı yolculuk da bu bağlamda değerlendirilebilir. Yunan mitolojisinde erginlenecek adayı annesinden ve aşına olduğu çocukluk dünyasından ayırmaya yönelik ritüel yolculuğun genellikle geceleri ve bir deniz yolculuğu şeklinde gerçekleştiği dikkat çekmektedir. Yukarıda da vurgulandığı gibi Tanrı Dionysos, Iason, ve Neoptolemos gibi delikanlıların erginlenme yolculuğu hep denizde gerçekleşmiştir. Bu anlatıların hemen hepsinde zorlu erginlenme ritüel yolculuğunun ardından adayların karşısına çeşitli dayanıklılık testlerinin, çetin sınavların, başarılması neredeyse imkânsız güçlüklerin çıkarıldığı görülmektedir. Orestes de denizden yaptığı bu zorlu yolculuğun sonunda Tauris'teki Artemis heykelini alıp Atina'ya götürmekle görevlendirilmiştir. Ama karaya çıkan Yunanların sorgusuz sualsiz kurban edildiği Tauris'ten bu heykeli almak öyle kolay bir iş değildir. Ancak mitoloji erginlenme sınavlarına tabi tutulan genç kahramanlarını çoğu zaman muzaffer bir şekilde topluma geri döndürmüştür. Yani delikanlılar bu çetin sınavlardan çoğu kez başarıyla geçmişler ve yetişkin birer erkek olarak toplumda hak ettikleri statüyü -bir kral ve bir eşe sahip olma hakkını- kazanmışlardır. Wright, Orestes'in bir erginlenme ritüeli olarak kabul ettiğimiz efsanesinin **Iphigeneia**

³⁹ Kerényi, Tanrı Dionysos'un "varış mitlerini" ele aldığı çalışmasının dördüncü bölümünde Dionysos'un Attika'ya denizden varışını detaylı olarak ele alıp incelemiştir. Bu konuda bkz.: Kerényi, 2013: 146-159, 164-169.

⁴⁰ Bkz.: Nappi, 2019: 639-641.

Tauris’te tragedyasında yer alan bu versiyonunun Euripides tarafından kurgulanmış olabileceğini ileri sürmüştür (Wright, 2017: 470). Euripides’in burada Iason mitinden yararlandığı düşünülebilir. Bilindiği üzere Yunan mitolojisinde bir delikanlının topluma kabul edilmesi için karşısına başarması gereken tehlikeli ve çetin görevlerin verilme motifini içeren anlatılardan en dikkat çekici olanı Iason efsanesidir. Iason da Orestes gibi Yunanistan’dan çok uzaklarda bulunan Tauris’e yakın bir coğrafya da yer alan Kolkhis’e zorlu bir deniz yolculuğu yapmıştır. Her iki kahraman da konuk sevmez denizin azgın dalgalarında boğuşmuş ve bize Hades’i hatırlatan kuzeydeki topraklarda kurnazlıkları sayesinde hayatta kalmayı başararak ritüel görevlerini yerine getirmişlerdir. Iason korkunç canavarın beklediği Altın Postu çalmış ve bu maceradan kendisine eş olarak aldığı bir kadınla -Medeia ile- birlikte kente geri dönmüştür. Yani kahraman karşısına çıkan zorlu erginlenme sınavı sonucunda bir kral olup evlenerek toplumla bütünleşmiştir. Gerçi çiftin evlilikleri geçersizdir, ama Iason’un kazandığı başarı sonrası yetişkin bir erkek olduğunun göstergesi olan Medeia ile evliliği yasalar önünde tanınmasa da sonuçta genç adam bir eş ve ondan doğan çocuklar elde etmiştir. Akhilleus’un oğlu Neoptolemos da babasının ölüm haberi üzerine bir gemiyle Troia’ya yelken açmıştır. Delikanlı savaşta büyük cesaret göstermiş, başta Priamos olmak üzere birçok Troialıyı öldürerek erkini kanıtlamıştır. Erginlenme sürecinde elde ettiği bu başarılarından sonra beraberindeki Andromakhe ile birlikte ülkesine bir kral olarak geri dönmüştür. Bu bağlamda Euripides’in de Orestes’i mitolojinin bu çok iyi bilinen iki delikanlının -Iason ve Neoptolemos’un- efsanelerine benzer bir sonla toplumla bütünleştirdiği rahatlıkla söylenebilir.

Iphigeneia Tauris’te tragedyasının içerisine ritüel bir sınav olarak ustaca yerleştirilen Orestes’in zorlu bir deniz yolculuğuna çıkma motifiyle Tanrı Dionysos efsanesinde de karşılaşırız. Apollodoros, Dionysos’un asmayı keşfettikten sonra Hera tarafından çıldırıldığını anlatmaktadır. Apollodoros tarafından aktarılan efsanenin bu kısmı çalışmamız açısından önemlidir. Çünkü anlatıya göre Hera tarafından delirtilen genç Dionysos erginlenme ritüellerinde sıklıkla karşılaştığımız uzun soluklu ve çoğu zaman denizden yaptığı ritüel bir yolculuğa çıkmıştır.⁴¹ Dionysos, Mısır ve Suriye’de

⁴¹ Euripides **Bakkhalar** tragedyasında Dionysos’un yolculukları konusuna değinmiştir (Eur. **Bacch.** 13-20).

dolaşıp durmuş sonrasında Phrygia bölgesinde Kybele'ye gelmiştir (Apollod. 5.1). Rheia tarafından arındırılıp erginlenme ritüellerini öğrendikten sonra ise tanrıçadan erginlenme kıyafetini alarak Hintlilerle savaşmaya gitmiştir (Apollod. 5.1).⁴² Bu mitte konu edilen Dionysos'un dolaşmaları erginlenme ritüellerinin ritüel dizgesinde adayların sembolik ya da gerçek olarak yaptıkları deniz yolculuğuyla ilişkili olmalıdır. Anlaşılabileceği üzere Orestes ve Dionysos efsanelerindeki tek ortak motif sadece her iki kahramanın da denizden yaptıkları uzun ritüel yolculuklar değil, aynı zamanda hem genç tanrının hem de kahramanın bu ritüel yolculuklar sırasında çıldırmış bir halde bulunmalarıdır. Yunan mitolojisinde Tanrı Apollon'un da doğduktan hemen sonra kendisini kanıtlayacağı zorlu erginlenme sınavlarına girdiği dikkat çekmektedir. Doğduktan sonra babası Zeus tarafından Delphoi'a gitmekle görevlendirilen Apollon, ancak oradaki python yılanını öldürdükten sonra kehanet ocağının sahibi olabilmıştır. Özetlemek gerekirse Euripides araştırmamıza konu olan oyunlarda ve özellikle de Orestes efsanesini işlediği tragedyalarında Yunan mitolojisindeki erginlenme anlatılarına benzer şekilde kahramanlarının karşısına mutlaka başarmaları gereken çeşitli ritüel sınavlar çıkarmıştır. Bu bağlamda Euripides'in, Orestes'in erginlenmesini konu aldığı oyunlarında özellikle de **Iphigeneia Tauris'te** tragedyasında mitolojik geleneği takip ettiği söylenebilir.

Erginlenme ritüelleri esnasında adaya yeni bir isim verme hemen tüm kültürlerde ortak bir erginlenme motifi olarak karşımıza çıkmaktadır. Ancak Yunan mitolojisinin öne çıkan erginlenme anlatılarında bu ritüel motif sadece Herakles, Akhilleus ve Paris efsanelerinde yer almıştır.⁴³ Euripides araştırmamıza konu olan tragedyalarından sadece birinde **-Ion** tragedyasında- bir erginlenme ritüeli sembolü olarak kahramanın yeni bir isim alması motifine yer vermiştir. **Ion** tragedyasında oyunun başından beri isimsiz olan delikanlı, ancak sözde babası Ksouthos tarafından tanındıktan sonra Ion adını almıştır. Görüldüğü üzere Euripides Yunan mitolojisinin en bilindik erginlenme

⁴² Dionysos'un arındıktan sonra Rheia'dan erginlenme sırlarını öğrenmesi ve genç tanrının erginlediğinin bir işareti olarak kıyafet değişimi ve ardından yetişkin bir erkek olduğunun göstergesi olarak Hintlilerle savaşmaya gitmesi erginlenme ritüellerinin evreleriyle uyumaktadır. Ancak bu ritüel motifler bir delikanlının yetişkin erkekler topluluğuna kabul edilmesini sağlayan erginlenme ritüelleri dışında, erginlenme ritüellerinin bir diğer kısmını oluşturan "gizem dinlerine" (**mysteria**'lara) erginlenme motifleri olarak da okunabilir. Ancak bu konu araştırma alanımızın dışında tutulduğundan çalışmanın bu kısmında bu konuya değinilmemiştir.

⁴³ Bu konuda ayrıntılı bilgi için bkz.: Grimal, 1997, 42-43; 606.

hikâyeleri olan Herakles,⁴⁴ Akhilleus ve Paris efsanelerinde yer alan kahramanın yeni bir isim alma motifini **Ion** tragedyasında ustaca kullanmıştır. Yeni isim almış iki kahraman olarak Herakles ve Ion efsanelerinde her iki kahramana yeni isimlerinin Apollon Tapınağı'nda verilmesi söz konusu iki anlatı arasındaki bir diğer ortak motiftir. Ancak Herakles'in çile evresinin başında yeni bir isim aldığı görülürken, Ion'un bir çeşit çile evresine tekabül eden, Apollon Tapınağı'nda geçirmiş olduğu uzun yılların ardından erginlenme ritüellerinin ritüel dizgesine uygun olarak yeni bir isim aldığı göze çarpmaktadır.

Yunan mitolojisindeki hemen tüm genç tanrıların ve kahramanların erginlenme efsanelerinde bir erginlenme sembolü olarak “ritüel ölüm” ve “yeniden doğuş” motiflerinin yer aldığı görülmektedir. Euripides de ana malzemesi mit olan tragedya oyunlarını oluştururken Yunan dünyasındaki bu mitlerden yararlanarak delikanlıların erginlenme ritüellerinde son derece önemli bir yere sahip olan “ritüel ölüm” ve “yeniden doğuş” motiflerine yer vermiştir. Yunan mitolojisinde ritüel ölüm ve yeniden doğuş döngüsü motiflerini barındırması açısından öne çıkan çeşitli efsaneler vardır ki bunlardan biri daha önce de vurgulandığı gibi Tanrı Dionysos efsanesidir. Ancak bu konuya daha önce değinildiği için burada başka bir efsaneye göz atmak yerinde olacaktır. Girit kralı Minos'un oğlu Glaukos efsanesi de erginlenme ritüellerinin “ritüel ölüm” ve “yeniden doğuş” konusundaki ritüel kalıbını izlemektedir. Minos henüz küçük bir çocukken bir bal küpüne düşüp boğulan oğlunu uzun süre aramış, oğlunun cesedini ancak Apollon'un kehaneti sayesinde bulabilmiştir (Kerenyi, 2020: 98; Grimal, 1997: 216). Kouret'lerin yönlendirmesi üzerine Minos oğlunu yeniden hayata döndürecek kimseyi arama işine koyulmuş ve sonunda sorduğu bilmeceyi bilen Polyeydos'un, oğlunu hayata döndürecek kişi olduğunu anlamıştır. Minos, Glaukos'u yeniden hayata döndürmesi için oğlunun ölüsüyle birlikte Polyeydos'u da toprağa gömmüştür. Glaukos'un cesediyle birlikte toprağa gömülen Polyeydos çocuğun yanına bir yılanın yaklaştığını görmüş ve cesedi yemesinden korkarak onu öldürmüştür, ancak daha sonra bir başka yılan gelmiş ve diğer yılanın

⁴⁴ Antikçağ yazarları (Apollod. 2.4.12; Pind. O. 6.68) Herakles'in ilk adının Alkaios ya da Alkides olduğunu, ancak kahramanın Megara'dan olma çocuklarını öldürdükten sonra arınmak için ne tür çileler çekmesi gerektiğini öğrenmek üzere Apollon Tapınağı'na gittiğinde “*Hera'nın Şanı*” anlamına gelen Herakles adını bizzat Tanrı Apollon'dan ya da rahibe Pythia'dan aldığı anlatılmaktadır (Grimal, 1997: 252).

öldüğünü görünce gidip ağzında bir ot olduğu halde geri dönmüştür. Yılan ağzındaki otu ölü yılanı sürünce ölü yılan dirilmiştir (Kerenyi, 2020: 98-99). Bunun üzerine Polyeydos⁴⁵ yılanın getirdiği otu Glaukos'a sürmüş ve delikanlı yeniden hayata dönmüştür (Grimal, 1997: 216). Hoffman bu efsanenin açıkça erginlenme ritüellerinin ritüel kalıbını izlediğini vurgulamıştır (Hoffman 2002: 84). Ancak anlatıda açıkça görüldüğü üzere erginlenme ritüelleri sonrası -ritüel ölüm ve erginleyici bilge bir erkek tarafından diriltileme sürecinden sonra- Glaukos yeniden doğmuştur. Kahramanın artık bir kadından değil de bir erkek tarafından dünyaya getirilmek suretiyle ailesine ve topluma geri döndüğü görülmektedir. Böylece Glaukos'un annesiyle ve çocukluğuyla olan bağı koparılmış ve erkeklerin dünyasına ait yetişkin bir kimse haline dönüşmüştür. Euripides günümüze ulaşmış tragedyalarının hiçbirinde Glaukos'la ilgili olarak efsanenin bu versiyonunu kullanmamıştır. Ancak Yunan mitolojisinde Minos oğlu Glaukos'un dışında Glaukos isimli başka kahramanlar da vardır. Bunlardan biri Sisyphos oğlu Glaukos'tur. Bu efsanedeki genç Glaukos'un, Pelias onuruna düzenlenen cenaze yarışlarına dört atlı savaş arabasıyla katıldığı, ancak bu yarışlarda yenilgiye uğradığı ve delikanlının azgın kısrakları tarafından parçalanarak öldürüldüğü anlatılmaktadır (Grimal, 1997: 215). Efsanenin bu kısmı bize Hippolytos'un ölümünü hatırlatmaktadır. Bu efsaneye aşağıda ayrıca değinilecektir. Öte yandan Euripides'in bugün kayıp olan **Glaukos** isimli bir tragedyası da vardır. Belki de Euripides söz konusu oyununda Minos ve Pasiphae'nin oğlu Glaukos efsanesini erginlenme ritüelleri bağlamında sahnelemişti.

1.2. Erginlenme Sürecindeki Kahramanlar: Hippolytos, Ion ve Orestes

Eski Yunan toplumunda erginlenme ritüelleri gençlerin kalıcı toplumsal statüleri elde etmeye yarayan bir geçiş ritüeli olmakla birlikte, aynı zamanda muhtemelen zorunlu bir eğitim biçimi olarak da iş görmekteydi. Eliade'nin de vurguladığı üzere erginlenme ritüelleri sayesinde aday sadece toplumun yetişkin davranış kalıplarını, tekniklerini ve kurumlarını değil, aynı zamanda toplumun dinini, kutsal mitlerini, geleneklerini, tanrılarının ve atalarının isimlerini ve işlerini öğreniyordu (Eliade,

⁴⁵ Bazı kaynaklar Glaukos'u diriltiren kişinin Asklepios olduğunu belirtmiştir. Bkz.: Grimal, 1997: 217.

2015a: 13). Bu suretle aday erginlenme ritüelleri aracılığıyla hem tanrılarının hem de bir birey olarak kendisinin tarihini de öğrenmiş olmaktadır. Zira erginlenme süreci erginlenen kişiyi yetişkin topluluğuna, ait olduğu toplumun manevi ve kültürel değerlerine yönelmesini başlatmaktadır (Wagner, 1995: 6). Burkert'in de vurguladığı gibi antik dönemde dinin kendisi insan yaşamının hemen her alanına nüfuz etmiş son derece etkili eğitici bir güçtü (Burkert, 1985: 260). Arkaik insan için “erginlenme” sadece dinsel yaşamı içine alan kutsal bir eylem değil, aksine kişinin doğumdan ölüme kadar yaşamının tüm evrelerini kapsayan bir takım ritüel eylemler süreci olarak görülmekteydi (Eliade, 2015a: 26). Bu sebeple arkaik insan yalnızca erginlenme ritüelleri aracılığıyla gerçek bir insan -dinsel ve toplumsal anlamda kabul gören, onaylanan bir kimse- olabilmekteydi. Geleneksel Atina'da da çocukların ve delikanlıların çeşitli ritüeller aracılığıyla sosyal yaşama katıldığı görülmektedir. Atinalılar babalarından kalma eski gelenekleri (**ta patria**) korumak suretiyle geleceklerini garanti altına almaya çalışmışlardır (Evans, 2010: 37). Atina'da kent devleti tarafından düzenli olarak programlanan kamusal festivaller⁴⁶ küçük toplulukları bir araya getirerek yurttaşların kendi **phratia**'larına yeni üyelerin katılımını sağlarken aynı zamanda tanrıların da onurlandırılmasına hizmet ediyordu (Evans, 2010: 44). Böylelikle hem toplumsal hem de tanrısal bağlar korunup sağlamlaştırılmaktaydı. Örneğin Kleisthenes reformları sonrası ön plana çıkarılan, erginlenme sürecindeki Atinalı delikanlıların adeta bir prototipini oluşturan Theseus ve Tanrıça Athena ile ilişkili mitler ve onlar onuruna düzenlenen Theseia⁴⁷ ve Synoikia gibi festivaller bu duruma iyi bir örnek teşkil etmektedir. Synoikia Festivali, Attika ile Athena arasında tanrısal bir bağ kurulmasına olanak sağlarken aynı zamanda toplumsal bir birlik duygusu da oluşturmaktaydı. Benzer şekilde Theseia Festivali de politik açıdan Atina ve Attika'nın tek bir siyasi birlik içinde birleşmesine katkıda bulunurken sosyal açıdan da gençlerin toplumla bütünleşmesine hizmet etmekteydi. Atina'daki Apatouria Festivali'nin de benzer amaçlar taşıdığı anlaşılmaktadır. Üç gün süren söz konusu festival Ion kökenleri kabileleri birbirlerine bağlarken aynı zamanda da yeni bireylerin kabileye katılımını sağlamaktaydı. Nitekim Apatouria, törenin yapıldığı yıl içerisinde doğmuş bebeklerin, yeni gelinlerin ve resmi olarak reşit olmuş

⁴⁶ Atina'da düzenlenen festivaller konusunda detaylı bilgi için bkz.: Parke, 1986: 26-156.

⁴⁷ Bkz.: Plut. **Thes.** 5.1.

ephēbos denilen delikanlıların **phratia**'ya takdim edilip kabileye dâhil edildiği bir törendi. Yani Apatouria aile ve akrabalık temeline dayalı kabilenin yeni sosyal bağlar kurmak, tanrılara ibadet etmek ve ziyafet vermek için bir araya geldiği sosyal bağlarının kurulduğu bir dönemdi (Evans, 2010: 165).

Kuvvetle muhtemel Atinalı erkek çocuklar on sekiz yaşına geldiklerinde birer **ephēbos** olmakta ve söz konusu dönemde delikanlıların, çoğunlukla fiziksel ve askeri becerilerinin geliştirilmesine yönelik programlanan yoğun bir eğitim sürecinden geçmek üzere evlerinden ayrılmaktaydılar (Vidal-Naquet, 2013: 116). **Ephēbos**'ların bedensel ve askeri eğitimlerinin dışında Atina'daki çeşitli kamusal törenlerde birtakım ritüel görevler üstlendiklerine dair elimizde kanıtlar vardır (Evans, 2010: 49).⁴⁸ Başka sözcüklerle **ephēbos**'lar Eski Yunan dünyasında oğlan çocukların erkekliğe geçişleriyle ilişkili olan Tanrı Apollon, Dionysos, Athena gibi tanrıların, ayrıca Theseus gibi kahramanların onuruna yapılan ve erginlenme ritüelleri bağlamında değerlendirilen Oskhophoria, Pyanopsia, Panathenaia, Anthesteria,⁴⁹ Plynteria ve Dionysia gibi birçok kamusal festivalde ve kurban törenlerinde çeşitli ritüel görevler üstlenmişlerdir (Evans 2010: 49, 169; Vidal-Naquet, 2013: 130-133). Örneğin Dionysos onuruna yapılan Oskhophoria⁵⁰ törenlerine kız kılığına girmiş iki **ephēbos** tören alayına başkanlık ederdi (Vidal-Naquet, 2013: 131,133). Tanrı Dionysos, Apollon, hatta Theseus'la ilişkili olduğu düşünülen Pyanopsia Festivali'ndeki tören alayının da ergenliğe yeni girmiş erkek çocukları tarafından yönetilmiş olması

⁴⁸ Bu konuda detaylı bilgi için bkz.: Evans, 2010: 37-203.

⁴⁹ Anthesteria Festivali ve söz konusu festivalin Tanrı Dionysos'la ilişkisi konusunda detaylı bilgi için bkz. Kerényi, 2013: 263-282.

⁵⁰ Oskhophoria Festivali adını **oskhai** (ὄσχοι) denilen asma dallarını taşıyan delikanlılardan almaktadır Bkz.: **LSJ**, s.v. “ὄσχος” maddesi. Söz konusu törende kız kılığına girmiş iki **ephēbos** ellerindeki dalları Phaleron'daki Dionysos Tapınağı'na taşırlardı (Vidal-Naquet, 2013:131). Bu törende **ephēbos**'ların eğitim sürecinin sonunda elde edecekleri yetişkin erkek kimliğinin tersi yönünde hareket ederek kız kılığına girme ritüeli Dionysos'un çift taraflı cinsel kimliğine ve Theseus efsanesine atıfta bulunmaktadır (Evans, 2010: 184). Nitekim efsaneye göre Theseus yedi genç kızı ve delikanlıyı kurban olarak Minotauros'a sunmak üzere yola çıkmadan önce bir hile yapmış ve iki genç kızı saf dışı bırakarak onların yerine kız kılığına soktuğu delikanlıları alıp Girit'e gitmiştir. Erginlenme törenlerinde oğlan ve kızların cinsel kimliklerinin aksi yönünde giyinmeleri ve hareket etmeleri birçok kültürde görülen ortak bir erginlenme ritüeli motifidir. Nitekim Oskhophoria törenlerinde Tanrı Dionysos onuruna kesilen kurbanlardan genç kızların da erkeklerle eşit pay aldığı ve ritüel yemeğe birlikte katıldıkları dikkat çekmektedir ki bu durum geleneksel Atina için sıra dışı bir uygulamadır. Geleneğe göre kamusal kurban törenlerinde Atinalı kadın ve erkekler bir arada değil, ayrı yerlerde yemek yerlerdi. Ancak Oskhophoria'da genç kızların kurbandan sosyal eşitler olarak pay alıp delikanlılarla birlikte ziyafete katılması erginlenme ritüellerindeki cinsiyetlerin tersine çevrilmesi anlayışıyla ilişkilidir (Evans, 2010: 184-185).

muhtemeldir (Evans, 2010: 181). Söz konusu festivallerin dışında Atinalı gençler kamusal kurban törenlerinde de (**thysia**) yer alarak kurban törenlerinde özellikle kas gücü gerektiren işlerde ritüel görevler üstlenirlerdi. Ancak erginlenme sürecindeki gençler festivallerde ve kurban törenlerinde her zaman aktif ritüel görevler almıyor bazen de sadece tören alayını korumak üzere festivallere katılıyorlardı. Örneğin Eleusis Festivali sırasında **ephēbos**'lar Eleusis'ten yola çıkan ve Demeter'in kutsal kült eşyalarını taşıyan rahip ve rahibelerinden oluşan tören alayın selamete Atina'ya ulaşmasını ve erginlenme törenlerin güven içinde yapılmasını sağlıyorlardı (Evans, 2010: 121-123). Ksenophon'un **Hellenika**'sında ve Ploutarkhos'un **Alkibiades**'inde erginlenme sürecindeki "**ephēbos**'ların" Eleusis **mysteria**'ları kapsamında düzenlenen tören alaylarına muhafaza amaçlı eşlik ettiğine yönelik bilgiler vardır. Ksenophon (Xen. **hell.** 1.4) ve Ploutarkhos (Plut. **Alc.** 34) Alkibiades'in Eleusis tören alayını yönettiğinden, Alkibiades'le birlikte ordunun ve **ephēbos**'ların da kutsal yürüyüş sırasında inisiyelere eşlik ettiğinden söz etmişlerdir.

Bu bağlamda Atina toplumunun dinsel, politik ve sosyal kodlarının aynı potada eridiği kamusal festivallerde ve kurban törenlerinde önemli ritüel görevler üstlenen erginlenme sürecindeki delikanlıların tragedya oyunlarında da sıklıkla yer alması şaşırtıcı bir durum değildir. Nitekim tragedyalar delikanlıların erginlenme ritüelleri ile ilişkili bir tanrı olan Dionysos onuruna düzenlenen kamusal festivallerin bir parçası olarak sahnelenmekteydi.⁵¹ Yunan tragedyasında pek çok oyunun delikanlıların erginlenme ritüelleriyle ilişkili anlatıları konu aldığı ve karakterlerin de çoğu kez bu ritüellerle bağlantılı bir yapı içerisinde sahneye çıkarıldığı görülmektedir. Euripides tragedyaları bu bağlamda incelendiğinde, ozanın **Hippolytos**, **Ion**, **Elektra**, **Orestes** ve **Iphigeneia Tauris**'te, gibi tragedyalarının olay örgülerinin delikanlıların erginlenme ritüelleriyle ilişkili çeşitli ritüel evreler ve semboller çerçevesinde kurgulandığı söz konusu tragedyalarının baş kahramanları olan delikanlıların da - Hippolytos, Ion ve Orestes- bu ritüel evreler ve semboller bağlamında karakterize edildiği görülmektedir.

⁵¹ Hatta daha önce de vurguladığımız gibi Winkler tragedyanın kökenini **ephēbos**'ların oluşturduğu tragedya korolarıyla ilişkilendirmişti (Winkler, 1985: 29-30).

Erginlenme ritüelleri konusunda toplumlar arasında çeşitlemeler ve birtakım değişiklikler olmasına rağmen dünyanın hemen her yerindeki erginlenme ritüellerinde geçiş ritüellerinin genel düzenine uyan bir ritüel dizge -*günlük yaşam pratiklerinden ayrılma, inziva dönemi; kendi içerisinde çile çekme, çeşitli perhiz uygulamaları, fiziksel ve ruhsal eğitim süreçlerinden oluşan eşik ve dönüşüm dönemi; son olarak da tekrar topluma katılma dönemi*- fark edilmektedir. Tekrar vurgulamak gerekirse yukarıda adı geçen oyunların dramatik kurgusu söz konusu ritüel evreler ve semboller bağlamda oluşturulmuş, aynı zamanda bu oyunların ana karakterleri olan Hippolytos, Ion ve Orestes de erginlenme ritüellerine ilişkin çeşitli ritüel semboller ve motifler çerçevesinde sahneye taşınmışlardır. Zira Euripides tragedyalarında ritüellerin belirli anlamlar ve dramatik etkiler yaratmaya yardımcı olmak üzere karmaşık bir şekilde tragedyaların her yerine yayılmış olduğu görülmektedir (Murray, 1912: 346-353; Sourvinou-Inwood, 2003: 302). Çünkü oyunlarda yer alan ritüeller izleyicilerin ortak deneyimlerinin bir parçasıydı ve ritüellerin çağrıştırdığı semboller dramatik etkinin yaratılması için temel dayanak noktasını oluşturmaktaydı. Öte yandan ritüeller tragedyalara özellikle güçlü birçok metafor da sağlamaktaydı (Easterling, 1988: 108-109). Vernant'ın Yunan tragedyasına yaklaşımı doğrultusunda söyleyecek olursak genel anlamda Yunan tragedyasının tamamı için geçerli olabilecek bir özelliğin - oyunların içerisindeki mesajların çok anlamlı oluşu, bunların doğrudan izleyiciye söylenmeyip yalnızca onlara işaret edilmesi konusunun- Euripides tragedyasının da belirleyici bir özelliği olduğunu, hatta muğlaklık konusunun Euripides tragedyasının en temel yönlerinden birisi olduğu ileri sürülebilir. Bununla birlikte tragedyaların alt metni okunmaya çalışıldığında sis perdesinin aralandığı ve ritüellere ilişkin sembol ve motiflerin yavaşça kendilerini göstermeye başladıkları da görülmektedir. Öyle ki kahramanların sıradanmış gibi görünen söylemlerinde ya da ilk bakışta önemsizmiş gibi görünen bir sahnede veyahut oyun içerisindeki bir koro şarkısında kullanılan birtakım metaforların aslında ritüel bir anlam taşıdığı görülmektedir. Örneğin **Hippolytos** tragedyasında oyunun başında görünüşte sadece avdan dönen bir delikanlı olarak sahneye giren Hippolytos'un aslında erginlenme sürecinde bir delikanlı olduğu ancak kahramanın içinde bulunduğu koşulların arka planı dikkate alındığında ve bu koşullar erginlenme ritüelleriyle ilişkili olarak okunmaya çalışıldığında görünür hale gelmektedir. Murray Hippolytos'un parçalanmış ve yeniden doğan "**eniautos**

daimon'un" başka bir ritüel formu olduğunu ileri sürmüştür (Murray, 1912: 346). Araştırmacıya göre Hippolytos'un kendi atları tarafından öldürülmesi "**eniautos daimon**'un" **sparagmos**'u, yani "*parçalanması*", söz konusu sahnenin bir haberci tarafından sahneye taşınması ise ritüel **pathos**'tur (Murray, 1912: 346). Murray'nin ele aldığı dramatik bölümlerin ritüellerle ilişkili olduğu konusundaki görüşlerini kabul etmekle birlikte, bize göre söz konusu dramatik sahneler bereketi sağlamak üzere döngüsel olarak yapılan mevsimsel bir erginlenme ritüelinden çok, van Gennep'nin "geçiş ritüelleri" çerçevesinde tanımladığı bir erginlenme ritüeli olarak delikanlıların topluma kabulünü sağlayan erginlenme ritüelleri sembolleridir. Sourvinou-Inwood da **Hippolytos** tragedyasında ritüellerin tragedyanın ana iskeletini oluşturduğunu, bu oyunda ritüellerin, Aphrodite kültünün ve tragedyanın dinle olan çatışmasının aksiyonun merkezini oluşturduğunu belirtmiştir (Sourvinou-Inwood, 2003: 332). Bu konuda araştırmacıya kısmen katılıyoruz, çünkü bize göre **Hippolytos** tragedyasının aksiyonun merkezinde erginlenme ritüelleri vardır, yani oyunda aksiyonu başlatan ve ileriye taşıyan itici güç çeşitli erginlenme ritüelleri sembolleri ve motifleridir.

Ion tragedyası da aynı yaklaşımla ele alındığında oyunun, başlangıcından sonuna kadar erginlenme ritüelleri bağlamında değerlendirilebilecek ritüel unsurlara, evrelere ve motiflere sahip olduğu görülmektedir. Ayrıca tragedyanın olay örgüsünün de oyuna adını veren Ion'un erginlenme ritüelleri çerçevesinde kahramanın delikanlılıktan yetişkinliğe geçişiyle örtüşecek biçimde ustaca kurgulandığı anlaşılmaktadır. Segal tragedyanın başında bir çocuk gibi betimlenen Ion'un aksiyonun akışı içinde erginlenme ritüellerini başarıyla tamamlayıp yetişkin bir erkeğe dönüşerek Atina tahtına geçtiğini ve toplumdaki yeni statüsüne kavuştuğunu belirtmiştir (Segal, 1999a). Ancak Griffiths bazı araştırmacıların iddia ettiği üzere⁵² Ion'un oyunun başlangıcında bir çocuk değil, bilakis an itibarıyla yetişkin olmaya hazır biri olduğunu vurgulayarak kahramanın yetişkin olmak için sadece bir takım fiziksel gereksinimlere ihtiyaç duyan, sosyal bir çevreden yoksun bir genç olduğunu belirtmiştir (Griffiths, 2017: 231-232). Bu bağlamda araştırmacı Ion'un yetişkin kimliğinin farklı yönlerinin farklı dönemlerde teyit edildiği ergenlik çağının arifesinde bir delikanlı olduğunun kabul

⁵² Ion'un oyunun başındaki konumu -çocuk, ergen veya yetişkin bir kimse olup olmadığı- konusunda araştırmacılar arasında farklı görüşler vardır. Bu konuda detaylı bilgi için bkz.: Griffiths, 2017: 231-233.

edilmesi durumunda, o zaman **Ion** tragedyasının aynı zamanda Segal'in öne sürdüğü gibi Atina'daki “**ephēbeia**” kurumuyla ilgili olarak erginlenme ritüelleriyle ilişkilendirilebileceğinin altını çizmiştir (Griffiths, 2017: 232). Bize göre oyunun başındaki Ion yaş itibarıyla bir çocuk değildir, kahraman erginlenmenin arifesinde olan bir delikanlıdır. Ancak o, Apollon Tapınağı'nda sürdürmüş olduğu yaşam biçiminden ötürü bir çocuk kadar saf ve masum kalabilmeyi başarmış sıra dışı bir gençtir. Muhtemelen Euripides kahramanın bir çocuğunki kadar saf ve masum karakterine özellikle vurgu yapmak için Ion'u bir çocuk gibi betimlemiş olmalıdır. Euripides ayrıca Aiskhylos ve Sophokles'in günümüze ulaşan tragedyalarında konu ettikleri ve başarılı bir erginlenme hikâyesi olarak okunabilecek genç Orestes'in erginlenme serüvenini **Elektra**, **Iphigeneia Tauris**'te ve **Orestes** tragedyalarında işlemiş, erginlenme ritüellerine ilişkin çeşitli evreleri ve sembolleri de bu oyunlarında başarılı bir şekilde kullanmıştır.

Araştırma konumuzu oluşturan söz konusu tragedyalardaki erkek kahramanların hepsinin -Hippolytos, Ion ve Orestes'in- oyunların başlangıcında birer delikanlı olarak betimlendikleri açıkça görülmektedir, yani bu gençler henüz toplumda yetişkin bir erkek olarak yer almayan kimselerdir. Başka sözcüklerle kahramanlarımız erginlenme sürecinde, yeni bir kimliğe kavuşmanın arifesindeki delikanlılardır. Hartigan'ın da vurguladığı gibi Yunan edebiyatının öne çıkan öykülerinde ortak bir tema olarak kahramanın bir arayış yolcuğu fikri vardır (Hartigan, 2015: 549) ve bizim kahramanlarımız da kimlik arayışında olan gençlerdir. Nitekim toplumsal açıdan erginlenme bir yönüyle bir kimlik arayışında olan ve kimlik bunalımı yaşayan bireyin bu sorunları aşmasını sağlayan ritüellerdir. Kimlik varoluşun en temel gereksinimidir. İnsan yeryüzündeki serüveninin başından itibaren kendini tanımlamaya, etrafında olup bitenleri anlamaya ve anlamlandırmaya çalışmıştır. Bu bağlamda insanın evrendeki temel kaygısı kendini ve etrafındaki şeyleri tanımlayarak kendisini konumlandırma, yani bir kimlik elde etme çabasıdır. Dinsel törenler ve ritüeller de bu amaca hizmet ederek insanın evrendeki yerinin bilincine varmasını ve bu esnada insanın içinde bulunduğu sınırları keşfetmesine olanak sağlamıştır (Eliade, 2017c: 45). Birçok kültürde doğum ritüelleri yokluktan varlığa ya da tinsel bir durumdan bedene gelmiş olan bebeğe yaşayanlar arasında yeni bir kimlik kazandırma çabasıyken erginlenme ritüelleri de artık çocukluktan çıkmış, ancak henüz tam anlamıyla bir yetişkin olarak

tanımlanmamış gençlere sosyal ve politik bir kimlik kazandırmayı amaçlamaktadır. Örneğin cenaze ritüelleri de ölen kimsenin yeni kimliğini -yaşayanların dünyasındaki formundan farklı bir biçime büründüğü öte dünyaya ait yeni formunu, yani bir ölü oluşunu- ortaya koymak, ona yeni bir kimlik yaratmak için yapılmaktadır. Çünkü biyolojik açıdan doğum gibi ölüm de sadece bir sembol, bir işarettir; ancak ölen kişi için yapılması lazım gelen cenaze ritüelleri hakkıyla yapıldığında o vakit ölüm gerçek olur ve ölen kişi yeni bir kimlik kazanır (Eliade, 2016b: 53).

İnsan kendine ve etrafında olan biten şeylere yüklediği anlamlar dâhilinde bir kimlik edinip bu dünyada kendisini bir yere konumlandırmayı başarmıştır. Kim olduğu sorusuna cevap arayan insan kendini kutsalla, aileyle, toplumla ve yaşadığı coğrafyayla ilişkilendirerek dünyadaki varlığını anlamlı hale getirmeye çalışmıştır. Örneğin **İon** tragedyasında annesi, babası ve soyu hakkında hiçbir şey bilmeyen kahramanımız o güne kadar, kendisini sadece Tanrı Apollon ve onun tapınağıyla ilişkilendirip yaşadığı kimlik krizinden kurtulmaya çalışmıştır. Delikanlı, sözde babası Ksouthos ile karşılaşınca kadar kendini bildiğinden beri yıllarca Apollon Tapınağı'nda sadece "tanrının hizmetkârı" sıfatıyla bir *ἄνθρωπος*⁵³ yani "*isimsiz, herhangi bir aileye veya soya mensup olmayan, kimliksiz*" biri olarak yaşamıştır. İon örneğinde görüldüğü üzere kimlik insanın kutsalla, diğer insanlarla, mekânla ve kurumlarla kurduğu ilişki bağlamında şekillenmiştir. Söz konusu bu kavramlar kişinin kimliğini belirleyen en temel unsurlardır. Geniş ölçekte tanrı-insan, hayvan-insan, bitki-insan, çevre-insan gibi tüm bu kavramlar insanın onlarla kurduğu ilişki sürecinde onlara yüklediği anlamlar doğrultusunda şekillenmiştir. Daha dar çerçevede anne, baba, çocuk, kardeş, akraba, yurttaş gibi kavramlar da yine aynı biçimde tanımlanmıştır. Levi-Strauss'un belirttiği gibi örneğin "bir baba çocuğundan bağımsız, sadece kendi eril ve bireysel kimliğinde 'baba' olarak tanımlanamaz, o, daima çocuğuyla olan ilişkisi içinde bir baba olarak tanımlanmaktadır" (Lévi-Strauss, 2013: 13). Bu bağlamda "anlam"ın kendi başına değil, ancak ilişki içinde var olabileceği gibi kişinin kimliğinin de ancak bu doğrultuda tanımlanabileceği söylenebilir.

⁵³ Bkz.: **LSJ**, s.v. "*ἄνθρωπος*" maddesi.

Kendini tanrıyla, toplumla ve çeşitli kurumlarla kurduğu ilişki bağlamında kimliklendiren bireyin tanrıyla, toplumla ve kurumlarla çatışmasını konu eden tragedya bir anlamda kişinin kimlik edinme çabasının sanatsal bir formda dışa vurulmasıdır. Zeitlin, bireyin kimlik oluşturma çabasının Yunan tragedyasının en temel konularından biri olduğunu belirtmiştir (Zeitlin, 1989: 145). Araştırmacıya göre, Aristoteles **anagnōrisis** (ἀναγνώρισις) kavramını açıklarken dramının üstü örtük bütün temasının bir kimlik elde etme çabası olduğunu ima etmektedir (Aristot. **poet.** 1452a-b).⁵⁴ Zeitlin, Aristoteles’in **anagnōrisis** kavramını “*bireyin bilgisizlikten bilgiye geçerek kendisini, kişiliğini kurması, düzenlemesi*” anlamına gelecek şekilde kullandığına ve bu bağlamda da dramının “*kişinin kendisini keşfedip ortaya çıkarma ve anlama sanatı*” olduğuna dikkat çekerek dramının tüm varoluşun anlaşılması en zor ve en karmaşık şeyini, yani kimlik arayışını içerdiğini ileri sürmüştür (Zeitlin 1989: 148). Bizim kahramanlarımızın da -Hippolytos, Ion, Orestes- çocuklukla sembolize edilen bilgisizlik durumundan yetişkin erkeklerle sembolize edilen olgun akla, kavrayışa ve sağduyuya sahip olabilmek için bir an önce kişiliğini oluşturarak bir kimlik edinmesi gereken, toplumun kıyısında ve bir kriz döneminin içinde yer alan gençler olduğu görülmektedir. Çünkü insan açısından varoluş -kimlik- ancak sosyal bir yapının içinde bir anlam kazanmaktadır. Öte yandan sosyal kimliği olmayan bir kişinin hiçbir devletin yetişkin bir vatandaşı olması da mümkün değildir (Griffiths 2017: 219). Sosyal yapının dışındaki bir kimse, bir **ἄνθρωπος** “insan”, hatta bir **ἄτιμος** “*vatandaşlık haklarını yitiren, değersiz, önemsiz, küçümsenen, aşağılanan kimse*” olmaktan ziyade, bir hayvan, bir suret ya da bir yaratık gibi başka dünyaya ait bir varlık olarak görülmüştür (Melotti, 2003: 203). Bu bağlamda araştırma konumuzu oluşturan tragedyalardaki genç karakterlerin de bir an evvel yeni bir kimlik kazanıp toplumda kendilerine bir yer edinmeye ihtiyaçları vardır. Çünkü onlar sosyal yapının içerisinde çocuk olarak tanımlanan statünün dışında kalan, ancak henüz yetişkin bir erkek de olmamış kimselerdir.

Kişinin kutsalla ve toplumla ilişkilerini düzenleyen kimlik, aynı zamanda bir adı içeren belli bir soya -bir ana babaya, kökene ve bir ataya- sahip olmayı da ifade etmektedir. Bu kavramlarla ilintili olarak kimlik bireyin yasal ya da gayri meşru

⁵⁴ Bu konuda detaylı bilgi için bkz.: Zeitlin, 1989: 145.

veyahut soylu ya da sıradan bir kimse olarak toplumsal statüsünü belirleyen en önemli olgudur (Zeitlin, 1989: 148). Nitekim bir kimseyi özgür bir varlık kılarak onun bireyselleşmesini sağlayan “ad” basit bir etiketten ziyade, kişiliğin kurucu ögesi ve bireyselliğin bir sembolü olmakla birlikte, kişinin toplumsal yapı içindeki konumunu, yani kimliğini de tayin etmektedir (Gören, 2014b: 19-20). İnsan ve toplum arasındaki varoluşsal bu ilişki -kimlik edinme, oluşturma çabası- karşılıklı olarak sürekli birbirini etkilemektedir, çünkü insan gibi toplumun kendisi de yine kendisinin koyduğu ölçütler tarafından belirlenen kimliklerle tanımlanır. Toplumun kimliği çoğu kez cinsiyetler ve yaş grupları dikkate alınarak belirlenmiştir. Nitekim Yunan **polis**’lerinin sosyal kurumları çeşitli yaş gruplarına dayalı sosyal yapılardan oluşmaktaydı. Yaş gruplarına dayalı sosyal kurumlara giriş ise erginlenme ritüelleri sayesinde gerçekleştirilmekteydi (Melotti, 2003: 204). Bu bağlamda erginlenme ritüellerinin en temel işlevinin adaya yeni bir kimlik kazandırmak suretiyle onu ait olduğu toplumla yeniden bütünleştirmek olduğu söylenebilir. Yani erginlenme ritüelleri birey açısından olduğu kadar toplum açısından da hayati öneme sahip öğretiler bütünüdür. Öyle ki yaş gruplarına dayalı olarak yapılan erginlenme ritüelleri Yunan kültürünün en temel kavramlarından birisi olarak karşımıza çıkmaktadır (Melotti, 2003: 204).

Birçok toplulukta çeşitli yaş gruplarına geçişi sağlayan erginlenme ritüelleri yalnızca yurttaşların sosyal kimliği belirlemekle kalmaz, aynı zamanda bu ritüeller toplumun kimliğinin tanımlanmasında da en temel rolü oynamaktadırlar. Zira Yunan kültüründe yaş gruplarına dayalı sosyal yapının⁵⁵ içerisinde yer alan bireyler erginlenme ritüelleri aracılığıyla bir sonraki yaş gruplarına girmekteydiler. Yunan kentlerindeki bu sistem politik kurumlarının yapısından önceki bir evre ve doğal bir organizasyon türü olarak görülmekteydi (Melotti, 2003: 204). Öyle ki yaşa dayalı sosyal yapının üyesi olan bir çocuk henüz yasal olarak bir grubun içerisine dâhil olmasa da zamanı geldiğinde erginlenme ritüelleri aracılığıyla içinde bulunduğu yaş sınıfından diğerine geçiş yapacağının farkındaydı. Yani toplum tarafından belirlenen ve yürütülen bu sistemde birey sosyal ve siyasal açıdan erginlenme ritüellerinin öneminin bilincindedir (Melotti 2003: 204). Nitekim bir genç sadece bu ritüeller

⁵⁵ Örneğin Aristoteles döneminde Atinalı yurttaşlar askerlik bağlamında on dokuz ile kırk beş yaş arasındaki erkeklerle temsil edilen kırk iki ayrı yaş grubuna ayrılmışlardı (Vidal-Naquet, 2013: 100).

aracılığıyla yaşamının bir sonraki evresine ilerleyebileceğini, yani bu ritüeller sayesinde yeni bir kimlik edinerek toplumla ilişkisinin yeni bir boyut kazanacağını çok iyi bilmekteydi. Zira kimlik kavramı bireyin kendini tanımlaması ve toplum içinde konumlandırmasının ardından statüsünü diğer insanlara onaylatması anlamına da gelmektedir (Zeitlin, 1989: 145). Bu bağlamda erginlenme ritüelleri aynı zamanda bireyin kazandığı yeni kimliğinin toplum tarafından onaylanmasına da hizmet etmektedir.

Euripides'in günümüze ulaşmış tragedyalarından **Hippolytos**, **Ion**, **Elektra**, **Iphigeneia Tauris**'te, **Orestes**, **Fenikeli Kadınlar** ve **Bakkhalar** tragedyalarının ana karakterleri genç kahramanlardan oluşmaktadır. Ancak söz konusu tragedyalar içerisinde sadece Hippolytos, Ion ve Orestes'in yer aldığı tragedyalarında ünlü ozanın, oyunların başında kahramanlarını kimlik krizi yaşayan birer delikanlı olarak betimlediği görülmektedir. Örneğin **Bakkhalar** tragedyasının ana karakteri Pentheus genç bir kimse olmasına rağmen Hippolytos, Ion ya da Orestes gibi toplumun dışında bulunan ve bir kimlik krizi yaşayan bir delikanlı olarak betimlenmemiştir. Nitekim Pentheus oyunun başında Thebai kralı olarak karşımıza çıkmaktadır. Yani kahramanın toplum tarafından onaylanmış politik bir kimliği vardır. Öte yandan Euripides'in **Fenikeli Kadınlar** isimli tragedyasının iki ana karakterinin de -Eteokles ve Polyneikes'in- genç kahramanlar olmasına rağmen, onlarında toplumsal yapı içerisinde bir kimliğe sahip oldukları görülmektedir. Eteokles oyunda Thebai kralı olarak siyasi bir kimlikle karşımıza çıkarken, Polyneikes ise sosyal kimliğe sahip, evli bir adam olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu bağlamda Pentheus, Eteokles ve Polyneikes araştırma kapsamımızın dışında bırakılmıştır. Çünkü Eski Yunan'da toplumsal bağlamda erginlenme ritüelleri toplumun dışında yer alan ve bir kimlik krizi yaşayan gençlerin toplumsal rolleri doğrultusunda bir asker, yurttaş ve bir eş olarak elde edecekleri kalıcı kimliklerini onlara sağlamak üzere yapılmaktaydı (Fabiano, 2019: 660, 665-666). Bu bağlamda Hippolytos, Ion ve Orestes'in tragedyaların sonunda yaşadığı kimlik krizinden kurtularak hem tanrısal hem de toplumsal çerçevede onaylanan yeni bir kimliğe sahip olduğu görülmektedir. Başka sözcüklerle Euripides tragedyalarında Hippolytos, Ion ve Orestes'in oyunun başındaki konumları, ayrıca aksiyonun akışla birlikte söz konusu karakterlerin başlangıçtaki koşullarının

değişerek kahramanları yeni bir konuma taşıması, öte yandan da Hippolytos, Ion ve Orestes'in hikâyelerini konu alan tragedyalarda yer alan çeşitli erginlenme ritüelleri sembol ve motifleri araştırmamızı bu gençlerle sınırlandırmamızı zorunlu kılmıştır. Thomson'a göre **Bakkhalar**'da Dionysos bir **pompos**⁵⁶ yani bir “*rehber*” rolündedir ve bu bağlamda da Pentheus'un yol göstericisi olarak oyunda yer almıştır; Pentheus'un kurban edilmesi ise ritüel çile evresindeki **agōn**'a işaret etmektedir. Oyunun sonunda Bakkhalar'ın zafer kazanmış olarak kente geri dönüşleri ise toplumla bütünleşme evresini sembolize eden **kōmos**'la⁵⁷ ortaya konmuştur (Thomson, 1990: 156-230). Ancak yukarıda da belirttiğimiz üzere Pentheus karakteri hâlihazırda zaten bir kraldır, yani kahramanın toplum tarafından onaylanmış bir kimliği vardır. Öte yandan Pentheus oyunun sonunda ölmüştür ve ölümü öncesinde herhangi yeni bir statü kazandığına dair bir bilgi yoktur. Gerçi ölümün kendisi de adayın statüsünde kalıcı bir değişikliği içeren bir “geçiş ritüeli” olmakla birlikte sosyal amaçlı olarak yapılan delikanlıların topluma giriş ritüellerinden son derece farklıdır. Bu bağlamda Pentheus'un oyunun sonunda ölmesi bize göre Hippolytos'un ölümünden farklı bir anlam taşımaktadır. Ancak Thomson'ın ileri sürdüğü gibi **Bakkhalar** tragedyası Pentheus kimliğinde Tanrı Dionysos'un kendi erginlenmesini sembolize ediyorsa, o zaman Thomson görüşlerinde haklıdır.⁵⁸ Ancak burada ölümlü bir delikanlının topluma kabul edilmesinden ziyade tapımı reddedilen bir tanrının ve kültünün kente kabulü söz konusudur. Yani Tanrı Dionysos başlangıçta kabul görmediği Thebai'a gelip Pentheus kimliğiyle sembolize edilen çeşitli erginlenme evrelerinden geçerek oyunda kendi kültünü kurmuş ve annesi Semele'nin memleketi Thebai'da hak ettiği yeri elde etmiştir. Bu bağlamda tragedyanın ana teması bir tanrının erginlenmesi ve gizem kültürünün kurulmasıyla ilişkili olduğu için **Bakkhalar** tragedyası ve tragedyanın genç karakteri Pentheus ve Dionysos çalışma kapsamımızın dışında bırakılmıştır.

⁵⁶ Eski Yunancada **πομπός** “*lider, danışman, yol gösteren, rehber; koruma ve gözetme amacıyla eşlik eden kimse, muhafız, refakatçi*” anlamlarına gelmektedir. Bkz.: **LSJ**, s.v. “**πομπός**” maddesi. Aynı kökten gelen **πομπάιος** sözcüğü ise Tanrı Hermes'in bir **epitheton**'u olarak karşımıza çıkmaktadır.

⁵⁷ **κῶμος** sözcüğü Türkçeye “*tanrılar onuruna yapılan törenlerde eğlenceli ve neşeli tören alayı; atletik oyunlarda bir zaferi kutlayan tören alayı ve tanrılar onuruna düzenlenen neşeli alaylarda söylenen şarkı, ilahî*” olarak çevrilebilir. Bkz.: **LSJ**, s.v. “**κῶμος**” maddesi.

⁵⁸ Bkz.: Thomson, 1990: 156-230. Özellikle bkz.: 170, 199 ve 212-213.

Özetleyecek olursak Euripides oyunlarında tragedyanın yapı taşı olan öykülerin Yunan mitolojisinin öne çıkan erginlenme anlatıları üzerine temellendiği, Euripides tragedyalarındaki bu öykülerin mitolojideki öncülleriyle birçok ortak motif ve sembollere sahip olduğu, hatta tragedyalardaki bazı efsanelerin mitostaki öncülleriyle aynı eksen etrafında geliştiği gözlemlenmiştir. Bu bağlamda Euripides tragedyalarının Yunan mitolojisinin öne çıkan erginlenme mitlerindeki birçok erginlenme ritüeli motifini taşıyor oluşu, yani tragedya oyunlarında tekrarlanan erginlenme ritüelleriyle ilişkili bu öykülerin varlığının izleyici olan yurttaşların gerçek dünyasını yansıttığı ve bu noktada bu ritüel öykülerin ve motiflerin onlar tarafından onaylandığı anlamını taşıdığı düşünülebilir. Nitekim Fletcher, Euripides tragedyalarında sahnede dua eden, kurban sunan, çeşitli ritüelleri yerine getiren kahramanların ve oyunlardaki dini söylemlerin dramının kurgusal dünyasını izleyicilerin yaşam gerçeklerine bağlayan unsurlar olduğunu ileri sürmüştür. (Fletcher, 2017: 483). Araştırmacı, Euripides tragedyalarında beşinci yüzyıl Atina'sının hâlihazırdaki festivallerine çeşitli biçimlerde yapılan anakronik göndermelerin mitolojik tragedya dünyasını seyircinin sosyal deneyimine yaklaştırmamanın bir yolu olarak ünlü ozan tarafından sıklıkla kullanıldığını belirtmiştir (Fletcher, 2017: 488).

Yunan mitolojisindeki erginlenme anlatılarında ister bir tanrı isterse bir kahraman olsun erginlenme ritüellerine tabi tutulan tüm adayların erginlenme süreçlerinin sonunda statülerinde olumlu ya da olumsuz bir yönde, ancak mutlaka kalıcı bir değişimin olduğu dikkat çekmektedir. Örneğin Zeus erginlenme sürecinin bir parçası olarak savaşlar yapmış ve ancak savaşta başarı gösterdiğinde tam anlamıyla hükümlerliğini kurabilmiştir. Mitostaki kahramanlar dünyasında da benzer bir durum yaşanmıştır. İncelediğimiz hemen tüm mitolojik kahramanların erginlenme sürecini başarıyla tamamladıktan sonra yeni bir statü kazandıkları, yetişkin bir erkek olarak bir taht ve eşe sahip oldukları görülmektedir. Euripides tragedyalarındaki erginlenme sürecinden geçen adaylar da benzer bir sonuçla erginlenme süreçlerini tamamlamışlardır. Araştırmamıza konu olan tüm delikanlıların, yani Hippolytos, Ion ve Orestes'in erginlenme süreçlerinin sonunda oyunların başındaki statülerinden farklı bir statü kazandıkları ve kahramanların hepsinin yeni bir kimliğe sahip oldukları dikkat çekmektedir.

Sonuç olarak Yunan mitolojisindeki erginlenme ritüellerine işaret eden anlatıların van Gennep'in geçiş ritüelleri içerinde önemli bir yere koyduğu erkek çocukların topluma giriş bağlamındaki erginlenme ritüellerinin ritüel dizgesi ile büyük oranda benzerlik gösterdiği anlaşılmaktadır. Yukarıda ele aldığımız mitlerin hemen hepsinde kahramanlar ilk olarak annesinden, aşına olduğu çevresinden ve çocukluğundan uzaklaştırılarak erginlenme sürecine gireceği kültür alanlarının dışında yer alan yabanıl topraklara götürülmüştür. Nitekim Bremmer de bir çocuğun çeşitli zorluklara -zorla aileden koparılma, zorlu eğitim süreçlerine vs- maruz bırakıldığını anlatan mitlerin çeşitli erginlenme motiflerini birleştirdiğini, çünkü erkek çocukların genellikle ergenlik ritüelleri sırasında da evlerinden uzak tutulduğunu, bu çocukların da annelerinden ve aşına oldukları düzenli dünyadan aniden ve şiddet içeren eylemlerle koparılıp onlardan ayrıldığını belirtirmiştir (Bremmer, 1987: 45). Öte yandan hemen tüm anlatılarda adayların karşısına aşmaları gereken zorlu ritüel sınavların konduğu ve çeşitli ritüel çilelere maruz kaldıkları dikkat çekmektedir. İncelemeye çalıştığımız erginlenme mitlerinde adayların av ve avcı temalarıyla ilişkili çeşitli erginlenme sembolleri ve motifleri ile betimlendikleri görülmektedir. Tüm bu ortak erginlenme motifleri ve sembollerine rağmen, Yunan mitolojisindeki tanrıların ve kahramanların erginlenme mitlerinde ve aynı zamanda Euripides'in oyunlarına konu ettiği efsanelerde aynı ritüel motif ve sembollerin bulunmadığı da görülmüştür..

İKİNCİ BÖLÜM

KAHRAMANLARIN TOPLUMDAN UZAKLAŞMASI VE ANNE FİĞÜRÜ İLE SEMBOLİZE EDİLEN ÇOCUKLUKTAN KOPUŞ

Erginlenme ritüelleri geçiş ritüellerinin hemen hepsinde yer alan bir ritüel kalıbı - *günlük yaşam pratiklerinden ayrılma, inziva ve geçiş dönemi (kendi içerisinde çile çekme çeşitli perhizler uygulama, fiziksel ve ruhsal eğitim süreçleri) ve tekrar topluma katılma ritüelleri*- izlemektedir. Erginlenme ritüelleri temelde iki yönlüdür: İlk olarak aday yaşadığı çevreden ayrılır, ardından “eşik” evresinde bir dönüşüm süreci yaşar; sonrasında ise tekrar aşına olduğu topluma ancak eskisinden farklı bir kimlikle -sosyal, dinsel ve siyasal statüsü değişmiş biri olarak- geri döner ve toplumla bütünleşir (van Gennep, 1960: 75-78; Burkert, 2015: 260; Eliade, 2015a: 12). Bu ritüeller sonucunda aday artık başlangıçtaki aynı kişi olarak görülmez, çünkü adayın çocukluk dönemi ve annesiyle olan bağıını kopararak eski kimliğinde öldüğüne ve yetişkin bir erkek olarak yeniden doğduğuna inanılır. Bu nedenle çoğu kez delikanlıların eğitimlerini üstlenen yetişkin erkek hocaları tarafından yeniden dünyaya getirildiğine inanılır (van Gennep, 1960: 75-78). Aday yeni birisi olmak ve yeni bir kimlik kazanmak üzere içinde bulunduğu çevreden ve koşullarından uzaklaştırılır.

Çalışmamızın bu kısmında dünyanın hemen her yerinde aşağı yukarı aynı ritüel dizgeye ve sembollere sahip olan erginlenme ritüelleri **Hippolytos**, **Ion**, **Elektra**, **Iphigeneia Tauris**'te ve **Orestes** tragedyaların yeni bir kimlik edinme sürecinden gerçek ya da sembolik olarak başarıyla çıkan delikanlıları -Hippolytos, Ion ve Orestes- özelinde incelenmeye çalışılacaktır. Yukarıda vurgulandığı üzere erginlenme ritüellerinin ilk evresi erginlenmeye tabi tutulacak gençlerin günlük yaşam alanlarının ve pratiklerinin dışına çıkarılması, başka sözcüklerle adayın toplumdan uzaklaştırılması ritüellerinden oluşmaktadır (Burkert, 1985: 260).¹ Van Gennep bu ritüellerde adayın toplumdan uzaklaştırılma evresinin son derece önemli bir role sahip olduğunu belirtmiştir (van Gennep, 1960: 103). Araştırma konumuzu oluşturan tragedyalara ilk bakışta her üç kahramanın da -Hippolytos, Ion ve Orestes- erginlenme

¹ Bu konuda daha fazla bilgi için bkz.: van Gennep, 1960; Eliade, 2015a.

ritüellerinin ilk evresini oluşturan “*adayın toplumdan uzaklaştırılma safhasıyla*” uyum içinde olduğu, üç gencin de kentin sosyal ve kamusal yaşamın dışında yer alan kimseler olarak betimlendiği dikkat çekmektedir. Buna rağmen bu oyunlarda antropologlar tarafından tanımlanan şekliyle erginlenme ritüelleri evrelerini ve motiflerini birebir bulmayı ümit etmek bir yanılgıdır. Çünkü söz konusu tragedyalar Klasik Çağ’da Atina’daki delikanlıların erginlenmesiyle ilgili bir el kitabı olarak kaleme alınıp sahnelenmediğinden Euripides de tragedyalarının olay örgüsünü kurgularken ve Hippolytos, Ion ve Orestes gibi kahramanlarını karakterize ederken erginlenme ritüelleri evrelerini ve motiflerini doğrudan kullanmamıştır. Çoğu zaman bu ritüeller ozanlar tarafından verilmek istenen mesajlar ve vurgulanmak istenen konular doğrultusunda değiştirilerek sahneye taşınmıştır. Örneğin **Ion** tragedyasında erginlenme ritüelleri evreleri ve sembolleri kısmen belirginken, Orestes’in hikâyesini konu alan oyunlarda ritüel evrelerin gerek kronolojik, gerekse kavramsal olarak düzensiz olduğu göze çarpmaktadır. **Hippolytos** tragedyasında ise ritüel evrelerden ziyade, bu ritüellere has motiflerin ön plana çıkarıldığı görülmektedir. Ancak yukarıda da belirtildiği gibi oyunların başında her üç kahramanın da erginlenme ritüellerinin ilk evresiyle örtüşecek şekilde toplumdan uzakta yaşayan kimseler olarak betimlendikleri görülmektedir. Örneğin **Hippolytos** tragedyasının başkahramanı Hippolytos tüm zamanını kentin sosyal ve siyasal yaşamının dışında geçiren, kadınlarla cinsel yakınlık kurmaktan kaçınan, evliliği reddeden ve kendisini tamamıyla Artemis’e adanmış bir delikanlı olarak karşımıza çıkar. Hippolytos’un, Aphrodite tarafından ortaya konulan hâlihazırdaki konumu van Gennep’in üç aşamalı erginlenme ritüeli modeline göre delikanlının toplumdan uzaklaşma evresi içinde olduğunu göstermektedir. Çünkü metin net olarak Hippolytos’un günlerini kent dışındaki kırsal alanda geçirdiğini söylemektedir. Her ne kadar Hippolytos oyunun başında arkadaşları ile birlikte Artemis’in çayırlarından Troizen’deki babasının sarayına geri dönerken betimlense de, delikanlının kentin kamusal ve sosyal yaşamıyla organik bir bağı olmadığı evliliği reddetmesinden ve tüm zamanını kırlarda avcılık yaparak geçirmesinden anlaşılabılır. Segal kahramanın kente ait bir kimse olmadığını Hippolytos’un sahneye girdiği zaman sarayın giriş kapısının önünde bulunan Aphrodite heykelinden ziyade daha uzaktaki Artemis heykeline odaklanmasını örnek göstererek kanıtlamaya çalışır (Segal, 1993: 113). Yani Hippolytos fiziksel olarak kentin içinde yer aldığı zamanlarda dahi zihinsel

olarak kentin dışında yaşamaktadır. Aphrodite'nin söylediği sözcükler aracılığıyla ortaya konulan, kahramanın yaşam tarzı ve eylemleri onun toplum dışındaki yaşantısını ve statüsünü yansıtmaktadır. Bu nedenle Hippolytos'un erginlenme ritüellerinin ilk basamağını oluşturan “toplumdan uzaklaşma, toplumun dışında yabancı doğada yer alma” evresinde olduğu rahatlıkla söylenebilir.

Öte yandan Aphrodite'nin, delikanlının Theseus ile Amazon Antiope'nin oğlu olduğunu söylemesi ve Hippolytos'un dedesi bilge Pittheus tarafından yetiştirildiğini vurgulaması erginlenme ritüelleri açısından dikkate değer detaylardır.² Yunan mitolojisi ve edebiyatındaki erginlenme ritüelleri örnekleri incelendiğinde, erginlenmeye tabi tutulacak oğlan çocuklarının ritüel eğitimleri gereği babalarının sarayından ayrılıp onlara akıl hocalığını yapmak üzere genellikle anne tarafından bir dedenin ya da dayının yanına gönderildiği bilinmektedir (Bremmer, 1978: 7). Bu bağlamda vaktiyle Hippolytos'un Atina'daki baba evinden erginlenme ritüelleri gereği dedesi Pittheus'un yanına gönderildiği düşünülebilir. Hippolytos'un baba evinden - anne tarafından olmasa da- babaannesinin babasının yanına eğitim için gönderilmesi, yani delikanlının kadın soylu akrabalarının yanında Troizen'de yetiştirildiğinin vurgulanması erginlenme sürecine girmiş bir delikanlının ritüel eğitimi gereğince yaşadığı evden uzaklaşma motifinin çarpıtılmış, değiştirilmiş bir simgesi olarak okunabilir. Erkek çocukların erginlenme sürecinde anneden uzaklaştırılıp anne tarafından dedesinin yanına gönderilme motifine **Orestes** tragedyasında da rastlamaktayız. Orestes dedesi Tyndareos'un kendisine doğru geldiği görünce amcası Menelaos'a, işlediği suçtan ötürü dedesiyle karşılaşmaktan, onun yüzüne bakmaktan çok utandığını, çünkü dedesinin, küçük bir çocukken kendisini sevgi ve şefkatle büyüttüğünü şöyle anlatır: “*çünkü küçükken beni o yetiştirdi, büyüttü | Agamemnon'un oğlu olarak beni kucağında gezdirdi, | sevgiyle okşadı. Leda da öyle. Her ikisi de beni | Dioskourois'lardan daha az onurlandırmadı.*” (καὶ γάρ μ' ἔθρεψε σμικρὸν ὄντα, πολλὰ δὲ | φιλήματ' ἐξέπλησε, τὸν Ἀγαμέμνωνος | παῖδ' ἀγκάλαισι περιφέρων, Λήδα θ' ἄμα, | τιμῶντέ μ' οὐδὲν ἥσσον ἢ Διοσκόρω·). Orestes'in yukarıdaki sözleri delikanlının eğitimi gereği henüz küçük bir çocukken Agamemnon'un sarayından annesinin babası, yani dedesi Tyndareos'un yanında gönderildiğini düşündürmektedir

² Ploutarkhos da Hippolytos'un annesi olarak Antiope'yi gösterir. Bkz.: Plut. **Thes.** 28.2.

(Eur. **Or.** 462-65). Tyndareos'un Argos'ta değil, Sparta'da yaşadığı ve Sparta kralı olduğunun anlatılması görüşümüzü desteklemektedir.³

Ion tragedyasına bakılacak olursa, Ion'un da Hippolytos'a benzer şekilde **polis**'in içinde sıradan bir yaşam sürmediği görülmektedir. **Hippolytos** tragedyasında olduğu gibi bu oyunun da ilk satırlarında kahramanın Delphoi'daki Apollon Tapınağı'nda sürdürdüğü toplumdan uzak yaşam alanına dikkat çekilmiştir. Ion da kamusal yaşamın dışında ve sürekli olarak bir tanrıyla -Apollon'la- haşır neşir olarak günlerini geçirmektedir. Kahramanımız oyunun başında günlük işlerini yaparken -ok ve mızrağıyla kuşları kovalarken ve tapınağın girişini temiz tutmaya çalışırken- betimlenmiştir. Oyunun başında kullanılan semboller -ok ve yay- öte yandan delikanlının eylemleri -kuşları kovalanması ve tapınağı temiz tutmaya çalışması- erginlenme ritüelleri açısından dikkat çekici eylem ve motiflerdir. Bu konu ilerleyen bölümde "Avcı Metaforu: Kahramanların Avcı Kimliği" başlığı altında detaylı olarak incelenecektir. Kahramanımız Apollon Tapınağı'nda bir tapınak görevlisi olarak tanrıya hizmet etmekte, günlük hayatın dertlerinden, sıkıntılardan uzak bir yaşam sürmektedir. Onun kentin kamusal ve sosyal yaşantısıyla herhangi bir bağı yoktur. Bu sebeple bir kentte yaşayan yurttaşların yaşadıkları sıkıntılardan muaf, son derece huzurlu, dingin ve güvenli bir şekilde yaşamına devam etmektedir. Hippolytos gibi içinde bulunduğu konumdan ve yaşam biçiminden memnundur. Bu nedenle kahramanımız aşına olduğu bu yaşam biçimini değiştirmek istemez, hatta sonsuza kadar Delphoi'da aynı şekilde yaşamak istediğini vurgular.

Euripides'in Orestes efsanesini işlediği oyunlara bakılacak olursa, Orestes'in her üç oyunda da -**Elektra**, **Iphigeneia Tauris**'te ve **Orestes** - ait olduğu kentin sosyal ve kamusal alanının dışında yer aldığı görülmektedir. İlk olarak MÖ 417 yılında sahnelendiği düşünülen **Elektra** tragedyasında kahramanımızın çocukken gönderildiği Phokis'ten dostu Pylades'le birlikte ayrılmış ve Argos'a geri dönmüş olduğu görülmektedir. Ancak Orestes doğrudan kentin kamusal alanının içine girmemiş, kız kardeşi Elektra'nın kent sınırları dışındaki kırsal alanda -Inakhos

³ Ancak mitosta Tyndareos'un Sparta'dan kovulduğu, kahramanın Akhaia'daki Pellene ya da Messenia'ya yerleştiği de anlatılmaktadır (Grimal, 1997: 813-4).

mecrasında- yer alan evinin yakınına gelmiş ve oyun boyunca da kentin dışında kalmıştır. **Elektra** tragedyasındaki olayların devamını konu alan ve MÖ 408 yılında sahnelenen **Orestes** tragedyasında ise delikanlı bu sefer kentin içinde, fakat Argos sarayına hapsedilmiş bir halde karşımıza çıkar, çünkü meclis annelerini öldüren Orestes ve Elektra hakkında oylama yapıp hüküm vereceğinden iki kardeş sarayda kapalı tutulmaktadır. Orestes bedenen kentin içinde, hatta en merkezi yerindedir, ancak toplum delikanlıyı bir anne katili olması sebebiyle dışlamıştır. Öte yandan Orestes'in içinde bulunduğu ruh hali de kahramanı bu dünyadan çok öte dünyaya yaklaştırmaktadır. Çünkü delikanlı bilinçsiz bir halde ateşler içinde yanıp sürekli sayıklamakta, Erinys'lerle boğuşmakta ve bu haliyle yaşayan bir insandan çok, can çekişmekte olan birisine benzemektedir. Zaten Argos Meclisi de Orestes'i ölüme mahkûm edecektir. Kronolojik olarak **Orestes** tragedyasındaki olayların sonrasını konu alan **Iphigeneia Tauris'te** tragedyasında da kahramanımız Argos'un, hatta Yunanistan'ın dışında Karadeniz'in kuzeyinde yer alan Taurislilerin memleketinde karşımıza çıkmaktadır. Yani Orestes her üç oyunda da ait olduğu kentin sosyal-kamusal alanının dışında yer alan ve memleketi Argos'ta bir kimliğe ve statüye sahip olmayan bir delikanlı olarak betimlenmiştir. Bu özellikler kahramanı Ion ve Hippolytos'a yaklaştırır. Ancak Orestes, Ion ya da Hippolytos gibi bir tanrı tarafından korunan bir tapınak ya da bir çayırda güven içinde, huzurlu ve dingin bir yaşam sürmediğinden diğer iki kahramanımız gibi yaşadığı "liminal" sürece takılıp geçişi direnmez. Çünkü o, elleri anne kanıyla kirli, Erinys'lerin pençesinde kıvranan ve bu nedenle bir an önce aklanıp toplumda hak ettiği statüyü elde etmek zorunda olan bir gençtir. Orestes kimliğinin -bir kralın oğlu olduğunun- bilincinde olduğundan kendine ait olanı geri almak için tehlikelerle dolu erginlenme yolculuğa çıkmıştır (Campbell, 2017: 43). Yunan edebiyatında kahramanların genellikle kutsal bir nesne arayışını içeren bir görevle uzak yolculuklara çıktığı ve kahramanların bu yolculukları sırasında birçok tehlikeyle karşılaştıkları dikkat çekmektedir (Hartigan, 2015: 549-550). Vladimir J. Propp'un Rus masallarında tespit ettiği ritüel kalıba dayanarak Burkert bu anlatılarda vurgulanan asıl temanın "elde etme" kavramı olduğunu belirtmiştir (Burkert, 1970: 1-16). Elde etme kavramını sosyo-biyolojik unsurlarla ilişkilendiren araştırmacı ilkel avcı toplulukların yiyecek elde etmek üzere evlerinden çok uzağa gittikleri tehlikeli yolculuklara giriştikleri döneme kadar geriye götürülebileceğini ileri

sürdüğü erginlenme şemasında şu sonuca varmıştır: “*Kahramanın kaybolan bir şeyi aramak veya onu elde etmekten oluşan bir görevi vardır. Öncelikle kahraman konuyla ilişkili bilgileri toplar, göreve çıkmaya karar verir, yola koyulur, kendisine yardımcı ve düşman olabilecek başka kimselerle karşılaşır, elde edilecek nesne zorla ya da bir hile aracılığıyla ele geçirilir, kahraman onu geri getirmek üzere yola çıkar, bu sırada ölüm tehdidi altında bulunarak düşmanlar tarafından kovalanır ve son olarak kahraman galip gelir, yani erginlenir.*” (Burkert, 1970: 1-16). Yani Orestes de Odysseus, Iason ve Aineias gibi uzak yolculuklara çıkmış, erginlenme örneklerinin oldukça iyi bilinen ve çok göze çarpan aşamalarını içeren eylemlere katlanarak yolunu bulmuş bir delikanlıdır (Zeitlin, 1978: 160). Bu nedenle Orestes efsanesi Yunan dünyasında bir çocuğun sadece korunmak için değil, aynı zamanda ritüel eğitimi için annesinden, ailesinden, evinden ve aşına olduğu çevreden travmatik bir şekilde ayrılması ve erginlenmesinin ardından topluma geri dönmesini konu eden örneklerin belki de en ünlüsüdür (Wagner, 1995: 36).

Paleolitik dönemlerden itibaren kadın-erkek arasında fiziksel güce bağlı olarak belirlenen sosyal konum ve sorumluluklar sonucunda, çocukların büyütülmesinden ve kültürün çocuğa ilk aktarımından anne sorumluydu (Burkert, 1983: 18). Diğer canlılara göre çok uzun süren bir olgunlaşma dönemine gereksinim duyan insan bu sürecin önemli bir kısmını korunaklı bir alanda, yani evinde annesinin yanında geçirmekteydi. Ancak bir oğlan çocuğu zamanı geldiğinde bu korunaklı alandan -*annenin yanından*- ayrılmak ve erkeklerin dünyasına geçmek zorundaydı (Burkert, 1983: 18). Bu sebeple bir baba oğlan çocuğunu erkeklerin dünyasına girebilecek bir donanıma sahip olmak üzere yetiştirmekle yükümlüydü (Burkert, 1983: 18). Topluma giriş ritüellerinde adayın yaşamının bir sonraki safhasına geçirebilmesinin ön şartı geçmişle olan bağının koparılmasıdır, yani adayın erginlenme sürecinin başlaması onun bir daha asla geri dönemeyecek şekilde geçmiş yaşamından tamamen ayrılması koşuluna bağlıdır (van Gennep, 1960: 76; Eliade, 2015a: 27; Melotti, 2003: 204). Bir delikanlı erginlenme ritüelleri sonrası artık yetişkin bir erkek olarak toplumun ona yüklediği sosyal, siyasal rolleri oynayabilmek için öncelikle geçmiş yaşantısından tamamen uzaklaşmak ve kendisini geçmişe, eski yaşantısına bağlayan bağları koparmak zorundadır. Eliade’nin de vurguladığı gibi erginlenme kişinin ontolojik

düzeydeki değişim ve dönüşümünü sağlayan ritüeller bütünüdür (Eliade, 2015a: 12, 2015b: 126). Bu nedenle bir delikanlının yetişkin olabilmesi öncelikle içinde yaşadığı toplumun yetişkin kimliğe yüklediği kavramların tam karşısında yer alan kavramdan ve onun içerdığı davranış kalıplarından koparılması ön koşuluna bağlıdır.

Birçok toplumda olduğu gibi Yunan kültüründe de “yetişkin” kavramının karşısında “çocukluk” kavramı yer almaktadır. Levi-Strauss kültürel anlamın temel paradigmatik birimleri olan mitlerin, sosyal yapılar ve kurumların karşıt terim çiftleriyle ifade edildiğini, kültürel anlamının insan zihnindeki temel ikili karşıtlıklara dayandığını ileri sürmüştür. Nitekim Vidal-Naquet de hem Levi-Strauss’un hem de Yunan düşüncesinin kutupluluk ilkesine dayandığını ileri süren Lloyd’un etkisiyle Yunan toplumundaki farklı gruplar arasındaki ilişkinin “ters çiftlerle” temsil edildiğini kabul etmiştir (Vidal-Naquet, 1968: 955). Çocukluk insanın cinsiyetsiz kabul edildiği ve daha çok annenin etkinlik alanı içerisinde geçirilen bir evreye karşılık gelmektedir (Leitao, 1993: 29; Eliade, 2015a: 35). Yunan tragedyasında da genç erkeklerin çoğu zaman kadınların dünyasıyla ilişkili bir çevrede yaşarken betimlendikleri görülmektedir. Başka sözcüklerle ifade etmek gerekirse bu bağlamda Yunan tragedyasının popüler kültürel kabulleri yansıttığı söylenebilir, çünkü Yunan toplumunda genel geçer kabullere göre ergenlik öncesi erkek çocukların bedenlerinin kadın vücuduna benzediği kabul edilirdi (Leitao, 2003:110). Hemen her kültürde olduğu gibi Yunan dünyasında da çocuklar erginlenme ritüelleri zamanına gelinceye kadar kadınlar dairesinde onlarla birlikte yaşarlardı.⁴ Bu bağlamda erkekliğe geçişin ilk şartı çocuğu annenin, yani kadınların etkinlik alanından uzaklaştırıp onu erkeklerin etkinlik alanı içerisine ters yönde temsil etmek suretiyle sokmaktır (Vidal-Naquet, 1968). Vidal-Naquet erginlenme ritüelleriyle ilişkilendirdiği, Atina’da yapılan Oskhophoria törenlerinde kadın kıyafetleri giyen Atinalı **ephēbos**’ların erkek kıyafetleri -hoplit zırhı- giyen Atinalı yetişkinin tersi olduğunu, yani bu törendeki genç erkeklerin karşı cinsin giydiği kıyafetleri giyme eyleminin “simetrik tersine çevirme yasası” bağlamında sembolik olarak çocuğun delikanlılıktan erkekliğe geçişini simgelediğini ileri sürmüştür (Vidal-Naquet, 1968). Bu törenlerde henüz yetişkin bir

⁴ Eliade de Eski Yunan toplumundakine benzer şekilde Afrika’daki kabilelerinde yaşayan bir erkeğin yaşam krizlerinden söz ederken doğumdan sonraki süreçte çocukların toplumsal olarak kadınlarla birlikte sınıflandırıldığını vurgulamıştır (Eliade, 2015a: 64).

erkek ve **hoplitēs** olmamış delikanlılar “anti-erkek” (kadın) ve “anti-hoplit” olarak temsil edilmişlerdir. Buna göre delikanlılar dönüşmekte oldukları yetişkin kimliklerinin tersi yönde hareket etmek suretiyle Yunan kültürünün en tanımlayıcı özelliği olan karşıtlıklar bağlamında temellenen kimliklerini elde etmişlerdir. Ancak Leitaos söz konusu törende **ephēbos**’ların kız gibi giyinmelerini adayların elde edeceği yeni statüsünün tersine çevrilmesi olarak görmeyerek bu ritüeli erginlenme sürecindeki adayların geride bırakmaya hazırlandığı dişil dünyayla olan akrabalığının bir işareti olarak yorumlamıştır (Leitaos, 1993: 29-30).

Yunan kültüründe çocuğun anneden uygun zamanda ayrılması gerektiği, aksi takdirde çocuğun yetişkin bir erkeğin sahip olması gereken zihinsel, bedensel ve ahlaki olgunluğa asla ulaşamayacağına dair ilk ima Hesiodos’un **Erga Kai Hemera**i adlı eserinde karşımıza çıkmaktadır. Hesiodos “Soylar Efsanesi”ni anlatırken “Gümüş Soy”u oluşturan insanların çok uzun süre -yüz yıl- annelerinin eteğinde yaşadıklarını, bu sebeple bu insanların yetişkinliğe çok geç ulaştıklarını, yetişkinliğe ulaştıklarında ise çok kısa süre yaşadıklarını anlatır (Hes. **erg.** 127-142). Hesiodos’un “Gümüş Soy” anlatısı çalışmamız açısından son derece önemli noktalara değinmektedir. Çünkü bu anlatıda çocukların annelerinin yanında uzun süre kalması onların yetişkin yaşamlarındaki bütün başarısızlıklarının tek müsebbibi olarak gösterilmektedir (Hes. **erg.** 127-142). Yani, “Gümüş Soy” insanları yetişkinliğe ulaştıklarında sahip olmaları gereken özellikleri taşımadıklarından uzun süre hayatta kalmayı başaramamışlardır. Çünkü bu insanlar evlerinde, annelerinin yanında çok uzun süre çocuk olarak yaşadıklarından ölçülü olmayı bilmeyip **hybris**’e (**ὑβρις**’e) kapılmışlar, ölümsüzleri saymak için onlara tapınaklarda kurbanlar sunmamışlar ve bu suretle kendi sonlarını hazırlamışlardır. Bunun sonucunda da Tanrı Zeus bu saygısız yaratıkları toprağın derinliklerine gömmüştür (Hes. **erg.** 127-142).

Anlaşılabacağı üzere Yunan düşüncesinde bir erkek çocuğunun uzun süre evde, annesinin yanında kalması çocuğun yetişkinliğe geçmesini ertelemekte ve çocuğun yetişkin bir erkekte bulunması gereken zihinsel, fiziksel ve ahlaki özellikleri kazanmasını engellemektedir.⁵ Nitekim Hesiodos, “Gümüş Soy”luların gerek zihinsel

⁵ Gümüş Soy anlatısını **ergon** (**ἔργον**) bağlamında ele alıp tartışan Çoraklı, bu insanların annelerinin yanında çok uzun süre bir çocuk olarak yaşadıkları için Zeus’un düzenini anlayıp ona ayak

gerek fiziksel gerekse ahlaki özelliklerinin “Altın Soy”lu insanlardan daha düşük düzeyde olduğunu vurgulamaktadır (Hes. **erg.** 129-30). Bu bağlamda Yunan kültüründe erkek çocukların Zeus’un düzenini anlayabilmeleri ve tek başlarına hayata tutunacak donanıma sahip olabilmeleri için zamanı geldiğinde annelerinden ayrılmaları, bunun için de o vakte kadar anne ve çocuk arasında kurulan her türlü bağın -fiziksel, duygusal ve sosyal bağın- koparılması gerektiği anlayışının olduğu söylenebilir. Ancak anne ve çocuğu arasında büyümlü ve son derece güçlü bir bağ vardır. Öyle ki **Ion** tragedyasında Kreousa ve Ion karşılaştıkları ilk andan itibaren (Eur. **Ion.** 238), yani tanıma sahnesinden -ana oğul olduklarını bilmeden- önce birbirlerine karşı tanımlayamadıkları duygusal bir yakınlık hissedilen karakterler olarak betimlenmiştir. Bu sahne anne ve çocuk arasında var olan içgüdüsel yakınlığa güzel bir örnek oluşturur. Zeitlin bu sahnenin gücünü Ion’un sahte babası Ksouthos’la yaşadığı sahneyle olan kontrasttan aldığını ve bu sahnenin gerçek anne ve çocuk arasındaki bağı onayladığını vurgulamıştır (Zeitlin, 1989: 150). Anne ve çocuk arasındaki bu güçlü bağ daha çocuğun dünyaya gelmesinden önce oluşur, doğum sonrasında ise günbegün aratarak güçlenir. Yani doğası gereği bir bebek oluştuğu andan itibaren annesinin kanından beslenerek anne karnındaki gelişimini tamamlar. Doğum sonrasında da anne bebeğini emzirerek onun için en temel yaşam kaynağı olmaya devam eder. Nitekim mitik evrensel anne figürü **kosmos**’a (κόσμος’a) besleyen, koruyup gözetilen ilk varlığın dışıl yönlerini yüklemiştir (Campbell, 2017: 106). Özellikle Aiskhylos’un **Eumenides**’inde bu konu Apollon ve Erinys’ler aracılığıyla tartışma konusu yapılır.⁶

uyduramadıklarını; aynı nedenle Gümüş Soy’un yetişkin olup kendilerini birden toprağın bağrında yapayalnız bulunca ne yapacaklarını bilemediklerini vurgulamıştır (Çoraklı, 2008: 79). Öte yandan araştırmacı bu soyun artık büyümüş ve annelerinden koparılmış olmalarına rağmen hayatlarını sürdürebilmeleri için gerekli donanıma “**ergon**’a” ya da ödev duygusuna sahip olmadıklarını da belirtmiştir (Çoraklı 2008: 79). Çünkü Gümüş Soy’lu insanlar o güne kadar kendilerini karşılıksız besleyen annelerinden ayrılınca yiyecek bulamayarak açlığa düşmüşler, hal böyle olunca da yiyeceği haksız yollarla elde etmeye çalışmışlardır. Çoraklı’ya göre bu soyun çektiği açlık ve birbirlerine uyguladıkları şiddet **nēpios**’un (νήπιος), yani “çocukluklarının” neden olduğu bir acıdır (Çoraklı, 2008: 79). Bu konuda daha fazla bilgi için bkz.: Çoraklı, 2008: 77-80. Anlaşıldığı üzere, çocukluğa has özelliklere sahip olmak insanın başına felaket getirmektedir.

⁶ Erinys’ler, Orestes’in annesi Klytaimnestra’yı, babası Agamemnon’un intikamını almak üzere öldürdüğünü ileri sürüp kahramanı masum göstererek aklamaya çalışan Apollon’un karşısında Klytaimnestra’nın tarafını tutarlar. Onlar çocuğun anne bedeninin bir parçası olduğunu, anne-çocuk arasında var olan ve fiziksel olarak da doğumla onaylanan özel bağı hatırlatarak bu davada Orestes’in suçlu bulunmasını isterler. (Aischyl. **Eum.** 607-8). Ancak Apollon Yunan kültüründe bu konudaki en güzel örnek olarak tanrıça Athena’nın bir anneye sahip olmadan babası tarafından dünyaya getirildiğini hatırlatarak çocuğun asıl olarak babaya ait olduğunu, annenin ise sadece babanın hayat verdiği çocuğu bir

Bu sebeple bütün kültürlerde bebek ve çocuklar ta ki büyüyüp birer erkek ya da kadın olarak yeni bir statüye kavuşma vakti gelene kadar babadan çok annenin, yani kadınların dünyasına ait varlıklar olarak görülmüştür. Bu bağlamda Yunan dünyasında da bebeklerin bakımından ve çocukların yetiştirilmesinden annelerin ve bakıcıların sorumlu olduğu dikkat çekmektedir. Eski Yunan kültüründe bir çocuk yetişkinliğe erişene kadar uzun bir eğitim ve öğrenme sürecinden geçerdi. Günümüzde olduğu gibi Eski Yunan dünyasında da bir çocuğun ilk eğitim yeri kendi eviydi. Nitekim kadın erkek arasında yaşam koşullarına bağlı olarak doğal bir şekilde belirlenen görev dağılımı sonucunda çocukların yetiştirilmesinden ve kültürün aktarılmasından anne sorumluydu ve anne bu görevi evde yerine getirmekteydi. (Burkert, 1983: 18). Yunan kültüründe “ev” (**oikos**) kavramı her şeyden önce dini görevlerin yerine getirildiği ve çeşitli ritüellerin yapıldığı özel bir alan olarak kabul edilmekteydi (Rose, 1957: 95-116). Dine dayalı geleneksel eğitim sürecinin ilk öğretmenleri ise çocukların anneleri ve bakıcılarıydı (Rose, 1957: 98). Nitekim Platon **Nomoi**’da çocukların öğretmenlerin eline geçene kadar annelerin ve bakıcılarının (**paidagogoi**) bakımı ve koruması altında oldukları belirtmiştir (Plat. **leg.** 7. 808d-e). Ancak erkek çocukları belli bir yaşa geldikten sonra toplumda edineceği yeni kimlik uyarınca annenin dünyasından yavaş yavaş ayrılarak elde edeceği yeni statüsünün gereklerini yerine getirebilecek bir donanıma sahip olmak üzere babanın alanına geçerdi (Hunt, 2009: 48). Kız çocukları ise evleninceye kadar annenin etkinlik alanında yaşamaya devam ederdi.⁷ Bremmer, erken arkaik dönemde üst sınıfa mensup annelerin oğullarıyla sınırlı temasta bulunduklarını, çünkü erkek çocukların erginlenme eğitimleri⁸ için erken yaşlarda annelerinden ve evlerinden uzaklaştırıldıklarını belirtir (Bremmer, 1987: 54).

Erginlenme ritüellerinde erginlenecek çocuğun anneye ait alandan yani kadınların dünyasından koparılması van Gennep ve Eliade tarafından tespit edilen çeşitli

süre taşıyıp kollayan bir emanetçiden başka bir şey olmadığını dile getirir (654-67). Tanrıça Athena da anne ve çocuk arasındaki bağı inkâr ederek çocuğun babaya ait olduğunu “*beni bir anne doğurmadı, ben tümüyle babamdan doğdum. Babamın kızım ben ve erkeğe ait olan şeyleri severim.*” şeklindeki sözlerle belirtir (Aischyl. **Eum.** 737-39)

⁷ Yunan dünyasında çocuk eğitimi konusunda son derece kapsamlı bir çalışma olarak bkz.: Jaeger 1946, 1947, 1986. Ayrıca bkz.: Harris, 1989: 67; Robb, 1994: 183; Griffed, 2001: 23-86; Pomeroy, 2018: 222-7;

⁸ Epik şiirde arkaik kahramanları tanımlayan eylem biçimi ve arkaik **ephēbos**’ların erginlenme ritüelleri konusunda Bkz.: Marinatos, 2002: 153-170.

kabilelerde uygulandığı gibi⁹ Yunan dünyasında da çeşitli ritüeller aracılığıyla gerçekleştirilmiş olmalıdır; ancak bu ritüellerin zamanı, içeriği ve usulleri konusunda daha önce de vurgulandığı gibi bizi doğrudan bilgilendirecek bir antik kaynak günümüze ulaşmamıştır. Ancak araştırma konumuzu oluşturan tragedyaların başkahramanları olan delikanlıların hikâyelerinde kimi zaman sembolik kimi zaman da fiili olarak annelerinden koparılma motifinin yer aldığı görülmektedir. Erginlenme ritüelleri gereği bir oğlan çocuğunun annesinden koparılma motifi özellikle **Ion** tragedyasında son derece belirgindir. Öte yandan Aiskhylos'un **Oresteia**'sında bu konu **trilogia**'nın (**τριλογία**) ana ekseninde yer almıştır. Segal'ın de vurguladığı gibi genç bir kahramanın anne ve babası arasından birine duyduğu sadakat ve ikisinden birine tabi olma konusu Yunan tragedyasının ana konularından biri olarak sürekli tekrarlanan bir tema olmuştur (Segal, 1999a: 93).

2.1. Hippolytos'un Annesinden (Artemis'ten) Koparılışı

Hippolytos tragedyasında erginlenme sürecine girdiği açıkça görülen Hippolytos'un annesinin bir Amazon olması ve bu nedenle Theseus'la evliliğinin geçersiz oluşunun dışında başka hiçbir şey geçmez. Yani delikanlının annesiyle nasıl bir ilişkisi olduğu, onu kaç yaşına kadar büyüttüğü ya da annesinin akıbetiyle ilgili olarak Euripides bize hiçbir şey anlatmaz.¹⁰ Sadece Hippolytos'un annesine yönelik

⁹ Van Gennep Avusturalya kabilelerinde bir oğlan çocuğunun erkeklerden oluşan bir tür erkek kardeşlik cemiyetinin içine girebilmesi için çocuğun annesinden, diğer kadın ve çocuklardan ayrıldığını belirtir (van Gennep, 1960: 76). Eliade de çeşitli Avusturalya kabilelerine -Kurnailer, Yuinler, Murringler vb- ait erginlenme ritüellerinden verdiği örneklerde, erginlenecek adayın annesinden ayrılma ritüelini ayrıntılarıyla incelemiştir. Eliade bu ritüellerin farklı kabile adetlerine göre farklı şekillerde olmasına rağmen, genel olarak anneden ayrılma ritüelinin çocuğun şimdiye kadar yaşadığı çocukluk durumuyla sembolize edilen çocukluk dünyasından -anaerki çevreden, çocukluğun cinsiyetsizlik, bilgisizlik, sorumsuzluk ve mutluluk döneminden- kopuşu anlamına geldiğini belirtir (Eliade, 2015a: 35). Bu konuda daha fazla bilgi için bkz.: Eliade, 2015a: 33-43.

¹⁰ Ancak mitoloji genç kadının akıbeti konusunda bize bir takım veriler sunmaktadır. Antiope Theseus'la evlendikten sonra Hippolytos adında bir erkek çocuk doğurmuştur, ancak kocası Theseus genç kadına sadık kalmayarak Phaidra ile evlenmek için Antiope'yi boşar. Bunun üzerine Antiope beraberindeki Amazonlar ile birlikte Theseus'tan intikam almak için kocasının Phaidra ile evlendiği gün Attika'ya saldırır. Düğünün yapıldığı yeri basmak isteyen Antiope planında başarılı olamaz ve öldürülür. Başka bir anlatıda ise Amazonlar, Antiope'nin kaçırılmasının öcünü almak üzere Attika'ya saldırırlar. Fakat Antiope kız kardeşlerine karşı kocası Theseus'un yanında yer alır. Fakat çıkan çatışmada genç kadın öldürülür (Grimal, 1997: 794). Ploutarkhos ise Theseus'u karısına sadık bir adam olarak betimler ve onun, karısının ölümünden sonra Phaidra ile evlendiğini aktarır (Plut. **Thes.** 28.2). Anlatının başka bir versiyonunda ise söz konusu savaşın başında Theseus'un bir kâhinin emri üzerine genç kadını korku tanrısı Phobos'a kurban ettiği anlatılmaktadır (Grimal, 1997: 794). Ancak Antiope ile Hippolytos arasındaki ana-oğul ilişkisi konusunda Euripides'te olduğu gibi Yunan mitosu da bize bir şey söylemez.

söylediği “*Ey bahtsız annem, ey acı veren doğum, sevdiğim hiç kimse gayrimeşru bir çocuk olmasın!*” (ὦ δυστάλαινα μήτηρ, ὦ πικραὶ γοναί· | μηδεὶς ποτ' εἴη τῶν ἐμῶν φίλων νόθος) şeklindeki ifadesinden Amazon kadının talihsiz bir yaşam sürdüğünü anlarız. (Eur. **Hipp.** 1082-83). Ancak oyunda özellikle vurgulanan Hippolytos’un Artemis’e olan düşkünlüğü, delikanlının annesi Amazon kraliçe ile Tanrıça Artemis arasındaki bazı ortak özellikler -*bakire olma, erkek egemenliğinden bağımsız yaşama, avcı olma* vb.- çerçevesinden dikkate alındığında, Hippolytos ve Artemis arasındaki ilişki yeni bir bakış açısıyla okunabilir.

Metinden anlaşıldığı üzere Hippolytos bir çocuk gibi kentin kamusal yaşamında yer almaz. O, zamanını Tanrıça Artemis’in etkinlik alanı olan kent dışındaki çayırarda ve korularda avlanarak geçirmektedir. Artemis’in etkinlik alanı incelendiğinde tanrıçanın sınırların koruması ve yönetilmesiyle görevli olmasının yanı sıra aynı zamanda onun kendisi gibi savaşçı ve avcı olan, erkek egemenliğinden bağımsız yaşayan Amazonlar’ın da koruyucu tanrıçası olduğu dikkat çekmektedir. (Grimal, 1997: 100). Hippolytos’un annesinin Artemis’le benzer özelliklere sahip -erkek egemenliğini tanımayan, savaşçı ve avcı- bir Amazon olması delikanlı ve Tanrıça arasındaki ilişkiye üzerinde durulması gereken farklı bir boyut katmaktadır.¹¹ Nitekim mitosta Hippolytos’un av meraklısı bir delikanlı olduğu ve kaba kuvvete dayanan işlere düşkünlüğünden söz edilmekte ve delikanlının bu huylarını annesinden aldığının altı çizilmektedir (Grimal, 1997: 295). Öte yandan Hippolytos da annesi ve Tanrıça Artemis gibi kültürel yaşamın en temel kurumu olan evlilik kurumuna uzak bir delikanlıdır (Ebbott, 2017: 113).

Tragedyada Hippolytos’un Artemis’in çayırlarında avcılık yaptığının vurgulanması delikanlının annesinin avcı kimliğine ve dolayısıyla da anne ile çocuk arasındaki bağa bir gönderme olarak okunabilir. Yani Hippolytos’un avcı kişiliği kahramanın hâlâ annesinin etkinlik alanı içinde yaşadığına yönelik bir ima olabilir. Bu bağlamda oyunun genel konteksti içerisinde değerlendirildiğinde Hippolytos’un Artemis’e aşırı düşkünlüğü ve oyunun sonunda Artemis tarafından delikanlıya sağlanan ölümsüz şöhret daha anlaşılır hale gelmektedir. Oyunda Aphrodite aracılığıyla Hippolytos’un

¹¹ Euripides’in **Hippolytos** ve **Bakkhalar**’ını yapısalcı bir yaklaşım ve psikanaliz yöntemlerle okumaya çalışan Segal, Hippolytos’un **oikos**’un (**οἶκος**) ve **polis**’in (**πόλις**) dışında yabancı doğada bir avcı olarak yer almasını kahramanın annesinin bakire bir Amazon olmasıyla ilişkilendirir. Bkz.: Segal, 1978: 137.

annesinin bir Amazon olduğunun vurgulaması ve delikanlının avcı kimliğinin ön plana çıkarılması da kahramanın halen sembolik olarak annesinin etkinlik alanı içerisinde yaşadığının bir iması olarak değerlendirilebilir. Bu sahne erkek çocukları için yapılan erginlenme ritüellerinin ilk basamağını oluşturan çocuğun anne figürüyle sembolize edilen çocukluktan kopuşunu sağlamak üzere anneden koparılma ritüeline işaret etmesi bakımından son derece önemlidir.

Oyunda Hippolytos’a Tanrıça Artemis’in sesini duyma imtiyazının dahi verilmiş olduğunun vurgulanması önemlidir. Hiçbir ölümlüye bahsedilmeyen bu özel bağa, delikanlı ve Artemis arasındaki diğer ortak noktalara da dayanarak oyunun bu kısmında Tanrıça Artemis’in, Hippolytos’un annesi figürü yerine geçtiği düşünülebilir. Nitekim Pausanias Artemis’in **Paidotrophos**, yani çocukların dünyaya gelişinden olduğu kadar onların bakımından ve büyütülmesinden de sorumlu bir tanrıça olduğunu ortaya koyan söz konusu **epitheton**’undan söz etmiştir (Paus. 4. 34.6).¹² Ayrıca Hippolytos’un oyun boyunca Artemis’le kurduğu ilişki de görüşümüzü desteklemektedir. Kahramanımız tıpkı annesiyle yaşayan bir çocuk gibi yetişkin yurttaş erkek toplumunun dışında, yani **polis**’in (**πόλις**’in) kamusal alanının uzağında tüm zamanını onunla birlikte geçirmektedir. Bu bağlamda kahramanın Artemis’in etkinlik alanı içerisinde yer alan yaşam alanı Hippolytos’un sembolik olarak çocuk oluşuna bir gönderme olarak okunabilir. Nitekim Yunan kültüründe erginlenme ritüelleri bir nevi gençlerin yabanıl hayattan kültüre geçişini ifade etmekteydi ve adayların erginlendiği kent dışındaki yabanıl mekânlar da bu ritüeller aracılığıyla sembolik olarak kültürleştirilmekteydi (Melotti, 2003: 204). Öte yandan Yunan düşüncesinde “çocukluk evresi” insanın “yaban dönemi” olarak görülmekteydi. Zira Platon çocukluğu insan yaşamının yaban evresi olarak tanımlamaktadır (Plat. **leg.** 7. 808d-e). Belki de bu sebeple Artemis yabanıl doğa ve kültür alanları arasındaki sınır bölgelerini “**eskhatiai**” ve iki dünya arasındaki geçişi temsil ettiğinden yaban ve vahşi olarak kabul edilen çocukların ve soyut bir kavram olarak da çocukluğun koruyucu tanrıçası olarak kabul görmüş ve onların kültür alanlarına girişlerini hazırlamıştır

¹² Ayrıca Diodoros Sicilus bebeklerin doğalarına uygun beslenme ve bakım biçiminin Tanrıça Artemis tarafından keşfedildiğini ve bu sebeple de tanrıçaya **Kourotrophos** denildiğini aktarır (Diod. 5.73-5-7). Vernant da Artemis’in mükemmel bir **Kourotrophos** tanrıça olduğunu belirtmiştir (Vernant, 1991: 198). Bu konuda daha fazla bilgi için bkz. Vernant 1991: 198-199.

(Vernant, 1991: 198).¹³ Pausanias'ın bildirdiği üzere Artemis'in Arkadia'daki **epitheton**'larından birinin **Hēmerasia** (**Ἡμερασία**) olması tanrıçanın "ehlileştiren" ve "evcilleştiren" niteliğine atıfta bulunmaktadır (Paus. 8.18.8).

Hippolytos'un Aphrodite aracılığıyla betimlenen yaşam tarzı çocukluğun mutluluk içinde geçen dertsiz ve tasasız dönemlerini anımsatmaktadır. Kahramanın cinsellikten imtina etmesi de Hippolytos'un, sembolik olarak annesinin eteğinde yaşayan bir çocuk oluşunu ima etmek için Euripides tarafından özellikle kullanılmış olabileceğini aklımıza getirmektedir. Gerçi metinden anlaşıldığı üzere Hippolytos bir delikanlıdır,¹⁴ ancak Euripides bir delikanlı olmasına rağmen Hippolytos'un halen bir çocuk gibi davrandığına dikkat çekmek için özellikle bu konuyu vurgulamış olabilir. Artemis'in oyunun bu kısmında Hippolytos'un annesini sembolize ettiği kabul edildiğinde, delikanlının ona duyduğu sevgi, bağlılık ve bir çocuk gibi yanından ayrılmak istemeyişi daha net anlaşılabilir. Freud insandaki bütün kaygı anlarının çocuğun annesinden ilk ayrılışında yaşadığı acı dolu deneyimleri yeniden harekete geçirdiğini ileri sürmüştür (Campbell, 2017: 56). Yani anneden ayrılma düşüncesi çocukta kaygı ve korkuya neden olmaktadır. Hippolytos'un Artemis'in yanından ayrılmak istemeyişi bu bağlamda değerlendirilebilir. Kahramanın annesinden (Artemis'ten?) ayrılmak istemeyişi yetişkin erkek toplumuna girme konusunda delikanlının duyduğu kaygı ve korkuyu yansıtır olabilir. Eğer öyleyse bu durum Artemis'in burada kahramanın annesini sembolize ettiği görüşümüzü desteklemektedir. Nitekim Artemis Campbell'in de vurguladığı gibi, Anadolu'nun en büyük tapınağı olan Efes'te¹⁵ evrensel anneliğini simgeleyici bir şekilde çok memeli bir tanrıça olarak betimlenmiştir (Campbell, 2016: 74).

Artemis diğer işlevlerinin yanında -avcılık, erginleyici tanrıça vs- aynı zamanda tıpkı bir anne gibi çocukların dünyaya gelmesinden, onların beslenmesinden,

¹³ Bkz.: Larson, 2008: 101-113; Vernant, 1991: 195-224. Erginleyici bir tanrı olarak Artemis konusunda özellikle bkz. Vernant, 1991: 207-219; Budin, 2016: 48-113; Fabiano, 2019: 660-661.

¹⁴ Hippolytos'un ölmek üzere yara bere içinde Theseus'un evine getirilişini gören korobaşının "Ah, bakın! Acılar içinde kıvranan sefil adam geliyor. Genç bedeni ve sarı saçlı başı yara yara bere içinde.", (*καὶ μὴν ὁ τάλας ὅδε δὴ στεῖχει, | σάρκα νεαρός ξανθὸν τε κάρα | διαλυμανθεῖς.*) şeklinde söylediği sözcüklerden (Eur. **Hipp.** 1342-1344) kahramanın bir delikanlı olduğu rahatlıkla söylenebilir. Nitekim **νεαρός** sıfatı "genç, diri; gençliğe özgü, gençliğe yaraşır" anlamlarına gelmektedir. Bkz.: **LSJ**, s.v. "**νεαρός**" maddesi.

¹⁵ Artemis Ephesia konusunda bkz.: Larson, 2008: 108-112.

büyütülmesinden ve korunmasından da sorumlu bir tanrıçadır. Bu durum Artemis'in üreme, doğum ve evrensel anne kavramıyla ilişkisini göstermesi bakımından önemlidir. Yani Artemis annelik kavramının bir çeşit "tanrısal-evrensel" boyutunu sembolize etmektedir. Çünkü evrensel olarak annelik **kosmos**'un besleyip büyüten dişil yanıdır (Campbell, 2017: 106; Neumann 1989: 55). Nitekim Tanrıça Artemis de bir **Kourotrophos**'tur. Öyle ki **Iphigeneia Aulis**'te tragedyasında sunakta kurban edilmeyi bekleyen çaresiz Iphigeneia'yı şefkatli bir anne misali bir toz bulutuna sarıp sarmalayarak babasının sebep olduğu ölümden kurtarmıştır. Yunan düşüncesinde "**parthenia thea (παρθενία θεά)**" kavramının efendi olarak kabul etmesi gereken bir erkeğe herhangi bir bağla bağlı olmayan tanrıçaları sembolize ettiği düşünülmektedir (Corelis, 1978: 10). Bu oyunda Artemis'in bir "**παρθενία θεά**" oluşunun vurgulanması muhtemelen tanrıçanın herhangi bir aşk deneyiminin olmadığı anlamını taşımaktan ziyade, evrensel anneliğin bir göstergesi olarak Artemis'in doğum sonrası mutlak otoritesinin bir işareti olmalıdır (Corelis, 1978: 10). Aksi takdirde Kallimakhos'un **Artemis'e Hymnos**'unda (18-25) açıkça görüldüğü üzere tanrıçanın kişiliğinde sembolize edilen "bakirelik" kavramı ve çocukların dünyaya gelişini sağlayıp bir anne gibi onları yetişkinliğe kadar büyütme özelliği gibi zıt kavramları kendisinde barındırması çok da anlaşılabilir tutarlı bir durum olmazdı. Fabiano bu durumun daha iyi anlaşılabilmesi için Yunan kültüründe çocukların ve henüz yetişkin bir erkek olmamış delikanlıların (ergenlerin) **polis**'in uygar ve düzenli yaşamından ziyade Artemis'in etkinlik alanı olarak görülen yabanıl hayata daha yakın kimseler olarak kabul edildiklerinin göz önüne alınması gerektiğini vurgulamıştır (Fabiano, 2019: 660). Nitekim **Iphigeneia Aulis**'te, Artemis ölümlü bir anne olarak Klytaimnestra'nın yapamadığını içindeki tanrısal annelik gücüyle başarmış, genç kızı babasının sebep olduğu ölümden kurtarmıştır.

Hippolytos ve Artemis arasındaki ilişki bir anne-oğul ilişkisi olarak yorumlandığında, Aphrodite'nin **prologos**'taki sözlerinden Hippolytos'un bir an önce anne yanındaki yaşamla özdeşleştirilen çocukluktan çıkıp artık yaşı gereği Aphrodite'nin kimliğiyle sembolize edilen cinsellik aracılığıyla yeni neslin üretimine katkıda bulunacağı yetişkin erkeklerin dünyasına geçmesi gerektiği ve kahramanın ancak bu suretle yaşamı devam ettirebileceği açıkça anlaşılmaktadır. Özetle, oyunun

bu kısımda Hippolytos'un annesini sembolize ettiğini düşündüğümüz Artemis'in etkinlik alanından bir an evvel çıkması gerektiği anlayışı hâkimdir. **Hippolytos** tragedyasında kahramanın annesinden koparılması Aphrodite tarafından sembolik bir biçimde ve dolaylı olarak gerçekleştirilir. Oyunun başında Artemis'in çayırlarından dönerken betimlenen Hippolytos tıpkı erginlenmek üzere annesinden koparılan bir erkek çocuğun bir daha annesinin yanına geri dönemeyecek oluşu gibi, kahramanımız da oyun boyunca yetişkinliğin dertlerinden, tasasından uzak cennetvari bir yaşam sürdüğü Artemis'in çayırlarına geri dönemeyecek ve Aphrodite'nin kurduğu tuzakla ölüme gidecektir. Erginlenme ritüellerinde çocuğun anneden sonsuza kadar ayrılışını sembolize eden ritüel ölüm Hippolytos açısından gerçeğe dönüşecektir.

Çeşitli araştırmacıların vurguladığı üzere erginlenme ritüellerinde çocuğun anneden koparılma ritüeli çoğu kez geceleri şiddet içeren çeşitli eylemlerle ve son derece travmatik bir şekilde gerçekleştirilirdi.¹⁶ Bu ritüellerde çoğu zaman çocuk gerçek ya da mecazi bir deniz yolculuğu yaptırılarak anneden koparılırdı (Burkert, 1983: 196). Nitekim erginlenme ritüellerinde su erginleyici bir unsur olarak karşımıza çıkmaktadır (Eliade, 1958: 189; Campbell, 2016: 73-75). Bu ritüellerde suyun adayın yeniden doğuşunu sağlayan bir yaşam kaynağı olarak yer aldığı anlaşılmaktadır¹⁷. Gerçek ya da sembolik olarak deniz yolculuğu yapan çocuğun tüm geçmiş yaşantısını sonsuza kadar ardında bıraktığı ve suyun geçmiş yaşamı geride bırakma, onu unutturma özelliği olduğu düşünülmüştü. Erginlenme ritüellerindeki suyun bu özelliği bize ölümlerin hafızalarını silerek onların yeryüzünde sürmüş oldukları yaşamı unutturan **Lēthē**'nin (Λήθη) sularını anımsatmaktadır.¹⁸ Ölüm de tıpkı erginlenme ritüelleri gibi bir "geçiş ritüeli" olduğundan su her iki ritüelde de kişinin geçmiş yaşantısıyla bağının koparılmasını sağlayan bir unsur olarak karşımıza çıkmaktadır.

¹⁶ Bkz.: van Gennep, 1960: 74; Eliade, 2015a: 33-43.

¹⁷ Eliade bu durumu şöyle açıklamıştır: "*Erginlenme ritüellerinde su yeni bir doğum bahşeder, büyü ritüellerinde şifa verir ve cenaze törenlerinde ise ölümden sonra yeniden doğuşu garanti eder. Su canlı yaşamı için gerekli tüm potansiyellerini bünyesinde barındırdığı için yaşamın bir sembolü haline gelir.*" (Eliade, 1958: 189). Çeşitli inançlarda ve ritüellerde suyun taşıdığı sembolizm konusunda daha fazla bilgi için bkz.: Eliade, 1958: 188-215

¹⁸ Yunan mitosunda **Lēthē** (unutma, unutkanlık, gizlenme) ölümler diyarında, yani **Hades**'te bulunan beş ırmaktan biridir. Ölümler bu sudan içince yeryüzünde yaşamış oldukları her şeyi unuturlar. (Hes. **theog.** 227,ff; **Il.** 14, 276; **Od.** 11, 51). Platon ruhların kendilerine bir beden verilip yeryüzüne çıkmadan önce yeraltı dünyasında gördüklerini unutmak için bu sudan içtiklerini anlatmaktadır (Plat. **rep.** 10. 621) **Lēthē** zamanla bir alegori haline gelerek **Hypnos** ("Υπνος) ve **Thanatos**'un (Θάνατος) kız kardeşi olarak kullanılmıştır (Grimal, 1997: 442).

Öte yandan Campbell erginlenme törenlerinde ve birçok “geçiş ritüeli”nin eşik evresinde suyun adayın yeniden doğuşunu sağlamak üzere sembolik olarak anne rahmine dönüşüyle bağlantılı bir imge olduğunu belirtmiştir (Campbell, 2016: 72-73). Araştırmacı, Artemis’i bir nehirde yıkanırken gören genç avcı Aktaion efsanesindeki suyun bu amaca hizmet ettiğini belirtmiştir.¹⁹ Metinde Hippolytos’un Artemis’le sembolize edilen annesi ile olan bağının koparılması konusunda gerçek ya da sembolik bir deniz yolculuğu yaptığına dair bir ifade yoktur. Ancak kahramanın tüm zamanını geçirdiği Artemis’in çayırlarının yaşam alanlarının uzağında yemyeşil bir lokalizasyonda yer alması bu çayırların muhtemel bir su kıyısında yer aldığını düşündürmektedir ki bu konuda metin bizi desteklemektedir. Zaten su tanrıçasının gücünü sembolize eden bir araçtır, hem bireyin hem de evrenin doğum ve ölüm sularının gizine vücut veren odur (Campbell, 2016: 75). Zira metinde açık bir şekilde çayırın içinden akan bir sudan -ırmak, nehir- söz edilmiştir (Eur. **Hipp.** 77). Nitekim oyunun ilerleyen bölümlerinde dadı ile Phaidra arasında geçen diyalogda genç kadın Hippolytos’un bulunduğu alanlara gitmek istediğini ima ettiği satırlarda oradaki doğal kaynak sularından içmek istediğini şöyle dile getirmiştir (Eur. **Hipp.** 208-211):

“αἰαῖ· πῶς ἄν δροσερᾶς ἀπὸ κρηνίδος
καθαρῶν ὑδάτων πῶμ' ἄρυσαιμαν,
ὑπὸ τ' αἰγείροις ἔν τε κομήτηι
λειμῶνι κλιθεῖς' ἀναπαυσαίμαν;

“Ah! Taze bir kaynaktan fışkıran saf sulardan
içmeyi ve bir çayırda, kavak ağaçlarının
gölgesi altında uzanıp
dinlenmeyi nasıl da özlüyorum!”

Başlangıçta Phaidra’nın neyi ima etmek istediğinden habersiz olan dadı genç kadının sözcüklerine bir anlam veremeyerek şöyle der (Eur. **Hipp.** 223-225):

“τί ποτ', ὦ τέκνον, τάδε κηραίνεις;
τί κυνηγεσίῳ καὶ σοὶ μελέτη;
τί δὲ κρηναίων νασμῶν ἔρασαι;

“Aklından neden böyle şeyler geçiyor çocuğum!
Niçin avlanmayla ilgileniyor ve bir kaynaktan
su içmek istiyorsun?”

¹⁹ Artemis ve Aktaion efsanesinde erginleyici bir unsur olarak su imgesi ve yeniden doğuş sembolizmi konusunda daha fazla bilgi için bkz.: Campbell, 2016: 72-75.

Bu sözcükler Hippolytos'un içinde bulunduğu Artemis'in çayırlarının bir su kaynağının yakınında yer aldığı görüşümüzü desteklemektedir. Oyunda Hippolytos'un Artemis'in çayırlarından ve yemyeşil korulardan dönerken betimlenmesi erginlenme ritüellerinin ritüel dizgesine göre delikanlının farkında olmadan annesinin eteğinden alınıp bir suyu geçtikten sonra erginlenme sürecine girmiş olarak sahneye geldiği şeklinde yorumlanabilir. Başka sözcüklerle Hippolytos her gün olduğu gibi bir sudan ya da ırmaktan geçerek babasının sarayına geri döndüğü bu günün annesiyle yaşadığı son gün olduğunu bilmeden sahneye gelmiştir. Bu sahneden sonra Hippolytos sonsuza kadar bir daha annesinin alanına, anneyle ifade edilen sembolik çocukluk dönemine asla geri dönemeyecektir. Başka sözcüklerle söylemek gerekirse kahramanımız sahneye çıktığında kahramanın annesi ve sembolik çocukluğuyla olan bağı sonsuza kadar kopmuştur. Hippolytos artık ne bir çocuk ne de tam anlamıyla bir yetişkindir. O, annesinin kucağından koparılmış erginlenmenin arifesindeki bir delikanlıdır. Hippolytos'un bu süreçteki davranış biçimi delikanlının kaderini belirleyecektir. Kahramanımız sahneye Artemis'i öven bir **hymnos**'la girer ve aralarında Aphrodite'nin de bulunduğu sağlı sollu heykeller arasından Aphrodite'yi es geçerek Artemis'in önünde saygıyla eğilir ve ona sunuda bulunur. Hatta Aphrodite'ye yaptığı saygısızlık konusunda kendisini uyanan yaşlı hizmetkârın sözlerine kulak asmayıp bildiğinden şaşmaz (Eur. **Hipp.** 87-114). Bu sahneden sonra seyirci Hippolytos'un sonu gerçek ölümle bitecek erginlenme sürecine girdiğini kesin olarak anlamış olmalıdır.

Erginlenme ritüellerinde ölüm son derece önemli erginleyici bir unsur olarak karşımıza çıkmaktadır (Melotti, 2003: 204), çünkü arkaik düşüncede bir şeyin tamamıyla son bulma düşüncesini sadece ölüm kavramı karşılamaktaydı (Eliade, 2015a: 18). Erginlenme ritüelleri adayın varoluşsal durumunda kalıcı bir değişiklik sağladığı için ontolojik düzeydeki bu kalıcı değişim, ancak ölüm aracılığıyla gerçekleştirilmekteydi (Eliade, 2015a:16-18, 43-55, 76-89). Bu düşünce doğrultusunda erginlenecek adayın yeni biri olabilmesi, yeni bir kimliğe ve statüye kavuşabilmesi için önceki kişiliğinde ölmesi gerekliydi (Melotti, 2003: 204; Eliade, 2016b: 55). Yani erginlenecek adayın çocukluk evresinden tam anlamıyla ve sonsuza

kadar kopabilmesi onun bir çocuk olarak ölmesi koşuluna bağlıydı. Bu nedenle erginlenme ritüellerinde çoğu kez adayın sembolik olarak öldüğü kabul edilirdi. Öte yandan erginlenme sürecinin başında yer alan ölüm ritüeli aynı zamanda anne ile çocuk arasındaki kan bağının da koparılması anlamını taşırdı. Bir anne ile çocuk arasındaki en önemli bağ çocuğun anne kanıyla beslemiş ve annenin onu doğurmuş olduğu gerçeğidir.²⁰ Bu sebeple bu ritüellerde bu iki gerçek silinmeye çalışılırdı. Nitekim bu ritüel süreçte çocuğun beslendiği anne kanı damarlarından akıtılır, böylece çocuk biyolojik olarak da annenin alanından ayrılmış olurdu (Eliade, 2015a: 68-9). Nitekim kanın akıtılması ölüm demekti (Neumann, 1989: 55). Kabilelerde yapılan erginlenme ritüellerinde adayın burnunun delinmesi, sünnet ve “**subincision**”²¹ ritüelleri ile adayın kanının akıtılması da bu amaca hizmet etmekteydi (Eliade, 2015a: 67-71). Bu ritüel çocuğun artık annesiyle bir bağı kalmadığını sembolize ederdi. Öldüğü kabul edilen adayın çeşitli ritüel süreçlerden sonra erkek akıl hocası tarafından yeniden dünyaya getirildiğine inanılırdı. Böylece aday doğumsal olarak da artık dişil dünyadan sonsuza kadar koparılır ve tamamen eril dünyaya ait bir kişi haline gelirdi (Neumann, 1989: 144). Yani aday çeşitli yaralanmalar sonucunda anne kanından kurtularak yeniden doğardı (Eliade, 2015a: 70-71). Birinci bölümde de vurgulandığı üzere Yunan mitosunda da erkekten doğan çocukların konu edildiği anlatılar dikkat çekicidir. Zeus’un Athena’yı, ya da Dionysos’u doğurması bu çerçevede yorumlanabilir. Bu bağlamda Hippolytos’un yaralanması erginlenme ritüellerinde sıklıkla karşılaştığımız üzere delikanlının erginlenmiş olduğunun bir işareti olarak okunabilir. Öte yandan aynı sahne delikanlının yaralanması esnasında vücudundan akan kanın onun annesi ile olan bağının koptuğunun bir göstergesi olarak kabul edilebilir. Bu konu çalışmanın dördüncü bölümünde detaylı olarak incelenecektir.

²⁰ Neumann, kadının kan ve doğurganlıkla ilişkisinin ardındaki temel olgunun kuvvetle muhtemel gebelik sırasında adet akışının kesilmesiyle ilişkili olduğunu ve bu durumun da arkaik düşüncede embriyonun oluşmasıyla bağlantılı olarak algılandığını belirtmiştir. Bu bağlamda da kadın hayat veren kanın sahibi olarak görülmüştür. Nitekim kan bereket ve hayat demektir (Neumann, 1989: 55).

²¹ **Subincision** uygulaması çeşitli Avusturalya kabilelerindeki erginlenme törenlerinde erkek cinsel organının kadın cinsel organına benzetilmesi amacıyla yapılan bir tür cerrahi işlemdir. Eliade’ye göre bu ritüelin amacı adayı bir kadına dönüştürmek suretiyle **primordial** zamandaki her iki cinsin bir bütün halinde olduğu tamlık ve mükemmelliği elde etme çabasıdır. Öte yandan bu ritüelle vücuttan akıtılan kan adayın şimdiye kadar beslendiği dişil kandan, yani annenin kanından kurtulmanın bir yolu olarak görülmektedir (Eliade, 2015a: 68-69). Bu konuda daha fazla bilgi için bkz.: Eliade, 2015a: 65-71.

Hippolytos'un tüm zamanını Artemis'in çayırlarında geçirdiğinin vurgulanması Yunan kültüründe çayır kavramının içerdiği anlamlarla ilişkili olarak bu çayırarla sembolize edilen Artemis'in öne sürdüğümüz gibi delikanlının annesi figürünü temsil ettiğinin bir diğer kanıtıdır. Yunan düşüncesinde çayır kavramı çok anlamlı bir yapıya sahiptir. Çayır kavramının muğlak anlamlarından birisi çayırın tüm yaşamın kaynağı olan bir "anne" ve aynı zamanda el değmemiş, "bakire bir tanrıça" olmasıdır. Çayır kavramının içerdiği anlamlar gibi annelik ve bakirelik kavramları da temelde birbirine taban tabana zıt durumlardır. Ancak daha önce belirttiğimiz üzere Yunan kültüründe Artemis'le sembolize edilen çayır tarlalarının bakire yönünden çok, onun evrensel anneliğine işaret etmektedir (Corelis, 1978: 10). Öte yandan Hippolytos'un Artemis'e yaptığı çelengi sunarken söylediği şu cümleler de Artemis'in delikanlının annesi figürünü sembolize ettiği konusundaki görüşümüzü desteklemektedir (Eur. **Hipp.** 84-87):

“...
μόνοι γάρ ἐστι τοῦτ' ἐμοὶ γέρας βροτῶν·
σοὶ καὶ ξύνειμι καὶ λόγοις ἀμείβομαι,
κλύων μὲν αὐδῆς, ὅμμα δ' οὐχ ὁρῶν τὸ σόν.
τέλος δὲ κάμψαμι' ὥσπερ ἡρξάμην βίου.”

“Çünkü ölümlüler arasında sadece benim ayrıcalığım var:
Günlerimi yanında geçiriyor ve seninle konuşuyorum.
Sesini duyuyor, ancak yüzünü hiç görmüyorum.
Yaşamımı başladığım gibi sonlandırabilsem!”

Metne göre yaşayanlardan sadece Hippolytos'a Artemis'in sesini duyma ve onunla konuşma ayrıcalığı verilmiştir. Bu konuya daha önce değinildiğinden burada tekrar ele alınmayacaktır. Hippolytos'un “*Yaşamımı başladığım gibi sonlandırabilsem*” şeklindeki sözleri doğduğu andan itibaren annesinin yanında yaşayan küçük bir çocuğun dış dünyadan uzakta sadece annesiyle ikisinin birlikte yer aldığı korunaklı bir yaşam alanında sonsuza kadar kalma konusundaki çocukça isteğini anımsatmaktadır. Yani Hippolytos da küçük bir çocuk misali annesinin -Artemis'in- yanından ayrılmak istemez. O, yaşamının sonsuza kadar böylece sürüp gitmesini arzu etmektedir. Oysaki kahramanın bu arzusu insan doğasına, evrensel ve toplumsal yasalara aykırıdır. Nitekim erginlenme ritüelleri toplum tarafından doğal bir olgu olarak

algılandıklarından bireyler bu ritüellere karşı gelip onlara direnemezlerdi (Melotti, 2003: 204). Hippolytos bu doğal olguya karşı hareket ettiğinden, Artemis tapımını yanlış değerlendirdiğinden yıkıma uğramıştır. Çünkü Yunan dünyasında Artemis çocukları ergenliğe ulaşınca kadar onları koruyup gözetken, ancak daha sonra yetişkin bir birey olmaları için zamanı geldiğinde onları Tanrıça Aphrodite’te teslim eden bir tanrıçaydı. Yani kahramanın, Artemis’in yanında kalmakla sembolize edilen cinsel yaşamı reddi aslında Artemis’in Yunan kentlerinde oynadığı en önemli görevi yok sayma ve tanrıçanın kültürel işlevini tehlikeye sokma anlamına gelmekteydi (Sourvinou-Inwood, 2003: 328).

2.2. Ion’un Kreousa’dan Ayrılışı

Ion’un annesinden ayrılması konusuna gelecek olursak Hippolytos gibi Ion’un da annesinden yıllar önce ayrılmış bir çocuk olduğu görülür. Ion’la sahnede ilk karşılaştığımızda kahramanın **oikos**’un, yani annenin etkinlik alanının dışındaki bir alanda -Delphoi’daki Apollon Tapınağı’nda- yaşadığı anlaşılmaktadır. Daha önce de vurgulandığı üzere **Hippolytos** tragedyasında kahramanın bir Amazon olan annesiyle ilişkisinden, ne kadar süre birlikte yaşadıklarından ve nasıl ayrıldıklarından hiç söz edilmez. Ancak **Ion** tragedyasında kahramanın annesinden ayrılışı ve bu ayrılığın sonuçları çok yönlü ve vurucu bir şekilde bir anne ve çocuğun perspektifinden sahneye taşınmıştır. Bu suretle anne ve çocuk arasındaki bağ tragedyanın merkezine yerleştirilip oyun boyunca vurgulanmıştır.

Erginlenme ritüellerinde anneden ayrılma ilki adayın anneye sembolize edilen ve annenin etkinlik alanı içerisinde tanımlanan çocukluk evresini adayın artık geride bırakmasının zamanı geldiğini ifade ederken,²² diğeri varoluşsal bir gerçekliğin - çocuğun anne tarafından doğurulmuş olma gerçeğinin- tersine çevrilmesi anlamına gelmektedir. **Ion** tragedyasında kahramanımız annesinden üç kez ayrılmıştır. Ion’un

²² **Ion** tragedyasında Apollon Tapınağı’nın kendisi Ion’un artık geride bırakması gereken çocukluğunu sembolize ediyor olabilir. Ion kendini bildiğinden beri bu tapınakta yaşamış, tapınağın sınırları dışına hiç çıkmamıştır. Delikanlının tapınağa gelen insanlarla kurduğu sınırlı iletişimin dışında gerçek yaşama dair hiçbir tecrübesi yoktur. Bu haliyle Ion **oikos**’un korunaklı alanında yaşayan bir çocuğa, tapınak da evladını dış dünyanın kötülüklerinden koruyup kollayan bir anneye benzemektedir. Bu bağlamda tapınağın kendisinin Ion’un çocukluk evresini sembolize ettiği ve Euripides tarafından özellikle bu amaçla kullanılmış olabileceği düşünülebilir. Öyle ki Ion oyunun başında bu durumu dile getirmişti. Segal, Zeitlin, Holland gibi araştırmacılar da **Ion** tragedyasındaki Apollon Tapınağı’nın Ion’un çocukluk evresini sembolize ediyor olabileceği görüşünü ileri sürmüştür (Segal, 1999a; Zeitlin, 1989, Holland, 2001).

annesinden ilk ayrılışı kahramanın anneyle sembolize edilen çocukluk evresinden ayrılma vaktinin geldiğine değil, doğumla ortaya konan varoluşsal gerçekliğin tersine çevrilmesine işaret etmektedir. Çünkü Ion'un annesinden ilk ayrılışı kahramanımız henüz bir bebekken gerçekleşmiştir.²³ Bu sahnenin vurgusu çocuğun doğumla anneden gelen varoluşsal aidiyet durumunun tersine çevrilmesi yoluyla çocuğun babaya ait alana yerleştirilmesi üzerinedir. Ion'un annesinden koparılmasını anlayıp yorumlayabilmek için efsanenin bebeğin doğumu ve terk edilmesinden önceki olayları anlatan bölümünün incelenmesi gerekir. Oyunda işlenen efsaneye göre, Kreousa henüz bir genç kızken kent dışındaki çayırardan çiçek topladığı sırada Tanrı Apollon tarafından kaçırılarak bir mağaraya götürülmüş²⁴ ve burada tecavüze uğramıştır. Kreousa yaşadıklarını ailesinden ve diğer herkesten saklamış, ancak bu tecavüz sonucunda hamile kalmıştır. Genç kız hamileliğini gizlemeyi de başarmış ve doğumdan sonra bebeğini tecavüze uğradığı mağaraya bırakarak onu ölüme terk etmiştir. Kreousa pişman olup geri döndüğünde bebeğin bıraktığı yerde olmadığını görmüştür. Tanrı Hermes oyunun **prologos**'unda efsanenin bu kısmına değindikten sonra Kreousa'nın bebeğini mağarada ölüme terk etmesinin ardından, kendisinin Tanrı Apollon'un istediği doğrultusunda bebeği sepetiyle birlikte buradan alıp Delphoi'da götürdüğünü ve onu tapınağın merdivenlerine bıraktığını anlatır.²⁵

²³ Ion'un annesinden ilk ayrılışı son derece travmatik bir biçimde ve kahramanımız henüz bebekken gerçekleşmiştir. Kreousa'nın yaşadığı tecavüz ve bebeğin travmatik bir biçimde annesinden ayrılışı sahnede gösterilmemiş, ancak Hermes tarafından oyunun **prologos**'unda (Eur. **Ion**. 10-49) ve özellikle Kreousa tarafından oyunun birçok yerinde defalarca tekrar edilerek olay örgüsünün içine ustaca dâhil edilmiştir (Eur. **Ion**. 338-50, 891-905, 944-49, 951-55, 1493-95).

²⁴ Zeitlin, Kreousa'nın kaçırılış mitini incelerken aslında Ion'un kendisinin Kore figürüyle özdeşleştirilebileceğini ileri sürer. Araştırmacı oyunda Ion'un, Erekhtheus'un yeniden beden bulmuş hali olarak kabul edildiğinde, delikanlının Kore gibi önce toprak tarafından yutulduğu, ancak daha sonra annesinin kollarına geri döndüğüne dikkat çekerek bu anlatının **Demeter'e Hymnos**'taki Persephone ile büyük bir benzerlik taşıdığını vurgular. Bu konuda daha fazla bilgi için bkz.: Zeitlin, 1989: 159.

²⁵ Dodd, **Ion** tragedyasında Kreousa'nın bebeğini neden terk ettiğini konusunun açıklanmadığını, bu konuda karakterlerin farklı görüşleri olduğuna dikkat çeker (Dodd, 1999: 126-127). Kimileri bunu Apollon'un istediğini ve Kreousa'nın bebeğini bu yüzden bıraktığını (Eur. **Ion**. 14), bazıları ise geç kadının bu kararı duyduğu utançtan dolayı kendi istediği doğrultusunda aldığına inanmaktadır (Eur. **Ion**. 1497-99). Oyunda **paidagōgos** (παιδαγωγός) iki defa bebeğini neden bıraktığını sorar, fakat her ikisinde de genç kadın net bir cevap vermekten kaçınır (Eur. **Ion**. 958-59, 964-65) ve iki soruyu da yaptığı eylemi mantıklı bir nedene dayandıracak herhangi bir itirafta bulunmadan cevaplar (Dodd, 1999: 127). Böylelikle Euripides olayla ilgili basit bir insani açıklamadan kaçınarak bu sorunu daha ileriye taşır ve bu konuda asla tam olarak hiçbir şey bilemeyeceğimizi ortaya koyar (Dodd, 1999: 127). Muhtemelen Atina güncel yaşamında böyle trajik hikâyeler söz konusuydu ve günümüzde de olduğu gibi birçok anne gayrimeşru yollardan sahip olduğu bebeklerini terk etmek zorunda kalıyordu.

Efsanenin bu kısmında yer alan bebeğin doğar doğmaz annesi tarafından mağaraya bırakılarak ölüme terk edilmesi motifî erginlenme ritüelleri açısından son derece önemlidir. Bu motif, biyolojik açıdan doğum esnasında anne ve bebek arasındaki hayati bağın kopmasına paralel olarak anne ve bebek arasındaki sosyal bağın da koptuğuna işaret etmektedir. Öyle ki Kreousa, sıradan bir anne gibi bebeğini bir kez bile kollarına alamamış, onu hiç emzirememiş ve elleriyle yıkayamamıştır (Eur. **Ion**. 1489-96). Kreousa bebeğini doğurmak dışında, evladına annelik yapmamış, daha doğrusu yapamamış bir kadındır. Ion ise doğumun gerçekleşmesiyle sadece biyolojik olarak değil, yaşamının her alanında anne sevgisinden, şefkatinden ve bakımından mahrum kalmış bir gençtir. Van Gennepe çeşitli kabilelerde yapılan erginlenme ritüellerinde bir bebeğin doğduktan hemen sonra annesinden uzaklaştırıldığını belirtir. Bu ritüellerde bebeğin yıkanıp giydirilmesi bebeğin anneden uzaklaştırılması amacına hizmet etmekle birlikte arındırılmasıyla da ilişkilidir (van Gennepe, 1960: 50-2).

Oyunda Kreousa'nın bebeğini yırtıcı kuşların muhtemel ziyafet sofrasını süsleyecek bir sunu olarak bir mağaraya bıraktığını dile getirmesi (Eur. **Ion**. 1596) bebeğin bizzat annesi tarafından ölüme terk edildiğinin açık bir kanıtıdır ve buradaki vurgu son derece önemlidir. Çünkü erginlenme ritüellerinde annesinden ayrıldıktan sonra adayın sembolik olarak öldüğü kabul edilmektedir. Öyle ki aşağıda alıntılarımız metinde Hadēs (**Ἅιδης**) sözcüğü açıkça geçmekte ve burada bebeğin terk edildiği mağara ölümler diyarı Hades'in kendisiyle özdeşleştirilmektedir. Genç kadın bebeğini doğurduktan sonra yaşadığı acıları ve onu kendi elleriyle nasıl ölüme terk ettiğini şöyle anlatır (Eur. **Ion**. 1489-1496):

“παρθένια δ' ἐμᾶς ματέρος
σπάργαν' ἀμφίβολά σοι τάδ' ἀνῆψα κερ-
κίδος ἐμᾶς πλάνους.
γάλακτι δ' οὐκ ἐπέσχον οὐδὲ μαστῶι
τροφείᾳ ματρὸς οὐδὲ λουτρὰ χειροῖν,
ἀνὰ δ' ἄντρον ἔρημον οἰωνῶν
γαμφληαῖς φόνευμα θοίναμά τ' εἰς
Ἅιδαν ἐκβάλλη.”

“ Genç bir kızken annemden gizlice
dokuduğum bu kundakla

sarıp sarmaladım seni.
Ancak bir anne gibi emzirip sütümle besleyemedim,
ellerimle bir kez bile yıkayamadım ben seni.
Fakat ıssız bir mağarada
yırtıcı kuşların tırnakları altında ölesin
onlara bir ziyafet olasın diye Hades'e gönderdim seni.”

Alıntıladığımız metinde de vurgulandığı üzere Kreousa senelerce oğlunun öldüğüne inanmış ve yıllarını onulmaz bir vicdan azabı ile acı ve keder içinde geçirmiştir. Ancak Kreousa'nın içinde oğlunun yaşıyor olabileceğine dair umudu hiçbir zaman tam olarak sönmemiş olmalı ki yıllar sonra terk ettiği oğlunun akıbetini öğrenmek üzere tüm yaşamını mahveden tanrıyla yüzleşmeye karar vermiştir. Hatırlanacağı üzere erginlenme ritüellerinde adayın sembolik ölümünün ardından onların erkek akıl hocalarının ritüel yönlendirmesiyle yeniden dünyaya geldiklerine inanılmaktadır (Melotti, 2003: 204). Söz konusu ritüellerle ikinci kez, ancak bu defa bir erkekten -babadan- doğan adayların bir bebek gibi uzun süre konuşmadıkları, yürümeyip yerde süründükleri ve ellerini kullanmadan yemek yedikleri bilinmektedir.²⁶ Öyle ki bu ritüellerde adaylar yeni doğmuş bir bebek gibi davranmaya zorlanırdı. Böylece adayın bir kadından doğmuş ve onun tarafından beslenerek büyütülmüş olduğu gerçeği sembolik ölüm ve yeniden doğuşla silinmeye çalışılırdı (Frazer, 1915: 692-3; Melotti, 2003: 204). İon efsanesi de bu bağlamda değerlendirilebilir; çünkü İon'un henüz bir bebekken, hatta doğar doğmaz annesi tarafından bir mağarada ölüme terk edilişi, ayrıca bebeğin annesi tarafından bir kez bile emzirilmeyişi, diğer taraftan Yunan cenaze ritüellerinde ölünün yakınları tarafından değerli eşyaların ölüye sunulması gibi Kreousa'nın kendisine ait değerli eşyalarla birlikte bebeğini bir sepete koyması ve bebeğin ölümlerinin ruhlarını Hades'e götüren Hermes tarafından mağaradan alınması gibi detaylar İon'un ölüm sembolleriyile ifade edilen annesinden ayrılışına vurgu yapmaktadır.

Öte yandan oyunun bu kısmında bebeğin anne tarafından bir sepet içine konularak muhtemelen yere/toprağa bırakılması da erginlenme ritüelleri açısından son derece önemli bir detaydır. Çünkü bu ritüellerde adaylar çoğu zaman günlerce toprağın üzerinde çıırılçılak yatmaya zorlanır, hatta bazen de gömülürdü (Frazer, 1915: 693;

²⁶ Bu konuda daha fazla bilgi için bkz.: Eliade, 2015a: 47-48.

Dumezil, 2012: 131; Brelich, 2013: 96; Eliade, 2015a: 68,79). Söz konusu ritüellerde toprak hem ölümün, hem de doğumun mekânı olarak kabul edilmekteydi. Yunan kültüründe toprak aynı anda ölümü ve doğumu sembolize ediyordu. Toprak ölümün mekânıydı, çünkü ölümler toprağa verilirdi. Aynı zamanda doğumu da sembolize ederdi, nitekim o, her şeyin kaynağı olan yeryüzünün rahmiydi (Cornford, 1991: 165-167). Ion'un da bir sepet içinde yere/toprağa bırakılması²⁷ bu çerçevede yorumlanabilir. Çünkü anne toprağında -Atina'da- ölen ve ölümlerin yoldaşı Hermes tarafından buradan alınan Ion, baba toprağında -Delphoi'da- yeniden doğmuştur.²⁸ Homeros'un **Ilias**'ta (Hom. **Il.** 2. 546-551): “*Sonra Atinalılar, Güzel Atina'nın insanları gelir, | verimli toprağın doğurduğu yiğit Erekhtheus halkı. | Zeus'un Kızı Athene beslemişti Erekhtheus'u, | yerleştirmişti zengin tapınağına, Atina'da. | Boğa ve koyun kurban ederler orada her yıl, | sevindirirler Erekhtheus'u Atina delikanlıları*”²⁹ şeklindeki sözlerle anlattığı ve **Ion** tragedyasının dramatik kurgusu içerisinde sıklıkla konu edilen, Atinalıların kendi soylarını dayandırdıkları bir anneden ziyade toprağın kendisinden doğan ve yine annesiz dünyaya gelen tanrıça Athena tarafından büyütülmüş Erekhtheus efsanesi de bu bağlamda değerlendirilebilir.³⁰ Ayrıca Yunan yaratılış efsanesi **Theogonia**'da da birincil varlıkların -Khaos, Gaia, Eros; Khaos'tan doğan Nyks ve Erebus; Erebus'la Gaia'nın birleşmesinden doğan Ouranos'un- ortaya

²⁷ Eski Yunan'da toprakla ilişkili bir tanrıça olan Hestia ile bağlantılı olarak bir bebeğin doğumu sonrası yapılması lazım gelen ritüellerin yapılmasından önce, yani henüz “adı” verilmemiş dolayısıyla da **oikos**'a kabul edilmemiş bebeklerin “beşik”, “çömlek” ve “sepet” gibi arada ayırıcı bir nesne olmadan doğrudan toprağa temas etmeleri uygun görülmemiştir (Gören, 2013: 67). Gören, Vernant'ın ölüme terk edilen çocukların bile doğrudan toprağa bırakılmayıp söz konusu nesnelerin içine konulduğunu belirterek henüz bir “ad” almamış bebeğin toprakla temas dahi ettirilmediğine dikkat çekmiştir (Gören, 2013: 67). Bu bağlamda bir sepet içinde toprağa/yere bırakılan Ion'un söz konusu sahnede henüz bir isim almamış olması da dikkate değer bir ayrıntıdır. Bir **anonymos** olan kahraman zaten bu dünyaya değil, öte dünyaya ait bir varlık gibidir. Öyle ki doğumdan sonra yapılan ve bebeğin ilk erginlenme töreni diyebileceğimiz doğum ritüelleri öte dünyaya ait varlıklar olarak görülen bebeklerin “dünyaya girişini” sağlamak üzere yapılmaktaydı. Nitekim Cornford bebeğin doğduktan hemen sonra canlılar dünyasına inisiye edildiğini, yani bebeğin dünyaya girişinin ve kabulünün ritüeller aracılığıyla sağlandığının altını çizmiştir (Cornford, 1991: 164).

²⁸ Strauss Atina'da baba otoritesinin siyasi otorite ile bağlantılı olduğunu, Atina ebeveynliğinin sadece ailevi değil, sembolik olarak yurttaşlık ve pratik olarak da vatandaşlık düzeyinde son derece etkin politik bir öneme sahip olduğunu belirtir (Strauss, 1993: 10). Yukarıda bizim de vurguladığımız gibi Atinalılar “*Toprağın Çocukları, Athena'nın Çocukları, Erekhtheus'un Çocukları, Theseus'un Çocukları'dır.*” (Strauss, 1993: 10). Öte yandan baş tanrı Zeus da insanların ve tanrıların babasıdır.

²⁹ Erhat, 2009: 108.

³⁰ Loraux'ın önceki çalışmasında konu ettiği (Loraux, 1993: 37-71, 184-236) Atina köken miti yeni çalışmasında son derece detaylı olarak incelenmiştir. Bu konuda ayrıntılı bilgi için bkz.: Loraux, 2000: 28-39.

çıkışından sonraki ilk varlıklar -Dağlar, ve Pontos- toprağın derinliklerinden doğmuşlardı ve toprak onları hiç kimseyle birleşmeden tek başına yaratmıştı (Hes. **theg.** 115-133), yani Gaia yeryüzünün rahmi olarak evrensel anneliği ve doğurganlığı sembolize etmekteydi. Öyle ki Gaia her şeyin başlangıcı olan ilk dönemdeki yaratma sürecinde etkin bir rol almış ve bu dönemde birçok erkek çocuğu bir anneden değil de toprağın kendisinden doğmuştur (Loraux, 1993: xiv). Bu bağlamda birçok Yunan kentinin köken miti toprağın kendisinden doğan annesiz erkek çocuklar üzerine inşa edilmiştir.³¹ Yani Yunanlar köken mitlerinde dahi bir anneye yer vermemişlerdir. Öte yandan van Gennep çeşitli kabile kültürlerinde bebeğin doğduktan sonra annesinden koparılıp toprağa bırakılma ritüelinin³² toprağın “*Yeryüzünün Annesi*” olarak kabul edildiğini ve bu ritüel aracılığıyla bebeğin asıl annesi toprakla birleştirildiğini şöyle anlatır (1960: 52): “**Kourotrophos** olarak toprak, bebekler dünyaya gelmeden önce onların asıl evidir. Toprak sadece sembolik olarak bir anne değil, aynı zamanda fiziksel olarak da ölümlerin evidir”.

Anneye ait alanda ölüme terk edilen bebeğin, babası Apollon’un emri üzerine Delphoi’a götürülmesi ve orada büyütülmesi Ion’un yeniden doğuşu olarak okunabilir³³. Nitekim doğum ve cenaze ritüelleri arasında büyük benzerlikler vardır (van Gennep, 1960: 52). Ion’un ölüme terk edilişi bir anlamda onun yeniden doğmasını sağlamıştır. Bu konu dördüncü bölümde detaylı olarak incelenecektir. Anne ile oğulun ilk karşılaşma sahnesinde ikili arasında geçen konuşmalarda Kreousa’nın bir bebeğin beslenip büyütülmesinde annenin hayati rolünü ima ederek onu hangi Delphoili kadının emzirdiğini Ion’a sorması üzerine delikanlının ağzının bir kadın memesine

³¹ Atina ve Sparta’nın köken mitleri toprağın kendisinden doğan erkek çocuklara dayanır. Bu anlatılarda toprak “evrensel anne figürü” olarak yer alır. Bu konuda daha fazla bilgi için Bkz.: Loraux, 1993: xiv.

³² Ayrıca bkz.: Eliade, 2017e: 125-131

³³ Ion’un annesi tarafından mağaraya terk edilişi Loraux gibi çeşitli araştırmacılar tarafından kahramanın ikinci doğuşuyla ilişkilendirilmiştir. Loraux, Ion’un mağaraya terk edilişinden sonra hayatta kalmayı başarmasının kahramanın ikinci bir doğuşu olarak dikkate alınabileceğini ileri sürer ve mağaranın burada yeryüzünün rahmini sembolize ettiğini belirtir (Loraux, 1993: 170). Öte yandan mağaranın kendisinin aynı anda hem doğumu hem de ölümü sembolize eden ve bu iki zıt kavramı birleştiren bir mekân olduğunu vurgular. (Loraux, 1993: 170). Eliade de mağaraların yeryüzünün annesinin rahmini sembolize ettiğini belirtir (Eliade 2015a: 125). Holland da Kreousa’nın bebeğini bir sepetin içine koyma motifini Loraux ile aynı bağlamda değerlendirir. Araştırmacı içi oyuk sepet ve mağara kavramı arasındaki analogik ilişkiden dolayı iki unsurun da aynı işleve sahip olduğunu ileri sürer (Holland, 2001: 97). Çünkü Kreousa bebeğini ölüme terk ettiğini sandığı anda aslında onu rahim gibi korunaklı bir alana bırakarak bebeğinin yaşamasını sağlamıştır (Holland, 2001: 97).

değmemiş olduğunu “*Meme nedir bilmiyorum: Beni besleyen ise...*” (οὐπόποτ' ἔγων μαστόν· ἢ δ' ἔθρεψέ με) şeklindeki sözlerle vurgulamıştır (Eur. **Ion**. 319). Daha sonra Ion’un kendisini besleyenlerin tanrının sunakları (**bōmoi**) ve oraya gelen yabancıların olduğunu söylemesi de son derece önemlidir (Eur. **Ion**. 323): (βωμοί μ' ἔφερβον οὐπιών τ' ἀεὶ ξένος). Çünkü Ion’un buradaki sözleri bebeğin beslenmesi konusunda annenin hayati rolünün bir kenara atıldığını ve burada anne babanın rollerinin değiştiğini ima etmektedir. Zira Ion’un “*Phoibos benim için bir baba, beni besleyip büyüteni övüyorum ve babamın adı olarak bu tapınağı yöneten Phoibos’un adını söylüyorum.*” (Φοῖβός μοι γενέτωρ πατήρ· | τὸν βόσκοντα γὰρ εὐλογῶ, | τὸν δ' ὠφέλιμον ἐμοὶ πατέρος ὄνομα λέγω | Φοῖβον τὸν κατὰ ναόν.) şeklindeki sözleri ise kahramanın burada **naos**’u kişileştirerek onu Phoibos’un kendisiyle özdeşleştirdiğini ortaya koymaktadır (Eur. **Ion**. 136-140). Öte yandan Ion’un “*Çünkü anasız ve babasız olduğum için beni besleyen Phiobos’un naos’una*³⁴ *hizmet ediyorum.*” (ὥς γὰρ ἀμήτωρ ἀπάτωρ τε γεγώς | τοὺς θρέψαντας | Φοῖβου ναοὺς θεραπεύω.) şeklindeki sözleri de dikkat çekicidir (Eur. **Ion**. 109-111). Görüldüğü üzere **Ion** tragedyasında bir bebek için hayati önem taşıyan anne sütü ve emzirme konusuna sıklıkla vurgu yapılmıştır.³⁵ Bilindiği üzere doğum sonrası anne ve bebek arasındaki en önemli bağ emzirmedir. Anne ve bebek arasında var olan ve doğumun gerçekleşmesiyle birlikte kopan hayati bağ doğum sonrası emzirme aracılığıyla devam eder. Anne ve bebek arasında doğum sonrası kurulan bu bağın biyolojik olmasının yanı sıra duygusal bir tarafı da vardır. **Ion** tragedyasında bu hayati ve duygusal bağa farklı karakterler aracılığıyla defalarca vurgu yapılmıştır. Yukarıdan da anlaşılacağı üzere bu oyunda Ion için adeta bir anne kucağı olan Apollon Tapınağı’nın **naos**’u (**ναός**) bir annenin hayat veren memesi yerine geçmiş, böylece bebeğin beslenmesi de anneden alınarak babaya verilmiştir. Eliade kabilelerde yapılan erginlenme ritüellerinde adayların çoğu kez bu amaçla, yani çocuğun annesinden getirdiği biyolojik varoluşunu değiştirmek

³⁴ Mimari bir terim olarak **naos** (**ναός**) sözcüğü tapınak yapısıyla ilişkilidir. Latince **cella** olarak da bilinen **ναός** bir tapınağın en iç kısmında yer alan ve içinde tanrının kült heykelinin bulunduğu etrafı sütunlarla çevrili özel bir alanı ifade etmektedir. Bkz.: **LSJ**, s.v. “**ναός**” maddesi.

³⁵ Oyunda ilk olarak Kreousa bebeğini bir kez bile emzirmediğini söyler, öte yandan Ion da dudaklarının anne memesine hiç değmediğini belirtir. Bu sözler bize Akhilleus efsanesini hatırlatmaktadır. Efsaneye göre Akhilleus da annesi tarafından hiç emzirilmemiş bir çocuktur. Bu sebeple ona dudağı memeye hiç değmemiş anlamında Akhilleus denilmektedir. Kreousa’nın hizmetkârı yaşlı adam Kreousa’ya bebeği doğurduktan sonra onu emzirip emzirmediğini sormuştur.

amacıyla sıkı bir yiyecek perhizine tabi tutulduğunu, çünkü anne kanının dişil beslemenin bir ürünü olduğunu vurgulamıştır (Eliade, 2015a: 70-1). Öte yandan oyunda Hermes'in tanrı Apollon'un isteğiyle tapınağın giriş merdivenlerine sepeti bırakırken içinde bir bebeğin olduğunu görülmesi için bebeğin yüzünü açıkta bıraktığını özellikle vurgulaması bu noktada önemlidir (Eur. **Ion**. 39-40). Çünkü burada annesi tarafından ölüme terk edilen bebeğin hayatta kalması için babası Apollon'un tüm detayları düşündüğü vurgulanır, yani burada baba Apollon'un mağarada sembolik olarak ölen bebeğin tekrardan doğması ve hayatta kalması için her şeyi en ince ayrıntısına kadar ustaca kurguladığı mesajı verilmektedir.³⁶ Hermes bebeğin mağaradan alınıp Delphoi'a götürülmesi konusunda Apollon'un ona söylediklerini şöyle aktarır (Eur. **Ion**. 29-36):

“ὦ σύγγον', ἐλθὼν λαὸν εἰς αὐτόχθονα
κλεινῶν Ἀθηναίων (οἷσθα γὰρ θεᾶς πόλιν)
λαβὼν βρέφος νεογνὸν ἐκ κοίτης πέτρας
αὐτῷ σὺν ἄγγει σπαργάνοισι θ' οἷς ἔχει
ἔνεγκε Δελφῶν τὰ μὰ πρὸς χρηστήρια
καὶ θεὸς πρὸς αὐταῖς εἰσόδοις δόμων ἐμῶν.
τὰ δ' ἄλλ' (ἐμὸς γὰρ ἐστίν, ὥς εἰδῆς, ὁ παῖς)
ἡμῖν μελήσει...”

