

## **GREK MİTOLOJİSİNDE İNSAN KURBANI\***

Efdâl HARDAL\*\*

**Gönderim Tarihi:** Nisan 2019

**Kabul Tarihi:** Mayıs 2019

### **ÖZET**

*İnsan kurban etmenin şartlarının ve sınırlarının neler olduğunu anlamak amacıyla ilk olarak, antik yazarların konuya bakış açılarının özellikle netleştirilmesi gerekmektedir. İnsan kurbanı teması hiçbir zaman Grek mitolojisinde ya da Grek kültüründe yaygın bir ritüel türü olmamıştır. İnsan kurbanı bir toplumun, tanrının, kralın vs. umutsuzluğu sebebiyle var olan olağanüstü bir çözüm yolu olmuştur. Bu makalede, mitolojinin vicdani altındaki hangi dayanakların insan kurbanına izin verdikleri üzerine yoğunlaşılacaktır. Bu sebeple İphigenia, Hesione, Andromeda ve Polyksene hakkındaki mitoslar incelenecek ve karşılaştırılacaktır. Bu amaç doğrultusunda, varılacak olan sonuçlar seçilmiş olan arkeolojik kanıtlarla desteklenecektir. Bu çalışmanın sonunda varılacak olan neticeyle; dışiliğin her zaman ataerkillik ile doğa ana arasında ortada kalmış olduğu savunulabilir. Dolayısıyla bunun Grek Mitolojisindeki insan kurbanının gizli ikonografisi olduğu kanaatindeyiz.*

**Anahtar Kelimeler:** *insan kurbanı, Polyksene, İphigenia, Andromeda, Hesione*

### **Human Sacrifice in Greek Mythology**

#### **ABSTRACT**

*To be able to find out the circumstances and the limits of human sacrifice, first the perspectives of the ancient authors need to be clarified specifically. Human sacrifice theme's never been a common ritual type in Greek mythology or Greek culture. Human sacrifice's been an extraordinary way of a solution under the causes such as hopelessness of a society, god, king etc. In this article, we are going to focus on the*

\* Bu çalışmanın gerçekleştirilmesi için desteklerini esirgemeyen Prof. Dr. Derya Şahin'e teşekkür ederim.

\*\*  Doktora Öğrencisi, Bursa Uludağ Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Arkeoloji Ana Bilim Dalı, [hardalarkeoloji@gmail.com](mailto:hardalarkeoloji@gmail.com)

grounds which permit human sacrifice under the conscience of mythology. Therefore the myths about Iphigenia, Hesione, Andromeda and Polyxene will be examined and compared. In accordance with this purpose, the future determined conclusions will be supported by the selected archaeological evidences. With the final conclusion of this study, one can argue that femininity was always caught in the middle between mother nature and patriarchy. Therefore, we believe that was the secret iconography of human sacrifice in Greek Mythology.

**Key words:** human sacrifice, Polyxene, Iphigenia, Andromeda, Hesione

## Giriş

İnsan kurban edilmesi Grek Mitolojisinde çok nadir olarak karşılaşılan bir yöntem olup, bu ritüele başvurulmasının sebebi olarak en başta çaresizlik gösterilebilir. Daha çok bir tragedia mitosu hâline bürünmüş olan insan kurbanı betimlerinin konumuz açısından en önemli örnekleri Polyksene, Hesione, Andromeda ve Iphigenia mitoslarıdır. Bu dört mitos üzerinden gerçekleştireceğimiz incelemelerimiz, Grek kültüründe insan kurbanına olan bakış açısını ortaya koyabilmek amacıyla daha çok Iphigenia ve Polyksene mitosları üzerine yoğunlaşacaktır. Çalışmamızın zeminini oluşturan ve temel olarak faydalanılmış olan başlıca kaynaklar; antik yazarlar ve arkeolojik kanıtlar olmak üzere iki gruba ayrılmaktadır. Antik yazarlardan Euripides'in *Iphigenia Aulis'te*, *Iphigenia Tauris'te* ve *Hekabe* eserleri üzerinde durulacaktır (Eur.Iph.A; Eur.Iph.T.; Eur.Hec.). Ayrıca diğer yazarların ilgili mitoslara dair farklı versiyonları da bu kapsamda karşılaştırılacaktır. İncelemelerimiz kapsamında ikonografinin ve mitosların birbirleri ile olan ilişkileri gözler önüne serilmeye çalışılacak olup, bu doğrultuda canlandırılmış sahnelerin altında yatan nedenler de irdelenecektir. Varılacak olan çıkarımların altları, seçilmiş olan arkeolojik kanıtlar ile katalog kısmında doldurulmaya çalışılacaktır. Bu

sebeple farklı dönemlere ait farklı formlara da eldeki örnekler arasında katalogumuzda yer verilmiştir<sup>1</sup>.

Örneğin İphinegia'nın kurban edilişi mozaiklerindeki sahnelerin betimlenmelerinde (Res.1A,1B), kurban edilen İphigenia'nın üzerinde tunik ve pelerin olduğu, ayrıca başında ise bir duvak olduğundan (kimilerince ya çok kısa ya da hiç) bahsedilmektedir. Blazquez'in (2012: 54-55) ve Dunbabin'in (Dunbabin 2012: 145) nitelendirmeleri, bu duruma emsal olarak verilebilir. Ancak bahsedilen duvağın altında yatan detaylar, çoğu araştırmacı tarafından ikonografik olarak yeterince değerlendirilmemiştir. Keza, aynı sıkıntının *ketosa* ilişkin sahnelerin nitelendirilmesi konusunda da mevcut olduğu görüşüdeyiz. Örneğin Baykan (2016: 13-14), *ketos* figürünün, farklı sahnelerdeki farklılıkları ve benzerlikleri hakkında, ilgili mitoslara dair sorgulamalar yapmış ancak *ketos* kelimesinin kapsamına giren anlamları ve bu anlamların temsil ettikleri canlıların neler olabileceğine dair açıklamalarda bulunmamıştır. Polyksene lahdinin ikonografisi hakkında, çok değerli bilgilere sahip olan birçok araştırmacı gibi Işık'ın da, lahit üzerindeki sahnelerin barındırdığı anlamlara ilişkin, ilgili figürlerin metaforik olarak temsil ettikleri metalar hakkında eksik sorgulamalar yaptığı görüşü de, bu çalışma kapsamında ele alınacaktır.

Nihayetinde çalışmamızın amacı, verilen bu üç örnekte de olduğu gibi, ilgili ikonograflerin ve mitosların arasındaki bağı gözler önüne serebilmek ve Grek Mitolojisinde var olan insan kurbanının temelde var olan sebeplerini açıklığa kavuşturabilmektir. Bu amaca yönelik olarak insan kurbanı kavramı, mitoslardaki karakterlerin, tanrıların ve kurbanların gözünden ayrı ayrı incelenecek ve böylece

---

<sup>1</sup> Bunlar arasında katalogda; Perseus ve Andromeda mozaiği (Res.3A) ve tablosu (Res.3B), İphigenia'nın kurban edilişi mozaikleri (Res.1A,1B), freski (Res.1D) ve tablosu (Res.1C), Hesione ve Herakles'e ait friz bloğu (Res.2A), ketosun sahnelendiği figürler (Res.2B) ve Polyksene Lahdi (Res.4) yer almaktadır.

mitolojik unsurlara dair değerlendirmeler objektif bir açıdan yapılmaya çalışılacaktır. Tüm bunlara ek olarak Katalog kısmında ise, ilgili mitoslara dair tarafımızca seçilen örnek sahnelerin yer aldığı ikonografiler olabildiğince incelenecektir. Bu örnekler arasında mozaik, seramik, fresk, kabartma ve tablo dâhil olmak üzere farklı sanatsal nitelikte eserlere yer verilecektir.

## 1. İphigenia (Res. IA-ID)

### 1.1. Mitoloji

Öncelikle mitosunu kısaca özetlemekte fayda vardır. Helene aşkına yenik düşmüş ve Paris'le birlikte Troia'ya kaçmıştır. Bunu öğrenen Helene'nin eşi Sparta kralı Menelaos kahrolur. Helene henüz Menelaos ile evlenmeye karar vermeden önce ise, birçok isim tarafından kendisinin her zaman korunup kollanacağına dair söz verilmiştir. Menelaos işte bu sözün sahiplerini kendisine yardım etmeye çağırır. Odysseus ve Akhilleus'un da aralarında olduğu bu kişilerin çoğu Menelaos'un talebine olumlu yanıt verirler. Ne var ki ilk başta Odysseus ve Akhilleus sözlerini tutmamak için farklı yollar izlerler; Odysseus deli numarası yaptıysa da, deli olmadığı ortaya çıkınca ilk iş Akhilleus'u aramaya başlar. Akhilleus ise, annesinin yönlendirmesiyle bu savaşa katılmak istememekte ve kral Lykomedes'in yanında, cariyeye kılığında saklanmaktadır. Nihayetinde Odysseus da, onu cariyeler arasında fark edebilmenin bir yolunu bulur ve Greklerin onurunu kurtarma amacıyla bir araya gelen ordunun olmazsa olmaz isimleri en sonunda bir araya gelmiş olurlar. Temelinde böylesine kutsal sayılan bir amacın olduğu bu mücadelenin, daha başında Odysseus ve Akhilleus'un göstermiş oldukları tavır ise kanaatimizce tartışmaya açıktır. Sonrasında iki yıl süren hazırlıklar neticesinde, Menelaos'un kardeşi olan Miken kralı Agamemnon'un liderliğinde Aulis'te toplanan donanma, rüzgârın olmaması sebebiyle bir türlü sefere çıkamaz. Çünkü Agamemnon Artemis'in kutsal saydığı geyiği öldürmüştür. Ne var ki,

kâhin Kalkhas bu lânetin ancak Agamemnon'un kızının kurban edilmesi ile son bulacağını söyler. Bunun üzerine Agamemnon, nedenleri aşağıda daha detaylıca anlatılacağı üzere, kızını kurban etmeye karar verir (Morford vd. 2003: 406-457).

## 1.2. Antik Yazarlar ve Arkeolojik Kanıtlar Işığında İnceleme

İphigenia'nın kurban ediliş mitosu, Aeschylus ve Euripides gibi antik yazarların, kurgusal tragediyalarının bir parçası olmuştur. Belirtmek gerekirse, Aeschylus'un tragediyasında İphigenia'nın Agamemnon tarafından Akhilleus ile evlendirme vaadiyle çağırılması kısmı da bulunmamaktadır. İphigenia'nın evlenme vaadiyle Agamemnon tarafından annesi ile birlikte mektupla çağırılması Euripides'in tragediyasında yer almaktadır. Dolayısıyla bu gibi farklılıkların olması sebebiyle, mitosa ilişkin olarak yeri geldiğinde Aeschylus'un *Oresteia – Agamemnon*'una, yeri geldiğindeyse Euripides'in *İphigenia Aulis*'tesine ve *İphigenia Tauris*'tesine değinilecektir (Armstrong vd. 1985: 1-12; Eur.Iph.A.; Siegel 1981: 257-265).

Euripides'in *İphigenia*'sında tragediyanın odak noktasının, İphigenia'nın seçimi olduğu söylenebilir. İphigenia'nın hayatından bir süre sonra kendi rızası ile vazgeçmesi ve kurban edilmesine göz yumması tragediyanın belki de en dramatik yeridir (Lawrence 2010: 22,30; Sorum 1992: 539). Burada bireysel arzuların ve hayallerin ötesine, Grek kadınlarının güvenliğinin; ülkesinin gururunun, Akhilleus'un ve Grek ordusunun bekâsının geçtiği düşünülebilir. Ayrıca İphigenia fikrini değiştirmeden önce hayatı için yalvarışında; fakir olarak yaşamının, zengin olarak ölmekten (burada fakir ve zengin kelimeleri metaforik olarak kullanılmış olmalıdır) daha güzel olduğunu belirtmiştir (Sorum 1992: 540-541). Bu açıklamadan da anlaşılacağı üzere, İphigenia'nın hayata karşı bakış açısı ve sonradan fikrini

değiştirmesi ve gönüllü olarak hayatından vazgeçmesi, onun ölümünü isteyenlere karşı açık bir meydan okuyuş olarak da nitelendirilebilir. İphigenia'nın kurban edilmesi sırasında Artemis'in İphigenia'ya acıyarak onu oradan son anda alıp, yerine bir geyik (Res.1B,1D) koyduğuna dair bir versiyon mevcut olup (Pfluger 1995: 70,71), kurban edilen İphigenia veya geyik olsun; nihayetinde kendisinin kurban edilmesine göz yumulmuştur (Armstrong vd. 1985: 1-12; Sorum 1992: 527). Resim 1B'deki İphigenia'nın kurban ediliş mozağında, İphigenia kurban edilmek için götürülürken sahnenin sağ üstünde Artemis'in geyikle birlikte beklediği ve dolayısıyla ritüel başlamadan önce İphigenia'nın kurban edilmesine müsaade etmek istemediği anlaşılmaktadır. Aynı Ampurias'daki bu sahne gibi, Resim 1D'deki Pompeii freskinde de, bu kez sahnenin sol üstünde Artemis, geyiği elleriyle başından tutar vaziyette ve endişeli bakışlarıyla İphigenia'yı takip etmektedir. Her iki eser de en geç MS 1. yüzyıla tarihlenmektedir. Ayrıca Artemis ile geyik figürü de başlı başına işlenmiş ayrı bir tasvir konusudur. Buna verilebilecek en iyi örneklerden birisi, Avcı Artemis ya da Diş Geyikle Birlikte Artemis olarak adlandırılan bronz heykeldir. Eser MÖ 4. yüzyıla ait bir Grek orjinalin Roma kopyasıdır. Bu heykelde de Artemis'in yanında diş geyik bulunmakta; bir eliyle geyiği tutmakta, diğer eliyle ise sağ omzu üzerinden oklarına ulaşmaktadır<sup>2</sup>.

Bir başka dikkat çekilmesi gereken nokta da, İphigenia'nın hayatını feda etmesiyle; Grek kadınlarının barbarların eline düşmelerinin ve evlerinden uzağa götürülmelerinin önüne geçildiği inancı olmalıdır. Bu sebebi İphigenia kendisi belirtmekte ve bahsettiği barbar Paris<sup>3</sup>, Grek kadını da Helene'den<sup>4</sup> başkası değildir (Sorum

<sup>2</sup> Heykel bugün Louvre Müzesi'nde bulunmaktadır. bk. Morford vd. 2003: 201.

<sup>3</sup> Troia'nın lâneti yalnızca Helene'yle alakalı değildir. Yine bir başka efsaneye göre Troia'yı kuran Dardanos Zeus'un soyudur. Kenti kurduğu tepe ise Ate'nin; Zeus'un onu Olympos'tan aşağı attığında düştüğü yerdir. Dolayısıyla bu sebeple de Troia'nın bahtsız olduğuna dair kehanetler vardır (Akşit 2010: 196-201; Gezgin 2011: 132).

Troia'nın lanetinin tam olarak başladığı zamanın ise kral Laomedon'un dönemine denk geldiği söylenebilir. Laomedon kent surlarının yapımı için Zeus'tan yardım istemiş ve Zeus da bu iş için Poseidon ve Apollon'u göndermiştir. Tanrıların yaptığı duvarın Troia Savaşı'nda yıkılabilmesinin sebebi Poseidon ve Apollon'un bilerek sur yapımında insanları da çalıştırmış olmalarıdır. Böylelikle surlar yıkılabilir olmuştur (Gezgin 2011: 132-133). Tanrılara emeklerinin karşılığını ödemiş olan Laomedon'a ceza olarak Poseidon *ketosu* yollar (Akşit 2010: 196-201). Laomedon'un ölümünden sonra tahta geçen oğlu Priamos'un ise başta kraliçe Hekabe'den olmak üzere çok sayıda çocukları olmuştur. Hekabe en son doğuracak olduğu çocuğa hamileyken gördüğü bir rüyada, Troia'nın başına bin bir türlü felaket geldiğine tanık olur. Kral Priamos bu rüyayı danışmak için İda dağında yaşayan ve bir başka karısından olan kâhin oğlunu çağırır. Sonrasında özetle, kâhin Troia'nın başına bir felaket gelmemesi için bu çocuğun ölmesi gerektiği söyler. Priamos bu önlemlerle yetinmez ve hamile kız kardeşi dâhil yeni doğan tüm erkek çocukları öldürtür. Hekabe ise oğlu ertesi gün doğduğu için onun öldürülmesine müsaade etmese de bebek, Priamos'un emriyle çoban Agelaos tarafından İda Dağı'na bırakılır. Birkaç gün sonra çoban dağda bebeği görür ve onun bir ayı tarafından emzirildiğini anlar. Çoban bebeği bir para kesesinin içine koyarak evine getirir ve ona Paris ismini verir. bk. Akşit 2010: 198-201; Gezgin 2011: 133-134.

