T.C.

İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

SANAT TARİHİ ANABİLİM DALI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

PAGAN KÜLTÜRDE KEHANET VE BATI RESMİNDE KÂHİN KADINLAR

HİLAL SUSAMCI

2501140824

TEZ DANIŞMANI

DOÇ. DR. SİMGE ÖZER PINARBAŞI

İSTANBUL, 2018

T.C.
İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

YÜKSEK LİSANS
TEZ ONAYI

ÖĞRENCİNİN;

Adı ve Soyadı	:	**Hilal SUSAMCI**	**Numarası**	:	**2501140824**
Anabilim Dalı / Anasanat Dalı / Programı	:	**Sanat Tarihi Anabilim Dalı**	**Danışmanı**	:	**Doç. Dr. Simge ÖZER PINARBAŞI**
Tez Savunma Tarihi	:	**04.07.2018**	**Saati**	:	**11:00**
Tez Başlığı	:	**"Pagan Kültürde Kehanet ve Batı Resminde Kâhin Kadınlar"**			

TEZ SAVUNMA SINAVI, İÜ Lisansüstü Eğitim-Öğretim Yönetmeliği'nin **36. Maddesi** uyarınca yapılmış, sorulan sorulara alınan cevaplar sonunda adayın tezinin **KABULÜNE** OYBİRLİĞİ / OYÇOKLUĞUYLA karar verilmiştir.

JÜRİ ÜYESİ	İMZA	KANAATİ (KABUL / RED / DÜZELTME)
1- DOÇ. DR. SİMGE ÖZER PINARBAŞI		Kabul
2- DR. ÖĞR. ÜYESİ SERAP YÜZGÜLLER ARSAL		
3- DR. ÖĞR. ÜYESİ FÜSUN DENİZ ÖZDEN		Kabul

YEDEK JÜRİ ÜYESİ	İMZA	KANAATİ (KABUL / RED / DÜZELTME)
1- DR. ÖĞR. ÜYESİ SEDA YAVUZ		KABUL
2- DR. ÖĞR. ÜYESİ SELMAN CAN		

ÖZ

PAGAN KÜLTÜRDE KEHANET VE BATI RESMİNDE KÂHİN KADINLAR

HİLAL SUSAMCI

Bu çalışma, pagan dönemin kehanet algısı ve pratiklerinden başlayarak bunların, kâhin kadınlar özelinde Batı resmine yansımalarını konu almayı amaçlamaktadır. Kehanet olgusunun ortaya çıkışı ve kehanet sözcüğünün etimolojisinin ele alındığı ilk bölümü takiben Antik Yunan'da kehanet merkezleri, bu merkezlerde uygulanan çeşitli yöntemler, söz konusu işlerden mesul kâhin ve kâhineler başta olmak üzere tapınaklardaki görevliler ayrıntılı bir şekilde ele alınmaya çalışılmıştır. Bu yöntem aynı şekilde Roma bölümünde de devam ettirilmiş, başta Sibyl Kitapları, Augurlar ve Haruspexler olmak üzere Roma'da uygulanan kehanet pratikleri hakkında bilgi verilmiştir. Ayrıca Delphoi başta olmak üzere kehanet merkezlerinin pek çok konuda olduğu gibi dini alanda da otorite olarak görüldüğü Yunan'dakinin aksine, Roma'da devlet kontrolünde gerçekleşen bu pratiklerin pek tabii bir otorite olan devlet dininden bağımsız düşünülememesi dolayısıyla, konuyu bağlamdan koparmamaya ve dağıtmamaya gayret göstererek, Roma dininden de söz edilmiştir. Sonraki bölümde, betimlerde yol gösterici olması adına, kâhinin kimliği konusu ele alınmış, sadece Yunan ve Roma ile sınırlı kalınmadan, farklı kimlikler altında kategorize edilen bu karakterlerin açıklamasına girişilmiştir.

Dördüncü ve son bölümde ise, tüm bu bahsedilenlerin, kâhin kadınlar ile sınırlı olması koşuluyla, Batı resmine yansımaları incelenmiş, herhangi bir dönem ya da üslup kısıtlamasına gidilmeden, konuyla ilintili olarak ortaya çıkan tüm betimler mümkün olan sayıda ele alınmış ve ikonografik olarak değerlendirilmeye çalışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Kehanet, Kâhin, Kâhine, Antik Çağ, Pagan Dönem, Delphoi, Pythia, Sibyl, Batı Resmi.

ABSTRACT

DIVINATION IN PAGAN CULTURE AND ORACLE WOMEN IN WESTERN PAINTING

HİLAL SUSAMCI

The study aims to look through the reflections on the Western paintings of the elements related to divination which are, specifically oracle women, based on the perceptions and practises of prophecy of the pagan period. Following the first division in which the appearance of 'divination' phenomenon and the etymology of word of divination are referred, and it is tried to be explained in detail that divination centres in Ancient Greece, where were applied to the different methods and the officials consisting of mainly oracles and oracle women are situated. This same methodology proceeds in Roman chapter too; you are informed about the practises of divinations, mainly Sibylline Books, Augurs and Haruspices. In addition, mainly Delphi among the divination centres in Greece had also big authority over the religious matters as the other many matters; but it is naturally impossible to think that similar divination practises could be independent of the official state religion of which is heavy domination in Rome and so it is briefly touched on the religion of Rome as paying attention to not fall apart our context and digress from our related matter. In the next chapter, the character of oracle is mentioned so that it will guide us in the related representations, and these characters categorised into the different identifications are tried to explain without confined ourselves to only Roman and Greece issues.

In the last chapter, what we previously mentioned is examined to the reflections on the Western paintings provided that restricted to the subject of oracle women, it is tried to commentate in iconographic way and examine a reasonable number of representations related to our subject as soon as possible, without confined ourselves to any time period or any style.

Keywords: Divination, Oracle, Woman Oracle, Ancient Age, Pagan Period, Delphoi, Pythia, Sibyl, Western Painting.

ÖNSÖZ

İnsanlığın başlangıcından bu yana var olduğu söylenebilecek kehanet olgusunun zamanla daha sistematize hale gelmesi dolayısıyla çeşitli uygulamalar ortaya çıkmıştır. Öncelikli olarak bu uygulamaların neler olduğunu göstermekle başlayan çalışma, sonrasında söz konusu uygulamaları gerçekleştiren kişilerin tanımı üzerinden devam etmektedir. Çeşitli antik ve modern kaynaklar ışığında ele alınan bu bölümlerin ardından, Batı resminde ortaya çıkan kâhin kadınlar konu edilir. Bu son bölümde en büyük alanı, pagan dönemde kehanet konusunda hayli önemli bir figür olan Sibyl adındaki kâhin kadınlar işgal etmektedir. Erken Hristiyanlık Dönemi ile birlikte bu bilge kadınlara, Hristiyan teolojisi ile ilgili söylediklerini iddia ettikleri çeşitli kehanetler dolayısıyla büyük kutsallık atfedilmiş ve adeta bir peygamber gibi saygı gören, pagan dönemin Hristiyanlaştırılmış Sibyller'i, peygamberler ya da çeşitli dini sahnelerle beraber kutsal mekânlara yerleştirilmiştir. Sonraki dönemlerde de bu kadınlar, İsa'nın müjdecileri olarak tablolarda görülmeye devam ederler. Ayrıca söz konusu figürlerin sadece dini karaktere büründükleri betimlerle yetinilmemiş, onların mitoslardan yola çıkılarak gerçekleştirilmiş betimlerine de yer verilmiştir. Bunun yanı sıra Antik Dönem'in şüphesiz en önemli kehanet merkezi olan Delphoi kehanet merkezinin kâhinesi Pythia başta olmak üzere farklı kâhin kadın figürleri de çalışmaya dâhil edilmiştir.

Tez yazım süreci boyunca göstermiş olduğu tüm yardımlar ve anlayışlı tavrı dolayısıyla danışmanım Doç. Dr. Simge Özer Pınarbaşı'na müteşekkirim. Ayrıca öğrenim hayatım boyunca her daim yanımda olan, maddi manevi desteklerini esirgemeyen aileme ve çalışmaya yardım ve önerileri ile katkı sağlayan ağabeyim Mustafa Susamcı'ya da çok teşekkür ederim.

HİLAL SUSAMCI

İSTANBUL, 2018

İÇİNDEKİLER

ÖZ……..İİİ

ABSTRACT…….....….IV

ÖNSÖZ……V

İÇİNDEKİLER……VI

RESİMLER LİSTESİ……...IX

GİRİŞ……1

BİRİNCİ BÖLÜM

KEHANET OLGUSU HAKKINDA

1.1. Kehanet Olgusunun Ortaya Çıkışı……...3

1.2. Kehanet Sözcüğünün Etimolojisi……....6

İKİNCİ BÖLÜM

ANTİK YUNAN VE ROMA'DA KEHANET

2.1. Antik Yunan'da Kehanet……8

2.2. Antik Roma'da Kehanet……....33

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

KÂHİNİN KİMLİĞİ

3.1. Pythialar…….…..46

3.2. Sibyller……..….52

3.3. Kassandra…….…….55

3.4. Manto-Mopsos…….…….56

3.5. Augurlar…….....58

3.6. Haruspexler…….…..62

3.7. Orphikler……...68

3.8. Şamanlar……...78

3.9. Druidler…….…83

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

BATI RESMİNDE KÂHİN KADIN İMGESİ

4.1. Sibyl Betimleri…….…89

4.1.1. Portreler……..……...…….93

4.1.1.1. Döşeme ve Duvar Resimlerinde Yer Alan Sibyller..…...…93

4.1.1.2. Altar Resimlerinde Yer Alan Sibyller....……143

4.1.1.3. Kitap Resimlerinde Yer Alan Sibyller...……148

4.1.1.4. Tuval Resimlerinde Yer Alan Sibyller.....……181

4.1.2. Öykülü Resimler.……..……..230

4.1.2.1. Aeneas ve Sibyl....…..……...……230

4.1.2.2. Apollon ve Sibyl……...……...……..250

4.1.2.3. Augustus ve Sibyl……..……...…….259

4.1.2.4. Tarquinius ve Sibyl….....……...……..……276

4.2. Kassandra Betimleri……....280

4.2.1. Portreler...……..……...……280

4.2.2. Öykülü Resimler…….…….....287

4.3. Pythia Betimleri……..292

4.3.1. Portreler……...…….……292

4.3.2. Öykülü Resimler.....…..…..……..……....296

4.4. Druid Betimleri……...305

4.4.1. Portreler……305

4.4.2. Öykülü Resimler……..……310

4.5. Diğer Kâhin Kadın Betimleri…….315

4.5.1. Portreler……...…….315

4.5.2. Öykülü Resimler…..……..…….……..…….318

SONUÇ…….……322

KAYNAKÇA……..…….…....329

RESİMLER LİSTESİ

Resim 1: Bernhard Rode, *Bir Augur*, 1768-1769, Gravür, Özel Koleksiyon..…….60

Resim 2: Henri Leopold Levy, *Orpheus'un Ölümü*, yak. 1870, Tuval üzerine yağlı boya, 46.5 x 55.8 cm, Art Institute Chicago…….75

Resim 3: Gustave Moreau, *Orpheus,* 1865, Ahşap üzerine yağlı boya, 155 x 99.5 cm, Musée d'Orsay, Paris……..77

Resim 4: Giovanni Paciarelli, *Siena Katedrali'nin Zemin Planı*, 1884, Siena…….93

Resim 5: Giuliano di Biagio, Vito di Marco, *Delphi Sibyli*, 1482-1483, Yer döşemesi, Siena Ktedrali……..94

Resim 6: Luigi di Ruggiero, Vito di Marco, *Cumea Sibyli*, 1482-1483, Yer döşemesi, Siena Katedrali……....94

Resim 7: Stefano di Giovanni, *Cumae Sibyli*, 1482-1483, Yer döşemesi, Siena Katedrali……..96

Resim 8: Antonio Federighi, *Erythrae Sibyli*, 1482-1483, Yer döşemesi, Siena Katedrali……..96

Resim 9: Urbano da Cortona, *Pers Sibyli*, 1482-1483, Yer döşemesi, Siena Katedrali……..98

Resim 10: Guidoccio Cozzarelli, *Libya Sibyli*, 1482-1483, Yer döşemesi, Siena Katedrali……..98

Resim 11: Neroccio Landi, *Hellespontes Sibyli*, 1482-1483, Yer döşemesi, Siena Katedrali……100

Resim 12: Luigi di Ruggiero, Vito di Marco, *Frigia Sibyli*, 1482-1483, Yer döşemesi, Siena Katedrali……..100

Resim 13: Matteo di Giovanni, *Samian Sibyli*, 1482-1483, Yer döşemesi, Siena Katedrali……102

Resim 14: Benvenuto di Giovanni, *Tiburtine Sibyli*, 1482-1483, Yer döşemesi, Siena Katedrali……102

Resim 15: Domenico Ghirlandaio, *Genel Görünüm*, 1485, Fotoğraf, Sassetti Şapeli, Santa Trinita, Floransa……..104

Resim 16: Domenico Ghirlandaio, *Dört Sibyl*, 1485, Fresk, Sassetti Şapeli, Santa Trinita, Floransa……106

Resim 17: Filippino Lippi, *Genel Görünüm*, 1489-1491, Fotoğraf, Carafa Şapeli, Santa Maria sopra Minerva, Roma……107

Resim 18: Filippino Lippi, *Dört Sibyl*, Carafa Şapeli, 1489-1491, Fresk, Santa Maria sopra Minerva, Roma……109

Resim 19: Pinturicchio, *Genel Görünüm*, 1501, Fotoğraf, Baglioni Şapeli, Santa Maria Maggiore, Spello……...110

Resim 20: Pinturicchio, *Tahtta Oturan Dört Sibyl*, 1501, Fresk, Baglioni Şapeli, Santa Maria Maggiore, Spello…….111

Resim 21: San Pietro in Montorio, *Genel Görünüm*, Fotoğraf, Roma……...112

Resim 22: Baldassarre Peruzzi, *Sibyller*, 16. yüzyıl, Fresk, Sant'Antonio Şapeli, San Pietro in Montorio, Roma……..113

Resim 23: Michelangelo Buonarroti, *Sistine Şapeli Tavan Bölümü*, 1508-1512, Fresk, Vatikan……..114

Resim 24: Michelangelo Buonarroti, *Delphi Sibyli*, 1509, Fresk, 350 x 380 cm, Sistine Şapeli, Vatikan……..115

Resim 25: Michelangelo Buonarroti, *Erythrae Sibyli*, 1509, Fresk, 360 x 380 cm, Sistine Şapeli, Vatikan……..117

Resim 26: Michelangelo Buonarroti, *Cumae Sibyli*, 1510, Fresk, 375 x 380 cm, Sistine Şapeli, Vatikan……..118

Resim 27: Michelangelo Buonarroti, *Pers Sibyli*, 1511, Fresk, 400 x 380 cm, Sistine Şapeli, Vatikan……..120

Resim 28: Michelangelo Buonarroti, *Libya Sibyli*, 1511, Fresk, 395 x 380 cm, Sistine Şapeli, Vatikan……..121

Resim 29: Pinturicchio, *Koro Bölümü Tavan Dekorasyonu*, yak. 1509, Fresk, Santa Maria del Popolo, Roma……123

Resim 30: Pinturicchio, *Erythrae Sibyli*, yak. 1509, Fresk, Santa Maria del Popolo, Roma…….124

Resim 31: Pinturicchio, *Pers Sibyli*, yak. 1509, Fresk, Santa Maria del Popolo, Roma…….124

Resim 32: Pinturicchio, *Cimmeria Sibyli*, yak. 1509, Fresk, Santa Maria del Popolo, Roma…….124

Resim 33: Pinturicchio, *Delphi Sibyli*, yak. 1509, Fresk, Santa Maria del Popolo, Roma…….124

Resim 34: Raffaello Sanzio, *Sibylller*, yak. 1514, Fresk, Chigi Şapeli, Santa Maria della Pace, Roma……125

Resim 35: Lorenzo Lotto, *Genel Görünüm*, 1523-1524, Fresk, Suardi Şapeli, Trescore…….128

Resim 36: Lorenzo Lotto, *Azize Barbara'nın Hikâyesi*, 1523-1524, Fresk, Suardi Şapeli kuzey duvarı, Trescore……...129

Resim 37: Lorenzo Lotto, *Azize Brigid'in Hikâyesi*, 1523-1524, Fresk, Suardi Şapeli güney duvarı, Trescore……..130

Resim 38: Lorenzo Lotto, *Giriş Bölümü*, 1523-1524, Fresk, Suardi Şapeli, Trescore…….130

Resim 39: Paolo Veronese, *Orta Nefin Üst bölümü*, 1555-1565, Fotoğraf, San Sebastiano Kilisesi, Venedik…….131

Resim 40: Paolo Veronese, *Genel Görünüm*, 1555-1565, Fotoğraf, San Sebastiano Kilisesi, Venedik……...131

Resim 41: Paolo Veronese, *Kalkan Tutan Sibyl*, 1555-1565, Fresk, San Sebastiano Kilisesi, Venedik……...132

Resim 42: Paolo Veronese, *Kitap Okuyan Sibyl*, 1555-1565, Fresk, San Sebastiano Kilisesi, Venedik……...132

Resim 43: Paolo Veronese, *Kehanet Şeridi Tutan Sibyl*, 1555-1565, Fresk, San Sebastiano Kilisesi, Venedik…….133

Resim 44: Paolo Veronese, *Ezekiel'i Dinleyen Sibyl*, 1555-1565, Fresk, San Sebastiano Kilisesi, Venedik…….133

Resim 45: Paolo Veronese, *Kitap Tutan Sibyl*, 1555-1565, Fresk, San Sebastiano Kilisesi, Venedik……...134

Resim 46: Paolo Veronese, *Kitaba İşaret Eden Sibyl*, 1555-1565, Fresk, San Sebastiano Kilisesi, Venedik…….134

Resim 47: Paolo Veronese, *Cumana Sibyli*, 1555-1565, Fresk, San Sebastiano Kilisesi, Venedik……...135

Resim 48: Paolo Veronese, *Tiburtine Sibyli*, 1555-1565, Fresk, San Sebastiano Kilisesi, Venedik……...135

Resim 49: Paolo Veronese, *Samian Sibyli*, 1555-1565, Fresk, San Sebastiano Kilisesi, Venedik…….135

Resim 50: Paolo Veronese, *Erythrae Sibyli*, 1555-1565, Fresk, San Sebastiano Kilisesi, Venedik……...135

Resim 51: İsidoro Bianchi, *Kubbe Bölümü*, 1623-1634, Fresk, Santa Maria dei Ghirli, Lombardiya……...136

Resim 52: İsidoro Bianchi, *Tiburtine Sibyli*, 1623-1634, Fresk, Santa Maria dei Ghirli kubbe pandantifi, Lombardiya……..137

Resim 53: İsidoro Bianchi, *Samian Sibyli*, 1623-1634, Fresk, Santa Maria dei Ghirli kubbe pandantifi, Lombardiya……..137

Resim 54: İsidoro Bianchi, *Mısır Sibyli*, 1623-1634, Fresk, Santa Maria dei Ghirli kubbe pandantifi, Lombardiya……..138

Resim 55: İsidoro Bianchi, *Frigia Sibyli*, 1623-1634, Fresk, Santa Maria dei Ghirli kubbe pandantifi, Lombardiya……..138

Resim 56: Pinturicchio, *Aggeus-Cumae, Amos-Europa, Jeremias-Arippa*, 1492-1494, Fresk, Borgia Apartmanı, Palazzi Pontifici, Vatikan…….138

Resim 57: Pinturicchio, *İsaiah-Hellespontes, Michea-Tiburtine, Ezekiel-Cimmeria*, 1492-1494, Fresk, Borgia Apartmanı, Palazzi Pontifici, Vatikan……..139

Resim 58: Pinturicchio, *Jeremias-Frigia, Hosea-Delphi, Daniel-Erythrae,* 1492-1494, Fresk, Borgia Apartmanı, Palazzi Pontifici, Vatikan……...140

Resim 59: Pinturicchio, *Baruch-Samos, Zekheria-Pers, Abdias-Libya*, 1492-1494, Fresk, Borgia Apartmanı, Palazzi Pontifici, Vatikan…….140

Resim 60: Pietro Perugino, *Peygamber ve Sibyller*, 1497-1500, Fresk, 229 x 370 cm, Collegio del Cambio, Perugia……140

Resim 61: Andrea del Castagno, *Ünlü Kişiler: Cumae Sibyli*, Yak. 1450, Ahşap üzerine alınmış fresk, 250 x 154 cm, Galleria degli Uffizi, Floransa…….142

Resim 62: Jan van Eyck, *Ghent Altar Panasu*, (kanatlar kapalı) 1432, Ahşap üzerine yağlı boya, 350 x 22 cm, St. Bavo Katedrali, Ghent……...143

Resim 63: Jan van Eyck, *Erythrae ve Cumae Sibyl*, 1432, Ghent Altar Panosu, Ahşap üzerine yağlı boya, St. Bavo Katedrali, Ghent……...144

Resim 64: Hugo van der Goes'un Takipçisi, *İmparator Augustus'un Vizyonu,* 15. yüzyıl, Meşe pano üzerine yağlı boya, 30.5 x 21.5 cm, National Trust, Upton House……145

Resim 65: Hugo van der Goes, *Vaftizci Aziz John'la Bir Duacının Portresi*, yak. 1475, Pano üzerine yağlı boya, 32 x 22.5 0.6 cm, Walters Art Museum, Maryland…….146

Resim 66: Maarten van Heemskerck, *Erythrae Sibyli* (Bir triptiğin parçası), 1564, Meşe pano üzerine yağlı boya, 123.5 x 75.5 cm, Rijksmuseum…….147

Resim 67: Anonim, *On İki Sibyl*, 15. yüzyıl, Minyatür, *Isabella Breviary*, British Library, Londra…….148

Resim 68: Cité des Dames ya da Duke of Bedford'un Ustası, *Christine ve Sibyl Bakarken Parnassos Dağı'nda Kastalia Irmağı'ndaki Dokuz Musa'nın Üzerinden Uçan Pegasus*, yak. 1410-1414, Minyatür, Christine de Pizan'ın *Le Chemin de Long Estude* adlı eseri, British Library, Londra……..150

Resim 69: Boethius'un Ustası, *Yazı Yazan Erythrae*, 15. yüzyıl, Minyatür, Giovanni de Boccaccio'nun *De Claris Mulieribus* adlı eseri, British Library, Londra……..152

Resim 70: Boethius'un Ustası, *Kitap Okuyan Cumae Sibyli (Almathea),* 15. yüzyıl, Minyatür, Giovanni de Boccaccio'nun *De Claris Mulieribus* adlı eseri, British Library, Londra……...153

Resim 71: Jean Poyer Atölyesi, *Pers Sibyli*, 1490-1500, Minyatür, *Sibyllae et Prophetae de Christo Salvatore Vaticinantes*, Bavarian State Library……..154

Resim 72: Jean Poyer Atölyesi, *Sibyl ve İmparator Augustus*, 1490-1500, Minyatür, *Sibyllae et Prophetae de Christo Salvatore Vaticinantes*, Bavarian State Library……...155

Resim 73: Jean Poyer Atölyesi, *Libya Sibyli*, 1490-1500, Minyatür, *Sibyllae et Prophetae de Christo Salvatore Vaticinantes*, Bavarian State Library……..156

Resim 74: Jean Poyer Atölyesi, *Sibyl ve İmparator Augustus*, 1490-1500, Minyatür, *Sibyllae et Prophetae de Christo Salvatore Vaticinantes*, Bavarian State Library……...157

Resim 75: Jean Poyer Atölyesi, *Erythrae Sibyli*, 1490-1500, Minyatür, *Sibyllae et Prophetae de Christo Salvatore Vaticinantes*, Bavarian State Library…….....158

Resim 76: Jean Poyer Atölyesi, *Meryem'e Müjde*, 1490-1500, Minyatür, *Sibyllae et Prophetae de Christo Salvatore Vaticinantes*, Bavarian State Library……..159

Resim 77: Jean Poyer Atölyesi, *Cumana Sibyli*, 1490-1500, Minyatür, *Sibyllae et Prophetae de Christo Salvatore Vaticinantes*, Bavarian State Library……..160

Resim 78: Jean Poyer Atölyesi, *İsa'nın Doğumu*, 1490-1500, Minyatür, *Sibyllae et Prophetae de Christo Salvatore Vaticinantes*, Bavarian State Library……..161

Resim 79: Jean Poyer Atölyesi, *Samian Sibyli*, 1490-1500, Minyatür, *Sibyllae et Prophetae de Christo Salvatore Vaticinantes*, Bavarian State Library……..162

Resim 80: Jean Poyer Atölyesi, *Çobanların Tapımı,* 1490-1500, Minyatür, *Sibyllae et Prophetae de Christo Salvatore Vaticinantes*, Bavarian State Library……..163

Resim 81: Jean Poyer Atölyesi, *Cimmeria Sibyli,* 1490-1500, Minyatür, *Sibyllae et Prophetae de Christo Salvatore Vaticinantes*, Bavarian State Library……..164

Resim 82: Jean Poyer Atölyesi, *Meryem'in İsa'yı Beslemesi,* 1490-1500, Minyatür, *Sibyllae et Prophetae de Christo Salvatore Vaticinantes,* Bavarian State Library……...165

Resim 83: Jean Poyer Atölyesi, *Europa Sibyli,* 1490-1500, Minyatür, *Sibyllae et Prophetae de Christo Salvatore Vaticinantes*, Bavarian State Library……..166

Resim 84: Jean Poyer Atölyesi, *Mısır'a Kaçış,* 1490-1500, Minyatür, *Sibyllae et Prophetae de Christo Salvatore Vaticinantes*, Bavarian State Library……..167

Resim 85: Jean Poyer Atölyesi, *Tiburtine Sibyli,* 1490-1500, Minyatür, *Sibyllae et Prophetae de Christo Salvatore Vaticinantes*, Bavarian State Library……..168

Resim 86: Jean Poyer Atölyesi, *İsa'yla Alay Edilmesi,* 1490-1500, Minyatür, *Sibyllae et Prophetae de Christo Salvatore Vaticinantes*, Bavarian State Library……..169

Resim 87: Jean Poyer Atölyesi, *Agrippa Sibyli,* 1490-1500, Minyatür, *Sibyllae et Prophetae de Christo Salvatore Vaticinantes*, Bavarian State Library……..170

Resim 88: Jean Poyer Atölyesi, *İsa'nın Kırbaçlanması,* 1490-1500, Minyatür, *Sibyllae et Prophetae de Christo Salvatore Vaticinantes*, Bavarian State Library……..171

Resim 89: Jean Poyer Atölyesi, *Delphi Sibyli,* 1490-1500, Minyatür, *Sibyllae et Prophetae de Christo Salvatore Vaticinantes*, Bavarian State Library……...172

Resim 90: Jean Poyer Atölyesi, *İsa'ya Dikenli Taç Takılması,* 1490-1500, Minyatür, *Sibyllae et Prophetae de Christo Salvatore Vaticinantes*, Bavarian State Library……...173

Resim 91: Jean Poyer Atölyesi, *Hellespontes Sibyli,* 1490-1500, Minyatür, *Sibyllae et Prophetae de Christo Salvatore Vaticinantes*, Bavarian State Library……...174

Resim 92: Jean Poyer Atölyesi, *İsa'nın Çarmıha Gerilmesi,* 1490-1500, Minyatür, *Sibyllae et Prophetae de Christo Salvatore Vaticinantes*, Bavarian State Library……...175

Resim 93: Jean Poyer Atölyesi, *Frigia Sibyli,* 1490-1500, Minyatür, *Sibyllae et Prophetae de Christo Salvatore Vaticinantes*, Bavarian State Library……...176

Resim 94: Jean Poyer Atölyesi, *İsa'nın Dirilişi,* 1490-1500, Minyatür, *Sibyllae et Prophetae de Christo Salvatore Vaticinantes*, Bavarian State Library……...177

Resim 95: Anonim, *Europa Sibyli*, 1501-1600, Minyatür, *Dicts Sybillins en Personnages*, Bibliothèque nationale de France……178

Resim 96: Anonim, *Kâhin Sibyller*, yak. 1588, İllüstrasyon, 20.32 x 15.24 cm, Sebastian Münster'in *Cosmographia* adlı eseri, Barry Lawrence Ruderman Antique Maps……..179

Resim 97: Peter Paul Rubens, *Üç Güzeller*, 1630-1635, Meşe pano üzerine yağlı boya, 220.5 x 182 cm, Museo del Prado, Madrid……180

Resim 98: Raffaello Sanzio, *Üç Güzeller*, 1504-1505, Pano üzerine yağlı boya, 17 x 17 cm, Condé Museum, Chantilly…….180

Resim 99: Vittore Carpaccio, *Bir Sibyl*, yak. 1510, Tuval üzerine yağlı boya, 186 x 87 cm, Uffizi Gallery, Floransa……..181

Resim 100: Ambrosius Benson, *Pers Sibyli*, yak. 1525-1549, Pano üzerine yağlı boya, 92 x 72 cm, Özel Koleksiyon…….....182

Resim 101: Francesco Bacchiacca, *Sibyl*, yak. 1525-1550, Pano üzerine yağlı boya, 70 x 53.4 cm, Kunsthistorisches Museum, Viyana…….....183

Resim 102: Ludger Tom Ring, *Delphi Sibyli*, 1530, Ahşap üzerine yağlı boya, 44 x 31 cm, Louvre Museum, Paris……184

Resim 103: Ludger Tom Ring, *Cumae Sibyli*, Tarih yok, Ahşap üzerine yağlı boya, 39.5 x 30 cm, LWL-Museum für Kunst und Kultur, Münster……184

Resim 104: Ludger Tom Ring, *Cimmeria Sibyli*, Tarih yok, Ahşap üzerine yağlı boya, LWL-Museum für Kunst und Kultur, Münster……..185

Resim 105: Ludger Tom Ring, *Libya Sibyli*, Tarih yok, Ahşap üzerine yağlı boya, LWL-Museum für Kunst und Kultur, Münster……..185

Resim 106: Ludger Tom Ring, *Frigia Sibyli*, Tarih yok, Ahşap üzerine yağlı boya, LWL-Museum für Kunst und Kultur, Münster……..186

Resim 107: Ludger Tom Ring, *Samian Sibyli*, Tarih yok, Ahşap üzerine yağlı boya, LWL-Museum für Kunst und Kultur, Münster……..186

Resim 108: Pieter Paul Rubens'in Takipçisi, *Delphi Sibyli*, yak. 1600, Meşe üzerine yağlı boya, 58 x 46 cm, Özel koleksiyon……...187

Resim 109: Abraham Janssens, *Agrippa Sibyli*, yak. 1600, Tuval üzerine yağlı boya, 1.065 x 800 mm, Museum Kunstpalast, Düsseldorf……..188

Resim 110: Abraham Janssens, *Sibyl*, 1600-1633, Tuval üzerine yağlı boya, 61 x 48.5 cm, Royal Museum of Fine Arts Antwerp……..189

Resim 111: Crispijn van de Passe (I), *Europa Sibyli*, 1601-1627, Gravür, 207 x 172 mm, Rijksmuseum, Amsterdam……190

Resim 112: Domenichino, *Cumae Sibyli*, 1616-17, Tuval üzerine yağlı boya, 123 x 89 cm, Galleria Borghese, Roma……..……..191

Resim 113: Angelica Kauffman, *Cumae Sibyli*, yak. 1763, Tuval üzerine yağlı boya, 74.9 x 97.7 cm, National Museum of Women in The Arts…….....192

Resim 114: Giacomo Di Chirico, *Cumae Sibyli*, Tarih yok, Tuval üzerine yağlı boya, Özel koleksiyon…….192

Resim 115: Orazio Gentileschci, *Bir Sibyl Olarak Genç Bir Kadın Portresi*, yak. 1620, Tuval üzerine yağlı boya, 73 x 81.6 cm, The Museum of Fine Arts, Houston…….193

Resim 116: Domenichino, *Cumae Sibyli*, yak. 1622, Tuval üzerine yağlı boya, 138 x 103 cm, Pinacoteca Capitolina, Roma…..…….194

Resim 117: : Domenichino, *Bir Sibyl*, 1620'ler, Tuval üzerine yağlı boya, 77.4 x 68.2 cm, Wallace Koleksiyonu, Londra……195

Resim 118: Simone Cantarini, *Kitap Okuyan Sibyl*, yak. 1630-1635, Tuval üzerine yağlı boya, 72 x 59 cm, Banca Popolare dell'Adriatico, Pesaro…….195

Resim 119: Jan van den Hoecke, *Cimmeria Sibyli*, 1630-1637, Tuval üzerine yağlı boya, 95.3 x 74.4 cm, Özel Koleksiyon…….196

Resim 120: Diego Velasquez, *Bir Sibyl*, yak. 1632, Tuval üzerine yağlı boya, 62 x 50 cm, Museo Nacional del Prado, Madrid…….197

Resim 121: Guercino, *Pers Sibyli*, 1647/1648, Tuval üzerine yağlı boya, 960 x 1170 cm, Musei Capitolini, Roma……..198

Resim 122: Johen Boeckhorst, *Bir Sibyl Betimi*, 1650-1653, Tuval üzerine yağlı boya, 101.2 x 80.8 cm, Özel Koleksiyon…….199

Resim 123: Guercino, *Bir Putto ile Samian Sibyli*, 1651, Tuval üzerine yağlı boya, 218.5 x 180 cm, The National Gallery, Londra……..200

Resim 124: Willem Drost, *Sibyl*, yak. 1654, Tuval üzerine yağlı boya, 97.8 x 78.1 cm, Metropolitan Museum of Art, New York..……201

Resim 125: Cesare Gennari, *Bir Sibyl*, Tarih yok, 109 x 84 cm, Özel Koleksiyon……202

Resim 126: Guido Reni, *Sibyl,*Tarih yok, Tuval üzerine yağlı boya, 32 x 42 cm, Musei di Strada Nuova, Cenova……...203

Resim 127: Guido Reni, *Bir Sibyl*, Tarih yok, Tuval üzerine yağlıboya, 80x 63 cm, Stokholm National Museum……..204

Resim 128: Guido Reni, *Sibyl*, Tarih yok, Tuval üzerine yağlı boya, 90 x 76 cm, Özel Koleksiyon……..……...204

Resim 129: Jan van den Hoecke, *Libya Sibyli*, 1635, Tuval üzerine yağlı boya, Özel koleksiyon…….205

Resim 130: Lorenzo Pasinelli, *Erythrae Sibyli*, Tarih yok, Tuval üzerine yağlı boya, 56 x 55 cm, Galleria Nazionale d'Arte Antica, Roma……207

Resim 131: Lorenzo Pasinelli, *Libya Sibyli*, Tarih yok, Tuval üzerine yağlı boya, 55.5 x 55.5 cm, Galleria Nazionale d'Arte Antica, Roma……..207

Resim 132: George Jameson, *Cumae Sibyli*, 17. yüzyıl, Tuval üzerine yağlı boya, 75 x 60 cm, University of Aberdeen……...208

Resim 133: George Jameson, *Erythrae Sibyli*, 17. yüzyıl, Tuval üzerine yağlı boya, 75 x 60 cm, University of Aberdeen……...208

Resim 134: George Jameson, *Europa Sibyli*, 17. yüzyıl, Tuval üzerine yağlı boya, 75 x 60 cm, University of Aberdeen……...209

Resim 135: George Jameson, *Delphi Sibyli*, 17. yüzyıl, Tuval üzerine yağlı boya, 75 x 60 cm, University of Aberdeen……...209

Resim 136: George Jameson, *Samian Sibyli*, 17. yüzyıl, Tuval üzerine yağlı boya, 75 x 60 cm, University of Aberdeen……...210

Resim 137: George Jameson, *Tiburtine Sibyli*, 17. yüzyıl, Tuval üzerine yağlı boya, 75 x 60 cm, University of Aberdeen……..210

Resim 138: George Jameson, *Libya Sibyli*, 17. yüzyıl, Tuval üzerine yağlı boya, 75 x 60 cm, University of Aberdeen……..211

Resim 139: George Jameson, *Hellespontes Sibyli*, 17. yüzyıl, Tuval üzerine yağlı boya, 75 x 60 cm, University of Aberdeen…….211

Resim 140: George Jameson, *Frigia Sibyli*, 17. yüzyıl, Tuval üzerine yağlı boya, 75 x 60 cm, University of Aberdeen……..212

Resim 141: George Jameson, *Mısır Sibyli*, 17. yüzyıl, Tuval üzerine yağlı boya, 75 x 60 cm, University of Aberdeen……..212

Resim 142: Donato Creti, *Bir Sibyl,* Tarih yok, Tuval üzerine yağlı boya, 72.4 x 58.7 cm, Sotheby's, New York…..…….213

Resim 143: Donato Creti, *Cumae Sibyli,* yak. 1730, Tuval üzerine yağlı boya, 43.8 x 37.5 cm, Museum of Fine Arts, Boston…….214

Resim 144: Orest Kiprensky, *Tiburtine Sibyli*, 1830, 137.6 x 96.6 cm, Özel Koleksiyon……215

Resim 145: Daniel Huntington, *Bir Sibyl,* 1839, Tuval üzerine yağlı boya, 77.5 x 63.5 cm, Historical Society Museum & Library, New York.…….216

Resim 146: M. Louidowsky, *Büyük Bir Sibyl Portresi*, 1861, Tuval üzerine yağlı boya, 160 x 140 cm, Özel Koleksiyon…….217

Resim 147: Theobald von Oer, *Tiburtine Sibyli*, 1865, Tuval üzerine yağlı boya, 131 x 103 cm, Museum Abtei Liesborn,…..218

Resim 148: Dante Gabriel Rossetti, *Sibylla Palmifera,* 1865-1870, Tuval üzerine yağlı boya, 98.4 x 85 cm, National Museums Liverpool (Lady Lever Art Gallery)…….219

Resim 149: Dante Gabriel Rossetti, *Leydi Lilith*, 1866-1868 (1872-1873), Tuval üzerine yağlı boya, 99.1 x 86.4 cm, Delaware Art Museum……...222

Resim 150: Edward Burne Jones, *Delphi Sibyli*, 1868, Tuval üzerine yağlı boya, 152.8 x 60.3 cm, Manchester Art Gallery……223

Resim 151: Edward Burne Jones, *Cumae Sibyli*, 1877, Panel üzerine yağlı boya, 153 x 60 cm, Özel Koleksiyon……..224

Resim 152: Edward Burne Jones, *Tiburtine Sibyli*, 1877, Guaj boya, 46 x 24.4 cm, Özel Koleksiyon……224

Resim 153: Elihu Vedder, *Cumae Sibyli*, 1876, Tuval üzerine yağlı boya, 96.5 x 149.9 cm, American W291, Level 2, Detroit Institute of Arts…….225

Resim 154: Camille Corot, *Sibyl*, yak. 1870, Tuval üzerine yağlı boya, 81.9 x 64.8 cm, The Metropolitan Museum of Art, New York……...226

Resim 155: Elihu Vedder, *Cumae Sibyli*, 1898, Tuval üzerine yağlı boya, 73.98 x 99.06 cm, Özel Koleksiyon……...227

Resim 156: Ernesto Jorge Ferriol Perez, *Kâhin*, Tarih yok, Kağıt üzerine suluboya, 40.6 x 28.7 in., Saatchi Art…….228

Resim 157: Sampo Kaikkonen, *Sibyl*, 2009, Tuval üzerine yağlı boya, 120 x 75 cm, Saatchi Art…….229

Resim 158: Jan Mandyn'ın Takipçisi, *Aeneas Yeraltında*, 16.yy, Panel üzerine yağlı boya, 63 x 87 cm, Özel koleksiyon, Kuzey Almanya…….....232

Resim 159: Jan Brueghel, *Aeneas ve Sibyl Yeraltında*, yak. 1600, Bakır üzerine yağlı boya, 26.4 x 36.2 cm, Szepmuveszeti Muzeum, Budapeşte……...234

Resim 160: Jacob Isaacsz van Swanenburgh, *Aeneas ve Sibyl Yeraltında*, yak. 1600, 101.5 x 150 cm, Musées Royaux des Beaux-Arts, Belçika……235

Resim 161: Genç Jan Brueghel, *Aeneas ve Sibyl Yeraltında*, 1630'lar, Bakır üzerine Yağlı boya, 26.7 x 35.9 cm, The Metropolitan Museum of Art, New York…….....237

Resim 162: Jan Brueghel, *Aeneas ve Sibyl Yeraltında*, yak. 1600, Tuval üzerine yağlı boya, 36 x 52 cm, Kunsthistorisches Museum, Viyana……..238

Resim 163: Anonim (Flaman Ekolü), *Aeneas ve Cumae Sibyli Yeraltında*, yak. 1605, Bakır üzerine yağlı boya, 45 x 67 cm, Sotheby's, New York…….239

Resim 164: Giuseppe Maria Crespi, *Aeneas, Sibyl ve Kharon*, 1695/1697, Tuval üzerine yağlı boya, 130 x 127 x 4 cm, Kunsthistorisches Museum, Viyana……...240

Resim 165: Francesco del Cairo, *Aeneas'ın Yeraltına İnmesi,* 1625-1674, Tuval üzerine yağlı boya, 136.5 x 163 cm, Özel Koleksiyon, Milano……..241

Resim 166: François Perrier, *Aeneas ve Cumae Sibyli*, yak. 1646, Tuval üzerine yağlı boya, 152 x 196 cm, National Museum, Varşova……..242

Resim 167: Manfredi Biagio, *Ankhises'in Oğlu Aeneas ve Sibyl Deifobe'yi Uğurlaması*, 1780, Tuval üzerine yağlı boya, 88 x 132 cm, Galleria Nazionale di Parma…….244

Resim 168: Joseph Mallord William Turner, *Aeneas ve Sibyl Avernus Gölü'nde*, yak. 1798, Tuval üzerine yağlı boya, 76.5 x 98.5 cm, The Tate Gallery, Londra……...245

Resim 169: Joseph Mallord William Turner, *Altın Dal*, 1834, Tuval üzerine yağlı boya, 104 x 164.5 cm, The Tate Gallery, Londra……...247

Resim 170: Anonim (İngiliz Ekolü), *Aeneas ve Sibyl*, yak. 1800, Tuval üzerine yağlı boya, 102.6 x 140.3 cm, Yale Center for British Art, New Haven, Connecticut……...248

Resim 171: August Albert Zimmerman, *Aeneas ve Cumae ile Manzara*, 1841, Tuval üzerine yağlı boya, 105.5 x 157 cm, National Trust, Hatchlands……...249

Resim 172: Giovanni Domenico Cerrini, *Apollon ve Cumae Sibyli*, 17. yüzyılın ilk yarısı, Tuval üzerine yağlı boya, 101.6 x 134.6 cm, Fondazione Cassa di Risparmio di Perugia…… ……..250

Resim 173: Salvator Rosa, *Apollon ve Sibyl,* 17. yüzyıl, Tuval üzerine yağlı boya, 72 x 60.5 cm, Özel Koleksiyon……...252

Resim 174: Salvator Rosa, *Apollon ve Cumae Sibyli ile Nehir Manzarası*, yak. 1655, Tuval üzerine yağlı boya, 174 x 259 cm, Wallace Koleksiyonu, Londra……...253

Resim 175: Noel Halle Atölyesi, *Apollon ve Cumae Sibyli*, 18. yüzyıl, Tuval üzerine yağlı boya, 119.3 x 93.9 cm, Özel Koleksiyon……...254

Resim 176: François Boucher'in Takipçisi, *Apollon ve Cumae Sibyli*, 18. yüzyıl, Tuval üzerine yağlı boya, 79.8 x 99.2 cm, Özel Koleksiyon……255

Resim 177: Joseph Mallord William Turner, *Apollon ve Sibyl ile Baiae Koyu*, 1823, Tuval üzerine yağlı boya, 145.5 x 239 cm, The Tate Gallery, Londra……...257

Resim 178: Giovanni Paolo Panini, *Sibyl'in Roma Harabelerinde Apollon Heykeli Önünde Vaazı*, 1740'lar, Tuval üzerine yağlı boya, 85 x 124 cm, Hermitage Museum, St. Petersburg……258

Resim 179: Rogier van der Weyden, *Bladelin Altar Panosu*, 1445-1450, Meşe panel üzerine yağlı boya, 91 x 89 cm (merkez panel), 91 x 40 cm (kanatlar), Staatliche Museen, Berlin……..260

Resim 180: Anonim, *Augustus ve Sibyl*, 1350-1400, İllüstrasyon, *Speculum Humanae Salvationis*, The Morgan Library and Museum, New York……...261

Resim 181: Tiburtine Sibyli'nin Ustası, *Tiburtine Sibyli'nin İmparator Augustus'a Kehaneti*, 1480-1485, Meşe üzerine yağlı boya ve tempera, 68.9 x 85.7 cm, Städel Museum, Frankfurt……262

Resim 182: Domenico Ghirlandaio, *Augustus ve Sibyl Görüşmesi*, 1483-85, Fresk, Santa Trinita, Floransa……..264

Resim 183: Balthazar Peruzzi, *Augustus ve Sibyl*, yak. 1505, Santa Maria in Portico a Fontegiusta, Siena…….265

Resim 184: Anonim, *Augustus ve Sibyl*, yak. 1520, Santuario Casa Sta. Caterina, Siena……..267

Resim 185: Anonim, *İmparator Justinian ve Maiyeti*, yak. 1547, Mozaik, St. Vitale Kilisesi, Ravenna……...268

Resim 186: Paris Bordone, *Sibyl'in İmparator Augustus'a Vizyonu Göstermesi*, yak. 1550, Tuval üzerine yağlı boya, 165 x 230 cm, Pushkin Museum, Moskova……....268

Resim 187: Antoine Caron, *Augustus ve Tiburtine Sibyli*, 1575-1580, Tuval üzerine yağlı boya, 125 x 170 cm, Louvre Museum, Paris…….270

Resim 188: Pietro da Cortona, *Tiburtine Sibyli'nin Augustus'a İsa'nın Geleceğini Bildirmesi*, 17. yüzyıl, 271 x 262 cm, Musée des Beaux-Art de Nancy, Fransa……273

Resim 189: Jacopo Palma il Giovane, *Tiburtine Sibyli'nin İmparator Augustus'a Vizyonu Göstermesi*, Tarih yok, Tuval üzerine yağlı boya, 103 x 164 cm, Özel Koleksiyon……274

Resim 190: Anonim, *Amalthea (Cumae Sibyli), Tarquinius Superbus ve Sibyl Kitapları*, yak. 1474, İllüstrasyon, 80 x 110 mm, Giovanni Boccaccio'nun *De Mulieribus Claris* adlı eseri, Penn Libraries……..276

Resim 191: Niccolò dell Abate, *Cumae Sibyli Gururlu Tarquinius'un Önünde*, 16. Yüzyıl, Çizim, 21.9 x 15.4 cm, The Metropolitan Museum of Art, New York……..277

Resim 192: Nicolaes van Helt Stockade, *Kral Tarquinius ve Cumae Sibyli*, yak. 1650, Tuval üzerine yağlı boya, 101 x 83 cm, Özel Koleksiyon……..278

Resim 193: Frederick Sandys, *Kassandra*, 1864, Tuval üzerine yağlı boya, 30 x 25 cm, Ulster Museum, İrlanda……..280

Resim 194: Frederick Sandys, *Kassandra*, Tarih yok, Mavi kağıt üzerine renkli tebeşir, 31.7 x 34.9 cm, Özel koleksiyon……...281

Resim 195: John Collier, *Kassandra*, Tarih yok, Ahşap üzerine yağlı boya, 62 x 48 cm, Özel Koleksiyon…….282

Resim 196: Evelyn de Morgan, *Kassandra*, 1898, Tuval üzerine yağlı boya, 97.8 x 48.3 cm, De Morgan Centre, Londra…….283

Resim 197: Eugene Berman, *Kassandra*, 1942-1943, Tuval üzerine yağlı boya, 127.3 x 99.4 cm, McNay Art Museum, Teksas……284

Resim 198: Alexey Golovin, *Kassandra,* 2011, Tuval üzerine yağlı boya, 120 x 120 cm, Saatchi Art, Kaliforniya……..286

Resim 199: Johann Heinrich Wilhelm Tischbein, *Ajax ve Kassandra,* 1806, Tuval üzerine yağlı boya, 232 x 177 cm, Großherzogliches Schloss Eutin, Almanya……287

Resim 200: Jerome Martin Langlois, *Kassandra Athena'dan Ajax'tan İntikamını Almasını İstiyor*, 1810, Tuval üzerine yağlı boya, 42 x 38.8 cm, Musée des Beaux-Arts, Chambéry…….288

Resim 201: Solomon J. Solomon, *Ajax ve Kassandra*, 1886, Tuval üzerine yağlı boya, 304.5 x 152.5 cm, Art Gallery of Ballarat, Avustralya……...289

Resim 202: Erika Meriaux, *Apollon ve Kassandra*, Tarih yok, Tuval üzerine yağlı boya, 60.9 x 76.2 cm, Özel Koleksiyon…….290

Resim 203: Erika Meriaux, *Apollon ve Kassandra*, Tarih yok, Tuval üzerine yağlı boya, 35.56 x 43.18 cm, Georgia Museum of Art……..290

Resim 204: John Collier, *Delphi Rahibesi*, 1891, Tuvalüzerine yağlı boya, 160 x 80 cm, Art Gallery of South Australia……292

Resim 205: John William Godward, *Delphi Kâhini*, 1899, Tuval Üzerine yağlı boya, 228.6 x 114.2 cm, Özel Koleksiyon……...293

Resim 206: Jacek Malczewski, *Pythia*, 1917, Tuval üzerine yağlı boya, 210 x 110 cm, Muzeum Narodowe w Krakowie, Polonya……294

Resim 207: Jacek Malczewski, *Pythia,*1917, Karton üzerine yağlı boya, 103 x 73 cm, Lwowska Galeria Sztuki, Ukrayna……295

Resim 208: Louis Jean François Lagreneé, *Apollon Kâhinine Danışan İskender,* 1789, Tuval üzerine yağlı boya, 316.5 x 316 cm, Musée Fabre, Montpellier……296

Resim 209: Pierre Nicolas Legrand, *Büyük İskender ve Delphi Kâhini*, Tarih yok, Tuval üzerine yağlı boya, 60.7 x 65.4 cm, Özel Koleksiyon……..298

Resim 210: Eugene Delacroix, *Pythia'ya Danışan Lykurgos*, yak. 1840, Tuval üzerine yağlı boya, 32.86 x 41.28 cm, University of Michigan Museum of Art…….299

Resim 211: Camillo Miola, *Kâhin*, 1880, Tuval üzerine yağlı boya, 108 x 142.9 cm, The J. Paul Getty Museum, Kaliforniya……..301

Resim 212: Jean Souverbie, *Delphi Orakli*, 1936, Pano üzerine yağlı boya, 108 x 77 cm, Özel Koleksiyon…….303

Resim 213: Alexandre Cabanel, *Druidess*, 1868, Tuval üzerine yağlı boya, 116.8 x 78.4 cm, Musée des Beaux-Arts de Béziers, Fransa……..305

Resim 214: Armand Laroche, *Druidess*, Tarih yok, Tuval üzerine yağlı boya, Özel koleksiyon…….306

Resim 215: John William Waterhouse, *Büyü Çemberi*, 1886, Tuval üzerine yağlı boya, 182.9 x 127 cm, Tate Britain……..307

Resim 216: Jules Eugène Lenepveu, *Veleda, Ay Etkisi*, 1883, Tuval üzerine yağlı boya, 231 x 131.5 cm, Musée des Beaux-Arts, Quimper……...…308

Resim 217: Andre Charles Voillemot, *Veleda*, yak. 1869, Tuval üzerine yağlı boya, 2.3 x 1.4 m, Museum of Fine Arts of Rennes……..…309

Resim 218: Henri Paul Motte, *Ayın Altıncı Günü Ökseotu Kesen Druidler*, yak. 1890-1900, Tuval üzerine yağlı boya, 116 x 80 cm, Özel Koleksiyon……310

Resim 219: Edward Atkinson Hornel, George Henry, *Ökseotu Getiren Druidler*, 1890, Tuval üzerine yağlı boya, 152.4 x 152.4 cm, Glasgow Museums Resource Centre……....312

Resim 220: Alexandre Cabanel, *Veleda*, 1852, Tuval üzerine yağlı boya, 50 3/8 x 35, Musée Fabre, Montpellier…….314

Resim 221: Sir Lawrence Alma-Tadema, *Apollon Rahibesi*, yak. 1888, Tuval üzerine yağlı boya, 349 x 298 mm, Tate Britain…….315

Resim 222: John Collier, *Dionysos Rahibesi*, 1885-89, Tuval üzerine yağlı boya, 147.5 x 112.5 cm, Özel Koleksiyon……...316

Resim 223: Alphonse Mucha, *Kâhine*, 1896, Tuval üzerine tempera, 87 x 138 cm, Mucha Museum, Prag……317

Resim 224: George Edward Robertson, *Delphi Orakli*, Tarih yok, Tuval üzerine yağlı boya, 145.5 x 250.2 cm, Özel Koleksiyon…….318

Resim 225: Sarah Paxton Ball Dodson, *Bakis Rahibeleri*, 1883, Tuval üzerine yağlı boya, 200.6 x 160 cm, Indianapolis Museum of Art……..319

Resim 226: John William Waterhouse, *Kâhine Danışma*, 1884, Tuval üzerine yağlı boya, 119.4 x 198.1 cm, Tate Britain…….320

GİRİŞ

Tüm antik toplumlarda görülen ve önemi yadsınamayacak derecede büyük olan kehanet, birbirinden farklı yöntemler kullanarak gerçekleştirilebilmekteydi. Güvenli bir hayat sürebilmek adına insanlar, tanrıların kendileri için biçtikleri hayatı önceden öğrenmeye çalışır ya da yapacak oldukları bir iş konusunda onların onayını isterdi. Nitekim tanrıların rızası olmadan yapılan işler onların öfkelenmesine ve cezalandırılmaya neden olurdu. Dolayısıyla neredeyse her işte tanrılara danışılır ve onlar tarafından gönderildiği düşünülen işaretler titizlikle yorumlanarak istekleri anlaşılmaya çalışılırdı. Pek tabii tüm bunlar, herkeste bulunmayan özel bir yetiyi gerektiriyordu. Bu yüzden her toplumda, tanrılarla iletişime geçen ya da onların işaretlerini yorumlayarak isteklerini insanlara aktaran söz konusu yetiye sahip kişiler bulunurdu. Tanrılarla insanlar arasında aracılık yapan bu kişiler, doğal olarak bu kutsal misyonları dolayısıyla toplum tarafından büyük saygı görürdü. Bu kâhin ya da kâhineler bir kehanet merkezinde bulunabileceği gibi, herhangi bir kuruma bağlı olmayıp serbestçe dolaşan kişiler de olabilmekteydi.

Kehanet merkezlerinin büyük öneme sahip olduğu Antik Yunan'da, başta kehanet tanrısı olarak kabul gören Apollon olmak üzere pek çok tanrı için kehanet merkezleri kurulmuştur. Ancak bunlardan hiç birinin, ünü Yunan dünyasının sınırlarını aşan Delphoi kadar önemli bir konuma erişemediği açıktır. Apollon'a ait bu kehanet merkezi birçok konuda otorite olarak uzun yıllar hizmet vermiş, sadece Yunanlar için değil, diğer pek çok toplum tarafından da üst düzey bir karar mekanizması olarak görülmüştür. Bu kehanet merkezinde tanrı esini altında, kendinden tamamen geçmiş vaziyette kehanet veren Pythia, kâhin kadınlar arasında şüphesiz en önemli figürdür. Yunanlar ve Yunan olmayanlar tarafından dini, siyasi, kamusal ya da tamamen bireysel konular olmak üzere hemen her konuda bu bilge kadına danışılmış ve onun, dolayısıyla tanrının verdiği cevaplar dikkate alınarak karar verilmiştir. Tapınaklarda bulunan kâhin ya da kâhineler dışında Yunanlar'da, serbestçe dolaşarak kehanet veren kişiler de mevcuttu ve onlar da en az diğerleri kadar toplum tarafından saygı görmekteydi. Roma'da ise farklı olarak, her türlü uygulamanın devlet kontrolü altında

gerçekleşmesi dolayısıyla bu gibi kâhinler bulunmazdı. Ayrıca kendinden geçerek kehanet veren kişilere de itimat edilmezdi. Onlar için en önemli kehanet pratikleri kuşların hareketleri, yıldırım, gök gürültüsü gibi hava olayları ya da hayvanların iç organları gibi belli işaretlerin gözlemlenmesi idi. Bu uygulamalar "augur" ve "haruspex" olarak adlandırılan kişilerin sorumluluğu altındaydı. Agurlar başta kuşlar olmak üzere çeşitli hava olaylarını, haruspexler ise kurban edilen hayvanların, başta karaciğeri olmak üzere iç organlarını, ayrıca yıldırımları ve tanrılar tarafından gönderildiği düşünülen kötü işaretleri (*prodigia*) gözlemleyerek çeşitli çıkarımlarda bulunurlardı. Bunlar dışında Roma Devleti için oldukça önemli olan ve büyük felaketlerde ya da anlaşılması güç işaretler görüldüğünde Senato'nun emriyle danışılan Sibyl Kitapları vardı. Roma'ya İtalya'da bulunan, Yunan koloni kenti Cumae'dan geldiği düşünülen bu kitaplar, Capitol Tepesi'nde yer alan Jüpiter Tapınağı'na yerleştirilmiş ve rahiplerden oluşan bir kurulun koruması altına verilmişti.

Antik Dönem'de birçok yerde Sibyl adında kâhin kadınların varlığı söz konusudur. Başlarda sadece bir tane olduğundan bahsedilen bu kadınların zamanla sayıları artmış ve bulundukları kentin adıyla anılan on iki Sibyl ortaya çıkmıştır. Tanrı esini altında kehanet veren ve herhangi bir tapınağa bağlı olmayıp farklı yerlere giderek insanlara tanrının mesajını ileten bu bilge kadınlara verilen önem Antik Dönem'le sınırlı kalmamış, Hristiyanlığın başlangıcında bir peygamber gibi kabul görmüşlerdir. Zira onların da tıpkı peygamberler gibi, İsa'nın geleceğine dair çeşitli öngörülerde bulundukları düşünülmüştür.

Pagan dünyadaki kehanet algısından başlayarak, Antik Yunan ve Roma'da uygulanan pratiklerle devam eden, sonrasında ise kâhinlerin kimlikleri üzerine odaklanan bu çalışma, son bölümde Batı resminde imgeye dönüşen kâhin kadınları konu etmektedir. Başta mitolojik ya da dini karaktere bürünmüş Sibyller olmak üzere kâhin kadın betimleri değerlendirilmiş, eğer varsa dönemler arası farklar ortaya konmaya çalışılmıştır.

BİRİNCİ BÖLÜM

KEHANET OLGUSU HAKKINDA

1.1. Kehanet Olgusunun Ortaya Çıkışı

Ataların ruhlarına duyulan saygı ile başlayan ve sonrasında abartılı bir hürmetin eşliğinde gelişimini sürdüren ata kültünün, insanlık serüveninin başlarında din ihtiyacını karşıladığı ve insanların kendilerini güvende hissetmelerini sağlayan bir sığınak olduğu düşünülmüştür. Böylece bu üst düzey soyutlama ve ululama faaliyeti, ölmüşlerin tanrısal figürlere ve tapınma eyleminin objelerine dönüşmesine sebebiyet vermiş, ölmüş ataları yâd etmek ve onları sevgi gösterileriyle hoşnut etmek adına çeşitli ritüeller gerçekleştirilmiş ayrıca geride kalanları kötülüklerden korumaları ve hatta varsa kendi kötülüklerini onlara bulaştırmamaları adına korkuyla karışık ata ruhlarına kurbanlar sunulmuş, dualar edilmiştir. Bu ölü tapımı dolayısıyla ilk ayinler cenaze törenleri, ilk altarlar mezar, ilk kurbanlar ise ölülere sunulan yiyeceklerdir.

Tylor'a göre; ruh düşüncesinin ortaya çıkmasına başta rüyalar olmak üzere hayaller, sanrılar, baygınlık, esrime, katalepsi gibi psiko-fizyolojik durumlar neden olmuştur. Bu gibi durumlarda ruhun bedenden ayrıldığı ve kısmi bir özgürlük içerisinde dolaştığı, sonrasında ise tekrar bedene döndüğü düşünülmekteydi. Ancak ölüm gerçekleştiğinde bedenle bağlarını tamamen koparması dolayısıyla ruh, tam olarak özgürleşir ve bağımsız olarak bir güç elde ederdi. Dolayısıyla ilkellere göre ölümden sonra yaşamaya devam eden ruh, insanlar arasında dolaşır ve hatta onların bedenlerine girerek kaderlerini etkileyebilirdi. Bu ruhların sadece insanlara değil aynı zamanda hayvanlara ve hatta doğada bulunan taş, toprak, ağaç gibi diğer nesnelere de girdiğine inanılması, her şeyin canlı dolayısıyla ruha sahip olduğu düşüncesini doğurmuş ve böylelikle ilkel dinlerin özü olarak düşünülen animizm doğmuştur.[1]

[1] Edward B. Tylor, **Primitive culture: Researches Into The Development Of Mythology, Philosophy, Religion, Language, Art And Custom**, Vol. 1, London, John Murray, 1920, s. 417-502; Ayrıca bkz: Tylor, **a.g.e**., Vol. 2, s. 1-304; Herbert Spencer, **The Principles Of Sociology**, Vol. 1, New York, D. Appleton And Company, 1897, s. 285-305.

İnsan, kendi çıkarlarına cevap verebilmesi adına doğanın dilini anlama arayışına girmiş, doğal güçleri kişilik sahibi varlıklar olarak görüp onlarla iyi geçinme ihtiyacı duymuştur. Dolayısıyla kurban, tapınma ve çeşitli ritüeller sayesinde evren ruhunu memnun etmeye çalışarak, hem manevi bir tatmin hem de pratik bir yarar ummuştur. Böylelikle, doğadaki her şeyin bir ruhu olduğuna duyulan inanç, ata tapımının yavaş yavaş yerini doğa tapımına (Naturizm) bırakmasına neden olur.[2]

Zamanla evren ruhunu oluşturan varlık ya da varlıklar için bir takım belirlenimler, semboller yani totemler kurgulanır. Başta hayvan ya da bitkiler, nadir olarak da cansız nesneler olan bu totemler aynı zamanda arkalarındaki doğal gücün somutlaşmış hali olarak topluluğun koruyucusu ve kimlik ihtiyacını karşılayan bir unsurdu ve klan üyeleri için tabu olarak görülen bu şeylere, saygı göstergesi olarak çeşitli ritüeller gerçekleştirilmekteydi. Totemciliğin ayrıca *mana* ile de yakından ilişkili olduğu kabul edilmektedir. Farklı yerlerde farklı adlarla anılan bu güç,[3] çeşitli nesnelerin içine girip onları kuşatır ve bu nesneler totem haline gelir. Dolayısıyla totem, bu doğaüstü gücün (*mana*) somutlaşmış biçimi olarak düşünülür ve klan üyeleri aslında hayvan, insan, bitki, arma gibi totem haline getirdikleri şeylere değil, onlarda bulunan bu tanrısal güce tapmaktadırlar.[4]

Her doğal gücün ardında bir doğaüstü varlığın olduğu düşüncesi ve bu doğaüstü varlıkların tabii varlıklar alanına olan uzantıları gün geçtikçe çoğalmış, insanlar sadece tabii alandan çıkarımladığı varlıklara değil, kendi zihinsel ve kültürel yaratımları olan fiktif vasıflara ve erdemlere de birer doğaüstü güç figürü atfetmişlerdir. Dolayısıyla çeşitli insan toplulukları önem verdikleri vasıfları, en yetkin şekilde kendinde temsil ettiğini düşündükleri ve inandıkları varlığı başlarına tanrısal bir güç olarak geçirmişlerdir. Böylece her şehrin kendi değerler dünyasının timsali olan bir tanrısı olagelmiş, tanrılar âlemi adı verilen varlık âlemi genişlemiş ve insanoğlunun tüm anlam dünyasına yayılmıştır.

---

[2] Tylor, **a.g.e**., Vol. 1, 273-315; Ayrıca bkz: F. Max Müller, **Natural Religion**, London, Longmans, Green and Co., 1889.

[3] Bu gücü, Siular *Wakan*, Irokualar *Orenda*, Huronlar *Oki*, Antiller *Zemi*, Afrikalı Pigmeler (Bambuti) *Megbe*, olarak adlandırmaktadır. Bkz: Mircea Eliade, **Dinler Tarihine Giriş**, Çev. Lale Arslan, İstanbul, Kabalcı Yayıncılık, 2003, s. 44.

[4] Emile Durkheim, **The Elementary Forms Of The Religious Life**, London, George Allen and Unwin, 1915, s. 102-234.

İnsanlık serüveninin bu politeist evresi, tanrısal varlık âleminde müthiş bir artışa sebep olur. Dünyanın farklı coğrafyalarındaki toplumların savaşlar ve politik rekabetleri sonucunda birbirleriyle olan mücadeleleri sadece ekonomik ve politik yengiler-yenilgiler yaratmamış, aynı zamanda bu durum din ve kültür alanında da yankı bulmuştur. Şehirlerin ve devletlerin kendi tanrılarının, dünyevi rekabetlerinin bir yansısı olarak birbirleriyle yarıştırılması sonucunda galip gelen şehrin tanrısı mağlup tanrıya göre daha üstün bir konum elde etmiş ve diğer yandan da değişen pratik ihtiyaçlar, konjonktürel değişimler sonucu bir tanrılar hiyerarşisi oluşmuştur. Zamanla bu hiyerarşi ve bir tanrılar tanrısı seçme eğilimi, bazı tanrıların isim ya da sıfatlarının sadece belli tanrılara verilmesine ya da bu tanrıların melek, cin, şeytan gibi baş tanrının yardımcılarına dönüşmesine neden olmuş ve bunun sonucu olarak çoktanrıcılıktan tektanrıcılığa doğru bir evrilme gerçekleşmiştir.

Kabaca toparlamak gerekirse insanın manevi yolculuğu ata kültü ve animizmden başlayıp oradan totemciliğe, sonrasında çoktanrıcılığa ve en nihayetinde tektanrıcılığa doğru ilerleyen bir süreçten geçmiştir. Tüm bu ruhsal ve üstün varlıklar çokluğu karşısında pek tabii ki aciz olan insanın, yazgısının dizginlerini tümüyle elinde tuttuğu düşünülemezdi. Hatta bu evren tasavvurunda insan olabildiğine edilgen bir konumda ve başkaları tarafından yönlendirilmekte olan kaderine boyun eğen bir tarzda resmedilmişti. Asıl trajedi de burada başlamış, 'Benim dışımdakiler benim için nasıl bir hayat biçtiler?' sorusu insan zihnini meşgul eder olmuştu. Mümkün rotalardan hangisinde yol almaktaydı, hangisine sürülmüş ve hangisinden ayrı düşmüştü? Dolayısıyla tanrıların kendisi için hazırladığı olayları, payına düşeni, yani kaderini önceden bilme ve olacaklara karşı elinden geldiğince hazırlıklı olma düşüncesi insanı her zaman kendine çekmiş ve bu durum onun geleceğin bilgisine sahip olmak adına çeşitli yöntemler geliştirmesine neden olmuştur. Bunun sonucunda ortaya çıkan kehanet, falcılık gibi uygulamalar da Antik Çağ toplumları için adeta günlük hayatın bir parçası haline gelmiştir. İnsanlar gelecekte payına neyin düştüğünü bilmek, nihayetinde ölümle sonuçlanacak yaşam serüveninde nispeten güvenli ve baş ağrısız bir şekilde yol almak adına elinden geleni yapmak için kendileriyle ilgili bilgiyi arar, tanrılara danışır ve işaret umarlardı. Bu yüzden hemen her şeyi tanrılar tarafından gönderilen bir işaret olarak yormaya teşneydiler. Başlarına gelen felaketler, işlenen bir

suç karşılığında tanrılar tarafından verilen bir ceza olarak görülür ve karşılarına çıkan mutluluk verici olaylar da bir mükâfat olarak değerlendirilirdi. Bu nedenle insanlar eylemlerine özen göstermeli, kötülükten uzak durup iyi olanı seçmeli ve tanrıları kızdırmamalıydılar. Dolayısıyla bu durum, bir işe kalkışmadan önce, o iş için tanrıya danışmayı ve onun onayını almayı gerektiriyordu ki, sonradan tanrının gazabına maruz kalınmasın. İşte bu noktada, bu iş için seçilmiş özel kişilerin tanrıyla iletişime geçip onun ne istediğini öğrenmesi ya da tanrının gönderdiği işaretleri yorumlaması gerekirdi. Tanrılarla insanlar arasında aracılık yapan, böylesine önemli bir görevi yerine getiren ve doğal olarak toplum tarafından büyük saygı gören bu kişiler, bir dizi ritüel eşliğinde, belli malzemeler kullanarak, çeşitli şekillerde tanrıyla iletişime geçer ya da gönderilen işaretleri yorumlayıp bunu insanlara aktarırlardı.

Kehanet, yöntemleri açısından doğal ve yapay olmak üzere ikiye ayrılmaktadır. Gaz, su, defne gibi maddeler yardımıyla doğrudan tanrıyla iletişime geçme ya da rüyaya yatma, ölülerin ruhlarından bilgi alma gibi yöntemler doğal kehanet olarak adlandırılırken; kuşların hareketleri, hayvanların iç organları gibi belli işaretlerden anlam çıkarma yapay kehanet olarak adlandırılmaktadır.[5] Bu işaretler ayrıca yıldız kayması, gök gürültüsü, şimşek, güneş/ay tutulması gibi çeşitli doğa olayları ya da hapşırık, seğirme, sendeleme, aniden duyulan bir ses gibi birden ortaya çıkan küçük işaretler de olabilmekteydi.[6]

1.2. Kehanet Sözcüğünün Etimolojisi

İnsanlık tarihi kadar eski olan, en genel anlamıyla olacakları önceden bilme, tanrıların insanlar için çizdiği yolu ve yaşanacaklar konusunda tanrının ne düşündüğünü öğrenme olarak tanımlayabileceğimiz kehanet mefhumu için farklı kelimelerin kullanıldığı görülmektedir.

[5] Alexander Allen v.d., **Dictionary Of Greek And Roman Antiquities**, Boston, Little, Brown and Company, 1859, s. 415-418; Arthur Fairbanks, **A Handbook Of Greek Religion**, New York, Cincinnati, Chicago, American Book Company, 1910, s. 40; Cicero, **De Divinatione**, 1. 18.
[6] Walter Burkert, **Greek Religion: Archaic and Classical**, Cambridge, Harvard University Press, 1985, s. 112.

Yunanca *μαντειον* (*manteion*) ve Latince *oraculum*'dan türeyen *oracle* kelimesi, hem kehanet verilen yer hem kehanet veren kişi hem de bizzat kehanetin kendisi için kullanılmaktadır. *Μάντις*'ten (*mantis*) türediği söylenen *μαντειον* (*manteion*), coşkunluk, duygu yoğunluğu, çılgınlık, aşırılık gibi anlamlara gelen *μαίνω* (*maino*) ve *μαίνομαι* (*mainomai*) fiilinden gelirken; *oracle* kelimesi söylemek, dua etmek, istemek, yalvarmak gibi anlamlara gelen Latince *orare* fiilinden gelmektedir. *Μαίνω* ve *μαίνομαι* kelimeleri ile bilmek istemek, arzulamak, bunun için çabalamak anlamalarına gelen *μάω* (*mao*) *ve μαίομαι* (*maiomai*) kelimesi arasında bağlantı kurulmaktadır ve bu fiillerden, kontrol edilemeyen bir güç altında aklın veya bedenin tutulması, olağandışı bir duruma girmesi olarak tanımlanabilecek *μένος* (*menos*) kelimesinin türediği söylenmektedir.[7]

İngilizce'de kehanet için kullanılan *divination* kelimesi, tahmin, öngerme, önceden haber verme anlamlarında kullanılan Latince *divinatio* kelimesinden;[8] *prediction,* latince *prae* (ön, önce) ve *dico* (söylemek, bildirmek) kelimelerinin birleşiminden doğan *praedico* fiilinden gelir.[9] *Prophecy* ise Yunanca *πρό* (*pro,* ön, önce) ve *φημί* (*phemi*, söylemek) sözcüklerinin bir araya geldiği *πρόφημι* (*prophemi*) sözcüğünden gelmektedir. Ayrıca peygamber anlamına gelen *prophet* kelimesinin de kökeni bu fiile dayanmaktadır.[10]

[7] John H. Manas, **Divination Ancient And Modern: An Historical, Archaeological and Philosophical Approach to Seership and Christian Religion,** New York, Pthagorean Society, 1947, s. 58-59; Henry George Liddell, Robert Scott, **A Greek-English Lexicon,** New York, American Book Company, 1901, s. 914, 920-1, 926, 941; P. G. W. Glare, **Oxford Latin Dictionary**, Oxford, Clarendon Press, 1968, s. 1262, 1271.
[8] Glare, **a.g.e.,** s. 564.
[9] **A.g.e**., s. 1428.
[10] Liddell, Scott, **a.g.e.,** s. 1332-1333; Manas, **a.g.e**., s. 58.

İKİNCİ BÖLÜM

ANTİK YUNAN VE ROMA'DA KEHANET

2.1. Antik Yunan'da Kehanet

Diğer antik toplumlarda olduğu gibi Yunanlar için de kehanetin önemi kuşkusuz büyüktü ve insanların neredeyse her konuda danışmak için gittiği birçok kehanet merkezi vardı. Ünü geniş alanlara yayılan bu merkezler sadece Yunanlar değil, Romalılar ve Persler gibi pek çok farklı ulus tarafından da sıkça ziyaret edilmekteydi.[1]

Antik Yunan'da kehanet dendiğinde akla ilk gelen tanrı, kehanetle ilişkili başka tanrılar da olmasına karşın,[2] Apollon'dur. Başta Delphoi, Klaros, Didyma olmak üzere Hysiae, Delos, Argos, Patara, Ptoion, Adrasteia,[3] Smyrna,[4] Gryneion gibi birçok yerde Apollon için kehanet merkezleri kurulmuş, kehanet tanrısı olarak büyük tapınım görmüştür.[5] Aynı zamanda babası Zeus'un gönderdiği işaretleri, ki insanlara en çok işaret gönderen tanrıdır, yorumlamakla, onları insanlara açıklamakla görevlidir. Yani Apollon, hem bizzat kehanet veren hem de gönderilen işaretleri yorumlayan bir tanrı olarak bilinir. Ancak onun kehanet konusundaki bu önemi ve ününe rağmen asıl kontrol yine tanrılar tanrısı Zeus'tadır. Nitekim Apollon da Zeus'un emri olmadan hiçbir erkek, kadın veya site hakkında kehanette bulunmadığını söyler.[6]

En eski kehanet merkezi olarak Epeiros'da bulunan Dodona Zeus kutsal alanı gösterilmektedir.[7] Homeros *İlyada*'da, Akhilleus'un Dodonalı Zeus'a dua ettiğinden,[8] Herodotos da oranın en eski kehanet merkezi olduğundan bahseder.[9] Bu merkezde

---

[1] Arthur Fairbanks, **A Handbook Of Greek Religion**, New York, Cincinnati, Chicago, American Book Company, 1910, s. 63; Herodotos, 8. 133-135; Livius, **The History of Rome,** 1. 56, 23. 11.
[2] Herodotos, 2. 83.
[3] Strabon, 13. 1. 13.
[4] Pausanias, 9. 11.
[5] Percy Gardner, **A Manual Of Greek Antiquities**, New York, Charles Scribner's Sons, 1895, s. 266; Burkert, **a.g.e**., s. 144.
[6] Lewis Richard Farnell, **The Cults Of The Greek States**, Vol. 4, Oxford, Clarendon Press, 1907, s. 231-233; Walter Burkert, **Greek Religion: Archaic and Classical**, Cambridge, Harvard University Press, 1985, s. 147-148; Aeschylus**, Eumenides,** 616-619.
[7] Burkert, **a.g.e**., s. 114.
[8] Homeros, **İlyada**, 16. 233-235.
[9] Herodotos, 2. 52.

birincil kehanet yöntemi meşe ağacı yapraklarının ya da dallarının çıkardığı seslerin yorumlanmasıdır. Bu seslerin çıkmasına neden olanının rüzgâr değil, bizatihi meşe ağacının gövdesinde bulunan Zeus'un kendisi olduğu düşünülürdü ve ağaç aracılığıyla konuşan tanrının sözleri rahip ya da rahibeleri tarafından yorumlanırdı.[10] Hesiodos burada, meşe ağacında yaşayan üç güvercinden bahseder.[11] Herodotos'un da içinde bulunduğu sonraki yazarlara göre ise bunlar, güvercin olarak adlandırılan rahibelerdir.[12] Herodotos rahibelere güvercin denmesinin nedenini şöyle açıklar:

"...Dodonalıların bu kadınlar için güvercin demeleri, bana öyle geliyor ki, bunların barbar olmalarından ve onlara kuş gibi anlamsız sesler çıkarır görünmelerindendir; bir süre sonra güvercin, insan gibi konuşmaya başladı demeleri de, kadının onlara anlaşılır sözler söylediğini belirtmek içindir. "Barbarca" konuştuğu sürece onlara kuş gibi cıvıldıyordu; yoksa siz söyleyin, nasıl olur da bir güvercin insan gibi konuşabilir? Ve güvercin için kara demeleri de kadının Mısırlı olduğunu gösterir..." [13]

Ayrıca Dodona rahibelerinin anlattığı hikâyeden de bahsetmektedir:

"...Mısır'daki Thebai'den iki kara güvercin uçmuş, biri Libya'ya, öbürü Dodona'ya gitmiş. Bu ikincisi bir meşeye konmuş ve dile gelmiş, "Burada Zeus adına bir orakl kurulsun," demiş; Dodonalılar bu sözleri tanrı buyruğu olarak karşılamışlar ve orakli kurmuşlar. Ayrıca derler ki, Libya'ya uçan güvercin de orada bir Ammon orakli kurulmasını buyurmuş. Gerçekten orada da bir Zeus orakli vardır. işte Dodona rahibelerinin ki, yaşlısının adı Promeneia, ondan sonrakinin Timarete, ve en gencinin de Nikandra'dır, anlattıkları bunlardır..." [14]

İlyada'da ise Zeus'un yorumcuları erkek olarak verilir. *Selloi*[15] adındaki bu kişiler asla yıkanmayan ayaklarıyla meşe ağacının altında yatar ve yaprakların çıkardığı hışırtıları, ki yukarıda da söylendiği gibi bunun Zeus'un sesi olduğu düşünülürdü,

[10] D. M. Nicol, "The Oracle of Dodona", **Greece and Rome**, Vol. 5, No. 2, 1958, s. 138-139.
[11] Hesiodos, **Fragments,** 240.
[12] Pusanias, 10. 12. 10; Strabon, 7. 329.
[13] Herodotos, 2. 57.
[14] Herodotos, 2. 55.
[15] Homeros, **İlyada**, 16. 233-235.

yorumlayarak kehanette bulunurlardı.[16] Oysa Dodona'da Zeus'un hizmetinde olan, Heredotos'un da bahsettiği, *Peleades* (πελειάδες, 'güvercin') adında rahibeler de vardı. Ancak bunların Dodona'da, Zeus'un karısı olarak bir Dione kültü kurulmadan önce kehanette herhangi bir rollerinin olmadığı söylenir. Dolayısıyla Homeros'un onlardan bahsetmemiş olması da buna bağlanır.[17] Zira hem Homeros hem de Hesiodos tanrıça Dione'yi Dodona kutsal alanıyla ilişkilendirmez.[18] Platon ise *Phaedrus*'unda Dodona rahibelerinin tıpkı Pythia gibi kendinden geçerek, bir delilik hali içerisinde kehanette bulunduğunu söyler.[19]

Epeiros'da (Ephyra) bulunan, Thesprotia kabilesinin koruması altındaki, Odysseus'un Hades'e yolculuğuyla ilişkilendirilen ölü orakli de erken dönemlere tarihlenen bir merkezdir.[20] Lebadeia'daki Trophonios,[21] Boiotia'daki İsmenion, Olympia'daki Zeus kutsal alanı örnek olarak gösterilebilecek diğer kehanet merkezlerinden bazılarıdır.[22]

Tapınaklar, sunaklar, kutsal korular, su kaynakları, misafirhaneler, hazine binaları, din görevlileri, tapınak köleleri gibi birçok şeyi içinde barındıran büyük kompleksler olarak düşünülebilecek bu kutsal alanlarda, çeşitli yöntemler kullanarak tanrılarla iletişime geçen, onların gönderdiği işaretleri yorumlayan kâhin ya da kâhineler bulunurdu. Bu dönemde tek tanrılı dinlerin aksine, tanrının buyruklarını insanlara ileten kutsal bir kitap olmaması dolayısıyla tanrılar tarafından gönderildiği düşünülen işaretler, insanların doğru bir hayat sürmesi açısından büyük önem arz ediyordu. Dolayısıyla bunları yorumlamakla görevli kişiler de toplumda saygın bir yere sahipti. Bu kutsal görev için sahip olunan yeteneğin, mitolojideki ünlü kâhin Teiresias'tan kızı

[16] H. Munro Chadwick, "The Oak and the Thunder-God", **The Journal of the Royal Anthropological Institute of Great Britain and Ireland,** Vol. 30, 1900, s. 36.
[17] Nicol, **a.g.e**., s. 136.
[18] **A.g.e**., s. 134.
[19] Platon, **Phaedrus**, 244.
[20] Burkert, **a.g.e**., s. 114.
[21] Trophonios kehanet merkezi için bkz: Pierre Bonnechere, "Trophonius of Lebadea: Mystery Aspects of An Oracular Cult in Boeotia", **Greek Mysteries: The Archaeology and Ritual of Ancient Greek Secret Cults**, London and New York, Routlage, 2003, s. 169-192.
[22] Farnell, **a.g.e**., s. 221; Olympia'daki Zeus kehanet merkezi için ayrıca bkz: H. W. Parke, **The Oracles Of Zeus: Dodona, Olympia, Ammon**, Massachusetts, Harvard University Press, 1967, s. 164-190.

Manto'ya, ondan da oğlu Mopsos'a geçmesi gibi, nesilden nesile geçtiği düşünülmekteydi.[23]

Söz konusu kâhinler dışında, Delphoi'da bulunan ünlü kâhine Pythia, Melampus,[24] Melampus'un soyundan olan Amphiaros,[25] Amphiaros'un oğlu olan, Anadolu'da Khalkas'la birlikte birçok kehanet merkezi kuran, ayrıca Kilikya'da kurduğu Mallos şehrinin krallığını Mopsos'la paylaşmayı reddedip çıkan çatışmada ölen Amphilokhos[26] (Bu çatışmada Mopsos da ölmüştür), yine Melampus'un soyundan gelen Theoklymenos,[27] Akarnaialı Amphilytos,[28] Odysseus'un kendini kör edeceğini önceden bilen, Kykloplar ülkesinin kâhini Telemos[29] sayılabilir. Olympia'da da İamidai adında kâhinler vardır.[30] Ayrıca kehanet merkezlerinde görev yapan kâhin ya da kâhinelerin yanı sıra, belli bir kuruma bağlı olmayıp özgürce dolaşan ve gittiği yerde insanlara kehanette bulunan kişiler de vardı. Bağımsız olarak çalışan bu kâhinler, kehanet satıcısı anlamına gelen *Chresmologoi* olarak adlandırılırlardı.[31] Yanlarında, içinde çeşitli kehanetler barındıran kitaplar bulunur ve sorulan soruya cevap olarak uygun kehaneti açar okurlardı.[32]

Yunanlar'ın yazılı olarak bir araya getirdiği kehanetler, takriben M.Ö. 750'lerde başlayan Yunan yazım sanatının en erken örneklerinden birini oluşturmaktadır. Bu yazılı kehanetlerin en önemlisi kuşkusuz, bin yılda toplandığı düşünülen Sibyl kehanetlerini içeren koleksiyondur. M.Ö. 600 civarında Giritli Epimenides kehanetleri, sonra ondan daha önemli olan ozan Orpheus ve müridi Musaios'un kehanetleri ortaya çıkar. Ayrıca Pers Savaşları sırasında ve sonrasında oldukça önemli bir konuma sahip olan, Nympheler'in esinlemesiyle otaya çıktığı düşünülen Bakis kehanetlerinin varlığı da söz konusudur. Kehanetlerin yazılı olarak bir araya getirilmesi, her an el altında mevcut olmaları dolayısıyla bir takım avantajlar

[23] Burkert, **a.g.e**., s. 112.
[24] Pierre Grimal, **The Dictionary Of Classical Mythology**, Oxford, Blackwell, 1986, s. 277.
[25] **A.g.e**., s. 36.
[26] **A.g.e**., s. 37-38.
[27] **A.g.e**., s. 444.
[28] Herodotos, 1. 62.
[29] Grimal, **a.g.e.**, s. 437.
[30] Burkert, **a.g.e**., s. 112.
[31] Martin P. Nilsson, **Greek Folk Religion,** New York, Harper Torchbooks, 1961, s. 127.
[32] Michael Scott, **Delphi: A History of the Center of the Ancient World,** New Jersey, Princeton University Press, 2014, s. 25.

sağlamaktaydı ancak bu durum aynı zamanda metinlerde kolayca sahtekârlık yapılmasına da davetiye çıkarıyordu. Atina'da M.Ö. 520'lerde, kehanet derleyici ve yorumcusu olan Onomakritos, Musaios kehanetlerini toplamakla görevlendirilmiş, şair Lasis tarafından araya uydurma bir kehanet karıştırmakla suçlanınca Atina'dan sürülmüştür.[33] Diğer taraftan Herodotos'un, Bakis'in dile getirdiği bir kehanetten örnek vererek bu tür kehanetlerin güvenilirliğine vurgu yaptığı görülür.[34]

Kehanet merkezlerinde kâhin ya da kâhineler dışında rahip (*hiereus*) ve rahibeler (*hiereia*), *prophetes, hosioi, grammateus* (yazman), *kleidophoros* (anahtarcı), *graphikos* (sekreter), *kanephoros* (sepet taşıyıcı) gibi çeşitli görevleri yerine getirmekle yükümlü başka kişiler de mevcuttu. Düzenli bir rahip sınıfının bulunmadığı ve dolayısıyla dogmatik bir dinden söz etmenin mümkün olmadığı Yunan toplumunda, kehanet tapınaklarındaki bu biliciler ve ekibi dini alanda bir otorite konumundaydı.[35]

Kutsal alanın tüm düzeninden sorumlu olan rahip ve rahibeler, bu göreve genelde toplum tarafından atanırdı. Hellenistik Dönem'de, Anadolu'daki birçok yerde ise rahiplik düzenli olarak açık arttırmaya çıkarılmıştır. Bazı eski ailelerde babadan oğula geçtiği de görülmektedir. Bu kutsal görev bir yıl sürebileceği gibi bir ömür boyu da sürebilirdi. Bazı istisnalar dışında, tanrıçalar için rahibeler, tanrılar için de rahipler görev yapardı. Rahibeler için her yerde bakirelik şartı yoktu. Örneğin; Atina'da Athena Polias'ın rahibesi bakire değil, evli, olgun bir kadındır. Rahiplerden de genelde ömür boyu bekâr kalmaları için bir söz beklenmiyordu. Ancak yine de sapkın cinsellikten uzak durmaları gerekmekteydi. Bir ölüye ya da lohusa bir kadına yaklaşmamalıydılar. Bazı zamanlarda yiyecek konusunda da yasaklar ve oruç söz konusuydu. Toplum tarafından büyük saygı gören, hatta neredeyse tanrı gibi görülen bu kişilerin, bu kutsal makama gelebilmesi için her şeyden önce saf ve temiz olmaları gerekirdi (*hagneia*). Ayrıca herhangi bir fiziksel özürleri bulunmamalı ve tam vatandaşlık hakkına sahip olmalıydılar. Rahiplerin genelde saçları uzun olurdu ve mor ya da beyaz renkte pahalı elbiseler giyerler, bellerine özel bir kemer takarlardı. Başlarında bir saç bandı (*strophion*) ya da bir çelenk, ellerinde ise bir asa taşırlardı. Özetle Yunan toplumunda

[33] Burkert, **a.g.e**., s. 117; Herodotos, 7. 6.
[34] Herodotos, 8. 77.
[35] Andre Bonnard, **Greek Civilization: From The Iliad To The Parthenon,** London, George Allen and Unwin, 1957, s. 132; Burkert, **a.g.e**., s. 95.

rahiplik bir yaşam tarzı değildi, onlar sadece toplum tarafından atanmış, saygın bir görevi yerine getirmekle yükümlü memurlar olarak görülürdü.[36]

Birçok yerde, rahiplik görevini kendileri ve aileleri için ebediyen tekellerinde tutmayı güvence altına almış kutsal mekân kurucuları vardı. Atina'da, Erekhteus-Poseidon rahibi ile Atina Polias rahibesini sağlayan ve böylelikle Akropolis'deki merkezi kültleri yöneten Eteoboutadai ailesi, Bouphonia'da, Akropolis'de Zeus için boğa kurban etme görevini yerine getiren Thaulonidai ailesi, Palladion'da Zeus rahibi sağlayan Bouzygai ailesi bunlardan bazılarıdır. Eumolpidai ve Kerykes aileleri de Antik Dönem boyunca Eleusis Mysterleri'ni ellerinde tutmuşlardır. Eumolpidailar *hierophantes,* Kerykesler ise meşale taşıyıcı (*dadoukhos*) ve kutsal elçi (*hierokeryx*) sağlamakla görevliydiler. Benzer bir durum, Didyma Apollon kutsal alanındaki Brankhidai ailesi için de söz konusuydu.[37] Ancak durum burada biraz daha farklıydı çünkü Brankhidai ailesi kehanet merkezinde, bu yerin kendi adıyla anılmasına neden olacak kadar, ki başka hiçbir merkezde böyle bir durumla karşılaşılmaz, önemli bir konuma sahipti.[38]

"...Kroisos iki yıl acısının üstüne kapandı, oğlunun ölümüyle açılan boşluğun acısını çekiyordu. Sonra Kambyses oğlu Kyros'un Kyaksares oğlu Astyages'i bozguna uğratması ve Pers ulusunun kalabalıklaşması ona yasını unutturdu ve Persleri, devletleri gelişip büyük bir güç olmadan önce durdurma düşüncesine bağlandı. Bir kez bunu kafasına koyunca, Yunanistan ve Libya orakllerini yoklamaya girişti; Delphoi'ye, Phokiste'ki Abai'ye ve Dodona'ya: Amphiaraos ve Trophonios orakllerine ve Miletos topraklarındaki Brankhosoğullarına, yani her yere adamlar yolladı. Kroisos'un danıştığı Yunan orakllerı bunlardır; ayrıca Libya'daki Ammon tapınağına da başkalarını yolladı. Ama bu çeşitli danışmanlardan beklediği şey, sadece kahanet bilimi üzerine bir fikir edinmekti, eğer doğruyu bildiklerine kanaat getirirse, o zaman Persler üzerine sefer açarsa, sonuç ne olur, onu soracaktı..."[39]

[36] Burkert, **a.g.e**., s. 95-98; Homeros, **İlyada**, 16. 605.
[37] Burkert, **a.g.e.,** s. 96.
[38] H. W. Parke, "The Massacre of the Branchidae", **The Journal of Hellenic Studies**, Vol. 105, 1985, s. 59.
[39] Herodotos, 1. 46.

Kesin olmamakla birlikte başlarda Didyma'daki bilicinin bir erkek olduğu söylenir.[40] Nitekim kuruluş efsanesine göre de, Brankhidai ailesinin atası Brankhos buradaki ilk kâhindir.[41] Ancak M.Ö. 334'den sonra[42] bu işi artık, Delphoi'daki gibi, bir kadının yaptığı bilgisi kesinleşmiştir. Bu kadın bilicilerin, bizzat Apollon tarafından atanan Tryphosa hariç, nasıl seçildiği, kaç yaşında olması gerektiği, ne kadar sürede görevde kaldığı gibi sorular ise maalesef yanıtsız kalmaktadır. Fakat bu bilicilerin özgür, kutsal göreve uygun olarak saf, temiz, olasılıkla bakire ya da en azından görevi boyunca cinsel ilişkiden uzak duran kimseler olması gerektiği söylenebilir.[43] Didyma'daki kehanet ritüeline bir kâhin (*prophetes*) başkanlık etmekteydi. Muhtemelen *Hypokretes* ve *Kosmoi* olarak adlandırılan görevliler de ona yardım ediyordu. Ziyaretçiler törenden önce, Delphoi ve diğer merkezlerde olduğu gibi, ön hazırlık olarak bir kurban sunmalıydılar.[44] Kâhine ise, kutsal suda yıkanarak arınır, üç gün oruç tutar ve bir süre, belki de oruç tuttuğu süre bounca, adytona kapanırdı.[45] Burada da kâhinenin, Delphoi'daki tripoda benzer bir aparatın (*axon, ἄξων*) üzerine oturduğu söylenir. Fakat bunun tam olarak neye benzediği açıklanmamıştır. Bazılarına göre ise bu sadece, kehanet için önemli bir malzeme olan tripoda metaforik bir benzetmedir. İamblikhos'a göre, kâhine esin almak için ayağını ya da elbisesinin bir kenarını kutsal suya batırırdı. Yine İamblikhos ve Porphyry'e göre, kutsal sudan çıkan buharı içine çekerdi. Aynı zamanda, Delphoi ve Klaros'ta olduğu gibi, bu sudan içtiği de söylenir. Ayrıca burada da kâhinenin, tıpkı Delphoi'daki Pythia için söylendiği gibi, kendinden geçmek için defne yaprağı çiğnemediği, herhangi bir çılgınlık nöbeti geçirmediği, anlaşılmayan karışık cümleler kurmadığı söylenir. Cevapların ziyaretçilere kim tarafından, nasıl ve ne şekilde verildiği konusunda ise, çeşitli görüşler ileri sürülse de net bilgiler yoktur.[46]

---

[40] Joseph Fontenrose, **Didyma: Apollo's Oracle, Cult, and Companions,** Berkeley, University of California Press, 1988, s. 45.
[41] **A.g.e**., s. 78.
[42] Miletos'u boyunduruğu altına alan Persler M.Ö. 494'de Didyma tapınağını yağmalar ve yerle bir ederler. Uzunca bir süre aktifliğini yitiren tapınak M.Ö. 334'den sonra, Büyük İskender'in Anadolu'yu Persler'den kurtarmasının ardından yeniden gelişmeye başlar ve eski günlerine geri döner. Fontenrose, **a.g.e**., s. 11- 16; Herodotos, 6. 18-21.
[43] Fontenrose, **a.g.e**., s. 55-56.
[44] Catherine Morgan, "Divination and Society at Delphi and Didyma", **Hermathena,** No. 147, 1989, 31; Fontenrose, **a.g.e**., s. 78-79.
[45] **A.g.e.**, s. 81-82; Iamblichos, **De Mysteriis,** 3.11.
[46] **A.g.e.**, s. 82-85.