“Kardeşim! Tanrıçanın şehrini biliyorsun.
Topraktan doğan şanlı Atinalıların şehrine git!
Yeni doğan bebeği içine konulduğu sepet
ve eşyalarıyla birlikte oyuk kayadan al ve
Delphoi'daki tapınağımın girişine bırak!
Gerisini ben hallederim.
Bil ki bu çocuk benimdir,
ve benim korumam altında olacak!

Apollon'un yukarıdaki son sözleri oldukça dikkat çekicidir. Zaten Ion da kendisini yeni doğmuş bir bebekken tapınağın merdivenlerinden alıp büyüten Apollon'un rahibesini annesi, Apollon'u ise babası olarak gördüğünü “*Apollon'un rahibesi, annem olarak görüyorum onu.*” (Φοίβου προφήτιν μητέρα' ὥς νομίζομεν.); “*Benim için bir babadır Phoibos.*” (Φοῖβός μοι γενέτωρ πατήρ') şeklindeki sözleriyle dile

³⁶ Bu sahne bize Zeus'un Dionysos'u doğurma mitini hatırlatmaktadır. Nitekim Dionysos da ölmüş olan annesinin karından babası Zeus tarafından çıkarılmıştır. Sonrasında bebek Dionysos babasının uyluğunda korunmuş ve zamanı geldiğinde ise babasından doğmuştur. Yani Dionysos'un ikinci doğumunu sağlayan ve ona ikinci bir yaşam şansı veren annesinden ziyade babasıdır (Loraux, 1993: xiv). Bu konuda daha fazla bilgi için bkz.: Zeitlin, 1989: 156-158.

getirir (Eur. **Ion**. 321,136). Ion'un doğumuyla birlikte annesinden ve ait olduğu kentten aynı anda ayrılarak babası tarafından ikinci doğumunun sağlanması ve erginleneceği mekâna -Delphoi'a- götürülmesi erginlenme ritüellerinin ritüel dizgesini kronolojik olarak takip etmese de bu motifler genel anlamda söz konusu ritüellerle büyük bir uyum içerisinde. ³⁷ Zira erginlenme ritüellerinde erkek çocuklar farklı zamanlarda annelerinin uzaklaştırılmaktadır. Bu oyunda ise Ion doğduktan hemen sonra annenin etkinlik alanından uzaklaştırılarak babanın etkinlik bölgesine yerleştirilmiştir. Gerçi Ion'u yine bir kadın, Apollon Tapınağı'nın rahibesi Pythia bakıp büyütülmüştür. Ancak Pythia, sadece bir kadın ve kadına has içgüdüsel duygulara sahip olduğu için Ion'un bakımını üstlenmemiş, Zeitlin'in de (1989: 152) dikkat çektiği gibi yaşlı kadın bunu Tanrı Apollon'un emri üzerine yaptığını özellikle vurgulamıştır (Eur. **Ion**. 357, 531, 1531, 1600). Görüldüğü üzere bebekken Ion gerçek annesinden koparılıp baba tarafından tayin edilen sözde bir anneye emanet edilerek büyütülmüştür. Mağarada annesi tarafından ölüme terk edilen Ion'a ikinci yaşam şansının babası Apollon tarafından verildiği ve delikanlının bu sayede hayatta kaldığı oyunun sonunda sahneye inen Athena tarafından da aşağıdaki sözcüklerle vurgulanmıştır (1595-1600):

“καλῶς δ' Ἀπόλλων πάντ' ἔπραξε· πρῶτα μὲν
ἄνοσον λοχεύει σ', ὥστε μὴ γνῶναι φίλους·
ἐπεὶ δ' ἔτικτες τόνδε παῖδα κἀπέθου
ἐν σπαργάνοισιν, ἀρπάσαντ' ἐς ἀγκάλας
Ἑρμῆν κελεύει δεῦρο πορθμεῦσαι βρέφος,
ἔθρεψέ τ' οὐδ' εἴασεν ἐκπνεῦσαι βίον.”

“Apollon ise her şeyi güzel bir şekilde yaptı. İlk önce dostlarının (ailenin) doğumdan haberi olmasın diye senin acı çekmeden doğurmanı sağladı. Sen bu çocuğu doğurup kundaklara sardığında Hermes'e, bebeği kollarına alıp onu buraya getirmesini emretti. Onu besledi ve ölmesine izin vermedi.”

Erginlenme ritüellerinde zamansal ve mekânsal olarak başlangıç zamanına, yani doğum zamanına geri dönüp çocuğun anne tarafından doğurulmuş olma gerçeğini

³⁷ Çocukların annelerinden ayrılma zamanı konusunda kültürle bazı farklılıklar vardır. Kimi kültürlerde çocuk doğar doğmaz anneden koparılırken bazı kültürlerde çocuklar on altı yaşına kadar anne bakımı ve koruması altında kalmaktadırlar. Bu konuda detaylı bilgi için bkz.: van Gennep, 1960: 50-64.

silme çabası **Ion** tragedyasında işlenen efsanenin önemli bir parçasıdır. Efsanenin bu bölümü erginlenme ritüellerinde yapılan bu tür fiili eylemlerin aslında kendisini sembolize etmektedir. Erginlenme ritüellerinde adayların geçmiş yaşantılarının silinmesi amacıyla adaylarda zihin bulanıklığı ve bilinç kaybına neden olan çeşitli kimyasalların onlara verildiği bilinmektedir (Eliade, 2015a: 76-7). Muhtemelen bu uygulamalar adayın geçmiş yaşamına ait -anneyle ve onun etkinlik alanıyla ilişkili anıların- izlerin silinmesine yönelik yapılmaktaydı.³⁸ Çünkü geçiş ritüellerinde amaç adayı bir daha asla geri dönemeyeceği bir biçimde eski yaşamından koparıp yeni bir yaşam evresine sokmaktır. Adayın bu ana kadar annenin etkinlik alanı içerisinde geçen ve anneyle sembolize edilen çocukluk evresi dışıl dünyaya aittir. Bu sebeple çocuğun bütün bilinci anneyle, yani dışıl dünyaya has deneyimlerle doludur. Ancak erkekliğe giden yolda dışıl dünyaya ait her şey -doğum, emzirme, bebeğin bakımı ve büyütülmesi- geride bırakılmalı, varoluşsal gerçeklik tersine çevrilmeli anlayışı hâkimdir. Çünkü erginlenme sürecinde aday artık dışıl dünyanın tam karşısında yer alan kadının doğasına has durumların ve içinde bulunduğu koşulların zıddı kavramlarla ifade edilen güçlü bir avcı, savaşçı, bir eş ve baba adayı olarak yeni bir statüye geçmek ve bu statünün gerektirdiği rolleri oynamak üzeredir. Bu nedenle de erkek çocuklarının dışıl dünyaya ait tüm geçmiş yaşantısının tümünden silinmesi gerekmektedir. Ion'un da annesinden ayrılması motifi bu bağlamda değerlendirilebilir. Çünkü anlatıya göre Ion annesiyle ilgili hiçbir şey hatırlamayacak kadar küçükken, daha doğrusu yeni doğmuş bir bebekken ondan koparılmıştır. Özetle yukarıda ele aldığımız tüm ayrıntılar anneyle ait alanda ölüme terk edilen ve sembolik olarak öldüğü kabul edilen bebeğin babaya ait alanda ikinci kez doğmasıyla bebeğin hayatta kalıp büyütülmesine olanak sağlanmıştır. Böylece doğumla ortaya konulan varoluşsal gerçeklik bu törenlerdeki ritüel ölüm ve yeniden doğuşla silinmeye çalışılmıştır.

Bir çocuğun gerçekte ebeveynlerden hangisine ait olduğu konusu, doğumun kendisiyle ortaya konulan anne ve çocuk arasındaki varoluşsal bağ ve doğum sonrası emzirme suretiyle annenin bebek için yine yaşam kaynağı olmaya devam etmesi

³⁸ Yunan kültüründe delikanlıların topluma kabul ritüellerinde bu yönde bir uygulamanın yapıldığına dair bir bilgi yoktur. Ancak **Eleusis** gibi gizem dinlerine giriş amacıyla yapılan erginlenme törenlerinde bir takım uyuşturucuların kullanıldığı bilinmektedir. Bu konuda detaylı bilgi için bkz.: Burkert, 1999: 176-78.

konusu çoğu kez Yunan tragedyasının ana temalarından birini oluşturmuştur. Bu konu **Orestes** tragedyasında da delikanlının ağzından dile getirilerek tartışma konusu yapılmıştır. Orestes bir erkek çocuğun görevinin annesinden çok, babasına hizmet etmek olduğunu; her ne kadar bir çocuğu annesi doğurup beslemiş de olsa aslında onun babasına ait olduğunu; bir tarlaya tohum atılmadan ürün elde edilemeyeceği gibi erkek olmadan da bir çocuğun dünyaya gelemeyeceğini şu sözlerle belirtmiştir (Eur. **Or.** 552-555): “Beni babam var etti, dışarıdan tohum alan bir tarla olarak kızınız ise sadece dünyaya getirdi. Çünkü hiçbir çocuk babasız doğamaz. Bu nedenle beni besleyip büyütmeyi üstlenen kadından ziyade, varlık sebepimin yanında durmam gerektiğine karar verdim.” (πατήρ μὲν ἐφύτευσέν με, σὴ δ' ἔτικτε παῖς, | τὸ σπέρμ' ἄρουρα παραλαβοῦς' ἄλλου πάρα. | [ἄνευ δὲ πατρὸς τέκνον οὐκ εἶη ποτ' ἄν. | ἐλογισάμην οὖν τῷ γένους ἀρχηγέτη | μᾶλλον μ' ἀμῦναι τῆς ὑποστάσεως τροφάς.]). Euripides gibi diğer tragedya ozanları da oyunlarında bu konuyu çoğu kez tartışma konusu yaparak sahneye taşımışlardır.³⁹ Öyle ki annelik kavramının çok farklı yönleriyle ele alındığı Euripides’in **Medeia** tragedyasında Iason erkeklerin kadınlara ihtiyaç duymadan çocuk sahibi olabilmeleri durumunda kötülüğün ölümlülere ulaşmayacağını vurgulamıştır (Eur. **Med.** 573-575). Hippolytos ise erkeklerin kadınlara ihtiyaç duymadan, tapınaklara yapacakları sunular karşılığında çocuk sahibi olabilmelerini ister (Eur. **Hipp.** 618-624). Iason ve Hippolytos’un bu arzuları Yunan kültürünün bu konuya bakış açısını özetlemektedir.⁴⁰ Nitekim Yunan kültüründe anne ve çocuk arasında doğumla ortaya konulan varoluşsal bağa yapılan vurgu, sadece insanın yabani yönünü ifade etmekte, hatta bu durum hayvanların doğasıyla ilişkilendirilmektedir (Segal, 1999a: 94). Bu düşünceye göre bir çocuğu annenin doğurmuş olduğu gerçeği sadece biyolojik varoluşla ilişkilidir; oysaki babalık kültüre, kente, yasalara, kamusal ve politik yaşama ait kavramlar bütünüdür (Segal, 1999a: 94; Brelich, 2013: 35; Griffiths, 2017: 234). Araştırmacının da dikkat çektiği gibi, İon’un doğumunun gerçekleştiği yer olarak gösterilen **antron** (ἄντρον), yani mağara lokalizasyonu itibarıyla iki şeyi sembolize ediyor olabilir. İssiz bir mağarada kimsenin

³⁹ Aiskhylos’un **Oresteia trilogia**’sında bu konunun oyunların ana tartışmasını oluşturduğu görülmektedir. Özellikle **Eumenides** tragedyasında söz konusu tartışma çok fazla ön plana çıkarılmıştır. Öte yandan Sophokles’in **Thrakhis’li Kadınlar** tragedyasında da bu tartışma oyunun ana ekseninde yer almaktadır.

⁴⁰ Bu konuyla ilgili daha fazla bilgi için bkz.: Ediz-Okur, 2010: 237 vd.

yardımı olmadan tek başına bir çocuk dünyaya getirme tüm dişi türlerin hepsinde görülen doğal bir refleks olarak değerlendirilebileceğinden “**antron**” sözcüğünün burada annenin hayvani yönünü sembolize etmek için Euripides tarafından özellikle kullanılmış olabileceğini düşündürmektedir (Segal, 1999a: 94). Öte yandan mağaranın kentin dışında Kekrops kayalıklarının kuzeyinde Makrai denilen yerde, Pan’ın mağarasının ve sunağının yakınında yer aldığı belirtilmesi muhtemelen bu alanlara has şiddete, yabanılığa ve hayvani özelliklere dikkat çekmek için vurgulanmıştır (Eur. **Ion**. 936-8). Ayrıca oyundaki mağara vurgusu söz konusu doğumun yasal bir birlikteliğin sonucu olmadığını ima etmek için de kullanılmış olabilir. Nitekim Kreousa Apollon’la yasal bir birliktelik yaşamamış, yani genç kız tanrıyla evlenmemiş,⁴¹ aksine onun tarafından tecavüze uğramıştır (Segal, 1999a: 94). Bu nedenle doğum bir **oikos**’ta (**οἶκος**) gerçekleşmemiştir. Kreousa’nın bebeğinin ona bir isim verip ailesine kabul edecek ve vakti geldiğinde topluma girmesini sağlayacak yasal bir babası yoktur. Başka sözcüklerle bu şartlar altında bebeğin yasal bir zemine oturtulması mümkün olmadığından zavallı bebek **oikos**’un içinde korunup yetiştirilecek bir bebekten ziyade, kent sınırlarının dışına atılıp kurda kuşa yem olmaya mahkûmdur (Eur. **Ion**. 1494-6). Bu bağlamda bir aileye kabul edilmeyen bebeklerin yırtıcı kuşlar ve vahşi hayvanların karnını doyuracak birer et parçasından farksız olduğu söylenebilir. Griffiths’in de vurguladığı gibi burada bir bebeğin ancak ailesi tarafından kabul edilip onaylandığında bir et parçası olmaktan kurtulup bir insan sıfatı kazandığı anlayışı vardır (Griffiths, 2017: 234). Muhtemelen Euripides aile tarafından kabul edilmeyen çocukların adeta bir et parçasından farksız olarak görüldüğü Yunan toplumundaki bu anlayışı Kreousa’nın dile getirdiği bebeğini yırtıcı kuşların sofrasına bir ziyafet (bir et parçası) olarak bırakma metaforuyla ortaya koymuş olmalıdır.

Yukarıda değinildiği üzere, bu koşullar altında anne ve bebeğin birbirinden ayrılması kaçınılmazdır. Çünkü evlilik dışı doğan bir bebeğin annenin ailesi tarafından kabul edilmesi Yunan toplumunda onaylanan bir davranış biçimi değildir. Zira Kreousa Ion’la ilk karşılaşma sahnesinde başına gelenleri sözde bir arkadaşının

⁴¹ Patterson Klasik Atina’da evlilik için yasal tek bir tanım olmadığını vurgulayarak Atina’da evlilik kavramının belli bir zaman diliminde yasal olarak yapılan evlenme eylemine atıfta bulunmaktan ziyade, sosyal bir süreç olduğunu ileri sürmüştür (Patterson, 1998: 108-109). Klasik Atina’da evlilik konusunda bkz.: Patterson, 1998: 108-115.

hikâyesi olarak anlatırken bebeğini babasının haberi olmadan gizlice doğurduğunu ve onu annesinin korkusundan titreyerek dünyaya getirdiğini anlatır (Eur. **Ion**. 340, 896-900). Kreousa'nın başına gelenleri oğluna anlatmasından sonra Ion'un, böylesi korkunç bir şeyi nasıl yapabildiğini, bebeğini nasıl terk edebildiğini annesine sorması üzerine zavallı kadının verdiği cevap bir zamanlar genç kızın içinde yaşadığı çıkmaz durumu tüm çıplaklığıyla ortaya koymaktadır: (Eur. **Ion**. 1498-1500):

“ἐν φόβῳ, τέκνον,
καταδεθεῖσα σὰν ἀπέβαλον ψυχάν.
ἔκτεινά σ' ἄκουσ'.”

“Korkudan elim kolum bağlanmıştı oğlum!
İstemedim seni terk edip
hayatına kastettim”

Kreousa'nın içinde bulunduğu koşullar altındaki bir annenin bebeğini ölüme terk etme motifi Segal'in de belirttiği gibi ataerkil Yunan kültüründe bir çocuğun kültürleşme sürecinde babanın hayati rolünü ortaya koyup onaylamaktadır. (Segal, 1999a: 94). Ion'un annesinden ikinci ayrılışına gelecek olursak, bu ayrılık kurgusunda yine Apollon'un parmağı olduğu görülür. Apollon çocuksuz oluşuna çare bulmak amacıyla Delphoi'a gelen Kreousa'nın kocası Ksouthos'a, kendi oğlunu Ksouthos'un bugüne kadar varlığından bihaber olduğu sözde oğlu olarak verir (Eur. **Ion**. 517-562). Bu sahnede Apollon çocuğun annesi olarak Kreousa'yı hiç hesaba katmayarak onu oğlundan bir kez daha ayırmıştır. Apollon'un kehanetinde Ion'un sözde annesinin kimliği konusunda Ksouthos'a hiçbir şey söylememiş, Ksouthos'un da bunu sormayı akıl edememiş olması son derece dikkat çekici bir detaydır (Eur. **Ion**. 541-543). Apollon ve Ksouthos'un bu tutumu Yunan toplumunda bir erkeğin çocuk sahibi olma konusunda kadının önemsiz kabul edilen rolünü ortaya koymaktadır.⁴² Ksouthos bir erkek evladı olduğu yönündeki tanrının kehanetini uzun zaman önce Dionysos adına yapılan ritüellere katıldığı bir gece tanımadığı genç bir mainad kızla yaşadığı cinsel

⁴² Bu konuda daha geniş bilgi için bkz.: Loraux, 1993: 3-20.

birlikteliğe yormuş, Ion'un da bu birliktelik sonucu doğmuş olduğuna inanmıştır (Eur. **Ion**. 550- 558).

Tanrının kehaneti sonucu bir oğlu olduğunu öğrenen Ksouthos tapınaktan çıkar çıkmaz Ion'la karşılaşır ve kehanet uyarınca delikanlıyı oğlu olarak selamlar. Baba ve oğul arasındaki sözde buluşma sahnesi duygusal yoğunluk açısından gerçek anne ve oğul olduklarını bilmemelerine rağmen Ion ve Kreousa arasındaki ilk karşılaşma sahnesiyle bir kontrast oluşturacak bir biçimde betimlenmiştir (Zeitlin, 1989: 150). Baba ve oğul arasındaki sözde **anagnōrisis** (ἀναγνώρισις) sahnesi anne ve oğulun ilk karşılaşma sahnesindeki duygusal yakınlıktan uzak bir şekilde gerçekleşmiştir. Euripides kullandığı kontrast tekniğiyle gerçek anne ve evladı arasında var olan içgüdüsel bağa dikkat çekmek istemiş olmalıdır. Bu sözde **anagnōrisis** sahnesinde Ksouthos ve Ion yıllar sonra birbirine kavuşmuş bir baba ve oğuldan ziyade birbirlerine karşı çok fazla duygusal yakınlık hissetmeyen iki karakter olarak betimlenmişlerdir. Öyle ki Ion yıllarca babasız yaşamasına rağmen, karşısındaki yabancının babası olduğunu duyunca Ksouthos'a inanmaz ve onu ölümle tehdit eder (Eur. **Ion**. 517-24). Ancak Ksouthos kehanetin detaylarını anlatınca Ion bu yabancının babası olduğuna ikna olur, fakat babasına karşı bir yakınlık göstermeden büyük bir heyecanla hemen annesinin kim olduğunu sorar (Eur. **Ion**. 540). Ion babasını bulduğuna pek sevinmez, aksine derin kaygılara gömülür (Eur. **Ion**. 585-620). Çünkü o, evlilik dışı doğmuş gayrimeşru bir çocuktur, üstelik babası Ksouthos bir Atinalı değildir. Bununla birlikte babası yıllardır özlemini çektiği annesinin kimliğini bilmiyordur, ayrıca kocasının gayrimeşru çocuklarını kabul etmek zorunda kalan kadınların öfkesinden de çekinmektedir. Bu sahnede Ion'un, annesi Kreousa ile olan bağının bizzat Tanrı tarafından Apollon tarafından gevşetildiğine tanık oluruz, nitekim kahramanımız tanrının kehanetiyle gerçek annesinden ziyade sözde babasına teslim edilmiştir, ancak delikanlı bir **kseños** (ξένος)⁴³ olarak Kreousa'dan çekinmektedir (Gibert, 2019: 226). Euripides burada “**kseños**” sözcüğünü muhtemelen “*düşman*” anlamında kullanmıştır. Eğer aksi olsaydı Ion Kreousa'dan çekinmezdi. Nitekim

⁴³ **Kseños** (ξένος) sözcüğü Türkçeye “*yabancı*” olarak çevrilebileceği gibi aynı zamanda “*konuk* ve *misafir*” olarak da çevrilebilir (Çelgin, 2011: 454). Vernant **philos** (φίλος) kavramı karşısında **kseños**'un düşman olan yabancı kimseyi ifade etmek için kullanıldığını belirtir, ancak aynı sözcüğün **oikos**'lar (οἶκος) arasında konuk bağı kurmak amacıyla aileye kabul edilen misafirler için de kullanıldığının altını çizer (Vernant, 2017a: 38).

Hmeros'tan öğrendiğimize göre Yunan kültüründe tüm yabancıların ve dilencilerin Tanrı Zeus'tan geldiğine inanılırdı, bu bağlamda ev sahibinin hanesine gelen bir yabancıyı kabul etmemesi konuğa hakaret anlamına gelirdi (Cluzeau, 2009: 14). Ayrıca eve gelen yabancıların kılık değiştirmiş bir tanrı olabileceğine inanılması da ev sahibini kapısını çalan yabancıyı hanesine kabul etmeye zorlardı (Cluzeau, 2009: 14). Ancak anlaşıldığı üzere oyunda Ion sadece konukluk bağı kurmak, yani ağırlanmak üzere aileye kabul edilen bir misafir değildir. Ksouthos'a bakılacak olursa, o bir çocuk sahibi olabilmek için tapınağa gelmiş ve kehanet sonucunda nice zahmetlere katlanıp büyüteceği bir bebekten ziyade, çocuk yetiştirmenin tüm dertlerinden muaf olacağı kocaman bir evlat bulmuştur. Normal şartlarda Ksouthos'un oğluyla uzun uzun hasret gidermesi beklenirken o, oğlunu bulduktan hemen sonra geleneksel olarak yeni baba olmuş bir erkeğin yapması gereken ritüel görevleri yerine getirme işine girişmiştir (Eur. **Ion**. 651-65). Toparlamak gerekirse, buradaki asıl vurgu bir baba ve oğlu arasındaki duygusal yakınlıktan ziyade bir bebeğin dünyaya gelmesiyle birlikte başlayan erginlenme sürecinde babanın rolü ve çocuğu üzerindeki dinsel görevleri konusundadır ve bu süreçte annenin hiçbir rolü olmadığı görülmektedir.

Ion'un annesinden üçüncü ayrılışı ise Apollon'un bu zamana kadar yapmış olduğu eylemlerin nedenini açıklayan Tanrıça Athena'nın konuşmasının ardından gerçekleşir, ancak bu defa ikili karşılıklı rıza göstererek birbirinden ayrılırlar. Anne ve oğul arasındaki üçüncü ayrılış sahnesi son derece ironiktir. Çünkü bu sahnede yıllarca birbirinin özlemini çeken anne ve oğul tam da kavuşmuşken yine ayrılmak zorunda kalırlar. Ancak ikili bu defa sadece görünüşte ayrılmış ve ayrıldıkları noktada asıl olarak birbirine kavuşmuşlardır. Zira bu sözde ayrılık sahnesi anne ve oğul arasındaki bağı onaylayıp güçlendirmiş ve onları sonsuza kadar birleştirmiştir. Ancak bu durum ikilinin arasında bir sır olarak kalacaktır. Çünkü Tanrı Apollon böyle istemiştir. Tanrının planına göre Kreousa tarafından Ksouthos'un oğlu olarak tanınacak Ion, Ksouthos'un yasal oğlu ve mirasçısı olarak yeni bir kimlik ve statü elde edip Atina tahtına geçecektir. Kreousa Atinalıların Ion'un gerçek kimliğini öğrenmesi durumunda, oğlunun Atina tahtına asla geçemeyeceğini bildiği için Apollon'un planını kabul etmiş ve Ion'nun da bu karara rıza göstermesini sağlamıştır. Kreousa bu durumu şöyle dile getirir (Eur. **Ion**. 1539-1545):

“ ἄκουε δὴ νυν ἄμ' ἐσῆλθεν, ὦ τέκνον·
εὐεργετῶν σε Λοξίας ἐς εὐγενῆ
δόμον καθίζει· τοῦ θεοῦ δὲ λεγόμενος
οὐκ ἔσχες ἄν ποτ' οὔτε παγκλήρους δόμους
οὔτ' ὄνομα πατρός. πῶς γάρ, οὔ γ' ἐγὼ γάμους
ἔκρυπτον αὐτὴ καὶ σ' ἀπέκτεινον λάθραι;
ὁ δ' ὠφελῶν σε προστίθης' ἄλλωι πατρί.”

“Şimdi beni dinle oğlum! Bana göre:
Loksias sana iyilik olsun diye
seni soylu bir eve yerleştiriyor, fakat bilinirse tanrının oğlu olduğun
asla varlıklı bir evin ya da
bir baba adın olmayacak. Yoksa ben bu ilişkiyi
ve gizlice seni öldürmeye kalkıştığımı söylesem bu nasıl mümkün olur?
Fakat o, iyiliğin için seni başka bir babaya veriyor.”

Yukarıdaki metinde Yunan toplumunda bir çocuğun yasal olabilmesi için evliliğin yasal olması ve çocuğun baba tarafından onaylanması gerektiği gerçeğine gönderme yapılmaktadır. Aksi olsaydı Kreousa büyük acılar içinde terk etmek zorunda kaldığı ve yaşayıp yaşamadığını dahi bilmeden yıllarca özlemini çektiği evladına tam da kavuşmuşken görünüşte de olsa oğlunun başka bir adamın çocuğu olmasına asla izin vermez, öte yandan kendisi de toplumda çocuksuz bir kadın damgasıyla yaşamını sürdürmeyi kabul etmezdi. Öyle ki Yunan toplumunda bir kadının çocuk sahibi olamaması sosyal anlamda kadının sırtına taşınması çok ağır bir yük yüklemekteydi.⁴⁴ Euripides bu sahnede de kontrast tekniğini kullanarak Kreousa'nın annelik bağının gücünü vurgulamıştır. Kreousa Ion'un gerçek annesi olmaktan vazgeçmekle, aslında bir annenin yapacağı en büyük fedakârlığı yapmış kendi anneliğini oğlunun geleceği için feda etmiştir. Nitekim Segal bu sahne aracılığıyla anne ve çocuk arasında var olan doğum, emzirme, bakıp büyütme gibi birincil derecedeki hayati bağın onaylandığını, ayrıca Ksouthos'un babalık konusunun öne çıkarılmasıyla da çocuğun kente bağlanması konusundaki politik anlayışın sergilediğini belirtir (Segal, 1999a: 98). Euripides **Ion** tragedyası boyunca bu hayati konuya üç kez dikkat çekmiştir. İlk olarak gayrimeşru bir bebek olarak doğmuş ve ölüme terk edilmiş bebeğin baba figürünün araya girmesiyle kurtarılıp korunması konusu vurgulanarak babanın bu konudaki

⁴⁴ Evli bir kadın ilk çocuğunu doğuruncaya kadar bir **nymphē (νύμφη)** olarak görülür, ancak ilk çocuğunu doğurduktan sonra toplumsal bağlamda gerçek bir **gyne (γυνή)** olabilirdi. (Demand, 1994: 17; Clark, 1998: 12-14;). Euripides tragediyaları özelinde Yunan kültüründe bir kadın için çocuk sahibi olmanın önemi ve bunun aksi durumunda kadınların yaşadığı sorunlar konusunda bkz.: Ediz-Okur, 2010: 236-245.

hayati öneminin altı çizilmiştir. Daha sonra Apollon'un kendi öz oğlunu Ksouthos'un sözde oğlu olarak sunduğu sahnede de aynı konuya vurgu yapılmıştır. Apollon kendi öz oğlunu Ksouthos'a vermiştir, çünkü Tanrı kendi oğlunu ancak bu şekilde yasal bir zemine oturtup ona bir gelecek sağlayabilirdi. Son olarak da Kreousa'nın yukarıda konu ettiğimiz hemen aynı gerekçelerle Apollon'un planını kabul ettiği sahnede de aynı vurgu söz konusudur.

2.3. Orestes'in Klytaimnestra'dan Ayrılışı

Euripides'in Orestes efsanesini ele aldığı tragedyalarında Orestes'in annesi Klytaimnestra'dan ikisi çocukluğunda, diğeri ise delikanlılığında olmak üzere üç kez ayrıldığı söylenebilir. Kahramanın annesinden ilk ayrılışı araştırma konumuzu oluşturan oyunların hiç birisinde açık olarak söylenmemiştir, ancak **Orestes** tragedyasında Orestes'in, dedesi Tyndareos'un kendilerine yaklaştırmakta olduğunu gördüğünde Menelaos'a söylediği sözler kahramanın annesinden ilk ayrılışına işaret etmektedir. Bremmer'in (1978: 7) vurguladığı üzere Yunan geleneğinde oğlan çocuklarının eğitilmek üzere küçük yaşta baba sarayından uzaklaştırılıp anne tarafından olan dedenin ve dayılarının yanına gönderildiği görülmektedir bu bağlamda aşağıdaki metin Orestes'in gelenek uyarınca küçük bir çocukken annesinden ve baba evinden ayrılıp yetiştirilmek/eğitilmek üzere dedesi Tyndareos ile dayıları Kastor ve Polydeukes'in yanına Sparta'ya gönderildiğini ima etmektedir (Eur. **Or.** 459-465):

“ἀπωλόμην, Μενέλαε· Τυνδάρεως ὅδε
στείχει πρὸς ἡμᾶς, οὗ μάλιστα αἰδώς μ' ἔχει
ἐς ὅμματα' ἐλθεῖν τοῖσιν ἐξαιρεγασμένοις.
καὶ γάρ μ' ἔθρεψε σμικρὸν ὄντα, πολλὰ δὲ
φιλήματ' ἐξέπλησε, τὸν Ἀγαμέμνονος
παῖδ' ἀγκάλαισι περιφέρων, Λήδα θ' ἄμα,
τιμῶντέ μ' οὐδὲν ἥσσον ἢ Διοσκόρω.”

“Mahvoldum ben, Menelaos! Bak, Tyndareos
bize doğru geliyor. Yaptığım şey yüzünden
diğer insanların hepsinden çok yüzüne bakmaktan utandığım adam.
Çünkü küçükken beni o yetiştirdi, büyüttü.
Agamemnon'un oğlu olarak beni kucağında taşıdı,
sevgiyle okşadı ve Leda da öyle. Her ikisi de beni
Dioskouros'lardan daha az onurlandırmadı.”

Metinde geçen **ἔθρεψε** (**τρέφω**) ve **σμικρὸν** (**μικρός**) sözcükleri daha önce de vurguladığımız üzere Orestes’in küçük bir çocukken dedesi Tyndareos’un yanında kaldığı yönündeki görüşümüzü desteklemektedir. Eski Yunancada **τρέφω** fiili diğer anlamlarının dışında “*beslemek, büyütmek, yetiştirmek; özellikle de bir çocuğu evde büyütmek, yetiştirmek; eğitmek; şekil, biçim vermek, şekillendirmek*” anlamında kullanılan bir fiildir.⁴⁵ Öte yandan “*küçük, ufak, minik*” anlamına gelen **μικρός** sıfatı yaş bağlamında ele alındığında ise “*genç*” anlamına gelmektedir (LSJ, s.v. “**μικρός**” maddesi. “*Küçük, önemsiz*” anlamları dışında **μικρός** sözcüğüyle hemen aynı anlama gelen **σμικρὸν**⁴⁶ sözcüğünün yanında kullanılan partisip (**ὄντα**) Orestes’in küçük bir çocuk olduğunu doğrulamaktadır. Tyndareos’un mitolojik kimliği incelediğinde kahramanın Sparta kralı olduğu ve Sparta’da yaşadığı görülmektedir. Bu bağlamda Orestes henüz çocukken Argos’taki baba sarayından Sparta’daki dedesinin sarayına gönderilmiş olmalıdır. Çünkü Orestes’in dayıları Kastor ve Polyneukes’in (Dioskouros’ların) de Sparta sarayında yetiştirildiği anlatılmaktadır. Ancak Tyndareos’un Sparta’dan kovulduğu ve sonra Akhaia’daki Pellene ya da Messenia kentine yerleştiği de anlatılmaktadır (Grimal, 1997:813-4). Fakat efsanenin bu versiyonu bu konudaki görüşümüzü çürütmekten ziyade bizi desteklemektedir, çünkü coğrafi olarak söz konusu kentler Argos’un dışında, hatta uzağında yer almaktadır. Yani Tyndareos’un Sparta’da değil de Pellene ya da Messia’da olması Orestes’in baba evinden ve anne etkisinden uzaklaştırılıp ritüel eğitimi için dedesinin yanına gönderilmiş olma gerçeğini değiştirmemektedir. Bu konuda Ogden’in bize MÖ 4. yüzyılın başlarında yaşamış olan ünlü hatip Isaïos’tan (8.15) aktardığı bir pasaj da son derece önemlidir. Burada bir dedenin kızının çocuklarıyla nasıl ilgilendiği onları ailenin ritüellerine ve yaptığı sunulara nasıl kattığı anlatılmaktadır Buna göre çocukların dedeleri Kiron torunlarını kendi **oikos**’unun bir üyesi olarak görmüş, onları hem ailenin yaptığı özel sunulara ve ritüellere dâhil etmiş hem de torunlarını kentte yapılan büyük şöenlere -Büyük Dionysia Şenlikleri’ne ve Zeus Ktesios adına yapılan kurban törenlerine- beraberinde götürmüştür (Ogden, 1996: 99). Nitekim Burkert de çalışmasının “initiation” başlığı altında Yunan kültüründe çocukların ebeveynlerinin yaptığı duaları, sunuları, kurban törenlerini ve diğer dini ritüelleri gözlemleyerek

⁴⁵ Sözcüğün diğer anlamları konusunda bkz.: s.v. “**τρέφω**” maddesi.

⁴⁶ Bkz.: LSJ, s.v. “**σμικρὸν**” maddesi.

eğitildiklerini vurgulamıştır (Burkert, 1985: 260). Bu bağlamda Orestes'in de eğitimi için Tyndareos'un sarayına gönderildiği ve bu sırada küçük Orestes'in dedesiyle birlikte çeşitli ritüellere katılıp onu gözlemleyerek yetişkin bir erkeğin yapması gereken dinsel sorumlulukları dedesinden öğrenmiş olduğu söylenebilir. Metinden de anlaşıldığı üzere Orestes o sıralarda dedesi Tyndareos'un kucağında gezdireceği kadar küçük bir çocuktur.

Orestes'in annesinden ikinci ayrılışı Ion'un annesinden ilk ayrılışına benzer detaylara sahiptir. Her iki efsanede de anneden ayrılma motifi çocuğun hayatta kalabilmesinin ön koşulu olarak yer almaktadır. Söz konusu benzerliklere rağmen Ion ve Orestes'in annelerinden ilk ayrılışları temelde birbirinden oldukça farklı nedenlere dayanmaktadır. Orestes'in Klytaimnestra'dan koparılması Ion efsanesindeki gibi annenin içinde bulunduğu çıkmaz bir duruma bağlı olarak gelişen bir gereklilikten kaynaklanmamış, aksine annenin çocuğun hayatı için bir tehdit unsuru olması yüzünden gerçekleşmiştir.⁴⁷ Hatırlanacağı üzere Ion gayrimeşru bir çocuk olarak doğmuştur. Bu nedenle bebeğin topluma kabulü ve hayatta kalması mümkün olmadığından Kreousa tarafından terk edilmiştir. Anneden zorunlu ayrılışı Ion'a hayatta kalma olanağı sağlamıştır. Ancak Orestes'in annesinden ayrılma hikâyesi Ion'unkinden çok daha trajiktir, çünkü delikanlı yasal bir evliliğin çocuğu ve müstakbel Argos kralı olarak doğmuştur. Ancak annesi Klytaimnestra kocası Agamemnon'u öldürdükten sonra aşığı Aigisthos ile tahta geçince, Aigisthos - muhtemelen Klytaimnestra da- Orestes'in büyüüp babasının intikamını alacağından korkmuş ve Orestes'i öldürmeye karar vermiştir. Bu oyunda Klytaimnestra kendi hayatı için çocuklarını feda etmekten çekinmeyen bencil, hatta kendi çocuklarının canına kast etmeye meyilli bir anne olarak karakterize edilmiştir. Öyle ki öz kızı Elektra'nın, kocası Aigisthos tarafından saraydan uzaklaştırılıp sefalet içinde bir yaşam sürmesine herhangi bir itirazı olmamıştır. Orestes, Klytaimnestra'nın kendi selameti için onu öldüreceğinden ya da oğlunun, kocası Aigisthos tarafından öldürülmesine göz yumacağı korkusuyla evinden ve annesinden uzaklaştırılmıştır.

⁴⁷ Campbell bir yetişkinin çocukluğuna dair anılarının gizli topraklarında yer alan iyi anne imgesi kadar kötü anne imgesinin de bu alanlarda varlığını sürdürdüğünü belirtir. Bu görüşe göre anne imgesi besleyen ve hayat veren olduğu kadar engelleyen, yasaklayan ve cezalandıran; büyüyen ve kendisinden kopmaya çalışan çocuğu yanında tutan bir figür olarak çocuğun zihninde yaşamaya devam etmektedir (Campbell, 2017:104). Bu konuda daha fazla bilgi için bkz.: Campbell, 2017:103-107.

Elektra tragedyasında çizilen anne karakteri burada bir çocuğa hayat veren, onu besleyip büyüten, çocuğunu her türlü kötülükten koruyup kollayan bir anne figüründen ziyade kendi evladının müstakbel katili pozisyonundadır. Belki de Euripides annelik kavramının kendisinde var olan kavramsal zıtlıklara dikkat çekmek için Klytaimnestra karakterini bu şekilde betimlemiş ve bu oyunda annelik kavramının söz konusu özelliklerini sahneye taşıyarak tartışma konusu yapmıştır.⁴⁸ Euripides'in **Elektra**'sında oyunun **prologos**'unu sunan köylü Agamemnon'un Troia'ya giderken evinde iki küçük çocuğunu -Elektra ve Orestes'i- bıraktığını,⁴⁹ o zamanlar Agamemnon'un bakıcısı olan bir ihtiyarın Orestes'i kaçırıp Phokis'te büyümesi için Strophios'a⁵⁰ emanet ettiğini, böylece Aigisthos'un küçük çocuğu öldürmesini engellediğini anlatır (Eur. **El.** 13-20). Öte yandan **anagnōrisis** sahnesinden önce Orestes ve Elektra arasında geçen konuşmalarda da bu konuya değinilmiştir (Eur. **El.** 285-288, 555-557, 415-416). Ayrıca yaşlı bakıcı Orestes'i ölümden kendisinin kurtardığını bizzat söylemiştir (Eur. **El.** 540). Yaşlı adam muhtemelen bir gün Orestes'in Argos'a gelip hakkı olan baba mirasını ve tahtını ele geçireceğini umduğundan çocuğu evinden ve annesinden uzaklaştırıp Phokis'e göndererek kahramanın hayatta kalmasını sağlamıştır. Nitekim Orestes, Pylades'le birlikte sahneye girdiğinde Pylades'e "*Pylades, bütün erkekler arasında güvenilir ve sadık bir dost olarak seni ayrı tutarım. Bir zamanlar babamı öldüren Aigisthos ve dünyadaki en zalim annenin elinden korkunç acılar çekerken ben bütün dostlarım arasından yalnızca sen Orestes'e (bana) karşı vefalı davrandın.*" diyerek bu bilgiyi doğrulamaktadır (Eur. **El.** 85-90). Pylades'in mitolojik kimliğine bakılacak olursa, delikanlının, Orestes'in kuzeni -halasının oğlu- olduğu ve ikilinin Phokis'teki Kirra'da bulunan Strophios'un sarayında birlikte büyüdükleri görülmektedir (Grimal, 1997: 578). Orestes burada yetişkin bir erkeğin sahip olması gereken niteliklere uygun olarak yetiştirilmiş olmalıdır. Öyle ki **Elektra** tragedyasında, Agamemnon'un mezarına yapılan sunuları bir zamanlar bu memleketten gönderdiği küçük çocuğun gizlice

⁴⁸ Mitsel anne figürünün taşıdığı zıt kavramlar hakkında Bkz.: Campbell, 2017: 107-7.

⁴⁹ Menelaos da Troia'ya giderken Orestes'in o zamanlar annesinin kollarında bir bebek olduğunu doğrulamaktadır (Eur. **Or.** 376-9).

⁵⁰ Efsaneye göre Strophios, Agamemnon'un kızkardeşi Anaksibia ile evliydi ve ikili Phokis'te Delphoi'un yakınlarındaki Kirra kentinde hüküm sürmekteydi (Grimal, 1997: 578).

Argos’a dönmüş olabileceği şeklinde yorumlayan ihtiyar bakıcıya Elektra’nın söylediği şu cümleler görüşümüzü destekler niteliktedir: “*İhtiyar, sen cesur kardeşimin, Aigisthos’tan korktuğu için bu memlekete gizlice gireceğini sanıyorsan, sözlerin bilge bir adama yakışmıyor. Zaten biri soylu bir erkeğin palaistra’larda yaptığı zorlu idmanlarla büyümüş, diğeri ise taranarak yumuşacık olmuş bir kadın saçı nasıl birbirine denk gelecek, hayır bu mümkün değil.*” (Eur. **El.** 525-530). Öte yandan mitolojide Agamemnon ve Menelaos’un da Atreus’un ölümü üzerine dadıları tarafından baba sarayından Sikyon kralına gönderildiği, Sikyon kralı Polyphides’in ise onları Kalydon’daki Oineneus’a emanet ettiği, Tyndareos’un Kalydon’dan Sparta’ya dönerken ise Agamemnon ve Menelaos’u yanına aldığı ve onları kendi sarayında yetiştirdiği anlatılmaktadır (Grimal, 1997: 813). Bu bağlamda Orestes’in de babası Agamemnon’la aynı kaderi paylaştığı, yani kahramanın, babasının ölümünden sonra baba evinden ve memleketinden dadısı tarafından uzaklaştırılıp başka bir evde ve kentte yetiştirildiği görülmektedir.

Elektra tragedyasından anladığımız üzere Orestes çocukken annesinden ayrılmıştır. Fakat kahramanın o zaman kaç yaşlarında bir çocuk olduğuna dair metinde net bir bilgi yoktur. Ancak bununla birlikte bu konuya yönelik bazı imalar dikkat çekicidir. Örneğin, Elektra yabancı sandığı Orestes’e kardeşinin burada olsa dahi onu tanıyamayacağını söylediğinde, Orestes’in “*Şaşılacak bir şey değil ki bu, bizi birbirimizden çocukluğunuzda ayırdılar.*” şeklindeki sözleri Orestes’in çocukken Argos’tan ayrıldığına işaret etmektedir (Eur. **El.** 284). Öte yandan Elektra, Orestes’in Argos’tan kaçırıldığı sırada kendisinin çok küçük bir kız olduğunu dile getirir (Eur. **El.** 541-542). Ayrıca yaşlı bakıcının Orestes’le karşılaşma sahnesinde, yaşlı adamın ilk bakışta delikanlıyı tanımamış olması kahramanın küçük bir çocukken kentten ve annesinden ayrıldığını doğrulamaktadır. Aksi olsaydı yaşlı adam kendi eliyle kaçırıldığı Orestes’i hemen tanırdı, fakat o, delikanlıyı ancak çocukluğunda başından aldığı bir yara izinden tanımıştır. **Orestes** tragedyasında ise Menelaos Troia’ya giderken Orestes’in o zamanlar annesinin kollarında bir bebek olduğunu anlatır (Eur. **Or.** 376-379). **Iphigeneia Tauris’te** tragedyasında da Iphigeneia, Orestes’i Argos’ta bıraktığında, onun “henüz memeden kesilmemiş küçücük bir bebek, Argos’un krallık esasını elinde tutan bir fidan” olduğunu belirtmiştir (Eur. **Iph. T.** 232-235). Daha sonra

Iphigeneia yine bu konuya değinerek Orestes'i evde bıraktığında, onun sütninesinin kucağında küçük bir yavru olduğunu söyler (Eur. **Iph. T.** 832-840). **Iphigeneia Aulis'te** tragedyasında Orestes'in annesi Klytaimnestra ve ablası Iphigeneia ile birlikte Aulis'e gittiği görülmektedir. Bu oyunda da Orestes bir bebek olarak karşımıza çıkmaktadır. Iphigeneia babasının onu Artemis'e kurban edeceğini öğrendiğinde Orestes'in kendisine yardım edemeyecek kadar küçük yaşta, yani bir bebek olduğunu belirtir (Eur. **Iph. A.** 1241-1249).

Söz konusu tragedyalardaki **-Elektra, Orestes, Iphigeneia Tauris'te, Iphigeneia Aulis'te-** kahramanların verdiği bilgilerden hareketle Orestes'in en erken on yaşında annesinden uzaklaştırıldığı söylenebilir. Çünkü Troia Savaşı on yıl sürmüştür. Kahramanlar sefere çıkmadan önce Orestes'in yeni doğmuş ya da birkaç aylık bebek olduğu kabul edildiğinde, Yunanların Troia dönüşünde Orestes en az on yaşında bir çocuk olmalıdır. Aiskhylos'un **Agamemnon** tragedyasında anlattığı üzere, sarayın çatısında bekleyen gözcünün Troia'nın düştüğünü müjdelemek üzere tepelerde birbiri ardına yakılan ateşleri görüp Klytaimnestra'ya haber vermesinden kısa bir süre -belki birkaç gün, belki de bir hafta- sonra Agamemnon Argos'a geri dönmüştür. Muhtemelen de Orestes, babasının öldürülmesinden sonraki birkaç gün içinde Argos'tan kaçırılarak annesinden uzaklaştırılmıştır.⁵¹ Ancak Euripides'in Orestes efsanesini konu alan tragedyalarının hiç birinde bu konuya yönelik herhangi bir bilgi olmadığından bu aşamada görüşümüzü kanıtlamamız mümkün değildir. Toparlayacak olursak Orestes'in annesinden ikinci ayrılışı büyük olasılıkla kahramanımız en erken on yaşındayken gerçekleşmiştir. **Elektra** tragedyasına göre Orestes, Aigisthos'un ve dolaylı olarak annesi Klytaimnestra'nın onu öldürmesinden korkan Agamemnon'un yaşlı bakıcısı tarafından Phokis'e gönderilmiştir. Anlaşılacağı üzere bu efsanesinin vurgusu sembolik olarak annenin bir erkek çocuğun geleceği için hayati bir tehdit oluşturduğu yönündedir. Çünkü daha önce de belirttiğimiz üzere Yunan kültüründe oğlan çocuğunun annenin alanında uzun süre kalması çocuğun ileriki yaşamında yer alacağı yetişkin erkekler dünyasında onu başarısızlığa sürükleyecek olumsuz bir durum olarak görülmektedir.

⁵¹ Grimal, Orestes'in babasının öldürülmesi sırasında ablası Elektra tarafından kaçırılıp gizlice Phokis'e götürüldüğünü ve çocuğun Strophios'a emanet edildiğini belirtir (Grimal, 1997: 577).

Orestes'in annesinden üçüncü ayrılışına bakıldığında, bu defa kahramanın annesiyle olan tüm bağının koptuğu görülmektedir. Çünkü delikanlı bu bağı bizzat kendi elleriyle ve son derece trajik bir biçimde kopararak hem bu dünyada hem de öte dünyada annesinden sonsuza kadar ayrılmıştır. Çünkü Orestes bir evladın yapabileceği en korkunç şeyi yapmış, kendi öz annesini öldürmüştür.⁵² Efsanenin bu versiyonu Homeros'ta geçmez. Homeros Orestes'i Agamemnon'un intikam alıcısı olarak gösterir, ancak delikanlının annesini öldürdüğünden bahsetmez (Hom. **Il.** 1.142; **Od.** 11.452 vd; 1.40 vd; 3. 193, 306 vd; 4.546 vd.). Orestes'in annesini öldürmesi tragedya ozanlarında karşılaştığımız bir motiftir. Euripides **Elektra** tragedyasında annenin öldürülme emrinin Tanrı Apollon tarafından Orestes'e verildiğini ilk önce açıkça söylemeyip sadece bu konuyu ima etmiştir. Nitekim emektar bakıcının Orestes'e hakkı olan baba sarayını ve vatanını ele geçirebilmesi için delikanlının kollarından ve talihinden başka yardımcısının olmadığını söylediği sahnede, Orestes bu işi nasıl gerçekleştirebileceğini sorduğunda yaşlı adam delikanlıya "*Thyestes'in oğlunu ve anneni öldür*" der (Eur. **El.** 610-612). İhtiyar bakıcının bu sözleri Orestes'in yetişkinlik çağına ulaştığında yetiştirilmek üzere bir süre akıl hocasıyla birlikte Delhpoi'da kaldığı anlatısıyla uyum içindedir. Öte yandan oyunun dramatik akışı içerisinde bu ana kadar hiç dile getirilmeyen bu konunun -Apollon'un bu konudaki emrinin- yaşlı bakıcı tarafından bilindiğine işaret etmektedir. Ancak **anagnōrisis** sahnesinden sonra Orestes "*Apollon, ne çılgınca bir emir verdin!*" şeklinde tanrıya seslenerek annesini öldürmesini Apollon'un istediğini açıkça söyler (Eur. **El.** 966-971). **Orestes** tragedyasında da Orestes'in annesini öldürmesini emreden kişinin Tanrı Apollon olduğu görülür. Oyunun **prologos** bölümünde Elektra kardeşinin annelerini öldürmesini onun Apollon'a itaatı olarak değerlendirir (Eur. **El.** 30-33). Oyunun sonunda ise sahneye inen Tanrı Apollon, bu konuda Orestes'i bizzat kendisinin zorladığını söyler (Eur. **El.** 1665). **Iphigeneia Tauris'te** ise Apollon'un bu cinayet emrini veren kişi olduğu açıkça söylenmemiş, ancak Orestes'in sahneye girmesinden sonraki sözlerinde ve Tanrıça Athena'nın Orestes'i ikinci kez kurtardığını dile getirdiği sahnelerde bu duruma işaret edilmiştir (Eur. **Iph. T.** 77-79, 1469-1470).

⁵² Neumann, erkek çocukların erginlenme sürecinde "çocuğun annesini öldürme motifini" bilinç ve bilinçdışı kavramları bağlamında ele alarak detaylı olarak incelemiştir. Bu konuda daha fazla bilgi için bkz.: Neumann 1989: 152-170.

Apollon'un Orestes'ten annesini öldürmesini istemesinin erginlenme törenlerinin ritüel dizgesinde yer alan "anneyle olan bağının koparılma ritüelini" sembolize ettiği ileri sürülebilir. Yani, Orestes anlatısındaki bir oğlan çocuğunun annesini öldürme motifi erginlenme ritüellerinde anne ve çocuk arasındaki bağın koparılma metaforu olarak bu oyunlarda yer almıştır. Çünkü **Elektra** ve **Orestes** tragedyalarında Orestes'in annesini öldürme eylemi kahramanın ait olduğu kentte geri dönmemesinin ve yetişkin statüsü kazanarak toplumda kendisine bir yer edinebilmesinin ön koşulu olarak bize sunulmuştur. Oysaki Orestes sadece Aigisthos'u öldürmek suretiyle Agamemnon'un oğlu olarak kentte yeni bir kimlik ve statü kazanıp hakkı olan Argos tahtını ele geçirebilir ve annesini de kentten sürgün edebilirdi. Ancak trajik düşünce delikanlının topluma kabulünün ön koşulu olarak onun karşısına annesini sembolik değil, fiili olarak öldürme şartını koymuş, bu suretle bir çocuğu annesine bağlayan fiziksel, sosyal ve duygusal tüm bağları kökünden kazıyarak onları sonsuza kadar birbirinden ayırmayı uygun görmüştür. Zira erginlenme ritüellerinde adayın annesinden sembolik olarak ayrılma motifi Orestes'in erginlenme sürecinde korkunç bir cinayete dönüşmüş ve delikanlı bir daha asla annenin alanına dönemeyecek şekilde ondan ayrılmıştır. Orestes'in annesiyle tüm bağlarının koptuğu sahne -delikanlının Klytaimnestra'yı öldürme sahnesi- son derece trajiktir. Belki de bu sahne Yunan tragedyasının günümüze ulaşmış oyunları içerisindeki en trajik sahnesidir. Medeia'nın kendi çocuklarını öldürmesi de trajik bir sahnedir, fakat Euripides bu cinayetin detaylarını sahneye taşımamıştır. Oysaki **Elektra**'da Orestes'in annesini öldürme sahnesi kelimelerle resmedilerek adeta bir tablo gibi izleyicinin gözü önünde canlandırılmış ve bu korkunç olay sahnede gerçekleşmişçesine son derece vurucu bir biçimde betimlenmiştir.

Metinden anladığımıza göre Orestes annesini öldürme amacıyla Argos'a geri dönmemiştir. Oysaki Tanrı Apollon delikanlının bu cürmü işlemesi için onu Argos'a göndermiştir. Fakat Orestes tanrı emrine rağmen annesini öldürme planı yapmadan kente gelmiştir. Nihayetinde Klytaimnestra annesidir ve metinde açıkça söylenmemiş olsa da Orestes annesini hala sevmektedir. Aksi olsaydı kahramanımız annesi Klytaimnestra'yı öldürme planını tüm detaylarına kadar kurgulayıp memleketine o şekilde geri dönerdi. Orestes'in "*Ne yapacağız, annemizi öldürecek miyiz?*" şeklindeki

sözleri onun annesini öldürmeyi planlamadığını, üstelik kahramanın bu işi yapmak istemediğini de açıkça ortaya koymaktadır (Eur. El. 66); hatta bu durum koro tarafından açıkça söylenmiştir. Koro, Klytaimnestra'nın öldürülmesinden sonra büyük pişmanlık içinde olan Elektra'ya *“Yine düşüncelerin değişiyor canım, şimdi dindarca düşünüyorsun, ama önceden öyle düşünmedin ve bu konuda isteksiz olan kardeşine korkunç şeyler yaptın.”* diyerek Orestes'in bu konudaki isteksizliğini vurgulamıştır (Eur. El. 1201-1205). Her normal çocuk gibi Orestes de annesini öldürmek istemez, ona kıyamaz. Nitekim Elektra'nın *“Anneni gördüğünde, merhamet duygusu seni ele geçirmede değil mi?/Yoksa anneni görünce ona acıdın mı?”* şeklindeki ifadesi Orestes'in annesine karşı duyduğu içgüdüsel sevgiyi ve bir çocukla annesi arasında var olan güçlü duygusal bağı vurgulamaktadır (Eur. El. 967). Çünkü her şeye rağmen Klytaimnestra Orestes'i karnında besleyen, doğuran, emzirip büyüten, hayat veren kimliğiyle delikanlının istese de değiştiremeyeceği en büyük gerçeği, yani annesidir. Nitekim Orestes *“Heyhat, beni doğurana ve büyüteni nasıl öldürebilirim?”* diye haykırarak bu durumu dile getirir (Eur. El. 969). Buna rağmen Orestes bilir ki bu bir tanrı emridir ve bu emre uymak delikanlının boynunun borcudur. Orestes'in annesini öldürmek üzere Elektra'nın evine girerken söylediği *“Gidiyorum, bu ne yaman bir iştir. Korkunç bir göreve başlıyorum ve korkunç şeyler yapacağım. Eğer tanrılar böyle kararlaştırmışlarsa, böyle olsun. Fakat bu karşılaşma benim için hem acı hem de tatlıdır.”* şeklindeki sözleri bu durumu ortaya koymaktadır (Eur. El. 985-990).

Erginlenme ritüellerinde bir delikanlının erginlenme sürecinin ilk basamağını oluşturan anneyle olan bağın koparılması konusu **Elektra** tragedyasında annenin öldürülme motifi şeklinde tanrı emriyle sembolize edilen evrensel bir yasa olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu yasaya göre bir adayın erkekliğe giden yolda atması gereken ilk adım anneden doğumla gelen ve sonrasında beslenmeyle devam eden varoluşsal durumu tamamen geride bırakmaktır. Orestes anlatısında bu durum annenin bizzat adayın kendisi tarafından öldürülmesiyle sembolize edilmiştir. Klytaimnestra çocukları tarafından öldürüleceğini anlayınca *“Çocuklarım! Tanrıların hakkı için annenizi öldürmeyin.”* diyerek yalvarır (Eur. El. 1165). Ancak Orestes yaşamının bir sonraki evresine geçebilmek için annesinin yalvarışlarına kulaklarını tıkamak zorundadır. Delikanlı da öyle yapar ve söz konusu evrensel yasaya boyun eğerek

annesini öldürür. Klytaimnestra'nın yukarıdaki sözleri son derece önemlidir, çünkü talihsiz kadın “beni öldürmeyin!” demek yerine özellikle “annenizi öldürmeyin!” diyerek anneliğini vurgular. Yani Klytaimnestra, Orestes ve Elektra'yı doğurup beslemek suretiyle onlara hayat veren kimliğini, anneliğini hatırlatmak ister. Campbell her bireyin bilinçaltında iyi anne imgesi kadar kötü anne imgesinin de olduğunu belirtir (Campbell, 2017: 104). Araştırmacıya göre kötü anne imgelerinden birisi büyüüp kendisinden ayrılmaya çalışan çocuğunu kendi yanında tutup gitmesine izin vermeyen anne imgesidir (Campbell, 2017: 104). Orestes'in annesi Klytaimnestra'yı öldürme motifinin kahramanın anneye sembolize edilen çocukluk evresini aşmak için geçmek zorunda olduğu evrensel bir erginlenme sınavını sembolize ettiği kabul edildiğinde, Klytaimnestra'nın burada Orestes'e kendisini öldürmemesi için yalvarması bu bağlamda yorumlanabilir. Klytaimnestra'nın bu sahnede oğlunun kendisinden ayrılıp yetişkin erkeklerin dünyasına gitmesine izin vermeyen kötü bir anne imgesi olduğu söylenebilir. Nitekim o, bir anne olarak oğlunun kendisine borçlu olduğu varoluşsal konuları hatırlatıp oğlunun yaşamının bir sonraki evresine geçişini engellemeye çalışmaktadır. Çünkü anne koruyan, karşılıksız besleyen ve hayat veren olduğu kadar doğumun gerçekleşmesiyle birlikte aynı zamanda yaşamın tehlikelerine maruz bırakıp ölüme mahkûm edendir.⁵³ Ancak erginlenme sürecindeki bir delikanlı hayatta kalabilmek adına annesiyle olan sınavını geçmek zorundadır. Burada görünüşte babasının intikamını almak için annesini öldüren Orestes'in aslında annesini öldürerek erginlenme sürecinde anneye sembolize edilen çocukluk evresini geride bırakmış bir delikanlıyı temsil ettiği kabul edilebilir. Nitekim kahraman annesini öldürdükten hemen sonra, annesinden yeni doğmuş bir bebek gibi baştan aşağı anne kanına bulanmış bir şekilde sahneye gelir. Bu sahne kahramanın yeniden doğuşunu sembolize ediyor olmalıdır.⁵⁴ Yetişkin erkeklerin dünyasında yer alabilmenin ilk koşulunu yerine

⁵³ Karş., Fabiano, 2019: 662.

⁵⁴ Zeitlin, Orestes'in Argosa dönmesi ve annesini öldürmesiyle birlikte anneye ait dünyadan ayrıldığını belirtir (Zeitlin, 1978: 171). Gerçi araştırmacı Aiskhylos'un **Oresteia trilogia**'sı ekseninde çalışmasını sürdürmüştür, ancak Euripides'in **Elektra**'sında da Orestes'in annesini öldürme motifinin yer alması, araştırmacının görüşünü bizim açımızdan da önemli kılmıştır. Aslında yukarıda vurgulandığı gibi Orestes bir çocukken güvende kalabilmesi için saraydan uzaklaştırılmış, yani kahramanımız henüz çocukken annesinden ayrılmıştır. Orestes efsanesinde Zeitlin'in de dikkat çektiği üzere, birçok kültürde erginlenmeye tabi tutulan delikanlıların ritüel görevlerinden birisi kadınlar üzerinde güç sergilemektir. Bu bağlamda Orestes'in Argos'a dönüp annesini öldürme motifi delikanlının yapması gereken ritüel bir görev ve yetişkin bir erkek olarak yetişkin erkekler arasına katılmaya hazır olduğunun bir göstergesi

getirip annesiyle olan bağı koparmak suretiyle yeniden doğan kahramanımız bundan sonra eril dünyada yer alabilmek adına çeşitli çilelere ve çetin sınavlara göğüs germek zorunda kalacaktır.

Orestes anne kanıyla kirlenmiş elleriyle sahneye çıktığında, kahramanın büyük bir yıkım içerisinde olduğu hissedilmektedir. Elektra'nın sözlerinden Orestes'in ağladığı anlaşılmaktadır. Campbell, Freud'un insandaki bütün kaygı anlarının bebeğin doğum esnasında -anneden ilk ayrılışı sırasında- yaşadığı kaygıları tekrar harekete geçirerek bu acı verici hislerin yeniden ortaya çıkmasına neden olduğunu ileri sürdüğünü aktarır (Campbell, 2017: 56). Anlaşıldığı üzere bu sahnede Orestes de çok kaygılıdır, çünkü kahramanımız annesinden henüz ayrılmış ve aynı zamanda yeniden doğmuştur. Zira tüm ayrılıklar ve yeni doğumlar insanda kaygıya neden olmaktadır (Campbell, 2017: 56). Orestes annesinden ayrılırken -onu öldürürken- doğum sırasında soluğu kesilen bir bebeğin dünyaya gelişiyle birlikte akciğerlerinin oksijenle dolması gibi yakıcı bir tecrübe yaşamış olmalıdır, nitekim kahramanın gözyaşlarına boğulduğu anlaşılmaktadır.

Daha önce de vurgulandığı üzere doğumun gerçekleşmesi ile birlikte anne ve bebek arasında kopan hayati bağ doğum sonrasında emzirme aracılığıyla devam eder. Bu bağın biyolojik olmasının yanı sıra duygusal ve psikolojik bir yönü de vardır.⁵⁵ Orestes'in annesinin ölüm anını anlattığı aşağıdaki pasaj doğum sonrası anne ve bebek arasındaki en güçlü bağ olan emzirme konusuna dikkat çekmektedir (Eur. El. 1206-1209):

“κατεῖδες οἶον ἃ τάλαινα' ἔξω πέπλων
ἔβαλεν ἔδειξε **μαστὸν** ἐν φοναῖσιν,
ἰὼ μοι, πρὸς πέδωι
τιθεῖσα γόνιμα μέλεα; τακόμαν δ' ἐγώ...”

“Ölüm anında bahtsız kadının **peplos**'unu atarak
memesini nasıl açtığını,
ah, beni doğuran bedeninin yerlerde süründüğünü gördün mü?

olarak okunabilir. Erginlenme ritüellerinde çocuğun annesinden ve kadınların dünyasından ayrılmasını sembolize eden anneyle evlenme ya da anneye tecavüz şeklinde karşımıza çıkan diğer ritüel motifler konusunda bkz.: Bremmer, 1987: 47-48.

⁵⁵ Freud'a göre bu süreçte çocuğun yaşadığı deneyimler onun kişiliğini oluşturan en önemli faktördür. İnsan anne memesinde en uzun süre kalan canlıdır. Bu süreçte annenin çocuğun yanında uzun süre bulunmayışı çocukta kaygıya, gerginliğe ve saldırganlığa yol açmaktadır, zira bir çocuğun ilk sevgi nesnesi annesi olduğu gibi ilk düşmanlık nesnesi de annesidir (Campbell, 2017: 15).

ve saçlarını, ben ise”

Klytaimnestra’nın yalvarmalarına rağmen, oğlunun onu öldüreceğini anladığı anda zavallı kadının tek kurtuluş yolu olarak memesini açması çalışmamız açısından önemli bir detaydır. Euripides tragedyanın en can alıcı noktasında kullandığı **mastos** (μαστός) metaforuyla bir bebek için hayati önem taşıyan anne sütü ve emzirme konusuna dikkat çeker. Annenin kendisini, öldürmek üzere olan evladına memesini gösterme sahnesi doğumdan sonra tek başına hayatta kalma yetisine sahip olmayan bir bebeğin anne sütüyle beslenerek gelişimini tamamlamaya devam etmesi -hayatta tek başına yaşayabilir hale gelmesi- konusunda annenin hayati önemini vurgulamaktadır. Klytaimnestra, Orestes’e memesini göstererek oğluna bu varoluşsal gerçeği hatırlatmak istemiş olmalıdır. Çünkü Klytaimnestra, bir zamanlar eksik bir şekilde dünyaya gelen Orestes’i sütüyle besleyerek onu tam yapan -dünyada yaşayabilir hale getiren- kişi, yani annesidir. Ancak bir çocuğun ilk sevgi nesnesi gibi ilk saldırganlık nesnesi de yine annesidir. Bir anne çocuğunun serbest eylemlerini kısıtlayıp engellediğinde bu durum çocukta kaygı ve gerginlik yaratarak çocukta saldırgan tepkilerin doğmasına yol açmaktadır (Campbell, 2017: 15). Klytaimnestra da Aigisthos’la evlenip oğlunun kocası tarafından öldürülme tehlikesine rağmen bu konuda bir şey yapmamış ve Orestes’in bir yetişkin bir erkek olarak Argos tahtına geçişinin önünü kesmiştir. Burada Klytaimnestra çocuğunun hareketlerini kısıtlayan bir anne figürü olarak yer almaktadır. Bu nedenle Orestes’in annesine karşı olan saldırgan tutumu bu çerçevede de yorumlanabilir. Bununla birlikte Orestes annesini sevmektedir. Çünkü o, Orestes’in dünyada ilk sevdiği, bağlandığı kişidir. Nitekim koro da bu duruma dikkat çeker ve annesini öldürmek zorunda kalan Orestes’e *“Biliyorum, seni doğuran annenin yalvaran kederli sesini duyduğun zaman çok büyük acılar çektin. “Ah talihsiz, annenin akan kanını görmeye, onun can çekişmesini izlemeye nasıl dayandın?”* diyerek dünyada en sevdiği varlığı, annesini öldürmüş bir çocuk olarak delikanlının içinde bulunduğu korkunç ruh halini gözler önüne serer (Eur. El. 1218-1220). Orestes annesini o halde -yerlerde sürünüp ona yalvarmasını- daha fazla görmeye dayanamaz. Ancak delikanlı tüm acıma duygusuna rağmen peleriniyle gözlerini kapatarak bir erkeğin yapması gerektiği gibi Apollon’a verdiği sözü yerine getirir, yani annesini öldürür. Orestes’in annesini öldürme sahnesi anne ve çocuk

arasında var olan doğum, emzirme, bakıp büyütme gibi birincil derecedeki hayati bağı onaylamaktadır. Ancak oyunda bir annenin evladının yaşamı konusundaki hayati öneminin sahnede tartışma konusu yapılmasına rağmen yine de delikanlının babasının intikamını almak üzere annesini öldürmesi Yunan kültüründe çocuğun kente bağlanması konusunda babanın önemini vurgulamaktadır. Çünkü annelik sadece biyolojik varoluşla ilişkilidir ve insanın yaban yönünü ifade etmektedir. Hatta annelik kavramı hayvanların doğasıyla da ilişkilendirilmektedir, oysaki babalık kültüre, kente, yasalara, kamusal ve politik yaşama ait kavramlar bütünüdür (Segal, 1999a: 94).

Orestes'in anneye olan bağı tamamen kopardıktan hemen sonra kentten uzaklaştırılması motifi de erginlenme ritüellerinin ritüel dizgesiyle uyum içerisindedir. Ancak söz konusu tragedya erginlenme ritüellerinin tüm evrelerini sahnelemek için oluşturulmadıklarından elbette bu konular oyunların arka planında ve satır aralarında gizlenmiş bir halde bulunmaktadır. Tekrar vurgulamak gerekirse **Elektra** tragedyasında erginlenme sürecindeki bir delikanlının anneden ayrılma ritüeli annenin öldürülmesi; sosyal yaşamdan uzaklaşmayı içeren “liminal” süreç de bu cinayetin sebep olduğu kirlenme ve kirlilik motifleriyle sembolize edilmiştir. Bu sebeple Orestes'in erginlenme sürecindeki toplumsal sınırların dışında kalan sıra dışı bir yaşam biçimini içeren “liminal” evresi insanlardan uzaktaki mekânlarda geçecektir. Orestes her ne kadar Tanrı Apollon'un emrine itaat ederek annesini öldürmüş olsa da sonuçta delikanlı bir anne katilidir. Yunan kültüründe bir anne katilinin ne tanrılar katında ne de toplum içinde bir yeri vardır. Euripides'in Orestes efsanesini konu aldığı üç tragedyasının -**Elektra, Orestes, Iphigeneia Tauris'te**- birçok yerinde de bu korkunç cinayete çeşitli karakterler aracılığıyla vurgu yapılmıştır. Öyle ki kahramanların kendileri dahi bu durumu bizzat dile getirmişlerdir. Nitekim Klytaimnestra'nın ölümünün hemen ardından iki kardeş işledikleri cürmün farkına vararak annelerinin kanıyla kirlenmiş kendilerinin artık bu dünyada hiçbir yerde barınamayacaklarını anlamışlardır (Eur. **El.** 1194-1202). Orestes'in şu sözleri “*Hangi kente gideyim? Hangi dindar adam bir anne katilinin yüzüne bakmak ister?*” bu durumu ortaya koymaktadır. Öte yandan oyunun sonunda sahneye inen Dioskouros'lar Klytaimnestra'nın yaptıklarından dolayı ölümü hak ettiğini, ancak öz evladın annesini öldürmesinin asla töreye uygun olmadığını dile getirirler (Eur. **El.** 1245). Bununla

birlikte öldürme emrini verenin Tanrı Apollon olması dolayısıyla bu konuda fazla bir şey söylemekten çekinirler. Öyle ki Orestes aklanmak için Atina'ya gittiğinde Atina kralı Demophon ya da Pandion anne kanıyla kirlenmiş Orestes'i kente almak istememiş, fakat işin içinde Tanrı Apollon'un olması dolayısıyla delikanlıya karşı kaba davranmaktan çekinmekle birlikte Orestes'in kente geldiği sırada yapılan bir şölene⁵⁶ delikanlının tapınağın içerisine girmesine izin vermemiştir (Grimal, 1997: 579).

Orestes tragedyasında kahraman sarayın içine kapatılmış bir halde karşımıza çıkmaktadır. Çünkü Argoslular en büyük günahlardan birini işlemiş olan delikanlının kentte elini kolunu sallayarak gezmesine müsaade etmemişler ve onu saraya kapatmışlardır. Nitekim Dioskouros'lar da Orestes'in Argos toprağını çiğnemesine izin verilmediğini açıkça bildirmişlerdir. Yani kahramanımız **Orestes** tragedyasında içinde bulunduğu toplumdan dışlanmış, bir nevi Araf'ta yer alan bir delikanlı olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu sebeple Orestes'in bundan sonra insanlardan uzak kent dışındaki mekânlarda ölümün eşiğine geleceği çetin sınavlardan geçerek hayatta kalmayı başarıp topluma geri dönmesi gerekmektedir. Kahramanın önünde çekilecek çilesi, ödenecek ağır bedeller vardır. Görüşümüze göre, Orestes efsanesinde yer alan Erinys'ler⁵⁷ (İntikam Tanrıçaları) metaforik olarak erginlenme ritüellerinin “liminal” evresinde adayların maruz kaldığı çeşitli çilelerden oluşan zorlu sınav evresini sembolize etmektedir. Çünkü Orestes bu çileleri çektikten, yani Erinys'lerin ona yaşattığı korku ve çılgınlık hallerine direnip hayatta kalmayı başarıp, kendisine verilen diğer zorlu görevleri yerine getirdikten sonra yeni bir kimlik ve statüyle topluma geri dönmeye hak kazanacaktır.

⁵⁶ Bu sırada Atina'da Anthesteria Bayramı kutlanmaktaydı. Kral, Orestes'in bayrama katılmasını da tapınağa girmesini de istemediğinden tapınağı kapatmış ve dışarıya masalar kurdurarak gelen her konuk için masaların üzerine bir şarap testisi konmasını emretmiştir. Bu uygulama daha sonra bir gelenek haline gelerek Anthesteria Festivali'nde kutlanan bir bayrama **Pithoigia**'ya (**πιθοίγια**) dönüşmüştür (Grimal, 1997: 579). **πιθοίγια** Anthesteria çerçevesinde düzenlenen yeni şarap fıçılarının açılma töreniydi. Bkz.: **LSJ**, s.v. “**πιθοίγια**” maddesi.

⁵⁷ **Elektra** tragedyasında Erinys'lerin annesini öldürdükten sonra Orestes'in peşine düşmeleri sahneye inen Dioskouros'lar tarafından anlatılır. **Orestes** tragedyasında ise Erinys'ler Klytaimnestra'nın gömüldüğü gün Orestes'in peşine takılmışlardır. **Iphigeneia Tauris**'te tragedyasında da Orestes'in Erinys'lerle boğuştuğu sahneler sığırtmaç tarafından son derece canlı bir şekilde betimlenerek sahneye taşınmıştır.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

KAHRAMANLARIN “LIMINAL” EVRESİNE İLİŞKİN MEKÂNLAR VE SEMBOLLER

Erginlenme ritüellerinin en çetin evresi adayın sosyal ve siyasal statüsünde olması gereken değişikliğin gerçekleşmek üzere olduğu, başka sözcüklerle adayın eski konumundan yeni konumuna geçişini ifade eden ve literatürde “liminal” evre olarak adlandırılan dönemdir. İngilizcede “*bir sürecin başlangıcıyla ilişkili olan; eşik, eşikte olma, sınırda olma; belirsiz bir durumda olma ve giriş*” anlamlarına gelen “**liminal**” sözcüğü Latince “**lim/en,-inis**” kelimesiyle ilişkilidir. Sözcük Latince “*eşik, kapı eşiği; kapı aralığı; giriş, giriş yeri; giriş ve çıkış; başlangıç; son sonlandırma*” anlamlarına gelmektedir.¹ Söz konusu dönemde aday geçici süreyle toplumdan izole edilir, kutsal kabul edilen bir alanda ya da mekânda zorlu sınavlara tabi tutulurdu. Bu süreç boyunca aday ne toplumun içinde ne de tam olarak dışındadır. O, bıçak sırtı gibi keskin bir sınırda yaşamak zorundadır. Erginlenme ritüellerinin “liminal” evresi bu yönleriyle bir mekânın eşiğine benzemektedir. Nasıl ki bir mekânın eşiği iç ve dış dünyayı birbirinden ayırmakla birlikte paradoksal olarak iki dünyanın birbiriyle ilişkisinin gerçekleştiği ortak alanı simgeleyip hem içeride hem dışarıda olmayı belirliyorsa, erginlenme ritüellerindeki “liminal” evre de bir taraftan toplumsal ve yabancı dünyayı birbirinden kesin çizgilerle ayıran sınırları ifade ederken, diğer yandan da toplumsal ve yabancı dünyanın karşılıklı ilişki içinde olduğu paradoksal alanı sembolize etmektedir. Nitekim erginlenme ritüellerinin bu dönemi aynı zamanda “eşik” evresi olarak da adlandırılmaktadır.

Erginlenme ritüelleri konusunda van Gennep’in ortaya koyduğu üçlü erginlenme şemasında yer alan “eşik evresi (**margé**)” asıl olarak ünlü antropolog Victor Turner tarafından ön plana çıkarılmıştır. Turner, van Gennep’in erginlenme ritüellerinin adayın toplumdan uzaklaştırılması ve topluma yeniden kabul edilmesi olmak üzere iki evresi üzerine odaklandığını ve “**margé**” olarak adlandırdığı “eşik” evresini” ise, sadece adayın iki farklı durum ve statüsü arasındaki bir geçiş dönemi olarak

¹ Bkz.: LS, “**limen**” maddesi. Ayrıca bkz.: Kabağağaç, Alovera, 1995: 346.

gördüğünü, ancak “liminal” olarak adlandırdığı bu döneminin van Gennep’in gördüğünden çok daha fazlası olduğunu vurgulamıştır (Turner, 1982: 93-98). Turner’a göre erginlenme ritüellerindeki “liminal” evre sadece evreler arasındaki bir geçiş döneminden ziyade, “anti-structure” terimiyle ifade ettiği üzere söz konusu dönem sosyal yapının karşısında olan ve düzenli sosyal yapının ters yönde temsil edildiği başlı başına bir evreye tekabül etmektedir. Ancak yapı karşıtı bu dönem daha sonra paradoksal olarak toplumsal yapının bir parçası haline gelmektedir (Turner, 1982). Turner’a göre gençlerin topluma girişleri bağlamındaki erginlenme ritüellerinde asıl vurgu adayın “sınırdan olma” durumunu ifade eden “liminal” evreyedir. Yani bu evrede delikanlılar artık toplumda “çocuk” ve “erkek” olarak tanımlanan sosyal kategorilerin hiç birisine dâhil değildirler, onlar söz konusu kategorilerin arasında kalan, yani sınırda olan kimselerdir (Turner, 1982: 96, 100). Nitekim adaylar artık çocuk olmamakla birlikte henüz yetişkin bir erkek olarak da tanımlanmamışlardır. Bu bağlamda Turner erginlenme sürecindeki delikanlıların içinde bulundukları koşulların sosyal yapının antitezi olarak temsil edildiğini ve bu sebeple de adayın onaylanmış sosyal yaşamın tüm alanlarından ve toplumsal kurumlarının hepsinden uzaklaştırılarak toplum dışına atıldığının altını çizmiştir (Turner, 1982: 97-100).² Buna göre çocukluk ve yetişkin bir erkek olmanın sınırındaki adayın cinsiyetler açısından da artık ne çocukluk dönemindeki gibi bir dişi ne de elde edeceği yetişkin erkek statüsünde bir erkek olarak kabul görmediği anlaşılmaktadır. Turner, “liminal” süreçte adayların toplumsal yapının içinde kadın ve erkek olarak tanımlanan cinsiyet kategorileri arasında, yani sınırda yer aldıklarından bu süreçte cinsiyet açısından da dişi ya da erkek olarak tanımlanmadıklarını vurgular (Turner, 1982: 98). Araştırmacı, Platon’un (Plat. *symp.* 189e) ima ettiği üzere ilk insanların **androgynos**³ (ἀνδρόγυνος) olduğu fikrinden hareketle “liminal” evredeki adayların da bu evrede birer “**androgynos**” ya da cinsiyetsiz olarak kabul edildiklerini belirtmiştir. (Turner, 1982: 98). Turner

² k.g. Lincoln, 2003: 250.

³ ἀνδρόγυνος sözcüğü ἀνήρ “erkek, adam” ve γυνή “kadın” sözcüklerinin bir araya gelmesinden oluşmuştur. Eski Yunancada “ἀνδρόγυνος” kelimesi “hem erkek hem de dişi cinsiyet organı bulunan canlı, hermaphrodite, yani çift cinsiyetli olan kimse; kadınsı erkek, efemine” anlamlarına gelmektedir Bkz.: LSJ, s.v. “ἀνδρόγυνος” maddesi. Herodotos Skythialılara ait kehanet geleneklerden söz ederken sözcüğün çoğul halini “οἱ ἀνδρόγυνοι” kullanarak onların birer “ἀνδρόγυνος” olduklarını belirtmiştir (Hdt. 4.67.2).

erginlenme sürecindeki adaylarının her anlamda onaylanan sosyal organizasyonun dışında olduğunun ritüel ölümle sembolize edildiğinin altını çizmiştir (Turner, 1982: 96). Turner’a göre genel anlamda toplumsal yapı karşıtlığında temsil edilen bu dönem Vidal-Naquet için tüm toplumsal yapının karşıtlığını değil, sadece gençlerin elde edecekleri yeni statünün karşıtlığını ifade etmektedir. Konuyu açmak gerekirse, Vidal-Naquet “liminal” süreçteki delikanlıların bu süreç sonucunda “**hoplitēs (ὁπλίτης)** savaçısı”, “bir yurttaş” ve “evliliğe hazır yetişkin bir erkek olarak” elde edecekleri statülerinin toplumsal tanımlarının zıtlığı içerisinde temsil edildiğini ileri sürmüştür (Vidal-Naquet, 1968). Buna göre “liminal” süreçte delikanlılar elde edecekleri yeni statüleri bakımından toplum tarafından tanımlanan sosyal kalıpların tersine hareket ederler. Başka sözcüklerle bu gençler yetişkin yurttaş erkeklerin aksine kentin sosyal, kamusal ve dinsel alanının dışında bulunurlar, evli erkekler gibi sosyal ve ekonomik açıdan herhangi bir sorumluluk yüklenmezler ve her anlamda “**hoplitēs**’lerin yaşam ve hareket tarzının” dışında bulunularak bu dönemde çeşitli ritüel sınavlara ve çilelere tabi tutulurlar (Vidal-Naquet, 1968).

Yukarıdan da anlaşılacağı üzere erginlenme ritüellerinin en belirgin özelliği erginlenecek kişinin geçici süreliğine gündelik hayattan izole edilip sıra dışı “marjinal” bir yaşama sokulmasıdır (Burkert, 1985: 260). Bu ritüellerde adayın inzivaya çekileceği genelde yaşam alanlarının dışında kalan koruluk gibi ıssız alanlarda bulunan eğitim yerine götürüldüğü; burada kırbaçlanma gibi çetin sınavlara tabi tutulduğu; çoğu kez adayın kendisine verilen uyuşturucu maddelerin etkisiyle bilinç kaybı yaşayarak çeşitli fiziksel ve ruhsal çilelere maruz kaldıkları anlaşılmaktadır (van Gennep, 1960: 81; Eliade 2015a: 76). Aynı zamanda bu süreçte adayı erginlenmemiş olan kimselerden ayırt etmek amacıyla vücudunun çeşitli boyalar⁴ ya da dövme aracılığıyla işaretlendiği ya da uzuvlarının kesildiği -sünnet, bir dişin çekilmesi, parmağın kesilmesi gibi- ve kendisine çeşitli gizli bilgilerin verildiği de görülmektedir (Frazer, 1983: 908-910). Bir çeşit “dayanıklılık testi” olan ve adayı “sınama”ya yönelik yapılan bu ritüel süreçte yukarıda da vurgulandığı üzere adayın “ölü” olarak kabul edildiği ve bu nedenle de de çoğu zaman “çıplak” bırakıldığı

⁴ Van Gennep genelde kırmızı ve daha çok da beyaz boyanın tercih edildiğini, beyaz rengin ölümü çağrıştırdığını, çünkü bu ritüellerde adayın öldüğünün kabul edildiğini belirtir (Van Gennep, 1960: 81).

aktarılmaktadır.⁵ Liminal süreçteki söz konusu bir nevi “sınama” ve “dayanıklılık” testi olan bu evreden sonra adayın toplumla yeniden bütünleşmesini sağlayan topluma geri dönüş ritüelleri gelmektedir. Yukarıda saydığımız çeşitli çilelere maruz kalıp söz konusu ritüelleri başarıyla tamamlayan sanki yeni doğmuş bir bebek gibi davrandığı, çünkü söz konusu dönemde adayın sıradan toplumsal yaşamın tüm davranış biçimlerini yeniden öğrenmek zorunda olduğu anlaşılmaktadır (Eliade, 2015a: 47-48). Van Gennep “liminal” süreçte yeni doğmuş biri olarak kabul edilen adayın söz konusu yeniden öğrenme ritüeli aşamasının aylar süreceğini sonrasında ise adayın genellikle bir nehirde yıkanıp ardından daha önce kaldığı kutsal alanın -genellikle bir kulübe-yakıldığını belirtmiştir (van Gennep, 1960: 81). Ancak araştırmacı artık bu noktada adayın sosyal, dinsel ve siyasal statüsünün değiştiğini, çünkü bu geçişin sonunda adayın artık başlangıçtaki aynı kişi olmadığını vurgulamıştır. Yani aday eski kimliğinde ölmüş ve bir kişi olarak yeniden doğmuştur. Van Gennep ve Eliade erginlenme ritüellerinin birkaç hafta ya da ay iki ay gibi kısa bir süre ya da çeşitli aşamalar halinde yıllarca sürebileceğini belirtmişlerdir (van Gennep, 1960: 81; Eliade, 2015a: 89).

Eski Yunan toplumu çeşitli yaş sınıflarından oluşan yurttaşlarla tanımlanmaktaydı (Vida-Naquet, 2013: 100). Oğlan çocuklarının tam olarak bir erkek kabul edilmeden önce eğitim almak üzere toplumdan uzaklaştırıldığı, Sparta’daki “**agōgē** ve **krypteia**”, Girit’teki “**agelai**” ve Atina’daki “**ephebēia**” gibi kurumsallaşmış yaş sınıfları içerisinde yer aldığına dair elimizde kanıtlar vardır (Larson, 2007: 10). Larson birçok araştırmacının bu durumu Yunanların Hint-Avrupalı ataları tarafından prehistorik dönemlerde yapılan erginlenme ritüellerinin bir uzantısı olarak gördüğünü, ancak bu hipotezi kanıtlamanın zor olduğunu belirtir (Larson, 2007: 10). Marinatos ise, Eski Yunanlar gibi çeşitli yaş gruplarına dayalı toplumlarda farklı zamanlarda farklı yaş gurupları için yapılan bir dizi erginlenme ritüelleri olması gerektiğinin altını çizmiştir (Marinatos, 2003:130). Bu bağlamda araştırmacı Yunan kentlerinde çocuklar ve gençlerin toplumdaki yeni yaş gruplarına bu ritüeller aracılığıyla geçtiğini ve toplum

⁵ Ritüel “çıplaklık” konusunda bkz.: Plut. **Lyc.** ; 15.1-2, 16.6-7; van Gennep, 1960; Vidal-Naquet, 1968: 959-960; Turner, 1982: 98-99; Eliade, 2015a: 67-68, 79.

tarafından onaylandıklarını vurgulamıştır. Buna göre Yunanlar çocukluktan ergenliğe, ergenlikten yetişkinliğe, yetişkinlikten de diğer yetişkin grupları içerisine girmek için bir dizi ritüelden başarıyla geçmek zorundaydılar (Marinatos, 2003: 130). Bu bağlamda tek bir erginlenme ritüelinden söz etmek mümkün olmadığı gibi, tek bir “liminal” süreçten de söz etmek mümkün değildir. Bununla birlikte erginlenme ritüellerinin “liminal” evrelerinin bazı ortak özellikleri olduğunu ileri sürmek olasıdır.

Kız ve oğlan çocuklarının çocukluktan yetişkinliğe geçişini ifade eden erginlenme törenlerinde kutsal dışı ve yabanıl olarak görülen toplumdışı dünyadan kutsal olarak kabul edilen toplumsal yaşama geçişleri işte bu ara kesitte, yani “eşik” evresinde gerçekleşmekteydi. Nitekim Yunan dünyasında erginlenme gençlerin yabanlıktan kültüre geçişini ifade etmekteydi (Fabiano, 2019: 660, 665). Daha önce de vurguladığımız üzere Yunan düşüncesinde “çocukluk” insanın “yaban dönemi” olarak görülürdü. Platon çocukluluğu insan yaşamının yaban evresi, çocuğu da vahşi hayvanların en azgını olarak tanımlamıştır.⁶ Bu sebeple Eski Yunan’da çocuklara geleneksel değerlere dayalı bir eğitim verilmesi gerektiği düşünülmüştür (Jaeger 1946). İşte bu noktada ritüeller devreye girerek çocukların geçmiş ata geleneğine ve dinsel inançlara uygun olarak yetiştirilmesi görevini üstlenmişlerdir.⁷ Ancak yabanıl dünyadan toplumsal yaşama geçişin gerçekleşeceği “eşik” evresi öyle her adayın zahmetsizce geçebileceği ritüel bir süreç değildi, aksine erginlenme ritüellerinin bu evresi adayın çeşitli zorlu sınavlardan geçeceği bir dizi ritüelden oluşmaktaydı. Çünkü bu evrede delikanlılar yetişkinliğin sorumluluklarını almaya hazır ve layık olduklarını

⁶ “ὁ δὲ παῖς πάντων θηρίων ἐστὶ δυσμεταχειριστότατον· ὅσῳ γὰρ μάλιστα ἔχει πηγὴν τοῦ φρονεῖν μήπω κατηρτυμένην, ἐπίβουλον καὶ ὀριμὸν καὶ ὑβριστότατον θηρίων γίγνεται. διὸ δὴ πολλοῖς αὐτὸ οἷον χαλινοῖς τισιν δεῖ δεσμεύειν, πρῶτον μὲν, τροφῶν καὶ μητέρων ὅταν ἀπαλλάττῃται, παιδαγωγοῖς παιδείας καὶ νηπιότητος χάριν, ἔτι δ' αὖ τοῖς διδάσκουσιν καὶ ὀτιοῦν καὶ μαθήμασιν ὥς ἐλεύθερον.” (Plat. leg.7. 808d-e). “Üstelik bütün vahşi hayvanların içerisinde en azgın olanı çocuktur. Çünkü zekâsı henüz tam olarak düzene oturmadığı için kurnaz, yaramaz ve bütün hayvanların en taşkınlı, en azgınıdır. İşte bu sebeple bir çocuk birçok dizginle gemlenmeli; annelerinin ve bakıcılarının eğitiminden sonra hala çok toy olduklarından ilk olarak **paidogogos**’ların daha sonra da onlara özgür bir insana gerekli her türlü bilgiyi verecek olan öğretmenlerin eline teslim edilmelidirler”.

⁷ Platon **Yasalar (Nomoi)** adlı yapıtında Yunan dünyasında erkek ve kız çocukların eğitimi hususunda çocukların henüz doğmadan, yani çocuk daha anne karnındayken annenin beslenme ve yaşam şekli konusundan başlayarak çocukların yetişkin bir erkek ya da kadın oluncaya kadar nasıl eğitilmeleri gerektiği konusunu gerekçeleriyle birlikte ayrıntılı olarak tartışır. Bu konuda daha fazla bilgi için Bkz.: Plat. leg. 7.

kanıtlamak durumundaydılar.⁸ Bu bağlamda söz konusu evrede adaylar sürecin sonunda toplumla bütünleşmelerini sağlayan çok yönlü bir eğitim programından geçiyorlardı. Eski Yunan dünyasında da erginlenme ritüelleri çocukların kültürel değerlere göre eğitilmesinde, yetişkin birer kadın ve erkek olarak topluma kabul edilmelerinde son derece önemli bir rol üstlenen bir çeşit eğitim biçimi olmalıdır. Toplumun yetişkin erkek tanımlamasının bu ritüellerin yapılış biçimlerini belirlediği anlaşılmaktadır. Eski Yunan toplumunda da yetişkin bir erkeğin kurnaz ve güçlü bir savaşçı, kültürel değerlere saygılı bir vatandaş ve toplumun devamlılığını sağlamak üzere gelecek nesillerin üretilmesine katkıda bulunacak bir koca olarak tanımlandığı anlaşılmaktadır. Dolayısıyla oğlan çocukları söz konusu niteliklere ve değerlere sahip olacak şekilde bir eğitime tabi tutulmuşlardır.⁹ Bu bağlamda Eski Yunan'da erkek çocukların bir savaş alıştırması olarak “avlanma” başta olmak üzere “müzik”, “dans” ve konuşma becerilerini geliştirmeye yönelik¹⁰ bir eğitim aldıkları (Burkert, 1985: 260; Vernant, 1991:198; Melotti, 2003: 206;), ayrıca zor zamanlarda hayatta kalabilmek için “hile” ve “kurnazlık” yapma becerilerinin kazandırılmasına yönelik bir eğitimden geçtikleri söylenebilir (Nilsson, 1949: 258). Öyle ki Ploutarkhos Spartalı çocukların çeşitli yaş gruplarında geçirdikleri “liminal” evre olarak ele alabileceğimiz dönemlerde toplumun yetişkin erkek tanımlaması doğrultusunda son derece katı bir eğitimden geçtiklerini anlatır. (Plut. **Lyc.** 16.1-7, 17.1-5, 18.1-4, 19.1-4, 21.1-4, 22.1-2).

Yunan şehir devletlerinin eğitim biçimi tam olarak anlaşılmış olmamakla birlikte çeşitli atletizm yarışmaları, müzik,¹¹ dans ve korolar eşliğinde şarkı söyleme gibi çeşitli **agōn**'ların¹² (**ἀγών**) yaş guruplarının tanımlanmasında etkili oldukları

⁸ Araştırma konumuz Euripides tragedyalarındaki erkek karakterlerin erginlenme süreci ve ritüelleri ile sınırlı olduğundan çalışmanın bu kısmında ve tamamında kız çocuklarının erginlenme törenlerinden ve bu törenlerde yer alan “liminal” süreçten söz edilmeyecektir.

⁹ Jaeger'nın üç ciltten oluşan **Paideia**'sı Yunan eğitim sistemi konusunda son derece kapsamlı bir çalışmadır. Bu konuda bkz.: Jaeger, 1946, 1947, 1986. Ayrıca bkz.: Robb, 1994.

¹⁰ Ploutarkhos Spartalı çocukların eğitim sürecinde onlara az ve öz, ancak anlam derinliği olacak ve kendisine sorulan sorulara ustaca karşılık verebilecek şekilde konuşma becerisinin kazandırılmaya çalışıldığını, ayrıca Sparta eğitim sisteminde şiir ve müziğe de en az doğru ve sade konuşma kadar önem verildiğini anlatır (Plut. **Lyc.** 19.1-2).

¹¹ Ploutarkhos savaşa giden askerlerin flüt eşliğinde yürüyüş ritmine uyduklarından hareketle Yunan edebiyatının iki büyük ozanı Pindaros ve Terpandros'un müzik ve yiğitlik arasında bir bağ kurarken ne kadar haklı olduklarını vurgulamıştır (Plut. **Lyc.** 21.3).

¹² Eski Yunancada **ἀγών** “*müsabaka, mücadele ve oyun*” anlamına gelen ve daha çok atletizm ve müzik yarışmalarını ifade etmek için kullanılan bir sözcüktür. Eski Yunan kültürünün en tanımlayıcı

bilinmektedir¹³ (Kennell, 1995: 60-67; Marinatos, 2003: 132). Larson, Sparta’da Apollon Karneios adına düzenlenen festivalin adeta bir müzik yarışmasına dönüştüğünü belirtmiştir (Larson, 2007: 90). Söz konusu **agōn**’ların çocukların bir yaş gurubundan diğerine geçmesinde bir çeşit “ilerleme testi” olarak kullanılmış olabilecekleri de düşünülmektedir (Marinatos, 2003: 132). Vernant ve Polignac Artemis onuruna yapılan ritüellerle temsil edilen çeşitli erginlenme törenlerinde gençlerin yaptıkları dansların önemine dikkat çekmişlerdir (Vernant, 1991: 198; de Polignac, 1995: 62). Larson ise Kyrene’de zırhlı savaşçıların Apollon Karneios onuruna dans ettiklerini belirtmiştir (Larson, 2007: 90-91). Eliade avlanma, balık tutma, oyun, çatışma cinsellik ve dans gibi belli bir anlam içeren tüm eylemlerin zamanla kutsala dâhil edildiğini belirtmiştir (Eliade, 2017b: 42). O halde erginlenme ritüellerinin “liminal” evresinde avlanmanın yanı sıra, müzik ve dansın avlanmayla aynı amaca hizmet eden ve onunla eşit derecede öneme sahip eğitim biçimleri oldukları kabul edilebilir (Burkert, 1985: 260). Nitekim insanın yaşam krizlerinde, yani geçiş dönemlerinde kutsal olarak kabul edilen dansın önemli dinsel bir görevi vardı. Çünkü dans öteden beri insanın yaşam döngüsünde zorunlu geçiş dönemleri olarak kabul edilen doğum, erginlenme, evlilik ve cenaze ritüellerinde bir çeşit tapınma biçimi olarak yer almış ve dans kutsalla ilişki kurmak anlamına gelmiştir (Oesterley, 2002: 1; Eliade, 2017b: 43). Zira Oesterley kutsal dans ve şarkıların Eski Yunan dinsel törenlerinin vazgeçilmez ritüelleri olduğunun altını çizmiştir (Oesterley, 2002: 65). Öyle ki Akhilleus’un bir erginlenme hikâyesi olarak değerlendirilen efsanesi Oesterley’in görüşünü desteklemektedir. Nitekim Akhilleus’un Pelion Dağı’nda geçirdiği “liminal” süreçte şarkı söylemeyi ve lir çalmayı da öğrendiği anlatılmaktadır (Grimal 1997: 42)¹⁴. Vernant Sparta’daki erginlenme ritüellerini

unsurlarından biri olan **agōn**’lar gençlerin yetiştirilmesinde son derece önemli bir yere sahipti. Yunan gençleri **agōn**’lar sayesinde mücadele etme yeteneklerini geliştirmekteydi ve aynı zamanda bu oyunlar Yunan toplumunu bir araya getiren en temel unsurların başında yer almaktaydı. Nitekim Harrison, Confrond ve Murray **agōn** kavramını erginlenme ritüellerinin kökeniyle ilişkilendirmişlerdir. Bu konuda daha fazla bilgi için Bkz.: Harrison 1912.

¹³ Örneğin Atina’da “**ephebos**”lar ya da eğitim sürecindeki genç savaşçıları Peiraieus’taki tapınağını Athena Soteria ile paylaşan Zeus Soterios onuruna yıllık bir festival olarak düzenlenen Diisoteria Festivali’nde **trireme** yarışları düzenlerlerdi (Larson, 2007: 20).

¹⁴ Kheiron av, müzik, at eğitimi ve hekimlik sanatının dışında Akhilleus’u Antikçağ’ın erdemlerine göre, yani “ölçülü olma”, “dünya nimetlerini önemsememe”, “yalandan nefret etme”, “kötü tutkulara ve acıya karşı direnme” konusunda da eğitmiştir (Grimal, 1997: 42). Felsefi ve ahlaki konular, yani değerler eğitimi “liminal” evrenin en temel eğitim unsurlarının başında geliyor olmalıydı. Ploutarkhos

incelediği çalışmasında müziğin, şarkıların ve dansın erginlenme törenlerindeki önemine dikkat çekerek Artemis Orthia Tapınağı'nda yapılan erginlenme törenlerinde Spartalı gençlerin maske takıp şarkılar eşliğinde ritüel dans¹⁵ ettiklerini vurgulamıştır (Vernant, 1991: 198, 227, 228, 229, 232, 238, 239, 243).¹⁶

Vernant, Yunan kültüründeki çeşitli festivallerde yapılan ritüel kavgaların erkek çocukların yetişkinliğe geçişini sağlayan topluma giriş ritüellerinde de yer aldığını, başka sözcüklerle ifade etmek gerekirse Yunan dünyasının çok farklı yerlerindeki festivallerin bir çeşit ortak özelliği olan ritüel kavganın ayrı yaş guruplarındaki erkek çocukları arasında yapılan ritüel dövüşlerde kendisini gösterdiğini belirtmiştir (Vernant, 2017a: 40-1). Nitekim Eliade de çatışma ve mücadelenin çoğu zaman ayinsel bir nedeni ve görevinin olduğunu vurgulamıştır (Eliade, 2017b: 43). Ayrıca Vernant'a göre, bu ritüel kavgaların gençlerin erginlenme ve toplumla bütünleşme işlevlerinin yanında, evlilikle de ilişkili bir anlamı vardır (Vernant, 2017a: 43-7). Ploutarkhos Spartalı genç kızların çıplak olarak delikanlıların önünde birbirleriyle güreşme geleneğinin altında gençleri evliliğe kışkırtmak olduğunu belirtmiştir (Plut. **Lyc.** 15.1-2). Öyle ki cinsel bilgi "liminal" sürecin önemli ve zorunlu bir parçasını oluşturmaktaydı (Melotti, 2003: 209). Bir delikanlı için erginlenme aynı zamanda cinselliğin ifşası anlamına da gelmekteydi (Eliade, 2015a: 91). **Ion** tragedyasında Kreousa'nın sözde arkadaşının başına gelenleri -uğradığı cinsel şiddeti- **Ion**'a anlatıncaya kadar kahramanın çocuksu bir yaklaşımla Apollon'u kusursuz bir tanrı olarak görme eğiliminin tersine dönmesi, yani kahramanın içinde şiddetin de yer aldığı cinsellikle ilk kez tanışması **Ion**'un geçiş evresinde delikanlıya cinselliğin ifşa edilmesi olarak değerlendirilebilir. Öte yandan Ksouthos'un gençliğinde Dionysos törenlerine katıldığı bir gece hiç tanımadığı, adını dahi bilmediği bir kızla sorumsuzca cinsel birliktelik yaşaması ve sonrasında böyle bir şey hiç yaşanmamış gibi Ksouthos'un hayatına devam etmiş olması "liminal" süreçteki **Ion**'a bu defa insani düzlemde yaşanan cinselliğin -kültürel kontekste kadın ve erkek için ayrı anlamlara gelen- başka

Spartalı çocukların küçük yaşta erdemli davranışları öğrenirerek toplumsal yaşamla ilgilenmeye başladıklarını bildirir (Plut. **Lyc.** 18.1-3, 23.1-3)

¹⁵ Bu konuda ayrıca bkz.: Kennell, 1995: 60-67.

¹⁶ Arkeolojik veriler bölgede birçok maskenin kullanılmış olduğunu doğrulamaktadır. Maskeli yapıldığı anlaşılan bu erginlenme törenlerinde müzik ve dans son derece önemli iki unsur olarak yer almaktaydı. Bu konuda detaylı bilgi için bkz.: Vernant, 1991: 238, 239; Kennell, 1995: 60-67.

bir boyutunu göstermiştir. Yani Ion'un Delphoi'daki Apollon Tapınağı'nda önce Kreousa, daha sonra Ksouthos'la karşılaşmasından sonraki sahneler delikanlının "liminal" sürecine işaret ediyor olabilir. Çünkü yukarıda da vurgulandığı üzere bu sahneler öncesinde Ion bir çocuğun masumluluğuyla burada yaşamakta ne tanrıların şiddetine ne de insani ilişkilerin içeriğine dair pek bir şey bilmemektedir. Nitekim erginlenme bir yönüyle masumiyetin kaybı anlamını da taşımaktadır (Redfield, 2003: 256). Yani kahramanımız gerek tanrılar gerekse insanlar tarafından insana verilen acıları, dertleri öğrenerek yetişkin biri olmaya, yani hayatla yüzleşmeye, onu tanımaya başlamıştır ki cinsel şiddet burada ağırlıklı olarak yer almıştır. Birçok kültürde cinsel yaşama katılma bireyin yetişkin toplumsal yaşamına katıldığı en önemli göstergelerinden birisi olmuştur. Daha önce de vurgulandığı üzere bir delikanlı için erginlenmek artık evlenebileceği anlamına da gelmekteydi. **Orestes** tragedyasının sonunda Orestes'in, Hermione ile nişanlanması da bu bağlamda okunabilir. Örneğin, kabile kültüründe erginlenme ritüelleri öncesinde bir delikanlı, çocuklarla ve genç kızlara bir tutulduğundan çoğu kez kabileye kabul edilmezdi. Orestes efsanesinde de delikanlı ancak aklandıktan, yani erginlenme sınavını başarıyla geçtikten sonra Hermione ile evlenmeye -cinsel yaşama katılmaya- hak kazanacaktır. Eliade erginlenmiş bir delikanlının cinsel yaşama girişinin dünyanın ve yaşamın kutsallığına katılmakla eşdeğer olduğunu belirtmiştir (Eliade, 2015a: 65). Bu açıdan yaklaşıldığında Hippolytos'un cinsel yaşamı reddetmesiyle bu konunun **Hippolytos** tragedyasının ana krizini oluşturma nedeni daha net anlaşılabilir. **Hippolytos** tragedyasının sahnelendiği dönemde bilindiği üzere Atina'da sofist felsefe hâkimdi. Bu bağlamda sofist Antiphon'un **Homonoia** adlı yapıtının evlenme arifesindeki bir delikanlının yaşadığı gerilimle başlaması dikkat çekicidir. Antiphon'a göre bir delikanlı açısından evlilik -müstakbel eşle anlaşıp anlaşamama konusunun öngörülememesi, evliliğin getireceği yeni sorumluluklar, aynı zamanda evlilik kurumunun kişiyi öyle kolay bozulmayacak sosyal bir ittifaka dâhil etmesi ve bu suretle toplumda üstlenilecek yeni bir rol gibi- bir sürü bilinmezlikle doludur (Antiph. B49-B-D).¹⁷ Bu nedenle de evlilik konusu çocukluktan çıkıp yetişkin bir erkek olmanın arifesindeki delikanlılar için son derece kritik bir karardır. Euripides'in de

¹⁷ Dunn, 2017: 463

erginlenme ritüellerinin liminal evresiyle örtüşecek birçok motifle sahneye taşıdığı **Hippolytos** tragedyasında evliliğe direnen Hippolytos karakteri aracılığıyla evliliğin sorumlulukları karşısında delikanlıların yaşadığı gerilimi, bu sosyal ve dinsel sorumluluğu reddetmenin toplumsal ve dinsel sonuçlarına dikkat çekmek istemiş olduğu düşünülebilir. Öyle ki Ploutarkhos Sparta’da gençlerin evlenmeye özendirildiğini, bekârlığın toplumda hoş karşılanmadığını ve bekâr erkeklerin kış ortasında çıplak bir vaziyette evlenme yasasına uymadıkları için cezalandırıldıklarını söyledikleri bir şarkı eşliğinde zorla dolaştırıldıklarını anlatır (Plut. **Lyc.** 15.1-2)

Erginlenecek adayların toplumdan uzaklaştırıldığı “liminal” evrede yukarıda ele aldığımız eğitim süreci ve biçimi kadar bu ritüellerin yapılacağı alanlar ve mekânlar da büyük önem taşımaktaydı. Yunan dünyasında yılın çeşitli zamanlarında yapılan festivallerin erginlenme ve diğer geçiş ritüelleri için dinsel ve mevsimsel bir bağlam sağlaması gibi kutsal alanlar da bu ritüellerin yapılacağı fiziksel ortamı sunmaktaydılar (Marinatos, 2003: 130). Ancak Yunan dünyasında delikanlıların topluma giriş ritüelleri konusunda Ploutarkhos, Ksenophon, Thoukydides, Strabon ve Pausanias gibi ozanların verdiği sınırlı bilgilerin dışında doğrudan bu konu üzerine yazılmış bir antik kaynağın olmaması ya da günümüze ulaşmamış olması erginlenme sınavlarının yapıldığı alanların ve mekânların yapısı, lokalizasyonu ve çeşitli diğer özellikleri konusunda yapılacak araştırmaların kesin bir sonuca varmasını engellemektedir. Nitekim Euripides tragedyaları da delikanlıların erginlenme alanları ve mekânları konusunda bize doğrudan bilgi vermez. Ancak daha önce de vurgulandığı gibi tragedyalar bu gözle okunduğunda oyunların alt metninde ve satır aralarında bu ritüel alanlara ve mekânlara yönelik çeşitli imaların ve sembollerin yer aldığı dikkat çekmektedir.

3.1. Hippolytos, Ion ve Orestes’in Liminal Mekânları

Dünyadaki hemen her kültürde erginlenecek adaylar kültürleşmiş toplumsal sınırların dışında -uygarlığın sembolü olan ekili alanların dışında- yer alan ve toplum tarafından kutsal olarak kabul edilen “ormanlık, çalılık, mağara ve çayır” gibi alanlarda ya da bu bölgelerde yer alan tapınaklarda erginlenme ritüellerine tabi tutulmuşlardır (de Polignac, 1995: 34- 41vd; Eliade, 2015a: 87; Melotti, 2003: 204;

Cole, 2004: 181, 188).¹⁸ Bu bağlamda Euripides tragedyalarında Hippolytos'un çayırda, Ion'un Delphoi'daki Apollon Tapınağı'nda, Orestes'in kentin dışındaki alanlarda -**Elektra** tragedyasında Argos'un dışındaki kırsal alanda, Inakhos mecrasında, **Iphigeneia Tauris**'te ise Yunanistan'ın sınırlarının dışında, dünyanın sonu olarak görülen Hades'in kapılarının yer aldığına inanılan kuzeyde, Taurların memleketinde- betimlenmesi çok da şaşırtıcı değildir. Nitekim söz konusu kahramanlar meşakkatli bir geçişi, değişimi ve dönüşümü sembolize eden bir nevi bıçak sırtı olarak nitelendirebileceğimiz “liminal” süreçte yer alan gençlerdir.

Geleneksel toplumların en ayırt edici özelliklerinden birisi “meskûn topraklarla” onların etrafını kuşatan “meçhul alanlar” arasında örtük bir biçimde ortaya konulan karşıtlıktır (Vernant, 1991: 196-8; de Polignac, 1995; Eliade, 2017e: 29). Çünkü bu tarz toplumlarda meskûn toprak **Kosmos**'u, yani “düzen içindeki evreni” bunun dışında kalan alanlar ise **Khaos**'u, “düzensizliği ve kargaşayı” sembolize etmekte ve söz konusu alanlar **Khaos**'u çağırıştıran çeşitli yaratıklarla dolu karmaşık ve yabancı bir uzam olarak görülmüştür (Eliade, 2017e: 29). Zira Yunan kültüründe çocukluk dönemine de bu bakış açısıyla yaklaşıldığından çocukların ergenlik sonrası dönemleri, özellikle de erkek çocukların delikanlılık dönemleri toplum ve kültür için tehlikeli, mutlaka kontrol altına alınması gereken bir dönem olarak görülmüştür. Bu anlayış doğrultusunda delikanlılara da bir nevi uygarlaştırılması, ehlileştirilmesi ve boyunduruk altına alınması gereken yabanıl bir güç olarak yaklaşılmıştır.¹⁹ Öyle ki Artemis'in gençleri “ehliştiren”, “evcilleştiren” anlamına gelen **Ἡμερασία epitheton**'u bu anlayışı açıkça ortaya koymaktadır. Goh, Yunan edebiyatında delikanlılık çağındaki gençlerin çoğu kez at arabası sürücüsü olarak betimlendiğine dikkat çekerek gerek azgın atların gerekse delikanlıların gem vurulması gereken

¹⁸ Cole, Atinalı delikanlıların askeri eğitimlerinin “*Yabanıl Alanların Artemis'i*” olarak tapım gören Tanrıça Artemis'in Atina'daki tapınağında -Artemis Agrotera Tapınağı- tanrıçaya kurban sunusuyla başladığını belirtmiştir (Cole, 2004: 188).

¹⁹ Vernant Yunan dünyasındaki gençlerin erginlenme ritüellerinde son derece etkin bir rolü olan Tanrıça Artemis'in gençliğin yabanıl, güçlü ve tehlikeli özelliklerini temsil ettiğini, bunun yanı sıra bu ritüellerde yer alarak gençlerin ehlileştirilmesini sağlayan çift yönlü bir tanrıça olduğunu belirtmiştir (Vernant, 1991: 195-9). Başka sözcüklerle Yunan dünyasında gençler kontrol altına alınması, dizginlenmesi gereken ve Artemis'in kimliğinde vücut bulan bir güç olarak algılanmıştır. Bu konuda daha fazla bilgi için bkz.: Vernant, 1991: 195-261). Öte yandan de Polignac da benzer yaklaşımla Yunan dünyasının Arkaik Çağı'nda kent dışındaki kutsal alanlarda konumlanmaya başlayan tapınakları kentleşme süreci bağlamında okumaya çalıştığı yapıtında kent ve kırsal arasındaki karşıtlığı gençlerin erginlenme ritüelleriyle ilişkilendirmiştir. Bu konuda detaylı bilgi için bkz.: de Polignac, 1995: 32- 60.

unsurlar olarak görüldüğünün altını çizmiştir. Araştırmacı, delikanlılar ile azgın atların boyunduruk altına alınması sembolizmi aracılığıyla Yunan kültüründe her iki unsurun aynı çerçevede değerlendirildiğini ortaya koymaya çalışmıştır (Goh, 2004: 1-8). Ayrıca Yunan edebiyatında ve mitolojisinde erginlenme sürecinden başarıyla geçen delikanlıların azgın atları kontrol altına almayı başaran delikanlılar şeklinde betimlediğine dikkat çekmiştir.²⁰ Euripides’in Hippolytos’unun da azgın atların çektiği arabayı -erginlenme sürecini- kontrol edememesi bu bağlamda değerlendirilebilir.

İnsan yaşamının her alanında, yani insanın gerek bireysel yaşam döngüsünde gerekse evrenin işleyişinde **Khaos** ve **Kosmos**’un yan yana olduğu, hatta çoğu zaman söz konusu iki zıt kavramın içiçe geçerek birlikte hareket ettiği görülmektedir. Zira uygarlaşmaya giden yolda insanın attığı en önemli adımlardan biri olan toprağın işlenmesi konusu bir zamanlar tanrıların yapmış olduğu gibi kargaşa içindeki evreni düzenli hale getirmekten, yani **Khaos**’u, **Kosmos**’a dönüştürme çabasından başka bir şey değildir (Eliade, 2017e: 30). Bu bağlamda erginlenme ritüellerinde de adayların erginlendiği kent dışındaki yabanıl alanların ve mekânların bu ritüeller aracılığıyla sembolik olarak kültürleştirildiği söylenebilir (Melotti, 2003: 204). Nitekim erginlenme sürecindeki gençlerin kültürleşmiş yaşam alanlarından uzaklaştırılarak doğal ve yabanıl bir alana sokulması adayın başlangıç zamanına geri dönebilmesinin ön koşulu gibi algılanmaktaydı. Eliade’nin vurguladığı üzere ancak bu koşullar sağlandığında adayın “tanrıların ve efsanevi kahramanların çağına girebileceği”, “onların işlerini öğrenebileceği” ve “onları taklit edebileceği” düşünülürdü (Eliade, 2015a:). Bu bağlamda **Ion** tragedyasının **skene** “çadır” sahnesi bizim için son derece dikkat çekicidir. Zeitlin’in de dikkat çektiği üzere Ion’un “liminal” evresi olarak kabul ettiğimiz bu sahnede çadırı kuşatan dokumalarda yer alan betimlemeler başlangıçtaki ilksel varlıkların mücadelesini içermektedir. Zeitlin söz konusu sahnenin “şimdi” ve “başlangıç zamanı”na ait olayları tekrar ettiğini vurgulamıştır (Zeitlin, 1989: 167). Hatırlanacağı üzere Yunan kültüründe erginlenme ritüelleri delikanlıların yabanıl hayattan -çocukluktan- kültürleşmiş yaşam alanlarına -yetişkin erkeklerin faaliyet alanlarına- geçişlerini sağlamak üzere yapılmaktaydı. Bu bağlamda delikanlıların erginleneceği kutsal alanlar ve mekânlar da hem bu dünyaya hem de öte dünyaya ait

²⁰ Bu konuda daha fazla bilgi için bkz.: Goh, 2004.

yerler olarak görülmekteydi. Yani erginlenecek adayın hâlihazırdaki statüsü gibi erginlenme mekânının da muğlak bir yapısı vardı. Erginleyici mekân görünürde bu dünyada yer almasına rağmen sahip olduğu özellikler onu insanların dünyasının dışında bir yere konumlandırıp öte dünyaya ait bir yer haline getirmekteydi. Bunun en güzel örneği Yunan dünyasında kent dışında konumlanan tapınaklardır.²¹ Öte yandan çalılıklar, ormanlar, korular gibi kutsal alanlar; mağara gibi karanlık yerler ölümü, geceyi ve potansiyel varoluşu sembolize etmektedir (Eliade, 2015a: 87).

Yunan dünyasındaki kutsal alanların neredeyse hiçbirinin MÖ 8. yüzyıldan önce kent merkezlerinde konumlanmadığı ve arkeolojik olarak tespit edilen bu alanların toplumun yaşam alanlarından belirli bir uzaklıkta yer aldığı dikkat çekmektedir (Eren, 2015: 221-2). Kentleşmeyle birlikte kutsal alanlar da kent içerisinde konumlanmaya başlamış ve böylelikle tanımlanmış ilk kamusal alanlar özelliği kazanmışlardır (Eren, 2015: 221-2). Başka sözcüklerle Yunan dünyasında kentleşme süreci kent içinde konumlanan çeşitli ritüellerin ve kült faaliyetlerin yapıldığı kutsal alanların ortaya çıkmasına yol açmıştır. Aynı zamanda kentleşme süreci heroik dönemlerin sadece aristokratlardan oluşan savaşçı kahraman tipinin vatandaş kimliği içinde erimesine de yol açmıştır. **Polis**'in ortaya çıkıp gelişimini tamamladığı dönem Yunan dünyasında savaş biçimini, yani yaşam biçimini değiştirdiğinden bu bağlamda kültürel faaliyetlerin ve ritüellerin de yönü değişmiştir. Özellikle de **hoplitēs (ὁπλίτης)** reformuyla birlikte köylü kesimin de askeri yükümlülük üstlenmesine paralel olarak zaman içinde eski tarımsal ritüeller “gençlerin erginlenme törenlerine” ve “askeri eğitim biçimlerine” dönüşmüştür (Vernant, 2017a: 44, 60). Bu bağlamda Yunan dünyasında başlangıçta yıllık mevsimsel döngüyle, yenilenmeyle ilişkili bir bağlam içinde yer alan delikanlıların erginlenme ritüellerinin önceleri kent dışındaki çalılık, ormanlık, koru, mağara ve tapınak gibi kutsal alanlarda yapıldığı, ancak **polis**'in gelişim süreciyle birlikte kutsal alanların kamusal bir nitelik kazanmasına paralel olarak bu ritüellerin de kent içinde yer alan kutsal alanlarda ve mekânlarda da yapılmaya başlandığı

²¹ De Polignac kent dışındaki kutsal alanların ve tapınakların tanrılarla insanların dünyasını birleştiren aynı zamanda onların sınırlarını belirleyen ve birinden diğerine geçişi sağlayan yapılar olarak değerlendirir (de Polignac, 1995: 36).

söylenir.²² Öyle ki Klasik Çağ'da Atina'da Büyük Dionysia Festivali'nin²³ ilk gününde kent dışındaki askeri tabyalarda bir yıllık eğitimlerini tamamlayan delikanlılar “**ephēbos**”lar öğrendikleri askeri hünerlerini kent içinde -Dionysos Tiyatrosu'nda?- sergilerler, kentten kalkan ve mızraklarını alırlardı. Bu gençler daha sonra kentin ücra köşelerinde devriye gezip nöbet tutmak üzere kentten ayrılırlardı (Aristot. **Ath. pol.** 42.4-5). Öte yandan bazı araştırmacılar “**ephēbos**”ların söz konusu festival kapsamındaki törenlerde aynı zamanda **prosession**'larda, trajik ve satyrik korolarda da yer aldıklarını ileri sürmüşlerdir (Seaford, 1994: 271).²⁴ Yani Klasik Çağ'da ritüel anlamını büyük oranda kaybetmiş olan, delikanlıların topluma giriş süreçlerinin bir bölümü kent içindeki kamusal bir alanda yapılmaktaydı. Başka sözcüklerle, Yunan dünyasının arkaik ve daha önceki devirlerinde delikanlıların kabileye girişlerinin bir çeşit vizesi olan ve tüm delikanlılar için dinsel ve geleneksel bir zorunluluk olarak görülen erginlenme ritüellerinin söz konusu dinsel özellikleri zaman içinde yavaş yavaş gevşemiş, ancak buna rağmen kent yapısında ve vatandaşlık bağlamında tüm delikanlılar için zorunlu olarak kalmıştır. Erginlenme ritüelleri Yunan kentlerinde seküler hale dönüşmüş ve erginlenme ritüellerinin kalıntıları çeşitli kamu kurumlarında yaşamaya devam etmiştir. Nitekim Vidal-Naquet'in öne sürdüğü üzere kentin sınır bölgelerindeki yabanıl doğada ritüel eğitimi sürdüren “**ephēbos**”u²⁵ Klasik

²² Yunan dünyasında erkek çocukların ve delikanlıların erginlenme mekânları konusunda bize ışık tutabilecek antik kaynaklara bakacak olursak, antik kaynakların Girit ve Sparta için önemli tarihsel veriler sunarken Atina konusunda genel anlamda sessiz kaldıkları görülmektedir. Nitekim Girit ve Sparta'da erginlenme törenleriyle ilişkili olduğu kanıtlanan **agelai** (**ἀγέλαι**) ve **kyrupteia** (**κρυπτεία**) gibi kurumlar konusundaki veriler Arkaik Çağ ve öncesine dayanırken Atina için bu bağlamda değerlendirilecek en erken tarihsel kayıt Aristoteles'ten gelmektedir. Bu konudaki bilgilerimiz yazarın **Athenaion Politeia**'sında gençlerin erginlenme ritüelleriyle ilişkili olduğu düşünülen, ancak söz konusu dönemde muhtemelen arkaik anlamını kaybetmiş bir kurum olan “**ephēbeia**?” konusunda verdiği bilgilere dayanmaktadır. Ancak Aristoteles'in söz konusu yapıtında açıkça “**ephēbos**”lardan söz ettiği halde, bir kurum olarak “**ephēbeia**”dan söz etmediği görülmektedir. Nitekim metinde “**ephēbeia**” sözcüğü yer almaz. Bkz. Aristot. **Ath. Pol.** 42.1-5.

²³ Aristoteles metinde Atina'daki Büyük Dionysos Festivali'nden ve Dionysos Tiyatrosu'ndan açıkça söz etmez. Bkz.: Aristot. **Ath. Pol.** 42.4. Ancak birçok araştırmacı Aristoteles'in Kent Dionysiası olarak da bilinen Büyük Dionysos Festivali'ni ve tiyatrosunu işaret ettiğini kabul etmiştir.

²⁴ Seaford, **ephēbos**'ların söz konusu festivaldeki her iki konumuna ilişkin tarihsel kanıtların MÖ 2. yüzyıldan daha öteye gitmemesine rağmen Pickard-Cambridge'nin (1968: 60-61) **ephēbos**'ların bu festivale katılımının söz konusu tarihten çok daha eskiye dayandığını ileri sürdüğünü belirtmiştir. Öte yandan Winkler'ın (1985) ise trajik koroların askeri yönüne dikkat çektiğini vurgulamıştır (Seaford, 1994: 271).

²⁵ k.g. Polinskaya, 2003: 85-106.

Çağ'ın ikinci yarısında kamusal bir alanda, **ephēbeia** (ἐφηβεία)²⁶ kurumunda karşımıza çıkmaktadır.²⁷ Özetlemek gerekirse Eliade ve Gaster gibi araştırmacıların erginlenme ritüellerinin kökeninin başlangıçtaki ilk varlıkların **Kosmos**'u oluşturdukları esnada yaptıkları eylemlerin tekrarına dayandığı konusundaki görüşü,²⁸ öte yandan Vernant'ın yıllık tarımsal bereket ritüellerinin zamanla anlamını kaybedip başka bir forma -erginlenme ritüellerine- dönüştüğü düşüncesi dikkate alındığında,²⁹ Atina'nın Klasik Çağı'nda dahi erginlenme ritüellerinin neden kent dışındaki topraklarda yapıldığı konusu daha anlaşılır hale gelmektedir. Bu bağlamda Euripides'in MÖ 5. yüzyılda kent dışındaki çeşitli alanlarda ve sınır bölgelerinde yaşayan birer delikanlı olarak Atina sahnesine taşıdığı Hippolytos, Ion ve Orestes gibi kahramanların eylem alanlarının da kuvvetle muhtemel Yunan kültüründeki kentleşme süreci öncesine ait erginlenme törenlerinin yapıldığı kutsal alanların kalıntılarını ve sembollerini taşıyan erginleyici mekânlar oldukları düşünülebilir.

3.1.1. Yeşil Koru (Khlōra Hylē) ve Bakir Çayır (Akēratos Leimōn)

Hippolytos tragedyasının genç kahramanı Hippolytos tragedyanın açılış sahnesinde arkadaşlarıyla birlikte tanrıça Artemis'in yeşil korularından, bakir çayırlarından dönerken betimlenmiştir. Hatırlanacağı üzere Artemis çocukların dünyaya gelmesi, büyütülmesi ve olgunluk çağına ulaşınca kadar yetiştirilmesinden ve aynı zamanda kent sınırların korunması ve yönetilmesinden de sorumlu bir tanrıçadır.³⁰ Daha önce de belirttiğimiz gibi Artemis'in asıl etkinlik alanı kent dışındaki sınırlardır, çünkü tanrıça kent sınırları dışındaki kültürleşmemiş alanı ve

²⁶ Reinmuth Atina'daki **ephēbeia** kurumunun kökeni ve tarihsel gelişimini Thoukydides (Thuc. 8.29.5), Demosthenes (Demost.18-18.180-261), Aiskhines (Aeschin. 2.167-168, 170), Ksenophon (Xen. **vect.** 4.52, **mem.** 3.5. 25-27) ve Aristoteles (Aristot. **Ath. Pol.** 42.3-5) gibi antik çağ yazarlarının konuya ilişkin referansları ve modern araştırmacıların görüşleri doğrultusunda ele alıp tartışır. Reinmuth, Wilamowitz gibi bazı araştırmacıların söz konusu kurumun MÖ 335/334 tarihinden önce var olmadığı görüşüne karşı çıkar. **Ephēbeia** konusunda kapsamlı bir çalışma olarak bkz.: Reinmuth, 1952: 34-50.

²⁷ Bu dönemdeki Atinalı “ἐφηβος”ların eğitimi dinsel bir zorunluluktan ziyade, bir vatandaşlık görevi olarak kamusal bir zorunluluğa tekabül ediyor olmalıydı. Çünkü Klasik Çağ'da savaşçı olmakla vatandaş olmak aynı anlama gelmekte ve kentlerdeki “askeri hizmet” özel bir meslekten ziyade tüm yurttaşlar için zorunlu bir “vatandaşlık görevi” olarak kabul edilmekteydi.

²⁸ Araştırmacıların söz konusu görüşleri konusunda bkz.: Eliade, 2017b: 68, 2017e: 74-102; Gaster, 2000: 1-72.

²⁹ Bkz.: Vernant, 2017a: 44, 60.

³⁰ Eski Yunan'da Artemis sadece üreme konusundan değil, çocukların ve aynı zamanda tüm hayvanların büyütülmesinden de sorumlu bir tanrıça olarak tapım görmektedir. Artemis'in çocukları ve hayvan yavrularını olgunluğa ulaşınca kadar besleyip büyüttüğüne inanılırdı (Vernant, 1991: 198).

yabanıl doğayı sembolize etmekteydi (Vernant, 1991:197; Polignac, 1995: 36-38, 43, 44; Cole, 2004: 178-194). Yunan dünyasında erginlenme ritüelleri yabanıl dünyaya ait olan çocukluğun geride bırakılıp gençlerin kültürleşmiş alana geçmesini sağlamak üzere yapılmaktaydı (Fabiano, 2019: 660). Eski Yunan’da gençlerin erginlenme ritüellerinde yabanıl kimliğiyle ön plana çıkan Artemis’in dışında başka tanrılar da rol oynamaktaydı,³¹ ancak bu konudaki en büyük yetkinin Tanrıça Artemis’e verilmiş olduğu dikkat çekmektedir. Eski Yunan’da Artemis kız ve oğlan çocuklarını ergenliğin eşiğine kadar getirir ve daha sonra onları terk ederdi. Bu noktada Yunan çocukları da tanrıçanın rızası ve yardımı sayesinde erginlenme ritüellerini geçmek ve bu suretle yetişkin hayatına katılmak zorunda olduklarının bilincindeydiler (Vernant, 1991: 198-199). Ancak **Hippolytos** tragedyasının açılış sahnesi genç Hippolytos’un bu bilinçten yoksun olduğunu kahramanın mekanla kurduğu ilişki bağlamında ortaya koymaktadır. Tanrıça Aphrodite’nin, delikanlının sadece Artemis’e hürmet ettiğini ve onu tanrıların en yücesi olarak onurlandığını söylediği aşağıdaki sözcükler Hippolytos’un kent, yani kültürleşmiş yaşam alanlarının dışında yabanıl doğada yer aldığını; aynı zamanda da Artemis’e atfedilen çeşitli kavramlara uygun bir yaşam sürdüğünü açıkça ortaya koymaktadır (Eur. **Hipp.** 16-20):

“...
Φοίβου δ' ἀδελφὴν Ἄρτεμιν, Διὸς κόρην,
τιμᾶι, μεγίστην δαιμόνων ἡγούμενος,
χλωρὰν δ' ἀν' **ὕλην** παρθένωι ξυνὼν ἀεὶ
κυσὶν ταχέϊαις θήρας ἐξαίρει χθονός, ...”

“Sadece Zeus’un kızı, Phoibos’un kız kardeşi Artemis’i
tanrıların en büyüğü olarak görüp onurlandırıyor.
Sürekli, yeşil korularda, o bakireye eşlik edip
hızlı av köpekleriyle toprağın vahşi hayvanlarını avlıyor.”

³¹ Yunan dünyasında gençlerin erginlenme ritüellerinde Artemis’in dışında rol oynayan Hera, Apollon gibi tanrı ve tanrıçalar da vardı. Bu konuda daha fazla bilgi için Bkz.: de Polignac, 1995: 41-45; Larson, 2007: 67-68, 91. Çünkü Yunan kentlerinde çocuklar için yapılan bir yaş grubundan diğerine geçiş, daha yaşlı bir gruba kabul edilme yönünde gerçekleştiği için erginlenme ritüelleri tek bir tanrıdan ziyade birden çok tanrıyla ilişkili olarak yapıldı (Marinatos, 2003: 131). Bu sebeple Yunan dünyasında birden çok erginlenme tanrısının bulunması şaşırtıcı değildir. Artemis’in yanında yukarıda belirttiğimiz Apollon ve Hera’nın dışında Aphrodite, Hermes ve Dionysos gibi bir vesileyle gençlerin himayesini üstlenmiş erginlenme ritüelleriyle ilişkili tanrılar da vardı (Marinatos, 2003: 131; Larson, 2007).

Bu tablo bize erginlenme sürecine girmiş bir delikanlının erginlenme ritüellerinin doğası gereği uygarlığın sembolü olan ekili alanların dışında -ormanlık, çalılık, mağara, su kaynağı ya da bir çayır gibi- yer alan ve kutsal kabul edilen erginlenme mekânını çağrıştırmaktadır.³² Nitekim Yunan dünyasındaki erginlenme ritüellerinin en önemli figürü olarak kabul edeceğimiz Tanrıça Artemis’in etkinlik alanı da ormanlar, çayırklar, lagün ve bataklık gibi alanlar; ayrıca deniz ve karanın sınır bölgelerini oluşturan mekânlardı (Vernant, 1991: 197; Cole, 2004: 180-182).³³ Eski Yunancada **χλωρός** sözcüğü “açık yeşil” rengi ifade etmek için kullanılan bir sıfattır; **ὕλη** kelimesi ise “ağaç, orman ve koru” anlamlarına gelmektedir (Çelgin, 2011: 719, 669). **Hippolytos** tragedyasının daha ilk dizelerinde geçen bu sözcükler bizim için son derece önemlidir, çünkü “**χλωρός** ve **ὕλη**” kelimeleri bizim bu oyunu erginlenme ritüeli bağlamında yorumlamamızı desteklemektedir. Yunan kültüründe ormanlık alanlar ve korular kent dışında yer alan en başta gelen kutsal alanlar olarak görülmüş olmalıdır. Çünkü insan çoğu kez “**Kosmos**”u ve ona ait birçok unsuru kutsalın kendisi olarak kabul etmiştir (Eliade, 2017e:16). Bu imgelem doğrultusunda insan kutsal şeylerin çeşitli yerlerde ve biçimlerde kendisine görüldüğüne inanmıştır. Bu suretle kutsalın tezahür ettiği **hiyerofani**³⁴ bir alanın aslında kutsalın kendisinin bir biçimini oluşturduğunu düşünmüştür. Eliade, herhangi bir işaretin bir yerin kutsallığını belirtmek için yeterli olduğunu dile getirmiştir (Eliade, 2017e: 27). Bu işaret bir ormanlık alan olabileceği gibi bir su kenarı ya da hayvanların çeşitli şekillerde işaret ettiğine inanılan bir kutsal mekân da olabilir.³⁵ Örneğin, Sophokles’in **Oidipous Kolonos’ta** tragedyasında bu yönde bir anıştırma vardır (Eren, 2015: 225). Kızı Antigone ile birlikte Thebai’dan sürgün edildikten sonra dolaşmaktan bitap düşmüş Oidipous, kızı Antigone’ye şöyle seslenir (Soph. **Oid. K.** 9-11): “*Evladım, eğer çiğnenmesinde bir sakınca olmayan | ya da tanrılara ait dinlenebileceğimiz kutsal bir*

³² Erginlenme ritüellerindeki mekânın içerdiği anlamlar konusunda bkz.: Melotti 2003: 204.

³³ Vernant Artemis’in Yunan kültüründeki yerini okumaya çalıştığı çalışmasında tanrıçanın etkinlik alanlarını detaylı olarak ele alır. Bu konuda daha fazla bilgi için bkz.: Vernant 1991: 195-260; Cole 2004: 181.

³⁴ Türkçeye “kutsal, tanrılara adanmış, mukaddes; tanrı, tanrısals, ilahi, tanrılarla ilgili, tanrılara ait” şeklinde çevrilen **hieros (ἱερός)** sıfatı ile “parlatmak; göstermek, işaret etmek, ortaya çıkarmak, görünür hale getirmek; bildirmek, açıklamak; parlamak, görünmek, gün ışığına çıkmak, ortaya çıkmak, belli olmak, açık olmak, bariz olmak” anlamlarına gelen **phainō (φαίνω)** (Çelgin 2010: 326, 690) fiilinin bir araya gelmesinden oluşan sözcük Eliade tarafından “kutsalın tezahürü” anlamına gelecek şekilde kullanılmıştır. Bu konuda daha fazla bilgi için bkz.: Eliade, 2017e: 15-17.

³⁵ Bu konuda bkz.: Eliade, 2017e: 21-63.

koru görürsen | beni durdur da neredede olduğumuzu soralım.” Bunun üzerine Antigone (Soph. Oid. K. 14-20): “Ey zavallı babam Oidipous, gördüğüm kadarıyla uzaklarda şehri saran surlar var. | Her yeri kaplayan sık zeytin ve defne ağaçlarının dallarına, | üzüm bağlarına kanat çırparak konan bülbüllerin | ötüşlerine bakılırsa burası kutsal bir yer olmalı.”. (Πάτερ ταλαίπωρ' Οἰδίπους, πύργοι μὲν οἱ | πόλιν στέγουσιν, ὥς ἅπ' ὀμμάτων, πρόσω· | χῶρος δ' ὅδ' ἱρός,³⁶ ὥς σάφ' εἰκάσαι, βρύων | δάφνης, ἐλαίας, ἀμπέλου· πυκνόπτεροι δ' | εἴσω κατ' αὐτὸν εὖστομοῦς' ἀηδόνες·). Oidipous ve Antigone'nin arasında geçen diyalog zeytin ve defne ağaçları, üzüm bağlarıyla kaplı koruların ve ormanlık alanların Eski Yunan kültüründe “kutsal alanlar” olarak kabul edildiğini açıkça ortaya koyup onaylamaktadır. Yunan mitolojisi de koruluk alanların Artemis'in etkinlik alanlarından birisi olduğunu vurgulamaktadır. Bu bağlamda yukarıdaki metinde geçen **χλωρός ὕλη**’nin “yeşil korunun” Hippolytos’un “liminal” evresini geçirdiği kutsal alanlardan birisi olduğu kabul edilebilir. Daha önce de vurguladığımız üzere Yunan dünyasında Artemis’e ait söz konusu bu alanların iki dünya arasındaki sınırı sembolize ettiği düşünülmüştür (Vernant, 1991: 197; Cole 2004: 180-182, Fabiano, 2019: 660). Bu bağlamda içerisinde çeşitli vahşi hayvanların bulunduğu yeşil koruların yabanıl dünya ile kültürleşmiş dünya arasında bir eşik, bir sınır görevi gördüğü söylenebilir ki bu durum da erginlenme ritüellerinin “liminal” evresiyle örtüşmektedir.

Metni incelediğimizde Hippolytos’un “**χλωρός ὕλη**” olarak adlandırılan bu kutsal alanda avlandığı açıkça görülmektedir. İleri sürdüğümüz gibi bu oyunda “**χλωρός ὕλη**” erginlenme ritüellerinin “liminal” evresinin geçtiği kutsal alanlardan biriye, metinde Hippolytos’un bu alanda avlandığının özellikle vurgulanması, avlanmanın erginlenme ritüellerinin “liminal” evresinin en önemli sembollerinden biri olduğunu da onaylamaktadır. Daha önce vurguladığımız gibi avlanma bu ritüellerin en önemli bölümünü oluşturuyor olmalıydı. Her ne kadar metinde açıkça söylenmese de Euripides’in Atina sahnesine taşıdığı bu tablo bize ileride bir asker ve bir yurttaş olarak elde edeceği yeni statünün gerektirdiği özelliklere sahip olmak üzere idman yapan

³⁶ Eski Yunancada “tanrısal güçle dolu, tanrısal gücün tezahürü, kutsal, kutsanmış, doğaüstü” anlamlarına gelen **ἱερός** kelimesi şiiirde ve İon lehçesinde **ἱρός** şeklinde kullanılmaktadır. Bkz.: LSJ, s.v. “**ἱερός**” maddesi.

erginlenme sürecindeki Atinalı bir delikanlıyı ve onun ritüel eğitim alanını hatırlatmaktadır.³⁷

Hippolytos *χλωρός ὄλη*'nin yanında tüm zamanını “*ἄκίρατος λειμών*” olarak adlandırılan ve Türkçeye “*el değmemiş, bakir çayır*” olarak çevirebileceğimiz kutsal bir alanda geçirmektedir. Yunan dünyasında ekili alanların dışında kalan el değmemiş çayırlar da Artemis’e ait alanlar olarak belirlenmiştir (Vernant, 1991: 197). Yunan kültürünün en erken zamanlardan beri çayır “doğumun”, “cinselliğin” ve “ölümün” mekânı olarak görülmüştür. Bu bakımdan çayır kavramının taşıdığı anlam son derece karmaşık ve bir o kadar da muğlaktır. Artemis’in kendisi de ona atfedilen çayırlar gibi karmaşık ve birbirine zıt unsurları kendisinde barındıran bir tanrıçadır. Artemis bakire bir tanrıça olmakla birlikte aynı zamanda doğum, üreme, cinsellik ve ölümle ilişkili bir tanrıçadır. Hatırlanacağı üzere Artemis bitkiler de dâhil olmak üzere tüm canlıların üremesinden sorumludur. Ayrıca cinsellikle de dolaylı olarak ilişkilidir; çünkü o, çocukları cinsel olgunluğa kadar büyütür, koruyup gözetir ve zamanı geldiğinde gençlerin cinsel yaşama katılmalarına rehberlik eder. Aynı zamanda Artemis ölümün de tanrıçasıdır, çünkü Yunan dünyasında kız ve oğlan çocukları tanrıçanın onuruna yapılan erginlenme törenlerinde bir çocuk olarak ölüp bir genç kız ya da bir delikanlı olarak yeniden doğarlardı.³⁸

Eski Yunancada çayırı ifade etmek için sıklıkla *leimōn* (λειμών) sözcüğü kullanılmaktadır. Çayır anlamının dışında *λειμών* “nemli yer; gençliğin en parlak ve güzel dönemi” anlamlarına da gelmektedir (Çelgin, 2011: 394). Öte yandan Yunan bakış açısından çayır tüm yaşamın beşiği olarak görüldüğünden her zaman sadece “*leimōn*” kelimesiyle ifade edilmez (Corelis, 1978: 9). Çayır sembolik olarak insan yaşam döngüsünün “doğum”, “cinsellik” ve “ölüm” gibi üç temel evresiyle de ilişkilidir (Corelis, 1978; Cairns, 1997: 61-65). Öncelikle “*leimōn*” tüm yaşamın kaynağı olarak evrenin rahmi, kökeni olarak görülmektedir (Motte, 1973: 212).³⁹

³⁷ Bkz.: Reinmuth, 1952: 36-50.

³⁸ Bkz. yuk. s. 81-82.

³⁹ André Motte detaylı çalışmasında *λειμώνης* kavramının Eski Yunan dünyasındaki sembolizmini başlangıcından itibaren ele almış ve söz konusu kavramı Yunan filozoflarının konuya dair görüşleri dâhilinde incelemiştir. Konuyla ilgili temel kavramların tanımlanmasından başlayan çalışmada araştırmacı, çayır kavramının yaşam ve ölümle ifade edilen “doğanın kutupsallığını” sembolize ettiğini ileri sürmüştür. Motte’ye göre evrensel olarak doğanın kutupluluğunu sembolize eden doğum ve ölüm döngüsü cinsellikle ilişkiliydi. Yani doğum ve ölüm döngüsünü başlatan şey cinsellikti. Bu nedenle de

Sözcüğün “nemli yer” anlamında kullanılması bu duruma işaret ediyor olmalıdır. Nitekim evrenin ilk maddesini arayan Thales’e göre de nemlilik yaşamın kaynağıdır. Yani “**leimōn**” bir anlamda yeryüzünün üreme organıdır (Motte, 1973: 212-213; Corelis, 1978: 9; Cairns, 1997: 61-63). Burada çayırı tanımlayan “**leimōn**” kelimesi “**limnē**” (λίμνη) sözcüğü ile ilişkili olmalıdır.⁴⁰ Nitekim “bataklık alanlar” erginlenme ritüellerin yapıldığı mekânlardan biridir (Melotti, 2003: 204, Kerényi, 2013: 264). Burkert Yunan dünyasında bataklık alanların kutsal alanlardan biri olarak kabul edildiğini belirterek⁴¹ Yunan dünyasında Artemis Limnatis olarak bilinen Artemis tapımına dikkat çeker (Burkert, 1985: 85). Korkyra’daki meşhur Gorgon alınlıklı Artemis Tapınağı kent dışında bataklık bir alanda yer almaktaydı. Öte yandan Spartalı delikanlıların erginlenme ritüellerinin yapıldığı Artemis Orthia Tapınağı da bataklık bir alanda bulunuyordu (Burkert, 1985: 381; Vernant, 1991: 243; Kennell, 1995: 6, 50).⁴² Söz konusu bataklık alanlar erginlenme ritüellerin “ölüm”le ilişkisini ortaya koymaktadır (Melotti, 2003: 204; Kerényi 2013: 264). Bu bağlamda “**leimōn**” geleneksel olarak ölümlerin ülkesine gidilen, etrafı bataklıkla çevrili olan yerin giriş kapısı yani ölümün mekânı⁴³ olarak da görülmüştür (Corelis, 1978: 9; Cairns, 1997: 64). Nitekim Thoukydides’in Akropolis’in güneyinde yer alan ve kentin en eski tapınaklarından biri olduğunu söylediği Dionysos Limnaios Tapınağı’nın bulunduğu alan bir bataklıktı (Thuk. 2.15.3-4). Öte yandan Dionysos’un yeraltına indikten sonra Lerna bataklığında çıktığı⁴⁴ anlatılmaktadır, yani burası Hades’e açılan bir kapı olarak görülmüştür (Kerényi, 2013: 264). Yani sulak çayırların içinde oluşan bataklık alanlar ölümün mekanıdır. Öyle ki Phaidra’nın şu sözcükleri Yunan düşüncesinde

çayır Yunan dünyasında cinselliği sembolize etmekteydi. Nitekim Aphrodite ve Adonis tapımı, ayrıca Hades ve Kore miti de bu anlayışı ortaya koymaktadır. Bu konuda detaylı bilgi için bkz.: Motte 1973.

⁴⁰ λίμνη Eski Yunancada “göl; bataklık, bataklık yer” anlamlarına gelmektedir (Çelgin, 2011: 400). Dağ zirveleri gibi bataklık alanlar da çeşitli ritüellerin yapıldığı kutsal alanlardan biri olarak kabul edilmiştir (Burkert, 1985: 85).

⁴¹ Yunan dünyasında Artemis Limnatis gibi Dionysos’un da bataklık bir alanda küçük bir tapınağı vardı. Atina’da yapılan Anthesteria törenlerinde Kent Dionysiası tapımından daha eski olan bir Dionysos tapımı vardı. Dionysos’un bataklık bir alanda “**en limnais**” bulunan küçük mabedi yılda bir kez - Anthesteria’nın on ikinci gününde- bu törenler için açılırdı. Bu konuda daha fazla bilgi için bkz.: Burkert, 1985: 237; Kerényi, 2013: 264.

⁴² Sparta’daki Artemis Orthia Tapınağı’nda yapılan erginlenme ritüelleri konusunda detaylı bir çalışma çalışma olarak bkz.: Kennell, 1995.

⁴³ Euripides’in **Elektra**’sında benzer özelliklere sahip çayır motifi Aigisthos’un ölüm mekânı olmuştur (Eur. **El.** 777 vd).

⁴⁴ Karş. Aristoph. **Ran.** 215-216, 217-220.

“**leimōn**”un ölümün mekânı olduğu görüşünü desteklemektedir. Çünkü Yunan edebiyatında bir su kaynağının yanında yetişen kavak ağaçlarının altında uzanıp uyumak ölümü sembolize etmektedir (Eur, **Hipp.** 208-211):

“αἰαῖ· πῶς ἄν δροσερᾶς ἀπὸ κρηνίδος
καθαρῶν ὑδάτων πῶμ' ἀρυσάιμαν,
ὑπὸ τ' αἰγείροις ἔν τε κομήτηι
λεῖμῳ κλιθεῖς' ἀναπαυσαίμαν;

“Ah! Bir kaynaktan fışkıran saf sulardan
içmek ve bir **çayırda**,
kavak ağaçlarının altında uzanıp
dinlenmek istiyorum.”

Eski Yunan mitolojisinde ve edebiyatında “**leimōn**” imgesi yukarıda da vurgulandığı gibi çoğu kez olumsuz bir anlama sahiptir. Söz konusu kavramla ilişkili olumsuz tanımlamaların en karakteristik özelliği ise bu mekânın kültürleşmiş yaşam alanların dışında ve genel olarak ölümlüler dünyasının ötesindeki bölgelerde yer aldığına ilişkin kanıdır (Corelis, 1978: 40-41; Cairns, 1997: 64). **Hippolytos**’taki Artemis’in çayırları ile ilgili olumsuz hava ve çayırın öte dünyaya ait olduğu konusundaki imalar erginlenme ritüellerinin mantığıyla birebir örtüşmektedir. İnsani yaşam alanların dışında kalan çayırlar yaşamın başlangıç dönemindeki gibi karmaşık ve tehlikelidir.⁴⁵ Bu bağlamda erginlenecek aday da tıpkı bir “**dēmiourgos**” (**δημιουργός**) gibi bu kaotik ortamda tehlikelere maruz kalacak, ancak bir yolunu bulup hayatta kalmayı başararak yeni kimliğiyle topluma karışacak, bir yurttaş ve bir erkek olarak toplumun beklentilerini karşılayacak ya da bu çayırda geçen çetin sınavlarda başarısız olup ölecektir. Bu nedenle oyunda erginlenme mekânlarından biri⁴⁶ olarak değerlendirdiğimiz “**leimōn**” erginlenme mekânlarının temel özelliklerine uygun bir biçimde -kente ait ekili alanların dışında, içerisinde ölümün yer aldığı tehlikeli bir kutsal alan olarak- betimlenmiştir. Zira erginlenme ritüellerin “eşik” evresinde aday mutlaka gerçek ya da sembolik olarak ölümle yüz yüze gelmek zorundadır. Çayırın yaşam alanlarının uzağında yer alması onu aynı zamanda ölümün mekânı da yapmaktadır. Çayır kavramının yukarıda tartıştığımız tüm özellikleri

⁴⁵ Bu konuda daha fazla bilgi için bkz.: van Genneep, 1960: 65-116; Eliade, 2015a: 27-33.

⁴⁶ Oyunda erginlenme mekânı olabileceğini düşündüğümüz bir diğer alan ise Hippolytos’un ölümcül yaralar aldığı Skiron’daki deniz kıyısıdır. Bu konuda daha fazla bilgi için bkz.: 4. bölüm.

dikkate alındığında Corelis'in de belirttiği gibi **Hippolytos** tragedyasında çayır kavramının insan yaşam döngüsünün bir sembolü olarak kullanıldığı kabul edilebilir (Corelis, 1978: 42).

Hippolytos'un sahneye girdikten sonra Artemis'e söylediği aşağıdaki sözcükler çalışmamız açısından önemlidir, çünkü kahramanımız tüm zamanını geçirdiği çayırların "**akēratos (ἀκήρατος)**" oluşunu vurgulamaktadır (Eur. **Hipp.** 73-76):

“σοὶ τόνδε πλεκτὸν στέφανον ἐξ ἀκηράτου
λειμῶνος, ὃ δέσποινα, κοσμήσας φέρω,
ἔνθ' οὔτε ποιμὴν ἀξιοῖ φέρβειν βοτὰ
οὔτ' ἥλθε πω σίδηρος, ἀλλ' ἀκήρατον...”

“Ey efendim, el değmemiş çayırlardan topladığım
bu güzel çiçeklerden yaptığım çelengi sunuyorum sana!
O çayırda ne bir çoban sürüsünü otlattı
ne de henüz bir tırpan değdi ona.”

Tanrıça Artemis'in hüküm sürdüğü çayırların "**akēratos**" olarak tanımlanması tanrıçanın karakteristik özelliklerine uygundur, zira Eski Yunancada **ἀκήρατος** ya da **ἀκηράσιος** sıfatı "*karişmamış, katışıksız, saf, arı, katkısız; zarar görmemiş, zarara uğramamış; tam ve eksiksiz*" anlamlarına gelmektedir (Çelgin, 2011: 32). Anlaşıldığı üzere "**leimōn**" yani Artemis'in kutsal çayırları hem el değmemiş bakir bir kutsal alanı hem de içerisinde yaşama, insana dair tüm hallerin -doğum, cinsellik ve ölüm- bir arada her yönüyle saf, katışıksız ve tam olduğu bir mekânı sembolize etmektedir. Euripides Artemis'in çayırlarının bakirliğini betimlerken **sidēros (σίδηρος)** sözcüğünü de kullanır (Eur. **Hipp.** 76). Eski Yunancada **σίδηρος** kelimesi "*demir, demirden yapılmış herhangi bir alet, kılıç, ok başı, bıçak, kama*" anlamlarına gelmektedir (Çelgin, 2011: 594). **Sidēros** kelimesinin içerdiği anlamlar insanın kültürleşmiş medeni yönünü sembolize etmektedir.⁴⁷ Euripides **sidēros** kelimesiyle bu çayırların kültürleşmiş dünyanın sembolü olan ekili alanların dışında olduğuna işaret ediyor olmalıdır. Euripides bu vurgusuyla Hippolytos'un, Artemis'in el değmemiş kutsal çayırlarında "liminal" evresini yaşayan bir delikanlı olduğuna dikkat çekmek istemiş olmalıdır.

⁴⁷ Mitchell-Boyask, Euripides'in **Hippolytos**'unu **ephēbos** ve **ephēbeia** bağlamında tartıştığı çalışmasında bu konuyu detaylı olarak ele almıştır. Daha fazla bilgi için bkz.: Mitchell-Boyask, 1999.

