

Prehistoryadan Günümüze Kadın Sembolünün Sanata Yansıması

Pınar Çaylı

Sanatın sayısız alanda karşımıza çıkıyor olması, bu kavramı tek bir tanım altında toplamanın ne kadar zor olduğunu göstermektedir. Sanatın en basit ve yaygın olarak kullanılan tanımı, hoşça giden biçimler yaratma çabasıdır (Read 1960: 22). Bu biçimlerin taklit eden değil de edilen olması “sanat eseri”nin tanımlanmasında en belirleyici kıstastır.

Semboller, bir tasvirin veya bir işaretin saklı gücünü beraberinde getiren ifade biçimleri olarak yorumlanabilir. Buradaki saklı güçten kasıt, resmedilen küçük bir sembolle birçok şeyin anlatılabilmesi ve ifade biçimlerinin formüle edilmiş halleri olmasıdır. Tarih boyunca sembollere, ait oldukları kültür içinde birçok anlam yüklenmiş ve bu anlam bütünlüğü sanatsal bir eğilime bürünmüştür. Bu çalışma kapsamında irdelenecek konu, kadın temasının sanata hangi bakış açılarıyla yansıdığı ve prehistorik çağlardan günümüze kadar nasıl değişerek geldiğidir.

Kadın Kimliği ve Tek Tanrılı Dinler

Kadının ne olduğu, neler yapabileceği, ona bir kimlik arama eğilimi adeta yaradılıştan bu yana süregelen bir gelenek halini almıştır. Yaşadığı coğrafyaya ve kültüre göre farklılıklar gösteren bu kimlik arayışı, Rönesans ve Aydınlanma Çağı’nda antropolojinin gelişmesiyle yeni bir ivme kazanmış ve o zamana kadar erkek bakış açısıyla tasvir edilen kadınlar, neyiz, nereden geldik, nereye gidiyoruz sorularını kendileri sormaya başlamışlardır. Bunun üzerine atalarını araştırmaya koyularak egemenliklerinin kökenini, kadın-erkek ilişkilerinin gelişimini anlamaya çalışmışlardır (Duby – Perrot 2005: 9).

Tek tanrılı dinlerde yaradılıştan itibaren yer alan kadın kimliği, kimi zaman kutsallığıyla yüceltilirken kimi zaman da günah işlemeye bürünmüş potansiyel bir cinsiyet olarak da karşımıza çıkmaktadır. Yılanın sözünü dinleyip yasak meyveyi yiyen, Hz. Âdem’i de aynı iş için kıskırtan Hz. Havva’nın günah

işlemeye sebep olan tasviri, yüzyıllar boyunca kadının üzerine potansiyel günahkâr etiketinin yapışmasına sebep olmuştur. Aynı gerekçeye dayanarak erkekler günah işlemeye teşvik edilen olarak görülüp, suçlanıp ayıplanmaktan sıyrılmanın en kolay yolunu, Hz. Havva'nın Hz. Âdem'le yasak elmayı yemelerini göstermekte bulmuşlardır (Tevrat-Tekvin Bap 2-3). Hz. Havva gibi Hz. Meryem de günahkâr bir kadın olarak bilinmiş, eşi Hz. Yusuf'a melekler tarafından O'nun Kutsal Ruh tarafından dölendiği söyleninceye kadar bu sıfatı taşımak zorunda kalmıştır (İncil-Luk.2:1-7). Kur'an-ı Kerim, mümin kadınların görünen kısımlarını, müstesna olmak üzere, ziynetlerini teşhir etmemelerini, gizlemekte oldukları ziynetleri anlaşılın diye ayaklarını yere vurmamaları gerektiğini buyurmaktadır (Kuran-ı Kerim-Nur 31). İslam'ın, kadını görünüşü itibarıyla günah işletmeye zemin hazırlamaması için uyardığı, kadın kimliğini bu şekilde koruma altına aldığı görülmektedir.

İbrani erkeklerine bugün bile, tanrıya gündelik yakarışlarında "Ey beni kadın olarak yaratmayan Rabbimiz Tanrı, Evrenin Başı, şükürler olsun sana" demeleri öğretilir. Eski Ahit'teki bütün diğer yazıların yanı sıra İbranilerin yaradılış söylenceleri de Hristiyanlığın kutsal yazınında kabul görünce, İsa'nın yolundan giden yazarlar ve din adamları, kadınları daha edilgen ve ikincil varlık konumuna sokmakta bir sakınca görmemiştir (Stone 2000: 246).

Kültür Tarihinde Mezopotamya Kadınları

Sümer

Bundan 5000 yıl önce çivi yazısını icat eden Sümerliler, beraberinde köklü bir edebiyatı yaratmayı başarmış, izleri tek tanrılı dinlerin kitaplarına kadar girerek günümüze kadar gelmiştir. Bunun en güzel örneği, kadının Hz. Âdem'in kaburga kemiğinden yaratılma hikâyesidir. Efsaneye göre, Yer Tanrıçası Ki, Dilmun denilen tanrıların oturduğu cennet bahçesinde yenilmesi yasak sekiz çeşit bitki yetiştirmektedir. Fakat Bilgelik Tanrısı Enki vezirine bunlardan toplattırıp yemiş ve tanrıça tarafından cezalandırılarak ölümcül halde hastalanmıştır. Merhametli olan tanrıça diğer tanrıların ısrarı üzerine, Enki'nin sekiz bitkiye karşı hastalanan sekiz organının her biri için tanrı ve tanrıçalar, son organ olan kaburga için, adı "Kaburganın Hanımı" ve "Yaşamın Hanımı" anlamına gelen Nin-ti'yi yaratmıştır. Bu hikâye sözlü ve yazılı olarak Tevrat'a kadar gelmiş, karşımıza Hz. Âdem ile Hz. Havva olarak çıkmıştır. Tanrı'ya bitkileri toplayan vezir de bazen şeytan, bazen yılan, bazen de kadın olarak betimlenmiştir (Çığ 2003a: 56-57). Buradan anlaşılıyor ki Mezopotamya kültürleri kadının var oluşunu tek tanrılı dinlerden bildiğimiz Hz. Havva'dan da eskiye götürmektedir.

