



AKDENİZ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ



Ecem AKKAYA

KLASİK DÖNEM'DE KAÇIRMA SAHNELERİNİ KONU ALAN ARKEOLOJİK
MATERYAL ÜZERİNDEN ERİL TAHAKKÜMÜN SORGULANMASI

Arkeoloji Ana Bilim Dalı
Yüksek Lisans Tezi

Antalya, 2021



AKDENİZ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ



Ecem AKKAYA

KLASİK DÖNEM'DE KAÇIRMA SAHNELERİNİ KONU ALAN ARKEOLOJİK
MATERYAL ÜZERİNDEN ERİL TAHAKKÜMÜN SORGULANMASI

Danışman

Prof. Dr. Gül IŞIN

Arkeoloji Ana Bilim Dalı

Yüksek Lisans Tezi

Antalya, 2021

Akdeniz Üniversitesi
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğüne,

Ecem Akkaya'nın bu çalışması, jürimiz tarafından Klasik Dönem'de Kaçırma Sahnelerini Konu Alan Arkeolojik Materyal Üzerinden Eril Tahakkümün Sorgulanması Ana Bilim Dalı Yüksek Lisans Programı tezi olarak kabul edilmiştir.

Başkan : Doç.Dr. Elif KOPARAL (İmza)

Üye (Danışmanı) : Prof.Dr. Gül IŞIN (İmza)

Üye : Prof.Dr. Mustafa BULBA (İmza)

Tez Başlığı: Klasik Dönem'de Kaçırma Sahnelerini Konu Alan Arkeolojik Materyal Üzerinden Eril Tahakkümün Sorgulanması
--

Onay: Yukarıdaki imzaların, adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylarım.

Tez Savunma Tarihi : 07/07/2021

Mezuniyet Tarihi : 29/07/2021

(İmza)
Prof. Dr. Suat KOLUKIRIK
Müdür

AKADEMİK BEYAN

Yüksek Lisans Tezi olarak sunduğum “Klasik Dönem’de Kaçırma Sahnelerini Konu Alan Arkeolojik Materyal Üzerinden Eril Tahakkümün Sorgulanması” adlı bu çalışmanın, akademik kural ve etik değerlere uygun bir biçimde tarafımda yazıldığını, yararlandığım bütün eserlerin kaynakçada gösterildiğini ve çalışma içerisinde bu eserlere atıf yapıldığını belirtir; bunu şerefimle doğrularım.

26/07/2021

İmza

Ecem AKKAYA





T.C.
AKDENİZ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TEZ ÇALIŞMASI ORJİNALLİK RAPORU
BEYAN BELGESİ



SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜ'NE

ÖĞRENCİ BİLGİLERİ	
Adı-Soyadı	Ecem Akkaya
Öğrenci Numarası	20185201005
Enstitü Ana Bilim Dalı	Sosyal Bilimler Enstitüsü
Programı	Tezli Yüksek Lisans
Programın Türü	(X) Tezli Yüksek Lisans () Doktora () Tezsiz Yüksek Lisans
Danışmanın Unvanı, Adı-Soyadı	Prof. Dr. Gül Işın
Tez Başlığı	Klasik Dönem'de Kaçırma Sahnelerini Konu Alan Arkeolojik Materyal Üzerinden Eril Tahakkümün Sorgulanması
Turnitin Ödev Numarası	1624233112

Yukarıda başlığı belirtilen tez çalışmasının a) Kapak sayfası, b) Giriş, c) Ana Bölümler ve d) Sonuç kısımlarından oluşan toplam 91 sayfalık kısmına ilişkin olarak, 26/07/2021 tarihinde tarafımdan Turnitin adlı intihal tespit programından Sosyal Bilimler Enstitüsü Tez Çalışması Orijinallik Raporu Alınması ve Kullanılması Uygulama Esasları'nda belirlenen filtrelemeler uygulanarak alınmış olan ve ekte sunulan rapora göre, tezin/dönem projesinin benzerlik oranı;

alıntılar hariç % 6

alıntılar dahil % 8'dir.

Danışman tarafından uygun olan seçenek işaretlenmelidir:

() Benzerlik oranları belirlenen limitleri aşmıyor ise;

Yukarıda yer alan beyanın ve ekte sunulan Tez Çalışması Orijinallik Raporu'nun doğruluğunu onaylarım.

() Benzerlik oranları belirlenen limitleri aşıyor, ancak tez/dönem projesi danışmanı intihal yapılmadığı kanısında ise;

Yukarıda yer alan beyanın ve ekte sunulan Tez Çalışması Orijinallik Raporu'nun doğruluğunu onaylar ve Uygulama Esasları'nda öngörülen yüzdelik sınırlarının aşılmasına karşın, aşağıda belirtilen gerekçe ile intihal yapılmadığı kanısında olduğumu beyan ederim.

Gerekçe:

Benzerlik taraması yukarıda verilen ölçütlerin ışığı altında tarafımda yapılmıştır. İlgili tezin orijinallik raporunun uygun olduğunu beyan ederim.

26/07/2021

(imzası)
Prof. Dr. Gül Işın

İÇİNDEKİLER

ŞEKİLLER LİSTESİ	iii
KISALTMALAR LİSTESİ	iv
ÖZET	v
SUMMARY	vi
ÖNSÖZ	vii
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM

AMAÇ, KAPSAM VE YÖNTEM

2.1. Araştırma Sorusu ve Amacı	2
2.2. Araştırmanın Kapsamı ve Yöntemi	3
2.3. Araştırma Birikimi	6

İKİNCİ BÖLÜM

CİNSİYET, TOPLUMSAL CİNSİYET VE TEMSİL

3.1. Feminist Teori	10
3.2. Feminist ve Toplumsal Cinsiyet Arkeolojisi	11

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

ANTİK YUNANDA TECAVÜZ KAVRAMI

3.1. Feminist Teoride Tecavüz ve Tecavüz Kültürü Nedir?	18
3.2. Antik Yunan'da "Tecavüz" var mıydı?	22
3.3. Antik Yunan'da Evlilik ve Evlilik Ritüeli Temsilleri	30

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

KAÇIRMA SAHNELERİ

4.1. Vazo Resimleri Üzerinde Kadınların Kovalandığı Sahneler	37
4.1.1. Saldırgan Rolündeki Tek Kadın: Eos	58
4.1.2. Savaş Bağlamında Kovalama Sahneleri	63
4.2. Adak Levhası	72
4.3. Mimariye Bağlı Temsillerde Kadınların Kaçırılma Sahneleri	76
4.3.1. İç Mekan	76
4.3.2. Dış Mekan	80

DEĞERLENDİRME	86
---------------------	----

SONUÇ	89
-------------	----

KATALOG	92
---------------	----

KAYNAKÇA.....	100
Ö Z G E Ç M İ Ş	108



ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekil. 3.3. 1 Hellen'in Kaçırılması (Sutton, 1997: 29).....	34
Şekil. 3.3. 2 Poseidon Takip Sahnesi (Sutton, 1997: 31)	35
Şekil. 4.1. 1 Poseidon ve Hermes Kadınları Takip Ederken (Keuls, 1993: 51)	39
Şekil. 4.1. 2 Apollon ve Kreusa (Stewart, 1995a: 74)	42
Şekil. 4.1. 3 Europa'nın Boğa Tarafından Kaçırılması (Lefkowitz, 2002: 337).....	44
Şekil. 4.1. 4 Zeus Semele'ye Şimşek Demetiyle Saldırır Vaziyette (Keuls, 1993: 55)	45
Şekil. 4.1. 5 Zeus'un Aigina'yı Takibi (Boardman, 2002: 194)	46
Şekil. 4.1. 6 Zeus'un Ganimedes'i Kovalama Sahnesi (Keuls, 1993: 54).....	47
Şekil. 4.1. 7 Eurymedon Amphorası (Kilmer, 1997: 135)	48
Şekil. 4.1. 8 Peithinos Kylis (Lefkowitz, 2002: 34)	49
Şekil. 4.1. 9 Peleus'un Thetis'i Kaçırma Sahnesi (Stansbury-O'Donnel, 2009: 348).....	50
Şekil. 4.1. 10 Boreas ve Peleus Kalyx Krater (Keuls, 1993: 35).....	52
Şekil. 4.1. 11 Deepdene Stamnos (Stansbury-O'Donnel, 2009: 355)	53
Şekil. 4.1. 12 Sivri Uçlu Amphora Üzerinde Boreas ve Oreithiya (Stewart, 1995a: 75).....	54
Şekil. 4.1. 13 Hellen ve Theseus (Cohen, 2007: 265)	55
Şekil. 4.1. 14 Polygnotos Stamnos (Cohen, 2007: 265)	56
Şekil. 4.1. 15 Meidias Hydria (Cohen, 1996: 124).....	57
Şekil. 4.1.1. 1 Zeus ve Eos'un Takip Sahnesi (Dipla, 2009: 111)	58
Şekil. 4.1.1. 2 Eos ve Oğlu Memnon (Dipla, 2009: 112)	60
Şekil. 4.1.1. 3 Eos ve Kephalos (Lefkowitz, 2002: 329)	60
Şekil. 4.1.2. 1 Aias ve Cassandra (Connelly, 1993: 94).....	65
Şekil. 4.1.2. 2 Kleophrades Hydria (Carpenter, 2007: 216)	66
Şekil. 4.1.2. 3 Menelaos'un Helen'i Kaçırması (Stelow, 2020: 222)	68
Şekil. 4.1.2. 4 Myson Amphorası (Arafat, 1997: 108)	71
Şekil. 4.1.2. 5 Herakles'in Amazon'a Saldırması (Keuls, 1993: 46).....	72
Şekil. 4.2. 1 Persephone'nin Hades Tarafından Kaçırılması (Cohen, 1996: 126)	73
Şekil. 4.2. 2 Pişmiş Toprak Levha Üzerinde Kaçırma Sahnesi (Cohen, 1996: 126).....	74
Şekil. 4.2. 3 Pişmiş Toprak Levha Üzerinde Arabalı Kaçırma Sahnesi (Cohen, 1996: 127)....	75
Şekil. 4.3.1. 1 Vergina Duvar Resmi (Cohen, 1996: 127).....	76
Şekil. 4.3.1. 2 Pella Mozaik (Cohen, 1996: 122).....	78
Şekil. 4.3.2. 1 Eretria Apollon Tapınağı Alınlık (Carpenter, 2007: 169)	81
Şekil. 4.3.2. 2 Theseus ve Antiope Arabalı Kaçırma Sahnesi (Neils, 1981: 80).....	81
Şekil. 4.3.2. 3 Epidauros Asklepios Tapınağı Alınlık (Schultz, 2019: 95)	82
Şekil. 4.3.2. 4 Olympia Akroter, Zeus ve Ganimedes (Schultz, 2019: 98)	83
Şekil. 4.3.2. 5 Delos Athena Tapınağı, Boreas'ın Oreithya Kaçırması (Schultz, 2019: 99)....	84

KISALTMALAR LİSTESİ

bk.	Bakınız
MÖ.	Milattan Önce
yy.	Yüzyıl



ÖZET

Antik Yunan mitolojisi ve edebiyatı, günümüzde bakıldığında "tecavüz" olarak nitelendirilebilecek pek çok olayı içinde barındırır. Bu mitlerde, tanrı ve tanrıçaların cinsel arzuları genellikle bir kadının veya erkeğin kaçırılmasıyla sonuçlanır. Bu sahneler literatürde “tecavüz”, “takip” veya “kaçırma” olarak tanımlanmıştır. Bütün bu ifadeler tasvir sanatlarında da kendine yer bulmuştur. Çalışmanın ana tartışması, antik toplumlarda görsel sanatta toplumsal cinsiyet ve temsil arasındaki ilişkidir. Tezin ana sorusu; günümüzde kabul edilen cinsellik kavramından hareketle Antik Çağ'da Ege dünyasında cinsel şiddetin kabullenildiğini söyleyebilir miyiz?’dir. Tez içerisinde odak noktası olan maddi verilerin değerlendirilmesinde postmodern feminist teorinin cinsellik, temsil ve toplumsal cinsiyete yaklaşımlarından, sosyal antropoloji, psikoloji ve medya çalışmalarından yararlanılmıştır. Aynı zamanda Yunan mitolojisi ve edebiyatına da yer verilecektir.

Cinsellik, toplumsal cinsiyet ve temsil arasındaki ilişki birçok araştırmaya konu olmuştur. Tez, çağdaş teorik tartışmaları dikkate alarak arkeolojik malzemeyi analiz edecektir. Ayrıca, geçmişini bugünden anlamaya, tanımlamaya ve yorumlamaya çalışırken, içinde yaşadığımız toplumun ve dönemin geçmişe bakışımızı nasıl etkilediğine dair eleştirel bir çalışma olmayı hedeflemektedir. Tez, en geniş anlamıyla post-süreçsel arkeoloji kapsamında geliştirilen toplumsal cinsiyet arkeolojisi ve feminist arkeoloji çalışmalarının kuramsal yönelimi kullanır. Yayınlanmış malzemeye dayalı bir derleme olan çalışma, arkeolojik malzemeyi ön planda tutarak konuyu ele alır. Bu çalışmanın temel katkısı, tecavüz, kaçırma veya takip olarak tanımlanan sahnelerin temsil ve toplumsal cinsiyet bağlamında daha kapsamlı bir şekilde incelenmesidir. Sonuç olarak sahneler, dönemin ideolojisinin yansıtıldığı ve tahakkümün sembolik olarak inşa edildiği yerler olarak çözümlenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Feminist Arkeoloji, Toplumsal Cinsiyet, Tecavüz, Kaçırma, Kovalama

SUMMARY

QUESTIONING MASCULINE DOMINATION THROUGH

ARCHAEOLOGICAL MATERIAL DEALING WITH ABDUCTION SCENES IN

THE CLASSICAL PERIOD

Ancient Greek mythology and literature consists of many events that can be explained as "rape". In these myths, the sexual desire of gods and goddesses often results in abduction. These scenes have been defined in the literature as rape, pursuit or abduction. All these expressions have found a place in the artistic representation. The main discussion of this study is the relationship between visual representation and gender in ancient Greek societies. The main question of this thesis whether we can assume the sexual violence was accepted as normal in the Aegean world in antiquity in terms of the concept of sexuality accepted today. In my thesis, I benefit from the approaches of postmodern feminist theory to sexuality, representation and gender, social anthropology, psychology and media studies in the evaluation of these material data. The material is interpreted by studies on the relationship between identity, gender and representation in modern literature. At the same time, Greek mythology and literature will be included.

The relationship between sexuality, gender and representation has been the subject of many studies. This thesis will analyze the archaeological material in the lights of contemporary theoretical debates. In addition, it aims to be a critical study on how the historical context affect our view of the past while trying to understand, define and interpret the past from the perspective of today. This thesis includes the methods of gender archeology and feminist archeology studies developed within post processual archaeology in the broadest sense. In my study, which is a compilation based on published material, I will discuss the subject by prioritizing the archaeological material. The main contribution of this study is to examine scenes defined as rape, abduction or pursuit more comprehensively in the context of representation and gender.

Keywords: Feminist Archaeology, Gender, Rape, Abduct, Pursuit.

ÖNSÖZ

Bu tez çalışmasının ortaya çıkmasını sağlayan, merak duyduğum konularla ilgilenebilmem için bana alan açan, her zaman desteğini hissettiğim sevgili ve değerli danışmanım Prof. Dr. Gül Işın'a bu süreç içerisinde sunmuş olduğu tüm yardımlar için sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

Bu tez çalışması Koç Üniversitesi Suna & İnan KIRAC Akdeniz Medeniyetleri Araştırma Merkezi (AKMED) tarafından bir proje bursu ile desteklenmiştir. Hem maddi desteklerinden hem de zengin kütüphanesi ile çalışma alanı yaratmasından dolayı bu kuruma teşekkürlerimi sunarım.

Hayatımın her anında merak ettiğim şeylerle ilgilenebilmem için bana hem maddi hem manevi destek sunan ailem Seray Tur ve Kerim Akkaya'ya teşekkürlerimi sunarım. Tez süreci boyunca verdiği destek ve sevgiyle beni motive eden biricik kardeşim Irmak Akkaya'ya sonsuz teşekkür ederim. Ayrıca tez sürecinde ilgilenememe rağmen bana anlayış gösteren biricik anneannem Şükran Tur ve dedem Halil İbrahim Tur'a çok teşekkür ederim.

Yüksek Lisans ders süreci boyunca da her zaman her konuda yardıma açık olan hocam Mustafa Bulba'ya teşekkürlerimi sunarım. Elif Koparal'a ve Çiler Çilingiroğlu'na hem yapıcı eleştirileri ve destekleri, hem de çalışmaya hevesli olduğum konuların önünü açtıkları için teşekkürlerimi sunarım.

Hayat içerisindeki birçok sürece beraber başladığım canım arkadaşım Ceren Satar'a her zaman yanımda olduğu için teşekkür ederim. Her zaman yoluma ışık tutan ve bana inanan arkadaşım Özlem Taşpınar'a, kilometrelerce uzaktan ne zaman yardıma ihtiyaç duysam desteğini her zaman gösteren Tugay Alperen Karagüzel'e, çalışmalarım boyunca merakını hiç kaybetmeyen, her zaman yapacağıma inandıran Alara Erdoğan'a çok teşekkür ederim. Aynı zamanda her zaman yardıma hazır olan ve beni motive eden Yadigar Doğan'a, Serkan Pamuk'a, Sargon Boyacı'ya ve Mertcan Öntürk'e çok teşekkür ederim. Son olarak tez sürecinde beraber çalıştığım, iş yerini bana ev haline getiren, çalışmalarımı yapabilmem için hem maddi hem manevi destek sunan Sema İlbayı Çalım'a ve tezin son halini görmek için benden çok heyecanlanan Saadet Başaran'a çok teşekkür ederim.

GİRİŞ

Antik Yunan mitolojisi ve edebiyatı, günümüz anlayışıyla “tecavüz” olarak tanımlanabilecek birçok olaydan oluşur. Mitolojide en sık rastlanan cinsellik anlatımı alıkoyma ve zorlama ile gerçekleşir. Bu mitlerde tanrı ve tanrıçaların duyduğu cinsel arzu ve istek genellikle kaçırma ile sonuçlanır. Tüm bu anlatımlar tasvir sanatlarında da kendine yer bulmuştur. Özellikle Geç Arkaik ve Erken Klasik Dönem’de sıklıkla karşılaşılan tanrıların veya kahramanların, genellikle kadınları cinsel dürtü nedeniyle kovaladıkları pek çok sahne mevcuttur. Vazo resimlerinde, adak levhalarında ve mimari heykeltıraşide karşılaşılan bu sahneler çalışmanın ana konusunu oluşturur.

Değerlendirme ve sonuç dışında toplam dört bölümden oluşan tezin birinci bölümünde, kadınların erkekler tarafından kovalandıkları sahnelere ait arkeolojik materyalin çözümlenmesinde benimsenen metodolojiye ayrıntılı olarak yer verilmiştir. Metodoloji bölümü araştırmanın sorusu ve amacı, kapsamı ve tarihçesini içeren üç alt bölümden oluşmaktadır. İkinci bölümde araştırmanın kavramsal çerçevesi oluşturulmuş, araştırmanın dahil olma eğilimi olduğu ve bakış açısını şekillendiren teorilerden bahsedilmiştir. Kuramsal arkeoloji çalışmaları içinde yer alan feminist arkeolojinin üzerinde durularak, arkeolojik bilgi üretiminde teori ve ideolojinin önemine ve alan içindeki teorik çalışmalara duyulan ihtiyaca dikkat çekilmeye çalışılmıştır. Üçüncü bölümde araştırmanın öznesi olan kadınların, tanrı veya kahraman erkekler tarafından takip edildikleri/ kaçırıldıkları sahnelerin literatürde “tecavüz” olarak tanımlanmaları üzerinden; feminist teori içerisinde tecavüz tanımına ve Antik Yunan dünyasının tecavüz ve cinsel şiddete yaklaşımlarına yer verilmiştir. Dördüncü bölümde ise arkeolojik materyal üzerinde, kadınların erkekler tarafından kovalandıkları/kaçırıldıkları sahnelerin feminist perspektifte çözümlenir ve yorumlanır.

Araştırma sırasında postmodern feminist teorinin cinselliğe ve toplumsal cinsiyete yaklaşımlarından yararlanılmıştır. Tez kadın - erkek ilişkilerinin nasıl olması gerektiği, ilişkilerde cinsel davranışlardan nelerin uygun görüldüğü ve tarafların nasıl davranması gerektiğinin temsil yoluyla yeniden üretildiğini kabul eder. Tez içerisinde tartışmaya açılan tecavüz kavramının Antik Yunancada çeşitli kelimelerle ifade edilmesi, toplumun cinsel şiddete farklı bakış açılarının olduğunun göstergesi olarak alınır. Bu farklılık Antik Yunan toplumunda tecavüzün olmadığına kanıtı değildir. Bu konuyla ilgili yapılan diğer çalışmaların önceliği genellikle Antik Yunan edebiyatı ve mitolojisi olmuştur. Bu çalışmanın esas odak noktası resim ve heykel sanatına ait arkeolojik veriler olacaktır. Antik kaynaklardan ve mitolojiden konuda derinleşebilmek için yararlanılmıştır.

BİRİNCİ BÖLÜM

AMAÇ, KAPSAM VE YÖNTEM

1.1. Araştırma Sorusu ve Amacı

Antik Yunan görsel sanatları ve mitolojisi bugünden bakıldığında tecavüz olarak tanımlanabilecek birçok olaydan oluşmaktadır. Özellikle MÖ 5. yüzyılda cinsel şiddetin görsel temsillerinde sayıca dikkat çekici bir artış yaşanmıştır. Hem vazo resimlerinde hem de mimariye bağlı plastik eserler üzerinde karşılaşılan bu sahneler benzer ikonografik özellikler göstermektedirler. Kadınların tanrılar veya kahramanlar tarafından kovalandıkları sahnelerde şiddet her zaman üstü örtük olarak ima edilmiş, ancak cinsel saldırının gerçekleştiği an hiçbir zaman görsellere yansıtılmamıştır. Sanatçıların cinsel şiddeti doğrudan göstermeden ima etmelerinin belirli bir tercih olduğu ortadadır. Fakat bu üstü örtük anlatımı neden tercih ettikleri sorusu ardından birçok soruyu da beraberinde getirir.

Öncelikle görsellerin çözümlenmesine dair yaklaşımlarda araştırmacının bireysel bağlamının önemli olduğunu belirtmek gerekir Araştırmacının odaklandığı malzemeye ilgili her yorumu kendi ideolojik bakış açısıyla sınırlıdır. Bu nedenle arkeolojik malzemenin ne olduğu ve ne anlattığıyla beraber çalışan araştırmacının da kim olduğu son derece önemlidir. Tez içinde öncelikli olarak araştırmanın odağı olan görsel temsillere yaklaşılabilecek kavramsal çerçeve detaylandırılacaktır. Buradan hareketle kadınların tanrılar veya kahramanlar tarafından kaçırıldığı görsel malzemenin toplumsal cinsiyet rollerine dair neler söylediği sorgulanacaktır. Bu analiz için görsellerle ilgili olduğu düşünülen kavramların ait oldukları dönem ve kültür içinde ne ifade ettiklerine dair güncel tartışmalardan yararlanılacaktır. Çalışma Ege Dünyası'nda Klasik Dönem'de sık rastlanan kaçırma-kovalama sahnelerinin dönem insanı için ne ifade ettiğini anlama amacındadır. Araştırmanın ana soruları şunlardır:

- 1) Toplumda kadın-erkek ilişkisi arasında nasıl bir kabul vardır ki bu sahneler vazo resimlerinde, duvar resimlerinde ve hatta anıtsal mimariye bağlı plastik eserlerde kullanılan konu haline gelmiştir?
- 2) Bunlar mitolojik öğeler üzerinden anlatılan dini çıktıları olan konular mıdır, yoksa doğrudan hayatın gerçekliği içinde tanımlanabilecek cinselliği mi yansıtmaktadır?
- 3)Sahneler ataerkil bir toplumun kadına yaklaşımında cinsel şiddetin kabul edilir bir davranış pratiği olduğunu mu göstermektedir? Bu sahneleri doğrudan tecavüz olarak tanımlayabilir miyiz?
- 4) Sahneleri tanımlarken tecavüz kavramını kullanmak beraberinde anakronizm yapmış olur muyuz?

1.2. Araştırmanın Kapsamı ve Yöntemi

Antik Çağ'da birçok toplum bedeni ve cinselliği tasvir sanatları ile görselleştirmişlerdir. Tüm toplumlar için temsil üzerinden cinselliğin ve toplumsal cinsiyetin nasıl olduğuna dair yapılacak bir çalışma kuşkusuz bir yüksek lisans tezine sığmayacak kadar detaylı olacaktır. Bu nedenle konu Ege dünyasında Geç Arkaik ve Erken Klasik dönemlere ait maddi kültür verilerinde karşılaşılan cinsel dürtü nedeniyle gerçekleşen kovalama ya da mücadele sahneleri ile sınırlandırılmıştır. Bu çalışmayı yürütmek için Geç Arkaik ve Klasik Dönem (MÖ 575-400) tanrıların veya kahramanların kadınları kovaladıkları arkeolojik malzeme yayınlardan toplanmış ve kataloglanmıştır. Sophia Kaempf-Dimitriadou'un 1979 yılında yaptığı çalışma malzemelerin toparlanmasında ana kaynaklardan birini oluşturmuştur.

Cinsellik, toplumsal cinsiyet ve temsil arasındaki ilişki birçok çalışmaya konu olmuştur. Tez bu ilişkiyi ve çağdaş kuramsal tartışmaları göz önünde bulundurarak Klasik Dönem'e ait arkeolojik materyali analiz edecektir. Buna ek olarak bugünden geçmişe anlamaya çalışır, tanımlar ve yorumlarken içinde yaşadığımız toplum ve dönemin geçmişe bakışımızı nasıl etkilediğine dair eleştirel bir çalışma olma amacındadır. Bu nedenle araştırmaya konu olan dönemde kullanılmayan, günümüze ait tanımlardan tüm araştırma boyunca kaçınılacaktır. Çalışma en geniş anlamda post-süreçsel arkeoloji içerisinde gelişen feminist arkeoloji perspektifinden konuya yaklaşacaktır. Araştırma sırasında postmodern feminist teorinin cinsellik ve toplumsal cinsiyete bakışından yararlanılacaktır. Kadın - erkek ilişkilerinin nasıl olması gerektiği, ilişkilerde cinsel davranışlardan nelerin uygun görüldüğü ve tarafların nasıl davranması gerektiğine ilişkin kabuller sosyal psikolojinin konusuna girmektedir. Sosyal antropoloji, psikoloji ve toplumsal cinsiyet çalışmaları da bu maddi verilerin değerlendirilmesi ve yorumlanmasına katkı sağlayacaktır.

Tez arkeolojik materyalleri, görsel verileri önceleyerek konuya odaklanmıştır. Çalışmanın odak noktası resim ve heykel sanatına ait arkeolojik malzemedir. Sahneleri derinlemesine analiz edebilmek için Antik Yunan mitolojisi ve edebiyatından da yararlanılmıştır. Çalışmanın ana konusu olan görselleri ele alırken ortaya çıktıkları dönemin sosyal ve siyasal yapısına da değinilerek malzemelerin tarihsel bağlamlarına göre incelenmesi sağlanacaktır. Böylelikle kadınların kaçırıldığı sahnelerin neden belli bir dönemde arttığı sorusuna cevap bulmaya çalışılacaktır. Her dönem belli bir ideolojinin içinde kendi özgün sanatını üretir. Görselleri dönemin şartlarından ve ruhundan ayrı ele almak, bağlamından kopararak yanlı ve yanlış analizine neden olacaktır. Aynı şekilde görsellerin temsil ettikleri şeyin ne olduğu sorusuna aranacak cevaplar yine dönemin aşına olduğu kavramlar olmalıdır. Bu nedenle dönem insanının evliliğe, tecavüze ve cinsel şiddetin diğer alanlarına bakış açısı

eldeki veriler üzerinden analiz edilmeye çalışılacaktır.

MÖ 5. yüzyılda arkeolojik malzeme üzerinde kimliği tespit edilmiş veya isimsiz kadınların ve az sayıda erkeğin tanrılar veya kahramanlar tarafından cinsel dürtü iması ile kaçırıldığı sahneler belli ikonografik anlatımlara sahiptir. Bu çalışma literatürde çoğunlukla “tecavüz” olarak tanımlanmış görsellerin anlamları tekrar tartışmaya açma niyetindedir. Sahneleri tecavüz olarak tanımlamak görsellere içkin olan birden çok anlamın kaybolmasına neden olma tehlikesi içermektedir. Bu nedenle sahnelerin anlamlarına dair yapılan çalışma içerisinde bağlamsal olarak edebi metinlerden de yararlanılacaktır. Cinsel şiddetin edebi metinlerdeki yansımaları ve görsel temsilleri arasındaki belli bir benzerlik mevcuttur. Edebi kaynaklarda, görseller gibi cinsel şiddeti kaçırma olarak maskeleymiştir. Görsel malzemede olduğu gibi ima eder, dolaylı olarak tasvir eder fakat hiçbir zaman doğrudan anlatmaz¹. Bu durum dönem sanatçıların ve izleyicilerinin cinsel şiddeti tümüyle ile kabul etmediğinin fakat üstü örtük halinden de rahatsız olmadığını bize gösterebilir. Tez içinde amaçlanan tecavüz kavramının doğrudan karşılığı olmamasını temel alarak Antik Yunan kültüründe tecavüzün veya cinsel şiddetin tanınmadığını söylemek değildir. Tez görsel malzeme üzerinde ima edilen kavramların genişliğini ve çeşitliliğini ortaya koyup daha geniş bir anlam üretme niyetindedir. MÖ 5. yüzyıla ait, genellikle kadınların ve az sayıda erkeğin kovalandığı veya kaçırıldığı sahneleri tek bir kavramla etiketlemek dönem ruhunun ve ideolojisinin anlaşılmasının önüne duvar örme riski taşır. Bu nedenle arkeolojik materyalin okunması, görselleri yorumlayan modern araştırmacının dönem izleyicisini göz ardı etmeden oluşturduğu incelikli bir metodolojik yaklaşım gerektirir. Tez içinde modern okuyucunun dönem izleyicisinin kavramsal çerçevesini kaçırma riskini azaltabilmek için arkeolojik materyali deşifre ederken metodolojik yaklaşım olarak Stansbury-O'Donnell'in Türkçe'ye henüz çevrilmemiş, 1999 yılında yayımlanan “Pictorial Narrative in Ancient Greek Art” isimli çalışmasından yararlanılmıştır. Kadınların kaçırılmalarının konu olduğu görsel temsillerin çözümlenmesinde öncelikli olarak temsil kavramı tartışılacaktır. Temsilleri odak noktası dönem içerisindeki kadınların ve erkeklerin doğrudan gerçek halleri olarak ele almak, ortaya çıktıkları dönemin ideolojisini meşrulaştırma riski taşımaktadır. Her temsil ortaya çıktığı dönemin ideolojisine içkindir. MÖ 5. yüzyıl görsel temsilleri üzerinden, toplumsal cinsiyet rollerinin nasıl ayrıştığı veya cinsel şiddete karşı dönem insanının tutumunun ne olduğunu analiz etmekten ziyade nasıl temsil edildiğini görebiliriz. Dönemin siyasi politikasının sanat içerisindeki yerini analiz edebiliriz. Bu durum hem cinsel şiddetin hem de kadınların pasif temsillerinin devlet politikası olduğu şeklinde yorumlanmasının önünü açar.

¹ Cohen,1996: 119.

Sonuç olarak maddi kültür ve görsel temsilleri insan davranışlarının edilgen bir yansıması değildir, bizzat toplum düzeninin oluşturulduğu yer olarak görmek mümkündür. Bahrani'nin belirttiği gibi geçmişe ait temsillerde şeylerin doğrudan ne olduğuna ulaşamayız, fakat nasıl inşa edildiğini analiz edebiliriz². Erwin Panofsky ikonografîyi, nesneleri veya kavramları temsil eden sembolik sistemlerin, biçimleri ile birlikte konu ve anlamlarıyla da ilgilenen sanat tarihinin bir kolu olarak tanımlar. Anlamı oluşturmak için araştırmacı veya izleyici kendi pratik deneyimlerinin bir parçası olan yorum alanından yararlanır³. Bu bağlamda ikonografik analiz genellikle görsel unsurları ve anlamlarını, görüntü ile temsil arasında bir ilişki kurarak tanıma ve yorumlamayı önerir⁴. Panofsky'ye göre bu yaklaşım, izleyicinin görsel tasvirleri bağlama oturtarak kişisel ve kültürel fikir ve anlamları deşifre etmesine olanak tanır⁵. Panofsky'nin ikonografik analizi, doğal – olgusal ifadesel anlam, uzlaşmalı – ikincil anlam ve içsel anlam alt başlıklarından oluşan metodolojisinin son aşamasında sanat yapıtının olduğu dönemin hâkim ideolojisi, sanatçının kimliği ve bununla beraber yapıtın içerdiği derin anlam incelenir⁶. Sourvinou-Inwood algılama, okuma ve yorumlama kültürel olarak belirlendiğini, kültürel olarak belirlenmiş varsayımlar ve beklentiler tarafından oluşturulan algısal filtreler aracılığıyla işlediğini belirtir⁷. Bu nedenle, MÖ 5. yüzyıla ait görsel temsilleri dönem izleyicisinin gözleriyle okumak istiyorsak, ilgili varsayımları ve beklentileri yeniden yapılandırmalı buna ek olarak görüntüleri “çıplak gözlerimizden” ziyade dönemin algısal filtreleriyle okumaya çalışmalıyız⁸. Sonuç ikonografik bir yaklaşımı yapısalcı /göstergebilimsel bir yaklaşımla harmanlamak ve imgelerdeki tarihsel değişimin farkında olmak, bir görüntünün taşıdığı farklı anlam türlerini tanımlamanın ve açıklamamanın, nasıl bir arada var olduklarını ifade etmenin ve hatta muhtemelen yorumlama düzeni oluşturmanın bir yolunu sunar⁹. Ek olarak, Sourvinou-Inwood arkeolojik malzeme üzerindeki temsillere yaklaşırken post-yapısalcı bir perspektifi işaret eder. Bu görüntülerden anlam çıkarmaya çalışırken dikkate alınması gereken bazı önemli faktörlere atıfta bulunur. Ona göre hiçbir işaretin sabit tek bir anlamı yoktur. İşaretler polisemiktir yani birden çok anlama gelebilmektedir. Bir görsel temsilde bulunan tüm unsurların ürettiği tüm anlamlar tek, birleşik ve tutarlı bir anlam ifade edemeyebilir¹⁰.

Çalışmaya konu olan Geç Arkaik- Erken Klasik dönemde sıklıkla karşımıza çıkan

² Bahrani, 2018: 71.

³ Panofsky, 2012: 27

⁴ Stansbury- O'Donnell, 1999: 92.

⁵ Holly, 2016: 232.

⁶ Akyürek, 1995: 13.

⁷ Sourvinou- Inwood, 1987: 131.

⁸ Sourvinou-Inwood, 1987: 131.

⁹ Stansbury-O'Donnell, 1999: 343.

¹⁰ Sourvinou-Inwood, 1991: 10-11.

arkeolojik materyal üzerindeki kaçırma ve kovalama sahneleri toplumsal cinsiyet ve temsil ilişkisi üzerinden ele alınacaktır. Sourvinou-Inwood ve Stansbury-O'Donnell tarafından önerildiği şekilde ikonografik yaklaşım ve göstergebilimden beraber yararlanılacaktır. Bu arkeolojik malzeme bağlam içinde analiz edilecek, yorumlanacak ve amaçlanan anlama veya birden çok anlama ulaşılmaya çalışılacaktır. Konu hakkındaki yapılmış diğer çalışmalardan farklı olarak tez içerisinde günlük kullanım kapları, adak levhaları ve mimariye bağlı malzeme bir arada ele alınmıştır. Böylelikle neden belli bir dönemde farklı malzemeler üzerinden bu sahnelerin kamuya mal edilişi karşılaştırılmalı olarak ele alınarak analiz edilmiştir. Araştırma temelde arkeoloji içerisindeki çalışmalarda kuramsal ilginin artmasına katkı sağlama amacındadır. Feminist perspektifte geçmiş kurgusu içinde; cinsellik, toplumsal cinsiyet ve cinsel şiddet konularını tartışmaya açarak Türkçe literatüre katkı sağlamayı hedefler.

1.3. Araştırma Birikimi

Son zamanlarda yapılan birçok çalışma MÖ 5. yüzyıl Atina vazo resimlerinde popüler olan takip sahnelerini konu alır. Konuyla ilgili ilk kapsamlı çalışma Sophia Kaempf-Dimitriadou tarafından yapılmıştır. Kaempf-Dimitriadou bu takip sahnelerini çtanrılar-kadınlar, tanrılar-oğlanlar ve tanrıçalar-oğlanlar gruplara ayırarak incele¹¹. Tanrıların aşk arayışlarını derinlemesine belgeledi, bu sahnelerin MÖ 5. yüzyılın başlarında ortaya çıkmaya başlamalarının nedeni olarak tanrıların Atina'ya olan iyiliğinin bir yansıması olarak Erken Klasik dönemde çok popüler hale geldiklerini gösterdi.

Christiane Sourvinou-Inwood'un göstergebilimden yararlanan çalışması, bu tür sahnelerde anlamı nasıl yorumladığımıza ve farklılaştırdığımıza dikkat çekmesi nedeniyle oldukça önemlidir. Sourvinou-Inwood takip sahnelerini takipçinin ve takip edilenin ikonografik göstergelerine odaklanır ve kurbanına yönelik niyetlerine bir bakış açısı sağlar. Takipçinin silah taşıyıp taşımadığı veya karşı tarafın bedenine temas kurup kurmadığı sahnelerin kendi içinde ayrıştırma kriterini oluşturur¹².

Stewart makalesinde MÖ 5. yüzyıl Atina vazoları üzerindeki kovalama sahnelerine odaklanmıştır¹³. Stewart bu sahneleri hem tanrılar-insanlar olarak hem de yıllarına göre ayırarak ele almıştır. Takip sahnelerini toplumsal cinsiyet rolleri ışığında, evlilik yoluyla kadınların vahşi olandan medeni olana geçiş metaforu olarak değerlendirir. Aynı zamanda bu sahnelerin doğrudan “tecavüz” olarak tanımlanıp tanımlanamayacağına da değinmiştir.

¹¹ Kaempf-Dimitriadou, 1979: 43-58

¹² Sourvinou-Inwood. 1987: 131

¹³ Stewart, 1995a: 75

Edward Harris'in "Did Rape Exist in Ancient Greece? Further reflections on the Laws About Sexual Violence" isimli makalesi Antik Yunan toplumunun tecavüze ve cinsel şiddete bakışı ile ilgili yapılmış bir çalışmadır¹⁴. Antik Yunan toplumunda tecavüz kavramının doğrudan bir karşılığının olmamasına rağmen cinsel şiddet birçok başka kelime ile ifade edilmiştir. Cinsel suçlara atıfta bulunan bir kelime olan *ὄβρις* geniş bir anlama sahiptir. Bazen bir tecavüz eylemini işaret eder ancak aynı zamanda bir kişinin veya bir ailenin onuruna veya itibarına zarar veren baştan çıkarma eylemini de ifade edebilir. Buna ek olarak *βία* kelimesi de cinsel şiddet yerine kullanılan kelimelerdendir. Harris makalesinde, günümüz tanımıyla tecavüzü doğrudan ifade eden tek bir kavram olmaması üzerinden, cinsel şiddetin her türüne alınan ortak bir tutum olup olmadığını tartışır. Buna karşın Nancy Rabinowitz "Greek Tragedy: A Rape Culture?" makalesinde hem görsel sanatlardaki hem de edebiyattaki cinsel şiddet temalarını bir bütün olarak ele alarak Antik Yunan için tecavüz kültürü olan bir toplum olduğunu öne sürer¹⁵.