Corelis'in vurguladığı üzere akarsularla bezenmiş, zengin ve bereketli bitki örtüsüne sahip, içerisinde tanrıçaların bulunduğu çayır imajı gibi Yunan dini ve edebiyatının her tarafına yayılmış arkaik bir semboldür (Corelis, 1978; Cairns, 1997: 61). Hippolytos'un bu sahnedeki sözleri ve eylemi erginlenme ritüellerindeki delikanlıların hâlihazırdaki durumları gibi Hippolytos'un Artemis'e tapması konusundaki belirsizliği ve çift anlamlılığı ortaya koymaktadır. Oyunda Hippolytos'un kentin kırsal sınırlarında betimlenen etkinlik alanı Vidal-Naquet'nin dikkat çektiği “**ephēbos**”ların geceleyin sınır bölgelerinde tek başlarına yaptıkları “devriye nöbetlerini” (**peribouloi**), “**hoplitēs** karşıtı savaşlarını” ve genel anlamda “**ephēbos**”ların diğer eylemlerini gerçekleştirdikleri alanları” hatırlatmaktadır (Vidal-Naquet 2013: 154-157, 159, 160). “**Ephēbos**”ların **polis** sınırlarındaki eğitim alanları bu delikanlıların toplumsal açıdan içinde bulundukları belirsiz konumlarını da sembolize etmektedir.⁴⁸ Çünkü onlar artık ne bir çocuk ne de henüz yetişkin bir erkektir. Yaşam alanları gibi bu delikanlıların toplumsal statüleri de sabit değildir. Yunan kültüründe çayır kavramı doğurganlığın, varoluşun yani yaşamın kaynağı olarak görülürken aynı zamanda varoluşun ön koşulu olan cinselliğin, üremenin, coşkunun ve sevincin mekânı, hatta içerisinde yıkımın yer aldığı dehşet dolu bir alan olarak da görülmüştür. Başka sözcüklerle, Eski Yunan'da çayır kavramı başlangıcın, üremenin ve sonun yer aldığı hayattaki bütün karşıtlıkları kendisinde toplayan bir mekân olarak karşımıza çıkmaktadır. Yukarıda da vurgulandığı gibi Artemis de bakire bir tanrıça olmasına karşın aynı zamanda üremenin tanrıçasıdır.

Bu pasajlarda Euripides tarafından özellikle vurgulandığını düşündüğümüz “**leimōn**” kavramı içerdiği anlamlardan dolayı Yunan dünyasında erginlenme ritüellerinin doğasını tam anlamıyla yansıtan kutsal bir alan olarak karşımıza çıkmaktadır. Öyle ki erginlenme ritüelleri **leimōn** kavramının taşıdığı tüm bu anlamları sembolik olarak bünyesinde barındıran dinsel eylemler bütünüdür. Corelis, daha önce Motte'nin çayır konusunda ortaya koyduğu anlamlara yeni eklemeler yaparak çayır imgesinin ölümün mekânı olmasının yanı sıra şiddetin de kendine özgü

⁴⁸ Polinskaya, Vidal-Naquet'in söz ettiği **ephēbos**’ların faaliyet gösterdiği sınır bölgelerinin kent ve kırsal arasındaki sosyal ve kültürel yapının taban tabana zıt durumu ifade etmesinden çok bu alanların kişilerin sınırda olma durumlarını ifade etmeye yarayan bir metafor olarak kullanıldığını ileri sürer. Bu konuda daha fazla bilgi için bkz.: Polinskaya, 2003: 85-106.

bir alanını ifade ettiğini ileri sürmüştür (Corelis, 1978: 11). Araştırmacı Yunan edebiyatında ve Euripides tragedyalarında yer alan kutsal çayır imgesinin sadece cinsellik ve şiddetle ilişkili olmadığını, bu sembolün çoğu kez bekâretin kaybıyla sonuçlanan cinsel şiddetle de bağlantılı olduğunu ileri sürmüştür (Corelis, 1978: 11, 21).

Motte ve Corelis'in "**leimōn**" kavramı konusunda ileri sürdüğü görüşlerine ilaveten **Hippolytos** tragedyasında yer alan çayırların erginlenme ritüellerinde sıklıkla karşılaştığımız adayların toplumdan soyutlanıp "liminal" evrelerini geçirdikleri kutsal alanlardan birini sembolize ettiği ileri sürülebilir. Öte yandan bu kutsal alanın "liminal" evrenin en tanımlı özelliği olan ve erginlenme ritüellerinin "ölüm ve yeniden doğuş" boyutunu simgelediği söylenebilir. Nitekim oyunda adeta bir tablo gibi resmedilen Artemis'in çayırları Yunan kültüründeki kutsal çayır imajının tüm karakteristik özelliklerini göstermektedir (Eur. **Hipp.** 77-83):

“...
μέλισσα λειμῶν' ἥρινῃ διέρχεται,
Αἰδῶς δὲ ποταμίαισι κηπεύει δρόσοις,
ᾧσοις διδακτὸν μηδὲν ἄλλ' ἐν τῇ φύσει
τὸ σωφρονεῖν εἴληχεν ἐς τὰ πάντ' αἰεί,
τούτοις δρέπεσθαι, τοῖς κακοῖσι δ' οὐ θέμις.
ἄλλ', ᾧ φύλῃ δέσποινα, χρυσέας κόμης
ἀνάδημα δέξαι χειρὸς εὐσεβοῦς ἄπο.
...”

“Yalnızca, baharda arılar uçar bu çayırda.
İçinden akan kaynak sularıyla **Aidos** korur onu.
Sonradan edinilen değil,
sadece doğuştan erdeme sahip olanlar
toplayabilir o çiçekleri.
Ey sevgili efendim, altın sarısı saçlarınız için
dindar ellerin getirdiği bu çelengi kabul edin!”

Metindeki betimleme bize daha önce sözünü ettiğimiz **Oidipous Kolonos'ta** geçen kutsal alan tablosunu hatırlatmaktadır. Yani burası da Kolonos'taki kutsal koru gibi adeta cennetvari bir yerdir. Bu çayırlarda "**Aidōs**"un (**Αἰδῶς**) taht kurduğunun vurgulanması Hippolytos'un burada sürdürdüğü yaşam biçimine dikkat çekmek için olmalıdır. Nitekim Hippolytos da **Aidōs**'un hüküm sürdüğü bu kutsal alanda sadece doğuştan "**sōphrosyne**"ye (**σωφροσύνη**) sahip olanların yer alabileceğini vurgulamıştır. Delikanlının bu sözleri aristokrasiye bir gönderme olarak okunabilir.

Nitekim Gregory tragedya ozanlarının en başta gelen sorumluklarının demokratik sınırlar çerçevesinde geleneksel aristokrat değerleri yeniden tesis etmek olduğunu, bu bağlamda Euripides'in de Hippolytos karakterini genç bir aristokrat olarak betimlediğini vurgulamıştır (Gregory, 1997: 185). Hippolytos metinde daha önce de belirtildiği gibi diğer hiçbir ölümlünün sahip olmadığı ve sadece kendisine verilen ayrıcalıklardan söz eder (Eur. **Hipp.** 83-87). Metne göre ölümlüler arasından yalnızca kahramanımıza Artemis'in sesini duyma, hatta onunla konuşma ayrıcalığı verilmiştir, ancak kahramanımız Artemis'in yüzünü hiç görmediğini vurgulamıştır. Yunan mitosunda bu konuyla ilgili birkaç istisnai durum olsa da⁴⁹ Hippolytos'un bu konudaki vurgusu Yunan dünyasında tanrı ve tanrıçaların gerçek suretlerini ölümlülerden gizleme anlayışıyla örtüşmektedir. Metnin devamında Hippolytos yaşamını başladığı gibi sonlandırmak, yani tüm zamanını yüzünü görmediği Tanrıça Artemis'in yanında onunla konuşarak geçirmek istediğini belirtmiştir. Hippolytos'un sözleri ve annesinin yanından ayrılmak istemeyen bir çocuk gibi davranması kahramanın burada henüz küçük bir çocuk olduğu şeklinde yorumlanabilir. Ancak bu durum oyunda betimlenen Artemis'in el değmemiş çayırlarının "liminal" bir alan olduğu görüşümüzle çelişmektedir. Fakat burada unutulmaması gereken nokta tragedyanın kurgusal bir yapısı olduğu; oyunlardaki olayların birebir gerçeği yansıtmadığı; kavramların, mekânların çok anlamlı ve sembolik bir yapısı olduğu konusudur. Yani Euripides tragedyasına her ne kadar realizm hâkim olsa da Euripides erginlenme ritüellerini gerçek hayatta yapılageldiği şekliyle ve sırasıyla sahneye taşımamıştır. Öte yandan realist bir çalışmanın gerçek yaşamı ne ölçüde temsil ettiği konusu da tartışmalı bir konudur.⁵⁰ Ayrıca söz konusu pasajda "**sōphrosyne**"⁵¹ kavramına yapılan vurgunun

⁴⁹ Semele'yi Zeus'tan çok kıskanan Hera, bir hileyle genç kızı Zeus'un kendisine görünmesi konusunda ikna eder; ancak Zeus, Semele'ye görününce genç kızı yıldırımlarıyla çarparak istemeden de olsa ölümüne neden olur. Bkz.: Hes. **theg.** 940ff, Eur. **Bacch.** 1ff, 242ff, 286f, Diod.4.2ff, 25.4, 5.2. Bir avcı olarak Kentauros Kheiron'un yetiştirdiği Aktaion, Artemis'i yıkanırken çıplak olarak görür. Bunu fark eden Artemis öfkelenerek Aktaion'u bir geyiğe dönüştürür ve elli av köpeğini delikanlının üzerine saldırır. Aktaion köpekler tarafından parçalanarak öldürülür (Grimal, 1997: 50). Hesiodos da söz konusu efsaneyi anlatmıştır (Hes. **theg.** 977). Euripides de bu efsaneden söz etmiştir (Eur. **Bacch.** 337). Örneklerden de anlaşılacağı üzere ölümlülerin tanrıları görmesi başlarına felaket getirmiştir. Hippolytos her ne kadar Artemis'i görmese de delikanlının ona duyduğu sevgi başına kahramanın felaket getirmiştir.

⁵⁰ Euripides'in realizm anlayışı konusunda güncel bir çalışma olarak bkz.: Lloyd, 2020: 605-626.

⁵¹ Yunan dünyasında **sōphrosyne**'nin taşıdığı anlam ve **polis**'in örgütlenmesi bağlamında söz konusu kavramın gelişimi konusunda detaylı bir çalışma olarak bkz.: Vernant, 2017b: 77-95.

erginlenme sürecine giren Hippolytos'un bu sürece gösterdiği mukavemete işaret ettiği de düşünülebilir. Çünkü delikanlının “**sōphrosyne**”yi öne sürerek yaşamın akışına katılmaması onun erginlenme sürecinin geçiş evresine direndiğine dikkat çekmektedir (Cairns, 1997: 55). Yunan dünyasında “**sōphrosyne**” daha çok genç kızlarla ve kadınlarla ilişkili feminen bir kavram olmakla birlikte erginlenme süreci öncesinde delikanlılardan da beklenen bir erdem biçimi olarak karşımıza çıkmaktadır (Cairns, 1997: 55-58). Yani cinselliği reddetme ve cinsellikten kaçınma kadınsı özelliklerle tanımlanan genç erkek çocuklara özgü bir davranış biçimidir.⁵² Eşik evresindeki Hippolytos'tan beklenen doğuştan sahip olduğu “**sōphrosyne**” anlayışı doğrultusunda cinsellikten uzak durarak yaşamını sona erdirmek değil, bir “**anēr**” olacağı eşik evresinin sonunda bu yöne meyiletmesidir (Cairns, 1997: 55). Ancak Hippolytos'un böyle bir niyetinin olmadığı açıktır. Bu bağlamda oyunda “**ἄκηρατος λειμών**”un içerisinde avlanma ve ahlak eğitiminin de yer aldığı “liminal” bir alan olmakla birlikte, söz konusu alanın Hippolytos'un anne yanında geçen çocukluğunu da sembolize etmek için kullanıldığı düşünülebilir. Bu nedenle Artemis'in çayırlarında betimlenen Hippolytos ne tamamen bir çocuk ne de tam anlamıyla bir yetişkin bir erkektir. Kahramanımızın içinde bulunduğu durum erginlenme ritüellerinin “liminal” evresinin kendisi gibi muğlak ve belirsizdir. Fakat Cairns, Hippolytos'un evlenecek yaşa geldiğini, en azından kahramanın on sekiz yaşında olduğunu ileri sürmüştür. Ancak araştırmacı, Hippolytos'un cinsel yaşama katılmakla sembolize edilen evliliği reddetmesi ve küçümseme konusunun Aphrodite'nin öfkesine yol açmasından yola çıkarak muhtemelen kahramanın on sekiz yaşından daha büyük biri olduğunu ve bu

⁵² Yunan dünyasında kadınların ideal erdemi olarak görülen “**sōphrosyne**” yukarıda da vurgulandığı üzere kadına benzer olduğu kabul edilen erkek ergenliğinin bir özelliğidir. Atinalılar hem genel anlamda tevazu bağlamında hem de **erastēs**'lerin (**ἐραστής**) cinsel taleplerine karşı bir gencin mukavemet göstermesini bir gençlik ideali olarak kabul etmişlerdir. Başka sözcüklerle bu bağlamda **sōphrosyne** **erastēs**'ler ile ilişkilerinde gençlerde olması arzu edilen bir niteliktir. Hatta bu noktada Atinalılar'ın gençleri teşvik etmek amacıyla ödüllendirdikleri ve bu konuda hukuksal adımlar dahi attıkları görülmektedir (Cairns, 1997: 56-58). Cairns'in de belirttiği gibi MÖ 4. yy Atina'sındaki “**ephebeia**” kurumundaki **ephēbos**'ların **sōphrosyne**'sini denetlemek amacıyla **kosmētēs**'lerin (**κοσμητής**) genel kontrolü altındaki **sōphronistes**'lerin (**σωφρονιστής**) varlığı bu durumla ilişkili olmalıdır. Nitekim **sōphronistes**'ler gençleri ebeveynlerin kendi oğullarını yetiştirdikleri biçimde, yani erdem konusunda yetiştirmektedirler (Reinmuth, 1971: 135). Söz konusu kurumdaki **sōphronistes**'lerin varlığı bir **ephēbos** erdemi olarak “**sōphrosyne**” kavramına vurgu yapmaktadır. Bu konuda daha fazla bilgi için bkz.: Reinmuth 1971.

bağlamda delikanlının yirmili yaşlarında olabileceğini ileri sürmüştür (Cairns, 1997: 58).

Erginlenme ritüellerinin “eşik” evresi bağlamında incelediğimiz yukarıdaki pasaj ve “**leimōn**” kavramının erotik bir yönü vardır ve pasajdaki birçok kelime ve imge de erotik bir imaya sahiptir ((Motte, 1973; Corelis, 1978; Cairns, 1997). Fakat **Hippolytos** tragedyasının genel bağlamı içerisinde düşündüğümüzde, erginleyici bir mekân olarak dikkate aldığımız bu çayırın saflığın ve iffetin sembolü olmasından ziyade, sadece cinselliği sembolize ettiğini ileri sürmek eksik bir yorum olabilir. Yunan kültür ve edebiyatında çayır imgesinin yaygın olarak cinsel çağrışımlarla ilişkili bir kavram olarak kullanıldığı bilinmektedir. Ancak burada cinselliğin erginlenme ritüellerinin önemli bir bölümünü oluşturduğunu tekrar hatırlatmak yerinde olacaktır. Bu sahnede betimlenen Hippolytos karakteri cinsel kimliklerin tersine çevrildiği “eşik” evresinde bir genç kız gibi davranan, yani yetişkin bir erkeğin tersine hareket eden erginlenme sürecindeki bir delikanlı olmalıdır.⁵³ Yunan kültüründe çayırar hem Artemis hem de Aphrodite’ye ait alanlar olarak görülmekteydi. Oyunda her ne kadar kahramanımız Aphrodite’yi reddettiği ve sadece Artemis’e saygı duyma konusunda ısrar ettiği için cezalandırılmış gibi görünse de Hippolytos’un yanlıgısı Aphrodite ile sembolize edilen insan yaşamına dair temel bir gerçekliği reddetmesinin altında yatmaz (Corelis, 1978: 38; Meltzer, 2006: 102). Kahramanın asıl hatası Yunan dünyasında iki tanrıçanın birbirinden ayrılmaz bir biçimde birbiriyle ilişkili olduğunu görmesindeki başarısızlığıdır (Sourvinou-Inwood, 2003: 328). Çünkü bu çayırar “**ἀκήρατος**”, yani “*katıksız, saf ve tam*”dır. Başka bir ifadeyle, yaşam alanlarının uzağında kalan çayırarlar tanrısal dünya her haliyle iç içe geçmiş durumdadır. Bu bağlamda çayır hiçbir kavramın henüz birbirinden ayrılmadığı tüm varlığın katıksız ve bir bütün halinde olduğu başlangıç zamanını “**primordial** zamanı” sembolize ediyor olmalıdır.

Yunan dünyasında erginlenme ritüelleri gençlerin yaşamın asıl doğasını idrak etme ve doğanın döngüsel bir çerçeve içinde çizdiği sınırlar dâhilinde yaşamlarını sürdürme konusunda onlara yol gösteren adeta bir rehber görevindedir. Ancak Hippolytos insani

⁵³ Erginlenme ritüellerinde cinsiyetlerin tersine çevrilmesi anlayışı doğrultusunda delikanlıların genç kız gibi hareket etmesi konusunda detaylı bilgi için bkz.: Jeanmaire, 1939: 153, 321, 353-357; Vidal-Naquet, 2013: 160-161; Cohen, 1991: 192-194; Melotti, 2003: 204; Brelich, 2013: 31).

bir hata yaparak “varoluşu” birbirini dışlayan belli kalıplar ve net çizgilerle açıklamaya çalışmıştır. Delikanlı bir kavramın aynı anda birden çok şeyi sembolize edebileceği gerçeğini görememiş ve bir şeyin sadece zıddıyla analiz edilip çözümlenebileceğini düşünmüştür. Hippolytos’un bu konudaki başarısızlığına benzer şekilde Holland ve Cairns gibi bazı modern araştırmacılar da söz konusu pasajda betimlenen kutsal çayırın delikanlıların erginlenme ritüellerinin hemen hemen tüm sembollerini içerdiğini göremeyip, Hippolytos’un geçiş sürecine direnen bir **parthenos** (παρθένος) gibi davrandığını ileri sürerek delikanlıyı genç kızların erginlenme törenleri ve evlilik ritüelleri ile ilişkilendirmişlerdir (Cairns, 1997; 51-75; Holland, 2001: 13-46). Zira “**leimōn**” hem Aphrodite hem de Artemis’le sembolize edilen özellikleri bünyesinde barındırıyorsa, o zaman “**leimōn**’un” cinselliği ifade ettiği gibi, bekâreti, saflığı ve temizliği de sembolize ettiği rahatlıkla söylenebilir.⁵⁴ Zaten söz konusu bu unsurlar erginlenme ritüellerindeki erginleyici alanların ve mekânların temel özelliğidir. Öte yandan Aphrodite de erginlenme ritüellerinde son derece etkin bir tanrıçadır. Daha önce de vurgulandığı gibi Yunan kültüründe bir çocuk için bir yaş grubundan diğerine geçiş daha yaşlı bir gruba kabul edilme yönünde gerçekleştiği için erginlenme ritüelleri tek bir tanrıdan ziyade birden çok tanrıyla ilişkili olarak yapılmaktaydı (Marinatos, 2003: 131). Yani Artemis’in yanı sıra Aphrodite de gençlerin himayesini üstlenen erginleyici bir tanrıydı.

3.1.2. Tapınak (Hieron) ve Çadır (Skēnē /Skenōma)

Eski Yunan’da erginlenme ritüellerinin yapıldığı kutsal alanlardan biri de kent dışındaki sınır bölgelerinde konumlanan tapınaklardır (de Polignac, 1995: 60-81; Larson, 2007: 30-102). Bu tapınakların erginlenme ritüelleri için uygun alanlar olarak görülmesi erginlenme ritüelleri ve tapınakların ifade ettiği sembolizmde saklı olmalıdır.⁵⁵ Yunan dünyasında tapınakların önceleri kent dışındaki sınır bölgelerinde yer aldığı, hatta bizzat sınır vazifesi görerek kentin egemenlik alanını belirlediği kabul

⁵⁴ Corelis, Hippolytos’un başına gelen felaketi kutsal çayırın barındırdığı ikiliği, karşıtlığı görmezden gelmesinin; gerçeklere kulak asmamasının ve de her ne kadar bilinçsiz bir şekilde yapıyor da olsa Artemis’le olan saplantılı ilişkisinin bir sonucu olduğunu ileri sürmüştür (Corelis, 1978: 11).

⁵⁵ Vernant sınır bölgelerinde konumlanan ve gençlerin erginlenme ritüellerinin yapıldığı kent dışındaki tapınaklarla erginlenme ritüellerinin en önemli tanrılarından biri olan Artemis’in etkinlik alanlarından bir kısmının kara ve denizin sınırlarını oluşturan bölgeler arasında yer aldığını vurgulayarak söz konusu tapınaklar ile erginleyici bir tanrı olan Artemis’in etkinlik alanları arasındaki benzerliğe dikkat çekmiştir (Vernant, 1991: 197).

edilir, söz konusu tapınakların kent -kültür- ile yabancı dünya arasında bir sınır oluşturduğu ve aynı zamanda bu iki dünya arasındaki sınırları sembolize ettiği düşünülmüştü (de Polignac, 1995: 36; Prent, 2005: 215). Nitekim şehir dışı kutsal alanların konumu, yani ekilebilir araziden ormanlar, denizler ve dağların kontrolsüz vahşi doğasına geçiş alanlarında yer almaları onları sembolik olarak geçiş yerleri haline getirmiş ve bu anlayış özellikle geçiş ritüellerinde koruyucu ve arabulucu olarak görev alan Tanrıça Artemis gibi tanrılarla sembolize edilmiştir (Prent, 2005: 2016). Yabancı doğa ile kültürleşmiş dünyanın kesiştiği geçiş noktalarında, yani kent sınırlarında yer alan bu tapınaklar insanlarla tanrıların dünyasını birbirinden ayırmakla birlikte, çeşitli festivaller ve ritüeller aracılığıyla insanlar ve tanrılar arasında iletişim de sağlamaktaydı.⁵⁶ Öyle ki Strabon çeşitli Yunan kentlerinin belli zamanlarda tanrılarla iletişim kurup onların hoşgörüsünü kazanmak ve kendi aralarındaki dostluk bağlarını güçlendirmek gibi ortak amaçlar doğrultusunda kutsal alanlarda konumlanan tapınaklarda bir araya geldiklerini, söz konusu alanlarda kurban kesme ve **libasyon** gibi çeşitli ritüelleri gerçekleştirdiklerini vurgulamıştır (Strab. 9.3.5.419). Nitekim dünyanın hemen her yerinde insan çoğu kez iki dünya arasında bir çeşit sınır, aynı zamanda da bir bağlantı noktası olarak gördüğü kutsal alanlarda ve buralarda konumlanan mekânlarda tanrılarla iletişim kurduğuna inanmıştır. Eliade de insanın öteden beri ancak sınırları belirlenmiş kutsal bir alanın içinde seküler dünyayı aşıp tanrılarla iletişim kurulabileceğine inandığını ve “*gökyüzüne açılan kapılar*” olarak nitelendirdiği tapınakların tanrılarla iletişimi sağlayan kutsal yerler olarak kabul ettiğinin altını çizmiştir (Eliade, 2017e: 26). Bu nedenle içerisinde gençlerin kutsal dünyayla tanıştırılmasını da içeren erginlenme ritüelleri birçok kültürde tapınaklarda yapılmıştır (Burkert, 1985:144-145; de Polignac, 1995). Bu bağlamda Yunan dünyasında da gençlerin erginlenme ritüellerinin en azından bir kısmının tapınaklarda yapılmış olduğu konusunda sınırlı sayıdaki antik kaynak bizi doğrulamaktadır. Örneğin, Aristoteles erginlenme ritüellerinin dinsel anlamını büyük oranda yitirdiği MÖ 4. yüzyılda bile Atinalı delikanlıların **dēmos**’a (δημος) kayıt olup birer “**ephēbos**”

⁵⁶ Yunan dünyasında erginlenme ritüelleri ile ilişkili kent dışındaki tapınaklar ve burada yapılan törenler konusunda detaylı bilgi için bkz.: Larson, 2007: 30, 68, 75, 88, 93, 96, 102.

olduktan sonra **kosmetēs**'ler⁵⁷ (κοσμητής), **sōphronistēs**⁵⁸ (σωφρονιστής) ve **paidotribēs**⁵⁹ (παιδοτρίβης) gibi diğer eğitimcilerle birlikte ilk olarak tapınakları dolaştıklarını, ardından da Peiraieus'a gittiklerini aktarır (Aristot. **Ath. pol.** 42.3). Bu anekdot Eski Yunan dünyasında kent dışında konumlanan tapınakların yüzyıllar içerisinde erginleyici bir mekân olarak dini anlamını kaybetmiş olmasına rağmen, Atinalı gençlerin topluma giriş sürecinde sembolik önemini hala koruduğunu göstermektedir. Cole da "**ephēbos**"ların Atina'daki yabancı alanların Artemis'i olarak tapım gören Artemis Agrotera'ya Ilissos kıyısındaki Agrai'da sur duvarının hemen dışında bulunan küçük tapınakta tanrıçaya kurban sunmak suretiyle askeri eğitimlerinin başladığını vurgulamıştır (Cole, 2004: 188).⁶⁰ Hatırlanacağı üzere Pausanias da Sparta'da kent dışında yer alan Artemis Orthia Tapınağı'nda delikanlılar için yapılan erginlenme ritüellerinden ayrıntılı olarak söz etmektedir.⁶¹

Harrison gibi Burkert de Kuzeybatı Dorlarının en erken Apollon tapınaklarından biri olan Thermos'taki Apollon Tapınağı'nın Aitolialıların yıllık toplanma yeri olduğunu ve Dor kabilelerin **Apellaios** ayında bu kutsal alanda "*ergenliğe ulaşmış gençlerin (ἀπελλάζειν)*" topluluğa kabul edildiği **Apellai**⁶² adı verilen yıllık törenler düzenlediklerini belirtmiştir (Harrison, 1912: 439-442; Burkert, 1975; 1985: 144). Nitekim Harrison, Tanrı Apollon'un erginlenme törenleriyle ilişkili bir "**Megistos**

⁵⁷ **Kosmetēs** MÖ 335/334 civarında Atina'daki **ephēbeia** kurumunun yeniden düzenlenmesinden sonra "**ephēbos**"ların eğitiminlerinden sorumlu olan yasal eğitimcilerle verilen isimdir. **Kosmetēs**'ler halk tarafından muhtemelen kırk yaş üzeri yurttaşlar arasından seçilmekteydi (Aristot. **Ath. pol.** 42.2)

⁵⁸ Atina demokrasisinin seçimle atanan askeri hâkimleri olan **sōphronistēs**'ler **ephēbos**'ların eğitimlerinden de sorumlu kimselerdi. **Phylē** başına bir **sōphronistēs** olmak üzere önceleri sayıları on olan **sōphronistēs**'lerin daha sonra sayılarının on iki kişiye çıkarılmıştır. **Ephēbos**'ları denetlemekle yükümlü bu görevliler aynı zamanda **ephēbos**'ların yiyecek, içecek ve barınma ihtiyaçlarının giderilmesinden de sorumluydular (Aristot. **Ath. Pol.** 42.3-4).

⁵⁹ Halk tarafından seçilen **paidotribēs**'ler **ephēbos**'ların beden eğitimiyle ilgilenen ve gençleri atletizm konusunda yetiştiren eğitimcilerdi (Aristot. **Ath. Pol.** 42.3).

⁶⁰ Eski Yunan'da Artemis Agrotera askeri zaferle ilişkili bir kültü (Larson, 2007: 102). Yunanlar Artemis Agrotera'ya savaş alanında düşmana galip gelmek için tapıyorlardı. Atinalılar Artemis Agrotera'ya savaş tanrısı Enyalios'la birlikte kurban sunarlardı (Larson, 2007: 102). Aynı geleneğin Sparta'da da olduğu anlaşılmaktadır. Nitekim Ksenophon, Spartalıların savaşın en kritik noktasında Artemis Agrotera'ya kurban sunduklarını, bu ritüelin Spartalıların bir geleneği olduğu bildirir (Xen. **hell.** 4.2.20).

⁶¹ Vernant Aristoteles, Ksenophon, Ploutarkhos, Pausanias, Aiskhylos ve Euripides gibi antikçağ yazar ve ozanların verdiği bilgilerden hareketle erginlenme ritüelleri ve Artemis arasındaki ilişkiyi; öte yandan tanrıçaya ait tapınaklarda yapılan ritüelleri detaylı olarak ele almıştır. Bu konuda daha fazla bilgi için bkz.: Vernant, 1991.

⁶² Dor kabilelerinin üç gün süreyle yaptıkları Apellai törenleri Ion kökenli Yunanların yine delikanlıların topluma girişleriyle ilişkili olarak yaptıkları Apatouria'nın bir benzeridir.

Kouros” olarak arkaik bir “**ephēbos**” olduğunu ileri sürmüştür (Harrison, 1912: 441). Yani Apollon’a adanmış bu tapınak gençlerin erginlenme törenlerine hizmet etmiş kutsal bir alandı.⁶³ Marinatos da kutsal alanların erginlenme ritüellerinin yapılacağı mekânları sağlamakla görevli yerler olduğunun altını çizmiştir (Marinatos, 2003: 130).

Eski Yunan dünyasında gençlerin gruplar halinde erginlendiği kent dışındaki tapınaklar konumları itibarıyla da sembolik olarak geçiş ritüellerinin mantığıyla örtüşmektedir (de Polignac, 1995: 62; Prent, 2005: 215-216). Eski Yunan’da birçok tapınak kent dışındaki sınır bölgelerinde ve bataklık alanlarda konumlanmıştır. Örneğin Korkyra’daki Artemis Tapınağı kent dışındaki bataklık bir alanda yer alıyordu. Öte yandan Spartada’ki Artemis Orthia Tapınağı ve Atina’daki Artemis Agrotera Tapınağı da böyle bir alanda inşa edilmiştir (Burkert, 1985: 381; Vernant, 1991: 197; Cole, 2004: 181). Tanrı Dionysos’un da bataklık bir alanda küçük bir tapınağı vardır (Burkert 1985: 237). Çünkü daha önce de değinildiği üzere bataklık alanlar erginlenme ritüellerin yapıldığı kutsal yerlerden biriydi (Melotti 2003: 204). Nitekim Yunan **pantheon**’unun erginlenme ritüelleriyle ilişkili en önemli tanrıçası olan Artemis’in etkinlik alanlarından bir kısmı lagün ve bataklık gibi yerlerdi (Vernant 1991: 197). Bataklık alanlar erginlenme ritüelleri ve ölüm arasındaki ilişkiyi ortaya koyarak bu ritüellerdeki ritüel ölüm kavramını sembolize etmekteydi (Melotti 2003: 204). Zira hatırlanacağı üzere erginlenme ritüelleri asıl olarak adayın eski kimliğinde ölüp yeni bir kimliğe kavuşması amacıyla yapılmaktaydı.

Yunan dünyasında erginlenme ritüellerinin bir kısmının tapınaklarda yapılması tapınakların kent sınırında yer alışılarıyla ilişkili olarak muhtemelen erginlenme ritüellerindeki delikanlıların sınırda olma durumunu sembolize ediyordu. Özellikle Artemis’e ait kent sınırındaki tapınaklar bu sembolizmi taşıyor olmalıydı. Cole, Tanrıça Artemis’in şehir ile kırsal, deniz ile kara arasındaki sınır bölgelerdeki tapınaklarda temsil edilmesini söz konusu alanların konumların Artemis’in karakterini

⁶³ Hatta burası MÖ 7. yüzyılda inşa edilmiş olan Apollon Tapınağı’ndan çok daha eskiye -MÖ 800’lerden çok daha öncesine- dayanan belki de bu ritüel şölenlerin merkezi olan bir yapıydı. Söz konusu tapınak Megaron B olarak adlandırılmış bu binanın üzerine inşa edilmişti (Larson, 2007: 89-90). Yunan dünyasında kutsal alanların ya da daha küçük mabetlerin varlığı tapınaklardan çok daha eskiye dayanmaktadır. Görkemli tapınaklar çoğu zaman bu küçük mabetlerin ve kutsal alanların üzerine inşa edilmiştir (Burkert, 1985: 88). Yunan dünyasında tapınaklar konusunda daha fazla bilgi için bkz.: Burkert, 1985: 88-92.

yansıttığına dikkat çekerek bu bağlamda Artemis'in erginlenme ritüellerinde adayların yabanklıktan uygarlığa, çocukluktan yetişkinliğe ve eksik olmaktan tam olmaya geçişlerini sağlayan bir tanrıça olduğunu vurgulamıştır (Cole, 2004: 181). Çünkü kent sınırındaki tapınaklar da erginlenme ritüellerden geçmekte olan adaylar gibi iki dünya -kültür ve yabankı dünya, seküler ve öte dünya- arasındaki bir yerde durmaktaydı. De Polignac kentin geçiş bölgelerinde konumlanan söz konusu tapınakların erginlenme ritüelleri için uygun alanlar olmalarından ziyade bu bölgelerde yer alan bütün büyük tapınakların geçiş ritüellerinin -çocukluktan yetişkinliğe geçişi ifade eden erginlenme ritüellerinin- koruyucusu olarak işlev görmüş olabileceklerini vurgulamıştır. (de Polignac, 1995: 62).⁶⁴ Başka sözcüklerle Eski Yunan'da dinsel, sosyal ve politik yaşamın önemli parçasını oluşturan kent dışındaki tapınaklar yine dinsel, politik ve sosyal yaşamın önemli bir diğer alanını oluşturan erginlenme ritüellerinin en azından bir kısmının yapıldığı kutsal alanlardan birisi olarak karşımıza çıkmaktadır.

Euripides tragedyaaları içerisinde bir delikanlının erginlenme sürecinde erginleyici bir mekân olarak bir tapınağın yer aldığı sadece iki tragedya oyunu -**Ion** ve **Iphigeneia Tauris'te**- vardır. **Ion** tragedyasında Delphoi'daki Apollon Tapınağı oyunun başkahramanı Ion'un erginlenme sürecinin hemen bütün evrelerini geçirdiği erginleyici bir mekân olarak karşımıza çıkmakta ve tragedyanın tamamı bu kutsal alanda geçmektedir. Delphoi'un erginleyici bir mekân olarak **Ion** tragedyasında kullanılması Atinalı izleyici için yeni bir şey değildir. Nitekim Delphoi Tanrı Apollon'un erginlenmesinde de son derece önemli bir rol oynayarak tanrının erginlenmesine ev sahipliği yapmış kutsal alandır. Anlatıya göre Tanrı Apollon, Python'u öldürüp Tempe Vadisi'nde geçirdiği ritüel sürgününden sonra arınarak Delphoi'daki bu kehanet merkezinde hak ettiği konumu elde etmiştir. Yani Delphoi Apollon'un erginlenme sürecini tamamladığı kutsal bir alandır ve genç Ion da babası Apollon gibi bu kutsal alanda erginlenecek ve toplumda hak ettiği yere gelecektir. Nitekim Ploutarkhos erginlenme sürecindeki Theseus'un Atina'ya gitmeden önce Delphoi'daki Apollon Tapınağı'na giderek saçlarını tanrıya adadığını, çünkü Theseus

⁶⁴ Polignac, Ksenophon'un verdiği bilgilere dayanarak Ephesos'taki Artemision'un ve Argolis'teki Heraion'un da bu fonksiyonundan söz eder (de Polignac, 1995: 62-63). Bu konuda daha fazla bilgi için bkz.: de Polignac, 1995: 60-81.

zamanında çocukluktan erkeklığe geçecek olan delikanlıların Delphoi'ya gidip ilk saçlarını oradaki tanrıya sunmalarının adet olduğunu aktarır (Plut. **Thes.** 5).

Ayrıca bir kehanet merkezi olması dolayısıyla da Delphoi'daki Apollon Tapınağı'nın Eski Yunan dünyasında son derece önemli bir yeri vardı. Burası tüm Yunanlar için ortak dinsel bir mekân olmakla birlikte aynı zamanda siyasal bir mekândı. Larson, Delphoi'daki Apollon Tapınağı'nın Apollon Delphinios ile ilişkili olduğunu ileri sürmüştür⁶⁵ ve Apollon Delphinios konusunda yapılan son çalışmalar Apollon'un sadece kentler arası ilişkilerde değil, kentlerin kamusal yaşamında, özellikle gençlerin topluma kabul edilmelerinde, yani erginlenmelerinde çok önemli bir tanrı olduğunu ortaya koymuştur (Burkert, 1985: 144; Larson, 2007: 88; Bremmer 2021: 8). Tapınaklarda saklanan resmi belgeler Tanrı Apollon'u yakında yurttaş olacak gençlerle ve “**ephēbos**”larla ilişkilendirmiştir (Larson, 2007: 88). Nitekim Ploutarkhos Apollon'un erginlenmesinin bir taklidi olarak yorumlanan ve Delphoi'da yapılan çeşitli ritüellerden söz etmektedir (Yates, 1993: 161-2). Apollon'un Python'u öldürmesinin anısına Delphoi'da sekiz yılda bir **Septerion** adı verilen bir festival düzenlenirdi (Burkert, 1983: 127-8). Burkert'e göre, bu festival Pythia Oyunları'yla yakından ilişkiliydi. Bu festivalde gençler aktif olarak yer alır ve bir zamanlar Apollon'un yaptığı ritüel eylemleri taklit ederlerdi.⁶⁶ İlk olarak Tanrı Apollon'un, Python'nun mağarasını tahrip etmesinin anısına tapınağın terasından aşağıya doğru uzanan **halōs**'taki bir alana tahtadan bir kulübe **skēnē** kurulurdu. Ploutarkhos bu kulübenin Python'un mağarasından ziyade bir kralın sarayına benzediğini aktarmaktadır (Plut. **de def. or.** 417e-418d). Burkert içeride tam olarak ne tür ritüellerin yapıldığını bilmediğimizi, fakat Ploutarkhos'un anlattığına göre Labyadai **phratria** üyelerinin geceleyin ellerinde meşalelerle bir delikanlıyı sessizce kulübeye saldırmaya yolladıklarını belirtir (Burkert, 1983: 128). Buna göre kulübeye saldıran delikanlı masaları devirdikten sonra kulübeyi ateşe verip onu tamamen tahrip ederdi.

⁶⁵ Erken dönem Ion ve Dor kabilelerinde Apollon Delphinios tapımı yaygındı. Bu kabileler tanrının adının etimolojik olarak “**delphis** (*yunus*)” kelimesinden geldiğine inanıyorlardı, öyle ki **Apollon'a Hymnos**'ta yunus formunda görünen Tanrı Apollon, Delphoi'un ilk rahiplerine kendisi için bu adı taşıyan bir sunak inşa etmelerini istemiştir (Larson, 2007: 88).

⁶⁶ Ploutarkhos'un Spartalı gençlerin düşmanı görüp savaş düzenine geçtikten sonra Apollon'un Python yılanını öldürmesini konu alan bir **paian** söyleyerek düşmana saldırdıklarını belirtmesi (Plut. **Lyc.** 22.3-4) Apollon ve genç savaşçılar arasındaki ilişkiyi göstermesi bakımından dikkat çekicidir.

Kulübenin yakılmasından sonra delikanlı ritüel bir ceza, bir sürgün olarak tıpkı bir zamanlar Apollon'un yaptığı gibi Thessalia'daki Tempe Vadisi'ne doğru uzun bir yolculuğa çıkardı. Burkert delikanlının bu ritüel yolculuğunun bir köleninki gibi başboş gezinme ya da yol boyunca içinde silahlı dansların yapıldığı veya meşale sallama gibi ritüellerin bulunduğu çalgınca bir yürüyüş içerebileceğini ileri sürmektedir (Burkert, 1983: 129). Son olarak delikanlı Tempe Vadisi'nde Apollon tarafından arındırıldıktan sonra kopardığı bir defne dalını taşır, yani Apollon tarafından taçlandırılırdı. Tören alayı Delphoi'a geri döndüğünde ise çeşitli yarışmalar düzenlenirdi (Burkert, 1983: 129-30). Yates Septerion Festivali'nde delikanlının yaptığı söz konusu ritüel yolculuğu “**ephēbos**’ların” kent dışındaki sınır bölgelerde yaptıkları devriye nöbetleriyle ilişkilendirmiştir.⁶⁷ Ayrıca Tanrı Apollon'un adıyla ilgili yapılan etimolojik çalışmalardan biri araştırmamız açısından önem taşımaktadır. Bu görüşe göre tanrının adı muhtemelen, Dor kabilelerinde yıllık olarak yapılan, gençlerin kabileye üye oldukları ve siyasal statü elde ettikleri **apella**'dan⁶⁸ gelmektedir (Larson, 2007: 86). Bu yaklaşımdan yola çıkan araştırmacılar Apollon'un sakalsız bir genç olarak betimlenmesini erginlenme törenleriyle ilişkilendirerek bu durumun Apollon'un gençlerin topluma giriş ritüelleriyle ilişkisini yansıttığını ileri sürmüşlerdir. Nitekim Apollon'un en önemli görevlerinden biri kız kardeşi Artemis gibi, ergenliğe ulaşmış gençlerin koruyucu tanrısı olmasıdır (Burkert, 1985: 144; Marinatos, 2003: 132; Larson, 2007: 86; Jameson, 2014: 58).

Tanrı Apollon'un ve ona ait tapınakların gençlerle ilişkisini gösteren önemli bir veri de Atina'dan gelmektedir. Larson MÖ 5. yüzyılda Atinalı **hoplitēs**'lerin aynı zamanda eğitim yeri olarak işlev gören Apollon Lykeios⁶⁹ Tapınağı'nın bakımı için vergi ödemek zorunda olduklarını belirtmiştir (Larson, 2007: 88). Öte yandan Apollon'un insan yaşam döngüsünün en uzun dönemini oluşturan yetişkinlik sürecini kapsayan yaşam alanlarına ait -evlilik, aile hayatı ve savaş gibi- konularda kehanet veren bir

⁶⁷ Yates'e göre Tanrı Apollon'un Python'u öldürmesinden sonra arınmak üzere Tempe Vadisi'ne gidişinin taklit edildiği bu ritüel yolculuk -dolaşma, gezinme- **ephēbos**’ların geceleyin kent dışında yaptıkları dolaşmalara bir örnek teşkil etmektedir. Bu konuda daha fazla bilgi için bkz.: Yates, 1993: 158-166

⁶⁸ Bu konuda detaylı bilgi için bkz.: Harrison 1912: 439-442.

⁶⁹ Atina'da Apollon Lykeios kültü ve Tanrı Apollon'un delikanlıların erginlenme törenleri ile ilişkisi konusunda detaylı bir çalışma olarak ayrıca bkz.: Jameson, 2014: 41-62.

tanrı olması da Apollon'un erginlenme ritüellerindeki özel konumunu ortaya koymaktadır. Bu bağlamda Yunan dünyasındaki Apollon kehanet merkezlerinin delikanlıların erginlenme ritüellerinde rol oynamış kutsal mekânlar olduğu düşünülebilir. Nitekim **Ion** tragedyasının başkahramanı genç Ion'un erginlenme mekânı olarak oyunda yer alan Delphoi'daki Apollon Tapınağı antik dünyanın en önemli kehanet merkeziydi. Bir kehanet merkezi olmasının yanı sıra Apollon Tapınağı tüm Yunanlar için politik öneme sahip panhellenik bir toplanma yeriydi. (Segal, 1999a: 69; Holland, 2001: 116). Kent sınırında yer alan Apollon Tapınağı kutsal ve seküler dünyanın sınırlarını çizen ve söz konusu iki dünyayı birleştiren bir alandı. Bir kehanet merkezi olması sebebiyle Apollon Tapınağı zamansal açıdan geçmişin, şimdinin ve geleceğin birbiri içine geçtiği bir mekândı (Segal, 1999a: 69). Bu bakımdan yukarıda değindiğimiz kent sınırlarındaki geçiş bölgelerinde konumlanan tapınaklara has lokasyon özelliklerinin dışında, Delphoi'daki Apollon Tapınağı bu özelliği bakımından diğerlerinden ayrılmakta ve bu yönüyle erginlenme ritüellerinin “liminal” süreciyle de şaşırtıcı bir biçimde örtüşmektedir. Nasıl ki erginlenme törenlerinin “eşik” evresi adayın geleceğine dair bir belirsizliği ve çift yönlülüğü ifade ediyorsa, Apollon Tapınağı da insan yaşamındaki şimdi ve gelecek arasındaki muğlaklığı, bilinmezliği ve çok anlamlılığı sembolize etmekteydi (Segal, 1999a). Öyle ki Ksouthos ve Kreousa yaşamlarındaki bilinmezliği aydınlığa kavuşturmak için Apollon Tapınağı'na gelmişlerdi. Zira Ion'un yaşamındaki muammayı çözecek olan şey de Apollon Tapınağı ve tapınakla ilişkili olaylar zinciridir. Ion'un hayatındaki tüm belirsizliklerin bu tapınakta aydınlığa kavuşması gibi yaşamındaki en ağır yükü omuzlarından atmak ve geçmişin karanlıklarında kalan büyük sırrını aydınlatmak üzere Apollon Tapınağı'na gelen Kreousa da burada geçmişiyile yüzleşerek geleceğine şekil verecektir. Benzer bir biçimde Ksouthos da yine bu tapınakta geçmişindeki sözde gerçeklerle yüzleşip geleceğini kuracaktır. Özetle, **Ion** tragedyasında Apollon Tapınağı kahramanların geçmişi, şimdisi ve gelecekleri konusundaki gerçek ya da sözde muammayı aydınlığa kavuşturan kutsal bir mekân olarak yer almıştır. Yani Apollon Tapınağı kahramanların geçmişini aydınlatmakla birlikte aynı zamanda onların geleceğini de tayin eden “liminal” bir mekân olarak bu oyunda önemli bir yer tutmuştur. Ion ana-babasının kimliğini bilmediğini, henüz kundaktaki bir bebekken Apollon Tapınağı'nın giriş merdivenlerine terk edildiği andan itibaren tapınakta

yaşadığını, tapınağı evi, tanrı Apollon'u ise babası olarak kabul ettiğini ifade etmiştir (Eur. **Ion**. 108-110, 136-140). Nitekim bu konu daha önce de Tanrı Hermes tarafından vurgulanmıştı (Eur. **Ion**. 49-51). Ion bir geçmişi olmayan ve geleceğe dair hiç bir planı bulunmayan, yani en temel insani gereksinimlerden -bir soya, bir aileye, bir topluluğa ait olmaktan- yoksun olarak, sahip olduğu yegâne kimlikle -tanrı Apollon'un bir hizmetkârı olarak- bu tapınakta yaşamaktadır. Kahramanın bir adı bile yoktur. Ion'un kimliği ve geleceği konusundaki bilinmezlik erginlenme ritüellerinin "liminal" evresiyle büyük bir uyum içerisinde. Çünkü delikanlı bu haliyle dünyevi olarak hiçbir yere -bir aileye, bir soya ve bir topluluğa- ait değildir. Ayrıca kahramanımızın özel dini bir kimliği ve statüsü de yoktur.⁷⁰ O, tapınakta tanrının hazinelerinin koruyucusu olarak görev yapmaktadır (Eur. **Ion**. 54-55).⁷¹

Oyunun başında Tanrı Hermes, daha sonra da kahramanın kendisi tarafından betimlenen Ion karakteri anlaşılabileceği üzere Apollon Tapınağı gibi tam anlamıyla ne bu ne de öteki dünyaya ait bir kimsedir. Ion iki dünya arasında sıkışıp kalmış geleceğe dair koskocaman bir belirsizlik tufanının içinde savrulan bir genç olarak karakterize edilmiştir. Bu bağlamda Ion'un hâlihazırdaki aidiyetsizlik durumu ve geleceğe dair belirsizliği kahramanın "liminal" evresini sembolize ediyor olmalıdır ki, bu konuda Dodd da bizimle benzer düşünceler ileri sürmüştür (Dodd, 1999: 112).⁷² Özetle Ion bu kutsal mekânda yaşamının bir sonraki evresine geçişinden önceki durumuyla uyumlu olarak geçici olarak isimsiz ve kimliksiz biri olarak betimlenmiştir (Segal, 1999a: 69; Holland, 2001: 116).

⁷⁰ Eski Yunan'da tapınaklarda görev yapan rahip ve rahibeler de bir takım özel yetkilere ve ayrıcalıklara sahip olmalarına rağmen münzevi bir yaşam sürdürmezlerdi (Burkert, 1985: 95-98). Dindar olmak büyük oranda seküler dünyanın karşısında bir takım manevi değerlere sahip olmak anlamına gelmekteydi. Bununla birlikte Yunan kültüründe dünyevi konuları ve yaşam tarzını dışlayan bireylerden oluşan bir tür tarikat diyebileceğimiz çeşitli dini gurupların varlığı da bilinmektedir. Örneğin MÖ 5. yüzyılda Yunan dünyasında görülen Orfizm bunlardan biriydi. Söz konusu inanca ait erginlenme törenlerinde erginlenecek olan kimselerin birçok yiyeceği yemesine izin verilmezdi, adaylardan cinsel ilişki dâhil olmak üzere birçok konuda perhiz yapmaları ve çeşitli yoksunluklarla dolu çilekeş bir yaşam sürmeleri beklenirdi. Bu kimselerin büyük çoğunluğu yeri yurdu olmayan dilenci gibi yaşayan kimselerdi (Burkert, 1985: 301-2). Öte yandan Klasik Çağ'ın sonlarında ortaya çıkan "**kynik**" anlayışın temsilcileri de buna benzer şekilde toplumsal yaşamı tamamıyla dışlayan bir yaşam biçimi sürmekteydiler.

⁷¹ Bu görev bile kahramanın ne kadar dürüst bir kişiliğe sahip olduğunu ve bu sebeple Delphoîluların ona duydukları güveni ortaya koymaktadır. Bkz. **Eur.** **Ion**. 54-5.

⁷² Bu konuda detaylı bilgi için bkz.: Dodd, 1999: 108-137.

Ion'la sahnede ilk olarak Apollon Tapınağı'nın girişindeki merdivenlerde karşılaşırız. Şafak yeni sökmüştür, kahramanımız çocukluğundan beri her gün rutin olarak yaptığı gündelik işlerini yapmak üzere sahneye gelmiş ve sahnede bu kutsal görevlerini yaparken betimlenmiştir (Eur. **Ion**. 103-183). Oyunun başlangıcında yer alan söz konusu sahne dikkatlice incelendiğinde, Euripides'in bu sahneyi sadece kahramanın tapınaktaki gündelik işlerini betimleme amacıyla kullanmış olmayacağını aklı getirmektedir. Nitekim Euripides bu sahne aracılığıyla daha oyunun başında Ion'un saf, temiz ve dindar karakterini ve tevazu içindeki yaşam biçimini ortaya koyarak genç kahramanını bu yönleriyle izleyiciye tanıtmaya fırsatı yakalamıştır (Eur. **Ion**. 55-6). Burada Ion saf ve masum bir çocuk gibi⁷³ karakterize edilmekle birlikte tüm benliğiyle tanrıya inanan itaatkâr bir kul olarak da betimlenmiştir (Eur. **Ion**. 55-56, 96, 105, 117-118). Kahramanın işleri ve sözleri aracılığıyla Ion'un karakterine yapılan vurgu ve tragedyanın başında Hermes'in, Ion efsanesinin özetini yaptığı **prologos** bölümündeki sözleri çalışmamızın bu bölümü açısından büyük önem taşımaktadır. Çünkü söz konusu bölümler Ion'un Apollon Tapınağı'ndaki yetiştirilme biçimine işaret etmektedir. Oyunun bu kısmında Ion'un henüz kundaktaki bir bebekken Tanrı Apollon'un isteğiyle tapınağa getirildiğine ve tapınakta onun gözetiminde yetiştirildiğine özellikle dikkat çekilmiştir (Eur. **Ion**. 30-50). Tanrı Apollon, tıpkı sıradan ölümlü bir baba gibi oğlunun yetiştirilmesi konusunda yakından ilgilenmiş ve Hermes'e verdiği emirle oğlunun kendi mabedinde kutsal yasalarla büyütülmesini sağlamıştır (Eur. **Ion**. 29-34).

Metinden anlaşıldığı üzere, Ion Apollon'un evinde ve onun eliyle Eski Yunan toplumunun gençlerden beklediği kişilik özelliklerine sahip -erdemli, dürüst, temiz kalpli, insanlarla içtenlikle iletişim kurabilen, kişilerin dertlerine ve sıkıntılarına karşı duyarlı, tanrı kanunlarına saygılı, dindar ve takva sahibi, aynı zamanda ileride bir savaşçı⁷⁴ olabilecek donanıma sahip- biri olarak yetişmiştir. Bu satırlardan Ion'un tapınağa getirildiği günden beri burada yıllarca süren sıkı bir eğitim sürecinden geçerek oyun içerisinde de sıklıkla övgüyle söz edilen karakter özelliklerini kazandığı anlaşılmaktadır. Nitekim bu durum oyunun ilerleyen bölümlerinde yer alan şölen

⁷³ Segal de bu sahnenin kahramanın "çocuk tarafını" sahneye koymak için düzenlenmiş olduğunu belirtmiştir (Segal, 1999a: 76).

⁷⁴ Ion'un "ok ve yay" kullanmasını bildiği bu durumu sembolize ediyor olmalıdır.

çadırında gerçekleşen Ion’a suikast girişimini sahneye taşıyan bir kölenin Ion hakkında “*O ise, tapınakta usta kâhinlerin yanında büyüdüğü, yetiştiği için*” (ὁ δ', ὢς ἐν ἱερῶι μάντεσιν τ' ἐσθλοῖς τραφεῖς.) şeklinde dile getirdiği sözcüklerle de açıkça ifade edilmiştir (Eur. **Ion**. 1190).⁷⁵ Yukarıda alıntıladığımız cümlelerin içerisinde geçen **τρέφω/τρέφω** fiili Eski Yunancada “*yetiştirmek, beslemek, büyütmek, eğitmek*; özellikle de “*evde çocuk büyütmek, yetiştirmek*” anlamlarında kullanılmaktadır.⁷⁶ Bu sahnede Ion şölen çadırında kendisine düzenlenen suikasttan tapınakta aldığı eğitim sayesinde kurtulmuştur (Eur. **Ion**. 1190-1194).

Neredeyse oyunun tamamında Ion ideal bir Yunan delikanlısı olarak betimlenmiştir. Hatta tragedyanın bu bölümünün dünya üzerindeki çeşitli kültürlerde hala çocuk eğitiminin bir nevi toplumsal ayağını oluşturan erginlenme ritüellerinin “liminal” sürecine gönderme yaptığı söylenebilir. Aslında doğumundan ölümüne kadar insan yaşamının tamamı birbirini izleyen geçiş ritüellerinden oluşmaktadır. Bu bağlamda erginlenme ritüellerinin sosyal yönden en baskın olduğu topluma giriş ritüellerinin “liminal” evresi gelecek nesillerin yetiştirilmesine hizmet ettiği, kültürün gelecek kuşaklara taşınmasını sağladığı için tüm toplum açısından hayati öneme sahip öğretiler bütünüdür. Söz konusu ritüellerinin bu fonksiyonu hatırlandığında Euripides’in **Ion** tragedyasındaki bu tutumu daha iyi anlaşılabilir ve oyunun başında yer alan bu sahneler de yerine oturmaktadır. Öyle ki Dodd, Euripides’in çizdiği Ion karakterinin ve kahramanın Apollon Tapınağı’ndaki sıra dışı yetiştirilme biçiminin oyunun ana meselesi olarak vurgulandığını; sağlıklı bir toplumda dindar, saf, iffetli ve tevazu sahibi olmanın ve bu erdemlere göre yetiştirilmiş bir neslin önemine vurgu yapıldığını ileri sürmüştür (Dodd, 1999: 111).

Ion’un kendi sözlerinden ve diğer karakterlerle kurduğu ilişkilerden kahramanın kişiliğini ve davranış biçimini şekillendiren eğitime yönelik bazı çıkarımlarda bulunmak mümkündür. Bu bağlamda Ion’un erginlenme sürecinin “liminal” evresinin ilk bölümünü oluşturan Apollon Tapınağı’nda son derece iyi bir eğitim aldığı

⁷⁵ Kahramanın **libasyon** yaptığı esnada şölen çadırından bir kölenin tanrılara hakaret etmesi üzerine dini konularda son derece hassas bir genç olarak yetiştirilmiş olan Ion bu durumu bir uğursuzluk sayarak kadehindeki şarabı yere boşaltmış ve çadırdaki konuklarında aynı şeyi yaparak kadehlerini taze şarapla doldurmalarını istemiştir. Daha sonra Ion’un kadehinden döktüğü zehirli şarabı içen bir güvercin hemen oracıkta çırpınarak feci bir şekilde can vermiştir (Eur. **Ion**. 1190-94).

⁷⁶ Bkz.: **LSJ**, s.v. “**τρέφω**” maddesi.

anlaşılmaktadır. Daha önce de vurgulandığı gibi, Ion öncelikle dindar, dürüst, erdemli, duyarlı, dinsel temizliği ve saflığı her şeyden üstün tutan bir gençtir, zira tapınağın kuşlar tarafından kirletilmesine dahi tahammül edemez (Eur. Ion. 154-178). Kahramanın dini konudaki hassasiyeti ahlaki olduğu kadar fiziksel işlerinde de kendisini göstermektedir. Ion her yeni günün başlangıcında defne dallarından yaptığı çelenklerle tapınağı süsleyip arındırmakta ve tapınağın girişini temizlemektedir (Eur. Ion. 80, 101-106). Ayrıca delikanlı diğer tapınak görevlilerine ağızlarını dünyevi unsurlardan temizleme amacıyla Kastalia suyunda arınma ritüellerini yapıp tapınağa öyle girmelerini hatırlatır (Eur. Ion. 95-100). Çünkü kahramanın kendisi de her günün sabahında arınma ritüellerini yerine getirip pirüpak bir şekilde tapınağa girmektedir. Ion için Apollon Tapınağı ve tapınakla ilişkili tüm alanlar her türlü kirlilikten muaf, tertemiz bir yerdir ve daima öyle de kalmalıdır. Bu sahne Apollon Tapınağı'nın ve tapınakta görevli rahip ve rahibeler de dâhil olmak üzere tapınağa has tüm unsurların seküler dünyaya ait bir yer olmadığını açıkça ortaya koymaktadır. Bu haliye burası dünyanın tüm kötülüklerinden ve çirkinliklerinden uzak, Ion'un saf ve masum çocukluğun geçtiği cennetvari kutsal bir alan olarak öne çıkmaktadır.

Görüldüğü üzere **Ion** tragedyasında Apollon Tapınağı kahramanın ilk çocukluk ve gençlik eğitiminin geçtiği kutsal bir alan olarak yer almaktadır. Bu bağlamda Ion'un, Kreousa ile karşılaşmaya kadar Apollon Tapınağı'nda geçirdiği zaman dilimi kahramanın "eğitim dönemi" olarak okunabilir. Eski Yunan'da soylu çocukların ailelerinden uzaklaştırılarak genellikle anne tarafından akrabaların yanında eğitim almak üzere evlerinden gönderildiği konusuna önceki bölümlerde değinilmişti. Euripides'in bu oyununda ele aldığı Ion efsanesinin başlangıcı da bu çerçevede değerlendirilebilir. Hatırlanacağı üzere Ion annesinden ve kentinden yıllar önce koparılıp Apollon Tapınağı'na getirilmişti. Delphoi'daki Apollon Tapınağı her ne kadar kahramanın asıl babası Apollon'un evi de olsa, bu gerçeği Ion'un kendisi de dâhil tapındaki hiç kimse bilmemektedir. Kahramanımız burada Apollon'un oğlu olarak çeşitli özel ayrıcalıklara sahip bir çocuk olarak değil, aksine zavallı ve kimsesiz bir çocuk olarak büyütülüp yetiştirilmiştir. Öyle ki ele aldığımız çeşitli tanrı ve kahraman efsanelerinde gördüğümüz üzere "liminal" evredeki zorlu eğitim sürecinde hiç kimseye bir ayrıcalık gösterilmemiştir. Ion'un da Apollon'un oğlu olmasına

rağmen bu gerçeği hiç kimsenin bilmeyişi bu bağlamda değerlendirilebilir. Belki de bu sebeple oyunda soyundan dolayı Apollon Tapınağı'nda Ion'u kayıracak, ona özel muamele yapacak hiç kimse yer almamıştır. Bu konuya oyun içerisinde hiç değinilmese de Ion'un doğuştan sahip olduğu yumuşak huyu ve sevecenliği sayesinde kahramanın tapınak görevlilerin kalbini fethettiği sonrasında ise onlar tarafından burada geleneğe göre yetiştirildiği metne dayanarak çıkarılabilir.

Metinde yukarıda değindiklerimizin dışında Ion'un Apollon Tapınağı'ndaki yetiştirilme biçimine dair diğer bazı ipuçları da vardır. Ion'un tapınağa gelen ziyaretçilerle iletişim kurmaktan hoşlandığı, onların dertlerini, hikâyelerini içtenlikle dinlediği açıkça görülmektedir (Zeitlin, 1989: 178). Bu durum Ion'un buradaki geleneksel eğitim biçiminden biri -gözlemleme, dinleme yolu ile öğrenme- olarak değerlendirilebilir (Jaeger, 1946: xiii-57). Pomeroy, Homeros zamanından itibaren Yunan çocuklarının çevrelerini gözlemleyerek ve toplumda hürmet edilen yaşlı kimseleri taklit ederek öğrendiklerinin altını çizmiştir (Pomeroy, 2006: 222). Metinden anlaşıldığı üzere Ion meraklı, çevresine karşı duyarlı bir gençtir. Tapınağı ziyaret eden kimselerin anlattıkları hikâyeleri ve onların yaşam deneyimlerini dinlemekten ve onlara bir çözüm üretmeye çalışmaktan hoşlanan birisidir (Eur. **Ion**. 333). Metne dayanarak bu durumun uzun yıllardan beri bu şekilde süregeldiği söylenebilir. Bir eğitim modeli olarak yaşlıların tecrübeleri dinleme kültürün en önemli aktarım biçimlerinden biri olarak Eski Yunan dünyasında yüzyıllarca varlığını devam ettirmiştir. Euripides'in **Ion** tragedyasında toplumun, yani kültürün dışındaki bir tapınakta kimliksiz bir tapınak görevlisi olarak tapınağa gelen yabancılarla iletişim kurmaktan hoşlanan, onların dertlerini samimiyetle dinleyen, çözüm üretmeye çalışan ve öğrenmeye meraklı bir genç şeklinde karşımıza çıkardığı Ion karakteri aracılığıyla Eski Yunan geleneksel eğitim biçimine gönderme yaptığı düşünülebilir. Dodd'ın da dikkat çektiği üzere bu sahne aracılığıyla Euripides neredeyse mükemmel bir Yunan delikanlısı olarak çizdiği Ion'un bu tapınakta geleneksel bakış açısıyla Eski Yunan eğitim biçimine göre yetiştirildiğini vurgulamak istemiş olabilir (Dodd, 1999: 112).

Oyunda çizilen tabloya göre Ion bakir bir genç olmalıdır. Çünkü kahraman kendisini tanrıya adanmış ve tanrının evi dışında başka hiçbir mekânda yaşamamıştır. Dolayısıyla cinselliğe dair hiçbir şey bilmemektedir. Bu durum Ion'u bir delikanlıdan

çok bir çocuğa yaklaştırmaktadır.⁷⁷ Ancak Delphoilular kahramanı tapınak hazinesinin koruyuculuğu gibi ciddi bir göreve getirmişlerdir. Yani bu durumda Ion bir çocuk olamaz. Ion'un yaptığı görev onun yetişkin biri -en azından bir delikanlı- olduğunu ortaya koymaktadır. Ion, Kreousa ve Ksouthos'la karşılaşınca kadar kuvvetle muhtemel cinselliğe dair hiçbir şey bilmemekteydi. Ancak Kreousa'nın sözde arkadaşının başına gelmiş bir olay şeklinde anlattığı Apollon'un tecavüzü Ion'u alt üst etmiştir (Eur. **Ion**. 338-451). Delikanlı anlatılanlara önce inanmaz. Şimdiye kadar mükemmel bir tanrı olarak gördüğü Apollon'un korumasız bir genç kıza böylesine hoyrat davranmış olduğuna ihtimal vermeyerek tanrının kaba cinselliğini reddeder. Bu sahnenin peşinden kendisinin, Ksouthos'un gençken yaşadığı sorumsuz bir cinsel birliktelik sonucu dünyaya gelmiş olduğunu öğrenmesi bu anlamda Ion'a ikinci darbeyi vurarak cinsellik konusunda kahramanı ikinci kez hayal kırıklığına uğratar (Eur. **Ion**. 527-560). Delikanlı, Kreousa ve Ksouthos'un anlattığı hikâyelerden cinselliğe dair olumsuz sonuçlar çıkarmış olmalıdır, çünkü tanrıların da insanların da yaşadığı sorumsuz cinsellik birilerine felaket getirmiştir. Ion ve sözde babası Ksouthos arasında geçen diyaloglarda yasal olmayan cinselliğin insanlara acı veren ve onların yaşamlarını alt üst eden kötü bir durum olarak sunulduğu dikkat çekmektedir. Başka bir ifadeyle bu sahnelerde yasal olamayan cinselliğin hem bu ilişkiyi yaşayan kimselere hem de bu ilişkiden doğan çocuklara acı verdiği ve onları yıllarca sürecek onulmaz bir derdin içine attığı mesajı vardır (Eur. **Ion**. 545, 590-595, 606- 625). Öyle ki Ion Kreousa'nın sözde arkadaşının başına gelenlere; hiç tanımadığı, sağ olup olmadığını dahi bilmediği annesinin yaşadıklarına, onu terk etmek zorunda kalışına derinden üzülmüştür (Eur. **Ion**. 560, 563-565). Ayrıca Ion da aynı nedenden dolayı -yasal olmayan cinsel bir birliktelik yüzünden- yıllarca anne özlemiyle yaşayarak acı çekmiştir. Bu bağlamda **Ion** tragedyasının Atina dinsel ve sosyal yaşamını desteklediği, yasal cinsellik kurallarına uyulmadığında yaşanacaklara dair gençlere bir ders verme amacı taşıdığı düşünülebilir. Ancak Euripides'in çağına karşı genel tutumu dikkate alındığında, ünlü ozanın toplumsal kabul gören yasal cinsellik kavramını sorgulaması ve yasal cinselliği farklı boyutlarıyla ele alması çok da uzak bir ihtimal olmadığından **Ion** tragedyasının Atina dinsel ve sosyal yaşamını desteklediği sonuca

⁷⁷ Segal bu sahnenin Ion'un masumluluğunu ve saflığını ortaya koyduğunu, bu sebeple de bu sahnenin Ion'un saf, yani çocuk tarafına dikkat çekmek için düzenlenmiş olduğunu belirtir (Segal, 1999a: 76).

varmak pek de olası değildir. Özetle Ion bu sahnelerde yine Apollon Tapınağı'nda erginlenme ritüellerinin “liminal” evresindeki bir delikanlı gibi cinsel yaşama dair ilk kez bir şeyler öğrenmiştir. Ama öğrendikleri çok da hoş şeyler değildir, ancak buna rağmen Ion'un, Hippolytos gibi cinsellik konusuna mukavemet göstermeyeceği anlaşılmaktadır. Çünkü oyunun sonunda Tanrıça Athena delikanlının toplum tarafından onaylanan yasal bir cinsellik yaşayıp, yani evlenerek çoluk çocuğa karışacağını dile getirmiştir.

Ion'un Apollon Tapınağı'ndaki günlük yaşamı incelendiğinde, kahramanın normal kent yaşamının gündelik rutinlerinin dışında bir yaşam sürdüğü açıkça görülmektedir. Ion tanrısal ve insani sınırları çizen bu kutsal mekânda, insani kültürel kavramlardan bağımsız -kent ve aile yaşamının tüm sorumluluklarından, sıkıntılarından, karmaşasından, hatta mutluluğundan çok uzak- bir yaşam sürmektedir (Holland, 2001: 116). Delikanlı tapınakta bu dünyadan çok, öte dünyaya ait bir varlık gibi yaşamaktadır. Nitekim Ion'un kendisi Apollon Tapınağı'nda tanrıya karşı sorumluluğu haricinde sıradan bir yurttaşın sahip olduğu her türlü sosyal, politik sorumluktan uzak ve insani tüm dertlerden muaf bir yaşam sürdüğünü dile getirmiştir (Eur. **Ion**. 625-647). Metinden anlaşıldığı üzere tüm yaşamını tanrısal ve insani sınırların arasında bir yerde geçirmiş, halen bu sınırdan yaşamaya devam eden ve etmeye de istekli bir kimse olarak Ion bu sahnelerde seküler ve öte dünya; geçmiş ve gelecek, tanrının bir kölesi ve Atina kralı olma arasında kalmış, sancılı bir sürecin içinden geçme eşiğinde olan bir delikanlı olarak betimlenmiştir. Segal'in sözcükleriyle ifade edecek olursak “*Ion, Apollon Tapınağı'nda parlak geleceği ve karanlık geçmişi arasında bir yerde durmaktadır*” (Segal, 1999a: 69). Yunan dünyasındaki kent dışı tapınakların konumu gibi Ion'un içinde bulunduğu şartlar onun erginlenme sürecindeki bir delikanlı, Apollon Tapınağı'nın da erginlenme ritüellerinin “liminal” evresinin yapıldığı bir erginlenme mekânı olduğu konusundaki görüşümüzü desteklemektedir. Nitekim Segal, **Ion** tragedyasındaki Apollon Tapınağı'nın sadece Ion'un kendisini sonsuz olarak güvende hissettiği kutsal bir mekân olmadığını, aynı zamanda burasının kahramanın yaşamı nihai olarak geçireceği Atina'ya yapacağı yolculukta geçici bir istasyon görevi gördüğünü belirtir (Segal, 1999a: 69).

Ion tragedyasında Apollon Tapınağı'nın temizlik ve saflıkla ilişkili mekân vurgusu Euripides tarafından özellikle ön plana çıkarılmış olmalıdır. Zira herşeyden önce bir tapınak “tanrının evidir”, aynı zamanda da doğası gereği tapınaklar kendisine hizmet edenlerin saflığını, masumiyetini koruyan ve devam ettiren mekânlardır. Daha önce de vurguladığımız gibi Ion başta olmak üzere tapınak hizmetlileri tapınağa girmeden önce her sabah kendilerini Kastalia suyunda arındırmaktadırlar. Bu bağlamda Apollon Tapınağı Hippolytos'un günlük yaşamının büyük bir bölümünü geçirdiği Artemis'in bakir çayırlarını hatırlatmaktadır (Segal, 1999a: 76). Ion Delphoi'daki Apollon Tapınağı'nda geçirdiği “eşik” evresinde tapınağın kendisiyle özdeşleşen ve yine onun tarafından korunan “masumiyetle” tanrıya itaatkâr bir kul, din ve ahlak kurallarına saygılı, erdemli, başkalarının dertlerine karşı duyarlı, yumuşak başlı ve tevazu sahibi bir kimse olarak yetiştirilmiştir. Bu açıdan kahramanın artık yaşamının bir sonraki evresine ilerlemesi ve tapındaki görevini bırakması gerekmektedir.⁷⁸ Bu noktada Ion'un dikbaşlı Hippolytos'tan farklı bir tutum sergileyerek kendisini yaşamının bir sonraki evresine taşıyacak olan geçişe direnmediği dikkat çekmektedir.⁷⁹ Kahramanımız ilk önce öne sürdüğü haklı gerekçelerle Ksouthos'la birlikte Atina'ya gitmek istememiş, ancak daha sonrasında gelişen olaylar delikanlının adım adım Atina'ya gidişini -yetişkinliğe geçişini- sağlamıştır. Ion'un Atina'ya gidişini -yetişkinliğe geçişini- sağlayan söz konusu olaylar zincirinden ilki “**skēnē/skēnōma**” (**σκηνή/σκηνωμα**) sahnesinde gerçekleşen olaylardır (Eur. **Ion**. 1115-1228). **Ion** tragedyasındaki “**skēnē**” sahnesi olayların akışı konusunda son derece önemli olmakla birlikte çalışmamız açısından da dikkate değer veriler sunmaktadır. Her şeyden önce bu sahne bize Apollon'un erginlenmesi -Python'u öldürmesi- onuruna yapılan Septerion Festivali'ni hatırlatmaktadır. Euripides bu sahneyi MÖ 4. yüzyıla kadar yapıldığı anlaşılan⁸⁰ ve daha önce de vurguladığımız üzere delikanlıların erginlenmesiyle ilişkili olarak yapılan Septerion Festivali'nde kurulan tahta

⁷⁸ Belki de Apollon Tapınağı bazı araştırmacıların öne sürdüğü gibi Ion'un artık geride bırakması gereken çocukluğunu sembolize etmektedir. Nitekim oyunda Apollon Tapınağı çocukluğun saflığını ve masumiyetini koruyan bir mekân olarak yer almıştır Bu konuda daha fazla bilgi için bkz.: Segal, 1999a, Holland, 2001).

⁷⁹ Holland “Resisted Transitions in Euripidean Tragedy” isimli çalışmasında Euripides'in Hippolytos, Alkestis ve Ion'unu evlilik, ölüm ve yetişkinliğe geçiş ritüelleri bağlamında ele alıp kahramanların söz konusu geçiş evrelerine karşı tutumlarını incelemiştir. Bu konuda detaylı bilgi için bkz.: Holland, 2001.

⁸⁰ Bkz.: Burkert, 1983: 128.

skēnē'ye gönderme yapmak için kullanmış olabilir. Ion şölen çadırında kendisini zehirlemek isteyen birilerinin olduğunu anladığında, belki de öfkeyle elini masaya vurmuş, hatta Septerion'da yapılan ritüeldeki gibi masayı tekmeleyip devirmiş olabilir. Ancak metinde böyle bir bilgi yoktur, sadece Ion'un şölen masasının üzerinde ellerini kaldırıp bir hatip gibi konuştuğu yer almaktadır (Eur. **Ion**. 1209). Ancak yine de metinde bir masanın yer alması bu bağlamda dikkate değerdir.

Öte yandan Ksouthos'un, Ion'dan şölen yapmak üzere Apollon Tapınağı'nın etkinlik alanı içerisinde bir çadır kurup gereken hazırlıkları yapmasını istemesi delikanlının kendi yaşamının küçük sahnesini kurmasına ve daha yeni kimlik kazanmış bir birey olarak orada etkin bir rol oynamasına zemin hazırlamıştır (Zeitlin, 1989: 166).⁸¹ Sparta'da Apollon Karneios adına yapılan festivalde savaşçılar sanki sefere çıkıyormuşçasına tanrının onuruna çadırlar kurup şölen düzenliyorlardı (Larson, 2007: 91). **Ion** tragedyasındaki çadır sahnesi bize tanrı Apollon'la ilişkili söz konusu Sparta geleneğini hatırlatmaktadır. Belki de Euripides söz konusu çadır sahnesinde genç askerlerle ilişkili Sparta geleneğini izleyiciye hatırlatarak Ion'un erkek olma sürecine atıfta bulunmuştur. **Ion** tragedyasındaki bu sahne Apollon Tapınağı'nın burada delikanlının erginlenmesinde rol oynayan erginleyici bir mekân olarak yer aldığı konusundaki görüşümüzü desteklemektedir. Ayrıca bu sahnenin kahramanın eski kimliğinde ölüp yeni bir kimlik kazandığı "liminal" evreyle büyük bir uyum içinde olduğu dikkat çekmektedir. Nitekim "**skēnē**" sahnesi ve bu sahnede betimlenen olaylar zinciri bize erginlenme ritüellerinin "liminal" evresinde adayların gerçek ya da sembolik olarak ölümle karşı karşıya kaldığı ritüel geleneği hatırlatmaktadır. Öyle ki tragedyanın bu sahnesinde kahramanımız ölüm ya da sağ kalımla sonuçlanacak yaşamının en çetin sınavını verecektir. Bu bağlamda "**skēnē**"nin, Apollon Tapınağı'nın kendisi gibi Ion'un "liminal" eğitim sürecinin bir diğer erginleyici mekânı olarak bu tragedyada yer aldığı ileri sürülebilir.

Ayrıca **Skēnē**'nin sabit bir mekândan ziyade geçici bir mekân oluşu bize erginlenme ritüellerinin "liminal" evresinin yapıldığı kutsal alanları hatırlatmaktadır. Hatırlanacağı üzere bu evrede adaylar tapınak gibi sabit mekânların dışında geçici

⁸¹ Bu sahnelerde yer alan betimler konusunda daha fazla bilgi için bkz.: Zeitlin, 1989: 167.

süreyle hazırlanan eğitim alanlarında -çalılık, ormanlık alanlar, mağaralar, kulübeler ve bataklık gibi yerlerde- “liminal” evrelerini geçirmekteydiler. Sıradan bir “**skēnē**” elbette kutsal bir mekân değildir. Fakat **Ion** tragedyasında “**skēnē**” Apollon Tapınağı’nın bahçesinde, tıpkı Septerion Festivali’nde kurulan tahta kulübe gibi kutsal bir alanının sınırları içerisinde kurulmuştur. Ayrıca şölen çadırının üstünü örten kumaşlar da sıradan bez parçaları değildir. Onlar kutsal bir alana bağışlanmış ve üzerinde Yunanların en önemli mitolojik betimlerinin olduğu kumaşlardır. Başka bir şekilde ifade etmek gerekirse, “**skēnē**”nin kurulduğu alan ve onu örten kumaşlar “**skēnē**”yi sıradan bir çadır olmaktan çıkartarak onu kutsal bir mekân haline getirmiştir. Zeitlin oyunun **parados**’unda koronun betimlediği çadırın üstünü örten kumaştaki sahneler ile Apollon Tapınağı’nı süsleyen heykel ve kabartma betimleri arasındaki ikonografik benzerliklere odaklanarak bu sahnelerin hepsinin birer mücadele ve yarış sahneleri içerdiğine dikkat çekmiştir (Zeitlin, 1989: 167). Çadırın kumaşlarında ve tapınağın ön cephesindeki kabartmalarda yer alan sahnelerde “uygarlık” ve “yabanlık” gibi birbirine taban tabana zıt iki güç arasındaki karşıtlık ve bunların arasındaki mücadele yansıtılmış, ayrıca mitsel zamanlarda gerçekleşen ilksel olaylar betimlenmiştir.⁸² Bu bağlamda Kreousa’nın ve yaşlı kölenin Ion’u zehirlemek için kurduğu tuzağın -şölen çadırında zehirli şarap ile delikanlıyı öldürme girişimi- insanın yabanıl yönünü, Ion’un **libasyon** sahnesindeki tutumu ve bu sayede ölümden kurtuluşunun ise delikanlının ferasetini, aklını, yani insanın medeni yönünü sembolize ettiği ileri sürülebilir. Tıpkı söz konusu betimlerde yer alan sahnelerde olduğu gibi bu sahnede de yabanıllık kültür tarafından yenilmiş, Ion’un aklı ve feraseti Kreousa’nın yabanıl ve vahşi yönünü bertaraf etmiştir. Anlaşıldığı üzere Ion şölen çadırında kendisine düzenlenen suikastten Apollon Tapınağı’nda geçirdiği “liminal” süreçte aldığı insanın yabanılıktan kültüre geçişini sağlayan öğretiler bütünü olarak nitelendireceğimiz eğitim sayesinde kurtulmuştur (Eur. **Ion**. 1190).

⁸² Bu sahnelerde “kültürü ve uygarlığı” temsil eden Herakles’in “yabanıllığın” sembolü olan Kyknos’a galip gelişi anlatılmaktadır. Efsaneye göre Kyknos, Delphoi’ya giden kimselere saldırıp onları soyan bir hayduttur. Apollon, şiddet yanlısı ve kan dökmeye hevesli bir adam olarak betimlenen Kyknos’a karşı Herakles’i kıskırtıp ikilinin teke tek dövüşmesini sağlamıştır (Grimal, 1997: 415). Aynı zamanda bu sahnelerde Erikhthonios’un doğumu gibi mitsel motifler de vardır. Bu konuda detaylı bilgi için bkz.: Zeitlin, 1989: 167-8.

Bunlara ilaveten kahramanımızın bu alanda geçici bir süre kalması da bizim **skēnē**'yi bir erginlenme mekânı olarak ele almamızı desteklemektedir. Şölen çadırı Ion'un kalıcı evi değildir, burası delikanlının "liminal" evresinde en çetin sınavını verdiği ve bu sayede yetişkin bir erkek olarak Atina'ya gidişini sağlayan bir mekân olarak bu oyunda yer almıştır, nitekim Zeitlin'e göre bu sahne Ion'un kimliğini oluşturmada etkin bir rol oynamıştır.⁸³ Şölen çadırı sahnesi sayesinde Ion bu tapınakta geçirdiği çocuksu ve edilgen yaşamından müstakbel yetişkin bir erkek ve Atina kralı olma yolunda ilerleyerek etken yaşamına doğru zorlu bir geçiş yaşamıştır. Ion'un Apollon Tapınağı'nda geçen "liminal" sürecinin ikinci kısmını oluşturduğunu düşündüğümüz "**skēnē**"de yaşananları -Ion'un edilgen yaşamından etken yaşamına geçişini- bir köle sahneye taşımıştır (Eur. **Ion**. 1177-1225). Kölenin anlattığına göre Ion onuruna verilen şölen başladıktan sonra Kreousa'nın hizmetkârı, hanımı ile planladıkları gibi delikanlıyı zehirlemek için çadıra geldiğinde, konukların daha çabuk keyif alması için küçük kupaları yenileriyle değiştirme bahanesiyle Ion'a zehirli bir kadeh şarap vermiştir. Ion'un şarap sunusu yaptığı esnada bir kölenin söylediği hakaret dolu sözleri delikanlının uğursuz sayıp yere dökmesi üzerine dökülen şaraptan içen bir güvercin acı içinde kıvranarak hemen oracıkta ölmüştür. Bunun üzerine delikanlı kendisine bir komplo kurulduğunu anlayarak bir suikaste kurban gitmekten kıl payı kurtulmuştur. Ion bu işi tertipleyen kişinin yaşlı köle olduğunu hemen anlamış ve yaşlı adamı elindeki zehirle kısıkrak yakalamıştır. Bu sahnede kahraman oyunun başındaki naif karakterinden bir anda sıyrılarak öfke ve intikam dolu bir insana dönüşmüştür. Delikanlı, yaşlı köleyi kolundan tuttuğu gibi yakalayarak ona gerçekleri itiraf ettirmiştir. Ion bu sahnede olayların akışı arasında doğru bağlantılar kurabilen son derece zeki bir genç olarak betimlenmiştir (Eur. **Ion**. 1210-1215). Kahraman asıl suçlunun Kreousa olduğunu öğrenince faili sağlam delillerle itham eden usta bir hatip, güçlü bir lider gibi çadırdakileri etrafına toplamış ve bu işin failini, yani Kreousa'yı oy birliğiyle ölüme mahkûm ettirmiştir. Nitekim metinden Euripides'in Ion'u **bēma**'dan (*kürsüden*) yurttaşlara hitap eden ateşli bir hatip, bir "**dēmagōgos**", hatta bir kral gibi betimlediği görülmektedir. Tüm bu sahne boyunca Ion hayatında ilk defa gerçek anlamda bir yetişkin gibi davranmış ve kendi yaşamıyla ilgili bir olayda ilk kez

⁸³ Bu konuda daha fazla bilgi için bkz.: Zeitlin, 1989: 166-9.

aktif bir rol almıştır. Yani Ion, “liminal” evresinin büyük bir kısmını geçirdiği Apollon Tapınağı’nda edindiği bilgi tecrübe ve sahip olduğu feraset sayesinde kısa süreli “liminal” mekânı olarak kabul ettiğimiz **skēnē**’de tabi tutulduğu erginlenme sınavından sağ salim çıkmayı başarmıştır. Bu sürecin sonunda Ion dertsiz, tasasız ve edilgen yaşamından çıkarak yetişkin yaşamının sorumluluklarını almaya doğru ilerleyecektir. Delikanlı artık bundan sonra kendi yaşamını belirleme noktasında önemli kararlar vermek ve sorumluluk almak zorunda kalacaktır.

3.1.3. Inakhos Kırsalı, Tauris Toprakları (Artemis Tapınağı) ve Argos Sarayı

Hippolytos ve Ion Euripides’in günümüze ulaşmış tragedyaları içerisinde sadece kendi adlarını taşıyan oyunlarda yer alan kahramanlardır. Ancak Orestes ünlü ozanın günümüze ulaşmış üç tragedyasının da **-Elektra, Iphigeneia Tauris’t**e ve **Orestes** tragedyalarının- başrolünde yer almıştır. Dolayısıyla Orestes’in “liminal” evresinde bu bölümde ele aldığımız erginlenme sürecindeki diğer iki kahraman Hippolytos ve Ion’un “liminal” evresini geçirdiği Artemis’in çayırları ya da Apollon Tapınağı gibi tek ve sabit bir “liminal” mekân söz konusu değildir. Kahramanımız Hippolytos ve Ion’dan farklı olarak birden çok alanda “liminal” evresini yaşamıştır. Üstelik Orestes bu mekânlarda diğer iki kahramandan daha çetin sınavlara tabi tutulmuş, ayrıca erginlenme ritüellerinin “liminal” evresiyle uyumlu olarak bu süreci iki oyununda - **Elektra** ve **Iphigeneia Tauris’t**e- fiili, **Orestes** tragedyasında ise sembolik olarak ait olduğu kentin, yani Argos’un sınırları dışında geçirmiştir.

Önceki bölümde değindiğimiz üzere Orestes’in Argos dışına ilk çıkışı çocuk yaşta gerçekleşmiş kahraman, Agamemnon’un ölümü üzerine Argos’tan kaçırılarak Phokis’e gönderilmiştir. Ancak Phokis Orestes’in erken çocukluk evresi ve ilk gençlik yıllarını geçirdiği bir yer olmalıdır. **Elektra** tragedyasında karşılaştığımız Orestes’in, can dostu Pylades ile birlikte babasının intikamını ve hakkı olan tahtı geri almak üzere Phokis’ten ayrılıp memleketi Argos’taki Inakhos topraklarına gitme cesaretini göstermiş olması kahramanın artık gücü kuvveti yerinde bir delikanlı olduğunu göstermektedir. Yani **Elektra** tragedyasındaki Orestes babasının intikamını alabilecek ve bu bağlamda kendini topluma ispatlayabilecek yaşta bir genç olmalıdır. Elektra’yı tanıdığı halde ondan kimliğini gizleyen Orestes’in, ablasına ablasına “*Peki, Orestes*

*Argos'a dönse bu konuda ne yapabilirdi?" (τί δῆτ' Ὀρέστης πρὸς τὰδ', Ἄργος ἦν μόλη;) şeklindeki sorusu üzerine, Elektra'nın "Bunu soruyor musun? Utanç verici bir şey söyledin; şimdi tam zamanı değil mi?" (ἤρου τόδ'; αἰσχρόν γ' εἶπας· οὐ γὰρ νῦν ἀκμή;) şeklinde verdiği cevap kahramanın artık bir çocuk sayılmadığını, bilakis Orestes'in yetişkin bir erkek olmanın eşiğindeki bir delikanlı olduğunun göstergesidir (Eur. **El.** 273-274). Ayrıca Orestes'in ihtiyar bakıcıya baba sarayını nasıl elde edeceğini sorması üzerine, yaşlı adamın "Baba sarayını ve kentini ele geçirmek için ihtiyacın olan her şey kollarında ve bahtındadır." şeklinde verdiği cevap da Orestes'in hâlihazırda güçlü bir delikanlı olduğunu göstermektedir (Eur. **El.** 610). Öte yandan Aigisthos'un öldürülme sahnesinde de Orestes'in son derece güçlü bir delikanlı olarak betimlendiği dikkat çekmektedir. Bu sahnede Orestes'in kurban edilen boğayı bir çırpıda ayağından tuttuğu gibi kaldırdığı, çok kısa sürede hayvanın derisini yüzdüğü ve göğsünü kolayca açtığı yer anlatılmaktadır (Eur. **El.** 822-836). Orestes'in gençliğine yönelik bir vurgu da Homeros'ta vardır. Ünlü ozan **Odyseia**'nın ilk bölümünde Orestes'in ergenlik çağına olduğuna dikkat çekmiştir. Tanrı Zeus, başına gelecekler konusunda tanrıların Aigisthos'u uyarmasına rağmen onun bu uyarıları dikkate almadığını, Aigisthos'un ergen çağında yurdunu özleyip Argos'a geri dönen Orestes tarafından öldürüldüğünü anlatır (Hom. **Od.**1.28-44). Homeros, Orestes'in ergenlik çağına vardığını "ὅππότε ἂν ἡβήσῃ τε καὶ ἤς ἰμείρεται αἴης" şeklindeki sözlerle vurgulamıştır. ἡβήσῃ sözcüğü "buluş çağına ulaşmış, ergen, ergenlik" anlamlarına gelecek biçimde Türkçeye çevirebileceğimiz ἡβησις kelimesinin **dativus** halidir. Aynı zamanda sözcük "ulaşmak, ergenliğe ulaşmak, gençliğin ya da yaşamın baharında olmak, ergenliğin dış belirtilerine sahip olmak " anlamına gelen ἡβάω fiiliyle de ilişkilidir.⁸⁴ Görüldüğü üzere Orestes'in Argos'a döndüğünde ileri sürdüğümüz gibi yetişkin bir delikanlı olduğu konusunda Homeros bizi doğrulamaktadır. Ayrıca **Elektra** tragedyasında delikanlının Argos'taki Inakhos kırsalına gitmesi "liminal" sürecin içinde bulunan bir adayın gerçek ya da sembolik olarak ölümle burun buruna gelme motifiyle de uyumludur. Nitekim Aigisthos*

⁸⁴ Bkz.: **LSJ**, s.v. "ἡβησις" ve "ἡβάω" maddeleri.

tarafından hakkında ölüm kararı çıkartılmış, hatta başına ödül konmuş Oretes Argos topraklarına ölümü göze alarak gitmiştir (Eur. **El.** 30-33).

Orestes'in erginlenme sürecinin ilk "liminal" mekânı olan Inakhos, Argos surları dışında kalan kırsal bir alanı işaret etmektedir. Söz konusu bu yer erginlenme ritüellerinin "liminal" evresinin yapıldığı mekânlarla benzer özellikler taşımaktadır (Eur. **El.** 103, 246, 251). Metne ilk bakıldığında Inakhos olarak adlandırılan alanın ağaçlık bir yer olduğu ve yakınlarında bir su kaynağı -nehir, ırmak- bulunduğu anlaşılmaktadır (Eur. **El.** 79-80). Yunan mitolojisi de bu anlamda bizi doğrulamaktadır. Mitosta Argos'un ilk kralı olarak gösterilen Inakhos bir ırmak tanrısıdır ve antik kaynaklara göre bu ırmak Argos kentinin surları dışında akmaktadır (Paus. 2.15.4.; Apollod. 2. 1.1.). Antik kaynaklarda Argos sıklıkla "*Inakhos ülkesi, Inakhos'un toprakları*" şeklinde geçmektedir. Örneğin, Orestes Argos Meclisi'nde kendini savunurken "*Eski zamanlarda Pelasgların ve ikinci olarak da Danaidlerin hüküm sürdüğü Inakhos topraklarında yaşayan sizler!*" (ὦ γῆν Ἰνάχου κεκτημένοι [πάλαι Πελασγοί, Δαναΐδαι δεύτερον) şeklinde Argoslulara seslenmiştir (Eur. **Or.** 932-933). Bu noktadan hareketle Elektra'nın evinin olduğu alanın Inakhos toprakları denilen kent surlarının dışında ve kesinlikle bir ırmak kenarında -Inakhos Irmağı'nın aktığı yerin yakınlarında- yer aldığı söylenenebilir. Zira Orestes de oyunun başında su almak üzere çeşmeye, kuvvetle muhtemel Inakhos Irmağı'na giden Elektra ile karşılaşmıştır (Eur. **El.** 110).

Öte yandan Orestes'in, Elektra'nın evini bulmak için ilerlemekte olduğu keçi yolundan ayrılıp kardeşinin evini sorabileceği bir çiftçi ya da köylü bir kadınla karşılaşma ihtimali bulunan ana yola çıkmaya karar vermesi Inakhos topraklarının ağaçlık, ormanlık bir alanda yer aldığını doğrulamaktadır (Eur. **El.** 103-104). Yani metne dayanarak burasının ormanlık bir alan olduğu rahatlıkla söylenebilir. Öte yandan **anagnōrisis** sahnesinden sonra yaşlı bakıcının Orestes'e, Aigisthos'un Elektra'nın evinin yakınında atların otladığı tarlaların yanında olduğunu söylemesi de söz konusu bu yerin çayırlarla çevrili bir alan olduğunu ortaya koymaktadır (Eur. **El.** 623). Hatta Aigisthos'un öldürülme sahnesinde maktulün çılgınlıklarının Elektra'nın evinden duyulduğu düşünüldüğünde, Elektra'nın evinin bu tarlalardan çok uzakta olmadığı anlaşılmaktadır. (Eur. **El.** 750-756). Orestes'in Aigisthos'u öldürme

sahnesini izleyiciye aktaran habercinin aşağıdaki sözleri bu alanın “liminal” mekânların temel özelliklerini taşıdığını ve burada coşkun akan bir ırmağın -Inakhos Irmağı’nın- yer aldığını kanıtlamaktadır (Eur. **El.** 774-779):

“ἐπεὶ μελάθρων τῶνδ' ἀπήραμεν πόδα,
ἐσβάντες ἤμιεν δίκροτον εἰς ἀμαξιτὸν
ἐνθ' ἣν ὁ καινὸς τῶν Μυκηναίων ἄναξ.
κυρεῖ δὲ κήποις ἐν καταρρύτοις βεβώς,
δρέπων τερείνης μυρσίνης κάραι πλόκους·
ἰδὼν δ' αὐτεῖ· Χαίρετ', ὦ ξένοι· ...”

“Bu evden çıktktan sonra, iki arabalık
genişlikte olan yolu takip ettik ve
ünlü Myken kralının olduğı yere gittik.
O, sulak bir bahçede yürüyor ve
çelenk yapmak için başına taze mersin topluyordu.
Bizi görünce “selam yabancılar!” diye seslendi.”

Habercinin anlattığına göre Aigisthos yapacağı kurban ritüeline Orestes ve Pylades’i davet etmiş, ancak gençlerin bu ritüele katılabilmeleri için arınmaları gerektiğini düşünerek beraberindeki hizmetlilerden arınma ritüeli için su istemiştir. Orestes’in ise “*Fakat biz az önce kendimizi nehrin akan sularıyla arındırdık.*” (**ἀλλ' εἶπ' Ὀρέστης· Ἀρτίως ἡγνίσμεθα | λουτροῖσι καθαροῖς ποταμίων ρείθρων ἄπο.**) şeklindeki sözlerle bu teklifi reddettiğini anlatır (Eur. **El.** 793-794). Orestes’in haberci aracılığıyla öğrendiğimiz yukarıdaki sözleri de bu alanın bir ırmak kıyısında yer aldığı konusundaki görüşümüzü desteklemektedir (Eur. **El.** 791-795). Eski Yunancada **ποταμος** “*ırmak, nehir*” anlamlarına gelmektedir. Metinde geçen **ποτᾶμιος**, **α**, **ον** sıfatı ise “*nehir ve ırmakla ilişkili olan, nehirden gelen*” anlamlarında kullanılan bir sıfattır. Öte yandan **ποτᾶμιος** sözcüğü Tanrıça Artemis’in nehirlerle olan ilişkisinden dolayı tanrıçanın bir **epitheton**’u (**ἐπίθετον**) olarak kullanılmaktadır.⁸⁵ Hatırlanacağı üzere Yunan dünyasında kent dışındaki ormanlık alanlar, çalılıklar, korular, mağaralar, bataklık gibi sulak yerler ve ırmaklar kutsal alanlar olarak kabul edilmiş, söz konusu alanların kendisi ya da bu alanlarda konumlanmış tapınaklar erginlenme ritüellerinin “liminal” evresi için uygun yerler olarak görülmüştür. Oyunun bu kritik pasajında “**ποτᾶμιος**” sözcüğü aracılığıyla bir taraftan söz konusu kutsal alanlara dikkat

⁸⁵ Bkz.: **LSJ**, s.v. “**ποτᾶμιος**” maddesi.

çekilirken öte yandan erginlenme ritüellerinin en önemli tanrılarından biri olan Artemis'in bir **epitheton**'u izleyiciye hatırlatılarak Orestes'in erginlenme sürecine girdiğine ve delikanlının son derece çetin geçecek "liminal" evresinin ilk kutsal alanına vurgu yapılmıştır. Bu bağlamda sahip olduğu söz konusu özelliklerden dolayı **Elektra** tragedyasındaki Argos kent sınırları dışındaki Inakhos kırsalı kahramanın "liminal" evresinde karşılaştığı iki zorlu sınava ev sahipliği yapmıştır. Orestes önce burada Aigisthos'u öldürerek ilk sınavını başarıyla geçmiş, birincisine göre daha zorlu ve amansız ikinci imtihanını da yine Inakhos kırsalında -Elektra'nın evinde annesi Klytaimnestra'yı öldürerek- vermiştir. Kent dışındaki alanlar mekânsal bağlamda kültürelleşmiş medeni dünya, yani kent ile yabanıl dünya arasında derin bir kontrast oluşturduğundan bu özelliğiyle erginlenme ritüellerinin taşıdığı sembolizmi yansıtmaktadır. Nitekim bu ritüeller insanın yabanıl yönünü ifade eden çocukluktan ve kontrol altına alınması gereken tehlikeli delikanlılıktan yetişkin bir erkek ve bir yurttaş olmaya, yani insanın yabanıl hayattan kültüre geçişini ifade etmekteydi. Buna bağlı olarak **Elektra** tragedyasında Orestes'in de düşmanlarını kent merkezinden ziyade kırsalda öldürmesi söz konusu alanların ve ritüellerin taşıdığı sembolizmi yansıtmaktadır. Nitekim Orestes, Aigisthos'u kent içinde öldürmez, öldüremez, çünkü kent Aigisthos'un korunaklı alanıdır; ancak kırsal her türlü yabanıl eylemin, hilenin yapılabildiği kurulan bir alanı işaret etmektedir (Eur. **El.** 615-623). Roisman'ın da vurguladığı gibi Euripides bu oyundaki yer seçimini yaparken mekânın geleneksel anlamlarından yararlanmıştır (Roisman, 2017: 171). Öte yandan Orestes'in yabanıl alandaki ilk sınavı, yani Aigisthos'u öldürme sahnesi incelendiğinde, kahramanın bu sahnede tıpkı Ion gibi zeki bir genç olarak betimlendiği görülmektedir (Eur. **El.** 774-860). Orestes annesini de sarayda öldürmemiştir. Klytaimnestra bir bahaneyle Elektra'nın kırsaldaki evine çağırılmış ve kahraman tarafından orada katledilmiştir. Çünkü cinayet kente ve medeni yaşama ait bir eylem biçimi değildir. Hatta Elektra'nın evinin Hades'e açılacak kapılar olduğunu ima etmesi kahramanın kent dışında konumlanan ve bir erginlenme kulübesini andıran evinin sembolik olarak ölümü çağrıştıran bir erginlenme mekânı olduğunu konusundaki görüşümüzü desteklemektedir (Eur. **El.** 662). Öte yandan Elektra'nın Aigisthos'u öldürmek için sahneden çıkmaya hazırlanan Orestes'e "*Bu nedenle şimdi bir adam/erkek olman gerekir*" (*πρὸς τὰδ' ἄνδρα γίγνεσθαι σε χρή.*) şeklindeki sözlerle bu eylemin

delikanlıyı yetişkin bir erkek olmaya götürecek bir görev olduğunu vurgulaması da söz konusu sahneyi Orestes'in "liminal" evresi olarak değerlendirmemizi sağlamıştır (Eur. El. 694).

Oyunların sahneleniş sırasına göre ele alacak olursak Orestes'in ikinci "liminal" mekânı kent dışında, hatta Yunanistan'ın çok uzağında yer alan, Karadeniz'in kuzeyindeki Tauris kentidir. Orestes tanrı Apollon'un emri üzerine Tauris'teki Artemis Tapınağı'ndan Artemis heykelini gizlice alıp Yunanistan'a götürmekten oluşan görevini yapmak üzere Tauris'e gitmiştir. Tauris lokalizasyonu itibarıyla erginlenme ritüellerinin "liminal" evresinin gerçekleştiği alanlarla büyük bir benzerlik göstermektedir. Herşeyden önce Tauris Eski Yunanların Hades'in kapılarının yer aldığına inandıkları, Okeanos tarafından çizilen dünyanın kuzey sınırlarında yer alan bir kenttir. Homeros'un **Odysseia**'sında da Ölüler Diyarı'nın giriş kapısı Kimmer ülkesinin bulunduğu Okeanos'un kuzey sınırlarında, yani Karadeniz'in kuzeyinde yer almaktadır (Hom. **Od.** 11. 12-43). Ölümün eşiğindeki Iphigeneia'nın da Artemis tarafından insan kurban etmek üzere güneyde yer alan yabancı topraklardan ziyade, Ölüler Diyarı'nın giriş kapılarının bulunduğu kuzeydeki Tauris'e götürülmesi bu inancın bir yansıması olmalıdır. Euripides'in tragedyasında Orestes'in Tauris'e gitmesi bir zamanlar Odysseus'un Ölüler Diyarı'na yaptığı yolculuğun sembolik olanı olarak okunabilir. Çünkü Tauris'in coğrafi konumu kenti açıkça erginlenme ritüellerinin "liminal" evresinde adayın gerçek ya da sembolik olarak yüzleşmek zorunda kaldığı ölümün mekânı yapmaktadır. Eliade birçok kültürde okyanusların ötesinde ve dünyanın ucunda yer alan mitsel toprakların ölülerin alanını temsil ettiğini belirtir (Eliade, 2016b: 57).

Tauris kente gelen yabancıların -Yunanların- kurban edildiği, acımasız Taurların yaşadığı bir kenttir (Eur. **Iph. T.** 38, 75, 241-244, 278-280 vd). Oyunun başında betimlendiği üzere Artemis Tapınağı'nın frizlerinde kurban edilmiş insanların kemikleri, kafatasları ve diğer uzuvları asılıdır (Eur. **Iph. T.** 74-76). Metinden anlaşıldığı üzere Euripides Tauris'teki Artemis Tapınağı'nı tamamen ölüm sembolleriyle betimlemiştir (Eur. **Iph. T.** 71-76). Nitekim Orestes de Tauris'te ölümün eşiğine gelmiş ve son anda gerçekleşen **anagnōrisis** sahnesiyle ölümden kıl payı kurtulmuştur. Taurisli çobanlar Orestes ve Pylades'i deniz kıyısındaki kayalıkların

arasında yer alan bir mağarada görmüşlerdir. Orestes'in bu mağarada yaşadıkları kadar mağaranın kendisi de erginlenme ritüelleriyle ilişkilendirilebilir. Nitekim kent dışında yer alan mağaralar “liminal” sürecinin yapıldığı alanlardan birisidir. Çoban mağarayı şöyle betimlemiştir (Eur. **Iph. T.** 260-264):

“ἐπεὶ τὸν ἐκρέοντα διὰ Συμπληγάδων
βοῦς ὑλοφορβοὺς πόντον εἰσεβάλλομεν,
ἣν τις διαρρῶξ κυμάτων πολλῶι σάλωι
κοιλωπὸς ἄγμος, πορφυρευτικαὶ στέγαι.
ἐνταῦθα δισσοὺς εἶδε τις νεανίας.
βουφορβὸς ἡμῶν, ...”

“Ormanda otlayan sığırlarımızı
Symplegades'in arasından akan
denize doğru sürerken,
orada sürekli dalgaların döve döve oyduğu
mor balık avcıları için sığınak olan bir mağara vardı.
Orada çobanlardan biri iki genci gördü.”

Metinden anlaşıldığı üzere Orestes ve Pylades'in sığındıkları mağara kent dışındaki ormanlık bir alanın yakınında ve kayalıklarla çevrili azgın dalgalı bir denizin kıyısında yer almaktadır. Konum olarak Tauris zaten sisli puslu, güneşin yüzünü göstermediği Ölüler Ülkesi'yle komşu bir yerdir. Bununla birlikte kahramanların kent içinden ziyade bir de kent dışındaki bir mağarada oluşları sahneyi çok daha korkunç hale getirmiştir. Böylece mağara tam anlamıyla vahşi ve yabanıl bir alana yerleştirilerek ölüme yaklaştırılmıştır. Öyle ki çoban, Orestes'in saklanmış olduğu bu mağarada ölümle yaşam arasında sürekli gidip geldiğini anlatır (Eur. **Iph. T.** 281-308). Bu bağlamda mağara sahnesi Orestes'in sembolik olarak ölümle mücadelesi olarak değerlendirilebilir. Zaten bu sahnenin devamında Orestes Taurisli çobanlar tarafından ele geçirilerek gerçek anlamda ölümle yüzleşeceği Artemis Tapınağı'na götürülmüştür (Eur. **Iph. T.** 330-460). Tanrıçaya kurban edilmek üzere tapınağa getirilen Orestes, orada önce Iphigeneia ile **anagnōrisis** sahnesi yaşamış, ardından onunla birlikte bir plan kurup Artemis heykelini yanına alarak Tauris'ten kaçmaya çalışmıştır. Ancak dalgalar ölümden kaçmaya çalışan delikanlının gemisini sürekli Tauris kıyılarına, yani ölüme doğru sürüklemiştir. Euripides, Odysseus'un Ölüler Diyarı'na inişini çağrıştıran bu sahne aracılığıyla erginlenme ritüellerinin “liminal” sürecindeki Orestes'in yaşamla ölüm arasındaki gelgitlerine dikkat çekerek delikanlının hâlihazırda yaşam ve ölüm arasındaki o ince sınırdaki yaşadığını vurgulamak istemiş olmalıdır. Zira Orestes ve

arkadaşları ne kadar hızlı kürek çekerlerse çeksinler dalgalarla başa çıkamamışlardır. Kahramanları Yunanistan'a götürecek gemi bir türlü ileri gitmeyerek onları devamlı Tauris kıyılarına sürüklenmiştir. Ancak daha sonra Tanrıça Athena'nın araya girmesiyle Orestes ölümden kurtulup Tanrı Apollon tarafından kendisine verilen görevi tamamlamayı başarmıştır.

Yukarıda ele aldığımız kaçış sahnesinde Orestes'in olağanüstü bir çaba harcadığı görülmektedir. Bu sahnede Orestes içinde bulunduğu koşullardan kurtulup yeni bir kimliğe, bir statüye kavuşmak için elinden geleni yapan bir delikanlı olarak betimlenmiştir. Hatta oyun boyunca kahramanın kanının son damlasına kadar bu uğurda mücadele ettiği görülmektedir. Çünkü Orestes artık daha fazla *“Agamemnon'un sürgün edilmiş zavallı oğlu Orestes, ya da anne katili Orestes, veyahut Erinyes'lerin kovaladığı çılgın Orestes”* olarak anılmak istemez. Delikanlı artık *“Argos Kralı Orestes”* olarak yeni bir kimlik edinmek ister. Görüşümüze göre Orestes'in Tauris macerasına çıkmasının altında bu isteği yatmaktadır. Kahraman oyun boyunca ölümün mekânı olarak sunulan Tauris yolculuğuna erginlenmek, yani yeni bir kimlik elde etmek üzere çıkmıştır. Özetle, **Iphigeneia Tauris'te** tragedyasında betimlenen tüm bu özellikler coğrafi olduğu kadar sembolik olarak da Tauris'i kültürleşmiş medeni dünyanın dışına, yabanıl bir alana yerleştirerek burasını Orestes'in erginlenmesinde kahramanın “liminal” sürecini geçirdiği mekânlardan biri olarak ele almamıza olanak sağlamıştır.

Yine oyunların sahneleniş sırasına göre ele aldığımızda, Orestes'in erginlenme serüvenindeki en son “liminal” mekân olarak karşımıza Argos Sarayı çıkmaktadır. Euripides, **Orestes** tragedyasında Orestes mitini sekülerleştirmiş ve bir yenilik olarak olay örgüsünün içerisine Argos Sarayı'nı sokmuştur (Zeitlin, 1980: 51-52). Delikanlının erginlenme sürecinde “liminal” mekân olarak ele aldığımız saray bu oyunda kahramanın ilk önce son derece pasif, daha sonra da aktif bir rol oynadığı iki “liminal” sürece ev sahipliği yapmıştır. Başka sözcüklerle ifade etmek gerekirse **Orestes** tragedyasındaki Argos Sarayı Orestes'in iki aşamadan oluşunu düşündüğümüz “liminal” sürecinin geçtiği erginlenme mekânı olarak yer almıştır. Bu oyundaki Argos Sarayı konumu itibarıyla **Iphigeneia Tauris'te** tragedyasındaki Tauris gibi Yunanistan'ın uzağında, hatta dünyanın sınırları dışında yer alan ve bu

haliyle de bize doğrudan öte dünyayı hatırlatan bir mekân değildir. Bilakis Argos Sarayı Yunanistan'ın içinde, hatta kentin kalbinde yer almaktadır. Buna rağmen sarayın örtük bir biçimde Tauris topraklarıyla aynı anlamı taşıdığı ve oyun boyunca delikanlı için ölümün mekânını sembolize ettiği anlaşılmaktadır. Öyle ki Orestes'in sarayda ölüm tehditi altında kapalı tutuluyor oluşu, öte yandan kahramanın içinde bulunduğu ruh hali mekânsal olarak Argos Sarayı'nı gerçek anlamından uzaklaştırarak bu alanı delikanlının "liminal" sürecini geçirdiği bir erginlenme mekânına çevirmiştir.

Orestes Argos Sarayı'nda erginlenme ritüellerinin "liminal" evresindeki önemli motiflerinden biri olan çile evresini yaşamış, ayrıca burada hem gerçek hem de sembolik anlamda ölümle yüz yüze gelmiştir. Nitekim Argos halkı Klytaimnestra ve Aigisthos'u öldürmelerinden dolayı Orestes ve kardeşini ölüme mahkûm etmiştir. **Orestes** tragedyasında olayın geçtiği gün Argos Meclisi'nin anne katillerinin ölüm şekli üzerine oylama yapacakları gündür (Eur. **Or.** 49-52). Oyunun açılış sahnesinde Elektra tarafından betimlenen haliyle Orestes yemeden içmeden kesilmiş, bilinçsiz bir halde ateşler içinde yanıp sürekli sayıklamakta, Erinys'lerle boğuştuğunu sandığı halüsinasyonlar görmekte (Eur. **Or.** 34-45, 217-235, 253-79, 385-410), hatta kardeşi Elektra'yı bile Erinys'lerden biri sanmaktadır (Eur. **Or.** 264-5). Bu haliyle Orestes sağlıklı bir delikanlıdan çok can çekişmekte olan birine benzemektedir. Hatta kahramanın zar zor nefes aldığı anlatılmaktadır (Eur. **Or.** 155). Oyunun ilerleyen bölümlerinde Elektra, koro ve Menelaos tarafından yapılan çeşitli imalar Orestes'in "liminal" evresini geçirdiği Argos Sarayı'nda bir ölüm tecrübesi yaşayacağını ortaya koymaktadır. Orestes için Argos toprağının çift katmanlı bir anlamı vardır, Argos kahramanın sembolik olarak hem öldüğü hem de yeniden doğduğu aynı baba toprağıdır. Bu konu bir sonraki bölümde detaylı olarak ele alınacaktır.

Orestes'in ölümün kıyısında yer aldığı Argos Sarayı'ndaki "liminal" evresinin ikinci bölümü kısmen Menelaos'un sahneye girmesinden sonraki bölümde başlar. Oyunun başından beri ölümün eşiğinde hastalıklı bir ruh hali içinde kendine hayrı olmayan bir kimse olarak karakterize edilen Orestes'in (Eur. **Or.** 34-45, 217-235, 253-79, 385-410) bu sahnenin sonunda karakter özelliklerinin değişmeye başladığı görülmektedir (Eur. **Or.** 385). Orestes'in oyunun başından beri sürdürmüş olduğu pasif karakterini yavaş yavaş terk ettiği ve yaşamıyla ilgili hayati konularda aktif bir

rol üstlenmeye başladığı dikkat çekmektedir. Çünkü delikanlı kendi kişisel iradesiyle değil Tanrı Apollon'un emri doğrultusunda annesini öldürdüğünden suçlu sayılamayacağı hususunda Argos Meclisi'ni ikna etmesi için amcası Menelaos'a yalvarıp yakarmış, ancak insanın kendi yaşamı konusundaki hayati konularda baba yarısı sayılan amcadan dahi medet ummasının beyhude bir çaba olduğunu acı bir şekilde anlamıştır: Menelaos onun için hiçbir şey yapmayacaktır. Orestes bu konuda haklı çıkmıştır, zira oyunun ilerleyen bölümlerinde Menelaos'un Argos Meclisi'nde Orestes'in lehine hiçbir girişimde bulunmadığı ortaya çıkacaktır (Eur. **Or.** 1058). Bu sahne delikanlının "liminal" eğitim sürecinde hayata dair öğrenmiş olduğu bir dersi sembolize ediyor olmalıdır. Nitekim en yakın akrabasından ziyade hikâyenin başından beri elini Orestes'in üzerinden çekmeyen bir dost, yani yine Pylades kahramana yardım elini uzatmıştır. Orestes haklı davasını ne dedesine ne de amcasına anlatabilmiştir. Delikanlı yalvarmalarının hiçbir işe yaramayacağını, bu tutumuyla bir sonuç elde edemeyeceğini anlayınca Pylades'in de desteğiyle Argos Meclisi'nde kendini kendi başına savunmaya karar vermiştir (Eur. **Or.** 786). Bu karar "liminal" evredeki Orestes'in çile evresinden sonra gelen erginlenmesinin görünür ilk basamağını oluşturmaktadır. Çünkü Orestes oyunda ilk defa kendi yaşamının gidişatı konusunda rol alan bir birey olarak betimlenmiştir. Argos Meclisi'nde yaşananları sahneye taşıyan haberci aracılığıyla çizilen meclis tablosu da çalışmamız açısından önemlidir (Eur. **Or.** 885-955). Çünkü bu sahnede Orestes yetişkin erkeklerin politik yaşamına dair önemli şeyler öğrenmiştir.⁸⁶ Meclis'te Tyndareos gibi sözde geleneklere bağlı dar görüşlü insanlar, Talthybios gibi iktidar yandaşı kişiler, yabancı olduğu halde meclisi olumsuz yönde etkileyen söz ustaları, ayrıca azınlıkta da olsalar Diomedes ve köylü gibi Orestes'i savunan sağduyulu halktan kimseler de vardır (Falkner, 1983: 294, 296; Ringer, 2020: 367). Bu tablo zorlu yetişkin erkek yaşamının sadece bir yönünü yansıtmaktadır ve delikanlı bu sahne aracılığıyla ileride yer alacağı yetişkin erkek yaşamın karmaşık politik yönüyle tanışmıştır.

Habercinin anlattıklarından öğrendiğimize göre, bir birey olarak Orestes yaşamının bir sonraki evresine geçmek üzere yaptığı eylemin haklılığını ortaya koymaya

⁸⁶ **Orestes** tragedyasındaki bazı motifleri Sophokles'in **Philoktetes**'iyle karşılaştıran Falkner çalışmasının ikinci bölümünde Orestes'in Argos'taki eğitimi konusunu ele alır. Bu konuda detaylı bilgi için bkz.: Falkner, 1983: 289-300.

çalışarak Argos Meclisi'nde kendini savunmuş, ancak hakkında ölüm kararı vermiş olan meclisi kararından geri döndürememiştir (Eur. **Or.** 943). Yani Orestes Argoslulara da kendini anlatamamıştır. Bununla birlikte delikanlı mecliste yaptığı savunmasıyla sadece ölüm biçimini daha onurlu hale getirmeyi başarabilmiştir. Meclis **mētroktonos**'ların (**μητροκτόνοι**), yani “anne katillerinin” taşlanarak ölmesi yerine katillerin kendi kendilerini öldürme teklifini kabul etmiştir. Bu sahne son derece önemlidir, çünkü Orestes'in kişisel çabasıyla meclise aldırıldığı bu karar kahramanın hayatta kalmasına ve dolayısıyla yeni bir statüye geçmesine olanak sağlamıştır. Gerçi bu sahnenin akabinde Orestes ve ardından Elektra kendilerini öldürmeye karar vermiştir. Ancak bu noktada erginlenme sürecindeki bir akıl hocası gibi Pylades devreye girerek canına kıymaya kalkışan Orestes ve Elektra'yı önce bu kararından vazgeçtirmiş, ardından da Menelaos'a büyük bir keder yaşatmak için dostlarına Helene'yi öldürmeyi teklif etmiştir (Eur. **Or.** 1101, 1105). Pylades'in sunduğu Helene'yi öldürme fikri Orestes için Menelaos'un canını yakmaktan çok daha fazla anlam taşımaktadır. Öyle ki Orestes, Helene'yi öldürmekle eski kimliğini ardında bırakma ve yeni bir kimlik kazanma fırsatı elde edecektir (Zeitlin, 1980: 62). Gerçi Helene'yi öldürdükten sonra Orestes yine bir katil olarak anılacaktır, ancak bu defa bir anne katili olarak değil, tüm Yunanistan'ın katili olan iffetsiz bir kadının -Helene'nin- katili olarak bir kahraman gibi büyük bir şöhret kazanacaktır (Eur. **Or.** 1131- 1142). Pylades bu işi başaramadıkları takdirde kendileriyle birlikte sarayı yakmayı⁸⁷ teklif etmiştir (Eur. **Or.** 1150-1153). Orestes her halükârda öleceğini düşündüğü için Pylades'in planını kabul etmiştir (Eur. **Or.** 1163-1165). Çünkü Orestes ölümünden

⁸⁷ Yates, **Orestes** tragedyasındaki Argos Sarayı'nı yakma motifini Apollon'un Python'a karşı kazandığı zaferin onuruna Delphoi'da sekiz yılda bir kez düzenlenen Septerion ya da Stepterion Festivali ile ilişkilendirir (Yates, 1993:160-166). Araştırmacıya göre, bu motif oyunda Euripides tarafından bilinçli olarak Septerion Festivali'ne anırtırma yapmak için kullanılmıştır. Çünkü bu festival Tanrı Apollon'un erginlenmesi ile ilişkilidir. Apollon da Orestes gibi, kendisine verilen görevi başardıktan sonra sürgün edilmiş çile çekmiş ve en sonunda arınarak Delphoi'ya gelmiştir. Gençlerin katıldığı Septerion Festivali'nde Apollon'un Python'un mağarasını tahrip etmesinin anısına Delphoi'daki harman yerinde tahta bir kulübe kurulurdu. Ploutarkhos bu kulübenin Python'un mağarasından çok bir kralın sarayına benzediğini aktarır (Plut. **de def. or.** 417e-418d). Daha sonra bir delikanlı ve arkadaşları kulübeye saldırır, masaları tekmeler ve en sonunda da kulübeyi ateşe verirlerdi. Sonrasında delikanlı ve suç ortakları ritüel bir ceza olarak Tempe Vadisi'ne sürgüne giderler, orada çile çekip Apollon tarafından arındırılıp taçlandırılırlardı. Delikanlılar dönüşlerinin zaferi olarak başlarına defne dallarından yapılmış çelenkler takarlardı. Tören alayının dönüşüyle birlikte çeşitli atletik yarışmalar düzenlenirdi (Yates, 1993:162). Septerion Festivali ve Apollon konusunda daha fazla bilgi için bkz.: Burkert, 1983: 127-130; Larson, 2007: 95, 87.

önce düşmanlarına gereken cezayı vermek istemektedir. Kahraman, Agamemnon'un oğlu olduğunu hatırlamış “Evet, ben Hellas'ı yönetmeğe layık görülen Agammenon'un oğluyum. Bir **tyrannos** değil, ancak yine de tanrı gibi bir güç; Bir köle gibi ölüme boyun eğip onu utandırmayacağım; son nefesim özgür olacak ve Menelaos'tan intikamımı alacağım.” (Ἀγαμέμνωνός τοι παῖς πέφυχ', ὃς Ἑλλάδος | ἥρξ' ἀξιοθείς, οὐ τύραννος, ἀλλ' ὅμως | ῥώμην θεοῦ τιν' ἔσχ'· ὃν οὐ καταισχυνῶ | δοῦλον παρασχὼν θάνατον, ἀλλ' ἐλευθέρως | ψυχὴν ἀφήσω, Μενέλεων δὲ τείσομαι.) diyerek bu işe kalkışmıştır (Eur. Or. 1167-1171). Orestes'in Argos Sarayı'nda geçen “liminal” sürecinde kendini Argos Meclisi'nde savunmaya karar vermesiyle başlayan kırılma noktası yukarıda ele aldığımız bu sahnede doruk noktasına ulaşarak rüzgârı tersine çevirmiştir. Zira bu sahneden sonra oyunun başından beri adeta üzerine ölü toprağı serpilmiş gibi davranan delikanlının gerçek anlamda harekete geçerek büyük bir değişim geçirdiği bariz bir şekilde görülmektedir. Artık bundan sonra Orestes bir kurban -Tanrı Apollon'un kurbanı- olmaktan çıkarak bizzat kendisi kurban eden rolünü üstlenmiştir. Yani bu sahneden sonra delikanlı yetişkin bir erkek gibi davranarak kendi kaderini tayin edeceği dönüşü olmayan bir yola girmiştir. Ancak kahramanın Argos Sarayı'nda geçirdiği “liminal” sürecin bu ikinci aşamasında da yine ölümle karşı karşıya kaldığı görülmektedir. Nitekim Orestes bu sınavın sonucunda ya gerçekten ölecek ya da tüm geçmişini ardında bırakıp yeni bir kimlik ve statü edinerek adeta yeniden doğacaktır. Daha önce de vurgulandığı üzere bu konu sonraki bölümde detaylı olarak ele alınacaktır.

3.2. Avcı Metaforu: Kahramanların Avcı Kimliği

Birçok kadim uygarlıkta olduğu gibi Eski Yunan kültüründe de avlanma bir savaş alıştırması olarak oğlan çocukların topluma kabullerini sağlayan erginlenme törenlerinin liminal evresinde önemli bir yer teşkil etmekteydi.⁸⁸ Yunan dünyasında Artemis'le sembolize edilen avlanma Ksenophon'un aktardığı üzere gençleri **polis**'le bütünleştirmeyi amaçlayan eğitim sistemi “**paideia**” içerisinde son derece önemli bir yere sahipti (Xen. kyn. 1.18). Öyle ki Yunan mitolojisi de bu görüşü desteklemektedir. Örneğin mitolojinin en parlak delikanlılarından biri olan ve dağlık bir alanda -Pelion

⁸⁸ Bkz.: Vidal-Naquet, 1968; Burkert, 1985: 260, 1983: 12- 22; Vernant, 1991: 198; Kennell, 1995: 28-60; Melotti, 2003: 206.

Dağı’nda- “liminal” evresini geçiren⁸⁹ Akhilleus’un eğitilmek, yani avcılık⁹⁰ ve savaşma sanatının inceliklerini öğretilmek üzere Kentauros Kheiron tarafından evinden alındığı anlatılmaktadır (Hom. II. 11.831-32; Pind. N. 3.43-63). Yunan mitolojisinde Apollon ve Dionysos gibi tanrıların yanısıra Herakles, Odysseus⁹¹ ve Orion, Aktaion gibi kahramanların da avcı kimliklerinin ön planda olduğu dikkat çekmektedir.⁹² Bu bağlamda erginlenme sürecindeki kahramanların avcı kimliklerinin vurgulandığı anlatılara ve Euripides’in Hippolytos, Ion ve Orestes gibi erginlenme sürecindeki kahramanlarını avlanmayla ilişkili çeşitli sahneler içerisinde betimleyip delikanlıların avcı kimliklerini ön plana çıkarmasına dayanarak avlanma konusunun Yunan erginlenme ritüellerin “liminal” evresinde karşılaşılan ritüel motiflerden birisi olduğu söylenebilir. Ayrıca Hippolytos ve Orestes’in avlanmayla ilişkili bir tanrıça olan Artemis aracılığıyla erginlenmesi de son derece önemlidir. Nitekim delikanlıların erginlenme ritüellerinde önemli bir rol oynayan Artemis avcı kimliğiyle ön planda olan bir tanrıçadır (Kennell, 1995: 53-3; Cole, 2004: 181). Fabiano’nun da vurguladığı gibi Yunan insani avlanma ve savaş gibi yabanıl dünyaya ait olarak görülen, ancak sonrasında kültür alanlarına gireceği “tehlikeli geçiş anlarında” her zaman Artemis’le ilişki içinde olmuştur (Fabiano, 2019: 660).

Eski Yunan’da avlanma kent dışında kalan yabanıl hayata ait bir eylem biçimi olarak kabul edilmekteydi (Vernant, 1991: 198; Polignac, 1995: 36). Zaten Yunan kültüründe henüz toplumun esas üyesi olmamış, ancak bu sürecin eşiğinde olan gençlerin kendileri de birer yaban olarak görülmekteydi. Nitekim Vidal-Naquet

⁸⁹ Yunan mitolojisinde dağlar, yabanıl hayatı ve tehlikeli gençliği bünyesinde birleştiren Artemis’e ait alanlar olarak görülmüştür (Vernant, 1991: 197-198). Öyle ki Kallimakhos’un **Artemis’e Hymnos**’unda Artemis tüm dağların kendisine verilmesini talep eder (18-25). Bu bağlamda Akhilleus’un erginlenme ritüellerinin bu ritüellerle en fazla ilişkili olan tanrıça Artemis’in etkinlik alanlarından biri olan dağlık bir alanda olması pek de şaşırtıcı değildir.

⁹⁰ Kentauros Kheiron’un Akhilleus’a avcılık sanatının dışında atları eğitmeyi de öğrettiği dikkat çekmektedir. Nitekim Homeros’un kahramanları avlanma ve savaşmaya yönelik bir yaşam biçimi süren toplumsal açıdan seçkin bir konumda bulunan arabalı savaşçılardı. At, soylu ve savaşçı bir hayvan olarak kabul edildiğinden bu kahramanların döneminde ata sahip olma, at yetiştirme ve eğitme elit kesimin elinde tuttuğu bir ayrıcalık göstergesiydi (Vernant, 2015: 63). Muhtemelen bu nedenle Akhilleus efsanesinde atları yetiştirme konusu delikanlının eğitiminin bir parçası olarak yer almıştır.

⁹¹ Avlanma erginlenme sürecindeki Odysseus’un eğitiminin bir parçası olarak yer almıştır Odysseus geleneğe göre on beş-on altı yaşına geldiğinde çocukluktan delikanlılığa geçmek, yani bir **kouros** olabilmek amacıyla anne tarafından olan dedesinin yanına gitmiştir. Delikanlı, dedesiyle birlikte ve onun kontrolü altında bir ava katılmıştır. Kahramanın erginlenme avı olarak kabul edeceğimiz bu avda Odysseus tek başına bir mızrakla koca bir domuzla savaşıp onu yenmiştir (Vernant, 2009: 130).

⁹² Yunan mitolojisindeki avcı mitleri konusunda detaylı bir çalışma olarak bkz.: Fontenrose, 1981.

avlanmayı erginlenmenin eşiğindeki “**ephēbos**”ları tanımlayan en karakteristik unsur olarak görmüştür (Vidal-Naquet, 1986).⁹³ Araştırmacıya göre ağlarla ve hile yaparak avlanmak bir “**ephēbos**”un en karakteristik özelliklerinden birisidir. Oppianos avcılık konusundaki eseri **Kynegetikōn**’da Hippolytos’un “ağ ile avlanmanın yaratıcısı” olduğunu ileri sürmüştür (Opp. **kyn.** 2.25). Muhtemelen ağ ile avlanma erginlenme sürecindeki “**ephēbos**”ların tipik bir özelliği olarak “hile” ve “aldatma”nın bir metaforuydu. Bu bağlamda Euripides’in de Hippolytos’un “**ephēbos**” kimliğine gönderme yapmak amacıyla delikanlıyı elinde ağlarla sahneye çıkarmış olduğu düşünülebilir. Metinde bu konuya yönelik herhangi bir ima olmasa da oyunun **prologos**’unda Aphrodite av köpeklerinden ve Hippolytos’un vahşi hayvanları avlayan bir avcı olduğundan söz etmiştir (Eur. **Hipp.** 15-18).

Yunan mitolojisinde, erginlenme ritüellerinin “liminal” eğitim sürecinin en önemli kısmını oluşturan avlanma gençlerin bu ritüel sınavda başarılı olup olmayacağını belirleyen önemli kıstaslardan birisi olarak karşımıza çıkmaktadır. Neumann erginlenme ritüellerinde adayın çeşitli çilelere, acılara, zahmetlere katlanmak zorunda olduğu dayanıklılık denemelerinin adayın benliğinin erkeksi ve istikrarlı olup olmadığını test etmek için yapıldığını belirtmiştir (Neumann, 1989: 141).⁹⁴ Bu ritüellerin “liminal” evresinde adayın acıya katlanması aynı zamanda onun erkek topluluğuna kabul edilmesinin anahtarıydı. Bu dayanıklılık testlerinin odak noktası ise adayın iradesini güçlendirmek ve onun çocukluktan erişkinliğe geçiş yapmasını sağlamaktır (Neumann, 1989: 141, 143). Burkert’in de vurguladığı üzere erginlenmenin arifesindeki delikanlıları konu eden ve avlanma motifinin öne çıkarıldığı çeşitli mit ve efsanelerde bir delikanlının ava katılabilmesi için cesur olması gerektiği anlayışının olduğu görülmektedir (Burkert, 1983: 19). Bu nedenle cesaret hemen her kültürde daima ideal ve yetişkin bir kahraman tipine dâhil edilmiş, avlanma da çeşitli efsaneler ve metaforlar aracılığıyla kahramanlaştırılmıştır. Örneğin

⁹³ Polinskaya avlanma eyleminin Vidal-Naquet’in öngördüğü şekilde sadece kentin sınır bölgelerinde yapılmadığını avın türüne göre kasabaların yakınlarında ve hatta ekili alanlarda da yapıldığını Fox’un çalışmasına dayanarak ileri sürer. Vidal-Naquet’in bu konudaki görüşünün yanıtıcı olduğunu belirtir. Bu konuda daha fazla bilgi için bkz.: Polinskaya, 2003: 97-99.

⁹⁴ Neumann erkek çocukların kademeli olarak erkekler topluluğuna giriş ritüellerini bilinç ve bilinçdışı kavramları bağlamında ele alır. Araştırmacıya göre erginlenmek demek bir oğlan çocuğunun kadının dünyasında geçirmiş olduğu bilinçdışı durumundan çıkarak bilinçli hale gelmesi, yani oğlan çocuğunun kim olduğunun farkına varması demektir (Neumann, 1989: 143).

Euripides'in **Herakles** tragedyasında Lykos, Herakles'in avını elleri yerine yay ve tuzak kurarak avladığını söyleyerek onu kahraman bir avcı olmamakla suçlamıştır (Eur. **Herc.** 151-69), çünkü ok ve yay kullanıp tuzak kurarak avlanmak cesur ve güçlü bir avcının, yani yetişkin bir erkeğin özelliği değildir. Oysa avcı cesur ve ideal kahraman tipini temsil etmektedir.

3.2.1. Hippolytos'un Avcı Kimliği

Euripides'in Hippolytos'u bariz bir şekilde bir avcı olarak karakterize ettiği görülmektedir. Yukarıda da belirttiğimiz üzere Hippolytos'un sahneye çıkışından önce oyunun **prologos** konuşmasını yapan Tanrıça Aphrodite delikanlının bir avcı olduğunu açıkça belirtmiştir (Eur. **Hipp.** 15-18). Metinden anlaşıldığına göre Hippolytos tüm zamanını kültürel yaşam alanlarının uzağındaki vahşi doğada avlanarak geçirmektedir. Aphrodite'nin çizdiği söz konusu bu sahne erginlenme ritüellerindeki adayların erginlenmesinin gerçekleştirildiği erginleyici mekânı ve bu mekânda yapılan ritüel eylemleri hatırlatmaktadır. Dolayısıyla Hippolytos erginlenme ritüellerinin "liminal" süreci içerisinde olan bir delikanlı olmalıdır. Nitekim kahramanın insanların yaşam alanının dışında olduğunun vurgulanması "liminal" mekâna; tüm gün av köpekleriyle birlikte avlandığının belirtilmesi ise "liminal" mekânda yapılan ritüel eylemlere işaret etmektedir ki "liminal" süreçteki faaliyetlerin başında delikanlıları savaşa hazırlayan bir savaş alıştırması olarak avlanma gelmektedir (Burkert, 1983: 47; 1985: 152; Leita, 1993: 89; Kennell, 1995: 5-70). Bu bağlamda erginlenmenin eşiğinde bir delikanlı olan Hippolytos'un da tüm zamanını toplumda ileride elde edeceği statü doğrultusunda, yani bir savaşçı olmak üzere kendisini savaşa hazırlayan avcılıkla geçirdiği rahatlıkla söylenebilir. Ancak oyunda Hippolytos'un bu amaçla kent dışında bulunduğu ve avcılık yaptığı açıkça vurgulanmaz. Ama bu sahne bize erginlenme ritüellerinin "liminal" sürecindeki zorlu idmanları ve alıştırmaları yapmakla yükümlü olan delikanlıları hatırlatmaktadır.⁹⁵ Öyle ki avlanma erkek vatandaşların savaşçı olmasının beklenildiği her toplumda yetişkin bir erkek faaliyeti olarak görülmekteydi (Rubin-Sale, 1983: 141, 165; Kennell, 1995: 52, 77). Çünkü birçok uygarlıkta kişinin ölümle burun buruna geldiği avlanma, erkekliğin, cesaretin, gücün ve aklın ölçüldüğü bir alandı, nitekim avlanma kas gücüne dayalı bir eylemdir (Gilmore, 1990: 49,13-117).

⁹⁵ Bkz.: Kennell, 1995: 74-77.

Hippolytos da tüm zamanını geçirdiği Artemis'in çayırlarında bu alanda sınanıyor olmalıydı, fakat bu konuda da Euripides bize açıkça bir şey söylemez.

Ayrıca Hippolytos'la sahnede ilk karşılaştığımızda kahraman arkadaşlarıyla birlikte avdan dönerken betimlenmiştir. Delikanlının yanında ona eşlik eden avcı arkadaşları ve muhtemelen av köpekleri ile birlikte sahneye girmiştir (Eur. **Hipp.** 108-10). Hatta Hippolytos'un arkadaşlarına “*av arkadaşlarım*” diye seslendiği dikkat çekmektedir. Hippolytos'un muhtemelen yaşlılarından oluşan bir avcı topluluğu ile birlikte avdan dönerken sahneye girişi, ayrıca delikanlıların arasında “akıl hocası” olarak değerlendireceğimiz ihtiyar bir bakıcının olması da bu sahnenin bir erginlenme sahnesi, Hippolytos ve beraberindeki delikanlıların ise erginlenme sürecindeki gençler olduğu konusundaki görüşümüzü desteklemektedir. Öte yandan Phaidra ile dadı arasında geçen diyalogda Phaidra'nın Hippolytos'a duyduğu aşkı ima ettiği satırlarda da delikanlının avcı kimliğine yönelik bir ima vardır (Eur. **Hipp.** 215-222). Ayrıca Troizen'den sürgün edilen Hippolytos'un sahneden ayrılmadan önce Tanrıça Artemis'e “*Ey benim en sevdiğim Tanrı, Leto'nun kızı! | Benim av ve dinlenme yoldaşım, bak gidiyorum!*” şeklinde söylediği sözcükler de çalışmamız açısından önemlidir (Eur. **Hipp.** 1091-1092). Öyle ki Hippolytos açıkça Artemis'in av arkadaşı olduğunu dile getirmiştir. Bu pasaja ilaveten ölmek üzere sahneye getirilen Hippolytos ile Artemis arasında geçen diyaloglarda da Hippolytos'un “*Artık bir avcınız ve hizmetkârınız yok!*” diyerek tanrıçaya seslenmesi Hippolytos'un avcı kimliğini açıkça ortaya koymaktadır (Eur. **Hipp.** 1397).

Hippolytos'un sahneye girdikten sonra Artemis heykelinin önünde tanrıçaya ithafen söylediği sözcüklerde erginlenme ritüellerinin “liminal” evresiyle ve Hippolytos'un avcı kimliğiyle ilişkilendirilebilecek unsurlar vardır (Eur. **Hipp.** 73-76). Nitekim antik avcılık tabusunda bir avcının Artemis'in lütfunu kazanabilmesi için nefesine hâkim, temiz, namuslu ve bakir bir kişi olması gerekirdi (Burkert 1985: 150). Euripides'in, Hippolytos'u hiç kimsenin girmesine izin verilmeyen el değmemiş çayırlardan topladığı çiçeklerden yaptığı tacı tanrıçaya sunarken betimlemesi, bu alanın medeni ve kültürel yaşam alanlarının dışında vahşi doğada yer aldığını vurgulamakla birlikte, kahramanın saf ve temiz avcı kimliğine bir gönderme olarak da

okunabilir.⁹⁶ Oyundaki söz konusu pasajlar Hippolytos'un avcı kimliğinin kanıtlarıdır. Nitekim Segal, Hippolytos'un kent sınırındaki yabanıl doğada Artemis'e tapıp Aphrodite'yi küçük görmesinin delikanlının uygar dünyayla **-polis'**le- ilişkisini muğlak hale getirdiğini; bir avcı olarak da Hippolytos'un kent ve kırsal, "çiğ" ve "pişmiş"⁹⁷ arasında belirsiz bir durumda yer aldığını vurgulamıştır (Segal, 1978: 134). Aslında Hippolytos'un kentteki belirsiz statüsü sadece onun kent sınırında yaşayan bir avcı olmasıyla ilişkili değildir.⁹⁸ Hippolytos erginlenme ritüellerinin "liminal" evresinin önemli sembollerinden biri olan avcılık konusunda avlanmayla ilişkili bir tanrıça olan Artemis tarafından eğitilmiş olmalıdır. Hippolytos'un tanrıçaya "*Ey benim av arkadaşım!*" diye seslenmesi bu durumu ortaya koymaktadır. Ancak oyunun başında bir avcı olarak betimlenen ve av arkadaşlarıyla birlikte sahneye çıkan Hippolytos oyunun sonunda avlanan pozisyonuna düşmüştür. Barringer delikanlının atlarını sürerken koşum iplerine dolanarak ölme sahnesini bir av sahnesine, Hippolytos'u da ağlarla tuzağa düşürülmüş bir ava benzetmiştir (Barringer, 2001: 56).

3.2.2. Ion'un Avcı Kimliği

Euripides **Ion** tragedyasının başkahramanı Ion'u da avcı bir genç olarak betimlemiştir. Ion'un oyunun başında Apollon Tapınağı'ndaki günlük işlerini sıralarken söylediği sözcüklerden delikanlının "ok" ve "yay" kullanmayı bildiği, yani kahramanın tüm ömrünü geçirdiği Apollon Tapınağı'nda avlanmayı öğrendiği anlaşılmaktadır (Eur. **Ion**. 102-109). Oyunda Ion'un avcı kimliğine bir gönderme yine kahramanın kendisi tarafından yapılmıştır. Delikanlı açılış monodisinin devamında Parnassos Dağı'ndaki yuvalarından sürüler halinde havalanıp Apollon Tapınağı'na gelerek burada konuşlanmak isteyen kuşlardan -kartal, kuğu ve güvercinlerden- söz

⁹⁶ **Hippolytos** tragedyasını evlilik ritüelleri bağlamında okuyan Holland bu sahneyi Hippolytos'un bakırlığını Artemis'e sunması olarak değerlendirir (Holland, 2001).

⁹⁷ Eski Yunan düşüncesinde "çiğ" yemek yabanıl dünyaya has ve avcılara özgü bir tutum olarak kabul edilirken Prometheus'un ateşi çalıp insanlara getirişinden itibaren pişirmek insanı hayvandan ayıran en temel özellik olarak "uygarlığın sembolü" olarak görülmüştür. Çiğ yemek "*Kara Avcı*" **ephēbos**'un bir özelliğidir, pişirmek ise uygar dünyayı temsil eden "**hoplitēs**"i sembolize etmektedir. Bu konuda bkz.: Vidal-Naquet, 2013: 141-171.

⁹⁸ Kahramanın sosyal ve siyasal statüsünde esasen çift yönlü bir belirsizlik söz konusudur, çünkü Hippolytos gayrimeşru bir çocuktur ve kentte (Troizen'de) hatta Atina'da Theseus'un yasal oğlu olarak tanınmamaktadır. Ailesinin kütüğüne resmi olarak kayıtlı olmadığından delikanlı zaten bir yurttaş değildir. Bu sebeple Hippolytos, Orestes gibi babasının mirasını hak edip tahta geçemeyecektir. Hippolytos gayrimeşru bir çocuk olmasından dolayı Atinalı yasal çocuklar gibi sadece erginlenme ritüelleri aracılığıyla bir yurttaş statüsü kazanacak durumda biri değildir (Holland, 2001: 10).

eder. Kahraman kuşlara seslenerek derhal buradan uçup gitmelerini, aksi takdirde istemeyerek de olsa onları avlayacağını söylemiştir (Eur. **Ion**. 153-183). Anlaşılabileceği üzere kahramanın yay ve oklarıyla Apollon Tapınağı'ndan kuşları kovduğu sahnede de delikanlının avcı kimliğini ön plana çıkarılmıştır. Metinden Ion'un bir kartalı avlayacak kadar keskin nişancı bir avcı olduğu anlaşılmaktadır. Euripides'in sahne tasarımı ve kostümler konusundaki realizm anlayışı dikkate alındığında söz konusu bu sahnede Ion'un elinde bir yay ve ok olduğu düşünülebilir. Euripides, Hippolytos gibi Ion'u da sahneye bir avcı kılığında çıkarmış olmalıdır. Ancak Ion'un hâlihazırdaki konumu, yani bir tapınak görevlisi olması delikanlıyı Hippolytos'tan ayırmaktadır.

Hippolytos tragedyasında kahramanın bakir doğadaki yaşam alanına ve avcı kimliğine yapılan vurgu Ion'unkinden çok daha baskındır ve Hippolytos tam anlamıyla bir avcı olarak betimlenmiştir. Ayrıca **Hippolytos** tragedyasının açılış sahnesi yukarıda da vurguladığımız üzere kahramanla birlikte avdan dönen bir grup gençle birlikte yapılmıştır. Bununla birlikte her iki oyunun açılış sahnesinde de delikanlıların avlanma ve avlanmaya ait unsurlarla sahneye taşındığı açıktır. **Ion** tragedyasındaki açılış sahnesi konusunda Holland'ın çalışmamız açısından önemli görüşleri vardır. Araştırmacı Ion'un ok ve yayını kuşanmış bir halde tapınağın etrafında gezip kuşları avlamasını “**ephēbos**”ların eylemleriyle ilişkilendirmiştir (Holland 2001: 116-7). Gerçekten de Ion'un tapınağın etrafında dolaşması “**ephēbos**”ların” gece yaptıkları **peribouloi** denilen “devriye nöbetleri”ni hatırlatmaktadır. Zira Ion'un da Apollon Tapınağı'ndaki tanınmış görevlerinden biri tıpkı bir “**ephēbos**” gibi daha büyük bir alanın küçük ölçekli sınır bölgesini korumaktan oluşmaktadır (Holland, 2001: 116-7).

Oyun içerisinde Ion'un avcı kimliğine yönelik yapılan bir gönderme de Ksouthos'un, Apollon'un sözde kehanetini öğrenip tapınaktan çıktığı sahnededir (Eur. **Ion**. 517-525). Ksouthos tapınaktan çıkar çıkmaz ilk gördüğü kişi kahramanımız olduğu için ona “*Ey oğlum, sana selam olsun*” diye seslenir. Ion beklemediği bu sözler karşısında şaşırıldığından ya da Ksouthos'un bu sözleri söylediği esnada kahramana doğru yaklaşmasını kendisine yönelik bir tehdit olarak algıladığından Ksouthos'u kendisinden uzak durması konusunda uyarır ve buna itaat etmediği takdirde onu oklarıyla vurmakla tehdit eder. **Ion** tragedyasındaki söz konusu sahneler dayanarak

Euripides'in Hippolytos kadar baskın olmasa da Ion'u da avcı bir genç olarak betimlediği rahatlıkla söylenebilir.

3.2.3. Orestes'in Avcı Kimliği

Hippolytos ve Ion'dan sonra Euripides'in erginlenme sürecindeki diğer kahramanı Orestes'in avcı kimliği incelenecek olursa ozanın **Elektra**, **Orestes** ve **Iphigeneia Tauris'te** tragedyalarında Orestes'i, Hippolytos kadar belirgin olmasa da bir avcının karakter özellikleriyle betimlediği görülmektedir. Erginlenmenin eşiğinde olan Orestes söz konusu oyunlarda zeki bir avcı gibi tuzak kurup düşmanlarını tek tek avlayan bir genç olarak karşımıza çıkmaktadır.⁹⁹ Örneğin **Elektra** tragedyasında Orestes'in bir avcı gibi pusuya yatıp gizlenerek kardeşinin evini öğrenmeye çalıştığı anlaşılmaktadır (Eur. **El.** 215-217). Ayrıca Elektra'nın Orestes'e artık düşmanlarını yenebileceğini söylediğinde delikanlının kızkardeşine “*Eğer attığım ağı çekebilirsem.*” şeklinde karşılık vermesi (Eur. **El.** 582) kahramanın “kurnaz avcı” kimliğine bir vurgu olarak okunabilir.¹⁰⁰ Oyunda Orestes'in avcı kimliğine yönelik bir ima da babasının intikamını almak üzere yapması gerekenler konusunda kahramanın yaşlı bakıcıya danışmasından sonraki sahnelerde yer alır. İhtiyar adam, delikanlıya Aigisthos'u sarayın duvarları içerisinde -kentin içinde- öldüremeyeceğini, ancak yolda gelirken onu gördüğünü ve Aigisthos'un şimdi kentin dışında, atların otladığı tarlaların yanında olduğunu söylemiştir (Eur. **El.** 623). Bu sahneden sonra artık Aigisthos korumasız bir ava, Orestes ise bir avcıya dönüşür. Gerçek bir av sahnesinde olduğu gibi tragedya sahnesi de kent dışındaki ıssız bir alanı göstermektedir. Euripides bu sahneyi özellikle izleyicide bir av sahnesi hissi oluşturmak ve Orestes'in yabanıl avcı kimliğine gönderme yapmak üzere kurgulamış olmalıdır. Orestes, Aigisthos'u kandırarak yanına yaklaşır ve avının ürkmekten korkan usta bir avcı gibi usulca parmaklarının üzerinde yükselerek en savunmasız anında onu arkasından vurur.

⁹⁹ **Khoephoroi**'da da Orestes bir avcı olarak sunulmuştur Aiskhylos'un **Oresteia**'sında av ve avcı motifleriyle betimlenen karakterler konusunda detaylı bilgi için bkz.: Vernant, Vidal-Naquet, 2012:165-198.

¹⁰⁰ Oppianos **Kynēgetika** ve **Halieutika**'da avcılık, balıkçılık, hile ve ağları bir bütünün birbirinden ayrılmaz parçaları olarak sunmuştur. Nitekim ağın yapısal özelliği -eğme, bükme, tersine çevirme ve döndürmek (**στρέφειν**) hareketiyle elde edilen iplerden örülmesi (**πλέκειν**)- ve işlevi hileyle yakından ilişkilidir (Detienne, Vernant, 1974: 41-42). Öte yandan **στροφή** sözcüğü de “çevirme döndürme; kurnazlık; düzen, hile ve dolap” anlamlarına gelmektedir (Çelgin, 2011: 613). Yani ağ hilenin kendisi gibi, güçlü bir düşmanı güçsüz hale getirerek ele geçmesini sağlayan bir araçtır.

Sonrasında saray muhafızlarına kendisini tanıtan Orestes sevinç çığlıkları arasında zafer kazanan bir kahraman gibi bir çelenkle onurlandırılır (Eur. **El.** 775-860). Daha sonra avını bir şölenin ortasına gururla getiren bir avcı gibi Orestes de Aigisthos'un başını vahşi hayvanlara sunulacak bir av olması için kardeşi Elektra'ya getirir (Eur. **El.** 890-900). Ancak ilk avını başarıyla tamamlayan Orestes ikinci avı konusunda gönülsüz olduğu anlaşılmaktadır. Çünkü ikinci av annesi Klytaimnestra'nın kendisidir. Elektra annesini öldürmekte tereddüt eden Orestes'e bir zamanlar annelerinin, babaları Agamemnon'u öldürmek için kurduğu tuzağın aynısını kurmasını önerir (Eur. **El.** 893-895). Burada geçen tuzak kurma konusu bize yine bir av sahnesini hatırlatmaktadır. Aiskhylos'un **Agamemnon** tragedyasında konu edildiği üzere bir zamanlar Klytaimnestra da kurnaz bir avcı gibi Agamemnon'a tuzak kurarak -ağ atarak- onu öldürmüştü. Euripides elbette Aiskhylos'un sahneye koyduğu **Agamemnon** tragedyasını çok iyi biliyordu. Öte yandan seyircinin de bu korkunç cinayet sahnesini hafızalarına kazıdığından emindi. Böylece ünlü ozan, bize Homeros'un anlatım tekniğini anımsatan bir geriye dönüşle Aiskhylos'un sahnelediği korkunç cinayet sahnesine bir gönderme yaparak izleyicideki gerilimi arttırmıştır. Orestes, tuzak kurarak anneleri Klytaimnestra'yı evin içerine sokan Elektra'nın da yardımıyla avının tüm yakarışlarına rağmen acımasız bir avcı gibi annesini kılıcıyla öldürerek ikinci avını da başarıyla gerçekleştirmiştir (Eur. **El.** 1205-1225).

Euripides'in Orestes efsanesini konu aldığı **Iphigeneia Tauris**'te tragedyasında da Orestes'in avcı kimliğine yönelik çeşitli imaların olduğu göze çarpmaktadır. Delikanlının yakın dostu ve kuzeni Pylades'e "*Ey, benim av arkadaşım*" şeklinde seslenmesi delikanlının avcı kimliğini açıkça ortaya koymaktadır. Nitekim oyun boyunca Orestes gibi Pylades'in de bir avcının sahip olduğu karakter özellikleri ile betimlendikleri dikkat çekmektedir. Öte yandan Taurisli çobanın Orestes ve Pylades'i kurban etmek üzere Iphigeneia'ya getirdiği sahnede konuya ilişkin bazı ipuçlarının olduğu anlaşılmaktadır. Çobanın delikanlıları nasıl ele geçirdiklerini anlattığı satırlarda metaforik olarak bir av sahnesinin olduğu düşünülebilir. Çünkü metinde Orestes'in bir taziya, yani bir av köpeğine benzetildiği açıkça görülmektedir (Eur. **Iph. T.** 281-285). Orestes'in bir av köpeğine benzetilmesi Euripides tarafından bilinçli

olarak yapılan bir söz sanatı -istiare-¹⁰¹ olarak okunabilir. Nitekim tazı ve avcı kavramları avlanmanın birbirinden ayrılmaz iki unsurunu oluşturmaktadır. Euripides Orestes'in Erinys'lerle olan mücadelesini, Orestes'in çılgınlık nöbetlerini avlanma ile ilişkilendirmiş, bir av köpeğine benzettiği delikanlıyı da düşmana saldıran bir avcı, bir savaşçı gibi betimlemiştir. Euripides bu av sahnesiyle kahramanın zorlu "liminal" sürecine bir gönderme yapmış olmalıdır.

