

## ACIYI OKUMAK: TEMSİL VE İFADE BAĞLAMINDA PIETA BETİMLERİ

SERAP YÜZGÜLLER  
Yrd. Doç. Dr., İstanbul Üniversitesi  
Sanat Tarihi Bölümü  
serapyuzguller@gmail.com  
SEDA YAVUZ  
Yrd. Doç. Dr., İstanbul Üniversitesi  
Sanat Tarihi Bölümü  
Sedayavuz08@gmail.com

### ÖZ

Var edilen bir acıya ortak kılınmakla, var olan bir acıyı hissetmek keskin bir yol ayrımıdır. 14. yüzyılın başlarında İsa'nın çilesine odaklanan Batı ikonografisinin bu süreçte ürettiği betim tiplerinden biri de ölü İsa'yı annesi Meryem'in kucağında gösteren Pieta imgesidir. Kutsallıktan gerçekliğe ya da göksellikten dünyeviliğe uzanan Pieta izleğinde, sahnenin betimleme anlayışının evrimi çalışmamızın hareket noktasıdır. Üretilen acı ile var olan acı, Batı sanatındaki Pieta heykelleri üzerinden temsil ve ifade bağlamında tartışılmaktadır.

**Anahtar kelimeler:** Pieta, Meryem, acı, temsil, ifade.

## READING THE SUFFERING: PIETA DEPICTIONS IN THE CONTEXT OF REPRESENTATION AND EXPRESSION

### ABSTRACT

There is a poignant distinction between feeling an existing suffering and being made a part of a created one. At the beginning of the 14th century, Western iconography focused on the Passion of the Christ but at the same time, it produced some new types of depiction and one of them is Pieta, an image of the sorrowing Virgin Mary holding the dead body of Christ on her lap. The main point of our research is the evolution of the theme of Pieta which is traced from divinity to reality or from the sacred to the profane. The created suffering and the existed suffering are argued in the context of representation and expression with sculptural images of Pieta in Western art.

**Keywords:** Pieta, Virgin Mary, suffering, representation, expression.

*Gösterilmeye değer sayılan acılar, kaynağı ister ilahi güçler isterse insanoğlu olsun bir gazabın sonucu olarak kavranan acılardır.*

(Sontag 2004: 39)

Acının imgeleşme süreci, Sontag'ın değindiği "gazap"a odaklanıldığında izleyenlere dahil olma daveti içerir. Bu durum ilahi bir söz temel alındığında izleyen genel olarak bu davete cevap vermek zorundadır; çünkü inançlıdır. Oysa ki insan kaynaklı bir "gazap" izleyenleri ikiye böler, acıyı çektiren ve acı çeken. Acıyı çektiren eylemi oranında acıdan uzaklaşır, acıyı çeken ise buna mahkûmmuşçasına kaderini yaşar. Bu çalışmanın temellendiği nokta tam da bu üretilen acının gerçek acıyla karşılaştırılması ve temsil, iktidarın sözünü yayma amacı güderken, ifadenin ortak bir duygulanım yaratmasıdır.

Hıristiyan ikonografisinin imge üretimi, salt kanonik İnciller ve apokrif yazın geleneğindeki anlatılarla sınırlı değildir. İncil yazarlarının sessiz kaldığı ve onların sessizliğine yanıt veren apokrif metinlerde de karşılığını bulmayan betimlere rastlamak mümkündür. Bu türden temalardan biri olan Pieta betimlerine odaklanan çalışma, söz konusu betim tipini sanat tarihinin temel argümanlarından birini oluşturan temsil-ifade bağlamında irdelemeyi amaçlar. Çarmıhtan indirilen ölü İsa'nın bedenini dizleri üzerinde taşıyan ve oğluna yas tutan Meryem imgesini tanımlayan bu betim tipi, İtalyanca'da merhamet, şefkat, dindarlık sözcüklerinin karşılığı olan *Pieta* ismiyle anılmaktadır. Bu betimler Almanca'da *Marienklage* ya da *Vesperbild*, Fransızca'da *Pitié* olarak adlandırılrsa da ikonografik terminolojide genellikle Pieta olarak bilinmektedir. (Schiller 1971: 174)

İsa'nın ölü bedenini kucağında taşıyan Meryem'in gösterildiği Pieta betimleri, kanonik ya da apokrif İncil anlatılarından kaynaklanmayan bir imge üretimini örnekler. Öte yandan çarmıhtan indirilen İsa ile annesi Meryem'i bir araya getiren bu betim, ikonografik geleneğe *Ölü İsa'ya Ağıt* olarak bilinen ve çarmıhtan indirilişe tanıklık edenlerin gösterildiği sahnelerin ana figürlerini oluşturan söz konusu iki figürün (Meryem ve İsa / Anne ve Oğul) ayrıştırılarak yeni bir imgeye dönüştürülmesidir.

Bu noktada kronolojik dizge açısından *Çarmıhtan İndiriliş* ile *İsa'nın Mezara Konuşu* anlatıları arasına yerleştirilen *Ölü İsa'ya Ağıt* sahnelerinin de kanonik İncillere dayanmadığını belirtmek gerekir. 11. yüzyılın sonlarına doğru Bizans sanatında ortaya çıkan ve 13. yüzyılın ortalarından itibaren Batı ikonografisinde de örneklerine rastlanan *Ağıt* sahneleri (Schiller 1971: 174-175), oğlunun ölü bedenini kollarının arasında taşıyan Meryem'in yani anne figürünün acısına odaklanmaktadır. Doğu ikonografisi kökenli olan bu sahnelerin ortaya çıkışı, Aziz Efrayim (306-73), Naziansuslu Gregorius (325-89), Aziz Romanos (490-556) gibi erken döneme ait Bizanslı azizlerin "Tanrı Anası'nın ağıtı"nu konu ettikleri ilahilerle ilişkilendirilir. Öte yandan çarmıhtan indirilmenin ardından İsa için yas tutulması ve özellikle oğlunun cansız bedenini taşıyan Meryem'in derin kederi Helftalı Azize Mechtilde (1241-98), İsveçli Azize Bridget (1303-73), Sienalı Aziz Bernardino (1380-1444) gibi azizlerin metinlerinde de konu edilir (Forsyth 1953: 177; Finaldi 2000: 128). Doğu ve Batı ikonografisinin azizler kültürünün ürettiği bir tema olan Ağıt, 11. yüzyılın sonlarına doğru ilk örnekleri Bizans resminde olmak üzere Hıristiyan ikonografisi programına dahil olmuş, 13. yüzyıldan itibaren ise her iki Kilise'nin takvimine de