Sümer'de siyasal yaşamda kadınlar kral eşleri veya kraliçe olarak rol almışlardır. Halk kadını ise kendi başına ticaret yapabilen, mal sahibi olabilen, hukuksal haklara sahip, meslek sahibi insanlar olarak tasvir edilmiştir. Meslek gruplarından birisi de tapınaklarda rahibelik yapmaktır. Bu görev tapınak fahişeliği olarak, tanrı adına yapılan kutsal bir görevdir. Diğer kadınlardan ayrılmaları için başları örtülmekte, örtünme geleneğinin oldukça eskiye işaret etmesi bu belgelerin önemini de vurgulamaktadır. Fahişelik, evliliğin yasal bir sözleşme olduğu antik Mezopotamya'da sıkça sözü edilen bir konudur ve fahişeler az çok dini aktivitelerle uğraşan çok çeşitli kadın gruplarıyla bir arada görülmektedir. İnanna, fahişelerin koruyucu tanrıçası olarak temsil edilmiştir. Fahişeliğin, ebelik ya da sütannelik gibi birtakım kadın aktivitelerini de üstlendiği ve bu görevlerin tapınak organizasyonu sayesinde yönlendirildiği düşünülmektedir (Black 2003: 79). Kutsal fahişeliğe güzel bir örnek olan Şamhat, Uruk kentinin kralı Gılgameş'in yol arkadaşı ve sağ kolu olan Enkidu'yu, bir yaban insanı iken eğiterek bir şehir erkeğine dönüştürmüştür. Burada dişliliğini kullanan bir kadının erkek üzerindeki etkilerini görmek mümkündür (Çığ 2004: 24-25).

Herodotos, M.Ö. 5. yy'da Babil hakkındaki yazılarında ayinsel cinsellikten bahsetmektedir. Yazılanlar birer hayal ürünü olabilir fakat M.S. 2. yy yazarlarından Lucian'ın görüşüne göre, Lübnan'daki Byblos kentinde bulunan Afrodite tapınağındaki benzer bir adet bu durumu doğrular niteliktedir. Sümerlere göre, ülkedeki bolluk ve bereket tanrıların cinsel isteği ve çiftleşmesi ile meydana geldiği için, seks hiçbir zaman tabu olmamıştır. Hatta yazılarında, kadın ve erkeği cinsel organlarının resmi ile göstermişler ve adlarını da olduğu gibi söylemişlerdir. Tapınaklarda bulunmuş, üzerlerinde asma delikleri olan, pişmiş kilden yapılmış çok sayıda erkek ve kadın cinsel organının maketleri büyülerde (iktidarsızlık vs) kullanılmış olmalı ve çeşitli pozisyonlardaki birleşme sahneleri Sümerlilerin cinsel yaşamını gösterme amaçlı olmayıp, ayinsel nitelik taşımaktadır (Black – Green 2003: 79).

Birçok Mezopotamya mitinde ilahlar arasındaki evlilik, yaradılışı açıklamanın bir yolu olarak kullanılmıştır. Neo-Asur ve Neo-Babil Dönemlerinde veya bundan sonraki dönemlere ait kayıtlarda sözü geçen ayinde, simgesel bir törenle iki ilahın kült heykellerinin bir araya getirilmesiyle evlenmeleri belgelenmiştir. Bundan tamamen farklı olarak, daha erken dönemlerde tanrılaştırılmış bir insan olan Dimuzi'yle Tanrıça İnanna arasında bir sevişme ayininden söz edildiği bilinmektedir. Sümerce'de bu kültü ait birçok şarkı, şiir yer almakta hepsi de bitkilerin, hayvanların ve insanların bereketini bu kutsal birleşmeye bağlamaktadır. Sümer'de bereket kültürünün neden ve nasıl ortaya

çıktığına gelince; tarım ve hayvancılığa dayalı ülke ekonomisinde, ürünler ne kadar bol olursa halkın zenginliği ve rahatı o kadar çok olacaktır. Ürünlerin bolluğu toprağın verimliliğiyle doğrudan ilişkilidir (burada toprağın verimini kadının dölyatağı olarak algılamak gerekir), bu da cinsel istek ve güçle sağlanabilmektedir. M.Ö. 3. binyılda, Sümerli düşünür ve din bilimcileri krallarının İnanna'yla birleşmesiyle böyle bir sonuca ulaşacaklarını düşünmüşlerdir. Daha sonra bu birleşmeyi dile getiren birçok şiir ve şarkı yazılmıştır. Tevrat'ta yer alan "Süleyman'ın şarkılar şarkısı" bölümünde çok sayıda açık saçık şiir vardır. Bu şiirler, İsrail'deki bereket kültürüne dikkat çekmektedir. Hristiyanlar arasında İsa'nın yeryüzüne çıkması, bereket getirmesi inancına dayanan ve yumurtalarla kutlanan, Almanya'da Ostern, İngiltere'de Easter yontusu, halkımız arasında ise Hz. Hızır ile Hz. İlyas Peygamberlerin bir araya geldiği düşünülen Hıdırellez şenliklerinin kutsal evlenmenin bir uzantısı olduğu da varsayılmaktadır (Çığ 2003b: 152-160).

Mezopotamya'daki kadın sembollerinden en tanınmış şüphesiz Tanrıça İnanna'dır. Sümercede İnanna, Akad dilinde İştâr olarak bilinen bu tanrıça, bütün dönemlerde antik Mezopotamya'nın en önemli dışı ilahı olmuştur. Musevilerde Astarte, Eski Yunan'da Afrodit, Roma'da Venüs adıyla çeşitli toplumların efsanelerinde yaşamıştır. Sanatta, İnanna genellikle bir savaş tanrıçası olarak resmedilmiş, çoğunlukla kanatlı ve tamamen silahla donatılmış, bazen de bir yıldız halesiyle çevrelenmiştir. Asur ve Babil sanatında, ön tarafı ya da belden aşağısı çıplak olarak gösterilen, kanatları olan ve tanrısalığı temsil eden boynuzlu başlığa sahip bir kadındır (Res. 1). Suriye'de, Mari Sarayı'nda bulunmuş olan M.Ö. 17. yy'a ait kireçtaşından yapılmış bir heykelde, İştâr'ı elindeki bir kapla görmekteyiz. Altı delik olan bu kap, arkadan bir kanalla su kaynağına bağlanarak istenildiğinde su fişkırtılır (Bottéro 2006: 117). Fişkıran su betimlemeleri tarım, mahsul ve bereket üçlemesinin doğmasında başrolü oynayan Dicle ve Fırat Nehirlerine gönderme yapmaktadır.