Orestes tragedyasına bakılacak olursa Euripides bu oyununda da erginlenme ritüellerinin "liminal" evresinin önemli bölümünü oluşturan avlanma ve avcı motiflerine önemli ölçüde yer verdiği dikkat çekmektedir. Metinden oyunun başında Argos sarayına kapatılmış ve burada Erinys'lerin sebep olduğu çılgınlık nöbetleri geçirirken betimlenen Orestes'in yanında bir yay ve okların olduğu anlaşılmaktadır. Öyle ki Orestes usta bir avcı gibi eline aldığı yayıyla etrafındaki Erinys'leri uzaklaştırmaya çalışır (Eur. **Or.** 268-274). Oyunun devamında Argos Meclisi tarafından ölüme mahkûm edilen Orestes'in, Pylades ve Elektra ile bir plan yaparak önce Helene'yi öldürmeye teşebbüs ettiği, sonrasında ise hayatta kalmalarının garantisi olarak gördüğü Hermione'yi rehin almak üzere bir avcı gibi sarayın içinde pusuya yattığı görülmektedir. (Eur. **Or.** 1313-1316). Barringer Eski Yunan kültüründe avlanma, av ve avcı temalarının cinsellik ve evlilikle ilişkili kavramlar olduğunu belirtmiştir (Barringer, 2001: 88). Bu bağlamda Hermione'nin rehin alınmasını Dionysos çılgınlığı içinde yapılan bir av sahnesiyle ilişkilendiren Euripides söz konusu sahneyi bu konuya dikkat çekmek üzere metaforik olarak kullanmış olmalıdır (Eur. **Or.** 1490-1495). Yani Orestes'in bir avcı Hermione'nin ise bir av olduğu sahne bu bağlamda değerlendirilebilir. Özetlemek gerekirse, ünlü ozanın Orestes efsanesini konu alan oyunlarında bir avcı gibi betimlenen Orestes'in "liminal" sürecinde karşısına konulan avlanma sınavını başarıyla geçerek hem düşmanlarını avladığı hem de yasal cinsellik yaşayacağı bir eş elde ettiği görülmektedir. Anlaşıldığı üzere

¹⁰¹ Söz sanatlarından biri olan istiare (eğretileme) "aralarında benzerlik ilişkisi bulunan kavramlardan sadece birisinin kullanılmasıdır, yani bir sözcüğün benzetme amacıyla başka bir sözcük yerine kullanılması" anlamına gelmektedir. Başka bir ifadeyle istiare "benzeyen ve benzetilen unsurlardan birisinin diğerinin yerine kullanılmasını" ifade eder. Burada av köpeği avcı anlamına gelecek şekilde mecazi olarak kullanılmış olmalıdır.

Euripides erginlenmenin eşiğindeki Orestes'i bir “**ephēbos**” kadar kurnaz ve gözü kara, avcı bir delikanlı olarak betimlenmiştir.

3.3. Hile ve Tuzak: Apatē / Dolos Kavramları

Eski Yunan kültüründe “*hile*” (**apatē**) ve “*tuzak kurma*” (**dolos**) kavramları parlak zekânın ve kıvrak aklın bir göstergesi olarak kabul edilmiştir (Detienne, Vernant, 1974: 8). Bu bağlamda Yunan mitolojisi ve arkaik şiir incelendiğinde hile ve aldatma motifinin bu anlama gelecek şekilde kullanıldığı görülmektedir (Pratt, 1993: 8).¹⁰² Yunan mitolojisinde hile ve tuzak kavramlarının sadece Zeus ve Dionysos gibi tanrıların erginlenme hikâyelerinde yer alan bir erginlenme motifi olmadığı anlaşılmaktadır. Nitekim ölümlülere dair en erken erginlenme anlatılarından biri olan ve erginlenme arifesindeki Atinalı “**ephēbos**”un atası olarak görülen Melanthos’un, Ksanthos ile yaptığı ritüel dövüş anlatısında da “*hile*” ve “*aldatma*” motifi ön plandadır. Efsaneye göre Melanthos, Ksanthos’u hile sayesinde -Ksanthos’un arkasında biri olduğunu söyleyerek- yenmiştir. Erginlenmenin eşiğindeki Atinalı “**ephēbos**”un kentin sınır bölgelerinde tek başına ve hile yaparak hayatta kalmaya çalışması da bu geleneğin bir yansıması olmalıdır (Vidal-Naquet, 1968:125-127). Öte yandan Atinalı delikanlıların erginlenme törenlerinde önemli bir figür olan Thesesus efsanesinde de hile ve tuzak motiflerinin ön planda olduğu görülmektedir.¹⁰³ Erginlenme ritüellerinin “liminal” evresinin en önemli motiflerinden biri olarak karşımıza çıkan “*hile*” konusunun Eski Yunan’daki erginlenme törenlerinde özellikle de Spartalı gençlerin erginlenmesinde son derece önemli bir rol oynadığı anlaşılmaktadır (Plut. **Lyc.** 17.3-4, 18.1, 28.1-3).

Euripides tragedyalarında da hile yapma ve tuzak kurma kahramanların sıklıkla başvurduğu bir eylem biçimi olarak karşımıza çıkmaktadır. Ancak araştırma konumuzu oluşturan Euripides tragedyalarında çoğu kez hilenin kahramanların akıl hocası olarak değerlendirebileceğimiz üçüncü şahıslar tarafından kurgulandığı ve gençlerin onların yönlendirmesiyle hile yapıp, tuzak kurdukları anlaşılmaktadır. Ozanın erginlenme sürecindeki kahramanlarından özellikle Ion ve Orestes’in yaşamlarının bir sonraki evresine geçişlerinde, yani liminal süreçlerinde hile ve

¹⁰² Arkaik Yunan şiirinde hile ve aldatma konusunda detaylı bir çalışma olarak bkz.: Pratt, 1993: 55-95.

¹⁰³ Bkz.: Plut. **Thes.**

aldatmanın hayati bir öneme sahip olduğu görülmektedir.¹⁰⁴ Hippolytos'un erginlenmesini konu alan **Hippolytos** tragedyasında da hile ve tuzak kavramlarının olayların akışını değiştiren son derece önemli bir unsur olduğu anlaşılmaktadır. Ancak söz konusu oyundaki hile ve tuzak kavramları Hippolytos'u, Ion ve Orestes'ten çok farklı bir konuma taşımıştır. **Hippolytos**'taki hile delikanlıyı yaşamının bir sonraki evresine değil, en son evresine, yani ölüme taşımıştır. Nitekim bu oyunda hile erginlenme sürecindeki Hippolytos tarafından değil, bir kadın -Phaidra- tarafından yapılmıştır. **Hippolytos** tragedyasındaki hile motifi kahramanın erginlenme sürecinde başvurduğu bir eylem biçimi olarak yer almadığından çalışmamızın bu kısmında bu konuya değinilmeyecektir.

3.3.1. Ion'un Hilesi

Ion tragedyasında hile yapma ve plan kurma kavramları Ion'un yetişkinliğe geçişini sağlayan birincil unsurlar olarak bu oyunda yer almıştır. Ion'un erginlenme serüveninde üç kez hile ve entrika motifiyle karşılaşırız. Ancak **Ion** tragedyasındaki hile sahnelerinin hiçbirinde delikanlının kendi kişisel iradesiyle hile yapmadığı görülmektedir. Söz konusu oyunda hilenin kahramandan daha yaşlı ve dolayısıyla bilge birileri tarafından kurgulanmış olduğu anlaşılmaktadır. Bu durum Homeros'ta gördüğümüz gençler konusundaki geleneksel düşünceyle örtüşmektedir (Hom. **II**. 23.304-533, 589-590). Ion da Antilokhos gibi ilk önce babasının, sonra da annesi Kreousa'nın ve Tanrı Apollon'un isteğiyle hile yapmayı kabul etmiştir.

Oyundaki ilk hile motifinin Apollon'un kehanet sahnesinde olduğu görülmektedir. Ancak bu sahnedeki hile motifi Ion'la ilişkili olsa da hilenin bizzat Apollon tarafından yapıldığı anlaşılmaktadır. Tanrı Apollon, tapınığında "isimsiz" (**ἄνώνυμος**) biri olarak yaşayan Ion'a hile aracılığıyla bir kimlik ve bir statü kazandırmak istemiştir. Apollon "çocuksuz" (**ἄτεκνος**) oluşuna çare bulmak üzere Delphoi'ya gelen Ksouthos'a sözde bir kehanette bulunarak kendi öz oğlunu vermiştir (Eur. **Ion**. 530-538). Açıkça görüldüğü üzere bir tanrı olmasına rağmen Apollon delikanlının

¹⁰⁴ Euripides tragedyalarının yapısal ve biçimsel özelliklerini inceleyen Dubischar olay örgüsünde dışarıdan gelecek bir kurtarma figürünün olmadığı tragedya oyunlarındaki kahramanların kendi zekâlarına güvenerek bir hile yapmak suretiyle içinde bulundukları açmaz durumdan kurtulduklarına vurgu yaparak Euripides'in bu sahnelerde "**mekhanema**", yani hile tekniğini devreye soktuğuna dikkat çekmiştir (Dubischar, 2017: 375). Ancak araştırmacı bu durumu erginlenme ritüelleri açısından değil, sadece bir tragedya tekniği olarak ele almıştır.

toplumda bir statü kazanması için hile yapmaktan, yalan yere kehanette bulunmaktan çekinmemiştir. Nitekim Apollon'un hilesinin altına yatan bu önemli neden oyunun sonunda Athena tarafından açıklanacaktır (Eur. **Ion**. 1560-1565). Bu sahnede tanrının kendi oğlu Ion'un geleceği için Ksouthos'u düpedüz aldattığı açıkça görülmektedir.

Oyundaki ikinci hile sahnesi ise sözde baba ile oğulun **anagnōrisis** sahnesinden sonra yer almıştır (Eur. **Ion**. 654-667). Metinden açıkça anlaşıldığı üzere Ksouthos delikanlının, kendisinin gayrimeşru çocuğu olduğunu Kreousa'dan ve Atinalılardan saklamak niyetindedir. Ksouthos delikanlıyı “*kendi çocuğu, evladı*” (τέκνον) olarak değil, “*yabancı bir konuk*” (ἄλλότριος ἔπηλυς) olarak evine götürmek istemektedir (Eur. **Ion**. 607). Ksouthos bir hileyle kahramanı Atina'ya götürmek ve hanesine sokmak niyetindedir. Yukarıda görüldüğü üzere Ksouthos gayrimeşru çocuğu konusunda karısı Kreousa'yı üzmemek istemez, hatta metinde açıkça söylenmese de muhtemelen bu konuda karısından çekinmektedir, çünkü Ion onun gayrimeşru çocuğudur. Ancak Ksouthos, Ion'un bir yabancı, bir konuk olarak Atina'ya gidişinden sonraki süreçte ve uygun bir zamanda karısına gerçekleri açıklayarak karısının delikanlıyı kabul etmesini sağlayacağını ummaktadır. Anlaşıldığı üzere o, Kreousa'yı sonsuza kadar değil, sadece kısa bir süre için hile yapıp kandırmak niyetindedir. O, sözde oğlu Ion'dan da bu hilesine ortak olmasını, delikanlıdan başta Kreousa olmak üzere herkesi kandırmasını istemiştir (Eur. **Ion**. 654-667). Ksouthos'un Ion'u da ortak ettiği hilesinin geçici süreli bir hile olması çalışmamız açısından önemli bir detaydır. Nitekim Yunan erginlenme ritüellerinde adaylardan geçici bir süre zarfında hile yapmaları, tuzak kurmaları beklenmektedir. Çünkü erginlenme ritüellerinin zaten kendisi adayın yaşamındaki geçici bir süreyi ve bir geçiş dönemini sembolize etmektedir. Kahramanımız ilk önce Ksouthos'un yukarıdaki teklifini kabul etmek istememiştir. Ancak Ion bir isme ve bir soya ait olmak ve yaşamının dönüm noktasını oluşturacak bir sonraki evresine geçebilmek için Ksouthos'un geçici hilesine ortak olmayı kabul etmiştir (Eur. **Ion**. 668).

Oyundaki son hile motifi Kreousa ile Ion'un **anagnōrisis** sahnesinden sonra yer almıştır (Eur. **Ion**. 1395-1467). Bu sahnede Kreousa'nın doğrudan hile yapmadığı görülmektedir. Kreousa, Apollon'un hilesini devam ettirerek kendi oğlunun Ksouthos'un oğlu olmasına razı olmuştur. Başka sözcüklerle ifade etmek gerekirse Kreousa öldürmeye teşebbüs ettiği Ion'un aslında Ksouthos'un değil, kendi öz oğlu

olduğunu öğrendikten sonra, biricik oğlunun toplumda soyuna yaraşır saygın bir kimlik ve statü kazanabilmesi için Apollon'un hilesini devam ettirerek Tanrı tarafından kurgulanmış planın bir parçası olmuştur. Yani Kreousa Apollon'dan doğma gayrimeşru oğlunun Atina tahtında yeri olamayacağını bildiği için bu hileyi sürdürmüştür. Daha sonra Tanrıça Athena'nın da Ion'un, Ksouthos'un gayrimeşru çocuğu olduğu yönündeki söz konusu hileye müdahil olduğu görülmektedir (Eur. **Ion**. 1559-1570). Özetle, **Ion** tragedyasında bir delikanlının yaşamının bir sonraki evresine geçiş konusunda hile yapma konusu tanrısal ve insani düzlemde mübah bir eylem biçimi olarak sunulmuştur. Başlangıçta delikanlının yapmaya çok da hevesli olmadığı hile kahramanın Atina tahtına geçmesini sağlayan son derece önemli bir erginlenme motifi olarak bu oyunda yer almıştır. Ion'un dolaylı olarak yapmış hileler delikanlıyı yetişkin bir erkek olarak Atina tahtına geçirecektir.

3.3.2. Orestes'in Hile ve Tuzakları

Orestes'in erginlenmesini konu alan oyunlarda **-Elektra, Iphigeneia Tauris'te ve Orestes** tragedyasında- “hile” ve “tuzak” kavramlarının olayların akışını değiştiren bir motif olarak yer aldığı, delikanlının erginlenme sürecinin en kritik noktalarında kahramanı yaşamının bir sonraki evresine ulaştıran bir eylem biçimi olduğu ve Orestes'in erginlenmesinde belirleyici bir rol oynadığı dikkat çekmektedir. Söz konusu tüm oyunlarda Ion gibi Orestes'in de üçüncü şahıslar tarafından hile yapmaya ve tuzak kurmaya yönlendirildiği dikkat çekmektedir. **Elektra** tragedyasında Orestes'in önce Agamemnon'un yaşlı bakıcısının yönlendirmesiyle hileye başvurduğu ve bu sayede can düşmanı Aigisthos'un yanına yaklaştığı ve onu kandırmayı başardığı görülmektedir (Eur. **El**. 635, 637, 830-835). Yani Orestes ihtiyar bakıcının yönlendirmesiyle yaptığı hile sayesinde Aigisthos'u öldürerek erginlenme ritüellerinin “liminal” sürecinin zorlu bir aşamasını başarıyla tamamlamıştır. **Elektra** tragedyasında karşılaştığımız hile aracılığıyla tuzak kurma sahnelerinden bir diğeri ise, Klytaimnestra'ya kurulan tuzak sahnesidir. Ancak bu tuzağın yine Orestes tarafından kurulmadığı dikkat çekmektedir. Bu sahnedeki hilenin mucidi Elektra'dır. Hatırlanacağı üzere Elektra doğum yaptığı ve adet olduğu üzere loğusa kadınların ve bebeklerin arınma ritüellerinin yapılması gereken günün geldiği bahanesiyle bu ritüelleri yapması için annesi Klytaimnestra'yı evine çağırtmıştır. Delikanlı burada

bizzat Elektra tarafından kurulmuş tuzağın bir parçası olarak bu entrikada önce pasif, sonra aktif olarak yer almıştır.

Iphigeneia Tauris'te tragedyasında da hile motifinin Orestes'in erginlenme evresinin "liminal" sürecinde önemli bir erginlenme sembolü olarak yer aldığı dikkat çekmektedir. Oyunun başında hile yapma ve tuzak kurma konusunun Orestes'e bizzat Tanrı Apollon'un kendisi tarafından kahramanı içinde bulunduğu şartlardan onu daha iyi duruma taşıyacak olan bir ödev olarak verildiği anlaşılmaktadır. Apollon, Orestes'ten aklını kullanıp bir yolunu bulararak, yani delikanlının hile yapmasını ima ederek ondan Artemis'in heykeli Tauris'ten alıp Yunanistan'a götürmesini istemiştir (Eur. **Iph. T.** 77-94). Oyundaki diğer hile motifinin kahramanların tanıma sahnesinden sonra yer aldığı görülmektedir. Ancak bu sahnedeki hilenin mucidi de yine Orestes değildir. Burada Tauris'ten kaçmak için hile yapma fikri Iphigeneia'dan gelir (Eur. **Iph. T.** 1030). Kurgulanan plan doğrultusunda, Iphigeneia ülkenin kralı Thoas'a delikanlının bir anne katili olması sebebiyle kurban edilmeden önce arındırılması gerektiğini, Pylades'in de bu cinayete bulaştığından aynı şekilde onun için de arınma ritüelleri yapılmasının lazım geldiğini, ayrıca Artemis'in heykelinin de kirlendiğini ve bu sebeple heykelin de delikanlılarla birlikte açık denizde arındırılması gerektiği yalanını söyleyerek Tauris kıyısından açılmayı başarırlar. Görüldüğü üzere Orestes, Iphigeneia'nın hilesi aracılığıyla Tauris'te hayatta kalmayı başarmıştır. Ancak hile kurgusunda pasif olan delikanlının kaçış esnasında son derece aktif bir rol oynadığı anlaşılmaktadır. Nitekim Orestes gemiye binmeye çalışan Tauruları engellemeyi başarmıştır. Özetle, Kosak tarafından da ironi ve hileyle dolu bir oyun olarak nitelenen **Iphigeneia Tauris'te** tragedyasında yer alan hilelerin Orestes'in bizzat kendisi tarafından kurgulanmadığı dikkat çekmektedir (Kosak, 2017: 214, 223).

Orestes tragedyasında da hile yapma fikrinin yine Orestes'ten gelmediği görülmektedir. Bu oyunda hile yapmayı ilk önce Pylades, sonra ise Elektra önermiştir. Pylades delikanlıya hile ve tuzak aracılığıyla Helene'yi öldürmeyi teklif etmiş ve sonrasında tüm planı Orestes'e açıklamıştır (Eur. **Or.** 1101-1152, 1119, 1121, 1125, 1127, 1129). **Orestes** tragedyasındaki ikinci plan Elektra tarafından kurulmuştur. Elektra, kardeşine Helene'nin öldürülmesinin ardından hayatta kalmalarının garantisi olarak hile yoluyla Hermione'yi rehin almasını önermiştir ve planı detaylandırmıştır

(Eur. **Or.** 1189, 1191-1203). Elektra'nın planı açıklamasından sonra Orestes'in ilk defa bir plan yaptığı dikkat çekmektedir. Delikanlı kendilerinin saraya girdikten sonra Elektra'nın sarayın önünde gözcülük yapmasını, Helene'yi öldürmeden önce Menelaos'un ya da onun müttefiklerinden birilerinin saraya yaklaşması durumunda kapıya vurarak onları uyarmasını istemiştir (Eur. **Or.** 1216-1221). Orestes ve Pylades'in plan doğrultusunda hareket edip, yani bir hileyle -ölümlerine gidiyorlarmış gibi yaparak- saraya girmişler ve kılıçlarını **peplos**'larının altına gizlemişlerdir. Daha sonra delikanlıların, Helene'yi ele geçirmek için yine bir hileye başvurarak Helene'nin yanına yaklaşp onu öldürmeyi planladıkları ocağa doğru götürmeyi başardıkları anlaşılmaktadır (Eur. **Or.** 1438-1445). Kurulan plan doğrultusunda hareket eden Orestes, Hermione'yi de ele geçirmiştir. Oyunun son kısmında yine bir hile motifinin yer aldığı görülmektedir. Orestes, Menelaos'u kaçmaya ikna etmek için çalışmayacaklarını, aksine kendileriyle birlikte sarayı ateşi vereceklerini, Hermione'yi ise ateşe kurban edeceğini söyleyerek hilesini sürdürmüştür (Eur. **Or.** 1594, 1578, 1596). Görüldüğü üzere erginlenme ritüellerinin zorlu "liminal" evresindeki Orestes hayatta kalabilmek ve hak ettiği statüye kavuşabilmek adına hile yapmaktan ve tuzak kurmaktan çekinmemiş, aksine bunları yapabildiği için yaşamının bir sonraki evresine geçmeye, yani yeni bir kimlik ve statüyle topluma geri dönmeye hak kazanmıştır. Barker, Orestes'in kurnaz bir plan kurarak hayatta kalmayı başardığı bu sahnenin bize kurnazlığıyla ünlü Odysseus'u hatırlattığını vurgulamıştır (Barker, 2017: 280).

Zeitlin Argos Sarayı'nda geçen oyunun son bölümündeki sahnelerde yer alan Orestes'i, Klytaimnestra, hatta Erinys'lerle¹⁰⁵ ilişkilendirmiştir (Zeitlin, 1980: 57). Öyle ki bu sahnede Orestes kadınlara has özelliklerle hareket etmeye karar vermiş, hile yapıp tuzak kurarak düşmanlarını yenme planları yapmıştır. Söz konusu bu sahne erginlenme ritüellerinin liminal evresinde sıklıkla karşılaşılan "cinsiyetlerin tersine çevrilmesi" motifi olarak okunabilir. Nitekim Orestes kadın cinsinin kurnaz olduğunu ima ederek Elektra'ya ilk önce "*Ruhunun doğasını biliyorum.*" demiştir (Eur. **Or.** 1179-1180). Ardından kızkardeşinin hayatta kalmalarının garantisi olarak Hermione'yi rehin alma fikri karşısında da "*Ey erkek ruhuna sahip olanlar, bedeniniz*

¹⁰⁵ Eski Yunan mitolojisinde Orestes çoğu zaman Erinys'lerle birlikte anılmıştır. Erken dönem efsanelerinde Erinys'ler, Orestes'in düşmanı değil, bilakis köleleri olarak yer almaktaydılar. Bu konuda daha fazla bilgi için bkz.: Fontenrose, 1960: 228-33.

bir kadın olduğunuzu gösterse de size, ölmekten çok yaşamaya layıksınız !” diyerek kardeşini yüceltmıştır (Eur. **Or.** 1204-1205). Orestes’in bu sözleri delikanlının kadın doğasının en temel özelliğini -hile yapma- erkeklere aktardığını ortaya koymaktadır. Yani Orestes bu sözcüklerle Zeitlin’in de belirttiği gibi arketip kadın imajını erkeğe yüklemiştir (Zeitlin, 1980: 57). Bize göre kahramanın yukarıdaki sözleri erginlenme ritüellerindeki “cinsiyetlerin tersine çevrilmesi” motifine işaret etmektedir (Eur. **Or.** 1204-1205). Çünkü Eski Yunan’daki erginlenme törenlerinde adaylar gerçek anlamda bir erkek olabilmek için öncelikle bir kadın gibi davranmak, onları taklit etmek zorundaydılar.¹⁰⁶ Görüldüğü üzere Orestes de bir kadın gibi davranmaya mecbur bırakılmıştır. Çünkü delikanlı bir erkek olarak erkeklere özgü olan halk meclisinde kendisini savunup hayatta kalmayı başaramamış, ancak kadınca bir hile yapıp tuzak kurduğunda yaşamını garanti altına alabilmiştir.

¹⁰⁶ Vernant ve Vidal-Naquet, Ploutarkhos’un bir pasajına dayanarak (Plut. **Lyc.** 15.5) Sparta’da kız çocuklarının erginlenme törenlerinde de “cinsiyetlerin tersine çevrilmesi” anlayışının olduğu ileri sürmüşlerdir (Vernant, 1991: 20, Vidal-Naquet, 2013:130). Ayrıca Vidal-Naquet Argos’ta gelin adaylarının sakal taktıklarını belirtmiştir (Vidal-Naquet, 2013:130).

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

KAHRAMANLARIN “LIMINAL” EVREDEKİ ÖLÜMÜ VE YENİDEN DOĞARAK TOPLUMLA BÜTÜNLEŞMESİ

4.1. Kahramanların Ritüel Ölümü

Erginlenme ritüellerinin “liminal” evresindeki en önemli iki ritüel adayın eski kimliğinde öldüğünü sembolize eden “ritüel ölüm” ve bu ritüel ölüm sonrası adayın bütünüyle yeni bir varlık tarzına dönüşümü, yani yeni bir kimlik kazandığını ifade eden “yeniden doğuş” ritüelidir. Erginlenme ritüelleri adayın eski kimliğinde ölüp yeni bir kimlikle doğması amacını taşımakta ve bu törenlerdeki sembolik ölüm ve yeniden doğuş ritüelleri adayı önceki varoluş biçiminden tamamen koparmak, onu başka bir varlık tarzına dönüştürmek için yapılmaktadır (Harrison, 1912, 1921: 14-18; (Dumezil, 2012: 131; Eliade, 2015a: 83). Başka bir ifadeyle söylemek gerekirse erginlenme törenlerinin hepsinde asıl olan şey adayın eski kimliğinde ölmesi ve farklı bir kimlikle yeniden doğmasıdır (Neumann, 1989: 148; Eliade, 2015a: 83).¹ Öyle ki yeni bir doğum yeni bir ruh kazanmak; ruhun büyümesi ve olgunlaşması, yani ruhun yeni sosyal-siyasal haklar ve görevler içerecek şekilde genişlemesi anlamına gelir (Cornford, 1991: 164). “Ritüel ölüm” ve “yeniden doğuş” motifleri sadece delikanlıların topluma kabullerini ifade eden erginlenme ritüellerine özgü bir motif değildir (Larson, 2007: 10). Tüm erginlenme ritüelleri -**mysteria**’lara erginlenme,² bir kral ya da din adamı olarak erginlenme- karakteristik olarak “ritüel ölüm” ve “yeniden doğuş” motiflerini içermektedir (Brelich, 2013: 72). Seaford da **polis**’in gelişimine paralel olarak ele aldığı geçiş ritüellerinin hepsinin gerçek ya da sembolik ölüm motifi

¹ Neumann, “yeniden doğuş” ritüelini erginlenme ayinlerinin yegâne amacı olarak görmüştür. Araştırmacı bu anlayışın sadece yabancı kabilelere özgü olmadığını vurgulayarak günümüz inanç sistemlerinde de aynı amaçla erginlenme törenlerinin yapıldığını belirtmiştir (Neumann, 1989: 148).

² Seaford, **mysteria**’lara giriş kapsamında yapılan erginlenme törenlerindeki ritüel ölüm motiflerini Aiskhylos ve Sophokles tragedyalarının yanı sıra Euripides’in **Iphigeneia Aulis**’te, **Elektra**, **Herakles** ve **Bakkhalar** tragedyalarındaki çeşitli sahnelerle de ilişkilendirmiştir. Bu konuda daha fazla bilgi için bkz.: Seaford, 1994: 373-382. Öte yandan Euripides tragedyalarında **mysteria**’ların izlerini süren Semenzato, ünlü ozanın **Bakkhalar** başta olmak üzere **Alkestis**, **Elektra**, **Helene**, **Herakles**, **Hippolytos**, **Ion** ve **Rhesos** gibi tragedyalarında **mysteria**’lar konusunda önemli ipuçları olduğunu ve nedenle antik **mysteria**’lar konusunda Euripides’i incelemenin son derece yararlı olduğunu ileri sürmüştür (Semenzato, 2020: 843). Euripides ve gizem dinleri konusunda güncel bir çalışma olarak bkz.: Semenzato, 2020: 841-862.

içerdiğini vurgulamıştır (Seaford, 1994: 326). Erginlenme sürecinin “liminal” evresinde gerçekleşen sembolik ölüm³ ve yeniden doğuş ritüelleri adayın erginlenmesinin tamamlandığına ve artık topluma kabule hazır hale gelmiş olduğuna işaret etmektedir. Harrison’un vurguladığı gibi bir delikanlı ölüp yeniden dirilene kadar, yani “çocukça şeyleri” ardında bırakana kadar topluluğun bir üyesi olarak görülmez ve yetişkin bir erkeğin üstlendiği hiçbir rolü üstlenemez (Harrison, 1912: 19). Nitekim bu ritüellerinin nihai amacı delikanlıları toplumun gereksinimleri ve gelenekleri doğrultusunda gerekli donanımlarla donatıp, onları yaşamının bir sonraki evresine taşımaktır. Çünkü erginlenme ritüelleri toplumun normal faaliyetlerine katılmak için henüz yeterli niteliklere sahip olmayan delikanlıları erginlenme deneyimi yoluyla sosyal grubun gerçek bir üyesi yapmayı hedeflemektedir (Cornford, 1991: 64-67; Brelich, 2013: 32; Campbell, 2016: 99-100). Erkek çocukların topluma giriş ritüellerinde çocuğun annesinden uzaklaştırılmasıyla başlayan erginlenme süreci adayın gelecekte elde edeceği statü uyarınca ona çeşitli zorlu eğitimlerin verildiği “liminal” evreyle devam ederek yukarıda da vurgulandığı üzere bu evrede gerçekleşen “ritüel ölüm” ve “yeniden doğuş” sonrası adayın yeni bir statüye kavuşmasıyla son bulur (Dumezil, 2012: 130-133). Yani “liminal” evrede gerçekleştirilen “ritüel ölüm” ve “yeniden doğuş” ritüelleri bu evrenin doruk noktasını teşkil etmekle birlikte aynı zamanda erginlenme sürecinin sonuna da işaret etmektedir. Van Gennep acemilik dönemi boyunca adayların bir ölü olarak kabul edildiğini ve bazı yerlerde bu ritüel uygulamaların çok uzun süre devam ettiğini, ayrıca bu dönemde adayların çeşitli bedensel ve ruhsal güçlüklerle karşılaştığını ve bu ritüellerin adayların çocukluk anılarının yitirilmesi için yapıldığını belirtmiştir (van Gennep, 1960: 75). Çünkü unutmak da ölümün sembollerinden biridir (Eliade, 2015a: 78). Bu çile döneminden sonraki ritüeller genellikle olumlu ve öğretici bir özellik taşımaktadırlar. Aday bu ritüellerde toplumun geleneklerini öğrenir (Burkert, 1985: 260). Ayrıca bu evrede delikanlıyı sonsuza kadar yetişkin erkekler toplumunun bir üyesi yapacak olan özel yaralamaların yapıldığı ritüeller yer almaktadır. Ritüel yaralamalar sünnet, parmak

³ Erginlenme ritüellerindeki “sembolik ölüm” ritüeli adayın annesinden ve toplumdan uzaklaştırıldığı “ayrılma ritüeli” esnasında olabileceği gibi, söz konusu ritüelden hemen önce veya erginlenme ritüellerinin son kertesinde de gerçekleştirilebilmektedir. Bu konuda bkz.: Brelich, 2013: 49.

kesme, kulağı delme ya da bir dişin çekilmesi gibi uygulamalardan oluşmaktadır.⁴ Son aşamada ise bir ölü olarak kabul edildiği bu dönemde aday tekrar dirilir ve bir çocuğun kimliğinden farklı bir kimlikle -bir yetişkin olarak-topluma geri döner (van Gennep, 1960: 75; Turner, 1982: 96; Frazer, 1983: 908-910; Dumezil, 2012: 131; Campbell, 2016: 106-109).

Yabanıl toplumlar için fizyolojik doğum ve ölüm ritüeller aracılığıyla onaylanıp tamamlanana kadar bir gerçeklik ifade etmez. Onlar eksiktir ve tamamlanmaya ihtiyaçları vardır, çünkü doğum gibi ölüm de insanın başına doğal yolla gelmiştir ve tamamen doğal olarak elde edilen şeyler insani ve kültürel açıdan bir önem taşımamaktadır (Brelich, 2013: 48). Buna göre erginlenecek kişinin bir zamanlar doğumunda yapıldığı gibi ölümünün de tamamlanması gerektiği ve bu tamamlama işleminin ancak ritüeller tarafından gerçekleştirilebileceği anlayışı söz konusudur (Brelich, 2013: 48). Ayrıca eski toplumların birçoğu herhangi bir şeyin yok edilmeden değişmeyeceğine inanmaktadırlar. Bu nedenle de bir adayın çocuk kimliğinde ölmeden asla bir yetişkin olamayacağı düşünülmektedir (Eliade, 2015a: 18). Bu tarz toplumlar adayın çocukluktan kurtulabilmesi ve çocukluk evresini tamamen ardında bırakabilmesi için eski kimliğinde mutlaka ölmesi gerektiği anlayışı vardır. Yani erginlenme törenlerinde yer alan “ritüel ölüm” motifi adayların yeni bir kimlikle yeniden doğuşun gerçekleşmesinin bir ön koşulu olarak bu ritüellerde son derece önemli bir rol oynamaktadır. Fakat bazı durumlarda adayın geçişi, yani yeni bir statü elde etmesi de yeniden doğuşu sembolize ettiğinden, aynı zamanda adayın ritüel ölümünü de ima edebilmektedir (Brelich, 2013: 48). Frazer da birçok yabanıl kabileden ergenlik çağındaki delikanlıların belirli erginlenme deneyimlerinden geçerken yaygın olarak delikanlının ölümü ve yeniden doğuşunu dramatize eden çeşitli ritüellerin yapıldığını belirtmiştir (Frazer, 1983: 906-908, 910; Turner, 1982: 96).

Frazer, erginlenme törenlerinde ölüm ritüellerinin gerçekçi uygulamalardan daha az gerçekçi imgesel imajlara kadar değişebilen bir yelpazede sunulmuş olduğunun

⁴ Ritüel yaralamaların en temel işlevi bir grubu diğer gruptan ayırmaktır. Yaralama ve sakatlama kalıcı bir ayrımı ifade etmektedir. Bununla birlikte geçici ayrımı ifade eden ritüel kılık değiştirme, yani özel elbiselerin giyilmesi, maske takılması, saçların kesilmesi/kazınması ve vücudun boyanması gibi farklı ritüel uygulamalar da vardır. Van Gennep’ye göre, geçici ayırma ritüelleri ve sembolleri geçiş ritüellerinin hepsinde bireyin yaşamındaki bütün değişimleri, aşamaları tekrar ettiği için son derece önemli bir rol oynamaktadır (van Gennep, 1960: 71-74).

altını çizmiştir (Frazer, 1983: 906-910; Dumezil, 2012: 131). Brelich de erginlenme ritüellerinin sembolik ölüm ritüellerini içerdiği vurgulamıştır (Brelich, 2013: 48, 72). Öyle ki bu ritüellerde adayın gerçek bir ölü gibi yıkandığı, kefeni andıran bir bez parçasına sarıldığı veya tüm vücudunun beyaza boyandığı, hatta bazı toplumlarda adayın gerçekten gömüldüğü belirtilmektedir (Turner, 1982: 96; Frazer, 1983: 910; Brelich, 2013: 96; Eliade, 2015a: 76-77). Yani erginlenme ritüellerinde sembolik olduğu kadar gerçek ölümle de sonuçlanabilen ölüm ritüelleri söz konusudur (Brelich, 2013: 38). Bu bağlamda bazı kültürlerdeki erginlenme törenlerinde çoğu zaman mezar kazıcılarının görev yapması da dikkat çekicidir (Brelich, 2013: 96, d. 82). Bu törenler çerçevesinde adayın ritüel olarak gömülmesi toprağa gömülen tohumlar misali ölümlerin de yeni bir varlık olarak yaşama döneceklerine dair duyulan inancın bir yansıması olmalıdır (Eliade, 2017d: 376). Çeşitli Yunan mitlerinde sıklıkla karşılaştığımız, Pythagoras ve Platon gibi düşünürlerin eserlerinde yansımalarını bulduğumuz ve Orpheusçuluk gibi bazı inanç sitemlerinde gördüğümüz üzere Eski Yunan insanı için nasıl ki ölüm bir son değil, aksine yeni bir varlık biçimine geçişse,⁵ erginlenme törenlerindeki ritüel ölüm de aday için nihai bir sona değil, bilakis yeni yaşam döneminin başlangıcına işaret etmektedir. Bu ritüellerde adayın bir çukura ya da bir yarığa gömülmesi adayın ölümünü sembolize ettiği gibi doğum eyleminin ritüel bir temsili de olabilir. Öyle ki anne rahmini andıran topraktaki bir çukura ya da yarığa gömülen adayın buradan çıkartılması adayın yeniden dünyaya gelişini (Conford, 1991: 166-167; Campbell, 2016: 76-77) fakat bu kez bir kadınla ilişkili olmayan kutsal doğuşunu sembolize etmektedir.⁶ Söz konusu ritüellerde doğum edimi ölümlü bir kadından ziyade, çoğu kez ilksel yaşam verici bir varlığa, yani toprağa atfedilir; çünkü burada toprak anneyi, gömülme ritüeli ise rahme geri dönüşü ve dolayısıyla yeni bir

⁵ Ovidius **Metamorphoses**'inde (15.165) Eski Yunan'ın mitolojik doğa anlayışını “*Her şey değişir, hiçbir şey yok olmaz.*” anlamına gelen “**omnia mutantur, nihil interit**” sözcükleriyle özetlemiştir (Dürüşken, 2016: 50). Bu bağlamda Yunan mitolojisinindeki birçok öykünün “*doğada var olan bir şeyin asla yok olmayacağı, ancak değişik bir biçime dönüşeceği*” fikrinden hareketle kahramanın ölümsüzlüğü üzerine kurgulandığı dikkat çekmektedir (Dürüşken, 2016: 50-51). Yunan felsefesinde ruhun ölümsüzlüğü konusunda detaylı bilgi için bkz.: Dürüşken, 2016: 49-62; 89-90; 196-205.

⁶ Toprağa gömülme ve yeniden doğuş arasındaki ilişki konusunda detaylı bilgi için bkz.: Eliade, 2017d: 280-284; 2015: 79; Campbell, 2016: 72-80. Atinalılar ölümlerin gömülme geleneğini de Kekrops'a atfetmişlerdir. Topraktan doğan Kekrops ölümleri gömmekle adeta onları evrensel anneye özdeşleştirilen toprağın kucığına bırakıyordu. Fakat Eski Yunan'da aynı zamanda mezarların üzerine buğday ekiliyor ve bu suretle toprağın ölümlere ait olmasının önüne geçiliyordu. Böylece ekili toprak yaşayanlara geri veriliyordu (Kerenyi, 2020: 480).

doğumu simgelemektedir (Campbell, 2016: 77). Cornford'ın vurguladığı gibi ölümler yeniden dirilebilsinler diye toprağa gömülmektedir (Cornford, 1991: 166). Nitekim Eliade de erginlenmeye özgü ölümün “**descensus ad inferos**” (*cehenneme iniş*) veya “**regressus ad uterum**”, yani (*dölyatağına dönüş*) olarak yorumlandığını belirtmiştir (Eliade, 2017a: 144). Daha önce de vurguladığımız gibi dünyanın çeşitli bölgelerindeki erginlenme ritüellerinde görülen, doğum edimini bir kadından ziyade ilksel bir varlık olarak toprağa atfetme eğilimiyle Eski Yunan dünyasının çeşitli yerlerinde de karşılaşılmaktadır.⁷ Örneğin, Atina ve Thebai soylarını toprağa dayandırmış iki önemli Yunan kentidir. Euripides'in **Fenikeli Kadınlar** tragedyasındaki bir koro şarkısında Thebailıların soylarını dayandırdıkları **Spartoi** (**Σπαρτοί**) yani “*ekilmiş adamların*” doğum miti şöyle konu edilmiştir (Eur. **Phoen.** 663-675): “*Kadmos kafasına attığı sivri bir taşla (yılanı) öldürdü. Annesiz tanrıça Pallas'ın öğüdü ile yılanın dişlerini derin toprağa serpti. Toprak derinliklerinden tamamen silahlanmış adamlar çıkardı. Ama korkunç bir savaş yine onları sevdikleri toprakla birleştirdi ve onu kanla suladı.*” (Κάδμος ὄλεσε μαρμάρῳ,/ κρᾶτα φόνιον ὀλεσίθηρος | ὠλένας †δικῶν† βολαῖς· | δίας ἁμάτορος / Παλλάδος φραδαῖσι | γαπετεῖς δικῶν ὀδόντας | ἐς βαθυσπόρους γῆρας· | ἔνθεν ἐξανῆκε γᾶ | πάνοπλον ὄψιν ὑπὲρ ἄκρων | ὄρων χθονός· σιδαρόφρων | δέ νιν φίλαι ξυνῆψε γαῖ φόνος πάλιν. | αἵματος δ' ἔδευσε γαῖαν,). Görüldüğü üzere **Σπαρτοί** denilen kimseler bir ölümlü kadından değil, toprağın kendisinden doğmuş savaşçı erkeklerdir. Yukarıda belirtildiği gibi Atinalıların köken mitinde aynı anlayışın olduğu görülmektedir (Calame, 2010: 250). Atinalılar soylarını dolaylı olarak, topraktan doğan Kekrops'a,⁸ onunla ilişkili olarak Erikhthonios'a ve Erekhtheus'a dayandırmışlardır (Kerenyi,

⁷ Thebai kentinin kuruluş miti de bir kadından ziyade topraktan doğan ve **Σπαρτοί** denilen mitsel kimseler ile ilişkilidir. Anlatıya göre Kadmos öldürdüğü dev bir yılanın dişlerini tanrıça Athena'nın önerisiyle kentin kurulacağı alandaki toprağa ekmiş ve topraktan baştan aşağı silahlarla kuşanmış adamlar çıkmıştır. Spartoi denilen silahlı adamlar topraktan çıkar çıkmaz birbirleriyle savaşılmaya başlamışlardır. Kadmos, Kadmeia'yı topraktan çıkan bu adamlarla birlikte inşa etmiştir (Grimal, 1997: 746; Kerenyi, 2020: 327). Bu sebeple Thebailıların kendilerini “*topraktan doğanlar*” diye adlandırdıkları anlatılır.

⁸ Atina'nın ilk kralı olan Kekrops ve ondan sonra gelen toprak soylulardan biri olan Erekhtheus'un oğullarından birinin adı da Kekrops'tu. Bu ikinci Kekrops, Theseus'un ölümlü babası Aigeus'un dedesiydi. Anlaşıldığı gibi Atinalılar soylarını bir anne yerine yine topraktan dünyaya gelmiş krallarla devam ettirmişlerdir. Zira Kekrops insanın çifte soyunu keşfetmiş, soyun yalnız anneden değil, aynı zamanda babadan da geldiğini bulmuştur (Kerenyi, 2020: 479, 485). Buna benzer bir anlayışın izleri kentin koruyucu tanrısı olan Athena'nın doğumunda ve söz konusu mitlerle olan ilişkisinde de açıkça görülmektedir.

2020: 479-485). Her iki anlatıda da annesi Metis'ten ziyade, babası Zeus'un başından doğan tanrıça Athena'nın etkin bir rol oynaması dikkat çekicidir. Öte yandan yukarıda alıntıladığımız metinde Euripides'in “**ἄμаторος Παλλάδος**” sözcükleriyle Athena'nın “annesiz doğumuna” atıfta bulunması, söz konusu anlayışı göstermesi bakımından önemlidir. Euripides'in **Ion** tragedyasında da bir anneden ziyade topraktan doğma konusuna ve Atinalıların topraktan gelen köken mitine defalarca atıf yapıldığı görülmektedir. Hatta Ion'un ikinci doğumu olarak gördüğümüz sahneler söz konusu topraktan doğuş mitiyle sembolize edilmiştir. Çalışmanın ilerleyen kısımlarda bu konu detaylı olarak incelenecektir.

Turner erginlenme ritüellerinin “liminal” evresinde adayların çoğu kez çıplak bırakıldığı vurgulamıştır (Turner, 1982: 98-99). Turner'e göre ritüel çıplaklık adayın toplumsal hiyerarşide tanınmadığını, yani henüz bir statüye sahip olmadığını temsil etmektedir.⁹ Giysi kişinin toplumsal yapının içinde bir yeri ve bir statü sahibi olduğu anlamını taşıdığından erginlenme sürecindeki adayın durumu bunun zıddıyla, yani çıplaklıkla sembolize edilmektedir. Zira “çıplaklık” kişiyi toplumsal olarak farklılaştırmakta ve sosyal yapının dışında bırakmaktadır (Turner, 1982: 98-99). Eliade ise konuya farklı bir bakış açısıyla yaklaşmış ve erginlenme sürecindeki adayların ritüel amaçla çıplak bırakılmasının onların cinsiyetsizliğini sembolize edebileceği gibi, aynı zamanda yeniden doğuşlarını da simgeliyor olabileceği ileri sürmüştür (Eliade, 2015a: 67-68, 79). Vidal-Naquet'ye göre erginlenme ritüellerinde adayların çıplak bırakılması Yunan düşüncesinin dayandığı “kutupluluk ilkesi” doğrultusunda toplumsal yapıda normal kabul edilen kıyafet giyme ediminin tersine çevrilmesi anlamına gelmekteydi, yani ritüel çıplaklık giyinmenin mantıksal olarak zıddını ifade ettiği için bu ritüellerde yer alıyordu. Öyle ki delikanlılar bu ritüellerde toplumsal bağlamda elde edecekleri kıyafet giyen/silah kuşanan yetişkin erkek statüsünün zıddını ifade ettiği için çıplak/silahsız bırakılmaktaydı (Vidal-Naquet, 1968: 959-960). Nitekim Ploutarkhos Spartalı çocukların eğitimleri süresince kışın dahi yarı çıplak olarak nitelendirebileceğimiz giysilerle -sadece pelerinle- dolaştıklarını aktarır (Plut. **Lyc.** 16.6). Turner, Eliade ve Vidal Naquet'nin görüşlerinden farklı olarak Leirao ise Yunan dünyasında çıplaklığın yetişkin bir

⁹ Karş. Plut. **Lyc.** 15.1-3.

erkeğin mükemmel kostümü olarak görüldüğü için erginlenme törenlerinin “liminal” sürecinde adayların çıplak bırakıldığını ileri sürmüştür. Leitaó’ya göre bu törenlerdeki ritüel çıplaklık Vidal-Naquet’nin ileri sürdüğü gibi kıyafet giyen ve silahlı yetişkin erkeğin zıddını sembolize etmekten ziyade, yukarıda vurguladığımız üzere yetişkin erkekliğinin mükemmel kostümünü sembolize etmekteydi (Leitaó, 1993: 30). Ancak Euripides’in araştırmamıza konu olan tragedyalarının hiç birinde böyle bir ritüel motifle ya da bu duruma yönelik herhangi bir imayla karşılaşmayız.

Turner erginlenme ritüellerindeki “ritüel ölüm” ve “yeniden doğuş” konusunda adayların tabiattan bir kez daha doğabilmek için bu ritüellerde öldüklerini belirtmiştir (Turner, 1974: 253). Brelich ise erginlenme törenlerinde ayrılmanın kendisinin dahi adayın ölümü taklit eden bir sembol olarak okunabileceğini ileri sürmüşlerdir (Brelich, 2013: 48). Bu bağlamda Brelich tarafından ayrılmanın kendisi olarak ifade edilen durumun, yani çocuğun anneden ve toplumdan uzaklaştırılma evresinin kendisinin, aslında çocukluğun “ritüel ölümünü” sembolize ettiği kabul edilebilir. Çalışmamızın ikinci bölümde detaylı olarak incelendiği üzere diğer birçok kültürde olduğu gibi Eski Yunan toplumunda da erkek çocuklar erginleninceye kadar anneye, yani kadınların dünyasına ait varlıklar olarak görülmüştür. Bu sebeple erginlenme sürecinin ilk evresinde çocuk annesinden ve çocukluğun kadın egemenliğindeki dünyasından koparıldı. Harrison’ın belirttiği gibi bir erkek hiçbir zaman bir kadından doğmuş olma gerçeğinden kurtulamazdı, ancak aklını kullanarak bu durumu değiştirebilirdi, bu nedenle de bir çocuk erkeklik çağına gelir gelmez erkeklerin alanına geçmek üzere erginlenme törenleri yapılarak çocuğun bu durumdan kurtulması sağlanırdı (Harrison, 1912: 36). Kadınların dünyasına ait varlıklar olarak görülen erkek çocuklar çoğu kez topluluğun dinsel ve politik yaşamının dışında tutulmuşlardır (Dumezil, 2012: 131). Bu nedenle de çocuğu dinsel ve politik yaşamın içerisine sokabilmek için onu kadınların dünyasından ayırmak gerektiği anlayışı söz konusudur. Zamanı geldiğinde erkek toplumuna sokulmak üzere anneden alınan çocuk, ancak ritüel ölüm ve onun çeşitli sembolleri aracılığıyla anne ile olan bağıyı koparıp geçmiş yaşantısını arkasında bırakabilir şeklinde bir anlayış vardır. Yukarıda da vurgulandığı gibi söz konusu ayrılığın kendisi çoğunun ritüel ölümünü sembolize edebileceği gibi çocuğun ritüel ölümünü gerçekleştirmek üzere adayın geçiş sürecine girdiği “liminal” evrede de

sembolik ölüm ritüelleri yapılabilirdi. Bu evrede çeşitli ritüeller aracılığıyla babası ya da babasının erkek bir temsilcisi tarafından ölüme mahkûm edilen çocuk, sonrasında sembolik olarak öldürülür ve ardından yetişkin bir erkek tarafından yine sembolik olarak yeniden dünyaya getirilerek varoluştaki en temel gerçek tersine çevrilmiş olurdu (Harrison, 1912: 18-19,36). Eski Yunan dünyasında Kouret'ler bu durumun en güzel örneğini teşkil ederler. **Kouret'lere Hymnos'ta**¹⁰ betimlendiği üzere Kouret'lerin yetişkin genç adamlar olduğu anlaşılmaktadır. Onlar erginlenme ritüellerinin tüm evrelerini gerçekleştiren -çocuğun anneden alınması, erginlenme çileleri, "ritüel ölüm" ve "yeniden doğuşu" sağlayan- ve kabilenin tüm değerlerini -savaş dansı ve gizli bilgileri- gençlere ileten olan kimseler olarak görülmüşlerdir (Harrison, 1912: 19-20). Harrison Girit erginlenme törenlerinde Kouret'ler mitinin erginlenecek gençler ve onları erginleyecek yetişkin erkekler tarafından dramatize edildiğini vurgulamıştır (Harrison, 1921: 16-18).

Erginlenme törenlerinde doğum eyleminin tersine çevrilmiş ritüel temsilleri dışında bu konudaki gerçekliğin -çocuğun bir kadından dünyaya geldiği gerçeğinin- farklı ritüel uygulamalarla da değiştirilmeye çalışıldığı görülmektedir. Brelich bu ritüellerin bazılarında çocuğun anneden, yani kadına ait dünyadan gelen bağı kökünden kazımak üzere çeşitli ritüel yaralamalarla adayın kanının akıtıldığını, bu suretle çocuğun annesinden getirdiği kandan kurtulması sağlanarak onun tamamen bir erkek olmasının garanti altına alındığını belirtmiştir (Brelich, 2013: 98, d. 92; Cambell, 2016: 99, 108). Eliade ise Avusturalya'daki bazı bölgelerde yapılan erginlenme törenlerinde aynı amaçla adayın yüzünün erkek kanıyla boyandığını ya da adaya kan içirildiğini vurgulamıştır. Araştırmacı bu ritüellerde yapılan çeşitli organ yaralamalarının da "burnun delinmesi, parmağın kesilmesi ve sünnet ritüelinin" adayın annesinden getirdiği kandan kurtulmasını sağlamak amacıyla yapıldığını ileri sürmüştür (Eliade, 2015a: 68-69). "Liminal" evredeki çeşitli ritüellerle gerçekleştirilen "ritüel ölüm" ve "yeniden doğuş" sonrası aday artık anneye değil, babaya ve genel anlamda erkeklerin dünyasına ait bir kimse haline dönüşmektedir. Erginlenme törenlerindeki ikinci doğum toplumsal amaçlıdır, dolayısıyla ikinci doğumla aday sosyal yapıya dâhil edilmektedir

¹⁰ Bu metin 1904 yılında Girit'teki Palaikastro'daki Roussolakkos yakınlarındaki bir adak çukurunda kireç taşından bir levhanın iki yüzüne yazılı halde ele geçmiştir.

(Harrison, 1912: x; Vidal-Naquet 1968; Turner, 1974). Yani bir erkek tarafından yeniden dünyaya getirilmiş olan çocuk bu yeni varoluşuyla birlikte toplumun bir üyesi olarak yeni bir varlık tarzı ve bir statü kazanmaktadır. Eski Yunan mitolojisi bu konudaki örneklerle doludur. Annesi Semele'nin karnındayken ölen Dionysos'un daha sonra babası Zeus'un uyluğundan doğma miti, benzer şekilde Tanrıça Athena'nın annesi Metis'ten değil de babası Zeus'un başından doğması bu bağlamda değerlendirilebilir.¹¹

Birçok kültürde erginlenme ritüellerine tabi tutulacak çocukların genellikle geceleyin ve çoğu zaman da çocukta bir travma yaratacak tarzda ürkütücü bir şekilde annelerinden alındığı anlaşılmaktadır (Harrison, 1912: 18; Dumezil, 2012: 131; Eliade, 2015a: 34). Bu ritüel uygulamanın gece gerçekleştirilmesi gecenin sembolik olarak ölümü temsil etmesinin dışında onun kaçınılmaz olarak yeniden doğuşa yazgılı oluşuyla da ilişkili olabilir. Her gece yeni bir güne, her yeni bir gün de geceye ulaşmak zorundadır. Bu bağlamda Ploutarkhos insanın kendi varoluşuyla ilgili olarak güneşe ve aya birtakım özellikler yüklediğini ve bu varlıkların insanın varoluşu, akıl, ruh ve ölümle ilişkilendirildiğini belirtmiştir (Plut. **de Fac.** 943a9-10). Ploutarkhos, eskiden Atinalıların ölümü biri karada diğeri gökte olmak üzere iki biçimli olarak adlandırdıklarını ve ölümü Demeter ve Persephone¹² ile ilişkilendirdiklerini (Plut. **de Fac.** 942d3-5-e10), bu sebeple ölüm ve erginlenme arasındaki analoginin bu kavramlara ait sözcüklerde görüldüğünü dile getirmiştir.¹³ Birçok kültürde olduğu gibi Yunan düşüncesinde de gece ve karanlık ölümler ülkesiyle ilişkili kavramlardır. Çünkü güneşin batışıyla birlikte yeryüzüne gece hâkim olur. Gecenin gelişi, yani güneşin batması onun ölümler ülkesine gidişinin bir göstergesidir. Güneş her gece ölümler ülkesine iner, ancak bu güneşin sonsuz ölümü anlamına gelmez (Campbell, 2016: 77; Eliade,

¹¹ Bir kadından ziyade erkeğe atfedilen özelliklerle ön plana çıkarılan ve bir erkek gibi betimlenen Atina'nın koruyucu tanrıçası Athena Eski Yunan toplumunun bu konudaki tutumunu Aiskhylos'un **Eumenides** tragedyasındaki mahkeme sahnesinde tüm çıplaklığıyla gözler önüne sermiştir.

¹² Demeter toprağın ve toprağa ait tüm şeylerin sahibesi olarak görülürken, Persephone ise Ay'ın ve Ay'a ait şeylerin sahibesi olarak kabul görmüştür. Ploutarkhos bu durumu şu sözcüklerle “ή μὲν | γὰρ ἐν γῇ καὶ κυρία τῶν περὶ γῆν ἐστίν, ἡ δ' ἐν σελήνῃ | καὶ τῶν περὶ σελήνῃν, Κόρη τε καὶ Φερσεφόνη κέκληται,” ifade etmiştir (Plut. **de Fac.** 942d6-9).

¹³ “τὸ μὲν σῶμα ἡ γῆ τὴν δὲ ψυχὴν ἡ | σελήνη, τὸν δὲ νοῦν ὁ ἥλιος παρέσχεν εἰς τὴν γένεσιν | ὥσπερ αὖ τῇ σελήνῃ τὸ φέγγος. | ὃν δ' ἀποθνήσκομεν θάνατον | ὁ μὲν ἐκ τριῶν δύο ποιεῖ τὸν ἄνθρωπον ὁ δ' ἐν | ἐκ δυοῖν, καὶ ὁ μὲν ἐστὶν ἐν τῇ γῇ τῆς Δήμητρος, | ἐν αὐτῇ τελεῖν καὶ τοὺς νεκροὺς Ἀθηναῖοι Δημητρεῖος | ὀνόμαζον τὸ παλαιόν· | δ' ἐν τῇ σελήνῃ τῆς Φερσεφόνης.” (Plut. **de Fac.** 943a9-b5).

2017d: 165). Sadece onun yeraltına, yani ölümler ülkesine inişi olarak algılanır, çünkü güneş sonsuz olarak her gün yeniden doğmaktadır. Bazen güneş beraberinde insanları da ölümler ülkesine götürür (Eliade, 2017d: 165-166). Yunan düşüncesinde yaşamının “gün ışığını” **φάος** görmekle bir tutulması çeşitli kültürlerde izleri görülen ortak inancın bir yansıması olmalıdır. Eliade Avusturalya’daki erginlenme ritüellerinde erginlenecek adayların güneşle özdeşleştirildiğini; bu bağlamda adayların saç ve sakalarının kesilerek başının kırmızıya boyandığını; güneşin batışıyla birlikte sembolik olarak adayların öldüğünü ve ertesi günün sabahında güneşle birlikte yeniden doğduklarını belirtmiştir (Eliade, 2017d: 164).¹⁴ **Ion** tragedyasında Ion’un şafak henüz sökmüşken Apollon Tapınağı’nda karşımıza çıkması, yani zamansal olarak ne tam anlamıyla gece ne de gündüz olarak nitelendirilebilecek bir zaman aralığında, şafak vaktinde Ion’un sahnede görünmesi delikanlının içinde bulunduğu “liminal” evreye ve bu evrede yakında gerçekleşecek olan kahramanın ritüel ölüm ve yeniden doğuşuna bir gönderme olarak söz konusu sahnenin Euripides tarafından özellikle oyunun başında kullanıldığı düşünülebilir. Zira Willetts de bu sahnede betimlenen gün doğumunu Ion’un yeni yaşamının başlangıcını sembolize ettiğini ve yeni gelen günün delikanlının yaşamının en önemli günü olduğunu vurgulamıştır (Willetts, 1973: 207).

Birçok toplumda Ay da Güneş gibi erginlenme ritüelleri ve ölümle ilişkilendirilmiş göksel bir varlık olarak karşımıza çıkmaktadır. Erginlenme törenlerinde çoğu kez “ritüel ölüm” ve “yeniden doğuş” Ay’ın evreleri ile sembolize edilmiştir.¹⁵ İnsan Ay’ın evrelerinde kendi yaşam döngüsünün bir benzerini bulmuş olmalıdır, öyle ki bazı toplumlardaki erginlenme ritüellerinde ölümler olarak kabul edilen adayın karanlıktan doğan Ay gibi, mezarından çıkarak yeniden doğduğuna inanılmıştır (Eliade, 2017d: 204). Çünkü evrende karanlığın ardından daima yenilenmiş bir aydınlık gelmektedir. Bu anlayış ölüm ve bitki mitlerinde kendisini göstermektedir. Bu mitlerde toprağa

¹⁴ Eliade, Orpheus inancında “dünyanın aklı” olarak kabul edilen güneşin çeşitli kültürlerde erginlenme ritüelleriyle olan ilişkisini ölüm, yeniden doğuş, bereket ve güneşten gelen hükümlerlik gücü bağlamında detaylı olarak incelemiştir. Araştırmacı, Yunan ve Roma dünyasında güneşin zamanla bir hiyerofani’den kozmik bir ilkeye dönüştüğünü, hatta Macrobius’un tüm teolojiyi güneş tapımıyla bağdaştırmaya çalıştığını vurgulamıştır. Bu konuda daha fazla bilgi için Bkz.: Eliade, 2017d: 154-183.

¹⁵ Ploutarkhos orijinal adı **Peri tou Emphainomeou Prosōpou tōi Kyklōi tēs Selēnēs** olarak bilinen yapıtında Eski Yunan’ın bu konudaki görüşlerini ele almıştır. Bkz.: Plut. **de. Fac.** 920b-945e.

gömülen tohumdan yeni bir bitkinin çıkışı ve toprağa gömülen insanın yeniden doğuşu gibi karanlığın ardından sürekli olarak yeni bir biçimde varoluşun gerçekleştiği takip edilmektedir, yani evrene “ebedi dönüş” hâkimdir (Eliade, 2017b: 99; 2017d: 211-213). Ploutarkhos Yunan dünyasında **mysteria**’lara erginlenmeyle ilişki olan Demeter’in toprağın ve toprağa ait tüm unsurların sahibesi olduğunu, kızı Persephone’nin ise Ay’ın ve Ay’a ait şeylerin hâkimesi olarak görüldüğünü belirtmektedir.¹⁶ Ploutarkhos’un bu sözleri Eski Yunan dünyasında Ay’ın ve toprağın erginlenme ritüelleri ile ilişkisini göstermesi bakımından son derece önemlidir. Persephone’nin Ay’ın ve ona ait şeylerin sahibesi olarak kabul edilmesi Persephone mitinin Ay’ın yaşam döngüsüyle ilişkilendirildiğini açıkça ortaya koymaktadır. Persephone de döngüsel olarak tıpkı bir müddet karanlıkta kalan Ay gibi yeraltında kalıyor ve daha sonra da karanlıktan çıkan Ay misali o da yerin altındaki karanlıklardan çıkıp yeryüzüne geliyordu. Persephone’nin yerin altına inişi kalıcı bir ölüme değil, yeniden dünyaya gelişin bir ön koşulu olan bir nevi çile dönemini sembolize ediyor olmalıydı. Ancak Euripides tragedyalarında delikanlıların topluma kabulünün ön koşulunu oluşturan “sembolik ölüm” ve “yeniden doğuş” sahnelerinin hiç birisinde delikanlıların “ritüel ölümü” ve “yeniden doğuşuyla” ilişkili olarak Eleusis **mysteria**’larında¹⁷ “ölüm ve yeniden doğuş” motiflerini sembolize eden toprak ve Ay’ın söz konusu döngüsel yapısına ait herhangi bir atıfın olmadığı görülmektedir.

Eliade, erginlenme ritüellerindeki ritüel ölümün dünyanın “başlangıç evresine”, yani “**kaos**”a geçici olarak dönmeyi sembolize ettiğini ileri sürmüştür.¹⁸ Çünkü “**kaos**”a dönüş demek her şeyin parçalanması, birbirine karışması ve yok olması demektir (Eliade, 2017d: 433). Bu evrede yaşanan parçalanma deneyimi kişiliğin daha yüksek bir düzeyde yeniden birleşmesinin bir ön koşulu olarak görülmektedir (Brellich,

¹⁶ Ploutarkhos bu anlayışı şu sözcüklerle şöyle ifade etmiştir: “ἡ μὲν | γὰρ ἐν γῇ καὶ κυρία τῶν περὶ γῆν ἐστὶν, ἡ δ’ ἐν σελήνῃ | καὶ τῶν περὶ σελήνῃν, Κόρη τε καὶ Φερσεφόνη κέκληται.” (Plut. de Fac. 942d6-9).

¹⁷ Eleusis **mysteria**’ları ve bu törenlerde yapılan erginlenme ritüelleri konusunda detaylı bilgi için bkz.: Harrison, 1903:150-158.

¹⁸ Bu ritüellerde önemli rol oynayan genellikle topluluğun yaşlılarından oluşan erginleyici kimseler zamanın başlangıcında kutsal varlıkların onlara öğrettiği şeyleri uygulayarak ve onların yaptıkları “yaratma eylemini” tekrar ederek yeni bir insan dünyaya getirirler. Fakat bu ikinci doğum ilki gibi biyolojik değildir, bu doğaüstü kutsal varlıklar tarafından kurulmuş olan ritüeller aracılığıyla gerçekleşen kutsal bir doğumdur (Eliade, 2015a: 19).

2013: 31). Nitekim Zagreus miti bu anlayışı içeren sembollerle örülmüştür. Hatırlanacağı gibi çocuk Zagreus önce parçalanmış, ancak daha sonra yeniden doğmuştur (Harrison, 1912: 18-19). Aynı zamanda “ritüel ölüm” çocukluğa özgü olan cehalet ve sorumsuzluk özelliklerinin de artık sona erdiğinin bir ifadesidir (Eliade, 2015a: 17-18). Dionysos Zagreus mitinde oyuncaklara yapılan vurgu¹⁹ ve bu dönemde gerçekleşen parçalanma edinimi bu anlayışı ortaya koymaktadır. Öte yandan “ritüel ölüm” daha yüksek bir varoluşa kavuşmak, yani sahip olunan statüden daha üst bir statüye geçmek anlamına gelmektedir. Bu sebeple “ritüel ölüm” ve “yeniden doğuş” motifleri erginlenme törenlerinde hayati bir rol oynamaktadır. Çünkü bu ritüeller bireyin gelecek yaşamını şekillendirmekte ve onu kesin bir biçimde ait olduğu toplumun içine kalıcı olarak sokmaktadır. Öte yandan “ritüel ölüm” ve “yeniden doğuş” sayesinde aday gibi toplum da kendisini yenilemekte ve varlığını devam ettirmektedir. Nitekim birey için olduğu kadar, toplum için de yaşamak demek sürekli parçalanmak, kendini yeniden kurmak; hal ve biçim değiştirmek, ölmek ve yeniden doğmak demektir (van Gennep, 1981: 112). Yeniden doğabilmek için de önce ölmek ve ölümün bütün çilelerine katlanmak gerekmektedir. Zira bu törenlerde “ritüel ölüm” adayın yeniden doğabilmesi için zorunlu erginleyici bir çile olarak görülmektedir.

Doğum, erginlenme, evlilik ve ölüm gibi geçiş ritüellerinin hepsinde yaşam ve ölüm simgelerinin ve metaforlarının paradoksal bir biçimde birbirine aktarıldığı dikkat çekmektedir (Eliade, 2016b: 59). Eliade’nin de belirttiği gibi birçok kültürde insan yaşamının en önemli evreleri olan “doğum, evlilik ve erginlenme” ölüme ait terminoloji ile ifade edilirken, ölümün kendisi ise “yeniden doğuş” gibi yaşama ait terimlerle, yani tersine döndürülerek açıklanmaya çalışılmıştır (Eliade, 2016b: 59). Ayrıca bu ritüellerde erginlenen kişinin uymak zorunda olduğu kurallardan biri olan adayın “sessiz olma”²⁰ zorunluluğu belki de bu inancın bir yansıması olarak ölümlerin

¹⁹ Titanların çocuk Zagreus’u oyuncaklarıyla oynarken kandırdıkları anlatılmaktadır (Kerenyi, 2020: 209).

²⁰ Ploutarkhos Spartalı erkek çocukların bir yaş grubundan diğerine geçiş yapmalarını sağlayan eğitim sürecinde Spartalıların çocuklara “sessiz kalmayı” öğrettiklerinden söz etmektedir. Ancak Ploutarkhos bu durumu pratik bir nedene bağlamıştır. Buna göre Spartalı çocuklar az ve öz konuşmayı öğrenmek, ayrıca kendilerine sorulan sorulara ustaca karşılık verebilme meziyetini kazanmak için uzun süre sessiz kalmaları gerektiğini biliyordu (Plut. *Lyc.* 19.1-2). Yaşamda her şeyin ölçülü olması gerektiği anlayışla büyütülen Spartalı çocuklar konuşmada da ölçüyü kaçıran kimselerin sözlerinin boş ve anlamsız olduğunun bilinciyleydi (Plut. *Lyc.* 19.1-2).

sessizliğini ima etmektedir (Brelich, 2013: 49; Eliade, 2015a: 48-49). Eliade ölümü “yaratıcı bir eylem” olarak tanımlar, buna göre ölüm, aslında içinde bulunulan varlık tarzından daha üstün, daha başka bir varoluş tarzına geçiştir. Bu bağlamda ölüm insan yaşamının dönüm noktalarındaki önemli değişimlerin bir paradigma modelidir (Eliade, 2016b: 57). Daha önce de vurgulandığı üzere Yunan düşüncesinde ölüm yeni bir varlık biçimine dönüşmeyi ifade etmekteydi, yani ölüm asla bir son değildi. Homeros ve Hesiodos’ta söz konusu bu anlayış çok belirgin olmasa da sonraki Yunan düşünürlerinde özellikle Pythagoras ve Platon’da, aynı zamanda Orpheus inancında ölümün bir son değil, bilakis yeni bir başlangıç olduğu fikri hâkimdi. Hatırlanacağı üzere Ovidius Eski Yunan’ın bu konudaki anlayışını “**omnia mutantur, nihil interit**” “*Her şey değişir, hiçbir şey yok olmaz.*” sözcükleriyle açıklamıştır (Dürüşken, 2016: 50). Nitekim Frazer ve Melotti de erginlenme ritüellerinde çekilen çilelerin açık ya da örtük bir biçimde ritüel ölümü ifade ettiğini, çünkü ancak ritüel ölümün ardından diriliş ve yeniden doğuşun gerçekleşebileceğini vurgulamışlardır (Frazer, 1983: 906-916; Melotti, 2003: 204). Bu bağlamda Spartaki erginlenme törenlerinde çocukların maruz kaldığı çileler ve ağır sınavlar -açlık, soğukta incecik elbiselerle yaşamaya çalışma, çıplak ayakla yürüme, gruplar arasında yapılan amansız dövüşler ve kırbaçlanma-onların ritüel ölümünü sembolize ediyor olabilir.²¹ Bu ritüel çilelerin Sparta ve Girit’teki erginlenme törenlerinde olduğu bilinmektedir (Bremmer, 1994: 44). Nitekim Hughes, Sparta’daki kırbaçlama ritüeli örneğinde olduğu gibi fiziksel çilelerin ve kan akıtma ritüellerinin erginlenme sürecindeki adayın ölümünü simgelediğini ileri sürmüştür (Hughes, 1991: 93). Bu bağlamda Ploutarkhos’un, Spartanın efsanevi kralı Lykurgos’un Sparta eğitim sistemini Girit’ten ve Asya’da ilk kez karşılaştığı ve hayran olduğu Homeros destanlarından model alarak geliştirdiğini söylemesi çalışmamız açısından son derece kıymetlidir,²² çünkü Atinalı delikanlıların erginleme törenleriyle ilgili olabilecek bir antik kaynak günümüze ulaşmamıştır. Lykurgos’un erkek çocukları yetiştirmek konusunda Homeros destanlarındaki anlatıları model alması, Homeros destanlarının tüm Yunan dünyasında olduğu gibi Atina’da da son derece önemli bir yere sahip olduğundan ve Atinalıların da çocuk eğitimi konusunda Homeros’u örnek aldıkları noktasından hareketle Homeros’ta geçen erginlenme ritüeli

²¹ Bkz.: Plut. **Lyc.** 16., 17., 18.

²² Plut. **Lyc.** 4.1-6).

olabilecek motiflerin Atina için de geçerli olabileceği düşüncemizi desteklemiştir. Ayrıca Homeros geleneğine dayalı bir eğitim sistemi benimsemiş olan Sparta'nın erginlenme ritüel örneklerinin en azından bazılarının Atinalı delikanlıların erginlenme törenlerinde de var olabileceğini düşünmemizi sağlamıştır. Bu bağlamda Girit ve Sparta örneklerinde varlığı saptanmış çeşitli ritüel çilelerin Atinalı delikanlıların erginlenme törenlerinde de olabileceği düşünülebilir. Yani Atinalı delikanlılar da Sparta'daki kadar ağır olmasa da çeşitli ritüel sınavlara -açlık, soğukta incecik elbiselerle yaşamaya çalışma, çıplak ayakla yürüme, gruplar arasında yapılan amansız dövüşler gibi- maruz kalmış olmalıdırlar. Bu sınavlar Atinalı delikanlıların da ritüel ölümünü sembolize ediyor olabilir. Sparta ve Girit örneklerine kıyasla oldukça geç bir tarihte ilk defa Aristoteles tarafından işaret edilen kuvvetle muhtemel önceki devirlerin erginlenme ritüellerinin kurumsallaşmış halini temsil eden “**ephebēia**” kurumunun bazı uygulamaları Spartaki “**agōgē**”²³ veya Girit'teki “**agelai**” ile kısmen karşılaştırılabilir. Bu anlamda Atinalı “**ephēbos**”un da kent dışındaki gece nöbetleri, özellikle de ritüel dövüşler gençlerin ölümle burun buruna geldiği birer erginlenme sınavı ve dolayısıyla delikanlıların sembolik ölümleri olarak okunabilir.

Turner, MS 5. yüzyılda yaşamış antikçağ ozanlarının çalışmalarını derleyen Ioannes Stobaios'un muhtemelen Ploutarkhos'un bugün kayıp olan bir eserine dayanarak erginlenme ve ölümün aynı şey olduğunu ve her ikisinin de aynı anlama geldiğini aktarmıştır (Turner, 1982: 96). Murray ise Eski Yunan'daki ritüel dövüşlerin ve olympik **agōn**'lar başta olmak üzere dramatik **agōn**'ların dahi “*döngüsel ruh, yılın ruhu*” olarak Türkçeye çevirebileceğimiz “**eniautos daimon**” kavramıyla ilişkili olduğunu, her yıl baharın gelmesiyle yapılan bu ritüellerde doğanın yaşamıyla toplum yaşamının özdeşleştirilerek agonistik festivallerde temsil edildiğini ileri sürmüştür (Murray, 1912: 341-363).²⁴ Tıpkı doğanın kendi öz yapısında görüldüğü üzere baharın başlangıcının dramatik bir çatışmaya dayandığı prensibiyle paralel olarak bu ritüel **agōn**'larda ve dramanın kendisinde ilk önce çatışma ve ölüm, ardından ise her zaman bir zafer ve “yeniden doğuş” gelmektedir (Murray, 1912: 341-363). Araştırmamıza konu olan Euripides'in Hippolytos, Ion ve Orestes gibi erginlenme sürecindeki

²³ Sparta'daki **agōgē** kurumu konusunda bkz.: Kennell, 1995: 5-28, 49-70, 98-115.

²⁴ Karş. Cornford, 1912: 212-259.

kahramanlarının hepsinin “liminal” süreçte yaşadıkları çile evresinde adeta çeşitli **agōn**’larda mücadele eden kahramanlar gibi dövüşüp ritüel olarak öldükleri ve sonrasında ise zafer kazanarak yeniden doğdukları görülmektedir. Nitekim Yunan tragedyasının tanrısı olarak Dionysos ritüel ölüm ve yeniden doğuşla doğrudan ilişkili bir tanrıdır. Easterling’e göre Yunan geleneğinde “ölüm” tragedyanın tamamlayıcı bir unsuru olmaktan hiçbir zaman vazgeçmemiştir. Bu bağlamda tragedya şenliklerinin baş tanrısı Dionysos’un ölülerin dünyasıyla güçlü bağları olması belki de bir tesadüf değildir. Hatta Easterling, Dionysos ve Hades’in aynı tanrı olduğunu ileri sürmüştür (Easterling, 2003: 53, d. 63).

Erginlenme ritüellerinde adayın ritüel ölümünün bazen sadece ölüm tehdidi aracılığıyla da gerçekleştirildiği dikkat çekmektedir, ancak bu törenlerde ritüel düzeydeki ölüm tehdidinin ölümün kendisine eşdeğer görüldüğü anlaşılmaktadır (Brelich, 2013: 96). Burkert söz konusu törenlerin bazılarında adaylara bir canavar tarafından öldürülecek, yutulacak ya da parçalanacakmış korkusu yaşatıldığını belirtmiştir (Burkert, 1985: 260). Ayrıca bu ritüellerde erginleyici kimselerin çoğunlukla ölülerini ve ruhları taklit ederek adayı öldürecekmiş gibi davrandıkları, bu suretle adayların ölüm korkusunu iliklerine kadar hissetmesi ve böylece gerçek anlamda ölüm tecrübesi yaşamalarının sağlanmaya çalışıldığı aktarılmaktadır (Turner, 1982: 96; Brelich, 2013: 96, d. 82). **Orestes** ve **Iphigeneia Tauris**’te tragedyalarında Erinysler’in elinde kıvranan Orestes’in durumu, yani delikanlının adeta bir ölünün tecrübesini yaşamış olması, öte yandan **Ion** tragedyasının çadır sahnesinde Ion’un ölümle burun buruna gelmesi bu bağlamda okunabilir. Gerçi Ion sahnede olan bitenlerden bihaber olsa da seyirci gerçekleri tüm çıplaklığıyla bilmektedir. Bu noktada izleyicinin Ion’un ölümden kıl payı kurtulduğu ana kadar delikanlının ölebilmek ihtimalinin gerginliğini tüm sahne boyunca hissetmiş olduğu düşünülebilir.

Brelich tüm erginlenme ritüellerinin karakteristik olarak sembolik olduğu kadar gerçek ölümle de sonuçlanabilen ölüm ritüellerini içerdiğini belirtmiştir (Brelich, 2013: 72).²⁵ Zorlu erginlenme sınavlarına tabi tutulan gençlerin zayıf olanlarının

²⁵ Gennep toplu olarak yapılan dinsel erkek kardeşlik cemiyetlerine kabul törenlerinde ritüeli yöneten ve dini statüye sahip kimsenin bütün katılımcıları öldürdüğü ve onları yeniden dirilttiği toplu ölüm ve yeniden diriliş ayinlerinin yapıldığının altını çizmiştir (van Gennep, 1960: 76-77). Öte yandan Brehlich, evlilik ritüellerinde de “ölüm” ve “yeniden doğuş” sembolizminin söz konusu olduğuna dikkat

bazen bu sınavlarda öldüğü bilinmektedir. Hatta söz konusu zorlu ritüellerde gençlerden bazılarının ölmesi durumunda ritüel esnasında gerçekten ölen adayların öldüğünün duyurulmaması, ölümüne ağlanmaması ya da gömülmesinin yasaklanması gibi uygulanacak normlar topluluk tarafından çoğu kez önceden belirlenmiştir (Brelich, 2013: 38). Çünkü bir delikanlının erginlenme sınavında ölmesi topluluk için bir yük ve bir utanç kaynağı olarak görülmektedir (Brelich, 2013: 38). Hatta Sparta hastalıklı ya da sakat bebekleri öldürerek bu olasılığı en başından ortadan kaldırmıştır.²⁶ Bu durum Sparta’da toplum yaşamının bireyin yaşamından daha üstün tutulduğunun açık bir göstergesidir. Ancak antikçağ yazarları alınan önlemlere rağmen Sparta’daki erginlenme törenlerinde adaylardan bazılarının bu zorlu törenler sırasında öldüklerini aktarmaktadırlar. Örneğin, Platon, Ksenophon ve Ploutarkhos Sparta’daki Artemis Orthia Tapınağı’nda yapılan erginlenme törenlerinde yer alan kırbaç ritüelinden²⁷ söz etmekte ve bazı çocukların bu ritüel kırbaçlama esnasında öldükleri bildirilmektedir (Plat. **leg.** 633b; Xen. **Lac. pol.** 2. 9; Plut. **Lyc.** 18.1-2). Sparta’da önceleri insan kurbanının yapıldığı bu ritüel uygulamanın Lykurgos tarafından kaldırıldığı, onun yerine kırbaçlama ritüelinin konulduğu anlatılmaktadır.²⁸ Hughes,

çekmiştir. Araştırmacı bazı bölgelerdeki evlilik ritüellerinde ağlamanın ve ağıt yakmanın genç kızın ölümünü ifade ettiğini belirtmiştir, buna göre gelin doğduğunda genç kız ölmüştür (Brelich, 2013: 96, d. 79). Ayrıca bazı bölgelerde yapılan kralın tahta çıkma ritüellerinde de “ölüm” ve “yeniden doğuş” motifleri tespit edilmiştir. Söz konusu ritüellerde yeni kralın tahta çıkarken eski kişisel kimliğinde öldüğü varsayılmıştır. Bu konuda daha fazla bilgi için bkz.: Brelich, 2013: 96. **Mysteria**’lara giriş törenlerinde de aynı ritüel sembolizmin söz konusu olduğu anlaşılmaktadır. Bu ritüellerde de aday bir ölü olarak kabul edilir, çeşitli çilelere maruz kalır ve ardından eskisinden tamamen farklı bir kimlikle yeniden doğarak topluma geri dönerdi. Bu konuda bkz.: van Gennep 1960: 80-82.

²⁶ Ploutarkhos Sparta’da bir anne babanın yeni doğan bebeklerini büyütüp büyütmemeye kendilerinin karar veremediklerini bildirmektedir. Buna göre bir bebek doğduktan sonra babası onu “**Leskhe**” denilen yerde toplanan yaşlılara götürürdü, yaşlılar bebeği muayene ettikten sonra bebeğin büyütülüp büyütülmeyeceğine karar verirlerdi (Plut. **Lyc.** 16.1-2). Yapılan muayene sonunda bebeğin zayıf ya da hastalıklı olduğuna kanaat getirilirse bebek ölüme terk edilirdi. Çünkü Spartalılara göre, cılız ve hastalıklı çocukların ne ailelerine ne de kente bir yararı dokunabilirdi (Plut. **Lyc.** 16.1-3). Harrison Spartalı kadınların baba/erkek otoritesini sembolize eden yaşlılar tarafından bebeklerinin öldürüleceklerinden duydukları korkunun Yunan mitolojisinde yeni doğan bebeklerini babasından saklayan Rhea, Agaue ve Euadne figürleriyle yansıtılmış olabileceğine değinmiştir (Harrison, 1912: 37).

²⁷ Nilsson, birçok araştırmacı tarafından Sparta’daki katı eğitim anlayışının yansıması olarak bir “dayanıklılık testi” biçiminde ifade edilen bu ritüelin aslında yapılma amacının ileri sürüldüğü gibi bir dayanıklılık testi olmadığını, söz konusu ritüelin daha çok “büyüsel bir amaçla” yapıldığını belirtmiştir. Nilsson’a göre kırbaçlama ritüelinin kökeninde ağaç dalı ya da kırbaç gibi kabuk bağlamış nesnelerin onlarla temas eden herkese geçirdiklerine inanılan doğaüstü güçleri çocuklara iletmek amacı yatmaktaydı (Nilsson, 1949: 94).

²⁸ Artemis Orthia Tapınağı Euripides’in **Iphigeneia Tauris**’te tragedyasında işlediği mitle ilişkili bir tapındır. Anlatıya göre Orestes, Iphigeneia ile birlikte Artemis’in heykelini alarak Tauris’ten kaçmış

Artemis Orthia Tapınağı'ndaki kırbaçlama ritüelinin erginlenme adayının ölümünü sembolize ettiğini, çünkü insan kurbanı konusundaki mitlerin erginlenme törenlerindeki gençlerle ilişkilili olduğunu belirtmiştir (Hughes, 1991: 83). Araştırmacı, Brelich'in de kendisiyle benzer görüşler ileri sürdüğüne dikkat çekerek adayların sunakta kırbaçlanmasının insan kurbanına atıfta bulunduğunu ve bu durumun orijinal insan kurban mitleriyle güçlendirildiğini veya yeniden sembolize edildiğini vurgular (Hughes, 1991: 83). Ayrıca erginlenme ritüellerindeki insan kurbanı motifinin taşıdığı sembolizmin Patrai ve Potniai'da yapılan erginlenme ayinlerinde son derece açık bir şekilde yer aldığını vurgular (Hughes, 1991: 83). Van Gennep de "kırbaçlama" ritüelinin Kongo kabileri arasında ölüme mahkum edilen adaylara ritüel bir çile olarak uygulandığını bildirmiştir (van Gennep, 1960: 81). Ancak Euripides tragediyalarından araştırma konumuzu oluşturan oyunlarının hiç birisinde delikanlıların kırbaç altında öldüklerine dair bir söylemin ya da herhangi bir işaretin olmadığı görülmektedir.

4.1.1. Hippolytos'un Yaralanması

Zorlu erginlenme sınavlarını başarıyla geçen delikanlıların artık yetişkin bir erkeğe dönüştüğü vücutuna yapılan bir dövme, yara izi ya da vücudunun herhangi bir bölümünün kesilmesi gibi ritüel işaretlerle sembolize edilirdi (Wagner, 1995: 19). Brelich bu ritüeller esnasında adayın bedenine geçici ya da kalıcı olarak yapılan çeşitli işaretlerin ve bu süreçte çekilen işkencelerin emaresi olan izlerin aslında adayın "ritüel ölümünü" sembolize ediyor olabileceğinin altını çizmektedir (Brelich, 2013: 49)²⁹. Zira erginlenme törenlerindeki "ritüel ölüm" sembollerinden en yaygın olanlardan birisi sünnet ritüelidir (Turner, 1982: 96). Van Gennep sünnet ritüelinin uygulanma yaşı konusunda kültürlerarası sayısız çeşitliliğin olduğuna dikkat çekerek sanıldığının aksine, sünnet ritüelinin fizyolojik bir öneminin olmadığını vurgulamıştır. Toplamlar arasında delikanlıların tam anlamıyla bir erkek kabul edilip topluluğa üye oldukları

ve Yunanistan'a gelerek Artemis Orthia'nın heykelini Peloponessos'ta Limnaion denilen yere getirmiştir. Spartalıların her yıl Artemis Orthia'ya törenler düzenledikleri ve bu törenlerde çok eskiden insan kurbanı yapıldığı, ancak Lykurgos'un bu uygulamayı kaldırıp yalnız kırbaçlama ritüelini bıraktığı anlatılmaktadır.

²⁹ Bazı erginlenme ritüellerinde erginlenme ve ölüm arasındaki bağ adayın yüzünün "beyaza" boyanması, yani adayın ölümlerin ruhlarına benzetilmesiyle sembolik olarak kurulmaktadır (Brelich, 2013: 96, d. 83; Eliade, 2015a: 77).

yaş konusunda olduğu gibi sünnet ritüelinin yapılma yaşı konusunda da çeşitlilikler vardır. Buna bağlı olarak da araştırmacı söz konusu uygulamanın fizyolojik değil, aslında toplumsal bir erginlenme ritüeli olduğunu ileri sürmüştür (van Gennep, 1960: 70-71, 73, 81). Van Gennep’ye göre insanlığın ortak sahip olduğu ayırma/ayırıştırma ritüellerinden biri olan sünnet ritüeli tıpkı, saç kesme, diş çekme, kulak delme ya da vücudun bir bölümünü yaralama veyahut işaretleme gibi bireyi diğer topluluktan ayırmaya yararmaktadır. Bu işaretlemeler kişiyi kalıcı olarak başka bir gruba dâhil etmektedir (van Gennep, 1960: 71; Frazer, 1983: 908). Bir erginlenme ritüeli olarak sünnetin varlığı eski Mısır ve Yahudi topluluklarında kanıtlanmıştır. Eski Mısır’da erginlenme ritüeli olarak MÖ 2400’lere kadar eskiye uzanan sünnet ritüelinin din adamları ve yönetici sınıfın çocukluktan yetişkinliğe geçiş ve topluma kabul ritüeli olarak yapıldığı belirtilmektedir.³⁰ Öte yandan erken Yahudi topluluklarında da sünnet uygulaması erginlenme ve topluluğa kabul ritüeli olarak yapılmaktaydı. Kitab-ı Mukaddes’te sünnetin Yahudi toplumunda erkeklerin yetişkinliğe geçiş ritüeli olarak yapıldığına dair bazı imalar vardır.³¹ Eski Yunanların Myken Dönemi’nden itibaren Mısırlılarla ticari ve kültürel ilişkiler kurdukları bilinmektedir. Bu noktada aklımıza şu sorular gelmektedir: Acaba Eski Yunan’da bir erginlenme ritüeli olarak sünnet yapılıyor muydu? Euripides tragedyalarında bu konuyla ilgili bir ima ya da bir ipucu var mı?

Homer’ın baktığımızda Homeros destanlarında bu konuya ilişkin herhangi bir bilgi ya da imanın olmadığı görülmektedir. Fakat Hesiodos’da dolaylı olarak sünnet ritüeli ile ilişkilendirilebilecek bir anlatının olduğu dikkat çekmektedir. Bilindiği üzere Hesiodos’un **Theogonia**’sında Kronos’un, babası Ouranos’u hadım ettiği anlatılmaktadır, fakat bu anlatı delikanlıların topluma giriş ritüellerinde yapılan sünnet ritüeliyle doğrudan ilişkili olmamakla birlikte Freud ve diğer araştırmacıların bu

³⁰ Sünnet’in eski Mısır’dan Samilere oradan da diğer topluluklara geçtiği ileri sürülmüştür. Yahudilere göre sünnet Tanrı tarafından ilk defa İbrahim Peygamber’e emredilmiştir. Sünnet Yahudi kimliğini belirleyen son derece önemli bir ritüel uygulama olarak yüzyıllar boyunca önemini korumuştur. Bu konuda daha fazla bilgi için bkz.: “sünnet” maddesi, **Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi**, (Çevrimiçi) www.islamansiklopedisi.org.tr, 19 Kasım 2020.

³¹ İsrailoğulları Mısır’dan çıkıp kutsal topraklara girmelerinden önce Yeşu Peygamber’in topluluğun tüm yetişkin erkeklerini birer savaşçı olmak üzere sünnet ettiği anlatılmaktadır. Bu konuda daha fazla bilgi için bkz.: “sünnet” maddesi, **Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi**, (Çevrimiçi) www.islamansiklopedisi.org.tr, 19 Kasım 2020.

konuda ileri sürdüğü fikirler, söz konusu miti sünnet ritüeliyle dolaylı olarak ilişkilendirmemize olanak sağlamıştır. Leitaio'nun aktardığına göre sünnet ritüeli bir zamanlar kendi babasını hadım etme arzusu taşıyan ve geçmişinde bu konuya yönelik duyduğu arzuyu hatırlayan bir babanın, oğlunun da kendisine karşı aynı hisleri besleyeceğinden korkması sonucu söz konusu ritüel aracılığıyla oğlunu sembolik olarak hadım ederek bu tehlikeyi önlemeye çalışmasının bir ifadesidir (Leitaio, 1993: 10). Freud erginlenme törenlerindeki sünnet ritüelinin “Oidipous Kompleksi”ni çözüme kavuşturan bir uygulama olduğu ve bu konuda babanın oğlu üzerindeki otoritesini onayladığı ileri sürmüşlerdir (Leitaio, 1993: 10). Ancak Herodotos Eski Yunan'da bir erginlenme işareti olarak sünnet ritüelinin olmadığını açıkça ifade etmiştir (Hdt. 2. 104.10- 105.1).³² Öte yandan Eski Yunanların sünneti beden mükemmel yapısını bozan bir uygulama olarak gördükleri, Hellenistik Dönem'de özellikle Seleukoslar Krallığı'nda ve Roma Dönemi'nde sünnetin yasaklandığı belirtilmiştir.³³ Ancak van Gennep ve Eliade gibi birçok araştırmacının da tespit ettiği gibi sünnet ritüeli bazı “Afrika, Avusturalya, Okyanusya, Polinezya, Kuzey ve Güney Amerika” olmak üzere birçok toplulukta hala erkek çocuklar için -bazen de kız çocukları için- yetişkinliğe geçiş ve topluma kabul ritüeli olarak yapılmaya devam etmektedir. Eliade sünnetin bir erginlenme ritüeli olarak uygulanmasının son derece yaygın ve hatta çoğu kez de evrensel bir ritüel olduğunu vurgulamaktadır (van Gennep, 1960: 70-71; Eliade, 2015a: 57). Araştırmacı, çeşitli topluluklardan verdiği örneklerde adayın bir hayvan kılığına girmiş tanrısal güçler tarafından sünnet edildiğine inanıldığını, söz konusu törenlerde adayın “boğa sesi çıkaranlar” eşliğinde sünnet edildiğini, çünkü “boğa sesi çıkaranların” gürültüsüyle tanrının sesinin özdeşleştirildiğini ve bu sesin kutsal varlığın o anda orada bulunduğunun bir göstergesi

³² “İnsanlar arasında yalnızca Kolkhisliler Mısırlılar ve Ethiopialılar sünnet olurlar. Filistin'deki Fenikeliler ve Suriyeliler bu geleneği Mısırlılardan aldıklarını söylerler. Sünnet yapan halklar sadece bunlardır ve anlaşıldığı üzere Mısırlılar gibi yapmaktadırlar. Bu geleneği kimin kimden aldığı, Mısırlıların mı Ethiopialılardan, yoksa bunların mı onlardan aldığını bilemem; zira belli bir şey ki bunlarda bu adet çok eskidir. Ama Mısırlılarla ticaret yapan halklar bunu Mısır'dan öğrenmişlerdir. Bu konuda ayrıca su götürmez bir kanıt vereceğim: Yunanistan'la ilişki kuran Fenikeliler artık Mısırlılar gibi, yeni doğan çocukların üreme organlarını sünnet etmeyi bırakmışlardır.”, (Çev. Müntekim Ökmen, 2007),

³³ Sünnet ritüelinin tarihsel gelişimi, dinsel ve kültürel anlamı ve erkeklerin topluma kabulü konusunda -Yahudi inancında sünnet, Roma egemenliğindeki Aleksandreia'da yaşayan Yahudi filozof Philon'un bu konudaki tutumu, Roma döneminde Aziz Paulus'un görüşleri ve Hristiyan inancında sünnet konusu olmak üzere- detaylı bir çalışma olarak bkz.: Livesey, 2010.

olduğunu belirtmektedir.³⁴ Erginlenme törenlerindeki sünnet ritüeli ölüme karşılık gelir ve adayın tanrısal varlıklar tarafından öldürüldüğüne inanılırdı (Eliade, 2015a: 57-61). Bu ritüel gelenek bize **Hippolytos** tragedyasında Hippolytos'un babası Theseus tarafından Troizen'den kovulduktan sonra deniz kıyısından giderken tanrı Poseidon'un denizden çıkarttığı bir canavarı andıran boğanın böğürmesi ve Hippolytos'un sürdüğü atların önüne çıkararak hayvanları ürkütmesi sonucu delikanlının çok ciddi şekilde yaralandığı sahneyi hatırlatmaktadır. Bir yandan boğanın sesinin atları ürkütmesi sonucu Hippolytos'un ölümcül yaralar alması öte yandan bu boğanın sıradan bir boğa değil de tanrı Poseidon tarafından gönderilmiş olması, ayrıca Eliade'nin örneklediği “boğa sesi çıkaranlar” eşliğinde yapılan sünnetin de aslında bir çeşit bedeni yaralama ritüeli anlamı taşıması ve bu ritüelin tanrılar ya da tabiatüstü varlıklar tarafından yapıldığına inanılması, son olarak da söz konusu ritüelin adayın sembolik ölümüne denk gelmesi iki sahne arasında ilişki kurmamıza olanak sağlamıştır. Ayrıca birçok toplumda tanrıların gönderdiği bir hayvan tarafından yaralanma motifinin erginlenme törenlerindeki ritüel ölümle bir tutulması, başka sözcüklerle sünnetin erginleyici ölüme denk gelmesi aynı sembolizmin Hippolytos'un yaralanma sahnesinde de olabileceğini akla getirmektedir. Yani erginlenme törenlerinde “boğa sesi çıkaranlar” eşliğinde yapılan sünnetle sembolize edilen “ritüel ölüm” Eski Yunan toplumunda doğrudan sünnet ritüeli şeklinde değil de bedenin yaralanması şeklinde karşımıza çıkarak adayın ritüel ölümünü ifade ediyor olabilir. Nitekim boğa sesinin erginlenme törenlerinde ritüel ölüm anını sembolize ettiği Harrison tarafından da vurgulanmıştır (Harrison, 1912: 18). Ayrıca yukarıda söz ettiğimiz Freud gibi bazı araştırmacıların sünneti “Oidipous Kompleksi” ile ilişkilendirmesi sünnet ritüelinin ifade ettiği sembolizmin bu oyunun da alt metninde olabileceğini düşünmemizi sağlamıştır. Bu düşünce antropolojik olarak gerek antik gerekse modern zamanlarda yapıldığı tespit edilen bir erginlenme ritüeli uygulamasının Eski Yunan toplumuna uyarlama çabası olarak değil, aksine evrensel olduğunu düşünülen bir ritüelin kültürlerarasındaki farklılaşmasına dikkat çekmek

³⁴ Eliade'ye göre bu inanç oldukça eski bir düşüncedir. Bu bağlamda Yunan düşüncesinde Baştanrı Zeus'un gök gürültüsü olarak kabul edilmesi son derece önemlidir. Ayrıca tanrısal güçlerin bir hayvan kılığında adayı sünnet ettiğine inanılması erginlenme ritüellerinin arkaik avcı kültürünün bir ürünü olduğunu ortaya koymaktadır (Eliade, 2015a: 57-61).

amacıyla ileri sürülmüştür. Nitekim Theseus'un, Hippolytos'un üvey annesi de olsa Phaidra'ya karşı cinsel bir arzu duyduğuna inanması, hatta bununla da kalmayıp oğlunun bu arzusunun eyleme geçirdiğine -Hippolytos'un Phaidra'ya tecavüz ettiğine- inanması sonucu yaşlı babanın genç oğluna karşı korkunç bir öfke duyarak onu Troizen'den sürgün etmesi ve bu sürgün yolculuğu sırasında yaşananların Eliade'nin bir erginlenme ritüeli şeklinde aktardığı sünnet ritüeliyle bir takım ortak motiflere sahip olması son derece dikkat çekicidir. Freud'a göre erginlenme ritüellerindeki sünnet "hadım etme" yerine geçen bir ritüeldir ve babanın, oğlunun seksüel arzusu üzerindeki otoritesini temsil etmektedir (Leitao, 1993: 10) Bu psikanalitik yaklaşım belki de hemen tüm dünya üzerinde oğlan çocuğunu annesinden ve annesine karşı duyduğu hislerden koparıp onu erkeklerin dünyasına geçirmeye çalışan ve bu ritüeller sonucunda adayın kendisine yasak olmayan bir kadını eş alma hakkını tanıyan erginlenme törenlerinin altında yatan gizil amacı ortaya koymaktadır. Bazı topluluklarda sünnetin bizzat baba tarafından yapılıyor olması Freud'un bu konudaki görüşlerini desteklemektedir. Ancak **Hippolytos** tragedyasında kahramanın ritüel ölümünü sembolize eden açık seçik bir sünnet ritüeli sahnesi yer almamaktadır. Zira daha önce de belirtildiği gibi Eski Yunan'da sünnet bedenin mükemmel yapısını bozan bir uygulama olarak görülmüştür (Livesey, 2010).

Hatırlanacağı üzere erginlenme ritüellerinin "liminal" evresindeki geçiş sembollerinin en önemlisi adayın ritüel ölümüdür. Rubin ve Sale erginlenme törenlerinin "liminal" sürecinde sıklıkla yer alan yaralama izlerinin bir erginlenme işareti olarak Eski Yunan toplumunda var olduğu belirtmişler, fakat bedensel yaralamanın tüm erginlenme törenlerinde her zaman yapılan ritüel bir uygulama olmadığına da altını çizmişlerdir (Rubin, Sale, 1983: 145-146). Daha önce de vurgulandığı gibi erginlenme törenlerinde adayların bedenlerinin çeşitli bölgelerinin yaralanmasının asıl amaçlarından biri taze kan elde ederek adayın o ana kadar beslendiği kadına ait kanı vücuttan akıtmaktır. Erkek çocuğunu anneden ve kadınların dünyasından kesin olarak ayırmayı hedefleyen erginlenme ritüellerinde esas olan şey adaya erkek kanı sağlanmak, yani çocuğun kadından getirdiği zayıf ve güçsüz yönlerini yok ederek ona yetişkin bir erkeğin özelliklerini yüklemektir. Bu bağlamda

“subincision”³⁵ ritüeli gibi vücudun yaralanmasını içeren diğer ritüeller³⁶ de aynı amaca hizmet etmektedir.³⁷ Nitekim van Gennep cinsel organların yaralanmasını içeren ritüellerin fizyolojik bir amaç taşımadığını, bu ritüellerin belli bir toplumda erginlenmiş kişileri erginlenmemiş olanlardan ve o toplumun üyesi olan erkekleri diğerlerinden ayırmak gibi sosyal bir amaçla yapıldığını belirtmiştir (van Gennep, 1960: 72). Bir kez daha vurgulamak gerekirse **Hippolytos** tragedyasında sünnet ritüeli yoktur. Aynı zamanda söz konusu oyunda “**subincision**” ritüeli gibi cinsel organ yaralamalarını içeren bir ritüel uygulamanın da olmadığı görülmektedir. Bununla birlikte delikanlının deniz kıyısında yaralandığı sahnenin betiminden Hippolytos’un söz konusu sahnede ciddi bir şekilde yaralandığı ve kahramanın ritüel ölümüne işaret eden ölümcül yaralar aldığı anlaşılmaktadır. Hippolytos’un yaralanma anını sahneye taşıyan haberci,³⁸ ilk olarak Hippolytos’un Troizen’i terk etmek üzere deniz kıyısına geldiğini şöyle anlatmıştır (Eur. **Hipp.** 1173-1184):

“ἡμεῖς μὲν ἀκτῆς κυμοδέγμονος πέλας
ψήκτραισιν ἵππων ἐκτενίζομεν τρίχας

³⁵ Erginlenme ritüellerinde sünnet uygulamasından farklı olarak yapılan “**subincision**” ritüeli erkek adayın cinsel organını kadın cinsel organına benzetmek için yapılan bir ritüel bir işlemdir (van Gennep, 1960: 72). Eliade dinsel bağlamda bu ritüel uygulamanın çift cinsiyetlilik ve kanın dini değeri gibi temel iki anlamı üzerinde durmuştur (Eliade, 2015a: 65). “**subincision**” ritüeli adayın cinsel organı çift cinsiyetli olduklarına inandıkları tanrılara benzetme amacını taşımaktadır (Eliade 2015a: 65-66). Başka bir ifadeyle bu ritüel uygulamayla adaya sembolik olarak bir kadın cinsel organı verilerek cinsiyetlerin birleşimi, yani tanrısal bütünlük sağlanmaya çalışılırdı (Eliade, 2015a: 65-66). Çünkü erginlenme ritüellerinde cinsiyetlerin tersine çevrilmesi -ritüel olarak bir kadına ya da bir erkeğe dönüşme- ritüeli dünya genelinde son derece yaygın bir ritüel uygulamadır. Doğrudan **subincision** şeklinde olmasa da bu ritüel gelenek Eski Yunan’da da vardır. Belki de Yunanistan’da Theseus anlatısında ve Oskhophoria’da bu haliyle ulaşabildiğimiz bu ritüelin kökeni uzak geçmişte kalan erginleme törenlerinin ritüel bir kalıntısıdır. Çünkü birçok kültürde varlıkların bildiğimiz formuna ulaşmadan önce her şeyin birbiri içine geçtiği, karıştığı bir bütün halinde bulunduğu inanılmaktadır. Bu bağlamda erkek ve kadın da başlangıçta birbirine karışmış bir halde bulunmaktaydı. Bu sebeple birçok kültürde çift cinsiyetlilik her iki cinsten daha üstün kabul edilmiştir. Nitekim Yunan dünyasında Dionysos da cinsiyet açısından muğlak ve çift yönlü bir tanrıdır (Melotti, 2003: 209). Çünkü “**hermaphrodite**” kavramı tamlığın, bütünlüğün bir ifadesidir ve bu bağlamda mükemmelliği ifade etmektedir. Bu nedenle Eliade de erginlenme ritüellerinde erkek çocuklarına gerek kadın elbiseleri giydirilmesi gerekse cinsel organlarının sembolik olarak bir kadınlığa benzetilmesi suretiyle gerçekleştirilen ritüel dönüşümü aslında tamlık ve mükemmelliği ifade eden dünyanın başlangıç zamanına yeniden dönme arzusu olarak yorumlamıştır (Eliade, 2015a: 68).

³⁶ Bu ritüelin dışında bazı kabilelerde adayın burnunun delinmesi veya damarlarından kan akıtmak suretiyle çocuğun annesinden getirdiği kanın akıtılması sağlanırdı (Eliade 2015a: 67-71).

³⁷ Bu konuda daha fazla bilgi için bkz.: Eliade, 2015a: 67-71.

³⁸ Euripides tragedyalarında haberciler sahne dışında gerçekleşen olayları izleyiciye aktaran kimliksiz kişilerden çok daha fazlasıdır (Yoon, 2020: 930). Hippolytos’un erginlenme süreci haberci sayesinde sahneye taşınmış ve ozan bu sahnedeki haberci sayesinde aksiyonun ilerlemesini sağlamıştır. Euripides tragedyalarında haberciler konusunda detaylı ve güncel bir çalışma olarak bkz.: Yoon, 2020: 930-944.

κλαίοντες· ἦλθε γάρ τις ἄγγελος λέγων
ὥς οὐκέτ' ἐν γῇι τῇιδ' ἀναστρέψοι πόδα
Ἴππόλυτος, ἐκ σοῦ τλήμονας φυγὰς ἔχων.
ὁ δ' ἦλθε ταῦτὸν δακρύων ἔχων μέλος
ἡμῖν ἐπ' ἀκτάς, μυρία δ' ὀπισθόπους
φίλων ἅμ' ἔστειχ' ἡλικῶν <θ> ὁμήγουρις.
χρόνῳ δὲ δὴ ποτ' εἶπ' ἀπαλλαχθεὶς γόων·
Τί ταῦτ' ἄλῳ; πειστέον πατρὸς λόγοις.
ἐντὺναθ' ἵππους ἄρμασι ζυγηφόρους,
δμῶες, πόλις γὰρ οὐκέτ' ἔστιν ἡδε μοι.”

“Biz dalgaların dövdüğü sahile yakın bir yerde
atların yelelerini tarıyor ve yaptığımız işten dolayı
ağlıyorduk, çünkü Hippolytos’un
artık bu topraklarda kalamayacağını, sizin tarafınızdan
sürgün edildiğini söyleyen bir haberci gelmişti.
O ise, gözyaşlarımıza eşlik eden gözyaşları içinde
deniz kıyısına, yanımıza geldi.
Sayısız yaşlılarından ve arkadaşlarından oluşan
bir dost kalabalığı da onunla birlikte geldi.
Ve bir süre sonra yas tutmayı bırakıp şöyle dedi:
Bu şeylere neden üzülüyorum ki? Babamın sözlerine itaat etmeliyim.
Hizmetkârlar, atlara boyunduruğu takın ve arabayı hazırlayın!
Çünkü bu kent artık benim kentim değil.”

Metinden anlaşıldığı üzere Hippolytos deniz kıyısına ona eşlik eden arkadaşlarından ve akranlarından oluşan bir dost ordusuyla birlikte gelmiştir. Delikanlıların sahneye gelişleri sadece erkeklerden oluşan bir tören alayını andırmaktadır.³⁹ Alıntıladığımız yukarıdaki pasajda özellikle Hippolytos’un yaşlılarının olduğunun vurgulanması dikkat çekicidir. Nitekim metinde **genetivus** halinde **ἡλικῶν** şeklinde geçen **ἥλιξ** sözcüğü Eski Yunancada “yaşıt, akran; dost,

³⁹ Mitchell-Boyask bu sahneyi Atina’daki Oskhophoria Festivali ile ilişkilendirmiştir. MÖ 5. yüzyılın başlarında tarımsal bir ritüel olarak kutlanan Oskhophoria’nın asıl anlamının değişerek söz konusu festivalin katılımcıların Theseus’un Atina’dan ayrılışını ve Minos’tan geri dönüşünü dramatize ettikleri ulusal bir festivale dönüştüğünü belirtmiştir. Oskhophoria Theseus’un kahramanlara özgü eylemlerini ve delikanlının erginlenme ritüelleri çerçevesinde Atina’ya yaptığı yolculuğu da hatırlatmaktadır. Festival bir tören alayının Phaleron’daki Athena Skiras Tapınağı’na ulaşmak üzere Atina’dan yola çıkmasıyla başladı. Bu tören alayındaki erkek çocukları Theseus’un Girit’e yaptığı yolculukta ona eşlik eden kız kılığına girmiş erkek çocuklarını anımsatmak üzere kız kıyafetleri giyerlerdi. Burada sözü geçen Athena Skiras Tapınağı, sınırların koruyucusu olan Athena’ya adanmıştır. Çünkü Skiron bölgesi erginlenme ritüellerine özgü “kent dışındaki ıssız toprakları ve boş arazileri” temsil etmektedir. Bu konuda detaylı bilgi için bkz.: Mitchell-Boyask, 1999: 49-53. Öte yandan bu festivalde tören alayı Theseus’un Atina’ya dönüşünden duyulan sevincin Aigeus’un ölümü üzerine acı ve kedere dönüşmesinin anısına sevincin acıya dönüştüğü çılgınlık atılmaktaydılar. Yukarıda alıntıladığımız bu sahnede hizmetkârların, Hippolytos’un ve dostlarının ağlayışları bize bu festivaldeki tören alayını hatırlatmaktadır.

yoldaş” anlamına gelmektedir.⁴⁰ Euripides’in, Hippolytos’un dostlarını betimlerken adeta erkeklerden oluşan bir orduyu ima etmek istercesine “*muazzam, sayısız, sayılamayacak kadar çok, sonsuz*” anlamına gelen **μυρία** sözcüğünü kullanmış olması da dikkat çekicidir.⁴¹ Anlaşıldığı üzere Hippolytos’un genç arkadaşlarından, yaşlılarından ve belki de oyunun başında karşılaştığımız kahramanın yaşlı hizmetkârı gibi bir avuç yaşlı dostlarından oluşan ve bir orduyu andıran erkek kalabalığı sahilde toplanmıştır. Habercinin çizdiği bu tablo bize toplu bir erginlenme sınavına gitmek üzere kendilerinden daha yaşlı ve tecrübeli akıl hocalarıyla birlikte şehri terk etmek üzere yola çıkan delikanlıları hatırlatmaktadır.⁴² Öte yandan Hippolytos’un, Troizen’in artık kendisi için yok olduğunu söylemesi delikanlının orada geçirmiş olduğu yaşamını sonsuza kadar geride bıraktığının bir iması olarak okunabilir. Başka sözcüklerle, Hippolytos’un Troizen’e vedası kahramanın bu kentle sembolize edilen tüm geçmiş yaşamını -bu kentte geçirdiği çocukluğunu ve hâlihazırdaki delikanlı kimliğini- sonsuza kadar ardında bıraktığının bir işareti olmalıdır. Öyle ki oyunun sonunda kahramanın veda ettiği kente, Troizen’e eskisinden bambaşka bir kimlik ve statüyle dönüşü görüşümüzü desteklemektedir.

Yukarıdaki satırların ardından haberci, Hippolytos’un emri üzerine kendilerinin derhal arabayı hazırladıklarını, hazırlıklar tamamlandıktan sonra da araba sürmekte usta olan Hippolytos’un arabaya bindiğini ve Zeus’a dua ederek yola çıktığını anlatır. Oyunun bu kısmındaki “at arabası sürücüsü” motifi çalışmamız açısından önemlidir. Goh at arabası sürme motifinin Yunan dünyasındaki erginlenme ritüellerinin bir sembolü olduğunu öne sürmüştür (Goh, 2004). Öte yandan araştırmacı, at arabası sürücüleri olan Hippolytos, Phaethon⁴³ gibi gençlerin babaları tarafından tanınmayan gayrimeşru statüde birer delikanlı olduklarına ve bu delikanlıların hikâyelerinin

⁴⁰ Bkz.: LSJ, s.v. “ἥλιξ” maddesi.

⁴¹ Bkz.: LSJ, s.v. “μυρία” maddesi.

⁴² Aristoteles Atinalı “**ephēbos**”ların eğitimlerine başlamak üzere şehri terk etmeden önce bize **Hippolytos** tragedyasındaki söz konusu sahneyi hatırlatan bir atmosferde yaşlı hocalar ve delikanlılardan oluşan kalabalık bir grupta tapınakları dolaştıklarını anlatmaktadır (Aristot. **Ath. Pol.** 42.3-4).

⁴³ Euripides’in Phaethon efsanesini konu alan **Phaethon** isimli bir tragedyası vardır, ancak bu oyun günümüze ulaşmamıştır. Bu oyundaki genç Phaethon’un da tıpkı Hippolytos gibi evliliği reddettiği dikkat çekmektedir. Phaethon kendisine eş verilmek üzere hazırlanan bir gelini istemeyip babasının - Helios ya da Kephalos’un- arabasını çalarak kaçmıştır. Leita, Murray ve Webster gibi araştırmacıların kahramanın reddettiği gelinin Tanrıça Aphrodite’nin kendisi olduğunu ileri sürdüklerinin altını çizmiştir (Leita, 1993: 19).

hepsinde ortak bir motif olarak babalarının aldığı yanlış bir karar sonucunda bir araba kazasında öldüklerine dikkat çekmiştir (Goh, 2004). Leitaio ise Hippolytos ve Phaethon'un Tanrıça Aphrodite ile sembolize edilen cinselliği reddetmeleri sonucunda Aphrodite'nin öfkesi nedeniyle birer araba kazasında öldüklerini vurgulamıştır. (Leitaio, 1993: 19). Her iki araştırmacının görüşü bizim **Hippolytos** tragedyasındaki bu sahneyi -Hippolytos'un yaralanma sahnesini- erginlenme ritüellerinin "ritüel ölüm" bağlamında okumamızı desteklemektedir. Zira Arkaik ve Klasik Çağ'a ait edebi metinlerde araba sürücüsü motifi metaforik olarak ergenliğe ulaşmış delikanlıları ifade etmek için kullanılan bir semboldür (Goh, 2004: 1). Bu bağlamda erginlenme yolculuğuna çıkmak üzere at arabasına bindiğini kabul ettiğimiz Hippolytos'un bu sahneden sonra yaşadıkları haberci tarafından sahneye taşınmıştır (Eur. **Hipp.** 1194-1242). Metinde çalışmamız açısından dikkat çekici noktalar vardır. Her şeyden önce bu sahnedeki boğa motifi Yunan dünyasında delikanlıların erginlenme ritüelleriyle ilişkili bir motif olmalıdır.⁴⁴ Ancak **Hippolytos** tragedyasındaki boğa ve böğürme motifi yukarıda ele aldığımız üzere birçok toplumda olduğu gibi bir erginlenme sembolü olarak erkek cinsel organın yaralanmasına eşlik edip bu ritüelin önemli bir parçasını oluşturmamıştır. Nitekim Harrison erginlenme ritüellerinde boğa sesi çıkaran bir aletin bu ritüellerde kullanıldığını ve gökgürültüsünü andıran bu ses eşliğinde çocukların annelerinden alındığını dile getirmiştir (Harrison, 1912: 18). Anlaşılabacağı üzere boğa sesi erginlenme ritüellerinde "ritüel ölüme" işaret eden bir unsurdur. Bununla birlikte Eski Yunan'da boğa motifi Theseus mitinde ve Atinalı delikanlıların erginlenme ritüellerinde de karşımıza çıkmaktadır Pausanias, erginlenme ritüellerinin bir kısmından geçerek Atina'ya gitmek üzere yola çıkan ve o zamanlar Atina'da henüz tanınmayan genç Theseus'un, Apollon Delphinios Tapınağı'na gittiğini ve orada çalışan işçilerin genç bir kıza benzereterek onunla alay etmesi üzerine delikanlının arabasındaki boğaları tuttuğu gibi çatıdan daha yükseğe fırlattarak erkekliğini kanıtladığını anlatır.⁴⁵ Mitchell-Boyask'ın belirttiği üzere Hellenistik yazıtlar

⁴⁴ Hippolytos'un babası Theseus'un erginlenme serüveninde boğa önemli bir motif olarak karşımıza çıkmaktadır. Theseus Atina'ya gidip babası Aigeus'u bulduktan sonra o güne kadar birçok genci öldürmüş olan Marathon boğasıyla bir mücadeleye girişip onu yenmiştir (Kerenyi, 2020: 493).

⁴⁵ "Olympia Zeus Tapınağı'nın yanında bir Apollon Pythios heykeli bulunmaktadır. Ayrıca burada Apollon Delphinios adındaki bir Apollon Tapınağı da vardır. Hikâyeye göre çatısı hariç tapınağın inşası bittiğinde, henüz şehirdeki herkes için bir yabancı olan Theseus yerlere kadar uzanan bir **khiton** ve düzgün taranmış bukleleriyle Delphinios'a Tapınağı'na gelmişti. Çatıyı inşa edenler tam da evlenilecek

Atinalıların Theseus'un erginlenmesinin sembollerinden biri olan bu geleneği devam ettirdiklerini ve bir erginlenme sınavı olarak “**ephēbos**”lardan tıpkı Theseus'un bir zamanlar yaptığı gibi tapınakta bulunan bir boğayı kaldırmalarını beklediklerini ve bu suretle delikanlıların gücünü test ettiklerini aktarmaktadır (Mitchell-Boyask, 1999: 55). Euripides bu sahnede Theseus'un erginlenme mitine bir gönderme yaparak bu sahnenin sonucunda Hippolytos'un da babası gibi ancak sembolik olarak erginleneceğine işaret etmek istemiş olmalıdır. Mitchell-Boyask'a göre bu sahne aracılığıyla izleyici Theseus'un, Hippolytos'u yasal oğlu olarak tanıyacağı sahneye hazırlanmıştır (Mitchell-Boyask, 1999: 56). Öte yandan Theseus'un erginlenme serüveninde boğanın önemli bir erginlenme motifi olarak yer aldığı iki anlatı daha söz konusudur. Theseus Atina'ya gidip babası Aigeus'u bulduktan sonra o güne kadar birçok genci öldürmüş olan Marathon boğasıyla bir mücadeleye girişmiştir. Gerçi Aigeus oğluna kavuştuktan sonra onun yeni tehlikelere maruz kalmaması için Theseus'u kapalı bir yerde tutmuştur. Ancak Theseus babasından gizli olarak Marathon'a gitmiş, korkunç boğayı yenmiş ve onu dize getirip -boğaya bir ip bağlayarak- Atina'ya götürmüş ve onu Apollon Delphinios'a kurban etmiştir. Kerenyi'e göre Theseus'un Marathon boğasıyla mücadelesi adeta kahramanın ondan daha tehlikeli olan Minotauros'la mücadeleye girişmesinden önce yaptığı bir alıştırmadır niteliğindedir (Kerenyi, 2020: 493). Theseus'un, yarı insan yarı boğa olan Minotauros'u da silahsız bir şekilde elleriyle boğduğu anlatılmaktadır.⁴⁶ Bu anlatıda delikanlının silahsız oluşu erginlenme ritüellerinden geçen kahramanların bir güç göstergesi olarak silahsız dövüşme motifiyle uyum içerisindedir (Kerenyi, 2020: 498). Anlaşıldığı üzere boğa motifi ve boğanın taşıdığı sembolizm Theseus'un erginlenme sürecinde son derece önemli bir unsurdur.

çağda olan bir genç kızın bu tapınakta tek başına ne işi olduğunu alaycı bir şekilde sordular. Bunun üzerine Theseus'un verdiği tek cevabın arabasındaki öküzleri tuttuğu gibi tapınağın çatısından daha yükseğe atmak olduğu söyleniyor.” (μετὰ δὲ τὸν ναὸν τοῦ Διὸς τοῦ Ὀλυμπίου πλησίον | ἄγαλμά ἐστιν Ἀπόλλωνος Πυθίου· ἔστι δὲ καὶ ἄλλο | ἱερὸν Ἀπόλλωνος ἐπὶ κλησὶν Δελφινίου. λέγουσι δὲ | ὥς ἐξαιρεγασμένου τοῦ ναοῦ πλην τῆς ὀροφῆς ἀγνῶς | ἔτι τοῖς πᾶσιν ἀφίκοιτο Θησεὺς ἐς τὴν πόλιν· οἷα δὲ | χιτῶνα ἔχοντος αὐτοῦ ποδῆρη καὶ πεπλεγμένης ἐς εὐ- | πρεπὲς οἱ τῆς κόμης, ὥς ἐγένετο κατὰ τὸν τοῦ Δελ- | φινίου ναόν, οἱ τὴν στέγην οἰκοδομοῦντες ἤροντο σὺν | χλευασίᾳ, ὃ τι δὴ παρθένος ἐν ὥρᾳ γάμου πλανᾶται | μόνη· Θησεὺς δὲ ἄλλο μὲν αὐτοῖς ἐδήλωσεν οὐδέν, | ἀπολύσας δὲ ὥς λέγεται τῆς ἀμάξης τοῦς βοῦς, ἢ σφίσι / παρῆν, [τὸν ὀροφον] ἀνέρριψεν ἐς ὑψηλότερον ἢ τῷ | ναῷ τὴν στέγην ἐποιοῦντο.) (Paus. 1.19.1.1).

⁴⁶ Ancak bazı vazo resimlerinde delikanlının Minotauros'u kılıç darbeleriyle öldürdüğü resmedilmiştir (Kerenyi, 2020: 498).

Hippolytos tragedyasında Poseidon'un gönderdiği boğanın kentin dışında kalan ıssız bir mekânda -Isthmos'tan Atina'ya giden yol üzerinde, Geraneia Dağları'nın altında kalkerli bir bölge olan Megara civarındaki Skiron adı verilen yerde- ortaya çıkması erginlenme ritüellerinin yapıldığı liminal evre mekânlarıyla büyük bir benzerlik içerisinde.⁴⁷ Mitchell-Boyask da bu bölgenin tipik bir erginlenme alanı olduğunu belirtmiştir (Mitchell-Boyask, 1999: 51). Öyle ki söz konusu alan daha önce kahramanın babası Theseus'un gençliğinde erginlenme sınavlarından birini verdiği aynı yerdir. Hatırlanacağı gibi erginlenme ritüelleri kent dışındaki kırsal alanlarda, hatta dünyevi yaşam alanların dışını sembolize eden ıssız yerlerde gerçekleştirilmekteydi. Habercinin sözlerinden anlaşıldığı üzere Hippolytos'un arabasını devirdiği alan ıssız ve tehlikeli bir yerdir (Eur. **Hipp.** 1194-1242). Kerenyi'nin belirttiğine göre son derece dar olan söz konusu yolun bir tarafında yalçın dik dağlar vardı. Yolun diğer tarafı ise birdenbire denize inmekteydi. Araştırmacı, zorlu coğrafi yapısından dolayı bu yolu kullananların ya denize kadar inip bata çıka sahil boyunca yollarına devam etmek ya da patikaya ulaşacakları bir alana gelinceye kadar yüzmek zorunda olduklarını belirterek özellikle de kışın ve fırtınalı havalarda bu yolun adeta Hades'in bir kapısı haline dönüştüğüne dikkat çekmiştir (Kerenyi, 2020: 489). Zaten burada Skiron'un denize attığı insanları yiyen bir Hades hayvanının -deniz kaplumbağasının- olduğu anlatılmaktaydı. Söz konusu alanda dünya dışı bir varlığın, bir boğanın ortaya çıkması ve oradaki herkesi ölümle tehdit etmesi, erginlenme ritüellerinde karşılaştığımız adayın "ritüel ölümüne" işaret eden bir erginlenme motifidir. Nitekim erginlenme törenlerinde ölüm tehdidinin kendisi ritüel ölüme denk gelmekteydi. Habercinin sözlerinden orada bulunan herkesin dünya dışı bir canavarı andıran boğadan çok korktuğu, kendisini ölüm tehdidi altında hissettiği açıktır (Eur. **Hipp.** 1194-1242). Goh'un bir erginlenme sembolü olduğunu ileri sürdüğü araba sürücüsü motifinin bu sahnede olması ve özellikle usta bir sürücü olduğu vurgulanan Hippolytos'un, birdenbire ortaya çıkan korkunç boğanın sesiyle

⁴⁷ Larson, Poseidon'un Atina kültlerindeki yeri ve tanrının Eleusis sınırındaki tapınakta yapılan Skira Festivali'ndeki konumuna dikkat çekmiştir (Larson, 2007: 68). Ayrıca Atina'da Poseidon için yapılan başka festivaller de vardı. Örneğin Atinalılar tanrının onuruna dört yılda bir Sounion Burnu'nda düzenledikleri ve gençlerle ilişkili olduğu düşünülen bir festivalde kürek yarışları yapmaktaydılar. Nitekim tapınağın yakınlarında bulunmuş on iki **kouroi** heykeli bu durumu kanıtlamaktadır. Bu konuda daha fazla bilgi için bkz.: Larson, 2007: 68-69.

ürküttüğü atlara hayvanın daha sonra yaklaşması sonucu atların iyiden iyiye korkmasıyla birlikte arabanın kontrolünü kaybederek ölümcül bir şekilde yaralanması bir erginlenme motifi olarak delikanlının önceki kimliğinde öldüğünü sembolize eden ritüel ölümüne denk gelmektedir (Eur. **Hipp.** 1220-1242). Bu durum aslında ironiktir, çünkü Yunan dünyasında Hippolytos atları sürmekteki ustalığıyla ünlü bir delikanlıdır (Barrett, 2001: 6).

Kahramanın ritüel ölümünün gerçekleştiği Skiron'un efsanevi olarak Hades'in bir kapısı olarak görülmesi, öte yandan alanın coğrafi özellikleri -kalkerli bir yapıya sahip oluşu- ve "**skiros**" sözcüğünün "*alçı tozu, beyaz kil*" anlamına gelmesi erginlenme ritüellerindeki ölüm sembolizmi ile ilişkili olmalıdır.⁴⁸ Harrison, yabancı kabilelerin topluma giriş ritüelleriyle benzer özellikler taşıyan Dionysos Zagreus mitinde Dionysos'u parçalara ayıran Titanlar'ın adlarının "*beyaz toprak, kil, alçıtaşı ve alçı*" anlamına gelen "**τίτανος**"⁴⁹ sözcüğünden geldiğini, ayrıca Titanlar'ın, Dionysos'u parçalamak suretiyle tanrının ritüel ölümünü gerçekleştirirken tanınmamak amacıyla yüzlerini beyaz alçıyla kapladıklarını belirtmiştir (Harrison, 1912: 17). Araştırmacı, Nonnos'un bu konuda verdiği bilgileri kanıt göstererek Eski Yunan toplumunda sonraki dönemlerde yapılan erginlenme törenlerinde aynı geleneğin devam ettirildiğini belirtmiştir (Harrison, 1912: 17, 19). Dolayısıyla Eski Yunan toplumunda erginlenme törenlerinde yüzün beyaz kille sıvanması yeniden doğuşa gebe olan ritüel ölümle ilişkili olmalıdır. Nitekim Eliade de bazı bölgelerde yapılan erginlenme ritüellerinde adayları ölüye benzetmek için yüzlerinin beyaza boyandığını belirtmiştir (Eliade, 2015a: 77). Bu bağlamda Skiron'da arabası devrilip yerlerde sürüklenen ve başını kayalara çarpan Hippolytos'un da yüzünün kille beyaza bulandığı ve bu haliyle delikanlının fiziksel olarak da bir ölüye benzediği düşünülebilir. Nitekim Eski Yunan dünyasında yapılan erginlenme ritüellerinde adayın ritüel ölümünü sembolize etmek amacıyla yüzünün beyaz kille boyandığı Harrison tarafından da vurgulanmıştır (Harrison, 1912: 17, 19). Öyle ki söz konusu yaralanma sahnesinden sonra Troizen'e,

⁴⁸ Jacoby ve Parker'in görüşleri doğrultusunda sözcüğün farklı anlamları ve Athena Skiras ile ilişkisi konusunda bkz.: Mitchell-Boyask, 1999: 50-51.

⁴⁹ Eustathios'un "**titanos**" sözcüğünün açıklamasını yaparken söz konusu kelimeyi Titanlar konusundaki mitte ilişkilendirmesi sonucunda (**Eust. ad Hom. Il.** 2.735) sözcüğün önce Dieterich sonrasında ise Harrison ve Farnell tarafından bu ilişki çerçevesinde yorumlandığını belirten Gören, Burkert'in söz konusu görüşe karşı çıktığını vurgulamıştır (Gören, 2013: 154-155).

babası Theseus'un huzuruna getirilen Hippolytos'un farklı bir kimlikle yeniden doğuşuna şahit olacağız. Erginlenme ritüellerinde adayın yeniden doğabilmesi öncelikle eski kimliğinde ölmesi koşuluna bağlıydı. Eski Yunan düşüncesinde döngüsel olarak tabiattaki her şey ölmekte ve sonrasında yeniden doğmaktaydı, çünkü varolan hiçbir şey yok olmaz, ancak biçim değiştirir ve zamanı geldiğinde yeniden doğardı. Ölüm yeni bir varoluşun, yeniden doğmanın bir ön koşuluydu. Özetle Eski Yunan dünyasında "ölüm" bireyin kimliğini yeniden tanımlayarak adayın sosyal yaşamını tekrardan kuran bir kavram olarak erginlenme ritüellerinde yer almıştır (Melotti, 2003: 204). Hatırlanacağı üzere Hippolytos'un erginlenme sürecinde "ölüm" kahramana sembolik ikinci bir doğum şansı sunmuş, Hippolytos'un sonsuz bir şöhrete kavuşup bir kült kahramanına dönüşmesini sağlamıştır.

4.1.2. Ion'a Suikast Girişimi

Euripides **Ion** tragedyasının muhtelif yerlerinde Ion'un ritüel ölümünü sembolize ettiğini düşündüğümüz birden fazla sahne ve motif kullanmıştır. Nitekim edebi eserlerde yansımaları bulduğumuz gerçeklikler gündelik yaşamda var olduğu nitelik ve nicelikle çoğu kez birebir örtüşmez. Bu bağlamda tragedya oyunları gündelik yaşam pratiklerini salt gerçeklikle sahneye taşıma amacıyla yazılmadıklarından ozan oyun içerisinde eylemleri çoğu zaman gerçek yaşamdaki oluş sırasına göre kurgulamamıştır. Bu noktada **Ion** tragedyasında da kahramanın "ritüel ölüm" sahnesinin erginlenme ritüellerinin ritüel dizgesindeki oluş sırasına göre kurgulanmamış, tek ve kesin bir ölüm sahnesinin kullanılmaması anlaşılabilir bir durumdur.

Oyunun başındaki Ion insani ve tanrısal düzlemdeki kötülüklerden bihaber çocukluğun saf ve temiz dünyasında yaşayan bir kimse olarak karakterize edilmiştir. Ancak gerek Kreousa, gerekse Ksouthos ile karşılaştıktan sonra Ion'un çocuksu dünyasının yavaş yavaş yıkıldığı görülür. Çünkü Ion bu sahnelerde yaşamın kötü ve acımasız yönleriyle tanışarak istemeden de olsa yetişkin erkeklerin ve kadınların, hatta tanrıların dünyasına dair bundan sonra istese de zihninden atamayacağı gerçekleri öğrenmiştir. Artık bundan sonra Ion asla eskisi gibi yeni yetme toy bir delikanlı olarak kalamayacaktır. Öyle ki kahramanın en başta tanrıya, daha sonra da insanlara duyduğu inanç sarsılmıştır bir kere. Bu sahneler delikanlının ritüel ölümünü hazırlayıcı

nitelikteki sahnelerdir. Bundan sonra Ion adım adım ölüme, yani yaşamının söz konusu evresinin sonuna doğru kaçınılmaz bir biçimde ilerleyecektir.

Oyun içerisinde Ion'un ritüel ölümüne işaret ettiğini düşündüğümüz ilk ima Ksouthos'la sözde oğlunun “**anagnōrisis**” sahnesinden hemen sonra yapılmıştır. Ksouthos'un oğluna yeni bir isim -Ion adını- vererek ona kendisiyle birlikte Atina'ya gitmek üzere Delphoi'dan ayrılması gerektiğini söylemesi, bu nedenle oğlundan Delphoilu tüm dostlarının davet edileceği bir şölen düzenlemesini istemesi Ion'un Delphoi'da geçirdiği çocukluk ve delikanlılık evresinin yakında sona ereceği anlamını taşıdığından kahramanın sembolik ölümünün ilk habercisidir. Öyle ki van Gennepe de erginlenme ritüellerinde yer alan adaya yeni bir isim verme ritüelinin her zaman ergenlikten sonra yapıldığına dikkat çekmektedir (van Gennepe, 1960: 101).

Ion'un ritüel ölümü olarak okunabilecek asıl motifler çadır sahnesi ile ilişkili olarak iki yerde kullanılmıştır. Bunlardan ilki yukarıdaki sahnenin hemen akabinde yer almaktadır. Ion'un babasının arzusu doğrultusunda Delphoi'dan ayrılmak üzere bir şölen çadırı kurma hazırlıklarına girişmesi kahramanın burada geçen çocukluk ve yeniyetmelik dönemine kesin vedası anlamını taşımaktadır. Yani kahramanın şölen hazırlıklarına girişme motifi ve şölen hazırlığının kendisi kahramanın ritüel ölümünü sembolize etmektedir. Zira erginlenme ritüellerinde adayın aşına olduğu çevreden ayrılması da adayın ritüel ölümünü ifade etmekteydi. Daha öncede belirttiğimiz üzere bu törenlerde ayrılmanın kendisi de başlı başına ritüel ölüme denk görülmekteydi. Erginlenme törenlerindeki “ritüel ölüm” gerçekçi ölüm temsillerden, çeşitli semboller ve imalara kadar değişebilen bir yelpazede gerçekleştirilebilir ve adayın geçmiş yaşamını ardında bırakma anı, aynı zamanda adayın ritüel ölümünü sembolize edebilirdi. Gibert, **Ion** tragedyasındaki çadır motifini anne rahmine benzetmiş ve delikanlının bu sahnede annesiyle ilişkili olarak yaşadığı ölüm tehdidini biyolojik doğumunda mağarada yaşadığı tehditle ilişkilendirmiştir (Gibert, 2020: 241). Öyle ki yaşlı adam Ion'u zehirlemek için kadehin içine attığı zehri delikanlının öz annesi Kreousa'dan almıştır. Söz konusu sahne bir köle tarafından izleyiciye aktarılmıştır (Eur. **Ion**. 1177-1225). Kölenin sözlerinden şölen çadırının içerisinde gerçekleşen olayların, yani Kreousa ve yaşlı hizmetkâr tarafından delikanlıya hazırlanan suikastın bu sahneyi sembolik olduğu kadar gerçekçi düzlemde de ölüme yaklaştırdığı

anlaşılmaktadır. Başka bir ifadeyle Euripides'in **Ion** tragedyasındaki çadır sahnesini delikanlının her iki düzlemdeki ölümüyle ilişkili olarak çift katmanlı bir biçimde kurguladığı görülmektedir (Eur. **Ion**. 1177-1225). Ayrıca Ion'un babası tarafından bir şölen hazırlığı yapmakla görevlendirilmesi ve kahramanın şölen hazırlıklarını yapmaya girişmesi onun sorumluluk alabilecek yetişkin bir erkek olduğunun bir iması olarak okunabilir. Şölen çadırının içinde yaşananları sahneye taşıyan habercinin sözlerinden çadırın içindeki Ion'un oyunun başında karşılaştığımız masum delikanlıdan çok farklı bir profile sahip olduğu, kahramanın çocuksu karakterini artık geride bıraktığı anlaşılmaktadır (Eur. **Ion**. 1177-1225). Ion kendisine sunulan kadehi içmek üzereyken bir kölenin tanrılara yönelik söylediği kötü sözlerin başlarına bela getireceğini sezerek kadehindeki şarabı yere döküp ölümden kurtulmuştur. Ion'un suikast girişiminden, yani gerçek anlamda ölümden kıl payı kurtuluşu delikanlıyı ritüel düzlemde ölüme götürecektir. Ion'un kendisine hazırlanan ölüm tuzağından feraseti sayesinde kurtulma anı -kölenin söylediklerini bir küfür sayıp şarabı yere dökmesi- kahramanın yeniyetme, toy bir delikanlı olma halinin sonu anlamına gelmekte ve Ion'un söz konusu evresinin bittiğine işaret etmektedir. Ion artık yeniyetme, toy bir delikanlı değil, akıllı ve ferasetli bir yetişkin bir adamdır. Ion'un yere döktüğü şarabı içen bir güvercinin oracıkta ölmesi üzerine, kahramanın kendisine bir suikast yapıldığı anlaması sonucunda takındığı tavır yine Ion'un yetişkin bir erkek olduğuna işaret etmektedir (Eur. **Ion**. 1177-1225). Çadırdaki yaşanan olaylar arasında çok hızlı ve doğru bağlantılar kuran Ion kendisini öldürmek isteyen kişinin Kreousa'nın yaşlı hizmetkârı olduğunu hemen anlamış ve ihtiyar adamın kaçmasına fırsat vermeden onu kolundan tuttuğu gibi yakalamıştır. Çünkü Ion zehirli kadehi yaşlı adamın elinden aldığını hatırlamış ve son derece zeki bir tavırla suçu kanıtlamak için delil elde etme çabasına girişmiştir. Bu nedenle yaşlı hizmetkârın üzerini aramış ve düşündüğü üzere suçlunun üzerindeki zehri bulmuştur. Böylece yaşlı adamın suçunu itiraf etmesini sağlamıştır (Eur. **Ion**. 1177-1225). Tekrar vurgulamak gerekirse, bu sahnede çizilen Ion karakterinin kesinlikle artık toy bir delikanlı olmadığı aşîkârdır. Diğer taraftan yaşlı adamın itirafı -Kreousa'yı ele vermesi- sonrası Ion'un tavrı yine onun artık bir yeniyetme bir çocuk olmadığını açıkça göstermektedir. Ion'un ortaya koyduğu haklı gerekçelerle çadırdaki bulunan dostlarının desteğini kazanarak Kreousa'yı öldürme kararı aldırıldığı sahne bize **ekklesia**'da ateşli bir konuşma yapan bir **dēmogogos**'u

(halk liderini) ya da usta bir **rhetör**'u (hatibi) hatırlatmaktadır. **Ekklesia**'daki bir tartışma havası içinde betimlenen bu sahne aracılığıyla Euripides, Ion'un artık bir yeniyetme bir çocuk ya da toy bir delikanlı olmadığına, kahramanın eski kimliğinde öldüğüne ve onun Atinalıların erkeklik kavramına yükledikleri karakter özelliklerine sahip -akıllı, uyanık, ferasetli ve kararlı- yetişkin bir erkek olduğuna işaret etmektedir.

Öte yandan bazı erginlenme törenlerinde adayların sadece ölüm tehdidiyle karşılaştıkları ve bu törenlerdeki ölüm tehdidinin kendisinin adayın ritüel ölümüne eşdeğer olduğuna daha önce değinmiştik. Bu noktada Ion'a düzenlenen suikast da erginlenme törenlerindeki ölüm tehdidiyle ilişkilendirilerek söz konusu sahnedeki suikast girişiminin ölümün kendisinin yerine geçtiği ve kahramanın ritüel ölümünü sembolize ettiği düşünülebilir. Ancak çeşitli maskeler ve ürkütücü sesler aracılığıyla çoğu zaman da sözel olarak ölümle tehdit edilen aday bu törenlerde adeta gerçek bir ölüm tecrübesi yaşardı. Bu açıdan değerlendirildiğinde bu sahnede Ion'un böyle bir korku yaşamadığı açıktır, çünkü Ion kendisi için hazırlanan suikasttan bihaberdir. Dolayısıyla **Ion** tragedyasında kahramanın erginlenme sürecindeki ritüel ölümün ölüm tehdidi şeklinde gerçekleşmediği söylenebilir.

4.1.3. Orestes'in Mania Nöbetleri

Orestes'in erginlenmesi bağlamında ele aldığımız üç oyun da -**Elektra**, **Iphigeneia Tauris**'te ve **Orestes**- kendi içerisinde kahramanın sembolik ölümüyle ilişkilendirilebilecek çeşitli sahnelere ve motiflere sahiptir. Nitekim Easterling Eski Yunan dünyasında ölüm temasının tragedyanın tamamlayıcı en temel unsuru olduğunu vurgulamıştır (Easterling, 2003: 53). Bu bağlamda ilk olarak **Elektra** tragedyasına baktığımızda Orestes'in, baş düşmanı Aigisthos'un kendisi hakkında ölüm fermanı çıkarmış olduğu Argos'a gitme cesareti göstermiş olma motifi, erginlenme ritüellerinin "liminal" sürecindeki "ritüel ölüm" deneyimini yaşayan bir adayın içinde bulunduğu koşullara paralellik göstermektedir. Yani Orestes ölüm tehdidi altında Argos'a gitmiştir, ancak delikanlı Argos'ta gerçek anlamda bir ölüm tehdidiyle karşılaşmadan önce düşmanlarını alt etmiştir. Fakat Klytaimnestra'nın öldürülme sahnesinden sonra Orestes'in gerçek anlamda ölüm tehditi altında olacağı, yani delikanlının sembolik ölümü olarak nitelendireceğimiz bir sürece gireceği sahneye çıkan Kastor tarafından şöyle ima edilmiştir (Eur. **El.** 1252-1253):

“δειναὶ δὲ Κῆρες <σ> αἱ κυνώπιδες θεαὶ
τροχληατίσουσ' ἔμμανῇ πλανώμενον.”

“Fakat bir av köpeği gibi dik dik bakan korkunç ölüm tanrıçaları Ker’ler
çıldırılmış bir gezgin olarak seni oradan oraya sürükleyecekler.”

Yukarıdaki satırlarda Orestes’in, Ker’lerin pençesine düşeceğinin Kastor tarafından söylenmiş olması kahramanın ölüm sürecine gireceğine işaret etmektedir. Yunan mitosunda Ker’ler “kahramanı ölüm anında alıp götüren Kader’i” sembolize etmektedirler (Grimal, 1997: 376). Anlaşılacağı üzere Orestes aklanana kadar ölümün soğuk nefesini ensesinde hissederek ölüm tehdidi altında **mania** nöbetleri içinde çıldırmış bir halde oradan oraya gezerek yaşayacaktır. Buna ilaveten yukarıdaki sahnenin devamında birbirinden ayrılmak üzere olan Elektra ve Orestes arasında yaşanan diyalogda Orestes’in kardeşi Elektra’ya söylediği şu sözcükler yine delikanlının sembolik ölümüne işaret etmektedir (Eur. **El.** 1325-1326):

“βάλε, πρόσπτυξον σῶμα· θανόντος δ’
ὥς ἐπὶ τύμβῳ καταθρήνησον.”

“Kollarını sar, beni kucakla! Sanki bir ölüymüşüm gibi
mezarımın üstünde ağla!”

Metinde geçen **θανόντος** sözcüğü “ölmek, mahvolmak” anlamına gelen **θνήσκω** fiilinin **genetivus partitivus** şeklidir ve metinde “ölü olmak” anlamında kullanılmıştır (**LSJ**, s.v. “**θνήσκω**” maddesi). Eski Yunancada **τύμβος** sözcüğü ise “höyük, tümsek, toprak yığını yani mezar” anlamlarına gelmektedir (**LSJ**, s.v. “**τύμβος**” maddesi). Görüldüğü üzere Orestes kardeşi Elektra’ya içinde bulundukları an itibarıyla ölüm sürecine girdiğini ve bundan dolayı kendisine bir ölüymüş gibi ağıtlar yakmasını kardeşinden açıkça istemiştir. Başka bir ifadeyle söylemek gerekirse Orestes’in yukarıdaki sözleri delikanlının ritüel ölümüne tekabül etmektedir. Nitekim bu sözlerin devamında Kastor aşağıdaki sözcüklerle Orestes’in içinde bulunduğu ölüm tehdidine yeniden dikkat çekmiştir (Eur. **El.** 1342-1348):

“... ἀλλὰ κύνας
τάσδ' ὑποφύγων στεῖχ' ἐπ' Ἀθηνῶν·
δεινὸν γὰρ ἵχνος βάλλουσ' ἐπὶ σοὶ

χειροδράκοντες χρώτα κελαιναί,
δεινῶν ὀδυνῶν καρπὸν ἔχουσαι.”

“... Fakat sen şu cehennem köpeklerinden kurtulmak için Atina’ya git!
Çünkü korkunç bir şekilde seni takip ediyorlar.
Koyu tenlidirler, ellerinde yılanlarla
korkunç acıların ödülünü tutmaktadırlar.”

Metinden anlaşıldığı üzere Orestes Atina’ya gidene kadar, yani aklanıp yeni bir kimlik edinene dek aradan geçecek zaman diliminde ellerinde yılanlar taşıyan kara tenli cehennem köpekleri Erinys’lerin elinde sürekli ölüm tehdidi altında yaşayıp öldürülme korkusunu iliklerine kadar hissedecektir. Tabiri caizse delikanlı aklanıp yeni bir kimlik edinene kadar ölüp ölüp dirilecektir. Anlaşılabileceği üzere **Elektra** tragedyasında ölüm tehdidinin kendisi kahramanın ritüel ölümünü sembolize etmektedir.

Orestes’in ritüel ölümüne dair çeşitli işaretler **Iphigeneia Tauris**’te tragedyasında da vardır. Orestes’in kuzeyde yer alan, sisli puslu Tauris’e yaptığı yolculuk bir zamanlar Odysseus’un *Ölümler Diyarı*’na yaptığı yolculuğun bir benzeri olarak değerlendirilebilir. “Kahramanların liminal mekânları” bağlamında ele aldığımız üzere Tauris’in coğrafi konumu, yani kentin lokalizasyonu itibarıyla bize ölümün diyarını çağrıştırmaları erginlenme sürecindeki adayların gerçek ya da sembolik ölüm süreciyle ilişkilendirilebilir. Çünkü birçok kültürde olduğu gibi Eski Yunan’da da dünyanın öteki ucunda ve denizlerin ötesinde yer alan topraklar ölümlere ait alanlar olarak kabul edilmiştir, bu bağlamda Tauris toprakları da Orestes için ölüm kokan topraklarıdır. Ayrıca Orestes Tauris’te erginlenme ritüellerinin “liminal” evresinde adayların sıklıkla karşılaştığı bir durumu -bilinç kaybı- yaşamıştır. Kahramanın yaşadığı bilinç kaybı bize Yunan düşüncesinde ölümlerin bilinçsiz oldukları yönündeki inancı hatırlatarak söz konusu sahneyi Orestes’in “ritüel ölümü” olarak değerlendirmemize olanak sağlamıştır. Taurisli bir çoban tarafından betimlenen Orestes ve Pylades’in sığındıkları mağaranın kendisi gibi, Orestes’in bu mağarada yaşadıkları da bize ölümü hatırlatmaktadır. Daha önce de değinildiği üzere erginlenme törenlerinde adayın bir canavar tarafından öldürülecekmiş korkusunu yaşaması ritüel ölümü gerçekleştiren bir unsur olarak görülmekteydi. Yani adayın kendisini ölüm tehdidi altında hissetmesi ritüel ölümün kendisine denk gelmekteydi. Taurisli çobanın,

Orestes'in sığındığı mağarada yaşadıklarını anlattığı sahne delikanlının ölümle boğuştuğunu gösteren çeşitli unsurlara sahiptir (Eur. **Iph. T.** 281-308). Metinden anlaşıldığı üzere Orestes, Pylades ile sığındıkları mağarada korkunç sanrılar görmektedir: kahramanın üzerinden uçarak ona ateş saçan Erinys'ler ellerindeki yılanlarla Orestes'i öldürmek istemekte, delikanlıya ölümcül kocaman taşlar, kayalar fırlatmaktadırlar. Orestes'in "*Nereye kaçsam da beni öldürecekler!*" şeklinde söylediği sözcükler bu sahnede kahramanın ölüm tehdidini iliklerine kadar hissettiğini kanıtlamaktadır. Hatta Orestes'in bu süreçte hissettiği ölüm tehdidinin delikanlı için ne kadar gerçekçi olduğu kahramanın Erinys'ler sandığı hayvan sürülerine saldırıp onları bir bir kılıçtan geçirdiği sahne aracılığıyla ortaya konmuştur. Orestes yaşadıklarının birer sanrı olduğunun farkında değildir. Yani kahramanın cephesinden bakıldığında o, Hades'in yılanlarıyla ve korkunç Erinys'lerle bir rüya ya da hayal âleminde değil, son derece gerçekçi bir düzlemde onlarla boğuşmakta adeta bir can pazarı yaşamaktadır. Bu bağlamda Orestes'in son derece gerçekçi bir şekilde ölüm tehdidi ve korkusunu yaşadığı **Iphigeneia Tauris**'te tragedyasındaki mağara sahnesinin kahramanın ritüel ölümünü sembolize ettiği ileri sürülebilir.

Bu sahnenin devamında ritüel ölüm tecrübesini yaşamış Orestes'in Taurisli çobanlar tarafından ele geçirilerek bu defa gerçek anlamda ölümle burun buruna geleceği Artemis Tapınağı'na götürüldüğü görülmektedir (Eur. **Iph. T.** 330-460). Ancak Artemis'e kurban edilmek üzere tapınağa getirilen Orestes'in kardeşi Iphigeneia ile tanıma sahnesinden sonra kurguladıkları plan doğrultusunda sözde ölüme gidişi aslında kahramanın yeniden doğuşuna zemin hazırlamıştır. Iphigeneia tarafından sözde arınma ritüelleri yapmak amacıyla her türlü teçhizatı yanlarına alarak hep birlikte bir gemiye binip açılan kahramanların kaçış sahnesi boyunca Orestes ve diğer kahramanlar gerçek anlamda ölüm tehdidiyle karşı karşıya gelmişlerdir. Bu bağlamda delikanlının kaçış sahnesi boyunca yaşadıkları da ritüel ölümünü sembolize eden bir motif olarak okunabilir. Nitekim gençler kaçmaya çalıştıkça dalgalar gemiyi sürekli kıyıya, yani onları bekleyen ölüme doğru sürüklemiştir. Ancak oyunun sonunda sahneye inen tanrıça Athena, Tauris kralı Thoas'ı ikna ederek ölümün eşiğine gelmiş Orestes'in kurtuluşunu temin ederek onu yaşamının sonraki evresine - yeni bir

kimlik edinip topluma geri dönmesini sağlayacak olan yeniden doğuş evresine-taşıyacaktır.

Tematik olarak **Elektra** tragedyasındaki olayların devamı olarak nitelendireceğimiz **Orestes** tragedyasında da delikanlının ritüel ölümünü ima eden çeşitli sahneler vardır. Bunlardan ilki oyunun hemen açılış sahnesinde karşımıza çıkmaktadır. **Orestes** tragedyasının **prologos**'unda Elektra kardeşinin uzun süredir yemeden içmeden kesildiğini, ateşler içinde yatarak sayıkladığını, şimdi ise bir ölü gibi derin bir uykuda olduğunu dile getirmiştir. Oyun Klytaimnestra'nın öldürülmesinden sonraki altıncı günde yaşananları anlatmaktadır. Annesini öldürmesinin devamında Orestes'in gerçek dünyayla ilişkisinin zayıfladığı, hatta koptuğu, delikanlının öte dünyaya, yani Hades'e ait varlıklar olan Erinys'lerin kontrolü altına girdiği görülmektedir. Erinyslerin etkisi altındaki Orestes'in bilincini yitirdiği ve adeta bir ölüm tecrübesi yaşadığı dikkat çekmektedir. Orestes'in bilinçsizce sayıklaması bazı bölgelerde yapılan erginlenme törenlerinin "liminal" sürecinde adayın geçmiş yaşantısıyla olan bağını koparmak amacıyla onlara çeşitli kimyasalların ve uyuşturucu maddelerin verildiği ritüelleri çağrıştırmaktadır.⁵⁰ Bu ritüellerde adayların bilincini kaybedip halüsinasyonlar gördüğü aktarılmaktadır. Bu bağlamda Elektra'nın, kardeşini teskin etmek amacıyla yaşadıklarının gerçek olmadığını, delikanlının korktuğu şeylerin hepsinin birer sanrı olduğunu söylemesi dikkat çekicidir. Ayrıca Orestes'in "**Lethe**"nin suyundan içmiş bir ölü gibi hiçbir şeyi hatırlamadığını dile getirdiği sahne de kahramanın ritüel ölümünü ima etmektedir. Nitekim Yunan inancına göre yeniden doğmak ve yaşamak için önceki anıların, yani hafızanın silinmesi gerekmektedir. Bunun içindir ki Yunan düşüncesinde "**Lethe**", yani "Unutkanlık Nehri" insanın dünyada yaşamış olduğu bütün sevinçleri, kederleri; öldüğünde şahit olduğu sırları, çektiği cezaları, yani yeryüzünde ve öte dünyada tüm yaşadıklarını unutturan şifalı bir nehir olarak yer almıştır (Dürüşken, 2016: 196-197).⁵¹ Orestes'in sayıklamaları, Erinys'lerle mücadele ettiğini sandığı halüsinasyonlar, hatta Elektra'yı dahi onlardan biri sanması delikanlının içinde bulunduğu korkunç ruh halini

⁵⁰ Bu konuda detaylı bilgi için bkz.: Eliade, 2015a: 76-77; van Gennep, 1960: 81.