Kehanet merkezleri yakın ya da uzak kentlerden gelen birçok ziyaretçiyi ağırlardı. Başvurular bireysel olabileceği gibi, kentlerin görevlendirdiği bir grup tarafından da olabilirdi. İnsanlar birçok farklı nedenden dolayı gittikleri bu merkezlere, özel hayattan kent ve devlet problemlerine kadar her türlü soruyu sorabilmekteydi. Neredeyse her konuda, yapılacak her işte tanrılara danışma ihtiyacı vardı. Çünkü insanlar tanrılardan korkuyor ve onlar tarafından cezalandırılmak istemiyordu. Dolayısıyla bir işe kalkışmadan önce onların rızasını almak önemliydi. Ayrıca başlarındaki her türlü beladan kurtulmak, dertlerine çözüm bulabilmek için de yine onlara danışmaları gerekiyordu. Kısacası kehanet merkezleri tanrılarla insanlar arasında köprü görevi gören önemli yerlerdi. Danışanların sorduğu sorular, salgın hastalıklar, doğal felaketler, kıtlık, savaşlarla ilgili konular, kamusal düzen, idari kararlar, kentlerin kuruluşu gibi ciddi konular ya da çocuk sahibi olmak, evlenmek, işlenen bir suçtan sonra arınmak, hastalıklardan kurtulmak ya da korunmak gibi tamamen kişisel ve günlük hayatla ilgili konular olabilirdi.[47] Ayrıca Atina'da M.Ö. 451'de kabul edilen bir yasa gereğince Yunan vatandaşı olmak isteyen yabancıların kehanete başvurması gerekmekteydi. Spartalılar, Delphoi kehanetleri dolayısıyla Pers Savaşları sırasında Teisamenos adındaki kâhine, vatandaşlık hakkı vermek durumunda kalmışlardır.[48]

Çoğu kehanet merkezinde başvuranlardan *pelanoi* olarak adlandırılan başvuru ücreti alınıyordu. Bu para şeklinde olabileceği gibi kurban olarak sunulan bir hayvan, tahıldan elde edilmiş herhangi bir ürün de olabilirdi. Ücretin miktarı sorulacak olan soruya göre değişiklik gösteriyordu. Bazı durumlarda indirim yapılabiliyor ya da nadir de olsa bazı kentler bu ücretten muaf tutulabiliyordu. Ayrıca gelenler bir kurban sunduktan sonra, Delphoi'da bu kurban çoğunlukla bir keçiydi,[49] kâhine danışma hakkına sahip oluyorlardı. Aynı zamanda tanrının o gün kehanet vermek için hazır olup olmadığını anlamak adına kurbanın üzerine soğuk su dökülüyor ve ziyaretçiler, eğer hayvan titrerse kabul ediliyor titremezse edilmiyorlardı.[50] Tıpkı kâhin ya da

[47] Robert Parker, "Greek States and Greek Oracles", **Oxford Readings in Greek Religion**, Oxford, Oxford University Press, 2000, s. 82-85.
[48] Herodotos, 9. 33.
[49] Scott, **a.g.e.**, s. 16-18.
[50] Joseph Fontenrose, **The Delphic Oracle: Its Responses and Operations, with a Catalogue of Responses,** Berkeley, University of California Press, 1978, s. 198.

kâhinenin olması gerektiği gibi, tanrıya danışmak için gelen kişilerin de bedenen ve ruhen arınmış olmaları gerekmekte, bunun için oruç tutma, yıkanma gibi çeşitli arınma ritüellerini gerçekleştirmeleri beklenmekteydi.[51] Kişinin nefsi üzerindeki hâkimiyeti, kendini kontrol edebilmesi onun tanrıya yaklaşmasına yardımcı oluyordu. Zira Delphoi'un girişinde yazan ünlü *γνῶθι σεαυτόν* (kendini bil) sözü de bir anlamda bunu salık vermekteydi. Kendini tanı, gücünün farkına var, bilgiye ulaşmak için aklını kullan. Böylece kendi içindeki tanrısal tarafı, gizli gücü keşfeden insan doğayı ve tanrıyı daha iyi kavrıyordu. Bu düşünsel olgunluk aynı zamanda kehanetlerin doğru yorumlanması için de önemliydi. Zira kehanet dili genelde çift anlamlı, müphem bir dildi ve hataya düşmemek adına onun gerçek analamını kavramak gerekmekteydi. Böylece kehanet aracılığıyla kişi düşünmeye, aklını kullanmaya, kendini keşfetmeye itilmiş oluyor ve geleceğin bilgisine duyulan istek, onu aynı zamanda kendi içine doğru bir yolculuğa çıkarmış oluyordu.[52] Kehanetlerin yanlış yorumlanması sonucunda ortaya çıkan felaketin en bilinen örneklerinden biri şüphesiz, tanrı sözünü anlayamayan ve imparatorluğunun sonunu getiren Lidya kralı Kroisos'un başına gelenlerdir.[53]

Kehanet yöntemlerinin, Heredotos'un da söylediği gibi, birçok farklı yolu vardı:

"…Zaten kâhinlik çeşit çeşittir, her yerde aynı şekilde yapılmaz… " [54]

Bunlar, iç organlara, özellikle de vücudun merkezi olarak düşünülen karaciğere bakmak,[55] kurban edilen hayvanın düşüş yönünü, kesileceği yere giderken ya da can verirken hareketlerini, atıldığı ateşi ve çıkan dumanları gözlemlemek,[56] kuşların ötüşlerini ya da hareketlerini gözlemlemek,[57] defne ya da meşe yapraklarının çıkardığı

[51] John H. Manas, **Divination Ancient And Modern: An Historical, Archaeological and Philosophical Approach to Seership and Christian Religion,** New York, Pthagorean Society, 1947, s. 118.
[52] Mircea Eliade, **Dinsel İnançlar ve Düşünceler Tarihi: Taş Devrinden Eleusis Mysteria'larına,** Çev. Ali Berktay, C. I, İstanbul, Kabalcı Yayınevi, 2003, s. 336-337; Manas, **a.g.e**., s. 110.
[53] Herodotos, 1. 53, 91.
[54] Herodotos, 2. 83.
[55] Burkert**, a.g.e.,** s. 112.
[56] W. R. Halliday, **Greek Divination: A Study Of Its Methods And Princibles**, London, Macmillan and Co., 1913, s. 184-185.
[57] Fairbanks, **a.g.e.,** s. 44.

sesler,[58] gaz solumak (*pneuma*),[59] defne yaprağı çiğnemek,[60] kura yöntemi (*kleromancy*),[61] anahtar yöntemi (*kledonomancy*),[62] tanrıyla cinsel birliktelik yaşamak,[63] rüyaya yatmak,[64] su (*hydromancy*) ya da kan içerek kehanette bulunmak,[65] lekane yüzdürmek (*lekanomancy*),[66] çubuklar kullanarak kehanette bulunmak (*rhabdomancy*),[67] karından konuşmak (*Ventriloquie*)[68] gibi yöntemlerdir. Merkezden merkeze farklılık gösteren bu yöntemlerin kuşkusuz hepsi önemliydi fakat kâhinin tanrıyla birleştiği, tanrının onun ağzından konuştuğu yöntemler doğal olarak çok daha büyük bir öneme sahipti.[69]

Enthousiasmos olarak adlandırılan, kişinin tanrıyla dolması, onunla bütünleşmesi tamamen kâhinin doğal yeteneği sonucu olabileceği gibi, bazı teknikler ya da kullanılan bazı maddeler yardımıyla da olabilmekteydi. Kutsal kaynak suları (Delphoi, Klaros, Didyma), defne çiğnemek (Delphoi), tanrıyla tapınağa kapanmak, onunla ilişkiye girmek (Patara) gibi. Böyle bir durumda tanrının, kâhinin vücuduna girerek (*entheos*) onu ele geçirdiği (*katekhei*) ve onun ağzından konuştuğu düşünülürdü. Artık kâhin kendi kontrolünü tamamen kaybetmiş, adeta bir cinnet (*possessio*) hali içerisinde, akıl dışı hareketler ve konuşmalar sergileyen birine dönüşürdü. Normal birinin yaşamadığı şeyleri deneyimler, görülmeyeni görür, bilinmeyeni bilirdi. Tanrı tarafından ele geçirilen beden artık ona ait değildi. Yaşanılan bu durumun en genel ifadesi olarak *mania* (çılgınlık, delilik) terimi kullanılmaktadır. Zira kâhin için kullanılan *mantis* kelimesi de *mania* ile bağlantılıdır.[70]

---

[58] T. Dempsey, **Delphic Oracle: Its Early History, Influence and Fall**, Oxford, B. H. Blackwell, 1918, s. 18-19; D. M. Nicol, s. **a.g.e**., 138-139.
[59] Gardner, **a.g.e.,** s. 264.
[60] Halliday, **a.g.e.**, s. 82.
[61] **A.g.e**., s. 205.
[62] **A.g.e.**, s. 229.
[63] **A.g.e**., s. 82.
[64] **A.g.e**., s. 128.
[65] **A.g.e**., s. 82, 126. Aigai'da boğa, Argos'ta kuzu kanı içilerek kehanette bulunulurdu. Pausanias, 7. 25. 13; Pausanias, 2. 24. 1.
[66] **A.g.e.,** s. 145.
[67] **A.g.e**., s. 226.
[68] Daniel Ogden, **Magic, Witchcraft, and Ghosts in the Greek and Roman Worlds: A Sourcebook**, New York, Oxford University Press, 2002, s. 30-32.
[69] Farnell, **a.g.e**., s. 191-192.
[70] Burkert, **a.g.e.,** s. 109-110, 112.

Yukarıda da bahsedildiği gibi kurban kesme eyleminin bütün evresi titizlikle değerlendirilirdi. Zira bu aşamada neredeyse her şey bir işaret olarak algılanmaktaydı. Hayvanın hareketleri, altara isteyerek gidip gitmediği, ne kadar sürede öldüğü, kuyruğunun kıvrılıp kıvrılmadığı, safrasının patlaması, yakılacağı ateş, çıkan duman hepsi tek tek gözlemlenir ve yorumlanırdı. Sonra iç organlarına, özellikle de karaciğerine bakılırdı. Bu özel bir sanat olarak görülür, loblarının nasıl meydana geldiği, nasıl renklendiği titizlikle incelenirdi. Mezopotamya kökenli olan bu uygulama, Mari ve Alalakh aracılığıyla Ugarit'e, Hititler'e ve Bronz Çağı Kıbrısı'na kadar yayılım göstermiştir. Yunanlar'ın bu uygulamayı M.Ö. 8.-7. yüzyıllardan itibaren kullandığı düşünülmektedir. Etrüskler'in de, ki onlarda çok daha ayrıntılıdır, bu yöntemi Doğu'dan, Yunanlar'ın aracılığı olmaksızın aldıkları düşünülür. Zira Asur, Ugarit, Kıbrıs ve Etruria'da bulunan işaretli ve yazılı ciğer modellerine Yunanistan'da rastlanmaz.[71]

"…Gerçekten de kâhinlik Dodona'da ve Mısır'daki Thebai'de birbirine çok benzer. Geleceği kurbanın bağırsaklarına bakıp söylemek Mısır'dan alınmıştır. Dinsel törenler, alaylar, toplu halde dualar Mısırlılarda başlamış, Yunanlılar onlardan almışlardır. İşte bence bir tanıt. Mısırlıların yaptıkları törenler gözle görülür surette bir daha eskilik markası taşırlar, Yunanlılar ise bunları pek yeni bir tarihten beri uygulamaktadırlar…" [72]

Savaşa çıkılmadan önce bizzat kehanet merkezlerine danışılması dışında, savaşa giden orduların yanında da genelde kurban edilen hayvanların iç organlarını inceleyerek kehanette bulunan kâhinler olurdu. Eğer istenen işaretler görülmezse savaş gerçekleşmez[73] ve olumlu bir işaret görülene kadar kurban kesmeye devam edilirdi.[74] Buna rağmen kimi zaman, savaşmaya çok hevesli olan komutanlar hırslarına yenik düşer ve görülen olumsuz işaretlere rağmen savaşa girerlerdi. Tanrı sözünün çiğnendiği, onun rızası olmadan yapılan bu savaşlar ise genelde felaketle sonuçlanmaktaydı.

[71] Burkert**, a.g.e**., s. 112-113.
[72] Herodotos, 2. 58.
[73] Ksenophon, **Hellenica**, 3. 4. 15.
[74] Nilsson, **a.g.e**., s. 125.

"...İşte Yunanlılara Plataia topraklarında geleceğe dair haber veren kişi, Spartalıların getirmiş oldukları bu Tesamenos'du. Kurbanlar Yunanlılara savunmada kaldıkları sürece iyilik gösteriyordu, ama eğer Asopos'u aşarlar ve savaşı kendileri başlatırlarsa, durum bambaşka olacaktı..." [75]

Savaşlarda iyi bir kâhine sahip olmak, Antik Dönem'de her zaman önemli bir konu olmuş, ordular başarılı kâhinleri kendi hizmetinde bulundurmaya dikkat etmişlerdir. Kazanılan zaferin generale mi yoksa kâhine mi ait olduğu tartışmaları onların orduda ne kadar önemli bir konuma sahip olduğunun kanıtı niteliğindedir. Bir yazıta göre, Atinalılar Knidos'taki zaferden sonra, M.Ö. 394'te Sthorys adındaki kâhine vatandaşlık hakkı vermişlerdir. Büyük İskender'in, ordulardaki kâhinlerin etkisinin azaldığı Hellenistik Dönem'de bile hala savaşlarda kendisine eşlik eden kâhinlerinin olduğu bilinir.[76]

Hint-Avrupa kökenli olduğu düşünülen kuşların uçuşunu yorumlayarak yapılan kehanet türünün ise Yunanlar için de önemi büyüktü. *Oionos* olarak adlandırılan kehanet kuşu bir ya da daha fazla olabilirdi. Kuşların uçuş yönünün büyük önem taşıdığı bu yöntem uygulanırken, Yunanlar her ne kadar bunu Etrüskler ve Romalılar gibi belli bir düzene göre yapmasalar da, kâhinin belli bir oturma yeri olur ve yüzünü kuzeye dönerdi. Buna göre kuşun sağdan uçması iyi, soldan uçması ise kötü olarak yorumlanırdı. Bu yöntemin eski epik şiirlerde, iki ünlü kâhin olan Teiresias ve Khalkas'a özgü olarak gösterilmesi onların *oionopolos* olarak adlandırılmasına neden olmuştur.[77] Kuşların sınırsız özgürlüğü, tanrıların ikametgâhı olarak düşünülen gökyüzüne ulaşabilmeleri, Zeus'un kartalı, Apollon'un şahini gibi bazı tanrıların bazı kuşlarla olan ilişkileri, kuşlara ve bu kehanet yöntemine atfedilen önemin başlıca nedenlerindendir.[78] Kehanet konusunda kuşların önemini Aristophanes *Kuşlar* adlı komedyasında şu satırlarla verir:

"...Amon, Delphoi, Dodona, Apollon kâhinleri bizdendir.
Düğünü, seferi, alışverişi, her şeyi

[75] Herodotos, 9. 36.
[76] Burkert**, a.g.e.,** s. 113.
[77] **A.g.e**., s. 112.
[78] Fairbanks, **a.ge.,** s. 44.

Bize danışarak yapar insanoğulları,
Gelecek üstüne her bilgi kuştan sorulur,
Kuştur her şeyin alameti insanoğullarına,
Kuş olur hapşırığınız, öksürüğünüz,
Eşeğiniz kuş, köleniz kuş, herşeyiniz kuş olur
Kâhin Apollon biz değiliz de kimdir sizin için..."[79]

Tarih boyunca her konuda, sağ tarafın her zaman olumlu, sol tarafın ise olumsuz anlam taşıdığı görülmektedir. Bu antik dönemlerden itibaren günümüze kadar gelen bir olgudur. Eski Yunanca'da "sağ, sağ taraf" anlamları dışında aynı zamanda "dürüst, şanslı, becerikli, zeki" gibi anlamlara gelen *δεξιός (δεξιά , δεξιόν)* kelimesi, "sol, sol taraf" anlamları dışında aynı zamanda "uğursuz, beceriksiz" anlamlarına da gelen *ἀριστερός (ἀριστερά, ἀριστερόν)* kelimesi bu görüşün doğruluğunu kanıtlar. Şans, hayır, bolluk, bereket, güç, kuvvet, güven gibi anlamlarla ilişkilendirilen sağ el, sağ ayak, sağ taraf için her zaman bir ayrıcalık söz konusudur. Bununla ilgili antik kaynaklarda da birçok örnek bulunur. Euripides'in *Helene* adlı tragedyasında ve Homeros'un İlyada'sında geçen ifadeler bunlardan bazılarıdır:[80]

"...Bu sözü sağlamlaştırmak için sağ elini ver..." [81]

"...İda'dan hükmeden güçlü tanrı, Zeus baba/... gönder kuşunu, hızlı habercini,/ en güçlü, en sevdiğin kuşunu,/uçsun sağdan, göreyim onu gözlerimle..." [82]

Bu yüzdendir ki, kehanet işaretlerinde sağ taraf her zaman olumlu anlam taşır. Ayrıca vücudun sağ tarafında bulunan karaciğerin ve onun incelenmesinin diğer organlara göre daha büyük bir öneme sahip olması da sağ tarafa yüklenen bu anlama bağlanabilir.

Günümüzde de yabancı olmadığımız bir yöntem olan rüyaların yorumlanması, Antik Çağ'da oldukça yaygındı ve Yunanlar tarafından da sıklıkla kullanılmaktaydı.

---

[79] Aristophanes, **Kuşlar**, s. 60-61.
[80] Sema Sandalcı, "Eskiçağ'da "Sağ ve Sağ El" Kavramının Taşıdığı Dinsel Anlam", **Uluslararası Asya ve Kuzey Afrika Çalışmaları Kongresi** (38. ICANAS), Ankara, 2007, C. V, s. 2609-2611.
[81] Euripides, **Helene**, s. 71.
[82] Homeros, **İlyada**, 24. 308-312.

Homerik anlatıma göre rüyalar hayali görüntülerdir. İlahi varlıklar ya da ölmüş kişiler kendilerini rüyalarda gösterirler. Hesiodos rüyaları Gece'nin (*Νύξ*) kızları ve Uyku'nun (*Ὕπνος*) kardeşleri olarak tanımlarken,[83] Euripides'e göre onlar tüm varlıkların anası sayılan Gaia'nın çocuklarıdır.[84] Pythagorasçılar, Gece'nin oğulları ve Ay'ın habercileri olarak,[85] Ovidius ise Uyku'nun Morpheus, Thelos ve Phantasos adındaki oğulları olarak görür.[86] Homeros'tan beri rüyaların tanrısı olarak genellikle Zeus kabul edilirdi[87] fakat daha sonra Hermes "rüyaların klavuzu" epithetiyle onun yerine geçmiştir. Rüyalar kehanet için önemli bir malzeme olsa da bu hepsi için geçerli değildi ve bazılarının hiçbir öneminin olmadığına inanılmaktaydı.[88] Ayrıca iç organlara baskı yapacağı düşünüldüğünden sırt üstü ya da sağ tarafa yatmamak, uykuda rahatsızlık veren yiyeceklerden sakınmak gibi dikkat edilmesi gereken bazı noktalar vardı.[89] Ortamdaki herhangi bir manevi olumsuzluk da uykuyu, dolayısıyla rüyayı etkileyebilmekteydi.[90] Bu yüzden insanlar bütün bu zararlı etkenlere karşı koruyucu olarak muskalar kullanır ya da bu iş için, daha güvenli olduğunu düşündükleri tapınak ya da mezarlara giderlerdi.[91] Kişi kurbanını adadıktan sonra geceyi, kurban olarak sunduğu hayvanın derisi üzerinde kutsal alanda geçirir[92] ve daha sonra görmüş olduğu rüyayı yorumlamaları için rahiplere anlatırdı. Sonraları ise kişinin yaşadığı bu deneyimin daha çok sağlıkla ilgili tanrıların himayesinde gerçekleşmeye başladığı görülmektedir.[93]

Başlarda sıradan rüyalar (*ἐνύπνια*) ile kehanet rüyalarını (*ὄνειρο*) ayıran bir ölçüt yoktu ve bunlar her zaman rastgele yorumlanırdı. Kehanet gerçekleşmediği takdirde bu rüyanın değil, bilicinin hatası olarak görülürdü. Zamanla rüyaların

[83] Hesiodos, **Theogony**, 211.
[84] Euripides, **Hecuba**, 70; **Iphigenia in Tauris**, 1264.
[85] Plutarkhos, **De Sera Numinis Vindicta**, 22.
[86] Ovidius, **Metamorphoses**, 11. 633.
[87] Homeros, **İlyada**, 1. 63.
[88] Homeros, **Odyssey**, 19. 560-7.
[89] Tertullian, **De Anima**, 48.
[90] Plutarkhos, **Quaestiones Convivales**, 7. 10.
[91] N. Vaschide and H. Piéron, "Prophetic Dreams In Greek And Roman Antiquity", **The Monist**, Vol. 11, No. 2, 1901, s. 162-164.
[92] **A.g.e**., s. 168.
[93] Gardner, **a.g.e**., s. 266-267.

yorumlanmasında da, diğer kehanet yöntemlerinde olduğu gibi, hata yapma ihtimalini devre dışı bırakmak için çift anlamlı bir dil kullanılmaya başlanmıştır.[94]

Apollon kültüyle yakından ilişkili olan defne de, özellikle Delphoi'da, kehanet için çeşitli şekillerde kullanılan önemli bir malzemeydi. Zira Delphoi'la defnenin ilişkisinin oldukça eskiye dayandığı bilinmektedir. Öyle ki Delphoi'da kurulan ilk tapınağın defne dallarından yapıldığı söylenir.[95] Ayrıca buradaki ilk kâhinenin Daphne (Daphnis) adında bir kadın olduğu[96] ve Apollon öldürmeden önce buranın koruyuculuğunu yapan yılan Python'un defne dallarına sarılı olarak durduğu anlatılır.[97] Mitosa göre; Apollon bir gün aşık olduğu, Daphne adındaki bir nymphenin peşine takılır. Dapne ise ondan kurtulmak için tüm gücüyle kaçar ve tam yakalanacağı sırada, kendini kurtarması için Zeus'a yalvarır. Bunun üzerine Zeus da onu bir defne ağacına çevirir.[98] Bundan böyle defne Apolon'un bir atribüsü haline gelir ve dolayısıyla artık başında bir defne tacı ya da elinde bir defne dalı tutarken görülmeye başlar.

Tıpkı Dodona Zeus kutsal alanındaki meşe ağaçları gibi, defne ağacının yapraklarının çıkardığı seslerden de kehanette bulunulurdu.[99] Ayrıca defne yaprağı çiğnemek, sedatif etkisinden dolayı tanrısal esine ulaşmak için çıkılan yolda önemli bir adımdı ve başta Pythia olmak üzere Apollon kâhineleri tarafından sıklıkla kullanılmaktaydı.[100] Pythia, defne yaprağı çiğneyerek ya da üçayağın üzerine oturup, yerdeki çatlaktan çıkan gaz eşliğinde elindeki defne dalını sallayarak trans haline girerdi.[101] Aynı etki defne dalı ya da defne yağı yakılarak da elde edilebilirdi. Ayrıca su dolu kabın içine defne yapraklarının atılıp yine bir defne dalı yardımıyla karıştırarak suyun hareketlerinden kehanette bulunulması da defne ile ilgili Delphoi'da kullanılan yöntemlerdendir. Pythia'nın kehanette bulunacağı günün gecesi, kehanet odasında

[94] Vaschide and Piéron, **a.g.e**., s. 166-167.
[95] Manas, **a.g.e**., s. 102; Pausanias 10. 5. 9.
[96] M. B. Ogle, "Laurel In Ancient Religion and Folk-Lore", **The American Journal of Philology**, Vol. 31, No. 3, 1910, 300; Pausanias, 10.5.5.
[97] Euripides, **Iphigenia in Tauris**, 1245.
[98] Grimal, **a.g.e**., s. 128.
[99] Dempsey, **a.g.e.,** s. 18-19.
[100] Edward S. Forster, "Trees and Plants in The Greek Tragic Writers", **Greece and Roma**, Vol. 21, No. 62, Cambridge University Press, 1952, s. 58.
[101] Burkert, **a.g.e.**, s. 116.

bulunan, defne yapraklarından yapılma bir yatağın üzerinde yattığı da söylenmektedir. Kısacası defne, Apollon kâhin ve kâhinelerinin kehanette bulunmak için kullandığı, üçayak ve kutsal su kaynağı ile birlikte en önemli üç malzemeden biridir.[102]

Kehanet merkezleri genelde bir su kaynağının yakınına kurulurlardı.[103] Hayati olarak önemi tartışılmaz olmasının yanı sıra suyun, Antik Dönem'de dinle ilişkili olduğu düşünülürdü. Yunan toplumunda nehirler Toprak Ana ve yeraltı dünyası ile ilişkili kutsal akıntılar olarak görülmekte, bu kaynakların kahramanlarla bağlantılı olduğu kabul edilmekteydi. Su, kehanet için her zaman önemli bir malzemeydi ve Delphoi, Klaros ya da Dydima'da olduğu gibi bazı kehanet merkezlerinde kâhin ya da kâhineler, bu kutsal kaynak sularından içerek kehanette bulunurlardı. Tıpkı Aigai'da[104] boğa kanı ya da Argos'ta[105] kuzu kanı içilerek yapılan kehanetler gibi.[106] Delphoi'da bu iş için kullanılan iki kaynaktan bahsedilir: Temenos'un dışında akan Kastalia ve mekânın içinde akan Kassotis kaynağı. Kastalia genelde arınma için, Kassotis ise ilham almak için kullanılmıştır.[107] Ancak her iki kaynağın suyu içilerek de tanrısal esine ulaşılabilirdi. Zira kehanette kutsal kaynak sularının önemine değinen Lucianos, Delphoi kâhinesi Pythia'nın Kastalia Irmağı'nın suyunu içerek nasıl kehanette bulunduğunu yazar.[108] Ayrıca kehanette bulunmak için bu kutsal sulardan illa içmek gerekmiyordu. Örneğin Dydima'da kâhine, kaynak suyunu içine çeker gibi soluyarak ya da ayağını ıslatarak da tanrısal esine kavuşabilmekteydi.[109]

Klaros'ta birincil kehanet elemanının, kehanetin yapıldığı adytondaki kuyuda bulunan kutsal su olduğu bilinmektedir.[110] Efsaneye göre, Klaros'un kurucusu Manto'nun gözyaşlarından oluşan[111] bu kaynağın hem arındırdığı hem de ilham verdiği düşünülürdü. Plinius, Klaros'taki bu sudan içenlerin kehanette bulunma yetisine sahip olduklarını yazar. Ancak bununla birlikte içenlerin ömrünü kısaltığına

---

[102] Lucianos**, Bis Accusatus,** 1.
[103] Şahin, "Apollon Klarios Bilicilik Merkezi", **Ege Üniversitesi Arkeoloji Kazıları**, İzmir, 2012, s. 326.
[104] Pausanias, 7. 21. 13.
[105] Pausanias, 2. 24. 1.
[106] Halliday, **a.g.e.**, s. 121-126.
[107] Manas, **a.g.e**., s. 111-114; Halliday, **a.g.e**., s. 127; Pausanias, 10. 24. 7.
[108] Lucianos, **Bis Accusatus**, 1. 797; Lucianos, **Jupiter Tragoedus**, 30. 675.
[109] Fontenrose, **Didyma,** s. 81.
[110] Şahin, **a.g.e**., s. 326.
[111] Manas, **a.g.e.,** s. 175.

dair bir görüş de vardır.[112] İamblikhos ise suyun kâhini esinlemediği, sadece onu arındırarak tanrı ile buluşmaya hazırladığı görüşündedir. Bu aşamadan sonra kâhin artık tanrıyla dolar (*enthousiasmos*) ve bedeni üzerindeki kontrolünü kaybederdi.[113] Klaros'taki bu kaynak suyu ayrıca günümüze kadar gelebilmiş tek örnek olarak hala görülebilmektedir.[114]

Kyaneai'da bulunan Apollon oraklinde, Delphoi, Klaros ya da Didyma'da olduğu gibi suyu içerek veya soluyarak gerçekleştirilen yöntemlerden farklı olarak, kutsal havuzun yüzeyine bakılarak kehanette bulunulur, Antakya yakınlarındaki Daphne adlı oraklde suyun sesi yorumlanırdı. Likya'da bulunan Sura'da ise kâhin bir su haznesinin içindeki kutsal balığın hareketlerini izleyerek kehanet verirdi. Sadece Likya'da kullanıldığı söylenen bu uygulama Plutarkhos ve Aelian tarafından farklı şekillerde anlatılmıştır. Plutarkhos'a göre kehanet, balığın yüzüşü, sıçrayışı, kaçışı gibi genel hareketlerinin belli kurallar çerçevesinde yorumlanmasıyla verlirken; Aelian, Apollon için sunulmuş olan kurbanın etlerinin balığa atılmasıyla yapıldığını anlatır. Buna göre balığın istekli bir şekilde etleri yemesi iyi, onları reddetmesi ise kötü olarak yorumlanmaktaydı.[115]

Antik Yunan'da kullanılan diğer bir kenanet yöntemi ise, Delphoi'da da kullanıldığı bilinen, kura yöntemidir. Öyle ki Delphoi'da bu yöntemin kullanımı Apollon egemenliğinden öncesine dayanmaktadır. Kura kehaneti, *Thri* adında, Zeus'un kızları olan, kehanet yeteneğine sahip üç nymphe ile ilişkilendirilir. Parnassos Dağı eteklerinde yaşayan bu nymphelerin aynı zamanda Apollon'un bakıcılığını yaptıkları, onu yetiştirdikleri söylenir. *Kleromancy* (kura kehaneti) yönteminin mucidi olarak görülen[116] bu *Thriler*'den, Apollon'un *Homeros İlahileri*'nde Hermes'e bahsettiği görülür:

" ...Sana başka bir şey daha söyleyeceğim ey Maia
Ve kalkanlı Zeus'un şanlı oğlu, tanrıların klavuzu tanrı!

[112] Plinius, **Naturalis Historia,** 2. 232.
[113] Iamblichos, **De Mysteriis,** 3. 11.
[114] Şahin, **a.g.e**., s. 323.
[115] Farnell, **a.g.e**., s. 230.
[116] Frank Egleston Robbins, "The Lot Oracle at Delphi", **Classical Philology,** Vol. 11, No. 3, 1916, s. 285-287.

Kutsal birileri daha var, üç kişiler, senin kız kardeşlerin bunlar.
Bu kızların üçü de hızlı kanatlarla donatılmıştır
Başlarına beyaz arpa saçısı yapılırdı onların
Ve Parnassos Dağı'nın eteklerinde yaşarlardı:
Thriler. Benden farklı olarak kehanette bulunan öğretmenler.
Ben henüz sığır otlatan bir çocukken onlar bu sanatı icra ederdi. Ama babam kulak asmazdı
Bu sanata.
Uçuşup dururlardı bir o yana bir bu yana.
Balla beslenirler ve her şeyi kusursuz yerine getirilerdi.
Sarı balı yiyerek esinlendiklerinde de
Seve seve razı olurlar komuşmaya gerçeği
Ama eğer tanrıların bu tatlı yiyeceğinden yoksun kalırlarsa
Anlaşılmaz sözlerle konuşurlar ve kargaşa içinde birbirlerinin etrafında uçuşup dururlar.
İşte bunları sana veriyorum. Git onlardan öğren kehaneti samimiyetle
Ve sevindir gönlünü doya doya. Ama eğer ölümlü bir insana öğretirsen
Bu sanatın nasıl yapıldığını, çok kez duyacaktır senin tanrısal sesini, tabi eğer
Şansı varsa!.."[117]

Kura kehanetini temsil etmeleri dolayısıyla da bu yöntemde kullanılan jetonlar *"thri"* olarak adlandırılırdı. Birbirinden farklı görüşler olsa da Delphoi'da bu yöntem genel olarak, tripodun üzerine yerleştirilen bir phialenin içine kuraların konulması ve bunların ilahi bir güç tarafından meydana gelen sarsılmayla dışarıya sıçramasıyla birlikte, kendinden geçmiş olan Pythia'nın kehanette bulunması şeklinde gerçekleşir ya da doğrudan kuraların içinden rastgele biri seçilip yorumlanırdı.[118] Delphoi'da oldukça erken tarihlere değin giden bu uygulama, Apollon kültünün buraya yerleşmesiyle güvenilir olmadığı gerekçesiyle bırakılsa da tamamen kaldırılmamış,

[117] Homeros İlahileri, 550-567.
[118] Robbins, **a.g.e**., s. 285-286; Fontenrose, **The Delphic Oracle,** s. 220; Scott, **a.g.e**., s. 13.

danışma sırasını belirleme ya da çift anlamlı belirsiz kehanetlerin verildiği durumlarda birini seçme gibi başka amaçlar için kullanılmaya devam etmiştir.[119] Plutarkhos'un verdiği örnekten de anlaşıldığı üzere bir seçim yaparken sıklıkla kullanıldığı görülmektedir.[120]

Bahsedilen tüm bu yöntemlerle elde edilen kehanetler danışanlara düz yazı ya da vezinli (*heksametron*) olmak üzere her iki şekilde de aktarılabilirdi. Kehanet merkezlerinde dönem dönem düz yazıdan şiire, şiirden düz yazıya geçildiği görülmektedir. Plutarkhos, Delphoi'da kehanetin ilk zamanlarda düz yazı, sonra şiir, sonra yine düz yazı olarak aktarıldığını söyler. Bunun nedeni elbette ki, konjonktürel olarak değerlendirilebilir. Zira şiirin ve şairlerin revaçta olduğu dönem vezinli aktarıma; sade ve anlaşılır olanın süslü ve karışık olandan daha değerli görüldüğü dönem düz yazıyla aktarıma geçildiği düşünülür. Yani toplumdaki ve dildeki değişimler doğal olarak toplumun bir parçası olan kehanet merkezlerini de etkilemiştir. Aslında şiirin daha edebi, yücelik katmaya daha müsait olmasından dolayı ilahi mesajları, tanrıdan alınan cevapları aktarmak için düz yazıya kıyasla daha uygun olduğu düşünülebilir. Ancak bu avantajlarının yanı sıra vermiş olduğu çok anlamlılık, düz yazı kadar net, yalın olmaması kafa karıştırıcı olabiliyor ve yanlış yorumlara sebebiyet verebiliyordu. Ayrıca her durumda uygun yanıtı verebilmek için hile olarak kullanılmaya daha müsaitti ve bu şekilde kullanıldığı da oluyordu.[121] Açıklanan kehanetler genelde, kehanet merkezinde görevli olan sekreter, yazman ya da bu işle alakalı kişiler tarafından kayıt altına alınıyor ve bu kayıtlar tapınağın arşivinde saklanıyordu.[122] Nitekim bazı merkezlerde kehanetlerin açıklandığı, kopyalandığı ve korunduğu düşünülen *khresmographion* adında bir mekânın varlığı söz konusudur. Aynı zamanda belli bir ücret karşılığında danışanlara kehanetin yazılı bir kopyasının verildiği de olurdu.[123]

Kehanet merkezleri arasında şüphesiz en önemlisi, hakkında en fazla bilgiye sahip olunan ve hem antik hem de modern dönemde büyük üne sahip olan Delphoi kehanet

[119] Robbins, **a.g.e**., s. 288-289.
[120] Plutarkhos, **De Fraterno Amore,** 21.
[121] Plutarkhos, **Moralia**, 407.
[122] Manas, **a.g.e**., s. 198.
[123] **A.g.e**., s. 177, 197-198; Fontenrose, **Didyma,** s. 43, 80, 91.

merkezidir. Korint Körfezi'nin kuzeyinde, Parnassos Dağı eteklerinde bulunan bu merkez, Helen dünyası için büyük bir dini otorite ve ruhani birliğin sembolü olarak değerlendirilir.[124]

Apollon *temenos*'unun kuruluş tarihinin M.Ö. 750'den geriye gitmediği biliniyor ve ancak 8. yüzyılın son çeyreğinde (725-700) uluslararası bir üne kavuştuğu söyleniyor olsa da, Homeros'un *İlyada*'da bu tapınağın hazinelerinden bahsettiği görülür. Ayrıca M.Ö. 8. yüzyılın ortalarında başlayan büyük kolonizasyon hareketinde Delphoi'un önemli bir katkısının olduğu açıktır.[125]

Söz konusu merkezin, Apollon'un eline geçmeden önce de Toprak Ana Gaia'nın egemenliğinde olan[126] Pytho adında bir kehanet merkezi olduğu, zira Apollon'dan önce de burada farklı kültlerin bulunduğuna dair bilgiler mevcuttur,[127] Python adında Tanrıça'nın oğlu olarak gösterilen korkunç bir ejderha tarafından korunduğu anlatılır.[128] Apollon bu ejderhayı öldürmüş ve tapınağın sahibi olmuştur. Bazı kaynaklar ise, Apollon'un Python'dan önce Delphyne adında dişi bir ejderhayla mücadele ettiği bilgisini verir. Apollon'un bir ejderhayla mücadelesi hakkında bilgi sahibi olunan ilk kaynak olan *Homeros İlahileri*'nde, Hera'nın canavar oğlu Typhaon'nun bakıcılığını yapan, dişi bir Delphi ejderhasından bahsedildiği görülür. Bu ejderhanın adı yoktur fakat sonraki kaynaklarda adı Delphyne olarak geçmektedir.[129]

"…Tatlı tatlı akan pınarın hemen yanındaki dişi canavarı
Öldürdü güçlü okunun atışıyla tanrı Zeus'un oğlu
Bu iri cüsseli, canavar yılanı yaşadığı yerde; yaptığı kötülüklerle
Kasıp kavurmuştu yeryüzündeki insanları; hem insanlara
Hem de onların yünü bol sürülerine bir lanetti o.

[124] Frederik Poulsen, **Delphi**, London, Gyldendal, 1920, s. 38; Manas, a**.g.e**., s. 73.
[125] Burkert, **a.g.e.**, s. 116; Farnell, **a.g.e**., s. 194; Scott, **a.g.e.,** s. 49; Homeros, **İlyada**, 9. 404-405.
[126] Pausanias, 10. 5. 5.
[127] Apollon'dan önce Delphoi'da bulunan kültler için bkz: Dempsey, **a.g.e**, s. 1-37.
[128] Dempsey, **a.g.e**., s. 1-5.
[129] Joseph Fontenrose, **Python: A Study of Delphic Myth and Its Origins**, New York, Biblo and Tannen, 1974, s. 13-14.

Bu dişi canavar, eskiden alıp büyütmüştü altın tahtlı Hera'nın
Çocuğu baş belası, korkunç, ölümlülere felaket getiren Typhon'u..."[130]

Delphyne'nin rahim anlamına gelen *delphys* kelimesinden türediği ve Delphoi adının da Delphyne'den geldiği söylenir. Dolayısıyla Delphoi Yunanlar tarafından rahim kelimesiyle ilişkilendirilmiştir[131] ve dünyanın merkezi, göbeği olarak kabul gördüğü düşünüldüğünde bu ilişki anlaşılabilir. Efsaneye göre; Zeus'un, dünyanın iki ucundan uçurduğu iki kartal Delphoi'da buluşur ve bundan böyle burası dünyanın merkezi, göbeği (*omphalos*) olarak anılmaya başlar. Bunun bir işareti olarak da kehanet merkezinin yeraltı bölümü olan adytona bir omphalos taşı yerleştirilir.[132] Ayrıca Varro bu taşın, Apollon tarafından öldürülen yılan Python'un, Tatianos ise Dionysos'un mezarı olduğunu belirtir.[133]

Kehanet merkezinin Apollon'un egemenliğine geçmesiyle ilgili anlatılan pek çok farklı hikâye olması karışıklıklara neden olmuş ve dolayısıyla bu durum Delphoi'un kökenine ilişkin sorulara net cevaplar verilememesi sonucunu doğurmuştur. Yukarıda da bahsedildiği gibi, Apollon'un bir ejderhayla mücadelesi konusunda en erken kaynak *Homeros İlahileri*'dir. Daha sonra Simonides de böyle bir mücadeleden bahseder ancak orada da Python adının geçip geçmediği kesin değildir. Bu konudaki en erken üçüncü kaynak ise Euripides'in *Iphigenia Tauris*'te adlı eseridir.[134] Buna göre Leto, Delos'da Apollon'u doğurduktan sonra Parnassos'a götürür ve oraya vardıklarında, Apollon henüz bir bebek olarak annesinin kucağında olmasına rağmen oklarıyla Python'u öldürür ve tapınağın sahibi olur. Bir diğer anlatıya göre ise Apollon Delphoi'a yalnız gider ve annesine kötülük yapan Python'u öldürür. Çünkü Hera onları öldürmesi için, Apollon ve Artemis'e hamileyken Leto'nun peşine Delphoi ejderhası Python'u takmıştır. Doğum yapacak bir yer bulamayan Leto, sonunda Delos adası

[130] Homeros İlahileri, 300-306.
[131] Eliade, **a.g.e.,** s. 333-334.
[132] Manas, **a.g.e**., s. 80.
[133] Varro, **De Lingua Latina**, 7. 17; Tatianos, **Oratio ad Graecos**, 8. 251.
[134] Euripides, **Iphigenia in Tauris,** 1239-1251.

tarafından kabul edilir ve çocuklarını burada doğurur. Dolayısıyla Apollon'un ilk işi Python'u cezalandırmak olur.[135]

Söz konusu mücadelenin anlatıldığı hikâyeler arasında, Apollon'un Python'u yüz ok darbesiyle öldürdüğü versiyon daha popülerdir ve Apollon'un *Hekatos* epitheti bu olayla ilişkilendirilir. Sanatsal açıdan en çok temsil edilen ise yukarıda bahsedilen üçüncü versiyondur (Euripides'e ait olan).[136] Python'a karşı kazandığı bu başarıdan sonra Apollon tüm Helen dünyasında *Apollon Pythien* olarak ün yapar.[137]

Ancak Apollon'un işlediği bu cinayet, tanrı da olsa, onun arınmasını gerektirir. Bunun için Tempe ya da Crete'ye giden tanrı, döndükten sonra Python'a karşı kazandığı zaferin anısına Pythia Oyunları'nı düzenler.[138] Bu olay dolayısıyla Apollon kötülükleri kovan (*apotropaios/aleksikakos*) ve arındıran (*katharsios*) bir tanrı haline gelmiştir. Bu yüzden onun kâhinleri ya da yorumcuları insanlara, işlenen bir suçun ardından arınmak için yapılması gerekenleri açıklayıp bu konuda yol gösterirler.[139] Bunların yanı sıra toplumsal düzen ve yasa koruyucu olarak da bilinmektedir.[140] Daha erken dönemlerde cinayet suçları için uygulanan ağır cezaları yumuşatmış, daha insani uygulamalar getirilmesine yardımcı olmuştur.[141] Ayrıca sahip olduğu *oikistes* (kurucu) epitheti kolonizasyon hareketi için de önemli bir tanrı olduğunu gösterir. Nitekim koloni kuruluşlarından önce, en uygun zaman ve yer için mutlaka Delphoi'a danışılırdı. Yunanlar için kent kurmak dini bir eylemdi ve bunun bir tanrı gözetiminde yapılması gerekekiyordu.[142] Kentlerin idari yapılanmaları, kamusal kurum ve kuruluşlar gibi pek çok durum için de genelde kehanete başvurulurdu ve Delphoi'un bu konudaki önemi tartışmasız çok büyüktü.[143]

Homeros İlahileri'nde Apollon'un Delphoi'u kuruşuyla ilgili şu satırlar yer alır:

[135] Fontenrose, **Python,** s. 15-16, 18.
[136] **A.g.e.**, s. 15-16.
[137] Eliade, **a.g.e.**, s. 331; Manas, **a.g.e**., s. 83.
[138] Fontenrose, **Python,** s. 15.
[139] Poulsen, **a.g.e**., s. 33.
[140] **A.g.e.**, s.29.
[141] Eliade, **a.g.e.**, s. 333.
[142] Poulsen, **a.g.e.,** s.25; Fairbanks, **a.g.e.,** s. 39.
[143] Burkert, **a.g.e.,** s. 116.

"…Buradan dosdoğru yürüdün dağın tepesine
Ve geldin karla kaplı Parnassos'un yamacındaki karla kaplı Krisa'ya,
Batı rüzgarlarının dört ay boyunca estiği tepenin yukarısından
Sarkan kayanın altında ağaçlıklı bir vadi
Uzanmıştı. Tanrı Phoibos Apollon niyet etti burada
Kurmaya dillere destan tapınağını ve şöyle dedi:
"Burada kurmayı düşünüyorum güzel tapınağımı
İnsanlara kehanet hizmeti versin diye, ki onlar bana daima
Getirecekler bana kusursuz, yüzlük kurbanları,
Gelecekler hem bereketli Peloponnessos'tan,
Hem Europa'dan, hem de dalgaların yıkıldığı adalardan,
Geleceği öğrenmek isteyenler. Onlara doğru ve güvenilir varlığımı
Bildireceğim güzel tapınağımda."
Böyle konuştu Phoibos Apollon ve attı temellerini
Tapınağının geniş ve alabildiğine uzun tutarak. Sonra temellerin üzerine
Taştan eşiği koydu Trophonios ve Agamedes,
Ölümsüz tanrıların sevdiği Erginosoğulları.
Sayısız insanoğlu soyu inşa etti tapınağı
İşlenmiş taşlardan, sonsuza kadar dillere destan olsun diye…"[144]

Pausanias ise Apollon için, art arda kurulmuş dört tapınaktan bahsetmektedir. Buna göre, birincisi defne dallarından, ikincisi kuş tüyleri ve balmumundan, üçüncüsü bronzdan ve dördüncüsü, *Homeros İlahileri*'nde de bahsedildiği gibi, Trophonios ve Agamedes tarafından inşa edilmiş taştan tapınaktır.[145]

Merkezde gerçekleşen bu devir teslimden sonra artık Delphoi, Toprak Ana Gaia ya da diğer tanrılarla değil Apollon'la ilişkili bir yer haline dönüşür. Ancak merkez dişil özelliğini kaybetmemiş, Apollon kâhineleri Pythialar'la bu devam etmiştir.

[144] Homeros İlahileri, 281-299.
[145] Pausanias, 10. 5. 9-13.

Kehanet merkezi başlarda, tanrı Apollon'un doğum günü olan Bysios ayının yedinci günü, yani yılda sadece bir gün hizmet vermekteydi ancak zamanla artan ilgi dolayısıyla önce her ayın bir günü, sonra da her gün olmak üzere tüm yıl boyunca hizmet vermeye başlamıştır. Fakat yine de en yoğun dönemini, Apollon'un üç aylık kış dönemi boyunca bulunduğu Hyperborea'dan döndüğü bahar aylarında yaşardı. Tek başına bir Pythia'nın yeterli olmadığı bu yoğun günlerde merkezde üç Pythia görev yapmaktaydı. Apollon'un, düşler ülkesi olarak adlandırılan Hyperborea'da bulunduğu üç aylık kış dönemi boyunca ise Delphoi kehanet merkezinin başına Dionysos geçerdi.[146] Boeotia'daki Minyanslar tarafından Delphoi'a getirildiği düşünülen Dionysos kültü, orada büyük bir öneme sahipti ve birçok açıdan iki tanrının birliği söz konusuydu. Ancak bütün bu ortaklığa rağmen yine de Dionysos hiçbir zaman kehanet görevini üstlenmemiş, kehanet sanatı sadece Apollon'un özelinde kalmıştır.[147]

Delphoi'da danışanların, yapmaları gereken işler dolayısıyla kehanet gününden birkaç gün önce orada hazır bulunmaları gerekirdi. İlk olarak, tıpkı Pythia gibi kutsal kaynak sularıyla yıkanarak arınırlar ve bu önemli olay için uyulması gereken diğer kuralları yerine getirirlerdi. Daha sonra ise tanrıya danışmak için sıraya girerlerdi. Delphoi'un yerlileri her zaman bu konuda bir önceliğe sahipti. Onlardan sonra Delphoi'un yönetim konseyinin bir parçası olan kentlerdeki Yunanlar, sonrasında ise diğer Yunanlar ve son olarakta Yunan olmayanlar danışabilirdi. Ancak her grup içinde, bu sıralamanın önüne geçebilecek ayrıcalıklı kişi ya da kentler olabilirdi (*promanteia*) ve böyle durumlarda öncelik daima onlara ait olurdu. Bu ayrıcalıklı olanların sayısının aynı anda birden fazla olması durumunda ise sıra kura ile belirlenmekteydi.[148]

Uzun bir bekleme süresinden sonra sırası gelen tapınağa girer, bu sadece erkek için geçerliydi kadınların tapınağın içine girmesi kesinlikle yasaktı ve içeride bulunan altarın üzerinde, ücret olarak dışarıda sunulan kurban dışında, bir kurban daha sunardı. Eğer içeriye giren Delphoi dışından biri ise, bu kişiye *proxenos* olarak adlandırılan bir Delphoilu'nun eşlik etmesi gerekmekteydi. Sunulan kurbanın tanrılar için olan kısmı

[146] Manas, **a.g.e**., s. 117; Walter Burkert, **Homo Necans: The Antropology of Ancient Greek Sacrificial Ritual and Myth**, Berkeley, University of California Press, 1983, s. 124-125; Plutarkhos, **Quaestiones Graecae,** 9; Plutarkhos, **De Pythiae Oraculis,** 8.
[147] Dempsey, **a.g.e**., s. 33-34.
[148] Scott, **a.g.e**., s. 15.

yakılır, kalan kısmı Delphoilular'a verilir, bir kısmı da "bıçak parası" olarak, kesen kişiye bırakılırdı. Tüm bu işler tamamlandıktan sonra kişi, rahipler eşliğinde Pythia'nın bulunduğu yere doğru gider ve nihayet kehanet alımı başlardı.[149]

Kehanet alımı sırasında Pythia'ya rahipler (*hiereis*) ve *hosioi* eşlik etmekteydi. En az M.Ö. 200'den sonra Delphoi'da iki rahibin varlığı söz konusudur.[150] Bunlardan biri yaşlı diğeri ise gençti ve dolayısıyla yaşlı olan öldüğünde yerine genç olan geçer ve onun yerine de daha genç biri atanırdı. Bu döngü dolayısıyla her zaman rahiplerin en azından biri, uzun bir tecrübeye sahip olmuş olurdu. Kehanet ritüelinde biri ya da her ikisi bulunabilir, bazen bir tanesi danışana cevabı teslim ederek *prophetes*'in görevini de yerine getirebilirdi. Zira kullanılan terimlerin duruma göre değişiklik gösterdiği genel olarak kabul edilen bir görüştür. Ayrıca Delphoi yazıtlarında *hiereus*'un genel bir terim olup, sadece rahipler için değil, farklı görevliler için de kullanıldığı görülmektedir.[151] *Prophetes* teriminin ise, Herodotos, Plutarkhos ve Aelian tarafından bahsedilse de, Delphoi yazıtlarında geçmediği görülür. Dolayısıyla *prophetes* ve *hiereus* isimlerinin Delphoi'da aynı görev için kullanılmış olabileceği düşünülmektedir. Nitekim Plutarkhos'un, çağdaşı Nikandros'tan hem *hierus* hem de *prophetes* olarak bahsetmesi bu görüşü desteklemektedir.[152] Tanrıyla iletişime geçen kâhin ya da kâhineler için de kullanılmasına karşın *prophetes*, çoğu zaman bir bilici olarak değil, kehanet ritüelini denetleyen ve yöneten bir erkek görevli olarak görülmektedir.[153] Bu iş için her zaman deneyimli bir *prophetes*'e ihtiyaç duyulmuştur.[154] Söz konusu *hierus-prophetes* olarak adlandırılan bu görevliler, tanrı sözcüsü olarak doğrudan Pythia'ya yöneltilen sorular dışında tüm soruları cevaplayabilirdi. Ayrıca Pythia'nın cevaplarını yazılı olarak delegelere teslim eder, cevabın gizli kalmasına gerek olmayan bazı durumlarda onu alenen duyururdu.[155]

[149] Scott, **a.g.e**., s. 17-18.
[150] Fontenrose, **The Delphic Oracle,** s. 218.
[151] H. W. Parke, "A Note on the Delphic Priesthood", **The Classical Quarterly**, Vol. 34, 1940, s. 87-88.
[152] Plutarkhos, **Moralia**, 386c, 438b.
[153] Fontenrose, **The Delphic Oracle**, s. 218.
[154] Parke, "A Note on the Delphic Priesthood", s. 89.
[155] Fontenrose, **The Delphic Oracle**, s. 218-219.

Strabon ve Plutarkhos ise Delphoi'da ayrıca, Pythia'nın düz yazıda verdiği kehanetleri vezinli hale dönüştürmekle görevli şairlerin varlığından bahseder.[156]

Hosioi olarak adlandırılan görevliler ise, Plutarkhos'un anlattığına göre hayatını bu göreve adayan beş kişiden oluşmaktaydı.[157] Bu terim antik literatürde, bir Delphoi görevlisi olarak sadece dört kez geçer[158] ve bunların hepsi de Plutarkhos'un *Moralia* adlı eserinde görülür.[159] Bu kişiler, kâhin ve rahiplerden ayrı olup, onlarla karıştırılmamalıdır.[160] Olasılıkla kehanet ritüeli sırasında Pythia'a iki rahip ve beş, bazen daha da az, *hosioi* eşlik etmekteydi.[161] Göreve nasıl atandıkları tam olarak bilinmese de,[162] Plutarkhos'un bu kişilerin Prometeus'un oğlu Deukalion'un soyundan geldiğini söylemesi[163] dolayısıyla Delphoi'un saygın ailelerinden seçilmiş önemli kişiler oldukları düşünülebilir. Görevleri ise ritüellerde ve bütün dini işlerde *hierus-prophetes*'e yardım etmekti.[164]

2.2. Antik Roma'da Kehanet

Eklektik bir din olarak tanımlayabileceğimiz Roma dini, İtalya'daki ilkel inançlardan başlayarak, Yunan, Etrüsk gibi pek çok farklı inanç ve kültürden etkilenmiş, sürekli değişim ve gelişim gösteren bir din olmuştur. İtalya'da insanlık tarihinin Paleolitik Çağ'a değin gittiği düşünülürse, etkilenilen kültürlerin ne kadar geniş bir zaman dilimine yayıldığı, dolayısıyla ne kadar çeşitli bir etileşimin gerçekleştiği daha iyi kavranabilir. Paleolitik ve Neolotik Çağ'a dair bilgiler kısıtlı olsa da Bronz Çağ'dan itibaren daha kayda değer bilgiler mevcuttur. Bu dönemde İtalya, Hint-Avrupa kavimlerinin istilalarına sahne olur. Bunlar daha çok Kuzey İtalya'da, özellikle de Po Ovası ve civarında yerleşmişlerdir. *Terremare* kültürüne sahip olan bu

[156] Parke, "A Note on the Delphic Priesthood", s. 85; Strabon, 9. 3. 5; Plutarkhos, **De Pythiae Oraculis,** 25.
[157] Fontenrose, **The Delphic Oracle,** s. 218-219; Plutarkhos, **Moralia**, 292d.
[158] Parke, "A Note on the Delphic Priesthood", s. 87.
[159] Plutarkhos, **Moralia**, 292d, 365a, 437a, 438b.
[160] Dempsey, **a.g.e**., s. 190. Hosioi'un kimliği ve görevleri konusunda ileri sürülen farklı görüşler için ayrıca bkz: Dempsey, **a.g.e.,** s. 189-192.
[161] Fontenrose, **The Delphic Oracle**, s. 219.
[162] Parke, "A Note on the Delphic Priesthood", s. 88.
[163] Plutarkhos, **Moralia**, 292d.
[164] Fontenrose, **The Delphic Oracle,** s. 219.

insanların, evlerini kazıklar üzerine kurulmuş platformlara inşa ettikleri, ölülerini yakıp, küllerini urnalara koydukları bilinmektedir. Çeşitli kavimlerin İtalya'ya gelişleri Demir Çağı'nda da devam eder. Orta İtalya, özellikle de Latium bölgesine yerleşen bu kavimler ilk gelenlerden daha gelişmiş düzeydedir. Bunlardan bazıları ölülerini yakmaya hala devam etse de, bazılarının ölülerini gömmeleri, onları ilk göç dalgasıyla gelenlerden ayıran en karakteristik özelliğidir. Ayrıca bu dönemde göçebeliğin yavaş yavaş yerini tarıma dayalı yerleşik düzene bırakması, yerleşime müsait olan diğer alanların da başka kavimlerce hızla iskân edilmesine neden olur. M.Ö. 8. yüzyıl başlarında gelen göçmenler ise Etrüria bölgesine yerleşen ve Roma uygarlığı için oldukça önemli bir konuma sahip olan Etrüskler'dir. Diğerlerinden her konuda daha üstün olan bu topluluk onları etkisi altına almayı başarır ve burada kent devletleri kurmaya başlar. M.Ö. 8.-6. yüzyıllarda İtalya'nın güneyi ve Sicilya ise Yunanlar tarafından yoğun bir şekilde iskân edilir. Nitekim bu iki bölge, Antik Çağ'da Yunan kolonilerinin fazlalığı nedeniyle *Magna Graecia* (Büyük Yunanistan) olarak adlandırılmıştır.[165] Benzer bir durum, Alpler'i aşarak Kuzey İtalya'nın bir kısmına yerleşen Galler sebebiyle *Gallia Cisalpina* adını alan yukarı İtalya için de geçerlidir.[166]

Kısacası İtalya, pek çok farklı topluluğa ev sahipliği yapmış olması dolayısıyla birbirinden farklı inanç ve kültürün iç içe geçtiği bir bölge olma özelliğine sahiptir. Ancak şüphesiz Roma üzerindeki en büyük etkiyi Etrüskler ve Yunanlar bırakır. Mimari, din, edebiyat, felsefe, sanat gibi pek çok alanda bu iki toplumun etkisi oldukça büyüktür.[167]

Tarihsel olarak gerçekliği tartışılsa da, genel inanışa göre Roma'nın kuruluşu M.Ö. 753 olarak kabul edilmektedir. Kuruluşuyla ilgili bahsedilen pek çok efsaneden en bilineni şüphesiz Remus ve Romulus kardeşlere ait olanıdır. Efsaneye göre, Troialı Aeneas kentin düşmesinin ardından oğlu Askanios, babası Ankhises ve karısı Kreusa'yı alarak kentten ayrılır. Uzun ve zorlu bir yolculuğun ardından diğer Troialılar'la birlikte İtalya'ya varır ve Latium bölgesine yerleşir. Daha sonra oğlu

[165] Oğuz Tekin, **Eski Yunan ve Roma Tarihine Giriş**, İstanbul, İletişin Yayınları, 2008, s. 184-189.
[166] George Dwight Kellogg, "A Characterization of Gallic Latin", **The Classical Weekly**, Vol. 6, No. 12, 1913, s. 90.
[167] Jesse Benedict Carter, **The Religion Of Numa: And Other Essays On The Religion of Ancient Rome**, London, The Macmillan Company, 1906, s. 29-30; H. J. Rose, **Primitive Culture In Italy**, London, Methuen and Co., 1926, s. 39-40.

Askanios burada Alba Longa kentini kurar ve bu ailenin soyundan gelen kişiler uzun yıllar burada hüküm sürer. Gün gelir, bu krallardan biri olan Numitor, kardeşi Amulius tarafından tahttan indirilir ve herhangi bir tehdit oluşturmaması adına erkek çocukları öldürülür, kızı Rhea Silvia ise, hayatı boyunca bakire kalması için Vesta Tapınağı'na rahibe yapılır. Ancak yine de bu durum Rhea'nın Mars'tan çocuk sahibi olmasını engelleyemez. Bunun üzerine Amulius, Rhea'yı öldürür, çocuklarını da bir sepete koyup Tiber Nehri'ne bırakır. Akıntıda sürüklenirken bir incir ağacına takılarak duran sepet dişi bir kurt tarafından bulunur ve çocuklar, kendilerini emziren bu kurt sayesinde hayatta kalmayı başarır. Daha sonra ise onları bulan çoban Faustulus ve karısı Laurentia tarafından büyütülürler. Zamanı geldiğinde Alba Longa'ya geri dönerler ve Amulius'u öldürüp dedeleri Numitor'u tekrar tahta çıkarırlar. Bir süre onun için çalıştıktan sonra kurmak istedikleri kent için yeniden çocukluklarını geçirdikleri yere dönerler. Ancak kurulacak olan kentin kimin tarafından yönetileceği konusunda anlaşmazlık çıkar ve bu konunun çözümü için tanrıya danışmaya karar verirler. Bunun üzerine Romulus *auspicium*'u almak için Palatino Tepesi'ne, Remus ise Aventine Tepesi'ne çıkar. Tanrı onayı anlamına gelen ilk işareti, gökyüzünde uçan altı akbaba olarak Remus görür. Romulus ise on iki akbaba görmüştür. Birinin zaman, diğerinin de sayı olarak ayrıcalıklı olduğunu düşünmesi her iki tarafın da kendini kral ilan etmesine neden olur. Herhangi bir anlaşmaya varılamaması sonucu aralarında çıkan kavgada Romulus kardeşi Remus'u öldürür ve daha sonra Roma adını alacak olan Palatino Tepesi'ndeki bu yeni kentin kralı olur.[168]

Çeşitli aşamalardan geçen Roma dininin ilk evresi animist dönem olarak adlandırılabilir. Henüz *deus* (kişileştirilmiş tanrı) kavramının ortaya çıkmadığı bu dönemde *numen* adı verilen kutsal ruh ve varlıklara tapınıldığı görülmektedir.[169] Rose, *numen*'nin *mana* ile benzerliğine dikkat çeker. Ona göre *numen* de tıpkı *mana* gibi insanüstü bir gücü ifade etmektedir. Bu güç insanların ya da nesnelerin içinde bulunan tanrısal bir güçtür.[170] *Numen*'in diğer bir adının da *genius* olduğu düşünülür. Ancak

[168] Kerry Usher, John Sibbick, **Heroes, Gods and Emperors From Roman Mythology**, Vancouver, Douglas and McIntyre, 1984, s. 80-86; Livius, **The History of Rome**, 1. 6-7.
[169] Cyril Bailey, **The Religion of Ancient Rome**, London, Archibald Constable and Co., 1907, s. 12-15.
[170] Herbert Jennings Rose, "Numen And Mana", **The Harvard Theological Review**, Vol. 44, No. 3, 1951, s. 109.

onları aynı ya da birbirine paralel kavramlar olarak değerlendirenler olduğu gibi, iki farklı kavram olarak değerlendirenler de vardır.[171] Fakat sonuçta, kullanılan tüm bu kavramların az ya da çok birbirine benzer olduğunu söylemek de yanlış olmaz. Bazı Hellenistlerin *mana*'yı tanımlarken *daimon* terimini kullanması[172] ve Romalılar'ın onu kendi dillerine çevirirken *genius* olarak çevirmeleri kavramların birbirinden farklı şeyler olmadığını kanıtlar niteliktedir.[173]

Genius, ki bunun aile içinde daha çok *pater familias*'ta bulunduğu düşünülür, aileyi ve onun adını (*nomen*) korumakla yükümlüdür. *Pater familias*'ın doğum gününde ve evliliğinde ibadet edilen *genius*, sadece evde değil, aynı zamanda dışarıda da farklı nesneler ya da insanlarda bulunan bir güçtür. Aile içinde *genius*'un kadındaki karşılığı, benzer özelliklere sahip olması dolayısıyla *iuno* olarak kabul edilir. *Iuno*'nun varlığı düşüncesi ilk yüzyılın sonuna kadar devam etmiş ve ev ibadetinin bir parçası olarak kabul görmüştür.[174]

Roma'da en erken dini örgütlenme toplumun en küçük birimi olan aile içinde gerçekleşmiştir.[175] Aile anne, baba, çocuklar, torunlar, köleler (*servus*) ve aileye sığınmış olan yanaşmalardan (*clientes*) oluşan bir kurumdur ve mutlak otorite (*patria potestas*) *pater familias* olarak adlandırılan babaya aittir. Kadınlar kendilerine ait mülkleri olsa bile babaları, kocaları ya da en yakın erkek akrabaları gibi, her zaman bir erkeğin himayesi altında olurlar. Erkek çocuklar (*filius familias*) yetişkin olup, kendine ait ayrı bir eve çıksa da onun bütün mülkü yasal olarak hala babasına aittir ve *patria potestas* altında kabul edilir. Kız çocukları (*filia familias*) ise evlendikten sonra artık kocalarının ait olduğu klana (*gens*) geçerler. Baba ölünce, ki ölünceye kadar otoritesini kaybetmez, aile birliğini koruma görevi erkek çocuğa geçer. Erkek soyu bitene kadar bu düzen bozulmazdı ancak bu durum nesiller arası ilişkinin gitgide

---

[171] Bu konuda ayrıntılı bilgi için bkz: Duncan Fishwick, "Genius and Numen", **The Harvard Theological Review,** Vol. 62, No. 3, 1969, s. 356-367.
[172] Georges Dumezil, **Archaic Roman Religion: With An Appendix On The Religion Of The Etruscans**, Baltimore and London, The Johns Hopkins University Press, 1996, s. 19.
[173] Herbert Jennings Rose, "Numen inest: 'Animism' in Greek and Roman Religion"**, The Harvard Theological Review**, Vol. 28, No. 4, 1935, s. 249.
[174] Celia E. Schultz, **Women's Religious Activity in The Roman Republic**, Chapel Hill, The University of North Carolina Press, 2006, s. 124-125.
[175] W. Warde Fowler, **The Religious Experience Of The Roman People: From The Earliest Times To The Age Of Augustus**, London, Macmillan And Co., 1911, s. 68-69.

zayıflamasına dolayısıyla da aile üyeleri (*agnati*) ve klan üyeleri (*gentiles*) arasında ayrıma neden olurdu.[176] Aile içinde her türlü yetkiye sahip olan *pater familias* ailenin kralı gibidir.[177] Ailedeki bu sıkıyönetim, onlara toplum hayatı ve devlet yönetiminde güçlü bir disiplin ve mutlak bir itaat ruhu sağlamıştır. Dolayısıyla aile birliğinin bir uzantısı olan Roma Devleti'nin güçlü ve disiplinli olmasında şüphesiz bu aile düzeninin büyük bir rolü vardır.

Bir ailede, günlük işler ya da önemli olaylar için tapınım gören pek çok ev tanrısı veya tanrı grubu bulunurdu (*dii familiares*).[178] İlk tapınaklar olarak düşünebileceğimiz bu evlerde baba rahip, küçük kızlar Vesta rahibesi, oğlanlar da kutsal kap ve sunuları taşımakla sorumlu kişiler olarak düşünülebilir.[179]

Başlangıçta İtalya'da, tepelere yerleşen ve henüz göçebe bir hayat süren halkların evleri, doğadaki çeşitli malzemelerle inşa edilmiş, bir Kızılderili çadırından daha küçük oluşumlardı. Zamanla yerleşim yeri olarak daha makul yerler olan ovalara inerek yerleşik bir hayat tarzını benimsemeye başlamışlar ve değişen ihtiyaçlar doğrultusunda daha kullanışlı bir yapı tarzına yönelmişlerdir. Bu evlerin en basit formu bir oda ya da salon ve bir avludan oluşur, çatının ortası açık ve yağmurun içine doğru akabilmesi için eğimli olurdu (*complivium*). Vesta'nın ikamet ettiği evin ocağı kutsaldı ve ev ibadetinin merkezini oluşturmaktaydı.[180] Evin kutsal sayılan bir diğer bölümü ise Janus'un ikamet ettiği kapıydı. Bu iki bölüm evin en önemli alanları olarak kabul edilmekte,[181] evde bir tehlike noktası olarak görülen kapıların güvenliği son derece önem arz etmekteydi. Kutsal ateş her ayın belli günlerinde (*Kalends, Nones, Ides)* ve aile için önemli olan günlerde çelenklerle süslenir ve ona sunularda bulunulurdu.[182] Ocağın arkasında, atrium'un daha da gerisinde ise evin kileri (*penus*) yer alırdı. Bu bölüm orada ikamet eden ruhlar tarafından korunmaktaydı (*dii penates*). Bu ruhların

[176] Theodor Mommsen, **The History Of Nations: Rome From Earliest Times To 44 B.C**., Vol. 3, Chicago, The H.W. Snow and Son Company, 1910, s. 11.
[177] Fowler, **a.g.e.,** s. 70.
[178] Schultz, **a.g.e**., s. 123.
[179] Norman W. DeWitt, "The Primitive Roman Household", **The Classical Journal**, Vol. 15, No. 4, 1920, s. 220.
[180] Fowler, **a.g.e**., s. 72-73.
[181] W. Warde Fowler, **The Roman Festivals Of The Period Of The Republic: An Introduction To The Study Of The Religion Of The Romans**, London, Macmillian and Co., 1899, s. 282-283.
[182] Schultz, **a.g.e**., s. 123.

birden fazla tasavvur edilmesinin, kilerdeki malzeme çeşitliliği ve bunların sık sık değişmesiyle ilişkili olabileceği düşünülür.[183] Vesta ile *penus*'u koruyan Penates arasında yakın bir ilişki söz konusudur. Hatta Vesta'nın Penates içerisinde değerlendirildiği de olur. Bir diğer koruyucu tanrı grubu ise Lares (*Lares Familiares*) idi. *Pater familias* ve evinin koruyuculuğunu yapan bu tanrı grubu günlük sunular haricinde tatillerde ve her ayın Kalends, Nones, Ides günlerinde onurlandırılırdı. Bu ev tanrılarının toplum içerisinde de bir karşılığı olması dolayısıyla evde ve dışarıda gerçekleştirilen tapımlardaki uygulamaların birbirine benzer olduğu söylenebilir.[184]

Atadan kalma, ev içinde tapınılan bu tanrılar dışında, kırsal ve çiftçi halkın ihtiyaçları dolayısıyla ortaya çıkan doğa tanrıları da vardı. Yağmur, güneş, şimşek gibi hava olaylarından sorumlu olan Jüpiter, ormanların bekçisi Faunus, otlakların Pales, pınarların Fons, çiçeklerin Flora, meyvelerin Pomona, hasatın koruyuculuğunu yapan Consus ve Ops bunlardan bazılarıdır. Henüz kişileştirilmemiş olan bu tanrıların da, ev tanrılarında olduğu gibi, her birinin özel olarak sorumlu olduğu alanlar net olarak birbirinden ayrılmaktaydı. Savaşçı bir toplum olan Romalılar için, savaş tanrıları olarak kabul edilen Mars ve Quirinus kültleri de oldukça önemli bir yere sahipti. Hayli dindar olan Roma halkı tanrılara olan bağlılığını göstermek adına belli tarihlerde düzenlediği çeşitli festivaller ve sunularla onları onurlandırırdı. Henüz hiçbir tanrı tasvirinin bulunmadığı bu dönemde, açık sunaklar dışında onlar için inşa edilmiş tapınaklar yoktu. Bir çatıyla kapalı olan tek tapınak Vesta'ya ait olandı.[185] Zamanla değişen sosyal ve ekonomik koşullar kaçınılmaz olarak yeni gereksinimler ortaya çıkardı ve sadece küçük bir tarım toplumunun ihtiyaçlarını karşılamak için tasarlanmış olan Numa dininin doğal olarak bu ihtiyaçları karşılayamaması, evde ve tarımsal faaliyetlerde etkin olan tanrısal güçlere şehir ve devlet tanrılarının da eklenmesi sonucunu doğurdu.[186] Dolayısıyla evde ya da tarladaki günlük işlerde insanların hayatlarına müdahil olan tanrıların yanı sıra Roma toplumuna da bir takım tanrısal varlıkların müdahale ettiği düşüncesi Roma'nın en eski tanrı üçlüsü olan Jüpiter-Mars-

[183] Fowler, **The Religious Experience Of The Roman People,** s. 73-74.
[184] Schultz, **a.g.e**., s. 123-124.
[185] Gordon J. Laing "The Religion of the Romans", **The American Journal of Theology**, Vol. 7, No. 4, 1903, s. 744-745.
[186] William Reginald Halliday, **Lectures On The History Of Roman Religion: From Numa To Agustus**, London, Hodder And Stoughton, 1922, s. 83

Quirinus birliğinin ortaya çıkmasına neden olmuştur.[187] Bunlar da diğerleri gibi, insan biçiminde tasvir edilmeyen ve tapınaklara sahip olmayan tanrılardır. Ancak onlardan farklı olarak ilahi şahsiyetler olarak düşünülebilirler. *Flamen Dialis, Flamen Martialis* ve *Flamen Quirinalis* bu tanrılara bağlı olan en eski üç rahiplik kuruludur.[188]

Erken dönem Roma tanrılarının ayrı birer kişilik olarak değerlendirilmemesi ve Roma toplumunun pragmatik bir karaktere sahip olması dolayısıyla ibadet ettikleri tanrısal varlıklarla ilgili hikâye uydurmak yerine, sadece bu güçlerin sağladığı faydalardan yararlanma amacında olmaları, kendilerine ait bir mitolojiye sahip olmamalarının en önemli iki nedeni olarak gösterilebilir.[189] Yani Yunan'da olduğu gibi yerli bir Roma mitolojisinden bu aşamada söz etmek mümkün değildir. Ayrıca bu dönemde tanrılara ibadet etme güdüsü, sevgi veya herhangi bir duygusal yakınlıktan çok korkudan kaynaklanmaktaydı ve dini görevler adeta resmi bir görevi yerine getirircesine titizlikle yapılıyordu.[190] İnsanlar ve ibadet ettikleri nesneler, dolayısıyla bunlarda bulunan *numen*ler arasında, tıpkı kendi aralarında olmaması gibi, herhangi bir ilişkiden söz edilemez. Örneğin, Yunan tanrısı Zeus tüm tanrıların ve insanların babası olarak kabul edilir iken, Roma'da karşılığı olarak düşünülen Jüpiter'in böyle bir misyonu yoktur. Her ne kadar Roma tanrılarına da zaman zaman anne-baba olarak hitap edilse de (*Dies Pater, Tellus Mater* v.b.) bu Yunan mitolojisindeki gibi bir anlam taşımamaktadır.[191]

Jüpiter-Mars-Quirinus üçlünün yerini daha sonra, Yunan kökenli olduğu düşünülen ancak Roma'ya Etrüskler aracılığıyla giren Jüpiter-Juno-Minerva birliği alır.[192] Roma'da Etrüsk kralları döneminde diğer alanlarda olduğu gibi din alanında da önemli gelişmeler yaşanmıştır. Bu dönemde artık daha organize bir devlet dininden söz edilebilir. Bu durumun bir yansısı olarak da, eski basit altarların aksine büyük, görkemli tapınaklar görülür. Bu tapınaklar aynı zamanda, sadece birer *numen* olarak düşünebileceğimiz tanrı kavramının kişileştirilmesine ve zamanla tanrı tasvirlerinin

[187] Laing, **a.g.e**., s. 745.
[188] Halliday, **a.g.e**., s. 96-97.
[189] **A.g.e.**, s. 89-90.
[190] Carter, **a.g.e**., s. 6-8.
[191] Halliday, **a.g.e**., s. 91-92.
[192] Laing, **a.g.e**., s. 745.

ortaya çıkmasına neden olmuştur.[193] Plinius ilk tanrı heykellerini, Roma'nın birinci Etrüsk kralı Tarquinius Priscus zamanına, Varro ise, ikinci kral Servius Tullius zamanına tarihler.[194] Yukarıda bahsedilen Jüpiter-Juno-Minerva üçlüsü ve onlar için Capitol Tepesi'ne inşa edilen (M.Ö. 509) Jüpiter Optimus Maximus tapınağı bu dönemde devlet dininde oldukça önemli bir konuma sahiptir. Bu tapınak, her ne kadar üç tanrı için yapılmış ortak bir tapınak olsa da, adından anlaşılacağı üzere, Jüpiter'in hem birlikteki iki tanrıçaya (Juno ve Minerva) hem de diğer Jüpiterler'e ve hatta tüm diğer tanrılara olan mutlak üstünlüğünü ifade etmektedir.[195]

Daha önce de dile getirildiği gibi, Roma devlet dini aile ibadetinin bir uzantısı niteliğindedir. Nasıl ki aile üyelerinin refahı evde yaşayan manevi güçlere bağlıysa, benzer şekilde Roma toplumunun refahı da manevi güçlerle sağlanacak olan barışa (*pax*) bağlıydı.[196] Bu barış ve huzur ortamını sağlamakla yükümlü olan kral da bir nevi halkın *Pater familias'*ı idi. Aynı zamanda babanın ailede başrahip olması gibi, o da devletin başrahibi konumundaydı. Dolayısıyla daha kolay anlaşılması adına devleti ailenin büyük bir modeli olarak düşünmek yerinde olur.[197] Aile üyeleri ve *pater familias* arasındaki ilişki ile kral ve halk arasındaki ilişki pek çok yönden daha benzerlik taşımaktadır. *Pater familias*'ın aile içinde, her ne kadar mutlak bir otoritesi olsa da, önemli konularda aile konseyine danışması gibi, kral da dünyevi meseleler için senatoya, ruhani meseleler için ise *pontifex* heyetine (*pontifices*) danışırdı. Bu heyet, monarşinin yıkılmasından sonra, cumhuriyet tarihi boyunca devletin en yüksek ruhani otoritesi konumundaydı ve *pontifex maximus* olarak adlandırılan başkanları, dini konularda kraliyet ayrıcalıklarının büyük bir bölümünü devralmıştı. Vesta rahibeleri, *rex sacrorum* ve *flamines* atamaları, Regia ya da kraliyet sarayında yaşayan bu ruhani lider tarafından gerçekleştirilirdi. *Pontifex maximus* dini ya da yarı dini görevler dışında ayrıca vatandaşların özel hayatları üzerinde de büyük yetkilere

[193] Halliday, **a.g.e**., s. 108-109.
[194] Grant Showerman, **The Great Mother Of The Gods**, Madison, University of Wisconsin, 1901, s. 222; Plinius, **Naturalis Historia,** 35; Varro, **Augustine De Civitate Dei**, 4, 31.
[195] Fowler, **The Religious Experience Of The Roman People**, s. 238.
[196] Halliday, **a.g.e**., s. 62-63.
[197] Carter, **a.g.e**., s. 12.

sahipti. *Pontifex*'ler ömür boyu görevde kalırlardı ve kurulda bir boşluk olduğunda yerlerine yenileri seçilmekteydi.[198]

Roma'nın değişen konjonktürü, yeni gelen Yunan tüccarlar, Etrüsklü zanaatkârlar, politik rekabet, fethedilen yeni yerler gibi pek çok olay kaçınılmaz olarak dinde yaşanan değişiklikleri de beraberinde getirmiş, yaşanan bu gelişmeler birçok yabancı kültün Roma'ya girmesiyle sonuçlanmıştır.[199] Dolayısıyla hızla büyüyen Roma'da tanrı popülasyonu da yine aynı hızla artış göstermiştir. Yabancı kültlerin Roma'ya girmesinin bir başka önemli nedeni ise, Etrüsk krallarından Tarquinius Superbus zamanında Roma'ya getirildiği düşünülen Sibyl Kitapları'dır. Söz konusu kitaplar sıklıkla çeşitli tanrıların Roma'ya taşınmasını salık vermiştir.[200] Böylece Roma kendi yerli tanrılarına (*indigetes*), farklı nedenlerle kabul ettiği yabancı tanrıları (*novensides*) eklemiş, bu da zamanla kendine ait bir Pantheon oluşturmasına neden olmuştur. Ayrıca sahip olduğu bu geniş tanrı yelpazesi dolayısıyla din alanında da diğer toplumlara üstünlüğünü kabul ettirmiştir.

Sibyl Kitapları'nın Roma'ya, *Magna Graicia* olarak adlandırılan Güney İtalya'nın en eski ve önemli Yunan kenti olan Cumae'dan geldiği söylenir. İda yakınlarındaki Gergis'ten Erytria'ya, oradan da Cumae'a gelen bu kitaplar,[201] efsaneye göre yaşlı bir kadın tarafından, ki bunun bizzat Cumae Sibyli olduğu düşünülür,[202] getirilip dönemin kralı Tarquinius Superbus'a satılmak istenir. Tarquinius kadının elinde bulunan dokuz kitap için istediği ücreti kabul etmeyince kadın kitapların üçünü yakar ve geriye kalan altı kitap için yine aynı ücreti talep eder. Fakat tekrar reddedilince üçünü daha yakar ve kalan üç kitabı yine aynı ücret karşılığında satmak ister. Bu garip pazarlıktan etkilenen Tarquinius artık geri çevirmez ve Yunanca heksametron vezniyle yazılmış kehanetler içeren[203] bu üç kitabı satın alır.[204] Kitaplar Capitol Tepesi'ndeki Jüpiter Tapınağı'na yerleştirilir ve iki kişiden oluşan bir rahiplik kurulunun (*Duoviri Sacris Faciundis*) koruması altına verilir. Bu birliğin sayısı M.Ö. 367'de ona yükselmiş

[198] Halliday, **a.g.e**., s. 68-69.
[199] Carter, **a.g.e**., s. 30.
[200] Showerman, **a.g.e**., s. 223.
[201] **A.g.e**., s. 222.
[202] Halliday, **a.g.e**., s. 120.
[203] **A.g.e.,** s. 122.
[204] Carter, **a.g.e**., s. 65.

(*Decemviri Sacris Faciundis*), Patriciler ve Plebler arasında yaşanan uzlaşma dolayısıyla beş tanesi Plebler'den seçilmiştir. Daha sonra ise, muhtemelen Sulla zamanında, sayı on beşe çıkarılır (*Quindecemviri Sacris Facuindis*). Ancak kitaplar her ne kadar bu heyetlerin koruması altında ise de, onların asıl kontrolü Senato'ya aitti ve rahipler ancak Senato gerekli görüp emir verdiğinde kitaplara başvurabilmekteydiler. Aksi takdirde onlara yaklaşmaları kesinlikle yasaktı. Rahipler kitaplara başvurduktan sonra Senato'ya rapor eder, Senato da sonucu değerlendirerek ne yapılması gerektiğine karar verirdi. Talep edilen ritüeller ya da getirilecek yabancı kültler gibi bütün işler ise Sibyl rahiplerinin sorumluluğundaydı.[205] Daha çok büyük felaketlerde ya da anlaşılması güç işaretler görüldüğünde başvurulan bu kitapların sunduğu çözümler, bazı tanrıların, ki genelde bunlar Yunan tanrıları olurdu, onurlandırılması, ritüellerin yerine getirilmesi ya da bazı yabancı kültlerin Roma'ya taşınması gibi tavsiyelerdi.[206]

Apollon kültünün Roma'ya tam olarak ne zaman girdiğini belirlemek mümkün olmamakla beraber Romalılar'ın bu tanrıyla tanışmasının, kitapların gelişiyle eş zamanlı olarak gerçekleştiği düşünülür. Bir veba salgınından sonra kitapların tavsiyesi üzerine sağlık tanrısı olarak Roma'ya giren Apollon için, M.Ö. 431 yılına tarihlendirilen bir tapınak inşa edilir. Bu tapınak Roma'da, Augustus'un Palatino Tepesi'ne yaptırdığı ünlü tapınağa kadar Apollon'un sahip olduğu tek tapınaktır. M.Ö. 212'de ise Apollon onuruna Yunan kökenli olan *ludi Apollinares* (Apollon oyunları) düzenlenmiştir.[207]

M.Ö. 495'te Merkür için, M.Ö. 493'te Dionysos, Demeter, Kore ile benzer olan Ceres, Liber, Liberia üçlüsü için tapınak kurulur ve onuruna *ludi Cereris* düzenlenir. Latona, Yunan'daki Poseidon'a karşılık gelen Neptune, Artemis ve Herakles ile bir tutulan Diana ve Herkül de M.Ö. 399'da Roma'ya giren tanrılardır. Sibyl Kitapları'nın önerisi ile getirilen ve onurlarına *ludi saeculares* düzenlenen diğer bir tanrı çifti de, Tarentum'da kendisine altar dikilen Dis Pater ve Proserpina'dır. M.Ö. 293'te meydana gelen veba salgını nedeniyle danışılan kitaplar bu kez de sağlık tanrısı Aesculapius'un

[205] Carter, **a.g.e**., s. 67-68; Livius, **The History of Rome**, 6. 37. 12.
[206] Showerman, **a.g.e**., s. 223.
[207] Elizabeth Hazelton Haight, "An 'Inspired Message' in the Augustan Poets", **The American Journal of Philology**, Vol. 39, No. 4, 1918, s. 341-342.

Roma'ya taşınmasına vesile olur. Bundan önce *pomerium* dışında ibadet edilen bu tanrı artık kentin kutsal alanı olan *pomerium*'a taşınır ve iki sene sonra Tiber Nehri üzerindeki bir adaya onun için bir tapınak inşa edilir. M.Ö. 238'de yine kitapların buyruğu ile eski Roma dinindeki Flora'nın başkalaşmış bir hali olarak Floralia kültü kurulmuştur. Iuventas adıyla benimsenen Yunan tanrıça Hebe için de M.Ö. 218'de kitapların emriyle bir *Lectisternium*[208] düzenlenir. M.Ö. 217'de ise, Sicilya'daki Eryx tepesinden alınan Aphrodite, Venüs Erycina ismiyle Roma'ya taşınır. Aynı yıl yine kitapların buyruğu üzerine Juppiter-Juno, Neptune-Minerva, Mars-Venüs, Apollo-Diana, Vulcanus-Vesta, Merkür-Ceres tanrısal çiftleri için birer *Lectisternium* düzenlenmiştir.[209]

Pek çok tanrının ve farklı kültün Roma'ya girmesine vesile olan Sibyl Kitapları, II. Pön Savaşı ile başlayan sancılı süreç boyunca da çeşitli tanrıların Roma'ya taşınması buyruğunu vermeye devam eder. Hannibal karşısında birçok kez mağlubiyet elde eden Roma büyük bir çaresizlik ve ümitsizlik içerisindedir. Bu durum özellikle de M.Ö. 216'da yaşanan ünlü Cannae mağlubiyetinden sonra hissedilir. Bu ağır yenilgi Roma halkını, artık gerçekten sonunun geldiğini düşündürtecek kadar umutsuz kılar. İnsan kurbanlarının bile görüldüğü bu dönemde yeni bir kurtarıcı arayışına giren Roma, Sibyl Kitapları'nın tavsiyesi üzerine bu kez de Asya kökenli Büyük Ana Kybele'yi (*Magna Mater*) kabul eder. Pergamon'daki, tanrıçayı simgeleyen kutsal taş, bir Roma filosu tarafından Roma'ya taşınır ve kendisine ait bir tapınak inşa edilene kadar Palatino Tepesi'ndeki bir tapınağa yerleştirilir. Kybele, Sibyl Kitapları aracılığıyla Roma'ya giren son ve en önemli tanrı olmuştur. Sonraları ise artık bu kitaplara başta politik amaçlar için olmak üzere nadiren başvurulduğu görülmektedir.[210]

Roma devleti için oldukça büyük bir öneme sahip, gerekli durumlarda danışılan ve pek çok yabancı kültün Roma'ya girmesine vesile olan bu kitaplar, M.Ö. 83'de tapınakla birlikte yanmış ve bunun üzerine başta Erythrae olmak üzere Sibyller'in bulunduğu çeşitli yerlere heyetler gönderilerek yeni bir koleksiyon oluşturulmuştur.[211]

---

[208] Önlerine yiyecek sunularının bırakıldığı tanrı tasvirlerinin platformlar üzerine konulup halka gösterildiği törenler. Halliday, **a.g.e**., s. 107.
[209] Showerman, **a.g.e**., s. 223-224.
[210] Carter, **a.g.e**., s. 93-103.
[211] Haight, **a.g.e**., s. 343.

Augustus döneminde ise revize edilerek sakıncalı görülen yerleri ayıklanan ve Capitolium'daki Jüpiter Tapınağı'ndan Palatino Tepesi'nde inşa edilen ünlü Apollon Tapınağı'na taşınan kitaplar, M.S. 400'de Stilicho tarafından yakılmıştır.[212]

Roma'da diğer önemli kehanet uygulamaları ise kuşların hareketleri, yıldırım, gök gürültüsü, şimşek gibi hava olayları ve hayvanların iç organları başta olmak üzere çeşitli işaretlerin gözlemlenmesidir. Bu işlerden sorumlu olan augurlar ve haruspexler hakkında daha sonra ayrıntılı olarak bilgi verileceğinden burada sadece adlarından bahsetmekle yetinilecektir.

Roma'da ayrıca, *pulli* denilen ve genelde askeri birliklerle beraber savaş alanlarına götürülen kutsal tavuklar da sıklıkla gözlemlenirdi (*auspicium de tripudiis*). Tanrının savaşa onay verip vermediğini anlamak adına yapılan bu uygulamada tavuklar *pullari* olarak adlandırılan görevliler tarafından kafesten çıkarılır ve yemlenirdi. Eğer tavuk istekli bir şekilde yemini yerse ve hatta yerken bir kısmını ağzından düşürürse (*tripudium solistimum*) bu olumlu bir işaret olarak görülür ve tanrının savaşı onayladığı anlamına gelirdi. Aksi durumda bu olumsuz bir işaretti ve savaşa girilmezdi.[213] Ancak koşulların savaşmak için oldukça iyi olduğu zamanlarda riske atmamak adına tavuklar, iştahla yemlerini yesinler diye, öncesinde aç bırakılabiliyorlardı.[214]

Roma'nın I. Kartaca Savaşı sırasında, Sicilya'nın kuzey doğusundaki Drepana'da aldığı büyük mağlubiyet konsül Clodius'un tanrılara yaptığı saygızlığa bağlanır. Anlatıya göre, Clodius önlerine atılan yemi yemeyen tavuklara sinirlenmiş ve 'madem yemiyorlar o zaman su içsinler' diyerek onları suda boğmuştur. Sonrasında bu saygısızlık dolayısıyla alınan yenilgi için kitaplara danışılır ve onların buyruğu üzerine art arda üç gece Dis ve Proserpina'ya birer kurban sunulur.[215] Bu anekdottan da anlaşıldığı üzere, istenmeyen durumlarla karşılaşmamak adına, savaşlarda ve hatta tüm konularda tanrının onayını almak son derece önemli ve atlanmaması gereken bir adımdır.

[212] John La Farge, **The Gospel Story In Art**, New York, The Macmillian Company, 1913, s. 49-50.
[213] Bailey, **a.g.e**., s. 100; Halliday, **a.g.e**., s. 78.
[214] Cicero, **De Divinatione,** 2. 73-74.
[215] Carter, **a.g.e**., s. 88-89; Cicero, **De Natura Deorum**, 2. 7.

Romalılar'ın, kullandıkları söz konusu kehanet yöntemleri dışında, Yunanlar'daki kadar sayıca fazla ve etkili olmasalar da, *oraculum* dedikleri kehanet tapınakları da vardı.[216] Kura yönteminin (*sortes*) kullanıldığı, Praeneste'de bulunan Fortune tapınağı bunlardan biridir. Ayrıca kitap kullanılarak da geleceğe dair öngörülerde bulunulabilirdi (*rhapsodomancy*). Bir kitap rastgele açılır ve görülen ilk satır kehanet olarak kabul edilirdi. Homeros (*sortes Homericae*), Hesiodos gibi yazarların kitapları bu amaç için sıklıkla kullanılmıştır. Hadrianus zamanında Vergilius'un eserlerine de çok kez başvurulduğu bilinmektedir (*sortes Virgilianae*).[217]

Kısacası Yunan'a kıyasla Roma'da çok daha kontrollü olan kehanet uygulamaları, devlet tarafından onaylanmış ve sistematize edilmiş durumdaydı. Yunanlar'da sıklıkla karşılaşılan, serbestçe dolaşan kâhinler, kehanet satıcıları ya da doğrudan tanrı tarafından esinlendirilen ve kendinden geçmiş bir vaziyette kehanette bulunan kâhinler Roma'da bulunmazdı. Zira Romalılar için bunlar, devlet kontrolünde olmaması dolayısıyla kuşkuyla yaklaşılan, güvenilmez yöntemler olarak kabul edilmekteydi.[218]

[216] Walter Burkert, **Greek Religion,** s. 114.
[217] Gordon J. Laing, **Survivals Of Roman Religion**, New York, Cooper Square Publishers, 1963, s. 184; Cicero, **De Divinatione**, 1. 12.
[218] W. Warde Fowler, **The Religious Experience Of The Roman People: From The Earliest Times To The Age Of Augustus**, London, Macmillan And Co., 1911, s. 295-297.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

KÂHİNİN KİMLİĞİ

3.1. Pythialar

Pythia, Delphoi kehanet merkezinde görev yapan tüm kadın kâhinler için kullanılan genel bir ad idi.[1] Kelimenin köken olarak Delphoi'un, Apollon'un eline geçmeden önceki adı olan Pytho'dan geldiği söylenir ve bu da Yunanca *"puthein"* (çürümek) kelimesiyle ilişkilendirilmektedir.[2]

Delphoi'un yerlilerinden seçilmesi gereken Pythialar'ın nasıl belirlendiği tam olarak bilinmemekle birlikte bazen toplumun aşağı tabakalarından,[3] bazen de önemli ailelerden seçildiğine dair bilgiler vardır.[4] Bu kâhineler kendini hayat boyu söz konusu göreve adayan genç ve bakire kadınlar olmaktaydı.[5] Zira böyle kutsal bir görevi yerine getirmesi için kişinin dünyevi zevklerden arınmış, temiz bir şekilde tanrının huzurunda bulunması gerekirdi. Ancak Diodorus'un anlattığına göre, danışanlardan Thessalialı Echecrates'in tecavüzü sonucu kirlenen bir Pythia'dan sonra bu iş için artık elli yaşında ya da daha büyük kadınlar seçilmeye başlamış ve bakire olma şartı kaldırılmıştır. Fakat bu kadınlar yine de bir gelenek olarak genç Pythialar gibi bakire kıyafeti giymeye devam etmişlerdir.[6]

Burkert'e göre, Pythia için hazırlıkların ilk ayağı Kastalia Irmağı'nda yıkanarak arınmaktı zira tanrının huzuruna çıkmadan önce bedenen ve ruhen temiz olması gerekirdi. Daha sonra Hestia sunağı üzerinde yanan arpa unu ve defne yapraklarının

---

[1] Herodotos, 7. 140.
[2] Bu yerin Pytho olarak adlandırılması, Apollon'un öldürdüğü Delphi ejderhası Python'un bedeninin burada, güneşin (*Helios*) altında çürümesine bağlanır. Joseph Fontenrose, **Python: A Study of Delphic Myth and Its Origins,** New York, Biblo and Tannen, 1974, s. 16; Pausanias, 10. 6. 5.
[3] Arthur Fairbanks, **A Handbook Of Greek Religion**, New York, Cincinnati, Chicago, American Book Company, 1910**,** s. 59; Plutarkhos, **De Pythiae Oraculis,** 22.
[4] Michael Scott, **Delphi: A History of the Center of the Ancient World,** New Jersey, Princeton University Press, 2014**,** s. 12.
[5] Scott, **a.g.e**., s. 12.
[6] Scott, **a.g.e**., s. 13; Fairbanks, **a.g.e**., s. 59; John H. Manas, **Divination Ancient And Modern: An Historical, Archaeological and Philosophical Approach to Seership and Christian Religion,** New York, Pthagorean Society, 1947**,** s. 117-118; Diodorus Siculus, **Library**, 16. 26.

dumanıyla tütsülenmiş tapınağa girerdi. Bu aşamalardan sonra ise yeraltı mekânı olan adytona iner ve orada, içinden gazlar yükselen bir yarığın üzerine yerleştirilmiş üçayaklı bir kazanın üstüne otururdu. Elinde defne dalı, yerden çıkan gazların etkisiyle kendinden geçer ve bir tür esrime hali içinde kehanette bulunurdu. Yanında bulunan rahipler de onun ağzından çıkanları heksametron vezninde düzenlerdi.[7]

Pythia'nın kehanette bulunurken gerçekten kendinden geçip geçmediği, orada bir gaz salınımının olup olmadığı tartışma konusudur. Ayrıca çiğnediği defne yapraklarının ya da içtiği Kastalia Irmağı'nın suyunun tamamen kendinden geçmesine neden olacak kadar uyuşturucu etkisinin bulunmadığı da söylenmektedir. Peki o halde Pythia bu ruh hali içerisine nasıl girmekteydi ya da gerçekten giriyor muydu? Ne yazık ki, bu konuda net bilgiler vermek mümkün değildir ancak yorumlar Pythia'nın kendi kendine veya kâhinin ona yaptığı telkin yoluyla buna inandığı/inandırıldığı ya da medyumluk gibi yeteneklere sahip olduğu yönündedir.[8]

Fontenrose ise, Delphoi'da kehanetin nasıl yapıldığı konusunda ayrıntılı bilgi sahibi olmamızın, antik yazarların bu konuda çok az şey yazmaları dolayısıyla, neredeyse mümkün olmadığını söyler. Anlatılanları, kehaneti fantastik bir olgu olarak gören modern yazarların ürünü kabul eden Fontenrose'a göre, Delphoi'da ne yerde bir çatlak ne de herhangi bir gaz salınımı söz konusuydu, Pythia kehanette bulunurken herhangi bir çılgınlık nöbeti geçirmez ve kehanetleri rahip ya da kâhin gibi herhangi bir aracıya ihtiyaç duymaksızın oldukça anlaşılır şekilde bizzat dile getirirdi.[9] Nitekim Herodotos'ta da bunun örneklerini görmek mümkündür:

"...Lakedaimonlular kötü yasalarını böyle değiştirmişlerdir ve Lykurgos ölünce, onun adına bir tapınak kurmuşlar ve ona büyük onur vermişlerdir. Toprak bereketli ve halk kalabalıktı, kısa zamanda geliştiler. Zenginleştiler. Ve artık barış içinde yaşamak onlara yetmez oldu; Arkadialılardan daha güçlü olmakla övünmeye

[7] Walter Burkert, **Greek Religion: Archaic and Classical**, Cambridge, Harvard University Press, 1985, s. 116.
[8] Manas, **a.g.e**., s. 221; Burkert, a**.g.e.**, s. 116.
[9] Joseph Fontenrose, **The Delphic Oracle, Its Responses and Operations, with a Catalogue of Responses,** Berkley, University of California Press, 1978, s. 196-197.

başladılar, " Bütün Arkadia'yı ele geçirebilir miyiz? " diye orakle danıştılar. Pythia onlara aşağıdaki orakli söyledi:

Arkadia'yı istemek fazlasına kaçmaktır.
Olmaz. Orada meşe palamuduyla beslenen
Güçlü bir halk var, çabalarınızı boşa çıkarırlar.
Ama sizden esirgemem, ölçü ipleriyle ölçülmüş
Ve ayaklar yere vurularak oyunlar oynanan
Toprağı bereketli Tegea'yı, size onu vereceğim…"[10]

Genel olarak ziyaretçiler de sorularını doğrudan Pythia'ya sorar ve bizzat ondan cevaplarını hemen alırdı.[11] Ancak resmi başvurular söz konusu olduğunda bir aracıdan bahsedilebilir. Böyle durumlarda rahip, Pythia'nın verdiği kehanetin bir kopyasını hazırlar ve kapalı bir şekilde, üzerine mühür basıp, kentler adına gelen temsilciye ya da temsilcilere teslim ederdi.[12] Bazı durumlarda ise Pythia'nın istenilen cevabı vermesi için araya hatırı sayılır kişilerin sokulduğu görülmektedir. Bu gibi durumlarda kişi önceden Pythia ile görüşür ve onu ikna etmeye çalışırdı.[13] Anlaşma sağlandığı takdirde Pythia ısmarlama kehanetleri sıralar, istedikleri cevabı alan ziyaretçiler de oradan memnun bir şekilde ayrılırdı. Kehanetlerde dönen bu entrikalardan Herodotos'un da bahsettiği görülmektedir:

"…Sonunda Spartalılar da konuyu kendi aralarında çekişmeye başlamışlardı, Demaratos, Ariston'un oğlu mudur, değil midir diye Delphoi'yle danışmaya karar verdiler. Bu karardan Kleomenes'in de haberi vardı. Konu Pythia'nın huzuruna getirildiği zaman, Delphoi'de sözü geçer birisi olarak tanınan Aristophantos oğlu Kobon'a başvurdu, o da başrahibe Perialla'yı, Kleomenes'in istediği cevabı vermeye

[10] Herodotos, 1. 66. Ayrıca bkz: 1. 65. 67, 3. 57. v.d.
[11] Fontenrose, **The Delphic Oracle**, s. 224.
[12] **A.g.e**., s. 217.
[13] **A.g.e**., s. 224.

razı etti. Gelen danışmacılara Pythia, Demaratos'un Ariston'un oğlu olmadığı cevabını verdi. Ama sonradan bu düzen meydana çıkmış, Kobon Delphoi'den kovulmuş ve başrahibe Perialla da görevinden alınmıştır…"[14]

Yine Fontenrose, Plutarkhos'un *pneumata, dynameis, anathymiaseis, atmoi* gibi kavramlar kullanmış olsa da onların somut, görülebilir şeyler olmayıp sadece teorik olarak bir yorumdan ibaret olduğunu söyleyerek, Apollon'un rahipliğini yapmış, dolayısıyla bu organizasyonlarda bizzat bulunmuş biri olan onun bile gazdan, yerdeki çatlaktan ya da Pythia'nın kendinden geçme halinden bahsetmediğini dile getirir.[15] Ona göre bu ihtilaflı görüşlerin nedeni, *mania* kelimesinin çevirisinden doğan karışıklıktır. Onun, patolojik bir durumu ifade eden delilik, çılgınlık gibi kelimelerle açıklanıyor olması yanlış yorumlara sebebiyet verir. Oysa *mania* sadece yoğun bir duygu durumu, coşkunluk ve esinlenme halini tanımlar. Yani Pythia'nın yaşadığı deneyim sadece bir coşkunluk hali ve duygu yoğunluğuydu; akıldışı, kontrol edilemeyen bir çılgınlık nöbeti değil.[16] Tanrı, Pythia'nın bedenini ele geçirip onu kontrol etmiyor, onun ağzından konuşmuyordu. Nitekim Plutarkhos da bunu açıkça dile getirmiştir.[17]

Dionysos kültünün Delphoi'da önemli bir yere sahip olması dolayısıyla Pythia'nın da tıpkı kendinden geçmiş Maenadlar* gibi Dionysiak esrime yaşadığı inancının oluşmasına neden olmuş olabileceği söyleniyor olsa da, Dionysiak ekstazın kehanetle hiçbir ilgisinin olmadığı, Pythia'nın esinlenmesinin Dionysiak değil, tamamen Apollonik olduğu dile getirilmektedir.[18] Zira yukarıda da bahsedildiği gibi Dionysos, her ne kadar Delphoi'da önemli bir külte sahip olsa da, hiçbir zaman kehanetle ilişkili bir tanrı olmamıştır.