Uruk kazılarında ele geçen yaklaşık 1 m uzunluğundaki kireçtaşından yapılmış meşhur Uruk Vazosu üzerindeki betimlemeler, insan hükümdarın, Tanrıça İnanna'ya bölgenin ürünlerini sunuşu olarak yorumlanmaktadır. Vazo üzerinde, tarım ürünlerinin konulduğu kâseler, kaplar ve sepet taşıyan çıplak erkekler geçidi tasvir edilmiştir. Başaklar, koyunlar ve keçiler bölge tarım ve hayvancılığını özetle temsil etmiştir. Kabartmadaki öykünün doruk noktasını, bir kadının, gösterişli kıyafetleri olan ve bu kıyafetin kuyruğu bir hizmetkâr tarafından taşınan hükümdarla yüz yüze duruşu oluşturur (Mieroop 2004: 46). Bu kadın Tanrıça İnanna'dır. Tüm bu kişilik özellikleri ile İnanna, güzelliğin, şuhluğun, çekiciliğin, şefkatin, hırsın, kavganın, önderliğin ve en önemlisi bereketin ve çoğalmanın sembolü olmuştur.

Sümer dilindeki adı Ninhursaga olan Ana Tanrıça, Tanrıların annesi olarak tanınır ve pek çok hükümdar, onu kendi annesi olarak adlandırmaktan hoşlanır. Bir Sümer mitinde, Ninhursaga'nın, yeraltı tatlı su kaynaklarının Tanrısı olan Enki tarafından döllendiği ve bu birleşmeden doğan kız çocuğuna babası tarafından tecavüz edildiği anlatılır, bu mit bize enest ilişkinin bir göstergesi olarak yansımaktadır. Ninhursaga aynı zamanda dağların perisi anlamına gelerek, yeryüzünün görkemli gücünün bir sembolü olan dağlarla özdeşleştirilmiştir.

Mezopotamya ile ilgili birçok bilgiye kudurrular üzerindeki yazılardan ulaşmaktayız. Gerçek anlamıyla sınır taşları olan kudurrular, yalnızca Mezopotamya'nın güneyinde bulunmuş, geniş, parlatılmış, önem sıralarına göre üzerinde İlahların simgelerinin olduğu, toprak bağışlarının yazıldığı taşlardır. Buna bir örnek olarak Tanrıça Gula'yı verebiliriz (Res. 2). Büyük anlamına gelen Gula, hastalığı anlayan iyileştirici bir Tanrıça ve doktorların koruyucusudur. Kutsal hayvanı köpektir ve kendisine tapanlar tarafından ona küçük köpek heykelcikleri adanmıştır (Black – Green 2003: 92).

Asur

Asurlularda sosyal hayatta sınıf ayrımı yoktur fakat toplumsal statüde insanlar arasında kesin ayrımlar mevcuttur. Şehirliler ve taşralılar yaşam şekilleriyle birbirlerinden ayrılmışlardır. Hukuki ve idari metinlerde, özgür erkekler-kadınlar ve esirlerden bahsedilmiştir. Fakat statüsü ne olursa olsun herkes krala ve otoritesine bağlı olarak resmedilmiştir. Devletin siyasi lideri olan kral, tanrı tarafından tayin edilmiş ve insanlara tanrının sureti olarak gözüktüklerine inanılmıştır (Kirschbaum 2004: 127-131). II. binyılda kralın eşleriyle ilgili fazla bilgiye sahip değiliz. Bu durumu bir tesadüfe mi yoksa kadınların erkeklere oranla daha mı az önemli olmalarına bağlamalıyız? Asur'da kraliçe ünvanını taşıyan eşlere saray kadını da denilir. Birden fazla eşe sahip olabilen krala, eşler her şeyden önce oğullar doğurmakla yükümlüdür. Bu durum, kral nazarında ve saraydaki diğer kadınlar arasında kraliçenin önem ve yerini belirlemiştir. Çünkü kadın, erkek çocuk doğurarak veraset silsilesini garantiye altına almıştır. Asurlularda kadınlar sarayın haremını oluşturmuş, kralın annesi, baş kadınlar ya da kralın gözdesi cariyeler haremde yaşamıştır. Kadınların birbirleriyle ve dış dünyayla olan ilişkileri sıkı kurallarla belirlenmiştir. Sadece belirli kişiler yanlarına girebilmiş ve sadece gerektiğinde yanlarında biriyle dışarı çıkmışlardır (Kirschbaum 2004: 133). Ninova Sarayı'ndaki anıtsal bir frizin üzerinde yer alan "Asma Çardağı Altında Şölen" sahnesi, yönetici sınıf hakkında önemli bilgiler sunmaktadır. Asur Kralı Asurbanipal

(M.Ö. 7. yy), zaferini bir şölenle kutlarken, asma, hurma, çam ve nar ağacı dikili güzel ve ferah bahçesinde kurulu bir şeref sedirinde dinlenir vaziyette, kraliçeyse onun ayakucunda bir tahta oturarak, flüt ve arp ezgilerine kendilerini kaptırmış, ellerindeki kadehlerden içki içerken betimlenmişlerdir (Bottéro 2006: 30). Bu durum, kadınların da siyasal hayatta söz sahibi olduğunu gösteren bir belge niteliğindedir.

Asur'da kadınların günlük hayattaki rollerini ve yaptıkları işleri gösteren en güzel betim, II. Asurnazilpal'in çıktığı seferin anlatıldığı kabartmadır. Bu kabartmada, mutfak ve mutfakta yapılan işler detaylı bir biçimde betimlenmiştir. Bu betimlemeler, odun ve kömür ateşinde yemek pişirme, ekmek yapma, kasaplık hayvan kesimi ve benzeri gündelik aktiviteler olup, "İşler ve Günler" olarak da bilinmektedir. Burada dikkat çekilmesi gereken nokta, kadınlar kadar erkeklerin de mutfaktaki işlerde görev almalarıdır (Bottéro 2006: 88). Asur sanatına yansıyan en yaygın konulardan biri de karı-koca aşkının, anne-çocuk sevgisinin işlendiği eserlerdir.

Anadolu'da MÖ. II. Binyılda Kadınlar ve Ana Tanrıçalar

Kültepe (Asur Ticaret Kolonileri Çağı)

M.Ö. II. binyıl başlarında Asur Ticaret Kolonileri Çağı'nda, Orta Anadolu'daki kadınlar hakkında bilgilerimizi, tüccar arşivlerinde saklanmış ve Asurca yazdırılmış belgelerden edinmekteyiz.