⁵¹ Dürüşken, Platon'un ruh öğretisi ve "önceden öğrenilen bir şeyin zihinde canlanması, yani anımsanması ve hatta yeniden doğma" anlamı taşıyan "**anamnēsis**" düşüncesinin aslında Yunan mitolojisindeki **Lethe** Nehri'ne ait özelliklerin felsefeleşmiş bir biçimi olduğunu belirtmiştir. Yunan düşüncesindeki **Lethe** kavramı konusunda detaylı bilgi için bkz.: Dürüşken, 2016: 195-205.

ortaya koymaktadır (Eur. **Or.** 34-45, 217-235, 253-79, 264-5, 385-410). Orestes can çekişen bir kimse gibi güçlülükle nefes almaktadır (Eur. **Or.** 155). Bu sahnelerde betimlenen Orestes’in ruh hali ve fiziksel durumu daha önce de belirttiğimiz gibi delikanlıyı yaşayanların dünyasından çok öte dünyaya yaklaştırmakta ve oraya ait bir kimse kılmaktadır.⁵² Ayrıca Orestes’in Erinys’leri tanımlamak için Türkçeye “*yeraltı rahibeleri*” olarak çevireceğimiz “**ἐνέρων ἱέρειαι**” sözcüklerini kullanması söz konusu sahnenin ölümle ilişkisini açıkça ortaya koymaktadır (Eur. **Or.** 261). **Orestes** tragedyası kahramanın ritüel ölümü bağlamında incelenmeye devam edildiğinde Elektra’nın, Argos’a geldikten sonra Orestes’in durumunu öğrenmek isteyen Helene’ye söylediği aşağıdaki sözcüklerde de delikanlının bir ölü olarak tanımlandığı dikkat çekmektedir (Eur. **Or.** 81-85):

“Ἐλένη, τί σοι λέγοιμι' ἄν ἄ γε παροῦσ' ὀρᾷς
[ἐν συμφοραῖσι τὸν Ἀγαμέμνονος γόνον];
ἐγὼ μὲν ἄυπνος πάρεδρος ἀθλίῳ νεκρῷ
(νεκρὸς γὰρ οὗτος οὐνεκα σμικρᾷς πνοῆς)
θάσσω.
...”

“Helene, kendi gözlerinle gördüğün şeyden neden söz edeyim ki?
Agamemnon’un evi talihsizlik içinde.
Ben de uykusuz bir halde zavallı cesedin yanında oturuyorum.
(Çünkü o bir **ölü**, soluğu öyle güçsüz ki.)”

Yukarıdaki metnin devamında Orestes’in sonunun ne olacağını soran koroya Elektra’nın “*Ölümden başka ne olabilir ki? Çünkü hiçbir şey yiyip içmiyor.*” [**Θανεῖν** <**Θανεῖν**>, τί δ' ἄλλο; | οὐδὲ γὰρ πόθον ἔχει βορᾶς.] demesi yine Orestes’in Argos’taki sonunun ölüm olacağını açıkça ortaya koymaktadır (Eur. **Or.** 188-9). Elektra’nın yukarıdaki cevabı üzerine koronun “*O zaman zaten kaderi belli.*” [**πρόδηλος ἄρ' ὁ πότμος.**] şeklinde söylediği sözler de Orestes’in “liminal” evresini geçirdiği Argos’ta kesinlikle öleceğini ima etmektedir (Eur. **Or.** 190). Ayrıca oyunun ilerleyen bölümlerinde Orestes’in uzun süre hareketsiz kalmasına istinaden korobaşının delikanlının ölmüş olabileceği ihtimali karşısında “*Elektra onun yakınıdasın. | Haberin olmadan kardeşinin ölüp ölmediğine bir bak! | Çünkü onun bu*

⁵² Yates de Atinalıların zihninde Orestes’in bir ölüm figürü olarak yer aldığını vurgulamıştır (Yates, 1993: 169).

bitkin hali hoşuma gitmiyor” [ὄρα παροῦσα, παρθέν’ Ἥλέκτρα, πέλας, | μὴ κατθανών σε σύγγονος λέλῃθ’ ὅδε· | οὐ γάρ μ’ ἀρέσκει τῷ λίαν παρειμένωι.]” şeklindeki sözlerle Elektra’yı uyarması ve genç kızdan kardeşini yoklamasını istemesi de “liminal” evredeki Orestes’in ölümle ilişkisini bir kez daha gözler önüne sermektedir (Eur. **Or.** 208-10). Son olarak Argos’a gelen Menelaos’un da “*Ey tanrılar, gördüğüm şey nedir! Bir ceset mi karşılıyor beni?*” [ὦ θεοί, τί λεύσσω; τίνα δέδορκα νεπτέρων;] şeklindeki sözlerle Orestes’i bir ölüye benzetmesi (Eur. **Or.** 385) delikanlının yaşadığı ritüel ölüme işaret etmektedir. Fontenrose Atinalıların Orestes’in yeraltından çıkmış bir hayalet olduklarına inandıklarını, hatta Orestes’i Anthesteria ile ilişkilendirmiş olabileceklerini belirtmiştir (Fontenrose, 1960: 228-33).

Orestes’in ritüel ölümü bağlamında ele alındığında kahramanın Helene’yi öldürme teşebbüsü de aslında delikanlının ciddi bir şekilde ölüm tehdidi altında olacağı bir sürece gireceğine işaret etmektedir. Çünkü Orestes bu işe kalkıştığında Pylades ve Elektra ile birlikte kurdukları planın işleyip işlemeyeceğini bilmez, yani delikanlının bu işte başarılı olacağının bir garantisi yoktur. Planda bir aksaklık olması halinde Orestes’in, Menelaos’un elinden öleceği gün gibi aşikârdır. Bu işe kalkışmaya cüret ettiği andan itibaren Orestes adeta ölümün sınırlarında dolaşmaya başlamıştır. Başka sözcüklerle ifade etmek gerekirse kahramanın Helene’yi öldürmeye teşebbüs ettiği andan başlayarak Hermione’yi rehin almasıyla devam eden sahne boyunca ölüm tehlikesi altında olduğu, hatta Menelaos’un sarayın kapısına gelmesiyle birlikte bu olasılığın katbekat arttığı görülmektedir. Bu sahneler delikanlı için ciddi manada ölüm tehdidi içerdiğinden söz konusu sahnelerin de Orestes’in ritüel ölümünü sembolize ettiği düşünülebilir. Nitekim bu sahnelerin akabinde kahraman oyunun başlangıcındaki Orestes’ten bambaşka bir Orestes olarak karşımıza çıkacaktır. Şayet bunlar yaşanmasaydı -Orestes ölümü göze alıp onun soğuk nefesini anbean ensesinde hissetmemiş olsaydı- başka bir ifadeyle Orestes’in ölüm tehdidi altında ölüm korkusuyla gerçekleşen ritüel ölümü olmasaydı, dolayısıyla kahraman gerçekten Argos’ta ölecek ve yetişkin bir adam olarak asla Argos toplumuna geri dönemeyecekti.

4.2. Kahramanların Yeniden Doğuşu

Bir delikanlı için topluma kabulün bir çeşit vizesi olan “erginlenme” yeni bir dönemin başlangıcında bir tür yeni yaratım ve yeniden varoluş anlamına gelmektedir

(Doniger, 1999: 789). Erginlenme ritüellerinin “liminal” evresinde adayın eski statüsünden yeni statüsüne geçişini -çocukluktan/delikanlılıktan yetişkin bir erkeğe dönüşmesini- sağlayan ilk aşama -ritüel ölüm- gerçekleştikten sonra, ikinci ritüel aşamaya geçilmektedir. Bu evrede ritüel olarak eski varlık biçiminde ölen adayın yeni bir varlık biçimiyle yeniden doğuşu sağlanmaktadır. Böylece “ritüel ölüm” sonrası aday “liminal” evrenin sonuna işaret eden “yeniden doğuş” deneyimi yaşayıp yeni bir kimlikle topluma geri dönmek suretiyle erginlenme sürecini tamamlar. Hemen her kültürde yapılan erginlenme ritüellerinde var olan sembolik ölüm ve yeniden doğuşun anlamı Eliade tarafından şöyle açıklanmıştır (Eliade, 2016b: 55):

*“Geleneksel dünyada her yerde ölüm ikinci bir doğuş, yeni bir ruhsal (tinsel) varoluşun başlangıcı addedilir veya addedilirdi. Ama bu ikinci doğum birincisi, yani biyolojik doğum gibi doğal değildir; öyleyse, “verilmiş” değildir, ritüel yoluyla yaratılması gerekir. Bu anlamda ölüm bir **başlangıçtır**, yeni bir varlık tarzına giriştir. Ve gayet iyi bilindiği gibi, her türlü başlangıç temelde bir yeniden doğuşun veya dirilişin izlediği simgesel bir ölüme dayanır. ... Kişinin yeni, daha üstün bir halde yeniden doğabilmesi için bulunduğu önceki koşulda ölmesi gerekir. Ergenliğe geçiş ayinlerinde, ergenin doğal biyolojik koşulu son bulur ve ergen bir kültürel varlık olarak yeniden yaşama döner; bu andan itibaren kabilenin tinsel değerlerine ulaşır. Eriştirme töreni boyunca ergenler ölü kabul edilir ve hayalet gibi davranırlar.”*

Erginlenme törenlerindeki sembolik ölümün ardından aday çeşitli ritüeller aracılığıyla bir erkek ya da erkekler tarafından yeniden dünyaya getirilir (Campbell, 2016: 99, 123). Bu ritüel uygulama insanın kendisini yaratmadığı, onun başka birileri tarafından -ergenliğe ulaşmış yaşlılar- yaratıldığını ortaya koymaktadır. Erginleyici erkekler tarafından gerçekleştirilen bu ikinci doğum ilki gibi “biyolojik” değildir, “yeniden doğuş” doğaüstü kutsal varlıklar tarafından kurulmuş olan ritüeller aracılığıyla gerçekleşen “kutsal bir doğumu” sembolize etmektedir (Eliade, 2015a: 19). Bu ritüeller aracılığıyla varoluştaki gerçeklik, yani bir kadın tarafından vücuda getirilmiş olma durumu tamamen bertaraf edilerek çocuğun erkeklerin dünyasına ait olması sağlanmakta ve böylece çocuğun anneden getirdiği kadınsı ve güçsüz yönleri yok edilerek ona yetişkin bir erkeğin özellikleri yüklenmektedir. Frazer da erginlenme ritüellerinde yer alan sembolik ölüm ve yeniden canlanma temsillerinin adayın çocuk olmaktan çıkıp yetişkinlerin ruhsal çağına geçişini sembolize ettiğini vurgulamıştır (Frazer, 1983: 907). Ritüel ölümden sonra gerçekleşen ritüel doğumla aday artık yeni

birisi olarak topluma geri dönmeye hazır hale gelmiştir. Nitekim bu anlayış Eski Yunan'ın yaşam felsefesinin temelinde yer almıştır. Buna göre öldükten sonra öte dünyada yer alan Lethe Nehri'nde önceki yaşamını unutan ve tüm kirlerinden arınan ruhlar pirüpak bir şekilde yeniden dünyaya gelmekteydi. Bu bağlamda Eski Yunan'da ölüm kavramının ruha bir nevi yeniden doğma fırsatı veren ve yeni bir kimlikle ona ikinci bir yaşam sunan yegâne gerçeklik olduğu söylenebilir.

Yunan dünyasındaki erginlenme ritüellerinde “liminal” evrede gerçekleşen ritüel ölüm ve yeniden doğuş adayın artık eski kimliğini ve statüsünü sonsuza kadar ardında bıraktığı, artık yepyeni bir kimlik ve statüyle topluma geri dönmeye, onunla bütünleşmeye, toplum tarafından tanımlanan ve onaylanan yeni statüsünün gerektirdiği sorumlulukları üstlenmeye layık ve hazır olduğu anlamını taşımaktadır. Bu sebeple ritüel bir ölümün ardından gelen yeniden doğuşu içeren bütün ritüeller ve semboller bu ritüellerin katılımcılarının başka bir varoluş biçimine ulaştığını ifade etmektedir (Eliade, 2015a: 17-18). İkinci kez doğumla aday ilk doğumun biyolojik olarak sunduğu çocuk olma durumundan çıkarak toplumsal anlamda onaylanmış bir birey ve gerçek anlamda bir erkek olmaktadır. İkinci doğum birincisi gibi anneye ve kadınların dünyasına ait olmayı değil, sosyal yaşama ait olmayı temsil etmektedir. İkinci doğumda vurgulanan asıl şey toplumsal yaşamdır (Harrison, 1912: x-xi; Campbell, 2016: 92,100, 109). Erginlenme sürecinin son evresinde erkekliği ve kültürel rolleri güvence altına alınmış aday aynı zamanda meşru bir kadını bir eş olarak almaya da hazırlanmaktadır (Felson-Rubin, 1994: 10). Başka bir deyişle Eski Yunan toplumunda delikanlının topluma kabulü ve evlenebilmesi için bir dizi ritüelden başarılı bir şekilde geçerek kendisine vaat edilen tüm sosyal, dinsel ve politik statüleri hak etmiş olması gerekmektedir (Lawson-McCauley, 2002:). Öyle ki birçok kültürde olduğu gibi Yunan dünyasında da bir erkek için sadece biyolojik olarak doğmuş ve büyümüş olmak tek başına söz konusu toplumsal statüleri elde etmek için yeterli görülmemiştir.

4.2.1. Yeniden Doğuş Sembolü Olarak Baba Tarafından Tanınma

Arkaik birçok toplumda “doğum” doğal bir olgu olarak kabul edilmiş ve bu bağlamda da sadece biyolojik olarak dünyaya gelmiş olmak bir bebeği doğrudan ailenin ve toplumun bir üyesi haline getirmemiştir (Harrison, 1912: xi; Griffiths, 2017:

233-234). Van Gennep çok az kültürde bir bebeğin dünyaya gelişiyle eş zamanlı olarak tam anlamıyla toplumun bir üyesi olarak kabul edildiğini belirtmiştir (van Gennep, 1960: 101). Bu bağlamda Yunan kültüründe de bir bebeğin dünyaya geldikten hemen sonra toplumun bir üyesi olarak görülmediği dikkat çekmektedir (Golden, 2015: 20; Beaumont, 2012: 67; Griffiths, 2017: 233-234). Çünkü biyolojik olarak doğumun kendisi kültürel açıdan bir önem taşımaz ve tam anlamıyla bebeğe bir kimlik vermez. Bir bebeğin doğumu ritüeller tarafından onaylanıp tamamlanmadıkça eksik olarak görülür ve bu bağlamda bir gerçeklik ifade etmez. Bir bebek çeşitli ritüeller eşliğinde önce babası, sonra da toplum tarafından tanındığı zaman bebeğin kültürel anlamda doğumu gerçekleşmekte ve onaylanmaktadır (Brelich, 2013: 35). Dünyanın birçok yerinde olduğu gibi Eski Yunan’da da bebeğin önce aileye, daha sonra da topluma kabulü onun öncelikle babası daha sonra da erkeklerle temsil edilen topluluk tarafından tanınmasına ve onaylanmasına bağlıydı. Bir bebek ancak bu suretle bir kimlik elde edebilirdi. **Ion** tragedyasında Ksouthos’un, delikanlının sözde kendi oğlu olduğunu öğrendikten ve oğluyla kısa bir özlem giderdikten hemen sonra ona bir isim vermesi⁵³ ve oğlunun biyolojik doğumu sırasında yapamadığı ritüelleri yapmaya girişme telaşı çocuğun topluma kabulü için babanın onayının ne denli önemli olduğunu gözler önüne sermektedir.

Yunan kültüründe bir çocuğunun topluma kabulü çeşitli aşamalar halinde gerçekleştiğinden çocuk çeşitli zamanlarda yapılan bir dizi ritüel süreçten geçmek zorundaydı. Bir bebek dünyaya geldikten sonra ritüeller aracılığıyla önce yaşayanların dünyasına geçer, ardından aşamalı olarak toplumun bir parçası olurdu (Cornford, 1991: 164-165). Ancak bebeğin öncelikle baba tarafından meşruluğunun onaylanması ve bu bağlamda **oikos**’a kabul edilmesi gerekirdi. Bebeğin **oikos**’un bir üyesi olması da çeşitli ritüel aşamalardan oluşmaktaydı. Bunlardan ilki bebek doğduktan yaklaşık bir hafta sonra -doğumdan sonraki “beşinci” ya da “yedinci” günde⁵⁴- yapılan

⁵³ Gören, “ad”ın basit bir etiket olmaktan ziyade, bireyselliğin bir sembolü olarak kişiliğin kurucu ögesi olduğunu vurgular (Gören, 2014b: 19). Yazar, Furness’in bir çocuğa isim vermeyi bireye “varlık verme” bağlamında ele alıp isim vermenin toplumsal önemine dikkat çektiğini çalışmasında kişinin “ad almasını” yaşamın başlangıç noktası olarak gördüğünü, çocuğa bir ad vermenin ebeveynlerin en önemli görevi olduğunu, hatta aile üyelerinin sayısının belirlenmesinde henüz kendisine bir ad verilmemiş çocukların hesaba katılmadığını vurguladığını belirtmiştir (Gören, 2014b: 19).

⁵⁴ Amphidromia’nın yapılma zamanı konusunda sözlük yazarları farklı tarihler vermektedirler. Örneğin Suda’ya göre söz konusu tören doğumdan sonraki beşinci günde; Hesychios’a göre ise yedinci günde

“Amphidromia” (Ἀμφιδρόμια) adlı bir törendi. Atina’da varlığı kanıtlanan söz konusu tören bir bebeğin meşrulaştırma sürecinin ilk basamağını oluşturmuş olmalıdır.⁵⁵ Biyolojik olarak “doğum” bebeğin sadece fiziksel olarak dünyaya girişini ifade ederken, ailenin onayını sembolize eden “Amphidromia” ise bebeğin sosyal kimliğinin eleştirel olarak doğrulanması anlamına gelmekteydi (Beaumont, 2012: 67). Hamilton, Platon’un **Theaitetos**’una yazılan bir yoruma (**Schol. ad. Pl. Tht.** 160e) dayanarak “Amphidromia”nın doğumdan sonraki “beşinci” günde ebelerin⁵⁶ ellerini yıkadıktan sonra bebeğin etrafında dönerek (τρέχουσai) yapıldığını, dostlar ve yakın akrabaların ise çoğunlukla ahtapot⁵⁷ oluşan hediyeler gönderdiğini belirtmiştir (Hamilton, 1984: 243). Bazı araştırmacılar söz konusu bu ritüelin ebeveynlerden sadece birinin bazıları ise her ikisinin katılımıyla gerçekleştirildiğini⁵⁸ ve söz konusu ritüelde evin merkezini sembolize eden ocağa? yatırılmış bebeğin etrafında döndüklerini veya bebeği kucaklarına alarak ocağın etrafında dairesel bir hareketle dolaştıklarını ileri sürmüşlerdir.⁵⁹ Ancak bu konuda kesin bir bilgi yoktur. Anlaşıldığı

yapılmaktaydı. Bkz.: Suda, s.v. “Ἀμφιδρόμια” maddesi; bkz. Hesych. s.v. “δρόμιον ἥμαρ” maddesi. Karş. **Etm.Mag.** s.v. “ἐβδομενομένου” maddesi. Aristophanes’in **Lysistrata**’sının 757. satırına yapılan bir yorumda ise söz konusu törenin doğumdan sonraki onuncu günde yapıldığını ve yatar halde bulunan bebeğin etrafında dönülerek çocuğa isim konulduğu belirtilmiştir (**Schol. ad. Ar. Lys.** 757). Hamilton, Atina’daki “Amphidromia” ritüeli konusunda günümüze ulaşan antik kaynakların detaylı bir incelemesini yapmıştır. Bu konuda bkz. Hamilton 1984: 243-251. Araştırmacı, Stengel, Rose, Parker, von Müller ve Mikalson gibi araştırmacıların “Amphidromia”yı” doğumdan sonraki” beşinci güne”, ad verme ritüelini ise “onuncu güne” tarihlendirip aksi kanıtları reddettiğini; ancak Hunter, Nilsson ve Vernant gibi bazı araştırmacıların ise söz konusu törenin doğumdan sonraki “beşinci”, “yedinci” veya “onuncu” günde olabileceğini ve genellikle bebeğin adının konduğu günle aynı zamana rastladığını kabul ettiklerini belirtmiştir. Bu konuda detaylı bilgi için bkz.: Hamilton, 1984: 243-244. “Amphidromia” ritüeli konusunda ayrıntılı bir çalışma olarak ayrıca bkz. Gören, 2013; 66-78; 2014b: 17- 42.

⁵⁵ Bkz.: Ogden, 1996: 88; Parker, 2005: 13-14; Beaumont, 2012: 67-68; Gören, 2014b: 23

⁵⁶ k.g. için bkz. Hamilton, 1984: 244-245. Karş. Eur. **El.** 1125-1128.

⁵⁷ Bebeğe hediye olarak gönderilen ahtapot ve mürekkep balığının taşıdığı sembolizm konusunda bkz.: Gören, 2014b: 23

⁵⁸ Ogden ritüelin ebeveynlerden birinin veya her ikisinin katılımıyla icra edildiğini belirtir. Ancak Burkert bu ritüelde sadece babanın yer aldığını ve söz konusu ritüellerin onun tarafından yapıldığını belirtmiştir. Strauss da Burkert’le aynı düşüncededir. Karş. Burkert, 1985: 255; Strauss, 1993: 1.; Hamilton, 1984: 244-245; Ogden, 1996: 88.

⁵⁹ Söz konusu ritüelin ocak etrafında yapılması doğum sırasında bebeğe bulaşan kanın ateşle arındırılması ya da çocuğun evin tanrılarına tanıştırılması amacını taşıyor olabilir. Bu konuda bkz.: Strauss, 1993:1; Griffiths, 2017: 234. Amphidromia’yı bir arınma ritüeli olarak ele alan Oesterley bebeğin ateş etrafında dolaştırılmasının sadece ateşin arındırma özelliği ile açıklanamayacağını, bu ritüel sırasında oluşan hava akımının da bir arındırma aracı olabileceğini, çünkü havanın da arınmaya hizmet eden doğal unsurlardan biri olduğunu vurgulamıştır (Oesterley, 2002: 99). Gören ise Moulinier’in doğum sonrası annenin arındırılması gerektiği halde bebek için bu durumun elzem olduğu konusunun ileri sürülemeyeceğini vurgulamasına karşın, Amphidromia’nın tüm evreleri tamamlandığında bebeğin **oikos**’a katılmak için uygun ve “arınmış” olduğunun düşünebileceğini belirtmiştir (Gören, 2014b: 29).

üzere dönerek yapılan bir ritüel vardır, ancak bu ritüelin icracıları konusunda belirsizlikler söz konusudur.

Tekrar vurgulamak gerekirse Atina'daki "Amphidromia" bebeğin **oikos**'a (aileye) kabul edildiğinin ve aile tarafından onaylandığını göstergesi olan son derece önemli bir kabul ritüeliydi (Beaumont, 2012: 67). Bir babanın yeni doğan bebeğini gayrimeşru olduğu iddiasıyla ya da bebeğin sakat doğması veya ailenin ona bakamayacak kadar fakir olması gibi fiziksel ve ekonomik nedenlere bağlı olarak reddetme hakkına sahip olması bebeğin aileye kabul edildiğinin bir göstergesi olan "Amphidromia"nın Atina toplumundaki hayati önemini ortaya koymaktadır (Strauss, 1993: 1). Kuvvetle muhtemel tanrılara kurban sunusunun da yer aldığı⁶⁰ bu ritüelden sonra sonra yakın dostların ve akrabaların davet edileceği ve bebeğin adının konulacağı "**dekate** (**δεκάτη**)", yani doğumdan sonraki "onuncu gün" şöleninin⁶¹ hazırlıkları yapıldı. Muhtemelen tanrılara kurban sunusunun da yer aldığı bu ritüelde bebeğe adı verilirdi. Bebeğin adını baba ya da baba soyundan gelen yetişkin bir erkek akraba koyardı (Gören, 2014: 23). Bebeğin isminin konulduğu "**dekate**" aynı zamanda onun geniş akraba ve dost çevresine takdimi anlamını da taşımaktaydı (Ogden, 1996: 89).⁶² Söz konusu ritüellerle **oikos**'un yasal bir üyesi haline gelen çocuğun kimlik edinimindeki bir sonraki adım ise bebeğin meşruiyetinin daha geniş sosyal bir alanda

⁶⁰ Hamilton "Amphidromia'nın" muhtemelen kadınlarla sınırlı, bebeğin etrafında dönerek muayene edilmesi pratiğine yönelik ve içerisinde bir kurban sunusunun da yapıldığı (Eur. **El.** 1125-1128) çeşitli ritüellerle başladığı sonucuna ulaşabileceğimizi belirtir (Hamilton, 1984: 250). Araştırmacının da dikkat çektiği üzere Euripides'in **Elektra**'sında Klytaimnestra ile Elektra arasında geçen diyaloglarda (Eur. **El.** 1125-1128) bebeğin doğumu sonrası kadınlar (ebe) tarafından yapılan geleneksel kurban ritüeline bir gönderme vardır. Bu konu çalışmanın beşinci bölümde detaylı olarak ele alınacaktır. Hamilton "Amphidromia'yı" çocuğun adının verilip daha büyük bir akraba topluluğuna takdim edileceği kısmen geniş ölçekte halka açık bir ziyafetle sonuçlanacak olan şölen gecesine bir hazırlık safhası olarak görür (Hamilton, 1984: 250).

⁶¹ Aristoteles doğumdan sonraki "yedinci günde" bebeğe isim verildiğini, çünkü cız ve hastalıklı bebeklerin daha bir haftayı görmeden öldüklerini belirtir (Aristot. **hist. an.** 588a8). Ancak Hamilton Aristoteles'in Amphidromia'yı refere ettiğinden emin olamayacağımızı vurgulamıştır (Hamilton, 1984: 246). Strauss bebeğe isim koyma ritüelinin "Amphidromia'da" da olabileceğini düşünmektedir (Strauss, 1993:1). Golden ise söz konusu ritüellerin yapıları ile ilgili katı kurallara olmadığını, ailenin sosyo-ekonomik durumuna ve bebeğin cinsiyetine göre her iki ritüelin de aynı anda yapılabileceğini vurgulamıştır (Golden, 2015: 20). Araştırmacı "**dekate**" şöleninin masraflı bir ritüel şölen olmasından dolayı özellikle fakir ailelerin iki ritüeli aynı anda yapmış olabileceklerini belirtmiştir (Golden, 2015: 20).

⁶² Hemen her kültürde insanın kademeli bir biçimde topluma kabul ritüellerinin en önemlilerinden biri olan isim verme ritüeli bebeğin topluma girişinin onaylandığını göstermektedir. Van Gennep isim verme ritüelinin amacının aynı zamanda bebeğin dünyaya tanıtılması olduğunu ve bu suretle bebeğin dünyanın içine girmesinin sağlandığını belirtmiştir. Bkz.: van Gennep, 1960: 5.

onaylanmasından oluşmaktaydı. Bu bağlamda çocuk doğumundan sonraki ilk Apatouria’da, gelecekte yurttaşlık bağıyla kendisini kente bağlayacak olan babasının **phratia**’sına tanıtılırdı (Beaumont, 2012: 67). Atinalı bir çocuğun söz konusu ritüellerin dışında Khoes ve Anthesteria’da da Atina toplumuna tanıtıldığına dair çeşitli görüşler vardır.⁶³ Nitekim Beaumont vatandaşlar, özgür erkekler, köleler, yetişkinler, çocuklar ve hatta ölümler olmak üzere Atina toplumunun tüm kesiminin katıldığı Anthesteria Festivali kapsamındaki Khoes gününün her şeyi kapsayan doğasından dolayı, marjinal sosyal bir grup olarak çocukların daha geniş bir topluluğa dahil edilmesi için son derece uygun olduğunu ileri sürmüştür (Beaumont, 2012: 75-76). Yani “Amphidromia” ritüeli yenidoğan bebeğin **oikos**’a resmi olarak kabul edilmesini sağlarken, Apatouria bebeği daha geniş bir akraba grubu ile tanıştırmaya, çocuğun ilk kez üç yaşında katıldığı Anthesteria ise onu daha sonra yıllık olarak yapılan bir ritüelin katılımcısı olarak Atina toplumuna sunmaya hizmet etmiştir (Beaumont, 2012: 75-76; Kerényi, 2013: 275). Ancak Atina’da bir erkek çocuğunun, söz konusu ritüellerde babası ve **phratia**’sı tarafından tanınması onu tam anlamıyla erkek toplumunun daimi bir üyesi yapmazdı. Çocuk sadece erkek toplumunun müstakbel bir adayı olarak görülür ve belli bir zaman aralığı için geçici olarak kadınların dünyasına teslim edilirdi. Erkek çocukların kadınların dünyasında geçireceği söz konusu zaman aralığı konusunda kültürler arasında çeşitlilikler söz konusudur. Ancak çoğu zaman ergenlik dönemi bu konuda belirleyici olmuştur.⁶⁴ Erkek çocukların ergenlikle birlikte kadınların dünyasından ayrıldıkları ve kademeli olarak erkeklerin dünyasına girdikleri görülmektedir. Ancak her toplumda ergenlik

⁶³ Bu konuda bkz.: Hame, 1999: 201-218; Beaumont, 2012: 69-84.

⁶⁴ Van Gennep ergenlik ve erginlenme ritüellerinin farklı kavramlar olduğunu, bu iki unsurun bazen aynı ritüellerde bir araya geldiğini belirtmekle birlikte ergenliğin fiziksel, erginlenmenin ise sosyal bir olgu olduğu konusunun altını ısrarla çizmiştir. Araştırmacıya göre göre bir genç ergenliğe girmeden de erginlenme ritüellerinden geçerek toplum tarafından farklı bir kimlik kazanabilir. Roma’da olduğu gibi bir genç kız ilk adet kanamasından önce evlenerek erginlenme deneyimi yaşayabilir. Bu konuda detaylı bilgi bkz.: van Gennep, 1960: 66-70. Brelich de bu konuda van Gennep ile benzer görüşleri paylaşmış, ergenliğin ailevi bir mesele olduğunu ve dolayısıyla bu ritüellerin aile içinde yapıldığını, ancak erginlenmenin toplumsal bir konu olduğundan toplum tarafından düzenlendiğini ve onaylandığını belirtmiştir (Brelich, 2013: 36). Leitaio ise ergenlik ve erginlenmenin farklı kavramlar olduğunu onaylamakla birlikte bir delikanlının asıl anlamda erginlenmesinin, yani toplumun bir üyesi olmasının ergenlik sonrasına denk geldiğini vurgulamıştır. Bu konuda daha fazla bilgi için bkz.: Leitaio, 1993: 2-85.

çocuğun anneden, yani kadınların dünyasından ayrılma vaktini belirleyen bir unsur değildir.⁶⁵

Atinalı bir delikanlının erkekliğe giden yolda babası ve Atina toplumunu tarafından onaylanmanın delikanlı için ne denli önemli olduğunu ortaya koyan en önemli törenlerden biri Apatouria Festivali'dir. İon kökenli kabilelerde ve Atina'da yapılan Apatouria, baba tarafından tanınan bir delikanlının kabile tarafından da tanınıp onaylandığı bir festivaldir. Yukarıda da vurgulandığı üzere, aslında Atinalı bir erkek çocuğu ilki doğumundan sonraki ilk Apatouria, diğeri ise geç ergenlik yıllarına rastlayan muhtemelen on altı yaşına bastıktan sonraki Apatouria'da olmak üzere **phratritia**'ya takdim edilirdi (Beaumont, 2012: 68).⁶⁶ Nitekim Apatouria Festivali'nde hem o yıl içinde doğmuş bebekler kabileye tanıtılmakta (**meion**) hem de on altı yaşındaki ergen gençler kabilenin kütüğüne resmi olarak kayıt edilmekteydiler (**koureion**). Bu bağlamda on altı yaşındaki delikanlılar tarafından yapılan ritüellerin - saçlarını tanrılara sunma, kurban kesme, çeşitli ritüel dövüşlerin- gençleri yetişkin erkek toplumunun daimi bir üyesi yapmadığı anlaşılmaktadır. Bu noktadan hareketle Atina'da da oğlan çocuklarının erginlenme sürecinin kademeli olduğu söylenebilir. Nitekim Vidal-Naquet Atinalı oğlan çocuklarının on sekizine geldiklerinde delikanlıların birer "**ephebos**" olarak yeni bir statü kazanıp sonrasında topluma daimi üyelik hakkı elde edecekleri zorlu bir erginlenme dönemine girdiklerini ileri sürmüştür (Vidal-Naquet, 1968). Araştırmacı iki yıllık sürecin sonunda artık yirmi yaşına ulaşmış olan genç adamların tam yurttaşlık hakkı kazanarak evlenmeye hazır yetişkin bir erkek ve bir savaşçı -"**hoplit**" askeri- olarak toplumla bütünleştiklerinin altını çizmiştir (Vidal-Naquet, 1968). Ancak yukarıda vurgulandığı üzere bir delikanlının bu

⁶⁵ Örneğin Sparta'da oğlan çocuklarının yedi yaşında anneden ve kadınların dünyasından ayrıldıkları bilinmektedir. Fakat yedi yaş bir erkek çocuğunun ergenlik, hatta erinlik dönemi için bile çok erken bir yaştır. Ancak Girit'te kademeli olarak yapıldığı belirlenen erginlenme ritüellerinde erkek çocukların ilk erginlenme evresinin on iki yaşında yapıldığı ve bu yaştan Girit'te erkek çocuklar için resmi ergenliği "**apodromioi**" ifade ettiği anlaşılmaktadır (Percy, 1996: 67). **Ebioi** olarak adlandırılan on iki ila yirmi yaş arasındaki gençlerin yirmi yaşından ya da bazı kaynaklara göre yirmi altı yaşından sonra birer "**dromeis**" oldukları bilinmektedir. Ancak Girit'teki erginlenme ritüelleri yaşı, yani yaş guruplarına girme yaşı konusunda dönemler arasında bir takım farklılıkların olduğu anlaşılmaktadır (Percy, 1996: 67). Atina'da da erkek çocukların kadınların arasından ilk olarak kaç yaşında ayrıldıklarına dair net bir bilgi yoktur. Ama Yunan kültüründe genel kanı bir oğlan çocuğunun uzun süre anne yanında kalmaması gerektiği yönündedir. Daha önce de vurgulandığı üzere Hesiodos'un Çağlar efsanesi Yunan düşüncesinin bu konudaki eğilimini ortaya koymaktadır.

⁶⁶ Karş. Burkert, 1985: 255.

haklara sahip olmasının ön koşulu ilk olarak babanın çocuğu tanınmasına ve çocuğun babanın yasal evliliğinden doğmuş olduğunu kanıtlamasına bağlıydı. Anlaşıldığı üzere çocuğun baba tarafından resmen tanınmasında, yani çocuğun babanın oğlu ve yasal mirasçısı olması hususunda evliliğin yasal olması belirleyici bir rol oynamaktadır.⁶⁷

Özetle, Yunan toplumunda bir çocuğun baba tarafından tanınması konusu çocuğun topluma kabulünün bir ön koşulu ve bir çeşit vizesidir. Bu noktada bir bebeğin doğumun başta bebeğin babası olmak üzere kabilenin diğer erkekleri tarafından yapılan çeşitli ritüellerle tanınması ve onaylanmasının hayati öneme sahip olduğu anlaşılmaktadır. Bu bağlamda araştırmamıza konu olan Euripides tragedyalarında da önemli motiflerin ve sahnelerin olduğu dikkat çekmektedir. Özellikle **Ion** tragedyası bu konuda önemli veriler sunmaktadır. Söz konusu oyunda oğlunun doğumunda yapamadığı ritüelleri gerçekleştirmek üzere aceleyle yola çıkan Ksouthos'un kendisini kandıran Tanrı Apollon'un kehanetinden hiç şüphe duymadığı açıktır. Eğer Ksouthos tanrının kehanetinden şüphe duymuş olsaydı, muhtemelen böyle bir hazırlık içine hiç girmeyecekti. Nitekim Demosthenes hiçbir babanın bebeğin kendisine ait olduğundan emin olmadıkça bir bebek için “**dekatē**” şöleni düzenlemeyeceğini belirtmiştir (Demosth. 39.20.22). Ancak Ksouthos bu planları yaparken bebeğin annesinin bir Atinalı ve çocuğun da yasal bir evlilikten doğmuş olmadığını unutmuş görünmektedir.⁶⁸

⁶⁷ Atina'da evlilik dışı doğan çocuklar gayrimeşru statüsünde olduklarından isterse babaları onlara bakmayabilirdi. Ya da baba çocuğu evine alıp büyütse bile onu resmen oğlu ve mirasçısı olarak tanıyamazdı, dolayısıyla bu durum çocuğun gayrimeşru çocuk statüsünü değiştirmezdi. Örneğin Euripides'in **Medeia** tragedyasında Iason kendi evinde büyütüp yetiştirmekte olduğu halde Medeia ile olan evliliklerinin geçersiz olması dolayısıyla çocuklarını gayrimeşru çocuk statüsünden kurtaramaz. Nitekim Iason kendisinin sırf bu sebeple Glauke ile yasal bir evlilik yapmak istediğini ileri sürmüştür. Atina yasalarına göre evlilik dışı doğan gayrimeşru çocuklar bir takım haklar elde etseler bile babalarının yasal evliliklerinden doğan başka çocukları varsa onlarla eşit haklara sahip olamazlardı. Ancak Perikles'in Aspasia'dan doğan oğlu konusunda olduğu gibi istisnai durumlar da söz konusuydu. Eski Yunan dünyasında yenidoğan bir bebeğin topluma kabulü konusunda detaylı bilgi için Bkz.: Griffiths, 2017: 237; Golden, 2015: 20; Parker, 2005: 13-15; Strauss, 1993: 1; Ogden, 1996: 88-89; Burkert, 1985: 255, Pomeroy 1995: 69.

⁶⁸ Perikles döneminde bir delikanlıya vatandaşlık hakkı ancak her iki ebeveyninin de Atinalı olması durumunda verilirdi (Vernant, 2017a: 46).

4.2.1.1. Hippolytos'un Theseus Tarafından Tanınması ve Kült Kahramanına Dönüşmesi

Hippolytos tragedyasında bir delikanlının topluma kabulü için baba tarafından tanınma koşulu oyunun ana konularından birisini olarak genç Hippolytos'un erginlenme sürecindeki temel krizlerden birisini oluşturmaktadır. Kahramanın, babası Theseus tarafından Troizen'den kovulduktan sonra “**nothos**” yani, gayrimeşru bir genç olarak sürgüne giderken Skiron Kayalıkları'nda başına gelen -kahramanın ritüel ölümünü sembolize ettiğini ileri sürdüğümüz- felaketi sahneye taşıyan habercinin sözlerinin hemen ardından Theseus'un “ *Bu şeylere maruz kalan adama duyduğum nefret yüzünden sözlerin beni sevindirdi. Lakin şimdi tanrılardan ve bu adamdan utanıyorum, çünkü benden dünyaya geldi o. Bu yüzden bu talihsizliklere ne seviniyor ne de üzüliyorum.*” (μίσει μὲν ἀνδρὸς τοῦ πεπονθότος τῷδε | λόγοισιν ἤσθην τοῖσδε· νῦν δ' αἰδούμενος | θεοὺς τ' ἐκεῖνόν θ', οὐνεκ' ἐστὶν ἐξ ἐμοῦ, | οὐθ' ἥδομαι τοῖσδ' οὐτ' ἐπάχθομαι κακοῖς.) şeklindeki sözcüklerindeki bir ayrıntı dikkat çekicidir. Theseus burada Hippolytos'u hem yetişkin bir adam “**ἀνδρὸς**” olarak nitelendirmiş, hem de Hippolytos'un kendi oğlu olduğuna dikkat çekmiştir (Eur. **Hipp.** 1257-1260). Theseus'un yukarıdaki sözleri Hippolytos'un adım adım yeniden doğuşuna işaret eden sürecin başlangıcını oluşturmaktadır.

Habercinin yaralı Hippolytos'u baba evine getirme önerisini kabul eden Theseus'un Hippolytos'a karşı duyduğu öfkenin devam ettiğinin bir göstergesi olarak zalim bir şekilde kendi oğlunun can çekişmesini izlemek istemesi üzerine Tanrıça Artemis sahneye gelmiş ve yaptığı hatayı Theseus'un yüzüne adeta bir tokat gibi çarpmıştır. Artemis'in özellikle oyunun bu kısmında sahneye çıkması önemlidir, çünkü tanrıça, Hippolytos'un ölümcül bir biçimde yaralanmasından sonra ortaya çıkmıştır. Bu durum delikanlının erginlenmek üzere olduğunun, yani yeni bir kimlik kazanarak yeniden doğmanın arifesinde olduğunun bir göstergesi olarak okunabilir. Nitekim tanrıçanın Theseus'a söylediği sözcükler Hippolytos'un artık farklı bir kimliğe sahip olduğuna işaret etmektedir. Artemis, Hippolytos'un yaşlı adamın kendi oğlu olduğunu “*Seni sefil, zavallı Theseus! Bu şeylere nasıl sevinirsin? Sen dinsiz bir hareketle kendi oğlunu öldürdün. Görmediğin şeylere kandın, yatak arkadaşının uydurduğu masallarla kandırıldın.*” (Θησεῦ, τί τάλας τοῖσδε συνήδηι, | παῖδ' οὐχ ὁσίως σὸν

ἀποκτείνας | ψεύδεσι μύθοις ἀλόχου πεισθεῖς) şeklindeki sözcüklerle dile getirmiştir (Eur. **Hipp.** 1286-1288). Daha sonra da Hippolytos’un tamamen masum olduğunu Theseus’a açıklamıştır (Eur. **Hipp.** 1297-1313). Artemis, Theseus’u azarlarcasına söylediği sözlerine devam ederek Hippolytos’un yaşlı adamın oğlu olduğunu şu sözcüklerle bir kez daha vurgulamıştır (Eur. **Hipp.** 1315-1324):

“ ἄρ' οἴσθα πατὴρ τρεῖς ἀράς ἔχων σαφεῖς;
ὦν τὴν μίαν παρῆλθες, ὦ κάκιστε σύ,
ἐς παῖδα τὸν σόν, ἐξόν εἰς ἐχθρῶν τινα.
πατήρ μὲν οὖν σοι πόντιος φρονῶν καλῶς
ἔδωχ' ὅσον περ χρῆν, ἐπέπερ ἥνεσεν·
σύ δ' ἐν τ' ἐκείνῳ κὰν ἐμοὶ φαίνῃ κακός,
ὃς οὔτε πίστιν οὔτε μάντεων ὅπα
ἔμεινας, οὐκ ἤλεγξας, οὐ χρόνῳ μακρῷ
σκέψιν παρέσχες, ἀλλὰ θᾶσσον ἢ σ' ἐχρῆν
ἀράς ἐφῆκας παῖδι καὶ κατέκτανες.”

“ Babanın sana verdiği üç lanetli dilek hakkı vardı biliyorsun, değil mi?
Hani düşmana karşı kullanmak için sunduğu.
Bunlardan birini düşmana karşı kullanabilecekken kendi oğlun için kullandın.
Suç senin, denizlerin efendisi olan baban yalnızca sana nazikçe davranıp
senin sözünü yerine getirerek vermesi gerekenleri verdi.
Oysa sen hem benim hem de onun nezdinde suçlu birisin.
Çünkü ne bir şahit ne de bir kâhinin
sözünü ispat için beklemeden, hiç araştırıp soruşturmadan
Halel acele oğlunu suçlayarak ölüme sürükleyen
o lanet istediğini yerine getirdin.”

Yukarıdaki metinden de açıkça görüldüğü üzere Artemis Hippolytos’un Theseus’un oğlu olduğunun iki kez altını çizmiştir. Artemis tarafından yapılan bu vurgular Hippolytos’un artık gayri meşru bir çocuk olmaktan kurtulup yeni bir kimlik kazanmanın arifesinde olduğuna bir kez daha işaret etmektedir. Ayrıca gerçekleri öğrenen Theseus’un “*Ben bittim oğlum, bana yaşamak artık haram.*” (ὄλωλα, τέκνον, οὐδέ μοι χάρις βίου); “*Keşke senin yerine ben ölebilseydim oğlum!*” (εἰ γὰρ γενοίμην, τέκνον, ἀντὶ σοῦ νεκρός) şeklindeki pişmanlık ve acı dolu sözlerle ardı ardına Hippolytos’a iki kez oğlum diye seslendiği dikkat çekmektedir (Eur. **Hipp.** 1408, 1410). Artemis’in, Hippolytos’un yaşlı adamın oğlu olduğu konusundaki vurgusunun ardından oyunun başında Hippolytos’un kendi oğlu olduğunu dile getirmekten sakınan Theseus’un bu konudaki yaklaşımının değiştiği açık bir şekilde görülmektedir. Artemis, Hippolytos’a ölümsüz bir şöhet bahşederek delikanlının tüm Yunanistan’da

saygı duyulacak bir kült kahramanı olacağını bildirirken yine Hippolytos'un, Theseus'un oğlu olduğunu “*Fakat sen yaşlı Aigeus’un oğlu! Gel de çocuğunu kollarına al, onu kucakla, çünkü onu öldürmekten sen sorumlu değildin ve tanrılar böyle istediğinde, insanlar ölümcül hatalar yapabilir.*”, (σὺ δ', ὦ γεραιοῦ τέκνον Αἰγέως, λαβὲ | σὸν παῖδ' ἐν ἀγκάλαισι καὶ προσέλκυσαι· ἄκων γὰρ ὤλεσάς νιν, ἀνθρώποισι δὲ | θεῶν διδόντων εἰκὸς ἐξαμαρτάνειν.) şeklinde dile getirdiği sözcüklerle vurgulamıştır (Eur. **Hipp.** 1431-1434). Ayrıca, Hippolytos'un gözlerine ölümün karanlığı çöktüğünde genç adam babasına onunla barışmak istediğini ve babasından kendisini tutup doğrultmasını istediği son derece dramatik sahnede Theseus, Hippolytos'a “*Ah zavallı oğlum, bu bahtsıza, bana neler yapıyorsun?*” (οἶμοι, τέκνον, τί δρᾷς με τὸν δυσδαίμονα;) diyerek Hippolytos'u oğlu olarak tanıdığını bir kez daha dile getirmiştir (Eur. **Hipp.** 1446).

Oyunun kapanış sahnesinde ise Theseus, Hippolytos'a önce “*Ey soyumun en tatlısı, babana karşı ne kadar asil davranıyorsun.*” (ὦ φίλταθ', ὡς γενναῖος ἐκφαίνει πατρί.) şeklindeki sözlerle, sonra da “*şimdi beni bırakma oğlum, topla kendini.*” (μὴ νυν προδῶις με, τέκνον, ἀλλὰ καρτέρει.) diyerek seslenmiştir (Eur. **Hipp.** 1452). Theseus'un yukarıdaki satırlarda Hippolytos'a “**τέκνον**” diye seslenmesi baba ile oğul arasında kopmuş olan soy bağına yeniden kurmuştur (Mitchell-Boyask, 1999: 55). Bu sahne Theseus'un, Hippolytos'u yasal oğlu olarak tanıdığının en önemli kanıtıdır. Hippolytos'un ölümünün ardından Theseus'un “*Ey Pallas'ın toprağı, görkemli Atina! nasıl böyle bir adamı kaybedip, ondan yoksun kaldın.*” (ὦ κλείν' Ἀφαιῆς Παλλάδος θ' ὀρίσματα, | οἴου στερήσεσθ' ἄνδρός.) şeklindeki sözleri delikanlının artık yetişkin bir erkek olduğunu ortaya koymuş ve onaylamıştır (Eur. **Hipp.** 1459-1460). Çünkü Theseus burada Hippolytos'un bir “**ἄνδρός**” olduğunu açıkça dile getirmiştir. Oyunun başında kente dahi kabul edilmemiş bir “**nothos**” olan Hippolytos, yaralanma sahnesinden, yani ritüel ölümünden sonra bu kimliğini tamamen ardında bırakmış, Theseus'un yasal oğlu ve bir Atina yurttaşı olarak bir kült kahramanına dönüşmüştür.⁶⁹

Erginlenme ritüelleri açısından yukarıdaki sahneler Gennep'in üç aşamalı erginlenme modelinde kahramanın geçiş evresini sembolize eden ritüel ölümü sonrası

⁶⁹ Atina'daki Aphrodite Pandemos ve Hippolytos kültü konusunda bkz.: Harrison, 1903: 354-355.

yeniden doğuşla, yani yeni bir kimlikle toplumla yeniden bütünleşmesini ifade eden erginlenme ritüellerinin son evresiyle ilişkilendirilebilir. Hatırlanacağı üzere erginlenme ritüellerinin “liminal” evresinde adaylar eski kimliklerinde ölüp yeniden doğarlardı ve bu evreyi sona erdiren yeniden doğuş ritüeliyle birlikte kazandıkları yeni kimlikleriyle toplumla bütünleşirlerdi. Ancak Hippolytos’un ölümü erginlenme ritüellerinin ritüel dizgesinde gördüğümüz sembolik ölümle birlikte gerçek bir ölüm şeklinde çift katmanlı olarak karşımıza çıkmaktadır. Kahraman ancak ölüm döşeğindeyken eski statüsünden tamamen ayrılıp yeni statüsüne kavuşmuş, yetişkin erkeklerin dünyasında ve kentte kendisine bir yer edinmiştir. Yani Hippolytos asıl olarak ölüm anında erginlenerek bir yurttaş statüsü kazanmıştır. Hippolytos’un kentteki belirsiz konumu babası Theseus’un onu resmen yasal oğlu olarak tanınmasıyla birlikte sona ermiştir. Yasal tanıma delikanlıyı kente bağlayarak onu gerçek bir yurttaş haline getirmiştir. Öte yandan Hippolytos üvey annesine tecavüz etmeye cüret etmiş ahlaksız bir alçak olarak anılmaktan da son anda kurtulmuş, yani kahraman ölmeden önce erkeklerin en namuslusu ve dürüstü olarak onurlandırılarak alnına sürülen kara lekeden de kurtulmuştur.

Hippolytos tüm Yunanistan’da saygı görececek bir kült kahramanına⁷⁰ dönüştürülerek toplumla yeniden bütünleşmiş ve toplumun en kutsal değerlerinden birinde -evlilik kurumuyla temsil edilen gelecek nesillerin üretilmesi konusunda- onunla birleşmiştir.⁷¹ Çünkü Hippolytos evlenmeden önce tüm gelin adaylarının sunularda bulunacağı evlilikle ilişkili bir kült kahramanı olmuştur (Barrett, 2001:3-

⁷⁰ Hippolytos’un bir kült kahramanına dönüşerek kahramanın sonsuza kadar sürecek bir şanla ödüllendirilmesi Eski Yunan’daki kahraman hikâyelerinde sıklıkla karşılaşılan bir durumdur (Burkert, 1985: 205-205). Ayrıca Hippolytos’un hikayesine benzer şekilde bir kentin genellikle daha önceden düşman olarak görüp öldürdüğü bir kahramanı sonradan övüp onurlandırması da yaygın bir ritüel uygulamadır (Visser, 1982: 424-426).

⁷¹ Murray **Hippolytos** tragedyasını Ridgeway’ın tragedyanın kökeniyle ilgili öne sürdüğü Aition’u simgeleyen “**sacer ludus**”la (*kutsal dans*) ilişkisini **Hippolytos** tragedyası üzerinden okumaya çalışmıştır. Araştırmacı **Hippolytos** tragedyasının Troizen’de genç kızların yaptıkları ritüellerde ölümüne yas tuttıkları Aition olarak bilinen efsanevi kahramanın ölümünü temsil ettiğini ileri sürerek aslında bu kutsal dansın Dionysos’la ilişkili olduğunu vurgulamıştır (Murray, 1912: 352). Çünkü bu dans ölü ataların ve kahramanların dönüşü ile kabilenin yeniden doğuşunu sağlayan dünyanın yıllık döngüsel ölümü ve yeniden doğuşunu temsil eden Dithyrambos’un ruhu ve aynı zaman da Tanrı Dionysos’la ilişkili olduğu sanılan bir “**eniautos daimon**”dur. Bu konuda daha fazla bilgi için bkz.: Murray, 1912.

6).⁷² Hippolytos'un evlilik kurumuyla ilişkili bir kültün merkezine yerleştirilmesi kahramanın yeniden doğuşunun ve erginlendiğinin diğer bir kanıtı olarak okunabilir. Nitekim delikanlı bir erkeğin en önemli toplumsal rollerinden birini üstlenememiş, yani evlenememiştir, ancak yapılan her evliliğin Hippolytos'la kutsanması dolaylı olarak da olsa bir erkek olarak Hippolytos'un gelecek nesillerin üretilmesine sonsuza kadar katkı sağlayacağını bir göstergesidir. Çünkü normal koşullarda gerçekleşen erginlenme sürecinin son evresinde, yani erkekliği ve kültürel rolleri güvence altına alınmış her adayın meşru bir kadını eş olarak almaya hazırlandığını biliyoruz (Felson-Rubin, 1994: 10; Lawson-McCauley, 2002: 19). Bir delikanlı için erginlenmek demek evlilik yapmaya hazır olmak anlamı taşıdığı gibi, zorlu erginlenme sınavlarından geçerek bunu hak etmiş olduğu anlamına da gelmekteydi. Hippolytos yaşarken evlenmemiş olsa da delikanlının evlilik yapmaya hak kazandığı açıktır ki kahraman kült aracılığıyla bundan böyle yapılacak her evlilikle genç kızların söylediği evlilik şarkılarıyla⁷³ sembolik olarak sonsuza kadar evlilik kurumuna katılacaktır. Hippolytos kült alanında Aphrodite'ye ait bir tapınağın oluşu da bu görüşü desteklemektedir. Euripides başlangıçta delikanlının saygı duymayı reddettiği Aphrodite'yi, Artemis'le aynı kültte birleştirmiştir. Böylece Hippolytos kültü kahramanın başlangıçta birbirinden ayrı tutmaya alıştığı iki tanrıçanın alanlarını birleştirmiştir (Fletcher, 2017: 489). Öyle ki Artemis oyunun sonunda genç kız korolarının Hippolytos'u ve Phaidra'nın delikanlıya duyduğu aşkı ilahilerinde daima hatırlayacaklarına söz vermiştir (Meltzer, 2006: 78). Anlaşılacağı üzere Hippolytos'un yeni kimliği tanrılar tarafından onaylanan ve insanlar arasında sonsuza kadar sürecek ilahi geçerliliğe sahip

⁷² Oyunun sonunda Artemis tarafından Hippolytos'a biçilen bu ölümsüz şöhret acaba Atina'daki gerçek bir kült uygulamasının sahneye yansması mıydı, yani Atina ve Troizen'de Euripides'in sahneye taşıdığı şekliyle gerçek bir Hippolytos kültü var mıydı? Ya da kahramana biçilen bu son Hippolytos mitine Euripides tarafından yapılan bir ekleme miydi? Bu sorulara cevap veremiyoruz, ancak Hippolytos'un evlilikle ilişkili bir kült kahramanına dönüşme motifi araştırmacılar arasında tartışma konusu olmuştur. Barrett, Euripides ve Pausanias tanıklığında kahramanın Atina ve Troizen'deki kült uygulamalarının varlığını kanıtlamaya çalışmıştır (Barrett, 2001: 3-6). Scullion gibi bazı araştırmacılar ise Hippolytos'un Atina ve Troizen'deki kültlerini kabul etmekle birlikte kahramanın bir düğün ritüeliyle birleştirilmesini Euripides'in bir icadı olarak değerlendirmiştir. Bu konuda güncel bir çalışma olarak bkz.: Ebbott, 2017: 118.

⁷³ Barrett, Euripides'in **Hippolytos** tragedyasında yer verdiği şarkıların kuvvetle muhtemel Hippolytos kültüründe genç kızlar tarafından söylenen gerçek kült şarkıları olduğunu ve Euripides'in bu şarkıları bildiğini ileri sürmüştür (Barrett, 2001: 7-8).

bir kimliktir ki bu Hippolytos'un başlangıçtaki konumundan son derece farklı bir statüdür.

Sonuç olarak Hippolytos'un Skiron sahilinde önce ritüel ölüm tecrübesini yaşadığı, ardından yeni bir kimlik ve statüyle yeniden doğarak toplumla bütünleştiği açıkça söylenebilir. Nitekim Hippolytos'un suçsuz olduğunun ortaya çıkması, yani kahramanın alnına sürülen tecavüzcü yaftasından kurtulması, bir kült kahramanı olarak Artemis tarafından onurlandırılması ve Theseus tarafından yasal olarak tanınması, her ne kadar can çekişiyor olsa da kahramanın gerçek ölümünden önce gerçekleşmiştir. Tüm bu noktalar Hippolytos'un sağlığında yeni bir kimlik kazanarak yeniden doğduğunun bir göstergesidir. Aynı zamanda Theseus'un "*Ey Pallas'ın toprağı, görkemli Atina! nasıl böyle bir adamı kaybedip, ondan yoksun kaldın.*" şeklindeki sözleri Hippolytos'un Atina tahtına geçmeye layık yetişkin bir adam olduğunu vurgulamaktadır (Eur. **Hipp.** 1459-1460). Theseus'un bu sözleri Hippolytos'un Atina yurttaşlığını kazandığının açık bir göstergesidir. Şayet Hippolytos yaşasaydı kuvvetle muhtemel Theseus'un yasal oğlu olarak Atina tahtına geçecekti. Gerçekte bu mümkün olmasa da Theseus'un bu durumu ima etmesi Hippolytos'un sembolik olarak da olsa erginlendiğinin, yani toplumla bütünleştiğinin bir diğer kanıtıdır. Sonuç olarak oyunun başında adına yaraşır⁷⁴ şekilde inatçı ve dik başlı bir delikanlı olarak karşımıza çıkan Hippolytos oyunun sonunda toplumsal normları kabul ederek, yani erginlenerek yetişkin bir adama dönüşüp öyle ölmüştür⁷⁵. Nitekim Euripides tragedyalarında kahramanların bir ritüele katılıp ona uyum sağlaması sosyal normalliğin bir göstergesi iken, bir ritüeli dışlaması, reddetmesi ya da çarpıtması önemli bir krize işaret etmektedir (Fletcher, 2017: 488).

Hippolytos'un bir kült kahramanına dönüşmesi kahramana yeni bir kimlik kazandırdığından erginlenme ritüellerinde adayın erginlendiğinin ve topluma kabulünün bir göstergesi olarak adaya yeni bir isim verme ritüelini hatırlatmaktadır. Hippolytos'un adı oyunun başından beri Hippolytos olarak aynı kalmış gibi görünse

⁷⁴ Kerenyi, Hippolytos'un adının "*başboş bırakılmış ya da yabani aygır*" anlamına geldiğini bu bağlamda başboş bırakılmış kısıraklara benzetilen Amazon'ların da "**Hippo** ya da **Hippolyte**" olarak adlandırıldığını belirtmiştir (Kerenyi, 2020: 507).

⁷⁵ Hippolytos efsanesinin Euripides'in tragedyasında işlediğinden farklı varyantları konusunda bkz.: Kerenyi, 2020: 507-509.

de aslında Hippolytos'un da adı değişmiştir. Nitekim oyunun sonunda Hippolytos adının başına “ölümsüz bir kült kahramanı” şeklinde yeni bir sıfat almıştır. Harrison, Hippolytos'u bir “**Megistos Kouros**” olarak görür. Araştırmacıya göre Hippolytos bekârlıktan evliliğe geçiş ritüellerinde kendisine saçların adandığı bir erginlenme “**daimon**”udur (Harrison, 1912: 337).

4.2.1.2. Ion'un, Ksouthos'un Oğlu Olarak Atina Tahtına Geçiş

Ion tragedyasının başında Apollon Tapınağı'nda isimsiz ve kimliksiz bir tapınak görevlisi olarak yaşayan kahramanın (Ion'un) sözde babası Ksouthos'la yaşadığı **anagnōrisis** sahnesinden sonra Ksouthos'un tavrı ve söylemleri delikanlının yeniden doğuşunun adeta ilk habercisidir. Çünkü Ksouthos'un sözleri kahramanının bundan böyle isimsiz ve kimliksiz biri olarak kalmayacağını, yeni bir kimlik ve statü kazanacağını açıkça ortaya koymaktadır. Daha önce de vurgulandığı üzere Yunan dünyasında baba tarafından tanınma bir oğlan çocuğunun topluma kabülü için hayati bir öneme sahiptir. Öyle ki baba tarafından tanınmış olmanın Ion'a yeni bir hayat sunacağı Ksouthos tarafından açıkça şöyle dile getirilmiştir (Eur. **Ion**. 576-581):

“...
ἀλλ' ἐκλιπὼν θεοῦ δάπεδ' ἀλητείαν τε σὴν
ἐς τὰς Ἀθήνας στεῖχε κοινόφρων πατρί
[οὗ σ' ὄλβιον μὲν σκῆπτρον ἀναμένει πατρός,
πολὺς δὲ πλοῦτος· οὐδὲ θάτερον νοσῶν
δυοῖν κεκλήσῃ δυσγενὴς πένης θ' ἄμα,
ἀλλ' εὐγενὴς τε καὶ πολυκτήμων βίου].
...”

“Artık ayrılmalısın tanrının hizmetinden ve topraklarından
babanla uzlaşarak Atina'ya gel!
[Babanın asası ve sayısız zenginliği
bekliyor orada seni. Ömrün boyunca bu ikisinden çok çekmiş olsan da
sen fakir ve soysuz biri değilsin.
Soylu ve zengin biri olarak adlandırılacaksın.]”

Metinden anlaşılacağı üzere, Ksouthos o güne kadar Apollon Tapınağı'nda bir ağaçtan, kuştan ya da herhangi doğal bir varlıktan bir farkı olmadan yaşamış Ion'a kültürel bir varlık tarzı kazandırarak oğlunu insani kültürel yaşam alanlarının içerisine sokmak ve delikanlıyı topluma kazandırmak niyetindedir. Ksouthos'un bu yöndeki arzusu metinde oğlunu Atina'ya götürmekle sembolize edilmiştir. Ksouthos'un

yukarıdaki sözleri üzerine Ion büyümekten, yetişkinliğin sorumluluğunu ve yaşamın risklerini almaktan korkan çocuksu bir tavırla çeşitli bahaneler ileri sürerek babasıyla birlikte Atina'ya gitmek istemediğini belirtmiştir. Ion'un bir çocuğunki gibi tasasız ve her türlü sorumluluktan uzak bir şekilde Apollon Tapınağı'nda sürdürdüğü yaşam tarzını devam ettirmek konusundaki ısrarına karşı Ksouthos, Ion'a sitem ederek delikanlıya artık bu tutumundan vazgeçmesi ve bundan sonra yaşamını düzenlemenin bir yolunu bulması gerektiğini şu sözcüklerle belirtmiştir (Eur. **Ion**. 650-665):

“παῦσαι λόγων τῶνδ', εὐτυχεῖν δ' ἐπίστασο·
θέλω γὰρ οὐπὲρ σ' ἡῦρον ἄρξασθαι, τέκνον,
κοινῆς τραπέζης, δαῖτα πρὸς κοινὴν πεσών,
θῦσαι θ' ἃ σου πρὶν **γενέθλι**· οὐκ ἐθύσαμεν.
καὶ νῦν μὲν ὥς δὴ ξένον ἄγων σ' ἐφέστιον
δείπνοισι τέρψω, τῆς δ' Ἀθηναίων χθονὸς
ἄξω θεατὴν δῆθεν, οὐχ ὥς ὄντ' ἐμόν.
καὶ γὰρ γυναῖκα τὴν ἐμὴν οὐ βούλομαι
λυπεῖν ἄτεκνον οὔσαν αὐτὸς εὐτυχῶν.
χρόνῳ δὲ καιρὸν λαμβάνων προσάξομαι
δάμαρτ' ἐὰν σε σκῆπτρα τᾶμ' ἔχειν χθονός.
Ἴωνα δ' ὀνομάζω σε τῇ τύχῃ πρέπον,
ὁθοῦνεκ' ἀδύτων ἐξιώντι μοι θεοῦ
ἵχνος συνῆψας πρῶτος. ἀλλὰ **τῶν φίλων**
πλήρωμ' ἀθροίσας βουθύτῳ σὺν ἡδονῇ
πρόσειπε, μέλλων Δελφίδ' ἐκλιπεῖν πόλιν.”

“Bırak artık bu sözleri, mutlu olmayı öğren oğlum!,
Seni bulduğum bu yerde ilk önce ortak bir sofrada
tüm halka açık bir şölen düzenleyip
doğumunda yapamadığım **genethlia**⁷⁶ kurbanını sunmak istiyorum.
Ve şimdi seni masama bir misafir olarak getireceğim
ziyafetle hoşnut edip neşelendireceğim.
Ancak oğlum olarak değil, sözde bir konuk olarak
Atina'ya götüreceğim, çünkü ben mutluyken
üzmek istemiyorum çocuksuz kalan karımı.
Geldiğinde doğru zaman ikna edeceğim karımı
Toprağın esasını benimle birlikte tutman için.
Sana talihine yaraşır bir isim, **Ion** adını veriyorum.
Tanrının tapınağından çıktığımda karşıma ilk çıkan
sen olduğun için. Şimdi topla bütün dostlarını
kurbanlar sunarak neşe içinde vedalaş onlarla,
Yakında Delphoi kentini terk edeceksin.”

⁷⁶ Bkz.: Hsch. s.v. **γενέθλια**; Plat. **Alc.** 112c. “**genethlia**” doğumun gerçekleştiği gün yapılan “doğum günü” ritüelidir. Söz konusu ritüel “doğumun gerçekleştiği güne” olduğu kadar “doğumun yıldönümüne” de gönderme yapmaktadır. (Gören, 2013: 75).

Metinden anlaşıldığı üzere Ksouthos'un bir oğlu olduğunu öğrendikten sonra ilk olarak oğlunun doğumu sonrasında yapamadığı ritüelleri yapma işine girişmesi ve sonrasında oğluna Ion adını vermesi “Ἴωνα δ' ὀνομάζω σε τῇ τύχῃ πρόπον” delikanlıyı meşru oğlu olarak kabul ettiğinin ilk göstergesidir. (Eur. **Ion**. 661).⁷⁷ Yani Ksouthos oğlu ve varisi olarak Ion'a sosyal ve siyasal bir kimlik vermiştir (Griffiths, 2017: 229). Daha önce de vurguladığımız gibi çeşitli araştırmacılar isim verme ritüelinin **dekate**'de değil, “Amphidromia”da da olabileceğini düşünmektedir. Bu açıdan bakıldığında Ksouthos'un oğluna isim verme sahnesi Ion'un gecikmiş “Amphidromia”sı olarak okunabilir (Eur. **Ion**. 661).⁷⁸ Ancak söz konusu törenin doğumdan sonraki “beşinci”, “yedinci” hatta “onuncu” günde yapıldığını hatırladığımızda, bu sahnenin Ion'un yaşamının “beşinci”, “yedinci”, veya “onuncu” gününe atıfta bulunmadığı açıkça görülmektedir. Bu sembolik olarak Ion'un “yaşamının ilk günü”, yani kahramanın sembolik “doğum günü”dür. Nitekim Hamilton bu sahnede geçen “**genethlia**” için “**Amphidromia**”dan farklı ve içerisinde bir kurban sunusu da olan başka bir “doğum günü” ritüelinin önerilebileceğini düşünmektedir (Hamilton, 1984: 247-248). Araştırmacı metinde geçen “**genethlia**” (γενέθλια)⁷⁹ kurbanının Euripides'in söz konusu pasajından başka hiçbir antik kaynakta⁸⁰ “**Amphidromia**” ve “**dekate**” ile bağlantılı olarak kullanılmadığına, ayrıca

⁷⁷ Hamilton, 1984: 247.

⁷⁸ Bu konuda detaylı bilgi için bkz.: Strauss, 1993: 1; k. g. Hamilton, 1984: 247-248. Arnold van Gennep İngiliz Kolombiası'nda yer alan çeşitli kabilelerde çocuğa isim verme ritüellerinin daima ergenlik törenlerinden sonra gerçekleştiğini belirtmiştir (van Gennep, 1960: 101). Yunan kültüründe ise isim verme ritüeli yukarıda açıklandığı üzere ergenlikten çok daha önceki bir zamanda -Atina'da bebeğin doğumundan sonraki ilk günlerde, kuvvetle muhtemel doğumdan sonraki “onuncu günde” - yapılmaktaydı. Ancak buna rağmen söz konusu kabilelerde çocuklara isim verme törenlerinde yapılan diğer ritüel uygulamaların Yunan kültürüyle büyük bir benzerlik içerisinde olduğu dikkat çekmektedir. Bu konuda bkz.: van Gennep, 1960: 101

⁷⁹ Gibert'e göre metinde geçen “**γενέθλια**” ve “**ὀπτήρια**” sözcüklerinin her ikisi de (Eur. **Ion**. 1225-1227) doğum sonrası kesilen kurbanı ifade etmek için kullanılmıştır (Gibert, 2020: 226).

⁸⁰ Aiskhylos'un **Eumenides**'inde (Aischyl. **Eum**. 7) “**γενέθλια**” sözcüğü “doğum günü hediyesi” anlamına gelecek şekilde metinde şöyle kullanılmıştır (Aischyl. **Eum**. 1-11): “*Duamda ilk önce bütün tanrılar arasında | en büyük şerefe sahip, ilk bilici olan Gaia'yı anarım. | Sonra Themis'i, çünkü efsaneye göre oydu ikinci olarak bilicilik tahtına geçen. | Ve üçüncü payı da başka bir Titana, Gaia'nın diğer kızı Phoibe aldı onu, zorla değil, Themis'in rızasıyla oturdu kehanet tahtına. | Sonra da Phoibe, adını Phoibe'den alan Phoibos'a, bir doğum günü armağanı olarak verdi onu. | O da ardında bırakarak Delos'un kayalıklarını ve göllerini | geldi Pallas gemilerinin uğrak yeri olan Parnassos eteklerindeki yerine.*” (Πρῶτον μὲν εὐχῇ τῇδε πρεσβεύω θεῶν | τὴν πρωτόμαντιν Γαίαν· ἔκ δὲ τῆς Θέμιν, | ἥ δὴ τὸ μητρὸς δευτέρα τόδ' ἔξετο | μαντεῖον, ὥς λόγος τις· ἐν δὲ τῷ τρίτῳ | λάχει, θελούσης, οὐδὲ πρὸς βίαν τινός, | Τίτανις ἄλλη παῖς Χθονὸς καθέζετο, | Φοῖβη· δίδωσι δ' ἡ γενέθλιον δόσιν | Φοῖβῳ· τὸ Φοῖβης δ' ὄνομ' ἔχει παρόννομον. ληπὼν δὲ λίμνην Ἀηλίαν τε χοιράδα, | κέλασας ἐπ' ἄκτους ναυπόρους τὰς Παλλάδος, | ἐς τήνδε γαῖαν ἦλθε Παρνησοῦ θ' ἔδρας). Bkz.: LSJ, s.v. “γενέθλιος”

bu kurbanı bir erkeğin yaptığına ve bu bağlamda Ksouthos'un yaptığı kurbanın yine "doğum günü hediyesi" anlamında kullanılan "**optēria**" kurbanının yerinde olduğuna dikkat çeker (Hamilton, 1984: 247-248).⁸¹ Ksouthos isim verme ritüelini gerçekleştirdikten hemen sonra pasajdan anlaşıldığı üzere yapılması doğumdan sonra yapılması âdet olan "**genethlia**"⁸² kurbanını yapmak üzere sahnedan ayrılırken oğlundan bize doğumdan sonraki "onuncu gün" ritüeli "**dekatē**"yi"⁸³ hatırlatan ve Delphoi'daki bütün dostlarını davet edeceği, bununla birlikte Ion'u oğlu olarak değil, ancak bir misafir olarak takdim edeceği bir şölen hazırlığı yapmasını istemiştir (Eur. **Ion**. 650-67). Nitekim Demosthenes de "**dekatē**" şölenine sadece yakın dostların ve akrabaların davet edildiğini ima etmiştir (Demosth. 40.28).⁸⁴ Çünkü "**dekatē**" bir babanın bebeğini yasal olarak tanıdığını yakın akrabaları ve dostlarından oluşan küçük ölçekli de olsa sonuç olarak halka duyurması anlamına gelmekteydi. Bu bağlamda Ksouthos'un baba yüreği de aslında Ion'u oğlu olarak tanıdığını sadece kendisine dost olan kimselere "**φιλία**" duyurmak istemiş olmalıdır.⁸⁵ Ancak söz konusu arzusunu

madde. A. of or belonging birth; "γ. **δοσις**" a birthday gift, A. Eu. 7; "ἡ γενέθλιος ἡμέρα" birthday, Epicur. Fr. 217, OGI11.29.

⁸¹ Söz konusu terimi "doğumun gerçekleştiği gün" yapılan bir "doğum günü" kutlaması ya da "doğum günü hediyesi" olarak refere eden antik kaynaklar konusunda detaylı bilgi için bkz.: Hamilton, 1984: 247-249.

⁸² Gibert'e göre metinde geçen "**γενέθλια**" ve "**ὀπτήρια**" sözcüklerinin her ikisi de (Eur. **Ion**. 1225-1227) doğum sonrası kesilen kurbanı ifade etmek için kullanılmıştır (Gibert, 2020: 226).

⁸³ Ancak burada deliklanlının zaten halihazırda Ion adını almış olduğu dikkatten kaçırılmaması gereken bir noktadır. Yani "ad verme töreni" (**dekatē**) şöleninden önce yapılmış durumdadır. Bu sahnede Euripides'in Atina'daki geleneksel doğum ritüellerinin yerlerini değiştirerek anakronik bir durum yarattığı açıkça görülmektedir.

⁸⁴ Platon ise bebeğinin doğumundan komşuların bile haberdar olmadığını belirtmiştir (Plat. **Alc**.121d). Ancak Ogden bunun çok da mümkün olmadığını, komşuların "**dekatē**"ye" davet edilmemesine rağmen, bebeğin dünyaya geldiğinden mutlaka haberdar olduklarını düşünmektedir. Çünkü araştırmacı, Yunan geleneğinde bir bebek dünyaya geldiğinde "evin dış kapısına bir çelenk asmanın" âdet olduğunu belirtmiştir (Ogden, 1996: 89). Eski Yunan'da doğum ritüelleri çerçevesinde bir oğlan çocuğunun dünyaya gelmesi durumunda kapıya "zeytin dalından bir çelenk", bir kız çocuğu için ise "bir parça yün" asılırdı (Golden, 2015: 20). Bununla birlikte doğum ritüelleri sadece aile üyeleri ve yakın dostların katılımına açık törenlerdi (Parker, 2005: 14). Oğlan çocukların doğumunda kapıya asılan çelengin zeytin dalından olmasının taşıdığı imalar ve zeytin ağacının Yunan dünyasındaki sembolizmi -dinsel, siyasal ve iktisadi- konusunda detaylı bilgi için bkz.: Gören, 2013: 73-74.

⁸⁵ Eski Yunanca **philos** (φίλος, εὖς, τό) kelimesiyle ilişkili olarak **philia** (φιλία) kavramı Türkçeye "sevgi, saygı, dostluk; aile sevgisi, aile üyeleri, aile çevresi; dostluk, yakınlık; kentler arasındaki dostluk" anlamlarına gelecek şekilde çevrilse de Yunan kültüründe **philia** kavramı bu anlamlardan çok daha fazlasını ifade etmekteydi. Bkz.: LSJ, s.v. "**φίλος**" maddesi. Ayrıca bkz.: LSJ, s.v. "**φιλία**" maddesi. **Philia** yurttaşların birbirlerine karşı çeşitli sorumluluklarını içeren bir bağlamda karşılıklı "iyiliği", "sevgiyi", "saygıyı", "hoşgörüyü", "güveni" ve "sadakati" ifade etmekteydi (Vernant, 2017a: 37-8; Konstan, 1996: 71-94). Örneğin Euripides **philia**'yı "sevgi, saygı ve dostluk" anlamına gelecek şekilde kullanırken (Eur.Hipp.254), Aristoteles ise sözcüğü "kişinin yakın akrabaları ve aile üyeleri" için kullanmıştır (Aristot. **poet**. 1453b19). Ancak anlaşıldığı üzere söz konusu kavram sadece akrabalar

gerçekleştiremeyeceğini delikanlıyı sadece bir **kzenos** (ξένος), yani “konuk” olarak Atina’yı görmek üzere kendisiyle birlikte kente gidecek bir misafir gibi tanıtmak zorunda olduğunu gerekçeleriyle birlikte Ion’a açıklamıştır. Ksouthos’un burada özellikle “φίλον” sözcüğünü vurgulaması son derece önemlidir. Martin söz konusu ritüellerin birçoğunun aile içinde gizli yapıldığını, çünkü bu ritüellerin amacının bebeği kamudan ziyade, ilk olarak aileye tanıtmak olduğunu belirtmiştir (Martin, 2018: 272).⁸⁶ Bu nedenle Ksouthos’un Ion’u oğlu olarak kabul ettiğini delikanlıdan bir sır olarak saklamasını istediği sahne bu bağlamda değerlendirilebilir (Martin, 2018: 272-313).⁸⁷ Öte yandan Ksouthos’un, Ion’un kendisinin oğlu olduğu gerçeğini karısı Kreousa’ya söylemeye cüret etmemeleri için köleleri ölümle tehdit ettiği sahne de aynı amaca hizmet etmektedir. Başka sözcüklerle Ksouthos ilk olarak oğlunun aile içinde kabul edilmesini sağlamak zorundadır. Zaten kendisi de Ion’un oğlu olduğunu tanıma konusunda karısı Kreousa’yı ikna edeceğini düşünmektedir. Ama bunun için uygun zamanı beklemek zorundadır. Ksouthos’un bu tavrı bebeğin ilk önce kamudan çok geniş aileye tanıtılmasını amaçlayan “**dekate**” ritüelleriyle uyum içerisindedir. Ancak metinde görüldüğü üzere ritüellerin yapılış sırasında bir anakronizm söz konusudur. Ksouthos oğluna “**genethlia**” töreni çerçevesinde isim vermiş gibi görünmektedir. Öyle ki “**dekate**” ve “**genethlia**” birbirinden farklı doğum günü ritüelleridir.⁸⁸

Alıntıladığımız metnin başında Ksouthos’un bir şölen düzenleyeceğini söylerken seçmiş olduğu **κοινῆς τραπέζης** sözcükleri dikkat çekicidir. **κοινῆς τραπέζης** burada “toplulukla birlikte yenilen yemek, ortak sofrası” anlamında kullanılmıştır. Anlaşıldığı üzere Ksouthos herkesin, yani yetişkin erkeklerin katılımına açık bir şölen düzenlemek istemektedir. Bu sahne bize Girit ve Sparta’da yetişkin erkeklerin birlikte yiyip içtikleri ortak sofraları hatırlatmaktadır.⁸⁹ Girit ve Sparta’da yaş guruplarına dayalı

arasındaki sevgi, saygı ve bağlılıkla sınırlı bir kavram değildi. Eski Yunan’da **philos** ve **philia** kavramı konusunda son derece kapsamlı bir çalışma olarak bkz.: Konstan, 1997.

⁸⁶ Ayrıca bkz.: Parker, 2005: 14.

⁸⁷ Daha fazla bilgi için bkz.: Martin, 2018: 272-313.

⁸⁸ Bu konuda bkz.: Gören, 2013: 75.

⁸⁹ Ploutarkhos Giritlilerin birlikte yedikleri ortak sofraları (**andreia**), Lakedaimonyalıların (**phiditia**) olarak adlandırdıklarını aktarırken Sparta’da ortak yemekleri ifade eden **phiditia** sözcüğünün anlamını açıklamaya çalışır. Bu bağlamda **phiditia** kelimesindeki **delta** ve **lampda**’nın yer değiştirmesi durumunda sözcüğün “sevgi ve dostluğu besleyen” anlamına gelen **philitia** olarak okunacağına dikkat çeker (Plut. Lac. 12.1). Ploutarkhos’un yaklaşımı söz konusu sahneyi bu bağlamda ele alışımızı desteklemektedir. Nitekim Ion da dostlarından oluşan “sevgi ve dostluğu besleyen ortak bir sofrada” ziyafet verecektir.

olarak kademeli bir biçimde yapılan erginlenme geleneğine göre, ancak erginlenme ritüellerinden başarıyla geçerek yetişkin bir erkek olduğunu kanıtlayan genç adamlar aşama aşama yetişkin erkekler toplumunun bir üyesi olabiliyordu. Girit ve Sparta’da yetişkin bir erkek olmanın en büyük göstergelerinden biriye ortak yemeklere katılma hakkıydı. Bilindiği üzere Girit ve Sparta’da erginlenmemiş oğlan çocuklarının ortak sofralara katılımı yasaktı. Atina’ya bakıldığında ise erkek çocukların **symposion**’lara katılmadıkları bilinmektedir.⁹⁰

Ayrıca Atina’da, Girit ve Sparta örneğinden farklı olarak yetişkin erkekler için de katılımı zorunlu olan ortak sofraya geleneği yoktur. Ancak gündelik yaşamda kendilerine ortak yemeklerin mecbur kılınmadığı yetişkin Atinalıların sıklıkla kendi hanelerinde diğer yetişkin erkeklerle birlikte yemek yedikleri bilinmektedir. Girit ve Sparta’da çocuklar ve henüz erginlenmemiş delikanlılar yasayla ortak sofralardan men edilirken Atina bu meseleyi “**oikos**’un mimarisi yapısıyla” çözüme kavuşturmuştur (Leitao, 1993: 196). **Oikos** mimari yapısıyla yetişkin erkek toplumunu diğerlerinden -kadınlar, çocuklar, erginlenmemiş delikanlılar ve kölelerden- net bir şekilde ayırmıştır.⁹¹ Metinde Ksouthos’un halka açık bir şölen masası kuracağını söylemesi Ion’un yetişkin erkekler toplumuna girmek üzere olan genç bir adam olduğuna işaret etmektedir. Öte yandan Ksouthos’un, kendi yemek masasında Ion’a bir yer vereceğini söylemiş olması

⁹⁰ Platon’un **Symposion**’unun aktarıcısı olarak karşımıza çıkan Phaleronlu Apollodoros’un, kendisine Agathon’un tragedya yarışmalarına katıldığı ilk oyunuyla birincilik kazandığı günün akşamında Sokrates ve Alkibiades gibi ünlü Atinalı çehrelerin katıldığı ve MÖ 416 yılında Agathon’un kendi evinde verdiği “**symposion**” hakkında sorular soran Glaukon’a verdiği cevap çocukların bu törenlere katılmadığını açıkça göstermektedir (Plat. **symp.** 172A-173B). Apollodoros söz konusu **symposion**’un onlar henüz çocukken düzenlendiğini bu sebeple de kendisinin bu şölene katılmadığını belirtmiştir (Plat. **symp.** 173A). Metinden anlaşıldığına göre şölende olanlar ve konuşulan konular Aristodemos adlı biri tarafından Apollodoros’a anlatılmıştır (Plat. **symp.** 173B). Platon’un MÖ 427 yılında doğmuş olduğu dikkate alındığında **symposion**’un yapıldığı tarihte -MÖ 416- Platon’un on bir yaşında olduğu anlaşılmaktadır. Yani Platon o zamanlar henüz ergenliğe girmemiş bir çocuk olduğundan ünlü yazarın kendisi de o meşhur **symposion**’a katılamamıştır (Çoraklı, 2007: 205).

⁹¹ Atina’da yetişkin birer erkek oluncaya kadar kadınların dünyasına ait varlıklar olarak görülen oğlan çocukları, kadınlarla birlikte evin kadınların yaşam alanları için ayrış bölümü olan **gynaikōnitis**’te (**γυναικωνίτις**) yaşarlardı. Ancak çocukların **andrōnitis**’e (**ἀνδρωνίτις**), yani erkekler bölümüne geçtikleri yaş kesin olarak belli olmamakla birlikte ergenliğin bu konuda belirleyici bir rol oynadığı düşünülmektedir (Leitao, 1993: 196). Aristoteles erkek çocukların on dört yaşına geldiklerinde ilk kez sperm ürettiklerini belirtmiştir (Arist. **gen. an.** 727a5). Aristoteles’e göre erkek çocuklar için ergenlik o zamana kadar yaşamış oldukları kadınların dünyasından artık erkeklerin dünyasına geçiş zamanının geldiği anlamını taşımaktadır (Leitao, 1993: 196). Aristoteles’in ergenlik hakkındaki görüşleri konusunda detaylı bir çalışma olarak bkz.: Leitao, 1993: 31-85.

da son derece önemlidir. Çünkü Ion'un bu yemeğe katılacak oluşu, öte yandan Ksouthos'un delikanlıya kendi sofrasında yer vereceğini belirtmesi Ion'un yeniyetme kimliğinde öldüğü ve yetişkin bir erkek olarak yeniden doğduğunun bir iması olarak okunabilir.

Ksouthos'la Ion'un tanıma sahnesinden sonra gerçekleşen olaylar ve bu sahne görünüşte Ion'u adım adım erginlenme sürecinin sonuna yaklaştırmaktadır. Yani buraya kadar her şey olması gerektiği gibi ilerler. Ancak Ksouthos'un, karısı Kreousa'yı üzmemek adına ilk önce oğlunu bir yabancı olarak kendisiyle birlikte Atina'ya götüreceğini, uygun bir zaman bulduğunda ise karısına tüm gerçekleri açıklayacağını söylemesi olayların seyrini değiştirecektir. Plana göre Ksouthos oğlunun kimliğini herkesten saklayacaktır, ancak görüldüğü üzere taze baba oğluna isim verme ritüelini atlamamıştır. Çünkü yeni doğan bir bebeğe isim verme, yani bebeğin kendisinden olduğunu onaylama bir babanın en önemli görevlerinden birisidir. Bu bağlamda Ksouthos da kahramana Ion adını vererek insani düzlemde henüz ilan edemese de, en azından tanrısal düzlemde tapınak hizmetlisi bu delikanlının kendi oğlu olduğunu onaylamıştır. Oyunun bu kısmında yer alan yeni bir isim alma motifi de kahramanın yeni bir kimlik kazandığının, yani yeniden doğduğunun açık bir kanıtıdır. Gerçi Ion çok uzun zaman önce doğmuştur, ancak kahramanın ilk doğumu sadece biyolojik bir olgu olduğundan ve doğal olarak gerçekleştiğinden bu doğumun toplumsal bağlamda bir geçerliliği yoktur. Griffiths'in de vurguladığı gibi Eski Yunan kültüründe yeni doğan bir bebek sadece potansiyel bir insandı, çünkü küçük çocukları toplumda kabul gören bir insana dönüştüren ailenin erkek üyeleri idi (Griffiths, 2017: 233). Ion'un doğumu kültürel anlamda henüz onaylanmadığından -bir baba tarafından tanınmadığından- yarımıdır. Zaten bu sebeple Ksouthos'un onu tanımasına kadar bir adı ve bir kimliği olmamış, delikanlı toplum içerisinde kendisine bir yer edinmemiştir. O, Apollon Tapınağı'nda adeta hiç doğmamış, dünyaya gelmemiş bir varlık olarak yaşamış ve bu nedenle de kendisini insani yaşam alanlarının herhangi bir yerine konumlandıramamıştır. Yani delikanlının doğumu kültürel anlamda henüz erginlenme ritüelleri ile tamamlanmadığından eksiktir. Bu sebeple Ksouthos vakti zamanında oğlunun biyolojik doğumu sonrası yapamadığı ritüelleri hemen yapma işine girişerek Ion'un kültürel anlamda onaylanmamış ve yarım kalmış doğumu

tamamlamaya çalışmıştır. Özetle, bu sahne oyunun başından beri isimsiz olan kahramanın yeni bir kimlikle, yani Ksouthos'un oğlu Ion olarak yeniden doğduğunu ortaya koymaktadır. Artık isimsiz ve kimliksiz tapınak görevlisi ölmüş, onun yerine Ksouthos'un oğlu olan Ion doğmuştur. Nitekim erginlenme törenlerinde bir adayın eski kimliğinde ölüp yeniden doğduğunun en önemli göstergelerinden birisi adaya yeni bir isim verme ritüelidir. Van Gennep belirli bir sınıfa üyeliğin kişinin adıyla gösterildiğini, bu nedenle de isim verme ritüelinin daima ergenlik törenlerinden sonra geldiğini belirtmektedir (van Gennep, 1960: 101). Bu bağlamda söz konusu bu sahne Ion'un ergenlik dönemini ardında bıraktığını ima ediyor olmalıdır.

Öte yandan şölen çadırının içinde yaşanan olaylar betimlenirken Ion'un elinde bir içki kadehinin olduğunun vurgulanması, yine bize Girit'teki erginlenme ritüelleri sonrası adayın erginlendiğinin bir işareti olarak ona bir içki kadehi hediye edilme geleneğini hatırlatmaktadır. Strabon'un aktardığına göre Girit'te iki ay süreyle kendisinden yaşça büyük akıl hocası olarak nitelendireceğimiz “**erastes**” denilen yetişkin bir adamla birlikte kalan ve kendisine “**eromenos**” denilen delikanlı bu sürecin sonunda kente geri dönerdi. Bu dönüşün şerefine bir şölen düzenlenir ve bu törende erginlenme ritüellerinden henüz yeni çıkmış genç adama “**erastes**’i” tarafından *askeri teçhizat*⁹², *bir içki kadehi ve bir kurbanlık öküz* olmak üzere üç hediye verilirdi (Strab. 10.4.21). **Ion** tragedyasındaki kadeh motifi de delikanlının erginlenme sürecinin bir aşamasını geçtiğinin bir işareti olan isim verilme ritüelinden sonra oyunda yer almıştır. Daha önce de belirttiğimiz üzere Girit ve Sparta’da delikanlılar ancak erginlenme ritüellerinden geçtikten sonra çeşitli yaş guruplarıyla ifade edilen yetişkin erkekler topluluğuna giriş yapabilmekteydiler. Ancak Strabon Giritli bir çocuğun bir statüden diğerine geçiş yaptığı kesin yaşı, geçiş şartlarının içeriği ve zamanı konusunda net bir şey söylemez. Fakat bu ritüellerden henüz geçmemiş gençlerin yetişkin erkekler toplumuna katılamadıkları, ortak düzenlenen yemeklerde yetişkinlerle birlikte aynı masada yemek yiyip içki içemedikleri kesin olarak bilinmektedir. Sparta’da söz konusu konumda olan oğlan çocukları Ganymedes’in⁹³

⁹² Ploutarkhos **Moralia**’sında aynı geleneğin Thebai’da da olduğunu aktarmıştır. Thabailı **eromenos** bir vatandaş olarak kente kaydolduğunda **erastes**’inden askeri bir üniforma da alırdı (Plut. **mor.** 762bc).

⁹³ Tros oğlu yakışıklı Ganymedes Zeus tarafından yaşadığı çevreden kaçırılmış, sonrasında ise Olympos’ta tanrıların kadeh taşıyıcısı konumuna yükselerek yeni bir kimlik kazanmıştır. Efsaneye göre

Olympos'ta yaptığı gibi sadece birer kadeh taşıyıcısı⁹⁴ olarak yetişkin erkek sofralarına katılabilir ve onlara içki servisinde bulunabilirlerdi. Söz konusu sahneden anlaşıldığına göre Ion'un yetişkin erkeklerden oluşan bir şölende kendisine ait bir kadehinin bulunması, yani kahramanın yetişkin erkekler arasında içki içebildiğinin vurgulanması Ion'un kademeli olarak erginlendiğinin, yani yeni bir kimlikle yeniden doğuşunun bir iması olarak okunabilir.

Ayrıca metinde Ksouthos'un "*Fakat ayrılmadan önce Delphoi'dan | topla şimdi tüm dostlarını, vedalaş onlarla | bir şölen ve bir öküz kurbanıyla.*" (ἀλλὰ τῶν φίλων | πλήρωμ' ἀθροίσας βουθύτῳ⁹⁵ σὺν ἡδονῇ | πρόσσειπε, μέλλον Δελφίδ' ἐκλιπεῖν πόλιν.) şeklinde söylediği sözler aracılığıyla Ion'a, verilecek şölende bir öküzü kurban etmesini gerektiğini delikanlıya söylemesi, bize yine Girit'teki delikanlıların topluma giriş ritüellerinde yapılan bir uygulamayı hatırlatmaktadır. Yukarıda değinildiği üzere Strabon Girit'teki erginlenme törenlerinde "**erastes**"lerin, "**eromenos**"larına kurbanlık bir öküz hediye ettiklerini aktarmaktadır. Genç adam geri dönüşü şerefine düzenlenen şölende "**erastes**"inin hediye ettiği öküzü Zeus'a kurban eder ve arkadaşlarına bir ziyafet verirdi (Strab. 10.4.21). Girit'te düzenlenen erginlenme şöleninde "**eromenos**"un bir kurban keserek arkadaşlarına ziyafet vermesi, genç adamın yeniyetme delikanlılığına ve söz konusu dönemdeki çocukluk arkadaşlarına vedasını ifade ediyorsa, bu bağlamda Ion'un da Delphoi'daki dostlarına veda edeceği bir şölen düzenleyecek ve bu şölende bir öküzü kurban edecek oluşu kahramanın çocukluğuna ve yeniyetme delikanlılığına vedası olarak okunabilir. Euripides bize

Ganymedes henüz yeniyetme bir delikanlıyken Troia'yı çevreleyen dağlarda çobanlık yaptığı sırada Zeus tarafından kaçırılıp Olympos'a götürülmüş ve gençlik tanrısı Hebe'nin yerini alarak Zeus'un kadehine nektar koyma işini üstlenmiştir (Grimal, 1997: 210). Euripides **Orestes** tragedyasında Ganymedes efsanesine bir gönderme yaparak Zeus'un yatağını paylaşan iyi at binen delikanlıya Dardanos ülkesinin ağlayıp inlediğini ve Ganymedes için yas tuttuğunu vurgulamıştır (Eur. **Or.**1392).

⁹⁴ Homeros, Ganymedes'in Olympos'taki pozisyonuna atıfta bulunarak tanrılar tarafından Zeus'a nektar sunması için kaçırılan Ganymedes'ten "*Tanrılara denk Ganymedes, Ganymedes en güzeliydi ölümlülerin.*" şeklinde söz etmektedir (Hom. **Il.** 20.232-235).

⁹⁵ Metinde Eski Yunancada "*kurbanlık hayvan ve özellikle bir öküzün kurban olarak sunulması*" anlamına gelen "**βούθυτος**" sözcüğünün "**dativus**" hali olan "**βουθύτῳ**" şekli kullanılmıştır. Bkz.: **LSJ**, s.v. "**βούθυτος**" maddesi.

Girit erginlenme törenlerini hatırlatan bu sahne aracılığıyla Ion'un yeni bir kimlikle yeniden doğuşuna bir gönderme yapmak istemiş olmalıdır.⁹⁶

Oyunda Ksouthos'un, Ion'un kendi oğlu olduğunu ilan etmeden bir yabancı olarak onu Atina'ya götürmek istemesiyle ifade edilen, bir babanın dolaylı olarak da olsa oğluna yeni bir kimlik ve statü verme çabası Ion'un yeniden doğuşunu sağlamaktan ziyade, süreci sekteye uğratmış, delikanlının Kreousa'nın gazabına maruz kalmasına neden olmuştur. Söz konusu bu karar Ion'un yeniden doğuşunu sağlayıp delikanlının erginlenmesini ileri taşıyacağına aksine bu süreci duraklatmıştır. Yani bir baba olarak Ksouthos'un, Ion'u gizlice tanınması kahramanın yeni bir kimlikle yeniden doğuşunu tam olarak sağlayamamıştır. Ion, Ksouthos'un değil, Kreousa'nın onu oğlu olarak tanınmasının ardından asıl anlamda yeniden doğacak ve bu ritüel doğumunun kazandırdığı yeni kimliğiyle Atina tahtına geçmeye hak kazanacaktır. Bununla birlikte Ksouthos'un çadırda bir şölen verme kararı Ion'un ritüel ölümüne yol açarak kahramanın yeniden doğuşuna zemin hazırlamıştır. Nitekim erginlenme törenlerinde adayın yeniden doğabilmesi için öncelikle ölmesi gerekmektedir. Çünkü ritüel ölüm gerçekleşmeden, yani eski adayın önceki varoluşu son bulmadan, ki bu da ancak ölüm aracılığıyla gerçekleştirilebilirdi, adayın yeni bir kimlikle doğması mümkün değildi. Bu bağlamda Euripides'in oyunun bu kısmında ritüellerin oluş sırasını tersine çevirdiği veya ritüelleri birbiri içine sokarak onları karmaşık bir biçimde kullandığı söylenebilir. Başka sözcüklerle, görünüşte kahramanın bir kimlik edinmesi, yani ritüel doğumu için yapılan, hatta delikanlının yeni bir kimlikle yeniden doğduğunun kuvvetli sembollerini -Ion'un yeni bir isim alması, bir şölen yemeğine katılması, yetişkin erkeklerle aynı masada içki içmesi, şölende sunulan kurbanlar- taşıyan şölen çadırı sahnesi ve bu sahne öncesinde Ksouthos'la Ion arasında geçen diyaloglar aslında

⁹⁶ Oyunun daha önceki bölümünde sözde baba ile oğulun **anagnōrisis** sahnesinde Ksouthos'un oğlu sandığı Ion'a yaklaşıp ona sarılmak isteğini muhtemelen cinsellik bağlamında algılayan Ion'un, Ksouthos'u ölümle tehdit ettiği sahne Euripides tarafından belki de Girit geleneğindeki "**erastes**" ve "**eromenos**"ları ve dolayısıyla erginlenme ritüellerini ima etmek için özellikle kullanılmıştır. Nitekim Girit'teki erginlenme törenlerinde iki ay boyunca kırsal alanda birlikte yaşayan "**erastes**" ve "**eromenos**"lar arasında cinselliğe izin verilmekteydi. Bu konuda detaylı bilgi için bkz.: Percy, 1996; Brelich, 1993: 91-111.

durumu tersine çevirmiş, tüm bu sahnelerdeki yeniden doğuş motifleri ve imalar Ion'un ritüel doğumunu sağlamayıp, aksine süreci daha da sancılı hale getirmiştir.

Ion tragedyasında kahramanın yeniden doğuşu asıl olarak Kreousa ile Ion'u buluşturan **anagnōrisis** sahnesinden sonra yaşanmıştır. Ion'un toplumda geçerli olacak yeni bir kimlik kazandığına dair ilk ima anne ile oğulun kavuşması esnasında Kreousa'nın, oğlu Ion'un o ana kadar kendisi için bir ölü olduğunu “*Ey oğlum, annen için güneşten daha değerli ışık (tanrılar beni affedecek) | seni yer altında diğer ölülerle birlikte Persephone'yle birlikte yaşadığını sanarken | hiç beklemediğim bir şekilde şimdi seni kollarımda tutuyorum.*” (ὦ τέκνον, ὦ φῶς μητρὶ κρείσσον ἡλίου | (συγγνώσεται γὰρ ὁ θεός), ἐν χεροῖν σ' ἔχω, | ἄελπτον εὖρημ', ὄν κατὰ γᾶς ἐνέρον | χθονίων μέτα Περσεφόνας τ' ἐδόκουν ναίειν.) şeklindeki sözcüklerle açıkça dile getirmiştir (Eur. **Ion**. 1439-1442). Bunun üzerine Ion'un “*Fakat benim canım annem şimdi senin kollarında ben gerçekte ölmemiş bir ölü gibi -hem bir ölmüş hem de ölmemiş biri gibi- görünüyorum.*” (ἀλλ', ὦ φίλη μοι μήτηρ, ἐν χεροῖν σέθεν | ὁ κατθανὼν τε κοῦ θανὼν φαντάζομαι.) şeklinde söylediği sözler de bu noktada son derece önemlidir (Eur. **Ion**. 1443-1444). Çünkü Ion'un yukarıdaki sözleri kahramanın ölümünün aslında gerçek bir ölüm olmadığı, delikanlının bir ölü olarak kabul edildiği sürecin aslında geçici bir süreç, yani bir geçiş süreci olduğunun bir işaretidir. Ion bu sözcüklerle adeta erginlenmek üzere olduğunu dile getirmek ister gibidir. Eliade erginlenme törenlerinin “liminal” evresinde adayların ne tam olarak bir ölü ne de yaşayanların dünyasına ait kimseler olduklarını belirtmiştir. Bu süreçte adaylar artık eski kimliklerini sonsuza kadar arkalarında bırakmışlardır, fakat yeni kimliklerini henüz elde de etmemişlerdir. Yani adaylar sancılı bir sürecin içinde, bir nevi arafta yer almaktadırlar. Bu sahnenin hemen sonrasında Kreousa'nın büyük bir coşku içinde Ion'un, Erekhtheus şeklinde dünyaya geldiğini söylemesi kahramanın eskisinden farklı bir kimlik kazandığını ortaya koyarak Ion'un yeniden doğumunun gerçekleştiğinin altını çizmiş ve kahramanın Atina kralı olacağını şu sözcüklerle dile getirmiştir (Eur. **Ion**. 1463-1467) :

“ ἄπαιδες οὐκέτ' ἐσμὲν οὐδ' ἄτεκνοι·
δῶμ' ἐστιοῦται, γὰρ δ' ἔχει τυράννου,
ἀνηβᾶι δ' Ἐρεχθεὺς·
ὃ τε γηγενέτας δόμος οὐκέτι νύκτα δέρεται,

ἁελίου δ' ἀναβλέπει λαμπάσιν.”

“Artık ne çocuksuzum ne de bir oğuldan mahrumum.
Çünkü evim yeniden kuruldu, toprağın bir kralı var.
Erekhtheus geri döndü.
Artık karanlıklara değil, parlak gün ışığına bakıyor
toprak doğumlu ailemin soyu.”

Metinde Kreousa’nın “ἄνηβῆι δ' Ἑρεχθεύς” şeklinde söylediği sözcükler dikkat çekicidir. Kreousa’nın burada Ion’un öncekinden bambaşka bir kimlikle yeniden doğduğunu, hatta Erekhtheus’un yeniden gençleşerek Ion’da beden bulduğunu söylemesi, yani Ion’un eski kimliğinde ölüp Erekhtheus’un ruhuna sahip olarak dünyaya geldiğini vurgulaması erginlenme ritüellerinde adayların her şeyin yaratıldığı başlangıç zamanına geri giderek orada geçmiş ata ruhlarıyla buluşması yönündeki inancın izlerini taşımaktadır.⁹⁷ Metinde “ἄνηβῆι” şeklinde yer alan “ἄνηβάω” fiili Eski Yunancada “yeniden gençleşmek, canlanmak” anlamlarına gelmektedir (LSJ, s.v.“ἄνηβάω” maddesi). Kreousa’nın yukarıdaki sözlerinin ardından Ion’un ikinci doğumu ve topluma kabulü tanrıça Athena tarafından da aşağıdaki sözcükler aracılığıyla ilan edilip onaylanmıştır (Eur. *Ion*. 1569-1587):

“...
ἀλλ' ὥς περαίνω πρᾶγμα καὶ χρησμούς θεοῦ,
ἐφ' οἷσιν ἔζευσ' ἄρματ', εἰσακούσατον.
λαβοῦσα τόνδε παῖδα Κεκροπίαν χθόνα
χώραι, Κρέουσα, κὰς θρόνους τυραννικοὺς
ἰδρυσον. ἐκ γὰρ τῶν Ἑρεχθέως γεγῶς
δίκαιος ἄρχειν τῆς ἐμῆς ὁδε χθονός,

⁹⁷ Eliade “erginlenme ritüelleri”nin adayı kabilenin mitsel değerlerine dahil ettiği gibi, aynı zamanda da dünyanın ve insanın kutsal tarihine katılmasını sağladığını, özellikle sembolik “ölüm ritüelleri”nin adayın atalar topluluğuna katılmasını sağladığını; daha sonra ise adayın “zamanın başlangıcında” “tabiatüstü varlıklar” tarafından kendilerine öğretilen şeyleri uygulayan “manevi ustalar” ve “erginlenmiş yaşlılar” tarafından yeniden yaratıldığını vurgulamıştır (Eliade 2015a: 19-21). Öte yandan Gören, Lévi-Bruhl’in “ad koyma” törenini bir “keşif” olarak gördüğünü, isim verme töreni sırasında “ruh göçü” anlayışının ortaya çıktığını, hatta söz konusu törenlerde “topluluğun atalarından hangisinin” çocukla birlikte dünyaya geri geldiğinin belirlenmeye çalışıldığını belirttiğini aktarmaktadır (Gören 2014: 19-20). Kreousa’nın “Erekhtheus geri döndü.” (ἄνηβῆι δ' Ἑρεχθεύς) şeklinde dile getirdiği cümleler bu bağlamda değerlendirilebilir. Yukarıdaki sahnenin kahramanın Ion adını aldıktan sonra gelmesi dikkat çekicidir. Nitekim ad verme soyun devamı ve sembolik ölümsüzlüğü konusunda hayati öneme sahiptir. Kreousa söz konusu cümleyle Ion’la birlikte Erekhtheus’un soyunun devam edeceğini vurgulayarak, belki de mevsimsel döngüde kendini ortaya koyan “ölümsüz evren” gibi insan soyunun da yeni doğan çocuklar aracılığıyla ölümsüz olacağına yönelik inanca dikkat çekmek istemiştir. Nitekim Cornford “geçiş ritüelleri”nin sürekli yaşam, yani ölümsüzlük üstüne temellenmiş olabileceğini ileri sürmüştür (Cornford, 1991: 164).

ἔσται δ' ἄν' Ἑλλάδ' εὐκλεής. οἱ τοῦδε γὰρ
παῖδες γενόμενοι τέσσαρες ρίζης μιᾶς
ἐπώνυμοι γῆς κάπιφυλίων χθονὸς
λαῶν ἔσονται, σκόπελον οἱ ναίουσ' ἐμόν.
Γελέων μὲν ἔσται πρῶτος· εἴτα δεύτερος
πλητες Ἀργαδῆς τ', ἐμῆς <τ'> ἅπ' αἰγίδος
ἐν φυλὸν ἔξουσ' Αἰγικορῆς. οἱ τῶνδε δ' αὖ
παῖδες γενόμενοι σὺν χρόνῳ πεπωμένῳ
Κυκλάδας ἐποικήσουσι νησαίας πόλεις
χέρσους τε παράλους, ὃ σθένος τήμῃ χθονὶ
δίδωσιν· ἀντίπορθμα δ' ἠπείροιον δυοῖν
πεδία κατοικήσουσιν, Ἀσιάδος τε γῆς
Εὐρωπίας τε· τοῦδε δ' ὀνόματος χάριν
Ἴωνες ὀνομασθέντες ἔξουσιν κλέος.
...”

“...
Bu meseleyi sona erdirmek üzere savaş arabamı bağladığım
Tanrı'nın kehanetlerini dinleyin!
Kreousa, oğlunu al ve Kekrops topraklarına git,
Oturt onu kraliyet tahtına!
Çünkü Erekhtheus soyundan doğdu o.
Hakkı vardır yönetmeye topraklarımı.
Tüm Yunanistan'da şanı olacak; çünkü
dört oğlu olacak. Toprağa
ve orada yaşayan boylara
isimler verecekler. İlki Geleon olacak;
Sonra ikinci olarak Argades
Ve benim himayemdeki Aigisi'den adını alacak Aigikores.
Zamanı geldiğinde, onların oğulları da
Kykkladlara, diğer adalara
ve kıyı boyunca uzanan topraklara yerleşip
güç katacaklar gücüme.
Karşılıklı iki anakaranın, Asya ve Avrupa'nın
düzlüklerinde koloniler kuracaklar;
İonlar denilecek onlara
Bu çocuğun adına saygı gösterip ünlenecekler.
...”

Yukarıdaki metinden anlaşıldığı üzere Tanrıça Athena tarafından onaylanan bu ikinci doğum sadece kahramanın kişisel tarihindeki bir dönüm noktasına değil, Atina, hatta tüm Yunan tarihinin dönüm noktasına tekabül etmektedir. Zira ikinci doğumuyla İon tüm Yunanistan'a hükmedecek soyların ve kahramanların doğuşunu da sağlayacak, yani erginlenme ritüellerinin asıl yapılma amacına uygun olarak yetişkin bir erkek sıfatıyla soyunu devam ettirerek kültürün gelecek kuşaklara taşınmasını sağlayacaktır. Ancak bunun gerçekleşmesi yine İon'un, Ksouthos'un oğlu olarak bilinmesi koşuluna bağlıdır. Nitekim Athena, Kreousa ve İon'dan sırlarını sonsuza

saklamalarını ve Ksouthos'un, Ion'u oğlu sanmaya devam etmesi gerektiğini sıkı sıkıya tembih etmiştir. Böylece Apollon, kahramanı biyolojik annesiyle gizlice kavuşturup Erekhtheus'un evinin varisi olarak Ion'a örtük de olsa yetişkin bir erkek kimliği vermiştir (Griffiths, 2017: 232). Cohen ebeveynlerin çocuklarının çekirdek ailenin dışında daha geniş bir akraba topluluğuna bağlanmasını istemeleri durumunda, çocuğun kendileriyle olan bağına zayıflatmak zorunda kalacaklarını vurgulamaktadır (Cohen, 1964: 3-20). Kreousa'nın Ion'un kendi öz oğlu olduğunun gizli kalmasını kabul etmesinin altında bu sebep yatıyor olmalıdır. Nitekim Ion ancak Kreousa'nın gerçeği gizleme ve kocasının gayrimeşru çocuğunu kabul etme konusunda rıza göstermesiyle otokton Atina kraliyet ailesinin biyolojik olduğu kadar sosyal varisi olarak da yetişkin bir erkek statüsü kazanabilmiştir.

4.2.2. Yeniden Doğuş Sembolü Olarak Arınma/Aklanma

Eski Yunanlar arınma ritüellerini yaşamın doğal akışı içerisinde meydana gelen kriz anlarında -doğum, ölüm, cinayet, intihar, cinsel yasakları ihlal gibi çeşitli sebeplerle- ortaya çıktığına inandıkları kirlilikten kurtulmak ve böyle durumlarda bozulan sosyal ve tanrısal düzeni yeniden kurmak amacıyla yapmışlardır. Ayrıca Eski Yunan toplumunda tapınak ya da bir kült alanı gibi kutsal bir yere girebilmek, evlilik, erginlenme ve kurban törenleri gibi çeşitli dinsel nedenlerle de arınma ritüelleri yapılmaktaydı.

Yunanlılar kirliliği bulaşıcı bir kavram olarak ele almışlar; doğal yollarla, bireysel veya toplu işlenen suçlar, günahlar sonucunda ortaya çıkan kirliliğin bu eylemlere karışan veya o insanlarla ilişki kuran herkese geçeceğine ve kirliliğin tüm topluma yayılacağına; bu nedenle de kirli kimselerin toplumdan dışlanması gerektiğine inanmışlardır. Öyle ki Burkert arınmayı sosyal bir süreç, olarak nitelendirmiştir (Burkert, 1985: 76). Örneğin Eski Yunan toplumunda doğum kirliliğe sebep olan bir unsur olarak görülmüş ve bu sebeple yeni doğum yapan bir kadın ve onunla ilişki kuran herkes kirli olarak kabul edilmiştir.⁹⁸ Ayrıca ölümün kendisinin ölen kişiyle birlikte

⁹⁸ Bu bağlamda doğum yapan kadınların on gün boyunca toplumdan uzaklaştırıldığı ve ancak çeşitli arınma ritüellerini yaptıktan sonra topluma geri döndükleri bilinmektedir. Eski Yunan'da loğusanın yanısıra doğumun gerçekleştiği **oikos**'un da arındırılması gerektiğine inanılmıştır. Ayrıca cenaze ritüellerine katılan ve ölüyle temas kuran herkesin arınması ve **oikos**'un da arındırılması gerekli görülmüştür. Bu nedenle cenaze evlerinin önüne bir kova su konması adet olmuştur. Arınma ritüellerinde evler Odysseus'a kadar uzanan bir gelenek doğrultusunda ateş ve kükürt aracılığıyla da

onunla temas kuran herkese kirlilik bulaştırdığına da inanılmıştır. Bu nedenle cenaze ritüellerine katılan herkesin kirli olduğu, bu kimselerin ve evin mutlaka arındırılması gerektiği düşünülmüştür (Nilsson, 1949: 82-83).

Yunan tragedyasında da kirlenme ve arınma motifleri sıklıkla kullanılmıştır.⁹⁹ Oidipous'un işlediği günahın ötürü tüm Thebai'a salgın hastalık gelmesi bu inancın en güzel örneğidir. Öte yandan bir kişinin işlediği büyük bir günahın ortaya çıkardığı kirlilik ve lanetin gelecek kuşaklara da sirayet ettiğine dair inancın izleri Yunan tragedyasının en temel motiflerinden birisi olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu inancın bir yansıması olarak Pelops oğlu Atreus soyunun laneti tragedyanın üç büyük ozanı tarafından çeşitli oyunlarda defalarca işlenmiştir.¹⁰⁰ Örneğin Euripides **Elektra**, **Iphigeneia Aulis'te**, **Iphigeneia Tauris'te** ve **Orestes** tragedyelerinde Atreusoğullarının laneti mitini konu almıştır. Ayrıca Euripides'in **Elektra**'sında doğumun arınma ritüelleri yapılması lazım gelen bir kirlenme olduğu konusu yer almaktadır. Elektra annesi Klytaimnestra'yı doğum yaptıktan sonraki onuncu günde olduğu ve bu sebeple arınma ritüellerinin yapılmasının lazım geldiği gerekçesiyle evine çekmiştir (Eur. **El.** 86-87, 323, 652-654, 1224-1238). Yine Euripides **Alkestis** tragedyasında Eski Yunan geleneğinde cenaze ritüellerinde yapılan -yukarıda vurgulanan- bir arınma ritüeli olan cenaze evinin dışına su koyma geleneğine bir gönderme yapmıştır (Eur. **Alc.** 99-100). Ünlü ozan **Iphigeneia Tauris'te** tragedyasında ise arınma gerektiren doğum ve cenaze konusundaki kirliliğe **Iphigeneia** vesilesiyle değinmiştir (Eur. **Iph. T.** 381-382).

Kirlilik sosyal ve tanrısal düzenin, öte yandan insanlar ve tanrılar arasındaki ilişkinin bozulma tehdidini de içerisinde barındırdığından kirli kişilerin mutlaka arındırılması gerekmektedir. Yani bozulan tanrısal düzen, toplumsal yapı, insanlar ve tanrılar arasındaki ilişki ağı arınma ritüelleriyle onarılmak zorundadır. Özellikle aile içinde işlenen bir cinayet anne-babayı öldürmek, evladı öldürmek vs. daha fazla kirlilik bulaştıran bir eylem olarak görülmüştür. Bu sebeple de toplum kendi varlığını

arındırılmıştır. Nitekim Odysseus eve geri dönüp hainleri öldürdüğünde evini ateş ve kükürtle arındırmıştır (Nilsson, 1949: 82-83)

⁹⁹ Yunan tragedyasının günümüze ulaşan tüm örnekleri üzerinden arınma ve kefare ritüelleri konusunda detaylı bir çalışma olarak bkz.: Zeitlin, 1970: 45-119.

¹⁰⁰ Aiskhylos'un **Agamemnon**, **Khoephoroi** ve **Eumenides**'ten oluşan **Oresteia trilogia**'sı öte yandan Sophokles'in **Elektra**'sı da Atreusoğulları mitini konu almaktadır.

devam ettirebilmek, bozulan tanrısal ve insani yasaları düzene koymak ve tanrılarla bozulan ilişkisini onarabilmek için bu ağır kirlilikten kurtulmak, yani arınmak zorundadır. **Iphigeneia Tauris**'te tragedyasında bu durum Iphigeneia aracılığıyla dile getirilmiştir. Iphigeneia Artemis'e kurban edilmek üzere tapınağa getirilen iki Yunan gencinden birinin anne katili olduğu, diğerinin ise ona yardım ettiği gerekçesiyle kirli olduklarını ve tanrıçaya kurban edilmeden önce mutlaka arınmaları gerektiği bahanesiyle kral Thoas'ı söz konusu gelenek doğrultusunda kandırmıştır.

Eski Yunan'da kirli bir kimse toplumsal tüm yaşam alanlarından dışlanırdı. Bu kimselerin kamusal törenlere -kurban, cenaze, bereket gibi festivallere- öte yandan çeşitli nedenlerle yapılan sunulara katılmaları yasaktı. Arınıncaya kadar bu kişilerin kutsal alanlara, kentin agora'sına dahi girmelerine izin verilmez, hatta konuşmalarına dahi müsaade edilmezdi. Ayrıca kirli bir kişiyi hiç kimse evine konuk etmez ve sofrasında ona yer vermezdi (Burkert, 1985: 81). Yani kirli bir kimsenin Eski Yunan toplumunda bir yeri yoktu. Hele ki Orestes gibi bir anne katili toplumda kendisine asla bir yer bulamazdı. Benzer bir anlayışın Euripides'in **Çılgın Herakles** tragedyasında olduğu görülmektedir. Herakles'in karısı ve tüm çocuklarını öldürdükten sonra kentten ayrılması bu anlayışı ortaya koymaktadır.

Eski Yunancada **μίαρτα** “*vahşilik, canavarlık, acımasızlık; pislik, kirlilik, kan suçu*” anlamına gelmektedir (LSJ, s.v.“**μίαρτα**” maddesi). Bu kelimeyle aynı kökenden gelen **μίασμα** sözcüğü ise “*leke, kirlilik, cinayet lekesi, özellikle cinayet veya başka bir suçla ilişkili olarak suçluluk duygusu,*” anlamına gelmektedir (LSJ, s.v.“**μίαρτα**” maddesi). **Ilias**'ta sürekli olarak Tanrı Ares'in **epitheton**'u olarak karşımıza çıkan **μιαφόνος** “*Kana susamış, öldürücü*” anlamına gelmektedir (LSJ, s. v.“**μιαφόνος**” maddesi). Cinayet işlemiş kimseler **μιαφόνος** olarak adlandırılırlardı. Yukarıda vurgulandığı üzere bu kimselerin toplum içinde bir yeri yoktu. Orestes **Elektra** tragedyasının sonunda işlediği suçtan ötürü toplumdan dışlanacağını, işlediği bu korkunç cürümden ötürü **-mētroktonia (μητροκτονία)** “*annesini öldürme*”- artık kimsenin onu evine konuk etmeyeceğini, kendine hiçbir kentte yer bulamayacağını, hatta kimsenin yüzüne dahi bakmayacağını defalarca dile getirmiştir. Yunan dünyasında **miaiphonos**'lar (**μιαφόνος**), yani “*elini kana bulamış kimseler*” için en sık uygulanan yaptırım Orestes'inki gibi kentten sürgün edilme cezasıydı. Gerçi

Orestes sıradan bir **miaiphonos**'tan daha fazlasıydı, delikanlı bir **mētroktonos** (**μητροκτόνος**), yani bir “*anne katili*” idi. Bu nedenle o, sıradan bir katilden çok daha fazla nefret edilen bir kimseydi. Yukarıda da vurgulandığı üzere bu konu **Elektra** tragedyasının sonunda dile getirilmiştir. Eski Yunan toplumunda katilin kentten sürgün edilmesiyle kentin de arınacağına inanılmıştır. Bu doğrultuda Euripides de **Elektra** ve **Orestes** tragedyalarının sonunda cinayet kirliliğinin bulaştığı Argos kentinin de söz konusu kirlilikten ancak Orestes'in sürgünüyle arınacağını vurgulamıştır. Geleneğe göre toplumda herkesin yüz çevirdiği katil sürgün süresince kendisinin arınmasına yardımcı olacak bir koruyucu bulmak zorundaydı ki Euripides bu sorunu Tanrı Apollon aracılığıyla çözüme kavuşturmuştur. Tanrı Apollon sürgün döneminde Orestes'in aklanma sürecine hem bizzat kendisi hem de Tanrıça Athena aracılığıyla destek olmuş ve sürgündeki delikanlının koruyuculuğunu yapmıştır. Öte yandan Apollon'un isteği doğrultusunda Atina kenti de kahramanın arınıp aklanmasında ona kucak açarak kente girmesine ve cinayet suçlarına bakan Areopagos Mahkemesi'nde yargılanmasına izin vermiştir. Yunan tragedyasının en büyük iki suçlusu olan Oidipous ve Orestes'in kentlerinden sürgün edilmeleri kahramanların kendileriyle birlikte çiğnedikleri toprağın da arındırılmasına yöneliktir. Oidipous'un sürgünü Thebai kentini arındırmakla kalmayıp işlediği cürmün bedelini ödeyen Oidipous'u tanrılar katına yükseltmiştir. Benzer şekilde genç Orestes'in sürgünü de yalnızca Argos'u ve delikanlıyı arındırmakla kalmamış, bir kral olarak kahramanın Argos tahtına geçmesini de garanti altına almıştır. Yani Orestes sürgünde cezası çekip aklandığında memleketi Argos'a “*bir anne katili*” olarak değil, “*bir kral*” olarak geri dönecek ve topluma karışacaktır.

4.2.2.1. Orestes'in Aklanması ve Topluma Geri Dönüşü

Orestes'in annesi Klytaimnestra'yı öldürmüş olması **Elektra** tragedyasının sonunda sahneye inen Dioskouros'lar tarafından haksız bir eylem, büyük bir günah olarak nitelendirilmiştir. Onlar ablaları Klytaimnestra'nın ölümü hak ettiğini onaylamakla birlikte bu cinayetin Orestes tarafından işlenmesinin, yani bir evlādın annesini öldürmesinin adil bir eylem olmadığını vurgulamışlar, ayrıca Orestes'in elleri kanlı bir “**mētroktonos**” olduğundan artık kahramanın Argos toprağına basmasına izin verilmediğini, bu sebeple de bir an önce Argos'u terk etmesi gerektiğini dile

getirmişlerdir (Eur. **El.** 1238-1251). Çünkü Yunan geleneğinde yukarıda da belirtildiği üzere ellerine anne kanı bulaşmış bir evladın bu cürmü işlediği topraklarda kalmasına müsamaha gösterilmezdi. Sebep her ne olursa olsun, hatta bu günahın işlenmesi Orestes efsanesinde olduğu gibi bir tanrı buyruğu dahi olsa, bu suçu işlemiş bir kimse kirli bir günahkâr olarak tüm topluma kirlilik bulaştırma tehdidi taşımaktaydı. Bu bağlamda Orestes'in artık toplum içinde olmayı hak eden temiz bir kimse olmadığından işlediği cürmün bedelini ödemesi, yani arınması gerektiği açıktır. Aksi halde tüm kent ve toplum cinayetin neden olduğu kirlilik yüzünden çeşitli acılara maruz kalma tehdidiyle karşı karşıyadır. Babası Laios'u öldürüp annesi Iokaste ile evlenerek bu birleşmeden çocuk sahibi olan Oidipous'un Thebai'nin başına veba salgınını ve kıtlığı musallat etmesi gibi Orestes'in de Argos'ta kalması durumunda kentin büyük acılara ev sahipliği yapacağı aşîkârdır. Bu nedenle Orestes'in de Oidipous gibi çile çekmesi ve işlediği suçun bedelini ödemesi gerekmektedir. Euripides **Elektra** tragedyasının sonunu bu anlayış doğrultusunda oluşturmuştur. Ancak tragedyanın sonunda Kastor'un sözcüklerinden Orestes'in, Erinys'lerin elinden çekeceği çileler sonucunda arınacağı, kahramanın aklanıp topluma geri döneceğine yönelik ifadeler de vardır. Buna göre Orestes ilk olarak onu ölüm tanrıçalarının şerrinden kalkarıyla koruyacak Tanrıça Athena'nın kenti Atina'ya gitmelidir, çünkü delikanlı oradaki Ares tepesinde bulunan mahkemede (**Areopagos**'ta) aklanacaktır (Eur. **El.** 1250-1272). Kastor daha sonra olabilecekleri Orestes'e şu sözcüklerle bildirmiştir (Eur. **El.** 1273-1276):

“...
σὲ δ' Ἀρκάδων χρὴ πόλιν ἐπ' Ἀλφειοῦ ῥοαῖς
οἰκεῖν Λυκαίου πλησίον σηκώματος·
ἐπώνυμος δὲ σοῦ πόλις κεκλήσεται.
σοὶ μὲν τάδ' εἶπον. ...”

“Sen ise Apollon Lykaïos'un kutsal alanının yakınında,
Alpheios dereleri civarında bir Arkadia kenti kurmalısın.
Ve bu kent senin kentin olarak
Senden sonra adınla anılacak. ...”

Yukarıdaki metinden açıkça anlaşıldığı üzere Orestes **Areopagos**'ta aklandıktan sonra Ion gibi bir **ktistēs** (κτίστης) ve **epōnymos** (ἐπώνυμος) olarak soyunu devam ettireceği, kahramanın kendi adıyla anılacak bir kent kuracaktır. Kastor, Orestes'in

işlediği cinayetin bedeli ödeyip arındığında, kahramanın yaşadığı tüm sıkıntılardan kurtulup mutlu olacağını açıkça şöyle dile getirmiştir (Eur. **El.** 1288-1291):

“σὺ δ' Ἰσθμίας γῆς αὐχέν' ἐμβαίνων ποδὶ
χώραι πρὸς ὄχθον Κεκροπίας εὐδαίμονα.
πεπρωμένην γὰρ μοῖραν ἐκπλήσας φόνου
εὐδαιμονήσεις τῶνδ' ἀπαλλαχθεὶς πόνων.”

“Sen ise dar bir kıstak olan Isthmos toprakları boyunca
yürüyüp ve Kepropia’nın kutsal tepesine gidiyorsun.
Çünkü sana bir görev olarak verilen cinayetleri tamamladığından
mutlu olacak ve dertlerinden kurtulacaksın.”

Özetle **Elektra** tragedyasında annesini öldürdükten sonra ritüel bağlamda ölüm tecrübesi yaşayan Orestes’in çekeceği çileler sonunda **Areopagos**’ta aklanmak suretiyle Atina’da adeta yeniden doğacağı ve yetişkin bir erkek, hatta bununla da kalmayıp bir **ktistēs** ve **epōnymos** olarak Yunan toplumuna geri dönüp onunla bütünleşeceği müjdelenmiştir.

Iphigeneia Tauris’te tragedyası Orestes’in yeniden doğuşu bağlamında ele alındığında oyunda Erinys’lerin elinde mania halinde, çıldırmış olarak tüm Yunanistan’ı baştan aşağı dolaşmış olan delikanlının aklanacağı dışında, Orestes’in sonraki yaşamına dair herhangi bir şeyin açıkça söylenmediği görülmektedir. Bununla birlikte oyunun sonunda sahneye inen Tanrıça Athena, Orestes’i yakalamak üzere olan ülkenin kralı Thoas’a bu niyetinden vazgeçmesini, çünkü Erinysler’in pençesinde kıvranan delikanlının Apollon tarafından verilen kehanet doğrultusunda çektiği çilelerden kurtulmak amacıyla bu topraklara geldiğini ve kendisinin de Orestes’in Tauris’ten kaçışını sağlamak üzere orada bulunduğunu söylemiştir (Eur. **Iph. T.** 1435-1445). Tanrıça Athena’nın söz konusu bu sözleri Orestes’in yeni bir kimlik kazanacağını ima etmektedir. Nitekim oyunun başında Orestes tanrıçanın Thoas’a söylediği sözlerin bir benzerini söylemiş, Apollon tarafından kendisine verilen görevi -Artemis’in heykelini Tauris’ten alıp Atina’ya götürme işini- yerine getirdiği takdirde, Apollon’un, çektiği sıkıntılardan kurtulacağını kendisine bildirdiğini dile getirmiştir (Eur. **Iph. T.** 77-92). Orestes her ne kadar Apollon’un, söz konusu görevi yerine getirdikten sonra olacaklar konusunda kendisine hiç bir şey söylememiş olduğunu belirtse de kahramanın bu görevi yerine getirdikten sonra çektiği acılardan - Erinys’lerin gazabından- kurtulacağı, yani işlediği cürmün bedelini ödeyip aklanacağı

açıktır. O halde Orestes'in aklanacağından yola çıkarak kahramanın yeni bir kimlikle yeniden doğup topluma geri döneceği ve onunla bütünleşeceği ileri sürülebilir. Zira Orestes için aklanma anne katili sıfatından kurtulma, kirli olduğu için kovulduğu Argos'a geri dönme ve aynı zamanda hakkı olan Argos tahtına geçme anlamını taşımaktadır. Metinde Orestes'in memleketi Argos'a geri döneceği açıkça söylenmemiş olsa da, sonuç itibarıyla kahramanın çektiği çilelerden kurtulacağı kesin bir dille, yani tanrı kehanetiyle ifade edilmiştir. Orestes'in, Erinys'ler'in gazabından kurtulacak oluşu kahramanın işlediği suçun kefareti ödeneceği ve dolayısıyla da üzerine bulaşan kirlilikten artık arınacağını bariz bir şekilde ortaya koymaktadır. Nitekim Tanrıça Athena'nın aşağıdaki sözleri de Orestes'in aklanıp yeni bir kimlikle yeniden doğarak toplumuna geri döneceğine işaret etmektedir. (Eur. **Iph. T.** 1446-1461):

“μαθὼν δ', Ὀρέστα, τὰς ἐμὰς ἐπιστολὰς
(κλύεις γὰρ αὐδὴν καίπερ οὐ παρὼν θεᾶς),
χῶρει λαβὼν ἄγαλμα σύγγονόν τε σὴν.
ὅταν δ' Ἀθήνας τὰς θεοδμήτους μόλῃς,
χῶρός τις ἔστιν Ἀθίδος πρὸς ἐσχάτοις
ὄροισι, γείτων δειράδος Καρυστίας,
ιερὸς· Ἀλὰς νιν οὐμὸς ὀνομάζει λεῶς.
ἐνταῦθα τεύξας ναὸν ἱδρυσαι βρέτας,
ἐπώνυμον γῆς Ταυρικῆς πόνων τε σῶν,
οὓς ἐξεμόχθεις περιπολῶν καθ' Ἑλλάδα
οἴστοις Ἑρινύων. Ἄρτεμιν δέ νιν βροτοὶ
τὸ λοιπὸν ὑμνήσουσι Ταυροπόλον θεάν.
νόμον τε θεὸς τόνδ'· ὅταν ἐορτάζηι λεῶς,
τῆς σῆς σφαγῆς ἅποιν' ἐπισχέτω ξίφος
δέρηι πρὸς ἀνδρὸς αἷμά τ' ἐξανιέτω,
ὀσίας ἕκατι θεά θ' ὅπως τιμὰς ἔχηι.”

“Ve sen Orestes, emirlerime kulak ver!
Çünkü burada olmasa da tanrıça, sesini duyuyorsun.
Kutsal heykeli ve kızkardeşini alıp yola koyul!
Tanrılar tarafından inşa edilen Atina'ya varınca
Attika topraklarının en uzak sınırında,
Karystia sırtına komşu
kutsal bir yer var halkımın Halai diye adlandırdığı.
Orada bir tapınak inşa et ve heykeli içine koy!
Adımı Tauris ülkesinde katlandığın zahmetlerden
ve Erinys'lerin peşine düşmesinden dolayı
Hellas boyunca dolaşıp dururken çektiğin acılardan alacak.
Ölümlüler onu Artemis Tauropolos olarak **hymnos**'larla anacak.
Ayrıca şu yasayı da koymayı emrediyorum:

Her ne zaman halk bir festival yapsa burada
bir kılıç değdirilsin kurbanın kurtulmalığı karşılığında bir adamın boğazına
ki kurbanın kefareti olan kan aksın ve böylece onurlandırılınsın tanrıça.”

Metinden açıkça anlaşıldığı üzere, artık Orestes kendi adına bir tapınak inşa edecek kadar elleri temiz bir adamdır ve bu tapınak onun Erinys’lerin elinde çıldırmış bir halde tüm Yunanistan’ı dolaşarak çektiği çilelerin ve Tauris’te yaşadığı acıların, yani kahramanın erginlenmesinin anısını sonsuza kadar yaşatacaktır. Hatırlanacağı üzere Eski Yunan toplumunda Artemis delikanlıların ve aynı zamanda kız çocuklarının erginlenme törenlerinde öne çıkan bir tanrıçaydı. Bu bağlamda oyunda söz konusu tapınağın Artemis’e adanacak olması son derece önemlidir. Oyunun sonunda Athena’nın delikanlıdan Artemis’e adanmış bir tapınak inşa etmesini istemesi ve tapınağın kahramanın yaşadığı erginlenme sürecinin anısını muhafaza edecek oluşu Orestes’in erginlendiğinin, yani artık yetişkin bir adam olduğunun bir iması olarak okunabilir. Öte yandan Artemis Tauropolos kültündeki Artemis’in **epitheton**’u olan **“Tauropolos”** sözcüğü Tauris’in lokalizasyonuna işaret etmekle birlikte aynı zamanda boğayla ilişkili bir isimdir ve sözcük erginlenme sürecindeki delikanlıların cinsel gücüne de atıfta bulunmaktadır (Rabinowitz, 2020: 314). Öte yandan Orestes’in Artemis adına bir tapınak inşa edecek olması belki de kahramanın öte dünyaya ait yabanıl bir alanda ve son derece korkunç yaratıklarla verdiği mücadeleyle sembolize edilen kendi yabanıl çocukluğunu adanmış olduğu anlamını taşımaktaydı. Orestes erginlenme macerasını ve bu süreçte çektiği çilelerin anısını sonsuza kadar yaşatacak olan bu tapınakta muhtemelen eski kimliğini ardında bırakmış, adeta yeni doğmuş bir bebek gibi her türlü kirlilikten muaf ve tertemiz biri olarak yeni yaşamına doğru yola çıkmış olmalıdır. Ancak metinde bu konuya ilişkin herhangi bir bilgi yoktur.

Orestes’in erginlenme macerasının son safhasını oluşturan kahramanın ritüel doğumu ve topluma geri dönüşü bağlamında **Orestes** tragedyası incelendiğinde bu oyunda da Orestes’in ikinci doğumuna ilişkin çeşitli sembollerin ve imaların olduğu görülmektedir. Oyunun başından itibaren adeta bir ölü gibi betimlenen Orestes’in yeniden doğuşuna dair ilk ima kahramanın amcası Menelaos’la karşılaştığı sahneden -amcasının onlara yardım etmeyeceğini anladıktan- sonra karşımıza çıkmaktadır. Bu sahneye kadar bir ölünün yaşamın akışına hiçbir müdalalede bulunamaması gibi kendi yaşamına dair en ufak bir eylemde bulunmayan Orestes’in bu sahneden sonra

kahramanın yeniden doğuşunun bir iması olarak değerlendirilebilecek bir değişim geçirdiği, Orestes'in yetişkin bir adam olma yolunda ilerleyen bir genç gibi kendi yaşamına yön verme konusunda sorumluluk aldığı dikkat çekmektedir. Orestes'in Argos Meclisi'nde kendini savunmaya karar vermesi onun oyunun başındaki bilinçsiz halinin sona erdiğinin bir göstergesidir. Çünkü ölüm bir yönüyle bilinçsizlik, öte yönüyle de eylemsizlik durumudur. Orestes'in bu kararı onun bilincini yeniden kazandığının ve kendi yaşamını belirleme konusunda eyleme geçmek üzere olduğunun, yani delikanlının üzerine serpilmiş ölü toprağından silkinerek yeniden yaşama döndüğünün bir göstergesidir. Orestes'in, Menelaos'la karşılaştığı sahnenin sonu aynı zamanda delikanlının çile evresinin de sonuna işaret etmektedir. Orestes artık yeni bir kimlikle -bir yetişkin adam olarak-yeniden doğmuştur ve kahraman da yaşayan her yetişkin adam gibi kendi yaşamını belirleyecek hayati olaylarda aktif olarak yer almak istemektedir.¹⁰¹ Zira Orestes'in Argos Meclisi'ne gidip orada söz alarak kendisini savunmuş olması zaten kahramanın artık bir çocuk ya da yeniyetme bir delikanlı olmadığına açık bir kanıttır. Bilindiği üzere çocukların ya da yeni yetme delikanlıların halk meclisine katılmaları yasaktır. Atina örneği üzerinden söyleyecek olursak Atinalı yurttaşlar ancak yaşı on sekiz ya da yirmi yaşında **ekklesia**'ya katılım hakkı kazanırlardı. Bu yaş dilimi de artık Atinalı gençlerin erginlenip bir yurttaşın sahip olduğu tüm haklara sahip oldukları zamana işaret etmekteydi. Bu bağlamda **Orestes** tragedyasındaki Argos Meclisi sahnesinin kahramanın yeni bir kimlikle -şimdilik sadece yetişkin bir erkek olarak- yeniden doğduğunun bir kanıtı olduğu ileri sürülebilir. Ancak Orestes sadece Argos Meclisi'nde kendisini savunmuş olmakla yetişkin bir erkeğin sahip olduğu tüm hakları henüz elde edememiştir. Bu sahneyle yeniden doğduğu ima edilen Orestes'in şimdi topluma kabul edilmeye, ona karışmaya ihtiyacı vardır. Yani kahraman aklanmak, ellerine bulaşan anne kanının sebep olduğu kirlilikten kurtulmak zorundadır. Çünkü Orestes'in bu amaçla halk meclisinde yaptığı savunma konuşması işe yaramamış, kahraman üzerine yapışan anne katili yaftasından kurtulamamıştır. Meclis sahnesindeki Orestes tıpkı **Odyseia**'daki Telemakhos gibi

¹⁰¹ Barker, Orestes'in kendini Argos Meclisi'nde savunmasını o dönem Atina'sının mahkeme koşullarıyla karşılaştırmış ve söz konusu sahnenin Homeros'un **Odyseia**'sındaki mahkeme sahnesiyle benzerliklerini ortaya koymuştur. Araştırmacı aynı zamanda Argos Meclisi'nin ve orada geçen savunma sahnesinin Homeros destanlarının epik dilini ve karakterlerini de yansıttığını belirtmiştir (Barker, 2017: 279). Bu konuda daha fazla bilgi için bkz.: Barker, 2017: 275-279.

düşmanlarına karşı zafer kazanmak için meclisin dışında başka bir yol bulmaya zorlanmıştır (Barker, 2017: 279). Zira Orestes mecliste yaptığı savunma konuşmasıyla sadece ölümünü daha onurlu bir hale getirmeyi başarabilmiştir. Barker'in de vurguladığı gibi, Telemakhos'un aksine Orestes amacına ulaşmada ve dinleyicinin sempatisini sürdürmede çok daha az başarılı olmuştur. Her iki delikanlı da Yunan mitolojisinin ünlü birer erginlenme adayı olsa da nihayetinde Orestes'in hikâyesi epik bir eve dönüş öyküsü değil, trajik bir hikâyedir.

Söz konusu sahnenin sonunda henüz yetişkinliğe yeni adım atmış bir insanın karşılaştığı bir zorlukta bocalaması ya da ümitsizliğe kapılması gibi, Orestes'in de mecliste verdiği başarısız savunma konuşmasından sonra bocaladığı ve ümitsizliğe kapıldığı dikkat çekmektedir. Hatta kahramanın kendini öldürmeye karar verdiği görülür. Ancak burada Orestes'in akıl hocası olarak nitelendireceğimiz Pylades devreye girerek kahramana yol göstermiştir.¹⁰² Başka sözcüklerle bu sahnede Orestes her ne kadar yetişkin bir adam olsa da, henüz bu statüyü yeni kazandığından yönlendirilmeye ihtiyaç duyan bir kimse olarak betimlenmiştir. Nitekim bir insan kaç yaşında olursa olsun büyük bir zorlukla karşılaştığında yönlendirilmeye ihtiyaç duyabilir. Euripides de bu sahnede betimlediği Orestes aracılığıyla son derece insani bu durumu vurgulamıştır. Eski Yunan toplumunda bilge insanlara ve yaşlılara duyulan hürmet, hatta Sparta örneğinde olduğu gibi kurumsallaşmış bir yapı içerisinde, yani “**gerousia**”da (*yaşlılar meclisi*) onlara yer verilmesi bireylerin olduğu kadar devletlerin de zaman zaman tökezlediklerinin ve yaşlılarla sembolize edilen bilge kimselerden akıl almaya ihtiyaç duyduklarının bir göstergesidir. Orestes'in, Pylades'ten akıl alması kahramanın bir çocuk ya da yeni yetme bir delikanlı olduğuna değil, sadece bir anlık bocalamasına ve tökezlemesine işaret ediyor olmalıdır. Orestes de her yetişkin insanın yaşamında karşılaşılabileceği gibi bir durumla karşılaşmış ve akıl almaya ihtiyaç duymuştur. Nitekim bu sahnenin öncesinde, kahramanın kendini Argos Meclisi'nde savunmuş olması onun yetişkin bir erkek olduğunu ortaya koymaktadır. Orestes'in önce Pylades'in yönlendirmesiyle içine düştüğü açmaz

¹⁰² Belfiore, ideal bir **philos** olarak tanımladığı Pylades'i **philia** kavramı bağlamında Orestes'in ve Atreus evinin kurtarıcısı olarak ele almıştır (Belfiore, 2000: 27, 29). Araştırmacı iki delikanlı arasındaki ilişkinin Eski Yunan dünyasındaki ideal **philia** kavramına üç biçimde örnek teşkil ettiğini belirtir. Bu konuda daha fazla bilgi için bkz.: Belfiore, 2000: 27-38.

durumdan kurtulmak üzere hemen harekete geçtiği görülse de, sonrasında planın bazı kısımlarını bizzat kahramanın kurguladığı görülmektedir. Bu sahnelerdeki Orestes özgürlüğü, yaşamı uğruna savaşa giden yetişkin bir adam, hatta düşmandan intikam almak uğruna ölümü göze olan korkusuz bir kahraman gibi betimlenmiştir. Bu planın sonunda Orestes ya ölecek ya da düşmanlarından intikam alarak özgürlüğünü kazanacaktır. Dolayısıyla kahramanın çok küçük de olsa yaşama şansı vardır. Daha önce de vurguladığımız üzere giriştiği bu eylem sonucunda Orestes hayatta kalmayı başaramasa dahi en azından eski kimliğinden -bir anne katili olmaktan- kurtulacak ve bundan böyle tüm Yunanistan'ın başına felaket getiren Helene'nin katili olarak büyük bir şöhret kazanacaktır. Bu suretle kendisine ihanet eden düşmanından, yani Menelaos'tan da intikam alacaktır. Orestes'in düşmanından intikam almak amacıyla ölümü göze alarak giriştiği işler yine kahramanın yetişkin bir erkek olduğunun imaları olarak okunabilir. Nitekim bu kavramlar -düşmandan intikam alma, geride onurlu bir isim, bir şöhret bırakabilmek adına ölüme yürüme, küçücük bir ihtimal de olsa hayatta kalmak uğruna kendinden çok güçlü olan düşmanla mücadeleye girişmekten korkmama- Eski Yunan toplumunda yetişkin erkeklere özgü davranış biçimleri ve yetişkinliği tanımlayan sembollerdir. Bu bağlamda Orestes de yeni bir kimlik kazanmak ve yetişkin bir erkek olarak hayatta kalmak adına düşmanlarıyla mücadeleye girişmiş ve bu mücadelenin sonunda zafer kazanmıştır. Orestes'in aklanacağını ve delikanlının yeni bir kimlikle topluma geri döneceğini oyunun sonunda sahneye inen tanrı Apollon tarafından şu sözler aracılığıyla teyit edilmiştir (Eur. Or. 1643-1665):

“... σὲ δ' αὖ χρεών,
Ὀρέστα, γαίης τῆσδ' ὑπερβαλόνθ' ὄρους
Παρράσιον οἰκεῖν δάπεδον ἐνιαυτοῦ κύκλον·
κεκλήσεται δὲ σῆς φυγῆς ἐπώνυμον
[Ἀζᾶσιν Ἀρκάσιν τ' Ὀρέστειον καλεῖν].
ἐνθένδε δ' ἔλθων τὴν Ἀθηναίων πόλιν
δίκην ὑπόσχεσ αἵματος μητροκτόνου
Εὐμενίσσι τρισσαῖς· θεοὶ δέ σοι δίκης βραβῆς
πάγοισιν ἐν Ἀρείοισιν εὐσεβεστάτην
ψῆφον διοίσουσ', ἐνθα νικῆσαί σε χρή.
ἐφ' ἧς δ' ἔχεις, Ὀρέστα, φάσανον δέρρη,
γῆμαι πέπρωταί σ' Ἑρμιόνην· ὅς δ' οἶεται
Νεοπτόλεμος γαμεῖν νιν, οὐ γαμεῖ ποτε·
θανεῖν γὰρ αὐτῷ μοῖρα Δελφικῷ ξίφει,

δίκαας Ἀχιλλέως πατρός ἐξαιτοῦντά με.
Πυλάδῃ δ' ἀδελφῆς λέκτρον, ᾧ ποτ' ἦνεσας,
δός· ὁ δ' ἐπιών νιν βίοτος εὐδαίμων μένει.
Ἄργους δ' Ὀρέστην, Μενέλεως, ἕα κρατεῖν,
ἐλθὼν δ' ἄνασσε Σπαρτιάτιδος χθονός,
φερνὰς ἔχων δάμαρτος, ἥ σε μυρίοις
πόνοις διδοῦσα δεῦρ' αἰεὶ διήνυσεν.
τὰ πρὸς πόλιν δὲ τῶιδ' ἐγὼ θήσω καλῶς,
ὅς νιν φονεῦσαι μητέρ' ἐξηνάγκασα.”

“ Sana gelince Orestes
bu topraklardan çıkmalı ve bir yıl boyunca
Parrhasia’da¹⁰³ kalmalısın! Dolaşmandan sonra
Arkadialılar ve Azanialılar¹⁰⁴ tarafından
Orestes diyarı olarak adlandırılacak burası.
Oradan Atina kentine vardığında ise
yargılanacaksın üç intikam tanrısı tarafından anneni öldürme suçundan.
Hakem olacak duruşmada tanrılar
davayı kazanacağın Ares Tepesi’nde
ve en doğru oyu verecekler sana.
Orestes! Kaderindir senin boynuna kılıç dayadığın
Hermione ile evlenmek.
Düşünse de Neoptolemos onunla evleneceğini
asla evlenemeyecek, çünkü onun kaderidir
bir Delphoi kılıcıyla ölmek, babası Akhilleus’un ölümünün beni
hoşnut ettiğini ileri sürdüğünden beri.
Kızkardeşini daha önce kendisine söz verdiğin Pylades’le evlendir!
Onu bekler mutlu bir yaşam.
Menelaos, Orestes’e bırak Argos’un yönetimini!
Sen git, Sparta topraklarında hüküm sür!
Ve onu bugüne kadar sayısız dertlere neden olan
bir eşin çeyizi olarak yönet!
Ben de çözeceğim Orestes ile yurttaşlar arasındaki sorunu
çünkü ben zorladım annesini öldürmeye onu.”

¹⁰³ Metinde Orestes’in gidip bir yıl süreyle kalması gerektiği belirtilen Parrhasia, Yunanistan’ın güneyindeki Arkadia bölgesinde yer almaktadır. Söz konusu bölgenin Eski Yunan’daki erginlenme ritüelleriyle ilişkili olduğu bilinen bir anlatıyla bağlantılı oluşu ve Orestes’in de Apollon tarafından oraya gönderilip kahramanın kendi adıyla anılacak bir yer kuracağını söylemesi son derece dikkat çekicidir. Parrhasia Artemis’in **nymphe**’lerinden biri olan Kallisto’yla ilişkili bir bölgedir. Kallisto, Tanrıça Artemis’e ihanet edip bir ölümlüyle birlikte olmuş - bazı kaynaklarda ise genç kızın Zeus’la birlikte olduğu anlatılmaktadır- ve hamile kalmıştır. Bu durumu fark eden Artemis büyük bir öfkeye kapılarak Kallisto’yu bir ayıya çevirmiştir. Bazı anlatılarda ise genç kadının Hera tarafından ayıya çevrildiği belirtilmektedir (Grimal, 1997: 359). Eski Yunan’da ergenlik çağındaki kız çocuklarının Brauronia Festivali’nde birer ayı kılığına girip Artemis Brauronia onuruna dans ederek çeşitli sunularda bulundukları erginlenme ritüelleri muhtemelen Kallisto anlatısıyla ilişkiliydi. Öyle ki Kallisto’nun da Parrhasia’dan geldiği anlatılmaktadır

¹⁰⁴ Azania Eski Yunanistan’da Arkadia’da yer alan bir bölgenin adıdır.

Metinden açıkça anlaşıldığı üzere, Orestes yaptığı suçtan arınmak üzere bir yıllığına Argos'tan ayrılacak ve daha sonra kendi adıyla anılacak bir kent kurmak üzere Parrhasia'ya gidecektir. Bu oyunda da Orestes'in bir “**epōnymos**” olacağı belirtilmiştir. Daha sonra kahramanın Ares Tepesi'ndeki mecliste aklanacağı Apollon tarafından açıkça söylenmiştir. Üstelik Orestes Argos'a dönüşünde Hermione ile evlenecektir. Orestes'in, Hermione ile evleneceğinin vurgulanması kahramanın erginlendiğinin diğer bir işaretidir. Nitekim erginlenme ritüelleri sonrası adayların evliliğe hak kazanmaları onların topluma geri döndüklerinin ve onunla bütünleştiklerinin en büyük göstergelerinden birisidir. Zaten Tanrı Apollon, Orestes'in aklandıktan sonra Argos tahtına geçeceğini, bu sebeple de Menelaos'un Argos'tan ayrılıp Sparta'ya kendi ülkesine dönmesi gerektiğini ona açıkça söylemiştir. Apollon'un yukarıdaki son sözleri, yani tanrının bizzat kendisinin araya girmesiyle Orestes'in Argoslularla olan sorununu çözeceğini söylemesi delikanlının topluma geri dönüşünü onaylamakla kalmayıp aynı zamanda bu dönüşü güvence altına da almıştır. Başka sözcüklerle ifade etmek gerekirse Apollon, Orestes'in annesi Klytaimnestra'yı öldürmesini bizzat kendisinin istediğini, bunun bir tanrı buyruğu olduğunu ortaya koyarak Ares Tepesi'nde aklanan Orestes'i bir de Argos'ta kendisi aklayacak ve bu suretle kahramanı Argos tahtına geçirecektir.¹⁰⁵

Görüldüğü üzere Orestes Ares Tepesi'nde tanrılar, Argos'ta yurttaşlar önünde aklandıktan sonra adeta yeniden doğmuş gibi pirüpak olarak yeni bir kimlikle Argos tahtına geçecektir. Kahraman artık kendi iradesiyle annesini öldüren cani bir evlat değildir. O, tanrıların kararına boyun eğmiş, fakat buna rağmen işlediği suçun cezasını çok ağır bir şekilde ödeyip çile çekmiş masum bir adam olarak karşımıza çıkmaktadır. Erginlenmenin tüm çilelerine katlanan Orestes şimdi tanrıların da onayıyla Argos kralı olmayı çoktan hak etmiş bir kimsedir. Kahramanımız tıpkı Oidipous gibi tanrılar

¹⁰⁵ Neumann annesini öldüren Orestes'in, annesinin intikamcıları olan Erinys'lerin elinden Tanrı Apollon ve Athena aracılığıyla kurtulup arınmasını eski anaerkil yasaya karşı yeni bir yasanın oluşturulması olarak yorumlamıştır (Neumann, 1989: 168-169). Araştırmacı erginlenme ritüelleri bağlamında değerlendirdiği Orestes mitini babasının emri üzerine annesini öldüren Hint mitolojisindeki Rama ile karşılaştırır. Neumann'a göre babanın doğrudan emri ya da Orestes örneğinde olduğu gibi babanın intikamcısı olarak anneyi öldürme motifi, çocuğun anneye sembolize edilen bilinçdışı durumundan çıkarak bilinç kazanması, yani bir erkek olarak asıl kimliğini bulması anlamını taşımaktadır. Bu konuda daha fazla bilgi için bkz.: Neumann, 1989: 131-169.

tarafından kendisine biçilen kaderinin tüm cilvelerine katlanmış ve sonuçta tanrıların lütfuna mazhar olmuştur. Sonuç olarak Argos Sarayı'nda ritüel ölümünü yaşayan Orestes öldüğü baba sarayında adeta küllerinden yeniden doğmuştur. Nitekim kahraman, ülkesi Argos'tan aklanıp geri döneceği, evleneceği ve Argos tahtına geçeceği kehanetiyle güven içinde ayrılmıştır. Menelaos tanrının buyruğu doğrultusunda kızı Hermione'yi Orestesle nişanladığını belirtmiş, Orestes de Menelaos'un kızını kendisine eş olarak vermeye hazır olduğu zamanda, genç kızı eş olarak alacağını söylemiştir. Anlaşıldığı üzere Orestes evlilik sözü verip evlilik sözü aldıktan sonra yani, nişanlı genç bir adam olarak Argos'tan ayrılmıştır.