eklenerek İsa'nın çarmıha gerildiği günün yortusu olan Kutsal Cuma'nın (Good Friday) litürjisinde yer bulmuştur.

*Ölü İsa'ya Ağıt*, hem litürjik hem de ikonografik bağlamda Doğu ve Batı Kiliselerinin benimsediği ortak bir tema olarak karşımıza çıkarken, bu ağıt sahnesinden Meryem ve İsa'nın yalıtılmasıyla oluşturulan Pieta betimleri salt Batı sanatına özgü bir imge olarak seçkinleşir. (Tıpkı Son Yargı sahnelerinden İsa, Meryem ve Vaftizci Yahya'nın yalıtılmasıyla ortaya çıkan Deesis sahnesinin salt Doğu ikonografisine özgü olması gibi.) Pieta ismi her ne kadar İtalyanca olsa da söz konusu betimlerin en erken örnekleri geç Gotik dönem Alman sanatında görülür. En erken örneğin 1298 tarihli bir heykel olduğu kayıtlara geçmiştir (Schiller 1971: 179; Forsyth 1953: 177). Nitekim Kuzey sanatında görülen 14. yüzyıla ait Pieta'larda dikkati çeken en önemli unsur, hemen hepsinin heykel olarak üretilmiş olmasıdır. 14. yüzyılda Kuzey'de ortaya çıkışının ardından 15. ve 16. yüzyıl Avrupa sanatında yaygınlaşan Pieta, başta Fransa ve İtalya olmak üzere resim sanatına da konu olmakla birlikte sıklıkla heykele içkin bir tema olmaya devam eder. Öyle ki, Hıristiyan ikonografisi için en temel başvuru kaynağı olan Schiller'in metninde Pieta başlığı bütünüyle heykel örneklerine ayrılmıştır (Schiller 1971: 179-181).

Ortaçağ boyunca İsa'nın vaazları, mucizeleri, meselleri ve dirilişi üzerine temellenen Öğretici İsa temsilinin yerini 15. yüzyılın başlarından itibaren İsa'nın çilesi ve ölümü üzerine odaklanan Passion imgesi alır (Yüzgüller 2013: 55). İsa'nın yargılanması ve mezara konuşu arasında geçen İncil anlatılarının öncüllendiği bu süreçte, *İsa'nın Aşağılanması*, *İsa'nın Kırbaçlanması*, *Ecce Homo* gibi sahnelerin yaygınlaştığına tanıklık edilir. Öte yandan *Kederlerin Adamı* (*Christus Patiens, Arma Christi*) gibi, İsa'nın çilesinin/acısının başına takılan dikenli taç, böğrüne saplanan mızrak, çarmıhın çivileri ile bedeninde açılan bütün yaralar ve kanla görselleştirildiği bir imge de bu sürecin ürünüdür. Emile Male, söz konusu dönemin ruhunu "Hıristiyanlığın temel öğretisi, artık sevgi değil, acıdır" (Male 1949: 113) tümcesiyle özetlemektedir.

İlk Pieta imgeleri, Hıristiyan ikonografisinde acının (*pathos / passio*) temel izlek haline geldiği bir süreçte ortaya çıkmıştır. Çarmıhtan indirilen ölü İsa ile annesi Meryem'i, Hıristiyanlığın en bilinen ikonu Meryem ve Çocuk İsa betimlerini hatırlatacak biçimde bir araya getiren Pieta, oğlunun doğumu ve çocukluğunun ardından İncil yazarlarının oldukça sessiz kaldıkları ve çarmıha gerilişinin tanıklığı ile yeniden ismini andıkları Meryem'i bu kez oğlunun ölü bedeni ile karşılaştırmaktadır. İncil'de yer almayan bir an'da anne ve oğul yeniden birlikte; ancak annenin kucağında taşıdığı oğlunun ölü bedenidir. Bu karşılaşma anının imgeleşmesi, dönemin mistisizmiyle yakından ilişkilidir. Helftalı Azize Mechtilde (1241-98) ve Heinrich Suso (1295-1366) gibi mistiklerin Meryem'in onlara görüldüğü imgelemleri aktardıkları metinlerde anne ve oğulun karşılaşmaları ayrıntılı biçimde dile getirilmiştir. Bu anlatılarda oğlunu dizleri üzerinde taşıyan ve onun yaralı bedenine bakmakta olan Meryem, İsa'nın acılarını kendi yüreğinde hisseder. Azize Mechtilde, Meryem'in merhametle seslenerek kendisinin acısından ziyade Kurtarıcı'nın yaralarına odaklanmasını söylediğine değinir (Schiller 1971: 179). Alman mistiklerinin yanı sıra İtalyan dinsel yazınında da benzer anlatılara yer verilir. Fransisken Aziz Bonaventura'ya (1221-74) atfedilen İsa'nın Yaşamı Üzerine Meditasyonlar'da Meryem'in

acı ve bu acıyı kabullenışı şu sözlerle aktarılır: “*Meryem dizginlenemez gözyaşlarıyla ağladı, oğlunun ellerindeki ve böğründeki yaralarına baktı. Yüzüne ve başına baktı, dikenli tacın izlerini gördü. Yüzü tükürük ve kanla kaplıydı. (...) ‘Oğlum, seni ölü olarak dizlerimde taşıyorum. Kurtarmak istediğin insanlığa sevginden ötürü kendinden vazgeçtin. Bu kefarete, fazlasıyla acı. İnsanlığın kurtuluşu uğruna fedakarlıktan kaçınmayı için memnunum.*” (Finaldi 2000: 60)