Kültepe yazılı kaynaklarından elde edilen bu belgelerde, evlenme ve boşanmaya ait bilgiler de yer almaktadır. Bu iki konu belge azlığından dolayı yeteri kadar detaylı incelenememiştir. Asur Koloni Çağı'nda, evlilikte eşlerin tamamıyla eşit haklara sahip olduğunu, ayrılma halinde var olan-kazanılan malların eşit bölüşüleceğini görmekteyiz. Bu çağda, toplumda monogaminin varlığı anlaşılmaktadır. Anadolu'lu kadının, Asurlu tüccarla evlenmesi veya iki Asurlunun evlenmesine dayanan belgelerde, "başka eş alamaz", şartı bu durumu açıkça belli etmektedir. Anadolu'da yerli bir kadının Asurlu kocasına, ikinci bir kadınla meşru evlenme hakkı tanınmamakta, ancak kendi memleketine gidince cariye almasına izin verilmektedir. Bir başka söylemle, aileye bir çocuk sağlamak amacıyla ikinci bir kadın almanın, resmi eşe kabul ettirilmesi hedef alınmıştır. Resmi eşin çocuğu olma ümidi kaybedildikten sonra, onun izni ve şahsen ikinci eşi seçme yoluyla kocası, çocuk elde etmek için esir bir kadınla bir arada kalabilmektedir. Tüm bu belgeler göstermektedir ki, M.Ö. II. binyılın ilk çeyreğinde, Anadolu'da var olan gelenek ve adetlerin doğurduğu, hukuki ve sosyal düzene göre, kadın evlenirken erkeğe satılmaz,

devredilmezdi. Kadına boşanma hakkı tanındığı için çocuklar da ona verildi. Bu durumun, Anadolu toplumlarının öz kavramı ana-erkil aile geleneğinin devamlılığı ve izleri olduğu kanısındayız. Asur Ticaret Kolonileri Çağı'nda kadın, erkekten aşağı, ikinci sınıf bir yaratık olarak görülmemiştir. O, erkeğin haklarına tam eşit sahip olmamakla birlikte, kendine özgü kimliğini kavramış, bazı temel hak ve özgürlüklerine kavuşmuştur. Çağının toplumunda özgür kadının, sadece ana ve ev kadını olmayıp, tek başına veya ortaklarıyla ticarete giren ve özellikle soylu kadının, krallığın başında, memleketini yöneten, devlet otorite ve iktidarını yüklenmiş kişiliğiyle erkeğe paralel bir yeri kapladığını da söylemek mümkün olmuştur (Darga 1984: 14-16).

Hitit

Anadolu'nun ortasında, Kızılırmak dolaylarında M.Ö. 1700 yıllarında kurulmuş olan Hitit Devleti ile ilgili ilk yazılı bilgi veren kaynak Tevrat'tır. Çiviyazıları sökülüp Asur kitabeleri okunduğunda, M.Ö. 1100'lerde yaşayan Asur Kralı Tiglat Plezer zamanında, Kargamış'ı da içine alan Güney Anadolu'nun Hatti memleketi olarak isimlendirildiği anlaşılmıştır (Çığ 2003a: 117).

Hititlerde Fırtına Tanrısı Teşup'un eşi Hepat, Ana Tanrıça inanç ve geleneğini devam ettirmiştir. Teşup ve Hepat betimlemelerini Yazılıkaya açık hava tapınağından bilmekteyiz. Bu betimler Çatalhöyük'te panter üzerine oturarak betimlenen ana tanrıçaları çağrıştırmaktadır. Daha sonra Anadolu'da Geç Hitit Beylikleri, Frig, Lidya ve hatta Helenistik Dönem'de ana tanrıçanın kutsal hayvanı artık aslan olarak gösterilmiştir (Belli 2001: 28-29).

Kraliçelerin özel bir yeri olan Hititlerde, İlk Kral Labarna'nın eşi Tavannanna'nın adı kraliçeler için özel bir ünvan olarak kullanılmıştır. Eğer ana kraliçe hayatta ise, oğlunun karısı bu ünvanı alamaz, ona yalnızca kralın karısı denmiştir. Kraliçeler özellikle dinsel törenlere kralla birlikte katılmıştır (Çığ 2003a: 130). M.Ö. 13. yy'da yaşayan ve Hititlerin en ünlü kraliçesi olarak bilinen Puduhepa, kendisine verilen hükümdarlık yetkilerini çok iyi kullanan, politik, hukuki ve idari işlerde kralın yanında eşit söz sahibi bir kraliçe olarak tanınmıştır. Gümüş bir tablet üzerine yazdırılmış, tarihteki ilk yazılı uluslararası antlaşma olan Kadeş Antlaşması'nın bir yüzünde, Kral III. Hattuşili'nin, diğer yüzünde de Kraliçe Puduhepa'nın mührü yer almaktadır (Darga 1984: 42).

Hititlerde halk kadını tanımlamak, kraliçelere oranla daha zordur. Çünkü bilinen kaya kabartmaları, çanak çömlek ve mühürlerdeki kadın

figürleri, daha çok tanrısal figürleri yansıtmakta (Res. 3), üst tabakadaki kadınları yani kraliçeleri tasvir etmektedir (Darga 1984: 63).

Hitit kadınları, kraliçeler de dâhil olmak üzere giyim konusunda oldukça süsüz hatta üniforma giymişçesine ciddi bir tavır içinde betimlenmiştir. Meşhur Bitik Vazosu'nun büyük parçası üzerinde bulunan, Hieros Gamos (Kutsal Evlenme) sahnesinin gelini ve Fraktin Taşçı Kabartması'ndaki Kraliçe Puduhepa da, iç açıcı kıyafetlerden yoksun olarak gösterilmiştir. Alacahöyük orthostatlarının isimsiz kraliçesi ve Aynalı Tanrıça ise biraz daha süslü kıyafetlerle karşımıza çıkmaktadır (Darga 1984: 63). Anadolu efsanelerine güzel bir örnek olan Şahmeran, Mezopotamya topraklarında yaşadığı sanılan yılan vücutlu, insan başlı çok güzel bir kadındır (Res. 4).