BEŞİNCİ BÖLÜM

TRAGEDYALARDAKİ ERGİNLENME RİTÜELLERİ MOTİFLERİNİN DRAMATİK KURGUyla İLİŞKİSİ

Yunan tragedyası çeşitli dramatik unsurların bir araya gelmesinden oluşmuştur. Tragedyalar okunmak için değil, sahnelenmek üzere kurgulanmış edebi metinlerdir ve bu nedenle bir tragedya oyunu sadece olay örgüsüne dayanmaz. Yani tragedya salt bir anlatı biçimi değil, bilakis eylemin kendisinin taklididir. Bu bağlamda tragedya oyunlarının aksiyonun akışını sağlayacak karakterler, ezgi ve dans gibi, diğer dramatik unsurlara ihtiyacı vardır. Yunan tragedyasının yapısı ve biçimi üzerine antikçağdan günümüze ulaşmış ilk eser Aristoteles'in **Peri Poiētikēs** adlı yapıtıdır. Aristoteles söz konusu yapıtında “ἀνάγκη | οὖν πάσης τῆς τραγωδίας μέρη εἶναι ἔξ, καθ' ὃ ποιὰ τις ἐστὶν | ἡ τραγωδία· ταῦτα δ' ἐστὶ μῦθος καὶ ἥθη καὶ λέξις καὶ | διάνοια καὶ ὄψις καὶ μελοποιία.” şeklindeki ifadesiyle tragedyanın dramatik unsurlarının, Türkçeye “*efsane, anlatı, öykü, olay örgüsü*” şeklinde çevirebileceğimiz **mythos** (μῦθος)¹; “*karakter*” **ēthē** (ἥθη); “*sözel ifade*”, yani “*anlatım*” **lexis** (λέξις); “*düşünce*” **dianoia** (διάνοια); “*sahne düzeni*” **opsis** (ὄψις) ve “*şarkı*” **melopoia** (μελοποιία) olmak üzere temelde altı öğeden oluştuğunu belirtmiştir (Aristot. **poet.** 1450a7-10). Aristoteles'e göre bu unsurların başında *öykü* yer almaktadır. Çünkü eylemin taklidini oluşturan “öykü” tragedyanın temeli, hatta canıdır (Aristot, **poet.** 1450a5). Eylemde bulunan kimselerin nasıl kişiler olduğunu ortaya koyan “karakterler” ise ikinci sırada yer almaktadır.² “Konuyla ilgili olan ve onunla uyum içinde bulunan şeyleri söylemeyi, yani konuşulan şeylerin konuya uygun olmasını ifade eden, aynı zamanda da bir şeyin var olup olmadığını veya genel bir yargıyı ifade

¹ μῦθος “söz, konuşma; efsane, masal; haber, söylenti, rivayet; diyalog, ikili konuşma ve karar” anlamlarına gelmektedir (Çelgin, 2011: 441). μῦθος sözcüğü Aristoteles tarafından “öykü ve olay örgüsü” anlamına gelecek şekilde kullanılmıştır.

² Murray Aristoteles'in bu konudaki görüşlerine dayanarak Yunan tragedyasındaki olay örgüsü ve karakterlerin göreceli önemi konusunda ortaya atılan çeşitli görüşleri Aiskhylos, Sophokles ve Euripides'ten örnek verdiği karakterler bağlamında ele alarak tartışır. Araştırmacı, Aristoteles'in bu konuda eksik yorumlandığını, çünkü Yunan tragedyasında karakterlerin de en az olay örgüsü kadar önemli olduğunu vurgulamıştır. Ancak Aristoteles'in tartışmaya konu olan sözlerinin temel bir gerçeği içerdiğini ve tragedyalarda olay örgüsüne ilişkin bir iskelet, bir taslak olmadan gerçek anlamda dramatik bir karakter betimlemesinin olamayacağını altını çizmiştir (Murray, 1916: 52-53). Bu konuda detaylı bilgi için bkz.: Murray, 1916: 51-64.

eden “düşünce” ise üçüncü sırada gelmektedir. Dramatik yapının dördüncü unsurunu ise ölçülerin bir araya getirilmesi, yani ozanın nazım ya da nesir biçiminde ortaya koyduğu anlatım biçimi anlamına gelen “sözel ifade” oluşturmaktadır. Aristoteles’e göre yapıta bir nevi çeşni katan “şarkılar” ise beşinci sırada yer almaktadır. Tragedyanın dramatik öğelerinin en son sırasında ise şiir sanatına en uzak olan “sahne düzeni”³ gelmektedir. Çünkü sahne düzeni tragedya ozanından ziyade, bunları yapan sanatçının yani **skeuopoios**’un (**σκευοποιός**) kendi sanatına bağlıdır. (Aristot. **poet.** 1450a7-1450b20).

Yukarıda söz edilen bu öğeler genel anlamda şiir sanatının değil, asıl olarak dramatik şiirin temel unsurlarıdır. Başka sözcüklerle söz konusu unsurlar bir eylemin ya da eylemler bütünü’nün anlatım biçimini oluşturma ve onu kompoze etme sanatının, yani dram sanatının⁴ bileşenleridir. (Ricceur, 2005: 74-75). Aristoteles tragedyanın destana nazaran zamansal açıdan kısıtlı olduğunu, destan için zamansal bir sınır söz konusu değilken, tragedyanın kendisini olabildiğince güneşin tek bir dönüş zamanıyla, yani tek bir günle sınırlamaya çalıştığını ve sadece birkaçının bu süreyi aştığını belirtmiştir. (Aristot. **poet.** 1449b12-16). Bu bağlamda tragedya ozanı konu aldığı öyküyü bir başlangıcı, ortası ve sonu olacak şekilde güneşin tek bir dönüş süresine sığdırmak zorundadır. Ancak Aristoteles kavranabilir olması şartıyla bir oyun ne kadar uzun olursa, o kadar güzel olacağını da düşünmektedir (Aristot. **poet.** 1451a10-11). Tragedya oyunları yukarıda belirtildiği üzere olay örgüsü bakımından olduğu kadar, sahnelenme süresi açısından da zamansal olarak önceden belirlenmiş ve kısıtlanmış bir zaman aralığında sahnelenmek zorundaydı. Atina’da tragedya oyunları asıl olarak Büyük Dionysia Şenliği’nde sahnelenirdi. Beş gün süren söz konusu şenliğin son üç gününde ise -üçüncü, dördüncü ve beşinci gün- yarışmaya hak kazanmış her bir ozanın **tetralogia**’sı sahneye konulurdu (Latacz, 2006: 34-36). Bu nedenle tragedya ozanı bir epos ozanı gibi, eserini dilediği kadar uzatamazdı. Yukarıda da vurgulandığı üzere

³ Euripides’in sahneleme sanatı, sahne tekniği ve tasarımı konusunda -kostümler, **ekkyklema**, **mekhane** gibi teknik araçlar, **gnorismata** gibi tanıma unsurları, oyunlardaki **prologos** ve **epilogos** bölümleri ve sürpriz bir takım karakterlerin oyuna girişi gibi konularda- güncel bir çalışma olarak bkz.: Miles, 2020: 726-748.

⁴ “Hareket, eylem; olay; sahnede temsil edilen bir eylem, tiyatro oyunu, oyun ve dram şeklinde Türkçeye çevrilen “**drama** (**δρᾶμα**)” sözcüğü Eski Yunanca **δρᾶω-ᾶ** “hareket etmek; hizmet etmek; yapmak; gerçekleştirmek, yerine getirmek” (Çelgin, 2011: 180) fiiliyle ilişkili bir sözcüktür. Yani **drama** salt bir şiir türü değildir, sözcüklerin yanı sıra müzik, hareketler ve dekorlar yardımıyla bir eylemin sahnede taklit ve temsil yoluyla yeniden yaratılması anlamına gelmektedir.

tragedya ozanı için zamansal bir kısıtlama söz konusuydu. Bu bağlamda ozan yapısını oluştururken bu durumu dikkate alarak oyunun dramatik kurgusunu oluşturmalıydı. Öte yandan Atina'da tragedya oyunları sadece bir kez sahneleniyordu. Bu nedenle de ozan sadece bir kez sahnelenecek olan tragedyasını tüm detayları en ince ayrıntısına kadar düşünerek -ana öykü ve yan öyküler arasında sağlam bağlantılar kurmak, ortaya konulup tartışılacak sorunu, verilmek istenen mesajı dilin tüm unsurlarını seferber ederek en verimli şekilde kullanmak- izleyicinin anlayışına uygun hale getirmek durumundaydı. Başka bir ifadeyle söylemek gerekirse bir defa sahnelenmek üzere kurgulanan tragedya oyunları kısıtlı bir zaman aralığında bir sorunu izleyicinin anlayacağı bir şekilde ortaya koymak, geliştirmek ve çözüme kavuşturmak zorundaydı. Yani oyunlar sıkı bir mantık çerçevesinde örülmeli, kullanılan semboller ve metaforlar izleyicinin olay örgüsünün diğer unsurlarıyla ilişki kurabileceği bir şekilde düzenlenmeli ve yapılan göndermeler anlaşılır olmalıydı. Öte yandan dramatik kurgu oluşturulurken olayların akışı, kahramanların eylemleri gibi oyunun temel dinamikleri de mantıksal bir tutarlılıkta olmalıydı. Ayrıca dil, müzik, dans, maskeler ve dekorasyon da dramatik temayı destekler nitelikte olmak durumundaydı. Miles dekor ve kostümlerin kelimelere anlam katan araçlar olduğundan hareketle tragedyalarda sahne donanımı, kostüm ve maskelerin genel anlamda izleyicinin görsel ilgisini çekmek amacıyla tragedya ozanları tarafından kullandığını, çünkü bu araçlar sayesinde oyun yazarlarının izleyicilerin dikkatini odaklamayı başardığını belirtmiştir. Araştırmacı, Euripides'in günümüze ulaşmış tragedya metinlerinin ünlü ozanın sahne donanımı ve kostümlere verdiği önemi ortaya koyduğunu vurgulamıştır (Miles, 2020: 722).⁵ Aristophanes'in **Batrakhoi**'da Euripides'in kostüm konusundaki realizm anlayışını eleştirmesi ünlü ozanın karakterlerini oyunların tematik kurgusunu

⁵ Euripides **Hekabe** tragedyasında bir savaş ganimeti olarak Agamemnon'un payına düşen Priamos'un kızı Cassandra'yı bir evlilik şarkısı **hymenaios** söyleyip düğün meşalesini taşıyarak sahneye çıkartmıştır (Rehm, 2020: 835). Cassandra sanki Agamemnon'la evlenecekmiş gibi davranır, oysaki genç kız Agamemnon'un sadece yatak arkadaşı, yani metresi olacaktır. Aslında ne Cassandra müstakbel bir gelin adayı ne de bu sahne gerçek bir evlilik töreni sahnesidir. Euripides bu sahnede kullandığı **hymnos** türü ve dans biçimiyle izleyicinin karşısına adeta gerçek bir düğün sahnesi çıkartmıştır. Ozan aynı zamanda bu sahne aracılığıyla genç kızın içinde bulunduğu ironik durumu ustaca ortaya koymayı başarmıştır. Öte yandan bu sahne evlilik ve cenaze törenleri arasındaki bağlantıya da bir gönderme yapmaktadır. Zira yakın gelecekte Cassandra bir gelin değil, bir mevta olacaktır. Görüldüğü üzere Euripides bu sahnede dramatik kurguyu destekleyen müzik ve dans gibi tragedyanın diğer unsurlarını ustaca kullanmış ve söz konusu sahneyi aynı anda birçok alana gönderme yapacak şekilde başarılı bir şekilde kurgulamıştır. Bu da ozanın sanatçı dehasını ortaya koymaktadır.

destekleyecek bir biçimde sahneye çıkarmış olabileceği düşüncesinin ortaya atılmasına neden olmuştur. Bu noktadan hareketle Euripides'in **Hippolytos** tragedyasında erginlenme sürecinden geçmekte olan genç Hippolytos'u erginlenme ritüellerinin önemli motiflerinden biri olan avcı kılığında sahneye çıkarmış olduğu düşünülebilir ki oyunun başında Hippolytos'un av köpekleri ve avcı arkadaşlarından oluşan bir gurup gençle birlikte genç avcılarının yaptığı gibi, Artemis'i öven bir **hymnos** eşliğinde sahneye girmesi (Eur. **Hipp.** 58-72) ve kahramanın tanrıçaya sunuda bulunduğu sahne bu konuda bizi desteklemektedir (Eur. **Hipp.** 73-87). **Orestes** tragedyası boyunca genç Orestes'in yanında durduğu anlaşılan yay ve okların da bir erginlenme sembolü olarak kahramanın avcı kimliğine atıfta bulunduğu düşünülebilir (Eur. **Or.** 268-274). Benzer şekilde **Ion** tragedyasında Ion'un tapınağa yaklaşan kuşları kovaladığı sahnenin de benzer bir amaçla kullanıldığı ve bu sahnedeki yay ve okların da kahramanın erginlenme sürecini sembolize eden araçlar olarak oyunda kullanıldığı kabul edilebilir (Eur. **Or.** 102-108, 153-183).

Euripides tragediyalarındaki kostümlerin ve çeşitli görsel malzemelerin dışında oyunlardaki koro şarkılarınının da izleyicinin Yunan mitolojisinden çok iyi bildiği çeşitli kahramanların erginlenme hikâyelerini ya da motiflerini onlara anımsatacak şekilde oluşturulduğu dikkat çekmektedir. Öte yandan araştırma konumuzu oluşturan tragedyalardaki “sözel ifade” gibi dramatik yapının diğer bir unsurunun da Euripides tarafından özellikle erginlenme süreci ve motifleriyle ilişkili olarak kullanıldığı göze çarpmaktadır. Örneğin **Orestes** tragedyasında Orestes'in “ritüel ölümü” dilsel yapıda açıkça ortaya konmuş, bu sahnelerde kahramanın ölümü ifade eden kelimeler kullanılmıştır. Benzer şekilde Hippolytos ve Ion'un “ritüel ölümü” ve “yeniden doğuşu” metinlerin dilsel yapısında kendisini açığa çıkarmaktadır.⁶ Yani dramatik yapının en temel unsurlarından biri olan ve ozanın anlatım biçimini ifade eden sözel ifade'nin de erginlenme ritüelleri sürecine uygun olarak kullanıldığı söylenebilir. Bu konuların detaylı bir şekilde ele alınacağı bu bölümde Euripides tragediyalarındaki dramatik yapının incelenmesi için öncelikle tragedya oyunlarında dramatik yapının

⁶ Mitchell-Boyask, Hippolytos'un erginlenme sürecinde Euripides'in dilsel öğeleri kahramanın erginlenme sürecine atıfta bulunacak şekilde kullandığını ileri sürmüştür. Bu konuda detaylı bilgi için bkz.: Mitchell-Boyask, 1999.

üzerine inşa edildiği, oyunun ana çekirdeğini oluşturan **mythos** “öykü/olay örgüsü” kavramının üzerinde durmak yerinde olacaktır.

5.1. Mythos, Pathos, Anagnōrisis, Peripeteia ve Erginlenme Ritüelleri

Aristoteles **Peri Poiētikēs**’inde tragedyanın ruhu, yani dramatik yapının temeli olarak gördüğü ve Türkçeye “öykü, olay örgüsü, efsane, anlatı” şeklinde çevrilen **mythos**’u, **mimēsis** kavramıyla ilişkili olarak açıklamıştır. Bu bağlamda **mythos** “temsil” ve “taklit eyleminin”, yani **mimēsis**’in nesnesi ve konusu durumundadır. Aristoteles bu durumu şöyle açıklar (Aristot. **poet.** 1450a.3-5): “Eylemin taklidi ise öykü/olay örgüsüdür. Çünkü **mythos**’tan eylemlerin bir araya getirilmesini/düzenlenmesini anlıyorum” (ἔστιν δὲ τῆς μὲν | πράξεως ὁ μῦθος ἡ μίμησις, λέγω γὰρ μῦθον τοῦτον τὴν | σύνθεσιν τῶν πραγμάτων). Yani tragedyada taklidin asıl konusu **mythos**’tur, **mimēsis** ise sanatsal bir etkinliktir. Görüldüğü üzere Aristoteles **mythos** sözcüğünü “eylemlerin, olayların düzenlenişi, yani olay örgüsü” anlamına gelecek şekilde kullanmıştır. Buna göre **mythos**, “olay örgüsü” anlamına gelmektedir (Graf, 1993: 2-3).⁷ Ancak “temsil ya da taklit etme” şeklinde Türkçeye çevirdiğimiz **mimēsis**⁸ basit bir “temsil” ya da “taklit” değildir. **Mimēsis**, “yeniden yaratma eylemidir” ve bu bağlamda “sanat”, yani “sanatın yeniden yaratılması” anlamına gelmektedir (Nutku, 2001: 37). Aristoteles’e göre **mimēsis** öğretici bir etkinliktir, aynı zamanda da “temsil” ve “taklit etme” sürecinin kendisidir. Dürüşken’in de vurguladığı gibi Aristoteles’e göre şiir bir **mimēsis**’tir ve Aristoteles **mimēsis**’i, “temsil”, “taklit” ve “sanat” anlamında kullanmıştır (Dürüşken, 2016:

⁷ Graf’a göre **mythos** kendine has bir hikâye türüdür ve bu özelliği dolayısıyla hiçbir edebi türle örtüşmemektedir. Örneğin Orestes **mythos**’u epos, lirik şiir ve tragedya gibi birçok edebi türde kullanılmıştır. Bununla birlikte **mythos**’un kendisi belli bir edebi tür değildir. Bu bağlamda **mythos** geniş bir çerçeve içinde sabitlenmiş ve benzer şekilde sabitlenen karakterlerle bireysel olarak şairin yalnızca belli sınırlar içinde değiştirmekte özgür olduğu öykünün kendisidir (Graf, 1993: 2). Öte yandan **mythos** ozanın temsil etme tarzını ifade eden, ozanın olayları ele alış biçimi olan “anlatım” kavramından da farklı bir olgudur. Trajik performansın doğası gereği aksiyonun akışındaki tüm önemli eylemler sahnede gösterilemez, bu noktada “sözel ifade” bu eylemlerin görünür olmasına aracılık eder. Nitekim geçmiş ve gelecek, sahne dışı dünya, düşünce biçimleri, tanrılar ve erginlenme ritüelleri gibi konular trajik bir performansta doğrudan temsil için elverişli unsurlar değildirler. Bu nedenle tragedya ozanları sözlü anlatım biçimi ve teknikleriyle bu unsurları sahneye taşımaya çalışmışlardır (Lowe, 2004: 269).

⁸ Aristoteles’in felsefi bağlamda şiir sanatı (**poiētikēs**) konusundaki görüşleri ve **mimēsis** kavramı konusunda detaylı bilgi için bkz.: Dürüşken, 2016: 265-270. Ayrıca bkz.: Kosman, 1992: 51-72.

266). Ancak yukarıda da vurguladığımız üzere **mimēsis** basit bir “temsil” ya da “taklit” değildir. Aristoteles tarafından “**mimesis prakseos**” olarak tanımlanan tragedya (Aristot. **poet.** 1449b.24-28) mimetik bir etkinliktir. Bu etkinliği gerçekleştiren kişi ise tragedya ozanının kendisidir. Nitekim Eski Yunancada “*şair, ozan ve sanatçı*” anlamında kullanılan “**poiētēs**” sözcüğü “*yapan, imal eden, üreten ve icra eden*” anlamına gelmekte ve sözcük “**poiein**” “*yapmak, yaratmak, biçim vermek, üretmek*” fiilinden gelmektedir. Öte yandan “**poiētikē**” sözcüğü de “*üretme, imal etme, yapma; üretim, imalat ve yaratım*” anlamına gelen “**poiēsis**” sözcüğünden türemiştir (Dürüşken, 2016: 266; Adam, 2019: 24). Yani ozan **mimēsis**’in nesnesi ve konusu olan **mythos**’u “biçimlendiren” ve onu “yeniden üreten” kişidir. Zira tragedya ozanı eylemi basitçe “taklit” ve “temsil” etmez, onu yeniden yaratır. Nitekim Aristoteles “insanda taklit etmenin ve taklitten hoşlanmanın doğuştan geldiğini, kişinin ilk bilgilerini bu yolla edindiğini ve insanı diğer canlılardan ayıran söz konusu bu özelliğinin çocukluktan itibaren kendisiyle birlikte geliştiğini” belirtmiştir (Aristot. **poet.** 1448b5-10). Bu bağlamda tragedya ozanı da doğasında var olan bu itici güçle eyleme yeniden şekil vererek onu yeniden yaratır.

Özetle, tragedyanın asıl unsurunu oluşturan şeyin **mythos** “*öykü, olay örgüsü*” olduğu, diğer tüm dramatik öğelerin de **mythos**’u, yani tragedyanın öyküsünü destekleyen yardımcı unsurlar olduğu söylenebilir. Aristoteles’in **Peri Poiētikēs**’te Aiskhylos ve Sophokles’ten çok Euripides’e atıfta bulunduğu dikkat çekmektedir.⁹ Bu noktadan hareketle Bremer, Aristoteles’in tragedya konusunda vardığı sonuçların büyük ölçüde Euripides üzerinden türedildiğinin kabul edilebileceğini ileri sürmüştür (Bremer, 1969: 173). Aristoteles her ne kadar Euripides’in trajik anlayışına yönelik bir takım eleştiriler getirmiş olsa da onu en trajik tragedya ozanı olarak övmüştür. Yani Aristoteles’e göre Euripides tragedyanın yapısal unsurlarını -olay örgüsünün olası ve zorunluluk yasalarına göre örülmesi, öte yandan neden-sonuç ilişkisine dayanması ve karakterlerin uygunluğu gibi dramatik unsurları- diğer tragedya ozanlarına oranla daha başarılı bir şekilde kullanmıştır (Aristot. **poet.** 13.1453a24-30). Mastronarde, Aristoteles’in olay örgüsünün ortaya çıkarması gereken trajik tepkiler -korku ve acıma

⁹ Aristoteles on altı kez Euripides’e, on dört defa Sophokles’e ve sadece beş kez de Aiskhylos’a atıfta bulunmuştur (Bremer, 1969: 173).

duygularının yanısıra izleyicide bir şaşkınlık - yaratma konusunda da Euripides'e bir ayrıcalık tanıdığını vurgulamıştır (Mastronarde, 2010: 63).

Bu bağlamda Euripides tragedyalarında dramatik kurgunun oluşturulmasında olay örgüsünün, yani **mythos**'un temel unsurlarının erginlenme ritüelleri ile ilişkisini ortaya koymak amacıyla ilk olarak Aristoteles'in bu konudaki görüşlerini ele almak yerinde olacaktır. Aristoteles **Peri Poiētikēs**'te trajik bir öykünün (**mythos**), **peripeteia** (περιπέτεια), **anagnōrisis** (ἀναγνώρισις) ve **pathos**¹⁰ (πάθος) olmak üzere üç ögesi olduğunu belirtmiştir.¹¹ Çalışmamızın bu kısmında ilk olarak **mythos**'un üçüncü ögesi olan **pathos** kavramı üzerinde duracak olursak, Aristoteles'in **pathos**'u “yıkıcı ve ıstırap veren eylemler” olarak tanımladığı, sahnede gösterilen ölümlerin, yaralanmaların ve kahramanların çektikleri büyük acıların izleyicide duygusal etkiye yol açan **pathos**¹² örnekleri olarak ele aldığı görülmektedir (Aristot. **poet.** 10.1452b10). Başka bir ifadeyle trajik bir terim olarak **pathos** izleyicide korku ve acıma duygularını uyandıran, yani tragedyanın bir nevi görevi olarak sunulan **katharsis**'i¹³ (κάθαρσις) sağlayan trajik eylemlerdir. Aristoteles tragedyanın işlevinin

¹⁰ Aristoteles'in **pathos** anlayışı konusunda detaylı bilgi için Bkz.: Gould, 1990: 49-55; Munteanu-Lacourse, 2012: 1-26.

¹¹ “**Peripeteia** ve **anagnōrisis**, **mythos**'un iki ögesidir, üçüncüsü ise **pathos**'tur. Bunlardan **peripeteia** ve **anagnōrisis** anlatıldı. **Pathos** ise yıkıcı ve acı veren bir eylemdir. Örneğin sahnede tam anlamıyla gösterilen ölümler, büyük acılar, şiddetli ağrı ve yaralanmalar ve bunun gibi diğerleri.” (δύο μὲν οὖν τοῦ μύθου μέρη ταῦτ' ἐστὶ, περιπέτεια | καὶ ἀναγνώρισις· τρίτον δὲ πάθος. τούτων δὲ περιπέτεια μὲν | καὶ ἀναγνώρισις εἴρηται, πάθος δὲ ἐστὶ πρῶξις φθαρτικῇ ἢ | ὀδυνηρᾷ, οἷον οἱ τε ἐν τῷ φανερῷ θάνατοι καὶ αἱ περι- | ὀδυνίαι καὶ τρώσεις καὶ ὅσα τοιαῦτα.) (Aristot. **poet.** 10.1452b10).

¹² Yunan dininde ve tragedyasında **pathos** kavramı konusunda kapsamlı bir çalışma olarak Bkz.: Gould 1990: 22-50; Trajik şiirdeki **pathos**'un izleyicide uyandırdığı duygusal etki konusunda tragedyalardan da örnekler içeren detaylı bir çalışma olarak bkz.: Munteanu-Lacourse 2012. Ayrıca Aristoteles'in **pathos**'u insan doğasında var olan duygular olarak da gördüğü anlaşılmaktadır. Nitekim Cluzeau, Aristoteles'in **pathos**'ları “arzu”, “öfke”, “korku”, “cesaret”, “kıskançlık”, “sevinç”, “sevgi”, “nefret”, “özlüm”, “çekememezlik” ve “acıma” olarak tanımladığını (Aristot. **eth. Nic.** II. 5. 1105b 21-23), yani ardından haz ya da acı getiren şeylerin Aristoteles tarafından **pathos**'lar olarak ele alındığını belirtmiştir (Cluzeau, 2013: 81).

¹³ Aristoteles'in **Peri Poiētikēs** ve **Athēnaiōn Politeia**'sında konu ettiği **katharsis** kavramının tanımı ve içeriği konusunda net bir açıklama yapmamış olması söz konusu terimin anlamı konusunda bilim insanları arasında uzun süreli tartışmalara neden olmuştur. Munteanu-LaCourse **katharsis** konusunda öne çıkan tartışmaları ele alarak kavramın net bir açıklamasının yapılmasının çok da mümkün olamayacağı sonucuna varmıştır. Bu konuda detaylı bilgi için Munteanu-LaCourse, 2012: 238-250. Dubois ise Aristoteles'in **katharsis** anlayışını MÖ 5. yüzyılın siyasal ve sosyal atmosferi doğrultusunda değerlendirmiştir. Araştırmacı, Aristoteles'in tragedyayı izleyicilerin tutku ve duygularının düzenlendiği bir alan olarak analiz ettiğini, **katharsis** terimiyle dikkatini kolektiften bireye doğru yönlendiren Aristoteles'in **katharsis** kavramının toplumsal bedenin disipline edilmesini örneklediğini belirtmiştir (Dubois, 2002: 24). Bu konuda daha fazla bilgi için bkz.: Dubois, 2002: 19-24. Aristoteles'in **katharsis** anlayışı ve **katharsis**'in trajik işlevi konusunda ayrıca bkz.: Galgut, 2009: 13-24; Golden, 1969, 1973, 1976.

ve en nihai hedefinin “acıma (ἔλεος) ve korku¹⁴ (φόβος)” yoluyla izleyicide benzeri duyguları harekete geçirip “arınma” (κάθαρσις) sağlamak olduğunu söylerken “**pathēma** (πάθημα)” sözcüğünü kullanmıştır¹⁵. Eski Yunancada **πάθημα**¹⁶ “*kötü anlamda ruhu ve bedeni etkileyen her olay; felaket, hastalık, bela; büyük üzüntü ve mutsuzluk*” anlamlarında kullanılan bir sözcüktür (Çelgin, 2011: 485). Korku ve acıma duygusunu uyandıran olaylar/sahneler olarak **pathēmata**¹⁷ sözcüğünü kullanan Aristoteles’e göre tragedyada **katharsis**’i sağlayan en önemli şey **mythos**, yani olay örgüsü, özellikle de tersine çevrilmiş **peripeteia**,¹⁸ **anagnōrisis** ve **pathēma** içeren olaylardır (Aristot. **poet.** 11.1452b9-13). Bu bağlamda Aristoteles’in tragedyanın duyguların arındırılması yönünde izleyicide duygusal bir değişim getirmeyi amaçlaması gerektiğini düşündüğü söylenebilir (Østerud, 2008: 70). Buna göre “**eleos**” bir kişinin hak ettiğinin ötesinde talihsizlikler yaşadığına şahit olduğumuzda kahramanın yaşadığı trajik tecrübeyi içselleştirip onu adeta kendi deneyimimiz gibi hissetmemiz neticesinde kahramanın çektiği acıların bizde benzeri duyguları ortaya çıkarmasıdır. **Phobos** ise, kurban ile kendimiz arasındaki benzerliği fark ettiğimizde her yanımızı kuşatan, bizi derinden sarsan duygudur. Bizi kahramanla benzer kılan en temel ve genel ortak payda “insan” olmamız ve bir “ölümlü” olarak aynı yazgıyı paylaşmamızdır. Özetle, “**eleos**” başına gelen felaketleri hak etmeyene, “**phobos**” ise

¹⁴ Gören, **eleos** ve **phobos** kavramlarını karşılamak için çoğunlukla kullanılan “acıma / merhamet” ve “korku” sözcükleri yerine Kaufmann’ın söz konusu kavramlar için önerdiği karşılıkların **eleos** ve **phobos** kavramlarını daha anlaşılır kıldığını belirtmiştir (Gören, 2014b: 242). Yazar, Kaufmann’ın **eleos** için “izleyicinin kendini sahnedeki kahramanın yerine koymasına gönderme yapan “*sempati*”, **phobos** içinse “*dehşet*” karşılığını önerdiğini; söz konusu önerilerin **katharsis**’in ritüel bağlamını vurguladığını belirtmiştir. Bu konuda daha fazla bilgi için bkz.: Gören 2014b: 242-245.

¹⁵ Aristoteles bu durumu **Peri Poiētikēs**’te şöyle açıklamıştır (Aristot. **poet.** 1449b.26-28): “*Tragedya eylem halindeki kimseleri taklit / temsil eder, bunu bir anlatı aracılığıyla değil, acıma ve korku yoluyla bu ve benzeri duyguları harekete geçirip bir arınma sağlayarak yapar.*” (... δρώντων καὶ οὐ δι’ ἀπαγ- | γελίας, δι’ ἐλέου καὶ φόβου περαίνουσα τὴν τῶν τοιοῦτων | παθημάτων κάθαρσιν...))

¹⁶ Cluzeau, **pathos**, **pathēma** ve **pathē** gibi aynı kökten türeyen sözcüklerin hepsinin ortak anlamının asıl olarak “**paskhein**” fiilinde gizli olduğunu belirtmiştir (Cluzeau, 2013: 66). Araştırmacı, Aristoteles’in biri gerçekleşmeden diğeri gerçekleşmeyen “etken” ve “edilgen” eylemleri ifade eden “**poiein-paskein**” çifti tanımlı konusunda Platon’dan etkilendiğini vurgulamıştır. Platon’a benzer şekilde Aristoteles’e göre de (Aristot. **cat.** 2a. 3-4) etken olarak kullanılan “kesmek” (**temnein**) ve “yakmak” (**kaiein**) fiilleri birer **poiein**; edilgen olarak kullanılan “kesilmek” (**temnesthai**) ve “yakılmak” (**kaiesthai**) ise **paschein**’dir (Cluzeau, 2013: 67). **Pathos** kavramı konusunda detaylı bir çalışma olarak bkz.: Cluzeau, 2013: 65-87.

¹⁷ **Pathēmata** konusunda detaylı bilgi için Bkz.: Roisman, 2014, “**Aristotle and Greek Tragedy**” maddesi.

¹⁸ **Peripeteia** konusunda bkz.: Lucas, 1962: 52-60; Schrier, 1980: 96-118; Grillo, 2013: 5166-5167. Euripides tragedyalarında trajik diyalektik ve **peripeteia** konusunda detaylı bilgi için bkz.: Seidensticker, 1996: 377-396; Lucas, 1962: 53,58, 59, 60.

bize en çok benzeyen kimselere karşı duyulur. (Aristot. **poet.** 13.1453a4-5, Aristot. **rhet.** 1382a21-23, 1385b13-16).¹⁹ Ayrıca “**phobos**” sadece gerçekleşmiş bir olay sonucunda değil, gerçekleşme ihtimali bulunan olaylara yönelik de ortaya çıkmaktadır (Gören, 2014b: 244).

Aristoteles izleyicide uyandırılması gereken “**eleos**” ve “**phobos**”²⁰ duygularının olay örgüsü “**mythos**” aracılığıyla ortaya çıkarılabileceği gibi sahne teknikleri aracılığıyla da gerçekleştirilebileceğini vurgulamıştır. Ancak ünlü ozana göre makbul olanı duyguların sağlam bir şekilde kurgulanan olay örgüsü aracılığıyla ortaya çıkarmaktır.²¹ Nitekim Aristoteles tragedyanın insanda “**eleos**” ve “**phobos**” duygularını uyandıran altı bileşeni arasından açıkça “**mythos**”u ilk ve en önemli unsur olarak ele almıştır (Kim, 2010: 35). Bu nedenle “**mythos**” tragedyanın ilk prensibi ve ruhu aynı zamanda da nihai hedefi olarak görülmüştür (Aristot. **poet.** 6.1450a22-23, 38-39). Aristoteles’e göre “**eleos**” ve “**phobos**” duyguları sadece tragedya oyununu izleyen kimselerin değil, onları dinleyen kimselerin de yüreğini titretmelidir.²² Yani tragedyanın öyküsü ozan tarafından öyle bir örülmelidir ki sahnedeki görsel ve işitsel unsurların etkisinden yoksun olan bir dinleyicinin bile öyküyü dinlediğinde içi titretmeli ve bu suretle “**eleos**” ve “**phobos**” duyguları uyandırılmalıdır (Aristot. **poet.** 1453b1-6). Munteanu-Lacourse, Aristoteles’in teorisinde zihin gözüyle görme ve hayal etmenin izleyicide “**eleos**” duygusunun ortaya çıkışını sağlayan temel özellik olduğunu belirtmiştir (Munteanu-Lacourse, 2012: 231). Bu durum da yukarıda vurgulandığı gibi iyi bir olay örgüsüyle, yani tragedya ozanının kurgusal olayları izleyicinin gözünün önüne getirme becerisine bağlıdır.

¹⁹ Bkz.: Gören, 2014a: 244.

²⁰ Bkz.: Aristot. **rhet.** 2.5.1382b25; 2.8.386a.

²¹ Bu konuda daha fazla bilgi için bkz.: Munteanu-LaCourse, 2012: 231-232.

²² Ancak Platon’un **Politeia**’sında vatandaşları tragedyanın yarattığı **pathos**’a karşı uyardığı dikkat çekmektedir. Platon izleyicinin farkında olmadan trajik kahramanın acısını kendi hayatlarına aktardığının altını çizerek tragedya ozanlarının insanın yaratılıştan gelen bu duygularını uyandırıp beslediklerini vurgulamıştır. Platon’a göre bu tehlikeli bir durumdur, çünkü trajik **pathos** karşısında akıl ve geleneğin insanları dizginlemediği sürece gözyaşlarının insanları yumuşatacağı, başkalarının felaketlerine acıyıp gözyaşı dökmenin ve ona acımanın ayıp sayılmayacağı, aksine yurttaşların iyi bir insanın böyle davranması gerektiğine inanacağını belirtmiştir. Oysaki benzemek istemediğimiz bir adamı alkışlamaya, onun acısını içselleştirip ona acımaya ve iğrendiğimiz bir şeyden hoşlanmaya akıllı bir adamın hakkı yoktur. Platon’a göre bu durum, yani trajik **pathos** şiirin insana verdiği kötülüklerin en büyüğüdür (Plat. **rep.** 10.605c-606c). Öte yandan Platon’un felsefi açıdan şiir ve ozan kavramlarını ele aldığı **Ion** diyalogunda da şiir konusunda benzeri bir yaklaşım içinde olduğu görülmektedir.

Pathos kavramını tragedyadaki teknik kullanımının dışında daha geniş bir perspektiften bakarak inceleyecek olursak söz konusu kavramın çarpıcı bir şekilde araştırma konumuzu oluşturan erginlenme ritüelleri ile doğrudan bağlantılı olduğu dikkat çekmektedir. Rotamızı tragedya sahnesindeki trajik kahramanların bireysel öyküleriyle sembolize edilen dünya sahnesindeki insanın asıl trajedisine çevirdiğimizde karşımıza “**pathos**” kavramı çıkmaktadır. Yunan dünyasında insanın trajik bir kadere boyun eğişinin başlangıç miti Hesiodos tarafından anlatılmıştır. Hesiodos insan soyunun Zeus’un hâkimiyeti altında yaşarken ilk kez **pathos**’la - *üzüntü, ıstırap, acı, felaket, öfke, kin ve nefretle* - karşılaştığını, yani insanın ilk defa bu dönemde “acı çekme” deneyimini yaşadığını ima etmektedir (Hes. **erg.** 127-142).²³ Ünlü ozan Kronos Dönemi’nde “Altın Çağ” insanın adeta tanrılarla denk bir yaşam sürdüğünü ve Zeus’un ilk egemenlik yıllarında bu durumun değişmediğini anlatmaktadır (Hes. **erg.** 109-127). Hesiodos’a göre insan zaman içinde başlangıçtaki mükemmel konumdan aşağı düşmüş gün geçtikçe daha da kötüye giderek nihayet kendi yaşadığı döneme -Demir Çağı’na- kadar gelmiştir.²⁴ Oysaki “Altın Çağ” insanların ruhları her türlü kederden ve zahmetten uzaktı. Ayrıca hastalık, korku nedir bilmiyorlar ve sefil yaşlılık da onlara uğramıyordu. Bu insanlar hiçbir zahmet çekmeden yaşamlarını barış ve huzur içinde sürdürüyorlardı, çünkü bereketli toprak “kendi rızasıyla” (**αὐτομάτη**) onlara her türlü yiyecek ve içeceği sağlıyordu. Kavga nedir bilmiyorlar, günlerini şölenlerde ziyafet soflarında geçiriyorlar ve uykuya dalar gibi acı çekmeden ölüp gidiyorlardı (Hes. **erg.** 109-119). Yani Hesiodos’un anlattığı Kronos Çağı insanları adeta bir cennette yaşıyordu. Ancak kederden uzak, sonsuz bir mutluluk içinde yaşayan ve sadece erkeklerden oluştuğunu anladığımız bu insan topluluğunun, insanı insan yapan en temel şeyden, yani “akıl”dan yoksun olduklarını daha sonra Aiskhylos’tan öğreniyoruz. Aiskhylos bu anlayışı **Prometheus Desmotes**’inde “*düşünen, sağduyu sahibi*” anlamlarına gelen Prometheus aracılığıyla

²³ Sommerstein, ana eksen Aiskhylos’un **Oresteia** ile **Prometheus Desmotes** tragedyaları ve Hesiodos’un **Erga kai Hemerai**’ı olan çalışmasında söz konusu kavramı “**Pathos and mathos before Zeus**” başlığı altında ele alıp detaylı olarak incelemiştir. Yunan felsefesinin en öne çıkan düşüncelerinden biri olarak “*insan acı çekerek öğrenir*” anlayışını Kronos ve Zeus karşıtlığında ele alıp tartışmıştır. Detaylı bilgi için bkz.: Sommerstein, 2010: 178-188.

²⁴ Hesiodos’a göre insanlık tarihi başlangıçtaki mükemmel konumundan günbegün uzaklaşarak yozlaşmış, adeta kokuşmuştur. Hesiodos, başlangıcından kendi dönemine kadar insanlık tarihinin geçirdiği evreleri insanın madenlere biçtiği değerler doğrultusunda sırasıyla altın, gümüş, tunç ve demir gibi madenlerle ilişkilendirerek yaşanan yozlaşmayı anlatmaya çalışmıştır (Hes. **erg.** 106-201).

dile getirmiştir. Kahraman, “Altın Çağ” insanların sadece zahmetsiz bir yaşam sürdüklerinden dolayı hiç şeye ihtiyaç duymadıklarından değil, herhangi bir alet yapacak zekâdan yoksun oldukları için günlerini bomboş geçirdiklerini “*Daha önce nasıl da akılsızlardı, ben onları mantıklı kıldım ve akıl bahşettim bu çocuksu varlıklara. Görececek gözleri vardı, ama görmüyorlardı. Duyacak kulakları vardı, ama duymuyorlardı ve uzun yaşamları boyunca günlerini beyhude bir şekilde geçiriyorlardı, tıpkı rüyadaki suretler gibi gelişigüzel yaşıyorlardı. Ne taştan duvar örmekten ne de içine güneş giren evlerden haberleri vardı. Bilmiyorlardı ahşabı kullanmayı. Fakat yerin altında gün ışığı girmeyen karanlık mağaralarda kaynayan karıncalar misali yaşıyorlardı. Ne kışa, ne çiçekli bahara ne de bereketli yaza dair bilgileri vardı.*” şeklinde dile getirdiği sözcüklerle ortaya koymuştur (Aischyl. **Prom.** 442-457). Prometheus insanın içinde bulunduğu bu sefil konumu Zeus’un saltanat yıllarının başlangıcı olarak tarihlendirmiştir ve bu dönemde insanın adeta bir hayvandan farksız acınacak bir durumda olduğunu vurgulamıştır. Sommerstein söz konusu pasajdan (Aischyl. **Prom.** 444) insanın kendisine “zeka ve akıl” bahşedecek birine, yani bu noktada Prometheus’un müdahalesine ihtiyaç duyduğunun çıkarılabileceğini belirtmiştir (Sommerstein, 2010: 183). Zeus tahta geçtiğinde acı ve kederden uzak sonsuz mutluluğa sahip olduğu halde akıl ve bilgelikten yoksun insana akıl bahşetmek ya da bu özelliği kazanmasına göz yummak suretiyle onu bir zamanlar sahip olduğu bu mutluluktan mahrum etmiştir. Tanrının üzerinden elini çektiği insan bu trajik andan itibaren acı çekip sayısız zahmetlere katlanarak dünyada yaşamayı öğrenmiştir. Nitekim **Agamemnon**’daki koronun (Aischyl. **Ag.** 176) erkekleri yetişkinliğin farkındalığına giden yola soktuğu ve insana bir **φρῶντις**, yani “*yetişkin farkındalığı ve bilgeliği*” bahşettiği için Tanrı Zeus’u onurlandırdığı görülmektedir (Gould, 1990: 37-40; Sommerstein, 2010: 185). Ayrıca bir sonraki satırda koronun yine “acı çekerek öğrenme” yasasını, yani **πάθος** (*acı*) aracılığıyla öğrenmeyi insan hayatının bir kuralı yaptığı için Tanrı Zeus’u onurlandırdığı dikkat çekmektedir (Aischyl. **Ag.** 177).²⁵ Buna göre Kronos döneminin mutlu, ancak akıldan yoksun

²⁵ **Agamemnon** tragedyasındaki söz konusu iki pasaja dayanarak Atinalı izleyicinin Kronos’u deviren Zeus’un dünyaya acıyı ve öğrenmeyi getirdiğini ve Tanrı’nın bu iki kavram arasında (*acı ve öğrenme*) nedensel bir ilişki kurduğunu gayet iyi anlamış oldukları düşünülebilir (Sommerstein, 2010: 182; Gould 1990: 37). Kitto da Aiskhylos’un **Agamemnon** tragedyasında koronun söylediği pasajdan (Aischyl. **Ag.** 177-178) yola çıkarak Zeus’un *insanlar için yeni bir yasa koyduğunun açık olduğunu* ve bu yasanın

insanı²⁶ Zeus'un yönetimi zorla ele geçirmesinden bir süre sonra akıllı hale gelmiş, fakat bunun bedeli olarak da önceki sonsuz mutluluğunu kaybedip acı çekmeye mahkûm edilmiştir (Gould, 1990: 37). Gould, Atinalı izleyicisi için “**pathei mathos**” ifadesinin kesinlikle dini bir ciddiyet ve derin bir gerçeklik duygusu taşıdığını belirtmiştir (Gould, 1990: 37). Sommerstein bu oyunda vurgulanan, insanın acı çekme sonucunda bir ders çıkardığı ve öğrendiği anlayışının medeni insan yaşamının ortaya çıkışına dair Eski Yunanların ortak inancını yansıttığını ileri sürmüştür (Sommerstein, 2010: 185). Söz konusu anlayış, yani “insan acı çekerek öğrenir/acı öğretir.” düşüncesi Yunan tragedyasının, özellikle de Aiskhylos tragedyasının felsefi temelini oluşturmuştur. Gould da medeniyet denilen şeyin aslında insanın dehşet verici tanrısal sınırlamaların farkına varmasına, en güçlü arzuların engellenmesi ve terk edilmesi gerektiğine dair acı verici bilgiye ulaşmasına bağlı olduğunu belirtmiştir (Gould, 1990: 41). Yani insan aklın ve zekânın sunduğu medeni yaşama ulaşabilmek için çoğu kez kişisel istek ve arzularından vazgeçmek zorunda kalmış, korkunç acılara katlanmak suretiyle tanrılar tarafından çizilen keskin sınırların farkına vararak toplumsal yaşamını oluşturmuştur.

İnsanı temsil eden Prometheus sembolüyle akıl ve zekâ kazanıp bir birey olduğu anlaşılan, kurnaz aklın bir göstergesi olan hile sonucunda tanrıların sofrasından kovulup sonsuz açlığa, yiyecek ve içecek bulmak için toprağı işlemeye, avlanmaya, hastalık ve ölüme mahkûm edilen insanın bundan sonra hayatta kalabilmek için öğrenmeyle geçecek olan yeryüzündeki serüveninin sancılı süreçlere gebe olduğu açıktır. İnsan artık kendisini yeryüzündeki diğer bütün canlılardan üstün konuma getirecek olan bir güce, yani akla ve zekâyâ sahiptir. Ama aynı zamanda akıl son derece tehlikelidir de çünkü o, insanı **hybris**'e sürükleyerek tanrılara dahi kafa tutacak kadar tehlikeli bir güç olduğunu çoktan açığa çıkarmıştır bile. Bu tehlikeli güçle insan onu gerçek anlamda bir insan kılan aklını ve zekâsını acımasız ve sert doğa

“acı çekerek öğrenmek” ilkesine dayandığı vurgulamıştır (Kitto, 1966: 70). Araştırmacı bu pasajın Kronos'un saltanatı sırasında insanların acı çektiğini, ama öğrenmediğini ima ettiğini ileri sürmüştür (Kitto, 1966: 70). Sommerstein ise Kronos döneminde acı çekme ve öğrenme kavramları var olsa dahi söz konusu dönemde bu kavramların insanlar için anlamsız ve önemsiz “**ἄκρον**” olduğunu belirtmiştir (Sommerstein, 2010: 184). Yani Aiskhylos'a göre insan için öğrenme ve ilerleme Zeus'un hükümlerliğiyle birlikte mümkün hale gelmiştir.

²⁶ Sommerstein Attika konuşma dilinde **kronos** sözcüğü ve ondan türetilen kelimelerin “*zekâdan ve sağduyudan yoksun oluşu, yani aptallığı*” ifade etmek için kullanıldığını dikkat çekmiştir (Sommerstein, 2010: 184).

koşullarıyla mücadele etmek ve keyfi davranan merhametsiz tanrıların gönderdiği felaketlerle başa çıkmak için kullanmak zorundadır. İnsanın yeryüzündeki bu amansız mücadelesi acı çekmeyi, bedel ödemeyi, kanlı kurbanlar sunmayı gerektirmektedir. Ancak dünyada ilk önce hayatta kalmanın yollarını -teknik bilgiyi- öğrenip ardından ahlaki ve politik bilgeliğin de sırlarına varacak olan insan bu dünyada mutlu da olacaktır, öte yandan önünde sonunda kafa tuttuğu tanrıların gücünü de bir gün gelip öğrenecek, yani evrensel yasaya boyun eğecektir. Başka sözcüklerle, insanın evrenle, tanrıyla, hatta kendiyle girdiği çatışma sonuçta uzlaşmaya varacaktır. Nihayetinde insan Zeus'un yasasını öğrenecektir, ama bunun için büyük acılar çekip Hippolytos gibi bedel ödemesi gerekmektedir.

Sommerstein, Tanrı Zeus'un getirdiği “acı çekerek öğrenme” yasanın insanlar tarafından çoğu kez bir lanet olarak görüldüğünü, fakat bununla birlikte insanın sadece acı çekmek suretiyle onu insan yapan bir yetişkinin aklına sahip olabileceğini ve Aiskhylos'un **φποβεῖν** kavramının tam olarak “*bir yetişkinin zihnine, düşünce biçimine sahip olmak*” anlamına geldiğine dikkat çekerek aslında Zeus'un koyduğu söz konusu yasanın insan için bir lütuf olarak görülebileceğinin altını çizmiştir (Sommerstein 2010: 184).²⁷ Sommerstein'in iddia ettiği gibi şayet **φποβεῖν** Aiskhylos tarafından “*bir yetişkinin aklına, düşünce yapısına sahip olmak, yetişkin farkındalığı, yetişkin bilgeliği kazanmak*” anlamında kullanıldıysa,²⁸ bu durumda bu mitin Yunan dünyasında adayı çocukluktan çıkarıp onu yetişkin bir erkek yapma mantığı üzerine temellenen erginlenme ritüellerinin mitolojik kökenine ışık tuttuğu düşünülebilir. Yani insan çocuklukla sembolize edilen akılsızlık durumundan sadece erginlenme ritüellerinde çekilen acı aracılığıyla kurtulacak ve ancak bu suretle bir yetişkinin düşünce biçimine, farkındalığına ve bilgeliğine kavuşacaktır. Burada yetişkin sözcüğüyle sadece erkeklerin kastedildiği açıktır. Nitekim Prometheus'un dile getirdiği Kronos'un hükümlerini sırasında ve Zeus'un ilk egemenlik yıllarında yaşayan “Altın Çağ” insanların yalnızca erkeklerden oluşan bir topluluk olduğunu, Zeus'un kadını

²⁷ Ancak Gould, Zeus'un bu yasasının insan için çok da hoş bir hediye olmadığını dile getirir. Öte yandan araştırmacı acı çekme sonucunda öğrenme yasasının Yunan dünyasında çoğu kez aptalları ifade etmek için kullanıldığını Hesiodos'tan aldığı “*Fakat aptal, ancak acı çektikten sonra bilir.*” şeklinde Türkçeye çevirebileceğimiz bir pasajla ortaya koymaya çalışır (Hes. **erg.** 218). Öte yandan Gould, **Oresteia**'da hiçbir kahramanın çektiği acı sonucunda değerli bir şey öğrenmediğini belirterek söz konusu iddiayı kanıtlamanın zor olduğunu vurgular (Gould, 1990: 37).

²⁸ Bkz.: Gould, 1990: 40; Sommerstein, 2010: 185.

sonradan insanlığın başına bir bela olarak yarattığı unutulmamalıdır.²⁹ Yani Yunan düşüncesinde erginlenme aracılığıyla bir çocuğun yetişkin kadın ve erkeğin değil, sadece yetişkin bir erkeğin aklına, bilgeliğine sahip olacağı anlayışının olduğu söylenebilir. Nitekim Prometheus acı çekmekten korkmayı kadınsı ve erkekliğe sığmayan korkakça bir duygu olarak tanımlamıştır (Munteanu-Lacourse, 2012: 26).³⁰

Sommerstein “*παθει ματος*” sözcüklerin “*μαθει παθος*” şeklinde yer değiştirilmesi durumunda, yani kültürel ilerlemeyi harekete geçiren şey olarak görülen acı çekme yerine, bilgeliğin kazanılmasının nedeni olarak acı çekme şeklinde ele alındığında nasıl bir sonuç olabileceğini tartışır. Sommerstein bu durumu insanın bebeklikten yetişkinliğe geçişiyle ilişkilendirmiştir. Bireyin büyürken öğrendiği “bilgelik getiren acı çekme”nin anlamını sorgulayan araştırmacı, bir çocuğun yetişkinlerin bildiği her şeyi, hatta kendisinden saklanmak istenen şeyleri dahi bilmek istediğini, ancak çocuğun yetişkinliğe ulaştığında bir zamanlar öğrenmeye can attığı bilginin aslında kendisi için büyük bir manevi yük olduğunu keşfettiğinin altını çizerek Yunan mitolojisindeki “Pandora’nın Kutusu” anlatısının bu durumu gayet iyi özetlediğini belirtmiştir (Sommerstein, 2010: 185). Buna göre insanlığın çocukluk döneminde birisi, daha sonra bütün insanların “Olmasaydı daha iyi olurdu.” dediği türden bir bilgiye ulaşmıştır. Ancak artık dönüşü yoktur, Pandora’nın kutusu bir kere açılmıştır. Bununla birlikte çekilen tüm acılara, ödenen bedellere rağmen insan mutlu, ancak akıldan yoksun olduğu döneme hiçbir zaman geri dönmek istememiştir (Sommerstein, 2010: 185). Bu doğrultuda hiçbir insanın sonsuza kadar çocuk kalmak istemeyeceği söylenebilir. Yani bir yetişkin zaman zaman çocukluk dönemine özlem duysa da aslında tam olarak çocuk kalmak da istemez. Bu bağlamda Euripides’in son derece başarılı bir biçimde yansıttığı Hippolytos ve Ion’un içinde bulundukları konumundan çıkmak istememeleri yani delikanlıların yaşadığı geçiş krizi, özellikle de Hippolytos’un bu evrensel yasaya direnmesi tragedyadaki ana gerilimi oluşturmuştur.

Kronos Dönemi ve Zeus’un ilk egemenlik yılları insanın çocukluk dönemini, yani “mutlu, ancak akıldan yoksun evresini” sembolize ediyorsa, bu bağlamda bu mitin

²⁹ Dürüşken’in de vurguladığı gibi insanın bir birey olma ve kendi başına karar verme aşamasında Zeus’un tanrısal intikamı Pandora aracılığıyla sembolize edilmiştir (Dürüşken, 2016: 37).

³⁰ Bununla birlikte Prometheus korkuyu bilgeliğin elde edilmesi için gerekli bir uyarı olarak da görmüştür (Munteanu-LaCourse, 2012: 26).

altında daha önce vurgulandığı gibi, insanın ancak acı çekmek suretiyle yetişkin bir erkeğin aklına ulaşacağı fikrinin olduğu kabul edilebilir. Başka sözcüklerle, insanlığın çocukluk dönemindeki gibi, dünyanın gerçeklerine ait hiçbir bilgisi olmayan ve mutluluk içinde yaşayan bir çocuk, zamanı geldiğinde acılardan geçip çeşitli zahmetlere katlanarak evrensel ve toplumsal düzenin kurallarını öğrenmek, yani erginlenmek zorundadır. Belki de bu anlayış çocukluktan yetişkinliğe geçmenin arifesindeki delikanlıların erginlenme sürecinde maruz kaldıkları ruhsal ve fiziksel acıların, çektikleri zahmet ve çilelerin de nedenidir. Bir anlamda büyümek demek dünyanın ne kadarının bize karşı kayıtsız ya da düşman olduğunu, öte yandan da bir tanrının veya bir insanın adaletine ne kadar az güvenilebileceğimizi anlamayı öğrenmek demektir. Yani insan her ne kadar kişisel özgürlüğü elinden alacak olsa da, ancak bunlardan vazgeçip toplumun en katı kurallarını içselleştirdiğinde yetişkinliğe ulaşabilmektedir (Gould, 1990: 42). Özetle bu anlayış Yunan dünyasındaki erginlenme ritüellerinin felsefi temelini oluşturuyor olmalıdır. Nitekim Gould bu törenlerin dinsel boyutunu oluşturan **mysteria**'lara giriş ritüelleri sürecinde adayların katlanmak zorunda kaldığı bedensel ve ruhsal acıları da bu bağlamda değerlendirmiştir (Gould, 1990: 38). Çünkü **mysteria**'lara giriş ritüelleri insanın, tanrıların dahi yaşamış olduğu **pathos**, yani acı çekme deneyimini yaşayıp zorlu çile evrelerinden geçtikten sonra öğrendiği ve ancak bu yolla ilahi gerçeğe ulaşabildiği mantığına dayanmaktadır.³¹ Nitekim Platon'a göre (Plat. **Tim.** 43b-44a) ise ruhun başına gelen en büyük **pathos**, onun bir bedende doğmasıdır (Cluzeau, 2013: 84). Nitekim ruh bedenle oluşan teması sonucunda ortaya çıkan **pathēma**'lar yüzünden çok büyük sarsıntılara maruz kalıp sersemlemekte ve sonunda aklını kaybetmektedir. Ruhun bir bedende doğmasıyla

³¹ Yunan dünyasında **mysteria**'larla ilişkili olan Tanrı Dionysos'un parçalanma miti, öte yandan Tanrıça Demeter ve kızı Persephone'nin çektiği acılar bu bağlamda değerlendirilebilir. Bu noktada Gould **pathos** sözcüğünün sadece bir tanrının ya da kahramanın ıstırabını değil, aynı zamanda tanrıya ibadet eden veya erginlenme sürecindeki inisiyelerin yaşadığı acı içeren gizemli deneyime işaret ediyor olabileceğinin altını çizmiştir (Gould, 1990: 38, 40). Buna göre **pathos** acı içeren dinsel bir tecrübedir. Gould, **pathos** sözcüğünün dinsel anlamı konusundaki görüşlerini Platon ve Aristoteles'ten verdiği örneklerle desteklemeye çalışmıştır. Araştırmacı Platon'un **Politeia**'sında (Plat. **rep.** 6.503e4) filozofun deneyimlemesi gereken en yüksek bilgi için "**megista mathemata**" sözcüğünün kullanıldığına dikkat çekerek bu anlayışın aynı zamanda bir "**pathos mathos**" olan **mysteria**'lardaki erginlenme ile ilişkili olduğunu ve Platon'un söz konusu ettiği "öğrenmenin" bu ritüellerde tanrının acımasızlığının coşkulu taklidinde yaşanan bir durum olduğunu ileri sürmüştür. Bu konuda daha fazla bilgi için bkz.: Gould, 1990: 39.

başlayan **pathos** ise, ancak ruh bedenden kurtulduğunda, yani ölüm geldiğinde sona erecektir (Cluzeau, 2013: 84).

Acı çekme öğrenmenin bir ön koşulu ya da sonucuysa, insan acı çektiği için öğreniyor veya öğrendiği için acı çekiyorsa, bu bağlamda okulda çocukları yetiştiren öğretmenler gibi, halkı eğitmesi gerektiğine inanılan tragedya ozanlarının ve tragedyanın asıl görevinin, neden izleyicinin acıma ve korku duygularının ortaya çıkmasını sağlayacak **pathos**'u, yani acı ve keder veren trajik eylemleri taklit etmesi gerektiğinin bir açıklamasını da sunabilir.³² Bu bağlamda tragedya ozanının bir tür öğretmen, tragedya oyunlarının da öğrenmeyi sağlayan bir araç olduğu söylenebilir (Jaeger 1946: 53).³³ Nitekim Aristophanes de **Batrakhoi**'da tragedyanın eğitici olduğu yönündeki genel görüşü ortaya koymuştur (Aristoph. **Ran.** 405). Dubois, Aristoteles'in tragedyayı asi duyguları eğiten bir araç olarak gördüğünü belirtmiştir (Dubois, 2002: 23). Yunan tragedyası sahneye koyduğu patetik temsiller aracılığıyla izleyicinin söz konusu eylemleri içselleştirip bu suretle öğrenmelerini sağlamıştır.³⁴ Bu anlayış tragedyadaki **pathos** aracılığıyla uyandırılan korku ve acıma duyguları sonucunda ortaya çıkan **katharsis** kavramının bir açıklamasını da sunabilir. Adeta bu durum düşünsel anlamda toplu bir erginlenme sürecine işaret etmektedir. Nitekim izleyicinin kişisel seviyedeki algısını evrensel düzeye yükselten tragedya, sahnelediği patetik temsiller aracılığıyla **mimēsis**'in uyandırdığı acıma ve korku duyguları sonucu onlara bir öğrenme deneyimi yaşatmaktadır (Aristot. **poet.** 4.1448b4-17). Çünkü tragedyanın asıl amacı ve hedefi **mimēsis** yoluyla izleyicinin bir öğrenme deneyimi ve

³² Günümüzde dahi bu anlayışın devam ettiği, yani asıl konusu duygu olan tiyatronun bu bağlamda duyguların eğitimi konusunda insanı yetiştirmesi gerektiğine yönelik bir algı olduğu dikkat çekmektedir (Munteanu-Lacourse, 2012: 3).

³³ Jaeger, Platon'un (**rep.** 606e) "Homeros'u tüm Yunanların öğretmeni olarak gördüğünü" vurgulayarak epik ve didaktik şiire hâkim olan "öğretici ruhun" Arkaik Çağ'da lirik şiirlerle temsil edildiğini, sonrasında ise bu geleneği tragedyanın üstlendiğini belirtmiştir (Jaeger, 1946: 53).

³⁴ Tragedya sahnede gösterilen olayların izleyicinin de başına gelebilecek türden eylemler olduğu hissini vererek izleyicinin kendini "insani ortak yazgının bir parçası" hissetmesini sağlamaktadır (Galgut, 2009: 14). Tragedya tarihten çok felsefeye benzer, tikeli değil tümeli konu alır ve böylece bir insan olarak bizim de bu ortak yazgıya tabi olduğumuzu hatırlamamızı sağlar. Bu bağlamda izleyicinin evrensel "**pathei mathos**" yasasını tragedyanın uyandırdığı korku ve acıma duyguları sonucunda öğrendiği bu suretle ruhunu korku ve tutkularından kurtarıp bir arınma yaşadığı söylenebilir. Munteanu-LaCourse ise, Else'nin **katharsis** kavramının izleyicinin duygusal tepkisine değil, daha çok tragedyanın kendi yapısına atıfta bulunduğunu ve bu bağlamda duyguların izleyiciyle hiçbir ilgisi olmadığını ileri sürdüğünü belirtmiştir. Yani **katharsis** seyircilere değil, sadece olay örgüsünde yer alan olaylara ve kahramanlara yöneliktir. Bu konuda bkz.: Munteanu-LaCourse, 2012: 246-248.

zevki yaşamasını sağlamaktır (Golden, 1973: 45). **Mimēsis** aracılığıyla öğrenmeyi sağlayan trajik şiir her ne kadar kişisel olanı temsil ediyor gibi görünse de aslında çok daha genele -insanın ortak yazgısına- odaklanmıştır (Golden, 1969: 146). Başka sözcüklerle söylemek gerekirse, tragedyanın asıl amacı ve nihai hedefi olan ve sahnede temsil edilen acınacak ve korkutucu olayların asıl doğasına ilişkin izleyicinin derin kavrayışını ifade eden **katharsis** insanın tanrıları, doğayı, dünyayı ve kendini tanıması ve anlaması anlamına gelmektedir (Golden, 1976: 445,452). Yani **katharsis** insan varoluşunun evrensel koşullarına dair edindiği derin bir içgörüyü temsil etmektedir. Bu bağlamda **katharsis** ve erginlenme kavramları birbiriyle ilişkilendirilebilir. Nitekim erginlenme ritüellerinin en temel amacı çocuğu varoluşun ve sosyal yaşamın gerçekleriyle tanıştırap bu sert gerçekler karşısında ona hayatta kalmanın becerisini kazandırmaktır.

Yunan tragedyasında genel olarak izleyicide acıma ve korku duyguları yaratan **pathos**'un, yani “acı veren eylemin, kahramanı ıstıraba, hatta ölüme sürükleyen şeyin” çoğu kez tanrıların adaletsizliği, merhametsizliği ile kahramanın kendi eylemlerinin sonuçları, yani **hamartia**'sı arasındaki sınırları keskinleşmemiş muğlak bir çizgide yer aldığı görülmektedir.³⁵ Örneğin **Hippolytos** tragedyasında Theseus'un, oğlu Hippolytos'u hiç dinlemeden doğrudan Phaidra'nın mektubunda yazmış olduğu şeylere inanması bu duruma iyi bir örnektir. Hippolytos'un “**Hamartia**’ndan (yanılgından) dolayı kendimden çok sana acıyorum.” (στένω σε μᾶλλον ἢ 'μὲ τῆς ἁμαρτίας.) şeklinde dile getirdiği sözcükler bu durumu ortaya koymaktadır. Bu açıdan yaklaşıldığında **Hippolytos** tragedyasındaki büyük kurgunun, yani Hippolytos'un

³⁵ Aristoteles **Peri Poiētikēs**'te ilk önce acımanın ortaya çıkmasını sağlayan itici gücün adaletsizlik fikrine dayandığını, kahramanın haketmediği bir yıkıma sürüklenmesinin onun eylemleriyle doğrudan bağlantılı olmadığına işaret etmekle beraber, daha sonra **hamartia**, yani kahramanın yaptığı “*trajik hata*” kavramından da bahsetmiştir. Gould'un da vurguladığı gibi Aristoteles bu konuda bir ikilem içerisindedir. Ancak ünlü ozan acıma ve merhametin ortaya çıkabilmesi için gerekli olan *adaletsizlik* fikri ile *adalet* kavramları arasındaki zıtlığı uzlaştıracak bir orta yol bulmayı başarmıştır. Buna göre iyi bir adamın haketmediği halde dayanılmaz acılara, ıstıraplara düşmesi, hatta ölüme sürüklenmesi adaletsizlik duygusunu, fakat aynı zamanda kahramanın yıkımına sebep olan şeyin kendi yaptığı büyük suçlar sonucu ortaya çıktığının vurgulanması ise aynı anda adalet duygusunu tatmin etmektedir. Rabinowitz tragedyanın evrensel doğası nedeniyle karakterlerin kendimize benzediğini, yani onların başına gelen şeylerin bizim de başımıza gelebileceğini anladığımızdan dolayı tragedyadaki karakterler için acıma ve korku duyduğumuzu belirtir. Bu nedenle de “*acı çekerek öğrenme*” (Aischyl. **Ag.** 177) anlayışının bir bütün olarak tüm Yunan tragedyasına uygulanabilir olduğunu vurgulamıştır (Rabinowitz, 2008: 17).

babasının laneti sonucu ölecek olması gerçeğinin Tanrıça Aphrodite'nin acımasızca kurduğu düzeneğin bir sonucu olduğu açıkça görülmektedir. Bununla birlikte Theseus'un iyice araştırıp soruşturmadan doğrudan Phaidra'ya inanıp babası Poseidon'dan oğlunu öldürmesini istemek yerine oğluna inanma ihtimali de vardır. Ancak Theseus bu ihtimali görmezden gelmiştir. Yaşlı adam aslında masum olan öz oğlunu lanetleyerek büyük bir hata yapmıştır. Burada görüldüğü üzere Theseus'u suçsuz evladının katili olma ıstırabına sürükleyen şey Tanrıça Aphrodite'nin acımasızca kurduğu düzeneğin bir parçası olmakla birlikte, nihai olarak yaşlı adamın kendi eyleminin bir sonucudur. Theseus örneğinde olduğu gibi genel olarak Euripides tragedyasında izleyicinin acıma ve korku duygularını harekete geçiren “**pathos**”un ortaya çıkışı tanrıların adaletsizliği ve acımasızlığının bir sonucu olmakla birlikte bazen kahramanın bireysel eylemlerinin nedeni olarak da sunulmuştur. Bu bağlamda çalışmamızın bu kısmında **pathos**'un ortaya çıkışıyla ilgili olarak **Atē** (Ἀτή), **atē** (ἄτη), **hybris** (ὕβρις), **hamartia** (ἁμαρτία) ve **Nemesis** (Νέμεσις) kavramlarını incelemek yerinde olacaktır.

İlk olarak Aristoteles'in **Peri Poiētikēs**'inde **pathos**'un ortaya çıkışını sağlayan **hamartia** kavramından bahsederken sözünü etmediği, ancak trajik **pathos**'un ortaya çıkışıyla doğrudan ilişkili olduğunu düşündüğümüz **atē** kavramını ele almak gerekmektedir. Bu konuda benzer düşünceler ileri sürmüş araştırmacıların varlığı da bizi desteklemektedir. Örneğin Dawe, Aristoteles'in tragedya kuramında söz konusu trajik unsurlarından biri olarak **atē**'ye yer vermediğine dikkat çekerek aslında **atē**'nin **hamartia** kavramıyla yakın ilişki içinde olduğunu vurgulamıştır (Dawe, 1968: 95-101). Stinton da **atē** kavramının Yunan tragedyasının merkezinde yer aldığını ve söz konusu bu kavramın Aristoteles'in **hamartia**'sıyla bağlantılı olduğunu kabul etmiştir (Stinton, 1975: 244). Bremer de Yunan tragedyasındaki olay örgüsünün başlatan veya devam ettiren son derece önemli bir unsur olan **atē** kavramının mutlaka **hamartia** ile

birlikte ele alınması gerektiğini vurgulamıştır (Bremer, 1969: 99).³⁶ Yani **atē** Yunan tragedyasının olay örgüsünde yer alan son derece önemli bir kavramdır.³⁷

Eski Yunancada **ἄτη** “işlenen bir suçun cezası olarak tanrılar tarafından gönderilen afet, felaket, çılgınlık, delillilik; aklını yitirme sonucu işlenen suç” anlamına gelen bir sözcüktür (Çelgin, 2011: 107). Bu bağlamda **ἄτη** sözcüğü Türkçeye “basiretin bağlanması; gaflet ve aymazlık” olarak da çevrilebilir. Dawe, **atē**’nin en yaygın anlamının “yıkım, felaket, talihsizlik” olduğunu, ancak **atē**’nin bu genel anlamlarının dışında Greene ve Jaeger gibi, çeşitli araştırmacılar tarafından “son derece şeytani bir güç, kıyamet deliliği” anlamlara gelecek şekilde çevrildiğini vurgulamıştır. Özellikle de Stallmach tarafından yapılan “*zihinsel körlük*” şeklinde Türkçeye çevirebileceğimiz “**verblendung**” sözcüğünün **atē** kavramının anlamını açıklayabileceğini belirtmiştir (Dawe, 1968: 95). Nitekim Yunan tragedyasında Herakles, Aias, Pentheus gibi tanrıların yok etmek istedikleri kimseleri çılgına döndürdüğü, onlara zihinsel bir körlük vererek yıkıma sürüklediği örnek sayısı oldukça çoktur.

Yunan edebiyatında **atē** ilk olarak Homeros’un **Ilias**’ında karşımıza çıkmaktadır.³⁸ **Ilias**’ta **atē**, Tanrı Zeus, Moira ya da Erinys’ler tarafından gönderilen insanın basiretini

³⁶ Dawe ve Bremer’in Aristoteles’in **hamartia** kavramının Homeros’taki **atē** kavramıyla ilişkili olduğu görüşüne Østerued tarafından karşı çıkmıştır. Araştırmacı, Homeros’un “**hamartia**, Aristoteles’in ise **atē**” sözcüğünü hiç kullanmadığını vurgulayarak **Peri Poiētikēs**’teki **hamartia**’nın teknik bir terim olarak kullanıldığını altını çizmiştir. Østerued’a göre **atē** ve **hamartia** arasında bir tutarsızlık vardır. Nitekim tragedyalarda yer alan **atē** kavramı anlamını Yunanların yaşam anlayışından alırken, **hamartia** ise Aristoteles’in kendi kişisel düşüncesinin bir ürünüdür. Araştırmacı iki kavram arasında karşılaştırma yapılırken tragedya oyunlarının MÖ 5. yüzyıla, Aristoteles’in görüşlerinin ise MÖ 4. yüzyılın ikinci yarısına ait olduğunu ve bu bağlamda Yunan dünyasında etik değerler konusunda bir takım değişimler yaşadığını vurgulayarak bu konudaki araştırmaların bu noktayı hesaba katmak zorunda olduğunu belirtmiştir. Østerued, Aristoteles’in **hamartia**’sının **atē** gibi trajik eylemin çifte hareketini özetleyen metafizik bir terimden çok olay örgüsünün belirli bir düzenlemesinin tanımı olan teknik bir terim olduğunu vurgulamıştır. Bu konudaki tartışma için bkz.: Østerued, 2008: 68-69, 75-76.

³⁷ Yunan edebiyatında **atē** kavramı konusunda kapsamlı bir çalışma olarak bkz.: Cairns, 2013:vii-liv; Sommerstein, 2013: 1-15.

³⁸ **Ilias**’ın on dokuzuncu kitabında **atē**’nin Zeus, Moira veya Erinys’ler tarafından gönderilerek Agamemnon’un basiretini bağlayan, ünlü komutanın doğruyu yanlıştan ayırt etmesinin önüne geçen, adeta Agamemnon’a körlük vererek Akhilleus’la bozuşmasına neden olan kötü bir güç olarak yer aldığı görülmektedir (Hom. **II.** 19.86-100): “*Akhalar sıklıkla bana bunu söylediler | ve beni suçladılar, ama suçlu değilim ben | Fakat Zeus, Moira ve karanlıkta yürüyen Erinys’ler suçludurlar. | Toplanma yerinde onlar bana gönderince aklımı başımdan alan körlüğü | Ben de aldım Akhilleus’un elinden onur payını. | Ancak elimden ne gelir ki? Tanrı vardır her işi olacağına | Zeus’un büyük kızı Atē’dir (insana) çılgınlık veren, onu belaya salan. | Narindir ayakları uğursuz melunun | Yere değil, fakat erkeklerin başına basarak yürür | Bela getirir başına konduklarına, bağlar elini, ayağını, vurur prangalara | Erkeklerin, tanrıların ve insanların en büyüğü olarak anlattıkları Zeus bile kör etti o*”. Agamemnon,

bağlayıp ona körlük veren kötü bir güç ve aynı zamanda da bir tanrıça, yani Zeus'un büyük kızı olarak yer almaktadır. Bu bağlamda Yunan dünyasında **atē**'nin hem dışı cinsten bir tanrı hem de soyut bir kavram olduğu söylenebilir. Homeros'tan tanrıların ve insanların babası Zeus'u aldatacak kadar güçlü bir varlık olduğunu öğrendiğimiz **atē**'nin, Zeus tarafından Olympos'tan kovulduktan sonra yeryüzüne düşüp insanların başına musallat olduğu anlaşılmaktadır. Becker, **atē**'nin insanın iyiyi kötünden ayırt etme ve gerçekleri görme yetisini elinden aldığını, yani insanın aklını başından alıp onu gaflete sürükleyerek gözüne perde indirdiğini, böylece hata yapıp suç işlemesine neden olduğunu vurgulamış ve **atē**'yi yıkıcı bir güç olarak tanımlamıştır (Becker, 1922: 428). Stinton da **atē**'nin tanrıların amaçlarını insan eylemlerini saptırmak ve insana hata yaptırmak suretiyle gerçekleştirdikleri yönündeki Eski Yunan inancının bir yansıması olduğunu ileri sürmüştür (Stinton, 1975: 244). Yunan tragedyasında **atē** tanrıların akıl almaz ve merhametsiz işlerini sembolize etmektedir. Epik şiir ile tragedyadaki ilahi ve insani sorumluluk arasındaki boşluğu doldurmak için Homeros ve tragedya ozanları tarafından neredeyse tek açıklama olarak sunulan **atē** kavramının şu veya bu şekilde kararlarımızı oluşturan kader ve özgür irade arasındaki tek bağlantı olduğu dikkat çekmektedir (Dawe, 1968: 96).

Bu doğrultuda düşünüldüğünde **atē**'nin verdiği körlükle basireti bağlanan bir insanın bundan sonra **hybris**'e kapılarak suç işlemesinin adeta kaçınılmaz olduğu söylenebilir. Eski Yunan dünyasında **hybris** (ὕβρις) çok farklı bağlamlarda kullanılan ve temelde çeşitli ahlaki ihlal biçimlerini ifade eden bir terimdir (Wendt, 2013: 2247).³⁹ Sosyal ve hukuki anlamda “**hybris**” sivil düzene karşı işlenilen herhangi bir suç anlamına gelirken, epos ve tragedyada ise insanın ölçüyü kaçırıp tanrısal düzeni tehdit eden bir eylemi ya da zihin durumunu tanımlamak için kullanılmıştır.⁴⁰ Bu

Akhilleus'la yaşananlar konusunda kendisinin suçsuz olduğunu ileri sürmüş ve asıl suçlu olarak da Zeus'un büyük kızı olduğunu vurguladığı **Atē**'yi göstermiştir.

³⁹ Polis'in ortaya çıkış sürecinin **hybris**'in anlamının gelişmesine ve aynı zamanda kavramın güçlü sosyal bir boyut kazanmasına katkı sağladığı görülmektedir (Wendt, 2013: 3347).

⁴⁰ Antikçağ yazarlarında **hybris**'in sosyal ve hukuki anlamları konusunda Bkz.: Dem. 21.66; Thgn. 151 vd; epos ve tragedya bağlamında **hybris** konusunda bkz.: Hom. **Il.** 1. 203; Hes. **erg.** 213 vd; Aischyl. **Ag.** 715 vd; Soph. **Ant.** 5.480. Fisher, Aristoteles'in **Peri Rhētorikēs**'inde geçen **hybris** bağlamında Homeros, Herodotos, Demosthenes, Aristophanes, Sophokles, Euripides ve diğer birçok antik ozandan aktardığı pasajlar doğrultusunda **hybris**'in Yunan dünyasındaki anlamını ve önemini ortaya koymaya çalışmıştır. Yunan dünyasında **hybris** kavramının düşünsel, sosyal, siyasal ve dinsel alanlardaki olası anlamları konusunda detaylı bilgi için bkz.: Fisher, 1976: 177-193; 1979: 32-47. Ayrıca bkz.:

bağlamda “tanrıların işine karşımak” demek olan **hybris** “haddini aşmak ve kendini bilmezlik” anlamlarına da gelmektedir (Dürüşken, 2016: 41). Öte yandan Yunan düşüncesinde **hybris**’in, “ölçsüzlük” ve “küstahlığı” temsil eden tanrısal soyut bir kavram ya da kişileştirilmiş bir varlık olarak kabul edildiği dikkat çekmektedir. Ayrıca **hybris**’in, “aşırılık”, “doygunluk” ve “ifrat” olarak Türkçeye çevirebileceğimiz **koros**’la (κόρος) da yakın ilişki içerisinde olduğu görülmektedir. Nitekim arkaik Yunan şiirinde -Solon ve Theognis’te- aşırı fiziksel refahın ve fazla yeme içmenin, yani **koros**’un, **hybris**’i doğurduğu (MacDowell, 1976: 16; Vernant, 2017b: 78-79), **koros**’un verdiği doygunluk sonucu ortaya çıkan **hybris**’in de insanın başına felaket getiren **atē**’nin ortaya çıkmasına neden olduğu anlayışı vardır. Arkaik şiirdeki bu anlayışın Aiskhylos tarafından geliştirildiği görülmektedir (Kitzinger, 2014: 694). Euripides’in de aşırı refahın ve zenginliğin **hybris** doğurduğu konusundaki arkaik anlayışı devam ettirdiği dikkat çekmektedir. Ünlü ozan bu anlayışı Eteokles’in yaptığı adil teklife rağmen zenginliğine ve gücüne güvenip kibre kapılan Kadmos halkının nasıl yıkıma uğradıklarını Adrastos aracılığıyla son derece çarpıcı bir şekilde dile getirmiştir. (Eur. **Suppl.** 734-750). Yani Kadmos halkının aşırı refahı ve zenginliği **hybris** doğurarak Argos ordusunun yenilmez olduğunu düşünmelerini sağlayarak onları mahvetmiştir. Euripides yine aynı oyunda “Ah, kötü insanlar ne kadar da küstahlar. Talihleri yaver gittiğinde sanki sonsuza kadar öyle sürecekmışçesine kibre kapılırlar.” (φεῦ φεῦ· κακοῖσιν ὥς ὅταν δαίμων διδῶι | καλῶς, ὑβρίζουσ' ὥς ἀεὶ πρᾶξοντες εἶ.) şeklindeki sözcüklerle de söz konusu anlayışı vurgulamıştır (Eur. **Suppl.** 463-464).

Yunan tragedyasında **hybris** çoğu kez haddini aşarak tanrısal sınırları geçmeye, onları çiğnemeye cüret eden insanın başına felaket getiren ve onun yıkıma uğramasına neden olan kibri ve aşırılığı sembolize etmektedir. Yunan tragedyasında **hybris**’in daha çok gençlerde görüldüğü düşüncesi hakimdir. Söz konusu anlayış tragedyanın genç kahramanları neden bu kadar sıklıkla konu ettiğine ışık tutabilir. Günümüze ulaşmış tragedya oyunları içinde ana karakteri bir delikanlı ya da genç bir erkek olan tragedya sayısı oldukça fazladır ve bu bağlamda Euripides’in açık ara önde olduğu görülmektedir. Euripides’in ana karakterlerinden Hippolytos, Ion, Orestes, Pentheus

MacDowell, 1976: 14-31; Cairns, Fisher’in **hybris** konusunda ortaya attığı görüşlerini bu konuda daha sonra ileri sürülen diğer görüşler doğrultusunda ele alıp değerlendirmiştir. Bkz.: Cairns, 1996: 1-32.

ve Eteokles'in birer delikanlı; Polyneikes ve Herakles'in ise genç erkekler olduğu dikkat çekmektedir. **Hybris**'in en çok gençlerde çiçek açtığına yönelik bu trajik anlayışın Platon ve Aristoteles tarafından da desteklendiği görülmektedir. Platon **Nomoi**'da **hybris**'in gençlikle ilişkili bir kavram olduğunu, insanlarda⁴¹ en fazla ergenlerde ve genç erkeklerde **hybris**'e rastlandığını belirtmiştir (Plat. **Leg.** 808d). Aristoteles de **Peri Rhētorikēs**'te en çok zenginlerin ve gençlerin **hybris**'e meyilli olduklarının altını çizmiştir (Aristot. **rhet.** 2.2, 8). Bu anlayış **hybris**'e meyilli olan genç erkeklerin en deli zamanlarında erginlenme ritüellerine tabi tutulmasının nedenini de açıklamaktadır. Bu bağlamda Yunan dünyasında evrensel ve toplumsal düzenin en temel yapısal unsurları için bir tehdit olarak algılanan **hybris**'e yatkın coşkun gençler erginlenme ritüelleri aracılığıyla dizginlenecek ve acı çekip çeşitli çilelere katlanmak suretiyle tanrısal ve toplumsal yasanın öngördüğü şekle girecek, yani erginlenecektir.

Anlaşıldığı üzere Yunan dünyasında **hybris** bir taraftan gençliğin getirdiği coşkunluk öte yandan refah ve zenginliğin verdiği güçle kişiyi aşırılığa götüren her türlü düşüncüyü ve eylemi sembolize etmektedir. Eski Yunan edebiyatında **hybris**'in aşırı cinsel eylemleri ve şehvet'i ifade etmek için de kullanıldığı görülmektedir.⁴² MacDowell, Euripides'in **Elektra**'sında (Eur. **El.** 947-948): “ὕβρις, ὥς δὴ βασιλικὸς ἔχων δόμους | κάλλει τ' ἀραρώς.” şeklindeki sözcüklerle Aigisthos'un, Klytaimnestra ile yaşadığı gayrimeşru ilişkiyi ima ederken ὕβρις fiilini “onaylanmayan cinsel arzu ve şehveti” ifade etmek için kullandığına dikkat çekmiştir (MacDowell, 1976: 17). Ayrıca **Hippolytos** tragedyasında da Theseus'un, Hippolytos'a karşı “τότε στενάζειν καὶ προγιγνώσκειν σ' ἐχρῆν | ὅτ' ἐς πατρώϊαν ἄλοχον ὕβριζειν ἔτλης.” şeklinde dile getirdiği cümlelerde Theseus'un, oğlunun Phaidra'ya duyduğu “onaylanmayan cinsel arzu ve şehveti” ifade etmek için de ὕβρις fiilini kullandığı görülmektedir (Eur. **Hipp.** 1072-1073). Öte yandan Euripides **Helene** tragedyasında (Eur. **Hel.** 785) da Helene ile evlenmek için yanıp

⁴¹ Eski Yunanlar **hybris**'e kapılmayı sadece insanlarla sınırlandırmayıp hayvanların da **hybris**'e sahip olduğuna inanmışlardır. Örneğin Euripides kızgın boğaların **hybris**'e kapıldıklarını belirtmiştir (Eur. **Bacch.** 743). **Hybris** konusunda, özellikle de Atina'da **hybris**'in siyasal, sosyal ve dinsel anlamı konusunda detaylı bilgi için bkz MacDowell, 1976.

⁴² Platon'un **Phaidros** diyalogunda ruhu yöneten iki attan biri olan ve şehveti temsil eden kötü atın **Hybris** olarak adlandırıldığı dikkat çekmektedir (MacDowell, 1976: 17).

tutuşan Theoklymenos'un, Helene'ye yaptığı evlilik teklifine atıfta bulunmak için de yine ὕβρις filini kullanmıştır (MacDowell, 1976: 17). Anlaşılabacağı üzere Yunan tragedyasında **hybris** “onaylanmayan yoğun cinsel arzu ve şehveti” ifade etmek için de kullanılmıştır. Nitekim **Hippolytos** tragedyasında **hybris**'in cinselliği reddetme, geleneksel cinsel yaşam kurallarına karşı durmayı sembolize ettiği görülmektedir. Hippolytos'un cinsel yaşama katılmayı reddedişi, yani delikanlının dolaylı olarak erginlenme ritüellerine direnişi Hippolytos'un **hybris**'inin bir göstergesidir. Zira erginlenmek demek cinsel yaşama katılmaya hazır hale gelmek demektir. Erginlenme süreci gençlerin sadece savaşa hazırlandığı bir süreç değil, yetişkin cinselliğinin sırlarına vardığı bir döneme de işaret etmekteydi.

Daha önce de vurgulandığı üzere Yunan tragedyasında **hybris** çoğu zaman **atē** kavramı ile ilişkili olarak karşımıza çıkmaktadır. Euripides kahramanı yıkıma götüren **hybris**'i bazen **atē**'nin, yani tanrısal nefret ve felaketin ortaya çıkmasının nedeni olarak gösterirken bazen de **atē**'nin trajik kahramana verdiği gaflet, zihinsel körlük ve akıl tutulması sonucunda ortaya çıkan bir kavram olarak sunmuştur. Onun tragedyalarında **atē**'in ortaya çıkışı gibi, **hybris**'in de ortaya çıkışı konusundaki bu çift yönlü muğlaklığı net bir şekilde tespit etmek ve bu durumu kesin çizgilerle birbirinden ayırmak pek mümkün görünmemektedir. Ancak Sommerstein, Euripides'te **atē**'nin ortaya çıkışı konusunun karmaşık olduğunu kabul etmekle birlikte ünlü ozanın oyunlarında **atē**'nin çoğu kez kahramanın yaptığı bir hatadan kaynaklanmadığını ve onun oyunlarında **atē**'yi “*yıkım, facia, felaket, kötü şans ve talihsizlik*” anlamlarında kullandığını belirtmiştir (Sommerstein, 2013: 10). Hatta Euripides tragedyalarında **atē**'nin destansı ve trajik dilin adeta kutsal bir emaneti, bir yadigârı olarak yer aldığının altını çizmiştir.⁴³ Sommerstein ünlü ozanın **atē**'ye atıfta bulunan çeşitli oyunlarında ortaya çıkan acının ve yıkımın kahramanın aptalca, küstahçaya da çılgınca yaptığı

⁴³ Sommerstein, Aiskhylos'un tanrıların insanları keyfi olarak yıkıma uğratmadıklarını, **atē**'nin tanrıların keyfi davranışlarından ziyade kahramanların kendilerinin, yöneticilerin ya da toplumun kendi eylemleri ve aldıkları kararlar sonucunda ortaya çıktığını belirtmiştir. Başka sözcüklerle tanrılar sadece insanların ve toplumun kendi eylemlerinin sonuçlarını katı bir biçimde onlara yaşatmaktadır. Araştırmacı, Sophokles ve daha baskın olarak da Euripides'te ise **atē**'nin çoğu zaman daha karmaşık bir yapıda olduğunu, bu nedenle de onların tragedyalarında **atē**'nin “*yıkım, felaket, talihsizlik*” anlamına gelecek şekilde kullanıldığını belirtmiştir (Sommerstein, 2013: 10-12).

eylemlerinden, yani **hybris**'inden kaynaklanıyormuş gibi sunulmadığına dikkat çekmiştir.⁴⁴

Hippolytos tragedyası bu doğrultuda ele alınacak olursa ilk bakışta burada tanrısallık **atē**'nin Hippolytos'un **hybris**'ine neden olduğu düşünülebilir. Nitekim Bremer de buna benzer bir görüşü savunmuştur. Araştırmacı, Hippolytos'un yıkımında tanrısallığın yıkım planının sorumluluğu kahramanla birlikte paylaştığını, hatta burada sorumluluğu paylaşmak sözcüğünün yetersiz kaldığını, çünkü Hippolytos'un yıkımını gerçekleştirmek için işbirliği yapan gücün kahramanın içinde olmakla birlikte Skiron'daki devasa dalganın tepesinde yükselen korkunç boğa gibi onu büyük ölçüde aştığını vurgulamıştır (Bremer, 1969: 178). Hatta Bremer daha da ileri giderek **Hippolytos** tragedyasında oyunun başından sonuna kadar arkaik **atē** örüntüsünün hâkim olduğunu ileri sürmüştür (Bremer, 1969: 178). Homeros'un tabiriyle söyleyecek olursak belki de **atē** incecik ayaklarıyla⁴⁵ Hippolytos'un da başına basıp delikanlıya musallat olmuş ve kahramanın basiretini bağlayıp gözüne perde indirerek onun gerçekleri görmesinin, doğruyu yanlıştan ayırt etmesinin önüne geçmiş, yani delikanlının hata yapmasına neden olmuştur. Hippolytos, **atē**'nin verdiği aymazlıkla tüm hayatı boyunca sadece Artemis'e saygı göstererek yaşamını sürdürebileceği gafletine düşmüş ve bunun sonucunda **hybris**'e kapılıp Aphrodite'ye karşı küstahlık yapmaktan çekinmemiştir. Ancak burada şu soru aklımıza gelmektedir: Hippolytos Aphrodite'ye saygı göstermiş olsaydı, acaba Aphrodite yine delikanlıyı yıkıma uğratacak mıydı? Hippolytos, Tanrıça Aphrodite'nin ölümlülere gücünü göstermek ve hatırlatmak istediği bathsız bir kurban mıydı? Bu sorulara net bir cevap vermek mümkün olmamakla birlikte Yunan tanrılarının işlerinin her zaman mantıksal bir dayanağının olmadığı gerçeği akla geldiğinde Aphrodite'nin bu eylemi tanrıların ölümlüler üzerindeki keyfi ve gaddar tavırlarının bir yansıması olarak yorumlanabilir. Belki de Bremer ve Sommerstein'in ileri sürdüğü gibi Aphrodite bir kurban olarak seçtiği Hippolytos aracılığıyla kudretini ölümlülere hatırlatmak istemiş ve bu nedenle delikanlıyı yıkıma uğratmıştır. Yunan düşüncesinde **atē**'nin tuzağına düşerek hata yapan insanın durumu tanrılar tarafından hafifletici bir neden olarak görülme

⁴⁴ Bu konuda bkz.: Eur. **Med.** 129, 279; **Hec.** 688; **Tro.** 121, 163, 1314; **Iph.** T 148; **Or.** 962 (Sommerstein, 2013: 15).

⁴⁵ Bkz.: Hom. **Il.** 19. 92-96.

ziyade, bilakis ağır ceza gerektiren büyük bir suç olarak görülmüştür. Zira tanrılar her ne sebeple olursa olsun **hybris**'e kapılıp insani sınırları aşarak, yani ölçüyü kaçırıp kendilerine diklenen ölümlülere karşı her zaman merhametsiz olmuşlar ve er geç onları cezalandırılıp yıkıma uğratmışlardır. Fisher esasen dini bir terim olmayan **hybris**'in Yunan tragedyasında tanrıları doğrudan öfkeliendirdiğini vurgulayarak tanrıların insanlar arasında sürdürülmesi gereken sosyal ve ahlaki değerlere saygısızlık eden belirli **hybris** eylemlerine tepki gösterdiklerinin altını çizmiştir (Fisher, 1979: 45). Aphrodite'nin öfkesi de bu bağlamda okunabilir. Zira Hippolytos'un tanrısal düzlemde olduğu kadar insani düzlemde sürdürülmesi gereken sosyal kuralları çiğnediği aşikârdır (Goldhill, 1986: 118-121). Fakat burada Hippolytos'un **hybris**'inin geleneksel **atē** kavramıyla hiçbir bağlantısının olmadığı, Aristoteles'in de vurguladığı gibi sadece gençliğin verdiği coşkunluk sonucu ortaya çıkmış olabileceği de düşünülebilir. Başka sözcüklerle, **Hippolytos** tragedyasında asıl olarak delikanlının **hybris**'inin Aphrodite'nin ölümcül **atē** planının ortaya çıkmasının ve işleminin itici gücü olduğu kabul edilebilir ki metne göre bu görüş daha kuvvetli görünmektedir. **Hippolytos** tragedyasındaki **atē**, Orestes'i konu alan Euripides tragedyalarındaki gibi ailevi bir soy lanetiyle, genetik bir mirasla ilişkili değildir. Yunan tragedyasında Orestes figürü **hybris**'e kapılan bir küstah değil, daha çok bir kurban olarak sunulmuştur. Nitekim Orestes **atē**'yi ailesinden bir miras olarak almıştır (Bremer, 1969: 134). Ancak **Hippolytos** tragedyasında **atē** asıl olarak delikanlının **hybris**'inin sonucunda ortaya çıkmış gibi görünmektedir. Öyleki oyunun **prologos**'unda Hippolytos'tan şikâyetçi olan Tanrıça Aphrodite'nin şu sözleri bu duruma işaret etmektedir (Eur. **Hipp.** 5-8):

“...
τοὺς μὲν σέβοντας τὰμὰ πρεσβεύω κράτη,
σφάλῳ δ' ὅσοι **φρονοῦσιν** εἰς ἡμᾶς **μέγα**.
ἔνεστι γὰρ δὴ καὶ θεῶν γένει τόδε·
τιμώμενοι χαίρουσιν ἀνθρώπων ὕπο.
...”

“Onurlandırırım gücüme saygı duyup bana hürmet edenleri.
Fakat yıkıma uğratırım bana karşı büyüklenenleri
Çünkü tanrıların doğasında da şu vardır:
ölümlüler tarafından onurlandırılmaktan zevk alırlar.”⁴⁶

⁴⁶ Eski Yunan kültüründe insanlar ve tanrılar arasındaki ilişkinin karşılıklı yapılan bir alış veriş sistemine dayandığı ve insanların tanrılara olduğu kadar tanrıların da insanlara ihtiyacı olduğu

Yukarıdaki pasajda Aphrodite her ne kadar **hybris** sözcüğünü kullanmayıp “**mega phronein**” sözcüğü kullanmış olsa da bu sözcüğün **hybris**’e işaret ettiği düşünülebilir.⁴⁷ Çünkü “**mega phronein**” kibri içine alan bir böbürlenmeyi, büyüklenmeyi ifade etmektedir.⁴⁸ Başka sözcüklerle bu pasajda açıkça görüldüğü üzere “**mega phronein**” tanrıçanın gücünü küçümsemek anlamına gelmektedir. Bir kişinin kendini bir tanrıya denk ya da ondan üstün görerek büyüklenmesi kişinin umarsızca kendi onurunu şişirmesi ve kışkırtıcı bir şekilde tanrının onurunu görmezden gelmesi anlamı taşımaktadır ki bu durumda **hybris**’in ortaya çıkması için gerekli koşullarının sağlanmış olduğu açıkça görülmektedir (Cairns, 1996: 16-17). Öyle ki Dürüşken, Zeus’tan ateşi çalan Prometheus’un acılar içinde kıvranıp cezasına boyun eğerken, ruhunda “*Ne olursa olsun, yapılan şeyin doğru olduğuna inanıyorsan sonucuna da katlanacaksın.*” şeklinde kendisine seslenen yeni bir duyguyu keşfettiğini ve bu duygunun da insana başına gelene dayanma gücü veren **hybris**, yani “*kibir*” olduğunu vurgulamıştır (Dürüşken, 2016: 40). Nitekim Prometheus’un ateşi çalması onun **hybris**’inin sonucunda gerçekleşmiştir, çünkü o yaptığıının haklılığına inanarak bu eylemi gerçekleştirmiştir, ancak şimdi kibrinin çilesine katlanmak zorundadır (Dürüşken, 2016: 40). Zira o, tanrıya karşı gelmiş ve doğadaki kurulu düzeni bozmuştur. Bu bağlamda Hippolytos’un tanrıların dahi boyun eğdiği evrensel bir yasaya karşı gelmesi, Aphrodite’yi onurlandırmayıp kendi onurunu yüceltmesi, yani **hybris**’i Aphrodite’nin korkunç planının (**atē**’nin) ortaya çıkış nedeni olarak kabul edilebilir. Hippolytos, Tanrıça Aphrodite’nin yıkıcı gücünü ölümlülere göstermek için seçtiği bir kurban değilmiş gibi gözükmektedir.⁴⁹

Yunan dünyasında insanın hayatta başına gelenler konusunda Homeros’tan beri insanlar ve tanrılar arasındaki sorumluluk paylaşımı konusundaki belirsizlik

anlayışının hâkim olduğu dikkat çekmektedir. Bu nedenle tanrıların insanlar tarafından onurlandırılmaktan ve kendilerine sunular sunulmasından hoşlandıklarına inanılmıştır. Rabinowitz söz konusu bu anlayışın yukarıdaki pasajda açıkça görüldüğünü vurgulamıştır (Rabinowitz, 2008: 68).

⁴⁷ Kitto da bu cümleyi “*Bana karşı kibirli olanları yok ederim.*” şeklinde çevirmekle birlikte araştırmacı Aphrodite’nin bu sözlerinin Hippolytos’un trajik bir kahramandan çok bir kurban olduğunu ortaya koyduğunu ileri sürmüştür. Yani Kitto’ya göre Hippolytos kaderi kendi elinde olan trajik bir kahraman değil, sadece bir kurbandır (Kitto, 1966: 204).

⁴⁸ Goldhill de Aphrodite’nin bu sözleriyle kibirli, gururlu insanları kast ettiğini ve tanrıçanın bu tip düşüncelere sahip olan insanları onaylamadığını belirtmiştir (Goldhill, 1986: 132).

⁴⁹ k.g. Kitto, 1966: 204-205; Bremer, 1969: 176-178

tragedyada bir şekilde çözüme kavuşturulmuş ve Yunan tragedyasında insanın yıkıma sürüklenmesinden kendisi de kısmen sorumlu tutulmuştur.⁵⁰ Bununla birlikte Aiskhylos ve Sophokles de olduğu gibi Euripides'te de tanrıların, insanların hata yapmasına yol açacak çeşitli şeylerin nedeni olduğu da açıktır. Tragedya sahnesinde tanrılar şimşekle değil, zihninin doğru işlemesine ve onun yargısına müdahale ederek insanları yıkıma sürüklemiştirler (Dawe, 1968: 99-100). Örneğin **Hippolytos** tragedyasında Hippolytos'un değil de Theseus'un **hamartia**'sına ve sonrasındaki yıkımına neden olan şeyin tanrılar tarafından gönderilen **atē** sonucunda ortaya çıktığı (Bremer, 1969: 179)⁵¹ bununla birlikte nihai kararı Theseus'un kendisinin verdiği oyunda Artemis'in "*Theseus! Neden bu şeylere seviniyorsun? | Atē'nin etkisinde, karının yalan sözleriyle görmediğin şeylerle ikna edilip | ilahi adaletle aykırı davranarak sen kendi oğlunu öldürdün.*" (Θησεῦ, τί τάλας τοῖσδε συνήδηι, | παῖδ' οὐχ ὁσίως σὸν ἀποκτείνας | ψεύδεσι μύθοις ἀλόχου πεισθεῖς | ἄφανῆ; φανεράν δ' ἔσχεθες ὤτην.) şeklinde ifade ettiği cümlelerle açıkça ortaya konmuştur (Eur. **Hipp.** 1286-1289). Theseus örneğinde görüldüğü gibi trajik yıkım çoğu kez tanrılar tarafından gönderilen körlük ya da çılgınlık sonucunda akıl tutulması yaşayan kahramanın **hybris**'e kapılıp hatalı kararlar alması neticesinde gerçekleşmektedir. Bu trajik an Aristoteles'in **peripeteia** olarak adlandırdığı "baht dönüşünün" ortaya çıktığı andır ki bu durum izleyicinin acıma ve korku duygularını uyandırarak izleyicide **katharsis** sağlamaktadır. Stinton Eski Yunan düşüncesinde **atē** olarak adlandırılan ve tanrıların merhametsiz işlerini sembolize eden kavramın Aristoteles tarafından dışlanıp **hamartia** olarak değerlendirildiğini ve **atē**'ye "insani bir hata" gözüyle bakıldığını belirtmiştir (Stinton, 1975: 244). Araştırmacı, Aristoteles'in tragedyada

⁵⁰ Homeros'tan itibaren **atē** yaşamdaki neden ve sonucun özü, hatta can damarı olarak görülmüştür. Ancak **atē** zaman içinde anlamındaki dualist etkiyi yavaş yavaş yitirmiştir. Sommerstein, Aiskhylos'ta **atē**'nin dualist yapısının hala canlı olmakla birlikte asıl nedeninin sekülerleştirilmiş olduğuna dikkat çekmiştir. Artık **atē**'nin kaynağı tanrılar değil, bizzat insanın kendi eylemleridir, yani hata tanrılarda değil, bizdedir (Sommerstein, 2013: 12).

⁵¹ Dawe, Homeros'ta **atē**'nin Zeus'un kendisiyle ilişkisi ya da onun tarafından gönderilen bir kavram olarak yer aldığını belirtmiştir. Araştırmacı Homeros'ta insana dışarıdan gönderilen bir bela olarak sunulan **atē** anlayışının sonraki Yunan edebiyatında değiştiğini ve **atē**'nin artık insani eylemlerin bir sonucu olarak algılandığını vurgulamıştır. Yunan yazınında **atē** ve **hamartia** konusunda kapsamlı bir çalışma olarak bkz.: Dawe, 1968: 89-123; Homeros'tan itibaren -Hesiodos ve Pindaros da dâhil olmak üzere- Yunan şiirinde ve detaylı olarak da Yunan tragedyasında -Aiskhylos'tan Euripides'e kadar tragedyada oyunlarından verilen örneklerle- **atē** ve **hamartia** kavramlarının çeşitli açılardan ele alındığı son derece kapsamlı bir çalışma olarak bkz.: Bremer, 1969: 99-192.

kuramında batıl bir inanç olarak gördüğünden dolayı **atē**'yi dışladığını, ancak bu durumun Yunan tragedyasıyla ilgili çok önemli birçok şeyin Aristoteles tarafından dışarıda bırakıldığı anlamına geldiğini vurgulamıştır (Stinton, 1975: 244).⁵² Dawe ve Bremmer da Yunan tragedyasında **atē** ve **hamartia** kavramlarının bir arada olduğunu ileri sürmüşlerdir (Dawe, 1968: 94-123; Bremer, 1969: 99). Nitekim Yunan düşüncesinde insanın başına gelen trajik olayların çoğu kez tanrısal ve insani unsurların karmaşık birlikteliği sonucunda ortaya çıktıkları yönünde bir anlayış hâkimdir.⁵³ Bu nedenle trajik bir eylemin oluş nedenini tamamen insani ya da tanrısal terimlerle açıklamak mümkün değildir (Stinton, 1975: 244). Çünkü trajik bir kahramanın uğradığı yıkım soy laneti örneğinde olduğu gibi bütünüyle tanrısal felaket **atē** sonucunda ortaya çıkabileceği gibi kahramanın kendi kararı doğrultusunda yaptığı trajik hatanın (**hamartia**'nın) sonucunda da gerçekleşebilmektedir (Dawe, 1968: 94).

Bu noktada tragedya oyunlarında acı veren hareketin, yani **pathos**'un ortaya çıkmasına neden olan **atē** ve **hybris**'le doğrudan ilişkili olduğunu düşündüğümüz **hamartia** kavramının üzerinde durmak gerekir. Aristoteles'in **Peri Poietikes**'inde sadece iki kez değindiği **hamartia**'nın ne anlama geldiği konusu yıllardır araştırmacılar arasında tartışma konusu olmuştur.⁵⁴ Aristoteles söz konusu yapıtında

⁵² Ancak Stinton, Aristoteles'in tanrıları dışlayarak bu durumu **hamartia** kavramıyla ilgili olarak göstermesinin haklı nedenleri de olduğunu, nitekim tanrıların herhangi bir rolünün olmadığı -**atē**'nin kesinlikle yer almadığı Sophokles'in **Trakhinai** tragedyasında olduğu gibi- oyunların **hamartia** bağlamında değerlendirilmesinin yerinde olduğunu belirtmiştir. Bu konuda daha fazla bilgi için bkz.: Stinton, 1975: 244- 254.

⁵³ Bremer (1969: 103) **Ilias**'ta Patroklos'un yıkımının **atē** ve **hamartia** kavramlarıyla ilişkili olduğunu, söz konusu iki unsurun karmaşık birlikteliği sonucunda delikanlının ölümüne gittiğini belirtmiştir. k.g. Bkz.: Østereud, 2008: 68-69. Bremer'in de belirttiği gibi Patroklos sonunda kendisine acı ve ölüm getireceğinin farkına varmadan kendisine bir zafer ya da büyük bir şöhrat kazandıracığı yanılgısıyla -kendine Yunanlıları kurtarmak gibi bir hedef koyarak- açıkça boyundan büyük bir işe kalkışmıştır. Homeros burada delikanlının **atē**'nin etkisinde olduğunu vurgulamıştır (Hom. **II**. 16. 685-800). Ünlü ozan, Patroklos'u bir taraftan tanrısal yıkıcı planın bir kurbanı olarak sunarken öte yandan kahramanın yıkımını kendi eyleminin sonucuna bağlamıştır. Yani **atē** ve **hamartia** birlikte hareket ederek Patroklos'u ölümüne sürüklemiştir. Bremer, Homeros'ta tanrısal felaketin (**atē**) bir yanılgı şeklinde, insani hatanın (**hamartia**) ise yanlış eylemle temsil edildiğinin altını çizmiştir (Bremer, 1969: 103-104). Ancak **Ilias**'ta Zeus'un yıkım planını, yani **atē**'yi harekete geçiren neden olarak kahramanın **hybris**'inden söz edilmemiştir (Bremer, 1969: 103). Buna rağmen Homeros'ta, insanın istemeden de olsa kendi yıkımına neden olduğu konusuna dair bir farkındalık olduğu dikkat çekmektedir (Bremer, 1969: 134). Nitekim Homeros'ta **atē** terimiyle insanı kör ederek eylemlerine keyfi bir şekilde müdahale eden bir tanrının varlığına açıkça işaret edildiği görülmektedir. Bremer, Homerik bu şemanın Aristoteles'in trajik düzeninden daha arkaik ve kapsamlı olarak **hamartia** kavramına çok daha iyi uyduğunu belirtmiştir (Bremer, 1969: 134).

⁵⁴ Yunan tragedyasından konuyla ilgili verilen örnekler ışığında Aristoteles'in **hamartia** kavramı üzerine detaylı bilgi için bkz.: Dyer, 1965: 658-664; Bremmer, 1969; Stinton, 1975: 221-254; Østerud, 2008: 5-80; Kim, 2010: 33-52. Ayrıca bkz.: Yarlığaş, 2009: 33-38.

“*hata yapmak, günaha girmek, kusur işlemek*” şeklinde Türkçeye çevirebileceğimiz **hamartia** kavramını trajik kahramanın bilmeden yaptığı hatayı, işlediği günahı ifade etmek için kullanmış olmalıdır (Aristot. **poet.** 1453a7-13). Buna göre **hamartia**’yı ortaya çıkaran şey kahramanın karakterindeki ahlaki bir kusur ya da kötülük değildir. **Hamartia** kahramanın bir anda verdiği hatalı karar sonucunda ortaya çıkmaktadır. Ancak hal böyle olsa da artık ok yaydan çıkmış ve kahraman yapmış olduğu hatadan ötürü trajik bir kadere boyun eğmek zorundadır. Østerud’un da vurguladığı gibi Aristoteles’in “**hamartia**” konusundaki karakteri iyi ile kötü arasında olan bir kahraman tipi, ahlaki açıdan da ortalama bir kimse veya bizim gibi bir kişidir (Østerud, 2008: 74). Daha önce de vurgulandığı üzere Dawe **hamartia**’nın **atē** ile ilişkili olduğunu ileri sürmüştür. Çünkü tragedyadaki kahramanı yıkıma sürükleyen **hamartia** tamamen eylemi yapan kişinin sorumluluğundan kaynaklanabileceği gibi, tanrılar tarafından teşvik edilen bir şeyin sonucu da olabilmektedir. Başka sözcüklerle trajik kahramanı feci sona sürükleyen **hamartia** ona bu kararı vermekten başka seçenek tanımayan acımasız bir tanrının işi -**atē**- de olabilir (Dawe, 1968: 94). Yani Yunan tragedyasında kahramanın yıkımının sorumluluğu konusunda temel bir belirsizlik vardır. Kahramanın zihinsel körlüğünün ardından gelen yıkımın kendi kendine mi yoksa tanrılar tarafından mı meydana getirildiğini bilmek yani trajik kahramanı düşüşe götüren nedeni tam olarak söylemek asla mümkün değildir (Dawe, 1968: 94). Østerud, Dawe’nin yukarıda ele aldığımız söz konusu görüşüne ilaveten Yunan tragedyasının genel anlamda bu çelişkiyi sürdürdüğünü ve esasen tragedyanın bu sorunu da çözmeye çalışmadığını söylemenin bizi gerçeğe yaklaştırabileceğini ifade etmiştir (Østerud, 2008: 76).

Trajik **pathos**’un ortaya çıkışıyla ilgili ilk olarak **Hippolytos** tragedyası ele alınacak olursa, bu oyunda **hybris**, **atē** ve **hamartia** kavramlarının birbirinden ayrılmaz bir şekilde yan yana bulunduğu ve birlikte hareket ederek Hippolytos’u erginlenme sürecinin sonuna getirdikleri görülmektedir. Oyunda defalarca vurgulandığı üzere Hippolytos’un hatası “**hamartia**’sı” delikanlının Artemis ile Aphrodite’yi zıt kutuplara yerleştirmesinde yatmaktadır. Kahraman trajik bir hata yaparak Artemis’in Yunan dünyasındaki konumunu ve kültürün devamı konusundaki hayati görevini yanlış anlamış ve Artemis’i, Aphrodite’ten üstün görüp iki tanrıçayı

kesin çizgilerle birbirinden ayırmıştır.⁵⁵ Oysaki Artemis, Aphrodite ile çok yakından ilişkili bir tanrıçadır. Yunan dünyasında Artemis doğum ve üreme kavramlarıyla bağıntılı bir tanrıçadır (Segal, 1965: 160). Ancak Artemis'in etkinlik alanı sadece üreme ve doğumu sağlamak değil, dünyaya gelen her türlü canlıyı yetişkinlik çağına kadar koruyup kollamakla da ilişkilidir. Bu noktada Tanrıça'nın görevinin bebeklerin dünyaya gelişini sağladıktan sonra sona ermediği, bilakis asıl işinin bu aşamadan sonra başladığı dikkat çekmektedir. Artemis bebekleri çocuklara, çocukları da genç kızlara ve delikanlılara dönüştüren ve bu süreçte onları koruması altında tutan bir tanrıça olarak karşımıza çıkmaktadır. Ancak gelecek nesillerin üretilmesini sağlamakla görevli tanrıçanın vakti geldiğinde de yetiştirdiği oğlanlara ve kızlara veda edip onları Aphrodite'ye teslim etmekle yükümlü kılındığı görülmektedir. Anlaşıldığı üzere Yunan dünyasında Artemis ve Aphrodite zıt kutuplarda değil, aksine aynı safta duran yanyana duran, gençlerle ilişkili önemli iki tanrıçadır.⁵⁶ Aiskhylos gibi Euripides için de Aphrodite doğal güçlerden biridir ve her iki ozan için de Aphrodite ve Artemis saygı duyulması gereken ve birbirini tamamlayan güçlerdir (Kitto, 1966: 204). Ancak Hippolytos bu gerçeği görememiş ve sadece Tanrıça Artemis'in "**parthenos**" ve avcı kimlikleriyle sınırlı bir alanda tanrıçaya sonsuza kadar ibadet etme konusunda ısrar etmiştir. Gerçi Aphrodite'nin delikanlının Artemis'e hürmet etmesine diyeceği bir şey yoktur, onu kızdıran asıl şey Hippolytos'un kendisini tamamen dışlayıp onurlandırmamasıdır (Rabinowitz, 2008: 68). Hippolytos olmayacak bir şey -çocukluk ve yetişkinlik arasındaki sınırdaki sonsuza kadar kalmak- istemiştir (Fletcher, 2012: 127). Bu kabul edilebilecek bir şey değildir. Goldhill'in de vurguladığı gibi Hippolytos'un Aphrodite'yi reddetmesi kahramanın sadece saf ve temiz kalma

⁵⁵ Bremer bu durumun Hippolytos'un yıkıma uğramasının nedeni, yani kahramanın **hamartia**'sı olarak kabul edilmesine karşı çıkmıştır. Araştırmacıya göre Hippolytos'un yıkımında kahramanın karakterindeki ölümcül bir kusurdan çok daha fazla fazlası vardır. Bu konuda daha fazla bilgi için bkz.: Bremer, 1969: 176-178. Bu konuda Bremer'in görüşlerine kısmen katılıyoruz, çünkü başlangıçta Hippolytos'un **hybris**'i Aphrodite'nin öfkesine yol açmış olsa da, oyunda sonradan gerçekleşen tüm olaylar delikanlının karakter kusurundan ziyade Aphrodite'nin kurduğu korkunç plan doğrultusunda ilerlemiş gibi görünmektedir. Ayrıca Hippolytos'un sütineye ettiği yemin de tanrısal **atē**'nin verdiği akıl tutulmasıyla gerçekleşmiş olabilir, ancak tüm bunlara rağmen oyunun başında vurgulanan Hippolytos'un söz konusu trajik hatasını ve Aphrodite'ye söylediği küstahça sözleri görmezden gelip delikanlının yıkımındaki bütün sorumluluğu tanrıçaya yüklemek eksik bir yorumdur. Bu konuda daha fazla bilgi için bkz.: Bremer, 1969: 176-178; Kitto, 1966: 204-205

⁵⁶ Kitto oyunda Artemis'in yapısal ve ahlaki olarak Aphrodite'yi dengelediğini vurgulamıştır (Kitto, 1966: 208).

konusunun değil, aynı zamanda erkekliğe geçiş sürecinin de altüst olduğu anlamını taşımaktadır. Hippolytos'un yaşıtlarından oluşan gençlerle birlikte kırsal bölgelerden gelerek sahneye çıkması Hippolytos'un, Aphrodite'ye tapmayı reddetmekle sembolize edilen toplumdaki rolüne ve kendi benliğine direndiğini göstermektedir (Goldhill, 1986: 120; Rabinowitz, 2008: 75; Mastronarde, 2010: 289). Delikanlının yaşamını başladığı gibi sonlandırmak arzusu bu durumu ortaya koymaktadır (Eur. **Hipp.** 87).⁵⁷ Oysaki Yunan toplumundaki delikanlıların yaşamlarının ana hedeflerinden biri her daim savaşa hazır bir "**hoplitēs**" ve tam bir yurttaş statüsü kazanarak toplumdaki nihai yerini almaktır. Bu amaçla yapılan sosyal erginlenme süreci aynı zamanda cinsel rolün sınırlarının katı bir şekilde belirlendiği bir döneme işaret etmektedir ve av burada söz konusu toplumsal rolü düzenlemek için bir araç görevi görmektedir. Goldhill, Vernant'ın bu konudaki görüşlerine dayanarak Hippolytos'un cinselliği reddetmesi ve kendini sadece ava adanmasını kahramanı çarpıtılmış bir konuma soktuğunu; aslında buradaki av motifinin Hippolytos'un toplumda yeni bir konuma girdiğini belirtmesi gerekirken burada tam tersi bir konuya işaret ettiğini vurgulamıştır (Goldhill, 1986: 120). Delikanlının sürekli Artemis'in peşinden koşarak cinselliği reddetmesi ve toplumun dışında kalmak isteği avın Yunan toplumundaki söz konusu toplumsal işlevini saptırmıştır. Bu bağlamda av Hippolytos'un **oikos**'taki sosyal rolünden uzaktaki konumunu ve toplum dışında kalma arzusunu göstermektedir (Goldhill, 1986: 120). Bu durum toplumsal yapının altüst edilmesi anlamına gelmektedir. Oysaki Yunan dünyasında hiç kimsenin evrensel düzeni ve bu düzeni temsil ettiğine inanılan toplumsal yapıyı tehdit etmesine müsaade edilemez anlayışı hâkimdir. Bu noktada karşımıza "*tanrısal ölç*" olarak Türkçeye çevirebileceğimiz ve Yunan düşüncesinde kutsal ölçü temsil eden bir başka soyut kavram olan **Nemesis** (Νέμεσις) çıkmaktadır. Eski Yunan'da **Nemesis** cinayetleri cezalandıran bir tanrıça olarak görüldüğü, fakat **Nemesis**'in daha çok insanın yaptığı her tür ölçsüzlüğü, hadsizliği ve kibri cezalandıran ve insandan ölç alan "dişil bir güç" olarak kabul gördüğü dikkat çekmektedir (Grimal, 1997: 534). Bu bağlamda **Nemesis**'in kibre kapılıp ölçüyü kaçıracak evrensel ve toplumsal düzeni tehdit etmeye yeltenen hadsiz kimselerin

⁵⁷ Mastronarde, Hippolytos'un Artemis'e ettiği duanın ironik olarak etkili olduğunu, çünkü yakında gerçekleşek olan ölümüyle delikanlının "*Başladığım gibi bitirebilir miyim yaşamımı?*" şeklindeki dileğinin Aphrodite tarafından yerine getirildiğini belirtmiştir (Mastronarde, 2010: 290).

yıkıma sürüklenmesi suretiyle evrensel ve toplumsal düzenin ilahi bir güç tarafından korunmasını sembolize ettiği söylenebilir. Nitekim Pausanias **hybris**'in, **Nemesis** tarafından cezalandırıldığını belirtmiştir (Paus. 1.33.2). Yani Yunan düşüncesinde evrensel düzenin işleyişinin ilahi bir güç tarafından koruma altında olduğu; bu düzeni tehdit etmeye cüret eden, sınırları aşan kimselerin ise cezasız kalmayacakları anlayışının hâkim olduğu açıktır. Oysaki Hippolytos bu tavrıyla Yunan dünyasında iki tanrıçayla -Artemis ve Aphrodite- sembolize edilen ve bu bağlamda da evrensel yasaya dayandığı vurgulanan üreme, yani neslin devamını sağlama konusundaki sosyal düzeni tehdit etmeye cüret etmiştir (Segal, 1965: 117). Başka bir ifadeyle söylemek gerekirse Hippolytos, Yunan kültüründe kadın erkek tüm insanların en temel sorumluluklarından biri olarak görülen bir görevi -neslin devamını sağlamak üzere kendisine verilen üreme görevini- üstlenmekten kaçınmıştır. Yukarıda da vurgulandığı üzere delikanlı bu trajik hatasıyla da sınırlı kalmayarak **hybris**'in etkisiyle daha da ileri gitmiş ve Tanrıça Aphrodite'ye karşı küstahça sözler sarf etmiştir. Hesiodos'un tabiriyle söyleyecek olursak "tanrıların dahi elini ayağını çözen Aphrodite'yi" küçümsemiştir. Anlaşıldığı üzere Hippolytos'un kibri "**hybris**'i" Aphrodite'nin korkunç planını, yani **atē**'yi harekete geçiren kötü bir güçtür. Stinton Yunan tragedyasında tanrıların amaçlarını insan eylemlerini saptırmak ve insana hata yaptırmak suretiyle gerçekleştirdikleri yönündeki geleneksel inancın Yunan tragedyasındaki bir yansıması olan **atē** kavramının tanrılar olmadan anlaşılamayacağının altını çizmiştir (Stinton, 1975: 244). Bundan sonra Hippolytos **atē**'nin de verdiği büyük gafletle adım adım yıkıma sürüklenecektir. Nitekim kahraman, ihtiyar hizmetçinin onu uyarmasına rağmen, sivri diliyle Aphrodite'ye saldırmaktan çekinmemiş ve Tanrıça'ya karşı yaptığı saygısızlığın bir bedeli olacağını hiç hesaba katmamıştır. Oysaki Yunan tanrıların aydınlık ve merhametli olduğu kadar karanlık ve öç alıcı bir yönleri de vardır. Bu bağlamda **Hippolytos** tragedyasında evrensel düzeni tehdit eden Hippolytos'un cezalandırma görevini Aphrodite'nin üstlendiği açıkça görülmektedir Başka sözcüklerle, bu oyunda **Nemesis**, Aphrodite ile sembolize edilmiş olmalıdır. Üstelik Hippolytos tanrıların korkunç ve karanlık güçlerinin insan yaşamındaki olumsuz etkilerini ortadan kaldırmak, tanrıların merhametini, sevgisini, lütfunu kazanmak için yapılan ritüellere katılmamakla kalmamış, bir de bu ritüelleri yapan kimseleri küçümsemiştir. Hippolytos'un "*Onu*

uzaktan selamlıyorum, çünkü ben saf ve temizim”; “*Ben geceleri tapılan bir tanrıyı sevmem.*” şeklinde söylediği küstahça sözler kahramanın sadece **hybris**’in etkisinde olmadığını onun **atē** tarafından da kuşatıldığını ve buna bağlı olarak **hamartia**’yı ortaya çıkaracak tutum ve davranışlar içerisine girdiğinin en belirgin kanıtıdır (Eur. **Hipp.** 104, 106).⁵⁸ Yani Hippolytos’un **hamartia**’sının altında erginlenme sürecine girme ve bu süreçte yapılması lazım gelen ritüelleri yerine getirme konusunda delikanlının gösterdiği mukavemet yatmaktadır ki bu vurgu çalışmamız açısından son derece önemlidir. Söz konusu bu durum Euripides’in **Hippolytos** tragedyasını delikanlıların erginlenme ritüelleri çerçevesinde ve bu ritüellerin yapılmasının toplumsal yapıdaki hayati önemine vurgu yapacak şekilde kurguladığını kanıtlamaktadır.

Hippolytos tragedyasında kahramanın **hamartia**’sı olarak okunabilecek bir diğer motifi Hippolytos’un, kendisinin neyin beklediğini hiç bilmediği halde Phaidra’nın sütinesine ettiği gizlilik yemini sahnesinde olduğu düşünülebilir.⁵⁹ Çünkü buradaki yemin motifinin kahramanın oyundaki bir diğer **hamartia**’sı olduğuna dair elimizde kuvvetli veriler vardır. Bu sahnede Hippolytos’un sütineye yemin etmekle delikanlının bir kez daha yargıda hata yaptığı açıktır. Ancak Hippolytos’un bu seferki **hamartia**’sı kanımızca delikanlının doğası gereği **hybris**’e meyilli olmasından kaynaklanmamış, tanrısal **atē**’nin verdiği gafletle Hippolytos’un yaşadığı yaşadığı akıl tutulması sonucu ortaya çıkmış olmalıdır. Aristoteles’in **Peri Poietikes**’inde **hamartia** konusunun geçtiği pasajda (Aristot. **poet.** 1453a7-13) tragedya kahramanı için söyledikleri dikkate alındığında Hippolytos’un da söz konusu yargı hatasını kötü karakterinden ya da ahlaksızlığından veyahut erdem ve adalet açısından diğer insanlardan üstün olduğundan dolayı yapmamış olduğu anlaşılmaktadır. Gerçi Hippolytos erdem açısından insanlar arasında en iyisi olduğu iddiasındadır, ancak onun Phaidra’nın kendisine duyduğu aşka hürmet ettiğinden erdemli bir insanın

⁵⁸ Euripides metinde (**Hipp.** 93-94) **hybris** kelimesini doğrudan kullanmamıştır. Ancak metinde geçen **semmos** (σεμνός) sözcüğü “gururlu, kibirli” anlamlarına gelmektedir. Bkz.: **LSJ**, s.v. “σεμνός” maddesi.

⁵⁹ Hippolytos’un söz konusu tavrı, yani sonunun ne olacağını öngörmeden düşüncesizce yemin etmesi oyunun sonunda sahneye inen Tanrıça Artemis tarafından onurlandırılmayı hak eden bir dindarlık göstergesi olarak sunulmuştur (Fletcher, 2012: 25).

yapacağı gibi susmayı tercih etmediği gün gibi açıktır. Nitekim delikanlı Phaidra'nın kimliğinde bütün kadınlara acımasızca saldırmış ve Aphrodite'nin elinde kıvranan zavallı Phaidra'ya karşı bir an bile sempati “**συμπάθεια**” duymamıştır. Yani Hippolytos sessiz kalma yeminini erdeminden dolayı etmemiştir. Nitekim “*Ona yemin eden sadece dilimdi, aklım değil.*” (ἡ γλῶσσ' ὁμῶμοχ', ἡ δὲ φρήν ἀνώμοτος.) şeklinde dile getirdiği sözcüklerin bu duruma işaret ettiği kabul edilebilir (Eur. **Hipp.** 612). Bu sahnede açıkça görüldüğü üzere Hippolytos bir anlık gaflet sonucunda yargıda hata yaparak yaşlı kadına yemin etmiştir.

Öte yandan Bremer **Hippolytos** tragedyasında Hippolytos'un eylemleri içinde sadece yukarıda ele aldığımız bu sahnenin (Eur. **Hipp.** 601-662) Aristotelesçi bağlamda **hamartia** olarak adlandırılabilceğini belirtmiştir. Araştırmacıya göre Hippolytos'un öfkeli ve aşağılayıcı sözleri kahramanın **hamartia**'sıdır (Bremer, 1969: 178). Hippolytos bu sahnede sütninenin arzusu olan bir şeyi -Phaidra'nın aşkının kendisine itiraf edilmesini- Phaidra'nın kendi planı olduğunu varsayarak yanılmıştır. Delikanlının yanılgısı ve öfkesi sonucunda sarfettiği aşağılayıcı sözler ve takındığı tavır Phaidra'nın öfkesine yol açmış, dolayısıyla da delikanlı aslında farkında olmadan kendini yıkıma götürecek süreci başlatmıştır (Bremer, 1969: 178). Bu durum tam olarak Aristoteles'in tanımladığı **hamartia** biçimidir. Yani karakter kendi yıkımına katkıda bulunacak, ancak bunu tamamen hak etmemiş olacaktır (Cairns, 2013: xl). Ayrıca Hippolytos'un yeminini bozacağını ima etmesi de -her ne kadar delikanlı daha sonra bunu yapmayacağını söylemiş olsa da en başında ettiği gizlilik yemini gibi olayları dönülmez bir yola sokmuştur (Eur. **Hipp.** 656-660). Bu noktada Bremer'a katılıyoruz, çünkü Hippolytos'un gerçekleri saklayacağına dair sütnineye ettiği yemin kadar, sütninenin ona gelip genç kadının aşkını itiraf etmesini onun ahlaksız teklifinin bir parçası sanması sonucu öfkeye kapılıp Phaidra'ya karşı acımasız sözler sarfedip gerçekleri kocası Theseus'a söyleyeceğini ima etmesi de Hippolytos'un **hamartia**'sı olarak okunabilir. Nitekim Hippolytos'un ardı ardına yaptığı iki hata “*baht dönüşü, bir durumun tersine çevrilmesi*” olarak Türkçeye çevrilen **peripeteia**'nın (περιπέτεια) gerçekleşmesini hızlandırmıştır. Eski Yunanca “*düşmek, gerçekleşmek, çelişmek*” anlamlarına gelen **περιπίπτω** fiilinden türemiş bir sözcük olan **peripeteia** dramatik

kurgu içerisinde kahramanın yaşamında beklenmedik ve genellikle de istenmeyen bir değişikliğe işaret etmektedir (Grillo, 2013: 5166).

Bu noktada Yunan tragedyasındaki **peripeteia** kavramına bakacak olursak Aristoteles'in bir tragedyada ruhu en çok etkileyen şeyin olay örgüsündeki "**peripeteia**" ve "**anagnōrisis**" bölümleri olduğunu vurguladığı dikkat çekmektedir (Aristot. **poet.** 6.1450a33-35). Aristoteles'e göre **peripeteia** ve **anagnōrisis** bir tragedyanın olay örgüsünün vazgeçilmez unsurları, yani olmazsa olmazlarıdır. **Peripeteia** "*baht dönüşü*" eylemin beklenenin aksine tam tersi yönde değişmesi anlamına gelmektedir (Aristot. **poet.** 11.1452a22-29). Başka sözcüklerle bir anlatı planında başarılması amaçlanan bir şeyin bir eylem nedeniyle tam tersine dönmesini ifade etmektedir (Aristot. **poet.** 11.1452a22-23. Aristoteles **Rhetorika**'da ise **peripeteia**'yı daha geniş anlamda "*ön görülemeyen baht değişikliği*" anlamına gelecek şekilde kullanmıştır (Aristot. **rhet.** 137b10). "*tanıma, farkına varma, gerçeği görme*" olarak Türkçeye çevireceğimiz **anagnōrisis** kavramı ise trajik kahramanın "*bilgisizlikten bilgiye geçişini*" ifade etmektedir (Aristot. **poet.** 11.1452a30-33) Aristoteles'e göre en güzel **anagnōrisis peripeteia** ile birlikte gerçekleşendir. Ancak ünlü ozan tragedyada oyunlarında başka türde **anagnōrisis**'lerin de olabileceğinin altını çizmiştir (Aristot. **poet.** 11.1452a33-1452b13).

Peri Poiētikēs'ten anlaşıldığı üzere tragedyanın olay örgüsünün kendisinden doğması gereken **peripeteia**'nın karakterin tamamen erdemli veya son derece iyi bir kimse olması ya da tam tersi kötü veya ahlaksız bir insan olması neticesinde değil, bilakis sadece sıradan bir insanın yaptığı hata (**hamartia**) sonucunda yıkıma uğraması, yani kaderin mutluluktan mutsuzluğa doğru dönüşümünü ifade ettiği görülmektedir (Aristot. **poet.** 11.1453a5-25). O halde **peripeteia** "bir kimsenin yaptığı salt kötülükten değil, aksine daha iyi ya da ortalama bir kişinin hatalı kararının sonucunda gerçekleşmelidir". Yukarıda ele alınan söz konusu sahnede görüldüğü üzere Hippolytos her ne kadar Phaidra ile zerre kadar sempati kurmamış olsa da oyunun tamamı değerlendirildiğinde Hippolytos'un kötü bir kimse olmadığı görülmektedir. Kendi dünyasında yaşayan kahraman kendince büyük dertleri olan bir gençtir. Hippolytos kişisel tercihi olmadığı halde bir **nothos**, yani "*gayrimeşru bir çocuk olarak*" dünyaya gelmiş olmanın sırtına yüklediği ağır yükü başa çıkmaya

çalışmaktadır. Bu noktadan yaklaşıldığında Aristoteles'in kıstaslarına göre ilk olarak olumsuz yönde bir baht dönüşü yaşayan kahramanın iyi bir kimse olduğu kanıtlanamayacak olsa da en azından delikanlının kesinlikle kötü bir kimse olmadığı açıktır. Bu bağlamda Hippolytos'un ortalama, yani bizim gibi bir kimse olduğu söylenebilir.

Hippolytos tragedyasındaki **peripeteia** konusu biraz daha irdelendiğinde kahramanın oyun içerisinde birbirinden farklı yöne dönecek şekilde iki defa **peripeteia** yaşadığı söylenebilir.⁶⁰ Hippolytos'un ilk **peripeteia**'sının aslında daha oyunun **prologos**'unda delikanlının erginlenme sürecine mukavemet gösterdiği gerekçesi ile Aphrodite'nin söylediği sözcüklerle başladığı kabul edilebilir. Kahramanın sahneye çıktığı ilk bölümde Artemis'in çayırlarından dönerken burada sürdürmüş olduğu yaşam biçiminden mutlu olduğu hissedilmektedir. Aslında Hippolytos'un öyle çok da özenilecek mutlu bir yaşamı yoktur. Ancak delikanlı her şeye rağmen içinde bulunduğu koşullardan memnun görünmektedir. Hippolytos tüm yaşamını kentin sosyal ve politik atmosferinin dışında, adeta yeryüzünde cenneti andıran bir mekânda -Artemis'in korularında ve çayırlarında- geçirmekte, tanrıçayla birlikte avlanmakta, daha önce de vurguladığımız üzere onunla sohbet bile edebilmektedir. Hippolytos kentin kamusal alanının dışında tüm gününü annesiyle birlikte geçiren adeta çocukluğun masal dünyasında yaşayan bir çocuk gibidir. Ancak hatırlanacağı üzere Aphrodite'ye yaptığı küstahlıkla sembolize edilen ve erginlenme

⁶⁰ Lucas, **Hippolytos** tragedyasında potansiyel iki **peripeteia** sahnesi olduğu halde **anagnōrisis**'in gerçekleşmemiş olmasından dolayı her iki **peripeteia**'nin de tam olarak gerçekleşmediğini ileri sürmüştür (Lucas, 1962: 59-60). Araştırmacı söz konusu görüşünü Aristoteles'in **peripeteia**'nin **anagnōrisis** gerçekleştikten hemen sonra ya da onunla aynı anda meydana gelmesi gerektiği görüşüne dayandırmıştır (Lucas, 1962: 59-60). Ancak MacFarlane, Aristoteles'in **anagnōrisis** ve **peripeteia** ile ilgili pasajın Else ve diğer yorumcular tarafından yanlış değerlendirildiğini ileri sürerek burada asıl olarak Aristoteles'in söz ettiği "**metabole**" "*değişim*" kavramına odaklanılması gerektiğini vurgulamıştır (MacFarlane, 2000: 367-374). Öte yandan Aristoteles'in söz konusu pasajında **anagnōrisis** ve **peripeteia**'nin olay örgüsünün kendisinden doğması, birbiri ardına ya da aynı anda gerçekleşmesi gerektiği düşüncesinin yazarın kendi tercihi olabileceğini vurgulayarak tanıma içeren bir sahnenin ardından baht dönüşünün gerçekleşmeyebileceğini, fakat sonuç itibarıyla bu sahnede de farklı türden bir değişimin **metabole**'nin varlığının da yadsınamaz olduğunu belirtmiştir (MacFarlane, 2000: 372-382). Öte yandan baht dönüşümünün gerçekleştiği bir sahnede tanımanın bulunmayabileceğini, hatta sahnedeki tek bir eylemin aynı anda hem tanıma hem de baht dönüşü olabileceğini ileri sürmüştür. MacFarlane, bir tragedya oyununun birden fazla tanıma sahnesine sahip olma konusunda da Aristoteles'in ılımlı olduğunu belirtmiştir. Araştırmacı söz konusu görüşünü Belfiore'nin, Aristoteles'in söz konusu pasajında epik şiirdeki tanıma konusuna atıfta bulunarak onun bir epos'un sadece tek bir baht dönüşü içerebileceğini asla iddia etmediğini vurgulamasına dayandırarak kanıtlamaya çalışmıştır (MacFarlane, 2000: 373).

ritüellerinin en temel amaçlarından biri olan aktif cinsel yaşama katılma konusunda delikanlının gösterdiği direnç kahramanı bu alanlardan sonsuza kadar uzaklaştırmakla kalmayıp aynı zamanda onu dönülmez bir yola, zorunlu erginlenme sürecine sokmuştur. Yani Hippolytos'un kendince mutlu olan yaşamı gün içerisinde tersine dönecek ve yaşamının baharındaki delikanlı beklemediği bir sonla karşılaşacaktır.

Aphrodite'nin, Phaidra'yı Hippolytos'a âşık etmesiyle fitilini ateşlediği zorunlu erginlenme yolculuğu sırasında ilk olarak kahramanın olumsuz yönde bir baht değişikliği yaşadığı görülmektedir. Hatırlanacağı üzere Hippolytos'un, Phaidra için söylediği ağır sözler ve Hippolytos'un olanları Theseus'a söyleme ihtimali karşısında genç kadının duyduğu korku ve utanç Phaidra'nın delikanlıya iftira atmasına yol açmıştır. Bunun sonunca kadınlarla cinsel ilişki kurmaktan imtina eden bir kahraman olarak Hippolytos son derece ironik bir şekilde babası Theseus'un gözünde bir tecavüzcüye, üstelik kendi karısına tecavüz etmiş iğrenç bir adama dönüşmüştür (Eur. **Hipp.** 874-1086). Babayla oğul arasında gelinen nokta muhtemelen babasının övgüsünü ve takdirini kazanmaya çalışan genç Hippolytos için çok ağırdır. Hippolytos'un "*Dostlarımdan hiç kimse benim gibi bir **nothos** olmasın!*" (μηδείς ποτ' εἴη τῶν ἐμῶν φύλων νόθος.) şeklinde dile getirdiği sözcükler delikanlının babasının onu tanıması, oğlu olarak kabul etmesini arzu ettiğini ortaya koymaktadır (Eur. **Hipp.** 1083). Öte yandan Hippolytos'un **hamartia**'sı sonucu ortaya çıkan iftira delikanlının fiili olarak baba evinden ve vatanından kovulmasına yol açmıştır. Nitekim Hippolytos her ne kadar bir "**nothos**" olsa da kendini bildiğinden beri baba ocağında ve resmi bir yurttaş olma ihtimali olmasa da memleketi bildiği Troizen'de yaşamıştır. Şimdi her şeyini kaybetmiş olmak Hippolytos için çok ağır olmalıdır. Bu sahnelerde delikanlının yaşadıkları iyi bir trajik **pathos** örneğidir. Mastronarde'nin de vurguladığı gibi bu sahneler insan varoluşundaki trajik koşulların adeta tutarlı ve ürkütücü bir tasvirini sunmaktadır. Hippolytos'un suçsuz olmasına rağmen kendini savunma konusundaki sözlerinin yararsızlığı, buna karşılık Phaidra'nın mektubundaki sözlerin birer yalan, Theseus'un bedduasının ise adaletsiz olmasına rağmen olayların böyle sonuçlanması bu anlayışı ortaya koymaktadır (Mastronarde, 2010: 290). Öyle ki **pathos**'un ortaya çıkmasının nedeni bir taraftan Hippolytos'un **hamartia**'sıyken öte yandan da tanrısal **atē**'nin korkunç planının bir sonucudur.

Hippolytos tragedyasında kahramanın mutluluktan felakete doğru seyreden **peripeteia**'sının oyunun son bölümünde ölmek üzere olan delikanlının sahneye getirilme anına kadar olumsuz yöndeki seyrini koruduğu dikkat çekmektedir. Ancak Artemis'in ortaya çıkmasıyla birlikte aksiyonun beklenmedik bir biçimde geliştiği söz konusu sahnede delikanlı açısından ikinci bir **peripeteia**'nın da yaşandığı bariz bir şekilde görülmektedir. Hippolytos'un ikinci **peripeteia**'sı kahramanın ritüel ölümü sonrasında yeniden doğuşunun takip ettiği süreçle birlikte ortaya çıkarak delikanlının bahtının yönünü değiştirmiştir. Erginlenme süreci sonucunda Hippolytos'un aynı anda hem tecavüzcü damgasından kurtulduğu hem de babası tarafından yasal olarak tanındığı görülmektedir. Bu bağlamda Tanrıça Aphrodite'nin başlattığı, Poseidon'un devam ettirdiği ve Artemis'in sona erdirdiği Hippolytos'un erginlenme macerasının delikanlının içten içe arzu ettiği bir şekilde sona erdiği söylenebilir. Nitekim Hippolytos'un kendisinin son derece dindar ve temiz bir kimse olduğu konusundaki öz benlik algısı en sevdiği iki varlık -Tanrıça Artemis ve babası Theseus- tarafından ölmeden önce onaylanmıştır. Başta babası olmak üzere artık tüm kent onun dindar ve masum bir delikanlı olduğunu öğrenmiştir. Ayrıca Hippolytos'un yeminine sadık kalarak ölümüne gidişinin Tanrıça Artemis tarafından açığa çıkarılması sonucu bu durumun Theseus tarafından bilinir hale gelme konusu da babasından takdir bekleyen genç Hippolytos'un ölmeden önce bu duygusunu tatmin etmesini sağlamış olmalıdır. Başka sözcüklerle, kahramanın erginlenme ritüellerine direnmekle başlayıp sütnineye ettiği gizlilik yeminiyle katmerlenen, sonrasında ise Phaidra'nın niyetini yanlış anlayarak zavallı kadına karşı söylediği hakaret dolu sözlerle doruk noktasına ulaşan **hamartia**'sı oyunun sonundaki ikinci baht dönüşünün, yani bir nevi Hippolytos'un asıl **peripeteia**'sının gerçekleşmesini sağlamıştır. Başlangıçta evliliğe direnen Hippolytos oyunun sonundaki baht değişimi sayesinde evlilikle ilişkili bir kült kahramanına dönüştürmek suretiyle sembolik olarak yetişkin bir erkeğin en temel sorumluluklarından birini üstlenerek gelecek nesillerin üretilmesiyle ilişkili bir kült kahramanı mertebesine ulaşmıştır. Hippolytos karakteri için bundan daha iyi bir son düşünülemez, çünkü delikanlının baht dönüşüyle birlikte dünyada en çok arzu ettiği şeyi - babasının onu oğlu olarak tanımasını- elde ettiği görülmektedir. Bu suretle Hippolytos ölüm anında da olsa erginlenme ritüellerinin yapılma amacını ve en son aşamasını oluşturan kente entegre olma konusunda başarılı olmuştur (Rabinowitz,

2008: 75). Öte yandan kadınlarla cinsel ilişki kurmaktan kaçınan ve sonsuza kadar bakir bir genç olarak kalmak isteyen Hippolytos'un erginlenme süreci sonucu gerçekleşen **peripeteia**'sı sayesinde delikanlının bu konudaki arzusunun da gerçekleştiği görülmektedir.

Tragedya oyunlarında öykünün diğer bir ögesi olarak karşımıza çıkan **pathos** kavramı daha önce de vurgulandığı üzere “*yıkıcı bir eylem, acı ve ıstırap veren hareket*” anlamına gelmektedir. Tragedyalardaki yaralanma sahneleri, kahramanların çektikleri maddi acılar ve ölümün kendisi birer **pathos**'tur. Bu noktada erginlenme ritüellerinin “liminal” yani geçiş süresinde adayların sıkça karşılaştığı “ritüel sakatlama, yaralanma ve sembolik ölüm” motiflerinin trajik bağlamda **pathos** kavramıyla örtüştüğü dikkat çekmektedir. Yani tragedyaların kendisine öykü olarak seçtiği erginlenme ritüelleri motiflerinin ve evrelerinin kendisinin **Hippolytos** tragedyasında birer **pathos** örneği olduğu kabul edilebilir. Hippolytos açısından ele alınacak olursa, delikanlının Skiron Kayalıkları'nda yaşadıklarının anlatıldığı sahneler -denizden çıkan boğanın ürkütmesiyle korkudan kudurmuş atların çektiği arabanın devrilmesi sonucu Hippolytos'un kan revan içinde yerde sürüklendiğinin, delikanlının acı içinde bağırmasının anlatıldığı sahneler- öte yandan oyunun son bölümünde ölmek üzere sahneye getirildiğinde Hippolytos'un can çekişme anı görüşümüze göre **Hippolytos** tragedyasında erginlenme ritüelleri kaynaklı **pathos**'a işaret etmektedir. Başka sözcüklerle bu oyunda **pathos**'un ortaya çıkışına neden olan şey Hippolytos'un erginlenme süreciyle bağlantılı erginlenme motifleri ve evreleridir. Yani bu tragedyada yıkıcı eylem ve ıstırap veren tüm hareketlerin erginlenme ritüelleri motifleri ya da evreleriyle ilişkili olduğu söylenebilir.

Oyunun sonunda Hippolytos'un da Zeus'un koyduğu evrensel yasaya boyun eğdiği ölümünden babasını sorumlu tutmadığını söylediği satırlardan açıkça anlaşılmaktadır (Eur. **Hipp.** 1450). Bu sahne Hippolytos'un **anagnōrisis**'i olarak değerlendirilebilir. Zira bu sahnede delikanlının erginlenme sürecinin sonunda bilgisizlikten bilgiye geçtiği ve tanrıların gücünü öğrendiği ileri sürülebilir. Yani Zeus'un “**pathei mathos**” yasası Hippolytos için de geçerli olmuş ve delikanlı da Tanrıça Aphrodite'nin büyüklüğünü ve gücünü acı çekerek, hatta canından olmak suretiyle öğrenmiştir. Tanrıça Artemis'in “*Sana gelince Hippolytos, seni uyarıyorum. “Babana karşı kin*

besleme!’’ | Çünkü seni kaderin yerle bir etti.’’ (καὶ σοὶ παραινῶ πατέρα μὴ στρυγεῖν σέθεν, | Ἴππόλυτ’· ἔχεις γὰρ μοῖραν ἢ διεφθάρης.) şeklinde dile getirdiği sözcükler Hippolytos’un Tanrıça Aphrodite’nin gücünün sınırlarını öğrenmiş olduğunu, yani kahramanın **anagnōrisis** yaşadığını kanıtlamaktadır (Eur. **Hipp.** 1435-1436). Özetle, **Hippolytos** tragedyasında **peripeteia**, **anagnorisis** ve **pathos** gibi dramatik öykünün temel unsurlarının ve onlarla ilişkili **atē**, **hybris**, **hamartia** ve **Nemesis** gibi kavramların genç Hippolytos’un erginlenme ritüelleri motifleri ve evreleri bağlamında ya doğrudan kullanıldığı ya da söz konusu evrelere ve motiflere işaret edecek şekilde yer aldığı anlaşılmaktadır. Sahneler arasındaki mantıksal ilerlemenin çok güçlü bir şekilde örüldüğü **Hippolytos** tragedyasında seyircinin başta Hippolytos olmak üzere Phaidra ve Theseus’a karşı sempati ve onaylamama duyguları arasında gidip geldiği,⁶¹ ancak sonuç olarak kahramanların yaşadıkları yıkım karşısında yoğun bir **katharsis** yaşadığı ileri sürülebilir.

Ion tragedyasının dramatik yapısı **pathos** açısından ele alınacak olursa bu oyunun genç kahramanı Ion’un daha doğar doğmaz insanın trajik öyküsünü paylaştığı görülmektedir. Uzak geçmişte tanrıların sofrasından kovulan insan gibi, Ion da bebekliğinde kendi cennetinden, yani annesinin kollarından uzaklaştırılmıştır. Tanrı Zeus’un yasası Ion için de işlemiş ve kahramanımız da acı çekerek öğrenmiştir. Ion’un, Apollon Tapınağı’nda geçirmiş olduğu çocukluk ve ilk gençlik yıllarında kahramanın büyük acılar çektiği düşünülebilir. Zira metinden annesiz olmanın bir çocuğa hissettireceği tüm acıyı delikanlının iliklerine kadar yaşamış olduğu anlaşılmaktadır. Euripides, Ion’un bu konuda yaşadığı acıya kahramanın kendi sözleri aracılığıyla defalarca dikkat çekmiştir (Eur. **Ion.** 309, 311, 313- 315, 317, 319, 321, 323, 329, 563- 65, 668-75, 1369-80). Özellikle Ion’un gözyaşları içinde “*Çünkü bir annenin şefkatli kucağında huzur içinde | yaşamam gereken zamanlarda | anne şefkatinden mahrumdum ben.*” (χρόνον γὰρ ὅν μ’ ἐχρῆν ἐν ἀγκάλαις | μητρὸς τροφῆσαι καὶ τι τερφοῦναι βίου | ἀπεστερήθην φιλότατης μητρὸς τροφῆς.) şeklinde dile getirdiği

⁶¹ Mastronarde, Euripides’in birçok tragedyasındaki dramatik yapının izleyicinin önce karaktere sempati duyacak, ardından sempati ve onaylamama duyguları arasında gidip gelecek ve sonunda da sempatisini kaybedecek şekilde kurgulandığına dikkat çekmiştir. Araştırmacıya göre Euripides tarafından farklı ve uyumsuz bakış açıları deneyimlemeye davet edilen izleyici, tragedya sahnesinde tanık olduğu kişilikleri ve eylemleri anlamaya değil, daha çok olaylar karşısında kendi tepkilerindeki dalgalanmayı anlamlandırmaya zorlanmıştır (Mastronarde, 2010: 68, 85-86).

sözcükler kahramanın anne şefkatine en ihtiyaç duyduğu dönemde, yani annesiz geçen çocukluğunda çekmiş olduğu acıların adeta bir özetini sunmaktadır (Eur. **Ion**. 1375-1377). Eski Yunan düşüncesinde insanın dünyadaki çilesinin adeta bir özeti olan **παθει ματος** “acı çekerek öğrenme” anlayışıyla anne sevgisinden ve merhametinden mahrum yaşamayı öğrenen Ion’un daha sonraki yıllarında en temel insani ihtiyaçtan kaynaklı bir yoksunlukla da -aidiyetsizlikle- mücadele etmek zorunda kaldığı ve bundan dolayı acı çektiği görülmektedir. Ion sahneye çıktığında isimsiz ve kimsesiz oluşunun delikanlıya verdiği acının yansıması daha kahramanın ilk cümlelerinde kendini hissettirmektedir. Oyunun bu sahneleri trajik **pathos**’a işaret etmektedir. Daha önce de belirtildiği gibi Aristoteles **pathos**’u, “yıkıcı ve ıstırap veren bir eylem” olarak tanımlamış; “*sahnedeki gösterilen ölümlerin, yaralanmaların ve çekilen büyük acıların*” izleyicide duygusal etkiye yol açan birer **pathos** örneği olduğunu belirtmiştir (Aristot. **poet**. 1452b10). Yani trajik bir terim olarak **pathos** izleyicide üzüntü ve acıma duygusu yaratan, tragedyanın nihai hedefi ve bir nevi görevi olarak sunulan **katharsis**’i sağlayan eylemlerdir. Katharsis de izleyicinin kahramana karşı hissettiği “acıma (ἔλεος)” ve yaşananlar karşısında duyduğu “korku (φόβος)” yoluyla ortaya çıkmaktadır. Aristoteles’in trajik kuramına göre söyleyecek olursak **Ion** tragedyasının daha ilk sahnesinin iyi bir trajik **pathos** örneği olduğu söylenebilir. Nitekim izleyici bu sahnedeki saf ve masum delikanlıyla karşı sempati duyarak onunla duygusal bir bağ kurmuş ve Ion’a acımış olmalıdır. Bu bağlamda bir erginleme hikâyesi olarak ele aldığımız **Ion** tragedyasında çocuğun anneden ayrılmasıyla başlayan erginlenme öyküsünün Ion’un bebekken annesi tarafından terk edilmesi motifiyle sembolize edildiğini düşündüğümüz bu sahneler, yani bir erginleme ritüeli motifi izleyicideki acıma duygusunu ortaya çıkaran bir unsur olarak yer almıştır. Nitekim Zeus’un egemenlik yıllarının başında bir çocuk olarak görülen insan gibi Ion da yetişkin bir erkeğin aklına ve düşünce yapısına sahip olmak için anneyle sembolize edilen çocukluk döneminden ayrılmak zorunda kalmıştır. Ancak Ion’un erginlenme hikâyesi insanınkinden çok daha trajik bir şekilde gerçekleşmiş, kahraman çok erken yaşta annesinden ayrılmıştır.