Tecavüz kültürü, cinsel şiddetin toplumun normları, adetleri ve görselleştirilmiş ifadeleri tarafından sıradanlaştırılan, mazur görülen bir toplumu tanımlamak için kullanılan kavramdır. Connelly MÖ 5. yüzyıl vazo resimlerinde Cassandra'nın tecavüzüne yönelik çalışmalara önemli katkı sağlamıştır. Bu çalışmasında Connelly, Cassandra'nın Aias tarafından Athena tapınağında uğradığı cinsel şiddeti konu alan sahnelerin ikonografisinin doğası üzerine ayrıntılı bir çalışma yürütür¹⁶. Siyah figür ve kırmızı figür vazo örneklerini karşılaştırarak sahnelerin kompozisyonlarındaki değişimleri, ikonografi ve anlatı bağlamı gibi çeşitli yönleriyle ele alarak tartışıyor. Connelly'nin çalışması bu nedenle yalnızca ikonografideki bu belirli gelişmeyi tanımakla kalmaz, aynı zamanda onun ayrıntılı bir incelemesini sağlar. Keuls, takip sahneli vazo resimlerini fallokrasi ve tecavüz kültürü bağlamında inceler ve tanımlar. Bu takip sahnelerini tecavüz olarak yorumlar ve cinsellik yoluyla tahakkümün hem üretildiği yer hem de yansıması olduğunu belirten yeni bir perspektif sunar. Tecavüzü eril tahakkümün görsel temsillerle iletilmesinin bir yolu olduğunu öne sürer. Keuls'a göre tecavüz zevk veya üreme ile ilişkili değil, cinsellik üzerinden tahakkümün gerçekleşmesinin bir yoludur. Antik Yunan sanatında cinsellik görsel temsillerde oldukça açık verilmiş olmasına rağmen, tecavüz mitini konu alan takip sahnelerinde hiçbir zaman doğrudan gösterilmez. Takipçi rolündeki tanrılar ereksiyon halinde değildirler. Ereksiyon halinde verilen figürler genellikle satyr ve ölümlü insanlardır. Keuls ereksiyon halinde gösterilmemiş tanrıların ve kahramanların mızrak ve silahlarını sembolik falluslar

¹⁴ Harris, 2006: 42

¹⁵ Rabinowitz, 2011: 16

¹⁶ Connelly, 1993: 88

olarak kurbanlarına yönelttiklerini belirtir¹⁷.

Tecavüz sahnelerini, savaş ve av gibi erkeklik anlatısı altında inceleyen Cohen çalışmasında Klasik dönem arabalı kaçırma sahnelerine odaklanır¹⁸. Kaçırma temalarını dönem içindeki erkek merkezci ideoloji içinde değerlendirir. Kaçırma/takip sahnelerini evlilik ritüeli bağlamında tartışır. Düğün törenleri içindeki şiddet imaları ve arkeolojik malzeme üzerinde görselleştirilmiş kaçırma sahneleri arasında birçok açıdan ilişki kurar. Çalışmasında bu sahnelerin yorumlanmasında genellikle yapılan eksikliğin görsel temsillerin tecavüz kavramı üzerinden tartışılmış olduğunu belirtir. Takip ve kaçırma sahnelerini tecavüz olarak adlandırmak yerine, metafor olarak tanımlanması gerektiğini ve sahnelerin bu bakış açısıyla yorumlanmasını söyler¹⁹. Bu sahneler cinsel ihlali doğrudan ifade etmekten çok, kaçırma ve takip anlatısı üzerinden ima eder.

Deacy ve MacHardy, Troya'nın yıkılmasında Athena tapınağında Aias ve Kassandra arasındaki mücadeleyi antik dönem savaşları içinde kadına yönelik şiddeti çerçevesinde ele alır²⁰. Savaş durumunda kadınlara yönelik cinsel şiddetin yalnızca fetih sonrası sevinci veya bir silah olarak yorumlanamayacağını, bu durumun eril tahakküme neden olan şeyin kendisi olduğu görüşünden hareketle sahneler incelenmiştir. Çalışmada daha geniş bir alan açabilmek için cinsel şiddet ve tecavüz terimi yerine cinsiyet şiddeti terimi kullanılmıştır. Çalışmanın ana sorusu Aias ve Kassandra arasında yaşanan mücadelenin tecavüzle sonuçlanıp sonuçlanmadığından ziyade Antik Yunan sanatçıların görsel tasvir aracılığıyla bu soruya niçin basit bir cevap vermediğidir. Cohen gibi Deacy ve MacHardy'de bu görsellerin tecavüz sahneleri olarak adlandırmak yerine, sanatçıların üstü örtük şekilde cinsel şiddeti ima etmelerindeki motivasyonu tartışılır.

Klasik Dönem'de popüler olan kaçırma/kovalama temalı betimlemeler arasında, saldırgan rolünde tek kadın tanrıça Eos'tur. Eos'un genç erkekleri kovaladığı sahneleri konu alan birçok çalışma vardır. Konuyu ele alan araştırmacılardan olan R. Osborne Tithonos ve Kephalos'u kovalayan Eos anlatımlarına, erkek ve kadın ilişkisi içinde istekli görünen kadının ancak ilahi bir eylem olabileceği ve bu yolla sosyal yapılanmada erkek egemenliği ilkesini doğrulayan görseller olarak baktı²¹. Fakat Lewis bu yorumlamayı sorunlu bulur, Eos'un genç erkekleri kovaladığı sahnelerin ve genel olarak tüm takip sahnelerini "geçiş ritüeli görselleri" şeklinde adlandırıp cenaze töreni ve evlilikle ilişkilendirdi²².

¹⁷ Keuls, 1993: 50

¹⁸ Cohen, 1996: 117

¹⁹ Cohen, 1996: 118

²⁰ Deacy & MacHardy, 2013: 252

²¹ R. Osborne, 1996: 68

²² Lewis, 2002: 205

Tüm bu çalışmalar MÖ 5. yüzyılda sıkça karşılaşılan kadınların kovalandığı sahnelerin çözümlemesi için farklı bakış açıları getirmiştir. Tez boyunca bütün bu yaklaşımlar tekrar tartışılacak ve sahnelere içkin anlamlar çözümlemeye çalışılacaktır. Konuyla ilgili araştırmalar genellikle 1980 ve sonrası feminist hareketle beraber ortaya çıkmıştır. Daha sonra değinileceği gibi arkeoloji içerisinde cinsellik, cinsel şiddet ve toplumsal cinsiyet konularının bu dönemde artmış olması şaşırtıcı değildir. Arkeoloji de feminist hareketten etkilenmiş, tüm kabulleri tekrar sorgulamış ve arkeolojik materyale farklı bir bakış açısı sunma niyetinde olmuştur



İKİNCİ BÖLÜM

CİNSİYET, TOPLUMSAL CİNSİYET VE TEMSİL

2.1. Feminist Teori

Sosyal bilimler içerisinde feminist perspektifteki çalışmalar 1970 ve sonrası kadın hareketi ile beraber hızla artmıştır. İkinci dalga feministler kadınların toplumun her alanında olduğu gibi akademi içerisindeki ikincil durumlarına dikkat çekmişlerdir. Bu eşitsiz tutum yalnızca güncel kadının sorunu değil, tarih içerisindeki tüm kadınların problemini oluşturmuş ve kadına odaklanan çalışmalara duyulan ihtiyacı gün yüzüne çıkarmıştır. Arkeoloji de hem saha çalışmalarında hem de bilgi üretiminde feminist hareketten etkilenmiştir. Arkeoloji içerisinde gitgide artan feminist perspektifte bilgi üretme pratiği, geçmişin yorumlanmasında ihtiyaç duyulan farklı konuların da önünü açmıştır. Öncelikli olarak çalışma boyunca tekrarlanacak terimlerin, feminist teori içerisinde anlamlarından bahsetmek tartışmanın yönünü anlamak açısından yerinde olacaktır.

Feminist kuramda, cinsiyetin toplumsal ve kültürel olarak belirlendiği ve toplumdan topluma değişen, tarihsel bir inşa alanı olduğunu savunan toplumsal cinsiyet “gender” ve biyolojik cinsiyeti belirlemek için “sex” kelimesi kullanılır. Türkçe’de “cinsiyet” dediğimiz şeyin iki ayrı kullanım alanı olmadığı için “gender” kavramını karşılayabilmek adına “toplumsal cinsiyet” terimi türetilmiştir. Biyolojik cinsiyetin doğuştan gelen bir özellik olduğu kabul edilirken buna karşılık toplumsal cinsiyet sosyal ve kültürel olarak süreç içerisinde öğrenilen ve edinilen kimliktir. Başka bir tanımla toplumsal cinsiyet, belli bir zaman ve toplumda bireyler için uygun olduğu kültürel olarak kabul görmüş davranışlar bütünüdür²³. Butler cinsiyetli bedenler ve toplumsal cinsiyetli bedenlerin en uç noktada iki yönlü bir inşa olarak kabul eder çünkü toplumsal olarak anlam yüklenen bedenlerde kadına ve erkeğe yüklenen anlamların biyolojik farkın üstünden inşa edildiğini söyler. Böylelikle Butler’a göre biyolojik cinsiyet de toplumsal cinsiyet gibi bir inşa alanıdır²⁴.

Feminist teorinin tarihsel gelişim süreci çoğu araştırmacının kabul ettiği haliyle üç kronolojik dalgadan oluşmaktadır. Kabaca bu süreç 19. ve 21. yüzyıl arasında gerçekleşmiş ve I., II. ve III. feminist dalga olarak adlandırılmıştır. 19. yüzyılın sonu 20. yüzyılın başında birinci dalga feminizm Wollstonecraft’ın “Kadın Haklarının Savunusu” (Vindication of the Rights of Women) adlı eserinin çerçevesinde şekillenmiştir. Genel olarak talepler kadınların oy kullanması, kadınların mülkiyet hakkı ve eğitimde fırsat eşitliğini içermekteydi. Fakat

²³ Berktaş,2015: 29

²⁴ Butler, 2014: 66.

1950'lerde yükselişe geçen ikinci dalga feminizm, kadın ezilmişliğine yönelik bir eleştiri olmaya devam etmiş ve kadın haklarını talep etmekten öteye gitmiştir. Toplumsal cinsiyet düzenlemeleri içerisinde talep edilen yalnızca kadın hakları değildi. İkinci dalga feministler sosyal bilimlerde kadının ikincilleştirilmesini eleştirerek, sosyal bilimlerdeki pratiğini yeniden şekillendirmeyi amaçladılar. Getirilen en büyük eleştiri kadınların bilgi üretim sürecinden mahrum edilerek deneyimlerinin görmezden gelinmesine ilişkindi. İkinci kuşak feministler öncelikle bilgi üretim sürecindeki cinsiyetçi tavra ve tek yanlı bakış açısına karşı durarak her alanda kadınları görünür kılmayı hedeflediler²⁵. Böylelikle feminizm 1960'ların ikinci yarısından itibaren daha da kuramsallaştı. Üçüncü dalga feminizm ise 1990'ların başında ikinci dalga feminizme tepki olarak ortaya çıkmıştır. Üçüncü dalga feministler, feminizmin dar bir bakış açısıyla yalnızca üst ve orta sınıf beyaz kadınların sorunlarının evrensel sorunlar olarak ele alınmasını eleştirmiş ve kadın hareketinin daha da genişletilmesi gerektiğini savunmuşlardır. Üçüncü dalga feministler kadına şiddet, cinsellik ve daha çeşitli konularla ilgilenmişlerdir. Üçüncü dalga feministlere göre cinsiyet toplumsal olarak temsil kanalıyla inşa edilip yeniden üretilerek doğallaştırılır.

2.2. Feminist ve Toplumsal Cinsiyet Arkeolojisi

Son yıllarda cinsellik ve toplumsal cinsiyet temaları uluslararası arkeoloji bilgi üretiminde merkezi konular haline gelmiştir. Cinsiyete dair kavramların ve terminolojinin sorgulanması, 1980'lerde feminist arkeoloji eleştirisi ile başlamıştır. Giderek artan bir şekilde cinsiyet, arkeolojik çalışmalar içinde de kimlik, yaş, sınıf, cinsellik ve etnik köken gibi diğer yönleriyle beraber ele alınmaktadır. Bu tür tartışmalar, çağdaş kaygılarla derinlemesine iç içe geçmiştir: günümüzün toplumsal cinsiyet ilişkileri üzerine yorum yapma potansiyelleri sayesinde, konu hakkındaki araştırmaların politik sonuçları vardır²⁶. Bu bölümde feminist ve toplumsal cinsiyet arkeolojilerine değinilecektir. Feminist bakış açısıyla araştırmacılar bilginin cinsiyetlendirildiği süreçleri incelerken, arkeolojik yorumun merkezinde yer alacak ön yargılara da bir meydan okuma sundular. Feminist ve toplumsal cinsiyet arkeolojilerinin en büyük etkisi, pozitivist yaklaşımların otoritesi, yorumun objektifliği, meslek içindeki eşitlik sorunları, işbirliğine dayalı bilgi oluşturma ve temel arkeolojik yorumlayıcı kavramların anlaşılması üzerinde olmuştur²⁷. Feminizm veya toplumsal cinsiyet terimlerinin sabit anlamlarının olmamasına rağmen farklı akademik disiplinlerin her birine içkin kendi

²⁵ Berktaş, 2015: 27

²⁶ Gilchrist, 2009: 1.

²⁷ Sorensen, 2005: 87.

yorumları, tarihleri ve yöntemleri vardır²⁸.

Kuramsal alanda 1970 ve sonrasında süreçsel arkeolojiye getirilen eleştiriler ve yapılan tartışmalar yorumlamalı arkeolojinin önünü açmıştır. 1985'te Ian Hodder bu yeni perspektifi post-süreçsel arkeoloji olarak isimlendirmiştir²⁹. Post-süreçsel arkeolojinin, süreçsel arkeolojiye getirdiği eleştiriler içerisinde, kültürlerin sadece ekonomi, çevre ve teknoloji gibi konuları ile ilgilendiği, pozitivist yöntemin benimsendiği bu nedenle de geçmiş kültürlerin inanç ve ideolojilerinin konu dışı bırakıldığı belirtilmiştir. Post-süreçsel arkeologlar temelde arkeolojik veri çözümlemesinde pozitivist yaklaşımların yeterli olmadığı kanaatindedir. Post-süreçsel arkeolojiye göre geçmişin tek bir yorumu yoktur aksine geçmişe dair yapılan çalışmalarda çok seslilik ve farklı perspektifler gerekmektedir 1970'lerde başlayan kadın hareketi post-süreçsel arkeolojiyi de etkilemiş ve feminist arkeoloji ile toplumsal cinsiyet arkeolojisinin gelişmesini sağlamıştır. Arkeoloji içerisinde açık bir araştırma nesnesi olarak toplumsal cinsiyet, feminist düşüncenin yaygınlaşmasıyla birlikte ortaya çıkmıştır. Feminist teori, bir toplumdaki kadın ve erkeklerin konumu, kamusal ve özel, kişisel ve politik ayrımlar ve nihayetinde cinsiyet ve insan doğası ile ilgili en temel varsayımlarımız hakkında bir dizi soru gündeme getirdi.

Arkeolojide feminizm, günümüzdeki arkeolojik bilgi üretiminin koşulları ve geçmiş insanların yaşamlarının yeniden inşası ile ilgilenir. Maddi kültür yorumlanırken kadın sesinin ve bakış açısının daha fazla duyulması amaçlanmıştır. Feminist arkeolojinin temel hedefi, cinsiyete yönelik yapılan yorumlarda eril önyargıyı tanımak, kadınların rolünü dışlayan veya küçümseyen geçmişi yeniden yazmak ve bilimin sözde tarafsızlığını sorgulamaktır³⁰. Bununla beraber cinsiyet, beden, güç gibi temel kavramların teorik gelişimiyle de ilgilidir. Feminist eleştiri, arkeolojik materyalin yorumlanmasında nesnellik ve öznelliğin doğasıyla ilgili kaygıları tanımlayarak araştırmacıları teori ve yöntem üzerine düşünmeye teşvik eder³¹.

Feminist arkeoloji, kadınların arkeoloji ve geçmişin yorumlanmasına dair getirdikleri eleştirel bakış açısıdır ve geçmişe ait bilgi üretiminde feminist teori ve perspektifi temel alır³². Arkeolojide özne olarak kadına odaklanan ilk toplantı 1979'da Norveç'te yapılmıştır. Feminist arkeolojinin ortaya çıkışı genellikle 1984 tarihli Conkey ve Spector'ın makalesine atfedilir. Margaret W. Conkey ve Janet D. Spector tarafından ortak yazılmış olan "Archaeology and the Study of Gender" isimli makalede; arkeolojide toplumsal cinsiyet çalışmalarının önemini vurgulamakla beraber aynı zamanda toplumsal cinsiyet rolleri ve

²⁸ Alberti, 2006: 400.

²⁹ Trigger, 2014: 420

³⁰ Conkey ve Spector 1984: 17.

³¹ Tornaskova, 2011: 130.

³² Hodder vd., 2017: 316

ilişkilerini, kimlikleri ve ideolojinin maddi izlerini tespit etmeye çalışmışlardır. Buna ek olarak geçmişin yorumlanmasında arkeoloğun perspektifinin önemini de belirtilerek tartışmaya açılmıştır. Soruşturmanın kadınlarla sınırlı tutulmaması gerektiğini vurgulayan Conkey ve Spector'ın tasavvur ettiği geçmiş, çeşitli insanlarla dolu, dinamik ve karmaşıktır³³. Cinsiyet, kültürler arası ve zamanla değişen biyolojik sınıflandırma yerine bir sosyal sınıflandırma sistemi olarak tanımlanmış ve bu yaklaşım sayesinde kimlik, ideoloji ve cinsiyet rolleri içinde incelenerek kavramsallaştırılmıştır.

Arkeoloji içerisinde toplumsal cinsiyet çalışmaları 1960'larda başlayan kadın hareketiyle oluşan ikinci dalga feminizmle yakından ilişkilidir. Arkeoloji içerisinde ikinci dalga feminizm yansımaları, feminist arkeologların, meslek içinde kadınların ikincil durumlarını, istihdam ve mesleki temsilde eşitlik sorunlarının gündeme gelmesini sağlamıştır. Toplumsal cinsiyet arkeolojisi de başlangıçta, kadınları geçmişte görünür kılmayı amaçlamıştır. 1990'ların ortalarına gelindiğinde, toplumsal cinsiyet arkeolojisi üçüncü dalga feminizmden etkilenerek cinsiyete dayalı tüm kavramları parçalayarak ele almıştır. Arkeolojik analizde üçüncü dalga feminizmin etkisi toplumsal cinsiyete yönelik araştırmaların yaş, cinsiyet ve etnisite konularının dahil edilerek genişletilmesini sağlamıştır³⁴.

Feminist arkeologlar, arkeolojik bilgi üretiminde eril bakış açısı ile geçmişe dair önyargıların maskesini düşürme niyetindedirler³⁵. Feminist arkeoloji ve toplumsal cinsiyet arkeolojisi farklı alanlardır fakat birbirlerinden beslenerek geçmişi çeşitlendirirler. Feminist arkeoloji temelde arkeolojik bilgi üretiminde batılı erkek bakış açısına getirilen eleştiridir³⁶. Nihayetinde feminist arkeoloji, arkeologların yönelttikleri soruların ve kullandıkları çerçevelerin yeniden düşünülmesini sağlamıştır. Cinsiyete bağlı iş bölümünün veya cinsiyet ilişkilerinin geçmişte de bugünküne benzer şekilde olduğunu varsaymaya eğilimli bilgi üretme pratiği, geçmişin yanlı ve bulanık tasavvuruna neden olmaktadır. Geçmişteki faaliyetlerin, eril bakış açısı ve değerlerle beraber “biyolojik” cinsiyetlere göre bölüştürülmesi, mevcut cinsiyet ilişkilerinin de sanki kaçınılmaz ilişkilerymiş gibi görülmesine neden olacaktır ki eril tahakküm, kendisi de doğallaştırılmış bir inşa olan biyolojik açıklamalarla meşrulaştırılır³⁷. Bu nedenle arkeologların yaklaşımları, eril tahakkümün kendisini tarihselleştirip doğallaştırmasına olanak sağlayarak bugünü ve aynı zamanda eril ön yargılarla bilgi üreterek geçmişi etkileme riski taşımaktadır. Öyle ki geçmişle ilgili anlatılar

³³ Conkey ve Spector, 1984: 15.

³⁴ Gilchrist, 2009: 4-6.

³⁵ Wylie, 1992: 20.

³⁶ Renfrew ve Bahn, 2015: 121

³⁷ Bourdieu, 2014: 37.

da her zaman şimdiye dair anlatılardır³⁸. Arkeoloji içinde feminist teori, günümüz cinsiyetçiliğinin arkeolojik bilgi üretimi ve geçmişin yorumlanması üzerindeki etkileriyle savaştık için kullanılan başlıca metodolojidir³⁹. Feminist arkeologlar arasında yaygın şekilde, feminist araştırmanın kadınların deneyimleriyle ilgilenmelerine ek olarak; soruların, uygulamaların ve teorilerin genel bir yeniden çerçevelenmeye ihtiyaç duyduğu ve feminist bakış açısındaki çalışmalara alanda daha fazla yer verilmesi gerektiğini belirtilir.

Feminist teoride 1990'lar ve sonrasında gelişen, cinsiyet ve toplumsal cinsiyet ayrımına ilişkin eleştiriler, arkeoloji içinde kendine tartışma alanı bulmuştur. Butler feminist teoride heteroseksüel varsayımlarına eleştiri getirerek cinsiyetin günlük yaşam içinde sürekli tekrarlanan performansa dayalı eylemler sonucu sürekli şekillendiğini belirtir⁴⁰. Bu görüşle birlikte daha fazla tartışılır hale gelen ve öne çıkan kuir teori arkeolojik bilgi üretiminde de kimlik, cinsiyet ve toplumsal cinsiyet gibi kavramların tekrar düşünülmesini sağlamıştır. Kuzey Amerika arkeolojisinde queer teori, ağırlıklı olarak farklı cinsellikler üzerine yapılan çalışmalara esin kaynağı olmuştur. Kuir arkeoloji, arkeolojik nesne ile ilgili her türlü kural koyucu ve kısıtlayıcı söylemlerden uzaklaşarak geçmişini çeşitlendirmektir. Kuir arkeoloji, arkeoloji içindeki “değişmez” olarak görünen her şeyin yeniden sorgulanmasına aktif olarak katılır. Arkeolojik yoruma içkin bir norm olan heteroseksüellik varsayımıyla yüzleşir. Heteroseksüel bir geçmiş kurgusu birçok cinsellik pratiklerinin görmezden gelinmesine neden olur. Arkeologların kurdukları heteroseksüel tarih bugünün ve geçmişin cinsellik pratiklerinin çoğunu dışlamakla kalmaz. Bu kısıtlayıcı bakış, arkeolojik çalışmaların öznesi olan geçmişin eksik, yanlış ve yanlış kurgusuna neden olmaktadır. Queer arkeoloji yalnızca marjinal addedilen alanlar veya eşcinselliğin kökenleriyle ilgilenmez aynı zamanda geçmiş kültürlerde açık bir şekilde var olan, ancak bugün sapkın veya tamamen dışlanmış olarak damgalanan uygulamaları keşfetmeye zorlar⁴¹. Queer arkeoloji, yerleşik normatif uygulamanın tüm yönlerine meydan okur.⁴² Queer arkeoloji genel olarak daha önce gizlenmiş cinsellik pratiklerini gün ışığına çıkararak farklı geçmiş tasarımlarına imkân sağlar. Geçmişe dönük heteroseksüel cinsellik odağına meydan okuyan queer arkeoloji, Judith Butler'ın cinsiyet teorisinden etkilenmiştir. Bu nedenle, aile içi ilişkilene biçimi, iş bölümü, cinsellik gibi kavramların ve kategorilerin modern heteroseksüel bakıştan kurtarıp geçmiş inşasını sorgulamayı önerir. Yalnızca heteroseksüel geçmiş kurgusunu yıkmaya dönük çabalarla sınırlı değildir. Aynı zamanda arkeolojinin tüm alanlarını çoklu düşünmeyi, düşünülmemiş olana

³⁸ Tomášková, 2011: 129.

³⁹ Voss, 2000:182.

⁴⁰ Butler, 2014: 45.

⁴¹ Dovson, 2000: 165.

⁴² Dovson, 1998: 84.

odaklanmayı önerir. Feminist veya queer teoriyi, arkeolojiye dair üretilen yorumları genişletebilecek güçlü araçlar olarak görmek gerekir⁴³. Feminist arkeologlarla getirilen en büyük eleştiri feminist arkeolog olmanın geçmişi anlama ve yorumlamanın önüne geçtiğine dairdir⁴⁴. Öyle ki tüm bu yaklaşımların demek istediği, cinsiyetin deneyimlenen, öğrenilen ve her kültürün içinde farklı yaşam döngüsünde ilişkilenen, kendi cinsel kategorileri şeklinde ele almak ve bu bakış açısıyla geçmiş hakkında bilgi üretmektir⁴⁵.

Toplumsal cinsiyet arkeolojisi ve feminist arkeoloji temelde aynı şeyi tartışıyor ve amaçlıyor gibi görünmelerine rağmen birbirlerinden belli noktalarda ayrılmaktadırlar. Toplumsal cinsiyet arkeolojisi erkeklere ve kadınlara gösterilen arkeolojik ilginin dengelenmesini amaçlayan, buna ek olarak cinsiyeti tarihsel ve kültürel olarak karşılaştırmalı ele alan arkeolojinin bir alt disiplini⁴⁶. Toplumsal cinsiyet, bireylerin içinde yer aldıkları kültürlerle göre; sosyal hayatta, aile içinde, iş hayatında veya kendileriyle kurdukları ilişkide dahi ne yapmaları veya ne yapmamaları gerektiğini cinsiyet üzerinden belirlenmesidir. Toplumsal cinsiyet rolleri kültürden kültüre zaman içinde değişim gösterebilir. Arkeoloji içerisinde toplumsal cinsiyet çalışmaları, odak noktası olan dönem ve toplumdaki insanların cinsiyet ayrımıyla belirlenen davranış pratiklerinin arkeolojik materyaldeki izlerini analiz eder. Toplumsal cinsiyet arkeolojisi, cinsiyet kimliklerinin ve ilişkilerinin sosyal inşasını maddi kültür üzerinden inceler. Feminist arkeoloji ise toplumsal cinsiyetin arkeoloji bilimi içerisinde incelenmesi ve yorumlanmasına getirilen bir eleştiri ve yöntemidir.

Arkeolojide toplumsal cinsiyet çalışmalarının öncelikli amacı tarih içinde kadınların tanınmasına, önemlerinin tespit edilmesine ve belgelenmesine yönelik olmuştur⁴⁷. Diğer disiplinlerdeki toplumsal cinsiyet uzmanları gibi toplumsal cinsiyet çalışan arkeologlar da cinsiyeti sosyal ve kültürel bir inşa olarak ele almışlardır. Toplumsal cinsiyet arkeolojisi de bu noktada maddi kültür üzerinden tarihsel bir inşa alanı olan cinsiyeti irdeler ve maddi kültürün ait olduğu toplumun ideolojisini yorumlamayı amaçlar. Toplumsal cinsiyet arkeolojisi temelde erkekler ve kadınlara gösterilen arkeolojik ilginin dengelenmesini hedef alır ve arkeolojinin yalnızca buluntularla ilgili bir çalışma alanı değil aynı zamanda insanlarla ilgili bir bilim kolu olduğunu gösterme amacındadır. Kadınların da erkekler gibi geçmiş toplumlarda hayata aktif katılanlar olarak ele alınmalıdır.

Arkeoloji içerisinde toplumsal cinsiyet çalışmaları son dönemlerde gittikçe artmakta ve alan içinde kendine daha fazla yer bulmaktadır. Ayrıca yukarıda daha önce bahsedilen

⁴³ Voss, 2000: 187

⁴⁴ Sorensen, 2006: 87.

⁴⁵ Sorensen, 2013: 403.

⁴⁶ Nelson, 2006: 13.

⁴⁷ Gero ve Conkey, 1991: 415

gelişmeler ve akımlar arkeoloji içinde de toplumsal cinsiyet çalışmalarına yeni bir soluk getirmiştir. Yeni yaklaşımlarla beraber toplumsal cinsiyet arkeolojisi içinde erkeklik çalışmalarına da yer verilmiştir. Erkeklik çalışmaları eril kimliklerin inşa sürecine ve erkeklerin topluluk veya bireysel olarak aralarındaki farklara/benzerliklerine odaklanır. Erkek tarihte ne kadar görünür olsa da toplumsal cinsiyet arkeolojisi içinde erkeklik de toplumsal bir inşa alanı olarak ele alınmaya ihtiyaç duyar. Arkeolojide erkeklik çalışmalarının önemine vurgu yapan araştırmacılar, erkekliğin de yaş, etnisite ve kimlik üzerinden incelenen “cinsiyetlendirilmemiş” bir alan olarak bırakılmaması gerektiğini savunmuşlardır⁴⁸. Çünkü erkeklik de, tıpkı kadınlık gibi cinsiyet rejimi ilişkileri içinde toplumsal ilişkilerin bir ürünüdür⁴⁹.

Arkeolojik materyalde toplumsal cinsiyeti temsil üzerinden yorumlayan toplumsal cinsiyet arkeolojisi, arkeolojinin bir alt disiplini. Fakat klasik arkeoloji kendi içerisinde genellikle teorik olarak diğer disiplinlerden ve arkeolojinin diğer dallarından izole edilmiş halde olsa bile yine de toplumsal cinsiyet araştırmalarından etkilenmiştir. Klasik arkeoloji içerisinde de feminist ve toplumsal cinsiyet arkeolojisine daha fazla yer verilmesi geçmişe dair bilgi üretiminde oldukça ufuk açıcı olacaktır.

Tasvir sanatına ait arkeolojik malzeme temsillerden oluşmaktadır. Geçmişe kültürlere ait bilgi üretiminde şeylerin ne olduğu ve ne nasıl temsil edildikleri önemli bir alanı kaplamaktadır. Fakat öncelikle temsilin ne olduğunu tartışmak yerinde olacaktır. Temsil, belli bir kültüre ait kişilerin ortak anlam dünyalarının, ideolojilerinin ve bu ideolojilerin üretimlerinin gerçekleştiği temel noktadır⁵⁰.

Arkeolojik bilgi üretiminde görsel temsilleri doğrudan gerçekliği yansıtan bir ayna olarak kabul etmek geçmişin eksik ve kusurlu yorumlanmasına neden olacaktır. Felsefe, sosyoloji, medya ve sanat tarihi alanlarında temsil ve gerçeklik arasındaki ilişkiye dair tartışmalar devam etmektedir. Temsiller, görsel veya yazınsal olsun ait oldukları kültür içinde yalnızca belli bir ideolojiyi yansıtmazlar aynı zamanda onun inşa edilmesine etkin bir biçimde katılırlar⁵¹. Temsil dolaylanmış sembolik bir araçtır. Bu nedenle şeylerin geçmişte nasıl temsil edildikleri ve ne oldukları birbirlerinden farklı iki konudur⁵². Toplumsal cinsiyet kurgularının maddi kültür üzerindeki temsilleri kadın veya erkeğin “gerçek” hallerini yansıtmaz. Arkeolojik materyal veya antik metinlerin hiçbirisi dönem insanın dünyasını,

⁴⁸ Alberti, 2009: 402

⁴⁹ Sancar, 2009: 24.

⁵⁰ Hall, 2003: 16

⁵¹ Berktaş, 2015: 136

⁵² Bahrani, 2018: 69

imgeler ölçüsünde doğrudan kanıtı değildir⁵³. Sıklıkla işaret edildiği haliyle, Yunan erkeği tarafından düzenlenen tarih ve edebiyat gibi sanatta da erkek sanatçı kadın imgesini belirlemiştir⁵⁴. Görsel temsil bize erkek bakış açısını sunar ve farklı sınıftan ve cinsel kimlikten izleyicilerin tutumlarını hakkında fikir verir⁵⁵. Bu nedenle araştırmanın ana konusu olan cinsel şiddetin olup olmadığı veya nasıl olduğu sonucuna, maddi kültürdeki toplumsal cinsiyetin temsil ediliş biçiminden basitçe çıkarılamaz⁵⁶. Temsil, toplumsal cinsiyeti inşa eder fakat aynı zamanda kendisi de toplumsal cinsiyetin bir inşasıdır. Toplumsal cinsiyet normlarını deşifre edebilmek için yalnızca cinselliğin görselleştirildiği malzemeye odaklanmak yetersiz kalacaktır çünkü tüm temsiller içinde toplumsal cinsiyet normları gömülüdür⁵⁷. Sonuç olarak maddi kültür ve görsel temsilleri insan davranışlarının edilgen bir yansıması değildir, bizzat toplum düzeninin oluşturulduğu yer olarak görmek mümkündür. Geçmişe ait temsillerde şeylerin doğrudan ne olduğuna ulaşamayız fakat nasıl inşa edildiğini analiz edebiliriz⁵⁸.

⁵³ Berger, 2019: 10

⁵⁴ Cohen, 1997: 66.

⁵⁵ Clarke, 2014: 209.

⁵⁶ Hodder vd., 2017: 319

⁵⁷ Bahrani, 2018: 75

⁵⁸ Bahrani, 2018: 71.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

ANTİK YUNANDA TECAVÜZ KAVRAMI

3.1. Feminist Teoride Tecavüz ve Tecavüz Kültürü Nedir?

Son yıllarda yoğun bir şekilde feminizm içinde tecavüz konusu büyük bir alanı kaplamaktadır. Bu ilgi antik dönem üzerine yapılan çalışmalara da ilham vermiştir. Antik dönem çalışmaları içerisinde incelenen tecavüz kavramında araştırmacılar teorik çerçevelerini modern feminist akımlardan yararlanarak oluştururlar. Tecavüz tanımı geçmişten günümüze önemli ölçüde farklılık göstermiştir. Bu farklılıklar toplum içinde iktidar ilişkilerindeki değişmelere bağlıdır. Bu nedenle öncelikle tecavüzün ne olduğunu tanımlamak, feminizm içerisindeki yerini saptamak yerinde olacaktır.

Tecavüz yaygın olarak fiziksel güç kullanımı ile kişinin rızası olmadan veya bilincinin yerinde olmadığı sarhoşluk halinde veya kişinin zihinsel engeli bulunması durumunda yaşanan “cinsel girme” , saldırı olarak tanımlanır⁵⁹. Tecavüzün cinsel saldırı üzerinden tanımlanması, zora dayalı cinselliğin tecavüz olarak tanımlanmamasına neden olmuştur. Kişinin fiziksel zorlama olmadan deneyimlediği cinselliğine yönelik saldırılar tecavüz tanımı içinde yer almamaktadır. Yakın geçmişe kadar evlilik içinde gerçekleşen tecavüzler tanıma dahil edilmemekteydi⁶⁰. Şu anda da tecavüzle ilgili olan TCK 102 maddesi cinsel saldırı ile bir kişinin vücut dokunulmazlığının ihlalini kapsar. Maddede “tecavüz” kelimesi yerine cinsel saldırı terimi kullanılmıştır. Feminist eleştiri cinsel saldırı odaklı değerlendirme yaşanan birçok tecavüz olayının görmezden gelinmesine neden olduğunu savunmaktadır. Feminist çalışmalar içinde tecavüz tanımı ve hukuktaki karşılığı hala tartışılmaya devam etmektedir.

1970’ler içerisinde gelişen feminist hareket eril şiddetin her alanına karşı bir dizi çalışma başlatmıştır. Bu gelişen perspektif içerisinde aile içi şiddet, ekonomik eşitsizlik, eşcinsellerin gördüğü devlet şiddeti gibi tecavüz de yeniden tartışılan konular haline gelmiştir. Feminist teori içerisinde kadınların baskı altına alınması biyolojiye değil topluma, yalnızca bir erkeğe değil erkek egemen kurumlara dayandırılır. Bununla beraber erkek ve kadın arasındaki psikolojik ve fiziksel farklılıklardan ziyade üretim ve yeniden üretimle oluşan kültürel inşa ile açıklanmaktadır. Feministler tarafından açığa çıkarıldığı gibi kadına yönelik her türlü şiddet toplumsal olarak inşa edilen ve yine toplum içerisinde meşrulaştırılan sistemler bütünüdür. Feminist analize göre tecavüz de kadına yönelik diğer şiddet türleri gibi erkek biyolojisinin önüne geçilemez cinsel dürtülerinden kaynaklanan bir olay olarak görülmez, toplumsal bir

⁵⁹ Omca, 2010:9.

⁶⁰ Karacan, 2015: 113.

pratik olarak ele alınır. Tecavüz ahlak kurallarının yıkılması ile oluşan tekil bir olay değil toplumun kendi ürünü olan bir olgudur. Yine çoğunlukla kabul gördüğü şekliyle iki kişi arasında ters gitmiş bir ilişki değil, doğrudan doğruya bir terör ve işkence eylemidir⁶¹. Günümüzde tecavüz hala saldırı ve zorlama üzerinden tanımlanmaktadır. Fiziksel saldırı içermeyen eylemler tanımın kendisi nedeniyle yok sayılmaktadır. Kurbanların katlanmak zorunda kaldıkları veya direnme imkanlarının bulunmadığı durumlar tecavüz olarak görülmemektedir. Saldırı ve zorlama odaklı tanım, eril egemen sistem içerisinde katlanmak zorunda bırakıldıkları cinsel ilişkiler yaşayan kişilerin hukukta tecavüz kurbanı olarak kabul edilmemesine neden olur⁶².

İkinci dalga feminist hareket ile beraber tecavüz, rıza ve tecavüz kültürü konuları kamusal alanda tartışmaya taşındı. Bu tartışmaların sonucunda tecavüz ataerkil toplumda kadının sosyal, cinsel, ekonomik ve politik baskısının ifadesi olarak kabul edildi. Tecavüz odaklı feminist kuram ve düşünce geleneksel tecavüz tanımını sorgulayarak tanımı değiştirdi. Hukuk içerisinde cinsel saldırı suçları tanımlarını sorunsallaştırdı. Feminist eleştiri ile tecavüz tanımı içerisindeki rıza ve güç kullanımı gerekliliği hala tartışılmaktadır. Feministlerin getirdikleri eleştiride liberal hukuk düzeninde tanımlanan rıza kavramının eşit ve özgür insanların gönüllü olarak onay verdikleri veya kabul ettikleri durumlar için kullanılmaktadır. Fakat tecavüzün rıza üzerinden tanımlanmasında kadınların bulundukları durumlarda eşit ve özgür olduklarına dair öncüller kadınların yaşadıkları deneyimi tanımlamakta eksik kalmaktadır. Bazı durumlarda fiziksel zorlama yaşanmasa bile erkek egemen sistem içerisinde kadınlar gönülsüz oldukları cinsel ilişkiye zorunda hissederler⁶³. Durumu kendi içindeki güç ilişkilerinden uzak, yalnızca şiddet ve zorlama olmadığı durumların rıza olarak tanımlanması kadınların yaşadıkları tecavüzün hem hukukta hem toplumda görünmemesine, inanılmamasına neden olur. Çünkü tecavüz tanımı kendisini oluşturan ve sürdüren eril egemen sisteme uyumludur.

1970 ve 1980'lerde gerçekleşen feminist siyasi çalışmalar, öncelikle tecavüzün yasal tanımını değiştirmek için mücadele etmişlerdir. Geleneksel tanım birçok tecavüz olayının üzerini örtmektedir. Evlilik içinde rıza aranmayacağı düşüncesi nedeniyle aile içerisinde eşler arasında yaşanan birçok tecavüz olayını görünmez hale getirmiştir. Bu nedenle ikinci dalga feministlerin ilk yaptırımları tecavüzün yasalar içerisindeki tanımı üzerine olmuştur. İkinci dalga feminizm, tecavüz olgusuna yeni bir toplumsal ve hukuki anlayış için yol açmakla kalmadı, aynı zamanda, tecavüzün kabul edilebilir bir cinsel davranış modeli olarak ortaya

⁶¹ MacKinnon, 2003: 199.

⁶² Karacan, 2015: 112.

⁶³ Karacan, 2015: 114.

çıkıtığı kolektif bir bilincin oluşmasında kültürün rolüne işaret etti. Modern batı toplumunun popüler kültürel yönlerinin erkeklere ve kadınlara tecavüzü normalleştirmeyi gayri resmi olarak nasıl öğrettiğini göstererek, feministler görünüşte masum olan bazı varsayımların hepimizi kadın cinsel mağduriyetinin sessiz paydaşları haline getirebileceğini gösterdiler. Bu süreçte, feminist hareketin ikinci dalgası, cinsiyetçiliği, tecavüzü ve kadına yönelik şiddeti teşvik eden gündelik yaşam örneklerine ve deneyimlerine isim vermek için yeni bir kavram olarak tecavüz kültürü kavramını icat etti.

Susan Brownmiller 1975'te tartışmalı olduğu kadar çığır açan Türkçeye Cinsel Zorbalık olarak çevrilmiş kitabında tecavüzü cinsellik olarak ele almaktan çıkarıp şiddet ile özdeşleştirdi. Tarih öncesi çağlardan günümüze tecavüzün kritik bir işlevi olduğu şeklindeki şaşırtıcı iddiası içerisinde tecavüzü tüm erkeklerin tüm kadınları içinde tuttuğu bilinçli bir sindirme süreci olarak tanımladı⁶⁴. Brownmiller tecavüz olgusunu çoğunlukla biyolojiye dayalı olarak açıklasa da, kadınların pasif olmak için sosyal olarak eğitildikleri için tecavüze uğradıklarını da belirtti⁶⁵. Bu pasifleştirme sürecini deşifre etmek için masallara odaklandı. Buradan yola çıkarak kadınlık ve erkekliğin kültürel inşasında yaygın anlatımların içine gömülü aktarımlarda tecavüzünün ve mağdurun davranışlarının kısaca tecavüzün sürekli olarak nasıl yinelenildiğini ortaya koydu. Brownmiller tecavüzü şiddet olarak vurgularken, radikal feministler ile birlikte, tecavüzü şiddet olarak değil heteroseksüel eril cinsellik problemi olarak ele aldı⁶⁶. Tecavüz kadının cinsel onuruna karşı işlenmiş bir suçtan çok kadının tek eşliliğine, tek erkek tarafından sahip olunmasına karşı işlenmiş bir suç olarak görüldü⁶⁷. Kadının cinselliği toplum içerisinde alınıp satılabilen veya takas edilebilen bir şey olmasıyla beraber kadınlar tarafından hiçbir zaman doğrudan sahip olunamaz.