Özelliği, kuyruğundan bir parça yiyen kişinin ölmesi, kafasından bir parça yiyen kişinise hastalıklarının geçmesidir. İnsanlar sadece etinden bir parça yenmesinin yeterli olacağını zannetmişlerdir. Yaşadığı mağarada karşılaşarak âşık olduğu insanın, Şahmeran'ın yerini söylemesi üzerine zamanın veziri tarafından yakalanmıştır. Amaç, etinden bir parça alıp hasta krala yedirtmektir. Ancak Şahmeran vezire, kendisinin sırrını zekice bir oyunla yanlış aktarmıştır. Böylece vezir kuyruğundan yiyip ölmüş, aslında Şahmeran'ın yerini söylediği için ölmek isteyen aşığınca kendi özelliklerine sahip olmasını sağlamıştır. Burada da kadının kurnaz zekâsı ve aşkı uğruna fedakârlığı ön plana çıkarmasını görmekteyiz. Daha sonra bu efsanenin lokman hekim efsanesine dönüştüğü söylenmektedir (<http://www.ahmetgunestekin.com/efsaneler.htm>).

Demir Çağı

M.Ö. 1200 yıllarında en genel tanımıyla Hititler, Deniz Kavimleri göçüyle yıkılmış, Anadolu karanlık bir çağa gömülmüştür. Hititli prensler güneşe kaçarak, bazı kentlerde Geç Hitit Beylikleri olarak varlıklarını sürdürmüşlerdir. M.Ö. I. binyılın başından itibaren doğuda Urartular, Orta Anadolu'da Frigler, Batı Anadolu Bölgesi'nde de Lidyalı krallıkları kurulmuştur. Tunç madeni-ne göre daha dayanıklı olan demirin yaygın olarak kullanılmaya başlanması, demirden yapılan öldürücü silahların kullanılması ve savaşların süreklilik kazanması, savaş tanrılarıyla birlikte fırtına, güneş ve diğer tanrıların ön plana geçmesine neden olmuştur. Ancak doğanın yaratıcı gücü olan ana tanrıça, önemini yitirmeden varlığını devam ettirmiştir.

Urartu Krallığı

Urartular, M.Ö. 9-6 yy arasında Doğu Anadolu, Transkafkasya, Kuzeybatı İran Bölgelerinde egemenlik sağlamıştır. Altın, gümüş, bronzdan madalyon ve gerdanlıklar üzerindeki ilginç resim sahnelerinde Tanrıça Arubani, arslan üzerinde ayakta duran Tanrı Haldi'ye oğlak sunarken resmedilmiştir. Betimlemelerde ana tanrıça olduğu anlaşılan Arubani, gerek hayvanların, gerek bitki ve tarım ürünlerinin verimliliğini arttırmak için elinde veya yanında bu tür sembol ve hayvanlarla birlikte gösterilmiştir.

Frig Krallığı

Anadolu'ya Balkanlar üzerinden göçle gelen Frigler, Anadolu'nun köklü dinsel inançlarını benimsemişlerdir. Kibele, Friglerin gözünde Doğa Tanrıçası hatta doğanın kendisidir. En önde gelen kutsal hayvanları yırtıcı kuş ve arslandır. Tanrıçanın sevgilisi Attis'e her yıl ancak ilkbaharda kavuştuğuna, böylelikle de doğaya yeni bir yaşam geldiğine, onu yitirdiği aylardaysa doğanın kış uykusuna yattığına inanılmıştır (bu gelenek günümüzde her 21 Mart'ta kutlanan Nevruz şenlikleri ile özdeşdir). Frigler, Kibele'yi öyle benimsemişler ki, Neolitik Çağ'dan beri süre gelen Anadolu Tanrıçası Kibele, tarihe Frig Tanrıçası olarak geçmiştir. Kibele'nin kutsal alanları genellikle kayalıklardır. Çünkü tanrıçanın çıplak yarlarda yaşadığına inanılmış, bu yüzden kayalıklara simgesel tahtlar oyulmuştur (Belli 2001: 33-34).

Eski Yunan ve Roma Dönemlerinde Kibele'nin yanı sıra, Artemis gibi bazı Eski Yunan Tanrıçaları da, ana tanrıçanın nitelikleriyle bezenmiştir. Betimlemelerinden en çarpıcı olanı, şüphesiz Efes'te bulunan, mermerden yapılmış Artemis heykelidir. Göğsünde girland içinde zodiak yıldızıyla kanatlı Nikelar (kanatlı zafer tanrıçaları), girlandın aşağısında bereket simgesi koç ya da dana yumurtaları ve en alt kısımda da kraliçenin hayvanlar üzerindeki hâkimiyetini belirten çeşitli hayvan figürleri yer almaktadır (www.theoi.com), (Res. 5). Bu ilginç betimleme, beraberinde ana tanrıça kadar belki bir "Baba Tanrıça" inancından da bahsedilmesi gerektiğini hatırlatmaktadır.

Osmanlı İmparatorluğu'nda Harem ve Minyatür Sanatı

İslam kültüründe anıtsal resim sanatı M.S. 7. ve 8. yy'larda yalnızca Emevilerde görülmüştür. Bu sanat, yeni fethedilen topraklardaki köklü resim sanatının etkileriyle daha natüralistlik özellikler kazanıp resim ve mozaiklere yansımıştır. Fakat M.S. 9. yy'da bir değişim yaşanmıştır. Kuran-ı Kerim'de resmi yasaklayan kesin bir buyruk olmamasına rağmen bazı hadisler, kıyamet

günü geldiğinde canlı varlıkların resimlerini yapanlardan hesap sorulacağı ve onların cezalandırılacağı şeklinde yorumlanmış, yaratılmış varlıkların benzerliğini tasvir etmek bir anlamda Allah'ı taklit etmek sayılmıştır. Bu yorumların ardından resim yapımı konusunda ki yasak keskinleşmiş, söz konusu dönemden itibaren yapı süsleri niteliğindeki duvar resimleri ve mozaikler yerlerini kitap resimlerine bırakmıştır. Abbasilerden itibaren kitap resimlenmeye başlanmasının sebebi resim yasağıyla çelişmeyen bir İslam düşüncesine bağlanmıştır (Mahir 2004: 16).