<sup>4</sup> Efsaneye göre Tanrıça Gaia yeryüzündeki insanların sayısının çok fazla artmış olması sebebiyle Zeus'dan yardım ister. Zeus dünyada tekrar bir tufan yaratmak istememektedir. Ancak çıkardığı savaşlar da soruna bir çözüm olmamaktadır. Helene'nin işte bu sebeple doğduğuna dair bir kehanet vardır. Helene'nin annesinin ve babasının kim olduğuna dair; Leda ve Zeus ya da Nemesis ve Zeus olmak üzere farklı efsaneler mevcuttur (Gezgin 2011: 131,135). Bir gün tanrıların şenlikleri sırasında davet edilmeyen Eris, meyvelerin arasına; üzerinde "en güzeline" yazan bir altın elma bırakır. Bu elmanın kendisine ait olduğunu iddia eden Aphrodite, Athena ve Hera arasında anlaşmazlık çıkar. Aralarından en güzelin kim olduğunu söylemesi için Zeus'a danışmalar da bu sıkıntılı durumdan Zeus kendisini kurtarır. Öyle ki Zeus, bu soruya hakem olması için adaleti ve saflığı ile bilinen İda dağındaki çoban Paris'i önerir. Tanrıçalar Paris'in yanına ellerindeki elma ile giderler ve aralarından hangisinin en güzel olduğuna Paris'ten karar vermesini isterler. Her bir tanrıça Paris'e kendisini seçmesi karşılığında bir rüşvet teklif eder. Aphrodite'nin teklifi de, yeryüzünün en güzel kadını olan Helene'nin aşkıdır. Paris bu teklifin karşılığında "en güzel" olarak Aphrodite'yi seçer (Akşit 2010: 198-201). Sonrasında Paris Aione ile evlense de aklında hep Helene vardır. Sonunda Paris Helene'yi bulmak için yollara

1992: 541). İphigenia'nın hayatını feda etmeye razı olduktan sonra mı bu sebeplere kendini inandırdığı yoksa bu sebepleri düşündükten sonra mı fikir değiştirdiği hususu tartışılabilir. Her iki ihtimâlde de İphigenia'nın hayatının önüne başka insanların yaşamlarını ve Grek ülkesinin onurunu koymuş olduğu fikri hâkimdir (Lawrence 2010: 22,30). Euripides'in versiyonunda, İphigenia'nın; kendi hayatlarını feda eden Grekler yerine koyulduğu genel olarak kabul edilmektedir. Ancak burada bahsi geçen "hayatın feda edilmesi" kavramı, yalnızca insanın canından olması anlamına gelmez. Aslen gerek konuya dair modern dillerdeki anlamlara ve gerekse Grekçedeki anlamlara bakıldığında; burada bahsedilen temel kavramın "fedakârlık etmek" olduğu anlaşılmaktadır. Dolayısıyla birçok kez, tragedia içerisinde İphigenia üzerinden ima edilen fedakârlık vurgusun anlamı çok geniştir (Strachan 1976: 137,138).

İphigenia'nın feda edilmesinde Agamemnon açısından iki farklı nitelik söz konusudur. Çünkü kendisi hem bir baba hem de aynı

---

düşer ve aradığı aşkını Sparta'da bulur. Helene o sırada Sparta kralı Menelaos'un eşidir. Paris Helene'yi ilk gördüğü anda âşık olur ve onu baştan çıkarıp kaçırmak ister. Helene'yi ikna etmek için ona, aşklarının Aphrodite'nin bir emri olduğunu da söyler. Helene Paris'in arzusuna karşı koyamaz ve onunla Troia'ya kaçmaya razı olur (Can 2011: 289-295; Gezgin 2011: 134-135). Efsanenin devamında Menelaos'un kahrına yardım için kardeşi Agamemnon Grek ordularını bir araya toplar ve 2 yıl sonra Troia'ya savaş için hareket ederler. Tabii ki bu hareketleri İphigenia'nın kurban edilmesinden sonra olacaktır. Paris ile Helene'ye burada değinmiş olmamızın en önemli sebebi, efsaneye göre Paris'in Helene'yi kaçırmasının ardında yatan sebebin Hesione'nin Priamos'a, Telamon tarafından geri iade edilmemesidir (Kolf 1954: 8-9). Buna burada ayrıca değinilmesi gerektiği düşüncesindeyiz. Çünkü bu durumda, İphigenia'nın kurban edilmesinin ardında yatan yegâne sebep de, aslında Herakles'in Hesione'yi Telamon'a hediye etmesi olacaktır. Mitosların kronolojisine bakıldığında her biri aslında bir diğerrinin devamı şeklindedir. Dolayısıyla, mitosları birbirlerinden bağımsız olarak incelemek bizce yeterli olamaz. Arkeolojik malzemeler üzerinde yapılacak olan ikonografik incelemeler, ancak ilgili mitoslar arasındaki bu bağlantının göz önünde bulundurulması ile mümkün olabilir.



zamanda halkını korumakla yükümlü bir liderdir (Siegel 1981: 260,262-264). Bu noktada Agamemnon tabiri caizse iki ateş arasında sıkışıp kalmıştır (Sorum 1992: 529). Burada Agamemnon'un kararlarının, aşağıda bahsedilecek olan mitolojik gelenekler tarafından sınırlandırılmış olduğu söylenebilir. Mitosa dair kurgusal dramanın sınırlarının genel anlamda Euripides tarafından çizildiği söylenebilir. Her ne kadar İphigenia'nın kendi seçimlerini yapmakta özgür olduğu söylenebilirse de; söz konusu özgür iradesi ile yapacağı seçimlerin sınırı her daim mitosun sınırlarına, bir başka deyişle kendi kaderine takılacaktır (Sorum 1992: 542). Bu kavram bizce “kurgusal özgürlük” şeklinde tanımlanabilir. Bu özgürlük mitolojik geleneklerin ötesine geçememektedir. Dolayısıyla antik yazarların bu mantıkla İphigenia'ya makul sebepler bulmuş olmaları da akla yatkın gelmektedir.

Agamemnon'un içinde bulunduğu duruma geçmeden önce, İphigenia'nın arkeolojik malzemeler üzerindeki sahnelerde nasıl bir ruh hâliyle tasvir edilmiş olduğunu sorgulamakta fayda vardır. Örneğin Resim 1A'da İphigenia'nın Aulis'e gelmesinin sahnelendiği mozaikte (Antakya MS 3. yüzyıl), açık ve net bir biçimde göze çarpan emareler vardır. İphigenia, kendisine elini uzatan babası Agamemnon'un yüzünü kesinlikle bakmamaktadır. Hatta Agamemnon'un bulunduğu yönün tam aksine bakıyor olması da bu tespiti desteklemektedir. Klytemnestra ise sahne solunda, kızının yüzündeki kendini bırakmışlık ifadesinden daha ziyade öfkeli ve kesin bir yüz ifadesine sahiptir. Resim 1D'de Pompeii freskinde (MS 1. yüzyıl) ise Klytemnestra, sahne solunda; bir eliyle yüzünü kapatmış ve yıkılmış bir vaziyettedir. Freskteki sahnede Agamemnonsa, bu kez İphigenia'yı Aulis'te karşıladığı sahnedeki kesinliğini kaybetmiş ve elini sakalına götürmek suretiyle olan biteni tekrar tekrar sorgularcasına bir tedirginlik içerisinde tasvir edilmiştir. Bu tedirginliğin boşa olmadığı Troia Savaşı dönüşünde ortaya çıkacaktır. Gerçekten de Klytemnestra'nın aşığı Aegisthus, Agamemnon'dan eşinin intikamını alacak; onu öldürecektir (Morford

vd. 2003: 409-410). Bu olayın tasvirine ilişkin örnek olarak, Agamemnon'un Ölümü sahnesinin yer aldığı MÖ 470'e tarihlenen kırmızı figürlü Attik Krater verilebilir<sup>5</sup>.

Agamemnon'un İphigenia'nın kurban edilmesini istemesinde üç farklı görüşün olduğu savunulur. Bunlardan ilki Agamemnon'un kendisinde daha büyük güçler tarafından buna mecbur edilmesi, yani kendi rızası olmaksızın eylemlerinin kontrol edilmesidir. İkincisi, kendisinin lider olması ve dolayısıyla bu sebepten ötürü buna mecbur olduğuna inanması; Grek ordularına ve onun askerlerine karşı kendini sorumlu hissetmesidir. Üçüncüsü ise, buna kendi kendisini mecbur etmesidir. Bir başka deyişle, Agamemnon kendisini zayıf ve güçsüz hissettiği<sup>6</sup> için; Grek ordularının kendisine, liderliğine ve zafere inanmasını sağlayabilmek adına böylesine bir yol seçmiştir. Dolayısıyla böylece insanlar, kendi kızını kurban eden Agamemnon'a gönülden inanacaklar ve tanrıların da onunla birlikte olduğunu düşüneceklerdir (Siegel 1981: 257-258). Agamemnon'un çaresizliği ve güçsüzlüğü Resim 1A ve 1D'de açıkça görülebilmektedir. Konumuz açısından

---

<sup>5</sup> Bahsedilen Attik Krater, William Francis Warden Fund, Courtesy, Boston Güzel Sanatlar Müzesi'nde yer almaktadır. bk. Morford vd. 2003: 410.

<sup>6</sup> Burada Agamemnon'un kendisini zayıf ve güçsüz hissediyor olmasının sebeplerini incelemek gerekir. Agamemnon kendisini Odysseus'a, Grek askerlerine ve Akhileus'a karşı sorumlu hissediyor olabilir fakat onlardan korkuyor olması da söz konusudur. Agamemnon kızını, Akhileus ile evlendirme vaadiyle annesine yazdığı mektup aracılığıyla Aulis'e çağırmıştır. Ancak Grek ordusu İphigenia Aulis'e geldiğinde kendisinin kurban edileceğini henüz bilmemekte fakat Odysseus bilmektedir. Dolayısıyla Agamemnon'un Odysseus'dan korktuğu ya da Odysseus'un bu gerçeği orduya söylemesinden korktuğu söylenebilir. Bu argümana dayanak gösterilebilecek en mühim sav, Agamemnon'un ikinci mektubu ile İphigenia'nın Aulis'e gelişini engellemek istemesidir (Siegel 1981: 262). Sonuç olarak Agamemnon'un kızına olan sevgisi, karısı Klytaemnestra'nın (Klytemnestra) öfkesi, Grek ordusu'na ve Odysseus'a karşı olan korkusu arasında kaldığı ve bu sebeplerle zayıf ve güçsüz hâle geldiği söylenebilir. Bk. Siegel 1981: 265.

bizce en önemli kısım; Aeschylus'un *Agamemnon*'unda 228 ilâ 248 arasında ifade edilenlerdir. Bu bölümde; Agamemnon'un İphigenia için hazırlanmış olduğu safran boyalı duvağı (Armstrong vd. 1985: 1; LIMC 1990: pl.469), sunağın altına koydurmuş olması ve İphigenia'nın kurban edilişi sırasında kızının, bu duvağı (Res.1A-1D) üstünden atarak orada bulunan herkesin gözlerinin içine tek tek bakışı nitelenmiştir. Bu sahne, adeta konuşmak için can atan bir tabloya benzetilmektedir. (Armstrong vd. 1985: 1-2; Conacher 1961: 14; Johnston 2007: 10-15). Bir kadın için o dönem duvağın ne ifade ettiği konusu ise; toplumsal cinsiyetin zamane sosyolojisi ile alakalıdır. Dolayısıyla burada *kredemnonun* yalnızca İphigenia için neler ifade edebileceğine dair mitostan öğrenebildiklerimiz doğrultusunda açıklamalarda bulunulacaktır (Armstrong vd. 1985: 1-12).

*Kredemnon* kadına ait olan bir parçadır dolayısıyla erkekler kadını birbirinden ayıran malzemelerden biridir. *İphigenia Tauris*'tede Euripides; İphigenia'nın Akhileus ile evleneceği haberini aldığı ilk sahnede, *kredemnonu* onun üzerinde betimlemiş ve sonrasında İphigenia'nın Orestes ve Elektra'yı heyecanla uzun bir süre öptüğü sırada dâhi üzerinden *kredemnonu* / duvağı çıkartmamıştır. Dolayısıyla bunun bir rastlantı olmadığı kanaatindeyiz. Ayrıca sonrasında kurban edileceğini öğrendiğindeki tepkisi de; kendisinin babasının insafsızlığı neticesinde “ölü gelin” hâline getirildiğidir (Armstrong vd. 1985: 8). Tüm bu açıklamaları yapmış olmamızın sebebi; İphigenia'nın kurban edilişi sırasında, kötü bir söz söyleyemesin / lanet okuyamasın diye ağzı kapatılmış bir hâldeyken, üzerindeki *kredemnonu* yere atıp sonrasında da etrafındakilerin gözlerinin içine bakması ile İphigenia'nın bize tam olarak ne anlatmaya çalıştığını anlamlandırabilmektir (Armstrong vd. 1985: 7-8). Resim 1D'deki freskte, İphigenia'nın bahsi geçen bu feryatları açıkça görülebilmektedir. Edebiyat kritikleri bu durumu; ilgili 240 No'lu dizede belirtilmiş olduğu üzere İphigenia'nın bakışları ile oradakilerden merhamet dilemesi şeklinde yorumlamışlar ve

İphigenia'nın daha önceki açıklamalarından yola çıkarak, onun kurban edilmesini benimsediği ve buna rıza gösterdiği şeklinde değerlendirmişlerdir. Yukarıda *kredemnon* ve İphigenia ile ilgili yapılmış olan açıklamaların ışığında, bizce İphigenia'nın *kredemnonu* üzerinden atmış ve sunaktakilerin gözlerinin içine bakmış olması, ilgili dizelerde yazılanın aksine kendisinin merhamet dilemesi olmamalıdır. Unutulmamalıdır ki İphigenia'nın ağzı kapalıdır. Dolayısıyla o konuşmamakta, söylemek istediklerini haykıramamaktadır. Dizelerde yazanlar Aeschylus'un ifadeleridir. İphigenia'nın hisleri ise yere attığı *kredemnonda* gizli olmalıdır (Armstrong vd. 1985: 1-12). Duvak ile ilgili bugüne kadar yapılmış olan yorumların ve burada varılan çıkarımların, Resim 1A ve 1B'de tam olarak karşılık bulduğu kanaatindeyiz.

İphigenia ile ilgili son olarak Resim 1C'deki Carle Van Loo'nun tablosuna farklı bir açıdan bakılması gerektiği görüşündeyiz. Tablodan anlaşılabilceği üzere, Rönesansla birlikte sanatçıların daha ziyade konuyu spiritüel olarak işlemiş oldukları düşünülebilir. İphigenia'nın cansız bedeninin ve ruhunun aynı sahnede birlikte tasvir edilmiş olması, bu bakımdan dikkate değerdir. Kannatimce ruhunu alıp götürenin kim olduğu konusunda bir kesinlik yoktur. Bizce buradaki bir diğer önemli nokta da; geyiğin henüz İphigenia ile yer değiştirmemiş olmasına rağmen, İphigenia'nın hâli hazırda ölmüş olduğudur. Çünkü konunun benzer tasvirlerinde geyik, İphigenia hâlâ hayattayken oradadır. Dolayısıyla burada şu soru akla gelmektedir; acaba ressam İphigenia'nın ruhunun bedeninden önce ölmüş olduğunu anlatmak istiyor olabilir midir? Her halükarda, sahne gerisinde gökyüzünün bulutlarla dolmaya başladığı ve sağ arka plandaki yelkenlerin rüzgârla doldukları konusunda herhâlde bir şüphe yoktur.

## 2. Hesione (Res.2A,2B)

### 2.1. Mitoloji

Troia'nın duvarlarının inşasında yardım eden Apollon ve Poseidon'a anlaştıkları ücreti-karşılığı vermeyen kral Laomedon, Poseidon tarafından intikam amacıyla gönderilen deniz canavarını defetmek için kehanete göre kızı Hesione'yi deniz canavarına kurban etmek zorunda kalır<sup>7</sup>. Özetle sonrasında Argonautlar (Argo Gemicileri) gelir ve beraberinde Herakles; Laomedon'un Zeus tarafından kendisine mükâfat olarak verilen ilahi atları (Tros) vermesi karşılığında, deniz canavarını (*ketos*) öldürüp Hesione'yi kurtarmayı teklif eder. Laomedon bunu kabul etse de, Herakles deniz canavarını öldürdükten sonra yine sözünü tutmaz ve Herakles oradan tartışmadan ayrılır. Sonrasında intikam almak için geri dönüp, Laomedon'un tüm oğullarını (Podarkes hariç) öldürür. Podarkes tutsak olarak alınır ve Hesione de Herakles tarafından Telamon'a hediye edilir. Devamında Hesione efsaneye göre Podarkes'i kurtarmak için onu satın alır ve bundan böyle adı Priam/os olur (Akşit 2010: 196-198; Andrews 1965: 32-33; Colville 1940: 3,4; Morford vd. 2003: 443; Kolf 1954: 7).

### 2.2. Antik Yazarlar ve Arkeolojik Kanıtlar Işığında İnceleme

Mitosa ilişkin bilgiler özetle açıklanmış olduğu üzere, Hesione de halkı ve şehri için kurban edilmek istenmiş ve Herakles tarafından kurtarılmıştır. Burada inceleme gereği duyduğumuz kısımlardan birisi Hesione'nin örtüsüdür. Bu örtü/aksesuar İphigenia'da olduğu gibi

---

<sup>7</sup> Bu gibi insan kurbanına dair bir örneğe II. Mursilis'in karısına ait bir dua metninde rastlanılmaktadır. Ayrıca örneğin kralın sağlığı ve refahı için onun adına insan kurban edilmesi ritüeli Hititlerde mevcuttur. Bu gibi bedelleri ifade etmek için *tarpala* / *tarpasas* kelimeleri kullanılmış olup bu kelimenin Grekçesi *terapon* şeklindedir. Ayrıca ilgili kelime Homeros'un kahramanlarının alter egoları için kullanılmaktadır. bk. Andrews 1965: 33-35; Erbaşı 2013: 115-132.

duvak olmalıdır. Herakles, Hesione'nin kendisine yalvarması neticesinde duvağı karşılığında Podarkes'i satın almasına müsaade eder. (Kolf 1954: 7-8). Bizce asıl önemli olan Podarkes'in satın alınması değil, böylesine bir değiş tokuş için Herakles'in Hesione'den duvağını istemiş olmasıdır. Duvak niçin bu kadar önemlidir ve Hesione için ne anlam ifade etmektedir? Hesione'nin duvağı aynı İphigenia'da olduğu gibi kadını ve kadına ait olanı temsil etmektedir. Burada Hesione'nin aidiyeti üzerine bir anlam yüklenebilecek olan duvağın, Hesione'nin kendi rızası ile Herakles'e verilmesi, Hesione'nin bir nebze kendi kaderine razı olması anlamına da gelebilir. Dolayısıyla Hesione, Podarkes için hür iradesinden vazgeçmiştir. Hesione açısından ilgili mitosta en büyük trajedinin; kurban edilmesine dair alınan kararın değil, duvağından vazgeçmesi olduğu düşünülebilir. Ayrıca Hesione'nin duvağını alan Herakles ise, belki de Hesione için çok daha büyük bir aşağılamada bulunmuştur ki; o da Hesione'nin Telamon'a hediye edilmesidir. Burada Herakles'in, diğer mitoslardaki karakterlere nazaran, Hesione'yi kendisinin sahip olmayıp, Telamon'a vermesi "heroik" bir eylem olarak düşünülebilir (Kolf 1954: 7). Dolayısıyla Herakles burada Telamon ve kendisi açısından bir büyüklükte bulunmuşsa da, Hesione'nin onuru açısından da çok büyük bir aşağılamada bulunmuştur denilebilir<sup>8</sup>. Herakles'in öldürmüş olduğu *ketos* konusuna gelirsek; burada öldürülen canavarın *triton* olup olmadığı da ayrı bir tartışma konusudur. Hesione mitosunda aslen *triton* kelimesinden hiç bahsedilmediği gibi; "deniz canavarı" kavramı<sup>9</sup> söz

<sup>8</sup> Bu noktada hatırlamakta fayda vardır; Priamos zorla evinden alıkonan Hesione'nin geri verilmesi için Yunanistan'a elçi yollar ancak bu girişimleri başarısızlıkla sonuçlanır ve Grekler Hesione'yi geri vermeyi kabul etmezler. Efsaneye göre Paris'in bundan dolayı Helene ile ilişkiye girdiği de dile getirilir. bk. Kolf 1954: 8-9.