Geç Ortaçağ yazınında mistisizmin etkisiyle de konu edilen bu imgelemler (*visio*), İsa’nın çilesine (*passio*) koşut biçimde, Meryem’in bu acıya ortak oluşunu (*compassio*) gündeme getirir. Meryem oğlunun ölü bedenini taşıyarak yas tuttuğu gibi bir yandan da oğluyla duygudaşlık yaşamaktadır. İsveçli Azize Brigidet’in imgelemindeki sözlerle ifade edersek, “İsa’nın acıları, Meryem’in acılarıdır; İsa’nın kalbi Meryem’in kalbidir” (Male 1949: 116). Meryem’in acısı ve merhameti, oğulun acılarının annedeki yansımasıdır. Acının Meryem üzerinden üretilen ‘yeni’ tarifi, yeni bir imgenin habercisi olur ve Alman mistiklerinin imgelemleri yine aynı coğrafyada doğrudan Pieta imgesine dönüştürülür.

Geç Gotik dönem Kuzey Avrupa sanatının yaygın imgelerinden olan Pieta’ların erken örneklerinden biri, 14. yüzyılın ilk yarısına tarihlendirilen *Roettgen Pietası*’dır (Fig 1). Bu anonim ve ahşap heykelde, İsa’nın çarmıha gerilme sırasında aldığı yaralar sonucu bir deri bir kemik kalmış bedeni, bir eliyle oğlunun sırtını kavrayan diğer elini ise dizinin üstüne koyan Meryem’in kucağındadır. Başını hafifçe öne doğru eğmiş olan Meryem buz kesmiş gibidir. Başındaki dikenli taçtan, el ve ayaklarındaki çivi izleri ve böğründeki yaraya değin İsa’ya uygulanan işkencenin bütün izleri deformasyona varacak biçimde bedeninde gösterilmiştir. Öyle ki, özellikle çivi izleri ve böğründeki yaradan akan kan ahşaba uygulanan bir teknikle abartılı biçimde görünür kılınmıştır. İsa’nın arkaya doğru düşmüş başı cansız bedenine vurgu yaparken yüzündeki acı ifadesi ise çilesinin temsiline dönüşmüştür. Bu betim, Meryem ve İsa’yı taht benzeri bir kaidenin üzerinde göstermesi nedeniyle özellikle kucağında Çocuk İsa’yı taşıyan Madonna’ları çağırıştırır. Oysa Madonna betimlerinde Meryem, insanlığın kurtuluşu için ete kemiğe bürünerek dünyaya gelen oğlunu kucağında taşıırken; burada insanlığın kurtuluşunun kefareti için acı çekerek dünyadan ayrılan ölü oğlunu kollarında tutmaktadır. Benzer bir karşıtlık durumu, güzellik-çirkinlik bağlamında da söz konusudur. Madonna betimlerindeki Çocuk İsa, dokunulmamlık ve mükemmellik barındıran bir güzelliğin, Pieta’daki İsa ise işkenceye uğrayan ve çarmıha gerilen ‘biçimi bozulmuş bedeni’ ile çirkinliğin temsilidir. 14. ve 15. yüzyıllarda Kuzey’de üretilen Pieta heykellerinde genel olarak İsa’nın bu grotesk imgesiyle karşılaşılır (Fig 1, Fig. 2). İsa’nın bedeninin biçimsizleşmiş imgesi, Batı ikonografisinde Passion sahnelerinin ağırlık kazanmasıyla gündeme gelen konulardan biri olmuştur. Hegel’in Estetik üzerine söyleşilerindeki kırbaçlanan, dikenle taçlandırılan, el ve ayakları çivilenen, böğrüne mızrak saplanan bir beden, Yunan güzelliğinin kavramlarına göre resmedilemez” sözü tam da Pieta’daki grotesk İsa imgesine denk düşer. Hegel, İsa’nın acısının gösteriminin klasik plastik idealden ayrıldığına değinirken bir yandan da İsa’ya işkence edenlerin de tahrik edici biçimde çirkinleştirildiğini belirtmektedir. Nitekim hem İsa’nın hem de işkencecilerin groteskleşen imgesine Kuzey sanatında rastlamak mümkündür. Ancak burada bir ayırıştırılmadan söz etmek gerekir; İsa’ya işkence edenler ve

esasen Hıristiyanlığın 'düşman' olarak tanımladığı figürlerin çirkin gösterimi, Batı görsel kültüründe kötülük-çirkinlik bağdaşıklığıyla ilintilidir. Passion sahnelerinde (konumuz bağlamında Pieta betimleri özelinde) gösterilen İsa'nın biçimsizleşen bedeni başka bir deyişle çirkinliği, acı çeken İsa imgesine özgü olarak çirkinliğin bir kabulüdür (Eco 2009: 49).