[14] Herodotos, 6. 66.
[15] Fontenrose, **The Delphic Oracle**, s. 196-197.
[16] **A.g.e**., s. 211-212.
[17] **A.g.e**., s. 206-207; Plutarkhos, **Moralia,** 397bc, 404, 114e.
* Bakkhalar olarak da bilinen, Dionysos'un ekstaz halindeki kadın takipçileri.
[18] Fontenrose, **The Delphic Oracle**, s. 207.

Pythia'nın kehanette bulunurken çılgınlık nöbeti geçirdiğine inanılması, daha çok Diosdoros'un anlattığı hikâyeye bağlanır.[19] Çünkü antik yazarlar içerisinde, Pythia'nın kehanet verirken oturduğu tripodun altında bulunan ve içinden Pythia'nın kendinden geçmesine neden olan gazların yükseldiği düşünülen yarıktan (*khasm*), M.Ö. 1. yüzyılda ilk o bahsetmiştir.[20] Diodoros, yerdeki bu yarığın, Delphoi henüz kimse tarafından iskân edilmemişken, keçilerini otlatan bir çoban tarafından nasıl keşfedildiğini ve oraya yaklaşan insanları nasıl kendinden geçirdiğini anlatır. Hikâyeye göre, burada otlayan keçiler yerdeki bu oyuğa yaklaşınca kendilerini atmaya ve garip sesler çıkarmaya başlar. Buna bir anlam veremeyen çoban[21] ne olduğunu anlamak adına oraya yaklaştığında o da tıpkı keçiler gibi garip sesler çıkarmaya ve birden kehanette bulunmaya başlamıştır. Kısa sürede ünlenen ve ziyaretçi akınına uğrayan bu yere gelenler çılgınlık hali içerisinde kendilerini bu yarıktan attıkları için durum tehlikeli bir hal alır ve bu işin güvenli bir şekilde yürütülmesi adına bir kadın seçilir. Seçilen bu kadının kehanette bulunurken diğerleri gibi çılgınlık hali içerisinde kendini atmaması için, özellikle Apollon kehanet merkezlerinde büyük öneme sahip olan, üçayak icat edilmiştir.[22] Ayrıca Delphoi'da kehanet ritüeli için keçilerin büyük öneme sahip olması da bu hikâye ile ilişkilendirilmektedir.[23]

Platon ise, kâhinlerin yaşadığı bu çılgınlık halini *(mania)* ozanların yaşadığı şiirsel esrimeye benzetir:

"…Çünkü şair dediğin hassas, uçarı ve tanrısal bir varlıktır. Esinlenmeden, kendinden geçmeden, yani aklı başındayken hiç bir şey yaratamaz. Zaten tanrı vergisi olmadan hiç kimse ne bir şiir yaratabilir ne de kehanette bulunabilir. (…) İşte bu yüzden, tanrı bu adamların akıllarını baştan alıp onları kendine hizmetkâr kılar; tıpkı kâhinleri ve esinli bilicileri de kendine hizmetkâr kıldığı gibi; çünkü bizler kâhinleri ve bilicileri işittiğimizde, akılları başlarında olmadan söyledikleri onca değerli sözün

[19] Fontenrose, **The Delphic Oracle,** s. 210-211.
[20] Scott, **a.g.e**., s. 20.
[21] Plutarkhos bu kişinin Coretas olduğunu söyler. Bkz: Dempsey, **a.g.e.,** s. 9; Plutarkhos, **De Defectu Oraculorum**, 42, 46.
[22] Dempsey, **a.g.e**., s. 8-9; Diodorus, **Library**, 16. 26.
[23] **A.g.e**., s. 9-10.

kendilerine ait olmadığını, tersine kendileri aracılığıyla konuşanın ve bize hitap edenin tanrı olduğunu biliriz." [24]

Fontenrose'un anlatımına göre, kehanet seremonisi Pythia'nın Kastalia Irmağı'nda yıkanarak arınmasıyla başlıyordu. Bu suda temizlendikten sonra, aynı zamanda içtiği de söylenir, bir altarın üstünde defne yaprakları ve arpa unu yakar, daha sonra da tripodun üzerine çıkardı. Başında bir defne tacı, elinde de arada salladığı bir defne dalı tutardı. Kendinden geçmesine yardımcı olduğu için defne yaprağı çiğnediği bilgisi ise şüphelidir. Ancak adytonun içine akan, Pythia'ya esin verdiğine inanılan Kassotis kaynağından su içtiği düşünülür. Pythia'nın kahanette bulunacağı zaman girdiği adyton gerçekten var mıydı, varsa tam olarak tapınağın neresindeydi, danışanlar Pythia'yı görüyor muydu ve kehanette bulunurken onu izliyorlar mıydı gibi birçok soru ise tartışmalıdır. Delphoi prosedürüne dair en kesin bilgi, Pythia'nın bir tripod üzerine oturduğu ve tanrı esini altında kehanette bulunduğudur.[25] Herodotos ve Plutarkhos ise Pythia'nın kehanet verdiği sırada danışanların bulunduğu, yine tapınağın içinde yer alan bir bölümden, Herodotos buna *megaron* derken Plutarkhos *oikos* olarak adlandırır, bahsetmektedir.[26]

Kısacası Yunanlar'ın dini, siyasi ve kültürel tarihinde oldukça önemli bir konumda bulunan, ünü sadece Yunan dünyasıyla sınırlı kalmayıp geniş alanlara yayılan, Apollon'un belki de en ünlü kâhinesi olan bu kadın, M.Ö. 8. yüzyıldan 5. yüzyıla kadar önemini yitirmemiş, birbirinden farklı pek çok konuda otorite sahibi olarak hizmet vermeye devam etmiştir.

[24] Platon, **İon**, 534a-534d.
[25] Fontenrose, **The Delphic Oracle**, s. 224-226.
[26] Scott, **a.g.e.,** s. 18; Herodotos, 7. 140; Plutarkhos, **Moralia**, 437c.

3.2. Sibyller

Antik Dönem'de birçok yerde tanrı esiniyle konuştukları düşünülen Sibylla ya da Sibyl adında kadın kâhinler bulunurdu.[27] Etimolojisi konusunda kesin bir bilgiye sahip olunmayan Sibylla'nın, tek bir kâhine için kullanılan özel bir ad mı yoksa kehanette bulunan tüm kadınlar için kullanılan genel bir ad mı olduğu tartışmalı olsa da, zamanla kehanet yeteneği olan bütün kadınlar için kullanılmaya başlandığı bilinmektedir.[28] Bir Sibyl'den ilk olarak M.Ö. 5. yüzyılda Herakleitos'un bahsettiği görülür:

"...Sibylla'nın dudaklarından dökülen saçma, neşesiz, süssüz, kokusuz çığlıklar, Tanrının verdiği ilhamla, binlerce yıldır bize ulaşıyor..."[29]

Platon, Aristophanes ve diğer erken dönem yazarlar da tıpkı Herakleitos gibi tek bir Sibyl'in varlığına inanmışlardır.[30] Ancak bulundukları kentin adıyla anılan bu Sibyller'in sayısı zamanla artış gösterir. Öyle ki, Plinius üç,[31] Pausanias dört, Varro ise on Sibyl'den bahsetmektedir.[32] Ortaçağ'a gelindiğinde bu gruba iki Sibyl daha eklenmiş[33] ve Delphi, Pers, Libya, Samian, Erythrae, Cumea (Cuma/Cyme), Cumae (bazen Cimmeria ya da Cumana olarak da geçer)[34], Hellespontes, Frigia, Tiburtine, Agrippa (Mısır)[35] ve Europa Sibyl'i olmak üzere sayı on ikiye çıkarılmıştır. Sayıları arttıkça doğal olarak kronolojik sıralamaları da karışmış, ilk ve son Sibyl sürekli olarak değişiklik göstermiştir. Bazılarına göre bu sıra Pers ile başlayıp Tiburtine ile

[27] Manas, **a.g.e**., s. 18.
[28] Elizabeth Hazelton Haight, "An 'Inspired Message' in the Augustan Poets", **The American Journal of Philology**, Vol. 39, No. 4, 1918, s. 342.
[29] Herakleitos, **Fragmanlar**, 92.
[30] Robert H. Hobart Cust, **The Pavement Masters Of Siena**, London, George Bell And Sons, 1901, s. 32.
[31] Manas, **a.g.e**., s. 18.
[32] John La Farge, **The Gospel Story In Art**, New York, The Macmillan Company, 1913, s. 21.
[33] Tombolini Luigi, **The Sixtine Chapel: Critic And Art**, Roma, Cooperativa Tipografica Manuzio, 1908, s. 60-61.
[34] Mariana Monteiro, **"As David And The Sibyls Say": A Sketch Of The Sibyls And The Sibylline Oracles,** London, Sands and Co., 1905, s. 13; F.C. Husenbeth, **Emblems of Saints: By Which They Are Distinguished in Works of Art,** Norwich, A. H. Goose and Company, 1882, s. 409; Cust, **a.g.e**., s. 37.
[35] Monteiro, **a.g.e**., s. 21.

biterken,[36] bazıları tarafından Libya,[37] Delphoi[38] ya da Erythrae[39] ilk Sibyl olarak verilmektedir. Her ne kadar sayıları, ne zaman ve nerede yaşadıkları konusunda kesin bir yargıya varmak mümkün olmasa da,[40] en bilinenlerinin Delphoi, Erythrae, Cumae ve Tiburtine Sibyli olduğu söylenebilir.[41]

İlk Sibyl olarak verilenlerden bir tanesi, Zeus ve Poseidon'un kızı Lamia'dan olan Libya Sibyli'dir. İda Dağı'nda yaşayan bir nymphe ile ölümlü bir babadan olan Herophile ise ondan sonra gelir ve Artemis adıyla da anıldığı, kendisini zaman zaman Apollon'un karısı, kızı ya da kız kardeşi olarak gösterdiği anlatılır. Marpessus'da doğan bu Sibyl, hayatının büyük bir kısmını Samos'da geçirse de sık sık Klaros, Delos, Delphoi gibi farklı yerlere seyahat etmekte ve bu geziler sırasında yanında götürdüğü taşın üzerine oturarak kehanette bulunmaktadır. Onun en bilinen kehanetlerinden biri Troia'nın sonu ile ilgili söylediklerdir. Tıpkı Kassandra gibi, o da Troia'nın bir kadın yüzünden felakete sürükleneceğini dile getirmiştir.[42]

Pausanias diğer taraftan Erythraelılar'ın da Herophile adındaki bu kâhin kadını sahiplendiklerinden ve onun yine bir nymphe ile Theodorus adında bir çobanın kızı olduğunu söylediklerinden bahseder.[43] Bazıları ise bu Sibyl'i, her iki kasabanın da Küçük Asya'da aynı kent içerisinde bulunuyor olmasından dolayı Cumea Sibyli ile aynı kişi olarak verir. Ancak Manas, bu iki kasabada Erythrae ve Cumea adıyla anılan iki Sibyl'in gerçekten varolduğunu söylemekte ve eğer aynı kişi olarak görülüyorlarsa bunun nedeninin, aynı Sibyl için iki farklı yerde kehanet tapınağı kurulmuş ve ayın belli zamanlarında Erythrae Sibyli olarak Erythrea'da, belli zamanlarda da Cumea Sibyli adı altında Cumea'da (Cyme) bulunmuş olabileceğinden bahsetmektedir. Ayrıca Erythrae Sibyli'nin de Troia'nın yıkılışı ile ilgili kehanette bulunduğu söylenir.[44]

---

[36] Luigi, **a.g.e**., s. 60.
[37] Cust, **a.g.e**., s. 32.
[38] La Farge, **a.g.e**., s. 34.
[39] William Reginald Halliday, **Lectures On The History Of Roman Religion: From Numa To Augustus**, London, Hodder And Stoughton, 1922, s. 121.
[40] Manas, **a.g.e**., s. 18.
[41] Cust, **a.g.e**., s. 32; Luigi, **a.g.e**., s. 60.
[42] Manas, **a.g.e**., s. 25-26: Pausanias, 10. 12.
[43] Pausanias, 10.12.
[44] Manas, **a.g.e**., 49-50.

Bir diğer önemli Sibyl, Pausanias'ın da üçüncü sırada Demo adıyla verdiği Cumae Sibyli'dir.[45] Pek çok antik kaynakta bahsedilen, özellikle Roma kralı Tarquinius'a Sibyl Kitapları'nı satması ve kehanet koleksiyonunun Roma'ya taşınmasına vesile olması dolayısıyla adından sıkça sözedilen bu Sibyl'in İtalya'da önemli bir Yunan kenti olan Cumae'da bulunan, Romalılar tarafından kehanet merkezi gibi kabul gören bir mağarada yaşadığına inanılmaktaydı.[46] Vergilius'un da *Aeneid* adlı eserinde Aeneas'a, yeraltına yaptığı yolculukta eşlik eden bu Sibyl'e büyük yer verdiği görülür.[47] Petronius ise, Apollon tarafından dileğinin kabul olması nedeniyle uzun yıllar yaşayan ancak yaşadığı bu yıllar boyunca gençliğini muhafaza edemeyen ve 'artık ölmek istiyorum' diyen Sibyl'in trajedisinden bahsetmiştir.[48]

Doğrudan tanrı esini altında kehanette bulunan kadın figürünün İonia kökenli olduğu, Sibyl adındaki bu kâhin kadınların Yunanistan'a M.Ö. 8. yüzyılda Anadolu'dan geldiği düşünülür.[49] Zira Yunanistan'da henüz kendinden geçerek kehanette bulunma yöntemi yok iken,[50] tanrının esinlediği kadın örneklerine Anadolu'da rastlanmaktadır.[51] Nitekim Sibylla kelimesinin kökeni konusunda söylenenlerden biri de İbranice "*Şebonel*" (tanrının esiri) kelimesinden geldiğidir.[52] Yunanistan'da herhangi bir kehanet merkezine bağlı olmadan kehanet hizmeti veren kişiler Bakis ya da Musaeus gibi erkek kâhinlerken, Anadolu'da tanrı esini altında

[45] Pausanias, 10. 12. 8.
[46] Penny C. Morrill, **The Casa Del Deán: New World Imagery in a Sixteenth-Century Mexican Mural Cycle,** Austin, University Of Texas Press, 2014, s. 103-104. Söz konusu mağara için ayrıba bkz: Rieuwerd Buitenwerf, **Book Three of the Sibylline Oracles and Its Social Setting: With An Introduction, Translation And Commentary,** Leiden-Boston, Brill, 2003, s. 114-118.
[47] Vergilius, **Aeneid**, 3. 441-462, 5. 724-739, 6.
[48] Ovidius, **Metamorphoses**, 14. 129; Petronius, **Satyricon,** 48.
[49] Martin P. Nilsson, **Greek Folk Religion,** New York, Harper Torchbooks, 1961, s. 129; Halliday, **a.g.e**., s. 120.
[50] Delphoi'da oldukça erkene tarihlenen kura kehanetinin, buradaki asıl kehanet yöntemi olduğu, tanrıdan esinlenerek yapılan kehanetin ise ikinci sırada geldiği düşünülmektedir. Dolayısıyla bu uygulamanın Yunan kökenli olmadığına inanılır. Bkz: Frank Egleston Robbins, "The Lot Oracle at Delphi", **Classical Philology**, Vol. 11, The University of Chicago Press, 1916, s. 278-292.
[51] Halliday, **a.g.e**., s. 121.
[52] Orhan Hançerlioğlu, **Dünya İnançları Sözlüğü**, İstanbul, Remzi Kitabevi, 2013, s. 458. Diğerleri için bkz: Manas, **a.g.e**., s. 18; T. K. Oesterreich, **Possession Demoniacal And Other: Among Primitive Races In Antiquity, The Middle Ages, And Modern Times,** London, Kegan Paul, Trench, Trübner and Co., 1930, s. 332.

kehanet verenlerin daha çok Sibyl olarak adlandırılan bu kadın kâhinler olduğu görülür.[53]

3.3. Kassandra

Apollon tarafından kehanet yeteneği bahşedilmiş bir kâhine olan, Troia kralı Priamos ile Hekabe'nin kızı Kassandra oldukça trajik bir hikâyeye sahiptir. Anlatılan farklı hikâyelerden birine göre, Kassandra ve ikiz kardeşi Hellenus henüz küçük bir çocukken ebeveynleri tarafından Apollon Thymbraean tapınağında unutulmuş, ertesi gün gelip baktıklarında bir yılan tarafından sarılmış çocuklar, gözleri ve kulakları yalanmış vaziyette bulunmuşlardır. Bu olay çocukların duyularının açılmasına neden olmuş, sıradan insanların bilemeyeceği, anlayamayacağı ya da göremeyeceği olaylara karşı onları yetenekli kılmıştır. Artık ikisi de Apollon tarafından bahşedilmiş yeteneğe sahip kâhinlerdir. Çocuklar büyüdüğünde, bir gece tapınakta bulunan Kassandra'nın yanına Apollon gelir ve onunla birlikte olmak ister. Ancak Kassandra tanrıyı reddeder ve bunun bedelini, olacakları görmesine karşın gördüklerine kimseyi inandıramamakla öder. Diğer hikâyeye göre ise, olay Apollon'un aşkı etrafında şekillenir. Rahibe olmak için bakire kalmayı tercih eden Kassandra'nın en büyük arzusu geleceğin bilgisine sahip olmaktır. Ona aşık olan Apollon, kendisiyle birlikte olması karşılığında ona bu yetiyi kazandıracağını söyler ve Kassandra da bunu kabul eder. Ancak Kassandra bu ayrıcalığı elde ettikten sonra kararından vazgeçip sözünü tutmaz ve Apollon tarafından lanetlenir. Artık o çok istediği yeteneğe sahip olmuştur ancak olacakları görmesine rağmen kimseyi inandıramamaktadır.[54] En ünlü kehaneti şüphesiz Troia Savaşı için söyledikleridir. Kentin bir kadın yüzünden felakete sürükleneceğini, Paris'in öldürülmesi gerektiğini, Tahta At'ın içeriye alınmamasını kısacası savaşdan önce yaklaşan felaketi ve bu sona neden olacak herşeyi herkese anlatmış fakat tüm çabasına rağmen doğruyu söylediğine kimseyi ikna edememiştir. Kentin alınışından sonra Athena Tapınağı'na sığınır fakat Ajax tarafından kaçırılır ya da orada tecavüze uğrar. Sonrasında ise esir olarak Agamemnon'a verilir. Onunla birlikte Mykenae Sarayı'na

[53] Halliday, **a.g.e**., s. 121.
[54] Ed. William Smith, **Dictionary of Greek and Roman biography and mythology,** Vol. 1, Boston, Little, Brown And Company, 1870, s. 621; Hyginus, **Fabulae**, 93; Aeschylus, **Agamemnon,** 1207.

götürüldüğünde Agamemnon'un karısı Klytemnestra tarafından her ikisinin de öldürüleceğini söyler ancak çığlıklarına yine kayıtsız kalınır ve acılar içinde ölümü beklemekten başka elinden hiçbir şey gelmez.[55]

Ödülü cezaya dönüşen bir kadındır Kassandra, çok istediği ve sahip olduğu yetiye lanetler okuyan bir kadın. Onun bu trajik hikâyesi farklı disiplinlerde pek çok kişiye ilham olmuş, hakkında çeşitli yazılar kaleme alınmasına neden olmuştur. Bazıları, herkese ve herşeye rağmen gerçekleri haykırmaya devam eden bu bilge kadını feminist söylemlerine konu ederken,[56] bazıları da onu tablolarına konu olarak seçmiştir.

3.4. Manto-Mopsos

Anlatıya göre; Teiresias, kızı Manto ile birlikte Epigonlar tarafından esir olarak Thebai'den Delphoi'ya götürülürken hayatını kaybedince Manto Delphoi'ya tek başına varır ve esir olarak Delphoi'a sunulur. Uzun yıllar orada Apollon için çalıştıktan sonra onun tarafından, bir tapınak kurması için Ege kıyılarına gönderilir ve bunun üzerine Manto Kolophon'a gelerek, Antik Dönem'in en önemli kehanet merkezlerinden biri olan Klaros kehanet merkezini kurar.[57] Klaros'un ve Kolophon kentinin ne zaman kurulduğu konusunda, hem antik hem de modern kaynaklarda ihtilaflı görüşler mevcuttur. Myken Dönemi'nde kurulmuş olan iki kent için de Kolophon adının kullanılmış olması karışıklığa yol açmış ve dolayısıyla birbirinden farklı yorumlar yapılmasına neden olmuştur.[58] Bu kentlerden biri Notion (*Deniz Kıyısı'ndaki Kolophon, Kolophon Nova* ya da *Güney'deki Kolophon*) diğeri ise Kolophon (*Kolophon Arkhaia* ya da *Kuzey'deki Kolophon*)'dur. Pausanias iki kenti de kapsayan bu bölgenin Kolophon Ülkesi olarak adlandırıldığı ve buranın yerli halkının

[55] Smith, **a.g.e**., s. 621; Jessie M. Tatlock, **Greek And Roman Mythology**, New York, The Century Co., 1917, s. 327-328.
[56] Katherine V. Snyder, "From Novel to Essay: Gender and Revision in Florence Nightingale's Cassandra", **The Politics of The Essay: Feminist Perspectives**, Indiana University Press, 1993, s. 23-40; Virginia Blain, **Victorian Women Poets: An Annotated Anthology,** New York, Routledge, 2009, s. 96-98.
[57] Nuran Şahin, "Apollon Klarios Bilicilik Merkezi", **Ege Üniversitesi Arkeoloji Kazıları**, İzmir, 2012, s. 321; Pausanias, 9. 33. 1-2.
[58] Nuran Şahin, "Notion-Klaros-Kolophon Üçgeninde Myken Sorunu", **65. Yaşında Çoşkun Özgünel'e Armağan, Patronus**, 2007, s. 347.

Karlar olduğu bilgisini verir. Kolophon (*Notion*) ilk olarak M.Ö. 13. yüzyılda Girit'ten gelen göçün etkisiyle sarsılır. Pausanias'a göre, bu göçe Akha kökenli Rhaikos önderlik etmiştir.[59] Ancak bu kişinin kimliği konusunda da farklı görüşler mevcuttur. Pausanias'ın aksine Rhodoslu Apollonias, Mykenae kökenli Lebes'in oğlu olan Rhaikos'u fakir bir Akhalı olarak verir.[60] Kolophon'a gelen ikinci göç dalgası ise Epigonlar tarafından yurtlarından sürülen, içerisinde Manto'nun da bulunduğu Thebai halkıdır. Delphoi'a sunulan Thebaililer'i tanrı koloni kurmakla, Manto'yu da bir kehanet merkezi kurmakla görevlendirir.[61] Thebaililer Kolophon'a geldiklerinde Rhaikos'un Karlar'la mücadelesi hala devam etmektedir. Rhaikos yeni bir tehdit oluşturmamaları için onlarla çatışmadan yerleşmelerine izin verir ve aşık olduğu Manto'yla evlenir. Rhaikos'u sıradan, fakir biri olarak gösteren Rhodoslu Apollonias'a göre ise Rhaikos, Delphoi Tapınağı'ndan çıkarken karşılaştığı Manto'yla evlenip onu Kolophon'a getirmiş ve Manto da burada kehanet merkezini kurmuştur.[62]

Bu merkezin başına daha sonra kâhin olarak Manto'nun oğlu Mopsos geçer ve Klaros asıl ününü bu dönemde kazanır. Aynı zamanda kral olan Mopsos, birçok kehanet merkezi ve kentin de kurucusudur.[63] Pomponius Mela, Kolophon Arkhaia'yı Mopsos'un kurduğu bilgisini verir. Nitekim diğer antik kaynakların da incelenmesi neticesinde bu bilgi teyit edilmiştir. Buna göre Notion olarak adlandırılan deniz kıyısındaki Kolophon'u Rhaikos, Klaros'u Manto, Kolophon Arkhaia'yı da oğulları Mopsos kurmuştur.[64] Ancak, Manto'nun Apollon tarafından görevlendirilerek Delphoi'dan Batı Anadolu'ya gönderilmesiyle başlayan Klaros'un kuruluş efsanesine rağmen, 2008-2010 yılında yapılan kazılar neticesinde Klaros'un Delphoi'dan daha erkene gittiği kanıtlanmıştır.[65] 2008 yılında yapılan kazıda bulunan Myken kylixi de, Klaros'un Myken Dönemi'nde kurulduğunun en net kanıtıdır.[66]

[59] Şahin, "Notion-Klaros-Kolophon Üçgeninde Myken Sorunu", s. 343; Pausanias, 9. 33. 1-2.
[60] **A.g.e**., s. 343; Rhodoslu Apollonias, 1. 308.
[61] **A.g.e**., s. 343; Pausanias, 9. 33. 1-2.
[62] **A.g.e**., s. 343.
[63] Şahin, "Apollon Klarios Bilicilik Merkezi", s. 323-324.
[64] Şahin, "Notion-Klaros-Kolophon Üçgeninde Myken Sorunu", s. 346-347; Pomponius Mela, 1. 17. 88.
[65] Şahin, "Apollon Klarios Bilicilik Merkezi", s. 332.
[66] **A.g.e**., s. 334-335.

Mopsos ayrıca, özellikle Troya savaşı ile ilgili önemli bir isim olan, Thestor'un oğlu ünlü kâhin Kalkhas'la[67] yaptığı kehanet yarışıyla da anılır. Mopsos kâhin olarak öyle ünlenmiştir ki, Khalkas onunla yarışmak için Klaros'a kadar gelir. Ancak Mopsos'un galip gelmesi Khalkas'ın kendini öldürmesine neden olur. Onların bu karşılaşmasını Strabon şu satırlarla anlatmaktadır:

Khalkas'ın, *"...Şu yabani incir ağacındaki küçük incirler beni içtenlikle hayrete düşürmektedir. Bunların sayılarını bana söyleyebilir misin?"* sorusuna, Mopsos'un *"...Sayı olarak on bin tanedirler ve bir medimnos çekerler, fakat bir fazlası vardır ki, onu bu ölçüye katamazsın..."* cevabını vermesi üzerine Khalkas oracıkta ölür.[68]

Kâhinlerin kimi zaman erkek kimi zaman kadın olduğu Yunan dünyasında kâhinin cinsiyeti konusunda kesin bir yargıya varmak mümkün olamasa da, Apollon kâhinlerinin genelde kadın olduğu ve bazı istisnalar dışında (Klaros, Ptoion vs.) kehanet merkezlerinde tanrıyla iletişime geçenlerin kâhin değil kâhineler olduğu söylenebilir. Ancak bir kadın tarafından kurulan ve ilk kâhini bir kadın olan Klaros'da zamanla bu geleneğin terkedildiği ve merkezin erkek bir kâhinin hizmetine girdiği görülmektedir.

3.5. Augurlar

Roma'da *pontifex* kurulu kadar eski ve önemli olan bir başka kurul da augurlar kuruluydu. Bu kurulun tam olarak ne zaman ortaya çıktığını belirlemek pek mümkün görünmemektedir ve krallık dönemindeki augurlar hakkında neredeyse hiçbir şey bilinmez.[69] Ancak kuş gözlemleme sanatının Roma'da oldukça eskiye dayandığı düşünülür zira kentin kuruluş efsanesinde, dolayısıyla Roma tarihinin başlangıcında bu uygulamayla karşılaşılmaktadır.[70] Kuşları gözlemleyerek kehanette bulunma sanatının Hititler tarafından kullanılan bir yöntem olduğu bilinmekte ve Roma'ya

[67] Azra Erhat, **Mitoloji Sözlüğü,** İstanbul, Remzi Kitabevi, 2015, s. 166.
[68] Şahin, "Apollon Klarios Bilicilik Merkezi", s. 323; Strabon, 14. 1. 27 (C 642).
[69] Fowler, **a.g.e**., s. 301.
[70] Franz Altheim, **A History Of Roman Religion**, London, Methuen and Co., 1938, s. 199.

Etrüskler aracılığıyla girdiği ileri sürülmektedir.[71] Augurlar kurulunun da, *pontifex* kuruluna benzer değişimler yaşaması, onlar hakkında bilgi edinmeyi daha mümkün kılar. Başlangıçta tıpkı *pontifex'*ler gibi Particiler'den seçilen üç augur vardır ve bu sayı kademeli olarak artış göstermiştir.[72] M.Ö. 300'de çıkarılan yasadan sonra Plebler'in de seçilmeye başlandığı bu kurulun Sulla zamanında on beş olan üye sayısı, Caesar zamanında on altı olmuştur.[73] Hayat boyu görevde kalan bu kişiler M.Ö. 104'e kadar, yine *pontifex*'ler gibi, birliğe katılacak olan yeni üyeleri kendileri seçmiştir.[74]

Augurlar, tanrılar tarafından gönderildiği düşünülen işaretleri (*auspicia*) yorumlamakla görevli kişilerdi. *Auspicium*'lar, herhangi bir soru sorulmadan, tanrıların kendiliğinden gönderdiği işaretler (*auspicia oblativa*), ki bunlar olumsuz işaretler olarak düşünülür[75] ve bir soru karşılığında, istek üzerine gönderilen işaretler (*auspicia impetrativa*) olmak üzere ikiye ayrılırdı.[76] İşaretleri gözlemlemek (*spectio*) aslında *magistratus*'ların göreviydi. Augurların görevi sadece işaretlerin anlamı konusunda uzman tavsiyesi vermekle sınırlıydı ve kült yönetimi ya da kutlamalarında hiçbir yetkiye sahip değillerdi. Ancak augurun yorumu oldukça önemliydi ve son söz sayılırdı.[77] *Auspicium*'ların *magistratus* tarafından mı yoksa augur tarafından mı alındığı konusu ise tartışmalıdır. Bu konuda, augurun *magistratus'*a yardım ettiğini söyleyenler olduğu gibi, bunun aksini savunanlar da mevcuttur. Antik kaynakların da bu konuda net olmaması sorunun çözümüne dair kesin bir yargıya varmayı mümkün kılmamaktadır. Kendi döneminde, bu iş için sıradan insanların görevlendirilmesinden yakınan Cicero, eskiden *magistratus'*lara yardım etmesi için deneyimli kişilerin seçildiğini söyler.[78] Buradaki deneyimli kişi anlamına gelen *peritus* kelimesi, bazı araştırmacılar tarafından augur olarak yorumlanmıştır ancak yine de bunun için yeterli kanıt yoktur.[79] Roma'nın ikinci kralı Numa Pompilius göreve başlayacağı zaman tanrı

[71] Erika Simon, "Gods In Harmony: The Etruscan Pantheon", **The Religion Of The Etruscans**, Austin, University of Texas Press, 2006, s. 46-47.
[72] George Willis Botsford, **The Roman Assemblies: From Their Origin To The End Of The Republic**, New York, The Macmillan Company, 1909, s. 105.
[73] Halliday, **a.g.e**., s. 74.
[74] Fowler, **a.g.e**., s. 304.
[75] Botsford, **a.g.e**., s. 112.
[76] Cyril Bailey, **The Religion of Ancient Rome**, London, Archibald Constable and Co., 1907, s. 96-97.
[77] Halliday, **a.g.e**., s. 74.
[78] Cicero, **De Divinatione**, 2. 71-72.
[79] J. Linderski, "The Augural Law", **Aufstieg Und Niedergang Der Römischen Welt**, 2. 16, Berlin, Walter De Gruyter, 1986, s. 2191.

onayına başvurulduğunda ise, bütün işin bir augur tarafından yapıldığı bilinmektedir. Anlatıya göre, Numa'yı Capitol Tepesi'ne götüren augur, yüzü güneye bakacak şekilde onu bir taş üzerine oturtmuş ve kralın sol tarafına geçmiştir. Bir eli kralın başındayken diğer elinde augurların simgesi olan ucu kıvrık bir asa (*lituus*) taşımaktadır. Sonra yüzünü kente döner ve yakarmaya başlar. Ayrıca doğudan batıya hayali bir çizgi çeker ve güneyindeki alanı sağ, kuzeyindekini de sol olarak adlandırır. Daha sonra *lituus*'u diğer eline alır ve sağ elini kralın başına koyup Jüpiter'e seslenir: *"Eğer elimi başına koyduğum bu Numa Pompilius Roma'nın kralı olmak için uygunsa, belirlediğim sınırlar içinde bize kesin bir işaret göster."* Bunun üzerine istenilen işaretler görülmüş ve Numa kral ilan edilmiştir (Resim 1).[80]

Resim 1: Bernhard Rode, *Bir Augur*, 1768-1769.

Kaynak: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Ein_Augur.jpg

Bazı zamanlarda işaretler (*auspicium oblativa*) *magistratus*'a, sıradan bir kişi, bir augur ya da başka bir *magistratus* tarafından haber verilirdi. İlk iki durumda bu eyleme *nuntiatio*, üçüncü durumda *obnuntiatio* denir. Ritüele başkanlık eden *magistratus*, bu

[80] Livius, **The History of Rome**, 1. 18.

bilginin sıradan bir kişi tarafından verilmesi durumunda kabul edip etmeme inisiyatifine sahipken, bir augur ya da bir *magistratus* tarafından verilmesi halinde, yasalar gereği kabul etmeme gibi bir seçeneğe sahip değildi.[81]

Auspicium'lar gelecekteki olayların kehaneti olarak değil, sadece yapılacak olan işin tanrı tarafından onaylanıp onaylanmadığını öğrenmek için izlenmekteydi. Bunlar özel (*auspicia privata*) ve kamusal (*auspicia publica*) olmak üzere ikiye ayrılırdı. *Auspicia publica* yalnızca *magistratus*'lar tarafından alınırken, *privata* için böyle bir zorunluluk yoktu. Romalılar için devlet işleri konusunda, tanrıların ne düşündüğünü öğrenmek adına *auspicium*'a başvurmak oldukça önemliydi. Aynı şekilde her bir yurttaş da, kendisi için önemli olan konularda tanrı onayına başvurabilirdi. Herhangi bir tanrıya danışmak serbestti ancak Jüpiter'in onayını almak çok daha önemliydi.[82] Zira Cicero'ya göre, Roma toplumunda augurlar devlet dininin baş tanrısı Jüpiter Optimus Maximus'un göndermiş olduğu işaretleri yorumlamakla görevli kişiler olarak görülürdü.[83] Onlar, *magistratus* ya da kâhin değil, sadece gönderilen işaretleri yorumlamakla görevli uzman, bilge kişiler olarak kabul görürlerdi.[84] Başlarda Roma dininin bir parçası olan bu uygulama, zamanla dini karakterinden sıyrılmış ve artık sadece seküler ve politik amaçlar için kullanılmaya başlamıştır. Dolayısıyla augurlar birliğini bağlayan dini tabular ya da engellerden söz edilemez.[85]

Toga praetexta giyen augurlar, ellerinde birliğin nişanı olarak ucu kıvrık bir asa (*lituus*) taşırlardı. Bu asa ayrıca işaretlerin gözlemleneceği alanı (*templum*) belirlemekte kullanılırdı.[86] Nitekim augurların diğer bir görevi de, kentin içinde ve dışında *auspicium*'ların alınacağı alanları belirlemekti. Buna göre yeryüzünü çeşitli bölgelere ayırmışlardır. İlk bölge kentin kutsal alanı olarak kabul gören *pomerium*'dur. Buranın dışında kalan bölge *ager effatus*, diğer bölgeler ise *ager Romanus, Gabinus, peregrinus, hosticus* ve *incertus* olarak adlandırılmaktadır. Dolayısıyla *auspicium*'lar

[81] Botsford, **a.g.e**., s. 111-112.
[82] **A.g.e**., s. 100.
[83] Cicero, **De Legibus**, 2. 20.
[84] Botsford, **a.g.e**., s. 105-106.
[85] Fowler, **a.g.e**., s. 304-305.
[86] Halliday, **a.g.e**., s. 75.

da buna göre alınmaktaydı. Yani kent için bir *auspicium* (*urbana auspicia*) alınacaksa bu *pomerium* içinde olmalıydı.[87]

Augurlar tarafından ilk olarak gözlemlenen işaretler kuşlardı. Soldan sağa ya da sağdan sola uçmaları, alçaktan ya da yüksekten gitmeleri, çıkardıkları sesler, hepsi de gözlemlenen ve yorumlanan işaretler arasındaydı.[88] Nitekim *auspicium* kelimesinin kökeni de kuş anlamına gelen *avis*'ten gelmektedir.** Ancak zamanla, daha çok Cumhuriyet Dönemi'nde, kolay anlaşılabilir olması ve onlara büyük önem atfedilmesi nedeniyle şimşek, yıldırım, gök gürültüsü gibi hava olayları da gözlemlenmeye başlamıştır.[89]

3.6. Haruspexler

Antik Dönem'de yaygın olarak kullanılan, kurban edilen hayvanların iç organlarını inceleyerek kehanette bulunma yöntemi Roma'da da mevcuttu. Roma'nın dinsel ve siyasal yaşamında önemli bir role sahip olan bu uygulama (*extiscipium/haruspicium*), Etrüskler aracılığıyla Roma'ya girmiş ve pagan dönemin sonuna kadar devam etmiştir.[90] Kurban edilen hayvanın karaciğerini inceleyerek kehanette bulunma yöntemi, Anadolu'dan miras kalmış bir Etrüsk geleneğidir.[91] Öyle ki, Doğu'da bulunan en eski karaciğer modeli ilk Babylon Hanedanı'na kadar giderken, Etrüsk'teki, Piacenza yakınlarında bulunan bronz karaciğer modelinin M.Ö. 2. yüzyıldan daha erkene tarihlenememesi bu uygulamanın Doğu kökenli olduğunun bir kanıtıdır.[92]

Roma'da bu uygulamadan sorumlu olan haruspexlerin,[93] yıldırımların yorumlanması, iç organların, özellikle de karaciğerin incelenmesi ve kötü işaretlerin

[87] Botsford, **a.g.e**., s. 108.
[88] Bailey, **a.g.e**., s. 100.
** Avispex-auspex: Kuş gözlemcisi.
[89] Botsford, **a.g.e**., s. 108-109.
[90] Yves Bonnefoy, **Roman and European Mythologies**, Chicago, The University Of Chicago Press, 1991, s. 43.
[91] Simon, **a.g.e**., s. 46.
[92] Altheim, **a.g.e**., s. 50.
[93] Marietta Horster, "Living on Religion: Professionals and Personnel", **A Companion To Roman Religion,** New Jersey, Blackwell Publishing, 2007, s. 336.

(*prodigium*) nedenleri açıklanarak tanrıların öfkesinin yatıştırılması olmak üzere üç alanda yetkin oldukları söylenir.[94] Onların bu gibi durumlarda danıştıkları üç kutsal kitap vardı. Bunlar, *Etrusca Disciplina* içinde değerlendirilen, hayvanların iç organlarının gözlemlenmesi ve yorumlanmasıyla ilgili olan *libri haruspicini*, yıldırımların gözlenmesi ve yorumlanması ile ilgili olan *libri fulgurales* ve hem özel hem de kamusal hayatta çeşitli durumlar için gerçekleştirilen ritüellerle ilgili olan *libri rituales*'tir.[95] M.Ö. 1. yüzyılda Latince'ye çevrilen bu kitaplardan Cicero'nun da bahsettiği görülmektedir.[96]

Arkhaik Dönem'de haruspexlerle ilgili yazılı kaynaklar yetersizdir. MacBain, haruspexlerin işaretleri sistematik bir şekilde yorumlamasının M.Ö. 3. yüzyıla kadar başlamadığını iddia eder.[97] Geç Cumhuriyet ve Erken İmparatorluk Dönemi'nde ise, Roma, Etrüsk ve diğer İtalyan birliklerinden oluşan, Roma vatandaşı ve çoğu özgür doğmuş, bazıları da sonradan azat edilmiş kimseler olan altmış haruspexin varlığından söz edilmektedir.[98]

Haruspexler başlangıçta senato ve *magistratus*'ların hizmeti altındaydı. Senato gerekli durumlarda haruspexlere danışır ve onların önerilerini dinlerdi.[99] Kurban edilen hayvanın iç organlarının incelenmesi, savaş ve politik konularla ilgili meselelerde Romalılar'ın sık sık başvurduğu bir yöntemdi.[100] Ancak zamanla, özellikle M.Ö. 2. yüzyılda, bu kehanet yönteminin daha kişisel bir hal aldığı, haruspexlerin, siyasetçilerin ve komutanların kişisel yardımcılığı ile de ilgilendikleri görülür. Marius, Verres, Gracchus, Sulla gibi devlet adamları, kendilerini koruyan ve onlara tavsiyelerde bulunan haruspexlere sahipti. Bu önemli kişiler tarafından eşlik edilen önderler, kendilerini tanrılar tarafından korunuyormuş gibi lanse ederek, rakiplerine karşı üstünlük sağlamak istemişlerdir.[101] Bu, dinin siyasi amaçlar için kullanıldığının pek çok örneğinden sadece biridir. Ayrıca haruspexlerin kurul olarak

[94] Fowler, **a.g.e**., s. 307-308.
[95] Aldo Massa, **The World Of The Etruscans**, New York, Tudor Publishing, 1973, s. 122-123.
[96] Cicero, **De Divinatione,** 1. 72.
[97] Nancy Thomson de Grummond, "Prophets And Priests", **The Religion Of The Etruscans,** Austin, University of Texas Press, 2006, s. 39.
[98] Horster, **a.g.e**., s. 337; Tacitus, **Annales**, 11. 15.
[99] **A.g.e**., s. 336.
[100] De Grummond, **a.g.e**., s. 39.
[101] Horster, **a.g.e**., s. 337.

verdiği kararlar da devlet adamları tarafından kimi zaman kendi çıkarları doğrultusunda kullanılmıştır.[102]

Bahsedildiği gibi, doğu kökenli olan bu iki önemli kehanet pratiği (*auspicium* ve *haruspicium*) Roma'ya Etrüskler aracılığıyla girmiştir.[103]

Yazılı kaynakların yetersizliği dolayısıyla Etrüskler hakkında sahip olduğumuz bilgiler ne yazık ki sınırlıdır. Ancak arkeolojik bulgular ve Latin yazarların aktardığı bilgiler ışığında bir takım saptamalarda bulunulabilir. Diğer taraftan Etrüskler'in kökeni, İtalya'ya nereden geldikleri konusu hala tam olarak cevabı bulunamamış bir soru olarak karşımızda durmaktadır. Bu konuda antik ve modern kaynaklarda ileri sürülen pek çok farklı görüş mevcuttur. Heredotos'a göre, Etrüskler Asia Minor'dan deniz yoluyla İtalya'ya gelen Lydialılar'dır[104] ki, bu günümüzde de oldukça kabul gören bir görüştür, zira ölü gömme adetleri, toplumsal hayatları, oryant kıyafetleri, sanatları gibi birçok yönden Anadolu'da bulunan topluluklarla benzerlik gösterir;[105] Halikarnassoslu Dionysios gibi bazılarına göre ise onlar, kökenleri Rhaetian Alpleri'ne dayanan bir kabiledir.[106] Roma'nın kuruluşundan birkaç yüzyıl önce, takriben M.Ö. 11. yüzyılda İtalya'ya geldiği düşünülen Etrüskler'in kökeni konusunda ileri sürülen farklı görüşler bir yana, kesin olan bir şey varsa o da, Etrüskler'in İtalya'ya geldiğinde orada bulunan mevcut halklardan daha gelişmiş bir topluluk olduklarıdır. Nitekim bir süre sonra Roma dâhil birçok yerleşimi etkisi altına almayı başarır.[107] En büyük gelişimi ise M.Ö. 700-600 yılları arasında gösterir. M.Ö. 616'da Roma yönetimini ele geçiren Tarquin sülalesi, M.Ö. 510'da Cumhuriyetin kuruluşuna kadar bu gücü elinde tutar.[108]

Dindarlık konusunda diğer Antik Çağ toplumlarını geride bırakan Etrüskler'in dini vahyedilmiş bir din olarak değerlendirilir[109] ve ana özelliği tanrısal hiyerarşiye

[102] Buna bir örnek olarak Cicero ve Clodius arasındaki tartışma için bkz: Cicero, **De Haruspicum Responsis**, 8-10.
[103] Simon, **a.g.e**., s. 46-47.
[104] Herodotos, 1. 94.
[105] Massa, **a.g.e.,** s. 22-24.
[106] **A.g.e**., s. 5.
[107] **A.g.e**., s. 21.
[108] **A.g.e**., s. 46.
[109] Bonnefoy, **a.g.e.**, s. 39.

dayanmasıdır. Birkaç basamaktan oluşan bu doğaüstü dünyanın en üst basamağında gizemli, kişilik sahibi olmayan, adları, sayıları, biçimleri bilinmeyen tanrılar, tanrısal güçler, vardır (*dei involuti/superiores*). İkinci sırada altı tanrı ve altı tanrıçadan oluşan on iki tanrı bulunur (*dei consentes/complices*). Bu birliğin baş tanrısı olarak Jüpiter ya da Tinia görülür. Bunlar zaman zaman Olympus'un on iki tanrısıyla bir tutulsa da, Etrüskler'in onları nasıl betimlediklerini belirlemek pek mümkün değildir. Bu tanrıların rolleri yıldırımlar kuramına göre dağıtılmıştır. Etrüskler yıldırım türlerini on bire ayırırdı ve sadece dokuz tanrının yıldırım atma izni vardı. Buna göre, yıldırımların üçü Jüpiter'e, kalan sekizi diğer tanrılara aitti. Bu hiyerarşide bir diğer grup da, Pluto ve Proserpina ile benzer olan Mantus ve Mania adındaki yeraltı tanrılarıdır. Tanrısal hiyerarşinin en alt basamağında ise diğer doğaüstü varlıklar olan, sonsuz sayıda ve her yerde bulunabilen ruhlar ve şeytanlar yer alır. Yetki alanları hayli geniş olan bu varlıklar, yeryüzündeki tüm canlıların doğumu, yaşamı, ölümü üzerinde yönetim hakkına sahiptir. *Penates, Manes, Lares, Genii* gibi çeşitli adlarla anılsalar da onlar için en genel terim *Penates* olmuştur. Arnobius'un aktardığına göre, Nigidius bu varlıkların Jüpiter'den, Neptün'den, yeraltı tanrılarından ve insan ırkından çıkanlar olmak üzere dört kategoriye ayrıldığını söyler. Bu kategoriler, hava, su, yeryüzü ve ölülerin ruhları olarak ayrılan, ruhların dört kategorisine karşılık gelmektedir.[110]

Yunan, İtalik ya da Doğu kökenli tanrıların Etrüskler üzerindeki etkisi, onların tanrıları ve bu tanrıların kökenleri konusunda net cümleler kurmayı ne yazık ki mümkün kılmaz.[111] Bu yoğun etkileşimin en büyük nedeni kuşkusuz ticarettir.[112] Çok sayıda ve çeşitli kültlere sahip olan Etrüskler, her Etrüsk kentinde mutlaka bulunan üç temel külte sahipti. Bunlar, Roma'daki Jüpiter-Juno-Minerva üçlüsüne karşılık olarak düşünülebilecek Tinia-Cupra/Uni-Minerva üçlüsüdür. Başlangıçta Etrüsk putları, ilkel İtalik halklarda olduğu gibi, ağaç gövdesi ya da taş biçiminde oldukça basit sembollerken, sonraları, özellikle M.Ö. 8. yüzyıl dolaylarında, kanatlı Pers Artemisi, büyük kafalı ve kısa bacaklı olarak betimlenen Fenike tanrısı Melkarth gibi Doğu mitolojisine ait figürler görülmeye başlamıştır. Daha sonra ise, tanrısal figürler artık

[110] Massa, **a.g.e**., s. 117-118.
[111] **A.g.e**., s. 117.
[112] **A.g.e**., s. 121.

neredeyse tamamen Yunan tanrıları gibi betimlenir olmuştur.[113] Yunan medeniyetinin bu güçlü etkisi sanatta da kendini gösterir ve bu durum tapınaklarda, cenaze anıtlarında ya da vazo, ayna, mücevher gibi dekoratif objelerde Yunan mitolojisinden çeşitli konuların işlenmesine neden olur.[114]

Etrüsk dini ve kehanet yöntemlerinin kökeni ise Tages mitine dayanmaktadır. Bu mit ile ilgili en önemli bilgiler Cicero[115], Johannes Lydus[116] ve Verrius Flaccus[117] tarafından verilir. Cicero ve Lydus'a göre Tages, bir çiftçinin çalışırken toprakta sabanla açtığı bir yarıktan doğmuştur. Lydus hikâyedeki bu çiftçinin Tarquinii kentinin kurucusu Tarchon olduğunu söyler. Cicero da bu olayın Tarquinii'de gerçekleştiği kanısındadır. Çocuk görünümünde olmasına karşın yaşlı bir adamın bilgeliğine sahip olan Tages'in, *haruspicium* sanatıyla ilgili verdiği bilgileri öğrenmek için Etrüria'nın her yerinden insanlar buraya toplanmıştır. Flaccus'a göre ise bu çocuk öğretilerini Etrüria'nın on iki halkına (*duodecim populi*) öğretmek için gelmiştir.[118] Kehanetin yanı sıra, aynı zamanda dini ritüeller ve hatta sivil hayatın yönetimi konusunda da çeşitli kurallar içeren kayıt,[119] genel olarak *Etrusca Disciplina* olarak adlandırılır ve farklı başlıklar altında kategorize edilmiş bölümleri içerir. Bu bölümlerin en bilinenleri yukarıda da bahsedilen *libri haruspicini, fulgurales ve rituales*'tir. Bunlar dışında *libri fatales, libri Acherontici* gibi bölümler de vardır.[120] *Etrusca Disciplina*'nın bazı bölümlerinin ise, Vegon ya da Begoe adında bir nymphe ya da Sibyl tarafından yazıldığı düşünülür (*libri Vegonici*).[121] Kehanet yöntemleri konusunda fazlaca bilgi bulunan *Etrusca Disciplina'da*, Yunanistan'da öne çıkan bir uygulama olan, orakllerle yapılan kehanet konusunda ise herhangi bir öğreti bulunmaz. Başlarda sadece sözel olarak aktarılan bu kaydın, yazılı bir korpus olarak sistematikleştirilmesinin Etrüria tarihinin son dönemine rastladığı düşünülmektedir.[122] Etrüskler'de bu kutsal kitaplar

[113] Massa, **a.g.e**., s. 120-121.
[114] Bonnefoy, **a.g.e**., s. 37.
[115] Cicero, **De Divinatione,** 2. 23.
[116] Johannes Lydus, **De Ostentis,** 2. 6.B.
[117] Verrius Flaccus, **De Significatu Verborum**, 359. 14.
[118] Bu konuda ayrıntılı bilgi için bkz: De Grummond, **a.g.e**., s. 27-28.
[119] Bonnefoy, **a.g.e**., s. 43.
[120] Massa , **a.g.e**., s. 122-123. Bu kayıt ayrıca, *Libri Tagetici, Libri Etrusci, Cartae Etruscae, Etruscai Disciplinae Volumina* gibi adlarla da anılır.
[121] **A.g.e**., s. 125.
[122] Bonnefoy, **a.g.e**., s. 45.

sadece *lucumos*[***] aileleri tarafından biliniyor ve yorumlanıyordu. Ancak bir kısmının bu kuralın dışında olduğu, özellikle de *haruspicium* sanatının *lucumos* aileleri ile sınırlı olmadığı düşünülür.[123]

Tıpkı augurların yaptığı gibi haruspexler de gökyüzünü bölümlere ayırarak (*templum*) gözlemde bulunurlardı. *Templum*'un on altı bölümden oluştuğu ve her bir bölüme bir ya da birkaç tanrı yerleştirildiği düşünülür. Buna göre, doğudaki bölge olumlu (*pars familiaris*), batıdaki bölge olumsuz (*pars hostilis*) olarak değerlendirilirdi.[124] 1877 yılında Kuzey İtalya'da, Piacenza yakınlarında bulunan ve genel olarak M.Ö. 2. yüzyıla tarihlenen bronz karaciğer modelinin yüzeyi de on altı bölüme ayrılmıştır ve her tanrının özel bir yeri vardır. Gökyüzündeki on altı kutsal alana ve o alanlardaki tanrılara karşılık gelen bu çizim makrokozmosun bir yansıması olarak değerlendirilir. *Usils* kelimesi modelin olumlu anlam taşıyan bölgesini belirtmek için kullanılırken, *tivs* kelimesi tam tersi olarak olumsuz bölgeyi belirtmek için kullanılır. Buna göre, Tinia-Jupiter, Uni-Juno, Minerva ve Mars gibi önemli tanrılar modelin doğu tarafına, Nethuns-Neptune, Fufluns-Bacchus, Selvans-Silvanus, Catha gibi doğa tanrıları güney tarafına, Letham, Cel, Culsu, Fortuna, Manes ve Vetis-Veiovis gibi cehennem ya da kader tanrıları da batı tarafına yerleştirilmiştir. Üç yıldırım atma hakkı olan Jüpiter için, tıpkı gökyüzünde olduğu gibi, model üzerinde de üç farklı bölüm ayrıldığı görülür.[125] Yukarıda da bahsedildiği gibi yıldırım türleri on bire ayrılmıştı ve sadece dokuz tanrı bunları kullanma yetkisine sahipti. Seneca ve Plinius yıldırımlar kuramının, yılın her gününde gök gürlemelerinin anlamını içeren bir bölüme sahip olduğunu söyler.[126] Buna göre yıldırımların anlamı, on altı bölüme ayrılmış gökyüzünün hangi bölümünden geldiğine ve düştüğü yere göre belirlenmekteydi.[127] Sonuç olarak gökyüzünde ve onun bir yansıması olarak model üzerinde görülen ayrılmış ve tanrısal hiyerarşiye göre kategorize edilmiş bu

[***] Etrüskler'de yönetici ya da rahipler gibi soylu sınıf için kullanılan bir isim.
[123] Massa, **a.g.e**., s. 123.
[124] Cicero, **De Divinatione,** 2. 42; Plinius, **Naturalis Historia**, 2. 143; Martianus Capella, **De Nuptiis Mercuri et Philologiae**, 1. 43ff.
[125] Bonnefoy, **a.g.e**., s. 43-44.
[126] Seneca, **Naturales Quaestiones**, 2. 31-41, 47-51; Plinius, **Naturalis Historia** 2. 137-146.
[127] Mircea Eliade, **Dinsel İnançlar ve Düşünceler Tarihi: Gothama Budha'dan Hristiyanlığın Doğuşuna,** C. II, İstanbul, Kabalcı yayınevi, 2003, s. 142.

bölümlerin, Etrüsk dünya görüşü ve inanç sistemleri hakkında az da olsa bilgi edinilmesine olanak sağladığı söylenebilir.

3.7. Orphikler

Homeros öncesine tarihlendirilen ve ilk olarak 6. yüzyılda şair İbykos'un bahsettiği Orpheus, Yunan mitolojisinde, müzisyen, şair, kâhin, teolog gibi pek çok vasfı bünyesinde barındıran çok yönlü bir karakter olarak tanımlanır. Trakyalı olarak kabul edilen Orpheus, Orphizm adıyla anılan mistik bir dinin kurucusudur. Musa Calliope ile Trakya kralı Oeagrus'un[128] oğlu olduğu söylenir. Diodorus, Orpheus'un büyükbabası Charops'un bir konuda Dionysos'a yardımcı olması dolayısıyla memnuniyetini kazandığı tanrının ona ritüellerini öğrettiğini, Charops'un bu ritüelleri daha sonra oğlu Oeagrus'a, onun da oğlu Orpheus'a öğrettiğini yazar. Bu yüzden Orpheus, Dionysos misterlerinin önderi, onları reforme eden kişi olarak tanınmış ve Dionysosçu erginlenmeler genelde Orpheusçu diye nitelendirilmiştir.[129] Ancak bazılarına göre Orpheus'un babası Oeagrus değil Apollon'dur. Hatta herkesi ve herşeyi etkisi altına alan müziğini yaparken kullandığı lirin, babası Apollon tarafından ona verildiği ve öğretildiği söylenmekte ve onun olağanüstü müzikal becerisinin kaynağı olarak Apollon gösterilmektedir.[130] Orpheus'un müzik dışında, *katharsis* (arınma) kavramı dolayısıyla da sık sık Apollon'la ilişkilendirildiği görülür. Nitekim Orphizm için oldukça önemli bir aşama olan *katharsis* Apollon'a atfedilen niteliklerin başında gelmektedir.[131]

Adının geçtiği birkaç mitostan en bilinenleri, altın postu almak için yola çıkan Argonautlar'a katılması[132] ve ölen karısı Euridike'yi geri getirmek için ölüler diyarına inmesidir. Efsaneye göre, Orpheus'un çok sevdiği karısı onu elde etmeye çalışan

[128] Pindar, **Pythian 4**, 176ff; Platon, **Symposium,** 179d.
[129] Diodorus, **Bibliotheca Historica,** 3. 65.
[130] Ivan M. Linforth, **The Arts Of Orpheus**, Berkley and Los Angeles, University Of California Press, 1941, s. 3-4; Jane Ellen Harrison, **Prologmena To The Study Of Greek Religion**, London, Cambridge University Press, 1908, s. 455, 471-472; Thomas Bulfinch, **The Age Of Fable Or Stories Of Gods And Heroes**, Boston, Sanborn, Carter and Bazin, 1856, s. 254.
[131] W. K. C. Guthrie, **The Greeks And Their Gods**, Boston, Beacon Press, 1950, s. 318.
[132] Bulfinch, **a.g.e.,** s. 182; Apollonius Rhodius, **Argonautica,** 1. 2. 23-24.

çoban Aristaeus'tan kaçarken bir yılan tarafından sokulur ve ölür. Bu ölüm Orpheus'u öyle perişan etmiştir ki, ölüler dünyasına inip karısı Euridike'yi geri getirmeye karar verir. Onu geri alabilmek için yeraltı dünyasının efendileri Hades ve Persephone'yi müziğiyle ikna eder ancak yeryüzüne çıkana kadar arkasına dönüp karısına bakmaması gerekmektedir. Ne yazık ki, Orpheus aceleci davranır, yapmaması gerekeni yapar ve kavuşmasına çok az kala karısı Euridike'yi tamamen kaybeder.[133] Yaşadığı acı onu insanlardan, özellikle de kadınlardan uzaklaştırır ve bu durum, Maenadlar tarafından parçalanmasının nedenlerinden biri olarak gösterilir. Çünkü onu etkilemeye çalışan kadınları her defasında reddetmiş ve onların öfkesini kazanmıştır.[134] Bazı anlatılara göre de ritüellerinden uzak tuttuğu ve kocalarını ayartıp onlardan uzaklaştırdığı için Trakyalı kadınlar tarafından parçalanmıştır.[135]

Orpheus'un karısı Euridike'yi almak için Hades'e inmesi, erginlenme ritüeliyle ilişkilendirilir. Zira *katabasis* (yeraltına iniş), erginlenme eylemi ile uyumlu bir olay olarak kabul edilmektedir[136] ve bu da Orpheus'un erginlenme ve mysteria kurucusu olduğunu destekler bir bilgidir.[137] Euripides, ondan gizli mysteriaları açığa çıkaran kişi olarak bahseder.[138] Diodorus ise, Orpheus'un yeraltına inişiyle, Dionysos'un annnesi Semele'yi Hades'ten çıkarması arasındaki benzerliği vurgulamıştır.[139]

Antik kaynaklarda Orpheus'un ölümü üzerine farklı anlatılarla karşılaşılmaktadır. Platon, Alkestis**** gibi aşkı uğruna ölmeyi göze alamaması, onun için ölmek yerine hala hayatta olduğu halde Hades'e girmeye kalkıştığı için;[140] İsokrates ise tanrılar hakkında uygunsuz hikâyeler anlattığı için cezalandırıldığını söyler.[141] Bazılarına göre de Zeus tarafından öldürülmüştür çünkü tıpkı Prometheus gibi, insanlara bilmemeleri

---

[133] Padraic Colum, **Orpheus: Myths Of The World**, New York, The Macmillan Company, 1930, s. 80-83; Ovidius, **Metamorphoses**, 10. 1-85.
[134] Bulfinch, **a.g.e.,** s. 257.
[135] Guthrie, **a.g.e**., s. 316.
[136] Radcliffe Edmonds III, "When I Walked The Dark Road Of Hades: Orphic Katabasis And The Katabasis Of Orpheus", **Les Études classiques,** Vol. 83, 2015, s. 265.
[137] Fritz Graf, Sarah Iles Johnston, **Rituel Texts For The Afterlife: Orpheus and the Bacchic Gold Tablets,** London and New York, Routledge, 2007, s. 171.
[138] Euripides, **Rhesos**, 943.
[139] Diodorus, **Bibliotheca Historica,** 4. 25. 4.
**** Kral Pelias'ın kızı, kocası Admetus'a olan aşkı uğruna kendi hayatını feda eder ve onun yerine ölmeyi göze alır. Smith, **a.g.e**., s. 98, 19; Ayrıca bkz: Euripides, **Alcestis**.
[140] Platon, **Symposium,** 179d.
[141] Isocrates, **Busuris**, 11. 38.

gereken sırları açık etmiştir. Ancak onun ölümü en çok Dionysos kültüyle ilişkilendirilmektedir. Proklos, 'Orpheus'un Dionysos ayinlerinin önderi olduğu, dolayısıyla tanrı ile aynı kaderi paylaştığı söylenir', diye yazar.[142] Nitekim Dionysos kültünde tanrının parçalanması ve ölümü önemli bir adımdır. Dolayısıyla Orpheus'un da, Dionysos Mysterleri'nin bir rahibi olarak aynı aşamalardan geçmesi gerekir. Bir diğer anlatıya göre ise tersi bir durum söz konusudur. Buna göre Orpheus, Dionysos'u değil de, tanrıların en yücesi olarak gördüğü Helios'u (Apollon) onurlandırdığı için Dionysos'un gönderdiği Bassaridler (Maenadlar) tarafından parçalanmıştır. Daha sonra, her biri farklı yerlere atılan bu parçalar Musalar tarafından toplanır ve Leibethra olarak adlandırılan yere gömülür.[143] Bu iki anlatı arasında ilk bakışta bir karşıtlık söz konusu gibi görünse de bazı antik kaynaklarda Musalar'ın da Dionysos'la ilişkili olarak verilmesi öyle olmadığı sonucunun çıkarılmasına olanak sağlar. Nitekim Homeros'un Maenadlar olarak bahsettiği Dionysos'un bakıcısı olan kadınlar, Sophokles'te tanrıyı esinleyen Musalar olarak verilir.[144] Benzer bir kullanım, Plutarkhos'un *Symposiacs* adlı esrinin sekizinci kitabının giriş bölümünde de mevcuttur.[145] Ayrıca Plutarkhos zamanında hala var olan ve sadece kadınlar tarafından gerçekleştirilen gizli Bacchis şenliklerindeki kadınlar Maenadlar değil de Musalar olarak bilinmektedir.[146] Dolayısıyla bu noktada Maenadlar ve Musalar'ın doğrudan Dionysos kültüyle ilişkili olarak değerlendirilmesi, yukarıda bahsedilen Orpheus'un erginlenmesi için önce parçalanması sonra bir araya getirilmesi anlatısını destekler bir kanıt olarak yorumlanabilir. Ayrıca Herodotos,[147] Euripides,[148] Apollodorus[149] gibi yazarlardan da, Dionysos ve Orpheus arasında herhangi bir karşıtlık değil, aksine benzerlikler olduğu bilgisine ulaşılır. Harrison, birbirine ters düşen birçok nokta olmasına karşın bu iki kültün ancak birlikte ele alındığında daha iyi kavranabileceği

[142] Harrison, **a.g.e**., s. 461; Proklos, ad. Plat. Polit., s. 398.
[143] Ed. Otto Kern, **Orphicorum Fragmenta**, Berolini, Apud Weidmannos, 1922, s. 33; Eratosthenes, **Catasterismi**, 24.
[144] Sophokles, **Antigone**, 962.
[145] Plutarkhos, **Symposiacs,** 8.
[146] Harrison, **a.g.e.**, s. 460-46
[147] Herodotos, 2. 81.
[148] Euripides, **Hippolytus,** 954.
[149] Apollodorus, **Library and Epitome,** 1. 3. 2. 3.

kanısındadır.[150] Nilsson da Dionysos'u Orphik mitin ana figürü olarak değerlendirir.[151] Orpheus'u ve pek tabii Orphizm'i az ya da çok Dionysiak gelenekle ilişkilendiren tüm bu söylemlerin ana nedeni, Orphik öğreti için hatırı sayılı bir öneme sahip olan Dionysos-Zagreus mitidir. Bu tanrı, bazılarına göre Zeus ve Semele'nin oğlu olarak bilinen Dionysos'tur ve Zagreus onu tanımlayan pek çok adından sadece biridir;[152] bazılarına göre ise farklı olarak, Zeus ve Persophone'nin oğlu olan başka bir Dionysos'tur.[153] Yunan mitolojisinde anlaşılması en güç tanrı olduğu düşünülen ve hakkında hala pek çok soru işareti bulunan Dionysos'un kökeni konusunda ise genel kanı, Orpheus gibi Trakyalı olduğu yönündedir.[154] Yunanistan'a ne zaman ve nasıl girdiği konusu tam olarak bilinmemekle birlikte Herodotos, taşkın ve esrik bir tapıma sahip olan bu tanrının, kâhin Melampus tarafından Yunanistan'a sokulduğunu söyler.[155]

Bahsedildiği gibi, Dionysos kültünde tanrının ölümü ve yeniden dirilmesi önemli bir aşamadır ve takipçileri tarafından bu sahnenin canlandırıldığı bir ritüel mevcuttur. Dionysos-Zagreus'un henüz çocukken Hera'nın gönderdiği Titanlar tarafından parçalanıp yenmesi gibi,[156] onlar da kurban olarak seçilen hayvanı parçalayıp çiğ çiğ yerler, böylece tanrıyla ruh birliği sağlayarak kurtuluşa ereceklerini umut ederlerdi.[157] Dionysos'un doğumları konusunda, bazı kısımları birbirine geçmiş farklı anlatılar söz konusudur. Semele ve Zeus'un oğlu olan Dionysos'un, annesinden ve babasının baldırından olmak üzere iki defa doğduğu anlatılır. Ancak bu anlatıya, Titanlar'la ilgili bölüm katıldığında, yani Dionysos-Zagreus mitiyle birlikte ele alındığında farklı doğumlar da eklenmiştir. Buna göre, Persephone ve Zeus'un oğlu olarak kabul edilen Dionysos-Zagreus, ikinci hatta bazen üçüncü doğumuyla da bilinir.[158] Epikürosçu

[150] Harrison, **a.g.e**., s. 454-455.
[151] Martin P. Nilsson, "Early Orphism and Kindred Religious Movements", **The Harvard Theological Review,** Vol. 28, No. 3, 1935, s. 223.
[152] Harrison, **a.g.e.**, s. 413.
[153] Thomas Taylor, **The Eleusinian And Bacchic Mysteries,** New York, J. W. Bouton, 1891, s. 23; Diodorus, **Bibliotheca Historica,** 4. 4. 1.
[154] Clifford Herschel Moore, **The Religious Thought Of The Greeks: From Homer To Triumph Of Christianity**, Cambridge, Harvard University Press, 1916, s. 47
[155] Herodotos, 2. 49.
[156] Taylor, **a.g.e.,** s. 23-24.
[157] Michael Tierney, "A New Ritual of the Orphic Mysteries", **The Classical Quarterly,** Vol. 16, No. 2, 1922, s. 80.
[158] Graf, Johnston, **a.g.e**., s. 75.

Philodemos, Dionysos'un önce annesinden (Semele), sonra babası Zeus'un baldırından, en sonda da Titanlar'ın paramparça ettiği vücudunun parçalarını bir araya getiren Rhea tarafından olmak üzere üç kere doğduğunu yazar.[159] Bazı kaynaklarda bu işin Rhea değil de Demeter tarafından yapıldığı anlatılır. Damascius ise, tanrıyı yeniden hayata döndüren kişinin Apollon olduğunu söyler. Bir başka anlatıya göre, Apollon Dionysos'un parçalarını toplamış ve Delphi'ye gömmüştür. Bu hikâyenin, Dionysos'un Delphi'de bir mezarının olduğu bilindikten sonra oluşturulduğu düşünülür.[160] Gerçekten de Delphoilular, Dionysos'un parçalarının tapınağın yakınlarında gömülü olduğunu düşünmekteydiler ve Delphoi'daki bu Apollon kutsal alanında bulunan Hosioi adındaki kişiler, aynı zamanda Dionysos'a gizli bir kurban sunmakla da görevliydiler.[161] Plutarkhos da, Delphoi'da kadınlar tarafından Dionysos'un yeniden doğuşunun kutlandığı bir bayramdan bahseder.[162] Dionysos'un doğumları konusunda bu anlatılanlar dışında Athena'nın, Titanlar'ın elinden Dionysos-Zagreus'un kalbini kurtardığı ve Zeus'a verdiği, onun da bu kalbi yutarak yeni bir doğum gerçekleştirdiği de anlatılır.[163] Hyginus ise, Athena'nın kurtardığı bu kalbin Zeus tarafından pişirildiği ve Semele'ye yedirildiğini, böylece Semele'nin ona tekrar hamile kaldığını yazar.[164] Bir erginlenme sembolü olarak çocuğun ölmesi ve yok edilmesi izleği ile pek çok yerde karşılaşılmaktadır. Bunun yanı sıra parçalama ve pişirme eylemleri de erginlenme, yenilenme, gençleşme gibi durumlarla ilişkili olarak değerlendirilir.[165] Medea, Pelias'ın kızlarını, onu yeniden hayata döndürüp, gençleştireceğini söyleyerek babalarını parçalayıp pişirmeleri için ikna etmiştir.[166] Tantalos da oğlu Pelops'u kesip tanrılara sunmuş, onlar da çocuğu bir tencerede kaynatarak tekrar hayata döndürmüşlerdir.[167] Dolayısıyla Dionysos'un doğumu ve ölümü konusunda tüm bu anlatılanlar bir erginlenme durumunun varlığına işaret eder. Hikâyenin devamında Dionysos-Zagreus'u parçalayan Titanlar Zeus'un yıldırımlarıyla cezalandırılır ve küle dönerler. Ancak bazı anlatılara göre hikâye

[159] Philodemos, **De Pietate**, 44; Graf, Johnston, **a.g.e**., s. 75.
[160] Graf, Johnston, **a.g.e**., 76-77; Damascius, **In Phd.** 1.129.
[161] Harrison, **a.g.e**., s. 502.
[162] Plutarkhos, **De Iside et Osiride**, 35.
[163] Taylor, **a.g.e**., s. 24.
[164] Graf, Johnston, **a.g.e**., s. 78; Hyginus, **Fabulae,** 167.
[165] **A.g.e**., s. 78-79, 81, 91.
[166] Apollodorus, **Library,** 1. 9. 27.
[167] Pindaros, **Olimpiques**, 1. 26-40.

burada bitmemiş, Titanlar'dan ve Zagreus'tan oluşan bu küllerden insan yaratılmıştır. Dolayısıyla Orphizm için hikâyenin asıl önem arz eden yeri, insan doğasındaki düalizmi vurgulayan bu kısmıdır. Orphik antropogoniye göre insan, Titanlar'dan gelen kötü, günahkâr taraf (*beden*) ve Dionysos'tan gelen iyi, tanrısal taraf (*ruh*) olmak üzere iki öze sahiptir. Orphizm'e göre ölümsüz olduğuna inanılan ruh bedende hapistir ve kurtarılması gerekir. Platon'un deyimiyle beden (*σῶμα*) ruhun mezarıdır (*σῆμα*).[168] İşte bu yüzden tanrısal taraf kötü tarafı yok etmeli ruh hapsolduğu bedenden kurtarılmalıdır. İnsanoğlu, doğasında bulunan bu Titanik tarafı yok etmek için inisiyasyon ve arınma ritüellerine gereksinim duyar. Ayrıca Orphik inanışın emir ve yasaklarına uyarak, doğru bir hayat geçirmesi gerekmektedir.[169] Aksi takdirde ruh cezası bitene kadar farklı bedenlerde, bu bir insanın ya da hayvanın bedeni olabilir, dünyaya gelmeye, hapsolmaya devam eder. Orphik inanışta varolan bu ruh göçü dolayısıyla vejetaryenlik söz konusudur ve kanlı kurbanlara müsaade edilmez. Ayrıca ölü ibadetiyle ilişkili olduğu düşünülen yumurta, fasulye gibi gıdalar kullanılmaz, cenazelerde yünlü kıyafetler giyilmezdi.[170] Orpheusçu eskatolojiye göre ölümden sonra ruh Hades'e gider, yargılanır ve sonuca göre cezalandırılır ya da ödüllendirilirdi. Ruhun Hades'teki bu geçici bekleme süresi bin yıl kadar sürer, sonrasında farklı bir bedende tekrar dünyaya dönerdi. Sıradan bir ölümlünün bu döngüyü on kez yaşaması gerekmekteydi. Ağır günahlarla yüklü olan bazıları ise, farklı bedenlerde tekrar dünyaya gelmek yerine ebediyen ceza çekmesi için Tartarus'a gönderilirdi. Günahkârların maruz kaldığı bu sonsuz azaplar, ağır işkenceler Orpheusçular tarafından sıkça betimlenmiş,[171] adeta ayrıntılı bir cehennem tasviri sunulmuştur.[172]

Bu dini hareketi geleneksel Yunan inanışlarından ayıran önemli özelliklerinden biri de yazılı metinlere, kutsal kitaplara sahip olmasıdır.[173] Platon, Orpheus ve Musaeus'a atfedilen kitaplardan bahseder.[174] Euripides ve Aristoteles de bu yazılı kaynaklardan

[168] Platon, **Cratylus**, 400c; **Gorgias**, 493a.
[169] Guthrie, **a.g.e**., s. 319-320.
[170] Moore, **a.g.e**., s. 56.
[171] Platon, **Republic**, 363d-e; **Phaedo**, 69c; **Gorgias**, 493b; Plotinus, **Ennead**, 1. 6. 6.
[172] Guthrie, **a.g.e**., s. 322-323; Moore, **a.g.e**., s. 56-59. Ayrıca ruhun Hades'deki yolculuğu için bkz: Platon, **Republic**, 614c-d; **Gorgias**, 524a; **Phaedo**, 108a.
[173] Nilsson, **a.g.e**., s. 181.
[174] Platon, **Republic**, 364e.

söz eden yazarlardandır.[175] Bu hareketin bir diğer önemli özelliği ise, Orpheusçular'ın çeşitliliğidir. İçerisinde teogoni yazarları, çileciler, biliciler gibi farklı misyonlara sahip kişiler barındıran bu birlikte, özellikle klasik çağda *Orpheotelestes* (Orpheusçu erginleyiciler) olarak adlandırılan kişiler de mevcuttu.[176] Arınma ve inisiyasyonlarda kullandıkları Orphik kitaplara sahip olan bu kişilerin, serbestçe dolaşan Orphik rahipler ya da dini görevliler olduğu düşünülür.[177] Philodemus ise onları, ekstazik etki yaratması amacıyla ritüellerde kullanılan *tympanon* (el davulu) adındaki enstrümanı çalan kişiler olarak tanımlar.[178] Bu enstrüman ayrıca Dionysiak literatür ve ikonografide Maenadlar'ın bir atribüsü olarak karşımıza çıkmaktadır.[179] Ayrıca Platon'un, zenginlerin kapılarında dolaşarak insanları kendilerinin ya da atalarının işlemiş olduğu suçlardan arındırdığını, onları kurtuluşa erdirdiğini iddia eden ve bunun için onlara tavsiyelerde bulunup, yapılması gerekenleri söyleyen dilenci rahip ya da kâhinler olarak bahsettiği kişiler vardır.[180] Platon her ne kadar burada *Orpheotelestes* kelimesini kullanmasa da, bahsettiği bu kişilerin de onlardan olduğu düşünülür.[181]

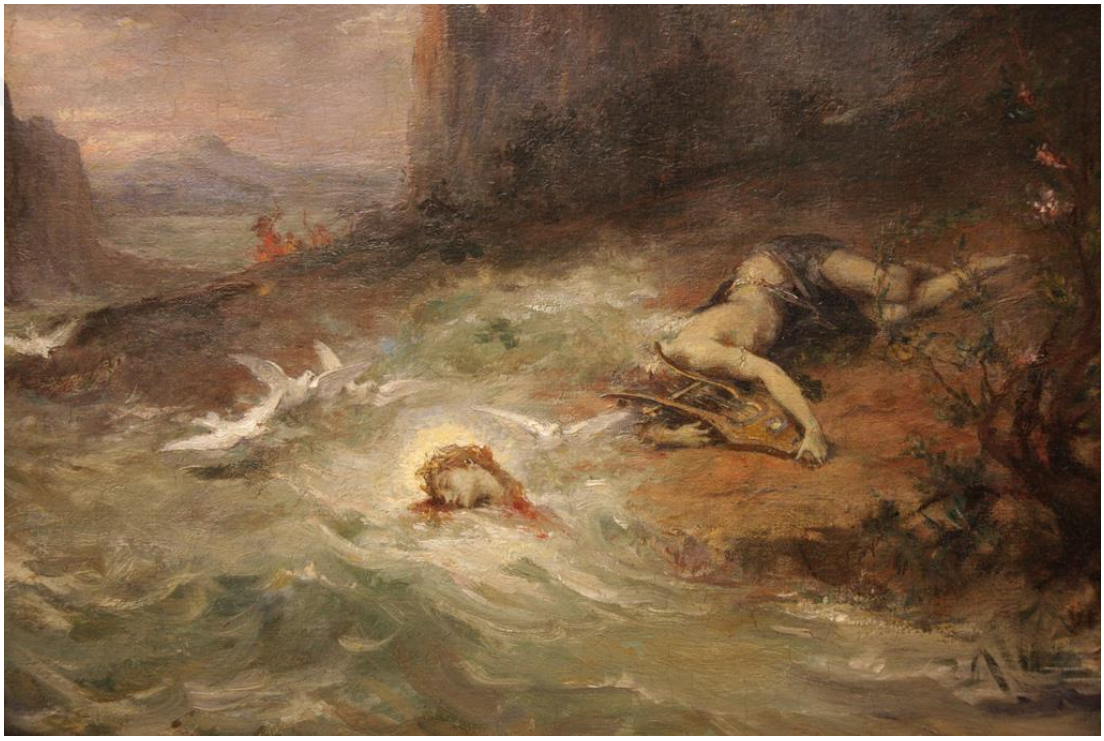
Özetle Orphizm'e göre amaç, ruhun özgürlüğüne kavuşup yeraltı dünyasında mutlu bir hayat sürmesini sağlamaktır. Bunun için Dionysiak tarafın Titanik tarafı yok etmesi gerekir ki, bu da arınma, çilecilik ve kişinin doğru bir hayat sürmesi ile mümkündür. Böylece ruh öteki dünyada mutluluğu hak etmiş olur.[182]

Orphik ve Dionysiak kültün birbiriyle ilişkili olarak verilmesi dışında onları tek bir orji türü olarak düşünenler de vardır ve her ne kadar Orpheus ve Dionysos'un adıyla anılıyor olsalar da aslında Mısır kökenli ve Pythagorasçı hareketler olduğunu ileri sürerler.[183] Orphizm ile Pythagosçılık arasında ruh göçü inancı, ruhun Hades'te cezalandırılması, insan doğasındaki düalizm ve ruhun arındırılması gerektiği, et,

[175] Euripides, **Hippolytus**, 954; Aristotales, **De Anima**, 410b.
[176] Theophrastus, **Characters**, 16. 12.
[177] Simon Hornblower, **The Greek World: 479-323 BC,** London and New York, Rutledge, 2011, s. 100; Andrej Petrovic, Ivana Petrovic, **Inner Purity and Pollution in Greek Religion: Early Greek Religion,** Vol. 1, United Kingdom, Oxford University Press, 2016, s. 254.
[178] Ed. Richard Janko, **Philodemus: On Poems**, Book I. (181), Oxford University Press, 2000, s. 400.
[179] Graf, Johnston, **a.g.e**., s. 146.
[180] Platon, **Republic**, 364b-365a.
[181] Graf, Johnston, **a.g.e**., s. 54-55, 145.
[182] Nilsson, **a.g.e**., s. 223-225.
[183] Linforth, **a.g.e**., s. 42.

fasulye, yumurta gibi bazı yiyeceklerden uzak durma, yünlü kıyafetler giymeme[184] gibi pek çok benzer nokta vardır. Ancak Orphizm'in mi Pythagoras'tan, yoksa Pythagoras'ın mı Orphizm'den etkilendiğini söylemek pek mümkün değildir. Yine de, M.Ö. 530'larda Orphizm'in merkezi olarak görülen Kroton'da kurduğu bir dernek dolayısıyla Pythagoras'ın bu hareketten etkilenmiş olabileceğini düşünmek daha makul görünmektedir.[185]

Resim 2: Henri Leopold Levy, *Orpheus'un Ölümü*, yak. 1870.



Kaynak: http://www.artic.edu/aic/collections/artwork/93782

Başta da söylendiği gibi Orpheus'a atfedilen özelliklerden biri de kâhinliktir. Orpheus'un, onu parçalara ayıran ve uzuvlarını farklı yerlere atan Maenadlar tarafından liriyle birlikte Hebrus nehrine atılan başının,[186] Lesbos'a kadar sürüklendiği ve burada kehanetler verdiğine inanılır (Resim 2). Lesbos'da bulunan bu Orpheus tapınağının ünü öyle yayılmıştır ki, Babylon gibi oldukça uzak yerlerden bile onun

[184] Herodotos, 2. 81.
[185] Moore, **a.g.e**., s. 60-62.
[186] Colum, **a.g.e**., s. 83.

kehanetlerine danışmak için gelenler olmuştur.[187] Hatta bu ünün zamanla rahatsız edici bir boyuta ulaşması ve çok fazla rağbet görmesi dolayısıyla Apollon'un Orpheus'tan alınan bu kehanetleri yasakladığı söylenir.[188] Lucianos, Orpheus'un başının Lesbos'da, Bacchus tapınağı olan yere gömüldüğünü, lirinin de bir Apollon tapınağına adandığını yazarak Orpheus'u Dionysos ve Apollon kültü ile ilişkilendirmiş ancak Philostratos'un aksine kahanet ile ilgili herhangi bir şeyden bahsetmemiştir.[189] Bunun yanında Lesbos, Orpheus'un kehanet verdiği tek yer değildir. Ölümünden sonra, onun adına Musalar ve Apollon tarafından Pierian Trakya'da kurulan bir tapınaktan bahsedilir.[190] Ayrıca Orpheus'un ya da başının, Pangaion Dağı yakınlarında bulunan Dionysos oraklinde rahiplik yaptığı da düşünülür.[191] Yunanistan ve Trakya'daki Dionysos kültlerini birbirinden ayıran önemli özelliklerden biri de, Traklar'da Dionysos tapımının, Yunan'dakinin aksine kâhinlik sanatını da içeriyor olmasıydı. Dionysos Yunanistan'da, Apollon'un Hyperborea'da bulunduğu üç aylık kış dönemi boyunca Delphoi'un yönetimini devralan tanrı olmasına karşın kehanetle ilişkili bir tanrı olarak kabul görmez ancak Traklar'da bizzat kehanet sanatının uygulayıcısı olarak karşımıza çıkar. Trakya'da Dionysos adına kurulan bir kehanet merkezinde kehanetlerin Bessi kabilesi tarafından seçilmiş, tıpkı Pythia gibi esrime hali içerisinde kehanette bulunan bir kadın kâhin tarafından verildiği ve tapınakta aynı zamanda bir ya da daha fazla rahip ve *prophetes* bulunduğu düşünülürdü.[192] Kehanet pratikleri hakkında ise bilgi vermek mümkün olmasa da, Delphoi'daki yöntemlerle benzer olduğu söylenebilir. Muhtemelen Dionysiak esrime ve beraberinde gelen yoğun duygu durumu ve çılgınlık hali kehanet için elverişli bir zemin hazırlamaktaydı. Zira genel inanışa göre kehanet, kâhinin tanrıyla bütünleştiği, kendi benliğini kaybettiği durumlarda ortaya çıkardı ve Dionysos ayinlerinde bu sık yaşanan bir durumdu. Onun takipçileri müzik ve çılgın danslar eşliğinde, çeşitli ritüellerle kendilerinden geçer ve

[187] Harrison, **a.g.e**., s. 465; Philostratos, **Heroicus**, 704.
[188] Sarah Burges Watson, "Muses of Lesbos or (Aeschylean) Muses of Pieria? Orpheus' Head on a Fifth-century Hydria", **Greek, Roman and Byzantine Studies**, 53, 2013, s. 445-446; Philostratos, **Vita Apollonii,** 4. 14.
[189] Lucianos, **Adversus Indoctum et Libros Multos Ementem,** 11.
[190] Watson, **a.g.e**., s. 455.
[191] **A.g.e**., s. 454.
[192] Lewis Richard Farnell, **The Cults Of The Greek States**, Vol. 5, Oxford, Clarendon Press, 1909, s. 132-133; Herodotos, 7. 111; Ayrıca Trakya'daki Dionysos orakleri için bkz: Jordan Iliev, "Oracles of Dionysos in Ancient Thrace", **Haemus Journal**, Vol. 2, 2013, s. 61-70.

bu coşkunluk hali onları tanrıyla buluştururdu.[193] Dolayısıyla bu anlamda düşünüldüğünde, Dionysos'un kehanet için oldukça uygun bir tanrı olduğu söylenebilir. Ayrıca Haimos Dağı'nda bulunduğu söylenen bir diğer Dionysos oraklinde, Orpheus'un başı tarafından yazdırıldığı düşünülen tabletlerin varlığından bahsedilmektedir (Resim 3).[194]

Resim 3: Gustave Moreau, *Orpheus*, 1865.

Kaynak:http://www.musee-orsay.fr/en/collections/works-in-focus/painting/commentaire_id/orpheus-3033.html?tx_commentaire_pi1%5BpidLi%5D=509&tx_commentaire_pi1%5Bfrom%5D=841&cHash=fec9d558a8

[193] Iliev, **a.g.e**., s. 63-64.
[194] Watson, **a.g.e**., s. 447.

3.8. Şamanlar

Farklı coğrafyalarda, farklı şekillerde var olan şamanizmin tanımı konusunda bir fikir birliğinden söz etmek mümkün değildir. Onu başlı başına bir din olarak kabul edenler olduğu gibi, sadece bir inanç sistemi olarak görenler de vardır. Ancak tanımı konusundaki belirsizlikler bir yana oldukça geniş alanlara yayıldığı ve pek çok toplum tarafından benimsendiği yadsınamaz bir gerçektir. Antik Dönem'den beri yaygın olarak görülen bu inanç sistemi bazı bölgelerde hala devam etmekte ya da mevcut dinlerin içerisinde şamanik adetlerle varlığını sürdürmektedir.[195]

Bir şaman hekim, büyücü, kâhin, rahip, ozan gibi çeşitli becerilere sahip, belirli aşamalardan geçmiş özel bir karakter olarak tanımlanır. Kozmik bölgeler (yeryüzü, gökyüzü, yeraltı) arasındaki sınıları aşma becerisine sahip, tanrılar ve ruhlarla insanlar arasında bir aracı olarak görülen bu kişilerin, bu özel göreve gelmesi oldukça zorlu bir süreçten sonra gerçekleşmektedir.[196] Bir şaman ya kalıtsal olarak ya da kendiliğinden gelen bir iç çağrı (hastalık, rüya vb.) yoluyla seçilirdi. Bazı bölgelerde ise bu seçim klanın isteği doğrultusunda gerçekleşirdi. Ancak seçilme yöntemi farketmeksizin bir kişinin şaman olabilmesi için, esrime (trans hali, rüyalar vb.) ve gelenekler düzeyinde (ruhların adları ve işlevleri, şamanlık teknikleri, klanın soyağacı ve mitolojisi gizli dil vb.) olmak üzere iki yönlü bir eğitimden geçmesi gerekmekteydi.[197] Tüm bunlar, adayın ölmesi ve tekrar dirilmesi üzerine kurulan erginlenme sürecini oluşturmaktaydı. Amaç, şaman adayına önceki hayatını unutturmak ve sıradan insanlık durumunu aşıp yeni bir başlangıç yapmasını sağlamaktı. Yaşanan bu deneyimden sonra aday adeta hafızasını yitirmiş gibi olur, birçok şeyi yeniden öğrenmesi gerekir ve genelde kendine yeni bir ad edinir ve yeni bir dil öğrenirdi.[198]

Bir şaman, bu kişi bir kadın ya da erkek olabilirdi, tanrılarla ve ruhlarla iletişime geçebilmesi dolayısıyla geleceğin bilgisisne sahip olur ve çeşitli kehanetlerde bulunabilirdi. Bu bilge kişi kıtlık, savaş, salgın hastalıklar gibi toplum için önemli

[195] Mircea Eliade, **Shamanism: Archaic Techniques Of Ecstasy**, London, Routledge and Kegan Paul, 1964, s. 3-13.
[196] H. R. Ellis Davidson, **Gods And Myths Of Northern Europe**, England, Penguin Books, 1964, s. 141-142.
[197] Eliade, **Shamanism,** s. 13.
[198] **A.g.e.,** s. 33-34, 64-65.

konularda sorulan sorular ya da danışanların kendileri için sorduğu bireysel sorular olmak üzere pek çok soruya cevap verirdi. Ayrıca görülen kötü işaretleri yorumlamak, nedenlerini bularak düzeltmeye çalışmak da şamanın görevleri arasındaydı. Şamanın, genelde müzik, dans gibi yardımcı etkenlerle girdiği trans halindeyken, ruhunun bedeninden ayrılıp bir tür yolculağa çıktığına inanılmaktaydı. Ekstaz halindeki bu seremonilerde genelde hayvan derisinden ya da kuş tüyünden yapılmış özel kostümler giyerler, bunlar genelde ayı, kuş ve ren geyiği biçiminde olurdu, hayvanların seslerini ya da hareketlerini taklit ederledi. Böylelikle ruhların törendeki varlığı ilan edilmiş olurdu. Öyle ki, hayvan biçimindeki bu yardımcı ruhlar gökyüzüne ya da yeraltına yapılan esrik yolculuklarda şamanlara yardımcı olma konusunda önemli bir yere sahipti. Şamanın göğe yükselmesi bazen bir ağaç ya da merdivene tırmanmasıyla sembolize edilir, bazen ise bu göğe çıkma eylemi bir kazın sırtına binerek gerçekleşirdi.[199] Ayrıca ateş ya da duman kullanmak, bir ipe, sarmaşığa, gökkuşağına hatta bir güneş ışınına tırmanmak ya da bir dağa çıkmak gibi kullanılan farklı yöntemler de vardı. Ancak sonuç itibariyle, yer ve gök arasında bağıntı kuran tüm bu sembolik yollar Evren Ağacı'nı simgelerdi ve hepsi de onun bir tür temsilcisiydi.[200] Şamancıl seremonilerde davul da birinci derecede öneme sahip, olmazsa olmaz malzemelerdendi. Davulun, şamanın ekstaz haline girmesini kolaylaştırarak öteki âlemlerle iletişime geçmesine yardımcı olma, ruh çağırma ve hapsetme, şamanı dünyanın merkezine taşıma gibi işlevleri vardı. Zira şaman, davulunu Kozmik Ağaç'ın dalından yapar, bu yüzden onu çaldığında bu ağacın yanına, dünyanın merkezine fırlatılır ve böylelikle göğe çıkabilirdi.[201]

Kozmik Ağaç simgesi şaman kozmolojisinin merkezinde değerlendirilir. Dünyanın göbeğinde olduğu ve her yerde benzerlerinin bulunduğu düşünülen bu ağaç farklı âlemleri (üç kozmik bölge) birbirine bağlayan bir köprü gibidir. Ekstaz halinde, âlemler arası yolculuk yapan şaman için bu simgeselliğin önemi açıktır. İçerisinde pek çok anlam barındıran söz konusu ağaç, sürekli yenilenme halinde olan evreni, doğurganlık, ölümsüzlük gibi durumları simgeler. Bir inanışa göre ağacın dalları üzerinde henüz doğmamışların ruhları bulunur ve yapraklarında insanların kaderi

[199] Davidson, **a.g.e.**, s. 118, 192; Eliade, **Shamanism,** s. 92, 156, 237-238.
[200] Eliade, **Shamanism,** s. 490-492.
[201] **A.g.e.,** s. 168-169.

yazılıdır. Bir yaprağın düşmesi bir insanın ölmesi anlamına gelir. Bu sembolizm birçok Kuzey bölgesi ve Orta Asya şamanlarının inisiyasyon rüyalarında etkin rol oynaması açısından önemlidir.[202]

Antik Yunan'da Apollon'a yakın bulunan ve tıpkı onun gibi Yunanistan'a, kuzeydeki Hyperborea'dan geldikleri düşünülen bazı kişiler şamanlarla ilişkilendirilmektedir. Apollon'un atribülerinden biri olan altın bir okla dünyayı dolaşan, kurbanlar sunup hastalıkları uzaklaştıran, çeşitli doğa felaketlerini önceden haber veren Abaris bunlardan biridir. Ayrıca elinde tuttuğu bu okun üzerine binip uçtuğu da anlatılır ki, "sihirli uçuşun"[203] simgesi olan ok, şamanizm konusunda Antik Yunan'a etki ettiği düşünülen[204] İskitler'de oldukça önemlidir. Ayrıca okun Sibirya şamanları tarafından da kullanılan bir malzeme olduğu bilinmektedir. Bu grupta değerlendirilen bir diğer kişi de Prokonnessoslu Aristeas'tır. Onun aynı anda farklı yerlerde görülebildiği, tıpkı hayvan suretine bürünebilen şamanlar gibi, karga biçiminde Apollon'a eşlik ettiği anlatılır.[205] Klazomenailı Hermotimos'un da, her anlamda şamancıl esrimenin özelliklerini taşıyan bir esrime hali içerisinde vücudundan birkaç yıllığına ayrılıp uzun yolculuklara çıkma ve çeşitli kehanetlerde bulunma yetisine sahip olduğuna dair bilgiler mevcuttur. Filozof Epimenides ise İda Dağı'nda bulunan Zeus mağarasında uzun zaman uyuduktan sonra, ki mağaraya çekilme bir erginlenme sınavıdır, esrime, bilicilik, sağıltım gibi konularda ustalaşmış olarak kendine gelmiştir.[206]

Orpheus karakteri içerisinde de şamanik unsurların varlığı kabul edilir. Onun, karısı Euridike için Hades'e inmesi, otacı olması, müzikal becerisi, hayvanlar üzerindeki etkisi, kehanet gücü gibi özellikleri bir şaman olarak değerlendirilmesine yol açmıştır. Ayrıca Orpheus'un Maenadlar tarafından koparılan başının kehanet için kullanılması

[202] Davidson, **a.g.e.**, s. 191-192, 195; Eliade, **Shamanism**, s. 269-274.
[203] Bu konuda ayrıntılı bilgi için bkz: Eliade, **Shamanism,** s. 477-482.
[204] Eric Robertson Dodds, **The Greeks and The Irrational,** Berkeley, University of California Press, 1951, s. 135-156.
[205] Herodotos, 4. 15.
[206] Eliade, **Shamanism,** s. 388-389; Plinius, **Naturalis Historia**, 7. 174; Diogenes Laertius**, Lives of Eminent Philosophers,** 1. 10. 109-115.

da tam anlamıyla şamanik bir durum olarak kabul görür. Nitekim bazı şamanların, atalarının kafataslarını geleceğin bilgisine ulaşmak için kullandığı bilinmektedir.[207]

Dionysos şamanizmle ilişkilendirilen bir diğer Yunan figürüdür. Onun ölmesi ve tekrar hayata dönmesi kurulan bu ilişkinin en önemli nedeni olarak gösterilir. Zira bir şaman adayının da enginlenmesi için sembolik bir ölüm yaşaması gerekirdi ve sonrasında adeta ikinci bir hayata başlardı.[208] Eliade ise, Dionysos ve şamanizm arasında herhangi bir benzerlik olmadığını söylemiş ve Dionysiak esrime ile şamanik esrimeyi birbirinden ayrı tutmuştur.[209]

Bahsedilen bu Yunan karakterler dışında Eski Germenler'de de şamanizmle ilişkilendirilen karakterler mevcuttur. Şamancıl özelliklere sahip olan bu karakterlerin en önemlilerinden biri kuşkusuz İskandinav mitolojisinde büyük öneme sahip olan Odin'dir. Kuzey mitolojisinin Zeus'u olarak düşünülebilecek bu tanrı, pek çok yönden şamanlarla benzerlik gösterir. Bu benzerliklerden biri, şamanlar tarafından kullanılan tipik sekiz ayaklı at ile karşılaştırılan Odin'in Sleipnir adındaki atıdır. Öyle ki bu at da tıpkı şamanların esrime deneyimlerinde kullandığı at gibi sekiz ayaklıdır ve Odin'in gökyüzüne ya da yeraltına yaptığı yolculuklarda onu taşır.[210] Şamanlıkta esrime ve ölümle ilişkilendirilen çok ayaklı ya da hayalet atlar, ruh göçürücüdür ve şamanın kendinden geçmesini kolaylaştırarak onun esrik yolculuğuna olanak sağlar.[211] Bir diğer benzerlik, Odin'in *rune*'lerdeki[212] gizli bilgiyi elde etmek için dokuz gün dokuz gece Kozmik Ağaç *Yggdrasill*'de asılı kalmasıdır (*Hávamál 137-144*). Odin gizli bilgilere sahip olmak adına gönüllü olarak kendini kurban eder, tıpkı şaman adaylarının erginlenme ritüellerinde yaptığı gibi. Yukarıda da bahsedildiği üzere, seçilen adayın bir şaman olarak ezoterik bilgilere ve gerekli olan becerilere sahip olabilmesi için yeniden doğması, dolayısıyla bunun için de ritüel bir ölüm yaşaması

[207] Eliade, **Shamanism**, s. 391.
[208] Carla Corradi Musi, **Shamanism: From East To West**, Budapest, Akademiai Kiado, 1997, s. 36.
[209] Eliade, **Shamanism**, s. 388.
[210] Davidson, **a.g.e.**, s. 141-143.
[211] Eliade, **Shamanism**, s. 469-470.
[212] Kuzey Avrupa halkları tarafından kullanılmış, maji ve kehanetle ilişkili olan runik alfabenin farklı anlamlara gelen ve çeşitli şekillerde yorumlanan harflerine verilen ad. *Rune*'ler için bkz: George Hempl, "The Origin of the Runes", **The Journal of Germanic Philology,** Vol. 2, No. 3, 1899, s. 370-374; Ralph Blum, **The Book Of Runes: A Handbook For The Use Of An Ancient Oracle-The Viking Runes,** New York, St. Martin's Press, 1993.

gerekmekteydi. Bu ızdırap evresi meditasyon, oruç ya da kullanılan uyuşturu maddelerin sebep olduğu rüyalar ya da vizyonlar gibi pek çok şekilde tecrübe edilebilirdi. Ayrıca Odin aynı zamanda atı Sleipnir'i de ağaca bağlar ki, bu tema bazı şamanlar arasında oldukça yaygın bir uygulamadır.[213]

Snorri, *Ynglinga Saga*'da Odin'in sihir ve istediği şekle girebilme yeteneğinden bahsederek onun şamanik tarafını vurgulamıştır (*Ynglinga Saga 7*). Odin'in ayrıca gizli ilimlere sahip olmasıyla bilinen Mimir adındaki devin Vanir tarafından kesilip kendisine verilen başını geleceğin bilgisine ulaşmak için kullanması (*Völuspá 47, Ynglinga Saga 4*), daha önce de söylendiği gibi, şamanların aynı amaç için atalarının kafataslarını kullanmasıyla benzerlik gösterir. Başka bir anlatıya göre Mimir, *Yggdrasill*'in altında bulunan bilgelik kaynağının bekçisidir ve Odin bir gözünü kaynağın içine atıp kurban ederek bilgelik kaynağından içme hakkını elde etmiştir.[214] *Huginn* (Düşünce) ve *Muginn* (Bellek) adındaki, dünyanın farklı yerlerinde meydana gelen olaylardan haberdar olmasını sağlayan iki kargası da Odin'e atfedilen şamancıl simgelerdendir (*Grímnismál 20*).[215] Zira şamanların da genelde hayvan biçiminde olan yardımcı ruhları vardır.[216] Yine şamanlar gibi ölülerle iletişime geçerek onlardan bilgi alma tekniğini ustalıkla kullanır ki, bunun bir örneği *Baldrs Draumar*'da anlatılmıştır.[217] Buna göre, atı Sleipnir ile yeraltına inen Odin, bizzat Völva'yı dirilterek Baldr'ın yazgısını öğrenmek için bu bilici kadına sorular sorar.[218] Ayrıca Odin'in tanrıça Freyja'dan öğrendiği söylenen, geleceği öngörebilmesine ve çeşitli büyülerle olaylara müdahale edebilmesine olanak tanıyan *seidhr* sanatı ile şamanların, özellikle de Kuzey Avrupa ve Asya şamanlarının, klasik seremonileri arasında pek çok benzerlik olduğu ileri sürülmektedir.[219]

---

[213] Davidson, **a.g.e.**, s. 143-145.
[214] **A.g.e.**, s. 145-146; E. O. G. Turville Petre, **Myth And Religion Of The North: The Religion Of Ancient Scandinavia**, Connecticut, Greenwood Press, 1975, s. 63.
[215] Davidson, **a.g.e.**, s. 146-147; Hilda Ellis Davidson, **The Lost Beliefs of Northern Europe**, London and New York, Routledge, 1993, s. 77.
[216] Eliade, **Shamanism**, s. 89.
[217] Davidson, **Gods And Myths Of Northern Europe,** s. 146.
[218] Hilda Roderick Ellis, **The Road To Hel: A Study Of The Conception Of The Dead In Old Norse Literature**, New York, Greenwood Press, 1968, s. 152-153.
[219] Eliade, **Shamanism**, s. 385-387; Davidson, **The Lost Beliefs of Northern Europe,** s. 137.