<sup>9</sup> Hesione ve Andromeda'nın kurban edilmesine konu olan *ketos* / deniz canavarları hakkında daha detaylı açıklamaların gerektiği görüşündeyiz. *Ketos* terimi genellikle herhangi bir deniz canavarı için kullanılan bir kelime olsa da, daha çok Perseus ile Andromeda mitosundaki deniz canavarı için imâ edilir. Birçok tasvirde *ketosun* kafası

bir deniz canavarından ziyade *pistrix* (balina vs.) olarak anlaşılmakta, yalnız boynu daha uzun ve ince olarak betimlenmektedir. Bu duruma örnek olarak Frampton'da oda A'daki *trident* ile (üç dişli mızrakla) birlikte betimlenmiş olan Perseus ve *ketos* mozaïği örnek olarak gösterilebilir (Ketos ve Perseus Mozaïği: bk. Witts 2016: 61,81). Burada Perseus'un *ketosu* katletmesi betimlenmiştir. Canavarın kanatları (Campbell 1979: 291) vardır ve bacakları eksiktir. Erkek figürün sağ bacağına sağ toynağı ile dokunan *ketosu*, elinde tuttuğu *tridentle* öldüren Perseus, genel olarak tasvir edilmiş biçiminden farklı olarak betimlenmiştir. Bu sebeple kimileri burada tasvir edilenlerin *ketos* ve Neptün olduklarını kabul etmektedir. Ancak genel intiba erkek figürün Perseus olduğudur (Witts 2016: 61). Bu örneğe ilişkin olarak sorulan bir diğer soru ise *ketosun* niçin kanatlarının olduğudur? Ayrıca bu yaratığın dostane kanatlı bir deniz atı olduğuna dair tartışmalar da vardır (Witts 2016: 62). Açıklamalardan anlaşılacağı üzere verilen bu örnekle birlikte, *ketosun* tasvirine dair halen kesin olmayan mevcut sorular söz konusudur. *Ketosun* tasviri kimilerine göre çeşitlilik gösterse de, kimilerine göre ise tasvirdeki bu gibi farklılıklar söz konusu figürlerin *ketos* ve Perseus olmadıklarına dair birer ispattır. Bu noktada bu gibi tartışmaları bir kenara bırakıp *ketosun* ne olduğu sorusuna geri dönmekte yarar vardır. Dolayısıyla öncelikle antik dönemde Grek literatüründe var olan *kete* kavramının ne olduğunu anlamak gerekir. Erken Demir Çağı'na tarihlenen ve Atina'da bulunan balina iskeletleri (Papadopoulos vd. 2002: 188), söz konusu büyük deniz canavarlarına ilişkin edebiyatta ve ikonografide var olan tasvirlerin yanı sıra, bu canlıların fiziksel buluntularının da varlığını ortaya koymaktadır. Elbette burada sözde bir *ketosun* varlığından bahsedilmemekte ancak büyük deniz canlıları olan balina ve türlerinin Ege Denizi'ndeki varlığı ortaya konulmaktadır. Gerçekten de balina türlerinin sınıflandırılmasının başında Latince'de deniz ve İngilizce'de deniz memelileri anlamına gelen *Cetacea* kelimesi gelmektedir. Bu kelimenin kökeni ise Grekçe'de *ketos* ve Latince'de *cetustur*. Kavramın sınıflandırma içeriğine bakıldığında üç ana grup karşımıza çıkar. Birincisi nesli tükenmiş ve yalnızca fosil olarak bulunan antik balinalar (Archaeoceti); ikincisi bugün hala en az 10 çeşit türü olan bıyıklı balinalar (Mysticeti); üçüncüsü domuz balığı, yunus ve dişi olan diğer balinaların içinde olduğu dişli balinalar (Odontoceti) sınıflarıdır (Papadopoulos vd. 2002: 193). Görülebildiği üzere *ketosun* literatürdeki kökenine bakıldığında, kavramın balina türleri için kullanılan bir kelime olduğu anlaşılabilir. Ayrıca burada her ne kadar konumuzun kapsamı dışında olması sebebiyle detayına giremesek de, Papadopoulos ve Ruscillo'nun da ilgili çalışmasında arkeolojik buluntular ile örneklendirmiş olduğu üzere, oldukça büyük ve çeşitli balina türlerinin antik dönemde Ege Denizi'nde sıkça

konusudur (Baykan 2016: 6). Antik dönemde edebiyatta ve

bulunduğu ve insanlar tarafından bir şekilde ele geçirildikleri ortaya konulmuştur. Zaman içerisinde *ketos* kelimesinin imâ ettiği deniz canlılarının çeşitleri farklılık gösterse de, kavramın temeldeki anlamının sabit kaldığını söyleyebiliriz. Buna örnek olarak Papadopoulos ve Ruscillo'nun da (2002: 207) belirttiği üzere; şair Arcestratos MÖ 4. yüzyılda *ketos* kelimesini bazen büyük ton balıkları için kullanmış, Oppian ise MS 3. yüzyılda *Halieutica*'sında *ketos* kelimesini denizde var olan herhangi büyük bir canlı için kullanmıştır. Ayrıca Evliya Çelebi de 17. yüzyılda bir yazısında; çoğu Rum olan balıkçıların aralarında dişli yunusların, denizatlarının, kunduzların, balinaların ve çok büyük balıkların olduğu birçok av yakaladıklarından bahsetmiştir (Papapopoulos vd. 2002: 206). Görülebildiği üzere *ketos* kelimesinin zaman içerisinde kullanıldığı anlamlar arasında kesin olarak ortak olan, kavramın büyük deniz canlıları için kullanıldığıdır. Açıklamalarımız doğrultusunda *ketos* hakkında varılabilecek olan sonuçlar şunlardır; Witts'in bahsettiği *ketosa* dair çeşitli farklı tasvirlerin sebebinin, betimlemelerdeki yorum farkı olduğu iddia edilebilirse de, her deniz canavarının *ketos* olduğu sonucuna varılabilmek bu çerçevede mümkün olmayacaktır. Bu sonuca varılabilmek için öncelikle *ketosun* ne olduğu sorgulanmalıdır. Dolayısıyla Witts'in de belirttiği; *ketosun* genellikle her türlü deniz canavarını tanımlamak için kullanılan bir kavram olduğu görüşü bizce de doğrudur. Yani her deniz canavarı *ketos* olmasa da, her deniz canavarının spesifik bir ismi olmamasından dolayı bunlar, *ketos* kelimesi ile ifade edilmiştir. İkinci çıkarımımız ise, *ketos* kelimesinin kökenine ilişkindir. Kelime tüm balina türlerini yani o zamanın tabiri ile deniz canavarlarını tanımlayan bir kavramdır. Dolayısıyla edebiyatta ve ikonografide çeşitlilik göstermelerinin bir diğer temel nedeni, gerçekte de bu gibi deniz yaratıklarının kendi içlerinde çeşitlilik göstermeleridir. Her ne kadar bir takım tasvirler bizlere bugün fantezi gibi gelseler de, nesli tükenmiş olan *ketos* türlerinin ne oldukları ya da olabilecekleri hakkında sahip olduğumuz bilgiler kısıtlıdır. Kısacası, Witts'in Fampton'da oda A'daki *ketos* ile ilgili yapmış olduğu yorumlamalar ışığında, *ketos*'un kanatlarının olduğu düşüncesi her ne kadar bizlere bugün yalnızca bir hayal ürünü gibi gelse de, bugün var olan bir denizatinin (burada denizde yaşayan gerçek, küçük denizatları kastedilmiş; mitolojidekiler için ayrı yazılan “deniz atı” kelimesi kullanılmıştır) barındırdığı fiziksel özellikler incelendiğinde, sıradan bir insan hayretler içerisinde kalabilmektedir. Elbette ki sanatçının yorumu ve tasvirdeki abartının varlığı inkâr edilemez. Ancak Papadopoulos'un da belirtmiş olduğu üzere, bizim de burada üzerinde durmaya çalıştığımız konu, bu ve bu gibi canlıların tasvirlerinin belki de yalnızca edebiyat ve ikonografi ile sınırlı olarak görülmemesi gerektiğidir.



ikonografide kullanılmış olan çok sayıda deniz canlısı mevcuttur. Bunlara örnek olarak; deniz leoparı, denizaslanı, deniz atı, deniz boğası, deniz keçisi, deniz kurdu, deniz koçu, deniz *griffini*, *ketos*, yunus, balıklar, deniz tarakları, balık kulağı verilebilir. Deniz atlarının da içerisinde bulunduğu kara hayvanları kökenli olan deniz canavarları şunlardır; deniz leoparları, deniz aslanları, deniz atları, deniz boğaları, deniz keçileri, deniz kurtları/köpekleri, deniz koçları (Bingöl 1997: 131; Ducrey vd. 1979: 34-42; LIMC 1997: pl.24,34-45; Packard 1980: 326-346; Waywell 1979: 293-321; Witts 2016: 71). Burada bunların her birini detaylandırmamız konumuzun sınırları itibariyle ne yazık ki mümkün değildir. Deniz canavarının ve Hesione'ye ait olduğu düşünülen tasvirlerin bulunduğu Resim 2A'daki friz bloğu 1838'de bulunmuştur (Baykan 2016: 3). İki parçadan oluşan ve birleşebilen frizin; sağ tarafında deniz canavarını öldüren Herakles, sağdan sola doğru koşuyla koşan halk ve sol başta elleri havada ve başı sağa dönük olan Hesione betimlenmiştir (Baykan 2016: 3-8). Bu örnek bizce Hesione mitosunun anlatıldığı en güzel örneklerden birisi olmalıdır. Gerçekten de sol baştaki elleri havada olan figürün Hesione olduğunu düşünmek yanlış olmayacaktır. Resim 2B'nin ilk örneğinde de ortada Herakles ve deniz canavarı, sağ tarafta Hesione ve sol tarafta da Laemedon betimlenmiştir (Baykan 2016: 14). 2B'nin ikinci örneğinde ise, sağ baştaki kuru kafanın ne olduğuyla ilgili birçok tartışma vardır. Baykan'ın bu figürün *ketos* olduğu hakkındaki yorumu bizce de doğru olmalıdır. Her iki seramik üzerindeki tasvirde de Hesione'nin başındaki duvak yine göze çarpmaktadır. Ancak burada asıl gözden kaçırılmaması gereken detay; MÖ 550 civarına tarihlenen ikinci örneğin sol tarafındaki at arabasıdır. Bununla ilgili olarak şu sorunun sorulabileceği görüşündeyiz; Polyksene Lahdi'nin yanından çıkan at arabası tekerlekleri ile, söz konusu tasvir arasında herhangi bir fikir bağı var mıdır? Burada bununla ilgili açıklamalara yer verilmeyecek olsa da, Polyksene Lahdi bakımından çalışmamızın ilgili kısmında bu tekerlek buluntular hakkındaki yorumlara kısaca değinilecektir.

### 3. Andromeda (Res.3A,3B)

#### 3.1. Mitoloji

Efsaneye göre Habeşistan kralı Kepheus'un karısı kendisinin *nereid*lerden daha güzel olduğuna inanarak kibre kapılır. Bu küstahlığına karşılık Poseidon, deniz perileri<sup>10</sup> *nereid*lerin bu durumu kendisine şikâyet etmeleri neticesinde çok sinirlenir ve krallığı yerle bir etmesi için *ketosu* serbest bırakır. Kral Kepheus ise Poseidon'un bu gazabından kurtulmanın yolunu tanrılara (bazı kaynaklarda Zeus'a) danışır. Kral Kepheus aldığı cevapta, bu felaketten kurtulmanın yolunun, Andromeda'yı *ketosa* kurban etmek olduğunu öğrenir (Can 2011: 243; Phillips 1968: 1-23). Bu sırada Perseus ise titan Atlas'ı Medusa'nın başı ile taşa çevirmiş ve sonrasında Habeşistan üzerinden yolculuğuna devam etmektedir. Habeşistan'dan geçerken Perseus, güzel Andromeda'yı çaresizce deniz kıyısında bir tepede büyük bir taşa bağlı olarak bulur. Perseus önce Andromeda'nın yanına gider ve ona uzunca bakar. Sonra kim olduğunu sorsa da zavallı Andromeda hikâyesini anlatmaya başladığı sırada, *ketos* açıklardan koca kütlesi ile birlikte ağız açık bir şekilde Andromeda'ya doğru yüzmeye başlar (Res.3B). Perseus elindeki Medusa başı ile *ketosu* da Atlası öldürdüğü gibi öldürür (Phillips 1968: 1-4,10-11,20) ve Andromeda'yı kurtarır (Res.3A). Kral Kepheus'a kızını teslim eden Perseus, ayrıca Andromeda'ya âşık olmuştur ve onunla evlenmek istediğini krala söyler. Halkını ve kızını böylesine bir felâketten kurtarmış olan Perseus'un kızı ile evlenmesine kral tabii ki müsaade eder. Sonrasında Perseus Andromeda ile evlendikten ve akabinde yapılan şenliklerden sonra Habeşistan'dan

<sup>10</sup> Su perilerinin güzellikleri her dönem sanatçıların ilgisini çekmiştir. 1896 tarihli J.W. Waterhouse'un tablosunda da Herakles'in can dostu Hylas'ın su perileri tarafından kaçırılışı (Bugünkü Gemlik / Bursa dolaylarında kaçırıldığı rivayet edilir.) resmedilmiştir. Tablo, Viktoria Dönemi'nde İngiliz feminen güzelliğine bakış açısının en güzel örneklerinden birisidir. bk. Morford vd. 2003: 532.

karısı ile birlikte ayrılır ve söz verdiği gibi Medusa başını teslim etmeye Seriphos adasına doğru yola çıkar (Morford vd. 2003: 512-514; Can 2011: 244-245).

### 3.2. Antik Yazarlar ve Arkeolojik Kanıtlar Işığında İnceleme

Resim 3A'da MS 3. yüzyıla tarihlenen mozaikte, Perseus'un Andromeda'yı kurtardığı an sahnelenmiştir. Tasvirde Perseus bir eliyle Andromeda'yı kolundan tutarak yanına çekmekte, diğer eliyle ise Medusa'nın başını tutmaktadır. Andromeda da öne doğru bir hareket başlangıcında olup, kendi isteğiyle Perseus'un yanına doğru yönelmektedir. Bu sahnedeki "hareket anı" ayrı bir öneme sahiptir. *Kheir epi karpoi* olarak adlandırılan ve damat ile gelin arasındaki bir eylem olarak nitelendirilen tasvir bu açıdan düşünüldüğünde çok daha değerlidir. Sahnenin gerisinde *ketos* görülebilmektedir. *Ketosun* da ismi diğer figürlerde olduğu gibi üzerinde yazmaktadır. Resim 3B'de ise Rönesans'tan bir örnek verilmiştir. II. Phillip tarafından 1562'de resmedilen tabloda; Andromeda'nın zincirlere vurulmuş çaresizliği, İphigenia'nın bedeni ile de vurgulanmıştır. Andromeda'nın arkasında denizin içindeki *ketosa* doğru, bir elinde kılıcı ve bir elinde Medusa başı ile boşluğa atlamış olan Perseus görünmektedir. Andromeda'nın başını zar zor Perseus'a doğru çevirip onu izlemesiyse, çaresiz genç kızın içinde beliren umudun göstergesi olarak nitelendirilebilir. Perseus'un deniz canavarı ile mücadelesine ilişkin olarak verilebilecek bir başka örnek tasvir de MÖ 530'a tarihlenen siyah figürlü Etrüsk *hydriasıdır*. Testi üzerindeki sahnede deniz canavarı ve Perseus karşı karşıya gelmektedirler. Sol baştan gelen *ketos* karşısında, sağ baştaki Perseus'un sağ elinde sağa sola sallanan bir taş ve sol elinde eğri Hermes kılıcı (hançer) bulunmaktadır. Özetle bu örnekte olduğu gibi

Perseus'un deniz canavarı ile karşılaşmasının sahnelendiği farklı konular da mevcuttur<sup>11</sup>.