Roettgen Pietası gibi 14. ve 15. yüzyılın Kuzey sanatında görülen Pieta heykelleri, genellikle şapellerin altarı için üretilen ve ibadete yönelik bir işlev üstlenen imgelerdir (Male 1949: 117; Schiller 1971: 179). Ölçüleri düşünüldüğünde bu heykeller, ibadet eden kişinin imge ile ilişki kurmasını olanaklı kılar; Meryem'in ıstırap dolu yüzüyle karşılaşan 'izleyici', kendisine iletilmesi amaçlanan acıyı deneyimleyebilir. Anne ve oğulun bedenlerini son kez bir araya getiren o 'üretmiş an'ın imgesi, annenin acısı kadar insanlık için kefarete ödeyen Kurtarıcı'nın yaralarını da bütün ayrıntılarıyla ifşa etmektedir. Dönemin mistik yazınında altı çizilen dinsel meditasyon, İsa'nın bedenindeki yaraların ayrıntıları üzerinde yoğunlaşan bu imge aracılığıyla ibadet eden kişinin 'bilinçli meditasyon'u (Burke 2003: 57) olarak bu kez yaşama geçirilir. Pieta tam da bu nedenle ikon geleneğinde olduğu gibi ibadete yönelik bir dua imgesi (vesperbild), bir kült nesnesidir. John W. Cook'un "Ugly Beauty in Christian Art" başlıklı makalesinde şiirsel bir dille aktardığı gibi, İsa'nın bedeninin ayrıntılarındaki aşırı deformasyon altardaki mum ışığıyla birleştiğinde grotesk bir imge ortaya çıkarır (Cook 1997: 134). Dolayısıyla İsa'nın çirkin imgesi, izleyiciyi aşağılanan, kırbaçlanan, kurban edilen ve son kertede 'biçimi bozulan' İsa'nın tanığı kılar. 15. yüzyıl İtalyan sanatı üzerine yazdığı metinde Baxandall, genel olarak dinsel imgenin üç işlevi olduğundan söz eder: öğreticilik, dinsel anlatıları bellekte canlı tutma, dinsel duyguları uyarma (Baxandall 2015: 69). Bu yaklaşımdan hareket edersek, Kuzey sanatındaki Pieta heykelleri, Meryem ve İsa'nın acılarının tanığı kıldığı ibadet eden kişiyi / izleyiciyi tefekküre yöneltmeyi amaçlayan bir imge sunmasıyla özellikle Baxandall'ın "dinsel duyguları uyarma" olarak tanımladığı işlevin açık bir bildirisiidir.

Pieta betimlerini heykel sanatı üzerinden incelemek konunun odağı olan "acı"nın imgeleştirilmesi serüvenini izlemeyi kolaylaştırır. Bunun en büyük nedeni heykelin üç boyutlu bir üretim olarak "izleyici"ye deneyimleme alanı yaratması ve başka bir nedeni de resim sanatındaki Pieta örneklerinin yalıtılmış iki figürün yanı sıra Ağıt sahnelerinin diğer figürlerini de içermesiyle öyküsel bir kompozisyon olmasıdır. 18. yüzyılın sonunda Johann Gotfried von Herder, "resim sanatı için yanılmacı bir rüya, heykel sanatı içinse kaba bir gerçeklik" (Schneckenburger 2000: 407) der. Resim sanatının yanılmacı tavrıyla heykel sanatındaki gerçeklik durumu ilk kertede boyut sorunsalıyla ilgilidir. Heykelin üçüncü boyutu kavratan yapısı Ortaçağ dönemi dışında (Ortaçağ'da mimarinin bir parçası olarak kullanılmaktadır.) izleyicinin hissini güçlendirir. Resimde konuyu öyküsüyle birlikte vermek olanaklı iken heykel konunun en vurgulu an'ını betimler. Herder'in karşılaştırması dönemi itibariyle anlaşılabilir fakat 19. Yüzyıldan sonra heykel kaba gerçeklikten çıkacak, an'ın ötesinde bir varoluş alanı yaratacaktır. Bu durumu aşan en erken heykel örnekleri Michelangelo'nun Pieta betimlerinde görülür. Michelangelo'nun 15. yüzyılın sonundan 16. yüzyılın ortalarına dek yaptığı heykellerde her zaman bir ayrıksılık durumu vardır. Bu

durum Michelangelo'nun mermeri işleyişiyle belirginleşir; malzemenin doğasını hissettirircesine tamamlamadığı çoğu heykel, insanın kaynağının Tanrı olması görüşüne paralel bir biçimde heykelin malzemesiyle kurduğu bağı hissettirir.