Mackinnon'un getirdiği eleştiri, tecavüzün cinsellik olarak ele alınmak yerine şiddet olarak yorumlanmasının üzerinde durur. Mackinnon'a göre zorlama eril cinselliğinin bir parçasıdır ve bu nedenle tecavüz şiddet içerdiği için daha az cinsel değildir. Aynı zamanda kadınların silahla, yaş farkıyla, ayrımcılıkla ve devletle günlük yaşamda sürekli tecavüze uğradıklarını, penisle yapılanın yalnızca dolaylı bir eylem olduğunu belirtir⁶⁸. Feminist bakış açısında tecavüzün rıza üzerinden tanımlanması da son derece sorunludur. "Erkekler teklif eder, kadın ya kabul eder ya reddeder", bu genel kabul içerisinde dahi cinsellik içerisinde iki tarafın denk görülmediği savunulur. Ataerki sistemi içerisinde tecavüz ve cinsel ilişki arasındaki fark feministler tarafından tartışma konusu olmuştur. Eril tahakküm altındaki

⁶⁴ Brownmiller, 1984: 17.

⁶⁵ Brownmiller, 1984:309.

⁶⁶ MacKinnon, 2003: 199- 212.

⁶⁷ MacKinnon, 2003: 200.

⁶⁸ MacKinnon, 2003: 204.

kadınlar için cinsel ilişki ve tecavüz arasındaki farkın ayrımının oldukça güç olduğu belirtilir. Hem güç kullanımı hem de rıza sorunu tecavüzü ekstrem bir eylem olarak görme/gösterme tehlikesi ile karşı karşıyadır. Ayrıca eril sistem içerisinde ikinci plana atılmış, bastırılmış kadının uğradığı deneyimde şiddet ve rıza aramak, tecavüzün açığa çıkarılmasına zemin hazırlamaktan ziyade, gerçekleşen durumun tecavüz olmadığını kanıtlamaya daha yakın duruyor gibi görünmektedir. Bu durum tecavüzü eril cinsel terimlerle tanımladıktan sonra ek olarak yasalar önünde de kadının sorunu haline getirmiştir. Tecavüze uğradığını kadın rızası olmadığını somut bir şekilde belirtmiş olmalı ve fiziksel olarak da direnç göstermiş olmalıdır⁶⁹. Tüm bunlar tecavüz, faili olan erkeğin problemi değil, kurbanı olan kadının problemine dönüştürür. Günümüzde sıkça tartışıldığı şekilde dikkati kurbanlaştırılmış kadınlar üzerine yoğunlaştırmak oldukça eksiktir çünkü erkek cinsel şiddetinin ipuçları kadınlarda değildir⁷⁰.

İkinci dalga feminizm yalnızca tecavüz kavramına bir toplumsal ve hukuki anlayış ile mücadele etmekle kalmadı aynı zamanda kolektif bilinç içinde tecavüzün kabul edilebilir bir davranış modeli olarak görülebildiği kültürel inşa süreçlerini de deşifre etti. Feministler modern Batı toplumlarının tecavüzü normalleştirme sürecini nasıl yönettiğini ortaya koyarak toplum içindeki her bir bireyin tecavüzün sessiz paydaşları haline getirilişini gösterdiler. Bu süreçte, feminist hareketin ikinci dalgası, kadınlara yönelik cinsiyetçiliği, tecavüzü ve şiddeti teşvik eden gündelik yaşam örneklerine ve deneyimlerine bir isim vermek için yeni bir kavram olan tecavüz kültürünü icat etti. Tecavüz kültürü, tecavüz veya cinsel saldırının normalleştirildiği sosyal çevre ve toplumları tanımlar. Tecavüz kültürünün hakim olduğu toplumlarda, kurbanın faili tetiklediği ön kabulü mevcuttur. Bu nedenle kadının giyimi, hareketleri ve cinselliği tahakküm altında tutulur. Tecavüz kültürü kavramı 1974 yılında feministler tarafından Amerika'da yaşanan tecavüz vakalarına dikkat çekmek için oluşturulmuştur. Birkaç yıl sonra, 1984'te, bilim insanı Dianne Herman tecavüz kültürü terimini kullandı. Erkek egemen sistem varlığını devam ettirdiği sürece şiddetin ve tecavüzün de devam edeceği belirtildi⁷¹. Tecavüz kültürü olarak tanımlanmış toplumlarda eril saldırganlık teşvik edilmiş ve kadına karşı şiddetin her türlü desteklenmiştir. Böyle toplumlarda kadına karşı gerçekleşen şiddetin her türlü normal olarak algılanmıştır. Aynı zamanda cinsellik ve şiddet birbirlerini tamamlayan, birbirlerinden ayrılmayan kavramlardır ve cinsellik bir şiddet olarak görülür. Tecavüz kültürü olan toplumlar içerisinde kadınlar sürekli olarak kendilerini cinsel saldırganlık tehdidi altında hissetmektedirler. Tecavüz

⁶⁹ MacKinnon, 2003: 205.

⁷⁰ Scully, 1994: 17.

⁷¹ Burnett, 2016: 1-4.

kültürü, kadınlara yönelik fiziksel ve duygusal terörü bir norm olarak kabul eder. Feminist perspektiften yararlanılarak antik dünyada gerçekleşen şiddet eylemlerini de kadınların sorunu olmaktan çıkarıp, ataerkil sistemin işleyen yapısını merkeze alarak analiz edilmeye çalışılacaktır. Feminist kuramın savunduğu gibi tecavüz iktidar eliyle üretilen politik bir olgudur.

3.2. Antik Yunan’da “Tecavüz” var mıydı?

Antik Yunan’da tecavüz kavramının karşılığı olup olmadığına ilişkin bir soru için öncelikli olarak edebi kaynaklardan yararlanılacaktır. Cinsel şiddeti kaçırma olarak maskeleyen dilbilimsel bir yönü de vardır. Dil ve sanat benzer seçimler sergilemiştir. Cinsel saldırıyı anlatan eski metinler, başlangıçtaki olaylardan ziyade yakalama anını vurgulama eğilimindedir. Eski Yunanca’da tecavüz için ayrı bir kelime yoktur. Doğrudan kavramın karşılığını vermemesine rağmen birçok durumda cinsel ihlalin anlamını kapsayan çok sayıda kelime kullanılmıştır. Bununla birlikte, ayrı bir kelimenin bulunmamasının, cinsel şiddet kavramının var olmadığı anlamına gelmediğini belirtmek de aynı derecede önemlidir. Tek başına bir kelimenin yokluğu, bir kavramın yokluğunu kanıtlamaz⁷². Eski Yunancada zorla gerçekleştirilen cinsel birleşmeyi veya saldırıyı tanımlamak için genellikle iki çok geniş anlamlı kelime tercih edilmiştir. Çoğunlukla şiddet ve güç anlamına gelen *bia* (βία) ve hakaret anlamına gelen *hybris* (ὕβρις) kelimeleri kullanılmıştır. Kelimelerin geniş anlamları araştırmacılar arasında tartışmaya yol açmıştır. Genel kabul gördüğü haliyle eğer nesne kadınsa; şiddet anlamına gelen *biasmos* (βίασμός), bastırılmak anlamında kullanılan *damazesthai* (δამάζεσθαι), hakaret olarak tanımlanan *hybrizein* (ὕβριζειν) ve utandırmak anlamına gelen *aiskhinein* (αἰσχύνειν) fiillerinin günümüzde tecavüz olarak tanımlanan eylemi ima ettiği belirtilir⁷³.

Tekrar *hybris* kavramına dönecek olursak, Aristoteles’in bir pasajında özgür erkeklerin cinsel istismardan *hybris*’ten kaçınmaları gerektiği belirtilmiştir⁷⁴. Aynı zamanda *hybris*’in kendileri için tehlikeli olduğunu çünkü kızgınlığı ve intikam arzusunu uyandırdığını vurgular. Aristoteles’in bu pasajı kavramsal olarak iktidar sahibi olmayı cinsel arzusuyla ilişkilendirdiği ve tutkudan kaynaklanmayan her cinsel eylemi *hybris* olarak gördüğü, bir güç ve tahakküm eylemi olarak algıladığı şeklinde yorumlanmıştır⁷⁵. Birçok araştırmacı tarafından *hybris* detaylı olarak incelenmiştir. Antik kaynaklar içerisinde sıklıkla cinsel şiddet ve tecavüzü tanımlamak için kullanıldığı görülmüştür. *Hybris* kavramı, konuyla ilgili ilk araştırmalardan

⁷² Cohen, 1996:118.

⁷³ Cole, 1984: 97- 99.

⁷⁴ Cohen, 1991: 174.

⁷⁵ Cohen, 1991: 174.

birini yapmış olan Douglas MacDowell tarafından gücün kötüye kullanılması olarak tanımlanmıştır. MacDowell aynı zamanda Yunan edebiyatı içinde *hybris* olarak tanımlanan cinsel saldırıları örneklerini listelemiştir⁷⁶. Nick Fisher ise *hybris* kavramını kurbanın perspektifinden ele almıştır. Aristoteles'in *hybris* suçundan bahsettiği pasajını referans vererek kavramı onur, utanç ve üstünlük ilişkisi içinde değerlendirmiştir⁷⁷. Böylelikle *hybris* kavramı Fisher tarafından karşı tarafı aşağılama, onursuzlaştırma ve utanç vermek olarak tanımlanmıştır. Böylelikle karşı tarafı değersizleştirilerek kurulan üstünlük ilişkisi *hybris* olarak görülmüştür. Cinsel saldırı ve tecavüz bağlamında ise aşağılayıcı ve saldırgan davranışlar bir arada bulunduğu *hybris* olarak tanımlanabileceği vurgulanmıştır. David Cohen ise bir kişinin veya ailenin onuruna veya itibarına zarar veren davranışlar olarak tanımlamıştır⁷⁸.

Eski Yunancada tecavüz kelimesinin doğrudan bir karşılığı olmamasına rağmen edebi literatür içerisinde de cinsel şiddeti tanımlamak için kullanılan farklı kelimeler bulunmaktadır. Buna ek olarak kanunlarda da tecavüz eylemine dair özel yaptırımlar olduğu görülmektedir. Bu bölümde Antik Yunan'da tecavüz kavramı hem edebiyat içerisinde hem de kanunlarda suça atıfta bulunan kelimelerle beraber ele alınacaktır. Antik Yunan sosyal yapısında cinsiyetler temelde ikiye ayrılmıştı fakat aynı zamanda sosyal sınıfa göre de değişiklik göstermişlerdir⁷⁹. Bu ayrım nedeniyle kadınlara cinsellik ile ilgili bir dizi kısıtlama getirilmiştir. Kadınların babaları veya kocalarının toplum içerisindeki saygınlıklarını korumak için yapmaları gereken belli davranış pratikleri, cinsellikleri için de geçerliydi. Çünkü kadınlar özgür bireyler olarak görülmemektedir. Farklı statülerde olsalar dahi her kadının bedeni ve toplum içindeki varlıklarının bütünü gibi erkek kontrolündedir. Bu kontrol yapısı aile içinde başlar. Kadınların yasal vasisi, koruyucuları yani *kyrios*'ları önce babaları daha sonra evlilikle beraber kocaları olmuştur⁸⁰. Bir *kyrios*'un koruması altındaki kadının, evliyse *kyrios*'u dışında başka biriyle kendi seçimiyle yaşadığı cinsel ilişki, "baştan çıkarma" olarak görüldü ve suç kabul edildi. Kadın evli olsun veya olmasın gerçekleşen birliktelik zina olarak görüldü ve bu suç *moicheia* olarak tanımlandı⁸¹. *Moicheia* yani zina gerçekleştiği takdirde devlete karşı bir suç olarak da sayılır ve suçluya karşı kamu davası açılabilirdi. Buradaki asıl suç devletin vatandaşlık yasasıyla ilişkilidir. Kadının kocası zina yapan kişiyi eylemde yakalarsa, onu yasal olarak öldürebilir ya da cezasız şekilde şiddet uygulayabilirdi. Aynı

⁷⁶ MacDowell, 1976: 30.

⁷⁷ Fisher, 1976: 177- 181.

⁷⁸ Cohen, 1991: 175.

⁷⁹ Pomeroy, 1975: 79- 81.

⁸⁰ Cohen, 1991: 114- 115.

⁸¹ Cole, 1984: 99.

zamanda karısını boşama hakkına da sahipti. Kadın ise gelecekte doğacak çocuklarının şüpheli olması nedeniyle yurttaşlık haklarını kaybetmek zorunda bırakılır ayrıca halka açık dini törenlere katılması da yasaklanırdı⁸².

Tecavüzün yasal yönleri hakkında çok az şey bulunmasına rağmen cinsel saldırıların Klasik Atina ve Gortyn'de yaptırımları olduğunu bilmekteyiz. Gortyn'de tecavüz, failin güç kullanmasıyla tanındı ve para cezası aldı. Sosyal sınıfa göre yaklaşımlar cinsel saldırıların cezalandırılmasında da farklılık gösterir. Bu farkla Gortyn'in yasal hukuk kurallarında cinsel saldırı için kullanılan kelimelerdeki değişimde karşılaşılmıştır. Gortyn yasal hukuk kurallarında zorla cinsel ilişkiye girmek olarak tanımlanan *kartei oipei* (κάρτει οἶπει) ifadesi, özgür bir kişinin uğradığı cinsel saldırı için kullanılırken; zorla bastırmak anlamına gelen *kartei damasaito* (κάρτει δαμάσαιτο) ifadesi, bir kişinin bir ev kölesi kadına baskı yaptığı cinsel saldırı durumu için kullanılmıştır⁸³. Tecavüz ve baştan çıkarma ya da zina ayırt edilmiştir.

Tecavüz kavramının Eski Yunanca'da tek bir tanımı olmaması, tecavüz eyleminin dönem içerisinde gerçekleşmediği veya suç olarak görülmediği anlamına gelmez. Bunun yerine tecavüz eylemini tanımlayan ifadelerin çeşitliliği, Yunan toplumunun tüm cinsel saldırılara karşı tek bir tavrı olmadığı şeklinde yorumlanmıştır⁸⁴. Atina'da tecavüz genel olarak etik olmayan ve yasal olarak cezalandırılabilir bir davranış olarak görülmüştür. Atina yasalarında *moicheia* ve cinsel saldırılar için bazı yasalar mevcuttur. Fakat bu yasalar doğrudan tecavüz suçu olarak tanımlanmış olmasa da cinsel saldırı ile ilişkili olduğu düşünülür. Tecavüze ilişkin yasalarla ilgili bilgilere Cole'un de makalesinde belirttiği üzere Lysias'ın konuşmasında (1. 32) ve Plutarkhos'un *Solon* (23) eserinde ele geçmiştir⁸⁵. Her iki metinde de vurgu ceza üzerinedir. Atina'da cinsel saldırı için özel bir dava ile karşılaşılmamıştır fakat tecavüze uğramış kişinin *kyrios*'u suçluya *dike biaion* (Δίκη βιαιών) yani saldırı suçlamasında bulunabilmektedir⁸⁶. Bu tür davalar ağırlıklı olarak cinsel suçlarla ilişkili olduğu görülmesine rağmen aynı zamanda Atina hukukunda çeşitli türlerdeki şiddet eylemleri için de uygulanmışlardır. Bu davalarda genellikle para cezasına çarptırılır ve ceza *kyrios*'a ödenmiştir⁸⁷. Solon'un zamanında, para cezası 100 drakhmai olarak sabitlenmiş olmasına rağmen beşinci yüzyılın sonlarında veya dördüncü yüzyılın başlarında "hasarların

⁸² Demosthenes.59.86-87.

⁸³ Scafuro, 2017: 58.

⁸⁴ Harris, 2006: 42.

⁸⁵ Cole, 1984: 100.

⁸⁶ Cole, 1984: 99.

⁸⁷ Harrison, 1968: 35.

iki katı" olduğu iddia edilmektedir⁸⁸. Lysias'ın konuşmasında açık bir şekilde tecavüz ve baştan çıkarma arasında bir ayırım yapılmıştır. Baştan çıkaranlar nihai ceza olan ölümle cezalandırılabilirken, tecavüzcülere yalnızca çifte para cezası olmuştur. Baştan çıkarmanın daha ağır bir suç olarak görülmesinin nedeni doğrudan erkek kontrolüne karşı işlenmiş bir suç olmasıdır. İkna yoluyla kadınların zihinlerini kocalarından veya diğer erkeklerden kendilerine daha bağlı hale getirmesi, ev içinde başka bir erkeğin güç kazanması evin *kyrios*'unun kontrolünün sarsılmasına neden olacaktır. Aynı zamanda çocukların babası belirsiz olacaktı⁸⁹. Bu bakış açısını anlamak cinsel şiddet kavramının Antik Yunan'daki erkek odaklı bakış açısını daha net görmeye yardımcı olacaktır. Kanunun tecavüz ve baştan çıkarma arasında ayrımlar yaptığına dair açık göstergesinden, kadının kocasının kadın üzerindeki kontrolünün sarsılmasının, şiddet veya zorlama yaşayan kadının travmasından çok daha önemli olduğu sonucunu çıkarabiliriz. Tecavüze uğramış bir kadın kocasına sadık kalmaktan vazgeçmemiştir ve bu sadakat oldukça önemlidir. Baştan çıkarılmış bir kadın ise kocasına sadık olmaktan vazgeçmiştir.

Cinsel saldırı durumunda getirilebilecek bir başka dava da *graphe hybreos* (γραφὴ ὑβρεως). *Hybris* hukuki bir terim olarak kesin şekilde tanımlanmamıştır, ancak genellikle mağdura utanç veya onursuzluk getirmeyi amaçlayan aşırı şiddet içeren eylemler için kullanıldığı düşünülmektedir⁹⁰. Bu dava kapsamında suç kamu davası altında incelenebilirdi. Bu dava yani *graphe* halka açık olduğu ve özel bir dava olmadığı için, mağdur veya bir kurbanın *kyrios* 'u dışında biri tarafından da başlatılmış olabileceği düşünülür. Aynı zamanda *hybris* de özgür erkek, kadın, çocuk veya köleye karşı işlenmiş bir suç olabilmektedir⁹¹. Bu suç kapsamında yalnızca para cezası değil aynı zamanda ölüm cezası da karşılaşılmıştır⁹². Cinsel suç davalarının halka açık olması (*grapheu moicheias* ve *grapheu hybreous*); herhangi bir vatandaşın dava açabileceği anlamına geldiği düşünülmüştür. Devlet, açıkça tüm yurttaşların yalnızca kendi soylarını değil, aynı zamanda bir bütün olarak tüm yurttaşların soylarını korumakla görevlidir⁹³. Zinanın demokrasiye karşı bir suç olarak görüldüğü düşünülmüştür. Çünkü zina şüphesiz halkın saflığına tehdit oluşturmaktadır. Tecavüz ve diğer cinsel saldırılar, yalnızca tek bir kurbanı karşı işlenmiş suçlar değil, aynı zamanda bir bütün olarak vatandaş soyların meşruiyetini tehdit eden bir anlamda polis ve onun demokrasisine

⁸⁸ Scafura, 2017, 48.

⁸⁹ Cole, 1984: 100.

⁹⁰ MacDowell, 1976: 26.

⁹¹ Cole, 1984: 99.

⁹² Harris, 1990: 373.

⁹³ Harrison, 1968: 71.

yönelik suçlardır⁹⁴.

Tüm bu suçlar arasındaki ayrım net bir şekilde tanımlanmamıştır. Fakat bütün suçların ortak noktası suçun temelini kadının rızasına dayalı olmamasıdır⁹⁵. Atina yasalarınca suç kadına işlenmemiş, kadının *kyrios*'una karşı işlenmiştir. Atina yasalarında kadına yönelik şiddetin yargılanması hakkında çok az şey biliniyorsa, gerçek davalar hakkında daha da az şey bilinmektedir. Aynı zamanda bu davalar içinde tecavüz için özel bir dava olmaması, suçun tanımlanmasını daha karmaşık hale getirmektedir⁹⁶. Atina'nın tecavüzle ilgili yasal hükümlerinin kadın haklarının ihlalini korumak için değil, kadınların cinsel davranışları üzerindeki erkek kontrolünü sağlamak için olduğu açıkça görülmektedir⁹⁷. Başka bir deyişle Atina yasası, erkeklerinin kadınların rızasını veya bakış açısını dikkate almadan ne yapmalarına izin verildiğini düzenlemektedir⁹⁸. Tecavüz cezalarında önemli olan hane içindeki erkek otoritesini koruyarak hane halkının istikrarını sağlamaktır. Bu gerçekler kelimenin tam anlamıyla, kadına yönelik cinsel şiddetin ancak kadın üzerinde yetkisi olmayan erkekler, yani hane dışındaki erkekler tarafından uygulandığında cezalandırılır. Buradan yola çıkarak tecavüz suçunun evdeki erkek gücünü tehdit ettiğini kabul edebiliriz. Bu nedenle, *oikos*'un istikrarını ve içindeki erkek otoritesini koruyan kanunlar sağlandı. Tecavüzle ilgili kanunlar, erkekler arasında kurulan karşılıklı ilişkilere dayanarak erkek cinsel davranışını düzenledi. Hukuki statüsü olmayan kadınlar özerk korumaya tabi olmadıkları için *kyrios* aracılığıyla hukuki arenaya erişim sağladılar. Statü parametresi, Atina hukuk sisteminde önemli bir rol oynamıştır, ancak suçun kendisinin cezalandırılmasıyla ilişkili değildir. Tecavüze suçu yalnızca bir *kyrios* tarafından yasal olarak korunan kadınlar için geçerliydi. Tecavüz suçunun yasal olarak kınandığı durumlarda kurbanlar özgür yurttaş kadınlardır. Bu sosyal gruba ait olmayan kadınlara tecavüz hukuk içerisinde ilgi ve değerlendirme konusu değildi⁹⁹. Cinsel saldırının genellikle *bia* yani şiddet ve hakaret, aşağılama anlamına gelen *hybris* olarak tanımlandığı ve yasalar kapsamında yargılabileceğini bilinmesine rağmen tek bir kavram olarak karşımıza çıkmaması konunun farklı noktalardan da ele alınması gerektiğini göstermektedir. Aynı zamanda Ksenophon'un Oikonomikos eserinde de görüldüğü ve sonraki bölümde üzerinde durulacağı gibi Atinalı kadın büyük bir baskı altındadır. Bu durum göz önüne alındığında tecavüz kavramını rıza ile ilişkilendirmek ve modern tanıma bağlı kalarak

⁹⁴ Ogden, 1997: 35.

⁹⁵ Cohen, 1993: 5-6.

⁹⁶ Cole, 1984: 104.

⁹⁷ Harris, 2006: 61.

⁹⁸ Harris, 2006: 62.

⁹⁹ Omitowaju, 2002: 230.

Antik Yunan toplumu içinde aramak bazı sorunlara yol açacaktır¹⁰⁰. Yunan toplumu içinde bazı cinsel şiddet eylemlerine *hybris* gibi ciddi bir suç olarak atıfta bulunulurken, diğer cinsel şiddet eylemlerini daha yumuşak bir şekilde görmüşlerdir. Bu durum Yunan toplumunun cinsel şiddet eylemlerini değerlendirmek için tek bir standardı olmadığını gösterir. Atinalılar ve diğer Yunanlar, her türden cinsel şiddeti tek bir kategori altında toplayıp tanımlamak yerine eylemler arasında ayırım yaptıkları görülmektedir. Dilde bir kavramın ayrıntılandırılarak farklı ifadelerle bölünmesi konunun düşünsel olarak farklı boyutlarının yaşam pratiğinde var olduğunun göstergesidir. Bu nedenle, eski kaynakları analiz ederken tecavüz kelimesini kullanmak ve yukarıda daha önce bahsedildiği gibi rıza üstünden bir tanımlama yapmak anakronizm yapılmasına neden olabilir¹⁰¹. Bu durum dönem içerisinde tecavüz olmadığını göstermez. Aksine zaten kadının rızasının sorgulanmadığı bir toplumda tecavüz tanımını güç kullanımı ve rıza üstünden düşünmek yaşanan birçok olayın görmezden gelinmesine neden olacaktır. Antik Yunan toplumu içerisinde kadınlar rızası olmadan evlenmiş, daha önce belirtildiği gibi evlilik damat ve gelinin babası arasında gerçekleşen bir anlaşmaya dayanmıştır. Evlilikte, kadının rızasının olmasına gerek duyulmaz. Bununla birlikte rıza, kur; baştan çıkarma olarak tanımlanmış ve tecavüzden, zorla gerçekleşen cinsel ilişkiden daha büyük bir suç olarak görüldüğü şekilde yorumlar da mevcuttur¹⁰². Atinalılar, kadının rıza gösterdiği ve rızasının olmadığı cinsel eylemleri oldukça ayırt edebiliyorlardı. Baştan çıkarılmasına izin veren belli cezalara çarptırılmıştır¹⁰³. Baştan çıkarma, tecavüz veya zina erkeklerin hane içindeki otoritesini sarsıcı suçlar olarak görülmüştür¹⁰⁴. Bu nedenle bazı araştırmacılar Yunan toplumu içerisinde gerçekleşen cinsel şiddet eylemlerinin rızadan çok statüye bağlı olduğunu savunmuşlardır. Bu duruma örnek olarak Yeni Komedi içerisinde cinsel şiddet mağdurlarının hiçbir zaman özgür kadınlar olmadıkları gösterilmiştir¹⁰⁵. Buna ek olarak Yeni Komedi içerisindeki oyunlarda aslında Atina yasalarının tecavüzü cezalandırdığı bilindiği fakat izleyicilerin gözünde sarhoşluk ve gençlik arzusu gibi nedenlerden dolayı olası bir hata gibi verildiği önerilmiştir¹⁰⁶. Adele Scafuro, Yeni Komedi içerisinde tecavüz eylemini gerçekleştiren kişilerin tecavüzcü olarak tanımlanmamış, onun yerine sarhoş, gençlik hatasına düşmüş gençler olarak gösterilmiş olduğunu önermiştir¹⁰⁷. Yeni Komedi’de tecavüz eylemi onaylanmamış hatta anti sosyal bir davranış olarak gösterilmiştir. Pek çok oyunda genç

¹⁰⁰ Rabinowitz, 2011: 7.

¹⁰¹ Harris, 2006: 299.

¹⁰² Cole, 1984: 101.

¹⁰³ Fisher, 2001: 336-337. Baştan çıkarılmasına izin veren kadınların cezaları için bkz. Aeschin.1.183 ve Dem.59.86.

¹⁰⁴ Foxhall, 1991: 299.

¹⁰⁵ Ogden, 1997: 27.

¹⁰⁶ Fathnam, 1975: 55.

¹⁰⁷ Scafuro, 1997: 246-254.

erkeklerin sarhoş olduklarını veya tutkuya kapıldıklarını söyleyerek affedilmeye çalıştıkları doğrudur. Ancak diğer oyunlarda bu bahane verilmez. Bu durum tartışmalara sebep olmuş ve araştırmacılar arasında uzlaşmayı engelleyici durumlar yaratmıştır. Edward Harris Menander'in Samia'sında (38-49) Moschion'un sarhoş olduğuna dair hiçbir belirti olmadığını vurgular¹⁰⁸. Çalışmasında tüm bu tartışmaları aktararak tartışmalara yeni bir soluk getirmeyi hedefler. Harris'in önerisine göre mitoloji, tiyatro oyunları ve yasalar beraber ele alınmalıdır. Öncelikli inceleme alanının Yunan toplumu içerisinde cinsel şiddet eylemlerine karşı yaklaşım farklılıklarına odaklanılması gerektiğini belirtir¹⁰⁹.

Antik Yunan'da günümüzde anlaşılan anlamıyla bir tecavüz kavramı olmaması modern araştırmacılar için toplumun konuya yaklaşımını belirsiz hale getirmiştir. Kırmızı figürlü kaplar üzerindeki düğün sahnelerinin birçoğunda tecavüz ve evlilik arasında bir bağlantı kurulmuştur. Tecavüz ve evlilik arasında kurulan bağlantı bazı oyunlarda da mevcuttur. Örneğin Troialı Kadınlar oyunu modern okur için tecavüz ve evlilik arasındaki ilişki ile ilgili birçok soru gündeme getirerek bu birleşmeyi ön plana çıkarır.

Euripides'in İon isimli oyunu bazı araştırmacılar tarafından tecavüz olarak kimileri tarafından da arzu duygusunun baskın olduğu bir anlatım olarak yorumlanmıştır. Oyun yıllar önce Apollo'nun tecavüzüne uğrayan Kreusa'nın hamile kalmasını ve çocuğunu terk etmesini konu alır. Yıllar sonra Kreusa Delphi'ye kocası Ksuthus ile birlikte çocuk sahibi olup olmayacakları hakkında bilgi almak için gelir. Burada Ksuthus tapınaktan çıktığında kendi oğluyla buluşacağını duyar. Ksuthus gerçekte Kreusa'nın çocuğu olan ve tapınakta tanrıya hizmet eden İon'la karşılaşarak, haklı bir sebeple kendisinin İon'un babası olduğunu iddia eder. Kreusa, İon'un kim olduğunu öğrendiğinde onu öldürmek üzeredir. Son olarak Athena doğumunun gizemini çözer ve trajediye başarılı bir son verir.

Bu metin içinde araştırmacılar Kreusa'nın gerçekten tanrı tarafından tecavüze uğrayıp uğramadığı sorusuna değinmişlerdir. Oyunun önsözünde tanrı Hermes, seyircinin ihtiyaç duyduğu tüm arka plan bilgilerini vermektedir. Tanrı Apollon'un yıllar önce Atina kralı Erechtheus'un kızı Kreusa'ya nasıl tecavüz ettiğini açıklar¹¹⁰. Kreusa'nın gerçekten tanrı Apollon tarafından tecavüze uğrayıp uğramadığını sorgulayan araştırmacılar arasında tanrının güç kullanmadığını ve Kreusa'nın ilk başta rıza vermemiş olabileceğini düşünür. Buna karşın cinsel karşılaşmadan kaçmaya çalışmadığını ve bu nedenle Apollon'un baştan çıkarmasında işbirliği yaptığını savunmuşlardır. Kreusa'nın arzusunun, metin içinde Apollon'un parıldayan altın rengi saçlarıyla tasvir edilerek anlatıldığı düşünülmüştür. Tecavüz ve arzu arasında

¹⁰⁸ Harris, 2006: 45.

¹⁰⁹ Harris, 2006: 77- 79.

¹¹⁰ Harris, 2006: 320.

karmaşık bir anlatıma sahip olan metin içinde Kreusa'nın arzusunun yine de tecavüze uğramadığı anlamına gelmeyeceği belirtilmiştir¹¹¹. Bununla birlikte, böyle bir yorum, en azından önsözde açıkça güçten bahseden eski metnin dilbilimsel formülasyonu ile çeliştiği belirtilir. Hermes'in Kreusa ve Apollon arasındaki cinsel ilişkiyi anlattığı açıklamasında (Φοῖβος ἔξευξεν γάμοις βίᾳ Κρέουσας Eur., Ion 10-11) *bia* (βίᾳ) yani şiddet veya güç kelimesinin kullanılması, bu cinsel birleşmenin istem dışı doğasını gösterir. Apollon'un Erechtheus'un kızını evlilik yoluyla (γάμοις) boyunduruk altına aldığını iddia eder, ama aynı zamanda zorla (βίᾳ) olduğu da belirtilmiştir. Trajedinin dili daha hassastır, ancak yine de Apollon'un kendi isteği dışında Kreusa'yla cinsel birliktelik yaşadığı açıkça ortaya koymaktadır. Bu anlatımın Kreusa'nın tecavüze uğradığının göstergesi olduğu şeklinde yorumlanmıştır¹¹².

Hermes, Apollon tarafından saldırıya uğradığı aynı mağarada Kreusa'nın hamile kaldığını ve bir çocuğu doğurduğunu izleyicilere bildirerek anlatımına devam eder. Kreusa çocuğu mağarada ölüme terk eder. Tanrı Apollon, Hermes'e çocuğu kurtarmasını ve onu rahibe tarafından büyütmesi için Delphi'deki tapınağına getirmesini söyler. Orada çocuk büyür ve tapınağın bekçisi olur. Bu arada Kreusa Ksuthus ile evlenir. Fakat çocukları olmadığı için Delphi'ye giderler. Kreusa tapınakta aslında oğlu olduğunu fark etmeden tapınak hizmetçisi Ion ile konuştu. Ona, Apollon'un cinsel saldırısından sonra doğurduğu çocuk hakkında bilgi arayan bir arkadaşının hikayesini anlatır. Bazı araştırmacılar tarafından Kreusa'nın uğradığı tecavüzden bahsetmeyi ihmal etmesini, tüm olaya karşı tutumunun bir göstergesi olarak yorumlanmıştır. Tanrıyı suçlamasının nedeni tecavüze uğramasından dolayı olmadığı düşünülür. Bu yaklaşıma göre Kreusa'nın Apollon'u suçlamasının nedeni oğlunu terk ettiği için pişmanlık duymasından kaynaklanmaktadır¹¹³.

Euripides'in İon oyunu ilahi olanla beraber tecavüz konusunu ele almıştır. Kreusa kendi seçimlerini yapabilecek olmasına rağmen Hermes'in belirttiği gibi Apollon'un güç kullanmasına maruz kalmıştır. Fakat daha önce belirtildiği gibi Kreusa'nın uğradığı zorlama, tanrıya arzu duymadığı anlamına gelmediği belirtilmiştir. Bu metin kadınların tecavüze uğradıklarının kanıtı olmaktan ziyade kültür içerisinde kadının nasıl inşa edildiğinin kanıtı olarak görebileceğimiz önerilir¹¹⁴. Bu tartışma içerisine oyunların ne işe yaradığı sorusunun dahil edilmesi yerinde olacaktır. Öncelikle kahraman anlatımları içerisinde tecavüzün ön plana çıkarılması, tecavüzün normalleştirilmesine etki ettiği şeklinde yorumlanabilir. Bu

¹¹¹ Rabinowitz, 2011: 11.

¹¹² Harris, 2006: 320.

¹¹³ Harris, 2006: 322.

¹¹⁴ Rabinowitz, 2011: 16.

normalleştirme ile tecavüz kültürü inşa edilebilir. Buna ek olarak tanımın net olmadığı kadınların arzu duymalarının önüne geçme amacı gütmüş ideolojik bir etkiye de sahip olabilmektedir. Dolayısıyla tecavüz anlatımları kadınların kontrollerinin bir parçasını oluşturduğu düşünülür. Fakat evlilik ve tecavüz arasındaki ilişki tekrar düşünüldüğünde her iki durum da kadınların seçim eksikliklerini işaret ediyor gibi görünmektedir¹¹⁵.

Savaş politikası içerisinde tecavüz konusu ise günümüzde olduğu gibi Antik dönemde de sıkça ön plana çıkmaktadır. Antik Yunan dünyasında da hem Yunanlar hem de Yunan olmayan düşmanlar savaş zamanlarında kadınlara karşı saldırgan ve aşağılayıcı davranışlar sergilemişlerdir. Kadınlara yönelik cinsel saldırıya ilişkin anlatılar savaş bağlamında ortaya çıkmıştır¹¹⁶. Antik savaşlar içerisinde gerçekleşen kadına yönelik psikolojik ve cinsel saldırıları savaş politikası temelinde ele almak mümkündür. Öncelikli hedef tutsakların boyun eğdirilerek köleleştirilmesini sağlamak olduğu düşünülür. Kadınlara karşı gerçekleştirilen saldırıların tümü mağlup olan tarafın köleleştirildiğinin, özgürlüklerinin ellerinden alındığının bir kanıtı olarak gösterilir¹¹⁷. Kısaca antik dönemde savaş içerisinde kadınlara gerçekleştirilen cinsel ve psikolojik saldırılar, savaşın ayrılmaz bir parçasını oluşturduğunu öne sürebiliriz

Sonuç olarak Yunanların tecavüz kavramını tanımlamak için tek bir kelimeleri yoktu. Yine de tecavüz anlatıları mitlerinde, yasalarında ve edebi eserlerinde sıkça rastlanan bir durumdur. Antik çağda tek bir kelime olmadığı için tecavüz olmadığını varsaymak ya da antik çağdaki kadınların rızayı reddetme olasılığı olmadığı için buna tecavüz demenin bir anakronizm olduğunu söylemek asıl tartışılması gereken meselenin gölgelenmesine neden olur. Hem edebi literatürde hem de görsel malzemede cinsel saldırının anlatımındaki üstü kapalılık, ele alınan konunun tecavüz olarak tanımlanması ile ilgili tartışma yaratabilir. Fakat Yunan toplumunun tecavüz kültürüne sahip olmasının üzerini kapatmaz. Tecavüz, kaçırma ve evlilik arasında kurulan bu ilişkileri daha iyi çözümleyebilmek için Yunan toplumunda evliliğin ne ifade ettiğini bilmek gerekir. Bu nedenle kaçırma/takip konulu görsel temsillerin ne ifade ettiğini anlayabilmek için Antik Yunan toplumu için evliliğin ne olduğunu da bakmamız gerekmektedir.

3.3. Antik Yunan'da Evlilik ve Evlilik Ritüeli Temsilleri

MÖ 5. yüzyıl kadınların kahramanlar veya tanrılar tarafından kovalandığı sahnelerin yorumlarında sıklıkla karşılaşılan evlilik ile ilişkisini tekrar tartışmak adına bu bölümde öncelikle Antik Atina'da evlilik kavramına değinilecektir. Klasik Atina'da düğün törenleri,

¹¹⁵ Rabinowitz, 2011: 17.

¹¹⁶ Cole, 1984: 111.

¹¹⁷ Gaca, 2015: 278.

kadınlar üzerinde uygulanan erkek kontrolünün simgesidir. Evlilik kurumu her kadının ulaşmak istediği nihai hedef olarak görülmektedir. Evlilik kurumunun Atina toplumunda birçok işlevi vardır. Ancak bunların yanı sıra en önemli özelliği olarak kadınları, kadınların cinselliğini ve buna bağlı olarak doğurganlık özelliklerini kontrol altında tutmaktır¹¹⁸. Böylelikle soyun devamlılığı da kontrol altında tutulmuş olur. Evlilik ve düğün ritüellerinin incelenmesi erkek kontrolünü, tahakkümünü, kadınların koşullarını ve toplumun genel olarak tün bunlara yaklaşımını ortaya koyacaktır.

Eski Yunanca'da ev ve aile anlamına gelen *oikos* (*οἶκος*), Aristoteles tarafından klasik polis'in en temel birimi olarak tanımlanmıştır¹¹⁹. *Oikos*, polis (*πόλις*) yani kent devletlerinin en küçük birimi olması nedeniyle ev ve aile dışında farklı unsurlar barındıran daha karmaşık bir yapıdır. *Oikos*'un karmaşık yapısı aile bireyleri ve uzak akrabalarla beraber çalışan köleleri, hayvanları ve sahip olunan mülkiyetleri de kapsar¹²⁰. Polis'in temel birimi olarak görülen *oikos*'ların esas önemi ekonomi ile ilgilidir. Bu nedenle de *oikos*'un temelini oluşturan evlilik polis ekonomisinde etken bir öneme sahiptir. Ekonomik açıdan önemi nedeniyle kadın ve erkeğin ortak üretimini gerektirir. Antik Yunan aile ve evlilik kavramı ile ilgili bilgi esas olarak metinsel anlatımlara dayanmaktadır. Antik Yunan'da evlilik kurumunun yazılı yasalarda net bir tanımlaması yoktur. Yine de evliliği yalnızca sözselsel bir antlaşma olarak kabul etmek eksik olacaktır. Evliliği, gelinin babası ve evlenecek olan erkek arasında yasal geçerliliğe sahip bir antlaşma olarak ele almak gerekir¹²¹. Gelinin babası ve evlenecek erkek arasında yapılan *enguē* (*ἐγγύη*) olarak adlandırılan sözleşmede baba kızını evlenecek erkeğe yasal çocuklarını doğurması için verdiğini bildirir. Buna ek olarak kızı için damada verilecek çeyiz miktarı beyan edilir¹²². Tüm bu antlaşma sürecinden sonra *gamos* (*γάμος*) diye adlandırılan evlilik töreni gerçekleşir. Kelimenin fiil hali *γαμέω* "eş almak anlamını" vermektedir. Fakat aynı zamanda flört etmek aşk yapmak anlamı da vardır. Demosthenes *ἀναβοάω* (acı çekmek, hayıflanmak) fiili ile "Πανὸς ἀναβοᾷ γάμου" şeklinde kullanarak tecavüzü ima etmiş¹²³, Aiskhylos ise bir tragedya eserinde "τοῖς μεθ'ημερινοῖς γάμοις" tek gecelik ilişkiye giren fahişe anlamında kullanmıştır¹²⁴. Euripides de tecavüz anlamında kullanmış ve İngilizceye *unlawful wedlock* yani hukuk dışı evlilik diye çevilmiştir¹²⁵. Evlilik, tecavüz ve kaçırma eyleminin birbirlerinden net bir çizgi ile ayrıldığını bu fiilin kullanım

¹¹⁸ Reeder, 1995: 20.