Özetle açıklanmış olduğu üzere, Perseus ve Andromeda mitosu da İphigenia'nın kurban edilişi mitosu ile benzerlikler göstermektedir. Bunların başında Kepheus gelmektedir. Kral Kepheus da aynı Agamemnon gibi kızının kurban edilmesi ile halkının feryadı arasında kalmıştır. Eğer kızını kurban etmeye razı olursa kanından bir parçasını yitirecek, eğer kurban etmez ise halkının, gözlerinin önünde felakete sürüklenmesini izlemek zorunda kalacaktır. Belki de bu mitostaki en büyük farklılık, İphigenia'nın annesi ile Andromeda'nın annesi arasındadır. İphigenia'nın annesi kızının mutluluğundan başka bir şey istememektedir. Ancak Andromeda'nın annesi Kassiopeia ise, kızının başına gelen bu felaketin yegâne sorumlusu olarak mitosta göze çarpmaktadır. İki mitos arasında başka farklılıklar da söz konusudur; İphigenia'nın kurban edilmesinde Agamemnon İphigenia'yı kurban etmez ise, rüzgâr çıkmayacak ve Grekler Troia'ya gidemeyeceklerdir; ancak Andromeda kurban edilmez ise tanrı Poseidon'un yolladığı *ketos* kenti yerle bir edecektir. Ayrıca efsaneye göre, Andromeda'nın kurban edilmesi gerektiğini kenttekiler bilmektedir. Oysa İphigenia'da bu durumu, son ana dek yalnızca Odysseus ve Agamemnon bilmektedir. Dolayısıyla bu açıdan da bir fark mevcuttur.

İnsan kurbanına dair olarak burada İphigenia ve Hesione bölümlerinde yapılan açıklamalarımızı tekrar etmeyeceğiz. Ancak açıklamalarımız doğrultusunda anlaşılabilmesi üzere, Andromeda'nın kurban edilişi daha çok Hesione'nin kurban edilişi ile benzerlik gösterir. Hesione'nin kurban edilmesinde de babası kral Laomedon aynı kral Kepheus'un yaptığı gibi kehanet üzerine kızını deniz canavarına kurban

---

<sup>11</sup> Perseus ile deniz canavarı mücadelesinin tasvir edildiği Etrüsk *hydrias*ının bugün bulunduğu yer Switzerland, Kusunacht, Hirschmann Collection. bk. Morford vd. 2003: 512.

etmek ister. Orada da aynı Perseus gibi bu sefer Herakles Hesione'yi kurtarır ancak Perseus'un yaptığı gibi Hesione ile evlenmez fakat onu arkadaşına hediye verir. Bu durum Herakles'i diğer kahramanlardan ayıran bir özellik olarak söylenebilir ise de, asıl farklılık Hesione'nin, Andromeda'nın Perseus ile evlenmek istediği kadar Telamon'la evlenmek isteyip istemediğidir. Neticede burada da masum bir genç kızın olağanüstü bir durumda, insanların yaşamlarını korumak için kendi canına kıyması istenmiş ancak İphigenia'da Artemis'in (geyikle yer değiştirdiği), Hesione'de Herakles'in ve Andromeda'da da Perseus'un sayesinde genç kızlar kurtulmuşlardır.

#### **4. Polyksene (Res.4)**

##### **4.1. Mitoloji**

Euripides'in versiyonuna geçmeden önce, mitosunu özetlemekte fayda vardır. Helene kısmında belirtilmiş olduğu üzere, Paris'in Helene'yi kaçırmaması/onunla birlikte olması kimilerince Hesione'nin Telamon'la evlendirilip Yunanistan'a götürülmesi ile bağdaştırılmakta (Kolf 1954: 8-9) ve böylelikle Paris Greklerden intikam almış olmaktadır. Aşkın peşinden giden Helene, Troia düştükten sonra Menelaos ile yeniden karşılaşır ve nasıl olduysa bir şekilde kendini eski kocasına affettirir. Bu durumu Menelaos'un vicdanına ve Helene'nin endamına dayandırmak herhâlde yanlış olmayacaktır. Ne var ki aynı şefkat ve bağışlama Polyksene ve Akhilleus için geçerli olmamıştır. Akhilleus çocukken annesi Thetis onu topuklarından tutarak Styks ırmağına daldırmıştır ve böylelikle Akhilleus öldürülemez hâlde gelmiştir. Ancak topukları suya girmediği için, hâlâ savunmasız bir yeri mevcuttur. Polyksene ile, Hektor'un cenazesinin teslimi sebebiyle verilen ateşkes sırasında tanıştıkları da rivayetlerden yalnızca biridir. Akhilleus onu gördüğü an âşık olmuştur. Aşkından gözü kör olan Akhilleus topuğundan yaralanabileceğini Polyksene'ye herhâlde ağzından kaçırmış olsa gerek ki, Paris bu bilgiyle onu öldürmek için

tuzak kurmuştur. Akhilleus Polyksene'ye o kadar âşık olmuştur ki, Troia ile olan savaşı bitirebilmek için, Grekler arasında görüşmelerde bulunduğu dâhi dile getirilir. Kimi versiyonlarda savaş sırasında kimi versiyonlarda ise Apollon tapınağında evliliği hakkında görüşülürken Paris'in zehirli okuyla vurulur ve hayatını kaybeder (Morford vd. 2003: 450-451,471-472,764).

Homeros'un versiyonunda Akhilleus tanrısal bir zırha sahiptir. Dolayısıyla söz konusu Styks nehrine batırılıp çıkarılma kısmı Homeros'ta söz konusu değildir<sup>12</sup> (Morford vd. 2003: 450). O hâlde Pausanias'ın *Graeciae Descriptio*'sunda (MS 2. yüzyıl), Homeros'un dile getirdiği, Polyksene'nin Akhilleus'un mezarı başında öldürülmesinin (Çevirici 2006: 44) sebebi ne olmalıdır? Öyle ki mitosun bilinen bir başka versiyonunda; Troia yerle bir edildikten sonra tüm Troialı erkekler öldürülmüş, kadınlar ve çocuklar paylaşılmış, hazineler gemilere yüklenmiştir. Menelaos elbette Helene'yi, Agamemnon Kassandra'yı<sup>13</sup>, Neoptolemos Hektor'un karısı

---

<sup>12</sup> Başka bir efsaneye göre, Akhilleus'un ölümsüzlüğünün sebebi Peleus ve Kheiron'a dayanmaktadır. Thetis ile Peleus'un yedi çocukları olmuştur. Thetis Akhilleus'dan önceki altı çocuğunu da ölümsüz kılabilmek için aynı hatayı yapmış ve yanlışlıkla onları ateşte fazla tutarak öldürmüştür. Akhilleus'un da başına aynı şeyin gelmemesi için Peleus bu kez Thetis'i takip etmiş ve son anda Akhilleus'u yanmaktan kurtarmıştır. Ancak Akhilleus'un aşık kemiği çoktan yanmıştır. Peleus ise oğlunu kurtarması için Kheiron'a gitmiş ve o da Akhilleus'a ölmüş dev Damysos'un aşık kemiğini takmıştır. Akhilleus'un fiziki üstünlüğünün buradan geldiğine inanılır. bk. Gezgin 2011: 136-137.

<sup>13</sup> Priamos'un bir diğer kızıdır. Priamos'un tüm kızları asabi ve güzellerdir. Kassandra aynı zamanda bir kâhindir ancak özellikle kötü haberler veren bir kâhindir (Wöhlcke 2009: 32-33). Paris ne zaman ki Priamos'un bir akrabası için düzenlenen cenaze oyunlarındaki yarışmada birinci olur, kâhin Kassandra o anda Paris'in kendi kardeşi olduğunu anlar. Öyle ki Hekabe ve Priamos, kâhin Aisakos'un (aynı zamanda Priamos'un başka bir karısından oğlu) söylediği felaket kehanetini bir anda unuturlar ve oğulları Paris'i tekrar yanlarına alırlar (Wöhlcke 2009: 35-36). Dolayısıyla kehanetin gerçekleşmesinde kâhin Kassandra'nın payı olduğu söylenebilir.

Andromache'yi ve Odysseus da Hekabe'yi almıştır. Ertesi gün Akhilleus'un hayaleti/ruhu, oğlu Neoptolemos'un rüyasına girer; ondan savaş ganimetlerinin en güzelini ve en mükemmelini kendisi için kurban etmesini ister. Bunun üzerine Grekler düşünürler ve ilahi güzelliğe sahip olan Polyksene'yi kurban etmeye karar verirler. Anlatıldığı üzere bu kararı Akhilleus değil Grekler vermiştir (Conacher 1961: 3; Cowan 2011: 362-364; Morford vd. 2003: 471; Wöhlcke 2009: 197-198).

Polyksene'nin Akhilleus'a ihanet ettiği versiyon üzerine açıklamalara devam etmek gerekirse; Akhilleus'un hayaleti / ruhu kendi mezarı üzerinde belirir ve Greklerin evlerine dönebilmek için ihtiyaç duydukları rüzgârın ancak kendi mezarı önünde Polyksene'nin kurban edilmesine bağlı olduğunu, aksi takdirde asla geri dönemeyeceklerini söyler. Bunun üzerine Polyksene Akhilleus'un mezarı önünde öldürülür (Çevirici 2006: 24-25). Akhilleus'un Polyksene'nin kurban edilmesini oğlu Neoptolemos'un rüyasında dile getirmiş olduğunu söylediği versiyonlar da mevcuttur<sup>14</sup>. Bu farklı mitosların belki de en dikkat çekici olanlarından biri Çevirici'nin de dikkat çektiği Seneka'nın versiyonudur (2006: 31); *“Akhilleus'un ruhu şöyle bir söylemde bulundu, <Bizim evliliğimiz için Polyksene'nin benim küllerim üzerinde Pirus'un eliyle öldürülmesini ve mezarımın onun kanyla sulanmasını istiyorum>”*. Görülebildiği üzere mitosun bu geç dönem hâlinde, aşk ve evlilik kavramları daha çok göz önüne çıkartılmıştır. Bu durumda Akhilleus ya âşık olduğu kadını yanına istiyor olmalıdır ya da ölümüne

---

<sup>14</sup> “...Şimdi Argoslulara özellikle de Atreus'un oğlu Agamemnon'a söyle, Priamos'un kızı Polyksene'yi benim mezarıma götürün ve orada kurban edin. Herhangi biri benim öfkeme karşı gelirse hepsini yakarım. Derinliklerin büyük dalgaları ve fırtınalarla onların yollarını engellerim ki onlar evlerine dönmek için sunularda bulunurlar. Fakat o evlenmemiş kızı öldürdüğünüzde kin beslemem, her kim isterse onu benden uzağa gömebilir”. Sonra soluk soluğa uyanan oğlu (Neoptolemos) uyandı ve babasını aklından geçirdi” bk. Quintus Smyrnaeus, XIV: Çevirici 2006: 30.

sebeup olmasından dolayı aşk ve nefret duyguları ile hareket ediyor olmalıdır. Polyksene'nin kurban edilmesine dair olan mitosun farklı versiyonlarındaki bilinen başlıca ihtimaller şu şekilde sıralanabilir. Birinci versiyonda, Polyksene Greklerin elinde köle olarak yaşamaktansa kendi rızasıyla Troia Prensesi olarak ölmeyi seçmiştir. Bu durumda ya kendini öldürmüştür ya da kurban edilmiştir. Kurban edildiği durumda ise ya Neoptolemos tarafından öldürülmüştür ve-ya gömülmüştür ya da Odysseus ve Diomedes tarafından öldürülmüş ve Neoptolemos tarafından gömülmüştür<sup>15</sup>. İkinci versiyonda, Polyksene yaşam mücadelesini bırakmış ve kurban edileceğini kabullenmiştir. Bu ihtimâl dâhilinde Polyksene ya Akhilleus'a kavuşmak için veya Akhilleus'a karşı duyduğu vicdan azabı sebebiyle ya da Troia halkı ve Troia kadınlarının onuru için kurban edilmiştir. Üçüncü versiyon ise Polyksene'nin zorla ve kendi rızası olmadan kurban edilmiş olduğudur.

#### 4.2. Antik Yazarlar ve Arkeolojik Kanıtlar Işığında İnceleme

Polyksen(e / i / a)'nin kurban edilmesine dair esas alacağımız ana ikonografi Polyksene Lahdi olacaktır. Ancak lahit üzerindeki sahneler hakkında detaylı incelemeler katalog kısmında yapılmıştır. Bu bölümde daha ziyade, Polyksene'nin kurban edilişi ve bu ritüelin kurgusal drama ile arasındaki ilişki sorgulanacaktır. Bu amaçla mitosa dair incelemelerimiz Euripides'in *Hekabe* adlı eseri (Conacher 1961: 2) etrafında yoğunlaşacak olsa da, beraberinde başka yazarların ilgili mitosunu nasıl ele aldıkları da çeşitli ikonografilerle örneklendirilerek açıklanmaya çalışılacaktır. Hekabe ve Priamos'un kızı olan Polyksene'nin kurban edilişi hikâyesi, Troia Savaşı ile başlar

---

<sup>15</sup> Silen ressamına ait olan ve bugün Louvre Müzesi'nde bulunan MÖ 540'a tarihlenen amfora (Silen Ressamı Amforası: bk. Çevirici 2006: 49) üzerinde sahnelenen Polyksene'nin kurban edilişi tasviri, Kypria versiyonu ile eşleşmekte; Polyksene'yi kurban eden iki figür bulunmaktadır. bk. Çevirici 2006: 38.



denilebilirse de, yukarıda anlatılan diğer mitoslar ile arasındaki organik bağ ortadadır. Bu bağa ilişkin detaylar yeri geldikçe açıklanacak olup, bu sebeple Polyksene en sona bırakılmıştır. İlgili mitosa dair efsaneler içerik olarak çeşitlilik göstermektedir (Fink 2004: 360-361). Polyksene'nin hikâyesi antik çağda; erken ve geç dönem yazarlarınca farklı temellere oturtulmuştur. İlk bakış açısı Polyksene'nin zorla öldürülmesi olup, ikincisi ise bu ölümün Akhilleus'la aralarında var olan aşk ile ilişkilendirilmiş olmasıdır. Her iki temelde de Polyksene'nin zorla mı yoksa kendi rızası ile mi öldürüldüğü konusunda da farklı versiyonlar vardır<sup>16</sup> (Çevirici 2006: 23-25). Çevirici'nin de (2006: 25) belirtmiş olduğu üzere, Polyksene'nin kurban edilişi hakkında bilinen en erken kaynak Miletoslu Arktinos'un *Iliou Persisi* olmalıdır. Ancak *Graeciae Descripto*'sunda (MS 2. yüzyıl) Polyksene'nin Akhilleus'un mezarı başında öldürülmesi, Homeros'dan alınan bilgiye atfedilmiştir (Paus.I.22.6). Dolayısıyla Çevirici (2006: 44), bizce de haklı olan bu sebeple protoattik kraterdeki<sup>17</sup> (MÖ 650-630), Tyrrhen (Armstrong vd. 1985: 2; Işık 2012: 383) amforasındaki<sup>18</sup>

<sup>16</sup> Polyksene'nin kurban edilmesinin nasıl gerçekleştiği hakkında var olan diğer mitos versiyonlarına dair ikonografik örneklere; Leagros Ressamı'nın *hydriasi* ve Brygos Ressamı'nın *kyliksi* verilebilir (Çevirici 2006: 40-41). Polyksene mitosunun *Iliou Persis* konularıyla birlikte İtalya'da birçok örnekte betimlenmesinin sebebi, Roma'nın kuruluş mitosunun Troia'ya dayanmasıdır. bk. Akşit 2010: 229-233; Çevirici 2006: 43,44.

<sup>17</sup> Protoattik krater üzerindeki tasvirin İphigenia mı yoksa Polyksene mi olduğu ile ilgili var olan argümanlar hakkında detaylı bilgi için bk. Vermeule vd. 1971: 285-293.

<sup>18</sup> Polyksene'nin kurban edilişi kısmında aynı Tyrrhen amforasındaki (Işık 2012: 383) gibi üç erkek Polyksene'yi tutmakta ve Neoptolemos olduğu düşünülen figür kurbanın boğazına bıçağı saplamaktadır. Tyrrhen amforası ile arasındaki başlıca farklar ise; kurbanı tutan üç figürün, asker gibi kuşanmamış olmaları ve kısa bir *khiton* giymeleridir. bk. Çevirici 2006: 34.

(MÖ 570-560) ve Polyksene Lahdi'ndeki (MÖ 500-490) sahneleri en erken Homeros'un kayıp bölümleriyle ilişkilendirmiştir<sup>19</sup>.

Bu noktada Resim 4'teki Polyksene Lahdi'ne değinmekte fayda vardır. Lahdin sipariş edildiği kişi dışında, bir soylu tarafından kullanıldığı düşünülmektedir. Bu teze zemin oluşturan en büyük dayanaklar; mezar içerisinden bir erkek iskeletinin ve lahdin bir uzun yüzünün yanından kiremitle örtülmüş; kabara başlı çiviler içeren tekerleklerin çıkmış olmasıdır (Çevirici Coşkun 2017: 214). Çoğunluk tarafından kabul gördüğü üzere, lahdin Polyksene ile aynı kaderi paylaştığı düşünülen bir genç kız için yapılmış olduğu konusunda fikir birliği vardır. Ancak içerisinden çıkan erkek iskeleti ve tekerlekler kafa karıştırmıştır. Özetle, Polyksene Lahdi konusunda bizim başlıca bilgilerinden ve fikirlerinden yararlandığımız; Reinsberg bu lahdin doğu etkisinde fakat Hellen olduğunu, Işık tam aksine bu lahdin Hellen'e doğudan akan birikimin bir timsali olduğunu<sup>20</sup>, Çevirici bu

---

<sup>19</sup> Polyksene lahdi üzerindeki kurban edilme sahnesindeki gibi; yakınlarının gözleri önünde kurban edilen Polyksene'nin tasvir edildiği bir diğer en erken örnek Tyrrhen amforasıdır (Işık 2012: 383,387). MÖ 570-560 yılları arasına tarihlenen amforanın ana sahnesinde Polyksene; Aias, Antiphates ve Amphilokhos adlı Grek askerler tarafından taşınmakta; sahnenin en sağında Phoinix arkası dönük bir şekilde durmakta; arkasında Diomedes ve Nestor bulunan Akhilleus oğlu Neoptolemos Polyksene'yi babasının mezarının üzerinde kurban etmektedir. Polyksene'nin boğazından akan kanların mezar üzerine aktığı da görülebilmektedir (Tyrrhen Amforası: bk. Armstrong vd. 1985: 1; Çevirici 2006: 48; Işık 2012: lev.83). Sahnedeki figürlerin isimleri, yanlarına yazılmıştır. (Çevirici 2006: 32). Amphilokhos'un amfora üzerinde bulunması ve isminin mitos ile ilgili kimi kaynaklarda geçmiyor olması ile ilgili argümanlar söz konusudur (Çevirici 2006: 34-35). Benzer betimleme örnekleri için ayrıca bk. Çevirici 2006: 41-42.