Seidhr seanslarında başrol her zaman *seidhkona* ya da *spakona* (kâhin) olarak adlandırılan bilici bir kadına aitti. Tören sırasında oldukça gösterişli bir kıyafet içerisinde olan, çeşitli takılar, beyaz kedi postu ve siyah kuzu derisinden yapılmış bir başlık gibi, kıyafetiyle aynı oranda gösterişli aksesuarlar takan ve elinde de bir asa taşıyan bu kadın, oldukça yüksek bir platforma yerleştirilmiş, kuş tüylerinden yapılma bir minderin üzerinde otururdu. Ayrıca serbestçe dolaşarak da çeşitli konular hakkında kehanette bulunurdu. Bu sırada ona, on beş genç kız ve on beş erkek eşlik eder, kehanetlerini dile getirirken koro halinde şarkılar söyleyerek kâhin kadının esrimesine yardımcı olurlardı. Söz konusu bu kadının, tıpkı şamanlarda gözlemlendiği gibi, esrime halindeyken ruhu bedenini terkedip uzak yolculuklara çıkmakta ve hatta bir hayvan suretine bürünmekteydi.[220]

3.9. Druidler

Antik Kelt rahipleri için kullanılan Druid kelimesi, İrlanda dilinde meşe anlamına gelen *"dair"* ve bilge, usta anlamlarına gelen *"ai"* kelimelerinin birleşiminden oluştuğuna inanılan *"Draoi"* kelimesinden gelmektedir.[221] Druidler'in ve öğretilerinin kökeni, ilk olarak nerede ortaya çıktıkları konusunda farklı görüşler mevcuttur. Bazıları onları Pythagoras'ın öğrencileri, bazıları da Budistler'le benzer olduklarını düşünmüş; öğretilerinin çıktığı yer konusunda Fenike, Kaldonia ya da Hindistan gibi yerler gösterilmiştir.[222] Caesar ise, bu öğretinin ilk olarak Britanya'da ortaya çıktığını ve daha sonra Gallia'ya geçtiğini söyler.[223] Nitekim Druidizm'in Britanya kökenli olduğu ve diğer Avrupa ülkelerine de buradan yayıldığı antik yazarlar tarafından genelde kabul edilen bir görüştür.[224]

Druidler *Beal* adında, güneşle temsil edilen üstün bir gücün var olduğuna, diğer tanrıların ve hatta görülebilen her şeyin bu ulu tanrıdan çıktığına inanırlardı. Yeryüzünde yüce, majestik olan her şeyin bu tanrıyla ilişkili olduğunu düşünmeleri

[220] Eliade, **Shamanism**, s. 385-386.
[221] Richard Smiddy, **An Essay On The Druids: The Ancient Churches And The Round Towers Of Ireland**, London, Simpkin, Marshall and Co., 1871, s. 1-2.
[222] Julius Pokorny, "The Origin of Druidism", **The Celtic Review**, Vol. 5, No. 17, 1908, s. 1.
[223] Caesar, **Gallia Savaşı**, 6. 13. 11.
[224] "Druidism", **The Dublin Penny Journal**, Vol. 4, No. 158, 1835, s. 15-16.

dolayısıyla da güneş, ay, yıldızlar, deniz, dağ gibi kutsallaştırdıkları birçok şeyi tanrı olarak görürler ve onlara ibadet ederlerdi.[225] Tüm dini işlerin sorumluluğunu elinde tutan bu rahipler, aynı zamanda öğretmen, doktor, avukat, kâhin, filozof, şair gibi birçok alanda uzmanlaşmış bilge kişilerdi.[226]

Druidler'in öğretilerini yazıya geçirmeleri ya da kendilerinden olmayanlarla paylaşmaları kesinlikle yasaktı. Sadece sözel olarak aktarılan ve bir hayli uzun olan bu bilgileri ezberler ve hafızalarında muhafaza ederlerdi.[227] Dolayısıyla eğitimler oldukça uzun ve zorlu bir süreci beraberinde getiriyordu. Ancak askerlikten ve vergi ödemekten muaf olmaları gibi sahip oldukları birçok ayrıcalık[228] gençlerin, ki bunlar genelde soylu ailelerin çocukları olurdu, onlardan eğitim almak için oldukça hevesli olmasına neden oluyordu. Toplum içinde hayli saygın ve etkili bir konuma sahip olan Druidler, aynı zamanda kralın danışmanlığını da yapardı ve çoğu zaman kraldan bile önce gelirdi.[229] Caesar da Druidler'in Gallia'da en önemli iki sınıftan birini oluşturduğunu söylemektedir.[230]

Druidler kendi içinde üç gruba ayrılırlardı. Muhtemelen *Derwydd* olarak adlandırılan ilk gruptakiler, üstün bilgileriyle öne çıkan filozoflardı. Bunlar devlet ve rahiplik mekanizmalarını yönetmek, korulardaki gizli ritüellere başkanlık etmek gibi önemli görevlere sahipti. *Bardd* olarak adlandırılan ikinci gruptakiler bayramlarda, ritüellerde kısacası tüm önemli durumlarda kutsal ilahileri, şiir ya da şarkıları söylemekle yükümlü ozanlardı. Üçüncü grupta ise, *Ovades* ya da *Ovydd* adında, Druidler'in gözetimi altında, henüz eğitim aşamasında olan acemiler bulunmaktaydı.[231]

Druidler'in yanı sıra Druidess adında, yine kendi içinde üç gruba ayrılan rahibelerin varlığı da söz konusudur. Bu kişiler için 'kadın Druid' anlamına gelen İrlandaca *ban-*

[225] Smiddy, **a.g.e**., s. 11-12.
[226] P. W. Joyce, **A Smaller Social History Of Ancient Ireland**, London, Longmans, Green and Co., 1906, s. 95-96.
[227] "Druidism", s. 15-16.
[228] Caesar, **Gallia Savaşı,** 6. 14. 1-3.
[229] Joyce, **a.g.e**., s. 100.
[230] Caesar, **Gallia Savaşı**, 6. 13. 1-3.
[231] W. Winwood Reade, **The Veil Of Isis; Or Mysteries Of The Druids**, New York, Peter Eckler, 1991, s. 60-61. Bu grupların ayrıntılı bilgisi için bkz: **a.g.e**., s. 62-90.

drui (ban-dree) kelimesi kullanılırdı.[232] İnsanlar tarafından büyük saygı duyulan ve birçok konuda danışılan birinci gruptakiler kehanette bulunma, hastaları iyileştirme ya da kendilerini istedikleri şekle sokabilme gibi yetilere sahiplerdi ve bunlar için bakirelik şartı vardı. İkinci grup, arada kocalarıyla yaşamalarına müsaade edilen evli kadınlardan oluşmaktaydı ve bunlar genelde dini görevlerde erkek Druidler'e yardım ederlerdi. Üçüncü grup ve en alt seviyedekiler ise kurban tapınakları ile ilgili çeşitli işleri yürütürdü. Farklı görevlerle kategorize edilmiş Druid ve Druidessler'den oluşan bu topluluğun en başında ise, en seçkin Druidler tarafından oy birliğiyle seçilmiş, *Arch-Druid* olarak adlandırılan bir önder bulunmaktaydı.[233]

Druidler her yıl belli bir tarihte Carnutes'te bulunan kutsal bir yerde toplanır ve burada, karar için onlara getirilen birçok olayın çözümüne dair görüşmeler yaparlardı. Kişilere verilen en ağır ceza kurban kesme eyleminden men edilmeleri idi. Çünkü bu önemli ritüelden uzaklaştırılmaları demek aynı zamanda toplum tarafından dışlanmaları ve kanun kaçağı muamelesi görmeleri demekti.[234]

Bir kâhin olarak Druidler, gerek doğal nesneleri ya da olayları gözlemleyerek, gerek bazı ritüellerle kehanette bulunmaktaydılar.[235] Kurbanın iç organları, kuşların uçuşu, dalgalar, kaynakların köpürmesi, beyaz atların kişnemesi gibi gözlemlenerek kehanette bulunulan pek çok durum söz konusuydu.[236] Yunan ve Roma'da olduğu gibi İrlanda'da da askeri seferler gibi neredeyse önemli olayların tümü için kehanete başvurulmaktaydı. Kuşların, özellikle de kuzgun ve çalıkuşunun ötüşünden, hapşırıktan, rüyalardan, göksel cisimlerin gözlemlenmesinden geleceğe dair çıkarımlar yapılabileceği ya da bunların herhangi bir konuda karar almaya yardımcı olabileceği kanısındaydılar. Ayrıca üzerinde Ogham sözleri bulunan porsukağacı ya da elma ağacı dalları da kehanet için sıklıkla kullanılan önemli malzemelerdendi.[237]

Druidler'in ana öretilerinden biri de ruhun ölümsüzlüğüne olan inançtı. Ölümden sonra ruhun başka bir bedende yaşamaya devam ettiğine inanırlardı.[238] Meşe ağacını,

[232] Joyce, **a.g.e**., s. 100.
[233] "Druidism", s. 15. Druidess ve sınıfları için ayrıca bkz: W. Winwood Reade, **a.g.e**., s. 106-113.
[234] Pokorny, **a.g.e**., s. 4.
[235] Joyce, **a.g.e**., s. 98.
[236] Reade, **a.g.e**., s. 106.
[237] Joyce, **a.g.e**., s. 98; Reade, **a.g.e**., s. 106.
[238] Smiddy, **a.g.e**., s. 71.

özellikle de üzerinde yaşayan ökseotunu kutsal sayarlar ve onlara büyük saygı gösterirlerdi. Zira meşe ağacıyla ilişkili olan her şeyin göksel dolayısıyla da kutsal olduğuna inanmaktaydılar. Çeşitli dini toplantılar ve ritüller bu ağacın altında gerçekleştirilirdi. Ayrıca dağların tepeleri, derin vadiler, korular onların diğer ibadet yerleriydi.[239] En korkunç ritüelleri ise kuşkusuz insan kurban etmeleriydi. Bu genelde kıtlık, savaş, salgın hastalıklar gibi büyük felaketlerde tanrıların öfkesini yatıştırmak için başvurulan bir uygulamaydı ve savaşta esir alınmış kişiler, suçlular ya da alt sınıftan kimseler bu iş için seçilen kişilerin başında gelirdi. Ancak kimi zaman hiçbir suçu olmayan insanların da kurban edildiği olurdu. Dahası bu durum öyle kanıksanmıştı ve dini sorumlulukları öyle ağır basıyordu ki, bazen insanlar hiçbir zorlama olmaksızın kendilerini, ülkesinin ve halkının iyiliği için kurban olarak sunabiliyorlardı.[240] Caesar bu ritüelin kimi zaman, sazlardan yapılmış dev insan figürleri içine kurbanların doldurulup yakılarak gerçekleştiğini yazar.[241] Hayvan olarak da genelde boğa, at, eşek, domuz, inek, keçi, koyun vb. kurban edilirdi. Bunun yanı sıra bir de tavşan, tavuk, kaz gibi kutsal kabul edildiği için kurban etmenin yasak olduğu hayvanlar vardı.[242] Strabon, esir düşenlerin genelde Druidessler tarafından kurban edildiğini ileri sürmüştür. Kurbanların her birinin göğsüne elindeki bıçağı saplayan Druidessler, daha sonra kurbanlardan akan kanlara bakarak kehanette bulunurlardı.[243] İnsan kurbanının gerçekleştiği yerdeki kan, altarın üzerine dökülerek gözlemlenmesi ve kehanette bulunulması için çeşitli seremoniler eşliğinde altın bir kap ile alınırdı. Ayrıca kurbanın bütün hareketleri ve değişimleri de titizlikle gözlemlenir ve yorumlanırdı.[244]

Kurban töreni sırasında Druid başına, kutsal gördükleri meşe ağacı yapraklarından yapılmış bir taç takardı ve genellikle üzerinde beyaz bir tunik olurdu. Boynunda, elbisesinin belki de en dikkat çekici noktası olan, iple asılmış bir yumurta ya da rozet taşırdı. Tören boyunca hafızasından söylediği çeşitli dualar ve büyülü sözcükler eşliğinde altarın etrafında dolanırdı. Bu sırada kurban ve altar güneşin yönünü takip

[239] Smiddy, **a.g.e**., s. 2.
[240] **A.g.e**., s. 17-19.
[241] Caesar, **Gallia Savaşı**, 6. 16. 4.
[242] Smiddy, **a.g.e**., s. 69, 72.
[243] "Druidism", s. 16.
[244] Smiddy, **a.g.e**., s. 28.

edebilecek şekilde sağ tarafta kalmalıydı (sağ tarafın önemi). Kurbanın muhtemelen altarın kuzey tarafında öldürüldüğü, kanının altarın üzerine batıdan döküldüğü ve bu noktada geçit töreni ile diğer seremonilerin başladığı düşünülür.[245]

Druidler arasında ayrıca, büyük öneme sahip olan yılan yumurtası ile ilgili bir bilgi mevcuttur. İçinde çeşitli mistik anlamlar barındıran bu gizemli yumurtanın ne zaman ve nasıl ortaya çıktığına dair net bilgiler olmamakla birlikte, yumurtanın elma büyüklüğünde olduğunu söyleyen Plinius tarafından konunun ayrıntılı olarak ele alındığı görülür. Druidler'e göre bu yumurta sadece ayın belirli bir zamanında elde edilirdi.[246] Birbirine dolanmış birçok yılanın boğazından çıkan köpüklü tükürük ile meydana gelen söz konusu yumurta, yılanların yine hep bir ağızdan tıslamalarıyla havaya yükselir ve yere düşmesine müsaade edilmeden, Druidler için yer ile temas eden kirlenmiş sayılıyordu, temiz beyaz bir bez ile yakalanırdı. Daha sonra yılanların gazabına uğramamak adına hiç vakit kaybetmeden bir nehirle karşılaşana kadar, bu işten sorumlu olan kişi tarafından at sırtında taşınırdı. Druidler onun etkisini altınla kaplayıp bir nehre atarak test ederlerdi. Akıntıya karşı yüzme başarısını göstermesi ona sahip olan kişinin düşmanlarına karşı üstünlük sağlayacağı ve güçlü adamların dostluğunu kazanacağı anlamına gelirdi.[247] Diğer taraftan bunun bir yumurta değil de yuvarlanmış ölü bir yılan olduğu söylenmekte, yılan anlamına gelen *oub* ve yumurta anlamına gelen *ubh* kelimesi arasındaki benzerliğin böyle bir karışıklığa neden olmuş olabileceği düşünülmektedir. Nitekim havaya sıçraması, hızlı hareket etmesi, akıntıya karşı yüzmesi gibi bahsedilen özellikler, söz konusu yumurta bir yılan olarak düşünüldüğünde daha anlamlı hale gelir.[248]

Yılana duyulan büyük saygı ve hatta ona ibadet edilmesi, sonraki dönemlerde ona yüklenen olumsuz anlamların aksine, pagan toplulukların çoğunda gözlemlenen bir durumdur. Onlar tarafından yılan, tanrıların bir sembolü hatta çoğu zaman bir tanrı olarak saygı görürdü. Çeşitli yerlerde *oub, ob, ops, ophis, python* vb. gibi farklı adlar altında kendini gösteren yılan ibadetinin kökeni, kimilerince Druidizmin de başlangıç noktası olarak görülen antik Khaldea'ya dayanmaktadır. Aynı zamanda büyücülük,

[245] Smiddy, **a.g.e**., s. 74-75.
[246] **A.g.e**., s. 76-77.
[247] Reade, **a.g.e**., s. 77-78.
[248] Smiddy, **a.g.e**., s. 80.

kehanet gibi doğaüstü yöntemlerle yakından ilişkili olarak antik mitolojide önemli bir yere sahiptir. Dolayısıyla bu doğaüstü güçlere Druidler'in de sahip olduğu düşünülürse yılan yumurtasının ya da doğrudan yılanın onlar için niye bu kadar önemli olduğu daha iyi kavranabilir.[249]

Yukarıda da bahsedildiği gibi Druidizm birçok yerde kendini göstermiş bir inançtır. Dolayısıyla farklı bölgelerde, farklı etnik gruplar içerisinde var olan Druidler arasında bazı ayrımlar gözlemlenir.[250] Örneğin; Gallia'daki Druidler için insan kurbanları ritüellerinin önemli bir parçasıdır, meşe ağacı ve onun üzerinde yaşayan ökseotuna büyük saygı duyarlar ve ruhun ölümden sonra başka bir bedene geçerek yaşamaya devam ettiğine inanırlar. İrlanda Druidleri'nde ise insan kurbanıyla ilgili herhangi bir kayıt bulunmaz, her ne kadar toplantılarını ya da ritüellerini meşe ağacı altında gerçekleştirdikleri zamanlar olsa da onlar için kutsal olan ağaçlar porsuk, fındık ve üvez ağacıdır. Ayrıca bütün ruhların ölümsüz olduğuna dair bir inancın varlığı ile ilgili kanıt yoktur, sadece istisnai olarak bazı ruhların ölümden sonra başka bir insanın ya da herhangi bir hayvanın bedeninde, bazılarının ise ruhlar ülkesinde yaşamaya devam ettiğine inanırlar.[251]

Druidler için ayrıca bir cehennem inancı da söz konusudur. *Ifurin* olarak adlandırılan bu yer güneş ışınlarının hiç girmediği karanlık ve soğuk bir yerdir. Yılan, aslan, kurt gibi tehlikeli, korkunç yaratıklarla dolu olan bu yerde insanlar, farklı ceza dereceleri ile ebediyen devam edecek olan işkencelere maruz kalmaktadırlar.[252]

---

[249] Smiddy, **a.g.e**., s. 78-79.
[250] Joyce, **a.g.e**., s. 95-96.
[251] İrlanda ve Galya Druidleri arasındaki fark ve benzerlikler konusunda ayrıntılı bilgi için bkz: Joyce, **a.g.e**., s. 99-102
[252] John Smith, **Galic Antiquities: Consisting of a History of the Druids, Particularly of Those of Caledonia,** London, T. Cadell, 1780, s. 21-22.

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

BATI RESMİNDE KÂHİN KADIN İMGESİ

4.1. Sibyl Betimleri

Sibyller'in Erken Hristiyanlık Dönemi'nden itibaren peygamberlerle birlikte anılmaya başladığı, en az onlar kadar saygı gördüğü, önemsendiği bilinmektedir. Pagan geleneğe ait olan, Yunanlar tarafından Apollon'un rahibeleri olarak kabul gören bu kâhin kadınların, tek tanrılı dini tebliğ eden peygamberlerle bir tutulması, onlara eşit derecede önem atfedilmesi başta oldukça garip gelse de, Sibyller'in de tıpkı peygamberler gibi bir kurtarıcının, İsa'nın, geleceğinden söz etmesi, hatta bu kurtarıcının mucizeleri, çarmıha gerilişi ve ölümü ile ilgili de öngörülerde bulunmaları iki grup (Sibyl ve peygamberler) arasında kurulan ilişkiyi açıklamaktadır.[1] Sibyller'in bu ve diğer bazı tanrısal olaylar ile ilgili dile getirdiği kehanetler, Kilise tarafından kabul görmüş, hatta bu öngörülere büyük saygı duyan 2. yüzyılın Hristiyan teologları tarafından kendi görüşlerini desteklemek adına delil olarak kullanılmıştır. Alexandrialı Clement (150-215) Cumae Sibyli'nden gerçek bir peygamber olarak bahsederken, St. Augustine (354-430) onu Tanrı'nın Şehri'ne ait olanlar arasında gösterir.[2] Diğer pek çok kilise babasının da, büyük saygı duydukları bu kadınlardan bahsettiği bilinmektedir.[3]

Daha önce de söz edildiği üzere, bu bilici kadınların kehanetlerini içeren Sibyl Kitapları'nın, Capitol Tapınağı'nda yandıktan sonra İtalya, Yunanistan ve Asya'da

---

[1] H. H. Powers, **The Art Of Florence: An Interpretation**, Newton, The University Prints, 1912, s. 406; Gerald S. Davies, **Michelangelo**, London, Methuen and Co., 1909, s. 101; Charles Holroyd, **Michael Angelo Bounarroti,** London, Duckworth and Co., 1903, s. 170; Estelle M. Hurll, **The Bible Beautiful: A History Of Biblical Art**, Boston, L. C. Page and Company, 1905, s. 89-90; Evelyn March Phillipps, **The Frescoes In The Sixtine Chapel**, London, John Murray, 1907, s. 113-114; Estelle M. Hurll, **Michelangelo: A Collection Of Fifteen Pictures And A Portrait Of The Master With Introduction And Interpretation**, Boston, Houghton Mifflin Company, 1900, s. 61-62; John La Farge, **The Gospel Story In Art**, New York, The Macmillian Company, 1913, s. 19; Sarah Tytler, **The Old Masters And Their Pictures: For The Use Of Schools And Learners In Art**, Boston, Little, Brown and Company, 1905, s. 112-113.

[2] Phillipps, **a.g.e**., s. 114-115.

[3] Bu konuda ayrıntılı bilgi için bkz: Mariana Monteiro, **"As David And The Sibyls Say": A Sketch Of The Sibyls And The Sibylline Oracles,** London, Sands and Co., 1905, s. 36-55.

Sibyl bulunan çeşitli yerlere, özellikle de Erythrae'ya gönderilen heyetler aracılığıyla yeniden toplanan ikinci koleksiyonu, Flavius Stilicho (yak. 359-408) tarafından M.S. 5. yüzyılda yakılmıştı.[4] Ancak günümüzde hala Sibyl kehanetleri adı altında, orjinalindeki gibi Yunanca vezinli şekilde yazılmış şiirleri içeren bir koleksiyon bulunmaktadır.[5] İçerisinde bir kurtarıcının geleceğine, onun mucizelerine, ölümüne, çilesine, ayrıca çeşitli dini olaylara dair kehanetler barındıran bu koleksiyonun genelde, Erken Hristiyanlık Dönemi'nde dine hizmet etmesi adına planlı olarak hazırlanan kurmaca metinler olduğu söylenir. Zira Sibyller'in büyük bir ünü vardı ve insanları etkilemek adına bu popülariteden yararlanmak akıllıca olurdu.[6] Ancak diğer taraftan Varro (M.Ö. 116-27), Vergilius (M.Ö. 70-19), Cicero (M.Ö. 106-43), Ovidius (M.Ö. 43-17) gibi Sibyl kehanetlerinden bahseden antik yazarların kaleme aldığı metinlerin göz önünde bulundurulması aksi bir sonuç çıkarılmasını mümkün kılmaktadır. Nitekim Vergilius, ki burada bahsi geçen çocuğun İsa olmadığına dair görüşler olsa da, tüm dünyaya barış getirecek bir çocuğun doğacağından bahseder.[7] Kısacası öyle ya da böyle bu koleksiyon, içerisinde Hristiyan teolojisi ile ilgili pek çok kehanet barındırmaktadır ve bu da, sahte olsun ya da olmasın, sanatçıların onları peygamberlerle birlikte göstermesi için yeterli bir gerekçe oluşturmuştur.

Hristiyan yazarlar tarafından en erken 2. yüzyılda kendilerinden bahsedilse de Sibyller'in sanatta ortaya çıkmaları 11. yüzyılı bulur.[8] Papa III. Innocent (1161-1216) zamanında Tommaso de Celano (yak. 1190-1265) tarafından bestelenen ve dünyanın sonunu konu alan *Dies Irae* (Gazap Günü) adlı bir ilahinin, Sibyller'in Hristiyan sanatına girmesine önemli ölçüde katkı sağladığı düşünülmektedir. Adı belirtilmeyen bir Sibyl'in Peygamber Davut ile bir arada anıldığı söz konusu ilahi Kilise'nin Sibyller'e verdiği önemin kayda değer göstergelerinden biridir. Bu kullanımdan sonra

[4] Monteiro, **a.g.e**., s. 53-54.
[5] John H. Manas, **Divination Ancient And Modern: An Historical, Archaeological and Philosophical Approach to Seership and Christian Religion,** New York, Pthagorean Society, 1947, s. 35; Phillipps, **a.g.e**., s. 114; Monteiro, **a.g.e**., s. 54.
[6] Manas, **a.g.e**., s. 35; Farge, **a.g.e**., s. 22; John J. Collins, **Seers, Sibyls, and Sages in Hellenistic-Roman Judaism,** Boston-Leiden, Brill Academic Publisher, 2001, s. 181.
[7] Monteiro, **a.g.e**., s. 54; Philipps, **a.g.e**., s. 113; Vergilius, **Eclogues,** 4. Bu konu için ayrıca bkz: Ella Bourne, "The Messianic Prophecy in Vergil's Fourth Eclogue", **The Classical Journal**, Vol. 11, No. 7, 1916, s. 390-400.
[8] Robert H. Hobart Cust, **The Pavement Masters Of Siena**, London, George Bell And Sons, 1901, s. 32.

Sibyller artık peygamberlerle birlikte dini yapılarda resmedilmeye başlar ve bu durum gittikçe yaygınlaşır.[9] Ancak Ortaçağ boyunca şiir ve sanatta önemli bir tema olmalarına karşın,[10] asıl üne kavuştukları dönem 15. yüzyılın ikinci yarısıdır. Bu popülaritenin en büyük nedeni, Dominiken Filippo Barbieri'nin (1426-1487) 1476'da Napoli'de yayınlanan ve tüm Avrupa sanatı üzerinde müthiş bir etki bırakmış olan *Duodecim Sibyllarum Vaticinia*[11] adlı eseridir. Barbieri ayrıca bu eserde, sayıları on olarak bilinen Sibyller'e Agrippa ve Europa adıyla iki Sibyl daha eklemiş ve neredeyse tüm Sibyller'in yaş, görünüm, kostüm ve atribülerini ayrıntılı bir şekilde vermiştir.[12] Barbieri'nin on iki Sibyli'nin kaynağı bilinmez ancak ilk örnek olmadığı kesindir zira on iki Sibyl içeren betimler 15. yüzyılın başlarından itibaren görülmektedir. Bunlardan en bilineni, ünü İtalya sınırlarını aşan ve pek çok yerde etkisini gösteren, Kardinal Giordano Orsini'nin (1360/70-1438) Roma'daki sarayının giriş salonuna resmettirdiği, tıpkı Barbieri'nin eserinde olduğu gibi yaş, kostüm ve çeşitli atribülerle birbirinden ayrılan betimlerdir.[13] Ancak sonradan eklenen bu iki Sibyl'den Agrippa olarak adlandırılanın Libya Sibyli ile, Europa'nın da Delphoi ya da Cumae Sibyli ile aynı olduğu, bu iki farklı ismin eklenmesiyle sayının on ikiye tamamlanmasının amaçlandığı iddia edilir. Çünkü bu sayı İsa'nın on iki havarisi, Eski Ahit'in çeşitli kehanetlerde bulunan on iki peygamberi gibi örnekler dolayısıyla önemlidir. Dini amaçlar için kullanılan Sibyller'in de bunlarla uyumlu olması adına sayıca on ikiye çıkartılması pekâlâ anlaşılabilir bir durumdur.[14] Barbieri'nin söz konusu eseri öyle sükse yapmıştır ki, Sibyl betimleri için bir diğer önemli kaynak olan Lactantius'un (240-320) eseri *Divine Institutes*'i (1465) neredeyse yerinden etmiştir. Ancak bu durum Fransa'da tam olarak karşılığını bulmamış, Barbieri'nin tamamiyle Lactantius'un önüne geçememesi ve Lactantius'un eserinin kullanılmaya devam

[9] Tytler, **a.g.e**., s. 118; Cust, **a.g.e**., s. 32-33.
[10] Henry Osborn Taylor, **The Classical Heritage Of The Middle Ages**, New York, The Columbia University Press, 1903, s. 251.
[11] Roma'daki ilk baskısı, *Discordantiae Sanctorum Doctorum Hieronymi et Augustini* adıyla 1481'de yayınlanmıştır.
[12] Arthur Tilley, **The Dawn Of The French Renaissance**, London, Cambridge University Press, 1918, s. 546-547.
[13] Jessica L. Malay, **Prophecy and Sibylline Imagery in the Renaissance: Shakespeare's Sibyls,** New York, Routledge, 2010, s. 52; Penny C. Morrill, **The Casa Del Deán: New World Imagery in a Sixteenth-Century Mexican Mural Cycle,** Austin, University Of Texas Press, 2014, s. 106-107.
[14] Manas, **a.g.e**., s. 54-55; Tombolini Luigi, **The Sixtine Chapel: Critic And Art**, Roma, Cooperativa Tipografica Manuzio, 1908, s. 60-61.

etmesi, Fransa Sibyller'i ile İtalya Sibyller'i arasında farklar ortaya çıkmasına neden olmuştur.[15] Zira Lactantius eserinde, Varro'nun behsettiği şekliyle on Sibyl'den söz etmektedir ve Barbieri'nin Sibyller'e atfettiği kehanetler Lactantius'unkilerden tamamen farklıdır.

En erkene tarihlenen Sibyl betimlerinden biri Roma'da, Santa Maria in Ara Coeli Kilisesi'nde bulunan Tiburtine Sibyli'dir.[16] Zamanla bu betimlerin sayısı artar ve İatlya dışında da pek çok yerde yaygınlaşan bu tema resim, heykel, gravür gibi farklı alanlarda sıklıkla işlenir hale gelir. Giotto,[17] Perugino,[18] Pinturicchio[19] ve Raffaello[20] gibi büyük ustalar tarafından da konu edilen bu kâhin kadınların ünü Michelangelo'nun Sistine Şapeli tavanına resmettiği dev figürlerle doruk noktasına ulaşmıştır.[21]

[15] Tilley, **a.g.e**., s. 546-547.
[16] Tiburtine Sibyli'nin Roma İmparatoru Augustus'a Meryem ve İsa vizyonunu gösterdiği hikâyeyi konu alan söz konusu betim zarar görmüş, 16. yüzyılda ise yerine Augustus tarafından tapınılan Meryem ve İsa resmedilmiştir. Kirstin Noreen, "The High Altar of Santa Maria in Aracoeli: Recontextualizing a Medieval Icon in Post-Tridentine Rome", **Memoirs of the American Academy in Rome**, Vol. 53, 2008, s. 102.
[17] Tower of the Duomo, Floransa.
[18] Sala del Cambio, Perugia.
[19] St. Maria del Popolo, Roma.
[20] St. Maria della Pace, Roma.
[21] Cust, **a.g.e.,** s. 33; Tilley, **a.g.e**., s. 547.

4.1.1. Portreler

4.1.1.1. Döşeme ve Duvar Resimlerinde Yer Alan Sibyller

Resim 4: Giovanni Paciarelli, *Siena Katedrali'nin Zemin Planı*, 1884, Siena.

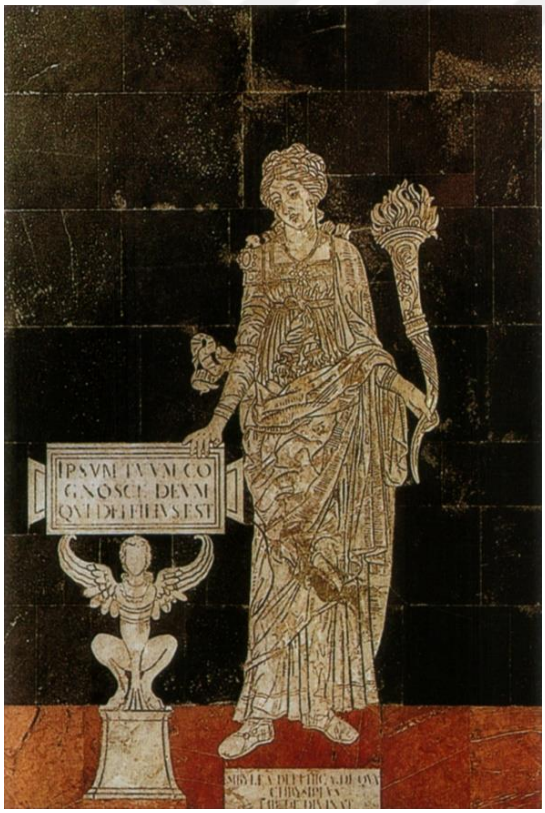
Kaynak:https://it.wikipedia.org/wiki/File:Giovanni_paciarelli,_schema_del_pavimento_del_duomo_di_siena,_1884.jpg

Benzersiz bir örnek sunan Siena Katedrali'nin yer döşemesi, 14. ve 16. yüzyıllar arasında birçok sanatçının çalıştığı, İbrani kahramanlar ve peygamberler ya da pagan figürler gibi farklı hikâyeleri konu alan pek çok sahneyi geniş bir kompozisyon içerisinde sunmaktadır. Çeşitli boyutta ve biçimde elli altı panelden oluşan bu kompozisyonda farklı malzeme ve teknikler kullanıldığı görülür. Girişte karşılaşılan ilk sahne Hermes Trismegistus'un betimlendiği bölümdür. Bu sahneden sonra Siena'nın ve müttefiklerinin amblemlerini içeren bölüm, sonra merkezinde

İmparatorluk Kartalı bulunan, hakkında çok az bilginin olduğu büyük geometrik bir desen, daha sonra Şans Alegorisi olarak adlandırılan sahne ve en sonda da bu bölümdeki belki de en erkene tarihlendirilebilecek olan Şans Tekeri adlı sahne gelir. Girişteki bu orta bölümün iki yanına ise, Delphi, Cumea, Cumae, Erythrae ve Pers olmak üzere beş tane güney koridoruna, Libya, Hellespontes, Frigia, Samian ve Tiburtine olmak üzere beş tane de kuzey koridoruna toplam on Sibyl yerleştirilmiştir. Alberto Aringhieri himayesinde, farklı sanatçılar tarafından gerçekleştirilen, Lactantius'un bahsettiği şekliyle bulundukları kehanetler ve adlarının nerelerde geçtiğine dair kısa bilgiler veren yazılarla birlikte gösterilen bu Sibyller 1482-1483 yıllarına tarihlendirilmektedir.[22]

Resim 5: Giuliano di Biagio, Vito di Marco, *Delphi Sibyli*, 1482-1483, Siena Katedrali.

Resim 6: Luigi di Ruggiero, Vito di Marco, *Cumea Sibyli*, 1482-1483, Siena Katedrali.



Kaynak:https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Pavimento_di_siena,_sibilla_delfica.jpg

Kaynak:https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Pavimento_di_siena,_sibilla_cumea.jpg

[22] Cust, **a.g.e**., s. 3-13, 20-31. Kullanılan malzeme ve yöntem konusunda ayrıca bkz: **a.g.e**., s. 150-155; Lactantius, **Divine Institutes**, 1. 6.

Güney koridorunun ilk figürü olan, Giuliano di Biagio ve Vito di Marco tarafından tipik Yunan kıyafeti içerisinde genç bir kadın olarak betimlenmiş Delphi Sibyli, sol elinde atribüleri arasında gösterilen, ağzından alevlerin çıktığı dekoratif bir boynuz tutmaktadır (Resim 5).[23] Ayrıca güç, kuvvet gibi anlamlara gelen boynuzun burada,[24] Antik Dönem için önemi tartışılmaz olan Delphi'nin gücünü vurgulamak için kullanıldığı da düşünülebilir. Sağ eli, üzerinde IPSVM TVVM COGNOSCE DEVM QVI DEI FILIVS EST (Tanrı'nın Oğlu olan Tanrı'nı tanı) yazan, kanatlı bir sfenksin desteklediği tabletin üzerine yerleştirilmiştir ve kafası hafif sağa dönük, hüzünlü bir ifadeyle aşağıya doğru bakmaktadır. Ayaklarının altında ise Chrysippus'un (M.Ö. yak. 279-206) kehanet kitabında ondan bahsettiği yazar.[25]

İkinci sırada yer alan, Luigi di Ruggiero ve Vito di Marco tarafından yapıldığı söylenen Cumea Sibyli, Delphi'nin statik duruşuna karşın oldukça hareketli bir pozda verilmiştir (Resim 6). Heyecanlı bir ifadeyle, saçları uçuşarak sanki bir yere gidiyormuş gibi betimlenen Sibyl'in sol elinde bir kitap, sağ elinde de bir tablet tuttuğu görülür. Tabletin üzerinde ET MORTIS FATVM FINIET, TRIVM DIERVM SOMNO SUSCEPTO TUNC AMORTVIS REGRESSVS INLVCEM VENIET PRIMVM RESVRRECTIONIS INITIVM OSTENDENS yazmaktadır.

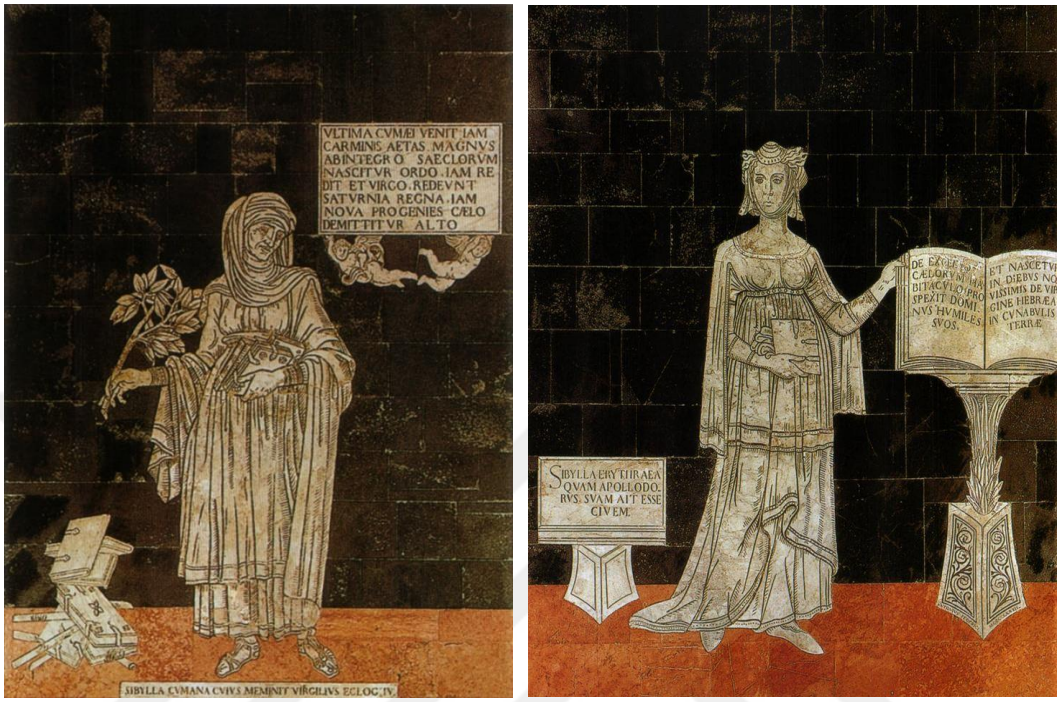
> …Ve ölümün yazgısını tamamlayacak,
> Üstlendiği üç günlük bir uykuyla
> Kalkıp gelecek sonra ölümden
> Yeniden doğumun müjdesini verecek
> İlk emsalini kendi tattığı, ışıldayan nurla…

Arkasında ise, Piso'nun *Annals* adlı eserinde bu Sibyl'den bahsettiğini yazan tablet iki küçük putto tarafından taşınmaktadır.[26]

[23] F. C. Husenbeth, **Emblems of Saints: By Which They Are Distinguished in Works of Art,** Norwich, A. H. Goose and Company, 1882, s. 408.
[24] J. E. Cirlot, **A Dictionary Of Symbols**, London, Routledge, 1971, s. 151.
[25] Cust, **a.g.e**., s. 35.
[26] **A.g.e**., s. 36-37.

Resim 7: Stefano di Giovanni, *Cumae Sibyli*, 1482-1483, Siena Katedrali.

Resim 8: Antonio Federighi, *Erythrae Sibyli*, 1482-1483, Siena Katedrali.



Kaynak:https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Pavimento_di_siena,_sibilla_cumana.jpg

Kaynak:https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Pavimento_di_siena,_sibilla_eritrea.jpg

Sıradaki üçüncü figür, Stefano di Giovanni'nin eseri olan Cumae Sibyli'dir (Resim 7). Diğerlerinden farklı olarak yaşlı ve türbanlı bir kadın olarak betimlenmiş olan Sibyl, sol eliyle kucağında üç kitap tutmaktadır. Kitapların altı tanesi ise yerde üst üste yerleştirilmiş olarak durur. Bu dokuz kitap, Cumae Sibyli'nin Tarquinius'a satmak için Roma'ya götürdüğü Sibyl Kitapları olarak anılan kehanet koleksiyonudur. Efsaneye göre altı tanesi yanmış (yerdekiler) kalan üç tanesi de Kral tarafından satın alınmıştır (Sibyl'in kucağındakiler). Sağ elinde tuttuğu dalla da Vergilius'un anlattığı hikâyeye vurgu yapıldığı söylenebilir.[27] Arkada yine iki putto tarafından taşınan, VLTIMA CVMAEI VENIT IAM CARMINIS AETAS MAGNVS ABINTEGRO SAECLORVM NASCITVR ORDO IAM REDIT ET VIRGO, REDEVNT SATVRNIA REGNA, IAM NOVA PROGENIES CAELO DEMITTITVR ALTO yazılı bir tablet vardır.

[27] Söz konusu anlatılar için bkz: 2.2. Antik Roma'da Kehanet, 4.1.2.1. Aeneas ve Sibyl.

…İşte şarkısının sonuna geldi Cumae
Zamanın kaçınılmaz buyruğu duyuldu yeniden
Bakire şimdi dönüyor Satürn Krallığı'na
Ardı sıra yeni bir nesil indirilecek yüce cennetten…

Ayakları dibinde, Vergilius'un *Ecoloque IV*'ünde bu Sibyl'den bahsettiği yazar.[28]

Antonio Federighi (yak. 1420-1490) tarafından soylu bir kadın gibi betimlenen Erythrae Sibyli duruşu ve ifadesiyle oldukça vakur görünmektedir (Resim 8). Sağ elinde bir kitap bulunmakta sol eli yanındaki süslü bir kürsünün üzerine yerleştirilmiş kitabı tutmaktadır. Başında çene altından dolanmış garip bir başlık bulunan Sibyl, sert bir ifadeyle karşıya doğru bakar. Kürsünün üzerinde duran kitabın sayfalarında DE EXCELSO CAELORVM HAB1TACVLO PROSPEXIT DOMINVS HVMILES SVOS ET NASCETVR IN DIEBVS NOVISSIMIS DE VIRGINE HEBRAEA IN CVNABVLIS TERRARE yazmaktadır.

…Gökteki tahtından baktı Tanrı kullarına,
Doğurmasına çok az gün kalmıştı
Yahudi Bakire'nin dünya şafağında…

Sibyl'in sağ tarafında, küçük bir kürsünün üzerinde duran tablette de, bu Sibyl'in, Apollodorus'un hemşehrisi olan Sibyl olduğu bilgisi verilir.[29]

[28] Cust, **a.g.e**., s. 37-39.
[29] **A.g.e.,** s. 40-41.

Resim 9: Urbano da Cortona, *Pers Sibyli*, 1482-1483, Siena Katedrali.

Resim 10: Guidoccio Cozzarelli, *Libya Sibyli*, 1482-1483, Siena Katedrali.

Kaynak:https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Pavimento_di_siena,_sibilla_persica.jpg

Kaynak:https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Pavimento_di_siena,_sibilla_libica.jpg

Urbano da Cortona (yak. 1426-1504) tarafından yapıldığı söylenen Pers Sibyli, güney koridoru boyunca uzanan bu sıranın son Sibyli'dir (Resim 9). Basit ama hareketli bir elbise ve başlık içerisinde gösterilmiş Sibyl'in, sol elinde açık vaziyette tuttuğu kitaba baktığı, sağ eliyle de yanındaki, oymalı bir kaidenin üzerinde duran tablete işaret ettiği görülmektedir. Tablette PANIBVS SOLVM QVINQVE ET PISCIBVS DVOBVS HOMINVM MILLIA IN FOENO QVINQVE SATIABIT RELIQVIAS TOLLENS XII COPHINOS IMPLEBIT IN SPEM MVLTORVM:

…Beş somun ekmekle iki balık
Doyuracak çayırda oturan beş bin insanı;
Umudu bol, umudu kalabalık
On iki sepeti dolduracak toplayıp kalanları…

yazarken, ayaklarının altındaki bölümde Nicanor'un ondan bahsettiği yazmaktadır.[30]

Kuzey koridoruna geçildiğinde girişteki ilk Sibyl'in, Guidoccio Cozzarelli (1450-1517) tarafından yapılmış olan Libya olduğu görülür (Resim 10). Diğerlerinden farklı olarak esmer teniyle dikkat çeken ve beklendiği gibi başında çiçekten bir taç bulunan Sibyl,[31] sol elinde bir rulo, sağ elinde de içinde COLAPHOS ACCIPIENS TACEBIT DABIT IN VERBERA INNOCENS DORSVM:

> …Sessiz kalacak silleyi kabul eden;
> Vuracak kırbacı masum sırtına…

yazan bir kitap tutmaktadır. Sol tarafında, birbirine dolanmış iki yılan figürü bulunan bir platformun üzerine yerleştirilmiş tablette ise IN MANVS INIQVAS VENIET DABUNT DEO ALAPAS MANIBVS INCESTIS MISERABILIS ET IGNOMINIOSVS MISERABILIBVS SPEM PRAEBEBIT yazar.

> …Düşecek adaletsiz ellere O,
> Demirden yumruklar sunacaklar
> Tanrı'ya kirli elleriyle.
> Alçaklıktan ve sefaletten muzdarip O,
> Umudu bahşedecek tüm sefillere…

Alttaki bölmede de bu Sibyl'den Euripides'in bahsettiği yazmaktadır.[32]

[30] Cust, **a.g.e**., s. 42.
[31] Monteiro, **a.g.e**., s. 6.
[32] Cust, **a.g.e**., s. 51-52.

Resim 11: Neroccio Landi, *Hellespontes Sibyli*, 1482-1483, Siena Katedrali.

Resim 12: Luigi di Ruggiero, Vito di Marco, *Frigia Sibyli*, 1482-1483, Siena Katedrali.

Kaynak:https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Pavimento_di_siena,_sibilla_ellespontica.jpg

Kaynak:https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Pavimento_di_siena,_sibilla_frigia.jpg

Gençliği ve güzelliğine vurgu yapılan, Neroccio Landi'nin (1447-1500) elinden çıkma olan ikinci sıradaki Hellespontes Sibyli duruşu ve kıyafetiyle oldukça zarif görünmekte, taçla süslenmiş saçlarının bir kısmı omuzlarına dökülmektedir (Resim 11). Sol elinde açık bir kitap vardır ve kafası hafif sola doğru yatık vaziyette hüzünlü bir ifadeyle aşağıya doğru bakmaktadır. Ayaklarının altındaki yazıda Troia topraklarında doğduğu ve Heraklides'e göre Kyros'un çağdaşı olduğu bilgisi verilir. Sol yanında, üzerinde IN CIBVM FEL IN SITIM ACETVM DEDERVNT HANC IN HOSPITALITATIS MOSTRABVNT MENSAM TEMPLI VERO SCINDETVR VELVM ET MEDIO DIE NOX ERIT TENEBROSA TRIBVS HORIS yazan bir tablet görülür.

…Yiyecek diye safra, içecek diye sirke verdiler,
Bu misafir sevmez masayı serdiler;

Tapınaktaki kutsal perde yırtılacak sahiden,
Çökecek gün ortasına üç saatliğine karanlık, geceden…

Tabletin önünde ise Siena ve Floransa arasındaki anlaşmaya ithafen konulduğu düşünülen, ellerini birleştirmiş bir kurt ve aslan oturmaktadır.[33]

Luigi di Ruggiero ve Vito di Marco tarafından yapılmış olan Frigia Sibyli'nin daha Doğulu bir kıyafetle betimlendiği görülmektedir (Resim 12). Nitekim alttaki bölümde Sibyl'in Ancyra'da kehanet verdiğinden bahsedilir. Sol eliyle havaya kaldırdığı, sayfalarında SOLVS DEUS SVM ET NON EST DEVS ALIVS (Tek Tanrı benim, başka Tanrı yok) yazan bir kitap tutmakta, diğer eliyle de yanındaki tablete işaret etmektedir. Süslü ayaklıklarla desteklenmiş, altında dua eder gibi ellerini birleştirmiş ve kafalarını yukarıya kaldırmış üç figürün göründüğü tablette ise TVBA DE CAELO VOCEM LVCTVOSAM EMITET TARTAREVM CHAOS OSTENDET DEHISCENS TERRA VENIET ADTRIBVNAL DEI REGES OMNES DEVS IPSE IVDICANS PIOS SIMVLET IMPIOS TVNC DEMVM IMPIOS IN IGNEM ET TENEBRAS MITTET QVI AVTEM PIETATEM TENETITERV VIVENT yazmaktadır.[34]

…Gökyüzü açılıp Sur'un hazin sesi duyulduğunda,
Yeryüzü yarılıp cehennemden manzaralar gösterildiğinde,
Bütün krallar Kutsal Teslis'in altında toplandığında,
Mümin ve kâfir bir arada tartılıp
Bizzat Tanrı tarafından yargılandığında;
Batıl amansız ateşlere fırlatıp atılacak,
Hak tutulup kaldırılacak hâkim kılınacak…

[33] Cust, **a.g.e**., s. 48-51.
[34] **A.g.e**., s. 47-48.

Resim 13: Matteo di Giovanni, *Samian Sibyli*, 1482-1483, Siena Katedrali.

Resim 14: Benvenuto di Giovanni, *Tiburtine Sibyli*, 1482-1483, Siena Katedrali.

Kaynak:https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Pavimento_di_siena,_sibilla_samia.jpg

Kaynak:https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Pavimento_di_siena,_sibilla_tiburtina.jpg

Oldukça süslü bir kıyafet içinde gösterilen, Matteo di Giovanni'nin (yak. 1430-1495) eseri olan Samian da genç olarak betimlenmiş Sibyller'dendir (Resim 13). Elbisesinin modeli ve kollarından aşağıya doğru sarkan kuşaklar dikkat çekicidir ve kafasında, saçlarının bir kısmını açıkta bırakan bir başlık olduğu görülür. Sol eliyle sıkıca kavradığı kitaba bakmakta olan Sibyl'in altındaki yazıda Eratosthenes tarafından bahsedildiği bilgisi verilir. Üzerinde TV ENIM STVLTA IVDAEA DEVM TVVM NON COGNOVISTI LVCENTEM MORTALIVM MENTIBVS SED ET SPINIS CORONASTI HORRIDVM QVE FEL MISCVISTI yazan tablet, aslan başlarıyla desteklenmiş olarak resmin sağ alt köşesine konumlandırılmıştır.[35]

> …Ah Yahudiye ne kadar da budalasın!
> İnsanların zihninde parlayan ışığı göremedin,

[35] Cust, **a.g.e.**, s. 46-47.

Tanrı'yı, kendi Tanrı'nın kıymetini, bilemedin.
Zira nasıl da takmıştın dikenden tacı başına,
Nasıl da bulamıştın O'nu tiksindirici safraya…

Albunean Sibyli olarak da anılan, Benvenuto di Giovanni tarafından yapılmış, en ünlü Sibyller'den biri olan Tiburtine kuzey koridorunun son Sibyli'dir (Resim 14). Alttaki yazıda Tibur'da ona bir tanrı gibi tapınıldığından bahsetmektedir ki, bu da onun ne kadar önemli bir figür olduğunu vurgular. Genç bir kadın olarak betimlenmiş bu Sibyl de kıyafeti ve başlığıyla dikkat çekicidir. Pers ve Libya'da olduğu gibi her iki tarafından sarkan kuşaklar görülür. Başlığı ise diğerlerinden farklı olarak sivri bir uca sahiptir ve elbisesi diğerlerinin aksine ayaklarını göstermeyecek kadar uzundur. Sağ elinde açık bir kitap tutmakta olan Sibyl'in sol üst köşesinde, bir meleğin boynuna kurdele ile asılmış tablette şu yazı görülmektedir: NASCETVR CHRISTVS IN BETHLEHEM ANNVN CIABITVR IN NAZARETH REGNANTE TAVRO PACIFICO FUNDATORE QVIETIS. O FELIX MATER CVIVSVBERA ILLVM LACTABVNT.[36]

…Bethlehem'de doğacak, Nasıra'da duyulacak,
Hüküm sürecek barışı tesis eden Boğa
Kalkacak ayağa yatarken miskin,
O kutlu ana sütünü verecek göğsünden O'na…

[36] Cust, **a.g.e.,** s. 43-44.

Resim 15: Domenico Ghirlandaio, *Genel Görünüm*, 1485, Sassetti Şapeli, Santa Trinita, Floransa.

Kaynak:https://www.wga.hu/frames-e.html?/html/g/ghirland/domenico/index.html

Floransa'daki Santa Trinita Bazilikası'nda bulunan Sassetti Şapeli'nin, dönemin en önemli sanatçılarından Domenico Ghirlandaio (1449-1494) tarafından 1483-1485 yılları arasında yapılan dekorasyonu, Aziz Francis'in hayatından saheler içeren altı ana panel, İsa'nın doğumu ve çobanların tapımı sahnesinin betimlendiği altar ve tavana yerleştirilmiş dört Sibyl'den oluşmaktadır (Resim 15).[37]

Sibyller'in bulunduğu tavanın dört bölüme ayrıldığı ve her bir bölüme yerleştirilen figürlerin birbirinden çok da farklı olmayan pozisyonlarda betimlenlendiği görülür (Resim 16). Işıklar saçan bir güneşin önünde, bulut izlenimi veren bir platform üzerinde oturur vaziyette gösterilen, genç olarak betimlenmiş Sibyller'in ellerinde birer rulo vardır ve bir şeyler yazmakta olan biri hariç hepsi de kehanet içeren bu ruloları izleyiciye doğru tutmaktadırlar. Yine benzer şekilde her biri yere kadar inen ancak buna rağmen, biri hariç, ayaklarının ucundan da olsa görünmesine olanak tanıyan bol, dökümlü ve kapalı kıyafetler içinde ve başlarında önden saçlarının bir kısmını açıkta bırakan türbanlarla verilmişlerdir. Kullanılan renklere bakıldığında, genelde sıcak tonlar kullanmayı seven sanatçının bu özelliğinin burada da kendini gösterdiği görülür.[38]

[37] E. H. Gombrich, "The Sassetti Chapel Revisited: Santa Trinita and Lorenzo de' Medici", **I Tatti Studies in the Italian Renaissance,** Vol. 7, 1997, s. 11-13; Frederick Hartt, David G. Wilkins, **History Of Italian Renaissance Art: Painting, Sculpture, Architecture**, New Jersey, Prentice Hall, 2007, s. 351-353.

[38] Deristhe L. Hoyt, **The World's Painters And Their Pictures**, Boston, The Athenaeum Press, 1898, s. 42.

Resim 16: Domenico Ghirlandaio, *Dört Sibyl*, 1485, Sassetti Şapeli, Santa Trinita, Floransa.

Kaynak:https://www.wga.hu/frames-e.html?/html/g/ghirland/domenico/index.html

Resim 17: Filippino Lippi, *Genel Görünüm*, 1489-1491, Carafa Şapeli, Santa Maria sopra Minerva, Roma.

Kaynak:https://www.wga.hu/frames-e.html?/bio/l/lippi/flippino/biograph.html

Santa Maria sopra Minerva Kilisesi'nde bulunan Carafa Şapeli, Cardinal Oliviero Carafa tarafından sipariş edilmiş, Filippino Lippi'nin (1457-1504) elinden çıkma, St. Thomas'ın heretiklere karşı kazandığı zafer ve azizlerin hayatlarından sahneler içeren bir dekorasyona sahiptir (Resim 17). Yukarıdaki örnekte görüldüğü gibi yine genç kadınlar olarak betimlenmiş ancak onlardan farklı olarak daha açık ve şık kıyafetler içinde gösterilen Sibyller tavanın dört parçaya ayrılmış bölümlerine yerlertirilmişlerdir ve her bir Sibyl'in konumlandırıldığı alan dikkate alındığında alttaki kompozisyonlarla uyum içerisinde olduğu görülür (Resim 18). Öyle ki İsa'nın geleceğine dair verdiği kehanetle ünlü Cumae Sibyli'nin bulunduğu alanın alt bölümünde Müjde sahnesi yer almaktadır.[39] Aynı şekilde İsa'nın çarmıha gerilmesiyle ilgili öngörülerde bulunan Hellespontes Sibyli de, bu konuyla ilgili olan St. Thomas'ın sahneleri üzerine yerleştirilmiştir. Diğer iki Sibyl'in de Delphi ve Tiburtine olduğu kalabalık ve hareketli sahneler sunan kompozisyonda, melekler, kitaplar ve kehanet rulolarıyla betimlenmiş olan Sibyller'in farklı işlerle uğraştığı görülmektedir. Ayrıca Cumae Sibyli'nin yanında diğerlerinden farklı olarak sayıca fazla kitap olması yine, Roma'nın son kralı Tarquinius'a sattığı kehanet koleksiyonunun bir vurgusu olarak değerlendirilebilir.

Tavan dekorasyonunda sanatçının kullandığı perspektif ise oldukça dikkat çekicidir ve aynı üslup, Santa Maria Novella Kilisesi'ndeki Strozzi Şapeli tavanına benzer şekilde betimlediği peygamber figürlerinde de görülmektedir.[40]

[39] Husenbeth, **a.g.e**., s. 409.
[40] Hartt, Wilkins, **a.g.e**., s. 348.

Resim 18: Filippino Lippi, *Dört Sibyl*, 1489-1491, Carafa Şapeli, Santa Maria sopra Minerva, Roma.

Kaynak:https://www.wga.hu/frames-e.html?/bio/l/lippi/flippino/biograph.html

Resim 19: Pinturicchio*, Genel Görünüm*, 1501, Baglioni Şapeli, Santa Maria Maggiore, Spello.

Kaynak:https://www.wga.hu/frames-e.html?/bio/p/pinturic/biograph.html

Fresk dekorasyonunun Pinturicchio (1454-1513) tarafından gerçekleştirildiği Perugia'daki Santa Maria Maggiore Kilisesi'nde bulunan Baglioni Şapeli, sol duvarda Müjde, sağda Kilise Babaları arasında İsa, arka duvarda da çobanların çocuk İsa'ya

tapımını gösteren üç büyük sahneyi ve tavan bölümüne resmedilmiş Tiburtine, Samian, Erythrae ve Europa olmak üzere dört Sibyl'i içermektedir (Resim 19).

Resim 20: Pinturicchio, *Tahtta Oturan Dört Sibyl*, 1501, Baglioni Şapeli, Santa Maria Maggiore, Spello.

Kaynak:https://www.wga.hu/frames-e.html?/bio/p/pinturic/biograph.html

Sibyller'in hepsi de altında adlarının yazılı olduğu bir tahttın üzerinde oturur vaziyettedir ve her birinin iki yanında, üzerinde kehanetlerin yazılı olduğu, üçgen alınlıklı, önlerine yerleştirilen ikişer kartalla dekore edilmiş kaideler bulunmaktadır (Resim 20). Samian Sibyli'nin kafasını kaldırmış yukarıya doğru bakmakta olduğu, Tiburtine'nin açık bir kitabı göstererek yukarıya işaret ettiği görülür. Europa da ellerini kavuşturmuş, başı hafif yana doğru yatmış olarak yukarıya bakmaktadır. Yazılı kehanetleriyle ünlü olan Erythrae ise diğerlerinden farklı olarak bir şeyler yazarken gösterilmiş ve ayakları dibinde biri açık olmak üzere dört kitapla betimlenmiştir. Daha önce de bahsedildiği üzere Roma'da Capitol Tapınağı'nda çıkan yangında, orada muhafaza edilen Sibyl Kitapları da yanmış ve sonrasında koleksiyonu tekrar toplamak için Sibyl bulunan çeşitli yerlere, özellikle de Erythrae'ya, heyetler gönderilmiştir.[41] Dolayısıyla burada Erythrae Sibyli'nin diğerlerinin aksine daha fazla kitapla ve bir şeyler yazarken betimlenmesi bu anlatıyla ilişkilendirilebilir.

Resim 21: San Pietro in Montorio, *Genel Görünüm*, Roma.

Kaynak:https://commons.wikimedia.org/wiki/File:San_Pietro_in_Montorio_Kircheninneres.jpg

San Pietro in Montorio Kilisesi'nde, sağdan üçüncü şapel olan Sant'Antonio Şapeli'nin kemeri Baldassarre Peruzzi (1481-1536) tarafından resmedilen Sibyller'le dekore edilmiştir (Resim 21).

[41] Lactantius, **Divine Institutes**, 1. 6.

Resim 22: Baldassarre Peruzzi, *Sibyller*, 16. yüzyıl, Sant'Antonio Şapeli, San Pietro in Montorio.

Kaynak:https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Cappella_Sant_Antonio_Die_Sibyllen.jg

Resim alanının herhangi bir yerinde adlarının yazılı olmadığı Sibyller'den ikisi sağ tarafa diğer ikisi de sol tarafa oturur vaziyette yerleştirilmişler ve genelde görüldüğü üzere kehanetlerin yazılı olduğu şeritlerle betimlenmişlerdir (Resim 22). Genç olarak gösterilmiş Sibyller'den en sağdaki kucağında açık bir kitapla, kafasını hafif yatırmış olarak yüzünde bir tebessümle yere doğru bakarken, hemen yanındaki ona doğru bakan, diğerlerinin aksine türbanlı olarak verilmiş olan da, biri yanında diğeri kucağında olmak üzere iki küçük çocukla betimlenmiştir. Sibyl'in arkasındaki kehanet şeridinde ne yazdığı tam olarak okunamaz ancak figürün kucağına doğru inen ucunda görülen NASCETVR (doğacak) kelimesi İsa'nın doğumuna dair bir kehanet olduğunu söylemek için yeterlidir ve dolayısıyla bu da Sibyl'in niye küçük çocuklarla birlikte gösterildiğini anlamaya yardımcı olur. Ayrıca bu durumda yanındaki Sibyl'in yüzündeki tebessümün de, bir kurtarıcının geleceğine dair duyduğu sevinçten kaynaklandığı söylenebilir. Diğer tarafta bulunan iki Sibyl ise herhangi bir atribü ile gösterilmemiş sadece kendilerini çevreleyen kehanet şeridini tutarken verilmişlerdir ve yüzlerindeki ifade diğerlerinin aksine kehanetlerinin kötü olduğu sonucunu çıkarmaya müsaade etmektedir. Söz konusu Sibyller'in hepsinin de vücutlarını kapatan bol ancak ayaklarını gösteren kıyafetlerle verildiği görülür. Dört Sibyl'in yerleştirildiği sahnenin merkezin de ise armayı çevreleyen altı putto bulunmaktadır.

Resim 23: Michelangelo Buonarroti, *Sistine Şapeli Tavan Bölümü*, 1508-1512, Vatikan.

Kaynak:https://www.wga.hu/frames-e.html?/html/m/michelan/3sistina/index.html

Michelangelo'nun peygamberlerle birlikte aynı sırada resmettiği Sibyller, Sistine Şapeli tavan dekorasyonunun merkezinde bulunan, Eski Ahit'in Tekvin (Yaratılış) bölümünden farklı sahnelerin betimlendiği dokuz ana paneli çevrelemektedir (Resim 23). Her bir peygamberin karşısına bir Sibyl gelecek şekilde düzenlenen bu kompozisyon, oturur pozisyonda resmedilmiş Zechariah, Joel, Isaiah, Ezekiel, Daniel, Jeremiah ve Jonah olmak üzere yedi peygamber ve Delphi, Erythrae, Cumae, Pers, Libya olmak üzere beş Sibyl'den oluşan on iki majestik figür içermektedir. Bu figürlerin, Jonah ve Jeremiah dışında, okudukları veya sadece tuttukları kitap ya da rulolarla betimlendiği ve yanlarında ya da arkalarında onlara eşlik eden, esin kaynağının sembolü olarak düşünebileceğimiz, küçük figürlerin bulunduğu görülür. Tavanı çevreleyen bu kompozisyon, tahmin edilebileceği gibi üst ve alt panellerde bulunan kompozisyonlarla ilişki içerisindedir. Schubring, Michelangelo'nun peygamber ve Sibyller'i insanlığın ilk günlerine, başlangıca yakın yerleştirerek, üst ve alt kompozisyon arasında uygun bir geçiş sağladığı kanısındadır.[42] Zira insan acizdir ve kendi başına günaha düşmekten kurtulamaz. Dolayısıyla bir kurtarıcıya, yol gösterici bir öndere ihtiyaç duyar. Bu kurtarıcıyı, İsa'yı, müjdeleyen peygamber ve

[42] Paul Schubring, **The Sistine Chapel**, Rome, J. Frank and O. Dittman, 1910, s. 32.

Sibyller de, dünyanın yaradılışı ve insanın günahkârlığını betimleyen tavanın orta bölümündeki panellere uygun bir kompozisyon olarak onları çevrelemektedir.[43]

Resim 24: Michelangelo Buonarroti, *Delphi Sibyli*, 1509, Sistine Şapeli, Vatikan.

Kaynak:https://www.wga.hu/frames-e.html?/html/m/michelan/3sistina/index.html

Şapel'e girişte karşılaşılan ilk Sibyl, diğerlerine kıyasla çok daha güzel ve genç olan Delphi Sibyli'dir (Resim 24). Bu gençlik aynı zamanda görevinde henüz acemi olduğunun bir göstergesi gibidir ve nitekim yüz ifadesi de bunu destekler durumdadır. Misyonunun ezici sorumluluğu altında, ne yapacağını bilemez gibi görünen Sibyl,[44] şaşkınlık, endişe ve hüzün karışımı bir ifadeyle, ağzı hafif aralık olarak gözlerini

[43] La Farge, **a.g.e.**, s. 19.
[44] Powers, **a.g.e**., s. 408-410.

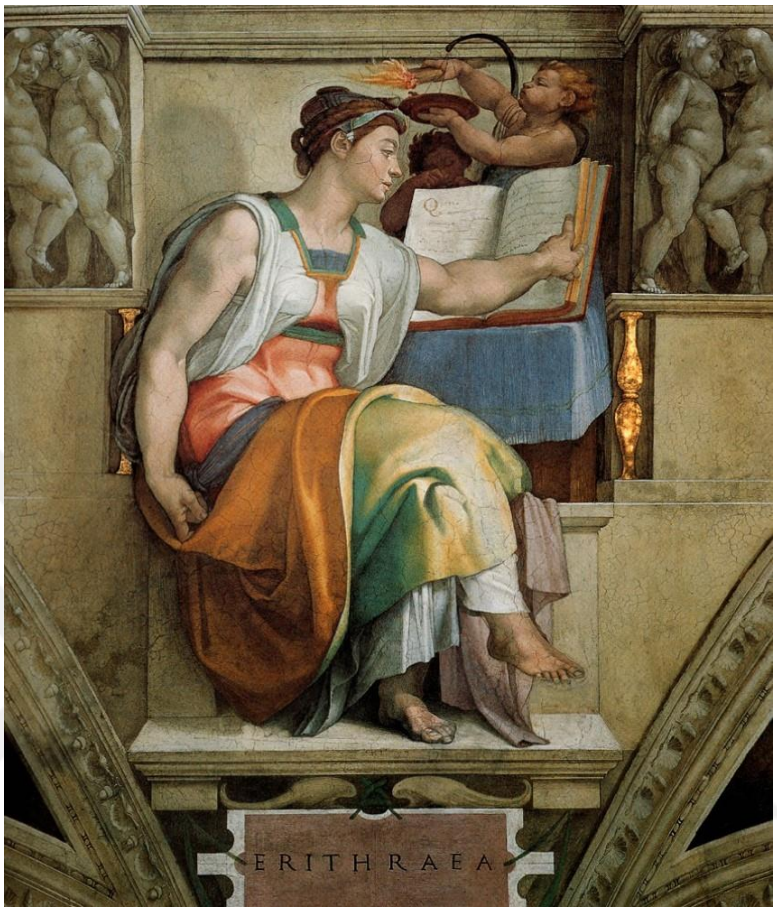
açmış, belki de o sırada bir vizyon gördüğü sol tarafa doğru bakmaktadır. Sahne, kehanet verilme anı ya da hemen öncesi veya sonrasını gösterir gibidir ve figürün yüzündeki sıkıntılı, melankolik ifade bunun iyi bir kehanet olmadığı izlenimini uyandırır. Hurll, söz konusu Sibyl'in, İsa'nın çilesi ile ilgili öngörüleri dolayısıyla dikenli taçla gösterilen betimlerinden bahsetmekte ve gözlerindeki hüznü bu kehanetle ilişkilendirmektedir.[45]

Michelangelo'nun Sibyl'in kıyafetinde, tıpkı Raffaello'nun Stanza della Segnatura'daki filozof figürlerinde yaptığı gibi doğanın dört elementini sembolize ettiği söylenir. Buna göre başındaki mavimsi türban suya, yeşil toga yeryüzündeki yeşil alanlara, toprağa, üzerindeki mavi pelerin havaya ve son olarak sırtından başlayarak kucağına doğru gelen ve ayaklarına kadar inen kırmızı astar ateşe karşılık gelmektedir.[46] Bol ve dökümlü olan bu giysi her ne kadar vücudunu büyük oranda kapatsa da göğsünün altından geçen şerit, gençliğine dikkat çekmek istercesine göğüslerini ve kısmen belini vurgulamaktadır. Başında ise saçlarının bir kısmını dışarıda bırakan bir tür Yunan türbanı, alnında rahibelerde olduğu gibi beyaz bir şerit bulunur.[47] Açıkta kalan saçlarının ise sırtına doğru döküldüğü görülmektedir. Kıyafetinin altında vücut oldukça statik durumdadır. Dizler dönmenin etkisiyle hafif yana doğru kaymıştır ve dışarda kalan tek ayak, herhangi bir hareket belirtisi göstermeksizin yere tam olarak basar. Figürün sağ kolu rahat bir pozisyonda dizinin üzerinde dururken, sol kolu kehanetlerin yazılı olduğu, açık bir şekilde gösterilmiş ruloyu tutmaktadır. Genel olarak bakıldığında figürün dengeli bir pozisyon içerisinde olduğu görülür. Ayrıca figürün dış cephesi çevrelendiğinde elde edilen oval biçim de kompozisyonun belli bir düzen içerisinde sunulduğunun göstergesidir.

Sibyl'in sağ omzunun hemen üstünde ise, bir kitap tutan, çıplak olarak betimlenmiş iki küçük figür bulunur. Bunlardan biri hevesle tuttuğu kitabı okurken, diğerinin büyük bir dikkatle onu dinlediği görülmektedir.

[45] Hurll, **Michelangelo,** s. 65.
[46] Luigi, **a.g.e.**, s. 65.
[47] **A.g.e**., s. 64.

Resim 25: Michelangelo Buonarroti, *Erythrae Sibyli*, 1509, Sistine Şapeli, Vatikan.



Kaynak:https://www.wga.hu/frames-e.html?/html/m/michelan/3sistina/index.html

Delphi Sibyli'nin karşı çaprazında bulunan Erythrae Sibyli, jest ve mimikleri dolayısıyla oldukça yorgun bir görünüme sahiptir (Resim 25). Sağ kolu kendiliğinden aşağı düşmüş ve elbisesinin kıvrımı sayesinde durabilmiş gibidir. Sol eliyle ise bir platform üzerinde duran kitabın sayfalarını çevirmeye hazırlanmaktadır. Sağ bacağı diğerinin üzerine atılmış vaziyette öylece durur. Figür bütünüyle sola dönük vaziyette betimlenmiştir ve yüzünün sadece yarısı görülebilmektedir. Üzerine, profilini aydınlatan parlak bir ışık düşer. Yorgun gözleri tamamen kitapta yazılanlara odaklanmıştır ve genel durumu, iyi şeyler okumadığı sonucunun çıkarılması için izleyiciye yeterince malzeme sunmaktadır.

Tıpkı Delphi Sibyli gibi genç olarak betimlenmiştir ancak rahibe kıyafetini andıran bir elbise ile gösterilen Delphi'den farklı olarak, boynunu ve kollarını tümüyle açıkta bırakan, daha şık bir kıyafet içindedir. Başında ise saçlarının çoğunu açıkta bırakan

garip bir başlık bulunur. Sibyl'in tufan sahnesinin betimlendiği panelin yakınına konumlandırılmış olması, dünyanın sonuna dair bulunduğu kehanetlerle ilişkilendirilmektedir.[48] Nitekim Erythrae eskatolojik kehanetleriyle ünlü Sibyller'in başında gelir. Okuduğu kitabın üst kısmında ise, sakince kafasını yana doğru yatırmış neredeyse uyumakta olan ve alevi üfleyerek lambayı yakmaya çalışan iki küçük figür bulunur.

Resim 26: Michelangelo Buonarroti, *Cumae Sibyli*, 1510, Sistine Şapeli, Vatikan.

Kaynak:https://www.wga.hu/frames-e.html?/html/m/michelan/3sistina/index.html

Genel olarak kompozisyondaki bütün Sibyller, kaslı kollar ve iri gövdelerle betimlenmiş erkeksi bir görünüme sahip olsa da, bunun en net görüldüğü figür kuşkusuz Cumae Sibyli'dir (Resim 26). Kadınlığa özgü zayıflık ve esnekliğin olmadığı, heybetli bir görüntüye sahip olan figür, Delphi ve Erythrae'ın aksine yaşlı

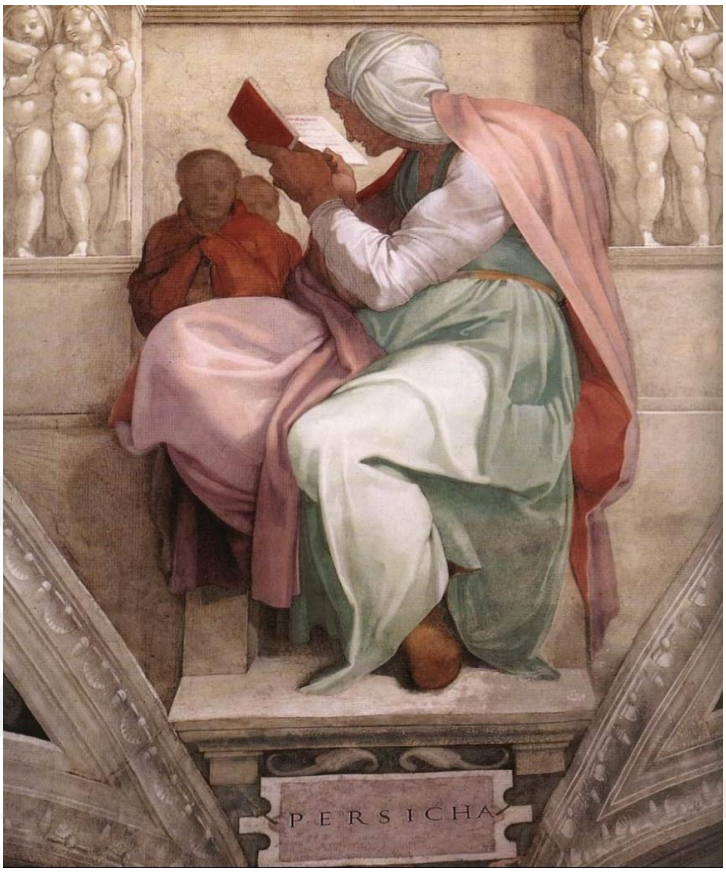
[48] Schubring, **a.g.e**., s. 33.

bir kadın olarak gösterilmiştir. Vücudunun iriliği dolayısıyla kafasının orantısız biçimde küçük kaldığı Sibyl'in yaşlı olarak betimlenmesi, onun en bilinen öykülerinden biri olan, Apollon'dan avucunu doldurduğu kum taneleri kadar ömür dilemesi ile ilişkilendirilir.[49] Ayrıca Vergilius eserinde bu Sibyl'i iri gövdeli, korkunç yaşlı bir kadın olarak tasvir etmiştir. 14. yüzyıl ressamları genelde bu betimi kullansa da sonraları idealizmin etkisiyle bozulmaya uğramış, Vergilius'un anlattığının aksine güzel bir genç kız olarak betimlenmeye başlamıştır. Ancak Michelangelo, anlatılara sadık kalmış ve Cumae Sibyli'ni yaşlı, korkunç bir ihtiyar olarak betimlemiştir.[50] Fakat yaşlı bir kadın olarak betimlenmesine karşın boynunu ve tek kolunu açıkta bırakan bir kıyafet içerisinde gösterilmiştir. Çıplak olan iki ayağı da yan yana konumlandırılmış olarak eteğinin altından görülür. Bol ve dökümlü olan kıyafeti, tüm o erkeksi vücuduna ve yaşlı yüzüne rağmen göğüslerini belli ederek kadınlığını vurgulamaktadır. Başında ise saçlarını tamamen kapatan bir türban bulunur. Üst bedeni sağa dönüktür ve büyük kitaba yer açmak istercesine dizleri hafif sola doğru yatmıştır. Gözleri büyük bir dikkatle, iki eliyle sağlam bir şekilde kavradığı kitaba odaklanmıştır. Sadece yarısını görebildiğimiz yüzü keskin, net, anlamlı bir ifadeye sahiptir. Ağzının hafif aralık olmasından da anlaşılacağı gibi o anda bir kehanet okumaktadır ve çatık kaşları, memnuniyetsiz ifadesine bakılırsa okuduklarının iyi şeyler olmadığı söylenebilir.

Sağ omzunun hemen arkasında büyük bir dikkatle okunanları dinleyen iki küçük figür bulunur. Bunlardan biri kolunun altında büyük bir kitap tutmakta, arkadaki figür öndekine sarılmış ve kafaları birbirine yaklaşmış olarak sakince durmaktadırlar. Sibyl'in okuduğu kitabın altında ise, asılı bir torbanın içinde rulolar olduğu ve elbisenin drapeleri arkasında kalan torbanın içindeki bu rulolarla, Cumae Sibyli'nin Tarquinius'a satmak için Roma'ya götürdüğü, başlangıçta dokuz tane olan ancak Tarquinius almaya ikna olduğunda geriye sadece üçü kalan kehanet kitaplarına vurgu yapıldığı görülür.

[49] Ovidius, **Metamorphoses**, 14. 129.
[50] Luigi, **a.g.e.**, s. 70.

Resim 27: Michelangelo Buonarroti, *Pers Sibyli*, 1511, Sistine Şapeli, Vatikan.



Kaynak:https://www.wga.hu/frames-e.html?/html/m/michelan/3sistina/index.html

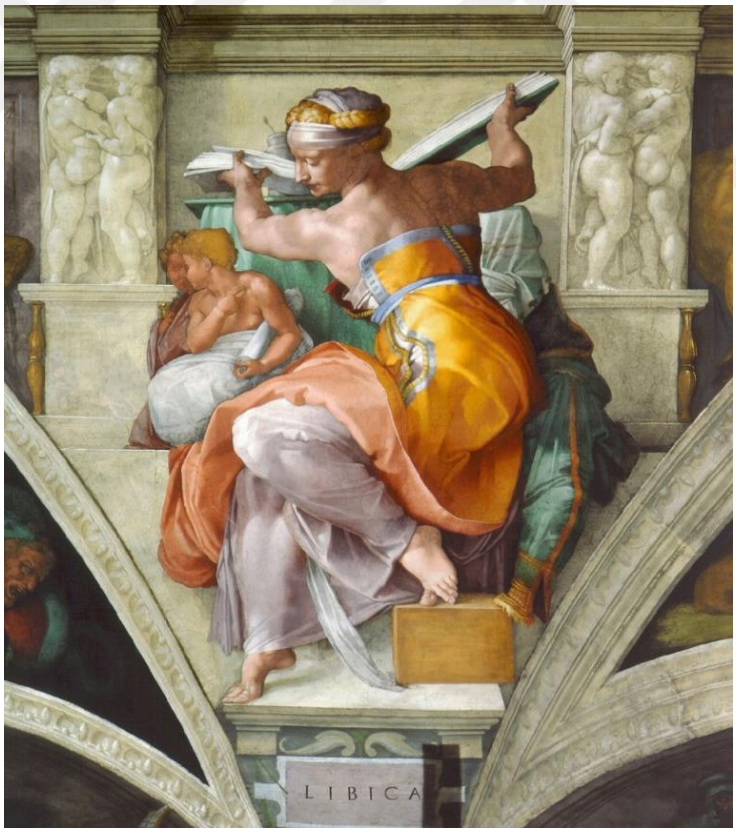
Cumae Sibyli'nin karşı çaprazına, yine yaşlı bir kadın olarak betimlenmiş olan Pers Sibyli yerleştirilmiştir (Resim 27). Bu iki yaşlı kadının, orta panelde bulunan Âdem'in Yaradılışı sahnesine diyagonal olarak yerleştirilmesinin, yani en genç adamla en yaşlı iki kadının birbirine yakın konumlandırılmasının tesadüf olmadığı düşünülür.[51] Ayrıca bu yaşlı Sibyl, tam karşısında bulunan genç Daniel'le de büyük zıtlık oluşturmaktadır.[52]

Figür bütünüyle sağa dönmüş durumdadır ve yüzü neredeyse görülemeyecek şekilde arkaya dönüktür. Gövdesini sağa doğru yatırması dolayısıyla sağ dizi yukarı doğru çıkmıştır. Eteğinin altından görülen tek ayağı diğer Sibyller'in aksine çıplak değildir ve kıyafeti de oldukça kapalıdır. Bu anlamda Cumae Sibyli ile büyük bir

[51] Schubring, **a.g.e**., s. 35.
[52] Edith Harwood, **Notable Pictures In Rome**, London, J. M. Dent and Co., 1907, s. 46.

karşıtlık oluşturduğu söylenebilir. İkisi de yaşlı olmasına karşın Cumae Sibyli'nin kıyafeti açıktır ve göğüslerini vurgulayarak hala canlı, diri olduğuna dair bir izlenim uyandırma çabasındadır. Pers Sibyli için ise tam tersi bir durum söz konusudur ve başı da dâhil olmak üzere tüm vücudunu kapatan bol bir kıyafet içinde betimlendiği görülür. Elinde tuttuğu küçük kitap, yaşlılığın etkisiyle zar zor gören gözlerine vurgu yapmak istercesine oldukça yakın bir mesafededir. Yüzündeki ifade de görmekte zorlandığı düşüncesini destekler durumdadır. Dizinin arkasında kalan küçük figürler de diğer Sibyller'in yanında betimlenenlerden farklı olarak çıplak değildir ve herhangi bir işle meşgul görünmezler. Hareketsiz bir şekilde karşıya bakarak öylece durmakta olan figürlerin ayrıca herhangi bir ışıkla aydınlatılmadıkları görülür. Adeta Sibyl'in yaşlılığı ve tükenmişliği onlara da geçmiş gibidir.

Resim 28: Michelangelo Buonarroti, *Libya Sibyli*, 1511, Sistine Şapeli, Vatikan.



Kaynak:https://www.wga.hu/frames-e.html?/html/m/michelan/3sistina/index.html

Kompozisyondaki son Sibyl, gençliğin canlılığı ve zerafetini en iyi şekilde temsil eden Libya Sibyli'dir (Resim 28). Michelangelo'nun, bütün güzelliği bahşettiği bu

genç kadın, Cumae ve Pers Sibyli'nin aksine adeta hayatın baharını temsil eder. Aynı zamanda içlerinde en sofistike olanıdır zira her yönde hareket içeren figürü bir bütün olarak tek bakışta kavramak ve ne yapmaya çalıştığını anlamak zordur. Anatomik detayların titizlikle verildiği figür, sağa doğru dönük bir vaziyettedir ve açık olarak gösterilmiş oldukça büyük bir kitabı tutmaya çalışmaktadır. Elindeki kitabı oturduğu platformun arkasında bulunan masaya mı koyacak yoksa oradan yeni mi kaldırmış, kitabı kapatacak mı yoksa henüz mü açmış anlamak pek mümkün değildir. Yarısını görebildiğimiz yüzü aşağıya doğru bakmaktadır. Diğerleriyle kıyaslandığında oldukça şık olan kıyafeti sırtını ve kollarını açıkta bırakır ve model itibariyle tüm vücut hatlarını belli ederek gençliğinin ve güzelliğinin çekiciliğini ortaya koyar. Başında, alnından geçirilerek, saçlarının bir kısmını açıkta bırakacak şekilde bağlanmış, kutsallığın sembolü olarak kabul gören bir aksesuar bulunmaktadır.[53] Sol ayağı, dizini kırmayı gerektirecek şekilde bir platformun üzerindeyken, sağ ayağı parmak ucunda duracak şekilde yerdedir. Çıplak olarak verilmiş ayakların her ikisinin de parmak ucunda gösterilmiş olması, bir gerginlik ve belirsizlik durumunun ifadesi olarak düşünülebileceği gibi, sadece figürün zarafetini vurgulamak adına bu şekilde kullanıldıkları da düşünülebilir.

Delphi ve Libya Sibyli, okudukları kitaba odaklanmış statik formda verilen diğerlerinin aksine ellerindeki kaydı okurken değil, hemen öncesi ya da sonrasındaki anda betimlenmiştir. Libya Sibyli'nin üst panelinde Tanrı'nın ışığı karanlıktan ayırma sahnesi vardır ve bir yoruma göre Sibyl'in tuttuğu kitabı yukarıya doğru kaldırması üstten gelen bu tanrısal ışığı almak istemesiyle ilişkilidir. Kolları tanrıya doğru uzanmış, kitabın üzerine düşen manevi ışık altında kehanette bulunmaktadır. Tam karşıda ise genç Sibyl'in zıttı olarak yaşlı, başı öne doğru düşmüş kederli bir ifadeyle kara kara düşünen peygamber Jeremiah görülür. Sibyl'in aksine o karanlık taraftadır ve bu jest ve mimiklerle açık bir şekilde ifade edilmiştir.[54]

Dizlerinin arkasında bulunan iki küçük figürden öndekinin, kolunun altında bir rulo tuttuğu ve diğer eliyle Sibyl'e doğru işaret ettiği görülür. Kafası, tam görülemeyen

[53] Luigi, **a.g.e**., s. 73.
[54] Paul Barolsky, "What Is The Libyan Sibyl Doing", **Source: Notes in the History of Art**, Vol. 19, No. 1, 1999, s. 12.

ancak dikkatli bakıldığında şaşkın bir ifadeye sahip olduğu anlaşılan arkadaki figüre doğru dönmüş, Sibyl'i göstererek ona bir şeyler söylüyor gibidir.

Resim 29: Pinturicchio, *Koro Bölümü Tavan Dekorasyonu*, yak. 1509, Santa Maria del Popolo, Roma.

Kaynak:https://www.wga.hu/frames-e.html?/html/p/pinturic/zvarious/adorati2.html

Roma'daki Santa Maria del Popolo Kilisesi'nin Pinturicchio (1454-1513) tarafından gerçekleştirilen koro bölümü tavan dekorasyonunda kullanılan dört Sibyl, evangelistlerle birlikte merkezde konumlanmış Meryem'in taç giyme sahnesini çevrelemektedir (Resim 29). Bu sıranın dışında dört köşeye yerleştirilmiş, tahtlarda oturur vaziyette betimlenen Kilise Babaları görülür.[55] Kendilerine ayrılmış alan içerisinde duran figürler oldukça düzenli bir kompozisyon sunmaktadır.

[55] Harwood, **a.g.e**., s. 273.

Resim 30: Pinturicchio, *Erythrae Sibyli*, yak. 1509, Santa Maria del Popolo, Roma.

Resim 31: Pinturicchio, *Pers Sibyli*, yak. 1509, Santa Maria del Popolo, Roma.

Kaynak:http://romananglican.blogspot.nl/2015/02/the-quire-of-santa-maria-del-popolo.html

Kaynak:http://romananglican.blogspot.nl/2015/02/the-quire-of-santa-maria-del-popolo.html

Rahat bir pozisyon içinde gösterilen Sibyller'in tümü alana yatay olarak yerleştirilmişlerdir ve hepsi de genç ve güzel kadınlar olarak betimlenmiştir. Yazılı bir kaideye yaslanmış olarak duran Erythrae Sibyli, boynunu ve kollarını açıkta bırakan, vücut hatlarının belli olduğu bir kıyafet içinde verilmiştir ve herhangi bir işle meşgul görünen diğerlerinin aksine öylece durmaktadır (Resim 30). Göğüslerini tuttuğu eli kadınlığına vurgu yaparak onu daha da çekici hale getirir. Pers Sibyli'nin de yine bir kaidenin üzerine yaslandığı ve düşünceli bir ifadeyle önündeki kitaba bir şeyler yazdığı görülmektedir (Resim 31). Göğüslerini açıkta bırakmasına karşın, Erythrae Sibyli'ne kıyasla daha kapalı bir kıyafet içinde olduğu söylenebilir.

Resim 32: Pinturicchio, *Cimmeria Sibyli*, yak. 1509, Santa Maria del Popolo, Roma.

Resim 33: Pinturicchio, *Delphi Sibyli*, yak. 1509, Santa Maria del Popolo, Roma.

Kaynak:http://romananglican.blogspot.nl/2015/02/the-quire-of-santa-maria-del-popolo.html

Kaynak:http://romananglican.blogspot.nl/2015/02/the-quire-of-santa-maria-del-popolo.html

Erythrae ve Pers Sibyli'nde bulunan kaideler yerine, yanındaki kitaplara yaslanmış olarak duran Cimmeria Sibyli, sağ eliyle adının yazılı olduğu tablete işaret etmekte, yukarı kaldırdığı kafası ve dikkatlice bir noktaya odaklanmış gözleri orada bir vizyon görüyor olabileceğini akla getirmektedir (Resim 32). Üstteki örneklerin aksine burada kehanet Sibyl'in hemen arkasında bulunan bir tablette verilmektedir.

Cimmeria Sibyli gibi dirseğiyle yanındaki kitaplara yaslanmış olarak karşıya bakan Delphi Sibyli, sol eliyle adının yazılı olduğu bir kitabı tutmaktadır (Resim 33). Diğer elinin ise bir hareket içerisinde olduğu görülür. Arkada yine Cimmeria'da olduğu gibi kehanetin yazılı olduğu bir tablet bulunmaktadır. Bu iki Sibyl'in kıyafeti diğer ikisine göre daha kapalı, model olarak daha farklıdır ve diğerlerinin aksine ayaklarının açıkta bırakılmadığı görülür. Dolayısıyla betimlenen bu dört Sibyl'in bazı benzerlik ve karşıtlıklarla iki gruba ayrıldığı söylenebilir.

Resim 34: Raffaello Sanzio, *Sibylller*, yak. 1514, Chigi Şapeli, Santa Maria del Pace, Roma.

Kaynak: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Raffaello_Sanzio_-_The_Sibyls_-_WGA18808.jpg

Santa Maria della Pace'de, Chigi Şapeli'nin altar kemerinde bulunan, meleklerle birlikte dört Sibyl'in resmedildiği bu çalışma (Resim 34), Raffaello'nun Vatikan dışındaki en büyük freskidir.[56] Aynı duvarın üst bölümünde ise Habakuk, Jonah, David

[56] Henry Strachey, **Raphael**, London, G. Bell and Sons, 1911, s. 73.

ve Daniel olmak üzere dört peygamber bulunur. Bu resim üzerinde Michelangelo etkisinin büyük oranda kendini gösterdiği söylense de[57] Raffaello'nun Sibylleri Michelangelo'nunkilerin aksine normal boyutlardadır ve her biri kadın vücudunun olması gerektiği gibi gösterilmiştir. Resmedilecek alanın dar ve düzensiz olması ancak dört Sibyl'in yerleştirilmesine olanak tanımıştır fakat bu olumsuzluklar Raffaello'nun figürleri büyük bir ustalıkla resim alanının gerektirdiği şekilde yerleştirmesine ve oldukça dengeli ve uyumlu bir kompozisyon oluşturmasına engel olamamıştır. Freskin en solunda bulunan Cumae, onun yanındaki Pers, en sağdaki yaşlı bir kadın olarak betimlenmiş olan Tiburtine, onun yanındaki de Frigia Sibyli'dir.[58] Bunlar dışında ayrıca sahneye, tanrısal ilhamın vurgusu olarak Sibyller'e eşlik eden meleklerin yerleştirildiği görülür.