Yahya Kemal (Beyatlı),” *Saray kelimesinin bizde de, Frenk'te de bir kadın rayihası vardır. Daha ilk ziyaretinizde sezersiniz ki Topkapı Sarayı erkek değil dişidir. Birinden ötekine geçilen bu yüzlerce oda, bir vücut ve ten cenneti imiş. Mermer vücutlu, sarı saçlı, mavi gözlü Slav kızları, kömür gözlü Rum kızları, ela gözlü Latin kızları, saz benizli Çerkez kızları...*” diyerek, Büyük Osmanlı Sarayı'nın asıl cazibesinin Harem'den kaynaklandığını vurgulamıştır. Sarayın en gizemli, en çok ilgi uyandıran, en izbe köşelerine kadar görülmek, keşfedilmek istenen bölümü kuşkusuz Harem olmuştur (Sakaoğlu 2002: 273).

Harem deyince akla renkli, müzikli, eğlenceli, dışa kapalılığı oranın da kendi içinde müstehcen, güzel cariyelerin bulunduğu, padişahın özel hayatını yaşadığı bir mekân gelmektedir. Oysaki Osmanlı sarayı harem, padişahın özel hayatını paylaştığı yüzlerce cariyenin bulunduğu kızlar cenneti olarak algılamak bir yanılgıdır. Haremi, iyi örgütlenmiş, düzenini ve disiplini yüz yıllarca koruyabilmiş, bir hizmet ve eğitim kurumu olma özelliği taşıyan, aynı zamanda tahttaki padişahın annesi, eşleri ve çocuklarıyla bir arada yaşadığı saygın bir mekân olarak algılamak gerekmektedir (Sakaoğlu 2002: 275).

Gözlemcilerin giremediği harem ortamlarından dışarıya haber ulaşması, dinsel ve ahlaksal nedenlerle çoğunlukla önlenmiştir. Bu yüzden hareme ilişkin anlatım ve betimlemeler yetersiz verilere, yorum ve hayallere dayanırılmış, hiçbir dönemde heyecan verici yeni bir kaynak keşfedilememiştir (Sakaoğlu 2002: 276, 286).

Avrupa'da Kadın ve Sanat

Eski Yunan ve Roma Mitolojisinde Kadın

Doğa olaylarıyla ve insanlık tarihiyle ilgili hayal ürünü öykülerin toplamı olan mitoloji, aslında bilim gibi insanın dünyayı anlama ve açıklama çabasının bir sonucu olarak ortaya çıkmıştır. Eski Yunan ve Roma mitolojisi, her şeyi anlamaya çalışan insanoğlunun, ilkçağın iki önemli uygarlığının ayrıntılı bir fotoğrafı gibidir.

Antik çağ mitoslarının başlıca depolarının yazılı kaynaklara dayandığı bilinmekte, hikâye betimleri zaman içinde değişebilmektedir. Örneğin, bir mitosun M.Ö. 6. yy betimi, hem içerik hem de biçim açısından büyük olasılıkla 400 yıl öncekinden farklı olacaktır. Bazen hakkında hiçbir yazılı kaynak olmayan bir hikâye betimlenirken, bazen de hikâyedeki detaylar, eldeki yazılı kaynaklardan çok farklı olarak yansıtılabilmekte veya sadece geç dönemden tanıdığımız bir hikâyeyeyle canlandırılmaktadır. Mitoslara ait görsel sanat betimlemelerinde, edebiyattakilerden oldukça farklı bir dil kullanılmakta ve bu dil ancak dikkatli bir gözlem sonucu okunabilmektedir. Eserin yapıma amacının tam olarak anlaşılabilmesi için, betimde yer alan her öğenin diğer öğelerle ilişkilendirilip tanımlanması gerekmektedir (Carpenter 2002: 7-8).

Mitolojik kahramanların içinde çok sayıda tanrıça yer almaktadır. Bunların en önemlilerinde biri, güçlü duruşu ile savaşçı ve şehirlerin koruyucusu kabul edilen Athena, bir diğeri ise güzelliğiyle akıllarda yer eden Afrodit olmuştur. Mitler, tanrıçaları övgüye değer görüp, onları onure ederken, tanrıçalardan farklı olarak yaratılan ilk insan kadın Pandora, mitolojide “kötülük kaynağı” (Estin – Laporte 2005: 130) olarak nitelendirilmiştir. Tanrılar tarafından Pandora’ya açılmaması gereken, kapalı bir küp armağan edilmiştir. Ama o, “kadınsal zaafı” olan merak yüzünden küpü açmıştır. Mitoloji sonrasını şöyle anlatır: Pandora küpü açar ve yıkıcı kötülükleri kaçırmaz. Acılar, yorgunluklar, ağırlı hastalıklar ölüm getirerek yeryüzüne yayılır. Sadece umut küpün içinde kalır. İnsan soyu çoğalır, kötülük de birlikte çoğalır (Estin – Laporte 2005: 130). Bu mittin de anlaşıldığı gibi kötülüklerin dünyaya yayılmasına neden, kadının merakıdır.

Avrupa’da Cinsiyetler Tartışması

Kadınlar, M.S. 16. yy’dan 18. yy’a kadar evde, entelektüel yaşamda, kamusal alanda kısacası toplumun pek çok alanında vardır. Bunların dışında sanat ve bilimin içinde de var olmuşlardır. Bu dönemde salt erkek bakış açısıyla işlenen kadın teması, yalnızca tehlikeli kadın imgesiyle algılanmıştır. Kadın erkek çatışması, cinsiyetler arası savaş, sanatın pek çok koluna yansımıştır. Bu çatışma, tarihsel süreç içinde zamana ve koşullara göre farklılık gösteren bir gerçeğe dönüşmüştür. Metinler, resimler, arşivler bu anlaşmazlığın içeriğini ortaya koyar niteliktedir. Bütün bu belgelere, kadınların kötü niyetli, kusurlu, ölçsüz, şeytani, öldürücü ve hilekâr oldukları yansıtılmıştır. Aynı zamanda kibar ve uysaldırlar, fakat kadın cinsiyetiyle ilgili pek çok betimlemede, acımasızlık ve cinsel aşırılık, bu niteliklerden daha baskındır. Birçok

(ekonomik, siyasal, dinsel vs) sorunla geçen üç yüzyıllık süreç, kadınların statüsünü değiştirmiş ve dünyayla ilişkilerini yeniden tanımlamıştır (Duby – Perrot 2005: 13-17).