<sup>20</sup> Fahri Işık, Reinsberg'ün aksine, Polyksene Lahdi'nin; Hellen kültürünün doğudan batıya doğru içinin dolmakta olduğunu; bir başka deyişle lahdin yapıldığı zaman diliminde Batı Anadolu'nun hâlen (Hellen kültürüne) öncülük ettiğini savunmaktadır. Işık'ın her bir tespitinin kendi içerisinde doğru olduğuna katılmakla birlikte; her ne kadar mezar içerisinden çıkan erkek iskeleti ve tekerlekler sebebiyle, lahdin

lahde gömülenin bir Pers soylusu olabileceğinin mümkün olduğunu ve Sevinç ise lahadin sipariş edildiği kişi dışında birisi için kullanılmış olduğunu kesin olarak dile getirmektedir (Çevirci Coşkun 2017: 214; Işık 2012: 380-398; Reinsberg 2001: 71-99; Sevinç vd. 2001: 402).

Arktinos'un anlatımında Polyksene'nin Grekler tarafından Akhilleus'un mezarı başında kurban edildiği; Stasinus'un *Kypria*'sında Polyksene'nin Odysseus ve Diomedes tarafından öldürülüp Neoptolemos tarafından gömüldüğü; Stesikhoros'un (MÖ 630-556) *Iliou Persis*inde (Conacher 1961: 5) de Ibykos (MÖ 6. yüzyıl) ve Euripides'de (MÖ 480-406) olduğu gibi Polyksene'nin Neoptolemos tarafından öldürüldüğü belirtilmiştir (Çevirci 2006: 26). Hikâyenin tasvirlerinde de genel olarak bir kişinin Polyksene'yi öldürdüğü ve kimi zaman da başka birkaç kişinin Polyksene'yi o sırada tuttuğu sahneler mevcuttur (Res.4). Bu genellemeye aykırı olarak örneklenebilecek olan eserlerden ilk olanı Silen Ressamı'nın *amforasıdır* (MÖ 540). Amfordaki tasvir üzerinde Polyksene'yi kovalayan iki kişi yer almaktadır (Çevirci 2006: 38). Bu duruma ilişkin olarak Çevirci,

---

kullanılmış olduğu kişinin doğu kültürünü temsil eden biri olduğu düşünülebilir olsa da; Reinsberg, lahadin bölgede yerel Hellen (ya da doğu Hellen) kültüre sahip bir soylu tarafından kullanıldığı yargısında bizce de haklı olmalıdır. Çünkü Işık'ın da belirtmiş olduğu üzere; lahit üzerinde tasvir edilen sahneler, Polyksene mitosuna gerçek bir tarihmişçesine inanan bir yerel soylu tarafından sipariş edilmiş olmalıdır (Işık 2012: 385). Işık, lahdi yapan yontucuların, sahip oldukları tekniklerin ve düşünce tarzlarının, sipariş eden kişi tarafından bu denli öznelendirilemeyeceğini (Işık 2012: 391) söylese de; sonrasında yine kendisi Steuernagel'e atıfta bulunarak, kurban tasvirindeki ölüm vuruşunun bu denli canice ve açıkça betimlenebilmesinin altında yatan müsaadenin, kurbanın "heroik" yanının vurgulanabilmesi amacıyla kaynaklanıyor olabileceği şeklindedir (Işık 2012: 397; Steuernagel 1998: 177). Kanaatimizce bu durum Işık tarafından varılan sonucun kesinliğini ortadan kaldırmaktadır. Ayrıca Hellen inancındaki evlenmeden önce ölen genç kızın "heroize edilmesi" kavramı; Işık tarafından, Hitit-Luvi düşüncesindeki "tanrısallaşma" ile özdeşleştirilmektedir (Işık 2012: 394). Özetle, bu konuda da Işık'la aynı fikirde olmayıp, söz konusu kavramların birbirlerinden farklı iki ayrı temele sahip olduğu düşüncesindeyiz.

*Kypria*'da Polyksene'yi öldüren Odysseus ve Diomedes'i hatırlatmaktadır. Resim 4'te Polyksene Lahdi'nde de genç kızın kurban edildiği yer Akhilleus'un mezarının yanı başıdır. Zaten genel olarak kabul gördüğü üzere, İphigenia'nın kurban edilişi ile Polyksene'nin kurban edilişi sahnelerinin arasındaki en ayırt edici özellik budur. Polyksene'nin kurban sahneleri neredeyse hep bir mezar başında ya da yanındadır. Resim 4'te Polyksene Lahdi'nin II. uzun yüzünde de; Akhilleus'un mezarı sağ başta yer almaktadır.

Resim 4'te de genç kız ile evlilik kavramının Polyksene Lahdi'nde işlenmiş olduğunu görüyoruz. Özellikle I. kısa yüzde karşı karşıya oturan iki kadın arasındaki sohbetin bu vesile ile tasvir edilmiş olduğu düşünülebilir. Burada koltuk üzerinde oturan sağ baştaki; kendinden emin ve dik pozisyonundaki kadının, daha tecrübeli bir kadın olduğu ve bir takım nasihatler, öneriler dile getirdiği anlaşılmaktadır. Koltuğun solunda oturan kadın ise evlilik çağına gelmiş fakat hayat tecrübesi olmayan genç bir kızı temsil ediyor olmalıdır. Her iki figür de ellerini havaya kaldırmış bulunmak suretiyle birbirlerini selamlıyor olarak anlaşılabilir. Lâkin tecrübeli olan kadının avcunu açarak karşısındaki genç kıza bir şeyler ima edercesine olan hareketi, bizce de kendisinin bir takım tavsiyeler veriyor olmasından kaynaklanmaktadır.

İphigenia'da olduğu gibi Polyksene'de de Euripides'in anlatımı, mitosun farklı formlar üzerindeki ikonografileri açısından çok büyük öneme sahiptir. Euripides'in *Hekabe*'sinde (Eur.Hec.) bizim konumuz açısından dikkatle değerlendirme yapılması gerektiği düşünülen kısımlar şöyledir;

- Akhilleus mezarının üstünde gözükmek üzere evlerine dönmek üzere yola çıkan Greklerin gemileri dalgalarla kesilir. Akhilleus Polyksene'nin kurban edilmesini ister, yoksa Akhaların (Grekler) asla yurtlarına dönemeyeceğini söyler (36-43),

- "...Troia kızları: beni tutun, beni taşıyın, beni götürün, ihtiyar kolumdan tutup kaldırın beni. Ben de, bu eğri büğrü sopaya dayanıp onu yürüterek, ağırlaşan ayağımın adımlarını hızlandıracağım." (61-65),
- Hekabe rüyasında Trakya'daki oğlu Polydoros'un ve kızı Polyksene'nin başına felaketler geleceğini görür (70-80),
- Akhalar Polyksene'yi kurban etmek üzere birlikte karar vermişlerdir (107-115),
- Polyksene'nin kurban edilmesi fikrine Agamemnon karşı çıkmıştır (119-121),
- Polyksene kendisi için değil annesinin kara bahtı için ağlıyor ve yakarıyordur (197-215,435),
- Thetis'in oğlunu okuyla öldüren Paris'in annesi olduğunu haykırır Hekabe ve kızı yerine kendi canının alınmasını ister (384-387),
- Polyksene: "Koca nedir, evlenme nedir, bilmeden..." (416),
- Polyksene: "Başımı duvakla ört te beni götür, Odysseus. Boğazlanmadan evvel, annemin feryatlarından, yüreğim paralandığını duyuyorum, onun yüreği de, benim hıçkırıklarımla paralanıyor." (432-439),
- Sunu esnasında Akhilleus'un ona sunulan bakirenin siyah kanını içmesi sözleri, oğlu tarafından sarf edilir (533-537),
- Akhilleus'un oğlu kollarının arasına Polyksene'yi almış ve kurban edecekken Agamemnon Polyksene'nin dokunaklı konuşmasına istinaden kızı serbest bırakın emri vermesi (554-555),

- “Onlar, emrin son kelimelerini iştir iştirmez, hükümdarın iradesine boyun eğerek, onu bıraktılar. Polyksene, efendimizin sözlerini iştirince, duvağını tuttu. Omuz başından yan beline, göbeğinin yanına kadar yırttı, memelerini ve heykel gibi nefis göğsünü meydana çıkardı. Sonra, bir dizini yere koydu, yiğitlikte eşsiz şu sözleri söyledi. «İşte göğsüm, genç adam! Eğer, oradan vurmak istiyorsan, vur; eğer boynumdan vurmak istiyorsan, işte boynum da hazır»” (555-566),
- “Kimi, elleriyle ölünün üzerine yaprak atıyordu; kimi, kurban yerini çam kütükleriyle dolduruyordu. Hiçbir şey taşımayanları, arkadaşları şöyle ayıplıyorlardı: «Genç kızı ne örtüyor, ne süslüyorsun, elleri boş orada durup duruyorsun, öyle mi hain? Bu kadar yiğit yüreğin, seçkin ruhun sahibine hiçbir şey sunmayacak mısın?»” (574-580),
- Koro Baş: “Tanrıların şiddetli kanunu ile, Priamos’un nesline ve beldeme saldıran müthiş bir musibettir bu” (584),
- Hekabe: “Kocasız gelin olan, artık bakireliği kalmayan bakire kızımı son defa yıkayayım...” (610-612),
- Koro: “...bir tek kişinin divaneliği herkesin felaketine sebep oldu...” (640-641),
- Agamemnon: “Kadınlar, erkeklerin hakkından gelebilirler mi?”, Hekabe: “Hile, kalabalıkla bir araya gelirse çetin bir düşman olur”, Agamemnon: “Çetinliğine çetin olabilir. Lâkin, kadın kısmını ben hiçe sayarım” (883-885),
- Koro: “İki Dioskuroi’un kızkardeşi Helene’yi ve İda sığırtmacı o uğursuz Paris’i lanetledim: Beni babalarımın ülkesinden kovup öldüren ve aile ocağımdan uzaklaştıran o kadındır, o kadın ki bir zevce olduğu halde zevce değil öc alıcı bir gizli kuvvetin saldırdığı taundu. Dilerim, denizlerin dalgaları, onu

evine tekrar götürmesin ve o, baba bucağına ulaşmasın.” (940-950).

Hekabe gibi Polyksene de ailesini ve vatanını kaybetmiş olmanın verdiği ızdırapla yıkılmıştır. Ancak Polyksene asil bir prenses olduğunun farkında olup, çaresiz dâhi olsa da kimselerin önünde eğilmemeye kararlıdır. Ölümü bu bahtsızlıktan kurtulmak için bir şans olarak görmekte ve asaletinden ötürü kurban edilirken dâhi prensesliğinden ödün vermemektedir. Polyksene'nin bu açıklamalarını en net 555-566 kısmında (Eur.Hec) görmekteyiz. Ayrıca koro da 380-382 kısmında Polyksene'nin asaletinin niçin bu kadar güçlü olduğunu şu şekilde dile getirmektedir; “Asil aile evladı olan fanilerde, bunun izi garip şekilde kuvvetli ve besbelli oluyor; yaradılıştaki mevcut şöhret ona lâıyk olanlarda daha artıyor”. Burada Polyksene'nin asaleti, onun yalnızca kalitesine değil aynı zamanda bahtsız prensesin doğuştan asil olmasına dayandırılmaktadır. Bu olgunun en güzel şekilde “orijinal olmak” kavramı ile açıklanabileceği görüşündeyiz. Polyksene kurban ediliş sırasındaki öyle cümleler sarf etmiştir ki, Greklerin Polyksene'ye duydukları saygı katbekat artmıştır. Kurban ediliş sırasında kendisini kimsenin tutmamasını istemesi üzerine Agamemnon onun bu talebini (554-555) geri çevirmemiş ve Polyksene, üzerindeki duvağı başından göbeğine kadar kendi elleriyle yırtarak tek dizini yere koymak suretiyle, ölüme doğru, bedenini oradaki herkese sunmuştur. Burada tek bir dizini yere koymuş olmasıyla ilgili de iki farklı anlam çıkartılabilecektir. İlki, Euripides'in de açıkça 570'de belirttiği üzere, Polyksene'nin müstehcen kısımlarını erkeklerden saklamak amacı olabilir. Bir diğeri ise, Polyksene'nin Akaların karşısında iki diziyi birlikte çökmek istemiyor olmasıdır. Yani Polyksene boyun eğdiği için değil fakat ölümüne kendi müsaade ettiği için ölmektedir. Polyksene'nin kurban edilmesinden sonra Grekler, Polyksene'nin sergilemiş olduğu asil tutumdan dolayı onun sunağına dallar ve yapraklar serpiştirmiştir. Euripides'in *Hekabe*'sinin Varoğlu tarafından yapılan 1943 tarihli çevirisinin 6. Not'unda bu

eylem; şeref törenlerinde yapılan bir ritüel türü olarak açıklanmıştır (Eur.Hec.). Polyksene'nin asaleti Grekleri öylesine etkilemiştir ki, genç kıza olan saygılarını bu şekilde göstermek istemişlerdir. Hatta aralarından sunağa yaprak ve dal atmayanlara hain dâhi (574-580) demişlerdir.

Polyksene 432-439 kısmında Odysseus'a kendisini duvakla örtüp götürmesini söylemiştir. Burada bahsedilen duvağın ne olduğu ve bir kadın için ne önem ifade ettiği hakkında önceki bölümlerde açıklamalar yapılmıştır. Özellikle İphigenia'nın kurban edilişi sırasında, duvağın yine bu kadar ön plana çıkarılmış olmasının artık rastlantı olmadığı da, bizce Polyksene mitosu ile ispatlanmaktadır. Duvağın evlilik ile ilgili olduğu bâkidir<sup>21</sup>. 416'daki Polyksene'nin "Koca nedir, evlenme nedir, bilmeden..." deyişi de Polyksene'nin düşüncelerini açık bir şekilde dile getirmektedir. Resim 4'te yer alan ve 1994 yılında Kızöldün Tümülsü'nden çıkartılan Polyksene Lahdi'nin I. (ön) uzun yüzünde düğüne hazırlık ve şölen<sup>22</sup>, I. kısa yüzünde gelin-yenge betimi (ya da gelin odası betimi) yer almaktadır (Çevirici 2006: 33,34; Çevirici 2007: 69; Işık 2012: 380,391). Görülebildiği üzere lahit üzerinde de evlilik konusu oldukça geniş ve detaylı bir yer bulmuştur. Bunun sebebi Polyksene'nin sözlerinden de anlaşılabilirliği üzere, genç kızın evliliğini göremeden ölecek olmasıdır. Ancak bu mitosta diğerlerinden farklı bir durum da vardır. Polyksene bakire olarak kurban edilmiş olsa

---

<sup>21</sup> Bu durum bugün hâlâ Anadolu'da devam eden bir geleneği akla getirmektedir; bilindiği üzere evlenmeden önce ölen genç kızların mezarlarının üzerine duvak bırakılır.

<sup>22</sup> I. (ön) uzun yüzün sağ tarafında şölen yer almaktadır. Burada bulunan miğferli asker görünümündeki figürlerin kadın mı yoksa erkek mi oldukları yönünde ayrı bir tartışma vardır. Bu sahnede *pyrrhikhe* adlı; cenaze veya başka seremonilerde yapılan bir çeşit dans gösterisinin olduğu düşünülmektedir. Biz de burada Çevirici gibi söz konusu figürlerin kadın olduğu görüşündeyiz. Konuya ilişkin detaylı açıklamalar için ayrıca bk. Çevirici Coşkun 2017: 207; Işık 2012: 383.



da 610-612 kısmında (Eur.Hec.) kurban edildikten sonra artık bakire olmadığından bahsedilmektedir. Hekabe, Polyksene'nin “kocasız bir gelin” ve “bakireliği artık kalmayan bir bakire” olduğundan bahsetmektedir. Peki bunun anlamı nedir? Varoğlu 1943 tarihli çevirisinin 7. Not'unda bu durumu sade bir şekilde nitelemiştir. Şöyle ki; savaş esiri olan kadınlara eski Türkçede müstefreşe denilmiştir. Müstefreşe kelimesinin anlamı eski Türkçe'de bir nebze cariyedir denebilir. Polyksene ise Akhilleus'a müstefreşelik yapmadan ölmüştür. Bu sebeple madden hâlâ bakiredir. Ancak aynı zamanda evlenmiş sayıldığından manen artık bakire değildir. Dolayısıyla mitosta yer yer Hekabe'nin dile getirdiği kızının kara bahtının, aslen bu olduğu iddia edilebilir. O hâlde 533-537 kısmında; “Akhilleus'un bakire Polyksene'nin siyah kanını içmesi”nden anlaşılması gereken de bu olmalıdır (Eur.Hec.).

### Değerlendirme

Genel olarak antik çağda insan kurban etme ile ilgili mitoslara baktığımızda; belli başlı kişilerin, özellikle de vatanseverlik mahiyetinde hayatlarına son verdiklerini veya vermek üzere girişimde bulduklarını görürüz. Hesione mitosunda da İphigenia'da ve Polyksene'de olduğu gibi bireysel istek ve arzuların önüne geçen toplumsal bir üst ahlâk bilinci söz konusudur. Bunun aynı Aeneas Destanı'nda olduğu gibi bir vatandaşlık bilinci yani Latince'deki *pietas* olduğu düşünülebilir. Ancak burada söz konusu olan kurban edilmedir. Kurban edilmedeki amaç, her ne kadar halklarını ve krallarını kurtarmakla ilgili olsa da, aynı zamanda söz konusu olan kurbanların kendi hayatlarıdır. Burada Odysseus Destanı'ndakinden farklı olarak, Odysseus'un yaptığı gibi yalnızca kendi ailesini ve evini düşünmek söz konusu değil, kurbanların kendi yaşamlarını feda etmeleri söz konusudur.