Söz konusu sahnedeki Sibyller, Sistine'deki tanrıdan gelen kötü kehanetlerin ağırlığı altında ezilen Sibyller'in aksine, keyifli bir şekilde melekler aracılığıyla gelen mesajları almaktadırlar. Kompozisyondaki sadelik ve figürlerin uyumu Sibyller'in aldığı kehanetlerin olumlu olduğunun bir göstergesi gibidir.[59] Üst sağ ve sol köşede, ellerinde kehanetlerin yazılı olduğu rulolarla betimlenmiş uçan iki melek görülür. Kucaklarında tablet bulunan diğer iki melek ise, orta kısımda sırt sırta gelecek şekilde oturur vaziyette verilmiştir. Bunlar dışında üç tane de küçük melek bulunur. İkisi yanlarda Sibyller'in arasına yerleştirilirken, elinde meşale ile betimlenmiş olan diğeri, resmin tam merkezinde olacak şekilde üstteki iki meleğin arasına konumlandırılmıştır.

En solda bulunan Cumae Sibyli, meleğin getirdiği mesajı almak üzere sağ kolunu meleğe doğru uzatmış, yukarı doğru bakmakta, sol eliyle de kucağındaki kitabı tutmaktadır. İşaret parmağını, okuduğu yeri kaybetmemek için sayfanın arasına sıkıştırmış olması, kitapla meşgul olduğu sırada meleğin geldiğine işaret eder. Kehanet sanki beklenmeyen bir zamanda gelmiş gibidir. Çıplak olan sağ ayağı eteğinin altından çıkmış, parmak ucuyla yere dokunmaktadır. Başında bir türban ya da herhangi bir aksesuar yoktur. Boynunu açıkta bırakan, göğüslerinin vurgulandığı kısa kollu elbisesi

[57] Giorgio Vasari, **Sanatçıların Hayat Hikâyeleri**, Çev. Elif Göktepe, İstanbul, Sel Yayıncılık, 2013, s. 300-301.
[58] Alfred Baron Von Wolzogen, **Raphael Santi: His Life and His Works**, London, Smith, Elder and Co., 1866, s. 134.
[59] Strachey, **a.g.e**., s. 73-74.

diğer Sibylleri'in aksine daha renkli ve şıktır. Mesajı getiren melek aşağıya, Sibyl'e doğru bakarken, Sibyl'in solundaki, dirseğiyle yazılı bir tablete yaslanmış rahat bir pozisyonda duran küçük melek, yüzünde bir tebessümle havadaki meleğin getirdiği mesaja doğru bakmaktadır.

Cumae'dan sonra gelen Pers Sibyli, sağ eliyle meleğin tuttuğu tablete bir şeyler yazarken gösterilmiştir. Kafasını hafif sağa doğru yatırdığı ve tüm dikkatini tablette topladığı görülür. Sibyl'in yüzüne odaklanmış meleğin sağ kolu havadadır ve tanrısal mesajın melek aracılığıyla geldiği vurgulanmak istercesine parmağıyla göğü işaret etmektedir. Yarı oturur yarı ayakta olacak şekilde, pozisyonu duvarın kemerine göre ayarlanmış olan Sibyl'in sol tarafına yaslanmış olarak tablete doğru uzandığı görülür. Sağ bacağı düz olarak verilmişken, sol bacağını dengeyi sağlamak adına hafif kırmıştır. Yüzünün sadece yarısını görebildiğimiz Sibyl başında, kulağını ve önden saçının küçük bir kısmını açıkta bırakan bir türban taşır. Kolunun yarısını açıkta bırakan kıyafeti, her ne kadar göğüs altından bir şeritle bağlanmışsa da, vücut hatlarını belli etmeyecek şekilde bol ve dökümlüdür.

En sağda bulunan Tiburtine Sibyli, kompozisyonda yaşlı olarak betimlenen tek Sibyl'dir. Üst gövdesi sağa doğru dönmüş, iki elini de oturduğu platformun kenarına yaslamış ve karşısındaki yazıyı daha iyi görebilmek adına hafif öne doğru eğilmiş olarak üstteki meleğin işaret ettiği tablete bakmaktadır. Dikkatlice odaklanması ve ağzının hafif aralık olması yazıyı okumaya çalıştığı izlenimini uyandırır. Sol ayağı parmak uçlarıyla yere dokunurken, eteğinin altından, sol bacağının baldırına dayadığı sağ ayak parmakları görülür. Dizinin üzerinde yarısının aşağıya doğru kaydığı açık bir kitap vardır. Tıpkı Cumae'da olduğu gibi burada da Sibyl, kitapla meşgulken onu birden bırakıp meleğe dönmüş gibidir. Ancak görünüşe göre Tiburtine Sibyli Cumae'ın aksine kitabı kapatmaya bile fırsat bulamamıştır ve öylece bıraktığı kitap neredeyse yere düşmek üzeredir. Üzerinde yaşına da uygun olarak tüm vücudunu kapatan bir elbise bulunur ve başı boynundan dolanan, ucu kitabın üzerine kadar dökülen büyükçe bir örtü ile kapalıdır.

Tiburtine'nin sağında, kemere doğru yaslanmış, yarı oturur pozisyonda resmedilmiş Frigia Sibyli bulunur. Sağ elini oturduğu yere dayamış, sol eli dizinin

üzerindedir. Bütün vücudu sola baktığı halde kafası meleğin işaret ettiği yeri görebilmek için sağa dönüktür. Tablete işaret eden melek orada yazılanları okumasını söyler gibi Frigia Sibyli'ne bakmaktadır. Ancak Frigia'nın dışında Tiburtine Sibyli'nin, hatta elinde açık bir rulo taşıyan sağ üstteki meleğin de o tarafa doğru baktığı görülür ve bu da, orada yazılanların oldukça önemli şeyler olduğu sonucunu çıkarmayı mümkün kılar. Sağ kolunun yarısı hariç tüm vücudunu kapatan bir kıyafet ile betimlenen Sibyl'in, üzerinde bulunan, boynundan dolanmış ikinci parça oldukça bol ve dökümlü olarak ayaklarına kadar uzanır. Başında ise kafasının sadece üst bölümünü kapatan bir başlık bulunur. Tiburtine ve Frigia arasındaki küçük melek de diğer tarafta olduğu gibi yazılı bir tablete yaslanmış, olup biteni izlemektedir. Küçük meleklerden biri de resmin tam merkezine, Sibyller'le meşgul olan iki meleğin arasına yerleştirilmiştir. Sol dizinin üzerine çökmüş bir vaziyette duran figürün, omzuna doğru yasladığı bir meşale tuttuğu ve yüzünde tebessümle aşağıya doğru baktığı görülür.

Resim 35: Lorenzo Lotto, *Genel Görünüm*, 1523-1524, Suardi Şapeli, Trescore.

Kaynak: https://www.wga.hu/frames-e.html?/bio/l/lotto/biograph.html

Battista Suardi, Bergamo'da mütavazi bir aile şapeli olan yapıyı, dönemin kötüye giden ortamında, heretik düşüncelerle mücadele etmek ve insanlara doğru mesajlar vermek adına resmettirmeye karar vermiş ve fresk dekorasyonu için Lorenzo Lotto'ya (1480-1557) siparişte bulunmuştur (Resim 35). Lotto'nun seçtiği tema ve onu

kullanmadaki ustalığına bakılırsa Battista'nın amacına fazlasıyla hizmet ettiği söylenebilir. Kompozisyon Yuhanna İncili'nde bulunan bir bölüm üzerine şekillenmişir. Kutsal Kitap'ta 15:5'de geçen, '*ben asmayım, siz çubuklarsınız…*' örneği dolayısıyla sanatçı,[60] Şapel'in batı duvarına yerleştirdiği, kollarını iki yana açmış İsa'nın parmaklarından, etrafında kullandığı figürleri saran asma dalları uzatmıştır. Aynı şekilde asma yaprakları ve dalları, aralara serpiştirilmiş puttolar ve yazılı şeritlerle tavan dekorasyonunda da devam eder. İsa'nın bulunduğu duvardaki, pek çok mimari yapı ve figür içeren ana sahne Azize Barbara'nın hayatından çeşitli kesitler sunmaktadır (Resim 36).[61]

Resim 36: Lorenzo Lotto, *Azize Barbara'nın Hikâyesi*, 1523-1524, Suardi Şapeli, Trescore.

Kaynak: https://www.wga.hu/frames-e.html?/bio/l/lotto/biograph.html

Bu duvarın, Azize Brigid'in hayatından sahnelerin betimlendiği karşı duvarının üst bölümünde (Resim 37), bir peygamber bir Sibyl gelecek şekilde yerleştirilen sekiz Sibyl ve dokuz peygamberden olmak üzere on yedi figürün bulunduğu sıra, Azize Catherine ve Maria Magdelene'nin hikâyelerini anlatan doğu duvarı boyunca devam eder.

[60] Yuhanna, 15:5: "Ben asmayım, siz çubuklarsınız; bende duran ve benim kendisinde durduğum kimse çok meyve verir; çünkü bensiz hiçbir şey yapamazsınız".
[61] M. Barry Katz, "The Suardi Chapel. A Document of Lotto's Work with Raphael", **Arte Lombarda,** Nuova Serie, No. 50, 1978, s. 82-86.

Resim 37: Lorenzo Lotto, *Azize Brigid'in Hikâyesi*, 1523-1524, Suardi Şapeli, Trescore.

Kaynak: https://www.wga.hu/frames-e.html?/bio/l/lotto/biograph.html

Resmin en solunda David'le başlayan, Erythrae, İsaiah, Samia, Jeremiah, Delphi, Ezekiel, Cimmeria, Michea ve Hellespontes Sibyli olarak duvar boyunca uzanan ve doğu duvarında da Habakuk, Tiburtine, Sofonia, Frigia, Daniel, Pers ile devam eden sıra Musa ile son bulur. Erythrae ve Hellespontes dışında Sibyller'in kitap ya da rulolarla betimlendiği ve çeşitli jestler içerisinde verildiği görülmektedir. Daire içinde verilen bu peygamber ve Sibyl figürlerinin bulundakları alandan dışarı taşmaları, onları resim alanından çıkartıp izleyicinin alanına sokması dolayısıyla bir illüzyon yaratmış ve bu da kompozisyonu etkileyici bir hale getirmiştir (Resim 38).

Resim 38: Lorenzo Lotto, *Giriş Bölümü*, 1523-1524, Suardi Şapeli, Trescore.

Kaynak: https://www.wga.hu/frames-e.html?/bio/l/lotto/biograph.html

Resim 39: Paolo Veronese, *Orta Nefin Üst bölümü*, 1555-1565, San Sebastiano Kilisesi, Venedik.

Kaynak: https://savevenice.org/our-restorations/san-sebastiano-ceiling/

Resim 40: Paolo Veronese, *Genel Görünüm*, 1555-1565, San Sebastiano Kilisesi, Venedik.

Kaynak: https://savevenice.org/our-restorations/san-sebastiano-ceiling/

Venedik'te bulunan San Sebastiano Kilisesi'nin Paolo Veronese (1528-1588) tarafından resmedilen, orta alanının fresklerle çevrelenmiş üst bölümü, Aziz Sebastian'ın hayatından betimler, Sibyller, peygamberler, Müjde gibi çeşitli sahneler içeren geniş bir kompozisyon sunmaktadır (Resim 39-40).[62]

Resim 41: Paolo Veronese, *Kalkan Tutan Sibyl*, 1555-1565, San Sebastiano Kilisesi.

Resim 42: Paolo Veronese, *Kitap Okuyan Sibyl*, 1555-1565, San Sebastiano Kilisesi.

Kaynak:https://savevenice.org/our-restorations/san-sebastiano-wall-frescoes/

Kaynak:https://savevenice.org/our-restorations/san-sebastiano-wall-frescoes/

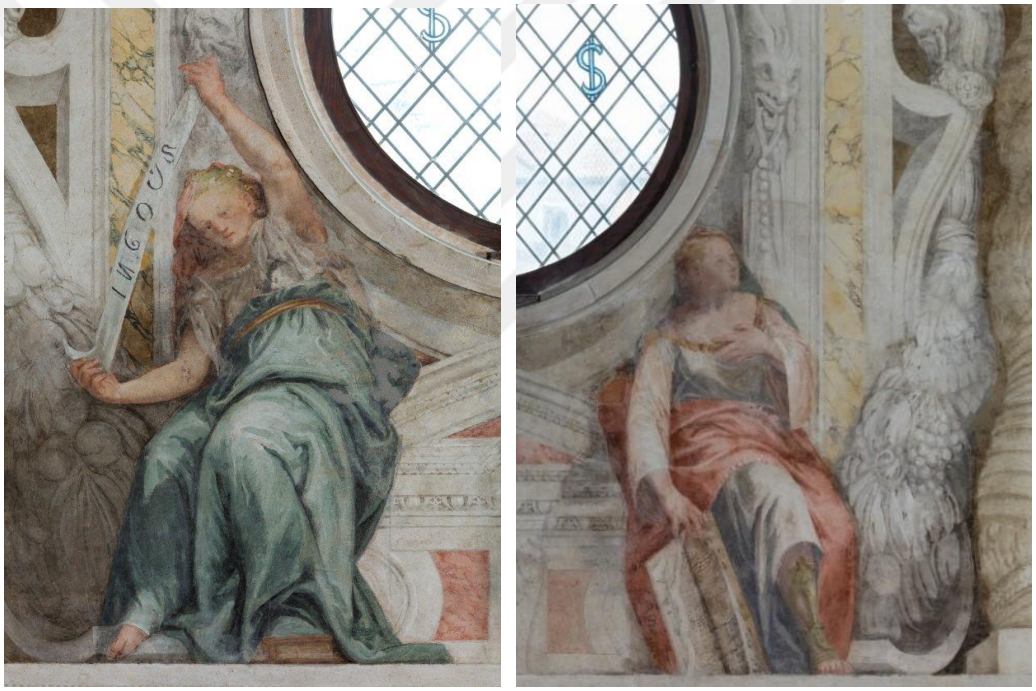
Hepsi de genç ve renkli kıyafetler içinde verilmiş Sibyller'den, kalkan tutan ve kitap okuyan Sibyl olarak adlandırılan figürler kilisenin kuzey duvarının üst bölümüne, üçgen alınlığın iki tarafına gelecek şekilde yerleştirilmişlerdir. Sol elindeki kalkanı yere yaslamış olarak oturan figür, diğer eliyle de yan tarafa doğru işaret eder (Resim 41). Kalkan Sibyller'in atribüleri arasında geçmez ve betimlerde genelde görülmez ancak İsa'nın kötüler üzerindeki zaferini simgeleyen kılıç ile benzer anlamları sembolize ettiği düşünülebilir.[63] Diğer figür ise kafasını sola çevirmiş, ayaklarını

[62] Kilise'nin genel dekorasyonu için bkz: Madlyn Kahr, "The Meaning of Veronese's Paintings in the Church of San Sebastiano in Venice", **Journal of the Warburg and Courtauld Institutes,** Vol. 33, 1970, s. 235-247.
[63] Monteiro, **a.g.e**., s. 21.

yukarıda toplamış olarak duvara yaslamış olduğu kitabı okumaktadır (Resim 42). Araya konumlandırılan Aziz Sebastian sahnesinden sonra yazılı bir şeridi havaya kaldırmış olarak betimlenen ve sağ elindeki kitabı yere yaslamış, Ezekiel'i dinleyen olmak üzere iki Sibyl daha yerleştirilmiştir (Resim 43-44). Bu iki Sibyl'in arasındaki bölmede ise bir müzik aletiyle gösterilmiş iki melek bulunur.

Resim 43:Paolo Veronese, *Kehanet Şeridi Tutan Sibyl,* 1555-1565, San Sebastiano Kilisesi.

Resim 44: Paolo Veronese, *Ezekiel'i Dinleyen Sibyl,* 1555-1565, San Sebastiano Kilisesi.



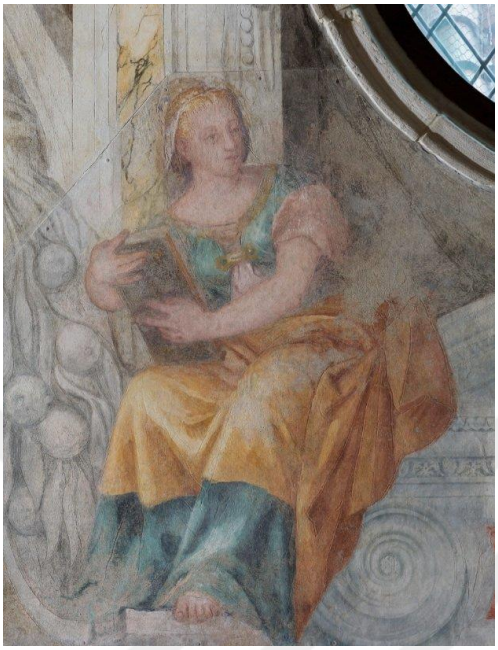
Kaynak:https://savevenice.org/our-restorations/san-sebastiano-wall-frescoes/

Kaynak:https://savevenice.org/our-restorations/san-sebastiano-wall-frescoes/

Devam eden sıra boyunca aralara yerleştirilen peygamber ve Sebastian sahnelerinden sonra karşı duvarda pencerenin iki yanına konumlandırılmış Sibyller ve yine arada bir müzik aletiyle betimlenmiş iki melek görülür. Sibyller'den biri elinde bir kitap tutmakta, diğeri ise elindeki kitaba işaret etmektedir (Resim 45-46)

Resim 45: Paolo Veronese, *Kitap Tutan Sibyl*, 1555-1565, San Sebastiano Kilisesi.

Resim 46: Paolo Veronese, *Kitaba İşaret Eden Sibyl*, 1555-1565, San Sebastiano Kilisesi.



Kaynak:https://savevenice.org/our-restorations/san-sebastiano-wall-frescoes/

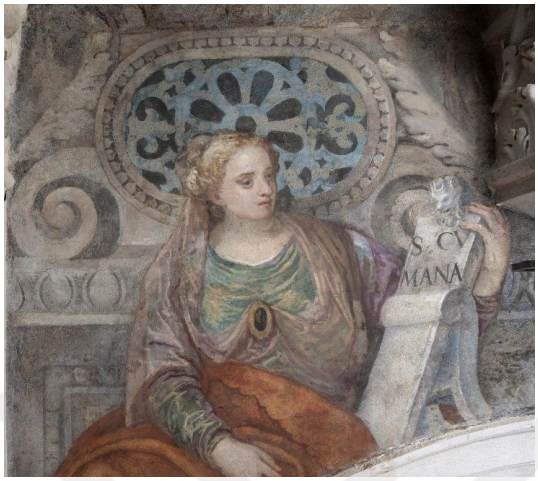
Kaynak:https://savevenice.org/our-restorations/san-sebastiano-wall-frescoes/

İsa'nın doğumu ile ilgili çeşitli öngürülerde bulunan diğer dört Sibyl ise,[64] batı duvarındaki Müjde sahnesinin betimlendiği kemerin iki yanına, alt duvardaki kemerlerin üzerine yerleştirilmişlerdir. İsaiah'ın altındaki bölüme, elinde adının yazılı olduğu bir tabletle, diğerlerine göre daha şık bir kıyafet içinde gösterilmiş Cumana ve yine adının yazılı olduğu bir rulo ve İsa'nın çarmıha gerilişi ile ilgili bulunduğu kehanet dolayısıyla sol elinde tuttuğu bir haçla betimlenen Tiburtine konumlandırılmıştır (Resim 47-48).[65] Diğer tarafta da benzer şekilde adının yazdığı rulo ile, kemer bölümünün üzerine yaslanmış olarak duran Samian ve ötekilerden farklı olarak arkasına dönmüş vaziyette gösterilmiş, kimliğini belli etmek istercesine adının yazılı olduğu kitabı izleyiciye doğru tutan Erythrae Sibyli bulunmaktadır (Resim 49-50).

[64] Husenbeth, **a.g.e**., s. 408-409; Monteiro, **a.g.e**., s. 17-18.
[65] Monteiro, **a.g.e**., s. 18-19.

Resim 47: Paolo Veronese, *Cumana Sibyli,* 1555-1565, San Sebastiano, Venedik.

Resim 48: Paolo Veronese, *Tiburtine Sibyli,* 1555-1565, San Sebastiano, Venedik.

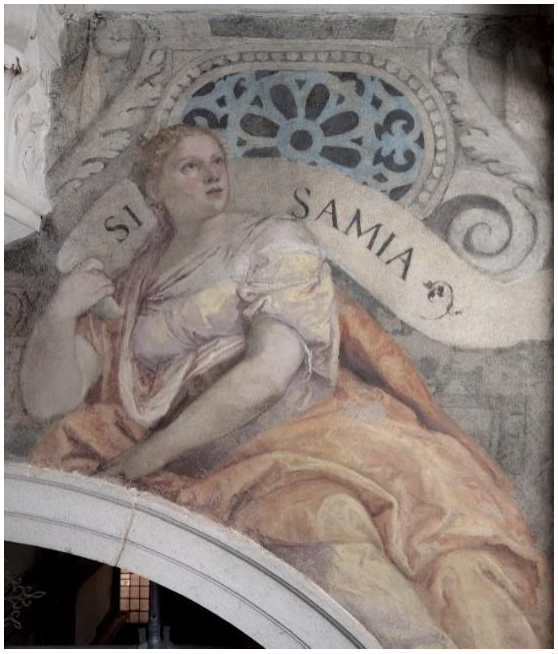


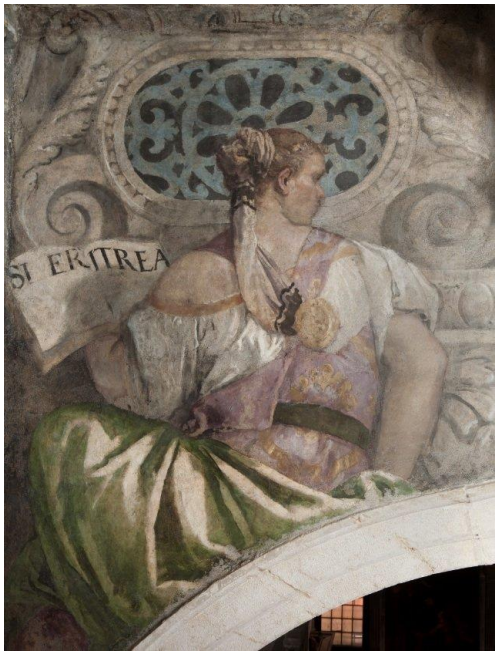
Kaynak:https://savevenice.org/our-restorations/san-sebastiano-wall-frescoes/

Kaynak:https://savevenice.org/our-restorations/san-sebastiano-wall-frescoes/

Resim 49: Paolo Veronese, *Samian Sibyli,* 1555-1565, San Sebastiano, Venedik.

Resim 50: Paolo Veronese, *Erythrae Sibyli,* 1555-1565, San Sebastiano, Venedik.





Kaynak:https://savevenice.org/our-restorations/san-sebastiano-wall-frescoes/

Kaynak:https://savevenice.org/our-restorations/san-sebastiano-wall-frescoes/

Resim 51: İsidoro Bianchi, *Kubbe Bölümü*, 1623-1634,
Santa Maria dei Ghirli, Lombardiya.

Kaynak: https://www.gettyimages.dk/license/929533616

Lombardiya'da Como yakınlarında bulunan Santa Maria Dei Ghirli Kilisesi'nin kubbe bölümüne resmedilen cennet betiminin kenarlarına, pandantiflerin üzerine yerleştirilen dört Sibyl Tiburtine, Samian, Mısır ve Frigia'dır (Resim 51). Tiburtine ve Samian Sibyli'nin yerleştirildiği tarafın alt duvarında Meryem'in evliliği, Mısır ve Frigia Sibyli'nin alt duvarında ise İsa'nın tapınağa takdimi sahneleri yer almaktadır. Ayrıca Frigia ve İsa'nın doğumuna, bir kurtarıcının geleceğine dair kehanette bulunan Sibyller'in belki de en ünlüsü olan Tiburtine arasındaki tonoz bölmesine Müjde sahnesinin betimlendiği görülür. Sol elinde atribülerinden biri olan ve İsa'nın adaletini

sembolize eden bir palmiye dalı ile verilmiş Tiburtine[66] ve Samian kehanetlerin yazılı olduğu tabletleri tutarken gösterilmiştir (Resim 52). Samian Sibyli ayrıca tablet dışında kucağında bir kitapla ve diğerlerinden farklı olarak ellerini birleştirmiş yukarıya doğru bakan küçük bir figürle resmedilmiştir (Resim 53). Tıpkı yanındaki gibi onun da tedirgin bir ifadeyle kafasını kaldırmış gözlerini yukarıya diktiği görülür. Jest ve mimiklerinden kötü bir kehanet aldığı izlenimini uyandıran Sibyl'in, İsa'nın ölümüne dair bulunduğu öngörüler dolayısıyla böyle betimlendiği, hatta başına yerleştirilmiş taçla buna vurgu yapıldığı söylenebilir. Nitekim Samian Sibyli'nin elinde dikenli taçla betimlenmiş örneklerini görmek mümkündür.[67]

Resim 52:İsidoro Bianchi, *Tiburtine Sibyli*, 1623-34, Santa Maria dei Ghirli, Lombardiya.

Resim 53:İsidoro Bianchi, *Samian Sibyli*, 1623-34, Santa Maria dei Ghirli, Lombardiya.

Kaynak: https://www.gettyimages.nl/license/929533886

Kaynak: https://www.gettyimages.dk/license/929533742

Cepheden verilen Tiburtine ve Samian'ın aksine yana dönük olarak yerleştirilen Mısır ve Frigia Sibyli, ellerinde isim ve kehanetlerin yazılı olduğu şeritleri tutarken gösterilmiştir. Mısır Sibyli'nin kehaneti farklı olarak arkasında açık vaziyette duran bir kitapta yazmaktadır ve izleyiciye bakarak sağ eliyle kitaba doğru işaret ettiği görülür (Resim 54). Vücuduna doğru yaslanmış olan tabletle verilmiş Frigia Sibyli ise

[66] Monteiro, **a.g.e**., s. 18.
[67] **A.g.e**., s. 22.

başka örneklerde olduğu gibi yine, kötüler üzerindeki hâkimiyetin sembolü olan bir kılıç tutarken betimlenmiştir (Resim 55). Aynı zamanda kılıcı tuttuğu sağ elinde, tıpkı Tiburtine gibi atribüleri arasında olan, zaferin sembolü olarak bir defne dalı tuttuğu görülür.[68] Nitekim yüzündeki tebessüm de gelecek olan barış ortamının bir vurgusu gibidir.

Resim 54: İsidoro Bianchi, *Mısır Sibyli*, 1623-34, Santa Maria dei Ghirli, Lombardiya.

Resim 55: İsidoro Bianchi, *Frigia Sibyli*, 1623-34, Santa Maria dei Ghirli, Lombardiya.

Kaynak: https://www.gettyimages.dk/license/929533766

Kaynak: https://www.gettyimages.dk/license/929533776

Resim 56: Pinturicchio, *Aggeus-Cumae, Amos-Europa, Jeremias-Arippa*, 1492-1494, Borgia Apartmanı, Palazzi Pontifici, Vatikan.

Kaynak:https://www.wga.hu/frames-e.html?/html/p/pinturic/vatican/index.html

[68] Monteiro, **a.g.e**., s. 20-21.

Resim 57: Pinturicchio, *İsaiah-Hellespontes, Michea-Tiburtine, Ezekiel-Cimmeria,* 1492-1494, Borgia Apartmanı, Palazzi Pontifici, Vatikan.

Kaynak:https://www.wga.hu/frames-e.html?/html/p/pinturic/vatican/index.html

Vatikan'da Palazzo Apostolico'da bulunan Borgia Apartmanı'nda, Sibyl Salonu olarak adlandırılan mekânın tavan bölümündeki on iki lunetin her birine Pinturicchio (1454-1513) tarafından bir peygamber bir Sibyl olmak üzere toplam yirmi dört tane yarım boy figür resmedilmiştir. Odanın her bir duvarında üç lunet, dolayısıyla altı figür yer almaktadır. Girişin bulunduğu duvarın üzerine Aggeus-Cumae, Amos-Europa, Jeremias-Arippa (Resim 56); karşı duvarına ise İsaiah-Hellespontes, Michea-Tiburtine ve Ezekiel-Cimmeria yerleştirilmiştir (Resim 57).[69] Renkli kıyafetler içinde, genç olarak gösterilmiş, ellerinde kehanet ve adlarının yazılı olduğu şeritleri tutmakta olan Sibyller'in her birinin, peygamberlere ya da izleyiciye bakarak çeşitli jestlerde bulundukları görülür.

Pencerenin bulunduğu duvarın üzerinde de Jeremias-Frigia, Hosea-Delphi, Daniel-Erythrae (Resim 58); karşı duvarında Baruch-Samos, Zekheria-Pers ve Abdias-Libya bulunmaktadır (Resim 59).[70] Yine benzer şekilde her biri kehanetlerin ve adlarının yazılı olduğu şeritlerle, peygamberlere ya da izleyicilere bakarak farklı hareketler içinde betimlenmişlerdir.

[69] Salvatore Volpini, **Description of The Borgia Apartments Restored In The Vatican Palace**, Roma, The Vatican Press, 1897, s. 29.
[70] **A.g.e.**, s. 29.

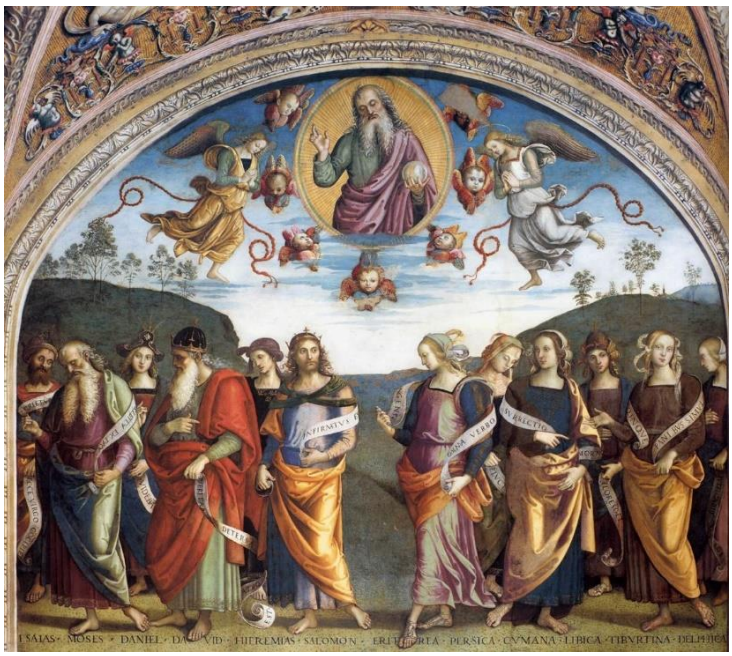
Resim 58: Pinturicchio, *Jeremias-Frigia, Hosea-Delphi, Daniel-Erythrae*, 1492-1494, Borgia Apartmanı, Palazzi Pontifici, Vatikan.

Kaynak:https://www.wga.hu/frames-e.html?/html/p/pinturic/vatican/index.html

Resim 59: Pinturicchio, *Baruch-Samos, Zekheria-Pers, Abdias-Libya*, 1492-1494, Borgia Apartmanı, Palazzi Pontifici, Vatikan.

Kaynak:https://www.wga.hu/frames-e.html?/html/p/pinturic/vatican/index.html

Resim 60: Pietro Perugino, *Peygamber ve Sibyller*, 1497-1500, Collegio del Cambio, Perugia.



Kaynak:https://www.wga.hu/frames-e.html?/html/p/perugino/index.html

Perugia'da bulunan Cambio Koleji, Perugino (1446-1523) tarafından gerçekleştirilmiş bir fresk dekorasyonuna sahiptir. Yapının sağ duvarının bir bölümünü kaplayan sahnede, bir manzaranın önünde, simetrik olarak iki gruba ayrılmış peygamber ve Sibyller görülür (Resim 60). Genel olarak bakıldığında da kompozisyondaki düzen her ayrıntıda kendini belli etmektedir. Her bir figürün adının resmin tabanına yerleştirildiği görülür. Buna göre peygamberler, İsaiah, Musa, Daniel, David, Jeremiah ve Solomon, Sibyller de Erythrae, Pers, Cumana, Libya, Tiburtine ve Delphi'dir. Kehanetlerinin yazılı olduğu şeritleri tutan figürlerin her biri belli bir hareket içerisinde verilmiş ve dolayısıyla bu durum resme bir devinim kazandırmıştır. Ayrıca Tiburtine Sibyli'nin diğerlerinden farklı olarak izleyiciye bakması ve sağ eliyle diğer figürlere doğru işaret etmesi, sanatçının onu, seyircinin dikkatini resme çekmek için bir aracı olarak kullandığı şeklinde yorumlanabilir (*festaiuolo*). Zira resmin yapıldığı dönemlerde bu, sanatçılar tarafından tercih edilen ve oldukça sık karşılaşılan bir uygulamadır.[71] İki grup olarak duran bu figürlerin üzerinde ise, sahnenin tam merkezine bir halenin içine yerleştirilmiş tanrı görülür. Sol elinde bir küre tutan tanrının etrafı, ellerini kavuşturmuş saygıyla ona doğru eğilen iki melek ve küçük puttolarla çevrelenmiştir.

Santa Trinita Kilisesi'ndeki Sassetti Şapeli'nin kemeri üzerinde ve Santa Maria in Portico a Fontegiusta'da yer alan Augustus ve Tiburtine Sibyli'ni gösteren betimler, Augustus ve Sibyl bölümünde ele alınacağından dolayı bu bölüme dâhil edilmemiştir.

[71] Michael Baxandall, **15. Yüzyılda Sanat ve Deneyim: Stilin Toplumsal Tarihine Giriş**, Çev. Zeynep Rona, İstanbul, İletişim Yayınları, 2015, s. 114-115.

Resim 61: Andrea del Castagno, *Ünlü Kişiler: Cumae Sibyli*, yak. 1450.

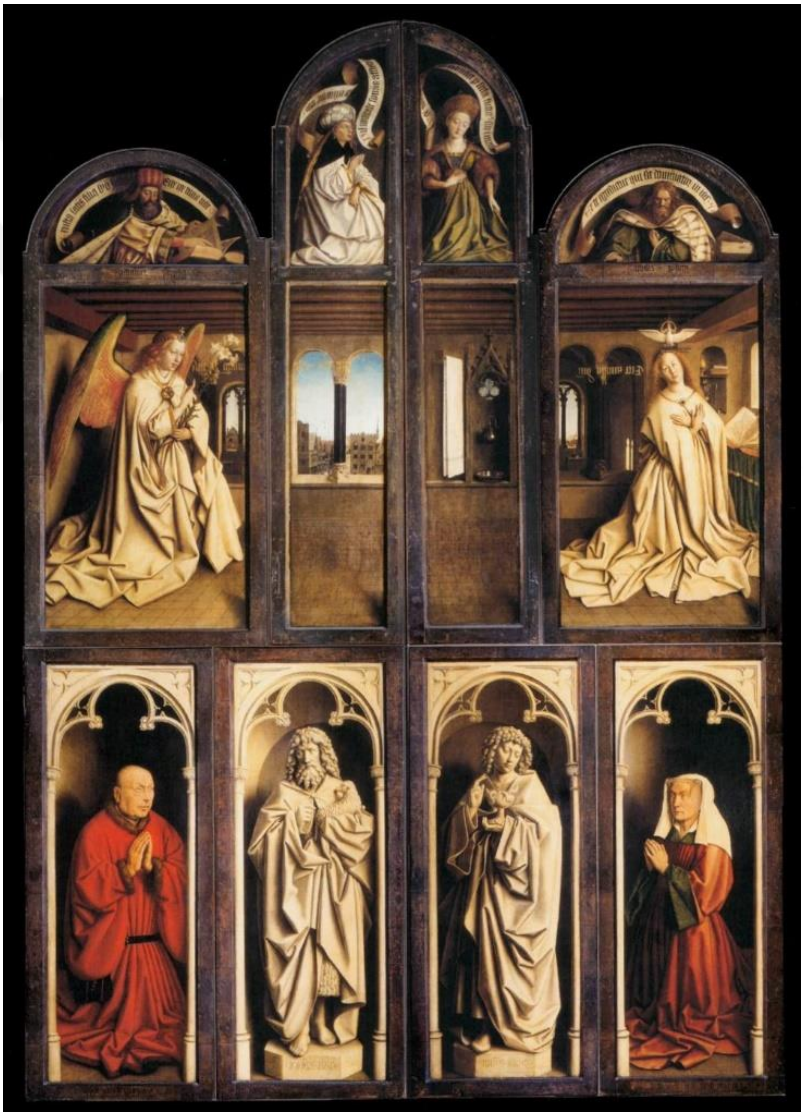
Kaynak:https://www.wga.hu/frames-e.html?/html/a/andrea/castagno/index.html

Andrea del Castagno'nun (1421-1457) Floransa'da bulunan Villa Carducci'ye resmettiği, Dante, Petrarca, Boccaccio gibi isimlerin olduğu, ünlü kadın ve erkeklerden oluşan serinin içinde Cumae Sibyli de yer almaktadır (Resim 61). Boydan olarak gösterilmiş Sibyl sağ eliyle yukarı işaret etmekte, sol elinde de, genelde Sibyl betimlerinde görüldüğü üzere, bir kitap tutmaktadır. Kafasını sağa doğru çevirmiş karşıya bakmakta olan genç ve güzel olarak gösterilmiş figür, yapıldığı döneme ait bir kıyafetle betimlenmiş, açıkta bırakılan saçlarının üzerine bir taç ve alnına doğru düşen bir aksesuar yerleştirilmiştir. Ayaklarının altında bulunan bölüme ise CVMANA QVE

PROPHETAVIT ADVENTVM (Cumae Sibyli'nin geleceğini söylediği kişi geldi) yazılarak, İsa'nın geleceğine dair bulunduğu kehanetin gerçekleştiği vurgulanmıştır.

4.1.1.2. Altar Resimlerinde Yer Alan Sibyller

Resim 62: Jan van Eyck, *Ghent Altar Panosu,* (kanatlar kapalı), 1432, St. Bavo Katedrali, Ghent.



Kaynak:https://www.wga.hu/frames-e.html?/html/e/eyck_van/jan/09ghent/index.html

Jodocus Vijdt ve karısı Lysbette Borluut tarafından, sonradan St. Bavo Katedrali olan St. John Kilisesi için sipariş edilmiş Ghent Altar Panosu (Resim 62), Jan van

Eyck'in (1390-1441) en önemli eserlerinden biri olarak kabul edilir.[72] Poliptik olarak tasarlanmış bu panoya Jan van Eyck'ın ağabeyi Hubert'in (yak. 1370-1426) başladığı ancak 1432 yılında Jan tarafından tamamlandığı söylenmektedir.[73] Kapaklar açıldığında ortaya çıkan renkli ve ayrıntılı sahnelere karşın kapalıyken son derece sade olan panonun mekezinde Müjde sahnesi yer alır. Alt bölümünün sağ ve soluna ellerini birleştirmiş dua eder pozisyonda yerleşleştirilen Jodocus Vijdt ve karısının arasında heykel olarak resmedilmiş Vaftizci Yahya ve İncil yazarı Yahya görülür. Müjde sahnesinin üzerine ise, İsa'nın geleceğine dair kehanette bulunan iki peygamber ve iki Sibyl betimi yerleştirilmiştir.[74]

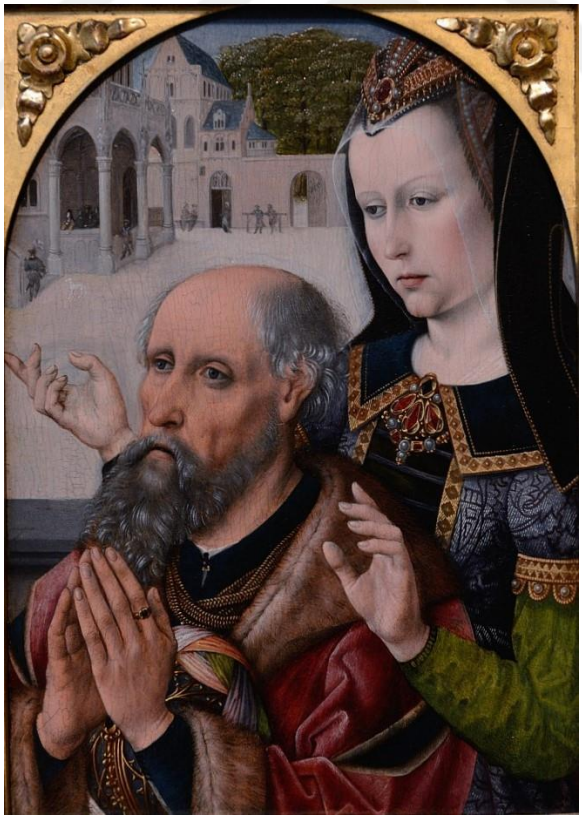
Resim 63: Jan van Eyck, *Erythrae ve Cumae Sibyli*, 1432, Ghent Altar Panosu, St. Bavo Katedrali, Ghent.

Kaynak:https://www.wga.hu/frames-e.html?/html/e/eyck_van/jan/09ghent/index.html

[72] Ed. Bernhard Ridderbos, Anne Van Buren, Henk Van Veen, **Early Netherlandish paintings: Rediscovery, Reception and Research**, Amsterdam, Amstardam University Press, 2005, s. 42.
[73] E. H. Gombrich, **The History Of Art**, New York, Phaidon Press, 1951, s. 170.
[74] Ridderbos vd., **a.g.e**., s. 43.

Sağdaki bölmede, aşağıdaki sahneye doğru bakan peygamber Micah, sol bölüme yerleştirilmiş, elindeki kitabı karıştırmakta olan da peygamber Zekeriya'dır. Arkalarında yazılı şeritlerle betimlenen bu peygamberlerin arasına, yine kehanetlerin yazılı olduğu şeritlerle betimlenmiş iki Sibyl konumlandırılmıştır (Resim 63). Bunlardan sağdaki, tıpkı Micah gibi alttaki sahneye doğru bakmakta olan Cumae, farklı olarak profilden verilmiş ve yukarıda bir noktaya odaklanmış olan ise Erythrae Sibyli'dir.[75] Beyazlar içinde sade, kapalı bir kıyafet ve Doğu tarzında bir türbanla betimlenen Erythrae'ın aksine Cumae, yeşil renkte, kürk detayları olan, boynunu ve kollarının bir kısmını açıkta bırakan oldukça süslü Batılı bir kıyafet ve başlıkla gösterilmiştir. Ayrıca Müjde sahnesini izlerken aynı zamanda bir elinin karnında olması Meryem'le empati kuruyor olabileceği şeklinde yorumlar yapılmasına neden olmuştur.[76]

Resim 64: Hugo van der Goes'un Takipçisi, *İmparator Augustus'un Vizyonu*, 15. yüzyıl.



Kaynak:https://artuk.org/discover/artworks/the-vision-of-the-emperor-augustus-131912

[75] Ridderbos vd., **a.g.e**., s. 43-47.
[76] Penny Howell Jolly, "Jan van Eyck's Italian Pilgrimage: A Miraculous Florentine Annunciation and the Ghent Altarpiece", **Zeitschrift für Kunstgeschichte**, 61. Bd., H. 3, 1998, s. 376.

Diğer panelinde Madonna betiminin bulunduğu bir diptiğin parçası olduğu söylenen Hugo Van der Goes'un takipçisi tarafından ortaya konan altar panosu (Resim 64), tipik olarak gösterilen Augustus ve Sibyl sahnelerinden farklı bir betim sunması dolayısıyla önemli bir örnektir.[77] Vizyonun görülmediği sahnede figürler, mimari yapıların ve farklı figürlerin bulunduğu bir manzaranın önüne yerleştirilmiş ve oldukça samimi bir pozda verilmiştir. Süslü bir kıyafet içerisinde betimlenen Sibyl, arada mesafe bırakmaksızın Augustus'un hemen arkasına konumlanmıştır ve sağ eliyle, kolları arasında kalan İmparator'a vizyonu göstermektedir. Augustus yine tipik olarak ellerini kavuşturmuş dua eder pozisyondadır ve bir adak olarak (*ex-voto*) başından çıkardığı tacını, göğsüne yaslamış bir şekilde tutmaktadır.

Augustus ve Sibyl sahnelerinde görmeye alışık olmadığımız bu samimi pozun, benzer pozisyonda betimlenmiş Vaftizci Aziz John ve bir duacının sahnesinden uyarlandığı düşünülmektedir (Resim 65).

Resim 65: Hugo van der Goes, *Vaftizci Aziz John'la Bir Duacının Portresi*, yak. 1475.

Kaynak: http://art.thewalters.org/detail/26514/portrait-of-a-man-at-prayer-with-saint-john-the-baptist/

[77] Augustus ve Tiburtine bölümüne ait olan bu sahne, altar resmi olduğu için burada kullanılmıştır. İlgili hikâye için bkz: 4.1.2.3. Augustus ve Sibyl.

Resim 66: Maarten van Heemskerck, *Erythrae Sibyli*, 1564.

Kaynak:https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Maerten-van-Heemskerck-De-sibylle-erythraea.jpg

Bir triptiğin parçası olan Maarten van Heemskerck'e (1498-1574) ait eser (Resim 66), manzaranın önüne yerleştirilmiş, resim alanının büyük bir kısmını kaplayan Erythrae Sibyli'ni göstermektedir. Bir kaya parçası üzerinde, ayaklarını çapraz yapmış bir pozisyonda oturmakta olan Sibyl, sağ eliyle adının yazılı olduğu bir kitabı tutmakta, diğer eliyle de sola doğru işaret etmektedir. İfadesi itibariyle oldukça sakin bir görüntü sunan figürün sağındaki ağaç resme doğal bir çerçeve oluşturmaktadır. Üzerinde, farklı bir modele sahip, tek renk bir elbise ve üstünde korse, başında da yine süslü, elbisesiyle uyumlu olması adına aynı renkte verilmiş bir başlık bulunur.

Diğer bir örnek olan Bladelin Altar Panosu, üzerinde yer alan betimin öykülü resimler başlığı altında ele alınması gerektiğinden dolayı Augustus ve Sibyl bölümünde kullanılmıştır.

4.1.1.3. Kitap Resimlerinde Yer Alan Sibyller

Resim 67: Anonim, *On İki Sibyl*, 15. yüzyıl, Minyatür, *Isabella Breviary*.

Kaynak:https://www.moleiro.com/en/books-of-hours/the-isabella-breviary.html#imagenesarticle

15. yüzyıl sonunda Katolikler için yazılmış bir dua kitabı olan ve İspanya Kraliçesi'nin adıyla anılan *Isabella Breviary* adlı kitapta bulunan bir minyatürde, her biri üzerinde kehanet yazan şeritlerle gösterilmiş on iki Sibyl, bir platform üzerinde,

daire şeklinde oturur pozisyonda betimlenmiştir (Resim 67). Üzerlerinde yazan isimlere göre soldan ilk sıradaki, mavi bir kıyafet içinde dingin bir pozda oturmakta olan Libya Sibyli'dir. Hemen yanında tamamen siyah bir elbise içinde, başı açık olarak verilmiş Delphi Sibyli yer alır. Sağ elinde yine, atribülerinden biri olan boynuz vardır ve söz konusu nesne olasılıkla şeritte yazan kehanetle ilintili olarak Sibyl'in eline iliştirilmiştir.[78] Onun yanında, Delphi gibi başı açık olarak gösterilmiş, yine mavi renkte bir kıyafet içinde Cimmeria Sibyli oturmaktadır. Sonraki, ilk sıradakilerin aksine yaşlı bir kadın olarak betimlenmiş Erythrae Sibyli'dir. Yaşına uygun olarak tüm başını ve boynunu kapatan bir türban ve koyu renk kıyafetle gösterilmiş figür, sağ elinde son yargı kehanetinin bir sembolü olarak atribüleri arasında yer alan bir kılıç tutmaktadır.[79] Bir kılıç da yere, ayakları dibine yerleştirilmiştir. Ayrıca yine diğerlerinden farklı olarak ayaklarının mavi bir minder üzerinde olduğu görülmektedir. Grubun en yaşlısı, dolayısıyla en bilgesi olarak gösterilmesi nedeniyle böyle bir ihtimama layık olduğu düşünülebilir. Nitekim neredeyse sahnenin merkezine konumlandırılarak izleyicinin net bir şekilde onu görmesi sağlanmıştır ve bu da figüre yapılmış bir vurgu olarak anlaşılabilir. Yaşlı ve sade bir görünüme sahip Erythrae Sibyli'nin aksi olarak yanına oldukça genç, pembe bir kıyafet ve gösterişli bir başlık içinde Samian Sibyli yerleştirilmiştir. Sağ elini göğsüne yaslamış, bir teslimiyet duygusuyla oturmakta olan bu Sibyl'in yanında ise yine türbanlı, çok da genç olduğu söylenemeyecek Agrippa bulunur. Karşıya doğru bakan Sibyl sağ eliyle kehanetin yazılı olduğu şeride doğru işaret etmektedir. Arkadan verilmiş ve yüzlerinin sadece profilden görülebildiği Sibyller'in ilki, Agrippa'nın yanındaki Europa'dır. Genç olarak gösterilmiş Sibyl, tıpkı Samian'da olduğu gibi, başında tülden bir örtü taşımaktadır ve sağ elinde bir rulo tuttuğu görülür. Ondan sonra, yine elinde rulo tuttuğu görülen, başında herhangi bir örtü ya da başlığın bulunmadığı Tiburtine gelir ve hemen yanındaki, kendisi gibi başı açık olarak verilmiş, sağ eliyle bir şeylere işaret eden Frigia Sibyli'ne bakmaktadır. Sonraki Sibyl olan, kırmızı bir türbanla, Erythrae gibi yaşlı olarak betimlenmiş Hellespontes de, yanındakilerin konuşmasına müdahil olmak istercesine onlara bakmakta ve elleriyle bir şeylere dikkat çekmektedir. Hellespontes'in solundaki, boynunu tamamen açıkta bırakan ve sadece kafasının üst

[78] Husenbeth, **a.g.e.,** s. 408.
[79] **A.g.e**., s. 408; Monteiro, **a.g.e**., s. 25.

kısmını kapatan bir başlıkla gösterilmiş Cumae ise onlardan ayrı olarak sol elinde tuttuğu kitaba odaklanmıştır ve sağ eliyle de dizinin üzerindeki diğer kitabı tutmaktadır. Daire şeklinde oturmuş Sibyller'in sonuncusu, başında yine tülden bir örtü bulunan ve sakin bir ifadeyle yere doğru bakan Pers Sibyli'dir.

Resim 68: Cité des Dames ya da Duke of Bedford'un Ustası, *Christine ve Sibyl Bakarken Parnassos Dağı'nda Kastalia Irmağı'ndaki Dokuz Musa'nın Üzerinden Uçan Pegasus*, yak. 1410-1414, Minyatür, Christine de Pizan'ın *Le Chemin de Long Estude* adlı eseri.

Kaynak:https://www.bl.uk/catalogues/illuminatedmanuscripts/record.asp?MSID=8361&CollID=8&NStart=4431

Geç Ortaçağ'ın kadın yazarı Christine de Pizan'ın (1364-yak.1430) kitabında bulunan Sibyl, alışılmışın dışında bir kompozisyon içinde betimlenmiş olması

dolayısıyla ilginç bir örnektir (Resim 68). Sahnenin sol altına yerleştirilen iki kadın figüründen, farklı bir başlıkla gösterilmiş olan soldaki Christine, çene altından dolanan bir türban ile verilmiş olan diğeri ise Sibyl'dir. Sağ eliyle Christine'nin elini tutan figür, sol eliyle çıplak kadın figürlerine doğru işaret etmektedir. Kafalarında Christine'ninki ile aynı model başlıklar bulunan ve sadece üst bedenlerinin görülebildiği söz konusu figürler dokuz tane olan Musalar'dır. Ayrıca bu figürlerin üzerinde, Musalar'ın atı olarak da kabul edilen[80] kırmızı kanatlarıyla bir Pegasus görülmektedir. Sahnedeki figürlerin bulunduğu yer, Delphoi kahanet merkezinin yer aldığı Parnassos Dağı, Musalar'ın yarıya kadar içinde oldukları su da, Delphoi kâhinesi Pythia'nın arınmak ve esinlenmek için kullandığı Kastalia Irmağı'dır. Dolayısıyla bu ayrıntılar dikkate alındığında sahnedeki Sibyl'in Delphi Sibyli olduğu söylenebilir. Esin perisi olan Musalar'ın da kompozisyona dâhil edilmesi, Christine'nin bir yazar ve şair olması dolayısıyla anlaşılabilir bir durumdur. Diğer taraftan kâhinlerin esrimesi için de ilham gereklidir zira Platon da kâhinlerin esrimesi ile şairlerin esrimesini bir tutar ve her iki durumda da tanrısal ilhamın gerekli olduğunun altını çizer. Dolayısıyla bir şair ve kâhinin bulunduğu sahneye Musalar'ın yerleştirilmesi, ayrıca bunların esinleme gücü olan Kastalia Irmağı'nın içinde verilmiş olmaları tanrısal ilhamın bir vurgusu olarak düşünülebilir. Nitekim Platon'un dediği gibi her iki grup da bu ilham olmadan bir şey yapma yetisine sahip değillerdir.

"...Çünkü şair dediğin hassas, uçarı ve tanrısal bir varlıktır. Esinlenmeden, kendinden geçmeden, yani aklı başındayken hiç bir şey yaratamaz. Zaten tanrı vergisi olmadan hiç kimse ne bir şiir yaratabilir ne de kehanette bulunabilir. (...) İşte bu yüzden, tanrı bu adamların akıllarını baştan alıp onları kendine hizmetkâr kılar; tıpkı kâhinleri ve esinli bilicileri de kendine hizmetkâr kıldığı gibi; çünkü bizler kâhinleri ve bilicileri işittiğimizde, akılları başlarında olmadan söyledikleri onca değerli sözün kendilerine ait olmadığını, tersine kendileri aracılığıyla konuşanın ve bize hitap edenin tanrı olduğunu biliriz."[81]

[80] Ed. William Smith, **Dictionary Of Greek And Roman Biography And Mythology**, Vol. 3, Boston, Little, Brown And Company, 1870, s. 166.
[81] Platon, **İon**, 534a-534d.

Resim 69: Boethius'un Ustası, *Yazı Yazan Erythrae*, 15. yüzyıl, Minyatür, Giovanni de Boccaccio'nun De Claris Mulieribus adlı eseri.

Kaynak:https://www.bl.uk/catalogues/illuminatedmanuscripts/record.asp?MSID=8355&CollID=16&NStart=200305

Giovanni Boccaccio'ya ait *De Claris Mulieribus* adlı eserde bulunan Erythrae Sibyli'nin ahşap bir tahtta oturmuş olarak önündeki kâğıda bir şeyler yazdığı görülmektedir (Resim 69). Genç olarak betimlenmiş Sibyl, ayaklarını göstermeyecek şekilde yere kadar uzanan siyah bir kıyafet içindedir ve başında saçlarını kapatan bir örtü ya da başlık bulunmaz. Bir iç mekânda gösterilmiş figürün hafif sağa dönük, önünde yazı tahtası bulunan bir tahtta oturmakta olduğu ve tüm dikkatini yazmakta olduğu şeye verdiği görülür.

Erythrae Sibyli'nin genelde bir şeyler okurken ya da yazarken gösterilmesi Erythrae kentinin bu konudaki önemi ve Sibyl'in kehanet koleksiyonu ile ilişkilendirilebilir. Zira daha önce de bahsedildiği gibi, Roma'da Sibyl Kitapları

yandıktan sonra yeni bir koleksiyon oluşturmak için Sibyl bulunan yerlere, en çok da Erythrae'ya heyetler gönderilmişitr. Bu da söz konusu kentin ve Sibyl'in önemini vurgulamakta, onun genelde niye bu şekilde betimlendiğini anlaşılır kılmaktadır.

Aynı kitapta bir de benzer şekilde betimlenmiş Cumae Sibyli ile karşılaşılır (Resim 70). Yine bir iç mekânda, ahşap bir tahtta oturur pozisyonda gösterilmiş Sibyl, Erythrae'dan farklı olarak renkli bir kıyafet içindedir ve kafasında boynu ve çenesi de dâhil olmak üzere başını tamamen kapatan bir türban taşımaktadır. Hafif sol tarafına dönmüş olarak masanın üzerindeki süslü bir platforma yerleştirilmiş kitabı okumakta olduğu ve elleriyle kitaba doğru işaret ederek orada yazan kehanete dikkat çektiği görülür. Platformun üzerine açık olan kitap dışında ayrıca iki tane de kapalı kitap yerleştirilmiş ve yine, daha önce de belirtildiği üzere, Tarquinius'a Sibyl Kitapları'nı satarak kehanet koleksiyonunun Roma'ya girmesine vesile olan Cumae Sibyli betimlerinde görmeye alışık olunduğu gibi, söz konusu hikâyeye ve koleksiyona vurgu yapılmıştır.

Resim 70: Boethius'un Ustası, *Kitap Okuyan Cumae Sibyli (Almathea),* 15. yüzyıl, Minyatür, Giovanni de Boccaccio'nun *De Claris Mulieribus* adlı eseri.

Kaynak:https://www.bl.uk/catalogues/illuminatedmanuscripts/record.asp?MSID=8355&CollID=16&NStart=200305

Sibyllae et Prophetae de Christo Salvatore Vaticinantes (1490-1500) adlı el yazmasında, peygamberlerle birlikte, her biri sol elinde tuttuğu bir atribüyle gösterilmiş on iki adet Sibyl bulunmaktadır. Ayrıca her bir Sibyl'den sonra gelen sayfada söz konusu Sibyl'in bulunduğu kehanetle ilişkili olarak İsa'nın hayatından çeşitli sahnelerin betimlendiği görülür.

Resim 71: Jean Poyer Atölyesi, *Pers Sibyli,* 1490-1500, Minyatür,
Sibyllae et Prophetae de Christo Salvatore Vaticinantes.

Kaynak:https://commons.wikimedia.org/w/index.php?title=File:The_Sibyls_and_Prophets_Foretelling_Christ_the_Savior_WDL8969.pdf&page=10

İlk Sibyl, üzerinde figür kabartmaları bulunan görkemli mermer bir tahtta oturan ve tamamen kapalı, sarı renkte bir kıyafet ve çenesinin altından dolanan bir türbanla genç bir kadın olarak betimlenmiş Pers Sibyli'dir (Resim 71). Yönü sola dönük olan figürün elinde bir fener tuttuğu ve eteğinin altından kafasını çıkarmış bir yılan olduğu görülür. Fener bir Kurtarıcı'nın geleceğine, ayakları dibinde görülen yılan da, gelecek olan bu Kurtarıcı'nın Şeytan'ı alt edeceğine dair söylediklerinin bir sembolü olarak kullanılmaktadır.[82] Nitekim sonraki sayfada Sibyl tarafından, gökyüzünde ortaya çıkan Meryem ve İsa vizyonunun Roma İmparator'u Augustus'a gösterildiği sahne yer alır (Resim 72).

Resim 72: Jean Poyer Atölyesi, *Sibyl ve İmparator Augustus*, 1490-1500, Minyatür, *Sibyllae et Prophetae de Christo Salvatore Vaticinantes.*

Kaynak:https://commons.wikimedia.org/w/index.php?title=File:The_Sibyls_and_Prophets_Foretelling_Christ_the_Savior_WDL8969.pdf&page=11

[82] Husenbeth, **a.g.e**., s. 408.

Resim 73: Jean Poyer Atölyesi, *Libya Sibyli*, 1490-1500, Minyatür,

Sibyllae et Prophetae de Christo Salvatore Vaticinantes.

Kaynak:https://commons.wikimedia.org/w/index.php?title=File:The_Sibyls_and_Prophets_Foretelling_Christ_the_Savior_WDL8969.pdf&page=12

Yine bir mermer tahtta oturmakta olan ancak bu sefer yüzünün izleyiciye dönük olduğu Libya Sibyli kırmızı bir pelerinle gösterilmiştir ve Pers Sibyli'nin aksine başında, boynunu açıkta bırakan, tepeden bağlanmış bir türban bulunmaktadır (Resim

73). Sol elinde bir meşale olduğu ve diğer eliyle de ona doğru işaret ederek kullanılan bu ayrıntının vurgulandığı görülür. Bu atribünün kullanılması, yukarıdaki örnekte olduğu gibi, Sibyl'in, İsa'nın geleceği ile ilgili bulunduğu öngörüler dolayısıyladır[83] ve ardından gelen sahne yine, Sibyl tarafından Augustus'a gösterilen İsa ve Meryem vizyonunu içermektedir (Resim 74).

Resim 74: Jean Poyer Atölyesi, *Sibyl ve İmparator Augustus,* 1490-1500, Minyatür, *Sibyllae et Prophetae de Christo Salvatore Vaticinantes*.

Kaynak:https://commons.wikimedia.org/w/index.php?title=File:The_Sibyls_and_Prophets_Foretelling_Christ_the_Savior_WDL8969.pdf&page=13

[83] Husenbeth, **a.g.e**., s. 408.

Resim 75: Jean Poyer Atölyesi, *Erythrae Sibyli*, 1490-1500, Minyatür,

Sibyllae et Prophetae de Christo Salvatore Vaticinantes.

Kaynak:https://commons.wikimedia.org/w/index.php?title=File:The_Sibyls_and_Prophets_Foretelling_Christ_the_Savior_WDL8969.pdf&page=14

Pers ve Libya'nın aksine altın kaplama ve tamamen cepheden verilmiş bir tahtta oturan Erythrae Sibyli, mavi renkte ve diğerlerine göre daha süslü bir kıyafet içinde gösterilmiştir (Resim 75). Ayrıca başında, yine farklı olarak, türban yerine ilginç bir başlık bulunur. Sol elinde, İsa'nın bir bakireden doğacağını söylemesi dolayısıyla Meryem'in saflığını, temizliğini simgeleyen beyaz güller tutmaktadır.[84] Hemen sonrasında da, beklendiği üzere, Müjde sahnesi gelir (Resim 76).

Resim 76: Jean Poyer Atölyesi, *Meryem'e Müjde,* 1490-1500, Minyatür, *Sibyllae et Prophetae de Christo Salvatore Vaticinantes*.

Kaynak:https://commons.wikimedia.org/w/index.php?title=File:The_Sibyls_and_Prophets_Foretelling_Christ_the_Savior_WDL8969.pdf&page=15

[84] Husenbeth, **a.g.e**., s. 408.

Resim 77: Jean Poyer Atölyesi, *Cumana Sibyli,* 1490-1500, Minyatür,

Sibyllae et Prophetae de Christo Salvatore Vaticinantes.

Kaynak:https://commons.wikimedia.org/w/index.php?title=File:The_Sibyls_and_Prophets_Foretelling_Christ_the_Savior_WDL8969.pdf&page=16

Cumana Sibyli de, tıpkı Erythrae'da olduğu gibi, altın kaplama bir tahttadır ancak ondan farklı olarak sola dönük vaziyette oturmuştur (Resim 77). Üzerinde sarı renkte

bir şal bulunan mavi bir elbisenin içinde gösterilmiş ve kafasına hem bir başlık hem de tülden bir örtü takmıştır. Tıpkı diğerleri gibi genç olarak betimlenmiş Sibyl, elinde bir kâse tutmaktadır. Tiburtine Sibyli'nin elinde de görülen bu obje bu sefer, bir bakireden olacak olan İsa'nın Bethlehem'de doğacağı kehentinde bulunan Cumana Sibyli betiminde verilmiştir[85] ve sonraki sayfada İsa'nın doğduğu görülür (Resim 78).

Resim 78: Jean Poyer Atölyesi, *İsa'nın Doğumu*, 1490-1500, Minyatür,
Sibyllae et Prophetae de Christo Salvatore Vaticinantes.

Kaynak:https://commons.wikimedia.org/w/index.php?title=File:The_Sibyls_and_Prophets_Foretelling_Christ_the_Savior_WDL8969.pdf&page=17

[85] Husenbeth, **a.g.e.**, s. 409.

Resim 79: Jean Poyer Atölyesi, *Samian Sibyli,* 1490-1500, Minyatür,

Sibyllae et Prophetae de Christo Salvatore Vaticinantes.

Kaynak:https://commons.wikimedia.org/w/index.php?title=File:The_Sibyls_and_Prophets_Foretelling_Christ_the_Savior_WDL8969.pdf&page=18

Maviler içinde gösterilmiş, başında, boynunu açıkta bırakan bir örtü ve üzerinde bir başlık bulunan Samian Sibyli'nin, sol tarafa dönük olarak oturduğu ve elinde küçük bir beşik tuttuğu görülmektedir (Resim 79). Zira o da tıpkı Erythrae ve Cumana gibi, İsa'nın doğumuyla ilgili kehanetlerde bulunmuştur.[86] Kendinden sonra gelen betim de, çobanların beşikte yatan çocuk İsa'ya tapınmasını göstermektedir (Resim 80).

Resim 80: Jean Poyer Atölyesi, *Çobanların Tapımı,* 1490-1500, Minyatür, *Sibyllae et Prophetae de Christo Salvatore Vaticinantes.*

Kaynak:https://commons.wikimedia.org/w/index.php?title=File:The_Sibyls_and_Prophets_Foretelling_Christ_the_Savior_WDL8969.pdf&page=19

[86] Husenbeth, **a.g.e**., s. 408.

Resim 81: Jean Poyer Atölyesi, *Cimmeria Sibyli,* 1490-1500, Minyatür,

Sibyllae et Prophetae de Christo Salvatore Vaticinantes.

Kaynak:https://commons.wikimedia.org/w/index.php?title=File:The_Sibyls_and_Prophets_Foretelling_Christ_the_Savior_WDL8969.pdf&page=20

Diğerlerinden farklı olarak mermer ve altın kaplama karışımı bir tahtta oturan ve tıpkı Erythrae gibi cepheden verilen Cimmeria Sibyli, mavi bir kıyafet ve üzerinde kırmızı bir pelerinle, başında da yine mavi bir başlıkla gösterilmiştir (Resim 81). Kafasını hafif yana yatırmış olarak yere doğru bakmakta olan figürün elinde küçük bir boynuz olduğu görülür ve bu atribü onun, doğacak olan çocuk İsa'nın annesi tarafından besleneceğini söylediği kehaneti ile ilişkilendirilir.[87] Nitekim bundan sonraki sayfada İsa'yı emziren Meryem betimi görülmektedir (Resim 82).

Resim 82: Jean Poyer Atölyesi, *Meryem'in İsa'yı Beslemesi,* 1490-1500, Minyatür, *Sibyllae et Prophetae de Christo Salvatore Vaticinantes.*

Kaynak:https://commons.wikimedia.org/w/index.php?title=File:The_Sibyls_and_Prophets_Foretelling_Christ_the_Savior_WDL8969.pdf&page=21

[87] Husenbeth, **a.g.e**., s. 408.

Resim 83: Jean Poyer Atölyesi, *Europa Sibyli,* 1490-1500, Minyatür,

Sibyllae et Prophetae de Christo Salvatore Vaticinantes.

Kaynak:https://commons.wikimedia.org/w/index.php?title=File:The_Sibyls_and_Prophets_Foretelling_Christ_the_Savior_WDL8969.pdf&page=22

Diğerlerine kıyasla daha renkli bir kıyafet içinde betimlenen ve onlardan daha farklı bir tahtta oturmakta olan Europa Sibyli sol elinde, masumların katli keheneti dolayısıyla bir kılıç tutmakta, diğer eliyle de ona doğru işaret ederek kehanetin altını çizmektedir (Resim 83).[88] Diğer sayfada da söylediklerinin karşılığı olarak, kucağında İsa ile Meryem ve Yusuf'un Mısır'a kaçış sahnesi yer alır (Resim 84).

Resim 84: Jean Poyer Atölyesi, *Mısır'a Kaçış,* 1490-1500, Minyatür, *Sibyllae et Prophetae de Christo Salvatore Vaticinantes.*

Kaynak:https://commons.wikimedia.org/w/index.php?title=File:The_Sibyls_and_Prophets_Foretelling_Christ_the_Savior_WDL8969.pdf&page=23

[88] Husenbeth, **a.g.e**., s. 409.

Resim 85: Jean Poyer Atölyesi, *Tiburtine Sibyli,* 1490-1500, Minyatür,

Sibyllae et Prophetae de Christo Salvatore Vaticinantes.

Kaynak:https://commons.wikimedia.org/w/index.php?title=File:The_Sibyls_and_Prophets_Foretelling_Christ_the_Savior_WDL8969.pdf&page=24

Pers ve Libya gibi mermer bir tahtta oturan Tiburtine Sibyli, kırmızı bir elbise ve desenli parlak bir pelerin olmak üzere ötekilere kıyasla daha özenli bir kıyafet içinde verilmiştir (Resim 85). Başında tepeden bağlanmış pembe bir türban bulunan Sibyl'in

de diğerleri gibi genç olarak betimlendiği görülür. İsa'nın çekecek olduğu acılarla ilgili çeşitli öngörülerde bulunan Sibyl, sol elinde atribülerinden biri olan bir el tutmaktadır[89] ve söz konusu kehanet dolayısıyla kendinden hemen sonraki sayfada, elleri ve gözleri bağlı olarak bir sandelyeye oturtulan İsa'nın etrafındaki insanlar tarafından çeşitli hakaretlere maruz kaldığı görülmektedir (Resim 86).

Resim 86: Jean Poyer Atölyesi, *İsa'yla Alay Edilmesi*, 1490-1500, Minyatür, *Sibyllae et Prophetae de Christo Salvatore Vaticinantes*.

Kaynak:https://commons.wikimedia.org/w/index.php?title=File:The_Sibyls_and_Prophets_Foretelling_Christ_the_Savior_WDL8969.pdf&page=25

[89] Husenbeth, **a.g.e.**, s. 409.

Resim 87: Jean Poyer Atölyesi, *Agrippa Sibyli,* 1490-1500, Minyatür,

Sibyllae et Prophetae de Christo Salvatore Vaticinantes.

Kaynak:https://commons.wikimedia.org/w/index.php?title=File:The_Sibyls_and_Prophets_Foretelling_Christ_the_Savior_WDL8969.pdf&page=26

Ön cepheden verilen ve diğerlerinin aksine kafasını kaldırmış izleyiciye doğru bakan Agrippa Sibyli, onlardan farklı olarak üzerine kumaş geçirilmiş, bol drapeli örtü bulunan bir tahtta oturmaktadır (Resim 87). Üzerinde Pers Sibyli'ninkine benzeyen ancak onunkine kıyasla daha süslü olan sarı renkte bir kıyafet vardır. Başında ise yine tepeden bağlanmış bir türban bulunur. İsa'nın çilesi ile ilgili söylediklerinin bir sembolü olarak da yukarıya kaldırdığı sol elinde bir kırbaç tutmaktadır.[90] Diğer sayfada ise, beklendiği gibi, bir sütuna bağlanmış İsa'nın kırbaçlandığı görülür (Resim 88).

Resim 88: Jean Poyer Atölyesi, *İsa'nın Kırbaçlanması,* 1490-1500, Minyatür, *Sibyllae et Prophetae de Christo Salvatore Vaticinantes.*

Kaynak:https://commons.wikimedia.org/w/index.php?title=File:The_Sibyls_and_Prophets_Foretelling_Christ_the_Savior_WDL8969.pdf&page=27

[90] Husenbeth, **a.g.e**., s. 409.

Resim 89: Jean Poyer Atölyesi, *Delphi Sibyli,* 1490-1500, Minyatür,

Sibyllae et Prophetae de Christo Salvatore Vaticinantes.

Kaynak:https://commons.wikimedia.org/w/index.php?title=File:The_Sibyls_and_Prophets_Foretelling_Christ_the_Savior_WDL8969.pdf&page=28

Bir türban ya da başlıkla gösterilen diğer Sibyller'den farklı olarak saçları tamamen açık olan Delphi Sibyli, mavi elbise üzerine kırmızı bir pelerinle betimlenmiştir ve yine mermerle altın kaplama karışımı bir tahtta oturmaktadır (Resim 89). Tiburtine ve Agrippa'da olduğu gibi onun da, İsa'nın karşılaşacağı zorluklar hakkında örgördüklerinin bir vurgusu olarak sol elinde dikenli bir taç tuttuğu görülür.[91] Buna ithafen sonraki sahne, kafasına dikenli taç yerleştirilmiş olan ve etrafındakiler tarfından çeşitli işkencelere maruz kalan İsa'yı göstermektedir (Resim 90).

Resim 90: Jean Poyer Atölyesi, *İsa'ya Dikenli Taç Takılması,* 1490-1500,
Minyatür, *Sibyllae et Prophetae de Christo Salvatore Vaticinantes.*

Kaynak:https://commons.wikimedia.org/w/index.php?title=File:The_Sibyls_and_Prophets_Foretelling_Christ_the_Savior_WDL8969.pdf&page=29

[91] Husenbeth, **a.g.e**., s. 408.

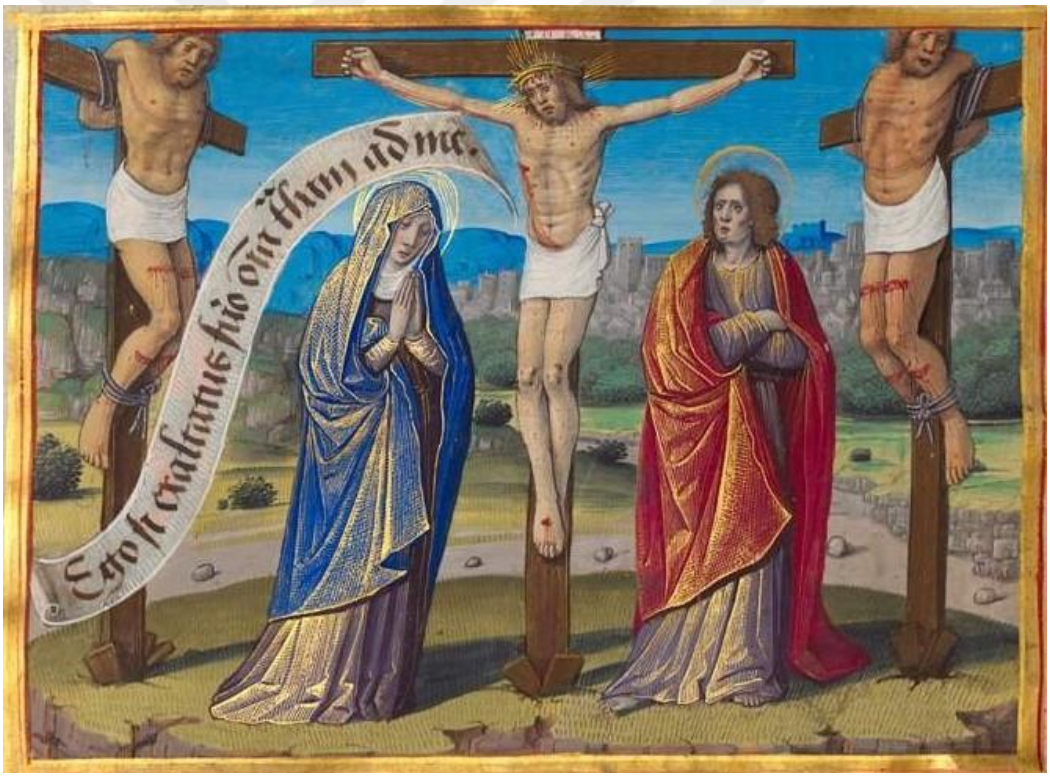
Resim 91: Jean Poyer Atölyesi, *Hellespontes Sibyli,* 1490-1500, Minyatür,

Sibyllae et Prophetae de Christo Salvatore Vaticinantes.

Kaynak:https://commons.wikimedia.org/w/index.php?title=File:The_Sibyls_and_Prophets_Foretelling_Christ_the_Savior_WDL8969.pdf&page=30

Saçlarını ve boynunu tamamen kapatan bir türban ve üzerine yerleştirilen bir başlıkla betimlenmiş Hellespontes Sibyli, diğerlerine kıyasla daha olgun bir kadın olarak gösterilmiştir (Resim 91). Hafif sola dönük olarak tahtta oturmakta ve karşıya doğru bakmaktadır. Sağ eliyle de diğer elinde tuttuğu, ucunu yere dayadığı büyük haça işaret eder. Zira en önemli kehanetlerinden biri İsa'nın çarmıha gerileceğini söylemesidir ki,[92] hemen sonrasında söz konusu sahneyi gösteren betim ile karşılaşılmaktadır (Resim 92).

Resim 92: Jean Poyer Atölyesi, *İsa'nın Çarmıha Gerilmesi,* 1490-1500, Minyatür, *Sibyllae et Prophetae de Christo Salvatore Vaticinantes.*



Kaynak:https://commons.wikimedia.org/w/index.php?title=File:The_Sibyls_and_Prophets_Foretelling_Christ_the_Savior_WDL8969.pdf&page=31

[92] Husenbeth, **a.g.e**., s. 409.

Resim 93: Jean Poyer Atölyesi, *Frigia Sibyli,* 1490-1500, Minyatür,

Sibyllae et Prophetae de Christo Salvatore Vaticinantes.

Kaynak:https://commons.wikimedia.org/w/index.php?title=File:The_Sibyls_and_Prophets_Foretelling_Christ_the_Savior_WDL8969.pdf&page=32

Maviler içinde ve boynunu açıkta bırakan bir türban ile gösterilmiş olan Frigia Sibyli, serideki yaşlı olarak betimlenmiş tek Sibyl'dir (Resim 93). Cepheden verilmiş olan tahttın üzerinde, hafif sola dönmüş olarak oturan figürün sol elinde, İsa'nın yeniden dirileceği ile ilgili bulunduğu kehanet dolayısıyla bir bayrak taşıdığı, diğer eliyle de ona doğru işaret ettiği görülür.[93] Hemen sonrasına da, elinde bayrakla mezarından çıkan İsa'nın betimlendiği sahne yerleştirilmiştir (Resim 94).

Resim 94: Jean Poyer Atölyesi, *İsa'nın Dirilişi,* 1490-1500, Minyatür, *Sibyllae et Prophetae de Christo Salvatore Vaticinantes*.

Kaynak:https://commons.wikimedia.org/w/index.php?title=File:The_Sibyls_and_Prophets_Foretelling_Christ_the_Savior_WDL8969.pdf&page=33

[93] Husenbeth, **a.g.e**., s. 409.

Resim 95:Anonim*, Europa Sibyli,* 1501-1600, Minyatür, *Dicts Sybillins en Personnages.*

Kaynak:http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b525016145/f56.image.zoom

Dicts Sybillins en Personnages adlı eserde bulunan Sibyl serisinden biri olan Europa, elinde alışılmışın dışında bir atribüyle betimlenmesi dolayısıyla farklı bir örnektir (Resim 95). Kırmızı rengin ağırlıkta olduğu süslü bir kıyafet ve başlık içinde gösterilmiş olan figür ayakta, sol tarafına dönmüş olarak durmakta ve sol elinde, bir ayağı Sibyl'in avucunda diğer ayağı havada olan küçük bir melek olduğu görülmektedir. Bu küçük figürün ayrıca sağ eliyle diğer elinde tuttuğu haça işaret ettiği görülür. Sibyl'in söz konusu meleğe odaklanmış olması izleyicinin dikkatinin de bu figüre yönelmesine sebebiyet verir ve Sibyl'in kehaneti, elinde haç bulunan melek aracılığıyla aktarılmış olur. Zira söz konusu Sibyl, masumların katli kehaneti dışında[94]

[94] Husenbeth, **a.g.e**., s. 409.

İsa'nın geleceğine ve onun bir Bakire'den doğacağına dair söyledikleri ile de bilinmektedir.[95]

Resim 96: Anonim, *Kâhin Sibylle*r, yak. 1588, İllüstrasyon, Sebastian Münster'in *Cosmographia* adlı eseri.

Kaynak:https://www.raremaps.com/gallery/detail/27478/vates-sibyllinae-munster

Sebastian Münster'e (1488-1552) ait *Cosmographia* adlı eserin Latince baskısında bulunan Sibyl betimleri, çalışma boyunca kullanılan tüm örneklerden ayrılması dolayısıyla oldukça önemlidir (Resim 96). Bir manzara önüne, sol tarafa konumlanmış ağacın yanına yerleştirilen üç Sibyl'in, birbirlerine sırtlarını dönmüş olarak el ele tutuştuğu ve bir daire oluşturduğu görülür. Benzer pozda olan ikisi statik durumda iken, bir bacağını öne atmış ve kafasını yana yatırmış olarak yere doğru bakan biri hareket halinde gösterilmiştir. Başlarında birer çelenk bulunan figürlerin hepsi de

[95] Monteiro, **a.g.e**., s. 11-12.

çırılçıplaktır ve bu durum, her ne kadar zaman zaman göğüsleri açık olarak verilseler de, Sibyl betimlerinde karşılaşılmayan bir durumdur. Nitekim resmin üst kısmına yerleştirlen bir çerceve içine yazılmış *Vates Sibyllinae* (Kâhin Sibyller) yazısı olmasa, figürlerin Sibyl olduğu sonucuna varmak neredeyse imkânsızdır. Onlara dair hiçbir atribünün kullanılmaması ve üstelik bir de hiç beklenmediği şekliyle tamamen çıplak olarak verilmeleri, söz konusu figürlerin Sibyller'den ziyade mitolojik karakterler olarak düşünülmesine neden olmaktadır. Hatta esere bakan birinin, onların *Üç Güzeller* olduğunu söylemesi oldukça olasıdır (Resim 97-98). Diğer taraftan Cumae Sibyli'nin Roma'da doğa ile ilişkili bir figür olarak kabul edilmesi[96] söz konusu sahnede, başlarında çelenklerle tamamen çıplak olarak verilmiş Sibyller'in doğa ile bütünleşmiş figürler olarak ele alınmış olabileceği sonucunu çıkarmayı mümkün kılmaktadır. Cumae Sibyli aynı zamanda, doğanın verimliliğini sembolize eden Magna Mater ile de ilişkilendirilir[97] ve bu da bir kez daha doğa ve Sibyller arasındaki bağıntıyı vurgular. Dolayısıyla sahnedeki figürler diğer Sibyl betimlerden farklı olarak doğa ile iç içe verilmiş ve bu bilge kadınlarla doğa arasındaki bağlantının altı çizilmiştir.

Resim 97: Peter Paul Rubens, *Üç Güzeller*, 1630-1635.

Resim 98: Raffaello Sanzio, *Üç Güzeller*, 1504-1505.

Kaynak:https://www.museodelprado.es/en/the-collection/art-work/the-three-graces/145eadd9-0b54-4b2d-affe-09af370b6932

Kaynak: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Raffael_010.jpg

[96] Rachel S. McCoppin, **The Hero's Quest and The Cycles of Nature: An Ecological Interpretation of World Mythology,** North Carolina, McFarland and Co., 2016, s. 109.
[97] **A.g.e.**, s. 109.

4.1.1.4. Tuval Resimlerinde Yer Alan Sibyller

Resim 99: Vittore Carpaccio, *Bir Sibyl*, yak. 1510.

Kaynak:https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Carpaccio,_sibilla.jpg

Vittore Carpaccio'a (yak. 1465-1525/26) ait boydan gösterilmiş, sağ elinde bir kitap, sol elinde de kapalı bir rulo tutmakta ve karşıya doğru bakmakta olan Sibyl'in genç ve güzel olarak betimlendiği görülmektedir (Resim 99). Saçları tamamen açıkta bırakılmamış, aşağıya dökülen ucu vücuduna dolanacak kadar büyük bir örtüyle kapatılmıştır. Kimliğine dair bir bilgiyle karşılaşılmaz ancak elinde tuttuğu kitap dışında ayrıca ayakları dibine yerleştirilen iki kitabın daha varlığı onun, Tarquinius'a kehanet kitaplarını satan Cumae Sibyli olabileceği ihtimalini ortaya koyar. Nitekim dokuz kitaptan sadece üç tanesini satabilmiştir ve dolayısıyla burada üç kitapla buna

bir gönderme yapıldığı düşünülebilir. Ayrıca kompozisyona bir de, Sibyl sahnelerinde genelde gördüğümüz üzere, kehanetlerin doğruluğuna, gerçekliğine yapılan bir vurgu olarak düşünülebilecek küçük bir köpek yerleştirilmiştir.

Resim 100: Ambrosius Benson, *Pers Sibyli*, yak. 1525-1549.

Kaynak:https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Ambrosius_Benson_-_Sibylla_Persica.jpg

Ambrosius Benson (yak. 1495/1500-1550) tarafından gerçekleştirilmiş olan Sibyl betimine bakıldığında figürün, genelde karşılaşılmadığı kadar süslü bir kıyafet içinde verildiği görülür (Resim 100). Öyle ki eser adeta bir kraliçe portresi gibi görünmektedir. Yüzünde bir tebessümle elinde tuttuğu küçük kitabı okumakta olan Sibyl, üzerinde kürkün bulunduğu kırmızı bir kıyafetle ve çeşitli aksesuarla betimlenmiş, kafasında çene altından bağlanan, üzerine tacın yerleştirildiği bir başlıkla gösterilmiştir. Rönesans dönemine ait kıyafetler içindeki figürün kollarına aldığı leopar kürkün ona egzotik bir hava kattığı söylenebilir. Genç bir kadın olarak

betimlenmiş söz konusu figür, önüne yerleştirilen, adının yazılı olduğu kehanet rulosundan da anlaşılacağı üzere Pers Sibyli'dir.

Resim 101: Francesco Bacchiacca, *Sibyl*, yak. 1525-1550.

Kaynak: https://www.khm.at/objektdb/detail/89

Francesco Bacchiacca'nın (1494-1557) eserinde oldukça ilginç bir Sibyl betimi ile karşılaşılmaktadır. Bir manzara önünde, profilden verilmiş figür, kıyafeti ve başlığıyla diğerlerinden farklı bir görüntü sunar (Resim 101). Üzerindeki detaylı ve süslü kıyafet, ön kısmının sadece tül ile kapatılmış olması dolayısıyla göğüslerinin kolaylıkla görülebilmesini sağlamakta, başında ise garip bir başlık bulunmaktadır. Bunun yanı sıra kıyafeti çeşitli aksesuarlarla desteklenmiş, bu da özenli görünümüne katkı sağlamıştır. Genelde olduğunun aksine herhangi bir kitap, rulo ya da kehanetlerin yazılı olduğu şeritlelerle veyahut Sibyller'e özgü atribülerden biriyle gösterilmemiş, sıradan soylu bir kadın görünümünde verilmiştir.

Resim 102: Ludger Tom Ring, *Delphi Sibyli*, 1530.

Resim 103: Ludger Tom Ring, *Cumae Sibyli*, Tarih yok.

Kaynak:https://www.akg-images.com/archive/The-Sibyl-of-Delphi-2UMDHUFLDKSZ.html

Kaynak:https://www.bildindex.de/document/obj00022691?part=1&medium=fmc663625

Ludger Tom Ring (1496-1547) tarafından gerçekleştirilmiş Sibyl serisinde figürler alışılmışın dışındaki kostümleriyle hayli dikkat çekicidir. Bir iç mekânda gösterilmiş Delphi Sibyli, genç ve güzel olarak verilen diğer betimlerinin aksine daha olgun bir yaştadır ve hiçbir çekiciliği yoktur (Resim 102). Üzerinde vücudunu tamamen kapatan koyu renk bir kıyafet ve başında farklı bir türban bulunur. Ayrıca boynuna dolanan örtü de çenesi dâhil olmak üzere tüm boynunu kapatmaktadır. Sağ elinin dört parmağını kıyafetinin içine sokmuş, diğer elinin iki parmağını ise adının yazılı olduğu platformun üzerine koymuştur ve ağzı hafif aralık olarak sakin bir tavırla gözlerini sabitlediği noktaya bakmaktadır. Delphi'ye göre daha genç gösterilen Cumae Sibyli'nin ise sağ elinde açık bir rulo olduğu, diğer eliyle de başındaki türbanın boynuna doladığı bir ucunu tuttuğu görülmektedir (Resim 103). Yine bir iç mekânda

gösterilmiş figür, Delphi'ye göre daha renkli bir kıyafetle betimlenmiştir ve tıpkı onun gibi sakin bir pozda aşağıya doğru bakmaktadır.

Resim 104: Ludger Tom Ring, *Cimmeria Sibyli*, Tarih yok.

Resim 105: Ludger Tom Ring, *Libya Sibyli*, Tarih yok.

Kaynak:https://www.bildindex.de/document/obj00022691?part=4&medium=mi02445e01

Kaynak:https://www.bildindex.de/document/obj00022691?part=6&medium=mi02445e05

Cimmeria Sibyli'nin, serideki diğer Sibyller'le kıyaslandığında en ilginç görüntüyü sunduğu söylenebilir (Resim 104). Figür sahneye hafif sağ tarafına dönük vaziyette yerleştirilmiştir ve yine oldukça sakin bir ifadeyle aşağıya doğru bakmaktadır. Kafasında garip bir türban, üzerinde yeşil, pelerin gibi bir üstlük bulunur. Ancak bunlar kumaşın olması gerektiği halinden farklı olarak kalıp gibi durmakta ve bu da görünüş olarak Sibyl'i diğerlerinden ayırmaktadır. Yukarıdaki örneklerde olduğu gibi bir iç mekânda verilmesine karşın onlardan farklı olarak bulunduğu mekân bir pencere ile dışarıya açılmaktadır. Benzer pozda betimlenen Libya Sibyli de hafif soluna doğru dönmüş ve aşağıya bakmaktadır (Resim 105). Kulaklarını açıkta bırakan bir türban ve üzerinde kırmızı bir pelerin bulunmakta, üst üste gelecek şekilde ellerini adının yazılı olduğu platforma koyduğu görülmektedir. Yine Cimmeria'da olduğu gibi bulunduğu

mekânın pencerelerle dışarıya açıldığı görülür. Adının yazılı olduğu yerin alt kısmında ise olasılıkla bir kehanet yazılıdır.

Resim 106: Ludger Tom Ring, *Frigia Sibyli*, Tarih yok.

Resim 107: : Ludger Tom Ring, *Samian Sibyli*, Tarih yok.

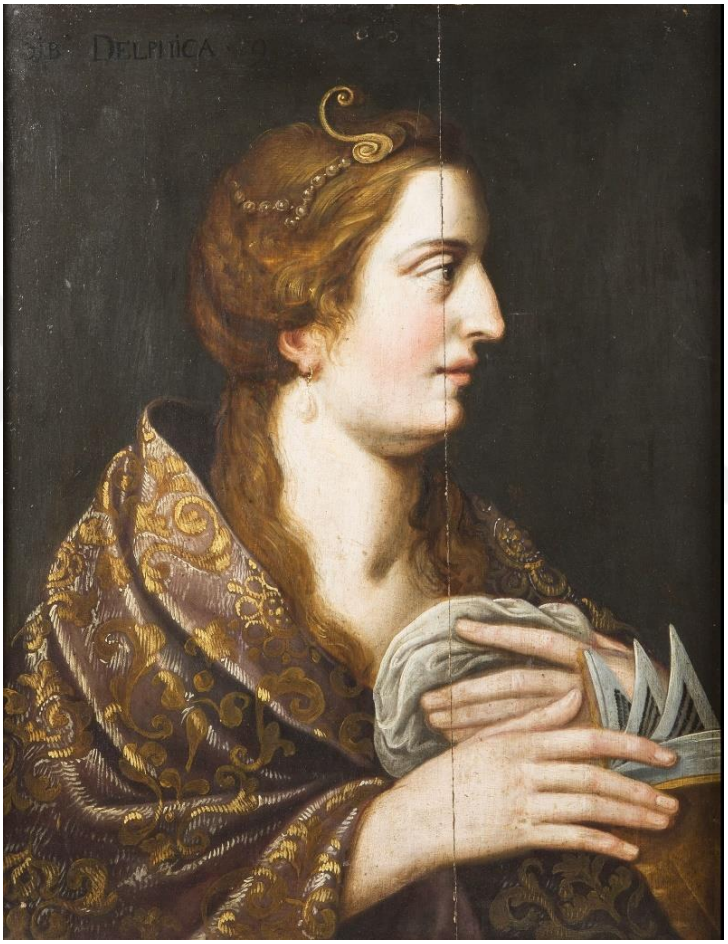
Kaynak: https://www.bildindex.de/document/obj00022691?part=3

Kaynak:https://www.bildindex.de/document/obj00022691?part=5&medium=mi02445e02

Serideki diğer iki Sibyl Frigia ve Samian Sibyli'dir. Bunlar diğerlerine kıyasla daha geriden verilmiştir ve kısmen belden aşağıları da görülebilmektedir. Ayrıca sakin bir duruş içerisinde bir noktaya doğru öylece bakan diğerlerinin aksine daha hareketli pozda betimlenmişlerdir. Yaşlı bir kadın olarak verilen Frigia Sibyli memnuniyetsiz bir ifadeyle yüzünü sağa doğru çevirmiş, sağ eli ile yukarıya doğru işaret etmekte, diğer eli üzerindeki pelerini ve başından sarkan örtünün ucunu tutmaktadır (Resim 106). Boynunda diğerlerinden farklı olarak bir kolye taşıdığı görülür ve saçları bir başlık ve örtüyle ilginç bir şekilde kapatılmıştır. Kapalı bir mekânda bulunan Sibyl'in adı, diğerlerinde olduğu gibi resmin tabanında yazmasının yanı sıra arkadaki duvara yerleştirilen küçük şeridin üzerinde de belirtilerek kimliği vurgulanmıştır. Genç olarak

gösterilmiş Samian Sibyli ise iki eliyle tutmakta olduğu bir şeritte yazanları okumaktadır (Resim 107). Üzerinde süslü bir elbise, başında boynunu da kapatan bir türban vardır ancak yine de saçlarının bir kısmının sırtına döküldüğü görülür. Diğerlerinden farklı olarak, bulunduğu yerin üzerinden görülen ağaçlardan da anlaşılacağı üzere, kapalı bir mekânda değildir.

Resim 108: Pieter Paul Rubens'in Takipçisi, *Delphi Sibyli*, yak. 1600.



Kaynak:https://www.expertissim.com/ecole-anversoise-1600-suiveur-pierre-paul-rubens-sybille-delphes-tableau-12225363

Pieter Paul Rubens'in takipçisine ait eserde görülen Delphi Sibyli tamamen sol tarafına dönmüş olarak karşısında biri varmış gibi o tarafa doğru bakmaktadır (Resim 108). Elinde açık vaziyette duran kitabı da aynı tarafa tutması, orada biri olduğu ihtimalini güçlendirir. Sol üst köşede adının yazılı olduğu siyah bir fona yerleştirilmiş figürün orta yaşlarda bakımlı bir kadın olduğu görülmektedir. Üzerinde parlak kumaştan desenli bir şal, açık bırakılan ve bir kısmının omuzlarına döküldüğü

saçlarında da bazı aksesuarlar bulunan Sibyl'e genel olarak bakıldığında soylu bir kadın görünümünde olduğu söylenebilir. Nitekim ifadesi ve vakur duruşu da bu görüşü desteklemektedir.

Resim 109: Abraham Janssens, *Agrippa Sibyli*, yak. 1600.

Kaynak:https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Attributed_to_Abraham_Janssens_I_-_The_Sibyl_Agrippina_-_Google_Art_Project.jpg

Koyu tenli bir kadın olarak betimlenen Abraham Janssens'in (1575-1632) eserinde Agrippa Sibyli diğer Sibyl betimleri ile kıyaslandığında ilginç bir örnek sunmaktadır (Resim 109). Onun bu şekilde gösterilmesinin, bazı betimlerde koyu tenli verilen Libya Sibyli ile bir tutulmasından kaynaklandığı söylenebilir. (Resim 10) Öyle ki, daha önce de bahsedildiği gibi, sayıları on olan Sibyller'e sonradan Agrippa ve Europa olmak üzere iki Sibyl daha eklenmiş ve bu sayı on ikiye çıkarılmıştır. Ancak bunun sadece sayıyı on ikiye tamamlamak için yapıldığı, Agrippa'nın Libya Sibyli ile

Europa'nın ise Delphoi ya da Cumae Sibyli ile aynı kişi olduğu söylenmektedir.[98] Dolayısıyla söz konusu sahnede figürün koyu tenli olarak verilmesi buna bağlanabilir.

Siyah bir arka plana sahip resimde figür, kollarını ve boynunu açıkta bırakan, kırmızı renkte bir kıyafet içinde verilerek vurgulanmış ve daha görünür hale gelmesi sağlanmıştır. Oturur pozisyonda, bir tebessümle ancak gözleri dolmuş gibi bir ifadeyle izleyiciye doğru bakan figürün başında bir türban bulunur ve alnına yerleştirilen bir aksesuar ve kıyafetiyle aynı renk bir küpe ile süslü görünümüne katkı sağlanmıştır. Sol elinde, üzerinde kehanet yazılı olan bir şerit, diğer elinde de atribülerinden biri olan küçük bir kırbaç tutmaktadır. Zira söz konusu Sibyl İsa'nın çilesi ile ilgili öngörülerde bulunmuştur ki, bunun diğer bir kanıtı olarak kucağına yerleştirilen dikenli taçla da bu bilginin bir kez daha vurgulandığı görülür.[99]

Resim 110: Abraham Janssens, *Sibyl*, 1600-1633.