¹¹⁹ Arist. Pol., 1252b

¹²⁰ Cox, 1998: 130- 133.

¹²¹ Blundell, 1995: 222.

¹²² Yalazı ve Küçüker, 2015: 60.

¹²³ Demosthenes, *de Stapheno*, XVIII: 129

¹²⁴ Aiskhylos, *Agamemnon*, 1156

¹²⁵ Euripides, *Helen*, 190; *Tröiades*, 932

yerleri üzerinden önerebiliriz.

Bu süreçlerden sonra *sunoikein* (συνοικεῖν) aşamasında çift beraber yaşamaya başlar. Evlilik kurumu tüm bu aşamalardan sonra oluşmuştur. Böylelikle evlenen kadın bir *kyrios* 'tan (κύριος) yani yasal vasisinden, diğer bir *kyrios* 'a, yani yasal vasisi olan babasından evlilikle beraber eşine, başka bir erkeğin velayetine geçmiştir. Atina'da kadınlar yasal haklarını korumak için dahi bir *kyrios* 'a ihtiyaç duymaktaydılar¹²⁶. Hukukta bir Atinalı kadının bağımsız bir varlığı yoktu. Her zaman kendi *kyrios* 'ları veya erkek koruyucusu tarafından yönetilen *oikos* 'a dahil edildiğini varsaydı. Evlenene kadar, babasının veya en yakın akrabasının velayeti altında yer alırdı. Evlendiğinde, kocası *kyrios* rolünü üstlenirdi: eğer sonradan boşanırsa veya dul kalırsa ve hiç oğlu yoksa ilk koruyuculuğuna geri dönerdi. Ancak kocası ölmüşse ve hala küçük oğulları varsa, oğlunun *kyrios* 'unun koruması altında merhum kocasının *oikos* 'unda kalmayı seçerdi. Oğlunun yaşı çoktan geldiyse velayetini isterse geçebilirdi. *Kyrios* 'un işlevi genel olarak korumaydı. Kadının ekonomik bakımından ve genel refahından sorumlu olmanın yanı sıra, kadının barındırdığı özel alan ile dışlandığı kamusal alan arasında bir aracı olarak hareket etmiştir. Bu arabuluculuk en çok sözleşmelerin yapılması veya bir evlilik düzenlemesi gibi yasal bir önemi olan işlemlerde yapılırdı. Bu ilişkilerden herhangi biri bir mahkeme başvurusu gerektirse, bu da *kyrioi* tarafından halledilirdi. Atinalı bir kadının kendi adına yasal işlem yapması yasaktı ve normalde mahkemede ifade dahi veremeyeceği düşünülür¹²⁷.

Evlilik ritüelini ele alırken öncelikli olarak ritüelin tanımını yapmakta fayda vardır. Ritüel, kültürel ve topluluk fikirlerini ifade etmeyi amaçlayan sembollerin tekrar tekrar kullanılmasıdır¹²⁸. Ritüeller genellikle yaşam geçişlerini ifade etmek için kullanılır. Geçiş ritüeli kavramı, Atina'nın evlilik törenine kolayca uygulanabilir. Kadın bedeni antik Atina toplumunda kontrol edilemez olarak algılandığı için, kadın geçişleri erkeklerin kontrollerinin bir sağlamasını oluşturacağı için çok önemli olmuştur¹²⁹. Bu bakımdan evlilik kavramı, böyle bir düzenleme için faydalı bir çözüm olarak kabul edilir. Bir genç kadın yaklaşık on dört yaşına geldiğinde regl olmasıyla beraber bir *partenos* olarak görülmüştür¹³⁰. Bu aşama kadınlar için çok zorlayıcıydı ve uygun bir geçişi çevreleyen endişelerle doluydu. Kadınların evlilikten sonra, gerçek yetişkin statüsüne ulaşmak için bir çocuğun doğması gerekiyordu. Antik Atina toplumundaki bir kadının vücudu, çocuklarını özellikle de erkek mirasçıları yeniden üretme kabiliyeti nedeniyle öncelikli öneme sahipti. Evlenen ve bu sosyal

¹²⁶ Blundell, 1995: 114.

¹²⁷ Blundell, 1995: 114.

¹²⁸ Leeds-Hurwitz, 2002: 87.

¹²⁹ Sourvinou-Inwood, 1988: 29.

¹³⁰ Lee, 2015: 45.

yükümlülüğü yerine getirebilen bir *partenos* veya kadın olarak biliniyordu ve de sürekli olarak tamamen giyinik olarak, birçok kumaş katmanı ile temsil ediliyordu¹³¹. Evli olmayan bir Atinalı kadına ilişkin genel algı, yalnızca evlilik yoluyla evcilleştirilebilecek vahşi bir şey olarak görülmesiydi. Yerel evlilik kurumu, bu nedenle, evcilleştirme sürecinin son aşaması olduğu için bir Atinalı kadının hayatının önemli bir parçasıydı¹³². Yaygın antik Atina inancına göre özellikle *partenos*, kolayca bir "hayvanlık durumuna girebilecek" "dizginsiz bir cinselliğe" sahip olarak kabul edildi¹³³. Bu kültürel ve ideolojik varsayımlardan bazıları, bu nedenle, antik Yunanistan'daki evli olmayan kadınların umursamaz olarak görüldüğünü ve yalnızca evlilik yoluyla mümkün olabilecek sürekli gözetim altında olmaları gerektiğini öne sürmüştür¹³⁴.

Düğün töreninin temelini oluşturan şey gelin olan kadının bu evrimi olmuştur. Düğün töreni, bir kadının babasının evinden yeni kocasının evine taşınmasıyla hayatında ilk kez cinsel olarak aktif hale geleceği için hayatının değişimini temsil ediyordu. Bu kavram, evlilik töreni boyunca birçok kez gösterilmiştir. Antik Yunan'da evlilik sadece çifte fayda sağlamaz, bir bütün olarak Yunan toplumuyla ilgilidir. Evlilik sayesinde iki güçlü *oikos*'tan oluşan bir birlik, her iki aileye de büyük fayda sağlamış ve toplulukları için bir güç göstergesi olmuştur¹³⁵. Bu gerçek, antik Yunanistan'daki düğün alaylarının görüntülerinde görülebilir. Birçok klasik resimde, damat yeni gelinin bileğini tutar, ona sahip olduğunu işaret eder ve onun üzerindeki egemenliğini gösterir.

Klasik Atina düğününde kullanılmak üzere dekore edilmiş vazolar, idealize edilmiş tasvirlerden oluşmaktadır. Bu vazoresimlerinde çok çeşitli anlamlar ifade eden simgelerden oluşmaktadır. Düğün vazolarında sıkça Eros kullanılır. Vazo ressamları Eros'u Atina'nın temel birimi olan *oikos*'u oluşturmak için karı kocayı bir araya getiren pozitif bir duygusal güç olarak sunduğu düşünülür. Evlilik ritüelini konu alan vazoların konu çeşitliliği yalnızca Eros temsillerinin yer aldığı sahnelerle sınırlı değildir. Erken evlilik anlatılarında sıklıkla Helen'in Paris tarafından kaçırılması ile karşılaşılır. Hem Eros'un hem de Helen ve Paris'in yer aldığı vazo resimlerinin bulunması evliliğin eşler arasında duygusal bağın önemsiz olduğuna dair varsayımlarla tezat oluşturduğu düşünülür. Yalnızca iki erkek arasındaki bir sözleşme olduğu yorumlarına karşı çıkar. Evliliği konu alan vazolarda yer alan bu imgeler, evliliğin içinde arzusun bulunduğunu gösterdiği şeklinde yorumlanmıştır. Bununla birlikte, Sutton evliliğin yalnızca damat ile gelinin *kyrios*'u arasında pratik amaçlarla yapıldığı

¹³¹ Lee, 2015: 46.

¹³² Sourvinou-Inwood, 1988: 123.

¹³³ Stewart, 1995a: 164.

¹³⁴ Reeder, 1995: 300.

¹³⁵ Robson, 2013: 102.

düşüncesine karşı çıkmıştır¹³⁶.

Klasik Dönem’de evlilik temalı vazo resimlerinde ressamların evlilikte eşleri birbirine bağlayan fiziksel, duygusal ve ruhsal bağları ortaya koyan içsel bir bakış açısı sunan ikonografik şemalar kullanılmıştır¹³⁷. Şu anda Boston Güzel Sanatlar Müzesi’nde yer alan Makron’una ait olan skyphos MÖ 485’e tarihlenir. Bu sahne genellikle Troia’nın düşüşünden sonra Menelaos’un Helen’i kurtarması olarak tanımlanmış olsa da bazı araştırmacılar tarafından Paris’in Helen’i kaçırmaması olarak da yorumlanır (Şekil 3.3. 1.). Skyphos üzerindeki sahnede Aphrodite Helen’in duvağını düzeltirken sahneye en sağdan ikna tanrıçası Peitho katılır. Damadın ve Helen’in arasında yer alan Eros gelinin tacına doğru yönelir. Sahnenin solunda Menelaos olarak tanımlanmış figür arkasına dönerek Helen’e bakmaktadır. Skyphos üzerindeki sahne dönemin düğün ikonografisini ortaya koymaktadır. Bu yeni şemada, damat gelini yönlendirir, onu bileğinden veya elinden kavrar ve genellikle ona bakmak için geri döner. Damadın gelinin kolunu veya bileğini tutuşu, muhtemelen gelinin kocasının kontrolüne yasal olarak geçişinin ifadesi olarak yorumlanmıştır¹³⁸. Antik Yunan düğünü ideolojisine uygun zorlayıcı bir gücü ileten kaçırma sahneleri, bazı durumlarda tecavüz olarak da adlandırılır ve önemli bir evlilik motifi görevi görür.



Şekil. 3.3. 1 Hellen'in Kaçırılması (Sutton, 1997: 29)

Vazo resimleri üzerinde yer alan Klasik Dönem evlilik temsillerinde erkeğin kadını bileğinden tutarak yürüdüğü sahneler sıkça tercih edilen anlatım şekli haline gelir. Eros'un

¹³⁶ Sutton, 1997: 27.

¹³⁷ Sutton, 1997: 29

¹³⁸ Oakley ve Sinos, 1993: 32.

kişileştirilmesi, Makron'un skyphosu üzerindeki Helen'in kaçırılması sahnesinde görülse de yarım yüzyıl boyunca uygun düğün törenlerinde neredeyse tamamen yok olur. Vazo ressamları evlilik içindeki duyguyu ifade edebilmek için yalnızca yüz ifadelerindeki detaylara ve bakışmalara yer vermeye başlamışlardır. Arkaik dönemde sakallı damadın yerini sakalsız genç görümlü damat temsilleri almıştır. Geç dönemden farklı olarak bu dönemde damat geçiş töreninde geline doğru bakması sanatçıların arzuyu belirtme istekleri olarak yorumlanmıştır. Gelin ise uygun şekilde alçakgönüllülüğü ifadesini desteklemek için genellikle başını eğer. Pan ressamına ait MÖ 465'e tarihli lebes gamosda bir kadın asaya yaslanmış bir gençle sohbet ederken tasvir edilmiştir (Şekil 3.3. 2.). Bu sahne, kur yapma geleneğine ait olduğu düşünülmüştür. Sahnenin evlilikle ilişkisi yalnızca kap formu olarak lebes gamosun seçilmiş olduğu belirtilmiştir. Bu anlatımın evlilik ile ilişkilendirilmesi için başka hiçbir ipucu bulunmamaktadır. Aynı zamanda kabın ayak kısmında Poseidon olarak tanımlanan figür bir kadını takip etmektedir. Kadın arkasına dönerek tanrıya bakar. MÖ 5. yüzyıl kaçırma/kovalama sahnelerinde çok sık rastlanan bu ikonografik anlatım, sahnelerin evlilikle kurulan ilişkilerini de destekler niteliktedir.



Şekil. 3.3. 2 Poseidon Takip Sahnesi (Sutton, 1997: 31)

Ataerkil dünyada, erotik arzu ve evlilik birleştirilemeyecek kadar tehlikelidir¹³⁹. Evlilikle ilgili bu şiddet ve rıza ikilemi, Hades'in Persephone'ye kaçırması gibi birçok eski Yunan mitinde özellikle belirgindir. Persephone'nin kaçırılması, belki de Persephone'nin çocukluktan olgun bir kadına geçişini hatırlatmak için ölümle bir ilişki kurmuştur. Bu anlatım Antik Yunan mitolojisindeki en bilinen evlilik temalarından biri olmuştur. Evlilik teması

¹³⁹Stewart, 1995a: 76.

içinde ölümün sembolik bir ifade olduğu düşünülür. Ölümle ilişkili evlilik anlatıları beşinci yüzyıl Atina trajedisinde yaygındır. Aeschylus'un Agamemnon'unda ve Euripides'in Troyalı Kadınlar'ında ölüm ve evlilik iç içe işlenmiş temalardır¹⁴⁰. Bu örneklerle beraber Antik Yunan toplumunda evlilik kavramı, genellikle hem şiddet hem de cinsellikle birleştirildiği düşünülen belirsiz bir eylem olarak algılandığı şeklinde yorumlanabilir¹⁴¹. Hem antik edebi kaynaklar hem de vazo boyama gibi görsel materyaller, antik Atinalı gelinlere yönelik sosyal baskı ve onların devam eden evlilik korkusuna ilişkin belirli varsayımları çağrıştırmaktadır¹⁴². Evlilik ve şiddet arasındaki ilişki hem erkek hem de kadın izleyiciler tarafından kabul edilmiştir¹⁴³. Üstelik, daha önce tartışıldığı gibi, Klasik dönemdeki bu vazoların çoğu çoğunlukla kadınlar tarafından kullanılmıştı ve bu da, bu şiddet içeren tasvirleri kabul edilebilir bulmuş olabileceklerini gösteriyor olabilir¹⁴⁴. Daha sonra tekrar tartışılacağı üzere evlilik ve cinsel şiddet arasında net bir çizgi çizilemese bile bazı yönlerden ayrımlarını yapabilmek mümkün görünmektedir. Evlilik ritüeli ile doğrudan ilişkilendirilmiş kaplarda fiziksel şiddetin doğrudan yer almıyor olması iki kavramın ayrılamaz olmadığını ortaya koyabilir. Bu nedenle, Antik Yunan'da evlenecek kadınların cinsel şiddeti çevreleyen belirli endişelerle dolu olduğunu varsaymak tamamen gerçekçi olmayacaktır. Beşinci yüzyıla ait kırmızı figürlü takip/kaçırma sahnelerinde örtük olan şiddet ve cinselliğe ilişkin evlilik anlatımı erkek egemen toplumda kadınların günlük hayatlarına sinmiş tehdit ve şiddetin göstergesi olarak okunabilir. Bu nedenle Antik Yunan dünyasının kadına yaklaşımındaki şiddet dozunun hiçbir zaman sıfır olmadığını unutmamakta fayda vardır.

¹⁴⁰ Sourvinou-Inwood, 1991: 67.

¹⁴¹ Dougherty, 2003: 45.

¹⁴² Wasdin, 2018: 198.

¹⁴³ Reeder, 1995: 300.

¹⁴⁴ Stewart, 1995: 174.

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

KAÇIRMA SAHNELERİ

4.1. Vazo Resimleri Üzerinde Kadınların Kovalandığı Sahneler

Kaçırılma çeşitli dönemlerde ve bağlamlarda vazo resimlerinde en çok tercih edilen temalardan olmuştur. Ancak MÖ 5. yüzyılda vazo resimleri üzerinde kimliği tespit edilmiş veya isimsiz kadınların, tanrılar veya kahramanlar tarafından cinsel dürtü ile kaçırılması vurgulu bir sıklıkta görülür. Geç Arkaik dönemde karşılaşılmaya başlanan kadınların silahlı veya silahsız erkekler tarafından kovalandıkları sahnelere gösterilen ilgi Klasik dönemde zirve noktasına ulaşmıştır. Bu bölümün odak noktasını MÖ 5. yüzyıl vazo resimlerinde kadınların erkekler tarafından cinsel arzu ile kovalandıkları ve literatürde genellikle tecavüz olarak tanımlanmış görseller oluşturmaktadır. Oldukça yaygın bir imge olan cinsellik arayışı içinde kadınların peşine düşmüş tanrı veya kahramana karşı isteksiz ve kurban şeklinde betimlenmiş kadın figürünün anlamına dair tartışmalara yer verilmiştir. Algılama, okuma ve yorumlama kültürel olarak belirlenir, kültürel olarak belirlenmiş varsayımlar ve beklentiler tarafından oluşturulan algısal filtreler aracılığıyla işlenir¹⁴⁵. Bu nedenle, beşinci yüzyıl görüntülerini beşinci yüzyıl gözleriyle okumak istiyorsak, ilgili varsayımları ve beklentileri yeniden oluşturmali ve görüntüleri çıplak gözlerimizden ziyade bu beşinci yüzyıl algısal filtreleriyle yaklaşılmaya çalışmalıyız¹⁴⁶.

Kadınlara yönelik şiddet içeren temaların ve öykülerin tiyatro oyunları mitoloji içerisinde kapladıkları alan düşünüldüğünde Atinalı ressamlar tarafından sık sık vazolarda tasvir edilmeleri şaşırtıcı değildir¹⁴⁷. Klasik dönem Atina vazolarında bu takip sahneleri genellikle iki şekilde görselleştirilmiştir. En yaygın karşılaşılan anlatımda tanrı veya kahraman giyimli şekilde sahnenin solunda konumlanmış ve sağa doğru dönüktür. Ele geçirmek istediği kadının peşinde, seri adımlarla kurbanını yakalamak ileri doğru uzanır. Kurbanı ise sahnenin sağ tarafında, telaş içinde kaçmaya çalışmaktadır. Sık rastlanan bir diğer anlatımda ise kovalayıcı rolündeki tanrı veya kahraman sahnenin yine sağ tarafında ve giyimlidir. Ancak bu kez karşısındaki kurbanının belinden yakalamış ve kollarını kurbanının beline sıkıca kilitlemiştir. Tanrıların veya kahramanların gerçekleştirdiği cinsellik arayışı vurgulanmış sahneler yoğunlukla kaçırılmaktan ziyade kovalama şeklindedir. Bu anlatımlarda takip edilenin direnişini göstermenin ve vurgulamanın vazo ressamları tarafından net bir

¹⁴⁵ Stansbury-O'Donnell, 1999: 59.

¹⁴⁶ Sourvinou-Inwood, 1987: 132

¹⁴⁷ Lefkowitz, 2002: 326.

şekilde tercih edildiği açıktır. Sahnede şiddetin doğrudan verilmemesine rağmen mızrakların ürettiği anlamlar saldırıyı değil, şiddetin ipuçlarını çağrıştırıyor olabilir¹⁴⁸. Vazo resimleri üzerinde tanrı veya ölümlü erkekler ve kadınlar arasındaki dinamik ilişkiyi anlamaya dair ikonografik ve göstergebilimsel yaklaşımlar da mevcuttur. Takipçinin silah taşıyıp taşıması veya taşıdığı silahın niteliği gibi ikonografik göstergeler saldırganın kurbanına yönelik niyetine ilişkin bir bakış açısı sağlar. Sourvinou-Inwood'un kaçan bir kızı takip eden tanrı veya kahramanların tasvir edildiği bir dizi vazo temsilinin anlamına dair geliştirdiği metodolojisinde "mızrak taşıyan kovalayıcı tip 1" ve "mızraksız kovalayıcı tip 2" olarak kategorize etmiştir. Bu sahneleri yorumlamak için önerdiği yöntemde mızraklı takip sahnelerini erotik arayış sahneleri olarak tanımlamasına rağmen yine de içinde örtük, sessiz şiddet ve tehdit çağrışımları taşıdığını belirtilir. Bu sahneleri erotik olarak tanımlamasının nedeni olarak araştırmanın odak noktasını oluşturan sahneler ile bir kadını takip eden Eros'un temsil edildiği görsellerin ikonografik benzerlik taşıması olduğunu savunur. Diğer takip sahnelerinin de Eros'un yer aldığı kovalama şemalarına dayandığını öne sürer. Bu sahnelerin ürettiği anlamların, MÖ 5. yüzyıl Atina'sının anlamsal dünyasındaki "erotik arayışa" tam olarak karşılık geldiğini belirtir¹⁴⁹.

Tüm bunlara ek olarak tanrıların silahsız olarak tasvir edilmesinin dahi kurban için tehdit düzeyinin hala çokça yüksek olduğu düşünülür. Tanrılar tarafından kaçırılma, sonucu kahraman bir çocuk dünyaya getirmek olsa dahi ölümlü kadınlar için çoğunlukla yıkıcı sonuçlara neden olmuştur. Semele'nin Zeus ile ilişkisinin bir sonucu olarak alevlerle yok edilmesi tanrıların peşinde cinsel dürtü ile kovaladıkları ölümlülere verdikleri zararın en yıkıcı sonucu olarak düşünülmüştür¹⁵⁰. Cinsellikle ilgili Yunan açık sözlülüğüne rağmen, kadınların kovalandığı sahnelerde ereksiyon gösterilmez. Yunan sanatı içinde ereksiyon hali yalnızca satyrler ve ölümlüler gibi daha kaba yaratıklarda karşılaşılır. Bunun yerine, tanrılar ve kahramanlar kişisel silahlarını sembolik falluslar olarak kullanırlar ve genellikle kurbanlarının cinsel bölgelerini açık bir şekilde hedef alırlar¹⁵¹. Kovalama sahnelerinde en sık karşılaşılan üç anlatım şablonundan kadınların çıplak elle ve mızrakla kovalamalarına ek olarak ölümlü kahramanlar tarafından kılıç ile kovalandıkları sahneler de bulunmaktadır. Kadınları kılıçla takip eden kahramanlar, kurbanı bir tehlike ve tehdit de iletir, bu da onların erotik arayışlara girme olasılıklarının çok daha düşük olduğu anlamına gelir ve bu nedenle, kadınları mızrakla ya da silahsız kovalayan genç erkeklerden farklı bir anlamı ima edebilir¹⁵². Çalışmaya ışık

¹⁴⁸ Sourviou-Inwood, 1991: 32.

¹⁴⁹ Sourniou-Inwood, 1987:131-132.

¹⁵⁰ Lefkowitz, 2002: 338.

¹⁵¹ Keuls, 1993: 48.

¹⁵² Stansbury-O'Donnell, 2009: 344.

tutacak bu yönteme göre görsel temsiller içindeki figürlerin kimlikleri oldukça önemlidir. İsim ve kimlik arayışının, modası geçmiş araştırma biçimlerine bağlı kaldığı eleştirisini kendi yaklaşımına da getiren Sourvinou-Inwood anlamların yazılı veya imgeler aracılığıyla okunduklarını ve her mitolojik figürün karmaşık anlamlarının yaratılmasına katkıda bulunan belirli çağrışımları taşıyan bir işaret olduğunu belirtir¹⁵³. Bu nedenle kovalama sahnelerini ele alırken kimlikler, görsellerin anlamlandırılması için oldukça önemli bir alanı kaplar. Her tanrı veya kahraman tarafından kovalanan kadının olduğu sahne aynı anlamı işaret etmiyor olabilir. Kimin ve kim tarafından kovalandığına dair sorular, sahnelerin içinde kendilerine içkin anlamı deşifre edebilmemiz için önemli kilit noktalarındandır. Bu takip sahnelerine nasıl yaklaşacağımızı belirlemek oldukça önemlidir.      aşağıda detaylı olarak değinileceği gibi bu görsel imgeler için birden fazla anlamın mümkün olduğunu şimdiden düşünebiliriz. Yalnızca tek bir yorumun olduğunu iddia etmek kesinlikle basit ve yanıltıcı bir yaklaşım olacaktır. Bununla birlikte sahnedeki imgelerdeki tarihsel değişimin farkında olmak, bir görüntünün taşıdığı farklı anlam türlerini tanımlamanın ve açıklamanın, birlikte nasıl var olduklarını ifade etmenin ve hatta muhtemelen bir yorumlama düzeni oluşturmanın bir yolunu sunar¹⁵⁴.



şekil. 4.1. 1 Poseidon ve Hermes Kadınları Takip Ederken (Keuls, 1993: 51)

¹⁵³ Sourvinou-Inwood, 1987: 133.

¹⁵⁴ Stansbury-O'Donnell, 2009: 344.

MÖ 5. yüzyıl Atina vazo resimlerinde ölümlü kadınların tanrılar tarafından kovalandığı sahnelerin karakteristik bir örneği olarak düşünülebilecek anlatımla şu anda New York'ta bulunan krater üzerinde karşılaşmıştır (Şekil 4.1. 1.). Bu sahnede Hermes ve Poseidon olarak tanımlanmış figürler birbiri ardına karşısındaki kadınları yakalamaya çalışır haldedirler. İsimsiz kadınlar tehlikeden kaçmak ister şekilde öne doğru hareket etmişlerdir. Sahnenin en solunda bulunan giyimli ve sakallı olarak tasvir edilmiş Hermes sol elinde kerykeion tutmaktadır ve sağ elini kadının sol omzuna uzatmıştır. Karşısındaki khiton ve himation giymiş olan kadın ileri doğru tanrıdan kaçmak için adım atarken aynı zamanda kafasını geriye doğru çevirerek Hermes'e doğru bakar. Kadınları kovalayan diğer tanrı Poseidon da yine aynı şekilde giyimli ve sakallı olarak betimlenmiş, sağ eliyle tridentini tutmakta ve sol kolunu karşısındaki kadına doğru uzatmaktadır. Poseidon'un takip ettiği kadın da yine aynı şekilde kaçmak için ileri doğru adım almasına rağmen arkasına dönerek doğrudan tanrıya bakar. Araştırmacılar tanrılarının silahlarla beraber temsil edilmesinin ve bu silahların duruş biçimlerinin rastgele olmadığını belirtirler. Tüm bu görsel anlatımlar daha önce de bahsedildiği gibi sahnenin şiddet seviyesini belirleyici kodlar olarak yorumlanmıştır¹⁵⁵. Aynı zamanda her iki tanrının da kişisel silahlarını taşıyor oluşları bir başka önemli detaydır. Yunan mitolojisi ve sanatında, cinsel dürtüyle kadınları kovalayan tanrılar; sopa, kılıç ve mızrak gibi fallik unsurlarla silahlandırılmıştır¹⁵⁶. Tanrıların kurbanlarına saldırıları sırasında genellikle anlamlı bir şekilde bu fallik silahlar kurbanın kasık seviyesine yönelik bu duruş resimsel propaganda olarak yorumlanabilir. Eva Keuls bu sahneyi Poseidon ve Hermes birlikte tecavüz seferinde olarak tanımlamıştır¹⁵⁷. Fakat Mary Lefkowitz bu tanımlamaya karşı çıkarak tanrıların tecavüz seferine çıkmadıklarını ancak kadın eşlerini bilinçli ve dikkatli seçtiklerini belirtir¹⁵⁸. Sahnelerin tanımlanmasında cinsel şiddete karşı günümüz bakış açısıyla yaklaşmanın, ölümlülerin tanrılar tarafından kaçırılmasındaki anlamın dönem insanı üzerindeki etkisini tam olarak kavranmamasına neden olabileceğini belirtmiştir. Lefkowitz tanrıların ölümlüleri kaçırdığı sahneler ile deneyimlenen tecavüzün araştırmacının zihninde ayırarak tartışması gerektiğini savunur. Fakat bu yaklaşım toplumsal kabullerin şekillendirilmesinin aktif araçlarından olan mitoloji ve görsel temsillerin, toplumun sosyal yaşantısından ayrı, farklı olgularmış gibi ele almıştır.

¹⁵⁵ Sourvinou-Inwood, 1987: 150.

¹⁵⁶ Keuls, 1985: 51.

¹⁵⁷ Keuls 1985: 35.

¹⁵⁸ Lefkowitz, 2002: 328.

Klasik dönemde arkeolojik malzeme üzerinde görsel anlatımlarda oldukça popülerleşmiş kaçırma ve kovalama sahnelerinin dönemin izleyicisine çekici gelmesinin nedeni hakkında birçok varsayım ileri sürülmüştür. Toplumun sosyal yapısına ters olduğu için erkeklere kural çiğneme fırsatı sunması olabileceği fikri bu sahnelerin anlamına dair yapılan yorumlar arasındadır. Kovalama sahnelerinde cinsel şiddete dair dolaylı ipuçları bulunması ve şiddetin ima edilmiş olması taşıdığı mesajın zevk veya üreme ile yani cinsellik ile ilişkisinin gözden geçirilmesine neden olmuştur. Çelişkiler feminist bakış açısıyla sahnelerin kontrol meselesi ve tahakkümün sembolik olarak üretildiği yer olarak görme eğilimi sağlar. Bu sahnelerin tahakküm ilişkisi içinde ele alınmasının sebebi aktif olan erkek ile pasif olan kadın şeklinde betimlenmiş olmaları ve dolayısıyla eril arzu erotikleşmiş tahakküm olarak sahip olma arzusu iken dişil arzu ise eril tahakküme yönelik itaat arzudur; başka bir deyişle tahakküm erotikleşmiş halde kabul edilmiştir¹⁵⁹. Ataerkil dünyada, erotik arzu ve evlilik birleştirilemeyecek kadar tehlikelidir. Uygun evliliğin cinsel arzusundan uzak ve bakire kadın ile olmasına ek olarak uygun annelik de isteksiz kadının zorlanması sonucu ortaya çıkan anneliktir¹⁶⁰. Yunan erkekleri, kadın cinselliğini, erotik arzu ve doğurganlık kategorilerine bölerek kontrol etmeye çalıştığını ileri sürebiliriz¹⁶¹. Bu sahnelerde kadınlar, arzudan uzak ve tehdit altında hisseder vaziyette karşılarındaki erkekten kaçarak, aynı zamanda kadının arzulu gösterilmesinin karşısında duran toplumsal kodlara uygun davranış eğilimdedirler. Çünkü Antik Yunan toplumu kadının arzulu olmasına karşı bir tutum sergiler ve bununla paralel olarak uygun eş/anne bakire ve arzudan uzaktır¹⁶². Bunu biraz daha ileri götürerek kadının cinselliğinin ve hatta cinselliğin bütününe eril bakış ile şekillenmesi bu betimler sayesinde sağlanmıştır yorumunu yapabiliriz.

Tanrılar saldırıda bulundukları kadınları rastgele seçmemişlerdir aksine güzellik, cesaret, zeka gibi birçok özelliklerine dikkat etmişlerdir. Kaçırılan kadında bu özelliklerin dikkate alınmasının nedeni; genlerinin çocuğa aktarılacak olması ile açıklanır, bir başka deyişle burada ayırt edici öge kadının anne rolünün olduğu düşünülmüştür¹⁶³. Doğrudan bir kadının cinselliğinden, cinsel arzusundan, iffetinden ve ona yapılan cinsel saldırıya verdiği tepkiden bahsedilmesinden ziyade, anlatımlardaki özne kadınların uygun anne/eş rolleridir. Klasik Atina yasalarında da cinsel saldırılara verilen cezalarda da görüldüğü gibi suç doğrudan kadına değil kadının ait olduğu ailedeki erkeğe işlenmiştir¹⁶⁴. Tüm bunları

¹⁵⁹ Bourdieu, 2014: 35.

¹⁶⁰ Keuls, 1985: 48.

¹⁶¹ Steawart, 1995: 75.

¹⁶² Stewart, 1995a: 76.

¹⁶³ Steawart, 1995a: 80.

¹⁶⁴ Harris, 2006: 51.

yorumladığımızda, çalışmaya konu olan sahnelerin bize kadının cinselliği hakkında bilgi vermediğini aksine anne/eş kavramına sıkıştırılmış kadının cinselliğinin, eril bakış açısıyla ancak hangi şartlar altında kabul edilebileceğini gösterdiğini ileri sürebiliriz. Tüm bunlarla beraber ilerleyen bölümlerde bu sahnelerin cinsellik ile ilişkili tekrar tartışmaya açılacaktır. Kaçırılma sahnelerinin öncelikle şu anda onlara atfettiğimiz cinsellik ve toplumsal cinsiyet hakkındaki karmaşık mesajları iletmek amacını taşıdığını varsayarsak, vazoların yapıldığı insanlar için daha önemli olan diğer anlamları görmekten kendimizi alıkoyuyor olabiliriz¹⁶⁵.

Britanya Müzesi'nde bulunan MÖ 440 civarı tarihlenmiş kırmızı figürlü hydria üzerindeki sahnede giyimli erkek, sağ elinde defne asası tutması ve başında defne tacı bulunması nedeniyle Apollon olarak tanımlanmıştır (Şekil 4.1. 2.). Apollon büyük adımlarla sağa doğru büyük adımlarla ilerleyerek Kreusa olduğu düşünülen genç kadını kovalamaktadır. Tanrı Apollon sağ eli ile Kreusa'nın sol kolunu tutmak için uzanırken diğer eliyle de fallik silahı ile beraber betimlenmiştir¹⁶⁶. Kreusa kollarını iki yana açmış, sağa doğru hızla ilerlerken aynı zamanda kafasını sola çevirerek arkasına, saldırgana bakmaktadır. MÖ 5. yüzyıl cinsel dürtü ile gerçekleşen kovalama sahnelerinin anlatım kodlarına uygun olarak kovalanan kadının telaşı, vücudunu kullanım biçimi ve jestleri tanrıdan kurtulmaya çalıştığına dair izlenim vermektedir. Bu anlatımlarda takip edilen direnişini göstermenin ve vurgulamanın vazo ressamaları tarafından net bir şekilde tercih edildiği açıktır.



Şekil. 4.1. 2 Apollon ve Kreusa (Stewart, 1995: 74)

¹⁶⁵ Lefkowitz, 2002: 342.

¹⁶⁶ Stewart, 1995a: 78.

Zeus'un kadınları cinsel arzuyla kovaladığı takip sahnelerinin alışılmış halinin istisnasıyla Europa ve Zeus'un hikayesinin görselleştirilmiş haliyle karşılaşırız. Moshcus'un şiiri Schmiel tarafından, Europa'nın boğadan korkmadığını aksine ondan etkilenecek evliliğe hazır olduğu şeklinde yorumlanmıştır¹⁶⁷. Berlin Ressamı'na ait kırmızı figürlü çan krater üzerinde boğa kılığındaki Zeus ve Europa tasvir edilmiştir (Şekil 4.1. 3.). Boğa'nın arkasında konumlandırılmış Europa sola doğru adım atarken sol eliyle de boğanın boynuzunu tutar. Bazı araştırmacılar Europa'nın, tek boynuzunu tutarak boğa kılığındaki Zeus ile beraber, karşı koymadan ilerlemesini boğadan korkmadığını ve istekli görüldüğü şeklinde yorumlamışlardır. Aynı zamanda sahnenin hayvan tarafından gerçekleştirilen tecavüz olarak tanımlanmasının, Zeus'un Europa'yı Girit'e götürdükten sonra boğa şeklinde kalıp kalmadığı detayı muğlak olduğu için tartışmaya açmışlardır¹⁶⁸. Buna karşın Europa'nın boğanın "fallik" boynuzunu tutmasının, Europa ve boğa arasındaki ilişkinin cinsel yönüne gönderme olduğu da düşünülmüştür¹⁶⁹. Fakat bu eylem aynı zamanda hayvanın evcilleştirilmesi olarak da yorumlamaya açıktır¹⁷⁰. Bu sahnenin anlamına dair Robson, evlilik ile cinsellikle karşılaşacak genç kadınların korkularını, eril cinselliğini uygun bağlamda kabul edip fayda sağlayarak aşabileceklerini vurguladığını öne sürmüştür¹⁷¹. Aynı zamanda mitlerdeki bu tür detayların cinsel ilişkiye uygun şekilde boyun eğen kızın sağlıklı çocuklar doğuracağı ve kendisini toplumda kabul göreceği bir rolde bulacağı için didaktik olarak anlatıldığını kabul eder. Fakat bu düşüncenin yalnızca hayvan kılığına girmiş tanrıların görselleştirildiği sahnelerle kısıtlamanın oldukça dar bir pencere açma riski taşımaktadır. Üstelik bu bakış açısı, kovalama ve kaçırma sahnelerinin öznesinin, yani alıcısının kadınlar olduğuna yönelik anlam çıkarılmasına da oldukça müsaittir. Oysaki vazo ressamlarının genellikle erkekler olduğu bilinmektedir. Bu da evlilikle beraber kadınların yaşayacakları cinsellik deneyimine dair korkularını bilgisindense, başka bir deyişle kadınların hali hazırda hissettikleri duygulardan ziyade, hissetmeleri gereken korkuların erkek elinden çıkmış şekli olarak da yorumlayabiliriz. Kovalama çoğunlukla ilgili ölümlüler için sorun yaratır ve hatta bazen ölümlerine neden olur¹⁷².

¹⁶⁷ Schmiel, 1981: 261.

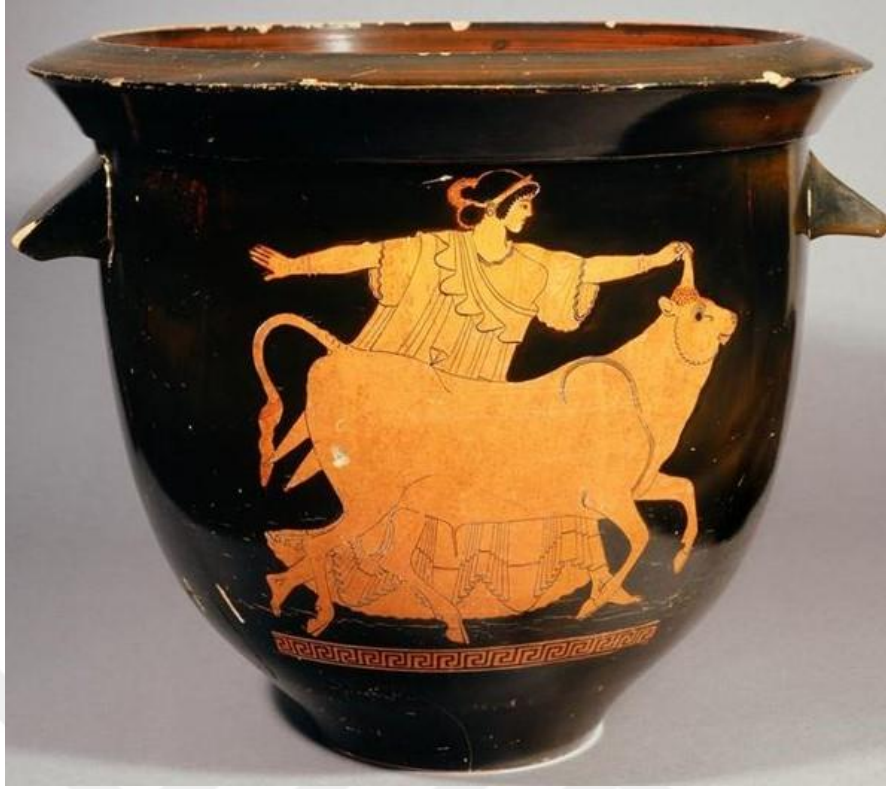
¹⁶⁸ Robson, 1997: 77-74; Lefkowitz, 2002: dip not 60.

¹⁶⁹ Keuls, 1985: 51.

¹⁷⁰ Lefkowitz, 2002: 337.

¹⁷¹ Robson, 1997: 77.

¹⁷² Sourvinou-Inwood, 1991: 47-50.



Şekil. 4.1. 3 Europa'nın Boğa Tarafından Kaçırılması (Lefkowitz, 2002: 337)

Erkeklerin kadınlar üzerindeki gücünün vurgulandığı anlatımların, hem mitolojide hem de görsel sanatlarda bulunduğu karşılık Zeus ve Semele'de de kendini tekrar göstermektedir. Şu anda Britanya Müzesi'nde bulunan MÖ 480-470'e tarihli boyunlu amphora üzerindeki figürler Zeus ve Semele olarak tanımlanmıştır (Şekil 4.1. 4.). Kabın a yüzünde Zeus sağ elinde şimşek demetiyle sağa doğru ilerlemektedir. Sol elindeki asasını vücuduna yakın tutar. Sakallı olarak betimlenmiş Zeus uzun kollu bir khiton ve himation giymektedir. Kabın b yüzünde ise Semele olduğu düşünülen khiton üzerinde himationu ile tasvir edilen kadın telaşlı bir şekilde sağa doğru hızla ilerlemektedir. Amphora üzerinde Zeus ve Semele dönemin cinsellik ile ilişkili takip sahnelerinin kodlarına uygun şekilde görselleştirilmiştir. Burada Zeus hem asasını hem de yıldırımını Semele'ye hedefler. Araştırmacılar arasında bu sahnenin Zeus'un Semele'ye cinsellik amaçlı saldırmasının mı yoksa onu yok etmesinin mi tasvir ettiği tartışılmaktadır. Şiddet ve cinselliğin bir arada gösterilebilir temalar olması nedeniyle bu sahnenin her iki imayı da amaçladığı da düşünülmektedir. Zeus ve Semele'nin görsel temsilleri toplumsal terimlere çevrildiğinde söyleyebiliriz ki, erkeğin gücü vardır ve kendi seçimiyle sadece üreme amacıyla evlenir, kadının isteği veya isteksizliği erkeğin arzularının gerçekleşmesine bir engel sunmaz¹⁷³.