Kadın ve erkeklerin dış görünüşte birbirlerinden farklı olmaları kimine göre doğal, kimine göreyse açıklanması gereken bir sorun olarak ele alınmıştır. Ama asıl olan, erkeklerin giderek makyaj, mücevher, göze çarpan parlak giysiler ve uzun saçtan uzaklaşmalarıdır. Böylece erkeğin sosyal varlığı ciddiye maskesine bürünmüştür. Erkekler ağır, dik ve ölçülü olmayı, kadınlarsa kıvırtma, telaşlanma, yüksek sesle gülme ve boş konuşmayı öğrenmiş, bu tablo iki cinsin ayırımı olarak belirlenmiştir. Erkeklerin bu katı halinin dışında davranan bireyler, sadece sanatçı erkekler olmuştur. Bilime karşıt ve siyasetten uzak olan sanat, her zaman bir kadınlık tonu taşımış ve bu durum vücut estetiğine de yansımıştır (Duby – Perrot 2005: 93).

Toplumsal ve gündelik işlerden uzak olan kadın için, bilimin, zor mesleklerin, fiziksel güç kullanımının, onları kadınlıktan uzaklaştıracığı düşüncesi yerleşmiştir. Erken modern Avrupa'nın her tarafında toplumsal cinsiyetten söz edilir olmuş, kadınlar her şekilde erkeklerden aşağı olarak resmedilmiş, aynı zamanda kendi içlerinde de eşit ve özdeş olmadıkları, ya çok kötü ya çok iyi oldukları her fırsatta vurgulanmıştır. En kötü durumda ki kadınlar Montesquieu'da vücudunu ya da cinselliğini kullanarak erkeğe egemen olmaya; Rousseau'da erkeği memnun etmeye; Kant'ta erkekleri daha yüksek ahlaka yönlendirmeye çalışan iyi durumdaki kadınlar olmuştur. Aristoteles ve Gallenus'un ileri sürdüğü gibi dişi eksik ve alt konumda bir erkek miydi, dişinin cinsel organları tersyüz edilmiş erkek organları mıydı, erkekle birlikte gebeliğe tohum katkısı bulunmakta mıydı, yoksa sadece cenini mi besliyordu? Bu tartışma konuları mikroskop, sperm ve yumurtaları açığa çıkarınca önemini nihayet yitirmeye başlamıştır. 18.yy'ın sonuna gelindiğinde kendi organlarıyla eksiksiz, azgın olmaktan çok kırılğan, kocasına şirin bir arkadaş ve çocuklarına iyi bir anne olacak kadar eğitilmiş bir kadın imgesi ortaya çıkmıştır (Duby – Perrot 2005: 252).

18. yy'da yaşayan deneme yazarı Richard Steele, o dönemin koşullarına göre oldukça özlü bir biçimde ve kabul edilir şekilde bir tanım yapmıştır: “Bir kadın, bir kız evlat, bir kız kardeş, bir eş ve bir annedir, insan ırkının salt bir eklentisidir”.

Rönesans, vücudun fani doğasına, tehlikeli iştahlarına ve birçok zayıflığına güvensizliği Ortaçağ'dan miras almıştır. Bu kuşku ve ürkeklik mirası Protestan reforma ve Katolik karşıtı reformasyona taşınmıştır. Böylelikle

16.-17. yy Avrupalıları, vücudun cinselliği ve görünüşü konusunda erdem taslayıcılığına teşvik edilmiş, diğer yandan Rönesans, çıplaklığın yeniden keşfedilmesine ve fiziksel güzelliğin yeniden itibar kazanmasına neden olmuştur (Duby – Perrot 2005: 53). Çirkin kadınların hepsi aynı olarak görülmüş, erdem, ahlak gibi şeylerden yoksun oldukları düşünülerek çirkin kadınların kimlikleri yok sayılmıştır. Kent sahnesinde görülmemelerinin sebebi olarak da çirkinlikleri sebep gösterilmiştir. Diğer taraftan güzellik, bir kadını görünür kılmış ama toplumsal dayatma her zaman için güzel kadınların sonunun genelevde olacağı yönünde gelişmiştir.

Ortaçağ, Yeniçağ ve Yakınçağ'da Kadının Sanattaki Yeri

Geçmişe baktığımızda tarih öncesinin belirsiz kaynaklarından sanat ve dinin el ele ortaya çıktığını görmekteyiz. Orta Çağ Avrupa sanatı, Hristiyanlığı yaymak amacıyla kilise sanatı olarak gelişmiştir. Ortaçağ Hristiyan felsefesinin kurucu babalarından Saint Aygustinus'un 'tinsel eşitlik ve doğal bağımlılık' kuramı, kadına ikincil bir yer vermiştir. Hristiyanlık öğretileri ve kilise, beden cinselliğini kadın bedenine yükleyerek bu temeli miras olarak aktarmıştır. Kilise, kadınların duygusal istikrarsızlığını, tekinsizliğini, cinsel doyumsuzluk, nefise hâkim olamama gibi niteliklerle ilişkilendirmiş ve bunu tehlikeli saymıştır (Nazlı 2006: 11). Cinsiyetsiz varlıklar olan melekler, kilise süslemelerinde cinsiyetsizlikle özdeşleştirilen kadın silüetleriyle tasvir edilmiştir. Belki de bu durum, Hristiyanlıkta, rahibelerin bakire olması gerekliliğini doğurmuş, onları da kadın kimliklerinden uzaklaştırmıştır.

Bu dönemden sonra gelen, Reform hareketlerinin de etkisiyle Rönesans, Gotik sanatı ve mimarisiyle birlikte, son dönemim Ortaçağ geçmişini tamamen reddetmiş ve büyük Roma ve Eski Yunan uygarlıklarının altın çağına geri dönmüştür. Buna en güzel örnek Sandra Botticelli'nin Venüs'ün doğuşunu betimlediği ve 1484 yılında Michelangelo'nun şehri Floransa'da yaptığı tablodur (Res. 6).

Bu tablo dinsel bir konu yerine, mitolojik bir konu üzerine sipariş verildiği için büyük olaylara neden olmuştur. Bu dönem sanatına ait en önemli özelliklerden birisi de kilise sanatında yer alan dinsel sahnelerin, mitolojik kahramanlarla süslenip bir arada görülmesidir. Sistina Şapel'inin tavanını süsleyen Michelangelo'nun resmi, bu birlikteliğe güzel bir örnektir. Resimde yaradılış, Adem ve Havva, Nuh öyküleri ve bunların çevresinde mitolojik Sibylla'larla (kadın kahinler) ilgili motifler vardır (Spence 2001a: 7, 10-11).