Kaynak:https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Luca_Cambiaso,_Abraham_Janssens_I_-_Sybilla.jpg

[98] Tilley, **a.g.e**., s. 547; Manas, **a.g.e**., s. 54.
[99] Husenbeth, **a.g.e**., s. 409.

Alışılmışın dışında bir betim sunan Sibyl örneklerinden bir tanesi de Abraham Jassens'e (1575-1632) ait olan söz konusu eserdir (Resim 110). Resme bakıldığında ilk dikkat çeken şüphesiz, bir türban ya da başlıkla gösterilen Sibyller'den farklı olarak, saçlarının bir kısmı altta bir kısmı da üstte kalacak şekilde kafasına yerleştirilmiş, yuvarlak formda, şapka benzeri ancak üst kısmı açık olan aksesuardır. Kafasını hafif yana yatırmış olarak, sakin bir ifadeyle izleyiciye bakmakta olan figürün sol elinde açık bir kitap olduğu, diğer elinde de küçük bir asa tuttuğu görülmektedir. Kimliğine dair bir bilgi bulunmaz ancak neredeyse aynı olarak betimlenmiş, Crispijn van de Passe (I) (1564-1637) tarafından gerçekleştirilen 1601 tarihli eserde figürün Europa Sibyli olarak adlandırılması buradaki örneğin de aynı Sibyl olarak düşünülmesi için yeterli bir kanıt sunmaktadır (Resim 111).

Resim 111: Crispijn van de Passe (I), *Europa Sibyli*, 1601-1627.

Kaynak:https://www.rijksmuseum.nl/en/search/objects?v=list&f=1&p=2&ps=10&f.classification.iconClassIdentifier.sort=25G41&principalMaker=Pietro+Paolo+Tozzi&st=Objects&ii=2#/RP-P-2004-41-11,12

Resim 112: Domenichino, *Cumae Sibyli*, 1616-1617.

Kaynak: https://www.wga.hu/html_m/d/domenich/1/sibyl.html

Domenico Zampieri'ye (Domenichino) (1581-1641) ait birkaç Sibyl betimden biri olan eserde Cumae Sibyli'nin, diğer betimlerinden farklı olarak, bir müzik aleti ile birlikte verildiği görülmektedir (Resim 112). Asma ve defne dalları ile zenginleştirilmiş bir arka plana sahip sahnede, üst kısmından dışarısının görüldüğü bir yükselti önüne oturur vaziyette yerleştirilmiş figür, kafasını sağa çevirmiş, ağzı hafif aralık olarak yukarıya doğru bakmaktadır. Ellerinin, yanındaki masanın üzerinde olduğu, açık olarak duran kitabın üzerine dayadığı sol elinde notaların yazılı olduğu bir kâğıt tuttuğu görülür. Kırmızı tonlarında işlemeli bir kıyafet içinde verilen figürün başında ise, önden saçlarının bir kısmını gösteren oldukça gösterişli bir türban bulunmaktadır. Sibyl'in, ucunda bir yüz kabartması bulunan, sadece sapının görülebildiği bir müzik aleti ve nota kitabı ile gösterilmesi onların, Antik Dönem'de

kehanetlerini bir şarkı gibi okuyarak vermesi ile ilişkilendirilebilir. Nitekim Antik Çağ'ın önemli merkezlerinden biri olan Klaros kehanet merkezinde 'kehanet şarkıcısı' anlamına gelen *thespiodos* adında görevlilerin olduğu bilinmektedir.[100] Dolayısıyla bu kâhin kadınların da vezinli olarak dile getirdikleri kehanetleri şarkı söyler gibi okuduğu düşünülebilir. Ayrıca Siena Katedrali'nde bulunan Cumae Sibyli betiminde, arkada iki putto tarafından taşınmakta olan tabletin üzerindeki yazı '*işte geldi Cumae'ın şarkısı sonuna…*' diye başlar (Resim 7).[101] Domenichino'nun söz konusu sahnede resmettiği Sibyl'in de Cumae olduğu düşünülürse kullanılan enstrümanın nedeni daha iyi kavranabilir.

Bu eserin, sonraki dönemlerde ortaya konan Sibyl betimleri için bir model oluşturduğu, hatta 18. ve 19. yüzyıllarda Angelica Kaufmann (1741-1807) (Resim 113) ve Giacomo di Chirico (1844-1883) tarafından neredeyse birebir aynısının yapıldığı görülmektedir (Resim 114).

Resim 113: Angelica Kauffman, *Cumae Sibyli*, yak. 1763.

Resim 114: Giacomo di Chirico, *Cumae Sibyli*, Tarih yok.

Kaynak:https://artsandculture.google.com/asset/cumaean-sibyl-after-domenichino/aQGmLkuxZZ3kZg

Kaynak: https://it.wikipedia.org/wiki/File:Sibilla_Cumana.jpg

[100] David Edward Aune, **Prophecy in Early Christianity and the Ancient Mediterranean World,** Michigan, William B. Eerdmans Publishing, 1983, s. 28.
[101] Cust, **a.g.e**., s. 38-39.

Resim 115: Orazio Gentileschci, *Bir Sibyl Olarak Genç Bir Kadın Portresi*, yak. 1620.

Kaynak:https://artsandculture.google.com/asset/portrait-of-a-young-woman-as-a-sibyl/lwGEYDqyr4GbQw

Sıradan bir kadın olarak gösterilmiş Orazio Gentileschi'nin (1563-1639) Sibyl betimini içeren eserde, izleyiciye bakmak için kafasını arkaya doğru çevirmiş bir figür görülür (Resim 115). Sadece belden yukarısının resme dâhil edildiği Sibyl, olasılıkla ayakta durmaktadır ve sol koluyla önünde bulunan bir platforma yaslanmıştır. Diğer elinde ise yazılı kağıt parçaları tutmaktadır. Yüzüne bir tebessüm yerleştirilmiş olan figürün başında, önden saçlarının görünmesini mümkün kılacak şekilde bağlanmış bir türban, üzerinde basit görünümünden onu bir nebze kurtaran, hardal tonlarında, desenli, kolunun üzerinden bağlanmış bir şal bulunur. Genel olarak bakıldığında figürün, elinde tuttuğu kağıtlar hariç, Sibyl betimlerinde görmeye alışık olunan herhangi bir objeyle betimlenmediği görülmektedir.

Resim 116: Domenichino, *Cumae Sibyli*, yak. 1622.

Kaynak:https://www.wga.hu/frames-e.html?/html/d/domenich/index.html

Domenichino'nun (1581-1641) diğer bir Cumae Sibyli betimi sahnesinde yine benzer bir kompozisyonla karşılaşılmaktadır (Resim 116). Tıpkı yukarıdaki örnekte olduğu gibi (Resim 112), üstten gökyüzünün görüldüğü bir yükselti önüne yerleştirilmiş figürün, benzer bir kıyafet ve türban içinde neredeyse aynı pozisyonda oturduğu görülür. Elleri yine masanın üzerindedir ve sol eliyle bir rulo tutmaktadır. Farklı olarak, sol tarafta asma dalları yerine bir perde kullanılmış ve enstrüman sahneye dahil edilmemiş, onun yerine sağ tarafa yine üzerinde bir yüz kabartması bulunan dekoratif bir obje yerleştrilmiştir. Ayrıca söz konusu figür, sanatçının Pers

Sibyli betimine de oldukça benzerdir ki, nitekim bu iki figür çeşitli açılardan birbiriyle ilişkilendirilmektedir (Resim 117).[102]

Resim 117: Domenichino, *Bir Sibyl,* 1620'ler.

Kaynak: https://artuk.org/discover/artworks/a-sibyl-209124

Resim 118: Simone Cantarini, *Kitap Okuyan Sibyl,* yak. 1630-1635.

Kaynak:https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Simone_Cantarini_-_Reading_Sibyl.jpg

[102] Hugh Brigstocke, Richard Spear, "The Ratta "Siyl": Replication in Domenichino's Studio", **Artibus et Historiae,** Vol. 17, No. 34, 1996, s. 45-52.

Sıradan bir kadın olarak gösterilmiş Sibyl betimlerine bir örnek de Simone Cantarini'ye (1612-1648) aittir (Resim 118). Sol elini yanağına yaslamış, dingin bir pozda önündeki kitabı okumakta olan figürün, genelde karşılaşıldığı üzere başında saçlarının tamamını kapatmayan bir türban bulunmakta, üzerinde ise, boynunu ve kollarının bir kısmını açıkta bırakan, küçük detaylara sahip bir kıyafet olduğu görülmektedir.

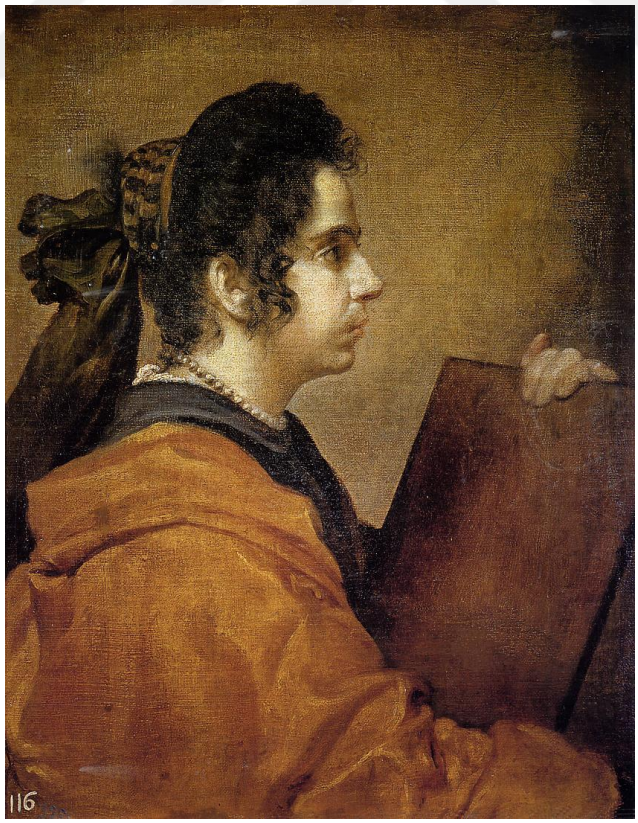
Resim 119: Jan van den Hoecke, *Cimmeria Sibyli*, 1630-1637.

Kaynak:https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jan_van_den_Hoecke_-_Sibylla_Cimmeria.jpg

Jan van den Hoecke (1611-1651) tarafından ortaya konmuş eserde, sade bir görünümde olan Sibyl betimlerinin aksine, oldukça gösterişli bir betim sunulmuştur (Resim 119). Sarışın, tombul bir kadın olarak gösterilmiş figürün üzerinde pek çok

ayrıntıya sahip, farklı renkler içeren ihtişamlı bir kıyafet bulunur. Elbisenin modeli, deseni, parlak kumaşlar, kullanılan aksesuarlar hepsi de göz alıcı bir kompozisyon yaratılmasına ve dolayısıyla etkileyici bir sahne ortaya çıkmasına neden olmuştur. Aksesuarlarla süslenmiş, omuzlarına dökülen saçlarını kapatan herhangi bir örtü ya da başlık taktığı görülmeyen Sibyl, kafasını sola doğru çevirmiş, resmin sağ üst köşesine yerleştirilen güvercine bakmakta ve sağ eliyle dizinin üzerinde bulunan şeride bir şeyler yazmaktadır. Aralık kalmış ağzı ve göğsüne doğru götürdüğü elinden duydukları karşısında şaşırmış olduğu anlaşılır. Zira genel ifadesinin de, içinde bulunduğu duygu durumunu ele verdiği görülmektedir. Sibyl tarafından heyecanla karşılanan kehanet, siyah fon üzerine yerleştirilen, göksel ilhamın vurgusu olarak ışıklar içinde gösterilmiş beyaz bir güvercin aracılığıyla gelmiştir. Güvercin, her ne kadar Europa Sibyli'nin atribüleri arasında gösterilse de, burada Cimmeria Sibyli için kullanılmıştır.[103]

Resim 120: Diego Velasquez*, Bir Sibyl*, yak. 1632.



Kaynak: https://www.the-athenaeum.org/art/detail.php?ID=10516

[103] Monteiro, **a.g.e**., s. 12.

Tüm vücuduyla sol tarafına dönmüş vaziyette oturan Diego Velazquez'in (1599-1660) Sibyl'i, sol elinde bir tablet tutmakta ve nötr bir ifadeyle direkt olarak karşıya doğru bakmaktadır (Resim 120). Kahverengi tonların hakim olduğu kompozisyonda figürün koyu renk elbisesinin üzerine aldığı örtü de buna uygun olarak benzer tondadır. Genç bir kadın olarak gösterilmiş Sibyl'in başında, saçlarını kapatan herhangi bir türban ya da başlık bulunmaz ancak arkasında özenle toplanmış saçlarından sırtına doğru düşen bir örtü olduğu görülür. Ayrıca boynunda kıyafetini tamamlayan bir kolye taşımaktadır. Kısacası genel olarak bakıldığında figürün, üstteki örnekte olduğu kadar gösterişli bir görünüme sahip olmasa da, çok basit ve özensiz olduğu söylenemez.

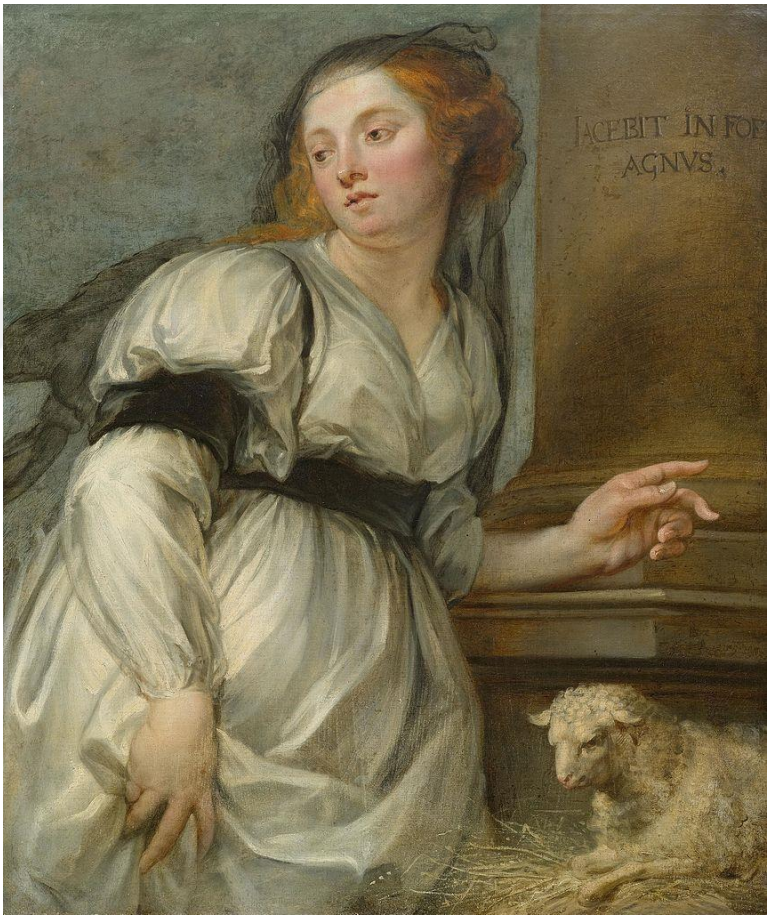
Resim 121: Guercino, *Pers Sibyli*, 1647/1648.

Kaynak:https://artsandculture.google.com/asset/the-persian-sibyl/UgENQkgYVj9z4Q

Giovanni Francesco Barbieri'ye (Guercino) (1591-1666) ait eserde Sibyl'in masada duran, kimliğinin açık edildiği kitabın üzerine kolunu yerleştirmiş ve elini yanağına dayamış olarak sakin bir ifadeyle aldığı kehanetleri önündeki kâğıda

geçiriyor olduğu görülmektedir (Resim 121). Üzerinde bol drapeli, kırmızı ve tonlarında, göğüs dekoltesi olan bir kıyafet, başında saçlarının tümünü kapatmayan bir örtü vardır. Uzun yıllar yaşamış olan Pers Sibyli'nin pek çok kehanet kitabı yazdığı söylenmektedir.[104] Dolayısıyla söz konusu sahnede Sibyl'in bir şeyler yazarken gösterilmesi bununla ilişkilendirilebilir. Ayrıca, İsa'nın çarmıha gerilmesi ve ölümü ile ilgili öngörülerde bulunan bir Sibyl olduğu söylenir ki[105] bu da yüzündeki hüzünlü ifadenin nedenini anlaşılır kılmaktadır.

Resim 122: Johen Boeckhorst, *Bir Sibyl Betimi*, 1650-1653.



Kaynak: https://www.kollerauktionen.ch/de/323853-0002-1176-boeckhorst_-johann-_muenster-16-1176_93623.html?RecPos=3

Jan Boeckhorst'a (1604-1668) ait kompozisyonda, diğer örneklerden farklı olarak sahneye bir kuzunun dâhil edildiği görülür (Resim 122). Ayakta olarak betimlenmiş, beyaz bir elbise içinde olan genç Sibyl, kafasını sağa çevirmiş, ağzı hafif aralık olarak

[104] Monteiro, **a.g.e**., s. 2.
[105] **A.g.e**., s. 3-4.

bir noktaya odaklanmıştır. Vücudunun duruşu ve ellerinden bir hareket içinde olduğu anlaşılmaktadır. Başında, kızıl saçlarını kısmen örten siyah tülden bir örtü bulunan Sibyl'in hemen yanında, üzerinde IACEBIT IN FOE[NO] AGNVS (Kuzu otların üzerine uzanacak) yazan bir sütun olduğu görülmektedir ve sütunun hemen dibine otların üzerinde yatmakta olan bir kuzu yerleştirilmiştir. Sibyl'in kimliği belli olmasa da kullanılan bu ayrıntı ile onun Erythrae Sibyli olduğunu söylemek mümkündür zira söz konusu Sibyl'in, İsa'nın saflığını, uysallığını, insanlığa vaadettiği mutluluğu sembolize eden bir kuzuyla betimlendiği bilinmektedir.[106] Ayrıca İsa'nın doğumuna dair öngörülerde bulunması da betimlenen sahne ile örtüşür.[107] Nitekim, sütunun üzerindeki yazıyla, Tanrı'nın Kuzusu'nun (*Agnus Dei*) geleceği ve tüm yeryüzüne hakim olacağı kehaneti verilmektedir.

Resim 123: Guercino*, Bir Putto ile Samian Sibyli*, 1651.

Kaynak:https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/guercino-the-samian-sibyl-with-a-putto

[106] Monteiro, **a.g.e**., s. 27.
[107] Husenbeth, **a.g.e**., s. 408.

Guercino'ya (1591-1666) ait bir diğer örnekte Sibyl'in bir putto ile birlikte betimlendiği görülmektedir (Resim 123). Yukarıdaki sahnede (Resim 121) olduğu gibi figür yine bir masa başındadır ancak bu sefer yazmak yerine bir kitap okurken gösterilmiştir. Ayrıca farklı Sibyller olarak betimlenmiş olsalar da her iki figürün birbirine oldukça benzer olduğu söylenebilir. Üzerinde renkli bir kıyafet, başında da yine diğer örnekte olduğu gibi, saçlarını tamamen kapatmayan bir örtü bulunur ve tıpkı onun gibi sol kolu, masadaki kitabın üzerinde ve eli yüzündedir. Masadaki kitaplardan biri ise açık vaziyette duvara yaslanmış olarak durmaktadır. Sibyl'in hemen arkasında, küçük bir platform üzerinde, SALVE CASTA SVON PER MULTAQVE PASSA PVELLA (Selam olsun sana ey iffetli Kudüs, yedin geçkin kız bitirdin kendini) yazan ruloyu izleyiciye doğru tutan bir putto olduğu görülür. Böylece Samian Sibyli'nin kehaneti melek aracılığıyla insanlara aktarılmış olur.

Resim 124: Willem Drost, *Sibyl*, yak. 1654.

Kaynak: https://www.metmuseum.org/art/collection/search/437415

Resmin sol tarafından gelen bir ışıkla aydınlanan Willem Drost'a (1633-1659) ait sahnede, sol tarafına dönmüş olarak oturan Sibyl, sol kolunu bir yükseltiye dayamış, kucağında açık bir kitap tutmaktadır (Resim 124). Oldukça karanlık olan sahnede ayrıntıları seçmek pek kolay olmasa da, figürün arkasında, resmin sol tarafında bir manzara görüntüsü olduğu söylenebilir. Üzerinde, ışığın vurmasıyla görünür hale gelen beyaz bir örtü, başında ise ön kısmı aksesuarlarla zenginleştirilmiş süslü bir başlık bulunmaktadır. Hafif öne doğru eğilmiş vücuduyla sakin bir pozisyonda oturmakta olan Sibyl'in, kafasını sağa çevirmiş aşağıya doğru baktığı görülür.

Resim 125: Cesare Gennari, *Bir Sibyl*, Tarih yok.

Kaynak:http://www.artnet.de/k%C3%BCnstler/cesare-gennari/a-sibyl-CNl9lOQs2kGp87caTTJzrw2

Cesare Gennari'ye (1637-1688) ait eserde, tek göğsü tamamen açıkta bırakılmış bir Sibyl betimi ile karşılaşılmaktadır (Resim 125). Tıpkı Guercino'ya ait örnekte görüldüğü gibi, masa başında oturmakta olan figür, elinde kalem bulunan sağ kolunu masada duran kitabın üzerine koymuş, sola çevirdiği kafasıyla yukarıya doğru bakmakta, diğer eliyle de üzerine bir şeyler yazmış olduğu kağıdı tutmaktadır. Jest ve mimiklerinden de bir kehanet alma anında olduğu kolaylıkla anlaşılabilir. Başında saçlarını tamamen kapatmayan bir örtü bulunur ve üzerindeki pelerin, açıkta olan göğsünü daha da vurgulamak adına arkaya doğru düşmüştür. Ayrıca farklı renklerden oluşan kıyafetinin de korse benzeri bir ayrıntıyla vücut hatlarını belli edecek şekilde tasarlandığı görülür ve tüm bunlar bir arada düşünüldüğünde figürün özellikle cinsiyetine bir vurgu yapıldığı dile getirilebilir.

Resim 126: Guido Reni, *Sibyl*, Tarih yok.

Kaynak:https://www.diomedia.com/stock-photo-sibyl-image23880405.html

Genç bir kız olarak betimlenmiş Guido Reni'nin (1575-1642) eserinde Sibyl, kucağında tutmakta olduğu kitaba bir şeyler yazarken gösterilmiştir (Resim 126). Kırmızının vurgulandığı bir kıyafet içinde, sakin bir tavırla oturmakta olan figürün, bir aksesuarla süslenmiş saçları omuzlarına dökülmektedir. Oldukça genç olmasına karşın elinde kalın bir kehanet kitabının olması işinde ehil olduğu sonucunun çıkarılmasına olanak sağlar ve kullanılan bu ayrıntıyla yaşına rağmen tecrübeli bir Sibyl olduğunun vurgulanmak istendiği söylenebilir. Nitekim yüzündeki ifadeye bakıldığında, herhangi bir heyecan, şaşkınlık gibi bir duygu durumunda olmadığı, aksine kendinden emin bir tavırla ona bahşedilen bilgileri yazmakta olduğu görülmektedir.

Resim 127: Guido Reni, *Bir Sibyl*, Tarih yok.

Resim 128: Guido Reni, *Sibyl*, Tarih yok.

Kaynak: https://art.biblioclub.ru/picture_112656_sivilla/

Kaynak:http://www.artnet.com/artists/guido-reni/sibilla-bjDuDpZe3TViXTtnWTx53Q2

Guido Reni'ye (1575-1642) ait diğer örneklere bakıldığında ise, Sibyller'in yukarıdakinden farklı bir pozisyon içinde olduğu görülür. Her iki figür de gözlerini olabildiğince yukarıya dikmiş, ellerinde birer tablet ve kalemle gelecek olan kehaneti yazmaya hazır bir pozisyonda beklemektedirler (Resim 127-128). İkisi de başında saçlarını tamamen örten birer türban ve üzerinde boyunlarını açıkta bırakan

kıyafetlerle betimlenmişlerdir. Farklı olarak sağdaki figür, diğerine kıyasla daha süslü ve renkli bir kıyafet içindedir ve yaş olarak daha olgun olduğu söylenebilir. Ayrıca soldaki, daha genç ve sade görünümlü olan, ağzı hafif aralık kalmış ve sol gözünü kısmış olarak aldığı kehaneti anlamlandırmaya çalışır gibi bir ifadeyle görünürken, belirsiz mimikler içinde olmayan diğeri net bir tavırla ona sunulanları almaktadır ve hatta, izleyiciye doğru döndürdüğü tablette görüldüğü üzere, sadece dinlemekle yetinmemiş, onları yazıya da geçirmiştir. Her iki Sibyl'in de kimliği belli değildir ancak söz konusu tabletin üzerinde bulunan NASCET[VR] DE VIRGINE (O bir Bakire'den doğacak) yazısı dolayısıyla sağdaki Sibyl'in, İsa'nın doğumu ile ilgili öngörülerde bulunan Sibyller'in başında gelen Cumae, Samian, Delphi ya da Erythrae Sibyli'nden biri olduğu söylenebilir.[108]

Resim 129:Jan van den Hoecke, *Libya Sibyli*, 1635.

Kaynak:https://www.1stdibs.com/art/paintings/figurative-paintings/jan-van-den-hoecke-sibylla-libica/id-a_560152/

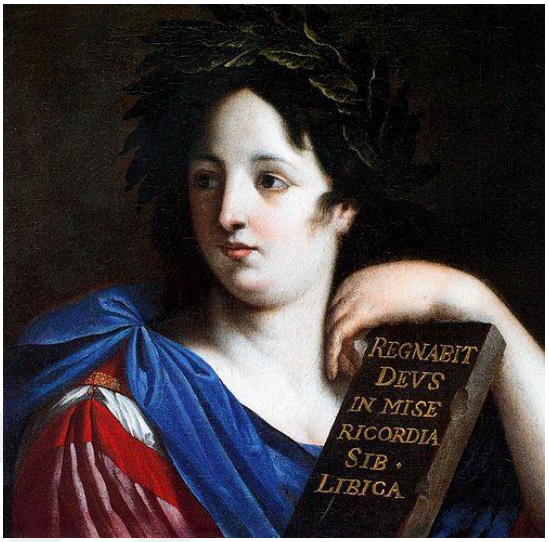
[108] Husenbeth, **a.g.e**., s. 408-409; Monteiro, **a.g.e**., s. 6.

Jan van den Hoecke'nin (1611-1651) Libya Sibyli'ni içeren eseri (Resim 129), yukarıda verilen diğer Sibyl betimi ile benzer özellikler taşımaktadır (Resim 119). Tıpkı orada olduğu gibi iri cüsseli bir kadın olarak gösterilmiş Sibyl'in üzerinde, yine benzer şekilde, kabarık, gösterişli bir kıyafet ve sol kolunun altında üzerinde kehanet yazılı olan bir şerit olduğu görülür. Göğüs dekoltesi bulunan ve kısmen kollarını da açıkta bırakan kıyafeti tek renk olsa da çeşitli aksesuarlarla hareketlendirilmiş, çekici hale getirilmiştir ve ayrıca beklendiği gibi yeşil renktedir. Sırtına doğru dökülen saçlarının üzerinde bulunan güllerden yapılma taç da atribülerinden biri olması dolayısıyla Libya Sibyli betimleri için beklenen bir ayrıntıdır.[109] Yüzünde bir tebessümle karşıya doğru bakan figürün kucağında ise, Sibyl betimlerinde görmeye çok da alışık olunmayan objeler bulunmaktadır. Sağ elinde, zincirlerinden tuttuğu bir buhurdan, diğer elinde ise, birinin devrildiği ve içinden paraların düşmekte olduğu görülen iki kupa bulunur. Bozuk para, özellikle de otuz gümüş sikke, Hristiyan sanatında İsa'nın çilesi ile ilişkilendirilmektedir.[110] Zira Yahuda İskariot para karşılığında İsa'ya ihanet etmiştir.[111] Libya Sibyli'nin de kimi zaman, İsa'nın karşılaşacağı zorluklar hakkında öngörülerde bulunan Agrippa ile bir tutulması, kucağındaki söz konusu objelerin anlaşılmasına yardımcı olur.[112]

[109] Monteiro, **a.g.e**., s. 6.
[110] George Ferguson, **Signs and Symbols In Christian Art**, New York, Oxford University Press, 1958, s. 106.
[111] Matta, 26:14-15: "O sırada Onikiler'den biri –adı Yahuda İskariot olanı– başkâhinlere giderek, "O'nu ele verirsem bana ne verirsiniz?" dedi. Otuz gümüş tartıp ona verdiler. Yahuda o andan itibaren İsa'yı ele vermek için fırsat kollamaya başladı."
[112] Husenbeth, **a.g.e**., s. 409.

Resim 130: Lorenzo Pasinelli, *Erythrae Sibyli*, Tarih yok.

Resim 131: Lorenzo Pasinelli, *Libya Sibyli*, Tarih yok.



Kaynak:http://galleriabarberini.beniculturali.it/index.php?it/194/catalogo/catalogo_barberini/224

Kaynak:http://galleriabarberini.beniculturali.it/index.php?it/194/catalogo/catalogo_barberini/204

Lorenzo Pasinelli'ye (1629-1700) ait söz konusu eserler, Erythrae ve Libya Sibyli olmak üzere benzer şekilde resmedilen figürleri içermektedir (Resim 130-131). Yüzünün profilden görülebildiği genç ve güzel bir kadın olarak gösterilen ve bir yandan kafasını kaldırıp yukarıya doğru dikkatlice bakarken diğer yandan elindeki tablete bir şeyler yazdığı görülen Erythrae, tam olarak kehanet alımı sırasında betimlenmiştir. Diğeri ise farklı olarak kehanet alımı sonrasındaki anda gösterilmiştir ve sağa doğru döndürdüğü kafasıyla karşıya bakmakta olan figür sadece, üzerinde aldığı kehanetin yazılı olduğu tableti izleyiciye doğru tutmakla yetinmektedir. Erythrae'ya kıyasla daha canlı renkler içinde verildiği ve başında, ondan farklı olarak bir çelenk taşıdığı görülür. Adının da yazılı olduğu Libya Sibyli'nin elindeki tablette REGNABIT DEVS IN MISERICORDIA (Hüküm sürecek Tanrı merhametle) yazarken, Erythrae Sibyli'nin, yazdıklarının altına adını iliştirmekte olduğu tablette ise HUMANABITVR PROLE DIVINA (Kutsal soyda ete kemiğe bürünecek) yazdığı görülmektedir.

Resim 132: George Jameson, *Cumae Sibyli*, 17. yüzyıl.

Resim 133: George Jameson, *Erythrae Sibyli*, 17. yüzyıl.

Kaynak:https://artuk.org/discover/artworks/sibyl-cumaea-104930/search/actor:jamesone-george-158915901644/page/1/view_as/grid

Kaynak:https://artuk.org/discover/artworks/sibyl-erythraea-104934/search/actor:jamesone-george-158915901644/page/1/view_as/grid

George Jamesone (1587-1644) tarafından gerçekleştirilmiş on adet portrede, genç ve güzel olarak betimlenmiş her bir Sibyl kendine ait bir atribüyle gösterilmiş ve böylece bulundukları kehanetlere vurgu yapılmıştır.

Cumae Sibyli'nin göğsüne doğru yaklaştırdığı elinde, bu konuda söylediklerinin altını çizmek için, Meryem'in saflığını, temizliğini sembolize eden bir gül tuttuğu görülmektedir (Resim 132).[113] Hemen yanındaki, kırmızı bir kıyafet içinde verilmiş Erythrae Sibyli ise sol kolunun altında, bir kurtarıcının geleceğini örgörmesi dolayısıyla, Tanrı'nın Kuzusu olarak İsa'yı sembolize eden bir kuzu tutmaktadır (Resim 133). Ayrıca bu kuzu, daha önce de söylendiği gibi, İsa'nın günahsızlığının, merhametinin, insanlara vaadettiği mutluluğun da bir sembolü olarak görülür.[114]

[113] Monteiro, **a.g.e**., s. 15.
[114] **A.g.e.,** s. 27.

Resim 134: George Jameson, *Europa Sibyli*, 17. yüzyıl.

Resim 135: George Jameson, *Delphi Sibyli*, 17. yüzyıl.

Kaynak:https://artuk.org/discover/artworks/sibyl-europaea-104933/search/actor:jamesone-george-158915901644/page/2

Kaynak:https://artuk.org/discover/artworks/sibyl-delphica-104935/search/actor:jamesone-george-158915901644/page/2

Yukarıda verilen örneğe (Resim 110) oldukça benzer bir betim sunan Europa Sibyli portresinde figür, yine sol elinde açık bir kitap, diğer elinde küçük bir asa ile kafasını yana yatırmış olarak izleyiciye bakmakta, başında yine aynı model bir başlık bulunmaktadır (Resim 134). İsa'nın geleceğine işaret eden zeytin dalı, O'nunla birlikte gelecek olan barışın, huzurun göstergesi olan beyaz güvercin,[115] masumların katli için söylediklerinin sembolü olan kılıç[116] atribüleri arasında sayılıyor olsa da söz konusu örnekte bunlardan hiçbirinin kullanılmadığı görülür. Delphi Sibyli ise sol elinde, ne olduğu tam anlaşılamayan, ince bir dal tutmaktadır (Resim 135).

[115] Monteiro, **a.g.e**., s. 11-12.
[116] Husenbeth, **a.g.e**., s. 409.

Resim 136: George Jameson, *Samian Sibyli*, 17. yüzyıl.

Resim 137: George Jameson, *Tiburtine Sibyli*, 17. yüzyıl.

Kaynak: https://artuk.org/discover/artworks/sibyl-samia-104929

Kaynak:https://artuk.org/discover/artworks/sibyl-tiburtina-104931/search/actor:jamesone-george-158915901644/page/2

Başında garip bir başlıkla betimlenen Samian Sibyli'nin, genelde olduğu gibi elinde İsa'nın çilesini öngörmesi dolayısıyla, dikenli bir taç tuttuğu görülür (Resim 136). Diğer elinde de yine beklendiği gibi açık bir kitap vardır.[117] Hemen yanında, yukarıya doğru kaldırdığı sol elinde bir kase, sağ elinde de, tıpkı Delphi'de olduğu gibi, ince bir dal olan Tiburtine Sibyli görülür (Resim 137). Elinde tuttuğu bu dal olasılıkla atribüleri arasında gösterilen kamış[118] ya da İsa'nın adeletinin ve masumluğunun simgesi olan palmiyedir. Kase ise, gelecek olan kurtarıcının (tanrının) bir insan olacağı ve tıpkı insanlar gibi bir kaseden yemek yiyeceği anlamına gelir.[119]

[117] Monteiro, **a.g.e**., s. 22.
[118] Husenbeth, **a.g.e**., s. 409.
[119] Monteiro, **a.g.e**., s. 18.

Resim 138: George Jameson, *Libya Sibyli*, 17. yüzyıl.

Resim 139: George Jameson, *Hellespontes Sibyli*, 17. yüzyıl.

Kaynak: https://artuk.org/discover/artworks/sibyl-lybica-104936

Kaynak:https://artuk.org/discover/artworks/sibyl-helle-104928/search/actor:jamesone-george-158915901644/page/2

Esmer teniyle diğerlerinden ayrılan, İsa'nın mucizeleri hakkında çeşitli kehanetlerde bulunmuş Libya Sibyli, ellerini göğsünde birleştirmiş, sağ elinde atribülerinden biri olan defne olduğu düşünülebilecek bir dal tutarken görülmektedir (Resim 138).[120] İsa'nın çarmıha gerilmesi ve enkarne olması üzerine çeşitli kehanetlerde bulunan Hellespontes Sibyli ise beklendiği gibi, sağ elinde başak, sol elinde ise kapalı bir kitap tutmaktadır (Resim 139). Kullanılan söz konusu başak, bu dünyada doğan ve ruhun gerçek gıdası, bizatihi yaşayan Ekmek olan İsa'yı simgeler.[121]

[120] Monteiro**, a.g.e**., s. 6.
[121] **A.g.e**., s. 24; Husenbeth, **a.g.e**., s. 409.

Resim 140: George Jameson, *Frigia Sibyli*, 17. yüzyıl.

Resim 141: George Jameson, *Mısır Sibyli*, 17. yüzyıl.

Kaynak:https://artuk.org/discover/artworks/sibyl-phrygica-104927/search/actor:jamesone-george-158915901644/page/1/view_as/grid

Kaynak:https://artuk.org/discover/artworks/sibyl-aegyptiaca-104932/search/actor:jamesone-george-158915901644/page/1/view_as/grid

Frigia ve Mısır Sibyli, izleyiciye bakan diğerlerinden farklı olarak, biri yukarıya doğru bakarken, diğeri elindeki kitabı okurken gösterilmiştir. Söylendiği gibi saçları açık ve dağınık olan Frigia Sibyli'nin sol elinde, kötülerin cezalandırılacağının işareti olarak bir kılıç, diğer elinde de iyilerin kazanacak olduğu zaferin sembolü olarak bir defne dalı tuttuğu görülür (Resim 140).[122] Mısır Sibyli ise ayırt edici herhangi bir objeyle gösterilmemiş, genelde Sibyl betimlerinde görmeye alışık olunduğu gibi, sağ eliyle kucağında tuttuğu büyük bir kitabı okurken verilmiştir (Resim 141).

[122] Monteiro, **a.g.e**., s. 20-21.

Resim 142: Donato Creti, *Bir Sibyl*, Tarih yok.

Kaynak: https://www.pubhist.com/w46014

Donato Creti'ye (1671-1749) ait olan, karanlık bir arka plana sahip Sibyl portresinde genç bir kadın olarak betimlenen figür izleyiciye sırtını dönmüştür ve yüzünün sadece yarısı görülebilmektedir (Resim 142). Başında boynunu açıkta bırakan ve sırtına doğru dökülen bir türban bulunur. Elinde açık vaziyette büyük bir kitap tutmakta olan figür görünüşü itibariyle, kehanetleri okurken gözlerini bir anlığına kitaptan çevirdiği ve okuduğu kehanetlerin etkisiyle bir noktaya doğru dalıp gittiği izlenimini uyandırmaktadır. Nitekim hüzünlü ifadesi de okuduklarının iyi şeyler olmadığını kanıtlar niteliktedir.

Resim 143: Donato Creti, *Cumae Sibyli*, yak. 1730.

Kaynak:https://www.mfa.org/collections/object/the-cumaean-sibyl-34617

En fazla betimlenen Sibyller'den biri olan Cumae Sibyli'nin bir betimi de Donato Creti'ye (1671-1749) aittir (Resim 143). Resmin merkezine oturur vaziyette yerleştirilmiş, kabarık, ihtişamlı bir elbise içinde, genç bir kadın olarak gösterilmiş figür oldukça heybetli bir görüntü sunmaktadır. Başında, tüm boynunu açıkta bırakan, aksesuarlarla desteklenmiş süslü bir türban bulunur. Bu özenli görünümüne karşın eteğinin altından görünen, bir tanesini minderin üzerine yerleştirdiği ayakları çıplak olarak verilmiştir. Sağ elinde, diğer eliyle tuttuğu ve dizine dayadığı tabletin üzerine bir şeyler yazıyor olduğunu gösteren bir kalem vardır. Kafasını çevirmiş sağ tarafındaki küçük meleğe doğru bakıyor olması ilhamın göksel bir varlık olan melek

aracılığıyla geldiğini vurgulamaktadır. Nitekim ayağını bir kitabın üzerine yerleştirmiş olan melek, üzerinde NASCETVR DE VIRGINE (O bir bakireden doğacak) yazan bir rulo tutmaktadır ve kullanılan bu ayrıntıyla Cumae Sibyli'nin İsa'nın doğumuna dair bulunduğu kehanetlerin altı çizilmiştir. Resmin sağ üst köşesinde, sahnenin iç mekânda geçtiğini gösteren bir sütun bulunmaktadır ve ayrıca yere, içinde çiçeklerin bulunduğu bir vazo yerleştirilmiş, bu da özenle düzenlenmiş kompozisyona katkı sağlamıştır. Ayrıca çiçeklerin arasında bulunan, Cumae Sibyli'nin atribüleri arasında gösterilen gül ile Meryem'in saflığına vurgu yapıldığı düşünülebilir.

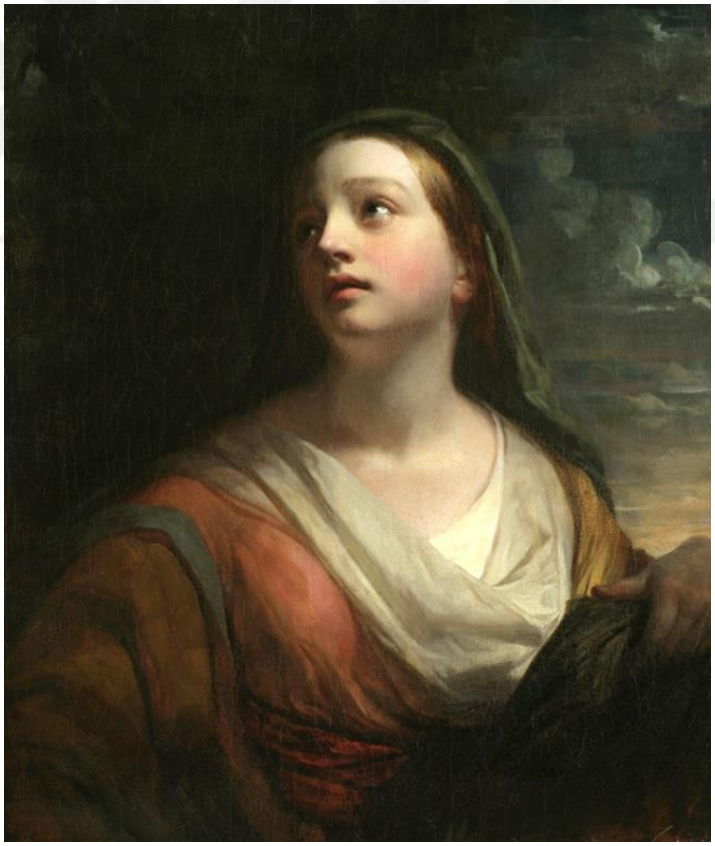
Resim 144: Orest Kiprensky, *Tiburtine Sibyli*, 1830.

Kaynak:https://www.wikiart.org/en/orest-kiprensky/tiburtine-sibyl-1830

Orest Kiprensky'nin (1782-1836) eserinde Tiburtine Sibyli'nin, diğer betimlerinden farklı olarak, genelde falcı kadın resimlerinde görmeye alışık olunan

çingene kadınlar gibi betimlendiği görülmektedir (Resim 144). Gözyüzü manzarasının görüldüğü bir pencereyle dışarıya açılan mekânda, kırmızı bir perdenin altında oturan figür, önündeki masada duran kalınca bir kitabın üzerine koyduğu kolunu çenesine dayamış olarak yukarıya doğru bakmaktadır. Öylece doladığı başörtüsünün altından görünen dağınık saçları, kolye, küpe ve hatta saçına iliştirdiği küçük dal parçası bir çingene kadını gibi olan dağınık görüntüsüne katkı sağlar. Sağ elinde tuttuğu rulonun devamı resmin sağ alt köşesine yerleştirilmiştir ve kullanılan bu kitap ve rulolarla Sibyl'in kehanet koleksiyonunun fazlalığına vurgu yapıldığı söylenebilir. Masanın üzerine, kitabın hemen önüne ise, İsa'nın çarmıha gerilmesiyle ilgili söylediklerinin sembolü olarak bir çivi yerleştirildiği görülmektedir.

Resim 145: Daniel Huntington, *Bir Sibyl*, 1839.



Kaynak: http://www.nyhistory.org/exhibit/sibyl

Daniel Huntington'a (1816-1906) ait eserde oldukça genç görünen Sibyl, son derece etkileyici bir ifadeye sahiptir (Resim 145). Dış mekâna yerleştirilmiş olan figür sol elinde, sadece yarısının görülebildiği bir kitap tutmakta, kafasını sağa doğru

çevirmiş olarak yukarıya doğru bakmaktadır. Başında boynunun tamamını açıkta bırakan ve önden saçlarının bir kısmının görünmesine müsaade eden bir örtü vardır. Gözlerindeki hüzünlü ifade, hafif aralık kalmış ağzı aldığı kehanetin ne derece kötü olduğunun bir vurgusu olarak izleyiciye sunulmaktadır. Ayrıca yüzündeki genel ifade ve gençliği akıllara Michelangelo'nun Sistine Şapeli'ne resmettiği Sibyller'den biri olan Delphi Sibyli'ni getirir (Resim 24). Tıpkı onun gibi çok genç ve tecrübesiz olması dolayısıyla aldığı kehanetin ağırlığı altında eziliyormuşçasına bir görüntü vermektedir.

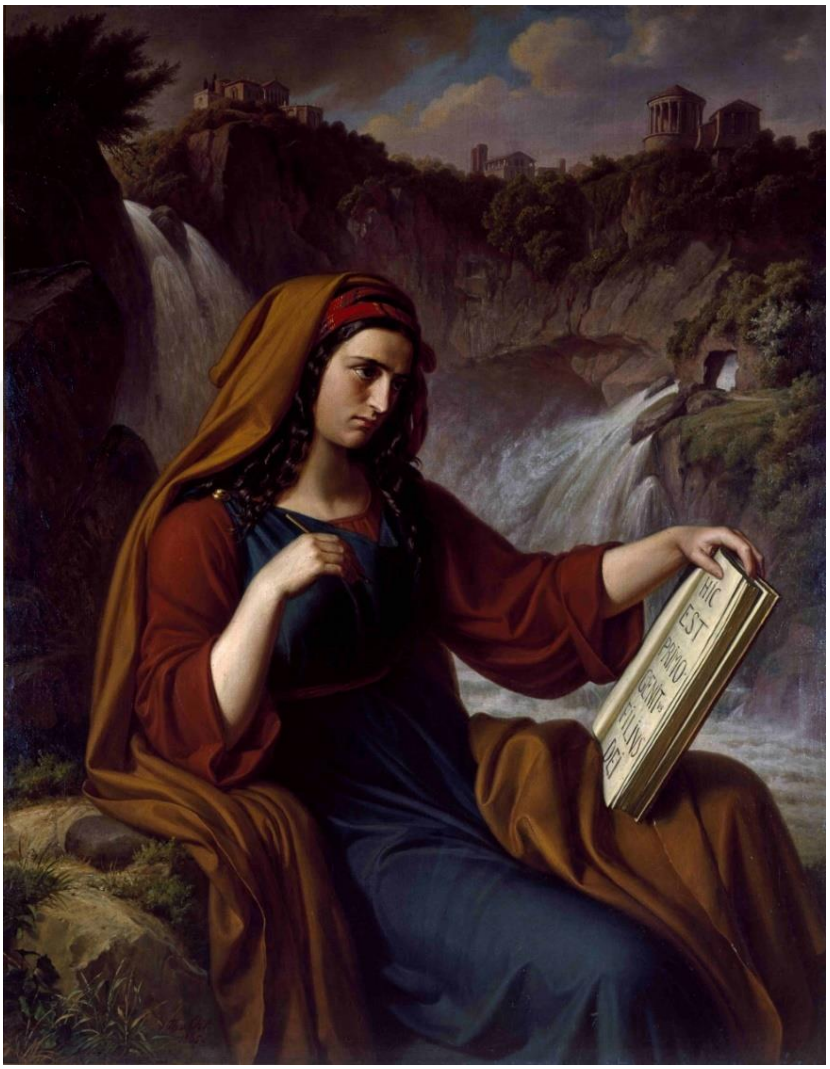
Resim 146: M. Louidowsky, *Büyük Bir Sibyl Portresi*, 1861.

Kaynak:http://www.sellingantiques.co.uk/414787/huge-scale-portrait-of-a-sibyl-signed-dated-1851/

Solda bir tapınağın görüldüğü manzara önüne, oturur pozisyonda yerleştirilmiş, oldukça heybetli bir Sibyl betimi sunan eser M. Louidowsky'nin imzasını taşımaktadır (Resim 146). Kahverengi bir kıyafet ve benzer tonlarda, ayaklarına kadar uzanan bir başarörtüsüyle gösterilmiş figür, kucağında iki eliyle kavradığı kalın bir kitap tutar. Vücuduna oranla küçük kaldığı söylenebilecek kafasını sola doğru çevirdiği, tıpkı

üstteki örnekte olduğu gibi, hüzünlü bir ifadeyle yukarıya bakmakta olduğu görülür. Hayli genç gösterilmiş Sibyl'in kimliğine dair bir bilgi bulunmaz ancak kitabın üzerine yerleştirdiği sağ elinde tuttuğu görülen çivi onun, İsa'nın ölümüne dair kehanette bulunan Sibyller'den biri olabileceğinin düşünülmesine olanak sağlar. Nitekim aynı sembol, yukarıda verilen Kiprensky'nin Tiburtine Sibyli betiminde de mevcuttur (Resim 144).

Resim 147: Theobald von Oer, *Tiburtine Sibyli*, 1865.



Kaynak:https://westfalen.museum-digital.de/index.php?t=objekt&oges=725

Yine bir manzaranın hâkim olduğu arka plana sahip sahnede, Theobald von Oer (1807-1885) tarafından betimlenmiş Tiburtine Sibyli bulunmaktadır (Resim 147). Çeşitli mimari yapıların ve bir şelalenin görüldüğü manzaranın önüne konumlanmış

figür, sol tarafına dönmüş vaziyette oturmakta ve yukarıda verilen hüzünlü ifadeye sahip Sibyller'in aksine, sert bir ifadeyle karşıya doğru bakmaktadır. Sol eli dizine dayadığı, içinde HIC EST PRIMOGENIT VS FILIUS DEI (İşte bu ilk doğan hakkına sahip olan, Tanrı'nın Oğlu'na karşı duran) yazan bir kitabın üzerindedir ve diğer elinde de bir kalem tutmakta olduğu görülür. Sade ve koyu renklerin hâkim olduğu bir kıyafet içinde verilmiş figürün başında saçlarının bir kısmını açıkta bırakan ve ayaklarına kadar uzanan bir örtü bulunur. Genç bir kadın olarak verilen Sibyl'in elindeki kitap ve kalemden anlaşılacağı üzere sahne, bir kehanet alımı anını göstermektedir.

Resim 148: Dante Gabriel Rossetti, *Sibylla Palmifera,* 1865-1870.

Kaynak:http://www.liverpoolmuseums.org.uk/walker/exhibitions/rossetti/works/beauties/sibyllapalmifera.aspx

Dante Gabriel Rossetti'nin (1828-1882) en önemli eserlerinden biri olarak kabul edilen Sibylla Palmifera adlı eserde figürün ilginç bir kompozisyon içine yerleştirildiği görülmektedir (Resim 148). Klasik aksesuarlarla donatılmış ve tam olarak neresi

olduğu anlaşılamayan belirsiz bir mekânda gösterilen Sibyl, genç ve oldukça güzel bir kadın olarak betimlenmiştir. Üzerinde saçıyla neredeyse aynı renk bir kıyafet bulunur ve sahnenin geneline bakıldığında hâkim olan bu kırmızı tonlar sebebiyle kompozisyon dikkat çekici bir hal alır. Başında, ucunu omzuna doğru attığı bir örtü vardır ancak bu yine de saçlarının bir kısmının omuzlarına dökülmesine engel olamamıştır. Mermer bir nişin önüne yerleştirilmiş tahtta oturmakta olan figür, sağ elinde bir palmiye dalı tutmakta ve etkileyici bir ifadeyle izleyiciye doğru bakmaktadır. Sahnenin arka planına bakıldığında ise sol tarafta, aşkı sembolize etmek adına güllerden yapılmış bir çelenk altında gözleri bağlı bir Kupid, sağ tarafta da ölümün sembolü olarak gelinciklerden yapılmış bir çelenk altında kurukafa olduğu görülür. Duvardaki bu mermer kabartmaların hemen altına da, kullanılan bu ayrıntıları vurgulamak istercesine, lamba ve tütsü yerleştirilmiştir. Ayrıca tam ortada yer alan söz konusu nişin içinde gizli bilgiyi sembolize eden kanatlı bir sfenks[123] betiminin bulunduğu ve üzerine de olasılıkla zeytin dallarından yapılmış bir çelenk yerleştirildiği görülür. Figürün sol omzu üzerinde uçan iki kelebek de insan ruhunu simgeleyen bir ayrıntı olarak kompozisyona dâhil edilmiştir.[124] Rossetti'nin, eserin adını niçin palmiye taşıyıcısı anlamına gelen *Palmifera* koyduğunu resmin alıcısı olan George Rae'ye yazdığı mektuplarda açıkladığı görülmektedir. Buna göre, resmettiği bu muhteşem kadının eline başarı, zafer gibi anlamlara gelen bir palmiye dalı vermiş olması, bu eseri, o ana kadar yapmış olduğu işlerden ayrı tutmasından kaynaklanmaktadır.[125] Ayrıca palmiye Sibyller'in atribüleri arasında da geçmektedir[126] ve dolayısıyla bir Sibyl olarak adlandırılan söz konusu figürün elinde bulunuyor olması da yerinde bir kullanımdır. Ancak İsa'nın geleceğini haber veren Hristiyanlaştırılmış Sibyl örneklerinden farklı olarak burada, Sibyl olarak adlandırılan bu figür sadece güzel betimlenmiş bir kadın olarak durmaktadır.

Söz konusu eser genelde, karşıtı olarak değerlendirilen, Rossetti'nin bir diğer önemli eseri Leydi Lilith ile birlikte anılır (Resim 149). Zira bu iki eser Antik

[123] Cirlot, **a.g.e**., s. 303-304.
[124] **A.g.e**., s. 35.
[125] Ed. William E. Fredeman, **The Correspondence of Dante Gabriel Rossetti: The Chelsea Years 1863-1872,** Vol. 3, Cambridge, D. S. Brewer, 2003, 65. 172, 66. 5-6; Cirlot, **a.g.e**., s. 248.
[126] Monteiro, **a.g.e**., s. 18.

Dönem'de görülen ruh ve beden düalizminin bir sembolü gibidir. Ruhu, dolayısıyla iyiliği temsil eden tanrısal taraf Palmifera ve tam karşısında bedeni yani kötülüğü temsil eden şeytani taraf Lilith.[127] Ntekim resmettiği bu figürler için ayrıca birer sone yazan Rossetti, Palmifera için yazdığını *Ruh Güzelliği* olarak adlandırırken Lilith için yazdığını ise *Beden Güzelliği* olarak adlandırmıştır.[128] Bununla ilgili olarak figürün elinde tuttuğu palmiye ayrıca, ruhun bedene, yani iyi olanın şeytani olana karşı kazandığı zaferin bir sembolü olarak da okunabilir.

RUH GÜZELLİĞİ*

Yaşam takının altında;
Aşk ve ölüm, kargaşa ve gizem korur mabedini
Tahtına oturmuş gördüm güzelliği
Dehşet saçıyordu bakışı, gözlerini dikmiş
Yine de çizdim bir nefeste, o ki gözleri
Altında ve üstünde, gök ve deniz
Buluşur yönelirdi bizlere, resmetmeye meyilli
Bir deniz, bir gök ya da bir kadının yanında
Ona ram olmuş bir köle vardı, yasa uyarınca
Palmiye dalı ve birkaç çelenge vurgun
Bağlıydı güzelliğin avucunda

İşte o Güzelliğin Kızı dualarında
Sesi ve ellerimizi titretir durur hala
Uzunca süredir bilindiği gibi
Uçuşan saçları ve çırpışan eteği, - bir darbeydi
Kalbimiz ve ayaklarımızın günlük rutini

[127] Virginia M. Allen, ""One Strangling Golden Hair": Dante Gabriel Rossetti's Lady Lilith", **The Art Bulletin,** Vol. 66, No. 2, 1984, s. 285.
[128] William Michael Rossetti, **Dante Gabriel Rossetti: His Family-Letters with a Memoir**, Vol. 1, London, Ellis and Elvey, 1895, s. 271.
* Şiirin İngilizce orjinali için bkz: Dante Gabriel Rossetti, **The House of Life: A Sonnet Sequence**, London, Ellis and Elvey, 1898, s. 94.

Ah! Ne kadar da tutkulu ve dayanılmazdır

Bir aşığın bahtında kaç yol ve kaç gün vardır…

Resim 149: Dante Gabriel Rossetti, *Leydi Lilith*, 1866-1868 (1872-1873).

Kaynak:http://emuseum.delart.org:8080/emuseum/view/objects/asitem/items$0040:6457

Resim 150: Edward Burne Jones, *Delphi Sibyli*, 1868.

Kaynak:https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Edward_Burne-Jones_ _Sibylla_Delphica,_1868.jpg

Boydan, genç bir kız olarak gösterilmiş örnek Edward Burne-Jones'a (1833-1898) ait Delphi Sibyli'dir (Resim 150). Bir Helen kostümü içerisinde verilmiş figürün ellerinde kimliğine vurgu olarak defne dalları bulunmaktadır. Hemen arkasına ise yine buna ithafen bir üçayak yerleştirilmiştir. Defne bulunan sağ elini hafif havaya doğru kaldırmış uzaklara doğru bakmakta, olasılıkla bir vizyon görmektedir. Aynı sanatçının benzer pozda, yine genç kadınlar olarak gösterdiği Cumae ve Tiburtine Sibyli betimleri de mevcuttur (Resim 151-152). Tek renk, ayaklarına kadar uzanan bir kıyafet içinde

verilen Cumae bir sütüna yaslanmış olarak elindeki ruloya bakarken, Tiburtine ise, yine tek renk bir kıyafet ve başında, Sibyl betimlerinde genelde görülmeyen, bir hayvan postuyla gösterilmiştir. Sol elinde atribülerinden biri olan kamış ya da bir palmiye dalı bulunan[129] Sibyl'in arkasına, resmin sağ üst köşesine ise, yanında iki melek ve kucağında İsa ile bir Meryem betimi yerleştirilmiş, böylelikle İsa'nın geleceğine dair bulunduğu kehanetlerin altı çizilmiştir.

Resim 151: Edward Burne Jones, *Cumae Sibyli*, 1877.

Resim 152: Edward Burne Jones, *Tiburtine Sibyli*, 1877.

Kaynak:http://www.artnet.com/artists/edward-burne-jones/the-cumaean-sibyl-flxcU9XVWEycf-M2REfKug2

Kaynak:http://www.artnet.com/artists/edward-burne-jones/sibylla-tiburtina-Z8oj0uH3Ccxj5cWEITzkQQ2

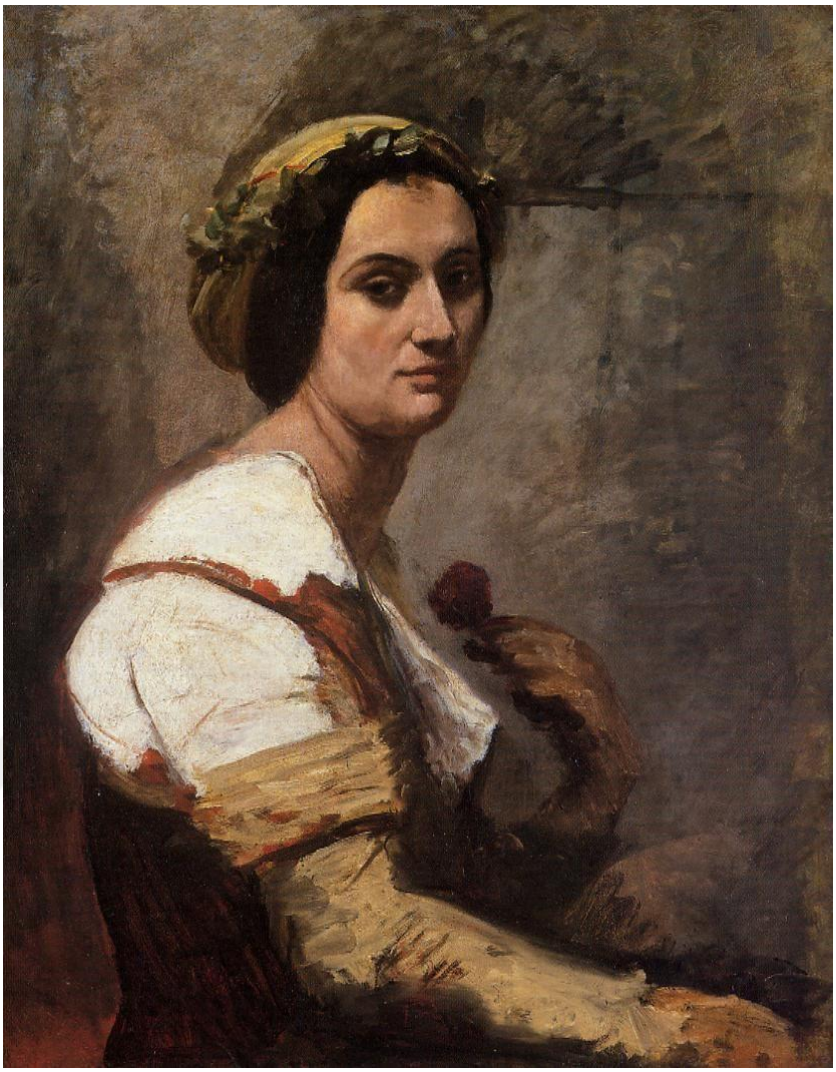
[129] Husenbeth, **a.g.e**., s. 409; Monteiro, **a.g.e**., s. 18.

Resim 153: Elihu Vedder, *Cumae Sibyli*, 1876.

Kaynak: https://www.dia.org/art/collection/object/cumaean-sibyl-64090

Elihu Vedder'e (1836-1923) ait olan resimde Cumae Sibyli'nin Roma'ya gidişi konu alınmaktadır (Resim 153). Sağ kolunun altına sıkıştırarak sıkıca kavradığı kehanet rulolarıyla, kuvvetli bir rüzgâr altında ilerlemeye çalıştığı görülen Sibyl'in uçuşan kıyafeti ve vücudunun aldığı şekille rüzgârın şiddeti vurgulanmış ve bu ayrıntı resme bir hareket kazandırmıştır. Sol elinde yere yaslayarak destek aldığı bir sopa tutmaktadır ve tek göğsünü açıkta bırakan bir kıyafet içinde olduğu, başında da bir örtü bulunduğu görülür. Sert bir ifadeyle, kendinden emin bir şekilde yürüyen Sibyl'in amacı Roma'ya gidip Tarquinius'a elindeki kitapları satmaktır ki, nitekim bunu başarmıştır. Ancak hikâyede Sibyl'in Tarquinius'a dokuz kitap götürdüğü ve ancak üçünü satabildiği anlatılmasına karşın burada sanatçının, yalnızca üç rulo ile hikâyeye atıfta bulunduğu görülmektedir. Manzaranın hâkim olduğu arka plana ayrıca bir duman görüntüsü eklenmesinin sahneye mistik bir hava kattığı söylenebilir. Zira kompozisyonun genelinde kullanılan solgun renkler itibariyle de sahne bu çıkarıma müsaittir.

Resim 154: Camille Corot, *Sibyl*, yak. 1870.



Kaynak: https://www.metmuseum.org/art/collection/search/435984

Camille Corot'a (1796-1875) ait eserde, sıradan bir kadın olarak betimlenen figürün Sibyller'e ait herhangi bir atribü ile verilmediği görülmektedir (Resim 154). Sadece belden üstünün görülebildiği figür tamamen sola dönük vaziyette oturmuş ve kafasını sağa doğru çevirmiş olarak izleyiciye bakmaktadır. Sağ elini dizinin üzerine yerleştirirken göğsüne doğru yaklaştırdığı sol elinde bir çiçek tuttuğu görülür. Üzerinde sıradan bir kıyafet, başında da saçlarının bir kısmını gösteren bir örtü ve onun üstünde de bir çelenk bulunmaktadır.

Resim 155: Elihu Vedder, *Cumae Sibyli*, 1898.

Kaynak: http://www.the-athenaeum.org/art/detail.php?ID=16608

Elihu Vedder'e (1836-1923) ait olan farklı bir Cumae Sibyli betiminde, diğer örneğe kıyasla (Resim 153) figürün daha yaşlı verildiği görülmektedir (Resim 155). Adının yazılı olduğu sarı renkte bir duvarın önüne yerleştirilmiş Sibyl, başı ve tüm vücudunu kapatan bir örtüye sarınmış olarak oturmakta, memnuniyetsiz ve sert bir ifadeyle aşağıya doğru bakmaktadır. Oturduğu yerin arkasına, duvarın hemen dibine, Cumae Sibyli betimlerinde genelde görmeye alışık olunduğu üzere, bir uçtan diğer uca uzanan açık rulolar yerleştirildiği görülür. Ayrıca arka planda sahneye bir baston dâhil edilerek Sibyl'in yaşlılığına bir kez daha vurgu yapıldığı söylenebilir. Öyle ki, Vedder de Cumae Sibyli'ni, tıpkı Michelangelo gibi yaşlı bir kadın olarak resmetmeyi seçmiştir. Zira Vergilius'un anlatısı ve Apollon'un uzun yıllar bahşettiği Sibyl'i aynı zamanda gençliğini koruma becerisinden mahrum bırakması dolayısıyla genelde yaşlı olarak tasavvur edilen söz konusu Sibyl, sonraları ressamlar tarafından genç ve güzel bir kadın olarak gösterilmeye başlanmıştır ancak görüldüğü üzere Vedder de, figürü idealize etmek yerine anlatılara sadık kalmak isteyenlerdendir.

Resim 156: Ernesto Jorge Ferriol Perez, *Kâhin*, Tarih yok.

Kaynak: https://www.saatchiart.com/art/Painting-THE-SEER/299884/2750009/view

20. yüzyıla ait, Ernesto Jorge Ferriol Perez (1971-) tarafından gerçekleştirilmiş eser, alışılmış tarzda verilen diğer Sibyl portrelerinden tamamen farklı bir betim ortaya koyması dolayısıyla önemli bir örnektir (Resim 156). Bir gökyüzü manzarası önüne konumlandırılmış figür, neredeyse göğüslerinin tamamını açıkta bırakan bir kıyafet içindedir ve kafasında hayli dikkat çekici rengârenk bir başlık bulunur. Yüzünde bir tebessümle izleyiciye doğru bakan Sibyl, iri göğüsleri, uzun boynu ve kocaman gözleriyle oldukça farklı bir görüntü sunmaktadır.

Resim 157: Sampo Kaikkonen, *Sibyl*, 2009.

Kaynak:https://www.saatchiart.com/art/Painting-Sibyl/123054/95225/view

Figüratif ressam Sampo Kaikkonen'e (1975- ~) ait eser, 20. yüzyıl Sibyl betimlerine ilginç bir örnek oluşturmaktadır (Resim 157). Karanlık bir fona sahip resmin ortasına, sadece belden aşağısının ve tek elinin görülebildiği çıplak bir figür yerleştirilmiştir. Duvarın girinti yapan bölümüne oturur vaziyette konumlandırılmış Sibyl, ayaklarını birleştirmiş olarak, duvarın çıkıntısı olarak görülen platform üzerine koymuştur. Görülebilen diğer uzvu olan sağ eli ise, oturduğu yerin içinde meydana gelen diğer girintinin üzerindedir. Figürün üst bedeninin tamamen karanlıkta olması öte alemle iletişime geçip, normal insanların elde edemediği bilgilere ulaşabilen söz konusu kişilerin içinde bulunduğu durumun bir vurgusu olarak düşünülebilir. Zira algıları açık olan bu kişiler, sıradan insanların göremediği dünyanın içinde, farklı bir boyutta bulunabilirler. Kısacası oluşturulan bu farklı kompozisyon ve kullanılan soğuk renkler etkileyici bir görüntü sunmakta, Sibyl tarafından gerçekleştirilen eylemin muhteviyatına ilişkin o mistik havayı güçlü bir şekilde vermektedir.

4.1.2. Öykülü Resimler

4.1.2.1. Aeneas ve Sibyl

Ankhises ve Aphrodithe'nin oğlu olan Troialı kahraman Aeneas'ın, Troia'nın düşüşünden sonra babası, oğlu ve karısı ile birlikte kentten ayrılma ve İtalya'da yeni bir kent kurma hikâyesi birçok yazar tarafından işlenen bir konu olmuştur. Başlarda çok etkili bir karakter olarak ele alınmamasına karşın Aeneas'ın, zamanla öneminin arttığı ve büyük bir kahraman olarak adından söz ettirir hale geldiği görülür. Şair Stesichorus (M.Ö. 630-555) Aeneas'ın kentten kaçan Troialılar ile birlikte İtalya'ya yerleştiğinden, tarihçi Timaeus (M.Ö. 350-260) yeni bir kent kurduğundan bahseder. Roma yazınında ise ilk olarak Naevius (M.Ö. 270-201) ve Ennius'un (M.Ö. 239-169) şiirlerinde kendini gösterir. Ancak adının geçtiği en önemli eser hiç kuşkusuz Vergilius'un (M.Ö. 70-19) *Aeneid* adlı destanıdır. Augustus Dönemi şairlerinden olan Vergilius'un bu eseri on iki kitaptan oluşmakta ve ilk altı kitabı Aeneas'ın uzun ve zorlu yolculuk sürecinden bahsetmektedir.[130]

Hikâyeye göre, Aeneas Troia'nın kaybedilişinin ardından yaşlı babası Ankhises'i, oğlu Askanios'u ve karısı Kreusa'yı yanına alarak İda Dağı'na kadar ilerlerler. Orada kentten kaçan bir grup Troialı ile karşılaşır ve hep birlikte yeni bir Troia kurmak için yollarına devam ederler. Bu uzun yolculuk boyunca pek çok yere gider, pek çok kez kent kurma girişiminde bulunurlar ancak her defasında Aeneas'a, oranın uygun yer olmadığı, yoluna devam etmesi gerektiği söylenir. Çünkü kurulacak olan kentin İtalya topraklarında olması gerekmektedir.[131] Yaşanan bu uzun serüvenden sonra Aeneas ve beraberindeki Troialılar nihayet İtalya'da Cumae kıyılarına çıkarlar. Burada ilk iş olarak Aeneas, Apollon tepesinde bulunan Cumae Sibyli'nin mağarasına gider ve yeni kentin nasıl kurulacağı ile ilgili sorular sorar. Ayrıca yolculuk sırasında kaybettiği babasını tekrar görmek için yeraltı dünyasına gitmek istediğini söyleyerek bu konuda Sibyl'den yardım ister. Sibyl çeşitli kehanetlerde bulunduktan sonra isteğinin mümkün olabilmesi için büyük bir ormanın derinliklerinde yaprakları ve dalları altından olan

[130] Oskar Seyffert, **A Dictionary Of Classical Antiquities: Mythology, Religion, Literatür And Art,** London, Swan Sonnenschein And Company, 1895, s. 10-11.
[131] **A.g.e**., s. 10; Vergilius, **Aeneid**, 2, 3.

bir ağaçtan, Proserpina'ya sunmak için, bir dal koparmak gerektiğinden bahseder. Aeneas hiç kolay olmayan bu görevi annesi Aphrodithe'nin gönderdiği iki güvercin yardımıyla başarır ve kopardığı Altın Dal'ı Sibyl'e götürür.[132] Aeneas'ın Sibyl ile birlikte yeraltına yaptığı yolculuk, bu yolculuk sırasında karşılaştığı olaylar ya da kişiler, babası Ankhises ile buluşması ve Aeneas'a soyundan gelecek olanları göstermesi *Aeneid* destanının altıncı kitabının konusunu oluşturmaktadır ve hikâyenin konumuz açısından önem arz eden yeri bu bölümüdür.

Vergilius'un ayrıntılı olarak verdiği bu yolculuk, Aeneas ve Sibyl'in Aornos denilen yere gidip, kurban olarak dört boğa kesmeleriyle başlar. Ardından yeraltı dünyasının kapıları açılır ve Hades'in ürkütücü karanlığında, korkunç manzaralar eşliğinde yürümeye başlarlar. Karşılarına çıkan Centauroslar, Scyllalar, Briareus, Chimaera, Harpyler, Gorgonlar gibi yaratıkların arasından geçen Aeneas ve Sibyl sonrasında Tartaros sınırının başladığı Coecytus Irmağı'na gelir ve orada Styx Nehri'ndeki, ölüleri karşı kıyıya geçirmekle görevli Kharon'u görür. Başta yanaşmasa da Kharon, Sibyl'in Altın Dal'ı göstermesi ve neden geldiklerini açıklaması üzerine onları kayığına almaya ikna olur. Karaya çıktıklarında Sibyl hazırladığı bir karışımla yeraltı dünyasının bekçisi üç başlı Kerberos'u uyutur ve yürümeye devam ederler. Ağlama sesleri arasında ilerlerken Aeneas, Dido'nun da içlerinde olduğu pek çok tanıdık yüz görür. Sonra tüm kötülerin toplandığı, acı dolu korkunç çığlıkların yükseldiği, kapısında elli ağzı bulunan Hydria adında bir kadının bekçilik ettiği Tartaros'u görürler. Sibyl Aeneas'a buradaki insanlar hakkında bilgiler verir, niye burada olduklarını, bu korkunç cezalara maruz kaldıklarını anlatır ve bu manzaralar eşliğinde yollarına devam ederler. Bu kasvetli yolculuk nihayet Elysium'da tamamlanır. Artık kurtulmuş ruhların huzur ve mutluluk içinde yaşadığı mekâna varmışlardır. Kapıya getirdikleri Altın Dal'ı asar, yıkanarak arınırlar ve içeri girerler. Musaeus'un tarifiyle Ankhises'i bulurlar, sonunda kavuşmuştur Aeneas babasına, babası da ona. Ardından anlatmaya başlar Ankhises, birçok şeyden bahsettikten sonra geleceği gösterir oğluna, Lethe Irmağı'nın kıyısında bekleyen ruhları anlatır. Kendi soyundan gelecek olanlardır bunlar, birçok savaşta çarpışacak, kentler kuracak, sayısız başarıya imza atacaklardır. Tüm bunlardan bahsettikten ve tüm soyunu gösterdikten

[132] Vergilius, **Aeneid**, 6. 1-183.

sonra oğluna Ankhises, onları uğurlar. Yeraltı dünyasının iki kapısından biri olan fildişi kapıdan çıkar Aeneas ve Sibyl, dönerler yeryüzüne ve böylelikle yolculuk tamamlanmış olur.[133] Sorularına cevap bulan Aeneas artık aydınlanmış, olayları daha net görebilir hale gelmiştir. Yaşanacaklar için hazırdır ve ne yapması gerektiğini biliyordur. Zira yeraltına inişler bir erginlenme durumunu ifade eder ve bu da Aeneas'ın başarıyla gerçekleştirdiği bir tür sırra erme sınavı olarak değerlendirilebilir.

Aeneid destanının altıncı kitabında bahsedilen, Aeneas'ın Sibyl önderliğinde gerçekleştirdiği, muhteviyatı dolayısıyla oldukça ayrıntılı sahneler ortaya çıkmasına elverişli olan bu yolculuk, pek çok ressam tarafından tercih edilen bir konu olmuş ve çeşitli şekillerde betimlenmiştir.

Resim 158: Jan Mandyn'ın Takipçisi, *Aeneas Yeraltında*, 16.yy.

Kaynak:https://www.lempertz.com/index.php?id=47&L=1&tx_lempertzfrontend_product%5Bproduct%5D=36192&tx_lempertzfrontend_product%5Bcatalogue%5D=114&tx_lempertzfrontend_product%5Bcontroller%5D=Product&tx_lempertzfrontend_product%5Baction%5D=show&cHash=8a63beaeac9f708368a832d3281648d1

[133] Vergilius, **Aeneid**, 6. 236-893.

Ayrıntılı bir yeraltı betiminin sunulduğu Jan Mandyn'in (yak. 1500-1560) takipçine ait olan resimde, birbirinden garip pozisyonlarda gösterilmiş pek çok figür bulunur (Resim 158). Dumanların yükseldiği, alevlerin kızıla bürüdüğü bu yer, sahnenin neredeyse ortasında gösterilen, yeraltı dünyasının bekçisi, üç başlı köpek Kerberos'dan anlaşılacağı üzere, Styx Nehri'nin karşı kıyısıdır. Zira hikâyede Aeneas ve Sibyl Kerberos'la, Kharon'un kayığına binip karşı kıyıya geçtikten sonra karşılaşmaktadırlar.[134] Sahnenin sağ alt tarafına yerleştirilen ana figürlerin arkasında, resmin sağ kenarında kayığıyla kürek çekerken görülen Kharon'un da, onları karşıya geçirmiş ve görevini tamamlamış olarak geri dönüyor gibi görünmesi bu çıkarımı destekler. Aeneas sol elinde Altın Dal, sağ elinde ise, gördükleri karşısında duyduğu korkuyu vurgulamak adına, bir kılıçla gösterilmiştir. Nitekim Vergilius'un eserinde, Aeneas'ın karşılaştıklarından ürküp kılıcına sarıldığı, ancak Sibyl'in, onların sadece bir görüntü olduğunu söylemesi üzerine sakinleştiği yazar.[135] Zira Sibyl de eliyle figürlere işaret edip, bir şeyler anlatıyor gibi görünmektedir. Sahnenin geneline bakıldığında ise acılar içinde, garip yaratıklar tarafından çeşitli işkencelere mağruz kalan figürlerle ölüler dünyasının korkunçluğunun başarılı bir şekilde yansıtıldığı görülmektedir.

[134] Vergilius, **Aeneid,** 6. 295-417.
[135] Vergilius, **Aeneid,** 6. 282.

Resim 159: Jan Brueghel, *Aeneas ve Sibyl Yeraltında*, yak. 1600.

Kaynak: http://www.szepmuveszeti.hu/adatlap_eng/aeneas_and_sibyl_in_the_8585

Jan Brueghel'e (1568-1625) ait olan eserde üsttekine oranla çok daha fazla figürün betimlendiği ve daha karmaşık bir sahne yaratıldığı görülür (Resim 159). Cehennem tasvirlerinin revaçta olduğu, insanların dini konulardan ziyade mitolik konularla ilgili siparişte bulunduğu dönemde gerçekleştirilmiş bir resim olması dolayısıyla, önceki örneklere kıyasla daha özenli ve ayrıntılı bir sahnenin ortaya çıktığı söylenebilir. Zira Jan Brueghel resimlerini eskiye göre daha bilgili ve elit bir müşteri kitlesine yapmaktaydı ve dolayısıyla onları memnun etmek durumundaydı.[136]

Karanlık bir atmosferin hâkim olduğu ancak buna karşın canlı renklerle çeşitli ayrıntıların vurgulandığı bu etkileyici sahnede Aeneas ve Sibyl, resmin merkezine yakın bir yerde görünmektedir. Etrafında pek çok garip yaratığın bulunduğu Aeneas, yine sağ elinde bir kılıçla hareketli bir pozda gösterilmiştir. Hemen arkasında hikâyede bahsedilen yaratıklardan biri olan yüz kollu dev görülür. Bunun dışında yine pek çok

[136] Larry Silver, **Peasant Scenes and Landscapes: The Rise of Pictorial Genres in the Antwerp Art Market,** Pennsylvania, University of Pennsylvania Press, 2006, s. 158-9.

farklı hayvan ve yaratık betimlenmiştir. İnsanların bir kısmı yerlerde, bir kısmı toplu halde cezalarını çekecek oldukları bölümlere girerken, bir kısmı da çeşitli işkenceler görürken verilmiştir. Oldukça karmaşık ve ayrıntılı bir sahnenin betimlendiği kompozisyonun geneline bakıldığında Brueghel'in, böyle bir sahne için yeterince elverişli olan konuyu kendi hayal gücüyle daha da zenginleştirdiği ve kullandığı Boschvari figürlerle fantastik bir dünya yarattığı söylenebilir.

Resim 160: Jacob Isaacsz van Swanenburgh, *Aeneas ve Sibyl Yeraltında,* yak. 1600.

Kaynak:https://jeroenboschplaza.com/navolger/aeneas-and-the-cumaean-sybil-the-underworld/?lang=en

İlk bakışta tek bir noktaya odaklanmanın neredeyse mümkün olmadığı, Jacob Isaacsz van Swanenburg'un (1571-1638) yeraltı betimi, sayılamayacak kadar çok figürün kullanıldığı kaotik bir kompozisyon sunmaktadır (Resim 160). Diğer örneklerden farklı olarak bu resimde Aeneas ve Sibyl'in, sağ alt köşede bulunan köpeğin ağzında ve insanlarla dolu gemi benzeri bir betimin içinde olmak üzere iki kez kullanıldığı görülür. Sanatçının hikâyeden iki faklı sahne göstermek istediği için bu yolu seçtiği düşünülebilir. Öyle ki anlatıya göre, Aeneas ve Sibyl bu yolculuk sırasında pek çok farklı aşamadan geçer. Devasa büyüklükte bir köpeğin kocaman

açtığı ağzında betimlenen sahnede farklı pozlarda verilen insanlar, dışarıdakilerin aksine çıplak değillerdir ve ön planda verilen, bir şey bekler gibi oturmuş düşünceli figürler bunların, gömülmedikleri, arkalarından tören düzenlenmediği ya da kendi canlarına kıydıkları için karşı kıyıya geçmelerine müsaade edilmeyen ve burada beklemek zorunda olan ruhlar olabileceği ihtimalini mümkün kılar. Tam ortaya yerleştirilmiş Aeneas ve Sibyl arkadan görünmektedir ve sağ eli bir yere işaret ediyor gibi gösterilen Sibyl'in Aeneas'a bu kişiler hakkında bilgi verdiği düşünülebilir. Köpeğin kulağı tarafında, kulübe gibi bir yapıdan diğer tarafa taşan insanlar görülür. Bunlar artık karşı kıyıya geçmeye hazır olanlardır ancak yine de hepsinin bunu başardığı söylenemez. Yelkenli bir gemi gibi görünen ve havada giden şey, Styx Nehri'nde ölüleri karşı kıyıya geçirmekle görevli Kharon'un kayığıdır. Ağzına kadar dolan hatta taşan bu geminin içinde ayakta olarak gösterilmiş Aeneas ve Sibyl, hemen arkalarında ise diğer figürlerden daha büyük betimlenmiş, elinde kürekle Kharon görülür. Altın Dal'ı göstermişler ve Kharon'un kayığına binmeyi başarmışlardır. Çeşitli yaratıklar tarafından işkencelere maruz kalan kalabalık figür grupları ve içinden dumanların ya da alevlerin yükseldiği yapılarla zenginleştirilmiş müthiş bir kargaşanın hakim olduğu sahnenin en üstüne ise atların çektiği, etrafı belden aşağılarının yılana benzediği garip yaratıklar tarafından çevrelenmiş bir arabada oturan, yeraltı dünyasının efendisi Hades ve yılın yarısı yanında kalmasına müsaade edilen eşi Persephone yerleştirilmiştir. İkisinin de kafasını yana doğru çevirmiş olarak aşağıdaki korkunç manzarayı izlediği görülmektedir.

Resim 161: Genç Jan Brueghel, *Aeneas ve Sibyl Yeraltında*, 1630'lar.

Kaynak: https://www.metmuseum.org/art/collection/search/435813

Karmaşanın hakim olduğu kompozisyonlara bir diğer örnek Jan Brueghel'in oğlu olan Genç Jan Brueghel'in (1601-1678) eseridir (Resim 161). Resim, merkezde konumlanmış Aeneas ve Sibyl'in diğer figürlere oranla büyük gösterilmiş ve kolayca seçilebiliyor olması ve ön cephede çok fazla figür kullanılmamış olması dolayısıyla nispeten daha anlaşılırdır. Aeneas yine, gördükleri karşısında kılıcına sarılmış olarak, göğüslerini açıkta bırakan bir kıyafetle verilmiş olan Sibyl de kollarını açmış heyecanlı bir ifadeyle Aeneas'ı durdurmaya çalışır bir pozda betimlenmiştir. Pelerinine dolanmış Aeneas'ın sol elinde ise Persephone'ye sunmak için getirdikleri Altın Dal vardır. Etrafta yine garip yaratıklar, hayvanlar ve acılar içinde kıvranan insanlar görülür. Kayalıkların, ağaçların, çeşitli yapıların işgal ettiği arka plana farklı yerlerde, farklı durumlarda betimlenmiş kalabalık figür grupları yerleştirilmiştir. Jan Brueghel'in yeraltı betimi babasınınkine oldukça benzerdir ve hatta bazı figürler birebir aynı kullanılmıştır. Sağ alt köşede görülen çıplak figürlerin, Aeneas'ın önüne yerleştirilen

bacaklarını açmış, kollarını yukarıya kaldırmış, elinde kılıç bulunan figürün neredeyse aynısı babasının, yukarıda verilen örneğin (Resim 159) bir başka versiyonu olan resminde de mevcuttur (Resim 162). Ayrıca bu üç betimde Aeneas ve Sibyl'in kıyafetleri ve pozları da neredeyse aynıdır. Bunun yanı sıra hepsinde, içinden çirkin kadınların çıktığı ya da görüldüğü, kırmızı örtüyle vurgulanmış bir yer söz konusudur.

Resim 162: Jan Brueghel*, Aeneas ve Sibyl Yeraltında*, yak. 1600.

Kaynak:http://www.khm.at/de/objektdb/detail/345/?offset=9&lv=list&cHash=f458a798791c01e6bedb24b6abb98b0d

Resim 163: Anonim (Flaman Ekolü), *Aeneas ve Cumae Sibyli Yeraltında*, yak. 1605.

Kaynak:https://jeroenboschplaza.com/navolger/aeneas-and-the-cumaean-sybil-the-underworld/?lang=en

Flaman Ekolü'ne ait olan söz konusu eserde de, tıpkı Genç Jan Brueghel'in resminde olduğu gibi ön tarafta, diğerlerine göre daha seyrek figür kullanımı görülür (Resim 163). Özellikle yerde uyuyan adamla vurgulandığı üzere burası yukarıda bahsedildiği gibi, karşı kıyıya geçmeyi bekleyenlerin olduğu yerdir. Yatan adamın solundaki, koltuk değnekleri ile betimlenmiş ayağı sarılı figür elini uzatmış Aeneas ve Sibyl'den bir şeyler ister pozda verilmiştir. Hikâyede, Kharon'un kayığına almadığı figürlerin arasından geçerken Aeneas'ın pek çok tanıdık yüz gördüğü, hatta Palinurus adında eski bir arkadaşının, artık beklemek istemediği, kendisini gömmesi için Aeneas'tan ricada bulunduğu anlatılır.[137] Dolayısıyla hikâyedeki bu ayrıntının resimde de kullanıldığı görülmektedir. Onun dışında bir asker, daha da gerisinde çıplak bir kadının yanında gösterilen kapalı, elini yanağına yaslamış kadın, Aeneas ve Sibyl'in arkasındaki bir koltukta oturan yaşlı adam hepsi de beklemekten artık yorulmuş, sıranın kendilerine gelmesini isteyen ruhlardır. Nitekim, ne kadar uzun zamandır bekliyor oldukları resmin neredeyse ortasına yerleştirilmiş, uyumakta olan figürle net

[137] Vergilius, **Aeneid**, 6. 295-337.

bir şekilde vurgulanmıştır. Bu ve diğer figürlerin arasında ilerlemekte olan ana figürlere bakıldığında, Aeneas'ın yine kılıcına davrandığı, ancak kolunu tutan Sibyl tarafından engellendiği görülür. Diğer örneklere kıyasla burada betimlenen garip yaratıkların hikâyede bahsedilenlerle daha çok örtüştüğü söylenebilir. Öyle ki, arka planda belden aşağısı at olan Centauroslar'a ve kadın başlı, kanatlı Harpialar'a örnek gösterilebilecek yaratıklar mevcuttur. Bunlar dışında yine, sanatçının hayal gücünün ürünü olan birbirinden farklı garip yaratıklar betimlenmiştir. Arkada görülen nehir ise, Kharon'un karşı kıyıya geçmek için herhangi bir engeli bulunmayanlarla dolu olan kayığından da anlaşılacağı üzere Styx Nehri'dir.

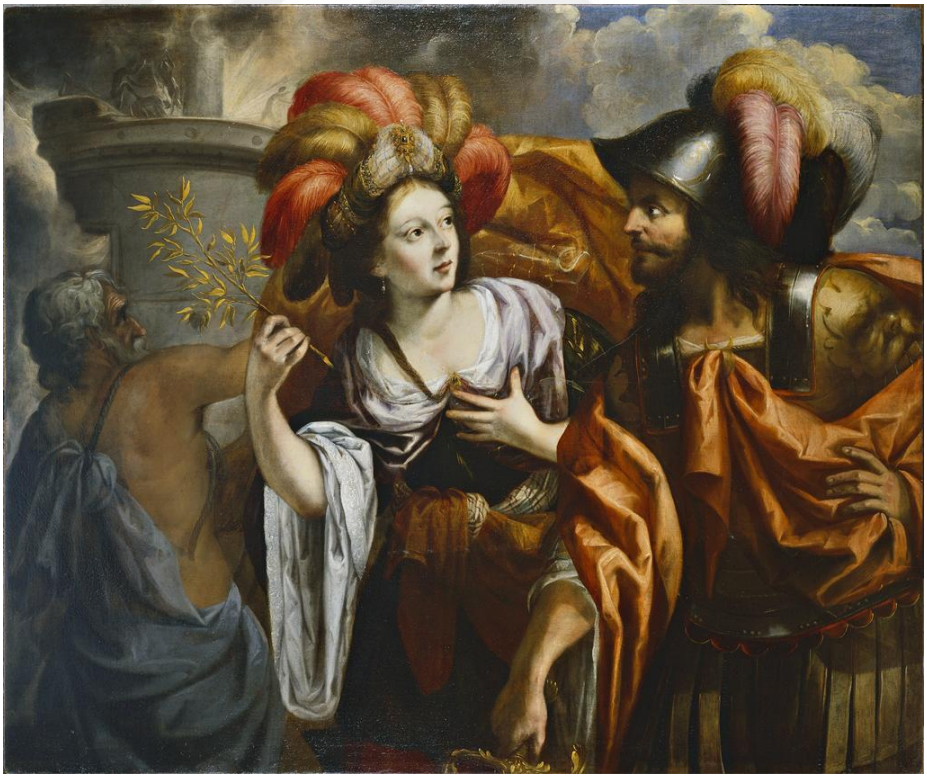
Resim 164: Giuseppe Maria Crespi, *Aeneas, Sibyl ve Kharon*, 1695/1697.

Kaynak: https://www.khm.at/objektdb/detail/560

Yukarıda verilen örneklerden tamamen farklı bir kompozisyon içinde olan, Giuseppe Maria Crespi'ye (1665-1747) ait eserde, sadece Aeneas, Sibyl ve Kharon görülür (Resim 164). Oldukça yakından ve farklı bir perspektiften verilen figürlerin doldurduğu sahne, ortaya yerleştirilmiş Aeneas'ın sol eliyle yaptığı işaret dikkate

alınırsa kayığa binecekleri andadır. Aeneas sağ eliyle Sibyl'in elinden tutmuş ona yolu gösterir gibi eliyle işaret etmektedir. Diğer örneklerde Aeneas'ın elinde bulunan Altın Dal bu sefer Sibyl'in elinde görülür ve yine diğer betimlerden farklı olarak Sibyl, başı da dâhil olmak üzere tüm vücudunu kapatan bir kıyafet içindedir. Aeneas hala kıyıda, Sibyl ise sağ ayağını atmış, binmeye hazırlanmaktadır. Yukarıdaki sahnelerde, yol gösterici olarak hareket halinde betimlenmiş örneklerine karşın burada oldukça statik bir pozdadır ve sanki önder kendisi değilmiş gibi öylece Aeneas'a bakmaktadır. Zira el hareketinden de anlaşılacağı üzere bu kez yolu gösteren Aeneas'tır. Sahnenin ön cephesinde ise tüm heybetiyle, yarı çıplak betimlenmiş yaşlı kayıkçı Kharon görülür. Elinde küreğiyle, sol bacağını bir platform üzerine atmış bir pozda, diğerlerinin kayığa binmesini beklemektedir. Resmin geneline bakıldığında ise kullanılan açı dolayısıyla figürlerin son derece heybetli ve etkileyici bir görüntü sunduğu söylenebilir.

Resim 165: Francesco del Cairo, *Aeneas'ın Yeraltına İnmesi*, 1625-1674.



Kaynak:http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/scheda.v2.jsp?tipo_scheda=OA&id=47916&titolo=Del%20Cairo%20Francesco,%20Discesa%20di%20Enea%20agli%20Inferi&locale=it&decorator=layout_resp&apply=true

Francesco Cairo'ya (1607-1665) ait olan eser, figürlerin yakın plandan verildiği ve sadece Aeneas, Sibyl ve Kharon'un görüldüğü diğer örnektir (Resim 165). Bu kez

ortaya yerleştirilmiş olan figür Sibyl'dir. Sağ elinde yine Altın Dal olduğu görülür ve sol eliyle de göğsünü tutmaktadır. Hemen yanında, resmin sağ tarafında Aeneas vardır ve tıpkı yukarıdaki örnekte olduğu gibi dikkatlice birbirlerine bakmaktadırlar. Bir elini beline yerleştirmiş olan Aeneas'ın, aşağıya indirdiği sağ elinde, genelde olduğu üzere, kılıcı bulunur. Birbirine benzer tüylü başlıklarından da anlaşıldığı gibi figürlerin kıyafetleri diğer örneklere kıyasla burada çok daha süslü ve özenlidir. Ana figürlerin arkasında, resmin en solunda ise yine yaşlı bir adam olarak betimlenen kayıkçı Kharon görülür. Sağ kolunu havaya kaldırmış olarak yukarıya doğru bakıyor olması, duruşu, ifadesi itibariyle bir şeyler çekiyormuş gibi görünmesi, söz konusu figrlerin kayıkta bulundukları anda betimlendikleri ihtimalini güçlendirmektedir. Onun hemen yanında, içinden dumanlar çıkan, üzerine beş tane, farklı pozisyonlarda küçük figürlerin yerleştirildiği bir yapı görülür. Bu figürlerden ikisi, ortalarında bulunan yere düşmüş olana eziyet ederken gösterilmiştir ve sanatçının bu oldukça küçük ayrıntıyla, yukarıdaki örneklerde olduğu gibi, korkunç işkencelerin görüldüğü cehennem atmosferini vermeye çalıştığı söylenebilir.

Resim 166: François Perrier, *Aeneas ve Cumae Sibyli*, yak. 1646.

Kaynak:https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Perrier_Aeneas_and_the_Cumaean_Sibyl.jpg

François Perrier'in (1590-1650) arkada manzaranın görüldüğü kompozisyonunda mekân artık yeraltı değildir (Resim 166). Kullanılan öğelerden de anlaşılacağı üzere bir kehanet alımı sahnesinin betimlendiği resme pek çok figür yerleştirilmiştir. Resmin en sağında beyazlar içinde gösterlen Sibyl, sol eli kafasının üzerinde, sağ eliyle bir yere işaret etmekte ve olabildiğince açılmış gözleriyle etkileyici bir ifade sunmaktadır. Karşısında, ne yapacağını bilemez pozda, sağ elinde bir süngü ile gösterilmiş Aeneas görülür. Ellerinde süngü ya da kalkanlarla betimlenmiş diğer figürler de olaslıkla Aeneas'la birlikte gelen Troialılar'dır. Hikâyeye göre, Aeneas ve beraberindekiler İtalya'da Cumae kıyılarına çıktıklarında, Aeneas ilk iş olarak Sibyl'e danışmak için Apollon tepesinde bulunan mağarasına gider. Orada yedi boğa kurban edildikten sonra, dağınık saçları, iri gövdesiyle, ağzından Apollon'un konuştuğu Sibyl'in mağaradan çıktığı ve Aeneas'a çeşitli kehanetlerde bulunduğu anlatılır.[138] Dolayısıyla resimde gösterilen sahne, bu anın bir betimi olarak okunabilir. Resmin sağ alt köşesindeki figürün elinde bulunan siyah kuzu, resmin en solunda çıplak figürün tuttuğu boğa, hatta Aeneas'ın hemen arkasında bulunan küçük çocuğun elindeki kutu ve boğanın hemen arkasındaki adamın elindeki amphora, hepsi de sunu olarak getirilmiş malzemeler olarak düşünülebilir. Aeneas ve Sibyl'in ortasında, üçayağa benzer bir aparatın içinde bir şeylerin yakıldığı ve bir delilik hali içerisinde kehanette bulunan Sibyl'in buraya doğru baktığı görülmektedir. Defne yaprağı gibi ekstaz haline girmeyi kolaylaştıran malzemelerin, pek çok kullanımından biri de yakılmasıydı. Dolayısıyla sahnedeki söz konusu betimle bu ayrıntının vurgulandığı söylenebilir. Resmin sol üst köşesinde görülen, tapınak olarak ifade edilebilecek yapının yanında ise beyaz atların çektiği arabanın içinde betimlenmiş bir figür görülür. Resmin kalanına hâkim olan karanlık atmosfere karşın ışıklar içinde gösterilmiş bu parlak alanda bulunan figürün Apollon olma ihtimali hayli yüksektir. Nitekim yukarıda da bahsedildiği üzere Sibyl'in mağarası Apollon tepesi denilen yerdedir ve ayrıca kehanet verilme anının betimlendiği bu sahnede Sibyl'in ağzından konuştuğu söylenen tanrının, resmin bir köşesinde vurgulunması beklenen ve anlaşılabilir bir durumdur.

[138] Vergilius, **Aeneid**, 6. 1-156.

Resim 167: Manfredi Biagio, *Ankhises'in Oğlu Aeneas ve Sibyl Deifobe'yi Uğurlaması*, 1780.