¹⁷³ Keuls, 1993: 52.

Klasik dönemde sanatçılar siyasi olayları ve fikirleri vazo resimleri üzerinde tanrılar ve kahramanlar gibi figürlerle ifade etmeye başladığı düşünülmektedir¹⁷⁴.



Şekil. 4.1. 4 Zeus Semele'ye Şimşek Demetiyle Saldırır Vaziyette (Keuls, 1993: 55)

MÖ 5. yüzyılda Atina özelinde kamusal sanatın yokluğu, boyalı çanak çömlek üzerinde alışılmadık derecede güçlü bir vurguya neden olmuş olabileceği üzerinde durulmuştur¹⁷⁵. Bu noktada kamusal sanat olarak bahsedilen kabaca devlet anıtları, mimari heykeller ve duvar resimleri kısaca kamuya açık olarak sergilenen sanattır¹⁷⁶. Karim Arafat bu duruma dikkat çekerek vazo ressamlarının dönem siyasi olaylarını anlatmada aktif rol oynadıklarını düşünür. Atina'nın Aigina Adası'nı kontrolünü ve başarılarını görselleştirmek ve tahakküm gücünü yansıtabilmek için kovalama sahnelerinin kodlarını kullanması olasıdır. MÖ 5. yüzyıl vazo resimleri içerisinde tanrının kovalayıcı rolü sık tekrar edilen bir temadır. Zeus ve Aigina arasındaki takip sahnesi gibi aşağıda görebileceğimiz şekliyle Boreas ve Orithyia'da da karşılaşılmıştır. Zeus'un ve Aigina'nın yer aldığı sahnelerin Atina'nın anıtsal mimari üretimin sınırlı olduğu bir dönemde vazo resimleri üzerinde artmış olması, kovalama sahnelerinin niyetine dair farklı bir bakış açısı sunar; Zeus tarafından kovalanan kadınlar arasında yer alan Aigina'nın kimliğinde bir belirsizlik mevcuttur. Aigina'ya atfedilen kaplardan (New York 96.19.1.) üzerinde yazıt: Αἴγ[ιν]α bulunmaktadır¹⁷⁷. Aigina kız kardeşleri ile beraber betimlenmiştir. Fakat bu sahnelerin çoğunda Zeus şimşek demeti ile beraber betimlendiği için kadının kimliğinin tespit edilmesinde Semele de Aigina da önerilmektedir. Şu anda Roma'da bulunan kap üzerindeki sahnede Zeus'un peşine düştüğü

¹⁷⁴ Smith, 1999: 130.

¹⁷⁵ Arafat, 1997: 105. MÖ 5. yüzyılın ilk yarısında Atina'da devlet eliyle üretilmiş sanatın çok az olmasına dikkat çekmiştir. Yaklaşık 50-70 yıllık bu dönemde Atina hiçbir yontulmuş metop, alınlık veya mimari friz üretilmediği belirtilir.

¹⁷⁶ Arafat, 1997: 97.

¹⁷⁷ Arafat, 1997: 111.

kadın "Aigina" olarak tanımlanmıştır. Hermonaks'a atfedilen stamnos üzerinde Zeus çıplak şekilde betimlenmiştir (Şekil 4.1. 5). Pelerin dolanmış sağ kolunu karşısındaki kadının sol omzuna uzatmıştır ve diğer eliyle de kasık seviyesinde asasını tutar. Giyimli kadın sola doğru hareket ederken başını sağa, Zeus'a doğru çevirmiştir. Zeus'un Aigina'nın peşinden koştuğu sahne araştırmacılar tarafından genel olarak cinsel şiddeti ifade eden sahnelerden ziyade politik bağlamda çözümlenmeye çalışılmıştır. Boardman özellikle önemsiz olarak ifade ettiği bu sahne ile ilgili dönem içinde gerçekleşen askeri veya siyasi nedenlerden dolayı MÖ 5. yüzyılda popülerleştiğini sorgulamıştır¹⁷⁸. Atina'nın Aigina adasını kontrol etme girişimi ile Zeus'un Aigina'yı kovaladığı sahnelerin popülerleşmesi arasında bağ kurulmuştur. Zeus ile Atina kentinin özdeşleştirilmiş olabileceği düşünülmüş ve böylece ada ile aynı ismi taşıyan nymphe Aigina'nın kovalanma sahneleri yorumlanmıştır¹⁷⁹. Vazo ressamının Atina şehrinin kişileştirilmesinde Athena yerine Zeus'u tercih etmesi, resim geleneğinin içinde tanrıçanın bir kadını kovaladığı sahnenin uygun karşılanmayacağı görüşü ile desteklenmiştir¹⁸⁰. Aynı zamanda vazo ressamları edebi metne bağlı kalmışlardır. Mitolojik anlatıma göre "Asopos ve Metope'nin kızı Aigina Zeus tarafından kaçırıldı. Asopos Zeus'un peşine düştü. Zeus yıldırımlar fırlatarak onu kendi sularına geri gönderdi. Aigina'yı o zamanlar Oinone, şimdiyse onun adından kinaye Aigina denen adaya getirdiğinde Zeus onunla birlikte oldu"¹⁸¹. Bu da demek oluyor ki bir vazo ressamı efsaneyi Atina şehrinin bir eylemini temsil etmek için kullanmak isterse Zeus'u tercih etmesi gerekmektedir¹⁸².



Şekil. 4.1. 5 Zeus'un Aigina'yı Takibi
(Boardman, 2002: 194)

¹⁷⁸ Boardman, 2002: 224.

¹⁷⁹ Arafat, 1997:111.

¹⁸⁰ Woodford, 1992: 219.

¹⁸¹ Apollodoros, 1.8.

¹⁸² Arafat, 1997:111.

Byrgos Ressamı'na ait ve Boston Müzesi'nde bulunan MÖ 480'e tarihlenmiş kantharos üzerinde iki farklı kovalama sahnesi görülmektedir (Şekil 4.1. 6.). Kabın bir yüzü homoseksüel diğer yüzü heteroseksüel kompozisyonla dengelenmiştir¹⁸³. Kabın a yüzünde himation giyen Zeus, çember ve sopa taşıyan genç erkeği kovalamaktadır. Ganymedes olarak tanımlanmış genç erkek kurtulma telaşı içinde sağa doğru koşarken üzerindeki giysisi yere düşmektedir. Ganymedes ve Zeus'un yer aldığı sahneler homoseksüel ilişki içinde şiddet olarak tanımlanmaya en yakın örneklerdendir¹⁸⁴. Kabın b yüzünde Zeus, kimliği tartışmalı bir kadının peşindedir. Bir sunak ve palmye ağacı ile tamamlanmış bir tapınaktan kaçıyor gibi görünmektedirler. Kadın kurtulmasını kolaylaştırmak için eteğini yukarı çeker ve bir dua hareketi yaparak geri uzanmıştır. Kabın bir yüzünde homoseksüel diğer yüzünde heteroseksüel sahnelerin bulunması, cinsel dürtüyle saldıran güçlü erkeğin karşısındaki genç kadının veya genç erkeğin aynı konumda olduğunu göstermesi açısından oldukça önemlidir. Byrgos Ressamı'na ait kantharos üzerindeki sahne, çalışmaya konu olan kovalama sahnelerinin kadın- erkek ilişkileri üstünden değerlendirilmesini biraz daha ileri götürerek güç ilişkisi üzerinden okumaya bizi yönlendirir. Her erkeğin yalnızca kadınlar üzerinde sağladığı bir iktidardan ziyade, güçlü erkeğin hem kadın hem erkeğin üzerindeki tahakkümü şeklinde de yorumlayabiliriz.



Şekil. 4.1. 6 Zeus'un Ganymedes'i Kovalama Sahnesi (Keuls, 1993: 54)

Konrad Schauenburg tarafından 1975 yılında yayınlanan oinochoe, siyasi önemi doğru bir şekilde yorumlanarak MÖ 460'ların ortalarındaki Eurymedon Savaşı'ndan sonrasına oldukça ikna edici bir şekilde tarihlendirildi (Şekil 4.1. 7)¹⁸⁵. Politik amaçlar ile görselleştirilen homoseksüel kovalama sahnesinin bariz örneği olması nedeniyle önemlidir. Kovalama temasının anlamına dair yapılan bir tartışmada sunacağı farklı bakış açıları nedeniyle sahneyi ele alabiliriz. Vazonun ön yüzünde yalnızca pelerin ile tasvir edilmiş

¹⁸³ Keuls, 1993: 53.

¹⁸⁴ Arafat, 1990: 76.

¹⁸⁵ Schauenburg, 1975: 103.

Atinalı genç erkek erekte haldeki penisini kavramış şekilde sağa doğru hareket ederken sol kolunu da öne doğru uzatmıştır. Atinalı genç erkek figürünün sağ yanında “Ben Eurymedon” yazısı bulunmaktadır¹⁸⁶. Arka yüzünde ise Persli olarak kabul edilen, benekli tayt giymiş erkek cepheden betimlenmiştir. İki yanağına sarkan bir şapka giymektedir ve sol koluna asılmış bir yay taşımaktadır. Persli erkek ellerini iki yana kaldırarak ve vurgulu bir şekilde öne doğru eğilir halde tasvir edilmiştir ve yanında bir yazıt bulunmaktadır. Bu sahne genel olarak Atinalıların düşmanı dişileştirmesinin bir göstergesi olarak okunur¹⁸⁷.



Şekil. 4.1. 7 Eurymedon Amphorası (Kilmer, 1997: 135)

Peleus'un Thetis'i kovaladığı sahneler en erken karşılaşılan takip sahnelerinden biridir. Bu durum göz önüne alındığında, Peleus ve Thetis'in betimleniş biçiminin, izleyici için görsel dilde bir eylem olarak kovalamacanın kurulmasına katkı sağladığını ve buna ek olarak da yeni hikayeler ve anlamlar yaratmak için şablon niteliği taşıdığını söyleyebiliriz¹⁸⁸. Bu sahneleri ikonografik olarak inceleyen Krieger genel olarak sahnelerin Peleus'un Thetis'i arkasından kovaladığı ve beline kollarını kilit şeklinde sarmış biçimde bulunduğu ana iki gruba ayrılabilirliğini belirtmiştir¹⁸⁹. Thetis'in temsillerinin birçoğu, Peleus'a direnirken kılık değiştirme yeteneğini ifade eden, kolunda, omzunda veya sırtında aslan, panter veya yılan gibi küçük bir hayvanı içerir. Böylesi bir motif, izleyiciyi kurbanın benzersiz kimliğine doğru yönlendiren ve dolayısıyla takipçisinin kimliğini de kapsayan bir bilgi kaynağı işlevi görmüştür¹⁹⁰.

Peithinos tarafından imzalanmış olan kylixin tondosunda Peleus Thetis'i belinden yakalamıştır (Şekil 4.1. 8.). Peleus'un Thetis'i tuttuğu sahne bir durma anını göstermektedir,

¹⁸⁶ Kilmer, 1997: 135.

¹⁸⁷ Arafat, 1997: 103.

¹⁸⁸ Stansburry-O'Donnell, 2009: 345.

¹⁸⁹ Krieger, 1973: 157

¹⁹⁰ Stansburry-O'Donnell, 2009: 347.

her iki figür de durağandır¹⁹¹. Ölümlü kahraman da tanrıça da baştan aşağı giyimli olarak tasvir edilmiştir. Peleus ve Thetis'in birbirlerine bakmıyor olmaları bu temanın anlatımında cinsel isteğe daha az odaklanıldığı şeklinde yorumlanmıştır. Bunun yerine evlilik ile birlikte kadının kontrol edilmesi gerektiği fikrine vurgu yapıldığı düşünülür¹⁹². Göz teması kurmamış olmalarını farklı bir görüş de ölümlü kahramanın şehvetle motive edilmediğini belirttiğini buna ek olarak niyetinin daha çok evlilik yoluyla kadın üzerinde hiyerarşik bir egemenlik kurmak ve üremek ile ilgili olduğunu öne sürer¹⁹³. Sanatçının takma adı Peithinos'un perseuasion yani ikna ile ilişkili olduğu birçok araştırmacının ortak fikridir¹⁹⁴. Ancak Peleus'un Thetis'i ele geçirmesine yalnızca ikna yeterli olmamıştır. Peleus Thetis'i, Zeus ve Poseidon gibi güçlü tanrıların işbirliği ile kazanabilmiştir. Lefkowitz, sahnenin bize Atinalı kadınların cinselliği hakkında çok az şey anlattığını ancak tanrıların gücü hakkında çok şey söylediğini belirtir¹⁹⁵.



Şekil. 4.1. 8 Peithinos Kylix (Lefkowitz, 2002: 34)

Thetis'in Peleus tarafından yakalanışına bir örnek Victoria ve Alberti Müzesi'ndeki MÖ 520 civarın tarihli kırmızı figürlü bir kylix üzerinde görülebilir (Şekil 4.1. 9.). Sahnenin

¹⁹¹ Sourvinou-Inwood, 1991: 66.

¹⁹² Sourvinou-Inwood, 1991: 85.

¹⁹³ Stansburry-O'Donnel, 2009: 362.

¹⁹⁴ Dover, 1978: 95-96.

¹⁹⁵ Lefkowitz, 2002: 351.

merkezinde solda kılıç kını ile beraber çıplak bir erkek, karşısındaki kadını belinden yakalamış ve ellerini birleştirerek kilitlemiş şekilde soldan sağa kuvvetli adımlarla ilerlemektedir. Karşısındaki kadın ise, soldan sağa büyük adımlarla kaçır gibi ilerlerken arkasından gelen erkeğe yakalanmış, başını sola çevirmiş ve biraz aşağı bakar haldedir. Sol kolunun bükülmüş pozisyonu, arkaik vazo resimlerinde hızlı hareketi vurgulamak için yapılan geleneği hatırlatır ve sağ kolu panik olarak yorumlanabilecek şekilde savunma için yukarı doğru uzanmıştır¹⁹⁶. İki figürün jestleri ve hareketlerindeki karşıt duruşlar hikayenin takip etme ve yakalama şeklinde gelişen iki aşamalı sürecini aktarır. Barringer bu sahneyi, mitolojik tema ve evlilik çerçevesinde bir panikten çok dansa benzetmektedir¹⁹⁷. Yine de sonuç olarak yine de bu karşılaşma erkeğin kadın üzerindeki hakimiyetini koruduğu/kurduğu bir güç oyunu içinde ele alınmalıdır. Bu anlatının merkezini oluşturan Peleus'un kovalama/yakalama ve Thetis'in kaçma/mücadele etme eylemlerini tamamlayıcı hareketler olarak tanımlayabiliriz. Sahnenin bir diğer figürleri olan kaçan kadınlar, sahnenin dramatik yapısını güçlendirmiş ve detaylandırmışlardır¹⁹⁸. Sahnenin kurgusunda Thetis'in Peleus'a karşı tepkisi yalnızca kendi duruş biçimiyle değil aynı zamanda çevresindeki diğer kadınların hareketleri ile de verilmiştir. Bu vazo aslında bir dönem sanatçılarının Peleus ve Thetis temasını geliştirmesini temsil etmekte ve temanın Geç Arkaik dönemdeki kodlamasını göstermektedir¹⁹⁹.



Şekil. 4.1. 9 Peleus'un Thetis'i Kaçırma Sahnesi (Stansbury-O'Donnell, 2009: 348)

¹⁹⁶ Neumann, 1965: 38-40.

¹⁹⁷ Barringer, 1995: 85-87

¹⁹⁸ Stansbury-O'Donnell, 1999: 18-31.

¹⁹⁹ Stansbury-O'Donnell, 2009: 346. Kronolojik şema basitçe üç döneme ayrılmıştır. Yüksek Arkaik (530/525'e kadar); Geç Arkaik 530 / 525-490/480 ve Erken Klasik, 490 / 480-450. Yüksek Arkaik dönemde, LIMC'de listelenen altı eserde yalnızca takip bölümü görünür. Nereidlerin eşlik ettiği veya etmediği yakalama, altıncı yüzyılın son üçte birine kadar ortaya çıkmaz, temanın standart formülasyonu haline gelir. Geç Arkaik dönem için, ele geçirmenin 37 örneği vardır, ancak kovalamacanın yalnızca 3 örneği vardır.

Mitsel anlatıma göre Thetis birçok kılığa bürünmesine rağmen Peleus'tan kurtulamamış, Peleus tarafından ele geçirilmiş ve daha sonra da onunla evlenmek zorunda kalmıştır. Peleus ve Thetis sahnelerini yapısal olarak kadının/vahşi hayvanın erkek/uygar varlık tarafından boyun eğdirilmesi olarak görebiliriz²⁰⁰. Fakat Lefkowitz tarafından tanrıça Thetis'in yılanlar veya hayvanlarla beraber temsil edilmesinin, doğasının bir hayvana benzemesinden ziyade yalnızca Peleus'a yakalanmamak için girdiği kılıklar şeklinde yorumlanmıştır²⁰¹. Bu yaklaşıma göre vazo ressamının öykünün bu yönüne değinmesinin başka bir yolu yoktur. Buna ek olarak sahnelerin değerlendirmesinde Thetis'in tanrıça olması nedeniyle ölümlü kadınların cinselliği hakkında bilgi vermeyeceğini savunur. Peleus ve Thetis sahnesinin yorumlanmasında tanrıça ve ölümlü erkek kimlikleri üzerinden yaklaşmakta elbette fayda vardır. Ölümlü erkek İksion tanrıça Hera'ya cinsellik niyeti ile yaklaşmasının sonucunda çok ağır şekilde cezalandırılmıştır. Fakat Peleus ve Thetis'te durum bundan farklıdır²⁰². Thetis tanrıça olmasına rağmen ölümlü Peleus'tan kaçamamıştır. Anlatıma dahil edilen Nereidler de Peleus'tan daha güçlü varlıklar olmalarına rağmen ondan kaçmaktadırlar. Sahnede hem Nereidlerin gücünün hem de Thetis'in tanrısallık vurgularının azaltılmasıyla izleyici için tema ölümlü erkek-tanrıça yerine erkek-kadın ikiliğine dönüşmüş olabilir²⁰³.

Bir başka Peleus'un Thetis'i kaçırmasını konu alan vazo resminde sahne ikiye bölünmüştür. Bölünmüş sahnenin üst kısmında Peleus ve Thetis, alt kısmında ise yine bir kaçırma/kovalama temalı anlatım içerisinde Boreas ve Oreithya bulunmaktadır (Şekil 4.1. 10.). Kuzey rüzgarı tanrısı Boreas tarafından Atina kralı Erechtheus'un kızı Oreithya'nın kaçırılması anlatımı 5. yüzyıl vazo resimleri arasında sık rastlanan konulardandır. Boreas ve Oreithya'nın hikayesinde, bir kehanet yüzünden Atinalıların kendilerine yardım etmek için kuzey rüzgarı Boreas'ı çağırdıkları anlatılır. Çünkü bir kahin onlara damatlarını müttefik olarak çağırma talebini söyler. Aktarıma göre Boreas ve Atina kralı Erechtheus'un kızı Oreithya evlidir. Bu bağlantıyla öykü devam ediyor, Atinalılar Boreas'ı damatları olarak görüyorlardı. Herodotos bu durumu şöyle anlatır; "Euboea açıklarında konuşlanmışlardı ve fırtınanın yükseldiğini gördüklerinde, daha önce yapmamışlarsa, Boreas ve Oreithya'ya, daha önce Athos'ta olduğu gibi, barbar filosunu yok ederek kendilerine yardım etmeleri için fedakarlık yaptılar. Boreas'ın demir atarken barbarların üzerine düşmesinin sebebinin bu olup olmadığını söyleyemem ama Atinalılar onun daha önce yardımlarına geldiğini söylüyorlar. Eve gittiklerinde, Ilissos nehrinin yanında kutsal bir Boreas bölgesi kurdular"²⁰⁴. Sahnede

²⁰⁰ Sourvinou-Inwood, 1991: 152

²⁰¹ Lefkowitz, 2002: 342.

²⁰² Stewart, 1995a: 80.

²⁰³ Stansbury-0'Donnel, 2009: 362

²⁰⁴ Herodotos 7.189.

Oreithyia, birçok şiddet içeren olayla bilinen Boreas tarafından zorla alt edilirken babası Erechtheus ve genellikle kabul gördüğü şekliyle tanrıça Athena; vücut duruşlarından gerçekleşen olaydan memnun olmadıkları belli olsa da bu duruma müdahale etmeden izlemektedirler. Araştırmacılar genel olarak bu sahnenin Artemision Savaşı ile ilgili olduğunu kabul etmişlerdir ki buna neden olarak Herodotos'un aktarımıyla Atinalıların MÖ 479'dan kısa bir süre sonra Oreithyia ile birlikte ibadet edildiği Ilissos nehri kıyısındaki Boreas tapınağını inşa edilmesi gösterilir²⁰⁵. Boreas, çoğu kurbanıyla yaşadığı tek gecelik ilişkinin aksine Oreithyia ile evlenmiştir ki bu vatansever unsurlar içeren tecavüz mitleri ile meşru evlilik kurumunu ilişkilendirir²⁰⁶. Mevcut edebi olmayan kanıtlar, beşinci yüzyıl Atina'sında Boreas ve Oreithyia mitinin gerçekten çok popüler olduğunu açıkça göstermektedir.



Şekil. 4.1. 10 Boreas ve Peleus Kalyx Krater (Keuls, 1993: 35)

Boreas ve Oreithyia sahnesi Peleus ve Thetis görselleri ile bazı yapısal yakınlıklara sahiptir çünkü genellikle kurbanı hedef alan çekilmiş silahlar yoktur. Aynı zamanda genellikle her iki saldırgan da kadınları bellerinden kenetleyerek yakalamış şekilde tasvir edilirler. Boreas sakallı ve kanatlı şekildedir ve çoğu durumda her iki kolunun da koşma pozisyonunda olmasına rağmen genellikle en az bir elini kadının üzerine koymayı başarır. Bu kovalama sahnesinin Atina'yı tanrıların yönetimi altında gösterdiği düşünülür. Hikaye aynı zamanda Oreithyia'yı tanrı ile evlenmesiyle memleketinden ve ailesinden uzaklaştırır. Bir kızın evliliği bir ölçüde ailesi için bir ölümdür²⁰⁷. Yine de bir tanrı ile evli olmak hem Oreithyia için oldukça önemlidir aynı zamanda şehri ve ailesi için kurban edilmesi de kazanım olarak görülebilir. Öyleyse peşinden koşma ve kaçırma hem kayıp hem de kazançtır. Bu nedenlerden

²⁰⁵ Arafat, 1997: 109

²⁰⁶ Keuls, 1993: 55.

²⁰⁷ Stansbury-O'Donnell, 2009: 371

ötürü, bu vazoda olduğu gibi cenaze töreni bağlamı için sahnenin çekiciliği açıktır²⁰⁸. Eos ve Kephalos efsanesi daha sonra değinileceği gibi Atinalı bir dinleyici için özel bir duruma sahiptir çünkü Kephalos Atinalı bir gençtir. Oreithyia'nın rüzgar tanrısı Boreas tarafından kaçırılmasını tasvir eden vazolarda Oreithyia'nın Atinalı prenses olması önemlidir. Her iki efsane de Atinalıların Delos'taki tapınağının akroteri'sinde tasvir edilmiştir.



Şekil. 4.1. 11 Deepdene Stamnos (Stansbury-O'Donnell, 2009: 355)

Deepdene Ressamına atfedilen Byrgos mezarı Capua II'de başka stamnoslarla beraber ele geçen ve MÖ 470-460 yıllarına tarihlenen stamnos üzerindeki sahnede Boreas Oreithyia'yı kovalamaktadır (Şekil 4.1. 11.). Sakallı tanrı, soldan sağa doğru büyük adımlarla gelmektedir ve karşısındaki kadını yakalayabilmek için iki kolunu beraber uzatmıştır. Kısa bir Khiton ve kanatlı sandaletler giymiş tanrı kanatlı olarak betimlenmiştir. Boreas'ın kanatlı şekilde tasvir edilmesi onun ilahi bir arayış içinde olduğunun iması olarak yorumlanmıştır²⁰⁹. Oreithyia'nın saçları topludur ve bir khiton üstüne himation giymiştir. Soldan sağa doğru büyük adımlarla ilerleyen Oreithyia'nın başı Boreas'a çevrilidir ve *anakalypsis* ifadesini hatırlatan duruşta. Peçe veya mantoyu yüzünden uzak tutma jesti *anakalypsis* olarak tanımlanmıştır ve düşün ve evlilik ile bağlantılı ikonografik motifler içinde yer alır²¹⁰. Oreithyia'nın geriye dönmesi, takipçisine olan bağlı ve ilgisini ifade etmekle birlikte, görünüşü ve bakışları aracılığıyla arzusunu uyarmada oynadığı rolü de gösterdiği düşünülmüştür²¹¹. Bu noktada görsellerin daha iyi yorumlanabilmesi için, Boreas ve Oreithyia'nın bulunduğu sahneler ile genellikle MÖ 480'den önce karşılaşılmasıdır. Bu sahne ressamı için yeni bir temadır ve

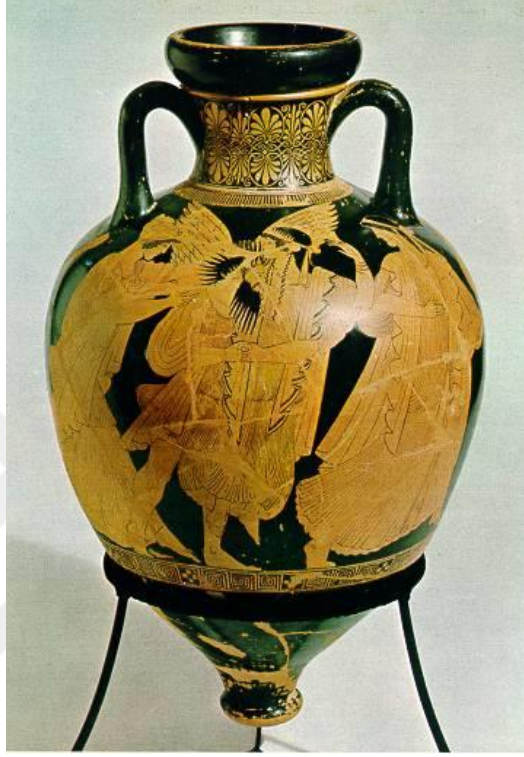
²⁰⁸ Lewis, 2002: 202.

²⁰⁹ Stansbury-O'Donnell, 2009: 354

²¹⁰ Oakley, 1995: 67.

²¹¹ Stansbury-O'Donnell, 2009: 354.

Boreas'ın Oreithya olmadan, yalnız başına tasviri bulunmamaktadır²¹². Bu durum Boreas ve Oreithya arasında gerçekleşen kovalamaya olan ilginin Salamis ve Artemision savaşları ile ilişkili olabileceğini düşündürür²¹³. Oreithya'nın Atinalı bir genç kız olması temanın siyasi önemini işaret etmektedir ve Boreas'ın onu kovalaması Atina'nın kaderinin tanrıların iradesine bağlı olduğunu ifade ediyor olabilir²¹⁴.



Şekil. 4.1. 12 Sivri Uçlu Amphora Üzerinde Boreas ve Oreithya (Stewart, 1995: 75)

Bir başka Oreithya ve Boreas teması Vulci'de bulunmuş MÖ 475'e tarihlenmiş kırmızı figürlü amphora üzerinde karşılaşılmıştır (Şekil 4.1. 12.). Sahne, literatürde Boreas'ın Oreithya'yı kaçırmaması olarak tanımlanmıştır. Çoğu takip sahnesinin aksine, bu sahne birçok araştırmacı tarafından kaçırma olarak değil tecavüz olarak tanımlanmıştır. Bu kovalama sahnesinin Atina'nın askeri ve siyasi olarak kazandığı başarılarından sonra çıktığını vurgulayabiliriz²¹⁵. Erika Simon, bir temanın, yani sahnenin ortaya çıkması için itici güç olarak Artemision savaşını değil, Aeschylus tarafından yazıldığı bilinen şu anda kaybolmuş olan Oreithya isimli oyunu gösterir²¹⁶. Fakat sahnenin belli bir zaman aralığında popülerleşmesinde politik ve siyasi amacının daha ağır bastığını düşünmek daha doğru gözükmemektedir.

²¹² Kaempf- Dimitriadou, 1979: 105-109.

²¹³ Stewart, 1995a: 87.

²¹⁴ Lewis, 2002: 201-202.

²¹⁵ Arafat, 1997: 109.

²¹⁶ Simon, 1967: 117.

Theseus MÖ 5. yüzyıl kadınların kovalanması temalı vazo resimlerinde sıkça tercih edilmiştir. Genellikle genç erkek olarak temsil edilen Theseus farklı kadınları kovaladığı birçok görsel içinde Helen'in Theseus tarafından kaçırılması hikayesini anlatan sahneler ise bunlardan yalnızca birini oluşturmaktadır²¹⁷. Şu anda Elvehjem Sanat Müzesi'nde bulunan MÖ 460-450 yılına tarihlenmiş ve Niobid Ressamına atfedilmiş kırmızı figürlü çan krater üzerindeki figürler Theseus ve Helen olarak tanımlanmıştır (Şekil 4.1. 13.). Yazıt olmamasına rağmen, sahnenin en solunda olan kadının kafasındaki taç bu figürlerin Helen ve Theseus olarak tanımlanmasına yardımcı olmuştur²¹⁸. Genç şekilde betimlenmiş Theseus sola doğru hareket etmektedir ve sol koluyla Helen'e uzanarak onu tutmuştur. Sağ eliyle iki mızrak birden tutmaktadır. Helen ise Theseus'tan uzaklaşmaya çalışır şekilde, sahnenin solunda bulunan bir sunağa doğru hareket etmektedir ve bir dor sütununa tutunur. Ancak tam bu anda Theseus'a bakmak için başını sağa, genç erkeğe doğru çevirmiştir. Theseus'un arkasında, sahnenin sağında el hareketlerinden telaşlı olduğu belli edilmiş bir kadın ters yönde kaçmaktadır.



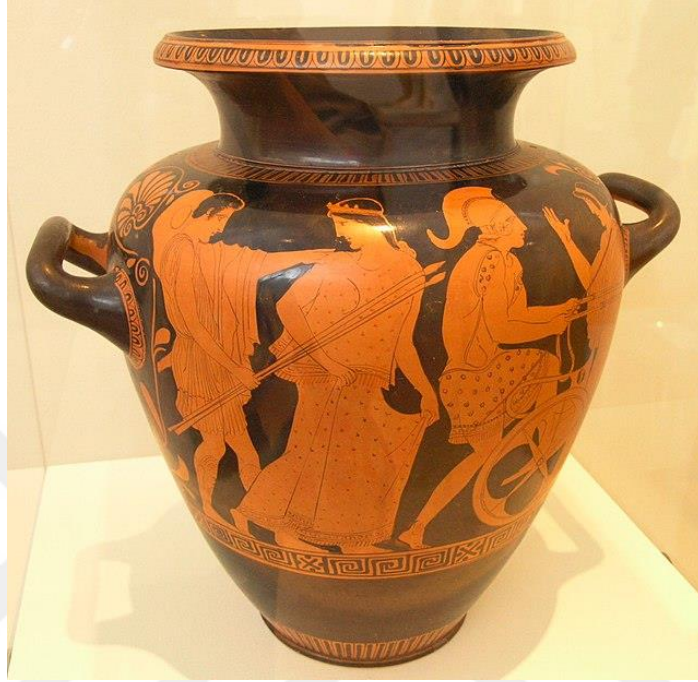
Şekil. 4.1. 13 Hellen ve Theseus
(Cohen, 2007: 265)

Helen'in Theseus tarafından kaçırılmasını anlatan bir başka vazo resmi şu anda Atina Ulusal Müzesi'nde bulunmaktadır. Polynotos tarafından yapılmış kırmızı figür tekniğindeki stamnos üzerindeki sahnede tüm figürler etiketlenmiştir. Sahne soldan sağa doğru yönlüdür. Kaçırma anı bariz şiddet belirtileri veya eylemleri olmadan tasvir edilmiştir. Theseus, Helen'in sağ omzunu kavramak için sol kolunu uzatırken sağ elinde iki mızrak tutmaktadır. Helen eteklerini tutarak başını soldan sağa doğru çevirir ve peşinde koşan Theseus'a doğrudan bakmaktadır. Helen'in hafif sağa dönük duruşu Theseus'un onu yakalamasını engellemeye yönelik çabasını ortaya koyuyor olabilir. Theseus'un kararlı bir şekilde Helen'i arabaya doğru götürme niyeti açıkken, tam karşılarında Helen'in kız kardeşi Phoiba bu olaya

²¹⁷ Sourvinou-Inwood, 1987: 135.

²¹⁸ Cohen, 2007: 264.

engel olmak ister gibi ana figürlere doğru yönelmiştir. Phoiba'nın Helen'e doğru hareket eder gibi tasvir edilmesi, onun yardım sağlama girişimini ima ediyor gibi görünmektedir. Sahnede şiddetin doğrudan verilmemesine rağmen mızrakların ürettiği anlamlar saldırıyı değil, şiddetin ipuçlarını çağrıştırıyor olabilir²¹⁹.



Şekil. 4.1. 14 Polygnotos Stamnos (Cohen, 2007: 265)

Bir Etrüsk mezarında bulunan ve MÖ 5. yüzyılın sonlarına tarihlenen Meidias Ressamının ünlü kırmızı figürlü hydriası üzerinde Leukipidlerin Dioskurlar tarafından kovalanması temsil edilmiştir (Şekil 4.1. 15). Sahnenin merkezinde yer alan heykelin sağ ve solunda Polydeukes ve Kastor'un arabaları yer almaktadır. Sol taraftaki Polydeukes Elera'yı arabasına bindirmiş uzaklaşmaktadır. Polydeukes Elera'nın iki yanından dizginleri ve kılıbı tutarken kadın da ayakta, başını hafifçe eğerek arabaya tutunurken diğer eliyle de mantosunun bir parçasını kaldırır. Yüzünü hareket yönüne doğru çevirmiştir ve duruşunda herhangi bir yardım isteği iması bulunmamaktadır. Başka bir yakalama sahnesi biraz aşağıda gösterilmektedir. Kastor Eriphyle'yi iki eliyle belinden tutmaktadır. Eriphyle de Elera gibi uzun bir khiton giymiştir. Zarif hareketlerle ilerlemektedir. Kastor'un Eriphyle'yi belinden tutup kaldırmış olması aslında kadının çok da istekli olmadığına göstergesi olarak yorumlanmıştır. Öte yandan yine de Eriphyle onu esir alan kişiye direnmekten elbisesini düzeltmekle meşgul görünüyor. Leukippidler'in kıyafetleriyle ilgilenmeleriyle beraber korku ve endişeden uzak hallerine rağmen bazı araştırmacılar, vazoda ele alınan konu tecavüz teması

²¹⁹ Sourviou-Inwood, 1991: 32.

olarak değerlendirmiştir²²⁰. Başka bir görüş olarak ise hedef kitlenin kadınlar olduğunu öne süren Sutton Atinalı ve diğer Yunan kadınlarının endişeleri ve özlemlerinden esinlenerek, kız kardeşlerin zarif hareketleri arzulu ve istekli olduklarının göstergesi olarak okumuştur²²¹. Bu tür vazolar, Sutton'ın öne sürdüğü gibi, kadınların kendi varoluşlarının dertleriyle boğuşup onları aşabildikleri bir araç mı, yoksa boyun eğme fikrini kadınlar için arzu edilir bir şekilde reçete etmenin bir yolu mu, bir yorum meselesidir. Arzu ve teslimiyet anlatılarının rahat bir şekilde bir arada var olduğu konusunda herkes hemfikir değildir. Atinalı kadınlar iki kız kardeşin kurduğu zıtlık üzerinden aşk ile tecavüz arasındaki muğlak ilişkiyi sorgulamış olabilecekleri düşünülür. Atinalı kadınlara, Eriphyle gibi önce direnmeleri ve sonra Elera gibi erkeklerin arzusuna uymaları ve bu arzuyu kendilerininmiş gibi benimsemeleri gösterilmiş olabilir. Yine de bu yorum sorgulanmaktadır²²².



Şekil. 4.1. 15 Meidias Hydria (Cohen, 1996: 124)

Meidias Ressamının, romantik yaklaşımına rağmen temanın tecavüz ile ilişkili olduğunun en açık işareti olarak, çiftin sağında yaya olarak kaçan bir kadının varlığı olarak gösterilir. Yazıt sayesinde Peitho olarak tanımlanan kadın, saldırı sahnesinden kaçmaktadır. Peitho, Yunanların evlilikle ilgili düşüncesinde çok önemli bir unsurdur ve normalde düğün bağlamındaki görsellerde çok sık yer verilir. Peitho'nun sahneden kaçması kız kardeşlerin durumdan memnun olmadıkları şeklinde yorumlanabilir. Eriphyle ve Kastor arasındaki mücadele sanatçının istek ve zorlama arasındaki ilişkiden çok emin olmadığı şeklinde

²²⁰ Cohen, 1996: 124.

²²¹ Sutton, 1992: 30.

²²² Cohen, 1996: 124.

yorumlamak mümkündür. Cinsel şiddet ve zorlamanın maskelenmesi, MÖ beşinci yüzyılın sonuyla sınırlı değildir. Görüntüler bu kadar açık olmasa da, Meidias Ressamı, zihninin gerisinde bir yerde cinsel saldırı ve evlilik arasında bir ilişki olduğuna dair görüşe sahip olduğu düşünülebilir. Bu örnek sanatçıların cinsel şiddeti romantize ederek normalleştirdiği süreçlerin görünmesi açısından oldukça önemlidir.

4.1.1 Saldırgan Rolündeki Tek Kadın: Eos

Tüm bu cinsel arzu nedeniyle gerçekleşen kaçırma sahnelerinin ortasında kovalayıcı rolünü üstlenen tek kadın olması Eos'u ön plana çıkarmaktadır. Kopenhag ressamına MÖ 480'e tarihli stamnosun a yüzünde Zeus'un Aigina'yı kovalamaktayken, b yüzünde de Eos Kephalos'u kovalamaktadır (Şekil 4.1.1 1). Zeus ve Eos ayrı yüzlerde sahnenin ortasında yer almış ve adımlarını sağa doğru atarak karşısındaki kişilere uzanmaktadırlar. Sahne içerisinde konumlandıkları yer, vücutlarının yönü ve karşısındaki kişi ile ilişkileri göz önüne alındığında, ikisini de aynı bağlamda ele almamızı sağlamaktadır.



Şekil. 4.1.1. 1 Zeus ve Eos'un Takip Sahnesi (Dipla, 2009: 111)

Sophia Kaempf-Dimitriadou tarafından kataloglanan kovalama ve kaçırma temalı vazolarda, Eos'un ve sevgililerinin tasvir edildiği sahneler, Zeus ile birlikte ölümlü kadınlarla veya Ganymedes ile tasvir edildiği sahnelerden daha fazla olduğu görülmüştür²²³. Cinsel iştahla gerçekleşen kovalama sahnelerinde karşılaşılan genel anlatımların erkek hakimiyetinin pekiştirilmesi veya kendini dışa vurması niyetinde olduğunu öne sürebiliriz. Bu güç hiyerarşisi içinde Eos'un genç erkeklerin peşinde koştuğu sahneler önemli bir istisna oluşturur. Aynı zamanda Eos'un genç erkeğin peşinde olduğu vazo resimlerinin, tanrıların veya kahramanların kadınları kovaladıkları sahnelerin popülerleştiği dönemde ortaya çıkmış

²²³ Kaempf-Dimitriadou ,1969: 76-109'daki vazo katalogunda Zeus'un tasvir edildiği 116 (60 kadın ve 56 Ganymedes) yerine Eos ve kovaladığı genç erkeklerin olduğu 147 sahne vardır.

olması ve sayıca fazlalığı, konuyu daha da ilgi çekici bir hale getirmiştir. Eos'un kovaladığı erkeklerin hepsi polis için yararlı vatandaş olma amacıyla yetişen, eğitim alan genç erkekler şeklinde temsil edilmiştir²²⁴. Şafak tanrıçası Eos'un peşine düştüğü gençler, şüphe götürmez bir şekilde, Atina eğitiminin iki temel alanıyla ilişkili faaliyetlerde bulunan genç erkekler olarak tasvir edilmektedir²²⁵. Kaçan genç erkeklerin görünüşleri, kıyafetleri ve ellerindeki nesneler değişiklik göstermesine rağmen boyutları her zaman Eos'tan küçüktür. Eos'un vazo resimleri üzerindeki cinsel iştahla genç erkekleri kovaladığı tasvirleri MÖ 5. yüzyıla tarihlidir. Eos vazoları hem Atinalı hem de İtalyan izleyiciler için geniş bir çekiciliğe sahipti. Eos'un erkekleri kovaladığı sahnelerin yer aldığı kırmızı figürlü vazodan 37'si İtalya anakarasında veya Sicilya'da bulunurken 38'i de Nolan amforasıdır. Sahnelerin tanrıların ölümlüleri kaçırdığı, insan varoluşunun güvencesizliğinin hatırlatıcısı olarak hizmet etmiş olabileceği düşünülür²²⁶.