Bu noktada kurbanların kadın olmalarının hiç mi farklı bir etki yaratmadığı sorulabilir. Kanaatimizce bunun cevabı, etkinin oldukça büyük olduğudur. Çünkü Mitoslarda kurban edilenler “kadınlar” ve aynı zamanda “aşklar”dır. Figürlerin / karakterlerin aşkları değildir bu; bizzat kadına ait olan aşktır. Bu etkiye en güzel örnek Hesione, Polyksene ve İphigenia’da olan kurbanların duvaklarıdır<sup>23</sup>. Niçin mitoslarda duvağın üzerine bu kadar anlam yüklendiği ayrıca tartışılması gereken bir konu olsa da, açıklanan bilgiler ışığında, duvağın kadın için bir onur sembolü olduğu düşünülebilir. Gerçekten de gerek Hesione’nin duvağını Priamos uğruna feda etmesi ve gerekse İphigenia’nın söylemek isteyip de söyleyemediği şeyler uğruna duvağını yere bırakması, ilgili tragediaların en önemli ortak noktası olmalıdır. Polyksene’nin duvağını başından göbeğine kadar yırtmak suretiyle; meydan okuyuşu ise barizdir. İphigenia’nın kurban edilmesi sırasında Artemis’in son anda onu oradan kurtarıp yerine bir geyik koyduğuna dair olan efsaneden bahsettik (Sorum 1992: 527). Dolayısıyla tanrıların her ne kadar, bu kurban edilmelere sebep oldukları düşünülebilir ise de, bu örnekte görülebildiği üzere, vicdanlarının buna çok da elvermediği açıktır.

Grek Mitolojisinde insan kurbanına başvurulmasının temel sebebini sorguladığımızda incelenen mitoslardan ve arkeolojik malzemelerden yola çıkarak varılabilecek olan sonuç iki başlıkta toplanabilir. İlki, insan kurbanı için çok büyük olağandışı ve tüm toplumu ya da krallığı ilgilendiren elzem durumların söz konusu olmasıdır. İkincisi ise, kadının üzerine böylesine bir bilinç ya da baskı unsuru olarak tabir edilebilecek bir görev yüklenerek, İphigenia’nın dediği üzere; Grek kadınlarının barbarların eline düşmesi engellenmek

---

<sup>23</sup> Kurban tasvirlerinde kadınların, duvakları ile betimlenmelerine ilişkin olarak, böyle tasvir edilen figürlerin ölen kişiyi temsil ediyor olduklarına dair daha fazla bilgi için ayrıca bk. Çevirici Coşkun 2017: 206; Reinsberg 2001: 81.

istenmiş olmalıdır. Bir başka deyişle verilen mesaj; aşkın ve sevginin yani kişinin sahip olduğu yaşamın, Grek toplumundan daha kıymetli olmadığıdır. Hesione için ise bu Troia olmalıdır. Peki Polyksene için bu nedir? Polyksene'nin Akhilleus'la evlenmek isteyip istemediği konusu muammadır. O hâlde Polyksene'nin vicdanî savaşı neyledir? Polyksene vatani Troia için ya da ailesi için bu fedakârlığa mecbur bırakılmamaktadır. Polyksene ölmüş olan ve kısmen insan olan biri için gerçek anlamda sorgusuz sualsiz kurban edilmektedir. Ayrıca Polyksene açıklanan diğer örneklerdeki karakterlerin arasında, son kararı kendi verebilmiş tek kadın olmuştur. Kendisi köle olarak yaşamaktansa Troia prensesi olarak asil bir şekilde ölmek istemiştir. Greklerin önünde iki dizinin üzerine çökmemiş ve tek dizi üzerinde; duvağını başından göbeğine kadar yırtarak tüm dişiliğini Greklerin gözleri önüne cesurca sermiş, adeta meydan okumuştur. Kanaatimizce bu sebeplerden ötürü, Polyksene'nin kurban edilişi, verilen örnekler arasında ataerkilliğe karşı dişiliğin zafer kazandığı tek mitos olmuştur. Çünkü Polyksene kurban edilişi sırasınca özgür iradesi ile seçimler yapabilmıştır. Diğer üç mitostan farklı olarak bizce Andromeda ve Perseus mitosunun en önemli farkı, kahramanların hikâyesinin sonunda birbirlerine âşık olarak evlenmek istemiş olmaları ve evlenebilmiş olmalarıdır. Hesione Telamon'la evlenmek zorunda kalmış ve tüm ailesini yitirip (Priamos hariç) Yunanistan'a gitmiştir. İphigenia annesinin, babasının ve herkesin gözleri önünde kurban edilmiş olup, bir efsaneye göre Artemis'in merhameti ile son anda bir geyik ile yer değiştirmiştir. Polyksene ise Greklerin ve tanrıların gözleri önünde cesurca ölümü seçmiştir. İphigenia da Polyksene de, Greklerin denize açılmalarının önünde duran ilâhi gücü kaldırmak için kurban edilmişlerdir. Dolayısıyla özetle, savaş kurban edilme ile başlamış ve yine kurban edilme ile sonlanmıştır. İki genç kız bu sebeple de kader birliğine sahiptir. İphigenia babası Agamemnon tarafından Artemis'e, Polyksene ise Grek ordusu tarafından Akhilleus'a kurban edilmiştir (Çevirici 2006: 32). İphigenia'nın kurban ediliş tasvirinin, Polyksene'ye

nazaran çok daha fazla sayıda olmasının sebeplerinden biri olarak, Polyksene'nin Troia Savaşı'nı kaybeden tarafta olması gösterilebilir<sup>24</sup>. Betimlerde kurban sahnesinin bir mezar önünde yapılması, iki genç kızın kurban ediliş tasvirlerindeki en büyük ayırt edici özellik olarak kabul görmektedir (Çevirici 2006: 32). Gerçekten de mitoslardaki genç kızlar arasında mutlu sona kavuşan bir tek Andromeda olmuştur denebilir. Bir başka deyişle, aralarında duvağı evlenirken takabilen yalnızca Andromeda olmuştur.

Ayrıca bu noktada Agamemnon ve Odysseus'un da Polyksene'nin kurban edilişi konusundaki yönelimlerine bakmak faydalı olacaktır. Odysseus 300-330 kısmında (Eur.Hec.) belirttiği üzere; Odysseus, Troia alındıktan sonra Hekabe'nin kızını kurban olarak isteyen ilk muharibe vereceğine dair söz verdiğini dile getirmektedir. O hâlde Odysseus'un Polyksene'yi kurban etme niyetinin Akhilleus'un ruhunun buyruğundan önceye dayandığı söylenebilir mi? Her iki ihtimâlde dâhi, bu kısmın devamındaki açıklamalar ışığında, Odysseus'un Hellas uğruna Polyksene'nin feda edilmesinden yana bir hüznün duymadığı anlaşılmaktadır. Agamemnon ise 119-121 kısmında (Eur.Hec.) belirtilmiş olduğu üzere, Polyksene'nin kurban edilmesine en başından karşı çıkmıştır ama Grekler arasında ondan başka kimse bu görüşte olmadığından elinden bir şey gelmemiştir. Agamemnon'un İphigenia için de yaşamış olduğu pişmanlık aslında Resim 1D'de Pompeii freskinde de açıkça görülebilmektedir. Ne var ki, bu freskteki sahnede de görülebildiği üzere, kızının yanı başında kurban edilmesine engel olamayan Agamemnon, Polyksene için de bir şey yapamamıştır. Ancak Agamemnon'un hissettiği vicdan azabı sebebiyle, Hekabe'ye

---

<sup>24</sup> Kurban edilme gerekçeleri bakımından bir genel değerlendirme yapıldığında, İphigenia ve Polyksene gibi savaş içerikli hikâyelerin bu noktada benzer yönelimlere sahip olmaları rastlantı olmasa gerekir. Bu duruma Themistokles, Pelopidas, Jephthah, Saul ve Samuel hikâyeleri de konunun derinliği açısından örnek olarak verilebilir. bk. Pfluger: 1995: 71,78.

Trakya'da öldürülen oğlunun intikamı için yardım ettiği söylenebilir. Resim 1A'daki İphigenia Aulis'te Mozaığı'nde, Klytemnestra Agamemnon'un yüzüne dâhi bakmamaktadır. Sonrasında da öfkesine şahit olmuş olan Agamemnon belki de bu sebeple Hekabe'nin acısını herkesten daha iyi anlayabilmektedir. Öyle ki her halükarda Polyksene'nin Agamemnon'a kızı İphigenia'yı hatırlattığı aşikârdır. Bu sebeple en başından itibaren, bu sunuya karşı olmuş olabilir. Ancak vicdanı, kızı İphigenia ile aynı kaderi paylaşan Polyksene'nin hayatını kurtarmaya yetmemiştir. Mitosun birçok versiyonunda Akhilleus en güzel ve en mükemmel olanın kurban edilmesini talep etmiştir. O hâlde niçin Helene seçilmemiştir. Bunun cevabı kanaatimizce elbette Helene'nin babası olmalıdır; çünkü o kişi Zeus'tur. Akhilleus'un en güzel olanı istemesinin altında yatan gizli bir neden olabilir mi bilinmez? Ancak Greklerin Zeus'un kızını kurban etmek için seçmeleri de beklenemez.

Tragedia içerisinde gerek Hekabe, gerekse Troialılar birçok kez Helene'ye olan öfkelerini dile getirmişlerdir. Hem Hekabe hem de Troialılar başlarına gelen felaketlerden Helene'yi sorumlu tutmaktadırlar. 384-387 kısmında (Eur.Hec.) Hekabe adeta Thetis'e isyan etmekte ve hatta ona meydan okumaktadır. Eğer Akhilleus'un ölümünden biri sorumlu tutulacaksa, bu kişinin Paris'i doğuran kadının, yani kendisinin olması gerektiğini haykıran Hekabe, aslında masum Polyksene'nin hiçbir günahı olmadığını belirtmeye çalışmaktadır. Tanrılara karşı olan bu isyana 584'te cevap verilmektedir (Eur.Hec.). Burada başa gelen tüm bu felaketlerin; tanrıların şiddetli kanunlarının süzgecinden geçmekte olduğu anlatılmaya çalışılmaktadır. Ancak başta Hekabe'nin ve Polyksene'nin başına gelenler öyle korkunçtur ki, tragedianın kendi dinamikleri içerisinde bir denge yaratılmak istenmiş ve bu sebeple 640-641 kısmında akıllara tekrar Helene getirilmeye çalışılmış olmalıdır (Eur.Hec.). Olan biten her şeyin sorumlusu olarak bu kez bir tek kişinin divaneliği hedef gösterilmiştir. Öyle ki 940-950

kısımında bu kez açıkça Troia'nın başına getirdiği felaketlerden dolayı Helene lanetlenmektedir (Eur.Hec.). Nihayetinde Hekabe'nin haykırışları neticeyi değiştirmez. Resim 4'te Polyksene Lahdi'nin II. kısa yüzünde, Hekabe'nin kızının kurban edilmesini izlemesi tasvir edilmiştir. İzliyor olduğunu, II. uzun yüzün sağ başındaki Akhilleus'un mezarının II. kısa yüze taşıyor olmasından anlamaktayız. Bu durum sahnenin devamı<sup>25</sup> olarak kabul edilmektedir. Hekabe burada dizlerinin üzerinde çökmüş ve bir elini de başına götürerek çaresizliğini net bir şekilde ifade etmektedir. Ancak kanaatimizce bu sahnede başka bir detay daha vardır. Hekabe'nin ardındaki ağacın kurumakta olan yaşlı ve yalnız bir ağaç olduğu söylenebilir. Elbette ağacın yapraklarının olmayışı ile “ölümün” ilişkilendirilmesi bir sır değildir. Ancak sahne; kadının doğurganlığı ile doğa ana arasındaki ilişki üzerine değerlendirilirse, çok daha farklı bir anlam ifade ettiği düşünülebilir.

## Sonuç

Bu makalede incelenen mitoslara ilişkin konu başlıkları özellikle başrollerdeki kadın figürlerin / karakterlerin isimleri olarak seçilmiştir. Mitoslarda ve onların ikonografilerinde kurban edilen kadınlar hep bir yanlısın doğrusu olarak lanse edilmişlerdir. Peki doğruya ya da yanlışa karar veren kanaatler o dönemde nelerdir? Bu kuralların sınırları nerelerdedir? Kural yapıcıların kendileri kimlerdir? Mitoslara kurgusal drama olarak bakıldığında, bu hikâyelerin altında yatan ve empoze edilmek istenen güdüler nelerdir? İphigenia'nın, Hesione'nin, Polyksene'nin ya da Andromeda'nın gerçekten günahları olduğu düşünülse bile, yaşamlarına ya da ölümlerine karar veren vicdan tartışısı kime aittir? Eğer Troialıların dedikleri gibi ya tek günah keçisi Helene'ye ve diğer herkes masumsa! O zaman öncelikle Helene'nin ne günahı olduğuna bakmak gerekecektir. Elbette bugün olduğu gibi o gün

---

<sup>25</sup> Bu durum Işık tarafından Hellen lahit kültürüne yabancı bir canlandırma olarak nitelenmektedir. bk. Işık 2012: 390.

de kendine has bir ahlâk düzeni mevcuttur. Dolayısıyla o günkü vicdan tartışının ne Helene'nin ne de Paris'in aşkını kabûl edemediği söylenebilir. Ayrıca belirtilmiş olduğu üzere, figürlerin kendi iradelerinin dâhi olmadığı, tanrıların onların yerine dolaylı olarak her konuda karar veriyor oldukları ihtimali de söz konusu olabilir (Gezgin 2011: 131,135). Dolayısıyla belki de Helene ve Paris'i birbirine çeken şey tanrıların gizli planlarından başka bir şey değildir. Neticede bu aşk Menelaos'un gururunu incitmiştir. Onun ahlâk normları çiğnenmiş olup, bu normlar mitoslarda da nitelendiği üzere tanrıların normlarıdır. O hâlde bu namus lekesi temizlenmelidir. Bir insan nasıl olur da tanrıların buyruklarına karşı gelip, aşkının peşinden gitmiştir (Gezgin 2011: 139). Ancak elbette tüm bunlar Andromeda için geçerli değildir. Resim 3B'de II. Phillip'in 1562 tarihli tablosunda yer verdiği Andromeda'nın, başına gelen her şey aslında annesinin kibri yüzündendir. Andromeda masumiyetiyle baş başa bırakılmıştır. II. Phillip tarafından bu yalnızlığın ve masumiyetin genç kızın narin bedeni ile gözler önüne serilmek istenmiş olabileceği yorumlanabilir. Bahsedilen bu narinlik antik dönem sanatçılarının vurgulamış oldukları en önemli ayrıntılardan biridir. Çünkü işlenen konu saf ve zarif bir genç kızın sunusudur. Dolayısıyla kurban edilen aynı zamanda genç bir kızın masumiyeti ve hayalleridir. O zamanın değerleri üzerinden düşünüldüğünde, bir genç kız için bu hayallerin en büyüğünün evlilik olduğu savunulabilir. Bu çalışmada bu sebeple duvak üzerinde oldukça fazla durulmuştur. Çünkü duvak bizce, antik dönemdeki masum bir genç kızın hayallerinin vücut bulmuş hâlidir. Kaldı ki duvağın bu manevi anlamının günümüzde tüm dünyada hâlen devam ettiğini söylemek herhâlde yanlış olmayacaktır.

İnsanın ortaya çıktığı günden bu yana kadınlar için yeryüzü, erkekler için olduğundan çok daha farklı olmuştur demek herhâlde yanlış olmayacaktır. Bundan kastımız; bugünün bakış açısı ile, o zamanın cinsiyet üzerine var olan ideolojisini değerlendirmek değildir.

Muhtemelen öyle bir ideoloji var olmamış dâhi olabilir. Ancak şu bir gerçektir ki; antik dönemde kadının yeri, erkeğinkinden çok daha sığdır. Zaten burada değinilmek istenen konu toplumsal cinsiyet eşitliği değil; kadının dişi oluşu yani doğurganlığıdır. O yüzden doğa; mitolojide ve hatta biyolojide dişi olarak düşünülür. Dolayısıyla mitoslardaki çekişmenin Gaia ile ataerkil düşünce yapısı arasında olduğunu savunmak yanlış olmayacaktır (Gezgin 2011: 139). Mitoslarda bu çekişme genellikle Gaia'nın, yenilgisi ile sonuçlanmaktadır. Çoğu felaketin kadınlar yüzünden erkeklerin ve o günün deyişiyle insanların başına geldiği birçok mitosta içten içe anlatılır. Tüm bu savaşların, onca ölen insanın tek bir kadının şehveti yüzünden gerçekleştiği arka planda lanse edilmektedir. Aslında tüm bunların temelinde yatan savaş, Akhilleus'un temsil ettiği tanrısal bilincin, doğurgan olan doğayla yani dişilikle olan savaşıdır. Greklerin Amazonlara karşı vermiş olduğu savaşın da, bahsedilen bu salt gerçekliğe dair bir başka örnek olduğunu savunmak, kanaatimizce yanlış olmayacaktır (Akşit 2010: 213; Gezgin 2011: 140).



## Katalog



**Resim 1.A:** İphigenia Aulis'te Mozaiği

**1.A-** İphigenia Aulis'te Mozaiği, İphigenia Evi, Antakya (Res. 1.A)

Antakya'da bulunan ve Severus Dönemi'ne tarihlenen (MS 193-235) mozaik oda 3'te yer almaktadır. 3. yüzyılın ikinci çeyreğine tarihlenen İphigenia Aulis'te; İphigenia Evi Mozaği'nde, İphigenia'nın kurban edilışinden önce kendisinin Agamemnon ile buluşması betimlenmiştir (Weitzmann 1949: 159). Sahnede Agamemnon *khlamys* giymekte ve sol elinde asasını tutmaktadır. Agamemnon bir elini İphigenia'ya doğru uzatmaktadır. İphigenia ise bir *tunik* ve pelerin giymekte olup (Blazquez vd. 2012: 54) ayrıca başında bir duvağı bulunmaktadır. Sol eli pelerini ile sarılıdır. Sahnedeki yapının ön cephesinde üç adet İonik sütun yer almaktadır.