M.S. 19. yy'da çıplak kadın figürlerinden oluşan tablolar revaçta olmasına rağmen, dönemin ressamlarından Cézanne, cinsel çağrışımlar uyandıran sahnelerden kaçınmış ve böylece figürleri kimliksiz birer kompozisyon aracı olarak kullanma amacından uzaklaşmamaya dikkat eden bir sanatçı olmuştur. Ünlü eserlerinden “Yıkananlar İmgesi”nde, kadınlar kabaca çizilmiş olup, bireysel özelliklerinden çok yapısal şekillerine önem verilmiştir (Spence 2001b: 24), (Res. 7).

Sonuç

Bu yazıda, Mezopotamya'dan Avrupa'ya doğru takip ettiğimiz rotada, kadının yer aldığı sahneler, bir kavram olarak nasıl algılandığı, bu algılayışın geçmişten günümüze değişerek sanata nasıl yansıdığı, geniş zamanlı bir yolculukta incelenmeye çalışılmıştır.

Efsane ya da gerçek olsun bütün kadın kahramanların toplumdaki yerleri, yaşanılan zamana, kültüre ve inanç sistemlerine paralel olarak şekillenmiş ve değişik simgelerle tasvir edilmiştir. Yazıda, resimde, heykelde, müzikte, edebiyatta, modada ve reklâmda, kısacası görsel ve işitsel sanat toplamı her bir karede kadınlar yer almıştır.

Kadın, zamana eş olarak uğradığı duraklarda, kimi zaman bolluk ve bereketin vazgeçilmezi, tanrısal dünyanın Afrodite'i, karşı cinsin zaafı, ilk günahın azmettiricisi, aklın ve kurnazlığın timsali, kimi zaman da cinsiyeti sorgulanan bir canlı olarak kendini sanatın kollarına bırakmıştır.

Pınar Çaylı

İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi
Arkeoloji Bölümü, Prehistorya Ana Bilim Dalı
34134 - İstanbul / Türkiye
pinarkeo@yahoo.com

The Symbol of Women Reflection on Art from Prehistoric Period up to Now

In this study, following question were attempted to be answered. How some specific symbols reached to date have been shaped historically and which of the perspectives have been influential in their reflection on art?

As is known, communities are perceived as belong to their geographical surroundings and they develop their living patterns and shape their culture within. The way they expresses themselves, communities reflect their interaction and change process through the art.

The women of prehistoric era can be seen as persons taking a part in social life. Besides, they blessed as a goddess, became to a wall painting or a statuette in the form of art. In written sources women and its role in art were stated since early Mesopotamian cultures. From these sources it is understood that the woman were attributed a godlike feature and she also came into prominence with her political identity. The woman issue has been concerned in the holy books of monopolistic religions up to date as well. In this process, it was criticized in terms of sexuality and alienated.

While during the prehistoric era, there was no contradiction in the expressions of beliefs on art, we witness that human beings were evolving cultural process handicapped artistic development for the sake of religion. Church art in European Middle Ages and prohibition of depiction of living creatures in Islam had been dominant in the approach of art. The art which had been attempted to be restricted could not have been challenged. These kind of monopolistic approach in art became free in societies completed their enlightenment process.

The journey taken from Mesopotamia to Europe, since prehistory to XIX. century will make it show us the signs of the woman issue.

Kaynakça

- Belli, O.
2001 *Anadolu Tanrıça'ları*, İstanbul.
- Black, J. – A. Green
2003 *Mezopotamya Mitolojisi Sözlüğü Tanrılar İfritler Semboller*, İstanbul.
- Bottéro, J.
2006 *Kültürümüzün Şafağı Babil*, İstanbul.
- Carpenter, T. H.
2002 *Antik Yunan'da Sanat ve Mitoloji*, İstanbul.
- Çığ, M.İ.
2003a *Ortadoğu Uygarlık Mirası*, İstanbul
2003b *Ortadoğu Uygarlık Miras-2*, İstanbul.
2004 *Gilgames, Tarihte İlk Kral Kahraman*, İstanbul.
- Darga, M.
1984 *Eski Anadolu'da Kadın*, İstanbul.
- Duby, G. – M. Perrot
2005 *Kadınların Tarihi III, Rönesans ve Aydınlanma Çağı*, İstanbul.
- Estin, C. – H. Laporte
2005 *Yunan ve Roma Mitolojisi*, İstanbul.
- İncil, Kitab-ı Mukaddes Şirketi, 1998, İstanbul.
- Kirschbaum, E.C.
2004 *Asurlular; Tarih, Toplum, Kültür*, İzmir.
- Kuran-ı Kerim, Kitab-ı Mukaddes Şirketi, İstanbul.
- Mahir, B.
2004 *Osmanlı Minyatür Sanatı*, İstanbul.
- Mieroop, M.V.
2004 *Antik Yakındoğu'nun Tarihi*, Ankara.
- Moortgat, A.
1967 *Die Kunst des Alten Mesopotamien*, Köln.
- Nazlı, A.
2006 "Modernitenin Ötesi: Kadın ve Bedeni", *Kadın Çalışmaları Dergisi 1*, İstanbul:10-15.
- Oates, D. – J. Oetes
1976 *The Making of the Past The Rise of Civilization*, Oxford.
- Read, H.
1960 *Sanatın Anlamı*, Ankara.
- Sakaoğlu, N.
2002 *Tarihi, Mekanları, Kitabeleri ve Anıları İle Saray-ı Hümayun Topkapı Sarayı*, İstanbul.

- Spence, D.
2001a *Michelangelo, Rönesans, İstanbul.*
2001b *Czanne, zmleyici Fırça, İstanbul.*
Stone, M.
2000 *Tanrılar Kadınken, İstanbul.*
Tevrat-ı Şerif, Kitab-ı Mukaddes Şirketi, İstanbul.
<http://www.ahmetgunestekin.com/efsaneler.htm>
<http://www.theoi.com>



Res. 1
Tanrıça İnanna-İştar
(Moortgat 1967: Relief 212)



Res. 2
Uruk Vazosu
(Oates 1976: 115)



Res. 3 Tanrıça Kubaba
(Belli 2001: 32)



Res. 4 Şahmeran (Oğuzlar Köyü Mardin Bir Köy Evinin Duvarından)



Res. 5 Hellenistik Dönem
M.S. 2. yy Tanrıça Kibele
(www.theoi.com)



Res. 6 Venüs'ün Doğuşu, M.S. 15. yy
(Spence 2001a: 7)



Res. 7 Yıkandanlar İmgesi M.S. 19. yy sonu (Spence 2001b: 24-25)