Arkaik dönem vazo resimleri üzerinde Eos ikonografisi oğlu Memnon ile güçlü bir şekilde ilişkilidir. Şu anda Britanya Müzesi'nde bulunan Lekythos üzerindeki MÖ 500-475 aralığına tarihlenmiş vazo resminde Eos oğlu Memnon'un ölü bedenini taşıırken resmedilmiştir (Şekil 4.1.1. 2). Bu tema ile MÖ 6. yüzyılın özellikle ikinci yarısında ve MÖ 5. yüzyılın ilk çeyreğine kadar karşılaşılmaktadır²²⁷. MÖ 5. yüzyılda, dönemin popüler vazo resimlerine paralel olarak Eos'un betimlerinde de değişimler olmuştur. Annenin trajedisinin yansıtıldığı sahneler, cinselliğini dizginleyemeyen bir tanrıça anlatımına dönüşmüştür. Annenin oğlunun cesedini yas tutarken taşıdığı eski şemanın, MÖ 5. yüzyıl cinsel iştahla kovalama sahnelerine bir model görevi gördüğü düşünülmektedir. Genel olarak tanrıça Eos'un kaçırma çalıştığı genç erkelere yaklaşımları, erkekleri veya kadınları kaçıran tanrıların yaklaşımından önemli derecede farklı değildir. Ressamlar, her ikisinde de kurban ve saldırgan arasında MÖ 5. yüzyıl cinsel arzu için gerçekleşen kovalama sahnelerinde, benzer kompozisyonlar kurarak aktarmışlardır.

²²⁴ Dipla 2009: 124.

²²⁵ Kaempf-Dimitriadou, 1979: 178

²²⁶ Lefkowitz 2002: 326.

²²⁷ Dipla, 2009: 112



Şekil. 4.1.1. 2 Eos ve Oğlu Memnon (Dipla, 2009: 112)

Eos'un genç erkeği peşinden koşarak yakalamaya çalıştığı bir örnek, Nausicca Ressamı'na atfedilmiştir (Şekil 4.1.1. 3). Boyunlu amphoranın üzerindeki sahnede solda kanatlı Eos kollarını uzatarak av kıyafetleri giymiş genç bir adama doğru hızlı adımlarla yürümektedir. Giyimi nedeniyle Kephalos olarak tanımlanmış genç erkek ileri doğru hareket ederken kafasını tanrıçaya doğru çevirmiş ve sağ avuç içi tanrıçaya bakacak şekilde uzaklaşmaktadır. Kephalos olarak tanımlanmış genç erkeğe ait olan köpek ise endişe içinde saldırı halindeki tanrıçaya doğru sıçramaktadır. Bu sahnede Kephalos'un, Eos'a bakmak için başını geri çevirmesi, tanrıçanın bakışının gücünün onu uzaklaşmaktan alıkoymaya başlamasına sebep olduğu şeklinde yorumlanır²²⁸.



Şekil. 4.1.1. 3 Eos ve Kephalos (Lefkowitz, 2002: 329)

Son yıllarda bilim insanları bu sahneleri, Atinalıların kadın ve erkek cinselliğine yönelik tutumlarıyla ilgili bilgi toplamak amacı ile değerlendirdi. Kimi araştırmacılar

²²⁸ Sourvinou-Inwood, 1991: 69.

tarafından Eos vazolarındaki görsel temsillerin erkek cinselliğinin egemenliğinin tanımlanma ve haklı çıkarmanın bir yolu olarak yorumlanır²²⁹. Mitolojik hikayelerin ışığında gerçekleşen kovalama ve kaçırımların, Atinalı erkek arzusunun kahramanlık ve ilahi dünyaya yansıtılmasından daha fazlasını veya azını temsil etmeyeceğini öne sürmüşlerdir. Eos'un betimlendiği bu vazoların Atinalı erkek arzusunun yansıtılmasında nasıl bir rol oynadığına dair yaklaşımlar arasında en baskın gelen görüş bu görsellerin kadın cinselliğinin açabileceği sorunlara dair bir uyarı olduğu yönündedir. Bu görsellerin kadın egemenliğinin zararlarının ve kadınların cinselliğinin baskın olduğu durumlarda arzuya teslim olmanın dehşet verici sonuçlarını işaret ettiği düşünülmektedir²³⁰. Eos'un arzulu bir kadın olarak genç erkeklerin peşine düştüğü sahnelerin cinsellik içinde gelişen davranış kodlarını tersine çevirdiği varsayımı da bu görüşü destekler niteliktedir. Bu perspektifteki araştırmacılara göre Eos vazoları, Atina toplumunda ne olmaması gerektiğine dair bir niyet barındırmaktadır. Eos'un cinsel arzu sonucu kovalayıcı rolünde olması ile Klasik dönem ressamlarının, kadınların cinsel arzularını dışa vururken aynı zamanda bu arzunun gerçek dünyada aktif olamayacağını öne sürdükleri düşünülmüştür²³¹. Tüm bunlarla beraber sahnenin, sadece kadının arzulu oluşunun ve kontrolünün tehlikesini değil, aynı zamanda erkek kontrolünün kaybedilmesinin korkutucu sonuçlarını da anlattığı şekilde yorumlayabiliriz²³². Fakat karşıt görüşte olan araştırmacılar Eos'un genç erkekleri takip ettiği sahnelere, vazo resimlerinin temel amacının izleyicilere tanrıların insan yaşamının gidişatını değiştirme gücünü hatırlatmak olduğunu belirterek yaklaşmışlardır. Ölümlü kadınların cinselliği hakkında yorum yapmak isteyen ressamların niyetlerini gerçekleştirebilmek için tanrıça tasvirlerini kullanmalarına gerek olmadığı görüşündedirler. Bu yaklaşım bağlamında Atinalı erkeklerin evlilik dahil olmak üzere herhangi bir koşulda kadın tutkusunu caydırmak istediğine inanmak için bir neden olmadığı belirtilmiştir. Eos vazolarında cinsel isteğin göz teması dışında tasvir edilmemiş olmasını temel alarak, Eos'un ölümlülere yaklaşımında Zeus veya Boreas gibi tanrılardan daha yırtıcı olmadığını savunmuşlardır²³³. Eos'un kanatlı olarak tasvir edilmiş olması eylemini yalnızca cinsel arzusunun bir ifadesi haline getirmekle kalmaz, aynı zamanda insan kontrolüne tabi olmayan ilahi yönünü de ortaya çıkarır²³⁴. Genç erkeklerin peşinde koşan Eos'un kanatlı tasvirini ölüm ile ilişkili olabileceğini düşünülmüştür²³⁵. Bu da Eos'un kovalayıcı rolüyle yer aldığı sahneleri hem cinsiyet ilişkileri içinde hem de ölüm temasıyla

²²⁹ Keuls, 1993: 53.

²³⁰ Stewart, 1995a: 86.

²³¹ Osborne, 1996: 65-77.

²³² Cohen, 1991: 140.

²³³ Lefkowitz, 2002: 327.

²³⁴ Lefkowitz, 2002: 327.

²³⁵ Vermuele, 1979: 145-177.

beraber okumamız gerektiğini göstermektedir. Eos'un eylemleri, Boreas ve Oreithyia'ya paralel yıkıcı bir etkiye sahiptir, ancak cinsiyet hiyerarşisini tersine çevirmesi nedeniyle daha çarpıcıdır²³⁶. Boreas ve Oreithyia'da olduğu gibi diğer örneklerde de tanrıların istek duydukları kadınları kaçırmaları, alıkoymaları alışıldık bir durumdur. Fakat yukarıda işaret etmek istediğim bütün tartışmalara rağmen Eos'un yer aldığı vazo resimlerinin anlamına dair yaklaşımlar içerisinde cinsiyet değişkenliğindeki baskınlığı göz önünde bulundurmak gerekmektedir. Antik Yunan mitolojisi içerisinde tanrıçaların cinsel arzularla genç erkeklerle beraber olduğu birçok anlatım olmasına rağmen yalnızca Eos'un tercih edilmesi de üzerinde durulması gereken başka bir detaydır²³⁷.

Sonuç olarak Eos'un kovalayıcı rolünde olduğu vazolar, takip sahneleri içerisinde bir erkeği takip eden tanrıçaya sahip olduğumuz tek örneği temsil eder. Benzer temaların işlendiği kadınların erkekler tarafından silahlı veya silahsız olarak kovalandığı ve daha çaresiz tasvir edildiği diğer sahneler göz önünde bulundurulduğunda Eos vazolarındaki cinsiyet değişikliği vazanın anlamını önemli derecede etkilemiştir. Kadının genç erkeğin peşine düşmesi, Eos ve Kephalos sahnesiyle ilgili en dikkat çekici noktadır ve cinsiyetin tersine çevrilmesi ile Boreas ve Oreithyia'nın bir antitezi olduğu düşünülür. Boreas ve Oreithyia'nın yer aldığı görsellerde evlilik ilişkilerine yapılan vurgu, Eos'un sahne içindeki cinsel arzusunu doğrular niteliktedir. Özne ve nesnenin cinsiyet bağlamında ters çevrilmesi kadının arzusunun toplumsal yıkıcılığının yansıması olduğu görüşü kendini doğrulamaktadır. Bununla birlikte ilk bakışta kolaylıkla seçilebilen kanatlar, Eos'un eyleminin yalnızca cinsel arzunun bir ifadesi olduğunu vurgulamakla kalmaz, aynı zamanda tanrıçanın insan kontrolü dışındaki ilahi yönünün de altını çizer. Eos vazoları bu yönü ile cinsel unsurunun yanı sıra ölüm ile de ilişkilendirilebilir²³⁸.

Eos ve Kephalos'un yer aldığı sahneler cinsiyeti tersine çevirme okumasıyla birlikte, görüntünün ilahi ve tehdit boyutları da göz önünde bulundurularak ölüm ile olan eş zamanlı anlamını daha detaylı düşünmemiz gerekir. Daha önce de belirtildiği gibi Eos'un eylemleri, Boreas'ın Oreithyia ile olan sahneleriyle paralellik gösterir. Ancak cinsiyet hiyerarşisinin tersine çevrilmesi nedeniyle daha da çarpıcı ve yıkıcı bir etkiye sahiptir. Bu tersine çevirme durumu içerisinde iki temanın tam anlamıyla eşdeğer olmadığı fikri kabul edilir. Ancak sahnelerin anlamı içerisindeki ölüm ve cenaze temasına olan göndermeler göz önünde

²³⁶ Stansbury-O'Donnell, 2009:372.

²³⁷ Stansbury-O'Donnell, 2009:365. Aphrodite ve Anchises veya Aphrodite ve Adonis gibi ölümlü insanları arayan ve onlarla birlikte tanrıçaların mitolojik hikayeleri olmasına rağmen MÖ 5. yüzyıldaki vazo sanatçıları bu hikayeleri görmezden gelmişlerdir.

²³⁸ Vermeule 1979: 164-173. Eos ile ölüm getiren Sfenks'in benzerliğini erotik ölüm görselleri olarak önerir. Sfenks ve Eos'un kanatlar ve ölümlü erkeğe hükmeden görsel analogilerini göz önünde bulundurur. Sfenks ve Eos'un peşine düştükleri kişilerin gençliklerinin vurgulanmış olması da bu benzerliklere eklenmiştir.

bulundurulur. Fakat bu noktada yalnızca öznenin cinsiyetinin tersine çevrilmediğini aynı zamanda nesne yani kurbanın da cinsiyetinin tersine çevrildiğini belirtmekte fayda vardır. Bu noktada kurbanın kimliği de sahnenin anlamına dair birçok veri sunmaktadır. Oreithyia'nın kaderi, tanrıların dikkatini çeken kadınlar arasında pek alışılmadık bir durum değildir. İradesini kadına dayatan tanrı fikri ile erkeğin kadın üzerindeki kontrolü birbirlerine hem paralel fikirlerdir hem de birbirlerinin yansımasıdır.

Erkek egemenliğinin baskınlığı Geç Arkaik ve Erken Klasik dönemdeki sayısız takip vazolarda karşılaşılmıştır. Bu anlatımlarda kadının kaybı ailesi tarafından şiddetle hissedilmesine rağmen polise sağlayacağı faydalar baskın gelirken genç bir adamın kaybı sosyal düzen için daha yıkıcıdır. Bir ailenin mülkiyeti ve ayrıcalığı, uygun bir erkek varise sahip olmasına bağlıdır ve böyle bir varisin vaktinden önce kaybedilmesi, aile ve sosyal yaşam için bir kayıptır. Burada Eos'un kovaladığı erkeklerin Atina'nın geleceğini oluşturan öğrenim dönemindeki genç erkekler olduğunu tekrar hatırlamakta fayda var. Bu anlamda, Eos'un yer aldığı görseller sadece kadının istek ve kontrolünün tehlikesini değil, aynı zamanda erkek kontrolünün kaybedilmesinin sarsıcı boyutlarını da içerir. Oreithyia ve Boreas örneğinde olduğu gibi kadınların tanrılar tarafından kaçırılmaları polisin çıkarına fayda sağlayabilir, ancak Eos ve Kephalos sahnesi aynı anlamı taşımamaktadır. Cinsiyetlerin tersine çevrilmesi ile Atinalı genç erkeklere yönelik tehdit durumu sosyal kaosa neden olur²³⁹. Eos'un kovalayıcı rolünde olduğu sahneler tanrıların gücü, ölümün yıkıcılığı ve kadının egemen olduğu dünyanın tekinsizliği gibi birçok anlamı barındırmaktadır.

4.1.2. Savaş Bağlamında Kovalama Sahneleri

Antik çağdaki kadınları ve onların yaşamlarını düzenleyen cinsel gelenekleri inceleyen ilk feminist çalışmalar 1970'lerde şekillenmeye başlamış olmasına rağmen nadir istisnalar dışında, antik savaş çalışmaları erkek odaklı özel bir konu olarak ele alınmıştır. Fakat savaş içerisinde esir düşmüş kadınların uğradıkları psikolojik ve cinsel saldırılar göz önünde bulundurulduğunda, feminist yaklaşımın tarih yazıcılığında ağırlığının artması kadına odaklanan çalışmalara imkan sağlamış aynı zamanda zorunlu kılmıştır. Etik, siyaset felsefesi, toplumsal cinsiyet ve cinsellik araştırmalarına dayanan bağlılıklarla antik savaşlar incelenmektedir. Kathy L. Gaca antik savaşlar içerisinde kadına yönelik psikolojik ve cinsel zararı dört aşamada değerlendirir. 1- Tutsakların boyun eğdirilmesi ve köleleştirilmesi savaş için temeldi. 2-Cinsel saldırganlık, savaş esiri olan kızları ve kadınlara boyun eğdirmek, onları köleleştirmek ve özgürlüklerinin ellerinden alındığını vurgulamak için silahtı. 3- Kimin

²³⁹ Stansbury-O'Donnell. 2009:373.

öldürüleceğine ve kimin hayatta kalacağına dair cinsiyet ve yaşa dayalı yöntemler uygulanırdı. Bu nedenle yalnızca veya öncelikle genç kadınlar canlı olarak ele geçirilmekteydi. 4- Cinsel saldırıya uğramış köleleştirilen kadınlar onları esir alanların veya yeni sahiplerinin kararına göre, kötü muameleye, devam eden cinsel ve diğer istismarlara açıktı²⁴⁰. Kısaca antik dönemde savaş içerisinde kadınlara gerçekleştirilen cinsel ve psikolojik saldırılar, savaşın ayrılmaz bir parçasıdır.

Bu bölümde, Cassandra'nın Aias tarafından kovalanmasını konu alan vazo resimlerinin değerlendirilmesi içerisinde kadına yönelik şiddetin antik savaşlardaki merkeziliği de tartışılacaktır. Aias ve Cassandra'nın yer aldığı sahneler tanımlanırken kimi araştırmacılar cinsel şiddet yerine cinsiyet şiddeti terimini kullanmayı uygun görmüşlerdir²⁴¹. Burada dikkat çekilmek istenen nokta Aias saldırısının nedenin Cassandra'nın "düşman kadın" kimliğidir. Sonrasında daha detaylı inceleneceği gibi Cassandra ve Aias'ın yer aldığı sahneler, cinsel arzular ile gerçekleştirilmiş bir saldırıdan ziyade, savaş içerisindeki galip ve kaybedenin davranış kodlarını göstermektedir. Fakat yine de sahneleri savaş içerisinde fetih sonrası sevinci olarak yorumlamak eksik olacaktır²⁴². Her koşulda bu sahneler toplumsal cinsiyet ile ilişkilidir. Cassandra'nın Aias tarafından uğradığı saldırının aynı zamanda Athena tapınağında gerçekleşmiş olması konuyu cinsiyet ilişkileri temelinde tekrar boyutlandırır. Sonuç olarak bu sahneler yalnızca beşinci yüzyıl kırmızı figürlü vazo görüntülerinde Troia sahnelerinin dinamik ve duygusal tasvirini yansıtmakla kalmıyor, aynı zamanda savaş bağlamında kadınların durumunu da vurguluyor²⁴³. Atina vazolarında Arkaik ve Klasik dönemde Aias'ın Cassandra'ya Athena Tapınağı'nda saldırması popüler ve yenilenen bir konudur. Bu görselleştirilmiş anlatımlarda Cassandra Athena heykeline iki koluyla sarılmış şekilde çaresizce tanrıçaya sığınmış şekildedir. Aias ise sakallı, miğferli ve kılıçlı olarak betimlenmiştir.

Arkaik dönemden itibaren rağbet gören bu temanın görsel temsillerinde Klasik döneme geçişte bir takım farklılıklar araştırmacılar tarafından saptanmış ve nedenleri yorumlanmıştır. Bu farklılıklar Cassandra'nın kıyafetlerinde, genel davranışlarında ve kompozisyondaki yerleşiminde kendini gösterir. Athena'nın temsili de genel anlatı sahnesi içinde değişim göstermiş, tanrıçanın dinamik pozu bir heykele benzeyen cansız ve durağan bir hale dönüşmüştür. Odak noktasının siyah figürlü kaplarda Athena olmasına karşın kırmızı figürlü kaplarda Cassandra'ya kaymasına açıklama olarak Peisistratos hükümdarlığı ile siyah

²⁴⁰ Gaca, 2015: 278.

²⁴¹ Deasy ve McHardy, 2015: 253.

²⁴² Gaca, 2015: 288.

²⁴³ Connelly, 1993:121.

figürlü vazolar üzerindeki Athena imgesinin popüleritesi arasında potansiyel bir bağ kurulmuştur²⁴⁴.



Şekil. 4.1.2. 1 Aias ve Kassandra (Connelly, 1993: 94)

Metropolitan Sanat Müzesi'nde bulunan MÖ 540'a tarihlenmiş siyah figürlü amphora üzerindeki sahnede savaşçı Aias sol eliyle kılıcını çekmiş sağ eliyle de Kassandra'ya doğru uzanmıştır (Şekil 4.1.2. 1). Bu esnada Kassandra, Athena'nın figürüne veya kalkanına saklanmaktadır ve hem Aias hem de Athena figüründen daha küçük ölçektedir. Bu kompozisyon içinde verilen Athena'nın heykeli mi yoksa tezahürü mü olduğu tartışılmaktadır²⁴⁵. Bu nedenle Athena figürü şeklinde tanımlanmıştır. Aias'ın Kassandra'ya saldırmasını konu alan Arkaik siyah figür örneklerinde Aias ve Athena'nın daha büyük ve güçlü şekilde tasvir edilmelerinin aksine Kassandra daha küçük ve belirsiz olarak gösterilmiştir. Anlatı sahnesindeki ikonografi ve yapısal unsurlar göz önüne alındığında, ana odak noktası, savaşta birbirleriyle yüzleşiyor gibi görünen Aias ve Athena arasındaki düşmanlık ve çatışmadır²⁴⁶. Athena figürünün Kassandra'nın Aias tarafından uğradığı saldırıyı görselleştirilmiş halinde bu kadar belirgin olması tanrıçaya karşı yapılmış saygısızlık olarak nitelendirilmiştir. Savaşçı Aias Athena Tapınağı'nda hem Troia'nın en güzel (Il.13.365) ve yüksek rütbeli ölümlü kadını olan Kassandra'ya hem de şehrin tanrıçası Athena'ya saldırmıştır²⁴⁷. Daha önce karşılaşılmış kovalama temalı görsel anlatımlardan farklı olarak bu kez ana kompozisyonda Athena'ya da yer verilmesi ve şiddetin tanrıçaya da yöneltilmesi nedeniyle sahne yalnızca cinsel şiddet bağlamında tartışılmamıştır²⁴⁸. Atina

²⁴⁴ Connelly, 1993: 108.

²⁴⁵ Connelly, 1993: 101.

²⁴⁶ Deacy ve McHardy 2015: 264.

²⁴⁷ Deacy ve McHardy, 2015: 257.

²⁴⁸ Connelly, 1993: 108- 109.

sanatında Arkaik dönemde *asebeia* kavramının popüler hale gelmesinde yaklaşık MÖ 630-640 civarında Kylon ve adamlarını Athena'nın Akropolis'teki sığınağına sığınması sırasında tuzağa düşürmesinden sonra artmış olabileceği düşünülür²⁴⁹. *Asebia* Tanrılara karşı yapılan saygısızlık anlamına gelmektedir²⁵⁰. Klasik döneme gelindiğinde, Cassandra'nın Aias tarafından uğradığı saldırıyı anlatan vazo resimleri, dönemin diğer cinsellikle bağlantılı kovalama sahneleriyle benzer nitelikleri göstermektedir.



Şekil. 4.1.2. 2 Kleophrades Hydria (Carpenter, 2007: 216)

Kleophrades Ressamı'na ait MÖ 500-480 civarına tarihlenen Troia Savaşı mağlubiyetini konu alan kırmızı figürlü hydria üzerindeki sahnede savaşçı Aias sol elinde tuttuğu kılıcını yönelttiği Cassandra'yı sağ eliyle de saçından yakalamıştır (Şekil 4.1.2. 2). Kırmızı figürlü vazo resimlerinde Aias'ın tasvirleri içerisinde sıklıkla Cassandra'yı saçından yakalaması onun savaşçı kimliğindeki davranış kodlarına uymaktadır²⁵¹. Beşinci yüzyılda ise Cassandra'nın Athena tapınağında uğradığı saldırının ikonografisinde vazo ressamı, Athena imajını kaide üzerine yerleştirerek heykel olarak tanımlamaya başlamışlardır²⁵². Athena heykelinin önüne çömelmiş Cassandra ise tanrıçanın heykeline sol koluyla sarılmış ve sağ kolunu da ona saldıran Aias'a doğru uzatmıştır. Üzerinde yalnızca bir pelerinle betimlenmiş olan Cassandra kompozisyon içinde tüm çıplaklığı seçilebilecek şekilde gösterilmiştir. Bu durum Cassandra'nın savunmasız ve acınası durumunun yanında cinselliği ön plana çıkarılmış şekilde temsil edildiğinin bir yansıması olarak yorumlanmıştır. Cassandra'nın çıplak olması

²⁴⁹ Deacy ve McHardy 2015: 259.

²⁵⁰ Mazzoldi, 1997:8.

²⁵¹ Connelly, 1993: 116.

²⁵² Cohen, 1997: 81.

oldukça önemlidir çünkü ilk kez bir kadın kahraman Antik Yunan sanatı içinde çıplak şekilde tasvir edilmiştir²⁵³. Kasandra'nın kırmızı figürlü örneklerinde bol ve dağınık giysisi içinde göğüslerinin genellikle açığa çıkarılması, fiziksel şiddetten dolayı gerçekleşen mağduriyetinin tanımlayıcısı olarak kabul edilir²⁵⁴. Bununla birlikte Kassandra'nın kolunun Aias'a doğru uzatmış hali, saldırganı yaptığı özel bir eylem olarak yorumlanmıştır. Kassandra'nın Athena heykeline sarılmışken aynı zamanda Aias'a dönük eylemi, saldırganı engellemeye yönelik bir hareketten ziyade her iki tarafa da yalvarma durumu olarak nitelendirilir²⁵⁵. Athena tapınağına sığınarak yardım isteyen Kassandra'yı kalkanın arkasına alarak betimlenişi, tanrıçanın Kassandra'nın koruyucusu, *kyrios* rolünü üstlenmesi şeklinde yorumlanır²⁵⁶. Aynı zamanda bu yorum Kassandra'nın Aias ve Athena arasında çömelmiş olarak betimlenmiş olmasının da bir açıklaması niteliğini taşır. Daha önce de belirtildiği gibi Atina toplumunda tecavüz veya cinsel içerikli saldırıların tümü doğrudan kadına karşı işlenmiş bir suçtan ziyade kadının koruyucusuna, *kyrios*'a karşı gerçekleştirilmiş bir suçtur²⁵⁷. Athena'nın Kassandra'nın koruyucu olarak tasvir edilmiş durumu göz önüne alındığında, Aias'ın Kassandra'ya saldırısı tanrıçanın onuruna da işlenmiş bir suçtur. Buna ek olarak tanrılara yönelik en ciddi ihlallerden birinin, tanrılara adanmış mülke ve kutsal alanlara fiziksel olarak zarar vermek olduğunu belirtmek sahnenin anlamına dair yapılacak yorumları derinleştirir²⁵⁸. Kimi araştırmacılar bu görselleri yorumlarken Aias'ın Kassandra'ya tecavüz edip etmediği sorusunun üzerinde durdular. Blondell Kassandra'yı, Yunan mitolojisi içinde "tecavüz kurbanı arketipi" olarak nitelendirir²⁵⁹. Kılıçla betimlenen bir saldırganın olduğu görseller, diğer takip sahnelerindeki kahraman veya tanrılardan farklı olarak cinsel arzuya dönük bir anlatımdan ziyade, potansiyel ölüm veya yaralamayı çağrıştıran daha şiddetli bir tehdit iması vardır²⁶⁰.

Birçok araştırmacı tarafından bu tehdit unsuru göz önüne alınarak sahne tecavüz olarak tanımlanmıştır. Fakat tecavüze ilişkin açık bir atıf bulunmadığı da düşünülebilir²⁶¹. Bu belirsizlik genel olarak cinsel şiddetin klasik temsillerini çevreleyen muğlaklığın tipik bir örneğidir. Daha önce bahsedildiği gibi takipçinin elinde silah olup olmaması ve kullanım tarzı farklı anlamlar üretmektedir. Elinde bir kılıçla beraber tasvir edilmiş saldırganın mızrak taşıyan saldırgandan daha tehditkar olduğu görülmüştür²⁶². Takipçinin kılıçla beraber

²⁵³ Cohen,1993: 43

²⁵⁴ Cohen, 1997: 77

²⁵⁵ Naiden, 2006: 50.

²⁵⁶ Deacy ve McHardy, 2015: 264.

²⁵⁷ Omitowoju, 1997: 5.

²⁵⁸ Mikalson, 2005: 158.

²⁵⁹ Blondell, 2013:7.

²⁶⁰ Sourvinou-Inwood 1991: 51.

²⁶¹ Jackson, 1967: 62.

²⁶² Sourvinou-Inwood 1991: 31.

betimlenmiş olmasının ve belirli duruşlar gibi farklı ikonografik göstergelerin birden fazla anlamı olduğu durumlar da mevcuttur. Bu nedenle kılıç, ciddi bir saldırıya işaret etmiş olsa da cinsel arzuyu çağrıştıran bir niteliğe de sahip olabilir. Klasik dönem kırmızı figürlü vazo resimleri içinde görselleştirilmiş Aias'ın Cassandra'ya saldırdığı sahnelerin ikonografisi savaş unsurunu barındırmakla beraber daha cinsel bir doğaya dayanan başka bir şiddet türünü de vurgulamaktadır. Böylece savaş bağlamı bu sahneleri dönem içinde popülerleşen cinsel arzu sonucu oluşan kovalamayı yansıtan görsel anlatımlardan ayırır. Fakat hala Cassandra'nın Arkaik ve Klasik Yunan sanatında çok nadir görülen çıplaklığı, sadece şok edici değil, aynı zamanda erkek izleyici için heyecan vericidir. Burada ikili anlatım olduğunu önerebiliriz, Cassandra'nın tecavüzü, kentine tecavüz etmek için bir tür metafor oluşturmuştur.



Şekil. 4.1.2. 3 Menelaos'un Helen'i Kaçırması (Stelow, 2020: 222)

Geç Arkaik dönemde Menelaos tarafından Helen'in kurtarılması da bu tür arayışların benzer örnekleri vardır. Bu hikayenin görsel anlatımları ile Yüksek Arkaik dönemde de karşılaşmıştır ancak bir arayıştan çok yüz yüze bir karşılaşma olarak ortaya çıkar. Bununla birlikte, Geç Arkaik dönemde, Aias ve Cassandra'nın temsillerine çok benzeyen bir anlatımla Helen'in peşinden koşan ve sol eliyle ona uzanan kılıçlı Menelaos'u görüyoruz. Geç Arkaik dönemde Iliupersis sahnelerinde Helen'in peşinden koşan Menelaos'un anlatımları ortaya çıkmaya başlamıştır. Şu anda Lourve Müzesi'nde bulunan nikosthenic amfora üzerindeki sahnede Menelaos Helen'i kovalamaktadır (Şekil 4.1.2. 3). Her iki figürün de hareketli olduğu sahnede miğferli Menelaos, sağ elinde kılıfsız bir kılıçla solda duruyor, sol elini uzatarak Helen'i bileğinden kavırıyor. Helen ise hızla sağa doğru ilerlerken arkasına dönerek Menelaos'a sol kolunu uzatıyor. Menelaos'un kılıçlı ve miğferli tasvirinin yanında Helen'in arkasına dönerek saldırganına kolunu uzatması Cassandra ve Aias'ın anlatım kodlarıyla benzerlik sunmaktadır. Tehdit seviyesinin açık olarak yinelandığı sahnede Helen başarısız bir

şekilde kaçmaya çalışmaktadır. Kılıçlı ve miğferli tasvir edilerek Menelaos'un savaşçı kimliği ön çıkarılmıştır. Helen, Menelaos'tan kaçmasına rağmen, yalvaran bir hareketle saldırgana geri dönerek ona yalvarmaktadır²⁶³. Vazodaki takip duygusu beşinci yüzyılın ikonografik anlatımına uygun görünmekte olmakla beraber kurban ile saldırgan arasında kurulan ilişki doğrudan Aias ile Cassandra'yı hatırlatır. Çoğu durumda, Helen'in tepkisi kaçarken savunma hareketi yaparak kollarını Menelaos'a doğru uzatmaktır. Yine de, her durumda figürler arasında güçlü, karşılıklı göz teması vardır. Bu göz teması Menelaos ve Helen sahnelerinin Aias ve Cassandra'dan daha güçlü bir cinsel bileşeni olduğunu düşündürür. Bazı sahnelerde Menelaos'un kılıcını düşürmesi Helenle göz göze gelmesi ile beraber karısına duyduğu arzusu nedeniyle olduğu şeklinde yorumlanmıştır²⁶⁴.

Sonuç olarak Aias ve Cassandra'nın kovalama sahnelerini değerlendirmek gerekirse öncelikli olarak siyah figürlü kaplar ile kırmızı figürlü kaplar arasındaki farkları yinelemekte fayda vardır. Toplumsal değişimler Aias ve Cassandra'nın yer aldığı sahnelerin ikonografisinde de farklılıklara neden olmuştur. Siyah figürlü kaplarda Cassandra'nın önemsiz ve küçük gösterilmesinin yanında Athena'nın önde, büyük ve savaşçı tasvirinin kırmızı figürlü kaplara gelindiğinde tam tersi çevrilmiştir. Bu değişimler genel olarak genelden bireye, ilahi olandan insana ve destandan trajik olana geçiş şeklinde kavramsallaştırılabilir²⁶⁵. Hem Arkaik siyah figür hem de kırmızı figür sahnelerinin alt metinleri şiddet ve saygısızlık kavramlarını çağrışırsa da, cinsel şiddet kırmızı figürde daha belirgin hale gelir. Arkaik dönem siyah figürlü vazodaki resimlerinde Cassandra önemsiz ve küçük bir figür olarak verilmiştir. MÖ 5. yüzyıla gelindiğinde ise Cassandra'nın ikonografisi değişim göstererek hem çıplak bir kadın hem de savunmasız bir kurban olarak ortaya çıkar. Bu farklılaşma Klasik dönem kırmızı figürlü kaplarda sıkça rastlanılan düşmanın cinsel yönünün ortaya çıkartılarak üzerinde kurulan tahakkümün bariz örneği olarak yorumlanabilir. Ele geçirilen düşmanın üzerinde sağlanan kontrol kurbanın cinselliğinin de ele geçirilmesi ile anlatılmıştır.

Bir başka erkeğin kadın üzerindeki egemenliğini savaş bağlamında anlatan hikaye Atinalılar ve Amazonların savaşı mitidir. MÖ 750-400 yılları arasında Yunan sanatı, düşüncesi ve toplumu "ötekinin" görsel anlatımlarında cinselliğinin ve buna bağlı olarak cinsiyetinin temsiline üzerinde durmuşlardır. Öteki anlatımları içinde Amazonlar önemli bir yer kaplamaktadır. Yunan edebiyatı içinde Amazonların en ayırt edici ancak çoğu zaman göz ardı edilen karakteristik özelliğinin *partenoi* veya evlenmemiş kadın olarak statüleri olduğu

²⁶³ Connelly, 1993: 103.

²⁶⁴ Stansbury-O'Donnell, 2009: 361.

²⁶⁵ Connelly, 1993: 123.

belirtilir. Pers-Yunan savaşları içinde Atinalıların düşmanı vahşi ve sınırsız öteki olarak konumlandırarak kendi başarılarını azaltmadan ahlaki ve sosyal aşağılık rolüne indirmelerini sağladılar. MÖ 5. yüzyıla gelindiğinde Atina vazo resimleri üzerinde Amazon sahnelerinde de ani bir artış yaşanmıştır²⁶⁶. Amazonlar ile girilen savaşın anlatımlarında Herakles ve Theseus sıklıkla tekrar eden Atinalı kahramanlardır. Beşinci yüzyılın başlarında Atina ikonografisi içinde Theseus genel olarak kabul edilmiş görünen şekli ile politik nedenlerden dolayı popülerlik kazanmıştır²⁶⁷. Herakles ve Theseus'a olan ikonografik ilginin, Peisistratos hükümdarlığında vazo resimlerinin üzerindeki sahnelerin politik temalar haline gelmesi ile arttığı düşünülür²⁶⁸. Theseus ve Herakles'in amazonlara saldırdığı sahneler genellikle Yunanların Persler üzerindeki zaferinin bir yansıması olarak kabul edilir²⁶⁹. Bu sahnelerin birden fazla anlam barındırdığı düşünülür. Yunanların görkemli destansı geçmişini anlatırken Atina toplumunun kökenleriyle bağlantılı mitolojik bir kadın-erkek yüzleşmesi yaratmaları dikkate değerdir. Amazonlarla girilen savaşın anlatımlarının en çarpıcı yanı Atina kültüründe erkek egemen cinsiyetçi ve milliyetçi unsurların iç içe geçmesidir. Amazonomakhia teması işlenen vazo resimleri Herakles ve Theseus sık sık Amazonlara bıçakla saldırırken veya saçından yakalarken tasvir edilmişlerdir²⁷⁰. Antiope'nin Theseus'un saldırısına uğradığı sahneler bu konu bağlamında en çok tercih edilenlerdir. Theseus'un Antiope'yi ele geçirdiği anlatımla Eretria'da Apollon Daphnephoros tapınağının alınlık grubuna da yansıtılmıştır²⁷¹. Daha sonra değinileceği gibi sahnenin tapınak üzerinde de kendisine yer bulması önemini bir kez daha gösterir. Antiope ve Theseus'un yer aldığı sahneler içerisinde birlikte işlendiği konu nedeniyle öne çıkanı Myson'un çömlekçi ve ressam imzasının bulunduğu amphoradır (Şekil 4.1.2. 4). Amphora'nın üzerinde bozguna uğrayan Kroisos'un yakılma sahnesi bulunurken diğer tarafta da Theseus'un Antiope'yi kaçırmayı tasvir edilmiştir. MÖ 500-490 civarı tarihlenmiş bu amphora bu iki konuyu birleştirmesi nedeniyle oldukça önemlidir. Antiope'nin Theseus tarafından kaçırılmasının anlatıldığı tema MÖ 5. yüzyıla kadar başka hiçbir yerde Myson'un amphorasında olduğu gibi Kroisos'un yakılması sahnesiyle birleştirilmemiştir. Bu sahnenin, her iki temanın birleştirilmesi nedeniyle daha önce belirtilen Eurymedon oinochoesi ile anlamca benzer mesajlar taşıdığı düşünülür²⁷². Her iki vazo resmi de Yunan-Pers savaşı bağlamında okunup, Perslerin dişileştirilerek aşağılamıştır. Ancak Amazonlar Ares'in

²⁶⁶ Stewart, 1995a: 594. Vazo resimleri üzerinde MÖ 570 yılından öncesine tarihlenmiş bir amazon sahnesi bulunmazken MÖ 570'ten itibaren karşılaşmaya başlamıştır. Zirve noktası MÖ 500- 475 yılları olan bu sahneler MÖ 4. yüzyıldan itibaren vazo resimleri üzerinde ele geçmemeye başlamışlardır.

²⁶⁷ Boardman, 2002: 2.

²⁶⁸ Blok, 1990: 20.

²⁶⁹ Arafat, 1997: 107.

²⁷⁰ Keuls 1993: 58.

²⁷¹ Francis, 1980: 69-70.

²⁷² Arafat, 1997: 107.

kızlarıydı ve bir dolu korkak kadın olarak görülmemektedirler. Aksine Strabon, Coğrafya eserinde Amazonların kendi kendilerine yönetimleri bulunan savaşçı kadınlar olduklarını belirtir. Bir kadın ordusuna sahip olduklarından ve erkekler olmadan örgütlenebildiklerinden bahseder. Amazonların yaptıkları baskınlardan ve düzenledikleri deniz seferlerinden bahsederken bu durumun yalnızca erkekler tarafından gerçekleştirilebileceğini vurgulayarak oluşan durumda kadınların erkek, erkeklerin kadın olduğunu söyler²⁷³. Sahne üzerinde hem Theseus'un hem de Antiope'nin savaş kıyafetleri içerisinde tasvir edilmesi Amazonların savaşçı kimliklerinin devamlılığını işaret eder. Herakles ve Theseus'un girdikleri mücadelede oldukça güçlü rakipleri olan Amazonlar ile göğüs göğse savaşırlar. Buna ek olarak çıplak sol meme Arkaik dönem sanatında karşılaşılan sahneler üzerinde Amazonların ikonografik anlatımlarından değildir. Bu anlatım Hellenistik dönemde standart haline gelmiştir²⁷⁴. Daha önce belirtildiği gibi sol göğsün açık olması genellikle savunmasız ve çaresizlik ile ilişkilendirilir. Buradan yola çıkılarak MÖ 5. yüzyıl Atina dünyasında Amazonların savunmasız veya çaresiz olmadıklarını aksine cesur savaşçılar olarak görüldüklerini söyleyebiliriz. O halde Amazonlar, sadece bağımsız bir cinsellik değil, aynı zamanda savaşta güçlü ve becerikli bir cesaret göstererek, uysal bir kadınlığın kültürel klişesine meydan okumaktadır. Antiope, Theseus'a aşık olup onunla evlenir böylelikle bir erkeğin kontrolüne geçmeye razı ve istekli olur. Yunan evlilik kavramı içerisinde Antiope kötülerini bırakmış ve daha iyi bir şey yapmıştır²⁷⁵.



Şekil. 4.1.2. 4 Myson Amphorası (Arafat, 1997: 108)

²⁷³ Strabon. 11.5.3.

²⁷⁴ Stewart, 1995b: 584.

²⁷⁵ Stewart, 1995b: 591.