Klytemnestra soldaki iki sütunun arasında ve ön cephesinde bulunmaktadır. Sağ tarafta küçük bir İonik yapı da yer almaktadır (Blazquez vd. 2012: 54-55). Tasvirdeki en önemli kanaatimce; İphigenia'nın, babası Agamemnon'un aksi yönüne bakıyor oluşudur.

Tarihleme: MS 3. yüzyılın ikinci çeyreği.

Kaynak: Blazquez vd. 2012: 55; Levi 1947: 119-126, pl. XXI; LIMC 1990: pl. 473; Weitzmann 1949: pl.36.



**Resim 1.B:** İphigenia'nın Kurban Edilişi Mozaïği

**1.B-** İphigenia'nın Kurban Edilişi Mozaïği, Ampurias (*Res. 1.B*)  
0.55m x 0.60m. ve mozaik parçaları 2-4mm<sup>2</sup>

Ampurias'da bulunan ve MÖ 1. yüzyıl ilâ MS 1. yüzyıl arasına tarihlenen İphigenia'nın kurban edilişinin betimlendiği mozaikte, kahin Kalkhas ve Agamemnon da yer almaktadır. Sahnenin kurgusunda figürler, taştan altların etrafında toplanmış bulunmakta olup, yapının arka tarafı ise ahşaptandır. Arka planda ise Artemis elinde küçük bir geyik tutmaktadır ki, bu geyik mitosun sonunda bir efsaneye göre Artemis tarafından İphigenia ile yer değiştirmiştir. Mozaik resmi Grek örneklerinin bir yeniden canlandırılması şeklindedir. Küçük ölçekli olmasına rağmen hikâyenin psikolojisini açıkça yansıtabilmektedir. Figürlerin çıplak yerlerinde, giysilerinde ve yüz ifadelerinde, renk tonlarının sıklık ile kullanıldıkları görülebilmektedir. Mozağin bütünü ile örtüşmeyen kusurlar; Artemis'in arka plandaki yeri ve figürlerin önünde durdukları yapının, taştan modele betimlenmesindeki zorluktan kaynaklı hatalı perspektiftir (Dunbabin 2012: 145).

Tarihleme: MÖ 1.- MS 1. yüzyıl.

Kaynak: Armstrong vd. 1985: pl.2; Blazquez vd. 2012: 56; Lancha 1997: 146-151, pl. LXXVI, C; Dunbabin 1999: 145-146, fig. 150.



**Resim 1.C:** İphigenia'nın Kurban Edilişi Tablosu

**1.C-** İphigenia'nın Kurban Edilişi Tablosu, Sanssouci (*Res. 1.C*)

288 x 353/8 inç. ve 7.3152m x 8.9662/9.0932m

Neues Palais / Sanssouci'de bulunan Carle Van Loo'nun (MS 1757) İphigenia'nın Kurban Edilişi tablosu 288 x 353/8 inç. (7.3152m x 8.9662/9.0932m) ölçülerindedir. Carle Von Loo tarafından ele alınan İphigenia'nın kurban edilişine dair bu tablo Fransız ressamın büyük çaplı 4 resminden biridir (Dowley 1967: 42-47). Mitosun Rönesans'ın sonunda betimlenmiş örneklerinin en başarılılarından sayılabilecek bu çalışma, var olan duygu yoğunluğunun dozu açısından çok güzel bir örnek teşkil etmektedir. Artemis'in geyiği yine burada da, İphigenia ile yer değiştirilmesi amacı ile bulunmaktadır. Tabloda, antik dönemde var olan betimlemelerin yanı sıra, Hristiyanlığın etkisi ile ruh kavramının çalışıldığını görüyoruz. İphigenia'nın cansız bedeninin resmin merkezinde öylece yatıyor oluşu ve İphigenia'nın ruhunun bedeninden kopartılarak gökyüzüne doğru gidişi, etraftaki insanların duygu karmaşası içerisindeki bakışları ile birlikte canlandırılmıştır. Sahnede geyiğin yüzünün İphigenia'nın bedenine doğrulmuş olması, ruhunun geyik ile yer değiştirmesi olarak anlaşılabilmektedir. Ağlayanların, yakarıştta bulunanların yanı sıra, sağ altta betimlenmiş olan askerlerin ve Agamemnon'un, sanki yükselen İphigenia'nın ruhunu görmüşçesine onun ruhuna doğru bakıyor olmaları ise bir başka göze çarpan farklılık olarak karşımıza çıkmaktadır (Dowley 1967: 45).

Tarihleme: MS 1757.

Kaynak: Dowley 1967: 43.



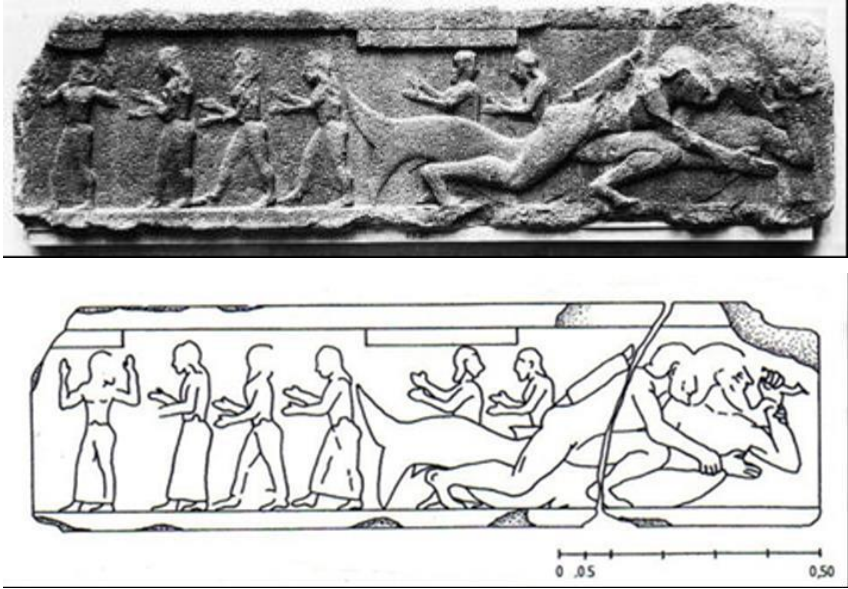
**Resim 1.D-** İphigenia'nın Kurban Edilişi Freski

**1.D-** İphigenia'nın Kurban Edilişi Freski, Trajik Şair Evi, Pompeii (*Res. 1.D*)

Pompeii'de bulunan fresk Trajik Şair Evi'nde yer almaktadır. MS 1. yüzyıla ait olan bu eser MÖ 4. yüzyıla ait bir orijinalin kopyasıdır. Freskteki sahnede ilk göze çarpan detay İphigenia'nın bir yakarış içerisinde olduğudur. Polyksene'nin İphigenia'nın aksine, ölüm fermanını öğrendikten sonra hiçbir yalvarışta bulunmadığı, geç şairler tarafından dile getirilir. Sahnenin sağında pelerin içindeki Agamemnon'un düşünceli olduğu görülebilmektedir. Önceki tasvirlerden çok büyük bir farklılığa sahip olmayan bu örnekte de kâhin Kalkhas İphigenia'yı zapt etmeye çalışırken aradan gözükken kılıcın infaz için pozisyon aldığı görülebilmektedir. Sahnenin solundaki yıkılmış ve bitap hâldeki kadın, İphigenia'nın bahtsız annesinden başka birisi olamaz. Arka planda dekor olarak sütun yer almakta, onun yükseldiği yerin sonunda Artemis dişi bir geyikle kurban edilme sırasında İphigenia ile yerlerini değiştirmek amacıyla beklemektedir. Freskin ortasında İphigenia bacakları ve kalçasından hızlıca tutulmuş ve göğsüyle başı havaya kalkmıştır. İphigenia bir yandan ellerini havaya açarak, heyecanla kendisini kurban eden, bir takım dualarla ya da yakarışlarla merhamete çağırılmaktadır. Babasının da dikkatini çekmeye çalışan İphigenia, böylece kendisinin, kızının boğazını nasıl kestiğini görsün istiyor olmalıdır (Vermeule vd. 1971: 291).

Tarihleme: MS 1. yüzyıl.

Kaynak: Armstrong vd. 1985: pl.1; Vermeule vd. 1971: pl. 72.



**Resim 2.A:** Hesione ve Herakles Friz Bloğu

**2.A-** Hesione ve Herakles Friz Bloğu, Assos (Res. 2.A)

*Yükseklği 81cm, derinliği 15cm, uzunluğu 294cm.*<sup>26</sup>

Herakles Deniz Canavarı, Troialılar ve Hesione'nin yer aldığı friz bloğu bugün Louvre Müzesi'nde yer almaktadır (Baykan 2016: 3). Assos Athena tapınağı 6x13 tek sıra sütunlu ve friz kabartmasına sahip Dor düzenindeki bir yapıdır. Söz konusu friz 1838'de ele geçmiş ve bugün Louvre MA 2828 numarası ile Paris'tedir. Köşelerden kırıkları olan kabartmada, bu kusuru haricinde geri kalan kısmı tamdır. Buna ilaveten Herakles'in yüz kısmında kısmen bir eksiklik mevcuttur. Ön planda deniz canavarı ve Herakles'in yer aldığı kabartmanın arka planında altı adet figür çarpmaktadır (Baykan 2016: 3).

<sup>26</sup> Friz bloğunun sol regula uzunluğu 35 cm, orta regula uzunluğu 57cm, regula yüksekliği 6.5cm, regula derinliği 1.5 cm, taenia yüksekliği 8.5cm, taenia derinliği 1.8cm, plinthos yüksekliği 7cm, plinthos derinliği 2.5cm, rölyef yüksekliği 4-4.5cm (Herakles 5.5cm), betim yüksekliği 60cm. bk. Baykan 2016: 3-5.

Sahnede saçları toplu ve sakalı sivri olan Herakles kabartmanın sağ tarafında deniz canavarı ile mücadele içerisinde (Baykan 2016: 3). Bu sırada arka plandaki figürlerin sola doğru hareket hâlinde oldukları anlaşılmaktadır. Bu figürlerden beşincisi ve de üçüncüsünün kafaları geriye dönüktür. Söz konusu altı figürün tamamının da parmakları bitişik bir şekilde olup, kolları dirseklerinden itibaren yukarı doğru kalkmış durumdadır. Ancak en baştaki figürün kolları diğerlerinden farklı ve omuz hizasındadır. Ayrıca bu figürün ön kolları, dirseklerin itibaren elleri dâhil yukarı dik şekilde durmaktadır (Baykan 2016: 4).

İlgili frizdeki sahnenin, yerel mitoloji ile ilgili bağının varlığı bizce de barizdir. Dolayısıyla *ketos* ya da deniz canavarı olsun, sahnenin sol başındaki figürün, Baykan'ın da dile getirmiş olduğu üzere Hesione olduğu kanaatindeyiz (Baykan 2016: 7). Figürlerin ellerinin havada olup adeta bir kutlama yaparcasına sol baştaki figürün yanına koşar hareketleri, ancak bir kutlama nedeni ile açıklanabilir. Sıradan bir insan gözü ile kabartmadaki tasvir değerlendirildiğinde dâhi, figürlerdeki hareket hâlinin bir panikten kaynaklanmadığı, aksine tatlı bir telaşın olduğu anlaşılmaktadır düşüncesindeyiz (Baykan 2016: 7). Bu sebeple çalışmamızda, Hesione'nin kurban edilmesine dair olarak söz konusu friz kabartması örnek olarak tercih edilmiştir.

Tarihleme: MÖ 7-6. yüzyıl.

Kaynak: Baykan 2016: 3-4.



**Resim 2.B:** Seramik Tasvirler, sırasıyla Hydria ve Benzerleri - Hesione, Ketos ve Herakles

**2.B-** Ketos Figürleri Seramik Tasvirleri; Hydria ve Benzerleri, Korinth - Hesione, Ketos ve Herakles, Attika (Res. 2.B)

*Sırasıyla yükseklik 48.3cm; yükseklik 33cm, çap 41cm*

Çalışmamızda deniz canavarları ve *ketos* ile ilgili kısaca açıklamalarda bulunulmuştur. *Ketosun* aslında oldukça geniş yelpazeli bir literatürü mevcut olup, kelimenin Grek kökeninde balina ve balina familyası anlamına geldiği belirtilmiştir. Bundan dolayı burada bu gibi detaylara girmeksizin *ketosa* dair bazı seramik örneklerin sıralanmasının yeterli olacağı görüşündeyiz. İlgili sahneye dair örneklerde, Hesione ve *ketos* kimi zaman baş başa ve kimi zaman ise bir kalabalığın seyri esnasında canlandırılmaktadır. Ancak neredeyse sahneye dair her örnekte Herakles ya deniz canavarı ile mücadele hâlinde olmakta ya da Hesione'yi kurtarmaya yetişme



hareketi içerisinde tasvir edilmektedir. Yukarıda verilen ilk tasvir Hydria ve Benzerleri olup buluntu bugün Boston Güzel Sanatlar Müzesi'nde (BGSM) yer almaktadır. Tasvirin solunda kral Laomedon ortasında Herakles ve deniz canavarı, sağında ise Hesione betimlenmiştir. İkinci örnekte de Hesione, Herakles ve *ketos* yer almakta (BGSM) ve burada da figürlerin birbirleri ile betimlenmeleri mitos ile uyumludur. Ayrıca belirtmek gerekirse, verilen örneklerde olduğu gibi birçok tasvirde, Hesione'nin ve Troialıların elleri ve kollarının Resim 2'de verilen friz kabartması ile benzerlik gösterdikleri de barizdir (Baykan 2016: 14).

Tarihleme: Sırasıyla MÖ 520-515 ve MÖ 550.

Kaynak: Baykan 2016: 13-14.



**Resim 3.A:** Perseus ve Andromeda Mozaiği

**3.A-** Perseus ve Andromeda Mozaiği, Poseidon Evi, Oda B6, Zeugma, Gaziantep (Res. 3.A)

Gaziantep'te bulunan ve 3. yüzyılın ortasına tarihlenmiş olan mozaik; Zeugma, Poseidon evi, bölüm B, oda B6'da yer almaktadır. Ünite 1 ve 2'nin ne zaman birleştikleri tam olarak kesin olmasa da, Sasani İmparatorluğunun kenti yağmalamasından önce, bu iki ünitenin tekrar birbirinden ayrıldığı düşünülmektedir (MS 252 / 253). Odalarda bulunan mozaik döşemeler konularına, kalitelerine ve yapıma tarihlerine göre çeşitlilik göstermektedir. Ana resepsiyon odasındaki fresklerde hizmetli figürleri duvarlarda betimlenmişken, mozaik döşemenin ortasında ise Andromeda ve Perseus betimlenmiştir. Mozaikte; Perseus'un Ketos'u etkisiz hale getirip Andromeda'yı zincirlerinden kurtardığı sahne canlandırılmıştır (Görkay 2017: 187-188; Önal 2005: 38).

Sahne Perseus Andromeda'yı, damatların gelinleri evlerine girerken yaptıkları şekilde; "*kheir epi karpoi*" olarak adlandırılan bileğinden tutarak, kayalık

burundan aşağı indirmektedir. Perseus, ayağının altında ölü Ketos bulunmakta iken aynı zamanda da bir diğer eliyle *gorgon* kafasını ve kılıcını tutmaktadır. Andromeda ise sahnede çok güzel bir elbise ve mücevherlerle betimlenmiş ve alışılmışın aksine ek olarak yanında ayna, midye kabuğu ve *hydria* bulunmaktadır (Görkay 2017: 188).

Tarihleme: MS 3. yüzyıl.

Kaynak: Görkay 2017: 187-188; Önal 2005: 39; Önal 2012: 107-116.



**Resim 3.B:** Andromeda'nın Kurban Edilişi Tablosu

**3.B-** Andromeda'nın Kurban Edilişi Tablosu, Londra (*Res. 3.B*)

Resim 1.C'de İphigenia'nın kurban edilmesine dair Modern Çağ'dan verilen örnekte olduğu gibi burada da Andromeda, Perseus ve *ketosa* dair bir örnek verilmesinin faydalı olacağı görüşüdeyiz. Tablo Wallace Koleksiyonu'nun bir parçası olup bugün Londra'da yer almaktadır. 1562 yılında II. Philip tarafından resmedilmiştir. Perseus'un Andromeda'yı kurtarışının canlandırıldığı sahnede, arka planda ise azgın suların içinde *ketos* görünmektedir. Çaresizlik içerisinde *ketosu* bekleyen Andromeda zincirlere vurulmuştur. Başını sola dönük olan Andromeda, sanki arkasından onu kurtarmak için *ketosa* doğru atlamış olan Perseus'u görmüş ve adeta bu sebeple umuda kapılmışçasına bir hareket hâline geçmiştir denilebilir (Papadopoulos vd. 2002: 208).

Tarihleme: MS 1562.

Kaynak: Morford vd. 2003: 513; Papadopoulos vd. 2002: 208.



**Resim 4:** Polyksene Lahdi, sırasıyla I. Uzun Yüz, II. Uzun Yüz, I. Kısa Yüz, II. Kısa Yüz

4- Polyksene Lahdi, Kızöldün Tümülüsü, Çanakkale (Res. 4)

*Uzunluğu 3.32m, Genişliği 1.60m, Yüksekliği 1.78m*

I. uzun yüzün<sup>27</sup> sol sahnesinde; kolluksuz bir tahtta<sup>28</sup> oturan kadın ve bu kutlanan kadına sunu yapan, sağında ve solunda başka kadınlar yer almaktadır (Çevirici Coşkun 2017: 204). Sahnenin sağında ise; tasvirinde yine kadınların yer aldığı bir şölen söz konusudur. I. uzun yüzün konusunun hâkimi tabii ki tahtta oturan kadın figürüdür. *Kiton* ve *himation* giymiş olan bu figürün saçları da başındaki *sakkosun* altında topuzdur. Başında ise ayrıca bir duvak yer almaktadır. Figürün sol elinde evliliğin sembolü çiçek ve sağ elinde de doğurganlığın sembolü olan yumurta yer almaktadır (Çevirici Coşkun 2017: 205-206). I. kısa yüzde de gelin odası olarak tabir edilen sahne yer almaktadır. Burada daha tecrübeli ve kendinden emin bir endamla dik duran; yaşça büyük olması gereken kadındır. Genç gelinin belinin altına konmuş olan el de; geline moral, öğüt ve güven verme amacı taşıyor olmalıdır (Çevirici Coşkun 2017: 210; Işık 2012: 389).