Kaynak:http://www.beni-culturali.eu/opere_d_arte/scheda/-addio-di-anchise-al-figlio-enea-e-alla-sibilla-deifobe-alle-porte-dell-averno-manfredi-biagio-notizie-1755-1780-08-00403918/122091

Biagio Manfredi (1755-1780) tarafından gerçekleştirilmiş eser, hikâyede bulunan farklı bir sahnenin betimlenmiş olması dolayısıyla yukarıdakilerden ayrılmaktadır (Resim 167). Kompozisyona Aeneas'ın babası Ankhises'in de dahil edildiği sahne, görüşmenin bittiği ve Ankhises'in diğerlerini, yeraltının fildişi kapsından uğurladığı andadır. Kapı benzeri bir yerden çıkarken gösterilmiş Ankhises'in, bir ruhtan ibaret olduğunu vurgulamak adına, vücuduna dolanmış beyaz bir tül ile verildiği görülür. Sağ elinin sakalında olduğu yaşlı adam, sol elini diğerlerine yolu işaret eder gibi tutmaktadır. Nitekim, tipik kostümü ve kırmızı pelerini ile betimlenmiş Aeneas ve hemen arkasında genç ve güzel betimlenen diğer örneklerin aksine türbanlı, yaşlı bir kadın olarak verilmiş Sibyl de Ankhises'e bakarak, onun gösterdiği tarafa doğru işaret etmektedirler. Karanlık bir arka plana sahip olan ve dolayısıyla tam seçilemeyen sahnede ayrıca, Sibyl'in arkasına yerleştirilmiş, onları izleyen bir adam görülür.

Resim 168: Joseph Mallord William Turner, *Aeneas ve Sibyl Avernus Gölü'nde,* yak. 1798.

Kaynak:http://www.tate.org.uk/art/artworks/turner-aeneas-and-the-sibyl-lake-avernus-n00463

Yeraltı betimi olmayan bir diğer örnek William Turner'ın (1775-1851) eseri olan söz konusu sahnedir (Resim 168). Bir gölün kenarında gösterilen figürlerin, Turner üslubu olarak mistik bir atmosfer içine yerleştirildikleri ve küçük betimlenmeleri dolayısıyla neredeyse manzara içinde kayboldukları görülür. Resme bakıldığında ilk seçilen figür, beyaz bir elbise içinde verilmesi nedeniyle Sibyl'dir. Havaya kaldırdığı sol elinde, yeraltına giriş biletleri olan, Altın Dal'ı tutmakta, sağ eliyle de göle doğru işaret etmektedir. Karşısında, kırmızı pelerini ile, Sibyl'in işaret ettiği yöne doğru bakan Aeneas görülür. Onun arkasına, kolaylıkla seçmenin neredeyse imkansız olduğu, kollarını kaldırmış bir şeyler yapan ancak ne olduğunu anlamanın pek mümkün olmadığı iki figür yerleştirilmiştir. Avernus denilen bu göl yeraltı dünyasına açılan kapıdır. Hikâyede de bahsedildiği gibi buradan her isteyen geçemezdi ve kapılar ancak tanrı soyundan olanlara ya da tanrıların sevgisini kazanmış erdemli kişilere

açılırdı.[139] Sibyl'in elinde tuttuğu dal düşünüldüğünde sahnenin, artık hazırlıkların tamamlandığı ve yolculuğun başlayacağı anın betimini gösterdiği anlaşılır. Aeneas'ın arkasına yerleştirilmiş zar zor görülen figürlerin de, yolculuk başlamadan önce tanrılar için adak sundukları düşünülebilir. Zira anlatıda Aeneas ve Sibyl'in pis kokular yayan, üzerinden kuşların bile uçmadığı Avernus denilen bu yere geldiklerinde tanrılara adak olarak dört boğa kesildiğinden bahsedilmektedir.[140] Dolayısıyla arkada bir şeylerle uğraştığı görülen figürlerin bu işi yapıyor olmaları muhtemeldir.

Turner'in ayrıca, 1834 yılına tarihlenen Altın Dal adlı tablosu da bu konudaki önemli eserlerden biridir (Resim 169). Nitekim Frazer, din ve mitolojiyi karşılaştırmalı olarak ele aldığı ünlü kitabına, '*Turner'ın Altın Dal tablosunu kim bilmez ki?*' diyerek başlar ve söz konusu eseri, büyük ses getiren kitabının çıkış noktası olarak alır. Anlatıya göre, Sibyl'in Aeneas'a yeraltına inebilmek için koparması gerektiğini söylediği dal, tanrıça Diana'nın kutsal alanı olan bir koruluktaydı (*Diana Nemorensis*) ve sıkı bir şekilde korunan bu ağaca kimse kolay kolay yaklaşamazdı. Zira bu yerde rahip olmanın koşulu oradaki rahibi öldürmekti ve dolayısıyla rahipler başka bir rahip adayı tarafından öldürülmemek adına sürekli tetikte olur, kılıç ellerinde, gelecek olan saldırılara karşı hazırda beklerlerdi.[141] Pek tabii bu durum söz konusu ağacın bulunduğu kutsal koruya girmeyi mümkün kılmıyordu. Nitekim *Aeneid*'de de ağacın bir ormanın derinliklerinde bulunduğu ve oraya girmenin hiç de kolay olmadığı anlatılır.[142] Orestes'le başladığı söylenen Nemi'deki bu Diana tapımının kanlı ritüeli imparatorluk çağına kadar devam etmiştir. Öyle ki, Caligula'nın, görevi uzun süren bir Nemi rahibine öfkelenerek onu öldürüp yerine geçmesi için birini kiraladığı bilinmektedir. Yukarıda da söylendiği gibi, kural olarak rahibi öldüren kişi oranın yeni rahibi olur (*Rex Nemorensis*) ve kendinden daha güçlü biri onu öldürmeyi başarana kadar rahip olarak kalırdı.[143]

Tipik Turner manzarasının hakim olduğu esere bakıldığında, bahsedilen bu kutsal alanın betimlendiği ve Aeneas'ın bu kez kompozisyona dahil edilmediği görülür.

---

[139] Vergilius, **Aeneid**, 6. 124.
[140] Vergilius, **Aeneid**, 6. 236.
[141] J. G. Frazer, **The Golden Bough: A Study In Comparative Religion**, Vol. 1, New York and London, Macmillan and Co., 1894, s. 1-4: Strabon, **Geography**, 5. 3. 12.
[142] Vergilius, **Aeneid**, 6. 124, 183.
[143] Frazer, **a.g.e**., s. 3-4; Suetonius, **Caligula**, 35.

Anlatıda '*Diana'nın Aynası*' olarak adlandırıldığı söylenen Nemi Gölü[144] resmin neredeyse merkezine yerleştirilmiş, sol tarafa da Diana'nın tapınağı konumlanmıştır. Gölün kıyısında ise dans etmekte olan bir grup ve kenardan onları izleyen iki figür görülür. Konunun öznesi olan figür ise tapınağın önünde, kesmeyi başardığı Altın Dal'ı havaya kaldırmış olarak durmaktadır. *Aeneid*'de Vergilius, Sibyl'in Aeneas'tan getirmesini istediği dalın bir ökseotu olduğunu söyler.[145] Druidler bölümünde de bahsedildiği üzere ökseotu onlar için kutsaldır ve her türlü hastalığa iyi geldiğini düşündükleri bu otu kesmek için, ayın altıncı günü düzenledikleri bir ritüele sahiptirler (Resim 218). Söz konusu figüre bakıldığında, beyazlar içinde, başında bir taç, elinde altın bir orakla tıpkı bir Druidess gibi betimlendiği görülmektedir. Dolayısıyla Turner'ın, *Aeneid'*de bahsi geçen Altın Dal hikâyesini burada farklı bir açıdan ele aldığı söylenebilir. Buna göre, kesme görevinin Sibyl tarafından Aeneas'a verildiği Dal'ın ökseotu olduğu söylenmesi dolayısıyla sanatçı hikâyeyi Druidler'le ilişkilendirmiş ve bizzat Sibyl'in kendisi olarak da düşünebileceğimiz figürü bir Druidess gibi göstermiştir. Böylelikle hem Vergilius'un anlatısına kısmen sadık kalmış hem de ökseotu ayrıntısının altını Druidler aracılığıyla çizmiştir.

Resim 169: Joseph Mallord William Turner, *Altın Dal*, 1834.

Kaynak:http://www.tate.org.uk/art/artworks/turner-the-golden-bough-n00371

[144] Frazer**, a.g.e.,** s. 1.
[145] Vergilius, **Aeneid**, 6. 183.

Resim 170: Anonim (İngiliz Ekolü), *Aeneas ve Sibyl*, yak. 1800.

Kaynak: http://collections.britishart.yale.edu/vufind/Record/1666205

Anonim bir eser olan, İngiliz Ekolü'ne ait kompozisyonda da yine bir yeraltı betimiyle karşılaşılır (Resim 170). Sahnenin tam merkezine yerleştirilmiş kırmızı pelerinli Aeneas dışında diğer figürler oldukça renksiz ve siliktir. Sağ elinde Altn Dal'ı tutan Aeneas ve arkasında beyazlara sarılmış olarak gösterilmiş Sibyl'in, önlerinde iki elini havaya kaldırmış olarak duran yaşlı adama baktıkları görülmektedir. Aeneas ve Sibyl'e adeta yalvarır pozda gösterilmiş bu figürden de anlaşılacağı üzere burası, yukarıdaki örneklerde de bahsedilen, karşı kıyıya geçmek için bekleyen ruhların bulunduğu yerdir. Nitekim küreğini havaya kaldırmış, kayığına binmeye çalışanlara engel olan Kharon'la da bu vurgulanmış, kompozisyonun geneline serpiştirilmiş, eziyet edilen ve özellikle de Kharon'un kayığından attığı figürlerle, beklemekten bıkmış ve artık karşıya geçmek isteyen ruhların içler acısı durumu gözler önüne serilmiştir. Styx Nehri'nin, alevler yükselen karşı kıyısı ise kızıla boyanmış bir şekilde görülmektedir.

Bir 19. yüzyıl örneği olan kompozisyona genel olarak bakıldığında, 17. yüzyılda verilen diğer yeraltı betimlerine kıyasla daha az ayrıntı içerdiği ve dolayısıyla daha anlaşılır bir sahne ortaya konduğu söylenebilir. Başta Bruegheller olmak üzere 17. yüzyıl ressamlarının, doğası gereği karmaşık olmaya müsait konuyu, kendi hayal güçleriyle daha da karmaşık hale getirmesi durumu söz konusuydu. Ancak daha sonraları bu üsluptan uzaklaşılmış, öncekilere göre daha sade betimler ortaya çıkmaya başlamıştır.

Resim 171: August Albert Zimmerman, *Aeneas ve Cumae ile Manzara*, 1841.

Kaynak:https://artuk.org/discover/artworks/landscape-with-aeneas-and-the-cumaean-sibyl-217398

19. yüzyıla ait bir diğer örnek August Albert Zimmerman'ın (1808-1888) eseridir (Resim 171). Yine bir manzaranın içine yerleştirilmiş figürler içeren kompozisyon Aeneas'ın, İtalya'ya varır varmaz Sibyl'e danışmak için mağarasına gittiği sahnenin betimini içermektedir. Ağaçlar arasında görülen mağaranın önüne Aeneas ve Sibyl konumlanmış, bir şeyler konuşmaktadırlar. Yerden biraz yüksek bir platform üzerinde oturan Sibyl, başı da dahil olmak üzere kapalı bir kıyafet içinde verilmiştir ve duruşundan yaşlı bir kadın olduğu sonucu çıkarılabilir. Sağ elini kaldırmış, tam

karşısında oturan Aeneas'a bir şeyler söylemektedir. Hemen yanında, oturduğu platforma yaslanmış açık bir kitap görülür. Sibyl'in karşısında, rahat bir pozisyonda oturduğu görülen Aeneas ise büyük bir dikkatle Sibyl'in ağzından çıkanları dinlemektedir.

4.1.2.2. Apollon ve Sibyl

Resim 172: Giovanni Domenico Cerrini, *Apollon ve Cumae Sibyli*, 17. yüzyılın ilk yarısı.

Kaynak:https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Cerrini,_Giovanni_Domenico_-_Apollo_e_la_Sibilla_Cumana.jpg

Giovanni Domenico Cerrini (1609-1681) tarafından yapılmış olan, bir manzaranın önüne yerleştirilmiş figürlerin yarım olarak yakın plandan verildiği resimde, Cumae Sibyli'nin en bilinen efsanelerinden biri konu alınmıştır.

Anlatıya göre, Cumae Sibyli Apollon'dan, avucuna doldurduğu kum taneleri kadar ömür diler ve bu dileği tanrı tarafından kabul edilir. Ancak başlangıçta iyi gibi görünen bu durum sonrasında bir trajediye dönüşür. Öyle ki, uzun yıllar yaşamayı dileyen Sibyl, tanrıdan bu yıllar boyunca aynı zamanda gençliğini de ebedi kılmasını dilemeyi unutmuştur.[146] Çok da farklı olmayan bir diğer versiyona göre ise, Apollon aşık olduğu Sibyl'e dilediği her şeyi gerçekleştirebileceğini söyler ve bunun üzerine Sibyl avucuna aldığı kum taneleri kadar ömür diler. İsteğini yerine getirdikten sonra tanrı, bakire kalmayı tercih eden Sibyl'den beklediği karşılığı göremez ancak sözünden de dönmek istemez. Uzun yıllar ömür bahşeder ona ama gençliğinin baki kalmasına müsaade etmeyerek en büyük cezayı da verir. Yüzlerce yıl yaşayan Sibyl bir gün ona sorulan 'başka ne istersin' sorusunu artık sadece 'ölmek istiyorum' diye yanıtlar.[147]

Bu hikâye dolayısıyla genelde yaşlı bir kadın olarak düşünülen Sibyl, resimde genç ve güzel bir kadın olarak betimlenmiş, bir omuzunu açıkta bırakan şık bir kıyafet ve tamamlayıcı aksesuarlar içinde gösterilmiştir. Sol eli ile diğer eline aldığı kumlara işeret ederek Apollan'a bakmaktadır ve yüzündeki ifadeden bir istekte bulunuyor olduğu sonucunu çıkarmak oldukça kolaydır. Ayakta olarak verilmiş Sibyl'in aksine, kırmızı bir örtüye sarınmış olarak yarı çıplak bir halde verilen Apollon'un, bir koltukta oturduğu ve geriye doğru yaslanmış rahat bir pozda olduğu görülür. Sibyl'in avucundaki kumlara doğru bakmakta ve sol eliyle bir harekette bulunmaktadır. Apollon'un da tıpkı Sibyl gibi genç ve güzel gösterilmesi dolayısıyla figürlerin idealize edilerek konunun estetik bir sunuş içerisinde verildiği söylenebilir.

[146] Hurll, **Michelangelo,** s. 67; Ovidius, **Metamorphoses**, 14. 129.
[147] Luigi, **a.g.e**., s. 69; Ovidius, **Metamorphoses**, 14. 129; Petronius, **Satyricon,** 48.

Resim 173: Salvator Rosa, *Apollon ve Sibyl*, 17. yüzyıl.

Kaynak:http://www.artnet.com/artists/salvator-rosa/apollo-and-the-sybil-8fIRXnNS5U03bdxSvRk4dQ2

Salvator Rosa'nın (1615-1673) karanlık bir atmosferde verdiği figürler, arkada bir gökyüzü ve deniz manzarasının bulunduğu yüksekçe bir yerde konumlanmışlardır (Resim 173). Sol ayağını bir taşın üzerine yerleştirmiş ve sol kolunu taşa dayadığı, atribülerinden biri olan lire yaslamış olan Apollon, kontrapost bir duruş içinde betimlenmiştir ve yine sadece bir örtüyle dolanmış olan vücudunun büyük bir kısmı açıkta bırakılmış, tüm güzelliğiyle arzı endam etmektedir. Sol eliyle Sibyl'in avucuna doğru işaret eden figürün jest ve mimikleriyle, yukarıda verilen örneğe kıyasla tanrısallığının daha çok vurgulandığı söylenebilir. Nitekim Sibyl de ayakta duran tanrırının karşısında oturur vaziyette gösterilmiş ve yine diğer örnektekinin aksine kapalı ve basit bir kıyafet içinde betimlenmiştir. İki eliyle avucuna aldığı kumları Apollon'a göstermekte ve hafif eğilmiş vücuduyla ricada bulunur bir tavır

sergilemektedir. Yani üstteki örnekte olmayan, tanrı ve Sibyl arasındaki statü farkı bu örnekte açıkça vurgulanmıştır.

Resim 174: Salvator Rosa, *Apollon ve Cumae Sibyli ile Nehir Manzarası*, yak. 1655.

Kaynak:https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Salvator_Rosa_-_River_Landscape_with_Apollo_and_the_Cumean_Sibyl_-_WGA20057.jpg

Salvator Rosa'ya (1615-1673) ait olan diğer örnekte tamamen farklı bir kompozisyonla karşılaşılır (Resim 174). Ötekinin aksine burada figürler oldukça uzağa yerleştirilmiş, ayrıca sahneye farklı figürler de dâhil edilmiştir. Ancak daha da önemlisi konunun adeta manzara içinde kaybolması ve resmin Apollon ve Sibyl sahnesinden ziyade sıradan bir manzara resmi gibi görünmesidir. Bir nehir kıyısına serpitirilmiş zar zor seçilen diğer figürlerden bir nebze daha büyük olarak betimlenmiş Apollon ve Sibyl, sahnenin merkezine yakın bir yere konumlandırılmıştır. Başı da dâhil olmak üzere kapalı bir kıyafetle verilen figür ayakta olarak elindeki kumları Apollon'a göstermekte, yerden biraz yüksek bir platform üzerine yarı uzanmış bir pozisyonda olan tanrı da sağ kolunu havaya kaldırmış bir şeylere işaret etmektedir. Yine yarı çıplak bir pozda verilen tanrının sol kolunu, üstteki örnekte olduğu gibi, yanındaki müzik aletine dayadığı ve rahat bir duruş içinde olduğu görülür.

Resim 175: Noel Halle Atölyesi, *Apollon ve Cumae Sibyli*, 18. yüzyıl.

Kaynak:http://www.artnet.fr/artistes/noel-halle/apollo-and-the-cumean-sibyl-AAaiBp61Iw7GhODEaxfuAQ2

18. yüzyıla gelindiğinde, Apollon ve Sibyl sahnelerinde betimlenen Sibyller'in önceki dönemlere kıyasla farklılaştığı görülür (Resim 175). Örnekten de anlaşılacağı üzere Sibyl, bir göğsünü tamamen açıkta bırakan bir kıyafet içindedir ve eteği bacaklarını gösterecek şekilde yukarı doğru toplanmış, rahat ve samimi bir pozda Apollon'un ayakları dibinde oturmaktadır. Saçları, kıyafeti, sandaletleriyle tam bir Yunan olarak betimlenmiş figür, yine tipik olarak sol elinde tuttuğu kuma işaret etmekte, kafasını hafif yana yatırmış olarak Apollon'a bakmaktadır. Hemen karşısında, ondan biraz daha yüksekte oturan ve yine vücudunun büyük bölümünün açıkta kaldığı Apollon görülür. Sol kolu diğer örneklerde de olduğu gibi müzik aletine

yaslanmış, diğer eli de hareket halinde verilmiştir. Duruşu ve ifadesi itibariyle bir tanrı olarak çok da yüceltilmediği söylenebilir. Ancak sarı saçlarıyla ve kafasının etrafında görülen ışık huzmeleriyle Güneş Tanrısı olduğunun altı çizilmiştir. Bir manzaranın önüne yerleştirilen oldukça genç betimlenmiş figürlerin bulunduğu söz konusu kompozisyona bakıldığında, parlak, süslü ve idealize edilmiş figürlerden oluşan bir sahne olduğu söylenebilir ki bu da yapıldığı dönem göz önüne alındığında beklenen bir durumdur.

Resim 176: François Boucher'in Takipçisi, *Apollon ve Cumae Sibyli*, 18. yüzyıl.

Kaynak:http://www.artnet.com/artists/fran%C3%A7ois-boucher/apollo-and-the-cumean-sibyl-gEbU60x5iyAsIpNBadzgKg2

Aynı döneme ait ve dolayısıyla üslup olarak benzer özellikler taşıyan bir diğer örnek François Boucher'e (1703-1770) aittir (Resim 176). Sibyl yine göğüslerini tamamen açıkta bırakan süslü bir kıyafet içinde, Apollon da başının etrafında, diğer örnekte olduğu gibi fakat daha da vurgulanmış olarak, ışık huzmeleri ile

görülmektedir. Ancak resim içerdiği farklılıklar itibariyle yukarıda verilen tüm örneklerden ayrılır.

Arkada manzaranın görüldüğü, bir ağacın altına yerleştirilen figürlerin bulunduğu sahne diğerlerinden farklı olarak Sibyl'in elindeki kumu Apollon'a gösterdiği anda değildir. Dizlerinin üzerine çökmüş tanrı, sağ kolunu tuttuğu Sibyl'in kucağına doğru yaslanmış, kafasını yana doğru yatırmış olarak onu ikna etmeye çalışır bir pozda gösterilmiştir. Cüsse olarak Apollon'dan daha iri görünen Sibyl ise dikkatlice tanrıya bakmaktadır. Apollon'un, aşık olduğu Sibyl'i ikna etme çabasının gösterildiği bu sahneden anlaşılacağı üzere resmin konusu, yukarıda verilen örneklerde olduğu gibi Sibyl'in kumu göstererek tanrıdan uzun bir ömür dilediği an değil, onun öncesi ya da sonrasıdır. Ayrıca tanrının bu güzel bilge kadına duyduğu aşkı vurgulamak adına sahneye, boynunda, içinde nicelerine saplayarak aşk sarhoşu ettiği okları bulunan sadağının asılı olduğu küçük bir Kupid eklenmiştir. Sibyl'in hemen yanında duran bu küçük figür, kafasını geriye doğru çevirmiş, bizzat sebebi olduğu olayı izlemektedir. Ancak Apollon'un gösterdiği çabaya karşın Sibyl'in kayıtsızca duruşu ve hatta kendini geriye doğru çekmesi hikâyenin mutsuz sonuna yapılan bir vurgu olarak kolayca anlaşılabilmektedir. Sahnede ayrıca bir köpek ve resmin sol tarafına yerleştirilmiş iki koyun bulunması, tanrı Apollon'un kehanet, müzik, güneş, sanat, sağlık gibi pek çok vasfının yanında sürülerin koruyucusu olarak da görülmesiyle ilişkilendirilebilir. Liri ise yine, en önemli atribülerinden biri olarak, Sibyl'in ayakları dibinde durmaktadır. Kompozisyona genel olarak bakıldığında, sanatçının konuyu Rokoko üslübunda pek çok örneği olan flört sahneleri gibi ele aldığı görülmektedir.

Resim 177: Joseph Mallord William Turner, *Apollon ve Sibyl ile Baiae Koyu*, 1823.

Kaynak:http://www.tate.org.uk/art/artworks/turner-the-bay-of-baiae-with-apollo-and-the-sibyl-n00505

William Turner'ın (1775-1851) eseri olan resimde sahne, tıpkı Salvator Rosa'nın resminde olduğu gibi, hayli geniş açıdan görülen bir manzaranın içine yerleştirilmiştir (Resim 177). Turner'in mistifike ettiği bu manzara İtalya'nın Napoli Körfezi'nde bulunan, Cumae Sibyli'ne de ev sahipliği yapan, Baiae Koyu'dur. Figürler, arkada çeşitli yapıların da bulunduğu manzaranın önüne, sağda bulunan iki ağacın gölgesine konumlandırılmıştır ve resme ilk bakışta dikkati ağaçların çekmesi dolayısıyla izleyicinin onlara odaklanması zaman almaktadır. Arkadan gösterilen Apollon solda oturmakta ve havaya kaldırdığı sağ eliyle bir yere doğru işaret etmektedir. Diğer örneklere kıyasla, sadece tek kolunu açıkta bırakan bir kıyafetle betimlenmiş, hemen önüne liri yerleştirilmiştir. Apollon'nun bu kapalı gösterimine rağmen, karşısında, sağ avucunda tuttuğu kuma işaret eden Sibyl aksi olarak üst vücudunu tamamen açıkta bırakan bir kıyafet içerisindedir. Yukarıda verilen Apollon ve Sibyl örneklerinden de anlaşılacağı üzere 18. yüzyılda, önceki dönemlere göre daha açık betimlendiği görülmeye başlayan Sibyl'in, 19. yüzyıla ait olan bu örnekte neredeyse yarı çıplak bir halde betimlendiği görülmektedir.

Resim 178: Giovanni Paolo Panini, *Sibyl'in Roma Harabelerinde Apollon Heykeli Önünde Vaazı*, 1740'lar.

Kaynak:http://hermitage--www.hermitagemuseum.org/wps/portal/hermitage/digital-collection/01.+paintings/31494

Giovanni Paolo Pannini'nin (1691-1765) mimari unsurların baskın olduğu bir kompozisyon içine yerleştirdiği Sibyl'in yerden yüksek bir platform üzerinde, etrafına toplanmış insanlara bir şeyler anlattığı; farklı pozisyonlarda, mimari yapıların ve kalıntıların arasına serpiştirilmiş, oldukça uzaktan görülen diğer figürlerin de dikkatlice onu dinlediği görülmektedir (Resim 178). Resmin sağ tarafında, Sibyl'in esin kaynağının bir sembolü olarak, yüksek bir kaide üzerine yerleştirilmiş Apollon heykeli bulunur. Yukarıdaki örneklerin aksine Apollon burada sahneye heykel olarak dâhil edilmiştir ve işlenen konu, Sibyl'in Apollon'dan sonsuz ömür dilediği anlatı ile ilişkili değildir. Sadece, sahneye dâhil edilen heykelden de anlaşılacağı üzere, Apollon tarafından esinlendirilen bu bilici kadınlardan birinin, etrafına toplanan insanlara bir şeyler anlattığı görülür. Bu heykelin arkasında, önünde çocukların oynadığı bir tapınak, onun hemen yanında da bir obelisk yer almaktadır. Resmin sol tarafına bakıldığında ise, sadece sütunlarının ayakta kaldığı büyükçe bir yapının kalıntıları görülür. Bu kalıntıların yanına, resmin sol tarafına bir kaide üzerine yerleştirilen kabartma bezemeli dekoratif objenin, karşıda bulunan Apollon heykeli ile kompozisyonda bir denge kurduğu söylenebilir. Resmin ön tarafında ise sütun

başlıkları, alınlıklar gibi çeşitli mimari kalıntılar bulunmaktadır. Kollarını kaldırmış bir şeyler anlatan Sibyl'in sağ koluyla, bir deniz manzarası ve sütunlarla çevrili tapınak benzeri bir yapının bulunduğu arka plana doğru işaret etmesi, kentle ilgili bir kehanette bulunuyor olabileceği ihtimalini akıllara getirir. Zira bulundukları ortam dikkate alınırsa, yıkıntılar arasında kehanet veren Sibyl'in onu pürdikkat dinleyen insanlara kentin yıkımına sebep olan beladan kurtulmaları için tavsiyelerde bulunduğu, öngörüleriyle onlara yol gösterdiği yorumu yapılabilir. Sibyl'in ayakları dibine ise sadakâtin, doğruluğun sembolü olan bir köpek yerleştirilerek Apollon esiniyle konuşan kadının söylediklerinin gerçekliğinin, onu dikkatle dinleyen yanındakilerin de ona olan inancı ve bağlılığının vurgulandığı söylenebilir.

4.1.2.3. Augustus ve Sibyl

Hikâyeye göre, insanların kendisine bir tanrı gibi tapınmak istemesi üzerine Roma İmparatoru Augustus, kendisinden daha büyük, daha yüce biri var mı ya da gelecek mi diye öğrenmek için bilici bir kadına (Tiburtine Sibyli) danışır. Kadın öğle vakti kafasını gökyüzüne kaldırır ve orada, güneşin etrafına çevrelenmiş altın bir halkanın içinde kucağında çocuk olan bir kadın görür ve çocuğa işaret ederek, HIC PVER MAIOR TE EST IPSVM ADORA (bu çocuk senden daha büyük olacak) der. Bunun üzerine İmparator büyük bir heyecan ve saygıyla dizleri üzerine çöker, sonrasında ise duyduğu bu saygının bir göstergesi olarak, vizyonun göründüğü sırada bir ses tarafından 'Gökyüzü'nün Altarı' olduğu söylenen (Haec est Ara Coeli) Meryem için bir altar diktirir (*Ara Coeli*). Günümüzde Roma'da bulunan Santa Maria in Ara Coeli Kilisesi bu olayın anısına inşa edilmiştir.[148]

Augustus ve Tiburtine Sibyli'ni konu alan eserler genelde, elini gökyüzündeki vizyona doğru işaret eden Sibyl, çoğunlukla dizleri üzerine çökmüş olarak gösterilen İmparator Augustus ve diğer tamamlayıcı kişiler ya da nesnelerle birlikte söz konusu anlatının betimini içermektedir.

[148] Jacobus de Voragine, **The Golden Legend**, Vol. 1, Grand Rapids, Christian Classics Ethereal Library, 1900, s. 13-14; Blum, **a.g.e.,** s. 19; Morrill, **a.g.e.,** s. 105.

Resim 179: Rogier van der Weyden, *Bladelin Altar Panosu*, 1445-1450.

Kaynak:https://www.wga.hu/frames-e.html?/html/w/weyden/rogier/07bladel/0bladel.html

Augustus ve Sibyl betimi, Rogier van der Weyden (1400-1464) tarafından triptik olarak tasarlanmış, merkez panelinde İsa'nın doğumu, sağ panelinde ise Müneccim Krallar'ın tapımı sahnesinin gösterildiği altarın sol panelini oluşturmaktadır (Resim 179). Her iki tarafta gökyüzünde görülen çocuk İsa'ya tapınma ve merkezi panele doğru diz çökmüş figürler ile ortada İsa'nın doğumunun gösterildiği altar oldukça dengeli bir kompozisyon sunar.[149]

İç mekânda betimlenmiş, dışarıya bir pencereyle açılan sahnenin merkezinde Sibyl'in ayakları dibinde dizleri üzerine çökmüş Augustus görülür. Onun hemen yanına, resmin sağ tarafına Sibyl'e ya da Augustus'a bakmakta olan üç kişi yerleşleştirilmiştir. Sanatçı, Augustus dâhil olmak üzere tüm figürleri dönemin Flaman kıyafetleri içerisinde göstermiş, Roma'da geçen bu olayı modernize ederek kendi çağına uydurmuştur.[150] Sibyl, sağ eliyle Augustus'un sırtına dokunmakta diğer eliyle de pencereden görülen vizyona işaret etmektedir. Tanrısallığın vurgusu olarak mavi bir kıyafet içinde gösterilen Meryem'in, kucağında İsa ile birlikte ışıklar saçan bir platform üzerinde oturduğu görülür. Augustus'un sol elinde, bir adak olarak yere

[149] Shirley Neilsen Blum, **Early Netherlandish Triptychs: A Study in Patronage,** Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1969, s. 17.
[150] **A.g.e**., s. 19.

indirdiği başlığı (*ex-voto*), sağ elinde de bir buhurdan bulunmaktadır. Rogier'in bu eseri gerçekleştirirken dikkate aldığı kaynağın, Sibyl ve Augustus hikâyesinin de anlatıldığı diğer bir önemli kaynak olan *Speculum Humanae Salvationis*[151] olduğu söylenir (Resim 180). Ancak Panofsky bazı ayrıntılara dikkat çekerek, ki bunlardan biri Augustus'un elinde bulunan buhurdandır, kaynağın Altın Efsane olduğunu ileri sürmüştür. Blum ise, bunun makul bir görüş olmadığını ayrıca Altın Efsane'de anlatılandan farklı olarak Augustus ve Sibyl'in yalnız olmayıp, başka figürlerin de kompozisyona dâhil edildiğini ifade eder.[152] Söz konusu eser için ayrıca Rogier'ın, diğer Flaman sanatçılardan faklı olarak, sağ panele yerleştirilen Müneccimler'le Doğu'yu, sol panele yerleştirilen Roma İmparatoru Augustus'la da Batı'yı kastederek, Müjde sahnelerinin evrenselliğine vurgu yaptığı söylenmektedir. Nitekim İsa sadece Yahudiler'e değil tüm insanlığa gelen bir kurtarıcıdır.[153]

Resim 180: Anonim, *Augustus ve Sibyl*, 1350-1400, İllüstrasyon, *Speculum Humanae Salvationis.*

Kaynak: http://ica.themorgan.org/manuscript/page/16/77070

[151] Malay, **a.g.e.**, s. 40.
[152] Blum, **a.g.e**., s. 21-22.
[153] **A.g.e**., s. 20.

Resim 181: Tiburtine Sibyli'nin Ustası, *Tiburtine Sibyli'nin İmparator Augustus'a Kehaneti*, 1480-1485.

Kaynak:https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Meister_der_tiburtinischen_Sibylle_001.jpg

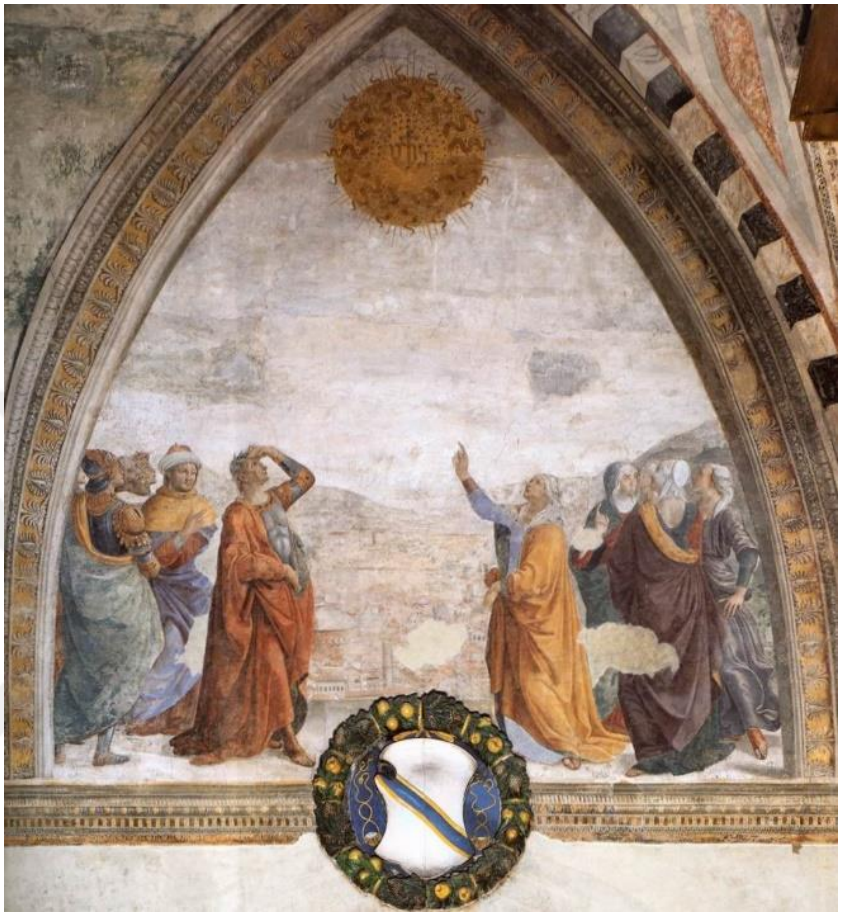
Erken dönem Hollanda resmine bir örnek teşkil eden,[154] genel olarak mimari bir arka plana sahip olduğu söylenebilecek sahnede, arkadaki farklı işlerle uğraşan birkaç küçük figür dışında bütün figürlerin ön tarafta, ayrılmış gruplar halinde verildiği görülmektedir (Resim 181). Augustus ve Sibyl resmin merkezine konumlandırılmıştır ve tıpkı anlatıda olduğu gibi, Sibyl sağ elini havaya kaldırmış gökyüzüne doğru işaret etmekte, dizleri üzerine çöken Augustus da bir saygı göstergesi olarak ellerini birleştirmiş Sibyl'in işaret ettiği tarafa doğru bakmaktadır. Figür gruplarına bakıldığında bir Hollanda resmi özelliği olarak ifadelere ve ayrıntılı verilmiş kostümlere vurgu yapıldığı söylenebilir.

[154] Eserin sanatçısına dair öne sürülen fikirler için bkz: James E. Snyder, "The Early Haarlem School of Painting: I. Ouwater and the Master of the Tiburtine Sibyl", **The Art Bulletin**, Vol. 42, No. 1, 1960, s. 49-55.

Resmin, manzaranın görüldüğü sol tarafında, ışıklar saçan bir halenin içinde, ayakta olarak betimlenmiş, kucağında İsa'yı tutan Meryem görülür. Augustus dışında başka figürler de Sibyl'in işaret ettiği yöne doğru bakmakta, saygıyla yere çökmüş olan Augustus'un başlığı bir adak olarak yerde durmaktadır. Sağ tarafta, figürlerin ayakları dibine ise inanç, iman, doğruluk, sadakat gibi anlamların sembolü olarak bir köpek yerleştirilmiştir. Resmin arka planında ayrıca, Hristiyan sanatında ölümsüzlük, kusursuz ruh gibi anlamlara gelen tavus kuşu, ki kuyruğunda bulunan farklı renkler dolayısıyla birlik, beraberlik düşüncesini de sembolize eder, çatıda evlat sevgisininin bir sembolü olarak leylekler ve gökyüzünde ortaya çıkan vizyonun hemen altındaki suda yüzen, melankoli, tutku, kendini kurban etme, şehitlik gibi durumları sembolize eden kuğular görülmektedir.[155] Leylek aynı zamanda Hristiyan sanatında dindarlık, saflık gibi anlamlara gelir ve daha da önemlisi, baharın habercisi olması dolayısıyla Müjde ile ilişkilendirilir.[156] Dolayısıyla söz konusu sahne için oldukça yerinde bir semboldür. Bunlar dışında bir de, şeytani eylemler üzerindeki hâkimiyeti simgeleyen bir imaj olarak, resmin en sağında bulunan yapının verandası altındaki yuvasının önünde zincirlenmiş, yatmakta olan bir ayı vardır.[157] Kısacası Augustus'un vizyonunu gösteren sahneye birçok ayrıntı eklenerek kompozisyon genişletilmiş, kullanılan söz konusu sembollerle çeşitli konuların altı çizilmiştir.

[155] Cirlot, **a.g.e**., s. 84, 251, 315, 322.
[156] Ferguson, **a.g.e.,** s. 11.
[157] Snyder, **a.g.e**., s. 50.

Resim 182: Domenico Ghirlandaio, *Augustus ve Sibyl Görüşmesi*, 1483-1485, Santa Trinita, Floransa.



Kaynak: https://www.wga.hu/frames-e.html?/html/g/ghirland/domenico/index.html

Santa Trinita Kilisesi'ndeki Sassetti Şapeli'nin kemeri üzerine yerleştirilen sahne, diğer Augustus ve Sibyl betimleriyle farklılıklar içeren bir örnektir (Resim 182). Augustus ve Sibyl'in merkeze konumlandığı sahnede figürler iki grup halinde, arkada manzaranın görüldüğü yüksek bir konuma yerleştirilmiştir. Sibyl yukarıya doğru işaret etmekte, Augustus da kafasını kaldırmış o yöne doğru bakmaktadır. Ancak genelde betimlendiğinden farklı olarak burada dizlerinin üzerine çöktüğü ya da ellerini kavuşturup dua eder gibi bir pozisyona girdiği görülmemekte, Roma kostümleri içerisinde, bir ayağını öne atmış, herhangi bir heyecan belirtisi göstermeksizin kendinden emin bir şekilde durmaktatır. Ayrıca yine diğer sahnelerde olduğu gibi, tacının yerde ya da elinde değil kafasında olduğu görülür. Dört erkek ve dört kadından oluşan diğer figürlerin ise bazıları Sibyl'in işaret ettiği yere doğru bakmakta, bazıları

da kendi aralarında konuşmakta ve jest ve mimiklerinden şahit oldukları durum karşısında duydukları heyecan anlaşılmaktadır.

Sahnedeki bir diğer önemli farklılık Sibyl'in işaret ettiği yerde Meryem ve İsa yerine sadece parlayan bir güneşin betimlenmiş olmasıdır. Sahnenin tam ortasında gösterilmiş olan bu güneşin üzerine İsa'nın monogramı IHS (ΙΗΣΟΥΣ) yerleştirilmiştir ve vizyonun kullanılmadığı sahnede İsa'ya vurgu söz konusu monogram ile yapılmıştır.

Resim 183: Balthazar Peruzzi, *Augustus ve Sibyl*, yak. 1505, Santa Maria in Portico a Fontegiusta.

Kaynak: Irma B. Jaffe, Gernando Colombardo, Shining Eyes, Cruel Fortune: The Lives and Loves of Italian Renaissance Women Poets, Fordham University Press, New York, 2002, s. 123.

Santa Maria in Portico a Fontegiusta'da bulunan, Balthazar Peruzzi'nin (1481-1536) eseri, yukarıda verilenlerden faklı bir ayrıntı içermesi dolayısıyla önemli bir örnek teşkil eder (Resim 183). Resimde yine tipik Augustus'un vizyonu sahnelerinde olduğu gibi Sibyl'in işaret ettiği tarafa doğru bakan İmparator ve olaya şahitlik eden diğer yardımcı figürler görülür. Farklı olan, bir platform üzerine oturmuş Augustus'un ayağının, bir bacağını öne atmış vaziyette duran Sibyl'in ayağının üzerinde olmasıdır. Kuzey resminde görülmemesine karşın İtalya'da başka örnekleri de bulunan bu kullanım, söz konusu kişinin diğerleri üzerindeki hakimiyetini sembolize eder.[158] Burada, dizleri üzerine çökmüş, büyük bir teslimiyet duygusuyla ellerini kavuşturmuş bir şekilde vizyona bakan Augustus imajının aksi olarak, ayağını Sibyl'inkinin üzerine yerleştirerek hala egemenliğin kendisine ait olduğunu vurgulayan bir İmparator görülmektedir. Nitekim diğer jest ve mimikler de bu duyguyu destekler durumdadır.

İtalyan sanatında 14. yüzyıla kadar gittiği görülen bu kullanımın bir diğer örneği Siena'da, Santuario Casa St. Caterina'da bulunan bir duvar resmidir (Resim 184). Figürlerin karşılıklı olarak yerleştirildiği örnekte, tıpkı bu sahnede olduğu gibi Augustus'un ayağı Sibyl'in ayağının üzerindedir. Ancak İmparator'un bu kibirli tavrına rağmen, elinde HIC PVER MAIOR TE ET IDEO ISSVM ADORA (bu çocuk senden daha büyük olacak) yazan bir şeritle betimlenmiş Sibyl'in elinin daha yukarıda olması üstünlüğün kimde olduğunu vurgulamaktadır ki aynı durum, sağ kolunu olabildiğince kaldırmış, kararlı bir duruşla vizyona işaret eden Sibyl betiminin bulunduğu Peruzzi'nin söz konusu eseri için de geçerlidir.[159]

[158] Irma B. Jaffe, Gernando Colombardo, **Shining Eyes, Cruel Fortune: The Lives and Loves of Italian Renaissance Women Poets,** New York, Fordham University Press, 2002, s. 120.
[159] **A.g.e**., s. 120.

Resim 184: Anonim, *Augustus ve Sibyl*, yak. 1520, Santuario Casa Sta. Caterina.

Kaynak: Irma B. Jaffe, Gernando Colombardo, Shining Eyes, Cruel Fortune: The Lives and Loves of Italian Renaissance Women Poets, Fordham University Press, New York, 2002, s. 121.

Augustus ve Sibyl sahnelerinde, Kuzeydeki örneklerinden faklı olarak İtalya'da kullanılan bu ikonografinin kökeni, Ravenna'daki St. Vitale Kilisesi'nde yer alan İmparator Justinian mozaiğinden de anlaşılacağı üzere Bizans geleneğine dayanmaktadır.[160] Bir hiyerarşinin söz konusu olduğu ilgili sahnede figürlerin, kendilerinden daha aşağı sınıfa mensup kişilerin ayaklarına basarken betimlendikleri görülmektedir (Resim 185).

[160] Jaffe, Colombardo, **a.g.e**., s. 121.

Resim 185: Anonim, *İmparator Justinian ve Maiyeti*, yak. 1547, St. Vitale Kilisesi.

Kaynak:https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Meister_von_San_Vitale_in_Ravenna_003.jpg

Resim 186: Paris Bordone, *Sibyl'in İmparator Augustus'a Vizyonu Göstermesi*, yak. 1550.

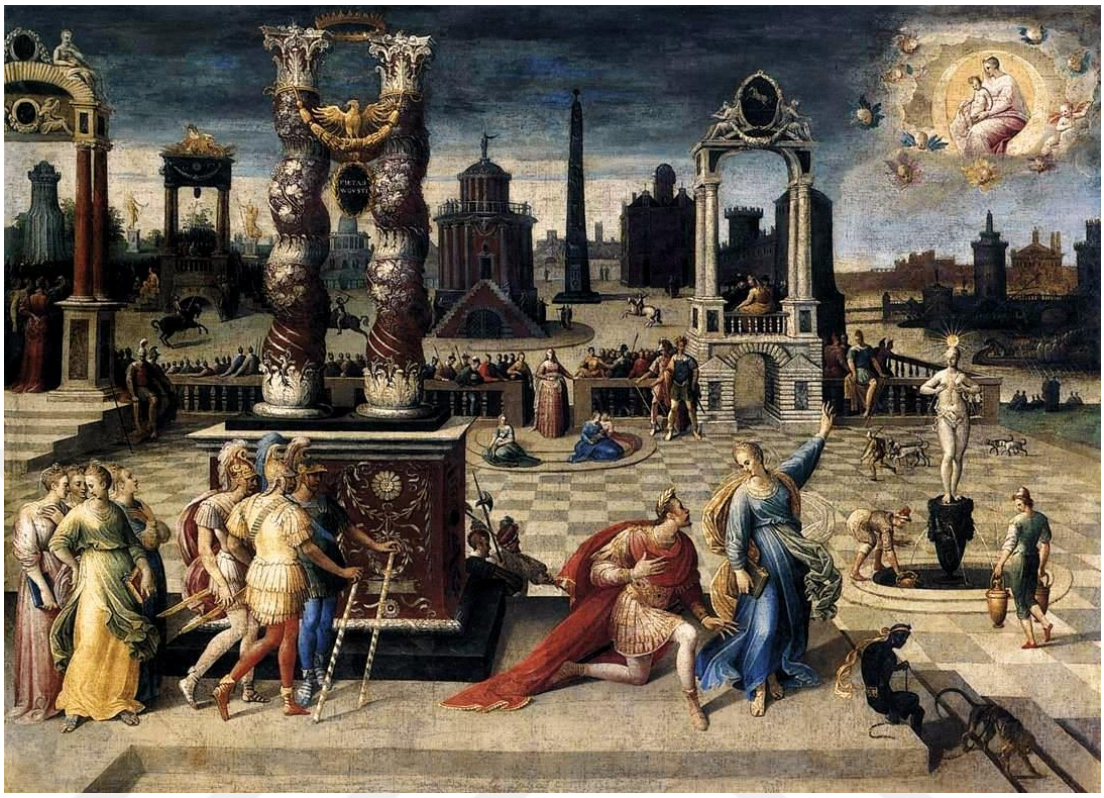
Kaynak: http://www.the-athenaeum.org/art/detail.php?ID=146631

Söz konusu sahne, tipik Paris Bordone (1500-1571) resmi olarak mükemmel bir mimari arka plana sahiptir (Resim 186). Bordone'nin bu resim için mimar Sebastiano Serlio'dan (1475-1554) tiyatro için tasarlanmış iki örnek sahne tasarısı aldığı söylenmektedir. Nitekim mimari yapıları resimlerinde sık sık kullanan Bordone, Tintoretto, Tiziano gibi Venedikli ressamların etkilendikleri binalar gerçek yapılardan ziyade teatral görünüme sahip kurgusal yapılardır.[161] Kompozisyona bakıldığında Bordone'nin de figürleri bu kurgusal sahne içerisine yerleştirdiği görülür.

İlk bakışta söz konusu resmin bir Augustus ve Sibyl sahnesi olduğunu anlamak pek mümkün görünmemekte, kullanılan etkileyici perspektif ve yapıların yarattığı derinlik hissi, izleyiciyi dikkatini asıl konuya odaklamaktan alıkoymaktadır. Resmin merkezinde, yapıların arasına yerleştirilmiş Augustus ve Sibyl görülür. Ancak mimari dekorasyon öyle göz doldurmaktadır ki, figürler neredeyse seçilemez haldedir. Augustus yine dizlerinin üzerinde olarak gösterilmiş, Sibyl'in işaret ettiği, bulutların arasında belli belirsiz görünen Meryem ve İsa'ya bakmaktadır. Tipik olarak betimlenmiş bu ana figürler dışında diğer figürler de olaya dâhil edilmiş ve genelde sabit bir pozisyonda olayı izlerken gösterilen yardımcı figürlerin aksine hepsi de belli hareketler içerisinde verilmiştir. Resmin ön planına yerleştirilen figürlerin, hareketleri dolayısıyla ana figürlerden daha dikkat çekici olduğu söylenebilir. Özellikle de çocuklarıyla merdivenlerden çıkmakta olan kadının telaşı, genel olarak bir merak ve heyecan yaratan olaya uygun bir pozisyon sağlamaktadır.

[161] T. Formicheva, "An Architectural Perspective by Paris Bordone", **The Burlington Magazine,** Vol. 113, No. 816, 1971, s. 152; Ed. Alexander Cowan, **Mediterranean Urban Culture, 1400-1700,** Exeter, University of Exeter Press, 2000, s. 182.

Resim 187: Antoine Caron, *Augustus ve Tiburtine Sibyli*, 1575-1580.



Kaynak:https://commons.wikimedia.org/wiki/File:La_Sibylle_de_Tibur.jpg

Dış mekânda gösterilmiş olan, içerisinde kalabalık figür grupları ve mimari yapı barındıran Antoine Caron'a (1521-1599) ait sahne de, diğer Augustus ve Sibyl sahnelerinde olduğu gibi vizyonun görülme anını betimlemektedir (Resim 187). Seine Nehri kıyısındaki Tuileries'de konumlandırılmış, bir festival anının gösterildiği alanda çeşitli işlerle uğraşan pek çok kişi bulunduğu görülür.

Yüksek bir platform üzerinde, Roma kostümleri içerisinde gösterilen ana figürler resmin en dikkat çekici bölümüdür ve Augustus'la Sibyl'in gösterildiği alan resmin ana sahnesini oluşturmaktadır. Maviler içinde gösterilen, sağ elinde bilgeliğin sembolü olarak bir kitap tutan Sibyl,[162] sol elini havaya doğru kaldırmış, gökyüzünde ortaya çıkan vizyona işaret etmektedir. Hemen yanında Sibyl'in işaret ettiği yöne doğru bakan, jest ve mimiklerinden olay karşısında duyduğu heyecan, şaşkınlık gibi

[162] Bu betim ayrıca Tiburtine Sibyli'ni elinde kitapla tasvir eden Lactantius'un tanımına da uymaktadır. Bkz: Lactantius, **Divine Institutes**, 1. 6.

duyguları anlamanın güç olmadığı, bir dizi yere çökmüş vaziyette duran Augustus görülür. Onun arkasında, resmin sol tarafında dikkatlice Augustus ve Sibyl'i izleyen üç asker ve onların da arkasında kendi aralarında konuşan, elleri kitaplı dört kadın vardır. Kadınlardan biri diğerlerinden farklı olarak kollarını göğsünde birleştirmiş, saygı ve hayranlıkla vizyona doğru bakmaktadır. Resmin sağ üst köşesinde kucağında çocuk İsa'nın oturduğu Meryem, etrafına puttoların serpiştirildiği aydınlık bir daire içinde verilmiştir.

Resim 187 (A): Antoine Caron, *Augustus ve Tiburtine Sibyli*, 1575-1580.

Kaynak:https://commons.wikimedia.org/wiki/File:La_Sibylle_de_Tibur.jpg

Resmin ön kısmında bulunan ve diğerlerine kıyasla çok daha dikkat çekici olan bu figürler dışında arka planda, resmin tam merkezine konumlandırılmış bir kadın bulunmaktadır (Resim 187 A). Ayakta olarak betimlenmiş, tüm heybetiyle resmin merkezini işgal edecek kadar önemli olan bu kadın, resmi sipariş eden Catherine de'Medici'dir (1519-1589). O sıralarda naiplik süresi dolmuş olmasına karşın hala bir otorite olarak önemini korumaktadır ve resimdeki konumu da bunun bir kanıtıdır. Sibyl Kitapları'nın o dönemde de oldukça etkili olduğu ve pek çok insan tarafından okunduğu bilinmektedir. Kraliçe'nin de bunlardan biri olması, Sibyl içeren bir resim sipariş etmesinin nedenini açıklar. Oldukça baskın bir karakter ve hırslı bir yönetici olan Catherine de'Medici, rakipleri hakkında gizli bilgiler öğrenip kontrolü altında tutmak, başkaldırmaya meyilli liderlerin önünü kesmek adına, cazibesini kullanarak onlarla birlikte olması için, bir tür casus olarak kullandığı güzel ve yetenekli kızlardan

olşan bir ekibe sahipti. Buna binaen Catherine'nin önüne oturur vaziyette, kucaklarında köpekle betimlenmiş üç kadın yerleştirilmiş,[163] sadakâti sembolize eden köpeğin kullanılmasıyla da bu kadınların Kraliçe'ye olan bağlılıkları vurgulanmıştır.[164]

Başta da bahsedildiği gibi resim birçok mimari yapı içermektedir ve bunlar iktidarın gücüne vurgu yapmak adına içinde çeşitli anlamlar barındırmaktadır. Resmin merkezine yakın konumlandırılmış, kralın şanını temsil eden yuvarlak formdaki tapınak bunlardan biridir. Hemen yanındaki dikili taş da yine kralın sonsuz ihtişamına vurgu yapan bir anıt olarak resimdeki yerini almıştır. Sütunlar da güç ve ihtişamın bir diğer sembolü olarak kabul görürler ve özellikle ön bölümdeki kaidenin üzerinde bulunan oldukça süslü sarmal sütunlarla bu vurgulanmıştır. Ayrıca bu sütunların arasında İmparator'un dindarlığına vurgu yapmak için, üzerinde '*Pietas Augusti*' yazan bir kalkan bulunmaktadır.[165]

Resim 187 (B): Antoine Caron, *Augustus ve Tiburtine Sibyli*, 1575-1580.

Kaynak:https://commons.wikimedia.org/wiki/File:La_Sibylle_de_Tibur.jpg

Resmin sağ tarafına bakıldığında ise, bir çeşmenin üzerine yerleştirilmiş, elleri göğüs uçlarını tutmakta olan bir heykel olduğu görülür (Resim 187 B). Efsaneye göre,

[163] Rose-Marie Hagen, Rainer Hagen, **What Great Paintings Say**, Vol. 1, Köln, Taschen, 2003, s. 182-184.
[164] Cirlot, **a.g.e**., s. 84.
[165] Hagen, **a.g.e.,** s. 186.

Sibyl Augustus'a kehanet verdikten sonra bir kaynaktan su yerine saf yağ akmaya başlar. Caron da bu bilgiyi, söz konusu yağı çeşme üzerine dekoratif olarak yerleştirilmiş olan bir heykelin göğüslerinden akıtarak kullanmıştır. Ayrıca heykelin başında bir kutsaliyet atfı olarak düşünülebilecek, etrafına ışık huzmeleri saçan, güneş kursu olarak tanımlamaya müsait bir aksesuar bulunmaktadır.[166]

Sahnenin geneline bakıldığında resmi ikiye bölmek oldukça mümkün görünmektedir. Öyle ki, resmin ön cephesinde konumlandırılmış figürler dışında hiçbir figür vizyona bakarken gösterilmemiş, onlar adeta bu konunun dışında tutulmuştur. Yani arkada kalan bölüm sıradan bir festival sahnesini gösterirken, Augustus ve Sibyl'in hikâyesini anlatan bölüm ayrı bir sahne olarak ön tarafta yerini almıştır.

Resim 188: Pietro da Cortona*, Tiburtine Sibyli'nin Augustus'a İsa'nın Geleceğini Bildirmesi*, 17. yüzyıl.

Kaynak:https://commons.wikimedia.org/wiki/File:La_Sibylle_de_Tibur_annon%C3%A7ant_%C3%A0_Auguste_l%27av%C3%A8nement_du_Christ.jpg

[166] Hagen, **a.g.e**., s. 186-187.

Pietro da Cortona'nın (1596-1669) imzasını taşıyan eser klasik mimari öğelerle dikkat çekmektedir (Resim 188). Sanatçıların genelde modernize ederek kendi çağlarına uydurduğu diğer örneklere karşın burada olayın, anlatıldığı dönemde geçtiği görülmektedir. Sütunlarla çevrelenmiş yapının içinde, baştan ayağa maviler içerisinde gösterilmiş Sibyl sağ kolunu kaldırmış, resmin sol üst köşesine yerleştirilmiş bulutlar üzerinde betimlenen Meryem ve İsa'yı göstermektedir. Heyecanlı bir tavır içinde olan İmparator'un, genelde betimlendiği gibi dizleri üzerine çöktüğü görülür. Ancak bu sefer diğer betimlerden farklı olarak dizinin altında süslü bir minder bulunmaktadır ve bir İmparator olarak gösterilen bu ihtimam anlaşılabilir bir durumdur. Resmin sağında, Augustus'un hemen arkasında bir kaidenin üzerine yaslanmış kitap karıştıran iki adam, sol tarafta ise, arka tarafına İmparator'un maiyetinin yerleştirildiği sunağın yanında iki çocuk görülür. Kıyafeti dolayısıyla sıradan biri olmadığı anlaşılan çocuklardan biri, dizinin üzerine çökmüş, elinde küçük bir kutu tutmaktadır ve bu kutunun, sunağın üzerinde beliren vizyon için bir adak olduğu düşünülebilir.

Resim 189: Jacopo Palma il Giovane, *Tiburtine Sibyli'nin İmparator Augustus'a Vizyonu Göstermesi*, Tarih yok.

Kaynak:http://www.artnet.com/artists/jacopo-palma-il-giovane/die-tiburtinische-sibylle-deutet-die-vision-des-E6pQF25lsdw2Uzx2vOTc9g2

Augustus ve Sibyl sahneleri için bir diğer önemli örnek, figürlerin yerleştirilme şekliyle diğerlerinden ayrılan, Palma il Giovane'ye (1548/50-1628) ait söz konusu eserdir (Resim 189). Ön cepheden verilmiş Augustus ve Sibyl betimlerine karşın, resmin merkezine yerleştirilen ana figürler burada arkadan gösterilmiş ve genelde statik bir pozda olan Sibyl hareket halinde verilmiştir. Arkada kalan sağ ayağının yerden kesilmesi ve uçuşan kıyafeti bu harekete vurgu yapmakta, sanki bir yere gidiyormuş gibi bir izlenim uyandırmaktadır. Ayrıca başıyla sırtının tamamen açıkta kalması ve sol eliyle, bir tarafının arkasına döküldüğü şalın ucundan kavraması, üzerindeki örtünün aşağıya doğru kaymış olabileceğini düşündürerek yine harekete vurgu yapıldığı söylenebilir. Hemen solunda bir minderin üzerine diz çöken Augustus, ellerini kavuşturarak bulutlar içerisinde ortaya çıkan vizyona bakmaktadır. Resmin en solunda heyecanla aynı yöne doğru bakan, iki asker ve iki çocuktan oluşan diğer figürler görülür. Çocuklardan biri İmparator'un pelerinini tutarken, diğeri bir adak olarak sunulan tacını tutmaktadır. Sağda görülen bir manzara ile birlikte resmin arka planını oluşturan sütunlu yapı ve resmin sağ alt köşesinde öylece duran antik taş olayın kendi zamanında geçtiğini göstermektedir. Nitekim tüm figürlerin de Roma kostümü içerisinde verilmesi bu kanıyı doğrular.

4.1.2.4. Tarquinius ve Sibyl

Resim 190: Anonim, *Amalthea (Cumae Sibyli), Tarquinius Superbus ve Sibyl Kitapları*, yak. 1474, Giovanni Boccaccio'nun *De Mulieribus Claris* adlı eseri.

Kaynak:https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Woodcut_illustration_of_Amalthea_(the_Cumaean_sibyl),_Tarquinius_Superbus_and_the_Sibylline_books_-_Penn_Provenance_Project.jpg

Giovanni Boccaccio'nun, tarihteki ve mitolojideki ünlü kadınların hikâyelerini anlattığı *De Mulieribus Claris* adlı eserinde bulunan illüstrasyonda, Roma Kralı Tarquinius ve kehanetlerin yazılı olduğu dokuz kitabı satmak için Kral'a götüren Cumae Sibyli betimlenmiştir (Resim 190). Roma'nın dini ve siyasi hayatında büyük rol oynayan Sibyl Kitapları adı altındaki kehanet koleksiyonunun Roma'ya giriş hikâyesi daha önce ayrıntılı olarak ele alındığından[167] burada ancak gerekli görüldüğü kadarına değinilmekle yetinilecektir. Sahneye bakıldığında, sağ tarafta tahtında oturan Tarquinius'un tam karşısına, Almalthea[168] olarak da anılan, yeşil, özenli bir kıyafet

[167] Bkz: 2.2. Antik Roma'da Kehanet.
[168] Husenbeth, **a.g.e**., s. 409.

içinde ve çene altından dolanan türban benzeri garip bir başlıkla betimlenmiş Cumae Sibyli'nin yerleştirildiği görülür. Ortalarına ise alevler içinde, Tarquinius'un satın almaya yanaşmaması sebebiyle Sibyl tarafından yakılan kitaplar yerleştirilmiştir. Sibyl'in hemen arkasında da henüz yakılmayan, koleksiyonun diğer parçaları bulunur. Hikâyeye göre Sibyl altı kitabı yaktıktan sonra Tarquinius'un ikna olması üzerine kalan son üç kitabı ona satmıştır. Ortada yanmakta olan kitapların üç tane gibi görünmesi ve arkadakilerin de sayıca fazla durması pazarlığın henüz yeni başladığını gösterir ki, Sibyl'le Tarquinius'un jest ve mimikleri de hararetli bir pazarlık içinde oldukları fikrini desteklemektedir.

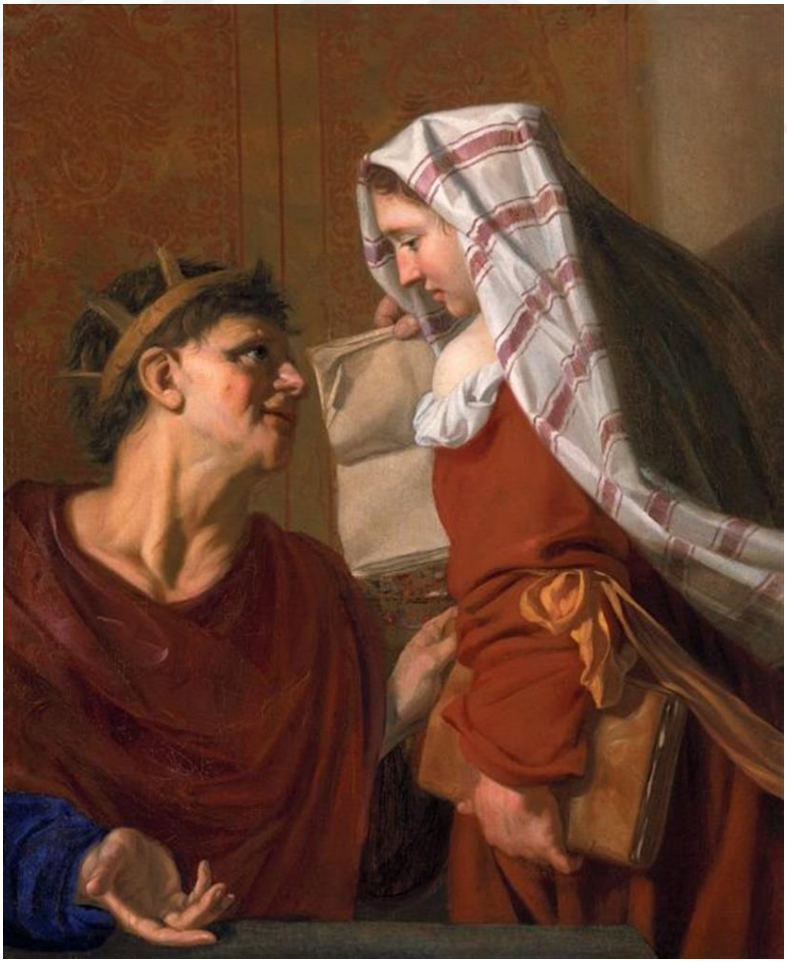
Resim 191: Niccolò dell Abate, *Cumae Sibyli Gururlu Tarquinius'un Önünde*, 16. yüzyıl.

Kaynak: https://www.metmuseum.org/art/collection/search/352885

Benzer bir sahne Niccolò dell'Abbate (1509/1512-1571) tarafından betimlenmiştir (Resim 191). Sahnenin merkezine yerleştirilen, başı da dâhil olmak üzere tüm vücudunu kapatan dökümlü bir kıyafet içinde heybetli bir figür olarak gösterilmiş Sibyl, sağ eliyle yerde yanan kitaplara doğru işaret etmektedir. Sibyl'in sol yanında, resmin en sağında oturur vaziyette verilmiş Tarquinius görülür. Açıkta kalmış

bacaklarından birini öne doğru atmış, sol eliyle Sibyl'e doğru işaret etmekte, olasılıkla kitapları göstermektedir. Yerde arkadan görülen, dizleri üzerine çökmüş figürün elinde üç kitap bulunur. Diğer üç kitap ise, vücudunun aldığı şekilden iki eliyle kavradığı kitapları zorlukla taşıdığı anlaşılabilen, resmin sol kenarına yerleştirilmiş figürün sırtındadır. Üstte verilen örnekte olduğu gibi burada da kitapların henüz sadece üçünün yakıldığı görülmektedir. Hikâyeden bilindiği üzere, Tarquinius'un ikna olması için üç kitap daha yakılması gerekmektedir ve az sonra yakılacak olan kitapların, yerde duran figürün elindekiler olma ihtimali, figürün vücut pozisyonu dolaysıyla, yüksektir. Sahnenin arka planına bakıldığında ise, olaya şahitlik eden miğferli iki asker ve normal giyimli üç figür görülür. Sibyl'in arkasında bulunan figürlerden birinin kitaplara doğru işaret etmesi ve başının Tarquinius'tan tarafa doğru dönük olması, kitapları satın alması için Kral'ı ikna etmeye çalışıyor olabileceği şeklinde yorumlanabilir.

Resim 192: Nicolaes van Helt Stockade, *Kral Tarquinius ve Cumae Sibyli*, yak. 1650.



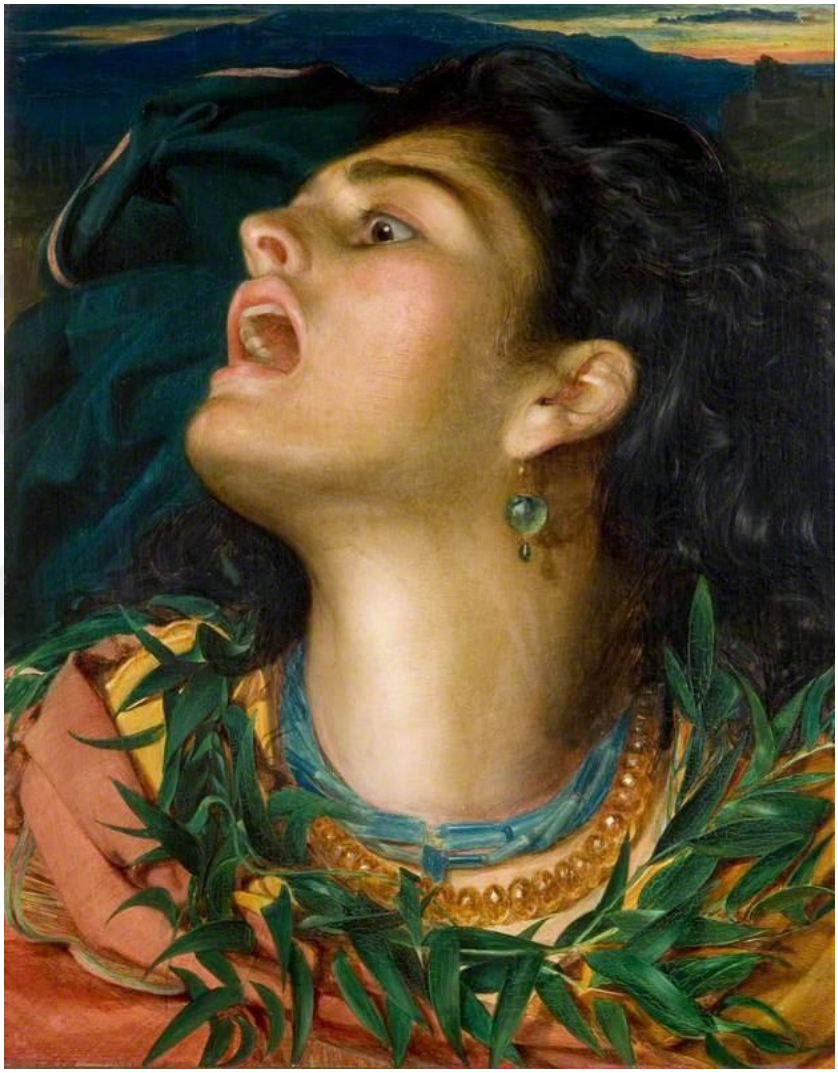
Kaynak: https://www.wga.hu/html_m/h/helt_sto/tarquin.html

Nicolaes van Helt Stockade (1614-1669) tarafından ortaya konan Tarquinius ve Sibyl betimi ise diğerlerinden farklı olarak samimi bir pozda verilen, yakın plandan gösterilmiş figürleri içermektedir (Resim 192). Ayakta, arkasına dönmüş olarak duran Sibyl'in sol elinde kapalı bir kitap, havaya kaldırdığı sağ elinde de bir ucundan tuttuğu ve iki figürün arasından zorlukla seçilen alevlerin içine atmak üzere olduğu açık bir kitap görülmektedir. Başında sırtına doğru dökülen bir örtünün bulunduğu, yüzünün sadece yarısını görebildiğimiz Sibyl, gözlerini Tarquinius'a sabitlemiş olarak, ikna etmeye çalışır bir tavırla ve biraz da tehditkâr bir ifadeyle bakmaktadır. Nitekim oturur vaziyette gösterilmiş Kral'ın sol eliyle Sibyl'in kolunun altındaki kitabı tutuyor olması sonunda ikna olduğu sonucunu çıkarmamızı mümkün kılar. Ayrıca Tarquinius'un ifadesi ve sağ eliyle yaptığı hareket de bu ihtimali güçlendirmektedir. Kısacası yukarıdakilerden farklı olarak burada, söz konusu kitaplardan sadece ikisi gösterilerek hikâyeye atıfta bulunulmuş ve Tarquinius'un kitapları satın almak için sonunda ikna olduğu kısım işlenmiştir.

4.2. Kassandra Betimleri

4.2.1. Portreler

Resim 193: Frederick Sandys, *Kassandra*, 1864.



Kaynak:http://en.wahooart.com/@@/AQS5JA-Anthony-Frederick-Augustus-Sandys—Cassandra

Frederick Sandys'nin (1829-1904) eseri bildiklerini tüm gücüyle haykıran bir Kassandra betimi sunmaktadır (Resim 193). Kafasını geriye doğru atmış olarak gösterilen, başındaki örtünün düştüğü, saçlarının dağıldığı figür, gözlerini açmış, dehşet içinde çığlıklar atmakta, sesini birilerine duyurmak için çabalamaktadır. Renkli kıyafetinin üzerinde boynuna dolanmış bir zeytin dalı bulunur. Barışı sembolize eden

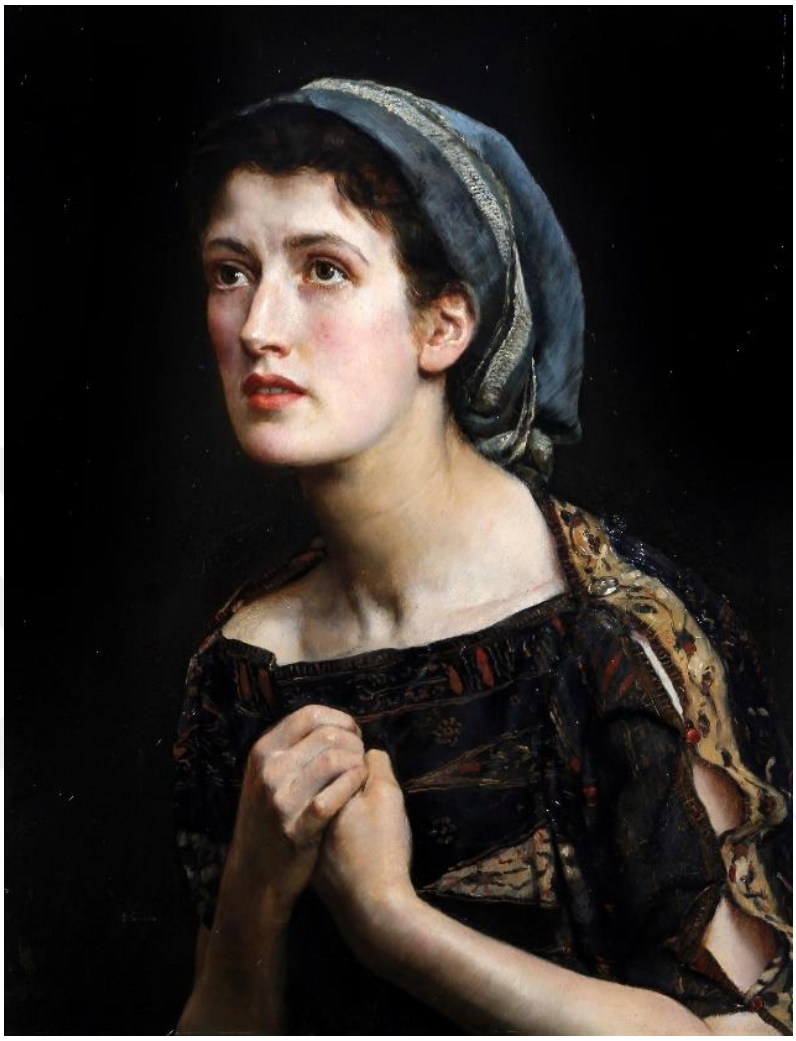
bu dalın figürün üzerinde kullanılması, Troia savaşından önce yaklaşan felaketi dile getirip barış ortamının bozulmaması için verdiği uğraşın bir vurgusu olarak yorumlanabilir. Ayrıca neredeyse sadece kafasının görülebileceği kadar yakın plandan verilmesine karşın, bir prenses olduğununun altı çizilmek istenircesine küpe, kolye gibi aksesuarlarla betimlendiği görülür. Bir manzara önüne yerleştirilen figürün üzerinden, resmin sağ üst köşesinde oldukça uzaktan görülen yapılarla ise Troia kenti vurgulanmış, dolayısıyla Kassandra'nın haykırdığı kehanetin, en ünlü kehaneti olan Troia savaşıyla ilgili olduğunun altı çizilmiştir.

Sandys'e ait diğer bir örnekte de, tıpkı yukarıdakinde olduğu gibi, gözlerini açmış, dehşet içinde bakan ve gördüklerini haykıran bir Kassandra betimi bulunur (Resim 194). Diğerinin aksine figür burada daha geride durmakta, uçuşan saçları ve kıyafeti görülebilmektedir. Dağılmış saçları, omzundan düşmüş giysisi gördüklerinin dehşetini vurgulamakta, olanlar ya da olacaklar karşısında çaresizce sesini duyurmaya çalışmaktadır. Ayrıca yine arka planda bir kent görüntüsü kullanılarak Troia'ya vurgu yapıldığı görülür.

Resim 194: Frederick Sandys, *Kassandra*, Tarih yok.

Kaynak: https://www.christies.com/lotfinder/Lot/anthony-frederick-augustus-sandys-1829-1904-cassandra-4189177-details.aspx

Resim 195: John Collier, *Kassandra,* Tarih yok.



Kaynak:http://www.artnet.com/artists/john-collier/cassandra-study-K7XWgp5n7yupqRGmU0wRQA2

John Collier (1850-1934) tarafından ortaya konan eserde ise Kassandra, bir prenses olmasına karşın sıradan bir görünüme sahip olarak betimlenmiştir (Resim 195). Başında saçlarının ön kısmını açıkta bırakan bir örtü, üzerinde küçük detayları olan basit bir kıyafet bulunmaktadır. Sandys'nin çığlıklar içinde sesini duyurmaya çalışan Kassandra portrelerinden farklı olarak, ellerini göğsünün üzerinde birleştirmiş, ağzı hafif aralık, bir noktaya doğru bakmaktadır. Genel durumu oldukça sakin bir görüntü sunmakta, üzgün ifadesi ve ellerinin duruşu söylediklerinin artık birileri tarafından dikkate alınmasını ister gibi bir durum içinde olduğu izlenimini uyandırmaktadır ya da kötü bir vizyon görmekte ancak buna kimseyi inandıramayacağını bildiği için kederle, yine üsttekilerden farklı olarak, bir kabulleniş içinde sadece bakmakla yetinmektedir.

Resim 196: Evelyn de Morgan, *Kassandra*, 1898.

Kaynak: http://www.demorgan.org.uk/Cassandra

Küçük bir ayrıntıyla vurgulanan diğer örneklerin aksine kent görüntüsünün tüm arka plana hâkim olduğu Evelyn de Morgan'a (1855-1919) ait eserde Kassandra'nın ayakta olarak betimlendiği görülmektedir (Resim 196). Kayalıklar üzerinde duran, bir prensese yakışır şekilde özenli bir kıyafet ve onu tamamlayan aksesuarlarla gösterilmiş figür, iki eliyle dağınık saçlarından birer parça tutmakta ve gözlerini diktiği noktaya anlamsız bir ifadeyle bakmaktadır. Arkada, yanan kentin üzerinden kara dumanlar yükseldiği görülür. Resmin sol tarafına yerleştirilmiş, içinden birilerinin inmekte olduğu Tahta At'ın kullanılmasıyla da vurgulandığı gibi kent artık düşmüş, Troia ele geçirilmiştir. Çığlıklarına kayıtsız kalınan Kassandra'nın kehaneti çıkmıştır ancak artık hiçbir önemi yoktur. Figürün yüzüne yerleştirilen ifade de sanki bunu vurgulamak

istercesine kayıtsızdır ve elleri her ne kadar hala saçlarında olsa da sakin bir görüntü sunmaktadır. Saçlarını yolmuş, çığlıklar atmış, birilerini söylediklerinin doğruluğuna inandırabilmek için elinden geleni yapmıştır fakat hiç biri karşılık bulmamış ve sonunda olacak olan olmuştur. Kent düşmüş, Kassandra susmuştur. Ayağının altına serpiştirilmiş, Aphrodithe'nin sembollerinden biri olan güller ise,[169] dolaylı da olsa Troia'nın yıkımına neden olan tanrıçaya yapılan bir gönderme olarak okunabilir. Nitekim güzellik yarışmasında jüri olarak bulunan Paris'e, kendisini seçmesi karşılığında dünyanın en güzel kızını ona vereceğini söyleyen Aphrodithe sözünü tutmuş, Helen'i Paris'e vermiş ve bu durum savaşın fitilini ateşlemiştir.[170] Yani sahnenin arkasında görülen kentin yok oluşu manzarasından tanrıçanın sorumlu olduğu, kenti kurtarmak için çabalayan ancak başarılı olamayan Kassandra'nın ayakları dibine yerleştirilen güllerle vurgulanmıştır.

Resim 197: Eugene Berman, *Kassandra*, 1942-1943.

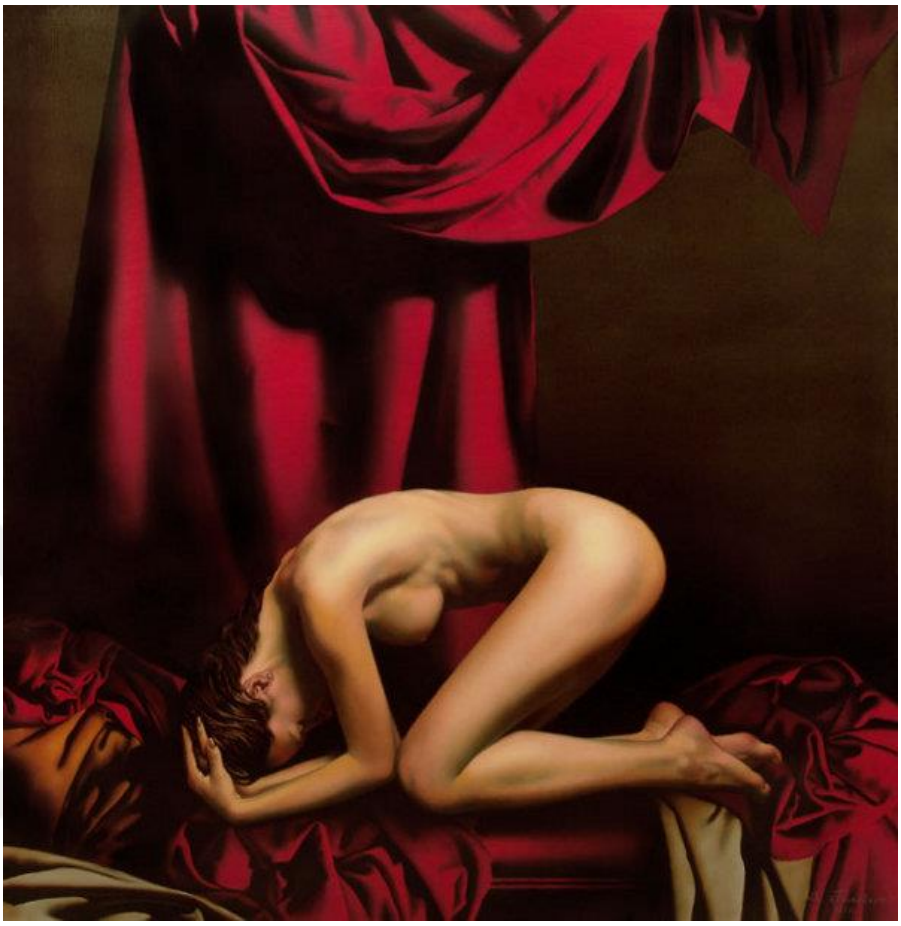
Kaynak:http://collection.mcnayart.org/search.do?view=detail&page=1&id=368751&db=object

[169] Cirlot, **a.g.e**., s. 275.
[170] Smith, **a.g.e.**, s. 122-123.

Eugene Berman'a (1899-1972) ait eserde izleyiciye arkasına dönmüş bir Kassandra betimi yer almaktadır (Resim 197). Sadece üst bedeni görülebilen, kırmızı kostümü ve saçıyla merkeze konumlanmış figür, dirseklerini arkasında duran platforma yerleştirmiş, yanmakta olan kent manzarasına bakmaktadır. Alevlerin kızıla bürüdüğü sahnenin arka planında sadece, kapıdan arta kalan tahta parçaları görülür. Resmin ön cephesine yerleştirilen, Kassandra'nın yaslandığı ahşap platformun üzerinde çeşitli nesneler durmaktadır. Bir kısmı aşağıya sarkmış olan kırmızı kumaş parçası yine Ajax'ın pelerini ile ilişkilendirilebilir ve dolayısıyla buranın, Kassandara'nın sığındığı tapınak olduğu düşünülebilir. Kumaşın sağ tarafında kalan kısımda ise deniz kabuğuna benzer bir nesne görülür. Eğer öyleyse, Aphrodithe'nin sembollerinden biri olan deniz kabuğunun, tıpkı Morgan'ın eserinde olduğu gibi (Resim 196) dolaylı yoldan Troia'nın yıkımına neden olan tanrıçaya işaret ettiği söylenebilir. Ayrıca yok olan bir neslin ardından gelecek olan daha refah bir neslin habercisi olarak görülen deniz kabuğunun,[171] Troia'nın yok oluşunu gösteren sahnede kullanılması, bu soydan gelecek olanların daha sonra kuracak oldukları büyük Roma İmparatorluğu'na bir gönderme olarak okunabilir. Yukarıda da bahsedildiği üzere, kentin düşmesinin ardından oradan ayrılan Aeneas ve beraberindekiler uzun bir yolculuktan sonra İtalya topraklarına varmış ve orada, sonradan Roma kentinin kurucusu olacak olan kişilerin soyunu barındıran yeni bir kent kurmuştur.

[171] Cirlot, **a.g.e**., s. 293-294.

Resim 198: Alexey Golovin, *Kassandra*, 2011.



Kaynak:https://www.saatchiart.com/art/Painting-Cassandra/34194/1498799/view

Çağdaş bir Kassandra betimi sunan Alexey Golovin'e (1977- ~) ait, kırmızı bir perde ile oluşturulmuş arka plana sahip sahnede, tamemen çıplak olarak gösterilmiş figür, bolca kullanılmış kumaş parçaları üzerinde, elleriyle kafasını tutarak yere kapanmış olarak verilmiştir (Resim 198). Çıplak olması, söz konusu sahnenin, Ajax'ın tecavüzüne maruz kaldığı sahne olduğu izlenimini uyandırır ve kullanılan kırmızı kumaşla da Ajax'ın kırmızı pelerinine vurgu yapıldığı düşünülebilir. Ayrıca aldığı lanet nedeniyle sesini kimseye duyuramamasından kaynaklanan çaresizliğinin, gördükleri karşısında hissettiği dayanılmaz acının vurgusu için böyle kırmızı, etkileyici bir fonda ve pozisyonda betimlendiği de söylenebilir ki, kompozisyona bakıldığında bu duyguların izleyiciye başarılı bir şekilde geçtiği görülebilmektedir.

4.2.2. Öykülü Resimler

Resim 199: Johann Heinrich Wilhelm Tischbein, *Ajax ve Kassandra*, 1806.

Kaynak:https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Aias_und_Kassandra_(Tischbein).jpg

Kassandra bölümünde de bahsedildiği gibi, kentin düşmesinin ardından, insanları tüm gayretiyle yaklaşan felaket için uyarmış ancak inandıramamış olan ve acılar içinde kentin yıkılışını izleyen Kassandra Athena tapınağına sığınmış ancak bu onu kurtarmaya yetmemiş, Yunan donanmasındaki Ajax tarafından tapınaktan kaçırılmış ya da tecavüze uğramıştır. Tischbein'a (1751-1809) ait söz konusu sahnede hikâyenin bu bölümü konu alınır (Resim 199). Karanlık bir fona sahip resmin sol tarafında, mekânın Athena tapınağı olduğunu vurgulamak adına, kaide üzerine yerleştirilmiş, kalkan ve süngüsü ile bir Athena heykeli bulunmaktadır. Sahnenin ortasında, yarı

çıplak halde, havaya kaldırdığı sağ elinde bir kılıçla, kolundan tuttuğu Kassandra'yı zorla götürmeye çalışan Ajax görülür. Ayakları dibinde görülen kırmızı örtü olasılıkla boğuşma sırasında Ajax'ın sırtından düşen pelerinidir. Hemen önünde, sol kolundan kavradığı beyazlar içinde Kassandra durmakta, dizini bir kaide üzerine dayamış, Ajax'a direnmeye çalışmaktadır. Yana doğru yatan başından tacı düşmek üzeredir ve gözlerini yukarıya dikmiş Ajax'a doğru bakmaktadır. Giysisinin üst bölümünü oluşturan, bir ucunun ayaklarına kadar döküldüğü kumaş parçasının diğer ucunun, Ajax'ın eli aracılığıyla heykelin arkasına doğru dolanmış olması, kompozisyonun geneline kazandırılmış bir hareket olarak görülebilir.

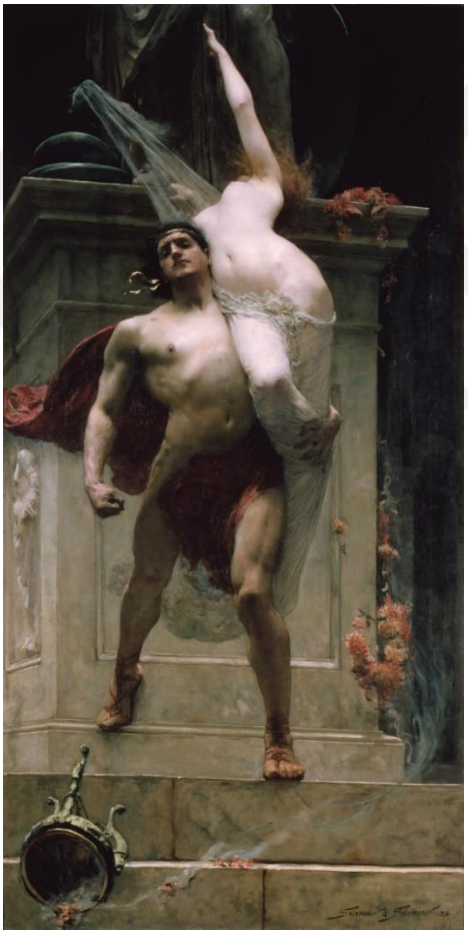
Resim 200: Jerome Martin Langlois, *Kassandra Athena'dan Ajax'tan İntikamını Almasını İstiyor*, 1810.

Kaynak:https://www.akg-images.fr/archive/Cassandre-implorant-la-vengeance-de-Minerve-contre-Ajax-2UMDHUNLKWJ6.html

Jerome-Martin Langlois (1779-1838) tarafından ortaya konmuş eser Kassandra'nın tapınakta gösterildiği bir başka örnektir (Resim 200). Ancak betimlenen sahne bu sefer kaçırılışını değil, Ajax'ın tecavüzü sonucu büyük bir kederle kafasını kaldırıp tanrıça Athena'dan yardım beklediği anı gösterir. Yerde, beyaz bir örtü üzerinde, elleri arkadan bağlı olarak çırılçıplak gösterilen figür, üzerinde küçük

bir alevin görüldüğü sunak taşına yaslanmış olarak durmakta ve kafasını olabildiğince geriye atmış, yakarır bir ifadeyle, ancak kaidesinin ve küçük bir kısmının görülebildiği Athena heykeline bakmaktadır. Sahnede Ajax görülmez faket mekândaki varlığı söz konusu kaidenin köşesinde duran kırmızı pelerin ve ne olduğu tam anlaşılamayan bir teçhizatla vurgulanmıştır. Sahnenin sağ tarafında, tapınağın dışarıya açılan bölümünde ise, dizleri üzerine çökmüş bir kadını saçlarından tutmuş kaçırmaya ya da öldürmeye çalışan askere engel olma çabasında bir kadın görülür.

Resim 201: Solomon J. Solomon, *Ajax ve Kassandra*, 1886.



Kaynak:https://cv.vic.gov.au/stories/creative-life/an-art-history-of-australia/ajax-and-cassandra-painting-by-solomon-j-solomon/

Kassandra'nın tapınaktan kaçırılışı sahnesinin gösterildiği diğer örnek ise S. Joseph Solomon'a (1860 -1927) aittir ve figürlerin duruşu itibariyle Tischbein'a ait olan kaçırılış sahnesinden daha etkileyici bir betim sunmaktadır (Resim 201). Oldukça heybetli bir kaidenin üzerine konumlandırılmış, sadece bacaklarının sahneye dâhil

edildiği Athena heykelinin önünde, merdivenlerden inmek üzere bir bacağını öne doğru atmış, neredeyse çırılçıplak olarak Ajax görülür. Vücudunun sadece küçük bir bölümünü örten kırmızı pelerinin bir ucu arkaya doğru uçuşarak öne doğru yapmış olduğu hareket vurgulanmıştır. Kaşlarını çatmış, net bir ifadeyle gösterilen figür, elini yumruk yaptığı sağ kolunu geriye doğru atatarak gergin bir pozda verilmiştir. Sol eliyle ise bacaklarından sıkıca kavradığı Kassandra'yı tutmaktadır. Üst gövdesinin geriye doğru yattığı ve ancak uçuşan saçlarının görülebildiği Kassandra, sağ eliyle son bir hamle yaparak kaidenin ucundan tutabilmiştir ve havada olan diğer koluyla da bu hamleyi başarılı kılabilmek için tüm gücüyle çabalamaktadır. Ayrıca kolunun heykele doğru uzanmış olması tanrıçadan yardım istediği şeklinde de yorumlanabilir. Sadece belden aşağısını kapatan tül benzeri ince kumaşın bir ucu, kaidenin üzerinde bulunan bir ayrıntıya takılmış ve bu durum geriye doğru gerçekleştirilen hareketin vurgusu olarak kullanılmıştır. Sol alt köşede ise, olasılıkla Ajax'ın çarparak devirdiği, dumanın ve içinden düşen çiçeklerin yönüne bakılırsa sağ taraftan doğru yuvarlandığı söylenebilecek bir tütsü kabı olduğu görülür.

Resim 202: Erika Meriaux, *Apollon ve Kassandra*, Tarih yok.

Resim 203: Erika Meriaux, *Apollon ve Kassandra*, Tarih yok.

Kaynak: http://www.erikameriauxart.com/gallery.html

Kaynak:http://georgiamuseum.org/kressproject/view-entry/apollo-and-cassandra

Erika Meriaux'un modern kıyafetler içinde göstererek günümüz dünyasına konuk ettiği iki antik figürü barındıran eserlerinde farklı bir Kassandra ve Apollon betimi ile karşılaşılmaktadır (Resim 202-203). Anlatıya göre; Kassandra, kendisine kehanet yetisini bahşettikten sonra Apollon'la birlikte olacağına söz vermesi ancak sözünü tutmaması üzerine Apollon tarafından ağzına tükürülerek lanetlenir ve elde ettiği güç etkisiz hale getirilir. Artık olacakları görmesine rağmen hiçbir şey yapamayacak, kimseyi inandıramayacaktır.[172] Söz konusu iki yapıt tam da bu anda, biri tam tükürmek üzere hazırlanırken, diğeri de tükürürken gösterilmiştir. Her iki betimde de Apollon sıkıca kavradığı Kassandra'yı tutmakta, Kassandra da jest ve mimikleriyle Apollon'u kararından dönmesi için ikna etmekye çalışmaktadır. Figürler iki yapıtta da bir manzara önüne yerleştirilmiş ve güneş Apollon'un kimliğini vurgulamak adına erkek figürün tam olarak başının arkasına konumlandırılmıştır.

[172] Azra Erhat, **Mitoloji Sözlüğü,** İstanbul, Remzi Kitabevi, 2015, s. 356.

4.3. Pythia Betimleri

4.3.1. Portreler

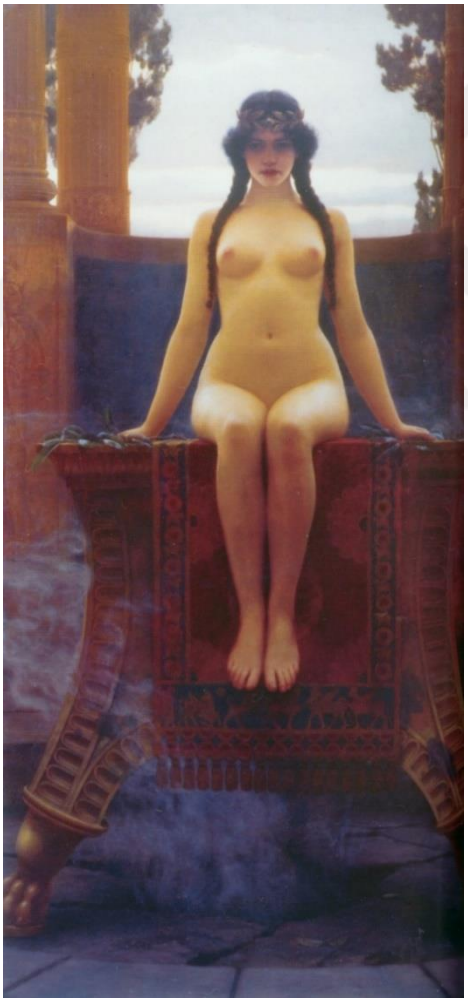
Resim 204: John Collier, *Delphi Rahibesi*, 1891.

Kaynak:https://commons.wikimedia.org/wiki/File:John_Collier_-_Priestess_of_Delphi.jpg

John Collier'e (1850-1934) ait eserde, Pythia'nın tek başına betimlendiği bir sahne ile karşılaşılmaktadır (Resim 204). Tripod bu sahnede, antik ve modern kaynaklarda bahsi geçen ve gerçekliği üzerine pek çok spekülasyonun bulunduğu, içinden gazlar yükselen yarığın (*khasm*) üzerine yerleştirilmiştir. Tripodun üstünde oturan, bir omzunu açıkta bırakan renkli bir elbise ve başından ayaklarına kadar uzanan kırmızı bir örtü ile genç ve güzel bir kız olarak betimlenmiş Pythia, gözlerini kapatmış, yerden

çıkan gazların etkisiyle kendinden geçmiş bir haldedir. Sol elinde esinlenmesine yardımcı olduğu söylenen bir defne dalı, sağ elinde de, içinde su bulunan bir kap, bu kabın içine defne yapraklarının atıldığı ve suyun hareketlerinden kehanette bulunulduğu söylenir, tutmaktadır. Ayrıca yerde de, resmin sağ alt köşesinde bir defne dalı görülür. Genel olarak bakıldığında, sade bir kompozisyon olmasına karşın sanatçının, konuyu çeşitli ayrıntılarla boğmak yerine olayın bizatihi öznesi olan tek bir figürle vurgulamasının kompozisyonu daha etkileyici hale getirdiği görülmektedir.