Ion tragedyası **hamartia** kavramı bağlamında ele alındığında bu oyunda Aristoteles’in sunduğu şekliyle bir **hamartia**’nın olmadığı anlaşılmaktadır. Ancak

buna rağmen burada “Ksouthos’un, kendisini Atina’ya götürme kararını kabul etmesi Ion’un **hamartia**’sı olarak okunabilir mi?” sorusu aklımıza gelmektedir. **Hamartia**’yı kahramanın kaderini değiştiren bir yargı hatası olarak ele aldığımızda bu karar bir **hamartia** gibi durmaktadır. Gerçi oyunun sonunda Aristoteles’in arzu ettiği şekilde kahramanın yaptığı trajik bir hata sonucunda iyiden kötüye, mutluluktan felakete dönen bir “*baht değişikliği*” (**peripeteia**) olmamakla birlikte, söz konusu kararın Ion’u çift yönlü bir felaketin eşiğine götürdüğü açıktır. Ion son anda topun ağzından kurtulmuş olsa da vermiş olduğu kararın, kahramanı ölümün kıyısına ve bir anne katili olmanın eşiğine götürmüş olduğu gerçeğini değiştirmemektedir. Öte yandan bu karar Ion’un kaderinin değişmesinde delikanlının kişisel iradesini de temsil etmektedir. Zira Ksouthos’un söz konusu kararı alma konusunda Ion’u zorladığına dair herhangi bir ima yoktur. **Ion** tragedyasında kahramanın **hamartia**’sına işaret eden bu sahnelerle rağmen bu oyunda kahramanı yıkıma sürükleyen trajik bir **hamartia**’nın olmadığı da açıktır. Çünkü oyunda **anagnōrisis** sonrası gerçekleşen **peripeteia** kahramanı mutluluktan yıkıma değil, bilakis hâlihazırdakinden çok daha iyi bir konuma yükseltmiştir. Bremer de Aristoteles’in tragedya kuramı çerçevesinde ele alındığında **Ion** tragedyasının tamamında trajik **hamartia** olarak ele alınabilecek bir motifin olmadığını belirtmiştir (Bremer, 1969: 191,197). Ancak kahramanın verdiği hatalı kararın kahramanın yaşamındaki bir **metabole**’ye, yani bir “değişim’e” -mutsuzluktan mutluluğa- neden olduğu düşünülürse, bu kararın da bir **hamartia** olduğu, ancak Euripides’in burada **hamartia**’nın trajik niteliğini ortadan kaldırdığı düşünülebilir. Yani burada yapılan bir hata tehlikeli ve heyecan verici bir krize neden olmuş, ancak oyunun sonunda olaylar tatlıya bağlanarak çözüme kavuşturulmuştur. Zaten **Ion** tragedyası çoğu araştırmacı tarafından bir tragedyadan ziyade trajik komedi olarak ele alınmıştır (Kitto, 1966: 310, 318-329).

Ion’un erginlenme ritüelleri çerçevesinde ele aldığımız, ancak Aristoteles’in bakış açısıyla trajik olmayan **hamartai**’sı -Ksouthos’la birlikte Atina’ya gitme kararı ve bu bağlamda bir şölen düzenlemeye girişmesi- kahramanın **peripeteia**’sını “baht dönüşünü” gerçekleştirmiştir. Ion’u bulunduğu koşullardan daha iyi bir konuma taşıyacakmış gibi görünen, yani kahramanın kaderinde olumlu bir baht dönüşünü sağlayacakmış gibi Ksouthos tarafından kurdurulan şölen çadırı sahnesi görünüşte

amacına ulaşmasa da aslında bu sahnenin Ion'un asıl **peripeteia**'sına zemin hazırlayacak şekilde sonlandığı görülmektedir. Hatırlanacağı üzere Ksouthos aracılığıyla Ion'un **peripeteia**'sını sağlamak üzere planlanan bu sahne -Ion'un sözde kimliğinin gizli tutularak Atina'ya götürülmesi sonrasında delikanlıya yasal evlat statüsü kazandırma planı- başarılı olmamıştır. Çünkü söz konusu kararıyla Ksouthos oğlunun baht dönüşümünü olumlu yöne çevirmeye çalışırken olayların tam tersine dönmesine neden olmuş, yani delikanlıyı istemeden de olsa öfkeli Kreousa'nın kucağına atmıştır. Kreousa kocasının gayrimeşru oğlu sandığı Ion'u öldürmek istemiştir. Fakat görünüşte Ion'un kaderini değiştirmek amacıyla kurulan ve içerisinde birçok erginlenme ritüeli motiflerini barındıran şölen çadırı sahnesi Ksouthos'un arzu ettiği şekilde sonuçlanmamış olsa da sonuç itibarıyla Ion'un kaderini kökünden değiştirmiştir. Bu sahnede yaşanan olayları hatırlayacak olursak ölümün kıyısından dönen Ion, Kreousa'nın kendisini öldürmek istediğini öğrenince annesi olduğunu bilmediği Kreousa'yı ölüme mahkûm etmiştir. Yaşananlar üzerine Tanrı Apollon'un **altar**'ına sığınan Kreousa'yı öldürmek üzere sahneye gelen Ion son anda tapınak rahibesinin ortaya çıkardığı **anagnōrismata** (**ἀναγνώρισματα**) sayesinde annesi Kreousa tarafından tanınmış ve söz konusu **anagnōrisis** sahnesi delikanlının **peripeteia**'sını da beraberinde getirmiştir. Ion bu sahneden sonra gerçek anlamda bir baht dönüşü yaşamıştır. Ion'un **peripeteia**'sı "çadır sahnesinde" yer alan erginlenme ritüelleriyle ilişkili ritüel ölüm ve yeniden doğuş sembolleriyle sağlanmıştır.

Ancak oyunun sonunda yaşlı rahibe tarafından ortaya çıkarılan **anagnōrismata** ya da **gnōrismata** (**γνώρισματα**) olarak adlandırılan ve tanımayı sağlayan eşyalar anne ve oğul arasındaki kavuşma konusunda kısmi bir çözüm sağlamıştır. Ion, Kreousa ve Apollon'un ebeveynliğini kanıtlaması için **gnōrismata**'dan daha fazlasını istemiş ve bu durum Tanrıça Athena'nın sahneye sürpriz girişini gerektirmiştir (Miles, 2020: 733). Yani burada anne ve oğul arasında yaşanan **anagnōrisis** sahnesi Ion'un erginlenme konusundaki problemini çözmede başarılı olamamış ve bu durum Ion'un erginlenmesini sonuçlandırmak üzere Tanrıça Athena'nın sahneye girişine olanak sağlamıştır. Ancak tanımayı sağlayan Ion'un bebekliğine ait eşyalar erginlenme ritüelleriyle ilişkili olarak değerlendirildiğinde bu sahnenin kahramanın anneden ayrılma anına atıfta bulunduğu dikkat çekmektedir. Belki de Euripides delikanlının

bebekliğine ait eşyaları trajik etkiyi arttırma amacıyla kullanılmıştır. Bu sahne Kreousa'yı bebeğinden ayrıldığı acı verici ana geri döndürmüş, anne ve çocuk arasındaki trajik ayrılık sahnesi tüm çıplaklığıyla izleyicinin gözü önüne getirilmiştir.

Aristoteles'in trajik anlayışı doğrultusunda **hamartia** olarak ele alacağımız bir eylemin olmadığı **Ion** tragedyasında "Acaba arkaik **atē** ya da **hybris** olarak nitelendirilecek bir eylem var mıdır?" sorusu aklımıza gelmektedir. Çünkü oyunda tanrının ölümlülerin işlerine doğrudan müdahale ettiği ve olay örgüsünün bu bağlamda kurgulandığı görülmektedir. Bu nedenle de burada arkaik **atē** kavramının varlığı sorgulanabilir. Görüşümüze göre Tanrı Apollon'un korumasız Kreousa'ya tecavüzü başlı başına bir **atē**'dir.⁶² **Ion** tragedyasında tecavüzün kendisi gibi, Kreousa'nın daha sonra yaşadıkları da arkaik birer **atē** örneği olarak kabul edilebilir. Oyundaki bu motifler "tanrıların ölümlülere yönelik akıl sır ermeyen merhametsiz işlerini" sembolize ediyor olmalıdır. Öte yandan erginlenme ritüelleri bağlamında Ion'un annesinden koparılışı da bir **atē** motifi olarak kabul edilebilir. Gerçi Tanrı Apollon, Kreousa tarafından mağaraya bırakılan oğlunu vakit kaybetmeden kendi koruması altına almıştır. Ancak delikanlı, Tanrı Apollon'un Kreousa'ya yönelik acımasız eylemlerinin sonucunda dolaylı olarak tanrısal **atē**'nin bir kurbanı olmuş ve kahraman hiçbir suçu günahı olmadığı halde erginlenme yaşından çok daha önce annesinden ayrılarak yıllarca annesizliğin acısına katlanmak zorunda kalmıştır. Bu bağlamda tanrısal **atē**'nin ortaya çıkışı konusunda Ion'un **hybris** olarak kabul edilecek bir suç işlemediği rahatlıkla söylenebilir. Oyunda Apollon'un verdiği kehanetler de tanrının ölümlülere yönelik doğrudan eylemleri olarak okunabileceğinden bu bağlamda Apollon'un kehanetleri de **atē** açısından ele alınabilir. Hatırlanacağı üzere Tanrı Apollon kehanet aracılığıyla Ksouthos'u kandırmıştır. Ancak Apollon'un kehanet aracılığıyla insani düzlemdeki bir olaya doğrudan müdalahe etmiş olduğu açıkça

⁶² Kreousa Tanrı Apollon'un gazabına neden olacak hiç bir suç işlememiş olmasına rağmen tanrı tarafından gönderilen bir felaketin basit bir kurbanı olmaktan çok daha fazlasına maruz kalmış zavallı bir kimse olarak karakterize edilmiştir. Kreousa adeta Tanrı Apollon tarafından kendi cinsel arzusunu tatmin edeceği bir nesne konumuna indirgenmiştir. Euripides Yunan inancındaki tanrıların merhametsiz olduğu yönündeki anlayışı tüm acımasızlığıyla Kreousa anlatısı aracılığıyla ortaya koymuştur. Zira Kreousa'nın tüm yalvarmalarına rağmen Apollon'un genç kıza merhamet göstermediği anlaşılmaktadır. Apollon'un kaba şehvetinin kurbanı olan Kreousa'nın yaşadıkları yetmezmiş gibi bir de genç kadın bebeğini terk etmiş olmanın verdiği vicdan azabıyla acı ve pişmanlık içinde geçen bir yaşam sürdürmeye mahkûm edilmiştir.

görülse de onun burada kahramanları yıkıma sürüklemek, başlarına felaket getirmek gibi kötü bir niyetinin olmadığı açıktır. Bu durum -Tanrı'nın iyi niyetli olduğu konusu- oyunun sonunda Tanrıça Athena tarafından da vurgulanacaktır. Tanrı Apollon erginlenme yaşına gelmiş oğlu Ion'a, Ksouthos aracılığıyla sadece yeni bir kimlik ve statü kazandırmak istemiştir. Onun oğlunu Yunan toplumuna kazandırmaktan başka bir amacı yoktur. Bremer'in de vurguladığı gibi **Ion** tragedyasında Tanrı Apollon'un görünüşte insani işlere zarar veren müdahalesinin ardında anlaşılabilir ve görkemli bir yıkım gücünün değil, küstah ve beceriksiz bir Olymposlunun olduğu dikkat çekmektedir (Bremer, 1969: 190). Muhtemelen Euripides burada ironik bir durum yaratarak tragedyadaki arkaik **atē** kavramına yönelik bir eleştiri yapmak istemiş olmalıdır. Nitekim Bremer, **Çılgın Herakles** ve **Bakkhalar** tragedyelerinde Euripides'in geleneksel **atē** ve **hamartia** kavramlarının ahlaki saçmalığını teşhir etme fırsatı bulduğunu ileri sürmüştür.⁶³

Euripides'in erginlenme sürecindeki delikanlılardan biri olan Orestes'in erginlenme serüvenini konu olan oyunlardan ilk olarak **Elektra** tragedyasının dramatik kurgusu **pathos**, **anagnōrisis** ve **peripetia** kavramları doğrultusunda ve erginlenme ritüelleri bağlamında ele alındığında, söz konusu oyunda izleyicide acıma ve korku duygularının ortaya çıkmasını sağlayan trajik **pathos**'un Zeus'un insana koyduğu evrensel acı çekme yasasıyla doğrudan ilişkili olduğu dikkat çekmektedir. Hatırlanacağı üzere Yunanların trajik dünya görüşünün temelinde “İnsan acı çekerek öğrenir.” düşüncesi hâkimdir. Daha önce de vurgulandığı üzere bu anlayış muhtemelen Yunan dünyasında delikanlıların erginlenme ritüellerinin altında yatan temel mantığı da ortaya koymaktadır. Nasıl ki insan gerçek anlamda bir insan, bir birey olabilmek adına Zeus'un koyduğu yasa doğrultusunda sayısız acılara katlandıysa, erginlenme sürecindeki bir delikanlı da yetişkin bir erkeğin sahip olduğu nitelikleri kazanmak adına acı çekip, bedel ödeyerek ruhunu ve bedenini ileride elde edeceği statünün gerektirdiği zorlu koşullara hazırlamalıdır. Nitekim insani bilgelik acı çekerek, kan akıtarak, sayısız zahmetlere göğüs gererek ve nesiller boyu çekilen büyük

⁶³ Her iki oyunda da kahramanların tanrılar tarafından gönderilen bir çeşit körlük sonucunda kendi kişisel eylemleriyle yaşamlarını mahvettikleri görülmektedir. Ancak Bremer, Euripides'in bu felaketin nedenini tanrılara bağlamadığını, çünkü Euripides'in böylesi merhametsiz işlerin tanrılarının doğasına ters düştüğüne inandığını belirtmiştir (Bremer, 1969: 197).

acılar katlanarak elde edilmiştir. Buna göre Orestes de acı çekerek öğrenecek ve yetişkin bir erkeğin sahip olması gereken nitelikleri kazanarak genç bir adam olarak toplumla bütünleşecektir.

Elektra tragedyasında trajik **pathos**'un ortaya çıkışını sağlayan ve Orestes'in erginlenme süreciyle doğrudan ilişkili olan arkaik **atē** kavramının oyunda son derece önemli bir role sahip olduğu görülmektedir. Hatırlanacağı üzere **atē** “*işlenen bir suçun cezası olarak tanrılar tarafından gönderilen afet, felaket, çılgınlık, delililik; aklını yitirme sonucu işlenen suç*” anlamlarına gelmekteydi, öte yandan Yunan mitosunda Kader ve İntikam tanrıçası olan bir **Atē** de vardı (Çelgin, 2011: 107). Bu bağlamda Aiskhylos'ta Orestes atalarının işlediği büyük bir suçun bedeli olarak tanrılar tarafından harekete geçirilen korkunç planın bir kurbanı olarak yer almıştır. Aiskhylos'ta **atē** tamamıyla genetik bir miras, bir soy laneti olarak Orestes'e geçmiş ve kahramanın eylemlerini yönlendirmiştir. Yani Aiskhylos'ta delikanlı nesiller önce işlenen bir suçun bedelini ödemeye mahkûm edilmiş bir kurbandan öte değildir. Ancak Orestes'in erginlenme sürecini konu alan Euripides tragedyalarında delikanlının durumu -tanrısal **atē**'nin bir kurbanı oluşu- Aiskhylos'taki kadar net çizilmemiştir. **Elektra** tragedyasının başında erginlenmenin arifesinde bir genç olarak Argos'a dönen Orestes'in Tanrı Apollon'un emri doğrultusunda -tanrısal **atē** bağlamında- hareket edeceği açıktır. Bu bağlamda **Elektra** tragedyasının olay örgüsünü başlatan ve devam ettiren itici gücün tanrısal **atē** olduğu söylenebilir. Başka sözcüklerle, kahramanın Argos toplumuna kabulünü sağlayacak ana eylemi belirleyen şey tanrısal plandır. Nitekim Orestes Tanrı Apollon'un emri doğrultusunda annesi Klytaimnestra ve Aigisthos'u öldürmek üzere Argos'a gitmiştir. Daha önce de vurgulandığı gibi, Orestes **atē**'yi genetik bir miras, bir soy laneti olarak atalarından almıştır. Bu Euripides'in Orestes efsanesinde değiştiremeyeceği bir durum, mitin en can alıcı noktası oluşturan bir konudur. Ancak buna rağmen ünlü ozan, Aiskhylos'tan farklı olarak Orestes'i bütünüyle tanrısal **atē**'nin salt bir kurbanı olarak sunmamıştır. Euripides, Orestes efsanesini işlediği tragedyalarında kahramanına kısmen de olsa

bireysel bir kimlik vermiş ve bu bağlamda eylemleri konusunda delikanlıya bir miktar sorumluluk yüklemiştir.⁶⁴

Euripides tragedyasında izleyicinin acıma ve korku duygularını harekete geçiren **pathos**'un ortaya çıkışı çoğu kez tanrıların adaletsizliği ve acımasızlığının bir sonucu olmakla birlikte kahramanın bireysel eylemlerinin nedeni olarak da sunulmuştur. Bu anlayış Euripides tragedyasının karakteristik özelliklerinden biridir. Ancak Sommerstein, Euripides oyunlarında **atē**'nin ortaya çıkış nedeninin çoğu kez kahramanın **hybris**'inden kaynaklanmadığını; Euripides'in **atē**'yi “*yıkım, facia, felaket, kötü şans ve talihsizlik*” anlamlarında kullandığının altını çizmiştir (Sommerstein, 2013: 10). Araştırmacı, Euripides'te **atē**'nin destansı ve trajik dilin adeta kutsal bir emaneti, bir yadigârı olarak yer aldığını ünlü ozanın tragedyalardan aldığı pasajları -Eur. **Med.** 129, 279; **Hec.** 688; **Tro.** 121, 163, 1314; **Iph. T.** 148; **Or.** 962- referans göstererek kanıtlamaya çalışmış ve Euripides'in **atē**'ye atıfta bulunduğu yukarıdaki oyunlarında meydana gelen acının ve yıkımın kahramanların aptalca, küstahça ya da çılgınca yaptıkları eylemlerinden kaynaklanmadığını belirtmiştir (Sommerstein, 2013: 15). Bu noktada Sommerstein'in görüşlerine katılıyoruz. Ancak Euripides tragedyalarının bazılarında -Hippolytos'un Tanrıça Aphrodite'ye tapmayı reddetmesi, Medeia'nın çocuklarını öldürmesi, Iason'un Medeia'yı yok sayarak başka bir kadınla evlenmesi, Orestes'in, Aigisthos'u öldürmesi yeterliken annesini de öldürmesi- kahramanların yıkıma sürüklenmesinde kendi paylarının da olduğu ortaya koymaktadır. Başka sözcüklerle söylemek gerekirse kahramanların yaptıkları bireysel eylemlerin ve verdikleri yanlış kararların, yani **hybris** ve **hamartia**'nın da trajik yıkımın nedeni olduğu görülmektedir. Nitekim Bremer de Yunan tragedyasındaki olay örgüsünü başlatan veya devam ettiren **atē**'nin mutlaka **hamartia** ile birlikte ele alınıp değerlendirilmesi gerektiğinin altını çizmiştir (Bremer, 1969: 99). Bu bağlamda Eski Yunan tragedyasında insanın başına gelen felaketler konusunda tanrısal ve insani sorumluluk arasındaki boşluğun epos'ta olduğu gibi **atē** kavramıyla doldurulduğu,

⁶⁴ Euripides bu konuya **Orestes** tragedyasında Tyndareios ile Orestes arasında yaşanan **agōn**'da dikkat çekmiştir. Öte yandan ünlü ozanın **Elektra** tragedyasının sonunda sahneye inen Dioskouroslar aracılığıyla da bu konuyu tartışma haline getirdiği görülmektedir. Nitekim Kastor ve Polydeukes Orestes'in annesini öldürmesini onaylamadıklarını “*Şimdi o, hak ettiğini buldu, ancak sen adil davranmadın.*” (δικαία μὲν νῦν ἦδ' ἔχει, σὺ δ' οὐχὶ δρῶν.) şeklindeki sözcüklerle açıkça dile getirmişlerdir (Eur. **El.** 1244).

yani **atē**'nin yazgı ve kişisel irade arasındaki tek bağlantı olduğu söylenebilir (Dawe, 1968: 96). Euripides tragedyalarında da kahramanın başına gelen felaket ve yıkımın nedeninin kişisel irade ve tanrısal yazgının birbiri içine geçtiği girift ve muğlak bir yapıda sunulduğu ve bu konunun ünlü ozan tarafından hemen tüm oyunlarında herhangi bir sonuca bağlanmadan derinlenmesine tartışıldığı dikkat çekmektedir.

Elektra tragedyasında **pathos**'u ortaya çıkaran kavramlar olarak **atē**, **hybris** ve **hamartia** konusuna dönecek olursa Orestes'in Argos'a annesini ve Aigisthos'u öldürmek üzere tanrı Apollon tarafından gönderildiği gerçeğinin bu oyunda Euripides tarafından değiştirilmediği görülmektedir. Delikanlı bu durumu "*Kimse bilmiyor, fakat tanrının gizemli tapınağından babamın katillerine cinayetlerini kanla ödetmek için Argos toprağına geldim.*" (ἀφῖγμαι δ' ἐκ θεοῦ μυστηρίων | Ἀργεῖον οὐδας οὐδενὸς ξυνειδότος, | φόνον φονεῦσι πατρὸς ἀλλάζων ἐμοῦ.) şeklinde sözleriyle açıkça dile getirmiştir (Eur. **El.** 87-9). Apollon'un emrine rağmen Orestes'in ne yapması gerektiği konusunda ilk önce Elektra'ya daha sonra yaşlı bakıcıya danışması Euripides'in **Elektra** tragedyasındaki olayların itici gücü olarak tamamen **atē**'yi göstermediğinin bir kanıtıdır. Tanrı emretmiştir, ancak insani düzlemde delikanlının kişisel iradesi de vardır. Nitekim delikanlının "*Orestes Argos'a gelse bu konuda ne yapabilir?*" (τί δῆτ' Ὀρέστης πρὸς τὰδ', Ἄργος ἦν μόλη;) şeklinde ablası Elektra'ya yönelttiği sorunun arkasında tanrı tarafından kendisine verilen görevi henüz tamamen içselleştirmedeğini, yapacağı bu eylemi başkalarına onaylatmaya ihtiyacı olduğunu ortaya koymaktadır (Eur. **El.** 274). Bu soru üzerine Elektra'nın verdiği cevap genç kızın Tanrı Apollon'un emrini onayladığını ima etmektedir (Eur. **El.** 275, 277). Orestes, Elektra'nın söylediği cümlelerle yetinmeyerek "*Sen de onunla birlikte anneni öldürmeye cüret edebilecek misin?*" (ἦ καὶ μετ' αὐτοῦ μητέρ' ἄν τλαίης κτανεῖν;) şeklindeki bir soruyla kardeşinin bu konudaki görüşünü iyice teyit etmek ister gibi görünmektedir (Eur. **El.** 278). Yani Orestes'in Tanrı'nın emrine rağmen annesini öldürmek istemediği açıktır. Bu durum da Orestes'in kişisel bir iradeye, bir karar mekanizmasına sahip olduğunu ortaya koymaktadır. **Anagnōrisis** sahnesinden sonra Orestes'in kendisine Tanrı Apollon tarafından verilen görevin içeriğini çok iyi bilmesine rağmen, sanki ne yapacağını bilmiyormuşçasına babasının intikamını almak üzere ne yapması, nasıl bir yol izlemesi gerektiği konusunda bu defa yaşlı bakıcıya danıştığı görülmektedir (Eur.

El. 596-604, 612). Bu durum Orestes'in bu konuda tereddüt yaşadığını ve yaşlı adamın onayına da ihtiyaç duyduğunu bir kez daha ortaya koymaktadır. Orestes'in soruları üzerine ihtiyar bakıcının “*Thyestes'in oğlunu ve anneni öldürmek*”, “[**κτανὼν Θυέστου παῖδα σὴν τε μητέρα.**]” şeklinde ifade ettiği sözlerle delikanlının bu konuda yaşadığı ikilemi azalttığı ve kararını netleştirdiği anlaşılmaktadır (Eur. El. 613).

Söz konusu sahnelerden anlaşıldığı üzere Orestes'in annesini öldürme eylemi tamamen tanrısal **atē**'nin korkunç düzeneği sonucunda ortaya çıkan bir çılgınlık ya da akıl tutulması sonucunda gerçekleşmemiştir. Orestes'in tanrısal emri sorguladığı ve insani düzlemde de eylemi haklı çıkarmak için başkalarının onayına ihtiyaç duyduğu açıktır. Orestes'in, Aigisthos'u öldürdükten sonra kurdukları plan doğrultusunda annesini öldürmek üzere Elektra'nın evine gittiğinde, uzaktan gelen annesini gördüğü esnada kahramanın yaşadığı ikilemin en üst seviyeye çıktığı görülmektedir (Eur. El. 962-69). Orestes kardeşi Elektra'ya “*Ne yapacağız? Annemizi öldürecek miyiz?*” (**τί δῆτα δρῶμεν; μητέρ' ἢ φονεύσομεν;**) diye sormuştur. Elektra'nın “*Anneni görünce, merhamet seni ele geçirmede değil mi?*” (**μὼν σ' οἴκτος εἶλε, μητρὸς ὥς εἶδες δέμας;**) diye sorması üzerine Orestes'in “*Heyhat! Beni doğurana ve büyüteni nasıl öldürebilirim?*” (**φεῦ· | πῶς γὰρ κτάνω νιν, ἢ μ' ἔθρεψε κᾶτεκεν;**) şeklinde söylediği sözcükler bu durumu ortaya koymaktadır (Eur. El. 968-69). Görüldüğü üzere Euripides **Elektra** tragedyasında Orestes'e kişisel bir irade vermiştir, ancak bu sahnenin devamında delikanlıya Ey, *Apollon ne büyük bir hamartia kehanet ettin!*”, (**ὦ Φοῖβε, πολλήν γ' ἁμαθίαν ἐθέσπισας.**) şeklinde söylettirdiği sözcüklerle kahramanın eylemini aynı zamanda tanrısal **atē**'ye yüklemiştir (Eur. El. 973). Ayrıca Orestes'in Tanrı Apollon'un yargıda kusur işlediğini vurgulayarak söz konusu korkunç kehaneti tanrının **hamartia**'sı olarak nitelendirmesi de dikkat çekicidir. Oyunun devamında Euripides'in daha da ileri giderek Apollon'un, annesini öldürme konusundaki emrinin doğru olup olmadığı konusunu dahi delikanlıya şu sözlerle sorgulattığı görülmektedir (Eur. El. 971): “*Bana annemi öldürmemi söyleyen sendin, onu öldürmenin doğru olmadığı apaçık ortada.*” (**ὅστις μ' ἔχρησας μητέρ', ἦν οὐ χρῆν, κτανεῖν**). Orestes kendisine bu korkunç emri veren tanrının, Apollon kisvesine bürünmüş bir intikam tanrısı ya da tanrısal bir felaket olabileceği konusundaki şüphesini de “*Yoksa bu tanrının suretinde konuşan bir alastör muydu?*”

(**ἄρ' αὖτ' ἁλάστωρ** εἶπ' **ἀπεικασθεὶς**⁶⁵ **θεῶι;**) şeklindeki sözcükleriyle ortaya koymuştur (Eur. El. 979). Euripides bu cümlede doğrudan **atē** sözcüğünü kullanmamıştır. Ancak metinde geçen **ἁλάστωρ** sıfatı tanrılar için kullanıldığında “cezalandırıcı, intikam alan, öç alan” anlamına gelmekteydi. Öte yandan **ἁλάστωρ** sıfatı “tanrılar tarafından gönderilen afet; lanetli, lanetlenmiş ve melun” anlamlarına da gelmektedir (Çelgin, 2011: 37). Yani Eski Yunancada **alastōr** ve **atē** benzer anlamlara gelen sözcüklerdir. Hatırlanacağı üzere soyut olarak **atē** “işlenen bir suçun cezası olarak tanrılar tarafından gönderilen felaket, çılgınlık, delilik” anlamlarına gelirken, kişileştirilmiş olarak ise (**Atē**) İntikam ya da Kader Tanrıçası’nı ifade etmek için kullanılmaktaydı. Metnin devamında Orestes ve Elektra arasında geçen konuşmalardan Orestes’in kendisine annesini öldürme emrini veren tanrının aklı başında olup olmadığını dahi sorguladığı görülmektedir (Eur. El. 980-83).

Özetle, Euripides oyunun başından itibaren Orestes’in annesini öldürme konusundaki tanrı emrini defalarca delikanlıya sorgulatmış, ancak buna rağmen kahramanını tanrısal emir doğrultusunda hareket ettirmiştir. Yani Orestes her ne kadar Apollon’un, öz annesini öldürme konusunda kendisine verdiği emrin haklılığına inanmamış olsa da, bu cürmü işlemekten kaçamamıştır. Bu durumda Orestes’in eylemini gerçekleştirmesi konusunda kahramanın kişisel iradesinin ve tanrısal **atē**’nin ya da buradaki adıyla **alastōr**’un karmaşık bir ilişki bağlamında birlikte hareket ettiği, ancak sonuç olarak tanrısal **atē/alastōr**’un ağır basarak Orestes’in kişisel iradesine galip geldiği söylenebilir. Nitekim Orestes’in annesini öldürme konusunda delikanlının insani düzlemde **hybris** olarak nitelendirilecek bir düşünceye kapılmadığı ya da bu tarz bir davranış içerisine girmediği açıkça görülmektedir. Bu noktada Aristoteles’in ele aldığı şekliyle delikanlının **hamartia**’sı incelenecek olursa işin içinden çıkmak oldukça zor görünmektedir. Euripides’in sunduğu şekliyle Orestes’in **hamartia**’sı son derece karmaşıktır. Çünkü **Elektra** tragedyasında Orestes’in **hybris**’e kapılarak tanrısal **atē** planının işlemlerini harekete geçiren herhangi bir eylem yapmadığı açıkken, yani Orestes’in **atē**’yi bir soy laneti olarak atalarından miras alma durumu devam ederken, Euripides’in delikanlıya az da olsa kişisel bir irade verdiği

⁶⁵ **ἀπεικασθεὶς** sözcüğü burada “bir tanrıya benzer şekilde” anlamında kullanılmıştır. Nitekim **ἀπεικασθεὶς** “benzetmek, kopya etmek” anlamına gelen (Çelgin, 2011: 82) **ἀπεικάζω** fiiliyle ilişkilidir.

görülmektedir. Orestes'in annesini öldürme kararında az da olsa delikanlının kişisel iradesinin varlığını kabul edecek olursak bu durumda Orestes'in bu eylemi bir yargı hatası, yani kahramanın **hamartia**'sı olarak okunabilir. Ancak bu durumda Orestes'in yargı hatasının kahramanı Erinys'lerin pençesine attığı, delikanlının bu korkunç canavarların gönderdiği sanrılarla kıvrım kıvrım kıvrıldığı dönemler sayılmazsa, Orestes'in oyun içerisinde olumsuz yönde bir baht değişikliği yaşamadığı, bilakis delikanlının içinde bulunduğu koşulların oyunun başındaki durumdan daha iyiye döndüğü görülmektedir. O zaman burada Aristoteles'in tanımladığı şekilde delikanlının bahtını olumsuz yönde değiştiren, onu yıkıma uğratan ve dolayısıyla **peripeteia**'yı gerçekleştiren trajik bir **hamartia**'nın olmadığını düşünülebilir.

Fakat görüşümüze göre burada Aristoteles'in tanımladığı şekliyle birebir örtüşme de **hamartia** olarak değerlendireceğimiz, kahramanın kişisel kararını da sembolize eden bir yargı hatası vardır. **Hamartia** kahramanın yaptığı hatalı bir davranıştan ötürü kaderindeki olumsuz bir değişimi, yani trajik **peripeteia**'yı ifade ediyorsa, o zaman en azından bir süreliğine olsa da Orestes'in kaderinin kökünden değiştiği söylenebilir. Nitekim Orestes verdiği karar doğrultusunda işlediği suçla artık eskisi gibi temiz ve masum bir delikanlı değil, bilakis elleri kanlı bir anne katilidir. Orestes'in "*Günahsız, tertemizdim; şimdi ise bir anne katili olarak kirleneceğim.*" ($\mu\eta\tau\rho\kappa\tau\acute{o}\nu\omicron\varsigma\ \nu\upsilon\nu\ \phi\epsilon\acute{\upsilon}\xi\omicron\mu\alpha\iota,\ \tau\acute{o}\theta'\ \acute{\alpha}\gamma\nu\delta\acute{o}\varsigma\ \acute{\omega}\nu.$) şeklinde dile getirdiği sözcükler bu durumu ortaya koymaktadır (Eur. El. 975). Öte yandan **hamartia** kahramanın yaptığı trajik hatadan dolayı trajik bir kadere boyun eğmeyi ifade ediyorsa, o zaman Orestes'in ateşler içinde sayıklayarak çılgın bir halde Erinys'lerin pençesinde kıvrıldığı zamanlar delikanlının yaşamında trajik bir kadere boyun eğdiği dönemler olarak okunabilir. Orestes'in **hamartia**'sı sonucunda ortaya çıkan tanrısal intikam planı doğrultusunda -Erinysler'in delikanlının peşine takılıp onu çılgın bir halde oradan oraya sürmesi- delikanlının yaşadığı acılar, çektiği çileler, yani yaptığı yargı hatasının sonucunda ödemek zorunda kaldığı ağır bedel **Orestes** ve **Iphigeneia Tauris**'te tragedyalarında tüm çıplaklığıyla sahneye taşınmıştır. Ancak **Elektra**'da Orestes'in annesini öldürdükten sonra çılgın bir halde acılar içinde geçirdiği süre net bir şekilde verilmemiştir, fakat kahramanın bir süre -belki de uzun bir süre- son derece trajik bir kadere boyun eğmek zorunda kaldığı anlaşılmaktadır. Bu durumda Orestes'in annesini öldürdükten hemen sonra

anagnōrisis yaşadığı, yani delikanlının yaptığı hatanın bir nebze de olsa farkına vardığı düşünülebilir, nitekim Orestes’in bu esnada gözyaşlarına boğulduğu Elektra’nın sözlerinden anlaşılmaktadır (Eur. **El.** 1182-1184). Orestes açısından bu sahne yapmış olduğu hatanın farkına vardığı bir **anagnōrisis** sahnesi değilse bile, en azından kahramanın burada Apollon’un emrinin adil olup olmadığından şüphe duyduğu gün gibi açıktır. Orestes’in annesini öldürdükten sonra üstü başı kan içinde sahneye geldiğinde söylediği aşağıdaki sözcükler bu durumu açıkça ortaya koymaktadır (Eur. **El.** 1190-1197):

“ὦ Φοῖβ', ἀνύμνησας δίκαι'
ἄφαντα, φανερά δ' ἐξέπρα-
ξας ἄγεα, φόνια δ' ὥπασας
λάχε' ἀπὸ γὰρ Ἑλλανίδος.
τίνα δ' ἐτέραν μὲν πόλιν;
τίς ξένος, τίς εὐσεβὴς
ἐμὸν κάρα προσόψεται
ματέρα κτανόντος;”

“Ah, Phoibos! Kehanetinle belirsiz bir adalet
bildirdin, fakat şurası açık ki acı getirdin.
Hellas topraklarından uzakta
bana kanlı bir kader bahsettin.
Şimdi, başka hangi kente gidebilirim?
Hangi ev sahibi, hangi dindar adam
bana, bir anne katilinin
yüzüne bakar?”

Bu sahnenin devamında iki kardeş arasında geçen diyaloglarda Orestes’in ve hatta Elektra’nın yaptığı eylemden pişmanlık duydukları açıkça görülmektedir (Eur. **El.** 1177-1232). Özellikle Orestes’in annesini öldürme anını sahneye taşıdığı sözcüklerde kahramanın yaşadığı derin pişmanlık açıkça hissedilmektedir (Eur. **El.** 1207-1223). Söz konusu eylemin kahramanın **hamartia**’sı olarak okunabileceği konusunda Dioskouros’ların sahneye inmesinden sonra Kastor’un, Orestes’e “*Şimdi o, hak ettiğini buldu, ama sen adaletsizce davrandın.*” (Eur. **El.** 1245) şeklinde söylediği cümle onun öldürme eyleminden bizzat kahramanı sorumlu tuttuğu şeklinde yorumlanabilir. Ancak bu sözlerinin hemen ardından Kastor’un diğer cümleleri bu yorumu geçersiz kılmaktadır. Çünkü Kastor burada delikanlının işlediği cinayetin azmettiricisi olarak doğrudan Phoibos’u göstermiş; ancak Apollon’un bilge ve feraset sahibi bir tanrı olmasına rağmen verdiği kararın pek de öyle olmadığını sözlerine

eklemiştir. Yani Kastor’un “*Eylemin adil değildi.*” şeklindeki cümlesi söz konusu eylemin sorumluluğunu delikanlıya yüklediği, onun sadece Apollon tarafından verilen emri -Klytaimnestra’nın öldürülme görevini- adaletsiz bulduğunu ortaya koymaktadır. Kastor, Apollon’un emrini eleştirdiği bu sözlerinin hemen sonrasında susması gerektiğini, çünkü tanrıların da başka bir tanrının verdiği karara boyun eğmek zorunda olduklarının altını çizerek Orestes’in bundan sonra Zeus’un ve Kader’in onun için belirlediği şeyleri yapması gerektiğini delikanlıya hatırlattığı dikkat çekmektedir. Bu durum Orestes’in tanrısal **atē** planı doğrultusunda hareket ettiğine işaret etmektedir. Nitekim bu sahnenin devamında Euripides, Kastor aracılığıyla Orestes ve Elektra’nın atalarından kalma tanrısal **atē**’yi genetik bir miras, bir soy laneti olarak aldığını şu pasajda açıkça dile getirmiştir (Eur. **El.** 1305-1307):

“κοινὰὶ πράξεις, κοινοὶ δὲ πότμοι,
μία δ' ἀμφοτέρους
ἄτη πατέρων διέκναισεν.”

“ Eylemler paylaşıldı, kader paylaşıldı,
atalardan kalma lanet “**atē**”
ikisini de yerle bir etti.”

Görüldüğü üzere Euripides burada doğrudan **atē** sözcüğünü kullanmıştır. Bu durumda Euripides’in oyunun başından itibaren her ne kadar eylemlerine karar verme konusunda Orestes’e kişisel bir irade vermiş olsa da oyunun sonunda kahramanın yaptığı eylemin sorumluluğunu alma konusunda onu kişisel iradeden yoksun bırakarak tüm sorumluluğu bu oyunda Apollon’la sembolize edilen tanrısal **atē**’ye yüklediği anlaşılmaktadır. Nitekim Dioskouros’lardan Kastor kendisi ile konuşmak isteyen Elektra’ya *Tabi ki (konuşabilirsin), bu cinayeti Phoibos’a atfedeceğim.*” (**καὶ σοὶ Φοῖβωι τήνδ' ἀναθήσω | πράξιν φονίαν.**) şeklinde söylediği sözcükler de Kastor ve Polydeukes’in Klytaimnestra’nın öldürülmesinde Elektra’nın payının büyük olmasına rağmen Elektra’yı, dolayısıyla da Orestes’i masum olarak gördüklerini ortaya koymaktadır (Eur. **El.** 1296-97). Daha önce de vurgulandığı üzere Euripides’te kahramanın başına gelen felaketlerin bazen kahramanın küstahlığı ya da tutkuları sonucunda ortaya çıktığı, bazen de bu durumun doğrudan arkaik **atē** kavramına yüklendiği ya da her ikisinin birbirinden net çizgilerle ayrılmayacak şekilde birlikte hareket ederek kahramanı yıkıma sürüklediği görülmektedir. **Elektra** tragedyasında

Orestes'in annesini öldürmesi, hem ilahi bir emir hem de kahramanın kendi kişisel iradesiyle verdiği kararlar gerçekleşmiş gibi görünmesine rağmen Euripides'in oyunun sonunda bu konudaki sorumluluğu tamamen Apollon'a yüklediği, hatta bu durumu Orestes'in atalarından miras olarak aldığı "soy felaketine" (**atē**'ye) bağladığı yukarıdaki pasajda açıkça görülmektedir. Oysaki Orestes oyun boyunca bazen açıkça bezen de örtük bir şekilde Apollon'un verdiği ilahi emri sorgulamıştır. Daha önce de belirttiğimiz üzere kahramanın, Apollon'un kendisine verdiği emrin içeriğini gayet iyi bilmesine rağmen babasının intikamını alma konusunda önce Elektra'ya ardından yaşlı bakıcıya ne yapması, nasıl hareket etmesi gerektiğini sorması bu duruma işaret etmektedir. Belki de Euripides bu tutumuyla insani iradenin tanrısal yazgı ve emir karşısında bir varlık göstermesine rağmen tanrısal felaket ateşiyle mücadele etme konusunda bu cılız insani irade kıvılcımların yetersiz kaldığını ima etmek istemiştir. Bu bağlamda Euripides tragedyalarında kahramanı yıkıma uğratan felaket konusundaki bu çift yönlü muğlaklığı net bir şekilde tespit etmek ve bu durumu kesin çizgilerle birbirinden ayırmak pek de mümkün görünmemektedir. Oyunun son bölümüne dayanarak Orestes'in tanrısal emri ifa ettiği için Erinyes'lerin gazabına maruz kalıp çile çektiği rahatlıkla söylenebilir, çünkü Orestes'i çektiği çilelerden kurtaracak olan şeyin Tanrı Apollon'un yönlendirmeleri olduğu oyunun sonunda vurgulanmıştır. Buna göre Orestes çile evresini tamamladıktan sonra **Areopagos**'ta Tanrıça Athena'nın desteğiyle çektiği çilelerden kurtulacaktır.

Söz konusu trajik unsurlar erginlenme ritüelleri bağlamında ele alındığında Orestes'in, babası Agamemnon'un intikamını alma metaforuyla ifade edilen, erkeklerin dünyasına girebilmek için annesi Klytaimnestra'yı öldürmekle sembolize edilen çocukluk döneminden çıkmak zorunda olduğu anlaşılmaktadır. Bu bağlamda Yunan dünyasında delikanlıların erginlenme ritüellerinde önemli bir tanrı olduğunu bildiğimiz Apollon'un⁶⁶ bir emri olarak sembolize edilen **atē**'nin burada Orestes'in zorunlu erginlenme sürecine işaret ettiği düşünülebilir. Bu kurguda ilerlediğimizde erginlenme sürecinde anneden ayrılmayla sembolize edilen çocukluktan çıkma ritüelinin Orestes için korkunç ve son derece travmatik bir eylem biçimine dönüştüğü

⁶⁶ Evans Tanrı Apollon'un delikanlıların erginlenmesinde önemli rol olan bir tanrı olduğuna yönelik yeni yaklaşımların olduğu belirtmiştir (Evans, 2010: 185). Bu konuda daha fazla bilgi için bkz.: Evans 2010: 179-187.

açıkça görülmektedir. Başlangıçta hem tanrısal **atē**'nin hem de Orestes'in kişisel **hamartia**'sı gibi muğlak bir atmosferde gerçekleşen anneyi öldürme eyleminin oyunun sonunda tamamıyla arkaik **atē** kavramına bağlanması erginlenme sürecindeki delikanlının Erinys'lerin elinden kurtulmasını ve aynı zamanda da erginlenerek topluma geri dönmesini sağlamıştır. Bu bağlamda bir tragedya kahramanı olan Orestes'in annesini öldürme eylemi erginlenme ritüellerinde bir çocuğun anneden ayrılmasıyla ifade edilen çocukluk dönemini tamamıyla ardında bırakmasının trajik sahneye yansması olarak okunabilir. Ancak erginlenme sürecindeki sembolik bir ritüel tragedya sahnesindeki Orestes için kanlı bir eyleme dönüşmüştür. Ayrıca burada tanrısal **atē**'yi sembolize eden Apollon'un emri Yunan toplumundaki her delikanlı için zorunlu erginlenme sürecinin bir metaforu olarak okunduğunda, bu durumda delikanlının annesini öldürmesinden sonra yaşadığı çılgınlık hali ve acılar içinde tüm Yunanistan'ı baştan sona dolaşması erginlenme sürecinde adayın maruz kaldığı ruhsal çileler olarak kabul edilebilir. Öte yandan Orestes'in insani düzlemde Tanrı Apollon'un verdiği korkunç emri sorgulamasına rağmen sonuçta emir doğrultusunda hareket etmeye boyun eğmesi Yunan toplumundaki erginlenme ritüellerinin toplumsal önemine dikkat çekiyor olmalıdır. Nitekim yetişkin bir erkeğin sorumluluğunu almanın arifesindeki gençler için bu durum kişisel bir tercihten ziyade, sosyal ve siyasal bir zorunluluğa işaret etmekteydi. Anladığımız üzere, Eski Yunan toplumunda bir genç istese de sonsuza kadar çocuklukla sembolize edilen sosyal ve siyasal yaşamın dışında kalamazdı. Atinalı bir erkek zamanı geldiğinde meclise katılma, askerlik yapma, evlenip çocuk sahibi olma ve **oikos**'un en temel düzeydeki dinsel görevleri yerine yetirmeyle sembolize edilen tüm yurttaşlık sorumluluklarını almak zorundaydı. Dolayısıyla da bu ağır sorumlulukları yüklenmek gençlerde gerginliğe neden oluyor olmalıdır. Öte yandan bir delikanlı **Hippolytos** ya da **Ion** tragedyaların genç kahramanları gibi söz konusu sorumlulukları üstlenme konusunda çok da istekli olmayabilir. Bu kurgu üzerinden ilerlediğimizde **Elektra**'da Orestes'in erginlenme görevini sembolize ettiğini düşündüğümüz Apollon'un emrini sorgulama motifinin bu duruma işaret ettiği kabul edilebilir. Orestes annesini öldürmekle sembolize edilen çocukluk döneminden ayrılmak ve dolayısıyla yetişkin bir erkeğin sorumluluklarını üstlenmek istemez gibi görünmektedir. Buna rağmen kahraman, oyunda Elektra ve yaşlı bakıcıyla sembolize edildiğini düşündüğümüz sosyal normların dayatmasıyla acı

çekmek suretiyle ruhu ve bedeni sertleştirmek, zorlu koşullara kendini alıştırmakla ifade edilen yasaya boyun eğmeye -zamanı geldiğinde bir erkek olup gerekli sorumlulukları almaya- mecbur bırakılmıştır. Orestes bu yüzden dayanılmaz çilelere maruz kalmış, acı çekmiş, ancak sonuç olarak ilahi iradenin kararıyla suçundan arındırılarak yetişkin bir erkek olarak topluma geri dönmüştür. Demokratik Atina'da Areopagos Mahkemesi'nin gerçek yaşamda kan davalarına bakıyor olması **Elektra** tragedyasında⁶⁷ bu mahkemeyele sembolize edilen tanrısal iradenin insani düzlemdeki yansımaları ve gücünü ortaya koymaktadır. Orestes'in Areopagos'ta aklanacağı vurgusuyla sona eren oyunun son sahnesi kahramanın ikinci ve asıl **peripeteia**'sı olarak değerlendirilebilir. Çünkü Orestes bu sahnede büyük bir baht değişikliği yaşamıştır.

Orestes'in **peripeteia** konusunu biraz daha açacak olursak aslında kahramanın oyun boyunca farklı yöne dönen iki baht değişikliği yaşadığını söylemek mümkündür. Daha önce de vurgulandığı üzere Orestes annesi Klytaimnestra'yı öldüren kadar tanrısal ve insani düzlemde temiz bir insandır. Ancak söz konusu eylemle birlikte delikanlının talihinin ters yöne döndüğü görülmektedir. Bundan böyle Orestes ne tanrılar katında ne de insani yaşam alanlarında kendini konumlandırabilecek bir yer bulacaktır. Çünkü o, artık elleri kanlı bir anne katilidir. Ancak Orestes'in akıbetinin anlatıldığı son sahnede Orestes'in işlediği cürmün bedelini ödedikten sonra bu durumun tersine döneceği, yani delikanlının kaderinin bizzat Tanrı Apollon'un eliyle olumlu yöne dönecek şekilde değiştirileceği Dioskouros'lar aracılığıyla açıkça dile getirilmiştir. Anne katili Orestes ilk önce acı çekecektir, bu kaçınılmazdır. Ancak bu durum tıpkı erginlenme ritüellerinde çekilen ritüel acılar gibi sonsuza dek sürmeyip kahramanın yaşamında geçici bir sürece işaret etmektedir. Sonuç itibarıyla bu sürecin sonunda Orestes'in bahtı dönecek ve böylece delikanlı tanrısal ve insani düzlemde aklanarak toplumda hak ettiği konuma yükselecektir. Orestes'in söz konusu ikinci **peripeteia**'sı Aristoteles'in tanımladığı trajik **peripeteia** açıklamasına her ne kadar uygun olmasa da kahramanımızın burada bir baht değişikliği yaşadığının açık olması, öte yandan bu baht değişikliğinin delikanlıyı toplumla yeniden bütünleştirmeyi amaçlayan

⁶⁷ Aiskhylos tanrısal iradeyi sembolize eden Areopagos'un gücünü, Euripides'in **Elektra**'sından çok daha önce sahnelemiş olduğu **Oresteia trilogia**'sının son oyunu olan **Eumenides** tragedyasında vurgulamıştır.

erginlenme ritüelleri süreci açısından son derece önemli oluşu bu sahnenin bir **peripeteia** sahnesi olarak değerlendirilebileceği konusundaki görüşümüzü ileri sürmemize olanak sağlamıştır.

Elektra tragedyasındaki trajik unsurlar erginlenme ritüelleri bağlamında incelenmeye devam edildiğinde, Elektra'nın **anagnōrisis** sahnesinin de oyunda küçük bir ayrıntıymış gibi görünen, aslında erginlenme ritüelleri ile ilişkili olduğunu düşündüğümüz bir erginlenme motifi ile tam olarak gerçekleştiği dikkat çekmektedir. Hatırlanacağı üzere yaşlı bakıcı, Agamemnon'un mezarına sunulan saçları Elektra'nın saçları ile karşılaştırarak bu saçların Orestes'e ait olabileceğini ileri sürdüğünde Elektra bunun imkânsız olacağını belirtirmiştir. Öte yandan yaşlı adamın **gnōrismata**⁶⁸ olarak sunduğu diğer iki unsurun da -ayak izi ve Elektra'nın kardeşi için dokuduğu kumaşın- kardeşi Orestes'i tanınması için Elektra'ya ikna edici gelmediği görülmektedir. Ancak Orestes'in küçükken bir geyik yavrusunu kovalarken düşüp kaşından yaralandığını söylemesi üzerine Elektra **anagnōrisis** yaşamıştır. Tıpkı **Odyseia**'da olduğu gibi, **Elektra** tragedyasında da erginlenme ritüellerine özgü bir motif tanımayı sağlayan bir unsur olarak tragedyanın çözüm noktasında kilit bir rol oynamıştır.⁶⁹ Nitekim yaşlı adamın ortaya koyduğu bu tanıma motifinden sonra Elektra artık karşısındaki delikanlının kardeşi olduğundan kesinkes emin olmuştur. Bu sahne aksiyonun akışında da son derece önemli bir rol oynayarak Orestes'in erginlenme yolculuğunda delikanlıyı ileriye taşımıştır. Anlaşıldığı üzere **Ion** tragedyasındaki gibi, **Elektra**'da da **anagnōrisis** sahnesi erginlenme motifleriyle ilişkili olduğunu düşündüğümüz **gnōrisma**'lar tarafından gerçekleştirilmiştir. Ayrıca Elektra'nın **anagnōrisis** sahnesini hazırlayıcı unsurlardan biri olarak Orestes'in Agamemnon'un mezarına sunduğu saçlar gerçekte bir mezar sunusu olmakla birlikte muhtemelen burada metaforik olarak **koureion** sunusuna, yani Orestes'in erginlenme sürecinin başlangıcının bir işareti olarak erginlenme sürecindeki delikanlıların Tanrıça Artemis'e sunduğu saçları sembolize ediyor olmalıdır.

⁶⁸ Goff, Aiskhylos tarafından kullanılan **gnorismata** unsurlarının tamamının Euripides tarafından **Elektra** tragedyasında reddedildiğini ileri sürmüştür (Goff, 1991: 259).

⁶⁹ Barrett'e göre **Elektra**'daki bu sahne kesinlikle Homeros'un **Odyseia**'sından alınmış bir **anagnōrisis** motifidir. **Odyseia**'da, Odysseus'un yaşlı bakıcısı Eurykleia kahramanı dizinden aldığı yara izinden tanımıştır (Barrett, 2020: 291).

Euripides'in Orestes efsanesini işlediği ve tematik olarak kahramanın erginlenme sürecinin bir sonraki evresini konu alan **Orestes** tragedyası **mythos**'un tamamlayıcı unsurları olarak **pathos**, **anagnōrisis** ve **peripetia** kavramları doğrultusunda ve erginlenme ritüelleri çerçevesinde ele alındığında, Euripides'in daha oyunun ilk dizelerinde trajik **pathos**'a atıfta bulunduğu görülmektedir. Oyunun **prologos**'unu yapan Elektra'nın "*İnsan doğasının kaldıramayacağı kadar korkunç, | tanrı tarafından gönderilen hiçbir felaket, | hiçbir bela ve hiçbir acı (pathos) yoktur derler.*" (**οὐκ ἔστιν οὐδὲν δεινὸν ὧδ' εἰπεῖν ἔπος | οὐδὲ πάθος οὐδὲ ζυμφορὰ θεήλατος, | ἥς οὐκ ἂν ἄραιτ' ἄχθος ἀνθρώπου φύσις.**) şeklindeki cümleleri bir taraftan Eski Yunanların yaşam algısına atıfta bulunurken diğer yandan da dramatik bir kavram olarak trajik **pathos**'a dikkat çekmektedir. Hatırlanacağı üzere tragedyadaki etkili ve dokunaklı konuyu ifade eden **pathos**'u "*yıkıcı ve acı veren bir eylem*" olarak tanımlayan Aristoteles sahnede tam anlamıyla gösterilen ölümleri, kahramanların çektikleri büyük acıları, şiddetli ağrı ve yaralanmaları birer **pathos** örneği olarak almıştır (Arist **Poet.** 1452b10). Bu bağlamda izleyicinin Orestes efsanesinden zaten aşina olduğu ve oyunda Elektra'nın sözleri aracılığıyla sahneye taşınan Orestes'in korkunç ruh hali ve çektiği acılar daha oyunun ilk satırlarında izleyicinin Orestes'le bir bağ kurmasını sağlayarak acıma ve aynı zamanda korku duygularının açığa çıkmasını sağlamış olmalıdır. Hatırlanacağı üzere **pathos** izleyicide üzüntü ve acıma duygusu yaratarak tragedyanın bir nevi görevi olarak sunulan **katharsis**'i sağlayan trajik bir eylemdir. Orestes'in yaşadığı **πάθημα**'lar da son derece trajiktir. Tekrar vurgulamak gerekirse, Eski Yunancada **πάθημα** "*kötü anlamda ruhu ve bedeni etkileyen her olay; felaket, hastalık, bela; büyük üzüntü ve mutsuzluk*" anlamlarında kullanılan bir sözcüktür (Çelgin, 2011: 485). Yukarıda da belirtildiği üzere alıntılıdığımız pasaj teknik anlamda trajik **pathos**'u ortaya çıkarmasının yanı sıra insanın evrensel düzlemdeki **pathos**'una da bir gönderme yapmaktadır. Hatırlanacağı üzere Zeus "**pathos mathei**" yasası yürürlüğe sokarak insanı yeryüzünde tanrılar tarafından gönderilen felaketlere, acılarla ve yıkıma maruz bırakmıştı. Fakat insan büyük acılar yaşasa da kendisini gerçek anlamda insan yapan aklıyla bu felaketlere boyun eğmeyi, sabretmeyi ve onlarla başa çıkıp yaşamının bir yolunu bulacak, yani acı çekerek öğrenecektir. Euripides'in, Elektra aracılığıyla dile getirdiği yukarıda alıntılıdığımız cümlelerde usta ozanın bu geleneksel anlayışa dikkat çektiği açıkça görülmektedir. Ancak Bremer,

Euripides'in tanrılara atfedilen böylesi merhametsiz işlerin tanrıların doğasına ters düştüğüne inandığını ve bu sebeple de insanın başına gelen felaketleri tanrılara bağlamadığını belirtmiştir (Bremer, 1969: 197). Nitekim Euripides bu konudaki düşüncelerini **Iphigeneia Tauris**'te tragedyasında Iphigeneia aracılığıyla dile getirmiştir (Eur. **Iph. T.** 379-391). Iphigeneia'nın özellikle şu sözleri dikkat çekicidir (Eur. **Iph. T.** 391): “*Çünkü hiçbir tanrının kötü olmadığına inanıyorum*” (οὐδένα γὰρ οἶμαι δαιμόνων εἶναι κακόν). Ancak Euripides **Orestes** tragedyasının açılış sahnesinde (Eur. **Or.** 28-31): “*Yaptığı haksızlık için Phoibos’u suçlamama gerek var mı? | Orestes’i kendi annesini öldürmeye ikna etmesine karşın | bu çok az kişinin onayladığı bir işti. | Yine de onu öldürmesini sağlayan şey tanrıya olan itaatiydi.*” (Φοίβου δ' ἀδικίαν μὲν τί δεῖ κατηγορεῖν; | παίθει δ' Ὀρέστην μητέρ' ἢ σφ' ἐγείνατο | κτεῖναι, πρὸς οὐχ ἅπαντας εὐκλειαν φέρον· | ὅμως δ' ἀπέκτειν' οὐκ ἀπειθήσας θεῶι,) şeklindeki cümlelerle Orestes'in eyleminin sorumluluğunu tamamen Apollon'a yüklediği görülmektedir. Anlaşıldığı üzere kahraman sadece tanrıya itaatsizlik etmemek ve ilahi yasaya diklenmemek adına bu kararı almıştır. Öyle ki Orestes'in yaşadığı çılgınlık nöbeti esnasında gördüğü sanrılar sonucu kendisini öldürmek için üzerine gelen Erinys'lere “*Phoibos'un kehanetlerini suçlayın!*” (τὰ Φοίβου δ' αἰτιᾶσθε θέσφατα.) şeklinde dile getirdiği cümleler Orestes'in kendi eyleminin sorumluluğunu Apollon'a yüklediğini açıkça ortaya koymaktadır (Eur. **Or.** 276). Geçirdiği korkunç nöbet sonrasında Orestes'in, ablasına söylediği cümlelerde de delikanlının başına gelen felaketler ve çektiği dayanılmaz acılar konusunda doğrudan Apollon'u suçladığı görülmektedir (Eur. **Or.** 280 -293):

“σύγγονε, τί κλαίεις κρᾶτα θεῖσ' ἔσω πέπλων;
 αἰσχύνομαί σοι μεταδιδούς πόνων ἐμῶν
 ὄχλον τε παρέχων παρθένοι νόσοις ἐμαῖς.
 μὴ τῶν ἐμῶν ἕκατι συντήκου κακῶν·
 σὺ μὲν γὰρ ἐπένευσας τάδ', εἴργασται δ' ἐμοὶ
 μητρῶιον αἷμα· Λοξία δὲ μέμφομαι,
 ὅστις μ' ἐπάρας †ἔργον ἀνοσιώτατον†
 τοῖς μὲν λόγοις ἠϋφρανε τοῖς δ' ἔργοισιν οὔ.
 οἶμαι δὲ πατέρα τὸν ἐμόν, εἰ κατ' ὅμματα
 ἐξιστόρουν νιν μητέρ' εἰ κτεῖναί με χρή,
 πολλὰς γενείου τοῦδ' ἄν ἐκτεῖναι λιτὰς
 μήποτε τεκούσης ἐς σφαγὰς ὄσαι ξίφος,
 εἰ μήτ' ἐκεῖνος ἀναλαβεῖν ἔμελλε φῶς
 ἐγὼ θ' ὁ τλήμων τοιάδ' ἐκπλήσειν κακά.”

“Kardeşim, başını **peplos**’unla örterek neden ağlıyorsun?
Senin gibi bir genç kızı acılarıma ortak ettiğim ve
hastalığımla üzdüğüm için kendimden utanıyorum.
Benim dertlerimle dertlenme!
Çünkü sen bu şeye razı olduğun halde,
annemizin kanını döken bendim. Fakat Loksias’ı suçluyorum.
Kutsal olmayan bir cürmü işlememi söylediği,
sözleriyle mutlu, ancak yaptıklarıyla beni mutsuz ettiği için.
Babamın yüzüne ‘annemi öldürmem gerekip gerekmediğini’
soracak olsaydım, inanıyorum ki o,
hayata geri dönemeyeceğinden
şiddetlice çeneme sarılır,
annemin boynuna kılıcımı vurmamam için bana yalvarırdı.
Zavallı ben de boğazıma kadar bu günaha batmazdım.”

Euripides’in, insanın başına gelen felaketler konusundaki geleneksel inancı -tanrı tarafından gönderilen acılara katlanma anlayışını burada sorguladığı açıkça görülmektedir. Usta ozan adeta tanrısal bir yasaymış gibi Orestes’e dayatılan babasının intikamını almak için annesini öldürme görevinin anlamsızlığına, bu konunun Agamemnon’a sorulacak olması durumunda Agamemnon’un, oğlunun bu günahı işlemesine gönlünün razı olmayacağını, hatta böylesi korkunç bir işe kalkışmaması için oğluna yalvaracağını belirterek dikkat çekmiştir. Çünkü Orestes’in annesini öldürülmesi Agamemnon’u geri getirmeyecek, aksine delikanlıya katlanılması çok zor acılar verecektir. Buna rağmen oyunda tanrısal **atē** planı çalışarak trajik **pathos**’u doğurmuş, yani cinayet işlenmiştir. Sözde birilerinin yararı doğrultusunda - Agamemnon’un intikamını almak için- kurgulanan tanrısal eylem planı görüldüğü üzere insani düzlemde hiç kimseye mutluluk getirmemiş, bilakis felaketlerin ve korkunç acıların ortaya çıkmasına neden olmuştur.

Orestes tragedyasının açılış sahnesinde bir döşekte (**δέμνιον**)⁷⁰ uyuduğu anlaşılan delikanlının oyunun bu kısmında Eumenides’lerle⁷¹ sembolize edilen **atē**’nin, neden

⁷⁰ “Yatak, döşek, şilte” anlamında (Çelgin, 2011: 142) Türkçeye çevrilen **δέμνιον** sözcüğü genellikle **pluralis** olarak **ἐν δέμνιοις** şeklinde kullanılmaktadır.

⁷¹ Klytaimnestra’nın intikamını almak üzere Orestes’e musallat olan korkunç yaratıklar aslında Erinys’lerdir. Ancak Aiskhylos’un **Eumenides**’inden bildiğimiz üzere Orestes, Areopagos’ta aklanınca onlar Tanrıça Athena tarafından yatıştırılıp Eumenides’lere dönüşmüşlerdir. Fakat burada Euripides’in ironik bir biçimde Eumenides sözcüğünü kullandığı dikkat çekmektedir. Yani ozan Eumenides’lerin artık niyetlerinin değiştiği, tekrar eski intikam tanrıçalarına dönüştüklerinin altını çizmiştir. Ayrıca Euripides Areopagos’ta yatıştırılan Erinys’lerden bazılarının anlaşmayı bozarak yeniden Orestes’in peşine düştüklerini **Iphigeneia Tauris**’te tragedyasının ilk sahnelerinde Orestes aracılığıyla dile getirmiştir.

olduğu zihinsel bulanıklık, kendinden geçme, halüsinasyon görme, yüksek ateş, titreme, yemeden içmeden kesilme gibi ağır semptomlar yaşadığı, kahramanın fiziksel ve ruhsal olarak son derece korkunç bir durumda olduğu Elektra aracılığıyla anlatılmıştır (Eur. **Or.** 34-46). “tanrısız coşku, cinnet, delilik, çılgınlık ya da hastalık” olarak Türkçeye çevirebileceğimiz **mania** (μᾶνία) içindeki Orestes’in durumu içler acısıdır. Nitekim Ringer, Orestes karakterinde oyun boyunca gözlemlenen çarpıcı kontrastların ve gerçekçi duygu değişimlerinin izleyicide korku ve acıma duygusu yarattığını belirtmiştir (Ringer, 2020: 365). Yani burada izleyicinin acıma ve korku duygularını harekete geçiren trajik **pathos** önceki paragrafta vurgulandığı üzere genel olarak insanın evrensel düzlemdeki trajik yazgısına atıfta bulunurken, daha küçük ölçekte bireysel bazda Orestes’in kaderine odaklanmıştır. Erginlenme ritüelleri ekseninde düşündüğümüzde ise Orestes’in oyunun başında bilinçsiz bir şekilde uyuduğunun betimlenmesi bize kahramanın geçmişini unutturan ritüel kendinden geçişi çağrıştırmaktadır (Ringer, 2020: 365). Bu sahnede Orestes’in bir an için tüm kederli geçmişini ardında bıraktığı delikanlının kendi ağzından şu cümlelerle aktarılmıştır (Eur. **Or.** 211-216): “Ey uykunun tatlı büyü, hastalıkta iyileştirici! | Nasıl da ihtiyacım vardı sana, ne kadar da tatlı geldin bana! | Ey, acı çeken her ruh tarafından çağrılan, dertleri unutturan Lethe, | ne kadar bilge bir tanrıçasın! Buraya nereden geldim, nasıl buradayım? | Çünkü önceki hatıralarımı kaybettim. | Hiçbir şey hatırlamıyorum.” (ὦ φίλον ὕπνου θέλγητρον, ἐπίκουρον νόσου | ὡς ἡδύ μοι προσῆλθε ἐν δέοντί τε. | ὦ πότνια Λήθη τῶν κακῶν, ὡς εἰ σοφὴ | καὶ τοῖσι δυστυχοῦσιν εὐκταία θεός. | πόθεν ποτ’ ἦλθον δεῦρο; πῶς δ’ ἀφικόμην; | ἀμνημονῶ γάρ, τῶν πρὶν ἀπολειφθεῖς φρενῶν). Ancak Orestes’in bu dingin ruh hali çok kısa sürmüştür. Delikanlı yaşananların müsebbibi olarak gördüğü Helene’nin sarayda olduğunu öğrendiğinde büyük bir öfkeye kapılmıştır, kahramanın öfkesi **mania** nöbetinin yeniden alevlenmesini tetiklemiştir (Ringer, 2020: 365). Orestes’in uyanışı ve **mania** nöbeti geçirdiğinin anlatıldığı pasajlar (Eur. **Or.** 253-279) erginlenme ritüelleri ile ilişkili olarak okuduğumuz çeşitli semboller ve imaları içerdiğinden söz konusu sahneler Orestes’in erginlenme ritüellerinde çektiği ritüel çileleri sembolize ediyor olmalıdır. Bu bağlamda **Orestes** tragedyasında **pathos**’un ortaya çıkışını sağlayan unsurların erginlenme ritüelleriyle de ilişkili olduğu söylenebilir. İzleyici bu sahnelerde erginlenme sürecinde son derece ağır ritüel çilelere

katlanmak zorunda kalan Orestes'e acımış olmalıdır. Orestes'in erginlenmek, yani topluma kabulü için adeta bir ön koşul olarak delikanlıya dayatılan annesini öldürme görevi zaten tek başına son derece trajiktir. Bu korkunç cinayetin ardından pişman olduğu her halinden anlaşılan Orestes'in, bundan sonra Erinys'lerin pençesine düşüp korkunç acılar çekmesi kahramanın trajik karakterini daha da belirginleştirmiştir. Nitekim Orestes'in erginlenme sınavının en çetin görevini oluşturan annesini öldürme sahnesi günümüz okuyucusunda dahi korku ve acıma duyguları uyandırarak bir **katharsis** sağlamaktadır. **Elektra** tragedyasında örtük olarak sunulan, kahramanın kişisel iradesi ve tanrısal emir arasında bocaladığı sahneler, yani delikanlının içinde bulunduğu açmaz durum da izleyicinin Orestes'le duygusal bir bağ kurmasını sağlamış olmalıdır. Nitekim izleyicinin trajik karakterle bağ kurması ve onun yıkımından duygusal olarak etkilenmesi kahramanın başına gelen şeyin kendisinin de başına gelebileceğine yaptığı gönderme yeteneğine dayanmaktadır (Cairns, 2013: xl). Tragedya sahnesindeki Orestes de nihayetinde izleyicinin kendisi gibi bir insandır. Delikanlı mahvına yol açacak bir suç işlemiş, ancak başına gelen fekaetleri de tamamen hak etmemiştir. Çünkü kahraman yalnızca tanrısal iradeye boyun eğerek Tanrı Apollon'un emrini yerine getirmiştir. Orestes özelinde sunulan kişisel irade ve tanrısal yazgı arasındaki çatışma insan yaşamının en temel prensibini ve bu bağlamda da Yunan tragedyasının odak noktasını oluşturmaktadır. Öyle ki tragedya oyunlarının trajik olay örgüsü ve kahramanları, dünya sahnesindeki trajik insanın tiyatro sahnesindeki adeta bir temsilidir. Bu bağlamda da **Elektra** ve **Orestes** tragedyalarındaki söz konusu sahneler izleyicinin Orestes'le bir bağ kurmasını sağlayarak **katharsis** sağlamış olmalıdır.

Orestes tragedyası trajik unsurlar bağlamında değerlendirilmeye devam edildiğinde bu oyunda Orestes'in **hybris** olarak nitelendirilebilecek bir eyleminin olmadığı, dolayısıyla da oyunun kahramanı yıkıma götürecek bir **hamartia** sahnesi içermediği görülmektedir. Tematik olarak **Elektra** tragedyasındaki olaylar doğrultusunda kurgulanan **Orestes** tragedyasının ilk yarısı tamamıyla Orestes'in çektiği acılara ve Argos Meslisi'nin vereceği kararlar ile ifade edilen kahramanın yaşamı konusundaki belirsizliğe odaklanmıştır. Başka sözcüklerle oyunun ilk yarısında Orestes'in yaşamı tam anlamıyla pamuk ipliğine bağlıdır. Oyunun ikinci yarısından sonra kahramanın olumlu yönde gelişen bir **peripeteia** yaşadığı anlaşılmaktadır.

Orestes tragedyasının ikinci yarısı erginlenme ritüelleri bağlamında ele alındığında oyunun bu kısmında meydana gelen baht değişikliğinin delikanlının erginlenme süreciyle bağlantılı olabileceği konusunda bazı işaretler vardır. Örneğin oyunun ilk yarısında son derece edilgen bir karakter olarak betimlenen Orestes'in, Agamemnon'un oğlu olduğunu hatırladıktan sonra başlangıçtaki pasif karakterini terk ettiği ve kendi kaderini belirleyerek yaşamını kurma konusunda etkin bir rol oynamaya karar verdiği görülmektedir. Yetişkin bir erkek olma arifesindeki delikanlı hâlihazırdaki kimliğinin ve müstakbel statüsünün farkına vardığında erginlenme sürecindeki tipik bir **ephēbos** gibi hile ve tuzak aracılığıyla adım adım makûs kaderini değiştirmeye, talihin çarkını tersine çevirmeye başlamıştır. Ancak Helene'yi öldürmek suretiyle Menelaos'tan intikam almak ve sonrasında hayatta kalmanın garantisi olarak Hermione'yi kaçırma planı doğrultusunda kendi kişisel iradesiyle hareket edip bahtını tersine çevirmeye çalışan kahramanın asıl baht değişikliği oyunun sonunda sahneye inen erginleyici Tanrı Apollon aracılığıyla sağlanmıştır. Apollon fiili olarak oyunun başından beri yalnız bıraktığı Orestes'e sonunda sahip çıkmış ve delikanlıyı yaşamının bir sonraki evresine taşımıştır. Apollon'un gelişiyle birlikte Orestes'in aklanacağı garanti altına alınmıştır, çünkü Apollon bu işi yapması konusunda delikanlıyı bizzat kendisinin zorladığını şu sözcüklerle "*Orestes ile yurttaşlar arasındaki meseleyi tatlıya bağlayacağım, çünkü ben zorladım onu annesini öldürmeye.*" (τὰ πρὸς πόλιν δὲ τῷιδ' ἐγὼ θήσω καλῶς, | ὅς νιν φονεῦσαι μητέρ' ἐξηνάγκασα.) açıklamıştır (Eur. Or. 166-65). Ayrıca Tanrı Apollon, kahramanın Helene'yi öldürmediğini de sözlerine ekleyerek Orestes'i bu cinayet zannından da kurtarmıştır. Ayrıca delikanlının Hermione ile evlenmesi konusunda Menelaos ile Orestes arasında bir anlaşma yapılmasını sağlamıştır. Öte yandan erginleyici Tanrı Apollon, Orestes'in anne kanıyla kirli ellerinin Atina'daki Ares Tepesi'nde görülecek olan mahkemede aklanacağını, yukarıda da vurgulandığı üzere bizzat kendisinin Orestes ve Argoslular arasındaki meseleyi -Klytaimnestra'nın öldürülmesi konusundaki sorunu- çözüme kavuşturacağını ve bir yılın sonunda delikanlının hakkı olan Argos tahtına geçeceğini bildirmiştir (Eur. Or. 1625-15).

Açıkça görüldüğü üzere oyunun başında son derece ağır ritüel çilelere katlanan ölümün eşiğindeki Orestes hile ve kurnazlıkla hayattta kalmayı başarmış ve oyunun sonunda adeta bir **Kouretes** rolünü üstlenen Tanrı Apollon aracılığıyla erginlenme

sürecini tamamlamıştır. Kahramanın Eski Yunan dünyasında erginlenme ritüellerinin yapılma amaçları doğrultusunda bir askerin kurnazlığına, bir **hoplit**'in dayanıklılığına ve birlikte hareket etme yeteneğine sahip olma gibi önemli niteliklerle donanıp yetişkin bir erkek olarak politik yaşama katılma ve evlilik yapmaya hak kazanmak gibi, sosyal ve siyasal bağlamda yeni statüler elde ederek topluma geri döneceği, onunla bütünleşeceği garantisiyle oyun sona ermiştir. Yani oyunun sonunda Orestes tam anlamıyla bir **peripeteia** yaşamıştır. Ancak delikanlının yaşadığı **peripeteia** Aristoteles'in trajik **peripeteia**'sı için uygun bir örnek değildir. Çünkü kahraman başlangıçtaki iyi konumundan acınacak bir duruma düşmemiş, tam tersine acınacak bir durumdayken yaşanan baht değişikliğiyle ellerine bulaşan anne kanının kirliliğinden arınarak müstakbel Argos kralı ve Hermione'nin kocası konumuna yükselmiştir. Özetle, **Orestes** tragedyasındaki **peripeteia** her ne kadar Aristoteles için uygun bir trajik örnek olmasa da erginlenme ritüelleri açısından ele alındığında Orestes'in oyunun sonunda gerçekleşen **peripeteia**'sı erginlenme ritüel evreleriyle son derece uyumludur.

Euripides'in Orestes efsanesini konu aldığı oyunlarından son olarak **Iphigeneia Tauris**'te tragedyası **pathos**, **anagnōrisis** ve **peripeteia** kavramları doğrultusunda ve erginlenme ritüelleri çerçevesinde ele alındığında, **Orestes** tragedyasında olduğu gibi bu oyunun **prologos**'unda da trajik **pathos**'un ortaya çıkışı konusunun vurgulandığı görülmektedir. Euripides bu defa Orestes'in diğer kız kardeşi Iphigeneia aracılığıyla delikanlının miras olarak aldığı soy lanetine (**atē**'ye) dikkat çekmiştir. Ancak Iphigeneia sadece Troia Savaşı öncesi olaylara atıfta bulunmuştur, çünkü genç kızın Argos'ta yaşananlardan henüz haberi yoktur. Fakat Iphigeneia'nın gördüğü rüya Argos'ta yaşanan korkunç şeylerin genç kıza malum olduğunu göstermektedir. Ayrıca Iphigeneia'nın gördüğü kötü rüyayı Orestes'in öldüğüne yorması erginlenme sürecindeki delikanlının Tauris topraklarında ölüm tehdidi altında olacağına işaret ediyor olmalıdır. Iphigeneia'nın sözlerinin ardından sahneye giren Orestes Tauris'teki Artemis Tapınağı'nın etrafındaki korkunç manzara karşında yeni bir kehanetle kendisini bu yabancı topraklara gönderen Tanrı Apollon'a karşı serzenişte bulunur. Orestes'in “*Ey Phoibos, annemi öldürerek babamın kanının intikamını aldıktan sonra bu kehanetle beni yine hangi tuzağa düşürdün?*” (ὦ Φοῖβε, ποῖ μ' αὖ τήνδ' ἐς ἄρκυν ἤγαγες | χρήσας, ἐπειδὴ πατρὸς αἷμ' ἐτεισάμην | μητέρα κατάκτας;) şeklinde dile

getirdiği sözcükler Apollon'un son kehaneti gibi, annesini öldürmesi konusundaki önceki kehanetini de kahramanın bir tuzak olarak gördüğünü ortaya koymaktadır (Eur. **Iph. T.** 77-79). Eski Yunancada **αἶ** kelimesi “*tekrardan, yeniden, bir kez daha*” anlamlarına gelen bir zarftır. Euripides'in bu zarfı kullanması Apollon'un önceki kehanetinin de Orestes tarafından bir tuzak olarak algılandığını kanıtlamaktadır. Ayrıca metinde geçen **ἄρκυς** sözcüğü “*ağ, tuzak, avcı ağı, tuzağı*” anlamına gelmektedir.⁷² Bu noktadan hareketle Tanrı Apollon'un Orestes'e annesini öldürmesi gerektiği konusunda kahramana bildirdiği kehanet bir felaket ve yıkım anlamı taşıdığından söz konusu kehanetin burada tanrısal **atē**'ye sembolize ettiği söylenebilir. Nitekim Orestes bu sahnede Apollon'un kehaneti sonrasında başına gelen felaketleri tüm çıplaklığıyla dile getirmiştir (Eur. **Iph. T.** 79-84). Orestes'in bu sahnede anlattıkları trajik birer **pathos** örneğidir, çünkü delikanlının Erinys'lerin elinde kıvrım kıvrım kıvrılarak korkunç tanrıçaların gönderdiği çılgınlık nöbetleriyle (**mania** halinde) tüm Yunanistan'ı baştan sona dolaşma motifi Aristoteles'in izleyicide korku ve acıma duygularının ortaya çıkmasını sağlayan trajik **pathos** tanımıyla örtüşmektedir. Orestes'in ilk olarak hakkı olan baba mirasını devralabilmek, yani erginlenmiş yetişkin bir erkek olarak toplumla yeniden bütünleşmek için **Elektra** tragedyasında annesini öldürmesi gerekirken şimdi Yunanistan'ı, hatta dünyayı dolaşmak zorunda olduğu anlaşılmaktadır (Rabinowitz, 2020: 302). Orestes'in annesini öldürdükten sonra başına gelen **pathema**'lar, yani delikanlının yaşadığı derin keder ve mutsuzluk, öte yandan kendisine musallat olan **mania** hastalığı içinde dolaşması izleyicinin merhamet ve korku duygularını harekete geçirmiş olmalıdır. Nitekim Orestes'in annesini öldürmesi zaten başlı başına son derece trajik bir **pathos** örneği, annesini öldürdükten sonra kahramanın yaşadıkları delikanlının durumunu daha da feci hale getirmiştir. Hatırlanacağı üzere Aristoteles'e göre sahnede gösterilen ölümler, kahramanın başına gelen korkunç felaketler, çekilen büyük acılar, şiddetli ağrı ve yaralanmalar birer **pathos** örneğidir. Bu bağlamda birden çok **pathos** sahnesi barındıran **Iphigeneia Tauris**'te tragedyasında izleyicinin oyunun başından sonuna kadar Orestes'le duygusal bağlamda etkileşim halinde olduğu ve yaşananlar

⁷² Bkz.: **LSJ**, s. v. “**ἄρκυς**” maddesi.

karşısında kahramana acıdığı ve aynı zamanda söz konusu **pathema**'ların kendi başına gelebilme ihtimali karşısında içinin titrediği düşünülebilir.

Öte yandan oyunda Taurisli bir çoban tarafından son derece canlı bir şekilde sahneye taşınan Orestes'in **mania** nöbeti geçirdiğinin anlatıldığı satırlar da bu oyunda Apollon'un kehanetleriyle temsil edilen **atē**'nin neden olduğu bir diğer trajik **pathos** örneği olarak ele alınabilir. Bu sahnede izleyici Erinys'lerin etkisinde kalan Orestes'in, bilinç kaybı yaşayarak birden oturduğu kayalıktan fırladığını, o anda delikanlının tüm bedeninin zangır zangır titremeye başladığını, canhıraş bir feryat kopardıktan sonra acı içinde uzun uzun inlediğini haberciden öğrendiğinde Orestes'in gördüğü korkunç halisünasyonları adeta onunla birlikte yaşamış olmalıdır. Çoban nereye kaçacağını bu korkunç tanrıçalardan nasıl kurtulacağını bilemeyen Orestes'in kılıcını çekerek Erinys'ler sandığı hayvanlara saldırıp onları öldürdüğünü ve **mania** nöbeti geçtikten sonra da Orestes'in ağzından köpükler saçarak kendini yere bıraktığını anlatmıştır. **Iphigeneia Tauriste**'ki bu sahne bize Sophokles'in **Aias**'ındaki Tanrıça Athena tarafından gönderilen **mania** ve körlüğün "**atē**'nin" etkisiyle Odysseus ve düşman olarak gördüğü diğer Yunanları kılıçtan geçirdiği sanrısıyla koyunları boğazlayan Aias'ı hatırlatmaktadır.⁷³ Aias da Orestes gibi tanrıların gazabı -Athena'nın kahramanın üzerine saldırdığı çılgınlık nöbeti ve tanrısal körlük- sonucu düşmanlarıyla bir mücadeleye giriştiğini sanarken aslında sadece masum hayvanları katletmiştir. Orestes'in, Erinys'ler sandığı zavallı hayvanları öldürme sahnesi tek başına bile izleyicinin acıma ve korku duygularını uyandıran başlı başına bir **pathos** olmalıdır. Öyle ki bu sahnelerde izleyiciye insanın dünyadaki yaşam koşullarını belirlemekle kalmayan tanrıların, aynı zamanda onun zihinsel edimlerine de doğrudan müdahale edebileceği, yani tanrıların her an insanın aklını başından alabilecek güçte olduğu gerçeği hatırlatılmıştır. Aias ve Orestes örneklerinde görüldüğü üzere insanın tanrı karşısındaki tek silahının, yani aklının da tanrı tarafından kontrol ediliyor oluşu insanı acımasız tanrılar karşısında savunmasız bırakarak son derece trajik bir varlık haline

⁷³ Sophokles'in **Aias**'ında Tanrıça Athena, Aias'a aldatıcı hayaller gönderdiğini ve **mania** nöbeti içindeki Aias'ı daha fazla kıskırtmak suretiyle felaket ağlarını ördüğünü (**Ἐγὼ δὲ φοιτῶντ' ἄνδρα μανιάσις νόσοις | ὄτρυνον, εἰσέβαλλον εἰς ἔρκη κακά.**) şeklindeki sözcüklerle bizzat dile getirmiştir (Soph. **Ai.** 50-61). Ayrıca Athena'nın "*Keskin gören gözlerini körleştireceğim.*" (**Ἐγὼ σκοτώσω βλέφαρα καὶ δεδorkότα.**) şeklinde söylediği sözcükler tanrıların insanlar üzerindeki ürkütücü güçlerini ortaya koymaktadır (Soph. **Ai.** 85).

getirmiştir. Bu bağlamda Euripides'in, Orestes kimliğiyle insanın varoluş trajedisine de atıfta bulunduğu ve söz konusu sahnede izleyicinin Orestes'le duysusal bir bağ kurarak delikanlının yaşadığı bu **pathema**'lar karşısında korku ve acıma duygularının uyandığı kabul edilebilir.

Özetle, **Iphigeneia Tauris**'te tragedyasında erginlenme sürecinin çile evresinde bulunan Orestes'in ritüel ölüm sürecinde yaşadığı korku ve çektiği acı tüm çıplaklığıyla sahneye taşınmıştır. Orestes'in yaşadığı ölüm tehdidinin (Eur. **Iph. T.** 291) onun için son derece gerçekçi olduğu kahramanın Erinys'ler sandığı hayvan sürülerine saldırıp onları bir bir kılıçtan geçirdiği sahne aracılığıyla ortaya konmuştur. Anlaşıldığı üzere Orestes yaşadıklarının birer sanrı olduğunun farkında değildir, delikanlı yaşadıklarını gerçek sanmaktadır. Nitekim tanrılar insani zamana müdahale ettikleri gibi insanın gerçeklik algısına da doğrudan müdahale edebilmektedirler. Sahneye yansıtıldığı üzere Orestes, Hades'in yılanlarıyla ve korkunç Erinys'lerle rüya ya da hayal âleminde değil gerçekçi düzlemde savaşmıştır. Yani delikanlının cephesinden bakıldığında Orestes, Erinys'lerle bir rüya ya da hayal âleminde değil, son derece gerçekçi bir düzlemde boğuşarak bir can pazarı yaşamıştır. Orestes'in ritüel ölümünü sembolize ettiğini düşündüğümüz bu sahnelerde kahramanın trajik bir şekilde ölüm tehdidi altında olduğu ve ölüm korkusu yaşadığı anlaşılmaktadır. Sonuç olarak erginlenme ritüelleriyle ilişkili olarak ele aldığımız bu sahnelerde Orestes'in yaşadığı **pathema**'lar izleyicinin korku ve acıma duygularını uyandıran birer trajik **pathos** örneği olarak değerlendirilebilir.

Söz konusu sahnenin devamında Orestes Taurisli çobanlar tarafından ele geçirilerek bu defa gerçek anlamda ölümle burun buruna geleceği Artemis Tapınağı'na götürülmüştür (Eur. **Iph. T.** 330-460). Bu sahnenin akabinde gerçekleşen Orestes ve Iphigeneia arasındaki **anagnōrisis** sahnesinin ilmek ilmek erginlenme ritüelleri motifleriyle örüldüğü dikkat çekmektedir. Euripides bu tragedyasında **anagnōrisis**'i olay örgüsünün kendisinden doğacak ve aynı zamanda erginlenme ritüellerine atıfta bulunacak şekilde kurgulamıştır. Oyunda **anagnōrisis**'in gerçekleşmesine zemin hazırlayan diyaloglar özellikle de Orestes ile Pylades arasında geçen konuşmalar bize erginlenmenin arifesindeki Atinalı **ephēbos**'ları⁷⁴ ve **ephēbos** andını

⁷⁴ Rabinowitz **Iphigeneia Tauris**'te tragedyadaki Orestes ve Pylades'in erginlenme sürecindeki birer "**ephēbos**" olduklarını ileri sürmüştür (Rabinowitz, 2020: 303, 305).

hatırlatmaktadır.⁷⁵ Nitekim Orestes ve Pylades erdemli bir **hoplit** gibi davranarak sadece kendi canını kurtarıp da arkadaşını ölüme terk etmemişlerdir. Öyle ki Iphigeneia yazdığı mektubu Argos’a götürmesi karşılığında Orestes’e canını bağışlamayı teklif etmiş, ancak arkadaşı Pylades için yapılacak bir şey olmadığını, onun burada ölmesi gerektiğini söylemiştir (Eur. **Iph. T.** 581-597). Iphigeneia’nın bu teklifi üzerine Orestes’in “*Onun ölmesi şartıyla, sana iyilik yapmak ve kendimi | tehlikeden kurtarmak bana göre adil bir şey değil. | Fakat şöyle yapın: mektubu ona verin! | Sizin iyiliğiniz için Argos’a götürecektir. | Dileyen beni öldürsün. Bir kişinin dostlarını felakete sürükleyerek | kendini kurtarması en utanç verici şeydir. O adam benim dostumdur ve kabul edemem | benden daha az görmesini gün ışığını.*” (οὗτος δὲ συμπλεῖ τῶν ἐμῶν μόχθων χάριν. | οὐκ οὖν δίκαιον ἐπ’ ὀλέθρῳ τῷ τοῦδ’ ἐμὲ | χάριν τίθεσθαι καὐτὸν ἐκδῶναι κακῶν. | ἀλλ’ ὥς γενέσθω· τῷδε μὲν δέλτον δίδου· | πέμπει γὰρ Ἄργος, ὥστε σοι καλῶς ἔχειν· | ἡμᾶς δ’ ὁ χρήζων κτεινέτω. τὰ τῶν φίλων | αἵσχιστον ὅστις καταβαλὼν ἐς ξυμφορὰς | αὐτὸς σέσσωται. τυγχάνει δ’ ὁδ’ ὢν φίλος, | ὃν οὐδὲν ἥσσον ἢ ‘μὲ φῶς ὀρᾶν θέλω) şeklinde Iphigeneia’ya söylediği sözcükler **phalanks**’taki arkadaşını asla ölüme terk etmeyeceğine dair bir yemin içeren **ephēbos** andının adeta bir yansımasıdır (Eur. **Iph. T.** 600-608). Rabinowitz’in de dikkat çektiği üzere bu sahnedeki Orestes’in ve hatta Pylades’in de tam anlamıyla erginlenmenin arifesindeki genç birer **ephēbos** oldukları ileri sürülebilir (Rabinowitz, 2020: 303-305). Nitekim daha sonra koronun Pylades’i tebrik edip memleketine döneceği için şanslı olduğunu söylediğinde delikanlının “*İmrenilecek bir kader değil, dostların ölmesi*” (ἄζηλά τοι φίλοισι, θνητσκομένων φίλων.) şeklinde dile getirdiği sözcükler (Eur. **Iph. T.** 650); ayrıca Pylades’in “*Utanç verici sen ölürken benim sağ kalmam. Seninle birlikte yelken açtım ve birlikte ölmeliyim.*” (αἰσχρὸν θανόντος σοῦ βλέπειν ἡμᾶς φάος· | κοινῇ δὲ πλεύσας δεῖ με καὶ κοινῇ θανεῖν.) diyerek Orestes’e olan bağlılığını dile getirmesi de delikanlıların söz konusu konumlarına işaret etmektedir (Eur. **Iph. T.** 674-675). Pylades burada sanki **ephēbos** andını izleyiciye hatırlatmak istercesine dostu Orestes’i Tauris’te ölüme terk edip kendisinin Phokis’e dönmesi durumunda, Argos ve Phokis’te dava arkadaşına ihanet etmiş bir alçak ve bir

⁷⁵ Sommerstein ve Bayliss sosyal açıdan ergenlik yaşına gelmiş Atinalı delikanlıların onları bir takım askeri ve sivil normlarına bağlayan yurttaşlık yemini ettiklerini vurgulamıştır (Sommerstein, Bayliss 2013: 48). **Ephēbos** yemini konusunda özellikle bkz.: Sommerstein, Bayliss, 2013: 13-22.

korkak olmakla suçlanacağını altını çizmiştir (Eur. **Iph. T.** 676-686). Orestes ve Pylades'in bu sahnelerde sergilediği tavır, öte yandan oyundaki kahramanlar arasında geçen diyaloglar aracılığıyla çizilen delikanlıların karakter özellikleri aslında erginlenme sürecindeki **ephēbos**'lara kazandırılmak istenen **hoplit** ahlakının adeta bir yansımasıdır. Başka sözcüklerle söylemek gerekirse, **Iphigeneia Tauris**'te tragedyasında **anagnōrisis**'i hazırlayan sahneler ve bu sahnelerdeki diyaloglar erginlenme ritüelleri ve motifleriyle ilişkilidir.

Euripides oyunun **prologos**'unda Orestes'in kaderinin nasıl bir yön izleyeceği, delikanlının bahtının hangi yönde değişeceği **-peripeteia-** konusunda herhangi bir ipucu vermemiş ve bu noktada izleyiciyi merakta bırakmıştır. Daha sonra Orestes'in Tanrı Apollon'un, Tauris'teki Artemis heykelini Yunanistan'a götürmek üzere onu Tauris'e gönderdiğini, fakat olacaklar konusunda tanrının kendisine herhangi bir şey söylemediğini belirtmesi de izleyicideki merakı daha da arttırmıştır. Ancak **anagnōrisis** sahnesine gelinceye kadar Orestes'in bahtının çok da iç açıcı bir yönde seyretilmediği görülmektedir. Artemis'e kurban edilmek üzere tapınağa getirilen Orestes'in, Iphigeneia'nın teklifini reddetmesi üzerine olay örgüsü Orestes'in bu tapınakta Tanrıça Artemis'e kurban edilecek oluşu ekseninde ilerlemiştir. Orestes'in kendisi dâhil oyundaki herkes kahramanın Tauris'te kurban edileceğini düşünmektedir. Nitekim Orestes mezarının neresi olacağını dahi Iphigeneia'ya sormuştur (Eur. **Iph. T.** 625). Zaten bundan sonra ikili arasında geçen diyaloglar öleceği kesin gözüyle bakılan Orestes'in cenaze ritüelleriyle alakalıdır (Eur. **Iph. T.** 628-643). Ayrıca koro da ölecek olan delikanlıya acıdığını açıkça dile getirmiştir (Eur. **Iph. T.** 644). Ancak olay örgüsünün akışı doğrultusunda gerçekleşen **anagnōrisis** sahnesiyle birlikte Orestes'in **peripeteia**'sının da yön değiştirdiği görülmektedir. Artemis'e kurban edilmek üzere tapınağa getirilen Orestes'in, Iphigeneia ile karşılıklı olarak yaşadığı **anagnōrisis** sahnesinden sonra kurguladıkları plan doğrultusunda kahramanın sözde kurban edilecek oluşu aslında Orestes'in yeniden doğuşuna, yani delikanlının erginlenmesine zemin hazırlamıştır. Bu bağlamda **Iphigeneia Tauris**'te tragedyadaki **peripeteia** sahnesinin Aristoteles'in trajik **peripeteia** tanımıyla örtüşmese de erginlenme ritüellerine uygun olarak Orestes'in yeniden doğuşunu sağlayacak şekilde oyunun başlangıcındakinden tam aksi yönde değiştiği görülmektedir. Fakat kahramanların kurguladıkları kaçış planı işe yaramamış ve

gençler bir tanrı yardımı olmadan kendi kaderlerini çizmekte, yani kendi **peripeteia**'larını gerçekleştirme konusunda başarılı olamamışlardır. Bu noktada Tanrıça Athena devreye girerek oyunun sonunda Orestes'in bahtını değiştirecek, yani delikanlının erginlenmesini sağlayacak çözüm planını açıklamıştır (Eur. **Iph. T.** 1446-1461). Nitekim Dunn Euripides'in "**deus ex machina**"⁷⁶ yönteminin bazen insan hayatında hükmeden Zeus bazen Kader Tanrıçaları **Moiralar**'ın varlığında kişileştirilen ve çoğu kez insan aklının alamayacağı kadar karmaşık insanüstü bir otoritenin varlığına dikkat çekmek amacıyla kullanmış olabileceğine dikkat çekmiştir (Dunn, 1996: 26-32). Athena, Orestes'in Tauris'te yaşadığı erginlenme ritüelleri doğrultusunda delikanlının burada çektiği acıların anısına Halai'da Artemis adına bir tapınak ve Artemis Tauropolos olarak bir kült kurmasını emretmiştir. Bu kült tapınağının delikanlıların erginlenme ritüelleriyle ilişkili oluşu **Iphigeneia Tauris**'te tragedyasının ana ekseninin Orestes'in erginlenme süreciyle ilişkili olduğunu bir kez daha ortaya koymaktadır. Euripides Orestes'i bu tragedyada açıkça bir erginlenme adayı olarak sunmamıştır. Ancak oyun boyunca konuyla ilgili yaptığı imalar ve oyunda erginlenme ritüelleriyle ilişkili olarak kullandığı semboller aracılığıyla Orestes'in erginlenme sürecinde bir delikanlı olduğuna sıklıkla işaret etmiştir. Euripides oyunun sonunda tam anlamıyla gerçekleşen **peripeteia** sahnesiyle de Orestes'i bir erginlenme ritüelinin kurucusu olarak göstermiş ve kahramanın toplumla bütünleşmesini garanti ederek, yani delikanlının başarılı bir şekilde erginlenmesini sağlayarak oyununu sonlandırmıştır (Eur. **Iph. T.** 1446-1461).

5.2. Aksiyonun Akışında Erginlenme Ritüellerinin Yeri Ve Önemi

Önceki bölümde detaylı olarak incelenmeye çalışıldığı üzere tragedya oyunlarında **mythos**, yani *öykü, efsane, anlatı, olay örgüsü* kavramı oyunda konu edilecek öykünün ana iskeletini, tragedyanın bir nevi sınırlarını belirleyen en geniş dış çerçevesini ifade etmektedir. Dramatik aksiyon ise bu ana iskeletin ve çizilen çerçevenin içerisine çeşitli uzuvların yerleştirilmesi anlamına gelmektedir. Örneğin Yunan mitolojisinde Orestes mitinin ana hatları bellidir. Bu bağlamda tragedyasında söz konusu miti işleyecek olan

⁷⁶ Euripides tragedyalarının çoğunda yer alan ve "**geranos**" adı verilen bir makine yardımıyla tanrının sanki gökten iniyormuş gibi gösterilmesine "**deus ex machina**" denilmektedir (Bieber, 1961: 76).

bir ozanın olay örgüsü, yani tragedyasının ana iskeleti en başından mit tarafından çizilmiş durumdadır: Orestes Agamemnon ve Klytaimnestra'nın oğludur. Delikanlı babasını öldüren annesi Klytaimnestra'yı tanrı Apollon'un emri üzerine öldürecektir. Sonrasında Erinys'ler tarafından çıldırtilarak Yunanistan'ı baştan aşağı dolaşacak en sonunda ise aklanıp Argos toplumuna geri dönecektir. Dramatik aksiyon ise Agamenon ve Klytaimnestra'nın oğlu olduğu, Apollon'un emri doğrultusunda annesini öldürdüğü gerçeği değişmeyen Orestes'in söz konusu eylemi nerede, ne zaman ve nasıl işleyeceği; bu eylemi gerçekleştiren kahramanın oyundaki diğer karakterlerle ve içinde bulunduğu mekânla kurduğu ilişki biçimi; öte yandan kendi iç dünyasında yaşadıkları gibi konuların ozanlar tarafından kurgulanması anlamına gelmektedir ki bu unsur ozanın sanatçı dehasını, hayal gücünü ortaya çıkaracağı yegâne özel alanıdır.

Eski Yunan tragedyasında aksiyonun akışı tragedyanın asıl konusunu oluşturan ana öyküde anlatılan olayların olasılık ve zorunluluk yasalarına göre birbirini takip etmesiyle meydana getirilmiştir. Aynı zamanda aksiyonun akışı tragedyanın asıl konusunu oluşturan ana öyküyle ilişkili ve çoğu kez de kendi içerisinde birbiriyle bağlantılı olan yan öykülerdeki olayların oluş sırasının sistematik ve ana öyküyü destekleyecek bir şekilde birbirine bağlanmasıyla oluşturulmuştur. Nitekim Euripides trajik planlamasının neden-sonuç, tutarlılık ve karakterlerin uygunluğu açısından Aristoteles tarafından onaylanmıştır (Mastronarde, 2010: 63). Örneğin Euripides'in konuyla ilgisiz görünen koro şarkılarında ya da oyundaki ikincil karakterlerin önemsizmiş gibi görünen çeşitli söylemlerinde ana öyküdeki aksiyonun akışını destekleyecek çeşitli imaların olduğu dikkat çekmektedir. Yani Euripides araştırmamıza dâhil ettiğimiz tragedyalarında aksiyonun akışını sağlarken erginlenme ritüelleriyle ilişkili asıl öyküyü, çoğu kez yine bu ritüellerle ilişkili çeşitli yan öykülerle desteklemiş görünmektedir. Nitekim Aristoteles de olay örgüsünün konu bakımından kendisiyle ilişkili yan öykülerle desteklenmesinin oyunu tekdüzelikten kurtaracağı vurgulamıştır. (Aristot. **poet.** 51b 33-35). Örneğin **Hippolytos** tragedyasında Hippolytos'un erginlenme sürecine Theseus'un erginlenme serüvenine ilişkin çeşitli motiflerinin eklenmesi bu bağlamda okunabilir. Euripides bu dramatik tekniği sayesinde erginlenme sürecindeki Hippolytos ve babası Theseus arasındaki kontrasta dikkat çekmeyi başarmıştır. Ayrıca **Iphigeneia Tauris'te** tragedyasında

Iphigeneia'nın Aulis'te başlayan kendi erginlenme sürecine atıfta bulunması da bu bağlamda değerlendirilebilir. Öte yandan **Ion** tragedyasında da koro tarafından betimlenen Apollon Tapınağı'nın **metope**'lerindeki savaş sahnelerinin ve Ion'un kurduğu şölen çadırını saran kumaşlardaki betimlerin erginlenme ritüelleriyle ilişkili semboller olduğu ileri sürülebilir. Zeitlin bu sahnelerde uygarlık ve yabancılık gibi birbirine taban tabana zıt iki güç arasındaki mücadele ve karşıtlığın anlatıldığını belirtmiştir (Zeitlin, 1989: 166-167). Nitekim Euripides tragedyalarının dramatik yapısı dönemin izleyicisinden olaylar arasındaki bağlantıların ve çeşitli imaların keşfedilmesini aynı zamanda da incelikte yorumlanmasını talep etmektedir. Mastronarde, Euripides tragedyalarında görülen, izleyiciden incelikli bir yorumlama bekleme geleneğinin sadece dramaya has bir durum olmadığını, bu geleneğin Homeros'tan itibaren Yunan şiirinin tipik bir uygulaması olduğunu vurgulamıştır (Mastronarde, 2010: 65).

Tragedyalarda dramatik aksiyon tragedya sahnesinde sunulmak istenen konunun mantıksal bir çerçeveye oturtularak olayların bir başı, ortası ve sonu olacak şekilde birbiriyle bağlantılı olarak oluşturulması anlamına da gelmektedir. Bu noktada Euripides'in araştırmamıza konu olan hemen tüm oyunlarında aksiyonun akışının çoğu kez bu çerçevede ve aynı zamanda da erginlenme ritüelleri sürecine koşut olarak kurgulanladığı dikkat çekmektedir. Yani oyunlar erginlenecek delikanlının toplumdan uzaklaşması süreciyle başlamış, dramatik aksiyon kahramanın çeşitli çilelere ve ritüel sınavlara maruz kaldığı geçiş evresi ile devam etmiş ve son olarak da delikanlının eski kimliğinde ölüp yetişkin bir erkek olarak yeniden doğmasının ardından toplumla bütünleşmesiyle sona ermiştir.

Bu bağlamda Euripides tragedyalarında dramatik aksiyonun akışında erginlenme ritüellerinin yerini ve önemini ortaya koymak adına ilk olarak **Hippolytos** tragedyasının önsözünü oluşturan **prologos** bölümünün detaylı olarak incelenmesi anlamlı olacaktır. Hatırlanacağı üzere, oyunun **prologos**'unda sahneye çıkan tanrıça Aphrodite, Hippolytos'un kendisine saygı göstermeyip sadece Artemis'e hürmet ettiğini; ancak kendisinin bu küstahlığın bedelini Hippolytos'a aksiyonun gerçekleştiği gün içinde ödeceğini söylemiştir. Aphrodite'nin bu söyleminin altında dinsel bir bağlam vardır (Sourvinou-Inwood, 2003: 326). Yani Aphrodite'nin sözcükleri delikanlının erginlenme ritüelleriyle ilişkili olarak gördüğümüz tanrıçaya ait kült

uygulamalarına katılmadığını ve çeşitli ritüellerle onu onurlandırmadığını açıkça ifade etmektedir. Görüldüğü üzere **Hippolytos** tragedyası Yunan dünyasında delikanlıların erginlenme ritüelleriyle ilişkili bir ritüelle başlamıştır. Euripides oyunun **prologos**'una Aphrodite kültüyle ilişkili bir ritüeli, daha doğrusu bir ritüelin yokluğunun sonuçlarını ustaca yerleştirmiştir (Sourvinou-Inwood, 2003: 326). Böylece ünlü ozan daha oyunun ilk sahnesinde Yunan dünyasında toplumsal açıdan her bireyin katılmak zorunda olduğu bir ritüele katılmamanın yarattığı bir krize -erginlenme sürecine direnen bir delikanlıya- dikkat çekmiştir.⁷⁷ Zaten Yunan tragedyası temelde insani arzularla tanrısal güçlerin çatışmasını konu almaktadır (Segal, 1965: 117). Euripides tragedyalarında da ortak bir motif olarak kahramanların yaygın ritüel bir uygulamaya katılmayı reddetmesi ya da küçümsemesinin tragedyanın temel kriz noktasını oluşturduğu izlenir. Bu oyunda da kahramanın Aphrodite'yi küçümseyerek Tanrıça'ya tapmayı reddetmesinin tragedyanın ana krizini oluşturduğu açıkça görülmektedir.⁷⁸

Prologos'ta Aphrodite tarafından dile getirildiği ve devamındaki sahnelerde ise açıkça görüldüğü üzere Hippolytos "*cinsel saflık, ölçülü olma*" şeklinde Türkçeye çevirebileceğimiz **sōphrosynē** (σωφροσύνη) kavramını gerekçe göstererek Aphrodite'yi küçümsemiştir. Delikanlının Tanrıça'yı reddetmesi ve aşağılaması aslında **sōphrosynē** kavramın kendisiyle ilişkili bir durum değildir, çünkü Yunan kültüründe bakirlik erdeme sahip olmak isteyen bir delikanlı için mutlak bir ön koşul değildir (Mueller, 2020: 122). Bu sahnelerde Hippolytos hastalıklı bir şekilde **sōphrosynē** ve **eros** (ἔρως) kavramları arasında bir gerilim yaratmıştır ki bu durum erginlenme ritüellerinin yapılma amaçlarıyla derin bir kontrast oluşturmaktadır. Euripides oyunun açılış sahnesinde ve hemen sonrasında bu kontrasta dikkat çekerek kahramanın **sōphrosynē** kavramını gerekçe göstererek Aphrodite'yi küçümsemesinin tragedyada yarattığı gerilimi ustaca vurgulamıştır. Bu suretle ünlü ozan sadece aksiyonun başlamasını sağlamakla kalmamış, aynı zamanda olay akışını da mantıksal bir çerçevede içinde neden-sonuç ilişkisine dayandırmıştır. Basit bir önermeyle

⁷⁷ Mastronarde, Hippolytos'un ilk olarak yaşlı hizmetkârın uyarısına rağmen Aphrodite'ye dua etmeyi reddettiğine, daha sonra sütünün önerilerini ve en sonunda da yeminini bozmayı reddettiğine dikkat çekerek delikanlının oyun boyunca hemen tüm eylemlerinin reddetme ile karakterize edildiğini vurgulamıştır (Mastronarde, 2010: 289).

⁷⁸ Benzer şekilde **Bakkhalar** tragedyasında da dramatik krizin nedeni genç Pentheus'un tanrı Dionysos'u küçümsemesi ve tanrıya tapmayı reddetmesinde yatmaktadır.

açıklanacak olursa, Hippolytos Tanrıça Aphrodite'ye karşı küstahlık yapmıştır ve bunun sonucunda delikanlı yıkıma uğrayacaktır.

Aphrodite kültüne ve ritüellerine saygı göstermediği gibi, Artemis kültünü de ihlal ettiği ve tanrıçanın kentteki etkinlik alanını tehlikeye soktuğu imasıyla başlayan **Hippolytos** tragedyasında aksiyon başka bir ritüelle -çalışmamız açısından son derece önemli olan bir erginlenme ritüeli sembolüyle- devam etmiştir. Hippolytos'un beraberindeki hizmetkârlar ve avcı arkadaşları Tanrıça Artemis'i öven bir **hymnos**'la sahneye girmişler ve sonrasında delikanlı, Artemis heykeline tanrıçaya olan bağlılığını sembolize eden bir çelenk sunmuştur. Bu sahne açıkça bir ritüel sahnesidir. Nitekim Segal bu **hymnos**'un genç avcıların Artemis için söylediği bir **hymnos** olduğunu ve oyunda Hippolytos'la birlikte sahneye giren koronun bir avcı korusu olduğunu belirtmiştir (Segal, 1965: 121). Hippolytos beraberindeki avcı arkadaşlarının da kendisinin Artemis için söylediği **hymnos**'a katılmalarını istemiştir. Hippolytos'un “Gelin, izleyin beni! Koruması altında olduğumuz Göksel Zeus'un kızı Artemis'in şarkısını söyleyin.” (ἔπεσθ' αἰδοντες ἔπεσθε / τὰν Διὸς οὐρανίαν | Ἄρτεμιν, αἰ μελόμεσθα.) şeklinde Türkçeye çevirebileceğimiz sözleri Sourvinou-Inwood'un da dikkat çektiği gibi erginlenme ritüelleriyle ilişkili iki duruma yani, genç avcılara ve erginlenme sürecindeki “**ebhēbos**”lara dikkat çekmektedir (Eur. **Hipp.** 58-60). Öyle ki Yunan kültüründe Artemis özellikle bu grubun, yani genç avcılarının koruyucu tanrıçası olarak görülmekteydi.⁷⁹ Metinde Hippolytos'un “Koruması altında olduğumuz Artemis” şeklinde söylediği sözcükler de bu durumu açıkça ortaya koymaktadır.

Hippolytos tragedyasında erginlenme ritüelleriyle ilişkili olduğunu düşündüğümüz, Phaidra'nın sütninesinin Hippolytos'a ettirdiği gizlilik yemininin de dramatik aksiyonun akışında son derece önemli bir rol oynadığı görülmektedir.⁸⁰ Fletcher Yunan tragedyasının dramatik yapısında **horkos** (ὄρκος), yani “yemin”

⁷⁹ Sourvinou-Inwood **Hippolytos** tragedyasındaki bu sahnenin Atinalı izleyicinin gerçek yaşamındaki kült pratiklerine atıfta bulunduğu ve Euripides'in bu sahne aracılığıyla tragedyanın mitolojik dünyasını seyircinin gerçek yaşamına yaklaştırdığını belirtmiştir. Bu konuda daha fazla bilgi için bkz.: Sourvinou-Inwood, 2003: 326-327.

⁸⁰ Fletcher edebi bir araç olarak Yunan tragedyasında **horkos** kavramına odaklandığı çalışmasında tragedyaya oyunlarında “yemin” kavramının dramatik olay örgüsünü ve diğer dramatik unsurları nasıl etkilediğini ortaya koymaya çalışmıştır. Araştırmacı Hippolytos ve Orestes örneğinde olduğu gibi **horkos**'un karakterleri kendi çıkarlarına ya da ahlaki zorunluluklarına karşı hareket etmeye zorladığını vurgulamıştır (Fletcher, 2012: 1). Bu konuda kapsamlı bir çalışma olarak bkz.: Fletcher, 2012.

konusunun son derece önemli olduğunu; oyunlarda edilen yeminlerin asla hafife alınmayıp, bilakis Hippolytos gibi karakterleri başka türlü gerçekleştiremeyecekleri zorunlu eylemlere bağladığını vurgulamıştır. Ayrıca araştırmacı özellikle **Hippolytos** ve **Medeia** tragedyalarında açıkça görüldüğü üzere **horkos**'a dayalı dramatik kurgu oluşturmada Euripides'in bir usta olduğunu dile getirmiştir (Fletcher, 2012: 11). **Hippolytos** tragedyasındaki **horkos** motifi sadece oyunun dramatik tasarımını etkilemekle kalmamış, aynı zamanda oyunun asıl planını şekillendiren ana unsur olarak Hippolytos'u oyundaki en zayıf karakter haline getirerek oyun boyunca delikanlının elini kolunu bağlamıştır (Mueller, 2020: 122). Yani kahramanın yeminine sadık kalması da dramatik aksiyonun akışını belirleyen oyundaki en temel erginlenme motiflerin birisi olarak yer almıştır. Hippolytos'un öğrendiği korkunç gerçek karşısında sessiz kalacağı konusunda sütineye ettiği yemin Tanrıça Aphrodite'nin delikanlıyı yıkıma uğratma planının işleyeceğinin ilk habercisi olarak yorumlanabilir, çünkü bu sahnede yeminin tanrısal gücü insani eylemle birleştirerek ilahi gücün insan üzerinden harekete geçirildiği görülmektedir (Fletcher, 2012: 13). Hippolytos'un ettiği gizlilik yeminine sadık kalma motifi yemin ritüellerinin Yunan dini yaşamındaki önemini de ortaya koymaktadır (Sourvinou-Inwood, 2003: 328). Hâlbuki oyunda Hippolytos'un ettiği yemini bozma, yani gerçekleri babasına söyleme fırsatına sahip olduğu açıkça görülmektedir. Ancak Yunan geleneğinde yemine duyulan saygının bir ifadesi olarak Hippolytos bu fırsata sahip olmasına rağmen, sessiz kalmayı tercih etmiş ve delikanlının sessizliği oyundaki trajik olayları daha da ilerleterek baba ve oğlu dönülmez bir yola sokmuştur. Metnin bu kısmında Hippolytos'un “*dindar, dini bütün, sofu*” olarak Türkçeye çevirebileceğimiz **eusebēs** (εὐσεβής)⁸¹ bir delikanlı olduğu için sessiz kalmayı tercih ettiği açıktır. Öyleki “*dindarlık*” olarak Türkçeye çevirebileceğimiz **eusebia** (εὐσεβία) kavramı yetişkin bir Atinalının sahip olması gereken erdemlerin en başında gelmektedir. Hippolytos'un yemini tutması Ebbott'un da belirttiği gibi dindar ve onurlu bir adam olarak delikanlının öz benlik algısının ayrılmaz bir parçasıdır (Ebbott, 2017: 113). Ebbott, Hippolytos'un bu konudaki sessiz kalmasını, Phaidra'nın sessizliğini bozmasının tersine çevrilmesi olarak değerlendirmiştir (Ebbott, 2017: 114). Phaidra'nın sessizliğini bozmasının aksiyonu ileri taşıdığı ve trajik olayların

⁸¹ εὐσεβής sözcüğü **genetivus** ile kullanıldığında ise “*kusursuz, eksiksiz*” anlamına gelmektedir (Çelgin, 2011: 291).

gelişmesini sağlaması gibi bu defa Hippolytos'un sessizliği aksiyonun ileri taşınmasını sağlayarak oyundaki trajik olayların fitilini ateşlemiştir.

Erginlenme ritüelleri açısından söz konusu sahne bize Mitchell-Boyask'ın da belirttiği gibi “**ephēbos**’ların” ettiği yemini hatırlatarak bu sahnedeki yemin ritüeli ile erginlenme törenleri arasında ilişki kurmamıza olanak sağlamamıştır (Mitchell-Boyask, 1999). Ancak Fletcher kusurlu bir “**ephēbos**” karakteri olarak gördüğü genç Hippolytos'un bir erkek yerine düşük statüdeki bir köle kadına yemin ettiğini, sonrasında ise delikanlının ettiği yemini bozacağına dair bir imada bulunduğu dikkat çekerek (Eur. **Hipp.** 612) Hippolytos'un babasının lanetine maruz kalarak yıkıma uğramasının altında kahramanın bu tavrının yattığını ileri sürmüştür (Fletcher, 2012: 126). Nitekim burada “**ephēbos**” yeminini tersine çeviren bir karakter söz konusudur.

Görüşümüze göre **Hippolytos** tragedyasında delikanlının yeminine sadık kalması oyunda kahramanı ölüme götüren asıl neden olarak sunulmuştur. Ancak yemin konusuna farklı bir bakış açısıyla yaklaşıldığında, Hippolytos'un yeminini tutması, aslında onun, babası tarafından tanınmasını ve ölümsüz bir kült kahramanına dönüşmesini sağlamıştır. Başka sözcüklerle yemin Hippolytos'un erginlenmesini gerçekleştiren bir erginlenme motifi olarak dramatik aksiyonu ileri taşımış ve oyunun başında kimlik krizi yaşayan bir delikanlı olarak sunulan genç Hippolytos'un kimlik edinme sürecinde hayati bir rol oynamıştır. Nitekim Mitchell-Boyask da ettiği yemine sadık kalması sonucu ölüme giden delikanlının sahneye getirildiğinde babasını affetmesinin ardından Theseus'un “*asil, soylu, safkan, kökeni halis olan*” şeklinde Türkçeye çevirebileceğimiz **γενναῖος**⁸² sözcüğüyle kahramanı yasal oğlu olarak onayladığına dikkat çekmiş (Eur. **Hipp.** 1452); aynı zamanda da Hippolytos'un yüzünün örtülmesini istediği pelerinin de “**ephēbos**’ların” giydiği siyah pelerin olabileceğini ileri sürmüştür. Bu bağlamda araştırmacı hem Theseus'un sözlerinin hem de söz konusu sahnedeki siyah pelerinin Hippolytos'un erginlendiğini sembolize eden erginlenme motifleri olduğunu vurgulamıştır (Mitchell-Boyask, 1999: 45-46). Fletcher, Hippolytos'un oyunun sonunda giydiği kostümü asla bilemeyeceğimiz gerçeğinden hareketle, Mitchell-Boysak'ın söz konusu görüşünü kanıtlamanın mümkün olmadığını, buna rağmen oyunun son sahnesinin Hippolytos'un

⁸² Bkz.: **LSJ**, s.v. “**γενναῖος**” maddesi.

erginlendiğini düşünmemizi sağlayacak bir takım imalar içerdığını kabul etmiştir (Fletcher, 2012: 127).

Hippolytos tragedyasında aksiyonun akışını sağlayan en önemli sahnelerden biri de Theseus’un, ölü Phaidra’nın elinde bir mektup tuttuğunu gördüğü sahnedir. Miles bu sahnedeki mektubu Euripides’in oyunlarında kullandığı en şaşırtıcı motiflerden biri olarak yorumlamıştır. Çünkü Tanrıça Aphrodite **prologos**’ta Hippolytos’un yıkıma uğrayacağını söylemiş, ancak olayların nasıl gelişeceği konusunda herhangi bir ipucu vermemiş, yani önsözde bu ayrıntıya hiç değinmemiştir. Oysaki mektup sahnesi oyunda Hippolytos’un erginlenme serüveninde delikanlının hayatını değiştiren en önemli neden olarak dramatik aksiyonu ileriye taşıyan, tragedyanın en can alıcı unsurunu oluşturmuştur. Nitekim ölü Phaidra’nın elindeki mektubun Theseus tarafından görülme sahnesi Hippolytos’un kıyamet anına işaret etmektedir (Miles, 2020: 733). Bu sahne aslında Phaidra’nın tragedyadaki son sahnesidir, ancak buna rağmen genç kadının yaptığı bu son eylem, yani intiharı aksiyonu şekillendirmeye devam etmiştir (Mueller, 2020: 130). Metinden anlaşıldığı üzere (Eur. **Hipp.**725-731) Phaidra’nın intihar etmekteki amacı Hippolytos’un geçmişte yapmış olduklarının - Phaidra aracılığıyla tüm kadınları aşağılamasının- intikamını almak değil, delikanlının gelecekteki davranışlarını etkilemektir. Başka sözcüklerle Phaidra ölümü üzerinden delikanlının bir zafer kazanmasını engellemeye çalışmış ve aynı zamanda ona gerçek anlamda **sōphrosynē**’nin⁸³ ne anlama geldiğini ve nasıl **sōphronein** (**σωφρονεῖν**)⁸⁴ olacağını (Eur. **Hipp.**731) öğretmek istemiştir (Mueller, 2020: 133).

Hippolytos tragedyasının ikinci yarısı adeta bir mahkeme salonu havasında geçmiştir. Buna benzer bir sahne **Orestes** tragedyasında da vardır. Bu sahnelerde Hippolytos, Phaidra’nın iftira mektubuna karşı kendini savunmaya çalışmıştır. Ancak daha önce de vurgulandığı gibi ettiği yeminden dolayı delikanlının eli kolu bağlıdır. Bu sahnelerde aksiyon yine bir yemin ritüelleriyle ileriye taşınmıştır. Hippolytos kendisini suçlayan babası Theseus’a evliliğini çiğnemediğini, bu konuda masum

⁸³ Eski Yunancada **σωφροσύνη** kelimesi “sağduyu, ihtiyat, akıllılık, akli selimlik, ölçülülük, ılımlılık, düşüncelilik, ağır başlılık, tedbirlilik; şehvet ve cinsel arzu konusundaki ılımlılık, ölçülülük; siyasi anlamla ılımlı bir yönetim biçimi gibi” anlamlara gelmektedir. Bkz.: **LSJ**, s. v. “**σωφροσύνη**” maddesi.

⁸⁴ Metinde geçen **σωφρονεῖν** sözcüğü, **σωφρονέω** fiilinin mastar halidir. **σωφρονέω** fiili Eski Yunancada “aklı başında olmak, tedbirli, sağduyulu, becerikli olmak; ölçülü, ılımlı olmak, kendini kontrol etmek; ölçülü olmayı, kendini kontrol etmeyi öğrenmek” anlamlarına gelmektedir. Bkz. **LSJ**, s.v. “**σωφρονέω**” maddesi.

olduğunu Toprak ve Zeus Horkios adına yemin ederek dile getirmiştir (Eur. **Hipp.** 1025-1026). Hippolytos'un doğruyu söylediğine yönelik Toprak adına yemin etmesi kentin toprağı üzerine yemin eden “**ephēbos**”ları hatırlatmaktadır. Ancak delikanlı daha önce etmiş olduğu sessizlik yeminine bağlı olduğundan Theseus’a karşı kendisini savunamamış ve babası tarafından sürgün edilmiştir. Hippolytos'un babası tarafından kent dışına gönderilme motifinin delikanlının Artemis'in çayırlarında ve yeşil korularında geçirdiği erginlenme sürecini yeniden başlattığı ileri sürülebilir, yani sahne kahramanın kent dışındaki ıssız bir alanda yeni bir erginlenme sürecine gireceğinin bir iması olarak okunabilir. Hippolytos'un Troizen'e veda sahnesinde sahilde kahramanın arkadaşlarından ve dostlarından oluşan kalabalık daha önce de vurgulandığı üzere erginlenmek üzere yola çıkan delikanlıları ve onlara eşlik eden olgun akıl hocalarını anımsatmaktadır. Nitekim dramatik aksiyon erginlenme ritüelleri ile ilişkili olduğunu düşündüğümüz bu sahne aracılığıyla devam ederek Hippolytos'u ritüel ölümünün gerçekteşceği Skiron kayalıklarına götürmüştür. Bu sahnede denizden çıkan boğa motifi erginlenme ritüelleri açısından son derece önemli bir motiftir. Boğa, Theseus'un erginlenme serüveninde de kahramanı bir sonraki erginlenme evresine taşıyan önemli bir erginlenme motifi olarak yer almıştı. Öte yandan Yunan kültüründe boğa cinselliği sembolize eden bir metafordur. Phiadra'nın annesi Pasiphae'nin boğaya karşı duyduğu sıra dışı cinsel arzu, ayrıca erginlenme ritüellerinde erginlenecek adaylara Dionysos'un kendisini boğa şeklinde göstermesi bu sembolizmi ortaya koymaktadır. Aynı zamanda delikanlıların erginlenmesinde önemli bir yeri olduğunu düşündüğümüz Atina'daki Artemis Tauropolos kültürünün boğayla ve dolayısıyla erkek cinselliğiyle ilişkili oluşu da bu bağlamda dikkat çekicidir. Ayrıca bu sahnede denizden çıkıp Hippolytos'un atlarını ürkütmek suretiyle delikanlının ölümüne sebep olan boğa Yunan dünyasında Tanrıça Aphrodite'nin cinsellikle ilişkili gücünü de sembolize etmektedir (Segal, 1965: 145, 148). Bu bağlamda **Hippolytos** tragedyasında görüldüğu üzere bir tanrı yalnızca oyundaki trajik eylemi harekete geçirmekle kalmayıp, aynı zamanda trajik eylemi harekete geçiren bir unsurun asıl anlamını kendi bünyesinde de somutlaştırabilmektedir (Segal, 1965: 117-118).

Özetle, erginlenme ritüellerine yönelik yukarıda ortaya koymaya çalıştığımız çeşitli ima ve sembollerle başlayan **Hippolytos** tragedyası oyunun sonunda yine erginlenme

ritüelleriyle ilişkili bir kültle sona ermiştir. Bu sahnenin sonunda Artemis'in sahneye çıkarak delikanlıyı Aphrodite'ye emanet etmesi bu durumu ortaya koymaktadır. Başka sözcüklerle, **Hippolytos** tragedyasında aksiyonu başlatan, devam ettiren ve sonuca bağlayan erginlenme ritüelleriyle ilişkili olduğunu ileri sürdüğümüz çeşitli semboller ve motiflerdir. Nitekim Sourvinou-Inwood, **Hippolytos** tragedyasında ritüellerin oyunun iskeletini oluşturduğunu vurgulamıştır (Sourvinou-Inwood, 2003: 332).

Ion tragedyasının **prologos**'una bakılacak olursa, bu oyunun **prologos**'unun da bir tanrı tarafından, üstelik Yunan dünyasında delikanlıların erginlenme ritüelleriyle ilişkili bir tanrı olan Hermes tarafından dile getirildiği görülmektedir. Hermes **prologos**'ta izleyiciye Yunan toplumunda herhangi bir yeri olmayan, hatta bir adı dahi bulunmayan sıra dışı bir figür -Ion'u- tanıtmıştır (Griffiths, 2017: 229). Bu bağlamda oyundaki dramatik aksiyonun erginlenme ritüelleri ile uyumlu olarak başladığı rahatlıkla söylenebilir. Öte yandan Hermes **prologos**'ta, Ion'un annesinden ayrılma sürecine de değinerek uzun zaman önce anne ve bebeğin birbirinden ayrılmasını ve bu olaydan sonra bebeğin nasıl baba dünyasına taşındığını da izleyiciye özetlemiştir. Yunan dünyasında ölülerin refakatçisi olan Tanrı Hermes'in, bir zamanlar annesi tarafından ölüme terk edilen bir bebeği bu defa Hades yerine, hayattta kalmasını sağlamak amacıyla Delphoi'daki tapınağa götürdüğü ve tapınağın merdivenlerine ulaştırana kadar ona eşlik ettiği anlaşılmaktadır. Hermes'in burada kahramanın geçiş evresinin gerçekleşeceği "liminal" mekâna -Apollon Tapınağı'na- özellikle vurgu yaptığı dikkat çekmektedir. Nitekim Hermes aksiyonun gerçekleştiği gün Ion'un bu tapınakta hayatının en önemli dönüm noktasını yaşayacağını, yani delikanlının erginleneceğini ima etmiştir. Euripides'in oyunun açılış sahnesini Tanrı Hermes'e yaptırmış olması Ion'un erginlenme süreciyle ilişkili olmalıdır. Çünkü Gibert'in de belirttiği gibi, Hermes geçişlere eşlik eden bir tanrı olması dolayısıyla tragedyanın **prologos** sahnesi için son derece uygun bir seçimdir (Gibert, 2020: 243-244). Öte yandan Euripides **prologos**'taki tanrı seçimiyle bir taraftan delikanlının erginlenme sürecinin geçmişteki durumunu izleyiciye hatırlatırken diğer taraftan bu sürecinin kahramanın hâlihazırdaki erginlenme sürecine olası etkilerinin izleyici tarafından düşünülmesini sağlamıştır.

Euripides tragedyalarında dramatik bir sahnenin tek ve ana işlevi erginlenme ritüellerinin ortaya konulması değildir. Oyunlarda aynı sahnenin ya da kullanılan bir

motifin birçok konuya gönderme yapacak şekilde kurgulandığı dikkat çekmektedir. **Ion** tragedyasında dramatik aksiyonun merkezinde yer alan Apollon Tapınağı da bu bağlamda değerlendirilebilir. Burada Tapınak birçok anlama gelecek şekilde kullanılmıştır. Delphoi'daki Apollon Tapınağı her şeyden önce ölümlülerin geleceğine dair kutsal bilgilerin paylaşıldığı kutsal bir mekândır. Bu bağlamda oyunda Ion'un geleceği de bu tapınakta şekillenecektir. Aynı zamanda tapınak Ion'un geçmişi ve çocukluğu ile de ilişkili bir yapıdır. Hatta daha önce de vurgulandığı üzere Apollon Tapınağı'nın Ion'un annesini sembolize ettiği dahi düşünülebilir. Nitekim Ion da Tapınağın sunağını kişileştirerek bebekliğinden beri onu besleyen annesiyle özdeşleştirmiştir. Campbell bir çocuğun anne rahmindeki durumunu eylemsiz bir mutluluk ve mükemmel bir cennet hayaliyle ilişkilendirir (Campbell, 2016: 76). Ion da bu tapınakta anne rahmindeki bir çocuğun gece ve gündüz değişiminden, zamana bağlı görüntülerden ve yaşama dair tüm olgulardan bihaber olması gibi adeta cennetvari bir yaşam sürmüştür. Bu noktada Gibert'in de belirttiği gibi Hermes'in **prologos**'unu sona erdiren, Ion'un tapınaktan çıkış sahnesinin kahramanın bir daha asla çocukluğuna dönemeyeceğini sembolize etmek amacıyla Euripides tarafından oyunun bu kısmında özellikle kullanıldığı ileri sürülebilir (Gibert, 2020: 240). Hatırlanacağı üzere, Ion annesi Kreousa ile yaşadığı **anagnōrisis** sahnesinden sonra bile gerçek babasının Apollon olduğu konusunda bir takım şüpheler taşıyordu. Delikanlının bu konuda Apollon'a bizzat danışmak üzere Delphoi Tapınağı'na girmesinin Tanrıça Athena tarafından engellendiği sahne de araştırmacı tarafından benzer bir şekilde yorumlanmıştır. Gibert bu sahnenin de yukarıdaki sahneyle aynı anlama geldiğini, yani delikanlının tapınağa girmesinin Athena tarafından engellenme motifinin Ion'un bir daha asla çocukluğuna dönemeyeceğini ima ettiğini ve aynı zamanda da kahramanın burada geçirdiği çocukluk dönemini artık uzatmanın imkânsızlığına vurgu yaptığını belirtmiştir. (Gibert, 2020: 240). **Ion** tragedyasında Ion'un çıktığı tapınak kahramanın anne ve çocukluğuyla olan bağının artık koptuğu anlamını taşıyorsa, bu bağlamda söz konusu sahnenin Ion'un erginlenme sürecini fiili olarak başlattığı gibi dramatik aksiyonu da başlattığı; aynı zamanda da delikanlının erginlenme sürecini ve dramatik aksiyonu ileri taşıdığı söylenebilir. Öte yandan yukarıda değinilen oyunun sonundaki sahnenin de Ion'un buradaki çocukluk dönemini artık uzatamayacağına işaret ederek kahramanın yetişkin bir erkek olma yolunda

devam etmesi gerektiği anlamını taşıdığı kabul edilebilir. Başka sözcüklerle, erginlenme ritüelleriyle ilişkili olduğunu düşündüğümüz Apollon Tapınağı'ndan çıkış ve girişin engellenme sahnelerinin Euripides tarafından iki amaca hizmet edecek şekilde çift yönlü olarak kullanıldığı ve bu sahnelerin bir taraftan Ion'un erginlenme sürecinin devam etmesini sağlarken öte yandan da dramatik aksiyonun ileri taşınmasına aracılık ettiği kabul edilebilir.

Ksouthos'un, Ion'u oğlu olarak tanıdığı sahne **Ion** tragedyasında erginlenme ritüelleri ile dramatik aksiyonun akışı arasındaki sıkı ilişkiyi ortaya koymaktadır. Çünkü bir çocuğun kademeli olarak topluma kabul edildiği Yunan erginlenme ritüellerinde babanın onayı son derece önemliydi. Atina'da ve Ion kökenli kentlerde Apatouria Festivali kapsamında yapılan Koureion törenlerinde bir baba ergenlik çağına ulaşmış oğlunu **phratia**'sına takdim ederdi. Koureion törenleri ergen gençlerin babalarının **phratia**'larına ailenin tam üyesi olarak katıldıklarının ilan edildiği, delikanlıların toplumla tanıştırıldığı bir törendi (Dodd, 1999: 131). Bir delikanlı için **phratia** tarafından tanınmış olmak kabilenin bir üyesi olmak anlamına gelmekteydi. Bu durum da delikanlının kimliğinin toplum tarafından onayladığı, babasının yasal varisi olduğu anlamını taşıdığından erkek çocukların erginlenme sürecinde bir dönüm noktasına işaret ederdi. Bu bağlamda **Ion** tragedyasında Ion'un, Ksouthos tarafından tanınması Ion'un erginlenme sürecinde ve aksiyonun ileri taşınmasında son derece önemlidir. Ancak oyunda Ksouthos'un, Ion'u oğlu olarak tanıma sahnesi Ion'un kimlik krizini çözüme kavuşturma ve olay akışının ileri gitmesini sağlayacağına oyunda daha büyük bir krize neden olarak hem delikanlının erginlenme sürecini hem de dramatik aksiyonu askıya almıştır. Çünkü Ksouthos, Ion'un oğlu olduğunu herkesten gizlemek niyetindedir. Euripides bu sahneyle izleyiciye Apatouria'daki Koureion törenlerini hatırlatmakla birlikte, söz konusu törenlerin yapılma amacının -çocuğun babası tarafından onaylandığının, onun kendisinin yasal varisi olduğunun halka ilan edilmesi, herkese duyurulması kısmının- gizli kalmasını önererek bu törenlerin yapılmasındaki amacı bertaraf etmiş ve bu noktada bir kriz oluşturmuştur. Bu açıdan burada yer alan "babanın oğlunu gizli tanınması" motifinin değiştirilmiş bir erginlenme ritüeli sembolü olduğu söylenebilir. Zira bu motif Ion'un erginlenme sürecinde kahramanın yeni bir kimlik edinmesini sağlamakla birlikte, toplum tarafından onaylanıp sosyal bir kimlik edinme sürecini

askıda bırakmıştır. Hâlbuki Koureion’da bir babanın kendisinden ve yasal evliliğinden doğmuş olduğunu beyan ederek tanıdığı çocuğunun kabile tarafından tanınması delikanlının müstakbel bir yurttaş olma yolundaki ilk resmi otoriteyi temsil etmekteydi. Zira Koureion töreni delikanlıları kentin yasal birer yurttaşı yapmıyor, ancak bir çocuğun soyu, anne ve babasının kimlikleri konusunda diğer kabile üyelerini bilgilendirerek onların müstakbel bir yurttaş olmasının yolunu açıyordu. Yani bu tören delikanlının kimliğinin sosyal yönden onaylandığı, yetişkin kimliğinin tanımlandığı ilk tören olması nedeniyle topluma kabul ritüellerinde son derece önemliydi.⁸⁵ Ancak Euripides, Ksouthos’a verdirdiği gizlilik kararıyla Ion’un bir Atina yurttaşı olma yolunun önünü kesmiş ve bu suretle olay örgüsünü daha karmaşık bir hale getirmiştir. Öte yandan Koureion’da **phratia**’nın yaptığı çeşitli araştırmalar sonucunda üyeliğe kabul edilen delikanlılar saçlarını Tanrıça Artemis’e sunardı. Koureion’daki saç sunusu delikanlının artık **phratia**’nın yasal bir üyesi olduğunun bir göstergesi, başka sözcüklerle delikanlının edindiği yeni kimliğinin somutlaştırılma biçimiydi. **Ion** tragedyasında bir saç sunusu ritüeli yer almamıştır ki bu durum Ion’un, Ksouthos’un yasal oğlu ve varisi olduğunun henüz kabile tarafından onaylanmadığı anlamına gelmektedir. Bu bağlamda oyunda Ksouthos’un **phratia**’sını temsil edecek Atinalı hiçbir erkeğin yer almadığı dikkat çekmektedir. Ksouthos’un bir Atinalı olmadığı gerçeği hatırlanıldığında, Euripides’in oyunda Atinalı birilerine yer vermemiş olması anlamlıdır. Ancak oyunun sonunda Euripides bu gerçeği görmezden gelerek Ion’un, Ksouthos’un oğlu olarak Atina tahtına geçeceği konusunu Tanrıça Athena aracılığıyla ilan etmiştir.

Özetle Ksouthos’un, Ion’u oğlu olarak tanıdığını gizlemiş olması delikanlının erginlenme sürecini yavaşlatarak Ion’un kimliği konusundaki krizi, yani tragedyadaki düğümü daha da karmaşık hale getirmek suretiyle oyundaki diğer olayların ortaya çıkmasını sağlamıştır. Öte yandan Ksouthos’un, Ion’un doğumunda yapamadığı ritüelleri yapmak üzere sahneyi terk etmesi de oğlan çocuklarının topluma kabul edilmelerinin, yani erginlenme süreçlerinin ilk basamağını oluşturan “**amphidromia**” töreni ve “**genethlia**” kurbanını hatırlatmakla birlikte, bu sahne oyunda yer alan erginlenme ritüelleri konusundaki anakronizme dikkat çekmektedir.

⁸⁵ Apatouria Festivali kapsamında yapılan Koureion ritüelleri ve diğer törenler konusunda daha fazla bilgi için bkz.: Evans, 2010: 44-47.

Ion'un erginlenme serüveninde delikanlının Delphoi'dan yakında ayrılacağını, ortaya çıkan kimliğini ve bir nevi kahramanın kaderini sembolize eden çadır sahnesi de aksiyonun akışında son derece önemli bir role sahiptir (Gibert, 2020: 241). Bu sahnede Euripides'in erginlenme ritüellerinde önemli bir motif olarak "hayat veren ve öldüren anne" imgesini ön plana çıkardığı ve annelik kavramının birbirine taban tabana zıt iki karşıt rolünü özellikle vurguladığı dikkat çekmektedir. Hatırlanacağı üzere, bu sahne Gibert tarafından anne rahmiyle ilişkilendirilmiş ve çadırın anne rahmi gibi korunaklı ve özenle tanımlanmış bir alan olduğuna dikkat çekilmiştir (Gibert, 2020: 241). Ion çadır sahnesinde bir zamanlar doğumu sırasında karşılaştığı gibi, anneden gelen bir tehditle, ölüm tehdidiyle karşı karşıya kalmıştır. Bir dönüşüm arketipi olarak doğum eyleminin kendisi bebekte güvenliğin yitirildiği, kökten bir değişime eşlik eden ölüm tehdidiyle bir travma oluşturmaktadır (Campbell, 2016: 72). Başka sözcüklerle her bebek doğum sırasında güvenli alandan çıkışın verdiği korkuyla birlikte rahim kanalında sıkışıp boğulma hissi, yani ölüm tehdidi yaşamaktadır. Öte yandan doğum aynı zamanda ölüm sürecinin başlaması anlamına gelmektedir. Bu anlayışa göre anne hem hayat veren hem de öldüren bir varlıktır. Bu sürece Ion açısından bakıldığında, delikanlı için durum daha da travmatiktir. Çünkü kahramanın doğumunda yaşadığı doğum travmasına ilaveten bir de o, doğar doğmaz annesi tarafından ıssız bir mağarada gerçek anlamda ölüme terk edilmiştir. Bu noktada çadır sahnesindeki anne figürünün Ion için ölüm anlamına geldiği ve Kreousa'nın bu sahnede de bir zamanlar doğumunda yaptığı gibi Ion'u yine ölüm tehdidiyle karşı karşıya bıraktığı görülmektedir. Yaşlı hizmetkâr Ion'u öldürecek olan zehiri anne Kreousa'dan almıştır. Euripides aksiyonun akışını sağlayan bu sahnelerdeki anne figürünü öne çıkararak delikanlıları yetişkin birer erkeğe dönüştürmeyi amaçlayan erginlenme ritüellerinde annenin ritüel ölüm ve yeniden doğuşla ilişkisine ve bu konudaki zıtlığa dikkat çekmek istemiş olmalıdır. Gibert'in de vurguladığı gibi aslında otokton mitler kadının dünyadaki en önemli rolünü, yani kadının hayat veren annelik rolünü ondan alarak doğumu ilksel bir varlığa yükleme; erkeklerin kadına ihtiyaç duymadan, yani cinsel üremeden yoksun bir köken fantezisini ifade etmekteydi (Gibert, 2020: 248). Nitekim erginlenme ritüellerinde kadına has bu gerçeklik silinmeye çalışılır ve erkek çocuğun erkekler tarafından dünyaya getirilme ritüelleri yapılarak erkek çocuğun kadına ait doğumsal tüm izlerden kurtulması sağlanırdı.

Ancak Euripides'in **Ion** tragedyasının sonunda bu gerçeği tersine çevirdiği, yani Ion'u babası Apollon'dan ziyade, annesi Kreousa'ya bağlamak suretiyle delikanlının erginlenmesini gerçekleştirdiği ve onu anne tarafından gelen bir soyun varisi ve Atina tahtının kralı yaptığı görülmektedir. Ancak Euripides bu gerçeği sadece birkaç kişinin bildiği bir sır olarak sunmuştur. Nitekim bu gerçek sonsuza kadar saklanacak ve Ion, Kreousa'nın değil, Ksouthos'un oğlu olarak Atina tahtına geçecektir.

Öte yandan çadır sahnesinde yer alan bir erginlenme sembolü olarak ele aldığımız içki kadehi motifi ve içki kadehiyle ilişkili sahnelerin de dramatik aksiyonun akışında can alıcı bir rol oynadığı dikkat çekmektedir. Söz konusu sahnede yaşanan olaylar delikanlının bir erginlenme sınavı olarak gördüğümüz süreçten başarıyla çıktığını sembolize ederek kahramanı erginlenme sürecinin bir sonraki evresine taşımıştır. Bu sahnenin devamında delikanlının annesini öldürmek üzereyken Apollon Tapınağı'ndan Ion'un bebekliğine ait eşyalarla çıkan yaşlı Pythia'nın sahneye gelişi de aksiyonun akışındaki en önemli sahnelerden birini oluşturmuştur. Nitekim bu sahne aracılığıyla erginlenme sürecindeki Ion'un, Orestes efsanesinde sunulduğu şekliyle anneyi öldürmekle sembolize edilen çocukluk döneminden korkunç bir ayrılık, bir kopuş travması yaşamasının önüne geçilerek anne ve oğulun birbirine kavuşması sağlanmıştır. **Ion** tragedyasında delikanlının erginlenme süreci ve olay örgüsündeki kriz tıpkı **Hippolytos** tragedyasında olduğu gibi, oyunun sonunda sahneye indirilen bir tanrıça aracılığıyla “**deux ex machina**” çözüme kavuşturulmuştur. Oyunun sonunda sahneye inen Tanrıça Athena, **Hippolytos**'taki Artemis gibi delikanlının yeni bir kimlik ve sosyal statü edinme sürecini, yani erginlenmesini sağlamıştır. Tragedyanın son bölümünü oluşturan bu sahnelerdeki Tanrıça Athena'nın, Ion'un erginlenme sürecini sona erdiren bir erginleyici tanrı olarak bu oyunda yer aldığı kabul edilebilir. Nitekim oyundaki tüm karakterler arasındaki kriz -Apollon-Ion, Kreousa-Apollon; Ksouthos-Ion; Kreousa-Ksouthos ve Ion-Atina halkı arasındaki- Tanrıça Athena aracılığıyla çözülmüştür.

Özetle, genç Ion'un **ἄμωμος**⁸⁶ “isimsiz” bir tapınak görevlisi olduğu vurgusuyla başlayan **Ion** tragedyasında delikanlının erginlenme süreci Apollon Tapınağı'ndan

⁸⁶ **ἄμωμος** sözcüğü “isimsiz, adı bilinmeyen, gizli, meçhul, yaratıcısı bilinmeyen, yani anonim” anlamına gelirken aynı zamanda sözcük “şereften yoksun, şereflelendirilmemiş, onurlandırılmamış kimse” anlamına da gelmektedir. Bkz.: **LSJ**, s.v. “**ἄμωμος**” maddesi.

çıkıldığı sahneyle başlamış; Ksouthos'un, Ion'u oğlu olarak tanımasıyla ileriye taşınmış, ancak bu gizli tanıma yukarıda tartışıldığı üzere süreci sekteye uğratmıştır. Öte yandan Ksouthos'un Ion'u tanıması sonrasında, delikanlının verdiği Delphoi'yu terk etme kararı Ion'un sembolik ölümü ve sonrasındaki yeniden doğumunu sağlayamış ve böylece dramatik aksiyon kahramanın Atina'nın yasal varisi sıfatıyla Atina tahtına geçmesiyle son bulmuştur. Başka sözcüklerle ifade etmek gerekirse, başlangıçta herhangi sosyal ve siyasal bir statüsü olmayan Ion oyunun sonunda büyük bir statü değişikliği yaşamıştır. Nitekim Hartigan Yunan edebiyatının öne çıkan en önemli öykülerinin bir arayış yolculuğu fikrine dayandığını belirtmiştir (Hartigan, 2015: 549). Bu bağlamda Euripides'in de **Ion** tragedyasının dramatik kurgusunu oluştururken oyunun genç kahramanı Ion'u oyunun içerisinde bir arayış yolculuğuna -kimlik arayışına- çıkardığı, oyunun sonunda ise genç kahramanını yeni kimliğiyle toplumda ait olması gereken yere konumlandığı söylenebilir.

Euripides'in, Orestes efsanesini konu aldığı üç tragedyasının -**Elektra**, **Iphigeneia Tauris**'te ve **Orestes** tragedyalarının- **prologos** bölümlerinin de delikanlının erginlenme süreciyle ilişkili bir takım motiflere ve imalara sahip olduğu görülmektedir. Örneğin **Elektra** tragedyasının **prologos**'unda Elektra'nın sözde kocası olan köylü, Aigisthos'un, Orestes'i öldürmesinden korkan bir zamanlar Agamemnon'un bakıcılığını yapmış yaşlı hizmetkâr tarafından Argos'tan kaçırıldığından söz etmiştir. Euripides **prologos**'ta sahneye çıkardığı köylü karakteri aracılığıyla bir taraftan geçmişte yaşananları ve Orestes'in kent dışına gönderilmesini izleyiciye hatırlatmış öte yandan da Orestes'in Argos'a dönme ihtimaline değinerek izleyiciyi Orestes'in sahneye çıkışına hazırlamıştır. Bu suretle Euripides dramatik aksiyonun akışını başlatmakla birlikte, erginlenme ritüelleri sürecine paralel bir biçimde Orestes'in erginlenme sürecinin ilk aşamasına atıfta bulunarak, delikanlının hâlihazırdaki statüsüne, yani toplumdan uzaklaştırılmış, kent dışında kimliksiz bir genç oluşuna da dikkat çekmeyi başarmıştır. Ayrıca Euripides bu sahne aracılığıyla oyunun başında izleyicinin Orestes'le duygusal bir yakınlık kurmasını ve kahramana karşı acıma hissetmesini sağlamak istemiş olmalıdır. Nitekim Orestes küçücük bir çocukken hiçbir suçu olmadığı halde baba evinden uzaklaştırılmak zorunda kalmış, üstelik her çocuğun en temel ihtiyacı olan bir sevgiden -anne sevgisinden- kendi öz annesi yüzünden mahrum kalmış bir çocuktur.

Argoslu köylünün oyunun **prologos**'unu yaptıktan sonraki sahne yas ritüelleriyle ilişkilidir. Bu sahne **Elektra** tragedyasında aksiyonun odağını oluşturduğunu düşündüğümüz erginlenme ritüelleri ile doğrudan ilişkili olmasa da Elektra'nın yas ritüellerini hala devam ettiriyor oluşu erginlenme sürecindeki Orestes'in, ablasını tanımasını sağladığından önemlidir. Çünkü Orestes'in ablasını yas ritüelleri aracılığıyla tanımış olması delikanlının erginlenme sürecinde -düşmanlarını öldürmekten oluşan erginlenme görevinde- kahramana son derece güçlü ve kararlı bir müttefik kazandırmıştır. Öte yandan Orestes'in yaklaşmakta olan Elektra'yı gördüğünde dostu Pylades'e saklanmayı teklif ettiği sahne yine erginlenme ritüelleriyle ilişkili olarak okunabileceğinden **Elektra**'daki saklanma motifinin aksiyonun akışını sağlayan bir erginlenme ritüeli simgesi olarak kullanıldığı ileri sürülebilir. Bu sahnede Orestes ve Pylades birer "**ephēbos**" gibi saklanmak yerine, olan biteni anlamadan doğrudan Elektra ile konuşmuş ya da ondan korkup kaçmış olsalardı, kuvvetle muhtemel Orestes yaklaşmakta olan genç kızın ablası Elektra olduğunu anlamayacak ve bu noktada aksiyon tıkanacaktı. Bu konuda çok yeni bir araştırmada Rabinowitz de bu konudaki görüşümüzü desteklemiştir. Araştırmacı da bu sahneyi erginlenme sürecindeki **ephēbos**'lara atıfta bulunan ve bu bağlamda da izleyicinin dikkatini Orestes'in erginlenme sürecine odaklayan bir sahne olduğunu belirtmiştir.⁸⁷

Aksiyonun devamında Orestes'in Argos'a gelmiş olması delikanlının erginlenme sürecinde onu erkeklerin dünyasına bağlamak üzere kendisine verilen ritüel görevleri yerine getireceğine, yani Aigisthos'u ve annesini öldüreceğine işaret etmektedir. Zaten Orestes de sahneye gelir gelmez bu konudaki niyetini şu sözcüklerle dile getirmiştir (Eur. **El.** 87-101):

“ἀφῖγμαι δ' ἐκ θεοῦ μυστηρίων
Ἀργεῖον οὗδας οὐδενὸς ξυνειδότος,
φόνον φονεῦσι πατρὸς ἀλλάζων ἐμοῦ.
νυκτὸς δὲ τῆσδε πρὸς τάφον μολὼν πατρὸς
δάκρυά τ' ἔδωκα καὶ κόμης ἀπηρξάμην
πυρᾶι τ' ἐπέσφαξ' αἶμα μηλείου φόνου,
λαθὼν τυράννουσ οἱ κρατοῦσι τῆσδε γῆς.
καὶ τειχέων μὲν ἐντὸς οὐ βαίνω πόδα,
δυοῖν δ' ἄμιλλαν ξυντιθείς ἀφικόμην

⁸⁷ Bu konuda detaylı bilgi için bkz.: Rabinowitz, 2020: 303.

πρὸς τέρμονας γῆς τῆσδ', ἴν' ἐκβάλω πόδα
ἄλλην ἐπ' αἶαν εἴ μέ τις γνοίη σκοπῶν,
ζητῶν τ' ἀδελφὴν (φασὶ γάρ νιν ἐν γάμοις
ζευχθεῖσαν οἰκεῖν οὐδὲ παρθένον μένειν),
ὥς συγγένωμαι καὶ φόνου συνεργάτιν
λαβὼν τά γ' εἴσω τειχέων σαφῶς μάθω.”

“ Çıkıp tanrının gizemli tapınağından
geldim Argos toprağına hiç kimsenin haberi olmadan.
Babamı öldürenlere ölümle karşılık vermek için
Bu toprağı yöneten **tyrannos**'lar tarafından görülmeden, gizlice
ziyaret ettim babamın mezarını bu gece.
Akıttım gözyaşlarımı, saçlarımdan bir tutam kesip mezarına adadım.
Ve bir kuzuyu kurban edip sunakta kanınımı akıttım.
Fakat henüz surların içine adım atmadım.
Bu kentin sınırında durarak iki arzumu da birleştirmiş durumdayım:
Gözcülerden biri beni tanıyacak olursa
başka bir ülkeye kaçabilirim, öte yandan da (Bana artık bir bakire olmadığı,
evlendiğı ve bu civarda yaşadığı söylenen)
kızkardeşimi arayabilirim.
Onunla kavuşabilirim, intikamıma onu da ortak edersem
surların içinde neler olup bittiğini açıkça öğrenebilirim.”

Yukarıda alıntılادیımız metinde Orestes'in geceleyin, gizlice Argos'a gelmiş olduğu açıkça görölmektedir. Metinde Orestes'in Argos'a geldiğı vakit ilk bakışta küçük bir ayrıntıymış gibi görünebilir, ancak bu küçük ayrıntı çalışmamız açısından son derece önemlidir. Nitekim bu ayrıntı bize geceleri faaliyet gösteren erginlenme sürecindeki **ephebos**'ları hatırlatmaktadır. Eski Yunanca **νύξ** sözcüğünün **genetivus**'u olan **νυκτὸς** kelimesi Türkçede “geceleyin, gece esnasında” anlamındadır. **Nyks** sözcüğü burada erginlenmenin arifesindeki **ephebos**'ların faaliyet gösterdikleri zamanı işaret etmektedir. Öte yandan Yunan şiirinde **nyks** bir metafor olarak hırsızların, aynı zamanda hile ve tuzağın dostu olarak sunulmuştur. Bu bağlamda sözcüğün dişil olması da dikkat çekicidir.

Yukarıda alıntılادیımız metinde Orestes'in “καὶ τειχέων μὲν ἐντὸς οὐ βαίνω πόδα” şeklinde dile getirdiğı sözcüklerle kent surların içine ayak basmadığını, kentin sınır bölgesinde olduğunu söylemesi görüşümüze göre kahramanın erginlenme sürecine gönderme yapan son derece önemli bir erginlenme motifi olarak burada kullanılmıştır. Nitekim **Elektra** tragedyasında dramatik aksiyon bu motifin üzerine temellenmiştir. Başka sözcüklerle açıklamak gerekirse, Orestes'in bir erginlenme sembolü olarak ele aldığımız “kent sınırında olma durumu” delikanlının eylemlerini gerçekleştirmesine hizmet eden bir mekân olarak burada yer almıştır. Orestes kent

sınırında durmak yerine Argos'un içine girecek olsaydı, kırsalda yaşadığı söylenen kızkardeşi Elektra'yı bulamayacak; daha da önemlisi can düşmanı Aigisthos'un adamları tarafından hemen yakalanarak öldürülecektir. Alıntıladığımız metinde Orestes'in de söylediği üzere kahraman iki amacını gerçekleştirmek üzere - gözcülerden biri tarafından görülme durumunda başka bir kente kaçıp hayatta kalabilmek ve öte yandan da kızkardeşiyle buluşup onu intikamına ortak etmek, yani erginlenmek amacıyla- kentin sınırında durmaktadır.