II. (arka) uzun ve kısa yüzde Polyksene'nin kurban edilişi tasvir edilmiştir. Uzun yüzün sol tarafında yas tutan Troialı kadınlar ve sağ tarafında ise; sırasıyla üç Akalı asker, elleri çapraz bağlı<sup>29</sup> Polyksene'yi sabit tutmakta ve sağ başta tripod ardındaki Akhilleus'un mezarı başında, Neoptolemos elindeki bıçağı Polyksene'nin boğazına geçirmektedir (Çevirici Coşkun 2017: 211). II. Uzun yüzün bitimindeki Akhilleus'un mezar tasviri, II. kısa yüzün sol başına taşmıştır. Kısa yüzün tasvirinde sırasıyla; bir ağaç ve ağacın önünde bastonuyla birlikte dizlerinin üzerine çökmüş (Işık 2012: 384) Hekabe ve devamında ise yine hayret içerisinde ağıt yakan iki kadın yer almaktadır. Sahne tam anlamıyla, bir elini başının üstüne götürmüş olan Polyksene'nin annesinin manen yıkılışının betimidir. Hekabe'nin yaşlılığı göz

---

<sup>27</sup> 1994 yılında Kızöldün Tümülsü'nden çıkartılan Polyksene lahadinin I. (ön) uzun yüzünde düğüne hazırlık ve şölen, I. kısa yüzünde gelin-yenge betimi (ya da gelin odası betimi), II. (arka) uzun yüzünde kurban sahnesi ve Troialıların ağıtı ve II. kısa yüzünde Hekabe'nin ağıtı yer almaktadır bk. Çevirici 2006: 33,34; Çevirici 2007: 69; Işık 2012: 380,391.

<sup>28</sup> Işık tarafından buradaki taht doğu esintisinin bir timsali olarak görülmekte ve Sphinkslı tahtlarla özdeşleştirilmektedir. Bu duruma ilâhi bir tanrısallık anlamı yükleyen yorumlar da mevcuttur. bk. Işık 2012: 392-394.

<sup>29</sup> II. uzun yüzde yer alan Polyksene'nin kurban edilişi sırasında, genç kızın ellerinin çapraz durumda olması durumu, Polyksene'nin başka kurban ediliş sahnelerinde de görülen bir tasvirdir. Ölümüne giden genç kızın ellerinin çapraz bir şekilde bağlı olmasına Caivano *hydriasi* ve Geç Roma Dönemi'ne ait bir kabartma Çevirici tarafından örnek olarak gösterilmiştir. bk. Çevirici 2006: 37,51,52.

kenarlarındaki kırışıklıklar ile ön plana çıkarılmıştır (Çevirici Coşkun 2017: 212-213; Işık 2012: 387).

Tarihleme: MÖ 500-490.

Kaynak: Çevirici 2007: 69; Çevirici Coşkun 2017: 204; Işık 2012: 379-398; Sevinç 1996a: 443-444; Sevinç 1996b: 24-25; Sevinç 1996c: 251-255.

## **Katalog Listesi**

**1.A-** İphigenia Aulis'te Mozaïği, İphigenia Evi, Antakya (Res. 1.A)

(Blazquez vd. 2012: 55; Levi 1947: 120-126, pl. XXI; Weitzmann 1949: pl.36)

**1.B-** İphigenia'nın Kurban Edilişİ Mozaïği, Ampurias (Res. 1.B)

(Armstrong vd. 1985: pl.2; Blazquez vd. 2012: 56; Lancha 1997: 146-151, pl. LXXVI, C; Dunbabin 1999: 145-146, fig. 150)

**1.C-** İphigenia'nın Kurban Edilişİ Tablosu, Sanssouci (Res. 1.C)

(Dowley 1967: 43)

**1.D-** İphigenia'nın Kurban Edilişİ Freski, Trajik Şair Evi, Pompeii (Res. 1.D)

(Armstrong vd. 1985: pl.1; Vermeule vd. 1971: pl. 72)

**2.A-** Hesione ve Herakles Friz Bloğu, Assos (Res. 2.A)

(Baykan 2016: 3-4)

**2.B-** Ketos Figürleri Seramik Tasvirleri (Res. 2.B)

(Baykan 2016: 13-14)

**3.A-** Perseus ve Andromeda Mozaïği, Poseidon Evi, Oda B6, Zeugma, Gaziantep (Res. 3.A)

(Görkay 2017: 187-188; Önal 2005: 39; Önal 2012: 107-116)

**3.B-** Andromeda'nın Kurban Edilişİ Tablosu, Londra (Res. 3.B)

(Morford vd. 2003: 513; Papadopoulos vd. 2002: 208)

**4-** Polyksene Lahdi, Kızöldün Tümölüsü, Çanak kale (Res. 4)

(Çevirici 2007: 69; Çevirici Coşkun 2017: 204; Işık 2012: 379-398; Sevinç 1996a: 443-444; Sevinç 1996b: 24-25; Sevinç 1996c: 251-255)

### Kaynaklar<sup>30</sup>

Akşit, İlhan (2010). *The Aegean Mythology The Story of The Two Sides*. İstanbul: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.

Andrews, P. B. S. (1965). “The Falls of Troy in Greek Tradition”. *Gar*, S. 12, s. 28-37.

Armstrong, David ve Elizabeth A. Ratchford (1985). “Iphigenia’s Veil: Aeschylus, ‘Agamemnon’”. *BICS*, S. 32, s. 1-12.

Baykan, Daniş (2016). “Assos Athena Tapınağı “Louvre Ma 2828” Frizinde Hesione ve Troialılar”. *TÜEFD*, S. 6, s. 1-16.

Bingöl, Orhan (1997). *Malerei Und Mosaik Der Antike In Der Türkei*. Mainz: Phillip von Zabern.

Blazquez, Jose Maria ve Javier Cabrero (2012). “Antioch Mosaics and Their Mythological and Artistic Relations with Spanish Mosaics”. *JMR*, S. 5, s. 43-57.

Can, Şefik (2011). *Klasik Yunan Mitolojisi*. İstanbul: Ötüken.

Campbell, Sheila D. (1979). “Roman Mosaic Workshops in Turkey”. *AJA*, S. 83, s. 287-292.

Cimok, Fatih (2000). *A Corpus Antioch Mosaics*. İstanbul: Turizm Yayınları.

Colvile, K. N. (1940). “The Tale of Troy”. *GaR*, S. 10, s. 1-11.

---

<sup>30</sup> Metinde kullanılan kısaltmalarda ve dipnotlarda Alman Arkeoloji Enstitüsünün önerileri dikkate alınmıştır. Türkçe kısaltmalarda Türk Dil Kurumunun kısaltma listeleri kullanılmıştır. Antik kaynaklar ise Der kleine Pauly’e göre gösterilmiştir.



Conacher, D. J. (1961). “Euripides’ Hecuba”. *AJPh*, S. 82, s. 1-26.

Cowan, Robert (2011). “Sinon and The Case of The Hypermetric Oracle”. *Phoenix*, S. 65, s. 361-370.

Çevirici, Figen (2006). “Polyksena’nın Kurban Edilmesi Mitosu’nun Antik Metinlerde ve Arkeolojik Materyaller Üzerinde Değerlendirilmesi”. *Olba*, S. XIV, s. 23-52.

\_\_\_\_\_ (2007). “Polyksena Lahdi’nin Stilistik Açıdan Değerlendirilmesi”. *ADerg*, S. X, s. 69-92.

Çevirici Coşkun, Figen (2017). “Polyksena Lahdi: Bir Pers Soylusunun Lahdi mi?”. *Persler Anadolu’da Kudret ve Görkem*, Ed: Kaan İren, Çiçek Karagöz, Özgün Kasar, İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık.

Dowley, Francis H. (1967). “Carle Van Loo’s ‘Sacrifice of Iphigenia’”. *Master Drawings*, S. 5, s. 42-47.

Ducrey, Pierre ve Ingrid R. Metzger (1979). “The House of The Mosaics at Eretria”. *Archaeology*, S. 32, s. 34-42.

Dunbabin, Katherine M. D. (1979). “Technique and Materials of Hellenistic Mosaics”. *AJA*, S. 83, s. 265-277.

\_\_\_\_\_ (1999). *Mosaics of the Greek and Roman World*. Cambridge: Cambridge University Press.

Erbaşı, Fatma S. (2013). *Hititlerde Öteki Kurban ve Büyü*. İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları.

Euripides (1943). *Hekabe*. Çev: Hamdi Varoğlu, Ankara: Maarif Vekilliği.

\_\_\_\_\_ (1945). *İphigenia Aulis’te*. Çev: Lamia Kerman, Ankara: Milli Eğitim Bakanlığı.

Fink, Gerhard (2010). *Antik Mitolojide Kim Kimdir*. Çev: Serpil Erfindık Yalçın, İzmir: İlya İzmir Yayınevi.

Gezgin, İsmail (2011). *Sanatın Mitolojisi*. İstanbul: Sel Yayıncılık.

Görkay, Kutalmış (2017). “Mosaic Programmes in Domestic Contexts at Zeugma”. *JMR*, S. 10, s. 183-211.

Homeros (1971). *İlyada*. Çev: Ahmet Cevat Emre, İstanbul: Varlık Yayınları.

Işık, Fahri (2012). *Uygarlık Anadolu’da Doğdu*. İstanbul: Ege Yayınları.

Jimenez, Maria Luz Neira (2015). “Written and Visual Culture About The Mosaic of Castulo: The Influence of Lucian’s Works”. *JMR*, S. 8, s. 61-79.

Johnston, Ian (2007). *Aeschylus The Oresteia*. Arlington: Richer Resources Publications.

Kolf, Marie C. Van Der (1954). “Priam and Laomedon from a Historical Point of View”. *Mnemosyne*, S. 7, s. 1-18.

Lancha, Yanine (1977). *Mosaïque et culture dans l’Occident romain” (Ier-IVe s.)*. Roma: L’Erma di Bretschneider.

Lawrence, Stuart (2010). “Stoic Morality and Polyxena’s ‘Free’ Death in Euripides’ ‘Hecuba’”. *Acta Classica*, S. 53, s. 21-32.

Levi, Doro (1947). *Antioch Mosaic Pavements*. Princeton: Princeton University Press.

LIMC Suppl. (1990). *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae: (LIMC). V,1, Herakles-Kenchrias*. Zurich; München: Artemis-Verl.

\_\_\_\_\_ (1997). *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae: (LIMC). VIII,1 Thespiades – Zodiacus*. Zurich; München: Artemis-Verl.

López, Guadalupe ve Luz Neira (2010). “Mosaico”. *Arte Romano de la Bética III*, Ed: P. Leon, Madrid: Ediciones El Viso.

Morford, Mark P.O. ve Robert J. Lenardon (2003). *Classical Mythology*. Oxford: Oxford University Press.

Önal, Mehmet (2012). “Fouilles du Musée de Gaziantep dans la Maison de Poséidon (ou Maison 1) et la Maison de l’Euphrate (ou Maisons 2 et 3). Années 1999-2000”. *Zeugma. I, Fouilles de l’habitat (1), La mosaïque de Pasiphae*, Ed: Catherine Abadie Reynal ve Rifat Ergeç, Paris: Editions de Boccard, s. 65-182.

Packard, Pamela M. (1980). “A Monochrome Mosaic at Isthmia”. *Hesperia*, S. 49, s. 326-346.

Papadopoulous, John K. ve Deborah Ruscillo (2002). “A Ketos in Early Athens: An Archaeology of Whales and Sea Monsters in the Greek World”. *AJA*, S. 106, s. 187-227.

Pflugger, Carl (1995). “Progress, Irony and Human Sacrifice”. *Hudson Review*, S. 48, s. 67-92.

Phillips, Kyle M. Jr. (1968). “Perseus and Andromeda”. *AJA*, S. 72, s. 1-23.

Reinsberg, Carola (2001). “Der Polyxena-Sarkophag in Çanakkale”. *Olba*, S. 4, s. 71-99.

Sevinç, Nurten (1996a). “Çanakkale-Gümüşçay Tümüsleri 1994 Yılı Kurtarma Kazıları Ön Raporu”. *6. Müze Kurtarma Semineri 24-26 Nisan 1995*, Ed: İ. Eroğlu - N. Ülgen - H. Eren - F. Bayram - A.H. Ergürer - N. Tarlan - Y. Morkaya, s. 443-449.

\_\_\_\_\_ (1996b). “Gümüşçay Kurtarma Kazıları Ön Raporu”. *Arkeoloji ve Sanat*, S. 72, s. 24-30.

\_\_\_\_\_ (1996c). “A New Sarcophagus of Polyxena from The Salvage Excavations at Gümüşçay”. *Studia Troica*, S.6, s. 251-264.

Sevinç, Nurten vd. (2001). “A New Painted Graeco-Persian Sarcophagus From Çan”. *Studia Troica*, S. 11, s. 383-420.

Siegel, Herbert (1981). “Agamemnon in Euripides’ ‘Iphigenia at Aulis’”. *Hermes*, S. 109, s. 257-265.

Sorum, Christina E. (1992). “Myth, Choice, and Meaning in Euripides’ Iphigenia at Aulis”. *AJPh*, S. 113, s. 527-542.

Steuernagel, D. (1998). “Ein spatarchaischer Sarkophag aus Gümüşçay im Museum von Çanakkale. Ikonographische Beobachtungen”. *Veröffentlichungen der Joachim Jungius-Gesellschaft der Wissenschaften*, S. 87, s. 165-177.

Strachan, J. C. G. (1976). “Iphigenia and Human Sacrifice in Euripides’ Iphigenia Taurica”. *ClPhil*, S. 71, s. 131-140.

Vermeule, Emily ve Suzanne Chapman (1971). “A Protoattic Human Sacrifice?”. *AJA*, S. 75, s. 285-293.

Waywell, S. E. (1979). “Roman Mosaics in Greece”. *AJA*, S. 83, s. 293-321.

Weitzmann, Kurt (1949). “Euripides Scenes in Byzantine Art”. *Hesperia*, S. 18, s. 159-210.

Witts, Patricia (2016). *A Mosaic Menagerie: Creatures of Land, Sea and Sky in Romano-British Mosaics*. Oxford: BAR Publishing.

Wöhlcke, Manfred (2009). *Troya Savaşı*. Çev: Ali Erbak, İzmir: İlya İzmir Yayınevi.

## EXTENDED ABSTRACT

*The objectives of this study were to be able to focus on the selected iconographies' illustrations. The scenes of Iphigenia, Andromeda, Hesione and Polyxene have been expounded in various themes by various authors and artists so far. The intentions of these extensive aspects guided us to ancient literature through the mythology. The odes of epics surely came along with their mythologies. By that means, the consciences of the figures were culminated with the elaborated backgrounds of their present moments. In other words, analyzing dramatic fictions were the necessity of examining iconographies in this article. In accordance with this purpose, different type of illustrations such as mosaic, painting, ceramic and relief examples were described in this paper specifically.*

*With the methodology of this paper, our main intention was to be able to consider the figures not just as characters but also human beings. That way, we might have a chance to comment on Agamemnon's regrets, Iphigenia's desperation, Andromeda's loneliness, Hekabe's motherhood, Polyxene's innocence etc. With this perspective, we tried to focus on the leading women such as Polyxene, Iphigenia, Andromeda and Hesione in order to see the real picture beyond the scenes of mosaics, paintings and reliefs. And we asked specific questions such as; was there a reason that made women usually the sacrificial victims; why ketos was always being used as a weapon by gods. Was it just a whale or a fictional figure? Most of the female figures were staged with veils or tunics in the description of the sacrificial scenes. So we also focused on the related items in order to display the details that the ancient artists and authors described. But most importantly, in this way we tried to flaunt stories from the eyes of the figures' characters. For example, when we were analyzing the iconography of Iphigenia in Aulis mosaic, we also discussed the reasons of Iphigenia's anger to her father. At the same time, the perspectives of Euripides and the artist of the mosaic were compared with each other by their highlights. In other words, we did not only explain the visual scenes of human sacrifice, we tried to display the scenes from the authors, artists and the figures' eyes.*

*In ancient ages there were many different epics regarding human sacrifice. Especially in Rome, the term of the sacrifice did not include only killing a human being. It was also meant sacrificing your own soul for the "Rome". That citizenship ideology was called pietas. As we know, Pietas was some kind of an awareness - consciousness of such as patriotism which also might mean public spirit. Roman pietas ideology began with the epic of Aeneas and Rome adapted the idea of its society with the tale of Aeneas. Rome used this ideology to make Romans sacrifice their lives for their imperial existence. But they were not the only ones, Greeks also used it for*

*the same purpose as well but they did not name it with a specific word as Romans did. However Greeks might have used the term more aggressively to make impressions in the minds (by common morals). Maybe they were not aware of it but it was definitely easier to control the ethics of a society by controlling the minds of women. That might be one of the fundamental reasons of choosing female sacrificial victims in the myths. In Polyxene myth, what was the reason that made her chosen instead of Helen? Why Trojan War started with Iphigenia's sacrifice and ended with Polyxene's sacrifice? These questions were asked to be able to understand and realize the examined iconographies clearly otherwise this article could not be more than just a catalog study. As a result we believe that human sacrifice in Greek Mythology did have a significant purpose even pietas did not have. It was the struggle between Gaia (the feminine nature) and the patriarchy (Odysseus, Agamemnon, Akhilleus, Zeus et al.). Of course when we look at the tales of human sacrifices, we may see the extraordinary incidents on the top of the myths regarding societies or the kingdoms. But if you look deeper through the myths, we believe that you may also see the battlefield between femininity and patriarchy.*