Yerli rakibi Theseus tarafından hiçbir zaman tamamen gölgede bırakılmayan Atina Arkaik döneminin baskın kahramanı Herakles, kesinlikle erkek üstünlüğünün bir yansıması olarak görülür. Herakles'in Amazonlar ile girdiği mücadelenin anlatıldığı birçok görsel bulunmaktadır. Amazon Hippolyte'nin kuşağının çalınması, sembolik cinsel teslimiyet olarak ifade edilen kuşak gevşemesi gibi, kadına karşı erkeğin kazandığı hem cinsel hem de fiziksel zafer olarak yorumlanmıştır. Herakles'in çok sayıda başka kadınla yaşadığı ilişki ve cinsel saldırıları mitolojik anlatımlar içinde sıklıkla yer bulmuş olmasına rağmen hiçbir zaman bu maceraların görselleri kadınların peşinde koşan tanrıların standart şemasında tasvir edilmemiştir²⁷⁶. MÖ 510 tarihli krater üzerindeki sahnede aslan postu içinde tasvir edilmiş olan Herakles sağ elindeki topuzu kaldırarak Amazon Hippolyte'ye saldırır (4.1.2 5). Hippolyte kalkanlı ve miğferli, savaş kostümleri içerisinde betimlenmiştir. Doğrudan göz kontağı kurulmuş olmasına rağmen sahnenin şiddeti oldukça belirgindir.



Şekil. 4.1.2. 5 Herakles'in Amazon'a Saldırması (Keuls, 1993: 46)

4.2. Adak Levhası

Daha önce genellikle Attica menşeyli günlük kullanım kapları odak noktamızı oluşturmuştur. Fakat adak eşyaları yani pinakslarla beraber hem malzemenin niteliği hem de coğrafya değişmiştir. Güney İtalya'da Yunan kolonisi olan Lokroi'de, kaçırma temasında birçok temsil bulunmaktadır. Buradaki bir Persephone kutsal alanında Persephone'nin öyküsünün ve ibadetinin çeşitli yönlerini belgeleyen bir dizi beşinci yüzyıl pişmiş toprak plaka üretimine rastlanmıştır²⁷⁷. Burada karşılaşılan kaçırma sahneleri belli bir kutsal alan içerisinde ve o kutsal alana ait özel bir konu durumdadır. Çoğunlukla adak olarak işlev görmüş olduğu düşünülen plakalar, Persephone Tapınağı'nın duvarlarına veya ağaçlara asılmışlardır. Ancak bazıları mezarlarda ve yerel evlerde bulunmuştur. Arabalı kaçırma

²⁷⁶ Keuls, 1993: 56.

²⁷⁷ Cohen, 1996: 125.

sahneleri yaygın olan plakaların üzerinde genellikle Hades'in önderlik ettiği arabalar iki veya daha fazla at tarafından çekilir.

Adak levhaları üzerinde yer alan sahnedeki erkek figürlerin Hades olduğu düşünülmüştür. Şu anda Napoli Ulusal Arkeoloji Müzesi'nde bulunan MÖ 470-460 tarihli pişmiş toprak plaka üzerinde sakallı ve olgun bir adam olarak tasvir edilen Hades Persephone'yi belinden yakalamıştır (Şekil 4.2. 1). Tamamen giyimli olan Persephone'nin uzatılmış kolu saldırganca karşı açık bir protesto olarak yorumlanmıştır. Persephone'nin vücut duruşundan karşısındaki erkeğe karşı gelmeye çalıştığı belli edilmiştir. Bu temsillerde Hades sakallı ve olgun bir adam olarak tasvir edilmiştir. Lokroi Persephone Kutsal Alanı'nda bulunan çoğu kaçırma sahnesinin yer aldığı pişmiş toprak pinaks üzerinde kaçırılan rolündeki erkekler genç ve sakalsız olarak betimlenmiştir²⁷⁸. Bu nedenle sakalsız ve genç olarak tasvir edilmiş erkeklerin Hades olmadığını düşündürür.



Şekil. 4.2. 1 Persephone'nin Hades Tarafından Kaçırılması (Cohen, 1996: 126)

Lokroi'de bulunmuş olan bir başka pinaks üzerinde genç, atletik vücuda sahip sakalsız erkek bir kadını omzunda taşımaktadır (Şekil 4.2. 2). Kadın ise gövdesi ve kafası arkaya dönük şekilde kollarını açmıştır. Kadının beden dilinin tamamen onu kaçırılan kişiden kurtulma çabasında gösterilmemesi araştırmacılar tarafından tartışmaya neden olmuştur. Bu kabartmalar sahte kaçırma ve düğün ritüelleri ile beraber düşünülmüştür²⁷⁹.

²⁷⁸ Cohen, 1996: 125.

²⁷⁹ Sourvinou-Inwood, 1973: 17.

Aynı şekilde Taranto Arkeoloji Müzesi'nde bulunan pinaks üzerinde bulunan arabalı kaçırma sahnesinde kadının uzattığı sol kolunun yardım talebi olmayabileceği düşünülmüştür (Şekil 4.2. 3). Bu hareket Persephone'nin saldırganı karşı olan direnç ve protesto eyleminden farklı olabilir. Hem kadının hem de onu arabaya götüren adamın vücut duruşları ve yüz ifadelerinin şiddet çağrışımı yapmaması bu görseller evlilik ile ilgili olarak yorumlanmıştır. Aynı zamanda kadının sol eliyle erkek cinselliğini ve baştan çıkarmayı ima eden bir horoz tutuyor olması bu düşünceyi güçlendirir. Bu tür şiddet içermeyen ve muhtemelen kutlama sahneleri Sourvinou-Inwood tarafından evlenmek üzere olan çiftin Persephone ve Hades olarak temsil edilen ve onların korumalarına başvuran ölümlüler olduğunu varsaymaya yönelmiştir²⁸⁰. Bu bakış açısında sakalsız genç erkeklerin kadınları kaçırdığı sahneler mitolojik bir olayı yansıtmamaktadır. Sakalsız genç erkeklerin kaçırılan rolündeki bu sahneler mitolojik değildir ancak ikonografik olarak Persephone'nin Hades tarafından kaçırılmasını model almıştır. Bu yorum bazı sakalsız erkek ve kadının yer aldığı sahnelerdeki kanatlı atların varlığını açıklayabileceği düşünülmüştür. Mitolojik olmayan kaçırma sahnelerindeki özne ikonografik olarak Persephone'nin temsil ediliş biçimine benzemesi gerektiği düşünülür. Yukarıda gördüğümüz gibi bazı sahnelerdeki kaçırılan kadının işbirliği içinde olması konunun tekrar evlilik ritüeli içerisinde çözümlenmesine yardımcı olabilir.



Şekil. 4.2. 2 Pişmiş Toprak Levha Üzerinde Kaçırma Sahnesi (Cohen, 1996: 126)

²⁸⁰ Sourvinou-Inwood, 1973: 15.

Bu sahneler Lokroi'de ilahi gelin ve damat olan Persephone ve Hades'in ikonografik modeline göre düzenlenmiştir²⁸¹. Bu temsillerdeki kaçırılan kız/gelin prototipi Persephone'ye ve kaçırın/damat prototipi Hades'e göre düzenlenmiş böylece evlenen çiftin yeni hayatlarını koruma altına almak istedikleri öne sürülmüştür²⁸². Sparta'daki düğün törenlerinde sahte kaçırma ritüelleri yer almıştır ve bu ritüel diğer Yunan şehirlerinde de uygulanmış olabilmektedir. Plutarkhos, Lykurgos'un Hayatı adlı eserinde Sparta'da evlenen kadının damat tarafından zorla eve götürüldüğünü belirtir²⁸³. Evlilik ritüeli içindeki kaçırma teması Peleus ve Thetis'te de olduğu gibi Yunan sanatında sıkça temsil edilmiştir. Buradaki mitolojik olmayan kaçırma sahneleri, damadın ve gelinin ideal temsilleri olarak yorumlanabilir.



Şekil. 4.2. 3 Pişmiş Toprak Levha Üzerinde Arabalı Kaçırma Sahnesi (Cohen, 1996: 127)

²⁸¹ Cohen, 1996: 127.

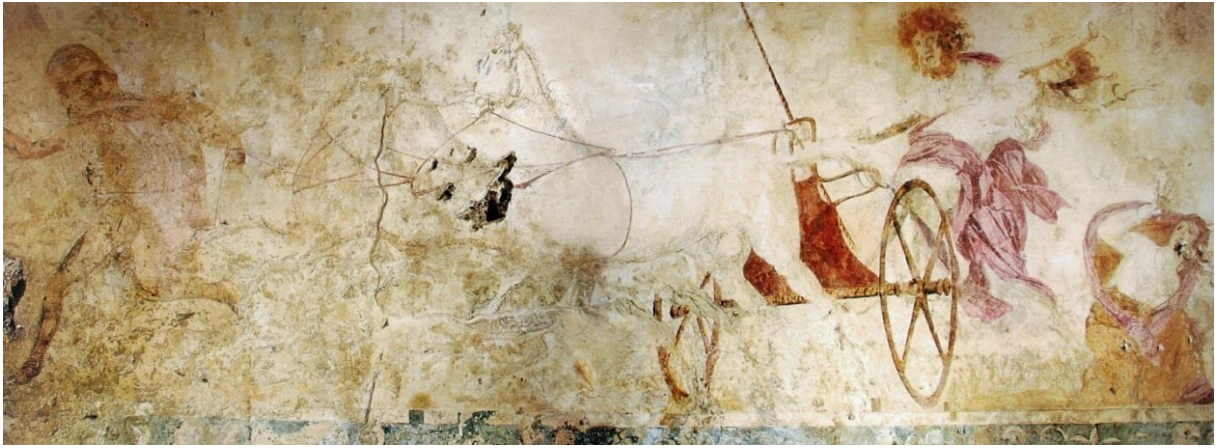
²⁸² Sourvinou-Inwood, 1973: 17.

²⁸³ Pluth.Lyc.15.3.

4.3. Mimariye Bağlı Temsillerde Kadınların Kaçırılma Sahneleri

4.3.1. İç Mekan

Tanrıların veya kahramanların kadınları kaçırdıkları sahnelerin ikonografisinde sıkça rastlanan bir anlatım da arabalı kaçırma sahneleridir. Resimsel gelenek içerisinde bu sahnelerde de cinsellik açıkça gösterilmemiştir. Arabalı kaçırma sahnelerinde şiddet, alıkoyma, zorlama imaları ve genellikle kadınların durumdan kurtulma çabaları, cinsel şiddetin ipuçları olarak okumak mümkündür. Savaş arabası ile kadınların kaçırılması Arkaik dönemden başlayarak hem Yunan hem de Roma sanatında sıkça görülür. Birçok farklı bağlamda ele alınan sahneler coğrafi ve kronolojik olarak oldukça geniş bir alanı kaplar²⁸⁴.



Şekil. 4.3.1. 1 Vergina Duvar Resmi (Cohen, 1996: 127)

Kuzey Yunanistan'da arabalı kaçırma sahnelerinin tipolojisine örnek olarak Manolis Andronikos tarafından Vergina bölgesinde keşfedilen dikdörtgen bir mezarın içinde yer alan duvar resimleri gösterilebilir (Şekil 4.3.1. 1)²⁸⁵. Bu sahneler tipolojik olarak dört figürden oluşur. Bunlar; kurbanından fiziksel olarak daha güçlü ve elinde teknolojiye yani savaş arabasına sahip bir adam, kaçırmaya yardımcı olmaya istekli erkek arkadaşı ve başarılı bir şekilde direnemeyen kadın ile ona yardım edemeyen fakat endişe içinde olanları izleyen bir diğer kadından oluşmaktadır. Mezarın kuzey duvarındaki resimde Hades genç Persephone'yi zorla alıkoyduğu belli edilmiş hareket halindeki bir arabada sol göğsünün altında sıkıca tutar. Hafifçe çizilmiş bir Hermes atların önünden koşarak önden gidiyor. Persephone ise gövdesi arabadan ve Hades'ten uzağa, geriye dönük, onu tutsak eden kişiden kaçma çabasında gösterilmiştir. Persephone'nin kolları, yere çömelmiş olarak gösterilen bir kadın arkadaşıyla iletişim kurma çabasıyla sağa doğru uzanmaktadır. Zorla alıkonulmaya direnirken kıyafetleri anın şiddeti içinde kaymış olarak tasvir edilir. MÖ 4. yüzyılın ortalarına tarihlenen mezar

²⁸⁴ Cohen, 1996: 117.

²⁸⁵ Cohen, 1996: 119.

resmi kaçırma temasının duygu olarak oldukça yoğundur. Kompozisyonun merkezindeki üç figürün her biri de farklı koşullarda olmalarına rağmen, yüzlerinde ciddi ve yoğun ifade vardır. Aşağı dönük ağızlara, kalkık kaşlara ve geniş açık gözlere sahiptirler. Persephone'nin dehşeti yüzüne de yansımıştır. Çaresiz bir şekilde onu kaçırان kişiden kurtulmaya çalıştığı açıktır. Hades ise vücudunun aksine gözleri ve tüm yüzüyle doğrudan izleyiciye dönüktür ve yüzünde tedirgin bir ifade yer almaktadır.

Hades, antik çağda popüler bir temsil konusu değildi ve bu nedenle ona görsel bir form vermek zorunda kalan sanatçının tanrı hakkında ne düşüneceğini tam olarak bilmiyor olabileceği önerilir. Aynı zamanda boyanın altında keskin bir aletle yapılan üstünden birkaç kez geçilmiş olan eskiz araştırmacılar tarafından sanatçının kaçırma kadının vücudunun nasıl davranabileceğini, kendisinin ve kaçırmanın nasıl bir etkileşimde bulunabileceğini tasavvur etmekte zorluk çektiği şeklinde yorumlanmıştır. Kaçırılma sahnelerinde tipik olarak görüldüğü gibi, erkek figürler güçlerini birleştirmiştir. Duvar resminde güçlerini birleştiren erkekler sadece Hades ve Hermes değildir, aynı zamanda saldırganın kardeşi ve kurbanın babası Zeus çok dolaylı bir şekilde kompozisyonun içerisinde yer alır. Zeus'un yıldırımı kompozisyonun sol üst köşesinde bulunmaktadır²⁸⁶. Kadın figürleri ise erkek figürlerin aksine parçalanmaya ve ayrılmaya zorlanmıştır. Persephone'nin arkadaşı, kompozisyonun sağ tarafında gizlenerek kendi alanında ayrı kalmıştır. Persephone'ye yardım etmekten ziyade korkmuş ve donmuş şekilde durmaktadır. Korku ve kaygısı, gözlerinin ve kaşlarının aşırı eğiliminde desteklenmiştir. Beklenmedik krize karşı çaresiz bir tepki içinde avuç içi açık, sağ kolunu sallamaktadır. Bu duruş bir veda olarak algılanabilir. Demeter ise kompozisyonun dışında fakat komşu bir duvarda resmedilmiştir. Persephone'nin zorla bilinmeyene doğru kaçırılması Demeter için yazılmış olan Hymnos'ta yer alır. Burada Persephone'nin kaçırıldığından ve bunun çok hızlı gerçekleştiğinden bahsedilir²⁸⁷. Kaçırılmanın bu kadar hızlı gerçekleştiğinin üstünde durulmuş olması, ölümün aniliğine bir gönderme olduğu şeklinde yorumlanmıştır²⁸⁸.

Vergina'daki mezar neredeyse boş bulunmuştur. Bu mezarın muhtemelen üç kişiye; bir erkeğe, bir kadına ve bir bebeğe ait olduğu düşünülür. Bu nedenle kaçırılma sahnesini, mezar sahibinin cinsiyeti ve bununla beraber toplumsal cinsiyet üzerinden yorumlamak güçtür. Bu duvar resminin tercih edilmesinde esas noktanın sahnenin ölüm ile olan ilişkisi olduğu düşünülür. Duvar resmi Persephone'nin öyküsünü sunmanın ötesinde aynı zamanda ölümün aniliğine de vurgu yapar. Persephone kurtulmaya çalışmasına rağmen kaçamaz ve kadın

²⁸⁶ Cohen, 1996: 121.

²⁸⁷ Hymn to Demeter 55.

²⁸⁸ Cohen, 1996: 121.

arkadaşı arkasından yas tutar. Bununla birlikte, bu ölüm alegorisi için doğrudan iki cinsiyet arasında şiddetli bir karşılaşmayı içeren bir görsel sunumun seçilmesi önemlidir. Her ne kadar odak noktası ölüm ve ölümün aniliği gibi görünse de, sahnenin esas teması olarak seçilen Hades'in Persephone'yi kaçırması tamamen konu dışarı bırakılmamalıdır. Sonuç olarak seçilen hikaye cinsel şiddet teması da içermektedir²⁸⁹.



Şekil. 4.3.1. 2 Pella Mozaik (Cohen, 1996: 122)

Vergina'ya çok uzak olmayan Pella'da MÖ 4.yy sonlarına tarihlenen mozaikte aynı resimsel şema bulunmaktadır (Şekil 4.3.1. 2). Yukarıda daha önce bahsedilen mozaik zengin bir evin erkekler için ayrılan yemek odasının, andronun zemininde yer alır. Theseus'un Helen'i kaçırmasının hikayesi MÖ 320 civarına tarihlenmiş Pella'daki seçkin bir evin zemin süslemesi olarak büyük ve ayrıntılı bir mozaik üzerinde karşılaşılmıştır. Ağır tahrip olmasına rağmen, figürlerin üzerindeki veya yanındaki yazıtlar kimliklerini ve mozaik'in konusunu ortaya koymaktadır. Burada Theseus'un arabası profilden gösterilmiş dört beyaz at tarafından çekilmektedir ve Helen'in yakalanmasını tamamlamasını bekleyen arkadaşı Theseus'a bakan arabacı Phorbas tarafından yönetilir²⁹⁰. Maalesef Theseus ve Helen'in grubu önemli yerlerde ağır hasarlar görmüştür. Ancak Theseus'un Helen'i kollarının arasına aldığı ve arabaya bindirmeye çalıştığını anlayabileceğimiz kadar günümüze kalmıştır. Theseus, Helen'i arabaya bindirme sürecinde tasvir edilmiştir. Helen çaresizlik içinde, bacakları ve iki kolu ile sağa doğru uzanıp kaçmaya çalışmaktadır. Helen'in Theseus'a göre küçük olarak betimlenmesi hem küçük yaşını hem de çaresizliğini vurgulamaktadır. Mozaik'in sağ kenarında, Helen arkadaşı Deianeira yer almaktadır ve kaçırılmaya umutsuzca tepki verir, kısmen kaçarak,

²⁸⁹ Cohen, 1996: 121.

²⁹⁰ Cohen, 2010: 44.

kısmen umutsuz haldedir²⁹¹. O da sıkıntı içinde sağa doğru kaçarken başını sola çevirir ve dehşet içinde Helen'e bakar. Deianeira'nın duruşu üzgünlüğü ve kararsızlığı yansıtırken, hem yardım etme arzusunu hem de kendi durumu için korkusunu ifade eder. Etkileyici sanatsal detayların yanı sıra bu mozaikte asıl ilginç olan kaçırılmasının duygusal tasvirini çok yoğun vermesidir. Theseus'un Helen'i zorlamasına ve kurbanın kurtulmak için verdiği tepkiye vurgu yapar. Helen'in üzüntü ve çaresizliği oldukça açıktır. Mozağe ikinci bir kadının eklenmesi, eylemin kadın bakış açısını vurgulaması açısından oldukça önemli olduğu düşünülmüştür. Deianeira'nın içinde bulunduğu korku ve dehşet gerçekleşen olayın hem onun hem de Helen için etkisini izleyiciye aktarmıştır. Kendine güvenen, cesur ve agresif Yunan kahramanın eylemi, kaçırılan kadının cazibesi ve ona sahip olan erkeklik ve yiğitliğin gösterilmesinin yaygın olarak kaçırılmanın en önemli nedenini oluşturduğu düşünülmektedir²⁹². Kaçırılma sahnesinin tasvirinde Polynotos'a ait stamnos (Şekil 4.1 14.) ve Pella'daki mozaği karşılaştırdığımızda stamnos üzerindeki sahnenin doğrudan bir kaçırılma anını tasvir etmemektedir onun yerine Helen'i yakalamaya yönelik istekleri gösterilmiştir. Polynotos'un stamnosu üzerindeki sahne, MÖ 5. yüzyılın kahramanların veya tanrıların cinsel istek nedeniyle gerçekleştirdikleri kovalama sahnelerinin karakteristik kodlarını taşımaktadır. Bu sahnede doğrudan bir şiddet ve direniş bulunmamaktadır daha ziyade Theseus'un güç göstermesi de Helen'in direnişi de daha örtük bir şekilde anlatılmıştır. Öte yandan Pella'da bulunmuş olan mozaik üzerindeki tasvir, şiddeti ve beklenmedik ve istenmeyen duyguları vurgular. Fakat her iki durumda da Theseus cinsel dürtüleri tarafından yönlendirilen kaçırma eylemini başlatan saldırgan erkek kahraman olarak öne çıkmaktadır ve cinsel arzusunun nihai hedefine ulaştırmak istemektedir. Helen ise isteksiz, karşılaştığı ani durum nedeniyle şaşkın ve savunmasız durumda verilmiştir. Her halükarda rahatça söyleyebiliriz ki mozaik üzerinden figürlerin duyguları daha yoğun şekilde verilmiştir bu da sahnenin izleyici üzerindeki etkisini arttırmaktadır. Bu sahne Helen'in kaçırılmasını planlayan ve gerçekleştiren, istediğinde kadınlara ulaşabilen kahraman erkeğin eylemine odaklanmıştır. Bu kahramca anlatım Pella'da sadece Theseus'un Helen'i kaçırmasını anlatan mozaik üzerinde değil aynı zamanda iki komşu mozaik üzerinde de mevcuttur. Diğer mozaiklerde de av ve amazonomakhia temaları işlenmiştir²⁹³. Sahnelerin tümünde verilmek istenen ortak mesaj kahramanlıktır. Üç mozaik de başka bağlamlarda hiyerarşi ilişkisi sunar. Erkeklik anlatımlarından olan kahraman avcı, kahraman savaşçı ve kadının cinsellik yoluyla dize getiren kahraman erkek teması hepsi temelde birbiriyle ilişkilidir. İzleyici için bu üç mozaik de aynı duyguyu uyandırmak için

²⁹¹ Cohen, 2007: 266.

²⁹² Cohen, 2010: 46.

²⁹³ Pollitt, 1986: 41.

seçildiğini öne sürmek tutarlı görünmekle beraber erkeğin dünya üzerindeki kontrolü ve kahramanlığının yansımaları oluşturduğu da söylenebilir²⁹⁴. Theseus'un arabayla Helen'i kaçırmayı konu alan mozaik, Vergina resminin kabataslak tarzından yoksundur, bunun yerine kontura vurgu yapar. Mozaik duygusal olarak daha yoğun ve durağan görünür. Böylelikle gözlem için daha fazla zaman sağlar. Bu durağanlık, resmin izleyici üzerindeki etkisini uzatır. Helen'in kaçırılmasını konu alan sahne komşu iki mozaik ile birlikte erkeklerin kahramanlıklarının anlatısı gibi görünmektedir. Helen'in kaçırılması, geyik avı ve amazonomakhia sahneleri ile üç mozaik de canlılar arasında bir tür ahıyerarşı, aşağılık ve üstünlük ilişkileri sunuyor. Gerçek hayatta eril davranış, savaşta ve avda, normalde kadınlara kapalı faaliyetler olarak tanımlanmıştır. Erkeklerin cinselliği, avı ve savaş tekellerine aldıklarını kendilerine gösteren kahraman anlatımları doğrudan izleyiciye, alanı kullanan aristokrat erkeğe yöneliktir. Zengin erkek olan izleyici bu üç mozaikte kendisini hiyerarşinin en üstünde görme eğilimine sahip olabilir²⁹⁵. Birlikte ele alındığında, Pella mozaiki ve Vergina duvar resminin her ikisinde de kaçırılan kadınların arkadaşlarını terk etme isteksizliği açık ve nettir. Bununla birlikte mozaikin koşulları kahraman erkeklik anlatımları için daha elverişlidir. Duvar resminde ise Persephone'nin umutsuz ifadesi, kadın deneyimine daha çok odaklanıldığı şeklinde yorumlanabilir. Saldırının kadın üzerindeki sarsıcı etkisi duvar resminde dramatik bir şekilde yansıtılmıştır.

4.3.2. Dış Mekan

Akroter kompozisyonundaki en ilginç gelişmelerden biri, beşinci yüzyılın ortalarında meydana gelmiştir. Bu dönemde kadınların kaçırıldığı sahneler tapınak alınlıklarında da kullanılan temalardan biri olmuştur. Kaçırılma konusunun bu dönemde tapınak akroterlerinde dahi kullanılmış olması temanın dönem için ne kadar önemli olduğunun göstergesi olarak yorumlanabilir. Tapınak alınlıkları Atina siyasetinin, emperyalizminin ve dininin çeşitli yönlerini ortaya koyan ikonografik şablonlardan oluşmaktadır. Mimariye bağlı heykeller birçok anlam taşıyabilir ve birçok işleve hizmet edebilmektedir²⁹⁶. Kaçırma sahneleri akroterlere taşınarak daha kamusal ve anıtsal alana çekilmiştir. En tepeye en öne çekilmiş olan kaçırma teması, dönem içerisinde konunun önemini vurgular.

Kaçırma sahnelerinin en bilinen örneği Eretria Apollon Tapınağı'nın mermer alınlığında yer alan Theseus'un Antiope'yi kaçırma sahnesidir (Şekil 4.3.2. 1)²⁹⁷. Genellikle MÖ 510 civarı tarihlenen tapınağın batı alınlığında yer alan bu sahnenin merkezinde Athena

²⁹⁴ Cohen, 1996: 123.

²⁹⁵ Cohen, 2007: 266.

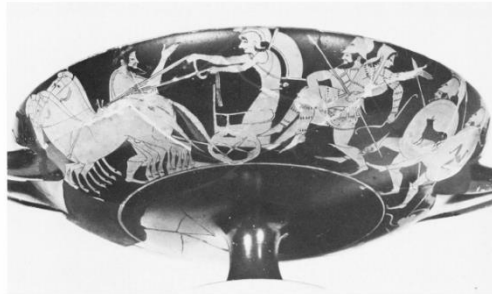
²⁹⁶ Schultz, 2019: 96.

²⁹⁷ Boardman, 2002: 8.

bulunmaktadır. Athena'nın solunda bulunan Theseus Antiope'yi kucaklamış savaş arabasına doğru götürmektedir. Dönem içinde oldukça popüler olan bu konu birçok vazo resminde de karşılaşılmıştır. Theseus'un Antiope'yi kucağında atlı arabasına taşıdığı sahnelerden biri Oltos imzalı kırmızı figürlü kap üzerinde de bulunmaktadır (Şekil 4.3.2. 2)²⁹⁸. Vazo resimleri ile beraber ele alındığında genel olarak Pers- Yunan savaşları ile ilişkili temalar olduğu düşünülmektedir. Theseus'un Antiope'yi kaçırmasının konu alındığı alınlık yukarıda tartışıldığı gibi evlilikle beraber öteki olana baskın gelmek şeklinde yorumlanabilir.



Şekil. 4.3.2. 1 Eretria Apollon Tapınağı Alınlık (Carpenter, 2007: 169)



Şekil. 4.3.2. 2 Theseus ve Antiope Arabalı Kaçırma Sahnesi (Neils, 1981: 80)

Atina Ulusal Arkeoloji Müzesi'nde bulunan Asklepios Tapınağı'nın doğu alınlığının akroterinde bir kaçırma sahnesi bulunduğu düşünülür. Epidauros Asklepios Tapınağı'nın doğu cephesinin alınlığında bulunan mimari parçalarının rekonstrüksiyonunda orta akroterdeki sahnenin bir kaçırma sahnesi olduğu önerilir (Şekil 4.3.2. 3). Sahnede Apollo'nun

²⁹⁸ Carpenter, 2007: 168.

Asklepios'un annesi Koronis'i kaçırmamasının anlatıldığı düşünülmüştür²⁹⁹.



Şekil. 4.3.2. 3 Epidauros Asklepios Tapınağı Alınlık (Schultz, 2019: 95)

Bir başka kaçırma sahnesi ise Olympia'da bulunmuş olan pişmiş toprak Zeus ve Ganymedes grubudur. MÖ 480- 470'e tarihlenmiş Zeus'un Ganymedes'i sağ koluyla taşıyarak kaçırdığı heykel grubunun olasılıkla akroter olduğu düşünülür. (Şekil 4.3.2. 4)³⁰⁰. Zeus üzerinde bir himation ile betimlenmiştir. Ganymedes ise genellikle tasvir edildiğinden daha küçük boyutta ve çıplaktır. Aynı zamanda elinde bir horoz tutmaktadır³⁰¹. Merkezi akroter olarak kullanılan kaçırma temalı grup heykellerin en iyi korunmuş örneklerinden biri Delos Athena Tapınağı'ndan gelmektedir (Şekil 4.3.2. 5). MÖ 420-410'a tarihlenmiş olan tapınağın doğu akroterinde Kuzey rüzgarı tanrısı Boreas'ın Atina prensesi Oreithyia'yı kaçırdığını sahne gösterilmiştir. Tapınağın batı akroterinde yer alan sahnede ise Eos'un Kephalos'u kaçırmamasının tasvir edildiği düşünülmüştür³⁰².

Rhamnus Nemesis Tapınağı'nın merkezi akroterinin parçaları, başlangıçta Boreas ve Oreithyia grubu kaçırma sahnesi olarak önerilmiştir. Miles yaptığı çalışmasında merkezi akroterin Oreithyis'nin Boreas'ı kaçırmayı sahnesi yorumunu, boyutları göz önünde bulundurarak red etmiştir³⁰³. Daha sonra akroter sahnesini Paris'in Helen'i kaçırmayı veya hatta Zeus'un Nemesis'i ihlal etmesi olarak yeniden yorumlanmıştır. Ancak bu hipotezlerden hiçbiri kendisini kanıtlayabilmek için yeterince destek noktası bulamamıştır³⁰⁴.

Nereidler Anıtı'nın akroter sahnesine dair yorumlar tartışmalıdır. Akroterde yer alan sahnenin bir kaçırma sahnesi olabileceği düşünülür. Ridgway merkezi akroterde hareket halindeki bir erkek ve kadından oluştuğunu bildirerek bu kişilerin Peleis ve Thetis

²⁹⁹ Schultz, 2001: 12.

³⁰⁰ Carpenter, 2007: 48.

³⁰¹ Schultz, 2019: 97.

³⁰² Schultz, 2019: 99.

³⁰³ Miles, 1989: 212-214.

³⁰⁴ Backe-Hansen, 2015: 236.

olabileceğini öne sürmüştür. Böylece akroterdeki sahne Peleus'un Thetis'i kaçırmayı olarak tanımlanmıştır³⁰⁵.



Şekil. 4.3.2. 4 Olympia Akroter, Zeus ve Ganimeses (Schultz, 2019: 98)

³⁰⁵ Ridgway, 1997: 86.



Şekil. 4.3.2. 5 Delos Athena Tapınağı, Boreas'ın Oreithyia Kaçırması (Schultz, 2019: 99)

Antik Yunan mimari plastiğine dair bir inceleme yaparken mitoloji, tarih ve imge terimlerinin Yunan zihninde oldukça birbirine bağlı kavramlar olduğunu göz önünde bulundurmakta fayda vardır³⁰⁶. Mimari heykel, kamusal sanatın başlangıcından beri dini, sosyal ve politik “gerçekleri” üretmek, yansıtmak, kontrol etmek için kullanılmıştır.³⁰⁷ Bu anlamda, Antik Yunan mimari heykeli uzun bir sanat tarihi geleneğinin parçası olarak anlaşılabilir. Çok çeşitli kullanım yerleri ve pratikleri bulunan kamusal heykelin temelde amacı devlet, din ve iktidarın birbirine bağlı fenomenlerini anıtsal, sembolik anlatılar yoluyla temsil etmektir. Böylece oluşturulan görseller vesilesiyle “olaylar” ve “gerçekler” doğal ve kaçınılmaz olana dönüşür³⁰⁸. Fakat anıtsal mimari üzerindeki temsillere içkin ideolojiyi tanımlarken, bir yanılsama, olayların çarpıtıldığı yer, gündelik yaşamdan koparılmış yan gerçeklik olarak görmek eksik bir yoruma neden olur. Antik Yunan’da anıtsal mimari toplumun her bir bireyinin günlük hayatta düzenli olarak ilişki kurduğu ve bu ilişkiyle kimliğini inşa ettiği alandır³⁰⁹. Başka bir deyişle kültürün kendini yeniden ve yeniden ürettiği yerdir. Anıtsal mimari üzerindeki temsili kültürün üretim alanı olarak ele almak aynı zamanda “gerçeklerin”, “doğruların” ve “meşru olanın” da üretim alanı olduğunu vurgulamaktır.

³⁰⁶ Sourvinou-Inwood 1991, 192–284

³⁰⁷ Schultz, 2019: 114.

³⁰⁸ Hodder and Hutson 2017, 66–68.

³⁰⁹ Harmanşah, 2013: 53.

Mimari heykel etkileyici, büyük ve görkemli görsel anlatılardan çok daha fazlasıdır. Sayısız diğer rollerinin yanı sıra mimari heykeller aynı zamanda bir söylem nesnesiydi. Antik Yunanlar çevrelerinde birçok mimariye bağlı plastik heykellerle beraber yaşadılar. Yontulmuş mimari eser, görsel temsilin tüm biçimleri gibi canlı, nefes alan sosyal alışverişin en önemli alanlarından biri olmuştur. Bu görüş özellikle Yunanistan'daki anıtsal, kamusal sanat için geçerlidir. Bu görüntüler tamamlanıp kurulduktan sonra, gelişen kent merkezlerinin, sessiz kırsal kutsal alanların, günlük yaşamın hem aktif bileşenleri hem de pasif arka planları haline gelmiştir³¹⁰. Tüm bunlarla beraber kaçırma sahnelerinin tapınak mimarisinde yer almış olması toplumun hakim ideolojisinin bir yansıması olduğunu varsayabiliriz. Aynı zamanda bu ideolojinin üretildiği ve işlendiği yer olduğunu da unutmamak gerekir. Mimariye bağlı temsiller Antik Yunan toplumu içerisinde olan ve olması gereken arasında bir ilişki kurar. Bu sahneler cinsellik, cinsel şiddet ve evlilik kavramları içinde çözümlendiğinde cinselliğin, evliliğin nasıl olması gerektiğinin göstergesi olarak yorumlanabilir. MÖ 5. yüzyılda tapınak akroteri üzerinde karşılaşılan kadınların erkekler tarafından kaçırıldığı sahneler günlük yaşam içerisinde kadın erkek ilişkilerinin her gün yeniden kurulmasına olanak sağlamıştır.

³¹⁰ Schultz, 2019: 114.

DEĞERLENDİRME

Arkeolojik materyal üzerinde takip ve kaçırma teması vazo resimleri üzerinde, adak levhalarında ve mimariye bağlı temsillerde işlenen konular olarak karşımıza çıkmaktadır. Günlük kullanım veya törensel kaplar, adak eşyaları ve anıtsal mimaride yer alan kaçırma sahneleri, kullanıldıkları malzemenin amacına göre anlamsal farklılıklar göstermiş olsa da temelde konunun dönem için önemini vurgular. Tez içerisinde kaçırma temasının işlendiği arkeolojik malzemenin değişmesi ile coğrafyanın da değiştiğini görmekteyiz. Genellikle vazolar Attica menşeyli olmasına rağmen adak levhaları ile Güney İtalya'da ve mimari temsillerde iç mekanda yer alan kaçırma sahneleri ise Orta Makedonya'da yer alır.

Kaçırma/kovalama sahneleri vazo resimleri üzerinde en yoğun şekilde MÖ 475-450, adak levhalarında MÖ 450/ 460, mimariye bağlı temsillerde dış mekanda MÖ 480- 420 ve iç mekanda MÖ 350-300 arasındaki karşılaşmıştır. MÖ 4. yüzyılda sahnelerin iç mekana taşınması, dönemin hakim ideolojisinin değişmesi ile temanın kamusal ifade ihtiyacının azaldığı şeklinde yorumlayabiliriz.

Kaçırma/ kovalama sahnelerini karşılaştırarak baktığımızda takip eden ile peşinde koşulan arasındaki ilişkinin her durumda farklı anlamla neden olduğu sonucuna varılabilir. Sahnelerdeki figürlerin kimlikleri ve kendi içlerinde kurdukları ilişkiler görsellere ilişkin öncelikli tespitler yapabileceğimiz alanı oluşturur. Örneğin, kılıflı bir silah, hiç silah olmamasından daha yüksek bir tehdit potansiyeline işaret eder, ancak çekilmiş bir kılıçtan çok daha azını gösterir. Aynı zamanda tanrının ölümlüye veya kahramanın ölümlüye saldırdığı sahneler de birbirinden farklı anlamlar içermektedir. Buna ek olarak saldırganın cinsiyeti, sahnelerin yorumlanmasındaki bir başka değişkendir. Güç üzerinden kurulan bu ilişkilerde, daha güçlü olanın daha zayıf olana baskın olduğu bir takipçi ve takip kombinasyonu görebiliriz³¹¹. Temaların her birinde farklı güç ilişkisi bulunur. Boreas ve Oreithyia'nın yer aldığı sahnelerde, Boreas tanrı, erkek ve yaşlı olarak Oreithyia'dan birçok konuda baskındır. Kovalanan ve kurban arasındaki göz kontağı da sahnelerin anlamına dair farklı mesajlar vermektedir. Kovalama anında figürlerin birbirlerine bakıyor olmaları, sahnenin cinsel yönünü de gösteren bir okuma önerir. Bu durumda, tanrının iradesinin gerçekleşmesi arzusu ile örtüşür, ancak arzu ve irade, cinsel arzu ve ilahi iradeyle paralel izler olarak görülmelidir. Bu görüntünün hem insanlık üzerindeki ilahi egemenliği hem de erkeğin kadın üzerindeki

³¹¹ Stansbury-O'Donnell, 2009: 358.

cinsel egemenliğini yansıttığı düşünülür³¹².

Cinsel şiddet olarak tanımlanabilecek görselleri incelediğimizde ağırlıklı tarihlerinin MÖ 5. yüzyıl olduğu ortaya çıkmıştır. Kadınların kaçırıldığı temanın vazo resimlerinde, duvar resimlerinde, adak levhalarında ve mimari plastikte tutarlı olarak aynı dönem içerisinde yer alması dönemin hakim ideolojisi hakkında bilgi vermektedir. Görsel temsilleri dönemin ideolojisinin kaydedildiği ve tekrar oluşturulduğu yerdir. Kaçırma ve kovalama sahneleri çoğunlukla kurban kadın olsa da Eurymedon Oinochoes'si ve Zeus'un Ganymedes'e saldırdığı görsel temsiller bulunmaktadır. Bunlara ek olarak Arafat'ın Zeus'un Aigina'yı ve Boreas'un Oreithyia'yı kaçırmasını politik bağlamda çözümlemesi bu sahnelerin daha farklı bir perspektifte yeniden tartışılmasını sağlamıştır³¹³. Sahnelerin çoğu araştırmacı tarafından benimsenen ve antik kaynaklarca da desteklenen evlilik bağlamı daha geniş bir perspektiften okunması gerektiği anlaşılmaktadır.

Antik Yunan'da evlilik kurumunun gelişimi MÖ 6. yüzyılda siyasal düzenlemelerle ortaya çıkmıştır. Evlilik sisteminin mimarı genelde Solon olarak görülür. Bu görüşün temel noktası olarak genellikle kent fikrinin ortaya çıkması gösterilir. Kent ile beraber akrabalık sistemi de yeniden yapılandırılmıştır. Solon kadınların evlilik sözleşmelerini ve miras sistemini düzenlemiştir. Plutarkhos Solon'un Hayatı isimli eserinde Solon'un evliliğin bir kazanç meselesi olmasını istemediği için çeyizleri (*pherne*) yasakladığından bahseder³¹⁴. Çeyizin karşılığı olan *pherne*'nin anlamı için araştırmacılar arasında fikir ayrılığı yaşanmıştır. Kimi araştırmacılar *pherne*'nin şiirsel bir terim olduğunu düşünmüşlerdir. Fakat Leduc şiirle ilgilenmeyen antik yazarların da bu kelimeyi tercih etmelerini referans göstererek kelimenin gelinle beraber gelen toprak anlamına geldiğini önermiştir³¹⁵. Solon'un *pherne*'yi yasaklamasındaki amacın toprak mülkiyetinin parçalanmasını önlemek olduğunu belirtir. MÖ 6. yüzyıl evlilik yasalarının temel amacı olarak ailelerden oluşan bir toplumu siyasal bir topluma dönüştürme çabası olarak yorumlanır. Evlilik içerisinde toprak paylaşımı ve mirasçılar yani doğacak çocuklar iki önemli alanı oluşturur. Kleisthenis'in reformlarına göre MÖ 508-507, yurttaş olmak için kişinin babasının yurttaş olması yeterliydi. Ancak Perikles'in vatandaşlık yasasına göre kişinin hem annesinin hem de babasının yurttaş olması gerekliydi. Perikles'in yurttaşlık yasası ile aile ile kent ve akraba ile siyaset arasına çizgi çekerek Atinalılar'ın kentsel toplumdan siyasal topluma geçiş yaptığı düşünülmüştür³¹⁶.