Metinden anlaşıldığı üzere, önce Orestes daha sonra ihtiyar bakıcı tarafından Agamemnon'un mezarına yapılan mezar ritüellerinin dramatik aksiyonun akışını desteklediği açıkça görülmektedir. Orestes'in mezar sunusu sahnesinin anlatıldığı satırların kahramanın Argos'a geliş vakti ve kent sınırında oluşu gibi delikanlıların erginlenme törenleriyle ilişkili bir takım ima ve motiflere sahip olduğu dikkat çekmektedir. İlk olarak Orestes'in Argos'a gelir gelmez babasının mezarına yaptığı sunular incelendiğinde, özellikle saç sunusunun delikanlının erginlenme ritüelleriyle ilişkili olduğu ve bu motifin dramatik aksiyonun akışında önemli bir rol oynadığı görülmektedir. Nitekim Orestes'in saçlarından bir tutam kesip onları Agamemnon'un mezarına sunduğunu belirtmesi erginlenme ritüellerinde delikanlıların yaptığı **koureion** sunusunu çağrıştırmaktadır. Daha önce de değinildiği gibi Ion kökenli çeşitli kabilelerde ve Atina'da yapılan **koureion** sunusu Apatouria Şenlikleri sırasında yapılırdı. Bu tören esnasında delikanlının saçlarını Artemis'e sunması onun artık çocukluktan çıktığı; bir ergen ve kabilenin yasal bir üyesi olarak tanındığının bir göstergesiydi. Yunan dünyasında saç kadınsı olarak görülür ve erkeklik çağına gelmiş bir delikanlının erginlenme ritüellerinde saçlarını kesmesi adayın çocukluğuna ait kadınsı yönlerini terk ettiği anlamını taşırdı (Rabinowitz, 2020: 304). Bu bağlamda Orestes'in bir mezar sunusu şeklinde babasına sunduğu saçlarının aynı zamanda delikanlının erginlenmesiyle de ilişkili bir motif olarak oyunda kullanıldığı ileri sürülebilir. Nitekim bir delikanlının kabile kimliği konusunda babanın onayı doğrultusunda başlayan **koureion** törenlerinin son safhasında yapılan saç sunusu, baba tarafından kendisinin yasal oğlu olarak ilan edilen gencin **phratRIA** tarafından da onaylandığı anlamına gelmekteydi. Böylece bu sahnedeki saç sunusu motifiyile Orestes'in Agamemnon'un oğlu ve aynı zamanda yasal mirasçısı olduğu konusu izleyiciye yeniden hatırlatılmış olmalıdır. Bu bağlamda izleyicinin söz konusu sahnede

adeta Orestes'in yasallığını onaylayan **phratia** meclisinin yerine geçtiği ve bu durumun da sahnedeki saç sunusu ritüeliyle sembolize edildiği düşünülebilir. Yani bu sahne aracılığıyla izleyici Orestes'in, Agamemnon'un meşru oğlu ve Argos tahtının yasal varisi olduğunu hatırlayıp bu gerçeği bir kez daha onaylamıştır.

Orestes'in babasının mezarını ziyaret sahnesi dramatik aksiyonun akışı açısından ele alınacak olursa hatırlanıldığı üzere ihtiyar bakıcı, Agamemnon'un mezarına yaptığı ritüeller sırasında yakın bir zaman önce mezara yapılan sunuları görmüş ve Argos'ta bu sunuları yapacak tek kişinin hâlihazırda yetişkinlik çağına ulaşmış olması gereken genç Orestes olabileceğini düşünmüştür. Bu sahnede yaşlı bakıcının mezara saçları sunan kişinin Orestes olabileceğini dile getirmesinin altında kahramanın yetişkinlik çağına ulaşmış bir genç olduğunun iması vardır. Yani önce Orestes'in, ardından yaşlı bakıcının Agamemnon'un mezarı başında yapmış oldukları mezar ritüelleri Elektra'nın evine davet ettiği yabancılardan birisinin gerçekte kardeşi Orestes olduğunun ortaya çıkmasına yardımcı olmuştur. Gerçi ihtiyar bakıcı, Elektra'nın evindeki yabancılardan birinin Orestes olduğunu asıl olarak delikanlının çocukluğunda bir geyiği kovalarken düşmesi sonucu kaşının kenarında oluşan yara izinden tanıyıp anlamıştır. Bu sahnedeki yara izi motifi de delikanlıların erginlenme ritüelleriyle bağlantılı bir av motifi olarak okunabilir. Yani oyunda **anagnōrisis** sahnesinin gerçekleşmesine bir **gnōrisma** olarak saç sunusu katkıda bulunurken, asıl olarak Odysseus efsanesindeki gibi erginlenme ritüellerine imada bulunan bir yara izi tanımayı sağlamıştır ve bu tanıma sahnesi de Orestes'in erginlenme sürecinde bir dönüm noktasını oluşturmuştur. Başka sözcüklerle ifade etmek gerekirse, Orestes ve yaşlı bakıcı Agamemnon'un mezarı başına gidip mezara yapılması adet olan ritüellerini yapmamış olsalardı, oyunda **anagnōrisis** sahnesi yaşanmayacak, yani iki kardeş birbirini bulamayacak ve dolayısıyla Orestes de erginlenme serüveninde Aigisthos'u ve annesi Klytāimnestra'yı öldürmesi konusunda hem Elektra gibi güçlü ve kararlı hem de yaşlı bakıcı gibi bilge bir müttefikten mahrum kalarak kuvvetle muhtemel düşmanlarını öldürmeyi başaramayıp erginlenemeyecekti. Bu açıdan yaklaşıldığında **Elektra** tragedyasında görünüşte bir mezar sunusu olarak sunulan, ancak örtük olarak Orestes'in erginlenme ritüellerine ait bir erginlenme motifinin aksiyonun akışında son derece önemli bir rol oynadığı söylenebilir.

Elektra tragedyasında **anagnōrisis** sahnesinden sonra dramatik aksiyonun yine Orestes'in erginlenmesini destekleyen başka bir ritüel sayesinde devam ettiği dikkat çekmektedir. Hatırlanacağı üzere, Aigisthos bir kurban ritüeli yapmak üzere sarayın dışına çıkmış ve Elektra'nın evinin yakınlarına gelmiştir. Sembolik kurbanı - Aigisthos'u- Orestes'in ayağına getiren yine bir kurban ritüelidir. Bu sahnede de kurban ve erginlenme ritüelleri motifleri ve sembolleri birbirine karışmıştır. Öyle ki burada bir erginlenme ritüeli motifi olarak gördüğümüz Orestes'in hile yapma konusundaki ustalığına vurgu yapılmıştır. Yani Orestes, her ne kadar Aigisthos'un yanına bir kurban ritüeli sayesinde yaklaşmış gibi görünse de, aslında delikanlı bir erginlenme ritüeli motifi olan hile yapma yeteneği sayesinde düşmanına yanaşmış ve onu öldürmeyi başarmıştır. Ayrıca Orestes'in, Aigisthos'u öldürdükten sonra panhellenik bir **agōn**'da zafer kazanmış bir şampiyon gibi, Agamemnon'un askerleri tarafından taçlandırılması ritüeli de aksiyonun akışı açısından önemlidir. Daha sonra aynı ritüel eylem Aigisthos'un öldürüldüğünü duyan Elektra tarafından yapılmış, koro ve Elektra tarafından sahnede adeta bir **epinikion** (ἐπινίκιον), yani "zafer şarkısı" söylenmiştir. Orestes'in erginleneceğinin ilk işaretleri sayılabilecek bu sahneler de dramatik aksiyonu ileri taşımıştır.

Aigisthos'un öldürülmesini sağlayan kurban ve Orestes'in erginlenme sürecine işaret eden taçlandırma ritüelinden sonra dramatik aksiyonun ilk bakışta erginlenme ritüelleriyle ilişkili gibi görünmeyen, aslında yenidoğan bebeklerin **oikos**'a kabul edildiği önemli bir "geçiş ritüeline" işaret eden bir sahne ile devam ettiği görülmektedir (Eur. **El.** 1124-1138). Klytaimnestra ile Elektra arasında geçen diyaloglarda bebeğin doğumu sonrası kadınlar (ebeler) tarafından yapılan geleneksel kurban ritüeline bir gönderme vardır. **Elektra** tragedyasında Elektra doğum yaptığı ve doğum sonrası âdet olan çeşitli ritüelleri gerçekleştirme bahanesiyle annesi Klytaimnestra'yı kırsaldaki evine çağırmış, bunun üzerine Klytaimnestra da kızının evine gitmiştir. Klytaimnestra'nın Elektra'nın evine gittiği sahne Atina'daki "**Amphidromia**" ritüellerine atıfta bulunmaktadır (Hamilton, 1984: 246-247). Elektra'nın annesine (Eur. **El.** 1125-1128): "*Sanırım doğum yaptığımı öğrendiniz. | Âdet olduğu üzere çocuğun onuncu ayında, kesilmesi lazım gelen kurbanı | benim için sunun lütfen! (nasıl yapılacağını bilmiyorum). | Çünkü daha önce çocuğum olmadığı için deneyimsizim ben.*" (ἤκουσας, οἶμαι, τῶν ἐμῶν λοχευμάτων | τούτων ὑπὲρ μοι

θῦσον (οὐ γὰρ οἶδ' ἐγώ) | δεκάτην σελήνην παιδὸς ὡς νομίζεται. | τρίβων γὰρ οὐκ εἶμ', ἄτοκος οὖς' ἐν τῷ πάρος.) şeklinde dile getirdiği cümleler üzerine Klytaimnestra'nın kızına “Bu, seni doğurtan başka birinin (ebenin) işi.” (ἄλλης τὸδ' ἔργον, ἢ σ' ἔλυσεν ἐκ τόκων.) şeklinde cevap vermesi söz konusu ritüelin icracılarının ebe kadınlar olduğuna ortaya koymaktadır (Eur. El. 1128). Bu durum da bize “Amphidromia” törenini hatırlatmaktadır. Ancak Hamilton'un da (1984: 246) dikkat çektiği üzere yukarıda her ne kadar δεκάτην σελήνην ifadesi geçse de metinde söz konusu kurban ritüelinin doğumdan sonraki kaçıncı günde yapıldığı konusu tam olarak net değildir.⁸⁸ Bununla birlikte **Elektra** tragedyasında olay örgüsünün ilerletilmesinde doğum sonrası yapılması adet olan ve Atinalı bir bebeğin erginlenmesinin ilk adımı olarak kabul edeceğimiz Elektra'nın “sözde bebeğinin” erginlenme ritüelleri, asıl olarak Orestes'in erginlenme sürecine katkı sağlayan en önemli ritüel unsurlar olarak karşımıza çıkar. Oyunda dramatik aksiyonu ileri taşıyan bu ritüel sahne olmasaydı, maiyetiyle birlikte son derece şaşıla bir şekilde sahneye gelen Klytaimnestra muhtemelen kızının fakir evine girmeye tenezzül etmeyecekti. Bu bağlamda Orestes de annesi Klytaimnestra'yı öldürmekle sembolize edildiğini düşündüğümüz erginlenme ritüellerinin en önemli evrelerinden biri olan “anneden ayrılma” evresine giremeyecekti. Bu sahnede loğusa kadınların yapması adet olan arınma ve bebek için yapılması gereken kurban ritüelinin Orestes'in erginlenme sürecini desteklediği ve dramatik aksiyonu ileri taşıdığı açıkça görülmektedir.

Orestes'in annesini öldürdükten hemen sonraki sahnede yaşadığı korku ve dehşet yine erginlenme ritüellerinde adayın annesinden sonsuza kadar ayrıldığını anladığı anda yaşadığı korku ve dehşetin en uç noktasını sembolize ediyor olmalıdır. Orestes annesinden ayrılmıştır, üstelik delikanlı bir erkek çocuğunun başına gelebilecek en korkunç ayrılık tecrübesini yaşamıştır. Erginlenme törenlerinde sembolik olarak

⁸⁸ Elektra'nın “çocuğun onuncu ayında” olarak Türkçeye çevirdiğimiz “δεκάτην σελήνην” ifadesiyle yeni doğmuş bebek için yapılması âdet olan geleneksel kurban sunusu için tam olarak hangi zamanı kastettiği araştırmacılar arasında tartışma konusu olmuştur. Hamilton, Preuner ve Denniston gibi araştırmacıların Elektra'nın söz konusu ifadeyle “bebeğin doğumundan sonraki onuncu Ay'ını, yani onuncu günü” kast ettiğini, fakat “Ay” anlamına gelen σελήνη kelimesinin aynı zamanda “ay” anlamına da geldiğini LSJ'deki kullanımını kanıt olarak gösterip burada sözcüğün büyük olasılıkla “bebeğin onuncu ayına” işaret ettiğini ileri sürmüştür (Hamilton, 1984: 246). Bkz.: LSJ, s.v. “σελήνη” maddesi, “b. month, “δεκάτη σελήνη” in the tenth moon (Eur. El. 1126)”. Normal bir bebeğin dokuz ay on gün sonra dünyaya geldiği düşünüldüğünde, Elektra'nın sözleri bebeğin onuncu ayına, yani doğduğu güne ya da ondan sonraki birkaç güne işaret ediyor olmalıdır. Nitekim normal bir bebek onuncu ayının içindeyken dünyaya gelmektedir.

öldürülen anne imajı Orestes'in erginlenme sürecinde korkunç bir gerçeğe dönüşmüştür. Kendisine verilen amansız ritüel görevini yerine getirmiş olan genç kahramanın erginlenme yolculuğuna devam etmesi için bundan sonra bir kılavuza ihtiyacı vardır ki Euripides bu sahnenin akabinde Kastor ve Polydeukes'i sahneye indirip bu sorunu da çözerek aksiyonu devam ettirmiştir. Yani Euripides oyunun sonunda sahneye indirdiği tanrısal iki kardeş sayesinde bir taraftan delikanlının erginlenme şemasını çıkarırken öte yandan da dramatik aksiyonu çözüme kavuşturmuştur. Buna göre görünüşteki kriz, yani Orestes'in bir anne katili olmaktan kurtulup aklanmasıyla ifade edilen delikanlının topluma dönüşü; öte yandan da oyundaki asıl kriz, yani Orestes'in erginlenme ve yeni bir kimlik edinme krizi Pallas Athena'nın desteğiyle, ancak asıl olarak erginleyici bir tanrı olan Apollon sayesinde çözümlenecektir. Özetle, **Elektra** tragedyasında da dramatik aksiyonun Euripides tarafından erginlenme ritüelleri süreçlerine koşturarak kurgulandığı dikkat çekmektedir. Nitekim Rabinowitz, Orestes'in annesini öldürme emrinin Tanrı Apollon tarafından verildiğine, kahramanın bu eylemi babasının intikamını almak için yaptığına ve annenin öldürülmesine bir erkek arkadaşın yardım etmesine dikkat çekerek delikanlıya verilen tüm bu görevlerin kahramanı erkeklerin dünyasına bağlayacak olan erginlenme motifleri olduğunun altını çizmiştir (Rabinowitz, 2020: 301).

Orestes'in erginlenmesini konu olan bir diğer Euripides tragedyası olan **Iphigeneia Tauris'te** tragedyasında Orestes'in sürgün edilişi **Elektra** tragedyasında olduğu gibi yine oyunun **prologos** bölümünde, ancak bu defa kahramanın ablası Iphigeneia tarafından dile getirilmiştir. Orestes'in erginlenme ritüellerine ilişkin önemli motifler içeren **Iphigeneia Tauris'te** tragedyasının **prologos**'unda Iphigeneia ilk olarak Aulis'te kendisinin kurban edilme ritüelini izleyiciye hatırlatmıştır. Lloyd-Jones ve Graf'ın öne sürdüğü gibi bu sahnedeki kurban töreni aynı zamanda genç kız açısından bir erginlenme ritüeli motifi olarak okunabilir (Lloyd-Jones, 1983: 87-102; Graf, 2003: 19). Euripides erginlenme ritüellerine gönderme yaptığı bu sahnenin ardından tragedyasını Iphigeneia'nın Tauris'te hâlihazırda yapmakta olduğu yine insan kurbanıyla ilişkili ritüelleri anlatarak devam ettirmiştir.⁸⁹

⁸⁹ Erginlenme ritüelleri bağlamında Iphigeneia ile Tanrıça Artemis arasındaki ilişki konusunda daha fazla bilgi için bkz.: Lloyd-Jones, 1983.

Prologos'taki sözlerinden anlaşıldığı üzere Iphigeneia kötü bir rüya görmüş ve gördüğü rüyayı kardeşi Orestes'in ölümüne yormuştur⁹⁰ ve bu nedenle sahnede bir **kommos** (κομμός) havası esmektedir. Bu trajik sahne erginlenmek üzere ölümün kıyısındaki Tauris'e gelen Orestes'in sahneye çıkışını hazırlamıştır. Iphigeneia'nın dile getirdiği **prologos**'la sahneye çıkışı hazırlanan Orestes'in sahneye girmesiyle birlikte oyunun merkezine yine bir ritüelin, ancak bu defa doğrudan araştırma konumuzu oluşturan delikanlının erginlenmesiyle ilişkili ritüel motiflerin yerleştirildiği dikkat çekmektedir. Hatırlanacağı üzere erginlenme ritüellerinin geçiş evresinde adaylar sembolik olduğu kadar gerçek anlamda da ölümle karşı karşıya kalırlardı. Sahnedeki Orestes ve Pylades arasında geçen diyaloglar aracılığıyla yapılan Tauris tasviri, öte yandan kentin coğrafi konumu ve sahip olduğu gelenekler kuzeydeki bu barbar kenti düpedüz bir ölüm mekânı yapmıştır. Orestes sahneye çıktığında Tauris'teki Artemis Tapınağı'nın etrafının kurban edilen insanların kemikleriyle dolu olduğunu ve etrafta asılmış kafatasları bulunduğunu dile getirmiştir. Yani Euripides daha oyunun ilk sahnelerinde erginlenme sürecindeki Orestes'in Tauris topraklarında kaldığı her an ölümün soğuk nefesini ensesinde hissedeceğini, delikanlının bu topraklarda oyun boyunca ölüm tehdidi altında olacağını izleyiciye yoğun olarak hissettirmiştir.

Orestes'in giriş konuşmasında kahramanın Tauris'e geliş nedeni, yani erginlenme sınavı, delikanlının kendisi tarafından açıklanmıştır. Buna göre Areopagos'ta yatıştırılan ve Eumenides'e dönüşen Erinysler'den bazıları anlaşmayı bozmuşlar ve Orestes'i tekrar kovalamaya başlamışlardır. Görüldüğü üzere Euripides, Aiskhylos'un delikanlıyı Areopagos'ta erginlemesiyle tatmin olmamıştır. Ünlü ozan bu oyunda Orestes'e yeni bir görev vererek kahramanı yeniden erginlenme sürecine sokmuş ve delikanlının karşısına aşması gereken zorlu ve yeni bir ritüel sınav koymuştur. Buna göre Orestes, Tauris'te bulunan Tanrıça Artemis'in kutsal heykelini alıp Yunanistan'a götürmekle görevlendirilmiştir. Ancak delikanlı bu zorlu görevi yerine getirdikten sonra olacaklar konusunda hiçbir şey bilmemektedir. Zira Tanrı Apollon kahramana daha sonra olacaklar konusunda hiçbir şey söylememiştir. Euripides bu sahnede Orestes'in geleceği konusundaki belirsizliğe vurgu yaparak delikanlının erginlenme

⁹⁰ Iphigeneia'nın yanlış kehaneti sembolize eden rüyasının Apollon'un erginlenme serüveninde yer alan Gaia mitiyle ilişkisi konusunda bkz.: Sorvinou-Inwood, 2003:308.

sürecine gönderme yapmak istemiş olmalıdır, çünkü söz konusu bu sahne erginlenme ritüelleri süreciyle büyük paralellik göstermektedir. Öyle ki bir delikanlı için erginlenme süreci geçmiş ile gelecek arasında şimdinin belirsizliği içinde bir yerde bulunma, başka sözcüklerle bir nevi Araf'ta olma anlamına gelmekteydi. Bu sahnedeki Orestes'in de tam anlamıyla belirsizlik tufanının içinde savrulduğu, geleceğine dair en ufak bir fikri olmayan delikanlının yabancı topraklarda Pylades'ten başka tutunacak bir dalı olmadığı ve Tanrı Apollon'dan dahi şüphe duyduğu anlaşılmaktadır. Bu sahnenin Euripides tarafından erginlenme sürecinin sonuçlarının hiç kimse için öngörülebilir olmayışıyla ilişkili olarak burada özellikle kullanılmış olabileceği düşünülebilir. Nitekim ünlü ozanın söz konusu sahneler aracılığıyla erginlenme sürecinin belirsizliğine yaptığı vurgu oyundaki gerilimi en yüksek noktaya çıkarmıştır. Çünkü dramatik aksiyon ilerlerken izleyici Orestes'in akıbeti konusunda en ufak bir bilgiye sahip değildir. Yani bu tragedyada **Ion** ve **Hippolytos** tragedyasından farklı olarak oyunun **prologos**'unda delikanlının erginlenme sürecinin sonucuna ve aksiyonu sona erdirecek çözüm konusuna dair hiçbir şey söylenmemiş, hatta en ufak bir imada dahi bulunulmamıştır. Gerçi Atinalı izleyici Orestes efsanesini elbette çok iyi biliyordu, bu bağlamda mit her tragedya ozanı gibi Euripides'i de öykü açısından kısıtlamıştı. Ancak ünlü ozan bilinen efsanelerde bir takım değişiklikler yapma konusunda süprizlerle dolu olduğundan trajik gerilimin Tanrıça Athena'nın sahneye inişine kadar tüm oyun boyunca hız kesmeden devam ettiği, kahramanların kaçış sahnesinde ise zirveye ulaştığı görülmektedir.

Oyunun ilerleyen bölümlerinde Taurisli çoban tarafından sahneye aktarılan Orestes ve Pylades'in deniz kıyısında yer alan mağarada yaşadıklarının anlatıldığı satırlar daha önce de belirtildiği gibi delikanlıların erginlenme ritüelleriyle ilişkili çeşitli motiflere sahiptir: Orestes'in çılgınlık hali, gördüğü sanrılar, Erinys'lerle boğuşması. Bu sahneler erginlenme ritüellerinde adayların yaşadığı bilinç kaybıyla ilişkili olmalıdır. Ancak bu konuda kesin bir şey söylememiz mümkün değildir. Belki de Euripides bu sahneler aracılığıyla Orestes'in geçiş evresinde yaşadığı ruhsal çileleri izleyiciye gösterme amacı gütmüştür. Öte yandan bu sahnenin hayat veren olduğu kadar öldüren anne imgesine de gönderme yaptığı ileri sürülebilir. Nitekim Erinys'ler, Orestes'in annesi Klytaimnestra ile ilişkilidir. Öyle ki Aiskhylos'un **Eumenides**'inde Delphoi'daki Apollon Tapınağı'nda uyuyakalan Erinys'ler bizzat Klytaimnestra'nın

kendisi tarafından uyandırılıp harekete geçirilmişlerdir. Euripides'in **Iphigeneia Tauris**'te tragedyasında Erinys'leri harekete geçiren kişi olarak Klytaimnestra sahnede hiç görünmemesine rağmen, izleyici bu siyah tenli, köpek suratlı canavarların anne Klytaimnestra'nın intikamının peşinde koşan yaratıklar olduğunun bilincindedir, yani seyirci onların ölü Klytaimnestra'yı temsil eden korkunç kadınlar olduğunu bilmektedirler. Hatta Orestes onlardan birinin annesi Klytaimnestra'yı kollarında taşıdığını şöyle dile getirmiştir (Eur. **Iph. T.** 285-291):

“Πυλάδῃ, δέδορκας τήνδε; τήνδε δ' οὐχ ὀρᾷς
Ἄιδου δράκαιναν ὥς με βούλεται **κτανεῖν**
δειναῖς ἐχίδναις εἰς ἔμ' ἐστομωμένη;
ἢ 'κ γειτόνων δὲ πῦρ πνέουσα καὶ φόνον
πτεροῖς ἐρέσσει, μητέρ' ἀγκάλαις ἐμὴν
χουσα, πέτρινον ἄχθος, ὥς ἐπεμβάλῃ.
οἱμοι, **κτενεῖ** με· ποῖ φύγω;”

“Pylades, onu görüyor musun? Ya şunu
üzerime korkunç engerek yılanlarını salarak
beni öldürmek isteyen Hades'in ejderhasını görmüyor musun?
Üzerinden alev püskürüp ölüm saçarak
kanat çırpın bir diğeri de bükülmüş kollarında taşıdığı annemi
bir kaya gibi nasıl da bana fırlatıyor.
Ah, beni öldürecek! Nereye kaçabilirim ki?”

Orestes'in yukarıdaki sözlerinden anlaşıldığı üzere delikanlı Yunanistan'ın çok uzağındaki Tauris'te dahi öldürmüş olduğu annesiyle ilişkili korkunç sanrılar görmeye devam etmektedir. Klytaimnestra ile yakın ilişki içinde oldukları bilinen Erinys'lerin bu sahnede delikanlıyı öldürmek istedikleri ortadadır. Orestes'in onlardan birisinin annesi Klytaimnestra'yı bir kaya misali kendi üzerine fırlatmak üzere olduğunu söylemesi ise dikkat çekicidir. Orestes'in burada bir obje olarak sunulan anne figürüyle öldürülmek istendiği açıkça görülmektedir ki bu durum hayat veren olduğu kadar öldüren anne arketipine de gönderme yapmaktadır. Hatırlanacağı üzere erginlenme ritüellerinde delikanlının yeniden doğuşun gerçekleştirilmesi için öncelikle adayın ritüel olarak ölmesi gerekmektedir. Bu ritüel ölüm de bazen anne rahmine geri dönüşle sembolize edilmekteydi. Bu bağlamda söz konusu sahnede yer alan Erinys'lerin ve bir ölüm nesnesi olarak sunulan Klytaimnestra'nın bu amaca hizmet ettiği ve bu sahnenin dramatik aksiyonu zirveye taşıyan unsurlardan biri olarak Euripides tarafından oyunun bu kısmında özellikle kullanılmış olduğu düşünülebilir.

Iphigeneia Tauris'te tragedyasında **anagnōrisis** sahnesinden sonra ortaya çıkan ve dramatik aksiyonun çözüm odaklı ilerlediği krizin üstesinden yine bir ritüelle gelinmeye çalışılmıştır. Bu defa Orestes'in erginlenme ritüellerine destek olacak ritüelin bir arınma ritüeli olduğu görülmektedir. Hatırlanacağı üzere Iphigeneia, kral Thoas'a Artemis'e kurban edilecek Yunan delikanlıların, yani Orestes ve Plyades'in işledikleri günahattan ötürü Artemis heykelinin kirlendiği ve kurban ritüelinden önce Tanrıça'nın heykeli ve kurban edilecek delikanlılar için bir arınma ritüeli yapılması gerektiği söylemiştir. Kral Thoas'ın, Iphigeneia'nın sözde arınma ritüeli yapma önerisini kabul ettikten sonraki sahnenin adeta gerçek bir arınma ritüeli havasıyla devam ettiği dikkat çekmektedir. Nitekim Sourvinou-Inwood, bu sahnelerde seyircinin günlük yaşamındaki ritüelleri tiyatro sahnesinde bir kez daha deneyimlediğini, çünkü Euripides'in söz konusu sahnelerde günlük yaşamdaki ritüellerle ilgili gerçek dini terimleri kullanıldığını belirtmiştir (Sourvinou-Inwood, 2003: 302-303). Bu sahneden sonra dramatik aksiyon insan kurbanı, arınma ve erginlenme ritüellerinin farklı frekanslarında ilerlemiş ve sonuçta oyun her üç ritüelle ilişkili olduğu düşünülen Brauron ve Halai'da kült kurma emriyle sona ermiştir. Oyunun kapanış sahnesini biraz açmak gerekirse, hatırlanacağı üzere oyunun sonunda Tanrıça Athena sahneye inerek Artemis heykelinin tapınaktan alınarak Atina'ya getirilme emrinin Apollon tarafından Orestes'e verildiğini; onun isteğiyle Poseidon'un da bu kaçısa yardım edeceğini ve Thoas'ın da bu ilahi emrin karşısında durmaması gerektiğini söylemiştir. Daha sonra ise Orestes'in, Artemis'in heykelini Halai'daki Araphenides'e götürüp orada Artemis adına bir tapınak inşa edip Tauris'te yaşananların anısına Artemis Tauropolos⁹¹ kültürünü kurması emretmiştir. Iphigeneia'ya gelince de genç kızın, Artemis'in Brauron'da⁹² kurulacak kültürün ilk rahibesi olacağını, öldükten sonra bu kültür alanına gömüleceğini, bir kültür kahramanı olarak ölümsüz bir şöhret kazanacağını ve doğum sırasında ölen kadınların elbiselerinin onun mezarına adak olarak sunulacağını bildirmiştir. Euripides tragedyasının sonunu Yunan dünyasındaki erginlenme

⁹¹ Erginlenme ritüelleri bağlamında ele alınacak olursa Artemis Tauropolos kültüründeki tanrıçanın **epitheton**'u olan **Tauropolos** sözcüğü sadece Orestes ve Iphigeneia'nın Tauris'te yaşadıklarına atıfta bulunmaz. Yani bu **epitheton** yalnızca tragedyanın geçtiği coğrafyayla ilişkili değildir. **Tauropolos** sözcüğü aynı zamanda erkek cinselliğini çağrıştıran boğayla ilişkili bir sözcüktür (Rabinowitz, 2020: 314).

⁹² Artemis Brauronia kültürü ve genç kızların erginlenmesi konusunda detaylı bilgi için bkz.: Demand, 1994: 111-113; Faraone, 2003: 43-68.

törenlerine atıfta bulunarak Halai'daki Artemis Tauropolos ve Brouon'daki Artemis Brauronia kültlerinin etiyolojik bir açıklamasını yaparak bitirmiştir. Yani oyun izleyicinin kendi kült faaliyetlerine atıfta bulunarak sona ermiştir (Sourvinou-Inwood, 2003: 304). Özetle **Iphigeneia Tauris**'te tragedyası tıpkı **Hippolytos** tragedyası gibi, erginlenme ritüelleri motifleri ve sembolleri ile başlayıp yine erginlenme ritüelleriyle ilişkili iki kült uygulamasıyla sona ermiştir.

Euripides'in, Orestes efsanesini konu aldığı tragedyaları içerisinde kahramanın adını taşıyan tek tragedya olan **Orestes** tragedyasına bakılacak olursa, ünlü ozanın dramatik aksiyonu Orestes efsanesini konu ettiği diğer iki tragedyasının **prologos**'larına benzer bir şekilde kurguladığı görülmektedir. Euripides bu oyunun **prologos**'unda da Orestes'i erginlenme sürecinden geçmekte olan sıradan bir aday gibi, toplum dışında bulunan bir delikanlı olarak betimlemiş ve aksiyonun akışını kahramanın erginlenme sürecine uygun bir biçimde delikanlıyı mütemadiyen bir sonraki erginlenme evresine taşıyacak şekilde kurgulamıştır. Euripides'in Orestes efsanesini konu aldığı tragedyaları arasından sadece bu oyunun başında Orestes'in Argos kentinin içinde yer aldığı görülmektedir. Ancak Argos sarayının içinde betimlenen Orestes'in gerek ruhsal gerek fiziksel gerekse sosyal konumunun delikanlının içinde bulunduğu mekânla tezat oluşturacak bir biçimde betimlendiği dikkat çekmektedir. Orestes her ne kadar Argos kentinde olsa da kahramanın sergilediği tutum ve davranışlar, yani geçirdiği çılgınlık nöbetleri, fiziki görünüşü, öte yandan da bir anne katili oluşu, onu toplum tarafından dışlanmış biri, adeta yabanıl bir hayvan statüsüne sokmaktadır. Orestes'in günlerdir yıkanmamış kir pas içinde olduğu vurgulanan vücudunun, adeta keçeye dönmüş saçlarının; çılgınlık nöbetlerinin ve bir anne katili oluşunun oyunun başında ön plana çıkarılması özellikle kahramanın toplum dışındaki konumunu vurgulamaya hizmet etmiştir. Nitekim oyunun ilerleyen bölümlerinde Elektra, Orestes'in bir vahşi, bir yabanıl biri gibi görüldüğünü açıkça dile getirmiştir (Eur. **Or.** 225). Euripides burada kontrast tekniğini kullanarak Orestes'in halihazırda içinde bulunduğu kültürel mekânı vurgulamak suretiyle delikanlının toplum tarafından dışlanmışlığını ön plana çıkarmayı başarmıştır.

Orestes tragedyasının **prologos**'u detaylı incelendiğinde, ilk defa bir **prologos** sahnesinde erginlenme sürecindeki bir kahramanın sahnede görüldüğü dikkat çekmektedir. Gerçi **prologos**'ta konuyu aktaran Elektra'dır. Genç kız geçmişte

yaşanan olayları izleyiciye anlatırken Orestes'in arka planda kaldığı ve o esnada delikanlının pelerinine sarılmış bir halde bir sedirde derin bir uykuda olduğu anlaşılmaktadır. Bu sahnede Orestes'in pelerinine sarılmış halde uyuyor olarak betimlenmesi bize Orestes gibi yabanıl olan erginlenme sürecindeki **ephēbos**'ları hatırlatmaktadır. Belki de Euripides burada kullandığı pelerin motifiyle izleyicilere **ephēbos**'ları hatırlatarak **Orestes** tragedyasının bir erginlenme öyküsüne dayandığına işaret etmiş; bu bağlamda dramatik aksiyonun erginlenme ritüelleriyle paralel bir şekilde devam edeceğini ve oyunun Orestes'in Argos'a geri döneceği ve evleneceği imasıyla sona ereceğine dikkat çekmek istemiştir. Nitekim **Orestes** tragedyasının **prologos**'unda da dramatik aksiyonun nasıl sonuçlanacağı izleyiciye söylenmemiştir. Oysaki **Hippolytos** ve **Ion** tragedyasında izleyici olayların nasıl şekilleneceğini bilmiyor olsa da oyunun sonunda delikanlıların akıbetinin ne olacağını **prologos**'tan öğrenmiştir.

Euripides **prologos**'ta Orestes'in erginlenmesiyle ilişkili olarak Atreusoğulları mitinin başlangıcına gönderme yaptığı ve bir erginlenme görevi olarak Orestes'in annesini öldürme gerekçesini ve Argos'ta yaşanan olayları izleyiciye hatırlattığı dikkat çekmektedir. Bu sahnede Elektra'nın, Orestes'in "liminal" sürecine atıfta bulunacak şekilde kardeşinin içinde bulunduğu fiziksel ve ruhsal durumunu tüm açıklığıyla ortaya koyduğu görülmektedir. Elektra Orestes'in annesini öldürdüğü andan itibaren Erinys'lerin pençesinde kıvrandığını, zavallı kardeşinin o günden beri boğazından bir lokma geçmediğini, ateşler içinde yanıp sayıkladığını ve korkunç sanrılar gördüğünü anlatmıştır. Elektra tarafından vurgulanan Orestes'in bilinçsizlik durumu, yemeden içmeden kesilmiş aç ve susuz bir şekilde ateşler içinde yanarak sayıklaması ve korkunç sanrılar görme motifleri delikanlıların erginlenme ritüellerinin geçiş evresinde yaşadıkları ritüel çilelere işaret ediyor olmalıdır. Euripides sahnede gösterme imkânı bulamadığı Orestes'in erginlenme sürecinde yaşadığı çile evresini Elektra aracılığıyla sahneye taşıma fırsatı yakalamıştır. Başka sözcüklerle **Orestes** tragedyasının başında delikanlının annesini öldürdükten sonraki beş gün boyunca çektiği çileler Elektra'nın son derece ayrıntılı bir biçimde yaptığı betimlemelerle izleyiciye yansıtılmıştır. **Prologos**'ta Elektra'nın yaptığı betimleme aksiyonun geriye -hatta daha önce sahnelenen **Elektra** tragedyasında yaşanan olaylara- götürülmesine hizmet etmiş ve bu suretle izleyicinin Orestes'in erginlenmesi bağlamında tematik olarak iki oyun

arasında kronolojik bir devamlılık yakalaması sağlanmıştır. Başka bir ifadeyle söylemek gerekirse usta ozan Elektra aracılığıyla zamansal açıdan bir birinden bağımsız şekilde sahnelediği oyunlar arasında bir birlik kurarak parçalanmış bir şekilde sunduğu Orestes'in erginlenme sürecini bir bütün olarak sahneye taşımıştır. **Elektra** tragedyasında hemen hemen aksiyonun sonunu oluşturmakla birlikte Orestes'in erginlenmesinin yeni evresine işaret eden olaylar zinciri bu oyunda aksiyonun başlamasına hizmet etmiştir. **Elektra**'da delikanlının Argos toprağına ayak basmasıyla başlayan trajik erginlenme süreci Aigisthos'u ve özellikle annesi Klytaimnestra'yı öldürmesinden sonra son derece zorlu bir sürece girmişti, **Orestes** tragedyasında ise Orestes'in erginlenme konusu bir hayat memet meselesine dönüşmüştür.

Ayrıca Euripides oyunun **prologos**'unda bir taraftan Elektra'nın sözleri diğer taraftan arka planda adeta bir ölü gibi yatan Orestes'in kendisi ile ölümün eşliğinde gidip gelen delikanlının aksiyon boyunca zorlu bir evreden geçeceğini son derece başarılı bir şekilde daha oyunun başında izleyiciye hissettirmiştir. Euripides'in bu sahnede kahramanın geleceğine yönelik belirsizliğe de dikkat çektiği anlaşılmaktadır. Çünkü Elektra, Orestes'in ruhsal olduğu kadar fiziksel olarak da ölümün kıyısında gezindiğini, Argos meclisinin bugün kendileri hakkında karar vereceğini bildirmiştir. Yani burada "eşik" sürecindeki Orestes'in ruhsal olduğu kadar fiziksel olarak da ölüm tehdidi altında bulunduğunu vurgulanmıştır. Anlaşılacağı üzere **Orestes** tragedyasının **prologos**'u Orestes'in kültür alanlarının dışındaki konumuna dikkat çekmekle birlikte asıl olarak delikanlının "liminal" sürecine atıfta bulunacak şekilde Euripides tarafından ustaca kurgulanmıştır. Nitekim **Orestes** tragedyasında dramatik aksiyon Orestes'in "eşik" sürecinde verdiği zorlu ritüel sınavlar odağı doğrultusunda ilerlemiştir. Söz konusu ritüel sınavlardan birisi de kahramanın gördüğü sanrılardır. Klytaimnestra **Orestes** tragedyasında da fiili olarak yer almamış, Klytaimnestra'nın varlığı özellikle Orestes'in çılgınlık nöbetlerinin yansıtıldığı sahnelede Erinys'ler aracılığıyla temsil edilmiştir. **Iphigeneia Tauris**'te tragedyasında bir erginlenme ritüeli sembolü olarak yer alan ve delikanlıların erginlenme mantığının altında yatan, hayat veren olduğu kadar öldüren anne arketipine bu oyunda da atıfta bulunduğu dikkat çekmektedir. Orestes'in çılgın halinin görünür kılındığı sahnelerde delikanlının Erinys'lerle sembolize edilen anne Klytaimnestra tarafından ölüm tehdidi altında

olduğu yoğun olarak hissedilmektedir. Orestes'in annesine “*Anne, sana yalvarıyorum! | Kanlı gözlü ve yılan saçlı bu bakireleri üstüme salma! | Üzerime atlamak için işte burada, yakınım dalar.*” (ὦ μήτηρ, ἱκετεύω σε, μὴ 'πίσειέ μοι | τὰς αἵματωποὺς καὶ δρακοντώδεις κόρας· | αὗται γὰρ αὗται πλησίον θρώϊσκουσ' ἐμοῦ.) şeklinde hitap ederek dile getirdiği sözcükler bu duruma işaret etmektedir (Eur. **Or.** 255-257). Metinde Orestes'in annesi Klytaimnestra'ya yalvardığı açıkça görülmektedir. Bu sahneden Orestes'in nöbet sırasında annesi Klytaimnestra'yı gördüğünü anlaşılmaktadır. Delikanlının sözlerinden anlaşıldığına göre Erinys'leri, Orestes'in üstüne salan kişi bizzat annesi Klytaimnestra'nın kendisidir. Bu sahne bize Aiskhylos'un **Eumenides**'inde Orestes'i yakalayacakları yerde uykuya dalmış Erinys'leri paylayan, onları harekete geçiren Klytaimnestra'nın korkunç hayaletini hatırlatmaktadır. Buna karşılık Euripides tragedyasında bir karakter olarak Klytaimnestra'nın hayaletini kullanmayı tercih etmemiştir. Öte yandan Orestes'in “*Ey, Phoibos! Cehennem köpekleri, yeraltı rahibeleri, | korkunç tanrıçalar öldürecekler beni.*” (ὦ Φοῖβ', ἀποκτενοῦσί μ' αἱ κυνώπιδες | γοργῶπες, ἐνέρων ἱέρειαι, δειναὶ θεαί.) şeklinde söylediği cümleler de delikanlının bizzat annesinin harekete geçirdiği Erinys'ler tarafından ölüm tehdidi altında bulunduğunu bir kez daha ortaya koymaktadır (Eur. **Or.** 260-261).

Yukarıdaki sahnenin devamında oyunda aksiyonun yine erginlenme ritüelleriyle ilişkili olduğunu düşündüğümüz bir motife vurgu yaparak devam ettiği görülmektedir. Çılgınlık nöbeti geçiren Orestes'in kendisine sarılarak onu teskin etmeye çalışan kızkardeşini Erinys'lerden biri sandığı sahnenin devamında Orestes, Elektra'ya söyle seslenir (Eur. **Or.** 268- 279):

“δὸς τόξα μοι κερουλκά, δῶρα Λοξίου,
οἷς μ' εἶπ' Ἀπόλλων ἐξαμύνεσθαι θεάς,
εἴ μ' ἐκφοβοῖεν μανιάσιν λυσσήμασιν.
βεβλήσεταιί τις θεῶν βροτησίαι χερί,
εἰ μὴ 'ξამეῖψει χωρὶς ὀμμάτων ἐμῶν.
οὐκ εἰσακούετ'; οὐχ ὀράθ' ἐκηβόλων
τόξων πτερωτὰς γλυφίδας ἐξορμωμένας;
ᾶ ᾶ·
τί δῆτα μέλλετ'; ἐξακρίζετ' αἰθέρα
πετροῖς, τὰ Φοίβου δ' αἰτιάσθε θέσφατα.
ἔα·
τί χρῆμ'; ἀλύω, πνεῦμ' ἀνείς ἐκ πλευμόνων.
ποῖ ποῖ ποθ' ἠλάμεσθα δεμνίων ἄπο;

ἐκ κυμάτων γὰρ αὐθις αὖ γαλήν' ὀρέω.”

“ Loksias’ın hediyesi, kıvrık uçlu yayımı ver bana!
Apollon, çılgınlık nöbetleriyle beni korkutacak olurlarsa
tanrıçaları onunla uzaklaştırmamı söylemişti bana.
Görüş alanımdan çıkmadığı sürece ölümlü bir el
onlardan birini vuracak.
Beni duymuyor musunuz? Uzun menzilli yayımdan
çıkan tüylü okları görmüyor musunuz?
Ne!
Hala oyalanıyor musunuz? Kanatlarınızla gökyüzüne yükselin
ve kehanetleri için Phoibos’u suçlayın!
Ah!
Yine neden çıldırıyorum, nefesim kesiliyor?
Nereye ah! Nereye gitmek için sıçradım yatağımdan?
Bir kez daha dindi fırtına, dinginliği görüyorum.”

Metinden anlaşıldığı üzere bu sahnede Orestes’in yanında bir yay ve oklar vardır. Bilindiği üzere yay Tanrı Apollon’la ilişkilidir. Bu sahnede Apollon’un erginleyici bir tanrı olarak yer aldığı, yani Orestes’in yanında duran yayın Apollon’u sembolize ettiği düşünülebilir. Bu bağlamda Orestes’in yanındaki yay motifi Tanrı Apollon’un kendini sahnede göstermemesine rağmen, erginlenme sürecinde delikanlının her an yanında olduğunun bir iması olarak okunabilir (Ringer, 2020: 363). Metinde açıkça görüldüğü üzere Orestes söz konusu yayı ve okları Erinysler’in gönderdiği çılgınlık nöbetlerinden kendini korusun diye bizzat Loksias’ın hediye ettiğini söylemiştir. Söz konusu sahneden anlaşıldığına göre Tanrı Apollon erginlenme sürecindeki delikanlıyı aslında yalnız bırakmamıştır. Öte yandan bu sahnenin Yunan dünyasında erginlenme sürecindeki delikanlıları sembolize eden en önemli motiflerin başında gelen avcı imgesine de vurgu yaptığı ve burada bir avcı olan Apollon’un yayı aracılığıyla Orestes’in gözü pek avcı kimliğine dikkat çekildiği açıktır. Öyle ki menzilden çıkmadığı sürece kendisinin Erinysler’den birini Apollon’un verdiği yay ve oklar sayesinde kolaylıkla yaralayabileceğini açıkça söylemiş olması bu durumu ortaya koymaktadır.

İlk bölümünde Orestes’in “liminal” sürecine vurgu yapılan **Orestes** tragedyasının ikinci bölümü **Hippolytos** tragedyası gibi adeta bir mahkeme salonu havasında geçmiştir. Bunlardan ilki Orestes, delikanlının amcası Menelaos ve anne tarafından dedesi Tyndareos arasında yaşanan **agōn** sahneleridir (Eur. **Or.** 448-724). Orestes’in erginlenme sürecinde ve dramatik aksiyonun akışında önemli dönüm noktalarından

birini oluşturan, Menelaos ve Tyndareos ile konuştuğu **agōn** sahnesinin erginlenme sürecindeki kahramanın bu zorlu yolculukta tek başına olduğu ve tüm zorlukları kendi başına aşması gerektiği konusuna dikkat çektiği ve bu sahnede yaşananların aksiyonu bir diğer **agōn** sahnesine -Argos Meclisi’ne- taşımaya yardımcı olduğu görülmektedir. Hatırlanacağı üzere Orestes, Menelaos ve Tyndareos arasında yaşanan **agōn** sahnesinden sonra mecliste tek başına kendisini savunmaktan başka çaresi olmadığını anlayan kahraman meclisten sadece intihar etme hakkı elde ederek geri dönmüştür. Orestes ve Pylades’in umutsuz bir şekilde sahneye girmelerinden sonra Elektra ve koro arasında bir **kommos** söylenmeye başlar. Nitekim kahramanların artık ışığı görme, yani yaşama umutları tamamen yok olmuştur. Ancak Ringer burada vurgulanan ışık sözcüğünün Apollon’un bir metaforu olduğunu ve Euripides’in bu sahnede kontrast tekniğini kullanarak ışığa yaptığı vurguyla kahramanların hala ışığı görüyor olmalarının izleyiciye Tanrı Apollon’un yardımının hâlâ gelebilecek oluşuna işaret ettiğini ileri sürmüştür (Ringer, 2020: 368). Nitekim Apollon ışığın tanrısıdır ve kahramanlar da hâlâ ışığı görmeye devam etmektedir. Aksiyonun kilitlendiği, yani olay örgüsünün düğüm noktasını oluşturan bu sahnede Pylades’in bulduğu parlak fikirle olay örgüsünün çözümü konusunda bir umut ışığının doğması sağlanmıştır. Zira söz konusu sahneden sonra aksiyon beklenmedik bir yöne doğru hareket ederek Orestes’in erginlenme yolculuğuna devam etmesinde bir kırılma noktası olmuştur (Ringer, 2020: 368). Yani söz konusu sahneye kadar Argos’ta ya da başka bir kentte hayatta kalma ihtimali hemen hiç olmayan Orestes’in kaderinin bu sahneyle birlikte tersine döndüğü ve rüzgârların artık Orestes’ten yana esmeye başladığı görülmektedir. Pylades’in, Menelaos’tan intikam almak amacıyla Helene’yi öldürme önerisinin Orestes tarafından kabul edilmesiyle birlikte dramatik aksiyon yine erginlenme motiflerinin ön plana çıkarıldığı sahnelerle devam etmiştir. Helene’nin öldürülmesi doğrultusunda hazırlanan plan uyarınca devam eden sahnelerde erginlenme ritüelleriyle ilişkili olarak gördüğümüz “hile” ve “kurnazlık” motiflerinin ön plana çıkarıldığı dikkat çekmektedir. Nitekim delikanlılar Helene’nin yanına sözde birer yakarıcı olarak yaklaşmışlardır. Diğer tragedya örneklerinde de sıkça karşılaştığımız üzere bu sahnede de başka bir ritüelin -yakarı ritüelinin- delikanlının erginlenme sürecine katkı sağladığı dikkat çekmektedir. Göze çarpan erginlenme motifleriyle devam eden **Orestes** tragedyasında dramatik aksiyon Apollon’un bizzat sahneye inip

Orestes'in Argos topluma kabulünü gerçekleştirecek erginlenme haritasını ortaya koymasıyla sona ermiştir (Eur. **Or.** 1664-1665).

Orestes tragedyasında da görüldüğü üzere Euripides tragedyaaları genellikle oyunun sonunda bir tanrının sahneye inip olayları çözümlemesiyle sona erer. Miles ünlü ozanın tragedyaalarında tanrıların varlığı ya da yokluğunun dramatik aksiyonda kilit bir rol oynadığını; Euripides'in bu suretle ölümsüz egemenlik ve ölümlü iktidarsızlık arasındaki kontrasta dikkat çektiğini; bir sahneleme tekniği olarak usta ozanın bu durumu aksiyonun düzenlenmesi ve olayların kendi içindeki önemli dramatik anların içine yerleştirmek suretiyle gerçekleştirdiğini belirtmiştir (Miles, 2020: 739). Bu bağlamda oyunlardaki tüm delikanlıların erginlenme süreçlerinin tragedyanın sonunda sahneye inen tanrı ya da tanrıçalar tarafından gerçekleştirildiği görülmektedir. Örneğin **Hippolytos** tragedyasının başlangıcında olduğu gibi sonunda da bir tanrıça vardır. Hippolytos'un erginlenmesi oyunun sonunda ortaya çıkan Artemis, Ion'un erginlenmesi ise Tanrıça Athena aracılığıyla gerçekleştirilmiştir. **Elektra** tragedyasında da aksiyon tanrısal iki varlık Kastor ve Polyneikes tarafından çözüme kavuşturulmuştur. **Iphigeneia Tauris**'te tragedyasında da Tanrıça Athena oyunun sonunda ortaya çıkarak Orestes'in erginlenme sürecini çözüme kavuşturmuştur. **Orestes** tragedyasında ise Apollon'un bizzat kendisi sahnede görünmüş ve Orestes'in erginlenme sürecini sonuca ulaştırmıştır. Segal'in vurguladığı üzere Euripides tragedyaalarında tanrılar trajik eylemin, yani aksiyonun harekete geçmesine hizmet ettikleri gibi, aynı zamanda trajik eylemin anlamını da kendi varlıklarında somutlaştırmışlardır (Segal, 1965: 117). Oyunların son bölümlerinde karşımıza çıkan Apollon ve Artemis gibi tanrı ve tanrıçalar erginlenme ritüelleriyle ilişkili tanrılardır ve oyunların sonunda ortaya çıkarak trajik eylemin anlamını kendi bünyelerinde barındırdıklarını kanıtlamışlardır.

Öte yandan Euripides tragedyaalarındaki erginlenme mekânlarının da aksiyonun akışında son derece önemli bir rol oynadığı dikkat çekmektedir. Bu mekânların bazen aksiyonu ileri taşıdığı, bazen geriye götürdüğü, bazense dramatik krize neden olduğu görülmektedir. Örneğin **Elektra** tragedyasının açılış konuşmasını yapan çiftçi Orestes'in eylemini gerçekleştireceği mekânın kent sınırında kırsal bir alan olduğunu vurgulamıştır. Buradaki kırsal alan vurgusu Orestes'in eylemlerini gerçekleştirmek için uygun bir alan olduğundan coğrafi çevrenin aksiyonu ileriye taşıyıcı bir unsur

olarak bu oyunda yer aldığı söylenebilir. Ancak **Hippolytos** tragedyasında Artemis'in çayırıları ve yeşil korularının dramatik krizin ortaya çıkmasına neden olan ana unsurlardan biri olarak bu oyunda yer aldığı dikkat çekmektedir. Hatırlanacağı üzere Hippolytos'un, Artemis'in bakir çayırlarında ve yeşil korularında sonsuza kadar kalmak isteği Aphrodite'nin öfkesine yol açmış ve bu durum dramatik krizi çözüme kavuşturacak trajik olay akışının başlatılmasını sağlamıştır. **Ion** tragedyasında ise Ksouthos'un, Ion'un kendisiyle birlikte Atina'ya gitmek üzere yola çıkışından önce Delphoi'daki dostlarına veda etmek amacıyla bir ziyafet vermek üzere delikanlıdan kurmasını istediği şölen çadırının Apollon'un kehaneti doğrultusunda Ksouthos tarafından kurgulanan erginlenme sürecinde delikanlıyı ileri taşıyacağına süreci sekteye uğratmış olduğu görülmektedir. Yani **Ion** tragedyasında aksiyonun akışında son derece önemli bir rol oynayan şölen çadırı Ksouthos'un, sözde oğlunu Atina'ya götürüp uygun bir zamanda delikanlının gerçek kimliğini karısı Kreousa'ya açıklamak suretiyle onun Ion'u kabul etmesini sağladıktan sonra delikanlıyı Atina tahtının varisi yapma yönündeki planlarının suya düşmesine neden olan bir mekân olarak yer almıştır. Ancak Apollon tarafından kurgulanan Ion'un sözde erginlenme sürecini sekteye uğratan aynı şölen çadırının kahramanın gerçek anlamda erginlenmesine, yani Kreousa'nın kendi oğlu olarak tanıdığı delikanlının görünüşte Ksouthos'un oğlu olarak yeni bir kimlik edinmek suretiyle Atina tahtına geçmesinde hayati bir rol oynadığı görülmektedir. Erginleyici bir mekân olarak Apollon kutsal alanında kurulduğu anlaşılan şölen çadırının **Ion** tragedyasında çift anlama gelecek şekilde kullanıldığı açıktır. Ion'un yetişkin bir erkek olma yolunda hızla ilerlediği, yani kahramanın erginlenme sürecinde sürekli olarak ileriye gittiği konusunda çeşitli imalar ve semboller içeren söz konusu çadır sahnesinde, erginlenme motiflerinden biri olarak gördüğümüz dindarlık feraset ve kurnazlık sayesinde Ion'un ölümden kurtulduğu anlaşılmaktadır. Özetle, şölen çadırı Ion'un, içerisinde zorlu ritüel sınavlara maruz kaldığı, ancak kahramanın bu sınavlardan başarıyla geçerek erginlenme sürecini ileri taşımasını sağlayan kritik bir evreye ev sahipliği yapmış bir erginlenme mekanı olarak bu oyunda yer almıştır. Dramatik aksiyon açısından ele alınacak olursa şölen çadırının Ion'un gerçek kimliğinin, yani Kreousa'nın oğlu olduğunun ortaya çıkmasını sağlayan **anagnōrisis** sahnesinin gerçekleşmesine hizmet ettiği ve bu bağlamda aksiyonu ileri taşıdığı görülmektedir. Dramatik aksiyonun tragedyalardaki mekânlarla ilişkisini

tartıştığımız bu kısımda son olarak **Iphigeneia Tauris**'te tragedyası ele alınacak olursa, bu oyunda dramatik aksiyonun neredeyse tamamının tıpkı **Ion** tragedyası gibi, tanrılara ait kutsal bir mekânda, yani bir tapınakta geçtiği görülmektedir. Öte yandan söz konusu oyunlardaki tapınakların erginlenme ritüelleriyle ilişkili iki tanrıya - Artemis ve Apollon'a- ait olması da son derece önemlidir.

Miles, Euripides tragediyalarında kullanılan çeşitli görsel malzemenin metinle birlikte ilerlediği, yani görsel malzemelerin dramatik gerilimi karakterize etme, ortaya çıkarma ya da çözüme kavuşturma; olay örgüsünün ilerlemesini sağlama, aksiyonu yavaşlatma veya durdurma gibi bir takım dramatik unsurlara hizmet ettiğini belirtmiştir (Miles, 2020: 734). Benzer bir yaklaşımla **Orestes** tragedyasını okuyan Ringer de aksiyon boyunca Orestes'in yanında duran yay ve okların delikanlının bu trajik suçu tanrının isteğiyle işlemiş olduğunu anlamını ima etmek amacıyla kullanılmış olabileceğini belirtmiştir. Ayrıca araştırmacı, Orestes'e verilen annesini öldürme emrinin ilahi bir emir olduğunun oyundaki yayla sembolize edildiğini; yayın fiziksel varlığının Tanrı Apollon'un yardımını ve savunma vaadini izleyiciye hatırlatmak üzere kullanılmış olabileceğine dikkat çekmiştir (Ringer 2020: 363). Araştırmacıların söylediklerine ek olarak Euripides tragediyalarında görsel malzemenin yanı sıra karakter ve mekân betimlerinin de benzer dramatik amaçlara hizmet ettiği söylenebilir. Nitekim araştırma konumuzu oluşturan tragedyalarda erginlenme ritüelleriyle ilişkili olduğunu düşündüğümüz ok ve yay gibi çeşitli görsel malzemenin yanı sıra çadır ve tapınak gibi mekân betimlerin ve karakter tasvirlerinin de doğrudan ya da dolaylı olarak bazen dramatik gerilimi karakterize etme, ortaya çıkarma ya da çözüme kavuşturma; bazen de olay örgüsünün ilerlemesini sağlama ya da aksiyonu yavaşlatma veya durdurma gibi dramatik amaçlar doğrultusunda kullanıldıkları açıkça görülmektedir. Örneğin **Hippolytos** tragedyasında Artemis'in çayırı ve yeşil koruları, **Ion** tragedyasında yer alan Apollon Tapınağı ve şölen çadırı, **Elektra**'daki Argos kırsalı ve **Iphigeneia Tauris**'te tragedyasındaki Artemis Tapınağı tasviri gibi mekân betimlerinin dramatik gerilimi karakterize etme, aksiyonu yavaşlatma ya da ileri taşıma amacıyla kullanıldığı görülmektedir. Görsel malzeme ve mekân betimlerinin dışında yukarıda da vurgulandığı üzere karakter betimleri de oyunlardaki dramatik gerilimin vurgulanmasına ve aksiyonun akışına katkı sağladığı dikkat çekmektedir. Hippolytos, Ion ve Orestes'in birer avcı olarak karakterize

edilmelerinin ve Orestes'in çılgınlık halinin yansıtıldığı sahnelerin Euripides tarafından söz konusu dramatik amaçlar için kullanılmış olma ihtimalini akla getirmektedir.

Euripides'in araştırmamıza konu olan tragedyalarının tümünde - **Hippolytos, Ion, Elektra, Iphigeneia Tauris'te** ve **Orestes**- ünlü ozanın erginlenme ritüelleri, motifleri ve sembollerini dramatik unsurların içerisine ustaca yerleştirdiği dikkat çekmektedir. Tragedyalardaki olay örgüsü ve aksiyonun akışı erginlenme ritüelleri süreciyle büyük paralellik göstermektedir. Nitekim Euripides oyunların başında Hippolytos, Ion ve Orestes'i henüz bir kimliği olmayan ve ait oldukları kentin dışında yaşayan delikanlılar olarak betimlemiştir. Oyunların olay örgüsü kahramanların yaşamlarında aşmak zorunda kaldıkları güçlükler, yani başa çıkmak zorunda oldukları etin erginlenme sınavları doğrultusunda kurgulanarak aksiyon söz konusu delikanlıları yaşamlarının bir sonraki evresine taşıyacak bir biçimde ilerletilmiş ve oyunlar kahramanları eskisinden farklı bir kimlik kazandıracak şekilde sona erdirilmiştir.

SONUÇ

Erginlenme ritüelleri Arnold van Gennep'nin "rites of passage" terimiyle ifade ettiği geçiş ritüelleri içerisinde son derece önemli bir yere sahiptir. Erginlenme ritüellerinin genel olarak adayın yaşamında, sosyal, siyasal ve dinsel statüsünde kalıcı değişiklikler sağlamak üzere icra edildiği anlaşılmaktadır. Ancak kız ya da oğlan çocuklarının topluma kabulünü sağlamak için yapılan erginlenme ritüellerinin dinsel temelli erginlenme törenlerinden farklı amaçlarının olduğu görülmektedir. Söz konusu ritüeller toplumda henüz onaylanmış bir kimliğe ve statüye sahip olmayan adayın cinsiyetine bağlı olarak gelecekte kazanacağı statü için gerekli niteliklerle donatılması amacını taşımaktadır. Nitekim erginlenme ritüelleri adayın çocukluk bağının koparılması sonrasında Araf'ta geçen zorlu bir dönemden sonra yeni bir kimlik ve statüyle topluma geri dönüşünü sağlayan ritüeller bütünüdür. Erginlenme ritüellerinin önemli bir bölümünü oluşturan topluma giriş ritüelleri bireylerin yaşamından çok toplumun kendi varlığını devam ettirme, yani kültürel değerlerin gelecek kuşaklara aktarılması konusunda hayati öneme sahiptir. Söz konusu amaçla yapılan erginlenme törenlerinin bireylerin tercihinden ziyade toplumun tüm üyeleri için zorunlu oluşu bu durumu açıkça ortaya koymaktadır. Antik kaynaklar Eski Yunan dünyasında da topluma giriş ritüellerinin kültürün devamlılığını garanti altına almak üzere yapıldığına dikkat çekmektedir. Çocukluktan yetişkinliğe geçiş sürecinde Eski Yunan ve Roma gibi birçok antik uygarlıkta varlığı kanıtlanan erginlenme ritüelleri ile farklı biçimlerde de olsa günümüz toplumlarında karşılaşıyor olmamız, söz konusu ritüellerin toplumsal önemini ortaya koymaktadır.

Hemen tüm kültürlerde oğlan çocukların kademeli olarak topluma girişini sağlamak üzere yapılan erginlenme ritüellerinde toplumun yetişkin erkek kavramına yüklediği kodların söz konusu ritüellerin yapılma usulleri hususunda belirleyici olduğu anlaşılmaktadır. Tarihsel veriler Eski Yunan'da yetişkin bir erkeğin güçlü bir savaşçı, toplumun kadim geleneklerine bağlı bir yurttaş, soyun devamını sağlayacak bir eş ve iyi çocuklar yetiştirecek bir baba olarak tanımlandığını göstermekte ve oğlan çocukların da söz konusu niteliklere sahip olacak şekilde erginlenme sürecinden geçtiğine işaret etmektedir. Bu bağlamda Atina güncel yaşamının ve kültürel değerlerinin sahnedeki bir temsili olan tragedya oyunlarında da toplumda bir statü

sahibi olmayan, erginlenmenin arifesindeki delikanlıların çeşitli ritüel sınavlar ve çileler sonucunda, Eski Yunan kültüründeki yetişkin erkek kavramını tanımlayan özellikleri kazandığı dikkat çekmekte, oyunların sonunda toplum tarafından onaylanan bir kimlik ve statü elde ettikleri görülmektedir. Euripides'in de Yunan tragedyasının genç kahramanları Hippolytos, Ion ve Orestes efsanelerini konu aldığı **Hippolytos**, **Ion**, **Elektra**, **Orestes** ve **Iphigeneia Tauris**'te tragedyalarını bu bağlamda kurguladığı anlaşılmaktadır.

Öte yandan van Gennep, Eliade ve Turner gibi araştırmacılar tarafından dünyanın farklı bölgelerinde yaşayan yabanıl kabilelerde erkek çocukların topluma girişlerini sağlamak amacıyla yapılan erginlenme törenlerinde varlığı tespit edilen ritüel kalıp ve motiflerin çok benzerlerine Eski Yunan toplumunda da rastlanmaktadır. Hatta bazı ritüel evre ve motiflerin hemen her kültürde ortak olduğu görülmektedir. Bu bağlamda Eski Yunan dünyasının kültür kodlarını ve ortak belleğini oluşturan Yunan mitolojisi erginlenme ritüelleri odağında okunmaya çalışıldığında, tanrı ve kahraman öykülerinin hemen hepsinde bazen açık bazense örtük olarak söz konusu kabilelerde varlığı tespit edilen küçük yaşta, hatta bebekken anneden ayrılma, yabanıl bir alana götürülme, zorlu ritüel sınavlara tabi tutulma, ritüel ölüm ve yeniden doğuş sonrası yeni bir kimlik kazanma gibi ortak birçok motifle bir oğlan çocuğunun kademeli olarak yetişkinliğe geçiş sürecinin anlatıldığı dikkat çekmektedir. Bu bağlamda Euripides tragedyalarındaki erginlenme motif ve sembollerinin mitsel arka planını saptama amacını taşıyan incelememiz öncelikle ünlü ozanın tragedyalarındaki erginlenme öykülerinin, mitosun öne çıkan tanrı ve kahraman efsaneleriyle ortak birçok erginlenme ritüeli motifine sahip olduğu sonucunu ortaya koymuştur. Euripides'in erginlenmenin arifesindeki genç kahramanları Yunan mitolojisinin en başta gelen tanrı ve kahramanlarıyla benzer şekilde erken yaşta, hatta bazen doğar doğmaz annelerinden ayrılmış, annelerinden ayrıldıktan sonra belirli bir süre kültür alanlarının dışındaki yerlerde yaşamış, "liminal" mekânlar olarak ele aldığımız söz konusu yabanıl alanlarda akıl hocaları rolündeki kimseler tarafından yetiştirilmiş, zorlu ritüel sınavlara ve çilelere tabi tutulmuş, ritüel ölüm ve yeniden doğuş deneyimi yaşadıktan sonra ise yeni bir statü elde ederek topluma geri dönmüşlerdir.

Euripides araştırmamıza konu olan genç Hippolytos, Ion ve Orestes'in erginlenme öykülerini sahneye taşıırken kahramanların avcı kimliklerini ön plana çıkarmış ve

tragedyalarının dramatik kurgusu içerisinde av ve avcı motiflerine sıklıkla yer vermiştir. Örneğin Hippolytos çok bariz bir şekilde avcı bir delikanlı olarak betimlenmiştir. Ion ve Orestes'in de en az Hippolytos kadar iyi birer avcı oldukları aşîkârdır. Oyunların çeşitli yerlerinde avlanma ve avcı motiflerine yönelik çeşitli imaların yapıldığı ve konuya ilişkin sembollerin ve görsel malzemenin -yay ve okların- ozan tarafından kullanıldığı görülmektedir. Euripides'in tragedyalarında Hippolytos, Ion ve Orestes'in erginlenme sürecinde avcı ve avlanma motiflerini kullanmış olması ozanın bu konuda da Yunan mitolojisindeki çeşitli erginlenme anlatılarından beslendiğini açıkça ortaya koymaktadır. Nitekim Yunan mitolojisinde tanrıların ve kahramanların erginlenme efsanelerinde öne çıkan en önemli motiflerden biri söz konusu efsanelerdeki tanrı ve kahramanların çok iyi birer avcı olmalarıdır. Özetlemek gerekirse, Euripides **Hippolytos**, **Ion**, **Elektra**, **Orestes** ve **Iphigeneia Tauris**'te tragedyalarında Yunan mitolojisinde öne çıkan erginlenme motiflerini sıklıkla kullanarak söz konusu anlatılardaki erginlenme motiflerini oyunların dramatik yapısı içerisine ustaca yerleştirmiştir. Euripides'in genç kahramanları Hippolytos, Ion ve Orestes, Yunan mitolojisinin en başta gelen tanrıları Zeus, Poseidon, Apollon, Dionysos ve Hermes'in yanı sıra Odysseus, Herakles, Akhilleus, Iason, Oidipous ve Paris gibi efsanevi karakterlerle benzer erginlenme ritüellerinden geçerek, söz konusu tanrıların ve efsanevi kahramanların erginlenme hikâyelerindeki ortak ya da benzer birçok erginlenme motifiyle sahneye taşınmıştır.

Erginlenme ritüelleri geçiş ritüellerinin hemen hepsinde ortak olan “ayırma/ayrılma (**séparation**), liminal ya da eşik evresi (**marge**) ve toplumla yeniden bütünleşme evresi (**agrégation**)” olmak üzere üçlü bir ritüel kalıbı izlemektedir. Yapılan araştırmalar antik toplumlarda ve günümüzdeki yabanıl birçok kabilede oğlan çocuklarının topluma girişlerini sağlamak için gerçekleştirilen erginlenme ritüellerindeki ayırma evresinin oğlan çocuğunun anneden alınmasıyla başladığını ve bu suretle adayın toplumdan uzaklaştırıldığını ortaya koymuştur. Bu bağlamda Euripides'in erginlenme sürecindeki genç kahramanları Hippolytos, Ion ve Orestes'in erginlenme öykülerini sahneye koyduğu tragedyalarında söz konusu erginlenme motifinin izini sürmeye çalıştığımız incelemelerimiz bizi ozanın üç kahramanını da erginlenme ritüellerinin ilk evresini oluşturan “adayın toplumdan uzaklaştırılma safhasıyla” benzer şekilde **polis**'in sosyal ve kamusal yaşamın dışında yer alan kimseler olarak betimlediği

sonucuna götürmüştür. Örneğin Hippolytos tüm zamanını **polis**'in sosyal ve siyasal kurumlarının ötesindeki yabancı alanlarda geçiren, cinsel yaşamı ve evliliği reddeden, kendisini tamamıyla Tanrıça Artemis'e adanmış bir delikanlı olarak karşımıza çıkar. Ion'un da Hippolytos gibi kent içinde sıradan bir yaşam sürmediği anlaşılmaktadır, çünkü delikanlı Delphoi'daki Apollon Tapınağı'nda toplumdan uzak sıra dışı bir yaşam sürmektedir. Euripides'in Orestes efsanesini işlediği oyunlar incelendiğinde de delikanlının tüm oyunların başında Hippolytos ve Ion'a benzer şekilde **polis**'in dışında yer aldığı görülmektedir.

Araştırma kapsamımızdaki oyunlarda kent dışındaki alanlarda betimlenen Hippolytos, Ion ve Orestes'in anneleriyle olan ilişkilerini değerlendirdiğimizde, kahramanların farklı anlamlara gelecek şekilde birden çok kez annelerinden ayrıldıkları sonucu ortaya çıkmıştır. Nitekim erginlenme ritüellerinde anneden ayrılma, adayın anneye sembolize edilen ve annenin etkinlik alanı içerisinde tanımlanan çocukluk evresini adayın geride bırakmasının zamanı geldiğini ifade ederken, diğeri varoluşsal bir gerçekliğin -çocuğun anne tarafından doğurulmuş olma gerçeğinin- tersine çevrilmesi anlamına gelmektedir. Euripides'in Hippolytos, Ion ve Orestes efsanelerini işlediği tüm tragedyalarında kahramanların annelerinden ilk ayrılışları oyunların içinde doğrudan yer almamıştır. Bununla birlikte tragedyaların muhtelif yerlerinde, özellikle de **prologos**'larda olayın serimini yapan karakterler aracılığıyla anneden ayrılma konusuna gönderme yapılmıştır. Oyunların Hippolytos, Ion ve Orestes'in annelerinden ayrılmış kimseler olduğu vurgusuyla başlaması erginlenme ritüel evrelerine de koşut olarak kahramanların erginlenme sürecine girmiş delikanlılar olduklarını ortaya koymuştur. Tragedyaların açılış sahnesindeki söz konusu vurgu erginlenme ritüellerinde anneden ayrılma motifinin taşıdığı ilk anlamla, yani adayın anneye sembolize edilen ve annenin etkinlik alanı içerisinde tanımlanan çocukluk evresini geride bırakma zamanıyla ilişkili olarak kahramanların çocukluk dönemini geride bırakan delikanlılar olduklarına dikkat çekmektedir. Kahramanların annelerinden aksiyonun akışı içerisinde gerçekleşen sonraki ayrılıkları ise varoluşsal bir gerçekliğin -çocuğun anne tarafından doğurulmuş olma gerçeğinin- tersine çevrilmesi motifiyle ilişkili olmalıdır. Başka bir ifadeyle, delikanlıların annelerinden sonraki ayrılıkları erginlenme ritüellerindeki "tam anlamıyla bir erkek olarak yeniden doğabilmek, yani erkekler toplumunun bir üyesi olabilmek için kadına ait tüm

unsurlardan arınmak üzere anneyle olan biyolojik bağın tamamen koparılma geleneğini” sembolize ediyor olmalıdır.

Erginlenme ritüelleri her ne kadar geçiş ritüellerindeki ortak ritüel kalıbı izlese de söz konusu ritüellerde asıl vurgu adayda kalıcı statü değişikliğinin gerçekleşeceği liminal ya da diğer adıyla eşik evresinedir. Liminal dönem adayın eski statüsünün feshedildiği, ancak müstakbel statüsünün de henüz kazanılmadığı, bıçak sırtı gibi keskin ve muğlak bir dönemi ifade etmektedir. Çalışmamız Euripides’in genç kahramanları Hippolytos, Ion, Orestes’in yaşamlarının liminal evresine sıkışıp kalmış karakterler olduğunu ortaya koymuştur. Euripides’in erginlenme sürecindeki delikanlılarının söz konusu evrelerini geçirdikleri mekânların ve bu mekânlarda yapılan olası ritüel motiflerin saptanmasına yönelik yaptığımız çalışmalar bizi daha önceki bir dönemde annelerinden ayrılmış oldukları vurgulanan genç kahramanların, Eski Yunan’da, hatta yaşayan yabanıl kabilelerde oğlan çocuklarının erginlenme ritüellerinin yapıldığı erginlenme mekânlarıyla benzer özelliklere sahip kent dışındaki yabanıl alanlarda yaşayan kimseler olarak betimlendiği sonucuna götürmüştür. Hippolytos Artemis’in bakir çayırları “**akeratos leimon**” ve yeşil korularında “**khlorā hylē**” karşımıza çıkmıştır. Kahraman söz konusu alanlarda avlanma ve cinsellikten imtina etme gibi motiflerle bize erginlenmenin arifesindeki **ephēbos**’ları hatırlatan bir tablo içerisinde sunulmuştur. Ancak çalışmamız sonucunda Euripides’in **Hippolytos** tragedyasında söz konusu mekân betimlerini, avlanma ve cinsellikten kaçınma gibi ritüel motiflerini aynı sahnede farklı anlamlara gelecek şekilde kullandığını ortaya koymuştur. Öyle ki oyunun birçok yerinde defalarca vurgulanan Hippolytos’un avcı kimliği bir taraftan delikanlının bir Amazon olan annesine ve oyunda kahramanın annesi figürünü sembolize ettiğini düşündüğümüz Tanrıça Artemis’e işaret ederek anne ve çocuk arasındaki bağa gönderme yaparken, erginlenme sürecindeki delikanlıların liminal mekânlarda bir savaş alıştırması olarak yaptıkları avlanma ritüellerine de atıfta bulunmaktadır. Cinsellikten imtina etme motifinin de Euripides tarafından benzer amaçla, yani aynı anda iki konuya işaret edecek şekilde kullanıldığı anlaşılmaktadır. Artemis’in yeşil koruları ve bakir çayırları da bir taraftan Hippolytos’un çocukluk dönemine atıfta bulunurken diğer taraftan liminal evre mekânlarına gönderme yapmaktadır. Euripides’in erginlenme sürecindeki diğer kahramanı Ion’un da kent dışındaki bir alanda -Delphoi’daki Apollon Tapınağı’nda-

liminal sürecini geçirdiği görülmektedir. Ion da bu mekânda Hippolytos gibi erginlenme motiflerinden biri olan avcı kimliğine vurgu yapılarak karakterize edilmiştir. Ancak Ion'un avcı kimliğine yapılan vurgu Hippolytos'un ki kadar ön planda değildir. Delikanlının söz konusu tapınağın etkinlik alanı içerisinde kurulan bir diğer liminal mekân özelliği gösteren **skene**'de karşısına çıkan ritüel bir sınavdan ise sağduyu ve kurnazlık sayesinde sağ salim çıkmayı başardığı görülmektedir. Orestes'e gelecek olursak, Euripides'in Orestes efsanesini konu aldığı oyunlarında **-Elektra, Orestes ve Iphigeneia Tauris'te** tragedyalarında- delikanlıyı bazen gerçek bazen de sembolik olarak kent dışındaki yabancı alanlara yerleştirdiği anlaşılmaktadır. Örneğin **Elektra** tragedyasında kahramanın etkinlik alanı Argos dışındaki Inakhos kırsalıdır. **Orestes** tragedyasında ise kahraman kentin kalbinde yer alan Argos Sarayı'nda karşımıza çıkar. Fakat oyundaki mekân vurgusuyla son derece ironik olarak Orestes ilk defa söz konusu tragedyada kentin bu kadar dışındadır. Çünkü o bir anne katilidir ve elleri kanlı vahşi bir anne katilinin kültürel yaşam alanlarının içinde, yani kentte yeri yoktur. Bu nedenle kahraman zorlu ritüel sınavlarını vereceği sarayın içinde kapalı tutularak kentten izole etmiştir. **Iphigeneia Tauris'te** tragedyasında da Orestes'in yine Argos kentinin dışında olduğu görülmektedir. Ancak bu kez delikanlı Hades'in kapılarına komşu, kuzeydeki korkunç topraklarda karşımıza çıkar. Tauris'in gerek coğrafi konumu gerekse Euripides'in Tauris betimi Orestes'in ölümün kıyısında gezeceği erginlenme mekânına vurgu yapmaktadır. Ünlü ozan, Hippolytos ve Ion gibi Orestes'i de liminal mekânlar olarak ele aldığımız, yukarıda vurgulanan kent dışındaki yabancı alanlarda faaliyet gösteren ve erginlenme ritüellerinin önemli motiflerinden biri olan bir avcı olarak betimlemiştir. Orestes karşısına çıkarılan tüm zorlukların, yani erginlenme sınavlarının üstesinden kurnaz bir avcı gibi hile yapıp tuzak kurarak gelmiştir.

Adayın ontolojik durumundaki asıl değişim ve dönüşüm erginlenme törenlerin "liminal" evresinde gerçekleşmekte ve bu değişim "ritüel ölüm" ve "yeniden doğuş" sembollerıyla ifade edilmektedir. Erginlenme törenlerindeki ölüm ve yeniden doğuş ritüelleri delikanlıyı önceki varoluş biçiminden tamamen koparmak ve başka bir varlık tarzına -yetişkin bir erkeğe- dönüştürmek için yapılmaktadır. Sembolik olarak yapılan "ölüm" ve "yeniden doğuş" ritüelleri adayın erginlenmesinin tamamlandığına, yetişkin bir erkek olarak yeniden doğan genç adamın artık topluma girmeye ve onunla

bütünleşmeye hazır hale geldiğine işaret etmektedir. Bu bağlamda yaptığımız çalışma ritüel ölüm deneyimi yaşayan Hippolytos, Ion ve Orestes'in bu sürecin sonunda yeniden doğarak erginlenme ritüellerinde toplumun onayını sembolize eden yeni kimlik ve statüleriyle ait oldukları topluma geri döndükleri sonucunu ortaya koymuştur. Erginlenme ritüellerinde adaya yeni bir isim verme onun yeniden doğuşunu sembolize ediyordu. Aynı sembolizmin **Ion** tragedyasında da olduğu görülmüştür. Nitekim oyunun başındaki isimsiz delikanlı yeniden doğuşunun alametifarikası olarak Ion adını alır. Hippolytos ve Orestes'in yeniden doğuşlarını sembolize eden yeni bir isim alma motifi oyunlarda açıkça yer almamıştır. Ancak oyunların sonunda her iki kahramanın da adlarına yeni sıfatlar eklenmiştir. Nitekim Hippolytos artık sadece Hippolytos olarak değil, "Kült Kahramanı Hippolytos" olarak anılacaktır. Annesini öldürdükten sonra "Anne Katili Orestes" olarak karşımıza çıkan Orestes'in, tüm oyunların sonunda adına eklenen "Anne Katili" sıfatından kurtulacağı ve bundan sonra kahramanın "Agamemnon'un Oğlu Kral Orestes" olarak anılacağı vurgulanmıştır. Hippolytos ve Orestes'in adlarına eklenen sıfatlar kahramanların yeniden doğuşlarını sembolize eden "adaya yeni bir isim verme" ritüeline gönderme olarak okunabilir. Çalışmamız neticesinde Hippolytos ve Ion'un yeniden doğuşunun baba tarafından tanınma motifi aracılığıyla gerçekleştiği, Orestes'in yeniden doğuşunun ise kahramanın arınması ve aklanması sonrasında gerçekleşeceği anlaşılmıştır.

Euripides tragedyalarındaki erginlenme ritüelleri motiflerinin oyunların dramatik kurgusuyla ilişkisi üzerine odaklanıp **mythos**'un tamamlayıcı öğeleri olarak **anagnōrisis** (ἀναγνώρισις), **peripeteia** (περιπέτεια) ve **pathos** (πάθος) kavramlarının erginlenme ritüelleri ile bağıntısını anlamaya yönelik yaptığımız çalışma "*yıkıcı bir eylem, acı ve ıstırap veren hareket*" anlamında kullanılan ve seyircide acıma ve korku duygusu uyandıran bir kavram olarak tanımlanan **pathos**'un araştırmamız dâhilindeki tragedyalarda erginlenme ritüelleri motifleriyle ilişkili olarak kullanıldığı sonucunu ortaya koymuştur. Hippolytos, Ion ve Orestes'in erginlenme sürecinde delikanlılarının çektiği maddi-manevi acıların ve ölüm kavramının birer **pathos** örneği olarak oyunlarda yer aldığı görülmüştür. Nitekim Aristoteles sahnede gösterilen ölümleri, yaralanmaları ve çekilen büyük acıları izleyicide duygusal etkiye yol açan **pathos** örnekleri olarak ele almıştır. Bu bağlamda erginlenme ritüellerinin

“liminal” sürecinde adayların sıkça karşılaştığı anneden ayrılma, ritüel yaralanma ve sembolik ölüm gibi erginlenme motiflerinin trajik **pathos** kavramıyla örtüştüğü sonucuna ulaştık. Örneğin, **Ion** tragedyasının başında Ion’un henüz bebekken annesi tarafından terk edildiğin vurgulanması erginlenme ritüelleri ile ilişkili bir **pathos** örneğidir. **Hippolytos** tragedyasında delikanlının ritüel ölümünü sembolize ettiği düşündüğümüz Skiron kayalıklarındaki yaralanma motifi erginlenme ritüelleriyle ilişkili diğer bir **pathos** örneğidir. **Hippolytos** ve **Ion** tragedyalarının dışında Euripides, Orestes’in erginlenme serüvenini konu olan oyunlarında da izleyicide korku ve acıma duyguları uyandıran **pathos**’un ortaya çıkışını erginlenme ritüelleri motifleri aracılığıyla sağlamıştır. Örneğin **Elektra**’da erginlenme ritüellerinde yer alan anneyle olan biyolojik bağın tamamen koparılması ritüelini sembolize ettiğini düşündüğümüz Orestes’in annesini öldürme motifi, erginlenme ritüelleri ile ilişkili iyi bir **pathos** örneğidir. Orestes’in annesini öldürme sahnesinde oğlunun onu öldüreceğini anladığı anda Klytaimnestra’nın son çare olarak anne ve bebek arasındaki varoluşsal gerçeği Orestes’e hatırlatmak istercesine bir zamanlar ona hayat veren memesini açıp oğluna yalvarmasına rağmen delikanlının annesini öldürmesi son derece vurucu bir **pathos** örneğidir. Orestes’in annesini öldürdükten, yani anneyle olan tüm bağı kopardıktan sonra yeni doğmuş bir bebek gibi baştan aşağıya anne kanına bulanmış olarak sahneye çıkışı da ironik bir şekilde kahramanın yeniden doğuşuna işaret eden diğer bir trajik **pathos** örneğidir. Ayrıca **Orestes** ve **Iphigeneia Tauris**’te tragedyalarında bir erginlenme çilesi olarak ele aldığımız, delikanlının Erinyesler’in elinde kıvranarak adeta cehennem azabı yaşadığının betimlendiği **mania** sahneleri de izleyicide korku ve acıma uyandıran trajik **pathos** örnekleridir.

Öte yandan tragedyalardaki **anagnōrisis** sahnelerinin erginlenme ritüelleri motifleriyle ilişkisini ortaya koymak için yaptığımız incelemeler bizi oyunlardaki **anagnōrisis** sahnelerinin çoğu kez erginlenme ritüelleri evre ve motifleriyle ilişki kurulabilecek unsurlar aracılığıyla gerçekleştirildiği sonucuna ulaştırdı. Örneğin **Hippolytos** tragedyasında delikanlının **anagnōrisis**’i olarak değerlendirdiğimiz sahne erginlenme ritüelleri ile ilişkilendirdiğimiz **pathei mathos** yasasına göre kurgulanmıştır. Delikanlı canına mal olan erginlenme sürecinin sonunda olgun bir erkeğin aklına ve kavrayışına ulaştığının göstergesi olarak tanrıların gücü ve evrenin

işleyişi konusundaki derin bilgiye ulaşmış görünmektedir. Yani Hippolytos'un **anagnōrisis**'i Yunan tragedyasında, özellikle de Aiskhylos'ta sıklıkla vurgulanan “acı öğretir” anlayışına göre gerçekleşmiştir. **Ion** ve **Elektra** tragedyalarında da **anagnōrisis** sahnelerinin yine erginlenme ritüelleriyle bağlantılı olarak kurgulandığı anlaşılmaktadır. Ancak söz konusu oyunlarda **anagnōrisis** sahneleri **Hippolytos** tragedyasında gördüğümüz gibi erginlenme ritüelleriyle ilişkilendirdiğimiz “acı çekerek öğrenme” şeklinde soyut olarak gerçekleşmemiştir. **Ion** ve **Elektra** tragedyalarında **anagnōrisis** sahnelerinin erginlenme ritüelleri evre ve motifleriyle bağlantılı olduğunu düşündüğümüz çeşitli **gnōrisma**'lar aracılığıyla gerçekleştiği görülmektedir. Örneğin **Ion**'un annesi Kreousa ile **anagnōrisis** sahnesi erginlenme ritüellerinde çocuğun anneden ayrılması motifine atıfta bulunan **gnōrisma**'lar aracılığıyla gerçekleşmiştir. **Elektra** tragedyasında bir erginlenme ritüeli motifini sembolize ediyor olabileceğini düşündüğümüz, Orestes'in Agamemnon'un mezarına saçlarını sunmasıyla hazırlanan **anagnōrisis** sahnesinin yine söz konusu ritüellere atıfta bulunan başka bir ritüel motifle -av motifiyle- gerçekleşmesi sağlanmıştır. Elektra, Orestes'i bir geyiğin peşinden koşarken düşmesi sonucunda aldığı başındaki bir yara izinden tanımıştır. Araştırmamızın kapsamına giren tragedyalardaki **peripeteia** sahnelerinin erginlenme ritüelleri motifleriyle bağlantısını anlamaya yönelik yaptığımız araştırmalar neticesinde oyunlardaki **peripeteia** sahnelerinin de çoğu kez çeşitli ritüel motifler aracılığıyla gerçekleştirildiği ortaya çıkmıştır. Örnek vermek gerekirse, **Ion** tragedyasında Apollon Tapınağı'nda isimsiz bir tapınak görevlisi olarak yaşayan kahraman sözde babası Ksouthos tarafından tanınıp **Ion** adını alınca büyük bir baht değişikliği yaşamıştır. Ayrıca **Elektra** tragedyasının başında pirüpak bir delikanlı olan Orestes'in bahtı ritüel bir görev olarak ele aldığımız annesini öldürmesiyle birlikte tersine dönmüştür. Söz konusu ritüel görev delikanlıyı elini anne kanına bulamış bir katile dönüştürmüştür. Bu bölümde ulaştığımız diğer bir sonuç da **atē** ve **hamartia** gibi trajik kavramların araştırma kapsamımızdaki tragedyalarda erginlenme ritüelleri motifleriyle ilişkili olarak kullanılmış olmasıdır. Orestes'in erginlenme serüveninde **atē** delikanlıların erginlenme ritüellerinde önemli bir tanrı olduğunu bildiğimiz Apollon'un emri şeklinde sembolize edilmiştir. Oyunun başında tanrısal **atē** ve delikanlının kişisel **hamartia**'sının bir sonucu gibi görünen anneyi öldürme eylemi, oyunun sonunda tamamıyla arkaik **atē** kavramına bağlanmıştır. Bu

durum Orestes'in, Erinys'lerin elinden kurtulmasını ve erginlenerek topluma geri dönmesini sağlamıştır. Kahramanın bir erginlenme tanrısı olan Apollon'un verdiği korkunç emri sorgulamasına rağmen yine de tanrının emri doğrultusunda hareket etmesi Eski Yunan toplumundaki erginlenme ritüellerinin toplumsal önemine dikkat çekmektedir. Nitekim yetişkin bir erkeğin sorumluluğunu almanın arifesindeki gençler için erginlenme konusu kişisel bir tercihten ziyade, sosyal ve siyasal bir zorunluluğa işaret etmekteydi. Atinalı bir genç zamanı geldiğinde meclise katılma, askerlik yapma, evlenip çocuk sahibi olma gibi unsurlarla tanımlanan tüm yurttaşlık sorumluluklarını üstlenmek zorundaydı. Euripides tragedyalarında da bir delikanlının istese de çocuklukla sembolize edilen sosyal ve siyasal yaşamın dışında sonsuza kadar kalamayacağı anlayışının hâkim olduğu anlaşılmaktadır. Özetleyecek olursak, çalışmamız bizi Euripides'in Hippolytos, Ion ve Orestes efsanelerini konu aldığı tragedyalarında **peripeteia**, **anagnōrisis** ve **pathos** gibi dramatik öykünün temel unsurlarını ve onlarla ilişkili olan **katharsis**, **atē**, **hybris**, **hamartia** ve **Nemesis** gibi kavramları delikanlıların erginlenme ritüelleri evre ve motifleriyle örtüşecek ya da onlara işaret edecek şekilde kullanılmış olduğu sonucuna ulaştırmıştır.

Ayrıca çalışmamız Euripides tragedyalarında erginlenme ritüelleri evre ve motiflerinin ozanın kendine özgü anlatım biçimi ve teknikleriyle ele alındığı, olay örgüsünün erginlenme ritüellerinin biçimsel ve sembolik unsurlarıyla güçlü bir şekilde bağlantılı olduğu ve söz konusu ritüel evre ve motiflerin aksiyonun akışında belirleyici unsurlar olduğu sonucunu ortaya koymuştur. Nitekim ozan erginlenme ritüel evrelerine büyük oranda koşut olarak kurguladığı tragedyalarının başında Hippolytos, Ion ve Orestes'i çocukluk ile yetişkinlik arasında kalan birer delikanlı olarak betimlemiştir. Oyunların açılış sahnelerinde annelerinden ayrıldığına dikkat çekilen ve kent dışında kalan yabancı alanlarda kimlik krizi yaşayan gençler oldukları vurgusuyla başlayan dramatik aksiyon kahramanların ritüel birer sınav olarak ele aldığımız çeşitli sınavlardan geçip sayısız zahmetlere katlanmalarıyla devam etmiş, sonrasında ritüel ölüm ve yeniden doğuş gibi erginlenme motifleriyle ileriye taşınmış ve oyunların başında kimlik krizi yaşayan kahramanların yeni bir kimlik ve statü elde etmesiyle sona ermiştir. Örneğin, **Hippolytos** tragedyasında erginlenme ritüelleriyle ilişkili olduğunu düşündüğümüz çeşitli sembol ve motifler aksiyonu başlatan, devam ettiren

ve sonuca bağlayan unsurlar olarak dramatik kurguda hayati bir rol oynamıştır. Oyunun başında toplumda yeri olmayan gayrimeşru bir delikanlı olarak kent dışında Artemis'in çayırlarında karşımıza çıkan Hippolytos'un erginlenme ritüellerine mukavemet gösterdiği vurgusuyla başlayan dramatik aksiyon çeşitli erginlenme ritüelleri motif ve sembolleri aracılığıyla delikanlıyı zorunlu erginlenme sürecine sokarak devam etmiştir. Dramatik aksiyon baba tarafından tanınmakla sembolize edildiğini düşündüğümüz Hippolytos'un ritüel doğumu sonrasında kahramanın yasal evlat statüsü kazanarak tüm Atina ve Troizenli yurttaşların saygı duyacağı ölümsüz bir kült kahramanına dönüşmesiyle sona ermiştir. Oyunun sonunda Hippolytos'un ölmesi bize göre delikanlının erginlenmediği anlamını taşımaz. Hippolytos sembolik olarak erginlenmiştir. Nitekim erginlenme sürecinde asıl olan şey toplum tarafından tanınmayan bireyin başta babası olmak üzere toplum tarafından onaylandığının bir göstergesi olarak yeni bir kimlik kazanıp toplumla bütünleşmesidir. Hippolytos da sağken babası tarafından tanınmış, yani delikanlı yaşarken gayrimeşru çocuk olma statüsünden kurtulmuştur. Ayrıca delikanlının herkesin saygı göstereceği bir kült kahramanına dönüşme motifi de Hippolytos'un kendine toplumda bir yer, üstelik son derece saygın bir yer edineceğini ortaya koymaktadır. Bebekliğinde annesinden ayrılmış isimsiz bir tapınak görevlisi olduğu vurgusuyla başlayan **Ion** tragedyasında da dramatik aksiyon oyunun başında herhangi sosyal ve siyasal bir statüsü olmayan delikanlının sözde babası Ksouthos tarafından tanınmakla sembolize edilen yeniden doğuşunun alametifarikası olarak yeni bir isim alma motifiyle devam etmiş, ancak erginlenme ritüelleri ile ilişkili bu sahne aksiyonu ileriye taşıyacağına askıya almıştır. Çünkü aksiyon Ksouthos'un kurduğu plana göre işlememiştir. Ancak Ksouthos'un kararı Ion'un sembolik ölümünü sağladığından delikanlının Kreousa'nın oğlu olarak yeniden doğuşunu gerçekleştirerek onu Atina tahtının yasal varisi konumuna yükseltmiştir. **Ion** tragedyasında dramatik aksiyonun Ion'un Atina tahtına geçişini garanti altına alarak sona ermesi erginlenme törenlerindeki ritüel ölüm ve yeniden doğuş sonrası adayın yeni bir kimlik ve statüyle topluma girme konusuna atıfta bulunmaktadır. Orestes'in erginlenme serüvenini konu alan **Elektra**, **Orestes** ve **Iphigeneia Tauris**'te tragedyalarında aksiyonun akışının **Hippolytos** ve **Ion** tragedyalarına benzer şekilde sağlandığı görülmektedir. Söz konusu oyunlarda aksiyon anneden ayrılma, kent dışındaki yabancı alanlarda bulunma gibi erginlenme ritüelleri

motifleriyle ilişkili olarak başlamış; sahneler arasındaki bağlantı avcı metaforu, hile ve kurnazlık, çile çekme, ritüel ölüm ve yeniden doğuş gibi çeşitli ritüel sembol ve motifler aracılığıyla sağlanarak delikanlının erginlenme sürecini sürekli olarak ileri taşıyacak şekilde devam etmiştir.

Genel bir değerlendirme yapacak olursak çalışmamız sonucunda Euripides'in Hippolytos, Ion ve Orestes'in erginlenme öykülerini sahneye taşıdığı **Hippolytos, Ion, Elektra, Orestes ve Iphigeneia Tauris'te** adlı oyunlarında Eski Yunan mitolojisinde öne çıkan çeşitli erginlenme ritüeli motif ve sembollerini tragedyalarının içine katmış, ancak bazen de söz konusu ritüel unsurları değiştirerek dramatik bağlama dâhil etmiştir. Başka sözcüklerle ifade etmek gerekirse, ünlü ozan araştırmamız kapsamında yer alan tragedyalarında erginlenme ritüelleri ile ilişkili motifleri kendine özgü şiirselliğiyle mantıksal bir çerçevede dramatik unsurların içerisine ustaca konumlandırmış ve bu ritüelleri anlatım katmanları etrafında şekillendirerek aksiyonunun seyrini/gidişatını belirlemiştir. Erginlenme ritüelleri evre ve sembolleriyle dramatik unsurlar arasındaki eş zamanlı anlatım biçimi ve bu unsurlar arasındaki vurgu ve ton değişimleri bize göre Euripides'in erginlenme ritüelleriyle ilişkili tragedyalarının karakteristik özelliklerindendir. Yunan tragedyasında erginlenme ritüellerine yönelik olası ritüel terminolojiyi ortaya koymak üzere Aiskhylos ve Sophokles tragedyalarını da kapsayacak biçimde yapılacak kapsamlı bir çalışma halihazırda eksik olan alana büyük bir katkı sağlayacaktır.

KAYNAKÇA

1. Antik Kaynaklar

APOLLODOROS:

Nirven, N. (Çev.): 2017

Bibliotheka, Yunan Mitolojisi
Apollodoros, İstanbul, Pinhan
Yayınları.

ARISTOPHANES:

ROGERS, B. B. (Ed. & Çev.): 1968

Aristophanes, Vol. II: The Peace,
The Birds, The Frogs, Cambridge,
Massachusetts, Harvard University
Press.

_____ 1978

Aristophanes, Vol. I: The
Acharnians, The Knights, The
Clouds, The Wasps, Cambridge,
Massachusetts, Harvard University
Press.

_____ 1979

Aristophanes, Vol. III: The
Lysistrata, The Thesmophoriazusae,
The Ecclesiazusae, The Plutus,
Cambridge, Massachusetts, Harvard
University Press.

ARISTOTELES:

HALLIWELL, S. (Ed. & Çev.):1995

Aristotle, Poetics, Cambridge, Massachusetts, London, Harvard University Press.

KASSEL, R. (Ed.): 1976

Aristotelis, Ars Rhetorica, Berlin, Walter de Gruyter.

DOĞAN, M.H. (Çev.): 1995

Aristoteles, Retorik, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları.

KALAYCI, N. (Çev.): 2005

Poietika (Şiir Sanatı Üzerine), Ankara, Bilim ve Sanat Yayınları.

RHODES, P.J. (Comm.): 1985

A Commentary On The Aristotelian Athenaion Politeia, 2.bs., Oxford, Clarendon Press.

YARLIGAŞ, O. (Çev.): 2019

Aristoteles, ΑΘΗΝΑΙΩΝ ΠΟΛΙΤΕΙΑ Atinalıların Devleti, İstanbul, Alfa Yayınları.

HERODOTOS:

GODLEY, A.D. (Ed. & Çev.): 1995

Herodotus, Vol. II: The Persian Wars, Books 3-4, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press.

_____ 1998

Herodotus, Vol. III: The Persian Wars, Books 5-7, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press.

_____2004

Herodotus, Vol. I: The Persian Wars, Books 1-2, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press.

ÖKMEN, M. (Çev.): 2007

Herodotos, Tarih, İstanbul, İş Bankası Kültür Yayınları

HESIODOS:

EYÜBOĞLU, S.; ERHAT, A. (Çev.): 1977

Hesiodos Eseri ve Kaynakları, Ankara, Türk Tarih Kurumu.

HOMEROS:

ERHAT, A.; KADİR, A. (Çev.): 2009

Homer, İlyada, 25. bs., İstanbul, Can Yayınları.

_____2009

Homer, Odysseus, 22. bs., İstanbul, Can Yayınları.

MURRAY, A. T. (Ed. & Çev.):

DIMOCK, G. E. (Rev.): 1995

Homer, Odyssey, Vol. II, Books 13-24, 2. bs., Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press.

_____1998

Homer, Odyssey, Vol. I, Books 1-12, Cambridge, Massachusetts, 2. bs., Harvard University Press.

MURRAY, A. T. (Ed. & Çev.); WYATT, W. F. (Rev.): 1999a **Homer, Iliad, Vol. I, Books 1-12**, 2. bs., Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press.

_____ 1999b **Homer, Iliad, Vol. II, Books 13-24**, 2. bs., Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press.

KSENOPHON:

DOTY, R. (Çev.): 2001 **Xenophon, On Hunting**, Lewiston, New York, Lampeter, Edwin Mellen Press.

MARCHANT, E. C.; BOWERSOCK, G. W. (Çev.): 1925 **Xenophon, Constitution of the Lacedaimonians**, Massachusetts, Harvard University Press, London, William Heinemann.

MARCHANT, E.C.; TODD, O. J. (Çev.): 1997 **Xenophon, Memorabilia, Oeconomicus, Symposium, Apology**, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press.

MILLER, W. (Çev.): 1914 **Xenophon, Cyropaedia Books 5-8**, London, William Heinemann.

_____ 1960 **Xenophon, Cyropaedia Books 1-4**, 4. 4s., Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press.

UMAR, B. (Çev.): 1984

Xenophon, Yunan Tarihi (Hellenika), İzmir, Sergi Yayınevi.

OVIDIUS:

MILLER, F. J. (Çev.): 1958

Ovid, Vol. II: Metamorphoses, Books 9-15, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press.

PAUSANIAS:

JONES, W.H.S. (Çev.): 1918

Pausanias, Description of Greece In Six Volumes I, Books I-II, London, William Heinemann.

_____ 1926

Pausanias, Description of Greece In Six Volumes II, Books III-V, London, William Heinemann.

PINDAROS:

GÖREN, E. (Çev): 2015

Pindaros, Bütün Zafer Şarkıları İstanbul, Yapı Kredi Yayınları.

PLATON:

EYÜBOĞLU, S.; CİMCOZ, M. A. (Çev.): 2008

Platon, Devlet, İstanbul, İş Bankası Kültür Yayınları.

ÇORAKLI, E. (Çev.): 2007

Platon Symposium, İstanbul, Kalcı.

LAMB, W. R. M. (Ed. & Çev.): 1961

Plato, Vol. III: Lysis, Symposium, Gorgias, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press.

-
- 1962 **Plato, Vol. II: Laches, Protogoras, Meno, Euthydemus,** Cambridge, Massachusetts Harvard University Press.
- SHOREY, P. (Ed. & Çev.): 2003 **Plato, Vol. V, The Republic: Books 1-5,** Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press.
- ŞENTUNA, C.: BABÜR, S. (Çev.): 1998 **Platon, Yasalar Vol. I-II,** İstanbul, Kabalcı.
- PLOUTARKHOS:**
EYÜPOĞLU, S.; GÜNYOL, V. (Çev.): 2020 **Lykurgos'un Hayatı,** 5. bs., İstanbul, Türkiye İş Bankası Yayınları.
- ÇOKONA, I. (Çev.): 2020 **Theseus-Romulus, Paralel Hayatlar,** 3. bs., İstanbul, Türkiye İş Bankası Yayınları.
- STRABON:**
JONES, H.L. (Trans. by): 1961 **Strabo, Geography Books 10-12,** 4. bs., London, William Heinemann.
- ROLLER, D.W. (Çev.): 2015 **The Geography Of Strabo,** 2. bs., Cambridge, Cambridge University Press.
- THOUKYDIDES:**
GÖKÇÖL, T. (Çev.): 1976 **Thukydides, Peloponnesos Savaşı,** İstanbul, Hürriyet Yayınları.

SMITH, C.F. (Çev.): 1956

**Thucydides, Vol. I: History of
Peloponnesian War, Vol: I
Books 1-2**, Cambridge, Massachusetts,
Harvard University Press.



2. Modern Kaynaklar

ADAM, J.: 2019

Antik Yunan'ın Din Öğretmenleri, Çev. Özgüç Orhan, İstanbul, Pinhan Yayınları.

BARKER, E.: 2017

“Orestes”, A Companion To Euripides, Ed. Laura K. McClure, Oxford, Wiley Blackwell, 270-284.

BARRETT, J.: 2020

“Electra”, Brill's Companion to Euripides 2 vol, Ed. Andreas Markantonatos, Leiden, Boston, Brill, 278-298.

BARRETT, W. S.: 2001

Euripides: Hippolytos, Oxford, Clarendon Press.

BARRINGER, J. M.: 2013

“Hunters and Hunting on the François Vase.”, The François Vase: New Perspectives, Ed. H. A. Shapiro and M. Iozzo, Kilchberg, Bern, 153-167.

_____ 2001

The Hunt in Ancient Greece, Baltimore, London, The Johns Hopkins University Press.

BEAUMONT, L. A.: 2012

Childhood in Ancient Athens: Iconography and Social History, London, New York, Routledge.

BELFIORE, E. S.: 2000

Murder Among Friends: Violation of Philia in Greek Tragedy, New York, Oxford, Oxford University Press.

BIEBER, M.: 1961

The History Of The Greek And Roman Theater, New Jersey, Princeton University Press.

BIERL, A.: 1994

“Apollo in greek tragedy: Orestes and the god of Initiation”, **Apollo Origins and Influences**, Ed. Jon Solomon, Tuscon, London, The University of Arizona Press, 81-96.

BRELICH, A.: 2013

Paides e Parthenoi, Primo volume, A cura di Andrea Alessandri e Chiara Ceremonesi, Roma, Editori Riuniti University Press.

BREMER, J. W.: 1969

Hamartia: The Tragic Error in the Poetics of Aristotle and in Greek Tragedy, Amsterdam, A. M. Hakkert Publishing.

BREMMER, J. N.: 1978

Heroes, Rituals And Trojan Wars”, **SSR** 2: 5-38.

_____1987

“Oedipus and the Greek Oedipus Complex”, **Interpretations of Greek**

- _____ 1994 **Mythology**, Ed. Jan Bremmer, New York, Routledge, 41-59.
- _____ 2002 **Greek Religion**, Oxford, New York, Toronto, Oxford University Press.
- _____ 2002 “Odysseus versus tha Cyclops”, **Myth and Symbol I: Symbolic Phenomena in ancient Greek Culture**, Ed. Synnove des Bouvrie, Bergen, 135-153.
- _____ 2014 **Initiation into the Mysteries of the Ancient World**, Boston, De Gruyter.
- _____ 2021 **Becoming a Man in Ancient Greece and Rome: Essays on Myths And Rituals of Initiation**, Tübingen, Mohr Siebeck.
- BUDIN, S. L.: 2016 **Artemis**, London, New York, Routledge.
- BURKERT, W: 1966 “Greek Tragedy and Sacrificial Ritual”, **GRBS** 7: 87-121.
- _____ 1970 “Jason, Hypsipyle and New Fire at Lemnos: A Study in Myth and Ritual”, **CQ** 20/1:1-16.

- _____ 1975 “Apellai und Apollon” **RhM Neu Folge 118/1-2**: 1-21.
- _____ 1979 **Structure and History in Greek Mythology and Ritual**, Berkeley, Los Angeles, London, University of California Press.
- _____ 1983 **Homo Necans: The Anthropology of Ancient Greek Sacrificial Ritual and Myth**, Çev. Peter Bing, Berkeley, Los Angeles, London, University of California Press.
- _____ 1985 **Greek Religion**, Çev. John Raffan, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, Cambridge University Press.
- _____ 1999 **İlkçağ Gizem Tapıları**, Çev. Bahadır Sina Şener, Ankara, İmge Kitabevi.
- CAIRNS, D.: 2013 “Introduction: Archaic Thought and Tragic Interpretation”, **Tragedy And Archaic Greek Thought**, Ed. Douglas Cairns, Bristol, The Classical Press of Wales, vii-liv.
- CAIRNS, D. L.: 1996, “Hybris, Dishonour and Thinking Big”, **JHS 116**: 1-32.

_____ 1997

“The Meadow of Artemis and the Character of the Euripidean Hippolytus” **QUCC 57/3**: 51-75.

CALAME, C.: 2010

“Identities of Gods and Heroes: Athenian Garden Sanctuaries And Gendered Rites of Passage”, **The Gods of Ancient Greece: Identities and Transformations**, Ed. Jan N. Bremmer, Andrew Erskine, Edinburg, Edinburg University Press, 245-272.

_____ 2013

“Itinéraires initiatiques et poésie rituelle en Grèce ancienne: Rites de passage pour adolescentes à Sparte”, **Tumultes 2013/2**, 41: 13-33.

CAMPBELL, J.: 2016

İlkel Mitoloji: Tanrının Maskeleri 1, Çev. Kudret Emiroğlu, İstanbul, Işık Yayınları.

_____ 2017

Kahramanın Sonsuz Yolculuğu, Çev. Sabri Gürses, İstanbul, İthaki Yayınları.

CANTARELLA, R.: 1963

Euripide, I Cretesi, Testi e Commento di R. Cantarella, Milano, Proprieta Letteraria Riservata.

CARTLEDGE, P.: 2003

“Deep Plays’: theatre as process in Greek civic life”, **The Cambridge**

- Companion of Greek Tragedy**, Ed. P. E. Easterling, Cambridge, University Press, 3-35.
- CLARK, I.: 1998
- “The Gamos of Hera: Myth and Ritual.”, **The Sacred and The Feminine in Ancient Greece**, Ed. Sue Blundell and Margaret Williamson, London, New York, Routledge, 13-26.
- CLUZEAU, F.: 2009
- “Homeros’ta *Kseniē* Kavramı”, **A&S** **31/132**: 13-21.
- _____ 2013
- “Platon’un Ruh Kuramı’nda Pathos”, **Cedrus**, I: 65-87.
- COHEN, D.: 1991
- Law, Sexuality, And Society: The Enforcement of morals in classical Athens**, Cambridge, Cambridge University Press.
- COHEN, Y. A.: 1964
- The Transition From Childhood to Adolescence: Cross-Cultural Studies Of Initiation Ceremonies, Legal Systems And Incest Taboos**, Chicago, Aldine Publishing Company.
- COLE, S. G.: 2004
- Landscapes, Gender And Ritual Space: The Ancient Greek Experience**, Berkeley, Los Angeles, London, University of California Press.

- CORELIS, J. G.: 1978, “Hippolytos With The Garland: Myth, Ritual and Symbolism In Euripides’s **“Hippolytos”**, **Yayımlanmamış Doktora Tezi.**
- CORNFORD, F. M.: 1912 “The Origin of the Olympic Games”, **Themis**: 212-259.
- _____ 1952 **Principium Sapientiae: The Origins of Greek Philosophical Thought**, London, New York, Cambridge University Press.
- _____ 1991 **From Religion to Philosophy: A Study in the Origins of Western Speculation**, Princeton, New Jersey, Princeton University Press.
- ÇELGİN, G.: 2011 **Eski Yunanca-Türkçe Sözlük**, İstanbul, Kabalcı Yayınları.
- ÇORAKLI, E.: 2008 “Hesiodos’ta **Ergon**”, **Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi.**
- DAVIDSON, J.: 2020 “Euripides: Epic Sources and Models”, **Brill’s Companion To Euripides (2 vols)**, Ed. Andreas Markantonatos, Leiden, Boston, Brill, 495-518.

- DAWE, R.D.: 1968 “Some Reflections on Ate and Hamartia”, **HSPH 72**: 89-123.
- DEMAND, N.: 1994 **Birth, Death, And Motherhood In Classical Greece**, London, The Johns University Press.
- DETIENNE, M.; VERNANT, J. P.: 1974 **Cunning Intelligence in Greek Culture And Society**, Çev. Janet Lloyd, Chicago, London, The University of Chicago.
- DE POLIGNAC, F.: 1995 **Cults, Territory , And The Origins Of The Greek City-State**, Çev. Janet Lloyd, The United State of America, The University of Chicago.
- DILLERY, J.: 2002 “Ephebes in The Stadium (Not The Theatre): **Ath. Pol.** 42.4 And **IG II2.351**”, **CQ 52/2**: 462-470.
- DODD, D. B: 1999 “Heroes on the Edge: Youth, Status, and Marginality in Fifth-Century Greek Narrative” **Yayımlanmamış Doktora Tezi.**
- _____ 2003 “Adolescent Initiation in Myth and Tragedy: Rethinking Black Hunter”, **Initiation in Ancient Greek Rituals and Narratives: New critical perspectives**, Ed. David B. Dodd and

Cristopher A. Faraone, London, New York, Routledge, 71-84.

DONIGER, W.: 1999 (Ed.)

Merriam-Webster's Encyclopedia of World Religions, United States of America, Merriam-Webster.

DOWDEN, K.: 2014

Death and the Maiden: Girls' Initiation Rites in Greek Mythology, New York, Routledge.

DUBISCHAR, M.: 2017

"Form and Structure", **A Companion To Euripides**, Ed. Laura K. McClure, Oxford, Wiley Blackwell, pp. 367-389.

DUBOIS, P.: 2002

"Ancient Tragedy and the Metaphor of Katharsis", **Theatre** 54/1: 19-24.

DUMÉZIL, G.: 2012,

Georges Dumézil'den Dinler Tarihi Dersleri (Târîh-î Edyân Dersleri Tercümesi), Ed. Fuat Aydın, Feyza Betül Aydın, İstanbul, Eskiyei Yayınları.

DUNN, F. M.: 1996

Tragedy's End: Closure and Innovation in Euripidean Drama, Oxford, Oxford University Press.

_____2017

"Euripides and his Intellectual Context", **A Companion To**

- Euripides**, Ed. Laura K. McClure, Oxford, Wiley, Blackwell, 447-467.
- DÜRÜŞKEN, Ç.: 2016
- Antikçağ Felsefesi: Homeros'tan Augustinus'a Bir Düşünce Serüveni**, 2. bs., İstanbul, Alfa Yayınları.
- DYER, R. R.: 1965
- "Hamartia in the Poetics and Aristotle's Model of Failure", **Arion** 4/4: 658-664.
- EASTERLING, P. E.: 1988
- "Tragedy and Ritual: 'Cry Woe Woe', but many the god Prevail", **Mètis** 3: 87-109.
- _____ 2003
- "A show for Dionysus", **The Cambridge Companion of Greek Tragedy**, Ed. P. E. Easterling, Cambridge, Cambridge University Press, 36-53.
- EBBOTT, M.: 2017,
- "Hippolytus", **A Companion To Euripides**, Ed. Laura K. McClure, Oxford, Wiley, Blackwell, 107.121.
- ECCERT, C.: 1963
- "Initiatory Motifs in the Story Telemachus", **CJ** 59: 49-57.
- EDİZ-OKUR, N.: 2010
- "Euripides Tragedyaları Işığında Klasik Çağ Atinası'nda Kadının

Konumu”, **Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi.**

ELIADE, M.: 1958

Patterns in Comperative Religion,
Çev. Rosemary London, New York,
Sheed & Ward.

_____ 2015a

Doğuş ve Yeniden Doğuş: İnsan Kültürlerinde Erginlenmenin Dini Anlamları, Çev. Fuat Aydın, İstanbul, Kabalcı Yayınları.

_____ 2015b

Dinin Anlamı ve Sosyal Fonksiyonu: Yaradılış Özlemi, Çev. Mehmet Aydın, İstanbul, Kabalcı Yayınları.

_____ 2016a

Mitlerin Özellikleri, Çev. Semih Rifat, İstanbul, Alfa Yayınları.

_____ 2016b

Okültizm, Büyücülük ve Kültürel Modalar, Çev. Cem Soydemir, Ankara, Doğu Batı Yayınları.

_____ 2017a

Arayış: Tarih ve Dinde Anlam, Çev. Cem Soydemir, Ankara, Doğu Batı Yayınları.

_____ 2017b

Edebi Dönüş Miti, Çev. Ayşe Meral, İstanbul, Dergâh Yayınları.

_____ 2017c

İmgeler ve Simgeler, Çev. Mehmet. A. Kılıçbay, Ankara, Doğu Batı Yayınları.

_____ 2017d

Dinler Tarihine Giriş, Çev. Lale Arslan Özcan, İstanbul, Alfa Yayınları.

_____ 2017e

Kutsal ve Kutsal - Dışı: Dinin Doğası, Çev. Ali Berkay, İstanbul, Alfa Yayınları.

EMİROĞLU, K.; AYDIN, S.: 2020

Antropoloji Sözlüğü, İstanbul, Isık Yayınları.

EREN, K.: 2015

“Arkaik Kutsal Alanlarda Yer Seçimini Belirleyen Etmenler”, **Phaselis 1**: 221-229.

ERHAT, A.: 1993

Mitoloji Sözlüğü, 5. bs., İstanbul, Remzi Kitabevi.

EVANS, N.: 2010

Civic Rites: Democracy and Religion in Ancient Athens, Berkeley, Los Angeles, University of California Press.

FABIANO, D.: 2019

“Doğum, Büyüme, Ölüm”, **Antik Yunan**, 3.bs., Ed. Umberto Eco, Çev. Leyla Tonguç Basmacı, İstanbul, Alfa Yayınları.

FALKNER, T. M.: 1983

“Coming of Age in Argos: Physis and Paideia in Euripides’ Orestes”, **CJ** **78/4**: 289-300.

FARAONE, C.: 2003

“Playing the Bear and Fawn for Artemis: Female Initiation or Substitute Sacrifice”, **Initiation in Ancient Greek Rituals and Narratives: New Critical Perspectives**, Ed. David. B. Dodd and Christopher Faraone, London, New York, Routledge, 43-68.

FELSON-RUBIN, N.: 1994

Regarding Penelope: From Character to Poetics, Princeton, New Jersey, Princeton University Press.

FISHER, N. R. E.: 1976

“ ‘Hybris’ and Dishonour: I”, **G&R Second Series**, 23/2: 177-193.

_____ 1979

“ ‘Hybris’ and Dishonour: II”, **G&R** **26**: 32-47.

FLETCHER, J.: 2012

Performing Oaths in Classical Greek Drama, Cambridge, Cambridge University Press.

_____ 2017

“Euripides and Religion”, **A Companion To Euripides**, Ed. Laura K. McClure, Oxford, Wiley, Blackwell, 483-499.

FOLEY, H. P.: 1985

Ritual Irony: Poetry And Sacrifice In Euripides, Ithaca and London, Cornell University Press.

FONTENROSE, J.: 1971

The Ritual Theory of Myth, Berkeley, Los Angeles, London, University of California Press.

_____ 1981

Orion: the Myth of the Hunter and the Huntress, Berkeley, Los Angeles, London, University of California Press.

FORBES, C. A.: 1945

“Expanded Uses of Greek Gymnasium”, **CPh 40/1**: 32-42.

FRAZER, J. G.: 1929

Publii Ovidii Nasonis: Fastorum Libri Sex, (trans. and comment by) Los Angeles, London, University of California Press.

_____ 1983

The Golden Bough: A Study in Magic Religion, London, Macmillan Press.

_____ 2018

Adonis, Attis, Osiris: Doğu Dinleri Tarihi Araştırmaları I, Çev. İsmail Hakkı Yılmaz, İstanbul, Pinhan Yayınları.

GASTER, T. H.: 2000

Thespis: Eski Yakındoğu’da Ritüel, Mit ve Drama, Çev. Mehmet H. Doğan, İstanbul, Kabalcı Yayınları.

GALGUT, E.: 2009

“Tragic Katharsis and Reparation: A Perspective on Aristotle’s Poetics”, **SAJP** 28/1: 13-24.

GIBERT, J.: 2020

“Ion”, **Brill’s Companion To Euripides (2 vols)**, Ed. Andreas Markantonatos, Leiden, Boston, Brill, 233-254.

GILMORE, D. D.: 1990

Manhood in the Making: Cultural Concepts of Masculinity, New Haven, London, Yale University Press.

GIVEN, M. D.: 2001

Paul’s True Rhetoric: Ambiguity, Cunning, and Deception in Greece and Rome, Harrisburg, Trinity Press International.

GOFF, B. E.: 1991

“The Sign of the Fall: The Scars of Orestes and Odysseus”, **ClAnt** 10/2: 259-267.

GOFF, B.: 1999

“The Violence of Community: Ritual in the Iphigenia in Tauris”, **Rites of Passage in Ancient Greece: Literature, Religion, Society**, Ed.

- Mark W. Padilla, Lewisburg, Bucknell University Press, 109-125.
- GOH, M. M.: 2004
 “The Poetics of Chariot Driving and Rites of Passage in Ancient Greece”,
Yayımlanmamış Doktora Tezi.
- GOLDEN, L: 1969
 “Mimesis and Katharsis”, **Classical Philology**, 64/3: 145-153.
- _____ 1973
 “Katharsis as Clarification: An Objection Answered”, **CQ** 23/1: 45-46.
- _____ 1976
 “The Clarification Theory of ‘Katharsis’”, **Hermes** 104/4: 437-452.
- GOLDEN, M.: 2015
Children and Childhood in Classical Athens, Baltimore, Johns Hopkins University Press.
- GOLDHILL, S.: 1986
Reading Greek Tragedy, Cambridge, Cambridge University Press.
- _____ 2003a
 “The Audience of Athenian Tragedy”,
The Cambridge Companion of Greek Tragedy, Ed. P. E. Easterling, Cambridge, Cambridge University Press, 54-68.
- _____ 2003b
 The Language of Tragedy: Rhetoric and Communication”, **The**

Cambridge Companion of Greek Tragedy, Ed. P. E. Easterling, Cambridge, Cambridge University Press, 127-151.

_____ 2003c

“Modern Critical Approaches to Greek Tragedy” **The Cambridge Companion to Greek Tragedy**, Ed. P. E. Easterling, Cambridge, Cambridge University Press, 324-347.

GOULD, T.: 1990

The Ancient Quarrel Between Poetry and Philosophy, New Jersey, Princeton University Press.

GÖREN, E.: 2013

“Arkaik Yunan Şiirinde Ad, Adlandırma Ve Hakikat İlişkisi: Pindaros’un Zafer Şarkılarında (Yeniden-) Adlandırma”, **Yayımlanmamış Doktora Tezi**.

_____ 2014a

“Klasik Yunan Tragedyasında Ad(landırman)ın Trajik İşlevi”, **FLSF 17 Bahar**: 237-264.

_____ 2014b

“Klasik Atina’da Ad(landırman)ın Ritüel Bağlamı: Amphidromia”, **Eskiçağ Yazıları 6**, İstanbul, Arkeoloji Sanat Yayınları.

_____ 2018 (Der. ve Çev.)

Homerosçu İlahiler'den Pindaros'a:
Arkaik Yunan Şiiri Antolojisi,
İstanbul, Yapı Kredi Yayınları.

GRAF, F.: 1993

Greek Mythology: An
Indroduction. Çev. Thomas Marier,
Baltimore, London, Johns Hopkins
University Press,

_____ 2003

“Initiation: A Concept with a Troubled
History”, **Initiation in Ancient Greek**
Rituals and Narratives: New Critical
Perspectives, Ed. David. B. Dodd and
Christopher Faraone, London, New
York, Routledge, 3-24.

GREGORY, J.: 1997

Euripides and the Insruction of
Athenians, Ann Arbor, The University
of Michigan Press.

GRIFFED, M.: 2001

“Public and Private in Early Greek
Institutions of Education” **Education**
in Greek and Roman Antiquitiy, Ed.
Yun Lee Too, Leiden, Boston, Brill,
Library of Congress Cataloging -in-
Publication Data.

GRIFFITHS, E. M.: 2017

“Ion”, **A Companion To Euripides**,
Ed by. Laura K. McClure, Oxford,
Wiley Blackwell, 228-242.

GRILLO, L.: 2013

“Peripeteia”, **The Encyclopedia of Ancient History**, Ed. R. S. Bagnall et al., Oxford, Blackwell Publishing, 5166-5167.

GRIMAL, P.: 1997

Mitoloji Sözlüğü, Çev. Sevgi Tamgüç, İstanbul, Sosyal Yayınları.

GUÉPIN, J. P.: 1968

The Tragic Paradox: Myth and Ritual in Greek Tragedy Amsterdam, Adolf M. Hackert.

HAM, G. L.: 1999

“The choes and Anthesteria reconsidered: male maturation rites and the Peloponnesian Wars”, **Rites of Passage in Ancient Greece: Literature, Religion, Society**, Ed. M. W. Padilla, Lewisburg, Bucknell University Press, 201-218.

HAME, J. K.: 1999

“Ta Nomizomena: Private Greek Death-Ritual in the Historical Source and Tragedy”, **Yayımlanmamış Doktora Tezi**.

HAMILTON, R.: 1984

“Sources for Athenian Amphidromia”, **GRBS 25**: 243-251.

HANÇERLİOĞLU, O.: 2000

Dünya İnançları Sözlüğü, 3. bs., İstanbul, Remzi Kitabevi.

HARRIS, W. V.: 1989

Ancient Literacy, Cambridge, Massachusetts, Cambridge, University Press.

HARRISON, J. E.: 1903

Prolegomena to the Study of Greek Religion, Cambridge, Cambridge University Press.

_____ 1912

Themis: A Study of the Social Origins of Greek Religion, Cambridge, Cambridge University Press

_____ 1913

Ancient Art and Ritual, London, Williams & Norgate.

_____ 1921

Epilegomena to the Study of Greek Religion, Cambridge, Cambridge University Press.

HARTIGAN, K. W.: 2015

“An Appendix, Ion: A Quest” **Brill’s Companion To The Reception Of Euripides**, Ed. Rosanna Lauriola and Kyriakos N. Demetriou, Leiden, Boston, Brill, 549-558.

HIN, S.: 2007

“Class and Society in the Cities of the Greek East: Education During the Ephebeia”, **AncSoc** 37: 141-166.

HOFFMANN, H.: 2002

“Focissing on the invisible: Greek myth and symbol contemplation”,

- Myth and Symbol I: Symbolic Phenomena in ancient Greek Culture**, Ed. Synnove des Bouvrie, Bergen, Paul Astroms, 71-88.
- HOLLAND, K. E.: 2001 “Resisted Transitions in Euripidean Tragedy”, **Yayımlanmamış Doktora Tezi**.
- HORNBLOWER, S.; SPAWFORTH A.: 2012 **The Oxford Classical Dictionary**, Fourth Edition, Oxford, Oxford University Press.
- HUBNER, S. R., RATZAN, D. M.: 2009 “Fatherless in Antiquity? Perspectives on ‘fatherlessness’ in the ancient Mediterranean”, **Growing Up Fatherless in Antiquity**, Ed. Sabine R. Hübner and David M. Ratzan, New York, Cambridge University Press.
- HUGHES, D. D.: 2003 **Human Sacrifice in Ancient Greece**, London, New York, Routledge.
- HUNT, N. B.: 2009 **Living in Ancient Greece**, New York, Thalamus Publishing.
- JAEGER, W.: 1946 **Paideia: The Ideals of Greek Culture, Volume 1: Archaic Greece The Mind of Athens**, 3. bs., Çev. Gilbert Highet, Vol.1, Oxford, Basil Blackwell.

_____ 1947

Paideia: The Ideals of Greek Culture, Volume II: In Search of the Divine Centre, Çev. Gilbert Highet, Vol.2, Oxford, Basil Blackwell.

_____ 1986

Paideia: The Ideals of Greek Culture, Volume III: The Conflict of Cultural Ideals in Age of Plato, 3. bs., Çev. Gilbert Highet, Vol.3, Oxford, Basil Blackwell.

JEANMAIRE, H.: 1939

Couroi et Courètes: essai sur l'éducation spartiate et sur les rites d'adolescence dans l'antiquité hellénique, Travaux et memoire de l'Université de Lille, Nouvelle serie, I, Lille, Bibliothèque Universitaire.

JAMESON, M. H.: 2014

Cults and Rites in Ancient Greece: Essays on Religion and Society, Ed. Allaire B. Stallsmith, Cambridge, Cambridge University Press.

JOHNSTON, S. I.: 2003

“ ‘Initiation’ in Myth, ‘Initiation’ in Practice: The Homeric Hymn to Hermes and its performative context”, **Initiation in Ancient Greek Rituals And Narratives**, Ed. David B. Dodd and Christopher A. Faraone, London, New York, Routledge, 155-180.

- KABAAĞAÇ, S.; ALOVA, E.: 1995 **Latince/Türkçe Sözlük**, İstanbul, Sosyal Yayınları.
- KELLOGG, D. L.: 2013 “The Place of Publication of the Ephebic Oath and the Oath of Plataia”, **Hesperia 82**: 263-276.
- KENNEL, N. M.: 1995 **The Gymnasium of Virtue: Education & Culture in Ancient Sparta**, Chapel Hill & London, The University of North Carolina Press.
- KERÉNYI, K.: 2012 **Eleusis: Anne Kızın Arketip İmgesi**, Çev. Tüba Bayraktar Yaşar, İstanbul, Pinhan Yayınları.
- _____ 2013 **Dionysos: Yok Edilmez Yaşamın Arketip İmgesi**, Çev. Bahar Çetiner, İstanbul, Pinhan Yayınları.
- _____ 2020 **Yunan Mitolojisi: Tanrılar, İnsanlar ve Kahramanlar**, 3. bs., Çev. Oğuz Özgül, Ankara, Say Yayınları.
- KIM, H.: 2010 “Aristotle’s ‘Hamartia’ Reconsidered”, **HSPH 105**: 33-52.
- KITTO, H. D. F.: 1966 **Greek Tragedy**, London, New York, Methuen & Co Ltd.
- KONSTAN, D.: 1996 “Greek Friendship”, **AJPh 117**: 71-94.

_____ 1997

Friendship in the Classical World,
Cambridge, New York, Cambridge
University Press.

KOSAK, J. C.: 2017

“Iphigenia in Tauris”, **A Companion
To Euripides**, Ed. Laura K. McClure,
Oxford, Wiley Blackwell, 214-227.

KOSMAN, A.: 1992

“Acting: Drama As The Mimēsis Of
Praxis” **Essay On Aristotle Poetics**,
Ed. A. O. Rorty, Princeton, Princeton
University Press, pp. 51-72.

KYRIAKOU, P.: 2020

“Minor Characters in Euripides”,
**Brill’s Companion to Euripides (2
vols)**, Ed. Andreas Markantonatos,
Leiden, Boston, Brill, 911-929.

LARSON, J.: 2007

Ancient Greek Cults: A Guide, New
York, London, Routledge.

LATACZ, J.: 2006

**Antik Yunan Tragedyaları: Tüm
Oyunlar, Tarihçe-İnceleme-Yorum**,
Çev. Yılmaz Onay, İstanbul, Mitos-
Boyut Yayınları.

LAWSON, E. T.; McCAULEY, R. N.:
2002

**Bringing Ritual to Mind:
Psychological Foundations of
Cultural Forms**, Cambridge,
University Press, Cambridge.

LEAR, A.; CANTARELLA, E.: 2008

Images of Ancient Greek Pederasty: Boys Were Their Gods, London, New York, Routledge.

LEITAO, D. D.: 1993

“The ‘Measure Of Youth’: Body and Gender in Boys’ Transitions in Ancient Greece”, **Yayımlanmamış Doktora Tezi.**

_____, 2003

“Adolescent Hair-Growing and Hair-Cutting Rituals in Ancient Greece: A Sociological approach”, **Initiation in Ancient Greek Rituals and Narrative: New critical Perspectives**, Ed. David B. Dodd, Christopher A. Faraone, London, New York, Routledge, 109-129.

LESKY, A.: 1963

A History of Greek Literature, Çev. James Willis, London, Methuen, Cornelis de Heer.

LÉVI-STRAUSS, C.: 2016

Mit ve Anlam, 3. bs., Çev. Gökhan Yavuz Demir, İstanbul, İthaki Yayınları

LINCOLN, B.: 2003

“The Initiatory Paradigm in Anthropology, Folklore, and History of Religions”, **Initiation in Ancient Greek Rituals and Narratives: New critical perspectives**, Ed. David B. Dodd and Christopher A. Faraone,

- London, New York, Routledge, 241-254.
- LIVESEY, N. E.: 2010
Circumcision as a Malleable Symbol,
Tübingen, Mohr Siebeck.
- LLOYD, M.: 2020
“Realism in Euripides”, **Brill’s Companion to Euripides (2 vols)**, Ed. Andreas Markantonatos, Leiden, Boston, Brill, 605-626.
- LLOYD-JONES, H.: 1983
“Artemis and Iphigeneia”, **JHS 103**: 87-102.
- _____ 1998
“Ritual and Tragedy”, **Ansichten griechischer Rituale, Geburtstags-Symposium für Walter Burkert Castelen bei Basel 15.-18. März 1996**, Ed. Fritz Graf, Wieweg Teubner Verlag. 271-295.
- LORAUX, N.: 1993
The Children of Athena: Athenian Ideas About Citizenship & The Division Between The Sexes, Çev. Caroline Levine, Princeton, New Jersey, Princeton University Press.
- _____ 2000
The Born Of The Earth: Myth and Politics in Athens, Çev. Selina Steward, Ithaca and London, Cornell University Press.
- LOWE, N. J.: 2004
“Euripides”, **Narrators, Narratees, And Narratives in Ancient Greek**

- Literature: Studies in Ancient Greek Narrative, Volume One**, Ed. Irene De Jong, Rene Münlist and Angus Bowie, Leiden, Boston, Brill, 269-280.
- LUCAS, D. W.: 1962
 “Pity, Terror, and Peripeteia”, **CQ** **12/1**: 52-60.
- MA, J.: 2008
 “The Return of the Black Hunter”, **CJ** **54**: 188-208.
- MACDOWELL, D. M.: 1976
 “ ‘Hybris’ in Athens”, **G&R** **23/1**:14-31.
- MACFARLANE, J.: 2000
 “Aristotle’s Definition of Anagnorisis”, **AJPh** **21/3**: 367-368.
- MARINATOS, N.: 2002
 “The Life Cycle of Archaic Greek Warrior and Hero: The Interplay of Myth and Genre in Imagery”, **Myth and Symbol I: Symbolic Phenomena in ancient Greek Culture**, Ed. Synnove des Bouvrie, Bergen, 153-170.
- _____ 2003
 “Striding Accross Boundaries: Hermes and Aphrodite as gods of initations”, **Initation in Ancient Greek Rituals and Narratives: New critical perspectives**, Ed. David B. Dodd and Christopher A. Faraone, London, New York, Routledle, 130-151.

MARTIN, G: 2018

Euripides, “Ion”: edition and commentary, Berlin, Boston, de Gruyter.

MASTRONARDE, D. J.: 2010

The Art Of Euripides: Dramatic Technique and Social Context, Cambridge, Cambridge University Press.

MELOTTI, M.: 2003

“Crossing Worlds: Space, Myths and Rites of Passage in Ancient Greek Culture”, **Passages from Antiquity to the Middle Ages: Family, Marriage, and Death**, held at the University of Tampere, 24-26.

MELTZER, G. S.: 2006

Euripides and the Poetics of Nostalgia, Cambridge, Cambridge University Press.

MILES, S.: 2020

“Euripidean Stagecraft”, **Brill’s Companion to Euripides (2 vols)**, Ed. Andreas Markantonatos, Leiden, Boston, Brill, 726-748.

MITCHELL-BOYASK, R.: 1999

“Euripides’ **Hippolytus** and the Trials of Manhood (The Ephebeia?)”, **Rites of Passage in Ancient Greece: Literature, Religion, Society**, Ed. Mark W. Padilla, Lewisburg, Bucknell University Press, 42-66.

MOTTE, A.: 1973

Prairies et jardins de la Grèce antique: de la religion à la Philosophie, Brussels, Palais des Académies.

MUELLER, M.: 2020

“Hippolytos”, **Brill’s Companion to Euripides (2 vols)** Ed. Andreas Markantonatos, Leiden, Boston, Brill, 121-138.

MUNTEANU-LaCOURSE, D.: 2012

Tragic Pathos: Pity and Fear in Greek Philosophy and Tragedy, Cambridge, Cambridge University Press.

MURRAY, G.: 1912

“Excursus On The Ritual Forms Preserved In Greek Tragedy”, **Themis**: 340-363.

_____ 1966

Euripides and His Age, int. by H. D. F. Kitto, London, Oxford University Press.

MURRAY, T.: 1916

“Plot and Character in Greek Tragedy”, **TAPhA** 47: 51-64.

NAGY, J. F.: 2014

“Hierarchy, Heroes, and Heads: Indo-European Structure in Greek Myth”, **Approaches to Greek Myth**, 2.bs., Ed. Lowell Edmunds, Baltimore Johns Hopkins University Press, 200-244.

NAPPI, M.: 2019

“Kahramanlık Mitolojisi ve Efsane Dizileri” **Antik Yunan**, 3.bs., Ed.. Umberto Eco, Çev. Leyla Tonguç Basmacı, İstanbul, Alfa Yayınları.

NEUMANN, E.: 1989

The Origins And History Of Consciousness: With A Foreword By C. G. Jung, Çev. R.F.C. Hull, Maresfield Library London, Karnac Books.

NILSSON, M. P: 1949

A History of Greek Religion, Çev. F. J. Fielden, Oxford, Clarendon Press.

_____ 1961

Greek Folk Religion, Philadelphia, University of Pennsylvania Press.

NUTKU, Ö.: 2001

Dram Sanatı: Tiyatroya Giriş, 4. bs., İstanbul, Kabalcı Yayınları.

OESTERLEY, W.O.E.: 2002

Sacred Dance in the Ancient World, Mineola, New York, Dover Publications.

OGDEN, D.: 1996

Greek Bastardy In the Classical and the Hellenistic Periods, Oxford, Clarendon Press.

O’SULLIVAN, P.: 2020

“Rhetoric in Euripides,” **Brill’s Companion to Euripides (2 vols)**, Ed. Andreas Markantonatos, Leiden, Boston, Brill, 571-604.

- ØSTERUD, S.: 2008 "Hamartia in Aristotle and Greek Tragedy", **Symb Oslo** 51/11: 65-80.
- PAMIAS, J.: 2014 "The Reception of Greek Myth", **Approaches to Greek Myth**, 2.bs., Ed. Lowell Edmunds, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 42-83.
- PARKE, H. W.: 1986 **Festivals Of The Athenians**, London, Thames and Hudson.
- PARKER, R.: 2005 **Polytheism And Society At Athens**, Oxford, New York, Oxford University Press.
- PATTERSON, C.B.: 1998 **The Family in Greek History**, Cambridge, Harvard University Press.
- PERCY, W.A.: 1996 **Pederasty and Pedagogy in Archaic Greece**, Urbana, Chicago, University of Illionis Press.
- PERRIELLO, B. J.: 2011 "Wrestling With Hermes, Heracles, And Eros: Social Tensions And Cult In The Gymnasium Of Fourth-Century Athens", **Yayımlanmamış Doktora Tezi**.
- PICKARD-CAMBRIDGE, A. W.: 1962 **Dithyramb, Tragedy And Comedy**, 2. bs., Oxford, Clarendon Press.

-
- 1968 **The Dramatic Festivals of Athens**, 2. bs., Rev. by T. B. L. Webster, Oxford, Clarendon Press.
- POLINSKAYA, I.: 2003 “Liminality as Metaphor: Initiation And the Frontiers of Ancient Athens”, **Initiation in Ancient Greek Rituals and Narratives: New critical perspectives**, Ed. David. B. Dodds and Cristopher A. Faraone, London, New York, Routledge, 85-106.
- POMEROY S. B.: 1995 **Goddesses, Whores, Wives, and Slaves: Women in Classical Antiquity**, New York, Shocken Books.
- POMEROY, S. B., v.d.: 2018 **Antik Yunan’ın Kısa Tarihi: Siyaset, Toplum ve Kültür**, Çev. Oğuz Yarlığaş, İstanbul, Alfa Yayınları.
- PRATT, L.H.: 1993 **Lying and Poetry from Homer to Pindar: Falsehood and Deception in Archaic Greek Poetics**, Ann Arbor, The University of Michigan Press.
- PRENT, M.: 2005 **Cretan Sanctuaries and Cults: Continuity And Change from Late Minoian IIIC to the Archaic Period**, Leiden, Boston, Brill.
- PROPP, V.: 2009 **Morphology of the Folktale**, Ed. Louis A. Wagner, Austin, University of Texas Press.

RABINOWITZ, N. S.: 2008

Greek Tragedy, Malden, Oxford, Carlton, Blackwell Publishing.

_____ 2020

“Iphigenia among the Taurians”, **Brill’s Companion to Euripides (2 vols)**, Ed. Andreas Markantonatos, Leiden, Boston, Brill, 299-319.

RAPPAPORT, R. A.: 1999

Ritual And Religion In The Making Of Humanity, Cambridge, Cambridge University Press.

REDFIELD, J. M.: 2003

“Initiations and Initiatory Experience”, **Initiation in Ancient Greek Rituals and Narratives: New critical perspectives**, Ed. David B. Dodd and Christopher A. Faraone, London, New York, Routledge, 55-259.

REHM, R.: 2020

“Ritual in Euripides”, **Brill’s Companion to Euripides (2 vols)**, Ed. Andreas Markantonatos, Leiden, Boston, Brill, 823-840.

REINMUTH, O.W.: 1952

“The Genesis of the Athenian Ephebeia”, **TAPhA 83**: 34-50.

_____ 1971

The Ephebic Inscriptions Of The Fourth Century B. C., Leiden, Netherlands, Brill.

RICCEUR, P.: 2007

Zaman ve Anlatı: 1. Zaman-Olayörgüsü-Üçlü Mimesis, Çev.

- Mehmet Rifat, Sema Rifat, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları.
- RINGER, M.: 2020 “Orestes”, **Brill’s Companion To Euripides (2 vols)**, Ed. Andreas Markantonatos, Leiden, Boston, Brill, 360-375.
- ROBB, K.: 1994 **Literacy & Paideia in Ancient Greek**, New York, Oxford, Oxford University Press.
- ROISMAN, H. M.: 2014 (Ed) **The Encyclopedia of Greek Tragedy**, Oxford, Wiley-Blackwell.
- _____ 2017 Electra”, **A Companion To Euripides**, Ed by. Laura K. McClure, Oxford, Wiley Blackwell, 166-181.
- ROSE, H. J.: 1957 “The Religion of a Greek Household”, **Euphrosyne 1**: 95-116.
- RUBIN, N.; SALE, W.: 1983 “Meleager and Odysseus: A Structural and Cultural Study of the Greek Hunting-Maturation Myth”, **Arethusa**, 16: 137-171.
- SEAFORD, R.: 1994 **Reciprocity and Ritual: Homer and Tragedy in the Developing City-State**, Oxford, Clarendon Press.
- SERGEANT, B.: 1986 **Homosexuality in Greek Myth**, Çev. Arthur Goldhammer, Boston, Beacon Press.

- SCANLON, T.F.: 2002 **Eros And Greek Athletics**, Oxford, New York, Oxford University Press.
- SCHRIER, O. J.: 1980 "A Simple View of 'Peripeteia' Aristotle, 'Poet.' 1452A. 22-29.", **Mnemosyne** 33/1-2: 96-118.
- SCODEL, R.: 2020 "Euripides and the Ancient Greek Philosophy", **Brill's Companion to Euripides (2 vols)**, Ed. Andreas Markantonatos, Leiden, Boston, Brill, 966-987.
- SEGAL, C.: 1978 "Pentheus and Hippolytus on the Couch and on the Grid: Psychoanalytic and Structuralist Readings of Greek Tragedy", **CW** 72/3: 129-148.
- _____ 1993 **Euripides and the Poetic of Sorrow: Art, Gender And Commemoration In Alcestis, Hippolytus, And Hecuba**, Durham, London, Duke University Press.
- _____ 1999a "Euripides' Ion: Generational Passage and Civic Myth", **Rites Of Passage in Ancient Greece: Literature, Religion, Society**, Ed. M. W. Padilla, London, Lewisburg, Bucknell University Press, 67-107.

- _____ 1999b **Tragedy and Civilization: An Interpretation of Sophocles**, Norman, University of Oklahoma Press.
- _____ 2019 **2019 Interpreting Greek Tragedy: Myth, Poetry, Text**, Ithaca, London Cornell University Press.
- SEGAL, C. P.: 1965 "The Tragedy of Hippolytos: The Waters of Ocean and Untouched Meadow: In Memoriam Arthur Darby Nock", **HSPH 70**: 117-169.
- SEGAL, R. A.: 2014 "Greek Myth and Psychoanalysis", **Approaches to Greek Myth**, 2.bs., Ed. Lowell Edmunds, Baltimore, Johns Hopkins University Press.
- SEIDENSTICKER, B.: 1996 "Peripeteia and the Tragic Dialectic in Euripidean Tragedy", **Tragedy and the Tragic: Greek Theatre and Beyond**, Ed. M. S. Silk, Oxford, Clarendon Press, New York, Oxford University Press. 377-396.
- SEMENZATO, C.: 2020 "Euripides and Mystical Religion", **Brill's Companion to Euripides (2 vols)**, Ed. Andreas Markantonatos, Leiden, Boston, Brill, 841-862.
- SIEWERT, P. 1977 "The Ephebic Oath in Fifth-Century Athens", **JHS 97**: 102-111.

SOMMERSTEIN, A. H.: 2002

Greek Drama And Dramatists, 2. bs.,
London, New York, Routledge.

_____ 2010

**The Tangled Ways Of Zeus and
other studies in around Greek
Tragedy**, Oxford, New York, Oxford
University Press.

_____ 2013

“Atē in Aeschylus”, **Tragedy and
Archaic Greek Thought**, Ed. Douglas
Cairns, Bristol, The Classical Press of
Wales, 1-15.

SOMMERSTEIN, A. H.; BAYLISS,
A. J.: 2013

Oath And State In Ancient Greece,
Berlin, London, De Gruyter.

SOURVINOU-INWOOD, C.: 1987

“A Series of Erotic Pursuits: Images
and Meanings”, **JHS 107**: 131-153.

_____ 2003

Tragedy and Athenian Religion,
Lanham, Boulder, New York Oxford,
Lexington Books.

STINTON, T.C.W.: 1975

“Hamartia in Aristotle and Greek
Tragedy”, **CQ 25/2**: 221-254.

STRAUSS, B. S.: 1993

Fathers And Sons in Athens, London,
Routledge.

TAPLIN, O.: 2003

“The pictorial record”, **The
Cambridge Companion of Greek
Tragedy**, Ed. P. E. Easterling,
Cambridge, Cambridge University
Press, 69-90.

THOMSON, G.: 1990

Aiskhylos ve Atina, Çev. Mehmet H. Doğan, İstanbul, Panel Yayınları.

TURNER, V.: 1974

Dramas, Fields and Metaphors: Symbolic Action in Human Society, London, Cornell University Press.

_____ 1982

“Betwixt and Between: The Liminal Period in Rites de Passages”, **The Forest Of Symbols: Aspects of Ndembu Ritual**, Ithaca, London, Cornell University Press, 93-111.

VAN GENNEP, A.: 1960

The Rites of Passage, Çev. Monika B. Vizedom and Gabrielle L. Caffee, Chicago, The University of Chicago Press.

VERNANT, J. P.: 1991

Mortals and Immortals: Collected Essays, Ed. Froma I. Zeitlin, Princeton, New Jersey, Princeton University Press.

_____ 2016

Eski Yunan’da Mit ve Din, Çev. Murat Erşen, İstanbul, Alfa Yayınları.

_____ 2017a

Eski Yunan’da Mit Ve Toplum, Çev. Mehmet. Emin Özcan, İstanbul, Alfa Yayınları.

_____ 2017b

Yunan Düşüncesinin Kaynakları, 3. bs., Çev. Hüseyin Portakal, İstanbul, Cem Yayınevi.

VERNANT, J. P.; VIDAL-NAQUET, P.: 2012

Eski Yunan’da Mit ve Tragedya, Çev. Sevgi Tamgüç; Reşat Fuat Çam, İstanbul, Kabalcı Yayınları.

VERSNEL, H.S.: 2014

“What’s Sauce for The Goose Is Sauce for the Gander: Myth And Ritual, Old and New”, **Approaches to Greek Myth**, 2.bs., Ed. Lowell Edmunds, Baltimore, John Hopkins University Press, 84-152.

VIDAL-NAQUET, P.: 1968

“Le chasseur noir et l’origine de l’éphébie athénienne”, **AHSS 23e Année/5**: 947-964.

_____ 2013

Kara Avcı: Yabanlık Akıl’a Karşı, Çev. Zeynep Atay, İstanbul, Pinhan Yayınları.

_____ 2015

Homeros’un Dünyası, 2. bs., Çev. Devrim Çetinkasap, İstanbul, İş Bankası Yayınları.

VISSER, M.: 1982

“Worship Your Enemy: Aspects of the Cult of Heroes in Ancient Greece”, **HThR 75/4**: 403-428.

WAGNER, J. S.: 1995

“Rites of Passage and Initiation Theme in Virgil’s Aeneid”, **Yayımlanmamış Doktora Tezi**.

WENDT, C.: 2013

“Hybris”, **The Encyclopedia of Ancient History**, Ed. R. S. Bagnall et

- al. Oxford, Blackwell Publishing, 3337-3348.
- WILLETTS, R. F.: 1955 **Aristocratic Society in Ancient Crete**, London, Routledge and Kegan Paul.
- _____ 1962 **Cretan Cults and Festivals**, London, Routledge and Kegan Paul.
- _____ 1973 “Action and Character in the Ion of Euripides”, **JHS** 93: 201-209.
- _____ 1978 **The Civilization of Ancient Crete**, Berkeley, Los Angeles, University of California Press.
- WINKLER J. J.: 1985 “The Ephebes’ Song: Tragōdia and Polis”, **Representations** 11: 26-62.
- WINKLER, J. J.; ZEITLIN, F. I.: 1990 **Nothing to Do with Dionysos? Athenian Drama in Its Social Context**, Princeton, New Jersey, Princeton University Press.
- WORMAN, N.: 2020 “Euripides and Aesthetics of Embodiment”, **Brill’s Companion to Euripides (2 vols)**, Ed. Andreas Markantonatos, Leiden, Boston, Brill, 749-774.

WRIGHT, M.: 2017

“Myth”, **A Companion To Euripides**, Ed.. Laura K. McClure, Oxford, Wiley, Blackwell, 468-483.

YARLIGAŞ, O.: 2009

“Hamartia: Oidipous’un Yanılgısı”, **A&S 132**: 33-39.

YATES, M.: 1993

“The Son of the serpent: The Orestes-figure in the tragedies of Euripides”, **Yayımlanmamış Doktora Tezi**.

YOON, F.: 2020

“Euripides’ Heralds”, **Brill’s Companion to Euripides (2 vols)**, Ed. Andreas Markantonatos, Leiden, Boston, Brill, 930-944.

ZEITLIN, F. I.: 1970

“The Ritual World of Greek Tragedy”, **Yayımlanmamış Doktora Tezi**.

_____ 1978

“The Dynamics of Misogyny: Myth and Mythmaking in the **Oresteia**”, **Arethusa**, 11, 1/2: 149-184.

_____ 1980

“ The Closet of Masks: Role-Playing and Myth-Making in the Orestes of Euripides”, **Ramus 9/1**: 51-57.

_____ 1985

“Playing the Other: Theater, Theatricality, and the Feminine in Greek Drama”, **Representations 11**: 63-94.

_____ 1989

“Mysteries Of Identity And Designs Of
The Self In Euripides’ “Ion”, **PCPhS**
35/215: 144-197.



ÖZGEÇMİŞ

2003 yılında ikinci üniversitesi olarak girdiği İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Eski Yunan Dili ve Edebiyatı bölümünden 2007 yılında mezun oldu. Aynı yıl çift anadal yaptığı Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü'nden de mezun oldu. 2008 yılında Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Arkeoloji Bölümünde dışarıdan görevlendirmeyele Öğretim Görevlisi olarak Eski Yunanca ve Latince dersleri vermeye başladı. 2008 yılında, mezun olduğu İstanbul Üniversitesi'nin Eski Yunan Dili ve Edebiyatı Bölümünde yüksek lisans eğitimine başladı. Aynı yıl İstanbul Üniversitesi'nde bir yıl süreyle Pedagojik Formasyon programına devam etti. Prof. Dr. Güler Çelgin danışmanlığında yürütülen “Euripides Tragedyaları Işığında Klasik Çağ Atinası'nda Kadının Konumu” tez başlığı adlı çalışmasıyla 2010 yılında mezun oldu. 2011 yılında Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesine Öğretim Görevlisi olarak atandı. 2013 yılında İstanbul Üniversitesi'nde Eski Yunan Dili ve Edebiyatı Bölümünde doktora eğitimine başladı. Halen Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Arkeoloji Bölümünde Öğretim Görevlisi olarak Eski Yunanca, Latince, Tragedya, Hellen-Latin Edebiyatı ve Felsefesi dersleri vermektedir.