Fransız Psikopos Jean Bilheres'in kendi mezarı için sipariş ettiği, 1498-99 yıllarına tarihlenen *San Pietro Pietası* (Fig. 3, Fig. 4), biçimsel olarak çözümlenecek olursa, oranları açısından Rönesans'ın idealizasyonunu içermez. Genel planda üçgen bir kompozisyon vardır, fakat Meryem'in boyutuyla Ölü İsa'nın boyutundaki oransızlık Meryem'i bir kaide rolüne iter. İnsanların günahlarının kefareti ödeyen oğlunu "sunan" Meryem'in oğluyla neredeyse aynı yaşta olması ve yüzündeki ifadenin acı içermektense dingin bir huzur taşıması tesadüf değildir (Fig. 5). Michelangelo, "Namuslu kadınların namuslu olmayan kadınlardan daha genç görünmesinin nedeni şehvetli bir deneyim yaşamamış olmalarıdır." der (Pope-Hennessy, 1970: 304.) Üretilmiş bir tema olan Pieta'yı, dönemi açısından da değerlendirmek gerekir. 14. yüzyıl kıta Avrupa'sında Katolik Kilisesi ürettiği yeni temalarla (Meryem'in Taçlandırılması, Göğe Alınışı, Lekesiz Gebelik vd.) Meryem kültürünü geliştirir. Bir diğer yandan aynı dönemde, kilisenin Şeytan'ın işbirlikçisi olarak tariflediği "cadı kadın" suçlamalarına ve bunu takip eden cadı avlarına başlanır. Katolik Kilisesinin bu yaklaşımı kadına bir türden reçete sunmaktadır; ya Meryem ve takipçileri gibi ol ya da cadı (Yüzgüller-Yavuz 2009: 170). Michelangelo'nun da koyu bir dindar olduğu gözetsilirse, *San Pietro Pietası*'nda kadınları tefekküre çağırdığı sonucu çıkarılabilir. İtalyan sanatçıların sonradan benimsediği bu betim tipi Fransız ve Alman sanatçıların ikonik Pietalar'ından hem boyut hem de vurgu açısından daha çarpıcıdır. Diğer betimlerde genelde, acı kavramı hem İsa'da hem de Meryem'de ayrı ayrı verilmektedir. Oysa Michelangelo 24 yaşında yaptığı ve üzerinde imzası bulunan tek heykeli olan Pieta'yı, Merleau-Ponty'nin "düşünmek denemektir, işlem yapmaktır, değiştirmektir" (Merleau-Ponty 2006: 28) sözüne referansla, algı düzleminde farklı bir katmana taşır. Sanatçının daha geç tarihli iki Pietası'nın, *San Pietro Pietası*'ndan en önemli farkı, doku ve pürüzsüzlüktür. *San Pietro Pietası* tamamen parlatılmış yüzeyiyle, her alanının işlenmesiyle, bitmiş ve ideal olanı betimlerken, diğer iki Pieta'da izleyicinin yoğun bir dokuyla karşılaşması Michelangelo'nun Pieta imgesine yönelik sözünün "denemek, işlem yapmak ve değiştirmek" noktasında nasıl bir evrim geçirdiğini gösterir.. Hegel, insanın doğayı dönüştürdüğü her oluşumun doğanın kendisinden daha yüksek bir aşamada olduğunu savlar. Bu yargı doğrultusunda, "ideal dünya"nın yansımalarının en ayrıntılı biçimde insan elinden çıktığı örnek olan *San Pietro Pietası*, diğer tüm betimlerden daha etkili bir biçimde iletisini yayar. O denli ki çıplak bedeninde yara izleri dışında herhangi bir pürüz bulunmayan İsa'nın bedenine annesi bile temas etmemektedir, kutsallık her yönden korunur.

Rondanini Pietası (Fig. 6), Michelangelo'nun son on dört yılında üzerinde çalıştığı heykeldir. Yarım yüzyılı aşkın bir süre heykeltıraşın üretilen konuyu algılama biçimi de dönüşmüş, daha öznel bir betimle temsiliyeti sağlamaya çalışmıştır. Rondanini Pietası'nda İsa ölü olmaktan çıkmış neredeyse annesini sırtında taşımaktadır. Michelangelo, İsa'ya sanki tüm insanların günahlarının bedelinin yanı sıra annesinin tüm varoluşunu da taşıtmaktadır. İlk Pieta'yla son Pieta arasında taşıyan ya da kaideleşen figür değişmiş

dolayısıyla tüm anlamsal göndermeler de ters yüz edilmiştir. Bir diğer taraftan da yukarıda anılan Hegelyen yargı, Rondanini Pietası'nın bitmemişliğiyle temanın etkisini azaltarak dönüştürmüştür. Kimi sanat tarihçileri tarafından ilk modern heykel olarak anılan Rondanini Pietası, sanatçıyla heykelin özne-nesne geçişgenliğini de hızlandırır; izleyici mermerdeki her izde sanatçının İsa'nın acısıyla kurduğu özdeşleyime şahit olur (Fig. 7). San Pietro Pietası'nda izleyici sanatçı tarafından konunun yönlendirmesiyle manipüle edilirken, Rondanini Pietası, izleyiciyi temsil-ifade aralığında devindirir.

Benzer dönemlerde (1500'lerde) anonim iki heykeltıraşın yaptığı betimlerde göze çarpan en belirgin özellik, erken dönem tarihli Alman heykellerine benzer bir biçimde, ölmüş olan oğlu için acı çeken anne imgesidir, farkı ise İsa'nın ölü bedeninde o dönemdeki kadar yaraya odaklanılmamasıdır (Fig. 8, Fig. 9). Barok dönem ve sonrasında Pieta temasının ön plana çıkmadığını hatta 19. yüzyıl itibarıyla, neredeyse kullanılmamaya başlandığı görülür. Ancak Barok dönemdeki örneklerde yukarıdaki anonim heykeltıraşların üretimlerine benzer bir durum söz konusudur. Dönemin betimleme anlayışına da uygun olarak sahne daha da dramatikleşmiş ve Meryem ile İsa, dünyevi bir ölü/acı temsiline bürünmeye başlamıştır. Heykel sanatının temsilden ifadeye geçme serüveni resim sanatı kadar hızlı olmamıştır. 19. yüzyılın ortalarında Daumier'nin karikatür heykellerine dek temsil-ifade ikilisinin birbiri içine geçtiği görülmez, hatta 20. yüzyıla dek bu ortaklaşma küçük oranlarda değişerek devam etmiştir.

İki dünya savaşının yaşandığı dönemde, kamusal alanlarda ve özellikle mezarlıklarda Pieta betimleriyle karşılaşılır. Bu heykeller birer anı nesnesi niteliğine bürünmüş, İsa, savaşta ölen askerlerle özdeşleştirilirken, Meryem vatan ve milleti sembolize eden bir betime dönüştürülür (Roter 2016) Batı ikonografisinde Meryem'in koruyuculuk bağlamında Kilise'yi temsil ettiği düşünülürse, savaşta ölen askerin İsa ile özdeşleştirildiği 20. yüzyılın Pieta'larında Meryem'in vatanı sembolize edişi, imgeleri dünyaya ilişkin belli bir bilincin görsel dönüşümleri olarak yorumlayan söylemi (Leppert 2009: 19) akla getirir.