Resim 205: John William Godward, *Delphi Kâhini*, 1899.

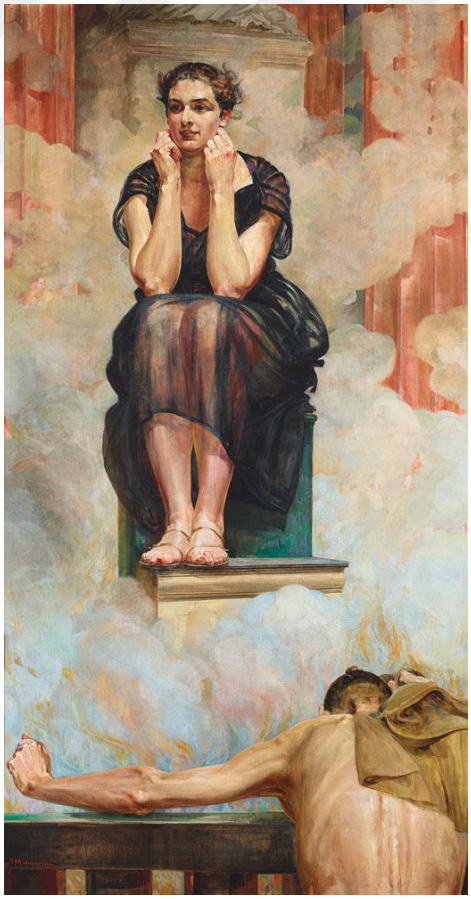


Kaynak: http://www.the-athenaeum.org/art/detail.php?ID=131077

John William Godward (1861-1922) tarafından betimlenmiş Pythia ise, ifadesi, duruşu ve daha da önemlisi tamamen çıplak olmasıyla diğer Pythia betimlerinden ayrılmaktadır (Resim 205). Yine tek bir figürün kullanıldığı sahnede tamamen çıplak olarak gösterilmiş Pythia, kendinden geçmiş, gözleri kapalı ya da düşünceli bir pozda

olan diğer örneklerin aksine cüretkâr bir duruş ve ifadeyle izleyiciye bakar. Başında bir defne tacı, iki elinde de defne dalları bulunmakta ve herhangi bir hareket belirtisi göstermeksizin, heybetli bir üçayağın üzerinde öylece oturmaktadır. Altına kırmızı tonlarında bir halı serildiği ve oturduğu platformun altında bulunan yarıktan gazların yükseldiği görülür. Kapalı alanda betimlenen sahnelerden farklı olarak, arkada görülen ağaçlardan da anlaşılacağı üzere, sütunlarla çevrelenmiş açık bir mekânda bulunmaktadır. Tamamen çıplak gösterilerek kadınlığına vurgu yapılmış bu etkileyici betime bakıldığında Godward'ın, ifadesi ve duruşuyla güçlü bir kadın imajı yaratmak istediği ve bunu bilge bir kadın üzerinden vererek mesajını daha da etkili kıldığı söylenebilir.

Resim 206: Jacek Malczewski, *Pythia*, 1917.



Kaynak: http://www.imnk.pl/gallerybox.php?dir=XX050

Sade bir kompozisyon içinde tek dikkatin Pythia'da toplandığı diğer örnek, Jacek Malczewski'ye (1854-1929) aittir (Resim 206). Tapınağın içinde, dumanlar arasında kalmış yüksek bir platform üzerinde oturan Pythia kollarını dizlerine dayamış, iki eli

yanaklarında, gülümser bir pozla karşıya doğru bakmaktadır. İfadesinden de anlaşılacağı üzere kendinden geçmiş halde herhangi bir çılgınlık nöbeti geçirmemekte, oldukça sakin bir tavırla oturmaktadır. Genç ve güzel olan kâhinenin saçları açıktır ve üzerinde, içinin görülmesine olanak tanıyan, vücudunu tamamen kapatmayan siyah tülden bir elbise vardır. Yalnız betimlenen yukarıdaki örneklerden farklı olarak burada sahneye bir de kehanete danışan kişi eklenmiştir. Resmin alt bölümüne yerleştirilen çıplak olarak gösterilmiş figürün korkuluk benzeri bir yükseltiye kapandığı görülür. Yana doğru uzattığı sol kolu, yumruk halinde sıktığı eli ve sırt kasları gergin vücudunu vurgulamakta, bu da oldukça etkileyici bir görüntü sunmaktadır. Sağ elinde bulunan, sırtına doğru tuttuğu şeyin de, aldığı kehanetin etkisiyle üzerinden çıkartıp, refleks olarak sırtına vurduğu kıyafeti olduğu düşünülebilir ki, kasılmış vücudu da içinde bulunduğu durumun normal olmadığını göstermektedir.

Resim 207: Jacek Malczewski, *Pythia*,1917.

Kaynak:https://www.liveinternet.ru/community/moja_polska/post328685510/

Aynı sanatçının, benzer şekilde betimlediği bir başka Pythia resminde ise farklı bir kompozisyon görülür (Resim 207). Üstteki örneğe kıyasla daha yakından gösterilen Pythia, yine dumanlar yükselen bir alana yerleştirilmiş tripodun üzerinde

oturmaktadır. Diğerinin aksine beyazlar içinde verilen figür, tipik bir Yunan kıyafeti ve sandaletiyle betimlenmiştir. Heybetli vücudu hafif öne doğru eğilmiş, bacak bacak üstüne atmış ve kollarını yine diğer örnekte olduğu gibi dizlerine dayamış, bir tebessüm içinde yere doğru bakmaktadır. Hemen arkasında, yükselen dumanların arasından zar zor seçilen, biri sağda diğeri solda olmak üzere iki figür bulunur. Sadece başlarının görülebildiği figürlerden soldaki ellerini kavuşturmuş, dikkatlice kâhineye doğru bakmaktadır. Bu kişiler olasılıkla, daha önce de bahsedildiği gibi, kehanet alımı sırasında Pythia'ya eşlik eden görevlilerdir ve arkadan sadece kafaları da olsa gösterilerek mekândaki varlıkları vurgulanmıştır.

4.3.2. Öykülü Resimler

Resim 208: Louis Jean François Lagreneé, *Apollon Kâhinine Danışan İskender*, 1789.

Kaynak: http://www.the-athenaeum.org/art/detail.php?ID=120007

Louis Jean François Lagrene'nin (1724-1805) eserinde betimlediği sahne, Büyük İskender'in Pythia'dan zorla kehanet istediği sahnedir (Resim 208). Anlatıya göre, kâhineye danışmak için Delphoi'a gelen İskender, Asya'ya gerçekleştireceği seferle ilgili bir kehanet almak ister ancak o gün kehanet alımı için uygun bir gün değildir ve dolayısıyla Pythia tarafından reddedilir. Öfkeden çılgına dönen İskender, istediği kehaneti almak için kâhineyi zorla tapınağa sürüklemeye başlar ve Pythia'nın dayanamayıp 'yenilmezsin' diye bağırması üzerine bunu bir kehanet olarak kabul ederek kâhineyi serbest bırakır.[173]

Arkada, sütunlar arasındaki boşluktan dışarısının görüldüğü bir iç mekânda betimlenen söz konusu sahnenin ön cephesinde, resmin sol tarafında Pythia ve İskender görülür. Sol eliyle arkaya doğru işaret eden İskender, kâhineyi kolundan sürükleyerek zorla kehanet alımının gerçekleştiği alana doğru götürüyor gibidir. Mavi ve beyaz renkte, başını da örten bir kıyafet içinde gösterilen Pythia sol kolunu havaya kaldırmış İskender'i durdurmaya çalışmakta ve kendini geriye doğru çekerek kurtulmaya çabalamaktadır. Arkada olanları dehşet içerisinde izleyen, tapınaktaki görevlilerden biri olduğu düşünülebilecek bir kadın görülür. Şahit olduğu durum karşısında şaşkına dönmüş, ne yapacağını bilemez haldedir. Figürlerin ortasında, yüksek bir platform üzerinde ise tüm heybetiyle, sol elinde okuyla betimlenmiş bir Apollon heykeli durmaktadır. Pythia'nın tanrıya doğru bakan gözleri ve ona doğru uzattığı kolu, içinde bulunduğu zor durumdan kurtulmak için tanrının yardımını beklediği şeklinde yorumlanabilir. Öyle ki, bu kutsal mekânda, tanrıya karşı yapılmış saygısızlığın cezasız kalacağı düşünülemez. Heykelin hemen önünde, içinden dumanların yükseldiği, ayaklarına yılanların dolanmış olduğu, tapınağın tütsülenmesi ve ortamı kehanet ritüeli için hazırlamaya yardımcı olan bir üçayak görülür. Yılan figürü, Apollon'un egemenliğine geçmeden önce kehanet merkezinde bulunan Python'a bir gönderme olarak Delphoi ya da Pythia betimlerinde genelde kullanılan bir ayrıntıdır. Ayrıca yılanın bizzat bilgelik, kehanet gibi anlamları sembolize etmesi dolayısıyla da kullanıldığı düşünülebilir.[174] Resmin sağ alt köşesinde ise, bir örtünün

[173] Plutarkhos, **Alexander**, 14. 4.
[174] Cirlot, **a.g.e**., s. 285-286.

üzerine yerleştirilmiş, arınma amacıyla kullanıldığı düşünülebilecek kaplar görülmektedir.

Söz konusu sahne, neredeyse aynı olarak Pierre-Nicolas Legrand (1758-1829) tarafından da resmedilmiştir (Resim 209). Sahnede yine, sütunların ve önünde, sol elinde tuttuğu okuyla Apollon heykelinin görüldüğü arka plan, sol tarafta neredeyse aynı jest ve mimiklerle Pythia ve İskender, diğer tarafta onları panik halinde izleyen bir kadın ve resmin merkezine yerleştirilen heykelin hemen önünde dumanları tüten bir üçayak bulunmaktadır. Genel olarak aynısı olduğu söylenebilecek sahnede sadece, yukarıdaki örnekte yer alan, sağ alt köşedeki kapların kompozisyona dâhil edilmediği görülür.

Resim 209: Pierre Nicolas Legrand, *Büyük İskender ve Delphi Kâhini*, Tarih yok.

Kaynak:https://www.mutualart.com/Artwork/Alexander-the-Great-and-the-Oracle-of-De/9316B411D3E82BC7

Resim 210: Eugene Delacroix*, Pythiaya'ya Danışan Lykurgos*, yak. 1840.

Kaynak: https://exchange.umma.umich.edu/resources/19815/view

Eugène Delacroix (1798-1863) tarafından yapılmış, Spartalı Lykurgos'un Delphoi kâhinesi Pythia'ya danışma sahnesinin betimlendiği eserin konusu Heredotos'un kitabında verilen bir bilgiye dayanmaktadır. Kitapta, yasalar için Delphoi'a danışmaya karar veren Lykurgos hakkında şu satırlar görülür:

"...Bunlar, bakınız, nasıl kötü yasaları kaldırıp yerine iyilerini koydular. Sparta'nın hatırı sayılır yurttaşı Lykurgos, Delphoi'ye gitmişti, orakle danışacaktı; tapınakta büyük salonun kapısından içeri adımını atar atmaz. Pythia onu şu sözlerle karşıladı:

Zengin tapınağımda görmeye geldin beni,
Zeus'ün ve Olympos'ta oturan tanrıların
Sevgilisi bir konuksun sen, ey Lykurgos,

Sen bir ölümlü mü, yoksa bir tanrı mısın? Bilemiyorum
Ama şu gözlerimin önündeki Lykurgos daha çok bir tanrıdır…"[175]

Resme bakıldığında, yüksekçe bir platform üzerinde oturan Pythia'nın huzuruna gelmiş, sağ elinde bir defne dalıyla Lykurgos görülmektedir (Resim 210). Figürlerin yerleştirildiği, arkada hiçbir ayrıntının görülmediği karanlık ortam buranın, kâhinenin kehanet vereceği zaman girdiği, tapınağın altında olduğu söylenen adyton olabileceği ihtimalini güçlendirmektedir. Genelde bilindiği ve betimlendiğinden farklı olarak, tripod yerine taştan bir platformun üzerinde olan Pythia, bacağını diğerinin üzerine atmış, sağ elini çenesine yaslamış, düşünceli bir poz içerisindedir. Üzerindeki kıyafet ayaklarını ve kollarını açıkta bırakmakta, omuzlarına dökülen saçlarının üzerinde defneden yapılma bir taç bulunmaktadır. Oturduğu platformun hemen yanına, resmin sağ tarafına, etrafına yine bir yılanın dolanmış olduğu, içinden dumanların yükseldiği bir üçayak yerleştirilmiştir. Nitekim kehanet alımı sırasında, kâhinenin esinlenmesini kolaylaştıran bir malzeme olarak defne yaprağı ya da aynı etkiyi veren farklı bitkilerin yakıldığı bilinmektedir. Ortalarında ise, bir adak taşının üzerinde, Lykurgos'un tanrı Apollon için sunduğu kuzu görülür. Ellerini kaldırmış Pythia'ya doğru bakan Lykurgos, olasılıkla bu sırada sorusunu sormakta ya da sorduğu sorunun cevabını beklemektedir. Adak taşının ve üçayağın arasında görülen amphora benzeri objelerin de bir sunu olarak getirildikleri düşünülebilir. Ayrıca yine adak taşının hemen dibinde bir rulo da görülmektedir. Pythia'ya soruların yazılı olarak mı yoksa sözlü olarak mı sorulduğu konusunda pek çok varsayım mevcuttur. Dolayısıyla buradaki rulo, kâhineye sorulacak olan soruların listesini içeren bir kayıt olarak yorumlanabilir.

[175] Heredotos, 1. 65.

Resim 211: Camillo Miola, *Kâhin*, 1880.

Kaynak:http://www.getty.edu/art/collection/objects/630/camillo-miola-biacca-the-oracle-italian-1880/

Kehanet ritüeli sırasında betimlenmiş diğer örnek olan Camillo Miola'nın (1840-1919) eseri, yukarıdakine kıyasla çok daha etkileyici bir sahne sunmaktadır (Resim 211). Kompozisyonda, Delphoi'daki kehanet prosedürüne dair pek çok ayrıntının vurgulandığı görülür. Apollon kehanet merkezleri için oldukça önemli olan defne dalları arasına yerleştirilmiş tripodun üzerinde gösterilmiş genç Pythia, gözlerini yukarıya dikmiş ağzı açık bir ifadeyle, tanrı esini altında kendinden geçmiş bir halde betimlenmiştir. Çeşitli aksesuarlarla tamamlanan beyaz bir kıyafet içinde, saçları omuzlarına dökülen kontrolünü yitirmiş kâhine, bulunduğu yerden düşmemesi için iki yanında bulunan görevliler tarafından tutulmaktadır. Pythia'nın etrafına yerleştirilen bu kişiler, rahipler ve *hosioi* olarak adlandırılan görevlilerdir. Öyle ki kehanet alımı sırasında Pythia'ya, genelde iki rahip ve beş ya da daha az *hosioi* eşlik etmekteydi. Bunların, danışanların sorularını kâhineye iletme, açıklanan kehaneti danışana teslim etme ya da Pythia'nın anlaşılamayacak kadar karışık verdiği kehanetleri düzenleme

gibi çeşitli görevleri vardı.[176] Zira Pythia'nın arkasında bulunan figürlerden biri elindeki kâğıda birşeyler yazarken gösterilerek bu ayrıntı vurgulanmıştır. Saflığın ve temizliğin simgesi olarak beyazlar içinde gösterilen görevlilerden, Pythia'nın hemen arkasında, sadece kafasının görülebildiği figür, sağ elinde havaya kaldırmış büyükçe bir defne dalı, en sağdaki ise tam tersi oldukça küçük bir defne dalıyla kehanet ritüeline eşlik etmektedir. Pythia'nın önünde, resmin sağ alt köşesinde ise, yere serilmiş bir örtü üzerinde, dizleri üzerine çökmüş kehanet için gelen iki figür görülmektedir. Ellerinde birer defne dalı tutan figürlerden biri kafasını kaldırmış merakla Pythia'ya bakarken diğeri tam bir teslimiyet duygusuyla yere kapanmıştır. Süslü kıyafetler içerisinde verilen bu figürlerin başlarında, tıpkı kâhinenin çevresindeki görevlilerde olduğu gibi, beyaz bir bant vardır. Resmin sol tarafında, Pythia'yı tutan görevlinin hemen arkasında, dünyanın merkezi olarak kabul görmesinin bir sembolü olarak Delphoi tapınağına yerleştirilen omphalos taşı, sahnenin en sağında da üzerinde yazıt bulunan bir taş görülür. Ayrıca arkada, duvarın dibine biri sağda diğeri solda olmak üzere iki tütsü yerleştirilmiştir. Sahneye genel olarak bakılacak olursa, olayın bahsedildiği gibi yeraltı mekânı olan adytonda geçmediği görülür. Zira figürlerin yerleştirildiği mekân, arkada bir duvar resminin olduğu, şamdan, duvar süsleri, ki birinin üzerinde yine bir yılan figürü görülür, gibi çeşitli aksesuarlarla donatılmış, işlemeli yer döşemelerinin bulunduğu, üstte verilen örneğin aksine renkli ve ferah bir mekândır. Kısacası sanatçı bazı farklılıklara karşın bu ünlü Apollon tapınağındaki kehanet prosedürüne dair elde bulunan bilgileri olabildiğince kullanmış ve ayrıntılı bir betim sunarak son derece etkileyici bir sahne ortaya koymuştur.

[176] Bkz: 2.1. Antik Yunan'da Kehanet.

Resim 212: Jean Souverbie, *Delphi Orakli*, 1936.

Kaynak:http://www.artnet.fr/artistes/jean-souverbie/loracle-de-delphes-43kkjXZW3EJEztLh8LPDhw2

Jean Souverbie'ye (1891-1981) ait eser, diğerlerinden ayrılan ilginç bir kompozisyon sunması açısından önemli bir örnek teşkil etmektedir (Resim 212). Hangi figürün neyi temsil ettiğini söylemek pek kolay olmasa da bazı saptamalarda

bulunmak mümkün olabilir. Sahneye yerleştirilen figürler önden başlayıp, dikey bir pozisyonda arkaya doğru ilerlemektedir. Tam seçilemeyen ancak bir deniz ve gökyüzü görüntüsü olarak algılanabilecek karanlık bir manzaranın önüne, sadece yarısının görülebildiği, üçgen alınlıklı Delphoi tapınağı yerleştirilmiştir. Söz konusu yapının, anlaşılması güç olan sahneyi bir nebze daha anlaşılır kılabilmek için, mekânı vurgulamak adına sahneye yerleştirildiği düşünülebilir. Tapınağın hemen önüne şaha kalkmış iki beyaz at ve elinde kalkan benzeri bir nesne tutan çıplak bir figür konumlanmıştır. Sarı saçlı ve çıplak olarak verilmesi bu figürün tanrı Apollon olabileceği ihtimalini güçlendirmektedir. Nitekim bir Delphoi sahnesinde Apollon'un kullanılması beklenen bir durumdur. Yukarıya doğru havalanmış ve diğer ucu ayaklarına kadar inen, pelerin olarak düşünülebilecek kırmızı örtüyle de sahneye renk ve hareket katıldığı söylenebilir. Resmin sol tarafında, Apollon'un aşağıya doğru indirdiği kolunun altında beyazlar içinde, başı kapalı, bir elini beline diğerini göğsüne yerleştirmiş olarak karşıya bakan bir kadın görülür. Onun baktığı tarafa, sahnenin sağ alt köşesine, kapalı olanın aksine yarı çıplak olarak verilmiş, başında tacı, sağ elinde vücuduna doğru yasladığı bir maskla, kafasını sağa çevirmiş olasılıkla önünde oturan figüre bakan bir kadın yerleştirilmiştir. Bu figürlerden kapalı olanla dini hayatın, elinde bir mask tutan açık olanla da seküler hayatın vurgulanmak istendiği söylenebilir. Öyle ki Delphoi, Antik Dönem'de her iki alanda da otorite sahibi bir yer olarak görülmektedir. Ancak söz konusu bu figürün, Delphoi'da önemli bir külte sahip olan ve Apollon'un Hyperborea'da olduğu kış dönemi boyunca tapınağın başında duran Dionysos'un bir vurgusu olarak yorumlanması daha olasıdır. Zira elinde tuttuğu mask ve taşkın bir tapıma sahip olan tanrının takipçilerinden beklendiği gibi çıplak olarak verilmesi onun Dionysos'la ilişkilendirilmesini münkün kılar. Tüm bu figürlerin en önünde ise, yaslanabileceği bir platform üzrine oturmuş, yarı baygın halde sol kolunu oturduğu yerin arkasına doğru atmış, bir göğsünü açıkta bırakan bir kıyafet ve başında beyaz bir örtüyle gösterilmiş kadın görülür. Merkeze yerleştirilen çıplak erkek figürünün hemen ayakları dibine, yine sahnenin ortasına yerleştirilen bu figürün, kendinden geçmiş hali de göz önünde bulundurulursa Pythia olduğu sonucuna varmak çok da zor olmamaktadır.

4.4. Druid Betimleri

4.4.1. Portreler

Resim 213: Alexandre Cabanel, *Druidess*, 1868.

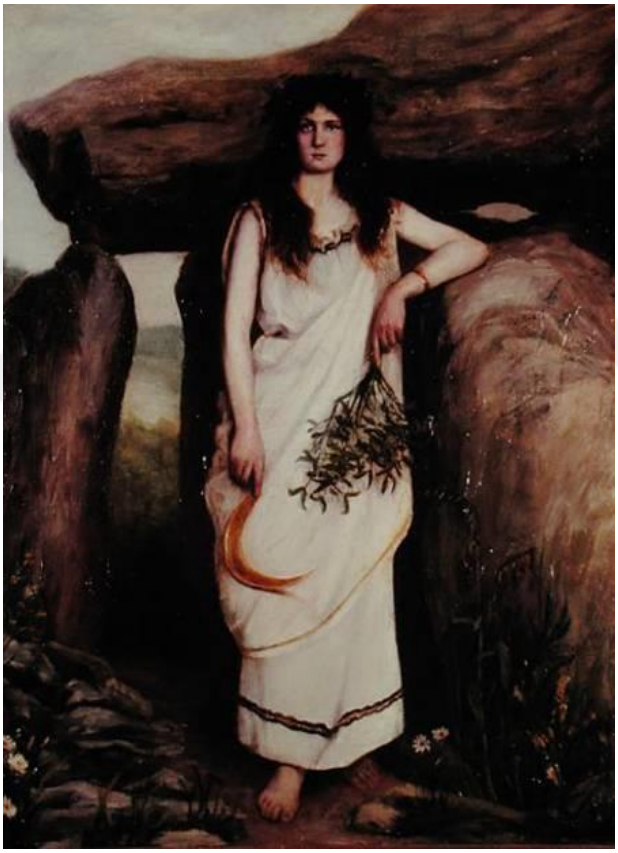
Kaynak: https://www.the-athenaeum.org/art/detail.php?ID=47288

Alexandre Cabanel'in (1823-1889) eserinde tek başına oturmakta olan bir Druidess görülmektedir (Resim 213). Kaynaklarda tanımlandığı şekliyle beyaz bir tunik içerisinde olan figürün başında meşe yapraklarından yapılma bir çelenk bulunur.[177] Beline kadar dökülen saçlarının üzerinde ayrıca tacın altından tutturulmuş beyaz, duvak benzeri bir örtü vardır. Ağaçlık bir alanda, bir yükseltiye oturmuş olarak gösterilen figür, mahzun bir ifadeyle uzaklara doğru öylece bakmakta, sağ eliyle, yere

[177] "Druidism", **The Dublin Penny Journal**, Vol. 4, No. 158, 1835, s. 15.

yaslayarak destek aldığı diğer elinin parmaklarıyla oynamaktadır. Düşmüş omuzlarından ve genel görünüşünden anlaşılacağı üzere kendini bırakmış vaziyette oturan Druidess'in ayrıca oldukça genç olduğu görülmektedir. Tüm bu ayrıntılar bir arada düşünüldüğünde söz konusu figürün, farklı görev dereceleri ile birbirinden ayrılan Druidessler'in en alt seviyesinde bulunan ve genelde kurban tapınaklarındaki işlerden sorumlu olan, diğerlerine kıyasla daha az deneyimli Druidessler'den biri olduğu söylenebilir.[178]

Resim 214: Armand Laroche, *Druidess*, Tarih yok.



Kaynak: https://www.art.com/products/p12065880-sa-i1502014/armand-laroche-the-druidess.htm

Yalnız olarak betimlenmiş bir diğer Druidess örneği Armand Laroche'ye (1826-1903) aittir (Resim 214). Ayakta olarak gösterilmiş Druidess, yine beyaz bir tunik içindedir ve olması gerektiği gibi ayakları çıplaktır. Cromleacht[179] olarak adlandırılan

[178] Bkz: 3.9. Druidler.

[179] Richard Smiddy, **An Essay On The Druids: The Ancient Churches And The Round Towers Of Ireland,** London, Simpkin, Marshall and Co., 1871, s. 28-30; "Cromleach at Mount Druid", **The Dublin Penny Journal**, Vol. 2, No. 100, 1834, s. 381.

altarlarının önünde, bir kolunu taşa dayamış olarak durmakta ve net bir ifadeyle karşıya bakmaktadır. Sağ elinde altın bir orak, diğer elinde de Druidler için kutsal kabul edilen bir ökseotu olduğu görülür. Üsttekine kıyasla kendinden emin duruşu ve ifadesi, ayrıca elinde belli atribülerle verilmesi ona göre daha deneyimli olduğu izlenimini uyandırmaktadır.

Resim 215: John William Waterhouse, *Büyü Çemberi*, 1886.

Kaynak:https://commons.wikimedia.org/wiki/File:John_William_Waterhouse_-_Magic_Circle.JPG

John William Waterhouse'un (1849-1917) eserinde resmettiği büyü yapan kadının, kullanılan bir takım ayrıntılar nedeniyle bir Druidess olma ihtimali yüksek görünmektedir (Resim 215). Öyle ki, elindeki sopayla, içinden dumanların yükseldiği kazanın etrafına bir daire çizmekte olan figürün, tıpkı Druidler'de olduğu gibi, sol elinde tuttuğu altın orak ve boynuna dolanmış olan yılan söz konusu ihtimali güçlendiren iki önemli unsurdur. Ayrıca yine Druidessler'in betimlendiği gibi ayakları

çıplak gösterilmiştir. Onlardan farklı olarak üzerinde beyaz bir tunik ya da başında bir çelenk taşımaz ancak orak ve yılan ayrıntısı bunlardan daha fazla önem arz etmekte ve dikkate alınması gerekmektedir. Çizilen dairenin dışına, gerçekleştirilmekte olan eylemin bir vurgusu olarak kargalar yerleştirilmiştir. Zira karga, klasik kültürlerde kehanette bulunma yetisi başta olmak üzere birtakım mistik güçleri sembolize eder.[180] Resmin arka planında ise, sağ tarafa yerleştirilen mağara gibi bir girintide, oldukça zor seçilebilen, ana figürü izlerken gösterilmiş, biri ayakta olmak üzere dört figür bulunmaktadır.

Resim 216: Jules Eugène Lenepveu, *Veleda, Ay Etkisi,* 1883.

Kaynak:http://www.mbaq.fr/fr/nos-collections/peintures-d-inspiration-bretonne/jules-lenepveu-effet-de-lune-517.html

Cermen halklarındaki kadın kâhinlerden biri olan, politik ve diplomatik konularda büyük otoriteye sahip Veleda, özellikle Roma'ya karşı gerçekleştirilmiş Batavian isyanında oynadığı etkin rol ile bilinmektedir. Bructeri kabilesinden olan bu bilge

[180] Cirlot, **a.g.e**., s. 71.

kadının, yüksek bir kulede ikamet ettiği ve insanlara iletmek istediği mesajları bir aracı ile gönderdiği söylenir.[181]

Söz konusu sahnede Jules Lenepveu (1819-1898) tarafından resmedilmiş Veleda'nın bir Druidess gibi betimlendiği görülmektedir (Resim 216). Nitekim Veleda aynı zamanda Druid rahibelerinden biri olarak da anılır. Tıpkı onlar gibi beyaz bir tunik ve başında bir çelenkle, çıplak ayak olarak betimlenmiş figür bir kayığın içinde elindeki enstrümanı çalarken gösterilmiştir. Druidess olduğunun en büyük kanıtı ise, arkada, kayığın ucuna yerleştirilmiş sepetin içinde duran altın orak ve ökseotudur.

Resim 217: Andre Charles Voillemot, *Veleda*, yak. 1869.

Kaynak: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Velleda.jpg

Andre Charles Voillemot'un (1823-1893) Veleda adlı eserinde ayakta olarak göterilmiş figür, bir taşa yaslanmış, havaya kaldırdığı eliyle üzerini kısmen örten siyah

[181] Hilda Ellis Davidson, **The Lost Beliefs of Northern Europe**, London and New York, Routledge, 1993, s. 133; Tacitus, **Historiae**, 61, 65; Tacitus, **Germania**, 8.

tülü tutmakta, gözlerini yere doğru dikmiş öylece bakmaktadır (Resim 217). Resmin genel tonu ile kontrast oluşturan uzun sarı saçlarıyla dikkat çeken figür, yukarıda verilen örneğin aksine üzerinde beyaz bir tunik ya da başında bir çelenk taşımaz ancak görünüşündeki bu farklılığa rağmen yerde, bulunduğu duvara yaslanmış bir kitharanın üzerine asılmış olarak duran altın orak ve ayaklarının etrafına serpiştirilmiş ökseotlarıyla yine bir Druidess olduğu vurgulanmıştır.

4.4.2. Öykülü Resimler

Resim 218: Henri Paul Motte, *Ayın Altıncı Günü Ökseotu Kesen Druidler*, yak. 1890-1900.

Kaynak: https://www.artrenewal.org/Artwork/Index/3291

Henri-Paul Motte'nin (1846-1922) yukarıdakilerin aksine farklı bir kompozisyon sunduğu eseri, Druidler'in meşe ağacı üzerinden ökseotu kesme ritüelini göstermektedir (Resim 218).

Druidler için büyük önem arz eden ve bir kural olarak ayın altıncı günü gerçekleştirilen bu ritüel, çeşitli ağaçların, en çok da meşe ağacının üzerinde yaşayan ve nadir bulunan ökseotunun, Druidler arasında en yüksek rütbeye sahip kişi tarafından (*Arch-Druid*) kesilmesini içerirdi. Üzerine beyaz bir tunik giyen bu deneyimli kişi, ağaca tırmanır, elindeki altın orakla ökseotunun dalından keser ve kesilen bu parça beyaz bir bez üzerine alınırdı. Kesim gerçekleştikten sonra ağacın altında hazır bulunan iki beyaz boğanın kurbanı gerçekleştirilir ve tanrılara dua edilirdi. Daha sonra, kesilen ve beyaz bir bezin içine konulan, tüm hastalıklara karşı iyileştirici etkisinin bulunduğu düşünülen bu kutsal ot çeşitli törenler eşliğinde eve götülürdü.[182]

Resme bakıldığında anlatılanların çoğunun karşılık bulduğu görülür. Bu önemli olay için Druid ve Druidessler başta olmak üzere birçok kişi ormanda toplanmıştır. Ökseotunun bulunduğu ağaca tırmanabilmek için bir platform kurulmuştur ve söylendiği gibi beyazlar içindeki *Arch-Druid* olarak adlandırılan en deneyimli rahip elindeki altın orakla otu kesmektedir. Hemen arkasında, yine baştan ayağa beyazlar içinde olan, ikisinin elinde kesilen dalların konulması için beyaz bez bulunan dört Druidess durmaktadır. Bunlar dışında iki tane merdivenden çıkmakta olan, bir tane de kurulan platformun en alt basamağında olmak üzere üç Druidess daha görülür. Ayrıca ağacın altında da ellerindeki bezi açmış, hazır vaziyette bekleyen Druidessler görülmektedir. Resmin sol alt köşesinde ise, rahiplerden biri kurban olarak sunulacak olan beyaz boğayı tutmaktadır. Herkes kılıçlarını kaldırmış, büyük bir çoşku içinde törene eşlik etmekte ve söz konusu kutsal görev yerine getirilmektedir.

[182] Smiddy, **a.g.e**., s. 88-89; W. Winwood Reade, **The Veil Of Isis; Or Mysteries Of The Druids,** New York, Peter Eckler, 1991, s. 75-76; Plinius, **Naturalis Historia**, 16. 44.

Resim 219: Edward Atkinson Hornel, George Henry, *Ökseotu Getiren Druidler*, 1890.

Kaynak:https://artuk.org/discover/artworks/the-druids-bringing-in-the-mistletoe-84452

Edward Atkinson Hornel (1864-1933) ve George Henry'e (1858-1943) ait eser de ökseotu kesme ritüelinden bir sahne içermektedir (Resim 219). Ancak bu sefer, yukarıdaki kesme anının gösterildiği sahneden farklı olarak, söz konusu eylem gerçekleştirildikten sonraki eve dönüş anı betimlenmiştir. Ormanda, dik bir yamaçtan aşağıya doğru inmekte olan tören alayının gösterildiği sahnede figürlerin oldukça renkli ve süslü kostümleri dikkat çekmektedir. Alayın en başında, iki eliyle tuttuğu altın oraktan da anlaşılacağı üzere, ökseotunu kesme görevini yerine getiren en yüksek rütbeli Druid bulunur. Gözleri kapalı, kutsal bir görevi yerine getirmiş olmanın huzuru

içinde olan figür boynunda, Druidler için önemli bir aksesuar olan, üzerinde yılan betiminin olduğu bir rozet taşımaktadır. Ayrıca kırmızı kaftanının kollarında da yine yılan figürleri bulunur. Bu baş Druid'in arkasında da, tıpkı onun gibi renkli ve süslü kıyafetler içinde betimlenmiş Druid ve Druidessler yer almaktadır.[183] Hepsi de başarıyla gerçekleştirilmiş görevin dinginliği içinde ilerlemektedirler. Resmin sol alt köşesinde ise, boynuzlarına kesilen otların dolandığı iki beyaz boğanın kafası görülmektedir. Tören sırasında otun kesilmesinden sonra boğaların kurban edildiği bilgisinin yanı sıra, kesilen otların onların boynuzları etrafına bağlandığı bilgisi de mevcuttur.[184] Dolayısıyla eve döndükten sonra, boğaların kafasındaki bu otların toplandığı ve sonrasında boğaların kurban edildiği düşünülebilir. Sahnenin geneline bakıldığında, resmin özellikle sağ tarafındaki parlaklık ve ağaç gövdelerinin arkaya düşen gölgelerinin de gösterdiği üzere, aşağıya doğru inmekte olan alayın üzerine güneş ışığı vurduğu ve böylece Druidler'in ibadet ederken yüzlerini güneşe dönmeleri bilgisinin bu ayrıntıyla vurgulandığı görülür.[185]

[183] Druidler'in kıyafetleri konusunda bkz: Smiddy, **a.g.e**., s. 128-130.
[184] "Druidism", s. 15.
[185] Smiddy, **a.g.e**., s. 23.

Resim 220: Alexandre Cabanel, *Veleda*, 1852.

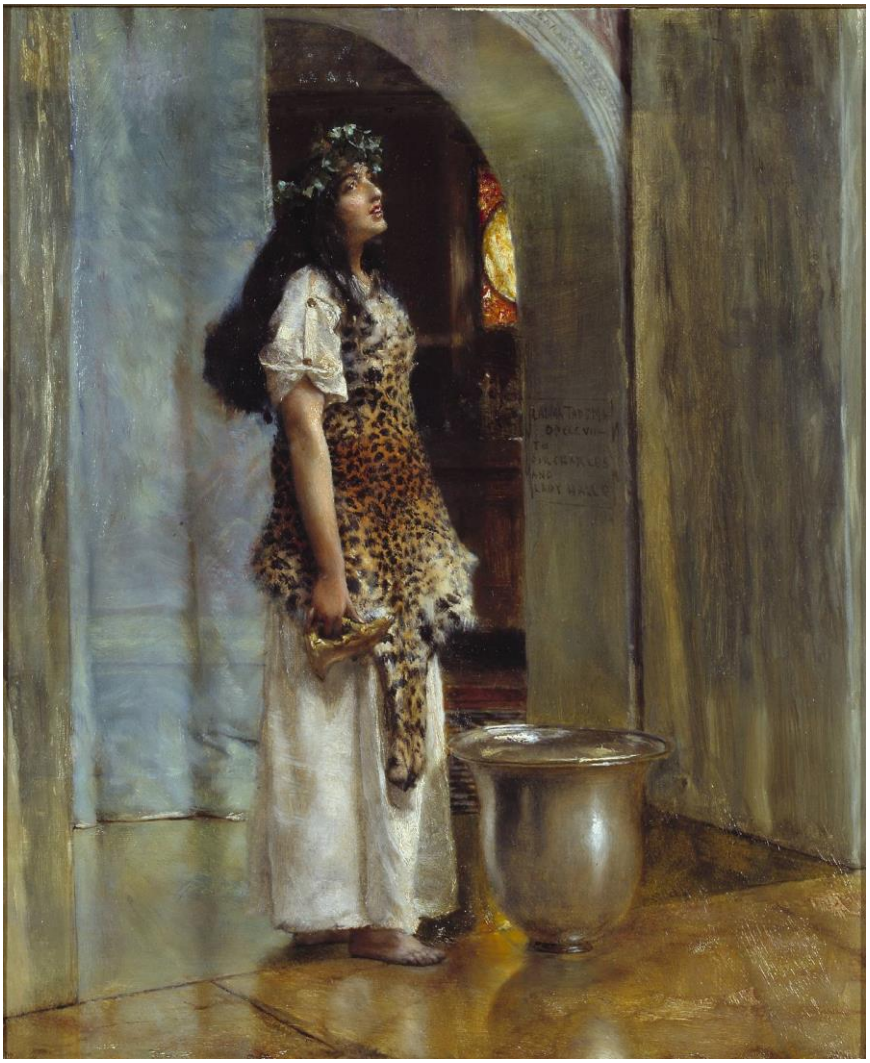
Kaynak:https://stephengjertsongalleries.com/alexandre-cabanel-the-tradition-of-beauty/

Veleda'nın bir Druidess gibi betimlendiği diğer örnek Alexandre Cabanel (1823-1889) tarafından ortaya konmuştur (Resim 220). Yine beyaz bir tunik içinde, çıplak ayak olarak betimlenmiş ancak daha da önemlisi sağ tarafında beline bağladığı, Druidler'in en önemli sembollerinden biri olan altın orakla gösterilmiştir. Ayrıca başında da, genelde Druidessler'de olduğu gibi, bir çelenk bulunmaktadır. Kucağında bir lirle yerde oturmakta olan figür, kolunu havaya kaldırmış, arkada duran kişiye bir yeri işaret ediyor gibidir. Ağacın arkasında, ellerini açmış Veleda'ya doğru bakan bu kişinin, mesajlarını göndermek için aracı olarak kullandığı bir görevli olduğu düşünülebilir. Zira gerek bir şeyler anlatıyor gibi duran Velada'nın gerekse ona doğru bakan figürün jest ve mimikleri bu ihtimali desteklemektedir.

4.5. Diğer Kâhin Kadın Betimleri

4.5.1. Portreler

Resim 221: Sir Lawrence Alma-Tadema, *Apollon Rahibesi*, yak. 1888.



Kaynak:http://www.tate.org.uk/art/artworks/alma-tadema-a-priestess-of-apollo-n04949

Lawrence Alma-Tadema (1836-1912) tarfından gerçekleştirilmiş eser, iç mekâna yerleştirilmiş bir Apollon rahibesini göstermektedir (Resim 221). Ayakta duran figür, beyaz bir tuniğin üzerine dolanmış leopar postu ve başında, omuzlarına dökülen saçları üzerine yerleştirilmiş, sarmaşıktan yapılma bir taçla, çıplak ayaklı olarak betimlenmiştir. Kafasını hafif yukarıya doğru kaldırdığı ve baygın bir ifadeyle bir yere doğru baktığı görülür. Aralık kalmış ağzı ve gülümser ifadesi umutla bir şeyler

beklediği izlenimini uyandırmaktadır. Hemen önünde duran büyük urnanın ve elinde tuttuğu küçük saplı kabın, rahibenin tapınaktaki görevine dair ipuçları sunmak için resme dâhil edildiği düşünülebilir. Buna göre söz konusu objeler ve üzerindeki, genelde Dionysos takipçilerinde görmeye alışık olunan post ile başındaki asma benzeri bir bitkiden yapılmış taç rahibenin tapnakta şarapla ilgili bir görevde olabileceği ihtimalini vermektedir. Zira Apollon'un en ünlü kehanet tapınağı Delphoi'dan da bilindiği üzere, esrik tapıma sahip bu iki tanrı arasında, her ne kadar farklı türde esrimeler söz konusu olsa da, bir yakınlık söz konusudur ve dolayısıyla burada Dionysos rahibesi gibi duran bir Apollon rahibesi görmek çok da şaşırtıcı bir durum değildir (Resim 222).

Resim 222: John Collier, *Dionysos Rahibesi*, 1885-1889.

Kaynak:https://commons.wikimedia.org/wiki/File:John_Collier_-_Priestess_of_Bacchus.jpg

Resim 223: Alphonse Mucha, *Kâhine*, 1896.

Kaynak: https://www.wikiart.org/en/alphonse-mucha/prophetess-1896

Alphonse Mucha'nın (1860-1939) farklı bir kâhine imajı sunduğu resminde, bir nehir kıyısına oturmuş olarak gösterilen figürün sol elini çenesine dayamış, düşünceli bir poz içinde olduğu görülmektedir (Resim 223). Uzun sarı saçlarıyla, bir askısının koluna düştüğü beyaz bir elbise içinde genç bir kız olarak betimlenmiş bu bilge kadının gözleri sağ elinde tutmakta olduğu çiçeklere odaklanmıştır. Manzaranın hakim olduğu bir arka plana sahip sahnenin sol üst köşesinde ayrıca mimari yapılar görülmektedir. İki yanında bulunan kazan benzeri ancak sapları olan kaplar, figürün solundaki devrilmiş olarak durmaktadır, buraya bir şeyler toplamak için geldiği izlenimini uyandırır. Nitekim elinde tuttuğu çiçekler ya da birtakım otlar da bu ihtimali desteklemektedir.

4.5.2. Öykülü Resimler

Resim 224: George Edward Robertson, *Delphi Orakli*, Tarih yok.

Kaynak:http://www.artnet.com/artists/george-edward-robertson/oracle-pWwdbYN3I4QAB6BwxCq0Bw2

George Edward Robertson (1864-1926) tarafından resmedilmiş sahne Delphoi'da gerçekleşen bir seremoni anını betimlemektedir (Resim 224). Dış mekânda gösterilen kompozisyonun geneline bakıldığında çeşitli müzik aletleri çalan ve dans eden ya da başka işlerle uğraşan kadınlar görülür. Müziğin kişiler üzerindeki etkisi dolayısıyla kehanet merkezlerinde genelde kullanıldığı bilinmektedir. Ayrıca Dionysos takipçilerinin de kendilerinden geçmek için kullandıkları en önemli araçlardan biridir. Dolayısıyla burada da müziğin söz konusu etkisinden yararlanıldığı söylenebilir. Nitekim arkada iki kızın, birleştirdikleri ellerini havaya kaldırmış esrik bir pozda dans ettikleri görülür. Sahnenin sol tarafında ise bir kadın, üzerinden dumanlar yükselen bir sunak taşına elindeki küçük sürahiden bir şeyler dökmektedir. Dökülen bu sıvının, Delphoi'da kâhinelerin esrimesine yardımcı olduğu için kullanıldığı bilinen defne yağı olduğu düşünülebilir. Nitekim bir şenlik havası içinde eğlenen kadınlara bakıldığında, müzik, tütsü gibi kullanılan bu yöntemlerin etkisini gösterdiği anlaşılmaktadır. Ancak kadınlardan farklı olarak sağ tarafta, kolunu yanındaki platforma dayamış, sert bir ifadeyle karşıya doğru bakmakta olan, oturur vaziyette verilmiş yaşlı bir adam vardır.

İfadesinden pek anlaşılmasa da, sol elinde tuttuğu enstrüman dolayısıyla onun da bu alayın bir parçası olduğu ve sadece küçük bir mola için kenara çekildiği söylenebilir.

Resim 225: Sarah Paxton Ball Dodson, *Bakis Rahibeleri*, 1883.

Kaynak: http://collection.imamuseum.org/artwork/55841/

Sarah Paxton Ball Dodson'un (1847-1906) etkileyici betimi, kehanette bulunmak için önlerindeki tavuğun iç organlarını izleyen iki kâhineyi göstermektedir (Resim 225). Bunlardan biri yaşlı ve çirkinken diğeri aksi olarak genç ve güzeldir. Nitekim neredeyse tamamen çıplak gösterilen vücuduyla da bunun vurgulandığı görülmektedir. Tapınak benzeri bir mekâna yerleştirilmiş figürlerden yaşlı olan daha tecrübeli olması dolayısıyla ana figür olarak resmin merkezine, mermerden yapılma heybetli bir

koltuğun üzerine yerleştirilmiştir. Üzerinde tek kolunu ve göğsünü tamamen açıkta bırakan bir kıyafet bulunmakta, sol elinde, bacağına dayadığı, üzerinde birtakım sembollerin bulunduğu bir asa tutmaktadır. Sağ kolunu dizine yaslayarak öne doğru eğilmiş, ağzı açık bir vaziyette dikkatlice önündeki hayvanı inceleyen figürün ifadesinden gördüklerinin pek iyi şeyler olmadığı sonucu çıkarılabilir. Hemen yanında, ayakları dibinde bulunan bir minderin üzerinde oturmakta olan genç kâhinenin jest ve mimiklerinden bu durum daha da net anlaşılmaktadır. Öyle ki, elleriyle kafasını tutmuş, dehşet dolu ifadeyle hayvana doğru baktığı görülür. Yerde bulunan bıçak, kan ve birkaç tüy ise hayvanın yaşlı kâhine tarafından orada kesildiği ve bir sehpa üzerine yerleştrildiğini göstermektedir.

Resim 226: John William Waterhouse, *Kâhine Danışma*, 1884.

Kaynak:http://www.tate.org.uk/art/artworks/waterhouse-consulting-the-oracle-n01541

John William Waterhouse'un (1849-1917) kehanete danışan kadınları gösterdiği eseri, ortaya konan jest ve mimikler dolayısıyla son derece etkileyici bir sahne sunmakta ve izleyiciyi olayın atmosferine dâhil etmektedir (Resim 226). Pencerelerle dışarıya açılan bir iç mekâna yerleştirilmiş kompozisyon kehanet almak için gelen kadınlardan oluşmaktadır. Kalabalık bir figür grubunun bulunduğu sahnede kadınlardan biri hariç hepsi otururken ve çeşitli hallerde alacakları kehaneti beklerken

gösterilmiştir. İçlerinden heyecanına yenik düşen ve daha fazla sabredemeyip ayaklanan biri, arka tarafında kehaneti veren kâhinin bulunduğu düşünülebilecek perdenin önünde, kulağını yaklaştırarak meraklı bir ifadeyle söylenenleri duymaya çalışmaktadır. Yere serilmiş halılar üzerine yarım daire şeklinde oturmuş, kimileri açık kimileri de kapalı olarak gösterilen diğerlerinin ifadeleri ve jestlerinin ise çok daha etkileyici olduğu görülür. Resmin en sağında, diğerlerine göre daha sakin olan iki figürün dışındakiler, içinde bulundukları duygu durumunu net olarak vermektedirler. Özellikle de resmin merkezine konumlanmış, ellerini heyecan, korku karışımı bir duyguyla göğsüne doru götürmüş olan ve yine aynı duygularla elleriyle yüzünü kapatmış olarak yere doğru eğilmiş olan sıranın başındaki iki figür ile bu vurgulanmıştır. Onların hemen yanındaki diğer ikisi ise destek olma amacıyla birbirlerini tutmakta, duyacak oldukları şeylere karşı hazır olarak beklemektedirler. Yüzünü kapatan ve kulağını perdeye yaklaştırıp arka tarafta konuşulanları duymaya çalışan hariç hepsi de gözünü perdenin olduğu yere dikmiş öylece bakmaktadır. Kehanetin gerçekleştiği odada görmeye alışık olunduğu gibi buraya da, ayakta olan figürün önüne, ortamı duruma hazırlaması adına bir tütsü yerleştirilmiştir. Üslupsal bir özellik olarak oldukça ayrıntılı ve renkli betimlenen sahneye bir de, gerçekleşen durumun yansısı olarak abartılı verilen yüz ve vücut hareketlerinin eklenmesi komposizyonunun etkileyiciliğini arttırmış ve bu durum yapıtın, bu konuda verilen diğer örneklerden ayrılmasını sağlamıştır.

SONUÇ

Çalışma boyunca görüldüğü üzere kehanet, pagan toplumlar için günlük hayatın bir parçası idi. İnsanlar hemen her konuda, kaderlerinin ellerinde olduğunu düşündükleri tanrılara danışırlar ve hayatlarına güvenli bir şekilde yön verebilmek adına yazgılarını öğrenmeye çalışırlar ya da tanrıların öfkesini kazanmamak için yapacak oldukları işlerde onların onayını alırlardı. Böylece ellerinden geldiğince istenmeyen durumların önüne geçmiş olurlar ve tanrıların gözetiminde daha güvenli bir yaşam sürerlerdi.

Antik Dönem'de insanların kâhin ya da kâhineler aracılığıyla tanrılara danışabilmesi için pek çok yerde, farklı tanrılar adına kurulmuş kehanet merkezleri vardı. Ancak şüphesiz bunlardan en ünlüsü, kehanet sanatı ile ilişkilendirilen tanrıların başında gelen Apollon için kurulan Delphoi kahanet merkezidir. Bu yetisi her ne kadar Zeus'un kontrolü altında olsa da Apollon kehanet konusunda, ünü Yunan dünyasının sınırlarını aşacak kadar önemli bir konuma sahipti. Söz konusu merkezde görev yapan Pythia adındaki kâhin kadın da pek tabii aynı oranda önemliydi ve Apollon'un esinlediği bu kadın sadece Yunanlar'ın değil, Romalılar ve Persler başta olmak üzere farklı milletlerden gelen kişilerin de sorularını yanıtlar, tanrının mesajını onlara iletirdi. Kehanet için kullanılan, birbirinden farklı pek çok yöntem söz konusuydu. Doğal kehanet olarak adlandırılan, su, kan, defne gibi çeşitli malzemeler kullanarak ya da rüyaya yatma, ruhlardan bilgi alma gibi yöntemlerle tanrıyla direkt olarak iletişime geçerek veyahut yapay kehanet olarak adlandırılan, kuşların sesleri ya da hareketleri, kurban edilen hayvanların iç organları gibi belli işaretlerin gözlemlenmesi ile çeşitli çıkarımlarda bulunulurdu. Ayrıca neredeyse her şeyin tanrılar tarafından gönderildiği düşünülen işaretler olarak görülmesi dolayısıyla, gök gürültüsü, şimşek, güneş/ay tutulması, yıldız kayması gibi çeşitli doğa olaylarına ya da sendeleme, hapşırık, göz seğirmesi gibi küçük, sıradan olaylara da farklı anlamlar yüklenir ve bunlar titizlikle yorumlanırdı.

Antik Yunan'daki, içinde pek çok farklı yöntemle tanrıyla iletişime geçen kâhinlerin olduğu kehanet merkezlerinin bu önemine rağmen Antik Roma'da kehanet pratikleri devlet kontrolü altında gerçekleşen, sistematize edilmiş yöntemlerden

oluşmaktaydı. Başta kuşlar olmak üzere yıldırım, gök gürültüsü, şimşek gibi çeşitli hava olaylarını gözlemleyen augurlar ve kurban edilen hayvanların başta karaciğeri olmak üzere iç organlarını, ayrıca tıpkı augurlar gibi yıldırımları gözlemleyen haruspexler bu konuda iki önemli kuruldu. Haruspexler ayrıca görülen olumsuz işaretleri yorumlayarak tanrıların öfkesini yatıştırmakla da görevliydiler. Bunlar dışında, rahiplerden oluşan bir kurulun koruması altında, Roma'ya İtalya'daki Yunan koloni kenti olan Cumae'dan gelmiş, büyük felaketlerde ya da anlaşılması güç işaretler görüldüğünde senato emriyle danışılan Sibyl Kitapları bulunmaktaydı. Anlatıya göre, Cumae Sibyli olduğu söylenen yaşlı bir kadın dokuz kitaptan oluşan kehanet koleksiyonunu Roma kralı Tarquinius'a satmak istemiş ancak Tarquinius'un başta kitapları almaya yanaşmaması Sibyl'in kitaplardan üçünü yakmasına neden olmuştur. Kalan altı kitap için yine reddedilince üçünü daha yakmış ve en sonunda Tarquinius'u ikna etmeyi başararak Yunanca vezinli şekilde yazılmış Sibyl kehanetlerini içeren son üç kitabı Kral'a satmıştır. Böylelikle Roma, dini ve siyasi hayatı için büyük önem arz eden kehanet koleksiyonunun sahibi olur.

Herhangi bir kehanet merkezine bağlı olmayan, tanrının esinlediği bu bilge kadınların Anadolu kökenli olduğu söylenmekte, M.Ö. 8. yüzyıldan itibaren Yunanistan'a, daha sonra da onlar aracılığıyla Roma'ya girdikleri görülmektedir. Başlarda sadece bir Sibyl'den söz edilirken, zamanla bulunduğu kentin adıyla anılan bu Sibyller'in sayısı artmış ve on Sibyl ortaya çıkmıştır. Ortaçağ'a gelindiğinde ise bu gruba iki Sibyl daha eklenir ve sayı on ikiye tamamlanır. Zira artık onlar sadece pagan dönemin kâhin kadınları değil, tıpkı peygamberler gibi İsa'nın geleceğini öngören bilge kadınlardır. Dolayısıyla dini amaçlar için kullanılan, peygamberlerle bir arada anılan bu kadınların sayısı da onlarla uyumlu olması adına on ikiye çıkarılır. Sibyller'in başta İsa'nın doğumu, çilesi, mucizeleri, ölümü olmak üzere çeşitli dini olaylar hakkında kehanetlerde bulunduklarının düşünülmesi ve Kilise tarafından kabul edilmesi onların peygamberler gibi saygı görmesine, onlarla birlikte anılmasına neden olmuştur. Bu durum pek çok alanda olduğu gibi sanatta da kendini gösterir ve bu bilici kadınlar peygamberlerle beraber dini ve sivil yapıları süslemeye başlar. 11. yüzyıldan itibaren sanatta görülmeye başlayan Sibyller Ortaçağ boyunca önemli bir tema olarak

kullanılmaya devam etse de asıl ününü 15. yüzyılın ikinci yarısında elde eder ve özellikle bu tarihten itibaren grup olarak resmedilmeye başlarlar.

Dördüncü bölümün başında Sibyl betimleri başlığı altında ele alınan örnekler onların yapılardaki fresk dekorasyonlarında ne kadar önemli bir konuma sahip olduğunu göstermektedir. Michelangelo, Raffaello, Pinturicchio, Ghirlandaio gibi büyük ustalar başta olmak üzere pek çok sanatçı onları İsa'nın müjdecileri olarak fresk programlarına dâhil etmiştir. Çalışmada kullanılan yapılara bakıldığında Sibyl betimlerine yapılarda özel bir yer ayrılmadığı, duvarlar, kubbe, tavan, pandantifler, kemerler gibi pek çok bölümde resmedildikleri görülmektedir. Hatta Siena Katedrali'nde olduğu gibi yer döşemesinde de kullanılmışlardır. Yapılardaki betimlerde genelde tüm Sibyller görülebilmektedir ancak bazı Sibyller onlara atfedilen kehanetler dolayısıyla daha önemlidir ve dolayısıyla daha fazla betimlenmişlerdir. Örneğin; Vergilius'un *Ecoloque* adlı eserinin dördüncü bölümünde bahsettiği kehanet dolayısıyla Cumae Sibyli, Hristiyanlar arasında büyük üne kavuşmuştur. Zira Vergilius söz konusu eserde tüm dünyaya barış getirecek bir çocuğun doğacağından bahseder ve bu kehanet Hristiyan teologlar tarafından İsa'nın doğumu olarak yorumlanır. Dolayısıyla İsa'nın doğumunu müjdeleyen Cumae Sibyli, Hristiyanlar arasında önemli bir konum elde etmiş ve en çok betimlenen Sibyller'den biri haline gelmiştir. Aynı şekilde Roma İmparatoru Augustus'a, kucağında çocuk İsa ile gökyüzünde beliren Meryem vizyonunu göstererek İsa'nın geleceğini haber veren Tiburtine Sibyli de büyük öneme sahiptir. Nitekim Tibur kentinde bu Sibyl'e bir tanrı gibi tapınılması onun gördüğü saygının en net kanıtıdır. Tiburtine ayrıca Son Yargı kehaneti ile de ilişkilendirilir ve bu konuda kehanette bulunan diğer Sibyl olan Erythrae ile Ortaçağ sanatında Son Yargı'yı öngörenler olarak temsil edilirler. Eskatolojik kehanetlerin Ortaçağ boyunca etkili olması doğal olarak bu Sibyller'in önemini ve ününü katlamıştır. 12. yüzyılda ise bu gruba Samian Sibyli de katılmış, o da tıpkı diğerleri gibi dünyanın sonuna dair bulunduğu kehanetlerle anılır olmuştur.

Sibyller'e atfedilen kehanetler ayrıca fresk programlarında onların yerini belirlemede de etkili bir role sahiptiler ve doğal olarak bu durum Sibyl betimlerinin genelde alt, üst ya da yanlarındaki sahnelerle ilişki içerisinde olmalarına sebebiyet vermiştir. Bunun en sık görülen örneği Müjde sahnesinin üzerine İsa'nın doğumunu

öngören Sibyller'in yerleştirilmesidir. Böylece iki sahne arasında ilişki kurulmuş olur ve Sibyl'in ya da Sibyller'in bulunduğu kehanete vurgu yapılmış olurdu. Ayrıca Sibyller'in genelde, kehanetlerinin yazılı olduğu tablet veya şeritlerle gösterildiği ya da ellerinde, bulundukları kehanetin altını çizen atribüleriyle betimlendiği görülmektedir. Bu durum sadece yapılardaki Sibyller için değil tüm Sibyl betimleri için geçerlidir. Hepsi için en sık kullanılan atribüler kuşkusuz ellerinde, kucaklarında ya da sahnenin herhangi bir yerinde açık veya kapalı olarak görülen kitap, üzerinde kehanet yazılı şerit ya da rulodur. Bunlar dışında, kehanette bulundukları konularla ilgili olarak belli Sibyller için belli atribülerin kullanıldığı görülür. Örneğin; İsa'nın doğumunu öngörmesi ve onun Şeytan'ı alt edeceğini söylemesi dolayısıyla Pers Sibyli genelde elinde bir fenerle ve ayakları dibinde bir yılanla gösterilir. İsa'nın çilesi ve ölümüne dair kehanetlerde bulunan Delphi ya da Samian Sibyli ise dikenli taçla betimlenirler. Agrippa Sibyli de benzer kehanetlerden dolayı genelde elinde bir kırbaçla görülür. Ancak yine de bu atribüler Sibyl'in kimliği konusunda kesin bir yargıya varmayı mümkün kılmaz zira hepsi de benzer kehanetlerde bulunmuştur ve dolayısıyla bir atribü birden fazla Sibyl için kullanılabilmektedir.

Altar örneklerine bakıldığında ise resmedilen Sibyller'in İsa'nın doğumunu öngören Sibyller arasında olan Cumae, Erythrae ve Tiburtine olduğu ve söz konusu örneklerin tümünün kuzey sanatına ait olduğu görülür. Jan van Eyck tarafından gerçekleştirilmiş Ghent Altar Panosu'nda Erythrae ve Cumae Sibyli Müjde sahnesi üzerine yerleştirilerek İsa'nın geleceği ile ilgili söylediklerinin altı çizilmiştir. Diğer örnek olan Bladelin Altar Panosu ise, tıpkı Hugo van der Goes'un takipçisi tarafından yapılmış örnekte olduğu gibi, Tiburtine Sibyli'nin İmparator Augustus'a Meryem ve İsa vizyonunu gösterdiği sahneyi içermektedir. Dolayısıyla altar panolarında yer alan Sibyller'in genelde İsa'yı müjdeleyen Sibyller olduğu ve bunların daha çok kuzeyli sanatçılar tarafından ortaya konduğu söylenebilir. Zira Erythrae Sibyli'nin bulunduğu diğer altar örneği de yine kuzeyli bir sanatçı olan Maarten van Heemskerck'e aittir.

Kitap resimlerinde de sıklıkla işlenen bir konu olan Sibyller tek başlarına betimlenmeleri yanında, tıpkı yapılarda ya da altarlarda olduğu gibi, peygamberlerle birlikte de görülürler. Çalışmada kullanılan *Sibyllae et Prophetae de Christo Salvatore Vaticinantes* adlı el yazmasında her bir Sibyl, bulunduğu kehanetlerle ilişkili olarak

elinde bir atribü tutmaktadır ve kendilerinden hemen sonraki sayfada kehanetlerinin karşılığı olarak ilgili sahnenin geldiği görülmektedir. Ayrıca bu sahnelerin altında peygamberler de, bunlar çalışmaya dâhil edilmemiştir, betimlenmiştir.

Dini ve sivil yapılarda, altarlarda, kitaplarda ya da tuval resimlerinde betimlenen Sibyller'e bakıldığında içinde gösterildikleri kıyafetlerin dönemlere göre çok da farklılaşmadığı görülür. Yani, pagan dönemin kâhin kadınları hatta Apollon rahibeleri olan ancak daha sonra Hristiyanlaştırılarak dini kimliklere bürünen Sibyller'in buna uygun olarak erken dönemlerde başlarını ve vücutlarını örten kapalı kıyafetlerle, sonraki dönemlerde ise daha açık ve rahat kıyafetler içinde gösterildikleri söylenemez. Zira erken dönemlere ait örneklerde de saçları, boynu, kolları, hatta göğüsleri açıkta bırakılmış Sibyl betimlerine rastlamak mümkündür. Şüphesiz sonraki dönemlerde bunlar daha sık görülmeye başlar ancak başlarda hiç olmadığını söylemek de yanlış olur. Örneğin; Michelangelo'nun Sistine Şapeli tavanına resmettiği Sibyller'den biri olan genç ve güzel betimlenmiş Libya sırtını, kollarını, boynunu, saçlarının bir kısmını açıkta bırakan son derece şık ve çekici bir kıyafet içinde gösterilmiştir. Hatta yaşlı, çirkin bir kadın olarak betimlenen Cumae bile kollarını ve boynunu tamamen açıkta bırakan ve daha da önemlisi göğüslerini vurgulayan bir kıyafetle verilmiştir. Aynı şekilde, daha erken tarihte Carafa Şapeli tavanına Filippino Lippi tarafından resmedilen, 15. yüzyıla ait, genç ve güzel betimlenen Sibyl örneklerinde de figürlerin kollarını ya da omuzlarını kısmen açıkta bırakan şık kıyafetler içinde oldukları ve saçlarının tümünü kapatmayan aksesuarlarla verildikleri görülür. Pinturicchio tarafından Santa Maria del Popolo'da, koro bölümünün tavan dekorasyonuna dâhil edilen, oldukça rahat pozisyonda resmedilmiş Sibyller de genç ve güzel kadınlar olarak boyunları ve kısmen saçları açıkta bırakılmıştır. Özellikle de davetkâr bir ifadeyle izleyiciye bakan Erythrae ve Pers Sibyli'nin göğüsleri vurgulanmış ve daha da çekici hale getirilmişlerdir. 16. yüzyıla ait olan, Sebastian Münster'in *Cosmographia* adlı eserindeki Sibyller'in ise diğer tüm Sibyl betimlerinden farklı olarak tamamen çıplak verildikleri görülür. Yapılarda ve kitaplarda görülen bu örnekler dışında aynı durum tuval resimleri için de söz konusudur. Yine 16. yüzyıl örneği olan Francesco Bacchiacca'nın Sibyl betiminde profilden verilmiş figürün göğüsleri sadece tül ile kapalı olması dolayısıyla neredeyse tamamen görülebilmektedir. 17. yüzyılda Cesare

Gennari'ye ait olan resimde Sibyl'in bir göğsü tümüyle açıkta bırakılmışken, 19. yüzyıla ait örnekler olan M. Louidowsky ve Theobald von Oer tarafından ortaya konmuş Sibyl betimlerinde figürler, başları da dâhil olmak üzere bol ve kapalı kıyafetler ile gösterilmişlerdir. Kısacası Sibyller'in erken ve geç dönemlerde hem kapalı hem de açık kıyafetler içinde betimlendikleri, dolayısıyla kıyafetleri konusunda dönemler arası kayda değer farkların bulunmadığı söylenebilir. Ancak yine de genel bir değerlendirme yapılacak olursa, kuzeyli sanatçıların diğerlerine kıyasla Sibyller'i daha kapalı kıyafetler içinde gösterdikleri dile getirilebilir. Nitekim İtalyan sanatında görülen, göğüsleri açıkta bırakılmış Sibyl örneklerine Kuzey'de rastlamak pek mümkün değildir.

Çalışmaya dâhil edilen mitolojik konulu sahnelerde ise Cumae Sibyli'nin betimlendiği görülmektedir. Bunlardan ilki Vergilius'un *Aeneid* adlı eserinin altıncı kitabında geçen, Aeneas'ın Sibyl önderliğinde yeraltına yaptığı yolculuktur. Bu konu pek çok sanatçı tarafından ele alınmış ve oldukça ayrıntılı yeraltı betimlerinin ortaya çıkmasına neden olmuştur. Diğer hikâye Ovidius'un *Metamorphoses* adlı eserinde de bahsedilen, Cumae Sibyli'nin Apollon'dan avucuna doldurduğu kum taneleri kadar ömür dilediği anlatıdır. Apollon Sibyl'in isteğini kabul eder ancak kendisini reddetmesi dolayısıyla aynı zamanda yaşadığı yıllar boyunca gençliğinin baki kalmasına müsaade etmeyerek onu cezalandırır. Bu hikâye ve ayrıca Vergilius'un tasviri nedeniyle Cumae Sibyli genelde yaşlı bir kadın olarak tasavvur edilmesine ve erken dönemlerde genelde betimlere de bu şekilde yansımasına rağmen zaman içinde idealizmin etkisiyle genç ve güzel bir kadın olarak gösterilmeye başlanmıştır. Nitekim kullanılan örneklerde de, birkaç istisna hariç, bu açıkça görülmektedir. Bu istisnalardan biri, kuşkusuz en önemli Cumae betimlerinden biri olan Michelangelo'nun devasa boyutlardaki ihtiyar Sibyli'dir. Michelangelo diğer sanatçıların aksine onu idealize etmemiş ve düşünüldüğü gibi yaşlı, korkunç bir kadın olarak resmetmiştir. Cumae Sibyli'nin ihtiyar bir kadın olarak betimlendiği diğer örnek ise, tıpkı Michelangelo gibi söz konusu anlatılara sadık kalan ve figürü idealize etmeye yanaşmayan Elihu Vedder'e aittir. Betimlerde yaşlı olarak gösterilen tek Sibyl Cumae değildir. Pers, Tiburtine, Erythrea, Hellespontes, Frigia ve hatta genelde genç ve güzel görmeye alışık olduğumuz Delphi bile zaman zaman yaşlı bir kadın olarak

verilmiştir. Dolayısıyla Sibyller'in yaşları konusunda da, tıpkı kıyafetleri konusunda yapamadığımız gibi, bir genellemeye varmak mümkün olmamaktadır.

Bunların yanı sıra, çalışmada kullanılan örneklerden yola çıkarak, Sibyl betimlerinde özelden genele bir evrilme gerçekleştiği söylenebilir. Başlarda genelde kimlikleriyle hatta kimliklerinin ve kehanetlerinin vurgusu olarak çeşitli atribülerle gösterilen Sibyller, sonraları daha genel bir görünüme bürünmüş, kimlikleri açığa vurulmayan ya da herhangi bir atribü ile betimlenmeyen, sıradan bir kadın görünümünde verilmeye başlanmıştır. Ayrıca genelde türbanlı olarak betimlenen bu adsız Sibyller'in Doğulu kadın görünümünde olmaları da Sibyl olarak adlandırılan bu bilge kadınların kökeninin Anadolu'ya dayanmasıyla ilişkilendirilebilir.

Pythia, Kassandra ya da Druid betimlerine bakıldığında ise örneklerin daha çok 19. yüzyıla ait olduğu görülmektedir. Başta Romantikler olmak üzere dönem sanatçıları için uygun olan bu tema doğal olarak 19. yüzyılda diğer dönemlere göre daha fazla rağbet görmüş ve işlenmiştir. Ayrıca dönemin feminist yazarları tarafından, bildiklerini tüm gücüyle haykıran ancak kimseyi inandıramayan Kassandra, erkek egemen dünyada var olmaya çalışan modern kadının temsili olarak görülür ve birçok çalışmaya konu edilir. Daha erken dönemlerde söz konusu yetileri dolayısıyla ötelenen, toplumdan dışlanan bir figürken artık, bildiklerini herkese ve herşeye rağmen haykıran bu kadın, bilge bir kadın olarak adından söz ettirir hale gelir. Dolayısıyla söz konusu dönem için onun bu ünü pek çok alana olduğu gibi kaçınılmaz olarak sanata da sirayet etmiş, konuyla ilgili olarak birçok betim ortaya çıkmasına neden olmuştur.

Çalışma kapsamında değerlendirilen tüm bu örneklerde görüldüğü gibi, başta Pythia olmak üzere Apollon kâhineleri, Sibyller, Druid rahibeleri Druidessler, Kassandra, Veleda gibi pek çok kadın pagan dönemde bilgelikleriyle insanlara yol gösteren, tanrıların mesajını aktaran figürler olarak oldukça önemli bir konuma sahiptir. Nitekim tarih boyunca, söz konusu eylemler için erkeklere kıyasla daha uygun görülen kadınlar, öte âlemle ilişki kurmaya daha müsait varlıklar olarak kabul edilmişler ve sonraki dönemlerde onlara yüklenen olumsuz anlamlara karşın pagan dönemde bilge kadınlar olarak büyük saygı görmüşlerdir.

KAYNAKÇA

Allen v.d., Alexander: **Dictionary Of Greek And Roman Antiquities**, Boston, Little, Brown and Company, 1859.

Allen, Virginia M.: “"One Strangling Golden Hair": Dante Gabriel Rossetti's Lady Lilith”, **The Art Bulletin,** Vol. 66, No. 2, 1984, s. 285-294.

Anonim: “Cromleach at Mount Druid”, **The Dublin Penny Journal,** Vol.2, No.100, 1834, s. 381-382.

Anonim: “Druidism”, **The Dublin Penny Journal**, Vol. 4, No. 158, 1835, s. 15-16.

Altheim, Franz: **A History Of Roman Religion**, London, Methuen and Co., 1938.

Aune, David Edward: **Prophecy in Early Christianity and the Ancient Mediterranean World,** Michigan, William B. Eerdmans Publishing, 1983.

Bailey, Cyril: **The Religion of Ancient Rome**, London, Archibald Constable and Co., 1907.

Barolsky, Paul: “What Is The Libyan Sibyl Doing”, **Source: Notes in the History of Art**, Vol. 19, No. 1, 1999, s. 9-12.

Baxandall, Michael: **15. Yüzyılda Sanat ve Deneyim: Stilin Toplumsal Tarihine Giriş**, Çev. Zeynep Rona, İstanbul, İletişim Yayınları, 2015.

Blain, Virginia: **Victorian Women Poets: An Annotated Anthology,** New York, Routledge, 2009.

Blum, Ralph: **The Book Of Runes: A Handbook For The Use Of An Ancient Oracle-The Viking Runes,** New York, St. Martin's Press, 1993.

Blum, Shirley Neilsen: **Early Netherlandish Triptychs: A Study in Patronage,** Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1969.

Bonnard, Andre**:** **Greek Civilization: From The Iliad To The Parthenon,** London, George Allen and Unwin, 1957.

Bonnechere, Pierre: "Trophonius of Lebadea: Mystery Aspects of An Oracular Cult in Boeotia", **Greek Mysteries: The Archaeology and Ritual of Ancient Greek Secret Cults**, London and New York, Routlage, 2003, s. 169-192.

Bonnefoy, Yves: **Roman and European Mythologies**, Chicago, The University Of Chicago Press, 1991.

Botsford, George Willis: **The Roman Assemblies: From Their Origin To The End Of The Republic**, New York, The Macmillan Company, 1909.

Bourne, Ella: "The Messianic Prophecy in Vergil's Fourth Eclogue", **The Classical Journal**, Vol. 11, No. 7, 1916, s. 390-400.

Brigstocke, Hugh; Spear, Richard: "The Ratta "Sibyl": Replication in Domenichino's Studio", **Artibus et Historiae,** Vol. 17, No. 34, 1996, s. 45-52.

Buitenwerf, Rieuwerd**:** **Book Three of the Sibylline Oracles and Its Social Setting: With An Introduction, Translation And Commentary,** Leiden-Boston, Brill, 2003.

Bulfinch, Thomas: **The Age Of Fable Or Stories Of Gods And Heroes**, Boston, Sanborn, Carter and Bazin, 1856.

Burkert, Walter: **Greek Religion: Archaic and Classical**, Cambridge, Harvard University Press, 1985.

Burkert, Walter: **Homo Necans: The Antropology of Ancient Greek Sacrificial Ritual and Myth**, Berkeley, University of California Press, 1983.

Carter, Jesse Benedict: **The Religion Of Numa: And Other Essays On The Religion of Ancient Rome**, London, The Macmillan Company, 1906.

Chadwick, H. Munro: "The Oak and the Thunder-God", **The Journal of the Royal Anthropological Institute of Great Britain and Ireland,** Vol. 30, 1900, s. 22-44.

Cirlot, J. E.: **A Dictionary Of Symbols**, London, Routledge, 1971.

Colum, Padraic**:** **Orpheus: Myths Of The World**, New York, The Macmillan Company, 1930.

Collins, J. Joseph: **Seers, Sibyls, and Sages in Hellenistic-Roman Judaism,** Boston-Leiden, Brill Academic Publisher, 2001.

Cowan, Alexander (Ed.): **Mediterranean Urban Culture, 1400-1700,** Exeter, University of Exeter Press, 2000.

Cust, Robert H. Hobart: **The Pavement Masters Of Siena**, London, George Bell And Sons, 1901.

Davidson, H. R. Ellis: **Gods And Myths Of Northern Europe**, England, Penguin Books, 1964.

Davidson, Hilda Ellis: **The Lost Beliefs of Northern Europe**, London and New York, Routledge, 1993.

Davies, Gerald S.: **Michelangelo**, London, Methuen and Co., 1909.

De Grummond, Nancy Thomson: "Prophets And Priests", **The Religion Of The Etruscans,** Austin, University of Texas Press, 2006, s. 27-44.

De Voragine, Jacobus: **The Golden Legend**, Vol. 1, Grand Rapids, Christian Classics Ethereal Library, 1900.

Dempsey, T.: **Delphic Oracle: Its Early History, Influence and Fall**, Oxford, B. H. Blackwell, 1918.

DeWitt, Norman W.: "The Primitive Roman Household", **The Classical Journal**, Vol. 15, No. 4, 1920, s. 216-225.

Dodds, Eric Robertson: **The Greeks and The Irrational,** Berkeley, University of California Press, 1951.

Dumezil, Georges**:** **Archaic Roman Religion: With An Appendix On The Religion Of The Etruscans**, Baltimore and London, The Johns Hopkins University Press, 1996.

Durkheim, Emile: **The Elementary Forms Of The Religious Life**, London, George Allen and Unwin, 1915.

Edmonds III, Radcliffe: "When I Walked The Dark Road Of Hades: Orphic Katabasis And The Katabasis Of Orpheus", **Les Études classiques,** Vol. 83, 2015, s. 261-279.

Eliade, Mircea**:** **Dinler Tarihine Giriş**, Çev. Lale Arslan, İstanbul, Kabalcı Yayıncılık, 2003.

Eliade, Mircea: **Dinsel İnançlar ve Düşünceler Tarihi: Taş Devrinden Eleusis Mysteria'larına,** Çev. Ali Berktay, C. I, İstanbul, Kabalcı Yayınevi, 2003.

Eliade, Mircea: **Dinsel İnançlar ve Düşünceler Tarihi: Gothama Budha'dan Hristiyanlığın Doğuşuna,** Çev. Ali Berktay, C. II, Kabalcı yayınevi, İstanbul, 2003.

Eliade, Mircea: **Shamanism: Archaic Techniques Of Ecstasy**, London, Routledge and Kegan Paul, 1964.

Ellis, Hilda Roderick: **The Road To Hel: A Study Of The Conception Of The Dead In Old Norse Literature**, New York, Greenwood Press, 1968.

Erhat, Azra: **Mitoloji Sözlüğü,** İstanbul, Remzi Kitabevi, 2015.

Fairbanks, Arthur**:** **A Handbook Of Greek Religion**, New York, Cincinnati, Chicago, American Book Company, 1910.

Farnell, Lewis Richard: **The Cults Of The Greek States**, Vol. 4, Oxford, Oxford Clarendon Press, 1907.

Farnell, Lewis Richard: **The Cults Of The Greek States**, Vol. 5, Oxford, Oxford Clarendon Press, 1909.

Ferguson, George: **Signs and Symbols In Christian Art**, New York, Oxford University Press, 1958.

Fishwick, Duncan: "Genius and Numen", **The Harvard Theological Review,** Vol. 62, No. 3, 1969, s. 356-367.

Fontenrose, Joseph: **Didyma: Apollo's Oracle, Cult, and Companions,** Berkley, University of California Press, 1988.

Fontenrose, Joseph**:** **Python: A Study of Delphic Myth and Its Origins**, New York, Biblo and Tannen, 1974.

Fontenrose, Joseph**:** **The Delphic Oracle, Its Responses and Operations, with a Catalogue of Responses,** Berkley, University of California Press, 1978.

Formicheva, T.: "An Architectural Perspective by Paris Bordone", **The Burlington Magazine,** Vol. 113, No. 816, 1971, s. 152-155.

Forster, Edward S.: "Trees and Plants in The Greek Tragic Writers", **Greece and Roma**, Vol. 21, No. 62, 1952, s. 57-63.

Fowler, W. Warde: **The Religious Experience Of The Roman People: From The Earliest Times To The Age Of Augustus**, London, Macmillan And Co., 1911.

Fowler, W. Warde: **The Roman Festivals Of The Period Of The Republic: An Introduction To The Study Of The Religion Of The Romans**, London, Macmillian and Co., 1899.

Frazer, J. G.: **The Golden Bough: A Study In Comparative Religion**, Vol. 1, New York and London, Macmillan and Co., 1894.

Fredeman, William E. (Ed.): **The Correspondence of Dante Gabriel Rossetti: The Chelsea Years 1863-1872,** Vol. 3, Cambridge, D. S. Brewer, 2003.

Gardner, Percy: **A Manual Of Greek Antiquities**, New York, Charles Scribner's Sons, 1895.

Glare, P. G. W. (Ed.): **Oxford Latin Dictionary**, Oxford, Clarendon Press, 1968.

Gombrich, E. H.: "The Sassetti Chapel Revisited: Santa Trinita and Lorenzo de' Medici", **I Tatti Studies in the Italian Renaissance,** Vol. 7, 1997, s. 11-35.

Gombrich, E. H.: **The History Of Art**, New York, Phaidon Press, 1951, s. 170.

Graf, Fritz; Johnston, Sarah Iles: **Rituel Texts For The Afterlife: Orpheus and the Bacchic Gold Tablets,** London and New York, Routledge, 2007.

Grimal, Pierre**:** **The Dictionary Of Classical Mythology**, Oxfort, Blackwell, 1986.

Guthrie, W. K. C.: **The Greeks And Their Gods**, Boston, Beacon Press, 1950.

Hagen, Rose-Marie; Hagen, Rainer**:** **What Great Paintings Say**, Vol. 1, Köln, Taschen, 2003.

Haight, Elizabeth Hazelton: "An 'Inspired Message' in the Augustan Poets", **The American Journal of Philology**, Vol. 39, No. 4, 1918, s. 341-366.

Halliday, W. R.: **Greek Divination: A Study Of Its Methods And Princibles**, London, Macmillan and Co., 1913.

Halliday, William Reginald: **Lectures On The History Of Roman Religion: From Numa To Agustus**, London, Hodder And Stoughton, 1922.

Hançerlioğlu, Orhan: **Dünya İnançları Sözlüğü**, İstanbul, Remzi Kitabevi, 2013.

Harrison, Jane Ellen: **Prologmena To The Study Of Greek Religion**, London, Cambridge University Press, 1908.

Hartt, Frederick; Wilkins, David G.: **History Of Italian Renaissance Art: Painting, Sculpture, Architecture**, New Jersey, Prentice Hall, 2007.

Harwood, Edith: **Notable Pictures In Rome**, London, J. M. Dent and Co., 1907.

Hempl, George: "The Origin of the Runes", **The Journal of Germanic Philology,** Vol. 2, No. 3, 1899, s. 370-374.

Holroyd, Charles**:** **Michael Angelo Bounarroti,** London, Duckworth and Co., 1903.

Hornblower, Simon**:** **The Greek World: 479-323 BC,** London and New York, Rutledge, 2011.

Horster, Marietta: "Living on Religion: Professionals and Personnel", **A Companion To Roman Religion,** Ed. Jörg Rüpke, New Jersey, Blackwell Publishing, 2007, s. 331-341.

Hoyt, Deristhe L.: **The World's Painters And Their Pictures**, Boston, The Athenaeum Press, 1898.

Hurll, Estelle M.: **The Bible Beautiful: A History Of Biblical Art**, Boston, L. C. Page and Company, 1905.

Hurll, Estelle M.: **Michelangelo: A Collection Of Fifteen Pictures And A Portrait Of The Master With Introduction And Interpretation**, Boston, Houghton Mifflin Company, 1900.

Husenbeth, F. C.: **Emblems of Saints: By Which They Are Distinguished in Works of Art,** Norwich, A. H. Goose and Company, 1882.

Iliev, Jordan: "Oracles of Dionysos in Ancient Thrace", **Haemus Journal**, vol. 2, 2013, s. 61-70.

Jaffe, Irma B.; Colombardo, Gernando: **Shining Eyes, Cruel Fortune: The Lives and Loves of Italian Renaissance Women Poets,** New York, Fordham University Press, 2002.

Janko, Richard (Ed.): **Philodemus: On Poems**, Book I, Oxford, Oxford University Press, 2000

Jolly, Penny Howell: "Jan van Eyck's Italian Pilgrimage: A Miraculous Florentine Annunciation and the Ghent Altarpiece", **Zeitschrift für Kunstgeschichte**, 61. Bd., H. 3, 1998, s. 369-394.

Joyce, P. W.: **A Smaller Social History Of Ancient Ireland**, London, Longmans, Green and Co., 1906.

Kahr, Madlyn: "The Meaning of Veronese's Paintings in the Church of San Sebastiano in Venice", **Journal of the Warburg and Courtauld Institutes,** Vol. 33, 1970, s. 235-247.

Katz, M. Barry: "The Suardi Chapel. A Document of Lotto's Work with Raphael", **Arte Lombarda,** Nuova Serie, No. 50, 1978, s. 82-86.

Kellogg, George Dwight: "A Characterization of Gallic Latin", **The Classical Weekly**, Vol. 6, No. 12, 1913, s. 90-94.

Kern, Otto (Ed.): **Orphicorum Fragmenta**, Berolini, Apud Weidmannos, 1922.

La Farge, John: **The Gospel Story In Art**, New York, The Macmillian Company, 1913.

Laing, Gordon J.: "The Religion of the Romans", **The American Journal of Theology**, Vol. 7, No. 4, 1903, s. 743-749.

Laing, Gordon J.: **Survivals Of Roman Religion**, New York, Cooper Square Publishers, 1963.

Liddell, Henry George; Scott, Robert: **A Greek-English Lexicon,** New York, American Book Company, 1901.

Linderski, J.: "The Augural Law", **Aufstieg Und Niedergang Der Römischen Welt,** 2. 16, Berlin, Walter De Gruyter, 1986, s. 2147-2297.

Linforth, Ivan M.: **The Arts Of Orpheus,** Berkley and Los Angeles, University Of California Press, 1941.

Luigi, Tombolini: **The Sixtine Chapel: Critic And Art,** Roma, Cooperativa Tipografica Manuzio, 1908.

Malay, Jessica L.: **Prophecy and Sibylline Imagery in the Renaissance: Shakespeare's Sibyls,** New York, Routledge, 2010.

Manas, John H.: **Divination Ancient And Modern: An Historical, Archaeological and Philosophical Approach to Seership and Christian Religion,** New York, Pthagorean Society, 1947.

Massa, Aldo: **The World Of The Etruscans,** New York, Tudor Publishing, 1973.

McCoppin, Rachel S.: **The Hero's Quest and The Cycles of Nature: An Ecological Interpretation of World Mythology,** North Carolina, McFarland and Co., 2016.

Mommsen, Theodor: **The History Of Nations: Rome From Earliest Times To 44 B.C.,** Vol. 3, Chicago, The H.W. Snow and Son Company, 1910.

Monteiro, Mariana: **"As David And The Sibyls Say": A Sketch Of The Sibyls And The Sibylline Oracles,** London, Sands and Co., 1905.

Moore, Clifford Herschel: **The Religious Thought Of The Greeks: From Homer To Triumph Of Christianity,** Cambridge, Harvard University Press, 1916.

Morgan, Catherine: "Divination and Society at Delphi and Didyma", **Hermathena,** No. 147, 1989, s. 17-42.

Morrill, Penny C.: **The Casa Del Deán: New World Imagery in a Sixteenth-Century Mexican Mural Cycle,** Austin, University Of Texas Press, 2014.

Musi, Carla Corradi: **Shamanism: From East To West,** Budapest, Akademiai Kiado, 1997.

Müller, F. Max: **Natural Religion: The Gifford Lectures Delivered Before the University of Glasgow in 1888,** London, Longmans, Green, And Co., 1889.

Nicol, D. M: "The Oracle of Dodona", **Greece and Rome,** Vol. 5, No. 2, 1958, s. 128-143.

Nilsson, Martin P.: **Greek Folk Religion,** New York, Harper Torchbooks, 1961.

Nilsson, Martin P.: "Early Orphism and Kindred Religious Movements", **The Harvard Theological Review,** Vol. 28, No. 3, 1935, s. 181-230.

Noreen, Kirstin: "The High Altar of Santa Maria in Aracoeli: Recontextualizing a Medieval Icon in Post-Tridentine Rome", **Memoirs of the American Academy in Rome**, Vol. 53, 2008, s. 99-128.

Oesterreich, T. K.: **Possession Demoniacal And Other: Among Primitive Races In Antiquity, The Middle Ages, And Modern Times,** London, Kegan Paul, Trench, Trübner and Co., 1930.

Ogden, Daniel: **Magic, Witchcraft, and Ghosts in the Greek and Roman Worlds: A Sourcebook**, New York, Oxford University Press, 2002.

Ogle, M. B.: "Laurel In Ancient Religion and Folk-Lore", **The American Journal of Philology**, Vol. 31, No. 3, 1910, s. 287-311.

Parke, H. W.: "A Note on the Delphic Priesthood", **The Classical Quarterly**, Vol. 34, No. 1/2, 1940, s. 85-89.

Parke, H. W.: "The Massacre of the Branchidae", **The Journal of Hellenic Studies**, Vol. 105, 1985, s. 59-68.

Parke, H. W.: **The Oracles Of Zeus: Dodona, Olympia, Ammon**, Massachusetts, Harvard University Press, 1967.

Parker, Robert: "Greek States and Greek Oracles", **Oxford Readings in Greek Religion**, Oxford, Oxford University Press, 2000, s. 76-108.

Petrovic, Andrej; Petrovic, Ivana: **Inner Purity and Pollution in Greek Religion: Early Greek Religion,** Vol. 1, United Kingdom, Oxford University Press, 2016.

Phillipps, Evelyn March: **The Frescoes In The Sixtine Chapel**, London, John Murray, 1907.

Pokorny, Julius: "The Origin of Druidism", **The Celtic Review,** Vol. 5, No. 17, 1908, s. 1-20.

Poulsen, Frederik: **Delphi,** London, Gyldendal, 1920.

Powers, H. H.: **The Art Of Florence: An Interpretation,** Newton, The University Prints, 1912.

Reade, W. Winwood: **The Veil Of Isis; Or Mysteries Of The Druids,** New York, Peter Eckler, 1991.

Ridderbos, Bernhard (Ed.): **Anne Van Buren, Henk Van Veen, Early Netherlandish paintings: Rediscovery, Reception and Research,** Amsterdam, Amstardam University Press, 2005.

Robbins, Frank Egleston: "The Lot Oracle at Delphi", **Classical Philology,** Vol. 11, No. 3, 1916, s. 278-292.

Rose, H. J.: **Primitive Culture In Italy,** London, Methuen and Co., 1926, s. 39-40.

Rose, Herbert Jennings: "Numen And Mana", **The Harvard Theological Review,** Vol. 44, No. 3, 1951, s. 109-120.

Rose, Herbert Jennings: "Numen inest: 'Animism' in Greek and Roman Religion"**, The Harvard Theological Review,** Vol. 28, No. 4, 1935, s. 237-257.

Rossetti, William Michael: **Dante Gabriel Rossetti: His Family-Letters with a Memoir,** Vol. 1, London, Ellis and Elvey, 1895.

Rossetti, Dante Gabriel: **The House of Life: A Sonnet Sequence,** London, Ellis and Elvey, 1898.

Sandalcı, Sema: "Eskiçağ'da "Sağ ve Sağ El" Kavramının Taşıdığı Dinsel Anlam", **Uluslararası Asya ve Kuzey Afrika Çalışmaları Kongresi (38. ICANAS),** C. V, Ankara, 2007, s. 2607-2615.

Schubring, Paul: **The Sistine Chapel,** Rome, J. Frank and O. Dittman, 1910.

Schultz, Celia E.: **Women's Religious Activity in The Roman Republic,** Chapel Hill, The University of North Carolina Press, 2006.

Scott, Michael: **Delphi: A History of the Center of the Ancient World,** New Jersey, Princeton University Press, 2014.

Seyffert, Oskar: **A Dictionary Of Classical Antiquities: Mythology, Religion, Literatür And Art,** London, Swan Sonnenschein And Company, 1895.

Showerman, Grant: **The Great Mother Of The Gods,** Madison, University of Wisconsin, 1901.

Silver, Larry: **Peasant Scenes and Landscapes: The Rise of Pictorial Genres in the Antwerp Art Market,** Pennsylvania, University of Pennsylvania Press, 2006.

Simon, Erika: "Gods In Harmony: The Etruscan Pantheon", **The Religion Of The Etruscans,** Austin, University of Texas Press, 2006, s. 45-65.

Smiddy, Richard: **An Essay On The Druids: The Ancient Churches And The Round Towers Of Ireland,** London, Simpkin, Marshall and Co., 1871.

Smith, John: **Galic Antiquities: Consisting of a History of the Druids, Particularly of Those of Caledonia,** London, T. Cadell, 1780.

Smith, William (Ed.): **Dictionary of Greek and Roman biography and mythology,** Vol. 1, Boston, Little, Brown And Company, 1870.

Smith, William (Ed.): **Dictionary Of Greek And Roman Biography And Mythology**, Vol. 3, Boston, Little, Brown And Company, 1870.

Snyder, James E.: "The Early Haarlem School of Painting: I. Ouwater and the Master of the Tiburtine Sibyl", **The Art Bulletin,** Vol. 42, No. 1, 1960, s. 39-55.

Snyder, Katherine V.: "From Novel to Essay: Gender and Revision in Florence Nightingale's Cassandra", **The Politics of The Essay: Feminist Perspectives,** Indiana University Press, 1993, s. 23-40.

Spencer, Herbert: **The Principles Of Sociology,** Vol. 1, New York, D. Appleton And Company, 1897.

Strachey, Henry: **Raphael,** London, G. Bell and Sons, 1911.

Şahin, Nuran: "Apollon Klarios Bilicilik Merkezi", **Ege Üniversitesi Arkeoloji Kazıları,** İzmir, 2012, s. 248-272.

Şahin, Nuran: "Notion-Klaros-Kolophon Üçgeninde Myken Sorunu"**, 65. Yaşında Çoşkun Özgünel'e Armağan, Patronus,** 2007, s. 343-351.

Tatlock, Jessie M.: **Greek And Roman Mythology,** New York, The Century Co., 1917.

Taylor, Henry Osborn: **The Classical Heritage Of The Middle Ages,** New York, The Columbia University Press, 1903.

Taylor, Thomas: **The Eleusinian And Bacchic Mysteries,** New York, J. W. Bouton, 1891.

Tekin, Oğuz: **Eski Yunan ve Roma Tarihine Giriş,** İstanbul, İletişin Yayınları, 2008.

Tierney, Michael: "A New Ritual of the Orphic Mysteries", **The Classical Quarterly,** Vol. 16, No. 2, 1922, s. 77-87.

Tilley, Arthur: **The Dawn Of The French Renaissance**, London, Cambridge University Press, 1918.

Turville-Petre, E. O. G.: **Myth And Religion Of The North: The Religion Of Ancient Scandinavia**, Connecticut, Greenwood Press, 1975.

Tylor, Edward B: **Primitive culture: Researches Into The Development Of Mythology, Philosophy, Religion, Language, Art And Custom**, Vol. 1, London, John Murray, 1920.

Tylor, Edward B: **Primitive culture: Researches Into The Development Of Mythology, Philosophy, Religion, Language, Art And Custom,** Vol. 2, London, John Murray, 1920.

Tytler, Sarah**:** **The Old Masters And Their Pictures: For The Use Of Schools And Learners In Art**, Boston, Little, Brown and Company, 1905.

Usher, Kerry; Sibbick, John: **Heroes, Gods and Emperors From Roman Mythology**, Vancouver, Douglas and McIntyre, 1984.

Vaschide, N.; Piéron, H.: "Prophetic Dreams In Greek And Roman Antiquity", **The Monist**, Vol. 11, No. 2, 1901, s. 161-194.

Vasari, Giorgio: **Sanatçıların Hayat Hikâyeleri**, Çev. Elif Göktepe, İstanbul, Sel Yayıncılık, 2013.

Volpini, Salvatore: **Description of The Borgia Apartments Restored In The Vatican Palace,** Roma, The Vatican Press, 1897.

Von Wolzogen, Alfred Baron: **Raphael Santi: His Life and His Works**, London, Smith, Elder and Co., 1866.

Watson, Sarah Burges: "Muses of Lesbos or (Aeschylean) Muses of Pieria? Orpheus' Head on a Fifth-century Hydria", **Greek, Roman and Byzantine Studies**, 53, 2013, s. 441-460.

ANTİK KAYNAKLAR

AESCHYLUS: **Agamemnon**

Eumenides

APOLLODORUS: **Library and Epitome**

APOLLONİUS RHODİUS**: Argonautica**

ARİSTOTELES: **De Anima**

ARİSTOPHANES: **Kuşlar**

CAESAR: **Gallia Savaşı**

CİCERO: **De Divinatione**

De Legibus

De Haruspicum Responso

De Natura Deorum

DAMASCİUS: **Commentary on Plato's Phaedo**

DİODORUS SİCULUS: **Bibliotheca Historica**

Library

DİOGENES LAERTİUS: **Lives of Eminent Philosophers**

ERATOSTHENES: **Catasterismi**

EURİPİDES: **Alcestis**

Hecuba

Helene

Hippolytus

Iphigenia in Tauris

Rhesos

HERAKLEİTOS: **Fragmanlar**

HEREDOTOS: **Tarih**

HESİODOS: **Fragments**

Theogony

HOMEROS İLAHİLERİ **(Homerik Hymnoslar)**

HOMEROS: **İlyada**

Odyssey

HYGİNUS: **Fabulae**

İAMBLİKHOS: **De Mysteriis**

İSOKRATES: **Busuris**

JOHANNES LYDUS: **De Ostentis**

KSENOPHON: **Hellenica**

LACTANTİUS: **Divine Institutes**

LİVİUS: **The History of Rome**

LUCİANOS: **Adversus Indoctum et Libros Multos Ementem**

Bis Accusatus

Jupiter Tragoedus

MARTİANUS CAPELLA: **De Nuptiis Mercuri et Philologiae**

OVİDİUS: **Metamorphoses**

PAUSANİAS: **Description of Greece**

PETRONİUS: **Satyricon**

PHİLODEMOS: **De Pietate**

PHİLOSTRATOS: **Heroicus**

Vita Apollonii

PLİNİUS: **Naturalis Historia**

PİNDAROS: **Pythian 4**

Olimpiques

PLATON: **Cratylus**

Gorgias

İon

Phaedrus

Republic

Phaedo

Symposium

PLOTİNUS: **Ennead**

PLUTARKHOS: **De Fraterno Amore**

De Iside et Osiride

De Pythiae Oraculis

De Sera Numinis Vindicta

Moralia

Quaestiones Convivales

Symposiacs

De Defectu Oraculorum

Quaestiones Graecae

Alexander

POMPONİUS MELA

PAUSANİAS: **Description of Greece**

SENECA: **Naturales Quaestiones**

SOPHOKLES: **Antigone**

STRABON: **Geography**

SUETONİUS: **Caligula**

TACİTUS: **Annales**

Germania

Historiae

TATİANOS: **Oratio ad Graecos**

TERTULLİAN: **De Anima**

THEOPHRASTUS: **Characters**

VARRO: **Augustine De Civitate Dei**

De Lingua Latina

VERGİLİUS: **Aeneid**

Eclogues

VERRİUS FLACCUS: **De Significatu Verborum**