³¹² Sourvinou-Inwood, 1987: 133.

³¹³ Arafat, 1997: 97-115.

³¹⁴ Plutarkhos 20.4.

³¹⁵ Leduc, 2005: 293.

³¹⁶ Leduc, 2005: 298.

Siyasal düzenlemeler içerisinde evliliğin yeri daha sonra Platon'un Devlet ve Aristoteles'in Politika isimli eserinde de geçmektedir. Aristoteles Politika eserinin 1. Kitabında *oikos*'u *polis*'in bir parçası olarak görür. Platon'a göre sıradan insanlar şehri yönetmeseler bile, onların politik bir güçleri vardır. Bu anlamda, kentin oluşları doğrudan onların özel davranışlarına ve aile birimi içinde çocuklarına yükledikleri değerlere bağlıdır³¹⁷. Daha önce de belirtildiği gibi Eski Yunanca'da ev ve aile anlamına gelen *oikos* (*oîkos*), Aristoteles tarafından klasik polisin en temel birimi olarak tanımlanmıştır³¹⁸. Tüm bunlar sahnelerin çözümlenmesindeki evlilik bağlamının aslında *polis*'in yönetimi ile ilişkisini göstermektedir. Dönemin hakim düşünce sisteminde aile neyse devlet de odur. Devletin eril otoritesi aileyi içinde de geçerlidir. Aynı zamanda Antik Yunan'da aile kurumu devletin eril gücünün de tekrar üretildiği yerdir. Kadınların kaçırıldığı ve evlilikle ilişkili sahneler devletin en küçük birimi olan *oikos*'un eril otoritesinin bir kanıtını sunarken aynı zamanda *polis*'in de eril gücünün bir sağlaması olarak yorumlanabilir.

³¹⁷ Helmer, 2012: 31.

³¹⁸ Arist. Pol., 1252b

SONUÇ

Bu çalışma Geç Arkaik- Erken Klasik döneme ait olan, kadınların erkekler tarafından kaçırıldığı görsel temsillerine odaklanmaktadır. Antik Yunan dünyasının cinsellik, toplumsal cinsiyet ve cinsel şiddete bakış açısını anlamayı, tartışmayı ve yeniden düşünmeyi amaçlayan araştırmada öncelikli olarak arkeolojik malzemeye sorulan sorunun niteliğinin önemi saptanmıştır. Aynı zamanda bu tezi yazarken arkeoloji çalışmalarına katkı sağlamakla beraber ana hedefim bugünün kabullerini yeniden düşünmeye alan açmaktır. Cinsel şiddet, tecavüz erkeklerin bastırılmaz cinselliklerinin, isteklerinin, arzularının en ilkel şekilde dışa vurumu değil, hakim ideoloji içersinde üretilen politik tutumlardır. Cinsellik yalnızca erkeklere ait bir alan olmadığı gibi kadınlar da cinselliğin pasif katılımcıları değillerdir. Arkeolojik bilgi üretiminde toplumsal cinsiyet çalışmalarına daha fazla yer vermenin günümüzde kabul edilen olguları yıkmaya veya tekrar düşünmeye yönlendirecek politik bir gücü vardır.

Geçmiş ve araştırmanın ana odağı olan arkeolojik nesneye sorulan sorular çalışmanın metodolojisini belirlemiştir. Arkeolojik materyale yöneltilen sorulara cevap bulabilmek için ayrıntılı metodolojik çalışma yapılmıştır. Yoğun olarak Geç Arkaik- Erken Klasik döneme ait olan kadınların erkekler tarafından kaçırıldığı görsel temsillerin deşifre edilmesinde Erwin Panofsky'nin ikonografik analizini temel alan yeni yaklaşımlar benimsenmiştir. Böylelikle araştırmada dönem izleyicisinin ve dönemin hakim ideolojisini göz ardı etmeden konuya odaklanılmaya çalışılmıştır. Aynı zamanda feminist teori içerisinde gelişen toplumsal cinsiyet ve temsil arasındaki karşılıklı ilişkiye değinilmiştir. Buna göre görsel temsiller bize içerisinde geliştikleri dönemin hakim ideolojisini sunar. Temsil ve toplumsal cinsiyet arasındaki ikili ilişki içinde toplumsal cinsiyet temsil aracılığıyla inşa edilir, aynı zamanda temsil içine de hakim toplumsal cinsiyet normları gömülüdür. Böylelikle maddi kültür ve temsilin insan davranışlarının edilgen bir yansıması olmadığını öne sürebiliriz. Temsiller toplum düzeninin oluşturulduğu yerlerdir. Bu bakış açısı ile geçmişe ait arkeolojik malzemeyi yorumlarken şeylerin doğrudan ne olduklarına ulaşamayız fakat nasıl inşa edildiğini analiz edebiliriz. Bu analiz oldukça zorludur. Bu nedenle tez içerisinde ayrıntılı şekilde oluşturulan metodoloji araştırmayı, hem arkeolojik bilgi üretimine ait kuramsal tartışmaları değinmeye hem de aktif olarak katılmaya itmiştir. Tezde temel alınan feminist teori ve feminist teorinin arkeolojik bilgi üretimindeki yeri de detaylı olarak incelenmiştir. Böylece bilgi üretiminde arkeoloğun bakış açısının önemini vurgulanmış, geçmişin yeniden inşasında ön yargılar tanınmıştır. Ian Hodder'ın belirttiği gibi geçmişin yeniden inşasında araştırmacının bağlı olduğu ideolojik ve teorik yaklaşım arkeolojik nesne üzerinden geçmişi ve bugünü etkilemektedir. Bugüne dair

tüm kabullerimiz kendisini geçmiş ile meşrulaştırır. Bu nedenle arkeolojik çalışmalarda araştırmacının perspektifi yalnızca geçmişke ilgili değil aynı zamanda bugünü de içine alan bir söylem alanıdır.

MÖ 5. yüzyıla ait tanrı veya kahraman erkekler tarafından kaçırılan kadınları konu alan araştırma öncelikli olarak temsil kavramı üzerinde durmuştur. Böylelikle kadınlara pasif roller biçilmiş görsellerin, o dönemde yaşamış “gerçek” kadının doğrudan bir yansıması olmadığı görülmüştür. Kadınların pasif, mağdur ve tepkisiz görselleştirilmesi dönemin toplumsal cinsiyet rejimi üzerinden ele alınması gerektiği vurgulanmıştır. Vazo resimleri ve mimari eserlerde karşılaşılan kadınların erkekler tarafından kaçırılma sahneleri literatürde tecavüz olarak tanımlanmıştır. Tezde tekrar sorgulanan bu tanımla beraber Antik Yunan’da cinsel şiddetin ne olduğuna değinilmiştir. Eski Yunanca’da tecavüz kavramının tam olarak karşılığı bulunmamasına rağmen cinsel şiddeti tanımlayan birçok farklı kelimeyle karşılaşılmıştır. Bu kelimelerden edebi metinlerde en sık kullanılanı güç ve şiddet anlamına gelen *bia*, hakaret anlamına gelen *hybris* ve zina olarak tanımlanan *moicheia*’dır. Burada zinanın, baştan çıkarmanın yani *moicheia*’nın yasalar içerisinde *hybris*’ten daha ağır cezası olan bir suç olduğu görülmüştür. Zinanın daha ağır bir suç sayılmasının nedeni, suçun doğrudan kadının *kyrios*’una, yani kontrolünde olduğu erkeğe karşı işlenmiş olmasıdır. Buna bağlı olarak burada dönem insanının düşünce sisteminde aile yapısını tehdit eden durumların ne kadar ciddi bir sorun olarak ele alındığını görebiliriz. Polisin en küçük birimi olarak görünen *oikos*’a, aileye yapılan saldırı, kadın bedeni ve cinselliğine yapılan saldırıdan çok daha ciddi bir sorun olarak görülmüştür. Buradan hareketle önemli olanın erkek egemen sistemin yeniden ve yeniden üretilmesini sağlayan *oikos*’un devamlılığı olduğunu söyleyebiliriz. Kadınların erkekler tarafından kaçırıldığı sahnelerin evlilik ile ilişkisi, erkek kontrolünün ayrılmaz bir parçasının göstergesidir.

Çalışmanın ana konusu olan arkeolojik materyal üzerinde kadınların erkekler tarafından kovalandıkları sahneler feminist bakış açısıyla tahakkümün sembolik olarak üretilmesi olarak çözümlenmiştir. Bu sahnelerin tahakküm olarak ele alınmasının sebebi aktif ve sahip olan olarak tasvir edilmiş erkeğin karşısında pasif ve itaat gösteren kadını konumlandırılmış olmasıdır. Kadın ve erkeğin iki kutba itildiği tahakküm ilişkisi bir şiddet sahnesiyle resmedilmiştir. Bastırılmaz, karşısında hiçbir şey duramaz, reddedilemez ve gücünü biyolojik farklılıklar üzerinden açıklayan şekilde kurgulanmış erkek cinselliği, eril sistemin temelini oluşturur. Bunun karşısında iffetli anne rolünde itaat eden ve arzudan uzak kadın kurgusu eril sistemin devamlılığı için oluşturulan bir karşıttır. Tez Antik Yunan’da cinsel şiddetin varlığını bilmekle beraber nasıl inşa edildiğini analiz etmeye çalışmıştır. Daha

derin bir bakış açısıyla bu sahneleri cinsel şiddet olarak değil de cinsiyet şiddeti olarak görmek mümkündür. Bu sahneler durdurulamaz erkek cinselliğinin yansımaları değil, erk sistemin kendisini meşrulaştırdığı alanlardır. Bu sahneler yalnızca kadın-erkek arasındaki tahakküm ilişkisinin bir göstergesi değil, aynı zamanda “öteki”, “düşman” üzerindeki tahakkümün de görselleştirilmiş halidir. Sahnelerde temel olarak güç ilişkisi üzerinden kontrolü ima eder. Bu sahnelerin hayatın her alanında hatta tapınak akroterlerinde dahi kullanılmış olması erkek egemen sistemin devamlı olarak kendisini yeniden üretmesini ve kültürel bellekte canlı kalmasını sağlar.

Sonuç olarak yaptığımız tüm değerlendirmeler ışığında kaçırma konusunun ağırlıklı olarak MÖ 5. yüzyılda kullanıldığını tespit ettik. Bu verilerle beraber ile beraber sahneler ile MÖ 5. yüzyılda karşılaşılmasının arkasındaki nedenin *oikos* ve *polis* kavramının dönem içerisindeki öneminin göstergesi olduğunu tez savunmaktadır.

KATALOG

Şekil No: 3.3. 1.

Eserin Adı: Kırmızı Figürlü skyphos

Bulunduğu Yer: Boston Güzel Sanatlar Müzesi

Envanter No:13.186

Tarihi: MÖ 485

Literatür: Sutton,1997: 29. Res: 2



Şekil No: 3.3. 2.

Eserin Adı: Kırmızı Figürlü Lebes Gamos

Bulunduğu Yer: Sanat Müzesi, Rodos AdasıTasarım Okulu

Envanter No: 28.020

Tarihi: MÖ 465

Literatür: Sutton,1997: 31. Res: 5



Şekil No: 4.1. 1.

Eserin Adı: Pişmiş toprak destekli krater

Bulunduğu Yer: Metropolitan Müzesi, New York

Envanter No: 06.1021.149

Tarihi: MÖ 460

Literatür: Keuls, 1993: 51 Res:30



Şekil No: 4.1. 2.

Eserin Adı: Hydria

Bulunduğu Yer: British Museum

Envanter No: E170

Tarihi: M.Ö. 450- 440

Literatür: Stewart, 1995a: 74. Res:1



Şekil No: 4.1. 3.

Eserin Adı: Çan Krater

Bulunduğu Yer: Tarquinia National Museum

Envanter No:

Tarihi: MÖ 480



Literatür: Lefkowitz, 2002: 337. Res. 11

Şekil No: 4.1. 4.

Eserin Adı: Boyunlu Amphora

Bulunduğu Yer: Britanya Müzesi

Envanter No:

Tarihi: MÖ 480-470

Literatür: Keuls, 1993: 55 Res 34a,b



Şekil No: 4.1. 5.

Eserin Adı: Stamnos

Bulunduğu Yer: Vatikan Müzesi

Envanter No: ARV 484,21.

Tarihi: MÖ 470

Literatür: Boardman, 2002: 194. Şekil 351



Şekil No: 4.1. 6.

Eserin Adı: Kantharos

Bulunduğu Yer: Boston Müzesi

Envanter No:

Tarihi: MÖ 480

Literatür: Keuls, 1993: 54 Res. 31-32



Şekil No: 4.1. 7.

Eserin Adı: Eurymedon Oinochoe'si

Bulunduğu Yer: Hamburg Müzesi

Envanter No: 1981.173

Tarihi: MÖ500- 450

Literatür: Kilmer, 1997: 136. Res: 10A- 10B



Şekil No: 4.1. 8.

Eserin Adı: Peithinos Kylix

Bulunduğu Yer: Antikensammlung Berlin Müzesi

Envanter No: F 2279

Tarihi: MÖ 500

Literatür: Lefkowitz, 2002: 34 Res. 14



Şekil No: 4.1. 9.

Eserin Adı: Kylix

Bulunduğu Yer: Viktoria ve Albert Müzesi

Envanter No: 4807.1901.

Tarihi: MÖ 525- 475

Literatür: Stansbury-O'Donnel, 2009: 348 Res.1

**Şekil No: 4.1. 10.**

Eserin Adı: Krater

Bulunduğu Yer:

Envanter No:

Tarihi: MÖ 525- 475

Literatür: Keuls, 1994: 56 Res.35

**Resim No: 4.1. 11.**

Eserin Adı: Stamnos

Bulunduğu Yer: Karlsruhe Baden Eyalet Müzesi

Envanter No: B 1908

Tarihi: MÖ 470- 460

Literatür: Stansbury-O'Donnell, 2009: 355 Res. 3

**Resim No: 4.1. 12.**

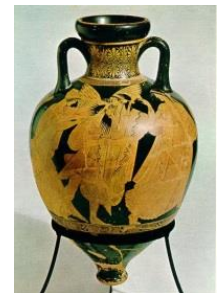
Eserin Adı: Sivri uçlu amphora

Bulunduğu Yer: Münih Devlet Eski Eserler Koleksiyonları Müzesi

Envanter No: 2345

Tarihi: M.Ö. 470

Literatür: Stewart, 1995a: 75. Res. 2, Arafat: 1997:109. Res.2.

**Resim No: 4.1. 13.**

Eserin Adı: Çan Krater

Bulunduğu Yer: Elvehjem Sanat Müzesi

Envanter No: 69.31.1.

Tarihi: MÖ 460- 450

Literatür: Cohen, 2007: 265 Res. 13.8



Resim No: 4.1. 14

Eserin Adı: Polynotos Stamnos

Bulunduğu Yer: Atina Ulusal Arkeoloji Müzesi

Envanter No: 18063

Tarihi: MÖ 460

Literatür: Cohen, 2007: 265 Res. 13.9

**Şekil No: 4.1. 15**

Eserin Adı: Meidias Ressamı Hydria

Bulunduğu Yer: Britanya Müzesi

Envanter No: E 224.

Tarihi: MÖ 420- 400

Literatür: Cohen, 1996: 124 Şekil 50

**Şekil No: 4.1.1. 1.**

Eserin Adı: Stamnos

Bulunduğu Yer: Rouen Seramik Müzesi

Envanter No: ARV2 259.2

Tarihi: MÖ 480- 470

Literatür: Dipla, 2009: 111. Şekil 1 a-d



a yüzü



b yüzü

Şekil No: 4.1.1. 2.

Eserin Adı: Lekythos

Bulunduğu Yer: Britanya Müzesi

Envanter No: 1910.4-15.2

Tarihi: MÖ 500- 475

Literatür: Dipla, 2009: 112 Şekil 2

**Şekil No: 4.1.1. 3.**

Eserin Adı: Nausicca Ressamı Boyunlu Amphora

Bulunduğu Yer: Antikensammlung Berlin Müzesi

Envanter No: 2351

Tarihi: MÖ 480



Literatür: Lefkowitz, 2002: 329 Şekil 1

Şekil No: 4.1.2. 1.

Eserin Adı: Amphora

Bulunduğu Yer: Metropolitan Sanat Müzesi

Envanter No: 41.162.143.

Tarihi: MÖ 540

Literatür: Connelly, 1993: 94. Şekil 37



Şekil No: 4.1.2. 2.

Eserin Adı: Kleophrades Ressamı Hydria

Bulunduğu Yer: Nazionale Müzesi

Envanter No: 2422

Tarihi: 480

Literatür: Carpenter, 2007: 216 Şekil 335



Şekil No: 4.1.2. 3.

Eserin Adı: Nikosthenic Amphora

Bulunduğu Yer: Louvre Müzesi

Envanter No: BAPD 200435.

Tarihi: MÖ 520

Literatür: Stelow, 2020: 222 Şekil 4.16.



Şekil No: 4.1.2. 4.

Eserin Adı: Myson Amphorası

Bulunduğu Yer: Louvre Müzesi

Envanter No: G 197

Tarihi: MÖ 500- 490

Literatür: Arafat, 1997: 108. Şekil 1A



Şekil No: 4.1.2. 5.

Eserin Adı: Krater Parçası

Bulunduğu Yer: Morgantina, Sicilya

Envanter No:

Tarihi: MÖ 460

Literatür: Keuls, 1993: 47 Şekil 26

**Şekil No: 4.2. 1.**

Eserin Adı: Pinaks

Bulunduğu Yer: Napoli Ulusal Müzesi

Envanter No: 21609

Tarihi: MÖ 470- 460

Literatür: Cohen, 1996: 126. Şekil 51A

**Şekil No: 4.2. 2.**

Eserin Adı: Pinaks

Bulunduğu Yer: Britanya Müzesi

Envanter No: B 483.

Tarihi: MÖ 470- 460

Literatür: Cohen, 1996: 126. Şekil 51B

**Şekil No: 4.2. 3.**

Eserin Adı: Pinaks

Bulunduğu Yer: Taranto Müzesi

Envanter No: 8336.

Tarihi: MÖ 470- 460

Literatür: Cohen, 1996: 127. Şekil 52

**Şekil No: 4.3.1. 1.**

Eserin Adı: Duvar Resmi

Bulunduğu Yer: Vergina

Envanter: In situ

Tarihi: MÖ 400 civarı

Literatür: Cohen, 1996: 120 Şekil 48.



Şekil No: 4.3.1. 2.

Eserin Adı: Mozaik

Bulunduğu Yer: Pella

Envanter: İn sutı

Tarihi: MÖ 325 -300

Literatür: Cohen, 1996: 122. Şekil 49

**Şekil No: 4.3.2. 1.**

Eserin Adı: Akroter

Bulunduğu Yer: Eretria Arkeoloji Müzesi

Envanter:

Tarihi: MÖ 500 civarı

Literatür: Carpenter, 2007: 169 Şekil 250

**Şekil No: 4.3.2. 1.**

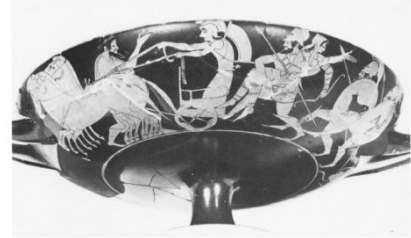
Eserin Adı: Kase

Bulunduğu Yer: Oxford

Envanter: 1927.4065

Tarihi: MÖ 510 civarı

Literatür: Neils, 1981: 80 Şekil 2

**Şekil No: 4.3.2. 3.**

Eserin Adı: Akroter

Bulunduğu Yer: Atina Ulusal Arkeoloji Müzesi

Envanter:

Tarihi: MÖ 4.yüzyıl başı

Literatür: Schultz, 2019: 95 Şekil 5.3

**Şekil No: 4.3.2. 4.**

Eserin Adı: Terrakota Akroter

Bulunduğu Yer: Olympia Müzesi

Envanter:

Tarihi: MÖ 480- 470

Literatür: Schultz, 2019: 98 Şekil 5.6



Şekil No: 4.3.2. 5.

Eserin Adı: Akroter

Bulunduğu Yer: Delos Müzesi

Envanter:

Tarihi: MÖ 420-410

Literatür: Schultz, 2019: 99 Şekil 5.8



KAYNAKÇA

Antik Kaynaklar

- Apollodoros, (2017). Bibliotheka. (Çev. N. Nirven), Pinhan Yayıncılık, İstanbul.
- Aiskhylos, (2009). Oresteia: Agamemnon. Libation-Bearers. Eumenides. (Çev. Alan H. Sommerstein), Loeb Classical Library, Cambridge, London.
- Aristoteles, (2006). Politika. (Çev M. Tuncay), Remzi Kitabevi, İstanbul
- Demosthenes, (1926). De Corona. (Çev. C. A. Vince, J. H. Vince), Loeb Classical Library, Cambridge, London.
- Demosthenes, (1949). Against Neaira, (59.86) & (59.87). (Çev. N.W. Dewitt and Norman J. Dewitt), Cambridge MA, Harvard University Press, London.
- Euripides, (2018). Ion, (Çev. E. Kandemirli), Tem Yapım Yayıncılık, İstanbul.
- Euripides, (2002). Helen. (Çev. D. Kovacs), Loeb Classical Library, Cambridge, London.
- Herodotos, (1920). The Histories. (Çev. A. D. Godley), Harvard University Press, Cambridge.
- Ksenophon, (2020). İktisat Üzerine –Oikonomikos. (Çev. A. Çokona), İş Bankası Yayınları, İstanbul.

Modern Kaynaklar

- Akyürek, E. (1995). *Erwin Panofsky ve "İkonografi ve İkonoloji Üzerine"*. Alfa Yayınları, İstanbul.
- Alberti, B. (2006). "Men, Masculinities, and Archaeology". S. Nelson (Ed.), *Handbook of Gender in Archaeology*. Altamira Press, California, 400-434.
- Andrew, S. (1995). "Rape?". E. D. Reeder (Ed.), *Pandora: Women in Classical Greece*. Princeton University Press, Baltimore, 65-79.
- Arafat, K.W. (1990). *Classical Zeus: A Study in Art and Literature*, Oxford University Press, Oxford
- Arafat, K. W. (1997). "State of the art – art of the State: sexual violence and politics in Late Archaic and Early Classical vase-painting". Deacsy ve K.F. Pieve (Ed.), *Rape in antiquity*. Bristol Classical Press, London, 97-122.
- Assmann, J. (2018). *Kültürel Bellek Eski Yüksek Kültürlerde Yazı, Hatırlatma ve Politik Kimlik*. (Çev. A. Tekin), Ayrıntı Yayıncılık, İstanbul.
- Backe-Hansen, W.K. (2015). *Nemesis a Concept of Retribution in Ancient Greek Thought*. Yayımlanmamış Doktora Tezi. University of New England, New England.
- Bahrani, Z. (2018). *Babil'in Kadınları Mezopotamya'da Toplumsal Cinsiyet ve Temsil*. (Çev. Sercan Çalıcı), Kolektif Kitap, İstanbul.

- Barringer J.(1995). *Divine Escorts: Nereids in Archaic and Classical Greek Art*. Ann Arbor: University of Michigan Press, Michigan.
- Berger, J. (2019). *Görme Biçimleri*. (Çev. Yurdanur Salman), Metis Yayınevi, İstanbul.
- Berktaş, F. (2015). *Tarihin Cinsiyeti*, Metis Yayınları, İstanbul.
- Boardman, J. (2002). *Kırmızı Figürlü Atina Vazoları*.(Çev. Gürkan Ergin), Homer Kitabevi Yayıncılık, İstanbul.
- Bourdieu, P. (2014). *Eril Tahakküm*. (Çev. B. Yılmaz), Bağlam Yayıncılık, İstanbul.
- Blok, J.(1990). “Patronage and the Pisistratidae”. *BABesch*, 65,17–28.
- Blondell, R. (2013) . *Helen of Troy: Beauty, Myth, Devastation*. Oxford Scholarship, Oxford.
- Blundell, S. (1995). *Women in Ancient Greece*. Harvard University Press, Cambridge.
- Brownmiller, S. (1984). *Cinsel Zorbalık “İrza Tecavüz Olgusunun Tarihçesi”*. (Çev. S. Öncü), Cep Kitapları, İstanbul.
- Burnett, A. (2016). “Rape Culture”. A. Nancy (Ed.) ,*The Wiley Blackwell Encyclopedia of Gender and Sexuality Studies*, 1–5.
- Butler, J. (2014). *Cinsiyet Belası Feminizm ve Cinsiyetin Altüst Edilmesi*. (Çev. Başak Ertür), Metis Yayınları, İstanbul.
- Carpenter, T. H. (2007). Antik Yunan’da Sanat ve Mitoloji. (Çev.B.B.M. Ünlüoğlu), Homer Yayınları, İstanbul.
- Clarke, J. R. (2014). “Sexuality and Visual Representation”. T.K. Hubbard (Ed.), *A Companion to Greek and Roman Sexualities*. Blackwell Publishing, Oxford, 509-533.
- Cohen, A. (1996) “Portrayals of abduction in Greek Art: Rape or Metaphor?”. N, Kampen (Ed.), *Sexuality in Ancient Art. Near East, Egypt, Greece, and Italy*. Cambridge University Press, Cambridge, 117-135.
- Cohen, A. (2007). “Gendering the Age Gap: Boys, Girls, and Abduction in Ancient Greek Art” *Hesperia Supplements*. 41(13): 257-278.
- Cohen, A. (2010). *Art in the Era of Alexander the Great: Paradigms of Manhood and their Cultural Traditions*. Cambridge University Press, Cambridge.

- Cohen, B. (1997). Divesting the Female Breast of Clothes in Classical Sculpture, O. Koloski-Ostrow, O.ve C.L. Lyons, (Ed.) *Naked Truths: Women, Sexuality, and Gender in Classical Art and Archaeology*. Routledge, London, 66-92..
- Cohen, D. (1991). "Sexuality, Violence, and the Athenian Law of Hybris,". *Greece and Rome*. 28, 171-188.
- Cohen, D. (1993). "Consent and Sexual Relations in Classical Athens". A.E. Laiou (Ed.) *Consent and Coercion: to Sex and Marriage in Ancient and Medieval Societies*. Washington, D.C.: Dumbarton Oaks Research Library and Collection, 5-16.
- Cohen, D. (1998). *Law, Sexuality and Society*. Cambridge University Press, Berkeley.
- Cole, S.G. (1984). "Greek Sanctions Against Sexual Assault". *Classical Philology*. 79 (2): 97-113.
- Connelly, J.B. (1993). "Ajax and Cassandra at the Trojan Palladion- Narrative and Image in Attic Vase Painting". in P. Holliday (Ed.), *Narrative and Event in Ancient Art*. Cambridge University Press, Cambridge, 88-129.
- Connelly, R. W. (2019). *Toplumsal Cinsiyet ve İktidar*. (Çev. C. Soydemir), Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Conkey, M.W. ve Spector, J.D. (1984). "Archaeology and the study of Gender". *Advances in Archaeological Method and Theory*, 7(1):1-38.
- Cox, C.A. (1998). *Household Interests: Property, Marriage Strategies, and Family Dynamics in Ancient Athens*. Princeton University Press, New Jersey.
- Deacy, S.ve McHardy, F. (2015). "Ajax, Cassandra and Athena: Retaliatory Warfare and Gender Violence at the Sack of Troy", G. Lee, H. Whittaker, H. ve G. Wrightson, (Ed.), *Ancient Warfare: Introducing Current Research*. Cambridge Scholars Publishing, Cambridge, 252-272.
- Dover, K.J. (1978). *Greek Homosexuality*. Harvard University Press, London.
- Dovson, B. L. (2000). "Why Queer Archaeology? An Introduction". *World Archaeology* 3(2): 161-165.
- Dipla, A. (2009). "Eos and the Youth: A Case of Inverted Roles in Rape". *Mediterranean Archaeology and Archaeometry*, 9(2):109-133.
- Fantham, E. (1975). "Sex, Status and Survival in Hellenistic Athens: A Study of Women in New Comedy". *Phoenix* 26, 44-74.

- Foxhall, L. (1991), "Response to Eva Cantarella". Gagarin., 297-304.
- Francis, E.D. (1980). "'Greeks and Persians: the art of hazard and triumph'". D. Schmandt-Besserat (Ed.) *Ancient Persia: The Art of An Empire*, Malibu, 53-86.
- Fisher, N.R.E. (1976). "Hybris and Dishonour" *Greece and Rome*. 23(2): 177-193.
- Fisher, N.R.E. (2001). *Aeschines: Against Timarchus*, Oxford University Press, Oxford.
- Gaca, K.L. (2015). "Ancient Warfare and the Ravaging Martial Rape of Girls and Women". M. Masterson, N. S. Rabinowitz ve J. Robson (Ed.). *Sex in Antiquity: Exploring Gender and Sexuality in the Ancient World*. New York: Routledge, 278-297.
- Gilschrist, R. (2009). "The Archeology of Sex and Gender". B. Cunliffe, C. Gosden ve R. Joyce (Ed.), *The Oxford Handbook of Archeology* Oxford University Press, 1029-47.
- Hall, S. (2017). *Temsil Kültürel Temsiller ve Anlamlandırma Uygulamaları*. (Çev. İdil Dünder). Pinhan Yayınları, İstanbul.
- Harmanşah, Ö. (2015). *Eski Yakındoğu'da Kent, Bellek ve Anıt*. (Çev. F. Yavuz), Koç Üniversitesi Yayınları, İstanbul.
- Harris, E. (2006). Did Rape Exist In Classical Athens? Further Reflections on the Laws about Sexual Violence. Cambridge University Press, Durham.
- Harris, E.M. (2006). "Did Rape Exist in Classical Athens? Further Reflections on the Laws about Sexual Violence". *Dike* 7: 41-83.
- Harrison, A. R. W. (1968). *The Law of Athens*. Oxford University Press, Oxford.
- Helmer, E. (2012). "The Oikos as a Political Device in Plato's Works". *Diálogos*, 92, 23-32.
- Hodder, I., Hutson, S. (2017). *Geçmişi Okumak Arkeolojiyi Yorumlamada Güncel Yaklaşımlar*. (Çev. E. Rona), Phoenix Yayınları, İstanbul.
- Holly, M. A. (2016). *Panofsky ve Sanat Tarihinin Kökleri*. (Çev. Orhan Düz), Dedalus Kitap, İstanbul.
- Jackson, H. (1997). "A Black-Figure Neck-Amphora in Melbourne: The Nudity of Cassandra". *Mediterranean Archaeology*, 9(10): 53-75.
- Karacan, O. (2015). "Olguda Seçicilik: Tecavüzün Tanımlanması". *Ankara Barosu Dergisi*, 4: 111-117.
- Keuls, E. (1993). *The Reign of the Phallus: Sexual Politics in Ancient Athens*. California University Press, Berkeley.

- Kilmer, M.F. (1997). "Rape in early red-figure pottery,". S. Deacsy ve K.F. Pieve (Ed.), *Rape in antiquity*. Bristol Classical Press, London, 123-143.
- Koloski-Ostrow, A. O. ve Lyons, K.L. (ed). (1997). *Naked Truths: Women, Sexuality and Gender in Classical Art and Archaeology*. Routledge, New York.
- Krieger, X. (1973). Der Kampf zwischen Peleus und Thetis in der griechischen Vasenmalerei: Eine typologische Untersuchung. Diss. Westfälischen, Wilhelms-Universität, Münster
- Leduc, C. (2005). "Antik Yunanistan'da Evlilik", Duby, Georges ve Michelle Perrot (Der.), Kadınların Tarihi Cilt I. "Ana Tanrıçalardan Hristiyan Azizelere". Ahmet Fethi (çev.). Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.
- Lee, M.M. (2015). *Body, Dress, and Identity in Ancient Greece*. Cambridge University Press, New York.
- Leeds-Hurwitz, W.(2002). *Weeding As Text Communicating Cultural Identities Through Ritual*. Lawrence Erlbaum Associates Press, London.
- Lefkowitz, M. R. (2002). "'Predatory" Goddesses". *The Journal of the American School of Classical Studies at Athens*, 1(4): 325-344.
- Lewis, S (2002). *The Athenian Woman: An Iconographic Handbook*. Psychology Press, London.
- MacDowell, D. M. (1976). "Hybris in Athens". *Greece and Rome*. 23(1): 14-30.
- MacKinnon, C. A. (2003). *Feminist Bir Devlet Kuramına Doğru*. (Çev. T. Yöney), Metis Yayıncılık, İstanbul.
- Mazzoldi, S. (1997). "Cassandra, Aiace e lo ξόανov di Atena". *Quaderni Urbinati di Cultura Classica New Series*, 55(1): 7-21.
- Mikalson, J.D. (2005). *Ancient Greek Religion* Blackwell Publishing, London.
- Miles, M. M. (1989). "A Reconstruction of the Temple of Nemesis at Rhamnous". *The Journal of the American School of Classical Studies at Athens*, 58(2):133-249.
- Naiden, F. S. (2006). *Ancient Supplication*. Oxford University Press, Oxford.
- Nelson, S. M. (2006). *Handbook of Gender in Archaeology*. Altamira press, California.

- Oakley, J.H., Sinos, R.H. (1993). *The Wedding in Ancient Athens*. University of Wisconsin Press, Madison.
- Ogden, D. (1997). "Rape, Adultery and Protection of Bloodlines in Classical Athens". S. Deacy ve K.F. Pierce (Ed.) *Rape in Antiquity*. The Classical Press of Wales, London, 25-41.
- Omitowoju, R. (1997). "Regulating Rape: Soap Operas and Self-Interest in the Athenian Courts". Deacy ve K.F. Pierce (Ed.), *Rape in antiquity*. Bristol Classical Press, London, 1-25.
- Omitowoju, R. (2002). *Rape and the Politics of Consent in Classical Athens*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Osborne, R. (1996). "Desiring Women on Athenian Pottery" N. Kampen (Ed.) *Sexuality in Ancient Art: Near East, Egypt, Greece, and Italy*. Cambridge University Press, New York, 65-80.
- Panofsky, E. (2012). *İkonoloji Araştırmaları- Rönesans Sanatında İnsancıl Temalar*. (Çev. O. Düz), Pinhan Yayıncılık, İstanbul.
- Pollitt, J. J. (1986). *Art in Hellenistic Age*. Cambridge University Press, Cambridge.
- Pomeroy, S. B. (1975). *Goddesses, Whores, Wives, and Slaves: Women in Classical Antiquity*. Schocken Books, New York.
- Rabinowitz, N.S. (2011). "Greek Tragedy: A Rape Culture?" *EuGESTA* 1: 1-21.
- Reeder, E.D. (ed.) (1995). *Pandora: Women in Classical Greece*. Princeton University Press.
- Renfrew, C. Ve Bahn, P. (2013). *Arkeoloji Anahtar Kavramlar*. (Çev. Selda Somuncuoğlu), İletişim Yayıncılık, İstanbul.
- Ridgway, B. S. (1997). *Fourth- Century Styles In Greek Sculpture*. University of Wisconsin Press.
- Robson, J. E. (1997). "Bestiality And Bestial Rape İn Greek Myth". S. Deacy ve K. F. Pierce (Ed.), *Rape in Antiquity Sexual Violence In The Greek And Roman Worlds*. The Classical Press of Wales, London, 65-97.
- Sancar, S. (2009). *Erkeklik: İmkansız İktidar Ailede, Piyasada ve Sokakta Erkekler*. Metis Yayınları, İstanbul.

- Scafuro, A.C. (1997), *The Forensic Stage: Settling Disputes in Greco-Roman New Comedy*, Cambridge.
- Scafuro, A.C. (2017) . “Greek Sexual Offences and Their Remedies: Honor and the Primacy of Family”. I. Peled (Ed.), *Structures of Power Law and Gender Across the Ancient Near East and Beyond*. The Oriental Institute of the University of Chicago, Oriental Institute Seminars. 41- 56.
- Schultz, P. (2001). “The Akroteria of the Temple of Athena Nike”. *Hesperia: The Journal of the American School of Classical Studies at Athens*, 70(1): 1-47.
- Schultz, P.(2019). “Architectural Sculpture”. O. Palagia (Ed.) *Handbook of Greek Sculpture*. De Gruyter, 91. 119.
- Scully, D. (2019). *Cinsel Şiddeti Anlamak: Tutuklu Tecavüzcü Erkekler Üzerine Bir İnceleme*. (Çev. Ş. Tekeli ve L. Aytek), Metis Yayınları, İstanbul.
- Smith, A. C. (1999). “Eurymedon and the Evolution of Political Personifications in the Early Classical Period”. *The Journal of Hellenic Studies*, 119(1999): 128- 141.
- Sourvinou-Inwood, C. (1973). “The Young Abductor of The Locrian Pinakes” *Bulletin of the Institute of Classical Studies*. 20, 12-21.
- Sourvinou- Inwood, C. (1987). “A Series of Erotic Pursuits: Images and Meanings”. *The Journal of Hellenic Studies* 107: 131-153.
- Sourvinou-Inwood, C. (1991). *‘Reading’ Greek Culture: Texts and Images, Rituals and Myths*. Clarendon Press, Oxford.
- Stansbury-O’ Donnell, M.D. (1999). *Pictorial Narrative in Ancient Greek Art*. Cambridge University Press, Cambridge.
- Stansbury-O’Donnell, M.D. (2009). “The Structural Differentiation of Pursuit Scenes”. D. Yatromanolakis (Ed.), *Representations: Ancient Greek Vase-Painting and Contemporary Methodologies*. Institut du Livre/ Kardamitsa, Athens, 342-373.
- Stewart, A. (1995a). “Rape?”. E. D. Reeder (Ed.), *Pandora: Women in Classical Greece*. Princeton University Press, Princeton, 74-91.
- Stewart, A. (1995b). “Imag(in)ing the Other: Amazons and Ethnicity in Fifth-Century Athens”. *Poetics Today*, 16(4): 571- 597.
- Stewart, A. (1997). *Art, Desire and the Body in ancient Greece*. University of California, Berkeley.

- Sourvinou- Inwood, C. (1987). "A Series of Erotic Pursuits: Images and Meanings". *The Journal of Hellenic Studies* 107: 131-153.
- Sutton, R.F. (1992). "Pornography and Persuasion on Attic Pottery," A. Richlin (Ed.). *Pornography and Representation in Greece and Rome*. Oxford University Press, Oxford, 3-35.
- Sutton, R.F. (1998). Nuptial Eros: The Visual Discourse of Marriage in Classical Athens. *The Journal of the Walters Art Gallery*, 56: 27-48.
- Sørensen, M. L. S. (2000). *Gender Archaeology*. Cambridge Polity Press.
- Sørensen, M. L. S. (2006). "Gender, Things, and material Culture" S. M. Nelson (Ed.), *Handbook of Gender in Archaeology*. AltaMira Press, California, 105-135.
- Tomášková, S. (2011). "Landscape for a Good Feminist. An Archaeological Review". *Archaeological Dialogues* 18(1): 109-136
- Trriger, B. G.(2014). *Arkeolojik Düşünce Tarihi*. (Çev. Fuat Aydın), Eskiyei Yayınları, Ankara.
- Varol, S. F. (2016). *Temsil İdeoloji Kimlik*. Varlık Yayınları, İstanbul.
- Vermeule, E. T. (1979). *Aspects of Death in Early Greek Art and Poetry*. University of California Press Berkeley.
- Voss, B. L. (2000). "Feminisms, Queer Theories, and the Archaeological Study of Past Sexualities". *World Archaeology* 32(2): 180-192.
- Wylie, A. (1992). "The Interplay of Evidential Constraints and Political Interests: Recent Archaeological Work on Gender". *American Antiquity* 57(1): 15–35.
- Yalazı, E., Küçüker, S. D. (2015). "Ksenophon'un Oikonomikos Adlı Eserinde Evlilik Ve Kadına Yaklaşım". *Archivum Anatolicum* 9(2): 57-90.
- Yelözer, S. (2017). "Şey-Özne-Arkeolog: Geçmişin Cinsiyetlendirilmesi ve Eril Önyargılar". G. Duru, K. Eren ve E, Koparal (Ed) *Arkeolojik Şeyler*. Ege Yayınları, İstanbul, 83-95.

Ö Z G E Ç M İ Ş

Adı ve SOYADI	Ecem Akkaya
EĞİTİM DURUMU	
Mezun Olduğu Lise	Levent Aydın Anadolu Lisesi
Lisans Diploması	İstanbul Üniversitesi
Yabancı Dil / Diller	İngilizce
BİLİMSEL FAALİYETLER	
İŞ DENEYİMİ	
Stajlar	Elmalı Arkeolojik Yüzey Araştırması, Arkeolog – 2019 Rome Falerii Via Amerina Kazısı, Staj, Roma/ITALYA-2016 Aizanoi Kazısı, Staj, Kütahya- Staj-2015
Projeler	Doğal ve Kültürel Miras Farkındalık Atölyesi Kültürel Miras Dersleri
Çalıştığı Kurumlar	Konyaaltı İlköğretim Okulu