20. yüzyılın başında tüm dünyayı etkisi altında bırakacak savaş başlar ve savaşın bitiminde geriye on milyona yakın ölü kalacaktır. Yalnızca sayı olarak anılmaya başlayan bu ölümler arasında heykeltıraş Kathe Kollwitz'in 18 yaşındaki oğlu da vardır. 1914 yılının Ekim ayında kaybettiği genç oğlu için 1937 yılında eskizleriyle başladığı 1939 yılında tamamladığı Pieta heykelini yapar. Toplumsal olayları eleştirirken Hıristiyan geleneğine ilişkin konuları kullanan ancak kendini dindar bir sanatçı olarak tarif etmeyen Kollwitz'in söz konusu heykeli 14. yüzyıldan beri oluşturulmuş ve gelenekselleştirilmiş bir konunun bağlamını değiştirir. Öncelikle 1939 yılında küçük boyutlu olarak tamamladığı heykel, 1993 yılında Alman heykeltıraş Hans Haacke tarafından aslına uygun olarak büyük boyuta taşınır. Schinkel'in eski Askeri karakolu savaş kurbanları adına merkezi bir anıta dönüştürdüğü yapının ortasına yerleştirilen heykel, Pieta betimlerinin bağlam dönüşümü açısından çözümlenmelidir. Prusya Sanat Akademisi'nin ilk kadın eğitimcilerinden olan Kollwitz'in Pietası'nda (Fig. 10) ilk kerte de dikkat çeken anne ve çocuğunun konumlandırılış biçimidir. Bu heykele dek görülen Pieta kurgularında Meryem, ölü İsa ve uhrevi bir teslimiyet "acı"ya eşlik etmektedir. Kollwitz bir taraftan heykeline Pieta ismini

vermesi dolayısıyla Meryem ve İsa'nın da (artık) dünyevi varlıklar olduğunun altını çizer. Heykelin kompozisyonunda anne ve çocuğun iç içe geçmiş bedenleri idealize edilmiş bir jest değil ani bir acının betimidir. Çocuğunun ölü bedenini korumak istercesine düşünmeden ve planlanmadan yapılan bu jest, "evlat acısı"nın ifadesidir (Fig. 11). Herhangi bir temsiliyetle açıklanamayacak çünkü genel geçer değil her anneyi kavrayacak olan bu aktarım biçimi evrensel bir acının ifadesi olmaktadır. Kollwitz bir yazısında; "Başlangıcından beri hepimiz ihanete uğradık ve kandırıldık. Bu büyük kandırmaca olmasaydı Peter ve milyonlarca insan ölmeyecekti. Hepsine ihanet edildi (...) hepsi büyük bir boşlukta." der. (Hennesy 2012: 37-38) Sontag'ın yukarıda anılan "gazabın kaynağı ne olursa olsun, gösterilmeye değer acılar" sözü, Kollwitz'in cümlesi ve heykelinin paralellğinde ifade edilir. Kişiselden yola çıkarak geneli kavrayan ifadelendirme, oluşturulmuş sözün kefaretni ödetenlere de bir isyandır. Kollwitz'in Pietası, ifadesinde kendini bulur, acıyı yaşar ve izleyeni de bu acıya ortak kılar.

Çalışmamızda anılan örnekler üzerinden Pieta imgesinin izi sürüldüğünde, San Pietro Pietası'nın Kuzey sanatındaki erken tarihli heykellerin groteske varan betimleme anlayışıyla bütünüyle çatıştığı görülür. Kuzey sanatında biçimi bozulan / çirkinleşen İsa'nın bedeni, San Pietro Pietası'nda yaralarının bile 'güzel' kılındığı bir idealizasyonu yansıtır. Acı odaklı bir tema olmasına karşın ideal güzelliğin temsilleri olan Meryem ve İsa figürlerinde, dünyasal olan bedenin de tanrısal güzelliğin yansıması kabul edildiği Yeni-Platoncu anlayış karşılığını bulur. Meryem'in otuzlarında bir oğlun annesi olamayacak biçimde genç gösterilmesi, 'ebedi bakireliliği'nin de bir anıştırmasıdır. Kuzey sanatının Pieta ustaları, izleyicinin acıyı duyumsayabilmesi için çirkin bir İsa imgesi üretmeyi göze alarak bedeni biçimsizleştirirken, Michelangelo aynı amaç için Yeni Platonculuğun 'duyumlarüstü güzellik' ideasından vazgeçmeyerek İsa'nın bedenini (ve aynı zamanda Meryem'inkini de!) kusursuz kılmıştır. Böylece İsa'nın ölmüş bedeni ve yaralarına odaklanan Kuzey sanatı örnekleri acının kendisini, San Pietro Pietası ise geçici bir ölüm anının başka bir deyişle ölümün ardından gelecek olan dirilişin bildirisine dönüşen İsa'nın kusursuz bedeninin gösterimiyle acının sonrasını imlemektedir. Öte yandan Michelangelo, ölü oğlunun bedenini dingin bir huzur ifadesiyle taşıyan Meryem figürüyle acının bir anne tarafından bile nasıl yaşanması gerektiğini öğütlerken -yani sözünü kadın figürü üzerinden vurgularken- Kollwitz, Pietası'nda herhangi bir öneri sunmamakla birlikte sanatçının deneyimlediği ve hiçbir annenin içinde bulunmak istemeyeceği durumu ifadelendirir. Sanat tarihinde, Pieta betimlerinin konuyla en özdeşleşmiş üretimi kabul edilen San Pietro Pietası, her haliyle kavrayıcı ve kapsayıcı bir sözün temsildir. Temsil, Leppert'ın deyişiyle tamamen politiktir ve yazarın sorusu tartışmanın vardığı noktayı belirler; "Temsil düşünceyi uyarmak ve böylelikle de fikirler üretmek yoluyla gerçekliğin mahiyetini anlamamızda bize yardım mı eder, yoksa duyuları uyarmak ve böylelikle de bilişten yoksun bir fiziksel tepki üretmek yoluyla yüzeylerin -dış görünüşlerin- kopyasıyla bizi kandırır mı?" (Leppert 2009: 38) Kategorize edilecek olursa erken dönem Pieta betimleri, üretilmiş sözün doğrudan temsiliyken Michelangelo San Pietro Pietası'nda bu sözü de dönüştürür ve İsa'yla Meryem'in neredeyse eşit rollerini Meryem'i vurgulayarak değiştirir. Bu açıdan tekil bir örnektir, bu tekillik desteğini iki bedenin de güzel olarak betimlenişinden alır. Güzel olan akılda kalıcıdır, rahatsız etmez. Rönesans'ın güzellik



ideası, ölümü ve acıyı dışsallaştırır, izleyen bilmekte olduğu temayı derin bir huzurla seyretmektedir. Dolayısıyla izleyici de temaya yabancılaşır. Leppert'in yukarıdaki cümlesindeki "kandırma" süreci böyle işleyecektir.

Meryem ve İsa, anne-çocuk imgesini gerçek kılmaz, bu betimleri izleyenler İsa'nın annesi olarak kendilerini konumlandırıramazlar; ancak beklenen Meryem'le özdeşlik kurulmasıdır. İzleyen temanın öngördüğü süreci yaşamaya çalışır. Herhangi bir tematik kurgu olmadan yaşanan gerçeklikle kurulan bağın bir tür dışavurumu olan "ifade", belirlenmemiş, kurgusu yapılmamış bir duygu ve hatta refleksin yansımasıdır. Acıyı okuyamamak için acıyı ve acının sözünü üretiyor olmak gerekir.

### KAYNAKLAR

- Baxandall, Michael. 2015. *15. Yüzyılda Sanat ve Deneyim: Stilin Toplumsal Tarihine Giriş*, Zeynep Rona (çev.), İstanbul: İletişim Yayınları.
- Burke, Peter. 2003. *Tarihin Görgü Tanıkları*, çev. Zeynep Yelçe, İstanbul: Kitap Yayınevi.
- Cook, John W. 1997. "Ugly Beauty in Christian Art", *The Grotesque in Art and Liteature: Theological Reflections*, ed. James L. Adams, Wilson Yates, Cambridge: William B. Eerdmans Publishing, 125-141.
- Eco, Umberto. 2009. *Çirkinliğin Tarihi*, çev. Anaca U. Ergün vd., İstanbul: Doğan Kitap.
- Finaldi, Gabriele. 2000. *The Image of Christ*, London: National Gallery Company&Yale University Press.
- Forsyth, William H. 1953. "Medieval Statues of the Pieta in the Museum", *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, 11 (7): 177-184.
- Hennesy, Jayme M. 2012. "Kollwitz, The Beauty and Brutality of Pieta", *She Who Imagines: Feminist Theological Aesthetics*, ed. Laurie Cassidy, Maureen H. O'Connel, USA: Liturgical Press, 37-38.
- Leppert, Richard. 2009. *Sanatta Anlamın Görüntüsü: İmgelerin Toplumsal İşlevi*, çev. İsmail Türkmen, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Mâle, Émile. 1949. *Religious Art from the Twelfth to the Eighteenth Century*, New York: Belgrave Press.
- Merleau-Ponty, Maurice. 2006. *Göz ve Tin*, İstanbul: Metis Yay.
- Pope-Hennessy, John 1970. *An Introduction to Italian Sculpture: Italian High Renaissance and Baroque Sculpture*, Phaidon.
- Roter, Johann G. "Pieta of Mark Balma: The Pieta Revisited?", International Marian Research Institute, <https://udayton.edu/imri/mary/p/pieta-of-mark-balma.php>, 15.01.2016.
- Schiller, Gertrud. 1971. *Iconography of Christian Art*, II, trans. Janet Seligman, London: Lund Humphries.

Schneckenburger, Manfred. 2000. *Art of The 20th Century*, Köln: Taschen.

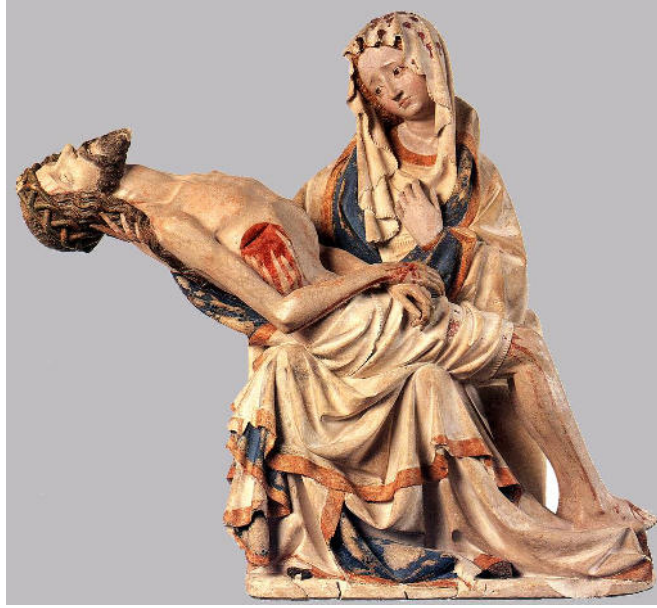
Sontag, Susan. 2004. *Başkalarının Acısına Bakmak*, çev. Osman Akinhay, İstanbul: Agora Kitaplığı.

Yüzgüller Arsal, Serap. 2013. "İsa'nın Çilesi Sahneleri Bağlamında Passio", *Navisalvia Sina Kabağaç'ı Anma Toplantısı 2011: Passio*, İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yay., 54-67.

Yüzgüller Arsal, Serap-Seda Yavuz. 2009. "A Scene From Asia Minor: The Trial by Water", *Synergies Turquie: Regards sur une langue-culture*, 2: 51-57.



**Fig. 1** Roettgen Pietası, Alman Anonim Heykeltıraş, 14. yy.ın ilk yarısı, boyanmış ahşap, Landesmuseum, Bonn (yükseklik: 87.5 cm).



**Fig. 2** Pietà, Alman Anonim Heykeltıraş, 1400, boyanmış kireçtaşı, Bayerischen Nationalmuseum, Münih (yükseklik: 75 cm).



**Fig. 3** San Pietro Pietası, Michelangelo, 1498-99, mermer, San Pietro Bazilikası, Vatikan (yükseklik: 174 cm).



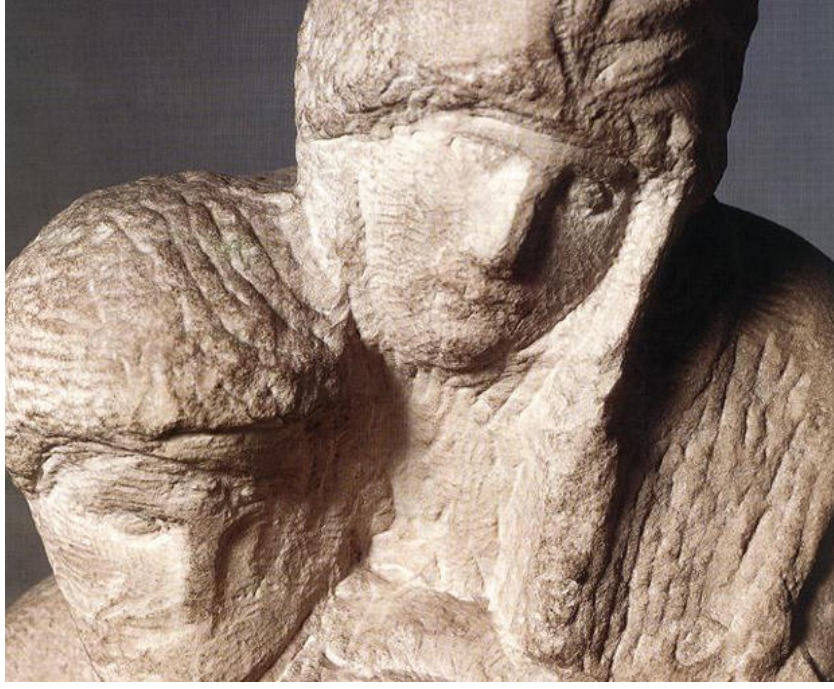
**Fig. 4** San Pietro Pietası (detay).



**Fig. 5** San Pietro Pietası (detay)



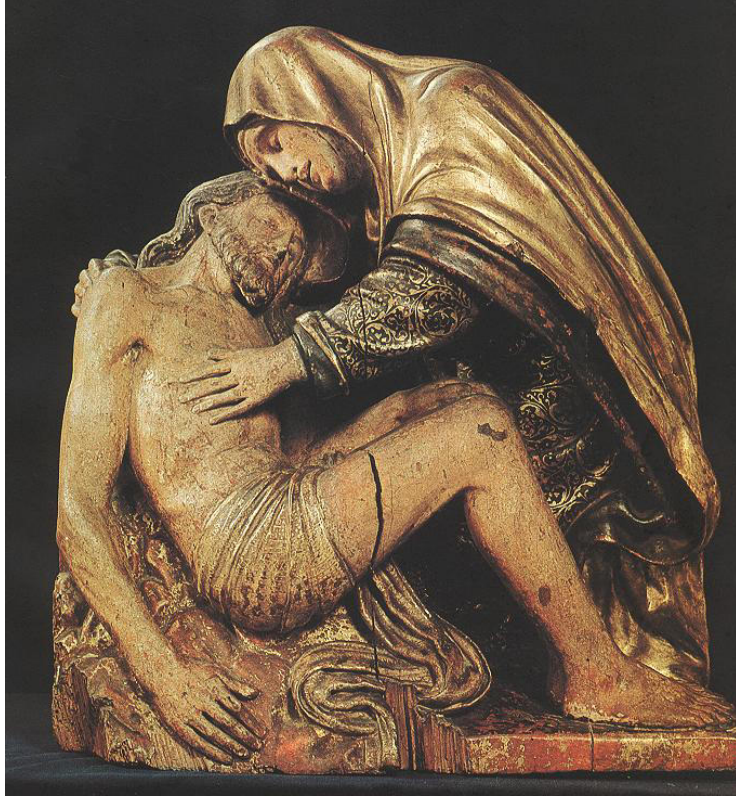
**Fig. 6** Rondanini Pietası, Michelangelo, 1564, mermer, Sforzesco Kalesi, Milano (yükseklik: 195 cm)



**Fig. 7** Rondanini Pietası (detay)



**Fig. 8** Pietà, Anonim Alman Heykeltıraş, 1500'ler, meşe ağacı, St Peter's Church, Rheinberg.



**Fig.9** Pieta, Anonim İspanyol heykeltıraş, 1550'ler, boyanmış ahşap, Szépművészeti Múzeum, Budapeşte.



**Fig. 10** Pieta, Kathe Kollwitz, 1937/39 (Hans Haacke 1993 yılında heykeli bugünkü boyutuna getirmiştir), bronz, Neue Wasche (Savaş kurbanları için dönüştürülmüş anıt yapı), Berlin (Yükseklik: yak. 100 cm).



**Fig.11** Pieta (detay).